พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล

นางสาวฉัตรระวี มหิธิธรรมธร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

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

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานิเทศศาสตร์
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

DEVELOPMENT OF FILM-MAKING APPROACH OF BANJONG PISANTHANAKUN

Miss Chatravee Mahithithammathorn

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) Program in Communication Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2015

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล
โดย	นางสาวฉัตรระวี มหิธิธรรมธร
สาขาวิชา	นิเทศศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร.โสภาวรรณ บุญนิมิตร

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะนิเทศศาสตร์

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดวงกมล ชาติประเสริฐ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(อาจารย์ ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(อาจารย์ ดร.โสภาวรรณ บุญนิมิตร)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์ กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฉัตรระวี มหิธิธรรมธร : พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล (DEVELOPMENT OF FILM-MAKING APPROACH OF BANJONG PISANTHANAKUN) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: อ. ดร.โสภาวรรณ บุญนิมิตร, 312 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์บรรจง ปิสัญธนะกูล ด้วยการวิเคราะห์ภูมิหลัง แรงบันดาลใจ และอิทธิพลที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของบรรจงจนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว การวิเคราะห์กลวิธีการเล่าเรื่อง การผสมผสานตระกูลภาพยนตร์ประเภทต่างๆ กระบวนการคิด ตลอดจนกระบวนการทำงานของบรรจง โดยศึกษาผ่านผลงานภาพยนตร์ของบรรจงจำนวน 6 เรื่อง ประกอบกับการสัมภาษณ์เชิงลึกบรรจงและผู้ทรงคุณวุฒิด้านภาพยนตร์อีก 4 ท่าน ซึ่งผลการวิจัยพบว่า

1. ในแง่ของภูมิหลัง บรรจงนิยมถ่ายทอดลักษณะนิสัยส่วนตัวลงไปในภาพยนตร์ผ่านการใช้ตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นการมีนิสัยช่างพูด การชอบพูดจาเสียดสี มีความกวน และการมีสัญชาตญาณด้านความตลก (sense of humor) สูง ส่วนในแง่ของแรงบันดาลใจ บรรจงได้รับแรงบันดาลใจสำคัญมาจากภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด นอกจากนี้บรรจงยังได้รับแรงบันดาลใจมาจากข้อมูลทั้งที่เป็นภาพถ่ายและตัวอักษรจากในสื่อต่างๆ ยิ่งไปกว่านั้น บรรจงยังได้รับแรงบันดาลใจมาจากเรื่องราวรอบตัว ได้แก่ ประสบการณ์ของตนเองและบุคคลรอบข้าง

2. จุดเด่นในการเล่าเรื่องของบรรจงคือ ภาพยนตร์ทุกเรื่องของบรรจงไม่ว่าจะเป็นแนวสยองขวัญหรือโรแมนติกคอมเมดี้จะต้องมีการหักมุมเสมอ ซึ่งบรรจงมีพัฒนาการในการหักมุมจากการหักมุมเชิงโครงเรื่องในภาพยนตร์เรื่องแรกๆ มาเป็นการหักมุมเชิงความรู้สึกระหว่างตัวละคร (หักมุมเชิงดราม่า) ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก ..พระโขนง” ส่วนการผสมผสานตระกูลของภาพยนตร์ภาพยนตร์ของบรรจงนิยมการผสมผสานอารมณ์ขันลงไปในภาพยนตร์ ซึ่งโดยมากมักเป็นความตลกร้ายแบบเสียดสี (ตลกทางความคิด) ไม่ใช่ตลกคาเฟ่ ทั้งนี้ภาพยนตร์สยองขวัญที่ผสมผสานความตลกถือเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของบรรจง เพราะเป็นอารมณ์ขันในการกลัวผี (Horror Comedy) กล่าวคือฉากผีและสถานการณ์เกี่ยวกับความตายเป็นเครื่องมือที่ส่งเสริมให้ภาพยนตร์มีความตลกมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ภาพยนตร์สยองขวัญที่ผสมผสานความตลกของบรรจงยังมักจะมีการล้อเลียนภาพยนตร์สยองขวัญอีกด้วย

3. อิทธิพลสำคัญที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของบรรจง ได้แก่ บริษัทฟีโนมีนาและบริษัทจีทีเอช โดยบริษัทฟีโนมีนามีอิทธิพลโดยตรงต่อภาพยนตร์ 2 เรื่องของบรรจง คือ “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” และ “แฝด” เนื่องจากอยู่ในฐานะบริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์ นอกจากนี้การที่บรรจงเคยทำงานที่บริษัทฟีโนมีนามาก่อน ยังทำให้บรรจงได้เรียนรู้ทักษะในการออกกองถ่ายและทักษะในด้านต่างๆ อันสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการสร้างภาพยนตร์ในเรื่องต่อๆ มาได้ ขณะที่ความเป็นระบบสตูดิโอและนโยบายของบริษัทจีทีเอชก็ส่งอิทธิพลเป็นอย่างมากต่อภาพยนตร์ของบรรจง ยิ่งไปกว่านั้น การที่บรรจงทำงานภายใต้ระบบบอร์ดบริหาร 8 คน และระบบผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ก็อาจทำให้ภาพยนตร์ของบรรจงพัฒนาไปในทิศทางที่ดีขึ้น ทว่าในขณะเดียวกันก็อาจทำให้บรรจงสูญเสียความเป็นประพันธกรไป

สาขาวิชา นิเทศศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2558 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5684661628 : MAJOR COMMUNICATION ARTS
KEYWORDS: COGNITIVE DEVELOPMENT / FILMMAKING / FILM DIRECTOR / BANJONG PISANTHANAKUN

CHATRAVEE MAHITHITHAMMATHORN: DEVELOPMENT OF FILM-MAKING APPROACH OF BANJONG PISANTHANAKUN. ADVISOR: SOPAWAN BOONNIMITRA, Ph.D., 312 pp.

This research aims at studying the cognitive development and the production of film director Banjong Pisanthanakun. The analysis consists of a study of the background, inspiration and influences affecting the creation of his work that have built the identity, storytelling techniques, combination of film types, thinking and working processes, by examining his 6 movies. Additionally, in-depth interviews were conducted with four film experts.

The results showed that:

1. In terms of background, Banjong likes to convey his own personality in his movies through characters, whether being talkative, sarcastic, and funny, with sense of humor. His major inspiration comes from Hollywood movies. Moreover, he has been inspired by photographers, letters from the media, and also his own experience and stories of people around him.

2. His narrative style is horror or romantic comedy, always with a twisted point. The development started from his early movies with the twist of plot to the characters' feelings (drama) in the movie "Pee Mak Phra Kanong". Regarding the combination of genres, Banjong always adds humors, sarcastically funny ideas and jokes in his movies. Horror comedy is a style unique to him because it is the humor in the fear of ghosts, meaning ghost scenes and death situations, were tools help the movie to be funnier. His comedy movies usually parody horror films as well.

3. The significant influences on his works include the Phenomena and GTH companies. The production of The Phenomena had a direct impact on his two films: "Shutter" and "Alone". His work experiences at the company earned him skills in film shooting, which were later applied to his filmmaking. In addition, working in studios and the policy of the GTH had a great influence on his movies. Furthermore, working in the board committee of eight people and the producer system may have improved Banjong's movies. But in the meantime, he might have lost a sense of commitment.

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

Academic Year: 2015 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะไม่สามารถสำเร็จลุล่วงได้เลยหากไม่ได้รับความกรุณาจาก อาจารย์ ดร. โสภาวรรณ บุญนิมิตร อาจารย์ที่ปรึกษาของผู้วิจัย ที่ท่านมีแต่ความเมตตา ห่วงใยและปรารถนาดี มอบให้แก่ศิษย์มาโดยตลอด โดยท่านจะคอยให้คำปรึกษาชี้แนะ ให้ความช่วยเหลือ และให้กำลังใจผู้วิจัยเสมอ ผู้วิจัยจึงขอกราบขอบพระคุณอาจารย์เป็นอย่างสูง รวมถึงขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และ อาจารย์ กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ท่านทั้งสองได้กรุณาสละเวลาในการมาให้คำแนะนำต่างๆ อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ผู้วิจัย นอกจากนี้ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์ไศลทิพย์ จารุภูมิ ที่ท่านกรุณาให้คำแนะนำแก่ผู้วิจัยเกี่ยวกับเรื่องการติดต่อขอสัมภาษณ์ และคอยไถ่ถามความคืบหน้าในการทำวิทยานิพนธ์ของผู้วิจัยด้วยความห่วงใย ตลอดจนขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ทุกท่านที่เคยประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้แก่ผู้วิจัย

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณคุณบรรจง ปิสัญธนะกูล ที่ได้สร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ที่ดีมีคุณค่าและเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยอยากจะศึกษาวิทยานิพนธ์ในหัวข้อนี้ อีกทั้งยังได้กรุณาสละเวลาในการมาให้ข้อมูลสัมภาษณ์แก่ผู้วิจัย และผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้ให้สัมภาษณ์ทุกท่านที่ได้กรุณาสละเวลาในการมาให้ข้อมูลแก่ผู้วิจัยอย่างเต็มที่ ได้แก่ คุณวรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, คุณนันทขว้าง สิรสุนทร, คุณภาคภูมิ วงศ์ภูมิ และคุณวีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์ รวมถึงขอขอบพระคุณคุณอินทิรา กระจายเกียรติ ที่ได้กรุณาให้ความช่วยเหลือแก่ผู้วิจัยในด้านการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณหอภาพยนตร์ (องค์การมหาชน) ที่ได้กรุณามอบทุนสนับสนุนในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้แก่ผู้วิจัย นอกจากนี้ผู้วิจัยอยากจะขอขอบคุณห้องสมุดของหอภาพยนตร์ และหอสมุดแห่งชาติ ที่ได้เก็บรวบรวมนิตยสารฉบับเก่าๆ ที่หายากไว้จำนวนมาก ซึ่งถือเป็นแหล่งข้อมูลที่สำคัญอย่างยิ่งในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ผู้วิจัยขอขอบคุณพี่ๆ เพื่อนๆ น้องๆ ทุกคนเป็นอย่างมาก ที่ได้คอยให้ความช่วยเหลือ ให้กำลังใจ และให้คำแนะนำแก่ผู้วิจัยในการจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จนกระทั่งเสร็จสมบูรณ์ ได้แก่ คุณธนชัย เมธาธรรม, คุณขวัญชนก มั่นหมาย, คุณสิริภัค ผสมทรัพย์, คุณวสุธร ปิยารมณ์, คุณศุภิสรา ภัทรเกียรติคุณ, คุณคุณัญญา รัตนอมรเดช, คุณฐานะมาศ เถลิงสุข, คุณกนกวรรณ อโศกบุญรัตน์ และเพื่อนนิสิตระดับปริญญาโท กลุ่มวิชาการการสื่อสารเชิงสุนทรียะและบันเทิงคดี

และที่สำคัญ ผู้วิจัยอยากจะขอบคุณครอบครัวที่เป็นพลังใจสำคัญของผู้วิจัย ทั้งคุณพ่อ คุณแม่ พี่ชาย น้องชาย ที่รัก ห่วงใย ดูแลเอาใจใส่ ให้กำลังใจ และคอยอยู่เคียงข้างผู้วิจัยตลอดมา สุดท้ายนี้ผู้วิจัยอยากจะขอบคุณคำสอนของคุณพ่อที่สอนให้ผู้วิจัยมีความเพียรพยายามเสมอ จนในที่สุดวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ก็สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง 1

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

ปัญหานำวิจัย 5

วัตถุประสงค์ของการวิจัย 6

ขอบเขตของการวิจัย 6

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย 6

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 7

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8

1. ทฤษฎีประพันธกร (Auteur Theory) 8

2. แนวคิดตระกูลของภาพยนตร์ (Genre) 13

3. แนวคิดการสร้างอารมณ์ขัน 26

4. ทฤษฎีการผลิตภาพยนตร์ 29

5. แนวคิดการกำกับภาพยนตร์ 32

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 36

บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย 39

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 39

การเก็บรวบรวมข้อมูล 39

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การวิเคราะห์ข้อมูล 40

การนำเสนอข้อมูล 41

บทที่ 4 ภูมิหลังและแรงบันดาลใจที่ส่งผลให้เกิดเอกลักษณ์ในผลงานภาพยนตร์ ของบรรจง ปิสัญธนะกูล 43

1. ภูมิหลัง 43

1.1 ภูมิหลังในวัยเยาว์ 43

1.2 ภูมิหลังในวัยเรียน 46

1.3 ภูมิหลังในวัยทำงาน 53

2. แรงบันดาลใจ 58

2.1 แรงบันดาลใจที่มาจากภาพยนตร์ 58

2.2 แรงบันดาลใจที่ไม่ได้มาจากภาพยนตร์ 66

บทที่ 5 การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง 73

1. กระบวนการทำงานของบรรจงในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ 73

1.1 อิทธิพลที่ส่งผลต่อกระบวนการทำงานและกระบวนการคิดของบรรจง 73

1.1.1 อิทธิพลจากบุคคล 73

1.1.2. อิทธิพลจากองค์กร 74

1.2 บริบทการทำงานของบรรจง 110

1.2.1 ปัจจัยที่ทำให้ภาพยนตร์ของบรรจงมีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของบริษัทจีทีเอช 110

1.2.2 ปัจจัยที่ทำให้ภาพยนตร์ของบรรจงมีความแตกต่างกับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของบริษัทจีทีเอช 111

1.2.3 การทำงานของบรรจงภายใต้เงื่อนไขของโฆษณาสินค้า 114

1.3 ประเภทการกำกับภาพยนตร์ของบรรจง 116

1.3.1 กำกับร่วมกับภาคภูมิ วงศ์ภูมิ ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” “แฝด” 116

1.3.2 กำกับภาพยนตร์ anthology film ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” “5 แพร่ง” 120

1.3.3 กำกับเดี่ยว ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” “พี่มาก..พระโขนง” 123

1.4 ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ของบรรจง 126

1.4.1 ขั้นตอนก่อนการถ่ายทำภาพยนตร์ (Pre-Production) 126

1.4.2 ขั้นตอนการถ่ายทำภาพยนตร์ (Production) 168

1.4.3 ขั้นตอนหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ (Post-Production) 192

2. การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการผสมผสานตระกูลภาพยนตร์ของบรรจง 201

2.1 ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” 201

2.2 ภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” 213

2.3 ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง 224

2.4 ภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง 235

2.5 ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” 244

2.6 ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” 260

บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 287

สรุปผลการวิจัย 287

อภิปรายผลการวิจัย 294

ข้อจำกัดในการวิจัย 305

ข้อเสนอแนะ 305

รายการอ้างอิง 306

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 312

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 รายได้ภาพยนตร์ที่กำกับโดยบรรจง ปิสัญธนะกูล 2

ตารางที่ 2 อันดับภาพยนตร์ไทยทำรายได้สูงสุดตลอดกาล ณ ปี 2556 3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

สถานการณ์ในแง่รายได้ของภาพยนตร์ไทยในยุคปัจจุบันมีความผันผวนค่อนข้างมาก โดยบางเรื่องประสบความสำเร็จสร้างรายได้เกินกว่า 100 ล้านบาท แต่ในขณะที่อีกหลายเรื่องกลับไม่ได้รับความนิยมและต้องประสบกับภาวะขาดทุน การสร้างภาพยนตร์จึงยังคงเป็นอุตสาหกรรมที่มีอัตราเสี่ยงสูงและเกิดความไม่สมดุลระหว่างจำนวนภาพยนตร์ที่สร้างรายได้มากกับจำนวนภาพยนตร์ที่เข้าฉายทั้งหมดในรอบปี ดังจะเห็นได้ว่าภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จทางด้านรายได้เป็นจำนวนมากนั้นในแต่ละปีจะมีเพียง 1-3 เรื่องเท่านั้นจากภาพยนตร์ที่เข้าฉายทั้งหมดประมาณ 60 เรื่อง (ไทยพีบีเอส. [อินเทอร์เน็ต], 2558) ซึ่งเกินครึ่งของภาพยนตร์ทั้งหมดทำรายได้ต่ำไม่ถึง 10 ล้านบาท ทั้งนี้ความผันผวนด้านรายได้ของวงการภาพยนตร์ไทยเป็นผลมาจากการที่ผู้ชมเบื่อหน่ายกับภาพยนตร์จากบรรดาบริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์ที่ขาดความหลากหลายและกระบวนการผลิตภาพยนตร์ที่ไม่มีคุณภาพเท่าที่ควร จึงหันไปให้ความสนใจภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ดกับภาพยนตร์อิสระมากขึ้น ซึ่งสิ่งนี้ได้ส่งผลกระทบโดยตรงต่อแผนการสร้างภาพยนตร์กระแสหลัก นั่นคือบริษัทผู้ผลิตจำเป็นต้องลดต้นทุนในการสร้างเพื่อให้เหมาะสมกับรายได้ที่จะกลับมา แต่ก็อาจทำให้คุณภาพงานสร้างลดลงตามไปด้วย รวมไปถึงการลดจำนวนการสร้างภาพยนตร์ต่อปีลง ซึ่งก็อาจจะทำให้รายได้โดยรวมต่อปีของภาพยนตร์ไทยลดลงตามไปด้วย

มูลค่าโดยรวมของภาพยนตร์ไทยต่อปีอยู่ที่ประมาณ 1,000 ล้านบาท แต่ที่ผ่านมารายได้จะกระจุกตัวอยู่ที่บริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์เพียงไม่กี่ราย โดยหนึ่งในนั้นก็คือบริษัทจีทีเอช จำกัด ที่แม้ว่าจะสร้างภาพยนตร์เพียงปีละไม่กี่เรื่อง แต่มีผลงานภาพยนตร์ที่สร้างรายได้เกิน 100 ล้านบาทแทบทุกปี โดยบริษัทจีทีเอชเกิดจากการรวมทุนจดทะเบียนของ 3 บริษัทภาพยนตร์ ได้แก่ จีเอ็มเอ็ม พิคเจอร์, ไทเอ็นเตอร์เทนเมนท์ และหับ โห้ หิ้น ฟิล์ม ในปี พ.ศ. 2546 โดยมีภาพยนตร์ชื่อดังที่เป็นการเปิดตัวบริษัทจีทีเอช ได้แก่ “แฟนฉัน” ทั้งนี้บริษัทจีทีเอชได้สร้างภาพยนตร์มาแล้ว 37 เรื่อง ภายในเวลา 8 ปี ซึ่งมีภาพยนตร์ที่สร้างรายได้เกิน 100 ล้านมาแล้วถึง 8 เรื่อง โดยปัจจัยความสำเร็จที่เกิดขึ้นส่วนหนึ่งมาจากการจับกลุ่มเป้าหมายหลักของผู้ชมภาพยนตร์ที่เป็นวัยเรียนและวัยทำงาน แต่ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชประสบความสำเร็จคือ การสร้างจุดขายในภาพยนตร์และงานสร้าง

ที่มีคุณภาพ อันส่งผลให้ผู้ชมเกิดความเชื่อมั่นในบริษัทผู้ผลิต ทำให้แม้ภาพยนตร์กระแสไม่ดีแต่ก็ยังสามารถสร้างรายได้จนคุ้มต้นทุนการผลิตได้ (ไทยพีบีเอส. [อินเทอร์เน็ต], 2558)

บรรจง ปิสัญธนะกูล เป็นผู้กำกับที่สร้างภาพยนตร์ซึ่งสร้างรายได้สูงสุดในบริษัทจีทีเอชและประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย ผลงานภาพยนตร์เรื่องล่าสุดของบรรจงเรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” สามารถสร้างรายได้จากทั่วประเทศสูงสุดถึง 1,000 ล้านบาท และมีผู้ชมสูงถึง 10 ล้านคน ซึ่งการสร้างรายได้ในระดับที่สูงมากเช่นนี้เคยเกิดขึ้นกับภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยทัย” ตั้งแต่พ.ศ. 2544 ที่เคยทำไว้ 550 ล้านบาท ทั้งนี้ปรากฏการณ์ดังกล่าวจะแตกต่างจากการเติบโตของตลาดภาพยนตร์ไทยโดยทั่วไปที่จะมีลักษณะเป็นการเติบโตทีละน้อย นอกจากนี้บรรจงยังไม่ได้ประสบความสำเร็จจากภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” เพียงเรื่องเดียว แต่ผลงานการกำกับภาพยนตร์ของบรรจงทุกเรื่องล้วนประสบความสำเร็จทั้งในแง่ของรายได้และความนิยม

ตารางที่ 1 รายได้ภาพยนตร์ที่กำกับโดยบรรจง ปิสัญธนะกูล
(ที่มาของข้อมูล นิตยสารสตาร์พิคส์ ฉบับเดือนมีนาคม พ.ศ.2556)

ลำดับ	ชื่อเรื่อง	ปีที่ฉาย	รายได้ (ล้านบาท)
1	พี่มาก..พระโขนง	2556	553.21
2	กวน มึน โฮ	2553	131.04
3	ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ	2547	109.98
4	5 แพร่ง	2552	109.41
5	สี่แพร่ง	2551	77.36
6	แฝด	2550	62.18

หมายเหตุ รายได้นี้เป็นรายได้ที่มาจากในกรุงเทพฯ และปริมณฑลเท่านั้น

จากข้อมูลในตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่า ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล สามารถทำรายได้เกิน 100 ล้านบาท นับเฉพาะในกรุงเทพฯ และปริมณฑล มาแล้วถึง 4 เรื่อง ได้แก่ พี่มาก..พระโขนง 553.21 ล้านบาท กวน มึน โฮ 131.04 ล้านบาท ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ 109.98 ล้านบาท และ 5 แพร่ง 109.41 ล้านบาท ส่วนอีก 2 เรื่อง แม้จะไม่ถึงหลักร้อยล้าน แต่ก็สามารถทำรายได้เกินกว่า 50 ล้านบาท ได้แก่ สี่แพร่ง 77.36 ล้านบาท และแฝด 62.18 ล้านบาท

ตารางที่ 2 อันดับภาพยนตร์ไทยทำรายได้สูงสุดตลอดกาล ณ ปี 2556
(ที่มาของข้อมูล นิตยสารสตาร์พิคส์ ฉบับเดือนมีนาคม พ.ศ.2556)

ลำดับ	ชื่อเรื่อง	เครือ/ปีที่ฉาย	รายได้ (ล้านบาท)
1	พี่มาก..พระโขนง	GTH/2556	553.21
2	สุริโยไท	สหมงคลฟิล์ม/2544	550.00
3	ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ภาค1 องค์ประกันหงสา	สหมงคลฟิล์ม/2550	219.06
4	ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ภาค2 ประกาศอิสรภาพ	สหมงคลฟิล์ม/2550	216.87
5	ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ภาค3 ยุทธนาวี	สหมงคลฟิล์ม/2554	201.08
6	ต้มยำกุ้ง	สหมงคลฟิล์ม/2548	183.35
7	บางระจัน	Film Bangkok/2544	151.00
8	ATM เออรัก...เออเร่อ	GTH/2555	150.11
9	นางนาก	ไทเอ็นเตอร์เทนเมนท์/2542	149.60
10	หลวงพี่เท่ง	พระนครฟิล์ม/2548	141.86
11	รถไฟฟ้า มาหานะเธอ	GTH/2552	138.63
12	แฟนฉัน	ไทเอ็นเตอร์เทนเมนท์/GMM/ 2546	137.30
13	ตำนานสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ภาค4 ศึกนันทบุเรง	สหมงคลฟิล์ม/2554	131.60
14	กวน มึน โฮ	GTH/2553	131.04
15	สุดเขต สเลดเป็ด	M ๓๙ /2553	125.03
16	มือปืน / โลก / พระ / จัน	R.S. Film/2544	123.00
17	ลัดดาแลนด์	GTH/2554	116.46
18	ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ	GTH/2547	109.98
19	5 แพร่ง	GTH/2552	109.41
20	สาระแนสิบล้อ	สหมงคลฟิล์ม/2553	99.45

หมายเหตุ รายได้นี้เป็นรายได้ที่มาจากในกรุงเทพฯ และปริมณฑลเท่านั้น ยกเว้นภาพยนตร์เรื่อง “สุริโยทัย” ที่นับรายได้เป็นแบบพิเศษคือ เป็นรายได้ที่นับรวมจากทั่วประเทศไทย

จากข้อมูลในตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่า 20 อันดับภาพยนตร์ไทยที่ทำรายได้สูงสุด มีภาพยนตร์ที่กำกับโดยบรรจง ปิสัญธนะกูล ถึง 4 เรื่อง ได้แก่ พี่มาก..พระโขนง 553.21 ล้านบาท กวน มึน โฮ 131.04 ล้านบาท ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ 109.98 ล้านบาท และ 5 แพร่ง 109.41 ล้านบาท ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความนิยมของผู้ชมที่มีต่อภาพยนตร์ของบรรจงได้เป็นอย่างดี

บรรจง ปิสัญธนะกูล ได้เป็นผู้กำกับร้อยล้านตั้งแต่ในภาพยนตร์เรื่องแรก “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” แต่โดยปกติแล้ว การเป็น “ผู้กำกับร้อยล้าน” ก็ไม่ได้เป็นสิ่งรับประกันว่าผลงานเรื่องต่อไปจะต้องประสบความสำเร็จ อย่างไรก็ตาม ผลงานภาพยนตร์เรื่องต่อๆ มาของบรรจงก็ประสบความสำเร็จอย่างต่อเนื่อง ทั้ง “แฝด” “สี่แพร่ง” “5 แพร่ง” “กวน มึน โฮ” จนกระทั่งประสบความสำเร็จสูงสุดในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” หากจะนำภาพยนตร์ของบรรจงมาแบ่งกลุ่มตามลักษณะการกำกับ จะสามารถแบ่งได้ 3 ลักษณะคือ กำกับเดี่ยว ได้แก่ กวน มึน โฮ กับ พี่มาก..พระโขนง กำกับร่วมกับภาคภูมิ วงศ์ภูมิ ได้แก่ ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ กับ แฝด และกำกับภาพยนตร์ anthology film (หรือภาพยนตร์สั้นหลายๆ เรื่อง ที่มารวมอยู่ในเรื่องเดียวกัน) ได้แก่ สี่แพร่ง ตอนคนกลาง กับ 5 แพร่ง ตอนคนกอง (จักรทิตย์ สิงหรักษ์, 2554) จึงเป็นสิ่งที่น่าศึกษาว่า ปัจจัยใดบ้างที่หล่อหลอมให้บรรจงมีความเชื่อและวิธีคิดอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว แล้วถ่ายทอดลงมาในผลงานภาพยนตร์ของเขา พัฒนาการทางความคิดของบรรจงที่ทำให้ภาพยนตร์ทุกเรื่องของเขายังคงประสบความสำเร็จอย่างต่อเนื่อง ความแตกต่างของกระบวนการทำงานระหว่างการกำกับเดี่ยว กำกับร่วม และกำกับภาพยนตร์ anthology film ทั้งนี้บริษัทจีทีเอชอยู่ในฐานะผู้สร้างความสำเร็จในภาพยนตร์ของบรรจง ดังนั้นจึงต้องศึกษาควบคู่ไปด้วยว่า บุคลากรในฝ่ายต่างๆ ของบริษัทจีทีเอชทำงานร่วมกับบรรจงในลักษณะใด รวมถึงอิทธิพลที่บริษัทจีทีเอชมีต่อผลงานภาพยนตร์ทุกเรื่องของบรรจง

บรรจง ปิสัญธนะกูล พยายามที่จะสร้างผลงานภาพยนตร์ซึ่งมีความหลากหลายไม่ซ้ำแนวทางเดิมของตนเอง กล่าวคือภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” เป็นภาพยนตร์แนวสยองขวัญผสมการสืบสวนสอบสวน ซึ่งสร้างจากประเด็น “ภาพถ่ายติดวิญญาณ” ภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” เป็นภาพยนตร์แนวสยองขวัญผสมดราม่า ซึ่งสร้างจากประเด็น “แฝดสยาม” ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง กับ “5 แพร่ง” ตอนคนกอง เป็นภาพยนตร์แนวสยองขวัญผสมตลก โดยภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง สร้างขึ้นจากคำพูดของตนเองในประโยคที่ว่า “ถ้ากูตาย จะมาหลอกคนนอนกลางคนแรก” เนื่องจากบรรจงรำคาญเพื่อนสองคนที่กลัวผีแล้วแย่งกันนอนตรงกลาง ส่วนภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง สร้างขึ้นจากประเด็น “การล้อเลียนการสร้างภาพยนตร์ผีและการสร้างภาพยนตร์ภาคต่อ” ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” เป็นภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ ที่สร้างจาก

ประเด็น “การเดินทางของคนสองคนที่ไม่รู้จักชื่อกัน แต่ว่ารักกัน” และภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก.. พระโขนง” เป็นภาพยนตร์แนวสยองขวัญผสมโรแมนติกคอมเมดี้ ที่แม้จะนำตำนานรักอย่าง “แม่นาค พระโขนง” มาสร้าง แต่ก็เป็นการตีความใหม่ผ่านมุมมองความรักของพ่อมาก ไม่ใช่แม่นาค ซึ่งจะเห็นได้ว่าภาพยนตร์ส่วนมากของบรรจงเกิดจากการนำตระกูลของภาพยนตร์ที่มีความหลากหลายมาผสมผสานไว้ในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน นอกจากนี้บรรจงยังสามารถขายลิขสิทธิ์บทภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” เพื่อให้ฮอลลีวู้ดนำไปสร้างใหม่ (Remake) ด้วยค่าลิขสิทธิ์ที่สูงสุดในเวลานั้น 1 ล้านเหรียญสหรัฐ ขายลิขสิทธิ์บทภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” เพื่อให้บอลลีวูดนำไปสร้างใหม่ รวมถึงขายลิขสิทธิ์บทภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง ให้กับโจวซิงฉือผู้กำกับชื่อดังชาวจีนเพื่อนำไปสร้างใหม่ แต่ขยายให้เป็นภาพยนตร์ยาว 1 เรื่อง และที่สำคัญภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ยังได้รับการประกาศจากกระทรวงวัฒนธรรมให้ขึ้นทะเบียนเป็นมรดกภาพยนตร์ของชาติ ครั้งที่ 5 ประจำปี 2558 (ประชาไท. [อินเทอร์เน็ต], 2558) ส่วนในแง่งานสร้างภาพยนตร์ บรรจงถือเป็นผู้กำกับภาพยนตร์รุ่นใหม่ที่ช่วยสร้างมาตรฐานใหม่ๆ ให้กับวงการภาพยนตร์ไทย ทั้งกระบวนการผลิตภาพยนตร์ที่มีความพิถีพิถันและการลงทุนสร้างภาพยนตร์ในจำนวนเงินที่สูง จนส่งผลให้ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ของบรรจงบางเรื่องมีความสมจริง ในขณะที่บางเรื่องมีความแปลกใหม่และสร้างสรรค์จนเกิดเป็นเอกลักษณ์ที่ผู้ชมจดจำได้

งานวิจัยเรื่อง “พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล” ชิ้นนี้ เป็นการศึกษาเพื่อวิเคราะห์ว่าเหตุใดบรรจงจึงเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความเป็นประพันธกรสูง บรรจงมีความสามารถในการถ่ายทอดธรรมเนียมของภาพยนตร์ในแต่ละตระกูลอย่างไร ทั้งในแง่ของกลวิธีในการเล่าเรื่องและการออกแบบงานสร้าง หรือมีความสามารถในการผสมผสานตระกูลของภาพยนตร์ การสร้างอารมณ์ขัน โครงเรื่อง เพื่อให้กลายเป็นแนวทางของตนเองจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะตัวได้อย่างไร นอกจากนี้ยังศึกษาถึงประวัติภูมิหลัง แรงบันดาลใจ พัฒนาการทางความคิด กระบวนการทำงานของบรรจงในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ การช่วยเหลือจากทีมงานและอิทธิพลของบริษัทจีทีเอชที่มีต่อภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล

ปัญหานำวิจัย

1. ภูมิหลังและแรงบันดาลใจ ส่งผลให้เกิดเอกลักษณ์ในผลงานภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูลอย่างไร

2. การสร้างสรรค์กลวิธีการเล่าเรื่องและการผสมผสานตระกูลภาพยนตร์ประเภทต่างๆ ของบรรจง ปิสัญธนะกูลเป็นอย่างไร

3. อิทธิพลที่ส่งผลต่อการเกิดเอกลักษณ์ในกระบวนการทำงานหรือกระบวนการคิดของบรรจง ปิสัญธนะกูลในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์คืออะไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาภูมิหลังและแรงบันดาลใจ ที่มีส่วนเชื่อมโยงให้เกิดเอกลักษณ์ในผลงานภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล

2. ศึกษาการสร้างสรรค์กลวิธีการเล่าเรื่องและการผสมผสานตระกูลภาพยนตร์ประเภทต่างๆ ของบรรจง ปิสัญธนะกูล

3. ศึกษาอิทธิพลที่ส่งผลต่อการเกิดเอกลักษณ์ในกระบวนการทำงานหรือกระบวนการคิดของบรรจง ปิสัญธนะกูลในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาจากภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูลจำนวน 6 เรื่อง ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2547 ถึงปี 2556 ประกอบไปด้วย

1. ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ (2547)
2. แฝด (2550)
3. สี่แพร่ง (2551) ตอนคนกลาง
4. 5 แพร่ง (2552) ตอนคนกอง
5. กวน มึน โฮ (2553)
6. พี่มาก..พระโขนง (2556)

ภาพยนตร์เหล่านี้สามารถหาชมได้ในประเทศไทยในรูปแบบดีวีดี รวมทั้งศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับบรรจง ปิสัญธนะกูล เช่น ชีวประวัติ บทความบทสัมภาษณ์ ฯลฯ

ศึกษาจากการสัมภาษณ์เจาะลึกบุคคลกลุ่มวิชาชีพที่สร้างสรรค์งานด้านภาพยนตร์ ทั้งบรรจง ปิสัญธนะกูล ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์ และผู้กำกับภาพยนตร์ที่เคยร่วมงานกับบรรจง ปิสัญธนะกูล รวมทั้งนักวิจารณ์ภาพยนตร์

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล คือ ภาพยนตร์ที่บรรจง ปิสัญธนะกูลกำกับคนเดียวหรือมีส่วนร่วมในการกำกับ และฉายในโรงภาพยนตร์เท่านั้น ซึ่งในงานวิจัยชิ้นนี้หมายถึงภาพยนตร์ 6 เรื่อง อันประกอบไปด้วย ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ แฝด สี่แพร่ง 5 แพร่ง กวน มึน โฮ และพี่มาก..พระโขนง

การสร้างสรรค์กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ คือ องค์ประกอบการเล่าเรื่องและการเล่าเรื่องที่ผสมผสานตระกูลของภาพยนตร์ไว้ในภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน รวมถึงการสร้างอารมณ์ขันในภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล

การสื่อสารผ่านงานสร้างภาพยนตร์ คือ การสื่อความหมายทางด้านภาพผ่านกระบวนการทำงานออกแบบสภาพแวดล้อมด้านภาพในภาพยนตร์ เช่น งานฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้าและทรงผมของตัวละคร รวมถึงการสื่อความหมายทางด้านภาพผ่านการถ่ายทำโดยใช้เทคนิคด้านกล้อง

เวิร์คช็อปนักแสดง (workshop) คือ การที่นักแสดงจะต้องเรียนรู้และฝึกซ้อมสิ่งต่างๆ ก่อนที่จะมีการเริ่มถ่ายทำภาพยนตร์ เพื่อให้สามารถเข้าถึงบทบาทของตัวละคร อันจะนำไปสู่การแสดงเป็นตัวละครตัวนั้นๆ

บล็อกกิง (blocking) คือ การจัดทิศทางของผู้แสดงและกล้องให้มีความสัมพันธ์กัน เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการถ่ายทอดความคิดออกมาเป็นพฤติกรรมหรือการแปรอารมณ์ ความรู้สึกภายในตัวละครให้เป็นการกระทำหรือการแสดงออกอย่างมีศิลปะในมุมกล้องที่เหมาะสม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับวิธีสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ประเภทต่างๆ ของบรรจง ปิสัญ-ธนะกูล ในแง่สุนทรียทัศน์

2. ได้องค์ความรู้เพื่อเป็นแนวทางประยุกต์เชิงสร้างสรรค์ และเชิงศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง “พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะ-กูล” ได้นำแนวคิด ทฤษฎี มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ ดังนี้

1. ทฤษฎีประพันธกร
2. แนวคิดตระกูลของภาพยนตร์
3. แนวคิดการสร้างอารมณ์ขัน
4. ทฤษฎีการผลิตภาพยนตร์
5. แนวคิดการกำกับภาพยนตร์
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ทฤษฎีประพันธกร (Auteur Theory)

1.1 ความหมายและประวัติความเป็นมาของทฤษฎีประพันธกร

คำว่า auteur เป็นศัพท์ภาษาฝรั่งเศส ตรงกับภาษาอังกฤษคำว่า author ซึ่งหมายถึง ผู้เขียน นวนิยาย บทกวี หรือผู้แต่งงานวรรณกรรม ดังนั้นทฤษฎีประพันธกรจึงเป็นทฤษฎีที่ถือว่าผู้กำกับภาพยนตร์เป็นผู้ประพันธ์ภาพยนตร์เรื่องนั้นและเป็นเจ้าของผลงานภาพยนตร์ โดยมองข้ามทีมงานในแผนกอื่นๆ ที่มีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างภาพยนตร์ และถ้าหากว่าผู้กำกับภาพยนตร์เข้าไปมีส่วนร่วมในการเขียนบทภาพยนตร์ด้วย ผู้กำกับคนนั้นก็จะเป็นเจ้าของภาพยนตร์อย่างสมบูรณ์ (Ephraim Katz, 1994)

แนวคิดประพันธกรเกิดขึ้นที่ประเทศฝรั่งเศสในทศวรรษที่ 20 ซึ่งตรงกับยุคภาพยนตร์เงียบ (Susan Hayward, 1996) โดยอองเดร บาแซง (Andre Bazin) และ ฟรังซัวร์ ทรุฟโฟต์ (Francois Truffaut) เพื่อสร้างความศรัทธาว่าภาพยนตร์ก็เป็น “ศิลปะ” อีกแขนงหนึ่ง ไม่ได้มีสถานภาพเป็นเพียงส่วนหนึ่งของ “วัฒนธรรมมวลชน” (mass culture) ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องระบุออกมาให้ได้ว่าใครเป็น “ผู้สร้างสรรค์” (Creator) เพื่อให้เป็นไปตามมาตรฐานของงานศิลปะ (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552) แม้ว่าจุดกำเนิดของแนวคิดนี้จะเริ่มต้นจากในฝรั่งเศส แต่กลับไปเติบโตในฝั่งสหรัฐอเมริกาในทศวรรษที่ 50 ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของปรัชญาเสรีนิยม จากนั้นแอนดรูว์ ซาร์ริส (Andrew Sarris) ได้ยกระดับแนวคิดนี้ให้กลายเป็นทฤษฎีและนำมาใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์ภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด เพื่อวัดคุณค่าของภาพยนตร์ โดยเขาเชื่อว่ายิ่งผู้กำกับคนไหนแสดงตัวตนในงานได้ชัดเจนมากเท่าไหร่ ผลงานชิ้นนั้นก็คือภาพยนตร์ชั้นดี ส่วนผู้กำกับที่ไม่มีความสม่ำเสมอ ใน

แนวความคิดทางปรัชญาและวิธีการนำเสนอทางศิลปะ จะไม่ได้รับความนับถือ และยิ่งไปกว่านั้นเขายังเชื่อถึงขั้นว่าภาพยนตร์ที่เลวร้ายของผู้กำกับ Auteur ยังดีกว่าภาพยนตร์ชั้นยอดของผู้กำกับธรรมดา (Jill Nelmes, 1996)

ส่วนสาเหตุสำคัญอีกประการที่ทำให้เกิดทฤษฎีนี้ขึ้นคือ ผู้กำกับรุ่นใหม่ของประเทศฝรั่งเศสต้องการจะหาทางสร้างสรรค์ภาพยนตร์ในแบบของตัวเอง โดยทำในสิ่งที่แตกต่างไปจากจากกรอบการสร้างภาพยนตร์ในขนบเดิมนั่นคือ “ซีเนม่า ออฟ ควอลิตี้” (Cinema of Quality) ซึ่งเป็นคำที่ใช้เรียกผู้กำกับภาพยนตร์ยุคก่อนหน้าที่มักจะนำเอาบทประพันธ์ดีๆ มาสร้างเป็นภาพยนตร์และเน้นความหรูหราปราณีตของงานสร้างจนทำให้สูญเสียแนวทางหรือตัวตนของผู้กำกับไป ทว่าหากเป็นลักษณะการทำงานของผู้กำกับที่มีความเป็นประพันธกรสูง ผู้กำกับจะเป็นเหมือนกับนักประพันธ์ซึ่งแต่งเรื่องราวขึ้นมาเองใหม่และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวสูง (ผู้จัดการ. [อินเทอร์เน็ต], 2557)

1.2 หลักการและสาระสำคัญของทฤษฎีประพันธกร

สมมุติฐานทางปรัชญาของทฤษฎีประพันธกรคือความเชื่อที่ว่า ภาพยนตร์ถูกใช้เป็น “เครื่องมือสำหรับการแสดงออกส่วนตัว” (personal expression) ดังนั้นภาพยนตร์จึงกลายเป็นสื่อส่วนบุคคลของผู้กำกับภาพยนตร์ (บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา, 2552)

หลักสำคัญของทฤษฎีประพันธกร 3 ประการ ประกอบด้วย

-องค์ประกอบทางเทคนิคของผู้กำกับในฐานะที่เป็นหลักหรือกฎเกณฑ์แห่งคุณค่า

-บุคลิกภาพอันปรากฏให้เห็นอย่างโดดเด่นในฐานะที่เป็นหลักหรือกฎเกณฑ์แห่งคุณค่า

-หลักสำคัญอันเป็นเป้าหมายสูงสุดคือ การมุ่งความสนใจไปยังความหมายที่ปรากฏอยู่ภายในงาน

แอนดรูว์ ซาร์ริส ผู้เปรียบเสมือนบิดาของทฤษฎีประพันธกร ได้อธิบายหลักสำคัญดังกล่าวว่า องค์ประกอบทางเทคนิคเป็นความสามารถของผู้กำกับในการผสมผสานองค์ประกอบต่างๆ ของภาพยนตร์ให้รวมเป็นหนึ่งเดียวกัน และเมื่อผู้กำกับคนนั้นได้ทำงานออกมาจำนวนหนึ่ง ผลงานของเขาก็จะปรากฏให้เห็นถึง “แบบแผน” หรือ “สไตล์” บางอย่างซึ่งเป็นเหมือนลายเซ็นของผู้กำกับ อันจะนำไปสู่ความหมายข้างใน ซึ่งก็คือทัศนะหรือประเด็นที่ผู้กำกับคนนั้นนำเสนอ (Edward Murray, 1975)

ผู้กำกับที่ได้รับการยกย่องว่ามีความเป็นประพันธสูง คือผู้กำกับที่ต้องอยู่ภายใต้การทำงานในระบบสตูดิโอ (studio system) นั่นคือทั้งบริษัทผู้สร้างและเงื่อนไขทางด้านการตลาดต่างก็มีกระบวนการควบคุมที่เข้มงวด แต่ผู้กำกับเหล่านี้ก็ยังคงรักษาเอกลักษณ์หรือตัวตนที่ถ่ายทอดผ่านผลงานเอาไว้ได้อย่างดี ได้แก่ จอห์น ฟอร์ด (John Ford) ที่มีชื่อเสียงในฐานะ “ผู้ประพันธ์” ภาพยนตร์บุกเบิกตะวันตกและอัลเฟร็ด ฮิทช์ค็อค (Alfred Hitchock) ที่ได้รับการยกย่องในฐานะ “ผู้ประพันธ์” ภาพยนตร์เขย่าขวัญ (Louis Giannetti, 1987)

นอกจากนี้ ผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความเป็นประพันธกร ยังสามารถแบ่งย่อยออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ (Nathan Abrams Ian Bell และ Jan Udris, 2001)

-auter คือ ผู้กำกับที่นำเสนอสาระ แก่นเรื่อง หรือประเด็นสำคัญซึ่งปรากฏซ้ำๆ จนเป็นลักษณะเด่น

-metteur en scene คือ ผู้กำกับที่สนใจเทคนิคและสไตล์ ซึ่งไม่ได้หมายความว่าไม่ให้ความสำคัญกับประเด็นที่ถูกนำเสนอ เพียงแต่เน้นไปที่การค้นหาลักษณะเฉพาะตัวของผู้กำกับที่ปรากฏผ่านการใช้มุมกล้อง การเคลื่อนไหวกล้อง การลำดับภาพ และการจัดองค์ประกอบภาพ (mise en scene)

อย่างไรก็ตาม ตามความเห็นของหลุยส์ เจียนเน็ตติ (Louis Giannetti) การวิจารณ์ภาพยนตร์แนวทฤษฎีประพันธกร จะให้ความสำคัญกับวิธีการนำเสนอ (how) มากกว่าเนื้อหาที่ถูกนำเสนอ (what) ดังนั้นนักวิจารณ์แนวประพันธกรจึงถือเป็นพวกรูปแบบนิยมประเภทหนึ่ง (Louis Giannetti, 1987)

1.3 การนำกรอบแนวคิดการวิจารณ์ภาพยนตร์แนวประพันธกรไปสู่การปฏิบัติ

สิ่งที่นักวิจารณ์แนวประพันธกรต้องทำก็คือ การนำทฤษฎีประพันธกรมายึดเป็นกรอบและนำไปสู่การปฏิบัติ งานวิจารณ์ของนักวิจารณ์ภาพยนตร์แนวนี้เริ่มต้นด้วยการเลือกภาพยนตร์จำนวนหนึ่งของผู้กำกับคนหนึ่ง แล้วนำมาวิเคราะห์โครงสร้างของภาพยนตร์เหล่านั้น ซึ่งอัลเฟร็ด ฮิทช์ค็อค เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มักจะถูกนำมาศึกษาด้วยกรอบการวิจารณ์แนวประพันธกรมากที่สุดของโลก

1.3.1 อัลเฟร็ด ฮิทช์ค็อค

อัลเฟร็ด ฮิทช์ค็อค (Alfred Hitchock) เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียงในการสร้างภาพยนตร์แนวเขย่าขวัญ โดยนักวิจารณ์มุ่งศึกษา 2 ส่วนสำคัญในงานของเขา ได้แก่ ส่วนที่เป็นลักษณะร่วมทางด้านเรื่องราวที่นำเสนอ และส่วนที่เป็นเทคนิคและสไตล์

ในส่วนของเรื่องราว ภาพยนตร์ของฮิทช์ค็อคหลายเรื่องมักจะนำเสนอเรื่องราวของผู้ที่ถูกกล่าวหาว่ากระทำความผิด ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง The 39 Steps, The Wrong Man, Strangers on a Train และ North by Northwest หรือมักมีจุดไคลแม็กซ์หลอกในตอนท้ายเรื่องก่อนไปสู่ไคลแม็กซ์ที่แท้จริง

ส่วนเทคนิคและสไตล์ที่มักปรากฏอย่างเด่นชัดในผลงานของฮิทช์ค็อค เช่น มุมมองของกล้องแบบอัตวิสัย (Subjective camera) และมุมกล้องที่เหมือนกับกำลังไล่ล่าตัวละครอยู่ การใช้กระจกและภาพมุมสูง (high-angle shot) (Prince, 2004 ; นับทอง ทองใบ, 2553)

เมื่อจะเริ่มต้นศึกษางานของอัลเฟร็ด ฮิทช์ค็อค ตามกรอบการวิจารณ์แนวประพันธกร สิ่งที่ต้องปฏิบัติ ประกอบด้วย

1. ค้นหาความสัมพันธ์ระหว่างการได้รับการเลี้ยงดูในวัยเด็กและชีวิตส่วนตัว กับประเด็นที่ถูกนำเสนอและเทคนิคที่ใช้ประจำ

2. ค้นหาจุดเชื่อมโยงของความสัมพันธ์ระหว่างฮิทช์ค็อคกับแม่ และตัวละครที่เป็นแม่ในภาพยนตร์ของเขา

3. ค้นหาความสัมพันธ์ระหว่างการเป็นคาธอลิกของฮิทช์ค็อค กับการนำเสนอประเด็นว่าด้วยความผิดและบาปในภาพยนตร์ของเขา (Prince, 2004)

แต่การที่จะค้นพบความสัมพันธ์ดังกล่าวได้ สิ่งที่นักวิจารณ์ภาพยนตร์จะต้องปฏิบัติก่อนหน้านี้ก็คือ

1. เลือกภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์รายนี้มาจำนวนหนึ่ง จากนั้นพยายามสำรวจและตรวจสอบเพื่อหาลักษณะร่วมทั้งทางด้านประเด็นที่นำเสนอและเทคนิคในการนำเสนอ

2. ค้นหาว่าผู้กำกับเป็นใคร มาจากไหน มีภูมิหลังทางครอบครัวอย่างไร

3. ค้นหาภูมิหลังทางด้านการศึกษา การทำงาน และประวัติส่วนตัวอื่นๆ

4. ค้นหาแนวคิดทางการเมือง ค่านิยม และโลกทัศน์ ผ่านทางการให้สัมภาษณ์ หรือการแสดงออกผ่านทางสื่อต่างๆ

5. สำรวจและตรวจสอบภูมิหลังทางด้านจิตวิทยา อาทิ เขาเคยมีประสบการณ์เลวร้ายที่เป็นความหลังฝังใจอะไรบ้าง เขาเกลียดชังหรือรักหรือหลงใหลสิ่งใดมากเป็นพิเศษ

6. พิจารณาดูบุคลิกภาพของเขา

7. ตรวจสอบสภาพแวดล้อมทางด้านการทำงานทางด้านสังคมและวัฒนธรรม

8. สำรวจรสนิยมทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม ตลอดจนวิถีการดำรงชีวิต

หลังจากได้ข้อมูลที่ต้องการแล้ว นักวิจารณ์ต้องทำการสังเคราะห์และวิเคราะห์เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างตัวตนของผู้กำกับกับผลงานของเขา โดยพิจารณาในแง่ประเด็นเนื้อหาและเทคนิคการนำเสนอ

1.4 จุดอ่อนของทฤษฎีประพันธกร

ภาพยนตร์เป็นอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ที่ต้องทำงานเป็นกระบวนการ และต้องอาศัยความร่วมมือจากบุคคลหลายฝ่าย ดังนั้นการจะยกย่องให้ผู้กำกับภาพยนตร์อยู่ในฐานะศิลปินที่ผลิตภาพยนตร์เพียงคนเดียว จึงเป็นการขัดกับธรรมชาติของการสร้างภาพยนตร์ เนื่องจากเป็นการละเลยบทบาทหน้าที่และความสำคัญของผู้ร่วมสร้างภาพยนตร์ในตำแหน่งอื่นๆ ซึ่งมีส่วนในการผลิตผลงานเรื่องนั้นๆ ด้วย

ในบางสถานการณ์ผู้กำกับภาพยนตร์ไม่สามารถจะควบคุมทุกอย่างได้ ต่างกับที่นักเขียนหรือจิตรกรสามารถกระทำได้ เพราะในกระบวนการสร้างภาพยนตร์นั้นมีปัจจัยภายนอกหลายปัจจัยที่

มีผลต่อการทำงานของผู้กำกับ และอยู่นอกเหนือการควบคุม เช่น ปัจจัยเรื่องเวลา สถานที่และงบประมาณ หรือแม้แต่ปัจจัยทางด้านบุคคล

ผู้กำกับภาพยนตร์อาจจำเป็นต้องถ่ายทอดภาพใดภาพหนึ่งหรือฉากใดฉากหนึ่ง หรือแม้แต่ภาพยนตร์ทั้งเรื่อง เพื่อพยายามเอาชนะข้อจำกัด ไม่ใช่เพื่อต้องการสร้างสรรค์ผลงานซึ่งเป็นเอกลักษณ์ ตัวอย่างเช่น กรณีการทำงานของอาคิระ คูโรซาวา (Akira Kurosawa) ในเรื่อง Ran (1985) โดยมีผู้คนตั้งคำถามเกี่ยวกับการจัดองค์ประกอบภาพในฉากหนึ่ง คูโรซาวาได้ตอบว่าที่เขาใช้มุมกล้องแบบนั้นในการถ่ายทำ เนื่องด้วยเหตุผลที่ว่า ถ้าใช้มุมกล้องในลักษณะอื่นอาจจะทำให้คนดูมองเห็นโรงงานโซนี่และท่าอากาศยาน ซึ่งขัดกับฉากเหตุการณ์ในภาพยนตร์ (Prince, 2004)

ทฤษฎีนี้เป็นการให้ความสำคัญกับผู้กำกับภาพยนตร์ที่เป็น “ผู้ประพันธ์” บางคน โดยมองข้ามผลงานที่ไม่มีคุณภาพบางเรื่องของเขา นอกจากนี้ยังหลีกเลี่ยงการให้ความสำคัญกับผู้กำกับภาพยนตร์อีกหลายคน เพียงเพราะผู้กำกับเหล่านั้นไม่ถูกพิจารณาว่าเป็น “ผู้ประพันธ์” จึงทำให้เกิดความลำเอียงหรืออคติในการวิจารณ์

นอกจากนี้ ทฤษฎีนี้ยังมีแนวโน้มที่จะให้น้ำหนักและความสนใจกับผู้กำกับภาพยนตร์ที่ทำงานมาอย่างต่อเนื่องและยาวนาน เนื่องจากแนวทางหลักของทฤษฎีนี้คือ การเลือกภาพยนตร์ “จำนวนหนึ่ง” ของผู้กำกับคนใดคนหนึ่งมาทำการศึกษาวิเคราะห์ ซึ่งการจะเลือกภาพยนตร์ “จำนวนหนึ่ง” มาได้นั้น ก็แสดงว่าผู้กำกับคนนั้นต้องทำงานมาอย่างน้อยช่วงระยะเวลาหนึ่ง ไม่ใช่ผู้กำกับหน้าใหม่ (Louis Giannetti, 1987)

จะเห็นได้ว่าในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานของผู้กำกับบรรจง ปิสัญธนะกูล จำเป็นที่จะต้องนำทฤษฎีประพันธกรมาใช้เป็นกรอบแนวคิด โดยการนำเอาผลงานภาพยนตร์เรื่องที่ผ่านๆ มาของผู้กำกับมาเปรียบเทียบ รวบรวมจุดร่วมในแต่ละเรื่องเพื่อหาเอกลักษณ์หรือพัฒนาการของเขา อันจะขยายการศึกษาไปสู่ภูมิหลังในชีวิต การพัฒนาความคิดของผู้กำกับ (evolution) มุมมองที่สะท้อนบริบทสังคมในเวลานั้นของผู้กำกับ รวมถึงความเชื่อ แรงบันดาลใจ สังคม วัฒนธรรมที่มีส่วนหล่อหลอมผู้สร้างสรรค์ผลงาน อย่างไรก็ตาม เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์ไม่สามารถสร้างภาพยนตร์ได้เพียงลำพัง ดังนั้นการจะวิเคราะห์ภาพยนตร์ของบรรจงได้อย่างลึกซึ้ง จึงจำเป็นต้องศึกษาในด้านการช่วยเหลือจากทีมงานและบทบาทของบริษัทจีทีเอชที่มีต่อภาพยนตร์ของบรรจงควบคู่ไปด้วย นอกจากนี้ ในบางครั้งผู้กำกับภาพยนตร์ก็ไม่สามารถควบคุมปัจจัยในการถ่ายทำบางประการได้ ทำให้ผู้กำกับต้องถ่ายภาพยนตร์เพื่อพยายามเอาชนะข้อจำกัด ไม่ใช่เพื่อต้องการสร้างสรรค์ผลงานซึ่งเป็นเอกลักษณ์ ดังนั้นการจะนำทฤษฎีประพันธกรมาประยุกต์ใช้กับผลงานภาพยนตร์ของบรรจง จึงจำเป็นจะต้องระมัดระวังในเรื่องนี้ด้วย

2. แนวคิดตระกูลของภาพยนตร์ (Genre)

2.1 ความหมายและความสำคัญของ Genre

กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน อธิบายว่า genre หรือรูปแบบหรือตระกูล เป็นภาษาฝรั่งเศสที่หมายถึงประเภท หรือภาษาอังกฤษจะใช้คำว่า type หรือ kind ทั้งนี้รากฐานการศึกษา genre สามารถย้อนกลับไปได้ถึงยุคกรีก และเติบโตเป็นอย่างมากในทศวรรษที่ 1920 ในยุคของอุตสาหกรรมภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด ซึ่งพยายามผลิตภาพยนตร์ขึ้นมาเป็น “กลุ่ม ประเภท และตระกูล” ภาพยนตร์ในรูปแบบต่างๆ เพื่อดึงดูดผู้ชมให้มารับชม เช่น ภาพยนตร์บู๊ ภาพยนตร์รัก ฯลฯ และหลังจากนั้นก็เผยแพร่สู่อุตสาหกรรมสื่อมวลชนอื่นๆ เช่น โทรทัศน์รายการข่าว รายการ สารคดี เป็นต้น การศึกษา genre อย่างเป็นระบบเริ่มนับตั้งแต่ทศวรรษที่ 1970 และได้มีการนิยามคำจำกัดความของ genre ไว้ว่า “ระบบที่เป็นการกำหนดทิศทาง ความคาดหวัง ข้อตกลงร่วมกันระหว่าง 3 ฝ่าย ได้แก่ ระบบอุตสาหกรรม ตัวบท และปัจเจกบุคคล” ซึ่งภาพยนตร์แต่ละตระกูลจะมีสุนทรียะและโลกทัศน์ที่แตกต่างกัน แต่ภาพยนตร์ทุกตระกูลต่างมีจุดร่วมเดียวกันคือ เป็นสิ่งที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาทั้งสิ้น (กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน, 2552)

องค์ประกอบสำคัญที่สามารถนำมาใช้ในการจัดตระกูล ได้แก่ โครงเรื่อง แก่นเรื่อง ลักษณะตัวละครและฉากเหตุการณ์ ซึ่งรวมไปถึงองค์ประกอบเรื่องเวลาและสถานที่ (กฤษดา เกิดดี, 2547)

genre มีความสำคัญต่อ 3 กลุ่ม ดังนี้

-ในด้านอุตสาหกรรม จะเป็นตัวกำหนดรูปแบบของภาพยนตร์ให้เป็นมาตรฐาน (standard) เพื่อที่จะมุ่งเป้าหมายการหวังผลกำไร สามารถโฆษณาได้ง่าย และที่สำคัญคือการลดการให้ความสำคัญแก่ผู้กำกับชั้นนำ โดยมุ่งหวังการผลิตประเภทภาพยนตร์ที่ผู้กำกับธรรมดาก็ตามสามารถทำตามได้ อันจะส่งผลต่อกำไรได้มากที่สุด

-ในด้านตัวบท จะเป็นการพิจารณาเนื้อหาและรูปแบบของภาพยนตร์ที่มีระบบระเบียบเดียวกัน ทั้งในแง่ของการเล่าเรื่องหรือองค์ประกอบภายใน เช่น ตัวละคร โครงเรื่อง เวลา สถานที่ และภาษาภาพยนตร์ตามแนวทาง Formalism อันทำให้เกิด “ขนบ” (convention) ของภาพยนตร์แต่ละรูปแบบ เช่น ภาพยนตร์คาวบอยหรือภาพยนตร์ตะวันตก ก็จะต้องมีองค์ประกอบ คือ ม้า ปืน หนุ่มคาวบอยและตัวร้าย เป็นต้น อย่างไรก็ตาม สูตรสำเร็จดังกล่าวก็อาจจะพัฒนาสู่ “นวัตกรรม” (invention) หรือความแปลกใหม่ได้ เช่น กรณีของคาวบอยเกย์ ในภาพยนตร์เรื่อง Brokeback Mountain

-ในด้านผู้ผลิตหรือผู้ชม คือ การกำหนดความคาดหวังของผู้ชมที่คาดเดาว่า จะได้รับชมภาพยนตร์ในรูปแบบที่ตนต้องการ และนั่นก็จะทำให้ผู้ผลิตได้รับผลกำไรจากการที่ผู้ชมเข้าไปรับชม

2.2 ภาพยนตร์สยองขวัญ (Horror Film)

2.2.1 ความหมายและลักษณะสำคัญของภาพยนตร์สยองขวัญ

กฤษดา เกิดดี ได้อธิบายว่า ภาพยนตร์สยองขวัญเป็นภาพยนตร์ที่นำเสนอภาพที่น่ากลัวและชวนให้สยดสยอง เรื่องราวหรือสถานการณ์ที่มักถูกนำเสนออย่างสม่ำเสมอ ได้แก่ การที่บุคคลหรือกลุ่มบุคคลถูกคุกคามโดยสิ่งที่เป็นมนุษย์หรือไม่ใช่มนุษย์ โดยสิ่งที่ไม่ใช่มนุษย์อาจเป็นไปได้หลากหลายแบบ ตัวอย่างเช่น ผีดิบ ปีศาจ สัตว์ร้าย สัตว์ประหลาด หรือแม้แต่สัตว์ธรรมดาซึ่งไม่ใช่สัตว์ดุร้าย เช่น นกในภาพยนตร์เรื่อง The Birds (1963) เป็นต้น (กฤษดา เกิดดี, 2547)

ในทศวรรษ 1990 และพ้นจากปี 2000 ภาพยนตร์สยองขวัญได้เกิดการเปลี่ยนแปลงจากในอดีตบ้าง จากที่เคยสร้างภาพยนตร์ที่เน้นนำเสนอภาพน่าหวาดกลัว ก็เปลี่ยนมาเป็นการเน้นการหลอกล่อผู้ชมและสร้างบรรยากาศให้น่าพรั่นพรึง ตัวอย่างที่เด่นชัด เช่น ภาพยนตร์เรื่อง The Blair Witch Project (1999) The Sixth Sense (1999) และ The Others (2001)

กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน ระบุว่า คนไทยมักจะกล่าวจำเพาะเจาะจงลงไปว่า ภาพยนตร์สยองขวัญ (horror) คือ “ภาพยนตร์ผี” (ghost movies) ซึ่งในโลกตะวันตก ภาพยนตร์ผีหรือภาพยนตร์สยองขวัญเกิดขึ้นมาได้เกือบหนึ่งศตวรรษแล้ว ตั้งแต่ยุคภาพยนตร์เงียบในสายเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ของเยอรมัน (German expressionism) เช่น เรื่อง “The Student of Prague” (1913) เรื่อง “The Cabinet of Dr. Caligari” (1919) หรือเรื่อง “Nosferatu” (1922) ซึ่งเนื้อหาหลักๆ ของภาพยนตร์แนวนี้จะมีลักษณะของงานที่ต่อต้านวิธีคิดแบบสัจนิยม (anti-realism) ส่วนในโลกฮอลลีวู้ด ช่วงทศวรรษที่ 1930 ผู้สร้างภาพยนตร์จำนวนมากของอเมริกาก็เริ่มสนใจผลิตภาพยนตร์สยองขวัญออกมา เช่น “Frankenstein” (1931) และ “Dracula” (1931) และแม้ว่าจะมีการผลิตออกมาจำนวนมากและต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบันก็ตาม แต่ภาพยนตร์สยองขวัญจากฮอลลีวู้ดก็มักจะถูกผู้คนทั่วไปมองว่า มีรสนิยมต่ำ เป็นภาพยนตร์เกรดบี รวมถึงการถูกประเมินว่าด้อยค่า เมื่อเปรียบเทียบกับภาพยนตร์ในตระกูลอื่นๆ (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, 2552)

สำหรับสถานภาพของภาพยนตร์ผีไทยก็ไม่ได้แตกต่างจากภาพยนตร์ผีของโลกตะวันตกมากนัก แต่เมื่อมองในแง่ของการนำมาวิเคราะห์ศึกษา ภาพยนตร์ผีไทยเป็นวัตถุดิบที่น่าสนใจกว่าภาพยนตร์ผีของโลกตะวันตก เนื่องจากว่าภาพยนตร์ผีของโลกตะวันตกมักจะเน้นไปที่ความสยองขวัญและมีรูปลักษณ์ที่จำกัดไม่กี่ประเภท ในขณะที่ภาพยนตร์ผีไทยเป็นศิลปะที่ได้รับการสร้างขึ้นจากทุนทางวัฒนธรรมความเชื่อที่ตกผลึกผ่านกาลเวลามายาวนาน กรุผีไทยในภาพยนตร์จึงมีตั้งแต่ผีที่น่ากลัว ผีแนวตลก ผีผู้คุ้มครอง ผีศักดิ์สิทธิ์ ผีสยองขวัญ ผีเป็นมิตร ผีเป็นศัตรู และขณะเดียวกันก็ยังมีผีที่มาจากรากทางวัฒนธรรมดั้งเดิมของไทย เช่น ผีนางตะเคียน (ดังกรณีภาพยนตร์เรื่อง “ตะเคียน”) ผีกระสือ (เรื่อง “ตำนานกระสือ”) ผีเสือสมิง (เรื่อง “สาบเสือที่ลำนำกษัตริย์”) หรือผีปอบ (เรื่อง “บ้านผีปอบ”) รวมไปถึงสายพันธุ์ผีที่เกิดจากการผสมผสานหยิบยืมทุนทางวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามาในคลังภาพยนตร์ผีของไทย เช่น กรณีของผีแบบแดร็กคูล่าดูดเลือด (ในเรื่อง “แก้วขนเหล็ก”)

เป็นต้น ดังนั้นภาพยนตร์ผีจึงเป็นสายสัมพันธ์ที่เชื่อมกันระหว่างโลกของภาพยนตร์ โลกของผี และสังคมของมนุษย์

2.2.2 โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผี (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, 2552)

1. ตัวผี

-เพศของผี โดยผีผู้ชายมักเป็นผีที่ถูกสร้างขึ้นมาใหม่ มากกว่าจะเป็นผีที่เป็นตำนานและเรื่องเล่าดังเช่นผีผู้หญิง

-อายุของผี มีได้ตั้งแต่วัยเด็ก วัยรุ่น วัยผู้ใหญ่ จนถึงผีชรา ซึ่งหมายความว่า มิติด้านอายุของผีมีได้หลากหลายไม่ขึ้นอยู่กับว่าจะต้องเป็นเฉพาะคนชราเท่านั้นถึงจะตาย

-ผีดี/ผีร้าย โดยผีร้ายจะทำหน้าที่เพื่อแก้แค้นหรือหลอกหลอน ส่วนผีดีจะทำหน้าที่คือมาช่วยเหลือ เป็นเพื่อน เป็นคู่รักให้กับคน

-ผีไทย/ผีเทศ/ผีถิ่น ในภาพยนตร์ผีไทยไม่ได้มีแค่ผีไทยเพียงอย่างเดียว แต่ภาพยนตร์บางเรื่องยังมีการรับผีฝรั่ง ผีฮ่องกงหรือผีเกาหลีเข้ามา นอกจากนี้ภาพยนตร์ผีไทยบางเรื่องยังปรากฏตัวตนของผีท้องถิ่นอีกด้วย

2. คู่ตรงข้ามหรือศัตรู โดยคู่ตรงกันข้ามคือการพิจารณาคู่ตรงข้ามกับผีทั้งในแง่ของตัวร้าย (Villains) และความคิดคนละด้านกับผี

-พระ/หมอผี ตามแนวคิดที่ว่า ผีจะต้องกลัวพระและหมอผี แต่ผีบางตัวกลับดื้อไม่กลัวพระและหมอผี และจบลงด้วยผีสามารถยืนหยัดได้ในโลกมนุษย์โดยที่ไม่มีใครปราบได้ อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์ผีบางเรื่องก็ไม่เน้นที่จะให้มีพระและหมอผีมาปราบผี

-วิทยาศาสตร์ ในขณะที่ผีเป็นเรื่องความเชื่อ แต่วิทยาศาสตร์คือเหตุผล จึงดูเหมือนว่าวิทยาศาสตร์เข้ากับผีไม่ได้ แต่ภาพยนตร์ผีบางเรื่องกลับแสดงให้เห็นว่า ผีสามารถผนวกกับวิทยาศาสตร์ได้ เช่น ผีใช้ลิฟต์ ใช้มือถือเป็น

-คนเลว แม้ผีจะถูกทำให้กลายเป็นอื่นและถูกมองว่าเป็นตัวร้าย แต่ภาพยนตร์ผีเกือบทุกเรื่องจะแสดงให้เห็นว่า มีทั้งคนและผีบางตัวที่ชั่วร้ายกว่าผีตัวเอก ซึ่งกลุ่มคนเลวพวกนี้จะทำหน้าที่คอยรังควานบรรดาผีตัวเอก ตั้งแต่ก่อนเป็นผี หรือในระหว่างการเป็นผี ซึ่งคู่อาฆาตที่เป็นคนเลวหรือผีเลวนั้น ก็มักจะถูกผีตัวเอกกำจัดได้ในที่สุด ทั้งนี้คนเลวอาจเป็นคน

ในชนบทและเป็นผู้นำท้องถิ่นที่มีอำนาจ เป็นคนเมือง หรือเป็นคนใกล้ตัวมาก กล่าวคือเป็นเพื่อน คนรัก และคนที่ใกล้ชิด

-สถาบันต่างๆ ในสังคม ผีจะคอยวิพากษ์วิจารณ์และล้อเลียนสถาบันที่มีอำนาจ เช่น ศาสนา ทหาร และหมอ

3. ผู้ช่วย การที่ผีอยู่คนละโลกกับคน และผีมีข้อจำกัดต่างๆ ทำให้ต้องมีการช่วยเหลือผีด้วย โดยผู้ช่วยนั้นมักจะเป็นคนดี ซึ่งผลตอบแทนที่บรรดาผู้ช่วยจะได้รับก็คือ คนดีผีคุ้ม นั่นคือผีจะไม่ทำอันตรายกับคนที่มาช่วยเหลือ แต่จะให้การคุ้มครองและป้องกันเพื่อให้ภารกิจการช่วยเหลือเป็นไปได้อย่างตลอดรอดฝั่ง

4. อาวุธ/การกำจัดผี เนื่องจากในสายตาของคน ผีคือความเป็นอื่น ที่แตกต่างจากคน ดังนั้นผีกับคนจึงไม่ควรอยู่ร่วมกัน

-อาวุธจากหมอผีและพระ เช่น มีดหมอ หม้อ น้ำมนต์ สายสิญจน์ ข้าวสารเสก

-วิทยาศาสตร์ ในสังคมยุคใหม่วิทยาศาสตร์กลายเป็นอาวุธที่สามารถกำจัดผีได้ เช่น ซีดีสะกดวิญญาณ การใช้ยาปราบผีซาร์ส

-เวรกรรม เป็นอาวุธในเชิงนามธรรมเพื่อกำจัดผี เช่น กรรมดีหรือผลบุญ กล่าวคือ หากสามารถทำกรรมดีก็สามารถช่วยให้ผีสามารถหลุดออกจากความเป็นผีได้และอาจกลับไปเกิดใหม่

-ธรรมชาติ เมื่อภาพยนตร์ผีไทยได้รับกลิ่นอายจากความเป็นตะวันตก เช่น เริ่มนำตัวผีมาจากตะวันตก ดังนั้นจึงต้องใช้การกำจัดในลักษณะคล้ายกับการกำจัดผีดิบของฝรั่ง หรือแม้แต่ในภาพยนตร์บางเรื่อง กระแสของความเป็นตะวันตกก็ส่งผลให้ผีไทยที่ไม่ได้เป็นผีดิบ ก็อาจถูกกำจัดแบบฝรั่ง

-สืบทอด/คงกระพัน ขณะที่การกำจัดผีเป็นจุดคลี่คลายของภาพยนตร์ แต่ในภาพยนตร์หลายเรื่อง ยังมีผีอีกหลายพันธุ์ที่ยังคงอยู่ดีมีสุขไม่อาจปราบได้ ผีบางตนสามารถอยู่ยงคงกระพัน

-ตระหนักเอง การจากไปของผีจะเกิดขึ้นจากการตระหนักด้วยตนเองหรือปฏิบัติภารกิจสำเร็จ

5. เวลา ในภาพยนตร์ผีสามารถจัดแบ่งเวลาได้ 2 รูปแบบ คือ

-อดีต/ปัจจุบัน/อดีตสลับกับปัจจุบัน ภาพยนตร์ผีบางเรื่องนำเสนอมิติของผีในมิติเดียวคือ ถ้าไม่ใช่อดีตก็เป็นปัจจุบัน ในขณะที่ภาพยนตร์ผีบางเรื่องมีเทคนิคการนำเสนอให้เห็นทั้งอดีตสลับกับปัจจุบัน

-กลางวันและกลางคืน ตามความเชื่อของคนไทยมักจะปรากฏกายตอนกลางคืน หากเป็นเวลากลางวันผีมักจะนอนหรือจำศีล ในภาพยนตร์ผีบางเรื่อง ผีสามารถปรากฏกายตอนกลางวันได้ แต่ก็จำกัดให้คนบางคนได้เห็น ในขณะที่บางครั้งผีก็ไม่ตกอยู่ภายใต้การควบคุมของเวลาอีกต่อไป

6. สถานที่

-ชนบท/เมือง ภาพยนตร์ผีอาจเน้นการนำเสนอความเป็นชนบท เมือง หรือกล่าวถึงเมืองและชนบทควบคู่กันไป กล่าวคือเมื่อกล่าวถึงต้นกำเนิดของผี ภาพยนตร์จะโยงใยไปสู่ชนบทหรือที่ไม่เจริญ และผีจะกลับมาอาละวาดหรือมาหลอกหลอนในเมือง

-สถานที่จำกัดและไม่จำกัด สถานที่ของผีอาจจะถูกจำกัด เช่น วนเวียนอยู่ในสุสาน ป่าช้า บ้าน หรือสถานที่ที่ตนตาย ในขณะที่ผีบางตนอาจเดินทางได้แทบจะทุกที่

7. มุมมองการเล่าเรื่อง

-มุมมองของคน ภาพยนตร์ผีส่วนใหญ่จะเล่าเรื่องผ่านมุมมองของคนที่เจอเหตุการณ์ผี แต่อาจแตกต่างกันไปสองแง่มุมคือ แง่มุมแรก คือ คนที่กลัวผี และแง่มุมที่สอง คือ คนที่ไม่กลัวผีหรือไม่เชื่อในผี แต่ก็ต้องมาประสบพบกับผี โดยจุดต่างของภาพยนตร์ที่มาจากมุมมองของคนกลัวและไม่กลัวผี ก็คือ ในมุมมองของคนกลัวผี ผีจะโผล่ออกมาตามทางที่คนกลัวผีคาดอยู่แล้ว และคนกลัวผีจะรู้ทิศทางและวิธีป้องกันผี เช่น การหาพระ การใช้น้ำมนต์ แต่สำหรับคนไม่กลัวผี ผีมักจะโผล่ออกมาในสถานที่ที่คนไม่คาดคิด คนจะไม่มีทางออกที่เห็นได้เด่นชัด และในที่สุดผีก็มักจะอยู่ยงคงกระพันหลอกหลอนได้ต่อไป

-มุมมองของผี ภาพยนตร์ผีบางเรื่องจะเล่าเรื่องผ่านมุมมองของผี ซึ่งจะทำให้ผู้ชมเห็นวิธีคิดของผีและชีวิตหลังความตาย

8. โครงเรื่อง สามารถจัดกลุ่มได้เป็น 3 กลุ่ม คือ

-ผีธรรมเนียมนิยม โดยภาพยนตร์ผีในรูปแบบนี้จะค่อนข้างเข้าใจได้ง่ายและถูกอรรถรสของคนไทย โครงเรื่องจะประกอบด้วยสามส่วนคือ <u>เปิดเรื่อง</u> ในฉากก่อนเจอผี <u>ระหว่างเจอผี</u> ซึ่งจะพบกับผีที่หลอกหลอน หนีผี

หรือหาวิธีกำจัดผี คลี่คลาย ด้วยการกำจัดผีสำเร็จหรือไม่สำเร็จ อย่างไรก็ตามภายใต้โครงเรื่องดังกล่าวอาจมีการดัดแปลงไปบ้างและหากดัดแปลงได้ดีและแตกต่างจากขนบเดิมๆ ก็จะกลายเป็นภาพยนตร์ผีแบบใหม่ได้ เช่น ระหว่างการดำเนินเรื่องอาจใช้แนวตลกเพื่อแทรกในแต่ละช่วงหรือใช้ความจริงจัง การดัดแปลงให้เป็นภาพยนตร์ผีวัยรุ่นโดยใช้ผู้แสดงเป็นวัยรุ่น รวมไปถึงการนำภาพยนตร์ของเก่ากลับมาตีความใหม่

-ผีโรมานซ์ เป็นโครงเรื่องที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ซึ่งพยายามมุ่งสู่จุดหมายของความรู้สึกที่ดีต่อผี ทั้งในฐานะเพื่อน พี่น้อง และคนรัก โดยโครงเรื่องจะมีลักษณะดังนี้ เปิดเรื่อง ก่อนเจอผี ตัวละครดูเหมือนขาดอะไรไป สัมพันธภาพ เป็นช่วงที่ก่อเกิดสัมพันธภาพที่ดีระหว่างคนกับผีหรือผีกับผี คลี่คลาย เป็นช่วงที่ผีจากไป เพื่อยืนยันให้เห็นว่าผีกับคนไม่อาจอยู่ด้วยกันได้

-ผีสืบสวนสอบสวน เป็นโครงเรื่องที่ได้รับอิทธิพลจากเอเชีย ซึ่งเน้นแนวทางการสืบสวนสอบสวนหาสาเหตุและการแก้ไขปัญหา จุดเด่นของภาพยนตร์ผีสืบสวนสอบสวนจะมีลักษณะที่สลับซับซ้อนซ่อนเงื่อน การตัดสลับไปสลับมาของเรื่อง ดังเช่นภาพยนตร์นักสืบ แต่เป็นการสืบผีที่หากผู้ชมละสายตาไปแต่ละฉากก็อาจไม่เข้าใจได้ ยิ่งภาพยนตร์มีความสลับซับซ้อนเท่าไหร่ก็ยิ่งเพิ่มความสนุกสนานปนความน่าสะพรึงกลัวให้แก่ผู้ชมเป็นอย่างมาก โครงเรื่องของผีสืบสวนสอบสวน ประกอบไปด้วย เปิดเรื่อง ก่อนเจอผี คนในเรื่องจะมีข้อสงสัยอะไรบางอย่าง การค้นหา เป็นความต่อเนื่องจากข้อสงสัยในช่วงต้นเรื่อง พยายามหาเบาะแสของผี และพยายามคลี่คลายปัญหาจากข้อสงสัยดังกล่าว คลี่คลาย ทราบปัญหาและแก้ไขได้ เช่น รู้ว่าผีคือใคร ต้องการอะไร ใครฆ่าผี และจะช่วยผีได้อย่างไร

2.3 ภาพยนตร์รักโรแมนติก (Romance Film)

2.3.1 ความหมายและลักษณะสำคัญของภาพยนตร์รักโรแมนติก

Barbara Fuchs ได้สำรวจนิยามของคำว่า “โรมานซ์” และพบว่าคำนี้มีชุดความหมายที่หลากหลายและกว้างขวางมาก ขึ้นอยู่กับจุดยืนของผู้นิยามว่ามองมาจากสาขาวิชาใด แต่ไม่ว่าจะเป็นสายวิชาแขนงใดก็ตาม ต่างก็ยอมรับร่วมกันว่า “โรมานซ์” มักเกี่ยวข้องกับเรื่องของ “รักๆ ใคร่ๆ” (love affairs) โดย Fuchs ได้ตั้งข้อสังเกตว่า โรมานซ์จัดเป็นประเภท (genre) ของวรรณกรรมชนิดหนึ่ง ที่เริ่มต้นขึ้นจากงานกวีนิพนธ์ของฝรั่งเศสในช่วงศตวรรษที่ 12 ซึ่งภายหลังก็ได้ขยายตัวออกไปทั่ว

ยุโรปในเวลาต่อมา เรื่องราวของกวีนิพนธ์โรมานซ์นี้มักจะเกี่ยวพันกับตัวละครสูงศักดิ์ มีพระราชา พระราชินี อัศวิน เลดี้ เกียรติยศ และความจงรักภักดี โดยที่เนื้อเรื่องมักจะเป็นแนวรบๆ รักๆ หรือการผจญภัย รวมไปถึงอำนาจของสิ่งมหัศจรรย์ต่างๆ แต่พอมาถึงในยุคปัจจุบัน โรมานซ์ได้ถูกขยายนิยามออกไป ดังนั้นโรมานซ์จึงไม่ใช่เรื่องราวชีวิตรักของคนชั้นสูงเท่านั้น ดังเช่นในกรณีของไทยที่เป็นการพูดถึงรักโรแมนติกแบบคนชั้นล่างผ่านสายตาของคนชั้นกลาง ได้แก่ วรรณกรรมหรือภาพยนตร์เรื่อง “แผลเก่า” “มนต์รักลูกทุ่ง” “มนต์รักทรานซิสเตอร์” (Barbara Fuchs, 2004)

Peter Redman อธิบายว่า สูตรเรื่องเล่าของโรมานซ์แบบคลาสสิก อาจเน้นไปที่การธำรงรักษาความสัมพันธ์แบบรักต่างเพศ การต่อสู้กันระหว่างเหตุผลกับอารมณ์ และการพยายามเอาชนะอุปสรรคต่างๆ เพื่อความรัก โดยที่ใช้โลกจินตนาการหรือโลกแห่งการหลบหนี (escapist world) เป็นพื้นที่ของการสื่อความหมาย แต่ในเรื่องเล่าของโรมานซ์แบบร่วมสมัย (contemporary romance) ดูเหมือนว่าสูตรการเล่าเรื่องที่ Redman ได้กล่าวมา อาจจะเริ่มมีขีดจำกัดในการอธิบาย ทั้งนี้เพราะในภาพยนตร์รักโรมานซ์ยุคปัจจุบันเริ่มมีร่องรอยความสัมพันธ์แบบรักร่วมเพศปรากฏอยู่ทั้งในลักษณะของการสอดแทรกและนำเสนอเป็นแก่นหลักของเรื่อง เช่น รักระหว่างชายกับชายในภาพยนตร์เรื่อง “สัตว์ประหลาด” หรือความสัมพันธ์ระหว่างหญิงกับหญิงในภาพยนตร์เรื่อง “คืนไร้เงา” การถวิลหาความรักที่ขาดหายไปในโลกปัจจุบันกับความพยายามที่จะย้อนกลับไปหาสวรรค์แห่งรักเมื่อครั้งอดีต (nostalgia) ดังกรณีของตัวละครต้นกับดิวใน “เดอะ เล็ตเตอร์ จดหมายรัก” ที่หลีกจากสังคมเมืองหลวงไปสู่รักแท้ในบรรยากาศชนบท รวมไปถึงการตั้งคำถามเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างรักแบบโรมานซ์ (ในฝัน) กับรักที่เกิดขึ้นหลังจากเรียนรู้คุณค่าอันแท้จริงของชีวิต เช่น ตัวละครแบบไข่ย้อยในภาพยนตร์เรื่อง “เพื่อนสนิท” (Peter Redman, 2002)

โรมานซ์ถือเป็นปรากฏการณ์ที่อยู่ในวิถีแห่งชีวิตประจำวัน และอยู่ใกล้ชิดกับชีวิตทางสังคมของคนยุคนี้ โดยคนจำนวนมากมักจะให้ความหมายของ“หนังโรมานซ์” หรือ “หนังรัก” ไปในทำนองว่า เป็นเรื่องน้ำเน่า ซึ่งว่าด้วยเรื่องความรักที่วนเวียนของหนุ่มสาว หรือไม่ก็เป็นหนังที่ว่าด้วยฉากตบๆ จูบๆ เป็นวรรณกรรมแบบ “ประโลมโลกย์” ที่เกี่ยวข้องแต่เฉพาะ “โลกียวิสัย” ไม่ยกระดับคุณค่าเชิงสุนทรียะใดๆ รวมไปถึงทัศนะที่ว่า โรมานซ์เป็นวรรณกรรมที่เอาใจตลาดและมวลชน ที่ยิ่งเสพก็ยิ่งทำให้รสนิยมมีแต่อันจะตกต่ำลง อย่างไรก็ตาม ผู้ชมมักจะได้เห็นการต่อสู้ในความคิดทางสังคมเป็นฉากหลังในภาพยนตร์แนวโรมานซ์เสมอ ตัวอย่างเช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “พริกขี้หนูกับหมูแฮม” ตัวละครจอห์นและพิมไปต่อสู้ชีวิตและพบรักกันที่ลอสแองจิลลิส ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจถึงปฏิสัมพันธ์ของสังคมร่วมสมัย ที่มีการต่อรองกันระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นกับวัฒนธรรมโลกตลอดเวลา เพราะแม้ตัวละครเอกจะใช้ชีวิตในโลกปัจเจกชนเสรีแบบอเมริกา แต่เครือญาติซึ่งเป็นตัวแทนวัฒนธรรมท้องถิ่นก็ยังเข้ามาสร้างความขัดแย้งอย่างต่อเนื่อง หรือแม้แต่การที่ภาพยนตร์ตั้ง

คำถามว่า ในท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์ สถานะของคนไทยหรือวัฒนธรรมไทยยังเป็นเพียงแค่ชุมชนชายขอบหรือชุมชนพลัดถิ่น (diasporic community) ที่แม้จะมีอยู่ แต่ก็ไม่ได้มีอำนาจ

2.3.2 โครงสร้างการเล่าเรื่องในภาพยนตร์รักโรแมนติก (กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน, 2552)

1. ตัวเอก ส่วนใหญ่เป็นคู่รักชายหญิง ซึ่งเป็นการตอกย้ำรักต่างเพศ (heterosexuality) โดยตัวเอกฝ่ายชาย ในเชิงรูปธรรมจะสูงใหญ่ ร่างกายบึกบึน น้ำเสียงนุ่มทุ้ม ในเชิงนามธรรม พระเอกจะมีความเข้มแข็งและเป็นตัวละครเชิงรุก เช่น การขอความรัก การขอแต่งงาน ตัวเอกฝ่ายหญิง ส่วนใหญ่จะมีรูปร่างแบบบาง อ่อนแอ บางคนก็มีอาการป่วยด้วย และมักจะเป็นตัวละครเชิงรับหรือถูกกระทำจากพระเอก เช่น การถูกพระเอกจูบ แต่การประกอบสร้างภาพของพระเอกและนางเอกไม่จำเป็นต้องอยู่ตรงกันข้ามเสมอไป บางครั้งอาจมีการสลับสับเปลี่ยนเพื่อเป็นการแหวกขนบสูตรภาพยนตร์รักและนิยามโรมานซ์ของคนทั่วไป เช่น พระเอกเป็นฝ่ายเจ็บป่วยอ่อนแอ นางเอกเป็นฝ่ายเข้มแข็งกล้ามาทวงสมบัติคืน หรือนางเอกที่ปฏิเสธพระเอกและการแต่งงาน

2. ตัวร้าย ภาพยนตร์เกือบทุกเรื่องมักสร้างให้มีตัวร้ายหรืออุปสรรคที่คอยขัดขวางความรัก เพื่อเป็นตัวสนับสนุนให้ความรักของชายหนุ่มและหญิงสาวโดดเด่นมากยิ่งขึ้น ซึ่งก็จะผูกประสานกับโครงเรื่องที่ความรักจะต้องเอาชนะทุกสิ่งให้ได้ และถึงแม้จะเอาชนะไม่ได้ก็ยังคงแสดงให้เห็นถึงรักอันเป็นนิรันดร์ที่ตัวละครเอกต้องร่วมต่อสู้ฟันฝ่า ตัวร้ายของภาพยนตร์รักจำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ

-ตัวร้ายที่เป็นรูปธรรม เช่น นางร้าย ผู้ร้าย และในบางครั้งคือ ญาติมิตร พี่น้อง ที่พร้อมจะทำลายตัวเอกและขัดขวางความรัก

-ตัวร้ายที่เป็นนามธรรม สามารถแบ่งย่อยได้เป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มแรก อุปสรรคในเชิงโครงสร้าง ได้แก่ ชาติ ชนชั้น และภพหรือความตาย กลุ่มที่สอง คือ อุปสรรคในมิติเพศสภาวะ ได้แก่ เพศ (เพศเดียวกัน) วัยครอบครัว และความบริสุทธิ์ของสตรี กลุ่มที่สาม ได้แก่ อุปสรรคอื่นๆ ได้แก่ ความเข้าใจผิดและความพิการ

3. อาวุธ-ผู้ช่วยและผู้ทำลายความรัก อาวุธ (weaponry) ทำหน้าที่สองด้านคือ ด้านแรก การเป็นผู้ช่วยให้ความรักเข้มแข็งมากยิ่งขึ้น แต่ในอีกด้านหนึ่ง ก็อาจทำลายความรักอันเป็นนิรันดร์ได้

-วัตถุสิ่งของ อาวุธที่จะทำให้พระเอกกับนางเอกรักกันถือเป็นสูตรสำเร็จในภาพยนตร์ เช่น ดอกไม้ จดหมาย แหวน แต่ในทางตรงข้าม ก็เป็นเครื่องมือทำลายความรักหรือผูกมัด เช่น การสวมแหวนหมั้นอาจเป็นตัวยึดผู้หญิงเอาไว้ด้วย (สมสุข หินวิมาน, 2545) แต่หัวใจก็อาจไม่สามารถหยุดยั้งได้

-การกระทำ ได้แก่ การจุมพิต การกอด การจับมือ การสัมผัส ถือเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้แทนความรักและอาทรของพระเอกกับนางเอก แต่ในทางตรงข้าม ก็อาจเป็นเครื่องมือที่ใช้ทำลายความสัมพันธ์หรือการมีอำนาจเหนือตัวละคร เช่น เมื่อนางอิจฉาจูบพระเอก หรือผู้ร้ายพยายามข่มขืนนางเอก (Patrick Fuery, 2000)

4. เวลา สำหรับในภาพยนตร์รัก สามารถเล่าเรื่องโดยไม่จำเป็นต้องใช้ตรรกะเรื่องเวลาที่เคลื่อนไปข้างหน้าเสมอ เพราะในโลกจริง ผู้คนมักจะประสบปัญหาเรื่องความรัก จนทำให้รู้สึกเจ็บปวดใจ เช่น รักคนผิด หรือรักที่ล้มเหลว ดังนั้นภาพยนตร์รักจึงจัดการย้อนเวลาไปสู่อดีต ไปข้างหน้าหรือสลับไปสลับมา เพื่อให้อย่างน้อยผู้ชมมีความสุขกับรักในอดีต เช่น การฟังเพลงเก่า ชุดสวยในยุคความรักของตนในอดีตที่สวยงาม

-ภาพยนตร์รักกับการมองอดีตสู่อนาคต เป็นภาพยนตร์ที่เรียงลำดับเรื่องราวหรือเนื้อหาจากอดีตสู่อนาคต และมักนิยมนำเสนอเกือบทุกยุคทุกสมัย ได้แก่“บ้านทรายทอง” “เลดี้ฝรั่งดอง” “พริกขี้หนูกับหมูแฮม” “เจ้าสาวผัดไท”

-ภาพยนตร์รักย้อนสู่อดีต เป็นภาพยนตร์ที่ย้อนระลึกเรื่องราวในอดีต กลุ่มภาพยนตร์นี้อาจเรียกอีกอย่างได้ว่าภาพยนตร์ย้อนยุค ได้แก่ “แผลเก่า” “ข้างหลังภาพ” “อารีดัง” “คู่กรรม” “แฟนฉัน” ซึ่งบทบาทหน้าที่ของภาพยนตร์รักแนวดังกล่าวคือ การโหยหาความสุขยุคอดีต (nostalgia) โดยเฉพาะความรักที่อาจหายไปในปัจจุบัน จึงจำเป็นต้องย้อนกลับสู่อดีตเพื่อแสวงหาความรักที่จืดจางและสวรรค์ที่สูญสลายไป ซึ่งภาพยนตร์ย้อนยุคเป็นตัวแสดงให้เห็นกระบวนการสร้างสรรค์เวลาปัจจุบันให้ย้อนกลับสู่อดีตด้วยการใช้ภาษาภาพยนตร์ ได้แก่ ภาพย้อนอดีต การถ่ายภาพด้วยสีขาวดำ การสร้างฉากในอดีต การใช้วัตถุ เช่น นาฬิกา เสื้อผ้าย้อนยุค และการตัดต่อภาพที่สลับอดีตกับปัจจุบัน

-ภาพยนตร์รักกับการสลับอดีตปัจจุบันและอนาคต เป็นการย้อนสลับระหว่างเวลาของอดีต ปัจจุบัน และอนาคต ที่ทับซ้อนกันจนแยกไม่ออกว่า ในขณะที่รอชมภาพยนตร์รักดังกล่าวเป็นช่วงเวลาใดกันแน่ ได้แก่ “เรื่องรักน้อยนิดมหาศาล” “ทวิภพ”

5. สถานที่ ภาพยนตร์รักนำเสนอพื้นที่ในบ้านและภายนอกบ้านให้กับผู้ชมเพื่อเป็นสัญญะของความรัก

-พื้นที่ส่วนตัวภายในบ้าน ภาพยนตร์รักจะนำเสนอภาพของบ้านเป็นเรือนรักของหนุ่มสาว และเป็นเครื่องหมายของกุลสตรี นอกจากนี้ การสร้างฉากแต่งงาน งานเลี้ยงและการเต้นรำ ก็ถือเป็นองค์ประกอบเชิงสัญญะที่จะต่อเสริมอุดมการณ์ความรักเรื่องการแต่งงานให้กับนางเอกด้วย

-ฉากภายนอกบ้าน ภาพยนตร์รักจำนวนมากจะถ่ายทำในฉากทะเล แม่น้ำ และภูเขา ซึ่งนอกจากจะแทนความสวยงามแล้ว ยังหมายถึงความยิ่งใหญ่ตระการตาของความรักที่ไม่มีวันจบสิ้น แตกต่างไปจากพื้นที่ในชีวิตประจำวันที่น่าเบื่อและอึดอัด นอกจากนี้ ภาพยนตร์รักยังเสนอภาพของสถานที่ท่องเที่ยวทั้งในและต่างประเทศ ซึ่งเป็นการพยายามเปิดโลกทัศน์ของสตรีทั่วไปที่เคยอยู่แต่ในบ้านให้ก้าวออกนอกบ้าน เพื่อจะได้เห็นโลกอันกว้างไกล การเดินทางออกนอกบ้านของเธอมีนัยของการตามหาความรักที่ขาดหายไป โดยเฉพาะการตามหาความอบอุ่นจากผู้ชายและหลีกหนีจากโลกของพ่อหรือเพศชายที่ปกครองตนอย่างเข้มงวด และท้ายที่สุด การเดินทางของผู้หญิงก็มักจะพบกับชายหนุ่มที่จะมาช่วยปกป้องเธอได้ อย่างไรก็ตาม ในมิติของความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ การเดินทางไปยังต่างประเทศในภาพยนตร์รักก็ยังแฝงความหมายบางประการ ทั้งในแง่การยกย่องต่างประเทศและการต่อต้านวัฒนธรรมต่างแดน ซึ่งสอดรับกับสภาพของสังคมไทยในขณะนั้น

6. มุมมอง

ภาพยนตร์รักอาจนำเสนอมุมมองจากฝ่ายชาย ฝ่ายหญิง หรือทั้งชายและหญิง และในบางเรื่องอาจจะไม่มีตัวละครเป็นผู้เล่าเรื่อง โดยเรื่องจะดำเนินไปเรื่อยๆ แต่มุมมองทั้งหมดจะถ่ายทอดผ่านสายตาของผู้หญิงเป็นสำคัญ หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นมุมมองสตรี (feminine perspective) เนื่องจากภาพยนตร์รักมักจะวางเนื้อหาเรื่องราวที่เกี่ยวพันกับความรัก

และเรื่องราวรอบตัวของสตรี ผ่านตัวละครที่มีความอ่อนโยนและมีอารมณ์อ่อนไหว

7. โครงเรื่อง สามารถจัดกลุ่มได้เป็น 3 กลุ่ม คือ (Stuart Voytilla, 1999)

-ทั้งสองไม่ตระหนักเลยว่าตนเองรักกัน จนฝ่าฟันอุปสรรคถึงตอนจบของเรื่อง ได้แก่ “บ้านทรายทอง” “พริกขี้หนูกับหมูแฮม” “ก๊กกะกาวน์”

-ฝ่ายหนึ่งไม่ตระหนักว่าตนเองรัก และแสดงพฤติกรรมเย็นชากับฝ่ายตรงข้าม ได้แก่ “คู่แท้ปาฏิหาริย์” “คู่กรรม” “พี่เลี้ยง” “กุมภาพันธ์” “หมานคร”

-ทั้งสองรักกันแต่ไม่อาจบอกรักได้ หรือมีอุปสรรคบางอย่างขัดขวางความรักของทั้งคู่ตลอดมา ได้แก่ “รัตนาวดี” “แผลเก่า” “ผิดหรือที่จะรัก” “อีกครั้ง” “นางนาก” “เกิดอีกทีต้องมีเธอ” “ข้างหลังภาพ” “ทวิภพ” “ฟ้าทะลายโจร” “สุดเส่นหา” “คืนไร้เงา” “สัตว์ประหลาด”

แม้ว่าภาพยนตร์รักไทยส่วนใหญ่จะมีแบบแผนการเล่าเรื่องไม่แตกต่างจากนิยายโรมานซ์คลาสสิก ดังที่ Peter Redman นำเสนอ คือ มีลักษณะเส้นตรง (linear) หรือการเล่าเรื่องโดยลำดับเวลาตั้งแต่ก่อนพบกัน พบกัน รักประสบปัญหา และการคลี่คลาย แต่ส่วนที่แตกต่างกันคือ ภาพยนตร์รักไทยยังอาจจำแนกได้เป็น 5 แบบ โดยไล่เรียงจากอดีตสู่ปัจจุบัน ซึ่งความแตกต่างดังกล่าวล้วนมาจากความแตกต่างของบริบทสังคมและวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ดังนี้

-ภาพยนตร์รักแบบธรรมเนียมนิยม เป็นภาพยนตร์รักที่มีความคล้ายคลึงกับธรรมเนียมการเล่าเรื่องที่เน้นเงื่อนเวลาจากอดีตสู่ปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม จุดต่างของภาพยนตร์กลุ่มนี้กับภาพยนตร์ตะวันตก คือ การลอกเอาขนบการเล่าเรื่องของลิเกหรือการแสดงพื้นบ้านของไทยมาประสมประสาน ทำให้ตัวละครพบกับปัญหาหรืออุปสรรคต่างๆ จำนวนมาก กว่าที่ความรักของทั้งคู่จะจบลง หรืออาจกล่าวได้ว่า ตัวละครจะพบกับเหตุการณ์จำนวนมาก กว่าที่ท้ายสุดจะคลี่คลายด้วยความรัก ได้แก่ “เลดี้ฝรั่งดอง” “ผิดหรือที่จะรัก” “นางสาวโพระดก”

-ภาพยนตร์รักปนตลก คือรูปแบบของภาพยนตร์ที่จะมีทั้งบทรักและบทตลกควบคู่กัน ดังสูตรการแสดงแบบครบรส ได้แก่ “เลดี้ฝรั่งดอง” “นางสาวโพระดก” แต่การปะปนของรักและตลกนั้นจะไม่ผสมเป็นเนื้อเดียวกันเหมือนกับภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้แบบตะวันตก ดังนั้นหาก

ตัดทอนช่วงตลกออกไปก็จะเป็นภาพยนตร์รักอย่างเดียว ซึ่งก็ยังสามารถรับชมได้แต่จะขาดอรรถรสของความตลกขบขัน รูปแบบดังกล่าวไม่แตกต่างจากแนวคิดเรื่องภาพยนตร์ไทยในอดีตคือหนังครบรสที่มีทั้งตลก รัก ปู๊ และน้ำตา

-ภาพยนตร์รักแบบสากล ภาพยนตร์รักของไทยเริ่มปรับเปลี่ยนเทคนิคการเล่าเรื่องให้เป็นแบบสากล โดยเริ่มตัดความสลับซับซ้อนของเรื่องราวที่ตัวละครต้องประสบ (แบบในลิเก) และให้เจอเหตุการณ์ที่เป็นปมขัดแย้งเพียงไม่กี่ปมและดำเนินเรื่องต่อไปจนถึงจุดสุดยอดของความรัก นอกจากนี้ ยังเริ่มพัฒนาสู่การเล่าเรื่องแบบคู่ขนาน โดยมีตัวละครที่เปรียบเทียบความรักของพระเอกกับนางเอก ตัวละครที่เปรียบเทียบจะเป็นตัวแสดงให้เห็นความรักของพระเอกและนางเอกเป็นสิ่งที่ดีและถูกต้อง ได้แก่ “อีกครั้ง” มีตัวพระรองและนางรองที่มีปัญหาความรักเป็นตัวเปรียบเทียบรักของพระเอกและนางเอก หรือใน “กั๊กกะกาวน์” ก็มีคู่รองที่แสดงให้เห็นความรักเช่นกัน

-ภาพยนตร์รักโรแมนติกคอมเมดี้ ถือเป็นสูตรภาพยนตร์รักแบบตะวันตกที่ผสมผสานความรักกับตลกได้อย่างกลมกลืนเป็นเนื้อเดียว ไม่อาจจะแยกออกมาได้ ซึ่งจะแตกต่างจากรูปแบบที่ 2 ภาพยนตร์กลุ่มนี้ถือกำเนิดในช่วงทศวรรษที่ 2530 ดังเช่น “พริกขี้หนูกับหมูแฮม” ตัวแสดงจะมีทั้งบทตลกกับความรักที่ทับซ้อนกันอย่างลงตัว รูปแบบนี้มีกลิ่นอายแบบตะวันตกค่อนข้างมาก และผ่านจุดยืนการเล่าเรื่องด้วยสายตาคนชั้นกลางแล้วมีแนวโน้มเน้นทัศนะค่านิยมแบบชายเป็นใหญ่

(TOR CNANTAWAT, 2557) อธิบายว่า ภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้เกิดจากการผสมผสานกันระหว่างความตลกและความโรแมนติกอันมีนิยามว่าด้วยเรื่องของชายหนุ่มหญิงสาวหรือบางครั้งอาจเป็นเพศเดียวกัน ที่ถูกขับเคลื่อนด้วยความรักหรือการสานสัมพันธ์กันระหว่างพระเอกกับนางเอก โดยมีอารมณ์ขบขันเป็นองค์ประกอบที่ช่วยผลักดันให้เรื่องราวดูรื่นรมย์ เป็นภาพยนตร์ที่ให้อารมณ์ในแง่บวกเพื่อจรรโลงใจแล้วมักจบด้วยสุขนาฏกรรม เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกอิ่มเอิบใจ

-ภาพยนตร์รักแบบใหม่ในทศวรรษที่ 2540 ภาพยนตร์รักปฏิเสธวิธีคิดการร้อยเรียงเรื่องราวแบบเส้นตรงตามกรอบแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ (postmodernism) ดังนั้นภาพยนตร์รัก รวมถึงภาพยนตร์ตระกูลอื่นๆ

ในยุคใหม่ จะมีลักษณะการเล่าเรื่องที่ตัดสลับไปมาระหว่างอดีตกับปัจจุบัน หรือการย้อนกลับสู่อดีต รวมถึงการตีความแบบใหม่ จนในที่สุดจุดจบของความรักในบางครั้งจึงไม่อาจสรุปได้ว่า รักคืออะไร ดังเช่น “รักน้อยนิดมหาศาล” “สุดเสน่หา” “ฟ้าทะลายโจร” “หมานคร”

ทั้งนี้อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า แม้ภาพยนตร์รักของไทยจะมีโครงเรื่องที่ใกล้เคียงกับภาพยนตร์รักตะวันตก แต่ก็มีจุดที่แตกต่างกันไปโดยเฉพาะแบบแผนที่ยังมีวัฒนธรรมการเล่าเรื่องของไทยปะปนอยู่ เช่น ขนบแบบลิเก รสชาติภาพยนตร์ที่ต้องครบทุกรส โดยเอกลักษณ์เหล่านี้ยังคงมีให้เห็นอยู่แม้แต่ในภาพยนตร์รักไทยแบบใหม่ในทศวรรษที่ 2540

2.4 การผสมผสาน Genre

Boardwell กล่าวว่า การที่ผู้ผลิต ผู้ชม และนักวิจารณ์จะจัดแบ่ง genre ของสื่อออกมาให้แยกขาดออกจากกันเป็นเรื่องยาก เพราะเนื้อหาและรูปแบบในสื่อทุกวันนี้ต่างผสมผสานข้ามสายพันธุ์ (Cross Genre หรือ Mix Genre) จนแทบหา genre ที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเองแบบโดดๆ ไม่ได้ การนำลักษณะของ genre ต่างๆ มาผสมผสานกันก่อให้เกิด genre ใหม่ๆ อยู่ตลอดเวลา เช่น ภาพยนตร์ที่สร้างจากเรื่องจริง ก็เป็นการผสมระหว่าง Documentary กับ Drama จนกลายเป็น Docudramas ดังนั้นเราจึงสามารถพบรูปแบบหรือแม้แต่แก่นเรื่องของ genre ใด genre หนึ่ง ปรากฏใน genre อื่นๆ ได้เสมอ (David Bordwell และ Kristin Thompson, 1997)

นับทอง ทองใบ ระบุว่า ในมุมมองของนักวิจารณ์ เรื่องที่ “แหกกฎ” หรือหลุดพ้นไปจากกรอบของ genre ก็อาจจะมีคุณค่ามากกว่าเรื่องที่ติดยึดอยู่กับกฎเกณฑ์พื้นฐานของ genre เท่านั้น เพราะหากยังมีการสนับสนุนให้ผู้ผลิตเดินตามเส้นทางเดิมหรือขนบเดิม (convention) รายการที่สร้างสรรค์ (invention) คงไม่เกิดขึ้น นักวิจารณ์จึงมีหน้าที่ในการชี้แนะให้ผู้ชมไม่ยึดติดกับ genre ใด genre หนึ่ง โดยประเมินให้เห็นคุณค่าใหม่ในการผสมผสานข้ามสายพันธุ์ ที่จะช่วยเสริมแต่งเรื่องราวให้เกิดความแปลกใหม่ น่าสนใจติดตามมากขึ้น (นับทอง ทองใบ, 2553)

เช่นเดียวกับ Phillips Partrick ที่กล่าวว่า เมื่อต้องการผลิตภาพยนตร์ที่แหวกขนบก็อาจจะไม่ใช้กฎเกณฑ์ตามที่กำหนดไว้ รวมถึงอาจจะมีการข้ามหรือแหวกกฎ เช่น การผสมระหว่างภาพยนตร์รักและภาพยนตร์ผี ภาพยนตร์รักและภาพยนตร์ต่อสู้ ฯลฯ การทำงานดังกล่าวเรียกว่า การผสมข้ามตระกูล (hybrid) หรือสัมพันธบท (intertextuality) ซึ่งการผสมผสานข้ามตระกูลภาพยนตร์ในปัจจุบันเกิดขึ้น เนื่องมาจากเหตุผลหลัก 3 ประการคือ (Patrick Phillips, 1999)

1. แนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ (postmodernism) ทำให้ความเชื่อเรื่องเหตุผลที่เคยเป็นหนึ่งเดียวถูกท้าทาย รวมทั้งเกิดการปฏิเสธการพิจารณาสรรพสิ่งแบบด้านเดียว โดยมองว่าทุกสิ่งทุกอย่างอาจมีการประสมประสานและเชื่อมโยงกัน เช่น ความรักอาจปะปนกับความเชื่อ เป็นต้น จึงนำไปสู่ความคิด

ที่ว่าศิลปะไม่มีอะไรใหม่แต่เป็นการนำองค์ประกอบที่มีอยู่มาผสมผสานจนกลายเป็นสิ่งใหม่ และศิลปะในแต่ละแขนงแต่ละตระกูลสามารถเชื่อมร้อยกันได้ (John Hill, 2000)

2. ภาพยนตร์ไทยพยายามที่จะหลีกหนีให้พ้นจากความเป็น “น้ำเน่า” หรือการวนเวียนอยู่ในตระกูลภาพยนตร์แบบซ้ำเดิม จนทำให้เกิดการสร้างนวัตกรรมของภาพยนตร์ตระกูลใหม่ๆ เพื่อเป็นการส่งเสริมให้มีผู้ชมเพิ่มมากขึ้น แล้วในที่สุดก็สามารถพัฒนากลายเป็นศิลปะที่สร้างอารมณ์สุนทรียะให้กับผู้ชมไทยและต่างประเทศได้อีกด้วย

3. ชนชั้นกลางเริ่มขยายตัวขึ้นและเริ่มมีพลังอำนาจในสังคม โดยเฉพาะการยึดครองสื่อมวลชน เช่น ภาพยนตร์ (สมสุข หินวิมาน, 2543) แต่เนื่องจากกลุ่มคนดังกล่าวไม่มีรากวัฒนธรรมที่เป็นของตนเอง จึงมักจะต้องหยิบยืมวัฒนธรรมจากชนชั้นอื่นๆ ทั้งชนชั้นสูงและชนชั้นล่าง รวมถึงวัฒนธรรมจากต่างประเทศมาผสมผสานกันเพื่อก่อให้เกิดเป็นวัฒนธรรมของตนเอง

เนื่องจากภาพยนตร์แต่ละตระกูลต่างก็มีลักษณะอันจำเพาะเจาะจง ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อการกำหนดเนื้อหาและโครงสร้างการเล่าเรื่อง ดังนั้นการจะวิเคราะห์กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ของบรรจง ปิสัญธนะกูล จึงจำเป็นที่จะต้องใช้แนวคิดเรื่องตระกูลของภาพยนตร์มาเป็นกรอบแนวคิด ทั้งนี้ผลงานภาพยนตร์ของบรรจงอยู่ในตระกูลสยองขวัญและโรแมนติก จึงต้องทำการศึกษาลักษณะเฉพาะของภาพยนตร์ตระกูลสยองขวัญและโรแมนติกอย่างลึกซึ้ง รวมถึงรูปแบบการเล่าเรื่องที่จะช่วยสร้างความน่าสะพรึงกลัว และนอกจากนี้บรรจงยังมีผลงานภาพยนตร์ที่อยู่ในตระกูลสยองขวัญหลายเรื่อง จึงจำเป็นที่จะต้องมีการนำมาเปรียบเทียบเพื่อหาจุดร่วมของเนื้อหาหรือองค์ประกอบการเล่าเรื่องที่มีความเหมือนกัน อันจะเชื่อมโยงไปสู่การวิเคราะห์เอกลักษณ์ของผู้กำกับตามทฤษฎีประพันธกรต่อไป ทั้งนี้ภาพยนตร์ของบรรจงมักมีลักษณะพิเศษ คือเป็นการผสมผสานข้ามตระกูลของภาพยนตร์ จึงต้องศึกษาควบคู่ไปด้วยว่าบรรจงมีการผสมผสานโครงสร้างการเล่าเรื่องในแต่ละตระกูลอย่างไรเพื่อให้ได้ผลงานที่มีความกลมกลืนและลงตัว

3. แนวคิดการสร้างอารมณ์ขัน

3.1 นิยามของอารมณ์ขัน

นิสา เมลานนท์ กล่าวว่า นิยามอารมณ์ขัน (humor) อาจเรียกได้ว่า “มุกตลก” (the comic หรือ joke) ซึ่งหมายถึงการเลียนแบบลักษณะนิสัยที่เลว ไม่ได้เกี่ยวข้องกับความชั่วทุกชนิด แต่เกี่ยวข้องโดยเฉพาะกับสิ่งที่น่าขบขันเท่านั้น ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของความต่ำทรามหรือความวิปริต ดังนั้นจึงอาจให้คำนิยามได้ว่า “เป็นความผิดปกติหรือความวิปริต ในลักษณะที่ไม่ทำให้เกิดความทุกข์หรือความพินาศ” เช่น ใบหน้าที่ชวนขัน อาจน่าเกลียดหรือบิดเบี้ยวในบางครั้ง แต่ไม่ถึงกับทำให้เกิดความทุกข์ (นิสา เมลานนท์, 2541)

ความหมายของตลกแบบไทยๆ มักมีหน้าที่เสนอความเป็นจริงของมนุษย์อีกด้านหนึ่งซึ่งอาจถูกมองข้ามไปหรือเป็นความจริงในด้านมืด ในขณะที่ตลกฝรั่งมุ่งจะชี้ให้เห็นรอยโหว่ในปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเป็นปกติ แต่ไม่ว่าจะเป็นตลกแบบไหนต่างก็มีพื้นฐานความคิดที่ตรงกันคือ “การสื่อสารสภาพจริงอย่างไม่ปกติ” ลักษณะความผิดเพี้ยนของเรื่องราวที่ตลกสร้างขึ้นเพื่อใช้ในการสื่อสารนั้น จึงอาจเปรียบได้กับลักษณะที่ผิดปกติต่างๆ ของมนุษย์ในสังคม (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2539)

มุกตลกหรือการสร้างอารมณ์ขันจึงถือเป็นการจับเอาความผิดเพี้ยน เรื่องไม่ปกติในสังคม หรือเรื่องต้องห้ามออกมานำเสนอ เพื่อเป็นทางออกในการระบายสิ่งที่ถูกเก็บกดอยู่ในใจ เพราะหากนำเสนอเรื่องผิดปกตินี้ในรูปแบบของความจริงจัง สังคมก็มักยอมรับไม่ได้ เช่น การด่าทอกันด้วยคำหยาบคาย การนำเรื่องเพศมาล้อเลียน การเสียดสีนักการเมือง ฯลฯ และเนื่องจากความตลกเป็นเรื่องของรสนิยม และบริบทสังคม วัฒนธรรม ดังนั้นความตลกจึงมักประสบความสำเร็จเพียงระยะเวลาหนึ่ง หรือ ณ ที่ใดที่หนึ่ง แต่อาจไม่ประสบความสำเร็จในที่อื่นเลยก็ได้

3.2 แนวคิดเรื่องบันไดตลก (Ladder of Comedy)

ความตลกสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ คือ ตลกโปกฮา (Farce) และ ตลกชวนหัว (Comedy) โดยมีลำดับขั้นของความตลกอยู่ 6 ระดับ ไล่จากตลกขั้นต่ำไปหาขั้นสูง (เมธา เสรีธนาวงศ์, 2539) คือ

3.2.1 ตลกโปกฮา (Farce) เป็นตลกขั้นพื้นฐานที่เน้นท่าทางการแสดงออกของตัวละครในลักษณะของการพลิกความคาดหมายของผู้ชมด้วยสถานการณ์ที่เหลือเชื่อ และเกือบจะไม่มีทางเกิดขึ้นได้จริง เป็นการสร้างความขบขันผ่านการแสดงที่รวดเร็ว เอะอะตึงตัง

ขั้นที่1 ตลกลามกอนาจาร (obscenity) เป็นตลกขั้นต่ำที่สุดซึ่งเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศและการเปลือยกาย แต่การจะพิจารณาให้เด็ดขาดว่าสิ่งใดหรือเรื่องใดลามกอนาจารเป็นเรื่องยาก เพราะขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย เช่น ช่องว่างระหว่างวัย รสนิยม ประเพณี สังคม (ชนัญญา ใยลออ, 2544)

ขั้นที่2 ตลกเคราะห์หามยามร้ายทางร่างกาย (physical mishap) คือ ตลกประเภทเจ็บตัวหรือตลกประเภทโครมคราม ทำข้าวของเสียหาย มักเป็นตลกที่แสดงความผิดพลาดของตัวละคร เช่น การหกล้ม ตกบันได ขว้างปาเค้กใส่หน้า

ขั้นที่3 ตลกเพราะกลไกของโครงเรื่อง (plot device) มีลักษณะคล้ายคลึงกับสถานการณ์ ซึ่งจะสร้างความขบขันได้เพราะเป็นเรื่องเหลือเชื่อหรือเรื่องบังเอิญ เช่น ในภาวะที่ผู้ร้ายกำลังจะยิงพระเอกอยู่นั้น การสร้างสถานการณ์ให้ผู้ร้ายลื่นล้ม เพราะเหยียบเปลือกกล้วยที่เพื่อนพระเอกวางเอาไว้จนผิดแผน เป็นสถานการณ์ที่ไม่ตลกเท่ากับการให้

ผู้ร้ายถูกลูกลิงตัวจิ๋วคว้าปืนเอาไปยิงเล่น แล้วกระสุนลั่นมาที่ฝ่ายผู้ร้าย จนต้องวิ่งหนีไป นอกจากนี้ยังรวมไปถึงเรื่องที่เกี่ยวกับความเข้าใจผิด การที่ตัวละครต้องไปอยู่ในสถานการณ์ที่ไม่คุ้นเคย แปลกประหลาด ผิดไปจากความคาดหวัง ทั้งยังขัดแย้งหรือไม่เอื้ออำนวยกับบุคลิกของตัวละคร ความไม่ถูกกาละเทศะ หรือเหตุการณ์ที่กระอักกระอ่วนใจ

ขั้นที่4 ตลกไหวพริบคำคม (verbal wit) คือการเล่นตลกกับภาษา คำพูด เจรจา การนำคำพูดหรือสำนวนต่างๆ มากลับความหมายใหม่ การที่คำพูดเดียวกัน แต่ตัวละครคิดและตีความไปคนละอย่าง การใช้คำพูดผิดๆ โดยตั้งใจและไม่ตั้งใจ การนำเพลงดังมาดัดแปลงใหม่ รวมทั้งการต่อปากต่อคำระหว่างตัวละคร ซึ่งสวนกลับมุกกันได้ทันที

3.2.2 ตลกชวนหัว (Comedy) หรือ ตลกความคิด (comedy of ideas) ในศาสตร์ทางการละครมองว่าตลกชวนหัวพัฒนามาจากตลกโปกฮา และเกิดในยุคที่มนุษย์มีวัฒนธรรมมากขึ้น มีภาษาที่ไพเราะ มีความคิดสุขุม และอารมณ์ขันที่ลึกซึ้งขึ้น ตลกในลักษณะนี้เป็นการหยิบเอาเรื่องเครียดๆ ที่อยู่รอบตัวมาเสียดสีแดกดันให้กลายเป็นเรื่องเบาสมอง การสื่อสารอารมณ์ขันของตลกชวนหัวจึงเป็นเรื่องเฉพาะเจาะจงในกลุ่มสังคม วัฒนธรรม มากกว่าตลกโปกฮา ดังนั้นเป้าหมายของตลกชวนหัวจึงอยู่ที่การสร้างเสียงหัวเราะพร้อมกับกระตุ้นให้เกิดการขบคิด

ขั้นที่5 ตลกเพราะลักลั่นในการนำเสนอตัวละคร (inconsistency of character) เป็นการกระทำหรือคำพูดที่ทำให้ประหลาดใจ เพราะตรงข้ามกับสิ่งที่เห็น อาจมาจากการเสแสร้งแกล้งทำหรือบุคลิกที่แท้จริงของตัวละคร

ขั้นที่6 ตลกทางความคิดและเสียดสี (comedy of ideas and satire) เป็นการล้อเลียนชีวิตจริงหรือเรื่องเครียด

ทั้งนี้แนวคิดเรื่องบันไดตลกจะช่วยให้สามารถแยกแยะถึงความแตกต่างระหว่างมุกตลกแบบคาเฟ่กับมุกตลกแบบปัญญาชนได้เป็นอย่างดี โดยมุกตลกแบบคาเฟ่มักจะเน้นไปที่การใช้มุกตลกอนาจารและคำหยาบคาย ในขณะที่ตลกแบบปัญญาชนจะเน้นไปที่การใช้ตลกความคิดและเสียดสีเป็นหลัก ผสมผสานด้วยไหวพริบและกลไกของโครงเรื่อง (รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ, 2553) แต่ไม่ว่าจะเป็นตลกประเภทใดก็ตาม ต่างก็มีหลักในการสร้างความรู้สึกขบขันได้ด้วยการพลิกความคาดหมายของผู้ชม นั่นคือการแสดงให้เห็นสิ่งที่เกิดขึ้นไม่ตรงกับสิ่งที่ควรเป็นไปตามปกติวิสัย ซึ่งมักจะเกิดจากความโง่เขลาเบาปัญญา ความอ่อนแอ หรือความบกพร่องผิดพลาดของมนุษย์ (สดใส พันธุมโกมล (เรียบเรียง), 2531)

การนำเอาแนวคิดเรื่องบันไดตลกมาใช้จะช่วยให้สามารถแยกแยะถึงความแตกต่างระหว่างมุกตลกแบบคาเฟ่กับมุกตลกแบบปัญญาชน ที่นำเสนอผ่านภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล ได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้บรรจงยังมักจะนำความตลกมาผสมผสานกับตระกูลต่างๆ ของภาพยนตร์ เช่น ภาพยนตร์สยองขวัญผสมตลก หรือ ภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ ดังนั้นแนวคิดการสร้างอารมณ์ขันจึงจะช่วยให้สามารถวิเคราะห์ได้ว่าบรรจงมีกลวิธีในการสร้างอารมณ์ขันในภาพยนตร์ได้อย่างไรบ้าง

4. ทฤษฎีการผลิตภาพยนตร์

4.1 กระบวนการสร้างภาพยนตร์ (สำนักงานคณะกรรมการกำกับหลักทรัพย์และตลาดหลักทรัพย์, 2557) แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่

4.1.1 ขั้นตอนก่อนการผลิต (Pre-Production) เป็นขั้นตอนของการวางแผนผลิต การได้มาซึ่งสิทธิในเรื่องจากหนังสือ (จ่ายค่าลิขสิทธิ์ให้กับเจ้าของลิขสิทธิ์) การเขียนบทภาพยนตร์ จัดหาทีมงาน นักแสดงและจัดอุปกรณ์ประกอบฉาก

4.1.2 ขั้นตอนการผลิต (Production) เป็นขั้นตอนของการถ่ายทำภาพยนตร์และบันทึกเสียง จัดทำแอนนิเมชั่น กิจกรรมกองถ่าย เป็นต้น (จ่ายค่าตัวให้กับนักแสดง ผู้กำกับ ค่าสถานที่และอุปกรณ์ ฯลฯ)

4.1.3 ขั้นตอนหลังการผลิตสื่อ (Post-Production) เป็นขั้นตอนของการตัดต่อ ทำ visual/special effects ทำเพลงและบรรยายประกอบ เป็นต้น

ระยะเวลาการผลิตภาพยนตร์ ภาพยนตร์ไทยจะใช้เวลา 8 เดือน ถึง 1.5 ปี ตั้งแต่การเขียนบทจนถึงภาพยนตร์เข้าฉาย

4.2 องค์ประกอบด้านภาพ (Visual channel) แบ่งเป็นองค์ประกอบหลักๆ ได้ดังนี้

4.2.1 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยไม่ต้องใช้เทคนิคทางภาพยนตร์ (Nature of image)

1. ฉาก (Setting) คือ สถานที่ที่เหตุการณ์ในภาพยนตร์เกิดขึ้นและดำเนินไปของเนื้อหาและตัวละคร บางครั้งฉากอาจใช้สื่อความหมายเฉพาะที่ผู้กำกับต้องการด้วย
2. อุปกรณ์ประกอบฉาก (Props) คือ สิ่งประกอบหรือวัตถุที่ใช้ถ่ายทอดความหมายในภาพยนตร์อย่างหนึ่งคล้ายกับฉาก ในแต่ละฉากจะประกอบไปด้วยอุปกรณ์ประกอบฉากจำนวนมาก ในบางครั้งอุปกรณ์ประกอบฉากจะถูกเน้นให้เกิดความโดดเด่น เพื่อบ่งบอกความหมายหรือความสำคัญต่อเนื้อเรื่องภาพยนตร์ เช่น การใช้ภาพระยะใกล้ (Zoom)

3. เสื้อผ้า (Costume) คือ อุปกรณ์ที่มีความสัมพันธ์กับตัวละคร สามารถแสดงความหมายต่อเนื้อเรื่องได้ เช่น การแสดงสถานภาพ ความคิด และทัศนคติของตัวละครหรือในบางครั้งการที่ตัวละครอาจแต่งตัวไม่สอดคล้องกับเนื้อหาในขณะนั้นอาจจะมีความหมาย เช่น การแสดงออกถึงความขบขัน

4. การแสดงและการปรากฏของตัวละคร คือ องค์ประกอบจากการถ่ายทอดเนื้อหาจากการแสดงและการปรากฏของตัวละคร โดยถือว่าเป็นวัตถุที่ถูกจ้องมองโดยกล้อง เช่น การแสดงสีหน้าและท่าทาง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของบุคคลทั่วไป

4.2.2 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยผ่านเทคนิคทางภาพยนตร์ (Treatment of image) คือ ภาพที่เกิดจากการใช้ลักษณะพิเศษจากการถ่ายภาพโดยกล้องที่เลียนแบบการมองเห็นของมนุษย์ โดยผู้ชมจะได้รับชมภาพยนตร์ตามความต้องการของผู้กำกับ เพื่อการสื่อสารถึงเนื้อเรื่อง อารมณ์ และความรู้สึกในขณะนั้น (มาโนช ชุ่มเมืองปัก, 2547)

1. การกำหนดขนาดภาพ (film size) มีหลายระดับ ได้แก่ ภาพระยะใกล้ (close up) เป็นภาพในระดับอกถึงใบหน้าเพื่อเน้นความรู้สึกใกล้ชิดหรือการเน้นจุดสนใจ หากใกล้กว่านั้น เช่น ใบหน้าหรือดวงตาก็จะเรียกว่า ระยะใกล้มาก (extreme close up) ภาพระยะปานกลาง (medium shot) เป็นภาพระยะหัวเข่าถึงใบหน้า ภาพข้ามหัวไหล่ (over the shoulder shot) เป็นภาพที่บุคคลสนทนา โดยถ่ายข้ามจากหัวไหล่บุคคลคนที่หนึ่งให้เห็นใบหน้าของคู่สนทนา เพื่อสื่อความหมายของการที่ผู้ชมได้เข้าไปอยู่ในเหตุการณ์การสนทนาของตัวละครสองคน ภาพเต็มตัว (full shot) เพื่อเห็นขนาดบุคคล ซึ่งในช่วงแรกของการผลิตภาพยนตร์มักจะมีภาพระยะนี้ระยะเดียว และระยะไกลหรือไกลมาก (long shot/extreme long shot) เพื่อเน้นความยิ่งใหญ่หรือการให้เห็นบรรยากาศของตัวละครกับสถานที่ ภาพระยะดังกล่าวมักจะเป็นภาพเปิดของภาพยนตร์ โดยมีชื่อเรียกว่า establishing shot

2. การใช้มุมกล้อง (angle) จำแนกเป็นมุมสูงเพื่อทำให้เห็นเสมือนการมองจากเบื้องบนหรือพระผู้เป็นเจ้า ทำให้วัตถุที่ถ่ายทำมีลักษณะอ่อนด้อย มุมระดับสายตา เป็นการถ่ายทำด้วยการตั้งกล้องระดับสายตาของผู้ชมทำให้รู้สึกถึงความเท่าเทียมกันของผู้ชมต่อเนื้อหาที่ได้ชม ส่วน

มุมต่ำ คือทิศทางตรงกันข้ามกับมุมสูงเพื่อฉายให้เห็นความยิ่งใหญ่ของตัวละครหรือวัตถุ

3. การเคลื่อนกล้อง (camera movement) หรือการเคลื่อนไหวของกล้องเพื่อสื่อความหมาย เช่น การ pan หรือการเคลื่อนกล้องจากซ้ายไปขวาโดยกล้องอยู่กับที่ เพื่อเปิดเผยความหมายบางประการให้กับผู้ชมและเสมือนสายตาของตัวละครที่กำลังมองไปซ้ายหรือขวา ใกล้เคียงกับการ tilt หรือการเคลื่อนกล้องแนวตั้งโดยกล้องอยู่กับที่ เพียงแต่จะต่างกันตรงทิศทางแนวตั้งและแนวนอน นอกจากนั้นการเคลื่อนกล้องยังอาจใช้อุปกรณ์คือ dolly เพื่อทำให้กล้องเคลื่อนไปพร้อมกับอุปกรณ์ดังกล่าวซึ่งจะได้ภาพของการติดตามเคลื่อนไหวของตัวละคร และหากต้องการความรู้สึกตื่นเต้นก็จะใช้อุปกรณ์เสริมคือ hand held ทำให้ได้ภาพสั่นไหวคล้ายกับการวิ่งตามตัวละคร

4. การจัดองค์ประกอบของภาพ (mise-en-scene) เป็นภาษาฝรั่งเศสมาจากศาสตร์การละคร หมายถึงการจัดวางไว้บนเวที แต่เมื่อนำมาประยุกต์กับภาพยนตร์จะหมายถึงการจัดภาพที่เห็นต่อหน้ากล้องในหนึ่งช็อต (shot) ของภาพยนตร์เพื่อที่จะสื่อความหมาย แนวทางดังกล่าวจะให้ความสนใจว่าภายในช็อตของภาพยนตร์ผู้กำกับสามารถที่จะสื่อความหมายได้โดยจัดองค์ประกอบของภาพ ทั้งขนาดภาพ ตัวละคร แสง สี อุปกรณ์ประกอบฉาก ฯลฯ (ประวิทย์ แต่งอักษร, 2551) เช่น การจัดวางตัวละครและวัตถุในเฟรมภาพ การใช้วัตถุเพื่อสื่อความหมาย หรือการกำหนดการหันหน้าของตัวละคร

5. การเพิ่มความลึกของวัตถุในภาพด้วยการใช้แสงและเงาเพื่อลดความเป็นสองมิติของภาพยนตร์อันทำให้เกิดความสมจริง โดยเฉพาะในยุคของภาพยนตร์ขาวดำ ส่วนในด้านของการใช้แสงอาจจำแนกได้ตามรูปแบบการจัดแสงคือ high key หรือการจัดแสงที่เน้นความสว่างของแสงและเงาที่สมดุล ในทางกลับกัน low key เป็นการจัดแสงให้เห็นเงาตัดกันชัดเจน ซึ่งมักจะพบในภาพยนตร์ที่ต้องการสื่อความหมายของอารมณ์โศกเศร้าตื่นเต้น หรือภาพยนตร์ตระกูลผี สืบสวน และฟิล์มนัวร์ (Film Noir)

6. การให้สีเพื่อสื่อความหมายและปลุกอารมณ์ความรู้สึก เช่น สีแดงคือความร้อนแรง สีฟ้าคือความสดใส หรือในบางวัฒนธรรมอาจหมายถึง

ความทุกข์ระทม โดยในยุคแรกๆ ของการผลิตภาพยนตร์ การใช้สีจะสื่อความหมายถึงความไม่จริงหรือฉากในจินตนาการ ส่วนฉากในชีวิตประจำวันจะใช้สีขาวดำ เพราะในยุคแรก มีความเชื่อว่า หากเติมสีสันให้กับภาพยนตร์มากเกินไปก็จะลดทอนศิลปะของภาพยนตร์ แต่หลังจากการถือกำเนิดของโทรทัศน์ ภาพยนตร์สีก็เติบโตขึ้นเพื่อแข่งขันกับโทรทัศน์ (กำจร หลุยยะพงศ์, 2553)

7. การตัดต่อ (editing) คือ การเลือกนำเอาแต่ละช็อตมาเรียงหรือเชื่อมต่อกันตามลำดับการเล่าเรื่อง โดยตัดเอาส่วนของเวลาและพื้นที่ที่ไม่สำคัญในภาพยนตร์ออกไป เพื่อช่วยในการสื่อสารทางด้านอารมณ์และช่วยเสริมจังหวะของภาพยนตร์ในแต่ละฉาก สามารถแบ่งการตัดออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ การเปลี่ยนช็อตทันที เช่น การตัดชน (Cut) และการเปลี่ยนอย่างค่อยเป็นค่อยไป เช่น ภาพจาง (Fade) ภาพจางซ้อน (Dissolve) ภาพกวาด (Wipe) ซึ่งในแต่ละวิธีการจะให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป เช่น การตัดชนจะให้ความรู้สึกตื่นเต้น เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ส่วนภาพจางซ้อนมักจะใช้กับการเปลี่ยนผ่านเวลา หรือการเชื่อมฉากเหตุการณ์ด้วยอารมณ์ที่นุ่มนวล

จะเห็นได้ว่า การจะวิเคราะห์ความหมายในผลงานภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล จำเป็นจะต้องใช้แนวคิดเรื่ององค์ประกอบด้านภาพมาเป็นกรอบแนวคิด เนื่องจากบรรจงมีการสื่อความหมายผ่านภาษาของภาพยนตร์ รวมถึงบรรจงยังมีการใช้งานออกแบบด้านภาพเพื่อสะท้อนตระกูลของภาพยนตร์ได้อีกด้วย นอกจากนี้การศึกษากระบวนการสร้างภาพยนตร์ก็จะสามารถทำให้มองเห็นภาพรวมในการทำงานของบรรจงได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

5. แนวคิดการกำกับภาพยนตร์

5.1 ความหมายและความสำคัญของผู้กำกับภาพยนตร์

แม้ว่าผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จะเป็นผู้ทำให้ภาพยนตร์แต่ละเรื่องเกิดขึ้น ทั้งการเลือกเรื่อง จัดหาทุนและปัจจัยต่างๆ เพื่อให้ภาพยนตร์ถ่ายทำได้และจัดให้ภาพยนตร์สามารถนำออกฉาย แต่ผู้กำกับภาพยนตร์มีหน้าที่โดยตรงในการควบคุมดูแลความสมบูรณ์ในการถ่ายทำภาพยนตร์จนกระทั่งเสร็จ ผู้กำกับภาพยนตร์มาจากคำในภาษาอังกฤษว่า film director ซึ่งไม่ได้มีหน้าที่แค่เพียงกำกับการแสดงเท่านั้น แต่ผู้กำกับภาพยนตร์ยังมีขอบเขตการทำงานที่ครอบคลุมไปทุกส่วนในกระบวนการผลิตภาพยนตร์ ตั้งแต่การทำเรื่องราวที่เป็นตัวหนังสือในบทภาพยนตร์ให้กลายมาเป็น

ภาพที่เคลื่อนไหวและเสียงที่มีชีวิตชีวาปรากฏบนจอภาพยนตร์ โดยการสั่งการให้บุคลากรในกองถ่ายทุกฝ่ายทำงานอย่างประสานกลมกลืนกัน และนำความสามารถของแต่ละบุคคลออกมาใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุด (สมบูรณ์สุข นิยมศิริ และ พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์, 2532)

ผู้กำกับภาพยนตร์จึงทำงานคล้ายกับจิตรกรที่สร้างสรรค์ จินตนาการบทประพันธ์ให้ออกมาเป็นภาษาภาพ โดยกำกับภาพการแสดงลงบนฟิล์ม ในขณะเดียวกันเขาก็ทำหน้าที่เป็นผู้บริหารที่ต้องควบคุมทีมงานให้ทำหน้าที่ต่างๆ ของตน ทั้งนี้ทีมงานทุกฝ่ายต่างก็ต้องพึ่งพาการตัดสินใจของผู้กำกับภาพยนตร์ในเกือบทุกกรณี ดังนั้นผู้กำกับภาพยนตร์จึงต้องรับผิดชอบในการเลือกเฟ้น การจัดแบ่งและการวางโครงงานด้านศิลปะของการจัดแสดงทั้งหมด โดยเป็นผู้นำ ผู้ประสานงาน ผู้ชี้ทาง ผู้เชื่อมโยงส่วนประกอบต่างๆ เข้าเป็นผลงานภาพยนตร์ขึ้นมา (เกียรติชัย สุวรรณศร และ บรรจง โกศลวัฒน์, 2544)

5.2 การเตรียมการถ่ายทำภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์

ลำดับหรือช่วงการปฏิบัติงานในการเตรียมการถ่ายทำภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์สามารถแบ่งย่อยได้เป็น 4 ระยะดังนี้ (จันนิภา เจตสมมา, 2532)

ระยะแรก ผู้กำกับภาพยนตร์จะเลือกสถานที่ถ่ายทำ วิเคราะห์และปรึกษาหารือกับผู้เขียนบทภาพยนตร์ แก้ไขบทภาพยนตร์ทั้งในแง่ของศิลปะและเพื่อให้สอดคล้องกับงบประมาณการถ่ายทำที่มีอยู่ ปรึกษางานทางด้านการถ่ายภาพกับผู้กำกับภาพหรือผู้ถ่ายภาพ มอบหมายนโยบายและตรวจสอบงานด้านฉาก อุปกรณ์ตกแต่งและประกอบฉากต่างๆ รวมทั้งเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย เลือกผู้แสดง ตรวจสอบหมายกำหนดการถ่ายทำ เตรียมงานด้านเสียง ในส่วนที่จะต้องเตรียมให้เสร็จก่อนการถ่ายทำ ตลอดจนงานด้านหุ่นจำลอง (ถ้ามี) และเอฟเฟกต์พิเศษต่างๆ

ระยะที่สอง เป็นระยะที่ผู้กำกับภาพยนตร์ศึกษาภาพยนตร์อย่างถี่ถ้วน จนจดจำได้ขึ้นใจและลึกซึ้งในส่วนประกอบทางด้านศิลปะการแสดงทุกส่วน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในตัวละครทุกตัว และทุกสิ่งทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับตัวละครนั้นๆ แม้แต่ในส่วนที่เล็กน้อยที่สุดก็ตาม

ระยะที่สาม เป็นระยะที่ใกล้จะเริ่มงานถ่ายทำ ผู้กำกับฝ่ายศิลป์จะเสนอแปลนฉากสถานที่ถ่ายทำหลักของภาพยนตร์ เพื่อที่ผู้กำกับภาพยนตร์จะได้ใช้ในการกำหนดการแสดง (blocking) โดยผู้กำกับภาพยนตร์จะคิดสร้างภาพการแสดง ตลอดจนเสียงในฉากสำคัญๆ ของเรื่อง แล้วบันทึกไว้เป็นภาพร่างซึ่งส่วนใหญ่แล้วจะร่างลงในบทภาพยนตร์เลย หรือถ้ามีเวลาและเงินมากพออาจให้ช่างเขียนร่างอย่างค่อนข้างละเอียดและลงสีด้วยเลยก็ได้ สำหรับในฉากใหญ่ๆ หรือฉากที่สำคัญๆ งานระยะนี้จะคลุมไปถึงการวางแผนการตัดต่อลำดับภาพด้วย

ระยะสุดท้าย คือ ช่วง 1-2 วัน หรือ 1 คืน ก่อนการถ่ายทำ ลักษณะงานจะเป็นแบบเดียวกับระยะที่สาม แต่ผู้กำกับภาพยนตร์จะกำหนดแปลนการแสดง หรือทบทวนแปลนที่กำหนดไว้แล้วเฉพาะเพื่องานถ่ายทำประจำวันที่จะมาถึง การกำหนดหรือทบทวนในช่วงนี้จะทำอย่างละเอียดลออ

มาก ในทุกแง่ทุกมุมของการแสดงและการถ่ายทำ บางกรณีจะกำหนดแม้กระทั่งเวลาที่จะจัดสรรให้กับการถ่ายทำในแต่ละซีนด้วย

5.3 การกำกับการแสดงของผู้กำกับภาพยนตร์

การกำกับการแสดงแบ่งออกเป็นผู้แสดงที่เป็นคนและผู้แสดงที่ไม่ใช่คน

5.3.1 การกำกับการแสดงผู้แสดงที่เป็นคน ได้แก่

1. การกำกับการแสดงผู้แสดงที่เป็นนักแสดงอาชีพและดารา ทั้งผู้กำกับภาพยนตร์และนักแสดงต่างต้องเชื่อถือและเข้าใจซึ่งกันและกัน

2. การกำกับการแสดงผู้แสดงที่ไม่ใช่นักแสดงอาชีพ ผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องใช้เวลาและความพิถีพิถัน ความอดทนในการทำความเข้าใจให้แก่นักแสดง

3. การกำกับการแสดงผู้แสดงที่เป็นเด็ก ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องคำนึงถึงธรรมชาติและระดับอายุของเด็กเป็นสำคัญ รวมทั้งการรับผิดชอบดูแลสวัสดิภาพของเด็กในระหว่างการถ่ายทำด้วย

5.3.2 การกำกับการแสดงผู้แสดงที่ไม่ใช่คน ได้แก่

1. การกำกับการแสดงวัตถุที่ไม่มีชีวิต เพื่อให้เกิดความหมาย มีความเด่น ดึงดูดความสนใจผู้ชม

2. การกำกับการแสดงผู้แสดงที่เป็นเหตุการณ์ธรรมชาติ โดยใช้การหาจังหวะที่เหมาะเจาะกับสิ่งที่ตนจินตนาการ

3. การกำกับการแสดงผู้แสดงที่เป็นสัตว์ โดยใช้การสร้างสิ่งแวดล้อมให้เอื้ออำนวยแก่การแสดงของสัตว์

5.4 การบริหารงานบุคคลของผู้กำกับภาพยนตร์

การจะสั่งการให้บุคลากรในกองถ่ายทำงานอย่างมีประสิทธิภาพและเต็มความสามารถได้สำเร็จนั้น ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติพิเศษที่สามารถสร้างความน่าเชื่อถือและความยอมรับจากผู้ร่วมงาน ซึ่งคุณสมบัติสำคัญที่ถือว่าเป็นปัจจัยพื้นฐานในการบริหารงานบุคคลของผู้กำกับภาพยนตร์ (สมบูรณ์สุข นิยมศิริ และ พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์, 2532) ได้แก่

1. มีความเป็นผู้นำ เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์คือผู้สร้างภาพยนตร์ โดยเขาจะต้องเริ่มงานตั้งแต่ขั้นตอนก่อนการถ่ายภาพยนตร์ ด้วยการอ่านและวิเคราะห์บทภาพยนตร์ กำหนดและควบคุมเวลาของภาพยนตร์ แยกบทภาพยนตร์อย่างละเอียด จัดตารางการถ่ายทำ กำหนดงบประมาณ เลือกผู้แสดง เลือกโรงถ่าย เลือกสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์ เลือกทีมงาน เลือกอุปกรณ์ ออกแบบและสร้างฉากภาพยนตร์ ขั้นตอนการถ่ายทำภาพยนตร์ที่ต้องนัดผู้แสดงและทีมงาน ประชุมทีมงานและยกกองถ่ายเพื่อลงมือถ่ายทำภาพยนตร์โดยให้บุคลากรแต่ละฝ่ายทำงานอย่างประสานสัมพันธ์กัน และ

ขั้นตอนหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ที่ต้องตรวจสอบดูรัชพรินต์ การส่งให้ผู้ติดต่อทำเวอร์คปริ้นท์ การทำเสียงภาพยนตร์ และการพิมพ์ฟิล์มภาพยนตร์ จนได้ภาพยนตร์สมบูรณ์พร้อมที่จะส่งมอบให้ผู้อำนวยการสร้างเพื่อนำไปเผยแพร่และจัดจำหน่ายต่อไป ดังนั้นผู้กำกับภาพยนตร์จึงต้องมีความเป็นผู้นำโดยมีอำนาจเด็ดขาดและสูงสุด ในการวินิจฉัยสั่งการจากที่ตนได้ประสานงานอย่างใกล้ชิดกับทุกๆ ฝ่าย แต่ก็จะต้องให้คนเหล่านั้นร่วมมือด้วยเป็นอย่างดี

2. รู้ศิลปภาพยนตร์ การสร้างภาพยนตร์ถือเป็นงานศิลปะแขนงหนึ่ง เพราะเป็นกระบวนการที่จะนำเอาการรับรู้ที่มีอยู่ในธรรมชาติมาแปรเปลี่ยน เพื่อถ่ายทอดออกเป็นความรู้สึกที่เป็นความงดงาม ด้วยการประมวลเนื้อหา เรื่องราว จินตนาการ และอารมณ์สะเทือนใจของผู้กำกับภาพยนตร์ออกมาให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกสะเทือนใจ โดยการถ่ายทอดผ่านงานเทคนิคทางด้านบทประพันธ์ ดนตรี ภาพ ฉาก แสง สี ถ้อยคำ และการแสดง ซึ่งแต่ละส่วนจะต้องมีความงามและความคิดประสานกันอย่างกลมกลืน ผู้กำกับภาพยนตร์จึงต้องมีความรู้ ความเข้าใจและความสามารถในด้านศิลปะการเล่าเรื่องด้วยกล้องภาพยนตร์ เพราะงานสร้างภาพยนตร์จะคล้ายคลึงกับการประดิษฐ์งานศิลปะทั่วๆ ไป ที่ผู้สร้างจะต้องใช้ความประณีต มีวิจารณญาณและการตัดสินใจที่รอบคอบ แต่หากเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ เขามีสิ่งที่จะต้องทราบเพิ่มเติมจากผู้สร้างงานศิลปะโดยทั่วไป นั่นคือการทราบว่า เมื่อใดคือความจำเป็นที่จะต้องฝึกซ้อมการแสดง เมื่อใดควรจะมีการให้ถ่ายซ้ำใหม่ เพื่อให้ได้ผลการแสดงและการถ่ายที่ดีพอ ดังนั้นการที่ผู้กำกับภาพยนตร์รู้ศิลปภาพยนตร์จึงส่งผลต่อความเชื่อถือของคนในกองถ่าย ทำให้ทุกคนยอมรับและเชื่อฟังผู้กำกับภาพยนตร์

3. มีมนุษยสัมพันธ์ที่ดี หน้าที่ของผู้กำกับภาพยนตร์ไม่ใช่เพียงแค่เป็นผู้กำกับที่ทำหน้าที่กำกับผู้อื่น แต่ผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องมีคุณสมบัติเป็นที่ยอมรับของผู้ร่วมงาน โดยเป็นบุคคลที่มีทักษะความรู้สูง มีความเข้าใจมนุษย์เป็นอย่างดี เป็นนักการทูต นักจิตวิทยาและเป็นบุคคลพิเศษที่ทำอะไรได้หลายๆ อย่างพร้อมกัน เพื่อโน้มน้าวใจคน เขาจะต้องเป็นผู้ที่มีความกระตือรือร้น มีคำพูดที่ไพเราะหวานหู มีระเบียบวินัยสูง ให้กำลังใจแก่ผู้ร่วมงาน แก้ปัญหาได้อย่างฉับไว สามารถสร้างความน่าเชื่อถือว่าผลงานของเขาจะเป็นภาพยนตร์ที่ดีคู่ควรกับการสร้าง มีความสามารถที่จะจูงใจผู้ร่วมงานให้มีความสนใจ ผูกพันอยู่กับงาน และมีความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน เพื่อให้ทีมงานทุกคนรับผิดชอบตามสายงานของตน รวมไปถึงการสร้างสรรค์บรรยากาศของการทำงาน เพื่อให้ทีมงานปฏิบัติการได้อย่างดีที่สุดเท่าที่จะทำได้ หรือไม่ก็สามารถทำได้ดีเท่าเทียมกับงานที่เคยทำมาแล้ว

4. ทำงานร่วมกับผู้อื่นได้ นอกจากผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องรับภาระหน้าที่การเป็นผู้สานงานที่ผู้กำกับภาพก่อไว้ให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี โดยต้องเป็นผู้มีคุณสมบัติดังกล่าวข้างต้นแล้ว เขายังต้องมีความสามารถในการทำงานร่วมกับผู้อื่นได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้เพื่อดึงเอาความสามารถของผู้ร่วมงานทุก

คนออกมาใช้ประโยชน์แก่งานมากที่สุด ซึ่งความสามารถในการเป็นครูสอนกับผู้บริหารจะช่วยให้หลายฝ่ายต่างร่วมแรงร่วมใจกันทำงาน

ทั้งนี้แนวคิดการกำกับภาพยนตร์จะช่วยให้สามารถเข้าใจหน้าที่และความรับผิดชอบของบรรจง ปิสัญธนะกูล รวมถึงการทำงานร่วมกันเป็นทีมภายในกองถ่ายภาพยนตร์ได้อย่างละเอียดและลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง “พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะ-กูล” ผู้วิจัยศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มีรายละเอียด ดังนี้

6.1 งานวิจัยเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์

ก้อง พาหุรักษ์ (2548) ได้ศึกษาลักษณะความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของอิงก์มาร์ เบิร์กแมน ตามแนวสุนทรียศาสตร์ เช่น การเล่าเรื่องด้วยภาพ และการเล่าเรื่อง โดยการวิเคราะห์จากผลงานภาพยนตร์ ประวัติชีวิต บริบททางสังคม วัฒนธรรม และการเมืองของประเทศสวีเดน ผ่านตัวอย่างภาพยนตร์จำนวน 10 เรื่องจากผลงานทั้งหมด 37 เรื่อง (ก้อง พาหุรักษ์, 2548)

ธนพล เชาวน์วานิชย์ (2552) ได้ศึกษาเกี่ยวกับสัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง โดยการวิเคราะห์ภูมิหลัง ผลงาน แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน การใช้เทคนิคเกี่ยวกับกล้องเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ในภาพยนตร์ รวมถึงศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการคัดเลือกนักแสดง การจัดวางตัวละคร และการกำกับการแสดงของไฉ้หมิงเลี่ยง ผ่านผลงานภาพยนตร์ขนาดยาวของไฉ้หมิงเลี่ยงจำนวน 9 เรื่อง (ธนพล เชาวน์วานิชย์, 2552)

งานวิจัยดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า การจะศึกษาผลงานภาพยนตร์ในหลายๆ เรื่องของผู้กำกับเพื่อวิเคราะห์หาเอกลักษณ์ร่วมในงาน ให้ได้ข้อมูลอย่างลึกซึ้งและรอบด้าน จะต้องไม่ใช่แค่ศึกษาเฉพาะที่ตัวผลงานภาพยนตร์อย่างเดียว แต่จะต้องศึกษาถึงภูมิหลัง ประวัติชีวิต แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน บริบททางสังคม วัฒนธรรม และการเมืองอีกด้วย เพื่อให้เห็นส่วนเชื่อมโยงระหว่างตัวตนของผู้กำกับและการถ่ายทอดตัวตนลงในภาพยนตร์

6.2 งานวิจัยเกี่ยวกับบริษัทจีทีเอช

สมฤทัย พ่วงแผน (2554) ได้ศึกษาเกี่ยวกับกลยุทธ์การสื่อสารการตลาดและพฤติกรรมผู้บริโภคต่อภาพยนตร์จีทีเอช ในส่วนของบริษัทของจีทีเอช จะประกอบไปด้วยเรื่องหลักการพิจารณาการสร้างภาพยนตร์ และการกำหนดกลยุทธ์การสื่อสารการตลาดของบริษัทจีทีเอช เพื่อกระตุ้นให้กลุ่มเป้าหมายเกิดพฤติกรรมการชมภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชมากขึ้น ในส่วนของผู้ชม ประกอบไปด้วยเรื่องแหล่งที่มาที่ทำให้กลุ่มตัวอย่างรู้จักภาพยนตร์ของจีทีเอช องค์ประกอบของภาพยนตร์ที่มี

อิทธิพลต่อการตัดสินใจซื้อบัตรชมภาพยนตร์ และทัศนคติที่กลุ่มตัวอย่างมีต่อบริษัทจีทีเอช (สมฤทัย พ่วงแผน, 2554)

อิทธิฤทธิ์ อึ้งสกุล (2556) ได้ศึกษาเกี่ยวกับกลยุทธ์สู่ความสำเร็จของภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ของบริษัทจีทีเอช โดยการวิเคราะห์จากปัจจัยภายนอกและภายในของภาพยนตร์ ที่ส่งผลให้ภาพยนตร์กลุ่มตัวอย่างทั้ง 3 เรื่อง ทำรายได้เกิน 130 ล้านบาท นอกจากนี้ยังวิเคราะห์ถึงกลยุทธ์การผลิตภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอช ซึ่งสร้างความพึงพอใจให้กับกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ (อิทธิฤทธิ์ อึ้งสกุล, 2556)

งานวิจัยดังกล่าวเป็นการแสดงให้เห็นถึงนโยบาย กลยุทธ์ กระบวนการทำงานของบริษัทจีทีเอช ซึ่งสิ่งเหล่านี้ส่งผลโดยตรงต่อกระบวนการคิด กระบวนการทำงานและพัฒนาการในการสร้างสรรค์ผลงานของบรรจง ปิสัญธนะกูล นอกจากนี้ความสำเร็จของผู้กำกับส่วนหนึ่งก็มาจากบริษัทจีทีเอช ดังนั้นการศึกษาปัจจัยความสำเร็จของบริษัทจีทีเอชจากในงานวิจัยดังกล่าว จะช่วยทำให้เรามองเห็นภาพรวมความสำเร็จของผู้กำกับได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

6.3 งานวิจัยเกี่ยวกับภาพยนตร์สยองขวัญ

ทศพร กรกิจ (2550) ได้ศึกษาเกี่ยวกับการสร้างความน่าสะพรึงกลัวในภาพยนตร์ผี ของอเมริกัน เกาหลี และไทย โดยการเปรียบเทียบองค์ประกอบหลักและเทคนิคที่ทำให้เกิดความน่าสะพรึงกลัวระหว่างภาพยนตร์ผีอเมริกัน เกาหลี และไทย และพบว่าการสร้างความน่าสะพรึงกลัวในหนังผีอเมริกัน เกาหลี และไทยนั้น มีเทคนิควิธีการที่คล้ายคลึงกัน 3 วิธี ได้แก่ 1) การปกปิด โดยการใช้โครงเรื่องแบบสืบสวนสอบสวนเพื่อปกปิดความลับหรือข้อเท็จจริงเอาไว้ไม่ให้ผู้ชมทราบ จากนั้นจึงค่อยคลี่คลายหรือเฉลยในภายหลัง 2) การลวง คือการทำให้ผู้ชมเกิดความสับสนหรือคาดไม่ถึง แบ่งออกเป็นการลวงให้เข้าใจตัวละครผิดพลาด และลวงให้เข้าใจเหตุการณ์ผิดพลาด และ 3) การทำให้สมจริง เป็นการปลุกเร้าประสาทสัมผัสของผู้ชมเพื่อให้มีความรู้สึกร่วมไปกับหนัง โดยการใช้มุมมองการเล่าเรื่องทั้ง 3 แบบ ได้แก่ มุมมองแบบบุรุษพจน์ที่ 1 มุมมองแบบบุรุษพจน์ที่ 3 และมุมมองแบบรู้รอบด้าน (ทศพร กรกิจ, 2550)

ณัฐพล วงษ์ชื่น (2552) ได้ศึกษาถึงปัจจัยที่มีผลต่อการรับรู้มู้ดแอนด์โทนของผู้ชมภาพยนตร์ไทยในการออกแบบงานสร้างภาพยนตร์แนวสยองขวัญ ทั้งในแง่ของการสร้างสรรค์มู้ดแอนด์โทนและปัจจัยที่มีผลต่อการรับรู้มู้ดแอนด์โทนของผู้ชม และพบว่าปัจจัยงานออกแบบงานสร้างที่มีผลต่อการรับรู้มู้ดแอนด์โทนมากที่สุด คือ มุมกล้อง ส่วนปัจจัยที่มีผลต่อการรับรู้มู้ดแอนด์โทนน้อยที่สุด คือ การแต่งหน้าทรงผมและเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย นอกจากนี้การจะออกแบบงานสร้างภาพยนตร์ไทยแนวสยองขวัญให้มีประสิทธิภาพ มีหัวใจสำคัญอยู่ 3 ประการ อันได้แก่ 1) ความสมจริงและกลมกลืนไปกับเรื่องราว 2) การสนับสนุนบทภาพยนตร์และส่งเสริมการเล่าเรื่อง 3) การออกแบบงานสร้างภาพยนตร์เพื่อนำอารมณ์ผู้ชมไปสู่แนวทางมู้ดแอนด์โทนที่กำหนดไว้ (ณัฐพล วงษ์ชื่น, 2552)

สกุลวดี สุขอนันต์ (2553) ได้วิเคราะห์เกี่ยวกับตระกูลภาพยนตร์ผีไทย แล้วได้เห็นถึงความเชื่อมโยงว่าตระกูลภาพยนตร์ผีไทยมีความสัมพันธ์ต่อทั้งผู้สร้างภาพยนตร์ ผู้ชมภาพยนตร์ และกระบวนการผลิตซ้ำอุดมการณ์ในสังคม ทั้งนี้จากการวิเคราะห์ตัวสาร ทำให้ค้นพบว่าขนบและประดิษฐกรรมของภาพยนตร์ผีไทยอยู่ภายใต้เกณฑ์ดังต่อไปนี้ โครงสร้างการเล่าเรื่อง ตัวละคร แก่นความคิด ฉากหรือการจัดวางองค์ประกอบของภาพ การสื่อความหมายในระดับสัญลักษณ์ วิธีการเร้าอารมณ์ของผู้ชม อุดมการณ์ และกลวิธีการสร้างอารมณ์ขันในภาพยนตร์ผี ซึ่งสูตรตระกูลภาพยนตร์ผีไทยจะมีบทบาทในการเข้าไปกำหนดแนวทางการผลิตภาพยนตร์ผีของผู้กำกับ และในขณะเดียวกันก็กำหนดความคาดหวังของผู้ชม (สกุลวดี สุขอนันต์, 2553)

ทอปัด เอี่ยมอุดม (2554) ได้ศึกษาคุณลักษณะของภาพยนตร์ผีตลกไทย ลักษณะชนชั้นและอุดมการณ์ชนชั้นทางสังคมที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีตลกไทย โดยเปรียบเทียบการเล่าเรื่อง กระบวนการสร้างสรรค์ และกลุ่มเป้าหมายระหว่างภาพยนตร์ผีชนชั้นกลางและผีชนชั้นล่าง (ทอปัด เอี่ยมอุดม, 2554)

ธนัท อนุรักษ์ (2555) ได้ศึกษาเกี่ยวกับมโนทัศน์และการสร้างความกลัวในสื่อบันเทิงคดีสยองขวัญไทย โดยสื่อบันเทิงคดีประเภทต่างๆ ได้แก่ นวนิยาย ละครเวที ภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ ทั้งนี้จะเป็นการวิเคราะห์ในแง่มุมของมโนทัศน์เกี่ยวกับความกลัวและวิธีการสร้างความกลัว และพบว่าสูตรสำเร็จในการสร้างความกลัวของสื่อบันเทิงคดีสยองขวัญทุกเรื่องมี 5 ประการ ได้แก่ 1) การวางโครงเรื่อง 2) ตัวละครผี 3) ตัวละครมนุษย์ 4) ฉากและบรรยากาศ 5) จังหวะและโอกาส (ธนัท อนุรักษ์, 2555)

งานวิจัยดังกล่าวมีทั้งที่เป็นการแสดงให้เห็นถึงกลวิธีในการสร้างความกลัวในสื่อบันเทิงคดี กลวิธีการสร้างอารมณ์ขันในภาพยนตร์ผี รวมไปถึงคุณลักษณะเด่นในภาพยนตร์ผีชนชั้นกลาง ซึ่งสามารถนำมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์กลวิธีการเล่าเรื่อง และงานออกแบบภาพยนตร์สยอง-ขวัญของบรรจง ปิสัญธนะกูลได้ รวมทั้งยังสามารถนำแนวคิดที่เกี่ยวกับงานออกแบบในภาพยนตร์มาประยุกต์ใช้กับผลงานภาพยนตร์ตระกูลอื่นๆ ของบรรจงได้อีกด้วย

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัย

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง “พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล” เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งใช้ระเบียบวิธีวิจัย ดังนี้

1. การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) จากภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2547 - 2556 รวม 6 เรื่อง โดยอาศัยการวิเคราะห์เอกสาร (Document Analysis) ได้แก่ บทวิจารณ์ภาพยนตร์ บทสัมภาษณ์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล มาประกอบด้วย

2. การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-Depth Interview) โดยสัมภาษณ์ผู้กำกับบรรจง ปิสัญธนะกูล และผู้ทรงคุณวุฒิในเชิงวิชาชีพด้านภาพยนตร์ อีกจำนวน 4 ท่าน

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1. ประเภทภาพยนตร์ ได้แก่ ภาพยนตร์ที่เป็นผลงานการกำกับของบรรจง ปิสัญธนะกูล รวมทั้งหมด 6 เรื่อง ซึ่งเก็บรวบรวมได้จากร้านจำหน่ายดีวีดี ดังนี้

1.1 ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ (พ.ศ. 2547)

1.2 แฝด (พ.ศ. 2550)

1.3 สี่แพร่ง (พ.ศ. 2551) ตอนคนกลาง

1.4 5 แพร่ง (พ.ศ. 2552) ตอนคนกอง

1.5 กวน มึน โฮ (พ.ศ. 2553)

1.6 พี่มาก..พระโขนง (พ.ศ. 2556)

2. ประเภทเอกสาร ได้แก่ บทสัมภาษณ์ผู้กำกับ บทความ บทวิเคราะห์ วิจารณ์ภาพยนตร์ จากนิตยสาร หนังสือ รวบรวมงานเอกสารวิจัย และสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ รวมทั้งสืบค้นข้อมูลผ่านระบบออนไลน์ทางอินเทอร์เน็ต

3. ประเภทบุคคล ได้แก่ ผู้กำกับบรรจง ปิสัญธนะกูล และผู้ทรงคุณวุฒิในเชิงวิชาชีพด้านภาพยนตร์ รวมทั้งสิ้น 5 ท่าน

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การเก็บข้อมูลประเภทภาพยนตร์ จะทำการเก็บรวบรวมจากดีวีดี ด้วยการชมภาพยนตร์ และศึกษาวิเคราะห์งานด้านการเล่าเรื่อง การสื่อความหมายผ่านงานออกแบบในภาพยนตร์ ลายเซ็นหรือเอกลักษณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ รวมถึงชมเบื้องหลังการสร้างสรรค์ผลงาน

2. การเก็บข้อมูลประเภทเอกสาร จะรวบรวมจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับบรรจง ปิสัญ-ธนะกูล เช่น ข่าว บทสัมภาษณ์ผู้กำกับ บทวิเคราะห์ วิจารณ์ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล จากนิตยสารภาพยนตร์ หนังสือเฉพาะกิจที่เป็นเบื้องหลังของภาพยนตร์ หนังสือรวบรวมบทความที่เกี่ยวข้อง และเว็บไซต์ต่างๆ เพื่อหาข้อมูลเบื้องลึก ศึกษาแนวความคิดและพัฒนาการในการทำงานของบรรจง ปิสัญธนะกูล ซึ่งจะช่วยให้การศึกษาวิเคราะห์ภาพยนตร์เกิดความชัดเจนและแม่นยำมากยิ่งขึ้น

3. การเก็บข้อมูลประเภทบุคคล จะใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก ทั้งบรรจง ปิสัญ-ธนะกูล และกลุ่มนักวิชาชีพทางด้านภาพยนตร์อีกจำนวน 4 ท่าน อันได้แก่ ผู้กำกับที่เคยกำกับภาพยนตร์เรื่องเดียวกับบรรจง ปิสัญธนะกูล ผู้อำนวยการสร้าง ผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์ รวมทั้งนักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่มีความเชี่ยวชาญในภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล โดยสอบถามถึงกระบวนการคิด พัฒนาการในด้านการทำงาน หลักการในการกำกับภาพยนตร์ กระบวนการทำงานร่วมกับบริษัทจีทีเอช ตลอดจนกลวิธีในการเล่าเรื่อง การสื่อความหมายผ่านงานออกแบบในภาพยนตร์ ประเด็นเนื้อหาและเอกลักษณ์ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ ตระกูลของภาพยนตร์ และการผสมข้ามตระกูลของภาพยนตร์ โดยมีรายชื่อดังต่อไปนี้

คุณบรรจง ปิสัญธนะกูล ผู้กำกับภาพยนตร์ที่ผู้วิจัยกำลังศึกษา

คุณภาคภูมิ วงศ์ภูมิ ผู้กำกับภาพยนตร์และผู้เขียนบทภาพยนตร์ร่วม ในภาพยนตร์ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ กับ แฝด

คุณวรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์ ผู้อำนวยการสร้างและผู้ดูแลบทภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอช ที่ดูแลรับผิดชอบภาพยนตร์ของคุณบรรจง

คุณนันทขว้าง สิรสุนทร นักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่ติดตามผลงานภาพยนตร์ของคุณบรรจงทุกเรื่อง ดีเจที่จัดรายการวิทยุช่วง "Chill ชวน ชม" ร่วมกับคุณบรรจงที่คลื่น ชิล เอฟเอ็ม 89 และ Creative Director เนชั่นทีวี

คุณวีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์ ผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์ ในภาพยนตร์สี่แพร่ง ตอนคนกลาง กวน มึน โฮ พี่มาก..พระโขนง และผู้ควบคุมความต่อเนื่อง ในภาพยนตร์ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ

การวิเคราะห์ข้อมูล

ใช้การวิเคราะห์ข้อมูลประเภทภาพยนตร์ ประเภทเอกสาร และประเภทบุคคลควบคู่กันไป โดยแบ่งออกเป็น

1. วิเคราะห์ประวัติความเป็นมาและภาพรวมทั้งหมดในการกำกับของบรรจง ปิสัญ-ธนะกูล จากข้อมูลที่เป็นภาพยนตร์และเอกสารต่างๆ ทั้งบทสัมภาษณ์ บทวิเคราะห์วิจารณ์ภาพยนตร์ ข้อมูลเบื้องหลังภาพยนตร์ นำมารวบรวม วิเคราะห์ ตีความ จัดกลุ่มข้อมูล โดยเน้นไปที่ความเชื่อมโยง

ระหว่างสิ่งแวดล้อมกับตัวตนของผู้กำกับ นั่นคือสิ่งแวดล้อมต่างๆ ล้วนเป็นปัจจัยที่ช่วยหล่อหลอมให้ผู้กำกับมีกระบวนการคิดที่เฉพาะตัว แล้วถ่ายทอดลงไปในผลงานภาพยนตร์จนเกิดเป็นเอกลักษณ์ โดยนำเอาทฤษฎีประพันธกรและแนวคิดในการกำกับภาพยนตร์ เพื่อแสวงหาแนวทางเฉพาะตัวในการสร้างสรรค์ผลงานของตัวผู้กำกับที่สะท้อนแนวคิดเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์ผลงาน นอกจากนี้ยังศึกษาถึงกระบวนการทำงานของผู้กำกับภายใต้บริษัทจีทีเอช

2. วิเคราะห์การเล่าเรื่องที่ปรากฏในผลงานภาพยนตร์แต่ละเรื่องของบรรจง ปิสัญธนะ-กูล โดยใช้แนวคิดตระกูลของภาพยนตร์ เนื่องจากตระกูลของภาพยนตร์จะเป็นสิ่งสำคัญที่ใช้กำหนดโครงสร้างและรูปแบบบางอย่างในการเล่าเรื่อง รวมทั้งวิเคราะห์ถึงวิธีการเล่าเรื่องที่มีลักษณะเป็นการผสมข้ามตระกูลของภาพยนตร์ นอกจากนี้ยังวิเคราะห์ถึงกลวิธีในการนำแนวคิดการสร้างอารมณ์ขันเข้ามาผสมผสานกับตระกูลภาพยนตร์ประเภทต่างๆ เช่น สยองขวัญ รักโรแมนติก อย่างสอดคล้องกลมกลืนจนกลายมาเป็นเอกลักษณ์หรือจุดเด่นที่สำคัญของผู้กำกับ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะศึกษาจากข้อมูลทั้งภาพยนตร์ เอกสาร และนำความเห็นของกลุ่มวิชาชีพด้านภาพยนตร์ ที่ได้จากการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกมาประกอบการวิเคราะห์ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่หลากหลายและรอบด้าน

3. วิเคราะห์การสื่อความหมายผ่านงานออกแบบที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์แต่ละเรื่องของบรรจง ปิสัญธนะกูล โดยใช้แนวคิดด้านองค์ประกอบด้านภาพ ร่วมกับแนวคิดตระกูลของภาพยนตร์ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะศึกษาจากข้อมูลทั้งภาพยนตร์ เอกสาร และนำความเห็นของกลุ่มวิชาชีพด้านภาพยนตร์ที่ได้จากการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกมาประกอบการวิเคราะห์ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่แม่นยำและรอบด้าน

การนำเสนอข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมด จะนำมาเรียบเรียงให้เป็นหมวดหมู่โดยแบ่งได้ดังนี้

บทที่ 4

ว่าด้วยเรื่องประวัติภูมิหลังและแรงบันดาลใจที่ส่งผลให้เกิดเอกลักษณ์ในผลงานภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล

บทที่ 5

เป็นการศึกษาถึงพัฒนาการทางความคิด กระบวนการทำงานของบรรจง ปิสัญธนะกูล ในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ การช่วยเหลือจากทีมงานและอิทธิพลของบริษัทจีทีเอชที่มีต่อภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล รวมทั้งศึกษาวิเคราะห์ถึงความสามารถของบรรจง ปิสัญธนะกูลในการถ่ายทอดธรรมเนียมของภาพยนตร์ในแต่ละตระกูล ทั้งในแง่ของกลวิธีในการเล่าเรื่องและการออกแบบงานสร้าง และความสามารถในการผสมผสานตระกูลของภาพยนตร์ การสร้างอารมณ์ขัน โครงเรื่อง เพื่อให้กลายเป็นแนวทางของตนเองจนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6

เป็นการสรุปผลการวิจัยและอภิปรายผลเกี่ยวกับภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล โดยนำเสนอด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
ภูมิหลังและแรงบันดาลใจที่ส่งผลให้เกิดเอกลักษณ์ในผลงานภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะกูล

ชีวประวัติและประสบการณ์ต่างๆ ในชีวิตถือเป็นบ่อเกิดแรงบันดาลใจที่สำคัญในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ ทั้งยังเป็นรากฐานในการหล่อหลอมความเป็นตัวตนหรืออัตลักษณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์ อันจะส่งผลต่อพัฒนาการทางความคิด ทัศนคติ ความเชื่อ มุมมองการสร้างภาพยนตร์และรสนิยมทางศิลปะภาพยนตร์ในเวลาต่อมา ดังนั้นหากต้องการจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานของผู้กำกับภาพยนตร์บรรจง ปิสัญธนะกูล ให้เกิดความถ่องแท้ ก็จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องย้อนศึกษาไปถึงประวัติภูมิหลังและแรงบันดาลใจของบรรจง ปิสัญธนะกูล ด้วย

1. ภูมิหลัง

ทั้งนี้ผู้วิจัยขอแบ่งการนำเสนอภูมิหลังของบรรจง ปิสัญธนะกูล ออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่

1.1 ภูมิหลังในวัยเยาว์

1.2 ภูมิหลังในวัยเรียน

1.3 ภูมิหลังในวัยทำงาน

โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1 ภูมิหลังในวัยเยาว์

บรรจง ปิสัญธนะกูล หรือ โต้ง เกิดเมื่อวันอังคารที่ 11 กันยายน พ.ศ. 2522 เป็นบุตรคนเดียวของนายวีรชัย ปิสัญธนะกูล และ นางวนิดา ปิสัญธนะกูล บิดาทำอาชีพค้าขายเกี่ยวกับอะไหล่รถยนต์ มารดาเป็นแม่บ้าน เกิดในครอบครัวชนชั้นกลางเชื้อสายจีน มีภูมิลำเนาอยู่ที่กรุงเทพมหานคร การเลี้ยงดูของบิดามารดาเป็นไปในลักษณะของการให้อิสระเสรีกับลูก กล่าวคือไม่ได้กำหนดกฎเกณฑ์อย่างเคร่งครัด เพียงแต่ขอให้ดำเนินชีวิตภายใต้กรอบของความถูกต้องเหมาะสม ("May the force be with you โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล," 2558)

ในวัยเด็ก ครอบครัวถือเป็นส่วนสำคัญที่ปลูกฝังให้บรรจงเกิดความรักในภาพยนตร์โดยการพาไปชมหนังกลางแปลงที่สามารถชมกันได้ทั้งหมู่บ้าน ซึ่งจัดฉายบริเวณท้ายหมู่บ้านเนื่องในเทศกาลหรือโอกาสต่างๆ ด้วยพื้นฐานครอบครัวที่มีเชื้อสายจีน ทำให้จุดเริ่มต้นในการชมภาพยนตร์ของบรรจงมาจากภาพยนตร์จีนของเฉินหลง หงจินเป่า และหยวนเปียว ในสมัยนั้นภาพยนตร์จีนที่ได้รับความนิยมมักเข้าฉายในช่วงเทศกาลตรุษจีน ดังนั้นบรรจงจึงได้ชมภาพยนตร์ของเฉินหลงที่ศาลเจ้าในช่วง

เทศกาลตรุษจีนเป็นประจำทุกปี ต่อมาจึงได้ชมภาพยนตร์ไทยอย่าง “ฉลุย ภาค 2” รวมทั้งภาพยนตร์ฮ่องกงประเภทต่อสู้ทุกเรื่องที่มีชื่อเรื่องขึ้นต้นด้วยคำว่า “โหด” เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “โหด เลว ดี” “โหดตามพินัยกรรม” เนื่องจากในสมัยนั้นภาพยนตร์ฮ่องกงที่จะได้เข้ามาฉายในประเทศไทยมีแค่เฉพาะประเภทนี้ประเภทเดียวเท่านั้น (May the force be with you โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2558)

“ที่บ้านพาไปดูหนังจีน แล้วก็ดูหนังกลางแปลง เราก็โตมากับหนังกลางแปลงที่ดูสนุกมาก เช่น หนังไทยเรื่องฉลุยก็มี ฉลุย ภาค 2 พี่จำได้ว่าฉากที่แบบพระเอกมันอยู่ในรถร่วมกตัญญู แล้วรถก็วิ่งไปวิ่งมา แล้วมันก็ไปจูบกับศพ เรารู้สึกว่ามันตลกมาก ตลกจนตอนเด็กๆ เราเอามือตบพื้นเลย นั่งๆ อยู่บนเสื่ออะไรอย่างนี้ แล้วก็รู้สึกว่าทำไมมันตลกขนาดนี้เมื่อตอนเด็ก ชาวบ้านที่มาดูกันเยอะๆ ก็จะหัวเราะแบบเอามือตบพื้นจริงๆ คือสมัยนั้นคนก็จะอินกว่า เพราะว่าไม่มีมือถือให้เล่น แล้วเราก็จะโตมากับอะไรอย่างนั้น” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

พื้นฐานความเชื่อเรื่องสิ่งเร้นลับของบรรจงตั้งแต่วัยเด็กคือ ไม่เชื่อว่าผีมีอยู่จริง ทำให้เป็นคนไม่กลัวผี แต่ก็ไม่ได้ลบหลู่ โดยมองว่าการที่คนมองเห็นผีได้เป็นเพราะจิตของตัวเองบอกว่าเห็น ผีเกิดจากพลังงาน และสามารถพิสูจน์ได้ด้วยวิทยาศาสตร์ ซึ่งการที่บรรจงเชื่อเช่นนั้นเป็นผลมาจากการเติบโตในครอบครัวที่ไม่เชื่อเรื่องผี ซึ่งแตกต่างจากเด็กไทยส่วนใหญ่ที่มักถูกปลูกฝังให้เชื่อเรื่องผี แต่ปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้บรรจงในวัยเยาว์สามารถกลายเป็นผู้กำกับภาพยนตร์สยองขวัญในอนาคตได้คือความชอบในภาพยนตร์สยองขวัญและความสนใจในศาสตร์แห่งการทำให้รู้สึกกลัว โดยบรรจงเชื่อว่าความกลัวเป็นเพียงความบันเทิงรูปแบบหนึ่ง นอกจากนี้บรรจงยังเป็นคนที่ไม่เชื่อในเรื่องดวงชะตาและไม่ชอบการดูดวง เพราะการรู้อนาคตล่วงหน้าอาจทำให้ชีวิตเกิดความผิดพลาดขึ้นได้ง่าย (จรัลพร พึ่งโพธิ์, 2556)

ด้วยความที่บรรจงเป็นบุตรคนเดียว เขาจึงมักไปเที่ยวบ้านญาติที่มีลูกอายุไล่เลี่ยกับตน และหากิจกรรมทำร่วมกัน กิจกรรมที่ทำเป็นประจำกับลูกพี่ลูกน้องคือ การรับชมภาพยนตร์แนวสยองขวัญร่วมกัน โดยมีภาพยนตร์เรื่องที่ชื่นชอบคือเรื่อง “People Under the Stairs” (เรื่องราวเกี่ยวกับคนที่ซ่อนตัวอยู่ใต้บ้าน) และเรื่อง “Hellraiser” (เรื่องราวของผีหัวตะปู) โดยสิ่งที่บรรจงได้รับนอกเหนือจากความสนุกในการรับชมภาพยนตร์แนวสยองขวัญคือ อารมณ์ร่วมของผู้ชมที่เกิดขึ้นในขณะรับชม ซึ่งสิ่งนี้เป็นความรู้สึกที่บรรจงสัมผัสได้และเชื่อว่าภาพยนตร์แนวสยองขวัญที่ดีต้องทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกกลัวร่วมไปกับภาพยนตร์ให้ได้ ดังนั้นบรรจงจึงนำความรู้สึกที่ได้รับในขณะรับชมภาพยนตร์ในวัยเด็กมาสร้างกลวิธีการสร้างความกลัวให้สัมฤทธิ์ผลแก่ผู้ชม (อรวรรณ บัณฑิตกุล, 2556)

ต่อมาเมื่อมีโรงภาพยนตร์รูปแบบมัลติเพล็กซ์ บรรจงเริ่มเข้าไปชมภาพยนตร์ด้วยตัวเองในโรงภาพยนตร์ ภาพยนตร์เรื่องแรกที่ได้รับชมคือ “Jurassic Park” ซึ่งยังพากย์เป็นภาษาไทย หลังจากนั้น

จึงหาชมภาพยนตร์จากฝั่งตะวันตกเรื่อยมา โดยเริ่มต้นจากภาพยนตร์ที่ได้รับรางวัลต่างๆ ก่อน ทำให้มีโอกาสชมภาพยนตร์ที่มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยพื้นฐานแล้วบรรจงเป็นคนช่างสังเกตมาตั้งแต่เด็ก ทำให้เขาตั้งข้อสังเกตต่างๆ จำนวนมากในขณะรับชมภาพยนตร์ เช่น ลักษณะการแสดงออกของตัวละคร บทสนทนาที่ขาดความสมจริงของตัวละคร เป็นต้น (พลสัน นกน่วม, 2556)

ในวัยเด็ก การรับชมภาพยนตร์ของบรรจงมีวัตถุประสงค์เพื่อความบันเทิงเพียงประการเดียว และยังไม่ทราบความสนใจที่แท้จริงของตนเอง จนกระทั่งได้มีโอกาสได้ไปชมภาพยนตร์ 2 เรื่องที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อเขาในเวลาต่อมา ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “ลูกบ้าเที่ยวล่าสุด” และ “The Firm”

ภาพยนตร์ตลกเรื่อง “ลูกบ้าเที่ยวล่าสุด” เข้าฉายในโรงภาพยนตร์เมื่อปี พ.ศ. 2536 ผลิตโดยบริษัทไฟว์สตาร์ โปรดักชั่น กำกับการแสดงโดย อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์ นำแสดงโดย สัญญา คุณากร และอังคณา ทิมดี นับเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาแปลกใหม่กว่าภาพยนตร์เรื่องอื่นในยุคนั้น กล่าวคือเป็นเรื่องราวของตัวละครเอกที่เสียชีวิตไปทั้งที่ยังปรารถนาจะกระทำอีกหลายสิ่งในชีวิต โดยบรรจงชื่นชอบวิธีการเล่าเรื่องที่ซาบซึ้ง คมคาย และให้แง่คิดบางอย่างแก่ผู้ชม อีกทั้งยังมีบทสนทนาที่บรรจงนำมาขบคิดต่อ จนทำให้เขามีแนวคิดการใช้ชีวิตที่ดีขึ้นจากการรับชมภาพยนตร์คุณภาพเรื่องนี้ นับเป็นความรู้สึกพิเศษที่บรรจงไม่เคยได้รับจากภาพยนตร์เรื่องใดๆ มาก่อน

จากความประทับในใจภาพยนตร์เรื่อง “ลูกบ้าเที่ยวล่าสุด” ทำให้บรรจงซึ่งขณะนั้นกำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 เริ่มสนใจภาพยนตร์อย่างจริงจัง และศึกษาหาข้อมูลความรู้เกี่ยวกับวงการภาพยนตร์เพิ่มเติมอย่างสม่ำเสมอ (ยวิษฐา, 2554)

ภาพยนตร์อีกเรื่องที่มีอิทธิพลอย่างมากต่อบรรจงคือ เรื่อง “The Firm” เข้าฉายในโรงภาพยนตร์เมื่อปี ค.ศ. 1993 กำกับการแสดงโดย ซิดนีย์ พอลแล็ค นำแสดงโดย ทอม ครูซ และจีน ทริปเปิลฮอร์น ซึ่งบรรจงไม่ได้ชื่นชอบภาพยนตร์เรื่องนี้ เพียงแต่บรรจงในวัยเด็กรู้สึกว่าภาพยนตร์เรื่องนี้มีความยาวมากเกินไป (มีความยาว 3 ชั่วโมงเต็ม) ทั้งยังมีตัวละครจำนวนมาก นักแสดงแต่ละคนมีหน้าตาคล้ายคลึงกัน และเนื้อเรื่องเข้าใจยาก แต่เมื่อบรรจงไปอ่านหนังสือภาพยนตร์แล้วพบว่าคำวิจารณ์ของภาพยนตร์เรื่องนี้ดีมาก บรรจงจึงหันมาทบทวนถึงสาเหตุที่ทำให้เขารับชมภาพยนตร์เรื่องนี้แล้วไม่เข้าใจ ประกอบกับชอบอ่านบทวิจารณ์ภาพยนตร์เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ดังนั้นบรรจงจึงเริ่มหาหนังสือที่เกี่ยวกับภาพยนตร์มาอ่านศึกษาและหาภาพยนตร์มาชมเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ กระทั่งเกิดความสนใจในภาพยนตร์อย่างจริงจัง (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

บรรจงกลายเป็นคนที่สนใจวงการภาพยนตร์ในทุกแง่มุม ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติมอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งตั้งปณิธานกับตัวเองไว้ว่าจะต้องชมภาพยนตร์ให้ได้วันละ 1 เรื่องและปฏิบัติเรื่อยมาจนถึงทุกวันนี้ ส่งผลให้บรรจงเข้าใจในศาสตร์แห่งภาพยนตร์ด้านต่างๆ ลึกซึ้งขึ้น ผนวกกับความรู้สึกที่บรรจงเคยได้รับจากการรับชมภาพยนตร์มาเป็นระยะเวลานาน ผลักดันให้บรรจงมีความสนใจในการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์

บรรจงเชื่อว่าความรอบรู้และความเข้าใจในภาพยนตร์อย่างแท้จริงของตนเอง จะช่วยทำให้เขาสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ออกมาได้โดดเด่นกว่าผู้อื่น แต่ต้องอาศัยความทุ่มเทและความตั้งใจอย่างยาวนาน จึงจะสามารถถ่ายทอดออกมาเป็นภาพยนตร์ที่ดีเรื่องหนึ่งได้

1.2 ภูมิหลังในวัยเรียน

บรรจงเริ่มเข้าศึกษาในระดับอนุบาลที่โรงเรียนสวนตรุณ และศึกษาต่อในระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนสหพาณิชย์ บรรจงเป็นเด็กเรียนดีมาก มีผลการเรียนดีทุกวิชายกเว้นวิชาภาษาอังกฤษ ต่อมาเมื่อขึ้นชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น บรรจงเริ่มสนใจการเขียนหนังสือและการเล่าเรื่อง เนื่องจากมีเพื่อนมาแนะนำให้เขาอ่านหนังสือ เมื่อบรรจงได้ลองอ่านหนังสือ ทำให้เขารู้สึกชอบการอ่านหนังสือ ซึ่งหนังสือแปลที่ชอบมาก ได้แก่ “แผ่นดินนี้เราจอง” เขียนโดย ริชาร์ด เพาเวลล์ และแปลโดย เทศภักดิ์ นิยมเหตุ

“มีคลาสภาษาไทยที่ครูให้ฝึกเขียน พอเขียนปุบครูเอาไปอ่าน แล้วเอาไปให้ครูคนอื่นอ่านด้วย แล้วบอกประมาณว่า เด็กคนนี้เขียนได้ ผมภูมิใจมาก จำได้เลยว่าครูคนนี้เป็นแรงบันดาลใจให้เราสนใจด้านการเขียน แล้วมีอีกอันนึงคือการทำละครเวทีของห้อง เป็นเหมือนละครสอนภาษาไทยหรือธรรมะอะไรสักอย่าง เราทำแล้วอาจารย์ชมมาก แล้วก็พูดว่า ต้องมีใครสักคนในกลุ่มนี้ที่ได้เข้าวงการ พูดอย่างนี้เลยนะ แล้วเรารู้สึกว่าเราทำได้ คือละครจริงๆ มันซีเรียสแต่เราใส่มุกของเราเอง ซึ่งผมเป็นคนคิด ใส่เพลงฮาๆ เข้าไป แล้วคนก็ฮากันทั้งห้อง เลยรู้สึกว่าเรามีทาง” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ในระดับมัธยมศึกษา บรรจงเข้าศึกษาที่โรงเรียนราชวินิตบางแก้ว เขายังมีผลการเรียนดีอย่างต่อเนื่อง จึงส่งผลให้เป็นคนที่เชื่อมั่นในตัวเองสูง บรรจงมีนิสัยรักความยุติธรรม ไม่ชอบคบเพื่อนที่มีพฤติกรรมไม่สุภาพเรียบร้อย อีกทั้งยังได้คะแนนสอบดีทั้งที่ไม่ได้ตั้งใจอ่านหนังสือเท่าที่ควร ทำให้มีกลุ่มเพื่อนบางคนไม่ชอบเขาและรวมตัวกันต่อต้านเขา บรรจงจึงเกิดความกลัว หลังจากนั้นจึงคิดทบทวนถึงสิ่งที่เคยกระทำในอดีต แล้วตัดสินใจเริ่มพูดคุยกับเพื่อนกลุ่มนั้นมากขึ้น จนสุดท้ายก็ปรับความเข้าใจกันได้และเหตุการณ์ก็คลี่คลายลงด้วยดี (พลสัน นกน่วม, 2556 ; เจิมสิริ เหลืองศุภกรณ์, 2558 ; May the force be with you โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2558)

ในช่วงที่ต้องเลือกแผนการเรียน บรรจงได้พิจารณาจากความชอบของตัวเองเป็นหลัก ซึ่งคะแนนของบรรจงทุกวิชาล้วนดีทั้งสิ้น ยกเว้นวิชาวิทยาศาสตร์ เนื่องจากไม่ชอบการทดลองและการตั้งสมมติฐาน ขณะที่เรียนวิชาคณิตศาสตร์ได้ดี ประกอบกับชอบวิชาภาษาอังกฤษ จึงทำให้บรรจงตัดสินใจเลือกแผนการเรียนศิลป์-คำนวณ ทั้งที่ในขณะนั้นยังไม่ได้วางแผนว่าในอนาคตจะไปประกอบอาชีพอะไร เพียงแต่ตั้งมั่นว่าจะเลือกเรียนเฉพาะในสิ่งที่ชอบ (อรวรรณ บัณฑิตกุล, 2556 ; เจิมสิริ เหลืองศุภกรณ์, 2558 ; May the force be with you โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2558)

ในช่วงอายุ 15-16 ปี เป็นช่วงที่บรรจงขึ้นชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ถือเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญในชีวิตของบรรจง ทั้งนี้เพราะเมื่อมีการเลือกแผนการเรียนศิลป์-คำนวณ ทำให้ต้องย้ายห้องและได้เจอกับสังคมเพื่อนที่เปลี่ยนไป ซึ่งกลุ่มเพื่อนใหม่จะมีพฤติกรรมค่อนข้างไม่สุภาพเรียบร้อย ไม่ใช่เด็กเรียนที่คร่ำเคร่งเหมือนกับเด็กสายวิทยาศาสตร์ โดยในตอนแรกบรรจงรู้สึกวิตกกังวลกับสังคมใหม่มาก แต่เมื่อได้ไปอยู่จริง กลับกลายเป็นว่าบรรจงได้เห็นอีกแง่มุมหนึ่งของเพื่อนใหม่ที่คนทั่วไปมองว่าเป็นเด็กไม่ดี นั่นคือความสนุกสนานในกลุ่มเพื่อน ทั้งยังพบว่าเพื่อนกลุ่มนี้ใช้ชีวิตแบบโลดโผนแต่ไม่ถึงกับทำตัวไม่ดี เขาจึงได้ทดลองทำในสิ่งที่ไม่เคยทำมาก่อน เช่น การหัดดื่มเหล้า ซึ่งทำให้บรรจงเกิดความรู้สึกภูมิใจว่าตัวเองเหนือกว่าเด็กคนอื่นๆ ตรงที่ตัวเองมีจุดยืนได้ทั้งสองด้าน ได้แก่ ด้านที่เป็นเด็กเรียนและด้านที่ประพฤติตนไม่เรียบร้อย (พลสัน นกน่วม, 2556 ; อรวรรณ บัณฑิตกุล, 2556)

ต่อมาบรรจงก็สนิทสนมกับเพื่อนมาก จากที่เคยเป็นเด็กเรียนก็เปลี่ยนมาใช้เวลาในการทำกิจกรรมต่างๆ ร่วมกับเพื่อนมากขึ้น จนอาจกล่าวได้ว่าชีวิตในช่วงนั้นของบรรจงมีความสนุกสนานอย่างเต็มที่ และจากประสบการณ์ในช่วงมัธยมปลายนี้เองที่ทำให้บรรจงได้รู้จักและมองเห็นโลกในอีกด้านหนึ่ง ซึ่งส่งผลให้เขาเปลี่ยนวิธีคิดและการใช้ชีวิตไปอย่างสิ้นเชิง โดยสิ่งเหล่านี้ได้หล่อหลอมให้เขากลายเป็นคนที่มีอารมณ์ขัน เป็นคนที่ผ่อนคลายมากขึ้น มีลักษณะการพูดจาแบบเสียดสีดังเช่นในปัจจุบัน อีกทั้งยังเริ่มซึมซับความกล้าบ้าบิ่นเข้ามา นับจากนั้นเขาจึงสามารถใช้ชีวิตสองด้านควบคู่กันไปได้อย่างสมดุลลงตัว (เจิมสิริ เหลืองศุภกรณ์, 2558) อันเป็นรากฐานสำคัญที่ส่งผลต่อการทำภาพยนตร์ในเวลาต่อมา ไม่ว่าจะเป็นความเข้าใจในมนุษย์ ที่เป็นคุณลักษณะของการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่ดี การถ่ายทอดความกวนและอารมณ์ขันลงไปในภาพยนตร์ผ่านการใช้ตัวละคร กระทั่งยังส่งผลต่อการสร้างรสชาติของภาพยนตร์อีกด้วย (ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556)

ด้วยความชอบในด้านสื่อบันเทิงของบรรจงที่ประจักษ์มาตั้งแต่ยังเยาว์วัย ทำให้เส้นทางชีวิตของเขาชัดเจนมากขึ้นเรื่อยๆ และไม่เกิดการพลิกผัน หลังจากที่เรียนศิลป์-คำนวณไปได้สักระยะหนึ่ง บรรจงก็เริ่มมีเป้าหมายว่าจะเข้าศึกษาต่อในคณะนิเทศศาสตร์ เนื่องจากชอบชมภาพยนตร์โฆษณา ทั้งยังสนใจในโลกภาพยนตร์เป็นอันมาก จนคนทั้งโรงเรียนต่างก็รู้โดยทั่วกันว่าบรรจงเป็นคนที่สนใจในภาพยนตร์มากที่สุด เพราะบรรจงช่วยแนะนำเรื่องภาพยนตร์ให้เพื่อนๆ อย่างสม่ำเสมอ แต่ในขณะนั้นบรรจงยังไม่ได้วางแผนอย่างชัดเจนว่าจะไปเป็นผู้กำกับภาพยนตร์หรือจะประกอบอาชีพใดหลังจากเรียนจบ เขาเพียงแต่คิดว่าต้องการจะเรียนรู้เกี่ยวกับกระบวนการผลิตและกระบวนการทำงานในสื่อบันเทิง เช่น ภาพยนตร์ ภาพยนตร์โฆษณา หรือโทรทัศน์ เป็นต้น (อรวรรณ บัณฑิตกุล, 2556 ; May the force be with you โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2558)

เมื่อเติบโตขึ้นบรรจงก็ใช้เวลาในการอ่านหนังสือเรียนน้อยลง โดยจะอ่านหนังสืออย่างจริงจังแค่เฉพาะช่วงสอบ แล้วตอนสอบเข้ามหาวิทยาลัย เขาก็ตัดสินใจสอบเข้าคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทั้งที่ก็ตระหนักดีว่าการที่จะเข้าสู่วงการภาพยนตร์ในช่วงนั้นเป็นเรื่องยาก

เพราะคนที่ได้ทำภาพยนตร์โดยส่วนใหญ่ไม่ใช่คนรุ่นใหม่ โดยเฉพาะผู้กำกับภาพยนตร์ที่มักจะเป็นคนรุ่นใหญ่ แต่ที่พอจะมีโอกาสเป็นไปได้คือการเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ นอกจากนี้ทั้งภาพยนตร์ไทยและภาพยนตร์สั้นในยุคนั้นต่างก็กำลังไม่ได้รับความนิยม ซึ่งสาเหตุหลักมาจากการที่ภาพยนตร์ไทยในยุคนั้นปราศจากความหลากหลาย กล่าวคือมีเฉพาะภาพยนตร์วัยรุ่นประเภทกระโปรงบานขาสั้นเพียงอย่างเดียว ไม่มีประเภทอื่นเลย อาทิเช่น ภาพยนตร์เรื่อง “กระโปรงบานขาสั้น” “ม.6/2 ห้องครูวารี” “กลิ้งไว้ก่อนพ่อสอนไว้” “ปลื้ม” “อนึ่ง คิดถึงพอสังเขป รุ่น2” จึงส่งผลให้เกิดกระแสต่อต้านภาพยนตร์ไทย ผู้ชมบางคนก็เลิกชมภาพยนตร์ไทย ทั้งยังเกิดคำพูดของผู้ชมที่ว่า “ไม่ดูหนังไทย” ซึ่งบรรจงไม่เคยดูหมิ่นหรือเหมารวมว่าภาพยนตร์ไทยทุกเรื่องไม่ดี ภาพยนตร์ประเภทนี้ก็มีเรื่องที่ดีเพียงแต่คิดว่าถ้ามีแต่เฉพาะภาพยนตร์ประเภทนี้เข้าฉาย ผู้ชมอาจจะเกิดความเบื่อหน่ายและไม่เปิดใจยอมรับ (พลสัน นกน่วม, 2556 ; May the force be with you โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2558)

บรรจงกลายเป็นนิสิตคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2539 (นิเทศศาสตร์ รุ่นที่ 32) โดยการเรียนในชั้นปีที่ 1-2 จะยังไม่มีการเลือกภาควิชา แล้วค่อยมาเรียนตามภาควิชาในชั้นปีที่ 3-4 ซึ่งในตอนแรกที่เข้ามาเรียนบรรจงคาดการณ์ไว้ว่าหลักสูตรจะต้องเน้นวิชาการมาก แต่ปรากฏว่าคณะนี้แตกต่างจากคณะอื่นตรงที่ไม่ได้เน้นวิชาการมาก จึงไม่ต้องเรียนอย่างเคร่งเครียด แต่สิ่งที่สำคัญของคณะนี้คือบรรยากาศในคณะ ทั้งนี้เพราะการที่ทุกคนในคณะ ทั้งเพื่อน รุ่นพี่ รุ่นน้อง ต่างก็พยายามสร้างสรรค์ผลงานของตนอย่างเต็มที่ตลอดเวลา ได้กลายเป็นแรงผลักดันให้บรรจงเกิดความกระตือรือร้นและเกิดความสนุกสนานในขณะที่ทำงานด้านนี้ไปด้วย รวมถึงการที่บรรจงได้มาอยู่ในสังคมที่แวดล้อมไปด้วยคนที่มีความสามารถ ยังทำให้ความคิดบางอย่างของเขาเปลี่ยนแปลงไป จากที่เคยมั่นใจว่าตัวเองมีความสามารถสูง ก็ได้เรียนรู้เป็นครั้งแรกในชีวิตว่าในโลกนี้ยังมีคนที่มีความสามารถมากกว่าเขาอีกจำนวนมาก แล้วยิ่งเมื่อได้เห็นผลงานคุณภาพดีของผู้อื่น ก็ยิ่งเท่ากับเป็นการสร้างความตระหนักรู้ว่า เขาไม่สามารถจะหยุดพัฒนาตัวเองได้ พร้อมกับเกิดความมุ่งมั่นที่จะพยายามพัฒนาฝีมือของตัวเองต่อไปให้ดีมากขึ้น อย่างไรก็ตาม บรรจงมองว่าไม่ว่าใครก็สามารถสร้างผลงานในด้านสื่อบันเทิงให้ประสบความสำเร็จได้ ขอเพียงมีความคิดสร้างสรรค์ที่ดี โดยไม่จำเป็นที่จะต้องยึดติดกับสถาบันหรือคณะสาขาที่เรียนจบมา (กนกวรรณ อโศกบุญรัตน์, 2556)

ก่อนหน้านี้เวลาที่บรรจงส่งงานกับอาจารย์ เขาจะรู้สึกมั่นใจในผลงานของตัวเองมาก ซึ่งเมื่อเขาเติบโตขึ้นจึงได้เรียนรู้ว่าการมีความเชื่อมั่นในตัวเองสูงก็ไม่ได้เป็นผลดีเสมอไป แต่เขาคิดว่าคนส่วนใหญ่ที่จะกลายมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ในอนาคตล้วนแต่ต้องมีความเชื่อมั่นในตัวเองสูงแทบทั้งสิ้น มิฉะนั้นจะไม่สามารถควบคุมกองถ่ายให้บรรลุผลสำเร็จได้ เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์ต้องร่วมงานกับทีมงานในกองถ่ายนับร้อยคน ทั้งนี้สมัยที่บรรจงยังเป็นนิสิต เขามีหลักในการปฏิบัติตัวคือ ถ้าคิดจะทำสิ่งใดต้องทำให้เต็มที่ ซึ่งคณะนิเทศศาสตร์นี้ก็ได้เปิดโอกาสให้เขาได้ฝึกฝนทักษะการสร้างสรรค์ผลงานผ่านกิจกรรมที่ถูกจัดขึ้น ทั้งในลักษณะที่เป็นและไม่เป็นทางการ แล้วบรรจงก็ได้เข้าร่วมกิจกรรมต่างๆ

ที่มีความหลากหลายและเป็นสิ่งที่เขาปรารถนาจะทำมาโดยตลอด เช่น เขียนบทและกำกับละครเวที ทั้งยังพยายามทำทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับละครเวที แสดงและกำกับภาพยนตร์สั้นกับมิวสิควีดีโอ รวมถึงช่วยเหลือฝ่ายต่างๆ ในกองถ่าย เพื่อฉายเนื่องในงานขอบคุณรุ่นพี่ งานอำลาหรืองานรับน้องใหม่ ซึ่งการที่บรรจงได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมเหล่านี้ยิ่งเป็นการเพิ่มความมั่นใจให้ตัวเองว่าเขามีความสุขและรู้สึกสนุกสนานเมื่อได้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านบันเทิง (กนกวรรณ อโศกบุญรัตน์, 2556 ; พลสัน นกน่วม, 2556)

การเตรียมงานละครเวทีนิเทศ จุฬาฯ ถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่คณะนิเทศศาสตร์จะต้องจัดขึ้นเป็นประจำทุกปี บรรจงได้มีโอกาสร่วมสร้างสรรค์ละครคณะตั้งแต่ชั้นปีหนึ่งถึงปีสี่ ได้แก่ ชั้นปีที่หนึ่ง (พ.ศ. 2539) เป็นนักแสดงละครเรื่อง “มหัศจรรย์บัลลังก์อลเวง” ได้รับบทเป็นชาวบ้าน ซึ่งทำให้เขาได้เรียนรู้ว่าไม่ชอบการเป็นนักแสดง ชั้นปีที่สอง (พ.ศ. 2540) เป็นทีมเขียนบทละครเรื่อง “แก๊งสเตอร์ และเธอคนเดียว” ชั้นปีที่สาม (พ.ศ. 2541) เป็นผู้ช่วยผู้กำกับละครเรื่อง “วิเศษนิยม” และชั้นปีที่สี่ (พ.ศ. 2542) เป็นผู้กำกับละครเรื่อง “ร้านสะดวกหลอน” ทำให้เขาเริ่มรู้สึกชอบหน้าที่ผู้กำกับการแสดง เพราะถนัดเรื่องบทละครและภาพรวมของละคร โดยในช่วงที่ทำละครเวทีเรื่อง “ร้านสะดวกหลอน” เป็นช่วงที่เขากำลังให้ความสนใจประเด็นทางสังคม ละครเรื่องนี้จึงนำเสนอประเด็นการคอรัปชั่น การไม่ตรงไปตรงมา ด้วยอารมณ์ที่เสียดสี และถึงแม้ว่าละครเรื่องนี้จะเป็นแนวผี แต่แท้จริงแล้วต้องการจะกล่าวถึงเด็กในสมัยนั้นที่มีนิสัยชอบด่า แต่กลับทำอะไรไม่เป็นสักอย่าง ซึ่งเด็กในปัจจุบันก็ยังคงเป็นเช่นนั้นอยู่ โดยในตอนนั้นบรรจงจะให้ความสนใจกับคติหรือประเด็นบางอย่างที่ต้องการจะสะท้อนสังคมมากกว่าตัวโครงเรื่อง แต่ในปัจจุบันบรรจงได้เรียนรู้จากประสบการณ์ที่ผ่านมา ทำให้ความคิดของตัวเองเปลี่ยนแปลงไปมาก นั่นคืองานที่ดีต้องเริ่มต้นจากการมีตัวเรื่องที่แข็งแรงก่อน แล้วคติหรือแก่นเรื่องจึงค่อยตามมาภายหลัง เนื่องจากโดยส่วนตัวแล้วเขาไม่ชอบภาพยนตร์ที่มีเจตนาจะสอนอย่างตรงไปตรงมา เช่น แก่นเรื่องต้องการจะเสียดสีเรื่องใดเรื่องหนึ่งอย่างชัดเจน อันจะส่งผลให้งานเหล่านี้มีลักษณะของความแข็งกระด้างสูง (กนกวรรณ อโศกบุญรัตน์, 2556)

จากการที่บรรจงเคยมีประสบการณ์ในการทำละครเวที ทำให้บรรจงเรียนรู้ว่าละครเวทีมีวิธีคิด วิธีเล่าเรื่อง และการแสดงที่แตกต่างจากภาพยนตร์อย่างสิ้นเชิง กล่าวคือละครเวทีจะมีเฉพาะภาพกว้าง ไม่มีภาพที่แคบเข้าไปได้ ศาสตร์ด้านการกำกับการแสดงและการวางบล็อกกิง (blocking) มีความสำคัญเป็นอันมาก ทั้งยังเน้นที่การแสดงและบทสนทนาของตัวละคร มีจำนวนบทพูดที่มากกว่าและไม่สามารถตัดภาพได้มากเท่ากับในภาพยนตร์ ถึงแม้ว่าในปัจจุบันละครเวทีจะมีเทคนิคจำนวนมาก แต่ก็ไม่นิยมเปลี่ยนฉากมากเท่ากับภาพยนตร์ เพราะโดยหลักการของละครเวทีคือมีภาพเดียว แต่ใช้การเปลี่ยนสิ่งอื่นแทน เช่น การใช้แสง เป็นต้น

สิ่งที่บรรจงได้เรียนรู้ในช่วงที่ศึกษาอยู่ในระดับอุดมศึกษาคือ นอกเหนือจากประสบการณ์ภายในห้องเรียนแล้ว ความรู้หรือประสบการณ์ภายนอกห้องเรียนก็สำคัญเช่นกัน กล่าวคือควรจะใช้

ชีวิตอย่างสมดุลสองด้าน ไม่สนใจแค่เฉพาะความรู้ในห้องเรียนเพียงอย่างเดียว เพราะจะทำให้เสียโอกาสที่จะได้เรียนรู้ด้านอื่นๆ ของชีวิต แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องไม่สนใจเรื่องภายนอกเสียจนละทิ้งการเรียน เพราะไม่เช่นนั้นจะทำให้ไม่รู้ว่าตัวเองชอบสิ่งใด ทั้งยังไม่รู้ว่าการทำงานที่แท้จริงเป็นเช่นไร แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดคือต้องหาตัวเองให้พบก่อนว่าอยากจะกระทำสิ่งใด และกล้าที่จะกระทำสิ่งนั้นด้วย ในตอนแรกที่เข้าศึกษาในคณะนิเทศศาสตร์ บรรจงตั้งใจไว้ว่าจะเลือกสาขาโฆษณาเป็นวิชาเอก เพราะโฆษณาเป็นสายงานที่รายได้ดี มีความมั่นคง และมีอัตราเสี่ยงว่างงานต่ำกว่าสายงานภาพยนตร์ที่ในขณะนั้นวงการภาพยนตร์ไทยยังอยู่ในช่วงตกต่ำ แต่เมื่อถึงเวลาที่บรรจงต้องตัดสินใจเลือก สุดท้ายเขาก็ตัดสินใจเลือกเรียนสาขาภาพยนตร์เป็นวิชาเอก แล้วเลือกเรียนสาขาโฆษณาเป็นวิชาโทแทน เพราะเขาชื่นชอบในศาสตร์ของภาพยนตร์มากที่สุด อีกทั้งยังสนใจเรื่องของภาพยนตร์อยู่ตลอดเวลา โดยพยายามมองข้ามในเรื่องอาชีพการงานในอนาคตไปก่อน (กนกวรรณ อโศกบุญรัตน์, 2556 ; พลสันนกน่วม, 2556)

เมื่อบรรจงเลือกเรียนในสาขาภาพยนตร์แล้ว ในช่วงชั้นปีที่ 3-4 บรรจงได้เปิดโลกทัศน์การชมภาพยนตร์เพิ่มมากขึ้น ซึ่งตัวอย่างภาพยนตร์เรื่องที่เขาได้ศึกษา เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “Train spotting” “Run Lola Run” อันเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาการเสียชีวิตของตัวละครหลักที่ซ้ำไปซ้ำมา ภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ของผู้กำกับหว่องกาไว นอกจากนี้ยังได้ศึกษาภาพยนตร์ศิลปะและภาพยนตร์ทดลอง ทั้งนี้เพื่อนของบรรจงหลายคนเน้นเลือกเรียนทางด้านการตัดต่อและการถ่ายภาพ ในขณะที่บรรจงไม่ค่อยสนใจเรื่องเทคนิคทางภาพยนตร์ แต่สนใจในการเล่าเรื่องมากกว่า โดยเขาชอบเขียนบทสนทนาและชอบคิดโครงเรื่อง จึงได้มีส่วนร่วมในการเขียนบทละครเวทีและช่วยเพื่อนทำภาพยนตร์สั้นด้วยความที่บรรจงเป็นคนชอบตีความสัญลักษณ์ที่ปรากฏในภาพยนตร์ รวมถึงต้องการจะนำความรู้ทางด้านภาพยนตร์ไปประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ ประกอบกับที่ในขณะนั้นนิตยสารสตาร์พิคส์ ซึ่งเป็นนิตยสารภาพยนตร์ได้เปิดคอลัมน์เพื่อให้ผู้อ่านเขียนบทวิจารณ์ภาพยนตร์ส่งไป บรรจงจึงลองส่งงานเขียนไป แต่เป็นการเขียนในเชิงการตีความ ไม่ใช่การเขียนวิจารณ์ ผลปรากฏว่าทางนิตยสารสตาร์พิคส์ชื่นชอบผลงานของเขา บรรจงจึงติดต่อไปที่กองบรรณาธิการของนิตยสารเพื่อแสดงความจำนงว่าอยากจะขอเขียนเป็นคอลัมน์ประจำ โดยเขาได้แบ่งเวลาจากการเรียนส่วนหนึ่งเพื่อมาเขียนคอลัมน์ แต่หลังจากนั้นเพียงไม่นาน เขาก็ตัดสินใจยุติงานนี้ เนื่องจากรู้สึกว่าการเขียนวิจารณ์ทำให้เขาเริ่มชมภาพยนตร์ไม่สนุก เพราะต้องขบคิดในระหว่างที่ชมภาพยนตร์อยู่ตลอดเวลาว่าจะจับประเด็นใดในภาพยนตร์มาเขียน ทำให้ความสุขที่เคยได้รับขณะรับชมภาพยนตร์หายไป

ในช่วงที่บรรจงกำลังจะจบการศึกษา เป็นยุคที่ภาพยนตร์ถ่ายด้วยฟิล์มกำลังจะสูญหายไป แล้วภาพยนตร์ถ่ายด้วยระบบดิจิทัลกำลังเข้ามาแทนที่ อีกทั้งยังเกิดการตื่นตัวในวงการภาพยนตร์ไทยอีกครั้ง กล่าวคือมีเวทีที่จัดการประกวดภาพยนตร์สั้นอย่างจริงจังมากขึ้น มีเทศกาลภาพยนตร์สั้นที่เปิดโอกาสให้คนรุ่นใหม่ได้แสดงผลงานจำนวนมาก ทั้งนี้เมื่อบรรจงเป็นนิสิตชั้นปีที่ 4 เขามีโอกาสได้

สร้างภาพยนตร์สั้นของตัวเองเรื่อง “แผลเก่า” ในปี พ.ศ. 2543 ซึ่งเขาทำหน้าที่ทั้งกำกับการแสดงและเขียนบทภาพยนตร์ เพื่อเข้าร่วมฉายในนิทรรศการ “กางจอ” อันเป็นนิทรรศการแสดงผลงานสำหรับนิสิตชั้นปีสุดท้ายของภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยในงานนี้บรรจงรู้สึกตื่นเต้นเป็นอันมาก เนื่องจากจะมีผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านภาพยนตร์หลายท่านมาชม เช่น จิระ มะลิกุล, ยงยุทธ ทองกองทุน และอ.ประวิทย์ แต่งอักษร เป็นต้น พร้อมทั้งยังให้คำแนะนำติชมหลังจากชมภาพยนตร์จบด้วย นอกจากนี้บรรจงยังตัดสินใจส่งภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้เข้าประกวดภาพยนตร์ตลกที่จัดโดย Click Radio และได้เข้ารอบเป็น 3 เรื่องสุดท้ายภาพยนตร์ยอดเยี่ยมและบทภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ในปี พ.ศ. 2543 (อรวรรณ บัณฑิตกุล, 2556)

ภาพยนตร์สั้นเรื่อง “แผลเก่า” ของบรรจง เป็นเรื่องราวของชายหนุ่มกับหญิงสาวที่เคยเป็นคนรักกัน และเพิ่งจบความสัมพันธ์กันไป เพราะต่างฝ่ายต่างก็มองไม่เห็นความดีของกันและกัน โดยแต่ละฝ่ายต่างก็กำลังแสดงความยินดีกับตัวเองที่สามารถหลุดพ้นมาจากขุมนรกได้ ทั้งยังกล่าวประจานความเลวร้ายของฝ่ายตรงข้ามอีกด้วย ซึ่งความโดดเด่นของภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้อยู่ที่กลวิธีการนำเสนอ จังหวะในการลำดับเนื้อหา รวมไปถึงการเขียนบทสนทนาที่หลักแหลม อันแสดงถึงวิธีคิดปฏิภาณไหวพริบ และความตลกร้ายของบรรจงได้เป็นอย่างดี โดยผลตอบรับจากกลุ่มผู้ชมที่มีต่อภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้อยู่ในเกณฑ์ดี ซึ่งเกินความคาดหมายของบรรจงเป็นอย่างมาก อย่างไรก็ตามภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้ยังมีข้อบกพร่องสำคัญอยู่หนึ่งประการคือ ฟังเสียงได้ไม่ชัดเจน เนื่องจากในวันถ่ายทำ บรรจงเดินไปเตะถูกไมโครโฟนโดยบังเอิญ จึงทำให้ไมโครโฟนขัดข้องใช้การไม่ได้

บรรจงทำภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้ในช่วงที่กำลังศึกษาอยู่ ซึ่งอยู่ในช่วงวัยรุ่นที่ชื่นชอบภาพยนตร์แนวทดลองและภาพยนตร์ศิลปะ ประกอบกับในขณะนั้นภาพยนตร์ที่มีรูปแบบก้าวล้ำกำลังได้รับความนิยม เช่น “Run Lola Run” ที่ตัวละครตายแล้วกลับมามีชีวิตใหม่ได้ หรือ “Time code” ที่มีการแบ่งหน้าจอเป็นหลายเฟรม อีกทั้งในวัยเด็กเขาเคยคลั่งไคล้รูปแบบของภาพยนตร์ ดังนั้นบรรจงจึงตั้งใจสร้างภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้เพื่อทดลองเทคนิคการนำเสนออันมีความพิเศษในรูปแบบต่างๆ ด้วยความมุ่งหวังที่จะสร้างจุดเด่นให้กับภาพยนตร์สั้น ทั้งยังมุ่งหวังที่จะให้ผู้ชมเกิดข้อสงสัยว่า ภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้สามารถถ่ายทำได้อย่างไร แล้วนักแสดงแสดงยาวต่อเนื่องอย่างนี้ได้เลยหรือ ทั้งนี้บรรจงได้ใช้วิธีการถ่ายตัวละครแบบตั้งกล้องนิ่งแล้วแบ่งครึ่งเฟรม กล่าวคือภาพที่ปรากฏบนจอคือเหตุการณ์สองเหตุการณ์ที่ถูกเล่าไปพร้อมกัน และมีความเป็นไปได้ว่าเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน ครึ่งเฟรมซ้ายเป็นภาพของชายหนุ่มชื่อ ขวัญ กำลังนั่งรับประทานอาหารกับเพื่อนในร้านอาหาร แต่ไม่ถ่ายให้เห็นเพื่อนของขวัญ ในขณะที่ครึ่งเฟรมขวาเป็นภาพของหญิงสาวชื่อ เรียม ในสถานการณ์ที่มีความคล้ายคลึงกัน นอกจากนี้บรรจงยังใช้การถ่ายแบบ Long take ที่เป็นการถ่ายแบบยาวต่อเนื่องตลอดทั้งเรื่อง ความยาว 8 นาที โดยไม่มีการตัดต่อเลย เพื่อให้เป็น One shot ซึ่งนักแสดงต้องอาศัยการซ้อมจำนวนหลายครั้งเหมือนละครเวทีจนกว่าจะได้จังหวะที่แม่นยำพอดี

ภาพยนตร์เรื่องแผลเก่าของบรรจง เริ่มต้นด้วยเพลง “ขวัญของเรียม” โดยมีเจตนาเพื่อล้อเลียนภาพยนตร์ไทยเรื่อง “แผลเก่า” ที่มีชื่อเสียงมาตั้งแต่ในอดีต โดยการนำพฤติกรรมตัวละครจากภาพยนตร์ดังกล่าวมาล้อเลียนในภาพยนตร์สั้นให้ตรงข้ามกันอย่างสิ้นเชิง ทั้งนี้หากมองอย่างผิวเผินจะดูคล้ายกับว่าตัวละครขวัญและเรียมไม่ได้พูดเรื่องเดียวกัน แต่แท้จริงแล้วบทสนทนาของตัวละครทั้งสองคนมีความยั่วล้อกันอยู่ตลอดเวลา แล้วยิ่งเมื่อเวลาผ่านไป ถ้อยคำของทั้งสองคนกับคู่สนทนาของตัวเองก็ค่อยๆ ประสานกลมกลืนเป็นเนื้อความเดียวกัน หลายครั้งที่คำพูดของฝ่ายหนึ่งถูกขยายความด้วยพฤติกรรมที่มองเห็นได้อย่างชัดเจนของอีกฝ่ายหนึ่ง ตัวอย่างเช่น เมื่อเรียมกล่าวหาขวัญว่าขี้เมา ก็เป็นจังหวะเดียวกันกับที่ขวัญสั่งว่า “ไฮเนเก้นขวดนึง” หรือในช่วงถัดมาที่เรียมบอกว่าขวัญขี้เหนียวและไม่เคยยอมควักเงินในกระเป๋าเลี้ยงใคร ผู้ชมก็จะได้เห็นถึงเทคนิคที่ขวัญชอบใช้ นั่นคือการบอกว่า “ลืมเอากระเป๋าสตางค์มา” หรือในบางครั้งบทพูดของทั้งสองคนกลายเป็นการโต้ตอบกันในลักษณะที่ไม่ยอมกัน เพื่อสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชม ได้แก่ การไล่เรียงชื่อบรรดาคนรักที่ผ่านเข้ามาในชีวิตของทั้งสองคน ซึ่งมีทั้งคนที่ชื่อยุ้ย เจ๋ง เมย์ ยศ อนงค์ อเนก ไก่ วรายุทธ นก และฉัตรชัย อย่างไรก็ตาม ความยากของการสร้างฉากทำนองนี้ อันได้แก่ การที่เสียงพูดจากทั้งสองเหตุการณ์ที่ดังขึ้นพร้อมกัน อาจก่อให้เกิดความสับสนกับผู้ชมได้ แต่บรรจงก็สามารถกำหนดความสนใจของผู้ชมได้ว่าควรจะอยู่ที่ใคร ณ ช่วงเวลาใด ขณะที่อีกฝ่ายจะถูกลดบทบาทของตัวเองลงไปแล้วในตอนท้ายเรื่องก็ถือเป็นจุดสำคัญของเรื่อง เพราะหลังจากที่การพูดจาประจานพฤติกรรมที่น่ารังเกียจของฝ่ายตรงข้ามได้เสร็จสิ้นลงไปแล้ว กล้องทั้งสองตัวก็ถูก Pan ออก (การเคลื่อนกล้องในแนวนอน) เพื่อเผยให้รู้ว่าตัวละครสองตัวนี้อยู่ในร้านอาหารเดียวกันในช่วงเวลาเดียวกัน และตอกย้ำให้ผู้ชมได้ตระหนักว่า ตัวละครสองตัวนี้มีพฤติกรรมที่น่าขบขันและน่าสมเพช ซึ่งหมายความว่าแม้ว่าขวัญและเรียมจะเกลียดกัน แต่สุดท้ายก็ไม่อาจหนีกันพ้น (ประวิทย์ แต่งอักษร, 2552)

ประเด็นที่น่าสนใจในภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้คือ เมื่อนึกย้อนกลับไป ผู้ชมจะเห็นได้ว่าการที่คนทั้งสองไม่เหมาะสมกัน ไม่ใช่เป็นเพราะพวกเขาแตกต่างกันเกินไป แต่เป็นเพราะพวกเขาเหมือนกันเกินไปต่างหาก ตั้งแต่การเลือกร้านอาหารเดียวกัน กินอาหารแบบเดียวกัน มีนิสัยจุกจิกจู้จี้พอกัน ทั้งยังมองโลกในแง่ร้ายเหมือนกัน ทำให้สรุปได้ว่า ประเด็นการเสียดสีและทัศนคติในเรื่องชีวิตคู่ของตัวละครในภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้ไม่แตกต่างไปจากตัวเอกในภาพยนตร์เรื่อง “Annie Hall” ที่กำกับโดยวู้ดดี้ อัลเลน ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่บรรจงขึ้นเครดิตไว้ในช่วงท้ายเรื่องว่า ได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจมา จะเห็นได้ว่าบรรจงสร้างภาพยนตร์ที่มีความตลกแบบเสียดสีมาตั้งแต่เรื่องแรก ทั้งนี้นอกจากบรรจงจะได้รับความรู้สึกสนุกจากการทำภาพยนตร์สั้นเรื่อง “แผลเก่า” แล้ว เขายังได้พัฒนาต่อยอดความเป็นตลกโรแมนติกและการให้ความสำคัญกับบทสนทนาอย่างต่อเนื่อง โดยการนำลักษณะของภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้ที่มีบทสนทนาจำนวนมากไปพัฒนาและดัดแปลงเป็นภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ในเวลาต่อมา ด้วยเหตุนี้ผลงานภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องของเขาจึงมีความคล้ายคลึงกันในบางส่วน

บรรจงสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีจากคณะนิเทศศาสตร์ในช่วงที่วงการภาพยนตร์ไทยกำลังเฟื่องฟู ส่งผลต่อการประกอบวิชาชีพที่เกี่ยวกับภาพยนตร์ในเวลาต่อมา กล่าวคือเขาได้อยู่ท่ามกลางผู้ที่มีความสนใจและความกระตือรือร้นในเรื่องภาพยนตร์เหมือนกัน ทำให้เขาเกิดความกระตือรือร้นในการทำงานอยู่ตลอดเวลา และเมื่อทุกคนสื่อสารในเรื่องเดียวกัน จึงเกิดความเข้าใจตรงกัน ซึ่งแตกต่างจากตอนศึกษาอยู่ระดับชั้นมัธยมศึกษาที่เขาสนใจภาพยนตร์อย่างจริงจังอยู่เพียงคนเดียวในชั้นเรียน

1.3 ภูมิหลังในวัยทำงาน

1.3.1 การเป็นครีเอทีฟรายการโทรทัศน์

เมื่อใกล้เรียนจบ ในตอนแรกบรรจงตั้งใจว่าจะทำงานในแวดวงโฆษณาเกี่ยวกับการเขียนบทหรือการทำงานในกองถ่าย ยังไม่ได้ตั้งใจว่าจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ เพราะตนเองถนัดเพียงด้านการเล่าเรื่องเท่านั้น หลังจากนั้นมีรุ่นพี่คณะมาชักชวนบรรจงให้ไปทำงานในเครือบริษัท ทีน ทอล์ก จำกัด เนื่องจากภิญโญ รู้ธรรม ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งบริษัทนี้กำลังเปิดรับสมัครคนทำงาน แล้วด้วยความที่รายการทีนทอล์กเป็นรายการที่บรรจงชื่นชอบ ประกอบกับบรรจงชื่นชอบผลงานการกำกับของภิญโญ รู้ธรรมในภาพยนตร์เรื่อง “รักออกแบบไม่ได้” และคาดหวังว่าในอนาคตจะมีโอกาสได้ร่วมเขียนบทภาพยนตร์กับภิญโญ รู้ธรรม บรรจงจึงเริ่มต้นการทำงานในสายโทรทัศน์จากการเป็นครีเอทีฟรายการเกี่ยวกับวัยรุ่นทางช่อง 9 ในเครือบริษัท ทีน ทอล์ก จำกัด อันได้แก่ รายการทีน ทอล์ก, อีฟอร์ทีน และมันไม่เม้ม (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, 2547)

การทำงานในตำแหน่งครีเอทีฟของบรรจงที่บริษัทนี้จะไม่ได้ออกกองถ่าย ทำหน้าที่ในการคิดสร้างสรรค์งาน ติดต่อประสานงาน ค้นหาข้อมูลเกี่ยวกับศิลปินดารา เขียนบท และโทรศัพท์ติดต่อสัมภาษณ์ศิลปินดารา เช่น ชอบกินอะไร วันนี้จะเล่นเพลงอะไร ซึ่งหลังจากที่บรรจงทำงานนี้อยู่ประมาณ 10 เดือน เขาก็เกิดความรู้สึกเบื่อหน่าย เพราะรู้สึกว่างานนี้ไม่ได้เกี่ยวข้องกับภาพยนตร์เลย และงานในลักษณะนี้ก็ปราศจากความตื่นเต้นท้าทาย อีกทั้งยังไม่มีโอกาสได้ออกกองถ่าย ด้วยความปรารถนาที่อยากจะเปลี่ยนไปทำงานในกองถ่ายภาพยนตร์หรือภาพยนตร์โฆษณา บรรจงจึงตัดสินใจลาออกจากการเป็นครีเอทีฟ (ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556 ; อรวรรณ บัณฑิตกุล, 2556)

1.3.2 การเป็นผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณา

เมื่อลาออกจากการเป็นครีเอทีฟแล้ว บรรจงยื่นใบสมัครไปที่บริษัทสองแห่ง คือ บริษัท เอ็กแซ็กท์ จำกัด และ บริษัท ฟีโนมีนา จำกัด ปรากฏว่าที่แรกเรียกสัมภาษณ์ก่อน ซึ่งคนสัมภาษณ์คือ นิพนธ์ ผิวเณร ผู้กำกับละครที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น บรรยากาศการสัมภาษณ์ตลอดหนึ่งชั่วโมงเป็นไปอย่างสนุกสนาน บรรจงคิดว่าเขาได้งานนี้อย่างแน่นอน แต่ผลปรากฏว่าไม่ได้ ด้วยเหตุผลที่ว่าทางบริษัทต้องการคนที่เคยมีประสบการณ์การออกกองถ่าย เขารู้สึกผิดหวังและไม่มีงานทำอยู่ประมาณ

หนึ่งสัปดาห์ จากนั้นบริษัทฟีโนมีนาซึ่งเป็นโปรดักชันเฮ้าส์ที่ถ่ายทำภาพยนตร์โฆษณาที่มีชื่อเสียงระดับโลกก็ติดต่อเข้ามา ซึ่งคนสัมภาษณ์คือ ธนญชัย ศรศรีวิชัย ผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณาชาวไทยที่ได้รับรางวัลมากที่สุดในโลกและได้รับการลงคะแนนเสียงให้เป็นผู้กำกับอันดับหนึ่งของโลกเป็นเวลาหลายปี หลังจากการสัมภาษณ์ผ่านไปได้เพียงหนึ่งวัน ทางบริษัทก็โทรศัพท์ติดต่อกลับมาว่าเขาสัมภาษณ์ผ่าน (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

ทรงยศ มากสุขอนันต์ ซึ่งในขณะนั้นทำงานอยู่ที่บริษัท ฟีโนมีนา จำกัด เป็นผู้ที่ชักชวนให้บรรจงมาสมัครงานที่ฟีโนมีนา เนื่องจากเล็งเห็นว่าบรรจงมีวิธีการคิดและคาแรกเตอร์ที่เหมาะสมกับฟีโนมีนาในตำแหน่งผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณา โดยจะเป็นที่ทราบกันดีว่าผู้ช่วยผู้กำกับที่มุ่งหวังอยากจะขึ้นเป็นผู้กำกับต้องเข้าไปฝึกงานที่ฟีโนมีนา เพราะแม้ว่าจะต้องรับผิดชอบงานจำนวนมาก แต่ถ้าหากมีผลงานที่ดีและมีความคิดน่าสนใจ ก็จะได้รับโอกาสให้เลื่อนขั้นขึ้นเป็นผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณา ทั้งนี้ก่อนหน้าที่บรรจงจะเปลี่ยนงานมาเป็นสายโฆษณา เขารู้สึกว่าไม่อยากทำงานในสายนี้ โดยให้เหตุผลกับตัวเองว่าโฆษณาเป็นงานที่เน้นความเป็นธุรกิจมาก แต่เมื่อลองสำรวจความรู้สึกที่แท้จริง เขากลับค้นพบว่า เขากำลังกังวลที่จะต้องเริ่มต้นทำสิ่งใหม่ๆ เช่นเดียวกับอีกหลายครั้งในชีวิตที่เมื่อบรรจงสำรวจอารมณ์ความรู้สึกของตัวเอง แล้วก็มักจะพบคำตอบที่ว่า เขากังวลที่จะต้องทดลองทำสิ่งใหม่ (จรัลพร พึ่งโพธิ์, 2556)

ในตอนแรกบรรจงขาดความมั่นใจในการทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยผู้กำกับโฆษณา เนื่องจากการออกกองถ่ายเป็นการทำงานที่หนักหนาและเหนื่อยมาก ต้องตื่นนอนเช้ามาก แล้วนั่งรถตู้ออกไปต่างจังหวัด เพื่อ blockshot ในสถานที่ถ่ายทำจริง (คำว่า blockshot เป็นคำเรียกที่ใช้ในวงการภาพยนตร์ไทย) เช่น การกำหนดมุมกล้องที่จะถ่ายทำ หรือการหาทิศทางของแสง แต่จากการทำงานนี้ก็ทำให้บรรจงได้ค้นพบว่าต่อให้ต้องรับผิดชอบงานมากเพียงไร แต่ถ้าหากสามารถบริหารจัดการได้งานก็ไม่ได้เป็นสิ่งที่ยากเสมอไป ทั้งนี้บรรจงได้รับโอกาสให้เป็นผู้ช่วยของธนญชัย ผู้กำกับโฆษณาที่มีเอกลักษณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานเป็นอย่างสูง แตกต่างจากงานโฆษณาโดยทั่วไป กล่าวคือเน้นที่นักแสดงหน้าตาธรรมดา สื่อสารด้วยอารมณ์ขัน และเสียงพากษ์อันประชดประชันซึ่งก็คือเสียงของธนญชัยเอง โดยในขณะที่บรรจงทำงานในตำแหน่งผู้ช่วยผู้กำกับโฆษณา ก็มีผลงานที่ปรากฏออกมา ดังเช่น โฆษณาชุด “Get Closer” ของ Orange โฆษณาชุด "Attitude" ของ TROS โฆษณาชุด “สวยไม่สร้าง” ของ Nippon Paint และโฆษณาชุดของ Chiclets Stick และจากการที่บรรจงได้ทำงานในด้านโปรดักชันหลายงาน จึงทำให้เขาค้นพบตัวเองว่าต้องการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์

บรรจงมองว่าในช่วงที่เขาอยู่ในวัยยี่สิบต้นๆ เขามีความเชื่อมั่นในตัวเองสูงมาก ทั้งยังมีนิสัยไม่ค่อยเกรงกลัวใครและไม่ค่อยรู้สึกเกร็งเวลาที่ต้องทำงานร่วมกับผู้อื่น ยกเว้นเมื่อต้องทำงานร่วมกับธนญชัย (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b) เนื่องจากธนญชัยเป็นคนที่ทำงานหนัก ทำงานละเอียด มี

มาตรฐานในการทำงานสูง ต้องการความสมบูรณ์แบบ อีกทั้งยังเข้มงวด เคี่ยวกรำ และเรียกร้องศักยภาพของทีมงานเป็นอย่างมาก โดยยึดถือหลักที่ว่าการทำงานจะเกิดความผิดพลาดขึ้นไม่ได้อย่างเด็ดขาด ในช่วงแรกของการทำงาน เมื่อบรรจงทำงานผิดพลาด ก็จะถูกธนญชัยต่อว่าเป็นประจำเพื่อไม่ให้เกิดการทำผิดซ้ำอีก แล้วมีครั้งหนึ่งที่บรรจงเคยลืมนำนาฬิกามาจับเวลา จึงนำโทรศัพท์มือถือมาใช้จับเวลาแทน ปรากฏว่าธนญชัยก็พูดตำหนิบรรจงว่า ไม่มีความเป็นมืออาชีพ จากนั้นก็ใช้จิตวิทยาในการพูดเพื่อให้บรรจงเกิดความอับอาย แล้วธนญชัยก็จะพูดย้ำเช่นนั้นตลอดทั้งวัน จนบรรจงตระหนักได้เองว่าต่อไปจะไม่มีทางลืมนำนาฬิกามาจับเวลาอีกอย่างแน่นอน จะเห็นได้ว่าวิธีนี้สามารถดึงเอาศักยภาพหรือความสามารถสูงสุดจากคนคนหนึ่งออกมาได้เป็นอย่างดี เพราะนับตั้งแต่นั้นมา บรรจงก็ไม่เคยทำงานผิดพลาดอีกเลย (พลสัน นกน่วม, 2556)

การทำงานที่เกิดจากการถกเถียงกันและเปิดรับความคิดเห็นซึ่งกันและกัน ทำให้ธนญชัยสนิทสนมกับบรรจงอย่างรวดเร็ว ซึ่งนอกเหนือจากเรื่องงานแล้ว พวกเขามักจะชอบสนทนากันเรื่องของภาพยนตร์ ในความคิดของธนญชัย เขามองว่าบรรจงเป็นคนที่ทุ่มเทในสิ่งที่ตัวเองรัก ซึ่งสิ่งนี้เป็นสิ่งที่มนุษย์พึงมี แต่เป็นสิ่งที่คนไทยไม่มี นอกจากนี้บรรจงยังมีข้อดีคือ ชอบใฝ่หาความรู้อย่างสม่ำเสมอ จริงจังและรักในสิ่งที่ตัวเองทำ ที่สำคัญคือบรรจงมีความเป็นนักวิทยาศาสตร์สูง กล่าวคือเมื่อเขาชมภาพยนตร์จบแล้ว เขาจะวิเคราะห์ทั้งตัวผู้กำกับภาพยนตร์ วิธีการถ่าย และวิธีการเล่าเรื่องโดยละเอียด เพื่อนำไปประยุกต์ใช้จริง เช่น เมื่อเขาชมภาพยนตร์เรื่อง “Argo” จบแล้วรู้สึกระทึกขวัญมาก เขาก็จะถอดรหัสว่าการที่เขารู้สึกเช่นนั้นเกิดจากอะไร รวมทั้งนำมาตีความตามความเข้าใจของตัวเอง ซึ่งอาจจะตรงหรือไม่ตรงกับวัตถุประสงค์ของผู้สร้าง หรืออย่างเมื่อเขาชมภาพยนตร์สยองขวัญ บางเรื่องเขารู้สึกกลัวมาก ในขณะที่บางเรื่องเขารู้สึกเบื่อหน่ายจนกระทั่งหลับไป เขาจะนำมาเปรียบเทียบแล้ววิเคราะห์สาเหตุว่ามาจากอะไร ทั้งนี้ธนญชัยได้เล็งเห็นถึงศักยภาพความเป็นผู้กำกับในตัวของบรรจงมาตั้งแต่เมื่อครั้งที่ทำงานเป็นผู้ช่วยผู้กำกับแล้ว เนื่องจากบรรจงเป็นคนที่สนใจในเรื่องความคิด แล้วงานของผู้กำกับก็เป็นเรื่องของความคิดเช่นเดียวกัน (จรัลพร พึ่งโพธิ์, 2556 ; Special Interview ‘โต้ง’ - บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556 ; นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

สิ่งที่เป็นการพิสูจน์ว่า บรรจงมีความเชี่ยวชาญและมีความรู้ในด้านภาพยนตร์เป็นอย่างมาก ได้แก่ การได้รับรางวัลจากการแข่งขันตอบปัญหาภาพยนตร์ movie champion ที่จัดโดยโรงภาพยนตร์อีจีวี โดยเพื่อนร่วมงานที่บริษัทฟีโนมีนาเป็นผู้มาชักชวนบรรจงให้ไปแข่งขันในครั้งนี้ด้วยกัน เนื่องจากเห็นว่าบรรจงสนใจในเรื่องภาพยนตร์มากและทุกวันพวกเขาก็สนทนากันแต่เรื่องภาพยนตร์ ซึ่งอันที่จริงแล้วบรรจงไม่ได้ต้องการไปประกวด แต่ตัดสินใจเข้าประกวดเพราะต้องการไปเป็นเพื่อน เมื่อถึงวันประกวด ปรากฏว่าเพื่อนไม่มา บรรจงจึงต้องแข่งขันเพียงลำพัง ตัวอย่างคำถามที่ใช้ในการประกวด เช่น หยิบสิ่งของมาหนึ่งอย่าง แล้วให้ทายว่ามาจากภาพยนตร์เรื่องอะไร รวมถึงมีการเปิดบทภาพยนตร์ให้อ่าน หรือให้ฟังเสียงสั้นๆ แล้วให้ทายว่าเป็นบทที่มาจากภาพยนตร์เรื่องอะไร ทั้งนี้บรรจง

สามารถผ่านเข้ารอบสุดท้าย แล้วคำถามในรอบสุดท้ายก็เกี่ยวกับหลอดปั่นด้ายที่มาจากภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง ซึ่งบรรจงก็ตอบคำถามได้อย่างถูกต้อง จนได้รับรางวัลที่ 3 จากผู้เข้าแข่งขันกว่า 3,000 คน (ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556 ; นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

ตลอดระยะเวลาสองปีแม้จะเป็นระยะเวลาเพียงไม่นาน แต่ก็ถือเป็นการเรียนรู้ครั้งสำคัญในชีวิตของบรรจง เพราะสิ่งที่บรรจงได้เรียนรู้จากธนญชัยนั้นมีมากกว่าสิ่งที่เขาเคยได้เรียนรู้มา ถึงแม้ธนญชัยจะไม่ได้ใช้วิธีการสอนโดยตรง แต่การที่บรรจงได้ทำงานร่วมกับธนญชัยก็นับเป็นวิธีการเรียนรู้อันมีประสิทธิภาพ นอกจากนี้การได้ทำงานในตำแหน่งผู้ช่วยผู้กำกับโฆษณาในบริษัทฟีโนมีนาก็ยังแตกต่างจากบริษัทอื่นคือ สามารถมีส่วนร่วมในทุกขั้นตอน ตั้งแต่การระดมความคิดเพื่อสร้างสตอรี่บอร์ด อันเป็นการฝึกฝนที่ทำให้ความคิดของบรรจงพัฒนาขึ้นอย่างรวดเร็ว การทดสอบก่อนถ่ายทำจริง โดยบรรจงได้เรียนรู้ถึงหลักสำคัญของการสร้างภาพยนตร์ ทักษะในการออกกองถ่าย เข้าใจหลักการแสดง รวมถึงการบริหารจัดการกองถ่าย ซึ่งส่งผลให้เขามีความเชี่ยวชาญในแง่ของภาษาภาพยนตร์มากขึ้นและมีประสบการณ์ในด้านโปรดักชัน ทั้งนี้บรรจงมั่นใจมากว่าหากเขาไม่เคยทำงานในตำแหน่งนี้มาก่อน เขาจะไม่มีทางสร้างภาพยนตร์เรื่องยาวในเวลาต่อมาได้อย่างแน่นอน พร้อมกันนั้นก็ยอมรับว่าธนญชัยเปิดโอกาสให้เขาได้มีส่วนร่วมในการทำงานมากกว่าการเป็นผู้ช่วยทั่วไป ทั้งยังยกย่องให้ธนญชัยเป็นครูที่มีอิทธิพลต่อความคิดมากที่สุดและยึดถือเป็นต้นแบบในแง่วิธีคิดการทำงาน ไม่ว่าจะเป็นการทำงานหนักหรือการเข้าใจศาสตร์ของภาพยนตร์ (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, 2547 ; พลสันนกน่วม, 2556 ; นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

ต่อมาฟีโนมีนามีโครงการให้ผู้ช่วยผู้กำกับโฆษณาในบริษัทแข่งขันกันทำภาพยนตร์สั้น โดยถ้าทางบริษัทชื่นชอบภาพยนตร์สั้นของใคร บุคคลนั้นก็จะได้เลื่อนตำแหน่งไปเป็นผู้กำกับโฆษณา ซึ่งในตอนนั้นมีภาพยนตร์สั้นที่ส่งเข้าแข่งขันทั้งหมด 4 เรื่อง จาก 4 คน เช่น “Colorblind” ของบรรจง หรือ “In the Eyes” ของภาคภูมิ วงศ์ภูมิ โดยบรรดาผู้บริหารและผู้กำกับในฟีโนมีนาชื่นชอบและให้คะแนนภาพยนตร์สั้นของภาคภูมิมากที่สุด แต่ต่อมาฟีโนมีนาก็ต้องปรับเปลี่ยนกติกาเสียใหม่เพื่อรองรับกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้น นั่นคือไม่ต้องไปทำภาพยนตร์โฆษณาแล้ว เนื่องจากกลุ่มเพื่อนร่วมงานของบรรจงที่เคยทำงานมาด้วยกันได้แยกย้ายกันไปทำภาพยนตร์หมดแล้ว ดังเช่นทรงยศที่ออกมาทำภาพยนตร์เรื่อง “แฟนฉัน” จนเหลือแค่บรรจงกับภาคภูมิที่ยังอยู่ในฟีโนมีนา ในระหว่างนั้นฟีโนมีนามีโครงการสร้างภาพยนตร์เป็นครั้งแรก บรรจงกับภาคภูมิที่ต้องการสร้างภาพยนตร์มากกว่าภาพยนตร์โฆษณา จึงได้รับโอกาสให้กำกับภาพยนตร์ยาวร่วมกันเป็นเรื่องแรกในชีวิตคือเรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” แล้วหลังจากนั้นบรรจงก็มีโอกาสได้กำกับภาพยนตร์เรื่องต่อๆ มา ได้แก่ “แฝด” “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง “กวน มึน โฮ” และ“พี่มาก..พระโขนง” (ยันตกร ยุสานนท์, 2547)

ภาพยนตร์สั้นเรื่อง “Colorblind” ของบรรจง ได้รับประกาศนียบัตรชมเชย (รางวัลวิจิตรมาตรา) จากการประกวดภาพยนตร์สั้นรางวัลรัตน์ เปสตันยี ครั้งที่ 6 ประจำปี พ.ศ. 2545 ที่จัดโดยมูลนิธิหนังไทย โดยภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้เป็นเรื่องราวความรักของคนตาบอดสีที่มองไม่เห็นสีแดง โดยคนที่มองไม่เห็นสีแดงหมายถึงคนที่มองไม่เห็นคุณค่าของความรัก คนที่ปิดกั้นตัวเอง แต่ในท้ายที่สุดพระเอกก็เริ่มที่จะเปิดตัวเอง ซึ่งภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการที่บรรจงสังเกตเห็นสัญญาณไฟจราจรเวลาที่ขับรถผ่าน แล้วเกิดคำถามว่าเหตุใดถึงต้องมีกฎข้อห้ามไม่ให้คนตาบอดสีขับรถ ทั้งที่สามารถใช้การจดจำตำแหน่งของสัญญาณไฟแทนได้ เนื่องจากไฟแดงอยู่บนสุด ไฟเหลืองอยู่กลาง ไฟเขียวอยู่ล่างสุด เมื่อบรรจงได้ลองขบคิดใคร่ครวญเกี่ยวกับประเด็นนี้ก็รู้สึกน่าสนใจ ทั้งยังรู้สึกว่ามีความท้าทายและเสียดสี จึงนำมาพัฒนาต่อให้กลายเป็นบทภาพยนตร์จนกระทั่งเสร็จสมบูรณ์ ซึ่งมีหลากหลายอารมณ์ความรู้สึกรวมกัน อันประกอบไปด้วยโรแมนติก ความกวน และอารมณ์ขันแบบเสียดสี จนเมื่อถึงขั้นตอนที่กำลังจะถ่ายทำ เขาก็ยังเกิดความกระตือรือร้นอยู่ จึงมั่นใจว่าตนเองอยากสร้างภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้อย่างแท้จริง นอกจากนี้ภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้ยังได้รับแรงบันดาลใจบางส่วนมาจากภาพยนตร์เรื่อง “When Harry Met Sally” ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้ถือเป็นจุดเริ่มต้นในการเข้าสู่วงการภาพยนตร์ของบรรจง อย่างไรก็ตาม บรรจงมองว่าเส้นทางการเข้าสู่วงการภาพยนตร์ในปัจจุบันมีความง่ายกว่าในสมัยอดีตเป็นอย่างยิ่ง เพราะในอดีตผู้กำกับภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักจะเป็นผู้ใหญ่ ไม่มีคนรุ่นใหม่ ในขณะที่คนรุ่นใหม่ในปัจจุบันมีช่องทางการนำเสนอผลงานภาพยนตร์หลากหลายช่องทาง ทั้งตามเทศกาลภาพยนตร์สั้น เวทีประกวดภาพยนตร์สั้นต่างๆ เว็บไซต์ยูทูบ รวมถึงมีอุปกรณ์เครื่องมือที่คอยเอื้ออำนวยความสะดวกจำนวนมาก ซึ่งเข้าถึงเด็กรุ่นใหม่ได้ง่ายขึ้น เนื่องจากมีเพียงกล้องวีดีโอเล็กๆ และคอมพิวเตอร์ก็สามารถสร้างภาพยนตร์ได้ แล้วยิ่งถ้าผลงานภาพยนตร์มีคุณภาพ ก็ยิ่งมีโอกาสสูงที่จะได้เข้าสู่วงการภาพยนตร์ นอกจากนี้บรรจงยังมองว่าภาพยนตร์สั้นเป็นบททดสอบการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดี เพราะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับตัวคนทำเพียงคนเดียว ที่ต้องใช้เงินลงทุนจำนวนหลายหมื่นหรือหลายแสนบาท (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, 2547 ; หนึ่งเดียว, 2552)

บรรจงรู้สึกว่าตนเองมีความสนุกกับการทำงานไม่ต่างจากตอนสมัยเรียน เพียงแต่ค้นพบว่าความยากของการสร้างสรรค์ผลงานในสมัยเรียนกับการทำงานจริงในวงการภาพยนตร์นั้นแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง โดยในสมัยเรียน อาจเป็นการถ่ายภาพยนตร์หรือถ่ายมิวสิควีดีโอร่วมกับเพื่อน มีการคิดสร้างสรรค์ตลอดเวลา แต่ไม่จริงจังมาก งานออกแบบหรือโปรดักชันก็ยังลงทุนไม่สูง เนื่องจากฉายชมกันเองในหมู่เพื่อน แต่เมื่อเป็นการทำงานจริงที่ต้องมีการติดต่อประสานงานกับลูกค้า งานจะมีความละเอียดลึกซึ้งซับซ้อนมากขึ้น รวมทั้งต้องขึ้นอยู่กับความต้องการของลูกค้าเป็นหลัก ทั้งนี้แม้ว่าการเรียนในมหาวิทยาลัยตลอดทั้งสี่ปีจะมีส่วนกระตุ้นให้บรรจงเกิดความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างผลงาน และทำให้บรรจงได้อยู่ในแวดวงที่มีแต่คนคิดสร้างสรรค์ผลงาน ทว่าไม่อาจทำให้เขาเกิดทักษะการเล่า

เรื่องและการกำกับภาพยนตร์ได้อย่างแท้จริง แต่พื้นฐานองค์ความรู้สำคัญที่บรรจงนำไปใช้ในการสร้างภาพยนตร์ให้เกิดความน่าสนใจจนกระทั่งประสบความสำเร็จล้วนเกิดขึ้นจากวิธีคิด การเรียนรู้และการสั่งสมประสบการณ์ในขณะที่ทำงานเป็นผู้ช่วยผู้กำกับโฆษณาที่ฟีโนมีนาแทบทั้งสิ้น แม้จะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม เพราะภาพยนตร์โฆษณาเป็นภาพยนตร์ที่คำนึงถึงด้านการตลาด ประเด็นความคิดที่แข็งแรง การดึงดูดความสนใจ ภาพที่ทำให้เกิดความตื่นตาตื่นใจ รวมทั้งต้องคำนึงถึงผู้ชมเป็นหลัก (นิ้วกลม, 2558)

2. แรงบันดาลใจ

ทั้งนี้ผู้วิจัยขอแบ่งการนำเสนอแรงบันดาลใจของบรรจง ปิสัญธนะกูล ออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

2.1 แรงบันดาลใจที่มาจากภาพยนตร์

2.2 แรงบันดาลใจที่ไม่ได้มาจากภาพยนตร์

โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1 แรงบันดาลใจที่มาจากภาพยนตร์

ทุกคนที่มีอาชีพเป็นคนทำภาพยนตร์ล้วนมีจุดเริ่มต้นมาจากการชมภาพยนตร์ โดยคนจำนวนมากมักจะมาสอบถามบรรจงว่าภาพยนตร์ที่ดีคืออะไร ขณะที่บรรจงกลับมองว่านิยามของภาพยนตร์ที่ดีไม่ได้มีความสำคัญมากเทียบเท่ากับวิธีการชมภาพยนตร์ ทั้งนี้เพราะเขามองว่าการจำกัดความของนิยาม “ภาพยนตร์ที่ดี” เป็นเรื่องเฉพาะตัวมาก แต่สำหรับในมุมมองของเขา ภาพยนตร์ที่เขาชื่นชอบและรู้สึกว่ามีคุณภาพ คือภาพยนตร์ที่มีความสมจริง มีความเฉียบคมในการสร้างฉากแต่ละฉาก รวมถึงการใช้ความคิดที่สร้างสรรค์เพื่อเป้าหมายในด้านการเล่าเรื่อง (ดูหนังอย่างผู้กำกับ โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2557)

วิธีการชมภาพยนตร์ที่ดีนั้นมีหลากหลายวิธี แต่เนื่องจากบรรจงถนัดการคิดสร้างภาพยนตร์จากประเด็นทางความคิด ดังนั้นสิ่งที่เขาให้ความสนใจในขณะที่ชมภาพยนตร์แต่ละเรื่องก็คือประโยชน์อื่นที่ได้รับนอกเหนือจากความรู้สึก เพราะอาชีพคนทำภาพยนตร์เป็นอาชีพที่ต้องทำงานหนัก อีกทั้งยังต้องมองภาพยนตร์ให้เข้าใจอย่างถ่องแท้ ซึ่งแต่เดิมบรรจงเคยคิดว่าการเรียนรู้ภาพยนตร์คือการชมภาพยนตร์จำนวนมาก แล้วต้องเป็นภาพยนตร์ศิลปะ แต่เมื่อเติบโตขึ้นเขากลับรู้สึกว่าภาพยนตร์บางเรื่องชมแล้วรู้สึกเสียดายเวลามาก ที่จริงแล้วเขาไม่จำเป็นที่จะต้องชมภาพยนตร์จำนวนมากถึงเพียงนั้น เพียงแต่ต้องชมภาพยนตร์ที่ดีซ้ำหลายรอบ เพื่อศึกษาเรียนรู้สิ่งที่ดีของภาพยนตร์เรื่องนั้น ซึ่งภาพยนตร์ส่วนมากที่ทำให้บรรจงเกิดความประทับใจเป็นระยะเวลานานจนกระทั่งชมซ้ำเป็นจำนวนหลายรอบ มักเป็นภาพยนตร์รักที่มีความซาบซึ้ง มีบทพูด วิธีการเขียนและวิธีการสร้างอารมณ์ที่ดี ("ดูหนังอย่างผู้กำกับ โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล," 2557)

ผลงานต่างๆ ของบรรจงมักได้รับ “แรงบันดาลใจ” จากสิ่งรอบข้าง เขามองว่าเราสามารถนำบางสิ่งบางอย่างจากผลงานของผู้อื่นมาปรับใช้ในผลงานของเราได้ แต่สิ่งสำคัญที่ต้องพิจารณาคือ วิธีการนำผลงานของผู้อื่นมาปรับใช้ เพื่อให้ผลงานของเรามีความน่าสนใจ หรือเกิดสิ่งใหม่ๆ ขึ้นมา โดยภาพยนตร์ที่ถือเป็นแรงบันดาลใจที่ส่งผลต่อผลงานการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง หรือเป็นภาพยนตร์ที่สร้างแรงบันดาลใจให้บรรจงสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ที่ดี มีดังต่อไปนี้

ภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด ซึ่งส่งผลให้บรรจงสนใจการคิดโครงสร้างของภาพยนตร์เป็นอันมาก

“พอเราทำหนังเองอาจจะเริ่มมาจากเราไม่รู้ ตอนมาทำชัตเตอร์ฯ เราไม่รู้อะไรเลย ใช้วิธีว่าดูหนังเอาแล้วถอดรหัส คือเราดูหนังแล้วตั้งคำถามว่าทำไมเรื่องนี้เวิร์ก ทำไมเรื่องนี้ไม่เวิร์ก ทำให้เราไปสนใจเรื่องโครงสร้างมากๆ คือทีมผมเนี่ยจะเป็นทีมที่ในจีทีเอชจะรู้กันว่า จะแบกบอร์ดใหญ่ๆ มาแล้วก็เอากระดาษสีๆ แปะ สีนี้หมายถึงฉากอะไร สีนี้เป็นจุดพลิกผัน ซึ่งมันแปลว่าเราซีเรียสเรื่องโครงสร้างมากๆ คือตรงนี้คงจะเป็นการถอดรหัสที่เรารู้สึกว่ามันเป็นฮอลลีวู้ด คือเราเอาเรื่องโครงสร้างการควบคุมอารมณ์คนดูนี้เป็นเรื่องสำคัญมากๆ สุดท้ายก็คิดว่าตัวเราน่าจะมีความเป็นฮอลลีวู้ดสูง” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ทางด้านวรรณฤดี ผู้ดูแลบทภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชและผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ของบรรจงหลายเรื่อง มีความคิดเห็นว่า ด้วยความที่บรรจงชมภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ดมาตั้งแต่แรก จึงทำให้บรรจงมีรสนิยมในการสร้างภาพยนตร์เช่นเดียวกับภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด เช่น ภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ของบรรจงอย่างเรื่อง “กวน มึน โฮ” ที่จะมีลักษณะของความแฟนตาซีพาฝัน หรือดูยิ่งใหญ่เกินกว่าชีวิตจริงของคนปกติทั่วไป (larger than life) อันจะส่งผลต่อการกำหนดทิศทางหลายสิ่งของภาพยนตร์ ทั้งการวางเพลง การถ่ายทำ รสนิยมทางการแสดง ปริมาณการแสดง ได้แก่ แสดงน้อยหรือมากเกินไป การแสดงในเทคนี้ควรจะผ่านหรือไม่ ซึ่งจะแตกต่างกับภาพยนตร์รักของเอเชีย เช่น ภาพยนตร์ญี่ปุ่น ที่เรื่องราวจะมีความใกล้เคียงกับชีวิตความเป็นจริงมากกว่า

“พี่ว่าโต้งเค้าโตมากับหนังฮอลลีวู้ด เพราะฉะนั้นรสนิยมเค้าก็จะเป็นแบบฮอลลีวู้ด โรแมนติกคอมเมดี้ของโต้งมันมีความเป็นหนังกว่า หมายถึงว่ามันจะ larger than life เหมือนหนังฮอลลีวู้ด เวลาเราดูหนังฮอลลีวู้ดเราจะรู้สึกว่า มันไม่เหมือนชีวิตคนปกติทั่วไป มันจะมีความแฟนตาซีพาฝันเกินจริง แต่เราเชื่อนะ พาเราหลุดเข้าไปในหนัง” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ภาพยนตร์เรื่อง “When Harry Met Sally” ค.ศ. 1989

ประเด็นความคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้กล่าวถึงความเป็นเพื่อนกันระหว่างหญิงชายที่ดูเหมือนจะบางเบาและไร้น้ำหนัก กล่าวคือผู้ชายกับผู้หญิงไม่สามารถเป็นเพื่อนกันได้ เพราะต้องพัฒนาความสัมพันธ์ไปมากกว่านั้น หรืออาจกล่าวได้ว่ามีเรื่องความสัมพันธ์ทางกายเข้ามาเกี่ยวข้อง แต่สุดท้ายแฮร์รี่กับแซลลี่ก็ได้กลายเป็นคู่รักกันในที่สุด โดยภาพยนตร์เรื่องนี้เสมือนเป็นต้นแบบภาพยนตร์ของนางเอกอย่างเม็ก ไรอัน ในยุคนั้น ทั้งนี้ภาพยนตร์เรื่องนี้สามารถเข้าถึงผู้ชมในวงกว้าง

ได้ เพราะนอกจากจะมีความเป็นภาพยนตร์แนวรักแล้ว ก็ยังมีความตลกสอดแทรกอยู่ด้วย ส่วนฉากในตอนจบก็มีความโรแมนติกสูง มีบทพูดที่บรรจงรู้สึกประทับใจมาก ได้แก่ “ผมไม่อยากจะรออะไรอีกแล้ว ผมอยากจะเริ่มชีวิตตอนนี้ เวลานี้ กับคุณ” มีฉากจำที่ตราตรึงใจผู้ชม นั่นคือฉากที่นางเอกกับพระเอกเถียงกันว่า ผู้หญิงจะแกล้งทำเป็นถึงจุดสุดยอดได้ไหม พระเอกบอกว่าไม่มีทาง นางเอกทะลึ่งจึงแกล้งทำกลางร้านอาหาร อันเป็นฉากที่บรรจงรู้สึกตลกมาก ที่สำคัญบรรจงยังพบว่าเสน่ห์ที่แท้จริงของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่ทำให้สามารถรับชมซ้ำได้เรื่อยๆ อยู่ที่บทสนทนา (ยันตกร ยุสานนท์, 2553 ; ณวดี ปัตเมฆ, 2557)

บรรจงได้นำลักษณะบางส่วนของภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” กล่าวคือมีลักษณะเป็นภาพยนตร์ที่ให้ความสำคัญกับการมีบทพูดเป็นจำนวนมาก แต่ด้วยความที่มีโครงเรื่องน้อยมาก จึงต้องมีการเพิ่มเติมความตลกและโรแมนติกลงไปด้วย เพื่อให้สามารถเข้าถึงคนในวงกว้างได้

ภาพยนตร์เรื่อง “Jerry Maguire” ค.ศ. 1996

แม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ดที่มุ่งเน้นให้ความบันเทิง แต่ประเด็นความคิดของภาพยนตร์เรื่องนี้กลับกล่าวถึงการงาน ชีวิต และความรักได้อย่างน่าประทับใจมาก กล่าวคือพระเอกเป็นเอเย่นต์นักกีฬาที่ให้ค่าความสำคัญกับเรื่องเงินและเรื่องงานเป็นอย่างมาก เมื่อมีความรักก็ไม่แน่ใจว่าสิ่งที่เกิดขึ้นใช่ความรักหรือไม่ จนกระทั่งถึงวันที่พระเอกประสบความสำเร็จที่สุด ทำให้นักกีฬาคนเดียวที่เหลืออยู่ของเขาประสบความสำเร็จมากๆ แต่เขากลับรู้สึกว่าเขาปราศจากคนที่อยู่เคียงข้างเขา เขาขาดนางเอกไม่ได้ จึงบอกกับนางเอกว่า “I love you. You complete me. And I just…” (ผมรักคุณ คุณเติมเต็มผม แล้วผมก็…) เพราะถึงแม้จะประสบความสำเร็จในหน้าที่การงานแค่ไหน แต่ถ้าไม่มีนางเอกก็อยู่ไม่ได้ ผู้ชมก็เลยรู้สึกตื้นตันมาก ส่วนนางเอกก็ตอบกลับมาว่า “Shut up. Just shut up. You had me at hello.” (พอเถอะ เลิกพูดซะที คุณได้ใจฉันไปตั้งแต่คำทักทายนั่นแล้ว)

ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ ซึ่งมีฉากคลาสสิกที่สามารถทำให้ผู้ชมจดจำได้ ทั้งยังมีบทพูดที่ผู้ชมนำไปพูดกันในสังคม และจนกระทั่งในปัจจุบันก็ยังมีคนนำคำพูดเหล่านั้นมาพูดล้อเลียนอยู่ เช่น You complete me. หรือ You had me at hello. โดยบรรจงรู้สึกว่าเสน่ห์ที่แท้จริงของภาพยนตร์เรื่องนี้อยู่ที่บทสนทนาอันธรรมดาและเรียบง่ายที่สุด ทว่าเมื่อได้มาพูดในจังหวะที่เหมาะสม ภายหลังจากการเร้าอารมณ์ผู้ชมมาอย่างต่อเนื่องแล้ว ผู้ชมก็จะรู้สึกเข้าใจ ประทับใจและรู้สึกชื่นชมผู้สร้างว่าคิดบทพูดที่ดีอย่างนี้ได้อย่างไร เช่น ประโยคที่นางเอกพูดว่า “You had me at hello” ทั้งนี้บรรจงยังสังเกตเห็นว่าลีลาการพูดในภาพยนตร์เรื่องนี้มีความเป็น “น้ำเน่า” สูง แต่เนื่องจากมีวิธีการเขียนบทภาพยนตร์และกำกับภาพยนตร์ที่ดีจึงทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้มีความโรแมนติกมาก ประกอบกับรู้สึกว่าทอม ครูซ แสดงภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ดีที่สุดนับตั้งแต่ที่เคยแสดงมา

โดยภาพยนตร์เรื่องนี้บรรจงชอบมาตั้งแต่สมัยที่เรียนมหาวิทยาลัย และต่อให้ชมมาหลายรอบแล้ว บรรจงก็ยังรู้สึกชื่นชอบอยู่ แล้วเขาก็คิดว่าผู้ชายส่วนใหญ่ก็น่าจะชอบภาพยนตร์เรื่องนี้เช่นกัน (MR.COFFEE, 2556 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2553)

บรรจงได้นำลักษณะบางส่วนของภาพยนตร์เรื่องนี้มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” กล่าวคือมีลักษณะเป็นภาพยนตร์ที่สนใจการคิดบทสนทนา มีบทพูดจำนวนมาก พยายามสร้างประโยคคำพูดที่ผู้ชมจดจำและนำไปพูดถึงกันในสังคม ผ่านการใช้คำพูดที่ธรรมดาและเรียบง่าย เช่น “ผมไม่รู้หรอกว่าไอ้ความรู้สึกนี้มันคืออะไร ผมรู้แค่ว่า เวลาอยู่กับคุณน่ะ ผมแม่งโคตรมีความสุขเลย” หรือ “คุณไม่สงสารฉันหรอ” อย่างไรก็ตาม การสร้างบทสนทนาในภาพยนตร์รักให้เกิดความสมจริงจำเป็นที่จะต้องอยู่ภายใต้เงื่อนไขของบริบททางสังคมและวัฒนธรรม เพราะภาพยนตร์ตะวันตกและภาพยนตร์ไทยต่างก็มีความสมจริงในแบบที่แตกต่างกันไป มิเช่นนั้นแล้วจะเป็นเหมือนกับภาพยนตร์ไทยบางเรื่องที่พยายามทำเลียนแบบภาพยนตร์ตะวันตก จนผู้ชมเกิดความรู้สึกไม่เชื่อ ทั้งนี้คนทำภาพยนตร์ที่ประสบการณ์ยังน้อยมักจะสร้างบทสนทนาในภาพยนตร์รักได้อย่างไม่สมจริง เพราะว่าเติบโตมากับการชมภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด ซึ่งประโยคที่คนจดจำและเกิดความซาบซึ้งประทับใจ เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “Titanic” จะมีลักษณะความเป็นธรรมชาติสูง เนื่องจากเป็นวัฒนธรรมตะวันตกที่สามารถแสดงออกถึงความรักได้อย่างเต็มที่ ตรงไปตรงมา และชื่นมื่นมาก มีการจูบ การกอด มีประโยคคำพูดหวานซึ้ง มีภาษาที่สละสลวยและประดิดประดอยได้มากกว่า ดังนั้นเมื่อใช้คำพูดสวยหรูจึงมีความเป็นธรรมชาติสูง แต่ถ้าหากนำมาใช้ในภาพยนตร์ไทยอาจจะดูเป็นการแสดงออกที่มากเกินจริง เนื่องจากคนในแถบเอเชียมีพฤติกรรมที่ค่อนข้างจะเก็บความรู้สึกมากกว่าและแสดงออกน้อยกว่า อย่างเช่นประโยค “I love you” ที่คนตะวันตกสามารถพูดได้ตลอดเวลา ในขณะที่คนไทยจะไม่ได้พูดกันตลอดเวลา แต่จะพูดเฉพาะในช่วงเวลาที่สำคัญมาก แล้วโดยเฉพาะอย่างยิ่งหากเป็นวัฒนธรรมญี่ปุ่นก็จะยิ่งต้องมีการเก็บงำอารมณ์ความรู้สึกมากที่สุด ส่วนในแง่ของการพูดจา คนไทยจะไม่พูดบอกรักหรือพูดพรรณนาจนเกินไป โดยในปัจจุบันนี้แม้แต่คำพูดว่า “ฉันรักเธอ” ก็แทบไม่มีปรากฏให้เห็นในภาพยนตร์ไทยแล้ว และถึงจะมีก็ต้องทำให้ผู้ชมรู้สึกเชื่อ ซึ่งก็สามารถทำได้ค่อนข้างยาก (MR.COFFEE, 2556b)

บรรจงรู้สึกประทับใจในบทสนทนา “ผมไม่อยากจะรออะไรอีกแล้ว ผมอยากจะเริ่มชีวิตตอนนี้ เวลานี้ กับคุณ” ในภาพยนตร์เรื่อง “When Harry Met Sally” และ “คุณเติมเต็มชีวิตของผม” ในภาพยนตร์เรื่อง “Jerry Maguire” แต่ก็ตระหนักดีว่าคนไทยจะไม่มีทางพูดกันในลักษณะนั้นอย่างแน่นอน โดยในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” บรรจงต้องการจะสร้าง “ประโยคจำ” เป็นจำนวนมาก ซึ่งประโยคที่คนจะจดจำได้ของภาพยนตร์เอเชียก็มักมีลักษณะของการแสดงออกที่น้อยไม่หวาน ไม่สวยหรูจนเกินไป และตัวละครต้องไม่รู้สึกเขินที่จะพูด แต่ในขณะเดียวกัน ก็ต้องคิดหา

วิธีการสร้างบทสนทนาที่มีความโรแมนติกและน่าจดจำเพื่อให้ทัดเทียมกับภาพยนตร์ของตะวันตก เช่น “ผมไม่รู้หรอกว่าไอ้ความรู้สึกนี้มันคืออะไร ผมรู้แค่ว่า เวลาอยู่กับคุณน่ะ ผมแม่งโคตรมีความสุขเลย”

นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่อง “Jerry Maguire” ยังนำหลักการ น้อยคือมาก หรือ Less is More อันเป็นหลักการสร้างงานครีเอทีฟที่ดีมาใช้ในการสร้างประโยคคำพูด หมายถึงการกำจัดสิ่งที่ไม่จำเป็นออกให้หมด จนเหลือเป็นคำพูดที่สั้นที่สุดแต่คนจดจำได้ตลอด ได้แก่ “You complete me.” คำพูดประโยคเดียวแต่มีใจความครอบคลุมภาพยนตร์ทั้งเรื่อง โดยบรรจงได้นำหลักการนี้มาประยุกต์ใช้กับการตั้งชื่อภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” กล่าวคือในตอนแรกบรรจงคิดจะหาคำสร้อยมาต่อท้ายชื่อเรื่องนี้ด้วย แต่สุดท้ายก็ตัดทิ้งไปเพราะรู้สึกว่าไม่จำเป็น

ภาพยนตร์เรื่อง “Before Sunrise” ค.ศ. 1995

เป็นเรื่องราวของชายหนุ่มชาวอเมริกันกับหญิงสาวชาวฝรั่งเศสที่พบกันบนรถไฟ แล้วใช้เวลาอยู่ด้วยกันที่กรุงเวียนนา 1 คืน ก่อนพระอาทิตย์ขึ้น โดยตลอดการเดินทางนี้ ชายหนุ่มและหญิงสาวที่อยู่ในช่วงเวลาแห่งการแสวงหาบางสิ่งได้มีโอกาสพูดคุยแลกเปลี่ยนมุมมองและทัศนคติต่อสิ่งที่พบเห็น สิ่งที่คิดฝัน ความเชื่อในพรหมลิขิต ความคาดหวังในความงามของรัก ตลอดจนถกเถียงกันเรื่องของศิลปะ การเมือง วัฒนธรรม รวมถึงปรัชญา ท่ามกลางบรรยากาศสภาพบ้านเมืองที่มีความสวยงาม ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้ดำเนินเรื่องด้วยบทสนทนาที่มีความยาว ลึกล้ำและมีเสน่ห์ (ณวดี ปัตเมฆ, 2557)

จะสังเกตเห็นได้ว่าลักษณะบางส่วนของภาพยนตร์เรื่องนี้มีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” กล่าวคือเป็นเรื่องราวของชายหนุ่มและหญิงสาวแปลกหน้าที่พบกันโดยบังเอิญในต่างประเทศ จากนั้นก็มีโอกาสได้พูดคุยแลกเปลี่ยนทัศนคติกันในระหว่างที่ออกเดินทางไปด้วยกัน แล้วภาพยนตร์ก็จะถูกดำเนินไปด้วยบทสนทนาที่มีความยาว ทว่าบรรจงมีมุมมองว่า ถ้าหากภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” อ้างอิงจากลักษณะของภาพยนตร์เรื่องนี้เพียงอย่างเดียว ก็จะกลายเป็นตัวละครเดินคุยกันที่ประเทศเกาหลีตลอดทั้งเรื่อง ซึ่งภาพยนตร์ในลักษณะนี้จะไม่เข้าถึงผู้ชมในวงกว้าง ดังนั้นจึงต้องมีการเพิ่มเติมความตลกและประเด็นที่มีความน่าสนใจลงไปด้วย ในส่วนของการดำเนินเรื่องด้วยบทสนทนา บรรจงเลือกใช้บทสนทนาในรูปแบบของการล้อเลียนเสียดสี ประชดประชัน อันเป็นรูปแบบเฉพาะตัวที่บรรจงมีความถนัดเป็นอย่างยิ่ง

ภาพยนตร์เรื่อง “Shaun of the Dead” ค.ศ. 2004

เป็นภาพยนตร์ล้อเลียนซอมบี้ซึ่งบรรจงรู้สึกชื่นชอบมาก เพราะเป็นภาพยนตร์ตลกร้ายที่มีความกวนและฉลาดมาก ซึ่งสามารถจัดอยู่ในประเภทตลกปัญญาชน ทั้งยังมีรสชาติของภาพยนตร์ที่บรรจงชอบมากที่สุดนั่นคือ ตลกเสียดสีล้อเลียนผสมผสานกับความเป็นสยองขวัญเล็กน้อย รวมถึงมีการนำตระกูลของภาพยนตร์สยองขวัญมาล้อเลียน นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังมีภาษาภาพยนตร์และการตัดต่อที่ดีมาก มีวิธีพูดที่ทำให้รู้สึกตลกมาก ทุกฉากมีการคิดออกแบบมาเป็นอย่างดีและมีลีลานับตั้งแต่การเปิดเรื่อง จึงเหมาะแก่การที่จะให้นักศึกษาด้านภาพยนตร์ได้เรียนรู้จากภาพยนตร์เรื่องนี้

(ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556 ; พี่มาก..พระโขนง หลายๆ มุกในหนังถูกสร้างมาจากแรงบันดาลใจ)

บรรจงได้นำภาพยนตร์เรื่องนี้มาเป็นแรงบันดาลใจในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ในแง่ของการนำตระกูลของภาพยนตร์สยองขวัญมาล้อเลียน แต่ได้มีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เหมาะสมกับรสนิยมของผู้ชมคนไทยด้วย แต่หากพัฒนาภาพยนตร์เรื่องนี้ให้มาเป็นอีกรูปแบบหนึ่ง ก็จะได้ภาพยนตร์อย่าง “พี่มาก..พระโขนง” นอกจากนี้จะสังเกตเห็นได้ว่าภาพยนตร์ตลกของบรรจง ไม่เน้นความเป็นตลกคาเฟ่ แต่มักจะมีลักษณะเป็นตลกปัญญาชนดังเช่นที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้

ภาพยนตร์เรื่อง “Notting Hill” ค.ศ. 1999

ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์เรื่องที่บรรจงชื่นชอบจนต้องชมซ้ำมากที่สุดมากกว่าสิบครั้ง แล้วยังได้ชมอีกในสมัยที่ทำงานเป็นผู้ช่วยผู้กำกับโฆษณา เนื่องจากต้องมีการหาข้อมูลอ้างอิงเพื่อมาประกอบการคิดสร้างสรรค์งาน โดยบางคนมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ที่มีกลุ่มเป้าหมายผู้หญิง เพราะว่าโครงเรื่องมีความน้ำเน่าสูง เหมาะกับการเป็นละครโทรทัศน์ โดยบรรจงได้นิยาม “ความน้ำเน่า” ว่าหมายถึงมีความเป็นเมโลดราม่าสูง เรื่องมีความเกินจริงอยู่บ้าง กล่าวคือเป็นเรื่องราวความรักของดาราที่มีชื่อเสียงมากกับคนธรรมดา แต่บรรจงมองว่าการสร้างเรื่องประเภทนี้ให้ดีเป็นสิ่งที่ทำได้ยากมาก แต่ถึงอย่างนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้กลับเลือกทำในมุมมองที่ทำให้เขาเชื่อว่าเรื่องราวมีความสมจริง สามารถเกิดขึ้นได้จริง และเป็นเรื่องน้ำเน่าที่เขาไม่รู้สึกต่อต้านเลยแม้แต่น้อย นอกจากนี้บรรจงยังมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้มีความสมบูรณ์แบบ คือไม่ว่าเนื้อเรื่องหรือสถานการณ์จะมีความน้ำเน่ามากเพียงไร แต่ก็สามารถเขียนบทสนทนาได้ดีมีรสนิยมมากและกำกับได้ดีมาก โดยฉากกินบราวนีย์ก็แสดงถึงความโชคร้ายของการเป็นดาราได้เป็นอย่างดี ส่วนจูเลีย โรเบิร์ตก็แสดงดีทุกฉาก ทั้งนี้บรรจงมีความคาดหวังว่าอยากจะสร้างภาพยนตร์ให้ได้แบบภาพยนตร์เรื่องนี้ นั่นคือมีความน้ำเน่าแต่ในขณะเดียวกันก็มีรสนิยม (ยันตกร ยุสานนท์, 2553 ; MR.COFFEE, 2556)

ภาพยนตร์เรื่อง “The Ring” ค.ศ. 2002 “A Tale of Two Sisters” ค.ศ. 2003 และ “The Sixth Sense” ค.ศ. 1999

ภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้เป็นแรงบันดาลใจของบรรจง เพราะเป็นภาพยนตร์สยองขวัญที่มีคุณภาพดี ทั้งยังสามารถทำให้เขารู้สึกกลัวในขณะที่ชมภาพยนตร์ได้ และบรรจงก็มีคาดหวังที่ต้องการจะสร้างภาพยนตร์สยองขวัญให้ได้ดีเหมือนกับภาพยนตร์เหล่านี้ ทั้งนี้ในยุคที่บรรจงเรียนจบมาเป็นยุคที่ภาพยนตร์ผีเริ่มได้รับความนิยม ซึ่งการเกิดของภาพยนตร์ผีอย่าง “The Ring” กับ “The Sixth Sense” ได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในวงการภาพยนตร์ผีโดยสิ้นเชิง และโดยส่วนตัวแล้ว บรรจงจะชอบชมภาพยนตร์ผีญี่ปุ่นมาก เพราะรู้สึกว่ามีความน่ากลัวสูง นอกจากนี้ภาพยนตร์ผีเอเชียอย่าง “The Ring” และ “A Tale of Two Sisters” ยังได้ส่งอิทธิพลต่อภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ทั้งในแง่ของการเล่าเรื่อง ลักษณะการปรากฏและคาแรกเตอร์ของผี

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง “The Ring” เป็นเรื่องราวของตัวละครที่ดูวีดีโออาถรรพ์ม้วนนั้น แล้วต้องตายภายใน 7 วัน ซึ่งผู้ชมจะเข้าใจไปว่าผีต้องการให้ตัวละครแก้อาถรรพ์ แต่ถึงแม้ตัวละครหลักจะพยายามแก้อาถรรพ์ เช่น นำศพไปเผา ทว่าสุดท้ายตัวละครหลักก็ยังต้องตายอยู่ดี เนื่องจากเข้าใจวัตถุประสงค์ของผีผิด โดยบรรจงได้นำลักษณะดังกล่าวมาประยุกต์ใช้กับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กล่าวคือการที่ผีเนตรยังคงมาปรากฏให้ธรรม์ที่เป็นอดีตคนรักเห็น ไม่ใช่เพราะต้องการมาหลอกหลอน แต่วัตถุประสงค์ที่แท้จริงของผีคือ ต้องการจะได้อยู่ใกล้ชิดกับคนที่เธอรักตลอดไป ซึ่งวัตถุประสงค์ดังกล่าวของผีเนตรทำให้ภาพยนตร์เกิดความน่ากลัวได้มากยิ่งกว่าการกำหนดให้ธรรม์ถูกผีเนตรฆ่าตาย

ภาพยนตร์มหากาพย์ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “Atonement” ค.ศ. 2007 “The English Patient” ค.ศ. 1996 และ “Cold Mountain” ค.ศ. 2003

แม้ว่าภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” จะมีตัวละครที่ไม่ฉลาดและมีสถานการณ์ที่ตลกจำนวนมาก แต่งานสร้างหรือฉากหลังของภาพยนตร์เรื่องนี้จะต้องตีความให้เหมือนกับภาพยนตร์มหากาพย์ ที่มีความแปลกตา อลังการ ยิ่งใหญ่และจริงจังที่สุด เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “Atonement” “The English Patient” หรือ “Cold Mountain” เนื่องจากบรรจงมองว่าแก่นแท้ของภาพยนตร์เรื่องนี้คือความรักที่ยิ่งใหญ่มากระหว่างแม่นาคกับพี่มาก ที่แม้แต่ความตายก็ยังพรากเขาสองคนออกจากกันไม่ได้

ภาพยนตร์ในช่วงประมาณปีค.ศ. 1980-2000

วรรณฤดีมองว่าการที่บรรจงติดตามชมภาพยนตร์ในช่วงประมาณปีค.ศ. 1980-2000 ทำให้บรรจงรู้สึกว่าการซ่อนความลับบางอย่างในภาพยนตร์และการใช้เทคนิค flashback เพื่อเฉลยความลับ เป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของภาพยนตร์ กอปรกับความเป็นภาพยนตร์สยองขวัญที่เอื้ออำนวยให้มีเนื้อหาประเภทการปิดบังความจริงไว้ได้ ทำให้ภาพยนตร์สยองขวัญทุกเรื่องของบรรจงจะต้องมีการใช้ flashback ที่เป็นการเฉลยความลับ นอกจากนี้อิทธิพลของภาพยนตร์ในช่วงประมาณปีค.ศ. 1990 ยังทำให้บรรจงนิยมการเล่าเรื่องแบบเรียงเหตุการณ์ตามลำดับเวลา

ภาพยนตร์การ์ตูน

นันทขว้าง นักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่ติดตามผลงานภาพยนตร์ของบรรจงทุกเรื่อง มีความคิดเห็นว่า ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา บรรจงรับชมภาพยนตร์การ์ตูนมาแล้วหลายเรื่อง ทำให้บรรจงได้รับแรงบันดาลใจในการตัดต่อมาจากภาพยนตร์การ์ตูน อันส่งผลให้อารมณ์ในภาพยนตร์ของบรรจงมีความกระชับฉับไว

“โต้งตัดต่อหนังเหมือนเป็นหนังการ์ตูน ทำให้มีความรวดเร็ว ฉับไว ซึ่งโดยทั่วไปหนังจะมีการตัดต่อประมาณ 700 ครั้ง แต่หนังของโต้งจะเป็นการตัดต่อที่มีความถี่มากกว่า คือประมาณ 1,200

ครั้ง เพื่อให้อารมณ์ของหนังมีความกระชับ เพราะโตมากับการดูการ์ตูนเยอะ” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

ภาพยนตร์เรื่อง “Back to the Future” ค.ศ. 1985

ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ได้มีการเปลี่ยนแปลงเรื่องราวจากในตำนานแม่นาคพระโขนงที่สำคัญอยู่ 2 จุด ได้แก่ พี่มากทราบความจริงอยู่แล้วว่าแม่นาคเป็นผี แต่ยังยินดีที่จะอยู่กินด้วย กับการที่พี่มากมีเพื่อนเป็น 4 คน ประกอบไปด้วย เต๋อ ชิน เผือกและเอ โดยบรรจงได้พยายามที่จะเปลี่ยนแปลงตำนานในภาพยนตร์เรื่องนี้ให้เหมือนกับการเปลี่ยนแปลงตำนานในภาพยนตร์เรื่อง “Back to the Future” ที่การกระทำของตัวละครกลุ่มเพื่อนของพี่มากทั้ง 4 คน มีผลเปลี่ยนแปลงทุกอย่าง มีความเกี่ยวข้องอยู่ตลอด หรือการที่ปัจจุบันเป็นเช่นนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากพวกเขา

ภาพยนตร์เรื่อง “Scream” ค.ศ. 1996

ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” เต๋อเป็นตัวละครที่ดูเหมือนว่าจะฉลาด ซึ่งทำให้เกิดเรื่องราววุ่นวายในภาพยนตร์จำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นการสงสัยว่าพี่มากเป็นผี จนมาสงสัยว่าเอเป็นผี ส่งผลให้ผู้ชมเกิดอาการสับสน เต๋อจึงเป็นเหมือนกับตัวละครในภาพยนตร์เรื่อง “Scream” ที่มักจะรู้เท่าทันผี แต่สุดท้ายกลับกลายเป็นว่าคาดเดาผิดทั้งหมด อย่างไรก็ตาม ลักษณะของตัวละครดังกล่าวที่ปรากฏในภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องมีความแตกต่างกันคือ ในภาพยนตร์ตะวันตกจะก่อให้เกิดความสยดสยอง ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” จะก่อให้เกิดอารมณ์ขันแทน (วิชัย มาตกุล นทธัญ แสงไชย และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556)

ภาพยนตร์เรื่อง “Stand by Me” ค.ศ. 1986

ภาพยนตร์สยองขวัญผสมตลกทุกเรื่องของบรรจงจะต้องมีตัวละครกลุ่มเพื่อน 4 คน อันประกอบไปด้วย เอ ชิน เผือก และเต๋อ ปรากฏอยู่ทุกเรื่อง ยิ่งไปกว่านั้น ตัวละครชิน เผือก และเต๋อยังได้มาปรากฏเป็นตัวละครรับเชิญคือเป็นเพื่อนของพระเอกในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” อีกด้วย โดยตัวละครทั้ง 4 คนนี้ได้กลายเป็นภาพจำที่สำคัญอย่างหนึ่งในภาพยนตร์ของบรรจง เพราะตัวละครกลุ่มทั้ง 4 คนมีความตลกและมีเคมีทางการแสดงที่เข้ากันมาก ทำให้ผู้ชมเกิดความชื่นชอบ ทั้งนี้ตัวละคร 4 คนนี้จะมีคาแรกเตอร์เหมือนเดิม เพียงแต่เรื่องราวในแต่ละเรื่องไม่ได้มีความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกัน โดยบรรจงได้ออกแบบให้ตัวละครทั้ง 4 คนมีคาแรกเตอร์ที่โดดเด่นและแตกต่างกัน ได้แก่ ณัฏฐพงษ์ ชาติพงษ์ รับบทเป็นเต๋อ มีความกวน ความตลก ชอบพูดเล่น แต่เมื่อถึงเวลาที่ต้องจริงจังก็สามารถจริงจังได้ มีแผนการและทฤษฎีต่างๆ จำนวนมาก กันตพัฒน์ เพิ่มพูนพัชรสุข รับบทเป็นเอ คนที่จริงจังมากที่สุดในกลุ่ม มีความนิ่งขรึม ดูลึกลับน่าสงสัย เมื่อไม่พูดจาจะคาดเดาไม่ออกว่ากำลังคิดสิ่งใดอยู่ ทั้งยังเป็นคนที่คอยห้ามปรามเพื่อนๆ พงศธร จงวิลาศ รับบทเป็นเผือก มีความกวน ความตลก ปากกล้า ห้าว กร่าง ชอบเล่นพิเรนทร์ ส่วนวิวัฒน์ คงราศี รับบทเป็นชิน เป็นคนขี้ขลาด มักจะถูกเพื่อนในกลุ่มหลอกและกลั่นแกล้งอยู่ตลอดเวลา และถึงแม้ว่าเต๋อกับเผือกจะมีคาแรกเตอร์ที่คล้ายคลึง

กันบางประการ แต่บรรจงก็จะมีการแยกแยะอย่างชัดเจนว่า เผือกไม่ได้เป็นคนที่ฉลาดช่างคิด แต่เป็นประเภทปากร้าย เจออะไรก็โวยวายเอาตัวรอดไว้ก่อน ในขณะที่ถ้ามีสิ่งใดเกิดขึ้นกับเต๋อ เต๋อจะคิดก่อนแล้วจึงค่อยหาทางโต้ตอบ ซึ่งบรรจงได้ไปศึกษาการสร้างตัวละครกลุ่มมาจากภาพยนตร์หลายเรื่องที่มีตัวละครนำสี่ตัว โดยเฉพาะภาพยนตร์เรื่อง “Stand by Me” นอกจากนี้ยังรวมไปถึงซีรีส์อย่าง “Entourage”

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาถึงการถ่ายทอดกระบวนการคิดของบรรจง จะพบว่าความคิดส่วนใหญ่ในการสร้างภาพยนตร์ของบรรจงมักเกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่เป็นภาพยนตร์ ซึ่งจากการที่บรรจงสั่งสมประสบการณ์จากการชมภาพยนตร์มาเป็นจำนวนมาก รวมทั้งชมภาพยนตร์โฆษณามาเป็นจำนวนมาก และชมภาพยนตร์ตามเทศกาลต่างๆ ทำให้บรรจงได้เห็นถึงเทคนิควิธีการอันหลากหลายที่ภาพยนตร์เรื่องอื่นเคยใช้ และได้เห็นถึงรูปแบบของภาพยนตร์ที่กำลังได้รับความนิยม แล้วสามารถเลือกนำวิธีการใหม่ๆ หรือวิธีการที่ตัวเองชื่นชอบเหล่านั้นมาประยุกต์ใช้กับภาพยนตร์ของตัวเองได้อย่างเหมาะสม ทั้งยังก่อให้เกิดประสิทธิผลกับผู้ชมได้เช่นเดียวกับภาพยนตร์ต้นแบบ แต่บรรจงจะไม่ได้มีเจตนาในการไปลอกเลียนแบบภาพยนตร์ต้นแบบหรือคัดลอกในเชิงเนื้อหา เช่น จุดหักมุมของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ที่มีความลับเป็นผีขี่คอ จะไม่ได้ไปเหมือนกับจุดหักมุมของภาพยนตร์เรื่อง “The Sixth Sense” เพียงแต่บรรจงต้องการว่าเมื่อถึงเวลาเฉลยจุดหักมุมในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ความรู้สึกแบบเดียวกับเวลาเฉลยจุดหักมุมในภาพยนตร์เรื่อง “The Sixth Sense” นอกจากนี้การที่บรรจงเคยได้เรียนรู้งานจากธนญชัยในขณะที่เป็นผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณาที่บริษัทฟีโนมีนา ก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งเสริมให้ความคิดของบรรจงเกิดการจัดระบบระเบียบและมีความเป็นขั้นตอน จนกระทั่งหล่อหลอมกลายเป็นกระบวนการคิดที่มีความแข็งแรงและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในที่สุด

2.2 แรงบันดาลใจที่ไม่ได้มาจากภาพยนตร์

การสร้างภาพยนตร์ออกมาได้ ไม่ได้เกิดจากการชมภาพยนตร์อย่างสม่ำเสมอเพียงอย่างเดียว แต่เกิดจากการรวมองค์ประกอบอื่นๆ เข้าด้วยกัน ทั้งนี้การสร้างภาพยนตร์คือการเล่าเรื่องชีวิต เพราะฉะนั้นผู้กำกับภาพยนตร์จึงต้องออกไปสัมผัสกับชีวิตหลากหลายรูปแบบ นอกจากนี้ยังควรเสพสื่อหลายแขนง เพื่อให้มีความรู้และรสนิยมดีในหลายด้าน และคิดสร้างสรรค์ เพราะถึงแม้ผู้กำกับภาพยนตร์จะมีทีมงานฝ่ายต่างๆ คอยช่วยเหลือ แต่ถ้าผู้กำกับภาพยนตร์มีต้นทุนที่สูง การสร้างภาพยนตร์ก็จะยิ่งมีความพร้อมสูงขึ้นตามไปด้วย

2.2.1 ตำนาน เรื่องเล่า และวัฒนธรรมความเชื่อ

ตำนานแม่นาคพระโขนง เป็นตำนานที่บรรจงรู้สึกว่ามีความน่าสนใจและสะเทือนใจมาก ทั้งยังเป็นตำนานที่คนไทยทั่วทั้งประเทศรู้จักเป็นอย่างดี เป็นเรื่องราวของผู้ชายที่จำเป็นต้องทิ้งภรรยาที่

กำลังท้องแก่เพื่อไปรบ แล้วเมื่อกลับมาจากสนามรบก็ไม่รู้ว่าภรรยาและลูกได้ตายไปแล้ว ทั้งนี้บรรจงได้นำตำนานแม่นาคพระโขนงมาตีความใหม่ในมุมมองของพ่อมากและสร้างเป็นภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” โดยยังคงดำรงฉากจำของตำนานแม่นาคพระโขนงไว้เช่นเดิม เพียงแต่นำมาตีความใหม่เป็นรูปแบบของความตลก เช่น ฉากยื่นมือเก็บมะนาว

เรื่องเล่าที่เกี่ยวกับผี ตั้งแต่ในสมัยเด็กบรรจงชอบนั่งล้อมวงกับเพื่อนเพื่อเล่าเรื่องผี หรือในบางครั้งที่ไปต่างจังหวัด ก็จะมีการเล่าเรื่องผีในวงเหล้า แล้วมักจะถามกันว่าเคยฟังเรื่องนี้แล้วหรือยัง โดยบรรจงได้นำบรรยากาศการฟังเรื่องผีในวงเหล้ามาสร้างเป็นบรรยากาศในภาพยนตร์ของตัวเอง เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กล่าวคือมีการดำเนินเรื่องด้วยการปูเรื่องไว้จำนวนมาก พร้อมกับสร้างอารมณ์ไปเรื่อยๆ แต่เมื่อตามมาเฉลยความลับในตอนสุดท้าย จะต้องเกิดการหักมุมเป็นอย่างมาก จนรู้สึกกลัว และเนื่องจากบรรจงเป็นคนที่ไม่มีสัมผัสพิเศษในการมองเห็นวิญญาณหรือสิ่งลี้ลับ บรรจงจึงต้องอาศัยการฟังประสบการณ์ตรงของผู้อื่น โดยมีการสัมภาษณ์คนที่เคยพบเห็นวิญญาณจริงๆ ว่าแต่ละคนมีประสบการณ์การเจอวิญญาณในลักษณะใดบ้าง จากนั้นก็เลือกเรื่องที่น่ากลัวมากเพื่อนำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างฉากผีในภาพยนตร์ เช่น ฉากที่ผีเนตรเลื้อยมาเกาะกระจกรถที่ธรรม์นั่งมากับเจน ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ได้มาจากประสบการณ์จริงของทีมงานฝ่ายคัดเลือกนักแสดง ที่เคยเห็นผีมาติดอยู่ที่หน้ากระจกของรถทัวร์ในขณะที่รถกำลังวิ่ง หรือฉากผีห้อยคอในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” บรรจงได้แรงบันดาลใจมาจากเรื่องเล่าของทีมงานฝ่ายตัดต่อของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ที่เล่าให้ฟังว่ามีญาติเคยเห็นผีที่หมุนไปตามพัดลม

วัฒนธรรมความเชื่อ ในการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญ บรรจงจะต้องมีการไปสำรวจค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องผีด้วย แล้วบรรจงก็ได้นำความเชื่อที่ว่าด้วยเรื่องของ “ผีขี่คอหรือผีขี่หลัง” มาเป็นตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” นั่นคือผีเนตรขี่คอธรรม์อยู่ตลอดเวลา โดยความเชื่อดังกล่าวนี้ไม่ได้มีแค่ในประเทศไทย แต่มีความเชื่อมโยงกันในหลายประเทศทั่วเอเชีย ซึ่งตัวอย่างความเชื่อนี้ ได้แก่ เรื่องเล่าสองเรื่องที่มีความคล้ายคลึงกัน คือ เรื่องที่หนึ่ง ครอบครัวหนึ่งประกอบไปด้วยพ่อ แม่ ลูกชายวัยเด็กคนหนึ่ง วันหนึ่งลูกชายไปเข้าค่ายลูกเสือที่ต่างจังหวัด ในระหว่างนั้นพ่อกับแม่เกิดทะเลาะกัน แล้วพ่อพลั้งมือฆ่าแม่ตาย จึงปิดบังความผิดด้วยการเอาศพแม่ไปฝังไว้หลังบ้าน เมื่อลูกกลับมา พ่อไม่รู้จะบอกกับลูกว่าอย่างไร จึงยังไม่บอกลูกว่าแม่หายไปไหน แต่เมื่อผ่านไปหลายวัน พ่อก็เกิดความสงสัยมากว่าเหตุใดลูกชายถึงไม่ถามหาแม่เสียที สุดท้ายพ่อจึงตัดสินใจถามลูกว่า ไม่สงสัยเหรอว่าแม่หายไปไหน ลูกตอบว่าไม่สงสัย แต่สงสัยอย่างเดียวว่าทำไมแม่ต้องขี่หลังพ่อตลอดเวลา ส่วนเรื่องที่สอง ผู้หญิงไปหาหมอดู แล้วหมอดูทักว่าไปทำแท้งมาใช่ไหม ผู้หญิงก็ตกใจถามกลับไปว่ารู้ได้อย่างไร หมอดูตอบว่าเห็นเด็กนั่งอยู่บนคอผู้หญิง ทั้งนี้บรรจงรู้สึกว่าเรื่องวิญญาณที่ตามคนมาตลอด แต่ว่าอยู่บนคอ เป็นเรื่องที่น่ากลัวมาก จึงนำความเชื่อนั้นมาใส่ในภาพยนตร์ ส่วนความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องฝาแฝดที่มีความเชื่อมโยงกัน ในลักษณะที่เมื่อคนหนึ่งตายไป อีกคนหนึ่งก็จะ

ตายโดยมีสาเหตุคลุมเครือ ก็นำมาคิดพัฒนาต่อยอดเป็นประเด็นในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” กล่าวคือ การผ่าตัดแยกกัน ถ้าคนหนึ่งเสียชีวิต แล้วจะเกิดอะไรขึ้นกับคนที่เหลืออยู่

2.2.2 สื่อต่างๆ

ข่าวหนังสือพิมพ์ ภาคภูมิ ผู้กำกับภาพยนตร์ร่วมในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ได้เห็นภาพข่าวหนังสือพิมพ์ที่เป็นแฝดสยามชาวสิงคโปร์คู่หนึ่งซึ่งมีความน่าตกตะลึง เพราะเด็กมีหน้าตาเหมือนกันและน่ารักมาก แต่เด็กคนหนึ่งมีรูปร่างปกติ ส่วนอีกคนมีแค่ศีรษะที่ยื่นออกมา ไม่มีร่างกาย จึงดูคล้ายกับสัตว์ประหลาด โดย “แฝดสยาม” หรือในชื่อภาษาอังกฤษ “Siamese twins” มีความหมายในทำนองว่าแฝดติดกันแต่กำเนิด ไม่ว่าจะติดกันที่อวัยวะส่วนใดของร่างกายก็ตาม โดยชื่อนี้มีที่มาจากคู่แฝดสยามชาวไทยที่มีชื่อเสียงไปทั่วทั้งโลก นั่นคือ อิน-จัน ส่วนชาวตะวันตกเรียกว่า Eng-Chang เมื่อได้เห็นภาพนี้ ภาคภูมิจึงรู้สึกหดหู่ สะเทือนใจ และกระทบใจ แต่ในขณะเดียวกันก็รู้สึกว่าเป็นสิ่งที่น่าสนใจหากจะนำมาสร้างเป็นเรื่องราวภาพยนตร์สยองขวัญ จากนั้นภาคภูมิจึงนำประเด็นดังกล่าวไปพูดคุยกับบรรจงอยู่หลายรอบ แล้วเริ่มนำไปพัฒนาเป็นโครงเรื่องคร่าวๆ ด้วยกัน จนกระทั่งเกิดเป็นภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ทั้งนี้บรรจงยังมองว่าผู้กำกับภาพยนตร์ควรหาแรงบันดาลใจการสร้างเรื่องราวอยู่ตลอดเวลา โดยวิธีการหนึ่งที่ดีก็คือการอ่านเก็บสะสมข่าวหนังสือพิมพ์ไปเรื่อยๆ แล้วนำมาพิจารณาว่าข่าวไหนสามารถสร้างเป็นภาพยนตร์ได้ โดยเฉพาะข่าวชาวบ้านที่เป็นความเชื่อแบบไทยก็จะยิ่งมีความน่าสนใจมาก เหมาะสมที่จะนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์

ภาพถ่ายในหนังสือ บรรจงเปิดเจอภาพถ่ายหนึ่งจากในหนังสือที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ทางการเมือง 14 ตุลา โดยเป็นภาพถ่ายสีซีเปียของคณะปฏิวัติหรือทหารในชุดเครื่องแบบกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งที่นั่งเรียงรายกันอยู่บนอัฒจันทร์ ซึ่งในภาพไม่ได้มีวิญญาณหรือเงาปรากฏให้เห็น แต่ด้วยใบหน้าของคนโบราณในภาพและความขลังเก่าของภาพ จึงทำให้เกิดความรู้สึกน่ากลัว ประกอบกับสังคมในขณะนั้นนิยมการส่งต่ออีเมลที่เป็นภาพถ่ายของวิญญาณ บรรจงจึงนึกไปถึงประเด็นภาพถ่ายติดวิญญาณ แล้วนำประเด็นนี้มาเป็นใจความสำคัญของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” (ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556)

นิยายแนวระทึกขวัญ โดยปกติแล้วบรรจงเป็นคนชอบการอ่านหนังสือแปลมาก โดยเฉพาะแนวระทึกขวัญที่มีปมซับซ้อนซ่อนเงื่อน เขาจะติดตามอ่านอยู่ตลอดเพราะรู้สึกว่าสนุก เช่น ชอบอ่านวรรณกรรมแปลเรื่อง “Tell No One” ของ ฮาร์ลาน โคเบน หรือ “The Da Vinci Code” ของ แดน บราวน์ ดังนั้นบรรจงจึงได้ถ่ายทอดความชอบนั้นลงมาในภาพยนตร์สยองขวัญที่มีโครงเรื่องสืบสวนสอบสวนอย่าง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ”

หนังสือบันทึกการเดินทาง ในช่วงที่กำลังจะเริ่มถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง เป็นช่วงที่บรรจงเริ่มอ่านหนังสือบันทึกการเดินทางที่วัยรุ่นนิยมอ่านกัน เช่น “โตเกียวไม่มีขา” ของ นิ้วกลม จากนั้นก็มีเพื่อนมาแนะนำให้บรรจงอ่าน “สองเงาในเกาหลี” ของ ทรงกลด บางยี่ขัน

บรรจงจึงลองอ่านดู แล้วพบว่าหนังสือเล่มนี้เขียนได้ดีมาก ทั้งยังชอบความโรแมนติกและประเด็นบางอย่างในหนังสือ ได้แก่ “การรู้จัก ไม่รู้จัก” กล่าวคือคนสองคนไม่ได้รู้จักกัน ไม่เคยถามเรื่องส่วนตัวกัน แต่กลับกล้าเล่า กล้าพูดกันทุกเรื่อง โดยหลังจากที่อ่านหนังสือเล่มนี้จบ บรรจงก็รีบเดินทางไปยังประเทศเกาหลีทั้งที่ไม่ได้วางแผนจะไปล่วงหน้า จนทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้เรื่องแรกในชีวิตอย่าง "กวน มึน โฮ" แต่เนื่องจากโครงเรื่องในหนังสือมีน้อยมาก ไม่สามารถนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ได้ บรรจงจึงใช้วิธีการคิดแบบเดียวกับตอนคิดโฆษณา นั่นคือ พิจารณาดูว่ามีประเด็นใดที่หยิบยกมาจากในหนังสือได้บ้าง จากนั้นจึงคิดประเด็นอื่นเพิ่มเติมเพื่อนำมาใส่ในภาพยนตร์ โดยในขณะนั้นวัฒนธรรมเกาหลีกำลังเป็นประเด็นที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในสังคมไทย ทั้งประเด็นความคลั่งไคล้นักร้องเกาหลีและการตามรอยละคร ทั้งนี้แม้ว่าเนื้อเรื่องโดยรวมของภาพยนตร์จะแตกต่างจากในหนังสือค่อนข้างมาก ถึงอย่างนั้นบรรจงยังคงรักษาใจความสำคัญของหนังสือไว้ อันได้แก่ ความโรแมนติกของชายหนุ่มหญิงสาวสองคนที่ไม่รู้จักกัน แต่ร่วมเดินทางไปในประเทศเกาหลีด้วยกัน (ยวิษฐา, 2553)

2.2.3 ประสบการณ์

การท่องเที่ยว เวลาไปเที่ยวบรรจงจะถ่ายภาพจำนวนมากประเทศละเป็นพันรูป จดบันทึกคำพูดที่น่าสนใจหรือสิ่งที่กระทบใจไว้ เช่น ร้านอาหารข้างทาง ปลาหมึกกระดึ๊บ แล้วนำมาคิดเป็นฉากในภาพยนตร์ นอกจากนี้การได้ไปคลุกคลีสัมผัสกับสถานที่ถ่ายทำจริงก่อนที่จะมีการถ่ายทำ ยังทำให้บรรจงเกิดแรงบันดาลใจเพิ่มมากขึ้น เนื่องจากได้เห็นภาพในความคิดที่ชัดเจนขึ้น แล้วในบางครั้งยังได้พบเจอสถานการณ์ที่มีความน่าสนใจโดยบังเอิญ เช่น ตอนไปประเทศเกาหลี สถานการณ์ตลกที่เห็นนักท่องเที่ยวไปถ่ายกับรูปปั้นเบยองจุนก็กลายมาเป็นฉากใหญ่ฉากหนึ่งในภาพยนตร์เรื่อง "กวน มึน โฮ" หรือในกรณีที่ไปเจอเทศกาลวันวิสาขบูชาของเกาหลี ซึ่งจะมีการประดับประดาโคมไว้ทั่วเมืองอย่างอลังการ บรรจงก็บังเกิดความคิดว่าจะต้องมีฉากนี้ปรากฏในภาพยนตร์ของเขา จากนั้นก็เลือกไปถ่ายทำในช่วงที่มีเทศกาลนี้โดยเฉพาะด้วย ทั้งนี้บรรจงมองว่าการที่ได้ไปอยู่ที่เมืองนั้นๆ เป็นเวลาหลายวัน จะทำให้เริ่มเข้าใจภาพรวมของเมืองนั้นว่าเป็นอย่างไร เช่น เบอร์ลินเป็นเมืองแห่งกำแพง สัญลักษณ์ของชีวิต การเมือง และศิลปะ ซึ่งเมืองบาเซโลน่าเป็นเมืองที่สามารถสร้างแรงบันดาลใจให้บรรจงได้มากที่สุด เพราะชื่นชอบงานสถาปัตยกรรมที่มีความสวยงาม โดยบรรจงวางแผนที่จะเดินทางไปท่องเที่ยวในต่างประเทศทุกปี เพื่อแสวงหาแรงบันดาลใจใหม่ๆ สำหรับการเขียนบทภาพยนตร์ในเรื่องต่อไป

งานศิลปะในต่างประเทศ แม้ว่าภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” จะเป็นภาพยนตร์ย้อนยุค แต่ด้วยความที่ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นแนวตลกด้วย จึงทำให้บรรจงเลือกที่จะออกแบบงานสร้างในภาพยนตร์เรื่องนี้โดยที่ไม่ได้อ้างอิงมาจากตำนานมากนัก หรืออาจมีข้อมูลที่ไม่ตรงกับยุคสมัยในหลายส่วน ทว่าต้องทำให้ผู้ชมเชื่อว่าสิ่งเหล่านั้นอยู่บนพื้นฐานความจริงในยุคนั้นและมีความกลมกลืนกัน

มากที่สุด ซึ่งหมายความว่าต้องทำให้งานสร้างมีความโบราณ แต่ในขณะเดียวกันก็มีความล้ำสมัย เช่น การมีชิงช้าสวรรค์หรือบ้านผีสิงในฉากงานวัด ทั้งที่บรรจงก็ไม่ได้มีข้อมูลที่จะมายืนยันได้ว่าพระโขนงในยุคนั้นมีไฟฟ้าใช้แล้วหรือไม่ หรืออย่างของทรงผมพี่มากที่มีความก้ำกึ่งระหว่างความเป็นแฟชั่นกับความย้อนยุค ซึ่งบรรจงได้ถ่ายทอดงานสร้างในลักษณะดังกล่าวมาจากการที่เคยพบเห็นงานศิลปะในต่างประเทศที่มีการผสมผสานบางสิ่งบางอย่างเข้าไป ซึ่งอาจจะดูผิดที่ผิดทางไปบ้าง แต่ว่าทำให้ภาพที่ออกมากลับมีเสน่ห์ที่พิเศษมากกว่าปกติ ทั้งยังให้ภาพที่แตกต่างจากภาพยนตร์เรื่องแม่นาคในทุกเวอร์ชันที่ผ่านมา (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556 ; ยวิษฐา, 2556)

บทสนทนาในชีวิตประจำวัน บรรจงมองว่าที่มาของประเด็นความคิดในภาพยนตร์ไม่จำเป็นจะต้องเกิดจากการนั่งคิดอย่างจริงจังเคร่งเครียดเสมอไป และไม่ควรมองข้ามสิ่งเล็กน้อยใกล้ตัว เพราะในบางครั้งความคิดอาจเกิดขึ้นได้จากเหตุการณ์ธรรมดาในชีวิตประจำวัน แม้แต่บทสนทนาที่คุยเล่นกัน ก็สามารถนำมาต่อยอดเป็นความคิดหรือโครงเรื่องภาพยนตร์ได้ดังเช่นภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง โดยที่มาของภาพยนตร์ตอนนี้เกิดขึ้นจากการที่กลุ่มผู้เขียนบทภาพยนตร์ผีเรื่อง “โปรแกรมหน้า วิญญาณอาฆาต” อันประกอบไปด้วย บรรจง ปิสัญธนะกูล ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ และโสภณ ศักดาพิสิษฎ์ ได้เปลี่ยนบรรยากาศไปที่ทะเลชะอำเพื่อร่วมกันคิดบทภาพยนตร์ผี พวกเขาคิดบทกันภายในห้องพักโรงแรมจนกระทั่งถึงประมาณตี 3-4 ด้วยความที่คุยเรื่องผีกันมาตลอดทั้งวัน พอถึงเวลานอน โสภณกับภาคภูมิที่เป็นคนกลัวผี จึงกลัวว่าผีจะปรากฏตัวมานอนข้างๆ ทั้งสองคนจึงไม่ต้องการนอนริม แล้วแย่งชิงกันนอนตรงกลาง เนื่องจากคิดว่าเป็นที่ที่ปลอดภัยที่สุด หลังจากเกี่ยงแย่งที่นอนกันอยู่นาน บรรจงซึ่งเป็นคนไม่กลัวผีจึงเกิดความรู้สึกรำคาญ แล้วพูดกับเพื่อนว่า “ถ้ากูตายนะกูจะมาหลอกไอ้คนนอนกลางก่อนเลย” ซึ่งปรากฏว่าหลังจากพูดจบ บรรจงก็นอนไม่หลับเพราะตื่นเต้นกับประโยคที่เพิ่งพูดไป เขารู้สึกว่าประเด็นดังกล่าวสามารถนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ได้ นั่นคือประเด็นที่ว่า ถ้าตัวเองตาย แล้วเพื่อนอีกสองคนจะตกอยู่ในสภาพเช่นไร ซึ่งประเด็นนี้มีความน่าสนใจและน่าสนุกตรงที่มีความน่ากลัว แต่ในขณะเดียวกันก็ดูเหมือนว่าจะมีความตลกร้ายแทรกอยู่ด้วย เช้าวันรุ่นขึ้นบรรจงรีบตื่นมาจดประโยคนั้นเก็บไว้ และต่อมาอีกปีกว่า ประโยคนี้ก็กลายเป็นที่มาของตอนคนกลาง ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” หรืออย่างการสร้างบทสนทนาของตัวละครในภาพยนตร์ของบรรจง ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวซึ่งไม่เคยมีปรากฏในภาพยนตร์ไทยเรื่องใดมาก่อน ตัวอย่างเช่น ประโยคที่ว่า “มึงไม่เคยดู Sixth Sense หรือไงวะ” รวมไปถึงการกล่าวพาดพิงถึงภาพยนตร์เรื่อง “The Others” ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ก็เป็นบทสนทนาที่บรรจงนำมาจากคำพูดที่ตัวเองสนทนากับเพื่อนร่วมงานเรื่องภาพยนตร์สยองขวัญ หรือเมื่อเพื่อนมาเฉลยจุดหักมุมของภาพยนตร์สยองขวัญ (นิ้วกลม, 2558 ; นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

การสำรวจในร้านขายเฟอร์นิเจอร์ ในการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญ การสร้างฉากที่ผีปรากฏตัวให้เป็นที่จดจำของผู้ชมนับเป็นสิ่งสำคัญ ทว่าสิ่งที่อยู่รอบตัวหรือแม้กระทั่งเฟอร์นิเจอร์ทุกชิ้นต่างก็

เป็นประเด็นที่เคยถูกนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์สยองขวัญมาแล้วทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นสะพาน เปล โต๊ะ ตู้ เตียง วิกผม เครื่องปรับอากาศ ตัวอย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง “ยัยตัวร้ายกับโต๊ะผี” “ตู้ซ่อนผี” “ผีช่องแอร์” ดังนั้นในช่วงที่คิดฉากผีไม่ออก บรรจงจึงเคยไปเดินสำรวจภายในร้านขายเฟอร์นิเจอร์ เพื่อสำรวจดูว่ามีเฟอร์นิเจอร์อะไรบ้างที่ยังคงหลงเหลืออยู่บ้าง

ประสบการณ์ความรักเพื่อนร่วมงานของบรรจง กับการถ่ายทอดมุมมองความรักของพี่มากและแม่นาค โดยบรรจงมองว่าสิ่งต่างๆ ที่ถ่ายทอดอยู่ในบทภาพยนตร์ไม่ได้เป็นความรู้สึกหรือประสบการณ์ของผู้กำกับภาพยนตร์เพียงคนเดียว แต่ยังรวมถึงประสบการณ์ของบุคคลรอบข้างอีกด้วย เช่น ประโยคที่แม่นาคพูดกับพี่มากบนชิงช้าสวรรค์เรื่องที่ใครจะตายก่อนตายหลัง หรือประโยคที่ว่า “ถ้าไม่มีตัวเอง เค้าอยู่ไม่ได้หรอก” บรรจงนำมาจากเรื่องราวความรักของนนตรา หนึ่งในทีมเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ที่เคยถามสามีว่า ถ้าเกิดต้องมีคนใดคนหนึ่งตาย อยากให้ใครตายก่อน โดยสามีตอบว่าขอตายก่อนละกัน เพราะถ้าเธอตายฉันรับไม่ได้ มันทรมาน ซึ่งนนตรารู้สึกว่าเป็นความรักที่น่าสนใจ เพราะคำตอบแบบนี้ของผู้ชายก่อให้เกิดความรู้สึกซาบซึ้ง เนื่องจากเขาจะไม่พูดจาอย่างตรงไปตรงมาว่า รักเธอนะ ทั้งนี้ประสบการณ์ส่วนตัวของนนตราได้นำไปสู่การตั้งคำถามสำคัญของเรื่องว่า ถ้าพี่มากรู้อยู่แล้วว่าแม่นาคตาย แต่เก็บเป็นความลับเพื่อที่จะได้อยู่กับภรรยาให้นานที่สุด จะเป็นอย่างไร

2.2.4 บุคคล

บุคคลที่เป็นแรงบันดาลใจในด้านแนวคิด

สตีฟ จอบส์ อดีตประธานบริหารและผู้ร่วมก่อตั้งบริษัทแอปเปิ้ล และเป็นผู้ทรงอิทธิพลทางด้านนวัตกรรมเทคโนโลยีของโลก

บรรจงกล่าวว่า เขามีโอกาสได้ไปชมภาพยนตร์ที่เป็นเรื่องราวของสตีฟ จอบส์ และแนวคิดหนึ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์ ได้แก่ “ถ้าไม่เสี่ยง ไม่มีทางประสบความสำเร็จ ความคิดที่จะประสบความสำเร็จมากต้องเกิดจากความเสี่ยงที่มาก” ซึ่งสอดคล้องกับคติที่บรรจงยึดถือมาตลอด นั่นคืองานสร้างสรรค์ต้องอาศัยความกล้า ถ้าคิดประเด็นไหนต้องผลักดันให้ไปสู่ทิศทางใดทิศทางหนึ่งอย่างชัดเจนและมีความเสี่ยงมากที่สุด ดังนั้นภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” จึงตีความตำนานแม่นาคพระโขนงในอีกรูปแบบหนึ่ง คือพี่มากจะมีบุคลิกอ่อนโยน รักและออดอ้อนภรรยา รวมถึงต้องมีการใช้สรรพนามเรียกแทนกันระหว่างพี่มากกับแม่นาคว่า เค้ากับตัวเอง ซึ่งถือเป็นการตัดสินใจที่เสี่ยง เพราะกลัวว่าผู้ชมจะไม่เปิดใจยอมรับ อย่างไรก็ตาม บรรจงเชื่อว่าความคิดที่จะประสบความสำเร็จมาก ต้องเคยเป็นความคิดที่ฟังแล้วเกิดความกังขาว่าไม่เหมาะสมหรือหมิ่นเหม่ เพราะถ้าสมมุติว่าจะสร้างภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ตามขนบหรือรูปแบบดั้งเดิมที่เคยมีมา ให้พี่มากเป็นคนหน้าไทยโบราณ ผิวดำ ใส่ความตลกเข้าไปเล็กน้อย ผลลัพธ์ที่ออกมาจะไม่มีทางประสบความสำเร็จมากเช่นนี้

แล้วผู้ชมจะไม่กล่าวถึง ทั้งนี้บรรจงมองว่าความเสี่ยงจะทำให้ภาพยนตร์เกิดทิศทางที่ชัดเจนอยู่แล้ว แต่ต้องไม่ใช่ความเสี่ยงแบบไร้จุดมุ่งหมาย

ผู้กำกับภาพยนตร์ที่บรรจงชื่นชอบและเป็นแรงบันดาลใจ

ร็อบ ไรเนอร์

บรรจงรู้สึกว่าร็อบ ไรเนอร์ เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความสามารถมาก เนื่องจากสามารถกำกับภาพยนตร์ได้หลายแนวมาก ตั้งแต่ “Stand by Me” ที่เป็นเรื่องราวของเพื่อน 4 คน ที่เดินทางไปดูศพ ความประทับใจระหว่างเพื่อน “Misery” ภาพยนตร์แนวฆาตกรรมที่สร้างความระทึกขวัญได้ดีมาก “A Few Good Men” ที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการขึ้นศาล และเรื่อง “When Harry Met Sally” ที่กลายมาเป็นแรงบันดาลใจสำคัญของภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” โดยจะเห็นได้ว่าภาพยนตร์ทั้ง 4 เรื่องมีแนวที่ต่างกัน แต่ทุกเรื่องต่างก็เป็นภาพยนตร์ที่มีความคลาสสิก ทั้งนี้บรรจงได้ดูร็อบ ไรเนอร์ เพื่อเป็นแบบอย่างว่าเมื่อเติบโตขึ้นตัวเองจะสามารถกำกับภาพยนตร์ที่มีความหลากหลายเช่นนี้ได้หรือไม่

เอ็ม ไนท์ ชยามาลาน

บรรจงชื่นชอบภาพยนตร์ในยุคแรกๆ ของเอ็ม ไนท์ ชยามาลาน เนื่องจากรู้สึกว่าเป็นภาพยนตร์ที่มีเสน่ห์ มีวิธีการเขียนบทสนทนาที่ดี มีเทคนิคทางภาพยนตร์ที่ดี เช่น การตัดเข้าฉาก วิธีการถ่าย รวมถึงมีการเล่าเรื่องที่ดี กล่าวคือไม่ได้มีเพียงแค่ความสยองขวัญ แต่ยังมีส่วนผสมของความดราม่าที่ดีอีกด้วย โดยภาพยนตร์เรื่องที่ชื่นชอบมาก เช่น “The six sense” ที่เป็นแนวผี “Unbreakable” ที่เป็นแนวซุเปอร์ฮีโร่ “Signs” ที่เป็นแนวมนุษย์ต่างดาว โดยบางเรื่องบรรจงชอบมากถึงกับชมซ้ำมากกว่า 5 ครั้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
การสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง

ทั้งนี้ผู้วิจัยขอแบ่งเนื้อหาในบทนี้ออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนแรกคือ กระบวนการทำงานของบรรจงในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ และส่วนที่สองคือ การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการผสมผสานตระกูลภาพยนตร์ของบรรจง

ก่อนหน้าที่บรรจงจะมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอช บรรจงเคยเป็นผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณาอยู่ที่บริษัทฟีโนมีนามาก่อน ซึ่งในขณะนั้นบริษัทฟีโนมีนามีโครงการที่จะสร้างภาพยนตร์เป็นเรื่องแรก และบรรจงก็ได้รับคัดเลือกให้มากำกับภาพยนตร์เรื่องแรกนี้ร่วมกับภาคภูมิ วงศ์ภูมิ จนเกิดเป็นภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” โดยมีบริษัทจีทีเอช อยู่ในฐานะบริษัทผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่องนี้ ต่อมาบรรจงก็ได้กำกับภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ที่มีบริษัทจีทีเอชและบริษัทฟีโนมีนาร่วมกันเป็นผู้สร้างภาพยนตร์ แล้วจากนั้นบรรจงที่มีความชื่นชอบในด้านภาพยนตร์เป็นอย่างสูง ก็ได้ย้ายมาทำงานที่บริษัทจีทีเอช เพราะต้องการจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์อย่างเต็มรูปแบบ

1. กระบวนการทำงานของบรรจงในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์

แบ่งเนื้อหาย่อยออกเป็น อิทธิพลที่ส่งผลต่อกระบวนการทำงานและกระบวนการคิดของบรรจง บริบทการทำงานของบรรจง ประเภทการกำกับภาพยนตร์ของบรรจง และขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ของบรรจง

1.1 อิทธิพลที่ส่งผลต่อกระบวนการทำงานและกระบวนการคิดของบรรจง

1.1.1 อิทธิพลจากบุคคล

บุคคลผู้เป็นแบบอย่างในการทำงานของบรรจงมีอยู่ 2 คน ได้แก่ ธนญชัย ศรศรีวิชัย กับ จิระ มะลิกุล โดยบรรจงเคยพูดเปรียบเปรยไว้ว่า ธนญชัยเป็นเหมือนดาร์ธเวเดอร์ ส่วนจิระเป็นเหมือนเจได เป็น 2 ด้านที่ไม่เหมือนกันในภาพยนตร์เรื่อง “สตาร์วอร์ส” (กิ่งสุรางค์ อนุภาษ, 2556)

1.1.1.1 ธนญชัย ศรศรีวิชัย ผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณาและผู้บริหารบริษัทฟีโนมีนา

บรรจงยกย่องให้ธนญชัยเป็นครูของเขาอย่างแท้จริง เพราะเขาได้เรียนรู้และได้พัฒนาความคิดเป็นอย่างมากจากการที่ได้ทำงานกับธนญชัย และแม้ว่าธนญชัยจะเป็นคนที่มีความสามารถเป็นอันดับหนึ่งของโลก แต่ก็ยังคงทำงานหนักมากอยู่เช่นเดิม ทั้งยังคอยเคี่ยวเข็ญทีมงานเพื่อให้เกิดศักยภาพสูงสุด นอกจากนี้ธนญชัยยังมีวิธีคิดที่น่าสนใจต่อโลกและต่อการทำงาน แล้วในวันที่บรรจง

เกิดรู้สึกไม่สบายใจ อันเนื่องมาจากการที่มีกลุ่มผู้ชมบางคนไม่เข้าใจและดูแคลนภาพยนตร์ของเขาว่า “เป็นหนังตลาด หนังแมส ทำออกมาในเชิงพาณิชย์ให้คนหมู่มากดู” โดยในขณะนั้นเป็นช่วงที่ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ออกฉายและทำรายได้มาในระดับหนึ่งแล้ว ธนญชัยก็โทรศัพท์มาให้กำลังใจเขา จากนั้นบรรจงจึงมีโอกาสได้พูดคุยกับธนญชัยในเรื่องการทำภาพยนตร์ศิลปะและภาพยนตร์พาณิชย์ ซึ่งมีประโยคหนึ่งที่ธนญชัยบอกกับบรรจงว่า “การทำหนังก็เหมือนการทำอาหารให้คนกินแหละ ถ้าเราทำจานผักล้วนๆ แล้วมันไม่อร่อยก็อย่าไปว่าคนกินว่าเขาโง่ คนกินเขาอาจจะไม่ชอบรสขมเพียวๆ ของมัน ถ้าจะทำจานผักจริงๆ มันอยู่ที่เราว่าต้องทำยังไงเพื่อให้ได้จานผักแบบสลัดทำยังไงให้จานผักของเราอร่อยให้ได้” หลังจากที่ได้ฟังคำเปรียบเปรยนั้นแล้ว บรรจงก็รู้สึกมีความสุขพร้อมกับคลายความกังวลไปจากกระแสภาพยนตร์ที่เคยได้ยินมา แล้วยิ่งไปกว่านั้นประโยคนั้นยังส่งผลให้เขาต้องการที่จะสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ให้ดีควบคู่ไปกับการมีกลุ่มผู้ชมด้วย จึงอาจกล่าวได้ว่าการพูดโทรศัพท์กับธนญชัยในครั้งนั้นถือเป็นช่วงเวลาหนึ่งที่กระตุ้นผลักดันให้เขาต้องการสร้างภาพยนตร์ที่ดีต่อไปในชีวิตของการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

1.1.1.2 จิระ มะลิกุล ผู้อำนวยการสร้างบริษัทจีทีเอช

บรรจงมองว่าจิระเป็นคนที่มองโลกในแง่ดีมาก มีศักยภาพในการทำงานสูง สามารถมองงานได้อย่างเฉียบขาด เนื่องจากสั่งสมประสบการณ์มายาวนาน เช่น ในตอนแรกบรรจงสร้างภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” โดยมีเป้าหมายเพื่อที่จะล้อเลียนตำนานแม่นาคพระโขนงที่มีเนื้อเรื่องชัดเจนอยู่แล้ว ซึ่งลักษณะดังกล่าวก็จะกลายเป็นว่าเหมือนกับภาพยนตร์เรื่อง “Scary Movie” ทว่าวรรณฤดีผู้อำนวยการสร้างของภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ทักท้วงว่าสิ่งนี้ไม่ใช่สิ่งที่บรรจงต้องการอย่างแท้จริง และในอีกด้านหนึ่งบรรจงก็มีความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงตำนาน โดยจิระเป็นผู้แนะนำว่าต้องทำให้เหมือนกับภาพยนตร์เรื่อง “Back to the Future” ที่การกระทำของตัวละครทั้งสี่คน ได้แก่ เต๋อ ชิน เผือกและเอ มีผลเปลี่ยนแปลงทุกอย่าง มีความเกี่ยวข้องอยู่ตลอด หรือการที่ปัจจุบันเป็นเช่นนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากพวกเขา หรืออย่างการตัดต่อตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง ในตอนแรกบรรจงต้องการให้ภาพจบที่ตัวละคร 4 คน พร้อมกัน อันประกอบไปด้วยเอ เต๋อ ชิน และเผือก ทว่าก็ยังเป็นการจบที่ไม่ลงตัว ต่อมาเมื่อจิระได้มาชม ก็ได้ให้คำแนะนำว่าน่าจะจบที่หน้าผีเกดแทน เพราะว่าจะสามารถสร้างความขบขันให้กับผู้ชมได้มากกว่า สุดท้ายภาพยนตร์เรื่องนี้จึงจบลงที่ภาพหน้าผีเอฟเฟกต์เช่นเดียวกับภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง (วิชัย มาตกุล, นทธัญ แสงไชย และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556)

1.1.2. อิทธิพลจากองค์กร

1.1.2.1 บริษัทฟีโนมีนา

ระบบและมาตรฐานของบริษัทฟีโนมีนาที่ส่งผลต่อการสร้างภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ”

ด้วยความที่เป็นภาพยนตร์เรื่องแรกของบริษัทฟีโนมีนา ประกอบกับบริษัทฟีโนมีนาไม่ใช่บริษัทผู้สร้างภาพยนตร์โดยตรง ดังนั้นการกำหนดตระกูลของภาพยนตร์ในขณะนั้นจึงยังไม่มีความชัดเจนตายตัว โดยบรรจงได้ส่งเรื่องย่อให้ทางบริษัทฟีโนมีนาพิจารณาประมาณ 5 เรื่อง ที่มีแนวภาพยนตร์แตกต่างกัน เช่น แนวรัก แนวตลก แนวลึกลับ ความยาวเรื่องละครึ่งหน้ากระดาษ ซึ่งบริษัทฟีโนมีนาก็ได้พิจารณาอนุมัติสร้างภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” เพราะเป็นเรื่องที่มีประเด็นความคิดหลักที่ดีและมีความแข็งแรงมากที่สุด ทั้งยังพิจารณาจากแนวโน้มของตระกูลภาพยนตร์สยองขวัญที่กำลังเริ่มได้รับความนิยมในสังคมไทย มาตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง “The Ring” และ “The Sixth Sense” ขณะที่ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ เพื่อนร่วมงานของบรรจงตั้งแต่สมัยที่เป็นผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณาที่บริษัทฟีโนมีนา จนกระทั่งได้มากำกับภาพยนตร์ร่วมกันในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” และ “แฝด” มีความคิดเห็นว่ารู้สึกประหลาดใจที่บริษัทฟีโนมีนาตัดสินใจเลือกสร้างภาพยนตร์สยองขวัญ

“ขั้นตอนการเสนอโปรเจกต์ ตอนนั้นเราต้องเอาหลายพล็อตไปเสนอ มันมีอยู่ 3-5 แผ่น อย่างละครึ่งหน้า เขียนต่อๆ กันครับ แล้วก็เอาไปเสนอที่ฟีโนก่อน อยู่ที่ว่าเค้าจะเอาอันไหน แต่พล็อตนี้พอลงดีเทลแล้ว เหมือนกับมันมี material อะไรบางอย่างที่เราไปเสนอให้เค้าสนใจได้มากขึ้นครับ พอเค้าเห็นชัตเตอร์ฯ ปุบ เค้าก็ดึงมาจากกลุ่มของมัน แล้วบอกว่าเราจะทำเรื่องนี้กัน พี่สนใจเรื่องนี้มากที่สุด ซึ่งก็เซอร์ไพร์สเหมือนกัน เพราะรู้สึกว่าฟีโนฯ เค้าเป็นหรูๆ นิดนึง คือถ้าเค้าเป็นห้าง เค้าก็เป็นพวก Emquartier แล้วทำไมเค้าถึงมาหยิบหนังผี” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

จากความคิดเห็นของภาคภูมิเป็นการแสดงให้เห็นว่า สถานะหรือภาพลักษณ์ของภาพยนตร์ผีสยองขวัญของไทยในขณะนั้นไม่อาจดีเทียบเท่ากับภาพยนตร์ตระกูลอื่นๆ ส่วนในอีกมุมหนึ่งภาคภูมิมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกสร้างขึ้นโดยมีเป้าหมายเพื่อเป็นภาพยนตร์พาณิชย์ ที่มุ่งสร้างความบันเทิงและความสนุกสนานให้แก่ผู้ชมอย่างเต็มที่ ไม่ใช่ภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นการแสดงทักษะในด้านการกำกับของผู้กำกับภาพยนตร์ หรือมุ่งเน้นการแสดงความเป็นประพันธกรของผู้กำกับภาพยนตร์ เหมือนกับภาพยนตร์ของผู้กำกับอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล หรือยุทธเลิศ สิปปภาค

ด้วยความที่บริษัทฟีโนมีนาเป็นโปรดักชันเฮ้าส์ผลิตภาพยนตร์โฆษณา ดังนั้นภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” จึงมีกระบวนการทำงานที่เหมือนกับเป็นภาพยนตร์โฆษณาขนาดยาว ซึ่งแตกต่างจากบริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์โดยตรง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยปัจจุบัน ที่บริษัทจะมีความเข้าใจในธรรมชาติของภาพยนตร์และมีระบบระเบียบแบบแผนมากขึ้นกว่าในอดีต ทำให้ภาพยนตร์ในปัจจุบันมีรูปแบบจำนวนมาก ซึ่งถูกสร้างขึ้นโดยบริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์และผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ เพื่อรองรับภาพยนตร์แต่ละเรื่องที่จะถูกผลิตออกมา นอกจากนี้การที่บรรจงและภาคภูมิ

เคยเป็นผู้ช่วยผู้กำกับโฆษณามาก่อน ก็ยังส่งผลให้ทั้งสองคนเป็นคนที่ทำงานละเอียด คอยวางแผนงานอยู่ตลอดเวลา รวมถึงมีวิธีการทำงานที่คล้ายคลึงกับผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณา

“สมัยช่วง 2004-2005 ผมว่าตอนนั้นมันลูกทุ่งกว่า ฟีโนฯ เค้าไม่ใช่แบบพวกค่ายไฟว์สตาร์ไทฯ (ไทเอ็นเตอร์เทนเมนต์) อะไรพวกนี้ มันเหมือนคนที่ทำงานโฆษณาข้างนอก มันจะไม่ค่อยรู้เลยว่าโลกหนังภาพยนตร์ไทยมันเป็นยังไง คือทุกคนก็จะมั่วกันหมดเลยครับ แบบว่ามันไม่มีอะไรเป็นระบบหรือทุกคนก็จะคิดว่ามันคือหนังโฆษณาเรื่องนึง ที่มันถ่ายยาวๆ ทุกคนก็จะเข้ามาทำแบบนั้น” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

แม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นการทำงานร่วมกันระหว่างบริษัทฟีโนมีนากับบริษัทจีทีเอช ทว่าการควบคุมทุกสิ่งในภาพยนตร์และอำนาจในการตัดสินใจเกือบทั้งหมดล้วนมาจากบริษัทฟีโนมีนา เช่น การควบคุมตัดเงินงบประมาณ เพราะบริษัทฟีโนมีนาอยู่ในฐานะบริษัทผู้สร้างที่ดูแลรับผิดชอบงานด้านโปรดักชัน โดยมียอดเพชร สุดสวาท ทำหน้าที่เป็นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ตั้งแต่การคัดเลือกและดูแลทีมงาน คัดเลือกนักแสดง พูดคุยประสานงานกับบรรจง ตลอดจนคอยติดตามช่วยเหลือการทำงานของบรรจงอย่างใกล้ชิด ในขณะที่บริษัทจีทีเอชอยู่ในฐานะสตูดิโอผู้จัดจำหน่าย ที่มุ่งเน้นการดูแลรับผิดชอบงานด้านการตลาดหรือการโฆษณาประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์เป็นหลัก และแทบจะไม่ได้เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องในขั้นตอนแรกๆ โดยภาพยนตร์เรื่องนี้ถือเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกที่ได้รับการขึ้นโลโก้ว่าเป็น GTH ทั้งนี้การทำงานร่วมกันระหว่างบริษัทฟีโนมีนากับบริษัทจีทีเอชจะเริ่มต้นขึ้นเมื่อบรรจงและภาคภูมิคิดโครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ได้แล้ว พร้อมกับได้มีการส่งโครงเรื่องให้ทางบริษัทฟีโนมีนากับคณะผู้บริหารของบริษัทจีทีเอชช่วยกันพิจารณา ได้แก่ วิสูตร พูลวรลักษณ์, จินา โอสถศิลป์ และจิระ มะลิกุล ซึ่งทุกคนต่างก็รู้สึกเชื่อมั่นกับโครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ (สำรวจหนัง GTH ผ่านสายตาผู้อำนวยการสร้าง, 2553)

เนื่องด้วยบริษัทฟีโนมีนาเป็นโปรดักชันเฮ้าส์ที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูง ทั้งในด้านของการมีชื่อเสียงและการได้รับรางวัลใหญ่มาจำนวนมาก ดังนั้นในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” จึงต้องมีการตรวจสอบคุณภาพอย่างเข้มงวด (Quality Control หรือ QC) ซึ่งต้องดูแลตั้งแต่บทภาพยนตร์ให้เกิดความแข็งแรงที่สุด และไม่ยินยอมให้บทภาพยนตร์อนุมัติผ่านได้โดยง่าย ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงใช้เวลาในการเขียนบทภาพยนตร์ 2 ปี ต่อมาในขั้นตอนการถ่ายทำก็ต้องทำอย่างประณีตที่สุด ซึ่งใช้เวลาในการถ่ายทำประมาณ 9 เดือน และไม่ใช่การถ่ายทำเพียงรอบเดียวจบ เพราะหลังจากถ่ายทำและตัดต่อเสร็จในรอบแรกแล้ว ยังคงมีเงินทุนเหลืออยู่อีกเล็กน้อย จึงได้มีการถ่ายทำเป็นรอบที่สองคือถ่ายทำอีก 2-3 วัน เพื่อเพิ่มเติมในส่วนของความดราม่า และเมื่อนำไปให้ทางผู้บริหารของบริษัทแกรมมี่ชม ทางผู้บริหารก็เกิดความชื่นชอบพร้อมกับเล็งเห็นถึงศักยภาพของภาพยนตร์เรื่องนี้ จึงได้มีการเพิ่มเงินทุนให้อีก เพื่อให้ไปถ่ายทำเป็นรอบที่สาม อันเป็นการเพิ่มเติมฉากผีสยองขวัญที่มีความสนุกสนานและตื่นเต้น ทั้งนี้บรรจงและภาคภูมิจึงได้ไปขอคำปรึกษาจากบรรดา

ผู้บริหารว่า จะมีการเพิ่มเติมฉากใดบ้าง แล้วส่วนที่พวกเขาคิดเพิ่มมานั้นดีและมีความน่ากลัวหรือไม่ ซึ่งจิระ วิสูตร และผู้บริหารของบริษัทฟีโนมีนาก็ช่วยกันพิจารณา จนกระทั่งผู้กำกับภาพยนตร์เกิดความมั่นใจ สุดท้ายภาพยนตร์เรื่องนี้จึงได้มีการถ่ายทำทั้งหมด 3 รอบ ส่วนในขั้นตอนโพสต์โปรดักชันก็ต้องทำอย่างละเอียดทุกขั้นตอน ทำให้บรรจงและภาคภูมิต้องรับผิดชอบงานกันอย่างหนักมาก (ยวิษฐา, 2547 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2547)

“หนังที่ถ่ายเสร็จออกมามันจะมีสองล็อตครับ ล็อตแรกนี่ทางจีทีเอชจะไม่เกี่ยวข้อง แต่พอล็อตสองก็มีการเอาฟุตเทจไปให้ทางจีทีเอชดู ซึ่งทางจีทีเอชก็มีคอมเมนต์เข้ามาว่า เราอยากให้เป็นอย่างนั้นอย่างนี้ แต่อันนี้ก็ขึ้นอยู่กับฟีโนฯ ว่าจะเปลี่ยนหรือเปล่า แล้วก็มีงบประมาณเพิ่มเติมมาให้อีกส่วนหนึ่ง ประมาณ 5 ล้าน ให้ถ่ายชัตเตอร์ฯ เพิ่ม ให้มีลูกเล่น มีความน่ากลัว มีความตื่นเต้นมากขึ้น แล้วก็ reshoot ในส่วนที่สูญหายไประหว่างถ่าย เช่น ถ่ายไม่ทัน ฝนตก เงินก้อนนี้ก็จะไปแก้” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

อย่างไรก็ตาม ในขณะที่มีการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ไปได้ประมาณ 6 เดือน ทางผู้บริหารของบริษัทฟีโนมีนาก็มีคำสั่งให้ระงับการถ่ายทำ เพราะคาดเดาว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่น่าจะประสบความสำเร็จ ซึ่งเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นไม่บ่อยในวงการภาพยนตร์ ทำให้บรรจงรู้สึกผิดหวังและเครียดมาก เพราะรู้สึกว่าทีมงานสูญเสียความศรัทธาที่มีต่อผู้กำกับภาพยนตร์ไปแล้วอย่างสิ้นเชิง โดยในตอนแรกบรรจงรู้สึกไม่เห็นด้วยกับทางผู้บริหาร เนื่องจากมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ในขณะนั้นยังเป็นเพียงแค่การนำฟุตเทจมาเรียงต่อกัน โดยที่ยังไม่ได้ทำการตัดต่ออย่างละเอียด (rough cut) เพื่อให้ทางผู้บริหารชม จึงเป็นการตัดสินใจของผู้บริหารที่รวดเร็วเกินไป แต่เมื่อเวลาผ่านไป บรรจงกลับค้นพบว่า การหยุดพักการถ่ายทำในครั้งนั้นส่งผลดีต่อเขามากที่สุด เนื่องจากทำให้เขามีเวลาเพิ่มมากขึ้น แล้วได้คิดทบทวนถึงสาเหตุของความผิดพลาดจนกระทั่งทราบว่า ที่ผ่านมาเขากำกับขาดไป เพราะกลัวว่านักแสดงจะแสดงออกมาในปริมาณที่มากเกินไป ทั้งที่ความจริงแล้วปริมาณการแสดงเช่นนั้นยังไม่เพียงพอ นอกจากนี้บรรจงยังได้รื้อแก้ไขบทภาพยนตร์ในหลายฉาก พร้อมทั้งเพิ่มระดับความกลัวของตัวละคร ทำให้เมื่อกลับมาถ่ายทำอีกครั้ง แต่ละฉากจึงมีความแม่นยำมากขึ้นและภาพรวมออกมาดีกว่าเดิม (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

บริษัทจีทีเอชกับบริษัทฟีโนมีนาจะต้องมีการพูดคุยตกลงกันถึงเรื่องของทิศทางการตลาด ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์และผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จะต้องเข้าไปพูดคุยปรึกษากับผู้ที่รับผิดชอบในเชิงการตลาด แล้วหลังจากนั้นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะให้ความคิดเห็นว่าเป็นอย่างไรบ้าง ซึ่งหากว่าความคิดเห็นของทั้งสองฝ่ายตรงกัน ขั้นตอนนี้ก็จะผ่านพ้นไปได้ด้วยดี ทั้งนี้ทางบริษัทจีทีเอชอาจมีการช่วยปรับทิศทางในด้านการตลาดได้ แต่จะไม่ได้มาปรับในเชิงตัวภาพยนตร์มากนัก เพราะยึดถือตามความต้องการของผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์กับผู้กำกับภาพยนตร์เป็นสำคัญ จนเมื่อภาพยนตร์เสร็จสมบูรณ์แล้ว ฝ่ายอื่นๆ ก็อาจแสดงความคิดเห็นได้ว่าควรจะตัดทอนเนื้อหาของภาพยนตร์ให้สั้น

กระชับลง หรือเสนอให้ปรับแก้เนื้อหาได้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น แต่จะไม่สามารถเปลี่ยนแปลงจากภาพยนตร์เศร้าให้กลายเป็นตลกได้

“พอหนังเสร็จแล้วฟีโนฯ ก็จะร่วมมือกับทางจีทีเอชในการโปรโมตหนัง แต่ว่าอันนี้จีทีเอชจะหลีดมากกว่าฟีโนฯ ฟีโนฯ เสร็จในส่วนที่เป็นโปรดักชันแล้ว ก็เหมือนส่งไม้ต่อให้จีทีเอชเพื่อจัดจำหน่ายหนังต่อไป” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

ทักษะด้านต่างๆ ที่บรรจงได้เรียนรู้จากบริษัทฟีโนมีนา

การที่บรรจงเคยเป็นผู้ช่วยผู้กำกับโฆษณามาก่อน นอกจากจะส่งผลให้เกิดการยกระดับงานออกแบบหรือโปรดักชันของภาพยนตร์แล้ว ยังส่งผลดีในการทำให้บรรจงได้เรียนรู้ทักษะด้านต่างๆ อันเป็นประโยชน์ ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการสร้างภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ได้ ดังต่อไปนี้

<u>การสร้างประเด็นหลักทางความคิด</u>

ประเด็นหลักทางความคิดหรือ Big idea มีความสำคัญต่อการสร้างภาพยนตร์โฆษณาเป็นอย่างมาก เพราะความสำเร็จในการสร้างภาพยนตร์โฆษณามักมีจุดเริ่มต้นมาจากการมีประเด็นหลักทางความคิดที่ดี แต่การค้นพบความคิดหรือเรื่องเล่าที่น่าสนใจเพียงอย่างเดียวยังคงไม่เพียงพอ เนื่องจากจะต้องนำความคิดนั้นมาพัฒนาต่อยอดโดยการช่วยกันระดมสมอง เพื่อทำให้เป็นประเด็นหลักทางความคิดที่มีประสิทธิภาพที่สุดและแตกต่างที่สุด อย่างเช่นเมื่อลูกค้าที่เป็นเอเจนซี่โฆษณามาหาธนญชัย พร้อมกับโจทย์ที่เป็นคำหนึ่งคำ ธนญชัยก็จะต้องนำโจทย์ที่ลูกค้าต้องการหรือนำคำที่ถูกกำหนดมาปรับเพื่อให้สามารถเข้าใจได้ง่ายขึ้นและมีความพิเศษมากขึ้นกว่าเดิม กล่าวคือไม่ใช่เป็นเพียงภาพยนตร์โฆษณาธรรมดา แต่ว่าประเด็นหลักต้องมีลักษณะกระทบใจผู้ชม และในขณะเดียวกันก็ต้องสร้างรายละเอียดให้ออกมาดีด้วย (พลสัน นกน่วม, 2556)

การสร้างประเด็นหลักทางความคิดมักจะมีจุดเริ่มต้นมาจากหลักการคิดที่ว่า จะเกิดอะไรขึ้นถ้า... หรือ What if ซึ่งเป็นหลักคิดที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด ช่วงประมาณปี 1990-2000 เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “Liar Liar” ค.ศ. 1997 จะเกิดอะไรขึ้น ถ้าผู้ชายคนหนึ่งโดนสาปให้พูดโกหกไม่ได้ ต้องพูดแต่ความจริง หรือภาพยนตร์เรื่อง “What Women Want” ค.ศ. 2000 จะเกิดอะไรขึ้น ถ้าผู้ชายคนหนึ่งได้ยินเสียงที่ผู้หญิงทั้งโลกคิด ทั้งนี้บางคนจะมองว่าการคิดสตอรี่บอร์ดคือการขายสินค้าธรรมดา แต่ธนญชัยจะสอนให้บรรจงคิดงานอย่างละเอียดลึกซึ้ง โดยการให้บรรจงลองสมมุติคำขึ้นมาหนึ่งคำ แล้วธนญชัยก็จะสาธิตการแปลงคำนั้นให้มาอยู่ในรูปแบบของการวาดสตอรี่บอร์ดเพื่อให้บรรจงดูเป็นตัวอย่าง ทั้งยังสอนให้สร้างแผนผังความคิด นั่นคือเมื่อได้รับโจทย์ที่เป็นคำหนึ่งคำ ก็ต้องแตกเป็นประเด็นย่อยให้ได้ว่าคำนั้นนำไปสู่อะไรได้บ้าง ซึ่งบรรจงก็ได้นำหลักการนี้ไปใช้กับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ได้แก่ โจทย์คำว่า “ชัตเตอร์” ที่จะนึกถึงการล้างรูป แสงแฟลช งานรับปริญญา และทุกสิ่งทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายภาพ นอกจากนี้ธนญชัยยังสอนให้บรรจงจดความคิดและรายละเอียดทุกอย่างขึ้นไปบนกระดานเสียก่อน จากนั้นจึงค่อยพัฒนา

ต่อยอดให้กลายเป็นความคิดที่ดีที่สุด ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นคติในการสร้างภาพยนตร์ทุกเรื่องของบรรจงว่า เขาจะไม่คิดสร้างภาพยนตร์ ถ้าหากไม่เจอประเด็นหลักที่กระทบใจหรืออยากจะนำเสนอมาก เพราะมิเช่นนั้นแล้วจะเป็นการเสียดายเวลามาก เนื่องจากการสร้างภาพยนตร์เรื่องหนึ่งอาจเท่ากับใช้เวลาในชีวิตไป 2-3 ปี แล้วรายได้จากการทำภาพยนตร์ต่อเรื่องก็ไม่ได้มาก แต่ที่เขายังคงทำภาพยนตร์อยู่เป็นเพราะความรักที่มีต่อวิชาชีพ (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

ประเด็นหลักทางความคิดของภาพยนตร์โฆษณาที่ประสบความสำเร็จมักเป็นประเด็นหลักทางความคิดที่มีความแตกต่างเป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเลือกใช้คำที่ดูเหมือนว่าจะไม่เกี่ยวข้องกับสินค้าตัวนั้น แต่ถ้าสามารถนำมาเชื่อมโยงกันจนทำให้ลูกค้าขายสินค้าได้ ความคิดนั้นก็จะยิ่งแตกต่างและประสบความสำเร็จได้ง่ายที่สุด อย่างไรก็ตาม บรรจงมองว่าการคิดให้เป็นเอกลักษณ์นั้นไม่ใช่เรื่องง่าย เนื่องจากต้องพึงระลึกอยู่เสมอว่า ความคิดแรกที่นึกขึ้นได้และคิดว่าดีโดยมากมักจะเป็นความคิดที่ซ้ำ เพราะหากความคิดนั้นสามารถเกิดขึ้นได้อย่างง่ายดาย ก็แสดงว่าต้องมีคนอื่นที่เคยคิดได้แล้วเช่นกัน และอาจจะคิดได้มานานแล้วด้วย ซึ่งวิธีแก้ไขปัญหาก็คือ ต้องลองปรับแต่งความคิดไปเรื่อยๆ จนกว่าความคิดนั้นจะกลายเป็นเอกลักษณ์

เนื่องจากฟีโนมีนาเป็นบริษัทในระดับนานาชาติ ดังนั้นธนญชัยจึงฝึกให้บรรจงคิดงานอย่างเป็นสากลระดับโลก หรือ think big โดยการสอนให้มีความทะเยอทะยาน คิดสร้างงานในประเด็นที่โลกไม่เคยมีมาก่อน เพราะหากเคยมีแล้ว ก็ไม่มีประโยชน์ที่จะต้องทำซ้ำอีก แล้วที่สำคัญคือ ต้องตั้งเป้าหมายให้อยู่ในระดับสูงไว้ กล่าวคือไม่ใช่คิดแค่ให้คนในประเทศชอบเท่านั้น แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องดีที่สุดของโลก เมื่อทุกคนในโลกชมภาพยนตร์เรื่องนี้แล้วต้องรู้สึกชอบเช่นเดียวกัน ทั้งนี้เพราะหากตั้งเป้าหมายแค่ระดับในประเทศ แล้วผลปรากฏว่าภาพยนตร์ไม่ประสบความสำเร็จ ภาพยนตร์เรื่องนั้นก็จะยิ่งไม่เป็นที่น่าพึงพอใจมากขึ้นไปอีก ซึ่งในตอนนั้นบรรจงที่มีอายุเพียง 23 ปี มองว่าการจะบรรลุเป้าหมายให้สูงถึงในระดับโลกเป็นสิ่งที่เกินความสามารถและคิดว่ามันแทบเป็นไปไม่ได้ แค่ทำภาพยนตร์ให้ไม่ขาดทุนก็น่าจะเพียงพอแล้ว แต่ในภายหลังบรรจงก็เลือกที่จะเชื่อและนำแนวความคิดดังกล่าวไปประยุกต์ใช้กับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ด้วยการสร้างเรื่องราวจากประเด็นทางความคิดที่แข็งแรงซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนบนโลกอย่างเช่นประเด็น “ภาพถ่ายติดวิญญาณ” และ “ผีขี่คอ” อันส่งผลให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูง ทั้งในแง่ของรายได้ภายในประเทศ ได้เข้าฉายในหลายประเทศทั่วโลก และโดยเฉพาะอย่างยิ่งทางฮอลลีวู้ดได้ซื้อภาพยนตร์เรื่องนี้เพื่อนำไปสร้างใหม่ (Remake) ด้วยค่าลิขสิทธิ์ที่สูงสุดในเวลานั้น 1 ล้านเหรียญสหรัฐ หรืออย่างภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ก็เป็นการนำประเด็น “แฝดสยาม” มาใช้กับภาพยนตร์สยองขวัญเป็นครั้งแรกของโลก จนส่งผลให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากในต่างประเทศ ทั้งยังได้ขายลิขสิทธิ์บทภาพยนตร์เรื่องนี้เพื่อให้บอลลีวูดนำไปสร้างใหม่ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้เป็นการพิสูจน์ให้บรรจงได้เห็นอย่างประจักษ์ชัดว่า การคิดให้เป็นเอกลักษณ์เป็นสิ่งที่สำคัญมาก เนื่องจากที่ผ่านมา

ความคิดต่างๆ เคยถูกผลิตออกมาจำนวนมากจนเริ่มกลายเป็นความซ้ำ ผู้คนจึงใฝ่หาความคิดที่สดใหม่ ดังนั้นถ้าหากภาพยนตร์ถูกสร้างขึ้นจากประเด็นหลักที่ดีและมีความแตกต่าง ไม่ว่าจะอยู่ที่ประเทศใดก็สามารถประสบความสำเร็จได้ไม่ต่างกัน นอกจากนี้บรรจงยังค้นพบว่าพลังของความคิดสามารถทำให้ภาพยนตร์เรื่องหนึ่งๆ ประสบความสำเร็จได้อย่างมากจนคาดคิดไม่ถึง ทำให้นับตั้งแต่นั้นมาบรรจงก็ให้ความสำคัญกับประเด็นหลักทางความคิดมาโดยตลอด ด้วยเหตุนี้ภาพยนตร์ของบรรจงจึงแตกต่างจากภาพยนตร์โดยทั่วไป ตรงที่ไม่ได้สนใจเฉพาะที่เรื่องราวและตัวละครเท่านั้น แต่ยังสนใจที่ประเด็นหลักทางความคิดอีกด้วย (ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556 ; อรวรรณ บัณฑิตกุล, 2556 ; กิ่งสุรางค์ อนุภาษ, 2556 ; mr. praew, 2556 ; นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

<u>การทำความเข้าใจมนุษย์</u>

วัตถุประสงค์ของการสร้างภาพยนตร์โฆษณาคือเพื่อการสื่อสาร คนส่วนใหญ่มักจะเข้าใจว่าภาพยนตร์โฆษณาคือสูตรสำเร็จ ในขณะที่ธนญชัยสอนบรรจงว่าภาพยนตร์โฆษณาคือเรื่องของมนุษย์ เพราะฉะนั้นสิ่งสำคัญในการสร้างภาพยนตร์คือการทำความเข้าใจมนุษย์ แต่จะเข้าใจได้ก็ต่อเมื่อเดินออกจากโลกของตัวเองเพื่อไปสื่อสารกับคนอื่น ซึ่งก็คือต้องเกิดจากการปฏิบัติ ไม่ใช่การคิดอยู่คนเดียว เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” บรรจงได้มีการสำรวจความคิดเห็นคนจำนวนมาก ด้วยคำถามที่ว่า “ถ้าคุณรู้ว่าคนรักของคุณได้ตายไปแล้ว คุณจะกลัวไหม หรือคุณจะทำอย่างไร” ซึ่งบรรจงก็ได้นำความรู้สึกจริงของคนเหล่านั้นมาถ่ายทอดเป็นความรู้สึกของพี่มากกับแม่นาค ทำให้ผู้ชมรู้สึกประทับใจและคล้อยตามไปกับเรื่องได้ง่าย เนื่องจากว่าความคิดหรือความรู้สึกของตัวละครมาจากความรู้สึกของคนจริง (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

ตอนเด็กบรรจงเคยมีความคิดว่า อยากทำภาพยนตร์เพื่อแสดงความสามารถ แต่เมื่อมาอยู่ฟีโนมีนา เขาจึงได้รู้ว่าตัวเองคิดผิด เพราะวิธีการถ่ายนั้นส่งผลต่อทุกเฟรมในภาพยนตร์อย่างแท้จริง และการทำภาพยนตร์ตามความปรารถนาของตัวเองเป็นเรื่องง่าย แต่งานภาพยนตร์ที่ดีควรจะเป็นงานที่สื่อสารกับผู้ชมได้อย่างสัมฤทธิ์ผล รวมถึงมีความเป็นเอกลักษณ์แตกต่างและโดดเด่นกว่างานอื่นๆ แล้วยิ่งถ้าเป็นงานที่มีลักษณะของการกระทบต่ออารมณ์ของผู้ชม หรือ emotional ก็จะยิ่งประสบความสำเร็จได้ง่าย ทั้งนี้บรรจงมักจะฝึกตั้งคำถามเข้าไปในความเป็นมนุษย์ของแต่ละคน อย่างเช่นข่าวเรื่องอดีตนายกรัฐมนตรีหญิงที่บางวันต้องเผชิญกับปัญหาชีวิต อ่านออกเสียงผิด บรรจงจะคิดต่างจากคนทั่วไปที่มักจะวิพากษ์วิจารณ์ แต่เขาจะคิดว่าเมื่อคนนั้นกลับบ้านไปแล้วจะรู้สึกอย่างไร ร้องไห้หรือได้รับกำลังใจจากคนในบ้านหรือไม่ ซึ่งบรรจงรู้สึกว่านี่เป็นความขัดแย้งที่น่าสนใจมาก หรืออย่างกรณีการสร้างอารมณ์ขันให้กับผู้ชม ถ้าตัวละครมีบุคลิกลักษณะนิสัยต่างกัน ผู้สร้างก็จำเป็นที่จะต้องคิดสร้างพฤติกรรมหรือสถานการณ์ที่จะก่อให้เกิดความตลกซึ่งมีความต่างกันด้วยเช่นกัน หรือแม้กระทั่งการสร้างภาพยนตร์แฟนตาซี ประเด็นที่นำเสนอในภาพยนตร์ก็ต้องมีความเชื่อมโยงและกระทบใจผู้ชม เพราะมิฉะนั้นแล้วผู้ชมจะรู้สึกว่าไม่สมจริงและไม่รู้สึกคล้อยตาม นอกจากนี้การกำกับภาพยนตร์

ยังต้องอาศัยการสังเกตพฤติกรรมมนุษย์ นั่นคือเมื่อเห็นปฏิกิริยาของมนุษย์แล้วรู้สึกว่าจังหวะนี้มีความแปลก ตลก หรือน่าสนใจ ก็ต้องคิดจินตนาการว่าถ้านำมาปรับใส่ในภาพยนตร์แล้วจะเป็นเช่นไร รวมถึงต้องรู้ด้วยว่าการที่คนเราคิดหรือกระทำแบบนี้เป็นเพราะอะไร จึงจะทำให้ผู้ชมรู้สึกเชื่อได้ เช่น ฉากที่นางเอกกอดรูปปั้นเบยองจุนในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” บรรจงได้รับแรงบันดาลใจมาจากสถานการณ์จริงที่เคยพบเห็นคนไปกอดรูปปั้นเบยองจุน แล้วรู้สึกตลก นอกจากนี้บรรจงยังได้นำประสบการณ์ที่ได้จากการพบเห็นหรือได้ยินในระหว่างที่ท่องเที่ยวประเทศเกาหลีมาใส่เป็นรายละเอียดในภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วย (พลสัน นกน่วม, 2556 ; ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556)

<u>การฝึกบริหารเวลา</u>

การที่บรรจงเคยมีตำแหน่งเป็นผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณา ต้องบริหารจัดการทุกอย่างมาก่อน ทำให้ได้รู้ว่ากองถ่ายที่มีประสิทธิผลควรจะมีลักษณะเป็นอย่างไร แล้วยังได้เรียนรู้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณาต้องการสิ่งใดจากนักแสดงหรือจากช็อตนั้นๆ ไม่ใช่ถ่ายไปเรื่อยๆ โดยไร้จุดมุ่งหมาย นอกจากนี้การทำภาพยนตร์โฆษณายังเป็นการฝึกบริหารเวลา เพราะต้องควบคุมงานให้ได้คุณภาพภายในระยะเวลาอันสั้น ดังนั้นก่อนจะมีการถ่ายทำ จึงต้องมีการวางแผนเตรียมงานและผ่านกระบวนการคิดมาเป็นอย่างดี อีกทั้งยังต้องให้เวลากับการพัฒนาสตอรี่บอร์ดเป็นเวลานาน เพื่อให้การถ่ายทำสามารถประหยัดเวลาได้มากที่สุด ต่อมาเมื่อบรรจงมาทำภาพยนตร์ จึงต้องมีการสร้างสตอรี่บอร์ดและมีตารางอย่างชัดเจนเพื่อให้นักแสดงรู้ว่าต้องทำสิ่งใดบ้าง รวมไปถึงการต้องคิดหาวิธีเพื่อที่จะสร้างฉากทุกฉากให้มีความเฉียบคมและมีความหมาย หรือแม้แต่การคำนึงว่าจะต้องปิดฉากอย่างไรให้ดีมีพลังที่สุด เพื่อให้การถ่ายทอดความหมายของภาพยนตร์ดำเนินไปได้อย่างมีประสิทธิภาพ (ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556)

<u>การคัดเลือกนักแสดง</u>

บรรจงได้นำหลักการคัดเลือกนักแสดงของธนญชัยไปปรับใช้กับผลงานภาพยนตร์ของตัวเองทุกเรื่อง โดยธนญชัยสอนว่าเวลาเลือกนักแสดง ต้องเลือกคนที่มีเสน่ห์ คนที่สามารถด้นสดไปตามสถานการณ์ หรือ improvise ได้ นอกจากนี้บรรจงยังได้เรียนรู้ถึงวิธีการกำกับของธนญชัยในการดึงศักยภาพของนักแสดงออกมาให้ได้สูงสุด เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” การที่บรรจงได้คัดเลือกดาวิกา โฮร์เน่ มารับบทแม่นาค ส่วนหนึ่งเป็นเพราะดาวิกาได้แสดงปฏิภาณไหวพริบด้วยการใช้สรรพนามเรียกแทนตัวเองกับคนรักว่า “เค้า” กับ “ตัวเอง” เมื่อต้องทดสอบแสดงฉากที่เป็นความโรแมนติกน่ารัก (พลสัน นกน่วม, 2556)

<u>การเข้าใจรสนิยมคนไทย</u>

สำหรับในวงการโฆษณา จะเป็นที่ทราบกันดีว่าอารมณ์ขันแบบไทยในภาพยนตร์โฆษณาเป็นสิ่งที่มีความโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์มาก โดยภาพยนตร์โฆษณาของธนญชัยถือเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้เกิดการค้นพบว่า คนไทยชื่นชอบอารมณ์ขัน ในขณะที่บางโฆษณาซึ่งมุ่งเน้นการถ่ายภาพอย่าง

สวยงามและมุ่งเน้นการใช้เทคนิคทางภาพยนตร์ แต่กลับไม่บรรลุวัตถุประสงค์ เพราะชาวบ้านชมแล้วไม่เข้าใจ ไม่รู้ว่าโฆษณาต้องการจะสื่อสารอะไร ทั้งนี้เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพยนตร์โฆษณาที่สามารถเข้าถึงผู้ชมในวงกว้างได้และมีรสนิยมตรงกับผู้ชม มักมีลักษณะของการสอดแทรกอารมณ์ขัน หรือมิเช่นนั้นก็ต้องทำให้ผู้ชมร้องไห้เหมือนกับในโฆษณาไทยประกันชีวิต นั่นคือต้องทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ที่ชัดเจนในทิศทางใดทิศทางหนึ่ง เฉกเช่นเดียวกับรสนิยมการบริโภคอาหารของคนไทย ซึ่งนิยมบริโภคอาหารที่มีรสชาติจัดจ้านหรือต้องมีรสชาติใดรสชาติหนึ่งที่โดดเด่นออกมาอย่างชัดเจน และจะไม่ชอบอาหารที่มีรสชาติกลางๆ กลมกล่อมเหมือนกับอาหารญี่ปุ่น แล้วเมื่อนำแนวโน้มความสำเร็จของภาพยนตร์โฆษณามาเทียบเคียงกับภาพยนตร์ ก็จะพบว่ามีความคล้ายคลึงกัน กล่าวคือภาพยนตร์ที่จะประสบความสำเร็จได้ ผู้ชมจะต้องมีอารมณ์ร่วมอย่างใดอย่างหนึ่งชัดเจน เช่น ถ้าเป็นภาพยนตร์ตลกผู้ชมต้องรู้สึกตลกมาก ถ้าเป็นภาพยนตร์สยองขวัญ ผู้ชมต้องรู้สึกกลัวมาก ถ้าเป็นภาพยนตร์รัก ผู้ชมต้องรู้สึกโรแมนติกมาก หรือถ้าเป็นภาพยนตร์ดราม่า ผู้ชมก็ต้องรู้สึกซาบซึ้ง ร้องไห้ แต่จะไม่ชอบภาพยนตร์ที่มีรสชาตินุ่มนวลคลาสสิกและแก่นเรื่องมีสาระ โดยในที่นี้ไม่ได้หมายความว่าภาพยนตร์ทุกเรื่องจะต้องเป็นเช่นนั้นเสมอไป แต่เป็นเพียงการประเมินจากรสนิยมความชื่นชอบของคนส่วนใหญ่ ซึ่งในความเป็นจริงแล้วคนทั่วโลกก็มีรสนิยมเป็นแบบนี้เช่นเดียวกัน เพียงแต่คนไทยจะนิยมรสชาติที่มีความจัดจ้านและชัดเจนมากเป็นพิเศษ (Special Interview ‘โต้ง’ - บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

<u>การกล้าที่จะเปลี่ยนแปลงเพื่อสิ่งที่ดีกว่า</u>

ในการทำงานธนญชัยจะไม่กำกับโฆษณาตามสตอรี่บอร์ดในทันที แต่จะต้องพิจารณาเสียก่อนว่าควรปรับแก้ตรงไหนหรือนำมาคิดพลิกแพลง เพื่อให้งานออกมาดีและพิเศษกว่าคนอื่น โดยหากว่าสตอรี่บอร์ดยังไม่ดีเพียงพอก็พร้อมที่จะรื้อเปลี่ยนใหม่ทั้งหมด ส่งผลให้บรรจงเป็นคนพร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงแก้ไขงาน กรณีที่งานออกมาไม่ดีเหมือนกับที่คาดหวังเอาไว้ หรือพอมีแนวทางที่จะทำให้งานออกมาได้ดีกว่านี้อีก แต่ข้อสำคัญคือต้องมีเป้าหมายที่ชัดเจนด้วยว่าต้องการอะไรจากการแก้ไขในแต่ละครั้ง ไม่ใช่เปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆ ทั้งนี้บรรจงมองว่า ความท้าทายของการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์คือ การเห็นภาพล่วงหน้าและการสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับบทภาพยนตร์ในขณะที่ออกไปถ่ายทำจริง โดยในขณะถ่ายทำบางครั้งผู้กำกับภาพยนตร์ก็ต้องกล้าที่จะพลิกแพลงไปตามความเหมาะสมของสถานการณ์ เพราะการเปลี่ยนแปลงที่หน้ากองถ่ายอาจจะทำให้งานออกมาดีได้มากกว่าสิ่งที่เคยวางแผนไว้ ตัวอย่างเช่น ฉากที่พระเอกต้องการจะบอกรักนางเอก ในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ซึ่งฉากนี้เป็นฉากที่เขียนบทภาพยนตร์ได้ยากมาก เนื่องจากตัวละครพระเอกมีลักษณะนิสัยพูดจาไม่ดี ดังนั้นถ้าสมมุติให้พระเอกพูดว่า “ผมรักคุณ” ผู้ชมก็จะรู้สึกว่าไม่สมจริง เพราะเป็นบทพูดที่ไม่สอดคล้องกับธรรมชาติของตัวละคร โดยบรรจงเขียนบทฉากนี้ตั้งแต่ช่วงเริ่มเขียนบทภาพยนตร์ แต่ก็ยังไม่พึงพอใจเสียทีจึงต้องแก้ไขทุกวัน จนกระทั่งถึงวันถ่ายทำก็ยังคงมีการแก้ไขอยู่ เพราะพยายามจะคิดหาทางให้พระเอกได้บอกรักนางเอกในแบบที่เป็นตัวตนของเขาอย่างแท้จริง สุดท้ายเมื่อบรรจงได้

ปรึกษาหารือกับบรรดาทีมงานและผู้ฝึกสอนการแสดง จึงได้รับการเสนอแนะว่า ให้พระเอกบอกไปตามความรู้สึกก็พอ ประมาณว่าไม่รู้หรอกว่า ตอนนี้รู้สึกยังไงอยู่ แต่รู้แค่ว่าเวลาอยู่กับคุณมีความสุขมากเลย จึงกลายเป็นที่มาของคำพูดประทับใจ “ผมรู้แค่ว่า เวลาอยู่กับคุณน่ะ ผมแม่งโคตรมีความสุขเลย” ที่ผู้ชมสามารถจดจำได้มากที่สุด ทั้งที่บรรจงเพิ่งจะคิดบทภาพยนตร์ฉากนี้ได้ในตอนถ่ายทำ หรือฉากที่เต๋อต้องก้มมองลอดหว่างขาเพื่อพิสูจน์ว่าแม่นาคเป็นผีหรือเปล่า ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ในตอนแรกบรรจงได้คอยกำกับควบคุมจังหวะของนักแสดงชายทั้ง 3 คน ที่อยู่บนเรือให้สลับตำแหน่งศีรษะกันไปมา แต่ปรากฏว่าไม่ตลก ในที่สุดบรรจงจึงตัดสินใจปล่อยให้นักแสดงทั้ง 3 คนตกลงจังหวะในการแสดงกันเอง ซึ่งปรากฏว่าฉากนี้ได้สร้างความขบขันให้แก่ผู้ชมเป็นอันมาก (พลสันนกน่วม, 2556 ; Secret Recipe เคล็ดลับฉบับพันล้านของโต้ง-บรรจง, 2558 ; นิ้วกลม, 2558)

<u>เทคนิคการให้นักแสดงด้นฉากต่างๆ ตามความคิดของตัวเอง</u>

การที่บรรจงเคยทำงานโฆษณามาก่อน ทำให้บรรจงได้ค้นพบว่าการทำภาพยนตร์ให้มีความเฉียบคมหรือน่าจดจำ อาจจะเกิดจากช่วงเวลาที่คาดไม่ถึงหรือเกิดขึ้นโดยบังเอิญ ทั้งนี้ระบบดิจิทัลมีประโยชน์มาก ในขณะที่ระบบฟิล์มทำไม่ได้ เนื่องจากต้องอาศัยการถ่ายไปเรื่อยๆ เพื่อรอคอยช่วงเวลาพิเศษที่อาจจะเกิดขึ้น ซึ่งบรรจงได้นำเทคนิคนี้มาใช้กับภาพยนตร์ตลกและเริ่มใช้มาตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง เพราะหากถ่ายทำตามในบทภาพยนตร์ทุกประการ อาจทำให้ภาพยนตร์ไม่เกิดความตลก อย่างเช่นในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” หรือ “พี่มาก..พระโขนง” บรรจงจะรู้ว่าเคมีของกลุ่มนักแสดงนำทั้ง 4 คน เข้ากันมาก ทั้งยังมีสติปัญญาดีจึงอาจจะพูดในสิ่งที่ตลกออกมา ซึ่งอยู่นอกเหนือไปจากในบทภาพยนตร์ได้ แล้วหลังจากนั้นบรรจงก็จะนำมาตัดต่อกัน โดยเทคนิคการด้นสดของนักแสดงจะไปปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ประมาณ 10 ถึง 20 เปอร์เซนต์ (MR.COFFEE, 2556a)

<u>การรักษาคุณภาพของงาน</u>

เนื่องจากบรรจงเคยทำงานในบริษัทฟีโนมีนาซึ่งเป็นบริษัทที่มีมาตรฐานสูง ซึ่งการทำงานจะไม่ใช่เพียงการถ่ายทำให้สำเร็จตามสตอรี่บอร์ด แต่จะต้องมีการช่วยคิดงานเพิ่มเติมให้แก่ลูกค้าด้วย นั่นคือพยายามคิดหาวิธีที่จะทำให้งานของลูกค้าออกมาดียิ่งขึ้น ดังนั้นบรรจงจึงถือคติที่ว่า เขาจะทำงานหนักและไม่สร้างภาพยนตร์ที่ไม่มีคุณภาพ เพียงเพื่อให้ได้ออกฉายภายในระยะเวลาอันรวดเร็ว โดยเวลาที่บรรจงใช้ในการสร้างภาพยนตร์เรื่องยาวหนึ่งเรื่องจะอยู่ที่ประมาณ 2-3 ปี ผ่านการคิดวางแผนมาเป็นอย่างดี แล้วทุ่มเทเอาใจใส่อยู่กับงานตลอดเวลา เพื่อให้งานออกมาดีที่สุด ทั้งนี้เขาจะไม่ยอมให้งานออกมาคุณภาพไม่ดีโดยเด็ดขาด เพราะยึดหลักที่ว่าสร้างงานทั้งทีต้องให้มีความหมายและคุ้มค่ากับความเหนื่อยยาก ซึ่งความตั้งใจในการทำงานนี้ยังหมายรวมถึงผลงานทุกชิ้น ไม่ว่าจะเป็นมิวสิควีดีโอหรือภาพยนตร์โฆษณา (mr. praew, 2556) อย่างเช่นโฆษณาที่เกี่ยวกับเด็ก บรรจงก็จะคิดวิธีว่าสามารถทำให้เด็กดูน่ารักกว่านี้อีกได้หรือไม่ (กิ่งสุรางค์ อนุภาษ, 2556)

บรรจงมองว่าคนที่ไม่ได้เรียนจบมาทางด้านภาพยนตร์โดยตรงหรือไม่เคยมีประสบการณ์ทางด้านนี้มาก่อน ไม่ได้หมายความว่าจะไม่สามารถสร้างภาพยนตร์ได้อย่างแน่นอน เนื่องจากบางคนก็ไม่เคยมีประสบการณ์มาก่อน แต่กลับสร้างภาพยนตร์ออกมาได้อย่างดีมาก เพียงแต่การมีประสบการณ์ก็จะส่งผลดี เพราะอย่างน้อยก็เป็นการช่วยฝึกให้มีความแข็งแรงมากขึ้น ทั้งนี้บรรจงมองว่าหากเขาตัดสินใจสร้างภาพยนตร์ในทันทีตั้งแต่สมัยที่เพิ่งจะเรียนจบ ผลงานภาพยนตร์ที่ออกมาก็คงจะไม่ดีเท่ากับปัจจุบันที่มาสร้างภาพยนตร์

นันทขว้าง นักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่ติดตามผลงานของภาพยนตร์ทุกเรื่อง มีความคิดเห็นว่าประสบการณ์จากการทำงานด้านโฆษณาของบรรจงถือเป็นรากฐานที่สำคัญมากในการสร้างภาพยนตร์ทุกเรื่องของบรรจง นอกจากนี้นันทขว้างยังได้ตั้งข้อสังเกตว่าผู้กำกับภาพยนตร์ที่เคยผ่านการทำงานในสายโฆษณา เช่น วิศิษฏ์ ศาสนเที่ยง นนทรีย์ นิมิบุตร หรือเป็นเอก รัตนเรือง เมื่อมีโอกาสได้สร้างภาพยนตร์ก็มักจะสร้างภาพยนตร์ที่มีคุณภาพ เพราะได้รับอิทธิพลมาจากประสบการณ์ในการทำโฆษณาในโปรดักชันเฮ้าส์

“โต้งเป็นคนรุ่นใหม่ที่บอกกับคนรุ่นต่อๆ ไป ที่จะมาทำหนังว่า ถ้าคุณอยากเป็น Director Filmmaker หรืออะไรก็ตามที่เกี่ยวกับหนัง คุณไม่จำเป็นต้องรีบร้อน เพราะโต้งได้เสียเวลา 2 ปี ในการหันไปทำโฆษณาก่อน มันเป็นส่วนที่ดีมาก เพราะงานโฆษณานั้นช่วยเรียบเรียงวิธีคิดให้โต้งอยู่กับร่องกับรอยว่า เท้าต้องมั่นคงแน่นหนาก่อน แล้วค่อยยืนขึ้น อันนี้เป็นข้อดีที่โต้งได้เดินทางผ่านช่วงเวลาเหล่านี้มา ผมว่าความสำเร็จของโต้ง เค้าคงรู้สึกอยู่ลึกๆ ว่า มันมาจากการที่เค้ายอมไปเสียเวลาในการทำโฆษณากับฟีโนมีนา เพราะเคยเจอเงื่อนไขของโปรดักชันเฮ้าส์มาก่อนว่า อย่ามาอีโก้ ฉากนี้ต้องทำแบบนี้ งบประมาณมีจำกัด จึงทำให้มีกระบวนการในการจัดการที่ดี” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

ในขณะที่วรรณฤดี ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์และผู้ดูแลบทภาพยนตร์ของบรรจง มองว่าการที่บรรจงเคยมีประสบการณ์ในการออกกองถ่ายทำภาพยนตร์โฆษณา ทำให้บรรจงมีองค์ความรู้พื้นฐานที่ผู้กำกับภาพยนตร์จำเป็นต้องมี

“สมัยเรียนตอนแรกเค้าก็คิดว่า เค้าอยากจะเป็นแค่คนเขียนบท แต่พอมีโอกาสได้เคยไปทำโปรดักชัน มันฝึกเราเยอะว่า อะไรที่มันเป็นจริงได้ แล้วในเชิงการทำหนัง จริงๆ มันมีสกิลทั้งที่เป็น thinking และแบบ practical ที่ต้องทำได้จริง เพราะฉะนั้นการที่เค้าเคยออกกองโฆษณา เคยอยู่กับผู้กำกับโฆษณาเก่งๆ อย่างพี่ต่อ (ธนญชัย ศรศรีวิชัย) เคยเจอการเรียกร้องสูงๆ จากผู้กำกับ เคยเจอกองถ่าย เคยเจออุปกรณ์ แม้ว่าอาจจะไม่เชี่ยวชาญสุดๆ แต่ว่ามันเป็นองค์ความรู้ที่ผู้กำกับจำเป็นต้องมี หรืออย่างน้อยการไปเห็นครบมันก็จะช่วยให้เรารู้ว่า เราขาดอะไร อันนี้เราเก่ง อันนี้เราไม่เก่ง พอเราไปทำจริงเราจะรู้” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

1.1.2.2 บริษัทจีทีเอช

วีรชัย ผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์ของบรรจงหลายเรื่องมองว่า บริษัทจีทีเอชมีอิทธิพลต่อการสร้างภาพยนตร์ของบรรจง แต่ในขณะเดียวกันภาพยนตร์ของบรรจงก็ส่งอิทธิพลต่อบริษัทจีทีเอช

“จริงๆ ต้องบอกว่าเรามีอิทธิพลต่อกันและกัน เพราะว่าหนังของพี่โต้งก็เป็นส่วนหนึ่งของจีทีเอช แบบว่าหนังพี่โต้งจะมีผลต่อจีทีเอช หรือจีทีเอชมีผลต่อหนังพี่โต้ง มันสองทาง จีทีเอชค่อนข้างโอเพ่นกับการเสนอไอเดียใหม่ๆ โดยที่ไม่ปิด ไม่มีกรอบ ไม่มีอะไรมากมาย แล้วก็เป็นที่ที่ให้พี่โต้งได้แสดงผลงานได้อย่างเต็มที่” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

นโยบายในการผลิตภาพยนตร์

นโยบายสำคัญในการผลิตภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอช มีอยู่ 3 ประการ ดังต่อไปนี้

ประการที่หนึ่งคือ ความแปลกใหม่ ซึ่งเป็นสิ่งที่บริษัทจีทีเอชยึดถือและให้ความสำคัญมากที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าเป็นในแง่ของเนื้อเรื่องหรือประเด็นความคิดหลักในการสร้างภาพยนตร์ ทั้งนี้บางบริษัทอาจเลือกสร้างภาพยนตร์โดยพิจารณาจากความสำเร็จในอดีต ว่าภาพยนตร์แนวใดที่เคยประสบความสำเร็จ ก็จะนำกลับมาสร้างใหม่ เพียงแต่เปลี่ยนประเด็นหลักทางความคิด ยกตัวอย่างเช่น การสร้างภาพยนตร์ให้เหมือนกับกองพันทหารเกณฑ์ที่เคยประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูง แต่บริษัทจีทีเอชจะไม่ได้ใช้สูตรสำเร็จแบบดั้งเดิม ซึ่งเคยมีคนใช้แล้วได้ผลการตอบรับที่ดี เพราะการสร้างภาพยนตร์ที่มีความจำเจซ้ำเดิม ลอกเลียนแบบ เป็น me too product ไม่กล้าที่จะออกไปค้นหาสิ่งใหม่ๆ เป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลให้ภาพยนตร์ไม่ประสบความสำเร็จ ดังนั้นภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชจึงต้องมีความแปลกใหม่และแตกต่างจากสิ่งที่ผู้ชมเคยเห็นมาแล้ว ดังจะเห็นได้ว่าผลงานภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชมีจำนวนน้อยมากที่ทำแล้วกลับไปทำซ้ำแบบเดิม รวมทั้งไม่นิยมการสร้างภาพยนตร์ภาคต่อ เช่น “กวน มึน โฮ” ภาค 2 เพราะการสร้างภาพยนตร์ภาคต่อจะต้องทำให้ได้ดีกว่าเดิม ซึ่งเป็นสิ่งที่ยากมากจนคิดว่าไม่ทำดีกว่า ประกอบกับที่บรรจงชื่นชอบตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” อยู่แล้ว จึงไม่ต้องการที่จะสร้างภาพยนตร์ภาคต่อ นอกจากนี้ความแปลกใหม่ยังครอบคลุมไปถึงเรื่องของสถานที่ถ่ายทำ กล่าวคือภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชพยายามหลีกเลี่ยงที่จะใช้สถานที่ถ่ายทำซ้ำกับภาพยนตร์เรื่องอื่น เนื่องจากไม่อยากทำซ้ำ แม้ว่าสถานที่ถ่ายทำแห่งนั้นจะดีมากเพียงไรก็ตาม ซึ่งในความเป็นจริงแล้วคงจะมีผู้ชมเพียงไม่กี่คนที่ชมแล้วทราบว่า ภาพยนตร์เรื่องอื่นเคยใช้ถ่ายทำมาก่อนหน้านี้แล้ว เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” บรรจงรู้สึกว่าเทศกาลโคมและการปิดถนนเพื่อแห่ในช่วงวันวิสาขบูชาของประเทศเกาหลี เป็นฉากที่มีความแปลกใหม่และมีความอลังการมาก จึงต้องการให้มีฉากนี้ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ (MR.COFFEE, 2555 ; วิไลรัตน์ เอมเอี่ยม, 2556 ; เก้า มีนานนท์, 2556)

บรรจงมีความคิดเห็นว่า การสร้างภาพยนตร์พาณิชย์ให้ผู้ชมรู้สึกพึงพอใจ เป็นสิ่งที่ทำได้ยากมาก เนื่องจากเคยมีภาพยนตร์พาณิชย์ออกมาเป็นจำนวนมากแล้ว และภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ดก็จัดอยู่ในภาพยนตร์ประเภทนี้เช่นกัน ดังนั้นสูตรในการสร้างภาพยนตร์ประเภทนี้จึงต้องเคยมีคนทำมาอยู่

แล้ว แต่ว่าในรายละเอียดต้องทำให้ยังคงมีความแปลกใหม่อยู่และเป็นที่พึงพอใจของผู้ชม เพราะหากว่ามีการสร้างภาพยนตร์เรื่องใหม่ที่ดำเนินรอยตามภาพยนตร์ที่เคยประสบความสำเร็จมาก่อน เช่น ภาพยนตร์ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” และตัวละครก็มีคาแรกเตอร์คล้ายเดิม แม้ว่าจะมีกลุ่มผู้ชมที่เคยชื่นชอบภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” มาชมภาพยนตร์เรื่องนี้ แต่บรรจงเชื่อว่าความนิยมของผู้ชมโดยทั่วไปจะลดลงอย่างน้อยร้อยละ 40-50 อย่างแน่นอน ซึ่งสำหรับบรรจง เขาจะเลือกสร้างภาพยนตร์ก็ต่อเมื่อรู้สึกว่าเรื่องนั้นมีคุณสมบัติของความสดใหม่อย่างแท้จริง อย่างไรก็ตาม การจะนำเสนอสิ่งแปลกใหม่ให้กับผู้ชมมีข้อควรระวังคือ อย่าให้มีความก้าวล้ำมากจนเกินไปหรือเป็นการฝืนรสนิยมของผู้ชม เพราะจะส่งผลให้ผู้ชมตามไม่ทันและไม่อยากตาม ดังนั้นการจะสร้างความแปลกใหม่จึงต้องอยู่ภายใต้ขอบเขตของความพอดีตามที่ผู้ชมต้องการ เช่น ในกรณีของภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ซึ่งวิสูตร ผู้บริหารของบริษัทจีทีเอชมองว่า เป็นความท้าทายที่กำลังเหมาะสม กล่าวคือเป็นการนำเรื่องราวของแม่นาคมาตีความใหม่ แต่งกายเป็นยุคโบราณ ทรงผมแปลกตา แต่ภาษาพูดเป็นภาษาวัยรุ่นปัจจุบัน ซึ่งสิ่งนี้กลับกลายเป็นสิ่งที่ผู้ชมในยุคปัจจุบันสามารถยอมรับได้ เพราะรู้สึกว่าเป็นสิ่งที่ใกล้ตัวและคุ้นเคย (วิไลรัตน์ เอมเอี่ยม, 2556)

ประการที่สองคือ การมีประเด็นความคิดหลักที่ดี โดยอาจมาในรูปแบบของเรื่องราว ประเด็นหลักทางความคิด (ที่บริษัทจีทีเอชจะเรียกว่าเป็น Big idea ในขณะที่บางบริษัทอาจใช้คำว่า Concept แทน) หรือโครงเรื่องก็ได้ ซึ่งหากว่ามีประเด็นความคิดหลักที่ดีแล้ว เมื่อรวมกับมีความแปลกใหม่ด้วยภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ก็จะมีโอกาสที่ได้สร้างสูงมาก เช่น การนำประเด็นแฝดสยามที่มีความน่าสนใจมากมาสร้างเป็นภาพยนตร์สยองขวัญในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” โดยประเด็นหลักทางความคิดสามารถเกิดขึ้นได้จากหลายทาง ได้แก่ มาจากผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ มาจากผู้กำกับภาพยนตร์ที่มาขอความคิดเห็น หรือบางครั้งก็เป็นสิ่งที่ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์พูดคุยกับผู้กำกับภาพยนตร์แล้วเกิดความรู้สึกร่วมว่าน่าสนใจ หลังจากนั้นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะคัดเลือกผู้กำกับภาพยนตร์ รวมทั้งผู้เขียนบทภาพยนตร์ที่มีความเหมาะสมกับภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ โดยพิจารณาจากตัวตนและมุมมองความคิดต่างๆ ของผู้กำกับภาพยนตร์ แล้วจากนั้นจึงค่อยหาทีมงานฝ่ายอื่นมาสนับสนุน แต่ไม่ว่าประเด็นหลักทางความคิดจะมาจากทางใด ต่างก็เริ่มต้นมาจากเจตนารมณ์เดียวกันที่ว่า ผู้สร้างมีความถนัดหรืออยากจะชมภาพยนตร์ที่เป็นแบบใด ก็จะสร้างภาพยนตร์ที่เป็นแบบนั้น นั่นคือจะไม่ได้ใช้ทิศทางการตลาดมาเป็นตัวตั้งต้นหรือสร้างภาพยนตร์ตามกระแสสังคม เพราะการสร้างภาพยนตร์จะใช้เวลาในการสร้างอย่างน้อยหนึ่งปี เพราะฉะนั้นจึงไม่สามารถจะคาดการณ์ล่วงหน้าได้ว่า ในปีหน้าผู้ชมต้องการชมภาพยนตร์ที่เป็นแบบใด หรือประเด็นใดกำลังเป็นที่นิยมในสังคม แต่ภายหลังจากนั้นสิ่งที่บริษัทจีทีเอชจะต้องคำนึงคือ ภาพยนตร์เรื่องนี้จะมีผู้ชมหรือไม่ อย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ที่ในตอนแรกบริษัทจีทีเอชค่อนข้างที่จะเป็นกังวล เนื่องจาก

ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวมีโครงเรื่องที่ไม่ชัดเจน (สำรวจหนัง GTH ผ่านสายตาผู้อำนวยการสร้าง, 2553 ; MR.COFFEE, 2555)

สำหรับการเลือกประเด็นหลักทางความคิดเพื่อพัฒนาเป็นภาพยนตร์ จะมาจากมุมมองส่วนตัวของผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ที่วางตัวเป็นผู้ชมภาพยนตร์ไทยคนหนึ่งควบคู่กับในฐานะสตูดิโอ ซึ่งหมายความว่าภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ จะต้องเป็นเรื่องที่ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์รู้สึกพึงพอใจมาก เนื่องจากต้องใช้เวลาอยู่กับภาพยนตร์เรื่องนั้นประมาณหนึ่งปีครึ่งถึงสองปี เพื่อดูแลทั้งในส่วนของงานโปรดักชันและการตัดต่อ โดยทีมผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จะยังไม่ส่งเรื่องให้วิสูตรพิจารณา จนกว่าจิระจะช่วยผู้กำกับภาพยนตร์พัฒนาบทภาพยนตร์ให้เริ่มมีความชัดเจนเสียก่อน ซึ่งการจะถ่ายทอดประเด็นหลักทางความคิดที่ดีให้กลายมาเป็นเรื่องราวที่ดีได้ อย่างน้อยก็ต้องอยู่ในรูปแบบของเรื่องย่อ จึงจะสามารถนำมาให้คนอื่นๆ ในบริษัทช่วยกันอ่าน หรือนำเสนอให้ทางคณะผู้บริหารของบริษัทจีทีเอชพิจารณาได้ ว่าเป็นโครงการที่ควรค่าแก่การลงทุนหรือไม่ ซึ่งโดยมากแล้วมักจะไม่ค่อยมีการตัดสินใจอนุมัติสร้างภาพยนตร์ จากการนำเสนอโครงการด้วยวาจาเพียงไม่กี่ประโยคของผู้กำกับภาพยนตร์ ("สำรวจหนัง GTH ผ่านสายตาผู้อำนวยการสร้าง," 2553)

ประการที่สามคือ มีคุณภาพ เพื่อนำไปสู่เป้าหมายการเป็น “งานที่สมบูรณ์” โดยบริษัทจีทีเอชจะมีกระบวนการสร้างภาพยนตร์ที่ค่อนข้างละเอียดมาก ตั้งแต่ขั้นตอนการคิดเรื่อง ที่ต้องผ่านการคิดทบทวนมาเป็นอย่างดี และต้องใช้ระยะเวลานานกว่าที่จะผ่านการพิจารณาจากคณะผู้บริหาร เพื่อกลั่นกรองให้ประเด็นหลักของภาพยนตร์ถูกนำไปสร้าง ซึ่งการจะผ่านพิจารณาของคณะผู้บริหารได้นั้นถือเป็นเรื่องยาก เพราะต้องได้รับความเห็นชอบจากคณะผู้บริหารจาก 6 ใน 8 คน ต่อมาในขั้นตอนการเขียนบทภาพยนตร์ ขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนที่บริษัทจีทีเอชให้ความสำคัญมากที่สุด เพราะเชื่อว่าหากบทภาพยนตร์ไม่ดี ต่อให้มีโปรดักชันหรือการโฆษณาประชาสัมพันธ์ที่ดีเพียงใด ก็ไม่สามารถทำให้ภาพยนตร์เรื่องนั้นกลายเป็นภาพยนตร์ที่ดีขึ้นมาได้ (สลิลา มหันต์เชิดชูวงศ์ และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2555) ซึ่งสอดคล้องกับความคิดเห็นของวีรชัย ที่มองว่าบริษัทจีทีเอชให้ความสำคัญกับขั้นตอนการเขียนบทภาพยนตร์มากที่สุด

“พี่ว่าที่จีทีเอชให้ความสำคัญกับเรื่องบทที่สุดครับ ซึ่งโปรดิวเซอร์คือพี่เก้ง (จิระ มะลิกุล) พี่วัน (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์) ค่อนข้างมีอิทธิพลต่อการทำสคริปต์ตอนแรก ซึ่งหลังจากทำบทเสร็จโปรดิวเซอร์แทบจะไม่มา push กับผู้กำกับเลย ค่อนข้างจะปล่อยอิสระให้ผู้กำกับทุกท่านได้ทำงานอย่างเต็มที่ โดยที่มีบทที่ทุกคน agree แล้วว่ามันโอเค” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ยิ่งไปกว่านั้นภาพยนตร์ไทยยังมีทุนสร้างที่จำกัด ดังนั้นสิ่งที่จะสามารถลงทุนได้มากที่สุดก็คือลงทุนเวลาและความคิด อันส่งผลให้กระบวนการเขียนบทภาพยนตร์ทุกเรื่องของบริษัทจีทีเอช มีความพิถีพิถันและใช้ระยะเวลาในแต่ละเรื่องนานประมาณ 1-2 ปี โดยหากว่ายังคิดไม่ออก ก็ต้องคิดต่อไป

เรื่อยๆ เพื่อให้ได้สิ่งที่ดีออกมา เนื่องจากภาพรวมต่างๆ ที่จะเกิดขึ้นในภาพยนตร์จะต้องมาจากบทภาพยนตร์เป็นสำคัญ จนในบางครั้งถึงกับต้องยอมเลื่อนกำหนดการทุกอย่างออกไป จนกว่าบทภาพยนตร์จะมีความพร้อม ซึ่งผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะมาช่วยดูแลบทภาพยนตร์ให้ดีที่สุดในมุมมองของเขา เช่น การเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ซึ่งมีความยากมากกว่าที่จะลงตัวต้องมีการปรับแก้บทภาพยนตร์อยู่หลายครั้งเป็น 20 ร่าง แล้วเมื่อถึงขั้นตอนการสร้างโปรดักชันบริษัทจีทีเอชก็จะใช้เงินลงทุนในวงเงินที่สูง พร้อมทั้งสร้างอย่างประณีตตั้งใจที่สุด เช่น ฉากเผาบ้านในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” เป็นไฟไหม้จริงทั้งหมด ไม่มีการใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิคแม้แต่ฉากเดียวเพื่อให้ได้ภาพที่สวยงามและสมจริง อย่างไรก็ตาม การอยู่ในระบบอุตสาหกรรม ทำให้มีบริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์จำนวนน้อยมากที่ให้ความสำคัญกับบทภาพยนตร์ เช่น บางบริษัทจำเป็นจะต้องรีบเปิดกล้องถ่ายทำภาพยนตร์ เพื่อต้องการจะนำเงินมาหมุน ทำให้บางบริษัทจะมีปัจจัยด้านเวลามากำหนดมากกว่าทางบริษัทจีทีเอช จึงอาจกล่าวได้ว่าบริษัทจีทีเอชได้เปรียบบริษัทอื่นตรงที่ไม่ถูกจำกัดในเรื่องของเวลา โดยสามารถใช้เวลาในการเขียนบทภาพยนตร์ประมาณหนึ่งปีขึ้นไปได้ (MR.COFFEE, 2555 ; I am Just a Living Thing, 2556 ; เก้า มีนานนท์, 2556) ทางด้านวรรณฤดีมองว่า การมีบทภาพยนตร์ที่ดีจะส่งผลดีให้การถ่ายทำภาพยนตร์มีความสะดวกและราบรื่น

“พี่ว่าสิ่งสำคัญที่เราให้มาตลอดการทำงานที่นี่ก็คือ สคริปต์ ถ้าเป็นโต้ง โต้งก็จะเน้นเรื่องนักแสดงมาก ส่วนใหญ่ก็เป็นสคริปต์กับนักแสดงที่เราจะโฟกัสเยอะมาก คือหนังไทยเงินมันค่อนข้างน้อย เพราะฉะนั้นทันทีที่สคริปต์เรานิ่ง เราออกไปทำโปรดักชัน มันจะไม่มีการทำแล้วเบรกกอง กลับมาแก้ เปลี่ยนอันนั้นดีกว่า เราต้องตัดสินใจนิ่ง แล้วทำงานรวดเดียว เพราะฉะนั้นเราต้องมั่นใจว่ามันดีพอ มีความชัดเจน ไม่เปลี่ยนไปเปลี่ยนมา” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

แนวทางในการผลิตภาพยนตร์

<u>ด้านการผลิตภาพยนตร์กระแสหลัก</u>

บริษัทจีทีเอชมีเป้าหมายในการผลิตภาพยนตร์กระแสหลักเพื่อการสื่อสาร ซึ่งหมายความว่าผู้สร้างภาพยนตร์มีประเด็นความคิดบางอย่างที่ต้องการจะบอกกับผู้ชม เพราะฉะนั้นจึงต้องพยายามจะสื่อสารออกไปให้ได้ เพื่อทำให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามไปกับภาพยนตร์ พร้อมกับเกิดความชื่นชอบภาพยนตร์ในเวลาต่อมา ด้วยเหตุนี้ผู้กำกับภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชจึงไม่สามารถที่จะสร้างภาพยนตร์ศิลปะ ซึ่งเป็นการถ่ายทอดตัวตนของเขาแบบ 100 เปอร์เซนต์ ได้ (สำรวจหนัง GTH ผ่านสายตาผู้อำนวยการสร้าง, 2553) ส่งผลให้ภาพยนตร์ของบรรจงเป็นภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นการเล่าเรื่องและมีรูปแบบการเล่าเรื่องที่เข้าใจง่าย เช่น การเล่าเรื่องแบบเรียงเหตุการณ์ตามลำดับเวลา หรือหากมีความซับซ้อนมากกว่านั้นก็จะเป็นการใช้เทคนิค flashback เพื่อนำมาใช้เปิดเรื่องภาพยนตร์ แต่จะไม่ใช้รูปแบบการเล่าเรื่องที่มีความซับซ้อนหรือยากเกินความจำเป็น ดังเช่นรูปแบบการเล่าเรื่องแบบ

วงกลม ที่ไม่สามารถระบุเวลาได้อย่างชัดเจนว่าช่วงใดคือจุดเริ่มต้น และช่วงใดคือจุดจบ เนื่องจากว่าเรื่องราวสามารถที่จะเริ่มต้นที่ใดก็ได้

“สตูดิโอ ทำหนังปกติที่มีคนดู สื่อสาร มีคอนเซปต์ จับต้องได้ ไม่ใช่ภาพยนตร์อิสระ” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ภายหลังจากการล้มเหลวทางด้านรายได้ของภาพยนตร์เรื่อง “มหาลัย’เหมืองแร่” ก็ยิ่งเป็นแรงผลักดันให้บริษัทจีทีเอชสนใจที่จะสร้างภาพยนตร์ที่สามารถเข้าถึงกลุ่มคนทั่วไปมากขึ้น แต่ยังคงยึดมั่นในปณิธานเดิมที่จะรักษาคุณภาพที่ดีของภาพยนตร์ไว้ ทั้งนี้วิสูตรมองว่าการที่ภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชอยู่ภายใต้ระบบสตูดิโอ ส่งผลให้บริษัทไม่สามารถที่จะสร้างภาพยนตร์นอกกระแส ที่เป็นภาพยนตร์เฉพาะกลุ่มหรือภาพยนตร์ทางเลือกได้ เนื่องจากบริษัทมีต้นทุนค่าใช้จ่ายต่อปีจำนวนสูงมากเกินกว่าที่จะนำไปสร้างภาพยนตร์นอกกระแสได้ ทั้งยังต้องดูแลพนักงานในบริษัทนับร้อยคน แล้วอีกประการสำคัญคือ บริษัทมีความจำเป็นที่จะต้องรับผิดชอบความรู้สึกของผู้ชม ในฐานะที่เป็น “หนังตลาด” กล่าวคือเมื่อผู้ชมเข้าไปชมแล้ว จะต้องได้รับอรรถรสของความบันเทิงและความสนุกสนานในรูปแบบที่เขาต้องการชม ด้วยเหตุนี้แม้ว่าภาพยนตร์ของบรรจงจะเป็นภาพยนตร์ที่มุ่งเข้าหามวลชนหรือเข้าหาอุตสาหกรรม เพื่อให้มีแนวโน้มที่จะประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องมีคุณภาพมาตรฐานที่ดีด้วย ทั้งนี้วิสูตรที่มักจะใช้เวลาว่างในการไปสำรวจตลาดด้วยตัวเองตามโรงภาพยนตร์อยู่เป็นประจำมองว่า พฤติกรรมการเลือกชมภาพยนตร์ของคนไทยยังไม่ได้เปลี่ยนแปลงจากเดิมมากเท่าไร กล่าวคือยังคงเลือกชมภาพยนตร์ที่มุ่งเน้นให้ความบันเทิง โดยจะไม่นิยมชมภาพยนตร์ประเภทที่ต้องคิดให้เครียดหลังจากที่ชมภาพยนตร์จบ (วิชญ์พล พลพิทักษ์ชัย, 2554 ; วิไลรัตน์ เอมเอี่ยม, 2556)

ทางด้านวรรณฤดีมองว่า ตัวตนของบรรจงนั้นเป็นคนที่มีรสนิยมความชื่นชอบในภาพยนตร์กระแสหลัก ซึ่งมีความสอดคล้องกับนโยบายของบริษัทจีทีเอชเป็นอันมาก

“คืออย่างโต้ง พี่ว่าจริงๆ เป็นไปโดยธรรมชาติ พี่ว่าเค้าคงไม่ได้มีความตั้งใจจะคิดว่า หนังแบบนี้จีทีเอชไม่ทำแน่เลย แล้วเราก็อย่าทำเลยดีกว่า คือหนังที่เค้าอยากทำมันแมสอยู่แล้ว แล้วพอจีทีเอชมีจุดยืนว่าเราก็อยากทำหนังแมสอยู่แล้ว ไอเดียของโต้งจึงแทบจะไม่ขัดกับหลักการธุรกิจอะไรเลย” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

บรรจงมองว่าการทำภาพยนตร์พาณิชย์ไม่ใช่เรื่องที่ผิด เพราะภาพยนตร์พาณิชย์ก็มีทั้งที่ดีและไม่ดี แต่เขาจะเลือกทำให้ดีและชัดเจนในแนวทางของเขา แล้วจากที่ผ่านมาจะเห็นได้ว่าภาพยนตร์พาณิชย์ไม่ได้ประสบความสำเร็จเหมือนกันทุกเรื่อง แสดงว่าการทำภาพยนตร์พาณิชย์หนึ่งเรื่องไม่ใช่เรื่องง่าย ดังนั้นสิ่งที่เป็นความท้าทายสำหรับผู้กำกับภาพยนตร์คือ จะทำอย่างไรให้ภาพยนตร์ประเภทนี้ยังคงแปลกใหม่ สามารถควบคุมอารมณ์ผู้ชมได้ตลอดทั้งเรื่อง นอกจากนี้บรรจงยังได้มีการสอดแทรกบางสิ่งที่ตัวเองคิดว่ามีความน่าสนใจและวิธีการที่คิดว่ามีเสน่ห์ลงไปในภาพยนตร์

ด้วย ทั้งนี้บรรจงจะไม่เคยแยกแยะวัตถุประสงค์ในการสร้างภาพยนตร์ เช่น เรื่องนี้ทำเพราะความชอบส่วนตัว ในขณะที่อีกเรื่องทำเพราะคาดหวังว่าจะทำรายได้สูง (นภพัฒน์จักษ์ อัตตนนท์, 2556) เนื่องจากมองว่าการสร้างภาพยนตร์โดยตั้งเป้าหมายด้วยเรื่องของรายได้ จะทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ไม่มีสิ่งที่ต้องการจะเล่าและไม่เกิดความปรารถนาในการสร้างภาพยนตร์อย่างแท้จริง จนทำให้ภาพยนตร์ไม่ประสบความสำเร็จในที่สุด และที่สำคัญบรรจงมองว่า หากจะสร้างภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับเรื่องอะไรก็ควรจะประเมินจากความรู้สึกของผู้สร้างก่อน นั่นคือเรื่องนั้นควรจะเป็นเรื่องที่ผู้สร้างรู้สึกสนใจใคร่รู้ด้วย โดยที่ห้ามไปคิดแทนว่าผู้ชมน่าจะชอบ (อรวรรณ บัณฑิตกุล, 2556 ; I am Just a Living Thing, 2556)

“ยิ่งเราเจอคนทำหนังพาณิชย์ที่มันโดนได้ เราก็จะยิ่งทึ่งว่ามันยังหาทางใหม่ๆ เจอ ในขณะเดียวกันมันยังพยายามสื่อสารกับคนหมู่มากอยู่ ซึ่งตรงนี้ผมว่ามันยากกว่าการทำให้เป็นงานส่วนตัวเพียวๆ ด้วยซ้ำ คืองานอาร์ตเพียวๆ มันมีคุณค่าของมันอยู่แล้ว เพียงแต่ว่าเราทำเพื่อตอบเรา แต่ตรงนี้เราต้องตอบเราและสื่อสารได้ด้วย มันมีความท้าทายอะไรบางอย่าง ต้องมีความแปลกใหม่ แต่ในขณะเดียวกันต้องเข้าถึงคน เราเรียนสื่อสารมา เลยรู้สึกว่ามันจะต่างกันนิดนึง แต่ไม่ได้หมายความว่าอะไรมีคุณค่ามากกว่าอะไร เพียงแต่ว่าเราเองจะให้คุณค่าทางนี้มากกว่า เพราะว่าเราอยู่ทางสายนี้” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

วิสูตรมีความคิดเห็นว่า บริษัทจีทีเอชจะหล่อหลอมคำว่าธุรกิจกับความคิดสร้างสรรค์ให้เป็นหนึ่งเดียวกันมาตั้งแต่ต้นอยู่แล้ว เนื่องจากมีเป้าหมายว่า ต้องการทำธุรกิจแต่ก็ต้องมีความสร้างสรรค์ด้วย ดังนั้นจึงไม่ควรไปแยกให้เป็นคนละสิ่งกันว่า ธุรกิจคือธุรกิจ ส่วนความคิดสร้างสรรค์คือความคิดสร้างสรรค์ แต่ต้องทำให้ทั้งสองสิ่งกลายเป็นสิ่งเดียวกัน แล้วทีมงานทุกคนก็จะเข้าใจว่าตัวเองกำลังทำอะไรอยู่ ซึ่งหมายความว่าต่อให้สร้างภาพยนตร์พาณิชย์ ก็ต้องเป็นภาพยนตร์พาณิชย์ที่ดี มีความคิดสร้างสรรค์ (วิไลรัตน์ เอมเอี่ยม, 2556) แต่สำหรับในประเด็นนี้ นันทขว้างมองว่าบริษัทจีทีเอชจะคำนึงถึงเรื่องธุรกิจมาก่อนความคิดสร้างสรรค์ ทำให้ในบางครั้งตัวตนในภาพยนตร์ของบรรจงถูกลดทอนลงไปจนเหลืออยู่เพียงครึ่งเดียว และไม่ได้เป็นเจ้าของเรื่องราวทั้งหมด

“จีทีเอชมีผลกับหนังของโต้งพอสมควร โดยเฉพาะเรื่องการตลาด รู้สึกว่าจีทีเอชเป็นค่ายที่การตลาดนำศิลปะ ประเมินก่อนว่าหนังเรื่องนี้จะสร้างรายได้ในระดับใด ถ้าสร้างรายได้ไม่มากตอนที่ยังอยู่ในขั้นตอนการเขียนบท ก็จะถูกนำไปแก้ไขบทหนัง เพื่อให้เกิดการเพิ่มมูลค่า หนังของโต้งก็อยู่ภายใต้เงื่อนไขทางการตลาดเช่นกัน ผู้กำกับจีทีเอชมาช่วยกันแก้ไขเพื่อให้มันไปได้ โดยหนังของโต้งที่ได้รับการช่วยเหลือมากคือเรื่องกวน มึน โฮ มีผลประมาณ 50 เปอร์เซนต์” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

ในกรณีของภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” กรอบของการเป็น “แพร่ง” ได้กำเนิดขึ้นภายหลังจากที่ผู้กำกับภาพยนตร์ทั้ง 4 คน รวมตัวกันแล้ว ดังนั้นภารกิจหรือคุณประโยชน์หลักของการเป็นแพร่ง

จึงเน้นไปทางศาสตร์การสื่อสารการตลาดมากกว่าจะมาเป็นกรอบคิดในการสร้างงานศิลป์ ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” กรอบของการเป็น “แพร่ง” ได้ถูกกำหนดขึ้นก่อนที่เนื้อหาเรื่องราวสั้นๆ เหล่านั้นจะถูกสร้างสรรค์ขึ้น ด้วยเหตุนี้ทุกแพร่งใน “5 แพร่ง” จึงมีความผูกพันกับแนวคิดหลักที่เกิดขึ้นจากชื่อเรื่องของภาพยนตร์ กล่าวคือคำว่า “แพร่ง” ย่อมต้องเกี่ยวข้องกับเส้นทางสัญจร ไม่ว่าจะเป็นการเดินเท้าหรือการขับขี่ยานพาหนะ ทั้งยังบ่งบอกถึงสภาพทางภูมิศาสตร์ที่เส้นทางจากทุกทิศจะมาบรรจบกัน เกิดเป็นจุดตัดหรือหัวเลี้ยวหัวต่อ อันเป็นช่วงที่ต้องใช้ความระมัดระวังและสมควรตั้งอยู่ในความไม่ประมาท ดังเช่นในตอนคนกอง ที่มีการปรากฏของอุบัติเหตุบนถนนอยู่สองครั้ง ครั้งแรกคือรถตู้ของทีมกองถ่ายขับหลุดโค้งไปชนเข้ากับเสาไฟฟ้า ก่อนจะมีรถสิบล้อมาพุ่งชนซ้ำจนทำให้รถตู้อยู่ในสภาพเสียหายอย่างมาก และครั้งที่สองคือพี่ช่าขับรถกลับจากกองถ่ายภาพยนตร์แฝด ภาคสอง ด้วยอาการหลับใน ซึ่งแม้ภาพจะไม่แสดงออกอย่างชัดเจนว่า รถเกิดการพลิกคว่ำหรือไม่ แต่ก็ไม่อาจจะรับประกันได้ว่า ผู้ขับขี่จะสามารถควบคุมยานพาหนะนั้นให้ไปถึงปลายทางได้อย่างปลอดภัย (ทรงพล, 2552)

<u>ด้านการกำหนดตระกูลของภาพยนตร์</u>

บริษัทจีทีเอชจะเลือกสร้างภาพยนตร์เพียงไม่กี่ตระกูล เช่น ภาพยนตร์ผี ภาพยนตร์รัก หรือภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ เนื่องจากมองว่าภาพยนตร์ตระกูลเหล่านี้มีองค์ประกอบหลายประการที่บริษัทจีทีเอชมีความถนัด ทั้งในเรื่องของงบประมาณ การเขียนเรื่อง การถ่ายทำ ซึ่งจะแตกต่างกับภาพยนตร์ตระกูลอื่น ที่บริษัทจีทีเอชยังไม่มีความคุ้นชินหรือเข้าใจเพียงพอ เช่น ภาพยนตร์ต่อสู้ ที่เพียงแค่คิดก็จะทำให้รู้สึกกังวลมาก เพราะต้องลงทุนจำนวนมากและต้องสร้างหลายสิ่งขึ้นมาใหม่ ยิ่งไปกว่านั้น ภาพยนตร์บางตระกูลยังสร้างรายได้ได้ไม่มาก หรือไม่สามารถทำให้บริษัทดำรงอยู่ในวงการธุรกิจได้ จากที่กล่าวมาทั้งหมด บริษัทจีทีเอชจึงไม่สามารถจะเปิดรับภาพยนตร์ทุกตระกูลได้ และต้องยอมปิดกั้นภาพยนตร์บางตระกูลไว้ แล้วจากความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ทำให้มีคนจำนวนมากยกย่องชื่นชมบรรจง แต่ในขณะเดียวกันก็มีบางคนที่ตั้งข้อสังเกตว่า การที่ภาพยนตร์ของบรรจงมักประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ เป็นเพราะว่าบรรจงนิยมสร้างภาพยนตร์พาณิชย์ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์แนวผีตลก ที่สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ชมทุกเพศทุกวัยได้อยู่แล้ว แต่เหตุผลเท่านี้คงยังไม่เพียงพอที่จะใช้สรุปข้อสังเกตดังกล่าวได้ เพราะไม่เช่นนั้นแล้ว ภาพยนตร์ผีตลกของประเทศไทยก็คงจะสร้างรายได้ถึงหลักร้อยล้านเช่นเดียวกันหมด นั่นหมายความว่ายังต้องมีองค์ประกอบอื่นๆ อีกด้วยที่เกื้อหนุนให้ภาพยนตร์ของบรรจงประสบความสำเร็จ

“มันแน่นอนแล้วว่าหนังบางอย่าง บางประเภท ที่เราอาจจะยังทำไม่เก่งด้วย หรือเราไม่รู้ดีเทลพอที่จะทำด้วย มันอาจจะเป็นจริงได้ยากในเชิงการลงทุน” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

<u>ด้านปริมาณการผลิตภาพยนตร์</u>

ในช่วงประมาณ 4 ปีแรกนับจากการก่อตั้งบริษัทจีทีเอช บริษัทจีทีเอชจะผลิตภาพยนตร์ปีละ 6-8 เรื่อง แต่ผลปรากฏว่าภาพยนตร์แต่ละเรื่องกลับสร้างรายได้ได้ไม่มาก จนทำให้รายได้รวมติดลบ ต่อมาจึงได้มีการตัดสินใจลดจำนวนการผลิตให้น้อยลง เหลือเพียงปีละ 3-4 เรื่อง พร้อมกับเพิ่มความพิถีพิถันในการผลิตภาพยนตร์แต่ละเรื่องให้มากขึ้น อันส่งผลให้ภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชที่ออกฉายในปี 2552 เช่น “5 แพร่ง” ประสบความสำเร็จทางด้านรายได้เป็นอย่างสูง ซึ่งการใช้เวลาผลิตภาพยนตร์ต่อเรื่องที่ยาวนานขึ้น ประกอบกับการที่บริษัทจีทีเอชเลือกผลิตภาพยนตร์ที่มีความยากมากขึ้นเรื่อยๆ ส่งผลให้ในปัจจุบันบริษัทจีทีเอชมีกำลังในการผลิตภาพยนตร์ต่อปีเพียงไม่กี่เรื่อง ทั้งที่มีผู้กำกับภาพยนตร์ในบริษัทจำนวนสิบกว่าคน (สลิลา มหันต์เชิดชูวงศ์ และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2555 ; เก้า มีนานนท์, 2556)

ในการคัดเลือกนักแสดงของบริษัทจีทีเอช ไม่จำเป็นว่าจะต้องเลือกเพราะเป็นนักแสดงเก่าหรือนักแสดงใหม่ แต่เลือกเพราะว่าเป็นนักแสดงที่เหมาะสมกับบทบาท หรือขึ้นอยู่กับเนื้อหาของภาพยนตร์เป็นหลักว่าต้องการจะสื่อสารกับใคร ซึ่งหากเป็นนักแสดงมีชื่อเสียงที่ผู้ชมค่อนข้างคุ้นเคย ก็อาจจะทำให้ภาพยนตร์สื่อสารได้ง่ายกว่า แต่ทั้งนี้นักแสดงเหล่านั้นก็ต้องมาทดสอบแสดงก่อนด้วย เพราะจะไม่มีการพูดคุยตกลงแล้วได้แสดงเลย นอกจากนี้นักแสดงที่จะมาแสดงภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชยังต้องเป็นผู้ที่มีความทุ่มเทและสามารถให้เวลากับการทำงานได้อย่างเต็มที่ เนื่องจากนักแสดงจะต้องใช้เวลาในการเวิร์กช็อปนานมากกว่าที่จะได้แสดงภาพยนตร์หนึ่งเรื่อง โดยจะสังเกตเห็นได้ว่านักแสดงนำในภาพยนตร์ของบรรจงไม่ได้มีแค่เพียงนักแสดงที่มีชื่อเสียงเท่านั้น แต่ยังมีนักแสดงใหม่อีกด้วย แต่ภาพยนตร์ทุกเรื่องของบรรจงล้วนประสบความสำเร็จไม่ต่างกัน ทั้งนี้เพราะบรรจงและบริษัทจีทีเอชมีความสามารถสูงในการสร้างนักแสดงขึ้นมาใหม่ให้กลายเป็นที่รู้จักของผู้ชม และในขณะเดียวกันก็มีความสามารถในการคัดเลือกนักแสดงที่มีชื่อเสียงอยู่แล้วให้มารับบทบาทที่เหมาะสมจนกลายเป็นบทบาทที่ผู้ชมจดจำได้ (วิชญ์พล พลพิทักษ์ชัย, 2554)

การกำหนดกลุ่มเป้าหมายของภาพยนตร์

จิระมองว่า ผู้ชมภาพยนตร์ไทยในโรงภาพยนตร์ 80 เปอร์เซนต์ คือคนที่มีอายุ 15-21 ปี ซึ่งก็คือเด็กวัยรุ่น อีก 10 เปอร์เซนต์ เป็นคนอายุ 21-25 ปี และอีก 10 เปอร์เซนต์ คือคนอายุ 25 ปีขึ้นไป แต่ในการสร้างภาพยนตร์จะต้องใช้ศิลปะการเล่าเรื่องที่ไม่ได้จำเพาะเจาะจงว่า ให้วัยรุ่นชมเท่านั้น หรือให้กลุ่มใดกลุ่มหนึ่งชมเป็นพิเศษ นั่นคือต้องทำให้ผู้ชมทุกกลุ่มต่างก็ต้องการที่จะมาชมภาพยนตร์เรื่องนั้นเช่นเดียวกัน ("Change is Beautiful ", 2555) ทางด้านวิสูตรมองว่า เรื่องอายุเป็นเรื่องที่สำคัญมากในการจะสร้างภาพยนตร์ เนื่องจากผู้ชมภาพยนตร์กลุ่มใหญ่ที่สุดคือ คนอายุ 15-25 ปี ดังนั้นถ้าหากสามารถทำให้ภาพยนตร์เข้าถึงผู้ชมกลุ่มนี้ได้ ภาพยนตร์ก็จะสร้างรายได้สูงถึงระดับร้อยล้านบาทอย่างแน่นอน แล้วยิ่งถ้าขยายฐานกลุ่มผู้ชมได้ไปถึงคนอายุ 30-40 ปี และคนอายุต่ำกว่า 15 ปี ภาพยนตร์ก็จะสร้างรายได้สูงถึงระดับสองร้อยล้านบาท ซึ่งการที่บริษัทเลือกกลุ่มเป้าหมายเป็นกลุ่ม

ดังกล่าว เพราะว่าเป็นกลุ่มที่มีกำลังซื้อสูงสุด และเป็นกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ในปัจจุบันที่ใหญ่ที่สุด ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากอายุของผู้ชมก็จะพบว่าสามารถแยกย่อยประเภทไปได้อีกเป็นนักเรียน นักศึกษา คนทำงาน ชาวบ้าน ด้วยเหตุนี้บรรจงจึงสร้างตัวละครให้เป็นวัยรุ่น ซึ่งเป็นวัยที่ใกล้เคียงกับผู้ชม เช่น ตัวละครกลุ่มเพื่อน 4 คน ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ทั้งยังเลือกให้ตัวละครหลักในเรื่องนี้ไม่ใช่นักแสดงที่มีชื่อเสียง แต่เป็นเด็กวัยรุ่นทั่วไปเหมือนกับกลุ่มเป้าหมายที่มาชมภาพยนตร์เรื่องนี้ นอกจากนี้วิสูตรยังมีแนวคิดที่ว่า ภาพยนตร์ที่ครอบคลุมอายุของผู้ชมตั้งแต่อายุ 6-60 ปี คือภาพยนตร์ที่มีโอกาสทำรายได้สูงสุดแล้วเป็นเป้าหมายที่บริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์จะต้องค้นหาให้พบ สำหรับกรณีความสำเร็จด้านรายได้ของภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” นั้นเป็นเพราะมีความกว้างของอายุผู้ชมสูงมาก ตั้งแต่เด็ก วัยรุ่น คนทำงาน พ่อบ้านแม่บ้าน ไปจนกระทั่งคนชรา ทั้งยังเป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเหมาะสมกับผู้ชมทุกชนชั้น แสดงให้เห็นว่าความสำเร็จที่เกิดขึ้นไม่ได้มาจากความบันเทิงของภาพยนตร์แต่เพียงอย่างเดียว แต่เป็นเพราะว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกสร้างขึ้นจากตำนานแม่นาคพระโขนง ที่ผู้ชมชาวไทยรู้จักเป็นอย่างดี (วิชญ์พล พลพิทักษ์ชัย, 2554 ; วิไลรัตน์ เอมเอี่ยม, 2556) ทางด้านนันทขว้างได้ตั้งข้อสังเกตว่า ภาพยนตร์ของบรรจงมักเป็นที่ชื่นชอบของชนชั้นกลางทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดที่เป็นหัวเมืองใหญ่

“ภาพยนตร์ของบรรจงเป็นที่ชื่นชอบของ middle class ยุคใหม่มาก คำว่าชนชั้นกลางในสังคมไทยคือ ไม่ใช่คนในกรุงเทพฯ อย่างเดียว แต่หมายถึงหัวเมืองใหญ่ในต่างจังหวัดก็ได้ เช่น อุดรธานี เชียงใหม่ หาดใหญ่” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

การที่ภาพยนตร์ของบรรจงมักเป็นที่ชื่นชอบของคนสังคมเมือง ผู้วิจัยมองว่าเป็นเพราะบรรจงมีภูมิลำเนาเป็นคนกรุงเทพมหานคร จึงทำให้บรรจงมีความเข้าใจในความคิดของคนสังคมเมืองเป็นอย่างดี ทางด้านวรรณฤดีมองว่า ด้วยความที่กลุ่มเป้าหมายหลักของบริษัทจีทีเอชคือ คนกรุงเทพฯ ที่มีรูปแบบความคิดอย่างคนสังคมเมือง ทำให้เนื้อหาในภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชจำเป็นต้องมีความสอดรับกับผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย

“บ็อกซ์ออฟฟิศ เงินตอบแทนของเราคือ just กรุงเทพฯ ต่างจังหวัดเราจะได้จากสายหนัง ซึ่งมันไม่ใช่การแบ่ง 50 : 50 กับโรงหนัง สิ่งเหล่านี้มันจำกัดกรอบคนทำว่า เราพูดกับคนกรุงเทพฯ คือมีแค่ประมาณ 10 ล้านคน ที่มีรูปแบบวิถีคิดอะไรแบบคนเมือง” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าการที่ภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชมีกลุ่มเป้าหมายเป็นชนชั้นกลาง ทำให้บรรจงสามารถที่จะเลือกสร้างอารมณ์ขันประเภทตลกปัญญาชนหรือตลกความคิดได้ เนื่องจากผู้ชมมีความรู้และความเข้าใจที่มากเพียงพอ รวมถึงสามารถตีความมุกตลกที่มีความซับซ้อนได้

การวางแผนตลาดในต่างประเทศ

โดยปกติแล้วบริษัทจีทีเอชวางแผนจะสร้างภาพยนตร์ผีสยองขวัญทุกปี เนื่องจากมีผู้ที่นิยมชื่นชอบและคอยติดตามเป็นจำนวนมาก เพราะทุกชนชาติต่างก็มีความกลัวผีเช่นเดียวกัน ผู้ชมจึงมีความรู้สึกร่วมในภาพยนตร์ผีสยองขวัญได้มาก นอกจากนี้ภาพยนตร์ผีสยองขวัญยังเป็นภาพยนตร์ประเภทที่เน้นการใช้ภาษาภาพอันเป็นภาษาที่ค่อนข้างสากล ใช้การพูดน้อย แต่เน้นการใช้บรรยากาศ จึงส่งผลให้ภาพยนตร์ผีสยองขวัญกลายเป็นภาพยนตร์ที่มีการซื้อขายได้ง่าย โดยหากมีเนื้อหาที่ผู้ซื้อสนใจ ก็สามารถจะไปทำการตลาดเพิ่มเติมได้ ทั้งนี้ภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชถือเป็นภาพยนตร์ทางเลือกสำหรับในตลาดต่างประเทศโดยทั่วไป เนื่องจากภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชมักมีคุณสมบัติคือ ประเด็นความคิดหลักค่อนข้างมีความเป็นสากล ที่หลายชนชาติสามารถเข้าใจและคล้อยตามได้ หรืองานด้านเทคนิคชั้นเชิงอันมีคุณภาพ ทำให้ลูกค้าเกิดความพึงพอใจ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” “แฝด” ที่ได้ไปฉายไกลถึงประเทศบราซิล (วิชญ์พล พลพิทักษ์ชัย, 2554)

ในขณะที่มีการสร้างภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” บริษัทจีทีเอชไม่ได้มองตลาดในต่างประเทศไว้เลย เนื่องจากในต่างประเทศไม่นิยมซื้อภาพยนตร์ผีที่มีรูปแบบเป็นตอนสั้นๆ เพียงแต่บริษัทจีทีเอชในฐานะผู้สร้างได้เล็งเห็นว่า การเล่าเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้มีความสนุกและน่าสนใจ ซึ่งวิสูตรก็ยังกล่าวว่า รูปแบบการทำภาพยนตร์เป็นตอนๆ ไม่ได้เป็นสิ่งที่แปลกใหม่ แต่ว่าเนื้อหาในแต่ละตอนนั้นมีความแปลกใหม่น่าสนใจ สุดท้ายบริษัทจีทีเอชจึงตัดสินใจทดลองสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ (สำรวจหนัง GTH ผ่านสายตาผู้อำนวยการสร้าง, 2553) โดยตรงข้ามกับภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ที่วรรณฤดีมองว่าการตลาดในต่างประเทศได้เข้ามีอิทธิพลกับการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้โดยตรง เพราะภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับเงินล่วงหน้าจำนวนมากจากการขายให้กับตลาดต่างประเทศ ทำให้บริษัทจีทีเอชทราบว่าสามารถใช้วงเงินลงทุนที่สูงมากถึง 40 ล้านบาทได้ ด้วยการสร้างบ้านใหม่ขึ้นมาทั้งหลังแล้วนำมาเผา ซึ่งถ้าหากว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ขายในตลาดต่างประเทศ ก็จะต้องประสบกับภาวะขาดทุน เนื่องจากทำรายได้ในประเทศไทยประมาณ 70 ล้านบาท

“หลังจากชัตเตอร์ฯ คือสองคนนี้ชื่อแบบในตลาดต่างประเทศต้องการมาก เพราะฉะนั้นหนังเรื่องต่อไปคนก็ซื้อนำไปเยอะมาก คือเห็น แค่รู้ว่ามีโปรเจกต์ก็ซื้อเลย ก็ตอนทำเรื่องแฝดนี่แหละที่มีผลกับเงินทุน แต่หลังจากเหตุการณ์นั้น พอเอาเข้าจริงๆ เราก็รู้สึกว่าไม่เวิร์คอยู่ดีนะ เพราะว่าโต้งกับโอ๋ (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ) เองถ้าเค้าได้รับรู้ว่า สิ่งที่เค้าใช้เงินไปมันสูงขนาดนี้ เค้าก็จะพยายามช่วยประหยัดได้มากกว่านี้ คือคนทำงานถ้าต้นทุนมันสูงมันเครียดนะ คือการเอาเงินคนอื่นมาทำเจ๊งเยอะๆ อย่างนี้ มันเครียด เค้าก็ไม่อยาก หลังจากนั้นเราก็เลยคิดว่า งั้นเราใช้วิธีนี้ดีกว่า เราจะตัดสินว่าหนังมันควรจะต้นทุนเท่าไหร่ จากไอเดียและจากสคริปต์ที่เป็นจริง” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ในอดีตอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยจะส่งออกได้เพียงเฉพาะภาพยนตร์ผีสยองขวัญเท่านั้น แต่ในปัจจุบันภาพยนตร์รักก็เริ่มได้ส่งออกไปในตลาดต่างประเทศบ้างแล้ว เพียงแต่ยังไม่ต่อเนื่อง จึง

อาจจะยังต้องใช้เวลา โดยภาพยนตร์รักเริ่มจะเป็นที่ต้องการของหลายประเทศในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น อินโดนีเซีย มาเลเซีย สิงคโปร์ โดยในปี 2552 เป็นปีแรกที่บริษัทจีทีเอชไม่มีภาพยนตร์ผีสยองขวัญเข้าสู่ตลาด แต่ก็มีภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้อย่าง รถไฟฟ้า..มาหานะเธอ" ที่พยายามจะส่งออกไปในตลาดต่างประเทศแล้วก็ประสบความสำเร็จในระดับหนึ่ง กลายเป็นภาพยนตร์รักที่นำร่องในการเปิดตลาดต่างประเทศ แล้วก็ตามต่อเนื่องมาด้วยภาพยนตร์เรื่อง "กวน มึน โฮ" ซึ่งในตอนแรกบริษัทจีทีเอชไม่ได้คำนึงถึงการตลาดในต่างประเทศของภาพยนตร์เรื่องนี้เลย เนื่องจากเห็นว่าเป็นภาพยนตร์แนวรักของไทย ซึ่งแทบจะไม่มีโอกาสส่งออกไปในตลาดต่างประเทศได้เลย แต่สุดท้ายภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ได้กลายมาเป็นที่ชื่นชอบของคนเกาหลี ได้เข้าฉายที่ประเทศอินโดนิเซียพร้อมกับกระแสปากต่อปากที่ดีมาก รวมทั้งได้ไปฉายในประเทศที่ไม่เคยมีภาพยนตร์รักที่สร้างรายได้มากเท่ากับภาพยนตร์ผีสยองขวัญ ทั้งนี้การที่ภาพยนตร์รักดังกล่าวได้ออกไปสื่อสารกับผู้ชมในวงกว้างแล้วผู้ชมยังเกิดความเข้าใจอยู่ ก็ยิ่งเท่ากับเป็นการขยายฐานของกลุ่มผู้ชมตามไปด้วย เพราะว่าบริษัทจีทีเอชพอจะมีฐานกลุ่มผู้ชมที่เป็นชาวต่างชาติอยู่จำนวนหนึ่งแล้ว ซึ่งสำหรับในกรณีของบรรจงภาพยนตร์ทุกเรื่องของเขาได้เข้าฉายในประเทศใกล้เคียง ไม่ว่าจะเป็นสิงคโปร์ ฟิลิปปินส์ อินโดนิเซีย มาเลเซีย ไต้หวัน ฮ่องกง อย่างไรก็ตาม การส่งออกภาพยนตร์ไทยยังไม่สามารถที่จะประสบความสำเร็จในวงกว้างได้มากนัก หรืออาจกล่าวได้ว่าตลาดต่างประเทศที่รองรับภาพยนตร์ไทยยังมีอยู่น้อยมาก เนื่องจากภาพยนตร์ไทยใช้การพูดภาษาไทย ซึ่งยังต้องอาศัยคำบรรยาย (subtitle) อยู่ (จรัลพร พึ่งโพธิ์, 2554)

ระบบสตูดิโอ

การสร้างภาพยนตร์ไทยระบบสตูดิโอ (Studio Filmmaking) หมายถึง รูปแบบการผลิตขนาดใหญ่ที่มองว่าภาพยนตร์ไม่ได้แตกต่างจากสินค้าชนิดอื่น ซึ่งถูกผลิตขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้บริโภค และสร้างผลกำไรให้กับบริษัท ดังนั้นภาพยนตร์ประเภทนี้จึงมักใช้ดารานักแสดงที่มีชื่อเสียง ใช้ทีมงานจำนวนมาก และใช้เงินทุนในการจัดการสูงมาก ส่วนเนื้อหาก็จะเป็นไปตามกระแสของตลาด ความต้องการของนายทุน และนโยบายของแต่ละสตูดิโอ โดยบุคคลที่ร่วมงานในการผลิตภาพยนตร์ระบบนี้จะไม่ได้เป็นเจ้าของอุปกรณ์ หรือมีส่วนร่วมใดๆ ในการตัดสินใจเกี่ยวกับการผลิต เพียงแต่ถูกจ้างมาเพราะมีความชำนาญเฉพาะด้าน เช่น ถ่ายภาพ จัดแสง ออกแบบเครื่องแต่งกาย หรือแสดงตามบทบาทที่กำหนด ทำให้มีการแบ่งสายงานกันอย่างชัดเจน ซึ่งตัวอย่างของภาพยนตร์ประเภทนี้คือภาพยนตร์บันเทิงทั่วไปที่ฉายตามโรงภาพยนตร์

ทางด้านวรรณฤดีอธิบายว่า โดยปกติแล้วหน้าที่ของระบบสตูดิโอคือการให้เงินลงทุนและจัดจำหน่ายภาพยนตร์ ส่วนการสร้างโปรดักชันภาพยนตร์เป็นหน้าที่ของโปรดักชันเฮ้าส์

"เราเป็นระบบสตูดิโอ คือที่แตกต่างกันคือ สมมติว่าน้องไปดูหนัง มันจะขึ้นว่า Fox, Warner, Universal พวกนี้เป็นสตูดิโอ สตูดิโอจริงๆ เป็นแหล่ง finance เป็นแหล่งให้เงิน แล้วก็ทำ distribute

แล้วหลังจากนั้นน้องจะเห็นโลโก้พวก Village Roadshow อะไรอย่างนี้ที่เป็นโลโก้ต่อมา จริงๆ อันนั้นคือโปรดักชันเฮ้าส์" (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

วรรณฤดีกล่าวว่า ระบบของบริษัทจีทีเอชจะแตกต่างจากปกติ ตรงที่ทำหน้าที่เป็นระบบสตูดิโอด้วย แต่ในขณะเดียวกันก็ดำเนินการสร้างภาพยนตร์เองภายในบริษัทด้วย ทั้งที่ไม่ใช่โปรดักชันเฮ้าส์ แต่ว่าบริษัทจีทีเอชก็ไม่ได้สร้างโปรดักชันของภาพยนตร์เองอีกเช่นกัน จึงเกิดเป็นระบบที่มีความสลับซับซ้อน

"ผู้กำกับทุกคนจริงๆ เป็นฟรีแลนซ์ ในตอนเราช่วยเค้าทำ มันเหมือนกับพี่กับพี่เก้งเป็นแผนกที่เหมือนกับโปรดักชันเฮ้าส์ ที่แอบอยู่ในสตูดิโอของตัวเอง เราก็ทำงานกับทีมงานฟรีแลนซ์เหล่านี้จริงๆ ระบบมันดูผิดปกติ แต่ว่ามันเหมาะกับหนังไทยมั้ง" (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

เมื่อมีโครงการเสนอสร้างภาพยนตร์เรื่องหนึ่งขึ้นมา ก็จะต้องมีการนำเสนอให้บอร์ดบริหารทั้ง 8 คน ของบริษัทจีทีเอชพิจารณาเพื่ออนุมัติสร้างภาพยนตร์ โดยที่จิระและวรรณฤดีซึ่งทำหน้าที่เป็นทั้งบอร์ดบริหารและผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ก็ต้องร่วมลงคะแนนเสียงเพื่อตัดสินใจสร้างภาพยนตร์ของตัวเองด้วย หลังจากนั้นก็จะเป็นการส่งเรื่องต่อให้กับหัวหน้าฝ่ายโปรดักชันของบริษัทจีทีเอชที่ดูแลรับผิดชอบเรื่องเงิน แต่สิ่งที่เป็นตัวภาพยนตร์ที่แท้จริงจะถูกส่งต่อไปให้กับบริษัท จอกว้าง ฟิล์ม จำกัด ซึ่งเป็นโปรดักชันเฮ้าส์ที่จะไปจ้างทีมงานกึ่งประจำมาทำงาน แต่ว่าทีมงานเหล่านี้ไม่ใช่ทีมงานประจำ เนื่องจากว่าสามารถร่วมงานกับที่อื่นได้ด้วย โดยทีมงานส่วนใหญ่มักเป็นคนที่บริษัทจอกว้างเชื่อถือในความสามารถและมีความคุ้นเคยกันเป็นอย่างดี ซึ่งสำหรับการคัดเลือกทีมงาน ส่วนมากแล้วผู้กำกับภาพยนตร์จะเป็นคนที่เลือกทีมงานเอง เพราะผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีประสบการณ์ค่อนข้างมากจะทราบว่าตัวเองชอบทำงานกับใคร หรือตัวเองสามารถทำงานร่วมกับใครได้ดี แต่ในบางครั้งก็อาจเป็นจิระ วรรณฤดี หรือผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ของบริษัทจอกว้าง ที่จะเป็นคนเสนอชื่อทีมงานและช่วยผู้กำกับภาพยนตร์เลือกว่า ใครทำงานดีหรือไม่ดี ทว่าสุดท้ายอำนาจในการตัดสินใจเลือกทีมงานจะเป็นของผู้กำกับภาพยนตร์

ทางด้านภาคภูมิ ผู้กำกับร่วมในภาพยนตร์เรื่อง "ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ" กับ "แฝด" มองว่าด้วยความที่บริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์อย่างจีทีเอชอยู่ในฐานะสตูดิโอมากขึ้น ทำให้ในปัจจุบันการที่ผู้กำกับภาพยนตร์จะเสนอโครงการสร้างภาพยนตร์กับทางบริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์ แล้วได้รับการอนุมัติสร้างมีโอกาสน้อยกว่าในอดีตเป็นอย่างมาก เพราะว่าผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์มองไม่เห็นภาพเดียวกันกับผู้กำกับภาพยนตร์ ยิ่งไปกว่านั้น โครงการสร้างภาพยนตร์ในอดีตก็ยังมีรูปแบบทิศทางที่เป็นความต้องการของผู้กำกับภาพยนตร์อย่างแท้จริง แตกต่างจากในปัจจุบันที่เป็นความต้องการของบริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์และผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์เป็นหลัก

“เค้ามี know how ของโปรดิวเซอร์มากขึ้น ที่จะรู้ว่าสิ่งที่ผู้กำกับเสนออันนี้ดี เค้าอยากทำหรือไม่อยากทำ ธรรมชาติของบริษัทจะทำหนังแบบนี้ แบบนี้บริษัทไม่ชอบ ซึ่งมันเป็นทัศนคติของกลุ่มโปรดิวเซอร์บริษัทที่กำหนดทิศทางหนังของบริษัท แต่เมื่อก่อนไม่มีครับ” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

ขณะที่วีรชัยมองว่า อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยในปัจจุบันอยู่ในวงจรที่มีผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านค่อนข้างมาก ทั้งยังทำงานกันร่วมกันอย่างเป็นระบบ ซึ่งในช่วงแรกอาจจะยังไม่พัฒนามากนัก แต่ว่าจะพัฒนาค่อนข้างมากในช่วง 5-10 ปีหลังมานี้

“ทุกวันนี้การแบ่งงานในหน้าที่ในโปรดักชันจะค่อนข้างชัดเจน แล้วมันก็จะมีระบบขั้นตอนที่ค่อนข้างจะรันไปตาม process การสื่อสารภายในทีมงานอะไรอย่างนี้ ซึ่งพี่ว่าพี่โต้งก็เป็นตัวอย่างที่ดีในการทำงานกับมืออาชีพปกติทั่วๆ ไป มีความเคารพผู้อื่น” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

หลังจากที่การถ่ายทำภาพยนตร์เสร็จสมบูรณ์ จนกระทั่งได้ฟุตเทจกลับมาแล้ว บริษัท “สวัสดีทวีสุข” จำกัด ก็จะทำหน้าที่ในการตัดต่อและทำกราฟฟิค ได้แก่ ออกแบบโปสเตอร์ภาพยนตร์ขาตั้งที่วางตามโรงภาพยนตร์ สื่อประชาสัมพันธ์ทั้งหมด เช่น ข่าวภาพยนตร์ที่จะลงโฆษณาในหนังสือพิมพ์ ซึ่งบริษัทจีทีเอชจะมีความพิเศษกว่าที่บริษัทอื่น ตรงที่เปิดโอกาสให้ผู้กำกับภาพยนตร์ได้มีส่วนร่วมในการออกแบบด้วย ทางด้านวรรณฤดีได้อธิบายว่า บริษัทสวัสดีทวีสุขก็เป็นบริษัทในเครือของบริษัทจีทีเอชเช่นเดียวกับบริษัทจอกว้าง ที่ดูแลรับผิดชอบด้านโปรดักชันของภาพยนตร์

“เราจะมีบริษัทตัดต่อเอง เป็นบริษัทชื่อ สวัสดีทวีสุข ก็กลับมาตัดที่นี่ แล้วโปรดิวเซอร์ก็ช่วยดูจนเราแฮปปี้ จะเอากลับมาให้บอร์ดดูว่า เราจะมาทำการโปรโมต และ distribute หนังเรื่องนี้กันแล้ว ซึ่งจีทีเอชก็จะมีหน้าที่มาเคาะชิ้นงานโปสเตอร์ งานเทรลเลอร์ งานทั้งหมด วางวันฉายวันที่จะเข้าโรงหนัง คือขั้นตอนการทำโปรดักชันมันเป็นบริษัทข้างนอก คือมันเป็นโปรดักชันเฮ้าส์ที่เป็นในเครือแต่ว่ามันไม่ใช่ตัวจีทีเอชเอง” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ระบบบอร์ด 8 คน

ที่มาของระบบบอร์ดบริหาร 8 คน เกิดขึ้นจากปัญหาที่ว่า ภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชประสบกับภาวะขาดทุนอยู่หลายครั้งและค่อนข้างติดต่อกัน เช่น ในช่วงที่ภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” หรือ “มหาลัย’เหมืองแร่” เข้าฉาย ซึ่งวิสูตรมองว่าเป็นผลมาจากการที่ในอดีตบริษัทจีทีเอชมีกระบวนการอนุมัติสร้างภาพยนตร์ที่ง่ายดายมากจนเกินไป นั่นคืออนุมัติผ่านแทบจะทุกเรื่อง อันเนื่องมาจากการที่คนในบริษัทมีความเกรงอกเกรงใจกันสูงเกินไป วิสูตรจึงพยายามที่จะค้นหาวิธีการที่ทำให้เกิดความผิดพลาดน้อยที่สุด และไม่เป็นการปฏิเสธโครงการเสนอสร้างภาพยนตร์ด้วยความรู้สึกของคนเพียงคนเดียว เช่น น่าจะมีการนำระบบและหลายสิ่งมาวิเคราะห์ ในเมื่อผู้บริหารทุกคนต่างก็เป็นผู้เชี่ยวชาญในด้านการสร้างภาพยนตร์อยู่แล้ว

วิสูตรจึงเกิดแนวความคิดที่จะสร้างทีมขึ้นมาหนึ่งทีม ซึ่งก็คือการจัดตั้งระบบบอร์ดขึ้นมา โดยดึงจุดแข็งของแต่ละคนมาตั้งเป็นบอร์ด นำคนจำนวนไม่มากจากทุกภาคส่วนเข้ามาร่วมกันพิจารณา ประกอบไปด้วย วิสูตร พูลวรลักษณ์, ยงยุทธ ทองกองทุน, จินา โอสถศิลป์, จิระ มะลิกุล, วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์ และผู้ที่เชี่ยวชาญในศาสตร์ภาพยนตร์อย่างแท้จริง รวมเป็น 8 คน โดยทั้ง 8 คนที่เข้ามาอยู่ในบอร์ดจะต้องกล้าพูดแสดงความคิดเห็น กล้าโต้เถียง รวมถึงกล้าวิเคราะห์ ดังนั้นการที่โครงการเสนอสร้างภาพยนตร์จะได้รับการอนุมัติสร้างหรือไม่ จึงมาจากการตัดสินใจอย่างมีหลักการไม่ได้มาจากความรู้สึกส่วนตัวเพียงอย่างเดียว แล้วถ้าหากว่าผู้บริหารแต่ละคนมีความคิดเห็นที่ไม่ตรงกันก็จะต้องนำเหตุผลมาอภิปรายหักล้างกัน ซึ่งการตัดสินใจอนุมัติโครงการจะใช้การลงคะแนนเสียง โดยยึดหลักเสียงข้างมาก ซึ่งถ้าหากว่าคะแนนเสียงผ่าน 75 เปอร์เซนต์ ถือว่าโครงการได้รับการอนุมัติสร้าง ทั้งนี้รูปแบบของผลการตัดสินทั้งหมดจะมีอยู่ 3 แบบ ได้แก่ ไฟเขียวทั้งหมดคือได้รับการอนุมัติสร้างอย่างเป็นเอกฉันท์ ไฟแดงทั้งหมดคือไม่ได้รับการอนุมัติสร้าง แต่ถ้าได้ไฟเหลืองก็จะเป็นประเภทกึ่งกลาง คือจะมีโอกาสกลับไปแก้ไขโครงการใหม่ได้ ซึ่งวิสูตรมองว่าระบบบอร์ด 8 คน เป็นภูมิคุ้มกันที่ดีมาก เพราะแม้ว่าการที่ต้องผ่านระบบนี้อาจทำให้การสร้างภาพยนตร์เกิดความล่าช้าไปบ้าง แต่เมื่อโครงการได้รับการอนุมัติสร้างจากบอร์ดนี้แล้ว จะทำให้โครงการมีโอกาสสูงที่จะประสบความสำเร็จ (วิชญ์พล พลพิทักษ์ชัย, 2554)

วรรณฤดีกล่าวว่า การตัดสินว่าภาพยนตร์เรื่องใดจะได้รับการอนุมัติสร้าง ไม่ได้จำกัดว่าต้องเป็นภาพยนตร์ประเภทใด แต่ขึ้นอยู่กับความสมบูรณ์ของเรื่องในทิศทางที่ควรจะเป็น โดยเมื่อมีการนำโครงการเสนอสร้างภาพยนตร์มายื่นเสนอให้บอร์ดพิจารณา ในขณะนั้นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะเป็นเหมือนกับคนนอก ทั้งที่ความจริงแล้วเป็นสมาชิก 1 ใน 8 ของบอร์ดนี้ ซึ่งในการอนุมัติสร้างภาพยนตร์แต่ละโครงการจะพิจารณาจาก 4 องค์ประกอบหลัก ที่บริษัทจีทีเอชกำหนดมา ได้แก่ ประเด็นความคิดหลักของภาพยนตร์ บทภาพยนตร์ ผู้กำกับภาพยนตร์ และเงินทุน โดยเฉพาะประเด็นหลังสุดที่จะให้ความสำคัญมากเป็นพิเศษ (สลิลา มหันต์เชิดชูวงศ์ และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2555)

สำหรับองค์ประกอบแรกคือประเด็นความคิดหลักของภาพยนตร์ หมายถึงการมีประเด็นความคิดหลักที่ดีเพียงพอและเหมาะสมกับงบประมาณ เช่น ลงทุนไม่เกิน 20 ล้านบาท องค์ประกอบที่สองคือบทภาพยนตร์ (Quality Script) หมายถึงการเขียนขยายประเด็นความคิดหลักให้มาอยู่ในรูปแบบของบทภาพยนตร์ เพราะการนำเสนอประเด็นความคิดหลักด้วยวาจา ไม่อาจรับประกันได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะสามารถเกิดขึ้นได้จริงหรือไม่ หรือในบางครั้งอาจประสบปัญหาที่ว่าผู้กำกับภาพยนตร์คิดประเด็นความคิดหลักมาดี แต่เมื่อถึงขั้นตอนการเขียนบทภาพยนตร์แล้วปรากฏว่าคิดงานออกมาได้ไม่ดีเท่ากับตอนที่ยังเป็นเพียงประเด็นความคิดหลัก เพราะฉะนั้นจึงต้องมีการเขียนบทภาพยนตร์มาด้วย เพื่อแสดงให้เห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้มีบทภาพยนตร์ที่ดีเพียงพอ องค์ประกอบที่สาม

คือผู้กำกับภาพยนตร์ หมายถึงการที่ผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องเป็นคนที่มีความสามารถสูง ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ทุกคนที่ได้ทำงานกับบริษัทจีทีเอชอย่างต่อเนื่องถือว่าคุณภาพผ่านเกณฑ์ (Quality Control) หรือ QC แล้ว และองค์ประกอบสุดท้ายคือเงินลงทุน หมายถึงการที่ต้องระบุให้ชัดเจนว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะต้องใช้งบประมาณเป็นเงินจำนวนเท่าไร ทั้งนี้ระบบบอร์ดจะไม่ได้มาจำกัดอิสระทางความคิดของผู้กำกับภาพยนตร์และผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์แต่อย่างใด นั่นคือภาพยนตร์ยังคงเริ่มต้นมาจากความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างเท่านั้น โดยที่ไม่มีการตลาดเข้ามาเกี่ยวข้อง ยกเว้นกรณีของภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ซึ่งเป็นภาพยนตร์ภาคต่อเรื่องแรกของบริษัทจีทีเอช ที่อาศัยแนวคิดในเชิงการตลาด กล่าวคือเมื่อภาพยนตร์ภาคแรกอย่าง “สี่แพร่ง” ประสบความสำเร็จทางรายได้ ดังนั้นเมื่อมีการยื่นเสนอโครงการสร้างภาพยนตร์ภาคต่อเรื่องนี้ขึ้นมา โอกาสในการได้รับอนุมัติสร้างจึงเป็น 100 เปอร์เซนต์ เพราะวิสูตรมองว่าภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” มีความแข็งแรงในองค์ประกอบ (สลิลา มหันต์เชิดชูวงศ์ และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2555)

วรรณฤดีมีความคิดเห็นว่า สิ่งที่มากำหนดกรอบความคิดหรือการทำงานของผู้กำกับภาพยนตร์ ไม่ใช่ระบบบอร์ดหรือนโยบายของบริษัทจีทีเอช แต่เป็นรูปแบบทางธุรกิจของภาพยนตร์ไทย

“จริงๆ มันไม่มีข้อไหนเลย ที่เราไปบอกให้ผู้กำกับทำอะไรหรือไม่ทำอะไร เราให้อิสระกับผู้กำกับนะ แต่สิ่งที่กำหนดกรอบความคิดของผู้กำกับคือ วงการหนังไทย ด้วยตัวมันเองทางรูปแบบทางธุรกิจ ซึ่งข้อจำกัดนั้นก็คือว่า ถ้าเราทำของชิ้นนึงขึ้นมา แล้วขายไม่ได้ ก็คือเจ๊ง เพราะฉะนั้นก็แค่ว่าผู้กำกับอยากจะขายนาฬิกา ขายสร้อย ขายแหวน ขายรถ ได้หมด ขอแค่ให้ขายได้แค่นั้น ก็เป็นแบบนี้ที่ผู้กำกับที่นี่จะต้องรับกล่องของความคิดอยู่ นอกนั้นก็ไม่มี” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ตรงกันข้ามกับภาคภูมิที่มองว่า รสนิยมส่วนตัวของบอร์ดบริหารทั้ง 8 คน มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งต่อการกำหนดทิศทางของภาพยนตร์บริษัทจีทีเอช

“ตอนจีทีเอชเริ่มต้นผมว่าเค้าคงไม่มีทิศทางของรูปแบบหนังอย่างนี้ แต่เดี๋ยวนี้เค้าก็มีของเค้า ถึงบอกว่าไม่มีแต่ว่าสุดท้ายรสนิยมของคน 8 นี้ ก็เป็นคนกำหนดทุกอย่างครับว่า เค้าชอบอะไรและไม่ชอบอะไร” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

นอกจากนี้ความผิดพลาดในเรื่องการประเมินทุนสร้างภาพยนตร์หลายเรื่อง ที่มีความคลาดเคลื่อนไปจากความเป็นจริง ก็เป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เกิดระบบบอร์ด 8 คน ขึ้นมา เพื่อให้หัวหน้าแผนกได้พูดคุย รับรู้ ทำความเข้าใจ และตัดสินใจร่วมกันก่อนที่ภาพยนตร์ทุกเรื่องจะเริ่มต้นขึ้น รวมถึงได้ทำหน้าที่ในการอ่านเรื่องย่อเพื่อช่วยกันประเมินทุนสร้างภาพยนตร์ให้มีความรัดกุมมากยิ่งขึ้น (สลิลา มหันต์เชิดชูวงศ์ และ นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2555) ซึ่งวรรณฤดีมองว่าหลักในการทำงานเมื่อตอนที่บริษัทมีระบบบอร์ดแล้วกับก่อนที่จะมีระบบบอร์ดแทบจะไม่ได้มีความแตกต่างกัน

“ก่อนหน้าระบบบอร์ด มันไม่มีระบบ หมายถึงว่าผู้กำกับคนไหนอยากทำ อาจจะแค่บอกกล่าวพี่กับพี่เก้ง คือเหมือนกับว่าพี่กับพี่เก้งทำหน้าที่ช่วยผู้กำกับโปรดิวซ์มาตั้งแต่ day one คือเอาจริงๆ ในบริษัทไม่เคยมีการมาคุยกัน หมายความว่าทำสคริปต์เสร็จ ก็มีการส่งให้อ่านนะ แต่มันไม่มีการมานั่งคุยกันว่า เรื่องนี้เราจะทำกันในเงินเท่าไหร่ เพราะบางทีจะกลายเป็นว่าสคริปต์มาเท่าไหร่ ก็ทำมาเท่านั้น แต่ตอนนี้มันถูกเซตขึ้นมา เพื่อให้แค่ว่าทุกคนรับทราบร่วมกัน ว่าเราจะทำโปรเจกต์นี้ด้วยเงินเท่านี้ ทุกคนรู้สึกโอเค เมกเซนส์ ตัดสินใจร่วมกัน” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

สำหรับหน้าที่ของบอร์ดทั้ง 8 คนนั้น ไม่ใช่การมองว่าโครงการใดจะสามารถสร้างรายได้มาก แต่จะเป็นการวิเคราะห์ข้อดีข้อด้อย ค้นหาแง่มุมที่จะมาช่วยเพิ่มเติมความแข็งแรงให้กับภาพยนตร์ แนะนำวิธีการต่างๆ เพื่อให้ภาพยนตร์บรรลุจุดมุ่งหมายที่ต้องการได้ ประเมินว่าโครงการดังกล่าวคุ้มค่ากับการลงทุนมากน้อยเพียงไร รวมทั้งค้นหาจุดสื่อสารที่จะทำให้ผู้ชมรู้สึกต้องการเข้าไปลองชมภาพยนตร์ หรือการค้นหาจุดแข็งจากสิ่งที่เป็นจริงในภาพยนตร์ แต่จะไม่ใช้การบิดเบือนจุดสื่อสารของภาพยนตร์ เพื่อให้ภาพยนตร์มีแนวโน้มที่จะประสบความสำเร็จทางรายได้ แล้วสิ่งที่สำคัญที่สุดของการจัดตั้งระบบบอร์ดขึ้นมาคือ เพื่อให้การทำงานมีความเป็นมืออาชีพมากขึ้น ทั้งยังได้รับผิดชอบร่วมกันในภาพยนตร์ทุกเรื่องที่ทำออกไป (สลิลา มหันต์เชิดชูวงศ์ และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2555) ทางด้านภาคภูมิมองว่า ระบบบอร์ดจะมีอำนาจในการควบคุมทุกสิ่งในภาพยนตร์

“ตั้งแต่แฝดแล้วครับ จีทีเอชเริ่มเข้ามาเป็นเหมือนฟีโนฯ มากขึ้น เข้ามาดูแลทุกๆ อย่าง แล้วช่วงของสี่แพร่ง ระบบโปรดิวเซอร์ในจีทีเอชเริ่มฟอร์มทีมในรูปแบบของบอร์ดมาพิจารณาบท เริ่มมีการเสนอเรื่องเข้าบอร์ดเพื่อจะให้บอร์ดทุกคนของจีทีเอช มี 8 คน ต้องช่วยกันเคาะทุกคน หรือว่าเป็นเสียงส่วนใหญ่ก็จะเคาะ แล้วก็จะควบคุมงานสร้าง ทิศทางของหนัง หรือชื่อหนัง หน้าตาของหนัง ความยาวทุกอย่างเลยครับ” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

สำหรับคำวิจารณ์ภาพยนตร์ที่มาจากบอร์ดของบริษัทจีทีเอช ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์กับผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะคนทำงาน จะต้องตั้งสติให้ดีเพื่อจับประเด็นและแยกแยะให้ได้ว่า บางคำวิจารณ์ก็มีประโยชน์ต่อโครงการ ขณะที่บางคำวิจารณ์เป็นเรื่องของรสนิยม ดังนั้นจึงไม่สามารถนำคำวิจารณ์ทุกอย่างจากบอร์ดมาปรับแก้ตามทันที เพราะต้องมาพิจารณาก่อนว่า สิ่งใดเป็นปัญหาที่แท้จริง แล้วในงานสามารถแก้ไขได้หรือไม่ ถ้าแก้ไขได้ก็ต้องนำคำวิจารณ์ดังกล่าวไปทำความเข้าใจก่อนจะนำจุดนั้นกลับมาแก้ไขใหม่ แต่ถ้าแก้ไขไม่ได้ก็ต้องพยายามปล่อยผ่านไป หรือปรับแก้เพิ่มเติมเท่าที่จะสามารถทำได้ (สำรวจหนัง GTH ผ่านสายตาผู้อำนวยการสร้าง, 2553) ในกรณีของภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ตอนแรกบรรจงกำหนดตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ไว้ว่า คณะละครเวที “Jump” จากประเทศเกาหลีมาเปิดแสดงในประเทศไทย แล้วพระเอกกับนางเอกก็ได้บังเอิญขึ้นไปพบกันข้างบนเวที ซึ่งตอนจบนี้ไม่ผ่านการอนุมัติจากบอร์ดบริหารของบริษัทจีทีเอช

เพราะเห็นว่าตอนจบไปมีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่อง “รถไฟฟ้ามาหานะเธอ” ที่เป็นการจบแบบสุขนาฏกรรม สุดท้ายภาพยนตร์เรื่องนี้จึงจบลงด้วยรายการ “Club Friday” อันเป็นตอนจบที่มีความเป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้เรื่องอื่นๆ ของบริษัทจีทีเอช แต่ในทางตรงกันข้ามก็เท่ากับเป็นการลดทอนความเป็นประพันธกรหรือตัวตนของบรรจงลงไปด้วย

การกำหนดงบประมาณ

ในปัจจุบันตลาดภาพยนตร์ไทยสามารถแบ่งผู้สร้างได้เป็น 3 ประเภท ประกอบไปด้วย หนึ่งกลุ่มผู้สร้างจากสตูดิโอ กลุ่มนี้จะเป็นกลุ่มที่ใช้งบลงทุนในการสร้างภาพยนตร์ค่อนข้างสูง เฉลี่ยอยู่ที่ประมาณ 10-30 ล้านบาท เช่น บริษัทจีทีเอช โดยเฉพาะภาพยนตร์ของบรรจงที่ลงทุนสูงมาก เนื่องจากมีทั้งภาพยนตร์ประเภทย้อนยุคและภาพยนตร์ที่ไปถ่ายทำในต่างประเทศ ยิ่งไปกว่านั้น ภาพยนตร์บางเรื่องของบรรจงยังลงทุนสร้างบ้านขึ้นมาใหม่เพื่อใช้ในการถ่ายทำโดยเฉพาะ เช่น บ้านโคโลเนียลในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ที่สุดท้ายก็ต้องมีการเผาบ้าน หรืออย่างเรือนไทยในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ที่เมื่อถ่ายทำเสร็จสุดท้ายก็ต้องทำการรื้อทิ้ง จากที่กล่าวมาเป็นการแสดงให้เห็นว่า ภาพยนตร์ของบรรจงมีโปรดักชันขนาดใหญ่และมีคุณภาพสูง อันส่งผลให้ภาพยนตร์ของบรรจงมักมีแนวโน้มที่จะประสบความสำเร็จได้ง่าย สองคือกลุ่มผู้สร้างหน้าใหม่ โดยกลุ่มนี้จะใช้งบลงทุนสร้างภาพยนตร์ต่อเรื่องอยู่ที่ประมาณ 4-10 ล้านบาท และสามคือกลุ่มผู้สร้างภาพยนตร์อิสระ เช่น ภาพยนตร์สารคดี โดยในส่วนของงบลงทุนสร้างจะอยู่ที่ประมาณ 3 แสน-4 ล้านบาท

สำหรับบริษัทจีทีเอช ต้นทุนค่าผลิตภาพยนตร์จะอยู่ที่ 20 ล้านบาท ส่วนต้นทุนค่าโฆษณาประชาสัมพันธ์ เช่น ซื้อโฆษณาตามสื่อต่างๆ ค่าทำโปสเตอร์หรือสื่อทุกอย่างที่ติดตามโรงภาพยนตร์จะอยู่ที่ 15 ล้านบาท ซึ่งเมื่อรวมต้นทุนทั้งสองอย่างแล้ว งบประมาณต่อภาพยนตร์หนึ่งเรื่องของบริษัทจีทีเอชจะสูงถึง 35 ล้านบาท ยิ่งไปกว่านั้น บริษัทจีทีเอชยังต้องแบ่งรายได้กับโรงภาพยนตร์ด้วยสัดส่วน 50 : 50 นั่นหมายความว่าบริษัทจีทีเอชจะเริ่มต้นได้กำไรหากภาพยนตร์ทำรายได้ตั้งแต่ 70 ล้านบาทขึ้นไป ส่งผลให้ภาพยนตร์ของบรรจงมีเป้าหมายเพื่อสื่อสารกับผู้ชมจำนวนมาก เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ที่บรรจงได้รับแรงบันดาลใจมาจากภาพยนตร์เรื่อง “Before Sunrise” แต่ถ้าหากว่าบรรจงอ้างอิงจากภาพยนตร์เรื่องนี้เพียงเรื่องเดียว ก็จะกลายเป็นว่าตัวละครเดินคุยกันที่ประเทศเกาหลีทั้งเรื่อง ซึ่งภาพยนตร์ในลักษณะนี้จะไม่เข้าถึงผู้ชมในวงกว้าง ดังนั้นบรรจงจึงต้องเพิ่มเติมความตลกและประเด็นที่มีความน่าสนใจลงไปด้วย

ทั้งนี้ในอดีตบริษัทจีทีเอชจะมีรายได้เพิ่มเติมจากการขายลิขสิทธิ์ภาพยนตร์ให้กับผู้ผลิตแผ่นภาพยนตร์ ภายหลังจากที่ภาพยนตร์ฉายจบจากโรงภาพยนตร์แล้ว บริษัทจีทีเอชจึงสามารถนำรายได้ส่วนนั้นมาชดเชยกับค่าใช้จ่ายในด้านการโฆษณาประชาสัมพันธ์ได้ ทว่าในปัจจุบันแผ่นภาพยนตร์ไม่ได้รับความนิยมแล้ว จึงทำให้บริษัทจีทีเอชต้องสูญเสียรายได้ในส่วนนี้ไป

“ไอเดียไหนที่ไม่น่ามีคนสนใจดูได้เกินกว่า 40 ล้าน มันลงทุน 20 ล้าน ไม่ได้ แสดงว่าถ้างั้นผู้กำกับต้องทำหนังที่สเกลเล็กลงไปกว่านั้นอีกเหรอ แต่ถ้ารสนิยมเค้าเป็นคนชอบทำหนังที่พูดกับคนหมู่มาก ชอบทำหนังสเกลใหญ่ หรือชอบทำหนังแมสล่ะ หลังจีทีเอชปีแรกๆ เราคิดง่ายๆ เลยว่า ถ้าเรารู้สึกว่าหนังเรื่องนี้ไม่มีทางทำเงินได้ถึง 40 ล้าน เราก็จะบอกผู้กำกับว่าเรื่องนี้เป็นไปไม่ได้” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

การพิจารณาให้งบประมาณสร้างภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอช จะพิจารณาเป็นรายโครงการไป โดยที่ผลงานเดิมของผู้กำกับภาพยนตร์คนนั้นจะไม่ได้ส่งผลสืบเนื่องต่อการพิจารณาให้งบประมาณในโครงการปัจจุบัน กล่าวคือไม่ว่าผู้กำกับภาพยนตร์จะเคยสร้างรายได้จากภาพยนตร์เรื่องก่อนหน้าได้มากน้อยเพียงไร แต่เมื่อเริ่มต้นโครงการใหม่ ผู้กำกับภาพยนตร์ทุกคนก็ต้องมาตั้งต้นใหม่เช่นเดียวกันหมด แม้แต่บรรจงที่สร้างภาพยนตร์ซึ่งทำรายได้สูงสุดในบริษัทจีทีเอช ที่ภาพยนตร์เรื่องต่อไปก็จะไม่ได้เงินทุนมากกว่าผู้กำกับภาพยนตร์คนอื่น ทั้งนี้เพราะจำนวนงบประมาณจะขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่องหรือประเด็นความคิดหลัก ที่ทางบริษัทจีทีเอชพูดคุยตกลงร่วมกับบรรจง (วิชญ์พล พลพิทักษ์ชัย, 2554)

“เราจะพิจารณาจาก 4 อย่าง ที่พี่บอก จริงๆ มันก็เหมือนผสมอยู่ในนั้น บิ๊กไอเดียกับตัวสคริปต์ เราต้องรู้อยู่แล้วว่าพล็อตเรื่องมันจะเป็นอะไร ส่วนแนวไหนอะไม่เคยสนใจ เพราะโต้งเค้าก็ได้พิสูจน์มาแล้วว่า ทำได้ทั้งหนังผีหนังรัก เรื่องเงินทุนอาจจะมีนิดหน่อย ส่วนใหญ่เราจะคิดว่ามันเป็นไปได้ในเมืองไทย ซึ่งปกติหนังโต้งทำสเกลหนังรักก็ประมาณ 20-25 ล้าน แต่ว่าตอนทำพี่มากๆ เงินทุนสูงกว่าเรื่องอื่น เพราะว่าเป็นพีเรียด ประมาณ 35 ล้าน แต่เรารู้สึกว่า บิ๊กไอเดียนี้มันได้ มันแมส แม้จะลงทุนสูงกว่าหนังโต้งโดยปกติ เราก็ตัดสินใจทำ คือตัดสินใจให้เงินมากกว่าโปรเจกต์อื่นๆ” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

วรรณฤดีอธิบายว่า การพิจารณาให้งบประมาณสร้างภาพยนตร์จะเริ่มต้นจากการที่บรรจงมีประเด็นความคิดหลักของภาพยนตร์ แล้วผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะช่วยสร้างทีมเขียนบทภาพยนตร์ให้กับบรรจง ต่อมาบรรจงก็จะเขียนบทภาพยนตร์ขึ้นมา โดยอาจใช้เวลาหนึ่งถึงสองปีขึ้นอยู่กับดุลพินิจของผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ที่จะเห็นสมควรว่าบทภาพยนตร์มีความชัดเจนมากเพียงพอที่จะนำเสนอเข้าบอร์ดของบริษัทได้แล้ว จากนั้นบอร์ดของบริษัทก็จะทำการตัดสินใจว่าควรจะสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ในงบประมาณไม่เกินเท่าใด ต่อมาบรรจงก็จะกลับมาเขียนบทภาพยนตร์ (Screenplay) ต่อจนกระทั่งเสร็จสมบูรณ์ โดยผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะเรียกทีมงานฝ่ายต่างๆ เพื่อประเมินงบประมาณโดยสังเขปอีกครั้งว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องใช้การถ่ายทำทั้งหมดกี่คิว และจะคัดเลือกใครมาทำหน้าที่ในฝ่ายต่างๆ ทั้งนี้ในการพิจารณาให้งบประมาณสร้างภาพยนตร์จะนิยมพิจารณาจากเรื่องย่อแบบละเอียด (Treatment) ไม่ใช่การบอกเล่าเนื้อเรื่องด้วยวาจาเหมือนกับบางบริษัท เนื่องจากการบอกเล่าด้วยวาจาอาจจะทำให้การคำนวณงบประมาณเกิดความคลาดเคลื่อนได้

ง่าย หรือไม่ใกล้เคียงกับความเป็นจริง เช่น ได้รับเงินทุนมาล่วงหน้าจำนวนหนึ่ง แต่เมื่อเขียนบทภาพยนตร์จนกระทั่งเสร็จสมบูรณ์ ถึงได้ทราบว่าต้องใช้เงินทุนลงทุนที่มากกว่านั้น

“ส่วนมากเราจะเข้าทรีตเมนต์ คือให้เห็นภาพรวมเรื่อง แล้วเห็นทั้งว่ามันน่าจะทำได้ในเงินประมาณเท่าไหร่จากประสบการณ์การทำงาน ซึ่งพอเราเห็นสคริปต์แล้ว เห็นทรีตเมนต์แล้ว เราก็จะคุยกันเลยคร่าวๆ ว่าต้องใช้เงินประมาณนี้ เราก็ตัดสินใจไปเลยว่าเราจะทำหรือไม่ทำ หมายถึงว่าถ้าทำเราจะไม่มีการบีบเงิน มันต้องเป็นจริงตามสคริปต์นี้ได้” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

รายได้ของผู้กำกับภาพยนตร์

บรรจงอธิบายว่า รายได้โดยเฉลี่ยของผู้กำกับภาพยนตร์ไทยโดยทั่วไปจะอยู่ที่ประมาณ 3-5 แสนบาทต่อเรื่อง และได้ค่าเขียนบทภาพยนตร์ในอัตราประมาณเดียวกัน นั่นหมายความว่าในช่วงเวลา 2-3 ปี ซึ่งเป็นระยะเวลาในการเตรียมทำภาพยนตร์ 1 เรื่อง รายได้ของผู้กำกับภาพยนตร์จะอยู่ที่ประมาณ 1 ล้านบาท หรือมีรายได้เฉลี่ยต่อเดือนอยู่ที่ประมาณ 4-5 หมื่นบาท เพียงแต่บริษัทจีทีเอชจะมีรายได้เพิ่มเติมให้กับผู้กำกับภาพยนตร์ตามสัดส่วนรายได้ของภาพยนตร์ที่เพิ่มมากขึ้น (อรวรรณ บัณฑิตกุล, 2556) เช่นเดียวกับวรรณฤดีที่กล่าวว่า เมื่อภาพยนตร์สร้างกำไร ผู้กำกับภาพยนตร์ก็จะได้รับเงินเพิ่มเติมด้วยตามเปอร์เซนต์ที่ทางบริษัทกำหนดไว้

“ทันทีที่หนังได้กำไร ที่บริษัทนี้จะแบ่งเงินคืนให้ผู้กำกับ หมายถึงว่าถ้าเราได้กำไรคืนปุบมันจะมีเปอร์เซนต์ขึ้นบอกเลยว่า เราจะแบ่งเงินให้ผู้กำกับเท่าไหร่ กี่เปอร์เซนต์ คือวินก็วินด้วยกัน ผู้กำกับทุกคนเลยอยากจะทำต้นทุนให้ต่ำที่สุดอยู่แล้ว เพราะบริษัทได้ เค้าก็ได้ด้วย ซึ่งก็รู้สึกว่ามันแฟร์ ดังนั้นทุกคนเลยไม่มีใครอยากแบกต้นทุนสูงๆ” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ด้วยเหตุนี้บรรจงจึงพยายามที่จะรักษาต้นทุนของภาพยนตร์ให้ต่ำที่สุด อย่างเช่นการหานักแสดงประกอบที่เป็นชาวเกาหลี ในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ที่ส่วนหนึ่งบรรจงไปติดต่อหามาจากทางโมเดลลิ่ง แต่ก็ได้มีการพูดคุยตกลงกันล่วงหน้าว่าไม่ได้มีเงินค่าจ้างให้ในอัตราที่มาก หรืออย่างการถ่ายทำในฉากกลางคืนที่ค่าจ้างนักแสดงตัวประกอบชาวเกาหลีจะมีอัตราเพิ่มขึ้น 3-4 เท่า ทำให้บรรจงจำเป็นต้องลดจำนวนนักแสดงประกอบลงไป แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องคิดหาวิธีด้วยว่าทำอย่างไรจึงจะสามารถเล่าเรื่องได้ดีที่สุดอย่างที่ตั้งใจไว้

ระบบผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์

ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ (Producer) คือ ผู้ที่ทำให้ภาพยนตร์สามารถเกิดขึ้นได้จริง โดยที่บริษัทจีทีเอชจะใช้ระบบขึ้นตรงกับผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ทั้งนี้บริษัทจีทีเอชจะมีผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์อยู่ 2 คน ได้แก่ จิระ กับ วรรณฤดี สำหรับภาพยนตร์ของบรรจง จะมีวรรณฤดีเป็นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ทุกเรื่อง ตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” มาจนกระทั่งถึง “พี่มาก.. พระ

โขนง” เนื่องจากการทำงานในภาพยนตร์สองเรื่องก่อนหน้านั้นของบรรจง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กับ “แฝด” ค่อนข้างขึ้นตรงกับบริษัทฟีโนมีนา

“โต้งก็มาถามพี่ว่า ถ้าเรื่องชื่อพี่มาก..พระโขนง น่าสนใจไหม คือแค่ฟังมันก็เชิญให้เราจินตนาการในเชิงตลก พี่ก็ฟัง สนุกดี ทำๆ เริ่มคิดได้เลย ซื้อ คือง่ายมาก พูดแค่นี้พี่ก็ซื้อ ทำเลย” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

เมื่อบรรจงพัฒนาเรื่องในภาพยนตร์จนกระทั่งดีเป็นที่น่าพึงพอใจแล้ว จึงส่งเข้าบอร์ดของบริษัทจีทีเอช เพื่อให้พิจารณาอนุมัติสร้าง จากนั้นบอร์ดบริหารจะมีคำวิจารณ์มาให้กับบรรจง ซึ่งสุดท้ายแล้วบรรจงก็ไม่ได้รับฟังทุกอย่างจากบอร์ดโดยตรง แต่จะรับฟังผ่านผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์อีกที เพราะผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จะเป็นคนที่คัดกรองและเลือกให้บรรจงว่าควรปรับแก้สิ่งใดตาม หรือไม่ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะอาจนำคำวิจารณ์ของบอร์ดมาเล่าให้บรรจงฟัง เพื่อช่วยกันพิจารณาว่าจะยินยอมปรับแก้หรือไม่แก้สิ่งใด โดยบรรจงมองว่าบริษัทจีทีเอชค่อนข้างที่จะเชื่อถือในระบบผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์เป็นอย่างมาก

“พอคิดเรื่องได้ก็เสนอโปรดิวเซอร์ แต่เดี๋ยวนี้โปรดิวเซอร์รู้อยู่แล้ว ว่าจะยื่นผ่านจีทีเอชหรือไม่ผ่าน เพราะใช้การวัดได้ว่า มีบิ๊กไอเดียพอไหม แน่นหรือยัง โดยเฉพาะโปรเจกต์ของพี่ ที่ดำเนินไปโดยที่บอร์ดยังไม่ทันอ่านด้วยซ้ำ ชัดเจนมากว่า base on โปรดิวเซอร์” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ภาคภูมิกล่าวว่า ในการคิดริเริ่มประเด็นหลักของภาพยนตร์ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ได้แก่ ผู้กำกับภาพยนตร์มีเรื่องที่ต้องการจะทำ แล้วมายื่นเสนอให้กับบริษัทพิจารณาว่าจะทำหรือไม่ ถ้าบริษัทอนุมัติสร้าง ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะทำหน้าที่ช่วยดำเนินการสร้างภาพยนตร์ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ที่ภาคภูมิหนึ่งในผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นคนคิดเสนอโครงการนี้ขึ้นมา กับอีกประเภทคือบริษัทมีเรื่องที่ต้องการจะทำ แล้วผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะทำการพิจารณาว่า เรื่องนี้เหมาะสมกับผู้กำกับภาพยนตร์หรือผู้เขียนบทภาพยนตร์คนใด จากนั้นก็จะมอบหมายให้ผู้กำกับภาพยนตร์ลองไปพัฒนาเรื่องต่อ ซึ่งในปัจจุบันผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ค่อนข้างมีบทบาทและอำนาจมากขึ้นกว่าในอดีตเป็นอย่างมาก กล่าวคือในอดีตผู้กำกับภาพยนตร์จะมีอิสระสูงในการเล่าเรื่องตามความต้องการของตัวเอง ทั้งยังเป็นฝ่ายที่คิดริเริ่มสร้างภาพยนตร์ เพราะในขณะนั้นบริษัทยังไม่มีการกำหนดทิศทางของภาพยนตร์ในแต่ละเรื่องที่ชัดเจนมากนัก ในขณะที่ปัจจุบันผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์กับผู้กำกับภาพยนตร์แทบจะมีส่วนสำคัญเท่าเทียมกันในการสร้างภาพยนตร์หนึ่งเรื่อง ยิ่งไปกว่านั้น ผู้กำกับภาพยนตร์ยังมักจะต้องคอยทำตามความต้องการของผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์เป็นหลัก เพราะผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์เป็นฝ่ายริเริ่มที่จะสร้างภาพยนตร์ เช่น ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์มีประเด็นทางความคิดหลักอยู่ประเด็นหนึ่งและต้องการที่จะสร้างภาพยนตร์ผีสยองขวัญให้มีลักษณะเช่นนี้ แล้วจึงติดต่อผู้กำกับภาพยนตร์ที่ถนัดทำแนวผี

สยองขวัญเพื่อสอบถามว่าสนใจที่จะกำกับภาพยนตร์เรื่องนี้หรือไม่ ซึ่งถ้าหากว่าผู้กำกับภาพยนตร์เห็นภาพเดียวกันก็จะตกลงรับโครงการเพื่อไปพัฒนาต่อยอด แต่หากไม่เห็นภาพเดียวกันก็สามารถที่จะปฏิเสธได้ ทั้งนี้การที่ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์มีบทบาทมากขึ้น ทำให้สัดส่วนของการที่ผู้กำกับภาพยนตร์ได้เป็นฝ่ายคิดริเริ่มสร้างภาพยนตร์ลดน้อยลงไปเป็นอย่างมาก หากจะเทียบกับในสมัยอดีตช่วงที่ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” หรือ “แฝด” เข้าฉาย

“ผมว่าสมัยก่อนค่ายฟังผู้กำกับเยอะ เชื่อในสิ่งที่ผู้กำกับเอามาเสนอ บางทีผมว่า know how ของโปรดิวเซอร์สมัยก่อนมีน้อย ซึ่งผมมองว่าไม่ดีนะ บางทีมันต้องมาร่วมกันระหว่างผู้กำกับกับโปรดิวเซอร์ว่า เรื่องนี้มันเวิร์คครีเปล่า ยุคนึงมันเคยเป็นไปได้ครับ แต่ว่า ณ ปัจจุบัน ผมว่ามันค่อนข้างลำบากที่ผู้กำกับจะไปตัวคนเดียว การมีโปรดิวเซอร์มันเหมือนมีเพื่อนคู่คิดเหมือนกันว่า โปรเจกต์นี้มันจะไปรอดไม่รอด” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

ภาพยนตร์ทุกเรื่องของบรรจงจะเป็นเรื่องที่บรรจงคิดขึ้นมาเอง แล้วจึงยื่นเสนอกับทางบริษัทจีทีเอช โดยในขั้นตอนที่ผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องยื่นเสนอโครงการให้กับผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ผู้กำกับภาพยนตร์บางคนจะใช้วิธีส่งเรื่องย่อให้ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์อ่าน ความยาวประมาณ 3, 5, 10 หน้า แต่บรรจงจะใช้วิธีการเล่าให้ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ฟังทุกครั้ง ในขณะที่ได้พบกัน เพราะคิดว่าเข้าใจตรงกันกับผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์อยู่แล้ว ซึ่งบรรจงจะมีทีมเขียนบทประจำที่ร่วมงานกันมาจนคุ้นเคย ได้แก่ ฉันทวิชช์ ธนะเสวี และนนตรา คุ้มวงศ์ โดยเมื่อบรรจงและทีมเขียนบทเขียนเรื่องย่อเสร็จแล้ว ก็จะนำมาให้ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์อ่าน จากนั้นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะคอยให้คำแนะนำอยู่ตลอด เช่น ทักท้วงในเชิงประเด็นหรือตอนจบของเรื่อง จนกระทั่งเมื่อบรรจงและผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์เห็นชอบร่วมกันว่าภาพยนตร์เริ่มมีความชัดเจนและเป็นไปในทิศทางที่ต้องการแล้ว จึงจะทำการยื่นเสนอโครงการให้กับทางบริษัทจีทีเอช

“ถ้าเป็นโต้ง ปกติโต้งจะมีไอเดียมาเอง โต้งก็จะง่ายๆ ไม่ได้มีรูปแบบอะไร ก็เพื่อนกัน โต้งก็จะมาเล่าว่าแบบ มีไอเดียนี้อยากทำ พี่คิดว่าน่าสนใจรึเปล่า คือง่ายๆ เรียกว่าเราต้องเห็นดาวดวงเดียวกันไปตลอดทาง พี่อาจจะบอกว่าดี แต่ว่าโต้งจะทำทางไหน ก็จะให้ไอเดีย input กันไปมา” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

เมื่อผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ได้ปรึกษาหารือกับผู้กำกับภาพยนตร์แล้ว ผู้กำกับภาพยนตร์ก็จะไปเขียนบทภาพยนตร์มา 1 ร่าง โดยมีผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ช่วยอ่านเพื่อวิจารณ์ อีกทั้งยังช่วยค้นหาจุดอ่อนและคิดจุดแข็งเพิ่มเติม จากนั้นผู้กำกับภาพยนตร์ก็จะกลับไปแก้ไขบทภาพยนตร์อาจจะประมาณ 10-20 ร่าง จนกว่าจะได้บทภาพยนตร์ที่ดีที่สุด เพราะหากบทภาพยนตร์ยังมีคุณภาพไม่ดีเพียงพอ ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะไม่ยินยอมให้บทภาพยนตร์ผ่าน ซึ่งความเคี่ยวเข็ญของผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จะส่งผลให้งานมีประสิทธิภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ที่คำแนะนำของวรรณฤดีได้ทำให้บรรจงสามารถสร้างตอนจบที่เป็นการเล่าเรื่องผ่าน

มุมมองความรู้สึกของผู้ชายที่ชื่อพี่มากได้อย่างแท้จริง ซึ่งการจบที่มีความน่าประทับใจเช่นนี้เป็นปัจจัยสำคัญที่เอื้อให้ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ประสบความสำเร็จทางรายได้เป็นอย่างสูง ทั้งยังเป็นที่กล่าวขานถึงของผู้คนในสังคมอีกด้วย

ในตอนแรกบรรจงไม่ตั้งใจสร้างภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ให้เป็นภาพยนตร์ดราม่า เพราะต้องการสร้างให้เป็นภาพยนตร์ตลกเพียงอย่างเดียว ซึ่งบรรจงกับทีมเขียนบทใช้เวลาเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นระยะเวลานานมาก แต่เนื้อเรื่องกลับไม่ได้พัฒนาขึ้นจากเดิมมากเท่าที่ควร นั่นคือพยายามจะหักมุมอยู่ตลอดว่า ใครตายเป็นผีหรือใครไม่ได้เป็นผี ส่วนตอนจบก็ยังไม่มีความเหมาะสมลงตัว จนกระทั่งวรรณฤดีได้ทักท้วงบรรจงไปว่า ไม่ควรที่จะเน้นการหักมุมเช่นเดิมอีกแล้ว เนื่องจากการหักมุมเช่นนี้ถูกใช้ไปหลายครั้งแล้วจากในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง กับภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง จากนั้นวรรณฤดีจึงแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับบรรจงและทีมเขียนบทว่า ตนมองว่าภาพยนตร์เรื่องแม่นาคเป็นภาพยนตร์รัก ทั้งยังรู้สึกมาตั้งแต่เด็กแล้วว่า แม่นาครักพี่มากมาก เพราะว่าเมื่อตายไปแล้วเธอก็ยังรอคอยพี่มากอยู่ และไม่ยอมไปไหน แต่สิ่งที่วรรณฤดีคิดมาตลอดคือ เหตุใดเมื่อพี่มากทราบความจริงว่าภรรยาเป็นผี แล้วจึงวิ่งหนีผีราวกับว่าเป็นตัวประกอบตัวหนึ่งที่ไม่ใช่พระเอก พร้อมกับเกิดความสงสัยว่าหากพี่มากทราบความจริงว่าภรรยาเป็นผี ทั้งที่แม่นาคกับพี่มากมีความรักต่อกันมาก พี่มากจะต้องกลัวแม่นาคถึงเพียงนั้นเลยหรือ ทว่าในขณะนั้นวรรณฤดียังไม่ได้คิดต่อยอดจากความสงสัยในประเด็นดังกล่าว เพียงแต่มองว่าหากจะนำตำนานแม่นาคพระโขนงกลับมาสร้างใหม่ทั้งที ก็ควรจะสร้างให้ดีควรค่ากับตำนานและต้องมีความแปลกใหม่ ไม่ดำเนินไปตามขนบแบบเดิม เนื่องจากภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” ในเวอร์ชันของนนทรีย์ นิมิบุตร เคยสร้างไว้อย่างดีมากอยู่แล้ว และที่สำคัญคือในเวอร์ชันนี้ต้องเป็นการเล่าเรื่องผ่านมุมมองของผู้ชายที่ชื่อพี่มากอย่างแท้จริง เพื่อให้สอดคล้องกับชื่อเรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” เพราะบทภาพยนตร์ที่บรรจงและทีมเขียนบทเขียนมาในขณะนั้นยังไม่ได้มีมุมมองการเล่าเรื่องของผู้ชายมากเท่าที่ควร ยิ่งไปกว่านั้น ยังเป็นการเล่าเรื่องของพี่มากและกลุ่มเพื่อนของพี่มากในแง่ของความตลกเพียงอย่างเดียว ซึ่งยังไม่เพียงพอกับการตั้งชื่อเรื่องว่า “พี่มาก..พระโขนง”

หลังจากนั้นบรรจงและทีมเขียนบทก็กลับไปขบคิดกันต่อ จนกระทั่งนนตราเป็นคนเสนอความคิดขึ้นมาว่า ให้พี่มากทราบความจริงอยู่แล้วว่าแม่นาคเป็นผี แต่ยังต้องการที่จะใช้ชีวิตอยู่ด้วย ดังนั้นพี่มากจึงต้องแสร้งทำเป็นคนที่โง่เขลา และไม่เคยบอกกับแม่นาคว่าตนทราบความจริงเรื่องที่แม่นาคเป็นผีแล้ว เพราะตระหนักได้ว่าหากทำเช่นนั้น แม่นาคจะต้องลาจากตนไป สุดท้ายเรื่องนี้จึงกลายเป็นว่าพี่มากรักแม่นาคมากยิ่งกว่าที่แม่นาครักพี่มากเสียอีก ซึ่งกว่าที่บรรจงและทีมเขียนบทจะคิดได้และมาเล่าประเด็นนี้ให้วรรณฤดีฟัง เวลาก็ผ่านไปประมาณหนึ่งปีแล้ว นับจากวันที่เริ่มต้นทำ

“วันแนะนำและเชียร์ให้พัฒนาเป็นดราม่า จนไปเจอว่าพี่มากรู้อยู่แล้ว ซึ่งเคยคุยกับวันตั้งแต่ตอนต้นๆ แล้ว แต่คิดว่าน่าจะยาก เพราะมันพลิกทุกอย่างเลย ตอนนั้นยังไม่ลองคิดจริงจัง คิดตอนจบ

ไม่ได้สักที เลยลองคิดมุมนี้ดูแล้วกลายเป็นว่าชอบมุมนี้ที่สุด วันช่วยคิดว่าต้องเพิ่มดราม่าลงไป” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

“คือพอเรื่องมันไม่ลงตัว เราจะรู้ว่ามันไม่พอ คือทำแค่นี้เราไม่ควรทำ แต่พอเค้ามาเล่าให้พี่ฟังอีก มันเหมือนดึงปมเชือกหลุดหมดเลย อันนี้ใช่ มันจะเป็นคำตอบเลยว่า ทำไมหนังเรื่องนี้ควรจะชื่อว่าพี่มาก..พระโขนง เพราะมันมีความลับว่า สิ่งที่คุณไม่รู้ในตำนานแม่นาคก็คือ พี่มากมีเพื่อนเป็นสี่คนนี้แล้วจริงๆ พี่มากรักเมียมากกว่าเมียรักตัวเองอีก” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ส่วนฉากที่ชาวบ้านมารวมตัวกันประท้วงเพื่อต่อต้านไม่ให้แม่นาคมาอยู่ร่วมกับพี่มาก ก็เป็นฉากที่บรรจงเพิ่มเข้ามาในภายหลัง ตามคำแนะนำของผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ที่คิดว่าถึงอย่างไรชาวบ้านก็ไม่น่าจะยอมรับเรื่องที่คนอยู่ร่วมกับผีได้ ดังนั้นในตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” จึงไม่น่าที่จะเป็นการจบแบบสุขนาฏกรรม (Happy Ending) ในระดับมากที่สุด (วิชัย มาตกุล, นทธัญ แสงไชย และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556)

ผู้กำกับภาพยนตร์กับผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จะต้องทำงานด้วยความเชื่อใจกันและกัน เพราะหากไม่เชื่อในกันและกัน การถกเถียงจะไม่มีข้อยุติ โดยผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จะช่วยชี้แนะมุมมองต่างๆ อันจะทำให้ภาพยนตร์สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ดีมากยิ่งขึ้น เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ที่ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ได้แนะนำว่า จำเป็นจะต้องมีผู้เขียนบทในทีมที่เป็นผู้หญิงด้วย ซึ่งต่อมาก็คือนนตรา คุ้มวงษ์ เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ใช่ภาพยนตร์รักโดยปกติทั่วไป แต่เป็นภาพยนตร์รักที่มีการสำรวจ พูดคุย ถกเถียงกันถึงเรื่องทัศนคติของความเป็นหญิงและความเป็นชายอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นถ้าหากบรรจงเขียนบทภาพยนตร์เองร่วมกับฉันทวิชช์ ก็จะเป็นการเขียนบทภาพยนตร์ได้เพียงมุมมองของฝ่ายผู้ชายอย่างเดียว ทั้งนี้เป็นความประจวบเหมาะที่นนตราไปมีบุคลิกลักษณะนิสัยและวิธีคิดอะไรบางประการที่คล้ายคลึงกับหนึ่งธิดา นางเอกของภาพยนตร์เรื่องนี้ ดังนั้นการถ่ายทอดตัวตนของผู้เขียนบทภาพยนตร์จึงมีความใกล้เคียงกับตัวละครนางเอก อย่างไรก็ตาม ผู้กำกับภาพยนตร์ไม่จำเป็นจะต้องทำทุกสิ่งเพื่อให้ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์เกิดความพึงพอใจเสมอไป เพราะในบางครั้งผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็อาจต้องป็นฝ่ายเชื่อและปรับตามผู้กำกับภาพยนตร์ด้วย รวมถึงคอยช่วยแนะนำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ได้ในสิ่งที่ต้องการ (MR.COFFEE, 2556)

วรรณฤดีอธิบายว่า ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จะต้องมีการพูดคุยกับผู้กำกับภาพยนตร์เพื่อปรับความเข้าใจให้ตรงกันว่า ผู้กำกับภาพยนตร์ชื่นชอบหรือต้องการสิ่งใด โดยที่จิระกับวรรณฤดีจะยึดมั่นในการทำงานในแง่ที่ว่า ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ไม่ได้มีหน้าที่ไปบังคับหรือควบคุมผู้กำกับภาพยนตร์ แต่จะช่วยสนับสนุนให้สิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการกลายเป็นความจริง ทว่าสิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการจะต้องมีความเป็นไปได้สำหรับตลาดภาพยนตร์ไทย นั่นคือการใช้เงินลงทุนสูงในระดับนี้จะต้องพยายามสื่อสารกับผู้ชมจำนวนมากเท่าใด เพื่อไม่ให้ภาพยนตร์ประสบกับภาวะ

ขาดทุน หรือในบางครั้งด้วยความที่กระบวนการสร้างภาพยนตร์ต้องใช้ระยะเวลายาวนานมาก โดยเฉพาะในขั้นตอนการเขียนบทภาพยนตร์ที่ต้องใช้เวลาประมาณหนึ่งปีถึงหนึ่งปีครึ่ง จึงอาจทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์เกิดความสับสนหรือมึนงงได้ว่าสิ่งใดดีหรือไม่ดี ซึ่งผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะคอยแนะนำช่วยเหลือในด้านนี้ได้ นอกจากนี้ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ยังสามารถช่วยเหลือผู้กำกับภาพยนตร์ในการตรวจสอบความถูกต้องของบทภาพยนตร์ได้อีกด้วย เช่น ผู้กำกับภาพยนตร์เคยตกลงกับผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ไว้ว่าจะเลือกสีขาว แต่ว่าผู้กำกับภาพยนตร์กลับเขียนลงไปในบทภาพยนตร์ว่าเป็นสีฟ้าโดยที่ไม่รู้ตัว ซึ่งผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะช่วยทักท้วงในส่วนนี้ได้

“ง่ายๆ จะเรียกว่าเราเป็นคู่คิด คู่กัด หรือว่าจริงๆ เราเป็นคนดูคนแรกของเค้า แต่เราเป็นคนดูที่ทำหนังเป็น เราจะบอกได้ว่ามันรู้เรื่องหรือไม่รู้เรื่อง ได้ในสิ่งที่เค้าอยากได้รึเปล่า” (วรรณฤดี พงษ์-สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

วรรณฤดีมีความคิดเห็นว่า วัตถุประสงค์ที่แท้จริงของการมีผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์คือเพื่อให้มีคนมาทำหน้าที่บริหารจัดการกับเงินงบประมาณแทนผู้กำกับภาพยนตร์ อันจะส่งผลให้ผู้กำกับภาพยนตร์มีสมาธิจดจ่อกับการสร้างภาพยนตร์ได้อย่างเต็มที่ โดยที่ไม่ต้องไปมุ่งสนใจหรือกังวลกับเรื่องของธุรกิจมากจนเกินไป

“ในอดีตหนังไทย จริงๆ คนที่เป็นผู้กำกับทำหน้าที่คล้ายกับโปรดิวเซอร์ คือมีหน้าที่เอาโปรเจกต์ไปขายนายทุน แล้วให้ได้เงินทุนมา ส่วนคนที่รันกอง รันถ่ายช็อตต่อช็อต ส่วนใหญ่เป็นผู้ช่วย 1 ซึ่งเราจะรู้สึกว่ามันไม่เวิร์ค เพราะว่าเราไม่ได้มีปัญหาเรื่องเงินทุน” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

เมื่อพิจารณาถึงภาพยนตร์ทางฝั่งตะวันตกจะพบว่าใช้ระบบนี้เช่นเดียวกัน กล่าวคือผู้กำกับภาพยนตร์จะมีหน้าที่สนใจเนื้องานของภาพยนตร์แต่เพียงอย่างเดียว เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์มีภาระที่ต้องรับผิดชอบจำนวนมากอยู่แล้ว เช่น ทำบทภาพยนตร์ (Script) หรือ Shooting Script ซึ่งเป็นสิ่งที่จะมากำหนดภาพยนตร์ว่า จะเล่าเรื่องด้วยเฟรมใดบ้าง กี่ช็อต กี่คัต ในขณะที่ถ้าเป็นบริษัทผู้ผลิตภาพยนตร์ไทยบางบริษัท ผู้กำกับภาพยนตร์จะไม่ได้รับผิดชอบงานเหล่านั้นเอง เพราะอาจมีผู้กำกับภาพหรือผู้ช่วยผู้กำกับ 1 ช่วยทำหน้าที่เหล่านั้นแทน ซึ่งวรรณฤดีคิดว่าระบบเช่นนี้เป็นระบบที่ไม่ถูกต้องเหมาะสม ด้วยเหตุนี้บริษัทจีทีเอชจึงจัดตั้งระบบผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ขึ้นมา ได้แก่ จิระกับวรรณฤดี เพื่อเป็นตัวกลางในการช่วยเหลือผู้กำกับภาพยนตร์ในด้านต่างๆ เช่น ดูแลเรื่องเงินงบประมาณ การพิจารณาถึงสิ่งที่เป็นไปได้ในภาพยนตร์ รวมทั้งติดต่อพูดคุยกับบอร์ดบริษัท ส่วนผู้กำกับภาพยนตร์มีหน้าที่เตรียมการถ่ายทำให้ดีที่สุด ไปออกกองถ่ายทำให้ดีที่สุด และดูแลการตัดต่อให้ดีที่สุด โดยที่ผู้กำกับภาพยนตร์อาจรับรู้เรื่องเงิน แต่ว่าไม่ต้องมีภาระรับผิดชอบเรื่องเงิน รวมไปถึงการที่ไม่ต้องคิดกังวลกับเรื่องปัญหาทีมงานต่างๆ อย่างไรก็ตาม ระบบผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชจะมีความซับซ้อนมากกว่าที่บริษัทอื่น ตรงที่ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ของบางบริษัท

จะดูแลเพียงแค่เฉพาะเรื่องเงินหรือการออกกองถ่ายทำเท่านั้น ในขณะที่ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชจะอยู่กับผู้กำกับภาพยนตร์ตั้งแต่วันแรกที่ภาพยนตร์ยังมีแค่เพียงประเด็นหลักทางความคิด ไปจนกระทั่งภาพยนตร์เสร็จสมบูรณ์

วิสูตรมองว่า ผู้ที่จะมากำหนดว่าภาพยนตร์เรื่องหนึ่งๆ จะมีผลลัพธ์เป็นเช่นไร มีอยู่เพียงไม่กี่คน ซึ่งโดยหลักก็คือ ผู้กำกับภาพยนตร์และผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ที่จะคลุกคลีอยู่กับภาพยนตร์ตั้งแต่ขั้นตอนแรกจนกระทั่งภาพยนตร์เสร็จสมบูรณ์ อย่างในตอนที่ทำภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” วิสูตรก็ยอมรับว่า ในตอนแรกก็ยังคาดคิดไม่ถึงเช่นกันว่าภาพของภาพยนตร์ที่ออกมาจะมีลักษณะเป็นเช่นไร โดยในตอนนั้นเมื่อวิสูตรนำภาพยนตร์เรื่องนี้ไปบอกเล่าให้ผู้อื่นฟัง ผู้อื่นก็จะรับฟังว่าเป็นภาพยนตร์แนวรัก ถ่ายทำที่ประเทศเกาหลี ด้วยท่าทีเฉยเมย ซึ่งวิสูตรมีความคิดเห็นว่า สุดท้ายแล้วภาพยนตร์จะออกมาเป็นอย่างไร มีความตลกหรือความเศร้ามากน้อยเพียงไร ล้วนขึ้นอยู่กับการควบคุมของผู้กำกับภาพยนตร์ ซึ่งบรรจงก็เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่เข้าใจในสิ่งที่ตัวเองทำและรู้ว่าตัวเองจะกำหนดอารมณ์เหล่านั้นไว้ที่ระดับใด ทั้งนี้การได้ชมภาพยนตร์ในร่างแรกถือเป็นการชี้วัดที่สำคัญมาก เพราะถ้าภาพยนตร์ผ่าน 80 เปอร์เซนต์แล้ว เหลืออีก 20 เปอร์เซนต์ ที่ยังไม่เข้าที่ การแก้ไขจะไม่ใช่ปัญหาใหญ่ แต่ถ้าภาพยนตร์อยู่ก้ำกึ่งระหว่างการผ่านหรือไม่ผ่าน การแก้ไขจะสามารถทำได้ยาก ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ในร่างแรกมีคุณภาพดีเกินกว่าที่คาดคิดไว้ ดังนั้นจึงเหลือในส่วนที่ต้องแก้ไขเพิ่มเติมอีกเพียงเล็กน้อย

นอกเหนือจากการวิจารณ์บทภาพยนตร์และการบริหารจัดการกับเงินงบประมาณแล้ว ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ยังต้องทำงานร่วมกับผู้กำกับภาพยนตร์ในทุกขั้นตอน ซึ่งโดยมากมักเป็นไปในลักษณะของให้คำแนะนำและช่วยตัดสินใจ นับตั้งแต่ภาพยนตร์ได้รับการอนุมัติสร้าง การคัดเลือกนักแสดง การถ่ายทำภาพยนตร์ การตัดต่อภาพยนตร์ โดยเมื่อตัดต่อเสร็จแล้ว 1 แบบ ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะมาร่วมชมพร้อมกับผู้กำกับภาพยนตร์ และช่วยกันปรับแก้อยู่หลายครั้งมาก อาจจะประมาณ 6-7 ครั้ง ทั้งยังดูแลในด้านการผสมเสียงในภาพยนตร์ ไปจนกระทั่งถึงขั้นตอนที่ภาพยนตร์เข้าโรงฉาย

“เราก็ช่วยคอมเมนต์สคริปต์หรือช่วยดูตัด หรือช่วยอะไรก็แล้วแต่ไปในทิศทางที่เรารู้แล้วว่าอ๋อ มันคือความรู้สึกอะไรที่เราอยากได้ร่วมกัน” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

สำหรับในขั้นตอนการโฆษณาประชาสัมพันธ์ วรรณฤดีมองว่าผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์และผู้กำกับภาพยนตร์ต้องทำงานร่วมกับทีมงานฝ่ายโฆษณาประชาสัมพันธ์ของบริษัทจีทีเอช ซึ่งด้วยความที่ผู้กำกับรู้จักภาพยนตร์ของตัวเองเป็นอย่างดี ทั้งยังมีความผูกพันกับภาพยนตร์ของตัวเองเป็นอย่างมาก ทำให้อาจมองไม่เห็นจุดเด่นหรือจุดด้อยในภาพยนตร์ของตัวเอง ในขณะที่ทีมงานฝ่ายโฆษณาประชาสัมพันธ์จำเป็นที่จะต้องคิดว่าภาพยนตร์ควรจะชื่ออะไร ภาพยนตร์เริ่มต้นมาจาก

ความคิดแรกอะไรที่รู้สึกว่าดี จุดเด่นของภาพยนตร์ หรือโปสเตอร์ควรจะออกแบบให้เป็นแบบใด ซึ่งผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ก็จะสามารถช่วยทำหน้าที่แลกเปลี่ยนมุมมองกับทางฝ่ายโฆษณาประชาสัมพันธ์แทนผู้กำกับภาพยนตร์ในส่วนนี้ได้ เพราะว่าผู้กำกับภาพยนตร์อาจไม่ว่าง หรือจดจ่ออยู่กับภาพยนตร์มากเกินไป จนกระทั่งมองไม่เห็นแล้วว่าสิ่งใดในภาพยนตร์ที่ดีหรือไม่ดี โดยผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จะเป็นผู้ที่รู้จักภาพยนตร์ดีเทียบเท่ากับผู้กำกับภาพยนตร์ และสามารถทำงานร่วมกับฝ่ายอื่นแทนผู้กำกับภาพยนตร์ได้ เพียงแต่จะไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับตัวภาพยนตร์มากเท่ากับผู้กำกับภาพยนตร์

“คือเหมือนเราอยู่เป็นเพื่อนคู่คิดกับผู้กำกับไปจนตลอดทาง เพราะอย่าลืมว่าพอผู้กำกับเค้าทำอยู่กับหนัง เค้าจะหมกมุ่นกับมันมาก เค้าอินกับมันมากกว่าเรามันก็ดี แต่พอถึงจุดนึงเค้าก็จะจมไปกับโลกของหนังมากกว่าเรา แล้วเราที่รู้จักมันพอๆ กับเค้า แต่เราไม่ได้จมเท่าเค้า เราจะให้ second thought ได้มากกว่าเค้า ทั้งตัวหนัง และทั้งเวลาเราโปรโมตหนัง” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

1.2 บริบทการทำงานของบรรจง

1.2.1 ปัจจัยที่ทำให้ภาพยนตร์ของบรรจงมีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของบริษัทจีทีเอช

การที่ภาพยนตร์ของบรรจงมีลักษณะคล้ายคลึงกับภาพยนตร์ในแนวเดียวกันของบริษัทจีทีเอช หรือเกิดแบบแผนความซ้ำกันบางประการ เป็นผลมาจากการที่บริษัทจีทีเอชมีระบบการทำงานแบบเดิม มีคณะผู้บริหาร 8 คน ที่มีรสนิยมความชอบหรือไม่ชอบแบบเดิม รวมไปถึงการที่ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ได้แก่ จิระ กับ วรรณฤดี ได้มีการถ่ายทอดตัวตนบางส่วนลงไปในผลงานภาพยนตร์ ซึ่งวรรณฤดีมองว่า ถ้าหากว่าในอนาคตบรรจงมีโอกาสได้ไปสร้างภาพยนตร์กับบริษัทอื่น ก็อาจทำให้ภาพยนตร์ของบรรจงมีรูปแบบบางประการที่เปลี่ยนแปลงไป

“ตัวตนพวกพี่เองในจีทีเอช มันก็คงไปมีส่วนในงานเค้านิดหน่อย แต่พี่ไม่ได้รู้สึกว่าเป็นปัญหานะ เพราะว่าตราบใดที่มันเป็นตัวเรา เราก็ไม่รู้จะปฏิเสธยังไง คือการพยายามจะไม่เหมือนกัน มันก็จะยิ่งดูแย่หนัก ก็เลยบอกว่าไม่เป็นไร เหมือนก็ปล่อยเลย” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

เมื่อทำการพิจารณาอย่างถี่ถ้วน จะพบว่าการที่ผลงานภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์บริษัทจีทีเอชมีความคล้ายคลึงกันบางประการ มีสาเหตุสำคัญอีกประการมาจากการที่พวกเขามีภูมิหลังทางด้านการศึกษาที่เหมือนกัน โดยผู้กำกับภาพยนตร์ 10 คน จากจำนวนผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งหมดของบริษัทจีทีเอชประมาณ 13-14 คน เรียนจบมาทางด้านภาพยนตร์ จากคณะนิเทศศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทางด้านนันทขว้างมองว่า บรรจงและผู้กำกับภาพยนตร์คนอื่นๆ ของบริษัทจีทีเอชศึกษาทางด้านภาพยนตร์อยู่ในรุ่นที่ใกล้เคียงกัน จึงทำให้มีความรู้และความเชี่ยวชาญในด้านเทคนิคทางภาพยนตร์เช่นเดียวกัน

"โต้งเป็นเจเนอเรชันที่รู้ว่า การถ่ายทำหนังควรใช้ grammar แบบใด ควรใช้ไวยากรณ์ของหนังอย่างไร แต่คนทำหนังรุ่นที่มาก่อนเค้าหลายคนถ่ายตามมีตามเกิด ไม่รู้ว่าฉากแบบนี้เค้าจะกดดันคนดูต้องตั้งกล้องอย่างนี้ ก่อนหน้าเค้าคือมี แต่ไม่ได้มีเยอะ รุ่นพี่เค้าบางคนไม่เก่งเรื่อง grammar แต่คนรุ่นโต้งนี่เป็น New Waves ของคนทำหนังไทยที่ผ่านการเรียนฟิล์มมา จึงเข้าใจแล้วว่า อาหารแบบนี้มันควรจะใส่จานที่แบบๆ ออก อาหารนี้มันควรจะใส่ชาม แล้วก็รู้ว่าอย่างนี้ต้องใช้อย่างนี้" (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

นอกเหนือจากภูมิหลังด้านการศึกษาแล้ว ผู้กำกับภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชยังมีความใกล้เคียงกันทั้งในแง่ของรสนิยมการเสพสื่อ ภาพยนตร์ที่ชื่นชอบ รสนิยมด้านอารมณ์ขัน รวมถึงลักษณะสังคมเมืองที่อยู่อาศัยและสภาพแวดล้อมที่ส่งผลต่อการเติบโต ดังเช่นที่วรรณฤดีมองว่าภาพยนตร์ของบรรจงกับภาพยนตร์ของนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ มีความคล้ายคลึงกันในแง่ของความคิดหรือการใช้บทสนทนาเชิงเสียดสีแดกดัน เพียงแต่นวพลมักจะนำเสนอการใช้บทสนทนาเชิงเสียดสีผ่านการใช้เทคนิค Voice Over ไม่ใช่การพูดออกมาโดยตรงเหมือนกับในภาพยนตร์ของบรรจง ทั้งนี้นวพลสำเร็จการศึกษาจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเช่นเดียวกับบรรจง แต่ว่าเรียนจบจากคณะอักษรศาสตร์

"บางทีนักข่าวสื่อก็ชอบถามนะ จริงๆ พี่ว่าความซ้ำมันไม่ได้เกิดจากพี่กับพี่เก้งเท่าไหร่ มันเกิดจากว่าพวกพี่ 365 (กลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องแฟนฉัน) เค้าก็เหมือนกัน ทั้งเป็นเพื่อนกัน ทั้งมีความชอบคล้ายกันจนกระทั่งทำหนังเรื่องเดียวกันด้วยซ้ำ แต่ในวันนึงที่เค้าเติบโตออกมาทำเรื่องต่างๆ ด้วยกันเอง พี่ก็ไม่ได้คิดว่า Seasons Change จะเหมือนเด็กหอ หรือจะเหมือนหมากเตะ หรือจะเหมือนเพื่อนสนิทนะ แต่มันก็มีความเป็นคาแรกเตอร์แบบใดแบบนึงที่คล้ายๆ กัน แต่มันไม่เหมือนกัน เพราะเค้าคือคนละคน ในขณะที่โต้ง โย่ง (ปวีณ ภูริจิตปัญญา) จริงๆ ก็เรียนนิเทศห่างจากคนเหล่านี้สามปี คือหนังที่ดูมันก็ยังใกล้เคียงกัน" (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

1.2.2 ปัจจัยที่ทำให้ภาพยนตร์ของบรรจงมีความแตกต่างกับภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของบริษัทจีทีเอช

แม้ว่าภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชจะมีลักษณะที่ใกล้เคียงกัน แต่ในขณะเดียวกันภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชก็ได้มีการถ่ายทอดความเป็นตัวตนของผู้กำกับภาพยนตร์ลงไปในภาพยนตร์สูงมาก เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชทุกคนเริ่มต้นกระบวนการสร้างภาพยนตร์ตั้งแต่ขั้นตอนการเขียนบทภาพยนตร์ ซึ่งต้องใช้ระยะเวลายาวนานมาก จึงอาจมีการถ่ายทอดวิธีคิด อุปนิสัย ประสบการณ์ สิ่งที่ชื่นชอบ รวมทั้งเหตุการณ์ที่ตนเองเคยประสบพบเจอลงไปในบทภาพยนตร์ด้วย

และถึงแม้ว่าบางประเด็นความคิดหลักจะไม่ได้มีจุดเริ่มต้นมาจากผู้กำกับภาพยนตร์ เพราะเป็นประเด็นความคิดหลักที่จิระหรือวรรณฤดีมอบให้กับผู้กำกับภาพยนตร์ เพื่อนำไปพัฒนาต่อยอดเรื่องราว แต่ผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนก็จะมีรูปแบบเฉพาะตัวในการพัฒนาให้ภาพยนตร์ที่เกิดจากประเด็นความคิดหลักเดียวกันนี้ กลายเป็นภาพยนตร์ที่มีลักษณะแตกต่างกันในที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรณีของบรรจง ที่ภาพยนตร์ทุกเรื่องของเขาสร้างขึ้นมาจากประเด็นความคิดหลักของตัวเอง ทำให้การเลือกประเด็นความคิดหลักของบรรจงมีความแตกต่างจากผู้กำกับภาพยนตร์คนอื่นของบริษัทจีทีเอช และมีตัวตนหรือความเหมือนบางประการปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ทุกเรื่องของเขาอย่างชัดเจน อันสืบเนื่องมาจากลักษณะนิสัยส่วนตัวและวิธีการมองโลกของเขา อย่างไรก็ตาม แม้ว่าในบางแง่มุมของภาพยนตร์อาจเกิดขึ้นจากความคิดของผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์หรือทีมงานฝ่ายต่างๆ แต่ในท้ายที่สุด ด้วยความที่บรรจงอยู่ในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ซึ่งมีอำนาจในการตัดสินใจสิ่งต่างๆ ดังนั้นสิ่งที่บรรจงตัดสินใจเลือกจึงต้องเป็นสิ่งที่บรรจงชื่นชอบ

“หนังของโต้ง ตัวตนที่สำคัญที่สุดคือตัวตนของโต้ง จริงๆ ผู้กำกับที่นี่ก็คล้ายๆ กันทุกคนนะ แรกๆ ที่ทำหนังพี่เก้งยังแซวเลย ดูง่ายๆ ออฟฟิศนี้ผู้กำกับคือพระเอก คือชอบคิดว่าตัวมันคือพระเอกแล้วก็ดำเนินเรื่องนี้ คือโต้งอาจจะไม่ถึงขนาดนั้น แต่ว่ามันจะมีตัวตนที่เป็นตัวเค้าอยู่ในตัวละครบางตัวแน่นอน” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

เมื่อพิจารณาลงไปในรายละเอียด จะพบว่าการที่ผู้กำกับภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชได้รับแรงบันดาลจากสื่อที่แตกต่างกัน ก็ส่งผลให้ภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนมีรูปแบบหรือลักษณะบางประการที่แตกต่างกันออกไป อย่างเช่นการที่บรรจงเติบโตมากับการชมภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด ทำให้บรรจงมีรสนิยมในการสร้างภาพยนตร์เช่นเดียวกับภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด นอกจากนี้การที่บรรจงมีนิสัยช่างพูดและรู้สึกสนุกสนานกับการเขียนบทสนทนา ยังส่งผลให้ตัวละครในภาพยนตร์ของบรรจงมีนิสัยช่างพูด พูดทุกสิ่งออกมาตามที่คิด ทำให้ในภาพยนตร์ของบรรจงมักมีบทสนทนาจำนวนมาก ตรงกันข้ามกับผู้กำกับภาพยนตร์บริษัทจีทีเอชกลุ่ม 365 ที่กำกับภาพยนตร์เรื่อง “แฟนฉัน” ซึ่งตัวละครในภาพยนตร์ของพวกเขาจะมีนิสัยพูดน้อย เพราะพวกเขาได้รับแรงบันดาลใจมาจากการอ่านการ์ตูนญี่ปุ่น ประเภทที่ตัวละครยืนอยู่หน้าบ้าน แล้วใบไม้ปลิว มีอีกาบินผ่าน

วรรณฤดีมีความคิดเห็นว่า ขณะที่ผู้กำกับภาพยนตร์กำลังเขียนบทภาพยนตร์ หรือมีการปรึกษาหารือเกี่ยวกับภาพยนตร์ ผู้กำกับภาพยนตร์ก็จะมีการคิดจินตนาการตามไปด้วยว่า เขามองเห็นภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นแบบใด จากนั้นจึงไปถ่ายทำภาพยนตร์ให้ได้ตามที่เคยคิดจินตนาการไว้ ซึ่งเมื่อใดก็ตามที่ผู้กำกับภาพยนตร์ยังทำงานอยู่บนพื้นฐานตัวตนของตัวเอง สุดท้ายภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนก็จะมีความแตกต่างกัน นั่นหมายความว่าเมื่อมองโดยภาพรวมจะเห็นเป็นภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้เหมือนกัน ทว่ารายละเอียดต่างๆ ในภาพยนตร์จะมีความแตกต่าง

กันอย่างสิ้นเชิง ดังเช่นที่ภาพยนตร์ของบรรจงจะมีทิศทางที่ชัดเจนและมีรสนิยมที่คล้ายคลึงทุกเรื่อง ทำให้ภาพยนตร์รักของบรรจงไม่เหมือนกับภาพยนตร์รักเรื่องอื่นของบริษัทจีทีเอช

"พี่รู้สึกว่าแต่ละคนไม่ได้ต่างมากในเชิงพล็อตเรื่อง จริงๆ ก็ต่างนะ แต่อาจจะไม่ใช่ถึงขนาดคนละทิศคนละทาง แต่ว่าในรสนิยมดีเทลเล็กๆ น้อยๆ จริงๆ มันไม่เหมือนกันเลย แบบโต้ง แบบเมษ (เมษ ธราธร) แบบปิ๊ง (อดิสรณ์ ตรีสิริเกษม) แบบพี่ต้น (นิธิวัฒน์ ธราธร)" (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ขณะที่นันทว้างมองว่า ภาพยนตร์ของบรรจงจะมีจังหวะที่ดีมากกว่าภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ ของบริษัทจีทีเอช เมื่อเทียบกับภาพยนตร์ที่เป็นแนวเดียวกัน

"จังหวะในหนังของโต้งจะมีความลงตัวกว่าหนังของจีทีเอชเรื่องอื่นในแนวเดียวกัน โต้งโตมากับการดูหนังตระกูลเขย่าขวัญและตลก ซึ่งตลกก็เป็นจริตที่คนไทยชอบ" (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

สำหรับในแง่การสร้างอารมณ์ขัน ถึงแม้ว่าจะเป็นการสร้างอารมณ์ขันเช่นเดียวกัน แต่ผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนของบริษัทจีทีเอชก็จะมีรูปแบบในการสร้างอารมณ์ขันที่แตกต่างกัน จนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว อย่างเช่นในภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ของบรรจงจะไม่มีการใส่เสียงประกอบลงไปในฉากที่ตัวละครทำตลก ในขณะที่ถ้าเป็นภาพยนตร์ของเมษ ธราธร จะมีการใช้เสียงประกอบจำนวนมากในฉากที่ต้องการความตลก เช่น การใช้เสียงกิ๊งหรือเช้ง ในฉากที่ตัวละครทำของหล่นเนื่องจากรู้สึกชื่นชอบ แล้วคิดว่าการใช้เสียงประกอบจะช่วยเพิ่มความตลกให้กับภาพยนตร์ได้ ยิ่งไปกว่านั้น ความตลกในภาพยนตร์ของผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนก็ยังมีระดับที่ไม่เท่ากัน อาทิ ฉากตลกถึงขั้นดึงกางเกงในออกมาที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ของเมษ ธราธร แต่จะไม่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ของบรรจง โดยวรรณฤดีมองว่าการที่ผู้กำกับภาพยนตร์ไม่ได้เขียนบทภาพยนตร์ถึงสิ่งหนึ่ง สำหรับบางคนอาจเป็นเพราะมีรสนิยมไม่ชอบสิ่งนั้น แต่สำหรับบางคนอาจเป็นเพราะไม่มีความมั่นใจมากเพียงพอที่จะไปเขียนถึงสิ่งนั้น ดังเช่นที่ทรงยศมองว่าตัวเองไม่สามารถกำกับภาพยนตร์ตลกได้อย่างแน่นอน เนื่องจากไม่มีความเชื่อมั่นว่าจะต้องกำกับในระดับใดจึงจะเรียกว่าตลก

"ผู้กำกับเวลาที่อยู่หน้ากองแล้ว คุณคือคนตัดสินใจทุกเรื่อง เพราะฉะนั้นคุณต้องมั่นใจมากในสิ่งที่คุณทำอยู่ ส่วนใหญ่แล้วเค้าจึงทำสิ่งที่ตรงกับรสนิยมตัวตนเค้า ไม่งั้นมันจะกลัวมาก เพราะทุกคนมาถามเราหมดเลย แล้วแบบเราตอบไปทั้งๆ ที่เราก็ไม่รู้ 8 เทคแล้ว สมมติเราจะบอกว่าพอ เราต้องรู้สึกว่า มันได้แล้ว ตลกแล้ว พอ ไปคัตต่อไป สมมุติว่าคุณไม่รู้ว่าคนเหยียบเปลือกกล้วยแล้วลื่น แล้วทำยังไงมันถึงจะตลก คุณก็อย่าเขียนเลย ซึ่งโต้งเค้าก็จะไม่เขียนสิ่งที่เค้าไม่มั่นใจหรือเค้าไม่กล้าออกไปกำกับ" (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

1.2.3 การทำงานของบรรจงภายใต้เงื่อนไขของโฆษณาสินค้า

1.2.3.1 การค้นหานางเอกใหม่จากโครงการ “ลักซ์ปั้นดาว” ในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ”

สำหรับกรณีของภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” อาจถูกมองว่าโครงการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ เริ่มต้นจากการประกวดค้นหานางเอกใหม่ของลักซ์ แต่แท้จริงแล้วมาจากประเด็นความคิดหลักของผู้กำกับภาพยนตร์ก่อน กล่าวคือหลังจากที่บรรจงสร้างภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” จนเสร็จสมบูรณ์แล้ว เขาก็ยังรู้สึกชื่นชอบและประทับใจหนังสือเรื่อง “สองเงาในเกาหลี” จึงลองคิดทบทวนแล้วตัดสินใจสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องต่อไป และด้วยความที่ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์รักเพียงเรื่องเดียวในปีนั้นของบริษัทจีทีเอช ต่อจากภาพยนตร์เรื่อง “รถไฟฟ้า..มาหานะเธอ” ลูกค้าที่เป็นเจ้าของสินค้าจึงยื่นความจำนงว่าต้องการที่จะมีส่วนร่วมด้วย ดังนั้นความคิดริเริ่มที่จะสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้จึงไม่ได้มาจากลูกค้า แต่มาจากหนังสือก่อน ทั้งนี้การมีลูกค้าจะช่วยลดต้นทุนในการสร้างภาพยนตร์ได้ ทำให้ภาพยนตร์ไม่เสี่ยงต่อการขาดทุน แต่ในขณะเดียวกันก็จะเป็นการเพิ่มภาระความรับผิดชอบและความกดดันให้กับผู้กำกับภาพยนตร์ ซึ่งการไปเจรจาตกลงกับลูกค้าเป็นงานที่มีความเครียด โดยเฉพาะในประเด็นที่มีความซับซ้อนสูง ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ก็จะต้องเป็นคนที่ไปพบปะและเจรจากับลูกค้าด้วยตนเอง นอกจากนี้ยังเคยมีตัวอย่างของการทำในลักษณะเช่นนี้แล้วส่งผลกระทบต่อภาพลักษณ์ของภาพยนตร์ บริษัทจีทีเอชจึงต้องทำการคิดพิจารณาอย่างรอบคอบก่อนที่จะตัดสินใจ เพราะหากเป็นการโฆษณาขายสินค้าที่ส่งผลกระทบต่อภาพลักษณ์อันดีของภาพยนตร์ บริษัทจีทีเอชก็จะปฏิเสธที่จะไม่ทำ และที่สำคัญคือการทำงานต่างๆ จะต้องมีจุดเริ่มต้นมาจากการที่บริษัทจีทีเอชมีโครงการจะสร้างภาพยนตร์อยู่ก่อนแล้ว โดยสำหรับในภาพยนตร์เรื่องนี้บริษัทจีทีเอชมีความตั้งใจแต่แรกอยู่แล้วว่าจะทำการค้นหานางเอกใหม่ เพราะถ้าเป็นนางเอกที่มีชื่อเสียงมาแสดงอาจทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกเชื่อถือในบทบาทนี้ ทางบริษัทจึงทำให้ความต้องการของทั้งสองฝ่ายมาบรรจบกัน แต่มีเงื่อนไขว่าบริษัทจีทีเอชจะเป็นฝ่ายที่เลือกและตัดสินใจเองทุกอย่าง (สำรวจหนัง GTH ผ่านสายตาผู้อำนวยการสร้าง, 2553)

สำหรับการคัดเลือกนางเอกของภาพยนตร์เรื่องนี้ โดยส่วนตัวบรรจงไม่ได้คาดคิดว่าจะต้องเป็นนักแสดงใหม่ ในตอนแรกจึงนึกถึงจรินทร์พร จุนเกียรติ แต่เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้มีโครงการที่จะไปร่วมกับผู้สนับสนุนภาพยนตร์ที่เป็นสินค้า ซึ่งการมีผู้สนับสนุนจะทำให้การสร้างภาพยนตร์ไม่ลำบาก ทว่าก็ทำให้เกิดข้อจำกัดตามมาว่า คนที่จะมารับบทนางเอกในภาพยนตร์เรื่องนี้จะต้องไม่เคยผ่านการเป็นนางเอกมาก่อน แต่เคยรับบทสมทบมาก่อนได้ จากนั้นบรรจงจึงต้องทำการคัดเลือกนางเอกร่วมกับโครงการประกวด “ลักส์ปั้นดาว” ซึ่งก็ทำให้บรรจงรู้สึกกังวลมาก เพราะการจะหานางเอกหนึ่งคนไม่ใช่เรื่องง่าย เนื่องจากคิดว่าถ้าใครมีความเหมาะสมที่จะได้เป็นนักแสดงก็คงได้เป็น

นักแสดงกันหมดแล้ว ไม่น่าจะมีใครที่ตกหล่น แต่ในอีกมุมหนึ่งบรรจงก็มองว่านักแสดงใหม่อาจจะมีความพิเศษบางอย่างได้ ซึ่งในโครงการนี้ก็มีคนมาสมัครถึง 1,500 คน แต่บรรจงก็ยังไม่สามารถตัดสินใจเลือกได้ เพราะบางคนมีรูปลักษณ์ตามที่ต้องการแต่แสดงตามที่ต้องการไม่ได้ จนกระทั่งวันหนึ่งหนึ่งธิดา โสภณ มาสมัคร และเนื่องจากบรรจงไม่ได้ดูโทรทัศน์ จึงไม่เคยรู้จักหนึ่งธิดามาก่อนว่าเคยมีผลงานการแสดงละครมาบ้าง แต่ว่ารับบทเป็นนักแสดงสมทบมาก กล่าวคือเป็นตัวละครที่ช่วยสร้างสีสันหรือสร้างอารมณ์ขันแบบเล็กน้อย สุดท้ายหนึ่งธิดาก็ได้รับคัดเลือกให้มาแสดงเป็นนางเอกของภาพยนตร์เรื่องนี้ (ยวิษฐา, 2553)

1.2.3.2 การใส่โฆษณาแฝง (tie-in) ในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ”

วรรณฤดีอธิบายว่า ในการสร้างภาพยนตร์มีความจำเป็นที่จะต้องใช้เงินงบประมาณในด้านการโฆษณาประชาสัมพันธ์ ซึ่งบริษัทจีทีเอชจะมีรายได้จากการขายลิขสิทธิ์ภาพยนตร์เพื่อนำไปผลิตเป็นแผ่นภาพยนตร์ ที่จะสามารถนำมาชดเชยกับค่าใช้จ่ายในส่วนนี้ได้ ทว่าด้วยสถานการณ์ในปัจจุบันที่แผ่นภาพยนตร์ไม่ได้รับความนิยมจากผู้ชมแล้ว ทำให้รายได้ส่วนที่บริษัทจีทีเอชเคยได้รับจากขายลิขสิทธิ์ภาพยนตร์เพื่อนำไปผลิตเป็นแผ่นภาพยนตร์สูญหายไป ส่งผลให้บริษัทจีทีเอชจำเป็นที่จะต้องใส่โฆษณาแฝงลงไปในภาพยนตร์ เพื่อให้เกิดรายได้ส่วนนี้ขึ้นมาชดเชยกับค่าใช้จ่ายในด้านการโฆษณาประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์

“ณ วันนี้ ดีวีดี 15 ล้านนั้นไม่มีแล้ว น้องคงไม่ซื้อดีวีดีแล้ว เพื่อนน้อง หรือรุ่นน้องของน้องตอนนี้จะไม่มีใครซื้อดีวีดี ตรงนั้นมันหายไปอีก แต่การโปรโมตเรายังต้องใช้เงิน สิ่งที่มาทดแทนตรงนี้คือ ตัวเลขดีวีดีมันน้อยมาก มันก็จะเป็นตัวเลขขายไลน์ทีวี ยูทูป ซึ่งไม่เยอะ สิ่งที่มาทดแทนคือต้องมีสปอนเซอร์ tie-in ในหนัง คือวงจรธุรกิจนี้มันไม่ค่อยเป็นธรรม ถามว่าทำไมคนดูต้องมานั่งดูหนังที่มี tie-in ก็เพราะคุณอยู่ในประเทศที่มันมีแผ่นผีหรือคนไม่ยอมซื้อแผ่นดีวีดี มันก็ตีกันไปตีกันมา ”
(วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ทางด้านนันทขว้างมีความคิดเห็นว่า การใส่โฆษณาแฝงในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ค่อนข้างมีความกลมกลืน เนื่องจากบรรจงเคยมีประสบการณ์ในการทำงานด้านโฆษณามาก่อน

“กวน มึน โฮ เป็นหนังที่ทำตามโจทย์โฆษณาตามโจทย์การตลาดอย่างชัดเจน มีการใส่โฆษณาแฝงลงไปในหนัง แต่ค่อนข้างมีความเนียนกว่าหนังไทยหลายเรื่องที่เป็นแนวนี้ เครื่องดื่มน้ำอัดลมเอสหรือเป๊ปซี่จะมีความเนียนอยู่ คือใส่เข้าไปในฉากแล้วไม่โดด ซึ่งโต้งทำงานเพื่อสินค้าได้ดีเพราะโต้งมาจากสายโฆษณา” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาถึงการถ่ายทอดกระบวนการทำงานของบรรจง จะพบว่าเป็นความโชคดีของบรรจงที่ได้ทำงานอยู่ในบริษัทที่มีมาตรฐานสูงและมีการตรวจสอบคุณภาพอย่างเข้มงวดทั้งสองแห่ง ได้แก่ บริษัทฟีโนมีนากับบริษัทจีทีเอช ทำให้บรรจงมีการทำงานในแต่ละขั้นตอนที่มีความประณีตพิถีพิถัน ทั้งยังเกิดการผสมผสานระหว่างหลักการหรือกลยุทธ์ที่เป็นประโยชน์จากทั้งสองบริษัท

จนกระทั่งเกิดการหลอมรวมทางความคิดในที่สุด อันส่งผลให้ภาพยนตร์ของบรรจงมีแนวโน้มที่จะประสบความสำเร็จได้ง่าย นอกจากนี้บริษัทฟีโนมีนาและบริษัทจีทีเอชยังมีอิทธิพลต่อการสร้างภาพยนตร์ของบรรจงเป็นอย่างมาก กล่าวคือแม้ว่าบริษัทฟีโนมีนาจะผลิตภาพยนตร์โฆษณา ทว่าก็มีทักษะต่างๆ ที่บรรจงสามารถนำมาประยุกต์ใช้ร่วมกับการผลิตภาพยนตร์ได้ เนื่องจากว่ามีวิธีคิดการทำงานบางอย่างที่คล้ายคลึงกัน ส่วนบริษัทจีทีเอชก็มีอิทธิพลในแง่ของการกำหนดนโยบาย การมีระบบบอร์ด 8 คน และระบบผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ซึ่งในบางครั้งอาจเป็นการลดทอนความเป็นประพันธกรของบรรจง แต่ก็เป็นปัจจัยสำคัญที่เอื้อให้ภาพรวมในภาพยนตร์ของบรรจงออกมาในทิศทางที่ดีขึ้น ซึ่งการที่บรรจงเคยได้เรียนรู้งานจากธนญชัยที่บริษัทฟีโนมีนามาก่อน ทำให้บรรจงได้รับการถ่ายทอดกระบวนการทำงานที่มีความพิเศษ ซึ่งมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและแตกต่างจากผู้กำกับภาพยนตร์คนอื่นในบริษัทจีทีเอช

1.3 ประเภทการกำกับภาพยนตร์ของบรรจง

1.3.1 กำกับร่วมกับภาคภูมิ วงศ์ภูมิ ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” “แฝด”

สำหรับบรรจงและภาคภูมิ พวกเขาไม่เคยมองว่าการทำภาพยนตร์เป็นสิ่งที่ง่าย เพราะการจะถ่ายทำหนึ่งช็อตต้องคิดทบทวนซ้ำอยู่หลายครั้งว่าจะใช้วิธีถ่ายอย่างไร จะใช้ภาพใกล้หรือภาพไกล เพราะผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องมีความทุ่มเทและไม่พึงพอใจกับสิ่งใดอย่างง่ายๆ เนื่องจากถือว่าตัวเองเคยชมภาพยนตร์มาเป็นจำนวนมากแล้ว จึงต้องมีข้อติต่างๆ เพื่อทำให้ภาพยนตร์เกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยทั้งบรรจงและภาคภูมิต่างก็ต้องโต้แย้งกันทางความคิดอยู่ตลอดเวลา เพื่อให้ผลงานออกมาดีที่สุด ทั้งนี้ภาคภูมิกล่าวว่า ในการกำกับร่วมจะไม่ได้มีการแบ่งแยกงานกันอย่างชัดเจน แต่จะช่วยเหลือกันในทุกขั้นตอน โดยแต่ละคนต่างก็ต้องพยายามลดทอนความเป็นตัวตนของตัวเองลงไป ซึ่งในกรณีที่พวกเขาทั้งสองคนมีความคิดเห็นไม่ตรงกัน จะไม่สามารถใช้การลงคะแนนเสียงได้ เพราะหากว่าเลือกคนละอย่างกันก็จะไม่ได้ข้อยุติอยู่เช่นเดิม ดังนั้นจึงต้องใช้การถกเถียงกันจนกว่าจะเห็นว่าใครมีเหตุผลที่ดีกว่า หรือไม่ก็คิดอีกอย่างหนึ่งที่ดีกว่ามากๆ เป็นทางเลือกที่สาม อันจะแตกต่างไปจากความคิดทั้งสองอย่างแรก (ยวิษฐา, 2547 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2547)

“บางครั้งเถียงกันเรื่องนี้อยู่ แล้วก็ทำให้เราข้ามไปอยู่อีกกรอบนึงได้ ซึ่งไม่ใช่กรอบเราที่ยืนทั้งคู่เลย กลายเป็นสิ่งใหม่ที่แบบว่าเถียงกันไปปุบจน ไปทางนั้นดีกว่า เราก็ข้ามไปตรงนั้นกันแทนเลยครับ” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

บรรจงมองว่าภาคภูมิได้สอนเขาในหลายสิ่ง เพราะโดยพื้นฐานแล้วภาคภูมิจะเป็นคนที่คิดรอบคอบ เมื่อพบสิ่งที่มั่นใจว่ามีความเหมาะสมก็จะเป็นความเหมาะสมอย่างแท้จริง ซึ่งตรงกันข้ามกับ

บรรจงที่เป็นคนเปลี่ยนแปลงความคิดอย่างรวดเร็ว โดยหากต้องการเปลี่ยนแปลงสิ่งใดก็จะเปลี่ยนแปลงในทันที เมื่อมาทำงานคู่กัน บรรจงจึงไม่สามารถจะเปลี่ยนแปลงสิ่งใดได้อย่างง่ายดายตามความต้องการของตัวเองเพียงอย่างเดียว เนื่องจากต้องผ่านการถกเถียงกับภาคภูมิเสียก่อน ซึ่งสิ่งเหล่านี้ได้ช่วยสอนและฝึกให้บรรจงมีกระบวนการคิดที่รอบคอบเพียงพอที่จะโน้มน้าวผู้อื่นให้เชื่อตามได้ แต่หากบรรจงมีความเชื่อมั่นว่าความคิดนั้นของตัวเองถูกต้องแล้ว เขาก็พร้อมที่จะปกป้องแนวคิดนั้นให้ได้ เพื่อไม่ให้เกิดความสับสนในการสร้างทิศทางของภาพยนตร์ เช่นเดียวกับภาคภูมิที่มองว่าจากการทำงานคู่บรรจงได้สอนให้เขาได้เรียนรู้ในหลายสิ่ง (พลสัน นกน่วม, 2556)

ทางด้านภาคภูมิมีความคิดเห็นว่า ในระหว่างที่มีการสร้างภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ร่วมกัน เขาได้สังเกตลักษณะนิสัยและธรรมชาติในการทำงานของทั้งตัวเองและบรรจง แล้วพบว่า ตัวเองมักจะเป็นคนที่ปฏิเสธข้อเสนอใหม่ๆ ไว้ก่อน หรือไม่คิดเปลี่ยนแปลงสิ่งใดในทันที เพราะต้องผ่านการคิดตรวจสอบอย่างละเอียดรอบคอบก่อนว่าข้อเสนอใหม่นั้นดีจริงจนกระทั่งเกิดความเชื่อมั่น แล้วจึงจะยอมรับข้อเสนอนั้นเพื่อเปลี่ยนแปลงงาน แต่กระนั้นก็จะเป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างค่อยเป็นค่อยไป ไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงทีละมาก ส่วนบรรจงจะเป็นคนที่พยายามคิดหาข้อเสนอใหม่ๆ อยู่ตลอด ทั้งยังเปลี่ยนแปลงการตัดสินใจหรือกรอบความคิดได้อย่างง่ายดายภายในระยะเวลาอันรวดเร็ว ซึ่งในกรณีที่ภาคภูมิมองว่ากรอบความคิดใหม่ของบรรจงดีกว่า ก็จะยอมรับและเปลี่ยนแปลงตาม ทว่าหากภาคภูมิมองว่ากรอบความคิดใหม่ของบรรจงยังไม่ดีเพียงพอ ก็จะบังคับและพูดโน้มน้าวเพื่อให้บรรจงย้ายกลับมาอยู่ที่กรอบความคิดเดิม ซึ่งการที่บรรจงและภาคภูมิมีลักษณะนิสัยที่ค่อนข้างตรงข้ามกัน เมื่อได้มาทำงานร่วมกันก็จะส่งผลดี เนื่องจากทำให้การทำงานมีความสมดุลลงตัว เพราะหากภาคภูมิกำกับเพียงคนเดียวก็อาจทำให้ภาพยนตร์ยึดติดอยู่แต่กับกรอบความคิดเดิม ไม่ได้ค้นพบสิ่งใหม่ ขณะที่หากบรรจงกำกับเพียงคนเดียวก็อาจทำให้ภาพยนตร์มีทิศทางที่ไม่แน่นอน การทำงานเกิดความไม่ชัดเจนเท่าที่ควร

บรรจงมองว่า การกำกับร่วมในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” และ “แฝด” เป็นสิ่งที่ยากลำบากและทำให้เขาเครียดมาก เพราะงานภาพยนตร์และการทำงานคู่เป็นเรื่องของรสนิยม มีเรื่องความชอบส่วนตัวสูง มีความเผด็จการ บางครั้งไม่สามารถตัดสินใจด้วยการใช้ตรรกะเหตุผลได้ เช่น ภาคภูมิต้องการให้นักแสดงเดินไปทางซ้าย แต่บรรจงต้องการให้นักแสดงเดินไปทางขวา ซึ่งที่จริงแล้วไม่มีเหตุผลที่จะอธิบายได้ว่า เหตุใดจึงต้องเดินไปทางซ้ายหรือขวา ทว่าเมื่อมีการถกเถียงกันก็จะไม่สามารถหาข้อยุติได้โดยง่าย นั่นคือในบางครั้งมีการถกเถียงกันจนต้องหยุดพักกอง เพื่อรอให้บรรจงและภาคภูมิถกเถียงกันให้จบเสียก่อน ทั้งที่พวกเขาก็เคยถกเถียงกันในเรื่องดังกล่าวมาก่อนหน้านี้แล้ว โดยสำหรับการสร้างภาพยนตร์ในช่วงต้นจะมีการแบ่งแยกที่ค่อนข้างชัดเจนว่า ทิศทางที่บรรจงหรือภาคภูมิชื่นชอบเป็นเช่นไร เช่น มีการถ่ายสองเทคเพื่อให้ครอบคลุมกับความต้องการของทั้งบรรจงและของภาคภูมิ ไว้สำหรับเลือกในขั้นตอนการตัดต่อ ซึ่งช่างตัดต่อก็จะทราบว่าเทคนี้เป็นของบรรจง

หรือภาคภูมิ แต่ก็มีบางครั้งที่ไม่ทราบว่าเทคนี้เป็นของใคร อย่างไรก็ตาม ในภายหลังทั้งบรรจงและภาคภูมิต่างก็พยายามลดทอนความต้องการส่วนตัวลงไป พร้อมกับเริ่มปรับความเข้าใจให้มีทิศทางการสร้างภาพยนตร์ที่ชัดเจนและตรงกันมากยิ่งขึ้น จนในที่สุดการทำงานร่วมกันของทั้งสองคนก็ราบรื่นขึ้นเรื่อยๆ (กิ่งสุรางค์ อนุภาษ, 2556)

บรรจงจะกลัวการทะเลาะกับภาคภูมิมาก จึงได้มีการพูดคุยตกลงกับภาคภูมิตั้งแต่แรกแล้วว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะสำเร็จได้ ก็ต่อเมื่อมีการเตรียมงานล่วงหน้าที่ดีมากและมีความพร้อมสูง ส่วนในด้านการถ่ายทำก็ต้องถ่ายให้เหมือนกับภาพที่วาดไว้ในสตอรี่บอร์ดทุกฉาก ไม่ให้มีการผิดเพี้ยนหรือไม่มีการด้นสดไปตามสถานการณ์ (improvise) เลยแม้แต่น้อย แต่ถึงจะพยายามเตรียมงานให้ดีอย่างไรกระนั้นก็ยังเกิดการโต้แย้งกันในบางครั้ง นอกจากนี้ทีมงานในกองถ่ายทุกคนยังมีอายุมากกว่าบรรจง ดังนั้นจึงยิ่งเป็นความยากที่บรรจงจะต้องมีเหตุผลที่มากเพียงพอ เพื่อที่จะอธิบายให้ภาคภูมิและทีมงานทุกคนเข้าใจได้ อันจะนำไปสู่ความต้องการในสิ่งเดียวกันหรือเห็นคล้อยตามไปในทิศทางเดียวกัน ทางด้านภาคภูมิมองว่า ในการกำกับร่วมอาจเปรียบเปรยได้ว่าผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสองคนเป็นคนคนเดียวกัน เพราะต้องตัดสินใจทุกอย่างร่วมกัน ยิ่งไปกว่านั้นคือในการจะสั่งการทีมงานหรือทำงานในขั้นตอนใดก็ตาม ผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสองคนจะต้องถ่ายทอดคำสั่งออกไปโดยให้เหลือเพียงแค่หนึ่งเสียงเท่านั้น ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสองคนสามารถตกลงกันได้ประมาณ 80 เปอร์เซนต์ แต่อีก 20 เปอร์เซนต์ ไม่สามารถตกลงให้เป็นเสียงเดียวกันได้ จึงทำให้เกิดการโต้เถียงกันในกองถ่าย แล้วทีมงานเกิดความสับสน

“อย่างหน้ากองปุบมันมีฉากที่แบบว่า ตัวแสดงยืนตรงนี้แล้วเงามันติดในกระจก ผมก็ว่าไม่ดีเลย ไม่เห็นชอบ คืออนันดายืนอยู่ในเซตแล้วแบบว่า เหมือนมันสะท้อนอยู่ในกระจกเห็นเป็นสองคน พอดี ผมก็รู้สึกว่ามันประหลาด แบบยืนอยู่สองคน โต้งบอกว่าดีออก มันเหมือนกับเล่าว่าตัวตนสองคนที่ไม่เหมือนกัน ผมว่าไม่เห็นดีเลย ก็เถียงๆๆ กัน สุดท้ายผมก็ยอม” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

การกำกับร่วมทำให้บรรจงมีความกังวลในการออกกองถ่ายมาก ดังนั้นก่อนมีการถ่ายทำจริงบรรจงจึงต้องมีความแม่นยำในบทภาพยนตร์เป็นอย่างมาก โดยทุกวันเขาจะต้องเอาสตอรี่บอร์ดมานั่งดูทบทวนหลายรอบ เพื่อตรวจสอบว่าภาพมีความครบถ้วนจากทุกมุมมองแล้ว ไม่มีการตกหล่น พร้อมกับคิดว่าจะบอกเล่าและกำกับฉากเหล่านั้นอย่างไรให้ดีที่สุด โดยสตอรี่บอร์ดถือเป็นเครื่องมือสำคัญที่ช่วยให้การถกเถียงของบรรจงและภาคภูมิที่หน้ากองถ่ายลดน้อยลงไปมาก เนื่องจากในสตอรี่บอร์ดจะมีการกำหนดรายละเอียดต่างๆ ที่ค่อนข้างมีความครอบคลุมอยู่แล้ว ได้แก่ นักแสดงต้องเดินเข้าออกทางใด นักแสดงจะต้องแสดงประมาณใด ทำให้บรรจงกับภาคภูมิไม่ต้องเสียเวลามาถกเถียงกันอีกในขณะถ่ายทำ โดยอาจมีเพียงบางฉากที่บรรจงกับภาคภูมิต้องมาถกเถียงกันต่อ ทางด้านภาคภูมิอธิบายว่า ในการวาดสตอรี่บอร์ด ส่วนใหญ่แล้วภาคภูมิจะเป็นคนที่เริ่มต้นวาดการ์ตูนก่อน หรืออาจใช้

วิธีการเปิดภาพอ้างอิงเพื่อให้บรรจงดูเป็นตัวอย่างว่าจะถ่ายทำในลักษณะนี้ จากนั้นจึงให้บรรจงแสดงความคิดเห็นว่าเห็นด้วยหรือไม่ ถ้ามีความเห็นไม่ตรงกันก็จะต้องถกเถียงกันต่อ แต่ถ้ามีความเห็นสอดคล้องกันแล้วก็จะไปหาตัวคนทำสตอรี่บอร์ด โดยให้คนทำสตอรี่บอร์ดวาดภาพตามแบบร่างที่ภาคภูมิได้พูดคุยตกลงกับบรรจงมาเรียบร้อยแล้ว

“จริงๆ แล้วผมคิดว่าการกำกับแบบนี้เป็นไปไม่ได้ครับ เพราะว่าผู้กำกับในโลกนี้ที่เค้ามารวมกันทำ ผมว่ามหัศจรรย์สุดแล้ว แฟนฉันอย่างนี้ ชัตเตอร์ฯ เป็นเพื่อนกันไม่ค่อยมีครับ เพราะว่ามันมีแต่แบบพี่น้องโคเอน พี่น้องวาโชสกี้ เค้าเป็นพี่น้องกันโอเค มันถึงจะมีความเข้าใจบางอย่างกัน ขนาดพี่น้องยังตีกัน เพื่อนกันนี่อีโก้คนละแบบ ความชอบมีมาคนละแบบ มาทำหนังร่วมกัน มันยากครับ” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

แม้ว่าการกำกับร่วมจะเป็นสิ่งที่ยากลำบาก แต่การกำกับร่วมในภาพยนตร์แนวผีสยองขวัญจะส่งผลให้ทั้งบรรจงและภาคภูมิต่างก็มีเป้าหมายเดียวกันคือ ต้องทำให้ภาพยนตร์มีความน่ากลัว มีเสน่ห์และมีความคมคายมากที่สุด นอกจากนี้การได้กำกับร่วมในภาพยนตร์แนวผีสยองขวัญยังเป็นผลดีเพราะภาพยนตร์ประเภทนี้จะต้องคอยกำหนดความรู้สึกของผู้ชมอยู่ตลอดเวลาด้วยวิธีการต่างๆ ดังนั้นหากจะกำกับเพียงคนเดียว ทั้งยังเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ใหม่ ก็อาจจะยังทำให้ไม่เข้าใจวิธีการบางอย่างได้ อย่างในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ภาคภูมิก็ไม่ได้คิดที่จะกำกับคนเดียว เนื่องจากเติบโตมากับการชมภาพยนตร์แบบเดียวกับบรรจง ดังนั้นเมื่อมีโครงเรื่องที่เป็นภาพยนตร์แนวสยองขวัญอีก จึงต้องการที่จะกำกับร่วมกับบรรจง เพราะรู้สึกว่าสามารถสร้างภาพยนตร์ในแนวนี้ร่วมกันได้ดี ส่วนบรรจงมองว่าความท้าทายในการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญคือ การทำให้ภาพยนตร์สยองขวัญมีคุณภาพดีอย่างที่ผู้กำกับภาพยนตร์รู้สึกพึงพอใจและเป็นไปตามเรื่องราวที่ควรจะเป็น

“จริงๆ สองเรื่องนี้ ชัตเตอร์ฯ แฝด ไม่ค่อยใช่ผมเท่าไหร่ แต่ผมคิดว่าตัวเองเป็นคนทำงานตามโจทย์ได้ คือประมาณว่ามีโจทย์มา เราก็ตื่นเต้นท้าทายที่จะตีความมันให้มันที่สุด แต่ว่าสุดท้ายมันจะมีบางซีนที่เป็นอารมณ์ขัน มันก็จะชัดเจนว่ามาจากผม เช่น ฉากกะเทยในห้องน้ำในชัตเตอร์ฯ ที่ขอทิชชู่แล้วก็เป็นซีนที่ผมพูดเล่นๆ แล้วสุดท้ายเราถ่ายดีกว่า มันก็มันดี” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

เมื่อวิเคราะห์ถึงปัจจัยที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องแรกของบรรจงและภาคภูมิประสบความสำเร็จ ผู้วิจัยมองว่าปัจจัยหนึ่งเป็นเพราะภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” เป็นภาพยนตร์แนวสยองขวัญ ซึ่งเป็นแนวที่ภาคภูมิและบรรจงมีความถนัด กล่าวคือภาคภูมิเคยมีประสบการณ์การทำภาพยนตร์สั้นแนวสยองขวัญมาก่อน ทำให้มีความเข้าใจและเห็นภาพมากกว่าภาพยนตร์แนวอื่นๆ ในขณะที่บรรจงไม่เคยมีประสบการณ์การทำภาพยนตร์สั้นแนวสยองขวัญมาก่อน แต่มีรสนิยมชื่นชอบภาพยนตร์แนวสยองขวัญและเคยรับชมภาพยนตร์แนวสยองขวัญมาเป็นจำนวนมาก ทั้งยังชอบศึกษา

วิเคราะห์การเล่าเรื่องและเทคนิคทางภาพยนตร์จากภาพยนตร์แนวสยองขวัญเรื่องต่างๆ ทำให้บรรจงสามารถเลือกนำวิธีการเหล่านั้นมาประยุกต์ใช้กับภาพยนตร์ของตัวเองได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ในการกำกับร่วมก็จะมีทั้งข้อดีและข้อเสียหลายประการดังต่อไปนี้ ข้อดี ได้แก่ การทำงานร่วมกันจะช่วยแบ่งปันความเสี่ยง ลดความกดดันในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ใหม่ รวมถึงลดความกดดันจากการสร้างภาพยนตร์ในนามของบริษัทฟีโนมีนา นั่นคือหากกำกับเพียงคนเดียวก็จะยิ่งรู้สึกกดดันมากขึ้นไปกว่านี้ นอกจากนี้ยังได้ทบทวนตรวจสอบการทำงานของกันและกัน ไม่จมอยู่แต่กับความคิดของตัวเอง (ยวิษฐา, 2547) ได้ฝึกการคิดแบบรอบคอบและทำให้เป็นคนสุขุมมากขึ้น จากเมื่อก่อนที่เคยเชื่อว่าความคิดของตัวเองดีที่สุด แต่พอเริ่มมีการคัดค้านที่เป็นการมองในอีกมุมหนึ่ง ก็จะทำให้ตระหนักได้ว่ายังมีอีกมุมหนึ่งที่ไม่ได้นึกถึง ทั้งนี้คนสองคนต่างก็มีข้อดีที่ไม่เหมือนกัน ดังนั้นเมื่อได้มาช่วยกันคิดและพูดคุยปรึกษากันแล้ว ก็จะสามารถช่วยเติมเต็มในสิ่งที่อีกคนขาดได้ อันจะส่งผลให้ภาพยนตร์มีความสนุกสนานมากขึ้นและมีคุณภาพดีมากขึ้นอีกด้วย ยิ่งไปกว่านั้น ปัญหาในกองถ่ายก็มักจะเกิดขึ้นอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งการมีผู้กำกับภาพยนตร์สองคนก็จะช่วยกันแก้ไขปัญหาต่างๆ ได้เป็นอย่างดี ส่วนข้อเสีย ได้แก่ การทำงานร่วมกันจะทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนต้องทำงานหนักเหน็ดเหนื่อยและใช้พลังงานมาก (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, 2547 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2547) นอกจากนี้การที่มีคนมาคอยคัดค้านความคิด แม้จะโดยไม่เจตนา แต่ก็อาจส่งผลให้กลายเป็นคนที่สูญเสียความเชื่อมั่นในตัวเองไป และรู้สึกว่าสิ่งที่ตัวเองคิดยังไม่ดีพออยู่เสมอ รวมไปถึงทำให้การทำงานของทีมงานมีความยุ่งยากเพิ่มมากขึ้น เช่น บางครั้งต้องการภาพแค่เฟรมเดียว แต่ผู้กำกับภาพต้องถ่ายหลายแบบมาก เช่น อาจมีทั้งการ ดอลลี่ซ้าย ดอลลี่ขวา ดอลลี่ออก หรือดอลลี่เข้าเพื่อให้ครอบคลุมกับความต้องการของผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสองคน นอกจากนี้การกำกับร่วมยังทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์ไม่สามารถที่จะสร้างภาพยนตร์ตามรูปแบบที่ตัวเองต้องการได้ทั้งหมด ทางด้านภาคภูมิมีความคิดเห็นว่าการกำกับร่วมเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กับ “แฝด” กลายเป็นภาพยนตร์ที่มีคุณภาพดี

“มันเป็นการทำงานที่มีทั้งความดีและความขมขื่นไปในเวลาเดียวกัน เหมือนเราไม่เคยทำหนังกันตอนนั้น ผมเพิ่งทำงานกันได้ไม่กี่ปีครับ ปีสองปีก็มาทำหนังกันเลย การมีสองคนแล้วมันรีเช็คกันทุกอย่าง มันก็ชัวร์ เลยทำให้หนังมันดี แล้วมันก็สร้างประสบการณ์ทั้งคู่ครับ ซึ่งผมรู้สึกว่าการที่เราอยู่ไม่สุข ไม่ได้แบบคิดงานแล้วก็สบายใจ ออกไปกำกับ มันเป็นการถกเถียงทะเลาะวิวาทจนมันได้สิ่งที่ดีที่สุดครับ” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

1.3.2 กำกับภาพยนตร์ anthology film ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” “5 แพร่ง”

บรรจงมักจะรู้สึกว่า ธรรมชาติของภาพยนตร์สั้นๆ หลากหลายตอนที่นำมารวมกันเพื่อให้กลายเป็นภาพยนตร์ยาวหนึ่งเรื่อง ส่วนใหญ่แล้วจะเป็นไปในลักษณะของการรับผิดชอบเฉพาะตอน

ของตัวเอง แล้วจึงค่อยนำมารวมกันในภายหลัง แต่สำหรับการทำงานในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” “5 แพร่ง” ผู้กำกับภาพยนตร์ทุกคนจะช่วยเหลือซึ่งกันและกันเป็นอย่างมาก เหมือนกับว่าทุกตอนเป็นภาพยนตร์ของตัวเอง โดยเป้าหมายสำคัญในการสร้างภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องคือ จะต้องประกอบไปด้วยเรื่องราวที่มีความน่าสนใจในหลากหลายรูปแบบ นั่นคือภาพยนตร์สั้นในแต่ละตอนจะมีรสชาติที่แตกต่างกัน โดยที่พวกเขาจะต้องคอยตรวจสอบเนื้อหาร่วมกันอยู่ตลอด เพราะหากว่าในแต่ละตอนมีฉากผีหรือรสชาติบางอย่างที่คล้ายคลึงกัน ก็อาจจะทำให้ผู้ชมรู้สึกเบื่อหน่ายได้ ซึ่งก็ถือเป็นการทำงานที่มีความยากมาก และถึงแม้ว่าภาพยนตร์สั้นในแต่ละตอนจะมีรสชาติที่แตกต่างกัน แต่เมื่อมองเป็นภาพรวมแล้ว จะต้องรู้สึกว่าภาพยนตร์สั้นทุกตอนมีคอนเซปต์เดียวกันหรือเป็นภาพยนตร์ตอนต่อกันที่มีความกลมกลืนเป็นหนึ่งเดียวกัน อย่างเช่นในภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ที่แก่นเรื่องร่วมปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนมาก ได้แก่ เป็นเรื่องราวใกล้ตัว แล้วที่สำคัญคือมีความทันสมัยกับสังคมในยุคปัจจุบัน โดยเรื่องราวในบางตอนถูกสร้างมาจากข่าวหน้าหนึ่งของหนังสือพิมพ์และสื่อต่างๆ เช่น แก๊งปาหิน การค้ามนุษย์ เต็นท์รถมือสอง โรงพยาบาล (ยันตกร ยุสานนท์ และ มนูญศักดิ์ ช่วยรอดหมด, 2552) ทั้งนี้ภาคภูมิมีความคิดเห็นว่า การกำกับภาพยนตร์ anthology film ไม่ยากมากเท่ากับการกำกับร่วม

“จริงๆ ในแง่ของแพร่ง กับ แฝด และ ชัตเตอร์ฯ ไม่เหมือนกันตรงที่ว่า เราแยกกันไปคนละเรื่อง เราแค่เอาหนังสั้นมาต่อกัน แล้วคิดคอนเซปต์ร่วมกัน เราออกไปคิดเรื่องของตัวเองให้อยู่ใน คอนเซปต์ แล้วก็เอามารวบรวมด้วยกัน มันไม่ยากเท่ากับกำกับ 2 คน” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

ภาพยนตร์ anthology film จะต้องเป็นการทำงานร่วมกันของผู้กำกับภาพยนตร์อย่างสามัคคี ดังนั้นจึงไม่ใช่เพียงแค่การสร้างภาพยนตร์ตอนของตัวเองให้ดีอย่างเดียว แต่ยังต้องดูแลภาพยนตร์ตอนอื่นๆ ด้วย เพื่อให้ภาพรวมของภาพยนตร์ออกมาดีที่สุด โดยผู้กำกับภาพยนตร์ทุกคนจะช่วยกันระดมความคิดและให้คำปรึกษาซึ่งกันและกัน แต่จะแยกย้ายกันออกไปถ่ายทำตอนของตัวเอง แล้วหลังจากนั้นจึงค่อยกลับมาตัดต่อ ทำเสียง และทำการโฆษณาประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ด้วยกัน และเนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนต่างก็รับผิดชอบถ่ายทำเฉพาะตอนของตัวเอง จึงทำให้ภาพยนตร์สามารถที่จะกำหนดวันที่เข้าฉายได้อย่างค่อนข้างแน่นอน ทั้งนี้บรรจงรู้สึกว่าการกำกับภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” และ “5 แพร่ง” จะไม่เคร่งเครียดเหมือนกับภาพยนตร์ผีที่เมื่อก่อนเขาเคยกำกับ แต่สิ่งที่ทำให้บรรจงค่อนข้างกังวลก็คือ ต้องทำงานภายใต้เวลาที่จำกัด ในขณะที่ผลลัพธ์ต้องออกมาดีที่สุด เพราะไม่ว่าจะกำกับกี่คนก็ต้องทำงานอย่างเต็มที่เช่นเดิม (สำรวจหนัง GTH ผ่านสายตาผู้อำนวยการสร้าง, 2553)

สำหรับการคิดประเด็นหลักของภาพยนตร์จะไม่ได้เป็นแบบต่างคนต่างคิด แต่จะทำงานร่วมกันเป็นทีมและทำงานเหมือนกับงานโฆษณามาก กล่าวคือจะนั่งอยู่ในห้องประชุมด้วยกัน โดยในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ผู้กำกับภาพยนตร์ทุกคนจะประชุมสรุปเรื่องกันสัปดาห์ละครั้ง แล้วในแต่

ละวัน ก็จะพูดคุยลงไปในรายละเอียดกันอย่างสนุกสนาน ซึ่งการเป็นภาพยนตร์สั้นจะทำให้สามารถพูดเกริ่นเข้าเรื่องได้อย่างรวดเร็ว ไม่ต้องเสียเวลาอารัมภบทนาน หรืออย่างในภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ก็จะมีการประชุมกันตลอดเวลา เป็นเวลาหลายวันมาก เพื่อประชุมกันว่าภาพยนตร์จะเป็นแนวใด รวมถึงการคิดประเด็นหลักของภาพยนตร์ที่ต้องการ ซึ่งจะต้องไม่เคยมีปรากฏในภาพยนตร์ผีเรื่องใดในโลกนี้มาก่อน โดยจะมีการพูดถึงคำหรือประเด็นที่น่าสนใจขึ้นมาว่าผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนรู้สึกอย่างไร ซึ่งบางประเด็นอาจจะสามารถนำไปคิดต่อยอดได้อย่างรวดเร็วมาก ในขณะที่บางประเด็นอาจจะถูกตัดทิ้งไป ทั้งนี้จะมีการนำเสนอประเด็นที่น่าสนใจขึ้นบนกระดานจำนวนมากประมาณ 20-30 เรื่อง จากนั้นก็ช่วยกันคิดและลองต่อเรื่องกันว่า หากจะเลือกประเด็นนี้แล้วควรจะนำประเด็นอื่นมาเฉลี่ยกันอย่างไร นอกจากนี้ยังได้มีการพิจารณาถึงทิศทางภาพยนตร์ผีของทั้งประเทศไทยและของโลกประกอบด้วยว่า สถานการณ์ของภาพยนตร์ผีในปัจจุบันเป็นเช่นไรและกำลังมีประเด็นใดที่น่าสนใจ ซึ่งสุดท้ายแล้วประเด็นที่จะได้นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์จะต้องเป็นประเด็นที่ผู้กำกับภาพยนตร์ทุกคนยอมรับว่ามีความน่าสนใจอย่างแท้จริง จากนั้นจึงเขียนเป็นบทภาพยนตร์แล้วส่งไปให้บอร์ดของบริษัทจีทีเอชพิจารณา (ยันตกร ยุสานนท์ และ มนูญศักดิ์ ช่วยรอดหมด, 2552 ; ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2552)

การคิดเรื่องราวในภาพยนตร์จำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงปัจจัยในด้านความยาวของภาพยนตร์ด้วย โดยจะต้องเลือกโครงเรื่องและวิธีการเล่าให้เหมาะสมกับเวลา นั่นคือแต่ละตอนไม่ควรจะยาวเกินไป โดยหากตอนใดตอนหนึ่งมีความยาวมากจนเกินไป ก็ต้องตัดทอนให้สั้นลงเพื่อให้เกิดความสมดุลกับตอนอื่นๆ ดังเช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” จะประกอบไปด้วยภาพยนตร์ที่มีความยาวโดยเฉลี่ยเท่าๆ กัน คือประมาณ 20-30 นาทีต่อตอน ลดหลั่นกันไป ซึ่งหลังจากที่มีการทดสอบชมอยู่หลายครั้ง ทั้งจากฝ่ายผู้สร้างเองและฝ่ายผู้ชมหลายกลุ่มที่เป็นกลุ่มทดสอบ ปรากฏว่าพวกเขาไม่ได้รู้สึกว่าตอนหนึ่งๆ ยาวหรือสั้นจนเกินไป เพราะภาพยนตร์มีทั้งตอนยาวตอนสั้นที่ผสมผสานกันแล้วเกิดความเหมาะสมลงตัวในด้านของเนื้อหา (ยันตกร ยุสานนท์ และ มนูญศักดิ์ ช่วยรอดหมด, 2552)

ขั้นตอนที่ยากที่สุดสำหรับการสร้างภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” และ “5 แพร่ง” คือขั้นตอนการตัดต่อ เพราะการนำภาพยนตร์สั้นหลายๆ ตอนมาร้อยเรียงต่อกันให้เป็นภาพยนตร์หนึ่งเรื่อง เป็นสิ่งที่ยากมาก แล้วยังต้องคิดวางแผนแม้กระทั่งว่าการเรียงลำดับตอนแบบใดที่จะทำให้ภาพรวมของภาพยนตร์ดูดีที่สุด หรือไม่ทำให้ตอนใดตอนหนึ่งดูด้อยลงไป รวมถึงการคำนึงถึงอารมณ์ของผู้ชมด้วย นั่นคือภาพยนตร์จะต้องมีทั้งช่วงที่อารมณ์ขึ้นสู่จุดสูงสุดและช่วงที่ผ่อนคลาย เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกสนุกสนานอย่างเต็มที่ตั้งแต่ตอนแรกไปจนถึงตอนสุดท้าย โดยที่ไม่รู้สึกเบื่อหน่าย เหนื่อย อึดอัด หรือเครียดกับภาพยนตร์มากจนเกินไป (ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2552) ทั้งนี้ทางผู้สร้างก็จะมีกลวิธีในการเรียงลำดับตอนว่า ถ้าเป็นอารมณ์นี้ควรจะต้องต่อด้วยอารมณ์ใด เพื่อให้เกิดการเฉลี่ยทางอารมณ์ ดังเช่นในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ที่ไม่ได้มีการจัดเรียงเรื่องราวให้เกิดความน่ากลัวติดต่อกัน ทว่ามี

การสลับไปมา โดยให้เรื่องผีที่มีจังหวะผ่อนคลายอย่าง “คนกลาง” มาคั่นกลางเป็นตอนที่ 3 ซึ่งก่อนที่ภาพยนตร์จะเข้าฉายจริงนั้น จะต้องมีการตัดต่อเพื่อนำไปให้กลุ่มตัวอย่างทดสอบชมก่อนล่วงหน้าจำนวนหลายสิบรอบ เพื่อให้ภาพยนตร์มีความสมบูรณ์มากที่สุดในวันที่เข้าฉายจริง ("สี่แพร่ง DIRECTOR'S STATEMENT ", 2551)

“สี่แพร่ง 5 แพร่ง ช่วยกันคอมเมนต์ตั้งแต่บท บทตอนนี้มันเกินไหม มันควรจะเป็นอย่างนี้หรือตัดต่อเสร็จแล้ว ยาวไป บอกว่าเอาส่วนนี้ออกเถอะ แต่ละคนรับผิดชอบตอนตัวเอง สรุปก็คือช่วยกันคอมเมนต์และตัดต่อครับ” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

จากการทำงานในขณะที่ถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” บรรจงได้ค้นพบบางสิ่งที่ทำให้เขารู้สึกผ่อนคลายเป็นอย่างมาก เพราะไม่ต้องเครียดอยู่ที่หน้ามอนิเตอร์ตลอดเวลา พร้อมกับปราศจากความตื่นเต้น แต่ไม่ได้หมายความว่าปราศจากความกระตือรือร้น และที่สำคัญคือ เขาได้ทดลองการทำงานด้วยรูปแบบใหม่ กล่าวคือเขาพร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงที่หน้ากองถ่าย โดยสามารถเพิ่มเติมบทพูดเข้าไปได้ หรือหากฉากนี้ยังขาดความสนุกอยู่ก็สามารถถ่ายทำใหม่อีกครั้งได้ (พลสัน นกน่วม, 2556)

1.3.3 กำกับเดี่ยว ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” “พี่มาก..พระโขนง”

เมื่อเปรียบเทียบระหว่างการกำกับเดี่ยวกับกำกับร่วม บรรจงมองว่าข้อดีที่เห็นได้ชัดเจนจากการกำกับเดี่ยวก็คือ การทำงานรวดเร็วขึ้นมาก เนื่องจากไม่ต้องเสียเวลาถกเถียงกันสองคน เพียงแค่คิดหรือตัดสินใจกับตัวเองให้ได้ ก็สามารถสรุปย่อให้ทีมงานฟังได้ทันที นอกจากนี้การกำกับเดี่ยวยังทำให้บรรจงลดความกดดันลงไปได้ เพราะไม่ต้องกังวลว่าผู้กำกับภาพยนตร์อีกคนจะคิดตรงกันหรือไม่ และเมื่อต้องการทำสิ่งใดก็สามารถจัดการได้ในทันที ทางด้านวรรณฤดีมองว่าจุดเด่นในการทำงานของบรรจงคือ บรรจงเป็นคนที่มีความชัดเจนว่าชอบหรือไม่ชอบสิ่งใด และตัดสินใจเลือกสิ่งต่างๆ ด้วยความเชื่อมั่น ปราศจากความลังเล แม้ว่าธรรมชาติของการสร้างภาพยนตร์คือการทำงานที่ผลลัพธ์จะปรากฏออกมาให้เห็นในอนาคต เช่น เวลาที่เขียนบทภาพยนตร์ผู้กำกับจะต้องมีพื้นฐานความเชื่อที่ว่าบทภาพยนตร์ที่กำลังเขียนอยู่นั้นเป็นบทที่ดี แต่ก็ไม่อาจทราบได้ว่าเมื่อบทภาพยนตร์เขียนเสร็จสมบูรณ์แล้วจะเป็นบทที่ดีจริงหรือไม่ หรืออย่างการคัดเลือกนักแสดง สมมุติว่าบทนี้มีนักแสดงมาให้เลือกทั้งหมด 3 คน โดยทันทีที่ผู้กำกับตัดสินใจเลือกหนึ่งคน ก็จะไม่มีโอกาสได้เห็นว่านักแสดงอีกสองคนแสดงเป็นเช่นไร ซึ่งถ้าหากว่าเป็นผู้กำกับภาพยนตร์บางคนที่ไม่มีความมั่นใจ เวลาที่ทำงานอาจส่งผลให้ภาพยนตร์เกิดทิศทางที่ไม่ชัดเจน ทั้งนี้การที่บรรจงเป็นคนที่มีความชัดเจนได้ส่งผลดีต่อการทำงานของเขาเป็นอย่างมาก เพราะแม้ว่าการทำงานของบรรจงในทุกขั้นตอนจะมีทีมงานคอยช่วยเหลือ เช่น ผู้กำกับภาพ ช่างตัดต่อ ทีมเขียนบทภาพยนตร์ ทว่าหน้าที่ที่สำคัญมากที่สุดของบรรจงคือการตัดสินใจ ซึ่งการตัดสินใจที่อยู่บนพื้นฐานของความมั่นคง ไม่เปลี่ยนแปลงได้โดยง่าย หรือการมี

รสนิยมความชอบที่ชัดเจน ก็จะทำให้ทีมงานในแต่ละฝ่ายพยายามที่จะทำความเข้าใจจุดมุ่งหมายของบรรจงได้ไม่ยาก คาดเดาความต้องการของบรรจงได้อย่างถูกต้อง อีกทั้งยังสามารถเสนอความคิดที่ดีให้กับบรรจงได้เป็นจำนวนมาก แล้วสุดท้ายสิ่งที่บรรจงเลือกก็จะเป็นตัวตนหรือรสนิยมความชอบของเขาทั้งหมด

"โต้งเค้าจะรู้ว่าเค้าชอบอะไรแน่ๆ ไม่ชอบอะไรแน่ๆ คือไม่รู้เหมือนกันว่ามันจะถูกหรือจะผิด แต่เค้าจะเลือกสิ่งที่เค้าชอบไปได้ตลอดทาง แล้วพอหนังมันออกมา มันจะมีความเป็นรสนิยม ความเป็นตัวเค้า มีความชัดเจนแบบตัวเค้า ซึ่งพี่ว่าอันนี้อย่างน้อยๆ ถ้าเราไม่พูดถึงเรื่องฝีมือ ใครเก่งหรือไม่เก่งกว่ากัน อย่างน้อยหนังโต้งมันจะมีความเป็นโต้งแบบชัดเจน ซึ่งพี่ว่าอันนี้เป็นจุดแข็งของเค้านะ" (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ตัวตนของบรรจงในภาพยนตร์ที่เป็นการกำกับเดี่ยวจะปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนมากกว่าในภาพยนตร์ที่เป็นการกำกับร่วมกับภาคภูมิ เพราะถึงแม้ว่าการกำกับร่วมจะเป็นการทำงานร่วมกันแบบไม่ประนีประนอม นั่นคือมีการถกเถียงกันเป็นอย่างมาก ทว่าสุดท้ายสิ่งที่ตัดสินใจเลือกก็ยังต้องเป็นสิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์ทั้งสองคนชื่นชอบร่วมกัน ทั้งนี้การกำกับเดี่ยวได้เปิดโอกาสให้บรรจงได้แสดงออกถึงความเป็นตัวตนอย่างเต็มที่ แล้วได้ถ่ายทอดลงไปในผลงานภาพยนตร์จนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สำคัญ ได้แก่ อารมณ์ขันแบบร้ายๆ ที่แม้แต่ในภาพยนตร์สยองขวัญก็ยังได้มีการผสมผสานอารมณ์ขันแบบเสียดสีเข้าไปด้วย โดยวรรณฤดีมีความคิดเห็นว่า บรรจงนิยมถ่ายทอดอารมณ์ขันแบบเสียดสีผ่านการใช้ตัวละครที่อาจแตกต่างกันไป เช่น ตัวละครเผือกในภาพยนตร์สยองขวัญผสมตลกหรือตัวละครพระเอกในภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้

"จริงๆ พี่ว่าในชีวิตจริงโต้งเค้าก็เป็นคนอย่างนี้นะ หมายถึงว่าพูดจาตรงๆ ชอบพูดจาตลกแดกดัน ด่าคนนั้นคนนี้ เวลาที่ด่าใครแล้วมันเหมือนตัวละครที่เค้าเขียน แล้วเราก็รู้สึกว่ามันขำดี ซึ่งอะไรแบบนี้มันจะไม่อยู่ตอนที่ทำกับโอ๋ (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ) แต่พอเค้าทำคนเดียวแล้ว วิธีคิดหรือวิธีการพูดจาแบบจิกกัดสังคม แดกดันสิ่งนั้นสิ่งนี้ ล้อหนัง มันจะโผล่ออกมาเรื่อยๆ ในหนังของเขา ไม่ว่าจะทำผีตลกหรือรัก มันจะมีหมด เพราะว่ามันเป็นวิธีคิดตัวตนที่เค้าชอบ" (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ในขณะที่วีรชัย ผู้ช่วยผู้กำกับในภาพยนตร์ของบรรจงหลายเรื่อง มีความคิดเห็นสอดคล้องกับวรรณฤดีว่า บรรจงได้ถ่ายทอดตัวตนในแง่ของความตลกและการพูดจาแบบเสียดสีลงไปในผลงานภาพยนตร์

"ในหนังผี พี่คิดว่าไม่ค่อยมี หมายถึงว่าถ้าเทียบตัวจริงกับหนังผีเค้า แต่ถ้าในแง่ความเป็นคนตลกกับเป็นคนจิกกัด ปากคอเราร้ายนิดหน่อย อันนี้พี่ว่ามีส่วนตรงกับตัวจริงเค้า เค้าเป็นคนคอมเมดี้อยู่แล้ว เค้าเป็นคนพูดเก่ง เป็นคนแอบพูดจาจิกกัดนิดๆ หน่อยๆ ได้" (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

สำหรับพัฒนาการในการทำงานของบรรจง วรรณฤดีมองว่าบรรจงสร้างภาพยนตร์ที่ทำให้ผู้ชมมีอารมณ์ความรู้สึกร่วมได้มากขึ้น โดยในภาพยนตร์เรื่องแรกอย่าง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” จะมีจุดเด่นอยู่ที่วิธีการเฉลยโครงเรื่องและการหักมุมอย่างมีชั้นเชิง ที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกสนุกสนาน ประหลาดใจ และคิดตามไม่ทัน ในขณะที่การสร้างตัวละครยังไม่ได้มีความโดดเด่นหรือมีมิติเท่าที่ควร เพราะตัวละครจะกระทำในสิ่งที่เรื่องต้องการไปเรื่อยๆ ทำให้ผู้ชมไม่ได้มีความรู้สึกร่วมมากนัก นอกจากนี้จะสังเกตได้ว่าในภาพยนตร์เรื่องแรกๆ ของบรรจงอย่าง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” หรือ “แฝด” แทบจะไม่มีอารมณ์ขันปรากฏอยู่เลย เนื่องจากภาพยนตร์เป็นแนวสยองขวัญที่ต้องการความจริงจังและต้องใช้ความคิดมาก จึงไม่เหมาะสมที่จะผสมผสานความตลกลงไป ประกอบกับในขณะนั้นบรรจงยังไม่มีความเชื่อมั่นมากพอในการจะสร้างอารมณ์ขัน แต่ต่อมาในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลางถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้บรรจงได้ค้นพบตัวเองว่า เขาสามารถสร้างอารมณ์ขันในภาพยนตร์ได้ ทั้งยังเป็นที่ชื่นชอบอย่างมากของผู้ชมอีกด้วย ทำให้บรรจงเกิดความเชื่อมั่นในการที่จะสร้างอารมณ์ขันในภาพยนตร์เรื่องต่อๆ มา ส่วนในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” บรรจงสามารถที่จะถ่ายทอดความรู้สึกในด้านความรัก (sentimental) ระหว่างตัวละครได้เพิ่มมากขึ้น ทั้งนี้เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมแล้ว วรรณฤดีจึงสรุปได้ว่า ภาพยนตร์ในเรื่องท้ายๆ ของบรรจงอย่าง “กวน มึน โฮ” และ “พี่มาก..พระโขนง” สามารถที่จะสัมผัสกับอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมได้มากกว่าในภาพยนตร์เรื่องแรกๆ

“หนังเรื่องแรกโต้งกับโอ๋ทำกันสองคน เรื่องสองก็ทำสองคน แต่พอโต้งเริ่มมาทำงานเดี่ยวมันเป็นหนังสั้น แล้วสี่แพร่งมันมีความผ่อนคลาย ในเชิงว่ามันเหมือนงานกลุ่ม ทำกันคนละตอน แล้วก็แบบไม่กดดัน ถ้าเจ๊งก็ไม่ได้เจ๊งคนเดียว แล้วก็ยังเป็นผีอยู่ แต่ว่าตลกขึ้นนิดนึง คือเป็นเรื่องแรกที่พี่รู้สึกว่าโต้งลองทำแบบตลกดู แต่ว่ามันไม่ใช่หนังทั้งเรื่อง แค่ 30-40 นาที มันก็เลยเหมือนแบบไม่กล้วมาก” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ในขณะที่นันทขว้างมองว่า ในการกำกับร่วมภาพยนตร์ของบรรจงมักจะมีปัญหาในเรื่องของการเล่าเรื่องที่ไม่ราบรื่น โดยในภาพยนตร์จะปรากฏให้เห็นถึงรอยต่อของช็อตที่มีการติดขัดอยู่บ้าง เช่น ฉากที่นางเอกเดินเข้าไปในห้องที่เก็บโหลดองศพสัตว์ ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ที่จะมีการติดขัดปรากฏให้เห็นอยู่เป็นระยะๆ แต่การกำกับร่วมจะทำให้บทภาพยนตร์ของบรรจงมีความแข็งแรงและน่าเชื่อถือ ทว่าเมื่อบรรจงมากำกับเดี่ยว บรรจงได้พิสูจน์ให้เห็นอย่างชัดเจนแล้วว่าเขาเป็นคนที่มีความเชี่ยวชาญในการดำเนินเรื่องให้ไปข้างหน้าอย่างไม่รู้สึกติดขัด หรือมีความราบรื่นในการเล่าเรื่อง แต่ปัญหาที่มาแทนที่คือ เมื่อบรรจงกำกับเดี่ยว บทภาพยนตร์ของเขาจะไม่แข็งแรงและสมเหตุสมผลมากเท่ากับตอนที่กำกับร่วม

“พอโต้งแยกออกมาทำคนเดียว เนื้อเรื่องสนุก แต่บทบางทีก็ไม่สมเหตุสมผล การผจญภัยของตัวละครกวน มึน โฮ ไม่น่าเชื่อถือเลย ไม่น่าเชื่อถือที่ว่า ทำไมเต๋อกับหนูนาจึงเลือกสิ่งนี้ให้กับตัวเอง จึงร้องห่มร้องไห้ จึงทอดทิ้งกัน” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

1.4 ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ของบรรจง

โดยปกติแล้วภาพยนตร์เรื่องหนึ่งจะใช้เวลาในการสร้างทั้งหมดประมาณ 2 ปีครึ่ง เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ซึ่งการเขียนบทภาพยนตร์เป็นขั้นตอนที่ใช้เวลานานที่สุด ประมาณปีครึ่ง ขั้นตอนการเตรียมถ่ายทำ 3 เดือน ขั้นตอนการถ่ายทำ 3 เดือน และขั้นตอนการตัดต่อ 3 เดือน ดังนั้นตั้งแต่ขั้นตอนการถ่ายทำจนไปถึงการโฆษณาประชาสัมพันธ์และได้เข้าฉายในโรงภาพยนตร์ จึงอยู่ที่ 9-10 เดือน หรือเกือบหนึ่งปี

1.4.1 ขั้นตอนก่อนการถ่ายทำภาพยนตร์ (Pre-Production)

บรรจงเป็นคนที่ใส่ใจในการทำงานมาก เวลาที่สร้างสรรค์ผลงานไปแล้วช่วงที่รอลุ้นผลลัพธ์จะมีความกังวลอยู่ตลอด เพราะกลัวความผิดพลาดที่จะเกิดขึ้น ดังนั้นเวลาที่จะทำสิ่งใด บรรจงจึงต้องทำอย่างเต็มที่ที่สุด เพราะหากรู้ตัวว่าได้ทำอย่างเต็มความสามารถแล้ว หลังจากนั้นก็ไม่ต้องกังวลสิ่งใดอีกแล้ว เนื่องจากคิดว่าอะไรจะเกิดมันก็ต้องเกิด แต่ในระยะหลังๆ มานี้บรรจงก็เริ่มรู้สึกสบายใจและผ่อนคลายมากขึ้น ซึ่งวีรชัยมองว่า นิสัยกังวลของบรรจงส่งผลให้งานมีคุณภาพดีที่สุด

“เผอิญพี่ไปเที่ยวกับพี่โต้งบ่อย คือพี่เป็นพวกไม่ค่อยเตรียมตัวอะไร พี่จะไปแบบสบายๆ แต่พี่โต้งจะเป็นพวกขี้กังวล พี่ว่าลักษณะแบบนี้เลยเอามาใช้ในชีวิตการทำงาน เค้าก็จะจู้จี้จุกจิกนิด ๆ หน่อยๆ มาจากความกังวลของเค้า ซึ่งพี่ว่าอันนี้มันเป็นจุดดีนะ เพราะพอพรีโปรดักชันมันออกมาด้วยความกลัวโน่นกลัวนี่ว่า มันจะออกมาไม่ดี เราก็จะพยายามเตรียมงานทุกอย่างให้ดีไม่ให้มันพลาด แล้วพอถึงโปรดักชัน มันจะไม่ค่อยมีปัญหาอยู่แล้ว แล้วมันก็ส่งถึงตอนโพสต์ด้วย” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

1.4.1.1 การกำหนดขนาดและตระกูลของภาพยนตร์

จุดเริ่มต้นของภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” มาจากการที่ภาคภูมิเข้ามาร่วมวิจารณ์ภาพยนตร์เรื่อง “โปรแกรมหน้า วิญญาณอาฆาต” ที่บริษัทจีทีเอช แล้วเขาก็ได้เล่าเรื่องแปลกซึ่งเป็นเรื่องจริงที่เคยได้ยินมา เกี่ยวกับเจ้าหญิงของศาสนาหนึ่งที่สิ้นพระชนม์ แล้วต้องมีการขนพระศพกลับเมือง โดยจะต้องมีแอร์โฮสเตสคอยดูแลอยู่ในเที่ยวบินเหมาลำ ซึ่งในเรื่องจริงนี้ไม่ได้มีการเจอผี แต่บรรยากาศมีความหลอนและน่ากลัวมาก จึงคิดว่าเหมาะสมที่จะนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์สั้น เนื่องจากเรื่องราวไม่ได้มีมากพอที่จะสามารถนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์เรื่องยาวได้ ส่วนบรรจงก็บอกว่ามีประเด็นความคิดหนึ่งที่เหมาะสมกับภาพยนตร์สั้นเช่นเดียวกัน เป็นเรื่องราวของเพื่อนที่แย่งกันนอนกลาง โดยเพื่อนคนหนึ่งพูดว่าถ้าเป็นผีก็จะมาหลอกคนนอนกลาง สุดท้ายจึงได้มีการชักชวนผู้กำกับภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชหลายคนเพื่อมาร่วมกันสร้างภาพยนตร์สั้นความยาวตอนละประมาณครึ่งชั่วโมง ส่วนภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” เป็นการสร้างภาพยนตร์ภาคต่อที่ต้องคิดเรื่องราวใหม่ทั้งหมด เพียงแต่ใช้รูปแบบของการสร้างภาพยนตร์เป็นตอนสั้นๆ เท่านั้น ซึ่งก่อนที่จะมีการสร้างภาพยนตร์ภาคต่อเรื่อง

นี้ ก็จะต้องมีการสำรวจความต้องการของผู้กำกับภาพยนตร์ให้เกิดความแน่ชัดก่อนว่า ยังมีประเด็นใดที่ต้องการจะเล่าอีกหรือไม่ แล้วคิดเรื่องออกหรือยัง เพราะว่าผู้กำกับภาพยนตร์ทุกคนจะต้องรับผิดชอบความคาดหวังของผู้ชมที่มีต่อภาพยนตร์เรื่องนี้ ยิ่งไปกว่านั้น ผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้ทดลองทำในสิ่งที่มีความยากมากขึ้นกว่าเดิม เช่น ทรงยศได้ทำผีซอมบี้ หรือบรรจงได้ทำภาพยนตร์ผีที่สุดท้ายก็ไม่มีผีจริงๆ ปรากฏให้เห็น (สำรวจหนัง GTH ผ่านสายตาผู้อำนวยการสร้าง, 2553)

นันทขว้างมีความคิดเห็นว่า บรรจงเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความเชี่ยวชาญในการที่จะประเมินได้ว่า ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาประมาณนี้ควรจะจัดให้อยู่ในระยะเวลาเท่าใด หรือสามารถจัดกระบวนการได้ว่าภาพยนตร์ของเขาเรื่องนี้ควรจะไปอยู่ในโปรดักชันระดับใด เช่น เล็ก กลาง หรือใหญ่ เพราะภาพยนตร์ของบรรจงมีทั้งที่เป็นภาพยนตร์สั้น (short film) เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง กับ “5 แพร่ง” ตอนคนกอง และภาพยนตร์ยาว (feature film) เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” กับ “พี่มาก..พระโขนง” ซึ่งถ้าหากว่าบรรจงตัดสินใจเลือกทำภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ในขนาดที่เล็ก ก็จะทำให้ภาพยนตร์ไม่ดีเท่ากับที่เป็นภาพยนตร์ขนาดใหญ่ แต่ถ้าเลือกทำภาพยนตร์ตอน “คนกอง” ในขนาดที่ใหญ่และมีความยาวมาก ภาพยนตร์ก็จะไม่ดีเท่ากับที่เป็นภาพยนตร์ขนาดสั้น เนื่องจากว่า “คนกอง” ไม่ได้มีเนื้อหาที่มาก ทั้งนี้เมื่อเปรียบเทียบระหว่างภาพยนตร์ของบรรจงกับภาพยนตร์ของผู้กำกับบริษัทจีทีเอชคนอื่นๆ นันทขว้างมองว่า ภาพยนตร์เรื่อง “ฟรีแลนซ์..ห้ามป่วย ห้ามพัก ห้ามรักหมอ” ของนวพล ธำรงรัตนฤทธิ์ ก็ถือเป็นภาพยนตร์ที่ดีเรื่องหนึ่ง แต่มีจุดด้อยตรงที่อยู่ในขนาดที่ใหญ่เกินไป นั่นคือควรจะอยู่ในขนาดที่เล็กกว่านี้ ขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง “เมย์ไหน..ไฟแรงเฟร่อ” ของชยนพ บุญประกอบ ก็มีความยาวมากเกินไป ทำให้ภาพยนตร์ไม่ดีเท่าที่ควร

สำหรับตระกูลของภาพยนตร์ ทั้งวรรณฤดีและวีรชัยต่างก็มีความคิดเห็นตรงกันว่า ตระกูลของภาพยนตร์ที่แตกต่างกันแทบไม่ส่งผลต่อการทำงานของบรรจงในขั้นตอนก่อนการถ่ายทำภาพยนตร์ ให้ต้องมีความแตกต่างกัน

“พี่ว่าคนส่วนใหญ่สนใจกับแนวหนังมากเกินไป จริงๆ สำหรับคนทำ แนวหนังมันก็สำคัญ แต่ว่ามันสำคัญไปตาม concentrate สิ่งที่เรากำลังเล่า แต่มันไม่ค่อยมากำหนดว่าหนังแนวนี้เราต้องพรีโปรมากหน่อย หรือหนังแบบนี้ต้องเลือกตัวแสดงแบบนี้ หนังแนวนี้ต้องไม่ทำอันนั้นอันนี้ คือเอาจริงมันไม่ได้ต่างกันขนาดนั้น มันอาจจะต่างในวิธีคิด แต่ว่าวิธีทำงานอาจจะไม่ค่อยต่าง ” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

“จริงๆ ไม่ต่างเลย อย่างที่พี่พูดมาเลย สำคัญที่สุดคือพรีโปรดักชัน หลังจากสคริปต์ผ่านแล้ว คือถ้าพรีโปรดักชันคุยกันอย่างดี เตรียมตัวอย่างดี กังวลแบบที่พี่โต้งกังวลทุกเรื่อง โน่นนี่จะไปยังไงสุดท้ายครับไม่ว่าหนังอะไรมันก็จะออกมาไม่ค่อยมีปัญหา ” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

1.4.1.2 การเขียนบทภาพยนตร์ร่วมกับทีมเขียนบท

บรรจงมองว่าการเขียนหนังสือเป็นคนละศาสตร์กับการเขียนบทภาพยนตร์ กล่าวคือสำหรับการเขียนหนังสือหรือวรรณกรรม ภาษาเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด เช่น การใช้พรรณนาโวหาร การใช้ภาษาที่สละสลวย หรืออาจมีวิธีการเขียนจำนวนมากเพื่อให้ชิ้นงานมีความโดดเด่น ในขณะที่การเขียนบทภาพยนตร์ ภาษาไม่ได้เป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดเมื่อเทียบกับปัจจัยอื่นๆ นั่นคือการจะชี้วัดว่าบทภาพยนตร์นั้นดีหรือไม่ ไม่อาจชี้วัดได้จากตัวภาษาทั้งหมด อย่างไรก็ตาม หากบทสนทนาในภาพยนตร์มีความไม่สมจริงและไม่น่าจดจำ ก็อาจส่งผลให้ฉากนั้นกลายเป็นฉากที่ไม่ดีในทันที ซึ่งสำหรับภาพยนตร์บางเรื่องก็ไม่จำเป็นที่จะต้องมีบทสนทนาที่คมคาย หรือแต่ละคำถูกออกแบบมาให้มีความหมายลึกซึ้ง ทั้งนี้เพราะบางประโยคก็เป็นประโยคที่ง่ายมากๆ แต่กลับสามารถทำให้ผู้ชมจดจำตัวละครหรือฉากนั้นได้ โดยสิ่งที่สำคัญที่สุดของการเขียนบทภาพยนตร์คือ การเล่าเรื่องเพื่อให้เรื่องราวดำเนินไป นอกจากนี้การเขียนบทภาพยนตร์ยังมีหลักการอื่นๆ อีก ได้แก่ การตัดทอนให้เหลือน้อยที่สุด การเล่าเรื่องด้วยภาพ บทสนทนาที่อาจพูดไม่ตรง อารมณ์ของฉาก โครงสร้างของบท การลำดับเรื่องราว แล้วลงท้ายด้วยการเล่าบริบทอื่นๆ (จรัลพร พึ่งโพธิ์, 2554) ทั้งนี้นันทขว้างมองว่าบทสนทนาในภาพยนตร์ของบรรจงมักจะไม่มีการซ่อนความหมายโดยนัย

“โต้งไม่ค่อยให้ความสำคัญกับบทสนทนาที่มี subtext คือการซ่อนความหมาย ไม่ค่อยมี อาจเป็นเพราะว่าต้องขึ้นอยู่กับตระกูลของภาพยนตร์ ถ้าเป็นตลกก็เป็นภาพยนตร์การ์ตูน ถ้าเป็นเขย่าขวัญก็เป็นเขย่าขวัญแบบใหม่ หนังเขย่าขวัญเป็นตระกูลที่โต้งเชี่ยวชาญ ซึ่งหนังเขย่าขวัญในประเทศไทยก็ถูกสร้างจนซ้ำซาก หมดทุกวิธีการ หมดทุกแง่มุม จึงเป็นภาพยนตร์ที่ไปข้างหน้าได้ยากลำบาก ต้องเอาความดราม่ามาผสมกับความเขย่าขวัญให้เป็นสิ่งใหม่ คือจะต้องพยายามผสมผสานหรือเปลี่ยนไปเปลี่ยนมา” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

สำหรับการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของบรรจง วรรณฤดีมีความคิดเห็นว่า บรรจงไม่ใช่คนที่จริงจังกับการออกแบบรูปแบบในการเล่าเรื่องให้ต้องมีความแปลกใหม่เกินความจำเป็น กล่าวคือโดยปกติแล้วเด็กในช่วงประมาณปีค.ศ. 1990 จะเติบโตมากับการชมภาพยนตร์ที่มีการเล่าเรื่องแบบเรียงเหตุการณ์ตามลำดับเวลา หรือหากมีความซับซ้อนมากกว่านั้นก็จะเป็นการใช้เทคนิค flashback เพื่อนำมาใช้เปิดเรื่องภาพยนตร์ แต่รูปแบบในการเล่าเรื่องที่ถือว่าเป็นความแปลกใหม่อย่างแท้จริงคือภาพยนตร์เรื่อง “Pulp Fiction” ของผู้กำกับเควนติน ทารันติโน่ ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องแบบวงกลม ที่ไม่สามารถระบุได้อย่างชัดเจนว่าช่วงเวลาใดคือจุดเริ่มต้น และช่วงเวลาใดคือจุดจบ เนื่องจากเรื่องสามารถที่จะเริ่มต้นที่ช่วงเวลาใดก็ได้ ทั้งนี้รูปแบบการเล่าเรื่องที่ได้รับความนิยมในแต่ละยุคสมัยก็จะเปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆ แต่เป็นการเปลี่ยนแปลงไปอย่างช้าๆ โดยสำหรับภาพยนตร์ของบรรจง บรรจงจะเป็นคนที่เขียนโครงสร้างการเล่าเรื่องไปตามที่เนื้อเรื่องควรจะเป็น และไม่พยายามที่จะยึดติดกับรูปแบบของการเล่าเรื่องมากจนเกินไป นอกจากนี้ภาพยนตร์ในช่วงประมาณปีค.ศ. 1980-2000 ยังได้

ส่งผลต่อกระบวนความคิดของบรรจง กล่าวคือทำให้บรรจงรู้สึกว่าการซ่อนความลับบางอย่างในภาพยนตร์และการใช้เทคนิค flashback เพื่อเฉลยความลับ เป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของภาพยนตร์ กอปรกับความเป็นภาพยนตร์สยองขวัญที่เอื้ออำนวยให้มีเนื้อหาประเภทการปิดบังความจริงไว้ได้ ดังนั้นภาพยนตร์สยองขวัญทุกเรื่องของบรรจงจึงต้องมีการใช้ flashback ที่เป็นการเฉลยความลับ

"พี่รู้สึกว่าโต้งเค้าจะไม่ค่อยหมกมุ่นกับอะไรแบบนี้ คือมีผู้กำกับจำนวนนึงที่หมกมุ่นกับอะไรแบบนี้ อยากจะมีสไตล์การเล่าเรื่องแบบนี้ ซ้ำแล้ว อยากจะใหม่ หรือว่าอยากจะเท่เหมือนคนนั้นคนนี้ แต่พี่ว่าโต้งเค้าจะคิดไปตามเนื้อเรื่อง ว่าถ้าเนื้อเรื่องมันเล่าไม่ได้ จำเป็นต้อง flashback ก็ต้อง flashback แต่ถ้าเปิดมาเล่าตรงๆ แล้วรู้สึกดีกว่า ก็เล่าไปตรงๆ แต่ถ้ารู้สึกว่า เปิดมาเอาซีนท้ายมาเล่าก่อนสักนิดนึง แล้วรู้สึกช่วยให้เข้าใจหรือดูน่าสนใจขึ้นก็ทำ" (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

บทภาพยนตร์เป็นสิ่งที่มีความสำคัญมาก เพราะการมีบทภาพยนตร์ที่ดีจะทำให้เกิดปัญหาต่างๆ ตามมาน้อย แต่บรรจงมองว่า วงการภาพยนตร์ไทยยังไม่ค่อยมีความพร้อมในด้านบทภาพยนตร์มากนัก เพราะประเทศไทยยังคงขาดแคลนผู้ที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะทางในด้านบทภาพยนตร์ และทุกคนยังอยู่ในระดับที่ต้องพยายามสร้างงานกันอยู่ นั่นหมายความว่าประเทศไทยไม่มีบุคลากรที่สร้างงานอย่างต่อเนื่องได้ด้วยตัวคนเดียวและโดดเด่นเหมือนกับอุตสาหกรรมของฮอลลีวู้ด โดยในปัจจุบันผู้กำกับภาพยนตร์ไทยยังคงต้องมีส่วนร่วมในบทภาพยนตร์ กล่าวคือผู้กำกับบทภาพยนตร์จะต้องเขียนบทภาพยนตร์เอง ทำให้ต้องมีความทุ่มเทและใช้พลังงานมาก เนื่องจากหาผู้เขียนบทภาพยนตร์ได้ยากมาก อีกทั้งยังไม่มีบทภาพยนตร์มารอให้เลือกซื้อ ซึ่งจะแตกต่างจากในต่างประเทศที่ผู้กำกับภาพยนตร์รับบทภาพยนตร์มา แล้วจึงค่อยทำหน้าที่ในการตีความและถ่ายทำ เช่น อุตสาหกรรมของฮอลลีวู้ด ที่มีผู้เขียนบทภาพยนตร์นับร้อยคน โดยจะมีบทภาพยนตร์ส่งมาให้ผู้กำกับภาพยนตร์เลือกอ่านทุกวัน หรือทางสตูดิโอก็จะซื้อบทภาพยนตร์มาเพื่อรอผู้กำกับภาพยนตร์ (พลสัน นกน่วม, 2556)

ศาสตร์การเขียนบทภาพยนตร์ต้องอาศัยทักษะที่ยากมาก พร้อมกับต้องอ้างอิงจากสัญชาตญาณของตัวเอง (sense) เป็นหลักด้วย เวลาที่บรรจงเขียนบทภาพยนตร์ เขาจะรู้สึกว่าตัวเองสามารถควบคุมเรื่องได้ในระดับหนึ่ง เนื่องจากเคยชมภาพยนตร์มาเป็นจำนวนมาก จึงเกิดสัญชาตญาณขึ้นมาเองว่า ต้องเขียนบทประมาณใดจึงจะสามารถทำให้ผู้ชมรู้สึกสนใจได้ แต่ก็ไม่มีสิ่งใดจะมารับประกันได้ว่าบทภาพยนตร์แบบนี้จะประสบความสำเร็จหรือไม่ ทั้งนี้เมื่อย้อนกลับไปพิจารณาถึงบทภาพยนตร์เรื่อง "ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ" บรรจงพบว่าในแง่โครงเรื่องอาจจะอยู่ในเกณฑ์ผ่าน แต่ในเรื่องของบทพูดอาจจะยังไม่ดีเท่าที่ควร ซึ่งเขามองว่าการจะเขียนบทภาพยนตร์ให้ได้ดีนั้น สิ่งสำคัญคือต้องผ่านประสบการณ์ชีวิตมามาก เพราะไม่เช่นนั้นก็จะคิดได้แต่โครงเรื่องที่ซ้ำเดิม โดยบรรจงมองว่าลักษณะของงานกำกับหรืองานเขียนบทนั้น จะไม่สามารถนั่งคิดจินตนาการที่โต๊ะอย่างเดียวได้ แต่ต้องออกไปค้นหาประสบการณ์ ทั้งการพูดคุย วิเคราะห์ สำรวจ สังเกตการณ์ผู้คน รวมถึง

การทำความเข้าใจกับหลายสิ่ง ซึ่งแม้ว่าจะเป็นภาพยนตร์ตลกก็ต้องทำการศึกษาหาข้อมูลมาอย่างดี ด้วยเหตุนี้บรรจงจึงต้องใช้ระยะเวลาในการเขียนบทภาพยนตร์ 1 ปีขึ้นไป ทั้งที่เขียนมาแล้ว 6 เรื่อง เพราะรู้สึกว่าตัวเองยังไม่ได้มีทักษะในการเขียนบทมากเพียงพอ ประกอบกับมีประสบการณ์ชีวิตไม่มาก ทำให้ต้องผ่านการลองผิดลองถูก แก้ไขบทภาพยนตร์อยู่หลายสิบรอบและเรียนรู้สิ่งต่างๆ อีกมาก ในขณะที่ถ้าเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ในต่างประเทศจะต้องเคยผ่านการคิดและเขียนมาเป็นจำนวนมาก เช่น เคยเขียนหนังสือและเขียนซีรีส์มาก่อนเป็น 10 ปี (จรัลพร พึ่งโพธิ์, 2554 ; นภพัฒน์จักษ์ อัตตนนท์, 2556 ; พลสัน นกน่วม, 2556)

ทางด้านภาคภูมิมองว่า เขาได้เรียนรู้วิธีการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างของภาพยนตร์เรื่องต่างๆ มาจากบรรจง เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “The Sixth Sense” มีการเล่าเรื่องในแต่ละช่วงเวลาเป็นอย่างไร หักมุมในนาทีที่เท่าไร รวมทั้งมีการวิเคราะห์อย่างชัดเจนว่าภาพยนตร์สยองขวัญในแต่ละเรื่องมีการหักมุมในรูปแบบใด และการหักมุมในรูปแบบใดที่เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม หรือการหักมุมในรูปแบบใดที่ไม่มีความแปลกใหม่ อันทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกตกใจกลัว ยิ่งไปกว่านั้น วิธีการนี้ยังทำให้ได้ทราบถึงเทคนิคต่างๆ ในการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญ เช่น ตัวละครต้องหันซ้ายก่อนที่จะหันขวา กล้องต้องแพนไปทางนี้ หรือการไม่ใช้เสียงเลยในบางจังหวะอาจให้ผลลัพธ์ที่ดีที่สุด ซึ่งบรรจงจะเป็นคนที่เริ่มต้นใช้วิธีการนี้ก่อน แล้วจากนั้นภาคภูมิจึงใช้วิธีการนี้ต่อมา

“สิ่งหนึ่งที่ผมได้เรียนรู้จากโต้งก็คือว่า โต้งเป็นคนวิเคราะห์ครับ ผมจะมั่วแหลกไปเลย แต่บางทีโต้งเค้าจะเอางานของคนอื่นมาดู มาวิเคราะห์แบบนาทีที่เท่าไหร่มันทำอะไร เค้าเป็นคนเริ่มต้นทำสิ่งนี้ ก็คือว่า นาทีที่สาม Sixth Sense ทำอะไร นาที 27 หักมุม อย่างนี้” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

บทภาพยนตร์จะเกิดขึ้นได้จาก 2 ทาง คือ บทภาพยนตร์ที่แต่งขึ้นใหม่ ได้แก่ “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” “แฝด” “คนกลาง” และ “คนกอง” กับบทภาพยนตร์ที่ดัดแปลงจากเรื่องที่มีอยู่แล้ว เช่น เหตุการณ์จริง นวนิยาย ได้แก่ “กวน มึน โฮ” และ “พี่มาก..พระโขนง” ซึ่งทักษะในการคิดเรื่องและทักษะการเขียนจะมีความแตกต่างกัน โดยบรรจงมองว่า ความยากในการเขียนบทภาพยนตร์ทั้ง 2 แบบ มีความยากเท่าเทียมกัน เพราะเรื่องที่ดีมากจากในหนังสืออาจจะเป็นต้นทุนที่ดี แต่การจะดัดแปลงเรื่องที่ดีอยู่แล้วให้กลายเป็นภาพยนตร์ที่ดีด้วยนั้นเป็นสิ่งที่ยากมาก อย่างเช่นภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากหนังสือ “สองเงาในเกาหลี” ซึ่งมีเนื้อเรื่องอยู่น้อยมาก แต่ต้องนำมาขยายยาวเป็นภาพยนตร์ให้ได้ นอกจากนี้ยังต้องรับผิดชอบต่อความรู้สึกของผู้อ่านที่ชื่นชอบหนังสือเล่มดังกล่าวด้วย นั่นคือผู้ที่ชื่นชอบหนังสือเล่มนั้นจะรู้สึกอย่างไรถ้าหากเรื่องราวจากในหนังสือจะกลายมาเป็นภาพยนตร์ที่มีความตลก ซึ่งเมื่อบรรจงได้ไปพูดคุยปรึกษากับทรงกลดที่เป็นผู้เขียนหนังสือเล่มนี้ ทรงกลดก็ตกลงที่จะให้มีการถ่ายทอดเรื่องราวในอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งมีความแตกต่างจากหนังสือต้นฉบับ ทั้งนี้บรรจงมองว่าคุณสมบัติอย่างหนึ่งของการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่ดีคือ การเป็น

นักเล่าเรื่องที่ดี แต่จะสามารถวัดผลได้ก็ต่อเมื่อภาพยนตร์ได้เข้าฉายแล้ว (สลิลา มหันต์เชิดชูวงศ์ และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2555 ; อรชร ดำรงจิตติ, 2556)

ทีมผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กับ “แฝด” ประกอบไปด้วย บรรจง ภาคภูมิ และโสภณ ศักดาพิศิษฏ์ ทั้งนี้บรรจงได้ชักชวนให้โสภณมาเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ร่วมกัน เพราะว่ามีโอกาสได้ไปชมภาพยนตร์สั้นแนวระทึกขวัญของโสภณเรื่อง “Hallucination” ซึ่งฉายประกวดภาพยนตร์สั้นในปีเดียวกับบรรจง แล้วเกิดความชื่นชอบ จากนั้นพวกเขาทั้งสามคนจึงได้เขียนบทภาพยนตร์สยองขวัญร่วมกันต่อเนื่องมาจนถึงภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” โดยสำหรับในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ได้มีอมราพร แผ่นดินทอง มาร่วมเขียนบทภาพยนตร์ด้วย

ทางด้านวรรณฤดีมีความคิดเห็นว่า ด้วยความที่บรรจงมีภูมิหลังเป็นคนที่ไม่กลัวผี จึงทำให้บางครั้งไม่สามารถจินตนาการได้ว่าต้องเขียนบทอย่างไรภาพยนตร์จึงจะมีความน่ากลัว ดังนั้นในการสร้างฉากผีหลายฉากจึงเป็นหน้าที่ของโสภณในการคิด อย่างไรก็ตาม บรรจงจะเกิดรู้สึกกลัวก็ต่อเมื่อได้ชมภาพยนตร์สยองขวัญ ทั้งนี้ด้วยความที่บรรจงเคยชมภาพยนตร์สยองขวัญมาเป็นจำนวนมาก ทำให้บรรจงมักเขียนบทภาพยนตร์โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อล้อเลียนภาพยนตร์สยองขวัญ ทั้งยังมีการเขียนพาดพิงถึงภาพยนตร์สยองขวัญเรื่องอื่นๆ เหมือนกับในชีวิตประจำวันของบรรจงที่ชอบสนทนากับผู้อื่นเกี่ยวกับประเด็นภาพยนตร์สยองขวัญเรื่องต่างๆ นอกจากนี้บรรจงยังเป็นคนที่ให้ความสนใจในเรื่องความร่วมสมัยของภาพยนตร์ผีว่า ภาพยนตร์ผีรูปแบบใดที่กำลังได้รับความนิยมหรือรูปแบบใดที่ล้าสมัยไปแล้ว โดยที่บรรจงจะไม่ได้จริงจังหรือยึดติดกับรูปแบบเหล่านั้นมาก เพียงแต่นำรูปแบบเหล่านั้นมาใช้อ้างอิงกับภาพยนตร์ของตนเอง ส่วนโสภณเป็นคนที่มีภูมิหลังเป็นคนกลัวผีมาก และสนใจในเรื่องความกลัวอย่างชัดเจน ทำให้การเล่าเรื่องในภาพยนตร์สยองขวัญของโสภณตั้งอยู่บนพื้นฐานของความกลัวและความเป็นจริง ในขณะที่ภาคภูมิจะเป็นคนที่สนใจเรื่องความดีความชั่วของคน และการที่จิตใจของตัวละครค่อยๆ เปลี่ยนแปลงไปสู่ด้านมืด

บรรจงจะต้องทุ่มเทใช้เวลาเป็นปีเพื่อการเขียนบทภาพยนตร์เพียงอย่างเดียว โดยการเขียนบทภาพยนตร์นั้นจะต้องมีวินัยในการเขียน ซึ่งทั้งบรรจง ภาคภูมิ และโสภณจะนัดหมายมารวมตัวกันเพื่อเขียนบทภาพยนตร์เป็นประจำทุกวันจันทร์ถึงเสาร์ ตั้งแต่ 13.00 - 23.00 น. แล้วเวลาเขียนบทก็จะช่วยกันเขียนว่า ฉากนี้ตัวละครพูดถึงอะไร มีการถกเถียงกัน ตลอดจนช่วยกันต่อเติมประเด็นความคิด เพื่อให้อาจกลายเป็นแบบอื่นที่ดีกว่า โดยเมื่อเขียนบทภาพยนตร์เสร็จแล้วส่งไป หัวหน้าก็จะคอมเมนต์กลับมา ซึ่งในบางครั้งอาจจะต้องมีการแก้ไขบททั้งหมด อย่างเช่นบทของภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ก็มีการปรับแก้อยู่หลายครั้ง โดยที่หัวหน้าจะบอกว่าการทำภาพยนตร์ไม่มีสิ่งที่ดีที่สุด มีแต่สิ่งที่ดีกว่า ทั้งนี้ภาคภูมิอธิบายว่าพวกเขาจะใช้วิธีการเรียงโครงเรื่องในแต่ละฉาก ด้วยการใช้กระดาษโน้ตแผ่นเล็กมาติดลงบนแผ่นกระดาน (วิธีโพสต์อิท) เพื่อที่จะได้เห็นโครงสร้างของภาพยนตร์อย่างชัดเจน

“วิธีโพสต์อิทมันเป็นวิธีสากลที่เค้าใช้กัน ผมเริ่มใช้จริงๆ ก็ตอนชัตเตอร์ฯ แต่ตอนชัตเตอร์ฯ ก็ยังใช้ไม่เยอะมากครับ ตอนแฝดใช้เยอะมาก แฝดนี่ติดจริงจังครับ พวกผมก็ใช้วิธีนี้มาตั้งแต่แฝด ผมว่าน่าจะเป็นกลุ่มแรกๆ เลยมั้ง เพราะเมื่อก่อนไม่เห็นใครเค้าใช้กัน ก็ใช้เรื่อยมา ทุกวันนี้ก็ยังใช้” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

สำหรับการพัฒนาบทภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ในขณะนั้นวรรณฤดียังไม่ได้เป็นผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอช แต่ได้ให้คำปรึกษากับบรรจงเกี่ยวกับบทภาพยนตร์เรื่องนี้ในฐานะเพื่อน โดยวรรณฤดีมองว่าบทของภาพยนตร์เรื่องนี้ในขณะนั้นยังคงไม่ได้แตกต่างจากภาพยนตร์ผีโดยทั่วไปที่มีอยู่จำนวนมาก และที่สำคัญคือเมื่ออ่านไปถึงตอนท้ายของเรื่องก็เกิดความไม่ชัดเจนว่า ตัวละครพระเอกเสียชีวิตหรือไม่ ซึ่งเมื่อสอบถามกับบรรจงว่าสุดท้ายต้องการให้พระเอกเสียชีวิตหรือไม่ บรรจงตอบว่าอย่างไรก็ได้ แต่วรรณฤดีได้คัดค้านบรรจงไปว่าจะต้องตัดสินใจให้เกิดความแน่ชัดว่าพระเอกจะเสียชีวิตหรือไม่ พร้อมกับให้คำแนะนำว่าตนชื่นชอบภาพยนตร์เรื่อง “The Ring” เป็นอย่างมาก เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้ตนเข้าใจวัตถุประสงค์ของผีผิด โดยภาพยนตร์เรื่อง “The Ring” เป็นเรื่องราวของตัวละครที่ดูวีดีโอม้วนนั้นแล้วต้องตายภายใน 7 วัน เพราะถูกอาถรรพ์ ซึ่งผู้ชมจะเข้าใจไปว่าผีต้องการให้ตัวละครแก้อาถรรพ์ แต่ถึงแม้ว่าตัวละครหลักจะพยายามแก้อาถรรพ์ เช่น นำศพไปเผา ทว่าสุดท้ายตัวละครหลักก็ยังต้องตายอยู่ดี เพราะไม่เข้าใจวัตถุประสงค์ที่แท้จริงของผี จากนั้นวรรณฤดีจึงได้แนะนำให้บรรจงนำลักษณะการเข้าใจวัตถุประสงค์ของผีผิดมาประยุกต์ใช้กับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กล่าวคือการที่ผีเนตรยังคงมาปรากฏให้พระเอกที่เป็นอดีตคนรักเห็น ไม่ใช่เพราะต้องการมาหลอกหลอน แต่วัตถุประสงค์ที่แท้จริงของผีคือต้องการจะได้อยู่ใกล้ชิดกับคนที่เธอรักตลอดไป ซึ่งวัตถุประสงค์ดังกล่าวของผีเนตรทำให้ภาพยนตร์เกิดความน่ากลัวมากยิ่งกว่าการกำหนดให้พระเอกถูกผีเนตรฆ่าตาย ยิ่งไปกว่านั้น ยังทำให้ภาพยนตร์มีเหตุผลที่ดีมารองรับด้วยว่า เหตุใดผีเนตรจึงฆ่าตัวละครประกอบทุกคนที่เป็นคนเลวเพื่อแก้แค้น แต่กลับไม่ฆ่าพระเอก ซึ่งเมื่อวรรณฤดีเสนอความคิดนี้กับบรรจงแล้ว บรรจงก็รู้สึกเห็นคล้อยตามและนำไปปรับแก้บทภาพยนตร์เรื่องนี้

สำหรับภาพยนตร์ตลกที่มีผีเป็นตัวเดินเรื่องอย่างเรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง กับ “5 แพร่ง” ตอนคนกอง บรรจงเป็นผู้ที่เขียนบทภาพยนตร์ขึ้นมา แล้วจึงให้ฉันทวิชช์ ธนะเสวี และเมษ ธราธร ช่วยกันคิดมุกตลกเพิ่มเติม โดยพวกเขาทั้งสองคนเคยเป็นรุ่นน้องที่คณะของบรรจงมาก่อน แล้วก็มีความถนัดในด้านการสร้างอารมณ์ขันมานานแล้ว ทั้งนี้ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง บรรจงได้สร้างตัวละครทั้งสี่คน อันประกอบไปด้วย เอ เต๋อ ชิน และเผือกขึ้นเป็นครั้งแรก โดยออกแบบให้มีคาแรกเตอร์ที่โดดเด่นและแตกต่างกัน ซึ่งบรรจงได้ไปศึกษามาจากภาพยนตร์หลายเรื่องที่มีตัวละครสี่ตัว โดยเฉพาะซีรีส์ “Entourage” และภาพยนตร์เรื่อง “Stand by Me” โดยในขณะที่มีการเขียนบทภาพยนตร์ บรรจงก็เกิดความกังวลว่า คาแรกเตอร์ที่สร้างให้กับชินเป็นคาแรกเตอร์ที่ดี

หรือไม่ แต่ผลปรากฏว่านักแสดงสามารถแสดงได้ดีกว่าที่บรรจงคาดคิดไว้ ทางด้านรสสุคนธ์ กองเกตุ ผู้ฝึกสอนการแสดงในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ได้วิเคราะห์ว่า การที่ตัวละครทั้งสี่คนเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม เป็นเพราะนักแสดงทั้งสี่คนมีสัญชาตญาณในด้านความตลกสูง ซึ่งเผือกกับเต๋อจะเป็นตัวละครหลักในการสร้างความตลก แต่ตัวละครเต๋อจะมีบางสิ่งที่ไปทับซ้อนหรือเหมือนกับเผือก ดังนั้นในตอนเวิร์คช็อปการแสดงจึงต้องมีการแยกแยะให้ชัดเจนว่า ตัวละครแต่ละตัวเป็นอย่างไร ได้แก่ เผือกไม่ได้เป็นคนที่ฉลาดช่างคิด แต่เป็นประเภทปากร้าย เจออะไรก็โวยวายเอาตัวรอดไว้ก่อน แต่เต๋อจะไม่ได้เป็นเช่นนั้น เนื่องจากถ้ามีสิ่งใดเกิดขึ้น เต๋อจะคิดก่อนแล้วจึงค่อยหาทางโต้ตอบ อย่างไรก็ตาม แม้ว่าในกลุ่มนี้จะมีตัวละครที่ตลกมากกว่าหนึ่งตัว ทว่าก็เป็นในลักษณะที่เต๋อกับเผือกต่างก็รู้จังหวะมุกตลกของกันและกัน นอกจากนี้ยังมีชินที่มีบุคลิกถ่อมตัวและมีเอที่ไม่ได้ต้องการจะพูดมุกตลกมากนัก ทำให้มีส่วนผสมทั้งด้านบวกและด้านลบ จึงออกมาเป็นความสมดุลลงตัว แต่ในทางตรงกันข้าม หากตัวละครทุกตัวต่างก็แข่งขันกันที่จะสร้างมุกตลก ก็จะส่งผลให้เคมีของนักแสดงทั้งสี่คนไม่เข้ากัน ทั้งนี้จากผลการตอบรับที่ดีของผู้ชม ทำให้บรรจงคิดที่จะสร้างภาพยนตร์เพื่อผลักดันตัวละครทั้งสี่คนนี้อย่างต่อเนื่อง โดยกำหนดให้เป็นตัวละครนำในภาพยนตร์เหมือนกับแก๊ง 3 ช่า ที่ประกอบไปด้วยหม่ำ จ๊กมก, เท่ง เถิดเทิง และโหน่ง ชะชะช่า หรือกลุ่มตัวละครนำในภาพยนตร์เรื่อง “The Hangover 1” เพราะบรรจงมองว่าหากสามารถสร้างตัวละครให้มีความเหมาะสมลงตัวได้ จะทำให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามไปกับเรื่องราวในภาพยนตร์ได้มาก (วิชัย มาตกุล, นทธัญ แสงไชย และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556)

ทีมผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” กับ “พี่มาก..พระโขนง” ประกอบไปด้วยบรรจง ฉันทวิชช์ และนนตรา คุ้มวงศ์ โดยก่อนหน้านี้พวกเขาทั้งสามคนเคยเขียนบทภาพยนตร์ด้วยกันมาก่อน 2 เรื่อง ได้แก่ “ปิดเทอมใหญ่ หัวใจว้าวุ่น” และ “ความจำสั้น แต่รักฉันยาว” ซึ่งความคุ้นเคยทำให้พวกเขากล้าที่จะคิด พูด และแสดงออกอย่างไม่ปิดบังกัน ทั้งนี้บรรจงจะไม่ชอบเขียนบทภาพยนตร์เพียงคนเดียว แต่จะถนัดเขียนบทภาพยนตร์แบบหลายคนมากกว่า นั่นคือบรรจงจะเป็นคนนำ แล้วคนอื่นๆ ก็จะมาช่วยกันระดมความคิด ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วการทำงานของบริษัทจีทีเอชก็มักจะเขียนบทภาพยนตร์ร่วมกันเป็นทีม เช่นเดียวกับซีรีส์ภาพยนตร์ของฝั่งตะวันตกที่นิยมใช้วิธีเขียนบทหลายคน โดยนนตรามองว่าคนที่สามารถเขียนบทได้โดยลำพังก็มี แต่จะเป็นวิธีการทำงานคนละแบบกับการเขียนบทที่เป็นกลุ่ม โดยสำหรับพวกเขาแล้ว การเขียนบทภาพยนตร์ร่วมกันสามคนถือเป็นความลงตัวมากที่สุด เสมือนกับว่าพวกเขาเป็นคนคนเดียวกัน เนื่องจากพวกเขามีมุมมองด้านภาพของภาพยนตร์ไปในแนวทางเดียวกันอยู่แล้ว จึงทำให้สามารถนำมาเชื่อมโยงต่อกันได้หรือง่ายต่อการทำงาน นอกจากนี้แต่ละคนยังจะได้นำส่วนดีของตัวเองมาช่วยเสริมกันอีกด้วย (อาภาพัชร์ ลี้ลับ 2556)

ภายหลังจากที่ถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกองเสร็จสมบูรณ์แล้ว บรรจงก็เดินทางไปยังประเทศเกาหลีเพื่อหาแรงบันดาลใจ แล้วหลังจากนั้นบรรจงก็พาทีมผู้เขียนบทภาพยนตร์

ไปที่ประเทศเกาหลีก่อนที่จะมีการถ่ายทำจริงด้วย โดยในระหว่างที่อยู่ประเทศเกาหลี ฉันทวิชช์ก็ได้คิดสร้างมุกตลกออกมาเรื่อยๆ ทั้งนี้ในการเขียนบทภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” นั้นมีความยากมากกว่าที่จะลงตัว เนื่องจากต้องมีการปรับแก้บทภาพยนตร์อยู่หลายครั้งเป็น 20 ร่าง และในช่วงที่มีการเขียนบทภาพยนตร์ก็ต้องทำงานกันอย่างหนักมาก คือเขียนถึงตีสี่แล้วตื่นมาเขียนต่อตอนเก้าโมงเช้า ซึ่งนอกจากจะมีการไปเขียนบทภาพยนตร์ที่ประเทศเกาหลีแล้ว ยังได้มีการไปเขียนบทภาพยนตร์ที่จังหวัดเชียงใหม่อีกด้วย ทั้งนี้ในห้องประชุมของบริษัทจีทีเอชจะมีกระดานเขียนบท โดยเมื่อถึงขั้นตอนการเขียนเรื่องย่อของภาพยนตร์แล้ว บรรจงที่เป็นคนให้ความสำคัญกับโครงสร้างของเรื่องเป็นอย่างมาก ก็จะทำการเขียนแจกแจงรายละเอียดเพื่อให้เห็นเป็นข้อๆ อย่างชัดเจนว่า ในภาพยนตร์จะมีสิ่งใดเกิดขึ้นบ้าง เช่น เต๋อเจอหนูนา คนรักโทรมาบอกเลิก

ในฐานะผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ฉันทวิชช์มองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นมาจากความคิดที่ว่า แท้จริงแล้วความรักเกิดจากอะไร เกิดจากการที่คนสองคนได้พบเจอพูดคุยกัน หรือว่าเกิดขึ้นมา ทั้งๆ ที่พวกเขาไม่รู้จักกัน เพราะบางคู่คบหากันมา 8-9 ปี ยังไม่แน่ใจเลยว่ารักกันหรือไม่ ในขณะที่สำหรับบางคู่ความรักอาจจะเกิดขึ้นได้ในทันที จากนั้นฉันทวิชช์จึงได้ไปค้นหาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องราวความรักและนำมาพัฒนาเป็นบทภาพยนตร์เรื่องนี้ นอกจากนี้ฉันทวิชช์ยังได้นำสิ่งที่คิดว่าในชีวิตนี้จะไม่มีโอกาสได้ทำ เช่น การขับรถปอร์เช่เปิดประทุนที่มีพวงมาลัยทางฝั่งซ้าย เพื่อชมทิวทัศน์ทั่วเกาหลีกับสาวสวยหนึ่งคน ซึ่งเป็นกิจกรรมที่มีความหรูหราและโรแมนติกมาก มาใส่เข้าไปในบทภาพยนตร์อีกด้วย ซึ่งนอกจากฉันทวิชช์จะมีบทบาทเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้แล้ว เขายังมีบทบาทเป็นนักแสดงนำอีกด้วย โดยฉันทวิชช์ยอมรับว่า ภาพที่ได้จากการถ่ายทำในบางฉากดีกว่าสิ่งที่เขาเคยคิดไว้ในขณะที่ยังเป็นบทภาพยนตร์เสียอีก เช่น เคยคิดฉากหิมะสกีรีสอร์ทไว้ประมาณหนึ่ง แต่เมื่อได้ไปถ่ายจริงกลับพบว่ามีความยิ่งใหญ่อลังการมาก ทั้งนี้โดยส่วนตัว ฉันทวิชช์มีความคิดเห็นว่าการเป็นนักแสดงที่เขียนบทภาพยนตร์เองมีข้อเสียคือ ทำให้เกิดความกดดันมากว่าจะไม่สามารถแสดงตามในบทภาพยนตร์ที่ตัวเองเขียนได้ ส่วนข้อดีคือ ทำให้เกิดความเข้าใจตัวละครเป็นอย่างมาก พร้อมกับทราบวัตถุประสงค์ว่าฉากนี้พูดเพื่ออะไร เนื่องจากเคยผ่านการพูดคุยปรึกษากับบรรจงมาแล้ว ด้านบรรจงมีความคิดเห็นว่า ฉันทวิชช์เป็นคนที่มีความมุ่งมั่นมาก และการที่ตนคิดว่าพระเอกของเรื่องจะต้องมีคาแรกเตอร์เช่นนี้ เป็นเพราะว่าได้ร่วมงานกับฉันทวิชช์มาตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ทำให้เริ่มมีความสนิทสนมกัน จนพอจะทราบแล้วว่าตัวตนของฉันทวิชช์เป็นเช่นไร ในท้ายที่สุดด้วยความที่ฉันทวิชช์มีความถนัดในการเขียนบทภาพยนตร์แนวคอมเมดี้ ผนวกกับการใส่ตัวละครที่มีคาแรกเตอร์ใกล้เคียงกับตัวจริงของเขา จึงทำให้ “กวน มึน โฮ” กลายเป็นภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จ (ยวิษฐา, 2553)

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” บ้านของบรรจงเป็นสถานที่ที่เกิดประเด็นความคิดหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้และเป็นสถานที่ที่ใช้ในการประชุมบทภาพยนตร์ โดยบรรจงมองว่าใน

การทำงานทุกเรื่องจะต้องมีการเปลี่ยนแนวใหม่ เพราะไม่เช่นนั้นจะเหมือนกับเป็นการคัดลอกงานตัวเอง ที่ทำให้งานไม่เกิดการพัฒนา ซึ่งภาพยนตร์เรื่องนี้บรรจงไม่ได้กังวลเรื่องกระแสต่อต้านหรือกระแสวิจารณ์เลย แม้จะรู้ว่ามีความเสี่ยง เนื่องจากเป็นเรื่องที่อ้างอิงกับความเชื่อและความคาดหวังคนไทย แต่ก็เชื่อว่าผู้ชมน่าจะเข้าใจในสิ่งที่พวกเขาทำ พร้อมกับรู้สึกว่าผู้ชมจะมีความคิดที่ก้าวหน้าไปอยู่ตลอด ทั้งนี้บรรจงคิดว่าหากจะนำเรื่องราวของแม่นาคมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ก็ควรจะบอกกล่าวกับท่านก่อน จึงได้ไปไหว้ที่ศาลแม่นาคทั้งหมด 2 ครั้ง ได้แก่ ก่อนเขียนบทภาพยนตร์และก่อนเปิดกล้องถ่ายทำภาพยนตร์ (พลสัน นกน่วม, 2556 ; อาภาพัชร์ ลี้ลับ, 2556)

ความตั้งใจแรกของบรรจงในการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้คือ ต้องการเห็นตัวละครทั้ง 4 คน อันประกอบไปด้วยเอ ชิน เต๋อ และเผือก มาเป็นตัวละครหลักในภาพยนตร์เรื่องยาว ซึ่งบรรจง นนตรา และฉันทวิชช์ก็ได้ไประดมความคิดกัน แล้วฉันทวิชช์ก็เป็นคนที่เสนอความคิดขึ้นมาว่า ควรจะนำตำนานแม่นาคพระโขนงกลับมาสร้างใหม่แต่สร้างให้อยู่ในสถานการณ์ปัจจุบัน กล่าวคือตัวละครพักอาศัยอยู่ในอพาร์ตเมนต์ ทว่าบรรจงมีความคิดเห็นว่าควรจะสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ให้เป็นภาพยนตร์แนวย้อนยุค ตัวละครทำผมและแต่งกายแบบโบราณ เพื่อให้ภาพยนตร์มีความสนุกสนาน นอกจากนี้บรรจงยังต้องการให้ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ตลกที่ผู้ชมสามารถชมได้อย่างผ่อนคลายและมีความสุข ดังนั้นบทภาพยนตร์เรื่องนี้ในร่างแรกๆ จึงมีแต่ความตลกเพียงอย่างเดียว โดยเป็นเนื้อหาที่เป็นภารกิจนำมาต่อกัน มีความขัดแย้งน้อย และมีโครงสร้างที่ไม่แข็งแรง (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556a)

ในการเขียนบทภาพยนตร์พวกเขาจะต้องอยู่ด้วยกันสามคนตลอดเวลา ตั้งแต่บ่ายโมงถึงเวลากลางคืน ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้การพูดคุย ช่วยกันปรับแก้ รวมทั้งโยนความคิดกันไปมาเพื่อต่อยอดเหมือนการสอดประสานของวงออร์เคสตร้า โดยที่พวกเขาจะไม่เคยทะเลาะกัน แต่จะถกเถียงกันเพื่อให้งานออกมาดี โดยหากว่าวันใดคิดไม่ออก บรรจงจะให้ทุกคนพูดคำอะไรขึ้นมาก็ได้หนึ่งคำ โดยที่อาจไม่จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องเลย เผื่อว่าจะได้ประเด็นความคิดใหม่ๆ มาต่อยอด ซึ่งวิธีการดังกล่าวบรรจงได้ซึมซับมาจากวิธีการคิดสตอรี่บอร์ดของธนญชัย หรือในขณะที่มีการแตกความคิด อาจมีบางช่วงที่ทีมเขียนบทคิดไม่ออก แต่เมื่อมีคนหนึ่งเสนอขึ้นมาได้ว่าลองอันนี้ดูไหม จากนั้นก็จะต่อยอดกันจนสุดท้ายได้เป็นฉากหรือโครงเรื่องออกมา (ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2556) ทั้งนี้บรรจงมองว่า เวลาที่ทำงานจะต้องมีช่วงเวลาที่รู้สึกไม่ดีอยู่แล้วในทุกๆ งาน แต่ถึงอย่างไรเขาก็ต้องผ่านช่วงเวลานั้นไปให้ได้ บางทีอาจจะต้องถอยตัวออกมาก่อน แล้วลองมองมุมอื่น ไปเจอคนใหม่ๆ หรือคิดใหม่ทั้งหมดเลยก็มี ซึ่งเขาประสบบ่อยมาก เพราะไม่มีงานเขียนบทภาพยนตร์เรื่องใดที่สำเร็จได้โดยที่ใช้เวลาเพียงไม่นาน และโดยส่วนตัวแล้วเขาจะใช้เวลาในการเขียนบทเป็นปีทุกเรื่อง ดังนั้นสิ่งสำคัญที่ต้องยึดถือคือการไม่ท้อถอย อีกทั้งคอยเปิดรับมุมมองใหม่ๆ ที่จะเข้ามาอยู่ตลอดเวลา (กนกวรรณ อโศกบุญรัตน์, 2556) ทางด้านนนตรามีความคิดเห็นว่า นอกจากบรรจงจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความสามารถแล้ว เขา

ยังเป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ที่ดีอีกด้วย โดยจุดเด่นของเขาคือด้านการวางโครงเรื่องและมีความแม่นยำในการดำเนินเรื่องให้ไปถึงจุดสูงสุดของเรื่อง อันเป็นสิ่งที่นนตราจะได้เรียนรู้ (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b) ส่วนวีรชัยมีความคิดเห็นว่า ข้อดีของการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่เขียนบทภาพยนตร์เองคือทำให้บรรจงเกิดความเข้าใจว่าต้องการจะเล่าอะไร ทั้งยังสามารถปรับบทภาพยนตร์ได้โดยสัญชาตญาณ (อาภาพัชร์ ลี้ลับ, 2556)

“ในแง่ความเป็นผู้กำกับ พี่ว่าพี่โต้งไม่น่าต่างจากผู้กำกับอาชีพคนอื่นๆ ที่เคยทำงานด้วยเท่าไหร่ แต่ถ้าในฐานะของคนเขียนบทหรือครีเอทีฟ อันนี้พี่ว่าต่าง รู้สึกว่าจุดเด่นของเค้าคือ ครีเอทีฟหมายถึงว่าในกระบวนการคิดบท ส่วนกระบวนการกำกับสิ่งที่อยู่ในบทให้ออกมาเป็นภาพ พี่ว่าขั้นตอนไม่ต่างกับคนอื่นเท่าไหร่ เค้าเป็นผู้กำกับที่เขียนบทเอง พอเค้าเริ่มเขียนบทเค้าก็มีภาพในหัวตั้งแต่ตอนนั้น มุกไหนหรือซีนไหนที่เค้าคิดไว้ เค้าก็คงมีภาพในหัวชัดอยู่แล้ว แล้วเค้าก็ทำตามที่เค้าคิดมาตั้งแต่ต้น ส่วนเอกลักษณ์ในการเล่าเรื่อง พี่ว่าเป็นการตัดสลับเรื่องนึงกับอีกเรื่องนึงไปมา” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

เมื่อได้โครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้แล้ว บรรจงจะทำการเรียงแต่ละฉากโดยใช้วิธีเดิม ที่เคยใช้มาตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” นั่นคือการนำกระดาษโน้ตแผ่นเล็กมาติดลงบนแผ่นกระดาน โดยกำหนดให้กระดาษสีชมพูแทนฉากสยองขวัญ ส่วนกระดาษสีเหลืองแทนฉากทั่วไป ทั้งนี้บรรจงจะมีสมุดที่ไว้ใช้จดความคิดประกอบการเขียนบทภาพยนตร์ ซึ่งเรื่องนี้ได้ใช้ไป 4-5 เล่ม แล้วหลังจากที่ได้เส้นเรื่องว่าเป็นแนวไหนอย่างไร พวกเขาก็จะผลัดกันคิดและพิมพ์ จนกระทั่งได้เป็นสคริปต์ 20 หน้าแรก เพื่อนำไปเสนอผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ อันได้แก่ จิระและวรรณฤดี ทั้งนี้วรรณฤดีเคยตั้งคำถามว่าต้องการเห็นสิ่งใดหากจะทำภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่งนนตราก็ตอบว่า ต้องการเห็นแม่นาคกับพี่มากตอนที่เป็นคนธรรมดา ต้องการทราบว่าเขารักกันอย่างไร แอบแกล้งกัน รวมทั้งมีสรรพนามเรียกกันว่าอะไร (อาภาพัชร์ ลี้ลับ, 2556 ; วิชัย มาตกุล, นทธัญ แสงไชย และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556)

บรรจงมีเอกลักษณ์ในการเล่าเรื่องคือ จะต้องมีการหักมุมหรือซ้อนแผน เพื่อทำให้ผู้ชมรู้สึกประหลาดใจ ไม่รู้สึกเบื่อหน่าย และไม่สามารถคาดเดาเรื่องได้ เช่น การหลอกผู้ชมให้คล้อยตามและคิดว่า แท้จริงแล้วพี่มากหรือเพื่อนพี่มากใครเป็นคนที่ตายไปแล้ว ซึ่งความเหมือนจะฉลาดของเต๋อนี้เองที่ทำให้เกิดเรื่องราวในภาพยนตร์จำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นการสงสัยว่าพี่มากเป็นผี จนมาสงสัยว่าเอเป็นผี ที่ทำให้ผู้ชมเกิดอาการสับสน เต๋อจึงเป็นเหมือนกับตัวละครในภาพยนตร์เรื่อง “Scream” ที่มักจะรู้ทันผี แต่สุดท้ายกลับกลายเป็นว่าคาดเดาผิดทั้งหมด อย่างไรก็ตาม ลักษณะของตัวละครดังกล่าวที่ปรากฏในภาพยนตร์มีความแตกต่างกันคือ ในภาพยนตร์ตะวันตก จะก่อให้เกิดความสยดสยอง ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” จะก่อให้เกิดอารมณ์ขันแทน ทั้งนี้ภาพยนตร์เรื่องแม่นาคในครั้งก่อนๆ จะมีอิทธิพลต่อภาพยนตร์เรื่องนี้ในแง่ที่ว่าจะไม่ตั้งใจทำให้เหมือน โดย

บรรจงใช้วิธีการว่า เคยชมเมื่อนานมาแล้ว และก็จะไม่กลับไปชมซ้ำอีก แต่หากว่าไปเหมือนโดยบังเอิญหรือนำเหตุการณ์ของภาพยนตร์เรื่องแม่นาคในครั้งก่อนๆ มาล้อเลียน จะไม่ถือว่าเป็นความเหมือน เนื่องจากเป็นฉากจำของภาพยนตร์เรื่องแม่นาคซึ่งจะต้องคงไว้อยู่แล้ว นอกจากนี้บรรจงยังมองว่าหากตนเองไม่เคยทำภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” มาก่อน ก็จะไม่สามารถทำภาพยนตร์เรื่องนี้ได้อย่างแน่นอน เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้มีแง่มุมในด้านความรักจำนวนมาก (อาภาพัชร์ ลี้ลับ, 2556)

มุกตลกในภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นจากหลายทาง ทั้งจากบรรจงเอง เช่น ฉากที่ตัวละครอุทานว่า “เหี้ย!” แล้วมีตัวเงินตัวทองปรากฏจริงขึ้นมาในฉาก ซึ่งเป็นมุกตลกที่บรรจงอยากใช้มานานแล้ว หรือมุกตลกอาจมาจากทีมผู้เขียนบทภาพยนตร์ เช่น ตอนเปิดเรื่องที่เผือกพูดสร้างความรู้สึกฮึกเหิมให้กับทหารคนอื่นว่า เราจะไปยอมแพ้ข้าศึกศัตรูได้อย่างไร ให้ดูตัวอย่างชาวบ้านบางระจันที่ต่อสู้กับพม่า แล้วก็มีคนพูดขัดจังหวะขึ้นมาว่า แต่สุดท้ายก็ตายหมดไม่ใช่เหรอ รวมทั้งมุกตลกที่บอกว่าให้ดูตัวอย่างพระยาพิชัยและนายขนมต้ม ทั้งหมดเป็นมุกชุดที่ฉันทวิชช์คิดขึ้นมา ส่วนฉากที่ตัวละครอยู่บนเรือพาย แล้วเต๋อกำลังจะมองลอดหว่างขา แต่ตัวละครที่เหลือกลับบังกันไปบังกันมา จนต้องร้องเพลงเพื่อเต้นท่าประจำกลุ่ม เป็นมุกตลกที่นนตราคิด โดยทั้งมุกตลกและท่าเต้นประจำกลุ่มล้วนเป็นสิ่งที่นนตราเคยเล่นกับเพื่อนในสมัยที่ยังเป็นเด็ก ทั้งนี้มุกตลกไม่ได้มีที่มาจากในบทภาพยนตร์เท่านั้น แต่ในบางครั้งมุกตลกยังมาจากความคิดหรือการด้นสดของนักแสดงอีกด้วย ซึ่งมุกสดนี้มีจำนวนมากถึงประมาณ 40 เปอร์เซนต์ของที่ปรากฏในเรื่อง โดยเฉพาะพงศธร จงวิลาส ที่รับบทเผือก ที่บทพูดส่วนใหญ่ของเขาในภาพยนตร์มาจากตัวเขาประมาณ 70 เปอร์เซนต์ โดยที่บทภาพยนตร์จะเขียนมาเพื่อเป็นเพียงแนวทาง แต่สุดท้ายมุกตลกและคำสร้อยต่อท้ายอันทำให้ฉากมีสีสันและไม่ดูเงียบเกินไป ล้วนมีที่มาจากตัวเขา ทั้งนี้มุกตลกส่วนใหญ่ของพงศธรก็มักจะเป็นมุกสดที่ไม่ได้อยู่ในบทภาพยนตร์ เช่น ในฉากสนามรบ ที่เผือกตะโกนด่าว่า “นี่ก็ยิงกันจังเลย ไอ้เหี้ย!” ก็ไม่ได้เป็นการแสดง แต่ว่าเป็นการพูดเพื่อด่าทอเอฟเฟกต์ต่างๆ ที่ยังไม่ยอมหยุดเสียที หรืออย่างในฉากที่อยู่บนเรือ แล้วเอนั่งสับไพ่ ก็เกิดจากการที่บรรจงบอกให้พงศธรคิดคำด่ามา 3 ประโยค สุดท้ายจึงกลายเป็นเผือกด่าเอว่า “มึงจะสับยันเช้าเลยไหมนี่ ไปแข่งไพ่ลีลาป่ะละ พ่อมึงเป็นเกาจิ้งหรือไงนี่” อย่างไรก็ตาม การคิดสร้างมุกตลกจะต้องมีลักษณะของความเป็นทีมเวิร์คด้วย นั่นคืออยู่พื้นฐานของความเหมาะสม ไม่ใช่ใครคิดมุกตลกได้แล้วก็จะนำมาพูดเอง เช่น มุกตลก “ผมทรงตาตุ่มหมา” เกิดจากการที่ณัฏฐพงศ์ ชาติพงศ์ ไปล้อเลียนทรงผมของอัฒรุต คงราศรี ที่รับบทเป็นชินว่า “ทรงผมหรือตาตุ่มหมานี่” เมื่อบรรจงมาได้ยินจึงเกิดความชอบ แล้วนำมาใส่ไว้ในบทภาพยนตร์ โดยเปลี่ยนให้ตัวละครเผือกเป็นคนพูดแทน เพราะถึงแม้ว่าณัฏฐพงศ์ที่รับบทเป็นเต๋อจะเป็นคนต้นคิด แต่ด้วยคาแรกเตอร์ของเต๋อจะไม่สามารถพูดคำนี้ออกมาได้ และในระหว่างการถ่ายทำ เมื่อชินถูกล้อเรื่องทรงผมตาตุ่มหมา จึงพูดย้อนเผือกบ้างว่า “แล้วทีทรงผมมึงละ” เผือกจึงโต้ตอบกลับไปในทันทีว่า “กูแฟชั่นเว้ย!” ทำให้เต๋อที่อยู่ข้างๆ หัวเราะ

ออกมา ดังนั้นจึงต้องมีการกลับมาถ่ายใหม่ โดยรวมมุกตลกนี้เข้าไว้ด้วย (พระโขนงบอยแบนด์, 2556 ; อาภาพัชร์ ลี้ลับ, 2556)

บรรจงมองว่าสิ่งที่ถ่ายทอดอยู่ในบทภาพยนตร์คือสิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์รู้สึก เพียงแต่อาจจะไม่ใช่ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้กำกับภาพยนตร์เพียงคนเดียว แต่อาจเป็นประสบการณ์เล็กๆ น้อยๆ ของผู้อื่นด้วย เช่น ประโยคที่พูดว่า ใครตายก่อนตายหลัง หรือถ้าไม่มีตัวเอง เค้าอยู่ไม่ได้หรอก ก็เป็นเรื่องราวของนนตราที่เคยพูดคุยกับอดิสรณ์ ตรีสิริเกษม ผู้เป็นสามีว่า ถ้าเกิดต้องมีคนใดคนหนึ่งตาย อยากให้ใครตายก่อน โดยอดิสรณ์ตอบว่าขอตายก่อนละกัน เพราะถ้าเธอตายฉันรับไม่ได้ มันทรมาน ซึ่งนนตรารู้สึกว่าเป็นความรักที่ดี เพราะหากผู้ชายพูดคำแบบนี้ออกมามันก่อให้เกิดความรู้สึกซาบซึ้ง เนื่องจากเขาจะไม่พูดจาอย่างตรงไปตรงมาว่า รักเธอนะ ทั้งนี้ประสบการณ์ส่วนตัวของนนตราได้นำไปสู่การตั้งคำถามสำคัญของเรื่องว่า “ถ้าพี่มากรู้อยู่แล้วว่าแม่นาคตาย แต่เก็บเป็นความลับเพื่อที่จะได้อยู่กับภรรยาให้นานที่สุด จะเป็นอย่างไร” ส่วนฉากที่เป็นการใบ้คำนั้นได้มาจากการที่ทีมเขียนบทภาพยนตร์ไปเที่ยวทะเลแล้วเล่นใบ้คำกัน (วิชัย มาตกุล, นทธัญ แสงไชย และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556)

1.4.1.3 การคัดเลือกทีมงานและการประชุมทีมงาน

บรรจงเป็นคนที่สนใจในสิ่งที่ชื่นชอบอย่างจริงจัง มีการศึกษาหาความรู้ในสิ่งที่ชื่นชอบเพิ่มเติมสม่ำเสมอ นับตั้งแต่จบการศึกษาระดับปริญญาตรีจนกระทั่งมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์เต็มตัว เป็นช่วงเวลายาวนานที่บรรจงต้องศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมอยู่ตลอดเวลา การขึ้นมารับหน้าที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ได้ต้องเป็นคนที่รอบรู้ หมั่นหาความรู้ให้ตัวเองตลอดเวลา พยายามปรับปรุงแก้ไขข้อด้อยของตัวเอง ทำให้บรรจงกลายเป็นคนที่ได้รับการยอมรับจากคนอื่นมากขึ้น หากงานส่วนใดที่บรรจงไม่ถนัด เขาจะพยายามหาคนที่มีความสามารถในด้านนั้นมาช่วยทำงาน ซึ่งต้องเป็นคนที่เขาคิดว่าน่าจะทำงานร่วมกับเขาได้ นับได้ว่าบรรจงเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์ในการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์อย่างแท้จริง ทั้งในแง่ที่เป็นคนมีความสามารถรอบด้าน และในแง่ที่มีคนจำนวนมากต้องการจะร่วมงานกับเขาด้วย

ผู้กำกับภาพยนตร์ไม่ได้มีหน้าที่เพียงแค่กำกับทิศทางของภาพยนตร์เท่านั้น แต่ความท้าทายของการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์คือ การที่จะต้องกำกับอารมณ์ผู้ชม การเห็นภาพล่วงหน้า รวมทั้งทำให้ได้มูลค่ามากขึ้นในตอนที่ออกไปถ่ายทำจริง ซึ่งหลังจากที่อ่านบทภาพยนตร์เสร็จแล้ว บรรจงก็ต้องตีความว่าต้องการสิ่งใด แล้วคัดเลือกทีมงาน โดยหลักการสำคัญของบรรจงคือ ต้องเลือกบุคลากรที่มีศักยภาพสูงสุด ทั้งยังเป็นผู้ที่เชื่อในภาพยนตร์เรื่องที่กำลังจะสร้างเช่นเดียวกับเขา เพื่อที่ทีมงานจะได้รู้สึกคล้อยตามและพร้อมที่จะสนุกสนานไปด้วยกัน ทั้งนี้นับเป็นความโชคดีของบรรจง ที่ได้ทั้งนักแสดงที่ดีและทีมงานที่ดีมาร่วมงาน เช่น ผู้กำกับภาพ ฝ่ายศิลป์ อันดับหนึ่งของวงการ ส่วนบางคนก็เป็นคนที่เลือกรับงานยาก แต่เลือกมาทำงานกับบรรจงในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” เนื่องจากมีความเชื่อมั่นมาจากการที่เคยทำภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ด้วยกันมา หรืออย่างบางคน

เดินทางไปที่นิวยอร์กแล้วแต่ยังอุตส่าห์กลับมาทำงานให้กับเขา หลังจากนั้นบรรจงก็จะทำงานร่วมกับผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์และนัดทีมงานมาเจอกัน โดยในช่วงแรกจะสรุปภาพยนตร์เป็นภาพรวมก่อน แต่ต่อมาเมื่อลงลึกขึ้นก็จะต้องสรุปทุกฉาก แล้วพูดคุยกันว่าฉากนี้ต้องการให้อารมณ์เป็นอย่างไร ("Secret Recipe เคล็ดลับฉบับพันล้านของโต้ง-บรรจง," 2558)

บรรจงเป็นคนคัดเลือกทีมงานด้วยตัวเองทั้งหมด เพราะจะรู้ถึงความถนัดของแต่ละบุคคล เช่น ทีมงานฝ่ายออกแบบงานสร้าง บรรจงจะเลือกจากคนที่เคยร่วมงานกันมาตั้งแต่ตอนทำงานโฆษณา นอกจากนี้ทีมงานฝ่ายอื่นๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในตำแหน่งสำคัญ เช่น คนทำเพลง ช่างตัดต่อ และผู้กำกับภาพ บรรจงจะเป็นผู้ที่เลือกทีมงานเอง แต่หากทีมงานคนที่ต้องการติดงานอื่นอยู่ก็จะเลือกทีมงานคนอื่นมาแทน ช่วงที่บรรจงกำกับภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” บรรจงได้มีโอกาสร่วมงานกับอรรคเดช แก้วโคตร ในฐานะผู้กำกับศิลป์เป็นครั้งแรก แม้ว่าบรรจงจะไม่เคยร่วมงานกับอรรคเดชมาก่อน แต่ด้วยความที่อรรคเดชถนัดทำภาพยนตร์แนวย้อนยุค และเคยมีส่วนร่วมในการทำภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” บรรจงจึงลองติดต่อขอร่วมงานด้วย ซึ่งบรรจงรู้สึกประทับใจในการทำงานร่วมกับอรรคเดชเป็นอย่างมาก

ก่อนเริ่มการถ่ายภาพยนตร์จริงแต่ละเรื่อง บรรจงจะมีการประชุมร่วมกับทีมงานและนักแสดงอย่างจริงจัง ซึ่งใช้เวลาประชุมยาวนาน โดยการประชุมแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนแรกคือการประชุมกับทีมงานในแต่ละฝ่ายเกี่ยวกับภาพรวมและองค์ประกอบในภาพยนตร์ทั้งหมด เพื่อให้ทีมงานเห็นภาพรวมของภาพยนตร์ไปในทิศทางเดียวกัน เช่น เหตุการณ์ในแต่ละฉาก อารมณ์ในภาพยนตร์ สถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์ โดยเฉพาะส่วนที่เป็นการถ่ายทำภาพยนตร์ (Production) บรรจงจะให้ความสำคัญเป็นพิเศษ อีกส่วนหนึ่งคือการประชุมกับทีมนักแสดง โดยบรรจงจะให้นักแสดงอ่านบทภาพยนตร์ก่อน 1 รอบ หรือที่เรียกว่า Read Through จากนั้นบรรจงจึงอธิบายภาพรวมของภาพยนตร์ให้นักแสดงนึกภาพตาม บรรยายอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร และอธิบายที่มาของบทสนทนาของตัวละครด้วย

ทางด้านวรรณฤดีมองว่า ในการคัดเลือกทีมงานของบรรจง สิ่งสำคัญนอกเหนือจากการมีความสามารถสูงแล้ว คนนั้นยังจะต้องเป็นคนที่มีลักษณะนิสัยส่วนตัวและธรรมชาติในการทำงานที่สามารถเข้ากับบรรจงได้เป็นอย่างดีด้วย

“ใครๆ ก็ชอบทีมงานที่ซิงค์ หมายถึงว่าซิงค์แล้วก็ไว้ใจ ผู้ช่วยชอบคนนี้ ช่างภาพชอบคนนี้ ไว้ใจคนนั้นคนนี้ เพราะอย่างที่บอก ผู้กำกับมันต้องมีคนช่วยเต็มไปหมด ซึ่งโต้งก็มั่นใจว่าทุกตำแหน่งที่ช่วยเค้าก็คือ เก่ง รักงาน พร้อมจะช่วย input เต็มที่ แล้วก็กล้าที่จะทำงานกับเค้า” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

สำหรับขั้นตอนในการทำงานของบรรจงร่วมกับทีมงาน จะเริ่มจากการคัดเลือกทีมงาน ต่อมาจึงมีการประชุมงานร่วมกับทีมงานแต่ละฝ่าย ทีมงานจะได้รับมอบหมายงานจากบรรจงและภาคภูมิไป

ซึ่งทีมงานต้องไปคิดสร้างสรรค์งานให้ออกมาตามความต้องการของบรรจงและเป็นไปในทิศทางเดียวกัน หลังจากนั้นทีมงานแต่ละฝ่ายจะสร้างสรรค์งานออกมาและนำมาเสนอกับบรรจงและภาคภูมิ พอถึงช่วงที่จะเริ่มถ่ายภาพยนตร์จริง ทีมงานแต่ละฝ่ายจึงเริ่มมีการประสานงานกัน โดยมีผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์เป็นเหมือนคนกลางในการทำหน้าที่ประสานงานให้กับทีมงานแต่ละฝ่าย ช่วยแก้ปัญหา ช่วยให้ทีมงานแต่ละฝ่ายทำงานร่วมกันได้อย่างราบรื่นและผ่านไปได้ด้วยดี โดยในขณะที่มีการประชุม ผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์จะเล่าบทภาพยนตร์ให้ทีมงานทุกคนฟังว่าในเรื่องจะมีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้นบ้าง โดยในระหว่างนั้นทีมงานแต่ละฝ่ายสามารถเสนอความคิดขึ้นมาได้ เช่น ฉากนี้ต้องใช้สลิง ทำให้ฝ่ายเสื้อผ้าทราบว่าจะต้องมีการเจาะชุดให้เป็นรูด้วย แล้วจากนั้นผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์จะนำความคืบหน้าต่างๆ ในการทำงานของทีมงานแต่ละฝ่ายไปนำเสนอกับบรรจงและภาคภูมิ ทั้งนี้บรรจงและภาคภูมิจะแนะนำติชมและแก้ไขงานให้ตรงกับความต้องการของตัวเองอีกหลายครั้งเพื่อให้งานออกมาดีที่สุด นอกจากนี้หากงานส่วนใดมีรายละเอียดย่อยที่ต้องอาศัยการตัดสินใจ บรรจงและภาคภูมิจะให้คำปรึกษากับทีมงานฝ่ายนั้นอย่างใกล้ชิด เช่น ถ้าเสื้อผ้าที่ฝ่ายเสื้อผ้าจัดหามายังไม่ดีพอ ผู้กำกับภาพยนตร์ก็อาจจะต้องไปเลือกซื้อเสื้อผ้าใหม่พร้อมกับฝ่ายเสื้อผ้า

การทำงานของทีมงานในแต่ละฝ่ายต้องมีความสอดคล้องกันและเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ดังนั้นทีมงานทุกคนต้องรับฟังความต้องการของบรรจงอย่างตั้งใจ เพื่อจะได้เข้าใจภาพรวมของภาพยนตร์อย่างถูกต้อง แม้ว่าทีมงานแต่ละฝ่ายจะแยกย้ายกันไปทำงานตามที่ตัวเองได้รับมอบหมาย แต่ในตอนท้ายทีมงานทุกฝ่ายก็ต้องเข้าประชุมงานร่วมกันกับบรรจง ดังนั้นทีมงานในแต่ละฝ่ายที่มีหน้าที่ความรับผิดชอบใกล้เคียงกัน เช่น ผู้กำกับภาพและฝ่ายศิลป์ จะทำงานร่วมกันมาตั้งแต่ต้นเพื่อให้งานมีความต่อเนื่อง สอดคล้อง และเป็นไปในทิศทางเดียวกัน เช่น การคิดฉากสงคราม โดยหากว่าแต่ละฝ่ายมีข้อมูลหรือภาพอ้างอิงอะไร ก็จะนำมาเสนอหรือพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกัน ดังนั้นวีรชัยที่เป็นผู้ช่วยผู้กำกับของบรรจงจึงมองว่า ทีมงานฝ่ายต่างๆ ไม่จำเป็นต้องมุ่งสื่อสารกับบรรจงแต่เพียงอย่างเดียว

“ทุกแผนกไม่ใช่จะต้องวิ่งตรงเข้าหาผู้กำกับอย่างเดียว คือมันมีการสื่อสาร การแชร์ไอเดียระหว่างเสื้อผ้ากับฝ่ายศิลป์ ผู้กำกับภาพกับฝ่ายศิลป์ หรือผู้กำกับภาพกับเสื้อผ้า มันมี loop ข้างนอกอย่างนี้ด้วย” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

1.4.1.4 การทำ Shooting Script

การทำ Shooting Script คือการกำหนดช็อตที่จะถ่ายทำทั้งหมด อาจจะใช้การวาดสตอรี่บอร์ดตลอดทั้งเรื่อง โดยผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์จะนำไปบริหารเวลาว่าจะถ่ายทำอย่างไร ซึ่งโดยปกติแล้วหากเป็นฉากหนึ่งในภาพยนตร์แนวผีสยองขวัญก็มักจะต้องมีการแตกบทภาพยนตร์ออกเป็นช็อตเล็กๆ จำนวนมาก ทำให้ต้องเสียเวลาในการถ่ายทำมาก จึงต้องมีการเผื่อเวลาในการถ่ายทำภาพยนตร์แนวผีสยองขวัญมากเป็นพิเศษ เช่น ในบทภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” อาจเขียน

บรรยายเพียงแค่ว่า เจนเดินเข้าไปที่ประตูห้องด้วยความหวาดกลัว ค่อยๆ มองลูกบิด แล้วลูกบิดนั้นสั่นจนเธอตกใจ แต่ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จะทราบในทันทีว่า เมื่อทำการแตกบทภาพยนตร์ออกเป็นช็อตย่อยในการถ่ายทำแล้ว จะได้ช็อตถึง 10 ช็อตอย่างแน่นอน เช่น ถ่ายรับศีรษะ ถ่ายรับขา ถ่ายรับหน้า ถ่ายด้วยมุมมองแทนสายตา ถ่ายรับตาที่ค่อยๆ เหลือบมอง หรืออย่างในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” บรรจงรู้สึกเครียดกับการทำ Shooting Script และต้องเตรียมงานเป็นอย่างดีมาก เพราะนอกจากจะมีฉากใหญ่ๆ อย่างสงครามแล้ว ยังมีฉากในน้ำ รวมถึงฉากต่อสู้จำนวนมาก ทำให้บรรจงต้องแก้ไข Shooting Script ทุกวัน เพื่อให้ภาพยนตร์เกิดความสนุกสนาน ตื่นเต้น มีเสน่ห์ และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของฉากนั้นได้อย่างมีประสิทธิผลที่สุด โดยในบางครั้งอาจต้องมีการปรับแก้จนกระทั่งถึงคืนก่อนที่จะมีการถ่ายทำ หรืออาจต้องคิดใหม่กันที่หน้ากองถ่ายเลย เพราะบางครั้งการเปลี่ยนหน้ากองถ่ายอาจทำให้งานดีขึ้นกว่าเดิมมาก (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

“เรื่องชัตเตอร์ฯ ยังทำไม่ค่อยเป็น Shooting Script มาชัดเจนมากว่า อันนี้จะเป็นดอลลี่ อันนี้จะเป็นเครนเล็ก คือเราเห็นการเคลื่อนกล้องชัดเจน เพียงแต่ว่าเราจะบรีฟเป็นมู้ดๆ ว่า ฉากนี้เป็นอย่างไร ยกตัวอย่าง ฉากที่เจนพบความจริงว่าธรรม์ข่มขืนเนตร จากการล้างรูปขึ้นมาแล้วเห็นธรรม์ข่มขืน เราจะให้ทุกอย่างดิบๆ พี่ ใช้กล้อง hand-held เลย คือเป็นการบรีฟอารมณ์แต่ละฉากมากกว่า” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

1.4.1.5 การคัดเลือกนักแสดงหลัก

บรรจงมองว่าสิ่งที่สำคัญมากของภาพยนตร์มี 2 อย่าง คือ บทภาพยนตร์กับการคัดเลือกนักแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการคัดเลือกนักแสดง เพราะหากภาพยนตร์มีบทภาพยนตร์ที่ดีและมีการคัดเลือกนักแสดงที่ถูกต้องเหมาะสมด้วย ภาพยนตร์เรื่องนั้นก็จะกลายเป็นภาพยนตร์ที่ดีสมบูรณ์แบบ แต่หากภาพยนตร์มีบทภาพยนตร์ที่ไม่ดีหรือแทบจะไม่มีเนื้อเรื่องใดๆ ทว่ามีการคัดเลือกนักแสดงที่ถูกต้องเหมาะสม ถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนั้นจะมีภาพรวมที่ไม่ดี แต่อย่างน้อยก็ยังอยู่ในระดับกลางๆ ที่ผู้ชมพอจะยอมรับได้ และเคมีที่ดีของนักแสดงก็อาจทำให้บทภาพยนตร์เกิดความพิเศษหรือเสน่ห์ขึ้นมาได้ ในทางตรงกันข้าม หากภาพยนตร์เรื่องนั้นมีการคัดเลือกนักแสดงที่ไม่ถูกต้องเหมาะสมทั้งหมด ต่อให้มีโครงเรื่องที่ดีและมีบทภาพยนตร์ที่ดีมากเพียงใดก็ตาม ก็อาจส่งผลให้ภาพยนตร์กลายเป็นมีคุณภาพไม่ดีได้ในทันที แล้วยิ่งเมื่อพิจารณาในแง่ของความเป็นภาพยนตร์รัก จะพบว่าการคัดเลือกนักแสดงมีความสำคัญมากกว่าบทภาพยนตร์ เพราะไม่ว่าพระเอกกับนางเอกจะพูดจาอะไร ก็ทำให้รู้สึกน่าฟังไปหมด (MR.COFFEE, 2556 ; นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

สำหรับการคัดเลือกนักแสดง บรรจงจะพิจารณาจากคาแรกเตอร์และบทภาพยนตร์เป็นสำคัญว่าเหมาะสมกับใคร โดยไม่จำเป็นว่าคนที่เลือกมาจะต้องเป็นนักแสดงที่มีชื่อเสียง หรือเคยแสดงภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จทางรายได้มาก่อน ยิ่งไปกว่านั้นบรรจงยังรู้สึกไม่ค่อยเชื่อว่า “ดารา” จะสามารถดึงดูดให้ผู้ชมต้องการเข้ามาชมภาพยนตร์ได้มากขึ้น (Hamburger team, 2556) เนื่องจาก

บรรจงเป็นคนที่ให้ความสำคัญกับ “พลังดารา” เป็นอันมาก ซึ่งในที่นี้พลังดาราไม่ได้หมายถึงความหล่อสวย แต่หมายถึงคนที่มีเสน่ห์ น่าสนใจ มีสติปัญญาดี มีไหวพริบ เวลาที่อยู่ในบทบาทแล้วมีพลัง รวมถึงสามารถด้นการแสดงไปตามสถานการณ์ได้ เพราะบรรจงจะไม่ชอบให้นักแสดงแสดงตามในบทภาพยนตร์ทุกประการ แต่ชอบให้นักแสดงมีการปรับเปลี่ยนบทภาพยนตร์เล็กๆ น้อยๆ เพื่อให้เข้ากับตัวเองด้วย โดยบรรจงมองว่านักแสดงของฮอลลีวู้ดก็ไม่จำเป็นที่จะต้องสวยหล่อมาก แต่เมื่อพูดจาต้องมีความน่าฟัง และมีเสน่ห์ความเป็นตัวเอง ทั้งนี้โดยส่วนใหญ่แล้วบรรจงมักจะไม่เลือกนักแสดงก่อนเขียนบทภาพยนตร์ กล่าวคืออาจจะคิดไว้ในใจพอเป็นสังเขป แต่ก็พร้อมจะเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา สำหรับในขั้นตอนการคัดเลือกนักแสดง บรรจงจะเริ่มต้นจากการดูเทปทดสอบแสดง แล้วถ้าหากว่าใครมีความน่าสนใจ ก็จะขอเจอตัวและพูดคุยสอบถามเรื่องส่วนตัวต่างๆ เช่น ชอบอะไร ชีวิตเป็นอย่างไร มีคนรักหรือไม่ (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

ทางด้านวรรณฤดีมองว่า ในการคัดเลือกนักแสดง นอกเหนือจากบรรจงจะพิจารณาเลือกนักแสดงจากคนที่มีบทบาทหรือคาแรกเตอร์ตรงกับตัวละครแล้ว อีกสิ่งหนึ่งที่บรรจงให้ความสำคัญมากเช่นกันคือ นักแสดงคนนั้นต้องมีความรับผิดชอบสูงและพร้อมที่จะทุ่มเทกับงานอย่างเต็มที่ เพราะกระบวนการสร้างภาพยนตร์ไทยมีความลำบากมากกว่าและมีค่าตอบแทนให้กับนักแสดงน้อยกว่า เมื่อเทียบกับงานประเภทอื่นๆ ที่นักแสดงเคยทำ เช่น งานโฆษณา

“เวลาออกหน้ากองแล้ว โต้งเค้าจะค่อนข้างเรียกร้องจากนักแสดงสูง อยากให้นักแสดงแบบ 100 120 เพราะฉะนั้นถ้านักแสดงงอแง คือโอเคนักแสดงบางคนอาจจะเก่ง แต่ถ้าเราเดาว่าเค้าจะงอแง เราจะไม่เอาเลยตั้งแต่แรก แต่อย่างบางคนเค้าจะแบบ โอเคนักแสดงคนนี้งอแงแต่ว่าเก่ง หาวิธีดิวได้อะไรอย่างนี้ แต่โต้งจะแบบไม่เอาเลย คือขอคนใจ 100 แล้วเหมาะกับบทพอ” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

เนื่องจากภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” เป็นภาพยนตร์เรื่องแรกของบรรจง ดังนั้นเขาจึงอยากได้นักแสดงที่เป็นดารา แต่ดาราที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นหลายคนไม่สนใจและปฏิเสธที่จะมาให้ผู้กำกับภาพยนตร์ทำการคัดเลือกนักแสดง อย่างไรก็ตาม ก็ยังมีดาราหลายคนมาร่วมในการคัดเลือกนักแสดง ซึ่งหนึ่งในนั้นก็คือ อนันดา เอเวอร์ริ่งแฮม โดยในตอนแรกสุดฝ่ายคัดเลือกนักแสดงตัดสินใจว่าจะเลือกอนันดา แต่ทั้งบรรจงและภาคภูมิต่างก็ไม่คิดว่าจะเลือกอนันดา เพราะอนันดาเป็นนายแบบทำให้เกิดความกังขาว่าจะสามารถแสดงได้ดีหรือไม่ พร้อมทั้งคิดว่าอนันดาอาจจะไม่เชี่ยวชาญด้านการแสดง ประกอบกับไม่ได้เห็นผลงานทางการแสดงของอนันดามาเป็นระยะเวลานาน และผลงานทางการแสดงในระยะหลังของอนันดาก็ไม่ได้มีความโดดเด่นมากนัก จนเมื่อได้เจอตัวจริงบรรจงรู้สึกว่าอนันดามีความทุ่มเทมาก ทั้งยังแสดงได้ดีเหมาะสมกับบทธรรม์ ทำให้บรรจงค้นพบว่าที่จริงแล้วอนันดาเป็นคนที่มีศักยภาพสูงมาก เพียงแต่ต้องขึ้นอยู่กับผู้กำกับภาพยนตร์ว่าจะสามารถกำกับได้ถูกทางหรือไม่ ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นการเปลี่ยนภาพลักษณ์ที่ผู้ชมเคยเห็นอนันดา

ส่วนภาคภูมิเมื่อได้ดูอนันดาทดสอบแสดงบท ก็รู้สึกประหลาดใจมาก เพราะอนันดาสามารถแสดงได้เข้าถึงบทบาท และถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครได้ถึงระดับสูงสุดตามที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการ ทั้งยังทำให้ภาคภูมิน้ำตาคลอและเกือบจะร้องไห้ได้อีกด้วย (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, 2547 ; ยันตกร ยุสานนท์ , 2547) นอกจากนี้บรรจงกับภาคภูมิยังตัดสินใจเลือกอนันดาเพราะแววตาของอนันดาดูเป็นคนอ่อนแอและมีความเศร้า เพราะถึงแม้ว่าพระเอกในเรื่องนี้จะกระทำความผิด แต่แท้จริงแล้วพระเอกมีความน่าสงสาร ทำให้ตอนจบเป็นแบบโศกนาฏกรรม แต่หากพระเอกดูเป็นคนเจ้าชู้หรือเป็นคนไม่ดี ก็จะทำให้ผู้ชมรู้สึกว่าตอนจบเป็นเรื่องของกรรมไป (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2551)

ในตอนแรกผู้กำกับภาพยนตร์คิดว่า ณัฐฐาวีรนุช ทองมี เป็นวีเจจึงไม่น่าจะแสดงได้ดี แต่เมื่อมาทดสอบการแสดงผลปรากฏว่า ณัฐฐาวีรนุชเหมาะสมกับบทเจนมาก (ยันตกร ยุสานนท์, 2547) ส่วนอชิตะ สิกขมานา ได้มารับบทเป็นผีเนตร เนื่องจากทั้งบรรจงและภาคภูมิต่างก็ไม่ดูโทรทัศน์ จึงไม่เคยรู้จักอชิตะมาก่อนและไม่รู้ว่าตัวจริงของอชิตะเป็นคนตลก เมื่อได้ชมเทปที่ใช้บันทึกในขณะที่มีการคัดเลือกนักแสดง บรรจงก็รู้สึกว่าอชิตะแสดงได้ดีมาก ทั้งยังเป็นคนที่สวยแปลกและตาห่าง ดังนั้นหากแต่งหน้าให้เป็นผีก็จะดูน่ากลัว อย่างไรก็ตาม อชิตะมีใบหน้าที่ไปละม้ายคล้ายกับคนญี่ปุ่นหรือเกาหลี ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์เกรงว่าถ้าเลือกอชิตะมาแสดงเป็นผี จะต้องถูกวิพากษ์วิจารณ์ว่าเลียนแบบภาพยนตร์ผีญี่ปุ่นหรือเกาหลีอย่างแน่นอน แต่สุดท้ายเมื่อพิจารณาถึงเรื่องของการแสดง เนื้อเรื่องและคาแรกเตอร์ จึงตัดสินใจที่จะเลือกอชิตะ

“ด้วยความที่หน้าของอิม (อชิตะ สิกขมานา) เป็นญี่ปุ่นอยู่แล้ว แต่ว่าเค้าเล่นดี หน้าเค้าใช่ ก็ต้องยอม แล้วพอแต่งหน้าปุบก็เป็นซาดาโกะเลย ผมก็ต้องเอามาปิดๆ ซึ่งอิมก็ถือได้ว่าเป็นต้นแบบของผีญี่ปุ่นในยุคนั้น” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

ภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ตัวละครพิมจะมีความสำคัญมากเพราะต้องเป็นตัวนำเรื่องที่ค่อนข้างมีพลัง และบทภาพยนตร์ในเรื่องนี้ก็ค่อนข้างที่จะเรียกร้องศักยภาพทางการแสดงและประสบการณ์ทางการแสดงของนักแสดงที่สูงมาก เพื่อที่จะสามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมให้อยู่กับภาพยนตร์ตลอดทั้งเรื่องได้ โดยผู้กำกับภาพยนตร์ได้ลองเลือกนักแสดงหญิงที่มีความสามารถไว้ 2-3 คน แต่อยากให้มาช่า วัฒนพานิช มาแสดงมากที่สุด เพราะมาช่าเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงมาก ทั้งยังมีความสามารถทางการแสดงเป็นอย่างสูง ทว่ามาช่าไม่ได้รับงานแสดงภาพยนตร์มานานเป็นสิบกว่าปีแล้ว ผู้กำกับภาพยนตร์จึงต้องการที่จะชักชวนให้มาช่าได้กลับมาแสดงในบทบาทที่ยิ่งใหญ่มากๆ ทั้งนี้หากมาช่าไม่ตกลงมารับบทนำในภาพยนตร์เรื่องนี้ ผู้กำกับภาพยนตร์ก็จะรู้สึกผิดหวังมาก เนื่องจากไม่อยากได้นักแสดงสำรองคนที่ 1 หรือ 2 พวกเขาจึงลองไปพูดคุยปรึกษากับยงยุทธ ทองกองทุน ว่าบทภาพยนตร์เสร็จแล้ว และพวกเขาปรารถนาจะให้มาช่ามาแสดง ซึ่งก็ประจวบเหมาะกับที่มาช่าเข้ามาที่บริษัทจีทีเอชเพราะต้องการกลับมาทำงานด้านภาพยนตร์อีกครั้ง แล้วเมื่อมาช่าทราบว่าผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องใหม่นี้คือผู้กำกับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ก็เกิดความสนใจที่

อยากจะร่วมงานด้วย เพราะรู้สึกชื่นชอบภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” อยู่แล้ว ประกอบกับไม่เคยแสดงภาพยนตร์แนวนี้มาก่อน จากนั้นจึงนำบทภาพยนตร์มาอ่าน ซึ่งเมื่อมาช่าได้อ่านบทภาพยนตร์ของบรรจงและภาคภูมิแล้ว ก็ยิ่งมีความรู้สึกว่าพวกเขาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์สมัยใหม่ที่มีความคิดและรสนิยมที่น่าสนใจ โดยเมื่อได้มาช่ามาแสดงภาพยนตร์เรื่องนี้ ก็ทำให้ภาคภูมินึกไปถึงนักแสดงหญิงที่มีอายุ 30 ขึ้นไปแล้วมาแสดงภาพยนตร์ อย่างเจนิเฟอร์ คอนเนอลี่ หรือนิโคล คิดแมน ซึ่งภาคภูมิมองว่ามาช่ามีประสบการณ์ชีวิตมากเพียงพอที่จะมาถ่ายทอดบทบาทที่มีความน่าสนใจได้ (มีเกียรติ แซ่จิว, 2550)

การคัดเลือกนักแสดงฝาแฝดที่มารับบทเป็นพิมและพลอยในตอนที่เป็นเด็กและเป็นวัยรุ่นต้องใช้เวลานานเพราะมีฝาแฝดที่มาสมัครจำนวนหลายร้อยคู่ โดยฝาแฝดที่เป็นเด็กจะต้องมีคุณสมบัติได้แก่ อายุประมาณ 7 ขวบ มีความสามารถทางการแสดงสูง และสิ่งสำคัญคือต้องมีหน้าตาที่ละม้ายคล้ายกับมาช่าด้วย เพราะต้องทำให้ผู้ชมรู้สึกเชื่อว่าเป็นมาช่าตอนเด็ก ทั้งนี้ทีมงานได้ทำการประกาศหานักแสดงฝาแฝดจากทางอินเทอร์เน็ต โทรทัศน์ หนังสือพิมพ์ และวิทยุ ทว่าก็ยังไม่พบคู่แฝดที่ต้องการจนกระทั่งใกล้ถึงเวลาเปิดกล้องถ่ายทำภาพยนตร์แล้ว ในตอนนั้นทีมงานฝ่ายคัดเลือกนักแสดงจึงต้องทำการค้นหาอย่างจริงจังประมาณ 3-4 เดือน ยิ่งไปกว่านั้น ในตอนแรกยังมีการคิดว่าจะไปค้นหานักแสดงฝาแฝดจากในต่างประเทศอีกด้วย แต่บรรจงมองว่าหากทำเช่นนั้นก็จะยิ่งเป็นการเพิ่มความยุ่งยากในการทำงานให้มากขึ้นไปอีก ต่อมาก็มีคู่แฝดเด็กมาสมัคร ซึ่งมีคุณสมบัติตรงตามที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการ กล่าวคือมีหน้าตาที่ละม้ายคล้ายกับมาช่าและสามารถแสดงได้ดี นอกจากนี้ยังมีสมาธิและมีความตั้งใจในการแสดงสูงมาก ส่วนฝาแฝดที่ได้มารับบทเป็นพิมกับพลอยในช่วงอายุ 15 ปี มีภูมิหลังเป็นคู่แฝดที่สนิทสนม รักใคร่และผูกพันกันมาก ทั้งนอนด้วยกัน กินด้วยกัน อยู่ด้วยกันตลอดเวลา จึงส่งผลให้ทั้งคู่สามารถเข้าถึงบทบาทได้ง่าย แล้วทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์รู้สึกคล้อยตามมากจนร้องไห้ได้ โดยเมื่อผู้กำกับภาพยนตร์สรุปย่อการแสดงในฉากนั้นแล้ว เช่น ฉากนี้ต้องแสดงความสูญเสียหรือว่าผูกพันกันมาก คู่แฝดที่เป็นวัยรุ่นจะสามารถถ่ายทอดออกมาได้ดีมากและร้องไห้เก่งมาก นอกจากนี้ผู้กำกับภาพยนตร์ยังสามารถสั่งการได้ด้วยว่าต้องการให้คู่แฝดร้องไห้ในระดับใด ซึ่งเทคนิคที่คู่แฝดวัยรุ่นใช้เพื่อให้ร้องไห้ได้คือ เพียงแค่พวกเขาด่ากันก็สามารถร้องไห้ได้แล้ว อันเนื่องมาจากความอ่อนไหวทางอารมณ์ โดยสำหรับในการแสดง พวกเขาจะต้องสลับกันมาแสดงเป็นผี (มีเกียรติ แซ่จิว, 2550)

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง บรรจงมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องราวของวัยรุ่น ดังนั้นตัวละครจึงควรจะแสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติ เพราะหากแสดงได้ไม่ดีก็จะดูเป็นการแสดงจนเกินไป นอกจากนี้บรรจงยังไม่ได้ต้องการนักแสดงที่มีชื่อเสียงโด่งดังมาก แต่ต้องการนักแสดงที่เป็นกลุ่มเด็กวัยรุ่นทั่วไป เหมือนกับกลุ่มเป้าหมายที่มาชมภาพยนตร์เรื่องนี้ เพราะต้องการจะนำเสนอเรื่องราวของคนทั้งกลุ่มที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกเชื่อว่าพวกเขาเป็นเพื่อนกันอย่างแท้จริง โดยที่คน

เหล่านั้นไม่จำเป็นต้องเป็นนักแสดงตลกอาชีพ ทว่าเป็นนักแสดงธรรมดาที่สามารถเข้าถึงบทบาทได้ดี และมีเสน่ห์ในแง่ของความตลก ซึ่งสำหรับการคัดเลือกนักแสดงนำในภาพยนตร์เรื่องนี้บรรจงใช้เวลานานพอสมควร ยกเว้นพงศธร จงวิลาศ ที่บรรจงชักชวนให้มารับบทเป็นเผือก เพราะรู้จักกันเป็นการส่วนตัว เนื่องจากพงศธรเป็นครีเอทีฟโฆษณา บรรจงจึงมักจะได้พบเจอกับพงศธรตามงานโฆษณา และพงศธรก็เคยติดต่อให้บรรจงมาอัดเสียงเป็นโฆษกโฆษณาทางวิทยุ บรรจงจึงบอกว่าหากสร้างภาพยนตร์จะชักชวนให้พงศธรมาแสดง ทั้งนี้บรรจงรู้สึกว่านักแสดงเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งเสริมให้ภาพยนตร์เรื่องนี้มีความตลกมากขึ้น

บรรจงเลือกพงศธร จงวิลาศ มารับบทเผือก เพราะประทับใจการแสดงของพงศธรจากภาพยนตร์เรื่อง “ก๊กกะกาวน์” มาก โดยในตอนแรกบรรจงคาดการณ์ไว้ว่าพงศธรคงจะมีชื่อเสียงจากภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นอย่างยิ่ง แล้วจากนั้นก็คงจะมีบริษัทผลิตภาพยนตร์ต่างๆ มาติดต่อให้พงศธรไปแสดงภาพยนตร์อีกหลายเรื่อง แต่ปรากฏว่ายังไม่มีบริษัทมาติดต่อให้พงศธรไปแสดง บรรจงจึงติดต่อให้พงศธรมาอัดเทปทดสอบการแสดง โดยก่อนหน้านี้พงศธรเคยมีผลงานในการแสดงโฆษณามาบ้างแล้วเมื่อได้มาลงเทป บรรจงก็ค้นพบว่าไม่มีใครที่จะสามารถรับบทเผือกได้ดีเท่ากับพงศธร จนถึงกับต้องตั้งชื่อตัวละครว่า “เผือก” ตามชื่อเล่นของพงศธร นอกจากนี้บรรจงยังมองว่าพงศธรเป็นคนที่มีพลังทางการแสดงสูง มีทักษะในการรับส่งบทได้ดีมากและเป็นธรรมชาติมาก มีความตลกอยู่ในตัวสูงมาก รวมทั้งเวลาเข้าฉากจะมีการช่วยออกแบบคาแรกเตอร์ของตัวละครเพิ่มเติมให้ กล่าวคือจะมีการเพิ่มเติมท่าทางกับหน้าตาเข้าไป อันจะช่วยให้ตัวละครตัวนี้มีสีสันขึ้นมาก ส่วนตัวละคร “เต๋อ” บรรจงได้เขียนสร้างคาแรกเตอร์ของตัวละครตัวนี้จากคาแรกเตอร์จริงของฉันทวิชช์ ซึ่งเป็นหนึ่งในทีมเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้ ทั้งยังตั้งชื่อตัวละครว่า “เต๋อ” ตามชื่อเล่นของฉันทวิชช์อีกด้วย ดังนั้นในตอนแรกบรรจงจึงได้วางตัวไว้ว่าจะให้ฉันทวิชช์มารับบทนี้ แต่แล้วบรรจงกลับเกิดความไม่มั่นใจ จึงได้ติดต่อให้คนอื่นมาลองทดสอบการแสดงด้วย ซึ่งผลปรากฏว่าเมื่อถึงเวลาลงเทป ณัฏฐพงศ์ ชาติพงศ์แสดงได้ดีมาก ทั้งยังเหมาะสมกับบทบาทเต๋อมากกว่าฉันทวิชช์เสียอีก เพราะถึงแม้ว่าฉันทวิชช์จะมีความตลกและความกวน แต่ก็ยังปราศจากพลังดาราที่ต้องรอเวลาเพื่อสะสม ในขณะที่ณัฏฐพงศ์จะมีพลังดารา และแสดงแค่ในปริมาณที่น้อยก็ตรงตามบทบาทที่บรรจงต้องการแล้ว ไม่ว่าจะเป็นสีหน้าที่แสดงถึงความหวาดกลัวหรือการแสดงความตลก สุดท้ายณัฏฐพงศ์จึงได้รับเลือกให้เป็นตัวละครเต๋อ ทั้งนี้บรรจงมองว่าณัฏฐพงศ์เป็นนักแสดงที่มีฝีมือการแสดงที่กว้างมาก แสดงได้หลากหลายแนวไม่จำกัด มีทั้งด้านที่จริงจังและทะเล้นอยู่ในตัว เวลาแสดงฉากที่ต้องอาศัยความเป็นธรรมชาติจะมีความลื่นไหลมาก และที่สำคัญคือเป็นนักแสดงที่ไม่ได้มีชื่อเสียงมากเกินไปจนกลบกลุ่มเพื่อนคนอื่นๆ โดยในภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นการเปลี่ยนแปลงคาแรกเตอร์ของณัฏฐพงศ์ จากผลงานการแสดงที่ผ่านๆ มา นั่นคือผู้ชมอาจจะเคยชินกับการเห็นคาแรกเตอร์ของณัฏฐพงศ์ในรูปแบบที่ช่างพูด ชอบโวยวาย และ

ชอบส่งเสียงกรีดร้อง และแม้ว่าในเรื่องนี้จะต้องเปลี่ยนบทบาทจากเดิม แต่ณัฏฐพงศ์ก็แสดงได้ดีมาก (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

บรรจงยอมรับว่าการที่จะค้นหาและคัดเลือกผู้แสดงมารับบทชินกับเอมีความยากมาก โดยเฉพาะตัวละครเอ ซึ่งบรรจงต้องการให้คนที่จะมารับบทนี้ดูมีความแตกต่างจากเพื่อนสามคนที่เหลือ กล่าวคือมีความสุขุมและความไม่น่าไว้วางใจ โดยกันตพัฒน์ เพิ่มพูนพัชรสุข ที่เคยผ่านเข้ารอบในการประกวดรายการทรู อะคาเดมี แฟนเทเชีย ฤดูกาลที่ 4 ก็สามารถเข้าถึงบทบาทดังกล่าวได้เป็นอย่างดี สุดท้ายกันตพัฒน์จึงได้รับเลือกให้มาแสดงเป็นเอ (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556) ส่วนวิวัฒน์ คงราศี ที่รับบทเป็นชิน เคยมีผลงานการแสดงโฆษณามาก่อน โดยตัวละครนี้เมื่ออยู่ในกลุ่มจะเป็นคนที่ถูกเพื่อนกลั่นแกล้งมากที่สุด ซึ่งบรรจงคิดว่าผู้ชมน่าจะชอบตัวละครตัวนี้ ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นการทดลองใช้นักแสดงที่แทบไม่มีใครรู้จักถึง 4 คน แต่กลับกลายเป็นว่ามีความผสมกลมกลืนกัน อีกทั้งยังมีความถูกต้องทั้งในเรื่องของจังหวะและเวลา แล้วเมื่อถึงขั้นตอนการถ่ายทำ นักแสดงทั้ง 4 คน ก็มีทั้งพลังทางการแสดงที่สูงและมีสติปัญญาดี คอยช่วยด้นการแสดงและช่วยคิดสิ่งต่างๆ อยู่ตลอด เช่น ช่วยคิดมุกตลกจำนวนมาก แต่บางมุกตลกก็ถูกบรรจงตัดออก นอกจากนี้พวกเขายังมีความกระตือรือร้นในการเดินมาดูที่มอนิเตอร์เพื่อตรวจสอบการแสดงของตัวเอง และถึงแม้บรรจงจะบอกว่าเทคนี้ผ่านแล้ว แต่หากพวกเขาเห็นว่าตัวเองยังแสดงได้ไม่ค่อยดี ก็จะขอแสดงใหม่อีกเทค สำหรับในฉากที่ต้องส่งเสียงดังโวยวาย บางครั้งพงศธรเคยต้องการที่จะแสดงให้น้อยลงหรือแสดงเป็นคนมีบุคลิกที่นิ่งขึ้น แต่สุดท้ายบรรจงก็จะสั่งการว่าให้แสดงในระดับเดิม ("พระโขนงบอยแบนด์," 2556)

ด้วยความที่ภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง เป็นเรื่องเกี่ยวกับการถ่ายทำภาพยนตร์ ประกอบกับบทภาพยนตร์ในเรื่องนี้ค่อนข้างจะมีความยากมาก มีสีสันมาก และมีความท้าทายสูง ดังนั้นบรรจงจึงคิดว่าบทบาทนี้จะต้องเป็นมาช่าที่มาแสดงเท่านั้น โดยให้มาช่ามารับบทเป็นพี่ช่าเพื่อล้อเลียนตัวเอง เพราะถ้ามาช่าไม่รับแสดงก็จำเป็นที่จะต้องยกเลิกการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ไปโดยปริยาย ซึ่งเมื่อบรรจงติดต่อไปหามาช่าก็จะใช้วิธีอ่านให้ฟังเลยว่าช็อตที่แสดงจะต้องเป็นอย่างไร พร้อมกับให้การรับรองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะต้องออกมาดีอย่างแน่นอน สุดท้ายมาช่าก็ตกลงรับแสดงภาพยนตร์เรื่องนี้เพราะความเชื่อมั่นในตัวบรรจง ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงใช้การคัดเลือกนักแสดงเพียงคนเดียวคือคนที่มารับบทเป็นผีเกด (ปุ้ม-ปุ้ย, 2552)

สำหรับการคัดเลือกนักแสดงในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” เป็นการทดลองว่าถ้าเลือกนักแสดงที่จะมารับพระเอกก่อน นั่นคือฉันทวิชช์ จากนั้นจึงค่อยเขียนบทภาพยนตร์เพื่อพัฒนาตัวละครพระเอกไปพร้อมๆ กัน จะเป็นอย่างไร กล่าวคือเป็นการทดลองนำประเด็นตัวละครที่ไม่รู้จักกันมาพัฒนาใส่ตัวตนหรือคาแรกเตอร์จริงบางอย่างของฉันทวิชช์ โดยพระเอกในภาพยนตร์เรื่องนี้จะมีคาแรกเตอร์ที่กวน ตลกไร้สาระ ปากไม่ดี กล้าบ้าบิ่นหรือกล้าทำในสิ่งที่คนอื่นไม่กล้าทำ อันจะเป็นคาแรกเตอร์ที่มีความแตกต่างจากผลงานภาพยนตร์เรื่องที่ผ่านๆ มาของฉันทวิชช์อย่างชัดเจน เพราะ

อย่างในภาพยนตร์เรื่อง “ปิดเทอมใหญ่ หัวใจว้าวุ่น” ก็จะเป็นพระเอกแนวหล่อและทะเล้นเล็กน้อย หรืออย่างภาพยนตร์เรื่อง “โปรแกรมหน้า วิญญาณอาฆาต” ก็เป็นพระเอกแนวเคร่งเครียดจริงจัง (ยวิษฐา, 2553)

คาแรกเตอร์ของพระเอกภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นเมื่อบรรจงได้รู้จักกับฉันทวิชช์มาระยะหนึ่ง แล้วเริ่มรู้ว่า ฉันทวิชช์มีคาแรกเตอร์ประจำตัวคือ มีอารมณ์ขันที่แตกต่างจากคนอื่น ได้แก่ มีความกวนในแบบที่มีความเป็นเด็กอยู่ในตัว ทำให้บรรจงรู้สึกตามมาว่าไม่เคยมีพระเอกในภาพยนตร์ไทยที่มีคาแรกเตอร์ตลกไร้สาระและกล้าทำในสิ่งที่คนอื่นไม่กล้าทำ ดังนั้นคาแรกเตอร์เช่นนี้จึงไม่ซ้ำทางกับพระเอกคนอื่นๆ ของบริษัทจีทีเอชหรือพระเอกคนใดในประเทศไทย ยิ่งไปกว่านั้น คาแรกเตอร์ด้านนี้ของฉันทวิชช์ยังไม่เคยปรากฏในสื่อมาก่อน บรรจงจึงคิดไว้ว่าจะเลือกคาแรกเตอร์ในด้านนี้ของ ฉันทวิชช์ออกมาใช้ในการสร้างคาแรกเตอร์ตัวละคร “หมวดโอภาส” ใน “สายลับเดอะซีรีส์” โดยมีบรรจง ฉันทวิชช์ และนนตราเป็นทีมเขียนบทที่ร่วมกันเขียนเปิดตัวตัวละครหมวดโอภาส ว่าจะให้มีคาแรกเตอร์ตลกอย่างเต็มที่ ซึ่งปรากฏว่าผลตอบรับดีมาก เพราะผู้ชมรู้สึกตลกและสามารถจดจำคาแรกเตอร์นี้ได้อย่างแม่นยำ และจากคาแรกเตอร์หมวดโอภาสนี้เองที่ทำให้ผู้ชมได้รู้จักตัวตนของฉันทวิชช์ในแบบที่เป็นคนตลกและมีเสน่ห์ในแบบความกวน (ยวิษฐา, 2553 ; ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2553)

ต่อมาบรรจง ฉันทวิชช์ และนนตราที่เป็นทีมเขียนบทในขณะที่มีการเปิดตัวหมวดโอภาส ก็ได้มาเป็นทีมเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้ ทั้งนี้บรรจงมองว่าฉันทวิชช์เป็นคนที่หน้าตาดี แต่ไม่ใช่คนหล่อแบบพระเอกมาก ทั้งยังกล้าพูดสิ่งที่อยู่นอกบทภาพยนตร์แล้วดีมีความเหมาะสม รวมถึงมีความกวนในรูปแบบเฉพาะตัว อันมีเสน่ห์เหมาะสมกับลักษณะของภาพยนตร์เรื่องนี้ ที่ไม่ได้เป็นเพียงภาพยนตร์รักโรแมนติก แต่ยังมีทั้งอารมณ์ขันและความกวนที่ผสมผสานอยู่ในนั้น ซึ่งเป็นแนวที่บรรจงให้คำจำกัดความว่าเป็นแนว “โฮแมนติก กวนมิดี้” ยิ่งไปกว่านั้นฉันทวิชช์ยังสามารถตีความความเป็นโรแมนติกได้อย่างน่าสนใจ พร้อมกันนั้นก็ยังพอจะมีความสามารถในการแสดงบทดราม่าได้ในระดับหนึ่ง ซึ่งก็ถือได้ว่าเป็นทางเลือกใหม่ ดังนั้นบรรจงจึงมีความคิดเห็นว่า ฉันทวิชช์เป็นนักแสดงเพียงคนเดียวที่มีความเหมาะสมกับบทพระเอกในภาพยนตร์เรื่องนี้ (ยวิษฐา, 2553 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2553)

สำหรับการคัดเลือกนางเอกของภาพยนตร์เรื่องนี้ มาจากโครงการประกวด “ลักซ์ปั้นดาว” โดยสุดท้ายบรรจงได้เลือกหนึ่งธิดา โสภณ ให้มารับบทนางเอกของภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่งบรรจงมองว่าเป็นความโชคดีมากที่เขาไม่เคยดูซิตคอมเรื่อง “เทวดาสาธุ” ที่หนึ่งธิดาแสดงเป็นตัวสมทบในตอนนั้น เนื่องจากมองว่าถ้าได้ดูจะไม่มีทางเลือกหนึ่งธิดามารับบทนางเอกภาพยนตร์เรื่องนี้ เพราะหนึ่งธิดาในซิตคอมเรื่อง “เทวดาสาธุ” จะแสดงแบบเป็นเด็กมากๆ ที่มีความแก่น ซึ่งไม่ตรงกับคาแรกเตอร์ของนางเอกในภาพยนตร์เรื่องนี้ โดยเมื่อบรรจงได้มีโอกาสเห็นเทปทดสอบการแสดงของหนึ่งธิดา ก็รู้สึกว่ามีความน่าสนใจบางอย่างและการแสดงผ่านเกณฑ์ แต่ว่ารูปลักษณ์ยังไม่ผ่านเกณฑ์ เพราะยังดูเป็นเด็ก

ผมยาวหนาไม่ได้ตัด ทั้งยังไม่มีความเชี่ยวชาญในการแต่งตัว ต่อมาบรรจงจึงได้เรียกหนึ่งธิดามาเจอตัว เพื่อมาพูดคุยสอบถามเรื่องส่วนตัว เช่น ถามว่ามีคนรักหรือยัง ซึ่งหนึ่งธิดาก็ตอบว่าไม่เคยมี แต่มีความชื่นชอบเกาหลีเป็นอย่างมาก สามารถร้องเต้นได้ทุกเพลง นอกจากนี้หนึ่งธิดายังมีเสน่ห์แบบเรียบง่าย เช่นเดียวกับตัวละครนางเอกที่ต้องดูเป็นคนมีรสนิยมเรียบง่าย และกล้าพูดจาอย่างเปิดเผยตรงไปตรงมา เช่น ฉันชอบปาน ธนพร และที่สำคัญคือหนึ่งธิดายังกล้าแสดงบทบาทที่มีความบ้าบิ่น เนื่องจากในภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นเรื่องราวของการเดินทางไปด้วยกันในต่างประเทศโดยที่ไม่รู้จักกัน นั่นหมายความว่านางเอกคนนี้จะต้องมีความกล้าบ้าบิ่นและใช้ชีวิตอย่างเต็มที่ โดยความสนุกสนานของภาพยนตร์เรื่องนี้จะเกิดขึ้นจากการที่นางเอกเป็นคนที่ตื่นเต้นกับทุกสิ่ง มีสนุกสนานในการใช้ชีวิตและชื่นชอบเกาหลีมาก แต่ต้องมาพบเจอกับพระเอกที่เป็นคนต่อต้านเกาหลีมาก ทว่าเมื่ออยู่ด้วยกันไประยะหนึ่งต่างคนต่างก็เปลี่ยนแปลงตัวเองไปโดยไม่รู้ตัว จนสุดท้ายก็สามารถเข้ากันได้ดี ทั้งนี้บรรจงมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเคมีที่ลงตัวระหว่างหนึ่งธิดากับฉันทวิชช์ โดยเมื่อทำเทปไปเรื่อยๆ บรรจงก็รู้สึกว่าหนึ่งธิดาเหมาะสมกับบทนางเอกของภาพยนตร์เรื่องนี้อย่างยิ่ง เพราะภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ต้องการนางเอกที่สวยมาก และคนที่สวยมากก็อาจจะมีเสน่ห์ไม่เพียงพอ แต่ว่าอาจจะต้องมีการปรับปรุงรูปลักษณ์ของหนึ่งธิดาเพื่อให้เข้ากับภาพยนตร์มากขึ้น แล้วเมื่อได้มาปรับจริงๆ สิ่งที่บรรจงค้นพบคือ นอกจากหนึ่งธิดาจะมีความกล้าบ้าบิ่นแล้ว พลังที่แท้จริงของหนึ่งธิดาคือการแสดงดราม่า นั่นคือเมื่อเริ่มถ่ายทำไปมากขึ้นเรื่อยๆ บรรจงถึงได้ประจักษ์ว่าหนึ่งธิดามีความสามารถทางด้านการแสดงดราม่าสูงมาก จากตอนแรกที่คิดว่าน่าจะแสดงดราม่าพอได้ ซึ่งบรรจงรู้สึกว่าทักษะการแสดงของหนึ่งธิดาสามารถช่วยเสริมเนื้อหาในส่วนที่เป็นความซาบซึ้งได้เป็นอย่างมาก เพราะไม่ว่าตัวละครนางเอกจะมีความตลกไร้สาระเพียงไรก็ตาม แต่ในช่วงท้ายตัวละครตัวนี้จะต้องได้รับบทดราม่ามากที่สุด ซึ่งหนึ่งธิดาก็สามารถแสดงได้ดีทั้งสองด้าน (ยวิษฐา, 2553 ; ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2553)

เมื่อบรรจงคัดเลือกนักแสดงที่จะมารับบทพระเอกและนางเอกแล้ว ทั้งคณะผู้บริหาร สไตลิสต์ ฝ่ายประชาสัมพันธ์ หรือแม้แต่คนในบริษัทจีทีเอชที่ไปแสดงเป็นนักแสดงตัวประกอบ ต่างก็ไม่มีใครเชื่อมั่นในตัวนักแสดงหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้เลย เพราะนอกจากบรรจงจะเลือกนักแสดงที่ไม่ได้มีชื่อเสียงมากนักอย่างฉันทวิชช์มารับบทเป็นพระเอกแล้ว ยังกล้าเลือกหนึ่งธิดามารับบทเป็นนางเอกอีก ซึ่งหนึ่งธิดาในขณะนั้นเป็นนักแสดงที่ค่อนข้างใหม่และแทบไม่มีคนรู้จัก เนื่องจากเคยเป็นเพียงนักแสดงสมทบหรือเป็นตัวละครรองในละครโทรทัศน์ แต่อย่างน้อยทุกคนก็ยังเชื่อมั่นว่าบรรจงจะสามารถเลือกนักแสดงที่มีความเหมาะสมกับบทบาทได้อย่างแท้จริง สุดท้ายทุกคนจึงปล่อยให้เป็นอำนาจในการตัดสินใจของบรรจง เพื่อให้ผู้กำกับภาพยนตร์ได้สร้างภาพยนตร์ในรูปแบบที่เขาต้องการ โดยที่ไม่ได้คาดหวังว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ (นภพัฒน์จักษ์ อัตตนนท์ , 2556 ; อรวรรณ บัณฑิตกุล, 2556 ; นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ในขณะที่มีการเขียนบทภาพยนตร์ไปได้ระยะหนึ่ง ก็ได้มีการวางตัวให้ฉันทวิชช์เป็นพี่มาก เพราะตีความว่าให้พี่มากในเวอร์ชันนี้เป็นคนซื่อ และเวลาที่อยู่กับภรรยาจะมีความออดอ้อนและน่ารักมาก ซึ่งเป็นคาแรกเตอร์ที่เหมาะสมกับฉันทวิชช์ แต่หลังจากนั้นไม่นานก็มีการเปลี่ยนตัว เนื่องจากบรรจงสามารถคาดเดาการแสดงของฉันทวิชช์ในบทบาทนี้ได้ล่วงหน้าว่าจะแสดงออกมาเป็นเช่นไร ซึ่งบรรจงมองว่าการให้ฉันทวิชช์มาแสดงในบทบาทที่คล้ายเดิมอาจทำให้ผู้ชมรู้สึกเบื่อหน่ายหรือไม่ประหลาดใจ จึงวางไว้ให้ฉันทวิชช์เป็นตัวสำรอง โดยหากว่าไม่มีนักแสดงคนอื่นที่เหมาะสมกับบทพี่มากมากกว่า สุดท้ายก็จะตัดสินใจให้ฉันทวิชช์มาแสดง ทั้งนี้สำหรับตัวละครพี่มากจะถูกออกแบบมาเพื่อให้มีความเป็นเอกลักษณ์ในเวอร์ชันนี้โดยเฉพาะ กล่าวคือพี่มากจะมีรายละเอียดบุคลิกลักษณะที่ผู้ชมไม่เคยพบเห็นมาก่อนจากในเวอร์ชันที่ผ่านมา ได้แก่ มีความน่ารักและความซื่อ โดยความคิดความซื่อของพี่มากจะเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ชมรักตัวละครนี้มาก และยิ่งไปกว่านั้นพี่มากยังมีคาแรกเตอร์ที่โดดเด่นอีกประการคือ รักภรรยามาก ซึ่งนักแสดงที่จะมาถ่ายทอดบทบาทเป็นคนที่รักภรรยามากๆ ได้ บรรจงมองว่ามีอยู่ไม่เกิน 2-3 คน (นครินทร์ วนกิจ-ไพบูลย์, 2556a ; บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

ต่อมาบรรจงเริ่มรู้สึกว่าบทพี่มากเหมาะสมกับมาริโอ้ เมาเร่อ จนเมื่อบทภาพยนตร์ใกล้จะเสร็จสมบูรณ์ บรรจงก็ยิ่งมั่นใจว่าบทนี้จะต้องเป็นมาริโอ้เท่านั้น เพราะมาริโอ้มีทั้งบุคลิก ภาพลักษณ์ และวิธีพูดที่เป็นพี่มากคนนี้มากๆ นอกจากนี้ตัวจริงของมาริโอ้ยังเป็นคนซื่อ ส่วนในแง่ความสัมพันธ์กับคนรัก มาริโอ้เป็นคนที่ทุ่มเทให้กับความรักและรักใครรักจริง แต่การจะให้มาริโอ้มารับบทเป็นพี่มากก็เกิดปัญหาว่ามาริโอ้เป็นลูกครึ่งชาวตะวันตก ทว่าเมื่อบรรจงคิดขึ้นมาได้ว่าจะให้พี่มากในภาพยนตร์เรื่องนี้มีชื่อเรียกว่า “พี่มาร์ค” ตามใบหน้าลูกครึ่งของมาริโอ้ ก็ยิ่งรู้สึกว่าเหมาะสมแล้วที่จะให้มาริโอ้มารับบทเป็นพี่มาก เพราะต้องการให้ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการตีความที่แปลกใหม่ที่สุด โดยเฉพาะในแง่ของอารมณ์ขัน เนื่องจากคิดว่าหากมัวแต่ยึดติดอยู่กับกรอบความคิดแบบเดิมว่าพี่มากจะต้องเป็นคนหน้าไทยโบราณดังเช่นทุกครั้ง ก็จะทำให้ไม่สามารถตีความใหม่ได้ แต่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ได้มีการมุ่งเน้นการตีความที่ผิดแปลกไปจากขนบเดิมอยู่แล้ว ทั้งการที่แม่นาคกับพี่มากเรียกสรรพนามแทนกันว่า เค้ากับตัวเอง รวมไปถึงการมีบ้านผีสิง ดังนั้นหากพี่มากจะกลายเป็นพี่มาร์คอีก ก็คงจะไม่ใช่เรื่องที่ผิดแปลกแต่อย่างใด (ยันตกร ยุสานนท์, 2556)

ก่อนที่มาริโอ้จะมารับบทพี่มาก บรรจงรู้จักกับมาริโอ้เป็นการส่วนตัว เนื่องจากเคยร่วมงานกันในงานถ่ายโฆษณาเมื่อ 4 ปีก่อน ซึ่งบรรจงได้คาดเดาไว้ล่วงหน้าว่ามาริโอ้จะไม่เชี่ยวชาญในด้านการแสดง นั่นคืออาจจะแสดงได้อย่างไม่ลื่นไหลและไม่เป็นธรรมชาติ แต่ก็ชอบมาริโอ้ที่มีความกวน ทั้งยังมีบุคลิกภาพบางอย่างที่รู้สึกว่าผู้ชมจะรัก แต่เมื่อได้ร่วมงานกันจริง บรรจงกลับค้นพบว่ามาริโอ้มีความสามารถในการทำหลายสิ่งมาก และถึงแม้ว่ามาริโอ้จะดูเหมือนเป็นคนที่มีบุคลิกนิ่ง แต่เมื่อบรรจงบอกให้มาริโอ้ลองทำในสิ่งที่มีความแปลกและตลก มาริโอ้ก็กล้าที่จะทำ ซึ่งบรรจงมองว่าเป็นคุณสมบัติของ

การเป็นนักแสดงที่ดี นอกจากนี้มาริโอ้ยังแสดงบทน่ารักได้ดี แล้วที่สำคัญคือมาริโอ้มีคาแรกเตอร์ที่บรรจงให้คำจำกัดความว่า “หมาหงอ” ซึ่งยังไม่เคยปรากฏในภาพยนตร์เรื่องใดมาก่อน แต่ในภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นการเลือกนำตัวตนของมาริโอ้ในด้านที่ยังไม่เคยถูกใช้ออกมา เพราะว่าที่ผ่านมามาริโอ้มักจะรับบทเป็นพระเอกที่ดูหล่อ เป็นบุคคลต้นแบบที่มีรุ่นน้องมาหลงรัก มีบุคลิกพูดน้อยและดูสุขุม แต่สำหรับในภาพยนตร์เรื่องนี้คาแรกเตอร์จะไม่ได้เป็นเช่นนั้น เนื่องจากมาริโอ้ในภาพยนตร์เรื่องนี้จะไม่ได้หล่อเท่ากับทุกครั้งที่ผู้ชมเคยเห็น เพราะต้องทาฟันสีดำและตัวสีดำ ซึ่งบรรจงมองว่าในเมื่อกล้าที่จะเลือกมาริโอ้มารับบทพี่มากแล้ว ก็ต้องกล้าที่จะสร้างตัวละครนี้อย่างเต็มที่ด้วย นอกจากนี้แม้ว่ามาริโอ้อาจจะเคยผ่านการแสดงในบทตลกมาบ้าง แต่ก็ไม่ใช่ตลกประเภทเดียวกันกับในภาพยนตร์เรื่องนี้ (ยันตกร ยุสานนท์, 2556)

สำหรับในขั้นตอนการทดสอบแสดง เมื่อบรรจงรู้สึกว่ามาริโอ้เหมาะสมกับบทพี่มาก จึงติดต่อให้มาพูดคุยและทดสอบแสดง โดยยังไม่ยอมเปิดเผยว่าให้มาทดสอบแสดงภาพยนตร์เรื่องอะไรและรับบทเป็นใคร บอกแต่เพียงว่าเป็นภาพยนตร์รักวัยรุ่น แล้วให้มาริโอ้แสดงเป็นวัยรุ่นคนหนึ่งที่รักคนรักมากที่สุด แต่มีเหตุจำเป็นที่จะต้องจากคนรักไป ทำให้คนรักโกรธ ดังนั้นมาริโอ้จึงต้องออดอ้อนและบอกรักคนรักด้วยวิธีการที่มีความน่ารัก ตลก และแปลก แต่ถึงแม้ว่าจะพยายามอย่างไรคนรักก็ยังไม่ยอมหายโกรธ จึงทำให้ต้องใช้ความพยายามในการงอนง้อคนรักในระดับสูงสุด ซึ่งมาริโอ้ก็ทุ่มเทกับการแสดงมากถึงกับขึ้นไปกลิ้งบนโต๊ะ นอกจากนี้มาริโอ้ยังต้องทดสอบแสดงบทที่เป็นดราม่าและร้องไห้อีกด้วย เช่น แสดงเป็นคนที่กำลังเสียใจเพราะคนรักกำลังป่วยเป็นโรคมะเร็ง

บรรจงมองว่าบทแม่นาคในภาพยนตร์เวอร์ชันนี้ไม่ต้องแสดงให้ตลกมาก แต่ต้องการนักแสดงที่มีพลังทางการแสดงในบทดราม่าสูงมาก เพราะถึงแม้ว่าภาพยนตร์เวอร์ชันนี้จะถูกตีความใหม่ให้มีความตลกมากเพียงไร แต่ในท้ายที่สุดแล้วตัวละครนี้ก็จะต้องมีความจริงจัง โดยในขณะที่มีการเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้ บรรจงยังไม่ได้คิดว่าจะเป็นใคร จนเมื่อเขียนไปเรื่อยๆ แล้วได้ไปเจอภาพถ่ายของดาวิกา โฮร์เน่ ที่เป็นนางแบบลงตามปกนิตยสารเกือบทุกฉบับ บรรจงก็รู้สึกว่าชื่นชอบรูปลักษณ์ของดาวิกามาก พร้อมกับคิดว่าดาวิกาเหมาะที่จะมารับบทเป็นแม่นาคในเวอร์ชันนี้ เนื่องจากดาวิกาเป็นผู้หญิงที่มีใบหน้าสวยคมคาย ดวงตาและแววตาดูมีพลัง มีเสน่ห์แปลก มีความลึกลับเย้ายวน มีแก้มป่องทำให้ยังดูเป็นเด็ก และที่สำคัญคือใบหน้าไม่เรียวจนเกินไป เพราะถ้าใบหน้าเรียวเกินไปจะทำให้ดูเป็นนางแบบ อันส่งผลให้บรรจงไม่เลือกมาแสดงภาพยนตร์ เนื่องจากมองว่านักแสดงที่จะมาแสดงภาพยนตร์มักไม่มีใครที่มีใบหน้าสมบูรณ์แบบ ทั้งนี้เพราะความไม่สมบูรณ์แบบคือเสน่ห์ของความเป็นมนุษย์ สังเกตได้จากพวกนักแสดงของฮอลลีวู้ด ที่นักแสดงที่หน้าตาดีมากที่สุดจะไม่ใช่นักแสดงที่มีชื่อเสียงมากที่สุด แต่นักแสดงที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคือนักแสดงที่มีหน้าตาค่อนข้างแปลก (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556a)

เนื่องจากบรรจงไม่ได้ดูโทรทัศน์ จึงไม่รู้จักว่าดาวิกาเป็นนักแสดงสังกัดช่อง 7 บรรจงจึงลองค้นหาภาพถ่ายของดาวิกาจากในเว็บไซต์กูเกิ้ล และพบว่าดาวิกาเป็นคนที่เมื่อแต่งหน้าให้เป็นคนละแบบแล้วก็จะทำให้มีรูปลักษณ์ที่ไม่เหมือนกันเลย เช่น ถ้าแต่งหน้าเข้มแบบเป็นสาวเปรี้ยว ก็จะทำให้ดูเป็นชาวตะวันตก จนกระทั่งบรรจงได้ไปพบภาพหนึ่งที่ดาวิกาแต่งหน้าน้อย ซึ่งบรรจงรู้สึกว่าดาวิกาสวยมากแล้วก็ไม่ได้ดูเป็นลูกครึ่งมาก แต่คนทั่วไปมักจะติดภาพว่าดาวิกาเป็นชาวตะวันตกเพราะนามสกุลโฮร์เน่ ทว่าถ้าเป็นรูปลักษณ์โดยปกติแล้วบรรจงเชื่อว่าดาวิกาจะเป็นแม่นาคที่มีพลังที่สุด โดยไม่ได้สนใจมากว่าใบหน้าของดาวิกาจะเป็นชาวตะวันตกหรือไม่ก็ตาม แล้วยิ่งเมื่อมีการแต่งกายให้ดาวิกาดูเป็นไทย บรรจงก็ยิ่งมีความมั่นใจว่าดาวิกาคือนักแสดงที่เหมาะสมกับบทบาทแม่นาคในเวอร์ชันนี้มากที่สุด อย่างไรก็ตาม บรรจงยังไม่รู้ระดับการแสดงของดาวิกาว่าแสดงได้ดีเพียงไร จึงได้ติดต่อให้ดาวิกามาทำเทปทดสอบแสดง ทั้งนี้บรรจงเกรงว่าชื่อของภาพยนตร์อาจจะถูกเผยแพร่ออกไปก่อนถึงเวลาอันสมควร จึงยังไม่เปิดเผยชื่อของภาพยนตร์ให้ดาวิกาทราบ รวมทั้งไม่มีบทภาพยนตร์ให้ แต่จะบอกข้อมูลเบื้องต้นเฉพาะสถานการณ์ที่เกิดขึ้นและคาแรกเตอร์ของผู้หญิงคนนี้เท่านั้น โดยบรรจงต้องการที่จะทดสอบความสามารถทางการแสดงของดาวิกาทุกด้าน เริ่มตั้งแต่การทดสอบความสามารถด้านการแสดงปกติ จากนั้นก็ให้ทดสอบแสดงฉากที่มีความโรแมนติกน่ารัก โดยให้รสสุคนธ์ กองเกตุ ผู้ฝึกสอนการแสดงในภาพยนตร์เรื่องนี้ มาสวมบทบาทเป็นผู้ชายเพื่อแสดงเป็นคนรักของดาวิกา ซึ่งในขณะที่มีการทดสอบแสดง ดาวิกาก็ได้แสดงปฏิภาณไหวพริบด้วยการใช้สรรพนามเรียกแทนตัวเองกับคนรักว่าเค้ากับตัวเอง บรรจงจึงพูดกับนนตราที่เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์ร่วมว่า ในเวอร์ชันนี้แม่นาคกับพี่มากจะต้องเรียกแทนกันว่าเค้ากับตัวเอง เนื่องจากเป็นคำที่ฟังดูพิเศษมาก ดังนั้นคำว่า “เค้า” กับ “ตัวเอง” จึงไม่ได้มีปรากฏอยู่ในบทภาพยนตร์ตั้งแต่แรก แต่ได้มาจากความคิดของดาวิกา ส่วนในฉากที่เป็นดราม่ามาก บรรจงก็ไม่ได้บอกตามตรงว่า ผู้หญิงคนนี้ตายไปแล้ว แต่สมมุติสถานการณ์ที่มีความใกล้เคียงแทนว่า ถ้าเรากำลังจะตาย เราจะบอกกับชายคนรักของเราว่าอย่างไร ซึ่งคำพูดหลายคำจากการแสดงแบบด้นสดของดาวิกาก็ได้ไปปรากฏอยู่ในตอนจบของภาพยนตร์ เพราะบรรจงมองว่าคำพูดเหล่านั้นมีความน่าประทับใจและสะเทือนใจมาก จนรสสุคนธ์ถึงกับต้องบอกบรรจงว่า ต้องเป็นดาวิกาเท่านั้นที่จะมารับบทแม่นาคได้ ซึ่งบรรจงก็รู้สึกเห็นด้วยอย่างมาก เพราะดาวิกามีพลังดาราสูงมาก เนื่องจากเพียงแค่เดินออกมาบรรจงก็รู้สึกทันทีว่าดาวิกาเหมาะสมกับบทนี้มาก ยิ่งไปกว่านั้นดาวิกายังมีความสามารถทางการแสดงที่สูงมาก โดยเฉพาะในฉากที่แสดงยากมากอย่างฉากดราม่า นอกจากนี้ดาวิกายังสามารถถ่ายทอดทั้งความดราม่าและทำให้ดูน่ากลัวได้ในเวลาเดียวกันด้วย สุดท้ายบรรจงจึงบอกกับนนตราว่า พวกเขาจะต้องเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้ให้ดีเทียบเท่าหรือห้ามด้อยกว่าความสามารถทางการแสดงของดาวิกาอย่างเด็ดขาด ทั้งนี้บรรจงมีความคิดเห็นว่า ในการจะคัดเลือกนักแสดงไม่จำเป็นที่จะต้องสนใจว่าคนนั้นมีที่มาจากไหนหรือเคยทำอะไรมาก่อน ขอเพียงมีความเหมาะสมกับบทบาทก็เพียงพอแล้ว เพราะอย่างมาริโอ้ก็เป็นดาราที่มี

ชื่อเสียงแต่ก็ไม่เคยแสดงภาพยนตร์ที่ทำรายได้ถึงร้อยล้านบาทแม้แต่เรื่องเดียว หรืออย่างดาวิกาก็แทบไม่เคยแสดงภาพยนตร์มาก่อน (Hamburger team, 2556 ; นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556a ; ยวิษฐา , 2556 ; อรชร ดำรงจิตติ, 2556)

1.4.1.6 การหานักแสดงประกอบ

ในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” นักแสดงประกอบที่มาแสดงเป็นเพื่อนของพิมและวี เป็นคนเกาหลีจริง ซึ่งบรรจงไปหามาจากโบสถ์คริสต์อันเป็นสถานที่รวมตัวกันของคนเกาหลี ส่วนในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” บรรจงต้องการให้ตัวละครสมทบที่เป็นคนเกาหลีมาช่วยสร้างสีสัน มุกตลก และเสน่ห์ให้กับภาพยนตร์ เพื่อให้พระเอกได้เรียนรู้ว่าความเป็นเกาหลีที่แท้จริงนั้นเป็นอย่างไร มากกว่าที่จะแค่เป็นการตามรอยสถานที่ละครหรือเพลงเกาหลี ซึ่งนักแสดงประกอบเกาหลีเหล่านี้ บรรจงได้ไปติดต่อมาจากหลากหลายช่องทาง ได้แก่ ประกาศรับสมัครทางเว็บไซต์ ไปเดินหาตามท้องถนน ติดต่อมาจากโมเดลลิ่ง แต่ก็ได้มีการพูดคุยตกลงกันว่าไม่ได้มีเงินค่าจ้างให้มาก บางส่วนก็เป็นอาสาสมัคร ซึ่งทีมงานก็จะพิจารณาจากรูปถ่ายแล้วเรียกมาทดสอบการแสดง หรืออย่างบางส่วนก็เป็นคนรู้จัก เช่น เป็นทีมงานเกาหลีที่มาช่วยดูแลในเรื่องการถ่ายทำ ทั้งนี้บรรจงรู้สึกว่าโดยธรรมชาติแล้ว การแสดงของคนเกาหลีส่วนใหญ่มีเสน่ห์และมีความตลก ทั้งที่บางคนเป็นเพียงคนขับรถ บางคนเป็นทีมงานที่มาดูแล บรรจงจึงลองให้มาทดสอบการแสดง ซึ่งตอนทำเทปก็แสดงได้ดีระดับหนึ่ง แต่เมื่อแสดงจริงปรากฏว่าแสดงได้ดีมาก เป็นธรรมชาติมาก และที่สำคัญคือนักแสดงประกอบจะรู้หน้าที่ตัวเองดีมาก อย่างเช่นฉากที่นักแสดงประกอบเดินผ่านไปมาในสถานีรถไฟใต้ดิน ซึ่งเป็นคิวกลางคืนที่เลิกกองดึกมาก ทำให้ต้องจ่ายค่าตัวนักแสดงตัวประกอบที่มาเข้าฉากด้วยอัตราที่เพิ่มขึ้น 3-4 เท่า เนื่องจากทุกคนต้องนั่งรถแท็กซี่กลับบ้าน ซึ่งค่าแท็กซี่มีราคาสูงมาก ในขณะที่ถ้าเป็นเวลาปกติพวกเขาจะเดินทางกลับด้วยรถไฟฟ้าซึ่งมีราคาถูก ทำให้บรรจงต้องตัดทอนงบประมาณในส่วนที่พอจะลดได้ ด้วยการลดจำนวนตัวประกอบลงเหลือแค่ 8-9 คน แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องคิดหาวิธีด้วยว่าทำอย่างไรจึงจะสามารถเล่าเรื่องได้ดีที่สุดอย่างที่ตั้งใจ โดยสำหรับฉากดังกล่าวบรรจงต้องการให้ในฉากดูมีผู้คนเดินพลุกพล่าน ซึ่งปรากฏว่าเมื่อถึงเวลาเข้าฉากจริง นักแสดงประกอบเหล่านั้นกลับเตรียมพร้อมด้วยการใส่เสื้อผ้าซ้อนทับกันมาหลายชั้นเอง แล้วเมื่อเดินผ่านกล้องแต่ละครั้ง พวกเขาก็จะถอดหมวกหรือถอดเสื้อออกทีละชั้น แล้วเดินกลับมาอีกครั้งเหมือนเป็นคนใหม่ ยิ่งไปกว่านั้น นักแสดงประกอบบางคนยังมีการหันหน้าหลบกล้องไปทางอื่นให้อีกด้วย โดยที่บรรจงไม่ต้องสั่งการเลย ทำให้บรรจงรู้สึกประหลาดใจกับนักแสดงประกอบชาวเกาหลีทุกคนที่มีความสามารถทางการแสดงที่สูงถึงเพียงนี้ แล้วยังมีความเป็นมืออาชีพสูงอีกด้วย นอกจากนี้บรรจงยังได้มีการนำนักแสดงที่เคยแสดงภาพยนตร์สั้นของเขามาร่วมแสดงในภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วย ได้แก่ การให้พระเอกของภาพยนตร์สั้นเรื่อง “Colorblind” มาแสดงเป็นอดีตคนรักของนางเอกในภาพยนตร์เรื่องนี้ (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, 2547 ; ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2553 ; ยวิษฐา, 2553)

1.4.1.7 การเวิร์คช็อปนักแสดง

การเวิร์คช็อปคือการที่นักแสดงจะต้องเรียนรู้และฝึกฝนสิ่งต่างๆ เพื่อนำไปสู่การแสดงเป็นตัวละครตัวนั้นๆ ทั้งนี้จากประสบการณ์การเวิร์คช็อปนักแสดงของภาคภูมิร่วมกับบรรจงในภาพยนตร์หลายเรื่อง ภาคภูมิมองว่าผู้ฝึกสอนการแสดงควรจะเข้ามามีบทบาทในการฝึกสอนนักแสดงในขั้นตอนของการเวิร์คช็อป มากกว่าที่จะมาฝึกสอนในขณะที่มีการออกกองถ่ายทำภาพยนตร์ กล่าวคือในขณะถ่ายทำภาพยนตร์จริงควรมีแต่ผู้กำกับภาพยนตร์ ไม่ต้องมีผู้ฝึกสอนการแสดงอยู่ด้วย นอกจากนี้เขาและบรรจงจะยังต้องมีความคุ้นเคยกับนักแสดงที่จะมาร่วมแสดงในภาพยนตร์เรื่องนั้นก่อน ซึ่งการเวิร์คช็อปนักแสดงนั้นมีความสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะจะทำให้เห็นถึงศักยภาพที่อยู่ในตัวนักแสดง การโต้ตอบทางการแสดงของนักแสดงแต่ละคน ซึ่งผู้ฝึกสอนการแสดงต้องเข้ามามีส่วนร่วมในการเวิร์คช็อปนักแสดง เพื่อช่วยดึงศักยภาพที่มีอยู่ในตัวนักแสดงออกมา และสอนเทคนิคการแสดงพื้นฐานต่างๆ แก่นักแสดงด้วย โดยผู้กำกับภาพยนตร์และผู้ฝึกสอนการแสดงต้องช่วยฝึกสอนการแสดงแก่นักแสดงตั้งแต่ขั้นตอนการเวิร์คช็อปนักแสดง เช่น หากเป็นภาคภูมิเขาจะให้นักแสดงลองแสดงบทบาทต่างๆ ที่หลากหลาย นอกเหนือจากบทบาทที่ต้องแสดงในภาพยนตร์ เพื่อให้เห็นถึงทักษะทางการแสดงที่มีอยู่ในตัวนักแสดงแต่ละคน พอถึงเวลาถ่ายทำภาพยนตร์จริงจะได้รู้ขอบเขตความสามารถที่นักแสดงคนนั้นมี เช่น ทำให้ทราบว่านักแสดงคนนี้ร้องไห้ไม่ได้ และเข้าใจรูปแบบการทำงานร่วมกันระหว่างผู้กำกับภาพยนตร์กับนักแสดงคนนั้นๆ เช่น ทำให้ทราบว่าผู้กำกับภาพยนตร์ต้องมีวิธีพูดเช่นนี้นักแสดงคนนี้จึงจะสามารถแสดงได้ อันจะช่วยให้การทำงานราบรื่นและรวดเร็วขึ้น

ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ในตอนที่มีการเวิร์คช็อปครั้งแรกบรรจงก็รู้สึกแล้วว่า ณัฏฐพงษ์ กันตพัฒน์ พงศธร และวิวัฒน์เหมาะสมที่จะมาเป็นทีมเดียวกัน เพราะว่าเคมีของพวกเขาเข้ากันมาก โดยในฉากเปิดเรื่องเป็นฉากที่บรรจงรู้สึกกังวลมาก เพราะหากว่านักแสดงทั้ง 4 คน แสดงฉากนี้ได้อย่างไม่เป็นธรรมชาติ ก็จะทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ดูไม่ดี ดังนั้นบรรจงจึงเน้นการเวิร์คช็อปนักแสดงในฉากนี้มากที่สุด ทั้งนี้บรรจงมองว่าการที่จังหวะการแสดงของภาพยนตร์เรื่องนี้ดีเกิดมาจากขั้นตอนการเวิร์คช็อป และนอกจากนี้การเวิร์คช็อปยังทำให้เกิดบทสนทนาบางประโยค ซึ่งอยู่นอกเหนือจากในบทภาพยนตร์ เช่น ประโยคที่เผือกพูดในตอนจบของเรื่องว่า “ตายห่ากันหมดแล้วเนี่ย” ส่วนภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง การเวิร์คช็อปทำให้มาช่ารู้ระดับว่า จะต้องแสดงในปริมาณที่มากน้อยเพียงไร

“นักแสดงใหม่จะเลือกจากความเหมาะสมของคาแรกเตอร์ แต่เค้าอาจจะแสดงได้ไม่ค่อยเก่งก็มี จึงต้องมีการเวิร์คช็อป ซ้อมหลายรอบ อย่างคนกลาง คนจะนึกว่าเป็นการอิมโพรไวส์ ดูผ่อนคลาย แต่จริงๆ แล้ว ซ้อมเป็นร้อยๆ ครั้งในแต่ละฉาก เพราะเรากำกับเดี่ยวครั้งแรก เลยไม่มั่นใจ ซึ่งถ้าคนที่เลือกมาใช่แล้ว ก็ไม่ต้องทำอะไรมาก รอถ่ายเลย แต่ถ้ายังไม่ใช่ ก็ต้องเวิร์คช็อป ซ้อมจนกว่าจะเจอ” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

วีรชัย เป็นผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์ที่เคยร่วมงานกับบรรจงมาหลายเรื่อง จึงมีความเข้าใจในการทำงานของบรรจง ซึ่งเขามองว่า นักแสดงทุกคนที่ได้แสดงภาพยนตร์จะต้องผ่านการคัดเลือกมาก่อน โดยนักแสดงต้องลองแสดงบทบาทที่ตัวเองได้รับแล้วบันทึกเป็นเทปทดสอบแสดงไว้ ซึ่งบรรจงให้ความสำคัญกับเรื่องนี้มาก เมื่อคัดเลือกนักแสดงที่จะแสดงในภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ มาได้ประมาณ 4 คน ก็จะลองให้นักแสดงกลุ่มนี้แสดงบทบาทของตัวเองร่วมกัน เพื่อดูว่าผู้ที่มาคัดเลือกเหล่านั้นสามารถแสดงบทบาทร่วมกับนักแสดงคนอื่นได้มากน้อยเพียงใด แล้วจึงจะตัดสินใจเลือกนักแสดงคนนั้นมาร่วมแสดงในภาพยนตร์ จากนั้นก็จะให้นักแสดงกลุ่มนั้นมาทำการฝึกซ้อมการแสดงร่วมกันต่อไป

“คือพี่โต้งเค้าจะค่อนข้างเน้นกระบวนการเวิร์คช็อปนี้ ซ้อมให้ได้ คือเค้าเป็นคนขี้กังวลอย่างที่พี่บอก คือถ้าเค้าไม่มั่นใจว่านักแสดงเล่นได้ก่อนไปออกกอง เค้าจะไม่ได้ ต้องเรียกมานู่นนี่ ก็คือต้องซ้อมจนพี่โต้งรู้สึกสบายใจว่า เคมีเข้ากันพอแล้ว ออกกองทุกคนคงจะฉลุยแน่ๆ ก็ต้องซ้อมจนถึงวันนั้น” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” เนื่องจากหนึ่งธิดาผ่านการแสดงละครมามาก จึงทำให้ติดการแสดงแบบละครมา นั่นคือศาสตร์การแสดงละครจะต้องแสดงท่าทางออกมาอย่างชัดเจน เพื่อดึงกล้องให้เข้ามาหานักแสดง แต่เมื่อมาเวิร์คช็อปภาพยนตร์ จึงต้องมีการลบล้างศาสตร์เดิมของหนึ่งธิดา ซึ่งสำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้บรรจงก็ได้รสสุคนธ์ที่เป็นผู้ฝึกสอนการแสดงให้ภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชแทบทุกเรื่อง มาช่วยเวิร์คช็อปให้ โดยภาพยนตร์เรื่องนี้มีระยะเวลาในการเตรียมตัวเวิร์คช็อปน้อยมาก เมื่อตอนไปถ่ายทำที่ประเทศเกาหลี จึงต้องใช้วิธีถ่ายทำควบคู่ไปกับการเวิร์คช็อปทุกครั้ง เพื่อใช้เวลาให้เกิดประโยชน์ ทั้งนี้ในขั้นตอนการเวิร์คช็อป รสสุคนธ์ก็ได้ให้นักแสดงนำอย่างฉันทวิชช์และหนึ่งธิดาบอกข้อเสียของตัวเองด้วยว่ามีอะไรบ้าง ซึ่งฉันทวิชช์ก็บอกว่าเป็นคนขี้เกียจและรู้สึกอยากปรับปรุงมาก ส่วนหนึ่งธิดาบอกว่าเป็นคนซุ่มซ่าม แต่รสสุคนธ์บอกว่าซุ่มซ่ามไม่น่าจะใช่ข้อเสีย น่าจะเป็นนิสัยมากกว่า เพราะเราไม่ได้ทำให้คนอื่นเดือดร้อน แล้วเราก็ไม่ได้ตั้งใจให้เกิด (ยวิษฐา, 2553)

ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” จาการเวิร์คช็อปทำให้บรรจงรู้สึกว่ามาริโอ้มีคาแรกเตอร์ตรงกับพี่มากในเวอร์ชันนี้มากกว่าฉันทวิชช์ เพราะมาริโอ้มีด้านที่เป็นความน่าสงสารและความดราม่า เนื่องจากพี่มากในเวอร์ชันนี้จะต้องรับบทหนักมาก กล่าวคือมีทั้งส่วนผสมของความตลก ความดราม่า ความเศร้า รวมทั้งน่าสงสาร เพราะบรรจงมองว่าชะตากรรมของพี่มากในทุกเวอร์ชันมีความน่าสงสารกว่าแม่นาค ที่ไม่เคยทราบมาตลอดเลยว่า ลูกและภรรยาได้เสียชีวิตไปแล้ว ต่อมาเมื่อมาริโอ้ลองแสดงไปเรื่อยๆ บรรจงก็รู้สึกว่ามาริโอ้ยังไม่ใช่พี่มากในเวอร์ชันนี้ ดังนั้นจึงต้องมีการปรับและพยายามค้นหาให้พบว่า ทำอย่างไรเพื่อให้มาริโอ้กลายเป็นพี่มากคนนี้ พี่มากต้องพูดจาอย่างไร เวลาเพื่อนมาจะมีปฏิกิริยากับเพื่อนเช่นไร ซึ่งสิ่งที่ยากที่สุดคือ กลุ่มเพื่อนทั้ง 4 คน ของพี่มาก มีความตลกมาก เคมีเข้ากันได้ดีมาก มีพลังดารา มีความมั่นใจสูง เพราะเคยได้มาแล้วจากภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” และ “5 แพร่ง” บรรจงจึงกลัวว่าบทบาทของพี่มากจะสูญเสียความโดดเด่นไปเมื่อต้องเข้าฉากร่วมกับกลุ่ม

เพื่อนทั้ง 4 คน บรรจงจึงต้องแก้ไขปัญหาด้วยการตีความว่าพี่มากจะต้องเป็นพี่มากในแบบที่บรรจงออกแบบไว้แล้วเท่านั้น เพราะหากว่ามาริโอ้แสดงในระดับปกติกลางๆ ก็อาจถูกลดทอนความโดดเด่นลงไปได้ ทั้งนี้จะต้องมีการให้มาริโอ้เวิร์คช็อปทำความรู้จักกับกลุ่มนี้ พร้อมกับต้องผลักดันคาแรกเตอร์ของพี่มากให้มีความโดดเด่นกว่าในบทภาพยนตร์เป็นอย่างมาก ซึ่งจากการเวิร์คช็อปทำให้บรรจงได้รู้ว่าตัวละครพี่มากไม่เหมือนกับ 4 คนนี้ เพราะพี่มากจะมีความน่ารัก ความซื่อ และความตลกไร้สาระอีกแบบหนึ่งที่ไม่เหมือนกัน ในขณะที่ตัวละคร 4 คนนี้จะเป็นตัวละครที่มีความโง่และตลก จากนั้นบรรจงก็ค้นพบว่าต้องให้มาริโอ้แสดงแบบใดจึงจะไม่ถูกลดความโดดเด่นลงไป สุดท้ายพี่มากกับกลุ่มเพื่อนทั้ง 4 คนก็สามารถแสดงร่วมกันได้ดี เกิดเป็นกลุ่มใหม่ขึ้นมาและมาริโอ้ก็กลายเป็นพี่มากที่มีเสน่ห์มาก ซึ่งกว่าจะเป็นเช่นนี้ได้ก็ต้องใช้เวลานานพอสมควร ส่วนในแง่ของความรัก การเวิร์คช็อปจะทำให้ทั้งมาริโอ้และดาวิกาได้รู้จักตัวตนที่แท้จริงของกันและกัน เพื่อที่ตอนแสดงด้วยกันจะได้ไม่เกิดความเคอะเขิน เพราะว่าความรักของคนคู่นี้ที่มีให้กันมีความยิ่งใหญ่มากๆ และเป็นความรักที่มีให้กันมาเป็นระยะเวลานาน ดังนั้นทุกภาพที่ปรากฏออกมาในภาพยนตร์หรือทุกอารมณ์ที่ตัวละครแสดงออกต่อกันจะต้องมีความสมจริงที่สุด ดูมีพลัง และทำให้ผู้ชมรู้สึกตามให้ได้ว่าคนคู่นี้รักกันมาก ซึ่งสำหรับในมุมมองของพี่มากแล้ว ความรักเป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่มากและเป็นสิ่งที่พี่มากจดจำเสมอไม่ว่าจะอยู่ที่ใดก็ตาม นั่นคือเรื่องของคำมั่นสัญญาที่ให้ไว้ต่อกันว่าจะไม่มีวันทอดทิ้งกัน อย่างไรเขาก็จะต้องรักษาสัญญา แล้วเขาก็กลับมาหาแม่นาคจริงๆ นอกจากนี้พี่มากยังมีความรักความรับผิดชอบต่อภรรยาที่สูงมาก เพราะไม่ว่าจะเกิดเรื่องที่หนักหนาสาหัสเพียงใดก็ตาม พี่มากก็ยังคงรักภรรยาตราบจนวินาทีสุดท้าย ทั้งยังพร้อมที่จะเสียสละและทำทุกอย่างเพื่อให้คนรักมีความสุข (ยันตกร ยุสานนท์, 2556 ; ยวิษฐา, 2556)

ในการเวิร์คช็อปการแสดงแก่นักแสดง หากนักแสดงคนใดยังไม่สามารถแสดงออกมาได้อย่างเต็มที่ รสสุคนธ์จะขอแยกนักแสดงคนนั้นไปฝึกสอนการแสดงเป็นการส่วนตัว เพราะนักแสดงบางคนเมื่อเจอผู้กำกับภาพยนตร์จะรู้สึกเกร็งและแสดงออกมาได้ไม่ดี ระยะเวลาในการเวิร์คช็อปการแสดงของนักแสดงแต่ละคนไม่เท่ากัน หากนักแสดงคนใดสามารถแสดงเข้าถึงบทบาทได้แล้วก็ไม่ต้องเข้าร่วมเวิร์คช็อปอีก เพราะการเข้าร่วมเวิร์คช็อปต่ออาจทำให้นักแสดงคนนั้นขาดความเป็นธรรมชาติในการแสดงได้ แต่หากนักแสดงคนใดยังไม่สามารถแสดงเข้าถึงบทบาทได้ก็ต้องเข้าร่วมเวิร์คช็อปต่อไปเรื่อยๆ

“อย่างโอ้ (มาริโอ้ เมาเร่อ) ใหม่ (ดาวิกา โฮร์เน่) ตอนแรกก็กังวล วางคิวไว้เพียบเลย แต่พอมาสัก 3 ทีปุบ บอกเจาะว่ายังไม่ได้เลย เจาะก็ไปเคลียร์มา ระเบิดกำแพง หลังจากนั้นเชื่อแล้วว่า เค้ารักกันจะเป็นจะตาย ก็ยกเลิกคิวเลย เรารู้สึกว่าตรงนี้ใช่แล้ว” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

1.4.1.8 การจัดเตรียมฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ภาคภูมิ ผู้กำกับภาพยนตร์ร่วมในภาพยนตร์เรื่องนี้ กล่าวว่า ทีมงานเซตห้องของพระเอกในเรื่องออกมาเป็นที่น่าพอใจ โดยภาคภูมิและบรรจงรู้สึกว่าห้องของธรรม์พระเอกของเรื่องเหมือนกับที่คิดไว้เป็นอย่างมาก ซึ่งได้กำหนดไว้ว่าภายในห้องของธรรม์ที่อยู่ภายในอพาร์ตเมนต์ต้องมีห้องล้างรูป ห้องน้ำ ห้องรับแขก และห้องนอน ฝ่ายศิลป์จึงดัดแปลงให้ห้องล้างรูปและห้องน้ำเป็นห้องเดียวกัน อันเป็นการแสดงให้เห็นว่าฝ่ายศิลป์มีส่วนสำคัญในการช่วยคิดออกแบบสร้างและดัดแปลงฉาก ที่อยู่นอกเหนือไปจากที่เขียนระบุไว้ในบทภาพยนตร์ เพื่อให้ภาพยนตร์มีความสมจริงมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ฝ่ายศิลป์ยังได้มีการนำรูปถ่ายต่างๆ มาติดตกแต่งไว้ตามผนังห้องเป็นจำนวนมาก ทว่าภาคภูมิกลับรู้สึกว่ารูปถ่ายที่ติดอยู่นั้นมีมากเกินไป จนต้องไปขอให้นิรมล รอสส์ ซึ่งเป็นผู้กำกับภาพ มาช่วยตัดสินใจ แต่ธีรเนศน์ จงอร่ามรุ่งเรือง ผู้กำกับศิลป์ที่เป็นผู้เซตห้องยืนยันว่าเคยมีประสบการณ์การเซตฉากในลักษณะนี้มาก่อนแล้วจากงานโฆษณา และการติดรูปถ่ายในปริมาณที่มากจะทำให้ภาพที่ออกมาสวยงามมากกว่าการติดรูปถ่ายในปริมาณที่น้อยอย่างแน่นอน ต่อมาเมื่อถ่ายฉากนี้ออกมาในภาพยนตร์จริง ภาคภูมิรู้สึกพึงพอใจกับฉากนี้เป็นอย่างมาก รู้สึกดีใจที่ได้ร่วมงานกับทีมงานมืออาชีพ และได้รับเสียงตอบรับจากผู้ชมภาพยนตร์ว่าห้องของธรรม์เหมือนเป็นห้องที่มีคนอยู่จริง ซึ่งฉากห้องของธรรม์เป็นหนึ่งในฉากที่ภาคภูมิชื่นชอบมากที่สุด เพราะแม้แต่การจัดวางไมโครเวฟหรือสิ่งของต่างๆ ก็ทำให้รู้สึกเสมือนว่าตัวละครเพิ่งออกจากห้องนี้ไป หรืออย่างฉากที่ต้องการเซตให้ดูน่ากลัว ภาคภูมิก็มักจะได้แรงบันดาลใจมาจากสถานที่จริงที่เคยเห็น เช่น ห้องดองศพสัตว์ที่โรงพยาบาลศิริราช เพราะสถานที่นี้มีองค์ประกอบของความน่ากลัวอยู่มาก จึงนำมาเป็นแนวทางในการเซตฉากห้องวิทยาศาสตร์ที่ต้องการความน่ากลัว เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกกลัวตามไปด้วย

บรรจงมองว่าภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” เป็นภาพยนตร์ที่มีเจตนาในการควบคุมโทนสีของภาพอย่างชัดเจน

“เป็นหนังเรื่องที่คุมโทนมาก มีสีไม่กี่สี เทา น้ำตาล ดำ ขาว แล้วค่อยๆ หาอารมณ์ในแต่ละฉาก เช่น ห้องวิทยาศาสตร์คนก็จะต้องนึกว่า เละๆ เก่าแก่ สีน้ำตาล แต่ผมจะเลือกสีขาว ฟ้า สว่างโร่ เพราะรู้สึกว่าใหม่ดี เป็นการหาไอเดียในแต่ละฉากว่าเห็นมันยังไง ซึ่งลักษณะงานของซาเล็ม (ธีรเนศน์ จงอร่ามรุ่งเรือง) จะมีความวัยรุ่น มีความกวน และมีไอเดีย” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ในขณะที่นันทขว้างมีความคิดเห็นว่า บรรจงมีการเลือกใช้ฉากเพื่อเป็นเครื่องมือในการอธิบายถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร

“ฉากในหนังของโต้งจะช่วยอธิบายจิตใจของตัวละคร ได้แก่ ชัตเตอร์ฯ คนกลางในสี่แพร่ง พี่มากฯ เช่น บางทีตัวละครยืนอยู่หน้ากล้อง แต่ว่าฉากหลังเป็นฉากของซีกไม้หรือว่าประตูหน้าต่างที่เป็นเหมือนกากบาททับไปทับมา ในภาษาภาพยนตร์เรียกว่า decon แปลว่าฉากที่ทับไปทับมา ซึ่ง

สะท้อนให้เห็นว่า ตัวละครกำลังตกอยู่ในภาวะหวาดกลัวสุดขีด" (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

ในช่วงที่ภาพยนตร์เรื่อง "แฝด" เข้าฉาย เป็นช่วงแรกๆ ที่ภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชเริ่มได้ส่งออกไปในตลาดต่างประเทศ ประกอบกับที่ภาพยนตร์เรื่องนี้มีแผนที่จะได้ไปฉายในต่างประเทศอย่างแน่นอน บริษัทจีทีเอชจึงสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ให้เป็นภาพยนตร์ฟอร์มใหญ่ โดยเฉพาะในแง่ของงานสร้างที่จะต้องดูยิ่งใหญ่ มีความน่าตื่นตาตื่นใจ และอลังการมาก ดังนั้นในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงใช้งบประมาณด้านศิลป์ที่สูงถึง 10 ล้านบาท เพราะมีฉากไฟไหม้บ้านทั้งหลัง และการจะทำให้เปลวเพลิงลุกท่วมก็ถือเป็นเรื่องใหญ่ที่ทำให้งบประมาณสูงขึ้นมาก ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง "ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ" ใช้งบประมาณด้านศิลป์ไม่ถึง 2 ล้านบาท โดยในภาพยนตร์เรื่องนี้จะมีฉากไฟไหม้และฉากต่อสู้จำนวนมาก เมื่อผู้กำกับภาพยนตร์ได้ปรึกษากับทีมงานฝ่ายออกแบบศิลป์และผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์แล้ว ก็มีความคิดเห็นตรงกันว่าควรจะต้องสร้างบ้านขึ้นมาใหม่ทั้งหลัง จากนั้นจึงได้ทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับบ้านสไตล์โคโลเนียลประมาณ 10 หลัง ที่มีอยู่ในจังหวัดกรุงเทพฯ ซึ่งต้องใช้ระยะเวลานาน (มีเกียรติ แซ่จิว, 2550)

ภาพยนตร์เรื่อง "แฝด" มีการลงทุนสร้างบ้านขึ้นมาใหม่ทั้งหลัง โดยได้มีการนำแบบร่างของบ้านจริงมา แล้วสร้างตามแบบนั้น รายละเอียดการตกแต่งเหมือนจริงทุกอย่าง ทำให้งบประมาณค่าเซตฉากเรื่องนี้สูงมาก ซึ่งทั้งผู้กำกับศิลป์ของภาพยนตร์เรื่อง "ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ" และ "แฝด" ที่บรรจงได้ร่วมงานด้วยต่างก็มีความเป็นมืออาชีพมาก ทำให้ทั้งบรรจงและภาคภูมิได้เรียนรู้เรื่องต่างๆ จำนวนมาก โดยเฉพาะการสร้างฉากโดยอาศัยการตีความจากบทภาพยนตร์ เช่น นางเอกที่ใช้ชีวิตแบบนี้ควรอาศัยอยู่ในบ้านที่ทาสีอะไร ซึ่งบางสิ่งก็ส่งเสริมให้ภาพยนตร์มีความน่าสนใจขึ้นมากกว่าที่ปรากฏอยู่ในบทภาพยนตร์ ทั้งนี้การลงทุนสร้างบ้านถือเป็นการลงทุนที่สูงมากในตอนนั้น นับเป็นการเซตฉากที่ใหญ่และอลังการมาก

บ้านที่ตรงตามในบทภาพยนตร์เรื่องนี้จะต้องเป็นบ้านสไตล์โคโลเนียล ยุคสมัยรัชกาลที่ 7 ซึ่งได้ศักดิ์ศิริ จันทรังษี ผู้ออกแบบงานสร้างที่ได้รับการยอมรับทั้งในและต่างประเทศ เคยสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์เรื่อง "Invisible Waves" "ทวิภพ" ฯลฯ มาทำบ้านให้ โดยบ้านสองชั้นที่สร้างในภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ตัวอย่างมาจากบ้านจริง นั่นคือจำลองแบบลักษณะของบ้านมาจากบ้านของสมาคมชาวอุบลราชธานีและกรมบัญชีทหารบก โดยศักดิ์ศิริจะเป็นคนเลือกโทนและสีของบ้านให้เหมาะสมกับภาพยนตร์ ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้ บ้านเป็นสิ่งสำคัญมากของเรื่อง จึงเปรียบได้ว่าเป็นพระเอกอีกคนหนึ่ง ภายในตัวบ้านประกอบไปด้วยห้อง 10 ห้อง สร้างใหม่และตกแต่งใหม่ทั้งหมดด้วยไม้น้ำหนักเบา โดยเป้าหมายในการสร้างบ้านหลังนี้ไม่ใช่เพียงแค่การสร้างบ้านธรรมดา ทว่าจะต้องมีความสวยงาม สามารถอยู่ได้จริงทุกห้อง มีความแข็งแรง และที่สำคัญคือต้องไฟไหม้ได้ด้วย เนื่องจากสุดท้ายแล้วจะต้องมีฉากเผาบ้านทิ้งทั้งหมด ซึ่งเป็นการเผาจริง และเมื่อเผาอย่างเต็มที่แล้ว

จะต้องไม่ทำให้บ้านถล่ม เพื่อความปลอดภัยของนักแสดงและทีมงาน ทั้งนี้บ้านในภาพยนตร์โดยทั่วไปมักจะถูกสร้างให้เป็นฉากที่ไม่มีความแข็งแรงเพราะไม่ใช่บ้านที่พักอาศัยจริง แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้จะต่างออกไป เพราะในขณะที่มีการสร้างบ้านเพื่อให้เป็นฉากได้มีการคำนึงถึงเรื่องของความแข็งแรงเป็นสำคัญด้วย กล่าวคือนับจากวันที่สร้างบ้านเสร็จสมบูรณ์จนกระทั่งถึงวันถ่ายทำภาพยนตร์ บ้านจะต้องยังคงทนถาวร ไม่สูญเสียสภาพ ทนทานต่อสภาพพายุ ทั้งยังสามารถรองรับน้ำหนักคนได้เป็นจำนวนมาก เพราะฉะนั้นโครงสร้างที่จะอยู่หลังฉากนี้จะต้องทำจากเหล็กทั้งหมด รวมไปถึงการมีคานเหล็กเสริมรับน้ำหนัก แต่ว่าต้องมีการบุด้วยวัสดุกันไฟเพราะว่ามีฉากต้องเผาบ้าน ทำให้บ้านจะติดไฟได้ด้วยสารเคมี โดยที่ทั้งภายในและภายนอกบ้านจะเกิดการไหม้ในระดับหนึ่งเท่านั้น เนื่องจากมีการป้องกันไฟด้วย (มีเกียรติ แซ่จิว, 2550)

“งานอาร์ตจะเริ่มจากการอ่านบท ซึ่งถ้าผู้กำกับเขียนเองก็จะง่าย จากนั้นก็เลือกทีมงาน โดยคุยกับโปรดิวเซอร์ว่าจะเลือกใคร นัดมาบรีฟ ซึ่งสิ่งสำคัญสุดคือบอกทิศทางของภาพยนตร์ บอกรายละเอียดว่า จะถ่ายอย่างไร อารมณ์ความรู้สึก อาร์ต ตัวละคร โดยเริ่มจากภาพรวมก่อน แล้วค่อยเจาะเป็นฉาก เช่น บ้านพระเอก ร้านกาแฟที่เกิดเหตุการณ์ มู้ดและโทนของภาพยนตร์ อาจมีเปิด reference ให้ดู หรือเล่าให้ฟัง แล้วสั่งการบ้านเป็นครั้งๆ ไป ซึ่งแบบบ้าน เสื้อผ้า โลเคชั่น บางทีก็ต้องสเก็ตซ์ออกแบบ ก็ต้องเริ่มพูดคุยกัน ไปดูโลเคชั่นเลือกแต่ละที่ เริ่มวาดแบบ ลงมือสร้างฉาก จนกระทั่งถ่าย” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ภาคภูมิ ผู้กำกับภาพยนตร์ที่เคยร่วมงานกับบรรจง กล่าวว่า ผู้กำกับศิลป์แต่ละคนมีความถนัดในงานคนละประเภท เช่น แนวย้อนยุค แนวแฟชั่น แนวโมเดิร์น เป็นต้น ดังนั้นการเลือกผู้กำกับฝ่ายศิลป์จะเลือกจากความถนัดของผู้กำกับศิลป์เป็นสำคัญ เพื่อให้งานออกมาดีที่สุด โดยจะเลือกจากผู้ที่เคยทำงานร่วมกันมาก่อน หรือมีคนแนะนำมาให้ เช่น ศักดิ์ศิริ จันทรังษี ในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ที่ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์เป็นคนแนะนำมาให้ว่าศักดิ์ศิริเคยทำงานศิลป์ในภาพยนตร์ของยุทธเลิศ สิปปภาค มาก่อน ซึ่งแม้ว่าภาคภูมิจะไม่เคยรู้จักกับศักดิ์ศิริ แต่พอได้ร่วมงานกันแล้วก็รู้สึกประทับใจที่มีโอกาสร่วมงานกับคนที่มีความสามารถอีกคนหนึ่ง

“พี่ตั้ม (ศักดิ์ศิริ จันทรังษี) เค้าเป็นคนใส่ใจรายละเอียดดีเทลทุกอย่างครับ แบบไม่ให้รอดสายตา สี วงกบ ลายไม้ ลายประตูอะไร เอาหมดเลย” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

จากการตีความบทภาพยนตร์ อดีตของตัวละครพิมคือบ้านใหญ่สไตล์โคโลเนียลหลังนี้ ซึ่งเคยมีอดีตอันรุ่งเรืองและมีบริวารพักอาศัยอยู่จำนวนมาก แต่ในปัจจุบันบ้านนี้เหลือคนอยู่อาศัยเพียงไม่กี่คน เพราะฉะนั้นภาพที่ผู้ชมจะได้เห็นก็คือสภาพความรกร้างและความเก่าแก่ของบ้าน อันส่งผลต่อการออกแบบสร้างบ้าน ได้แก่ การพยายามตกแต่งลายไม้ฉลุให้ดูเก่า การฉาบผนังแล้วต้องทำให้เนื้อสีกร่อนไม่เท่ากันด้วย เพื่อให้สีของผนังมีความเข้มความอ่อนเหมือนกับเคยผ่านการใช้งานมานาน ส่วน

ผนังห้องตอนเป็นเด็ก ฝ่ายออกแบบศิลป์จะใช้มือวาดวอลเปเปอร์เอง เพราะถ้าซื้อวอลเปเปอร์รุ่นใหม่จะทำให้ลวดลายดูใหม่เกินไปไม่เหมาะกับยุคสมัยนั้น และสำหรับรายละเอียดต่างๆ เช่น การใช้บัวขอบ วงกบ ประตู หน้าต่าง ก็ได้มีการค้นคว้าข้อมูลมาเป็นอย่างดี จากนั้นจึงมีการวาดแบบและปั๊มลาย

“พี่ตั้ม (ศักดิ์ศิริ จันทรังษี) เป็นคนที่ช่วย input ให้เยอะมาก ให้ไอเดียไปอีกระดับ ซึ่งเราก็รู้สึกตื่นเต้น ไม่คิดว่าจะสเกลใหญ่ขนาดนี้ พี่ตั้มบอกมาว่ามาช่าแสดง พ่อเป็นฝรั่ง ไอเดียบ้านก็เลยเป็นยุคโคโลเนียล พอเค้าพูดปุบ เราเห็นเรื่องนี้เป็นหนัง Epic อยู่แล้ว เป็นหนังแบบ Grand สไตล์โกธิคแบบของฝรั่ง การตีความแบบนี้สนุกมาก เพราะมันใหญ่โต ก็คิดเป็นฉากไฟไหม้ บ้านถล่มลงมา แล้วโทนหนังก็จะตามมาแบบ The Others ซึ่งภาพยนตร์ไทยไม่มี คือพี่ตั้มเค้าจะถนัดงานที่มีสเกล โชว์ทิศทางของอาร์ต แล้วก็มีความเป็นรุ่นใหญ่ คุยแล้วไม่ผ่อนคลาย” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ในการเลือกอุปกรณ์ประกอบฉากต่างๆ ต้องเลือกให้มีความเหมาะสมกับบ้านและยุคสมัย เช่น เตียงก็เลือกใช้เตียงโบราณที่แตกต่างจากในยุคปัจจุบัน ทั้งนี้กระจกแฝดที่เป็นความคิดของศักดิ์ศิริ ถือเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากที่สำคัญที่สุดในเรื่อง เนื่องจากช่วยขับเน้นแก่นเรื่องให้ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยศักดิ์ศิริได้ซื้อโต๊ะเครื่องแป้งมาแบบแยกชิ้น แล้วจึงออกแบบให้กลายเป็นกระจกแฝด เพื่อให้เป็นโต๊ะที่มีลักษณะเช่นนี้เพียงตัวเดียวในโลก ส่วนกล่องตุ๊กตาดนตรีเป็นของส่วนตัวของศักดิ์ศิริ ซึ่งในตอนแรกเป็นตุ๊กตาตัวอื่น แต่ศักดิ์ศิริได้มีการนำตุ๊กตาตัวใหม่มาเพิ่มเติมและดัดแปลง นอกจากนี้ยังมีการนำกาแฟมาทำเป็นคราบของภาพถ่ายเก่า เพื่อความสมจริง โดยผู้กำกับภาพยนตร์มองว่างานศิลป์ในภาพยนตร์เรื่องนี้มีความเป็นเอกภาพมาก

ภาคภูมิกล่าวว่า การทำงานร่วมกับทีมงานฝ่ายศิลป์ที่มีความสามารถ ไม่จำเป็นต้องกำหนดหรือวางแผนอะไรไว้มากเกินไป เพราะทีมงานฝ่ายศิลป์จะช่วยวิเคราะห์องค์ประกอบศิลป์จากบริบททั่วไปของบทภาพยนตร์อย่างประณีต มีการตีความตัวละคร ดูทิศทางของตัวละคร มีการเลือกสรรสิ่งของต่างๆ เข้ามาประกอบในฉากให้สมบูรณ์ขึ้น เพื่อส่งเสริมให้ภาพยนตร์มีความสมจริงและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น เช่น ครอบครัวนี้เป็นใครและมีภูมิหลังอย่างไร ควรมีบ้านแบบใด บ้านควรจะรกหรือว่าเป็นระเบียบ ควรมีสิ่งใดวางอยู่ในบ้าน คนในบ้านชอบทำกิจกรรมอะไร รวมถึงการมีรสนิยมใช้รถแบบใด ซึ่งประสิทธิผลในการทำงานเหล่านี้ทีมงานฝ่ายศิลป์ไม่สามารถทำได้ทุกคน ต้องอาศัยประสบการณ์ในการทำงานที่ผ่านมาเข้าช่วย เช่น งานศิลป์ของภาพยนตร์บางเรื่องมีความขัดแย้งกับบุคลิกของตัวละคร นอกจากนี้การดูแลองค์ประกอบศิลป์แบบใส่ใจในรายละเอียดจนเกินไปก็ไม่ใช่สิ่งที่ดีเสมอไป เพราะการปล่อยให้องค์ประกอบเหล่านั้นมีความเป็นธรรมชาติเหมือนกับสิ่งที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน จะทำให้ภาพยนตร์มีความสมจริงมากยิ่งขึ้น เช่น การที่ไม่จำเป็นต้องล้างรถให้สะอาดตลอดเวลา หรือบ้านที่ไม่จำเป็นต้องเป็นระเบียบทุกมุม เพราะอาจมีอาหารวางทิ้งไว้ได้ ส่วนอุปกรณ์

ประกอบฉากบางอย่างที่ทีมงานฝ่ายศิลป์เพิ่มเข้าไปในฉากก็ช่วยส่งเสริมให้ตัวละครดูมีเรื่องราวมากขึ้น และช่วยเล่าเรื่องให้เกิดความสนุกสนานขึ้นได้ เช่น การประดับภาพถ่ายไว้ด้านหลังตัวละคร เป็นต้น โดยการได้ทำงานร่วมกับทีมงานฝ่ายศิลป์ที่เข้าใจในสิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการ จะช่วยต่อยอดความคิดสร้างสรรค์ได้มากขึ้น เกิดความสนุกสนานในการทำงาน และประหยัดเวลาในการทำงานได้

“เหมือนมันช่วยสร้างความเชื่อในหนังให้มากขึ้น แล้วก็สื่อความหมายมากขึ้น แล้วบางทีของบางอย่างมันทำให้หนังจืดขึ้นด้วยครับทั้งที่ไม่ได้ตั้งใจ คือพอไปรับตรงนี้ที่พร็อพบางอย่างแล้วมันทำให้เรารู้สึกกับหนังมากขึ้น หรืออย่างกระจกอันนี้ก็เป็นการตีความของพี่ตั้ม แต่ผมก็ไม่ได้คิดมาก่อนเรื่องการส่องกระจก แล้วเค้าคิดกระจกสองอันมา เราก็ว่าดี แบบคิดได้ไง” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

สำหรับตัวละครที่เป็นจิตแพทย์ เป็นการตีความของฝ่ายศิลป์ ในการที่จะไม่สร้างให้รูปลักษณ์ของจิตแพทย์ดูเป็นแพทย์มากจนเกินไป ไม่ใช่แพทย์ที่นั่งอยู่ในคลินิก แต่ต้องการให้จิตแพทย์เหมือนกับเป็นอาจารย์สอนในมหาวิทยาลัยที่สอนเกี่ยวกับเรื่องจิต ด้วยเหตุนี้ฉากหลังที่เป็นห้องรักษาอาการทางจิตของพิมจึงมีลักษณะเหมือนกับเป็นห้องเรียนจดบันทึก เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเชื่อว่านี่คือจิตแพทย์ที่แท้จริง แล้วสำหรับบรรจง เขาก็ไม่ค่อยเชื่อเรื่องการมีจิตแพทย์ในประเทศไทยมากนัก เพราะจิตแพทย์ที่แท้จริงมีอยู่น้อยมาก

“เรื่องแฝด โลเคชั่นเป็นแนวโคโลเนียล epic สถานที่ที่มันพบรักกัน สถาบันที่รักษาคนป่วย ก็ต้องเป็นสถานที่ยุคโบราณแบบ “ตำรับรัก” ก็ไปหาโลเคชั่นมาจนเจอ ตรงนี้สวย ดูมู้ดโทน ทิศทางและสไตล์ หรืออย่างบางเรื่องก็จะให้สีน้อยๆ นะ สนใจตัวละครมากกว่าภาพ” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในป่า 2 คืน จึงต้องไปหาสถานที่ถ่ายทำในป่าและต้องอยู่ริมน้ำ ซึ่งก็หาอยู่นานมากจนกระทั่งได้ที่น้ำตกเจ็ดสาวน้อย จังหวัดสระบุรี อันเป็นสถานที่ที่มีความสวยงามมาก และที่สำคัญคือมีความสอดคล้องกับสถานที่ที่เลือกใช้ถ่ายทำฉากล่องแก่ง คืออำเภอแม่แตง จังหวัดเชียงใหม่อีกด้วย ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงใช้สถานที่ถ่ายทำใน 2 จังหวัด โดยเริ่มต้นจากการถ่ายทำฉากที่ยากที่สุดนั่นคือฉากล่องแก่ง จังหวัดเชียงใหม่ก่อน จากนั้นจึงย้ายมาถ่ายต่อที่จังหวัดสระบุรี ซึ่งเป็นฉากที่ตัวละครต้องอยู่ในเต็นท์กลางป่า แล้วนอนเล่าเรื่องผีกัน โดยในการถ่ายทำภาพยนตร์ในป่ากจะต้องมีการอาศัยเครื่องปั่นไฟ

“เรื่องนี้อาร์ตไม่ยาก เหมือนวัยรุ่นไปตั้งแคมป์จริงๆ เป็นล่องแก่ง นอนเต็นท์ในป่า ไม่มีอะไรอาร์ตไม่ได้มีส่วนมาก ส่วนคนกองบรีฟไม่เยอะ เพราะเซตอัพเป็นเรื่องแฝดอยู่แล้ว บ้านก็ก็อปอันเก่ามา เซตอัพง่ายที่สุด เพราะเห็นอะไรก็ได้ เป็นเรื่องเบื้องหลัง ถ่ายเห็นข้างหลังว่าเป็นสตูดิโอเน่าที่สุด เห็นเอาอะไรมาเรียงๆ รก ไม่มีอะไรหลุดเลย” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

วีรชัย เป็นผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์ที่เคยร่วมงานกับบรรจงมาหลายเรื่อง จึงมีความเข้าใจในการทำงานของบรรจง เขามองว่า การทำงานร่วมกับบรรจงจะมีการถกเถียงกันมากในช่วงขั้นตอนก่อนการถ่ายทำภาพยนตร์ ซึ่งเป็นช่วงที่ทำงานหนักมาก ทั้งนี้เพราะหากเก็บรายละเอียดในการทำงานเป็นอย่างดีแล้ว พอถึงขั้นตอนการถ่ายทำจริง ปัญหาใหม่ๆ มักจะไม่เกิดขึ้น

“ตอนสี่แพร่ง ที่เป็นพวกล่องแก่ง จริงๆ ตอนแรกก็ไม่คิดว่ามันจะถ่ายได้ยังไง แล้วใช้เวลาถ่ายไม่ค่อยเยอะ ไม่นาน แล้วมันเป็นฤดูที่น้ำมันเริ่มน้อยแล้ว มันก็จะต้องแบบมีเงื่อนไข ตอนน้ำมาเป็นพักๆ หรือว่าต้องมีเอฟเฟกต์นู่นนี่ แต่ว่าเราได้ทีมงานที่ดี แล้วเราก็เตรียมตัวค่อนข้างละเอียด กลายเป็นว่าปัญหาที่เกิดคือ ฉากในเต็นท์นอนที่ไปถ่ายที่รีสอร์ต หมาเห่าทั้งคืนเลยครับ มันกลายเป็นปัญหาอย่างนี้แทน ซึ่งก็ไม่รู้จะทำยังไง ก็อัดเสียงไม่ได้ ต้องรอหมาเงียบ” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” เป็นการถ่ายทำในต่างประเทศนั่นคือประเทศเกาหลี ซึ่งถือเป็นความโชคดีที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับการช่วยเหลืออย่างดีมากจากบริษัททัวร์ Happy Korea ที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับรัฐบาลเกาหลีเป็นอย่างมาก รวมทั้งยังรู้จักกับทางกระทรวงวัฒนธรรมของประเทศเกาหลี โดยก่อนหน้านี้เคยมีภาพยนตร์ไทยเรื่องหนึ่งที่ติดต่อกับบริษัททัวร์ Happy Korea ไว้แล้ว บรรจงจึงไปค้นหามาจนกระทั่งเจอ จากนั้นจึงได้ลองพูดคุยกัน ซึ่งปรากฏว่าบริษัทดังกล่าวสนใจอยากจะร่วมงานกับทางบริษัทจีทีเอชอยู่แล้ว ทั้งนี้ภาพยนตร์เรื่องนี้มีเวลาในการเตรียมงานที่ค่อนข้างน้อย แต่กลายเป็นว่าการทำงานทุกอย่างง่ายดายและราบรื่นมาก เนื่องจากรัฐบาลประเทศเกาหลีเห็นถึงความสำคัญและมีเป้าหมายที่ชัดเจนมากในด้านการสนับสนุนอุตสาหกรรมภาพยนตร์กับการท่องเที่ยวอย่างจริงจัง อย่างในตอนแรกสุดบรรจงก็ต้องเดินทางไปพบหน่วยงาน Soul Film Commission ซึ่งหน่วยงานดังกล่าวก็จะพิจารณาว่า สามารถให้ความช่วยเหลือในเรื่องใดได้บ้าง เช่น การถ่ายทำในสถานที่สาธารณะทั้งหมด จากนั้นบรรจงจึงได้ทำการขออนุญาตเรื่องการใช้สถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์จากทางรัฐบาลประเทศเกาหลีใต้อย่างถูกต้องและเป็นทางการ ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงไม่มีการใช้วิธีแอบถ่ายเลย เพราะบรรจงมองว่าการถ่ายทำในแต่ละฉากจะต้องใช้เวลามาก (กวน มึน โฮ โปรดักชันโตๆ จริงนะไม่ได้โม้!, 2553 ; ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2553)

เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการไปถ่ายทำที่ประเทศเกาหลีอย่างเป็นระบบระเบียบ บรรจงจึงมีโอกาสได้ร่วมงานกับทีมงานชาวเกาหลี โดยในบางครั้งอาจจะต้องมีการสื่อสารกันหลายต่อผ่านผู้แปลภาษา เช่น การสื่อสารเพื่อให้คนเกาหลีแสดง ทำให้บางครั้งต้องเผชิญกับอุปสรรคทางภาษา อันก่อให้เกิดความลำบาก เช่น การสื่อสารเพื่อขอปิดกั้นถนนสำหรับใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์ฉากที่เป็นพระเอกขับรถเปิดประทุนให้นางเอกนั่งหรือฉากที่พระเอกขี่มอเตอร์ไซค์พานางเอกไปตามที่ต่างๆ เพื่อชมทัศนียภาพของประเทศเกาหลี แต่ด้วยความที่ทีมงานเกาหลีมีความกระตือรือร้นในการดำเนินการทุกอย่าง จึงทำให้การถ่ายทำสามารถผ่านพ้นไปได้ด้วยดี อย่างฉากคาสิโนก็เป็นหนึ่งในฉากใหญ่ของ

ภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่งการที่ภาพยนตร์สามารถถ่ายภาพมุมกว้างให้เห็นพระเอกเดินในคาสิโนท่ามกลางผู้คนจำนวนมากได้ เป็นเพราะมีคนรู้จักพาบรรจงไปพบกับเจ้าของคาสิโนมาก่อน ทั้งนี้การถ่ายทำที่คาสิโนเป็นฉากที่ค่อนข้างเหนื่อย เนื่องจากคาสิโนก็ต้องเปิดรับลูกค้าตามปกติ ทำให้การถ่ายทำถูกจำกัดไปด้วยพื้นที่และเวลา แล้วทุกอย่างต้องเป็นไปตามแผนการที่วางไว้ ส่วนอุปสรรคอื่นๆ ที่เกิดขึ้นในระหว่างถ่ายทำก็เช่น การที่ฝนตกหนักมาก ทำให้ไม่สามารถถ่ายทำได้ (กวน มึน โฮ โปรดักชันโตๆ จริงนะไม่ได้โม้!, 2553 ; ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2553)

ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้ระยะเวลาในการถ่ายทำ 2 เดือนเต็ม และเพื่อให้บรรยากาศของฉากเป็นไปตามที่ตั้งใจให้เกิดขึ้นในเรื่อง จึงต้องถ่ายทำในช่วงรอยต่อของฤดูหนาวและฤดูใบไม้ผลิ ทำให้กองถ่ายภาพยนตร์ต้องเผชิญกับสภาพอากาศถึง 3 ฤดู ทั้งใบไม้ร่วง หิมะตก และดอกซากุระเริ่มผลิบานสะพรั่ง โดยในฉากสำคัญอย่างฉากเล่นสกีที่สกีรีสอร์ต จะต้องมีหิมะตกโปรยปราย แต่ในขณะนั้นบรรงยังไม่ได้เตรียมการถ่ายทำเลย ทั้งที่ฤดูหิมะกำลังจะหมดแล้วในปลายเดือนมีนาคม บรรจงจึงคิดว่าคงจะถ่ายทำฉากนี้ไม่ทันอย่างแน่นอน และคงต้องเปลี่ยนสถานที่ถ่ายทำใหม่ ทว่าทีมงานชาวเกาหลีกลับสามารถจัดสถานที่ให้ได้อย่างรวดเร็วมากและสวยงามเหมือนกับที่บรรจงคิดไว้ ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นว่าทีมงานชาวเกาหลีได้รับการฝึกฝนมาให้มีความเป็นมืออาชีพสูงแม้ว่าจะไม่ได้เป็นทีมใหญ่ก็ตาม ("กวน มึน โฮ โปรดักชันโตๆ จริงนะไม่ได้โม้!," 2553) ซึ่งประจวบเหมาะกับที่ปีนั้นเป็นปีที่ประเทศเกาหลีมีอากาศหนาวยาวนานต่อเนื่อง ทั้งที่โดยปกติแล้วอุณหภูมิของอากาศในช่วงหลังจากนั้นควรจะต้องอบอุ่นขึ้น ทำให้ในวันถ่ายทำจริงปรากฏว่ามีหิมะตกลงมา บรรจงจึงไม่ต้องใช้เครื่องทำหิมะที่เช่ามาเตรียมไว้ล่วงหน้า ทั้งนี้กองถ่ายภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ไปถ่ายทำที่ลานสกีในช่วงที่ปิดบริการไม่ให้คนเข้าไปแล้ว จึงไม่มีนักท่องเที่ยวอยู่เลย และถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะต้องเสียค่าใช้จ่ายให้กับลานสกีเพื่อใช้ถ่ายทำภาพยนตร์ ทว่าก็ไม่ใช่ในอัตราราคาเต็ม แต่เป็นอัตราที่สามารถยอมรับได้ (ยวิษฐา, 2553)

บรรจงมองว่าภาพยนตร์ไทยที่ไปถ่ายทำในต่างประเทศ ส่วนมากแล้วมักจะถ่ายภาพทิวทัศน์และสถานที่ แต่สำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นการไปอาศัยอยู่ที่บ้านคนเกาหลีจริง ซึ่งเป็นตัวบ้านที่มีความสวยงามมาก ทั้งนี้ภาพยนตร์เรื่องนี้มีเวลาในการเตรียมงานน้อย เพราะมีการเลื่อนกำหนดการไปมาหลายครั้ง ในตอนแรกบรรจงจึงคิดว่าไม่มีทางหาสถานที่ถ่ายทำที่ต้องการได้ทัน แต่สุดท้ายกลายเป็นว่าสถานที่ถ่ายทำทุกแห่งที่ได้มาตรงตามที่ในบทภาพยนตร์ต้องการ

นางเอกในภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องการเห็นหิมะ สถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนี้จึงจำเป็นต้องมีหิมะตก ซึ่งต้องเดินทางไปถ่ายทำที่ประเทศเกาหลีช่วงปลายฤดูหนาวเท่านั้น ในตอนแรกบรรจงเกือบเขียนบทภาพยนตร์เสร็จไม่ทัน เพราะบทภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องเน้นที่ตัวละครเป็นหลัก และเรื่องราวที่ปรากฏในภาพยนตร์จะเกิดขึ้นที่ประเทศเกาหลีประมาณ 90 เปอร์เซนต์ รวมทั้งต้องถ่ายทำจากสถานที่จริงเกือบทั้งหมด เพราะไม่มีงบประมาณมาเซตฉากเป็นประเทศเกาหลี ดังนั้นก่อนเดินทางไป

ถ่ายทำจึงต้องมีการวางแผนไว้อย่างรอบคอบว่าต้องการสิ่งใด ลักษณะของตัวละครเป็นอย่างไร เพื่อจะได้เลือกสถานที่ถ่ายทำที่สอดคล้องกับลักษณะของตัวละคร นอกจากนี้สถานที่สำคัญในเรื่องอีกแห่งที่ต้องถ่ายทำที่ประเทศเกาหลีคือ บ้านหลังที่มินอาตัวละครในเรื่องใช้จัดงานแต่งงาน บรรจงต้องการบ้านที่เป็นแบบเกาหลีแท้ๆ ที่อยู่ในชนบท ซึ่งบ้านหลังแรกที่ทางผู้จัดการจัดหาสถานที่ถ่ายทำภาพยนตร์ (Location manager) ของประเทศเกาหลีนำมาเสนอ บรรจงรู้สึกชื่นชอบมาก

"ก็ต้องดูว่าตัวละครอย่างหนูนาจะพักเกสต์เฮ้าส์แบบไหน คิกขุหน่อย สุดท้ายเลยเป็น banana ที่สุดท้ายก็ดังไปเลย มีคนไทยไปพักเยอะมาก" (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ทางด้านนันทขว้างมองว่า ในภาพยนตร์ของบรรจงมักมีการจัดฉากอย่างเรียบง่าย โดยมุ่งเน้นการใส่อุปกรณ์ประกอบฉากเฉพาะที่จำเป็นเท่านั้น

"หนังของโต้งไม่เน้นให้ความสำคัญกับพร็อพ คือเน้นว่าอะไรสำคัญก็ใส่เข้าไป อะไรที่ไม่สำคัญก็ดึงออกมา งานเรื่องฉากไม่โดดเด่น แต่เด่นด้านอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ของเรื่องราว วิธีเล่าเรื่อง แล้วก็ไม่เน้นการจัดองค์ประกอบภาพ คือไม่ได้เน้นว่าแก้วน้ำต้องตั้งตรงนี้ โคมไฟอยู่ตรงนั้น การจัดไฟส่องมาจากด้านนี้กี่องศา" (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

ในภาพยนตร์เรื่อง "พี่มาก..พระโขนง" ส่วนที่สำคัญและเป็นส่วนที่ยากมากสำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้คือ การกำกับศิลป์และการออกแบบงานสร้าง โดยผู้ออกแบบงานสร้างของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นคนเดียวกับที่เคยทำภาพยนตร์เรื่อง "นางนาก" ดังนั้นจึงทราบดีอยู่แล้วว่าข้อมูลที่ถูกต้องตามยุคสมัยนั้นเป็นอย่างไร แต่บรรจงไม่ต้องการตีความภาพยนตร์เรื่องนี้ให้เหมือนกับภาพยนตร์เรื่อง "นางนาก" เพราะภาพยนตร์เรื่อง "นางนาก" มีการค้นคว้าหาข้อมูลอย่างจริงจังมาก เช่น เรื่องยุคสมัยและการตัดผม ซึ่งบรรจงรู้สึกว่าตำนานแม่นาคพระโขนงที่เป็นเวอร์ชันถูกต้องตามยุคสมัยเคยมีคนทำไปแล้ว นั่นคือนนทรีย์ นิมิบุตร บรรจงจึงไม่ต้องการไปทำแบบนั้นซ้ำอีก พร้อมกับมองว่าการตีความครั้งใหม่ไม่จำเป็นที่จะต้องเป็นเช่นนั้น ทว่าควรจะมุ่งเน้นที่ความสนุกสนานและบรรยากาศอารมณ์ความรู้สึกของเรื่องมากกว่า ทั้งนี้บรรจงได้มีการพูดคุยกับทางทีมงานด้านงานสร้างว่า อยากเห็นภาพหลายภาพมาก และภาพเหล่านั้นมีลักษณะเป็นเช่นไร (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

ด้วยความที่ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นแนวตลก จึงเปิดโอกาสให้มีการใส่รายละเอียดซึ่งมีความสนุกสนาน การต่อยอดทางความคิด และการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมาได้อย่างเต็มที่ โดยที่ไม่ต้องยึดติดกับกรอบความคิดเดิมของผู้กำกับภาพยนตร์ในเวอร์ชันที่ผ่านมา และภาพยนตร์ที่สร้างจากตำนานหรือเรื่องเล่านั้นก็ไม่จำเป็นที่จะต้องยึดถือเรื่องราวข้อเท็จจริงให้ถูกต้องที่สุดก็ได้ ("Men@Work บรรจง ปิสัญธนะกูล," 2556) โดยบรรจงมองว่าความตลกของภาพยนตร์ผนวกกับตัวละครที่มีเสน่ห์จะทำให้ผู้ชมสามารถเปิดใจยอมรับการออกแบบงานสร้างในภาพยนตร์เรื่องนี้ได้อย่างไม่ยาก กล่าวคือถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นภาพยนตร์ย้อนยุคแต่ว่าอาจมีข้อมูลที่ไม่ตรงกับยุคสมัยในหลายๆ

แห่ง รวมทั้งไม่ได้อ้างอิงมาจากตำนานมากนัก แต่ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าจะใส่สิ่งใดลงไปโดยไร้เหตุผลก็ได้ เพราะต้องทำให้ผู้ชมรู้สึกด้วยว่าสิ่งนั้นมีความกลมกลืน แนบเนียนที่สุด หรือเชื่อว่าสิ่งนั้นยังอยู่บนพื้นฐานความจริงในยุคนั้น ("คอมิดี ผี และพีเรียด!," 2556) นั่นคือทำอย่างไรให้งานสร้างดูโบราณ แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นงานแนวล้ำสมัย ลักษณะเหมือนกับเวลาที่บรรจงไปเห็นงานศิลปะในต่างประเทศที่มีการผสมผสานอะไรบางอย่างเข้าไป ซึ่งอาจจะดูผิดที่ผิดทางไปบ้าง แต่ว่าภาพที่ออกมากลับมีเสน่ห์ที่พิเศษมากกว่าปกติ

ปัจจุบันนี้สถานที่ถ่ายทำที่ดูเป็นอดีตมีอยู่ค่อนข้างน้อยและหายาก และตามเนื้อเรื่องบ้านของกลุ่มเพื่อนพี่มาก 4 คน จะต้องตั้งอยู่ตรงข้ามกับบ้านแม่นาคและพี่มาก ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงต้องสร้างเรือนไทยขึ้นมาใหม่สองหลัง ทั้งสองฝั่งบริเวณคุ้งน้ำแถบอัมพวา โดยให้ฝั่งหนึ่งเป็นบ้านของแม่นาคและพี่มาก ส่วนอีกฝั่งเป็นบ้านของกลุ่มเพื่อนพี่มาก 4 คน โดยเมื่อถ่ายทำภาพยนตร์จนเสร็จแล้วก็ต้องทำการรื้อบ้านทิ้ง ทั้งนี้ในตอนแรกบรรจงต้องการจะหาบ้านที่อยู่ริมน้ำอยู่แล้วมาหลังหนึ่ง จากนั้นจึงค่อยสร้างบ้านใหม่อีกหลัง แต่ปรากฏว่าไม่มีบ้านในแบบที่ต้องการเลย นั่นคือไม่มีบ้านหลังใดที่โบราณอย่างแท้จริง เพราะจะเต็มไปด้วยเสาไฟฟ้า หรือไม่ก็ทาสีชานบ้านเป็นสีฟ้า ส่วนการเลือกทำเลที่ตั้งสำหรับสร้างเรือนไทยดังกล่าวเกิดจากการที่บรรจงไปพบภาพถ่ายโบราณภาพหนึ่ง ซึ่งเป็นสถานที่ที่มีโค้งน้ำ ทำให้บรรจงไม่ได้ต้องการเพียงสถานที่ที่สามารถสร้างบ้านสองฝั่งได้ แต่สถานที่แห่งนั้นยังต้องประกอบไปด้วยโค้งน้ำอีกด้วย กลายเป็นเพิ่มความยุ่งยากในการค้นหาขึ้นไปอีก บรรจงจึงต้องทำการค้นหาอยู่นานมาก จนในที่สุดก็ล่องเรือมาเจอโค้งน้ำนี้ อันทำให้บรรจงรู้สึกประหลาดใจมากเพราะสถานที่แห่งนี้เหมือนกับสถานที่ในภาพถ่ายโบราณที่บรรจงเคยเห็นมา โดยบรรจงเห็นว่าฝั่งหนึ่งสร้างเป็นโรงเคี่ยวน้ำตาลอยู่ ทว่าบรรจงรู้สึกอยากได้สถานที่แห่งนี้มาก สุดท้ายจึงไปติดต่อขอเจรจาแล้วก็สามารถสร้างเรือนไทยได้ในที่สุด (Special Interview ‘โต้ง’ - บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

ถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะมุ่งเน้นความตลกเป็นหลัก รวมทั้งมีตัวละครและสถานการณ์โง่ๆ มากเพียงใดก็ตาม แต่การทำฉากหลังหรืองานสร้างจะต้องมีความจริงจังมาก อีกทั้งยังต้องตีความฉากต่างๆ ออกมาให้เป็นแบบมหากาพย์ (epic) ที่มีภาพแปลกตา อลังการ พิเศษ ยิ่งใหญ่และดูมีพลังที่สุด เพราะแก่นของเรื่องหรือเนื้อแท้จริงๆ ของภาพยนตร์เรื่องนี้คือ ความรักที่ยิ่งใหญ่มากของคนสองคนระหว่างแม่นาคกับพี่มาก ที่แม้แต่ความตายก็ยังพรากเขาสองคนออกจากกันไม่ได้ นอกจากนี้บรรจงยังต้องการให้ภาพในภาพยนตร์ไม่เหมือนกับภาพที่ผู้ชมเคยเห็นมามากที่สุด เช่น การออกแบบฉากสนามรบ โดยเมื่อทีมงานได้อ่านบทภาพยนตร์แล้วก็เกิดความงงว่า เรื่องตลกขนาดนี้ แล้วงานสร้างจะออกมาเป็นอย่างไร ซึ่งบรรจงก็บอกว่าเหมือนกับกำลังทำภาพยนตร์มหากาพย์อย่าง “Atonement” “The English Patient” หรือ “Cold Mountain” (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556a ; คอมิดี ผี และพีเรียด!, 2556 ; บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

“เราต้องบอกกลิ่นอายของภาพยนตร์ คาแรกเตอร์ตัวละครว่าเป็นคนแบบไหน มีบ้านสเกลไหน เช่น ไม่ใช่ห้องแถว เป็นอพาร์ทเม้นท์ ระบุมาเลย ซึ่งเรื่องที่ยากที่สุดคือพี่มากฯ เพราะตีความเยอะมาก ยิ่งใหญ่และจริงจังที่สุด เหมือนทำหนัง epic หรือหนังออสการ์ ฉากสงครามจะต้องสวยมาก เพราะถึงแม้จะมีมุกปัญญาอ่อน แต่สุดท้ายก็มองว่าความรักมันยิ่งใหญ่ ซึ่งในการตีโจทย์จะมีความเป็นครีเอทีฟ กล้าแหวกแนว แล้วก็บรีฟว่ามีไฟฟ้า มีสิ่งที่สังคมในประวัติศาสตร์ไม่มี เช่น บ้านผีสิง บอกเค้าว่าทำยังไงก็ได้ให้รู้สึกว่าอยู่ในยุคโบราณ คือต้องครีเอตเองหมดเลย วัสดุก็ต้องดูธรรมชาติ” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

การสร้างภาพยนตร์ย้อนยุคทำให้บรรจงค้นพบว่าความเป็นไทยในสมัยโบราณมีความสวยงามและเหมาะที่จะถ่ายทำทุกมุม ทั้งยังมีความสนุกสนานในการถ่ายทำ เนื่องจากสามารถจินตนาการฉากได้มาก โดยในภาพยนตร์เรื่องนี้จะต้องมีการเตรียมงานที่หนักมาก เพราะถ่ายทำถึง 7 จังหวัด ได้แก่ กรุงเทพฯ สมุทรสงคราม นครนายก สระบุรี สุพรรณบุรี ราชบุรี สิงห์บุรี และเนื่องจากฉากในสมัยโบราณไม่มีอยู่จริงแล้วในปัจจุบัน จึงต้องทำการสร้างฉากต่างๆ ขึ้นมาใหม่ทั้งหมด เพื่อสะท้อนถึงความเป็นไทยในมุมมองที่บรรจงต้องการจะเห็น ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้จะประกอบไปด้วยฉากใหญ่ๆ จำนวนมาก ที่บรรจงไม่เคยทำมาก่อน รวมถึงมีฉากต่อสู้ที่ถูกออกแบบมาให้มีความพิเศษ ได้แก่ มีฉากสงคราม ฉากชุมชนตลาดบกโบราณ ฉากชุมชนตลาดน้ำคลองพระโขนง ฉากงานวัด โดยอย่างฉากในสนามรบก็ต้องเล่าให้ดูยิ่งใหญ่มาก เพราะเป็นการปูความสัมพันธ์ระหว่างพี่มากและกับทั้งเพื่อน 4 คน ที่เกิดขึ้นในตอนสงคราม และในขณะเดียวกันก็ต้องออกแบบฉากสนามรบให้มีความประหลาดซุกซ่อนอยู่ด้วย เพื่อให้กลายเป็นภาพที่ผู้ชมไม่เคยพบเห็นมาก่อนในภาพยนตร์ไทย และดูงดงามยิ่งใหญ่แบบมีเสน่ห์ (Special Interview ‘โต้ง’ - บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556 ; นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556a ; บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556 ; ยวิษฐา, 2556)

ทางด้านวีรชัยกล่าวว่า การทำงานกับบรรจงจะเป็นลักษณะของการทำงานร่วมกัน โดยเริ่มจากบรรจงเป็นผู้กำหนดแนวทางของงานที่ต้องการก่อน หลังจากนั้นฝ่ายศิลป์และผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์จะนำไปคิดและตีความต่อ โดยอาศัยการอ้างอิงจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ทั้งข้อมูลที่เป็นตัวอักษรและรูปภาพ ในตอนเตรียมงานภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ต้องไปค้นหาข้อมูลและภาพถ่ายเก่าๆ ที่หอสมุดแห่งชาติ เพื่อดูลักษณะการแต่งกาย สภาพสังคม และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในอดีต ซึ่งบางครั้งต้องอาศัยการจินตนาการเข้าช่วยด้วย เช่น การผสมผสานฉากสงครามของไทยกับฉากสงครามในต่างประเทศ เพื่อให้งานออกมามีความแปลกใหม่และน่าสนใจ ทั้งนี้ในการทำงานของทีมงานแต่ละฝ่ายต้องมีการประสานงานกัน หน้าที่ผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์จึงเป็นเหมือนคนกลางที่ช่วยประสานงานระหว่างทีมงานกับบรรจง เป็นคนวางแผนและจัดการงานต่างๆ ให้เป็นไปตามแผนงาน โดยผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์จะนำงานที่ได้จากทีมงานไปปรับอีกต่อหนึ่งก่อน แล้วจึงจะนำไปเสนอบรรจงอีกที

ฉากในภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องทำให้ผู้ชมเชื่อว่ามีความเป็นยุคสมัยอดีต โดยถึงแม้ว่าข้อมูลจะไม่จำเป็นต้องถูกต้องตามยุคสมัยทั้งหมด แต่ก็ต้องไม่ได้เป็นการตีความที่ฝืนจนเกินไป เช่น จู่ๆ ตัวละครก็ไปดิสโก้เธค ทั้งนี้ข้อเท็จจริงที่เกิดตามเนื้อเรื่องคือ เป็นยุคสมัยช่วงรอยต่อระหว่างรัชกาลที่ 4 กับรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีอยู่หลายสิ่งที่เป็นช่องว่างของยุคสมัยที่ไม่ได้รับการจดบันทึกไว้ และการมีช่องว่างของยุคสมัยนี้เองที่เอื้อให้เกิดการตีความใหม่ได้ เช่น กรณีที่ต้องการให้มีฉากงานวัดก็ต้องเริ่มจากการตรวจสอบข้อมูลว่า แท้จริงแล้วในยุคนั้นมีงานวัดหรือไม่ ซึ่งผลปรากฏว่าจากในบันทึกมีบอกไว้เพียงว่าในเมืองมีไฟฟ้าและมีรถวิ่งแล้ว แต่สำหรับพระโขนงไม่เคยมีใครทราบว่าแท้จริงแล้วสถานที่แห่งนี้มีความกันดารมากน้อยเพียงไร ดังนั้นจึงเป็นการเปิดโอกาสให้ภาพยนตร์ในเวอร์ชันนี้มีฉากที่พี่มากกับแม่นาคไปเที่ยวงานวัดด้วยกันได้ อันจะแตกต่างจากในเวอร์ชันที่ผ่านๆ มาที่ผู้ชมมักจะเคยชินกับการเห็นภาพบ้านของแม่นาคอยู่ในคลองที่ไม่มีไฟฟ้าใช้ นอกจากนี้บรรจงยังต้องการให้งานสร้างในภาพยนตร์เรื่องนี้มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวหรือไม่มีในเวอร์ชันอื่น บรรจงจึงคิดสร้างฉากให้มีบ้านผีสิงและชิงช้าสวรรค์ด้วย เนื่องจากเคยมีความสงสัยว่า คู่รักในสมัยอดีตมีวิธีจีบกันอย่างไรกันนอกเหนือไปจากการเกี่ยวข้าวหรือเล่นกับกระบือ ส่วนฉากที่บรรจงกังวลมากที่สุดว่าหน้าตาจะออกมาเป็นเช่นไรคือบ้านผีสิง แต่อรรคเดช แก้วโคตร ผู้ออกแบบงานสร้าง ก็สามารถตีความแล้วสร้างบ้านผีสิงออกมาได้อย่างกลมกลืน และดีเกินกว่าที่บรรจงคาดคิดไว้เป็นอย่างมาก (คอมิดี ผี และ พี เรียด!, 2556 ; บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556 ; ยวิษฐา, 2556)

1.4.1.9 การออกแบบเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย และทรงผมตัวละคร

บรรจงมองว่าภายในหนึ่งฉากจะบอกเล่าเรื่องราวสำคัญเพียงเรื่องเดียว ดังนั้นจึงต้องมองให้ออกว่าในฉากนั้นต้องการจะบอกเล่าเรื่องราวอะไรหรือเน้นสิ่งใดเป็นพิเศษ พร้อมกับคิดว่าจะเล่าเรื่องด้วยภาพช็อตไหน รวมถึงต้องคำนึงด้วยว่าตัวละครควรจะอยู่ในสภาพใด ทรุดโทรมหรือว่าดูดี เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” นางเอกจะต้องแต่งหน้าบางๆ ให้ดูเหมือนกับว่าไม่ได้แต่งหน้า แต่อย่างฉากที่ต้องการให้นางเอกเป็นเจ้าหญิงในร้านอาหาร นางเอกจะต้องดูสวยมาก บรรจงจึงให้เวลากับการแต่งหน้านางเอกในฉากนี้มากเป็นพิเศษ ส่วนภาคภูมิมองว่าในด้านการกำหนดเสื้อผ้า เขาจะบอกกับฝ่ายเสื้อผ้าเพียงว่า คาแรกเตอร์หรือลักษณะนิสัยของตัวละครเป็นเช่นไร แต่จะไม่ถึงกับไปกำหนดลักษณะหรือสีสันเสื้อผ้าของตัวละครว่าจะต้องเป็นเช่นไร

ในการทำงานร่วมกับฝ่ายเสื้อผ้า บรรจงจะอธิบายลักษณะบุคลิกของตัวละครแต่ละตัวโดยสังเขป หลังจากนั้นฝ่ายเสื้อผ้าจะนำไปตีความเพื่อออกแบบทั้งสีและลักษณะของเสื้อผ้าให้มีความเหมาะสมกับบุคลิกของตัวละคร โดยมีแบบเสื้อผ้าที่มีลักษณะใกล้เคียงกับที่ต้องการมาอ้างอิงด้วยเพื่อให้บรรจงเห็นภาพชัดเจนขึ้น ในตอนเตรียมงานภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ตัวละครเอกในเรื่องมีร่างกายติดกัน จึงต้องคิดและออกแบบเสื้อผ้าให้สอดคล้องกับชีวิตความเป็นอยู่ของตัวละครที่อาศัยอยู่ในบ้านหลังเก่าสไตล์โคโลเนียล รวมถึงในฉากอื่นๆ แล้วจึงให้บรรจงเลือกอีกครั้ง เช่น ในเรื่องมีฉากที่

ถ่ายที่ทะเล เห็นสีของน้ำทะเล ฝ่ายเสื้อผ้าก็คิดว่าถ้าให้ตัวละครเอกที่รับบทโดย มาช่า วัฒนพานิช สวมชุดสีชมพูให้โดดเด่นจากสีของน้ำทะเล จะทำให้ฉากนั้นดูสวยขึ้น ซึ่งพอถ่ายจริง ภาพที่ออกมาดูสวยงามจริง

นันทขว้างมีความคิดเห็นว่า บรรจงเป็นคนที่ไม่ค่อยให้ความสำคัญกับเรื่องสี ยกเว้นจะมีตัวละครตัวใดตัวหนึ่งที่โดดเด่นหรือมีความสำคัญ อยู่ในเสื้อผ้าที่เป็นสีอยู่คนเดียว เช่น มีแค่ฉากเดียวที่มาช่าใส่เสื้อผ้าสีชมพู ทำให้โดดเด่นขึ้นมาจากฉาก ในขณะที่ฉากอื่นๆ บรรจงต้องการจะเน้นไปที่การสร้างบรรยากาศที่มีความคลุมเครือ ดังนั้นการใช้แม่สีหรือสีเสื้อผ้าจึงไม่มีความสำคัญ โดยมักจะมุ่งเน้นไปที่อารมณ์ความรู้สึกของตัวละครมากกว่าสีเสื้อผ้า

“หนังของโต้งไม่ค่อยให้ความสำคัญกับเรื่องของสี ไม่ได้ใช้สีเพื่อให้เกิดประโยชน์ทางจิตวิทยา เช่น สีนี้ส่งผลกดดันตัวละคร ผู้ชมอย่างไร สีนี้อธิบายว่าตัวละครกำลังคิดอะไร ในหนังเรื่อง “Titanic” ตอนที่โรสลุกขึ้นมาแต่งเสื้อผ้าสีแดง โรสต้องการจะบอกว่า เค้าไม่พอใจกับกรอบของเรือลำนี้ที่ล้อมกรอบเค้า จึงใช้สีแดงเพื่อต้องการจะบอกว่าตัวละครมีความต้องการที่พร้อมจะระเบิด แต่หนังของโต้งไม่ได้มีการใช้สีผ่านเสื้อผ้ามากมายนัก” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ทั้งงานศิลป์และองค์ประกอบเล็กๆ น้อยๆ จะมีความเป็นย้อนยุคโบราณ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องการให้ดูมีความสนุกสนานด้วย โดยในด้านเสื้อผ้าจะถูกออกแบบมาให้มีเสน่ห์ เน้นสีสันบ้าง รวมทั้งมีความผสมผสานอาร์ตคอลเลคชั่น อย่างในการเลือกเสื้อผ้าของแม่นาคก็มีความสวยงามมาก โดยเฉพาะการได้ดาวิกามารับบทแม่นาค ซึ่งใส่ชุดไทยได้อย่างสวยงามมาก ทั้งนี้บรรจงจะต้องมาพูดคุยร่วมกับฝ่ายเสื้อผ้า นักออกแบบเสื้อผ้า และผู้ออกแบบงานสร้าง เพื่อให้ทุกอย่างมีความเหมาะสมลงตัวกัน ส่วนตัวละครผู้ชายอย่างพี่มาก ในภาพยนตร์เรื่องแม่นาคทุกเวอร์ชันที่ผ่านมาจะให้ตัวละครผู้ชายถอดเสื้อทั้งหมด แต่บรรจงไม่ต้องการให้เป็นเช่นนั้น จึงกำหนดให้ตัวละครชายใส่เสื้อ พร้อมกับมีการออกแบบให้ตัวละครแต่ละตัวมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวว่าใครเป็นอย่างไร โดยในการวางแผนเตรียมงานก็จะมีการคิดว่า งานศิลป์ทำให้เกิดความสนุกสนานได้อย่างไร หรือสามารถทำอะไรได้บ้าง

“ถ้าเป็นเรื่องอาร์ตผมจะเน้นที่เสื้อผ้า การใช้สีตามฟีล ผมให้ความสำคัญกับเสื้อนักแสดง สีเคมีของเฟรมทั้งหมด ทำยังไงให้เฟรมพิเศษที่สุด ฉากนี้อารมณ์เป็นแบบนี้ ให้นักแสดงใส่เสื้อสีอะไรดี ช่วยกันคิดกับทางทีมอาร์ตและช่างภาพ มองมู้ดและโทนภาพรวมของภาพยนตร์มากกว่า คือทุกอย่างมันต้องต่อเนื่องสอดคล้องกันหมด ซึ่งพี่เบิ้ม (อรรคเดช แก้วโคตร) ก็จะถนัดงานที่ต้องมีอาร์ตให้ทำแนวย้อนยุค ไม่สมจริงมาก” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

สำหรับด้านทรงผมและการแต่งกาย บรรจงต้องการว่าเมื่อผู้ชมมองอย่างผิวเผินหรือมองเห็นครั้งแรกจะรู้สึกว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ไทยย้อนยุคตามปกติ แต่เมื่อสังเกตในรายละเอียดให้ดีจึงจะพบว่ามีความกวนซุกซ่อนอยู่ พร้อมกับเกิดความกังขาว่าผมทรงนี้มีในยุคสมัยนั้นด้วยหรือ

เช่น ทรงผมที่ดูเหมือนไทยของพี่มาก ทว่าเมื่อพิจารณาให้ดีก็อาจจะเหมือนกับทรงผมเด็กวัยรุ่นที่เดินเล่นแถวสยามในปัจจุบัน นั่นคือบรรจงต้องการให้ทรงผมของตัวละครมีความก้ำกึ่งระหว่างความโบราณที่ผู้ชมคุ้นตา กับความเป็นแฟชั่นสมัยใหม่ ส่วนกลุ่มเพื่อนของพี่มากทั้ง 4 คน เมื่อมารวมตัวกันแล้วบรรจงต้องการให้มีภาพลักษณ์ที่ไม่เหมือนกัน และต้องดูโบราณ แต่บรรจงไม่อยากให้ตัวละครดูย้อนยุคจนเกินไป ทุกคนจึงต้องมีความจัดจ้าน ซึ่งบรรจงก็ได้ไปศึกษาจากภาพถ่ายเก่าๆ จำนวนมาก จนกระทั่งพบทรงผมของคนโบราณจริงๆ ที่บรรจงชื่นชอบ แล้วได้นำมาเป็นทรงผมของเผือก ส่วนทรงผมของชินเป็นทรงที่บรรจงคิดไว้ตั้งแต่ในบทภาพยนตร์แล้ว โดยเขียนระบุไว้ว่าชินจะต้องไว้หัวจุก เนื่องจากเด็กสมัยก่อนจะไว้จุก แล้วเมื่อทรงผมหัวจุกมาอยู่ในร่างผู้ใหญ่ที่มีคาแรกเตอร์เป็นเด็ก ก็จะสามารถสร้างความขบขันให้แก่ผู้ชมได้ ส่วนเต๋อบรรจงคิดคาแรกเตอร์ให้ใส่แว่นตามาตั้งแต่ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” กับ “5 แพร่ง” แล้ว แต่สำหรับในภาพยนตร์เรื่องนี้ บรรจงบังเอิญไปเจอแว่นตาโบราณอันหนึ่งซึ่งมีลักษณะกลมๆ ซึ่งรู้สึกว่ามีเสน่ห์และเหมาะสมกับเต๋อ จึงได้นำมาให้เต๋อใส่ ทั้งนี้ในฉากที่ถูกผึ้งต่อย ณัฏฐพงษ์ที่รับบทเป็นเต๋อต้องถูกแปะซิลิโคนเพื่อให้หน้าดูบวม ถ่ายทำอยู่ 8 ชั่วโมง ทำให้เกิดสิวขึ้นทั่วทั้งใบหน้า (อภิญญา, 2556) และสุดท้ายคือเอ ที่ต้องมีคาแรกเตอร์ไว้หนวดเพื่อให้ดูหล่อและมีเสน่ห์ ซึ่งบรรจงมองว่าเป็นอีกภาพลักษณ์หนึ่งที่เหมาะสมกับเอ นอกจากนี้ กันตพัฒน์ที่รับบทเป็นเอยังไม่ต้องทาตัวให้ดำ เนื่องจากว่าผิวดำอยู่แล้ว แล้วเมื่อทั้ง 4 คน ได้มารวมตัวกัน บรรจงก็รู้สึกว่าเกิดความเหมาะสมลงตัวเป็นอย่างมาก ทั้งนี้เพราะภาพแรกที่บรรจงต้องการจะเห็นจากในภาพยนตร์เรื่องนี้คือ ภาพลักษณ์ของตัวละครทั้ง 4 คน ที่เปลี่ยนมาเป็นแนวย้อนอดีต ได้แก่ ทาฟันดำ หวีผมแสกกลาง ทรงผมแบบโบราณ นุ่งโจงกระเบน ซึ่งทำให้บรรจงรู้สึกตลกมาก (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556a ; บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

“ผมว่าอันนี้สำคัญมากสำหรับการเป็นผู้กำกับมันคือไดเรกชั่น ว่าคนนี้มองโทนของหนังออกมาเป็นแบบไหน แล้วถึงจะตอบโจทย์พล็อตของหนังเรื่องนี้มากที่สุด อย่างการเอาโอ้มาเล่น ให้ชื่อมาร์ค แปลว่าทุกอย่างต้องแหวกมาก ส่วนทรงผมก็ตามมาทีหลัง” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

1.4.2 ขั้นตอนการถ่ายทำภาพยนตร์ (Production)

1.4.2.1 การจัดแสง

แสงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสื่อความหมายของภาพยนตร์และสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้แก่ผู้ชม ดังนั้นภาพยนตร์ที่มีตระกูลภาพยนตร์แตกต่างกันจึงต้องมีวิธีการจัดแสงที่แตกต่างกันด้วย โดยนันทขว้างมองว่า ภาพยนตร์เขย่าขวัญของบรรจงจะใช้การจัดแสงแบบ low key หรือการจัดแสงให้เห็นเงาตัดกันชัดเจน ตรงข้ามกับภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ของบรรจงที่จะใช้การจัดแสงแบบ high key หรือการจัดแสงที่เน้นความสว่างของแสงและเงาที่สมดุล

“หนังส่วนมากของโต้งเป็นหนังเขย่าขวัญ จึงใช้การจัดแสงแบบ low key แสงน้อย ส่วนหนังตลกของโต้งก็ยังดาร์ก คือถ้าเป็นตลกแต่ว่าเขย่าขวัญก็เป็นกลางคืน หนังตลกอย่างพี่มากฯ ส่วนมากก็อยู่ในเวลากลางคืน เพื่อหลีกเลี่ยงการที่จะต้องมาจัดแสงเยอะ แต่ถ้าเป็นตลกแบบที่จัดแสงสว่างๆ ก็เช่น กวน มึน โฮ” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

การจัดแสงในภาพยนตร์สยองขวัญเช่น “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” บรรจงกับภาคภูมิจะคิดเรื่องการจัดแสงร่วมกันว่าต้องการแสงประมาณใด จากนั้นก็จะวางแผนร่วมกับนิรมล รอสส์ ที่เป็นผู้กำกับภาพอีกครั้ง โดยที่สตอรี่บอร์ดจะค่อนข้างถูกกำหนดมาอย่างชัดเจนแล้ว หรืออาจมีภาพอ้างอิง (reference) เรื่องแสงเพื่อให้ทุกคนเกิดความเข้าใจตรงกันว่าต้องการแสงประมาณนี้ ซึ่งนิรมลเป็นผู้กำกับภาพที่มีความสามารถสูงมาก เพราะสามารถจัดการทุกสิ่งได้ตามความต้องการของผู้กำกับภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นวิธีการถ่ายภาพ การออกแบบแสงในความคิดของผู้กำกับภาพยนตร์ให้กลายเป็นแสงจริงในภาพยนตร์ หรือแม้แต่การจัดแสง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการจัดแสงในสตูดิโอที่นิรมลมีความเชี่ยวชาญมาก ทำให้การจัดแสงสีแดงในห้องล้างฟิล์มมีความน่ากลัวในระดับที่พอดีและมีความเปรียบต่าง (contrast) สูง โดยใบหน้าของนักแสดงจะไม่กลายเป็นสีแดงทั้งหน้า ทั้งยังมีใบหน้าด้านหนึ่งที่มืดอีกด้วย เพราะมีการใช้อัตราส่วนของแสงที่เป็นช่วงมืดกับช่วงสว่าง ส่วนการจัดแสงในฉากผีต่างๆ ที่โดยปกติแล้วจะมีความยากมากและต้องใช้เวลานาน ทว่านิรมลก็สามารถจัดแสงให้ดีได้ภายในระยะเวลาอันรวดเร็ว ยิ่งไปกว่านั้น นิรมลยังได้ช่วยคิดสิ่งที่ดีเพิ่มเติมให้กับภาพยนตร์เรื่องนี้อีกเป็นจำนวนมากด้วย ทั้งนี้แม้ว่าบรรจงกับภาคภูมิจะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ใหม่ แต่เมื่อได้ร่วมงานกับผู้กำกับภาพที่มีความสามารถสูงอย่างนิรมล ก็ทำให้การทำงานร่วมกันของพวกเขาดำเนินไปอย่างมีประสิทธิภาพ

เนื่องจากแสงเป็นองค์ประกอบสำคัญในภาพยนตร์สยองขวัญ ดังนั้นผู้กำกับภาพยนตร์จึงต้องยอมเสียเวลามากในการจัดไฟเพื่อให้มีรายละเอียดต่างๆ รวมถึงมีการแต่งแสงเล็กแสงน้อย อันมีเป้าหมายให้ผู้ชมเกิดความกลัว โดยในฉากที่ตัวละครเดินเข้าไปในสถานที่ที่มืดมาก จะทำให้มองไม่เห็นแววตาของนักแสดง จึงจำเป็นต้องมีการสร้างประกายเป็นจุดๆ บนดวงตาของนักแสดง เพื่อช่วยให้ผู้ชมทราบว่านักแสดงกำลังมองสิ่งใด แล้วยังได้เห็นถึงอากัปกิริยาความกลัวของนักแสดงอีกด้วย โดยการให้ทีมงานยกไฟจุดๆ ซึ่งมีลักษณะเป็นไฟดวงเล็กส่องไว้ ทั้งนี้เพราะหากผู้ชมเห็นดวงตาของนักแสดงเป็นสีดำทั้งหมด จะทำให้ดูเหมือนว่านักแสดงมองอะไรไม่เห็น หรือในฉากที่ต้องถ่ายทำในห้องที่มืด ผู้ชมมักจะคิดว่าห้องทั้งห้องมืดจริง แต่ในความเป็นจริงแล้ว ห้องไม่ได้มืดจริงเพราะจะต้องมีแสงบางอย่างคอยส่องอยู่ตลอด เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์จำเป็นที่จะต้องถ่ายทำภาพยนตร์โดยให้ผู้ชมมองเห็นใบหน้าของนักแสดงเสมอ เช่นเดียวกับภาพยนตร์ผีที่ถ่ายทำในป่า กล่าวคือในป่าจะมืดมาก ทว่าจะต้องมีการจัดไฟไว้หนึ่งดวงเพื่อให้เกิดความสว่างอยู่เสมอ

ภาคภูมิมองว่า เทคนิคเรื่องของการใช้แสงและสีเป็นสิ่งที่ใช้แสดงถึงศักยภาพอย่างหนึ่งในภาพยนตร์สยองขวัญ เช่น การจัดแสงสีแดงในห้องล้างรูปที่มีความน่ากลัว ซึ่งส่วนใหญ่การจัดแสงในภาพยนตร์สยองขวัญมักจะเป็นการจัดแสงแบบ low key เพื่อสะท้อนถึงด้านมืดของมนุษย์ โดยความท้าทายของการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์คือ การเลือกใช้แสงที่มีอยู่หลายระดับ ตั้งแต่มืดมากไปจนกระทั่งสว่าง เพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึกในภาพยนตร์ หรือในบางครั้งผู้กำกับภาพยนตร์อาจทดลองจัดแสงแบบไม่มืดในฉากที่มีผี เพื่อเป็นการทดสอบว่าผู้ชมจะรู้สึกกลัวหรือไม่

“ถ้าทำหนังรักมันก็จะแบบประมาณนึง ก็คือจะเล่าเรื่องแค่นี้ แต่ว่าหนังผีมันจะมีเรื่องของแสงเข้ามาช่วยเล่าเรื่องเยอะครับ ผมว่าแสงมันเป็นเหมือนตัวละครในหนังผีเลย” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

ด้วยความที่ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ถ่ายทำในต่างประเทศและมีเวลาน้อย จึงทำให้ใช้อุปกรณ์ต่างๆ รวมทั้งจัดไฟได้อย่างไม่ครบถ้วนเต็มที่เท่ากับถ่ายทำภาพยนตร์ในประเทศไทย โดยในตอนแรกการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนี้จะอ้างอิงจากภาพยนตร์เรื่อง “หนีตามกาลิเลโอ” เพราะเป็นการถ่ายทำในต่างประเทศเช่นเดียวกัน ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง “หนีตามกาลิเลโอ” ใช้กล้องดิจิทัล ที่ให้ภาพคุณภาพดีสวยงาม และมีการจัดแสงอยู่บ้าง แต่เนื่องจากบรรจงคิดว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ถ่ายทำในประเทศเกาหลีที่อยู่ใกล้กว่า ทั้งยังไม่ได้ไปถ่ายทำในทวีปยุโรปถึงสามประเทศเหมือนกับภาพยนตร์เรื่อง “หนีตามกาลิเลโอ” ค่าใช้จ่ายของภาพยนตร์เรื่องนี้จึงน่าจะมีราคาต่ำกว่า บรรจงจึงต้องการใช้เลนส์ฟิล์ม ทว่าเมื่อมีการใช้เลนส์ฟิล์ม ก็ส่งผลให้ต้องมีการจัดแสงเพิ่มขึ้นอีกมาก นอกจากนี้บรรจงยังต้องการให้มีการเคลื่อนกล้อง มีการใช้อุปกรณ์ต่างๆ เพราะภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นแนวที่แตกต่างกับภาพยนตร์เรื่อง “หนีตามกาลิเลโอ” อย่างสิ้นเชิง ทว่าสุดท้ายกลับกลายเป็นว่างบประมาณของภาพยนตร์เรื่องนี้สูงกว่าภาพยนตร์เรื่อง “หนีตามกาลิเลโอ” เป็นอย่างมาก โดยในการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนี้ บรรจงจะนำทีมงานชาวไทยไปเฉพาะบางส่วนที่จำเป็นเท่านั้น โดยนอกเหนือจากนั้นจะเป็นทีมงานชาวเกาหลี เช่น ช่างไฟชาวเกาหลี ซึ่งบรรจงคิดว่าหากนำทีมงานชาวไทยไปมากกว่านี้ก็จะยิ่งเป็นการเพิ่มงบประมาณให้สูงขึ้นไปอีกอย่างแน่นอน ตามระบบระเบียบของประเทศเกาหลี (ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2553)

1.4.2.2 การจัดการแสดงให้ผู้แสดงและจัดทางกล้องให้มีความสัมพันธ์กัน (blocking)

ก่อนที่จะมีการถ่ายทำจริงจะต้องมีการไปยังสถานที่ถ่ายทำ เพื่อบล็อกตำแหน่งภาพหรือจุดถ่ายต่างๆ ให้เกิดความแม่นยำทุกครั้ง รวมทั้งทำการซักซ้อมทุกอย่างไว้ล่วงหน้า ทั้งกล้อง นักแสดง และอารมณ์ของนักแสดง เพื่อที่การถ่ายทำจะได้ดำเนินไปอย่างราบรื่นมากที่สุด โดยในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง จะมีฉากที่นักแสดงต้องล่องแก่ง ดังนั้นนักแสดงจึงต้องไปฝึกการล่องแก่งและฝึกหัดพายเรือกันจริงๆ โดยเฉพาะกันตพัฒน์ที่ต้องฝึกหนักเป็นพิเศษ เนื่องจากแสดงเป็นคนคัดท้ายเรือ โดยก่อนหน้าที่จะต้องมีการถ่ายทำฉากนี้จริง ก็จะต้องมีการซ้อมกับกล้อง DV ก่อนสองวัน เพราะ

ในการถ่ายทำฉากนี้จะต้องใช้กล้องถ่ายทำถึง 3 ตัว และต้องการภาพหลายมุมมาก ดังนั้นจึงต้องมีการวางตำแหน่งกล้องแต่ละตัวให้เกิดความแม่นยำมากที่สุด โดยในระหว่างนั้นตอนเย็นก็จะมีการฝึกซ้อมด้านการแสดงควบคู่ไปด้วย เนื่องจากบรรจงต้องการให้นักแสดงทุกคนรักษาคาแรกเตอร์ของตัวเองไว้ตลอดเวลา เพื่อที่เวลาถ่ายทำจริงจะได้เกิดความเคยชินและสามารถแสดงเข้ากันได้ดีมากที่สุด ต่อมาในวันถ่ายทำก็ได้มีการเตรียมพร้อมทุกอย่างไว้เป็นอย่างดี เพราะเมื่อมีการถ่ายทำฉากล่องแก่งในแต่ละครั้งก็จะต้องเสียเวลาในการนำเรือย้อนขึ้นมาที่ต้นน้ำเพื่อแสดงใหม่ ซึ่งถ้าหากว่าเกิดข้อผิดพลาดแล้วต้องถ่ายใหม่หลายเทค ก็อาจจะต้องเสียเวลาไปเป็นวัน สุดท้ายในวันนั้นนักแสดงก็ต้องพายเรือกันหลายครั้งมาก ประมาณ 7-8 รอบ คือถ่ายอยู่เช่นนั้นตลอดทั้งวัน ส่วนในภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง ก็จะมีฉากบนรถ ซึ่งบล็อกตำแหน่งมุมกล้องได้ยากมาก ("ฟรอยด์-ณัฏฐพงศ์ ชาติพงศ์ กับหนัง สี่แพร่ง ตอน คนกลาง," 2551)

1.4.2.3 การใช้สลิง เทคนิคพิเศษ (Special effects) และตัวแสดงแทน

การใช้สลิงในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ในฉากที่ตัวละครกระโดดตึกลงมาตาย บรรจงได้ให้คำจำกัดความฉากนี้ว่าเป็น “ช็อตมหัศจรรย์” เพราะผู้ชมที่ได้ชมมักจะถามด้วยความสงสัยว่าสามารถถ่ายฉากนี้ได้อย่างไร นั่นคือเป็นฉากที่กล้องถ่ายตามพระเอก แล้วเห็นคนกระโดดตึกลงไป โดยแทนที่กล้องจะถ่ายตอนที่คนทำท่าจะกระโดดตึกลงไป แล้วค่อยตัดไปรับภาพด้านนอก ให้เห็นเป็นร่างคนร่วงหล่นลงมาจากตึก แต่บรรจงรู้สึกว่าช็อตนี้ธรรมดาจนเกินไปไม่เพียงพอกับความต้องการ จึงต้องการให้ฉากนี้เป็นฉากที่พิเศษมาก โดยการให้กล้องถ่ายเห็นตั้งแต่คนกระโดดลงไป แล้วกล้องก็จะวิ่งตามไป จนกระทั่งเห็นว่าร่างหล่นถึงพื้นแล้ว ซึ่งหมายความว่าคนต้องกระโดดลงไปจริงจากชั้น 20 กว่า ด้วยการใช้สลิง จากนั้นจึงใช้เทคนิคไปหลบซ่อนตัวอยู่ที่ระเบียงชั้น 19 ทันที ในขณะที่กล้องจะวิ่งออกมารับภาพอีกคนคือคนที่นอนอยู่ที่พื้นพอดี ซึ่งตัวแสดงแทนที่จะต้องเป็นคนกระโดดลงไปจะต้องยอมเสี่ยงอันตรายมาก เพื่อให้ได้ภาพตามที่ต้องการ แต่สุดท้ายตัวแสดงแทนก็ปลอดภัย และสามารถถ่ายทำได้จริงด้วยการถ่ายแบบไม่ตัดเลยในหนึ่งเทค (one shot) โดยการใช้กล้อง Steadicam ถ่าย ซึ่งคิวในฉากนั้นมีจำนวนมากและยาวต่อเนื่อง (long take) เริ่มตั้งแต่ที่พระเอกเดินมาจากหน้าประตูห้อง ไปสำรวจรอบๆ ห้อง ก่อนที่กล้องจะไปรับภาพว่ามีคนกระโดดตึกลงไป ทั้งนี้นิรมลผู้กำกับภาพเป็นผู้ที่มีความสามารถสูงมาก จึงสามารถถ่ายภาพฉากนี้ได้ตามความต้องการของบรรจงทุกประการ หรือในฉากที่ธรรม์เปิดประตูหนีไฟและเดินเข้าไป แล้วเห็นผีเนตรห้อยศีรษะลงมาก็ต้องมีการใช้สลิง (ยันตกร ยุสานนท์, 2547)

ในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” มีการใช้สลิงเพื่อดึงตู้เสื้อผ้าให้ค่อยๆ หล่นลงมาทับร่างของพิมในตอนท้ายของเรื่อง ส่วนในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ฉากที่เรือคว่ำจะค่อนข้างที่จะอันตรายมาก เนื่องจากบริเวณที่ใช้ถ่ายทำน้ำไหลแรงมากแล้วยังไหลไปในทางเดียวกัน จึงต้องมีการสร้างระบบความปลอดภัยให้กับนักแสดงด้วยการใช้ลวดสลิงใต้น้ำ เพื่อคอยดึงตัวนักแสดงไว้ไม่ให้ไหล

ไปตามน้ำ นอกจากนี้ยังต้องมีการใช้เชือกดึงให้เรือคว่ำด้วย เพราะต้องการภาพที่ให้ความรุนแรงและทำให้ผู้ชมเชื่อว่าอุบัติเหตุนี้เกิดขึ้น โดยนอกเหนือจากการใช้สลิงแล้ว ฉากนี้ยังมีความยากอีกประการสำหรับนักแสดงคือ นักแสดงต้องแสดงเป็นคนจมน้ำ ทั้งที่ส่วนใหญ่ว่ายน้ำกันได้ เพราะสำหรับคนที่ว่ายน้ำเป็นจะรู้ว่าควรทรงตัวอย่างไร เหมือนกับเป็นสัญชาตญาณ ทว่าเมื่อต้องมาแสดงเป็นคนจมน้ำก็จะทำให้ดูฝืน แต่ทุกคนก็ต้องพยายามแสดงเป็นคนจมน้ำให้ดีที่สุด

การใช้เทคนิคพิเศษ หมายถึง การใช้งาน effects ที่ไม่ได้เกิดขึ้นบนคอมพิวเตอร์ แต่เกิดขึ้นในระหว่างการถ่ายทำนักแสดงจริง เช่น การสร้างฉากจำลอง ได้แก่ การทำฝนตก หิมะตก ระเบิด น้ำท่วม รวมถึงงานเทคนิคการสร้างหุ่นยนต์ แต่งหน้าสัตว์ประหลาด และการตกแต่งใบหน้าของผีให้มีความน่ากลัวสยดสยองเพิ่มมากขึ้น ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ฉากที่ธรรม์ปีนบันไดลิงหนีผีเนตร บรรจงต้องถกเถียงกับผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ในตอนแรก เพราะผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ไม่ต้องการให้มีฝนตก เนื่องจากมองว่าจะทำให้การทำงานทุกอย่างมีความยุ่งยากเพิ่มขึ้นเป็นทวีคูณ ต่อมาจึงได้ทำการตกลงร่วมกันว่าจะต้องถ่ายทำฉากนี้ให้เสร็จภายในคืนเดียว แต่สุดท้ายปรากฏว่าทำไม่ได้ เพราะถ่ายทำไปได้เพียงแค่ครึ่งเดียว

เนื่องจากภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” เป็นภาพยนตร์แนวสยองขวัญ เพราะฉะนั้นจึงต้องมีเทคนิคพิเศษต่างๆ เข้ามาประกอบด้วย ที่นอกเหนือไปจากด้านการแสดง ซึ่งความยากของการแสดงร่วมกับสเปเชียลเอฟเฟกต์คือจะต้องให้จังหวะไปพร้อมกัน กล่าวคือบางครั้งนักแสดงแสดงได้ แต่แสดงจังหวะเดียวกับเอฟเฟกต์ไม่ได้ ตัวอย่างเช่น ฉากที่เลือดค่อยๆ ไหลออกจากท้องของพิม ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เพียงไม่นาน แต่มาช่าต้องแสดงอารมณ์หวาดกลัวถึง 5 ชั่วโมง เพราะเป็นฉากที่ต้องใช้เทคนิคพิเศษร่วมด้วย นั่นคือมาช่าจะค่อยๆ มีเลือดปลอมซึมออกมาจากที่ท้อง โดยผ่านสายยางที่สูบเลือดปลอมขึ้นมาจากที่ขา แล้วเมื่อถ่ายเสร็จหนึ่งเทค สีแดงก็จะติดที่ตัวมาช่าและเสื้อก็จะสกปรก มาช่าที่มีพลาสติกรัดตัวอยู่ก็จำเป็นต้องเดินใส่ถุงดำที่เป็นถุงขยะ ก่อนที่จะไปขัดล้างตัวเอาสีออก เพื่อป้องกันไม่ให้เลือดปลอมไปเปื้อนที่พื้นหรือที่อื่นๆ ส่วนเสื้อก็จะถูกถอดไปล้างแล้วนำกลับมาใส่ใหม่ จากนั้นมาช่าก็จะกลับมาแสดงใหม่อีกครั้ง ซึ่งสิ่งที่สำคัญมากคือมาช่าจะต้องรักษาอารมณ์ของตัวละครให้มีความคงเดิมต่อเนื่องตลอดการถ่ายทำ ได้แก่ ต้องนิ่งสงบและมีสมาธิอยู่กับอารมณ์ตรงนั้น เพราะถ้าหากว่าผู้กำกับภาพยนตร์สั่งเทค แล้วมาช่าไปเดินเล่นอย่างมีความสุข เมื่อกลับมาถ่ายต่อก็จะยังรู้สึกว่ามีความสุขเกินไป ทำให้ไม่เข้ากับอารมณ์ของตัวละคร ส่วนภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง ฉากที่ผีเกดไอเป็นเลือด แล้วเลือดกระเซ็นไปติดหน้าชิน เป็นการใช้หลอดพ่นเลือดใส่หน้าชิน (ไกรวุฒิ จุลพงศธร และนภสร ลิ้มไชยาวัฒน์, 2550)

เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์ไม่ค่อยเชื่อมั่นในตัวคนทำคอมพิวเตอร์กราฟฟิคในประเทศไทย ดังนั้นไฟที่ใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” จึงเป็นไฟไหม้จริงทั้งหมด ไม่มีการใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิคแม้แต่ฉากเดียว ซึ่งคนที่จะมารับผิดชอบทำไฟในภาพยนตร์เรื่องนี้ได้จะต้องเป็นผู้ที่มีความ

เชี่ยวชาญมากที่สุด ได้แก่ ทีมงานด้านไฟมืออาชีพที่เคยมีผลงานภาพยนตร์เรื่อง “Black Hawk down” จากฮอลลีวู้ด อันส่งผลให้ภาพยนตร์เรื่องนี้มีฉากไฟไหม้ที่ดูสมจริงและอลังการมาก โดยในขณะที่บ้านกำลังเผาไหม้ ทั้งตัวนักแสดงและทีมงานบางส่วนก็จะต้องอยู่ในบ้านที่กำลังไหม้จริงด้วย นั่นคือทีมงานที่ไม่จำเป็นจะต้องออกมาจากในฉากทั้งหมด เหลือแต่ทีมงานที่จำเป็นเท่านั้น เช่น ฝ่ายศิลป์ ฝ่ายกล้อง ซึ่งไม่มีสิ่งใดที่จะมาควบคุมไฟได้อย่าง 100 เปอร์เซนต์ ดังนั้นในการถ่ายทำจึงต้องมีความรอบคอบกันมาก ทั้งนี้ฉากไฟไหม้จะปรากฏให้เห็นอยู่ในภาพยนตร์เพียงไม่นาน แต่ใช้เวลาในการถ่ายทำเฉพาะฉากนี้ฉากเดียวถึง 6-7 วัน เนื่องจากการถ่ายทำในแต่ละช็อตมีความยากมาก โดยในการถ่ายทำฉากไฟไหม้วันแรก ผู้กำกับภาพยนตร์ที่นั่งอยู่ในห้องข้างๆ กับห้องโถงที่ต้องไหม้ทั้งห้อง ยังรู้สึกร้อนมากจนทนไม่ไหว และในบางฉากความร้อนจากเพดานที่พุ่งมาก็ทำให้นักแสดงรู้สึกเหมือนกำลังจะไหม้ นอกจากนี้ยังอาจมีขี้เถ้าหล่นลงมาจากด้านบนอีกด้วย ส่วนนักแสดงที่ต้องแสดงอยู่ท่ามกลางไฟอย่างวิทยา ก็ต้องมีการทาเจลเพื่อป้องกันตัวเอง พร้อมกับใส่ท่อแอร์ไว้ข้างใน ทั้งนี้กว่าที่จะเริ่มมีการถ่ายทำได้ ก็จะต้องรอให้ไฟลุกอย่างเต็มที่เสียก่อน เพราะมิเช่นนั้นภาพจะดูไม่สมจริง โดยกล้องจะถ่ายภาพแบบไม่ตัดเลย เริ่มตั้งแต่วิทยาเปิดประตูและตะเกียกตะกายออกมาจากบ้านเพราะว่าขาหัก ในขณะที่มีไฟพุ่งออกมาจากทางด้านหลัง จากนั้นกล้องก็ถ่ายตามมา ให้เห็นว่าบ้านทั้งหลังกำลังถูกไฟไหม้ ซึ่งหมายความว่าข้างในบ้านตามช่องหน้าต่างที่ผู้ชมเห็นจะมีไฟอยู่ ยิ่งไปกว่านั้นในขณะที่ถ่ายทำผู้กำกับภาพยนตร์ยังรู้สึกว่าไฟออกมาจากช่องไม่มากเพียงพอ จึงขอเร่งระดับของไฟให้เพิ่มขึ้นไปอีก ทว่าภาพที่ปรากฏให้เห็นภายนอกบ้านคือเห็นไฟโผล่ออกมาไม่มาก ทั้งที่ความจริงแล้วภายในบ้านมีไฟโหมกระหน่ำจนวิทยาเกือบจะทนไม่ไหว (มีเกียรติ แซ่จิว, 2550)

การเซตฉากให้ดูเหมือนว่าพิมและวีอาศัยอยู่ที่ประเทศเกาหลี จะต้องมีการใช้เครื่องฉีดหิมะเพื่อสร้างหิมะปลอม รวมทั้งมีการนำเกลือไปโรยบนพื้นให้เหมือนกับเป็นหิมะ โดยในฉากที่ต้องการให้หิมะตกข้างนอกหน้าต่างเป็นฉากที่ทำยากมาก เพราะบางครั้งการแสดงของนักแสดงดี ทว่าภาพของหิมะยังไม่สวย เนื่องจากข้างนอกหน้าต่างลมแรงมาก ดังนั้นเมื่อหิมะมาตรงกระจกแล้วก็จะปลิวไปทางอื่น แต่หากว่าลมนิ่ง หิมะก็จะตกลงมาแบบสวย นอกจากนี้หิมะยังเกิดจากการเป่าของคนที่ปีนขึ้นไปอยู่ข้างบนที่สูง จึงทำให้หิมะที่หล่นลงมายังกระจกมีปริมาณที่ไม่แน่นอน บางครั้งอาจมากหรือน้อยจนเกินไป ส่วนเทคนิคพิเศษอื่นๆ ที่ใช้ในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ก็เช่น ผีอ้าปากที่ผู้กำกับภาพยนตร์คิดไว้ตั้งแต่ตอนที่เป็นบทภาพยนตร์ ซึ่งต้องใช้การแต่งหน้าร่วมกับการใช้เทคนิคพิเศษ เนื่องจากต้องมีการต่อปากยื่นออกมา หรืออย่างการตกแต่งก้อนเนื้อที่เป็นแผลเป็นจากการผ่าตัดแยกร่าง ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ผีเอจะต้องใส่คอนแทคเลนส์ที่ทำให้มองไม่เห็นทาง จึงต้องมีผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์ 2 เป็นคนคอยช่วยจับให้ยืน พร้อมกันนั้นก็ต้องมีการทาตัวเพื่อให้เป็นผี แล้วสุดท้ายก็ใช้น้ำยาล้างเอฟเฟกต์เพื่อล้างตัว และสำหรับภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” บรรจงเป็น

ผู้กำกับภาพยนตร์คนแรกของบริษัทจีทีเอชที่ได้ใช้ระเบิดเพื่อถ่ายทำในฉากสงคราม นับเป็นฉากที่มีความอลังการมาก

การใช้ตัวแสดงแทนเพื่อแสดงในฉากที่เสี่ยงอันตรายแทนนักแสดงหลัก สำหรับในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” มีการใช้ตัวแสดงแทนมาช่าในฉากที่ตัวละครพิมตกบันได เพราะภาคภูมิต้องการให้ภาพที่ออกมาดูเป็นการหล่นอย่างรุนแรง อีกทั้งยังเป็นการตกบันไดวนด้วยจึงทำให้มีความยากมากยิ่งขึ้น โดยในฉากนี้มีตัวแสดงแทนเป็นนักมวยที่ใส่วิกผมพร้อมกับใส่อุปกรณ์ที่จะช่วยเสริมในด้านความปลอดภัย แล้วจึงค่อยให้มาช่ามาแสดงเป็นตกบันไดในขั้นท้ายๆ ส่วนในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ก็มีการใช้ตัวแสดงแทนกันตพัฒน์ที่รับบทเป็นตัวละครเอในฉากเรือล่ม โดยตัวแสดงแทนเป็นนักพายเรือท้องถิ่น

1.4.2.4 การเคลื่อนกล้อง การใช้เลนส์ และการกำกับภาพ

การควบคุมสิ่งต่างๆ ทั้งภาพ การเคลื่อนกล้อง เสียง และซาวด์เอฟเฟกต์ ล้วนเป็นองค์ประกอบสำคัญของภาพยนตร์ผี ที่ผู้กำกับภาพยนตร์จำเป็นจะต้องไปศึกษาทำความเข้าใจมาอย่างถ่องแท้ พร้อมกับทดลองทำทุกอย่างมาก่อนล่วงหน้าเพื่อให้งานออกมาดีที่สุด เนื่องจากภาพยนตร์ผีไม่สามารถถ่ายทำได้ในทันที โดยที่ไม่มีการคิดหรือคาดเดาล่วงหน้าก่อนว่าถ่ายอย่างนี้แล้วจะส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมอย่างไร ผู้ชมจะกลัวหรือไม่ การเคลื่อนกล้องด้วยความเร็วเท่านี้เพียงพอแล้วหรือไม่ เพราะในความเป็นจริงแล้ว ผู้ชมจะไม่เกิดความกลัวจากการที่ตัวละครสนทนากันเพียงแค่สองช็อต หรือการเปลี่ยนจากภาพไกลมาเป็นภาพใกล้ในทันที (ยันตกร ยุสานนท์, 2547)

ภาพยนตร์ผีสยองขวัญเป็นภาพยนตร์ที่มีลักษณะชัดเจน กล่าวคือไม่ได้เน้นที่โปรดักชันมากหรือไม่ได้มีคนจำนวนมาก ทว่าเปิดโอกาสให้ผู้กำกับภาพยนตร์ได้ใช้จินตนาการมาก เช่น จะเคลื่อนกล้องอย่างไรให้ภาพยนตร์มีความน่าสนใจและมีความน่ากลัว ซึ่งการที่ผู้กำกับภาพยนตร์เคยชมภาพยนตร์ผีสยองขวัญมาจำนวนมากและเคยศึกษาการสร้างภาพยนตร์แนวผีสยองขวัญจากผู้กำกับคนอื่นๆ มาก่อน ทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์สามารถที่จะเลือกนำวิธีการเคลื่อนกล้องที่ดี มาเสนอให้กับผู้กำกับภาพดูเป็นแนวทาง หรืออาจมีการพูดคุยตกลงกันตั้งแต่แรกแล้วว่าผู้กำกับภาพยนตร์มองภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นอย่างไร โดยการใช้ภาพอ้างอิง (reference) มาเปิดประกอบ เพื่อจะใช้สื่อสารให้เกิดความเข้าใจตรงกัน จากนั้นผู้กำกับภาพก็จะไปตีความต่อโดยยึดถือความต้องการของภาพยนตร์เป็นหลัก แล้วสุดท้ายผู้กำกับภาพจึงส่งงานให้ผู้กำกับภาพยนตร์ตรวจสอบอีกครั้งว่า ผู้กำกับภาพยนตร์พึงพอใจหรือไม่พึงพอใจสิ่งใด ทั้งนี้ผู้กำกับภาพและผู้กำกับศิลป์จะเป็นสองตำแหน่งหลักที่มากำหนดมู้ดแอนด์โทน (Mood and Tone) ของภาพยนตร์ ซึ่งทั้งสองคนนี้จะต้องมาร่วมพูดคุยปรึกษากันว่า โปรดักชันของภาพยนตร์เรื่องนี้จะออกมาเป็นในรูปแบบใด มีการแสงสีประมาณใด

ทางด้านนันทขว้างมองว่า บรรจงมีจุดเด่นในการสร้างสรรค์ภาพยนตร์คือ การเลือกใช้ระยะของภาพที่มีอยู่ 3 ระยะ ได้แก่ ใกล้มาก (extreme close-up shot) ปานกลาง (medium shot)

และไกล (long shot) โดยบรรจงเป็นคนที่มีความเชี่ยวชาญในการเลือกใช้ระยะภาพ เพื่อทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ความรู้สึกบางอย่างในเชิงจิตวิทยา ซึ่งในบางครั้งการที่ตัวละครเป็นคนเดิมแต่เมื่อถูกนำเสนอด้วยระยะภาพที่แตกต่างกัน ก็จะส่งผลต่ออารมณ์ของผู้ชมที่แตกต่างกัน ทั้งนี้ในฉากที่มีความน่ากลัวสูง บรรจงจะนิยมถ่ายภาพที่แสดงให้เห็นถึงความกดดันของตัวละคร เช่น ฉากที่ตัวละครพายเรืออยู่ในน้ำในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” บรรจงมักจะถ่ายฉากหรือตัวละครให้เต็มครึ่งหนึ่งของจอ แล้วเหลือพื้นที่อีกข้างหนึ่งให้ว่างเปล่า ซึ่งจุดประสงค์ของการถ่ายหน้าคนให้เต็มครึ่งหนึ่งของจอ ก็เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความหวาดกลัวของตัวละคร ซึ่งถ้าเป็นผู้กำกับภาพยนตร์โดยทั่วไปอาจจะใช้ระยะปานกลางกับภาพในลักษณะเช่นนี้ ขณะที่บรรจงจะเลือกใช้ภาพระยะใกล้ หรืออย่างในบางภาพ ผู้กำกับภาพยนตร์โดยทั่วไปจะใช้ภาพระยะไกล แต่บรรจงจะเลือกใช้ภาพระยะปานกลาง ทั้งที่เป็นการนำเสนอของสิ่งเดียวกัน

“โต้งมักจะชอบถ่ายหนังด้วย long shot เพื่อให้เห็นว่า subject คือตัวละคร กำลังอยู่ในสถานการณ์แบบใด อารมณ์แบบใด บรรยากาศแบบใด คนคนนี้ที่ยืนอยู่ตรงโน้น ริมแม่น้ำแห่งนี้ มันสะท้อนอะไร ทำให้รู้บรรยากาศของบ้านหลังนี้ คือเค้าไม่ถ่ายแบบ close-up มาก เพราะว่าจะไม่ได้อารมณ์” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

การสร้างภาพยนตร์เรื่องยาวนั้นเป็นเรื่องของภาพรวม ที่ต้องมีความรอบคอบสูงมากในแง่ที่ว่าหากจะถ่ายทำฉากนี้ เริ่มต้นเป็นอะไร ลงท้ายด้วยอะไร และเพียงพอหรือไม่ ซึ่งการจะตัดสินได้ว่าอะไรพอหรือไม่พอ เป็นเรื่องของประสบการณ์ โดยจะเห็นได้ว่าฟุตเทจช่วงแรกๆ ที่ถ่ายจะยังไม่ครอบคลุมเท่ากับฟุตเทจช่วงท้ายๆ และที่สำคัญคือผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องจัดการกับอารมณ์ของตัวเองให้ได้ด้วย อย่างวันแรกของการกำกับภาพยนตร์ บรรจงจะเกิดความสับสนและขัดแย้งภายในใจอยู่ตลอดเวลาว่า การเคลื่อนกล้องแบบนี้ดีหรือไม่ เทคนี้ควรจะผ่านแล้วหรือยัง ทั้งนี้การที่นิรมล รอสส์มารับหน้าที่เป็นผู้กำกับภาพของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” และ “แฝด” บรรจงมองว่านิรมลเป็นคนที่ถ่ายภาพได้สวยทุกเฟรม (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, 2547)

ภาคภูมิ ผู้กำกับภาพยนตร์ที่เคยร่วมงานกับบรรจง กล่าวว่า ภาพยนตร์แนวผีเป็นภาพยนตร์ที่ใช้ภาษาภาพยนตร์สูงมากในการกำหนดอารมณ์ผู้ชม เพราะในบางครั้งอาจเป็นการแสดงเพียงอย่างเดียว โดยที่ตัวละครไม่ได้มีการพูด ทว่าหากเป็นภาพยนตร์แนวอื่นจะไม่ค่อยมีการนำเทคนิคด้านนี้มาใช้ เช่น ภาพยนตร์แนวรักที่นิยมใช้เพียงมุมกล้องแบบถ่ายข้ามไหล่เพื่อการสื่อสารเท่านั้น ทั้งนี้เป้าหมายในการถ่ายทำภาพยนตร์แนวผี คือการทำให้ผู้ชมรู้สึกกลัวและรู้สึกตกใจมากที่สุด ผ่านการใช้เทคนิคการถ่ายทำต่างๆ ที่ช่วยทำให้ภาพยนตร์ดูน่ากลัวขึ้น เช่น การเคลื่อนกล้องเข้าไปช้าๆ โดยปิดบังสิ่งหนึ่งไว้ก่อนไม่ให้ผู้ชมเห็น แล้วค่อยเปิดเผยในภายหลัง ซึ่งในจังหวะที่ผู้ชมกำลังให้ความสนใจอยู่กับสิ่งหนึ่ง กล้องก็จะเคลื่อนไปในสิ่งที่ผู้ชมคาดไม่ถึง

นันทขว้างมีความคิดเห็นว่า บรรจงเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความสามารถในการเล่าเรื่อง คือ มีวิธีการเล่าเรื่องที่น่าสนใจ มีการดำเนินเรื่องที่สนุกน่าติดตาม มีจังหวะและมีการลำดับเรื่องที่ดี โดยจะมีความเชี่ยวชาญในการลำดับภาพให้มีความต่อเนื่อง เช่น จากภาพสนามหญ้าหน้าบ้านภาพต่อไปควรจะเป็นภาพใด ระหว่างภาพรถที่จอดอยู่ในลานจอดรถกับภาพรั้วประตูบ้าน นอกจากนี้บรรจงยังมีความโดดเด่นเรื่องวิธีการตั้งกล้องเพื่อแสดงลักษณะและความสัมพันธ์ของตัวละคร เช่น การตั้งกล้องเอียง หมายถึงการสะท้อนความไม่มั่นคงทางจิตใจของตัวละคร การแสดงให้เห็นถึงความสับสนของตัวละคร และเป็นการแสดงถึงความสัมพันธ์ของตัวละครที่ไม่ปกติ

ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” มีฉากรถชน ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการให้ฉากนี้เป็นการแสดงถึงศักยภาพของโปรดักชันภาพยนตร์ไทยว่า สามารถถ่ายทำฉากรถชนได้อย่างน่าสนใจและสมจริง ทั้งที่ในความเป็นจริงแล้วภาษาภาพยนตร์สามารถช่วยให้การถ่ายทำง่ายขึ้นได้ โดยการถ่ายให้เห็นภาพเพียงไม่นาน แล้วรีบตัดภาพไป แต่เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ที่ต้องการสร้างโปรดักชันอย่างเต็มที่อยู่แล้ว ดังนั้นในฉากนี้จึงเป็นการมุ่งนำเสนอเทคนิคการถ่ายทำภาพยนตร์ซึ่งมีความยาก ได้แก่ การใช้ทีมงานและกล้องจำนวนมาก อุปกรณ์ต่างๆ รวมทั้งตัวแสดงแทนที่จะต้องเสี่ยงอันตรายในการถ่ายทำ และถึงแม้ว่าจะมีการเตรียมงานที่ดีมากและมีการป้องกันอุบัติเหตุมากเพียงไร แต่สุดท้ายก็ยังเกิดอุบัติเหตุขึ้นอยู่ดี นั่นคือเมื่อรถมาชนที่เสาป้าย ก็ทำให้ป้ายอันนั้นล้มหล่นลงมาทับที่กล้องจนคนถ่ายภาพได้รับบาดเจ็บที่มือไปด้วย ทว่าก็ส่งผลให้ได้ภาพช็อตที่มีความสมจริงและให้อารมณ์มาก เพราะเมื่อมองจากในภาพยนตร์แล้วจะรู้สึกเหมือนกับว่าเป็นความตั้งใจที่ให้กล้องสั่น (ยันตกร ยุสานนท์, 2547) ส่วนในฉากที่ธรรม์ปีนบันไดลิงนอกอาคารเพื่อหนีผีเนตรที่ตามมาจากด้านบน ได้มีการสั่งทำกล้องแบบพิเศษที่ถ่ายขนานกำแพงเพื่อใช้สำหรับฉากนี้โดยเฉพาะ เนื่องจากบรรจงต้องการมุมกล้องที่เลียบไปกับผนังเลย และนักแสดงในฉากนี้ก็จะต้องปีนบันไดที่ติดอยู่กับกำแพงจริงๆ โดยทีมกล้องของภาพยนตร์เรื่องนี้จำเป็นต้องไปประสานงานกับบริษัท “Baan Rig” เพื่อร่วมกันออกแบบและประดิษฐ์กล้องใหม่นี้ขึ้นมา รวมถึงมีการทำราวเหล็กที่ทางเดินข้างกำแพงเพื่อให้กล้องสามารถเลื่อนขึ้นเลื่อนลง (dolly in และ dolly out) ได้ ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำได้ยากมาก ทั้งนี้ทีม Rig เป็นฝ่ายที่มักไม่มีอยู่ในกองถ่ายภาพยนตร์โดยทั่วไป เนื่องจากมีหน้าที่ดูแลรับผิดชอบในฉากที่เป็นการเสี่ยงอันตราย ได้แก่ การใช้สลิงหรือเทคนิคพิเศษต่างๆ ให้การถ่ายทำเกิดความปลอดภัย เช่น บางฉากอาจมีเทคนิคพิเศษที่นักแสดงต้องกระเด็นไปชนกับกำแพง โดยทีม Rig มักจะต้องทำงานร่วมกับทีมกล้อง

“ผมมี Shooting Script ที่ชัดเจนมากอยู่แล้ว เพียงแต่ก็จะบอกไปอีกทีว่า ผมอยากได้ภาพกว้างๆ ฟีลเคว้งๆ เลย แล้วเค้าก็จะเล็งให้ว่าจากมุมไหน แต่ว่าถ้าเรารู้สึกว่าไม่ใช่ เราก็จะบอกว่าอย่างนี้ดีกว่าพี่ เค้าก็ไม่ติดอะไร คือสุดท้ายแล้วเค้าก็ตามเรา เพียงแต่ว่าเค้าจะนำเสนอก่อน แล้วก็ไม่ค่อยขัดแย้งกันนะ ค่อนข้างโอเค คือผมจะคิดก่อนว่าต้องการผลลัพธ์แบบไหน แล้วใช้วิธีไหนถึงจะเล่าให้ได้

อารมณ์ที่สุด อย่างฉากที่อนันดาถ่ายรูปไปทั้งห้องเลย เพื่อหาว่าผีอยู่ที่ไหน เราก็บอกว่ากล้องต้องเคลื่อนอย่างนี้จะมันมาก แล้วแสงแฟลชจะมา ก็จะเล่าเป็นฟีลลิ่งมากกว่า แล้วเค้าก็จะหาให้เราบ้างหรือบางอันที่เป๊ะๆ ก็มีเหมือนกัน ซึ่งการใช้แสงแฟลชเข้ามาช่วยในมุกหลอกผี ก็เป็นสิ่งที่ดูแปลกใหม่ในยุคนั้น" (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ในภาพยนตร์เรื่อง "แฝด" จะเป็นการล้างฟิล์มคนละแบบกับภาพยนตร์โดยทั่วไป นั่นคือตลอดทั้งเรื่องจะเป็นการล้างฟิล์มแบบ Skip breeze เพื่อทำให้ภาพมีเสน่ห์ มีลักษณะเป็นมันเหมาะกับภาพยนตร์ผี รวมทั้งทำให้ภาพมี contrast สูงขึ้น ภาพจึงเกิดแสงเงาที่ชัดเจน ซึ่งการล้างฟิล์มแบบนี้ทำให้ต้องเสียค่าใช้จ่ายเพิ่มมากขึ้น ทั้งนี้โดยปกติแล้วสีของเสื้อผ้าจะมีความเด่นชัดมากตอนถ่าย แต่ด้วยการถ่ายทำอย่างนี้ จะทำให้โทนของทุกอย่าง down ลงมา คือสีจะซีดลง ทว่ามี contrast จัดขึ้น โดยสีที่จะได้เห็นจากในภาพยนตร์ทั้งหมด ได้แก่ กำแพง เสื้อ จะถูกทดสอบมาก่อนว่า เวลาปรากฏอยู่บนจอภาพยนตร์ สีจะเปลี่ยนไปอย่างไรหรือสีจะซีดลงมากแค่ไหน เช่น ก่อนการถ่ายทำ ก็จะต้องมีการนำเสื้อผ้ามาเรียงกันจำนวนมาก แล้วทดสอบเปลี่ยนเสื้อผ้าสีต่างๆ เพื่อดูว่าสีไหนจะซีดลงเพียงไร หรืออย่างสีผิวมาช่า ก็ต้องนำไปทดลองใส่ฟิลเตอร์ว่าสีไหนใส่แล้วจะทำให้ผิวของมาช่าออกมาดูดีที่สุด

ในฉากที่จิตแพทย์กำลังให้คำปรึกษาแก่พิม นิรมลได้ออกแบบเลนส์พิเศษ เพื่อให้หน้าของจิตแพทย์ดูบิดเบี้ยว แล้วยังก้ำกึ่งอยู่ระหว่างความชัดกับความไม่ชัด ทั้งนี้ธรรมชาติของภาพยนตร์คือการถ่ายตามจังหวะคัท และเนื่องจากภาพยนตร์มีจังหวะในการถ่ายมาก ดังนั้นจึงต้องมีการถ่ายหลายเทค เช่น ฉากที่พิมร้องไห้ กล้องก็ต้องรับภาพใกล้ รับไกล รับหน้า และรับหลัง อย่างไรก็ตาม ในฉากที่ต้องการให้นักแสดงได้แสดงอารมณ์อย่างเต็มที่ บางครั้งกล้องกลับไม่ได้ตั้งรับที่หน้าตรงของนักแสดงอย่างชัดเจน แต่กล้องจะไปซ่อนเพื่อถ่ายให้เห็นใบหน้าของนักแสดงเพียงด้านเดียว ส่วนในฉากเปิดเรื่องก็มีการกำหนดช็อตภาพที่สำคัญ (key shot) คือกล้องถ่ายให้เห็นว่าวางเปลเด็กไว้ตรงตำแหน่งนี้แล้วจากนั้นกล้องก็ค่อยๆ เคลื่อนห่างออกมาอย่างช้าๆ

ในภาพยนตร์เรื่อง "พี่มาก..พระโขนง" บรรจงได้ติดต่อให้นฤพล โชคคณาพิทักษ์ มาทำหน้าที่เป็นผู้กำกับภาพ เนื่องจากว่านิรมลที่เคยร่วมงานกันเป็นประจำติดงานอื่นอยู่ ประกอบกับเป็นการเปลี่ยนแนวของภาพยนตร์ด้วย บรรจงจึงต้องการทดลองทำงานร่วมกับคนใหม่ๆ ซึ่งก่อนหน้านี้บรรจงเคยมีโอกาสร่วมงานกับนฤพลในการถ่ายทำภาพยนตร์โฆษณามาก่อน

"ก่อนการถ่ายทำ ก็ต้องจะมีการบรีฟมู้ดแอนด์โทน เทสต์การถ่ายทำ ดูสี แล้วก็ทดสอบกล้อง ผมว่าสไตล์ภาพพี่หญิง (นิรมล รอสส์) เค้าจะดิบๆ อินดี้กว่าพี่ซีบาย (นฤพล โชคคณาพิทักษ์) ซึ่งผมอยากจะถ่ายงานกับสองคนนี้ ก็สลับกัน ขึ้นอยู่กับโปรเจกต์ คือจริงๆ ผมรู้สึกว่าตากล้องเหล่านี้เค้าก็จะถ่ายได้หลายแนวอยู่แล้ว แต่เราเลือกจากการคุยกันรู้เรื่องและแพสชั่น เพราะเค้าสองคนนี้เป็นคนที่มันมาก พร้อมจะลุยไปกับเรา สนุกสนาน แล้วก็นิสัยดี คือฝีมือระดับต้นๆ ของประเทศอยู่แล้ว เพียงแค่ว่าสไตล์ไหน เราคิดว่าคุยกันแล้วเป็นเรื่องของเคมี" (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

1.4.2.5 การทำงานร่วมกับผู้ฝึกสอนการแสดง

ผู้ฝึกสอนการแสดงเป็นหน้าที่ที่มีความสำคัญมาก โดยผู้ฝึกสอนการแสดงจะต้องเป็นผู้ที่เข้าใจในสิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการอย่างถ่องแท้ ซึ่งส่วนใหญ่ผู้ฝึกสอนการแสดงในภาพยนตร์ของบรรจงมักจะเป็นคนที่เข้าใจในความต้องการของบรรจง โดยส่วนใหญ่บรรจงจะถ่ายทอดสิ่งที่ต้องการผ่านผู้ฝึกสอนการแสดงก่อนเสมอ แต่ในบางครั้งบรรจงจะถ่ายทอดสิ่งที่ต้องการผ่านนักแสดงโดยตรงโดยไม่ผ่านผู้ฝึกสอนการแสดง เพราะช่วยประหยัดเวลาในการทำงาน แต่ผู้ฝึกสอนการแสดงก็ต้องร่วมรับฟังสิ่งที่บรรจงถ่ายทอดแก่นักแสดงด้วย เพื่อให้ผู้ฝึกสอนการแสดงเข้าใจในตัวละครในทุกมิติตรงกับความต้องการของบรรจง

จากการทำงานร่วมกันระหว่างบรรจงกับผู้ฝึกสอนการแสดง บรรจงพบว่าการทำงานกับผู้ฝึกสอนการแสดงมีทั้งข้อดีและข้อเสีย บรรจงมองว่าการถ่ายทอดความต้องการของผู้กำกับภาพยนตร์แก่นักแสดง เป็นหน้าที่ที่ผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องอธิบายและสื่อความต้องการแก่ตัวนักแสดงเองโดยตรง แต่เมื่อมีการนำผู้ฝึกสอนการแสดงเข้ามาร่วมงานด้วย ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องถ่ายทอดความต้องการผ่านผู้ฝึกสอนการแสดงก่อน แล้วผู้ฝึกสอนการแสดงจึงจะนำไปอธิบายให้นักแสดงเข้าใจอีกต่อหนึ่ง ทำให้ในบางครั้งผู้ฝึกสอนการแสดงอาจตีความสิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการผิดพลาดไป และเมื่อนำไปสื่อสารกับนักแสดงอีกต่อหนึ่งก็จะทำให้นักแสดงตีความบทบาทตัวละครของตัวเองไม่ตรงกับความต้องการของผู้กำกับภาพยนตร์ ทำให้เสียเวลาในการทำงาน แต่ข้อดีของผู้ฝึกสอนการแสดงคือสามารถช่วยแบ่งเบาหน้าที่ความรับผิดชอบของผู้กำกับภาพยนตร์ได้ เพราะผู้ฝึกสอนการแสดงมีเทคนิคการสอนนักแสดงที่ดี บรรจงจึงเลือกใช้การเวิร์คช็อปกับนักแสดงในเรื่องก่อนเริ่มการถ่ายทำภาพยนตร์ โดยการถ่ายทอดสิ่งที่ตัวเองต้องการแก่นักแสดงโดยตรงในเบื้องต้น เพื่อให้นักแสดงเข้าใจภาพรวมของภาพยนตร์ และสามารถตีความบทบาทที่ตัวเองได้รับได้ตรงกับความต้องการของผู้กำกับภาพยนตร์ เมื่อผู้ฝึกสอนการแสดงถ่ายทอดสิ่งที่ขัดแย้งกับความต้องการของผู้กำกับภาพยนตร์ นักแสดงจะได้ไม่เกิดความสับสน เช่นเดียวกับภาคภูมิที่มองว่าบางครั้งการสื่อสารผ่านผู้ฝึกสอนการแสดงทำให้เสียเวลาในการทำงาน

“บางทีแอคติ้งโค้ชก็จะเวิ่นเว้อ อย่างเช่นว่า เราต้องการแค่แบบหันหน้า พอเสร็จปุบก็ก้มหน้า แต่แอคติ้งโค้ชจะแบบ โห อารมณ์ ต้องอินเนอร์ ต้องรู้สึกว่าเราเศร้าเราถึงก้มหน้า เค้าจะไม่ยอมใช้วิธีแบบก้มแล้วเงยโดยไม่คิดอะไรครับ บางทีเราต้องการแค่นั้น แต่ว่าแอคติ้งโค้ชเค้าก็จะแบบเว่อร์ๆ ไป ซึ่งเราก็จะแบบ ไม่ต้องพูดขนาดนั้น เราเอาแค่นี้” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ปานใจ ศิริสุวรรณ ทำหน้าที่เป็นผู้คัดเลือกนักแสดง และในขณะเดียวกันก็ทำหน้าที่เป็นผู้ฝึกสอนการแสดงอีกด้วย เพราะมีความคุ้นเคยกับผู้บรรดานักแสดงมากกว่าผู้กำกับภาพยนตร์ เนื่องจากปานใจทำหน้าที่ในการสอนเทคนิคการแสดง

ให้กับนักแสดงตั้งแต่ในขั้นตอนการคัดเลือกนักแสดงแล้ว ทำให้ปานใจมีวิธีการในการสื่อสารกับนักแสดงได้เป็นอย่างดี สามารถลดทอนภาระหน้าที่ความรับผิดชอบของผู้กำกับภาพยนตร์ไปได้มาก

หลังจากบรรจงกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกอย่าง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” แล้ว บรรจงมีความคิดในการจัดหาผู้ฝึกสอนการแสดงมาช่วยงานอย่างจริงจัง โดยในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” มีผู้ฝึกสอนการแสดง 2 คน ได้แก่ อรชุมา ยุทธวงศ์ ที่มาฝึกสอนการแสดงในขณะที่มีการเวิร์คช็อปนักแสดง และพัชราภรณ์ หิตะนันท์ ที่มาฝึกสอนการแสดงในขณะที่มีการออกกองถ่ายทำภาพยนตร์ ทั้งนี้มาช่าได้มีการไปปรึกษากับอรชุมาว่า ในภาพยนตร์เรื่องนี้จะต้องแสดงเป็นฝาแฝด แล้วที่แปลกยิ่งกว่านั้นอีกคือเป็นฝาแฝดที่ตัวติดกัน เพราะฉะนั้นมาช่าจึงต้องทำการศึกษาวิเคราะห์ถึงภูมิหลังของตัวละครสองคนนี้ว่า พวกเขาน่าจะต้องถูกมองเป็นตัวประหลาด ต้องเก็บกด และชีวิตก็คงไม่ได้ดำเนินไปอย่างปกติเหมือนกับคนอื่น เพราะว่าไม่ได้ไปโรงเรียน และต้องใช้ชีวิตอยู่แต่ในโรงพยาบาล ซึ่งมาช่าก็ได้พยายามไปสังเกตดูที่โรงพยาบาลว่าคนบ้าหรือเสียสตินั้นเป็นอย่างไร นั่นหมายความว่าต้องมีการไปหาข้อมูลอย่างค่อนข้างจริงจัง เนื่องจากตัวละครที่แสดงไม่ได้ถึงกับมีอาการบ้าเสียทีเดียว เพียงแค่มีอาการจิตไม่ปกติ บางครั้งมีอาการเพี้ยนหรือหลอนไปบ้าง อันเกิดจากการสูญเสียคนที่รัก แล้วด้วยความที่เป็นฝาแฝดกัน จึงทำให้พิมและพลอยมีสิ่งที่สามารถสื่อถึงกันได้มากกว่าคนปกติ โดยมาช่าได้นำตรงนี้มาตีความบท พร้อมทั้งทำความเข้าใจกับตัวเอง

“เรื่องแฝดจะมีครูแอ๋ว (อรชุมา ยุทธวงศ์) กับพี่หน่อย (พัชราภรณ์ หิตะนันท์) ซึ่งพี่หน่อยก็จะคอยออกกองด้วยตลอด แล้วก็เป็นแอคติ้งโค้ชเรื่องสี่แพร่ง 5 แพร่ง แต่พี่หน่อยจะไม่ได้เรียนการแสดงมาโดยตรงเท่าเงาะ (รสสุคนธ์ กองเกตุ)” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

จากการที่ได้ร่วมงานกับอรชุมา ทำให้บรรจงเริ่มเข้าใจในบทบาทหน้าที่ที่แท้จริงของผู้ฝึกสอนการแสดงมากขึ้น อรชุมาจัดให้มีการเวิร์คช็อปแก่นักแสดงเบื้องต้น เพื่อให้นักแสดงได้ซักซ้อมการแสดง เตรียมความพร้อมก่อนเริ่มถ่ายภาพยนตร์จริง และมีการแสดงออกอย่างถูกต้องเหมาะสม ซึ่งนับเป็นการปรับวิธีการทำงานระหว่างผู้กำกับภาพยนตร์ ผู้ฝึกสอนการแสดง และนักแสดงให้ตรงกันและไปในทิศทางเดียวกัน โดยที่บรรจงจะมอบหมายให้อรชุมาเป็นผู้นำในการฝึกสอนการแสดงทุกอย่าง ซึ่งบรรจงชื่นชอบในวิธีการทำงานของอรชุมาเป็นอย่างมาก

“ครูแอ๋วเป็นบุคลากรชั้นสุดยอดของประเทศ เก่งมากแล้วก็ดีมาก ไม่มีฟอร์มเลย คือที่เลือกครูแอ๋วมาเพราะมีบารมีบางอย่าง ที่รุ่นใหญ่อย่างพี่ช่าจะต้องเชื่ออย่างแน่นอน ซึ่งครูแอ๋วก็น่ารักมาก ช่วยทุกอย่าง แต่จะไม่ได้มาออกกองด้วย” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

นอกจากภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” จะเต็มไปด้วยฉากที่เน้นการแสดงอารมณ์แล้ว ยังประกอบไปด้วยฉากต่อสู้ที่มีความน่าตื่นเต้นอีกจำนวนมาก โดยมาช่าก็ขอรับอาสาที่จะแสดงเองทุกฉาก ทั้งที่กลัวอันตราย แต่เพราะต้องการให้งานออกมาดีที่สุด อย่างฉากที่มาช่าแสดงเป็นจมน้ำ ก็ทำให้มาช่ามีน้ำไหลเข้าจมูก ซึ่งสำหรับในฉากนี้จะมีนักประดาน้ำอยู่ข้างใต้อ่างด้วย นอกจากนี้ผู้ฝึกสอนการแสดงก็

ยังมาทดลองแสดงเองด้วย เพื่อค้นหาวิธีที่ทำให้มาช่าไม่ทรมาน โดยฉากนี้ภาคภูมิเกือบจะต้องทะเลาะกับผู้ฝึกสอนการแสดงแล้ว เนื่องจากผู้ฝึกสอนการแสดงบอกว่ามาช่าไม่สามารถแสดงได้มากกว่านี้อีก ขณะที่ภาคภูมิบอกว่าต้องการให้มาช่าแสดงในฉากจมน้ำมากกว่านี้

จากการกำกับภาพยนตร์ร่วมกับบรรจงมาระยะหนึ่ง ภาคภูมิมีความคิดเห็นเกี่ยวกับการทำงานร่วมกับผู้ฝึกสอนการแสดงว่า ผู้ฝึกสอนการแสดงมักมีความเห็นอกเห็นใจในตัวนักแสดงมากเกินไป ทำให้ไม่สามารถดึงศักยภาพของนักแสดงที่อยู่ภายในออกมาได้อย่างเต็มที่ อีกทั้งผู้ฝึกสอนการแสดงบางคนเป็นผู้อาวุโสกว่า ทำให้ภาคภูมิไม่สามารถไปบังคับหรือคัดค้านได้เท่าที่ควร ส่งผลให้ภาคภูมิไม่ชอบทำงานร่วมกับผู้ฝึกสอนการแสดง แต่ทั้งนี้ในการทำงานร่วมกับนักแสดงของภาคภูมิ ภาคภูมิจะดูขอบเขตความสามารถของนักแสดงก่อนเสมอ ว่าสามารถแสดงหรือทำสิ่งใดได้บ้าง แต่จะไม่ให้นักแสดงทำในสิ่งที่ยากหรืออันตรายจนเกินไปอย่างแน่นอน

บางฉากผู้ฝึกสอนการแสดงจะมีการเตือนมาช่าว่าล้มไม่ได้ เพราะว่าจะอันตรายมากและเจ็บมาก แต่มาช่าจะรับฟังว่าผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการสิ่งใดไม่มาร่วมโต้เถียงด้วย ทว่าเมื่อถึงเวลาถ่ายทำจริง สุดท้ายมาช่าจะทำตามสิ่งที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการทั้งหมด หรือในบางครั้งที่ทั้งสองฝ่ายกำลังเกิดการถกเถียงกันอยู่ มาช่าก็จะเข้ามาช่วยแก้ไขปัญหาโดยการบอกว่าจะแสดงให้ ทั้งในฉากไฟไหม้ จมน้ำ หกล้ม ตกบันได ทั้งที่โดยทั่วไปแล้วจะไม่มีการนำนักแสดงหลักมาแสดงฉากที่เสี่ยงอันตรายเช่นนี้ อย่างในฉากที่มาช่าต้องขับรถชนแล้วให้ศีรษะกระแทกกับพวงมาลัย ภาคภูมิบอกให้กระแทกแบบเสมือนจริง แต่ปรากฏว่ามาช่าใช้ศีรษะกระแทกชนจริง จนคนที่อัดเสียงยังบอกว่าเสียงดังมากแล้วเมื่อแสดงไปได้ 3 เทค ก็กลายเป็นว่าศีรษะของมาช่าบวมและแดงมาก

ในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ภาคภูมิมองว่าพัชราภรณ์ได้เข้ามามีบทบาทในการเป็นผู้ฝึกสอนการแสดงมากขึ้น และมีเทคนิคการสอนที่สามารถสื่อสารกับนักแสดงได้ดีขึ้นกว่าภาพยนตร์เรื่องที่ผ่านๆ มาของเธอ แต่ความเห็นอกเห็นใจของพัชราภรณ์ที่มีต่อนักแสดงในขณะถ่ายทำภาพยนตร์ กลับทำให้เสียเวลาในการทำงานมากขึ้น ภาคภูมิรู้สึกว่าการฝึกสอนการแสดงของอรชุมาก่อนเริ่มการถ่ายทำก็เพียงพอแล้ว แม้ว่าพัชราภรณ์จะเป็นคนที่มีประสิทธิภาพในการทำงาน แต่ในบางครั้งเหมือนขัดขวางการทำงานให้ล่าช้าลง

ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ฉันทวิชช์คิดว่าตัวเองเริ่มรู้จักการแสดงอย่างแท้จริงเมื่อได้แสดงภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่งรสสุคนธ์ผู้ฝึกสอนการแสดงในภาพยนตร์เรื่องนี้ได้ทำให้เขาเข้าใจเรื่องการแสดงมากขึ้น จนกระทั่งเข้าใจว่าเขากำลังทำสิ่งใดอยู่ จากเมื่อก่อนที่ฉันทวิชช์เคยเข้าใจว่าเวลาแสดงภาพยนตร์เศร้า จะต้องพยายามนึกถึงเรื่องเศร้าๆ ในชีวิตและพยายามทำหน้าให้เศร้า เพื่อที่ผู้กำกับภาพยนตร์จะได้ภาพความเศร้าออกมา แต่ความจริงแล้วเป็นหลักการที่ผิด เพราะสุดท้ายฉันทวิชช์ก็ได้เรียนรู้ว่าการเป็นนักแสดงที่ดีนั้น หมายถึงการที่จะต้องสวมบทบาทเป็นตัวละครนั้นจริงๆ และแสดงออกไปตามความรู้สึก นั่นคือรู้สึกอย่างไรก็แสดงออกไปอย่างนั้น

บรรจงชื่นชอบที่จะทำงานร่วมกับผู้ฝึกสอนการแสดง เขาจึงต้องมีความชัดเจนในการทำงาน อธิบายและสื่อสารความต้องการของตัวเองให้นักแสดงและทีมงานทุกฝ่ายเข้าใจตรงกันก่อน แต่ในบางครั้งบรรจงเป็นใจร้อนเกินไป ทำให้ยังไม่ทันได้ดึงศักยภาพของนักแสดงแต่ละคนออกมา ผู้ฝึกสอนการแสดงจึงเข้ามามีบทบาทในส่วนนี้ เพราะผู้ฝึกสอนการแสดงมีจิตวิทยาและมีเทคนิคการสอนการแสดงที่ช่วยดึงศักยภาพที่อยู่ในตัวของนักแสดงออกมาให้ตรงกับความต้องการของบรรจงได้ โดยปกติผู้ฝึกสอนการแสดงที่บรรจงร่วมงานด้วยเกือบทุกเรื่องคือรสสุคนธ์ซึ่งเป็นเพื่อนร่วมรุ่นในมหาวิทยาลัยที่จบการศึกษาทางด้านการแสดงมาโดยตรง รสสุคนธ์ทำหน้าที่เป็นตัวกลางในการสื่อสารกันระหว่างบรรจงกับนักแสดง เพื่อถ่ายทอดสิ่งที่บรรจงต้องการแก่นักแสดง และดึงศักยภาพของตัวนักแสดงออกมาให้ตรงกับความต้องการของบรรจงมากที่สุด ทั้งนี้รสสุคนธ์ทำหน้าที่เป็นผู้ฝึกสอนการแสดงในภาพยนตร์ของบรรจง 2 เรื่อง ได้แก่ “กวน มึน โฮ” กับ “พี่มาก..พระโขนง”

“กับเงาะก็เป็นเพื่อนกัน สื่อสารกันง่ายมาก พูดกันนิดเดียวก็รู้เรื่อง อยากได้อะไรแค่ไหน เค้าพร้อมจะยืดหยุ่น ชัดเจน คือสไตล์การทำงานเค้าจะแบบแมนๆ หน่อย ฮาๆ ไม่มีพิธีรีตรอง ซึ่งผมชอบคนแบบนี้ แล้วพี่มากฯ เป็นหนังที่มีรสชาติหวือหวา ต้องมีฉากตลกมาก ร้องไห้ ดราม่าหนัก ดังนั้น แอคติ้งโค้ชก็เลยช่วยได้มาก อย่างเงาะที่เก่งมากก็จะช่วยทุ่นแรงได้เยอะ ทั้งบรีฟให้ เตรียมพื้นฐานการแสดงให้ ระเบิดกำแพงนักแสดง แล้วก็มาออกกองด้วยตลอด” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

บรรจงเป็นคนที่เข้าใจพื้นฐานของศาสตร์การแสดง เวลาคัดเลือกนักแสดงมาร่วมแสดงในภาพยนตร์ของตัวเอง เขาจะเลือกนักแสดงที่สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้อย่างชัดเจน แต่ต้องไม่แสดงออกมาจนเกินจริง ต้องอยู่ในระดับพอดี และสามารถสื่อสารบทภาพยนตร์ออกมาทางการแสดงให้เขาเข้าใจได้ เมื่อนักแสดงเหล่านั้นได้รับการคัดเลือกเข้ามาร่วมแสดงในภาพยนตร์ ในขณะถ่ายทำภาพยนตร์ก็จะมีผู้ฝึกสอนการแสดงมาช่วยปรับการแสดงของนักแสดงให้ตรงกับความต้องการของบรรจงอีกครั้ง

ทางด้านวีรชัยผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์ของบรรจงมีความคิดเห็นว่า ด้วยความที่บรรจงและรสสุคนธ์เป็นเพื่อนกัน ทำให้ทั้งสองคนมีความสนิทสนมกันมากและสามารถร่วมงานกันได้อย่างมีประสิทธิภาพ

“เรื่องแอคติ้ง ก็ถือว่าพี่โต้งกับพี่เงาะเป็น expert ด้านนี้ทั้งคู่ พี่ว่าจูนกันไม่ยาก แล้วช่วยกันใส่ดีเทล ลีลา มุกต่างๆ มาให้สนุกมากยิ่งขึ้นครับ ซึ่งมุกอาจจะมาทางพี่โต้งเอง พี่เงาะ แล้วก็จากทางนักแสดงด้วย ซึ่งบางครั้งมุกบางมุกก็อาจจะเกิดจากตอนซ้อม ตอนเวิร์คช็อป หรือพี่โต้งเห็นว่าอันนี้ดีก็แอบใส่เข้าไปในบท หรือว่ามุกนี้ดีก็เก็บไว้ หรือบางอันก็อาจจะมีเพิ่มขึ้นมาหน้ากองบ้างนิดๆ หน่อยๆ” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

1.4.2.6 การทำงานร่วมกับผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์และการสื่อสารกับทีมงาน

ผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์ที่ร่วมงานกับบรรจงมากที่สุดคือ วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์ ซึ่งด้วยความที่พวกเขาสนิทสนมกัน จึงกล้าที่จะทะเลาะถกเถียงกัน เพื่อให้งานภาพยนตร์ออกมาดีที่สุด ทั้งนี้วีรชัยเปรียบเปรยว่าบรรจงเหมือนกับเป็นผู้จัดการทีมฟุตบอลที่ต้องการให้นักเตะแสดงศักยภาพสูงสุด โดยนักเตะจะต้องเตรียมพร้อมทั้งทางร่างกายและจิตใจ รวมทั้งทำการบ้านมาเป็นอย่างดี ซึ่งอาจจะเหนื่อย แต่ว่าส่งผลดีกับทุกฝ่าย โดยลักษณะการทำงานของบรรจงคือ การเห็นภาพก่อนที่จะให้นักแสดงแสดง และการนั่งนิ่งๆ ที่หน้าจอมอนิเตอร์ เพื่อคิดว่าจะให้นักแสดงทำอารมณ์อย่างไร ส่วนวีรชัยจะเป็นคนที่คอยจัดการทุกอย่างตามคำสั่ง ทว่าสิ่งที่บรรจงต้องทำคือการสั่งการนักแสดง โดยหากขึ้นเสียงแอคชันแล้ว บรรจงอาจจะสั่งให้นักแสดงแสดงใหม่อีกรอบทั้งที่ยังไม่สั่งคัต (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

ด้านวีรชัยมีความคิดเห็นว่า ด้วยความที่เขากับบรรจงมีความสนิทสนมกัน ทำให้พวกเขากล้าที่จะทะเลาะกัน โดยมีเป้าหมายเพื่อให้งานออกมาดีที่สุด

“จริงๆ ทำงานกับพี่โต้งตั้งแต่ตอนเรียน พี่โต้งทำละครคณะ พี่เลยเป็นผู้ช่วย ก็สนิทกันตั้งแต่ตอนนั้น แล้วพอพี่โต้งมาทำหนัง พี่ก็มาทำ ตอนแรกๆ ตั้งแต่เรื่องชัตเตอร์ฯ ตอนนั้นพี่ทำ continue ก็เหมือนรุ่นน้องมาช่วยรุ่นพี่ ทำไปเรื่อยๆ จนท้ายมาเป็นผู้ช่วยผู้กำกับ ก็มีสี่แพร่ง พี่มากฯ กวน มึน โฮ ประมาณนี้ คือพวกพี่ทะเลาะกันทุกเรื่องเลยครับ ทะเลาะกันเรื่องใหญ่ๆ ประมาณเรื่องละครั้ง แบบว่าด่ากันเลย เพราะว่าสนิทกันด้วย แต่ว่าหลังๆ คงน้อยลง” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

สำหรับการสื่อสารกับทีมงาน บรรจงจะพูดจาอย่างตรงไปตรงมาและไม่มีการปิดบังความรู้สึกว่ารู้สึกอย่างไร เพราะคิดว่าเสียเวลาหากมัวแต่พูดจาอ้อมค้อม โดยบรรจงจะต่อว่าทีมงานในกรณีที่ทำงานไม่รอบคอบหรือทำงานชักช้าในขณะที่มีการออกกองถ่ายทำภาพยนตร์ เพื่อไม่ให้ความผิดพลาดเกิดซ้ำขึ้นอีก ทั้งนี้เมื่อบรรจงต้องการจะต่อว่าใครก็จะมีทั้งแบบต่อว่าอย่างติดตลกหรือต่อว่าอย่างรุนแรง ซึ่งในกรณีที่เป็นการต่อว่าอย่างรุนแรง บรรจงจะพูดเพื่อให้ทีมงานหรือนักแสดงตระหนักได้ว่าปัญหาที่เกิดขึ้นเป็นปัญหาใหญ่ และสมควรที่จะได้รับการแก้ไขปรับปรุงอย่างเร่งด่วน เช่น ถ้างานไม่ดีบรรจงจะไม่พูดว่าเพิ่มหน่อยละกัน แต่จะพูดว่าไม่ไหวว่ะพี่ cheap มาก หรือคุณแสดงได้แย่มาก เพื่อให้งานออกมาดีที่สุด และบรรจงมองว่าถึงแม้ทีมงานคนนั้นจะอาวุโสมากกว่าตนก็ไม่เป็นไร เพราะเป็นการพูดกันแค่เฉพาะเรื่องงาน แล้วที่สำคัญคือบรรจงสามารถแยกแยะเรื่องงานกับเรื่องส่วนตัวได้ คือหลังจากที่งานเสร็จสิ้นแล้วก็จะไม่มีการกลับไปพูดถึงเรื่องนั้นอีก โดยการต่อว่าของบรรจงนั้นจะไม่ได้ส่งผลกระทบต่อความสัมพันธ์อันดีหรือมิตรภาพระหว่างเขากับทีมงาน อย่างไรก็ดี แม้ว่าบรรจงจะเป็นคนที่ต่อว่ารุนแรง แต่เวลาที่ทีมงานทำงานดีบรรจงก็จะชมเชยเป็นอย่างมากด้วยความจริงใจ ไม่มีการเสแสร้ง ทำให้บรรยากาศเกิดความสนุกสนานไปตามสถานการณ์ ซึ่งเท่ากับเป็นการสร้างความสมดุลระหว่างการต่อว่ากับการชมเชย นอกจากนี้บรรจงยังเป็นคนที่ให้เกียรติคนอื่นมากและให้

ความสำคัญกับเรื่องเครดิตมาก กล่าวคือจะมีการบอกกล่าวตลอดว่าความคิดนี้ได้มาจากใครหรือใครทำอะไรให้ เพราะบรรจงถือว่างานภาพยนตร์ไม่สามารถทำให้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยตัวคนเดียว แล้วสุดท้ายการที่ผู้กำกับภาพยนตร์รู้สึกศรัทธาในทุกฉากที่กำลังถ่ายทำอยู่ ก็จะส่งผลให้ทีมงานทุกคนรู้สึกเชื่อมั่นในสิ่งที่กำลังทำร่วมกัน ซึ่งเมื่อบรรยากาศเป็นเช่นนั้นก็จะเอื้ออำนวยให้นักแสดงและทีมงานทุกคนเกิดความรู้สึกตั้งใจในการทำงาน (พลสัน นกน่วม, 2556 ; ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556 ; นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

1.4.2.7 การเตรียมความพร้อมและแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า

การถ่ายทำภาพยนตร์เป็นการทดลองแก้ปัญหาอยู่ตลอดเวลา เนื่องจากไม่สามารถคาดเดาได้เลยว่าจะเกิดเหตุการณ์ใดขึ้นบ้าง เช่น วันนี้ฝนจะตกหรือไม่ อารมณ์ของนักแสดงเป็นอย่างไร นางเอกประจำเดือนมาหรือไม่ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนแต่เป็นความตื่นเต้นท้าทายที่ผู้กำกับภาพยนตร์จำเป็นจะต้องเผชิญอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ดังนั้นผู้กำกับภาพยนตร์จึงต้องมีการเตรียมความพร้อม ทั้งยังต้องมีความยืดหยุ่น พร้อมที่จะมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา หรือหากว่าวันนี้ถ่ายทำมาแล้วไม่ได้อย่างที่ตั้งใจก็พร้อมที่จะรื้อทิ้งได้เสมอ (พลสัน นกน่วม, 2556 ; ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556)

การเตรียมความพร้อมสำหรับอากาศหนาวเย็น ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง มีฉากที่นักแสดงต้องจมน้ำจากการเล่นล่องแก่ง แต่เนื่องจากสถานที่ถ่ายทำคือจังหวัดเชียงใหม่ที่มีอากาศหนาวมาก แล้วยังเป็นเวลากลางคืนอีกด้วย ซึ่งขนาดคนที่ไม่ได้ลงน้ำยังต้องสวมใส่เสื้อกันหนาวซ้อนกันหลายชั้นและพันผ้าพันคอเพิ่มด้วย ดังนั้นในตอนถ่ายทำนักแสดงจึงต้องมีเสื้อคลุมไว้ มีถุงน้ำร้อนไว้ประคบ รวมทั้งต้องผิงไฟตลอดเวลา ส่วนในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ก็เป็นการถ่ายทำท่ามกลางอากาศที่อุณหภูมิ 0 องศา หรืออุณหภูมิใกล้จะติดลบ ทั้งยังเป็นการถ่ายทำภายนอกบ้านหรือภายนอกสถานที่ ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์สามารถใส่เสื้อทับกันหลายชั้นได้ แต่ในขณะที่นักแสดงจะต้องใส่เสื้อผ้าแบบไม่หนา เพราะฉะนั้นจึงต้องมีการบริโภควิตามินซีจำนวนมาก รวมถึงการใช้แผ่นกันหนาวหรือฮอตแพคเพื่อติดตามร่างกาย ซึ่งก็พอที่จะช่วยบรรเทาความหนาวเย็นลงไปได้บ้าง (ยวิษฐา, 2553)

การแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า ในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” เนื่องจากบรรจงทราบมาว่าในช่วงวันวิสาขบูชาของประเทศเกาหลีทุกปี จะมีเทศกาลโคมที่ใหญ่มาก แล้วก็มีการปิดถนนเพื่อแห่ ซึ่งบรรจงก็คาดหวังว่าในช่วงที่มีการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่องนี้จะประจวบเหมาะกับที่มีเทศกาลดังกล่าวเกิดขึ้น เพราะต้องการให้เทศกาลดังกล่าวไปปรากฏเป็นฉากในภาพยนตร์เรื่องนี้ เนื่องจากเทศกาลดังกล่าวมีความอลังการมาก จากนั้นบรรจงจึงได้พานักแสดงไป แต่ปรากฏว่าพวกเขาไม่ได้รับอนุญาตให้เข้าไปถ่าย เนื่องจากในงานจะมีขบวนพาเหรดที่ยาวมาก เจ้าหน้าที่ชาวเกาหลีจึงกังวลในด้านความปลอดภัยว่าอาจเกิดอันตรายขึ้นได้ บรรจงจึงต้องไปเจรจากับทางเจ้าหน้าที่ว่าเป็นกองถ่ายภาพยนตร์จากประเทศไทย ซึ่งต้องการจะเข้าไปถ่ายทำภาพยนตร์เพื่อประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวให้กับประเทศ

เกาหลี ฝ่ายเจ้าหน้าที่ที่ถือคติว่าจะทำหน้าที่เพื่อส่งเสริมประเทศชาติ จึงรีบติดต่อประสานงานให้กองถ่ายภาพยนตร์ของบรรจงสามารถเข้าไปถ่ายทำได้ในเวลานั้นเลย ทำให้บรรจงได้ใช้สถานที่ถ่ายทำหลายแห่งที่ไม่คิดว่าจะมีโอกาสได้เข้าไปถ่าย (ยวิษฐา, 2553)

ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” มีฉากที่นักแสดงต้องอยู่บนเรือลำเล็กกลางน้ำ ซึ่งถ่ายทำที่คลองอัมพวาที่จะมีงูว่ายน้ำเลื้อยผ่านตลอดเวลา และโดยเฉลี่ยแล้วนักแสดงจะเจองูเฉลี่ยคืนละหนึ่งตัว โดยในฉากนั้นเป็นฉากที่นักแสดงจะต้องเอามือกวักน้ำ ทั้งยังต้องเอาตัวลงไปแช่ในน้ำ โดยมีอยู่ครั้งหนึ่งที่พงศธรกำลังถ่ายเป็นเทคที่ 5 ผู้กำกับภาพก็บอกพงศธรว่าอย่าเพิ่งลงจากเรือ เพราะว่างูเลื้อยมาอยู่ในจุดที่สแตนบายไว้ แต่หลังจากที่งูเลื้อยผ่านไปแล้ว พงศธรก็ต้องลงไปในน้ำทั้งที่รู้สึกกลัว ทั้งนี้เมื่อนักแสดงต้องลงไปในน้ำที่มีงู บรรจงก็จะค้นหาคาถาป้องกันงูจากเว็บไซต์กูเกิ้ล แล้วนักแสดงทุกคนก็ท่อง ยกเว้นมาริโอ้ที่ไม่เชื่อ ซึ่งนักแสดงทุกคนก็ต้องพยายามแสดงอย่างเต็มที่ที่สุดเพื่อให้ภาพออกมาดีและใช้จำนวนเทคที่ถ่ายน้อยที่สุด โดยคิดว่างูคงจะไม่มายุ่งเกี่ยวกับคนที่กำลังมีการเคลื่อนไหว แล้วสุดท้ายนักแสดงทุกคนก็ปลอดภัย ไม่มีอันตรายใดเกิดขึ้น

1.4.2.8 การใช้สัตว์ในภาพยนตร์

ภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” มีการใช้สุนัขและหนูแฮมเตอร์ในภาพยนตร์ โดยสุนัขจ้างมาจากบริษัทเดียวกับที่ใช้ในภาพยนตร์เรื่อง “มะหมา 4 ขาครับ” ซึ่งคนฝึกสุนัขมีความชำนาญมาก และสามารถทำให้สุนัขกัดขากางเกงได้ ส่วนหนูแฮมเตอร์ที่ใช้ถ่ายในภาพยนตร์เรื่องนี้ สุดท้ายตายเพราะอุบัติเหตุ เนื่องจากแพทย์ลืม จึงฉีดยาสลบซ้ำกัน 2 รอบ ซึ่งโดยปกติแล้วหนูแฮมเตอร์จะไม่ตายเพราะเป็นเพียงแค่การจับ ไม่ใช่การบีบ และในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ก็มีการปรากฏของสัตว์หลากหลายชนิด ซึ่งก็ได้มีการไปจ้างมาจากศูนย์ฝึกสัตว์สำหรับการถ่ายทำภาพยนตร์โดยเฉพาะ เริ่มตั้งแต่นก โดยในตอนแรกบรรจงคิดว่าจะใช้นกกระจอกธรรมดา แต่ครูฝึกบอกว่านกกระจอกธรรมดาฝึกไม่ได้ สุดท้ายจึงต้องเปลี่ยนมาเป็นพันธุ์นกกระจอกชวาแทน ตัวเงินตัวทองเป็นสัตว์ที่บรรจงบ่นว่าถ่ายได้ยากมาก เนื่องจากทุกครั้งที่ปล่อยมือมันจะวิ่งไปมา แล้ววิ่งหายเข้าไปในรกในพง ซึ่งกว่าที่จะตามจับกลับมาได้และถ่ายได้ภาพอย่างที่ต้องการ ก็เสียเวลาไปเป็นชั่วโมง นากตอนที่ตกลงกันในบทภาพยนตร์ว่า จะใส่เป็นตัวนากเข้าไปตรงจังหวะนี้ บรรจงยังไม่เคยทราบมาก่อนว่าหน้าตาของตัวนากที่แท้จริงนั้นเป็นอย่างไร รวมไปถึงหนอน ซึ่งเป็นหนอนที่เตรียมไว้สำหรับทำรถด่วนหรือหนอนทอด โดยหนอนที่ใช้ในภาพยนตร์เรื่องนี้จะมีทั้งหนอนต้มและหนอนที่ยังมีชีวิตอยู่ ทั้งนี้ในฉากที่ชินต้องกินหนอน ก็เป็นการอมจริง แต่ว่าไม่ได้กิน เพราะเพียงแค่แสดงท่าทางให้เหมือนกับกำลังเคี้ยว จนเมื่อผู้กำกับภาพยนตร์สั่งคัตก็คายหนอนทิ้ง (วิชัย มาตกุล, นทธัญ แสงไชย และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556)

“ตอนกำกับหมา ผู้ช่วยจะเผื่อเวลาครึ่งวัน ฉากที่หมาเห่ากระจก ก็ต้องมีการซ้อม หาวิธีเพื่อล่อให้มันทำ ส่วนฉากตัดหัวหมา เป็นหมาปลอมที่ใช้การ mock up” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

1.4.2.9 การกำกับการแสดงและการกำกับภาพยนตร์

หน้าที่ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นการทำงานแบบองค์รวม มีการนำองค์ความรู้หลากหลายแขนงมาผสมผสานและประยุกต์ใช้ร่วมกัน ทั้งวิธีการกำกับ จังหวะการแสดง การใช้ช็อต การใช้เฟรม จังหวะการตัดต่อ ฯลฯ ซึ่งทุกขั้นตอนต้องพิจารณาด้วยว่าสิ่งที่นำมาใช้นั้นมีความเหมาะสมกับภาพยนตร์เรื่องนั้นหรือไม่ เช่นเดียวกับวรรณฤดีที่มองว่า ตระกูลของภาพยนตร์ที่แตกต่างกันทำให้บรรจงมีวิธีในการกำกับภาพยนตร์ที่แตกต่างกัน

“คืออย่างหนังผีจังหวะมันจะสำคัญ ซึ่งบางทีในการทำงานโต้งถึงขั้นพากย์นักแสดงด้วยซ้ำ เพราะในบางโมเมนต์เราอาจจะไม่ต้องการอินเนอร์ที่จริงมาก แต่เราอาจต้องการจังหวะ เช่น แบบสั่งให้หัน คุณก็ต้องหันตอนนี้ แต่อย่างถ้าเป็นหนังรักหรือหนังที่ต้องการอารมณ์ความรู้สึก เค้าก็อาจจะให้เวลากับนักแสดงได้มากกว่า เล่นแล้วให้ความรู้สึกจริง เพราะจังหวะอาจไม่สำคัญเท่าหนังผี มันก็จะต่างกัน” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” สำหรับการแสดงในภาพยนตร์เรื่องนี้ ณัฐฐาวีรนุชรู้สึกกดดัน เพราะคาแรกเตอร์จริงเป็นคนที่ไม่เครียดมาก แต่ในบทต้องแสดงความเครียดมากออกมาตลอดเวลา แล้วยังต้องปรับจังหวะการพูดจากที่พูดเร็วก็ต้องพูดช้า จากที่พูดเสียงสูงก็ต้องพูดเสียงต่ำ นอกจากนี้ยังมีความยากอีกประการคือ จะต้องค่อยๆ เพิ่มระดับอารมณ์จากระดับปกติให้ไปถึงระดับสูงสุดจนกระทั่งระเบิดอารมณ์ออกมา ซึ่งเป็นการถ่ายทำแบบ one shot ส่วนอนันดาที่อ่านบทภาษาไทยไม่ออก ก็ต้องใช้วิธีแบบคาราโอเกะ ซึ่งคือการท่องจำเป็นคำๆ แบบไม่รู้ความหมายของคำ อีกทั้งยังมีคำอีกหลายคำที่พูดไม่ชัดและต้องฝึกซ้ำหลายครั้ง แม้ว่าการทำงานร่วมกับอนันดาจะเป็นการทำงานที่ลำบากกว่านักแสดงคนอื่นๆ แต่ก็ผ่านพ้นไปได้ด้วยดี

ภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” มาช่าได้มีการเตรียมตัวมาเป็นอย่างดีและทุ่มเทกับการแสดงเป็นอันมาก ทั้งนี้ผู้กำกับภาพยนตร์จะเขียนบทภาพยนตร์มาในระดับหนึ่ง แต่เวลาที่กำกับจะมีทิศทางที่ชัดเจนพอสมควร ซึ่งมาช่าเป็นคนที่เข้าใจภาพยนตร์ ทั้งยังช่วยเพิ่มเติมความคิดให้กับผู้กำกับภาพยนตร์และช่วยทำให้ภาพยนตร์ดีขึ้นกว่าเดิมอีกหลายเท่า โดยภาพยนตร์เรื่องนี้ส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับเรื่องราวในอดีต จึงจะมีการเล่าย้อนไปถึงวัยเด็กของฝาแฝดพิมกับพลอยเป็นจำนวนมาก ซึ่งมาช่าก็จะขอเทปช่วงวัยเด็กที่ถ่ายทำแล้วทั้งหมดไปดูด้วย เพื่อจะได้ทราบเรื่องราวและการตีความตามที่นักแสดงแฝดรุ่นเด็กได้แสดงไว้ หรืออย่างบางฉากที่เป็นการถ่ายช็อตแทรกเพื่อให้เห็นแค่ภาพใกล้ของมือหรือขา ทว่าต้องใช้อารมณ์ต่อเนื่องจากการแสดง มาช่าก็ยังแสดงได้ดีมากและทุ่มเทมาก โดยทุกครั้งที่แสดงจบทุกคนในกองจะปรบมือชื่นชมในความสามารถทางการแสดงของมาช่าเสมอ

นอกจากนี้มาช่ายังมีการออกแบบการแสดงเองด้วยการคิดตามหลักความเป็นจริง เช่น ฉากที่คิดอะไรเหม่อลอย ก็จะไม่กะพริบตา แต่ปล่อยให้สติหลุดไปเลย หรือตอนที่กลัวมากๆ ก็จะมองแบบตาค้าง

“ถ้าเป็นนักแสดงใหม่กับนักแสดงมืออาชีพนี่ความยากจะต่างกันมากครับ อย่างพี่ช่านี่คือไม่ต้องทำอะไรเลย แค่บอกทิศทางที่ถูกต้องให้กับเค้า แล้วก็ปล่อยเค้า ซึ่งเราต้องให้เกียรติเค้ามาก เพราะเค้าเก่งมากอยู่แล้ว เราไม่ได้แคสเค้ามา ก็จะคุยกันว่าลองเล่นดู แล้วพอได้อ่านบท 1 ที ก็รู้เลยว่าไม่ต้องกลัวเลยคนนี้” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ในแง่การแสดงของมาช่า นอกจากความน่ากลัวแล้ว มาช่าได้พยายามแสดงบทบาทของตัวละครนี้ให้มีความเป็นดราม่าด้วย นั่นคือต้องการถ่ายทอดเนื้อเรื่องด้านต่างๆ ที่ไม่ใช่เพียงการวิ่งกลัวผีอย่างเดียว เนื่องจากเชื่อว่าภาพยนตร์สยองขวัญในปัจจุบันนี้ควรจะมีความโรแมนติกหรือความเป็นดราม่าผสมผสานรวมอยู่ด้วย ทั้งนี้อารมณ์ส่วนใหญ่ที่มาช่าต้องแสดงออกคือความกลัว ทว่าความกลัวมีหลายระดับ เช่น บางทีต้องแสดงแบบกลัวมากแล้วค่อยๆ ลดลงมา บางทีต้องแสดงแบบกลัวอึ้งๆ ซึ่งมาช่าก็จะแสดงไปหลายรูปแบบเพื่อให้ผู้กำกับภาพยนตร์เลือกเอาตามความเหมาะสม โดยสำหรับฉากที่ต้องแสดงอารมณ์เครียดและเก็บกด จะเป็นฉากที่ต้องสร้างอารมณ์ขึ้นมาเป็นอย่างมาก แล้วมีความยาก แต่มาช่ากลับใช้เวลาทำสมาธิเพียงแค่ 1 นาที จากนั้นมาช่าก็แสดงออกมาได้อย่างสมจริง ไม่ว่าจะเป็นหน้าตาที่หวาดกลัวหรืออาการหลอน นอกจากนี้เรื่องราวของภาพยนตร์เรื่องนี้ยังมีความซับซ้อนหลายชั้น ทำให้ในช่วงนั้นมาช่าจะต้องมีสมาธิและนิ่งมาก ส่วนในฉากที่พิมพูดกับน้อยที่เป็นคนรับใช้ ภาคภูมิบอกให้มาช่าพูดกับคนรับใช้แบบคาดคั้น แต่อย่าดุมากจนเกินไป นั่นคือให้มาช่าพูดแบบเป็นนางเอก เพราะมิเช่นนั้นผู้ชมอาจจะทราบได้ว่าแท้จริงแล้วตัวละครตัวนี้คือพลอย ไม่ใช่พิม (ไกรวุฒิ จุลพงศธร และ นภสร ลิ้มไชยาวัฒน์, 2550)

ในช่วงหลังของการถ่ายทำ ผู้กำกับภาพยนตร์จะมีการบอกให้มาช่าแสดงในสิ่งที่ยากมาก เช่น ขอให้มาช่าทำหน้าตาเหมือนคนที่ผ่านการร้องไห้มาแล้วสักสามชั่วโมง ซึ่งมาช่าก็มองว่าโดยปกติแล้วเวลาที่คนเราตื่นนอนมาแสดงภาพยนตร์ตอนเช้า นัยน์ตาจะใสมาก แต่ถ้าเป็นคนที่ผ่านการร้องไห้มานัยน์ตาจะต้องแดง ดังนั้นสิ่งสำคัญคือจะทำอย่างไรให้นัยน์ตาดูโรย เพราะถึงแม้ว่าจะใช้วิธีแต่งหน้าอย่างไร ก็แต่งได้เพียงแค่ภายนอก แต่ไม่สามารถแต่งตาให้เป็นสีแดงได้ เพราะฉะนั้นมาช่าจึงตัดสินใจร้องไห้จริง โดยการไปหามุมหนึ่งนั่งร้องไห้สักพักเพื่อให้นัยน์ตาโรยและให้ตัวเองรู้สึกแย่จากภายใน จนเมื่อนัยน์ตาช้ำแล้วก็เข้าฉาก อันส่งผลให้ได้ความรู้สึกที่แท้จริงของตัวละคร เนื่องจากฉากนี้ไม่ได้ต้องการน้ำตา ทว่าต้องการนัยน์ตาที่ผ่านการร้องไห้มาแล้ว หรือในตอนที่พิมป่วยทางจิต มาช่าก็ต้องร้องไห้จนตาบวมก่อนเข้าฉาก เพื่อให้หน้าตาดูทรุดโทรมแบบสมจริง เพราะถ้าทาใต้ตาดำเพียงอย่างเดียวก็ยังทำให้ดูไม่สมจริง รวมทั้งยังต้องมีการให้มาช่าลดน้ำหนักอีกด้วย (ไกรวุฒิ จุลพงศธร และนภสร ลิ้มไชยาวัฒน์, 2550)

สำหรับการแสดงร่วมกับวิทยา วสุไกรไพศาล มาช่าเคยร่วมงานกับวิทยามาก่อนหน้านี้แล้ว นั่นคือวิทยาเคยแสดงมิวสิควีดีโอเพลง “ฟังหัวใจตัวเอง” ของมาช่า ทว่าก็เป็นการร่วมงานเพียงช่วงระยะเวลาสั้นๆ จึงทำให้ยังไม่มีความคุ้นเคยกันมาก แต่เมื่อมาแสดงภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วยกัน โดยต้องรับบทเป็นสามีภรรยาที่อยู่ด้วยกันมาหลายปีแล้ว จึงจำเป็นที่จะต้องมีความสนิทสนมกัน โดยการหมั่นฝึกซ้อมด้วยกันบ่อยๆ จนกระทั่งสามารถแสดงเข้ากันได้ดี เพื่อให้รู้สึกว่าการจับมือ การสัมผัสและการคุยกัน ปราศจากความเคอะเขิน ส่วนการที่มาช่าและวิทยาจะต้องพูดภาษาเกาหลี มาช่าจะอาศัยการจดจำว่าคนเกาหลีพูดโทนเสียงต่ำหรือสูง เหมือนกับเวลาที่ฟังร้องเพลง นอกจากนี้ผู้กำกับภาพยนตร์ยังมีแผ่นซีดีให้ฟัง มีคาราโอเกะให้อ่านว่าความหมายคืออะไร ซึ่งนักแสดงก็ฝึกเรียนอยู่ 2 สัปดาห์ แล้วจากนั้นมาช่ากับวิทยาก็มาพบกันเพื่อฝึกพูดโต้ตอบกัน (มีเกียรติ แซ่จิว, 2550)

การกำกับณัฏฐพงษ์ กันตพัฒน์ พงศธร และวิวัฒน์ ด้วยความที่บรรจงอยู่ในวัยใกล้เคียงกับนักแสดงวัยรุ่นกลุ่มนี้ จึงทำงานเหมือนกับเป็นเพื่อนกันและมีความเข้าใจในตัวของนักแสดง ทั้งยังได้เปิดโอกาสให้นักแสดงได้ร่วมแสดงความคิดเห็นด้วย ไม่ใช่การอ่านบทภาพยนตร์แล้วจะต้องแสดงตามเท่านั้น เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง ฉากที่พูดว่าหน้าเละเพราะหน้าเป็นสิว พงศธรก็คิดมุกตลกขึ้นมาได้ในขณะที่ถ่ายทำ (improvise) ด้วยการจับที่หน้าตัวเอง หรืออย่างการที่นักแสดงแสดงตามบทภาพยนตร์มาตลอดทั้งฉาก แต่ในช่วงท้ายของฉาก นักแสดงจะพูดมุกตลกที่ต้องการจะพูดมา 1 มุกตลก แล้วสุดท้ายบรรจงก็ได้นำมุกตลกเหล่านี้ไปใช้เป็นจำนวนมาก นอกจากนี้บรรจงยังมีรูปแบบการทำงานอีกประการคือ มักจะส่งเสริมให้นักแสดงพูดมุกตลกใส่กัน จากนั้นก็จะทำการคัดเลือกมุกตลกที่ชื่นชอบและมีความเหมาะสมเพื่อนำไปใส่ในบทภาพยนตร์ ทั้งนี้ณัฏฐพงษ์มองว่าเนื่องจากบรรจงกำกับพวกเขามาแล้วหลายเรื่อง จึงมีความสนิทสนมกันมากยิ่งขึ้น อันส่งผลให้บรรจงกล้าที่จะต่อว่าและมีความเข้มงวดกับพวกเขามากขึ้น โดยบรรจงจะมีจิตวิทยาในการควบคุมให้พวกเขามีความตั้งใจทำงาน ส่วนหลักการกำกับที่บรรจงใช้กับนักแสดงวัยรุ่นกลุ่มนี้ในภาพยนตร์เรื่องต่อๆ มา (หลังจากภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง) คือเพียงแค่รื้อฟื้นว่าเคมีใดที่พวกเขาเคยแสดงร่วมกันได้ดี แต่ก็มีปัญหาตรงที่วิวัฒน์ซึ่งไม่มีงานแสดง กลับไปทำงานประจำเป็นเวลาประมาณ 2-3 ปี แล้วเมื่อต้องกลับมาแสดงอีกครั้งในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” จึงทำให้หลงลืมไปว่าเคยแสดงประมาณใดและต้องกลับมาค้นหาทิศทางการแสดงของตัวเองเป็นเวลานาน เช่น มีบทสนทนาอันหนึ่งที่วิวัฒน์แสดงไม่ได้ตลอดทั้งคืน จึงทำให้ถูกบรรจงต่อว่าจนเสียความมั่นใจไประยะหนึ่ง (อรชร ดำรงจิตติ, 2556)

“การกำกับก็คือใช้จิตวิทยาทั่วไป หาวิธีบิ้วท์ ทำให้นักแสดงรู้สึกสบายใจมากที่สุด แล้วจึงค่อยดึงเค้าออกมาให้มากที่สุด แต่บางทีก็ดุเพราะรู้สึกว่าเป็นอีกวิธีหนึ่ง คือถ้านักแสดงวัยต่างกันก็ต้องใช้วิธีต่างกัน เช่น เด็กก็ทั้งปลอบทั้งขู่ แต่ถ้าเป็นวัยรุ่นก็คุยธรรมดาเหมือนเป็นเพื่อนกัน หรือถ้าเป็นผู้ใหญ่ก็ต้องให้เกียรติ ไม่กล้าพูดอะไรแรงๆ” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

นันทขว้างมีความคิดเห็นว่า บรรจงมักใช้วิธีการนำสิ่งที่ผู้ชมคาดไม่ถึงมาใส่ในภาพยนตร์ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง มีฉากหนึ่งที่ถ่ายอยู่ภายในบ้าน เป็นมุมมืดๆ ใช้จังหวะเปิดปิดไฟไปมา หลังจากนั้นก็มีผีปรากฏขึ้นมา ซึ่งเป็นการเล่นกับจังหวะการเปิดปิดสวิตช์ไฟอย่างง่าย ผู้ชมคาดเดาว่าฉากนี้คงไม่มีผีปรากฏออกมา แต่กลับกลายเป็นว่ามีผีปรากฏขึ้นมา นอกจากนี้ยังมีอีกฉากหนึ่งที่ผู้ชมไม่คาดคิดว่าผีจะมายืนคุยกับผู้กำกับภาพในกองถ่าย เพราะผีจะเป็นนักแสดงภาพยนตร์ ซึ่งบรรจงก็สามารถทำให้ผีมาปรากฏอยู่ในกองถ่ายได้ แล้วให้ผีคุยกับคนที่อยู่ในโปรดักชัน โดยที่ผู้ชมก็รู้ได้ว่าคือผี

ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” บรรจงมองว่าถึงแม้นักแสดงหลักที่คัดเลือกมาจะมีศักยภาพด้านการแสดงอยู่แล้ว แต่ด้วยความที่นักแสดงหลักทั้งสองคนยังเป็นวัยรุ่นอยู่ก็อาจส่งผลให้ระดับของความสามารถมีความไม่แน่นอน ประกอบกับที่นักแสดงหลักทั้งสองคนไม่ใช่นักแสดงมืออาชีพเหมือนกับมาช่า ดังนั้นการจะทำให้นักแสดงหลักทั้งสองคนรักษาศักยภาพให้ได้สูงสุดทุกวัน จึงเป็นสิ่งที่ยาก โดยในภาพยนตร์เรื่องนี้ฉันทวิชช์จะได้พัฒนาการแสดงในด้านที่เป็นดราม่าขึ้นมาก เนื่องจากบรรจงต้องการจะทดลองด้วยว่า จากที่ภาพยนตร์มีความตลกมาตลอดทั้งเรื่อง ทว่าเมื่อเข้าสู่ช่วงท้ายของเรื่องซึ่งเป็นการเปลี่ยนมาเป็นด้านดราม่า ฉันทวิชช์จะสามารถแสดงได้ดีหรือไม่ ซึ่งผลปรากฏว่าฉันทวิชช์สามารถแสดงได้ดี ทั้งนี้มีอยู่ฉากหนึ่งที่ฉันทวิชช์ต้องร้องไห้ แต่ไม่ว่าจะสร้างอารมณ์อย่างไรฉันทวิชช์ก็ไม่สามารถร้องไห้ได้ จนบรรจงต้องบอกให้ฉันทวิชช์ลองนึกภาพตามว่า สมมุติว่าถ้าภัทรศยา เครือสุวรรณศิริ คนรักของฉันทวิชช์ในขณะนั้น เกิดป่วยแล้วต้องเข้าโรงพยาบาล ฉันทวิชช์จะรู้สึกอย่างไร ซึ่งปรากฏว่าวิธีนี้สามารถทำให้ฉันทวิชช์ร้องไห้ได้ในทันที ส่วนการแสดงของฉันทวิชช์ร่วมกับหนึ่งธิดา บรรจงมีความคิดเห็นว่าเป็นเคมีที่น่าสนใจ โดยตอนแรกอาจมีการปรับกันบ้าง แต่เนื่องจากได้มีการถ่ายทำฉากที่โรแมนติกที่สุดไปก่อนแล้ว ซึ่งเหมือนกับเป็นการเปิดกำแพงบางอย่างของนักแสดง ทำให้ทุกฉากหลังจากนั้นทั้งคู่จึงสามารถแสดงรับส่งกันได้เป็นอย่างดี ทางด้านฉันทวิชช์มองว่าบรรจงเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่เคี่ยวเข็ญนักแสดงมาก กล่าวคือถึงแม้จะต้องเสียเวลาในการใช้คิวถ่ายมากเพียงไร แต่บรรจงก็จะพยายามเค้นนำสิ่งที่ดีที่สุดของนักแสดงออกมาให้ได้ และเวลาที่นักแสดงไม่ได้ บรรจงจะใช้วิธีต่อว่าหรือบอกกล่าวตามตรง ซึ่งฉันทวิชช์มองว่าเป็นวิธีการที่ช่วยเหลือนักแสดงได้มาก เนื่องจากบางครั้งนักแสดงก็อาจมองข้ามบางสิ่งไป แต่วิธีนี้ทำให้นักแสดงได้ทราบว่าตนเองแสดงไม่ดีตรงไหน พร้อมทั้งสามารถแก้ไขได้ทันที ทั้งนี้เนื่องจากการกำกับภาพยนตร์สยองขวัญผู้กำกับภาพยนตร์มักมีภาพในจินตนาการและภาษาทางภาพยนตร์ที่ชัดเจนมาก จึงทำให้มีทางเลือกในการกำกับเพียงไม่กี่รูปแบบ แต่ในขณะที่ภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้เรื่องนี้มีการสนทนากันจำนวนมาก และในหนึ่งฉากก็สามารถออกแบบการกำกับได้เป็นร้อยรูปแบบว่า ตัวละครจะสนทนากันด้วยอารมณ์ใด ความกวนระดับใด ประกอบกับที่การแสดงของนักแสดงหลักทั้งสองคนสามารถตีความได้ในหลายทิศทางมาก จึงเป็นสิ่งที่ยากและทำให้บรรจงค่อนข้างกังวลใจ ซึ่งเมื่อมีการเวิร์คช็อป บรรจงก็

จะให้การแสดงเป็นไปตามทิศทางของบทภาพยนตร์ แต่บางครั้งก็ปล่อยให้นักแสดงด้นสดไปตามสถานการณ์ นอกจากนี้บรรจงยังเชื่อว่าเสน่ห์ของการถ่ายทำในสถานที่จริงมักจะเกิดขึ้นได้จริง (ยวิษฐา, 2553 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2553)

ทางด้านวีรชัยมีความคิดเห็นว่า บรรจงเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่ให้ความสำคัญและมีความพิถีพิถันในด้านการกำกับแสดงมากเป็นอย่างยิ่ง

“ถ้าถามจุดเด่นของพี่โต้งเมื่อเทียบกับคนอื่นๆ ก็มีครีเอทีฟเรื่องบท กับเรื่องการแสดง สองเรื่องครับ คือพี่โต้งเค้าเป็นคนที่เน้นในด้านการแสดงแอคติ้ง หมายถึงว่าบางคนอาจจะแบบเด่นเรื่อง visual ด้านภาพ ด้านลีลา ตัดต่อ แอคชัน หรือว่าอาร์ตไดเรกชัน แต่ว่าพี่โต้งเค้าจะใส่ใจเรื่องแอคติ้งเป็นพิเศษ แล้วก็ค่อนข้างพิถีพิถันในเรื่องนี้มากๆ แล้วพี่ว่าเค้าเป็นคนกำกับการแสดงดีนะ” (วีรชัย ใหญ่กว่าวงศ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

สำหรับภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” บรรจงมองว่าตนเองคงไม่กล้าสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้หากว่าสั่งสมประสบการณ์มาไม่มากเพียงพอ เนื่องจากมีฉากตลกและฉากดราม่าที่อยู่ในระดับสูงกว่าภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” เป็นอย่างมาก มีตัวละครที่กระจัดกระจาย และมีฉากต่อสู้ที่มีขนาดใหญ่กว่า “คนกลาง” กับ “คนกอง” มาก รวมทั้งมีเหตุการณ์ที่ชุลมุนจำนวนมาก ซึ่งส่วนมากเป็นฉากสยองขวัญประเภทตัวละครวิ่งหนีผีไปตามสถานที่ต่างๆ เช่น ฉากที่อยู่บนเรือ ฉากที่อยู่ในน้ำทั้งหมด ฉากแบกคนวิ่งหนีกลางกองหิน ฉากสงครามก็ต้องมีการหกล้มและฝ่าเนิน โดยการเคลื่อนกล้องในฉากเหล่านี้เป็นสิ่งที่บรรจงไม่เคยทำมาก่อน ส่วนนักแสดงที่แสดงในภาพยนตร์เรื่องนี้จะต้องเหน็ดเหนื่อยมาก เพราะนักแสดงมีคิวถ่ายเพียงแค่ 2 เดือน จึงต้องถ่ายติดต่อกันมากๆ และคิวที่ถ่ายส่วนมากเป็นคิวกลางคืนถึง 90 เปอร์เซนต์ นอกจากนี้ยังต้องมีการถ่ายซ่อมเกือบทุกวัน ทำให้นักแสดงต้องแสดงซ้ำหลายรอบ เพื่อให้ได้ภาพช็อตใหม่ที่มีเสน่ห์และมีความสนุกสนานมาก แล้วสำหรับในด้านการแสดง บรรจงไม่ได้ห้ามให้นักแสดงชมภาพยนตร์เรื่องแม่นาคในเวอร์ชันเก่าๆ พร้อมทั้งบอกนักแสดงว่าเวอร์ชันนี้จะไม่เหมือนกับเวอร์ชันอื่น ทว่าบรรจงก็รู้สึกว่าบรรดานักแสดงจะไม่ได้ชมภาพยนตร์เรื่องแม่นาคในเวอร์ชันเก่าๆ เนื่องจากว่าเติบโตไม่ทัน (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556a ; ยวิษฐา, 2556 ; อรชร ดำรงจิตติ, 2556)

นันทขว้างกล่าวว่า บรรจงเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความโดดเด่นในการกำกับการแสดงตัวละครหมู่คณะหรือ ensemble ในลักษณะเดียวกับผู้กำกับภาพยนตร์คงเดช จาตุรันต์รัศมี ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำได้ยาก ทั้งนี้ตัวละครหมู่คณะที่บรรจงนำมาใช้ เป็นเพียงตัวเชื่อมจากส่วนหนึ่งไปหาอีกส่วนหนึ่งเท่านั้น ไม่ได้บอกแก่นของเรื่องผ่านตัวละครเหล่านั้น เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” กลุ่มตัวละคร 3-4 คน เป็นเพียงตัวนำพาผู้ชมจากสถานการณ์หนึ่งไปยังอีกสถานการณ์หนึ่ง ไม่ได้เป็นตัวละครที่เป็นใจความสำคัญของเรื่อง ดังนั้นตัวละครของบรรจงจึงมักไม่ใช่ “ตัวละครเดี่ยว” แต่หากเป็นตัวละครเดี่ยวก็จะต้องมีกลุ่มตัวละครที่มาสนับสนุนส่งเสริมตัวละครเดี่ยวด้วย

“โต้งจะใช้ตัวละครที่เป็นกลุ่มเพื่อความเป็นยกโขยง วิ่งหนี ผจญชะตากรรมร่วมกัน ซึ่งวิธีการที่จะสะท้อนว่าโต้งกำกับกลุ่มตัวละครได้เก่งแค่ไหนคือ พอกลุ่มตัวละครในพี่มากฯ ไปอยู่ในหนังโฆษณาของแบงค์ไทยพาณิชย์ ดูแล้วไม่สนุก ไม่ขำ คือตอนที่พี่มากฯ มันดังขึ้นมา แบงค์ไทยพาณิชย์ก็เอากลุ่มตัวละครนี้ไปเล่นในหนังโฆษณา ปรากฏว่าไม่มีใครเก็ต ไม่ขำ เห็นมั้ยว่ากลุ่มคนเดียวกัน แต่พอมาถูกกำกับไม่เหมือนกัน อารมณ์มันแตกต่างกัน” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

ในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ บรรจงมองว่าถ้าเห็นภาพใดล่วงหน้าก็ต้องพยายามสูงสุดเพื่อถ่ายให้ได้ภาพนั้น ทั้งนี้บรรจงจะเป็นคนที่ติดนิสัยควบคุมทุกสิ่งทุกอย่าง โดยมองข้ามไปว่าภาพยนตร์ยาวเรื่องหนึ่งมีกระบวนการที่ยาวนานมาก ดังนั้นผู้กำกับภาพยนตร์จึงไม่สามารถที่จะควบคุมทุกอย่างเองได้ทั้งหมด ทว่าในภายหลังบรรจงก็ได้เรียนรู้ที่จะยืดหยุ่นและตระหนักได้ว่าควรให้ความสำคัญกับสิ่งใดมากกว่ากัน นั่นคือหากเป็นสิ่งจำเป็นก็ต้องต่อสู้เพื่อให้ได้ในสิ่งที่ต้องการ แต่ในทางกลับกัน หากเป็นสิ่งที่ไม่จำเป็นหรือเป็นสิ่งที่แทบจะมองไม่เห็นในภาพยนตร์ หลายครั้งก็ต้องปล่อยให้ผ่านไป (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, 2547)

แต่เดิมบรรจงเป็นคนที่นิยมความสมบูรณ์แบบ (Perfectionist) คือคิดไว้อย่างไรจะต้องถ่ายให้ได้ตามนั้นทุกประการ ทว่าในปัจจุบันบรรจงมีเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งในการกำกับภาพยนตร์คือจะมีทั้งการวางแผนและการกล้าที่จะด้นสดในสัดส่วนที่พอดี กล่าวคือ บรรจงจะเตรียมงานล่วงหน้ามาเป็นอย่างดี จากนั้นจะไล่ถ่ายทำทุกอย่างตามที่เตรียมมา พร้อมทั้งให้นักแสดงแสดงในแบบที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการ แต่หลังจากที่นักแสดงแสดงผ่านในเทคนั้นๆ แล้ว สุดท้ายบรรจงก็จะเปิดโอกาสให้นักแสดงได้แสดงความคิด และลองด้นสดเองตามบทที่ได้รับอีกหนึ่งเทค อันเป็นการแสดงที่ไม่มีขอบเขตหรือไม่ถูกปิดกั้น เนื่องจากนักแสดงจะได้แสดงไปตามตัวตน คาแรกเตอร์ หรือความรู้สึกที่แท้จริงของตัวละคร โดยบรรจงจะบอกกับนักแสดงว่า เห็นภาพอย่างไร ต้องการแสดงแบบใด ก็สามารถแสดงออกมาได้อย่างเต็มที่ นอกจากนี้บรรจงก็ได้เปิดโอกาสให้ผู้กำกับภาพด้วยเช่นกันว่า เทคนี้ต้องการถ่ายภาพมุมใดก็สามารถเลือกถ่ายได้อย่างอิสระ ซึ่งจะแตกต่างจากผู้กำกับภาพยนตร์โดยทั่วไป ที่มักจะไม่เปิดโอกาสให้นักแสดงได้ลองแสดงเองอีกหนึ่งเทค (mr. praew, 2556 ; Men@Work บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556 ; นิ้วกลม, 2558)

“การดึงศักยภาพนักแสดงคือ ตอนแรกเราจะถ่ายตามบทก่อน แล้วเทคสุดท้ายชอบให้มั่วๆ ลองเล่นอะไรก็ได้ พูดอะไรก็ได้ ซึ่งบางทีจะได้เมจิกจากตรงนั้นเยอะเหมือนกัน แต่เราก็ต้องรู้จักเค้าด้วยว่า คนนี้อิมโพรไวส์แล้วจะเวิร์ค จะคิดอะไรได้ คือไม่ใช่ทุกคนที่จะทำได้” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

บรรจงมีความคิดเห็นว่าวิธีการด้นสดนั้นมีอยู่จริง แล้วยิ่งไปกว่านั้น ยังอาจให้ผลลัพธ์ที่ดีกว่าการตระเตรียมงานไว้ล่วงหน้าเสียอีก เพราะโดยส่วนมากแล้วเทคที่บรรจงนำมาใช้จริงคือ เทคที่เกิด

จากการด้นสดของนักแสดง ไม่ใช่เทคที่บรรจงบอกว่าผ่านในตอนแรก นอกจากนี้การด้นสดยังทำให้ภาพยนตร์เกิดความตลก ความน่าประหลาดใจได้มากกว่า หรือบางครั้งก็เป็นมุกตลกที่นักแสดงเพิ่งคิดขึ้นมาได้ แต่สิ่งสำคัญสำหรับการด้นสดคือผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องทราบก่อนว่า ความต้องการที่แท้จริงของตนเองคือสิ่งใด เพราะหากว่ามีการด้นสดแล้วนำมาใช้ทั้งหมด ก็อาจก่อให้เกิดความเสียหายกับภาพยนตร์ได้เช่นกัน ทั้งนี้ในการด้นสดมีข้อพึงระวัง ได้แก่ ไม่สามารถนำไปใช้กับตัวละครทุกตัวได้ เนื่องจากวิธีการนี้มีความเหมาะสมกับตัวละครเพียงบางตัวเท่านั้น เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” จะเปิดโอกาสให้ตัวละครเผือกสามารถพูดจาแบบไร้จุดมุ่งหมายได้ ขณะที่หากเป็นตัวละครตัวอื่นที่มีคาแรกเตอร์สุขุม ไปพูดจาในลักษณะเช่นนั้น ก็จะทำให้ภาพยนตร์เกิดความไม่สอดคล้องต่อเนื่อง หรืออย่างการที่ตัวละครทุกตัวต่างก็พูดมุกตลกกันอย่างพร่ำเพรื่อ ก็จะทำให้ภาพยนตร์เกิดความไม่เหมาะสมลงตัว ดังนั้นภาพยนตร์จึงต้องมีการรักษาคาแรกเตอร์ของตัวละครทุกตัวและรักษาจุดมุ่งหมายของตัวเรื่องให้ได้อีกด้วย (Men@Work บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

“แต่ก่อนผมจะดูการแสดงสดด้วย แต่หลังๆ มา ผมรู้สึกเชื่อในสิ่งที่เห็นในมอนิเตอร์มากที่สุด เพราะบางทีดูด้วยตาแล้วมันไม่ใช่ แต่พออยู่ในเฟรมแล้วพลังมันคนละเรื่องเลย การเลือกเล่าแค่ในเฟรมทำให้มันจริงขึ้นเยอะ ผมเลยจะเชื่อแค่ภาพในมอนิเตอร์เท่านั้น ซึ่งผมก็จะมีทั้งแสดงและไม่แสดงให้นักแสดงดู อย่างฉากตลก เราเห็นว่าไม่ใช่แบบนี้ แบบนี้ไม่ขำ ต้องมาทางนี้ ที่แสดงให้ดูก็มีบ้างแบบขำๆ คือหนังตลก หนังรัก การแสดงนี่แทบจะเพียวเลย เคมีและการแสดงเลยสำคัญมาก แต่หนังผีจะเน้นงานด้านภาพมากกว่า ซึ่งเทคนิคการเล่าจะช่วยได้มาก คือมีภาพที่อยากได้ แล้วทำยังไงให้ได้อย่างนั้น” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

บรรจงมองว่าคนที่ไม่ได้เรียนจบมาทางด้านภาพยนตร์โดยตรงหรือไม่เคยมีประสบการณ์ทางด้านนี้มาก่อน ไม่ได้หมายความว่าจะไม่สามารถสร้างภาพยนตร์ได้อย่างแน่นอน เนื่องจากบางคนก็ไม่เคยมีประสบการณ์มาก่อน แต่กลับสร้างภาพยนตร์ออกมาได้อย่างดีมาก เพียงแต่การมีประสบการณ์ก็จะส่งผลดี เพราะอย่างน้อยก็ช่วยฝึกให้มีความแข็งแรงมากขึ้น ทั้งนี้หากบรรจงตัดสินใจสร้างภาพยนตร์เลยตั้งแต่สมัยที่เพิ่งจะเรียนจบ ผลงานภาพยนตร์ที่ออกมาก็คงจะไม่ดีเท่ากับปัจจุบันที่มาสร้างภาพยนตร์ (ยันตกร ยุสานนท์, 2547)

1.4.2.10 ความเชื่อมั่นในตัวเองของผู้กำกับภาพยนตร์และการรับฟังความคิดเห็นของทีมงาน

การกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกอย่าง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ไม่ใช่สิ่งที่ง่าย เพราะว่าต้องเผชิญกับความเครียด ความกดดัน ต้องติดต่อประสานงานกับผู้ที่อาวุโสกว่าจำนวนมาก ประกอบกับความที่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ใหม่ ทำให้บรรจงต้องพิสูจน์ตัวเองมากกว่าปกติ เพราะทั้งผู้ลงทุนและทีมงานล้วนแต่มีประสบการณ์มากกว่า อาวุโสมากกว่า ทำให้ต่างเข้ามามีบทบาท แทรกแซงในภาพยนตร์เรื่องแรกของบรรจง (I am Just a Living Thing, 2556) ยิ่งไปกว่านั้น การที่บรรจงอายุยังน้อยก็ส่งผลให้ทีมงานเกิดความไม่มั่นใจ แล้วเมื่อสอบถามสิ่งใดผู้กำกับภาพยนตร์ก็ไม่สามารถให้

คำตอบได้อย่างชัดเจน มีการเปลี่ยนแปลงการตัดสินใจอยู่หลายครั้ง มีการถ่ายทำเพิ่มเติมอยู่ตลอด ทำให้การถ่ายทำไม่เสร็จสิ้นเสียที ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นสาเหตุให้บรรจงต้องทะเลาะกับทีมงาน นอกจากนี้ด้วยความที่บรรจงเป็นคนที่มีความเชื่อมั่นในตัวเองสูง ทำให้เมื่อมีผู้บริหารมาแสดงความคิดเห็น บรรจงก็เกิดความไม่เชื่อ แล้วเกิดการถกเถียงกับธนญชัยทุกวัน (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

เมื่อกำกับภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” บรรจงรู้สึกว่าตนเองเติบโตขึ้นมาก ไม่เหมือนกับสมัยที่กำกับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” นั่นคือเมื่อเวลาผ่านไปบรรจงก็เริ่มเรียนรู้ว่า บางสิ่งที่ทางผู้บริหารพูดแย้งมาก็เป็นความจริง แต่ความคิดเห็นใดที่ยอมรับไม่ได้อย่างเด็ดขาดก็จะต้องบอกกับทางผู้บริหารไปตามตรง ซึ่งทางผู้บริหารก็จะรับฟังเช่นกัน นอกจากนี้บรรจงยังเริ่มตระหนักได้ว่าควรจะรับฟังความคิดเห็นในลักษณะใดและจากใคร อย่างไรก็ตาม ด้วยผลจากความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ทำให้บรรจงมีความเชื่อมั่นในตัวเองสูงเกินไป แล้วสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ออกมาได้ไม่ดีเท่าที่ควร นั่นคือมีทั้งฉากที่ดีและไม่ดีผสมผสานกันอยู่ ซึ่งก็ส่งผลให้บรรจงรู้สึกผิดหวังมากที่สุดในชีวิต ดังนั้นบรรจงจึงตั้งใจจะเริ่มต้นทำงานใหม่อีกครั้งด้วยระดับความเชื่อมั่นที่พอดี (กิ่งสุรางค์ อนุภาษ, 2556)

ในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ บรรจงมองว่าความเชื่อมั่นในตัวเองเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ แต่ว่าหากมีมากจนเกินไปก็อาจทำให้เกิดผลเสียได้ ดังนั้นจึงต้องมีการรักษาระดับของความเชื่อมั่นให้ดี กล่าวคือผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องยืนหยัดและเชื่อมั่นในความคิดของตนเอง ตัดสินใจทุกครั้งด้วยความมั่นใจ พร้อมทั้งมีความชัดเจนว่าต้องการสิ่งใด โดยไม่ไขว้เขว้ไปกับความคิดเห็นของผู้อื่นได้โดยง่าย และกล้าที่จะปฏิเสธความคิดเห็นของผู้อื่นหากว่าเป็นสิ่งที่ไม่ต้องการ แม้ว่าผู้ที่ให้คำแนะนำจะอาวุโสกว่าก็ตาม อย่างไรก็ตาม ผู้กำกับภาพยนตร์ไม่ได้มีหน้าที่บอกสิ่งที่ต้องการกับทีมงานแต่เพียงฝ่ายเดียว เพราะในขณะเดียวกันผู้กำกับภาพยนตร์ก็ต้องพร้อมที่จะรับฟังความคิดเห็นด้วยว่า ทีมงานต้องการนำเสนออะไร เป็นสิ่งที่ดีหรือไม่ หรือสามารถนำมาปรับใช้ได้หรือไม่ ทั้งยังต้องเปิดกว้างเพียงพอที่จะปรับเปลี่ยนบางอย่างได้ หากว่าสิ่งที่ทีมงานนำเสนอมาเป็นสิ่งที่ดีกว่าเดิม เพื่อให้ผลงานภาพยนตร์ของบรรจงออกมาอย่างที่ตั้งใจและประสบความสำเร็จได้ในวงกว้าง (I am Just a Living Thing, 2556 ; กิ่งสุรางค์ อนุภาษ, 2556)

1.4.3 ขั้นตอนหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ (Post-Production)

1.4.3.1 การตัดต่อภาพยนตร์

บรรจงจะเปิดโอกาสให้คนตัดต่อได้ทำหน้าที่ในการตัดต่อภาพยนตร์ตามมุมมองที่เขาคิดก่อน แล้วสุดท้ายผู้กำกับภาพยนตร์จึงค่อยมาแสดงความคิดเห็นว่าชอบหรือไม่ชอบ รวมทั้งต้องการจะให้ปรับแก้ตรงส่วนใดบ้าง โดยในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” การที่ผีขี่คอกลายเป็นภาพ

จำของผู้ชม ส่วนหนึ่งก็มาจากการมีจังหวะที่ดี นั่นคือด้วยธรรมชาติของกล้องโพลารอยด์ ทำให้ต้องใช้เวลากว่าที่ภาพจะค่อยๆ ชัด แล้วในจังหวะที่ภาพชัดนั้นเองก็ปรากฏให้เห็นเป็นภาพผีขี่คอ ส่วนในตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง บรรจงได้มีการเลือกใช้ภาพแบบเคลื่อนไหวช้า (slow motion) เพื่อต้องการจะสื่อสารว่าตัวละครทุกตัวเสียชีวิตทั้งหมด ได้แก่ เอ เต๋อ ชิน เผือก เกด และพี่ช่า ทั้งนี้บรรจงพบว่าในขณะที่มีการถ่ายทำ บางฉากอาจจะยังรู้สึกว่าไม่ค่อยตลก แต่เมื่อนำไปตัดต่อแล้วกลับรู้สึกว่าฉากนั้นมีความตลกมากขึ้น (เก้า มีนานนท์, 2556)

“ผมจะพูดคุยชัดเจนตั้งแต่ตอนถ่ายทำแล้วว่าเห็นเป็นทางนี้ จังหวะจะโคนเป็นอย่างนี้ แต่สุดท้ายก็จะปล่อยให้ช่างตัดต่อตัดเองก่อน เพราะเค้าอาจจะนำเสนอสิ่งใหม่จากใน cutting คืออาจจะเจอ หรือยกอะไรบางอย่างของผู้กำกับออกไปเลยก็มีบ้าง แล้วค่อยเอามาให้ผู้กำกับดูเพื่อให้ความเห็นแล้วก็ลงมือตัด ซึ่งเป็นจังหวะของช่างและผม จากนั้นก็แก้สีภาพ ค่อยๆ ทำไปทีละขั้น” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ทางด้านภาคภูมิมีความคิดเห็นว่า ช่างตัดต่อเปรียบเสมือนกับเป็นผู้กำกับภาพยนตร์อีกหนึ่งคน เพราะมีหน้าที่ในการกำกับภาพยนตร์เรื่องเดิมให้อยู่ในรูปแบบใหม่ นอกจากนี้ผู้กำกับภาพยนตร์ยังไม่ควรจะทำหน้าที่ในการตัดต่อเองในช่วงเริ่มต้น เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์จะมีภาพจินตนาการของภาพยนตร์เรื่องนี้ที่ชัดเจนอยู่แล้ว ดังนั้นเมื่อมาตัดต่อเองก็จะส่งผลให้ภาพยนตร์มีการเล่าเรื่องและกรอบความคิดที่เป็นแบบเดิม ทั้งนี้ภาคภูมิมองว่าช่างตัดต่อเป็นผู้ที่มีฟุตเทจของภาพยนตร์ทั้งหมด จึงสามารถที่จะเลือกเล่าเรื่องในรูปแบบใดก็ได้ แต่ช่างตัดต่อที่ดีจะต้องสามารถเล่าเรื่องของภาพยนตร์ให้มาอยู่ในรูปแบบใหม่ได้อย่างน่าสนใจ จนทำให้ภาพยนตร์มีวิธีการหรือจังหวะที่ดีมากขึ้นกว่าเดิม เช่น การปิดบังฉากนี้ไว้เพื่อจะเปิดเผยอีกฉากหนึ่งก่อน ที่ไม่ใช่เพียงแค่การทำหน้าที่เรียงคัทของภาพยนตร์ตั้งแต่ต้นจนจบไปตามบทของผู้กำกับภาพยนตร์เท่านั้น

ภาคภูมิกล่าวว่า ฉากที่ตัดต่อยากมากที่สุดของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” คือฉากตอนจบที่พระเอกถ่ายภาพในห้องจำนวนมาก แต่สุดท้ายพบว่ามีภาพหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่ามีผีมาขี่คอตนอยู่ โดยในตอนท้ายของภาพยนตร์เรื่องนี้จะต้องมีอารมณ์ความตื่นเต้นของตัวละครที่สูงมาก ดังนั้นช่างตัดต่อจึงต้องค้นหาวิธีที่จะทำให้ผู้ชมรู้สึกลุ้นระทึกไปกับตัวละคร ซึ่งการตัดต่อในฉากนี้ใช้เวลานานมาก เพราะตัดต่ออย่างไรก็ยังไม่มีความเหมาะสมลงตัว ทั้งยังไม่สามารถทำให้ผู้ชมรู้สึกประหลาดใจ ตื่นเต้น หรือลุ้นระทึกตามภาพยนตร์ได้

“พี่ลี ชาตะ (ลี ชาตะเมธีกุล) ที่เป็นคนตัดต่อเป็นคนเจอ cutting ตรงนี้ ซึ่งมันน่าสนใจมาก คือตอนนั้น cutting จะตัดมาแบบหลวมๆ มาก เป็นการตัดแบบหยาบๆ พอดูมาจนถึงตอนจบก็รู้สึกว่าหยุดไว้แค่นี้ ก้อนนี้ขยับไม่ได้แล้ว มันดีมาก ก็คือจบมาปุบ กล้องหล่น หน้าพระเอกกลัว ตัดมาที่รูปจังหวะมันจะลงตัวพอดี ก็เลยมองหน้ากับโต้งว่าต้องเป็น cutting นี้เลย” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

ทางด้านวรรณฤดีมีความคิดเห็นว่า ถ้าภาพยนตร์สยองขวัญเรื่องใดมีจังหวะการตัดต่อที่ดี ต่อให้ชมมาแล้วหลายครั้งผู้ชมก็จะยังคงรู้สึกตกใจอยู่เช่นเดิม เพราะความตกใจได้เกิดขึ้นในจังหวะที่ผู้ชมไม่ทันรู้ตัว ซึ่งความตกใจจะแตกต่างจากความกลัว เพราะฉะนั้นภาพยนตร์ผีบางเรื่องจึงอาจทำให้ผู้ชมรู้สึกตกใจได้ ทว่าไม่อาจทำให้รู้สึกกลัว ส่วนในภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ของบรรจงอย่าง “กวน มึน โฮ” ในตอนแรกช่างตัดต่อเห็นฟุตเทจของภาพยนตร์เรื่องนี้ แล้ววางเพลงแบบญี่ปุ่นให้ทันที เพราะช่างตัดต่อเคยตัดต่อภาพยนตร์รักให้กับผู้กำกับกลุ่ม 365 ที่กำกับภาพยนตร์เรื่อง “แฟนฉัน” แต่วรรณฤดีเป็นผู้ทักท้วงว่าเพลงแบบเอเชียไม่เหมาะสมกับภาพยนตร์เรื่องนี้ เนื่องจากภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ของบรรจงเรื่องนี้มีลักษณะของความแฟนตาซีพาฝัน หรือดูยิ่งใหญ่เกินกว่าชีวิตจริงของคนปกติทั่วไป (larger than life) จึงแนะนำให้วางเพลงแบบภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด ในขณะที่ภาพยนตร์รักของผู้กำกับกลุ่ม 365 เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “แฟนฉัน” หรือ “Seasons Change” ได้รับแรงบันดาลใจมาจากภาพยนตร์ญี่ปุ่นหรือการ์ตูนญี่ปุ่น ทำให้เรื่องราวมีความใกล้เคียงกับชีวิตความเป็นจริง ทั้งยังมีวิธีการกำกับ การเฟรมภาพ รสนิยมทางการแสดงที่เป็นแบบญี่ปุ่นมาตั้งแต่ขั้นตอนการถ่ายทำแล้ว ทำให้การตัดต่อและการวางเพลงเหมาะสมกับเป็นแบบญี่ปุ่น

ทางด้านนันทขว้างมีความคิดเห็นว่า การตัดต่อถือเป็นจุดเด่นที่สำคัญอย่างหนึ่งในภาพยนตร์ของบรรจง โดยบรรจงมีความเข้าใจว่าภาพยนตร์สยองขวัญกับภาพยนตร์ตลกไม่ได้เป็นตระกูลภาพยนตร์ที่มีความใกล้เคียงกัน ดังนั้นบรรจงจึงมีวิธีการตัดต่อภาพยนตร์สองตระกูลนี้ให้มีความแตกต่างกัน ซึ่งบรรจงก็มีความถนัดในการตัดต่อภาพยนตร์ทั้งสองตระกูล กล่าวคือสามารถทำให้ผู้ชมรู้สึกกลัวสูงสุดในภาพยนตร์สยองขวัญ และสามารถทำให้ผู้ชมรู้สึกสนุกสนานในภาพยนตร์ตลกได้ นอกจากนี้บรรจงยังใช้เทคนิคการตัดต่อเพื่อให้ภาพยนตร์มีความ dramatic ในระดับสูงสุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” และ “5 แพร่ง” ตอนคนกอง นอกจากนี้นันทขว้างยังมองว่าภาพยนตร์ของบรรจงมีความสนุกสนานและกระชับมากขึ้นจากขั้นตอนการตัดต่อ เพราะบรรจงมีจังหวะในการตัดต่อ (tempo) ที่ดีและโดดเด่นมาก โดยประเภทของการตัดต่อที่บรรจงนิยมใช้ เช่น การตัดต่อแบบเร็ว jump cut และ delay สำหรับภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” บางคนอาจมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เหมือนกับภาพยนตร์ผีชั้นรองในยุค 30 ปีก่อน แต่สิ่งที่ทำให้นันทขว้างรู้สึกไม่เห็นด้วย เป็นเพราะบรรจงไม่ได้ตัดต่อภาพยนตร์เรื่องนี้ให้เหมือนกับภาพยนตร์ดราม่า แต่ตัดต่อแบบเร็วเพื่อให้เหมือนกับภาพยนตร์การ์ตูน เนื่องจากบรรจงได้รับแรงบันดาลใจในการตัดต่อมาจากภาพยนตร์การ์ตูน อันส่งผลให้อารมณ์ในภาพยนตร์ของบรรจงมีความรวดเร็วฉับไว แล้วมีความถี่ประมาณ 1,200 ครั้ง ซึ่งมากกว่าภาพยนตร์โดยทั่วไปที่มักจะมีความถี่ในการตัดต่อเพียงแค่ประมาณ 700 ครั้ง

“บางทีเนื้อหาในหนังของโต้งธรรมดาหรือไม่ได้พิเศษแปลกใหม่มาก อย่างเช่นพี่มากฯ ก็ทำซ้ำอย่างชัตเตอร์ฯ เวลาที่ถ่ายรูปแล้วมีตัวละครปรากฏ ก่อนหน้านั้นก็มีคนเอาเรื่องนี้มาเล่นในมือถือเต็ม

ไปหมดว่า ก็กลายเป็นเรื่องผีสางในมือถือ นี่ก็ไม่ใช่เรื่องใหม่ มันถูกนำเสนอในรายการจริงหรือไม่ เชื่อหรือไม่ ในโทรทัศน์มาตั้งหลายปี แต่เมื่อโต้งเก่งเรื่องระยะภาพกับการตัดต่อ มันทำให้หนังเค้าซึ่งดูเหมือนจะธรรมดาๆ ก็กลายเป็นหนังที่มีความพิเศษเกิดขึ้น งานเค้าจึงดูมีอะไรแปลกๆ อยู่ตลอดเวลา” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

ที่บริษัทจีทีเอช เมื่อผู้กำกับภาพยนตร์ตัดต่อภาพยนตร์เสร็จแล้ว แต่ยังสร้างภาพด้วยคอมพิวเตอร์กราฟฟิคไม่เสร็จ ผู้กำกับภาพยนตร์ก็จะต้องนำภาพยนตร์ของตนเองไปจัดฉายทดสอบจำนวนหลายรอบภายในบริษัทจีทีเอช ก่อนที่ภาพยนตร์จะเข้าฉายในโรงภาพยนตร์จริง โดยจะมีการเรียกให้ทีมงานทุกฝ่ายมาชม เช่น ฝ่ายบัญชี เพื่อต้องการให้ผู้กำกับภาพยนตร์ทราบถึงปฏิกิริยาที่ผู้ชมกลุ่มตัวอย่างมีต่อภาพยนตร์ว่าเป็นไปในทิศทางใด ชอบหรือไม่ชอบ เพราะเหตุใด ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ก็ต้องมีหน้าที่ในการคอยสังเกตปฏิกิริยาของผู้ชม เช่น ถ้าเป็นภาพยนตร์ผีสยองขวัญ ก็ต้องคอยสังเกตว่าผู้ชมตกใจตรงส่วนใดของเรื่อง แล้วหลังจากนั้นผู้กำกับภาพยนตร์ก็อาจจะมีการแก้ไขการตัดต่อภาพยนตร์เพิ่มเติมอีกเล็กน้อย พร้อมกับส่งต่อภาพช็อตที่ต้องการสร้างภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิคไปให้กับฝ่ายที่ทำคอมพิวเตอร์กราฟฟิคเพื่อดำเนินการต่อไป

1.4.3.2 การสร้างภาพด้วยคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (computer graphic)

ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” มีการสร้างภาพด้วยคอมพิวเตอร์กราฟฟิคน้อยมาก เช่น เพราะภาคภูมิไม่ค่อยชอบความกลัวแบบประดิดประดอย ประเภทตัวใสๆ ลอยลงมา ประกอบกับคิดว่ามาตรฐานของคอมพิวเตอร์กราฟฟิคไทยยังไม่ได้ดีทัดเทียมกับในประเทศทางตะวันตก จึงทำให้สามารถสร้างภาพด้วยคอมพิวเตอร์กราฟฟิคที่ดีออกมาได้ยาก โดยคอมพิวเตอร์กราฟฟิคที่ใช้ในภาพยนตร์เรื่องนี้ส่วนใหญ่มักใช้ในภาพถ่าย เนื่องจากการปรากฏของรูปเป็นสิ่งที่ยาก เช่น รูปโพลารอยด์ที่ค่อยๆ จางขึ้นมา ภาพการปรากฏของผีบนกล้องโพลารอยด์ ผีหันมาในภาพถ่าย รวมถึงการใช้เพื่อลบสลิงในฉากที่คนกระโดดตึก ส่วนภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” มีการใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิคเพื่อสร้างเงาในกระจก กระจกแตก สร้างภาพให้เข็มฉีดยาแทงทะลุลงไปในเนื้อ หรือแม้แต่การทำให้เด็กทารกแฝดสยามตัวติดกัน ซึ่งก่อนหน้านี้จะต้องมีการจัดวางให้เด็กทารกนอนอยู่ในท่าที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการ แล้วตั้งกล้องทิ้งไว้ สุดท้ายจึงใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิคเพื่อเชื่อมให้ลำตัวของทารกแฝดสยามตัวติดกัน ทั้งนี้ผู้กำกับภาพยนตร์จะสรุปย่องานให้ช่างทำคอมพิวเตอร์กราฟฟิคฟัง แล้วจากนั้นก็จะต้องมีการแก้ไขงานไปเรื่อยๆ จนกว่าผู้กำกับภาพยนตร์จะพึงพอใจ (ยันตกร ยุสานนท์, 2547)

1.4.3.3 การแก้สีภาพยนตร์

เนื่องด้วยในปัจจุบันมีการถ่ายทำภาพยนตร์ในระบบดิจิทัล แทนที่การถ่ายทำภาพยนตร์ในระบบฟิล์ม ทำให้เป็นการช่วยลดทอนปัญหาความยุ่งยากต่างๆ ทั้งยังช่วยลดทอนขั้นตอนในการทำงานได้อีกด้วย โดยเริ่มตั้งแต่ในขั้นตอนการถ่ายทำภาพยนตร์ ที่ในอดีตกองถ่ายอาจต้องประสบกับ

ปัญหาฟิล์มหมด หรือเมื่อไปล้างฟิล์มแล้วพบว่าฟิล์มมีปัญหา อย่างไรก็ตาม แม้ว่าคุณภาพบางอย่างของการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยระบบดิจิทัลอาจจะยังดีไม่เท่ากับการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยระบบฟิล์ม แต่คุณภาพของภาพที่เกิดจากการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยระบบดิจิทัลก็กำลังพัฒนาไปในทิศทางที่ดีขึ้นเรื่อยๆ จนมีการคาดการณ์กันว่าในอนาคตคุณภาพของภาพที่เกิดจากการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยระบบดิจิทัล จะมีความใกล้เคียงกับการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยระบบฟิล์ม ทั้งนี้ภาพยนตร์เรื่องสุดท้ายของบรรจงที่ได้ถ่ายทำด้วยระบบฟิล์มคือ ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง”

สำหรับขั้นตอนการแก้สีภาพยนตร์ในระบบดิจิทัลจะมีความคล้ายคลึงกับในระบบฟิล์ม แต่การแก้สีภาพยนตร์ในระบบดิจิทัลจะมีความสะดวกและรวดเร็วมากกว่า กล่าวคือหากเป็นในอดีตจะต้องมีการร้อยฟิล์มเข้าเครื่อง index แล้วจากนั้นผู้กำกับภาพยนตร์ก็จะนั่งชม ซึ่งในบางครั้งอาจมีการฉายผ่านโรงภาพยนตร์ โดยผู้กำกับภาพยนตร์จะต้องทำการพิจารณาภาพทีละช็อตว่าช็อตนี้มืดหรือสว่างเกินไปหรือไม่ โดยหากมีช็อตที่ต้องแก้ไข เช่น ช็อตนี้มืดเกินไป ทีมงานที่รับผิดชอบงานนี้ก็จะต้องไปปรับความสว่างเพิ่มขึ้นอีกหนึ่งขั้น (stop) แล้วปริ้นท์ใหม่มาให้ผู้กำกับภาพยนตร์ดูจึงจะทราบได้ว่าช็อตที่แก้ไขไปแล้วเป็นอย่างไร แต่การแก้สีภาพยนตร์ในระบบดิจิทัลจะใช้การเทเลซีน ซึ่งมีข้อดีคือ ในขณะที่มีการแก้ไขก็จะสามารถเห็นภาพได้ในทันทีว่า ช็อตที่แก้ไขแล้วเป็นอย่างไร อย่างในภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง บรรจงก็ได้มีการใช้เทเลซีนเพื่อช่วยเพิ่มให้หน้าผีเกดเป็นสีม่วงมากยิ่งขึ้น

1.4.3.4 การตั้งชื่อภาพยนตร์

บริษัทจีทีเอชจะมีการช่วยกันระดมความคิดและเสนอชื่อภาพยนตร์ต่างๆ ภายในห้องประชุมจากทีมครีเอทีฟ จิระ วรรณฤดี แต่วิสูตรเป็นผู้ที่ชอบการตั้งชื่อภาพยนตร์มากที่สุด ซึ่งกลวิธีในการตั้งชื่อภาพยนตร์ของวิสูตรก็คือ การค้นหาจุดแข็งของภาพยนตร์ให้พบ

สำหรับการตั้งชื่อภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ภาพยนตร์เรื่องนี้มีชื่อเป็นภาษาอังกฤษอยู่แล้วว่า “Shutter” จากการตั้งชื่อของบรรจงเอง แต่เมื่อจะสื่อสารให้ผู้ชมภาพยนตร์เข้าใจมากขึ้น จึงต้องมีชื่อที่เป็นภาษาไทยอย่างเป็นทางการ โดยจะต้องคิดคำมาต่อท้ายคำว่า “ชัตเตอร์” เนื่องจากชื่อชัตเตอร์อย่างเดียวฟังดูสั้นห้วนจนเกินไป ซึ่งในตอนแรกก็ได้มีการตั้งชื่อว่า “วิญญาณในภาพถ่าย” หรือ “เงาบาป” ซึ่งบรรจงรู้สึกว่าเหมือนกับเป็นชื่อละคร ต่อมาบรรจงจึงตัดสินใจส่งไปขอความเห็นจากวิสูตร ซึ่งวิสูตรก็ได้แนะนำมาหนึ่งชื่อคือ “กดติดวิญญาณ” เพราะว่าเป็นชื่อที่เกี่ยวข้องกับกล้องถ่ายภาพ แล้วเวลาที่ถ่ายภาพก็จะมีการถ่ายติดหรือถ่ายไม่ติด ยิ่งไปกว่านั้นการต่อท้ายชื่อเรื่องว่า “กดติดวิญญาณ” ยังเป็นการบ่งบอกได้อย่างชัดเจนว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ผีที่มีความน่ากลัว ภายหลังจากนั้นทุกคนจึงล้มเลิกการตั้งชื่อเรื่องเลย เพราะทุกคนมีมติเป็นเอกฉันท์ว่า ชื่อเรื่องนี้เป็นชื่อที่ดีที่สุด (สลิลา มหันต์เชิดชูวงศ์ และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2555)

กรณีภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” มีที่มาจากการที่ผู้กำกับภาพยนตร์ผี 4 คน รวมตัวกันได้ก่อนแล้วจึงค่อยคิดชื่อเรื่อง โดยวรรณฤดีเป็นคนตั้งชื่อภาพยนตร์เรื่องนี้ เพราะคำว่า “แพร่ง” มีความน่าสนใจและมีความหมายเกี่ยวพันกับเรื่องผีอยู่แล้ว โดยคำที่คนรู้สึกคุ้นเคยก็เช่น ทางสามแพร่ง ซึ่งทำให้นึกถึงความเฮี้ยน อาถรรพ์ ความน่ากลัวต่างๆ แต่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ประกอบไปด้วยภาพยนตร์สั้นจำนวน 4 ตอน จึงตั้งชื่อเป็น “สี่แพร่ง” ซึ่งมีความหมายในอีกนัยหนึ่งว่าจะมีความสนุกสนานที่เพิ่มมากขึ้น รวมทั้งมีรสชาติที่หลากหลาย ไม่ได้มีแต่ความน่ากลัวเพียงอย่างเดียว

กรณีภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” มีชื่อเดิมที่ตั้งในตอนแรกว่า “โซลเมท” (Seoul-mate), “ทัวร์รักแท้ แค่ 6 วัน 7 คืน” โดยภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ที่ตั้งชื่อได้ยากมาก เมื่อวิสูตรได้รับหน้าที่ให้ตั้งชื่อภาพยนตร์เรื่องนี้ ก็คิดไม่ออกอยู่นานถึงขั้นเดินทางไปพักผ่อนหาแรงบันดาลใจที่หัวหิน จากนั้นก็กลับมาพร้อมกับเสื้อยืดที่พิมพ์ลายเป็นตัวหนังสือสีแดง อันมีข้อความว่า “ดำ จัง แก” ซึ่งทำให้วิสูตรเกิดแนวคิดขึ้นมาว่า คนไทยชอบนำคำ 3 คำมาเรียงต่อกัน เพื่อให้ดูเหมือนว่าเป็นชื่อคนในภาษาเกาหลี และในขณะเดียวกันก็ฟังดูตลก เช่น ยุง บิน ชุม หรือ วอน นอน คุก ทั้งนี้วิสูตรจึงได้นำแนวคิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ แต่ต้องเลือกคำที่มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อหาของภาพยนตร์ จนกลายเป็น “กวน มึน ฮา” ซึ่งคล้ายกับภาษาเกาหลี ทั้งยังสามารถบ่งบอกอารมณ์ในภาพยนตร์ได้เป็นอย่างดี ต่อมายงยุทธได้เสนอแนะเพิ่มเติมว่า ควรจะเปลี่ยนจาก “ฮา” เป็น “โฮ” เนื่องจากเนื้อหาครึ่งหลังในภาพยนตร์มีความเป็นดราม่าสูง แล้วยังมีความซาบซึ้งอีกด้วย ดังนั้นถ้าหากจะตั้งชื่อว่า “กวน มึน ฮา” ก็จะดูไม่ตรงกับเนื้อเรื่องมากจนเกินไป สุดท้ายจึงได้มีการปรับแต่งจนกระทั่งได้เป็นชื่อ “กวน มึน โฮ” (สลิลา มหันต์เชิดชูวงศ์ และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2555) ทั้งนี้นันทขว้างมีความคิดเห็นว่า แต่ละคำในชื่อของภาพยนตร์เรื่องนี้มีความหมายสมบูรณ์ในตัวเอง

“จังหวะที่คนไทยกำลังเห่อ ฮิต คลั่ง วัฒนธรรม K-pop การใช้คำว่า กวน มึน โฮ ซึ่งคุณวิสูตรเป็นคนตั้ง มันลงจังหวะคำพอดีเลย แต่ละคำพอแยกกัน มันก็ทำหน้าที่ฟังก์ชั่นในความหมายว่า กวนก็กวน มึนก็มึน โฮก็ร้องไห้ แต่พอมันมารวมกันมันกลายเป็นภาษาเกาหลีก็ได้” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

กรณีภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ชื่อเรื่องมีการใช้จุด 2 จุด ซึ่งเป็นการผิดหลักไวยากรณ์ภาษาไทย ที่จะต้องใช้ 3 จุด ทั้งนี้เพราะบริษัทจีทีเอชเชื่อถือในเรื่องการเสริมดวงมาก

1.4.3.5 การโฆษณาประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์

ในฐานะของการเป็นสตูดิโอผู้จัดจำหน่ายภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” บริษัทจีทีเอชจะคิดจุดขายจากตัวภาพยนตร์หรือสิ่งที่เป็นจริงจากในภาพยนตร์เรื่องนั้น แต่จะไม่เคยตั้งเป้าหมายทางการตลาดขึ้นมาก่อน แล้วจึงค่อยสร้างภาพยนตร์เพื่อให้สอดรับกับเป้าหมายทางการตลาดนั้น โดยฝ่ายที่ดูแลด้านการตลาดจะเข้ามาในขั้นตอนสุดท้ายของการสร้างภาพยนตร์ ซึ่งการคิดทำตลาดของภาพยนตร์เรื่องนี้จะอ้างอิงกับประเด็นความคิดหลักของภาพยนตร์ที่มีความแข็งแรงมาก

เช่น การปล่อยภาพยนตร์ตัวอย่างที่เป็นภาพวิญญาณ ซึ่งมาจากความคิดของผู้กำกับภาพยนตร์อย่างบรรจงและภาคภูมิ ที่เป็นคนชอบคิดทิศทางด้านการตลาด ส่วนโปสเตอร์ของภาพยนตร์เรื่องนี้จะมีคนมาจ้องมองมากที่สุด เพราะว่าพวกเขาต้องการจะมองหารูปผี ส่วนปัจจัยสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ประสบความสำเร็จ นอกเหนือไปจากการมีเนื้อเรื่องที่ดีก็คือ ความเชี่ยวชาญของวิสูตรผู้บริหารของบริษัทจีทีเอชในการค้นหาจุดขายของภาพยนตร์ อันได้แก่ การเลือกจังหวะวันเข้าฉาย วันที่ 9 เดือน 9 ที่มีความสอดรับกับประเด็นคำพูดที่ว่า “วันที่ 9 เดือน 9 วิญญาณจะติดตา” โดยคำว่า “วิญญาณจะติดตา” ก็เป็นประโยคที่มีความแข็งแรงมาก (สำรวจหนัง GTH ผ่านสายตาผู้อำนวยการสร้าง, 2553)

ในฐานะของการเป็นสตูดิโอผู้ผลิตภาพยนตร์ บริษัทจีทีเอชมองว่าตัวภาพยนตร์กับสื่อโฆษณาประชาสัมพันธ์ของภาพยนตร์จะต้องมีความสอดคล้องหรือตรงกัน โดยบริษัทจีทีเอชจะเริ่มต้นจากการสนใจที่ตัวภาพยนตร์ก่อน หมายความว่าภาพยนตร์จะต้องสร้างจากสิ่งที่ผู้สร้างรู้สึกชื่นชอบและต้องการจะทำ หลังจากนั้นจึงค่อยค้นหาจุดแข็งหรือกลยุทธ์การขายภาพยนตร์เพื่อเผยแพร่ภาพยนตร์ออกสู่สาธารณชน โดยบริษัทจีทีเอชจะดำเนินการโฆษณาประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ค่อนข้างล่าช้า คือก่อนภาพยนตร์จะเข้าฉายเพียงไม่นาน เนื่องจากฝ่ายการตลาดต้องการจะรอชมภาพยนตร์ทั้งเรื่องเสียก่อน โดยในระหว่างการถ่ายทำทีมงานก็อาจจะมีการคัดเลือกบางประเด็นที่มีความน่าสนใจมาประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อออนไลน์ เช่น เว็บไซต์ยูทูบ เว็บไซต์ เฟซบุ๊ก อินสตาแกรม นอกจากนี้บริษัทจีทีเอชยังมีผู้บริหารอย่างวิสูตรที่เชี่ยวชาญในการคิดทิศทางการตลาดเป็นอย่างมาก ซึ่งแนวคิดสำคัญที่วิสูตรใช้ในการโฆษณาประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์ ได้แก่ Do กับ Don’t และ Counter Programming (MR.COFFEE, 2555)

Do กับ Don’t คือ สิ่งที่ควรทำและไม่ควรทำ อันเป็นหลักการโฆษณาประชาสัมพันธ์ที่คนในบริษัทจีทีเอชยึดถือปฏิบัติมาเป็นระยะเวลานาน โดยในภาพยนตร์หนึ่งเรื่องจะมีจุดขายจำนวนมาก แต่สิ่งที่ต้องพิจารณาคือ อะไรเป็นสิ่งที่ควรนำเสนอ แล้วอะไรเป็นสิ่งที่ไม่ควรนำเสนอ ซึ่งถ้าทางฝ่ายบริหารกับแผนกประชาสัมพันธ์ไม่พูดคุยตกลงกันให้ชัดเจนเสียก่อน บางครั้งอาจทำให้การโฆษณาประชาสัมพันธ์เป็นไปในคนละทิศทาง กล่าวคือแผนกประชาสัมพันธ์อาจจะคิดว่าเขียนข่าวไปเช่นนี้จะทำให้ภาพยนตร์เกิดความน่าสนใจ แต่ทางฝ่ายบริหารอาจเกิดความตกใจว่าข่าวนี้ไม่สามารถบอกสื่อได้ เพราะฉะนั้นทางที่ดีที่สุดคือ ทั้งสองฝ่ายต้องมาร่วมตกลงกันให้เกิดความชัดเจนว่า อะไรคือ Do และอะไรคือ Don’t โดย Do หมายถึง จุดแข็งหรือสิ่งที่บริษัทจีทีเอชจะต้องนำเสนอ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” มีจุดขาย 4 ประการ ได้แก่ การนำเสนอตำนานแม่นาค การนำเสนอในแง่ความรักให้มีความชัดเจนว่าสองคนนี้รักกันมาก การนำเสนอความน่ากลัว และสุดท้ายต้องนำเสนอว่าเป็นภาพยนตร์ตลก ซึ่งทั้ง 4 ประการนี้ล้วนเป็นคาแรกเตอร์หรือจุดแข็งสำคัญของภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก ..พระโขนง” ที่ต้องโฆษณาประชาสัมพันธ์ให้ผู้ชมทราบอย่างครบถ้วน จะปราศจากข้อใดข้อหนึ่งไม่ได้ ดังจะเห็นได้จากการที่ภาพยนตร์ตัวอย่างของภาพยนตร์เรื่องนี้ทุกชิ้นจะต้องประกอบไปด้วยอารมณ์

ของความรัก ความน่ากลัว และความตลก พร้อมกับทำให้ผู้ชมเข้าใจจุดที่อาจก่อให้เกิดคำถามและข้อสงสัยต่างๆ ตามมาได้ เช่น พี่มาร์ค-พี่มาก หรือสาเหตุการใช้ภาษาวัยรุ่นในภาพยนตร์ เป็นต้น ทั้งนี้จึงอาจกล่าวได้ว่า การทำการตลาดที่สำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้คือ การทำให้ผู้ชมเข้าใจอย่างชัดเจนว่า "คอนเซปต์" กับ "หน้าหนัง" เป็นอย่างไร และจะได้พบกับ "เนื้อใน" ที่เป็นอะไรบ้าง เพื่อไม่ให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจผิด จนไม่ยอมเข้ามาชมภาพยนตร์ ส่วน Don't หมายถึง จุดอ่อนหรือสิ่งที่บริษัทจีทีเอชจะต้องให้ความระมัดระวังไม่ไปพูดถึง โดยกรณีของ Don't ที่เห็นชัดเจนที่สุดก็คือ ภาพยนตร์เรื่อง "5 แพร่ง" ตอนคนกอง ที่มีมาช่าแสดงนำ ซึ่ง Don't คือ การห้ามบอกว่ามาช่าแสดงตลกอย่างเด็ดขาด ทั้งในรูปแบบของการเขียนข่าวและการโฆษณาประชาสัมพันธ์ตามในสื่อต่างๆ หรือแม้แต่ภาพยนตร์ตัวอย่างก็ต้องดำรงรักษาความเป็นภาพยนตร์ผีไว้เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกถึงความน่ากลัว เพราะการบอกว่ามาช่าแสดงตลกในเรื่องนี้ จะทำให้ตัวภาพยนตร์เกิดความขัดแย้งกับหน้าหนังเป็นอันมาก แล้วผู้ชมก็จะเกิดความสับสนว่าจะได้ชมภาพยนตร์ที่มีลักษณะเป็นเช่นไรกันแน่ ดังนั้นเมื่อมี Don't ข้อนี้แล้ว ทุกคนในบริษัทจีทีเอชก็จะไม่มีใครไปกล่าวถึงหรือเขียนข่าวออกมาในลักษณะว่ามาช่าแสดงตลกในภาพยนตร์เรื่องนี้ จนกว่าที่ภาพยนตร์จะเปิดเผยตัวเองในที่สุด โดยเมื่อภาพยนตร์ได้เข้าฉายแล้ว ผู้ชมก็จะรู้สึกประหลาดใจและพูดถึงว่ามาช่าแสดงตลกได้อย่างไร สำหรับกรณีของภาพยนตร์เรื่อง "พี่มาก ..พระโขนง" จินามีความคิดเห็นว่า ถ้าจะโฆษณาประชาสัมพันธ์ภาพยนตร์เรื่องนี้ว่าเป็นภาพยนตร์ตระกูลรักโรแมนติก จะทำให้ตลาดผู้ชมมีขนาดไม่ใหญ่ จึงต้องทำการโฆษณาประชาสัมพันธ์ว่าเป็นภาพยนตร์ตระกูลตลก แต่ในขณะเดียวกันภาพยนตร์เรื่องนี้ก็มีเนื้อหาในด้านความรักที่ผสมผสานอยู่ด้วย ดังนั้นเมื่อผู้ชมได้ไปชมก็จะได้รับความประทับใจกลับออกมา (วิไลรัตน์ เอมเอี่ยม, 2556)

วิสูตรสรุปว่า การที่ภาพยนตร์เรื่องหนึ่งจะประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากได้ จะต้องมีองค์ประกอบ 3 สิ่ง ที่มีความแข็งแรงอย่างครบถ้วน ได้แก่ คอนเซปต์ เนื้อใน และการโฆษณาประชาสัมพันธ์ ซึ่งเนื้อในเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุด ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง "พี่มาก..พระโขนง" ที่มีคอนเซปต์ที่ดีเพราะสร้างมาจากตำนานแม่นาคพระโขนง ที่คนทุกวัยรู้จัก มีการเปลี่ยนมุมมองการเล่าเรื่องจากแม่นาคมาเป็นพี่มาก ซึ่งมีความสดใหม่และลงตัว ประสานกับตัวละครหลักทั้ง 4 ตัว จากคนกลางและคนกอง ที่ทำให้หน้าหนังดูมีความบันเทิงเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ภาพยนตร์ตัวอย่างก็ยังช่วยแก้ปัญหาเรื่องพี่มากหน้าเป็นลูกครึ่งและการไม่ใช้ภาษาโบราณได้อีกด้วย ("Shutdown or restart??? ฝ่าวิกฤติ หนังไทย 2556-2557," 2557)

และอีกแนวคิดคือ การต้านทานโปรแกรมซึ่งกันและกัน (Counter Programming) ซึ่งเป็นทฤษฎีการวางโปรแกรมฉายภาพยนตร์ของต่างประเทศ หมายความว่าถ้าภาพยนตร์สองเรื่องมีอารมณ์และกลุ่มเป้าหมายที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ก็สามารถเข้าฉายพร้อมกันได้ เช่น กรณีของภาพยนตร์แนวผีตลกอย่าง "พี่มาก..พระโขนง" ที่สามารถเลือกช่วงเวลาในการเข้าฉายพร้อมกับภาพยนตร์เรื่อง "G.I. Joe" ซึ่งเป็นภาพยนตร์ฟอร์มใหญ่แนวต่อสู้จากต่างประเทศได้ เพราะวิสูตรมองว่า กลุ่มผู้ชม

ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” มีความเป็นชาวบ้านมากกว่า และไม่ได้มีความซื่อสัตย์ภักดีกับภาพยนตร์ต่างประเทศมากเท่าไร โดยการปะทะหรือต้านกันเช่นนี้ (counter) ทำให้เกิดผลลัพธ์คือต่างฝ่ายต่างก็รายได้ดีทั้งคู่ ไม่มีฝ่ายใดต้องเสียประโยชน์ (วิไลรัตน์ เอมเอี่ยม, 2556)

นอกจากนี้การที่ภาพยนตร์มีวลียอดนิยม จนผู้ชมนำไปใช้กันอย่างแพร่หลายในสังคม ก็เป็นแรงผลักดันสำคัญอีกประการหนึ่งที่ทำให้ภาพยนตร์ประสบความสำเร็จได้ง่ายขึ้น ดังเช่นกรณีของภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” อาทิเช่น “เฮิร์ทเหรอจ๊ะ” วลีกระแนะกระแหนที่นางเอกพูดใส่พระเอก หรือจะเป็น “คิดว่าถ่อยแล้วเท่เหรอ” และ “(ขอกอดอีกทีได้ปะ)...ก็ไม่ได้ห้ามหนิ” ซึ่งวิสูตรมองว่าบริษัทจีทีเอชไม่ได้ตั้งใจจะเขียนวลีดังกล่าวขึ้นมาเพื่อให้เป็นที่นิยม แต่วลีเหล่านั้นเกิดขึ้นได้จากการที่ทีมงานใส่ใจกับรายละเอียดของงานในทุกขั้นตอน

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาถึงการถ่ายทอดอัตลักษณ์ในภาพยนตร์ของบรรจง จะพบว่าปัจจัยหลักที่ทำให้ภาพยนตร์ของบรรจงเกิดอัตลักษณ์จนกระทั่งประสบความสำเร็จ มีอยู่ 2 ประการ ได้แก่ การมีต้นทุนที่ดีและทักษะการสร้างภาพยนตร์ โดยในแง่ของการมีต้นทุนที่ดีคือ บรรจงมีความถนัดและเชี่ยวชาญในการสร้างภาพยนตร์ตลก ซึ่งเป็นแนวภาพยนตร์ที่ผู้ชมคนไทยมักมีจริตชื่นชอบโดยพื้นฐานอยู่แล้ว ยิ่งไปกว่านั้น บรรจงยังเป็นคนที่มีรสนิยมความชอบหรือไม่ชอบคล้ายคลึงกับคนส่วนใหญ่ของประเทศ อย่างเช่นมุกตลกที่จะนำมาใช้ในภาพยนตร์ บรรจงก็สามารถใช้ตัวเองเป็นสิ่งชี้วัดก่อนได้เลยว่ามุกนี้ตลกหรือไม่ตลก ทำให้ภาพยนตร์ของบรรจงมีแนวโน้มที่จะประสบความสำเร็จได้ง่าย เนื่องจากรสนิยมในแง่อารมณ์ขันระหว่างฝ่ายผู้สร้างกับฝ่ายผู้ชมค่อนข้างตรงกัน นอกจากนี้การที่บรรจงเข้าใจที่เลือกนำตัวตนหรือลักษณะนิสัยส่วนตัว ไม่ว่าจะเป็นการพูดจาเสียดสีหรือความกวน มาถ่ายทอดลงในภาพยนตร์ผ่านการใช้ตัวละคร ก็ทำให้กลายเป็นจุดแข็งของภาพยนตร์ เนื่องจากคาแรกเตอร์ดังกล่าวเป็นคาแรกเตอร์ที่มีความแปลกใหม่ และมักไม่พบในภาพยนตร์ไทย จึงทำให้ผู้ชมสามารถจดจำตัวละครได้ง่ายและเป็นที่กล่าวขวัญถึงในกลุ่มของผู้ชม

ส่วนด้านทักษะการสร้างภาพยนตร์ บรรจงเป็นคนที่มีความสามารถสูง ทั้งยังเรียนรู้การสร้างภาพยนตร์จากการชมภาพยนตร์จำนวนมาก ใช้ชีวิตผ่านภาพยนตร์อย่างทุ่มเทจริงจังจนแทบจะไม่มีมิติอื่น อันก่อให้เกิดแรงบันดาลใจที่ดีในการสร้างภาพยนตร์ต่างๆ จำนวนมาก ทั้งในแง่ของการเล่าเรื่อง เทคนิคทางภาพยนตร์ หรือการผสมผสานตระกูลของภาพยนตร์ ทั้งนี้แม้ว่าภาพยนตร์ที่เป็นแรงบันดาลใจส่วนใหญ่ของบรรจงจะเป็นภาพยนตร์ต่างประเทศ โดยเฉพาะภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด ทว่าเมื่อบรรจงต้องการนำภาพยนตร์ที่เป็นแรงบันดาลใจเหล่านั้นมาปรับใช้กับภาพยนตร์ของตนเอง บรรจงก็สามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้อย่างมีชั้นเชิง ตลอดจนมีการนำมาปรับเปลี่ยนเพื่อให้เข้ากับบริบทของสังคมไทย อันจะเข้าถึงกลุ่มผู้ชมในวงกว้างได้มากขึ้น

2. การวิเคราะห์การเล่าเรื่องและการผสมผสานตระกูลภาพยนตร์ของบรรจง

แบ่งเนื้อหาย่อยออกเป็น การผสมผสานโครงเรื่อง การวิเคราะห์การเล่าเรื่องตามตระกูลของภาพยนตร์สยองขวัญและภาพยนตร์รัก การวิเคราะห์กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน การผสมผสานตระกูลของภาพยนตร์ และงานสร้างของภาพยนตร์ โดยจัดเรียงหัวข้อตามชื่อของภาพยนตร์ ดังต่อไปนี้

2.1 ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ”

การผสมผสานโครงเรื่อง ตระกูลของภาพยนตร์ และมุกตลก

ในตอนแรกบรรจงไม่ได้มีเจตนาที่จะสร้างภาพยนตร์เรื่องแรกเป็นภาพยนตร์ผีสยองขวัญ เพราะมองว่าเป็นสิ่งที่ทำได้ยากมากและต้องทำงานหนัก ในขณะที่บางคนจะเลือกทำภาพยนตร์ผีเป็นภาพยนตร์เรื่องแรกในชีวิตเพราะเห็นว่าทำการตลาดได้ง่าย แต่สุดท้ายบรรจงก็ได้สร้างภาพยนตร์ผีสยองขวัญ เพราะเรื่องราวที่มากระทบใจเป็นแนวสยองขวัญ ประกอบกับในขณะนั้นภาพยนตร์ผีสยองขวัญกำลังได้รับความนิยม ทั้งนี้ภาพยนตร์เรื่องนี้มีจุดเริ่มต้นจากโจทย์ที่ได้รับจากทางบริษัทฟีโนมีนาว่าให้เขียนบทภาพยนตร์ตระกูลใดก็ได้ ขอเพียงเป็นเรื่องที่ดี บรรจงกับภาคภูมิจึงร่วมกันคิดโครงเรื่องและทดลองเขียนเป็นบทภาพยนตร์มาประมาณ 5 เรื่อง ที่มีตระกูลของภาพยนตร์ที่แตกต่างกันออกไป ตั้งแต่ภาพยนตร์แนวรัก แนวตลก ไปจนกระทั่งถึงภาพยนตร์แนวลึกลับ ระทึกขวัญ ปรากฏว่าทางบริษัทฟีโนมีนาได้เลือกเรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ซึ่งเป็นเรื่องที่บรรจงรู้สึกมั่นใจมากที่สุด และเมื่อบรรจงนำโครงเรื่องนี้ไปเล่าให้ผู้อื่นฟัง ทุกคนก็จะให้ความคิดเห็นตรงกันว่าโครงเรื่องนี้ดีมากและน่ากลัวมาก โดยบรรจงสังเกตว่าธรรมชาติของเรื่องผี ถ้าหากเรื่องที่เล่ามีความสมจริงเมื่อเล่าจนจบจะต้องสามารถทำให้ผู้ฟังรู้สึกขนลุกได้ ต่อมาทางบริษัทฟีโนมีนาจึงได้มอบหมายให้บรรจงกับภาคภูมิเป็นผู้กำกับภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วย (ยวิษฐา, 2547 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2547)

โครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดจากการที่ภาคภูมิชอบเรื่องของการระลึกชาติและกำลังนำมาพัฒนาเป็นบทภาพยนตร์อีกเรื่องหนึ่ง โดยบรรจงอยากให้เป็นแนวระทึกขวัญเล็กน้อย แล้วในตอนนั้นบรรจงก็ไปซื้อหนังสือเพื่อมาอ่านค้นคว้าว่าจะระลึกชาติเกี่ยวกับอะไร จากนั้นก็บังเกิดความคิดที่ว่าภาพยนตร์สยองขวัญจะสามารถสร้างความน่ากลัวได้ ถ้าหากเป็นเรื่องที่ไปอ้างอิงมาจากเหตุการณ์จริงที่มีความน่ากลัวและผู้คนในสังคมเคยมีส่วนร่วม เช่น เหตุการณ์ทางการเมือง 14 ตุลา, 6 ตุลา เมื่อบรรจงได้เปิดดูหนังสือเก่าเล่มหนึ่งที่มีภาพเกี่ยวกับเหตุการณ์ 14 ตุลา จำนวนมาก ก็ได้พบภาพหนึ่งซึ่งเป็นภาพถ่ายสีซีเปียของคณะปฏิวัติหรือทหารในชุดเครื่องแบบกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งที่นั่งเรียงรายกันอยู่บนอัฒจันทร์ โดยในภาพไม่ได้มีวิญญาณหรือเงาปรากฏให้เห็น แต่ด้วยใบหน้าของคนโบราณในภาพและความขลังเก่าของภาพ จึงทำให้เกิดความรู้สึกว่าน่ากลัว แม้ว่าต่อมาภาพยนตร์เรื่องนั้นจะทำไม่สำเร็จ แต่ก็ทำให้บรรจงกับภาคภูมิได้แรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์เรื่องใหม่นั่นคือ “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” เพราะจากความน่ากลัวของภาพถ่ายภาพนั้นทำให้ภาคภูมินึกไปถึงรูปภาพ

ที่นิยมส่งต่อกันตามอินเทอร์เน็ต เช่น การที่เคยได้รับอีเมลที่ส่งต่อกันมา จำพวกรูปวิญญาณหรือรูปที่มีแสงประหลาด ซึ่งเมื่อโหลดภาพมาดูโดยเฉพาะในเวลากลางคืน ก็จะรู้สึกว่ามีความน่ากลัว ผนวกกับที่ภาคภูมิชอบชมรายการสารคดีที่นำเสนอเรื่องของภาพถ่ายติดวิญญาณ ได้แก่ รายการมิติลี้ลับ รายการสี่ทุ่มสแควร์ที่ปัจจุบันเปลี่ยนชื่อเป็นตีสิบ โดยในช่วงท้ายของรายการสี่ทุ่มสแควร์จะมีการแสดงภาพถ่ายติดวิญญาณ ซึ่งเป็นสิ่งที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากจากกลุ่มวัยรุ่นในสมัยนั้น ส่วนบรรจงที่ได้ชมภาพถ่ายติดวิญญาณที่ออกอากาศในประมาณช่วงตีหนึ่งตีสอง ก็จะกลัวมากจนนอนไม่หลับ ต้องชมรายการเพลงลูกทุ่งต่ออีกเป็นชั่วโมง ต่อมาในภายหลังบรรจงจึงได้นำภาพถ่ายที่เคยออกอากาศในรายการสี่ทุ่มสแควร์มาใช้ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ด้วย (ยวิษฐา, 2547 ; ยันตกรยุสานนท์, 2547)

เมื่อได้ประเด็นเป็นภาพถ่ายติดวิญญาณแล้ว พวกเขาจึงคิดต่อว่าถ้านำไปสร้างเป็นภาพยนตร์ก็น่าจะมีความน่าสนใจ โดยเฉพาะประเด็นความคลุมเครือระหว่างภาพถ่ายติดวิญญาณกับภาพถ่ายเสียและภาพถ่ายติดวิญญาณนั้นเป็นของจริงหรือทำขึ้นมาเป็นของปลอม เพราะยังไม่มีภาพยนตร์ผีในโลกเรื่องใดที่นำเสนอประเด็นภาพถ่ายติดวิญญาณโดยตรง นั่นคือยังไม่เคยมีผีที่ปรากฏผ่านภาพเหล่านั้น ซึ่งบรรจงรู้สึกว่าประเด็นนี้มีความแข็งแรง และในวันนั้นบรรจงก็คิดชื่อภาพยนตร์ได้ว่า The Shutter หลังจากนั้นก็ไปศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับประเด็นนี้เพิ่มเติมอย่างจริงจัง ทั้งจากข้อมูลประเภทบุคคลและหนังสือ เนื่องจากไม่ต้องการให้ภาพยนตร์นำเสนอประเด็นภาพถ่ายวิญญาณแค่เพียงผิวเผิน ซึ่งประเภทหนังสือ ได้แก่ หนังสือเกี่ยวกับเรื่องเร้นลับ ตำราเกี่ยวกับเรื่องภาพถ่ายวิญญาณของอเมริกาที่มีข้อมูลละเอียดมาก ชื่อว่า “spelicial photography” ซึ่งเป็นการศึกษาในเชิงวิทยาศาสตร์ ที่มีวิธีการถ่ายทำหรือวิธีการที่สามารถตรวจสอบจับวิญญาณได้จริง แล้วนอกจากนี้ประเด็นนี้ยังเคยถูกนิตยสาร “ไทม์” นำเสนอให้เป็นประเด็นสำคัญ โดยใช้ศัพท์ทางวิชาการว่า “ภาพถ่ายทางจิตวิญญาณ” ส่วนข้อมูลประเภทบุคคล ก็ได้มีการค้นคว้าจนพบว่า มีผู้ที่เก็บสะสมและศึกษารูปเหล่านี้อย่างจริงจังมากจนแทบจะเป็นเชิงวิทยาศาสตร์ ได้แก่ ดร.เทพพนม เมืองแมน กับ ดร.นัยพินิจ คชภักดี ซึ่งผู้รู้ทั้งสองคนเป็นอาจารย์สอนในมหาวิทยาลัย ที่ไม่ได้เชื่อในเรื่องของภาพถ่ายเหล่านี้อย่างงมงาย แต่เชื่อในหลักวิทยาศาสตร์ว่าวิญญาณเป็นพลังงานชนิดหนึ่ง ดังนั้นเรื่องวิญญาณจึงเป็นเรื่องที่พิสูจน์ได้ ทั้งนี้บรรจงกับภาคภูมิได้ไปปรึกษากับอาจารย์ผู้รู้ในประเด็นนี้ทั้งสองคน ทั้งยังได้นำภาพถ่ายติดวิญญาณที่อาจารย์เก็บรวบรวมไว้ รวมถึงนำภาพถ่ายติดวิญญาณจากทางคนรู้จักของภาคภูมิ และกมล ทองพลับ จากรายการ “เดอะ ช็อก” มาอ้างอิงในภาพยนตร์เรื่องนี้ด้วย (ยวิษฐา, 2547 ; ยันตกรยุสานนท์, 2547 ; หนึ่งเดียว, 2552)

หลังจากที่ได้คำสำคัญว่า “ชัตเตอร์” แล้ว บรรจงก็ต้องคิดโครงเรื่องต่อ โดยนำวิธีการสร้างแผนผังความคิดอันเป็นวิธีที่เขาเคยเรียนรู้มาจากสมัยที่ทำงานโฆษณามาใช้ในภาพยนตร์เรื่องนี้ กล่าวคือต้องนำคำว่า “ชัตเตอร์” มาแตกเป็นประเด็นย่อยให้ได้ว่าคำนี้นำไปสู่อะไรได้บ้าง เช่น การ

ล้างรูป แสงแฟลช ร้านถ่ายรูป และทุกสิ่งทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายภาพ ซึ่งแรกเริ่มนั้นบรรจงคิดไว้ว่าอาจจะให้ตัวละครเอกเป็นนักข่าวอาชญากรรม แล้วจึงเปลี่ยนมาเป็นช่างภาพ พร้อมกับให้มีเงาวิญญาณ จากนั้นจึงคิดว่าจะผูกร้อยให้เป็นเรื่องราวในภาพยนตร์ได้อย่างไร บรรจง ภาคภูมิ และผู้เขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้จึงต้องคอยปรึกษาหารือกันและลองเสนอความคิดกันไปเรื่อยๆ ทั้งนี้บรรจงมองว่าการเขียนบทภาพยนตร์ต้องใช้เวลาเป็นปี เพราะบทภาพยนตร์ต้องเข้าใจมนุษย์ ดังนั้นจึงต้องออกสำรวจชีวิตผู้คนในหลายๆ ด้านที่ไม่ใช่ชีวิตของตนเอง และศึกษาพฤติกรรมอย่างจริงจัง เช่น ในภาพยนตร์เรื่องนี้ก็จะเป็นการศึกษาในแง่ของช่างภาพ รวมถึงความรู้สึกผิดบาปของคน (ยันตกร ยุสานนท์, 2547 ; ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556)

เมื่อได้โครงเรื่องที่เกี่ยวกับภาพถ่ายวิญญาณมาแล้ว แต่การสร้างเรื่องโดยมุ่งเน้นให้มีผีมาปรากฏตัวเพียงอย่างเดียว ภาคภูมิมองว่าจะทำให้ภาพยนตร์เกิดความน่าเบื่อและยังไม่เพียงพอสำหรับการสร้างเรื่องราวที่ดี จึงต้องนำมาผนวกรวมกับตอนจบที่บรรจงคิดขึ้นได้ซึ่งมีความแข็งแรงมาก นั่นคือผีขี่คอ เพื่อให้เรื่องราวโดยรวมจับต้องได้และเกิดความแข็งแรงตามไปด้วย หลังจากที่คิดตอนจบผีขี่คอขึ้นได้ก่อน บรรจงก็นำมาคิดเพื่อแปลงเป็นภาพได้ว่า พระเอกถ่ายรูปเท่าไรก็หาผีไม่พบ จนสุดท้ายถ่ายรูปตัวเอง แล้วจึงค้นพบความจริงว่าวิญญาณอยู่บนคอตัวเองมาตลอด ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าฉากดังกล่าวเป็นฉากจำของผู้ชมเพราะเป็นบทเฉลยความลับสำคัญที่สุดของเรื่อง ดังนั้นบรรจงจึงต้องออกแบบฉากนี้เป็นพิเศษ โดยผีขี่คอเป็นความเชื่อจริงที่มีอยู่ในหลายประเทศของเอเชีย จากนั้นจึงค่อยคิดสร้างเหตุการณ์มาหลอกอีกชั้นเพื่อลวงให้ผู้ชมเกิดความเข้าผิด ได้แก่ เริ่มมีวิญญาณหญิงสาวปรากฏตัวหลังจากเกิดอุบัติเหตุรถชน อาการปวดคอของพระเอกเป็นผลสืบเนื่องมาจากอุบัติเหตุรถชนซึ่งปูมาตั้งแต่ต้นเรื่อง ส่วนเหตุการณ์ที่พระเอกต้องนวดคอตลอดทั้งเรื่องเป็นความคิดที่บรรจงได้มาจากเพื่อนซึ่งบรรจงรู้สึกว่าเป็นความคิดที่ดีมาก เนื่องจากทำให้การหักมุมมีน้ำหนักเพิ่มมากขึ้น ส่วนฉากเปิดเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ ในตอนแรกบรรจงคิดไว้ว่า จะให้เป็นเฟรมเปล่าเหมือนกับการตั้งกล้องถ่ายตัวเอง ทันใดนั้นก็เห็นพระเอกเดินเข้ากล้องมา บรรยากาศน่ากลัวมาก จากนั้นได้ยินเสียงแชะ (เสียงถ่ายภาพ) ถึงแม้เขาจะชอบฉากนี้เพราะรู้สึกว่ามีเสน่ห์ แต่สุดท้ายก็ต้องตัดสินใจตัดทิ้งไป เพราะน่าจะทำให้ผู้ชมสามารถคาดเดาได้ว่ามีผีอยู่กับตัวพระเอก (ยันตกร ยุสานนท์, 2547) ส่วนนันทขว้างมองว่าบรรจงมีเจตนานำประเด็นผีขี่คอมาเป็นจุดหักมุม ในขณะที่ถ้าเป็นภาพยนตร์เรื่องอื่นก็จะเฉลยประเด็นผีขี่คอตั้งแต่ตอนต้นเรื่อง

“เรื่องชัตเตอร์ฯ นี่ โต้งใช้วิธีการสิ่งใหม่ก็คือว่า เค้าเก็บลูกฮุกก็คือการปรากฏตัวของผีซึ่งมันขี่อยู่บนไหล่ เอามาปล่อยตอนท้าย คนดูจะไม่คิดถึงสิ่งนี้มาก่อนเลยว่า มันทำแบบนี้ได้ ชัตเตอร์ฯ ถ้าเป็นหนังคนอื่น ผีที่ขี่คอจะปรากฏฉากแรกๆ แต่โต้งเค้าเก็บของไว้ตอนท้ายๆ เพื่อให้คนดูไม่ทันตั้งตัว พอคนดูไม่ทันตั้งตัวว่ามีผีขี่คอ คนดูก็จะตกใจกับวิธีการเหล่านี้ โอเคนะอาจจะมีเรื่อง culture ของหนังญี่ปุ่นในช่วงเวลานั้น จะมีอิทธิพลของหนังผีญี่ปุ่นเกาหลีบ้าง แต่เราก็ถือว่าเค้าทำในสิ่งที่ใหม่นั่นคือ

เค้าให้อิมเมจหรือภาพลักษณ์ของหนังเขย่าขวัญแบบใหม่ ที่ไม่ซ้ำกับหนังแนวนี้ที่เคยผ่านๆ ไปของหนังไทย คนดูรู้สึกว่า พอดูชัตเตอร์ฯ เค้าจะตามหนังเรื่องนี้ไม่ทันว่า เดี๋ยวมันจะเล่นงานคนดูยังไง แต่คนดูในช่วงเวลานั้นถ้าดูหนังเรื่องอื่นก็จะเดาได้ว่า เป็นอย่างนี้นะครับ" (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

สำหรับในการออกแบบตัวละครผี บรรจงไม่ได้กำหนดแน่ชัดว่าผีจะต้องปรากฏออกมาอย่างที่เห็นในภาพยนตร์เรื่องนี้ กล่าวคือไม่ได้ระบุว่าผีจะต้องหน้าขาวหรือผีจะต้องคลานมา เพียงแต่ต้องการจะสื่อถึงเรื่องราวที่เขาเคยได้ยินคนอื่นเล่ามาอีกทีว่าผีควรจะมีลักษณะเป็นอย่างไร ผีมาอย่างไร แล้วจึงค่อยคิดว่าจะนำมาแปลงเป็นภาพอย่างไร เช่น ฉากในโรงแรมที่มีผีเนตรมาปรากฏบนเตียง ก็เป็นเรื่องที่มาจากสองสามีภรรยาซึ่งเล่าให้ฟังว่าพวกเขาไปนอนพักที่โรงแรม แล้วรู้สึกว่ามีสิ่งที่เย็นมาเกาะที่ขา จึงค่อยๆ เปิดผ้าห่มดูก็พบผู้ชายหัวล้านหมอบคลานอยู่ ในขณะที่ภาคภูมิอ้างอิงการแต่งหน้าผีเนตรมาจากผีญี่ปุ่น เนื่องจากผีญี่ปุ่นเป็นผีที่ทำให้เขารู้สึกกลัวได้มากที่สุด

"ผีที่ทำให้เรากลัวมากที่สุดคือผีญี่ปุ่น จะไม่ค่อยคิดถึงผีไทยเพราะว่าของที่มันอยู่กับตัวเรา อยู่กับบ้านเรา เราจะรู้สึกชินตากับมัน ผีญี่ปุ่นหน้าขาว มีแผลนิดนึง เหมือนพวกซาดาโกะ น่ากลัวมาก ซาดาโกะมีอิทธิพลต่อการแต่งหน้าผีในชัตเตอร์ฯ มาก แทบจะเป็น reference เลย ไม่ได้คิดว่าเนตรตายยังไง หน้าควรจะเป็นยังไง จริงๆ ผีในโลกนี้ไม่ต้องแต่งหน้าก็ได้มั้ง เราเอาที่เราชอบ เรากลัวอะไรต้องใช้อย่างนั้น" (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

สำหรับเพศของผี บรรจงมองว่าส่วนมากแล้วผีในภาพยนตร์ผีสยองขวัญทั่วโลกต่างก็เป็นผีเพศหญิงเช่นเดียวกัน เพราะว่าผีผู้หญิงจะทำให้ภาพยนตร์ดูน่ากลัวได้ง่ายกว่าผีผู้ชาย

"ผีเอเชียหรือผีทั้งโลกก็เหมือนกันหมดคือ ผีมักจะเป็นเพศหญิง เพราะเป็นเพศที่ถูกกระทำ พอสร้างเป็นภาพยนตร์ผีแล้วดูน่ากลัวได้ง่ายกว่า แล้วผู้หญิงมีอารมณ์หลากหลายกว่า ความเคียดแค้นการถูกกระทำ แล้วมีประเด็นความรักเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ไม่ใช่ผู้หญิงทิ้งผู้ชาย แล้วผู้ชายเป็นผีมาหลอก มันก็จะเป็นอีกแบบนึง ความรู้สึกจะแตกต่างกัน" (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

การสร้างฉากผีในภาพยนตร์เรื่องนี้ทั้งหมดล้วนเกิดจากเรื่องจริงที่บรรจงกับภาคภูมิเคยได้ยินมาทั้งจากในวงเหล้า จากกลุ่มเพื่อนเวลาที่ไปต่างจังหวัด โดยในตอนขับรถก็จะมีการเล่าสู่กันฟัง หรือจากทีมงาน เช่น ฉากที่ผีเนตรเลื้อยมาเกาะกระจกรถที่ธรรม์นั่งมากับเจน ก็ได้มาจากประสบการณ์จริงของทีมงานฝ่ายคัดเลือกนักแสดง ที่เคยเห็นผีมาติดอยู่ที่หน้ากระจกของรถทัวร์ในขณะที่รถกำลังวิ่ง จากนั้นบรรจงกับภาคภูมิก็จะทำการคัดเลือกเรื่องผีที่พวกตนชอบมาก โดยอยู่ภายใต้เงื่อนไขที่ว่า ต้องเป็นเรื่องที่ตรงกับเส้นเรื่องหลักของภาพยนตร์ แล้วนำมาผูกร้อยเรียงต่อกันให้เกิดเป็นเรื่องขึ้นมา แต่เนื่องจากเรื่องเล่าเดิมเป็นเรื่องเล่าสั้นๆ จึงต้องมีการนำมาดัดแปลงให้เป็นบทภาพยนตร์และใช้ภาษาภาพยนตร์ในการถ่ายทอด เพื่อให้มีความเป็นภาพยนตร์และเป็นชั้นเชิงการเล่าเรื่องของผู้กำกับ

ภาพยนตร์อย่างแท้จริง ทั้งนี้บรรจงสังเกตว่าเรื่องราวในภาพยนตร์ผีที่จะทำให้ผู้ชมรู้สึกกลัว ส่วนใหญ่แล้วจะมีความเชื่อมโยงกับตัวผู้ชมหรือเป็นสิ่งที่ผู้ชมเคยพบเห็น อย่างเช่นภาพถ่ายวิญญาณ ซึ่งทุกคนต้องเคยมีประสบการณ์ถ่ายภาพแล้วติดเงาประหลาดมา แล้วก็จะรู้สึกว่าเรื่องนี้เป็นเรื่องใกล้ตัวและไม่ใช่เรื่องที่เกินจริงมากเท่าใด ดังนั้นบรรจงจึงต้องพยายามออกแบบเรื่องราวที่มีความน่ากลัวในฉากต่างๆ ให้มีความเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันที่ผู้ชมอาจจะเคยประสบพบเจอ ดังเช่นการเชื่อมโยงไปถึงเรื่องการขับรถ นั่นคือฉากที่ผีเนตรมาปรากฏตัวที่กระจกรถ (ยวิษฐา, 2547 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2547 ; จรัลพร พึ่งโพธิ์, 2556)

หากจะพิจารณาตามหลักองค์ประกอบของภาพยนตร์สยองขวัญ จะพบว่าภาพยนตร์เรื่องนี้มีองค์ประกอบของความเป็นภาพยนตร์สยองขวัญอย่างครบถ้วน ตั้งแต่มีช่วงเวลาตื่นเต้นระทึกขวัญ สถานการณ์ติดกับ ตัวละครที่ช่วยเหลือตัวเองไม่ได้ และเหตุผลทางจิตวิทยา อย่างไรก็ตาม ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ถูกสร้างขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เป็นภาพยนตร์ผีสยองขวัญแต่เพียงอย่างเดียว ทว่ายังเป็นภาพยนตร์ผีที่ให้อารมณ์ลึกลับ สืบสวนคลี่คลายปมปริศนา เนื่องจากผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการให้ผู้ชมได้รับความสนุกสนานไปพร้อมกับที่ได้รับความกลัว โดยไม่ได้ต้องการให้มีผีมาปรากฏตัวพร่ำเพรื่อตลอดเวลา และยิ่งไปกว่านั้นคือไม่ต้องการที่จะสร้างภาพยนตร์ผีที่มีรูปแบบซ้ำเดิมให้เหมือนกับภาพยนตร์ผีเรื่องที่ผ่านๆ มา เพราะใช้ความรู้สึกของตัวเองเป็นตัวชี้วัดว่าขนาดชมเองยังรู้สึกเบื่อหน่ายเลย นอกจากนี้ยังได้มีการผสมผสานความเป็นดราม่าเข้าไปในภาพยนตร์อีกด้วย เช่น ในด้านความสัมพันธ์ของตัวละคร ความรักที่ธรรม์มีให้กับเจนหรือเนตรเป็นเรื่องจริงหรือไม่ หรือมิติความลึกในด้านลักษณะนิสัยของตัวละคร ธรรม์กำลังปิดบังอะไรเจน และแท้จริงแล้วธรรม์เป็นคนมีนิสัยเช่นไร

นอกจากภาพยนตร์เรื่องนี้จะมุ่งนำเสนอในประเด็นภาพถ่ายวิญญาณแล้ว ก็ยังมีเรื่องราวที่ผู้กำกับภาพยนตร์สร้างขึ้นควบคู่กันไปด้วย ซึ่งเป็นเรื่องราวของช่างภาพหนุ่มและคนรักที่เข้าไปพัวพันกับปรากฏการณ์ที่มีความลึกลับมากโดยบังเอิญ แล้วทั้งสองคนที่เป็นตัวเอกของเรื่องก็จะคิดว่า เหตุใดวิญญาณตนนี้จึงต้องมาปรากฏตัว เขาต้องการสิ่งใดหรือจะมาสื่อสารอะไรแก่เรา นำไปสู่การหาทางเปิดเผยความต้องการที่ซ่อนเร้นของวิญญาณในที่สุด หรืออาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความลี้ลับ วิญญาณความเชื่อ ผลแห่งกรรม และความอาฆาตแค้น โดยมีจุดเชื่อมโยงอยู่ที่ “ภาพถ่ายอาถรรพ์” (หนึ่งเดียว, 2552) ทั้งนี้ภาคภูมิได้เกิดความกังวลขึ้นมาว่า ผู้ชมจะคาดหวังกับตัวภาพถ่ายมากกว่าตัวเรื่อง แต่ก็เชื่อว่าถ้าผู้ชมได้ชมตัวเรื่องแล้วจะรู้สึกชอบ ส่วนในแง่การนำเสนอความเชื่อเกี่ยวกับประเด็นภาพถ่ายติดวิญญาณ บรรจงทำหน้าที่ได้เพียงตั้งคำถามกับผู้ชมว่า คุณเชื่อหรือไม่ กล่าวคือภาพยนตร์เรื่องนี้อาจจะโน้มน้าวให้ผู้ชมรู้สึกเชื่อในเรื่องราวไปตามรูปแบบการเล่าของภาพยนตร์ผี แต่สุดท้ายแล้วบรรจงก็ได้พยายามนำเสนอเรื่องราวอย่างเป็นกลาง มี 2 มุมมอง 2 เหตุผลที่รองรับในประเด็นนี้อยู่ ทั้งสนับสนุนและขัดแย้ง ไม่ได้มีเจตนาจะบังคับให้ผู้ชมเชื่อว่า จะสามารถถ่ายภาพติดวิญญาณได้อย่างแน่นอนด้วยการใช้กล้องและเลนส์ ในขณะที่ภาคภูมิสร้าง

ภาพยนตร์เรื่องนี้จากจุดยืนความเชื่อที่ว่าวิญญาณมีอยู่จริงและมีอยู่รอบตัวเรา โดยการถ่ายรูปเป็นหลักฐานอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าวิญญาณมีจริง (ยวิษฐา, 2547 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2547)

บรรจงกับภาคภูมิเป็นคนที่ชอบและรู้สึกสนุกเมื่อได้ชมภาพยนตร์ผี รวมถึงชอบเล่าเรื่องผีและชอบฟังเรื่องผีมาโดยตลอด แล้วเมื่อได้มีโอกาสสร้างภาพยนตร์จึงอยากถ่ายทอดอารมณ์ความสนุกที่เหมือนกับการได้ฟังเรื่องผีลงไปในภาพยนตร์ ทั้งนี้ตลอดสองปีที่ผ่านมาที่ภาคภูมิได้ชมภาพยนตร์ผีของไทย เขามองว่ามาตรฐานของภาพยนตร์ผีไทยในการที่จะทำให้ผู้ชมเชื่อในตัวละครมีน้อยมาก ซึ่งเขารู้สึกว่าถ้าสร้างแก่นความเป็นดราม่าที่อยู่ในภาพยนตร์สยองขวัญให้ดี หรือทำให้ผู้ชมรู้สึกเชื่อถือในตัวละครและโลกในภาพยนตร์ได้เมื่อใด ผีจะน่ากลัวมากยิ่งขึ้น แม้เห็นเพียงแค่ฉากเดียวก็จะรู้สึกกลัว แต่ในทางตรงกันข้าม หากผู้ชมไม่เชื่อในโลกที่ผู้กำกับภาพยนตร์สร้างขึ้นมา ต่อให้พยายามสร้างผีอย่างไรผู้ชมก็จะไม่มีทางกลัวอย่างเด็ดขาด ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงมีจุดมุ่งหมายสำคัญคือ พยายามที่จะยกระดับมาตรฐานของภาพยนตร์ผีไทย แต่ไม่ได้หมายความว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ทำได้ดีมาก เพียงแต่ต้องการอยู่ในระดับที่มาตรฐาน อย่างน้อยก็ขอให้ผู้ชมเชื่อและพอจะคล้อยตามไปกับตัวละครได้ ส่วนบรรจงมองว่าข้อดีของการที่ผู้กำกับภาพยนตร์ได้เขียนบทภาพยนตร์เองคือ ได้เห็นภาพตัวละครชัดเจน กล่าวคือเวลาที่กำกับจะเกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ว่าฉากนี้ต้องการอะไร ตัวละครเป็นอย่างไร เพราะหากสร้างตัวละครได้ไม่ดี ไม่เข้ากับเนื้อเรื่องหรือไม่สมเหตุสมผล ก็จะส่งผลให้ทิศทางของภาพยนตร์เกิดความคลุมเครือไม่ชัดเจน จนทำให้ภาพยนตร์ไม่ประสบความสำเร็จในที่สุด (ยวิษฐา , 2547)

เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้เขียนบทมาตั้งแต่เมื่อ 2 ปีที่แล้ว โดยในช่วงแรกภาพยนตร์สามารถดำเนินไปในทิศทางที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการตั้งแต่ต้นจนจบ แต่ในช่วงท้ายผู้กำกับภาพยนตร์จำเป็นต้องตัดฉากผีของภาพยนตร์เรื่องนี้ออกไปเป็นจำนวนมาก เนื่องจากไปบังเอิญซ้ำกับฉากผีในภาพยนตร์ผีเรื่องอื่นๆ ที่เคยออกฉายก่อนหน้านี้ไปเพียงไม่กี่สัปดาห์ ดังนั้นในระหว่างที่มีการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ ผู้กำกับภาพยนตร์จึงต้องไปชมภาพยนตร์ผีในโรงภาพยนตร์ทุกเรื่องที่เข้าฉาย เพื่อติดตามความเคลื่อนไหวของวงการภาพยนตร์ผีอยู่ตลอดเวลา ซึ่งการทำเช่นนี้ก็ทำให้ภาคภูมิได้ทราบว่าฉากผีฉากหนึ่งที่เขาเพิ่งคิดขึ้นมาได้และจะนำมาใช้เป็นฉากสำคัญในช่วงท้ายของภาพยนตร์เรื่องนี้กลับไปตรงกับฉากในภาพยนตร์เรื่อง “Juon” ภาคภูมิรู้สึกไม่พอใจมาก แต่ก็ต้องตัดสินใจตัดฉากนั้นทิ้งไปทั้งหมด (ยวิษฐา, 2547)

สำหรับประเด็นการสร้างภาพยนตร์ผี บรรจงมีมุมมองว่าถ้าเป็นภาพยนตร์ผีสยองขวัญก็ต้องตีความโจทย์ให้ได้ว่าทำอย่างไรภาพยนตร์เรื่องนี้จึงจะมีความน่ากลัวมากที่สุด และเมื่อพิจารณาลึกลงไปในรายละเอียดจะพบว่า แม้เป็นภาพยนตร์ผีเหมือนกันแต่อาจขับเคลื่อนด้วยสิ่งที่แตกต่างกันออกไป เช่น ภาพยนตร์ผีบางเรื่องขับเคลื่อนด้วยปมปริศนา ส่วนภาพยนตร์ผีบางเรื่องไม่มีโครงเรื่องที่แน่ชัดแต่ขับเคลื่อนด้วยตัวละคร ดังนั้นผู้กำกับภาพยนตร์จึงจำเป็นต้องกำหนดทิศทางให้ได้ว่าภาพยนตร์จะ

ดำเนินไปในทิศทางใด ซึ่งบรรจงจะตั้งคำถามกับตัวเองว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้มีความน่าสนใจอย่างไร และตัวเองอยากเห็นการเล่าเรื่องที่เป็นแบบใด ซึ่งถ้ารู้สึกเบื่อหน่ายกับการเล่าเรื่องแบบดั้งเดิมนี้แล้ว ก็จะเปลี่ยนมาเล่าเรื่องด้วยวิธีการใหม่ ทั้งยังพยายามคิดหาวิธีการปรากฏตัวของผีที่มีความน่าสนใจและวิธีการสร้างความน่ากลัวด้วยบรรยากาศที่มีความแปลกใหม่ แต่ต้องมีความเกี่ยวข้องกับประเด็นภาพถ่ายมากกว่าจะไปเกี่ยวข้องกับประเด็นอื่น นอกจากนี้บรรจงยังมีความเห็นว่า การที่แม้แต่คนกลัวผีก็ยังชอบชมภาพยนตร์ผี เป็นเพราะผู้ชมจะรู้สึกสนุกจากการที่ได้เปล่งเสียงกรีดร้องออกมา โดยหลังจากผ่านพ้นฉากที่ทำให้ตกใจมากที่สุดไปแล้ว ผู้ชมก็จะหัวเราะออกมาเพื่อกลบเกลื่อนความกลัวของตัวเอง ในขณะที่ภาคภูมิมีมุมมองว่า ภาพยนตร์ผีคือการรวมศาสตร์ของภาพยนตร์ไว้ แล้วที่สำคัญคือเป็นการควบคุมอารมณ์ผู้ชมให้รู้สึกไปตามที่ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องการ ได้แก่ การทำให้กลัว การทำให้ตกใจ รวมทั้งนำพาผู้ชมไปตามเรื่องราวในภาพยนตร์ให้ได้ โดยใช้วิธีการต่างๆ ทั้งการกำกับภาพ เสียง ซาวน์เอฟเฟกต์ หรือใช้วิธีการหลายอย่างมาประกอบรวมกัน โดยในบางครั้งภาคภูมิอาจรู้สึกว่าฉากผีที่กำลังถ่ายทำอยู่มีความน่ากลัว แต่เมื่อนำไปตัดต่อแล้วกลับรู้สึกไม่น่ากลัว อย่างไรก็ตาม ผู้กำกับภาพยนตร์ก็ต้องคำนึงด้วยว่า ผู้ชมแต่ละคนกลัวในสิ่งที่ไม่เหมือนกัน เช่น บางคนอาจจะกลัวเพราะตัวผี ส่วนบางคนอาจจะกลัวเพราะบรรยากาศ (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, 2547 ; ยวิษฐา, 2547)

เมื่อพิจารณาในแง่ความเป็นภาพยนตร์ผีไทย จะสังเกตเห็นได้ว่าโดยปกติแล้วภาพยนตร์ผีไทยในช่วงก่อนที่ภาพยนตร์เรื่องนี้จะออกฉาย มักจะมีสัญญาณที่บ่งบอกล่วงหน้าว่าผีกำลังจะมา อาทิเช่น มีเสียงลม ไฟดับ หมาหอน แล้วเมื่อผีมาหลอกหลอนก็มักจะมาในรูปแบบของการทำมือยาว หน้าเละ น้ำเหลืองไหล ตาโบ๋ แหวกเอาตับไตไส้พุงออกมา แปลงร่างเป็นคน รวมไปถึงการหายตัว โดยในภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ยังคงรักษาขนบของความเป็นภาพยนตร์ผีไทยไว้แต่เพียงแค่บางประการเท่านั้น เช่น มีเหตุการณ์ไฟดับในสตูดิโอถ่ายภาพก่อนที่ผีจะปรากฏตัว หรือผีเนตรแปลงร่างเป็นเจนยืนอยู่ในห้องล้างรูป ซึ่งสำหรับในประเด็นนี้ภาคภูมิมองว่า ที่ผ่านมาภาพยนตร์ผีไทยมักจะนำเสนอผีในรูปแบบดังต่อไปนี้บ่อยเสียจนกระทั่งผู้ชมรู้สึกคุ้นเคย อันได้แก่ ผีตาโบ๋ ผีพูดได้ หรือผีมาในรูปแบบคนอย่างแม่นาค แล้วก่อนผีปรากฏตัวก็จะต้องมีเสียงหมาหอน เวลาผีจะไปก็ใช้การหายตัว แต่ก็ไม่อาจระบุได้ว่าแท้จริงแล้วลักษณะเฉพาะของภาพยนตร์ผีไทยเป็นเช่นไร ส่วนบรรจงมองว่า แม้ภาพยนตร์เรื่องนี้จะทำให้ขนบบางอย่างของภาพยนตร์ผีไทยเปลี่ยนแปลงไป แต่ก็ไม่ได้มากพอถึงขั้นที่จะเปลี่ยนแปลงวงการภาพยนตร์ผีไทยได้ โดยในการสร้างภาพยนตร์ยังคงต้องยึดถือตามอารมณ์และเนื้อหาของภาพยนตร์เป็นหลัก แต่ที่สำคัญคือต้องคำนึงว่าตัวเราอยู่ในสังคมที่เป็นแบบใด อย่างเช่นภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเรื่องของคนปัจจุบัน เป็นสังคมเมืองร่วมสมัย จึงไม่สามารถที่จะให้ผีใส่ชุดไทยคาดสะไบได้ เสื้อผ้าหรือว่าบริบทต่างๆ ก็ต้องเป็นยุคปัจจุบัน ดูเป็นผีที่ทันสมัยขึ้น เป็นผีที่น่าจะทำให้คนรุ่นใหม่ซึมซับความกลัวได้มากกว่า

บรรจงมองว่าไม่มีความจำเป็นที่จะต้องพยายามสร้างลักษณะของผีไทยให้แตกต่างจากที่อื่น ขอเพียงทำภาพยนตร์ออกมาให้มีคุณภาพดีก็พอ ทั้งนี้เพราะเรื่องผีก็คือเรื่องของคนตายที่กลับมา และเมื่อตายไปแล้วผีก็น่ากลัวเหมือนกันหมดทั้งโลก ไม่ว่าผีจะเดิน คลาน หรืออยู่ในอิริยาบถใดก็ตาม อย่างไรก็ตาม บรรจงคิดว่าการจะระบุว่าผีแบบไหนเป็นของชนชาติใดนั้นขึ้นอยู่กับความเชื่อของแต่ละชนชาติเสียมากกว่า เช่น คนไทยมีความเชื่อเรื่อง 3 วัน 7 วัน คนตายจะกลับมา ในขณะที่ภาพยนตร์ผีอเมริกันจะมีความเชื่ออีกแบบ นั่นคือเชื่อมโยงกับความเชื่อของศาสนาคริสต์ เชื่อมโยงกับซาตาน ด้วยเหตุนี้เขาจึงไม่ค่อยเข้าใจถึงความกลัวของชาวตะวันตก นอกจากนี้บรรจงยังรู้สึกว่าประเทศใดมีรากเหง้าทางวัฒนธรรมความเชื่อที่เก่าแก่ ผีประเทศนั้นก็จะมีความน่ากลัวมาก เช่น ญี่ปุ่นมียุคโบราณเหมือนกับไทยที่มีรากเหง้าทางวัฒนธรรมที่เก่าแก่ ประกอบกับญี่ปุ่นมีความเชื่อที่รุนแรงด้วย ดังนั้นเรื่องเล่าผีญี่ปุ่นจึงมีทั้งความน่าสนใจและน่ากลัว แต่หากเป็นผีสิงคโปร์ เขาจะไม่มีทางกลัวอย่างแน่นอน (Special Interview ‘โต้ง’ - บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

สำหรับในมุมมองของนันทขว้าง เขามองว่าภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ถือเป็นภาพยนตร์เขย่าขวัญ ทั้งนี้ภาพยนตร์สยองขวัญกับภาพยนตร์เขย่าขวัญสามารถแบ่งแยกได้โดยตัวละคร ได้แก่ ตัวละครในภาพยนตร์เขย่าขวัญมักจะเป็นมนุษย์ ขณะที่ตัวละครในภาพยนตร์สยองขวัญมักจะเป็นพวกสัตว์ประหลาด ปีศาจ หรือสิ่งที่เกินมนุษย์ไป โดยในปีที่บรรจงสร้างภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” เป็นปีที่ภาพยนตร์เขย่าขวัญของไทยมีการผลิตซ้ำในแนวทางเดิม ทำให้ผู้ชมไม่ค่อยรู้สึกประหลาดใจกับสิ่งที่ปรากฏในภาพยนตร์แนวเขย่าขวัญ แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้กลับมีวิธีการในการนำเสนอแบบใหม่ ทั้งที่เป็นภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเรื่องราวที่เป็นแบบเก่า ได้แก่ เรื่องราวของผีสางหรือความเชื่อทางไสยศาสตร์ เช่น ในฉากที่มีการเปิดหนังสือเล่มหนึ่งอย่างรวดเร็ว แล้วเห็นเป็นภาพผีคลานไปคลานมา นันทขว้างรู้สึกว่าเป็นวิธีการนำเสนอที่มีความแปลกใหม่ เนื่องจากพบว่าไม่ค่อยมีภาพยนตร์ผีที่ใช้วิธีการกรีดเปิดหนังสือเร็วๆ เพื่อให้เห็นเป็นภาพการเคลื่อนไหวของผี ซึ่งการที่บรรจงสามารถคิดสร้างสรรค์วิธีการใหม่ๆ ได้ เป็นผลมาจากการที่บรรจงสั่งสมประสบการณ์การชมภาพยนตร์ต่างประเทศมาเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้สร้างภาพลักษณ์ของภาพยนตร์เขย่าขวัญแบบใหม่ให้กับวงการภาพยนตร์ไทยอีกด้วย

“ภาพลักษณ์ใหม่หรือสิ่งใหม่ของหนังเรื่องนี้ คือการเลือกที่จะให้ตัวละครที่น่ากลัวปรากฏเพียงน้อยครั้ง แต่การปรากฏตัวเพียงน้อยครั้งมันมีดีกรีความน่ากลัวสุดขีด ขณะที่หนังผีแบบเก่าจะปรากฏตัวบ่อยๆ แล้วไม่น่ากลัว จะใช้ psychology ทางจิตวิทยา เช่น เสียงประตูเปิด เสียงสายลมพัด เสียงน้ำไหล เสียงต่างๆ ก็เอามาเล่นได้หมด แต่ว่าหนังชัตเตอร์ฯ นี่ มันจะใช้สิ่งเหล่านี้น้อยมาก ปรากฏตัวน้อยครั้งแต่ความน่ากลัวสูงสุด อันนี้คือการเป็นภาพลักษณ์ใหม่ของหนังเรื่องนี้” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

บรรจงมักจะชอบภาพยนตร์สยองขวัญในแง่ของการถ่ายภาพที่มีงานสร้างดี การเคลื่อนกล้องที่มีเสน่ห์ แต่ในขณะเดียวกันบรรจงก็เป็นคนที่ชอบอารมณ์ขันและมองเห็นความตลกในทุกพื้นที่ กล่าวคือตอนที่เขากำลังคิดหรือถ่ายทำภาพยนตร์อยู่ ก็จะมองเห็นแนวทางที่สามารถทำให้ภาพยนตร์เกิดความตลกได้ ไม่เว้นแม้แต่ตอนที่ชมภาพยนตร์ดราม่า เขาก็มักจะคิดว่าน่าจะต้องใส่มุกตลกตรงส่วนไหน ด้วยเหตุนี้เขาจึงคิดสร้างมุกตลกในภาพยนตร์เรื่องนี้ แม้ภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นภาพยนตร์ผีสยองขวัญที่มีความกดดันสูงก็ตาม นั่นคือฉากที่ธรรม์แวะเข้าห้องน้ำในปั๊มน้ำมัน แล้วกระดาษชำระห้องของธรรม์เกิดหมด เขาจึงตะโกนขอกระดาษชำระจากห้องข้างๆ แต่ว่ามือที่ยื่นกระดาษชำระมาให้กลับทาเล็บสีแดง ธรรม์ตกใจคิดว่าเป็นผี จึงตัดสินใจถีบประตูห้องน้ำห้องข้างๆ เพื่อเข้าไปดู ปรากฏว่าเห็นเป็นสาวประเภทสองกำลังนั่งอุจจาระอยู่ สาวประเภทสองคนนั้นตกใจแล้วพูดขึ้นว่า “ขอขี้ก่อนได้ไหมคะ” (ยันตกร ยุสานนท์, 2556)

วิเคราะห์การเล่าเรื่องตามตระกูลภาพยนตร์ผี

1 ตัวผี

1.1 เพศ : ผีเนตรคือผีผู้หญิงที่ยามมีชีวิตอยู่เป็นคนแปลกประหลาด ไม่มีเพื่อนคบ ดูน่าสงสารเสียจนธรรม์ต้องทำตัวเป็นผู้ช่วยเหลือและคบหาเนตรในฐานะคนรักอย่างลับๆ ต่อมาเนตรถูกกลุ่มรุ่นพี่ขี้เมาของธรรม์รุมข่มขืน และในตอนนั้นธรรม์ก็บังเอิญเดินผ่านไปพบ แต่ด้วยความกลัวรุ่นพี่ ธรรม์จึงยอมทำตามคำสั่ง ถ่ายรูปเนตรในขณะที่กำลังถูกทำอนาจารเพื่อเป็นการปิดปาก ด้วยกล้องที่เนตรซื้อให้เขาเป็นของขวัญ โดยที่เขาไม่ได้ช่วยเหลืออะไรเธอเลย เนตรรู้สึกอับอายมากเกินกว่าจะคิดว่าตัวเองเป็นผู้เสียหาย จึงไม่กล้าพึ่งพากระบวนการยุติธรรม เธอตัดสินใจหนีหายไปจากมหาวิทยาลัยและฆ่าตัวตาย จากนั้นก็กลับมาล้างแค้นในรูปของผีแทน

1.2 อายุ : ผีเนตรเป็นผีวัยสาว เพราะเธอกระโดดตึกฆ่าตัวตายในขณะที่กำลังศึกษาอยู่ในมหาวิทยาลัย เพื่อตอกย้ำกับสังคมว่าความตายไม่ใช่เรื่องไกลตัว อายุของคนตายมีได้หลากหลาย ไม่ใช่แค่เฉพาะคนชราเท่านั้นถึงจะตายได้

1.3 ผีดี-ผีร้าย : ผีเนตรเป็นผีร้ายซึ่งทำหน้าที่แก้แค้นกลุ่มรุ่นพี่ของธรรม์ทั้ง 3 คน ด้วยการทำให้มีจุดจบเช่นเดียวกับตน นั่นคือการกระโดดตึกฆ่าตัวตาย รวมถึงคอยหลอกหลอนธรรม์ แต่ไม่ถึงกับทำให้ตาย ทั้งนี้เพราะศีลธรรมหรือกฎหมายก็ไม่สามารถทำให้บางคนเกิดสำนึกผิดชอบชั่วดีได้ จึงต้องใช้ความกลัวเรื่องภูตผีปีศาจมาเป็นเครื่องเตือนใจแทน

1.4 ผีไทย-ผีเทศ-ผีถิ่น : ผีเนตรได้รับอิทธิพลมาจากผีญี่ปุ่น กล่าวคือ เป็นผีผู้หญิงหน้าขาว มีแผลเล็กน้อยบริเวณใบหน้า และมีเส้นผมปิดบังใบหน้า คล้ายกับพวกซาดาโกะ

2 คู่ตรงข้ามหรือศัตรู

2.1 พระ/หมอผี : เมื่อเจนสืบหาจนพบศพผีเนตรแล้ว เธอก็เข้าใจว่า ที่วิญญาณของเนตรยังไม่สงบเป็นเพราะศพไม่ได้รับการประกอบพิธีทางศาสนาอย่างถูกต้อง จึงแนะนำแม่ของเนตรว่าให้เผา

ศพของเนตร แต่สุดท้ายผีเนตรก็ยังคงตามรังควาญไม่ไปไหน เพราะเจนยังไม่เข้าใจวัตถุประสงค์ที่แท้จริงของผีเนตร นั่นคือผีเนตรต้องการที่จะอยู่กับธรรม์คนที่เธอรักตลอดไป

2.2 วิทยาศาสตร์ : การพิสูจน์ความมีอยู่จริงของสสารเป็นความคิดแบบวิทยาศาสตร์ มีการศึกษาว่าวิญญาณเป็นพลังงานรูปแบบหนึ่ง กล้องถ่ายรูปอาจเป็นอุปกรณ์หนึ่งที่อาศัยความประจวบเหมาะของความเร็วชัตเตอร์ การปรับแสง หรือปฏิกิริยาเคมีของการล้างภาพ จนอาจจะสะท้อนพลังงานหรือคลื่นความร้อนให้ปรากฏออกมาได้ นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังทำให้เห็นว่าโปรแกรมแต่งภาพในคอมพิวเตอร์สามารถสร้างผีปลอมได้ แต่ก็ทิ้งท้ายไว้ว่า "ไม่เชื่อ อย่าลบหลู่" ภาพถ่ายวิญญาณอาจมีทั้งของจริงและของปลอม

2.3 คนเลว : คนเลวเป็นคนที่เนตรไว้ใจมากที่สุดนั่นคือคนรัก ส่วนคนเลวคนอื่นๆ ก็เป็นคนที่อยู่ใกล้ตัวเนตรนั่นคือกลุ่มรุ่นพี่ของคนรัก เพื่อสะท้อนโลกจริงที่ว่าคนเลวกลายเป็นคนใกล้ชิดตามข่าวหนังสือพิมพ์ แต่กระนั้นก็ไม่อาจกล่าวได้ว่าธรรม์ซึ่งก็คือคนรักของเนตรเป็นคนที่เลวโดยสันดาน เนื่องจากธรรม์ตัดสินใจกระทำเรื่องเลวร้ายลงไปเพราะความอ่อนแอ

2.4 สถาบันต่างๆ ในสังคม : วิพากษ์วิจารณ์ระบบคิดของสังคมที่ให้ผู้ชายเป็นใหญ่ ที่ทำให้เกิดความไม่เท่าเทียมของระบบความสัมพันธ์เชิงอำนาจ แล้วเอื้อให้ผู้มีอำนาจเหนือกว่าสามารถก่อกรรมแก่ผู้ที่ด้อยกว่าได้ ดังจะเห็นได้จากการที่กลุ่มผู้ชายสามารถจะข่มขืนเนตรได้โดยไม่ต้องยั้งคิด โดยนอกจากจะกระทำทารุณกับเหยื่อโดยตรงด้วยกำลังกายที่เหนือกว่าแล้ว ยังข่มเหงจิตใจด้วยการสร้างหลักฐานไว้เพื่อปิดปาก เพราะคิดว่าผู้หญิงจะต้องเป็นฝ่ายละอายต่อมลทินของตัวเอง ทั้งที่เกิดจากการขืนใจของผู้ชาย

3 ผู้ช่วย : เจนซึ่งเป็นคนรักปัจจุบันของธรรม์ทำหน้าที่ช่วยสืบสวนสอบสวนหาสาเหตุการตายของผีเนตร ทั้งนี้ผีเนตรจะไม่ทำอันตรายแก่เจน แต่จะพยายามบอกใบ้ความจริงให้เจนได้รับรู้ว่า ธรรม์เคยก่อเรื่องเลวร้ายกับตนไว้ เช่น การทำให้เจนพบภาพถ่ายของเนตรในขณะที่กำลังถูกข่มขืน โดยธรรม์เป็นคนถ่ายภาพเหล่านั้นและได้เก็บซุกซ่อนไว้ที่หลังชั้นหนังสือ

4 อาวุธ/การกำจัดผี

4.1 สืบทอด/คงกระพัน : ผีเนตรยังคงวนเวียนอยู่กับธรรม์ซึ่งเป็นคนที่เธอรัก โดยผีเนตรจะขี่คอธรรม์อยู่ตลอดเวลา ไม่ยอมไปผุดไปเกิด อีกทั้งไม่มีใครสามารถกำจัดผีเนตรได้ ซึ่งเป็นตอนจบที่มีความสมเหตุสมผลและยังทิ้งท้ายเพื่อให้เกิดการขบคิด

5 เวลา

5.1 อดีต-ปัจจุบัน-อดีตสลับกับปัจจุบัน : ใช้การเล่าเรื่องแบบ flash back เพื่อย้อนกลับไปเล่าว่าในอดีตเคยเกิดอะไรขึ้นหรือเคยมีปมเช่นนี้จึงส่งผลต่อปัจจุบัน นั่นคือเป็นการเปิดเผยข้อมูลที่ผู้ชมไม่เคยทราบมาก่อน อย่างไรก็ตาม ข้อมูลบางส่วนเป็นข้อมูลที่เป็นการรับรู้ของตัวละครธรรม์เพียงคนเดียว ซึ่งอาจไม่ใช่ความจริงเสมอไป

5.2 กลางวันและกลางคืน : ผีเนตรไม่ได้ปรากฏกายได้เฉพาะเวลากลางคืนเท่านั้น แต่ยังสามารถปรากฏกายในตอนกลางวันได้อีกด้วย โดยผีเนตรที่ออกมาหลอกหลอนในตอนกลางวันก็มีความน่ากลัวที่ไม่แตกต่างจากในตอนกลางคืน จึงอาจกล่าวได้ว่าผีเนตรสามารถหลอกหลอนได้แทบจะทุกเวลา โดยในตอนกลางวัน เช่น เจนถ่ายภาพติดวิญญาณของเนตรในห้องเรียนที่ใช้เก็บขวดโหลดองศพสัตว์ ธรรม์เห็นผีเนตรที่แปลงร่างมาเป็นเจนในห้องล้างรูป ส่วนในตอนกลางคืน เช่น ผีเนตรปรากฏกายในโรงแรม ผีเนตรเกาะกระจกรถ

6 สถานที่

6.1 ชนบท-เมือง : พูดถึงเมืองและชนบทควบคู่กันไป กล่าวคือ เมื่อกล่าวถึงต้นกำเนิดแห่งผีภาพยนตร์จะโยงใยไปสู่ชนบทหรือที่ไม่เจริญ และผีจะกลับมาอาละวาดหรือมาหลอกหลอนในเมือง โดยจะเห็นได้ว่า ตัวเอกในภาพยนตร์เรื่องนี้มีความเป็นปักเจกชนอยู่สูงมาก พวกเขาอยู่ตามลำพังตามประสาหนุ่มสาววัยเรียนวัยทำงานในเมืองใหญ่ ไม่มีพ่อแม่หรือญาติพี่น้องเข้ามาเกี่ยวข้อง ที่สำคัญคือพวกเขามีความเหงา เพราะแม้จะอยู่กันอย่างแออัด แต่ก็เป็นไปในลักษณะของการต่างคนต่างอยู่ ขาดความสัมพันธ์กับคนและสภาพแวดล้อม เช่น ในระหว่างที่เรียนอยู่ในมหาวิทยาลัย เนตรก็ไม่มีใครคบนอกจากธรรม์ จนเมื่อเกิดเรื่องขึ้นแล้วเนตรจึงได้กลับไปตายที่บ้านซึ่งอยู่ในชนบท แล้วกลายเป็นผีมาล้างแค้นกลุ่มคนเลวที่อาศัยอยู่ในเมือง

6.2 สถานที่ไม่จำกัด : ผีเนตรมักจะวนเวียนอยู่กับคนที่ก่อเรื่องหรือสถานที่เกิดเรื่องเป็นหลัก รวมทั้งสามารถหลอกหลอนได้ทุกที่แม้กระทั่งในวัด

7 มุมมองการเล่าเรื่อง

7.1 มุมมองของคนที่ไม่กลัวผีหรือไม่เชื่อเรื่องผีแต่กลับมาเจอผี : เจนกับธรรม์ที่เป็นคนรุ่นใหม่ทำงานในสังคมเมือง เมื่อต้องพบเจอกับเหตุการณ์ประหลาด จึงมุ่งค้นหาความมีอยู่จริงของผีในภาพถ่ายเสียก่อนคือ ต้องทำให้เชื่อก่อนว่าผีมีจริงและการถ่ายภาพสามารถบันทึกภาพผีเอาไว้ได้

8 โครงเรื่อง

8.1 ผีสืบสวนสอบสวน : เปิดเรื่องด้วยข้อสงสัยว่าผู้หญิงที่ถูกรถชนตายหรือไม่ หลังจากนั้นเจนก็ทำตัวเป็นนักสืบเพื่อค้นหาว่า ผู้หญิงคนนั้นคือใคร และคลี่คลายด้วยการสืบทราบว่า เป็นผีผู้หญิงที่เคยเป็นอดีตคนรักเก่าของธรรม์ที่เคยถูกรุมข่มขืนจากบรรดารุ่นพี่ของธรรม์

วิเคราะห์องค์ประกอบด้านภาพ

1 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยไม่ต้องใช้เทคนิคทางภาพยนตร์

1.1 ฉาก : ฉากส่วนใหญ่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกออกแบบให้มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นภาพถ่าย เช่น ห้องมืดล้างฟิล์ม งานรับปริญญา สตูดิโอถ่ายภาพ ร้านถ่ายรูป

1.2 อุปกรณ์ประกอบฉาก : โหลดองศพสัตว์ที่เก็บอยู่ในห้องเรียนคณะวิทยาศาสตร์ เพื่อเพิ่มความน่าสยดสยอง

1.3 เสื้อผ้า : ใช้เสื้อผ้าเพื่อบ่งบอกถึงบุคลิกลักษณะนิสัยของตัวละคร เช่น เจนเป็นนักศึกษาที่ชอบแต่งกายทะมัดทะแมง คล้ายกับผู้ชาย ได้แก่ ใส่กางเกงขายาว รองเท้าผ้าใบ เพื่อต้องการจะสื่อว่าเธอไม่ใช่ผู้หญิงอ่อนหวาน แต่เป็นผู้หญิงที่มีความเข้มแข็งและกล้าคิดกล้าทำ และมีคนรักเป็นช่างภาพอิสระ

1.4 การแสดงและการปรากฏของตัวละคร : อนันดา เอเวอร์ริ่งแฮม รับบทธรรม์ ช่างภาพอิสระที่รับถ่ายภาพงานต่างๆ เช่น งานแต่งงาน งานรับปริญญา ธรรม์เป็นตัวละครที่มีความลึก เพราะมีชีวิตที่สับสน มีปมด้อย และเป็นคนเก็บกดมาก รวมทั้งต้องแสดงในส่วนที่เป็นความดราม่าควบคู่ไปกับส่วนที่เป็นความสยองขวัญอีกด้วย ในภาพยนตร์เรื่องนี้อนันดาจึงได้แสดงศักยภาพทางการแสดงอย่างเต็มที่ นอกจากนี้การแสดงในภาพยนตร์เรื่องนี้ของอนันดาก็ยังมีความท้าทายสูง เนื่องจากบางครั้งต้องแสดงหลายอารมณ์ในฉากเดียวกัน ทั้งยังต้องแสดงในฉากต่อสู้จำนวนหลายฉาก เช่น ปีนบันไดหนีไฟ โหนสลิงแล้วปล่อยตัวทิ้งลงไป อย่างไรก็ตาม อนันดาก็มีอุปสรรคทางการแสดงคือพูดภาษาไทยไม่ค่อยชัดเจน ส่วนณัฐฐาวีรนุช ทองมี รับบทเจน คนรักของธรรม์ เป็นผู้หญิงที่มีความเข้มแข็ง ไม่อ่อนไหวง่าย และไม่ได้อ่อนหวานจนเกินไป แต่เป็นเสมือนตัวแทนของคนรุ่นใหม่ที่มีความมั่นใจสูง กล้าคิดกล้าทำ เมื่อต้องเผชิญกับสถานการณ์อันเลวร้าย ก็ยังคงดำรงสติไว้ได้และยังยืนหยัดเข้มแข็งต่อสู้กับมัน อีกทั้งยังคอยช่วยเหลือและเป็นที่พึ่งให้แก่คนรัก เนื่องจากเห็นว่าคนรักกำลังประสบกับเรื่องราวที่หนักหนาสาหัส โดยความยากของบทเจนอยู่ตรงที่ต้องแสดงความรู้สึกเครียดมากตลอดเวลา และการค่อยๆ เพิ่มอารมณ์จนกระทั่งถึงขีดสุด เมื่อเจนได้รับรู้ความจริงในตอนท้ายเรื่อง

2 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยผ่านเทคนิคทางภาพยนตร์

2.1 การกำหนดขนาดภาพ : การใช้ภาพแคบ (ภาพใกล้) เพื่อเน้นย้ำถึงอารมณ์ความรู้สึกบนใบหน้าของตัวละครในขณะนั้น เช่น ทันทีที่ธรรม์เห็นว่าตัวเองมีผีมาขี่คออยู่ กล้องก็จะตัดภาพแคบไปที่ดวงตาของธรรม์ซึ่งกำลังเหล่มองไหล่ของตัวเอง ด้วยความรู้สึกหวาดกลัวที่สุดในชีวิต

2.2 การใช้มุมกล้อง : ใช้มุมกล้องแทนสายตาตัวละคร เพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมไปกับตัวละคร เหมือนกับว่าผู้ชมก็อยู่ในเหตุการณ์นั้นด้วยเช่นกัน เช่น จู่ๆ ลูกบิดประตูสั่นโดยไม่มีสาเหตุ ต่อมาลูกบิดก็หยุดสั่น แล้วกล้องก็จะตัดรับด้านหลังของเจน โดยใช้มุมกล้องแทนสายตาตัวละครเพื่อให้เห็นว่าเจนกำลังก้าวเดินช้าๆ ไปที่ประตู ซึ่งผู้ชมก็จะรู้สึกเหมือนกับว่ากำลังก้าวเท้าไปพร้อมกับเจน และเกิดความลุ้นไม่ต่างกับเจนว่า จะเกิดอะไรขึ้นที่หลังประตูหรือจะพบเจอสิ่งใดที่หลังประตูหรือไม่

2.3 การเคลื่อนกล้อง : ฉากที่เจนพบความจริงว่าเนตรถูกกลุ่มรุ่นพี่ของธรรม์รุมข่มขืน จากการล้างรูปที่ธรรม์ได้ถ่ายเก็บไว้ แล้วเมื่อมีการ flash back กลับไปในฉากที่เนตรถูกข่มขืน จะพบว่ามีการใช้กล้องแบบ hand held เพื่อสื่อถึงสัญชาตญาณดิบหรืออารมณ์ด้านมืดของมนุษย์

2.4 การจัดองค์ประกอบของภาพ : มีการจัดองค์ประกอบภาพเพื่อให้เห็นเงาสะท้อนบนบานประตูกระจกที่เจนเปิดเข้ามาว่า ธรรม์มีผีเนตรขี่คออยู่ตลอดเวลา

2.5 การใช้แสงและเงา : มีการจัดไฟสีแดงในห้องมืดล้างฟิล์มให้มี contrast สูง เพื่อสื่อถึงความสยดสยอง แต่ในบางครั้งก็มีการจัดแสงให้มีความสว่างมาก เช่น ในห้องวิทยาศาสตร์ แม้จะเป็นฉากที่ต้องการความน่ากลัวก็ตาม

2.6 การให้สี : มีการใช้โทนสีเพียงไม่กี่สีและส่วนมากเป็นโทนสีมืด เช่น เทา น้ำตาล ดำ ขาว

2.7 การตัดต่อ : ภาพยนตร์เรื่องนี้นิยมสร้างความกลัวด้วยการกำหนดให้ผีปรากฏตัวออกมาอย่างกะทันหัน ในจังหวะที่ผู้ชมไม่คาดคิด ซึ่งก็คือในจังหวะที่สอง โดยในจังหวะแรกมักเป็นจังหวะลวงที่ตัวละครจะไม่เจอผี แต่เมื่อหันไปอีกที ตัวละครก็จะต้องเจอกับผีโดยไม่ทันได้ตั้งตัว เช่น ฉากที่ธรรม์นอนอยู่บนเตียงในโรงแรม แล้วเห็นผีเนตรค่อยๆ คลานเข้ามาหา ธรรม์ตกใจกลัวจึงหันไปปลุกเจน โดยในระหว่างนั้นผีเนตรก็หายตัวไป ธรรม์พยายามสำรวจหาผีเนตรทั้งบนเตียงและใต้เตียง แต่ก็ไม่พบ จึงคิดว่าผีเนตรคงหายตัวไปแน่นอนแล้ว แต่เมื่อธรรม์จะหันหน้าไปหาเจน ก็ต้องเจอกับผีเนตรในระยะประชิด

2.2 ภาพยนตร์เรื่อง “แฝด”

การผสมผสานโครงเรื่องและตระกูลของภาพยนตร์

หลังจากจบภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” แล้ว ทั้งบรรจงและภาคภูมิต่างก็ตั้งใจจะแยกย้ายกันไปทำโครงการส่วนตัว โดยไม่ได้ตั้งใจจะกลับมาทำภาพยนตร์ร่วมกันอีก โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์ผี เพราะรู้สึกเบื่อหน่าย เหน็ดเหนื่อย และเสียเวลากับการทำภาพยนตร์ผีมาก เนื่องจากต้องถ่ายทำช็อตเล็กช็อตน้อยเป็นจำนวนมาก แต่แล้วก็ต้องเปลี่ยนความตั้งใจเสียใหม่ เพราะโครงการส่วนตัวของแต่ละคนยังไม่มีความคืบหน้ามากนัก ประกอบกับที่ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูง ถึงขนาดที่ฮอลลีวู้ดซื้อไปสร้างใหม่ จึงมีคนจากประเทศเกาหลีชักชวนกันเข้ามาที่บริษัทจีทีเอช เพื่อมาเสนองานให้บรรจงและภาคภูมิกลับมาทำภาพยนตร์ร่วมกันอีก ซึ่งเป็นภาพยนตร์ผีเกี่ยวกับกลอนประตู โดยในตอนแรกพวกเขาคิดจะตัดโครงการผีนี้ทิ้งไป เนื่องจากไม่ใช่แนวที่พวกเขาถนัด ทั้งยังนึกภาพยนตร์ผีที่เกี่ยวกับกลอนไม่ออก อย่างไรก็ตาม สุดท้ายแล้วพวกเขาก็ได้กลับมารวมตัวกันอีกครั้งในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” (มีเกียรติ แซ่จิว, 2550)

จุดเริ่มต้นในการคิดโครงเรื่องภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นจากการที่ภาคภูมิได้เห็นภาพข่าวหนังสือพิมพ์ที่เป็นแฝดสยามคู่หนึ่งนอนติดกันซึ่งเป็นภาพที่ขัดแย้งกันมาก เพราะเด็กมีหน้าตาเหมือนกันและน่ารักมาก แต่เด็กคนหนึ่งมีร่างกายปกติ ส่วนอีกคนมีร่างกายพิการ โดย “แฝดสยาม” หรือในชื่อภาษาอังกฤษ “Siamese twins” มีความหมายในทำนองว่าแฝดติดกันแต่กำเนิด ไม่ว่าจะ

ติดกันที่อวัยวะส่วนใดของร่างกายก็ตาม เมื่อได้เห็นภาพนี้ ภาคภูมิจึงรู้สึกหดหู่ สะเทือนใจ และกระทบใจ แต่ในขณะเดียวกันก็รู้สึกว่าเป็นสิ่งที่น่าสนใจหากจะนำมาสร้างเป็นเรื่องราวภาพยนตร์สยองขวัญ เนื่องจากประเด็นแฝดที่ตัวติดกันแบบแฝดสยามไม่เคยถูกนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์มาก่อน ทั้งนี้เมื่อบรรจงลองนึกย้อนกลับไปถึงภาพยนตร์เรื่องที่ผ่านมาซึ่งเกี่ยวข้องกับประเด็นนี้ ก็จะพบว่ามีแต่ประเด็นฝาแฝด และก็ไม่ใช่ภาพยนตร์แนวสยองขวัญ แต่เป็นภาพยนตร์แนวอื่น เช่น ภาพยนตร์แนวจิตวิทยาของโกลเดนเบิร์ก ต่อมาภาคภูมิก็นำประเด็นดังกล่าวไปพูดคุยปรึกษากับบรรจงอยู่หลายรอบ แล้วเริ่มนำไปพัฒนาเป็นโครงเรื่องคร่าวๆ ด้วยกัน โดยบรรจงเคยคิดเรื่องย่อภาพยนตร์ผีเรื่องหนึ่งไว้ จึงนำบางส่วนมาผูกโยงเข้ากับเนื้อข่าวแฝดสยามในหนังสือพิมพ์ที่ภาคภูมิเป็นคนไปพบ

เมื่อ 180 ปีก่อน โลกได้รู้จักทารกฝาแฝดชาวสยามที่มีลำตัวเชื่อมติดกันนามว่า อิน-จัน จากนั้นคำว่า “แฝดสยาม” จึงถูกบัญญัติขึ้นเพื่อใช้อธิบายถึงความผิดปกติที่เกิดขึ้นในกระบวนการพัฒนาเซลล์ของทารกสองคนที่เกิดจากไข่ใบเดียวกัน ทำให้ทั้งสองมีอวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งเชื่อมติดกันอยู่ สถิติทางการแพทย์ระบุว่า อัตราการรอดชีวิตของแฝดสยาม มีเพียง 5-25 เปอร์เซนต์เท่านั้น แต่หากผ่าตัดแยกแฝดสยามออกจากกัน โอกาสที่การผ่าตัดจะสำเร็จกลับเหลือเพียงแค่ 1 เปอร์เซนต์ โดยทั่วทุกมุมโลก ล้วนแต่มีความพยายามที่จะผ่าตัดแยกแฝดสยามออกจากกันส่วนใหญ่เพื่อช่วยชีวิตคนใดคนหนึ่งไว้ แต่เมื่อถึงเวลาที่ต้องตัดสินใจเลือก ใครจะเป็นฝ่ายที่ควรถูกเลือกและใครจะเป็นฝ่ายที่ควรถูกทิ้งให้ตาย จากประสบการณ์ทางการแพทย์กว่า 300 ปีที่ผ่านมา ระบุไว้ว่า มีแฝดสยามเพียง 100 คู่เท่านั้นที่ผ่าตัดแยกกันได้สำเร็จ และสำหรับในประเทศไทยได้มีการพยายามผ่าตัดแยกแฝดสยามอยู่หลายครั้ง ทั้งนี้เมื่อประเด็นแฝดสยามต้องมาอยู่ในภาพยนตร์แนว Horror Drama ผู้กำกับภาพยนตร์จึงบังเกิดความคิดเรื่องการผ่าตัดแยกกันขึ้นมา นั่นคือการผ่าตัดแยกแฝดสยามทำให้แฝดคนหนึ่งเสียชีวิต แล้วจะเกิดอะไรขึ้นกับแฝดอีกคนที่เหลืออยู่ ซึ่งสอดคล้องอ้างอิงกับความเชื่อที่ว่าเมื่อฝาแฝดคนหนึ่งตายไป อีกคนหนึ่งก็จะตายโดยมีสาเหตุคลุมเครือ (มีเกียรติ แซ่จิว, 2550)

การพัฒนาเรื่องราวจะใช้วิธีการเดียวกับหลักการโฆษณาและภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กล่าวคือการสร้างแผนผังความคิด ว่าประเด็นแฝดสามารถเชื่อมโยงกับสิ่งใดได้บ้าง อาทิ เช่น ทำให้นึกถึงสิ่งที่เป็นบวกหลายสิ่ง ไม่ว่าจะเป็นไพ่ที่มันแปะติดกัน 2 ด้าน ราศีคนคู่ หรือตัว W ด้วยความที่ภาพยนตร์เรื่องนี้มีลักษณะของความเป็นแฟนตาซีเล็กน้อย บรรจงจึงต้องอ่านหนังสือจำนวนมากเพื่อศึกษาหาข้อมูลเกี่ยวกับแฝดสยาม อันได้แก่ แฝดสยามอิน-จัน รวมถึงเด็กแฝดคู่อื่นๆ ทั้งในแง่ของการดำรงชีวิตและความขัดแย้งที่เกิดจากการอยู่ร่วมกัน ซึ่งทำให้บรรจงพบว่าแฝดโดยทั่วไปมักจะมีจิตที่ผูกพันกันหรือมีความรู้สึกในลักษณะที่เชื่อมโยงต่อกัน อีกทั้งยังได้รับรู้เรื่องแปลกที่คนทั่วไปไม่เคยทราบมาก่อนเกี่ยวกับเรื่องแฝด โดยข้อมูลในส่วนนี้เมื่อนำมารวมกับความสยองขวัญแล้วก็จะเกิดความกลมกลืนลงตัว อย่างไรก็ตาม เนื่องจากแฝดสยามเป็นประเด็นที่มีความไกลตัวและ

เกินจริงไปในความคิดของผู้ชม จึงทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกกลัวภาพยนตร์เรื่องนี้มากเท่ากับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” (มีเกียรติ แซ่จิว, 2550)

บทร่างแรกของภาพยนตร์เรื่องนี้มีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กล่าวคือเป็นภาพยนตร์ผีแนวสืบสวนสอบสวนซึ่งให้ความสำคัญกับโครงเรื่องเป็นอันมาก โดยโครงเรื่องจะมีความโดดเด่นมากกว่าตัวละคร ในตอนแรกได้มีการวางให้แฝดสยามเป็นความลับของภาพยนตร์เรื่องนี้เหมือนกับผีขี่คอในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ที่ต้องปิดบังมาตลอดทั้งเรื่อง นั่นหมายความว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะไม่สามารถใช้ชื่อเรื่องว่า “แฝด” ได้ นอกจากนี้ยังมีการกำหนดให้ตัวละครเอกที่เป็นแฝดสยามเป็นผู้ชาย ไม่ใช่ผู้หญิง โดยที่เรื่องจะเริ่มต้นจากการที่แม่ป่วย ตัวละครเอกที่ไปเติบโตที่ประเทศเกาหลีจึงย้ายกลับมายังประเทศไทย แล้วเขาก็ค้นพบว่ากำลังถูกวิญญาณตนหนึ่งตาม จากนั้นจึงพบเงื่อนงำความลับบางอย่าง เช่น ในตอนที่กำลังเคลื่อนย้ายตู้ใบหนึ่ง ทำให้เขาพบรอยวัดส่วนสูงที่ขีดอยู่บนกำแพง 2 ขีด อยู่ข้างเคียงกัน พร้อมกับรู้สึกประหลาดใจว่าเหตุใดรอยนี้ถึงได้มี 2 ขีด และมันแปลว่าอะไร หรืออย่างภาพถ่ายใบหนึ่งที่ครึ่งบนถูกฉีกทิ้งไป ทำให้เห็นแค่เฉพาะส่วนขาและไม่เห็นว่าเขากำลังยืนอยู่กับใคร ซึ่งแท้จริงแล้วภาพด้านบนก็คือแฝดสยามที่ตัวติดกับเขา ต่อมาเมื่อมีการสืบเรื่องราวต่อไปเรื่อยๆ สุดท้ายก็เฉลยว่าผีคือน้องชายแฝดสยามของตัวละครเอกที่ตายไปแล้ว โดยที่ตัวละครเอกไม่เคยรู้มาก่อนว่าตัวเองเป็นแฝดสยาม แต่แล้วก็เกิดปัญหาขึ้นมาว่า เมื่อเฉลยความจริงว่าเป็นแฝดสยาม ผู้ชมก็จะรู้สึกเฉยๆ เพราะเฉลยไม่ได้นำไปสู่อะไร แตกต่างกับผีขี่คอในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ”

ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้เวลาในการพัฒนาบทภาพยนตร์ร่างแรกเป็นเวลา 7 เดือน และพร้อมสำหรับการเปิดกล้องถ่ายทำแล้ว ทว่าทางผู้บริหารของบริษัทฟีโนมีนาอย่างธนญชัยมีความคิดเห็นว่าบทภาพยนตร์เรื่องนี้มีแนวทางและอารมณ์ที่เหมือนกับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ดังนั้นจึงไม่ควรทำซ้ำแบบเดิมอีก ซึ่งบรรจงก็โต้เถียงไม่ออก เพราะสิ่งที่ธนญชัยพูดเป็นความจริง นั่นคือภาพยนตร์เรื่องที่ 2 ของเขาเป็นภาพยนตร์ผีเช่นเดียวกับเรื่องแรก ดังนั้นจึงควรทำสิ่งใหม่ที่มีความน่าสนใจ ส่วนภาคภูมิก็เห็นพ้องต้องกันว่าควรจะคิดใหม่ให้แตกต่าง เนื่องจากการดำเนินรอยตามภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” อาจทำให้ผู้ชมรู้สึกผิดหวังได้ ทั้งบรรจงและภาคภูมิจึงตัดสินใจเปลี่ยนแปลงบทภาพยนตร์ใหม่ทั้งหมด แม้ว่าจะรู้สึกท้อแท้และเสียดายบทภาพยนตร์ร่างแรกก็ตาม พวกเขากลับไปเครียดกันอยู่ 3 เดือน โดยที่ไม่ได้ทำอะไรเลย พวกเขาอยู่ด้วยกันตลอดเวลาก่อนจะไปเก็บตัวกันที่ทะเลเพื่อคิดพัฒนาโครงเรื่องใหม่ขึ้นมาให้ได้ ต่อจากนั้น 1 เดือน บรรจงกับภาคภูมิก็คิดโครงเรื่องใหม่ได้ โดยเมื่อนำไปเล่าให้ญาติมิตร รวมถึงผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ฟัง ทุกคนล้วนมีความเห็นสอดคล้องกันว่า โครงเรื่องใหม่ดีขึ้นกว่าเดิม แล้วเมื่อนำบทภาพยนตร์ใหม่ที่คิดเผื่อไว้ทั้ง 3 แบบ ไปยื่นให้บริษัทจีทีเอช บริษัทฟีโนมีนา และบริษัทเดคดิเคทพิจารณาคัดเลือก สุดท้ายบท

ภาพยนตร์ 1 ใน 3 แบบ ที่ทั้งสองคนชื่นชอบมากที่สุดก็ตรงกับที่ทางบริษัทตัดสินใจเลือกเช่นเดียวกัน (มีเกียรติ แซ่จิว, 2550)

แม้ว่าจะต้องคิดโครงเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้ขึ้นมาใหม่ แต่ยังสามารถเลือกนำบางส่วนจากโครงเรื่องเดิมมาใช้ได้บ้าง นอกจากนี้ภาคภูมิยังรู้สึกคิดถูกที่เลือกประเด็นเรื่องแฝดสยามมาสร้างเป็นภาพยนตร์ เนื่องจากนำมาคิดต่อยอดเป็นฉากผีได้มาก โดยโครงเรื่องใหม่นี้จะมีความชัดเจน ความน่าสนใจ ความท้าทาย และความแตกต่างที่มากกว่า กล่าวคือเป็นภาพยนตร์ผีสายดราม่าหรือภาพยนตร์ผีสายรายละเอียด ที่เรื่องราวทั้งหมดจะถูกขับเคลื่อนด้วยปมในใจหรือความรู้สึกภายในของพิมที่เป็นตัวละครนำ โดยพิมคือแฝดสยามที่มีตัวเชื่อมติดกับพลอย ด้วยก้อนเนื้ออัปลักษณ์ที่พันธนาการพวกเธอไว้ด้วยกัน จนวันที่พิมร่ำร้องขอเข้ารับการผ่าตัดแยก และพลอยต้องตายในท้ายที่สุด จึงทำให้พิมเติบโตขึ้นมาโดยมีอดีตอันเลวร้ายคอยตามหลอกหลอนอยู่ตลอดเวลา ทั้งยังได้มีการปรับเปลี่ยนตัวละครเอกจากเดิมที่เป็นผู้ชายให้กลายมาเป็นผู้หญิง เพราะผู้หญิงจะมีแง่มุมที่ซับซ้อนและน่าค้นหามากกว่าผู้ชาย นั่นคือการบอกเล่ารายละเอียดชีวิตของพี่น้องผู้หญิง 2 คน มีความน่าสนุกมากกว่าพี่น้องผู้ชาย แตกต่างจากภาพยนตร์ผีเรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ที่จะถูกดำเนินไปด้วยโครงเรื่อง (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556b)

สิ่งที่ท้าทายที่สุดของโครงเรื่องใหม่นี้คือ ผู้ชมทราบตั้งแต่ยังไม่ทันเข้าโรงภาพยนตร์แล้วว่า ผีที่มาคุกคามคือแฝดสยามของตัวเอกเองและการมาของผีมีวัตถุประสงค์ใด ซึ่งการเปิดเผยในลักษณะนี้ยังไม่เคยปรากฏมาก่อนในภาพยนตร์ผีเรื่องใดบนโลก ดังนั้นความยากในการบอกเล่าเรื่องราวของภาพยนตร์เรื่องนี้จึงยากมากขึ้นหลายเท่าตัว แต่บรรจงก็พยายามพัฒนาบทภาพยนตร์เรื่องนี้ไปจนกระทั่งค้นพบแนวทางที่ต้องการจะสื่อสารกับผู้ชม พร้อมทั้งเชื่อมั่นว่าหากเลือกแนวทางนี้แล้ว และสามารถทำสำเร็จ จะทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้กลายเป็นภาพยนตร์ผีที่ดีมาก ทั้งนี้เมื่อภาพยนตร์ตัวอย่างเปิดเผยมาแล้วว่าผีคือฝาแฝด ภาคภูมิกับบรรจงจึงต้องค้นหาวิธีที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังคงมีความน่าสนใจอยู่ นั่นคือการขับเคลื่อนด้วยตัวละครเป็นหลัก เนื่องจากโครงเรื่องที่คิดขึ้นมาใหม่ได้เอื้อให้เกิดการใช้คาแรคเตอร์นำ หรือ Character study ที่เป็นการเน้นย้ำที่ตัวละครมากกว่าโครงเรื่อง ทั้งยังได้ผสมผสานเนื้อหาในด้านความดราม่าลงไป ซึ่งพิมที่เป็นตัวละครเอกจะต้องเป็นตัวนำเรื่องอยู่ตลอด ดังนั้นบทบาทของตัวละครเอกนี้จึงเหมาะสมกับนักแสดงมืออาชีพที่มีทักษะทางการแสดงสูงมากเท่านั้น เพราะความน่ากลัวของเรื่องคือคนที่มีความใกล้ชิดกับตัวเอกมากที่สุด โดยความน่ากลัวตรงนี้จะกลมกลืนไปกับตัวเรื่องโดยไม่ได้โดดเด่นแปลกแยกออกมาจากเรื่อง (มีเกียรติ แซ่จิว, 2550) แต่ถึงอย่างนั้น ความแข็งแรงของเรื่องก็จะเป็นตัวเสริมให้ภาพยนตร์มีความน่ากลัวมากยิ่งขึ้น ส่วนปมเฉลยของภาพยนตร์เรื่องนี้แม้จะคาดเดาได้ไม่ยากมากนัก ทว่าบรรจงก็คาดหวังว่าผู้ชมจะได้รับความสนุกสนานจากการชมภาพยนตร์เรื่องนี้

“จริงๆ แล้วการคิดแบบสืบสวนสอบสวนมันง่ายกว่าแบบ Character study คือถ้าเป็นหนังดราม่าที่สำรวจตัวละครจะเป็นอีกแบบหนึ่ง ซึ่งพอเป็นเรื่องแฝดก็พยายามจะเป็น Character study แล้ว แต่ยังไม่ค่อยสุดทางเท่าไหร่” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

สำหรับการออกแบบตัวละครผีในภาพยนตร์เรื่องนี้ ภาคภูมิได้คำนึงถึงสภาพตอนตายของตัวละครผีมากขึ้นกว่าในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ”

“แฝด เริ่มคิดว่าตายยังไง โดนบีบคอตาย หน้าผีเลยมีเส้นเลือดตามตอนที่ตาย โดนบีบคอหน้าต้องซีด ซึ่ง reference ที่ดู คือเหมือนคนที่ผูกคอตาย ทางเป็นไปในแนวทางนั้น หน้าซีดๆ มีเส้นเลือดขึ้นเยอะเพราะว่าโดนบีบคอตาย พอแต่งมา คิดไม่รอบคอบพอ กลับไปเหมือนทางเดิม ไม่มีทางใหม่ๆ เลย คิดว่าอันนี้เป็นจุดหนึ่งที่ทำให้ผู้ชมไม่กลัวผีเรื่องนี้ ผู้ชมส่วนหนึ่งคิดว่าเป็นรูปแบบผีที่มีความ cliche มาอีกแล้ว ไม่กลัวผีแบบนี้ ใส่คอนแทคเลนส์ตามัวๆ หน้าขาวๆ แต่งตัวคล้ายชุดนอน บางคนก็ไม่กลัวแล้ว ถ้าย้อนเวลากลับไปได้ไม่อยากแต่งหน้าผีแบบนั้น ไม่ชอบเลย ผีโผล่มาไม่น่ากลัว แต่งหน้าเหมือนชัตเตอร์ฯ” (ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ, สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน 2558)

ภาคภูมิมองว่าการสร้างภาพยนตร์ผีในยุคปัจจุบันเป็นเรื่องยาก เนื่องจากก่อนหน้านี้ไม่ว่าจะเลือกนำประเด็นใดมาเล่าในภาพยนตร์ก็ถือเป็นเรื่องใหม่ แต่ในสมัยนี้เรื่องราวต่างๆ ถูกนำไปสร้างเป็นภาพยนตร์จนหมดสิ้นแล้ว ทั้งผีคน ผีกะเทย ผีโต๊ะ ผีไม้จิ้มฟัน เขาจึงจำเป็นต้องค้นหาสิ่งแปลกใหม่มานำเสนอ แล้วด้วยความที่ภาพยนตร์เรื่องนี้มีโครงเรื่องอันแข็งแรง จึงทำให้มีจุดเด่นที่แตกต่างจากภาพยนตร์ผีทั่วไป กล่าวคือเป็นเรื่องราวของแฝดสยาม ซึ่งเป็นสิ่งมีชีวิตที่มีความมหัศจรรย์ คน 2 คน ตัวติดกันเหมือนเป็นคนเดียวกัน ใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันตลอดเวลา แล้วถ้าหากว่าคนหนึ่งเกิดมีความรักหรือตายไป จะเกิดอะไรขึ้นอีกคนที่เหลืออยู่ อีกคนจะสามารถดำรงชีวิตอยู่ได้หรือไม่ จากประเด็นดังกล่าวเมื่อนำไปเล่าในภาพยนตร์สยองขวัญ จึงทำให้ได้ประเด็นที่มีความแปลกใหม่ไม่เคยมีมาก่อนในโลกโดยภาพยนตร์เรื่องนี้ยังคงดำรงความสนุกสนานบนพื้นฐานของความระทึกขวัญและความตื่นเต้น เฉกเช่นเดียวกับในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ไว้อย่างครบถ้วน แต่ภาพยนตร์เรื่องนี้จะแตกต่างจากภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ตรงที่มีการเพิ่มระดับความน่ากลัว เพิ่มมิติความลึกและมีความดราม่ามากขึ้น เพิ่มประเด็นทางจิตวิทยา เช่น ในแง่มุมของพลอย ผีพิมอาจมีจริงหรือเป็นเพียงภาพหลอน อย่างไรก็ตาม บรรจงต้องเผชิญกับอุปสรรคครั้งใหญ่จากการสร้างภาพยนตร์ผีเรื่องนี้ เพราะผู้กำกับภาพยนตร์ผีคนเดิมเมื่อสร้างภาพยนตร์ผีเรื่องใหม่ ก็ต้องทำให้ภาพยนตร์เรื่องใหม่มีการหักมุมที่มากขึ้นกว่าภาพยนตร์เรื่องเดิม เพราะมิฉะนั้นแล้วผู้ชมจะเกิดความรู้สึกผิดหวังดังเช่นผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์เรื่องนี้เมื่อออกฉาย ที่มีผู้ชมบางส่วนเห็นว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ดีไม่เท่ากับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ซึ่งก็ส่งผลให้บรรจงรู้สึกผิดหวังเช่นเดียวกัน เพราะภาพยนตร์เรื่องนี้เริ่มต้นขึ้นจากประเด็นทางความคิดหลักที่ยิ่งใหญ่มาก แต่เมื่อแตกย่อยลงไปในรายละเอียดแล้ว กลับกลายเป็นว่าเรื่องออกมาไม่ดีเท่าที่ควร ซึ่งบรรจงได้ตระหนักแล้วว่านี่เป็นข้อควร

ระวังอย่างหนึ่งสำหรับคนทำภาพยนตร์ กล่าวคือภาพยนตร์ที่ฟังประเด็นทางความคิดหลักครั้งแรกแล้วรู้สึกว่าอยากชมมาก ท้ายที่สุดเรื่องอาจจบไม่ลงหรือไม่ก็ออกนอกทิศทางเรื่อง ส่วนภาคภูมิมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดขึ้นภายใต้เงาของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ดังนั้นไม่ว่าจะคิดฉากไหนจึงดูเหมือนกับภาพยนตร์เรื่องเดิมไปเสียหมด ผนวกกับสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ผู้ชมคุ้นเคยอยู่แล้ว จึงอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ใช่สิ่งใหม่ แต่กลับเป็นอีกรูปแบบหนึ่งของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ”

ในการจะคิดสถานการณ์ของบทภาพยนตร์เรื่องนี้ บรรจงจะต้องค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องแฝดสยามจำนวนมาก แล้วยังต้องค้นคว้าหาข้อมูลเรื่องอื่นๆ เป็นอย่างดีอีกด้วย เพื่อความสมจริงของภาพยนตร์ เช่น ในฉากที่จิตแพทย์ทดสอบพลอยด้วยแบบทดสอบทางจิตวิทยาที่เป็นรอยหมึกสีดำคล้ายรูปผีเสื้อ แล้วพลอยแกล้งตอบว่าเป็นรูป batman รูปดังกล่าวนั้นเป็นรูปที่จิตแพทย์ใช้ทดสอบคนไข้จริง ทั้งนี้บรรจงได้อ้างอิงข้อมูลอาการทางจิตวิทยาที่เกิดขึ้นกับตัวละครพลอยมาจากหนึ่งในทีมงานที่ป่วยด้วยโรคที่มีความคล้ายคลึงกับโรคของพลอย โดยเมื่อทีมงานคนนั้นไปพบแพทย์ แพทย์ก็จะให้ดูรูปดังกล่าวพร้อมกับถามว่าคุณเห็นเป็นรูปอะไร เพื่อวัดความคิดแรกในสมองของคนไข้ว่ากำลังคิดอะไรอยู่ นอกจากนี้ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ยังแนะนำให้ภาคภูมิไปพบจิตแพทย์ 1 ครั้ง โดยที่ไม่ต้องบอกว่ามาเพื่อค้นคว้าหาข้อมูล แต่เมื่อลองไปนั่งพูดคุย แพทย์ก็ทราบความจริงในท้ายที่สุด ภาคภูมิจึงได้พูดคุยสอบถามรายละเอียดจากแพทย์เกี่ยวกับการรักษาโรค เพื่อนำมาใช้เป็นข้อมูลในบทภาพยนตร์เรื่องนี้ ดังนั้นบทสนทนาบางส่วนที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงเป็นบทสนทนาจริงที่คนไข้ใช้พูดกับแพทย์ หรืออย่างเหตุการณ์ที่พิมในวัย 15 ปี พบรักกับวี ความรู้สึกที่พลอยมีต่อพิมคือทั้งรัก หวง แหน เกลียดชัง และโกรธแค้น ซึ่งในชีวิตจริงการที่แฝดสยามจะมีความรักก็ต้องประสบกับความลำบากเช่นกัน เพราะเมื่อแฝดคนหนึ่งพบรัก แต่อีกคนยังอยู่เหมือนเดิม จึงมักจะคอยหวงแฝดของตนพร้อมกับชักจูงโน้มน้าวว่า อย่ามีคนรักเลย ไม่มีใครมารักเราเท่าเรารักกันหรอก เพื่อต้องการจะให้แฝดอีกคนเลิกราความสัมพันธ์กับคนรักไป เพราะมองว่าไม่มีใครที่จะสามารถใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับแฝดสยามได้ ส่วนประเด็นความรักที่วีมีต่อพิม บรรจงมองว่าเป็นเรื่องของรักแรกพบ และเป็นความประทับใจจากการที่ได้เห็นพิมคอยดูแลปกป้องแฝดอย่างพลอยมาโดยตลอด

ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังคงดำรงธรรมเนียมของภาพยนตร์สยองขวัญไว้ กล่าวคือตัวละครเอกที่มีความอยากรู้อยากเห็นเมื่อต้องพบเจอกับสถานการณ์ผิดปกติ ก็ต้องเข้าไปดูหรือสืบสาวไปให้ถึงต้นตอแทนที่จะวิ่งหนีด้วยความกลัว แล้วที่สำคัญคือในภาพยนตร์สยองขวัญจะต้องมีการสร้างฉากเหตุการณ์ลวงเพื่อตั้งใจให้ผู้ชมเกิดความไขว้เขวหรือเข้าใจผิด ดังเช่นฉากที่พิมไปเยี่ยมแม่ที่โรงพยาบาล หลังจากที่แม่มีอาการเส้นเลือดในสมองแตก โดยในตอนแรกไม่มีฉากนี้ในบทภาพยนตร์ แต่บรรจงได้เขียนเพิ่มขึ้นเพราะต้องการให้ผู้ชมรู้สึกว่าพิมเป็นห่วงแม่และอยากรู้ด้วยใจจริงว่า แม่ที่พูดไม่ได้ต้องการจะสื่อสารอะไรกับเธอ ทั้งที่ความจริงแล้วเธอไม่ใช่พิม แต่เป็นพลอย แล้วพลอยก็กังวลเป็นอย่างยิ่งว่าแม่

จะพูดความลับออกมา เธอจึงใช้สายตาในการข่มขู่แม่ ส่วนแม่ก็พูดไม่ได้ ทำได้แค่แสดงความรู้สึกหวาดกลัวผ่านทางสายตา หรืออย่างฉากที่ผู้กำกับภาพยนตร์จงใจแสดงให้เห็นแผลเป็นที่นิ้วของพลอยอย่างชัดเจน เพื่อให้ผู้ชมเกิดสับสนว่าแท้จริงแล้วเธอคือพิมหรือพลอยกันแน่ เนื่องจากคนที่จะมีแผลเป็นที่นิ้วคือพิม ซึ่งในฉากนั้นผู้ชมจะเริ่มคาดเดาได้แล้วว่าเธอคือพลอย ดังนั้นบรรจงจึงต้องหลอกให้ผู้ชมเกิดความไขว้เขวอีกครั้งว่าที่จริงแล้วเธออาจจะเป็นพิม เพื่อกลบเกลื่อนคำบอกใบ้ที่ให้จิตแพทย์ถามพลอยว่า คุณเห็นใครในกระจก แล้วฉากหลอกที่สำคัญอีกฉากหนึ่งคือ ฉากที่แม่เซ็นยินยอมในเอกสาร เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจว่าแม่เป็นตัวบงการให้ลูกสาวผ่าตัดแยกร่างกัน ทั้งที่ความจริงแล้วแม่เซ็นยินยอมในเอกสารผ่าตัด เพราะว่าพิมได้เสียชีวิตไปแล้ว

สำหรับในการออกแบบฉากผี บรรจงได้รับแรงบันดาลใจในฉากผีห้อยคอมาจากเรื่องเล่าของทีมงานฝ่ายตัดต่อเรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ที่เคยเล่าให้ฟังว่า มีญาติเคยเห็นผีที่หมุนไปตามพัดลม ซึ่งบรรจงมองว่าภาพดังกล่าวเป็นภาพที่ดีมากหากจะนำมาใส่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ ส่วนเวลาที่ผีพิมมาปรากฏตัวข้างกายของพลอย ก็เป็นสิ่งที่บรรจงถกเถียงกับภาคภูมิ เนื่องจากในตอนแรกต้องการให้ผีพิมมาปรากฏตัวฝั่งเดียวกับที่พิมเคยอยู่ แต่หากทำเช่นนั้น ผู้ชมก็อาจจะทราบได้ว่าคนที่ตายคือพิม ไม่ใช่พลอย จึงต้องมีการให้ผีพิมปรากฏตัวแบบสลับฝั่งไปมา สำหรับตอนจบของภาพยนตร์เรื่องนี้ ได้ถูกกำหนดให้มีความแตกต่างจากในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กล่าวคือในตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” จะเป็นเรื่องราวของคนกับผีเป็นหลัก ได้แก่ ธรรม์กับผีเนตร ขณะที่ในตอนจบของภาพยนตร์เรื่องนี้จะเป็นเรื่องราวของคนกับคนเป็นหลัก ได้แก่ พลอยกับวี ส่วนผีพิมเป็นเรื่องสำคัญรองลงมาแล้ว

ฉากสำคัญที่สามารถสะท้อนใจความหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เป็นอย่างดีคือ ในตอนกลางเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้จะมีการปูว่าสุนัขที่วีเลี้ยงไว้โดนรถทับตาย พลอยจึงไปหาซื้อสุนัขตัวใหม่มาซึ่งมีรูปร่างหน้าตาเหมือนกับสุนัขตัวเก่ามาก แต่วีกลับไม่ชอบสุนัขตัวใหม่ ส่วนปมของตัวละครพลอยก็คือต้องสวมรอยแทนฝาแฝดของตัวเองมาตลอด แล้วในตอนท้ายเรื่องที่พลอยเกิดความโกรธแค้น พลอยจึงไปตัดหัวสุนัขและโยนไปที่ตักของวี พร้อมกับถามว่า “เกลียดมันมากนักใช่ไหม มันแทนตัวเก่าไม่ได้หรือไง ทำไมอะ ทั้งที่มันก็เหมือนกันทุกอย่าง” ทั้งนี้ในตอนท้ายสุดของเรื่อง ผู้กำกับภาพยนตร์ได้เกิดความกังวลอยู่บ้างว่า ผู้ชมบางคนอาจจะตกใจรับไม่ได้ เนื่องจากติดตามพิมในฐานะนางเอกมาตลอด แต่แล้วพิมก็กลับกลายเป็นพลอยซึ่งเป็นตัวร้าย

สำหรับในมุมมองของนันทขว้าง เขามองว่าแม้ว่าภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” และ “แฝด” จะเป็นภาพยนตร์เขย่าขวัญเช่นเดียวกัน แต่เมื่อนำมาเปรียบเทียบกันก็จะพบว่าภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ได้ก่อให้เกิดสิ่งใหม่ นั่นคือภาพลักษณ์ของภาพยนตร์เขย่าขวัญไทยแบบใหม่ ในขณะที่ภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ไม่ได้ทำให้เกิดสิ่งใหม่

“ผมดูเรื่องแฝดแล้วผมรู้สึกว่า มันไม่มีความลงตัว เน้นการตัดต่อ แต่เป็นสิ่งที่เราเคยพบหลายครั้งในหนังผีของเกาหลีกับญี่ปุ่น การคืบคลานของตัวละคร การใช้ tempo บางอย่างเพื่อหลอกคนดู ไม่ใช่เรื่องใหม่ จังหวะต่างๆ ในหนังเรื่องแฝด หลายคนคุ้นมาแล้วจากหนังผีญี่ปุ่น เรื่องนี้ค่อนข้างมีอิทธิพลเยอะมากจากหนังผีญี่ปุ่น จึงรู้สึกว่า ชัตเตอร์ฯ เป็นหนังที่มีภาพลักษณ์ใหม่ๆ วิธีการใหม่ๆ พอมาดูเรื่องแฝด รู้สึกว่าตัวเองไม่ได้เจอสิ่งใหม่ แต่ถามว่าเอนเตอร์เทนไหม เอ็นจอยมาก คือสนุกแต่ไม่พบสิ่งใหม่ ชัตเตอร์ฯ นี่ ดูแล้วก็สนุก แต่พบสิ่งใหม่ คือถ้าเป็นหนังเขย่าขวัญของโต้ง บอกได้เลยว่าค่อนข้างได้รับอิทธิพลมาจากภาพยนตร์ต่างประเทศ คือเค้าเรียนรู้วิธีการมามาก แต่ว่าไม่ได้คัดลอกมา” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

วิเคราะห์การเล่าเรื่องตามตระกูลภาพยนตร์ผี

1 ตัวผี

1.1 เพศ : ผีพิมเป็นผีผู้หญิง เนื่องจากแฝดสยามที่เป็นผู้หญิงจะมีอารมณ์ที่หลากหลายละเอียดอ่อน และซับซ้อนมากกว่าแฝดสยามที่เป็นผู้ชาย แล้วในท้ายที่สุดแฝดสยามคู่นี้ก็จะต้องมีปมขัดแย้งกันอันเนื่องมาจากความรัก นั่นคือพลอยแฝดอีกคนที่ไม่ได้รับความรักจากวี ก็จะรู้สึกน้อยใจ โกรธ และอิจฉาริษยาพิม ที่ตนไม่ใช่คนที่วีเลือก ทั้งๆ ที่เธอกับพิมเหมือนกันทุกอย่าง หนำซ้ำยังตัวติดกันอีกด้วย นอกจากนี้เมื่อพิมมีความรักกับวี พลอยก็รู้สึกโหยหาและสูญเสีย เพราะแฝดของเธอกำลังจะถ่ายเทความรักความห่วงใยไปให้อีกคน ทำให้เธอกลัวที่จะต้องอยู่อย่างโดดเดี่ยวเพียงลำพัง แม้ว่าจะตัวติดกันกับพิมก็ตาม ซึ่งตัวละครแฝดสยามที่เป็นเพศหญิงจะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ทั้งหลายเหล่านี้ได้อย่างชัดเจนและสมเหตุสมผลมากกว่าตัวละครที่เป็นเพศชาย

1.2 อายุ : ผีพิมเป็นผีวัยสาว เพราะพิมในวัย 15 ปี ถูกพลอยบีบคอจนตายด้วยความบันดาลโทสะ อันเนื่องมาจากการที่ถูกพิมต่อว่าว่า “แกมันเป็นส่วนเกิน”

1.3 ผีดี-ผีร้าย : ผีพิมมาหลอกหลอนและคุกคามชีวิตของพลอย เพราะต้องการจะแก้แค้นพลอยที่เป็นคนฆ่าตน รวมทั้งต้องการจะทำตามคำสัญญาที่เคยให้ไว้แก่กันว่า จะอยู่ด้วยกันไปตลอด จนสุดท้ายพลอยก็ถูกหลอกหลอนจนกระทั่งตายในกองไฟ

1.4 ผีไทย-ผีเทศ-ผีถิ่น : ผีพิมมีหน้าซีดขาว มีเส้นเลือดขึ้นเยอะเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพตอนตายที่ถูกบีบคอ แต่ในขณะเดียวกันก็มีความละม้ายคล้ายกับผีญี่ปุ่นที่หน้าขาว มีการใส่คอนแทค-เลนส์ให้ตามัว และแต่งกายคล้ายชุดนอน แสดงให้เห็นถึงการรับเอาวัฒนธรรมผีเอเชียเข้ามาในประเทศไทย โดยอาจจะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม

2 คู่ตรงข้ามหรือศัตรู

2.1 พระ/หมอผี : ไม่เน้นเรื่องการให้พระหรือหมอผีมาปราบผีพิม เพื่อสะท้อนถึงวิถีชีวิตของคนในเมืองใหญ่ที่ขาดความเอาใจใส่ในเรื่องศาสนา

2.2 วิทยาศาสตร์ : พลอยต้องเผชิญกับผีพิมที่คอยหลอกหลอนอยู่ตลอด วีจึงพาพลอยไปพบจิตแพทย์ เพื่อให้จิตแพทย์ช่วยให้คำปรึกษาและรักษาอาการเห็นภาพหลอนของพลอย แต่สุดท้ายวิทยาศาสตร์ก็ไม่อาจช่วยบรรเทาอาการที่เกิดขึ้นกับพลอยได้ ส่งผลให้พลอยมีอาการหนักมากขึ้นเรื่อยๆ ในขณะที่อีกด้านหนึ่งภาพยนตร์ได้แสดงให้เห็นว่าผีสามารถผนวกกับวิทยาศาสตร์ได้ นั่นคือผีเรียนรู้เทคโนโลยีต่างๆ ได้ดี เช่น ผีใช้ลิฟต์เป็น

2.3 คนเลว : คนเลวเป็นคนที่สนิทสนมกับพิมมากที่สุดและอยู่กับพิมตลอดเวลา นั่นคือพลอยแฝดสยามที่ตัวติดกับพิม แม้ว่าพลอยจะพลั้งมือฆ่าพิมตายโดยไม่เจตนา แต่ภายหลังจากที่พิมตายแล้วพลอยกลับสวมรอยเป็นพิม เพื่อแย่งชิงวีชายหนุ่มที่หลงรักพิมตั้งแต่แรกพบให้กลายมาเป็นของตน

3 ผู้ช่วย : วีเป็นผู้ที่คลี่คลายปัญหาในภาพยนตร์เรื่องนี้ โดยมีผีพิมคอยช่วยเหลือ กล่าวคือผีพิมที่มีปมความแค้นจะมาสื่อสารหรือบอกใบ้ความลับแก่วี เช่น ผีพิมมาเพื่อทำให้วีได้เปิดดูข้างใต้เบาะเตียง แล้วพบภาพสเกตช์ที่ฉีกขาด ซึ่งทำให้วีได้รู้ว่าการที่พิมคิดผ่าตัดแยกร่างกับพลอยนั้นมีสาเหตุมาจากตน อย่างไรก็ตาม ผีพิมจะไม่เคยมาปรากฏกายในสภาพผีให้วีได้เห็นอย่างชัดเจน

4 อาวุธ/การกำจัดผี

4.1 ตระหนักเอง : ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องปราบหรือกำจัดผี เพราะในที่สุดแล้วผีพิมก็ยินยอมจะจากไปแต่โดยดี เมื่อความต้องการบรรลุผลสำเร็จ นั่นคือพลอยต้องตายตามพิมไป เพื่อชดใช้กรรมร่วมกัน

5 เวลา

5.1 อดีต-ปัจจุบัน-อดีตสลับกับปัจจุบัน : ใช้การเล่าเรื่องแบบ flash back เพื่อย้อนกลับไปเล่าว่าในอดีตเคยเกิดอะไรขึ้นหรือเคยมีปมเช่นนี้จึงส่งผลต่อปัจจุบัน นั่นคือเป็นการเปิดเผยข้อมูลที่ผู้ชมไม่เคยทราบมาก่อน อย่างไรก็ตาม ข้อมูลบางอย่างเป็นข้อมูลที่เป็นมุมมองการเล่าเรื่องของตัวละครพลอยเพียงคนเดียว ซึ่งอาจมีอคติเจือปนหรือถูกบิดเบือนไปจากความเป็นจริง เช่น ฉากผ่าตัดแยกร่าง

5.2 กลางวันและกลางคืน : ผีพิมสามารถปรากฏกายเพื่อที่จะหลอกหลอนพลอยได้ทั้งเวลากลางคืนและกลางคืน โดยในตอนกลางวัน เช่น ผีพิมมาปรากฏกายที่หน้ากระจก ทำให้พลอยตกใจจนพลัดตกจากบันได ส่วนในตอนกลางคืน เช่น ผีพิมแปลงกายเป็นวี เพื่อมาหลอกพลอยในเรือนกระจก ซึ่งเวลาที่ผีมาปรากฏกายในตอนกลางวันกับกลางคืน ก็เหมือนกับการดำเนินชีวิตของตัวละครที่ต้องผ่านเวลาไปเรื่อยๆ เป็นปกติทั้งกลางวันและกลางคืน โดยไม่จำเป็นว่าผีจะต้องมาหลอกคนได้เฉพาะเวลากลางคืนเท่านั้น

6 สถานที่

6.1 เมือง : ผีพิมมีจุดกำเนิดจากพื้นที่ในเมือง เพื่อสะท้อนให้เห็นว่า แม้เมืองจะมีความทันสมัย มีความเป็นวิทยาศาสตร์สูง ดังจะเห็นได้จากการที่เพื่อนสนิทของวีเป็นจิตแพทย์ หรือในทาง

การแพทย์มีความพยายามที่จะทำการผ่าตัดแยกร่างแฝดสยาม แต่ความเชื่อเรื่องผีก็ยังคงดำรงอยู่ไม่สูญหายไป นอกจากนี้ผีในเมืองจะเลือกหลอกหลอนเฉพาะคนที่รู้จักอย่างจำเพาะเจาะจง เพื่อสะท้อนสภาพสังคมเมืองที่มีความเป็นปัจเจกชนนิยมมากขึ้น ทั้งยังไม่นำศาสนามาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ เมื่อมีปัญหาจึงเกิดความทุกข์อย่างมาก และไม่สามารถจัดการกับปัญหาให้อยู่ในกรอบของความถูกต้องเหมาะสมได้ เช่น พลอยในวัย 15 ปี เมื่อไม่สมหวังในความรัก ก็กินยาฆ่าตัวตาย หรือไม่ก็ทำร้ายพิม ด้วยการแกล้งทำให้มีดคัตเตอร์บาดนิ้วของพิม

6.2 สถานที่ไม่จำกัด : ผีพิมสามารถเดินทางไปไหนก็ได้โดยไม่มีอำนาจใดจะมาควบคุมได้ ทั้งที่รถ โรงพยาบาล เรือนกระจก บ้านโคโลเนียล โดยเฉพาะเตียงนอนที่ผีพิมมักจะมาหลอกหลอนพลอยเป็นประจำ นอกจากนี้ผีพิมยังสามารถมาหลอกได้แม้กระทั่งในลิฟต์

7 มุมมองการเล่าเรื่อง

7.1 มุมมองของคนที่ไม่กลัวผีหรือไม่เชื่อเรื่องผีแต่กลับมาเจอผี : ตอนต้นเรื่องภาพยนตร์จะนำเสนอตัวละครวีที่เป็นคนรุ่นใหม่ทันสมัยในสังคมเมือง มีความก้าวหน้าทางหน้าที่การงาน จึงไม่เชื่อว่าภรรยาจะมองเห็นผีจริงๆ แต่เมื่อเวลาผ่านไปวีก็กลับซึมซับเรื่องผีทีละน้อย เช่น ฉากที่วีเห็นเงาสะท้อนของใครบางคนที่ยืนพิงไหล่พลอยอยู่ หรือฉากที่วีถูกมือปริศนาดึงขาไว้ไม่ให้ออกจากใต้เตียงได้

8 โครงเรื่อง

8.1 ผีสืบสวนสอบสวน : จะเปิดเรื่องด้วยการที่พิมถูกผีพลอยตามหลอกหลอน เพราะการผ่าตัดแยกร่างทำให้พลอยต้องตาย ต่อมาพิมก็ตกอยู่ในความหวาดกลัวและมีอาการทางประสาทมากขึ้นเรื่อยๆ จนสุดท้ายวีก็สืบทราบความจริงจากแม่ของพิมว่า คนที่ตายแท้จริงแล้วคือพิม ซึ่งถูกพลอยบีบคอจนตาย จากนั้นพลอยก็สวมรอยเป็นพิมมาตลอด ดังนั้นคนที่ใช้ชีวิตคู่กับวีในปัจจุบันก็คือพลอย และวีจึงได้รู้ว่าสาเหตุที่มีผีมาตามหลอกหลอนภรรยาของตนเป็นเพราะอะไร

วิเคราะห์องค์ประกอบด้านภาพ

1 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยไม่ต้องใช้เทคนิคทางภาพยนตร์

1.1 ฉาก : บ้านมีลักษณะเป็นโกธิคแบบของชาวตะวันตก ทั้งยังมีความขลังเก่า เพื่อก่อให้เกิดความวังเวงและความน่าสะพรึงกลัวได้ง่าย และที่สำคัญคือบ้านหลังนี้เป็นความทรงจำอันเลวร้ายในอดีตของพลอย

1.2 อุปกรณ์ประกอบฉาก : ของใช้ที่มีความเหมือนกัน 2 ชิ้น คือของใช้ของพิมกับพลอย ได้แก่ เสื้อผ้า รองเท้า โต๊ะเครื่องแป้งที่มีกระจก 2 บาน รวมถึงสิ่งของที่มีความสมมาตร เช่น ไพ่ควีน เพื่อสะท้อนถึงประเด็นของคน 2 คน ที่เป็นฝาแฝดกัน

1.3 เสื้อผ้า : เสื้อผ้าของพลอยมักมีสีไม่ฉูดฉาด เพื่อให้เหมาะสมกับบุคลิกลักษณะนิสัยของพลอยที่เป็นคนเก็บกด เงียบขรึม มีอะไรก็จะเก็บไว้ในใจไม่พูดออกมา นอกจากนี้เสื้อผ้าของพลอยยังมีความเหมาะสมกับบ้านเก่าแบบโคโลเนียล

1.4 การแสดงและการปรากฏของตัวละคร : มาช่า วัฒนพานิช รับบทเป็น 2 ตัวละคร ที่มี 2 บุคลิก ได้แก่ พิมในตอนต้นเรื่องและพลอยในตอนท้ายเรื่อง โดยพลอยจะสวมรอยเป็นพิมมาตลอดทั้งเรื่อง สำหรับบทบาทของพิม จะต้องมีอาการทางจิตเล็กน้อย ไม่ถึงกับเสียสติ อันเนื่องมาจากความรู้สึกผิดและความรู้สึกสูญเสียจากการผ่าตัดแยก ที่ทำให้แฝดอีกคนหนึ่งที่ตนรักต้องเสียชีวิต ประกอบกับการมีภูมิหลังเป็นฝาแฝดที่ตัวติดกัน ทำให้พิมมักถูกคนอื่นมองว่าเป็นตัวประหลาดและไม่สามารถดำเนินชีวิตได้อย่างปกติเหมือนกับคนทั่วไป จึงส่งผลให้พิมเป็นคนที่ไม่ค่อยพูด ค่อนข้างเก็บกด มีความเครียดสูง รวมทั้งมีพฤติกรรมในบางมุมที่แปลกประหลาดไปบ้าง เช่น การมองเห็นภาพหลอน ดังนั้นการถ่ายทอดตัวละครพิม จึงไม่ใช่เพียงแค่การแสดงความหวาดกลัวผีหรืออาการหลอน แต่ยังต้องแสดงในส่วนที่เป็นความดราม่าด้วย โดยมาช่าก็สามารถนำศักยภาพทางการแสดงออกมาใช้ได้อย่างเต็มที่ และไม่เพียงแต่ด้านการแสดงเท่านั้นที่มีความสมจริง แต่ในช่วงท้ายเรื่อง หน้าตาของมาช่าก็ดูทรุดโทรมแบบสมจริงมาก นอกจากนี้ความท้าทายของบทนี้ยังอยู่ที่การต้องแสดงร่วมกับเอฟเฟกต์ในหลายฉาก เช่น เลือดปลอม หิมะปลอม และมีฉากต่อสู้ซึ่งต้องเสี่ยงอันตราย อาทิเช่น ฉากไฟไหม้ จมน้ำ หกล้ม ตกบันได ขับรถชนแล้วศีรษะกระแทกกับพวงมาลัย ส่วนวิทยา วสุไกรไพศาล รับบทเป็น วี สามีของพิมที่เป็นคนจิตใจดี มุ่งมั่น อ่อนโยน คอยอยู่เคียงข้างและเป็นที่พึ่งพิงให้แก่พิมมาโดยตลอด ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้วิทยาแสดงบทบาทเป็นสามีภรรยากับมาช่าได้อย่างเป็นธรรมชาติ ไม่เคอะเขิน มีการพูดคุยและสัมผัสจับมือที่ดูมีความสนิทสนมกัน นอกจากนี้ทั้งวิทยาและมาช่ายังต้องพูดภาษาเกาหลีในตอนต้นเรื่องอีกด้วย

2 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยผ่านเทคนิคทางภาพยนตร์

2.1 การกำหนดขนาดภาพ : พลอยลุกขึ้นจากเตียงผู้ป่วย กล้องรับภาพกว้าง เพื่อให้เห็นว่าเวลานั้นเป็นเวลากลางคืนและมีความน่ากลัว และภายในห้องพักผู้ป่วย ไม่มีใครอยู่เป็นเพื่อนพลอยแม้แต่คนเดียว

2.2 การใช้มุมกล้อง : ต้องการภาพมุมสูงจึงมีการนำกล้องขึ้นเครนใหญ่ เพื่อถ่ายให้เห็นว่าอาณาบริเวณภายในบ้านมีความกว้างขวางมาก และทำให้เห็นเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องว่า พลอยวิ่งออกจากบ้านเข้าไปที่โรงจอดรถ แล้วขับรถออกมา แต่แล้วผีพิมก็ปรากฏตัวขึ้น ด้วยความตกใจพลอยจึงขับรถไปชนกับเรือนกระจก จนเธอได้รับบาดเจ็บ

2.3 การเคลื่อนกล้อง : ในฉากที่พลอยวิ่งกลับจากชายหาดมายังบ้านพัก แล้วพบว่าวีกำลังนั่งรับประทานอาหารอยู่กับใครบางคน แต่กล้องจะยังปิดบังไม่ให้เห็นว่าคนคนนั้นคือใคร จากนั้นกล้องจึงค่อย dolly เข้าไปใกล้วีอย่างช้าๆ เพื่อเปิดเผยในภายหลังว่าคนคนนั้นก็คือตัวเธอนั่นเอง

2.4 การจัดองค์ประกอบของภาพ : มีการใช้เงาสะท้อน เพื่อสะท้อนภาพตัวตนของอีกคนที่มีใบหน้าเหมือนกัน หรืออย่างในฉากที่วีวาดภาพเหมือนพิม ก็มีการจัดวางองค์ประกอบภาพให้กระดาน

วาดรูปบังเฉพาะหน้าของพลอย ทั้งที่พิมกับพลอยนั่งติดกัน เพื่อเป็นสัญลักษณ์ว่าวีเริ่มที่จะเลือกชอบพิม ไม่ใช่พลอย

2.5 การใช้แสงและเงา : การจัดแสงในฉากที่พลอยพบจิตแพทย์ จะมีการใช้ระดับความสว่างความมืดตามอารมณ์ของภาพยนตร์ในขณะนั้น

2.6 การให้สี : การใช้ภาพสีเหลืองน้ำตาลกับภาพย้อนอดีตทั้งหมด เพื่อแยกโทนภาพให้แตกต่างจากปัจจุบันอย่างสิ้นเชิง

2.7 การตัดต่อ : การตัดต่อสามารถควบคุมอารมณ์ของผู้ชมได้ เช่น ฉากที่ไฟในบ้านดับ แล้วพลอยก็เดินส่องไฟฉายเข้าไปในห้องหนึ่งที่มีตู้โต๊ะ เปียโน จากนั้นก็ใช้ภาพแทนสายตาของพลอยเพื่อให้เห็นว่าพลอยกำลังสำรวจบางสิ่งอยู่ โดยหากให้พลอยส่องพบผีเลยอาจจะรวดเร็วเกินไป จึงต้องมีการตัดภาพมารับที่ใบหน้าของพลอยก่อน แล้วค่อยตัดสลับกลับไปที่ภาพแทนสายตาของพลอยอีกครั้ง เพราะต้องการให้ผู้ชมรับรู้ถึงเค้าลางของความผิดปกติที่อาจจะเกิดขึ้น

2.3 ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง

การผสมผสานโครงเรื่อง ตระกูลของภาพยนตร์ และมุกตลก

ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ประกอบไปด้วยภาพยนตร์สั้นแนวสยองขวัญทั้งสิ้น 4 ตอน ของผู้กำกับภาพยนตร์ 4 คน โดยตอน “คนกลาง” เป็นการกำกับเดี่ยวครั้งแรกของบรรจง เพราะไม่ได้กำกับร่วมกับภาคภูมิแล้ว แล้วเนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้มีภาพยนตร์สั้นรวมกันอยู่หลายตอน จึงมีการตกลงร่วมกันว่าภาพยนตร์สั้นแต่ละตอนควรจะมีการกำหนดทิศทางให้มีความหลากหลาย ไม่ใช่ดำเนินไปในทิศทางเดียวกันหมด นั่นคือไม่ได้มีความน่ากลัวเพียงอย่างเดียว แต่ยังมีรสชาติหรือความสนุกอื่นอีกด้วย อาทิเช่น ความดราม่า การต่อสู้ ความตลก ความตื่นเต้น และความกดดัน ซึ่งเท่ากับเป็นการสำรวจมุมมองใหม่ให้กับภาพยนตร์ผี นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้พยายามสร้างความแปลกใหม่ให้กับภาพยนตร์ผี ด้วยการกำหนดให้ผีเป็นผู้ชายมากถึง 3 ใน 4 ตอน ซึ่งจะแตกต่างจากขนบของภาพยนตร์ผีโดยทั่วไปที่มักจะให้ผีเป็นผู้หญิงผมยาว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในตอน “คนกลาง” ที่มีเจตนาในการล้อเลียนขนบของภาพยนตร์แนวผีสยองขวัญแบบเดิม ด้วยการให้ตัวละครพูดว่า “พวกมึงไม่สงสัยเหรอวะ ทำไมผีแม่งต้องมีแต่ผู้หญิงผมยาว ปิดหน้าปิดตา กูเห็นหนังกี่เรื่องกี่เรื่อง แม่งก็อย่างเนี้ย” หรืออย่างเช่นความเชื่อที่ว่า เวลาที่นอนในป่าห้ามนอนริม (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2551 ; ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2552)

ภายหลังจากที่กำกับภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” แล้ว บรรจงก็มีความคิดว่าต้องการจะลองเปลี่ยนไปกำกับภาพยนตร์แนวอื่น แต่สุดท้ายเขาก็ได้กลับมาสร้างภาพยนตร์สยองขวัญอีกครั้ง โดยตอน “คนกลาง” เป็นภาพยนตร์แนวที่บรรจงไม่เคยทำมาก่อน เพราะแม้จะได้ชื่อว่าเป็นภาพยนตร์

สยองขวัญเช่นเดิม แต่เมื่อพิจารณาลึกลงไปในตัวเนื้อหาแล้ว จะพบว่าเนื้อหาในภาพยนตร์ตอนนี้ถือเป็นความแปลกใหม่สำหรับบรรจงอยู่มาก กล่าวคือเป็นโครงเรื่องแบบตลกร้ายที่ผสมผสานกับความสยองขวัญเล็กน้อย โดยในขณะนั้นเขาไม่ได้คาดหวังว่าภาพยนตร์ตอนนี้จะต้องน่ากลัว เนื่องจากเขาเบื่อหน่ายการคิดฉากผี จึงไม่ได้สนใจคิดฉากผีอย่างจริงจังเหมือนกับภาพยนตร์สยองขวัญทั้ง 2 เรื่องที่ผ่านมา พร้อมกับมุ่งเน้นไปที่การสร้างอารมณ์ขันให้แก่ผู้ชมแต่เพียงอย่างเดียว ดังนั้นเขาจึงรู้สึกเหมือนกับกำลังสร้างภาพยนตร์ตลกอยู่ ซึ่งผลปรากฏว่าภาพยนตร์ตอนนี้ทำให้ผู้ชมรู้สึกกลัวมากและในขณะเดียวกันก็รู้สึกตลกมากด้วย นอกจากนี้เขายังค้นพบว่า ถ้าทำให้ตัวละครเป็นที่รักของผู้ชม ผู้ชมจะคล้อยตามเรื่องราวในภาพยนตร์ได้เอง

แรงบันดาลใจของภาพยนตร์ตอนนี้เกิดขึ้นจากการที่กลุ่มผู้เขียนบทภาพยนตร์ผีเรื่อง “โปรแกรมหน้า วิญญาณอาฆาต” อันประกอบไปด้วย บรรจง ปิสัญธนะกูล ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ และโสภณ ศักดาพิสิษฎ์ ได้เปลี่ยนบรรยากาศไปที่ทะเลชะอำเพื่อร่วมกันคิดบทภาพยนตร์ผี พวกเขาถกเถียงกันเรื่องการสร้างผีและฉากสยองขวัญภายในห้องพักโรงแรมจนกระทั่งดึก ก่อนจะตัดสินใจเข้านอนกันตอนเกือบเช้า บรรจงเข้านอนตามปกติโดยเตียงนอนของเขาอยู่ริมด้านในสุดติดกับระเบียงห้อง แต่ภาคภูมิกับโสภณกลับยังไม่ยอมเข้านอนเสียที เพราะด้วยความที่พวกเขาคุยเรื่องผีกันมาทั้งคืน ทั้งสองจึงเกิดความกลัว ไม่มีใครอยากนอนริมด้านนอก ทำให้ต้องแย่งชิงกันนอนตรงกลาง บรรจงที่รู้สึกง่วงนอนและรำคาญจึงกล่าวออกมาว่า “ถ้าตายไป จะกลับมาหลอกคนนอนตรงกลางก่อนเลย” แล้วพวกเขาทั้งสามคนก็พร้อมใจกันหัวเราะในสิ่งที่บรรจงพูด ในท้ายที่สุดภาคภูมิกับโสภณก็ตกลงกันได้ว่าใครจะนอนตรงไหน ทั้งสองนอนหลับไปอย่างรวดเร็ว แต่บรรจงกลับนอนไม่หลับ เพราะกำลังครุ่นคิดอยู่กับประเด็นหนึ่งนั่นคือ “จะเกิดอะไรขึ้น ถ้าในวันรุ่งขึ้นตัวเองเกิดตายขึ้นมาจริง!” จากจุดเริ่มต้นนี้บรรจงมองว่า นอกจากจะเป็นสถานการณ์ที่มีความน่ากลัวแล้ว ยังเป็นเงื่อนไขของภาพยนตร์ที่มีความแปลกและน่าสนใจมาก แล้วยังสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดเป็นภาพยนตร์ที่มีอารมณ์ขันแบบร้ายๆ ได้อีกด้วย ก่อนจะดำเนินเรื่องไปสู่ตอนจบที่หักมุมเกินกว่าที่ผู้ชมจะคาดคิดได้ โดยสาเหตุที่ทำให้บรรจงเกิดความกล้าที่จะสร้างภาพยนตร์ผีที่มีความตลกร้าย อันเป็นการทดลองความคิดใหม่ๆ คือ ภาพยนตร์เรื่องนี้ประกอบไปด้วยภาพยนตร์สั้นจำนวนหลายตอน ดังนั้นหากกระแสตอบรับภาพยนตร์สั้นตอนของเขาออกมาไม่ดี ก็ยังมีตอนของผู้กำกับภาพยนตร์คนอื่นอีก แล้วอีกประการคือ ด้วยความที่เป็นภาพยนตร์สั้นจึงทำให้เขาสามารถสร้างเนื้องานที่มีความชัดเจนในทิศทางใดทิศทางหนึ่งได้ (สลิลา มหันต์เชิดชูวงศ์ และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2555)

หลังจากที่บรรจงได้ประเด็นทางความคิดที่สำคัญมาแล้ว นั่นคือคำพูด 1 ประโยคของตัวเองที่ว่า “ถ้ากูตายจะมาหลอกคนนอนกลางก่อนเลย” แต่ในตอนแรกบรรจงยังไม่ได้คิดว่าจะขยายเรื่องนี้ให้กลายเป็นภาพยนตร์ตลก เนื่องจากยังไม่มีความเชื่อมั่นในตัวเองว่าจะสามารถทำภาพยนตร์ตลกได้ อีกทั้งคนในบริษัทต่างก็รู้สึกไม่มั่นใจเช่นกัน เนื่องจากไม่เคยเห็นบรรจงสร้างภาพยนตร์ตลกมาก่อน

แล้วถ้าหากว่าผู้สร้างไม่รู้สึกธรรมชาติไปกับภาพยนตร์ ก็จะกลายเป็นการเค้น อันส่งผลให้ผู้ชมไม่รู้สึกตลกด้วย บรรจงจึงได้แต่จดบันทึกประเด็นหลักทางความคิดนั้นไว้ก่อน ต่อมาในภายหลังจึงได้นำมาพัฒนาเป็นบทภาพยนตร์ร่างแรก โดยเมื่อนำไปให้ผู้อื่นทดลองอ่าน หลายคนถึงกับรู้สึกประหลาดใจ เพราะไม่เคยเห็นแง่มุมเช่นนี้ในตัวบรรจงมาก่อน ซึ่งค่อนข้างจะแตกต่างจากภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” และ “แฝด” นอกจากนี้บรรจงยังต้องคอยสอบถามผู้อื่นอีกด้วยว่า เข้าใจมุกตลกต่างๆ ในบทภาพยนตร์หรือไม่ ทั้งนี้เพราะอารมณ์ขันเช่นนี้อาจไม่ได้มีความชัดเจนเหมือนกับภาพยนตร์ตลกโดยทั่วไป ทว่าบรรจงต้องการให้อารมณ์ขันแฝงอยู่ในสถานการณ์ที่เลวร้ายขึ้นเรื่อยๆ กึ่งร้ายแรงน่ากลัว แต่ก็มีความสนุก เช่น ต้องนอนข้างผี และมีลักษณะของความเป็นอารมณ์ขันแบบเสียดสีมากกว่า บางคนจึงสนับสนุนให้เขาใส่อารมณ์ขันเข้าไปอย่างเต็มที่ ขณะที่บางคนอ่านแล้วไม่เข้าใจและมองไม่ออกว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ตลกอย่างไร ซึ่งเขาก็ได้แต่คิดในใจว่าไม่เป็นไร แล้วจะแสดงให้เห็นในภายหลังเอง หลังจากนั้นอีก 1-2 ปีต่อมา ภาพยนตร์ตอน “คนกลาง” ก็กลายเป็นภาพยนตร์ที่เปลี่ยนชีวิตของบรรจง กล่าวคือทำให้เขาค้นพบว่าตัวเองสามารถทำภาพยนตร์ตลกได้

บรรจงนำประเด็นทางความคิดหลักที่ได้มาต่อยอดเรื่องราวเป็นการนอนเต๊นท์ จากนั้นก็คิดต่อว่าจะให้ตัวละครไปที่ไหน ซึ่งก็คือการไปล่องแก่งเพื่อจะได้มีสาเหตุให้ตัวละครเสียชีวิตได้ ทั้งนี้สาเหตุการเสียชีวิตของตัวละครจะต้องอยู่ภายใต้เงื่อนไขที่ว่า ไม่เสียชีวิตอย่างชัดเจนจนเกินไป ได้แก่ หายตัวไปกับสายน้ำ แล้วหลังจากนั้นก็กลับมา โดยที่เพื่อนไม่รู้ว่าเป็นผีหรือคนกันแน่ สุดท้ายบรรจงก็พัฒนาเรื่องจนกลายเป็นเรื่องราวของกลุ่มเพื่อนที่ไปนอนค้างในป่าด้วยกัน เพื่อจะไปเที่ยวล่องแก่งในวันรุ่งขึ้น โดยกำหนดให้กลุ่มเพื่อนต้องมีจำนวนสี่คน เนื่องจากต้องมีตัวละครตัวหนึ่งที่หายตัวไป แล้วเหลือตัวละครไว้อีกสามตัวเพื่อให้ต้องมีคนนอนกลาง ซึ่งคนที่เหลืออยู่ ทั้งเผือก ชิน และเต๋อต่างก็กังวลว่า เอที่หายตัวไปจะเสียชีวิตขึ้นมาจริงๆ พร้อมกับนึกถึงคำพูดของเอที่เคยพูดไว้ด้วยความหมั่นไส้ว่า “ถ้ากูตายจะมาหลอกคนนอนกลางก่อนเลย” จึงเกิดความหลอนและไม่มีใครยอมนอนตรงกลาง สุดท้ายจึงต้องนอนกันให้เป็นสามเหลี่ยม กลายเป็นฉากจดจำของผู้ชม เพราะฉากนี้ได้สร้างความขบขันให้แก่ผู้ชมเป็นอันมาก นอกจากนี้ในการสร้างฉากผี บรรจงยังคิดให้มีความสอดคล้องกับบุคลิกลักษณะของตัวละครอีกด้วย เช่น เต๋อสายตาสั้นต้องใส่แว่นตลอดทั้งเรื่อง เพื่อใช้ในตอนท้ายเรื่อง นั่นคือฉากที่เต๋อสะดุดหกล้มจนทำแว่นตาหล่นหาย ทำให้เต๋อมองไม่เห็นทาง แล้วผีเอก็ตามมาทัน

บรรจงได้รับคำแนะนำจากวิทยา ทองอยู่ยง ให้กล่าวถึงภาพยนตร์เรื่อง “Titanic” บรรจงจึงนำมาขยายและใช้ในการล้อเลียนสถานการณ์ที่เรือกำลังจะล่ม ทั้งยังมีการอ้างอิงคำพูดจากในภาพยนตร์เรื่อง “Titanic” ด้วย เช่น ให้ตัวละครเผือกยืนที่หัวเรือแล้วตะโกนว่า “I'm the King of the World” รวมถึงมีการล้อเลียนตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “Titanic” ด้วยการให้เผือกหลอกชินว่า “ตอนจบโรสขี่คอแจ็ค ภาพยนตร์ไทยไปลอกมา” ซึ่งชินก็หลงเชื่อ จึงต่อว่าภาพยนตร์ไทยใน

ทำนองว่า “หนังไทยไปลอกมาได้ยังไง” นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังได้มีการล้อเลียนประเด็นที่เกี่ยวกับคนที่ชื่นชอบภาพยนตร์ผีเป็นอย่างมากอีกด้วย ด้วยการเฉลยตอนจบของภาพยนตร์ผีเรื่องต่างๆ เช่น “The Sixth Sense” “The Others” และไม่เว้นแม้แต่ผลงานการกำกับของบรรจงเองอย่างเรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ”

ในแง่การเขียนบทสนทนา ในช่วงแรกบรรจงได้เขียนบทพูดให้มีความเป็นภาพยนตร์วัยรุ่นโดยทั่วไปและมีความกวน ทั้งในฉากที่ตัวละครพูดคุยกันธรรมดาหรือฉากที่มีผีมาหลอก จนกระทั่งเขาเขียนมาถึงฉากที่เผือกคุยกับเต๋อที่หน้าเต๊นท์ โดยเต๋อพูดว่า มึงว่าไอ้เอมันตายไปแล้วหรือยังวะ เผือกบอกว่าจะเป็นไปได้ยังไง แล้วใครนอนอยู่ในเต๊นท์ล่ะ แล้วชินก็ออกมาสมทบแล้วพูดว่า มึงไม่เคยดู “The Sixth Sense” หรือไงวะ ตายแล้วไม่รู้ตัวไง ซึ่งลีลาเช่นนี้เป็นวิธีการพูดแบบใหม่ที่มีความพิเศษมาก เพราะไม่เคยปรากฏในภาพยนตร์ไทยเรื่องใดมาก่อน แต่เป็นคำพูดที่บรรจงใช้ในชีวิตประจำวัน เขาจึงเขียนบทภาพยนตร์ที่ใส่ความเป็นตัวตนของตัวเองลงไปเพิ่มมากขึ้น ทั้งการพูดจาไร้สาระ การพูดจาพาดพิงและเฉลยตอนจบผลงานภาพยนตร์ของตัวเอง ได้แก่ ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ที่พระเอกมีอาการปวดคอเรื้อรังมาตลอดทั้งเรื่อง เป็นเพราะมีผีมาขี่คออยู่นั่นเอง ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ทำให้บรรจงได้ค้นพบลายเซ็นที่สำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างภาพยนตร์

การดำเนินเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้จะมีทั้งความน่ากลัวและความตลกสลับกันไป โดยในส่วนของมุกตลก เมษ ธราธร และ ฉันทวิชช์ ธนะเสวี ได้ช่วยบรรจงคิดมุกตลกเพิ่มลงไปในบทภาพยนตร์ จากนั้นบรรจงจึงค่อยนำมาคัดเลือกมุกตลกอีกที โดยบรรจงมองว่าเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของภาพยนตร์ไทย ได้แก่ ความชัดเจนในการผูกเรื่องราวเข้ากับอารมณ์ขัน กล่าวคือภาพยนตร์ต่างประเทศจะไม่ค่อยมีภาพยนตร์แนวผีตลก ในขณะที่ชาวตะวันตกจะพูดถึงภาพยนตร์ของบรรจงเรื่องนี้ว่าเป็น “Horror Comedy” อันหมายถึงอารมณ์ขันในการกลัวผี รวมถึงความกวนที่ผู้ชมจดจำได้ โดยบรรจงมักจะนิยมสร้างอารมณ์ขันที่มีพื้นฐานมาจากสถานการณ์ในฉากหรือประเด็นความคิดหลักในภาพยนตร์ (Special Interview ‘โต้ง’ - บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556 ; ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2553)

“การคิดมุกตลกอันนี้เป็นเรื่องเฉพาะตัวมาก แต่ว่าส่วนใหญ่ผมจะชอบให้มันมากับเรื่องก่อน คือคอนเซปต์นี้จะเล่นอะไรกับมันได้ ไม่ว่าจะเป็นตลก เป็นผี หรือรัก อะไรก็ตาม คือเรารู้สึกว่าหนังพาณิชย์ที่ดีจะใช้ประโยชน์จากบิ๊กไอเดียได้อย่างคุ้มค่าที่สุด คือมันจะไม่ค่อยมาแบบเป็นมุกคาเฟ่ที่แบบมาเล่นคำกันแล้วก็ใส่ลงไปในซีน เพราะผมรู้สึกว่าเราไม่ชอบมุกแบบนั้นอยู่แล้ว เราชอบการตลกไปกับซีน เพราะซีนทุกอย่างเกี่ยวกับไอเดีย คือมันจะไม่ค่อยมีมุกแบบพูดผิดพูดถูก ผมรู้สึกว่าเสียเวลาในชีวิตถ้าจะไปเล่าอะไรแบบนั้น คือมันต้องอินกับไอเดียหลัก มันสำคัญมาก” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

บรรจงมีความคิดเห็นว่า ศาสตร์ตลกเป็นศาสตร์ของปัญญาชน ที่ไม่ใช่ว่าทุกคนจะมีอารมณ์ขันแบบเสียดสี และอารมณ์ขันแบบเสียดสีก็เป็นเรื่องของสังคมที่เจริญแล้ว ซึ่งสำหรับในสังคมไทยคงจะต้องใช้เวลาอีกนานกว่าที่จะยอมรับอารมณ์ขันแบบร้ายเหมือนกับในต่างประเทศได้ เช่น งานประกาศลูกโลกทองคำ เวลาที่พิธีกรพูดจาเสียดสีนักแสดงอย่างรุนแรง ทุกคนกลับหัวเราะมีความสุขมาก แม้กระทั่งเจ้าตัวที่ถูกพูดจาเสียดสีก็ยิ้ม แต่ถ้าหากเป็นประเทศไทย ก็อาจจะทำให้เกิดความขัดแย้ง หรือไม่สื่อก็อาจจะนำไปเขียนวิพากษ์วิจารณ์ (ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556)

การวิเคราะห์กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน

1 ตลกโปกฮา

ขั้นที่ 2 ตลกเคราะห์หามยามร้ายทางร่างกาย

-ชิน เผือก และเต๋อกำลังถกเถียงกันว่าเอที่กลับมาเป็นผีหรือคน

ชิน : หรือว่าไอ้เอกลับมาหามึงวะ? ไอ้เต๋อ มึงอะทำมันจมน้ำ

*เผือก : **(ตบศีรษะชิน)** ปากเสียนะมึงเนี่ย*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่เห็นชินถูกเผือกตบศีรษะ เพราะการพูดจาที่ไม่เป็นมงคล

ขั้นที่ 3 ตลกเพราะกลไกของโครงเรื่อง

-เต๋อเล่าเรื่องผีให้เพื่อนอีก 3 คน ฟังในป่าว่า เวลามาเที่ยวป่าต้องไม่นอนริม เพราะว่าจะถูกผีหลอก

เต๋อ : ไอ้เหี้ยเตี้ยเคยเล่าให้กูฟังเว่ย มันเคยไปนอนป่า แล้วมันได้นอนริม พอตกดึกนะเว่ย มันได้ยินเสียงเหมือนมีคนเดินเข้ามา แล้วก็รู้สึกเหมือนมีคนมาเขี่ยขามัน มันเลยสะดุ้งตกใจตื่นขึ้นมา แล้วภาพที่มันเห็นนะเว่ย เป็นผู้หญิง...

เผือก : (พูดขัดจังหวะ) ผีผู้หญิงเหรอ?

เต๋อ : นั่งอยู่ที่ปลายตีนมัน

*เผือก : **สวยเปล่าวะ?***

เต๋อ : ก็สวยดีนะเว่ย แต่กูว่าน่าจะ... (เพิ่งคิดตาม) โอ้โห ไอ้บ้า! ยังเล่าไม่จบเลย ผิดประเด็นแล้วมึงอะ

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความไม่ถูกกาละเทศะของเผือก เพราะโดยปกติแล้ว เมื่อมีการเล่าเรื่องผี สิ่งที่ผู้ฟังต้องการอยากรู้หรือมุ่งให้ความสนใจก็คือความน่ากลัวและความน่าสยดสยองของผี ไม่ใช่มัวไปคำนึงถึงความสวยของผี

-เต๋อเดินมาปัสสาวะพร้อมกับเอที่ริมน้ำ ระหว่างที่เต๋อยืนปัสสาวะอยู่ ก็เหลือบไปเห็นศพของเอลอยน้ำอยู่ เต๋อจึงมั่นใจว่าเอที่ยืนอยู่ข้างๆ ตนเป็นผี

เต๋อ : (อุทานด้วยความตกใจ) เชี่ย!

เอหันขวับมามองเต๋อด้วยความตกใจตาม

*เต๋อ : **(รีบโกหก) งู!***

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความกระอักกระอ่วนใจของเต๋อ เพราะเต๋อมองเห็นศพของเอลอยอยู่ในน้ำ แต่เต๋อไม่กล้าบอกกับเอตามความจริง จึงแสร้งบอกกับเอว่าเห็นงู เพื่อต้องการจะเอาตัวรอด

-ชินสงสัยว่าเอที่กลับมาอาจจะเป็นผี เมื่อชินต้องนอนติดกับเอในเต๊นท์เดียวกันตามลำพัง ชินจึงเกิดความรู้สึกระแวงและหวาดกลัวเป็นอย่างมากจนนำไปฝันร้าย เมื่อชินตื่นขึ้นมาจึงรีบวิ่งหนีออกไปจากเต๊นท์ เพื่อไปรวมตัวกับเผือกและเต๋อที่ยืนสูบบุหรี่อยู่หน้าเต๊นท์

เผือก : (หันมาถามชิน) ออกมาทำเหี้ยอะไรเนี่ย? บุหรี่ก็ไม่ดูด

*ชิน : (แย่งบุหรี่จากในมือของเผือกมาดูด) กูจะเริ่มดูดวันนี้แหละ (**เมื่อชินดูดบุหรี่ ก็ไอสำลักควันอย่างมาก**)*

เผือก : ใจเย็น โอ้ว เสียคนตอนแก่นะมึงเนี่ย

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่จู่ๆ ชินก็สูบบุหรี่ ทั้งที่ไม่เคยสูบบุหรี่มาก่อน นอกจากนี้เมื่อชินริลองสูบบุหรี่ แต่กลับมีอาการสำลักควันอย่างรุนแรง แสดงให้เห็นว่าการกระทำดังกล่าวไม่เอื้ออำนวยหรือไม่เหมาะสมต่อบุคลิกลักษณะนิสัยของชิน

-ชิน เผือก และเต๋อนอนกันให้เป็นสามเหลี่ยม ทำให้ตำแหน่งการนอนของเผือกอยู่ข้างใต้เท้าชิน

เผือก : อื้อหือ เชี่ยชิน ตีนเหม็นฉิบหายเลย!

*ชิน : **(ยกเท้าตัวเองขึ้นมาดม)** ไม่เห็นเหม็นเลย*

เผือก : เหม็นจมูกกูเลย ไม่ต้องมาใกล้ๆ หน้ากูเลยนะ

ชิน : (โวยวาย) จะเอามาดมทำไมละ

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่ชินพิสูจน์คำกล่าวหาของเผือกด้วยการยกเท้าตัวเองขึ้นมาดม เพราะโดยปกติแล้ว หากคนเรารู้ว่าสิ่งใดมีกลิ่นเหม็น ก็จะยิ่งต้องพยายามหลีกเลี่ยงหรือไม่เข้าใกล้สิ่งนั้น

-เผือก ชิน และเต๋อเพิ่งรู้ความจริงจากผีเอว่า พวกตนทั้ง 4 คน ได้เสียชีวิตกันหมดแล้วจากอุบัติเหตุเรือล่ม

เผือก : เชี่ย! หักมุมยังกับ “The Others” เลยว่ะ

ชิน : เชี่ย! แม่งเล่าตอนจบอีกแล้วอะ

*เผือก : **มึงยังห่วงเหี้ยไรอีก ตายห่ากันหมดแล้วเนี่ย***

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความไม่ถูกกาละเทศะของชิน เพราะแทนที่ชินจะวิตกกังวลกับเรื่องการตายของตัวเอง แต่ชินกลับเป็นห่วงเรื่องที่ถูกเผือกเฉลยตอนจบที่มีความหักมุมของภาพยนตร์ผีเรื่อง “The Others” มากกว่า

2 ตลกชวนหัวหรือตลกความคิด

ขั้นที่ 5 ตลกเพราะลักลั่นในการนำเสนอตัวละคร

-หลังจากที่เอหายตัวไป เผือก ชิน และเต๋อต่างก็นั่งกลุ้มใจกันอยู่ที่หน้าเต๊นท์

เต๋อ : มึงว่ามันจะเป็นอะไรเปล่าวะ?

*ชิน : **(ร้องไห้น้ำตาท่วม) กูว่ามันไม่เป็นไรหรอก** (ปลอบใจเต๋อ) มึงอย่าเครียดเลย*

เผือก : (หันไปทางชิน) มึงอะเครียดกว่ามันอีก

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความประหลาดใจ เพราะคำพูดของชินตรงข้ามหรือขัดแย้งกับสิ่งที่ผู้ชมได้เห็น นั่นคือชินบอกกับเพื่อนว่า เอจะต้องปลอดภัย ไม่ได้รับอันตรายใดๆ แต่กลับร้องไห้อย่างหนัก ทั้งยังมีอาการเคร่งเครียดเป็นอันมาก

-เผือก เต๋อ และชินยืนรวมตัวกันอยู่ที่หน้าเต๊นท์ เพื่อร่วมปรึกษาหารือกันว่าเอตายไปแล้วหรือยัง

ชิน : ไอ้เต๋อ มึงคิดอย่างที่กูคิดเปล่าวะ?

เต๋อพยักหน้าเห็นด้วยกับคำพูดของชิน

เผือก : พวกมึงเป็นเหี้ยอะไรกันอีกครับเนี่ย

เต๋อ : ไอ้เผือก ถ้าเกิดไอ้เอมันตายไปแล้วอะ?

เผือก : ตายเหี้ยอะไรละ แล้วในเต๊นท์นั่นใครละ?

*ชิน : ไอ้ห่า **มึงไม่เคยดูหนังเรื่อง Six Sense ไงวะ?***

เผือก : ทำไมวะ?

*ชิน : **ที่ไม่รู้ว่าตัวแม่งตายไปแล้วไง***

*เผือก : จริงดิ (คิดตาม) อู้หู ไอ้สัตว์! **จะเล่าทำเหี้ยอะไรเนี่ย กูยังไม่ได้ดู***

ชิน : สมน้ำหน้า ทีกูบ้าง

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความประหลาดใจ เพราะที่ผ่านมาเผือกมักจะชอบแกล้งชิน ด้วยการเล่าเฉลยตอนจบของภาพยนตร์เรื่องต่างๆ ที่ชินยังไม่เคยได้ชม แต่ในครั้งนี้ชินกลับรู้เฉลยตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “The Six Sense” ในขณะที่เผือกไม่รู้

ขั้นที่ 6 ตลกทางความคิดและเสียดสี

-ชิน เผือก และเต๋อที่อยู่ในเต๊นท์ต่างก็ตกอยู่ในความหวาดกลัวเสียจนต้องแย่งชิงกันนอนริม

ชิน : ไอ้เต๋อ มึงอย่าบอกนะ ว่ามึงคิดถึงเรื่องที่ไอ้เอพูดไว้อะ

เผือก : พูดเหี้ยอะไรวะ?

ชิน : ก็ที่มันบอกว่า ถ้ามันตายอะ มันจะมาหลอกคนนอนกลางก่อนไง

เผือก : หู่ พ่อมึงสิตาย ไอ้เหี้ยเอมันยังไม่ตายโว่ย พวกมึงอย่าไร้สาระน่า เดี๋ยวพรุ่งนี้ก็เจอนอนเหอะ

เต๋อ : ถ้ามึงไม่กลัว มึงก็มานอนกลางดิ

ตัดภาพไปที่หน้าเต๊นท์ จากนั้นก็ตัดกลับมารับภาพในเต๊นท์ ให้เห็นว่า**ทั้งสามคนนอนกันเป็นสามเหลี่ยม** เพราะในที่สุดก็ไม่มีใครยอมนอนกลาง แม้แต่เผือกที่ปากดีในตอนแรก

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันเพราะฉากนี้สามารถล้อเลียนใจความสำคัญของภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากโดยปกติแล้วการนอนกลางมักจะหมายถึงความปลอดภัย

-เผือก เอ ชิน และเต๋อกำลังล่องแก่งกัน แล้วจู่ๆ เผือกที่นั่งอยู่ในตำแหน่งหัวเรือก็ลุกขึ้นยืน

เอ : ไอ้เหี้ยเผือก นี่มึงอยากเรือล่มเหรอเนี่ย

เผือก : เปล่า กูอยากเป็นแจ๊ค

ชินยกมือขึ้นอุดหู

เต๋อ : เห้ย! ไอ้ชิน มึงอย่าบอกนะว่า มึงไม่รู้ว่าไททานิคมันล่มอะ

ชิน : ก็กูไม่เคยดูนี่หว่า

*เผือก : โห ไม่เคยดูไททานิคเหรอเนี่ย **มึงรู้เปล่าตอนจบอะ โรสแม่งขี่คอแจ๊คด้วยนะเว่ย ชัตเตอร์ฯ แม่งลอกมา***

ชิน : จริงดิ

*เผือก : จริง **ไททานิคเค้าขี่กันมาเป็นสิบๆ ปีแล้ว***

ชิน : เชี่ย! หนังไทยแม่ง

เผือก : เห้ย! นี่บ้านมึงมีร้านวีดีโอแม่งปะเนี่ย

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันเพราะฉากนี้มีทั้งการล้อเลียนตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ซึ่งเป็นผลงานการกำกับของบรรจงเอง แล้วยังล้อเลียนภาพยนตร์เรื่อง “Titanic” อีกด้วย

วิเคราะห์การเล่าเรื่องตามตระกูลภาพยนตร์ผี

1 ตัวผี

1.1 เพศ : ผีเอเป็นผีผู้ชาย เพราะอ้างอิงมาจากเส้นเรื่องหลัก คือกลุ่มเพื่อน 4 คน ที่ไปเที่ยวล่องแก่งและนอนเต๊นท์ในป่าด้วยกัน

1.2 อายุ : ผีเอเป็นผีวัยรุ่น เพราะประสบอุบัติเหตุในขณะที่กำลังล่องแก่ง จนทำให้จมน้ำเสียชีวิต

1.3 ผีดี-ผีร้าย : ผีมาดี ผีเอกลับมาหากลุ่มเพื่อน เพื่อพยายามจะบอกความจริงว่า ทุกคนที่เหลือในกลุ่มได้เสียชีวิตจากการจมน้ำแล้ว แต่เผือก เต๋อ และชินกลับคิดว่าผีเอตั้งใจจะมาหลอกหลอนและทำร้ายพวกตน จึงรู้สึกหวาดกลัว แล้วพากันหลบซ่อนตัวและวิ่งหนีจากผีเอ

1.4 ผีไทย-ผีเทศ-ผีถิ่น : ผีเอไม่ได้มีเอกลักษณ์มากพอที่จะสามารถระบุได้อย่างชัดเจนว่า เป็นผีของชาติใด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะยุคโลกาภิวัตน์ที่ทำให้ผีมีลักษณะที่เหมือนกัน เช่นเดียวกับผู้คนในยุคโลกาภิวัตน์

2 คู่ตรงข้ามหรือศัตรู

2.1 พระ/หมอผี : เรื่องราวเกิดขึ้นในป่า จึงห่างไกลจากทั้งพระและหมอผี

2.2 วิทยาศาสตร์ : ไม่ได้เน้นการผนวกเข้ากันระหว่างผีกับความเป็นวิทยาศาสตร์

4 อาวุธ/การกำจัดผี

4.1 ตระหนักเอง : ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องปราบหรือกำจัดผี เพราะในที่สุดแล้วผีเอก็ยินยอมจะจากไปแต่โดยดี เมื่อภารกิจบรรลุผลสำเร็จ นั่นคือผีเอได้บอกความจริงกับเพื่อนที่เหลืออีก 3 คน ว่าทุกคนได้เสียชีวิตจากอุบัติเหตุล่องแก่งตั้งแต่เมื่อตอนกลางวันแล้ว

5 เวลา

5.1 อดีต-ปัจจุบัน-อดีตสลับกับปัจจุบัน : มีการเล่าเรื่องแบบ flash back เพื่อใช้ในการเฉลยเรื่องว่า เมื่อเต๋อได้เห็นศพเอลอยน้ำ ก็ตกใจมากจนรีบวิ่งหนีไป ท่ามกลางความงุนงงของเอ ส่วนเหตุการณ์ต่อจากนั้นที่ภาพยนตร์ยังไม่ได้เล่าก็คือ เอจ้องมองไปที่ริมน้ำอีกครั้ง แล้วเห็นศพของตัวเองลอยน้ำอยู่ เอจึงเพิ่งรู้ตัวว่าตัวเองได้ตายไปแล้ว และเอก็ไม่ได้เสียชีวิตเพียงคนเดียว เพราะไม่ไกลจากศพของเอ ก็มีศพของชิน เต๋อ และเผือกลอยน้ำอยู่เช่นกัน เพียงแต่ก่อนหน้านี้เต๋อไม่ทันสังเกตเห็น

5.2 กลางวันและกลางคืน : ผีเอจะปรากฏกายในเวลากลางคืน เพื่อเป็นการล้อเลียนขนบของภาพยนตร์ผีสยองขวัญแบบเดิม นอกจากนี้บรรยากาศในเวลากลางคืนยังช่วยเพิ่มอารมณ์ความหลอน ความหวาดระแวง และความระทึกขวัญที่เกิดขึ้นในป่าได้เป็นอย่างดี เช่น เหตุการณ์การวิ่งหนีผี หรือสถานการณ์ที่ต้องมีใครสักคนนอนข้างๆ คนตาย

6 สถานที่

6.1 ชนบท : ป่าทึบที่วิเวกและอยู่ห่างไกลความสะดวก เพื่อให้การไปค้างแรมกลางป่าของเพื่อนกลุ่มนี้มีความน่ากลัว โดยในภาพยนตร์ผีมักจะมีการนำเสนอให้เห็นมิติชนบท เพื่อชี้ให้เห็นว่า

ความเป็นผีเกิดขึ้นในท้องถิ่นหรือที่ไม่เจริญ ซึ่งเท่ากับตอกย้ำให้เห็นว่า ผีเป็นเรื่องล้าสมัยไม่เกี่ยวกับเมืองที่มีความเจริญ

6.2 สถานที่ไม่จำกัด : ผีเอสามารถปรากฏกายได้ทุกที่ในป่าแห่งนี้

7 มุมมองการเล่าเรื่อง

7.1 มุมมองของคนที่กลัวผี : กลุ่มเพื่อน 4 คน พูดคุยกันเรื่องผีและภาพยนตร์ผีในป่าเวลากลางคืน จนเกิดความกลัวถึงขั้นต้องแย่งชิงกันนอนตรงกลาง

8 โครงเรื่อง

8.1 ผีธรรมเนียมนิยม : มีการดัดแปลงให้เป็นภาพยนตร์ผีวัยรุ่น โดยใช้ผู้แสดงเป็นวัยรุ่น ทั้งนี้ภาพยนตร์จะเริ่มต้นจากการที่กลุ่มเพื่อน 4 คน เข้าไปผจญภัยในป่า มีการล่องแก่ง แต่แล้วเอ เพื่อนคนหนึ่งในกลุ่มกลับสูญหายไป และเมื่อเอกลับมา เพื่อนอีก 3 คน ก็ต้องเผชิญกับสถานการณ์อันคลุมเครือ เนื่องจากไม่รู้ว่าเอตายไปแล้วหรือยัง เพื่อนทั้ง 3 คน จึงต้องมาพูดคุยปรึกษากันว่า เอเป็นผีหรือคนกันแน่ และแล้วในที่สุด พวกเขาก็พบว่าทั้งหมดได้ตายไปแล้วจากอุบัติเหตุเรือคว่ำ โดยที่พวกเขาไม่รู้ตัวมาก่อนว่าได้ตายไปแล้ว นั่นคือมีการใช้เทคนิคหลอกผู้ชมว่า ตัวละครที่เห็นเป็นคนธรรมดา แต่ในตอนท้ายสุดกลับเฉลยว่าเป็นผี

วิเคราะห์องค์ประกอบด้านภาพ

1 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยไม่ต้องใช้เทคนิคทางภาพยนตร์

1.1 ฉาก : ในป่าและต้องอยู่ริมน้ำ เนื่องจากจะมีกิจกรรมล่องแก่ง โดยในเวลากลางวันป่าจะมีความสวยงาม แต่ในเวลากลางคืนป่าจะกลายเป็นสถานที่มืดทึบ ดังนั้นหากมีผีโผล่มาหลอกหลอน คนก็อาจหาทางออกไม่พบ ทั้งยังไม่สามารถหลีกหนีพ้นได้

1.2 อุปกรณ์ประกอบฉาก : เข็มทิศที่มีลักษณะเป็นสี่แยก ซึ่งใช้เป็นสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง”

1.3 เสื้อผ้า : เสื้อยืดที่เขียนเฉลยตอนจบของภาพยนตร์

1.4 การแสดงและการปรากฏของตัวละคร : นักแสดงนำทั้ง 4 คน สามารถถ่ายทอดเรื่องราวของวัยรุ่นได้อย่างเป็นธรรมชาติ มีความลื่นไหล ดูไม่เป็นการแสดงมากจนเกินไป ส่วนเคมีของนักแสดงทั้ง 4 คน เข้ากันได้ดี มีความกลมกลืน โดยแต่ละคนมีน้ำหนักที่เท่าเทียมกัน ทั้งยังสามารถทำให้ผู้ชมรู้สึกว่าพวกเขาเป็นเพื่อนกันจริงๆ นอกจากนี้นักแสดงยังต้องแสดงเป็นคนจมน้ำ เนื่องจากมีฉากที่ต้องประสบอุบัติเหตุจากการเล่นล่องแก่ง ณัฏฐพงษ์ ชาติพงษ์ รับบทเป็นเต๋อ ซึ่งมีสองบุคลิกในตัวเอง โดยบุคลิกหนึ่งคือ ความกวน ความตลก ชอบพูดเล่น แต่เมื่อถึงเวลาที่ต้องจริงจังก็สามารถจริงจังได้ และในบางครั้งที่อยู่ในอาการกลัว ก็ยังมีความเป็นห่วงเพื่อน กันตพัฒน์ เพิ่มพูนพัชรสุข รับบทเป็นเอ คนที่จริงจังมากที่สุดในกลุ่ม เมื่ออยู่นิ่งๆ ไม่พูดจา จะคาดเดาไม่ออกว่ากำลังคิดอะไรอยู่ ทั้งยังเป็นคนที่คอยห้ามปรามเพื่อนๆ ในส่วนของการพายเรือ กันตพัฒน์มีท่าทางการพายเรือที่ดูคล่องแคล่วและมีความ

ชำนาญ สมกับบทบาทที่ต้องแสดงเป็นคนคัดท้ายเรือและเคยมีประสบการณ์พาคนไปล่องแก่งมาก่อน พงศธร จงวิลาศ รับบทเป็นเผือก มีความกวน ความตลก ปากดี ห้าว กร่าง ชอบเล่นพิเรนทร์ และวิวัฒน์ คงราศี รับบทเป็นชิน เป็นคนขี้ขลาด มักจะถูกเพื่อนในกลุ่มหลอกและกลั่นแกล้งอยู่ตลอดเวลา

2 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยผ่านเทคนิคทางภาพยนตร์

2.1 การกำหนดขนาดภาพ : ใช้ภาพใกล้กับศพที่ลอยอยู่ในแม่น้ำ เพื่อเฉลยให้ผู้ชมได้เห็นว่าศพที่มีความน่าเกลียดน่ากลัวศพนั้นคือเต๋อ และใบหน้าศพของเต๋อก็มีรอยแผลและอยู่ในสภาพอืดบวมไม่ต่างจากรูปลักษณ์ของผีเอ อันหมายความว่าเต๋อได้เสียชีวิตจากอุบัติเหตุล่องแก่งเช่นเดียวกับเอ

2.2 การใช้มุมกล้อง : ฉากที่เต๋อทำแว่นตาหล่นหาย มีการใช้ภาพมุมสูง เพื่อถ่ายให้เห็นว่าการจะหาแว่นตาให้พบเป็นสิ่งที่ทำได้ยากมาก เพราะบริเวณที่เต๋อทำแว่นตาหายล้วนถูกปกคลุมไปด้วยเศษใบไม้แห้งจำนวนมาก และเต๋อก็ตกอยู่ในสภาพด้อยอำนาจ เนื่องจากมองอะไรไม่เห็น นอกจากนี้ภาพมุมสูงยังทำให้รู้สึกว่าเต๋อเป็นเพียงแค่เศษเสี้ยวหนึ่งของป่าอันกว้างใหญ่แห่งนี้

2.3 การเคลื่อนกล้อง : เผือกกับชินกำลังหลบซ่อนตัวจากผีเอ โดยกล้องยังรับเป็นภาพแคบเพื่อไม่ให้รู้ว่า ทั้งสองคนซ่อนตัวอยู่ที่ส่วนไหนของป่า จากนั้นจึงเฉลยด้วยการให้เผือกมองลงไปข้างล่างแล้วโวยวายขึ้นว่า “ลงยังไงวะเนี่ย มึงขึ้นมายังไงอะ” พร้อมกับ tilt กล้องลงมาเพื่อให้เห็นว่าสถานที่ที่ทั้งเผือกและชินมาหลบซ่อนตัวอยู่ก็คือบนต้นไม้ เพื่อสร้างความขบขันให้แก่ผู้ชม เนื่องจากไม่คาดคิดว่า ตัวละครจะกลัวผีถึงขนาดต้องปีนขึ้นไปซ่อนตัวบนต้นไม้สูง

2.4 การจัดองค์ประกอบของภาพ : มีการจัดภาพโดยให้เต๊นท์ที่ตัวละครทั้ง 4 คน ใช้นอนเป็นฉากหลัง ส่วนฉากหน้าเป็นบริเวณริมน้ำ จากนั้นก็ออกแบบให้ชื่อตอนของภาพยนตร์ “คนกลาง” ค่อยๆ เลื่อนจมลงไปใต้น้ำ เพื่อต้องการจะสื่อสารความหมายโดยนัยว่า ตัวละครทั้ง 4 คน ที่นอนอยู่ในเต๊นท์จะเสียชีวิตจากการจมน้ำ

2.5 การใช้แสงและเงา : มีการจุดไฟเพียงแห่งเดียวที่หน้าเต๊นท์ ท่ามกลางป่าเขาที่เต็มไปด้วยต้นไม้สูงใหญ่จำนวนมาก จึงทำให้เกิดแสงและเงาที่มีความลึกลับและวังเวง

2.6 การให้สี : เต๊นท์นอนในป่าเป็นสีแดง เพื่อให้มีความโดดเด่นในเวลากลางคืนและทำให้ภาพมีพลัง

2.7 การตัดต่อ : ฉากที่เต๋อพยายามเพ่งมองว่าบุคคลปริศนาที่เก็บแว่นตาของตนได้คือใคร มีการตัดสลับไปมาระหว่างภาพเต๋อกับภาพแทนสายตาของเต๋อ ที่มองเห็นคนที่ยืนอยู่ตรงหน้าเพียงแค่เลือนราง เพื่อให้ผู้ชมมีอารมณ์ร่วมไปกับเต๋อ นั่นคือผู้ชมก็มองไม่เห็นเช่นเดียวกันว่าบุคคลปริศนาเป็นใคร โดยทั้งนี้ความคลุมเครือจะสามารถสร้างความลึกลับและน่ากลัวให้เกิดแก่ผู้ชมได้มากกว่าความชัดเจน

2.4 ภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง

การผสมผสานโครงเรื่อง ตระกูลของภาพยนตร์ และมุกตลก

หลังจากที่ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลางได้เข้าฉาย ก็ได้มีการเรียกร้องจากผู้ชมให้นักแสดงนำทั้ง 4 คน มาแสดงเป็นภาพยนตร์เรื่องยาว โดยภาพยนตร์เรื่องนี้ยังคงเป็นการผสมผสานอารมณ์ขันเข้ากับอารมณ์หลอนในภาพยนตร์ผีสยองขวัญเช่นเดิม เพียงแต่นำเสนอภายใต้เนื้อเรื่องใหม่ที่ไม่ใช่ภาคต่อ กล่าวคือเรื่องราวจะไม่มีความเกี่ยวข้องกัน แต่ตัวละครเป็นตัวเดิม ชื่อเดิม ลักษณะนิสัยเหมือนเดิม สำหรับในภาพยนตร์เรื่องนี้ นอกจากจะมีนักแสดงนำทั้ง 4 คน จากตอนคนกลางแล้ว บรรจงยังต้องการให้มาช่ากลับมาร่วมงานกันอีกครั้ง เพราะรู้สึกประทับใจในการทำงานจากภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” จากนั้นจึงใช้เวลาคิดเรื่องอยู่นานจนกระทั่งได้เรื่องที่มีความเหมาะสม ที่มีทั้งความยากและความสนุกสนานที่เพิ่มมากขึ้น อย่างไรก็ตาม การเกิดความคิดของเรื่องนี้ขึ้นอยู่กับว่ามาช่าจะยอมตกลงแสดงหรือไม่ เนื่องจากบทบาทของมาช่ามีความสำคัญเป็นอันมาก ดังนั้นหากมาช่าไม่ยอมแสดงภาพยนตร์เรื่องนี้ก็ไม่สามารถเกิดขึ้นได้ (ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2552)

ในตอนแรกบรรจงคิดว่าจะสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ให้เป็นภาพยนตร์เรื่องยาว แล้วมุ่งนำประเด็นเรื่องการล้อเลียนการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญ เพราะว่าบรรจงทำภาพยนตร์สยองขวัญมาหลายเรื่อง โดยจะนำประสบการณ์การคิดและการสร้างภาพยนตร์ผีตลอดชีวิตของทั้งตัวเองและภาคภูมิมาถ่ายทอด เหมือนกับเป็นการล้อเลียนตัวเอง แต่เมื่อบรรจงได้ลองคิดทบทวน พร้อมกับได้รับคำแนะนำมาว่า เรื่องจะมีความคมคายมากขึ้นถ้าหากเป็นตอนสั้น ซึ่งก็ประจวบเหมาะกับที่ทางบริษัทจีทีเอชกำลังมีโครงการที่จะสร้างภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ซึ่งจะประกอบไปด้วยภาพยนตร์สั้นแนวสยองขวัญทั้งสิ้น 5 ตอน ของผู้กำกับภาพยนตร์ 5 คน โดยในขณะนั้นผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนต่างก็กำลังหาเรื่องมาสร้างภาพยนตร์ตอนของตัวเองกันอยู่พอดี บรรจงจึงได้นำเรื่องดังกล่าวมาพัฒนาต่อในโครงการนี้ด้วยเช่นกัน โดยเจตนาตั้งชื่อตอนว่า “คนกอง” เพื่อให้ล้อกับ “คนกลาง” ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” (ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2552) ทั้งนี้อดิสรณ์ ตรีสิริเกษม เป็นผู้ที่ให้คำแนะนำกับบรรจงว่า น่าจะทำเรื่องราวที่เกี่ยวกับผีในกองถ่าย ซึ่งบรรจงได้ต่อยอดเป็นความคิดที่ว่า เรื่องจะต้องไม่ใช่แค่มีผีมาหลอกในขณะที่มีการถ่ายทำภาพยนตร์เท่านั้น

“คือถ้าเป็นหนังตลกธรรมดา หมายถึงว่ามีสถานการณ์เกี่ยวกับกองถ่ายเจอผี เราก็เฉยๆ ไอเดียมันยังไม่ฉลาด รู้สึกว่ามันธรรมดา เค้าเล่าว่ามุกนี้สิ เค้าเคยได้ยินมาประมาณว่า เหมือนตรงนี้มีผี มันเป็นเรื่องจริงมั้งไม่แน่ใจ ตากล้องบอกว่าเปลี่ยนช็อตเหอะ ย้ายไปถ่ายที่อื่น ก็บอกว่าทำไมอะตรงนี้ก็สวยแล้วหนิ ก็เรียกผู้กำกับมาดู ผู้กำกับก็ส่องไปใน Viewfinder แล้วเห็นผีก็เลยบอกโอเคเปลี่ยน ก็เป็นมุกทำนองนี้ เราก็รู้สึกว่าเป็นมุกในกองถ่าย ยังไม่โดน คือผมเองจะชอบความกวนแบบตลกเสียดสีมากกว่า เราก็เลยคิดขึ้นมาว่า 5 แพร่ง มันเป็นเรื่องภาคต่อ ซึ่งแทบจะเป็นหนังภาคต่อเรื่องแรกของ

จีทีเอช เพราะมันไม่ค่อยมี มีเรื่องเดียวคือ วัยอลวน 4 ซึ่งก็ไม่ค่อยนับเท่าไหร่ ห่างไปมากๆ เราก็เลยคิดว่า น่าล้อเลียนหนังภาคต่อ เราคิดขึ้นมาว่าเป็นกองถ่ายหนังเรื่องแฝด ภาค 2 ให้มาช่ามาแสดงเอง แล้วก็พูดด่าหนังตัวเองว่า ภาคแรกก็ตายไปหมดแล้ว สร้างภาค 2 กันได้ไง แฝดก็แปลว่า 2 อยู่แล้ว จะสองอะไรกันนักกันหนา เรารู้สึกว่านี่ตลก อารมณ์ขันอีกแบบไม่ใช่ส่องแล้วเจอผี ไม่ใช่แค่นั้น คือมันมีได้แต่ต้องมีไอเดียแบบนั้นมากกว่า แฝดเอามาแค่เสียดสีตอนเริ่มต้น คิดว่าจะเล่าอะไรพอเป็นการล้อเลียนหนังภาคต่อ" (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

หลังจากที่บรรจงค้นพบแนวทางที่ชัดเจนของตัวเองว่า มีความถนัดในการสร้างภาพยนตร์แนวล้อเลียนเสียดสีที่มีความกวน อีกทั้งยังได้รับผลตอบรับที่ค่อนข้างดีจากกลุ่มผู้ชมในภาพยนตร์เรื่อง "สี่แพร่ง" ตอนคนกลาง ทำให้ในภาพยนตร์เรื่องนี้ บรรจงยังคงสร้างภาพยนตร์แนวตลกร้ายที่มีลักษณะคล้ายเดิม แต่เนื่องจากบรรจงเป็นคนที่ชอบทำงานที่มีความท้าทาย กล่าวคืองานของเขาจะต้องมีการค่อยๆ เพิ่มระดับและมีมุมมองใหม่ เพราะหากทำในสิ่งที่เหมือนเดิมมาก บรรจงจะรู้สึกเบื่อหน่าย ตัวอย่างเช่น จากคนกลางมาเป็นคนกอง ผู้ชมจะรู้สึกว่าเหมือนกัน แต่ที่จริงแล้วทิศทางของภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องนี้มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง โดยคนกองจะมีระดับของความตลกร้ายแบบเสียดสีที่เพิ่มมากขึ้น และหากทำในปริมาณที่มากเกินพอดี ผู้ชมก็อาจจะรู้สึกไม่ยอมรับ เนื่องจากรู้สึกว่าไร้สาระเกินไป ซึ่งบรรจงมองว่าความตลกร้ายในภาพยนตร์เรื่องนี้จะทำให้ผู้ชมตกใจและประหลาดใจได้มากกว่าผี นอกจากนี้ยังมีการล้อเลียนถึงประเด็นความเป็นความตาย แล้วในส่วนของการคิดมุกตลก บรรจงจะคิดจากสิ่งของที่มีอยู่ในกองถ่าย เช่น วิทยุสื่อสาร ได้แก่ เหตุการณ์ที่ชินนั่งทับวิทยุสื่อสารโดยไม่รู้ตัว ทำให้ไปสัมผัสถูกปุ่มเปิด จนทีมงานในกองถ่ายได้ยินความลับกันทั่วว่า เกดได้เสียชีวิตไปแล้ว

"คิดว่าหนังภาคต่อเป็นอะไร ล้อเลียนการสร้างภาพยนตร์ จะเกิดอะไรขึ้นถ้ากองถ่ายหนังผี นักแสดงที่รับบทเป็นผีตายไปแล้วจริงๆ หรือยังไม่ตาย เกิดความกังขา คิดต่อไปเรื่อยๆ มีการล้อเลียนการทำหนัง นักแสดงที่รับบทผีป่วยถูกนำส่งโรงพยาบาล ทีมงานก็คุยกันว่าเปลี่ยนตอนจบเป็นแบบไหนได้บ้าง ซึ่งเป็นการเสียดสีตอนจบของภาพยนตร์ผีแบบต่างๆ ล้อเลียนว่าภาพยนตร์ผีสามารถจบแบบไหนได้อีกบ้าง" (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

สำหรับการวางโครงเรื่องในภาพยนตร์เรื่องนี้ มีจุดหักเหและความพลิกผันเป็นอย่างมาก บรรจงจึงต้องคอยปรึกษาหารือกับทีมเขียนบทและผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ว่า มันเกินขอบเขตมากไปหรือไม่ เพราะหากเกิดความผิดพลาดขึ้นมาหรือการแสดงมีความไม่สมจริง ภาพยนตร์เรื่องนี้อาจกลายเป็นภาพยนตร์ที่ไม่เหมาะสมลงตัวในทันที อย่างไรก็ตาม บรรจงสามารถมองภาพล่วงหน้าของภาพยนตร์เรื่องนี้ได้อย่างชัดเจน ทำให้คาดการณ์ได้ว่าภาพยนตร์น่าจะดำเนินไปในทิศทางที่ดี โดยเฉพาะการได้มาช่ามารับบทนักแสดงนำ ทั้งนี้ภาพยนตร์เรื่องแฝด 2 จะเป็นการนำเสนอภาพยนตร์เรื่อง "แฝด" ในรูปแบบของความตลก ซึ่งเสียดสีความเป็นภาพยนตร์ภาคสอง ทั้งในแง่ของผู้ชม

ภาพยนตร์ภาคต่อที่มีความมุ่งหวังต้องการในสิ่งที่มากกว่าเดิม และในแง่ที่ว่าภาพยนตร์เรื่องแฝด 2 ไม่น่าจะสามารถเกิดขึ้นได้ เพราะภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” มีตอนจบที่สมบูรณ์แล้ว แล้วยิ่งไปกว่านั้นก็คือตัวละครเกือบทั้งหมดในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ได้เสียชีวิตไปแล้ว (ทรงพล, 2552)

บรรจงใช้เวลาในการเขียนบทภาพยนตร์ประมาณครึ่งปี เพราะมีการแก้ไขบทภาพยนตร์อยู่หลายครั้ง ซึ่งการหักมุมในแต่ละครั้งจะอยู่บนพื้นฐานของความกวน โดยบทภาพยนตร์ในร่างแรกแพทย์ที่เป็นฝาแฝดจะไม่ใช่ผู้ที่เฉลยความจริงของเรื่องว่า เอเข้าใจผิดเรื่องที่เกดเสียชีวิตแล้ว ทว่าเป็นการย้อนเฉลยเหตุการณ์ว่า ในตอนนั้นนางพยาบาลอุทานว่า “ตายแล้ว! คนไข้หายไปได้ยังไง” แต่เอได้ยินเพียงแค่คำว่า “ตายแล้ว!” ก็ตกใจมากแล้วรีบร้อนออกไป ทั้งนี้บรรจงรู้สึกว่าเฉลยที่เป็นแพทย์ฝาแฝด มีความน่าสนใจและมีความคมคายมากกว่า รวมทั้งยังเชื่อมโยงถึงภาพยนตร์เรื่องแฝด ภาค 2 อีกด้วย นอกจากนี้บรรจงยังได้มีการวางเรื่องลวงเพื่อให้ผู้ชมเกิดความสับสนว่า ระหว่างเกดกับเอ ใครกันแน่ที่ตายหรือไม่ตาย เพื่อให้ตอนจบมีความสนุกสนานตื่นเต้น โดยบรรจงได้คิดเรื่องมาหลากหลายรูปแบบ ตั้งแต่เกดไม่ได้ตาย เอตาย ตายทั้งคู่ มาจนกระทั่งไม่มีใครตายเลย สุดท้ายจึงเลือกไม่ให้มีใครตายเลย เพื่อให้สอดคล้องกับประเด็นหลักของภาพยนตร์ ที่ต้องการจะล้อเลียนการสร้างภาพยนตร์ผีว่า ตัวละครคนวิ่งหนีกันอย่างวุ่นวาย แต่ท้ายที่สุดกลับไม่มีผีเลยแม้แต่ตัวเดียว จากนั้นจึงค่อยมาหักมุมครั้งสุดท้ายอีกครั้ง ด้วยการให้พี่ช่าขับรถมาชน เต๋อ ชิน เอ และเผือกจึงเพิ่งจะมาเสียชีวิตในตอนนั้นเอง

"สุดท้ายก็หาทางจบกันหลายทาง ซึ่งทางที่ทะเยอทะยานที่สุดก็คือ ไม่มีผีในภาพยนตร์เรื่องนี้ แต่ผู้ชมรู้สึกกลัวไปแล้ว น่าจะเป็นภาพยนตร์ผีเรื่องแรกที่เป็นเช่นนี้ รู้สึกว่าไอเดียแข็งแรง ชอบความประหลาดใจ พอเป็นภาพยนตร์ผี ก็หลอกล่อผู้ชมอย่างเต็มที่ ชอบความพลิกผัน ความคิดแรกคือเอามาช่ามาเล่นตลก ถึงขั้นมีฉากว่าพี่ช่าเยี่ยว รู้สึกว่ากล้าดี” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

สำหรับประเด็นที่ภาพยนตร์ทั้ง 3 เรื่องของบรรจง อันประกอบไปด้วย “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” “แฝด” และ“5 แพร่ง” ตอนคนกอง สามารถขายลิขสิทธิ์บทภาพยนตร์ให้กับต่างประเทศเพื่อนำไปสร้างใหม่ (Remake) ได้ บรรจงมองว่าเป็นผลมาจากการที่ประเด็นทางความคิดของภาพยนตร์มีความแข็งแรง โดดเด่นและน่าสนใจ

“พี่ว่าไอเดียมันแรง บิ๊กไอเดียมันชัดเจนกว่า คือเวลาที่หนังมันโดนซื้อไปรีเมค บิ๊กไอเดียมันต้องแบบเด้งออกมาเลย แล้วก็สตอรี่ของมัน ตอนจบของมันจะมีความชัดเจน ซึ่ง 3 เรื่องนี้มันมี material แบบนั้นอยู่ ทั้งชัตเตอร์ฯ แฝด คนกอง การหักมุม คอนเซปต์พอมันเล่าแล้ว แบบคนมันจะว้าวได้ง่าย ค่อนข้างหวือหวา” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

การวิเคราะห์กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน

1 ตลกโปกฮา

ขั้นที่ 2 ตลกเคราะห์หามยามร้ายทางร่างกาย

-เอโทรศัพท์มาแจ้งข่าวว่าเกดป่วยหนักมาก ไม่สามารถกลับมาแสดงต่อได้ ผู้กำกับภาพยนตร์เต๋อ ชิน และเผือกจึงปรึกษาหารือและถกเถียงกันเกี่ยวกับเรื่องการจะเปลี่ยนแปลงตอนจบของภาพยนตร์เรื่องแฝด ภาค 2

ชิน : ทำหนังผีจบยังไงได้อีกวะเนี่ย?

เต๋อ : กูว่าหนังผีต้องมีหักมุมว่ะ

เผือก : แล้วจะหักยังไงอะ? เค้าก็หักกันมาทุกแบบแล้วมั้งเนี่ย

เต๋อ : (ทำท่านึกออก) เฮ้ย! งั้นเอางี้ ตอนจบใช่ปะ เราก็หักมุมที่ว่า ทุกคนน่ะเป็นผีหมดเลย แต่ไม่มีใครรู้ตัว

*เผือก : **(ตบศีรษะเต๋ออย่างแรง** แล้วพูดประชดประชัน) ใหม่มาก มึงไม่คุ้นเลยใช่ไหม?*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่เห็นเต๋อถูกเผือกตบศีรษะ รวมถึงเกิดอารมณ์ขันจากการล้อเลียนตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ที่ตัวละครเอ เต๋อ ชิน และเผือกล้วนเสียชีวิตจากอุบัติเหตุล่องแก่งแล้ว แต่กลับไม่มีใครรู้ตัวว่าเป็นผี

ขั้นที่ 3 ตลกเพราะกลไกของโครงเรื่อง

-พี่ช่ากำลังใช้แปรงปัดแก้มอยู่ ชินมาขออนุญาตติดไมโครโฟนไร้สายชนิดที่ต้องซ่อนไว้ข้างในชุดให้กับพี่ช่า

ชิน : พี่ช่าครับ รบกวนติด wireless หน่อยนะครับ

พี่ช่า : เชิญครับ เชิญครับ

ชินต้องใช้มือล้วงลึกลงไปในเสื้อของพี่ช่า เพื่อติดไมโครโฟนไร้สาย

*พี่ช่า : **ระวังหน่อยน้อง! ชักลึกไปแล้ว***

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากอาการกระอักกระอ่วนใจของชิน ที่ต้องติดไมโครโฟนไร้สายให้กับพี่ช่าซึ่งเป็นนักแสดงผู้หญิง หนำซ้ำยังต้องล้วงลึกลงไปในเสื้อของพี่ช่าอีกด้วย

-เต๋อขอให้พี่ช่าช่วยพูดทดสอบเสียงจากไมโครโฟนไร้สาย

เต๋อ : พี่ช่า รบกวนเทสต์ไมค์หน่อยนะครับ

*พี่ช่า : **(อ้าปากหาว)** ฮัลโหล*

พี่ช่าหาว ทำให้เกิดเสียงรบกวนดังแสบแก้วหูมาก โดยเฉพาะกับชินที่อยู่ใกล้พี่ช่าที่สุด

เต๋อ : ขอบคุณครับ

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความไม่รู้กาละเทศะของพี่ช่า ที่หาวในขณะที่กำลังมีการทดสอบเสียงจากไมโครโฟน จนทำให้เกิดเสียงดังอันไม่พึงประสงค์

-ชินกล่าวโทษว่าการที่ผีเกดกลับมาแสดงต่อ เป็นความผิดของเผือก

ชิน : (โวยวาย) ไอ้เผือก มึงอะ เลือกไปบอกน้องเค้า the show must go on (must ออกเสียงไม่ชัดเจน)

เผือก / เต๋อ : ***must (ออกเสียงเน้นอย่างชัดเจน)***

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความไม่รู้กาละเทศะของเผือกและเต๋อ เพราะแทนที่จะเป็นกังวลเรื่องผีเกด แต่กลับมาสนใจการออกเสียงภาษาอังกฤษให้ถูกต้องชัดเจน

-เมื่อเผือกรู้ว่าพี่ช่าไปเข้าห้องน้ำกับผีเกดตามลำพัง ก็เกิดความเป็นห่วงพี่ช่า เพราะกลัวว่าพี่ช่าจะถูกผีเกดหลอก ต่อมาเผือกทราบว่าพี่ช่าลืมปิดไมโครโฟน จึงเปิดเสียงฟัง

ชิน : (เกิดความลุ้น) ไงวะ?

เผือก : ***พี่ช่าเยี่ยวว่ะ***

เต๋อ : (พึมพำ) พี่ช่าเยี่ยว

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความผิดคาดหรือคาดไม่ถึง เนื่องจากเสียงที่เผือกได้ยินไม่ใช่เสียงที่มีความน่ากลัว แต่กลับเป็นเสียงปัสสาวะของพี่ช่า

-เกดขอร้องให้เต๋อ ชิน เอ และเผือกช่วยขับรถพาเธอที่กำลังไม่สบาย เพื่อไปส่งที่โรงพยาบาลอีกครั้ง

เกด : พี่ พาหนูไปโรงบาลหน่อย

เต๋อ : ไปไม่ทันแล้วมั้ง ***ไปเมรุเหอะ***

เกด : ***หนูยังไม่ตาย!*** *หนูหนีออกมาจากโรงบาล*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความเข้าใจผิดของเต๋อ ที่เข้าใจว่าเกดเป็นผีมาโดยตลอด ทั้งที่ความจริงแล้ว เกดยังไม่ได้เสียชีวิต

-เผือกอยู่ในรถยนต์กับเอตามลำพัง ต่อมาเผือกเข้าใจว่าเอเป็นผี จึงเกิดความกลัว แล้วจะปลดล็อกเพื่อลงจากรถ แต่เอกลับเอื้อมมือไปกดปุ่มล็อกรถที่ประตูคนขับ ทำให้ประตูทุกบานในรถถูกล็อกโดยอัตโนมัติ เผือกจึงต้องหมุนเปิดกระจกลง เพื่อจะหนีออกทางกระจก

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากสถานการณ์ความกลัวผีของเผือก ที่กลัวผีมากเสียจนต้องดิ้นรนหนีผีออกทางกระจกรถ

2 ตลกชวนหัวหรือตลกความคิด

ขั้นที่ 5 ตลกเพราะลักลั่นในการนำเสนอตัวละคร

-เกดขอให้ชินหรือเต๋อช่วยเดินพาเธอไปส่งที่หน้าห้องน้ำ

เกด : พี่ พาหนูไปเข้าห้องน้ำหน่อย

เต๋อ : (กลัวเกด จึงรีบโยนให้เป็นหน้าที่ของชิน) ไอ้ชินพาน้องเข้าห้องน้ำดิ

ชิน : เอ้า! แล้วมึงอะ?

เต๋อ : (แกล้งสร้างสถานการณ์ว่ามีเสียงคำสั่งของผู้กำกับภาพยนตร์ดังมาจากวิทยุสื่อสาร จึงทำทีเป็นโต้ตอบกลับไป) ***ครับพี่ อยู่หน้าเซตครับ*** *(รีบเดินหนีไป)*

ชิน : (ยกวิทยุสื่อสารในมือขึ้นมา แล้วพูดพึมพำ) วอมึงอยู่นี่

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความประหลาดใจ เพราะคำพูดของเต๋อตรงข้ามหรือขัดแย้งกับสิ่งที่ผู้ชมได้เห็น นั่นคือเต๋อไม่ได้อยู่หน้าเซตเหมือนกับที่บอกในวิทยุสื่อสาร แล้วที่สำคัญคือ เต๋อทำทีเป็นโต้ตอบกับผู้กำกับภาพยนตร์ทางวิทยุสื่อสาร ทั้งที่ความจริงแล้ว เต๋อไม่มีวิทยุสื่อสารอยู่ในมือ

-เมื่อถึงเวลาที่ผีเกดต้องแสดงท่าคลานออกมาจากในความมืด แต่รอนานแล้ว ผีเกดก็ยังไม่ยอมคลานออกมาสักที เผือก ชิน และเต๋อจึงเกี่ยงกันว่า ใครจะเป็นคนที่ต้องไปดูผีเกด

พี่ช่า : (ถือไมค์บูมอยู่) ***เร็วๆ กูเมื่อย!***

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความประหลาดใจ ที่พี่ช่ามีบุคลิกลักษณะนิสัยที่ไม่ต่อเนื่องหรือแตกต่างไปจากเดิม เพราะโดยปกติแล้ว พี่ช่าจะเป็นนักแสดงที่มีภาพลักษณ์ดีและพูดจากับทีมงานด้วยความไพเราะสุภาพเสมอ

ขั้นที่ 6 ตลกทางความคิดและเสียดสี

-พี่ช่านั่งด่าภาพยนตร์เรื่องแฝด ภาค 2 ที่ตัวเองเป็นนักแสดงนำอยู่ในห้องแต่งตัว

พี่ช่า : ***หนังบ้าอะไรชื่อแฝด 2*** *แฝดมันก็แปลว่า 2 อยู่แล้ว แล้วภาคแรกก็ตายห่ากันหมดแล้วนะ กลับมาสร้างภาค 2 กันได้*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการล้อเลียนภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ซึ่งเป็นผลงานการแสดงของมาช่าและเป็นผลงานการกำกับของบรรจง รวมทั้งมีการล้อเลียนประเด็นของภาพยนตร์ภาคต่อ

-เต๋อ ชิน และเผือกทราบว่า เกดที่เพิ่งกลับมาถึงที่กองถ่ายภาพยนตร์ได้เสียชีวิตไปแล้ว

เต๋อ : ชิบหายแล้ว ชิบหายแล้ว!

ชิน : เอาไงต่อดีวะเนี่ย?

เผือก : ก็เผ่นดิอีเหี้ย ***มึงจะอยู่แดกข้าวกับน้องเค้าหรือไงอะ***

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการเสียดสีของเผือก เพราะโดยปกติแล้ว เมื่อคนเจอผี สิ่งที่ทุกคนต้องทำเหมือนกันก็คือ หนีเอาตัวรอดจากผีโดยเร็วที่สุด และไม่มีใครอยากจะทำกิจกรรมร่วมกับผีอย่างแน่นอน

-ทีมงานทุกคนในกองถ่าย ยกเว้นเต๋อ ชิน และเผือก หนีหายกันไปจากกองถ่ายภาพยนตร์หมดแล้ว

ชิน : หายไปไหนกันหมดวะเนี่ย?

*เผือก : **เค้าไปเล่นไพ่กันหลังฉากมั้งไอ้เหี้ย** เค้าก็กลับไปหมดแล้วดิ (บอกกับชินและเต๋อ) ไปเหอะ*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการเสียดสีของเผือก เพราะจากสถานการณ์คับขันเช่นนี้ ก็สามารถคาดเดาได้อยู่แล้วว่า ทีมงานคนอื่นหายไปไหน โดยที่ชินไม่จำเป็นจะต้องไถ่ถามเพื่อนให้เสียเวลา

-เผือกกำลังดูแลตรวจสอบความเรียบร้อยของเกด ก่อนที่เกดจะเริ่มแสดง

ผู้กำกับ : (สั่งเผือกทางวิทยุสื่อสาร) เดี๋ยวๆ ไอ้เผือก เอาผมปิดหน้าผีหน่อย

เผือก : ได้ครับพี่ (บอกกับเกด) โทษนะ

เผือกจัดผมของเกดให้มาปรกหน้ามากขึ้น

ผู้กำกับ : ปิดอีกนิดนึง ปิดอีก

เผือกจัดผมของเกดให้มาปิดบังเกือบจะทั้งหน้า

ผู้กำกับ : (เสียงดัง) เอ๊ะ! บอกว่าปิดอีก เดี๋ยวไม่น่ากลัว

เผือกจัดผมของเกดให้มาปิดทั้งหน้า จนมองไม่เห็นหน้าเกดเลย

*เผือก : (แอบนินทา) **แล้วจะให้แต่งหน้าทำเหี้ยไรตั้งนาน***

ผู้กำกับ : โอเคแล้ว

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการเสียดสีของเผือก เพราะขั้นตอนการแต่งหน้านักแสดงเป็นขั้นตอนที่ต้องใช้เวลานาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแต่งหน้าเอฟเฟกต์ผี แต่สุดท้ายผู้กำกับภาพยนตร์ก็ไม่ได้ใช้ประโยชน์จากการแต่งหน้าเอฟเฟกต์ผี ทำให้การแต่งหน้าผีในครั้งนี้เป็นการเสียเวลาโดยเปล่าประโยชน์

วิเคราะห์การเล่าเรื่องตามตระกูลภาพยนตร์ผี

1 ตัวผี

1.1 เพศ : ผีเกดเป็นผีผู้หญิง เพราะผู้หญิงดูมีความเหมาะสมกับสภาพร่างกายที่เจ็บป่วยอ่อนแอมากกว่าผู้ชาย

1.2 อายุ : ผีเกดเป็นผีวัยรุ่น เพราะเสียชีวิตจากอาการป่วยที่โรงพยาบาล

1.3 ผีดี-ผีร้าย : ผีมาดี เนื่องจากเกดเสียชีวิตในขณะที่กำลังแสดงภาพยนตร์เรื่องแรกในชีวิต วิญญาณของเกดจึงกลับมาถ่ายทำภาพยนตร์ต่อ ในบทบาทของผีที่เธอจะต้องรับผิดชอบ

1.4 ผีไทย-ผีเทศ-ผีถิ่น : ผีเกดมีความคล้ายคลึงกับผีญี่ปุ่น เพราะผีมีลักษณะตัวซีด ผมยาวยุ่งเหยิง และสวมใส่ชุดสีขาว

2 คู่ตรงข้ามหรือศัตรู

2.1 พระ/หมอผี : ไม่เน้นการให้มีพระมาปราบผี เพราะพุทธศาสนาและวัดไม่ใช่สิ่งที่คนในยุคปัจจุบันใช้ยึดเหนี่ยวจิตใจหรือฝากศรัทธาไว้

2.2 วิทยาศาสตร์ : ไม่ได้เน้นการผนวกเข้ากันระหว่างผีกับความเป็นวิทยาศาสตร์

4 อาวุธ/การกำจัดผี

4.1 ไม่มีความจำเป็นที่จะต้องปราบหรือกำจัดผี เพราะแท้จริงแล้วเกดยังไม่ได้เสียชีวิต แต่เป็นเพราะการสื่อสารที่ผิดพลาดจากแพทย์ จึงทำให้เอและทุกคนในกองถ่ายภาพยนตร์เกิดความเข้าใจผิดว่า เกดได้เสียชีวิตไปแล้ว ทั้งยังเกิดความหวาดกลัวต่อเกดที่กลับมาจากโรงพยาบาลเป็นอย่างมาก

5 เวลา

5.1 อดีต-ปัจจุบัน-อดีตสลับกับปัจจุบัน : มีการเล่าเรื่องแบบ flash back เพื่อใช้ในการเฉลยเหตุการณ์ที่เป็นจุดพลิกผันของเรื่องทีละปม โดย flash back ครั้งแรก ใช้เพื่อเฉลยว่า เอเป็นคนขับรถตู้ของทางกองถ่ายภาพยนตร์หลุดโค้งไปชนกับเสาไฟฟ้า แต่เอได้ลงมาจากรถตู้ ก่อนที่จะมีรถสิบล้อพุ่งเข้ามาชนซ้ำ จนทำให้รถตู้อยู่ในสภาพเสียหายยับเยิน ดังนั้นเอจึงยังไม่ได้เสียชีวิต ตามที่เผือก ชิน และเต๋อเข้าใจ ส่วน flash back ครั้งที่สอง ใช้เพื่อเฉลยว่า การที่เอเข้าใจผิดว่าเกดได้เสียชีวิตไปแล้วเป็นเพราะการสื่อสารที่ผิดพลาดจากแพทย์ที่เป็นฝาแฝด

5.2 กลางวันและกลางคืน : เวลากลางคืนหรือความมืดเป็นสิ่งที่ให้เกิดความน่าสะพรึงกลัวได้ง่าย นอกจากนี้ในภาพยนตร์ยังมีฉากอุบัติเหตุอันเกิดจากการขับขี่ยานพาหนะบนท้องถนน ดังนั้นหากเป็นเวลากลางคืน ก็จะทำให้ตัวละครมองเห็นถนนหนทางได้ไม่ถนัด ซึ่งจะเท่ากับเป็นการเพิ่มอัตราความเสี่ยงที่สูงในการเกิดอุบัติเหตุบนท้องถนน

6 สถานที่

6.1 ชนบท : ภายนอกของสตูดิโอที่มีการถ่ายทำภาพยนตร์ มีสองข้างทางของถนนเป็นต้นไม้จำนวนมาก มีสภาพเปลี่ยวและค่อนข้างรกร้าง ทั้งยังปราศจากตึกอาคารสูงและบ้านช่อง อยู่ห่างไกลความเจริญ

6.2 สถานที่จำกัด : เกดไม่สามารถปรากฏกายได้ทุกที่ เพราะแท้จริงแล้วเกดเป็นคน ไม่ใช่ผีตามที่ทุกคนในกองถ่ายภาพยนตร์เข้าใจ

7 มุมมองการเล่าเรื่อง

7.1 มุมมองของคนที่กลัวผี : เต๋อ ชิน และเผือกมีการแสดงอาการหวาดกลัวต่อผีเกดอย่างชัดเจน แล้วชินก็โทษว่าเป็นความผิดของเผือก ที่ไปแนะนำเกดตอนที่ป่วยว่า “The show must go on” ทำให้ผีเกดเกิดความมุ่งมั่นตั้งใจที่จะกลับมาถ่ายทำภาพยนตร์ต่อจนกระทั่งจบ

8 โครงเรื่อง

8.1 ผีธรรมเนียมนิยม : เต๋อ ชิน เอ และเต๋อ ซึ่งเป็นกลุ่มทีมงานในกองถ่ายภาพยนตร์เรื่องแฝด ภาคสอง กำลังดำเนินการถ่ายทำภาพยนตร์ตามปกติ ทันใดนั้นเกด ซึ่งเป็นนักแสดงที่รับบทผีในภาพยนตร์เรื่องนี้มีอาการเจ็บป่วย แล้วเสียชีวิตในเวลาต่อมา แต่แล้วผีเกดก็กลับมาที่กองถ่ายภาพยนตร์อีกครั้ง เพื่อแสดงภาพยนตร์ต่อให้จบ ชีวิตของเต๋อ ชิน เอ และเต๋อ จึงถูกคุกคามโดยผีเกด จากนั้นเต๋อ ชิน เอ และเต๋อ ได้ค้นพบความจริงว่า เกดยังไม่ได้เสียชีวิต แต่ในท้ายที่สุด เต๋อ ชิน เอ เต๋อ และเกด ก็ถูกรถที่พี่ช่าขับมาด้วยอาการหลับในชน จนทำให้ทุกคนต้องเสียชีวิต

วิเคราะห์องค์ประกอบด้านภาพ

1 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยไม่ต้องใช้เทคนิคทางภาพยนตร์

1.1 ฉาก : กองถ่ายภาพยนตร์สยองขวัญเรื่องแฝด ภาคสอง และบนท้องถนน ซึ่งเป็นสถานที่ที่ค่อนข้างอันตราย ซึ่งต้องใช้ความระมัดระวังและตั้งอยู่ในความไม่ประมาท

1.2 อุปกรณ์ประกอบฉาก : เนื่องจากเป็นกองถ่ายภาพยนตร์เรื่องแฝด ภาคสอง ซึ่งเป็นภาพยนตร์ภาคต่อ จึงต้องใช้อุปกรณ์ประกอบฉากที่เคยปรากฏในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” เช่น กระจกแฝด

1.3 เสื้อผ้า : เสื้อผ้าของพี่ช่าเป็นชุดสีชมพูแดง ซึ่งเป็นชุดที่ตัวละครพลอยเคยใส่ในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ในฉากที่พลอยไปเที่ยวทะเล

1.4 การแสดงและการปรากฏของตัวละคร : มาช่า วัฒนพานิช รับบทเป็นพี่ช่า โดยในภาพยนตร์เรื่องนี้มาช่าตั้งใจแสดงให้ดูเกินจริงตั้งแต่ตอนเปิดเรื่อง และเป็นการแสดงที่อยู่ขั้วตรงข้ามกับบทบาทที่เธอเคยแสดงในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” เพื่อบ่งบอกกับผู้ชมว่า ต่อจากนี้ไปเนื้อหาของภาพยนตร์จะไม่ได้มีแค่ความน่ากลัว แต่จะมีอารมณ์ขันสอดแทรกอยู่ด้วย นั่นคือมีการเสียดสีล้อเลียนผลงานการแสดงภาพยนตร์ของตัวเอง ส่วนการแสดงของนักแสดงทั้ง 4 คน อันประกอบไปด้วย ณัฏฐพงษ์ ชาติพงษ์ กันตพัฒน์ เพิ่มพูนพัชรสุข พงศธร จงวิลาศ และ วิวัฒน์ คงราศี เข้ากันได้ดีมากยิ่งขึ้น เพราะนักแสดงแต่ละคนต่างรู้คาแรกเตอร์ของตัวเอง มาจากภาพยนตร์เรื่องก่อนหน้านี้แล้ว

2 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยผ่านเทคนิคทางภาพยนตร์

2.1 การกำหนดขนาดภาพ : มีการใช้ภาพใกล้เพื่อแสดงให้เห็นว่า เกดมีอาการป่วยหนักมากจนถึงขั้นไอเป็นเลือด แล้วเลือดก็กระเซ็นไปติดบนใบหน้าของชิน

2.2 การใช้มุมกล้อง : วางมุมกล้องในระดับสายตาเพื่อให้ตัวละครคนเกิดการประจันหน้ากับตัวละครผี เช่น ในฉากที่พี่ช่าซ้อมบทร้องไห้ แล้วในจังหวะที่หันหลังไปก็พบกับผีเกดที่ยืนอยู่ในระยะประชิดอย่างไม่ทันได้ตั้งตัว

2.3 การเคลื่อนกล้อง : การ dolly ตามเท้าของเต๋อไป เพื่อสร้างบรรยากาศความน่ากลัว ความไม่ชอบมาพากล และทำให้ผู้ชมเกิดความลุ้นระทึกไปพร้อมกับเต๋อ เนื่องจากเต๋อต้องเผชิญกับผีเกดในเงามืดตามลำพัง ซึ่งผู้ชมไม่อาจคาดเดาได้เลยว่าเต๋อจะต้องพบเจอกับอะไรบ้าง

2.4 การจัดองค์ประกอบของภาพ : ในห้องแต่งตัว พี่ช่านั่งอยู่หน้ากระจกที่มีความยาวมาก โดยพี่ช่านั่งอยู่ที่ฝั่งหนึ่ง ส่วนอีกฝั่งหนึ่งเป็นพื้นที่ว่าง จากนั้นก็มีการหลอกล่อผู้ชม ด้วยการให้พี่ช่าหันไปมองก่อน เพื่อให้เป็นจังหวะที่ผู้ชมคิดว่าพี่ช่าจะต้องเจอผีแล้ว

2.5 การใช้แสงและเงา : เหตุการณ์ส่วนใหญ่เกิดขึ้นภายในกองถ่ายภาพยนตร์เรื่อง แฝด ภาคสอง ซึ่งเป็นภาพยนตร์สยองขวัญ ดังนั้นในกองถ่ายจึงมีการเปิดไฟสลัวๆ และจัดแสงเพื่อสร้างบรรยากาศน่ากลัวตลอดทั้งเรื่อง โดยเฉพาะบริเวณที่ใช้ในการถ่ายทำ ได้แก่ โถงทางเดินที่ปิดไฟมืดสนิท โดยเกดที่รับบทเป็นผีจะต้องค่อยๆ คืบคลานออกมา

2.6 การให้สี : นอกจากใบหน้าของผีจะมีสีซีดขาวแล้ว ยังมีการปรับให้ใบหน้าของผีเป็นโทนสีม่วงด้วย เพื่อเพิ่มความน่ากลัว

2.7 การตัดต่อ : ใช้การตัดต่อเพื่อสร้างความประหลาดใจให้แก่ผู้ชม เช่น หลังจากที่ทีมงานในกองถ่ายภาพยนตร์หนีหายกันไปหมดแล้ว จนเหลือทีมงานน้อยมาก ได้แก่ เต๋อ เผือก และชิน แล้วเมื่อพูดว่าสุดท้ายเราจะถ่ายกันอย่างไร ต่อมาก็ตัดเป็นภาพพี่ช่าถือไมค์บูม ด้วยความง่วงนอนและความเบื่อหน่ายว่า เมื่อใดการถ่ายทำภาพยนตร์จึงจะเสร็จสิ้นเสียที ทั้งนี้ผู้ชมจะนึกไม่ถึงเลยว่าในตอนท้ายเรื่องพี่ช่าจะต้องมาทำหน้าที่ถือไมค์บูม

2.5 ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ”

การผสมผสานโครงเรื่อง ตระกูลของภาพยนตร์ และมุกตลก

หลังจากที่บรรจงได้สร้างภาพยนตร์ผีมาตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” “แฝด” จนกระทั่งได้มาทำเป็นตอนสั้นๆ ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง และภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกองแล้ว บรรจงก็เกิดความรู้สึกต้องการเปลี่ยนแนวของภาพยนตร์ ประกอบกับที่เริ่มรู้สึกเบื่อหน่ายภาพยนตร์ผี แต่มาชอบภาพยนตร์ที่มีการสอดแทรกอารมณ์ขัน ภาพยนตร์เรื่องใหม่นี้จึงไม่ได้เป็นเรื่องราวของตัวละครหลักทั้ง 4 คน อันประกอบไปด้วย เต๋อ ชิน เอ และเผือก แต่บรรจงได้เปลี่ยนแนวไปทดลองกำกับภาพยนตร์รักเรื่องแรกในชีวิต โดยที่เขารู้สึกไม่มั่นใจว่าภาพยนตร์รักเรื่องนี้จะประสบความสำเร็จหรือไม่ ซึ่งต่อไปในอนาคตเขาอาจจะกลับมาสร้างภาพยนตร์แนว

สยองขวัญผสมตลกอีก แต่ถึงอย่างไร เขาก็จะต้องกลับมาสร้างภาพยนตร์ที่เป็นการรวมตัวกันของตัวละครเต๋อ ชิน เอ และเผือกอีกอย่างแน่นอน

ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากหนังสือ “สองเงาในเกาหลี” ของทรงกลด บางยี่-ขัน ซึ่งบรรจงได้ขอลิขสิทธิ์จากผู้เขียนมาอย่างเป็นทางการ ทั้งนี้บรรจงพบว่าหนังสือเล่มนี้เป็นบันทึกการเดินทางที่เขียนได้ดีมาก มีการใช้ภาษาหวาน มีความโรแมนติก และที่สำคัญคือมีการกล่าวถึงประเด็นบางอย่างที่มีความน่าสนใจ อันได้แก่ “การรู้จัก ไม่รู้จัก” กล่าวคือคนสองคนไปเที่ยวกัน โดยที่เขาสองคนไม่ได้รู้จักกัน ทั้งยังไม่เคยสอบถามเรื่องส่วนตัวกัน แต่กลับกล้าที่จะเปิดใจพูดคุยกันทุกเรื่อง ซึ่งบรรจงได้เลือกนำประเด็นนี้มานำเสนอในภาพยนตร์ เนื่องจากมองว่าบางครั้งคนเราก็กล้าที่จะพูดคุยเรื่องราวทุกอย่างกับคนที่ไม่รู้จัก มากยิ่งกว่าคนที่รู้จักเสียอีก ในขณะที่บางคนเราเจอหน้าทุกวัน รู้จักบ้านเป็นอย่างดี แต่กลับไม่เคยพูดคุยกันอย่างลึกซึ้ง พร้อมกับตั้งข้อสงสัยว่า แล้วอะไรคือนิยามของคำว่ารู้จักที่แท้จริง นำไปสู่การที่ตัวละครสองคนตกลงเงื่อนไขกันว่า เราจะไม่รู้ชื่อกัน เพราะการไม่รู้จักกันจะทำให้เรากล้าเล่าและกล้าวิพากษ์วิจารณ์โดยที่ไม่มีพันธะใดๆ ต่อกัน ไม่ต้องมาเกรงอกเกรงใจกัน สำหรับในประเด็นนี้แม้ว่าจะมีความน่าสนใจ อีกทั้งยังเป็นความแปลกใหม่ที่ไม่เคยมีในภาพยนตร์เรื่องใดมาก่อน แต่ก็ฟังดูราบเรียบและไม่ค่อยเข้าถึงกลุ่มผู้ชมภาพยนตร์ไทยในวงกว้าง เมื่อนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ บรรจงจึงต้องมีการใส่ความเป็นภาพยนตร์ลงไป รวมถึงมีการเสริมให้ประเด็นจากในหนังสือกลายเป็น What if? ที่แข็งแรงมากขึ้น ด้วยการพัฒนาโครงเรื่องขึ้นมาใหม่ สร้างตัวละครขึ้นมาใหม่ ทั้งนี้เนื้อหาในภาพยนตร์จะค่อนข้างแตกต่างจากในหนังสือมากถึงประมาณ 90 เปอร์เซนต์ นั่นหมายความว่า เรื่องราวส่วนใหญ่ในภาพยนตร์ไม่ได้มีปรากฏอยู่ในหนังสือ แต่ในภาพยนตร์ยังคงดำรงประเด็นสำคัญบางอย่างและฉากหลังบางฉากจากในหนังสือไว้ (กวน มืน โฮ โปรดักชันโตๆ จริงนะไม่ได้โม้!, 2553 ; ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2553)

ส่วนอีกประเด็นหนึ่งที่บรรจงได้รับแรงบันดาลใจมาจากในหนังสือ แล้วคิดว่าเป็นประเด็นที่ผู้ชมน่าจะมีอารมณ์ร่วมคือ เสน่ห์ของการอยู่ในต่างประเทศ ที่สามารถใช้ชีวิตได้อย่างเต็มที่ เพราะเวลาที่เราไปอยู่ในต่างประเทศอันเป็นดินแดนที่ไม่มีใครรู้จักเรา ไม่มีใครฟังภาษาไทยออก จะทำให้เราเกิดความอิสระเสรีมากกว่าตอนที่อยู่ประเทศไทย เราจะมีความกล้าในการพูดจา การวิพากษ์วิจารณ์และการกระทำต่างๆ โดยที่ไม่ต้องคำนึงถึงสายตาของคนรู้จัก อย่างเช่นบางคนที่ไปเรียนต่างประเทศก็แต่งตัวตามแฟชั่นอย่างเต็มรูปแบบ ซึ่งหากแต่งตัวมากเช่นนี้ในประเทศไทยอาจถูกคนรู้จักล้อเลียนได้ หรืออย่างบางคนที่ย้อมสีผมจนดูเปลี่ยนเป็นคนละคน บรรจงจึงได้นำมาคิดพัฒนาโครงเรื่อง โดยให้คนสองคนเดินทางไปด้วยกันแล้วค้นพบความพิเศษในแง่มุมนี้ (ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2553)

เนื่องจากโครงเรื่องในหนังสือมีน้อยมาก ไม่เพียงพอที่จะนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ได้ บรรจงจึงใช้วิธีการคิดแบบเดียวกับตอนคิดโฆษณา นั่นคือพิจารณาดูว่ามีประเด็นใดที่นำมาจากในหนังสือได้บ้าง จากนั้นจึงคิดประเด็นอื่นเพิ่มเติมเพื่อนำมาใส่ในภาพยนตร์ โดยในขณะนั้นวัฒนธรรมเกาหลีกำลัง

เป็นกระแสที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในสังคมไทย ผู้ชมบางส่วนจึงน่าจะมีอารมณ์ร่วมไปกับประเด็นนี้ ซึ่งมีอยู่สองกลุ่มคือ กลุ่มที่ชื่นชอบมากและกลุ่มที่ต่อต้านปรากฏการณ์เกาหลี ซึ่งกลุ่มที่ชื่นชอบ มีทั้งเด็กๆ ที่ชื่นชอบนักร้องเกาหลี กลุ่มแม่บ้านที่ชื่นชอบละครเกาหลี รวมถึงกลุ่มคนที่ไปเที่ยวตามรอยละคร แต่ในขณะเดียวกันก็จะมีกลุ่มคนที่รู้สึกว่า “อะไรกันนักหนา” เหตุใดถึงต้องไปตามรอยละครอะไรขนาดนั้น ด้วยเหตุนี้บรรจงจึงสร้างให้พระเอกเป็นตัวละครที่เสียดสีล้อเลียนความเป็นเกาหลี ซึ่งบรรจงมองว่าการเสียดสีล้อเลียนความเกาหลีเป็นประเด็นที่ค่อนข้างแปลกใหม่และถือเป็นความท้าทายในการเล่าเรื่อง โดยการเสียดสีในที่นี้ไม่ได้หมายถึงการไปต่อว่าต่อขานหรือต่อต้าน แต่เป็นเพียงการสะท้อนถึงประเทศเกาหลีในอีกแง่มุมหนึ่งที่ตัวละครเคยคิดแบบนี้ แล้วเมื่อเขาได้ไปสัมผัสและเรียนรู้รสชาติของเกาหลีอย่างแท้จริง เขาจะเป็นเช่นไรหรือเปลี่ยนความคิดไปหรือไม่ ส่วนนางเอกเป็นตัวแทนของความชื่นชอบเกาหลี ทั้งนี้การที่พระเอกเสียดสีเกาหลี คือความรู้สึกจริงในตอนแรกของบรรจง ที่ไม่ได้มีความสุขไปตามกระแสเกาหลี เช่น รู้สึกว่าร้านกาแฟร้านหนึ่งมันมีอะไรนักหนา แต่ก็ไม่ได้รู้สึกต่อต้าน เนื่องจากมองว่าเป็นเรื่องของความชอบส่วนบุคคล ดังเช่นที่บางคนเกิดความชื่นชอบจนถึงกับต้องไปตามหาร้านกาแฟที่เคยใช้เป็นฉากในภาพยนตร์ แต่เมื่อบรรจงได้ไปสัมผัสสถานที่จริง เขาก็พบว่าร้านกาแฟร้านนั้นมีความสวยงามและน่าจะนำมาใช้เป็นสถานที่ถ่ายทำ โดยนันทขว้างมองว่า บรรจงเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความรวดเร็วในการเลือกประเด็นที่กำลังได้รับความนิยมในสังคมไทย เพื่อนำมาสะท้อนลงในภาพยนตร์ (กวน มึน โฮ โปรดักชันโตๆ จริงนะไม่ได้โม้!, 2553 ; ยวิษฐา, 2553)

“บรรจงมีความทันสมัยเรื่องการเอา pop culture ใหม่ๆ มาใช้ เช่น วัฒนธรรม K-pop ซึ่งก็เป็น pop culture ตัวนึงที่แข็งแรงมาก เค้าก็นำมาเล่นในเวลานั้น ถ้าลองเค้าเอากวน มึน โฮ มาทำปี 2015 นี้ หนังอาจจะไม่มีคนดูก็ได้ คือเค้าไวมากในการเอา pop culture ตัวนี้ K-pop มาใส่ในหนังกวน มึน โฮ เค้าเป็นคนเร็วมากนะในการสแกน culture ที่มันเกิดขึ้นในสังคมไทยว่า สังคมไทยกำลังเห่ออะไร ฮิตอะไร แล้วเค้าก็หยิบมาใส่เข้าไป หนังกวน มึน โฮ มาฉายในปีที่ถูกจังหวะด้วย ถ้ากวน มึน โฮ ฉายปี 2015 นี่ อาจจะไม่ได้เงิน เพราะว่าเทรนด์ของ K-pop มันผ่านเลยไปเรียบร้อยแล้ว ตอนนี้ซีรี่ส์เกาหลีเจ๊งหมดเลย จะเห็นว่าไม่มีใครเอามาฉายในช่วงไพร์มไทม์” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

การที่บรรจงมาสร้างภาพยนตร์รัก ทำให้บรรจงรู้สึกค่อนข้างกดดันและเป็นกังวลว่า จะทำให้บริษัทจีทีเอชเสื่อมเสียชื่อเสียง เพราะภาพยนตร์รักเรื่องที่ผ่านๆ มาของบริษัทจีทีเอชล้วนมีคุณภาพดีและเป็นที่ชื่นชอบในกลุ่มผู้ชม ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผลงานจากผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่ม 365 ที่เคยกำกับภาพยนตร์เรื่อง “แฟนฉัน” มาด้วยกัน ทั้งนี้บรรจงรู้สึกว่าลายเซ็นของตัวเองแตกต่างจากผู้กำกับภาพยนตร์คนอื่นในบริษัทจีทีเอช เขาจึงสร้างภาพยนตร์รักเรื่องนี้ให้มีแนวทางที่แตกต่างออกไปและมีทิศทางที่ชัดเจน นั่นคือภาพยนตร์เรื่องนี้จะไม่ได้มีเพียงแค่ความโรแมนติกเหมือนกับในหนังสือเท่านั้น

แต่เขายังได้ใส่เอกลักษณ์เฉพาะตัวลงไปด้วย อันได้แก่ ความกวนและอารมณ์ขันแบบเสียดสี เช่นเดียวกับที่เคยปรากฏในคนกลางและคนกอง ซึ่งอารมณ์ขันเช่นนี้อาจดูเหมือนไร้สาระ แต่ไม่ได้ไร้เหตุผล เนื่องจากจะมีประเด็นมารองรับเสมอว่ากำลังกล่าวถึงเรื่องอะไรหรือล้อเลียนสิ่งใด โดยบรรจงได้ทดลองนำความกวนและความตลกร้ายจากในคนกลางและคนกองมาใส่ในภาพยนตร์รักเรื่องนี้ เพื่อไม่ให้ภาพยนตร์มีรสชาติที่หวานมากจนเกินไป และในขณะเดียวกันก็ได้ใส่องค์ประกอบของความประทับใจลงไปด้วย เพราะฉะนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงมีทิศทางที่ชัดเจนทั้ง 2 ทาง กล่าวคือแม้ว่าจะมีส่วนผสมที่เป็นความตลกกับความกวน แต่ในท้ายที่สุดซึ่งเป็นส่วนของความโรแมนติก ซาบซึ้งประทับใจ ก็จะต้องทำให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามให้ได้เช่นกัน ทั้งนี้ในส่วนที่เป็นความสนุกของเรื่องจะเกิดขึ้นจากเงื่อนไขที่ทั้งคู่ตกลงกันว่า เราจะไม่รู้จักชื่อกัน ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น ภาพยนตร์เรื่องนี้จึงถือเป็นความท้าทายสำหรับบรรจง เพราะภาพยนตร์มีอารมณ์ที่หลากหลายมาก ทั้งความสนุกสนาน ความตลก รวมไปถึงความซาบซึ้งประทับใจ (ยันตกร ยุสานนท์, 2553)

“กวน มึน โฮ ถ้าเป็นแบบตลกรักกัน Rom-Com ธรรมดา ก็ไม่มัน ต้องมีอารมณ์ขันแบบเสียดสี เช่น ประโยคที่คิดขึ้นได้ว่า พระเอกไปด่าว่า ประเทศนี้ถ้าไม่มีละครให้ตามรอย มันจะมีอะไรให้เที่ยวเปล่า หรือพระเอกที่เป็นคนชอบด่าความน้ำเน่าในละครเกาหลีว่า ดูกันได้ยังไง ปลอมเป็นผู้ชายยังดูกันไม่ออก ซึ่งละครไทยก็มี เจอกันไม่กี่วันรักกันจะเป็นจะตาย แต่สิ่งที่พระเอกเจอมันก็จะเป็นอย่างนั้นแหละ ตัวเองก็น้ำเน่าไม่ต่างจากสิ่งที่ด่า อย่างกวน มึน โฮ มันเป็นเรื่องของคนที่ไม่รู้จักกัน มุกมันต้องเกี่ยวข้องกับคนไม่รู้จักกันมันต้องทำอะไรบ้าๆ เริ่มมาจากอะไรแบบนี้มากกว่า แต่ในขณะเดียวกันเราก็มีคอนเซปต์รองๆ เช่น การล้อเกาหลี ก็จะมาของมันเอง” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ด้วยความที่ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ ดังนั้นความโรแมนติกจึงมาพร้อมกับความตลก ซึ่งความโรแมนติกจะเกิดมาจากเรื่องราวของหนุ่มสาวสองคนที่ไม่รู้จักกันบังเอิญมาพบกัน แต่กล้าพูดคุยทุกอย่างกันได้อย่างเปิดใจ แล้วก็ร่วมเดินทางไปบนดินแดนเกาหลีด้วยกันสองคน และในส่วนที่เป็นความตลกก็จะอยู่ประมาณครึ่งเรื่องแรก เพราะอ้างอิงกับประเด็นที่ว่าคนไทยในต่างประเทศจะมีความกล้าบ้าบิ่น ทั้งนี้นอกจากคนเกาหลีจะไม่รู้จักพวกเขาแล้ว ยิ่งไปกว่านั้นคือพวกเขาสองคนยังตกลงที่จะเดินทางไปด้วยกันโดยที่ไม่รู้จักกัน ทำให้ทั้งคู่ยิ่งมีความกล้ามากขึ้นกว่าเดิม ซึ่งบรรจงคิดว่าการที่คนสองคนมีอิสระเสรีแบบ 100 เปอร์เซนต์ จะทำให้สามารถแสดงออกถึงตัวตนได้อย่างเต็มที่ เนื่องจากในบางครั้งการที่เรารักชอบใครสักคน ทำให้เราต้องสูญเสียความเป็นตัวตนไป แต่สำหรับในกรณีของสองคนนี้คือไม่ได้ตั้งใจจะมารักกัน ไม่มีใครเป็นฝ่ายจีบใครก่อน ทว่าเป็นช่วงเวลาที่ตัวตนคนหนึ่งแบบ 100 เปอร์เซนต์ มาพบกับอีกตัวตนหนึ่งแบบ 100 เปอร์เซนต์ แล้วจะเกิดอะไรขึ้น จากนั้นความโรแมนติกจะเริ่มมากขึ้นเรื่อยๆ จนนำไปสู่ความเป็นดราม่าในช่วงประมาณ 30 เปอร์เซนต์สุดท้ายของเรื่อง (ยันตกร ยุสานนท์, 2553) โดยนันทขว้างมี

ความคิดเห็นว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ทำหน้าที่เพียงแค่ในด้านการเล่าเรื่องเท่านั้น แต่ยังทำหน้าที่ในการตอบสนองกลุ่มผู้ชมในเชิงรูปแบบการใช้ชีวิตอีกด้วย

“แม้ผมจะชอบและชื่นชมโต้ง แต่กวน มีน โฮ ในสายตาผม ข้อด้อยมีเยอะ ชะตากรรมตัวละครท้ายเรื่องก็ไม่น่าเชื่อถือ ได้ตังค์จากการมองการตลาดขาด เทรนด์เกาหลีกำลังพัดมา กำลังปกคลุมสังคมไทย เค้าก็ให้กวน มีน โฮ พาไปเมืองนอก พาเราไปเจอสถานที่สำคัญๆ ที่คนไทยกำลังอยากจะไปเที่ยว หรือเคยใฝ่ฝัน ฉันอยากจะไปโรงถ่ายของหนังเกาหลีเรื่องนี้ ซีรี่ส์เรื่องนี้ ฉันอยากไปกินอาหารที่เป็นเกาหลี กวน มีน โฮ ทำหน้าที่นี้ด้วย ในเชิงไลฟ์สไตล์” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

บรรจงมองว่าทิศทางคือสิ่งที่ยากที่สุดสำหรับภาพยนตร์เรื่องนี้ เนื่องจากไม่ได้เป็นภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้โดยทั่วไป ทั้งยังไม่ได้มีมุกตลกจำนวนมากดังเช่นที่ปรากฏในคนกอง ซึ่งถูกมองว่าเป็นตลกแบบล้อเลียน โดยความยากในขณะนั้นคือการผสมผสานระหว่างอารมณ์ขันเข้ากับความสยองขวัญ เพื่อให้ได้รสชาติที่มีความลงตัว ซึ่งบรรจงเริ่มจะมีความชำนาญในการสร้างรสชาติของภาพยนตร์แนวคนกองแล้ว เนื่องจากได้ฝึกฝนมาจากตอนที่ทำคนกลาง แต่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ถือเป็นรสชาติที่แปลกใหม่ เพราะต้องกล้าที่จะดำเนินอารมณ์ขันของเรื่องให้ไปถึงขั้นสูงสุด จนในบางครั้งอาจดูเหมือนว่าไร้สาระ แต่เป้าหมายในท้ายที่สุดแล้วจะต้องจบลงด้วยความจริงจังและโรแมนติก ซึ่งต้องอาศัยการคาดคะเนว่าความซาบซึ้งระดับไหนจึงจะอยู่ในปริมาณที่พอเหมาะพอดี นั่นคือเรื่องจะไม่ได้มีความทะเล้นเสียจนสร้างอารมณ์ขันแต่เพียงอย่างเดียว ในวินาทีที่เหมือนจะตลกที่สุด บรรจงก็ต้องการให้มีความโรแมนติกหรือมีความเศร้าผสมผสานอยู่ด้วย หรือในวินาทีที่โรแมนติก ดราม่าที่สุด บรรจงก็ต้องการให้มีอารมณ์ขันสอดแทรกอยู่ด้วย ซึ่งการจะสร้างรสชาติเหล่านั้นได้ บรรจงมองว่าเป็นสิ่งที่ท้าทายมาก (ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์, 2553)

การที่ภาพยนตร์เรื่องนี้เลือกฉากเป็นประเทศเกาหลี นอกจากจะมีที่มาจากหนังสือ “สองเงาในเกาหลี” แล้ว บรรจงยังมีเหตุผลอีกประการที่สำคัญคือ ประเทศเกาหลีเป็นประเทศแห่งภาพยนตร์รัก ละคร ซีรี่ส์ที่มีความโรแมนติกมาก ดังนั้นหากจะสร้างเรื่องราวความรักของคนที่ไม่รู้จักกันในฉากหลังที่มีความโรแมนติกที่สุด แต่พระเอกกลับเป็นคนที่ต่อต้านความโรแมนติก ก็จะกลายเป็นแก่นเรื่องที่มีความแข็งแรง นั่นคือเป็นเรื่องราวการต่อต้านความโรแมนติกในดินแดนแห่งภาพยนตร์รัก ทั้งยังสามารถนำมาต่อยอดเป็นโครงเรื่องย่อยได้อีกมาก และด้วยความที่ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์โรแมนติกที่มีลักษณะการต่อต้านความโรแมนติก จึงอาจมีฉากที่ผู้ชมเคยพบเห็นจากในภาพยนตร์รักเรื่องอื่น แต่ว่าจะเป็นการนำเสนอในอีกทิศทางหนึ่ง ตัวอย่างเช่น ฉากที่นางเอกนั่งซ้อนมอเตอร์ไซค์แล้วซบไปที่หลังของพระเอก จะเป็นฉากที่ผู้ชมพบเห็นเป็นประจำจากในภาพยนตร์รักเรื่องอื่นๆ แต่ทันทีที่นางเอกเกิดอาการง่วงนอนแล้วทำมือหล่นลงไปที่เป้าของพระเอก จะเท่ากับเป็นการต่อต้านความโรแมนติก นั่นคือในขณะที่ผู้ชมกำลังจะรู้สึกโรแมนติก ก็จะมีความกวนแทรกเข้ามาทันที ซึ่ง

บรรจงมองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ถึงกับเป็นการแหวกขนบของภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ เพราะเป็นเพียงการทดลองว่าภาพยนตร์โรแมนติกที่มีวิถีในการต่อว่าความโรแมนติกอยู่ตลอดเวลา หรือการมีตัวละครที่มีความกวนและต่อต้านความโรแมนติก สุดท้ายแล้วภาพยนตร์เรื่องนี้จะยังคงดำรงรักษาความโรแมนติกได้อยู่หรือไม่ รวมถึงตัวละครดังกล่าวจะมีวิธีในการแสดงออกถึงความโรแมนติกได้อย่างไร ทั้งนี้การจะกำหนดให้ฉากของภาพยนตร์เกิดขึ้นในต่างประเทศทั้งที ก็จำเป็นที่จะต้องนำเสนอเสน่ห์หรือประเด็นของประเทศนั้นๆ ออกมาให้ได้ ที่ไม่ใช่แค่ในด้านความสวยงาม เพื่อนำมาถ่ายทอดผ่านเรื่องราวและบทสนทนา ภาพยนตร์เรื่องนั้นจึงจะมีความน่าสนใจ และสำหรับในมุมมองของบรรจง เขาจะรู้สึกว่าตัวเองประสบความสำเร็จ ถ้าหากสามารถทำให้ตัวละครสองคนนี้มีเสน่ห์ และนำเสนอประเทศเกาหลีในแง่มุมที่มีความแปลกใหม่ได้ (ยันตกร ยุสานนท์, 2553)

หลังจากอ่านหนังสือ “สองเงาในเกาหลี” จบ บรรจงก็รีบเดินทางไปยังประเทศเกาหลีทั้งที่ไม่ได้วางแผนจะไปล่วงหน้า พร้อมกับทีมผู้เขียนบทภาพยนตร์อีก 2 คน อันประกอบไปด้วยฉันทวิชช์ กับนนตรา คุ้มวงศ์ เป็นระยะเวลาประมาณ 10 วัน โดยมีวัตถุประสงค์หลักคือ เพื่อค้นหาว่าประเทศเกาหลีจะมีประเด็นอื่นใดที่น่าสนใจอีกบ้าง นอกเหนือไปจากประเด็นการไปเที่ยวทัวร์หรือการตามรอยละครซีรี่ส์ นอกจากนี้การไปในครั้งนี้ก็ยังเป็นการทดสอบ วัดความรู้สึกของบรรจงด้วยว่า ต้องการสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้จริงหรือไม่ เพราะการสร้างภาพยนตร์ 1 เรื่อง จะต้องเสียเวลามากถึง 2-3 ปี โดยการเดินทางในครั้งนี้จะเป็นการไปสัมผัสกับประเทศเกาหลี ในแง่มุมที่ไม่ใช่แค่การท่องเที่ยว เพราะจะมีสถานที่อันเป็นสัญลักษณ์ที่คนทั่วไปรู้จัก แต่ในขณะเดียวกันก็มีการไปพักอาศัยอยู่ที่บ้านคนเกาหลีจริง และมุ่งเน้นที่จะตามรอยเส้นทางการเที่ยวชมสถานที่ต่างๆ ในประเทศเกาหลี ตามที่หนังสือเล่มนี้กล่าวถึงเป็นหลัก ซึ่งบางแห่งเป็นสถานที่ที่มีความพิเศษมากแต่คนทั่วไปมักจะไม่ทราบเกี่ยวกับประเทศเกาหลี เช่น รอยเท้าไดโนเสาร์ โชว์การแสดง ทำให้บรรจงได้เห็นถึงแง่มุมเสียดสีที่ต้องการจะนำเสนอ รวมถึงได้ค้นพบเสน่ห์ที่แท้จริงของประเทศเกาหลี ทั้งโครงสร้างเมืองที่มีความสวยงาม ผู้คนที่มีใจอยากจะช่วยเหลือประเทศชาติ พร้อมที่จะประชาสัมพันธ์งานท่องเที่ยวตลอดเวลา มีความเป็นระบบ มีความจริงใจในแบบเกาหลี แล้วเสน่ห์ที่สำคัญก็คืออาหารที่มีความอร่อย เพราะบรรจงชื่นชอบอาหารเกาหลีเป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ทั้งนี้การที่บรรจงมีโอกาสได้ไปคลุกคลีสัมผัสกับสถานที่ถ่ายทำก่อนจะมีการถ่ายทำจริง ยังส่งผลให้เขาเกิดแรงบันดาลใจเพิ่มมากขึ้น เนื่องจากได้เห็นภาพในความคิดที่ชัดเจนขึ้น แล้วในบางครั้งยังทำให้ได้พบเจอกับสถานการณ์ที่มีความน่าสนใจโดยบังเอิญ เช่น สถานการณ์ตลกที่เห็นนักท่องเที่ยวไปถ่ายกับรูปปั้นเบยองจุนก็กลายมาเป็นฉากใหญ่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ หรือในกรณีที่ไปเห็นเทศกาลวันวิสาขบูชาของเกาหลี ซึ่งจะมีการประดับประดาโคมไว้ทั่วเมืองอย่างอลังการ บรรจงก็เกิดความคิดว่าจะต้องมีฉากนี้ปรากฏในภาพยนตร์ของเขา จากนั้นก็เลือกไปถ่ายทำในช่วงที่มีเทศกาลนี้โดยเฉพาะ (ยวิษฐา, 2553)

เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้มีโครงเรื่องไม่มาก คือเป็นเรื่องราวของคนสองคนที่ไปเที่ยวด้วยกัน ซึ่งผู้ชมจะทราบจากภาพยนตร์ตัวอย่างอยู่แล้ว อีกทั้งยังมีการดำเนินเรื่องด้วยบทสนทนาล้วนๆ ดังนั้น ทุกฉากทุกคำพูดที่ปรากฏในภาพยนตร์จึงต้องทำให้มีเสน่ห์ให้ได้ นอกจากนี้ยังต้องเชื่อมโยงกับความคิดของหนุ่มสาวในยุคปัจจุบัน โดยตัวละครจะมีการพูดคุยและถกเถียงกันเรื่องทัศนคติตลอดเวลา จึงอาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชที่มีจำนวนบทพูดมากที่สุด ซึ่งแนวทางเช่นนี้ถือเป็นแนวทางถนัดของบรรจง สำหรับฉากที่พระเอกกับนางเอกนอนคุยกันในโรงแรม บรรจงคิดหาประเด็นที่ต้องการนำเสนอในฉากนี้อยู่นานมาก ว่าภาพยนตร์ต้องการจะบอกเล่าเรื่องอะไร นอกเหนือไปจากการคิดสร้างมุกตลก สุดท้ายบรรจงก็คิดประเด็นการรู้จักกันขึ้นมาได้ นั่นคือเหตุใดบางครั้งเราถึงกล้าโทรศัพท์ไปเล่าให้ดีเจฟัง ทั้งที่มันเป็นเรื่องที่ไม่เคยเล่าให้พ่อแม่พี่น้องหรือเพื่อนฟัง ซึ่งประเด็นนี้เป็นประเด็นที่ดีมาก แล้วฉันทวิชช์ก็พูดถึงรายการ “Club Friday” ขึ้นมา เนื่องจากฉันทวิชช์ติดตามรายการนี้เป็นประจำ โดยมองว่ารายการนี้บางครั้งก็มีอารมณ์ดราม่า ในขณะที่บางครั้งก็มีอารมณ์ขัน ส่วนนนตราก็ติดตามฟังรายการนี้มาตลอดเช่นกัน ทั้งยังสามารถพูดเลียนเสียงนภาพร ไตรวิทย์วารีกุล (ดีเจอ้อย) และสายทิพย์ มนตรีกุล ณ อยุธยา (ดีเจฉอด) ได้ โดยการนำรายการ “Club Friday” มาใส่ในฉากนี้จะทำให้ฉากนี้เกิดความคมคาย เพราะไม่ใช่การโฆษณาแฝง แต่เป็นสัญลักษณ์ที่ทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่าย ในการจะเล่าถึงประเด็นที่ว่า เหตุใดบางครั้งเราถึงกล้าเล่าเรื่องให้คนแปลกหน้าฟัง ซึ่งตรงกับประเด็นในภาพยนตร์เรื่องนี้ ทั้งนี้จากประสบการณ์ที่บรรจงสร้างภาพยนตร์มาแล้วหลายเรื่อง ทำให้เขาเข้าใจว่าการใช้สัญลักษณ์จะต้องมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจประเด็นในภาพยนตร์ได้ชัดเจนขึ้น ไม่ใช่ว่าใช้แล้วมีแค่ผู้กำกับภาพยนตร์เพียงคนเดียวที่เข้าใจ

สำหรับตอนจบของภาพยนตร์เรื่องนี้ ซึ่งจบลงด้วยรายการ “Club Friday” นั้นเกิดขึ้นโดยบังเอิญ โดยในตอนแรกได้มีการกำหนดตอนจบไว้ว่า คณะละครเวที “Jump” จากประเทศเกาหลีมาเปิดแสดงในประเทศไทย แล้วมีการให้อาสาสมัครยกมือขึ้นมาร่วมแสดงด้วย ต่อมานางเอกถูกเรียกตัวให้ขึ้นไปแสดง แล้วก็บอกว่าขออีกคนเป็นผู้ชาย สุดท้ายกลายเป็นว่าพระเอกกับนางเอกขึ้นไปเจอกันข้างบนเวที เป็นการจบแบบน่ารัก แต่เมื่อส่งบทภาพยนตร์ไปที่บอร์ดของบริษัทจีทีเอช กลับถูกปฏิเสธด้วยเหตุผลที่ว่าตอนจบมีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่อง “รถไฟฟ้ามาหานะเธอ” ที่เป็นการจบแบบสุขนาฏกรรม และยิ่งไปกว่านั้น “รถไฟฟ้ามาหานะเธอ” ยังทำไว้อย่างดีมาก ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงไม่ควรจะไปเหมือนกับภาพยนตร์ที่เคยมีมาก่อนแล้ว จากนั้นก็มีเพื่อนร่วมงานในบริษัทมาเสนอความคิดตอนจบว่า น่าจะให้ตัวละครโทรศัพท์เข้าไปในรายการ “Club Friday” เพื่อตามหากัน จิระเห็นด้วยกับความคิดนี้เป็นอันมาก ถึงขั้นเดินมาเรียกบรรจงให้ไปฟัง ซึ่งบรรจงก็รู้สึกเห็นด้วย เพราะจากความชื่นชอบในภาพยนตร์รัก ทำให้เขาค้นพบว่าสิ่งที่จะทำให้ผู้ชมเกิดความซาบซึ้งไปกับภาพยนตร์รักได้ จะต้องเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ชมเกิดความประหลาดใจมาก ซึ่งสำหรับตอนจบของภาพยนตร์เรื่องนี้แม้แต่คนทำยังคาดคิดไม่ถึงว่าจะนำรายการ “Club Friday” มาเป็นตอนจบ ดังนั้น

จึงมั่นใจได้ว่าผู้ชมจะไม่สามารถคาดเดาตอนจบของภาพยนตร์เรื่องนี้ได้อย่างแน่นอน ทั้งยังเชื่อมั่นว่าตอนจบเช่นนี้จะต้องเป็นตอนจบที่ยอดเยี่ยมมาก และกลายเป็นฉากที่ผู้ชมกล่าวขวัญถึง

บรรจงได้ตั้งข้อสังเกตว่า ภาพยนตร์รักในสมัยอดีตบางเรื่องเน้นการใช้คำที่สละสลวย แต่ในปัจจุบันภาพยนตร์รักจะต้องมีความร่วมสมัยและสมจริงที่สุด แล้วหากเปรียบเทียบระหว่างภาพยนตร์รักกับภาพยนตร์สยองขวัญ บรรจงมองว่าภาพยนตร์รักจะถ่ายทำอย่างไรก็ได้ ขอเพียงมีตัวละครและเคมีตัวแสดงที่ดี โครงเรื่องไม่สำคัญเทียบเท่า ทั้งยังสามารถสำรวจตัวละครหรือประเด็นใหม่ได้ โดยที่โครงเรื่องอาจจะไม่ได้แตกต่างกันมาก ในขณะที่ภาพยนตร์สยองขวัญถูกสร้างมาจนแทบจะไม่มีความแปลกใหม่หลงเหลืออยู่แล้ว ทั้งยังมีจำนวนช็อตที่มากและวิธีการถ่ายทำที่ยากมาก เนื่องจากต้องออกแบบทุกฉากให้เกิดประสิทธิผล เช่น การเคลื่อนกล้องในแต่ละครั้งมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง แล้วสิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับภาพยนตร์สยองขวัญคือ การสร้างบรรยากาศและจังหวะ ซึ่งจำเป็นที่จะต้องสร้างจังหวะให้แตกต่างจากภาพยนตร์สยองขวัญเรื่องอื่นๆ ด้วย เพื่อไม่ให้ผู้ชมรู้สึกเคยชินกับจังหวะแบบเดิม ส่วนตัวละครเป็นเรื่องรองลงมา เพราะฉะนั้นการสร้างตัวละครในภาพยนตร์สยองขวัญจึงไม่ยากมากเท่ากับภาพยนตร์รัก ในขณะที่ภาพยนตร์ตลกก็ยังสามารถสร้างใหม่ขึ้นได้เรื่อยๆ ขึ้นอยู่กับว่ามีโครงเรื่องที่ดีหรือไม่ (ยันตกร ยุสานนท์, 2553 ; Secret Recipe เคล็ดลับฉบับพันล้านของโต้ง-บรรจง, 2558)

การวิเคราะห์กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน

1 ตลกโปกฮา

ขั้นที่ 2 ตลกเคราะห์หามยามร้ายทางร่างกาย

-พระเอกอ่านปุ่มภาษาเกาหลีที่ชักโครกไม่ออก จึงลองกดปุ่มแบบเดาสุ่ม ผลปรากฏว่ามีท่อเล็กๆ ยื่นออกมาจากชักโครก แล้วพ่นฉีดใส่หน้าพระเอกอย่างรุนแรง

-พระเอกรับประทานปลาหมึกในขณะที่มันยังมีชีวิตอยู่ ทำให้ถูกปลาหมึกดูดปากจนปากบวม

-พระเอกยืนคุยกับนางเอกที่บริเวณรูปปั้นเบยองจุน

พระเอก : นี่ผมเริ่มจะหลงรักพี่เบจริงจังแล้วนะเนี่ย (หอมที่ผมของรูปปั้นเบยองจุน) ขอขบหูหน่อยดีกว่า

แต่แล้ว**ฟันของพระเอกกลับไปกระแทกกับรูปปั้นที่มีความแข็ง**

พระเอก : โอ๊ย! ผิดจังหวะ

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่พระเอกมีนิสัยทะเล้น จะขบหูรูปปั้นเบยองจุน แต่ว่าทำผิดจังหวะ จนทำให้ฟันไปกระแทกโดนรูปปั้น

ขั้นที่ 3 ตลกเพราะกลไกของโครงเรื่อง

-นางเอกตั้งใจจะเดินพาพระเอกไปส่งที่โรงแรม แต่ปรากฏว่าไปส่งผิดที่

พระเอก : เห้ยคุณ! นี่มันที่ไหนวะเนี่ย? ยังกับปราสาทมืดอะ

นางเอก : นี่ไง โรงแรม Grand Ambass...(ชะงัก)

นางเอกหันมาจ้องชื่อ**โรงแรม Grand Ambassador** ซึ่งปักอยู่บนชุดคลุมอาบน้ำโรงแรมของพระเอก จากนั้นก็มองไปที่ป้าย**โรงแรม Grand Embassy** ด้วยความตกใจ

นางเอก : (ยิ้มเจื่อน) ...sy

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความสับสนและเข้าใจผิดของนางเอก ทั้งนี้เพราะชื่อโรงแรม “Grand Ambassador” กับ “Grand Embassy” มีตัวสะกดและการออกเสียงที่ใกล้เคียงกันมาก

-นางเอกกับพระเอกบังเอิญต้องเข้าพักในเลิฟโฮเทล โดยทั้งคู่ต้องการจะแยกกันนอนคนละห้อง จึงบอกกับพนักงานโรงแรมชาวเกาหลีที่มาเปิดห้องพักว่า “two rooms” พร้อมกับชูสองนิ้วประกอบ แต่พนักงานกลับเข้าใจว่าหมายถึงถุงยางอนามัย จึงเดินไปหยิบถุงยางอนามัยมาให้ทั้งคู่ 2 ชิ้น นางเอกตกใจมาก จากนั้นก็พยายามจะสื่อสารให้พนักงานโรงแรมเข้าใจว่า เธอต้องการเปิดห้องพัก 2 ห้อง ด้วยการจับลูกกุญแจ 2 ดอก จากพวงกุญแจในมือของพนักงาน แล้วทำท่าไขประตู แต่พนักงานเข้าใจว่าเธอหมายถึงกุญแจมือ จึงเดินไปหยิบกุญแจมือออกมาให้ 2 อัน นางเอกเห็นว่าตนหมดหนทางที่จะสื่อสารให้เข้าใจตรงกับพนักงานได้ สุดท้ายจึงยอมเปิดห้องพักเพียงห้องเดียว

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความเข้าใจผิดของพนักงานโรงแรม เพราะพวกเขาใช้ภาษาที่แตกต่างกันจึงทำให้เกิดอุปสรรคสำคัญในการสื่อสาร และเนื่องจากสถานที่แห่งนี้คือเลิฟโฮเทล ดังนั้นพนักงานโรงแรมจึงคาดเดาคำว่า 2 ของนางเอกว่าหมายถึงถุงยางอนามัย แล้วยิ่งนางเอกพยายามจะอธิบายเพิ่มเติมด้วยการทำท่าทางไขกุญแจ พนักงานโรงแรมก็กลับตีความไปว่าหมายถึงกุญแจมือ

-มัคคุเทศก์พาบรรดาลูกทัวร์มาคล้องกุญแจบนหอคอยนัมซาน

มัคคุเทศก์ : ที่เกาหลีเค้าเชื่อกันว่า ถ้าเกิดใครได้มาคล้องกุญแจด้วยกันนะคะที่หอคอยนัมซาน แล้วก็โยนลูกกุญแจทิ้งไป คู่รักคู่นั้นก็จะไม่มีใครมาพรากเค้าสองคนออกจากกันได้ค่า อะพร้อมแล้วหรือเปล่า?

ลูกทัวร์ทุกคน : (ตอบพร้อมเพรียงกัน) พร้อมแล้ว

มัคคุเทศก์ : ถ้างั้นก็...โยนเลย

ลูกทัวร์ทุกคน : (ขว้างลูกกุญแจทิ้งพร้อมกัน) เย้

*พระเอก : **โยนลงไปไม่โดนหัวคนข้างล่างเหรอ?***

มัคคุเทศก์และลูกทัวร์ทุกคนหันมามองพระเอกพร้อมกัน

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความไม่รู้จักกาละเทศะของพระเอก เนื่องจากคำพูดดังกล่าวเป็นคำพูดที่ไม่เหมาะสม ทั้งยังกล้าพูดต่อหน้ามัคคุเทศก์และบรรดาลูกทัวร์คนอื่น ในทันทีที่พวกเขาโยนลูกกุญแจทิ้งลงไปข้างล่าง ซึ่งอาจสร้างความไม่พอใจให้แก่คนเหล่านั้นได้

-พระเอกนั่งรับประทานอาหารกับนางเอกอยู่ในร้านอาหาร

พระเอก : อยู่เมืองนอกอย่างเนี้ย เราจะทำอะไร จะพูดอะไรก็ได้ ไม่มีใครฟังเราออกหรอกเดี๋ยวไม่เชื่อคุณคอยดูนะ (หันไปเรียกพนักงานร้านอาหาร) ลุงครับ อาหารร้านลุงน่ะครับ รสชาติเหี้ยมากเลย (ยกนิ้วโป้งให้) หมาไม่แดกอะ ลุงนึกออกปะ? ห่วยแตก บรมเหี้ย

พนักงานของร้านอาหารเข้าใจว่าเป็นคำชม จึงยิ้มรับด้วยความดีใจ

พระเอก : เหมือนหมาแดกเข้าไป แล้วหมาอ้วกอะ

นางเอกที่ฟังอยู่ถึงกับตะลึง

พระเอก : แล้วลุงเอาอ้วกหมามาผัดให้ผมแดกอะ เราควรจะไปทำอะไรที่มันสร้างสรรค์กว่านี้นะ เช่น ไปขัดรองเท้า ไปทำอะไรก็ได้ลุง ลุงไม่ต้องมาทำอาหารแล้ว ไปได้แล้วครับ

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความกระอักกระอ่วนใจของนางเอก เพราะพระเอกด่าหยาบคายมาก และถึงแม้จะรู้ว่าพนักงานร้านอาหารเป็นชาวเกาหลี แต่นางเอกก็อดกังวลไม่ได้ว่า พนักงานร้านอาหารอาจจะบังเอิญฟังภาษาไทยออก

ขั้นที่ 4 ตลกไหวพริบคำคม

-พระเอกมาเมาหลับอยู่ที่เกสต์เฮ้าส์ของนางเอก แต่เช้าวันรุ่งพระเอกกลับจำทางกลับโรงแรมไม่ได้ จึงถามทางจากนางเอก

พระเอก : เออ ไปไงอะ?

*นางเอก : **ก็ไม่ไกลอะนะ** คุณก็เดินออกไป แล้วคุณก็เลี้ยวขวาใช่ไหม จะเห็น**ร้านขายขนมปลา**อยู่ด้านซ้ายมือ คุณก็เลี้ยวขวาอีกที แล้วก็เดินลอดลงไปใต้ดิน **ออกทางออก 3** (เน้นย้ำ) ทางออก 3 นะคุณ ไม่ใช่ไปออกผิดที่ โผล่มั่วซั่ว ฉันไม่รู้ด้วยนะ เสร็จแล้วพอคุณขึ้นมาก็ง่ายและ ก็จะเจอ**ร้านขายถุงเท้ารูปดาราน่ะ ที่ตอนนี้มันเซลล์อยู่ด้วย** แล้วคุณก็ข้ามถนนเลย แล้วก็ตรงไป แล้วก็เลี้ยวซ้าย แล้วก็เลี้ยวขวาอีกที แล้วก็จะเจอเลย*

*พระเอก : (ทำหน้าอึ้ง) โหคุณ **นี่คุณเกิดที่นี่หรือมีผัวเป็นเกาหลีเนี่ย** ใครมันจะไปจำได้วะ*

นางเอกเหลือบไปเห็นแผ่นโปสการ์ดที่เป็นรูปแผนที่ จึงไปหยิบมา

*นางเอก : อะ นี่ไง (ชี้ไปที่แผ่นที่เพื่อประกอบการบอกทางพระเอก) **ขนมปลา** ทางออก 3 **ถุงเท้าเซลล์** ไม่เห็นจะยากเลย*

*พระเอก : (พยายามท่องจำ โดยการพูดทบทวน) **ขนมเซลล์** ทางออก 3 **ถุงเท้าปลา***

นางเอก : (บอกซ้ำอีกรอบ) ขนมปลา ทางออก 3...

พระเอก : โอ๊ย! คุณพอแล้ว ผมจำไม่ได้หรอก คุณพาไปหน่อยดิ

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากพูดจาสลับคำของพระเอก จาก “ขนมปลา” กับ “ถุงเท้าเซลล์” กลายมาเป็น “ขนมเซลล์” กับ “ถุงเท้าปลา” ซึ่ง “ถุงเท้าปลา” เป็นสิ่งที่ไม่มีอยู่จริง นอกจากนี้ผู้ชมยังจะเกิดอารมณ์ขันจากการพูดจาเสียดสีของพระเอกอีกด้วย เนื่องจากก่อนจะบอกทาง นางเอกพูดราวกับว่าทางกลับโรงแรมของพระเอกนั้นไปไม่ยาก แต่เมื่อพระเอกได้ลองฟังแล้ว กลับพบว่าหนทางมีความสลับซับซ้อนเป็นอย่างมาก จึงพูดจาเสียดสีนางเอกประมาณว่า คุณเกิดที่นี่หรือมีสามีเป็นคนเกาหลี ถึงสามารถจดจำเส้นทางที่ยากเช่นนี้ได้อย่างแม่นยำ

-ลูกทัวร์ที่เป็นคู่สามีภรรยามาขอให้พระเอกช่วยถ่ายรูปครึ่งตัวให้

สามี : ครึ่งตัวดีกว่า

พระเอก ***: ครึ่งตัว?*** *อ่า ยิ้มหน่อยนะครับ 1 2 ซั่ม (ถ่ายเสร็จ) สวยครับ*

สามี/ภรรยา : ขอบคุณนะครับ/ขอบคุณนะคะ

เมื่อสามีภรรยาเปิดรูปดู ก็ทำหน้าเจื่อน เพราะรูปที่ถ่ายเป็นรูปครึ่งตัวล่าง ซึ่งเห็นแต่เฉพาะช่วงขาเท่านั้น

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากเล่นตลกทางภาษาของพระเอก เนื่องจากในภาษาไทยคำว่า “ครึ่งตัว” สามารถตีความได้ทั้งครึ่งตัวบนหรือครึ่งตัวล่าง แต่โดยปกติแล้วเวลาถ่ายรูป ก็มักจะบอกกันสั้นๆ เพียงว่า “ครึ่งตัว” เพราะตามสามัญสำนึกของคน คำว่า “ครึ่งตัว” ก็มีความหมายแทนครึ่งตัวบนอยู่แล้ว เพื่อให้ได้เห็นหน้าตาของผู้ที่อยู่ในภาพถ่าย

-พระเอกกับนางเอกตกลงเงื่อนไขที่จะไม่ทราบชื่อของกันและกัน

พระเอก : อ๋อ ถ้างั้นก็แปลว่า ผมพูดอะไรกับคุณก็ได้ แล้วคุณก็ไม่โกรธด้วย

นางเอก : อืม (พยักหน้า)

พระเอก : อีหนวด หูกลาง นมแบน ตัวหนา ขาสั้น ตูดใหญ่ ศอกดำ เข่าด้าน หน้าบานยังกะลิง

นางเอก : ไม่โกรธ

พระเอก : สมองหมา ปัญญาควาย พ่อมึงตาย แม่ยายมึงสิ้น โกรธปะ?

นางเอก : ไม่โกรธ

พระเอก : (หัวเราะ) เออ หนุกดีว่ะ

พระเอกเดินนำไป

นางเอก : (ทำปาก แต่ไม่ออกเสียง) ***ไอ้เหี้ย!***

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่นางเอกตอบโต้พระเอกคืน ด้วยถ้อยคำที่หยาบคายและรุนแรงไม่ต่างกัน

-พระเอกยอมสารภาพกับนางเอกที่กำลังทำเลียนแบบเป็นพี่อ้อย พี่ฉอดว่า ถูกคนรักที่คบหากันมา 8 ปี บอกเลิก เพียงเพราะเขายังไม่พร้อมที่จะแต่งงาน

พระเอก : หน้าอย่างผมเนี่ยนะจะไปแต่งงาน ผมจะไปดูแลอะไรใครได้ ***ตูดตัวเองยังล้างไม่ค่อยจะเกลี้ยงเลย***

นางเอก : (ทำท่ารังเกียจ) ยี้!

พระเอก : เปรียบเปรยเฉยๆ

แต่แล้วพระเอกก็บอกกับนางเอกว่า ตอนนี้เขาพร้อมที่จะแต่งงานแล้ว

นางเอก : (ลอกเลียนเสียงพี่อ้อย พี่ฉอด) อ้าวคุณด่างคะ คุณด่างจะไปขอเค้าแต่งงานเนี่ย ***ล้างตูดตัวเองสะอาดแล้วเหรอคะ?***

พระเอก : ก็ไม่รู้อะ จะพยายาม

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่นางเอกกับพระเอกสามารถรับส่งมุกกันได้อย่างทันท่วงที

-นางเอกท้าทายให้พระเอกรับประทานปลาหมึกที่ยังมีชีวิตอยู่

นางเอก : คุณต้องกินแบบเป็นเป็น ทั้งตัว ในตู้นั้นอะ (มองไปที่ตู้กระจกซึ่งใช้เลี้ยงปลาหมึก)

พระเอกทำหน้าลังเล

นางเอก : ไม่กล้าอะดิ ***ตุ๊ดว่ะ ตู๊ดด... ตู๊ด ตู๊ด*** *เอ๊ะ! ใครโทร.มาวะ ตู๊ด*

พระเอก : (โกรธที่ถูกนางเอกสบประมาท) ลุง นั่นเอามาตัวนึง

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่นางเอกนำคำศัพท์ที่ออกเสียงใกล้เคียงกันมาก มาใช้ในการล้อเลียนพระเอก ได้แก่ คำว่า “ตุ๊ด” กับ “ตู๊ด” โดย “ตุ๊ด” มักใช้กับการสบประมาทผู้ชายที่ไม่ค่อยมีความกล้า ส่วน “ตู๊ด” คือการเลียนเสียงโทรศัพท์

2 ตลกชวนหัวหรือตลกความคิด

ขั้นที่ 5 ตลกเพราะลักลั่นในการนำเสนอตัวละคร

-พระเอกลองแต่งกายด้วยชุดกระโปรงสีทอง ใส่วิกผมผู้หญิง พร้อมกับใส่รองเท้าส้นสูง

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการแต่งกายเป็นสตรีของพระเอก

-นางเอกโกรธมากที่ถูกคนรักบอกเลิกคบทางโทรศัพท์ ทั้งยังถูกด่าว่าเป็นผู้หญิงปัญญาอ่อน

*นางเอก : (โมโห) เออ **กู**ก็เบื่อ**มึง**เหมือนกันนั่นแหละ รู้ไหมทำไมต้องโกหก ก็เพราะว่าอยู่กับ **ไอ้สมองเฝื่อน โรคจิต**อย่างมึงนี่ไง เลิกก็ดี คอยดูนะ ต่อจากนี้ กูจะ**แดก**แป๊ปซี่เป็นลังๆ กูจะดูซีรี่ส์ให้ตาแฉะ กูจะนุ่งบิกินีเดินรอบเกาหลี**แม่ง**เลย กูจะ**แรด**แล้ว!*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากลักษณะการพูดจาของนางเอกที่เปลี่ยนแปลงไป จากปกติที่เคยพูดกับคนรักด้วยความนุ่มนวลสุภาพอ่อนหวานมาก เรียกแทนตัวว่าเค้ากับตัวเอง ก็กลายมาเป็นพูดจาหยาบคายและกล้าด่าทอคนรักโดยไม่เกรงใจแม้แต่น้อย เพื่อเป็นการปลดปล่อยตัวเองและระบายความอึดอัดที่สะสมมาเป็นเวลานาน เนื่องจากนางเอกเคยเป็นคนที่กลัวคนรักมาก เมื่อคนรักคอยห้ามไม่ให้นางเอกทำสิ่งใด นางเอกก็จะต้องเชื่อฟังและปฏิบัติตามมาโดยตลอด

-นางเอกกับพระเอกนั่งอยู่บนรถ เพื่อดูซีรี่ส์ที่เบยองจุนแสดงนำซึ่งกำลังฉายอยู่บนจอขนาดใหญ่

นางเอก : ขนาดฟังไม่ออก ยังซึ้งเลยเนอะ (น้ำตาซึม)

พระเอก : ก็งั้นๆ แหละ เฉยๆ

นางเอกหันมามองพระเอก ปรากฏว่าพระเอกก็กำลังร้องไห้อยู่เช่นเดียวกัน ทำให้นางเอกหัวเราะออกมา

พระเอก : (ถามด้วยเสียงไม่พอใจ) อะไร?

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่พระเอกเคยด่าซีรี่ส์เกาหลีต่างๆ นานา เช่น น้ำเน่า แต่สุดท้ายพระเอกที่กำลังอกหักก็ต้องร้องไห้เพราะซีรี่ส์เกาหลี

ขั้นที่ 6 ตลกทางความคิดและเสียดสี

-พระเอกเดินทางมาเที่ยวกับนางเอกที่เกาะนามิ แล้วเห็นรูปปั้นของผู้ชายกับผู้หญิงตั้งอยู่

*พระเอก : **นี่รูปปั้นใครเนี่ย? ผัวเมียเจ้าของเกาะเหรอ?***

นางเอกจ้องหน้าพระเอกด้วยความไม่พอใจ

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่พระเอกพูดจาเสียดสีประเทศเกาหลี ที่พยายามจะให้ความสำคัญกับซีรี่ส์และการเที่ยวตามรอยซีรี่ส์เป็นอย่างมาก

-พระเอกถามนางเอกว่าจะดื่มน้ำอัดลมกระป๋องไหน แต่นางเอกไม่ดื่ม

*นางเอก : ไม่อะ **ฉันไม่กินน้ำอัดลม แฟนฉันเค้าเคยได้ฟอร์เวิร์ดเมล เค้าบอกว่าถ้าใส่เหรียญบาทลงไปในน้ำอัดลมเนี่ยนะ แปบเดียวเหรียญหายไปเลย***

พระเอก : (แกล้งทำหน้าตกใจ) เห้ย! จริงเหรอ?

นางเอก : (ผงกศีรษะ) อือ

*พระเอก : **ทำไมอะ? มีคนมาหยิบไปเหรอ?** (หัวเราะ)*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่พระเอกพูดจาเสียดสีคนที่วิตกกังวลหรือรักษาสุขภาพจนเกินกว่าเหตุ

-พระเอกพูดจาพาดพิงไปถึงคนรักของนางเอกที่อยู่ประเทศไทย

*พระเอก : ผมไม่น้ำเน่าเหมือนพี่เตี้ยแฟนคุณหรอก แหม โทร.มา ฮัลโหลตัวเอง **นี่ตัวเองอย่าไปกินน้ำอัดลมนะ มันอันตรายมากๆๆๆๆๆ เลยอะ โอ๊ย! ล่าสุด พี่ใส่เตารีดลงไป เตารีดหายไปทั้งอันเลยอะ** อู้หู! เสื้อพี่ยับมาหลายวันแล้วเนี่ย*

นางเอก : (โมโห) ก็แล้วไง! เค้าเป็นห่วงฉันอะ

พระเอก : โอเค เป็นห่วงก็เป็นห่วง

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่พระเอกพูดจาเสียดสีนางเอกกับคนรักของนางเอกที่เป็นคนรักษาสุขภาพจนเกินกว่าเหตุ แต่พระเอกได้พูดจาให้ดูเกินจริง ด้วยการเปลี่ยนจากเหรียญบาทมาเป็นเตารีด

วิเคราะห์การเล่าเรื่องตามตระกูลภาพยนตร์รัก

1 ตัวเอก : พระเอกในเชิงรูปธรรม มีรูปร่างสูงใหญ่ ชอบพูดจายียวน ในเชิงนามธรรม พระเอกจะเป็นตัวละครเชิงรุก เช่น เป็นฝ่ายสารภาพรักกับนางเอกก่อน เป็นฝ่ายตามหานางเอก ผ่านการชมแผ่นภาพยนตร์ไทยจำนวนมาก เพราะเป็นเพียงเบาะแสเดียวที่นางเอกเคยบอกไว้ว่า เธอเป็นนักแสดงประกอบในภาพยนตร์ไทยเรื่องหนึ่ง จนกระทั่งสุดท้ายพระเอกตัดสินใจตามหานางเอกผ่านรายการ “Club Friday” เพราะรายการนี้เป็นรายการที่นางเอกติดตามเป็นประจำ ส่วนนางเอกมีรูปร่างไม่สูง แต่ผอมบางน่าปกป้องทะนุถนอม และมักจะถูกกระทำจากพระเอก เช่น การถูกพระเอกจุมพิตหรือกอด

2 ตัวร้าย : ตัวร้ายที่เป็นนามธรรม ได้แก่ ความไม่เข้าใจ เนื่องจากพระเอกไม่คาดคิดว่าความรักจะสามารถเกิดขึ้นได้ภายในเวลาเพียงไม่กี่วัน ทั้งยังเกิดขึ้นกับคนที่ไม่รู้จักกัน ซึ่งแม้แต่ชื่อก็ยังไม่ทราบ ส่วนในตอนท้ายเรื่องนางเอกยอมถอยห่างความสัมพันธ์จากพระเอก เพื่อให้พระเอกได้กลับไปคืนดีกับอดีตคนรัก โดยนางเอกอ้างกับพระเอกว่า ความรู้สึกดีที่เกิดขึ้นในขณะที่อยู่ประเทศเกาหลีไม่ใช่ความรัก แต่เป็นห้วงอารมณ์ของคนอกหักสองคนที่มาพบกันท่ามกลางความหนาวเย็นและความเหงา ด้วยสภาวะดังกล่าวทำให้คนทั้งคู่เกิดความประทับใจในตัวกันและกันได้ง่าย

3 อาวุธ-ผู้ช่วยและผู้ทำลายความรัก

3.1 วัตถุสิ่งของ ชิพคาสิโนเป็นผู้ช่วยความรัก กล่าวคือทำให้พระเอกคิดถึงนางเอกหลังจากที่กลับมายังประเทศไทยแล้ว เพราะชิพคาสิโนอันนี้นางเอกเคยลืมแลกคืนเป็นเงินสด จึงบอกให้พระเอกเก็บเอาไว้เป็นที่ระลึก ในขณะที่โปสการ์ดเป็นผู้ทำลายความรัก กล่าวคือเป็นโปสการ์ดที่พระเอกเขียน

ส่งไปขอก้อยแต่งงาน ตามคำแนะนำของนางเอก จนทำให้ก้อยตัดสินใจเดินทางมาหาพระเอกที่ประเทศเกาหลี ส่งผลให้ความรักระหว่างพระเอกกับนางเอกที่เพิ่งจะเริ่มต้นขึ้น ต้องยุติลงไปโดยปริยาย

3.2 การกระทำ การที่พระเอกจับมือ กอด และจุมพิตนางเอก หรือการที่นางเอกนั่งมอเตอร์ไซค์ซบหลังพระเอก ถือเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้แทนความรักและอาทรของพระเอกกับนางเอก แต่ในทางตรงข้าม การที่นางเอกเห็นพระเอกยืนกอดกับอดีตคนรัก ก็กลายเป็นเครื่องมือที่ใช้ทำลายความสัมพันธ์ของพระเอกกับนางเอก

4 เวลา : เรียงลำดับเรื่องราวหรือเนื้อหาจากอดีตสู่อนาคต เพื่อสะท้อนสภาพของสังคมไทยในขณะนั้นที่กำลังคลั่งไคล้วัฒนธรรมเกาหลีเป็นอย่างมาก

5 สถานที่ : การเดินทางไปยังต่างประเทศในภาพยนตร์รักได้แฝงความหมาย ทั้งในแง่ของการยกย่องและการต่อต้านวัฒนธรรมต่างแดน โดยฉากในช่วงต้นของภาพยนตร์จะเป็นการนำเสนอเรื่องราวในเชิงเสียดสี ทั้งประเด็นการไปเที่ยวกับทัวร์ ความคลั่งไคล้กระแสเกาหลี ได้แก่ คนที่คลั่งไคล้ละครเกาหลีและการไปเที่ยวตามรอยละคร ต่อมาเมื่อเรื่องราวได้ดำเนินไปเรื่อยๆ จนถึงจุดที่พระเอกและนางเอกได้เดินทางไปเที่ยวด้วยกันแล้ว จึงจะเป็นการนำเสนอเสน่ห์และความสวยงามของประเทศเกาหลีแต่เพียงด้านเดียว

6 มุมมอง : เป็นการเล่าเรื่องผ่านตัวละครสองคนที่มีมุมมองความคิดแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง โดยพระเอกจะไม่เข้าใจว่าเหตุใดผู้คนถึงคลั่งไคล้กระแสเกาหลี จนเกิดการต่อต้านและเสียดสีความเป็นเกาหลี ในขณะที่นางเอกจะชื่นชมคลั่งไคล้ทุกอย่างที่เป็นเกาหลี ซีรี่ส์เกาหลี อาหารเกาหลี ทั้งนี้นางเอกจะเข้าใจว่าเสน่ห์ของเกาหลีคืออะไร แล้วคนสองคนจะเดินทางและถกเถียงด้วยเรื่องเหล่านี้กันจนสุดท้ายเกิดความประทับใจอะไรบางอย่างในความเป็นเกาหลี รวมถึงประทับใจในตัวกันและกัน

7 โครงเรื่อง : ทั้งสองไม่ตระหนักเลยว่าตนเองรักกัน จนฝ่าฟันอุปสรรคถึงตอนจบของเรื่องนั่นคือพระเอกกับนางเอกร่วมเดินทางไปบนดินแดนเกาหลีด้วยกัน โดยที่ไม่ได้ตั้งใจจะมารักกัน ไม่มีใครเป็นฝ่ายจีบใคร ทั้งนี้พระเอกไม่รู้ตัวมาก่อนเลยว่ารักนางเอก จนกระทั่งต้องเผชิญกับสถานการณ์ที่นางเอกหายตัวไปจากรถ

วิเคราะห์องค์ประกอบด้านภาพ

1 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยไม่ต้องใช้เทคนิคทางภาพยนตร์

1.1 ฉาก : ส่วนมากฉากในภาพยนตร์เรื่องนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นเกาหลีอย่างแท้จริง โดยที่ไม่ได้เป็นเพียงฉากหลัง จึงมีการกล่าวถึงประเทศเกาหลีในเชิงลึก เพราะ 90 เปอร์เซนต์ของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการถ่ายทำที่ประเทศเกาหลี ซึ่งมีฉากงานแต่งงาน มีไปบ้านคนเกาหลีจริง รวมถึงมีการเดินทางจำนวนมาก

1.2 อุปกรณ์ประกอบฉาก : บางส่วนเป็นการโฆษณาสินค้าแฝง เช่น น้ำอัดลมเป๊ปซี่ น้ำอัดลมเอส รถยนตร์มาสด้า โทรศัพท์มือถือเอลจี

1.3 เสื้อผ้า : เสื้อผ้ามีความสอดรับกับคาแรกเตอร์ของตัวละครหรือสถานการณ์ เช่น ในช่วงต้นของภาพยนตร์ พระเอกท่องเที่ยวในประเทศเกาหลีด้วยเสื้อยืด กางเกงยีน รองเท้าแตะหูคีบ แล้วมีผ้าขนหนูห่อคลุมกาย ซึ่งเป็นการบ่งบอกคาแรกเตอร์ของพระเอกได้เป็นอย่างดีว่า เป็นคนกวน ใจกล้า และไม่ค่อยสนใจสายตาของผู้อื่น หรือในฉากที่พระเอกจัดงานเลี้ยงเล็กๆ เพื่อให้นางเอกดูราวกับเป็นเจ้าหญิงในร้านอาหาร นางเอกก็แต่งกายด้วยชุดที่สวยงามและหรูหราเป็นพิเศษ

1.4 การแสดงและการปรากฏของตัวละคร : ฉันทวิชช์ ธนะเสวี รับบทพระเอก คาแรกเตอร์มีความกวนผสมผสานอารมณ์ขัน มีความกล้าที่จะแสดงในฉากที่ดูเหมือนว่าไร้สาระ แต่ก็สามารถตีความความเป็นโรแมนติกได้น่าสนใจ ซึ่งค่อนข้างจะแตกต่างจากพระเอกโดยทั่วไป ส่วนหนึ่งธิดา โสภณ รับบทนางเอก คาแรกเตอร์มึน มีความกล้าที่จะแสดงในฉากที่ดูเหมือนว่าไร้สาระ และแสดงดราม่าได้เข้ากับบทมาก เมื่อทั้งคู่มาแสดงร่วมกันจึงกลายเป็นเคมีที่ลงตัว

2 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยผ่านเทคนิคทางภาพยนตร์

2.1 การกำหนดขนาดภาพ : ใช้ภาพใกล้เพื่อให้เห็นว่า ภาพที่ติดอยู่บนผนังจำนวนมากของโรงแรมล้วนเป็นภาพผู้หญิงเปลือยกาย ซึ่งเป็นการเฉลยให้ผู้ชมได้ทราบว่า สถานที่แห่งนี้คือเลิฟโฮเทล

2.2 การใช้มุมกล้อง : นิยมใช้การถ่ายผ่านไหล่ในฉากที่ตัวละครกำลังสนทนากัน

2.3 การเคลื่อนกล้อง : การใช้กล้องแบบ hand held เพื่อแสดงให้เห็นว่าพระเอกวิ่งกลับมาหานางเอกที่รถด้วยความรวดเร็ว ทั้งยังสร้างความลุ้นระทึกให้แก่ผู้ชมว่า จะเกิดเหตุการณ์อะไรขึ้นกับนางเอก หลังจากที่พระเอกทิ้งนางเอกไว้บนรถที่กลางถนนเพียงลำพัง ท่ามกลางความมืดมิด

2.4 การจัดองค์ประกอบของภาพ : มีการจัดวางให้สุนัขพะโล้อยู่ทางขวามือของพระเอก แต่เป็นมุมที่พระเอกจะยังไม่ทันสังเกตเห็นตั้งแต่แรก จนเมื่อพระเอกได้ทราบความจริงว่าอาหารที่ตนเองเพิ่งจะรับประทานเข้าไปมีส่วนผสมของเนื้อสุนัข กล้องก็จะหมุนปรับโฟกัสให้ชัดขึ้น พร้อมกับถ่ายให้เห็นศีรษะของสัตว์ตัวนั้นทันทีว่า สัตว์ที่ถูกพะโล้ตัวนั้นก็คือสุนัขนั่นเอง

2.5 การใช้แสงและเงา : ส่วนมากมีการจัดแสงให้อยู่ในระดับสว่าง เนื่องจากเป็นภาพยนตร์แนวรักและตลก

2.6 การให้สี : ในฉากที่นางเอกซ้อนท้ายมอเตอร์ไซค์ของพระเอก มีฉากหลังเป็นดงต้นซากุระปลูกเรียงรายอยู่ข้างทาง ซึ่งสีชมพูของดอกซากุระจะสื่อถึงความรักและช่วยเพิ่มความโรแมนติกให้กับบรรยากาศ

2.7 การตัดต่อ : ใช้การ fade จอเป็นสีดำ สำหรับการเปลี่ยนฉากในบางครั้ง

2.6 ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง”

การผสมผสานโครงเรื่อง ตระกูลของภาพยนตร์ และมุกตลก

ภาพยนตร์เรื่องนี้เกิดจากการที่บรรจงต้องการจะสร้างภาพยนตร์เรื่องยาวที่มีตัวละครเต๋อ เอชิน และเผือก เป็นแกนหลักในการเล่าเรื่อง จากนั้นจึงค่อยคิดโครงเรื่องเพื่อมารองรับตัวละคร ซึ่งในขณะนั้นบรรจงคิดว่าจะต้องเป็นแนวตลกร้ายผสมผสานกับความสยองขวัญ เพราะแนวนี้ได้กลายเป็นลายเซ็นของเขาไปแล้ว โดยในตอนแรกบรรจงได้คิดให้ตัวละคร 4 คนนี้ไปผูกโยงเข้ากับตำนานผีโบราณไทยพื้นบ้านหลายชนิด ด้วยการให้ 4 คนนี้ต้องไปพบเจอกับผีในตำนาน ทั้งกระสือ ปอบ กระหัง ฯลฯ แต่สุดท้ายกลับพบว่าเรื่องราวดังกล่าวมีความกระจัดกระจาย ไม่ค่อยมีความน่าตื่นเต้น อีกทั้งยังไม่มีเอกลักษณ์มากเพียงพอ จากนั้นบรรจงก็คิดโครงเรื่องอื่นไม่ออก จนกระทั่งต่อมาฉันทวิชช์ หนึ่งในทีมเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้ได้เสนอว่า ให้นำตำนานแม่นาคมาตีความให้เป็นสมัยใหม่ในยุคปัจจุบัน กล่าวคือตัวละคร 4 คนนี้เป็นเพื่อนสนิทของมาก ซึ่งเช่าหอพักอยู่ห้องเดียวกัน แล้วห้องฝั่งตรงข้ามเป็นมากกับนาค โดย 4 คนนี้รู้ว่าภรรยาของมากเป็นผีก็อยากจะบอกกับเพื่อน แต่ไม่สามารถบอกกับมากตามตรงได้ เนื่องจากกลัวว่าจะถูกนาคหักคอ จึงต้องสรรหาวิธีการต่างๆ นานาที่มีความตลก เพื่อจะบอกความจริงแก่มาก โดยที่ไม่ทำให้ตนเองต้องเดือดร้อน ซึ่งบรรจงรู้สึกว่าเป็นประเด็นความคิดที่ดี แต่บรรจงอยากจะเห็นตัวละคร 4 คนนี้ในรูปลักษณ์ที่แตกต่างไปจากในคนกลางและคนกอง เพราะรู้สึกว่าหากสร้างให้ตัวละคร 4 คนนี้กลับมาอยู่ในยุคปัจจุบันอีก ก็จะมีลักษณะเหมือนเดิม อันส่งผลให้ไม่เกิดความท้าทายและเรื่องดูธรรมดาจนเกินไป (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2556)

บรรจงมองว่าตำนานแม่นาคพระโขนง เป็นเรื่องราวของผีตายทั้งกลมที่มีความสะเทือนใจมาก ทั้งยังเป็นตำนานผีไทยที่มีชื่อเสียงมากที่สุด ซึ่งคนไทยทั่วประเทศรู้จักเป็นอย่างดี ที่แม้กระทั่งเด็กก็ยังทราบว่าตำนานนี้เป็นเรื่องราวของผู้ชายที่จำเป็นต้องทิ้งภรรยาที่กำลังท้องแก่เพื่อไปรบ แล้วเมื่อกลับมาจากสนามรบก็ไม่ทราบว่าภรรยาและลูกได้ตายไปแล้ว ทั้งนี้บรรจงได้ให้ความสนใจในแง่ความขัดแย้งของตำนานนี้มาก เพราะมองว่าสถานการณ์ที่เป็นไปมีความพิเศษและทรงพลัง แล้วในขณะเดียวกันก็มีความคลาสสิกในเรื่องของตำนานความรักระหว่างมากกับนาค ที่แม้แต่ความตายก็ไม่อาจขวางกั้นหรือหยุดยั้งความรักไว้ได้ โดยไม่ได้คำถึงความเก่าแก่ของตำนาน เนื่องจากมองว่าเป็นวัฏจักรของเนื้อเรื่องที่ดีและมีความคลาสสิก ซึ่งจะถูกนำกลับมาสร้างใหม่อยู่เรื่อยๆ ไม่ว่าเวลาจะผ่านไปนานเท่าไหร่ เพียงแต่การนำมาสร้างใหม่จะต้องมีความสดใหม่ ตีความใหม่ เพื่อให้ผู้ชมยังคงให้ความสนใจอยู่ เพราะหากนำมาทำให้เหมือนเดิมทุกประการ ผู้ชมก็คงไม่สนใจอยากจะมาชมซ้ำอีก นอกจากนี้การที่บรรจงเติบโตมากับภาพยนตร์เรื่องแม่นาค ทำให้เขาค้นพบว่าภาพยนตร์เรื่องแม่นาค ถือเป็นความก้าวหน้าในด้านการคิดสร้างสรรค์เรื่อง กล่าวคือมีกฎเกณฑ์บางอย่างที่ผิดแผกแตกต่างไป อันไม่

เคยปรากฏในภาพยนตร์ผีเรื่องไหนมาก่อน เช่น การที่คนอาศัยอยู่ร่วมกับผี แล้วโดนมนตร์สะกดของผีทำให้คนกินข้าวโดยที่ไม่รู้ว่าความจริงแล้ว สิ่งนั้นเป็นใบไม้ใบหญ้าหรือว่าหนอน (Special Interview ‘โต้ง’ - บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

ประเทศไทยเคยสร้างภาพยนตร์เรื่องแม่นาคมาแล้วทั้งสิ้น 22 ครั้ง โดยภาพยนตร์เรื่องนี้นับเป็นครั้งที่ 23 ซึ่งภาพยนตร์เรื่องแม่นาคเคยถูกสร้างมาแล้วทุกรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นในแบบตลก เซ็กซี่ หรือถึงขั้นเป็นชาวตะวันตกมาแสดง แล้วใช้ชื่อเวอร์ชันว่าแม่นาคอเมริกาก็มี แสดงให้เห็นว่าผู้สร้างจะเลือกสร้างภาพยนตร์เรื่องแม่นาคในรูปแบบใดก็ได้ เพียงแต่ผู้สร้างต้องพิจารณาว่าใจความสำคัญของเรื่องนี้คืออะไร และจะเลือกเล่าในมุมไหน ทั้งนี้โดยส่วนตัวแล้วบรรจงชื่นชอบภาพยนตร์เรื่องแม่นาคในเวอร์ชันของผู้กำกับภาพยนตร์นนทรีย์ นิมิบุตร มากที่สุด นั่นคือภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” พ.ศ. 2542 เพราะรู้สึกว่ามีความคลาสสิกมาก ในการกล้าที่จะตีความในแง่มุมเรียลลิสติกเป็นสำคัญ ทั้งยังมุ่งนำเสนอเรื่องราวความรัก ความพลัดพราก ความอาลัย และความอาฆาตของแม่นาค ทำให้ผู้ชมรู้สึกว่าเป็นเรื่องราวดราม่าและจริงจังในแบบที่ไม่เคยรู้สึกกับภาพยนตร์เรื่องแม่นาคในเวอร์ชันที่ผ่านมา ส่วนตัวละครพี่มากก็ได้รับการพูดถึงอย่างมีตัวตนและมีมิติความเป็นมนุษย์ เมื่อบรรจงนำตำนานแม่นาคพระโขนงมาสร้างใหม่อีกครั้ง ด้วยระยะเวลาที่ห่างกันเพียงแค่ 10 กว่าปี บรรจงจึงต้องพยายามที่จะไม่ทำซ้ำทางกับนนทรีย์ เพื่อหลีกเลี่ยงการถูกเปรียบเทียบ และต้องสร้างเวอร์ชันใหม่ให้มีความแปลกใหม่และแตกต่างมากที่สุด ด้วยการทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้มีความพิเศษในรูปแบบความตลก เพราะว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ใช่การรีเมค แต่เป็นการตีความใหม่ในคนละแง่มุม อย่างไรก็ตามภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” พ.ศ. 2542 เป็นเวอร์ชันที่ภาพยนตร์เรื่องนี้นำมาใช้อ้างอิง พาดพิง และล้อเลียนมากที่สุด (ยันตกร ยุสานนท์, 2556 ; ยวิษฐา, 2556 ; อรชร ดำรงจิตติ, 2556)

สำหรับตัวละครพี่มาก ในข้อมูลเชิงวิเคราะห์ของเอนก นาวิกมูล ซึ่งเขียนในหนังสือตำนานแม่นาค ไม่ปรากฏว่ามีตัวตนจริง ดังนั้นตัวละครตัวนี้จึงค่อนข้างเปิดโอกาสให้ตีความได้มาก เพราะเป็นตัวละครที่ถูกปั้นแต่งขึ้นมา (ยวิษฐา, 2556) แต่โดยภาพรวมแล้วบุคลิกลักษณะของพี่มากในมุมมองผู้สร้างหรือผู้กำกับภาพยนตร์ ต่างก็สร้างให้เป็นตัวแทนของผู้ชายไทยแท้ที่ดูสง่าสมกับการเป็นชายชาติทหารในยุคโบราณ และในขณะเดียวกันก็มีมุมความรักและรับผิดชอบต่อภรรยาตามเรื่องในตำนาน ส่วนแม่นาคที่ถูกกล่าวถึงในตำนานที่เล่าขานกันมาก็มีหลายๆ เวอร์ชันที่ไม่เหมือนกัน จึงเปิดโอกาสให้ตีความได้เช่นกัน แต่ตัวพี่มากจะสามารถตีความได้กว้างไกลกว่ามาก ซึ่งภาพยนตร์เรื่องแม่นาคที่ผ่านมาทุกเวอร์ชันล้วนมีจุดร่วมที่เหมือนกันคือ เป็นการเล่าเรื่องในมุมมองของแม่นาค แต่ประเด็นความคิดแรกที่บรรจงคิดจะนำตำนานนี้กลับมาทำคือ ไม่เคยมีใครเล่าความรู้สึกของฝ่ายชายหรือพี่มากเลย เขาจะถูกผลักดันให้กลายเป็นตัวรอง โดยเฉพาะช่วงเวลาที่สำคัญที่สุดคือ เขาถูกภรรยาหลอกลวงมาโดยตลอด แล้วเมื่อทราบความจริงว่าภรรยาเป็นผี เขาก็จะตกใจมาก ซึ่งวินาทีที่พี่มากได้รู้ว่าภรรยาเป็นผีจะมีอยู่น้อยมาก เพราะจากนั้นไม่นานก็จะมีพระสงฆ์มาปราบแม่นาคได้ ทั้งนี้บรรจง

มองว่า ดราม่าของผู้ชายอย่างพี่มากมีความน่าสนใจมาก เพราะเขาก็รักภรรยามาตลอด แล้วอยู่ๆ ก็ต้องมาทราบว่าภรรยาตายได้ไปแล้ว ซึ่งถือเป็นเรื่องที่หนักหนาสาหัสมาก แต่เหตุใดตรงนี้ถึงไม่เคยได้รับการขยายความเลย ดังนั้นในเวอร์ชันนี้จึงได้มีการขยายความรู้สึกในช่วงเวลาดังกล่าวออกไป เพื่อให้แม่นาคกับพี่มากได้มีเวลากล่าวสารภาพความในใจต่อกันนานขึ้น เพราะเชื่อว่าจะทำให้ผู้ชมรู้สึกประทับใจ นอกจากนี้บรรจงยังรู้สึกว่ามีเรื่องราวที่อยากทราบเกี่ยวกับตัวละครพี่มากอีกมาก ทว่าไม่เคยมีภาพยนตร์เรื่องแม่นาคเวอร์ชันไหนกล่าวถึง โดยเฉพาะในด้านความรู้สึกนึกคิดของพี่มาก ดังนั้นในภาพยนตร์เรื่องนี้ บรรจงจึงได้นำตำนานแม่นาคมาตีความใหม่ พร้อมทั้งให้น้ำหนักกับตัวละครพี่มากเพิ่มขึ้นมาก จนกระทั่งเป็นการนำเสนอผ่านมุมมองของพี่มาก ("Special Interview ‘โต้ง’ - บรรจง ปิสัญธนะกูล," 2556) โดยนันทขว้างมองว่านี่คือสิ่งใหม่ในการนำเสนอและตีความตำนานแม่นาคพระโขนง

“สิ่งหนึ่งที่เค้าพยายามจะแหวกกระแสหนังแบบนี้ในยุคก่อนๆ ก็คือว่า ภาพลักษณ์อิมเมจของหนัง เค้าจะไม่กลับไปย่ำรอยเดิม เช่น พอเค้าทำพี่มากฯ เค้าก็ตั้งชื่อซะใหม่ว่า พี่มาก..พระโขนง มันคือแม่นาค จะเห็นได้ว่าการที่หนังแบบนี้อยู่กับแม่นาคมาตลอด แสดงว่าผู้กำกับยุคเก่าๆ ยินดีที่จะเล่าเรื่องในมุม feminist คือตัวละครที่เป็นเพศหญิง gender คือเพศหญิง คือสังคมไทยนั้นทอดทิ้งผู้หญิงให้อยู่ในพื้นที่ที่เป็นแบบหลังบ้าน แต่พอเค้ามาทำพี่มาก..พระโขนง เค้าก็ต้องการทำสิ่งใหม่คือ ที่ผ่านมานี้ คนดูเคยรู้บ้างไหมว่า แม่นาคที่หลอกมา 40-50 ปี ตัวละครที่เป็นเพศชายมันคิดยังไงกับตัวละครตัวนี้ อันนี้คือสิ่งใหม่ เพราะแม่นาคไม่เคยถูกเล่าผ่านมุมมองผู้ชาย โต้งก็มาทำสิ่งนี้” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

เส้นเรื่องหลักของภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้มีความแตกต่างหรืออยู่นอกเหนือไปจากกรอบเนื้อหาของตำนานแม่นาคพระโขนง เพียงแต่ได้มีการเดินเรื่องผ่านตัวละครหลักเพิ่มอีก 4 คน ซึ่งเป็นกลุ่มเพื่อนรักของพี่มากที่มีความโง่ ซื่อ และมีพฤติกรรมอันน่าขบขัน ประกอบไปด้วยเอ เต๋อ เผือก และชิน โดยเริ่มต้นมาจากประเด็นทางความคิดที่ว่า จะเกิดอะไรขึ้น ถ้าแท้จริงแล้วในตำนานแม่นาคพระโขนงมีตัวละครทั้ง 4 คนนี้เข้าไปเกี่ยวข้องมาตลอด แต่ผู้ชมไม่เคยทราบมาก่อน ทั้งนี้ผู้ชมจะพอรู้จักคาแรกเตอร์ของตัวละคร 4 คนนี้มาบ้างแล้ว แต่บรรจงจะต้องคิดหาวิธีที่ทำให้ตัวละครเหล่านี้เข้าไปปรากฏอยู่ในตำนานแม่นาคได้อย่างแนบเนียนที่สุด ขณะที่ในส่วนของพี่มากกับแม่นาคก็จะมีมุมมองที่ขยายขึ้นด้วยเช่นกัน จนกลายเป็นว่าบรรจงให้น้ำหนักกับตัวละครทั้ง 6 คน มากเท่าเทียมกัน (ยวิษฐา, 2556 ; อรชร ดำรงจิตติ, 2556)

แม้ว่าในภาพยนตร์เรื่องนี้บรรจงจะตีความตำนานแม่นาคไปไกลมาก โดยเฉพาะในแง่อารมณ์ขัน แต่บรรจงก็ทำอย่างระมัดระวังเพื่อไม่ให้เป็นการลบหลู่ นอกจากนี้บรรจงยังคงดำรงข้อมูลพื้นฐานบางอย่างของตำนานแม่นาคพระโขนงไว้เช่นเดิม เช่น การลากเสียงยาวๆ ของแม่นาค "พี่มากขา...." ฟันดำ หรือฉากห้อยศีรษะ รวมไปถึงการดำรงฉากจำต่างๆ ไว้ เพียงแต่นำมาตีความใหม่ให้เป็นรูปแบบ

ของความตลก จนกลายเป็นคนละเรื่อง ได้แก่ ฉากยื่นมือเก็บมะนาว ฉากมองลอดหว่างขา เพื่อพิสูจน์ว่าเป็นผีหรือไม่ แต่ในเวอร์ชันนี้จะไม่มีหม้อดินถ่วงน้ำให้เห็น สำหรับความตลกในภาพยนตร์เรื่องนี้บรรจงตั้งใจให้เป็น ‘retard jokes’ หรือมุกตลกที่ไร้สาระมากยิ่งกว่าคนกลางและคนกองหลายเท่าตัว โดยส่วนมากความตลกที่เกิดขึ้นจะถูกขับเคลื่อนโดยกลุ่มเพื่อนรักของพี่มากทั้ง 4 คน ซึ่งพยายามจะหาวิธีเพื่อบอกความจริงกับพี่มากว่า "แม่นาคเป็นผี" ด้วยวิธีการแบบคนโง่ แต่กลับเกิดความผิดพลาดจนทำให้เรื่องราวยิ่งวุ่นวายสับสนอลหม่าน (วิชัย มาตกุล, นทธัญ แสงไชย และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์ , 2556 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2556)

“มุกตลกในพี่มากฯ หลายคนชอบเรียกมันว่ามุกตลกคาเฟ่ แต่ผมรู้สึกว่าเป็นการเข้าใจที่ผิดมหันต์เลย คือคนที่พูดแบบนี้แปลว่าไม่ให้ค่าเลย เค้าไม่เข้าใจเลย คือจริงๆ มันเป็นไอเดียที่มาจากวิธีคิดแบบเสียดสีมากกว่า คือเอาตำนานเก่ามาเล่น พอเราพูดถึงตำนานแม่นาค อะไรที่เป็นภาพจำ เช่น รอยน้ำที่กำแพงก็กลายเป็นหลังคารั่ว การมองลอดหว่างขาก็กลายเป็นว่าตัวละครโง่จนไปมองลอดหว่างขาแม่นาคแทน หรือวิธีการบอกว่านาคเป็นผี ต่างๆ นานา” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ความตลกในภาพยนตร์เรื่องนี้จะไม่เหมือนกับตลกในภาพยนตร์เรื่องแม่นาคเวอร์ชันอื่น เพราะมีวิธีพูดบทสนทนาความกลัวที่ผสมผสานกับความตลก อีกทั้งยังเป็นการขยายฐานของความตลกร้ายจากในคนกลางและคนกอง โดยยังคงมีการเสียดสีล้อเลียนภาพยนตร์อยู่บ้าง แต่มีจำนวนไม่มาก เพราะทำไปค่อนข้างมากแล้วจากในคนกลางและคนกอง แต่โดยหลักแล้วจะเป็นการล้อเลียนตำนานแม่นาคและเรื่องยุคสมัย ได้แก่ ประเด็นการพูดจาที่ไม่ได้ถูกต้องตามยุคสมัย 100 เปอร์เซนต์ เช่น ตลอดทั้งเรื่องจะไม่ได้พูดจาโดยใช้คำว่าเอ็งข้าหรือกี่เพลา จึงได้มีการนำมาล้อเลียนเป็นมุกตลกเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน ตัวอย่างเช่น การเปิดเรื่องมาด้วยการให้ตัวละครพูดภาษาโบราณมาก สักพักก็ถูกตบที่ศีรษะ โดยฉากนี้นตราหนึ่งในทีมเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นคนคิดได้ เนื่องจากไม่เชื่อว่าคนสมัยนั้นจะพูดจาเช่นนั้นจริง เพราะไม่เห็นหลักฐานที่จะมายืนยันได้ ซึ่งบรรจงรู้สึกว่าฉากนี้สามารถบ่งบอกอารมณ์ของภาพยนตร์ได้อย่างฉลาดและคมคายมาก ทั้งนี้หากจะนำภาพยนตร์เรื่องนี้มาเปรียบเทียบกับคนกลางจะพบว่า ภาพยนตร์เรื่องนี้มีเนื้อเรื่องที่เข้มข้นและชัดเจนมากกว่า รวมถึงมีประเด็นความคิดที่มากกว่า (ยันตกร ยุสานนท์, 2556 ; ยวิษฐา, 2556)

ในตอนแรกบรรจงตั้งใจจะสร้างภาพยนตร์เรื่องนี้ให้มีแต่ความตลกเพียงอย่างเดียว จากการให้เพื่อนพี่มากพยายามจะบอกความจริงกับพี่มากและการล้อเลียนตำนานแม่นาค โดยบรรจงสามารถคิดเส้นเรื่อง สถานการณ์หลัก รวมทั้งมุกตลกจำนวนมากได้ตั้งแต่ช่วงแรก แต่ว่าตอนจบยังไม่เหมาะสมลงตัวเสียที จนเมื่อส่งบทไปให้ผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์และบริษัทจีทีเอชอ่าน ปรากฏว่าทุกคนไม่กังวลในแง่ของความตลก แต่มองว่าผลงานที่ผ่านมาของบรรจง ทั้งคนกลางและคนกองต่างก็เป็นตลกที่ต้องใช้ความคิด เนื่องจากเป็นการล้อเลียนในลักษณะที่ไม่ใช่ตลกทั่วไป ดังนั้นผู้ชมจึงน่าจะมีความ

คาดหวังต่อภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นอย่างสูง ประกอบกับที่อุตส่าห์นำตำนานแม่นาคมาสร้างใหม่ทั้งที จึงควรจะใช้ตำนานอย่างคุ้มค่าและดำรงความขลังไว้ หากจะสร้างให้เป็นตลกอย่างเดียวก็จะดูธรรมดาเกินไป ซึ่งบรรจงก็เห็นด้วย เพราะถ้าจะตั้งชื่อภาพยนตร์ว่าพี่มาก เพียงเพราะพี่มากเป็นหนึ่งในตัวละครอาจเป็นเหตุผลที่ยังไม่เพียงพอ ทั้งยังไม่อาจนับว่าเป็นการตีความใหม่อย่างแท้จริง บรรจงจึงตัดสินใจรื้อโครงสร้างบทภาพยนตร์ของเดิมแล้วเขียนใหม่ พร้อมกับขยายตอนจบเพิ่มอีก จนกระทั่งค้นพบมุมที่จะสามารถเปลี่ยนแปลงทุกอย่างได้โดยสิ้นเชิง สุดท้ายบรรจงจึงใช้เวลาถึงหนึ่งปีครึ่งในการเขียนบทภาพยนตร์ เพื่อให้ความสำคัญกับใจความหลักของภาพยนตร์และน้ำหนักในเรื่องของความรักที่มีความยิ่งใหญ่มาก (อาภาพัชร์ ลี้ลับ, 2556 ; บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556 ; อรชร ดำรงจิตติ, 2556)

ถึงแม้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้จะมีโครงสร้างเป็นภาพยนตร์ตลก แต่บรรจงไม่เคยมองว่าเรื่องราวความรักระหว่างแม่นาคกับพี่มากเป็นเรื่องล้อเล่นหรือเรื่องตลก เนื่องจากเป็นความรักที่แม้แต่ความตายก็ยังไม่อาจมาพรากได้ ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงกล่าวถึงมุมมองความรักหรือความรู้สึกของคนสองคนนี้ในรูปแบบที่จริงจังมาก และยิ่งไปกว่านั้น ตอนจบของภาพยนตร์เรื่องนี้ยังบูชาความรักมากกว่าทุกเวอร์ชันที่ผ่านมา เพราะว่าเวอร์ชันนี้ตีความโดยที่ไม่ทำร้ายใคร กล่าวคือเป็นเวอร์ชันแรกและเวอร์ชันเดียวที่แม่นาคได้อยู่กับพ่อมาก นอกจากนี้บรรจงก็ยังได้ให้ความสำคัญกับการสร้างฉากโรแมนติกมากด้วยเช่นกัน โดยฉากโรแมนติกที่มักพบเห็นในเวอร์ชันที่ผ่านมาคือ ทำนา นอนตัก และโกนหนวด แต่ในเวอร์ชันนี้แม่นาคจะสวยเกินมนุษย์มนา แล้วที่สำคัญคือจะมีฉากที่แม่นาคได้ไปเที่ยวงานวัดกับพี่มาก ได้นั่งชิงช้าสวรรค์และเข้าไปชมในบ้านผีสิงด้วยกัน ทั้งนี้เมื่อเปรียบเทียบมุมมองความรักระหว่างภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” กับภาพยนตร์เรื่องนี้ บรรจงมองว่าความรักในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” มีความเป็นเรียลลิสติกมากกว่า จึงมีโอกาสเกิดขึ้นในชีวิตจริงได้มากกว่าอย่างแน่นอน และช่วงเวลาที่เราไปอยู่ต่างประเทศท่ามกลางความเหงา จนเกิดเป็นความประทับใจในตัวใครบางคนอย่างรวดเร็ว ก็เป็นช่วงเวลาที่สามารถเกิดขึ้นได้จริงกับทุกคน เพียงแต่เราอาจจะยังไม่เคยพบเจอ แต่ในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” จะพิเศษมากกว่านั้นอีก ตรงที่ได้พบกับคนที่เราพึงพอใจเป็นอย่างมากเสียด้วย ประมาณว่าเราไม่เคยเป็นตัวของตัวเองขนาดนี้มาก่อนเวลาที่อยู่กับคนรัก ในขณะที่ความรักในภาพยนตร์เรื่องนี้มีความเป็นแฟนตาซี โดยบรรจงมองว่าคนที่คิดเหมือนกับพี่มากก็มีจำนวนมาก แต่อาจจะไม่ใช่ทุกคน คือผู้ชมหลายคนที่เคยชมภาพยนตร์เรื่องแม่นาคแล้วจะเกิดความคับข้องใจว่า มากรักนาคมาตลอด แต่ต่อมาเมื่อได้ทราบว่านาคตายแล้ว ก็ถึงกับรู้สึกเกลียดชังอย่างนั้นเลยหรือ ซึ่งบรรจงมองว่าความคิดทั้งสองแบบต่างก็มีโอกาสเกิดขึ้นได้เช่นเดียวกัน (พี่มาก.. พระโขนง หลายๆ มุกในหนังถูกสร้างมาจากแรงบันดาลใจ, 2556 ; MR.COFFEE, 2556)

ภาพยนตร์เรื่องแม่นาคทุกเวอร์ชันที่ผ่านมาไม่เคยมีการเล่าว่า ความรู้สึกที่แท้จริงของแม่นาคนั้นเป็นเช่นไร อย่างในเวอร์ชันของผู้กำกับนนทรีย์นั้นเล่าไว้ดีมาก แต่ในเวอร์ชันของบรรจงจะแตกต่างตรงที่มีความร่วมสมัยมากขึ้น และมีดราม่าของแม่นาคในมุมของความสัมพันธ์ เช่น การที่โกหกคนรัก

มาตลอดทุกวัน แม่นาคคิดอะไร แล้วกลัวบ้างไหมว่าสักวันความลับจะแตก โดยวิธีการเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้จะค่อนข้างแตกต่างจากการเขียนบทภาพยนตร์ย้อนยุคโดยทั่วไป กล่าวคือแม้ว่าเวลาในภาพยนตร์จะคาบเกี่ยวในยุคสมัยรัชกาลที่ 4-5 แต่บรรจงก็ไม่ได้จริงจังกับการให้รายละเอียดที่ถูกต้องตามช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ เช่น การพูดคุยระหว่างพี่มากกับแม่นาค ที่ใช้คำเรียกแทนกันและกันว่า “เค้า” กับ “ตัวเอง” หรือแทนที่จะไปค้นคว้าว่าแม่นาคในสมัยนั้นมีความเป็นอยู่อย่างไร บรรจงก็ไปค้นคว้าวิจัยแง่มุมทางจิตวิทยาทั้งตัวของพี่มากและแม่นาคใหม่ทั้งหมด นั่นหมายความว่าในเวอร์ชันนี้บรรจงเน้นให้ความสำคัญกับการสร้างมุมมอง ความคิด ความสัมพันธ์ และความรู้สึกของตัวละครพี่มากกับแม่นาคที่มีความลึกซึ้งมากขึ้นกว่าทุกเวอร์ชันที่เคยทำมา ทั้งยังคอยสำรวจความคิดของตัวละครอยู่ตลอดเวลา (ยันตกร ยุสานนท์, 2556 ; ยวิษฐา, 2556)

สิ่งสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์เรื่องนี้แตกต่างจากในเวอร์ชันอื่นๆ คือ บทพูด การสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกนึกคิด ความรัก ความเศร้าที่มีความร่วมสมัย เพราะในระหว่างที่มีการเขียนบทภาพยนตร์เรื่องนี้ บรรจงได้ให้ทีมงานไปทำการค้นคว้าหาข้อมูลในเรื่องทัศนคติและความคิดเห็น ที่เกี่ยวกับแง่มุมความรัก ความสัมพันธ์ของหนุ่มสาวในยุคปัจจุบัน ด้วยการสอบถามสัมภาษณ์ผู้คนจำนวนนับร้อยว่าหากเกิดเรื่องราวเหตุการณ์แบบนี้ขึ้นกับตัวเอง จะรู้สึกหรือเป็นเช่นไร ได้แก่ ประเด็นคำถามที่ว่าถ้าเราเป็นผู้ชายคนนี้ เราจะคิดอย่างไร จะมีปฏิกิริยาอย่างไร เวลาที่มีชาวบ้านมาบอกกล่าวเรื่องราวต่างๆ หรือคุณรักกับคนรักขนาดไหน แล้วถ้าคนที่คุณรักที่สุดตายไปแล้ว ถ้าคุณรู้ในวินาทีนั้น คุณจะเป็นอย่างไร หรือถ้ามารู้ว่าคนรักที่อยู่ด้วยกันทุกวันนี้ตายไปแล้ว คุณจะโอเคไหม ถ้าคุณเจอ คุณจะกลัวไหม หรือถ้าสมมติเราตายไปแล้วยังอยากอยู่กับคนรักหรือเปล่า และประเด็นคำถามสำคัญที่บรรจงรู้สึกสงสัยคือ “ถ้าคนที่เรารักตายไป เราจะอยากให้เขากลับมาอยู่กับเราจริงรึเปล่า” ซึ่งสำหรับบรรจงแล้ว เขาไม่คิดว่าสมมติฐานนี้จะเป็นความจริง แต่คนส่วนใหญ่กลับตอบในทิศทางว่า ยังคงคิดถึง อยากให้คนรักกลับมา โดยในรายละเอียดได้มีการระบุไว้ว่า ถ้ากลับมาอยู่ด้วยกันให้กลับมาในสภาพปกติ “กลับมาแบบเละๆ ไม่เอานะ” ซึ่งรายละเอียดเหล่านี้เป็นข้อมูลที่ดีมาก เพราะทำให้บรรจงได้แนวคิดที่มีความร่วมสมัยที่สื่อถึงคนปัจจุบันได้ง่าย แล้วเมื่อตัวละครในภาพยนตร์คิดเหมือนกับคนจริง ผู้ชมก็ย่อมที่จะรู้สึกคล้อยตามไปกับตัวละครได้ง่าย โดยหลายคำที่บรรจงได้ฟังก่อให้เกิดความสะเทือนใจ ขณะที่หลายคำเป็นคำพูดที่บรรจงรู้สึกว่าเหมาะสมที่จะนำมาใช้ในภาพยนตร์มาก นั่นคือแม่นาคจะต้องพูดเช่นนี้อย่างแน่นอนตอนที่อยู่กับพี่มาก แล้วกำลังปิดบังความลับว่าตัวเองเป็นผี หรือในตอนท้ายที่พี่มากทราบความจริงแล้วจะต้องพูดเช่นนี้อย่างแน่นอน ทั้งนี้แม้ว่าตัวละครแม่นาคจะไม่ถูกตีความให้แตกต่างอย่างสิ้นเชิงเหมือนกับตัวละครพี่มาก ทว่าจะมีหลายฉากและหลายสิ่งของแม่นาคที่ผู้ชมไม่เคยเห็น รวมถึงมีบทพูดที่ผู้ชมจะไม่เชื่อว่าแม่นาคจะพูดออกมาหรือกล้าที่จะถามพี่มาก ดังนั้นภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเริ่มต้นด้วยประเด็นความคิดที่แตกต่างจากภาพยนตร์เรื่องแม่นาคฉบับเดิมๆ คือ พี่

มากรู้อยู่แล้วว่าแม่นาคเป็นผี แต่ยินดีที่จะอยู่กินด้วย (นครินทร์ วนกิจไพบูลย์, 2556a ; Special Interview ‘โต้ง’ - บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556 ; อรชร ดำรงจิตติ, 2556 ; นิ้วกลม, 2558)

อาจารย์ทัศนัย เศรษฐเสรี แห่งภาควิชา Media Arts และ Design มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มองว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้ทำให้ผู้ชมรู้สึกกลัวผี เนื่องจากเป็นการเปลี่ยนบทบาทของความกลัว จากภาพลักษณ์ของผีที่มีความสยดสยอง มาเป็นการกลัวสิ่งที่เรายึดผูกพันแล้วเป็นสิ่งที่มีคุณค่าต่อจิตใจ นั่นคือความกลัวที่จะต้องเผชิญหน้ากับความจริงที่ว่าคนรักได้ตายไปแล้ว ซึ่งตัวเอกในเรื่องนี้สามารถก้าวผ่านความกลัวผีไปได้ เพราะเขามีความเข้าใจและรู้สึกว่าความรักสำคัญยิ่งกว่า (จรัลพร พึ่งโพธิ์, 2556)

ภาพยนตร์เรื่องนี้มีสัดส่วนความตลกมากถึง 80 เปอร์เซนต์ โดยความสดใหม่ของภาพยนตร์เรื่องนี้คือ อารมณ์ขันร้ายแบบเสียดสี ซึ่งในฉากเปิดเรื่องถือเป็นลายเซ็นที่ชัดเจนมากของบรรจง รวมทั้งการกล้าผสมผสานระหว่างความตลกกับเรื่องราวที่จริงจัง เช่น การที่เนื้อหาของความรักถูกห่อหุ้มด้วยมุกตลกตลอดทั้งเรื่อง ทั้งนี้บรรจงได้มีการทำแบบสอบถาม เพื่อสำรวจความคิดเห็นด้วยว่ามุกตลกแบบใดที่คนชอบ และมุกตลกแบบใดในภาพยนตร์ที่คนส่วนใหญ่ไม่ชอบ ("พี่มาก..พระโขนง หลายๆ มุกในหนังถูกสร้างมาจากแรงบันดาลใจ," 2556) และถึงแม้ว่ามุกตลกจะเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกสนุกสนาน แต่บรรจงมองว่าสิ่งที่จะทำให้ผู้ชมประทับใจคือ ความรักที่เป็นไปไม่ได้ ซึ่งในที่นี้คือความรักระหว่างคนกับผี ทว่าการเขียนบทภาพยนตร์ที่อ้างอิงมาจากมุมมองหรือความรู้สึกจริงของผู้คน ก็ได้ช่วยให้ภาพยนตร์ที่ดูเหมือนว่าไม่จริง กลายเป็นความสมจริงในความรู้สึกของผู้ชม นอกจากนี้บรรจงยังมองว่าภาพยนตร์ไทยมีข้อได้เปรียบภาพยนตร์ต่างประเทศอยู่ประการหนึ่งคือการเข้าใจอารมณ์ของผู้ชมคนไทยด้วยกันเอง ซึ่งเป็นสิ่งที่ภาพยนตร์ต่างประเทศไม่สามารถทำได้ (นิ้วกลม, 2558)

นอกเหนือจากความตลกและความโรแมนติกแล้ว ภาพยนตร์เรื่องนี้ยังมีส่วนผสมที่เป็นความน่ากลัวอยู่ด้วย โดยฉากผีของภาพยนตร์เรื่องนี้จะไม่ได้เน้นที่ความน่ากลัว แต่อาจจะมีความตื่นเต้นตกใจ หรือระทึกขวัญแทรกอยู่บ้าง ซึ่งหากจะเทียบเคียงระดับความน่ากลัว ก็จะอยู่ที่ประมาณคนกองที่มีความตลกมาก แต่จะไม่น่ากลัวและมีอารมณ์ผีๆ มากเท่ากับคนกลาง แล้วยิ่งไม่มากเท่ากับในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” หรือ “แฝด” ซึ่งในภาพยนตร์เรื่องนี้แม่นาคจะเป็นตัวละครที่มีความตลกน้อยที่สุด เพราะแม่นาคจะมาพร้อมกับความน่ากลัว และถึงแม้ว่าแม่นาคจะอยู่ในสถานการณ์ที่ตลก แต่ก็จะไม่ได้มาพูดมุกตลกด้วย เพราะมิเช่นนั้นจะทำให้เรื่องเสียความน่ากลัวไปแล้วเมื่อคิดต่อไปเรื่อยๆ จนกระทั่งเกิดการตกผลึกทางความคิด ทำให้บรรจงมองว่าผีก็เปรียบเสมือนคนที่มีความคิดเห็นแตกต่างไปจากเรา รวมทั้งการเหยียดสีผิวหรือการเหยียดเพศ แต่ทั้งนี้บรรจงไม่ได้ตั้งใจจะบอกเล่าถึงประเด็นดังกล่าวอย่างชัดเจน เพียงแต่ว่าได้เล่าแฝงอยู่ภายในเนื้อหาภาพยนตร์แล้ว (ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล, 2556 ; ยันตกร ยุสานนท์, 2556)

Chulalongkorn University

ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการรวบรวมรสชาติของภาพยนตร์ที่บรรจงเคยทำมาทั้งสิ้น อันได้แก่ ความโรแมนติก อารมณ์ขันแบบเสียดสี และความสยองขวัญ นอกจากนี้บรรจงยังต้องเพิ่มเติมส่วนผสมอันเป็นองค์ประกอบใหม่ๆ เข้าไปอีกด้วย เช่น เรื่องของยุคสมัยเก่ากับความร่วมสมัย ความดราม่าจริงจัง จึงส่งผลให้บรรจงต้องใช้เวลาในการปรับทิศทางให้ทุกอย่างสมดุลอยู่นานและแบ่งสัดส่วนของแนวภาพยนตร์ในปริมาณที่พอเหมาะ ซึ่งการที่ภาพยนตร์มีรสชาติที่หลากหลายเช่นนี้ เป็นสิ่งที่คนไทยอาจไม่ค่อยคุ้นชิน เนื่องจากผู้ชมคนไทยจะคุ้นชินกับการที่ภาพยนตร์จะต้องมีความชัดเจนในแนวทางใดแนวทางหนึ่ง อาทิเช่น ภาพยนตร์ผีตลกก็จะต้องมีท่าทีตลกอย่างชัดเจน สำหรับประเด็นที่ภาพยนตร์เรื่องนี้ถูกมองว่าไม่เคารพบทประพันธ์ บรรจงมีความคิดเห็นว่า งานสร้างสรรค์ควรจะต้องมีความเปิดกว้าง ทั้งนี้เพราะการทำภาพยนตร์สามารถเปิดโอกาสให้มีการคิดหรือตีความได้หลายแบบมาก ดังนั้นหากคิดว่างานสร้างสรรค์จะต้องเป็นแบบนี้แบบเดียว ก็คงจะเป็นโลกทัศน์ที่คับแคบมากเกินไป (บรรจง ปิสัญธนะกูล, 2556)

สำหรับวิธีนำเสนอความกลัวในภาพยนตร์สยองขวัญเรื่องต่างๆ ของบรรจง ในตอนแรกที่บรรจงมีโอกาสได้สร้างภาพยนตร์สยองขวัญ บรรจงจะจริงจังกับการออกแบบฉากผีมาก แต่เมื่อได้สร้างภาพยนตร์ไปแล้ว 2 เรื่อง เขาก็รู้สึกเบื่อหน่ายภาพยนตร์สยองขวัญ ต่อมาเมื่อได้มาทำคนกลาง ที่แม้จะเป็นภาพยนตร์ผี แต่เขาไม่ได้คิดว่ากำลังสร้างภาพยนตร์ผีอยู่เลย เพราะมุ่งเน้นไปที่การสร้างมุกตลกและบทสนทนา ซึ่งในตอนนั้นสิ่งที่เขาค้นพบคือ ขอเพียงผู้ชมรักตัวละคร ผู้ชมก็จะคล้อยตามไปกับความรู้สึกของตัวละครตัวนั้นได้ง่ายมาก เช่น รู้สึกกลัวตามตัวละคร โดยที่ผู้กำกับภาพยนตร์ไม่จำเป็นจะต้องออกแบบฉากผีให้หวือหวาหรือน่ากลัวเลย แล้วนับตั้งแต่นั้นมาบรรจงก็ยึดถือหลักการนี้มาโดยตลอด อย่างในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” บรรจงไม่ได้คิดว่ากำลังถ่ายทำภาพยนตร์ผีอยู่เลย โดยจะให้ความสำคัญกับเรื่องราวตัวละครมากกว่า แต่กระนั้นก็ยังมีผู้ชมที่รู้สึกตกใจกลัว (จรัล-พร พึ่งโพธิ์, 2556)

ในมุมมองของนันทขว้าง เขามองว่าลักษณะการเล่าเรื่องที่มีความโดดเด่นเป็นอย่างมากในผลงานภาพยนตร์ของบรรจงคือ การสร้างอารมณ์ขัน เพราะบรรจงมีจังหวะในการปล่อยมุกตลกที่มีความคมคายมาก อันเป็นผลมาจากการที่บรรจงเป็นคนมี sense of humor ในตัวสูง ทั้งนี้บรรจงได้มีการนำอารมณ์ขันมาสอดแทรกในภาพยนตร์สยองขวัญ เพื่อทำให้อารมณ์ของผู้ชมมีการสลับไปมาระหว่างความกลัวกับความตลก เช่น ภาพยนตร์ตอนคนกอง ในขณะที่พี่ช่า เผือก และชินกำลังถ่ายทำภาพยนตร์อยู่ในสตูดิโอที่ไฟดับ บรรจงก็นำจังหวะการเปิดปิดไฟฉายมาเล่นให้เกิดความสนุกสนาน จากนั้นก็ให้ชินส่องไฟฉายแล้วเห็นผีเกดโผล่ขึ้นมา ซึ่งถ้าหากว่าเป็นภาพยนตร์สยองขวัญของผู้กำกับคนอื่นในบริษัทจีมีเอช ก็จะเป็นภาพยนตร์ที่สร้างความสยองขวัญอย่างเต็มรูปแบบ ส่วนกลวิธีที่บรรจงนิยมใช้ในการสร้างอารมณ์ขันคือ การสร้างอารมณ์ขันในจังหวะที่ผู้ชมคาดไม่ถึง

“เค้าใช้เทคนิคที่เรียกว่าสวิตช์ ก็คือพลิกกลับไปกลับมา คืออะไรที่คนดูคิดว่ามันต้องเกิดขึ้นในฉากนี้ เค้าก็จะไม่ยอมให้มันโผล่มาเกิดขึ้น แต่ในระหว่างที่คนดูกำลังนั่งเพลินๆ กับตัวหนัง โต้งก็จะใช้วิธีการที่ทำในสิ่งที่คนดูไม่คาดคิด เช่น ถ้ายกตัวอย่าง สมมุติว่ามีตัวละครนั่งคุยกันบนโต๊ะ 4 คน เค้าจะเอาระเบิดเวลาไปวางไว้ใต้โต๊ะ คนดูจะไม่รู้อะไรเลย เปิดฉากมาตัวละครก็นั่งคุยกัน เธอไปไหนมากินข้าวอร่อยมั้ย แล้วระเบิดก็ตู้มขึ้นมาเลย คนดูก็ตกใจว่า 4 คนนี้ตายหมด เค้าชอบใช้วิธีอย่างนี้ คือเค้าไม่บอกเลยว่า ระเบิดอยู่ใต้โต๊ะ แต่ถ้าเป็นคนอื่นนะ พอเปิดฉากนี้มา หนังจะบอกคนดูทันทีเลยว่ามีระเบิดซ่อนอยู่ใต้โต๊ะ 4 คนนี้ยังไม่รู้เรื่องเลย คนดูก็จะรู้แล้วว่า มันมีระเบิดอยู่ใต้โต๊ะ แม้จะตื่นเต้นแต่อย่างหลังตื่นเต้นน้อยกว่า คือโต้งชอบทำแบบนี้ อันนี้คือการยกตัวอย่างที่เปรียบเทียบให้เห็นภาพระหว่างที่เธอไม่รู้ว่ามีระเบิดอยู่ใต้โต๊ะ แล้วมันระเบิดเลยมันตกใจมาก กับการที่เธอรู้ว่ามีระเบิดอยู่ใต้โต๊ะตัวนี้ เธอก็จะรู้สึกว่า รีบรู้ตัวเร็วๆ สิ เห็นมั้ยว่าตื่นเต้น แต่แค่เร่งให้รู้ว่ามีระเบิดอยู่ ดีกรีความตื่นเต้นนี้อย่างแรกไปไกลกว่า โต้งเค้าจะใช้วิธีการสับสวิตช์ คือเรามีสิ่งที่คนดูไม่ทันระวัง นี่คือกลวิธีที่เค้าทำ” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

นอกจากนี้นันทขว้างยังมองว่า เหตุผลสำคัญอีกประการที่ทำให้การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ของบรรจงประสบความสำเร็จเป็นอย่างยิ่งก็คือ การไม่ดำเนินเรื่องตามขนบเดิม อันจะทำให้เรื่องเกิดการหักมุม และผู้ชมไม่สามารถคาดเดาตอนจบได้

“สิ่งที่ทำให้คนดูมีอารมณ์ร่วมไปกับงานของเขา แล้วงานเขา success คือ เค้าทำในสิ่งที่มันพลิกล็อค เค้าไม่ทำในสิ่งที่เป็นขนบเก่าๆ จนพี่ไม่รู้เลยว่าเวลาที่ดูหนังเค้าไปจนถึงท้ายเรื่อง เค้าจะหาวิธีจบยังไง และถ้าหากจะเปรียบเทียบระหว่างความเป็นหนังตลก ความเป็นหนังดราม่า ความเป็นหนังเขย่าขวัญ โต้งอ่อนสุดกับหนังดราม่า เค้าทำหนังดราม่าไม่เก่ง” (นันทขว้าง สิรสุนทร, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2558)

ซึ่งตรงกับความคิดเห็นของบรรจงที่ว่า กลวิธีในการเล่าเรื่องที่เขานิยมใช้เป็นประจำก็คือการหักมุม

“การหักมุม ต้องหักไปสักทาง ซึ่งจริงๆ ก็เบื่อเหมือนกัน แต่เหมือนว่าคิดเรื่องมาแล้วมันดีกว่าเรื่องมันเอื้อว่ามีแล้วดี มีทุกเรื่อง ขนาดกวน มึน โฮ ยังจะหักเลย เป็นก้อยมาหาพระเอก เพราะเราชอบความหวือหวา เซอร์ไพร์ส” (บรรจง ปิสัญธนะกูล, สัมภาษณ์, 28 ตุลาคม 2558)

ทางด้านวรรณฤดีมีความคิดเห็นว่า ภาพยนตร์ผีของบรรจงมักจะมีเรื่องราวที่เป็นความลับซุกซ่อนอยู่เสมอ และมักจะใช้เทคนิคการเล่าเรื่องแบบหักมุม โดยการหักมุมในภาพยนตร์เรื่องนี้ถือเป็นพัฒนาการอย่างหนึ่งของบรรจง เพราะเป็นการเปลี่ยนจากหักมุมในเชิงโครงเรื่อง มาเป็นหักมุมทางความรู้สึกระหว่างตัวละคร

“พี่ว่าวิธีการคิดเรื่องจากคนที่ดูหนังในยุค 80, 90 ถึง สองพันกว่า เริ่มรู้สึกว่าการซ่อนความลับเป็นความเก๋ไก๋ เพราะฉะนั้นการที่โต้งโตมากับหนังแบบนั้น ก็คงจะรู้สึกว่าการที่หนังมี

ความลับ มี flashback เฉลยเก๊ไก๋ การซ่อนอะไรบางอย่างไม่บอกทั้งหมดทีเดียว มันคงอยู่ในวิธีคิดซึ่งทำให้ค่อนข้างมีมาแทบจะทุกเรื่อง แล้วเผอิญว่ามันอาจจะเอื้อกับหนังผี เพราะว่าหนังผีส่วนใหญ่มันมักจะมีความลับอะไรสักอย่าง อาจจะเอื้อกับอะไรแบบนั้นพอดี ทุกๆ ครั้งที่โต้งทำหนังผีมันก็เลยจะมี flashback ที่เป็นความลับ แต่พี่ว่าก็คงไม่ได้เกิดจากความตั้งใจ เพราะจริงๆ มันก็มีความคลี่คลายระดับหนึ่ง เช่น พอเราทำหนังผีมาสัก 2-3 เรื่อง แล้วเราก็จะรู้สึกว่าเราไม่รู้จะเฉลยความลับอะไรแล้ว หมดมุกเหมือนกัน อย่างในตอนคนกอง หนังมันจะพูดถึงการทำหนังผี คือตัวละครมันเป็นเหมือนพวกเราที่เป็นเด็กเรียนหนังแล้วก็รู้สึกว่า ถ้าทำหนังผีแล้วจะหักอะไรได้อีก ก็เลยจะมีความรู้สึกเหมือนกับว่า ดูหนังแล้วมันล้อเลียนตัวเองด้วยว่า เราจะหักกันไปเรื่อยๆ จากคนเป็นผี จากผีเป็นคน จนไม่มีใครเป็นผีเลย พอถึงพี่มากฯ มันก็มีความลับแต่ไม่ใช่ด้วยการหักมุมว่า ใครตาย ใครเป็นผี คือเราก็พยายามจะเอาตัวเองพ้นมาจากเรื่องนั้น มันหักมุมเหมือนกัน การที่บอกว่าพี่มากรู้อยู่แล้วว่าแม่นาคเป็นผี แต่ว่ามันเป็นการหักมุมทางดราม่า หักทางความรู้สึกระหว่างคน ระหว่างตัวละคร ไม่ใช่หักในเชิงพล็อตเรื่อง พี่ว่าก็เป็นความเติบโตของโต้งอย่างนึงเหมือนกัน” (วรรณฤดี พงษ์สิทธิศักดิ์, สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2558)

การวิเคราะห์กลวิธีการสร้างอารมณ์ขัน

1 ตลกโปกฮา

ขั้นที่ 2 ตลกเคราะห์หามยามร้ายทางร่างกาย

-เต๋อรู้สึกหดหู่ท้อแท้กับสถานการณ์ที่กำลังตกเป็นรองข้าศึก ในขณะที่อยู่ในค่ายทหาร

เต๋อ : (รำพึง) นี่ก็ผ่านมากี่เพลาแล้ว ยังไม่เห็นจะมีผู้ใดมาช่วย ข้าศึกก็โอบล้อมเข้าจากทั้งจตุรทิศ ฝ่ายเราก็บาดเจ็บล้มตายกันระนาว หากถ้าเป็นเยี่ยงนี้ต่อไป เห็นทีเราต้องเป็นฝ่ายพ่ายศึก เป็นแม่นมั่นแล้วเกลอเอ๋ย

เผือกเดินมาตบศีรษะเต๋อ

เผือก : พูดอะไรของมึงเนี่ย เชยชิบหายเลย มึงเป็นคนโบราณรึไง?

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่เต๋อถูกเผือกตบศีรษะเพื่อเรียกสติ นอกจากนี้ผู้ชมยังจะเกิดอารมณ์ขันจากการเสียดสีภาษาไทยแบบโบราณ และนับตั้งแต่นั้นมาก็ไม่มีใครพูดคำโบราณออกมาอีกเลย

-ชินฝันว่า ถูกเผือก เอ และเต๋อสั่งให้ตนไปตามพี่มากเพื่อมานั่งดื่มเหล้าด้วยกัน เมื่อไปถึงหน้าบ้านพี่มากแล้ว ชินก็ตะโกนเรียกขานพี่มาก ผลปรากฏว่าไม่มีเสียงตอบกลับมา ชินจึงตัดสินใจเดินขึ้นบันไดบ้านพี่มาก แต่แล้วบันไดขั้นหนึ่งกลับหักทันที ต่อมาชินก็ถูกผีแม่นาคหลอก จนชินสะดุ้งตื่นจากฝันร้าย แล้วจากนั้นเหตุการณ์ก็กลับกลายเป็นเดจาวู นั่นคือชินถูกเผือก เอ และเต๋อสั่งให้ไปตามพี่มากเพื่อมานั่งดื่มเหล้าด้วยกัน เมื่อไปถึงหน้าบ้านพี่มากแล้ว ชินก็ตะโกนเรียกขานพี่มาก ผลปรากฏว่าไม่มี

เสียงตอบกลับมา ชินจึงตัดสินใจเดินขึ้นบันไดบ้านพี่มาก และด้วยความที่ชินรู้ล่วงหน้าว่าบันไดจะต้องหักลงมา ชินจึงผ่อนฝีเท้าลงและค่อยๆ ก้าวเท้าอย่างระมัดระวัง

ชิน : (กระหยิ่ม) ไม่ได้แอ้มกูหรอก

แต่แล้วบันไดขั้นหนึ่งกลับหักลงมา จนทำให้ชินเสียหลักล้มลงไป และ**ศีรษะของชินไปกระแทกกับพื้น**

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่บันไดหัก และศีรษะของชินก็ไปกระแทกกับพื้น

ขั้นที่ 3 ตลกเพราะกลไกของเรื่อง

-เผือกพยายามพูดจาปลุกระดมให้เหล่าพลทหารคนอื่นๆ มีขวัญและกำลังใจในการต่อสู้กับข้าศึก

เผือก : มึงลองดูอย่างนายขนมต้มดิ

*ชิน : **ขนมต้มเหรอ? (ตื่นเต้น) กูชอบกิน อยู่ไหนอะ?***

เหล่าพลทหาร : อยู่ไหนอะ? อยู่ไหนอะ?

เผือก : โอ๊ย!

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความไม่รู้จักกาละเทศะของชิน ที่พูดจาเฉไฉออกไปนอกเรื่อง นั่นคือมัวแต่มาถามถึงอาหาร ในขณะที่เผือกพยายามจะพูดจาปลุกระดมเหล่าพลทหารคนอื่นๆ ซึ่งถือเป็นเรื่องที่เคร่งเครียดจริงจัง

-หลวงพ่อกำลังจะปราบผีแม่นาค จึงสั่งให้ชินส่งข้าวสารเสกให้ แต่ชินไม่ได้ฟังเพราะมัวแต่เอาข้าวสารเสกไปให้อาหารนก

ชิน : เห้ย! พวกมึงดูนี่ดิ เชื่องมากเลย กินจากมือกูเลย

เผือกโมโหมาก ถีบชินจนล้มลงไป

*เผือก : งั้นมึงกินจากตีนกูละกัน **ใช่เวลารักสัตว์มั้ยเนี่ย?***

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความไม่รู้จักกาละเทศะของชิน ที่นำข้าวสารเสกไปเลี้ยงนกแทนที่จะนำไปใช้ในการปราบผี โดยนิสัยรักสัตว์ของชินจะถูกกล่าวถึงมาตั้งแต่ตอนต้นเรื่อง เพื่อนำมาใช้ในฉากนี้

-เผือกพยายามพูดจาปลุกระดมให้เหล่าพลทหารคนอื่นๆ มีขวัญและกำลังใจในการต่อสู้กับข้าศึก

เผือก : มึงลองดูอย่างพระยาพิชัยดิ ตอนข้าศึกบุกเมืองพิชัยอะ ท่านต่อสู้จนดาบหัก มีไหมที่ท่านจะคิดยอมแพ้? แต่นี่ดาบเราก็ยังอยู่

พลทหารที่ได้ฟังเผือกต่างพากันชูดาบในมือขึ้นด้วยความฮึกเหิม

เผือก : ***แขนขาเรายังอยู่ครบ***

เสียงปริศนา : (ตะโกนด่า) สัตว์!

เผือกสะดุ้งตกใจ หันไปมองผู้พูด จึงได้เห็นว่า**ทหารผู้นั้นแขนกุดไปหนึ่งข้าง**

เผือก : (ยกมือไหว้) ขอโทษพี่ ดาบอย่างเดียวก็ได้

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความบังเอิญของเหตุการณ์ เพราะไม่คาดคิดว่าจะมีพลทหารที่แขนกุดนั่งฟังคำพูดของเผือกอยู่ด้วย

-เมื่อพี่มากได้กลับมาที่พระโขนงแล้ว พี่มากก็ไปของานทำที่ร้านยาดองปั่นของยายเปรียก

พี่มาก : ยายเปรียกพอจะมีงานอะไรให้ฉันทำบ้างมั้ยอะ?

ยายเปรียก : ไม่มีหรอก อีห่า ***มึงคิดว่าซุ้มยาดองปั่นเล็กๆ เนี่ย ต้องมีคนสักกี่คนวะ มึงคิดว่าต้องมีคนขาย คนปั่น เด็กเสิร์ฟ เด็กเชียร์แขก คนดองยา คนล้างแก้ว คนเช็ดโต๊ะเหรอ? กูมีหมดแล้ว***

เปลี่ยนมุมกล้องจากภาพแคบมาเป็นภาพกว้าง เพื่อให้เห็นว่าร้านยาดองปั่นของยายเปรียกมีพนักงานที่ทำหน้าต่างๆ ตามที่ยายเปรียกบอกอย่างครบถ้วน

เผือก : (พึมพำ) เด็กนั่งดริ๊งค์แม่งยังมี

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความเหลือเชื่อของสถานการณ์ เพราะไม่คาดคิดว่าร้านยาดองปั่นขนาดเล็กของยายเปรียกจะมีพนักงานจำนวนมากขนาดนี้ และที่สำคัญคือมีตำแหน่งงานที่ในยุคสมัยโบราณยังไม่น่าจะมีอีกด้วย เช่น เด็กเชียร์แขก เด็กนั่งดริ๊งค์

-ผีแม่นาคกรีดร้องด้วยความทรมาน เพราะถูกหลวงพ่อสาดน้ำมนต์ใส่ ในขณะที่พี่มากถูกชินจับตัวไว้ เพื่อไม่ให้ไปช่วยผีแม่นาคได้ พี่มากดิ้นรนขัดขืนจนไปชนถูกเต๋อซึ่งกำลังถือขันใส่น้ำมนต์อยู่ ทำให้ขันน้ำมนต์หลุดจากมือของเต๋อ แล้ว**หกไปใส่ปากของเผือกจนหมด**

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความบังเอิญของเหตุการณ์ เพราะไม่คาดคิดว่าน้ำมนต์จะหกไปใส่ปากของเผือกได้อย่างพอดิบพอดี

-พี่มาก เต๋อ ชิน และเผือก ที่ยังถูกสายสิญจน์พันตัวติดกัน วิ่งหนีผีแม่นาคไปอีกทาง แต่ก็ไปเจอเอซึ่งยืนดักอยู่อีกทาง คนทั้ง 4 เข้าใจว่าเอเป็นผี เต๋อกับชินจึงตัดสินใจว่าจะผลักเผือกที่ตัวยังเปียกน้ำมนต์อยู่ให้ไปชนสู้กับผีเอ

เต๋อ : ไอ้เผือกมึงยังตัวเปียกอยู่ใช่ปะ?

เผือก : ก็เออดิวะ ทำไมอะ?

เต๋อ : ไอ้ชิน ไอ้มาก เดี๋ยวกูนับสาม มึงดันไอ้เผือกหาไอ้เอเลยนะเว่ย

เผือก : ***เฮ้ย เฮ้ย เฮ้ย เฮ้ย! ปรึกษากูก่อน***

พี่มาก เต๋อ และชินช่วยกันดันเผือกไปหาผีเออย่างสุดกำลัง

เผือก : กูเกลียดพวกมึง!

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความกระอักกระอ่วนใจของเผือก ที่ถูกเพื่อนบังคับให้ต้องเผชิญกับสถานการณ์อันน่าสะพรึงกลัวอย่างไม่เต็มใจ แต่ก็ไม่สามารถจะต่อต้านขัดขืนหรือทำอะไรได้

-พี่มากชักชวนให้เอ เต๋อ ชิน และเผือกมารับประทานอาหารค่ำที่บ้านของตน ซึ่งอาหารก็มีแต่ใบไม้แห้งและหนอนที่ยังไม่ตาย เต๋อไม่อยากรับประทานอาหารเหล่านี้ แต่เมื่อเหลือไปเห็นแม่นาคที่ทำหน้าดุใส่ จึงเกิดความกลัว

เต๋อ : เอ่อ จะว่าไป ลองกินซักหน่อยคงไม่เสียหายหรอกมั้ง

เอ ชิน และเผือกทำหน้าตกใจ

เต๋อ : (มองไปที่ชามใส่ใบไม้แห้ง) หูย จานนี้น่ากินเชียวอะ ขอชิมหน่อยนะ

พี่มาก : จัดเลย

เต๋อหยิบใบไม้แห้งขึ้นมาขบเคี้ยว

เต๋อ : ***(ยิ้ม) กลมกล่อม ได้รสอูมามิ***

พี่มาก : กูบอกแล้ว

ส่วนชินต้องรับประทานชามที่ใส่หนอน ขณะที่ชินหยิบหนอนใส่เข้าไปในปากแล้ว เอ ชิน และเผือกต่างก็ทำหน้าพะอืดพะอม คล้ายอยากจะอาเจียน

พี่มาก : (ทำหน้าลุ้นๆ) เป็นไงๆ

ชิน : ***(หน้าเบ้) อูมามิอะ***

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความกระอักกระอ่วนใจของเต๋อและชินที่ต้องอดทนรับประทานสิ่งของที่มีความน่ารังเกียจ แต่กลับต้องแสร้งทำท่าทางเป็นเอร็ดอร่อย พร้อมกับพูดว่า “อูมามิ”

-เต๋อพยายามจะบอกความจริงกับเอ เผือก และชินว่า แม่นาคเป็นผี แต่เป็นเพราะเพิ่งไปถูกผึ้งต่อยมา จึงทำให้หน้าบวมและพูดไม่ชัด

เต๋อ : อีนาคเป็นผี กูเห็นศพมันอยู่หลังบ้าน มันเป็นผีจริงๆ ด้วย

ชิน : ไอ้เต๋อ! ***กูบอกแล้วไงอย่าพูดทะลึ่ง***

เผือก : เออ พูดอะไรของมึงวะฮ่ะ? เอ็นๆ อี๋ๆ อะไร ใครจะฟังออก

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความเข้าใจผิดของชิน ที่เข้าใจว่าเต๋อพูดจาทะลึ่ง ทั้งที่ความจริงแล้ว เป็นผลมาจากการที่เต๋อพูดไม่ชัด

-เอ เผือก ชิน เต๋อและแม่นาคที่อุ้มลูก นั่งอยู่บนเรือพาย โดยที่น้ำกำลังจะไหลเข้ามาในเรือ

ชิน : ไอ้เผือก เรือจะจมว่ะ!

เผือก : ชิบหายแล้ว น้ำหนักเกินอะดิ เฮ้ย! ทำไงดีวะ?

เต๋อ : เฮ้ย! อะไรไม่จำเป็นโยนทิ้งเลยโว้ย

เผือก : เอ้าๆ โยนๆ ไอ้ชินโยน

เอ เผือก ชิน และเต๋อต่างพร้อมใจกันโยนกระเป๋าสัมภาระของตนทิ้งลงไปในน้ำ

เต๋อ : เฮ้ย! นิ่งๆ ดิวะ เฮ้ยๆๆ

เอ : เอาไงดีวะ? น้ำเข้าเรือแล้วว่ะ เฮ้ย ยังมีอะไรทิ้งได้อีกป่าววะ?

เผือกหันหลังมาถามแม่นาคที่กำลังอุ้มลูกชื่อแดงอยู่

เผือก : ไอ้แดงนี่จำเป็นไหม?

แม่นาคทำหน้านิ่งขรึม

เผือก : จำเป็นแหละเนอะ

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความปรารถนาที่สวนทางกัน นั่นคือเผือกต้องการจะโยนแดงทิ้งลงไปในน้ำ เพื่อลดน้ำหนักที่จะถ่วงเรือให้จม ในขณะที่แดงคือสิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับแม่นาค ที่แม่นาคจะต้องดูแลปกป้องคุ้มครองอย่างดีที่สุด

-เอ เผือก ชิน เต๋อ พี่มากและแม่นาคเล่นเกมใบ้คำกัน ซึ่งสำหรับคำว่า “ผีเสื้อ” เต๋อเป็นคนใบ้คำ ด้วยการจับที่เสื้อของตัวเอง และชี้ไปที่แม่นาค ส่วนชินเป็นคนที่ตอบถูก โดยในตอนแรกเอ เผือก ชิน และเต๋อดีใจกันมาก แต่แล้วก็เพิ่งนึกขึ้นมาได้ว่า การที่ชินตอบถูกเช่นนี้ เท่ากับเป็นการบอกว่าแม่นาคคือผี ต่อหน้าพี่มากและแม่นาค ทำให้เผือกต้องรีบแก้ไขสถานการณ์เป็นพัลวัน

เผือก : ไอ้ชินมันตอบผิดใช่ไหมไอ้เต๋อ?

เต๋อ : เออ ใช่ ไอ้ชินทายผิดว่ะ

ชิน : (โวยวาย) ก็จะผิดได้ยังไงวะ? (จับเสื้อ) ก็นี่เสื้อ (ชี้ไปที่แม่นาค) นี่ก็ผี ผี เสื้อ เย้!

เผือกรีบเอามือปิดปากชิน ไม่ให้พูดอะไรอีก

เผือก : (เข่นเขี้ยว) เย้ พ่อมึงเหรอ

พี่มาก : (งุนงง) อะไรของพวกมึงวะเนี่ย ***ตกลงคำว่าอะไรวะ? ไหนเอากระดาษมาดูดิ***

เผือกแอบส่งสัญญาณให้เต๋อรีบทำลายหลักฐาน เต๋อจึงรีบเอากระดาษเฉลยแผ่นเล็กใส่เข้าไปในปาก แล้วกลืนลงไป

พี่มาก : (ตกใจ) มึงทำอะไรเนี่ยไอ้เต๋อ!

เต๋อ : พอดีกูหิวอีกแล้วอะ

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความปรารถนาที่สวนทางกัน นั่นคือพี่มากต้องการทราบเฉลยของเกมใบ้คำคำนั้น ในขณะที่เผือกและเต๋อไม่ต้องการให้พี่มากทราบเฉลยที่แท้จริงของเกมใบ้คำคำนั้น

-ในขณะที่อยู่ในป่า เมื่อชินอุทานว่า “เหี้ย!” ก็มีตัวเงินตัวทองปรากฏขึ้นจริงในฉาก หรือเมื่อเผือกอุทานว่า “นาค!” ก็มีตัวนาคปรากฏขึ้นจริงในฉาก

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากความเหลือเชื่อของสถานการณ์ เพราะไม่คาดคิดว่าจะมีตัวเงินตัวทองหรือตัวนาคปรากฏขึ้นมาในฉากได้

ขั้นที่ 4 ตลกไหวพริบคำคม

-เผือก ชิน และเต๋อ หนีผีแม่นาคมาขอหลบอยู่กับหลวงพ่อในโบสถ์ จู่ๆ ก็มีน้ำมาหยดใส่ที่หน้าผากของเผือก เผือกนึกสยอง เพราะเดาว่าผีแม่นาคจะต้องอยู่บนหลังคา แต่เมื่อเผือกแหงนมองขึ้นไป ปรากฏว่าเป็นน้ำที่ซึมออกมาเพราะว่าหลังคารั่ว

หลวงพ่อ : พอดีช่วงเนี่ยเงินบริจาคไม่ค่อยมี รอซ่อมหลายเดือนแล้วเนี่ย

*เผือก : หูย หลวงพ่อ **ขี้แทบเล็ด**แล้วเนี่ย*

จากนั้นประตูโบสถ์ก็ถูกเปิดออกโดยผีแม่นาค เผือก ชิน และเต๋อ พร้อมใจกันร้องออกมาด้วยความตกใจ

*เผือก : **เล็ด**เลยทีนี้*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่เผือกใช้ภาษาที่เกี่ยวข้องกับการขับถ่าย

-เต๋อต่อว่าผีแม่นาคด้วยความโกรธ

*เต๋อ : โหย อีนาค มึงปล่อยพวกกูไปเถอะ เป็นผีก็อยู่ส่วนผีสิโว้ย มึงจะมาอยู่กับคนได้ยังไง มันวิปริต มันจะเกิดอาเพศ มันไม่**เวิร์ค** มันไม่**โอ** แค่นี้มึงไม่**เก็ต**หรอ?*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่เต๋อใช้คำศัพท์ภาษาอังกฤษทั้งในรูปแบบแบบย่อและไม่ย่อ อันเป็นภาษาพูดที่ผู้คนในยุคปัจจุบันนิยมกัน ซึ่งมีความขัดแย้งเป็นอย่างมากกับภาพยนตร์ที่เป็นแนวย้อนยุค

-หลวงพ่อกลัวผีแม่นาค จึงคิดจะกระโดดหนีไปทางหน้าต่างของโบสถ์เพื่อหนีเอาตัวรอด

หลวงพ่อ : อาตมาลาละ (พูดจบก็รีบกระโดดลงไป)

*เผือก : เฮ้ย! **พระกระโดดกำแพง**ไปแล้ว*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการเล่นภาษาคำว่า “พระกระโดดกำแพง” เพราะโดยปกติแล้ว คำนี้เป็นชื่อของอาหารจีนชนิดหนึ่งที่มีราคาแพง

2 ตลกชวนหัวหรือตลกความคิด

ขั้นที่ 5 ตลกเพราะลักลั่นในการนำเสนอตัวละคร

-เผือกแต่งกายเป็นผีนางตานี ใส่วิกผมยาว แล้วทัดหูด้วยดอกชบาสีแดง อยู่ภายในบ้านผีสิง เพื่ออำพรางตัวไม่ให้แม่นาคจำได้ว่าตนคือเผือก

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการแต่งกายเป็นสตรีของเผือก หนำซ้ำยังเป็นผีสตรีอีกด้วย

-พี่มาก เผือก และเต๋อกระโดดจากเรือพายลงไปในน้ำเพื่อหนีผีแม่นาค โดยมีชินเพียงคนเดียวที่ยังไม่ยอมกระโดดลงจากเรือเพราะว่าว่ายน้ำไม่เป็น แต่เมื่อผีแม่นาคเขยิบเข้ามาใกล้ชินมากขึ้นเรื่อยๆ จนกระทั่งสามารถสัมผัสตัวชินได้ ชินก็เกิดความกลัวมากจนถึงขนาดรีบกระโดดลงจากเรืออย่างไม่คิดชีวิต จากนั้นชินก็ว่ายน้ำอย่างชำนาญและคล่องแคล่วมาก จนในที่สุดก็ว่ายจนไปถึงริมฝั่ง ทำให้พี่มาก เต๋อ และเผือกได้แต่ยืนตะลึง

เผือก : (ต่อว่าชิน) โห ***แล้วบอกว่าว่ายไม่เป็น มึงสโตรกเป็นไมเคิล เฟ็ลปส์*** *เลย*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่ชินเป็นตัวละครที่ว่ายน้ำไม่เป็น แต่ในสถานการณ์คับขัน ชินกลับว่ายน้ำได้อย่างชำนาญและคล่องแคล่วมาก นอกจากนี้ยังเกิดอารมณ์ขันจากการเสียดสีของเผือกเพราะไมเคิล เฟ็ลปส์ เป็นนักกีฬาว่ายน้ำชาวสหรัฐอเมริกา ที่ได้รับเหรียญทองรวมจากการแข่งขันกีฬาโอลิมปิกมากถึง 18 เหรียญ

ขั้นที่ 6 ตลกทางความคิดและเสียดสี

-เต๋อบอกให้พี่มากรีบหนีจากผีแม่นาค แต่พี่มากไม่ยอม เต๋อจึงต้องใช้มือฟาดเข้าที่ท้ายทอยของพี่มาก เพื่อหวังจะให้พี่มากหมดสติ

พี่มาก : อะไรของมึงเนี่ย! เจ็บนะเว้ย

เต๋อ : อ้าว! ทำไมมึงไม่สลบอะ ***กูเห็นในหนังทำอย่างนี้ทุกเรื่อง แม่งสลบทุกเรื่องอะ***

พี่มาก : สลบเหี้ยอะไรละ

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่เต๋อพูดจาเสียดสีภาพยนตร์เรื่องอื่นๆ

-เต๋อ เผือก เอ และพี่มากชักชวนกันเล่นไพ่ในเรือ

เผือก : (ปรบมือเรียก) มามามา

เอสับไพ่เป็นเวลานาน

*เผือก : มึง****จะสับยันเช้า****เลยป่าวเนี่ย มึงไป****เล่นไพ่ลีลา****ไหมอย่างเนี้ย* ***พ่อมึงเป็นเกาจิ้ง****ไง?*

ผู้ชมจะเกิดอารมณ์ขันจากการที่เผือกพูดจาเสียดสีเอ ที่สับไพ่นานจนเกินกว่าเหตุ โดยเกาจิ้งเป็นชื่อของตัวละครเอกในภาพยนตร์เรื่อง “God of Gamblers” ซึ่งชำนาญการเล่นไพ่เป็นอย่างมาก

วิเคราะห์การเล่าเรื่องตามตระกูลภาพยนตร์ผี

1 ตัวผี

1.1 เพศ : ผีแม่นาคคือผีผู้หญิงที่ยามมีชีวิตอยู่เป็นคนอ่อนแอ แต่เมื่อเป็นผีก็จะกลายมามีอำนาจและคอยหลอกหลอนผู้คนที่มาขัดขวางความรักระหว่างเธอกับพี่มาก

1.2 อายุ : ผีแม่นาคเป็นผีวัยสาว เพราะเธอเสียชีวิตจากการคลอดลูก

1.3 ผีดี-ผีร้าย : ผีแม่นาคทำหน้าที่ทั้งเป็นผีดีและผีร้าย กล่าวคือเมื่อครั้งที่ยังมีชีวิตอยู่ แม่นาคมีความรักและผูกพันกับพี่มากผู้เป็นสามีอย่างเหนียวแน่น ดังนั้นเมื่อแม่นาคกลายเป็นผี เธอจึงหวนกลับมาดูแลสามีที่เธอรักมาก แต่ในขณะเดียวกันผีแม่นาคก็ตระหนักดีว่า การที่คนอยู่ร่วมกับผีเป็นเรื่องที่ผิดธรรมชาติ ดังนั้นแม่นาคจึงต้องเป็นผีร้ายที่คอยหลอกหลอนทุกคนที่คิดจะบอกความจริงกับพี่มาก และถึงแม้ว่าผีแม่นาคจะหลอกหลอนคน แต่ผีแม่นาคในเวอร์ชันนี้ก็ไม่ได้ทำร้ายหรือฆ่าคน

1.4 ผีไทย-ผีเทศ-ผีถิ่น : ภาพยนตร์เรื่องนี้ผลิตจากตำนานการเล่าขานของสังคมไทย นั่นคือตำนานแม่นาคพระโขนง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเชื่อเรื่องผีๆ ที่วนเวียนอยู่ในสังคมไทย

2 คู่ตรงข้ามหรือศัตรู

2.1 พระ/หมอผี : มีการให้พระสงฆ์มาปราบผีแม่นาค ดังเช่นที่ปรากฏอยู่ในตำนานแม่นาคพระโขนง อย่างไรก็ตาม ในภาพยนตร์เรื่องนี้พระสงฆ์ไม่สามารถปราบผีแม่นาคได้สำเร็จ

2.2 วิทยาศาสตร์ : วิทยาศาสตร์เป็นสิ่งที่สามารถผนวกเข้ากับความเป็นผีได้ เช่น ผีนั่งชิงช้าสวรรค์

2.3 สถาบันต่างๆ ในสังคม : การวิจารณ์สถาบันทหาร โดยได้นำเสนออำนาจของสถาบันทหารที่เกณฑ์สามีของแม่นาคไปเป็นทหาร จนทำให้พี่มากไม่สามารถอยู่ดูแลแม่นาคได้ เธอจึงต้องตายและกลายเป็นผีมารอคอยสามีอยู่ที่ท่าน้ำหน้าบ้าน

4 อาวุธ/การกำจัดผี

4.1 อาวุธจากหมอผีและพระ : สายสิญจน์ น้ำมนต์ ข้าวสารเสก รวมถึงสร้อยพระเครื่อง

4.2 สืบทอด/คงกระพัน : ผีแม่นาคได้อยู่ร่วมกับพี่มากตลอดไป ซึ่งที่ผ่านมาแม่นาคมีความเชื่อว่าคนไม่สามารถอยู่ร่วมกับผีได้ แต่พี่มากเป็นคนที่มาโน้มน้าวให้แม่นาคเชื่อว่า คนกับผีอยู่ด้วยกันได้ และถึงแม้ว่าชาวบ้านจะไม่ยอมรับการกระทำดังกล่าวและรวมตัวกันมาประท้วง แต่ในท้ายที่สุดก็ไม่มีใครที่จะมาปราบผีแม่นาคได้ ซึ่งตอนจบของภาพยนตร์เรื่องนี้จะแตกต่างจากภาพยนตร์เรื่องแม่นาคทุกเวอร์ชันที่แล้วมา ซึ่งจะเป็นการจบที่ผีแม่นาคถูกกำจัด และทั้งคู่ไม่ได้อยู่ด้วยกัน เพราะคนก็ต้องอยู่ส่วนคน ผีก็ต้องอยู่ส่วนผี

5 เวลา

5.1 อดีต-ปัจจุบัน-อดีตสลับกับปัจจุบัน : เป็นมิติของผีในมิติเดียว ได้แก่ การนำเสนอผีแม่นาคพระโขนงในอดีต รวมถึงใช้การเล่าเรื่องแบบ flash back เพื่อย้อนกลับไปเล่าเฉลยว่า พี่มาก

ทราบความจริงว่าแม่นาคเป็นผีมาตั้งแต่วันที่เล่นเกมใบ้คำแล้ว โดยหลังจากเล่นเกมใบ้คำ พี่มากก็ลองมองลอดหว่างขา แล้วพบว่าแม่นาคเป็นผี จากนั้นก็ไปขุดศพแม่นาคที่หลังบ้าน ทำให้เนื้อตัวเปื้อนดินจำนวนมาก จนแม่นาคต้องถามพี่มากว่า ไปทำอะไรมา

5.2 กลางวันและกลางคืน : ผีแม่นาคสามารถปรากฏกายได้ทั้งกลางวันและกลางคืน แต่ส่วนมากเหตุการณ์ในเรื่องจะเกิดขึ้นในเวลากลางคืน

6 สถานที่

6.1 ชนบท : แม้ว่าเรื่องราวจะเกิดขึ้นในพระโขนง ซึ่งเป็นเมืองแต่ก็ยังดูไม่เจริญ ทั้งนี้การนำเสนอให้เห็นมิติชนบทหรือความเป็นท้องถิ่นในภาพยนตร์ผีก็เพื่อตอกย้ำให้เห็นว่า ผีเป็นเรื่องล้าสมัยไม่เกี่ยวกับเมืองที่มีความเจริญ

6.2 สถานที่ไม่จำกัด : ผีแม่นาคสามารถหลอกหลอนได้ทุกที่แม้กระทั่งในวัด

7 มุมมองการเล่าเรื่อง

7.1 มุมมองของคนที่กลัวผี : มุมมองของภาพยนตร์เรื่องนี้จะแตกต่างจากภาพยนตร์เรื่องแม่นาคทุกเวอร์ชันที่แล้วมา กล่าวคือเปลี่ยนจุดยืนจากมุมมองของผีมาเป็นคน เพื่อทำให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงความทุกข์ของพี่มากที่ต้องมาสูญเสียภรรยาที่รักมาก นอกจากนี้ยังทำให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงความรักอันยิ่งใหญ่ที่พี่มากมีต่อแม่นาคคือ ทั้งที่พี่มากเป็นคนกลัวผีมากและทราบดีอยู่แล้วว่าแม่นาคได้ตายไปแล้ว แต่เขาก็ยังยินดีที่จะอยู่กินกับผีแม่นาคต่อไป โดยพยายามเก็บเรื่องนี้ไว้เป็นความลับและฝืนต่อกฎแห่งธรรมชาติ เพื่อที่จะได้อยู่กับแม่นาคให้นานที่สุด

8 โครงเรื่อง

8.1 ผีธรรมเนียมนิยม : เป็นการนำตำนานเก่าอย่างแม่นาคพระโขนงมาตีความใหม่ ผ่านมุมมองของพี่มากและเพื่อนรักทั้ง 4 คนจากสนามรบของพี่มาก อันประกอบไปด้วย เต๋อ เผือก เอ และชิน

วิเคราะห์การเล่าเรื่องตามตระกูลภาพยนตร์รัก

1 ตัวเอก : พี่มากในเชิงรูปธรรม หน้าตาไม่ค่อยหล่อและมีใบหน้าคล้ายคลึงกับชาวตะวันตก เนื่องจากเป็นลูกครึ่งไทย-อเมริกัน ในเชิงนามธรรม เป็นคนซื่อ รักและออดอ้อนเอาใจภรรยาเป็นอย่างมาก ส่วนแม่นาคเป็นคนที่สวยมาก แต่มีความลึกลับน่ากลัว และที่สำคัญคือมีความซื่อสัตย์และมั่นคงกับความรัก

2 ตัวร้าย : ตัวร้ายที่เป็นนามธรรม ได้แก่ ภพหรือความตาย ซึ่งโดยปกติแล้วความตายคือกฎแห่งธรรมชาติที่ก่อให้เกิดการพลัดพราก แต่ในกรณีของแม่นาค รักแท้ของเธอมีอำนาจเหนือทุกสิ่งซึ่งแม้แต่ความตายก็ไม่อาจหยุดรักได้ เธอจึงต้องพยายามที่จะข้ามภพ เพื่อให้ได้อยู่กับพี่มากอีกครั้ง แล้วในท้ายที่สุด ความรักก็สามารถเอาชนะกฎแห่งธรรมชาติได้ นั่นคือพี่มากได้ครองคู่กับแม่นาคตลอดไป

3 อาวุธ-ผู้ช่วยและผู้ทำลายความรัก

3.1 วัตถุสิ่งของ ภาพถ่ายต่างหน้าซึ่งเป็นภาพขาวดำรูปแม่นาคเป็นผู้ช่วยความรัก กล่าวคือทำให้พี่มากระลึกถึงแม่นาคแล้วเกิดกำลังใจในช่วงที่ต้องไปทำศึกสงคราม และแหวนทับทิมซึ่งเป็นแหวนแต่งงาน มีอยู่ 2 วง คือของพี่มากและของแม่นาค เป็นผู้ช่วยความรัก เพราะเป็นสัญลักษณ์ของชีวิตคู่และความรักอันเป็นนิรันดร์

3.2 การกระทำ การที่พี่มากจูงมือ สวมกอด จุมพิตที่ปากและหน้าผาก หอมแก้มของแม่นาค หรือการที่พี่มากนอนหนุนตักแม่นาค ถือเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้แทนความรักและอาทรของพี่มากกับแม่นาค

4 เวลา : เป็นภาพยนตร์รักย้อนยุค ที่ย้อนระลึกเรื่องราวในอดีต ทั้งนี้ภาพยนตร์รักย้อนยุคเป็นตัวแสดงให้เห็นกระบวนการสร้างสรรค์เวลาปัจจุบันให้ย้อนกลับสู่อดีตด้วยการใช้ภาษาภาพยนตร์ เช่น การสร้างฉากในอดีต เสื้อผ้าและทรงผมย้อนยุค การที่ตัวละครทาฟันดำ และการใช้วัตถุ เช่น ภาพถ่ายสีขาวดำ

5 สถานที่ : เนื่องจากเป็นเรื่องราวความรักระหว่างสามีภรรยา ภาพยนตร์จึงมักจะนำเสนอภาพของบ้านที่เป็นเรือนรักของหนุ่มสาว และเป็นเครื่องหมายของกุลสตรี โดยในเวอร์ชันนี้เป็นการเล่าเรื่องผ่านมุมมองของฝ่ายชายเป็นหลัก จึงให้ความรู้สึกว่าฝ่ายหญิงหรือแม่นาคไม่ได้ถูกทอดทิ้งให้อยู่ในพื้นที่ที่เป็นแบบหลังบ้าน มากเท่ากับทุกเวอร์ชันที่ผ่านมา

6 มุมมอง : เป็นการปรับเปลี่ยนมุมมองจากเดิมที่เป็นมุมมองของแม่นาค ให้กลายเป็นมุมมองที่มองผ่านพี่มากแทน ทั้งเรื่องราวในสนามรบ ลักษณะนิสัย ชีวิตส่วนตัว และโดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านความรัก เพราะที่ผ่านมาคนส่วนใหญ่จะรู้เพียงแค่ว่าแม่นาคเฝ้ารอคอยพี่มาก แต่ไม่มีใครรู้เลยว่าพี่มากหายไปไหน ไปทำอะไรมา และความรักที่ทั้งสองมีต่อกันนั้นยิ่งใหญ่เพียงใด ซึ่งในท้ายที่สุดแล้วผู้ชมก็จะตระหนักได้ว่า ความรักที่พี่มากมีให้กับแม่นาคไม่ได้น้อยไปกว่าความรักที่แม่นาคมีให้กับพี่มากเลย

7 โครงเรื่อง : ทั้งสองรักกันแต่ไม่อาจบอกรักได้ หรือมีอุปสรรคบางอย่างขัดขวางความรักของทั้งคู่ตลอดมา นั่นคือแม้ว่าแม่นาคจะตายกลายเป็นผีแล้ว แต่เธอก็ยังคงวนเวียนอยู่กับพี่มาก ไม่ยอมปล่อยวางเพื่อไปผุดไปเกิด เพราะความรักความผูกพันที่มีต่อสามี โดยแม่นาคจำเป็นที่จะต้องปิดบังความลับเรื่องนี้ไว้ตลอด ทั้งนี้ความรักที่แม่นาคมีให้พี่มากเป็นความรักที่ยิ่งใหญ่ ที่แม้แต่ความตายก็ยังเป็นอุปสรรคไม่ได้ นั่นคือถึงจะอยู่ต่างภพก็ขอให้ได้อยู่ครองคู่กัน

วิเคราะห์องค์ประกอบด้านภาพ

1 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยไม่ต้องใช้เทคนิคทางภาพยนตร์

1.1 ฉาก : ส่วนมากฉากที่จะสร้างความตื่นเต้นระทึกขวัญได้มักจะเป็นสถานการณ์ที่ปิดล้อมหรือห้องที่ปิดตาย ซึ่งตัวละครไม่สามารถหลบหนีไปที่อื่นได้ เช่น บนเรือพาย ในบ้านผีสิง หรือในโบสถ์ที่ถูกล็อกประตูไว้

1.2 อุปกรณ์ประกอบฉาก : บางชิ้นเป็นสิ่งของในยุคโบราณที่มีสามารถสื่อความหมายโดยนัยได้ด้วย เช่น ขนมน้ำตาลที่ปั้นเป็นรูปผู้หญิงแขนยืดยาวที่วางขายในงานวัด ซึ่งหากมองอย่างผิวเผินก็จะรู้สึกว่ามันน่ารัก แต่ถ้ามองอย่างลึกซึ้งก็จะพบว่ามันมีความเศร้าแฝงอยู่ เพราะตุ๊กตาน้ำตาลตัวนั้นแท้จริงแล้วก็คือตัวแทนของผีแม่นาคที่มีแขนยืดยาวนั่นเอง

1.3 เสื้อผ้า : ตัวละครทุกตัวใส่เสื้อผ้าสีเอิร์ธโทน เพื่อให้สอดรับและกลมกลืนกับโทนสีโดยรวมของภาพยนตร์

1.4 การแสดงและการปรากฏของตัวละคร : มาริโอ้ เมาเร่อ รับบทพี่มาก ซึ่งเหมือนกับมีอยู่ 2 บุคลิก คือ เวลาอยู่กับเพื่อนจะค่อนข้างมีลักษณะความเป็นผู้นำ แต่เวลาที่อยู่กับภรรยาจะมีความน่ารักออดอ้อน นอกจากนี้ยังมีความใสซื่อที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกหลงรักตัวละครนี้ได้ง่ายดาย ดาวิกา โฮร์เน่ รับบทแม่นาค มีนิสัยเป็นผู้นำมากกว่าสามีอย่างพี่มาก แสดงฉากดราม่าและฉากน่าสะพรึงกลัวได้ดีมาก แล้วเมื่อมาริโอ้กับดาวิกามาแสดงฉากรักโรแมนติกด้วยกัน ก็สามารถแสดงให้ผู้ชมรู้สึกได้ว่าสองคนนี้รักใคร่และผูกพันกันอย่างลึกซึ้งมาก แต่ในขณะเดียวกันก็มีอารมณ์ขันสอดแทรกอยู่ด้วย สำหรับตัวละครทั้ง 4 คน อันประกอบไปด้วย เอ เต๋อ ชิน และเผือกจะมีคาแรกเตอร์เดิม เพียงแต่จะแง่มุมหรือรายละเอียดที่ขยายตามมา โดยวิวัฒน์ คงราศรี รับบทชิน มีลักษณะเป็นคนขี้ขลาด เพราะเป็นลูกแหง่ติดแม่มากและอ้างถึงคำสอนของแม่ตลอดเวลา เช่น แม่บอกให้ไว้ผมจุก หรือการที่ชินเป็นคนกลัวผี ก็เพราะว่าเป็นความเชื่อที่แม่ปลูกฝังมา อีกทั้งยังเป็นตัวละครที่มีอารมณ์ขันมากขึ้น พงศธร จง-วิลาศ รับบทเผือก เป็นคนปากกล้าอยู่แล้ว แต่ในเรื่องนี้บทจะมีมิติมากขึ้นตรงที่มาหลงรักแม่นาค ผู้เป็นภรรยาของเพื่อน ทำให้มีความคิดและการกระทำที่ซับซ้อนขึ้นเล็กน้อย ณัฏฐพงศ์ ชาติพงศ์ รับบทเต๋อ เป็นคนที่เดินเรื่องของกลุ่ม กล่าวคือมีแผนการและทฤษฎีต่างๆ จำนวนมาก เป็นตัวการที่คิดว่าจะต้องไปบอกความจริงกับพี่มาก เรื่องที่แม่นาคเป็นผี ทั้งยังเป็นคนคิดหาวิธีการเองเสร็จสรรพ และกันตพัฒน์ เพิ่มพูนพัชรสุข รับบทเอ มีรูปลักษณ์เป็นชายไทยโบราณมากที่สุดในบรรดาสี่คน เพราะอยู่ในมาดชายฉกรรจ์ไว้หนวด มีความนิ่งขรึม จริงจัง และดูลึกลับน่าสงสัย อีกทั้งยังเป็นตัวละครที่มีความสนุกสนานมากขึ้นและถูกวางให้เป็นตัวหลอกล่อผู้ชม ซึ่งเมื่อตัวละครทั้ง 4 คน ร่วมกันกลัวผีและวิ่งหนีผีไปพร้อมกัน ก็จะสร้างอารมณ์ขันให้แก่ผู้ชมได้เป็นอย่างมาก

2 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยผ่านเทคนิคทางภาพยนตร์

2.1 การกำหนดขนาดภาพ : หลังจากเล่นเกมใบ้คำเสร็จแล้ว เต๋อ ชิน เอ และเผือกก็รีบขอตัวกลับบ้าน โดยมีแม่นาคเดินตามมาส่งที่ท่าน้ำ ทั้ง 4 คน มีความหวาดกลัวต่อแม่นาคเป็นอย่างมาก จึงพยายามรีบพายเรือหนีโดยเร็วที่สุด จากนั้นจึงมีการใช้ภาพไกลเพื่อให้เห็นอาณาบริเวณอันกว้างใหญ่ของคลองว่า มีรอยคลื่นน้ำวนรอบเป็นวงกลม อันหมายความว่าเรือที่พวกเขาอุตส่าห์พายด้วยความเร็ว กลับพายเลี้ยวเป็นวงกลม ไม่ยอมไปถึงฝั่งเสียที

2.2 การใช้มุมกล้อง : หลังจากที่หลวงพ่อถูกพี่มากถีบออกมานอกวงสายสิญจน์โดยบังเอิญ แล้วล้มกระเด็นมาหมอบอยู่ตรงหน้าของผีแม่นาคที่ยืนอยู่ ได้มีการใช้มุมเงยแทนสายตาของหลวงพ่อที่แหงนมองผีแม่นาค เพื่อสร้างให้ภาพของผีแม่นาคมีลักษณะที่ยิ่งใหญ่เกินจริง เพราะผีอยู่ในฐานะความน่าเกรงกลัวและพระสงฆ์ก็อาจตกอยู่ในสภาวะด้อยอำนาจได้ เมื่อปราศจากวงล้อมสายสิญจน์

2.3 การเคลื่อนกล้อง : เมื่อพี่มากกลับมาถึงบ้านที่พระโขนงแล้ว พี่มากกลับไม่เห็นแม่นาค แต่ได้ยินเสียงเปลแกว่งไกวอยู่ พี่มากยิ้มดีใจ แล้วค่อยๆ เดินเข้าไปใกล้เปลนั้น ซึ่งกล้องก็จะ dolly เข้าไปใกล้เปลโดยแทนสายตาของพี่มาก เพื่อสร้างความลุ้นระทึกแก่ผู้ชมว่า พี่มากจะได้เห็นลูกในสภาพที่เป็นผีหรือไม่ ต่อจากนั้นกล้องก็จะถ่ายเข้าไปในเปล เพื่อให้เห็นว่าภายในเปลนั้นว่างเปล่า ไม่มีเด็กอยู่ แล้วทันใดนั้นพี่มากก็จะถูกสวมกอดจากทางด้านหลังอย่างกะทันหัน ทำให้ผู้ชมเกิดความตกใจ

2.4 การจัดองค์ประกอบของภาพ : มีการจัดวางตำแหน่งภาพโดยการถ่ายผ่านช่องว่างของกรอบหน้าต่าง คล้ายกับการแอบมองของบุรุษที่สาม เช่น ในฉากเปิดตัวแม่นาคตอนต้นเรื่อง ก็มีการถ่ายลอดช่องว่างของหน้าต่าง เพื่อให้เห็นว่าแม่นาคมีเลือดไหลออกมาจากต้นขา ในขณะที่กำลังจะคลอดบุตร หรือในฉากที่เต่อกับชินตัดสินใจพายเรือไปบอกความจริงกับพี่มากในตอนกลางดีกว่า แม่นาคเป็นผี โดยมีเผือกกับเอมองตามผ่านช่องว่างของหน้าต่าง

2.5 การใช้แสงและเงา : แม่นาคมักปรากฏกายในเงามืดหรือเงาสลัว เพื่อเพิ่มความลึกลับน่ากลัว

2.6 การให้สี : ตอนที่แม่นาคเจ็บท้องจะคลอด แม่นาคมีเลือดไหลออกมาจากต้นขา จากนั้นแม่นาคก็ล้มลงไปชนกับตะเกียง จากนั้นจอก็กลายเป็นสีดำ เพื่อสื่อถึงความตายหรือการแตกดับ ต่อมาตะเกียงก็ถูกตั้งขึ้นมาใหม่ โดยแสงสว่างของตะเกียงได้ลุกโชติช่วงขึ้นมาอีกครั้ง เพื่อสื่อถึงความหวังที่แม่นาคจะได้มีชีวิตใหม่และได้กลับมาอยู่กับพี่มากอีกครั้งในรูปลักษณ์ของผี รวมทั้งยังสื่อถึงการกำเนิดของลูกชายแม่นาค

2.7 การตัดต่อ : การตัดสลับเหตุการณ์ระหว่างพี่มากไปออกรบกับแม่นาคอุ้มลูกมายืนรอที่ท่าน้ำ เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงความทุกข์และการรอคอยอันยาวนานของแม่นาค เพราะในระหว่างที่พี่มากต้องไปต่อสู้กับข้าศึกศัตรู แม่นาคก็จะอุ้มลูกมายืนรอพี่มากที่ท่าน้ำเป็นประจำทุกวัน จนกระทั่งถึงวันที่พี่มากได้กลับมาที่พระโขนง

สรุปการเล่าเรื่อง การสร้างอารมณ์ขัน และการผสมผสานตระกูลของภาพยนตร์

ภาพยนตร์แนวสยองขวัญที่บรรจงกำกับ สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ ได้แก่

1. ภาพยนตร์สยองขวัญที่ไม่ผสมผสานอารมณ์ขันคือ ภาพยนตร์สยองขวัญที่เน้นการเล่าเรื่องแบบน่ากลัวและเครียดกดดัน ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” และ “แฝด” โดยภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องนี้เป็นผลงานการกำกับร่วมของบรรจงและภาคภูมิ วงศ์ภูมิ ซึ่งภาพยนตร์สยอง

ขวัญประเภทนี้ต่างก็มีจุดร่วมในการเล่าเรื่องที่เหมือนกันหลายประการดังต่อไปนี้ ประการที่หนึ่งคือ เป็นการดำเนินเรื่องราวที่มีความสืบสวนสอบสวนและความน่าสงสัย เช่น การที่มีวิญญาณมาติดอยู่ในภาพถ่าย จากนั้นก็ต้องสืบค้นต่อว่าวิญญาณมาปรากฏตัวเพราะเหตุใด และด้วยความที่ภาพยนตร์มีโครงเรื่องแบบสืบสวนสอบสวน ที่ต้องการความสมจริงและจริงจัง ดังนั้นจึงไม่มีการสอดแทรกอารมณ์ขัน เพราะว่าจะทำให้ความน่าเชื่อถือในมุมมองของผู้ชมถูกลดทอนลงไป ประการที่สองคือ เป็นภาพยนตร์ผีประเภท big concept หรือ high concept ซึ่งหมายความว่าเกิดขึ้นจากประเด็นทางความคิดหลักที่มีความชัดเจน แปลกใหม่ และไม่เคยถูกนำมาสร้างเป็นภาพยนตร์เรื่องใดในโลกมาก่อน ได้แก่ ประเด็นภาพถ่ายติดวิญญาณในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” หรือประเด็นแฝดสยามในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ประการที่สามคือ ภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์เป็นการเล่าเรื่องผ่านกรอบความคิดหรือการรับรู้ของตัวละครผู้เล่าเพียงคนเดียว ซึ่งเท่ากับว่าผู้ชมกำลังฟังความข้างเดียว ดังนั้นสิ่งที่ผู้ชมรับรู้จึงอาจไม่ใช่ความจริงเสมอไป และยิ่งไปกว่านั้น มุมมองดังกล่าวยังเป็นมุมมองการเล่าเรื่องของพระเอกหรือนางเอก ได้แก่ ธรรม์ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” หรือพิมตัวปลอม (พลอย) ในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ทำให้ผู้ชมไม่ทันระวังว่าจะถูกหลอกได้ ทั้งนี้เพราะผู้ชมมักจะมีภาพจำว่า พระเอกและนางเอกจะต้องเป็นคนดี หรือไม่ก็เป็นฝ่ายถูกกระทำ ประการที่สี่คือ คนเลวคือตัวเอก ซึ่งเป็นคนใกล้ตัวของเหยื่อ ทั้งยังเป็นคนที่เหยื่อไว้วางใจเป็นอันมาก ได้แก่ ธรรม์ที่ถ่ายรูปเนตรผู้เป็นคนรักในขณะที่เธอกำลังถูกทำอนาจารเพื่อเป็นการปิดปาก หรือพลอยที่บีบคอพิมผู้เป็นแฝดของตนจนตาย แล้วสวมรอยเป็นพิมแทน ประการที่ห้าคือ คนรักในปัจจุบันของตัวเอกไม่เคยทราบมาก่อนว่า ตัวเอกเป็นคนเลวหรือมีด้านมืดที่ปิดบังอยู่ จึงคอยให้ความช่วยเหลือและเป็นที่พึ่งให้แก่ตัวเอกในยามที่ตัวเอกต้องเผชิญกับสถานการณ์อันเลวร้าย ประการที่หกคือ ผู้ช่วยของผีคือคนรักในปัจจุบันของตัวเอก โดยผีจะไม่ทำอันตรายกับผู้ช่วย แต่จะพยายามบอกใบ้ให้ผู้ช่วยได้รับรู้ว่า ตัวเอกเป็นคนเลวที่เคยก่อกรรมทำเข็ญกับตนไว้ ได้แก่ ผีเนตรทำให้เจนค้นพบภาพถ่ายของตนในขณะที่กำลังถูกข่มขืน โดยธรรม์เป็นคนถ่ายภาพเหล่านั้นไว้และได้เก็บซุกซ่อนไว้ที่หลังชั้นหนังสือ หรือผีพิมที่ทำให้วีได้เปิดดูข้างใต้เบาะเตียง แล้วพบภาพสเกตช์ที่ฉีกขาด อันส่งผลให้วีได้ทราบว่าความขัดแย้งที่เกิดขึ้นระหว่างพิมกับพลอยมีสาเหตุหลักมาจากตน จากนั้นผู้ช่วยของผีก็จะทำหน้าที่ประหนึ่งนักสืบจนกระทั่งสืบทราบวัตถุประสงค์ในการมาปรากฏตัวของผีและความเลวร้ายที่ตัวเอกได้ปิดบังไว้ ประการที่เจ็ดคือ ผีเป็นเพศหญิง เพราะเป็นเพศที่มักถูกกระทำ มีอารมณ์ที่หลากหลาย มีความเคียดแค้น รวมถึงมีประเด็นความรักเข้ามาเกี่ยวข้อง และที่สำคัญคือเมื่อสร้างเป็นภาพยนตร์สยองขวัญก็จะทำให้ดูน่ากลัวได้ง่ายกว่าผีเพศชาย ประการที่แปดคือ ผีเป็นผีร้าย ที่จะคอยหลอกหลอนคน แต่ก็เลือกหลอกคนและทำร้ายคนอย่างจำเพาะเจาะจง นั่นเพราะผีต้องการจะตามแก้แค้นตัวเอกหรือกลุ่มคนเลวที่เคยกระทำสิ่งเลวร้ายไว้กับตน ซึ่งหมายความว่าเรื่องผีสางวิญญาณหรือตำนานเล่าขานถึงสิ่งลึกลับที่แสดงพลังอำนาจอันไร้ขีดจำกัด ถูกสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นเครื่องมือในการควบคุมให้ผู้คนอยู่ใน

กฎเกณฑ์ ทั้งยังควบคุมให้สังคมอยู่ในความเรียบร้อย และประการสุดท้ายคือ มีการดำเนินเรื่องราวแบบดราม่าหรือเป็นภาพยนตร์แนวชีวิต อันจะช่วยสะท้อนในเรื่องของกรรมได้เป็นอย่างดี เนื่องจากทำให้ผู้ชมรู้สึกเกรงกลัวในการที่จะกระทำความผิด เช่น การไม่กล้าที่จะทำผิดต่อคนรัก หลังจากที่ได้ชมภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ”

2. ภาพยนตร์สยองขวัญที่ผสมผสานอารมณ์ขันคือ ภาพยนตร์สยองขวัญที่เน้นการเล่าเรื่องแบบตลก ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง, ภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง และ “พี่มาก..พระโขนง” โดยภาพยนตร์ทั้งสามเรื่องนี้เป็นผลงานการกำกับเดี่ยวของบรรจง จึงได้มีการเพิ่มความเป็นตัวตนของบรรจงในแง่อารมณ์ขันลงไปด้วย และสำหรับในด้านการเล่าเรื่องจะไม่มีทั้งคนเลวและผู้ช่วยของผี โดยภาพยนตร์สยองขวัญประเภทนี้ต่างก็มีจุดร่วมในการเล่าเรื่องที่เหมือนกันหลายประการดังต่อไปนี้ ประการที่หนึ่งคือ เน้นอารมณ์ขันจากการกลัวผี (Horror Comedy) ซึ่งหมายความว่ามุกตลกมักจะเกี่ยวข้องกับผีหรือความตาย แล้วยิ่งไปกว่านั้นคือ ฉากผีและสถานการณ์อันเลวร้ายยังเป็นเครื่องมือที่ช่วยทำให้ภาพยนตร์มีความตลกมากยิ่งขึ้น เช่น ฉากรูดซิปเต็นท์หรือฉากที่ตัวละครต้องนอนข้างคนตาย ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง นอกจากนี้ยังรวมไปถึงการที่ตัวละครคนพยายามแสดงตลก โดยการพูดมุกตลกต่างๆ ระหว่างคนกับคน หรือพูดมุกตลกใส่ผีในขณะที่ต้องเผชิญหน้ากับผีที่มีความน่ากลัว แต่ว่าผีจะไม่ได้มาร่วมพูดตลกด้วย เนื่องจากจะทำให้ภาพยนตร์สูญเสียอารมณ์ความน่ากลัวไป ทั้งนี้การผสมผสานอารมณ์ขันเข้ากับโครงเรื่องแบบสยองขวัญ จะทำให้อารมณ์ของผู้ชมมีการสลับไปมาระหว่างอารมณ์ขันกับความกลัวอยู่ตลอด ส่วนกลวิธีที่บรรจงนิยมใช้ในการสร้างอารมณ์ขันคือ การสร้างอารมณ์ขันในจังหวะที่ผู้ชมคาดไม่ถึง ประการที่สองคือ มีการล้อเลียนหรือพาดพิงภาพยนตร์เรื่องต่างๆ โดยเฉพาะภาพยนตร์แนวสยองขวัญ โดยในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง กับ ภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง จะมีอยู่จำนวนมาก แต่สำหรับในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” จะมีจำนวนไม่มากเท่า แต่จะเน้นที่การล้อเลียนตำนานแม่นาคพระโขนงและเรื่องของยุคสมัยแทน ประการที่สามคือ มีการดำเนินเรื่องแบบลวงหรือหักมุมว่าใครกันแน่คือคนที่ตาย โดยเอจะเป็นตัวละครที่ถูกสงสัยว่าเป็นผีบ่อยที่สุด ตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง มาจนกระทั่งถึงภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ทั้งนี้เพราะเอจะเป็นตัวละครที่มีคาแรกเตอร์ไม่ตลกเหมือนตัวละครอื่นๆ กล่าวคือมีบุคลิกที่นิ่งขรึมและดูน่าสงสัย ประการที่สี่คือ มีตัวละครกลุ่มเพื่อนทั้ง 4 คน อันประกอบไปด้วย เอ เต๋อ ชิน และเผือก เป็นตัวละครหลัก ซึ่งทั้งสี่คนจะมีคาแรกเตอร์ลักษณะนิสัยเหมือนเดิม ทั้งที่เรื่องราวในภาพยนตร์แต่ละเรื่องไม่ได้ความเกี่ยวเนื่องกัน ประการที่ห้าคือ มีฉากอันเป็นเอกลักษณ์ ได้แก่ เต๋อทำแว่นตาหล่นในขณะที่ผียืนอยู่ในระยะประชิด เช่น เต๋อทำแว่นตาหล่นที่กลางป่า ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง เต๋อทำแว่นตาหล่นที่ท่าน้ำ ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” และประการสุดท้ายคือ ผีเป็นผีดี ที่ไม่ได้มีวัตถุประสงค์ในการแก้แค้น แต่มาเพื่อทำภารกิจบางอย่าง ได้แก่ ผีเอกลับมาหากลุ่ม

เพื่อน เพื่อพยายามจะบอกความจริงว่า ทุกคนที่เหลือในกลุ่มได้เสียชีวิตจากการจมน้ำแล้ว ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ผีเกดกลับมาที่กองถ่าย เพื่อต้องการจะแสดงภาพยนตร์เรื่องแรกในชีวิตต่อจนกว่าจะเสร็จสมบูรณ์ ในภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง ผีแม่นาคกลับมาเพื่ออยู่ดูแลพี่มากสามีที่เธอรักมาก ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” แล้วถึงแม้ว่าผีแม่นาคจะหลอกหลอนคน แต่ก็ไม่ได้ทำร้ายหรือฆ่าคน

หากจะพิจารณาถึงลักษณะเด่นของภาพยนตร์สยองขวัญโดยรวมที่บรรจงกำกับ จะพบว่าภาพยนตร์สยองขวัญทั้งสองประเภทต่างก็มีจุดร่วมในการเล่าเรื่องที่เหมือนกันหลายประการดังต่อไปนี้ ประการที่หนึ่งคือ สาเหตุและลักษณะการตายมีความสอดคล้องกับการสร้างฉากผี รูปลักษณ์หรือการแก้แค้นของผี ได้แก่ กลุ่มรุ่นพี่ของธรรม์ทั้ง 3 คน เสียชีวิตจากการกระโดดตึกตายเช่นเดียวกับผีเนตร ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ผีพิมมีใบหน้าซีดและมีเส้นเลือดขึ้นตามหน้าจำนวนมากเพราะเสียชีวิตจากการถูกบีบคอ ในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ผีเอมีสภาพบวมอืดและมีน้ำไหลซึมออกมาจากร่างกายเพราะเสียชีวิตจากการจมน้ำ ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ผีเกดไอออกมาเป็นเลือดเพราะเสียชีวิตจากอาการเจ็บป่วย ในภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง รวมถึงฉากที่ชินฝันว่ามีเด็กทารกหลุดออกมาจากหว่างขาของแม่นาคพร้อมกับมีเลือดไหล ซึ่งตรงกับที่แม่นาคเสียชีวิตจากการคลอดบุตร ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ประการที่สองคือ เนื้อหาที่ปรากฏในภาพยนตร์มักเกี่ยวข้องกับความเป็นพื้นบ้านหรือความเป็นขนบธรรมเนียม (tradition) มากกว่าความเป็นสมัยใหม่ (modern) ดังนั้นฉากหรือสถานที่เกิดเรื่องจึงเป็นสถานที่ในยุคเก่า ได้แก่ เฮือนไทย บ้านโคโลเนียล แม่น้ำลำคลอง โดยจะไม่ค่อยพบชีวิตชนชั้นกลางที่มีรูปแบบการใช้ชีวิตอันทันสมัย เช่น ห้างสรรพสินค้า นอกจากนี้พื้นที่ส่วนมากในภาพยนตร์ของบรรจงมักจะอยู่ในชนบทมากกว่าเมืองใหญ่ ได้แก่ สถานที่หรือบ้านของตัวละครที่อยู่ในต่างจังหวัด ในป่า ประการที่สามคือ ฉากมักเกิดภายในสถานที่ (indoor) มากกว่าภายนอกสถานที่ (outdoor) แล้วถ้าหากว่าฉากเกิดภายนอกสถานที่ก็มักจะเป็นเวลากลางคืนมากกว่ากลางวัน ซึ่งวัตถุประสงค์ในการกำหนดให้ฉากเกิดภายในสถานที่ ก็เพื่อให้ตัวละครตกอยู่ในสถานการณ์ที่ถูกปิดล้อม ไปไหนไม่ได้ (trapped situation) เช่น อยู่บนเรือกลางน้ำ อยู่ในห้องน้ำที่ถูกปิดตาย อยู่ในรถที่ถูกล็อกประตู อยู่ในลิฟต์ อันจะส่งผลให้ผู้ชมเกิดความเอาใจช่วยตัวละครตัวนั้น เพราะผู้ชมจะรู้สึกว่าตัวเองเป็นตัวละครตัวนั้น ทั้งนี้สถานการณ์ที่ถูกปิดล้อมถือเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งที่มีความเหมาะสมกับภาพยนตร์แนวสยองขวัญ ประการที่สามคือ เนื่องจากเป็นภาพยนตร์แนวสยองขวัญ ดังนั้นเวลาในภาพยนตร์จึงมักเกิดขึ้นในเวลากลางคืนมากกว่ากลางวัน เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกว่ากำลังถูกความลับดำมืดเข้าครอบงำ นอกจากนี้เวลากลางคืนยังช่วยอธิบายได้ว่าเรื่องราวกำลังเข้าสู่ด้านมืด ทั้งนี้บรรจงจะสามารถใช้เวลาพลบค่ำหรือกลางคืนให้เกิดประโยชน์ได้อย่างสูงสุด ประการที่สี่คือ มีการเปลี่ยนแปลงภาพลักษณ์บางอย่างของภาพยนตร์แนวผีสยองขวัญ ได้แก่ ตัวละครผีปรากฏตัวเพียงน้อยครั้ง แต่การปรากฏตัว

แต่ละครั้งมีระดับความน่ากลัวสูงสุด ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” จากเดิมที่ภาพยนตร์ผีสยองขวัญแบบเก่า ผีจะปรากฏตัวบ่อยครั้ง แต่ปราศจากความน่ากลัว หรือการเปลี่ยนบทบาทของความกลัว จากที่เคยกลัวภาพลักษณ์ของผีที่มีความสยดสยอง มาเป็นการกลัวที่จะสูญสียสิ่งที่เรายึดถือผูกพันหรือเป็นสิ่งที่มีคุณค่าต่อจิตใจ ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ประการที่ห้าคือ ตัวละครมักมีความเป็นมวลชนหรือชนชั้นล่างมากกว่าคนชั้นกลาง โดยไม่มีคนชั้นสูงเลย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะว่าคาแรกเตอร์ของกลุ่มคนที่เป็นชนชั้นล่างจะสามารถยอมรับสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติได้ง่ายกว่า ในขณะที่นันทขว้างได้ตั้งข้อสังเกตว่าตัวละครในภาพยนตร์ของผู้กำกับชยนพ บุญประกอบ, อดิสรณ์ ตรีสิริเกษม และคมกฤษ ตรีวิมล มักจะเป็นชนชั้นกลาง และประการสุดท้ายคือ มักมีการปกปิดความลับไว้ แล้วใช้ flashback ในการเฉลยปมความลับตอนท้ายเรื่อง

หากจะพิจารณาถึงแก่นสาระสำคัญที่เป็นจุดร่วมในภาพยนตร์ของบรรจง พบว่ามีอยู่หลายประการดังต่อไปนี้ ประการที่หนึ่งคือ ไม่ว่าโลกจะพัฒนาไปถึงจุดไหน สังคมไทยจะอยู่ในยุคทันสมัยเพียงใด หรือคนไทยจะมีการศึกษาที่สูงเท่าไรก็ตาม แต่ในท้ายที่สุดแล้วสังคมไทยก็ยังคงยินดีที่จะตกอยู่ภายใต้ความเชื่อที่เป็นแบบไสยศาสตร์ และยอมรับเรื่องดังกล่าวโดยที่ไม่คิดโต้เถียงหรือตั้งคำถามเลย เช่น ความน่ากลัวของการกระทำสิ่งนี้แล้วจะทำให้เกิดสิ่งนั้นตามมา ความเชื่อเรื่องการมีบางสิ่งที่ติดตัวเรามา การผูกโยงเรื่องราวเข้ากับตำนานแม่นาคพระโขนง ซึ่งนำเสนอผ่านตัวละครในภาพยนตร์สยองขวัญของบรรจงทุกเรื่องที่มีความยึดถือผูกพันกับเรื่องเหล่านี้ นั่นหมายความว่าสังคมไทยไม่อาจหลุดพ้นจากเรื่องไสยศาสตร์ความเชื่อได้ ทั้งที่ตัวเรานั้นพยายามจะสร้างจุดยืนว่ามีความเชื่อเป็นแบบวิทยาศาสตร์ อย่างไรก็ตาม นันทขว้างได้ตั้งข้อสังเกตว่า ภาพยนตร์ของบรรจงมักจะมีเนื้อหาที่สะท้อนสังคมยุคเก่า และตัวละครหลายตัวตกอยู่ในความเชื่อทางไสยศาสตร์มากกว่าวิทยาศาสตร์ ทั้งที่บรรจงทำงานทางด้านวิทยาศาสตร์มากกว่าไสยศาสตร์ ประการที่สองคือ การสื่อสารที่พร้อมจะเกิดความผิดพลาดตลอดเวลา กล่าวคือการสื่อสารกันระหว่างตัวละครในภาพยนตร์แทบทุกเรื่องของบรรจง เกิดความคลาดเคลื่อนในตัวสาร เช่น ตัวละครผู้ส่งสารพูดไปแบบหนึ่ง แต่ผู้รับสารกลับเข้าใจหรือตีความไปอีกแบบหนึ่ง นอกจากนี้ยังดูเหมือนว่าบรรจงจะสนใจประเด็นการทึกทักไปเองของผู้คนในสังคมมากเป็นพิเศษ จึงได้วางบทบาทให้กลุ่มเพื่อนทั้ง 4 คน อันประกอบไปด้วย เต๋อ เอ ชิน และเผือก มีคาแรกเตอร์เป็นพวกกระต่ายตื่นตูม ที่มักจะชอบคาดเดา คิดเหมารวมหรือตีความไปเอง และประการสุดท้ายคือ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครเป็นสิ่งที่ไม่มั่นคงจีรัง เช่น คนใกล้ตัวที่เคยไว้ใจแปรเปลี่ยนเป็นคนเลว หรือมิตรภาพที่ถูกทำลายลงไปเมื่อเพื่อนกลายเป็นผี

สำหรับการสร้างอารมณ์ขัน บรรจงนิยมสร้างอารมณ์ขันที่ไม่ใช่เป็นเพียงแค่มุกตลกธรรมดา แต่การสร้างอารมณ์ขันนั้นจะต้องมีพื้นฐานมาจากสถานการณ์ในฉาก หรือมีความสอดคล้องกับประเด็นความคิดหลักของภาพยนตร์ ซึ่งความตลกที่ปรากฏมักจะเป็นไปในลักษณะของตลกกึ่งปัญญาชน (ตลกทางความคิด) กึ่งไร้สาระ ที่มุ่งเน้นความตลกร้าย (Black Comedy) กล่าวคือจะเป็น

การเสียดสีล้อเลียนเรื่องราวรอบตัว แต่จะไม่ได้เป็นมุกตลกคาเฟ่ อย่างเช่นการเล่นคำหรือการพูดผิดพูดถูกแล้วพยายามใส่ลงไปในฉาก เพราะอ้างอิงมาจากความชอบโดยส่วนตัวของบรรจง ที่ชอบความตลกอันสืบเนื่องมาจากสถานการณ์หรือเป็นตลกที่เกี่ยวข้องกับความคิด โดยระดับความตลกในภาพยนตร์ของบรรจงจะขึ้นอยู่กับการเขียนบทของผู้กำกับภาพยนตร์เป็นสำคัญ เพราะบรรจงไม่ได้ใช้นักแสดงตลกมืออาชีพ ประกอบกับบทภาพยนตร์ที่ค่อนข้างจะมีความชัดเจนอยู่แล้ว จึงทำให้ไม่ต้องอาศัยทักษะของนักแสดงที่ชัดเจนมากนัก เช่น พอจะทราบอยู่แล้วว่าฉากนี้เป็นประมาณใดแล้วจึงค่อยให้นักแสดงลองแสดงดูว่าจะออกมาเป็นเช่นไร ซึ่งจะแตกต่างจากภาพยนตร์ตลกบางเรื่อง ที่ไม่มีบทภาพยนตร์ที่ชัดเจน แต่จะอนุญาตให้นักแสดงมืออาชีพแสดงไปเอง ดังนั้นในกรณีนี้จึงต้องการทักษะของนักแสดงตลกเข้ามาช่วยเสริมเพื่อให้ภาพยนตร์เกิดความน่าสนใจ ทั้งนี้สิ่งสำคัญที่ทำให้การสร้างอารมณ์ขันในภาพยนตร์ของบรรจงประสบความสำเร็จ ได้แก่ จังหวะในการวางมุกตลกของบรรจงที่มีความคมคายสูง เนื่องจากบรรจงเป็นคนที่มี sense of humor ในตัวสูง นอกจากนี้เขายังเป็นคนที่มีรสนิยมชื่นชอบอารมณ์ขันแบบประชดประชัน อีกทั้งยังเป็นคนชอบพูดจาแบบเสียดสี โดยในสมัยแรกๆ ที่บรรจงทำภาพยนตร์ผี มักจะมีผู้คนมาสอบถามบรรจงว่าเหตุใดจึงไม่ทำภาพยนตร์ตลก ทั้งที่เขาเป็นคนชอบพูดมุกตลกต่างๆ ซึ่งบรรจงมองว่าในขณะนั้นเขายังไม่มีความเชื่อมั่นมากพอว่าจะสามารถทำได้ อย่างมากจึงคิดสร้างฉากตลกได้เพียงฉากสาวประเภทสองในห้องน้ำ ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” จนกระทั่งเมื่อได้มาทำภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ที่เป็นภาพยนตร์ขนาดสั้นหลายตอนมารวมกัน บรรจงจึงกล้าที่จะเริ่มทดลองทำภาพยนตร์ตลกอย่างเต็มรูปแบบ อันส่งผลให้บรรจงได้ค้นพบว่าเขามีความถนัดในการทำภาพยนตร์ตลก แล้วต่อมาการสร้างอารมณ์ขันก็ได้กลายมาเป็นลายเซ็นประจำตัวที่สำคัญที่สุดอย่างหนึ่งของบรรจง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการผสมผสานอารมณ์ขันเข้ากับโครงเรื่องที่มีความสยองขวัญ โดยอารมณ์ขันถือเป็นเครื่องมือสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์ของบรรจงเกิดความสนุกสนาน ("ปรากฏการณ์ “พี่มากฯ ฟีเวอร์” GTH รวยมาก4 วันฟัน 100 ล้าน! ," 2556)

นอกเหนือจากการสร้างอารมณ์ขันแล้ว บรรจงยังมีลายเซ็นอีกหลายประการที่ปรากฏอยู่ในผลงานภาพยนตร์ ประการที่หนึ่งคือ เทคนิคการเล่าเรื่องแบบหักมุม ซึ่งบรรจงนิยมใช้ในภาพยนตร์แนวสยองขวัญ ทั้งการหักมุมในเชิงโครงเรื่อง เช่น ใครเป็นคนหรือเป็นผี ในภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง หรือแม้แต่การหักมุมทางความรู้สึกระหว่างตัวละคร เช่น การที่พี่มากทราบความจริงอยู่แล้วว่าแม่นาคเป็นผี ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” อย่างไรก็ตาม บรรจงไม่ได้ใช้เทคนิคนี้เฉพาะกับภาพยนตร์แนวสยองขวัญเท่านั้น แต่ยังรวมถึงภาพยนตร์แนวรักอีกด้วย เช่น การที่ก้อยมาหาพระเอกที่ประเทศเกาหลีในตอนท้ายของภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ประการที่สองคือเรื่องราวมักอ้างอิงกับสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติ ซึ่งไม่จำเป็นว่าจะต้องเป็นผีเท่านั้น แต่อาจเป็นพลังงานที่คนเรามองไม่เห็น ซึ่งอยู่รอบตัวเราและมาปรากฏในรูปแบบของบางสิ่ง ดังเช่นที่ภาพถ่ายติดวิญญาณ

ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” อาจไม่ได้มีผีอยู่จริง ประการที่สามคือ การมีบทสนทนาในภาพยนตร์จำนวนมากและการมีวิธีการเขียนบทสนทนาอันมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งมีความแปลกใหม่ ไม่เคยปรากฏมาก่อนในภาพยนตร์ไทยเรื่องใดมาก่อน เช่น ประโยคที่ว่า “มึงไม่เคยดู The Sixth Sense หรือไงวะ” จากในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ซึ่งบรรจงนำมาจากคำพูดที่ใช้ในชีวิตประจำวันของตัวเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาวิจัย “พัฒนาการทางความคิดและการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง ปิสัญธนะ-กูล” นี้ผู้วิจัยต้องการศึกษาประวัติภูมิหลัง แรงบันดาลใจ เอกลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานภาพยนตร์ของบรรจง การเล่าเรื่องและการผสมผสานตระกูลภาพยนตร์ของบรรจง ตลอดจนกระบวนการทำงานของบรรจงในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์ ได้แก่ อิทธิพลที่ส่งผลต่อกระบวนการทำงานและกระบวนการคิดของบรรจง บริบทการทำงานของบรรจง ประเภทการกำกับภาพยนตร์ของบรรจง และขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์ของบรรจง โดยแบ่งการสรุปผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่

1. ภูมิหลัง แรงบันดาลใจ ที่มีส่วนหล่อหลอมให้เกิดเอกลักษณ์ในผลงานภาพยนตร์ของบรรจง
2. การสร้างสรรค์กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ประเภทต่างๆ และการผสมผสานตระกูลภาพยนตร์ประเภทต่างๆ ของบรรจง
3. อิทธิพลที่ส่งผลต่อการเกิดเอกลักษณ์ในกระบวนการทำงานหรือกระบวนการคิดของบรรจงในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์

1 ภูมิหลัง แรงบันดาลใจ ที่มีส่วนหล่อหลอมให้เกิดเอกลักษณ์ในผลงานภาพยนตร์ของบรรจง

1.1 ภูมิหลัง

1.1.1 ภูมิหลังในวัยเยาว์

ครอบครัวถือเป็นส่วนสำคัญที่ปลูกฝังให้บรรจงเกิดความรักในภาพยนตร์ เพราะบิดามารดามักจะพาบรรจงในวัยเด็กไปชมหนังกลางแปลง ทั้งนี้ภาพยนตร์ 2 เรื่อง ที่มีอิทธิพลเป็นอย่างสูงต่อบรรจงหรืออาจเรียกได้ว่าเป็นภาพยนตร์ที่เปลี่ยนชีวิต ได้แก่ “ลูกบ้าเที่ยวล่าสุด” กับ “The Firm” ซึ่งภาพยนตร์เรื่อง “ลูกบ้าเที่ยวล่าสุด” มีเนื้อหาเกี่ยวกับการที่ตัวละครเสียชีวิตไปโดยที่ยังไม่ทันจะได้ทำในสิ่งที่ปรารถนา ส่งผลให้บรรจงรู้สึกว่าภาพยนตร์สามารถทำให้เขาเกิดการขบคิดได้ แล้วยังทำให้เขากล้าที่จะทำตามความฝันอีกด้วย ส่วนภาพยนตร์เรื่อง “The Firm” เป็นภาพยนตร์ที่บรรจงไม่เข้าใจเนื้อเรื่อง แล้วเกิดความรู้สึกต้องการเอาชนะ จึงเริ่มศึกษาหาข้อมูลทางด้านภาพยนตร์อย่างจริงจัง จนกระทั่งเกิดความชื่นชอบในภาพยนตร์เป็นอันมาก (ไกรวุฒิ จุลพงศธร, 2547)

บรรจงเป็นคนที่ไม่กลัวผีและไม่เชื่อว่าผีมีอยู่จริง แต่ก็ไม่ได้ลบหลู่ โดยมองว่าหากผีจะมีจริงก็คงเกิดจากพลังงานในแง่ของวิทยาศาสตร์ ทั้งนี้เพราะบรรจงเติบโตมาในครอบครัวที่ไม่ได้ปลูกฝังให้เชื่อเรื่องผี แต่ปัจจัยที่ทำให้บรรจงสามารถกำกับภาพยนตร์สยองขวัญได้คือ เขาชื่นชอบการชมภาพยนตร์สยองขวัญ นั่นคือเมื่อชมภาพยนตร์สยองขวัญเรื่องที่มีคุณภาพ เขาก็จะรู้สึกสนุกสนานและกลัว นอกจากนี้บรรจงยังเป็นคนที่ให้ความสนใจในเรื่องความร่วมสมัยของภาพยนตร์ผีด้วยว่าภาพยนตร์ผีรูปแบบใดที่กำลังทันสมัยหรือรูปแบบใดที่ล้าสมัยไปแล้ว

1.1.2 ภูมิหลังในวัยเรียน

การเลือกแผนการเรียนศิลป์-คำนวณ ทำให้บรรจงได้พบกับเพื่อนกลุ่มใหม่ ที่ไม่ใช่เด็กเรียนที่ครึ่ำเคร่ง ทว่าเป็นเด็กที่มีพฤติกรรมค่อนข้างไม่สุภาพเรียบร้อย ซึ่งทำให้บรรจงได้รู้จักและมองเห็นโลกในอีกด้านหนึ่ง อันส่งผลให้เขาเปลี่ยนวิธีคิดและการใช้ชีวิตไปอย่างสิ้นเชิง กล่าวคือเขากลายเป็นคนที่มีอารมณ์ขัน เป็นคนที่ผ่อนคลายมากขึ้น มีลักษณะการพูดจาเสียดสีดังเช่นในปัจจุบัน อีกทั้งยังเริ่มซึมซับความกวนเข้ามา โดยสิ่งเหล่านี้ถือเป็นรากฐานสำคัญที่ส่งผลต่อการทำภาพยนตร์ของเขาในเวลาต่อมา ไม่ว่าจะเป็นความเข้าใจในมนุษย์ หรือแม้แต่การถ่ายทอดความกวนและอารมณ์ขันลงไปในภาพยนตร์ผ่านการใช้ตัวละคร

การเลือกเรียนคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สาขาภาพยนตร์ ทำให้บรรจงได้เรียนรู้ เข้าใจถึงเทคนิคหรือภาษาทางภาพยนตร์อย่างถ่องแท้ นอกจากนี้ยังเป็นการเปิดโลกทัศน์ของบรรจงในด้านการชมภาพยนตร์เพิ่มมากขึ้น เพราะได้ศึกษาภาพยนตร์ที่เป็นแนวศิลปะและภาพยนตร์ทดลองด้วย โดยสิ่งที่บรรจงให้ความสนใจมากที่สุดก็คือด้านการเล่าเรื่อง และจากประสบการณ์การทำละครเวทีนิเทศ จุฬาฯ ตลอดทั้งสี่ปี ทำให้บรรจงค้นพบตัวเองว่าไม่ชอบการเป็นนักแสดง แต่ชอบการเป็นผู้กำกับ เพราะว่าถนัดในเรื่องของบทละครและภาพรวม

ภาพยนตร์สั้นเรื่อง “แผลเก่า” เป็นภาพยนตร์สั้นที่บรรจงทำในระหว่างที่ยังเป็นนิสิตจุฬาฯ มีเนื้อหาเกี่ยวกับอดีตคนรักที่เพิ่งจะเลิกรากัน และต่างฝ่ายต่างก็รู้สึกยินดีที่สามารถหลุดพ้นจากอีกฝ่ายมาได้ ทว่าสุดท้ายพวกเขาก็ไม่อาจหนีกันพ้น เพราะว่าพวกเขาเป็นคนที่เหมือนกันมากนั่นเอง โดยบรรจงได้พัฒนาต่อยอดรสชาติของความเป็นตลกโรแมนติกและการมีบทสนทนาจำนวนมากจากภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้จนกลายมาเป็นภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ในเวลาต่อมา

1.1.3 ภูมิหลังในวัยทำงาน

การที่บรรจงได้ทำงานเป็นผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณาของธนญชัย ศรศรีวิชัย ซึ่งเป็นผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณาที่มีความสามารถสูงมากที่บริษัทฟีโนมีนา ทำให้บรรจงมีมาตรฐานของงานในระดับที่สูงมากเมื่อมีโอกาสได้มาสร้างภาพยนตร์เอง นอกจากนี้ยังทำให้บรรจงมีประสบการณ์ในการใช้อุปกรณ์และการออกกองถ่าย อันเป็นองค์ความรู้พื้นฐานที่ผู้กำกับภาพยนตร์จำเป็นต้องมีพร้อมกับได้เรียนรู้ว่าสิ่งใดที่ตนเองเชี่ยวชาญหรือไม่เชี่ยวชาญ ทั้งยังเป็นการช่วยเรียบเรียงวิธีคิดของ

บรรจงให้มีความเป็นระบบระเบียบและมั่นคงแข็งแรง ช่วยฝึกฝนทักษะในการสร้างภาพยนตร์ทั้งที่เป็นส่วนของความคิดและส่วนที่เป็นการปฏิบัติจริง แล้วที่สำคัญคือทำให้บรรจงมีกระบวนการในการบริหารจัดการที่ดีภายใต้เงื่อนไขและข้อจำกัดต่างๆ

ภาพยนตร์สั้นเรื่อง “Colorblind” เป็นภาพยนตร์สั้นที่บรรจงทำในระหว่างที่ยังเป็นผู้ช่วยผู้กำกับภาพยนตร์โฆษณา มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักของคนตาบอดสีที่มองไม่เห็นสีแดง ซึ่งคนที่มองไม่เห็นสีแดงมีนัยยะหมายถึงคนที่มองไม่เห็นคุณค่าของความรักหรือคนที่ปิดกั้นตัวเอง แต่ในท้ายที่สุดพระเอกก็เริ่มที่จะเปิดตัวเอง โดยบรรจงได้ต่อยอดรสชาติความโรแมนติก ความกวน และอารมณ์ขันเสียดสีจากภาพยนตร์สั้นเรื่องนี้มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ”

1.1.4 ลักษณะนิสัย

บรรจงได้มีการถ่ายทอดลักษณะนิสัยส่วนตัวลงไปในภาพยนตร์ ได้แก่ บรรจงมีนิสัยช่างพูด ชอบพูดจาตลกเสียดสี และมีความกวน ทำให้ตัวละครหลายตัวมีคาแรกเตอร์หรือลักษณะนิสัยเช่นเดียวกับบรรจง เช่น ตัวละครเผือกในภาพยนตร์สยองขวัญผสมตลก หรือตัวละครพระเอกในภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ นอกจากนี้บรรจงยังเป็นคนที่มีสัญชาตญาณด้านความตลก (sense of humor) สูง ทำให้มีจังหวะในการวางมุกตลกที่มีความคมคายมาก

1.2 แรงบันดาลใจ

1.2.1 แรงบันดาลใจที่มาจากภาพยนตร์

บรรจงเป็นคนที่มีรสนิยมชื่นชอบภาพยนตร์กระแสหลักและให้ความสำคัญกับโครงสร้างการควบคุมอารมณ์ผู้ชมมากเช่นเดียวกับภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ยังได้วางเพลงแบบภาพยนตร์จากฮอลลีวู้ด เพราะว่าภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ของบรรจงมีลักษณะของความแฟนตาซีพาฝัน หรือดูยิ่งใหญ่เกินกว่าชีวิตจริงของคนปกติทั่วไป

ในการสร้างภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ บรรจงได้รับแรงบันดาลใจจากภาพยนตร์รักโรแมนติก ไม่ว่าจะเป็น “When Harry Met Sally”, “Jerry Maguire”, “Before Sunrise” และ “Notting Hill” เช่น ในแง่ของการดำเนินเรื่องด้วยบทสนทนาจำนวนมาก การแลกเปลี่ยนทัศนคติกันระหว่างผู้ชายกับผู้หญิง การสร้างบทสนทนาให้มีความสมจริง เรียบง่ายแต่เป็นที่จดจำของผู้ชม รวมไปถึงการสร้างภาพยนตร์ให้มีความเป็น “น้ำเน่า” ทว่ามีรสนิยมที่ดี

ในการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญ บรรจงมักจะใช้วิธีการวิเคราะห์ศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่องและเทคนิคการหักมุมจากภาพยนตร์สยองขวัญเรื่องต่างๆ จำนวนมาก นอกจากนี้หากบรรจงรู้สึกชอบภาพยนตร์สยองขวัญคุณภาพดีเรื่องใด เขาก็จะต้องการจะสร้างภาพยนตร์สยองขวัญของตัวเองให้เป็นเช่นนั้น แต่ไม่ได้ถึงกับยึดถือเป็นต้นแบบ ทั้งนี้บรรจงจะชอบภาพยนตร์ผีในลักษณะที่มีความเป็นรูปธรรม รวมถึงทำให้เชื่อในตัวละครและเรื่องราวได้ ไม่ใช่ตัวละครเจอผีตลอดเวลา

นับตั้งแต่เปิดเรื่อง ส่วนการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญที่ผสมผสานความตลก บรรจงได้รับแรงบันดาลใจมาจากภาพยนตร์เรื่อง “Shaun of the Dead” ในแง่ของการนำตระกูลภาพยนตร์สยองขวัญมาล้อเลียน แต่ได้มีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้ตรงกับรสนิยมความชอบของผู้ชมคนไทยมากขึ้น ทั้งยังส่งผลให้ภาพยนตร์ตลกของบรรจงไม่มุ่งเน้นความเป็นตลกคาเฟ่ แต่มักจะมีลักษณะเป็นตลกปัญญาชนดังเช่นที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้

1.2.2 แรงบันดาลใจที่ไม่ได้มาจากภาพยนตร์

ในการสร้างภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ บรรจงได้รับแรงบันดาลใจมาจากหนังสือบันทึกการเดินทางและประสบการณ์ส่วนตัวที่ได้พบเห็นในระหว่างที่มีการท่องเที่ยว ทั้งในด้านของประเด็นความคิดหลักและการคิดสร้างฉาก สถานการณ์ต่างๆ ส่วนในการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญ บรรจงได้นำตำนาน เรื่องเล่า วัฒนธรรม ความเชื่อ ภาพถ่าย ข่าวจากสื่อต่างๆ ประสบการณ์ของผู้อื่นเกี่ยวกับเรื่องผี และคำพูดที่ใช้ในชีวิตประจำวัน มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างประเด็นหลักทางความคิด โครงเรื่อง ฉาก สถานการณ์ต่างๆ จุดหักมุม บทสนทนาของตัวละคร รวมทั้งบรรยากาศของเรื่อง

บุคคลที่เป็นแรงบันดาลใจของบรรจง เช่น สตีฟ จอบส์ กล่าวคือสตีฟ จอบส์ มีแนวคิดหนึ่งที่ว่า “ความคิดที่ประสบความสำเร็จมากจะต้องเกิดจากความเสี่ยงที่มาก” ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดบรรจงที่ยึดถือมาตลอด โดยจะเห็นได้จากการที่งานสร้างสรรค์ในภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” จะไม่ได้เป็นไปตามขนบเดิม แต่มีความกล้าที่จะตีความในรูปแบบใหม่ให้แตกต่างจากภาพยนตร์เรื่องแม่นาคในเวอร์ชันที่ผ่านมาอย่างสิ้นเชิง และสำหรับเอ็ม ไนท์ ชยามาลาน ผู้กำกับภาพยนตร์สยองขวัญ บรรจงมองว่าผลงานภาพยนตร์ในยุคแรกๆ ของเขามีเสน่ห์ เพราะว่ามีทั้งการเล่าเรื่องที่ดีและเทคนิคทางภาพยนตร์ที่ดี จึงได้ยึดถือเป็นแนวทางและแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์สยองขวัญ

2 การสร้างสรรค์กลวิธีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ประเภทต่างๆ และการผสมผสานตระกูลภาพยนตร์ประเภทต่างๆ ของบรรจง

ภาพยนตร์ของบรรจงมักมีรูปแบบการเล่าเรื่องที่เข้าใจง่าย ได้แก่ การเล่าเรื่องแบบเรียงเหตุการณ์ตามลำดับเวลา หรือหากมีความซับซ้อนมากกว่านั้นก็จะเป็นการใช้เทคนิค flashback เพื่อนำมาใช้เปิดเรื่องภาพยนตร์ โดยบรรจงจะมีจุดเด่นในด้านเทคนิคทางการเล่าเรื่องคือ ภาพยนตร์ทุกเรื่องของบรรจงจะต้องมีการหักมุมเสมอ แม้ว่าจะเป็นภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ก็ตาม เช่น การที่ก้อยกลับมาหาพระเอกในตอนท้ายของภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ”

ทั้งนี้ภาพยนตร์ของบรรจงสามารถจำแนกออกเป็น 2 ตระกูลใหญ่ คือ ภาพยนตร์สยองขวัญและภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้

2.1 ภาพยนตร์สยองขวัญของบรรจงมักมีลักษณะของการผสมสูตรข้ามตระกูลภาพยนตร์ โดยสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทย่อย ได้แก่

2.1.1 ภาพยนตร์ผีผสมภาพยนตร์อาชญากรรม คือภาพยนตร์สยองขวัญที่เน้นความน่ากลัวและเครียดกดดัน ประกอบไปด้วยภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กับ “แฝด” โดยผีจะเป็นผู้หญิงที่ถูกข่มขืนหรือถูกฆาตกรรม และไม่ได้รับความเป็นธรรม เมื่อตายไปจึงกลับมาเป็นผีเพื่อแก้แค้นคนชั่ว เท่ากับเป็นการหวนสู่อำนาจของผีในการแก้ไขปัญหาสังคม โดยเฉพาะปัญหาที่เกี่ยวกับผู้หญิง ดังนั้นผีที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีกลุ่มนี้จึงเป็นผีร้าย และเนื่องจากภาพยนตร์ผีกลุ่มนี้มีโครงเรื่องแบบสืบสวนสอบสวน ที่ต้องการความสมจริงและจริงจัง ดังนั้นจึงไม่มีการสอดแทรกอารมณ์ขัน เพราะว่าจะทำให้ความน่าเชื่อถือในมุมมองของผู้ชมถูกลดทอนลงไป ซึ่งการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผีกลุ่มนี้มีลักษณะที่สำคัญคือ เป็นการนำเสนอเรื่องราวผ่านกรอบความคิดหรือการรับรู้ของตัวละครผู้เล่าเรื่องเพียงคนเดียว ดังนั้นสิ่งที่ผู้ชมรับรู้จึงอาจไม่ใช่ความจริงเสมอไป และยิ่งไปกว่านั้น มุมมองดังกล่าวยังเป็นมุมมองการเล่าเรื่องของพระเอกหรือนางเอก ได้แก่ ธรรม์ในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” หรือพิมตัวปลอม (พลอย) ในภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” ทำให้ผู้ชมไม่ทันระวังว่าจะถูกหลอกได้

2.1.2 ภาพยนตร์ผีผสมภาพยนตร์ตลก คือภาพยนตร์สยองขวัญที่มุ่งเน้นความตลก ประกอบไปด้วยภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง, ภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง และ “พี่มาก..พระโขนง” สำหรับภาพยนตร์ผีกลุ่มนี้จะไม่มีตัวละครที่เป็นคนเลวเหมือนกับภาพยนตร์ผีผสมภาพยนตร์อาชญากรรม ดังนั้นผีที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีกลุ่มนี้จึงเป็นผีดี ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อกลับมาทำภารกิจบางประการ ไม่ได้ต้องการทำร้ายหรือฆ่าคน ส่วนอารมณ์ขันที่ปรากฏมักเป็นอารมณ์ขันที่เกิดจากการกลัวผี (Horror Comedy) ซึ่งหมายความว่ามุกตลกมักจะเกี่ยวข้องกับผีหรือความตาย แล้วยิ่งไปกว่านั้นคือ ฉากผีและสถานการณ์อันเลวร้ายยังเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้ภาพยนตร์มีความตลกมากยิ่งขึ้น เช่น ฉากรูดซิปเต๊นท์หรือฉากที่ตัวละครต้องนอนข้างคนตาย ในภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง นอกจากนี้อารมณ์ขันยังเกิดจากการที่บรรจงนำตระกูลภาพยนตร์สยองขวัญมาล้อเลียน และเนื่องจากภาพยนตร์ผีกลุ่มนี้เป็นการผสมผสานระหว่างอารมณ์ขันเข้ากับโครงเรื่องแบบสยองขวัญ จึงทำให้อารมณ์ของผู้ชมมีการสลับไปมาระหว่างอารมณ์ขันกับความกลัวอยู่ตลอด โดยกลวิธีที่บรรจงนิยมใช้ในการสร้างอารมณ์ขัน ได้แก่ การสร้างอารมณ์ขันในจังหวะที่ผู้ชมคาดไม่ถึง ซึ่งการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ผีกลุ่มนี้มีลักษณะที่สำคัญคือ เป็นการนำเสนอเรื่องราวผ่านตัวละครหลักทั้ง 4 คน อันประกอบไปด้วย เอ เต๋อ ชิน และเผือก โดยที่ตัวละครทั้ง 4 คนจะมีคาแรกเตอร์ลักษณะนิสัยเหมือนเดิม เพียงแต่เรื่องราวในภาพยนตร์แต่ละเรื่องไม่ได้ความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกัน ทั้งนี้บรรจงจะนิยมใช้ตัวละครทั้ง 4 คน เพื่อให้มี “ความเป็นยกโขยง” วิ่งหนีผี และผจญชะตากรรมร่วมกัน อันจะส่งผลให้ภาพยนตร์มีความสนุกสนานมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าโดยภาพรวมภาพยนตร์สยองขวัญทั้งสองประเภทจะมีลักษณะที่ค่อนข้างแตกต่างกัน ทว่าเมื่อพิจารณาถึงในรายละเอียด จะพบว่าภาพยนตร์สยองขวัญทั้งสองประเภทมีจุดร่วมในการเล่าเรื่องที่เหมือนกันบางประการ ได้แก่ ประการที่หนึ่งคือการหักมุม โดยในภาพยนตร์ผีผสมภาพยนตร์อาชญากรรมมักเป็นการซ่อนความลับในอดีตของตัวละครเอก ขณะที่ภาพยนตร์ผีผสมภาพยนตร์ตลกมักเป็นการดำเนินเรื่องแบบลวงว่า แท้จริงแล้วใครคือคนที่เป็นผี แล้วมักใช้การ flashback ในการเฉลยปมความลับตอนท้ายเรื่อง ประการที่สองคือเนื้อหาในภาพยนตร์มักเกี่ยวข้องกับความเป็นพื้นบ้านหรือความเป็นขนบธรรมเนียม (tradition) มากกว่าความเป็นสมัยใหม่ (modern) ประการที่สามคือฉากมักเกิดภายในสถานที่ (indoor) มากกว่าภายนอกสถานที่ (outdoor) เพื่อให้ตัวละครตกอยู่ในสถานการณ์ที่ถูกปิดล้อม ไปไหนไม่ได้ (trapped situation) อันจะส่งผลให้ผู้ชมเกิดความเอาใจช่วยตัวละคร ประการที่สี่คือการเปลี่ยนแปลงภาพลักษณ์ของภาพยนตร์แนวผีสยองขวัญ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ที่ผีปรากฏตัวน้อยครั้งแต่มีระดับความน่ากลัวสูงสุด ซึ่งแตกต่างภาพยนตร์ผีแบบเก่าในสมัยนั้นที่ผีจะปรากฏตัวบ่อยครั้งแต่ปราศจากน่ากลัว ภาพยนตร์เรื่อง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง ที่เป็นภาพยนตร์ผีแต่สุดท้ายไม่มีผีจริงๆ มาปรากฏตัวให้เห็น หรือภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ที่เป็นการเปลี่ยนบทบาทของความกลัวจากการกลัวผีที่มีรูปลักษณ์น่าสยดสยอง มาเป็นการกลัวที่จะต้องเผชิญหน้ากับความจริงที่ว่าคนรักได้ตายไปแล้ว ประการที่ห้าคือตัวละครในภาพยนตร์ของบรรจงมักมีความเป็นมวลชนหรือชนชั้นล่างมากกว่าคนชั้นกลาง โดยไม่มีคนชั้นสูงเลย ทั้งนี้อาจเป็นเพราะคาแรกเตอร์ของกลุ่มคนที่เป็นชนชั้นล่างจะสามารถยอมรับสิ่งที่อยู่เหนือธรรมชาติได้ง่ายกว่า

2.2 ภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้ ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” สำหรับภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของบรรจงจะมีลักษณะของความแฟนตาซีพาฝัน หรือดูยิ่งใหญ่เกินกว่าชีวิตจริงของคนปกติทั่วไป (larger than life) ส่วนในด้านการสร้างอารมณ์ขัน บรรจงนิยมสร้างอารมณ์ขันโดยการอ้างอิงมาจากสถานการณ์ในฉากหรือประเด็นความคิดหลักในภาพยนตร์ ซึ่งความตลกที่ปรากฏมักจะเป็นไปในลักษณะของตลกปัญญาชน (ตลกทางความคิด) ที่มุ่งเน้นความตลกร้าย (Black Comedy) กล่าวคือจะเป็นการเสียดสีล้อเลียนเรื่องราวรอบตัว แต่จะไม่ใช่ตลกคาเฟ่ประเภทพูดผิดพูดถูกหรือเล่นคำกันแล้วใส่ลงไปในฉาก เพราะบรรจงมีรสนิยมไม่ชอบตลกคาเฟ่

3 อิทธิพลที่ส่งผลต่อการเกิดเอกลักษณ์ในกระบวนการทำงานหรือกระบวนการคิดของบรรจง ในฐานะผู้กำกับภาพยนตร์

3.1 อิทธิพลจากบุคคล

บุคคลที่มีอิทธิพลต่อความคิดหรือเป็นแบบอย่างในด้านการทำงานของบรรจงมีอยู่ 2 คน ได้แก่ ธนญชัย ศรศรีวิชัย กับ จิระ มะลิกุล โดยบรรจงเปรียบเปรยว่าธนญชัยคือครูของเขาอย่างแท้จริง ส่วนจิระเป็นผู้ที่มีศักยภาพในการทำงานสูงและสามารถมองงานได้อย่างเฉียบขาดมาก

3.2 อิทธิพลจากองค์กร

3.2.1 อิทธิพลจากบริษัทฟีโนมีนา

บริษัทฟีโนมีนาส่งอิทธิพลโดยตรงต่อบรรจงในภาพยนตร์ “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” เพราะบริษัทฟีโนมีนาเป็นผู้ควบคุมทุกสิ่งในการผลิตภาพยนตร์เรื่องนี้ รวมถึงภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” เป็นภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการร่วมกันผลิตระหว่างบริษัทฟีโนมีนา บริษัทจีทีเอช และบริษัทเดคดิเคท นอกจากนี้บริษัทฟีโนมีนายังส่งอิทธิพลโดยอ้อมต่อบรรจง เพราะแม้ว่าบรรจงจะสร้างภาพยนตร์ภายใต้บริษัทฟีโนมีนาเพียงแค่ 2 เรื่อง ได้แก่ “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กับ “แฝด” ทว่าการที่บรรจงเคยมีประสบการณ์การทำงานที่บริษัทฟีโนมีนามาก่อน ก็ทำให้บรรจงมีมาตรฐานในการทำงานที่สูงแล้วที่สำคัญคือ ทำให้บรรจงได้เรียนรู้ทักษะในด้านต่างๆ อันเป็นประโยชน์จำนวนมาก ซึ่งบรรจงสามารถนำทักษะเหล่านั้นไปประยุกต์ใช้กับการสร้างภาพยนตร์ในเรื่องต่อๆ มาได้ ไม่ว่าจะเป็นการสร้างประเด็นหลักทางความคิดที่มีความเป็นสากลและเป็นเอกลักษณ์ การทำความเข้าใจมนุษย์เพื่อให้ภาพยนตร์มีความสมจริง การฝึกบริหารเวลาเพื่อให้งานมีคุณภาพสูงสุดภายใต้เวลาอันจำกัด การคัดเลือกนักแสดงที่สามารถด้นสดไปตามสถานการณ์ได้ การเข้าใจรสนิยมความชอบของคนไทย การกล้าที่จะเปลี่ยนแปลงเพื่อสิ่งที่ดีกว่า การใช้เทคนิคให้นักแสดงด้นฉากต่างๆ (improvise) ไปตามความคิดของตัวเอง รวมไปถึงการรักษาคุณภาพของงาน

3.2.2 อิทธิพลจากบริษัทจีทีเอช

การทำงานของบรรจงมีความสอดคล้องกับนโยบายในการผลิตภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชทั้ง 3 ประการเป็นอย่างยิ่ง ได้แก่ มีความแปลกใหม่ มีประเด็นความคิดที่ดี และมีคุณภาพดี กล่าวคือ ในแง่ของความแปลกใหม่ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” เป็นการเล่าเรื่องผ่านมุมมองของพี่มากหรือมุมมองของฝ่ายชาย แทนที่จะเป็นมุมมองของแม่นาคหรือมุมมองของฝ่ายหญิง ซึ่งไม่เคยมีภาพยนตร์เรื่องแม่นาคในเวอร์ชันใดเคยทำมาก่อน ในแง่ของการมีประเด็นความคิดที่ดี เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง มีจุดเริ่มต้นมาจากคำพูดของบรรจงเองที่ว่า “ถ้าตายไป จะกลับมาหลอกคนนอนตรงกลางก่อนเลย” ซึ่งบรรจงรู้สึกว่าประเด็นดังกล่าวนอกจากจะนำไปสร้างเป็นสถานการณ์ที่มีความน่ากลัวได้แล้ว ยังเป็นเงื่อนไขของภาพยนตร์ที่มีความแปลกและน่าสนใจเป็นอย่างมาก อันสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดเป็นภาพยนตร์ที่มีอารมณ์ขันแบบร้ายๆ ได้ ส่วนในแง่ของคุณภาพการผลิตที่ดี เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “แฝด” มีการสร้างคฤหาสน์สไตล์โคโลเนียลขึ้นมาใหม่ทั้งหลังด้วยความประณีตและใช้งบประมาณในการลงทุนสร้างมูลค่าหลายล้านบาท นอกจากนี้ในฉากไฟไหม้ก็ยังเป็นการเผาคฤหาสน์จริงทั้งหมด โดยไม่มีการใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิคแม้แต่ฉากเดียว เพื่อให้

ได้ภาพที่สวยงามและสมจริง หรือการลงทุนสร้างเรือนไทยขึ้นมาใหม่สำหรับใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” โดยเฉพาะ เนื่องจากต้องการให้เรือนไทยมีลักษณะตรงตามความต้องการของผู้กำกับภาพยนตร์มากที่สุด

นอกเหนือจากนโยบายในการผลิตภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชแล้ว ปัจจัยทางด้านงบประมาณ การวางแผนการตลาดในต่างประเทศ อุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย ผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย และระบบสตูดิโอของบริษัทจีทีเอช โดยเฉพาะการทำงานภายใต้ระบบบอร์ดบริหาร 8 คน และระบบผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ต่างก็ล้วนมีอิทธิพลต่อกระบวนการทางความคิดและกระบวนการทำงานของบรรจง กล่าวคือช่วยให้ภาพยนตร์ของบรรจงพัฒนาไปในทิศทางที่ดีขึ้น แต่ในขณะเดียวกันก็เท่ากับเป็นการลดทอนความเป็นประพันธกรของบรรจงลงไปด้วย เช่น ตอนแรกบรรจงกำหนดตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ไว้ว่า คณะละครเวที “Jump” จากประเทศเกาหลีมาเปิดแสดงในประเทศไทย แล้วพระเอกกับนางเอกก็บังเอิญได้ขึ้นไปพบกันข้างบนเวที ซึ่งตอนจบนี้ไม่ผ่านการอนุมัติจากคณะผู้บริหารของบริษัทจีทีเอช เพราะเห็นว่าตอนจบไปมีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่อง “รถไฟฟ้ามาหานะเธอ” ที่เป็นการจบแบบสุขนาฏกรรม สุดท้ายภาพยนตร์เรื่องนี้จึงจบลงด้วยรายการ “Club Friday” ที่มีความเป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดี้เรื่องอื่นๆ ของบริษัทจีทีเอช หรืออย่างในตอนแรกบรรจงตั้งใจจะสร้างให้ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” มีแต่ความตลกเพียงอย่างเดียว ทว่าผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์เป็นผู้ที่สนับสนุนให้บรรจงพัฒนาบทภาพยนตร์เรื่องนี้ไปในแนวทางดราม่าด้วย จนกลายเป็นว่าพี่มากทราบความจริงอยู่แล้วว่าแม่นาคเป็นผี แต่ยังยินดีที่จะอยู่ด้วย สุดท้ายภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเป็นการเล่าเรื่องผ่านมุมมองของฝ่ายชายอย่างพี่มากโดยแท้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อภิปรายผลการวิจัย

1 ความเป็นประพันธกรของบรรจง

บรรจงเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ยุคใหม่ที่มีความเป็นประพันธกรทั้งในแง่เนื้อหาสาระ แก่นเรื่องหรือประเด็นสำคัญของภาพยนตร์ เช่น การมีประเด็นความคิดหลักของภาพยนตร์ที่มีความแข็งแรงและแปลกใหม่เป็นเอกลักษณ์อย่างมาก เนื้อหาที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีมักเกี่ยวข้องกับความเป็นพื้นบ้านหรือความเป็นขนบธรรมเนียม (tradition) มากกว่าความเป็นสมัยใหม่ (modern) ตัวละครหลายตัวตกอยู่ในความเชื่อทางไสยศาสตร์มากกว่าวิทยาศาสตร์ การสื่อสารกันระหว่างตัวละครที่พร้อมจะเกิดความผิดพลาดตลอดเวลา การดำเนินเรื่องแบบลวงหรือหักมุมว่าแท้จริงแล้วใครเป็นคนที่ตายไปแล้ว โดยเอจะเป็นตัวละครที่ถูกสงสัยว่าเป็นผีบ่อยที่สุด รวมทั้งความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครเป็นสิ่งที่ไม่มั่นคงจีรัง ได้แก่ คนใกล้ตัวที่เคยไว้ใจแปรเปลี่ยนเป็นคนเลว หรือมิตรภาพที่ถูกทำลายลง

ไปเมื่อเพื่อนกลายเป็นผี และในแง่เทคนิคหรือสไตล์ของภาพยนตร์ ได้แก่ การมีตัวละครกลุ่มเพื่อน 4 คน อันประกอบไปด้วย เอ ชิน เผือก และเต๋อ ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ผีผสมตลกทุกเรื่องของบรรจง ทั้งยังมาเป็นตัวละครรับเชิญในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” อีกด้วย มุกตลกมักเป็นตลกปัญญาชน หรือตลกทางความคิด ที่มุ่งเน้นความตลกร้าย (Black Comedy) ในลักษณะของการเสียดสีล้อเลียน บทสนทนาของตัวละครที่มีจำนวนมากและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในภาพยนตร์ไทยเรื่องใดมาก่อน ตัวอย่างเช่น ประโยคที่ว่า “มึงไม่เคยดู The Sixth Sense หรือไงวะ” การนิยมใช้เทคนิคการเล่าเรื่องแบบหักมุมในตอนท้ายของเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นหักมุมในเชิงโครงเรื่อง หรือการหักมุมทางความรู้สึกระหว่างตัวละคร การตัดต่อที่มีความกระชับฉับไว ซึ่งมีความถี่มากกว่าภาพยนตร์ทั่วไปประมาณ 500 ครั้ง รวมไปถึงการที่ภาพยนตร์ของบรรจงมักเป็นการผสมสูตรตระกูลภาพยนตร์หลากหลายประเภทมาไว้รวมกัน โดยสำหรับในปัจจุบันการที่ผู้กำกับภาพยนตร์สามารถรักษาความเป็นประพันธกรไว้ได้นับได้ว่าเป็นสิ่งที่ดี โดยเฉพาะในวงการภาพยนตร์นานาชาติต่างๆ เนื่องจากว่าชื่อเสียงและความน่าเชื่อถือของผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนมักจะถูกนำมาใช้เพื่อเป็นจุดขายของภาพยนตร์ ซึ่งผู้กำกับภาพยนตร์ชาวไทยที่มีความเป็นประพันธกรสูงก็เช่น ม.จ.ชาตรีเฉลิมยุคล หรือ ม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล

ทว่าเมื่อมองย้อนไปถึงกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ในยุคเก่าที่มีความเป็นประพันธกรดังเช่น นิโคลัส เรย์ จะพบว่าผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้ไม่ได้มีอำนาจสิทธิ์ขาดในการสร้างสรรค์ผลงาน เพราะต้องตกอยู่ภายใต้รูปแบบการผลิตเชิงอุตสาหกรรมของฮอลลีวู้ด นั่นหมายความว่าผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้แทบไม่มีโอกาสที่จะเลือกรับหรือปฏิเสธบทภาพยนตร์จากผู้บริหาร และทำได้เพียงแค่กำกับตามคำสั่งเท่านั้น จนเมื่อการถ่ายทำเสร็จสิ้นก็เท่ากับหมดหน้าที่ ส่วนม้วนฟิล์มจะถูกส่งต่อเข้าห้องตัดต่อโดยที่พวกเขาไม่มีสิทธิ์จะมากำหนดหรือแสดงความคิดเห็นต่อภาพยนตร์ในขั้นตอนสุดท้ายนี้ ดังนั้นคุณลักษณะของความเป็นประพันธกร ที่ปรากฏในงานของผู้กำกับภาพยนตร์กลุ่มนี้จึงเป็นผลจากการลักลอบสอดแทรกตัวตนของตนเองไว้ในตัวงานอย่างแยบคาย โดยช่องทางที่พวกเขาจะสามารถถ่ายทอดความคิดของตนเองลงไปได้ก็มีทั้งในขั้นตอนการสร้างบุคลิกตัวละคร การออกแบบหรือกำหนดท่วงทีลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดง รวมไปถึงตำแหน่งขององค์ประกอบทั้งหลายในแต่ละกรอบภาพซึ่งต่อมาถูกรวบสรุปเป็นรหัสทางภาพยนตร์ที่รู้จักกันว่า mise-en-scene ยิ่งไปกว่านั้นหากผู้กำกับภาพยนตร์คนนั้นเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความเป็นประพันธกรสูงมาก ก็จะมีกลวิธีในการแทรกสารส่วนตัวและความเป็นตัวตนลงไปในภาพยนตร์ได้อย่างมาก โดยที่ต่อให้ผู้บริหารจะมีความเชี่ยวชาญเพียงไรก็ไม่อาจทราบได้ (จุฬาพีเดีย. [อินเทอร์เน็ต], 2556)

ความเป็นประพันธกรของบรรจงนั้นเริ่มปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนมากขึ้นเรื่อยๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภายหลังจากที่บรรจงได้กำกับเดี่ยวแล้ว นั่นคือนับตั้งแต่ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง “5 แพร่ง” ตอนคนกอง “กวน มึน โฮ” ไปจนกระทั่งถึง“พี่มาก..พระโขนง” เพราะก่อนหน้านั้น

บรรจงกำกับภาพยนตร์ร่วมกับภาคภูมิจำนวนทั้งหมด 2 เรื่อง ได้แก่ ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” และ “แฝด” ซึ่งการกำกับร่วมจะต้องมีเรื่องของรสนิยมเข้ามาเกี่ยวข้องและจำเป็นต้องมีเป้าหมายร่วมกัน โดยการเป็นภาพยนตร์ผีสยองขวัญก็ต้องทำให้ผู้ชมรู้สึกกลัว ไม่ใช่เพื่อต้องการแสดงตัวตนหรืออัตลักษณ์ส่วนบุคคล ดังนั้นผลงานภาพยนตร์ที่เป็นการกำกับร่วมทั้ง 2 เรื่อง จึงไม่สามารถที่จะแสดงถึงความเป็นประพันธกรของบรรจงได้อย่างเต็มที่ โดยเฉพาะในด้านการสร้างอารมณ์ขัน ดังจะเห็นได้ว่าในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” มีฉากที่เป็นตลกอยู่เพียงแค่ฉากเดียวคือฉากสาวประเภทสองในห้องน้ำ จึงอาจกล่าวได้ว่าประเภทของการกำกับมีผลต่อการแสดงความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของบรรจง

2 การทำงานของบรรจงภายใต้บริษัทจีทีเอช

การที่บรรจงทำงานภายใต้นโยบายของบริษัทจีทีเอชซึ่งเป็นระบบสตูดิโอ มีทั้งข้อดีและข้อเสียดังต่อไปนี้ ข้อดี ได้แก่ การมีเงินลงทุนให้ การมีคณะผู้บริหารช่วยกันพิจารณาโครงการ ทำให้บรรจงได้รับคำชี้แนะต่างๆ และมุมมองความคิดเห็นที่หลากหลายจนเกิดความรอบคอบ ทั้งยังเป็นการรับประกันได้ในขั้นต้นว่า โครงการภาพยนตร์ที่ได้รับการอนุมัติสร้างมีแนวโน้มที่จะประสบความสำเร็จ การมีผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ช่วยทำหน้าที่ในการบริหารจัดการเรื่องเงินแทน ทำให้บรรจงมีสมาธิจดจ่อกับตัวเนื้องานภาพยนตร์ได้มากขึ้น การมีทีมงานฝ่ายต่างๆ คอยสนันสนุน ช่วยเหลือ รวมไปถึงในด้านของการทำการตลาดและการจุดกระแสสังคม เช่น กรณีภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” ซึ่งเป็นการนำกระแส “การท่องเที่ยวเกาหลี” ที่มีอยู่แล้วในสังคมไทย มาเป็นแรงผลักดันเพื่อให้ภาพยนตร์เป็นที่นิยมมากขึ้นกว่าเดิม และที่สำคัญคือบริษัทจีทีเอชให้ความพิถีพิถันกับเรื่องของบทภาพยนตร์เป็นอย่างมาก เช่น ภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชมักจะเขียนบทกันเป็นกลุ่มโดยผู้กำกับภาพยนตร์และทีมผู้เขียนบทภาพยนตร์เพื่อจะได้ช่วยกันระดมความคิด และการเขียนบทภาพยนตร์สามารถใช้ระยะเวลาได้อย่างเต็มที่ ประมาณหนึ่งปีขึ้นไป โดยที่จะไม่ถูกเร่งรัดเหมือนกับบริษัทอื่นๆ ประกอบกับการกล้าลงทุนในปริมาณเงินที่สูงและการถ่ายทำภาพยนตร์อย่างประณีตจนได้มาตรฐาน ล้วนเป็นปัจจัยจากบริษัทจีทีเอชที่เกื้อหนุนให้ภาพยนตร์ของบรรจงประสบความสำเร็จได้ง่ายมากขึ้น

ส่วนข้อเสีย ได้แก่ การที่คณะผู้บริหารและผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์เป็นคนเดิม มีรสนิยมความชอบแบบเดิม ก็จะส่งผลให้ภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชมีคาแรกเตอร์แบบหนึ่งที่มีความใกล้เคียงคล้ายคลึงกัน หรือเกิดแบบแผนความซ้ำบางประการปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ ยิ่งไปกว่านั้น ในฐานะที่บริษัทจีทีเอชเป็นสตูดิโอที่มีความเข้มแข็ง ประกอบกับการสร้างภาพยนตร์ที่ต้องขึ้นตรงกับระบบผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ จึงทำให้ภาพยนตร์ที่เป็นแนวเดียวกันของบริษัทจีทีเอชโดยเฉพาะภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ มีลักษณะร่วมกันในแต่ละเรื่องค่อนข้างมาก เนื่องจากทั้งผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ผู้บริหาร และทีมครีเอทีฟต่างก็เข้ามามีบทบาทในการควบคุมงานโปรดักชันได้ ส่วนทีมงานที่ถูกคัดเลือกมานั้นก็เป็นไปอย่างตั้งใจ เพราะถูกกำหนดไว้แล้วว่าผลลัพธ์ของงานจะ

ออกมาเป็นเช่นไร ดังนั้นต่อให้สร้างภาพยนตร์เรื่องใหม่ โดยผู้กำกับภาพยนตร์หรือผู้เขียนบทภาพยนตร์ที่ถูกเปลี่ยนไปเรื่อยๆ แต่ผู้ชมก็ยังจะสามารถรู้สึกได้ถึงความเป็นแบบแผนของภาพยนตร์จีทีเอช ด้วยเหตุนี้เองที่ทำให้ความเป็นประพันธกรในภาพยนตร์ของบรรจงถูกลดทอนลงไป เพราะแม้ว่าบรรจงจะยังคงรักษาตัวตนหรืออัตลักษณ์บางประการในผลงานภาพยนตร์เอาไว้ได้ ทว่าบรรจงก็ไม่ได้เป็นเจ้าของเรื่องทั้งหมด อาทิเช่น บรรจงต้องแก้ไขตอนจบของภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” เพราะทางผู้บริหารมีความเห็นว่าตอนจบของภาพยนตร์เรื่องนี้มีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่อง “รถไฟฟ้า..มาหานะเธอ” ที่เป็นการจบแบบสุขนาฏกรรม หรือการที่บรรจงต้องเพิ่มฉากที่ชาวบ้านมารวมตัวกันประท้วงในตอนจบภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” เข้ามาในภายหลัง ตามความเห็นของผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์ ที่มองว่าถึงอย่างไรชาวบ้านก็ไม่น่าจะยอมรับเรื่องที่คนอยู่ร่วมกับผีได้

3 ภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของบรรจง

สำหรับในประเทศไทยดูเหมือนว่าบริษัทจีทีเอชจะเป็นบริษัทที่ชำนาญการผลิตภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้มากที่สุด ทั้งนี้เมื่อพิจารณาถึงจำนวนของภาพยนตร์จีทีเอชทั้งหมด จะพบได้ว่าประมาณครึ่งหนึ่งของภาพยนตร์จีทีเอชเป็นภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ ซึ่งสามารถที่จะจำแนกภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ออกเป็น 2 ประเภทย่อยได้ ดังต่อไปนี้ (TOR CNANTAWAT, 2557)

ภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้แบบดั้งเดิม เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” “เพื่อนสนิท” “สายลับจับบ้านเล็ก” “Seasons Change” “ปิดเทอมใหญ่ หัวใจว้าวุ่น” “ความจำสั้น แต่รักฉันยาว” “รถไฟฟ้า..มาหานะเธอ” “ATM เออรัก เออเร่อ” หรือ “คิดถึงวิทยา”

ภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้แบบประยุกต์ คือภาพยนตร์ที่ไม่ได้ดำเนินตามสูตรดั้งเดิมโดยตรง หากแต่มีการผสมผสานตระกูลอื่นเข้าไปด้วย เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “พี่มาก..พระโขนง” ที่เป็นการผสมตระกูลสยองขวัญ “รัก 7 ปี ดี 7 หน” ที่บางตอนมีความดราม่าสูง “กอด” ที่ดูเหมือนเป็นภาพยนตร์อิสระเนื้อหาแปลก “สายล่อฟ้า” ที่ผสมความเป็นอาชญากรรมเข้าไปเป็นอย่างมาก นอกจากนี้ยังรวมไปถึงภาพยนตร์อย่าง “หนีตามกาลิเลโอ” “วัยอลวน 4 ตั้ม โอ๋ รีเทิร์น” “แก๊งชะนีกับอีแอบ” “บ้านฉัน..ตลกไว้ก่อน (พ่อสอนไว้)” หรือ “SuckSeed”

จะเห็นได้ว่าภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของบรรจงมีทั้งแบบที่เป็นดั้งเดิมและประยุกต์ โดยสำหรับภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” บรรจงได้รับแรงบันดาลใจหลักมาจากภาพยนตร์เรื่อง “Before Sunrise” เพราะเป็นเรื่องราวของชายหนุ่มหญิงสาวแปลกหน้าที่พบกันโดยบังเอิญในต่างประเทศ จากนั้นก็มีโอกาสได้พูดคุยแลกเปลี่ยนทัศนคติกันในระหว่างที่ออกเดินทางไปด้วยกัน แล้วภาพยนตร์ก็จะถูกดำเนินไปด้วยบทสนทนาที่มีความยาว ทว่าบรรจงไม่ได้อ้างอิงภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” มาจากภาพยนตร์เรื่องนี้แต่เพียงอย่างเดียว เพราะมิเช่นนั้นจะกลายเป็นว่าตัวละคร

เดินคุยกันที่ประเทศเกาหลีตลอดทั้งเรื่อง ซึ่งภาพยนตร์ในลักษณะนี้จะไม่เข้าถึงผู้ชมในวงกว้าง ดังนั้น บรรจงจึงได้มีการเพิ่มเติมความตลกและประเด็นที่มีความน่าสนใจลงไปด้วย

หลักการออกแบบอาชีพตัวละครพระเอกนางเอกในภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของบริษัทจีทีเอชคือ ถ้าไม่ใช่อาชีพที่แปลกใหม่มากอย่างนักประดิษฐ์ในภาพยนตร์เรื่อง “สายลับจับบ้านเล็ก” ก็ต้องเป็นอาชีพที่ผู้ชมกลุ่มใหญ่ของประเทศรู้สึกผูกพันและคุ้นเคย ได้แก่ นักเรียน นักศึกษา หรือพนักงานบริษัท นอกจากนี้จะสังเกตเห็นได้ว่าตัวละครส่วนใหญ่ในภาพยนตร์ของบริษัทจีทีเอชมักเป็นกลุ่มที่ไม่ค่อยจะประสบความสำเร็จในด้านอาชีพการงาน ทั้งนี้ก็เพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกเห็นอกเห็นใจและเข้าถึงอารมณ์ของตัวละครหลักได้ง่ายขึ้น ซึ่งภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของบรรจงก็เป็นเช่นนั้น กล่าวคือพระเอกนางเอกในภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของบรรจงไม่ได้มีท่าทีว่าเป็นผู้ประสบความสำเร็จในด้านอาชีพการงาน แล้วเมื่อมองให้ลึกลงไปกว่านั้นจะพบว่า ผู้ชมไม่อาจจะระบุลงไปได้ว่าพระเอกนางเอกคู่นี้ประกอบอาชีพอะไร ส่วนในด้านการสร้างคาแรกเตอร์ตัวละคร บรรจงมักจะเลือกคาแรกเตอร์จริงในบางแง่มุมของนักแสดงเพื่อนำมาสร้างคาแรกเตอร์ของตัวละครพระเอกซึ่งเป็นคาแรกเตอร์ที่แตกต่างจากคาแรกเตอร์พระเอกในภาพยนตร์แนวโรแมนติกคอมเมดี้ของไทยโดยทั่วไป และอาจทำให้ผู้ชมเกิดความประหลาดใจ เช่น มาริโอ้มีคาแรกเตอร์ที่บรรจงให้คำจำกัดความว่า “หมาหงอ” หรือฉันทวิชช์มีคาแรกเตอร์ความกวน ตลกไร้สาระ และกล้าทำในสิ่งที่คนอื่นไม่กล้าทำ ซึ่งเป็นคาแรกเตอร์ที่เป็นเอกลักษณ์และทำให้ผู้ชมสามารถจดจำตัวละครได้ง่าย

สำหรับการสร้างมุกตลกในภาพยนตร์จีทีเอช มุกตลกส่วนใหญ่ที่ปรากฏนั้นมักเป็นมุกตลกที่แพร่หลายในกลุ่มคนชั้นกลาง นั่นคือไม่ได้เน้นความลามกอนาจาร ไม่เน้นความหยาบคาย หรือในกรณีที่มีความหยาบคายก็จะเป็นมุกตลกที่แฝงนัยยะสำคัญ เช่น ฉากด่าข้ามประเทศของนางเอกในภาพยนตร์เรื่อง “กวน มึน โฮ” หรือฉากขากถุยของนางเอกในภาพยนตร์เรื่อง “ATM เออรัก เออเร่อ” ทั้งนี้อาจกล่าวสรุปได้ว่ามุกตลกแบบจีทีเอชจะเน้นมุกตลกในชีวิตประจำวัน มุกผิดฝาผิดตัว มุกตลกแบบล้อเลียนแต่ไม่ก้าวร้าว และบางครั้งก็เป็นมุกตลกคาเฟ่ของคนเมือง ในส่วนของการถ่ายทอดความโรแมนติก จะพบได้ว่าบริษัทจีทีเอชมุ่งนำเสนอประเด็นความรักที่ไม่เน้นฉากเลิฟซีน หรือแม้แต่การสัมผัสถูกตัวก็อยู่ในปริมาณที่น้อยมาก ทว่าความอิ่มเอมทางความรักเกิดขึ้นจากรูปลักษณ์ของพระเอกนางเอก บรรยากาศที่เอื้ออำนวย การเอาใจช่วยของบรรดาตัวละครประกอบ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ทำให้ผู้ชมประเภทชนชั้นกลางในเมืองที่มองโลกอย่างสวยงาม สามารถจินตนาการถึงฉากความรักได้เอง โดยที่ไม่ต้องมีการพรรณนาถึงฉากรักกันอย่างชัดเจนในภาพยนตร์ (TOR CNANTAWAT, 2557)

4 ภาพยนตร์แนวสยองขวัญของบรรจง

ในช่วงประมาณ 2-3 ปีก่อนที่ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” จะออกฉาย ผู้ชมชาวไทยนั้นมีความคุ้นชินกับลักษณะของภาพยนตร์ผีที่มีความคล้ายคลึงกับภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” อยู่แล้ว ทั้งในแง่ของการเล่าเรื่อง ลักษณะการปรากฏและคาแรกเตอร์ของผี จาก

ภาพยนตร์เรื่อง “The Ring”, “A Tale of Two Sisters”, “Ju-On” ทำให้ผู้ชมบางคนสามารถที่จะคาดเดาแนวทางของภาพยนตร์เรื่องนี้ได้อย่างไม่ยากมากนัก แต่กระนั้นก็ไม่อาจกล่าวได้ว่าภาพยนตร์เรื่องนี้ไม่ได้สร้างมาตรฐานใหม่ๆ ให้กับวงการภาพยนตร์ผีไทย แล้วเมื่อได้พิจารณาภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” กับภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” จะพบว่าภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องมีความคล้ายคลึงกัน ตรงที่มุ่งเน้นความสมจริง (realistic) มากขึ้น มีฉากที่ตลกเพียงแค่ครั้งเดียว แล้วนอกเหนือจากนั้นก็จะเป็นอารมณ์ความน่ากลัวทั้งหมด มีการใช้จังหวะของการปล่อยเสียงเพื่อทำให้ผู้ชมเกิดความตกใจ ในขณะที่ถ้าเป็นภาพยนตร์ผีญี่ปุ่นจะปราศจากความตลก แต่จะมีความน่ากลัวผสมความโรแมนติก ถ้าเป็นภาพยนตร์ผีเกาหลีจะเป็นความน่ากลัวในเชิงที่ซับซ้อน แต่ถ้าเป็นภาพยนตร์ผีตะวันตกจะเน้นเรื่องการเข้าไปศึกษาวิเคราะห์ถึงเรื่องข้างในจิตใจ

ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ทำให้รูปแบบบางประการของภาพยนตร์ผีไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงไป หลังจากที่เริ่มมีปรากฏมาให้เห็นบ้างแล้วก่อนหน้านี้ ตั้งแต่ในภาพยนตร์เรื่อง "หลอน" "คน ผี ปีศาจ" "ผีช่องแอร์" กล่าวคือไม่มีเสียงลม ไม่มีเสียงหมาหอนอันเป็นสัญญาณที่บ่งบอกว่าผีกำลังจะมา ไม่มีฉากผีทำท่าหายตัว ผีไม่ทำมือยาว หน้าไม่เละน้ำเหลืองไม่ไหล ตาไม่โบ๋ ไม่ควักเอาอวัยวะภายในออกมา ทว่าในภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ยังคงมีฉากไฟดับและฉากที่ผีแปลงร่างเป็นคนซึ่งถือได้ว่าเป็นวิธีการหลอกผีที่นิยมใช้ในภาพยนตร์ผีไทยแบบดั้งเดิม ซึ่งสาเหตุที่ทำให้รูปแบบของภาพยนตร์ผีไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงไป ส่วนหนึ่งอาจเป็นเพราะภาพยนตร์ผีไทยได้รับอิทธิพลมาจากภาพยนตร์ผีเอเชีย ประกอบกับที่ผู้ชมคนไทยเริ่มที่จะไม่กลัวภาพยนตร์ผีแบบเดิม เพราะการใช้เทคนิคอภินิหารประเภทที่เป็นการเหาะเหินเดินอากาศหรือว่าทำแขนยาว จะทำให้เรื่องมีความเป็นแฟนตาซีที่ปราศจากความน่ากลัว เนื่องจากผู้ชมสามารถพบเห็นได้บ่อยมากจนกระทั่งกลายเป็นความเคยชิน และแท้จริงแล้วธรรมชาติของมนุษย์คือการกลัวในสิ่งที่มองไม่เห็นหรือว่าเห็นน้อย เพราะไม่อาจคาดเดาได้ว่าจะต้องพบเจอสิ่งใดหรือจะมีสิ่งใดปรากฏออกมา

หากย้อนไปพิจารณาถึงภาพยนตร์ผีไทยในสมัยอดีต จะพบว่าภาพยนตร์ไทยที่มีลักษณะซ้อนทับกันระหว่างความเป็นภาพยนตร์ผีกับภาพยนตร์ตลกมีมานานกว่า 60-70 ปีแล้ว และเป็นที่ชื่นชอบของสังคมไทย โดยอาจกล่าวได้ว่าลักษณะดังกล่าวเป็นเอกลักษณ์หรือลักษณะพิเศษของภาพยนตร์ผีไทย เพราะคนไทยมีลักษณะนิสัยชอบยิ้มหัวเราะและชอบเรื่องตลก ดังนั้นรูปแบบดั้งเดิมของภาพยนตร์ผีไทยจึงมุ่งเน้นที่ความตลก ไม่ได้มุ่งเน้นความน่ากลัว ซึ่งวัตถุประสงค์ของการมีความตลกสอดแทรกไปกับความสยองขวัญ ก็เพื่อให้ภาพยนตร์มีครบทุกรสชาติ เป็นการผ่อนคลายหรือลดทอนความน่ากลัว รวมทั้งเกิดเป็นรูปแบบใหม่ๆ ของภาพยนตร์ขึ้นมา ทั้งนี้ความตลกมักจะปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ผีไทยประเภทที่มีความจริงจังและไม่ได้เป็นการล้อเลียน แต่สำหรับภาพยนตร์ผีต่างประเทศ ส่วนมากความตลกโปกฮาจะมีขึ้นเพื่อการล้อเลียนภาพยนตร์ผี ตัวอย่างเช่น ภาพยนตร์เรื่อง “Scary Movie” ต่อมาภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” พ.ศ. 2542 ถือเป็นจุดเปลี่ยนหนึ่งของวงการ

ภาพยนตร์ผีไทย เนื่องจากภาพยนตร์เรื่องนี้เน้นความสมจริงและความจริงจังมาก แล้วหลังจากนั้นเป็นต้นมาภาพยนตร์ประเภทนี้ก็สามารถส่งออกในตลาดต่างประเทศได้ ดังนั้นภาพยนตร์ผีไทยที่มีความจริงจังมากจึงเกิดเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ แต่หลังจากที่บรรจงสร้างภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง และ “5 แพร่ง” ตอนคนกอง เข้าฉาย ก็ได้เป็นการแสดงให้เห็นว่าผู้ชมที่เป็นคนไทยสามารถยอมรับภาพยนตร์ผีผสมตลกเช่นนี้ได้ แล้วยังเป็นการพิสูจน์ว่าสุดท้ายแล้วคนไทยก็ยังคงมีจริตชื่นชอบภาพยนตร์ผีที่มีความตลก อันเป็นรูปแบบดั้งเดิมของภาพยนตร์ผีไทย เพียงแต่บรรจงได้เพิ่มขนาดของโปรดักชันภาพยนตร์ให้มีความยิ่งใหญ่และมีคุณภาพมากขึ้น ส่วนสาเหตุที่ผู้ชมคนไทยรู้สึกสนุกสนานเมื่อได้ชมภาพยนตร์ผีประเภทนี้ นั่นเป็นเพราะว่าภาพยนตร์กำลังพยายามที่จะกล่าวถึง “สิ่งที่ต้องห้าม” เช่น เรื่องของผีหรือจิตวิญญาณ (ประชาไท. [อินเทอร์เน็ต], 2557)

ภาพยนตร์ผีสยองขวัญของบรรจงมีทั้งที่เป็นรูปแบบเก่าและรูปแบบใหม่ โดยรูปแบบเก่า เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ส่วนรูปแบบใหม่ เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง เพราะเป็นการล้อเลียนตระกูลของภาพยนตร์สยองขวัญ ทั้งนี้บรรจงได้รับแรงบันดาลใจสำคัญในการสร้างภาพยนตร์ผีสยองขวัญมาจากผู้กำกับภาพยนตร์เอ็ม ไนท์ ชยามาลาน และภาพยนตร์เรื่อง “Shaun of the Dead”

ภาพยนตร์ของเอ็ม ไนท์ ชยามาลาน มีจุดเด่นอยู่ที่การหักมุมเรื่องไปในทิศทางที่ผู้ชมไม่คาดคิด มีประเด็นทางความคิดหลักที่แข็งแรงและมีโครงเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์เหนือธรรมชาติ เช่น เด็กเห็นผี มนุษย์ต่างดาวบุกโลก ซุปเปอร์ ฮีโร่ สัตว์ประหลาด และนางพราย อันเป็นรูปแบบที่ผู้ชมพบเห็นได้จนคุ้นชินจากภาพยนตร์สยองขวัญชั้นรอง ภาพยนตร์แฟนตาซีหรือภาพยนตร์วิทยาศาสตร์ที่ออกฉายทางโทรทัศน์ ทว่าการคลี่คลายเรื่องของเอ็ม ไนท์ ชยามาลาน ในภาพยนตร์บางเรื่องก็มีความน่าผิดหวัง ขณะที่ผู้กำกับภาพยนตร์บางคนนำภาพยนตร์สยองขวัญชั้นรองมาใช้อย่างเชิดชูบูชาหรือนำมาล้อเลียน แต่เอ็ม ไนท์ ชยามาลาน กลับนำภาพยนตร์สยองขวัญชั้นรองมาเป็นวัตถุดิบตั้งต้นในการสร้างภาพยนตร์ของเขาเพื่อกล่าวถึงประเด็นเชิงปรัชญา อันเป็นการทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องที่ยากๆ ได้ง่ายขึ้น นอกจากนี้เอ็ม ไนท์ ชยามาลาน ยังได้นำเรื่องเล่า เทคนิค วิธีการของภาพยนตร์สยองขวัญชั้นรองมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพ ในการเล่าเรื่องที่มีมิติลึกซึ้งมากไปกว่าการเล่าเหตุการณ์ต่างๆ ตามที่ควรจะเป็นในโครงเรื่อง รวมทั้งมีการขยายไปสู่ประเด็นที่ใหญ่กว่าเดิมและหนักแน่นกว่าเดิม ซึ่งเอ็ม ไนท์ ชยามาลาน ก็สามารถทำได้อย่างฉลาดแนบเนียนเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้นภาพยนตร์ทุกเรื่องของเอ็ม ไนท์ ชยามาลาน จึงเป็นการเกิดใหม่ของขนบภาพยนตร์ที่ถูกลดค่าเป็นภาพยนตร์ชั้นรองเพื่อความบันเทิง ส่วนในด้านเทคนิคทางภาพยนตร์ เอ็ม ไนท์ ชยามาลาน มีความแม่นยำสูงในการเร้าอารมณ์และบีบคั้นผู้ชมด้วยจังหวะภาพและการตัดต่อ ซึ่งสำหรับบรรจง เขาชื่นชอบภาพยนตร์ในยุคแรกๆ ของเอ็ม ไนท์ ชยามาลาน เนื่องจากรู้สึกว่าเป็นภาพยนตร์ที่มีเสน่ห์ มีวิธีการเขียนบทสนทนาที่ดี มีเทคนิคทางภาพยนตร์ที่ดี เช่น การตัดเข้าฉาก วิธีการถ่าย รวมถึงมีการ

เล่าเรื่องที่ดี กล่าวคือไม่ได้มีเพียงแค่ความสยองขวัญ แต่ยังมีส่วนผสมของความดราม่าที่ดีอีกด้วย โดยภาพยนตร์เรื่องที่บรรจงชอบมาก ได้แก่ “The Six Sense” ส่วนภาพยนตร์เรื่อง “Shaun of the Dead” เป็นภาพยนตร์ล้อเลียนซอมบี้ซึ่งบรรจงรู้สึกชื่นชอบมาก เพราะเป็นภาพยนตร์ตลกร้ายที่มีความกวนและฉลาดมาก ซึ่งสามารถจัดอยู่ในประเภทตลกปัญญาชน ทั้งยังมีรสชาติของภาพยนตร์ที่บรรจงชอบมากที่สุดนั่นคือ ตลกเสียดสีล้อเลียน ผสมผสานกับกลิ่นอายของความสยองขวัญเล็กน้อย รวมถึงมีการนำตระกูลของภาพยนตร์สยองขวัญมาล้อเลียน โดยบรรจงได้นำภาพยนตร์เรื่องนี้มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างภาพยนตร์เรื่อง “สี่แพร่ง” ตอนคนกลาง ในแง่ของการนำตระกูลของภาพยนตร์สยองขวัญมาล้อเลียน แต่ได้มีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้ตรงกับรสนิยมความชอบของผู้ชมคนไทยมากยิ่งขึ้น แต่หากพัฒนามาเป็นอีกรูปแบบหนึ่ง ก็จะได้ภาพยนตร์อย่าง “พี่มาก..พระโขนง” ทั้งนี้จะสังเกตเห็นได้ว่าภาพยนตร์ตลกของบรรจง ไม่เน้นความเป็นตลกคาเฟ่ แต่มักจะมีลักษณะเป็นตลกปัญญาชนดังเช่นที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องนี้

นอกจากนี้สภาพแวดล้อมต่างๆ ในช่วงเวลานั้นก็มีผลต่อภาพยนตร์ของบรรจงเช่นกัน เช่น ในแง่การเล่าเรื่อง กล่าวคือภาพยนตร์สยองขวัญต่างประเทศ โดยเฉพาะภาพยนตร์ผีเกาหลีที่ได้รับความนิยมในช่วงทศวรรษที่ 2540 ส่งผลให้ธรรมเนียมปฏิบัติแบบภาพยนตร์ผีไทยเริ่มลดลงไปจนเหลือแต่ความสะพรึงกลัว ดังเช่นภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” ที่แสดงให้เห็นถึงความน่ากลัวเป็นหลักและไม่มุ่งเน้นการใส่มุกตลกอันเป็นเอกลักษณ์ของภาพยนตร์ผีไทย นอกจากนี้ภาพยนตร์ผียุคใหม่ยังมีเทคนิคการเล่าเรื่องที่แตกต่างไปจากเดิม กล่าวคือเป็นภาพยนตร์ผีเชิงอาชญากรรมที่มีการเล่าเรื่องอันซับซ้อนซ่อนเงื่อน โดยหลอกให้ผู้ชมคิดว่าผีอยู่ที่ไหน ใครฆ่าผี และใครที่เป็นผี ซึ่งเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความพยายามในการพัฒนาเทคนิคการเล่าเรื่องให้มีความแตกต่างจากเดิม จนนำไปสู่การเกิดนวัตกรรมใหม่ด้วยการผสมตระกูลภาพยนตร์ร่วมกันระหว่างภาพยนตร์ผีกับภาพยนตร์อาชญากรรม เช่น ภาพยนตร์เรื่อง “ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ” และ “แฝด” ส่วนในแง่เทคนิคด้านภาพ ภาพยนตร์เรื่อง “นางนาก” พ.ศ. 2542 ที่กำกับโดยนนทรีย์ นิมิบุตร ถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์ผีไทยเริ่มเข้าสู่มาตรฐานของภาพที่สมบูรณ์ ตั้งแต่มุมกล้อง การจัดแสง การจัดเสียง เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย การตัดต่อ อันส่งผลให้ภาพยนตร์ผีไทยในช่วงระยะหลังมีมาตรฐานของภาพในระดับที่สูงและเริ่มใกล้เคียงกับภาพยนตร์ผีชาติอื่นๆ

5 การสร้างอารมณ์ขันในภาพยนตร์ของบรรจง

อารมณ์ขันเป็นสิ่งที่พบได้เสมอในสื่อบันเทิงไทย โดยเฉพาะในสื่อภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ แล้วด้วยความที่ตัวละครในสื่อบันเทิงไทยเหล่านั้น มีคาแรกเตอร์ให้ผู้จดจำอยู่เพียงไม่กี่แบบ คือถ้าไม่กวนมาก ก็ต้องแสนดีจนรู้ไม่เท่าทันคน ทว่าหากเป็นเช่นนั้นเรื่องก็คงจะปราศจากความสนุก ดังนั้นไม่ว่าจะสร้างภาพยนตร์แนวใดก็ตาม ทั้งภาพยนตร์ผี ภาพยนตร์ต่อสู้ ภาพยนตร์ดราม่า จึงขาดไม่ได้ที่จะต้องมีตัวละครตลกปรากฏอยู่ด้วยเสมอ ซึ่งมุกตลกที่คนไทยชื่นชอบคือมุกตลกแบบเจ็บตัว

หรือมุกตลกที่เกี่ยวข้องกับความรุนแรง โดยคนที่เจ็บตัวจะต้องเป็นคนอื่นหรือเป็นกลุ่มคนที่ผู้ชมไม่ได้รู้สึกว่าเป็นพวกเดียวกันกับตัวผู้ชม เพราะผู้ชมจะไม่เกิดการนำตัวเองไปแทนที่เป็นคนที่กำลังแสดงตลกอยู่ ดังนั้นตัวแสดงตลกในภาพยนตร์ไทยจึงมักมีลักษณะอ้วน เตี้ย สูง ผิวดำ หรือเป็นเพศทางเลือก เป็นต้น นอกจากนี้ผู้ชมที่เป็นคนไทยยังไม่ได้ตระหนักถึงเรื่องของสิทธิมนุษยชน ดังนั้นผู้ชมคนไทยจึงยังคงรู้สึกว่ามุกตลกที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการเหยียดเพศ วัย ความพิการ สีผิว เชื้อชาติ ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์เป็นเรื่องขำขัน แล้วจากนั้นภาพยนตร์ไทยก็ทำการผลิตซ้ำเพื่อส่งต่ออุดมการณ์เหล่านั้นต่อไปเรื่อยๆ (ประชาไท. [อินเทอร์เน็ต], 2557)

อารมณ์ขันในภาพยนตร์ของบรรจงจะไม่ใช้นักแสดงตลกอาชีพเลย แต่จะใช้นักแสดงวัยรุ่นธรรมดาที่อยู่ในวัยใกล้เคียงกับผู้ชม ซึ่งบรรจงจะนิยมสร้างอารมณ์ขันโดยมุ่งเน้นให้มีความสอดคล้องกับสถานการณ์ในฉากหรือประเด็นความคิดหลักในภาพยนตร์เป็นสำคัญ แล้วด้วยความที่ภาพยนตร์ของบรรจงเป็นภาพยนตร์ผีตลกชนชั้นกลาง ประกอบกับที่บรรจงเป็นคนมีลักษณะการพูดจาแบบเสียดสี มีรสนิยมชื่นชอบภาพยนตร์ที่เป็นตลกปัญญาชนประเภทเสียดสีล้อเลียน และไม่ชอบภาพยนตร์ที่เป็นตลกคาเฟ่ประเภทเล่นคำแล้วใส่ลงไปในฉาก หรือแม้แต่การพูดผิดพูดถูก ทำให้อารมณ์ขันส่วนมากในภาพยนตร์ของบรรจงเป็นตลกปัญญาชนหรือตลกความคิด ที่มุ่งเน้นความตลกร้าย ทั้งนี้อารมณ์ขันในการกลัวผี (Horror Comedy) ถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในผลงานภาพยนตร์สยองขวัญของบรรจง โดยบรรจงจะดำเนินเรื่องให้มีทั้งความน่ากลัวและความตลกสลับกันไปมา เพื่อทำให้อารมณ์ของผู้ชมมีการสลับไปมาระหว่างความกลัวกับความตลก ซึ่งมุกตลกมักจะเกี่ยวข้องกับผีหรือความตาย ยิ่งไปกว่านั้น ฉากผีและสถานการณ์อันเลวร้ายยังเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้ภาพยนตร์มีความตลกมากยิ่งขึ้น โดยที่บรรจงจะมีจังหวะในการปล่อยมุกตลกที่มีความคมคายมาก นั่นคือการปล่อยมุกตลกในจังหวะที่ผู้ชมคาดไม่ถึง เพราะบรรจงเป็นคนที่มีสัญชาตญาณด้านความตลก (sense of humor) ในตัวสูง

การที่ภาพยนตร์ผีตลกชนชั้นกลางของบรรจงมักเป็นมุกตลกประเภทปัญญาชน มีความสอดคล้องกับวิทยานิพนธ์ “คุณลักษณะของภาพยนตร์ผีตลกไทย ลักษณะชนชั้นและอุดมการณ์ชนชั้นทางสังคมที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีตลกไทย” ของทอปัด เอี่ยมอุดม ที่พบว่ามีมุกตลก 2 ชนิด ที่ปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ผีตลกไทยชนชั้นกลางที่เป็นกลุ่มตัวอย่างเท่านั้น แต่ไม่มีปรากฏอยู่ในภาพยนตร์ผีตลกไทยชนชั้นล่างที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ มุกตลกกลไกของโครงเรื่อง กับมุกตลกความคิดหรือมุกตลกเสียดสี ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์ว่า ภาพยนตร์ตลกชนชั้นล่างไม่สามารถนำมุกตลกปัญญาชนไปใช้ได้ทั้งหมด เนื่องจากกลุ่มเป้าหมายส่วนมากเป็นคนชนบทหรือผู้มีการศึกษาน้อย ยังไม่เคยชินกับมุกตลกที่เข้าใจยาก ต้องใช้ความคิดมาก หรือมีนัยต้องผ่านการตีความหมายหลายชั้น อันเป็นการตอกย้ำให้เห็นว่า มุกตลกชาวบ้านเป็นมุกตลกทั่วไปที่สามารถนำมาใช้ได้ในทุกชนชั้น เพราะทั้งปัญญาชนและชาวบ้าน หรือคนชนชั้นกลางและชนชั้นล่างต่างก็สามารถรับรู้ เข้าใจมุกตลกชาวบ้านได้ในทันที

ในขณะที่ถ้าเป็นภาพยนตร์ตลกที่มีกลุ่มเป้าหมายเป็นคนชั้นกลาง จะสามารถใช้มุกตลกที่เป็นปัญญาชนได้ เช่น มุกตลกแบบเสียดสี

หากจะเปรียบเทียบรูปแบบการสร้างมุกตลก จะพบว่าบรรจงนิยมสร้างอารมณ์ขันแบบตลกเสียดสี ในขณะที่ฤกษ์ชัย พวงเพ็ชร์ เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่นิยมสร้างอารมณ์ขันแบบตลกคาเฟ่ ทั้งนี้เพราะฤกษ์ชัยมีรสนิยมชื่นชอบเรื่องตลกและภาพยนตร์ตลกไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์ของกำธร ทัพคัลไลย กับ ดอกดิน กัญญามาลย์ จากนั้นจึงได้เรียนรู้วิธีการมาจนเกิดความเข้าใจ นอกจากนี้ในชีวิตประจำวันของฤกษ์ชัย เขาชอบไปชมตลกคาเฟ่ ซึ่งบรรดารุ่นพี่ที่เขาสนิทสนมด้วยเป็นผู้แสดงแล้วด้วยเหตุนี้ตัวละครของเขาจึงมักจะหันหน้าเข้าหากล้อง เหมือนอย่างที่นักแสดงตลกหันหน้าเข้าหาคนกิน ส่วนการที่เฟรมภาพยนตร์ของเขามีลักษณะเหมือนกับการ์ตูนสามช่อง นั่นเป็นเพราะสมัยก่อนเขาเคยฝึกงานอยู่ที่หนังสือ “ตลาดตลก” เพราะฉะนั้นเฟรมภาพยนตร์ของฤกษ์ชัยในปัจจุบันนี้จึงมีลักษณะเหมือนกับกล่องที่วางล็อคไว้แล้วให้นักแสดงเป็นคนเคลื่อนที่ อย่างไรก็ตาม การที่ภาพยนตร์ของฤกษ์ชัยมีองค์ประกอบเช่นนี้ทุกเรื่อง ทำให้หลายคนมองว่าผลงานของเขามีลักษณะไม่เหมือนกับเป็นภาพยนตร์อย่างแท้จริง ทว่าฤกษ์ชัยก็ยอมรับได้ เพราะเขารู้ตัวว่าตนเองไม่ใช่คนประเภทที่ชื่นชอบภาพยนตร์เป็นอย่างมาก เขาเพียงแต่ต้องการจะเล่าเรื่องตลกภายใต้รูปแบบที่เขาชอบเท่านั้น ซึ่งจากการเปรียบเทียบรูปแบบการสร้างมุกตลกดังกล่าว ได้เป็นการแสดงให้เห็นว่าแรงบันดาลใจ ภูมิหลังชีวิตของผู้กำกับภาพยนตร์คนนั้นๆ ว่าเติบโตมาอย่างไร ผ่านการเลี้ยงดูอบรมสั่งสอนและศึกษามาแบบไหน รวมไปจนถึงการมีโลกทัศน์ต่อเรื่องราวต่างๆ ทั้งต่อชีวิต สังคม หรือแม้กระทั่งการเมือง ล้วนเป็นปัจจัยที่หล่อหลอมให้เกิดเป็นตัวตน ความคิดอันเฉพาะตัว วิธีการทำงานของผู้กำกับภาพยนตร์แล้วถ่ายทอดลงไปในผลงานภาพยนตร์แต่ละเรื่องจนกระทั่งเกิดความเชื่อมโยงเป็น “ลักษณะร่วม” หรือเอกลักษณ์เฉพาะตัวในที่สุด และทำให้ผู้กำกับภาพยนตร์แต่ละคนมีความแตกต่างกันในด้านการสร้างอารมณ์ขัน

6 การกำกับภาพยนตร์ของบรรจง

ในด้านการกำกับภาพยนตร์ การกำกับภาพทิวทัศน์และกำกับสัตว์ไม่ได้มีส่วนสำคัญในภาพยนตร์ของบรรจง ดังนั้นในที่นี้จึงขอกล่าวถึงแต่การกำกับนักแสดงที่เป็นคนแต่เพียงอย่างเดียว โดยบรรจงจะมีหลักการในการกำกับคือ ใช้จิตวิทยาในการพูดเพื่อให้นักแสดงรู้สึกสบายใจมากที่สุด แล้วจึงค่อยดึงศักยภาพของนักแสดงออกมาให้ได้มากที่สุด รวมทั้งมีการเปิดโอกาสให้นักแสดงได้ร่วมแสดงความคิดเห็นด้วย แต่ในบางครั้งวิธีการดุก็อาจจะเป็นวิธีการที่ดี ทั้งนี้ในการกำกับบรรจงจะคำนึงถึงวัยวุฒิและคุณวุฒิของนักแสดงเป็นสำคัญ ได้แก่ หากเป็นนักแสดงเด็ก ก็จะใช้วิธีการทั้งขู่ทั้งปลอบ ถ้านักแสดงเป็นวัยรุ่นก็จะใช้การพูดคุยธรรมดาเหมือนเป็นเพื่อนกัน แต่ถ้าเป็นนักแสดงผู้ใหญ่แบบมืออาชีพ บรรจงก็จะต้องให้เกียรติมากด้วยการพูดจาอย่างสุภาพ ทั้งนี้แต่เดิมนั้นบรรจงเป็นคนที่นิยมความสมบูรณ์แบบ (Perfectionist) กล่าวคือคิดไว้อย่างไรก็จะต้องถ่ายทำให้ได้ตามนั้นทุก

ประการ ทว่าในปัจจุบันบรรจงได้ให้ความสำคัญกับเรื่องของความสมดุลแทน นั่นคือถึงแม้ว่าจะวางแผนเตรียมงานมาดีเพียงไร แต่เมื่ออยู่ในกองถ่ายก็ต้องพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนสิ่งต่างๆ หรือกล้าที่จะด้นสดเพื่อให้ได้สิ่งที่ดีกว่า ซึ่งในการกำกับนักแสดง บรรจงก็อาจจะมีทั้งการแสดงและไม่แสดงให้นักแสดงดู โดยที่บรรจงจะเชื่อภาพการแสดงจากในจอมอนิเตอร์มากกว่าจากการแสดงสด แล้วหลังจากที่นักแสดงแสดงผ่านในเทคนั้นๆ แล้ว สุดท้ายบรรจงก็จะเปิดโอกาสให้ได้นักแสดงได้ลองด้นสดเอง (improvise) ตามบทที่ได้รับอีกหนึ่งเทค อันเป็นการแสดงไปตามตัวตน คาแรกเตอร์ หรือความรู้สึกที่แท้จริงของตัวละคร เพราะบางครั้งการด้นสดก็ทำให้เกิดสิ่งที่พิเศษขึ้นมาได้ รวมทั้งยังเปิดโอกาสให้ผู้กำกับภาพเลือกมุมถ่ายได้เองอย่างอิสระในเทคนี้ ซึ่งเป็นวิธีการที่ไม่พบในภาพยนตร์เรื่องอื่น อย่างไรก็ตาม วิธีการด้นสดนี้อยู่ภายใต้เงื่อนไขที่ว่า มีความเหมาะสมกับตัวละครบางคาแรกเตอร์เท่านั้น เช่น ตัวละครเผือกที่สามารถพูดจาแบบไร้จุดมุ่งหมายได้ และไม่ใช่ว่านักแสดงทุกคนจะสามารถด้นสดได้ สำหรับรูปแบบของการกำกับ บรรจงมีความถนัดในการกำกับการแสดงตัวละครที่เป็นหมู่คณะ (ensemble) เพื่อใช้ “ความเป็นยกโขยง” วิ่งหนีผี และผจญชะตากรรมร่วมกัน

บรรจงนิยมกำกับการแสดงโดยมีผู้ฝึกสอนการแสดงคอยช่วยมาตั้งแต่ขั้นตอนการเวิร์คช็อปนักแสดงแล้ว และเนื่องจากบรรจงเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ที่มีความกังวลสูง ดังนั้นบรรจงจึงต้องให้นักแสดงทำการเวิร์คช็อปจนกว่าเขาจะรู้สึกเชื่อมั่นว่านักแสดงสามารถแสดงได้แล้ว ถึงจะค่อยสั่งยกเลิกการเวิร์คช็อป แต่ในขณะเดียวกันบรรจงก็จะไม่ให้นักแสดงซักซ้อมมากจนเกินไป เพราะเมื่อถึงเวลาแสดงจริงจะทำให้การแสดงปราศจากความแปลกใหม่และขาดความเป็นธรรมชาติ

7 กระบวนการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ของบรรจง

สำหรับขั้นตอนการทำงานของบรรจง การเขียนบทภาพยนตร์และการคัดเลือกนักแสดงถือเป็นขั้นตอนที่บรรจงให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง โดยในการเขียนบทภาพยนตร์ บรรจงจะเขียนบทภาพยนตร์ร่วมกันเป็นกลุ่มและช่วยกันต่อยอดความคิดไปมาเหมือนการสอดประสานของวงออร์เคสตร้า ทั้งยังใช้วิธีการติดโพสต์อิทเพื่อสร้างโครงเรื่องและใช้วิธีการสร้างแผนผังความคิดเพื่อแตกย่อยประเด็นความคิดหลัก ส่วนการคัดเลือกนักแสดง บรรจงจะเลือกคนที่เหมาะสมกับบทบาท มีพลังดาราซึ่งในที่นี้หมายถึงความมีเสน่ห์ น่าสนใจ มีปฏิภาณไหวพริบดี รวมถึงสามารถด้นการแสดงไปตามสถานการณ์ได้ โดยไม่ได้คำนึงถึงความมีชื่อเสียงของนักแสดงหรือประสบการณ์ที่ผ่านมาของนักแสดง ทั้งนี้บรรจงเป็นคนที่ให้ความสำคัญกับการเลือกทีมงานมาก กล่าวคือทีมงานที่เลือกมานอกจากจะต้องมีความสามารถแล้ว ยังต้องมีความรักในงาน พร้อมที่จะช่วยงานอย่างเต็มที่ และมีเคมีที่เข้ากับบรรจงได้เป็นอย่างดี โดยส่วนมากแล้วบรรจงจะเป็นคนเลือกทีมงานในตำแหน่งสำคัญๆ เอง จากคนที่เคยร่วมงานโฆษณากันมาก่อน แต่จะมีทีมงานบางคนที่บริษัทเป็นผู้แนะนำมาให้

ในการร่วมงานกับทีมงานฝ่ายต่างๆ บรรจงมักจะเปิดโอกาสให้ทีมงานแต่ละฝ่ายได้ลองแสดงความคิดเห็นหรือตีความงานเองก่อน เพราะมองว่าความคิดของทีมงานอาจก่อให้เกิดสิ่งที่ดีอย่างคาด

ไม่ถึงในภาพยนตร์ได้ โดยเฉพาะการได้ร่วมงานกับทีมงานในตำแหน่งสำคัญที่มีความสามารถสูงมาก เช่น ผู้กำกับภาพ ผู้กำกับศิลป์ ก็จะช่วยต่อยอดความคิดสร้างสรรค์ได้เป็นอย่างดี ทั้งยังเป็นการช่วยยกระดับคุณภาพและมาตรฐานให้กับภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ได้อีกด้วย

ข้อจำกัดในการวิจัย

1. การจะวิเคราะห์การเล่าเรื่องและเทคนิคทางภาพยนตร์ของผู้กำกับบรรจง จำต้องอาศัยการตีความในมุมมองของทั้งผู้วิจัยเองและผู้ให้สัมภาษณ์ที่เป็นนักวิจารณ์ภาพยนตร์ ซึ่งอาจไม่ตรงกับความคิดที่แท้จริงของผู้กำกับบรรจงเสมอไป

ข้อเสนอแนะ

1. การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาแต่เพียงตัวภาพยนตร์ ผู้กำกับบรรจง และบริษัทจีทีเอช ที่เป็นสารและฝ่ายผู้ส่งสาร ซึ่งหากว่าต่อไปมีการศึกษาในแง่ของผู้ชมภาพยนตร์ที่เป็นฝ่ายผู้รับสารด้วย ก็จะทำให้ประเด็นการวิเคราะห์ศึกษาภาพยนตร์ของบรรจงมีความชัดเจน แม่นยำ ครอบคลุม และมีมุมมองที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น

2. นอกเหนือจากผู้กำกับบรรจงแล้ว ยังมีผู้กำกับภาพยนตร์ชาวไทยท่านอื่นๆ อีกที่มีความสามารถสูงและมีความเป็นประพันธกรสูงเช่นเดียวกัน ต่อไปจึงควรมีการศึกษาเพิ่มเติมไปถึงผู้กำกับภาพยนตร์ชาวไทยท่านอื่นที่มีความเป็นประพันธกรสูงด้วย อันจะเป็นการขยายองค์ความรู้ที่ก่อให้เกิดประโยชน์อย่างยิ่งต่อวงการวิชาการและวิชาชีพภาพยนตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

Barbara Fuchs. (2004). *Romance*: New York : Routledge.

Change is Beautiful (2555, สิงหาคม). *a day BULLETIN,* 212, 6-11.

David Bordwell และ Kristin Thompson. (1997). *Film art : an introduction* (5 ed.): New York : McGraw-Hill.

Edward Murray. (1975). *Nine American Film Critics*: New York : Federick Ungar.

Ephraim Katz. (1994). *The Film Encyclopedia* New York : Harper Collins.

Hamburger team. (2556, พฤษภาคม). The incredible phenomenon. *Hamburger,* 179, 31-34.

I am Just a Living Thing. (2556). ผมทำหนังที่ผมอยากดู "โต้ง บรรจง ปิสัญธนะกูล" *Heartmade* (pp. 70-82): กรุงเทพฯ : กู๊ดไลฟ์.

Jill Nelmes. (1996). *An Introduction to Film Studies* (5 ed.): London : Routledge.

John Hill. (2000). “Film and Postmodernism” *Film Studies : Critical Approaches* (pp. 96-105): Oxford : Oxford University.

Louis Giannetti. (1987). *Understanding Movies*: Englewood Cliffs : Prentice-hall.

May the force be with you โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล. (2558, กรกฎาคม). *Hamburger,* 205, 92.

Men@Work บรรจง ปิสัญธนะกูล. (2556, มิถุนายน). *Mix,* 79.

mr. praew. (2556, พฤษภาคม). โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล ผู้กำกับพันล้านแห่งคลองพระโขนง. แพรว, 810, 254-257.

MR.COFFEE. (2555, พฤษภาคม). จากชัตเตอร์ถึงกวน มึน โฮ จับเข่าคุย บรรจง ปิสัญธนะกูล *VOTE,* 159.

MR.COFFEE. (2556a, มิถุนายน). จิบกาแฟกับ ‘โต้ง 1,000 ล้าน’. เนชั่นสุดสัปดาห์, 1099.

MR.COFFEE. (2556b, มิถุนายน). ‘อยากเป็นนักเขียน’ ความในใจ ‘โต้ง 1,000 ล้าน’. เนชั่นสุดสัปดาห์, 1100.

Nathan Abrams Ian Bell และ Jan Udris. (2001). *Studying Film*: London : Arnold.

Patrick Fuery. (2000). *New Developments in Film Theory*: New York : Martin Press.

Patrick Phillips. (1999). “Genre, Star and Auteur-critical Approaches to Hollywood Cinema” *An introduction to Film Studies* (pp. 161-210): London : Routledge.

Peter Redman. (2002). “Love is in the Air : Romance and the Everyday” *Understanding Everyday Life* (pp. 51-79): Oxford : Blackwell.

Secret Recipe เคล็ดลับฉบับพันล้านของโต้ง-บรรจง. (2558, กันยายน). *Filmmaker,* 40, 69-73.

Shutdown or restart??? ฝ่าวิกฤติ หนังไทย 2556-2557. (2557, กุมภาพันธ์). *Filmax,* 80, 132-138.

Special Interview ‘โต้ง’ - บรรจง ปิสัญธนะกูล. (2556, เมษายน). *a day BULLETIN* 247, 10-11.

Stuart Voytilla. (1999). *Myth and the Movies : Discovering the Mythic Structure of* 50 *Unforgettable Films*: California : Michael Wiese.

Susan Hayward. (1996). *Key Concepts in Cinema Studies*: London : Routledge.

TOR CNANTAWAT. (2557, ธันวาคม). GTH ROMANTIC COMEDY. *Flickz,* 30, 24-27.

กนกวรรณ อโศกบุญรัตน์. (2556). Interview the alumni โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล. เปิดรั้วจามจุรี, 66-68.

กฤษดา เกิดดี. (2547). ประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ : การศึกษาว่าด้วย 10 ตระกูลสำคัญ (พิมพ์ครั้งที่ 3 ed.). กรุงเทพฯ : พิมพ์คำ.

กวน มีน โฮ โปรดักชันโตๆ จริงนะไม่ได้โม้! (2553, สิงหาคม). *Bioscope,* 105, 30.

ก้อง พาหุรักษ์. (2548). ฐานะประพันธกรในภาพยนตร์ของ อิงก์มาร์ เบิร์กแมน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กำจร หลุยยะพงศ์. (2553). ภาพยนตร์กับการประกอบสร้าง : สังคม ผู้คน ประวัติศาสตร์ และชาติ: กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กำจร หลุยยะพงศ์ และ สมสุข หินวิมาน. (2552). หลอน รัก สับสน ในหนังไทย : ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ. 2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรักและหนังยุคหลังสมัยใหม่ (พิมพ์ครั้งที่ 1 ed.): กรุงเทพฯ : ศยาม.

กิ่งสุรางค์ อนุภาษ. (2556, มิถุนายน-กรกฎาคม). 200 Coolest People. *OK magazine* 200, 60-62.

เก้า มีนานนท์. (2556, พฤษภาคม). ทวนไทม์ไลน์ GTH หลังจากได้ ‘เฮ็ด’ ในสิ่งที่ ‘เชื่อ’ มาถึงปีที่ 11. *Hamburger,* 203 109-121.

เกียรติชัย สุวรรณศร และ บรรจง โกศลวัฒน์. (2544). การกำกับภาพยนตร์ เอกสารการสอนชุดวิชา 16422 การสร้างสรรค์และการผลิตภาพยนตร์เบื้องต้น (พิมพ์ครั้งที่ 4 ed., pp. 711-713): นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ไกรวุฒิ จุลพงศธร. (2547, สิงหาคม). Discuss ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ บรรจง ปิสัญธนะกูล. *Bioscope,* 33, 46-49.

ไกรวุฒิ จุลพงศธร และ นภสร ลิ้มไชยาวัฒน์. (2550, มีนาคม). Acting class with Marcha คุยเรื่องการแสดงล้วนๆ กับมาช่า วัฒนพานิช. *Bioscope,* 64, 59-60.

คอมิดี ผี และพีเรียด! (2556, มีนาคม). *Bioscope,* 134, 25.

จรัลพร พึ่งโพธิ์. (2554, เมษายน). บรรจงพบคลื่น. *Happening,* 50, 70-73.

จรัลพร พึ่งโพธิ์. (2556, กรกฎาคม). ความหวังในความกลัว และ ความกลัวที่มีหวัง. *Happening,* 77, 68-75.

จักรทิตย์ สิงหรักษ์, บ. (2554). ย้อนเวลา 300 หนังไทยในรอบ 40 ปี. *Entertain,* ฉบับพิเศษครบรอบ 28 ปี, 17.

จันนิภา เจตสมมา. (2532). เทคนิคการกำกับภาพยนตร์ เอกสารการสอนชุดวิชา การผลิตภาพยนตร์ขั้นสูง (pp. 688): นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

จุฬาพีเดีย. [อินเทอร์เน็ต]. (2556). 5 ทศวรรษแรกของกาเยส์ดูซีนีมาบนสังเวียนวิจารณ์. from http://www.chulapedia.chula.ac.th/index.php/5_%E0%B8%97%E0%B8%A8%E0%B8%A7%E0%B8%A3%E0%B8%A3%E0%B8%A9%E0%B9%81%E0%B8%A3%E0%B8%81%E0%B8%82%E0%B8%AD%E0%B8%87%E0%B8%81%E0%B8%B2%E0%B9%80%E0%B8%A2%E0%B8%AA%E0%B9%8C%E0%B8%94%E0%B8%B9%E0%B8%8B%E0%B8%B5%E0%B8%99%E0%B8%B5%E0%B8%A1%E0%B8%B2%E0%B8%9A%E0%B8%99%E0%B8%AA%E0%B8%B1%E0%B8%87%E0%B9%80%E0%B8%A7%E0%B8%B5%E0%B8%A2%E0%B8%99%E0%B8%A7%E0%B8%B4%E0%B8%88%E0%B8%B2%E0%B8%A3%E0%B8%93%E0%B9%8C

เจิมสิริ เหลืองศุภกรณ์. (2558, กุมภาพันธ์). The Coming of Age 200 Untold Stories & Portraits of Coolest People in our Generation. *Hamburger,* 200, 61.

ชนัญญา ใยลออ. (2544). การสื่อสารอารมณ์ขันของนักแสดงตลก “รายการโทรทัศน์ก่อนบ่ายคลายเครียด”. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณวดี ปัตเมฆ. (2557, กุมภาพันธ์). ‘เลียน’ รู้ชีวิตรักตำรับ ‘รอม-คอม’. *Hamburger,* 188, 139-140.

ณัฐพล วงษ์ชื่น. (2552). ปัจจัยที่มีผลต่อการรับรู้มู้ดแอนด์โทนของผู้ชมภาพยนตร์ไทยในการออกแบบงานสร้างภาพยนตร์แนวสยองขวัญ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดูหนังอย่างผู้กำกับ โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล. (2557, กรกฎาคม). *A day,* 167.

ทรงพล. (2552, กันยายน). 5 แพร่ง ถึงทางแยกก็ควรชะลอ. *Starpics,* 104-105.

ทศพร กรกิจ. (2550). การสร้างความน่าสะพรึงกลัวใน "หนังผี" อเมริกัน เกาหลี และไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทอปัด เอี่ยมอุดม. (2554). คุณลักษณะของภาพยนตร์ผีตลกไทย ลักษณะชนชั้นและอุดมการณ์ชนชั้นทางสังคมที่ปรากฏในภาพยนตร์ผีตลกไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนพล เชาวน์วานิชย์. (2552). สัมพันธลักษณ์ของการแสดงและพื้นที่ในภาพยนตร์ของไฉ้หมิงเลี่ยง วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนัท อนุรักษ์. (2555). มโนทัศน์และการสร้างความกลัวในสื่อบันเทิงคดีสยองขวัญไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นครินทร์ วนกิจไพบูลย์. (2556a, กุมภาพันธ์). Fear, Fun, Fond. *A day,* 150, 86-87.

นครินทร์ วนกิจไพบูลย์. (2556b, พฤษภาคม). See saw scene ฉากชีวิตเบื้องหลังผู้กำกับพันล้าน. *A day,* 153, 190-201.

นภพัฒน์จักษ์ อัตตนนท์. (2556, เมษายน). ลูกบ้าสองร้อยล้าน : บรรจง ปิสัญธนะกูล. เนชั่นสุดสัปดาห์, 1088.

นับทอง ทองใบ. (2553). ศิลปวิจารณ์ รายการวิทยุโทรทัศน์ (พิมพ์ครั้งที่ 1 ed.): กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีปทุม.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2539, กรกฎาคม). ตลกไทยๆ. *ศิลปวัฒนธรรม,* 34-39.

นิ้วกลม. (2558, 5-11 มิถุนายน). บรรจงและปล่อยไหล. *มติชนสุดสัปดาห์* 1816, 38.

นิสา เมลานนท์. (2541). *การละเล่นและการเล่นจำอวดพื้นบ้าน* (พิมพ์ครั้งที่ 3 ed.): กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

บรรจง ปิสัญธนะกูล. (2551, กันยายน). Fantasia Film Festival ทัวร์สยอง!!! *Filmax,* 15, 110-112.

บรรจง ปิสัญธนะกูล. (2556, มีนาคม). รู้จักพี่มาก..ให้มากขึ้น. *Entertain,* 1132, 52-53.

บุญรักษ์ บุญญะเขตมาลา. (2552). *ประพันธกรภาพยนตร์ญี่ปุ่น อาคิระ คูโรซาวา, จูโซ่ อิตามิ และคนอื่น ๆ* (พิมพ์ครั้งที่ 1 ed.): กรุงเทพฯ : พับลิค บุเคอรี.

ประชาไท. [อินเทอร์เน็ต]. (2557). หมายเหตุประเพทไทย : อารมณ์ขันในภาพยนตร์ตลกไทย. from http://www.prachatai.org/journal/2014/11/56518

ประวิทย์ แต่งอักษร. (2551). *มาทำหนังกันเถอะ*: กรุงเทพฯ : ก.พล.

ประวิทย์ แต่งอักษร. (2552, ปักษ์แรกกันยายน). 5-1 แพร่ง The Prequel. *Starpics,* 758 64.

ปรากฏการณ์ “พี่มากฯ ฟีเวอร์” GTH รวยมาก4 วันฟัน 100 ล้าน! . (2556, เมษายน). *ASTV ผู้จัดการสุดสัปดาห์* 183.

ปุ้ม-ปุ้ย. (2552, ปักษ์แรกกันยายน). ห้าแพร่ง ความสยองที่ต้องสานต่อ. *Starpics,* 758 67-72.

ผู้จัดการ. [อินเทอร์เน็ต]. (2557). ‘ออเตอร์’ ที่ชื่อหม่อมน้อย-ม.ล.พันธุ์เทวนพ เทวกุล. from http://www.manager.co.th/Entertainment/ViewNews.aspx?NewsID=9570000094050

พระโขนงบอยแบนด์. (2556, มิถุนายน). *สุดสัปดาห์,* 728, 104.

พลสัน นกน่วม. (2556, มิถุนายน-กรกฎาคม). cover story 247, 143.

พี่มาก..พระโขนง หลายๆ มุกในหนังถูกสร้างมาจากแรงบันดาลใจ. (2556, พฤษภาคม). *Mix,* 78.

ฟรอยด์-ณัฏฐพงศ์ ชาติพงศ์ กับหนัง สี่แพร่ง ตอน คนกลาง. (2551, เมษายน). *Starpics,* 725, 96-97.

ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (2552, กันยายน). 5 แพร่ง 5 ผู้กำกับ 5 รสชาติ 5 ดีกรี กับหนังผีแนวใหม่ 5 สไตล์ ของค่าย GTH. *Filmax,* 27, 99-103.

ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (2553, สิงหาคม). กวน มึน โฮ หนังรักเรื่องใหม่ของค่ายอารมณ์ดี กับการพลิกบทบาทครั้งใหม่ของเจ้าพ่อหนังผี ‘โต้ง’ บรรจง ปิสัญธนะกูล. *Filmax,* 38, 106-111.

ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (2556, พฤศจิกายน). สิบหนังแห่งชีวิตของนักแสดง และนักเขียนบทดาวรุ่งพันล้าน : เต๋อ ฉันทวิชช์ ธนะเสวี. *Filmax,* 77.

มาโนช ชุ่มเมืองปัก. (2547). *การเล่าเรื่องของภาพยนตร์ตลกไทยยอดนิยมชุด บุญชู กับการสร้างสรรค์ของผู้กำกับภาพยนตร์.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มีเกียรติ แซ่จิว. (2550, มีนาคม). แฝด. *Starpics,* 699, 70-79.

เมธา เสรีธนาวงศ์. (2539). การวิเคราะห์รูปแบบเนื้อหา กลวิธี การนำเสนอมุขตลกของรายการตลกทางโทรทัศน์และวีดิโอเทป. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยวิษฐา. (2547, สิงหาคม). ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ ภาพถ่ายสะท้อนความตาย. *Starpics,* 637, 114-116.

ยวิษฐา. (2553, สิงหาคม). กวน มึน โฮ หนึ่งคนกวน หนึ่งคนมึน กับรักมีโฮ. *Starpics,* 780, 59-64.

ยวิษฐา. (2554, มิถุนายน). 100 Movies That Changed My Life. *Starpics,* 800, 86.

ยวิษฐา. (2556, มีนาคม). พี่มาก...พระโขนง เมื่อตำนานนางนาค กลับมาในฉบับฮามาก. *Starpics,* 827, 57-60.

ยันตกร ยุสานนท์. (2547, สิงหาคม). ชัตเตอร์ กดติดวิญญาณ หนังสยองของสองผู้กำกับรุ่นๆ บรรจง ปิสัญธนะกูล และ ภาคภูมิ วงศ์ภูมิ. *Entertain,* 790, 50-55.

ยันตกร ยุสานนท์. (2553, สิงหาคม). หนังโฮแมนติก กวนมิดี้ ของโต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล. *Entertain,* 1070, 38-41.

ยันตกร ยุสานนท์. (2556, มีนาคม). หนังแม่นาค เวอร์ชั่น พี่มาก..พระโขนง. *Entertain,* 1132, 33-37.

ยันตกร ยุสานนท์ และ มนูญศักดิ์ ช่วยรอดหมด. (2552, กันยายน). 5 แพร่ง *Entertain,* 1047, 31-37.

รุ่งอรุณ ฉัตรวิฆเนศ. (2553). ศักยภาพของมุกตลกและอารมณ์ขันในรายการโทรทัศน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิชญ์พล พลพิทักษ์ชัย. (2554, กรกฎาคม). ดูคนจีทีเอช. *Filmmaker,* 53, 70-75.

วิชัย มาตกุล นทธัญ แสงไชย และนครินทร์ วนกิจไพบูลย์. (2556). พี่มาก..พระโขนง : *The Making of*. กรุงเทพฯ: abook.

วิไลรัตน์ เอมเอี่ยม. (2556, พฤษภาคม). Interview : the winner's game. *a day BULLETIN* 250, 12-19.

ศศิกานต์ เอื้อวิทยาวุฒิกุล. (2556, มิถุนายน). เรื่องของผู้กำกับ 1,000 ล้าน โต้ง-บรรจง ปิสัญธนะกูล. ศ.คน, 91, 66-71.

สกุลวดี สุขอนันต์. (2553). การวิเคราะห์ตระกูลหนังผีไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สดใส พันธุมโกมล (เรียบเรียง). (2531). ศิลปะการละครเบื้องต้น (พิมพ์ครั้งที่ 5 ed.): กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.

สมบูรณ์สุข นิยมศิริ และ พรสิทธิ์ พัฒธนานุรักษ์. (2532). การบริหารงานบุคคลในงานภาพยนตร์ เอกสารการสอนชุดวิชา 16424 การบริหารงานภาพยนตร์ (พิมพ์ครั้งที่ 1 ed., pp. 221-228): นนทบุรี : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สมฤทัย พ่วงแผน. (2554). กลยุทธ์การสื่อสารการตลาด และพฤติกรรมผู้บริโภคต่อภาพยนตร์ของจีทีเอช วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สมสุข หินวิมาน. (2543). วัฒนธรรมชนชั้นกลางไทยในละครโทรทัศน์. รัฐศาสตร์สาร, ปีที่ 22(ฉบับที่ 2), 93-123.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สมสุข หินวิมาน. (2545). ละครโทรทัศน์ : เรื่องของ “ตบๆ จูบๆ” และ “ผัวๆ เมียๆ” ในสื่อน้ำเน่า สื่อบันเทิง : อำนาจแห่งความไร้สาระ (pp. 172-247): กรุงเทพฯ : ออลอเบ้าท์พริ้นท์.

สลิลา มหันต์เชิดชูวงศ์ และ นครินทร์ วนกิจไพบูลย์. (2555, กรกฎาคม). Main Course. *A day,* 143, 112-200.

สำรวจหนัง GTH ผ่านสายตาผู้อำนวยการสร้าง. (2553, สิงหาคม). *Starpics,* 780, 68-81.

สี่แพร่ง DIRECTOR'S STATEMENT (2551, เมษายน). *Starpics,* 725.

หนึ่งเดียว. (2552). ร้อยภูติ พันวิญญาณ ตำนานหนังผีไทย (พิมพ์ครั้งที่ 1 ed.): กรุงเทพฯ : Popcorn.

อภิญญา. (2556, พฤษภาคม). Pee Mak Team. แพรว, 810, 234-237.

อรชร ดำรงจิตติ. (2556, มีนาคม). พี่มากเด็กแนว ปะทะแก๊ง 4 ป่วน. *Filmax,* 69, 108-113.

อรวรรณ บัณฑิตกุล. (2556, เมษายน). พี่มาก...พระโขนง ปรากฏการณ์ศตวรรษบันเทิง. *Marketeer,* 158 94-100.

อาภาพัชร์ ลี้ลับ (2556, กรกฎาคม). Exclusive Interview ผู้กำกับ-คนเขียนบท พี่มากขา..พันล้าน. *Who,* 141, 72-77.

อิทธิฤทธิ์ อึ้งสกุล. (2556). กลยุทธ์สู่ความสำเร็จของภาพยนตร์โรแมนติกคอมเมดีของจีทีเอช. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวฉัตรระวี มหิธิธรรมธร เกิดเมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2534 ที่จังหวัดกรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษานิเทศศาสตรบัณฑิต ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (เกียรตินิยมอันดับ 2) เมื่อปีการศึกษา 2555 และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต กลุ่มวิชาการสื่อสารเชิงสุนทรียะและบันเทิงคดี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2556 มีความสนใจในด้านการเขียนและมีผลงานด้านการเขียน เช่น เขียนบทละครบันทึกกรรม ตอนชนแล้วหนี (ออกอากาศในประเทศพม่า) ของบริษัท BEC-TERO Entertainment, พล็อตละคร ‘ไฟรัก ลวงแค้น’ เป็น 1 ใน 9 เรื่องที่ได้รับการคัดเลือกในโครงการประกวด ‘ช่อง 8 หาเรื่อง’ ของบริษัท RS Promotion, เรื่องสั้น ‘คฤหาสน์ร้างรัก’ ได้รับการตีพิมพ์ในนิตยสารขวัญเรือน เรื่องสั้น ‘ของขวัญอันมีค่า’ เรื่องสั้น ‘ใต้ฟ้าเดียวกัน’ และเรื่องสั้น ‘ชายผู้เห็นเหตุการณ์’ ได้รับการตีพิมพ์ในนิตยสารกุลสตรี, บทความสารคดี ‘เจ็ดเมืองฝรั่ง สวรรค์คนรักช็อกโกแลต’ ได้รับการตีพิมพ์ในนิตยสารต่วย’ตูน พอกเก็ตแมกกาซีน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University