สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์

นางสาว ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาวาทวิทยา ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2547
ISBN 974-53-2010-2
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PRESENTATION STYLES IN THAI REALIST TELEVISION DRAMA

Miss Nataporn Rattanachaiwong

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Mass Communication
Department of Speech Communication and Performing Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2004

ISBN 974-54-2010-2

หัวข้อวิทยานิพนธ์	สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลลิสท์
โดย	นางสาวณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์
สาขาวิชา	วาทวิทยา
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

……คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร. พีระ จิรโสภณ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

…… ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ อวยพร พานิช)

…… อาจารย์ที่ปรึกษา
(รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์)

…… กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร. อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์)

…… กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ปนัดดา ธนสถิตย์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์ : สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์. (PRESENTATION STYLES IN THAI REALIST TELEVIASION DRAMA) อ.ที่ปรึกษา : รองศาสตราจารย์ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 190 หน้า. ISBN 974-53-2010-2.

การวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการที่สำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ และ ลักษณะการสื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ อันเป็นลักษณะของขนบการแสดงละครของไทยที่ยังคงปรากฏอยู่ในละครโทรทัศน์ปัจจุบัน ด้วยวิธีการวิเคราะห์ตัวบทประกอบการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก

ผลการวิจัยพบว่าการนำเสนอละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ของไทยมีลักษณะการผสมผสานระหว่างแนวคิดแบบสมจริง (Representation) และแนวไม่เหมือนจริง (Presentation) โดยบทละครมุ่งนำเสนอประเด็นปัญหาสังคม ขณะเดียวกันก็ใช้เรื่องราวความรักและฉากตลกเข้ามาผ่อนคลายอารมณ์ให้ผู้ชม, ตัวละครที่ปรากฏมีทั้งแบบสมจริงและไม่สมจริง โดยตัวละครหลักทั้งหมดเป็นแบบสมจริง ขณะที่ตัวละครแบบไม่สมจริงมีหน้าที่เป็นสีสันความสนุกสนานของเรื่อง และสัมพันธ์กับการแสดงออกแบบมากกว่าความจริงเพื่อสร้างความตลกขบขันให้กับคนดู, การคัดเลือกตัวแสดงให้ความสำคัญกับความเหมาะสมประกอบกับความมีชื่อเสียง และรูปร่างหน้าตาที่ดึงดูดผู้ชม, การออกแบบศิลปกรรมต่างๆ เน้นความสมจริง โดยยังคงคำนึงความสวยงามทางศิลปะและการสื่อความหมายกับผู้ชม นอกจากนี้พบว่าละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ใช้เทคนิคด้านภาพและเสียงเพื่อประโยชน์ในการเร้าอารมณ์ผู้ชมในฉากสำคัญต่างๆ แทนการนำเสนออย่างตรงไปตรงมา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา วาทวิทยาและสื่อสารการแสดง	ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา วาทวิทยา	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....
ปีการศึกษา 2547	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม.....

4685068428 : MAJOR SPEECH COMMUNICATION

KEY WORD: PRESENTATION / REALIST / TELEVISION DRAMA

NATAPORN RATTANACHAIWONG: PRESENTATION STYLES IN THAI REALIST TELEVISION DRAMA. THESIS ADVISOR: ASSOC. PROF. TIRANUN ANAWASHSIRIWONGSE, 190 pp. ISBN 974-53-2010-2.

The purpose of this research is to study the key developments and presentation styles of Thai realist television dramas, influenced by Thai traditional performing arts, with multiple methodologies, namely, textual analysis and in-depth interview.

The research found that Thai realist television dramas have a mixture of both representation and presentation styles. Although their contents are intended to address social issues, yet they still bring about a hint of romantic and comedy to ease the mind of the audiences. As a result, the characters created for TV dramas have to consist of both round and flat characters. The flat characters serve as an entertainment; therefore exaggerated acting is the way to create amusement. Moreover casting also has to emphasize on the appropriateness of the characteristic, including the popularity and attractive appearance of an actor. Art direction styles are not based only on realistic aspects, but beauty and communicative functions are also important. In addition, instead of plain narration, Thai realist TV dramas use visual and audio techniques to stimulate involvement among audiences.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department Speech Communication	Student's signature……..
Field of study Speech Communication	Advisor's signature……..
Academic year 2004	Co-advisor's signature……

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่ายซึ่งผู้วิจัยขอขอบคุณจากใจจริง เริ่มจาก รศ.ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ อาจารย์ที่ปรึกษา ซึ่งผู้วิจัยรักและเคารพท่านเสมือนญาติผู้ใหญ่ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณสำหรับความรู้ คำแนะนำและการรับฟังความคิดของผู้วิจัยเสมอมา, รศ.อวยพร พานิช ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ที่ช่วยเหลือผู้วิจัยด้วยความเมตตาเสมอ, กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ทั้งสองท่าน ศ.ดร.อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และ ผศ.ปนัดดา ธนสถิตย์ ผู้ให้ข้อมูลและคำปรึกษาในการปรับปรุงแก้ไขวิทยานิพนธ์ฉบับนี้และที่ลืมไม่ได้ ผู้วิจัยขอขอบคุณ คุณพ่อและคุณแม่ นายเอกชัยและแพทย์หญิงวิภา รัตนชัยวงศ์ ที่ให้การสนับสนุนการศึกษาแก่ผู้วิจัยอย่างเต็มที่มาตลอด งานที่ผู้วิจัยสามารถทำอยู่ทุกวันนี้เป็นผลมาจากการสนับสนุนของทั้งสองท่าน

ผู้วิจัยขอขอบคุณ อ.สุกัญญา สมไพบูลย์ ผู้เปรียบเสมือนพี่สาวที่คอยช่วยเหลือและให้คำปรึกษาได้ทุกเรื่องและตลอดเวลา, ขอบคุณรุ่นพี่ทั้งพี่ต้าและพี่มิ้งค์ สมาชิกแก็งค์ที่คอยถามไถ่และให้กำลังใจในฐานะผู้มีประสบการณ์, พี่ปุ๋ย เพ็ญสิริ เศวตวิหารี ที่คอยถามข่าวคราว ให้คำแนะนำและความช่วยเหลือ, ขอบคุณเพื่อนปริญญาโท วาทวิทยารุ่น 6 ทุกคนไม่ว่าจะอยู่ในกลุ่มไหน แอน, นุ่น, นก, ใหม่, ลูกน้ำ, อ้น, อ๊อฟ, อิ๋ม, เอิร์ธ, เปิ้ล, ออย, เอก, ดิว, พี่เจื๋อย, พี่บ็อบ, พี่สิงโต, เยา, โอ๋, นุช ขอบคุณสำหรับกำลังใจและความช่วยเหลือในโค้งสุดท้าย แม้จะไม่มีใครช่วยอะไรใครได้ แต่เราปลอบกันและกันได้ดีที่สุด

ขอบคุณขุมกำลังเล็กๆ ที่ให้ความช่วยเหลือผู้วิจัยในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ ขอบคุณ หนึ่ง39 วิริยา กิ่งวัชระพงศ์ สำหรับความช่วยเหลือในหลายๆ เรื่องตลอดเวลาที่ผ่านมา เช่นเดียวกับ ดา ชาดา กาญจนสภา ที่แม้จะรู้จักกันไม่นานนัก แต่ช่วยเหลือผู้วิจัยด้วยความยินดีและเต็มใจ

คำขอบคุณสุดท้ายสำหรับ กิ๊ก ปริมใจ ปัณฑุยากร ผู้ให้ทั้งความช่วยเหลือ, กำลังใจ เป็นที่ปรึกษาและเป็นทุกๆ อย่าง ขอบคุณมากจริงๆ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย……..ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ……จ

กิตติกรรมประกาศ……...ฉ

สารบัญ……ช

บทที่

1 บทนำ……..…… 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา……..……..…..1

วัตถุประสงค์การวิจัย……..……9

ขอบเขตการวิจัย……9

นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง……..……10

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ……..…… 10

2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง…….. 11

แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะและละครแนวเรียลิสท์……..……11

แนวคิดเกี่ยวกับการนำเสนอละครแนวเรียลิสท์……..14

แนวคิดเกี่ยวกับแนวการนำเสนอละคร……20

แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงละครของไทย……..…….. 23

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง…….. 26

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงของไทย……..……...26

งานวิจัยเกี่ยวกับละครโทรทัศน์ไทย..... 28

3 ระเบียบวิธีวิจัย..... 30

แหล่งข้อมูลและการเก็บรวบรวมข้อมูล..... 30

การวิเคราะห์ข้อมูล..... 32

การนำเสนอข้อมูล..... 32

4 ผลการวิจัย..... 33

พัฒนาการสำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์..... 33

ละครคณะส่งเสริมศิลปิน : จุดเริ่มต้นของละครสร้างสรรค์..... 35

คำพิพากษา : ละครโทรทัศน์แนว Modified Realism..... 39

สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์..... 43

บทละคร..... 44

การผสมรสรักรสตลกในละครแนวเรียลิสท์..... 58

การนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับบาปบุญคุณโทษ..... 72

สิ่งศักดิ์สิทธิ คำทำนายและลางสังหรณ์ในละครเรียลิสท์..... 75

การเล่าเรื่องแบบข้ามเวลาของละครเรียลิสท์ไทย..... 79

ตอนจบของละครแนวเรียลิสท์ไทย..... 83

ลักษณะตัวละครในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์..... 87

บทสนทนาแบบไม่เหมือนจริง..... 117

การคัดเลือกนักแสดง..... 122

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การแสดง……..127

การแสดงออกเกินจริง……..129

การแสดงโดยไม่มีบทล่วงหน้า……..135

การแสดงแฝงสัญลักษณ์……..137

การออกแบบศิลปกรรม……139

เทคนิคด้านภาพและเสียง : ภาษาละครโทรทัศน์……143

5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ……155

สรุปผลการวิจัย……155

อภิปรายผล……161

ข้อเสนอแนะ……166

รายการอ้างอิง……167

ภาคผนวก……170

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์……190

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

ตาราง **หน้า**

ตารางที่ 1 ตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องเก็บแผ่นดิน.....92
ตารางที่ 2 ตารางแสดงพัฒนาการของตัวละครในเรื่องเก็บแผ่นดิน.....95
ตารางที่ 3 ตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องน้ำพุ.....101
ตารางที่ 4 ตารางแสดงพัฒนาการของตัวละครในเรื่องน้ำพุ.....104
ตารางที่ 5 ตารางแสดงพัฒนาการของตัวละครในเรื่องตม.....108
ตารางที่ 6 ตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องตม.....110

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

นับจากการปฏิวัติอุตสาหกรรมในคริสต์ศตวรรษที่ 18 กระบวนทัศน์แบบวิทยาศาสตร์ที่ให้ความสำคัญกับความจริงในเชิงประจักษ์ได้กลายเป็นกระบวนทัศน์หลักที่ส่งอิทธิพลต่อแนวคิดต่างๆ ทั่วโลก ไม่เว้นแม้แต่การเปลี่ยนแปลงแนวคิดด้านศิลปะการละครในปลายศตวรรษต่อมา

เมื่อแนวคิดเรื่องความเป็นจริงตามหลักวิทยาศาสตร์ที่ให้คุณค่ากับความเป็นเหตุเป็นผลและความรู้ที่สามารถพิสูจน์ได้ ได้กลายมาเป็นกระแสหลักของโลก ความเพ้อฝันของละครเมโลดรามาซึ่งได้รับความนิยมตลอดช่วงศตวรรษที่ 19 จึงเริ่มถูกตั้งคำถามจากศิลปินและผู้สนใจการละครในแถบยุโรป ทั้งนี้เพราะละคร เมโลดรามาเป็นละครที่มุ่งให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมด้วยการเร้าอารมณ์ไปตามการผูกเรื่องที่ดำเนินไปอย่างตื่นเต้นโลดโผน โดยไม่คำนึงถึงเหตุผลมากนัก อีกทั้งตัวละครที่ปรากฏในเรื่องมีลักษณะตายตัวเป็นแบบฉบับ เช่น พระเอก นางเอกที่เพรียบพร้อมไร้ที่ติ ขณะที่ตัวผู้ร้ายก็ร้ายอย่างหาความดีไม่ได้ ซึ่งแตกต่างลักษณะของคนจริงๆ

Emile Zola นักประพันธ์ชาวฝรั่งเศส หนึ่งในผู้สนใจแก้ไขแนวคิดด้านการละคร (อ้างถึงใน สดใส พันธุมโกมล,2534) กล่าวถึงความไม่สมจริงของละครเมโลดรามาไว้ว่า ในขณะที่วิทยาศาสตร์ได้เข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันของมนุษย์ในโลกสมัยใหม่เป็นอย่างมาก เหตุใดการละครจึงหันหลังให้กับวิทยาศาสตร์และความจริงตามธรรมชาติจนหมดสิ้น มุ่งแต่จะให้ความบันเทิงที่เพ้อฝันเกินความจริงโดยไม่มองดูเหตุผลจากชีวิตเลยแม้แต่น้อย ซึ่งแนวความคิดต่อต้านความไม่สมจริงดังกล่าวได้นำไปสู่การกำเนิดของละครแนวใหม่ที่เน้นความเป็นธรรมชาติและความสมจริงเหมือนชีวิตที่เรียกว่า “เรียลิสม์” (Realism) และ “แนทเชอรัลลิสม์” (Naturalism) และดูเหมือนว่ายิ่งแนวคิดวิทยาศาสตร์เฟื่องฟูขึ้นมาเท่าใด ความนิยมในศิลปะแนวเรียลิสท์ก็ดูจะยิ่งเพิ่มมากขึ้นเท่านั้น ละครแนวเรียลิสท์จึงประสบความสำเร็จเข้ามาแทนที่ละครเมโลดรามาได้ในที่สุดในช่วงปลายศตวรรษที่ 19

คำว่า ละครแนว “เรียลิสม์” (Realism) หรือ “เรียลิสติก” (Realistic) นั้น สดใส พันธุมโกมล (2534) สรุปไว้ว่าหมายถึง “แนวโน้มใหญ่ๆ ของการละครสมัยใหม่ที่พยายามมองชีวิต

ด้วยสายตาที่เป็นกลาง แล้วสะท้อนภาพออกมาในรูปของละครตามความเป็นจริง โดยไม่เสริมแต่งหรือบิดเบือน ตลอดจนใช้วิธีการจัดเสนอที่ทำให้ละครมีความใกล้เคียงกับชีวิตมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้"

แนวคิดละครสมัยใหม่แบบเรียลิสท์ ทำให้เกิดการปฏิวัติขนานใหญ่ในการเขียนบทละคร จากตัวละครที่เป็นเจ้าหญิงเจ้าชายผู้สูงศักดิ์กลายเป็นบุคคลธรรมดาในสังคม จากตัวละครแบบแบน (Flat character) ในละครเมโลดรามาที่มีลักษณะนิสัยด้านเดียวตายตัวเป็นแบบฉบับ กลายเป็นตัวละครที่มีบุคลิกซับซ้อนหลายด้าน (Round character) ที่มีอารมณ์ความรู้สึก มีความดีความชั่วปะปนในตัว และมีการพัฒนาไปตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตได้เหมือนคนจริง การตัดสินและการกระทำของตัวละครในเนื้อเรื่องก็มีเหตุผลรองรับที่คนดูสามารถเห็นและเข้าใจได้ตามแนวคิดเหตุและผลแบบวิทยาศาสตร์ การใช้ภาษาแบบร้อยกรองที่สละสลวยในบทละครแบบเก่าก็ถูกปรับ เปลี่ยนเป็นร้อยแก้ว ใช้ถ้อยคำเหมือนบทสนทนาในชีวิตประจำวัน เลิกใช้บทพูดที่ตัวละครรำพึงกับตัวเอง (Soliloquy) ที่เคยใช้เพื่อแสดงความคิดของตัวละครออกมาให้คนดูรับรู้เพราะเป็นการผิดธรรมชาติ รวมทั้งความพยายามให้มีโครงเรื่องน้อยที่สุด ปล่อยให้ชีวิตของตัวละครเป็นไปอย่างธรรมชาติ ไม่เดินตามโครงเรื่องที่เป็นสูตรสำเร็จ และไม่นิยมให้มีเหตุการณ์ตื่นเต้นเร้าอารมณ์แบบสุดๆ แบบที่เมโลดรามาเคยใช้เร้าอารมณ์คนดู

ในด้านการนำเสนอละครนั้น เรียลิสท์ให้ความสนใจกับรายละเอียดที่สมจริงตามแนวคิดที่ว่า "ละครคือชีวิต" (Theatre is life itself) และการแสดงเปรียบเสมือนการนำเอา "ส่วนเสี้ยวของชีวิต" (Slice of life) มาวางบนเวทีโดยไม่มีการดัดแปลง การแสดงออกของตัวละครในแนวเรียลิสท์จึงเน้นอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นจริงจากภายในและนำไปสู่การแสดงออกอย่างธรรมชาติ ไม่มีการเสแสร้งแกล้งทำ ไม่มีลีลาท่าทางที่ผิดไปจากปกติ ถึงขนาดที่นักแสดงในละครแนวเรียลิสท์เคยนั่งหันหลังให้คนดูและพูดคุยกันด้วยเสียงปกติไม่ต่างไปจากการใช้ชีวิตปกติ นอกจากนี้ ฉากอุปกรณ์ประกอบฉาก และเครื่องแต่งกายในละครแนวเรียลิสท์ก็ให้ความสำคัญกับรายละเอียดที่สมจริง เช่น ฉากร้านขายเนื้อมีเนื้อสัตว์จริงแขวนอยู่ หรือก๊อกน้ำในบ้านมีน้ำไหลได้จริง เป็นต้น

ขณะที่ละครเรียลิสท์ซึ่งเกิดและพัฒนาขึ้นมาจากประเทศทางฝั่งตะวันตกใช้วิธีการนำเสนอละครด้วยแนวสมจริงที่เรียกว่า Representation หรือ Realistic Styles (มัทนี รัตนิน, 2546) ซึ่งเป็นการจำลองภาพชีวิตให้ผู้ชมเห็นตามความจริงที่เป็นอยู่ เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกเชื่อในสิ่งที่เกิดขึ้นตรงหน้าเสมือนว่าได้แอบดูชีวิตจริงของตัวละครและมีอารมณ์ร่วมไปกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนั้น ศิลปะการละครของประเทศฝั่งตะวันออกกลับมีแนวทางการนำเสนอที่ตรงกันข้าม นั่นคือการ

นำเสนอละครด้วยแนวไม่เหมือนจริง ที่เรียกว่า Presentation หรือ Non – realistic Styles ที่แสดงให้ผู้ชมทราบตลอดเวลาว่ากำลังชมการแสดงอยู่ ละครทางฝั่งตะวันออกจึงไม่มีอะไรที่เหมือนชีวิตจริง ไม่ว่าจะเป็นลีลาท่าทางที่ถูกกำหนดไว้อย่างมีแบบแผน คำพูดที่เป็นร้อยกรองสละสลวย เครื่องแต่งกายที่วิจิตรตระการตาซึ่งห่างไกลจากเครื่องแต่งกายของคนปกติ ดังเช่น โขน ลิเกและละครรำแบบต่างๆ ของไทย ละครโน๊ะและคาบูกิของญี่ปุ่น และอุปรากรจีนหรืองิ้ว เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม แม้ศิลปะการละครของตะวันออกจะใช้แนวการนำเสนอแบบไม่เหมือนจริง แต่ก็มิได้หมายความว่าการละครตะวันออกจะมีคุณค่าด้อยกว่าละครตะวันตกในแง่การถ่ายทอดเรื่องราวความเป็นจริงของชีวิต ดังที่ สดใส พันธุมโกมล (2537) ได้กล่าวไว้ว่า “ละครที่มีมาแต่ดั้งเดิมซึ่งมิได้ใช้ลีลา “เหมือนธรรมชาติ” ทั้งของไทย จีน อินเดีย ญี่ปุ่น ฯลฯ นั้น มิใช่ว่าจะไม่ให้ “ความจริง” เกี่ยวกับชีวิตต่อเรา เพียงแต่วิธีให้ความจริงของละครทางตะวันออกนั้น มีศิลปะของการแสดงที่เป็นแบบเป็นแผน ใช้ภาษาและลีลาที่ไม่ได้ “ลอกแบบ” มาจากชีวิตประจำวัน แต่ในขณะเดียวกัน ละครประเภทนี้ก็สามารถให้ “ความจริง” เกี่ยวกับชีวิตแก่ผู้ชมได้มากเท่าๆ กับละครแนวเรียลิสท์เหมือนกัน”

สำหรับศิลปะการละครของไทยนั้น ในช่วงแรกได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดียเป็นสำคัญ ทั้งในด้านแนวคิด ความเชื่อ การแต่งบทละครและกระบวนการแสดง กล่าวคือ ศิลปะการละครไทยถือเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงเป็นสำคัญ และมีลักษณะเกี่ยวพันอยู่กับความเชื่อทางศาสนา ดังจะเห็นได้จากพิธีกรรมความเชื่อต่างๆ ที่นักแสดงยึดถือปฏิบัติ การมีละครและรำแก้บนบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามสถานที่ต่างๆ และการสะท้อนถึงค่านิยมในเชิงอุดมคติ เช่น ธรรมะชนะอธรรม เป็นต้น

ในด้านการแต่งบทละครก็ได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีสันสกฤต ตั้งแต่รูปแบบในการแต่งบทละครด้วยฉันทลักษณ์ประเภทต่างๆ เช่น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน แนวคิดที่เน้นเรื่องอุดมคติ เน้นความสมบูรณ์แบบในด้านความงามและความประพฤติ เนื้อเรื่องที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์และพฤติกรรมของมนุษย์และเทพเจ้า ตัวละครที่มีลักษณะนิสัยเด่นชัดทางใดทางหนึ่ง ซึ่งแตกต่างจากตัวละครในมหากาพย์ตะวันตกที่มีทั้งความดี ความชั่ว ความอ่อนและความแข็งปะปนในตัวเช่นเดียวกับมนุษย์ทั่วไป อันเป็นแนวคิดแบบเรียลิสท์ หรือ สัจนิยม (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2541 : 19-39)

แนวคิดแบบละครสมัยใหม่ของตะวันตก เริ่มเข้ามาสู่ประเทศไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 อันเป็นช่วงระยะเวลาเดียวกับที่การละครทางฝั่งตะวันตกกำลังเกิดการเคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนแปลงไปสู่ละครแนวเรียลิสท์ ในขณะนั้นประเทศไทยกำลังดำเนินนโยบายเปิดประเทศติดต่อกับต่างชาติ ตามแนวนโยบายเร่งพัฒนาไทยให้เจริญทัดเทียมอารยประเทศของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งทำให้ไทยได้รับอิทธิพลจากชาติตะวันตกมากมาย ทั้งในด้านวิทยาการที่ทันสมัยและศิลปวัฒนธรรมแปลกใหม่ ซึ่งส่งผลต่อการปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงประเทศในทุกๆ ด้าน รวมไปถึงอิทธิพลที่มีต่อวงการละคร ซึ่งปรากฏชัดเจนใน 2 ประการ คือในด้านรูปแบบและปรัชญาการละคร (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2541)

ละครพูดจากตะวันตกนับเป็นศิลปะการแสดงที่เปลี่ยนเปลงการแสดงละครไทยแบบเก่าโดยสิ้นเชิง เพราะดำเนินเรื่องด้วยบทพูดล้วนๆ ไม่มีการร่ายรำอยู่เลย ซึ่งนอกจากจะทำให้เกิดละครรูปแบบใหม่ที่ไทยนำแบบอย่างมาจากตะวันตกโดยตรงแล้ว อิทธิพลจากแนวคิดในการนำเสนอแบบสมจริงยังทำให้ละครรำแบบไทยเดิมที่เน้นการแสดงออกด้วยลีลาท่าทางที่ประณีตงดงามเป็นแบบแผนเริ่มเสื่อมความนิยมลง เพราะคนดูเริ่มรู้สึกว่าท่ารำซ้ำซาก ทำให้เดินเรื่องช้าและขาดความสมจริง

ในปี พ.ศ. 2434 หรือ ค.ศ. 1891 ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่โรงละครอิสระ (Le Theatre Libre) ของอังเดร อองตวน (Andre Antoine) ที่มีชื่อเสียงมากในด้านการแสดงแบบ “เหมือนจริง” กำลังมีอิทธิพลอยู่ในฝรั่งเศสและประเทศอื่นๆ ในยุโรปนั้น เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์อธิบดีกรมมหรสพได้เดินทางไปยุโรปและมีโอกาสได้ชมโอเปร่า (Opera) จึงได้คิดนำแบบแผนละครโอเปร่ามาผสมผสานกับละครรำของไทยจนเกิดเป็นละครไทยรูปแบบใหม่ที่เรียกกันตามชื่อโรงละครที่จัดแสดงว่า “ละครดึกดำบรรพ์” ซึ่งนับเป็นละครไทยชนิดแรกที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดเรื่องความสมจริงจากละครตะวันตกอย่างชัดเจนที่สุด

อิทธิพลละครตะวันตกที่เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบละครรำแบบดั้งเดิมของไทย ก่อให้เกิดละครรูปแบบใหม่ชนิดต่างๆ เช่น ละครร้อง ละครพูด ละครสังคีต และค่อยๆ พัฒนาปรับเปลี่ยนรูปแบบมาจนกระทั่งปัจจุบัน แต่สิ่งหนึ่งที่เป็นอิทธิพลจากละครตะวันตกและยิ่งปรากฏชัดเจนในละครยุคปัจจุบัน ก็คือ ปรัชญาละครในแบบเรียลิสท์

อย่างที่กล่าวมาแล้วว่าการละครไทยนั้นเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงเป็นสำคัญ การแสดงเป็นแบบไม่เหมือนจริง (Presentationหรือ Non – realistic Styles) เน้นการนำเสนอลีลาท่า

รำที่งดงาม เครื่องแต่งกายที่วิจิตรตระการตา มีบทตลกขบขัน มีบทชมความงาม มีฉากระบำรำฟ้อน รวมทั้งมักแสดงความคิดในเชิงอุดมคติและนิยมให้เรื่องราวจบลงด้วยดี ขณะที่ปรัชญาละครตะวันตกมีลักษณะแนวคิดแบบสัจนิยมหรือเรียลิสท์ ที่มีจุดมุ่งหมายในการสะท้อนภาพความเป็นจริงแห่งชีวิต แสดงให้เห็นปัญหาสังคม เน้นสาระและข้อคิดอันเกิดจากการวิเคราะห์เนื้อเรื่องและตัวละคร (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2541 : 60) โดยใช้การนำเสนอที่เหมือนจริง (Representation หรือ Realistic Styles) เพื่อให้คนดูเกิดความรู้สึกร่วมรับรู้ในปัญหาที่ละครต้องการเสนอ ปรัชญาละครดังกล่าวได้เข้ามามีอิทธิพลต่อแนวคิดในการนำเสนอละครของไทยที่หันมาให้ความสำคัญกับการนำเสนอละครแนวสมจริง สนใจกับเนื้อหาที่สื่อถึงความเป็นจริงทางสังคมบางอย่างกับผู้ชมมากขึ้น และความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวก็คงยังมีอิทธิพลอยู่ในละครไทยยุคปัจจุบัน

นับจากช่วงที่ละครแนวเรียลิสท์ได้รับความนิยมอย่างสูงจนถึงปัจจุบันที่ศิลปะการละครได้พัฒนาไปจนให้กำเนิดละครสมัยใหม่ในรูปแบบอื่นๆ ที่ต่อต้านละครแนวเรียลิสท์มากมาย เช่น Absurd ที่แหวกกฎเกณฑ์และประเพณีละครแบบดั้งเดิมด้วยการนำเสนอที่ไร้ความขัดแย้งและไม่มีเนื้อเรื่องให้ติดตาม, Expressionism ที่เน้นการแสดงออกตามอารมณ์ความรู้สึกอย่างรุนแรงและแปลกประหลาด เพื่อเรียกร้องอิสรเสรีจากโลกแห่งวัตถุ และ Symbolism ที่ใช้สัญลักษณ์เป็นสื่อเพื่อแสดงถึงปรัชญาที่ซ่อนอยู่ภายใน แต่ในขณะเดียวกัน คุณค่าและความต้องการละครแนวเหมือนชีวิตและสมจริงอย่างเรียลิสท์ โดยเฉพาะปรัชญาที่ต้องการสะท้อนภาพปัญหาของสังคมมนุษย์ดูจะมิได้ห่างหายไปจากโลกการละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสื่อภาพยนตร์และละครโทรทัศน์

การละครไทยเริ่มเข้าสู่ยุคของละครโทรทัศน์เมื่อมีการตั้งสถานีโทรทัศน์แห่งแรกที่บางขุนพรหมในปี พ.ศ. 2498 โดยในยุคแรกเป็นการนำละครไทยรูปแบบต่างๆ ที่เคยแสดงบนเวทีมาก่อน ทั้งละครพูด ละครร้อง ละครรำ ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ ฯลฯ มาแสดงสดออกอากาศทางโทรทัศน์ โดยมีผู้บอกบทให้แก่นักแสดงและได้พัฒนาต่อมาทั้งในด้านรูปแบบการแสดงที่ปัจจุบันคงเหลือเพียงละครพูดเท่านั้น และในด้านเนื้อหาเพื่อให้การแสดงมีความสมจริงมากขึ้น อันเป็นแนวคิดในการนำเสนอละครแบบเรียลิสท์ที่ไม่เพียงจะมีอิทธิพลต่อศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานละครเท่านั้น แม้แต่ในหมู่ผู้ชมและนักวิจารณ์ แนวคิดแบบเรียลิสท์ก็ยังเป็นเกณฑ์มาตรฐานที่ใช้ในการติชมและวิพากษ์วิจารณ์ ดังจะเห็นได้จากการมอบรางวัลประเภทละครสร้างสรรค์สังคมดีเด่น, ละครแนวชีวิตสะท้อนสังคมดีเด่น หรือละครสะท้อนสังคมดีเด่นในการประกาศรางวัลละครโทรทัศน์สถาบันต่างๆ เช่น รางวัลเมขลา และรางวัลโทรทัศน์ทองคำ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแนวคิดแบบเรียลิสท์ยังคงเป็นแนวคิดสำคัญในวงการละครปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า ขนบการแสดงละครของไทยมีลักษณะเป็นการแสดงแบบไม่เหมือนชีวิตจริง (Presentation หรือ Non – realistic Styles) การแสดงลิเกหรือละครรำต่างๆ เป็นการแสดงในลักษณะที่คนดูยอมรับการสมมุติบทบาทตามท้องเรื่องได้โดยไม่ติดใจสงสัยกับความไม่สมจริงในการนำเสนอ ไม่ว่าจะเป็นเวทีโล่งที่ถูกสมมุติให้เป็นสถานที่ต่างๆ การแต่งกายที่วิจิตรงดงามต่างจากชีวิตประจำวัน หรือการเคลื่อนไหวที่ถูกกำหนดไว้อย่างมีแบบแผน คนดูในขนบละครไทยจะให้ความสนใจกับท่าทางการร่ายรำที่งดงาม กลเม็ดเด็ดพรายในการร้องดนตรีและมุขตลกที่สอดแทรกในเรื่องราวมากกว่า (เด่นดวง พุ่มศิริ, 2545) เรียกได้ว่าผู้ชมละครไทยให้ความสนใจกับการแสดงออกซึ่งความสามารถของศิลปินบนโครงสร้างของเนื้อเรื่องที่วางไว้อย่างหลวมๆ มากกว่าที่จะสนใจติดตามค้นหาปรัชญาความเป็นจริงของชีวิตที่ซ่อนอยู่ภายใต้เนื้อเรื่องของละครแบบตะวันตก

แนวคิดนี้เป็นสิ่งที่สามารถอธิบายได้ว่าทำไมละครไทยแต่โบราณมาจึงสามารถนำวรรณคดีที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักดีอยู่แล้วในหมู่ผู้ชมมาจัดแสดงซ้ำได้อย่างไม่รู้เบื่อ ทั้งนี้ก็เพราะผู้ชมละครไทยให้ความสนใจกับการแสดงความสามารถของศิลปินเป็นสำคัญ การชมละครเนื้อหาเดิมๆ จึงไม่ใช่ปัญหาเพราะเป็นการมาดื่มด่ำกับสุนทรียรสและสุนทรียรูปจากการแสดงครั้งนั้นๆ โดยเฉพาะ หรืออาจเป็นการดูเพื่อเปรียบเทียบว่าศิลปินรุ่นหลังมีความสามารถแสดงได้ทัดเทียมกับศิลปินรุ่นก่อนหรือไม่ ซึ่งแนวคิดดังกล่าวก็ยังคงปรากฏอยู่ในปัจจุบัน เช่นเมื่อมีการนำละครที่เคยได้รับความนิยมอย่างสูงในอดีตกลับมาสร้างใหม่ นักแสดงผู้มารับบทตัวละครเอกจะได้รับการจับตามองเรื่องความสามารถในการแสดงเปรียบเทียบกับนักแสดงที่เคยสวมบทบาทดังกล่าวไว้ในอดีตเสมอ นอกจากนี้จะเห็นว่าการจัดแสดงละครไทยแบบดั้งเดิมก็ไม่จำเป็นต้องแสดงตลอดทั้งเรื่อง หากแต่เป็นการตัดตอนมาแสดงเพียงช่วงที่น่าสนใจหรือเปิดโอกาสให้ศิลปินได้แสดงความสามารถเท่านั้น ซึ่งเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าผู้ชมละครไทยให้ความสำคัญกับศิลปะการแสดงของศิลปินมาเป็นอันดับหนึ่ง และเนื้อเรื่องเป็นประเด็นรองลงไป

แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับสิ่งที่ สมสุข หินวิมาน (2545) อธิบายว่าสำหรับผู้ชมคนไทยแล้ว “เรื่อง” ไม่สำคัญเท่ากับ “รส” ซึ่งยืนยันได้จากปรากฏการณ์ของผู้ชมละครโทรทัศน์ไทยปัจจุบัน ที่แม้จะติดตามเนื้อเรื่องของละครโทรทัศน์มาก่อนทั้งจากนวนิยาย (ในกรณีเป็นละครดัดแปลงจากนวนิยาย) รวมทั้งติดตามเรื่องย่อจากหนังสือพิมพ์รายวันหรือหนังสือเฉพาะกิจต่างๆ แต่ก็ยังคงติดตามชมอย่างสม่ำเสมอเมื่อละครโทรทัศน์ออกอากาศ แสดงให้เห็นว่าขนบการชมละครไทยแบบดั้งเดิมที่สืบเนื่องต่อยอดมาตั้งแต่ในยุคอดีตยังคงมีอิทธิพลอยู่แม้ในสมัยปัจจุบัน ซึ่งเมื่อประกอบกับอิทธิพลจากวัฒนธรรมการละครของอินเดียที่มีแนวคิดแบบอุดมคติและนิยมให้ตัว

ละครมีลักษณะที่เด่นชัดทางใดทางหนึ่งไม่ว่าจะดีหรือชั่วแล้ว จึงเป็นอิทธิพลที่ทำให้ตัวละครในละครโทรทัศน์มีลักษณะเปรียบได้กับสีสันที่จัดจ้าน กล่าวคือ นอกจากในบทละครจะกำหนดลักษณะนิสัยที่แตกต่างอย่างเด่นชัดระหว่างตัวละครฝ่ายดีกับฝ่ายร้ายตามแนวคิดแบบอินเดียแล้ว การแสดงออกของนักแสดงยังนิยมแสดงออกถึงอารมณ์ตามลักษณะนิสัยอย่างชัดเจนและในบางครั้งอาจเรียกได้ว่าเป็นการจงใจแสดงออกมากเกินความจำเป็นตามมุมมองการแสดงที่เน้นความสมจริงแบบเรียลิสท์ แต่ทั้งนี้ก็เพื่อให้แต่ละฉากเต็มไปด้วยอารมณ์สนุกตื่นเต้น ถึงพริกถึงขิงถูกใจผู้ชม ดังจะเห็นได้ชัดเจนจากตัวละครหญิงในละครโทรทัศน์ที่เรียกในหมู่ผู้ชมว่า “ตัวอิจฉา” ซึ่งมักแสดงออกถึงอารมณ์อิจฉาริษยา โกรธเกรี้ยวฉุนเฉียวเป็นแบบฉบับ ซึ่งอาจเป็นอิทธิพลจากขนบการแสดงแบบเดิมที่ต้องการให้ผู้ชมได้รับ “รส” ของละครอย่างเต็มที่

นอกจากนี้ ขนบการแสดงที่ไม่เน้นความสมจริงของละครไทย ยังมีอิทธิพลที่ทำให้การคัดเลือกผู้แสดงละครไทยจะให้ความสำคัญกับรูปร่างหน้าตาและลักษณะท่าทางภายนอกที่งดงาม เป็นที่เจริญหูเจริญตาแก่ผู้ชม โดยไม่สำคัญว่าจะเหมาะสมกับบทบาทที่ได้รับหรือไม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับบทบาทของตัวละครเอกตามแนวคิดแบบอุดมคติที่นิยมสมบูรณ์พร้อมในทุกด้าน ซึ่งแนวคิดในการคัดเลือกผู้แสดงเช่นนี้ ยังคงเป็นแนวคิดที่พบได้ในละครโทรทัศน์ไทยปัจจุบัน ดังจะเห็นได้ว่า นางเอกละครโทรทัศน์มีหน้าตาและผิวพรรณดีเสมอตั้งแต่บทบาททายาทเศรษฐี ไปจนถึงเด็กกำพร้าในย่านเสื่อมโทรม นักแสดงคนเดียวกันจึงสามารถรับบทบาทตัวละครเอกได้ในสารพัดความแตกต่างของสภาพแวดล้อมและฐานะของตัวละคร โดยที่คนดูก็มิได้ติดใจในความไม่สมจริงดังกล่าว ทั้งนี้ ความงดงามของรูปโฉมที่ปรากฏนั้น โดยนัยหนึ่งก็มีความสัมพันธ์กับการสื่อความหมายถึงความงดงามที่อยู่ภายในจิตใจของตัวละครด้วย (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2539)

นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2539) กล่าวถึงความแตกต่างระหว่างการแสดงของตะวันตกกับการแสดงแบบไทยไว้ว่า การแสดงของตะวันตกเปรียบเสมือนโลกที่คนดูไม่มีส่วนเกี่ยวข้อง ผู้ชมกับผู้แสดงแบ่งแยกหน้าที่ออกจากกันและกันโดยเด็ดขาด ขณะที่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับผู้แสดงในการแสดงของไทยกลับเป็นสิ่งสำคัญยิ่ง ผู้ชมกับผู้แสดงไม่ได้ถูกตัดขาดออกจากกัน แต่จะสื่อสารถึงกันอยู่ตลอดเวลา คนดูสามารถส่งเสียงสนับสนุนตัวละครเอก หรือแช่งชักหักกระดูกตัวโกงได้ตลอดเวลาโดยไม่ถือเป็นการรบกวนนักแสดง ในทางตรงข้ามนักแสดงกลับต้องใช้ความสามารถดึงคนดูให้เข้าไปมีส่วนร่วม เช่น อาจเพิ่มเติมบทสนทนาเพื่อสื่อสารกับคนดู ทำให้ผู้แสดงในละครไทยมีบทบาทถึงสองสถานะ ทั้งสวมบทบาทตัวละครในเรื่องและบทบาทหน้าที่ในการสื่อสารกับคนดู

ขนบการแสดงแบบมีปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว ทำให้การแสดงของไทยไม่สามารถกำหนดบทตายตัวได้ เพราะเท่ากับเป็นการตัดขาดความสัมพันธ์กับคนดู วรรณศิลป์ของการแสดงแบบไทยอยู่ที่ปฏิภาณไหวพริบของนักแสดง ไม่ใช่ความสละสลวยกินใจที่กวีซุ่มเขียนอยู่เบื้องหลัง ทำให้ถึงแม้รูปแบบการแสดงจะขยับจากสื่อพื้นบ้านที่ผู้แสดงเห็นหน้าค่าตากับผู้ชมไปเป็นการแสดงผ่านสื่อตามยุคสมัย เช่น ภาพยนตร์หรือละครโทรทัศน์ในปัจจุบัน หากแต่วัฒนธรรมการแสดงแบบมีปฏิสัมพันธ์ก็มิได้สลายหายไปไหน ดังจะเห็นได้ว่านักแสดง โดยเฉพาะบทบาทตัวตลกหรือตัวประกอบย่อยยังนิยมการแสดงนอกบทตามปฏิภาณไหวพริบของตนอยู่เสมอ หรือ กรณีนักพากย์ภาพยนตร์ที่ยังคงรักษาการสื่อสารกับผู้ชมไว้อย่างเหนียวแน่นไม่ว่าภาพยนตร์เรื่องนั้นจะเป็นภาพยนตร์ประเภทใดและต้องการความสมจริงมากน้อยแค่ไหน เช่น เมื่อหลายปีก่อน ภาพยนตร์เรื่อง My Sassy Girl จากประเทศเกาหลี มีฉากในรถไฟฟ้า นักพากย์ก็ได้เพิ่มบทของพนักงานขับรถเข้าไปโดยเลียนแบบการพูดของพนักงานขับรถไฟฟ้าบีทีเอสของไทย ซึ่งเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมได้พอสมควร

อิทธิพลจากขนบการแสดงที่ไม่มีบทตายตัว ทำให้ละครโทรทัศน์ไทยมีลักษณะสามารถลื่นไหลไปได้ตามสถานการณ์และอารมณ์ของการแสดงขณะนั้น โดยมีพื้นฐานอยู่บนโครงเรื่องหลักที่ทำหน้าที่ยึดส่วนต่างๆ ไว้ด้วยกันอย่างหลวมๆ และยังปรากฏให้เห็นในละครโทรทัศน์ปัจจุบัน ที่เรื่องราวมีลักษณะขาดเป็นช่วงๆ ไม่มีเอกภาพมากนัก และแม้จะถูกทำให้ขาดช่วงมากขึ้นด้วยการคั่นโฆษณา แต่ผู้ชมที่คุ้นเคยกับขนบการแสดงเช่นนี้ดี ก็ยังสามารถติดตามชมและรับความบันเทิงได้โดยไม่รู้สึกว่าถูกรบกวนแต่ประการใด ซึ่งเป็นสิ่งที่ เจตนา นาควัชระ (2546) เรียกว่า “สุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่อง” (An Aesthetics of Discontinuity) ซึ่งไม่ได้มีความหมายในเชิงลบ “ในทางตรงกันข้าม การสร้างงานที่ต้องปรับเปลี่ยนวิธีการแสดงออกอยู่ตลอดเวลานั้น เรียกร้องความสามารถในการแต่งบทและในการแสดงในระดับสูงมาก การสลับสับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงในลักษณะของ ร้อง-รำ-เจรจา และการปรับเปลี่ยนอารมณ์ไปในแนวทางต่างๆ อยู่ตลอดเวลาไม่ใช่สิ่งที่ทำได้ง่าย เพราะถ้าฝีมือไม่ถึง การแสดงก็จะออกมาคล้ายเรือที่ไม่มีหางเสือ และสุนทรียศาสตร์แห่งความไม่ต่อเนื่องก็จะกลายเป็นแค่การไร้ระเบียบแบบแผนไป”

ขนบการแสดงแบบไม่เหมือนจริงของละครไทยเป็นรสชาติที่อยู่คู่กับมหรสพไทยมายาวนานและยังคงมีอิทธิพลที่ทั้งแฝงและฝังอยู่ในปัจจุบัน ไม่เว้นแม้แต่การนำเสนอละครแนวเรียลิสท์ทางสื่อโทรทัศน์ที่มีแนวคิดในการนำเสนอที่ต้องการความเป็นธรรมชาติเหมือนชีวิตจริง ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะละครโทรทัศน์เป็นสื่อกลางประเภทหนึ่งเช่นเดียวกับที่ละครรำ ลิเก ฯลฯ

อันเป็นสื่อพื้นบ้าน โดยเป็นสื่อที่รับเอาอารยธรรมตะวันตกทั้งในด้านการแสดงและเทคนิคการผลิตนำมาประยุกต์กับศิลปะการแสดงของไทย เป็นลักษณะการเคลื่อนย้ายของ จินตคดีประชานิยมจากสื่อหนึ่งไปยังอีกสื่อหนึ่ง (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2537) ทำให้ยังสามารถเห็นเค้าโครงเดิมของละครไทยแบบดั้งเดิมได้ในสื่อโทรทัศน์ และปรากฏเป็นอิทธิพลของขนบการแสดงแบบดั้งเดิมในศิลปะการละครสมัยใหม่ในสื่อ การนำเสนอละครแนวเรียลิสท์หรือสัจนิยมแบบไทย จึงไม่ได้มีลักษณะตามอุดมคติของละครแนวเรียลิสท์แท้ที่เน้นการนำเสนอแบบสมจริง (Representation หรือ Realistic Styles) เพียงอย่างเดียว หากแต่เป็นการนำปรัชญาและแนวคิดแบบเรียลิสท์มาผสมผสานกับขนบการแสดงของละครไทยที่มีลักษณะไม่เหมือนจริง (Presentation หรือ Non – realistic Styles) ไม่ว่าจะเป็นตัวละครแบบดี-ชั่วจัดเจน ให้ความสำคัญกับรูปโฉมที่งดงาม การนิยมจบเรื่องด้วยความสุข บทบาทตลกตามพระที่อาศัยไหวพริบสอดแทรกมุขขบขัน กลายเป็นส่วนผสม “ความไม่เหมือนจริงบนความจริง” และเพื่อพิสูจน์แนวคิดนี้ให้ปรากฏเป็นรูปธรรมมากขึ้น ผู้วิจัยจึงต้องการศึกษาวิจัยในหัวข้อ “สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์” เพื่อศึกษาลักษณะการสื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏอยู่ในละครแนวเรียลิสท์ เพื่อให้เห็นถึงการรับแนวคิดแบบตะวันตกมาผสมผสานปรับใช้กับวัฒนธรรมดั้งเดิม และเกิดเป็นลักษณะเฉพาะของละครโทรทัศน์ไทย

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการที่สำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์
2. เพื่อศึกษาลักษณะการสื่อสารแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏอยู่ในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์

ขอบเขตการวิจัย

1. ศึกษาลักษณะสื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงจากละครโทรทัศน์ที่มีแนวคิดในการนำเสนอแบบละครเรียลิสท์ จำนวน 3 เรื่อง โดยศึกษาเฉพาะ บทละคร, การคัดเลือกตัวแสดง, การแสดง, การออกแบบศิลปกรรมในส่วนของการออกแบบเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าทำผมนักแสดง และ เทคนิคด้านภาพและเสียงของละครโทรทัศน์

2. ศึกษาพัฒนาการที่สำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์จากการสัมภาษณ์ผู้มีส่วนสำคัญในการผลิตละครโทรทัศน์ในแนวดังกล่าว ตั้งแต่ พ.ศ. 2520

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง

1. **สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริง** แนวทางการนำเสนอละครที่ไม่ยึดติดกับการจำลองภาพความเป็นจริงของชีวิต ขึ้นอยู่กับจินตนาการและความต้องการของศิลปิน รวมถึงผู้ชม จึงมีลักษณะที่ทำให้ผู้ชมทราบอยู่ตลอดเวลาว่าสิ่งที่เกิดขึ้นเป็นการแสดงเพราะราย-ละเอียดต่างๆ ไม่เหมือนกับชีวิตปกติ โดยมุ่งให้ผู้ชมได้รับความบันเทิงเป็นสำคัญ

2. **ละครแนวเรียลิสท์** ละครที่มีแนวคิดในการสะท้อนภาพปัญหาของชีวิตตามความเป็นจริง ต้องการให้ละครมีความใกล้เคียงกับชีวิตจริงมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ เพราะต้องการให้คนดูเชื่อว่าสิ่งที่เกิดขึ้นในละครเป็นความจริง เพื่อให้คนดูได้ข้อคิดเกี่ยวกับความจริงของชีวิตจากละคร

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงลักษณะการรับและปรับใช้แนวคิดของละครแนวเรียลิสท์ในการนำเสนอละครโทรทัศน์ไทย
2. เป็นประโยชน์ต่อวงการวิชาชีพในการนำความรู้ที่ได้ไปปรับใช้ในการนำเสนอละครโทรทัศน์
3. เป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการในการทำให้เห็นถึงทิศทางและพัฒนาการในการรับแนวคิดศิลปะแนวเรียลิสท์มาปรับใช้กับการนำเสนอละครไทยและทำให้สามารถมองเห็นทิศทางในการนำเสนอละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ในอนาคต

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง "สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์" เป็นงานวิจัยที่มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะการสื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริง ที่เรียกว่า Non-realistic Style หรือ Presentation อันเป็นขนบการแสดงละครของไทยที่มีมาแต่เดิมและยังคงปรากฏอยู่ในการนำเสนอละครโทรทัศน์ปัจจุบัน ไม่เว้นแม้แต่ในละครที่มีแนวคิดในการนำเสนอแบบสมจริงอย่างละครแนวเรียลิสท์ ซึ่งในการศึกษา ผู้วิจัยได้ใช้กรอบแนวคิดในการศึกษาดังต่อไปนี้

1. แนวคิดศิลปะและละครแนวเรียลิสม์ (Realism)
2. แนวคิดเกี่ยวกับการนำเสนอละครแนวเรียลิสท์
3. แนวคิดเกี่ยวกับแนวการนำเสนอละคร
4. แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงละครของไทย
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
    - งานวิจัยเกี่ยวกับการแสดงของไทย
    - งานวิจัยเกี่ยวกับละครโทรทัศน์ไทย

ทั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกใช้ทฤษฎีและแนวคิดจากละครเวทีแนวเรียลิสท์เป็นกรอบแนวคิดหลักเพื่อศึกษาวิเคราะห์ลักษณะการสื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ ด้วยเหตุที่แนวคิดของละครเวทีสมัยใหม่แนวเรียลิสท์ที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 18 อันเป็นแนวคิดที่มีพื้นฐานมาจากแนวคิดเชิงประจักษ์นิยมแบบวิทยาศาสตร์ที่ให้คุณค่ากับการนำเสนอความจริงนั้น นับเป็นต้นกำเนิดของแนวคิดในการแสดงแบบสมจริงและมีอิทธิพลต่อการนำเสนอละครโทรทัศน์ รวมถึงภาพยนตร์ที่มีแนวคิดที่ต้องการสะท้อนสังคมและให้คุณค่ากับความสมจริงตามแนวคิดแบบเรียลิสท์ในเวลาต่อมา

แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะและละครแนวเรียลิสม์ (Realism)

เนื่องจากการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ มีละครแนวเรียลิสท์เป็นตัวแปรต้นในการศึกษา ดังนั้น ในเบื้องต้นจึงควรทำความเข้าใจเกี่ยวกับที่มาและแนวคิดของศิลปะและละครแนวเรียลิสท์

ก่อน เพื่อเป็นกรอบแนวคิดในการศึกษาการสื่อสารการแสดงของละครแนวเรียลิสท์ทางโทรทัศน์ในยุคปัจจุบันต่อไป

ศิลปะลัทธิเรียลิสม์ (Realism) ถือกำเนิดขึ้นในช่วงที่แนวคิดวิทยาศาสตร์ก่อร่างและพัฒนาขึ้นในยุโรป ผลจากความก้าวหน้าของเทคโนโลยีวิทยาศาสตร์ ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องความจริง ที่หันมายึดถือความจริงแบบประจักษ์นิยมที่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 เชื่อในสิ่งที่มีหลักฐานอ้างอิง มีเหตุมีผลและสามารถพิสูจน์ได้ (สดใส พันธุมโกมล, 2537 อ้างถึงใน มรรยาท พงษ์ไพบูลย์, 2544 : 52)

ความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ นอกจากจะทำให้เกิดการค้นพบและค้นคิดสิ่งใหม่ๆ ขึ้นแล้ว ความสำคัญยิ่งอีกประการหนึ่ง คือ ทำให้มนุษย์เกิดความเข้าใจกระจ่างชัดเกี่ยวกับตัวเองมากยิ่งขึ้น โดยมีจุดเปลี่ยนที่สำคัญในปี ค.ศ. 1859 ชาร์ล ดาร์วิน นักชีววิทยา ได้ตีพิมพ์หนังสือ “Original of Species” เสนอทฤษฎีวิวัฒนาการของสิ่งมีชีวิตว่าล้วนแต่มีวิวัฒนาการมาจากสัตว์ชั้นต่ำ ผ่านกระบวนการคัดเลือกจากธรรมชาติที่ให้สิทธิแห่งการอยู่รอดกับผู้ที่แข็งแกร่งกว่า ซึ่งตามทฤษฎีของดาร์วินนี้ มนุษย์ก็ไม่ต่างอะไรกับสัตว์ชนิดหนึ่ง โดยเสนอหลักฐานว่ามนุษย์เป็นสัตว์ที่มีวิวัฒนาการมาจากลิง

ทฤษฎีวิวัฒนาการ ทำให้ความเชื่อตามหลักศาสนาคริสต์ที่ยึดถือกันมานานว่าพระเจ้าเป็นผู้สร้างมนุษย์ได้รับความกระทบกระเทือนอย่างไม่เคยมีมาก่อน ประกอบกับสภาพสังคมที่มีความเหลื่อมล้ำต่ำสูงทางชนชั้น จึงทำให้นักคิดในสมัยนั้นเริ่มตั้งคำถามเรื่องสิทธิและความเสมอภาค เพื่อนำไปสู่การปฏิวัติและปฏิรูปสังคมใหม่ ทำให้เกิดแนวคิดทางเศรษฐกิจและการเมืองตามแนวสังคมนิยมขึ้น อาทิเช่น ลัทธิสังคมนิยมของคาร์ล มาร์กซ์และเองเกล ซึ่งแนวคิดเหล่านี้ก็ได้เข้ามามีอิทธิพลต่อแนวคิดทางศิลปะเป็นอย่างมาก

ความเปลี่ยนแปลงกระบวนคิดในช่วงดังกล่าว ทำให้เกิดแนวคิดทางศิลปะลัทธิใหม่ที่ยึดถือเอาการแสดงออกเหมือนจริงเป็นความงามขั้นสูงสุด ยอมรับสภาพความจริงที่มองเห็นได้และพิสูจน์ได้ เรียกว่าศิลปะลัทธิ “เรียลิสม์” (Realism) หรือ “สัจนิยม” ซึ่งมองว่า ความเป็นจริงทางภววิสัยหรือโลกภายนอก ล้วนมีคุณค่าทางศิลปะอย่างสมบูรณ์เพียงพอในตัวของมันเอง เป็นสัจธรรมที่ไม่จำเป็นต้องมาตกแต่งสร้างจินตนาการให้ยุ่งเหยิง นอกจากนี้ ผลงานของศิลปินควรมีเนื้อหาสอดคล้องต้องกันกับสภาพสังคมและชีวิตที่อยู่ร่วมสมัยเดียวกันกับเขา ศิลปินควรนำปัญหาเลวร้ายต่างๆ อันเป็นความจริงที่เกิดขึ้นมาแสดง เสนอเรื่องราวของมหาชนส่วนใหญ่ที่ยังตกอยู่ใน

ห้วงแห่งความอยุติธรรมของสังคม เพื่อให้เพื่อนมนุษย์ด้วยกันได้รับรู้และหาทางแก้ไขปัญหาเหล่านั้น ไม่ใช่มุ่งแต่บำรุงบำเรอความสุขแก่ผู้ชม ศิลปะแนวเรียลิสม์จึงปฏิเสธการสร้างผลงานเพื่อรับใช้ศาสนา ลัทธิการเมืองแบบศักดินา หรือชนชั้นเจ้าขุนมูลนายและเหล่านายทุนผู้มั่งคั่ง ดังเช่นศิลปะในอดีตได้ปฏิบัติมา (กำจร สุนพงษ์ศรี, ม.ป.ป)

กลุ่มศิลปินในกลุ่มเรียลิสม์จึงได้เริ่มเคลื่อนไหวต่อต้านแนวคิดศิลปะแบบเดิมที่มีอิทธิพลมายาวนาน อันได้แก่ อุดมการณ์แบบ “อุดมคตินิยม” (Idealism) ของศิลปินนีโอคลาสสิคที่เต็มไปด้วยกฎเกณฑ์และระเบียบที่ไม่สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริง รวมถึงแนวคิดของศิลปินลัทธิโรแมนติค ที่นิยมสร้างผลงานแบบจินตนาการเพ้อฝันตามอารมณ์ส่วนตัวของศิลปิน โดยพวกเรียลิสม์มองว่ามันเป็นความงามอันว่างเปล่า ไร้สาระและแก่นสาร การถือกำเนิดของลัทธิ “เรียลิสม์” จึงถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลป์ของมนุษยชาติ ที่สะท้อนให้เห็นถึงทางแยกสำคัญที่นำไปสู่การพัฒนาที่หลากหลาย ทั้งในด้านปรัชญา, วิทยาศาสตร์ และสังคม (Stephanie Arnold, 2001)

กระแสต่อต้านความไม่สมจริงโดยศิลปินเรียลิสม์ ได้แผ่อิทธิพลไปสู่วงการละครเช่นกัน โดยเริ่มมีการเคลื่อนไหวต่อต้านละครเมโลดรามาซึ่งได้รับความนิยมตลอดมาตั้งแต่ถือกำเนิดขึ้นในศตวรรษที่ 18 ด้วยเหตุที่ละครแนวเมโลดรามามุ่งเน้นสร้างอารมณ์ให้กับคนดูโดยไม่มองถึงหลักของความเป็นจริง ในขณะที่นักการละครแนวเรียลิสท์ต้องการให้ผู้ชมได้เห็นความจริงของสังคมที่เต็มไปด้วยปัญหา ทั้งชีวิตที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนของชนชั้นต่ำ เหยื่อของความยากจนและโรคร้ายแรงต่างๆ ซึ่งเป็นสิ่งที่ละครแบบเก่าไม่เคยหยิบมาพูดถึง ตัวละครในแนวเรียลิสท์จึงกลายเป็นสามัญชนคนธรรมดาลงไปถึงชนชั้นต่ำ ที่มีอารมณ์ ความต้องการ ความรู้สึกนึกคิดที่ซับซ้อนเปลี่ยนแปลงได้ ต่างจากละครเมโลดรามาที่เป็นเรื่องของเจ้าหญิงเจ้าชายผู้สูงศักดิ์และดีงามอยู่เสมอ อย่างไรก็ตาม ละครเรียลิสท์จะเสนอภาพชีวิตที่ต้องดิ้นรนด้วยสายตาที่เป็นกลางแบบวัตถุวิสัย ไม่มีการเข้าไปหยิบยื่นความเมตตาสงสารให้กับตัวละคร รวมถึงไม่ตัดสินการกระทำของเขาตามหลักศีลธรรมอย่างง่ายๆ เพียงแต่ต้องการให้ดึงดูดความสนใจผู้ชมมาที่ภาพปัญหาของสังคมเพื่อกระตุ้นให้เกิดความเปลี่ยนแปลงเท่านั้น

กล่าวโดยสรุปแล้ว ละครแนวเรียลิสท์ จึงหมายถึง “ละครสมัยใหม่ที่พยายามมองชีวิตด้วยสายตาที่เป็นกลาง แล้วสะท้อนภาพออกมาในรูปของละครตามความเป็นจริง โดยไม่เสริมแต่งหรือบิดเบือน ตลอดจนใช้วิธีการจัดเสนอที่ทำให้ละครมีความใกล้เคียงกับชีวิตมากที่สุด” (สดใส พันธุมโกมล, 2534)

แนวคิดเกี่ยวกับการนำเสนอละครแนวเรียลิสท์

ด้วยรากฐานทางความคิดที่พัฒนามาจากกระบวนทัศน์ทางวิทยาศาสตร์ อันเป็นแนวคิดแบบประจักษ์นิยมและปฏิฐานนิยมที่เชื่อในเรื่องเหตุและผลเพื่ออธิบายการเกิดขึ้นของสิ่งต่างๆ เมื่อผสานกับแนวคิดของศิลปะลัทธิเรียลิสม์ที่ต้องการเสนอภาพความเป็นจริงของชีวิต ทำให้ละครแนวเรียลิสท์มีลักษณะการสื่อสารการแสดง ซึ่งผู้วิจัยจะขอสรุปไว้ตามองค์ประกอบในการนำเสนอละคร เพื่อเป็นกรอบในการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. บทละคร

1.1 โครงเรื่อง (Plot) หมายถึง ลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในละคร ซึ่งโครงเรื่องของละครเรียลิสท์นั้น จะเน้นการดำเนินไปตามลำดับ (Linearity of Plot) แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของแต่ละฉากในลักษณะเป็นเหตุเป็นผลต่อกัน (Graeme Burton, 2000) อันเป็นแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ กล่าวคือ ฉากที่เกิดขึ้นเป็นผลสืบเนื่องมาจากการกระทำในฉากที่เกิดขึ้นก่อนหน้า และในทำนองเดียวกันก็จะเป็นสาเหตุของเรื่องราวที่จะเกิดขึ้นในฉากต่อไป (Aristotle อ้างถึงในกรมวิชาการ, 2531 : 13) ด้วยเหตุนี้ โครงเรื่องของละครจึงเป็นผลมาจากการกระทำและการตัดสินใจของตัวละครเมื่อต้องเผชิญกับต้นเหตุซึ่งเป็นสภาพสิ่งแวดล้อมที่บีบบังคับ หรือเป็นปัญหาที่หนักหน่วงของชีวิต ซึ่งอาจนำไปสู่จุดจบของตัวละครแบบโศกนาฏกรรม เช่นเดียวกับความจริงอันขมขื่นของชีวิตมนุษย์ ต่างจากละครเมโลดรามาที่จบลงด้วยดีเสมอ โดยบทละครจะแสดงให้เห็นสภาพแวดล้อมและมิติทางจิตวิทยาของตัวละครอันเป็นเหตุผลักดันให้เกิดการกระทำที่สามารถอธิบายได้ตามหลักเหตุและผลแบบวิทยาศาสตร์

1.2 แก่นเรื่อง (Theme) หมายถึง ความคิดที่อยู่เบื้องหลังเรื่องราว เป็นปรัชญา ข้อคิดหรือข้อเสนอที่พิสูจน์ว่าเป็นจริงจากเรื่องราวและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในละคร ซึ่งจากต้นกำเนิดของแนวคิดที่ต้องการนำเสนอภาพความจริงในสังคมที่มีความเหลื่อมล้ำทางชนชั้นสูง ทำให้แก่นเรื่องของละครเรียลิสท์จะพูดถึงปัญหาของชีวิตในสังคมที่ต้องต่อสู้ดิ้นรนของคนธรรมดาสามัญตั้งแต่ชนชั้นกลางลงไปถึงชนชั้นต่ำ เสนอภาพความโหดร้ายเลวทรามของชีวิตที่เคยเป็นประเด็นต้องห้ามของศิลปะยุคโรแมนติค เช่น ความอยุติธรรมทางเศรษฐกิจ ชีวิตแต่งงานที่มีความสุขแต่เปลือกนอก ความหน้าไหว้หลังหลอกของศาสนา และโรคติดต่อทางเพศสัมพันธ์ เป็นต้น (Edwin Wilson, 1999)

อย่างไรก็ตาม ละครเรียลิสท์จะเสนอภาพชีวิตเหล่านั้นด้วยสายตาเป็นกลางแบบวัตถุวิสัย แก่นเรื่องจะไม่ถูกแสดงอย่างชัดเจนในลักษณะอุดมคตินิยมที่พูดถึงความดี ความชั่ว ความผิดหรือความถูกต้อง ไม่มีการตัดสินการกระทำของตัวละครด้วยทัศนคติส่วนตัวของผู้เขียนบท หรือชี้นำความคิดผู้ชมด้วยหลักศีลธรรมตามธรรมดา ตามแนวคิดของศิลปินนักประพันธ์เรียลิสท์ในยุคแรกๆ ที่พยายามชี้ให้เห็นเป็นนัยว่า บางครั้งความมีศีลธรรมกับความไร้ศีลธรรมก็มีความใกล้ชิดกันจนยากจะตัดสิน แก่นของละครแนวเรียลิสท์จึงเป็นเรื่องของปัญหาที่เกิดขึ้นจริง ตั้งคำถามกับผู้ชมเกี่ยวกับศีลธรรมและสังคม เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิดเกี่ยวกับสิ่งที่เกิดขึ้น โดยมีความหวังว่าการกระตุ้นดังกล่าวจะนำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงที่ดีกว่าที่เป็นอยู่

1.3 ตัวละครและการวางลักษณะนิสัยของตัวละคร (Character and Characterization) ซึ่งนอกจากจะหมายถึง บุคลิก ลักษณะนิสัยของตัวละครแล้ว ยังหมายรวมถึงพัฒนาการด้านความคิดจิตใจหรือลักษณะนิสัยของตัวละครที่เปลี่ยนแปลงไปเนื่องจากประสบการณ์หรือเหตุการณ์ที่ผ่านเข้ามาในชีวิตอีกด้วย

จากอุดมคติของเรียลิสท์ที่เน้นสมจริงตามธรรมชาติ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านตัวละครขนานใหญ่ จากละครในแนวโรแมนติคที่กล่าวถึงตัวละครที่เป็นชนชั้นสูง เป็นกษัตริย์หรือเจ้าหญิงเจ้าชายกลายมาเป็นคนธรรมดาสามัญ ตั้งแต่ชนชั้นกลางลงไปถึงชนชั้นต่ำ ซึ่งเป็นคนส่วนใหญ่ในสังคม นอกจากนี้ ยังเปลี่ยนแปลงขนบในการวางลักษณะนิสัยของตัวละครจากเดิมที่มีลักษณะเป็นตัวละครแบบแบน (Flat Character) มีนิสัยชัดเจนเพียงด้านเดียวแบบละคร โรแมนติค เปลี่ยนมาเป็นตัวละครแบบกลม (Round Character) ที่มีบุคลิกซับซ้อน มีอารมณ์ความรู้สึกที่สามารถผันแปรไปตามสถานการณ์ โดยละครเรียลิสท์จะให้ความสนใจกับอิทธิพลของสิ่งแวดล้อมและแรงขับดันจากภายในจิตใจตามหลักจิตวิทยา อันเป็นที่มาของการกระทำ เพราะฉะนั้น ตัวละครทุกตัวในละครเรียลิสท์จึงมีเป้าหมาย (Objective) หรือความต้องการอะไรบางอย่างอยู่ในใจและทำให้เกิดแรงผลักดันเป็นการกระทำบางอย่างเพื่อให้ได้มาซึ่งความต้องการ

ด้วยเหตุนี้ นอกจากลักษณะตัวละครที่มีความสลับซับซ้อนแล้ว จะเห็นได้ว่าตัวละครในละครเรียลิสท์จะมีพัฒนาการไปตามเรื่องราวหรือเหตุการณ์ในเรื่องเสมอ อันเป็นลักษณะตัวละครแบบพลวัต (Dynamic Character) ที่สามารถเรียนรู้จากประสบการณ์หรือได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์ที่ผ่านเข้ามาในชีวิตจนทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในตัวเองได้เหมือนคนจริง ไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่เหมือนตัวละครแนวโรแมนติคที่พระเอกนางเอกจะรักษาความดีงามไว้ตลอดตั้งแต่ต้นจนจบ ขณะที่ตัวละครฝ่ายชั่วก็มุ่งร้ายพระเอกนางเอกเสมอไปไม่มีการพัฒนา (Static Character)

ทั้งนี้ การพัฒนาการของตัวละครจะต้องมีความสมเหตุสมผลตามเหตุการณ์และความเป็นจริง มิใช่เกิดจากเหตุบังเอิญหรือเกิดเปลี่ยนแปลงอย่างกระทันหันอย่างไม่มีเหตุผล ดังเช่น ตัวละครฝ่ายชั่วที่เกิดสำนึกและกลับใจในตอนจบเพื่อให้ละครจบอย่างสุขนาฏกรรมบริบูรณ์

1.4 บทสนทนา (Dialogue) หมายถึง คำพูดของตัวละคร ซึ่งเป็นศิลปะการใช้ภาษาของผู้ประพันธ์บทละคร ซึ่งแต่เดิมอาจเป็นบทร้อยกรองหรือร้อยแก้วก็ได้ แต่ละครแนวเรียลิสท์ที่เน้นความสมจริงจะเลือกใช้คำพูดที่ใกล้เคียงกับบทสนทนาจริงในชีวิตประจำให้มากที่สุด บทสนทนาในละครเรียลิสท์จึงเป็นร้อยแก้วเสมอ ซึ่งนอกจากจะต้องเลือกใช้ภาษาพูดที่เหมือนชีวิตประจำวันและเข้ากับลักษณะนิสัยของตัวละครผู้พูดแล้ว ละครเรียลิสท์ยังให้ความสำคัญกับรายละเอียดต่างๆ ของตัวละครเพื่อให้บทสนทนามีความสมจริงมากที่สุด เช่น การใช้ภาษาที่แสดงถึงสภาพแวดล้อมหรือถิ่นที่อยู่ของตัวละคร เช่น ภาษาท้องถิ่น หรือคำหยาบคาย อันแสดงถึงสังคมคนชั้นต่ำอีกด้วย

1.5 ฉาก (Setting) ในที่นี้ หมายถึงฉากที่เป็นนามธรรม อันได้แก่ ช่วงเวลาหรือยุคสมัย รวมถึงสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรมอื่นๆ เช่น ศาสนา จารีตประเพณี ค่านิยมและศีลธรรม (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539) โดยยุคสมัยที่อยู่ในละครเรียลิสท์จะเป็นยุคสมัยเดียวกับที่ละครเรื่องนั้นเกิดขึ้น ตามแนวคิดของศิลปะลัทธิเรียลิสท์ ที่ศิลปินมีหน้านำเสนอผลงานที่อยู่ในยุคสมัยเดียวกันกับตนเอง ไม่ใช่จินตนาการถึงสิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตหรืออนาคตที่ตนไม่เคยเห็นหรือสัมผัสด้วยตัวเอง ซึ่งเป็นแนวคิดที่เชื่อมโยงกับความเชื่อในความจริงแบบประจักษ์นิยม ดังนั้นสภาพแวดล้อมเชิงนามธรรมอื่นๆ ที่แวดล้อมตัวละคร ก็จะต้องสมจริง สอดคล้องกับยุคสมัยที่เกิดเรื่องนั้นๆ

1.6 มุมมอง (Point of view) หมายถึง กลวิธีการเล่าเรื่องของผู้ประพันธ์ ว่าจะนำเสนอเรื่องราวของตนโดยผ่านสายตาของใคร ซึ่งในทางวรรณกรรมจะเปรียบได้กับ “เสียงบนหน้ากระดาษ” (ธัญญา สังขพันธานนท์, 2539) แต่สำหรับละครโทรทัศน์ จะได้แก่ การเสนอภาพของกล้องโทรทัศน์ (Graeme Burton, 2000) ซึ่งกลวิธีในการเล่าเรื่องนั้นมีด้วยกันหลายวิธี แต่อย่างที่กล่าวแล้วว่า ละครเรียลิสท์จะเสนอภาพปัญหาของชีวิตด้วยสายตาเป็นกลางแบบวัตถุวิสัย มุมมองที่ใช้ในละครเรียลิสท์จึงเป็นมุมมองของบุคคลที่สามซึ่งไม่ปรากฏตัวในเรื่อง ซึ่งจะจำกัดตัวเองอยู่เพียงการเสนอภาพเหตุการณ์และการกระทำของตัวละคร โดยไม่ก้าวล่วงเข้าไปถึงภายในจิตใจ และไม่อธิบาย วิจารณ์หรือตัดสินการกระทำของตัวละครใดๆ ทั้งสิ้น

*2. **การคัดเลือกผู้แสดง** (Casting)*

การคัดเลือกผู้แสดงที่จะมาสวมบทบาทเป็นตัวละครนับว่ามีความสำคัญอย่างยิ่ง เพราะเหตุที่ตัวละครถือเป็นหัวใจของการแสดงละคร เป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวและความรู้สึกนึกคิดที่มีอยู่ในละครมาสู่ผู้ชม (กรมวิชาการ, 2531) โดยในการคัดเลือกนักแสดงนั้น มัทนี รัตนิน (2546) ได้กล่าวไว้ว่าจะต้องพิจารณาถึงคุณสมบัติเบื้องต้นของผู้แสดงดังต่อไปนี้

2.1 รูปร่างลักษณะโดยทั่วไป และลักษณะพิเศษ (ถ้ามี)

2.2 วัย

2.3 เพศ

2.4 คุณภาพของเสียงและการพูด

2.5 ลักษณะการเคลื่อนไหวและจังหวะ

2.6 การพัฒนาของความรู้สึกและอารมณ์

จากแนวคิดในการคัดเลือกผู้แสดงดังกล่าว จะเห็นว่าคุณสมบัติ 3 ประการแรก ได้แก่ รูปร่างลักษณะโดยทั่วไป วัยและเพศ เป็นคุณสมบัติภายนอกของตัวละครที่มีผลต่อความสมจริงของตัวละครอย่างสูง ในการคัดเลือกจึงใช้ต้องหาผู้แสดงที่มีคุณสมบัติดังกล่าวใกล้เคียงกับตัวละครให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ซึ่งเป็นไปตามแนวคิดแบบเรียลิสท์ที่ต้องความสมจริงและเป็นธรรมชาติมากที่สุด ส่วนคุณสมบัติข้อ 4 และ 5 อันได้แก่ คุณภาพของเสียงและการพูด รวมถึงลักษณะการเคลื่อนไหวและจังหวะ อาจเป็นสิ่งที่ผู้แสดงสามารถฝึกฝนเพิ่มเติมเพื่อให้ใกล้เคียงกับตัวละครได้ในภายหลัง และคุณสมบัติข้อสุดท้าย คือ การพัฒนาของความรู้สึกและอารมณ์นั้น เป็นเรื่องของประสบการณ์ทางอารมณ์ของผู้แสดง ซึ่งหากเป็นผู้มีพัฒนาการของความรู้สึกและอารมณ์สูง ย่อมจะสามารถเข้าถึงอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครในสถานการณ์ต่างๆ ได้มากกว่าผู้แสดงที่มีพัฒนาการทางอารมณ์และความรู้สึกจำกัด กล่าวโดยสรุปแล้ว การคัดเลือกนักแสดงของละครแนวเรียลิสท์จะต้องให้ความสำคัญกับคุณสมบัติภายนอกของตัวละครเป็นสำคัญ เพราะถือเป็นปัจจัยภายนอกประการแรกที่มีผลต่อการรับรู้เรื่องความสมจริงในสายตาของผู้ชม

*3. **การแสดง** (Acting)*

การแสดงของละครแนวเรียลิสท์นั้น เป็นไปตามหลักเกณฑ์ที่ว่าด้วย “การให้ความจริงจากภายใน” (Inner Realism) ของ คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี นักการละครชาวรัสเซีย ซึ่งต่อต้านระเบียบแบบแผนหรือวิธีการแสดงออกของละครแบบเก่า อันเป็นอิทธิพลตกทอดของละครแนวเมโลดรามา ที่มีการแสดงออกเป็นแบบฉบับเดียวกัน ทั้งการตีสีหน้า ท่าทาง การดัดเสียง และการใส่อารมณ์ โดยปราศจากความจริงจากภายใน เช่น การจงใจร้องไห้คร่ำครวญฟูมฟายเพื่อเรียกความเห็นใจจากคนดู เป็นต้น ซึ่งสตานิสลาฟสกีมองว่าเป็นการแสดงที่ขาดความแนบเนียนลึกซึ้งเป็นธรรมชาติ หากนำมาใช้กับบทละครที่ต้องการความสมจริงอย่างเรียลิสท์ จะทำให้เสียคุณค่าในแง่ศิลปะและการสื่อความหมายของละครได้ (สดใส พันธุมโกมล, 2534)

หลักการแสดงของสตานิสลาฟสกีจะให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างจิตใจและความรู้สึกภายในกับปฏิกิริยาภายนอก ซึ่งจะเกิดขึ้นพร้อมๆ กัน ตัวละครจะต้องมีความเชื่อในความมีเหตุผลของละครและตัวละครที่จะแสดง (ทั้งนี้ เป้าหมายของตัวละครจะต้องชัดเจนและดึงดูดเพียงพอที่ผลักให้ตัวละครเกิดการเคลื่อนไหวไปสู่เป้าหมายนั้น) เมื่อตัวละครมีความเชื่อและรู้สึกถึงความจริงของเหตุการณ์หรือสิ่งที่เป็นเป้าหมายของตนเองแล้ว ตัวละครก็จะเกิดแรงปรารถนาซึ่งจะนำไปสู่การกระทำหรือการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ (Daniel Meyer-Dinkgrafe, 2001) ดังนั้น การแสดงออกซึ่งขึ้นอยู่กับความรู้สึกภายในของแต่ละตัวละครจึงย่อมมีความแตกต่างในแต่บุคคล (ตัวละคร) แต่ละสถานการณ์และสภาพแวดล้อม ไม่ใช่การแสดงออกอย่างมีระเบียบแบบแผนที่ทำให้การแสดงออกของตัวละครในแต่ละเรื่องมีลักษณะเหมือนหรือคล้ายคลึงกันเป็นแบบฉบับ

*4. **การออกแบบศิลปกรรม***

การจัดหรือนำเสนอละครนั้น นอกจากตัวบทละครและการแสดงของนักแสดงแล้ว องค์ประกอบที่จำเป็นในการสร้างภาพจากบทละครออกสู่สายตาผู้ชมยังต้องอาศัยการออกแบบศิลปกรรมต่างๆ เพื่อสร้างเรื่องราวจากตัวหนังสือในบทละครให้มีชีวิต อันได้แก่ งานออกแบบฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก, เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย, การแต่งหน้าและทำผมนักแสดง, แสง, เสียง และเทคนิคพิเศษต่างๆ อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยจะเลือกเพียงองค์ประกอบที่ต้องอาศัยความคิดสร้างสรรค์ในการตีความจากบทเพื่อออกแบบสร้างสรรค์ให้ปรากฏเป็นรูปธรรมเพื่อสื่อสารความหมายบางอย่างกับผู้ชมเป็นหลัก กล่าวคือ ผู้วิจัยจะศึกษาการออกแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย

และการแต่งหน้าทำผมนักแสดงเท่านั้น สำหรับส่วนของฝ่ายฉากซึ่งปัจจุบันนิยมการถ่ายทำจากสถานที่จริง มิใช่การสร้างฉากขึ้นเพื่อถ่ายทำในห้องส่งเหมือนในยุคเริ่มต้นของละครโทรทัศน์ ผู้วิจัยจะไม่นำมาเป็นประเด็นวิเคราะห์ในการศึกษาครั้งนี้

การออกแบบศิลปกรรมสำหรับละครแนวเรียลิสท์นั้น มีแนวคิดอยู่ที่การจำลองภาพให้ใกล้เคียงกับสภาพความเป็นจริงในชีวิตประจำวัน ถ่ายทอดประสบการณ์ธรรมดาๆ ในชีวิตให้ออกมาเป็นธรรมชาติมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อทั้งผู้แสดงและผู้ชม กล่าวคือ เพื่อให้นักแสดงสามารถพัฒนาและถ่ายทอดอารมณ์ออกมาตามเหตุการณ์และสภาพแวดล้อมที่เหมือนจริงที่สุด (Edward A. Wright แปลโดย นพมาส ศิริกายะ, 2525) และช่วยให้ผู้ชมรู้สึกเชื่อในความจริงของสิ่งที่เกิดขึ้นจนลืมไปว่ากำลังชมละครอยู่ ดังนั้น การออกแบบศิลปกรรมในละครแนวนี้จะไม่ใช้รูปแบบหรือสไตล์ที่ดึงดูดความสนใจของผู้ชมโดยเด็ดขาด (Gorham Kindem, 2001) ทั้งนี้ แนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าทำผมสำหรับนักแสดงนั้น มีรายละเอียดดังต่อไปนี้ (กรมวิชาการ, 2531)

4.1 การออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume Design) มีจุดประสงค์ดังต่อไปนี้

4.1.1 เพื่อเสริมสร้างความน่าสนใจของตัวละครบนเวที

4.1.2 เพื่อแสดงลักษณะนิสัยของตัวละคร

4.1.3 เพื่อช่วยให้เห็นความสัมพันธ์ของตัวละครในเรื่อง

4.1.4 เพื่อช่วยให้ผู้ชมเข้าใจและติดตามเรื่องราวได้ดีขึ้น

4.1.5 เพื่อบอกประเภทแนวการแสดงและยุคสมัยของละครเรื่องนั้น

4.1.6 เพื่อเสริมบรรยากาศ อารมณ์ความรู้สึกของแต่ละฉาก ตลอดจนความหมายและสัญลักษณ์ของเรื่อง

ทั้งนี้ ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายจะต้องศึกษาและทำความเข้าใจในบทละครและลักษณะนิสัยของตัวละครให้มากที่สุด โดยคำนึงถึงการความสมจริงของชีวิตประจำวันเป็นหลัก โดยเครื่องแต่งกายที่ดีจะต้องช่วยส่งเสริมการแสดงและความหมายของเรื่อง มิใช่สวยสะดุดตาจนข่มนักแสดง ซึ่งนอกจากจะเป็นการทำลายเอกภาพโดยรวมของละครแล้ว ยังทำให้ขาดความน่าเชื่อถือในความจริงของละครอีกด้วย

4.2 การแต่งหน้าและทำผมนักแสดง (Make-up Design) ควรคำนึงถึงสิ่งต่างๆ ดังต่อไปนี้

4.2.1 อายุของตัวละคร

4.2.2 สุขภาพของตัวละคร

4.2.3 เชื้อชาติของตัวละคร

4.2.4 ลักษณะนิสัยของตัวละคร

4.2.5 แนวการเสนอละคร

4.2.6 ประเภทของละคร

4.2.7 ลักษณะของเครื่องแต่งกายและฉาก

4.2.8 ลักษณะของแสงที่ใช้ในการแสดง

นอกจากการออกแบบให้เข้าบุคลิกลักษณะที่ปรากฏภายนอกของตัวละครแล้ว ในการถ่ายทำละครโทรทัศน์ซึ่งไม่ได้ใช้วิธีการถ่ายทำไปตามลำดับเหตุการณ์ในเรื่อง รวมทั้งเป็นการถ่ายทำแบบแยกเป็นส่วนๆ แต่ละฉาก แล้วจึงนำมาตัดต่อเป็นเรื่องราวในภายหลัง การแต่งหน้าและทำผมของนักแสดงจึงต้องคำนึงถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละฉากหรือกิจกรรมที่ตัวละครกำลังกระทำอยู่ในขณะนั้นด้วย เช่น หากเป็นฉากที่ตัวละครเพิ่งตื่นนอนในตอนเช้า แม้จะเป็นตัวละครที่มีลักษณะนิสัยรักความสวยงามเพียงไร ก็คงไม่ถึงกับแต่งหน้าและทำผมสวยงามขณะนอนหลับ เป็นต้น

แนวคิดเกี่ยวกับแนวการนำเสนอละคร

เนื่องจากละครแนวเรียลิสท์มีแนวคิดในการนำเสนอภาพความจริงของชีวิตอย่างเป็นธรรมชาติ ซึ่งจากลักษณะการสื่อสารการแสดงของละครแนวเรียลิสท์ดังที่กล่าวไปแล้วนั้น จะเห็นได้ว่าละครแนวเรียลิสท์จัดเป็นละครที่ใช้แนวการนำเสนอแบบเหมือนจริง ที่เรียกว่า Representation หรือ Realistic Styles อย่างไรก็ตามในการวิจัยเรื่อง "สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์" จำเป็นจะต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับแนวการนำเสนอละครแบบไม่เหมือนจริง อันเป็นขนบของศิลปะการละครตะวันออกซึ่งยังคงปรากฏอิทธิพลอยู่ในละครปัจจุบันที่ได้รับอิทธิพลจากทางตะวันตกอย่างละครเรียลิสท์ด้วย

Stuart Vaughan (1993) กล่าวถึงการนำเสนอละครไว้ว่า ในการจัดแสดงละครทุกเรื่องจะต้องเลือกแนวในการนำเสนอแบบใดแบบหนึ่ง กล่าวคือต้องการให้ผู้ชมรู้ตัวว่ากำลังชมการแสดงละครอยู่ หรือต้องการสร้างภาพลวงของความจริง (Illusion of Reality) เพื่อทำให้ผู้ชมสูญเสียความเป็นตัวเองไปกับอารมณ์ของละคร

มัทนี รัตนิน (2546) กล่าวถึงแนวการนำเสนอละครไว้ว่า สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 แนวใหญ่ๆ ได้แก่

1. การนำเสนอละครในแนวเหมือนจริง (Representation หรือ Realistic Styles) หมายถึง การจัดแสดงละคร ซึ่งต้องการเลียนแบบสภาพในชีวิตจริงที่พบเห็นและสัมผัสอยู่ทุกวัน เป็นการจำลองชีวิตจริง (Imitation of Real Life) โดยสร้างภาพลวงตาให้เห็นเสมือนหนึ่งว่าเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตจริง เปรียบได้กับการที่ผู้ชมมองทะลุผ่านกำแพงด้านที่สี่ (Fourth Wall) เข้าไปเห็นชีวิตจริงของตัวละครซึ่งกำลังดำเนินอยู่ การแสดงของผู้แสดงจะพยายามลอกเลียนกิริยาท่าทาง อาการต่างๆ ให้เหมือนกับคนปกติ การออกแบบศิลปกรรมต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก เครื่องแต่งกาย ฯลฯ ก็เป็นการจำลองมาจากชีวิตจริง ทำให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามไปเหมือนหนึ่งได้ดูภาพชีวิตจริงๆ ที่เกิดขึ้นต่อหน้า และมีความรู้สึกสะเทือนอารมณ์ตามไปด้วย

ด้วยลักษณะในการนำเสนอดังที่กล่าวมาแล้ว การแสดงของละครที่ใช้แนวการนำเสนอแบบเหมือนจริงจึงเป็นเสมือนอีกโลกหนึ่งซึ่งตัดขาดจากกันโดยเด็ดขาดกับโลกของผู้ชม แม้ในการแสดงละครเวทีซึ่งเป็นการแสดงสดต่อหน้าผู้ชมที่นั่งอยู่ห่างออกไปไม่กี่เมตร แต่นักแสดงก็จะไม่รับรู้ว่ามีผู้ชมกำลังเฝ้ามองการกระทำต่างๆ ของพวกเขาอยู่ จึงไม่มีการแสดงแบบพูดคนเดียวเพื่อแสดงความรู้สึกภายในออกมาให้คนดูรับรู้ ซึ่งดูไม่สมเหตุสมผลกับการกระทำในชีวิตจริง รวมทั้งไม่มีการแสดงที่ตัวละครออกมาพูดกับคนดูโดยตรงอย่างเด็ดขาด ซึ่งแนวการนำเสนอละครแบบเหมือนจริงนี้ เป็นแนวการนำเสนอของละครเรียลิสท์ และสามารถเห็นได้ในละครส่วนใหญ่ในโทรทัศน์ รวมถึงภาพยนตร์ปัจจุบัน

2. แนวไม่เหมือนจริง ที่เรียกว่า Presentation หรือ Non-realistic Styles หมายถึง แนวการนำเสนอละครที่แสดงให้ผู้ชมเห็นและรู้สึกตัวอยู่ตลอดเวลาว่ากำลังชมการแสดงอยู่ ไม่ใช่เรื่องที่เกิดขึ้นในชีวิตจริง ทุกอย่างที่นำเสนอในละครจึงไม่มีอะไรเหมือนจริง และไม่ถือว่าความเหมือนจริงเป็นสิ่งสำคัญ แต่เป็นลักษณะการสมมุติไปตามแนวชีวิตซึ่งคนดูเองก็ยอมรับการสมมุตินั้น โดยไม่ติดใจกับความไม่สมจริงที่เกิดขึ้น ทั้งการแสดงออกด้วยท่าทาง คำพูด ลีลา

เสียงดนตรี ฉาก แสง เครื่องแต่งกาย ล้วนแต่ห่างไกลจากความเป็นจริงในชีวิตประจำวัน อย่างไรก็ตาม ความไม่เหมือนจริงดังกล่าว ไม่ได้ทำให้อารมณ์ร่วมของคนดูขาดหายไป เพราะเมื่อคนดูยอมรับแนวการสมมุติของละครแล้ว คนดูก็จะยอมรับ "ความจริง" ที่เกิดขึ้นในละคร แม้จะรู้ว่าไม่ใช่ "ความจริง" ที่เกิดขึ้นในโลกของความเป็นจริงภายนอก ทั้งนี้ เพราะจุดมุ่งหมายในการมาชมละครของผู้ชมละครแนวนี้ ไม่ได้ต้องการชมภาพชีวิตจริง แต่ต้องการความสนุกสนานเพลิดเพลินจากการแสดงศิลป์ที่สวยงาม จากการร้อง การรำ การเล่นดนตรี และจากมุขตลกที่สอดแทรกอยู่ในการแสดงเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดจากชีวิตประจำวันเป็นสำคัญ (เด่นดวง พุ่มศิริ, 2545)

แนวการนำเสนอละครแบบไม่เหมือนจริงนี้ เป็นขนบการนำเสนอละครส่วนใหญ่ของประเทศทางตะวันออกที่มีมาแต่โบราณ ดังเช่น โขนและลิเกของไทย, ละครโน๊ะและคาบูกิของญี่ปุ่นและงิ้วของจีน เป็นต้น ซึ่งจะเห็นว่า ละครชนิดต่างๆ ที่กล่าวมานี้ มีการแสดงออกซึ่งถูกกำหนดไว้อย่างมีระเบียบแบบแผน ทั้งท่าทางการเคลื่อนไหวและลีลาการแสดงออก ดนตรีประกอบ ฉาก และเครื่องแต่งกาย

ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งซึ่งแตกต่างจากการนำเสนอละครในแนวเหมือนจริงอย่างสิ้นเชิงคือ โลกของการแสดงละครแนวไม่เหมือนจริงจะไม่ตัดขาดจากคนดู ผู้แสดงจะรับรู้ถึงการมีอยู่ของคนดูและถือว่าคนดูเป็นส่วนหนึ่งในการแสดงด้วย ดังนั้น ตัวละครจึงสื่อสารกับคนดูได้โดยตรง ไม่ว่าจะเป็นการพูดคนเดียวเพื่อแสดงความรู้สึกนึกคิดจากภายใน การบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับคนดูโดยตรงไม่ต้องผ่านการพูดคุยกับตัวละครอื่น หรือการร้องเพลงให้คนดูฟังโดยตรง ซึ่งฝ่ายคนดูเองก็สามารถสื่อสารกลับมาสู่ผู้แสดงได้เช่นกัน ยกตัวอย่างเช่น การแสดงลิเกของไทยที่คนดูสามารถแสดงความรู้สึกของตนออกมาได้ตลอดเวลา ทั้งการโห่ฮา หรือด่าทอตัวละครฝ่ายชั่วที่มุ่งทำร้ายพระเอกนางเอก หรือกระทั่งตะโกนเร่งการแสดงให้ดำเนินเรื่องเร็วๆ ก็สามารถทำได้เปรียบเสมือนเป็นผู้กำกับหน้าเวที (เธียรชัย อิศรเดช, 2545)

ลักษณะดังกล่าว ทำให้การแสดงละครในแนวไม่เหมือนจริงจะไม่มีบทที่กำหนดอย่างแน่นอนตายตัว ตัวละครสร้างเพิ่มเติมหรือตัดทอนบทบาทการแสดงได้ตลอดเวลาเพื่อเอาใจผู้ชม ซึ่งต้องอาศัยความสามารถและปฏิภาณไหวพริบของนักแสดงอย่างมาก

แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงละครของไทย

ในการศึกษา "สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์" ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้สรุปลักษณะการแสดงละครของไทยเพื่อเป็นกรอบแนวคิดในการอธิบายลักษณะการแสดงแบบไม่เหมือนจริง ซึ่งเป็นอิทธิพลความเชื่อมโยงของการแสดงละครไทยที่มีมาแต่โบราณและยังปรากฏอิทธิพลในละครปัจจุบัน อันแสดงถึงการรับวัฒนธรรมจากต่างชาติและนำมาปรับใช้กับวัฒนธรรมเดิมจนเกิดเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงละครแนวเรียลิสท์ของไทย

ขนบการแสดงละครของไทยจัดเป็นการแสดงละครในแนวไม่เหมือนจริง (Presentation) โดยมีต้นกำเนิดมาจากการฟ้อนรำซึ่งเป็นอิทธิพลจากอินเดีย ทำให้การละครไทยในช่วงแรกเป็นรูปแบบของละครรำและมีแนวคิดในการแสดงละครเพื่อความบันเทิงเป็นสำคัญ โดยผู้ชมละครรำของไทยจะให้ความสนใจกับท่ารำที่อ่อนช้อยงดงาม, ดนตรีที่สอดคล้องกับท่ารำและเหมาะสมกับบรรยากาศ, คำร้องซึ่งเป็นคำกลอนที่ไพเราะถูกต้องตามฉันทลักษณ์ และเครื่องแต่งกายที่วิจิตรงดงามถูกต้องตามแบบแผน (พาณี สีสวย, 2525)

การแสดงละครของไทยมีการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 5 อันเนื่องมาจากอิทธิพลของวัฒนธรรมการแสดงจากทางตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลในประเทศไทย ทั้งจากทางชาวต่างชาติที่เข้ามาติดต่อกับไทยตามนโยบายเปิดประเทศของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 และจากชาวไทยที่ได้รับการศึกษาจากประเทศทางตะวันตก ทำให้การละครไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งในด้านรูปแบบและปรัชญาแนวคิด กล่าวคือ ทำให้เกิดรูปแบบการแสดงใหม่ๆ เช่น ละครดึกดำบรรพ์และละครพูด รวมถึงปรัชญาที่ต้องการให้ละครเป็นสื่อสะท้อนปัญหาของสังคมอีกด้วย ซึ่งอิทธิพลด้านปรัชญาการละครก็ยังคงปรากฏอยู่ในละครไทยปัจจุบัน

โครงเรื่องของละครไทยมักแสดงถึงความรักและอุปสรรคต่างๆ ที่ตัวละครเอกต้องฝ่าฟันไปให้ได้ โดยนิยมให้เรื่องจบลงแบบสุขนาฏกรรม ซึ่งเป็นอิทธิพลของละครสันสกฤตที่มีข้อห้ามมิให้แสดงสิ่งที่ร้ายแรงบนเวที โดยเฉพาะห้ามแสดงตอนสิ้นชีวิตของตัวละครสำคัญ ประกอบกับการละครไทยแต่เดิมมักนิยมแสดงในงานมงคล ดังนั้น ผู้ประพันธ์บทละครจึงนิยมให้เรื่องจบลงด้วยดี เพื่อเป็นการสนองอารมณ์ของคนดู ละครไทยจึงนิยมการจบแบบสุขนาฏกรรมเสมอ

ละครไทยนิยมแต่งเรื่องเกี่ยวกับคนชั้นสูง โดยแต่เดิมจะพูดถึงพระเอกนางเอกที่เป็นกษัตริย์ จนทำให้มีคำเรียกเรื่องเหล่านี้ว่าเป็นเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ (ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล,

ม.ป.ป) แต่ในปัจจุบัน ละครแนวจักรๆ วงศ์ๆ เริ่มเสื่อมความนิยมลง เพราะละครโทรทัศน์นิยมเรื่องที่ร่วมสมัยมากขึ้น ทำให้ตัวละครเปลี่ยนจากกษัตริย์ไปเป็นชนชั้นสูงซึ่งมีฐานะ ส่วนความนิยมให้ตัวละครมีชาติกำเนิดหรือมีศักดินาตามระบบสังคมเดิมได้เปลี่ยนแปลงมาให้ความสำคัญกับการศึกษาและความสามารถในการทำงาน ซึ่งเป็นวิธีการเลื่อนฐานะทางสังคมของสังคมยุคใหม่

เรื่องของการวางลักษณะนิสัยของตัวละครนั้น ละครไทยนิยมตัวละครที่มีลักษณะนิสัยเด่นชัดทางใดทางหนึ่ง ไม่ทางดีก็ทางร้าย ซึ่งเป็นลักษณะของตัวละครแบบแบน (Flat Character) ซึ่งอาจเป็นเพราะอิทธิพลของแนวคิดทางศาสนาที่ต้องการสอนให้คนเป็นคนดี รู้จักทำดีละเว้นชั่ว การวางลักษณะนิสัยของตัวละครจึงนิยมให้มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนเป็นขั้วตรงข้ามแบบขาวกับดำ เพื่อเป็นการเปรียบเทียบให้คนดูเห็นความแตกต่าง ตัวละครจึงมีลักษณะนิสัยที่ดีสุดๆ หรือร้ายสุดๆ อย่างชัดเจน อีกทั้งตอนจบของละครก็นิยมแสดงให้เห็นถึงการทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว โดยตัวละครเอกซึ่งยึดถือความดี มักจะได้รับผลตอบแทนความดีในตอนจบอย่างสุขสมหวัง ขณะที่ตัวละครฝ่ายชั่วมักได้พบจุดจบที่โหดร้ายเป็นการตอบแทน

เป็นที่น่าสังเกตว่า การวางลักษณะของตัวละครมีลักษณะแนวคิดแบบอุดมคติเน้นเรื่องความสมบูรณ์แบบในด้านความงามและความประพฤติ (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532) กล่าวคือ ตัวละครเอกมักจะมีความดีเพียบพร้อมไม่ว่าจะเป็นรูปโฉม ลักษณะนิสัย และความสามารถ รวมถึงฐานะชาติตระกูล

แนวคิดแบบอุดมคติดังกล่าว ทำให้การคัดเลือกนักแสดงของละครไทยจะให้ความสำคัญกับรูปลักษณ์ภายนอกที่สัมพันธ์กับจิตใจที่อยู่ภายใน กล่าวคือ ตัวละครเอกทั้งชายและหญิงผู้ยึดถือความดีเป็นสรณะจะต้องมีหน้าตาหล่อเหลาหรือสวยงามเสมอ ไม่ว่าบทบาทที่ได้รับจะเป็นใคร มีถิ่นกำเนิดที่ใด สภาพแวดล้อมอย่างไร

อีกบทบาทหนึ่งซึ่งถือว่าขาดไม่ได้สำหรับละครไทย คือ บทบาทตัวตลก ซึ่งคาดว่าเป็นอิทธิพลจากละครอินเดียเช่นกัน กล่าวคือ ตัวละครเอกของไทยจะต้องมีผู้ช่วยคอยติดตาม ซึ่งนอกจากจะมีไว้คอยช่วยเหลือตัวละครเอกยามต้องเผชิญกับอุปสรรคต่างๆ แล้ว ตัวละครเหล่านี้ยังมีหน้าที่ในการเล่นตลกสอดแทรกเพื่อสร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชมด้วย ซึ่งเปรียบได้กับบทบาทของ “วิทูษกะ” และ “วิตะ” ในละครสันสกฤต

ความที่ละครไทยเป็นลักษณะการแสดงที่ต้องสื่อสารกับคนดูอยู่ตลอด ซึ่งเป็นลักษณะการแสดงแนวไม่เหมือนจริง ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ดังนั้นในการแสดงละครไทยเดิมซึ่งเป็นการแสดงสดต่อหน้าผู้ชม โดยไม่ผ่านสื่ออย่างในปัจจุบัน ตัวละครจึงมักมีการแสดงนอกบทอยู่ตลอดเวลา ไปตามอารมณ์ในการแสดงและอารมณ์ของคนดู โดยที่คนดูเองก็ไม่เดือดร้อนกับการปะทะคารมอย่างถึงพริกถึงขิงระหว่างตัวละครสองฝ่ายที่อาจกินเวลายืดยาว หรือการเพิ่มเติมฉากตลกสนุกสนานทั้งที่ไม่มีความเกี่ยวพันกับเนื้อเรื่องหลัก สามารถตัดทิ้งไปโดยไม่เสียความก็ได้ ทั้งนี้เพราะการดูละครของคนดูละครไทยเป็นการดูละครเพื่อรับ "รส" ของละคร โดยไม่ได้มุ่งเน้นที่ "เรื่อง" ที่ละครนำเสนอ ดังจะเห็นได้ว่า โครงเรื่องของไทยมีความคล้ายคลึงกันอยู่เสมอ ยิ่งไปกว่านั้น การนำละครเก่าที่เคยประสบความสำเร็จในอดีตมาทำใหม่ ก็ยังได้รับความสนใจจากคนดูเสมอ แม้ว่าคนดูจะรู้เรื่องของละครดีอยู่แล้วก็ตาม ซึ่งเป็นขนบการดูละครที่มีมาตั้งแต่โบราณ ซึ่งคนดูจะมารับ "รส" จากความสวยงามของการแสดงออก, เสียงดนตรี หรือ การแสดงตลกสนุกสนาน ดังที่ได้กล่าวแล้วในเรื่องการดูละครรำของไทย

รสนิยมในการดูเอา "รส" ของคนดู ทำให้ตัวละครไทยนิยมการแสดงออกอย่างชัดเจน ทั้งสีหน้า ท่าทาง กิริยาอาการต่างๆ ตามอารมณ์ความรู้สึก โดยเฉพาะตัวละครฝ่ายร้ายซึ่งมีอารมณ์รุนแรง เป็นลักษณะของนักแสดงที่ มัทนี รัตนิน (2546) เรียกว่า "นักแสดงมุ่งเทคนิค" (Technical Actor) ซึ่งมุ่งแสดงออกภายนอกด้วยกิริยา ท่าทาง สีหน้าได้อย่างชำนาญ มีเทคนิคดี สามารถแสดงอารมณ์หรือกิริยาต่างๆ ได้อย่างคล่องแคล่ว ไม่ผิดพลาด มีจังหวะดี ลีลาถูกต้อง แม้ความรู้สึกภายในจิตใจอาจจะมีน้อย หรือเกิดขึ้นอย่างไม่ลึกซึ้งนัก แต่ก็สามารถทำให้ผู้ชมเชื่อในการแสดงออกได้ง่ายและพอใจ ซึ่งลักษณะเช่นนี้ ก็คือลักษณะของนักแสดงละครไทยเดิมที่ถูกกำหนดแบบแผนในการแสดงออกไว้เป็นกระบวนท่าต่างๆ

นอกจากนี้ ลักษณะการแสดงแบบไม่เหมือนจริงของไทย (Presentation) ยังทำให้การออกแบบภาพการแสดงในด้านต่างๆ เน้นความตระการตาของผู้ชม โดยไม่ได้คำนึงถึงความเหมือนจริง ตัวอย่างเช่น เครื่องแต่งกายของละครไทย ที่มีความวิจิตรอลังการ ไม่ว่าตัวละครผู้สวมใส่จะมีบทบาทสถานะอย่างไรก็ตาม เช่นเดียวกับการแต่งหน้านักแสดงที่นิยมแต่งด้วยสีสันจัดจ้านไปตามบทบาทที่ได้รับ การสร้างฉากละครไทยก็นิยมใช้ฉากแบบโล่ง ไม่มีรายละเอียดมากนัก เพราะต้องการให้มีพื้นที่เหลือให้ตัวละครได้แสดงอย่างเต็มที่ ซึ่งคนดูจะต้องใช้จินตนาการไปตามสถานที่ที่ตัวละครสมมุติขึ้น ไม่ว่าจะเป็นในปราสาทราชวังหรือกลางป่า โดยภาพที่ปรากฏตรงหน้าอาจมีแค่ตั่งสำหรับนั่งเท่านั้น เป็นต้น

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ สามารถแยกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่เป็นการวิจัยเกี่ยวกับการแสดงของไทย ซึ่งทำให้เห็นลักษณะขนบการแสดงละครไทยที่มีมาแต่เดิม และกลุ่มที่สองได้แก่ การวิจัยเกี่ยวกับละครโทรทัศน์

งานวิจัยเกี่ยวกับการแสดงของไทย

จากการศึกษาค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องระบุว่า ต้นกำเนิดของละครไทยได้รับอิทธิพลส่วนใหญ่จากการแสดงละครของอินเดีย ทั้งในด้านรูปแบบการแสดงและในด้านบทละคร ทั้งนี้ จากการศึกษาของ นิยะดา สาริกภูติ (2515) เรื่อง "ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ" พบหลักฐานยืนยันได้แน่ชัดว่าละครภารตะมีอิทธิพลต่อละครไทย กล่าวคือ มีความคล้ายคลึงกันในด้านท่ารำ แบบแผนและวิธีการแสดงของละครชาตรีกับละครพื้นเมืองของอินเดียประเภทหนึ่งที่เรียกว่า "ยาตรา" รวมไปถึงขนบการแสดงระบำเบิกโรงของละครไทยชุด "ประเลง" ที่มีนายโรงถือกำหางนกยูงออกมาร่ายรำเพื่อขอความสวัสดิมงคลให้เกิดแก่ผู้ชมก็มีความคล้ายคลึงกับการแสดงในชุดที่เรียกว่า "ปริวรรตนะ" ของละครภารตะ

นอกจากนี้ ลักษณะบทละครไทยยังมีความคล้ายคลึงกับลักษณะบทละครสันสกฤตในเรื่องต่างๆ เช่น นิยมให้ตัวเอกเป็นตัวละครชั้นสูง คือเป็นกษัตริย์, นิยมให้เรื่องจบลงแบบสุขนาฏกรรม และ การนิยมให้มีบทบาทตัวตลกในเรื่อง ซึ่งจะเห็นได้ว่า ลักษณะบทละครดังกล่าวยังสามารถพบเห็นได้ในละครโทรทัศน์ไทยปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม เมื่อศิลปะการแสดงของไทยได้รับอิทธิพลจากแนวคิดการละครสมัยใหม่จากตะวันตก การละครของไทยจึงได้นำแนวคิดการละครจากภายนอกมาผสมผสานกับขนบวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่ โดยไม่สามารถแบ่งแยกได้อย่างชัดเจน ว่าการแสดงชุดใดเป็นการแสดงแบบเก่าหรือการแสดงแบบใหม่ ทั้งนี้เพราะศิลปะไม่มีข้อจำกัด สามารถดัดแปลง ปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม ความพอใจ หรือความคิดสร้างสรรค์ของผู้แสดง ซึ่งก็เป็นเช่นเดียวกับการที่ละครโทรทัศน์ไทยได้รับแนวคิดการละครแนวเรียลิสท์เข้าไปผสมผสานกับขนบการแสดงของละครไทยที่มีอิทธิพลมาแต่เดิม

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกุล (2525) ได้เขียนบทความจากการศึกษาเรื่อง "ความเปลี่ยนแปลงและความต่อเนื่องในศิลปะการแสดงหนังตะลุง" โดยกล่าวถึงการแสดงหนังตะลุง 2 แบบ คือ หนังโบราณ และหนังสมัยใหม่ โดยให้คำอธิบายถึงหนังโบราณไว้ว่า หมายถึงการแสดงที่พยายามจะยึดหลักปฏิบัติที่ทำมาตามประเพณีเป็นหลัก ส่วนหนังสมัยใหม่นั้น เป็นการแสดงที่จงใจแสดงออกถึงสภาพความเป็นจริงของชีวิตประจำวันอย่างใกล้เคียงที่สุด และแสดงทรรศนะของนายหนังเกี่ยวกับสภาพนั้น ซึ่งจะเห็นได้ว่า หนังตะลุงสมัยใหม่ได้รับเอาอิทธิพลของแนวคิดละครเรียลิสท์เข้าไปใช้เป็นแนวในการนำเสนอ

จากการศึกษาการแสดงแบบโบราณกับแบบสมัยใหม่ ผู้วิจัยพบว่ามีความแตกต่างกันในด้านของตัวละคร โครงเรื่อง แนวความคิดและเทคนิคของการแสดงโดยพยายามให้สมจริงมากขึ้นด้วยการลอกเลียนเทคนิคของสื่อภาพยนตร์และวิทยุ และลดพิธีกรรมลง แต่ยังคงมีความต่อเนื่องกันในความเป็น Stereotypes ของตัวละคร ความตรงข้ามระหว่างตัวเอกกับตัวตลก และความสำคัญของตัวตลก

ด้านความเปลี่ยนแปลงของตัวละครพบว่า แนวคิดสมัยใหม่ทำให้ตัวละครหนังตะลุงเปลี่ยนแปลงจากการเป็นผู้มีอภินิหาร คล้ายคลึงกับพระโพธิสัตว์ในนิทานชาดก ไปเป็นมนุษย์ธรรมดาที่พบเห็นได้ในชีวิตจริง

โครงเรื่องของหนังสมัยใหม่จะมีการผูกเรื่องให้มีการจบลงอย่างชัดเจนต่างจากแบบโบราณที่เป็นเรื่องที่ไม่จบ ทำให้สามารถแสดงต่อไปได้เรื่อยๆ นอกจากนี้ ตอนจบของหนังสมัยใหม่ยังไม่สามารถคาดเดาได้เหมือนหนังโบราณที่ตัวเอกจะได้รับชัยชนะและจบลงอย่างมีความสุขเสมอ ขณะที่ในหนังสมัยใหม่บางครั้งตัวละครเอกที่เป็นมนุษย์ธรรมดาก็ไม่สามารถเอาชนะศัตรูได้ ซึ่งเป็นความสมจริงตามแนวคิดแบบเรียลิสท์

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ว่า "ในทางปฏิบัติ คำว่า "โบราณ" หรือ "สมัยใหม่" เป็นสิ่งที่มีความหมายเชิงเปรียบเทียบ การแสดงแบบที่นายหนังเห็นว่าโบราณ ในปัจจุบันก็อาจผิดจากการแสดงที่เกิดขึ้นจริงๆ เมื่อห้าสิบหรือร้อยปีมาแล้ว ในทำนองเดียวกันการแสดงแบบที่เรียกว่า สมัยใหม่ ก็มีบางแง่ที่คล้ายคลึงหรือลอกเลียนมาจากการแสดงในอดีต" ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการรับอิทธิพลสมัยใหม่เข้าไปผสมผสานกับขนบการแสดงเดิมตามความต้องการของศิลปิน โดยไม่จำเป็นต้องจำกัดผลงานอยู่ในกรอบแบบใดแบบหนึ่งอย่างชัดเจน เพียงเป็นการปรับเปลี่ยนเพื่อความเหมาะสมตามยุคสมัย

งานวิจัยเกี่ยวกับละครโทรทัศน์ไทย

เมื่อใช้แนวคิดเกี่ยวกับอิทธิพลของละครอินเดียที่มีต่อละครไทยมาเป็นกรอบในการศึกษางานวิจัยเกี่ยวกับละครโทรทัศน์ไทยนั้น เป็นที่น่าสังเกตว่า ผลการศึกษาวิจัยละครโทรทัศน์ไทยในปัจจุบันหลายต่อหลายชิ้นแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลจากลักษณะละครอินเดียที่ยังคงมีอยู่ในละครโทรทัศน์ไทยปัจจุบัน เช่นเดียวกับลักษณะการแสดงแบบไม่เหมือนจริง ซึ่งยังคงปรากฏให้เห็นอยู่

จากการศึกษา "ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ไทยที่ได้รับความนิยมช่วงหลังข่าว จากปี พ.ศ.2535 ถึง พ.ศ. 2544" ของ สินีย่า ไกรวิมล (2545) พบว่า ละครโทรทัศน์ที่ได้รับความนิยมส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรัก โดยความคิดที่ละครนำเสนอโดยส่วนใหญ่เป็นความคิดทางศาสนา คือ การทำความดี ลักษณะตัวละครส่วนใหญ่ที่ปรากฏเป็นตัวละครแบบตายตัว (Typed Character) ที่มีลักษณะนิสัยเด่นชัด มองเห็นได้เพียงด้านเดียว โดยตัวละครเอกฝ่ายชายมักเป็นชนชั้นสูง ที่มีชาติตระกูลดี เป็นนักธุรกิจที่ร่ำรวย นอกจากนี้ จากการศึกษาตัวอย่างละครทั้งหมด 20 เรื่อง พบว่าส่วนใหญ่ถึง 17 เรื่อง เป็นการจบแบบสุขนาฏกรรม

ลักษณะของตัวละครเอกที่ปรากฏในการศึกษาดังกล่าว สอดคล้องกับผลการศึกษาเรื่อง "การนำเสนอภาพตัวละครเอกในละครโทรทัศน์" ของ ศศิลักษณ์ แจ้งสุข (2538) ที่ศึกษาจากละครโทรทัศน์ช่วงเวลาหลังข่าวภาคค่ำ ในเดือนตุลาคม – ธันวาคม พ.ศ. 2538 ซึ่งพบว่าละครส่วนใหญ่จะจบลงด้วยความสุขสมหวังของตัวละครเอก โดยเรื่องที่จบลงด้วยความเศร้าหรือความตายจะเป็นเรื่องที่ตัวละครเอกมีลักษณะและพฤติกรรมไปในด้านร้าย ซึ่งเป็นการสั่งสอนเรื่องทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว ตัวละครเอกที่ปรากฏส่วนใหญ่เป็นตัวละครด้านเดียว (Typed Character) ซึ่งถ้าดีก็จะดีตั้งแต่ต้นจนจบ เรียกว่าเป็นตัวละครคงที่ (Static Character) เป็นการนำเสนอภาพในอุดมคติเพื่อเป็นตัวอย่างให้แก่ผู้ชม

อีกบทบาทหนึ่งซึ่งจะขาดไม่ได้สำหรับละครไทยที่ต้องการความสนุกสนานบันเทิง คือ บทบาทของตัวตลก ซึ่งในละครไทยก็มีบทบาทตัวตลกตามพระเอกซึ่งเชื่อว่าเป็นอิทธิพลจากตัวละครตลกของอินเดีย และยังคงปรากฏบทบาทตัวละครลักษณะดังกล่าวในละครโทรทัศน์ปัจจุบัน โดยจากการศึกษา "การวิเคราะห์บทบาททางสังคมของตัวละครคนใช้ในละครโทรทัศน์" ของ ชื่นฤดี วัชรเดชะ ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในบทนำว่า "บทคนใช้ที่พบเห็นในละครโทรทัศน์นั้น น่าจะเป็นบทที่ได้รับแนวคิดเบื้องต้นมาจากอิทธิพลของละครอินเดีย กล่าวคือ ในละครสันสกฤตจะมีตัว "วิทูษกะ"

คือตัวตลกที่ติดตามพระเอกในฐานะสหายสนิท พี่เลี้ยงหรือคนรับใช้ใกล้ชิด มีบทบาทคอยแทรกบทตลกหรือเป็นที่ปรึกษา เป็นพ่อสื่อให้กับตัวละครเอก"

ผู้วิจัยกล่าวถึงละครโทรทัศน์ว่า ละครโทรทัศน์เป็นสื่อกลางประเภทหนึ่งเช่นเดียวกับที่ละครรำ ลิเก ฯลฯ อันเป็นสื่อพื้นบ้าน และเป็นสื่อที่รับเอาอารยธรรมตะวันตกทั้งในด้านการแสดงและเทคนิคการผลิต โดยนำมาประยุกต์กับศิลปะการแสดงของไทย ทำให้ยังสามารถเห็นเค้าโครงเดิมของละครไทยแบบดั้งเดิมได้ในสื่อโทรทัศน์ และลักษณะแบบ "ไทย" อย่างหนึ่งที่ถูกถ่ายทอดจากละครไทยมาสู่การแสดงละครโทรทัศน์ ได้แก่ บทบาทตัวตลก

นอกจากลักษณะของละครที่ปรากฏขนบการแสดงของละครแบบเดิมแล้ว แนวคิดเชิงอุดมคติแบบโบราณที่นิยมให้ตัวละครเอกเป็นผู้มีความดีสมบูรณ์พร้อมทั้งรูปโฉมและความประพฤติก็ยังส่งผลถึงการคัดเลือกนักแสดงอีกด้วย กล่าวคือ นักแสดงที่จะได้รับบทตัวละครเอกต้องเป็นผู้มีรูปร่างหน้าดีเสมอ ดังผลจากการศึกษาเรื่อง "กระบวนการและปัจจัยในการคัดเลือกนักแสดงในละครโทรทัศน์ไทย" ของ ปาริฉัตร เศวตเศรนี (2541) พบว่า เกณฑ์การพิจารณาคุณสมบัติของนักแสดงมีอยู่ 2 ประการ คือ รูปร่างหน้าตาและเสียง โดยนักแสดงหลักต้องเป็นผู้ที่มีรูปร่างหน้าตาดี เนื่องจากเป็นจุดขายที่ผู้ชมและผู้สนับสนุนรายการให้ความสนใจ ส่วนนักแสดงสมทบและนักแสดงประกอบจะเน้นการคัดเลือกนักแสดงที่มีรูปร่างหน้าตาเหมาะสมกับบทบาทตรงตามลักษณะของตัวละครมากกว่า นับเป็นการแสดงถึงแนวคิดเรื่องความสมจริงที่เข้ามามีอิทธิพลในการคัดเลือกนักแสดง แต่อย่างไรก็ตาม ในบทบาทตัวละครหลักยังเป็นแนวคิดแบบอุดมคติที่นิยมให้ตัวละครเอกมีรูปลักษณะภายนอกที่ดี โดยสื่อความหมายโดยนัยว่าจิตใจที่อยู่ภายในย่อมจะดีเช่นเดียวกัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง "สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์" เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) แบบสหวิธีการ โดยใช้การวิธีวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ซึ่งได้แก่ ละครโทรทัศน์ซึ่งมีแนวคิดในการนำเสนอแบบเรียลิสท์ จำนวน 3 เรื่อง ในประเด็นต่างๆ ทั้งด้านบทละคร, การคัดเลือกนักแสดง, การแสดง, การออกแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าทำผม และเทคนิคด้านภาพและเสียงของละครโทรทัศน์ ประกอบกับการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-Depth Interview) ผู้กำกับและผู้เขียนบทละครทั้ง 3 เรื่องและผู้มีส่วนสำคัญในการผลิตละครโทรทัศน์ที่มีแนวคิดในการนำเสนอแบบเรียลิสท์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2520 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะการสื่อสารแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏอยู่ในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ อันเป็นอิทธิพลของขนบการแสดงละครของไทยที่ยังคงอยู่ในการนำเสนอละครโทรทัศน์ในปัจจุบัน รวมถึงพัฒนาการที่สำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์

แหล่งข้อมูลและการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. แหล่งข้อมูลประเภทละครโทรทัศน์

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกละครโทรทัศน์ที่มีแนวคิดในการนำเสนอแบบเรียลิสท์มาเป็นกลุ่มตัวอย่างในการศึกษา จำนวน 3 เรื่อง เพื่อใช้ในการวิเคราะห์การสื่อสารแบบไม่เหมือนจริงซึ่งปรากฏอยู่ในละครโทรทัศน์ ดังต่อไปนี้

1.1 เก็บแผ่นดิน	รางวัลเมขลาสร้างสรรค์สังคม	พ.ศ. 2544
1.2 น้ำพุ	รางวัลโทรทัศน์ทองคำสาขาสะท้อนสังคมดีเด่น	พ.ศ. 2545
1.3 ตม	รางวัลสื่อมวลชนสร้างสรรค์ร่วมพัฒนาสังคม กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่งคงของมนุษย์	พ.ศ. 2547

2. แหล่งข้อมูลประเภทบุคคล

2.1 เพื่อให้ทราบถึงแนวคิดในการนำเสนอละครเรียลิสท์ของไทย ผู้วิจัยจึงสัมภาษณ์ผู้กำกับและผู้เขียนบทละครทั้ง 3 เรื่องดังกล่าวข้างต้น ประกอบด้วย

2.1.1	นพพล โกมารชุน	ผู้กำกับละครโทรทัศน์เรื่องเก็บแผ่นดิน
2.1.2	เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ	ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์เรื่องเก็บแผ่นดิน
2.1.3	ศรัณยู วงศ์กระจ่าง	ผู้กำกับละครโทรทัศน์เรื่องน้ำพุ
2.1.4	ดนยา ทรัพย์ยิ่ง	ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์เรื่องน้ำพุ
2.1.5	ภัทราวดี มีชูธน	ผู้เขียนบทและกำกับละครโทรทัศน์เรื่องตม

โดยผู้วิจัยจะเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-Depth Interview) เพื่อให้ทราบถึงปัจจัยที่มีผลต่อการนำเสนอละครแนวเรียลิสท์ รวมถึงแนวคิดของขนบการแสดงแบบไม่เหมือนจริงของละครไทยที่ยังคงมีปรากฏในละครโทรทัศน์ปัจจุบัน

2.2 เพื่อให้ทราบถึงพัฒนาการที่สำคัญของละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ของไทย ผู้วิจัยจึงสัมภาษณ์ผู้มีส่วนสำคัญในการผลิตละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2520 ได้แก่ ปนัดดา ธนสถิตย์ ผู้ก่อตั้งคณะส่งเสริมศิลปินโดยใช้การสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-Depth Interview)

3. แหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร

ผู้วิจัยศึกษาบันทึกการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่ทางโทรทัศน์เรื่อง “คำพิพากษา” โดยสดใส พันธุมโกมล ซึ่งถือเป็นหนึ่งในพัฒนาการสำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. การวิเคราะห์ข้อมูลประเภทละครโทรทัศน์

ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากละครโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่องมาวิเคราะห์ลักษณะการสื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงตามแนวคิดการแสดงละครของไทย ที่ปรากฏอยู่ในการนำเสนอละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ซึ่งมีแนวคิดการนำเสนอแบบสมจริง

2. การวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ตัวบุคคล

ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้กำกับและผู้เขียนบทซึ่งเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ละครเพื่อนำเสนอทางโทรทัศน์ เพื่อเป็นข้อมูลที่จะชี้ให้เห็นถึงปัจจัยที่ทำให้เกิดการสื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ ซึ่งถือเป็นการผสมผสานระหว่างแนวคิดละครสมัยใหม่เข้ากับขนบการแสดงละครที่มีมาแต่เดิมของไทย ประกอบกับการสัมภาษณ์ผู้มีส่วนสำคัญในการผลิตละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2520 ถึงปัจจุบัน ทำให้เห็นพัฒนาการและผลที่เกิดเป็นการนำเสนอละครแนวเรียลิสท์ในแบบสไตล์เฉพาะของไทย

3. การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร

ผู้วิจัยใช้ข้อมูลจากเอกสารเป็นข้อมูลให้ทราบถึงพัฒนาการสำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ จากการนำเสนอละครสมัยใหม่ทางโทรทัศน์เรื่อง “คำพิพากษา” ในปี พ.ศ. 2527

การนำเสนอข้อมูล

ผลการวิเคราะห์การสื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ใช้การนำเสนอด้วยการบรรยายและพรรณนาวิเคราะห์ (Analysis Description) ประกอบการยกตัวอย่าง เพื่อให้เห็นถึงลักษณะการแสดงแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏอยู่ในละคร รวมถึงความสัมพันธ์กับขนบการแสดงละครไทยที่มีมาแต่โบราณ และปัจจัยที่ทำให้เกิดการผสมระหว่างแนวคิดละครสมัยใหม่กับลักษณะการแสดงของไทย จนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะของละครเรียลิสท์แบบไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง "สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์" นี้ ประกอบด้วยวัตถุประสงค์การวิจัย 2 ข้อ ได้แก่ การศึกษาพัฒนาการที่สำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ และศึกษาลักษณะการสื่อสารแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏอยู่ในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ในปัจจุบัน ผลการวิจัยจึงได้แบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

4.1 พัฒนาการที่สำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์

4.2 สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์

โดยในส่วนแรกจะขอนำเสนอผลการวิจัยในส่วนของพัฒนาการที่สำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์เพื่อแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาทางแนวคิดและการแสดงละครโทรทัศน์ไทยซึ่งได้รับอิทธิพลทั้งจากแนวคิดเชิงประจักษ์นิยมแบบวิทยาศาสตร์, แนวคิดการละครสมัยใหม่ที่เน้นการนำเสนอความจริง รวมไปถึงอิทธิพลของกระแสสังคมที่ทำให้เกิดแนวคิดการละครในแบบเรียลิสท์ขึ้น

4.1 พัฒนาการสำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์

ละครโทรทัศน์ไทยในยุคแรกเริ่มหลังจากมีการก่อตั้งสถานีโทรทัศน์แห่งแรกในประเทศไทย คือ สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม เมื่อปี พ.ศ. 2498 นั้น เป็นการนำละครที่เคยแสดงสดบนเวทีมาก่อนนำมาแสดงสดออกอากาศ ดังนั้น ละครโทรทัศน์สมัยแรกที่ออกอากาศด้วยภาพขาว-ดำจึงมีหลากหลายประเภท ทั้งละครร้อง ละครรำ ละครพันทาง ละครเสภา ละครดึกดำบรรพ์ ฯลฯ ซึ่งเป็นลักษณะของละครไทยแบบโบราณที่ใช้การนำเสนอแบบไม่สมจริง (Presentation Styles) จากนั้นจึงเริ่มมีละครสมัยใหม่ที่เป็นลักษณะของละครชีวิตที่ใช้การนำเสนอในแบบสมจริงมากขึ้น และในปัจจุบันละครโทรทัศน์คงเหลือเพียงรูปแบบละครพูดสมัยใหม่เท่านั้น

อย่างไรก็ตาม ละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ไม่ได้หมายความถึงละครที่มีแนวการนำเสนอแบบสมจริง (Representation Styles) เท่านั้น หากแต่ละครยังต้องมีแนวคิดในการนำเสนอปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคม เป็นการสะท้อนภาพความจริงให้ผู้ชมได้เห็นและตระหนักถึงสิ่งที่เกิดขึ้น

ซึ่งแนวคิดแบบเรียลิสท์ต้องการให้ผู้ชมมีอารมณ์ร่วมไปกับละครและเชื่อว่าสิ่งที่เกิดขึ้นในละครเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริง ละครแนวเรียลิสท์จึงใช้การนำเสนอละครในแบบสมจริงเสมอ

สำหรับในประเทศไทยแล้ว หากใช้เกณฑ์ด้านแนวคิดในการนำเสนอและแนวการนำเสนอละครเป็นเกณฑ์แล้ว จะพบว่าพัฒนาการสำคัญที่นำมาสู่ละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ในปัจจุบันมีอยู่ 2 เหตุการณ์ใหญ่ๆ ได้แก่ การก่อตั้งคณะส่งเสริมศิลปินในปี พ.ศ. 2519 และละครโทรทัศน์เรื่องคำพิพากษาในปี พ.ศ. 2527

ในช่วงทศวรรษที่ 2510 การปกครองที่ไม่เป็นไปตามระบอบประชาธิปไตยเป็นแรงผลักดันให้นิสิตนักศึกษาเกิดความคิดเห็นขัดแย้งทางการเมืองและต้องการแสดงออกเพื่อเรียกร้องความถูกต้อง เหล่านิสิตนักศึกษาในขณะนั้นจึงได้รวมตัวกันและหาวิธีแสดงออกซึ่งความคิดด้วยวิธีการต่างๆ ตามแนวทางแบบประชาธิปไตย ดังเช่น การออกหนังสือหรือวารสารต่างๆ เพื่อเผยแพร่ความคิดผ่านข้อเขียน และหนึ่งในวิถีทางในการแสดงออกซึ่งความคิดเห็นดังกล่าวก็ได้แก่การสื่อสารผ่านละครนิสิตนักศึกษา ซึ่งได้กลายเป็นการปลุกกระแสของการแสดงละครเวทีให้กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งหลังจากที่เสื่อมความนิยมลงไปตั้งแต่การเข้ามาของสื่อสมัยใหม่อย่างโทรทัศน์และภาพยนตร์

ในช่วงเวลาเดียวกันนั้น การเรียนการสอนวิชาการละครสมัยใหม่อย่างตะวันตก (Modern Theatre) ได้เริ่มต้นขึ้นอย่างเป็นระบบในสถาบันระดับอุดมศึกษา คือมีการเปิดสอนขึ้นในคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ทำให้ศิลปะการละครสมัยใหม่แบบตะวันตกที่มีแนวคิดในการเสนอความเป็นจริงของชีวิตเริ่มแพร่หลายในหมู่นิสิตนักศึกษาและค่อยๆ แพร่ออกไปสู่สาธารณชนในวงกว้างขึ้น (ศิรินทร์พร ศรีใส, 2545)

หลังจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ซึ่งนิสิตนักศึกษารวมตัวกันเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตยเป็นผลสำเร็จ กล่าวได้ว่าในช่วงเวลานั้นเป็นยุคที่ประชาธิปไตยเบ่งบาน การงานสร้างสรรค์ในแนวทางศิลปะเพื่อชีวิตได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง ทำให้บรรดาคนรุ่นใหม่มีแนวคิดในการนำเสนอข้อเขียนหรือละครที่เจาะลึกไปถึงปัญหาสังคมในประการต่างๆ ทั้งการสะท้อนภาพปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมและชี้นำให้เห็นต้นตอของปัญหา (ศิรินทร์พร ศรีใส, 2545) ซึ่งรวมไปถึงนิสิตในคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่มีโอกาสได้ผลิตละครออกอากาศทางโทรทัศน์และนำไปสู่การกำเนิดของคณะละครที่ผลิตผลงานละครแนวสร้างสรรค์ในเวลาต่อมา

ละครคณะส่งเสริมศิลปิน : จุดเริ่มต้นของละครสร้างสรรค์

จากการสัมภาษณ์ ปนัดดา ธนสถิตย์ (สัมภาษณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2548) ผู้ร่วมก่อตั้งคณะส่งเสริมศิลปินเล่าว่า ละครโทรทัศน์ไทยในช่วงก่อนการก่อตั้งคณะส่งเสริมศิลปินนั้นมีที่มาทั้งจากการนำนวนิยายมาดัดแปลง ดังเช่นนวนิยายของทมยันตีหรือดอกไม้สด และการเขียนบทละครขึ้นใหม่สำหรับออกอากาศทางโทรทัศน์โดยเฉพาะ เนื้อหาส่วนใหญ่จะพูดถึงเรื่องความรักหรือเรื่องราวชีวิต

โทรทัศน์ขณะนั้นยังไม่มีระบบบันทึกวิดีโอเทปแพร่หลาย ละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่จึงเป็นการแสดงสดที่ห้องส่งในสถานีและออกอากาศไปพร้อมกัน การผลิตละครโทรทัศน์ในสมัยนั้นจึงมีเพียงขั้นตอนก่อนการผลิตและจบลงที่ขั้นตอนการผลิตคือแสดงสดออกอากาศเท่านั้น ขณะที่ขั้นตอนหลังการผลิตหรือการตัดต่อนั้นเป็นการทำงานของภาพยนตร์ทางโทรทัศน์ซึ่งถ่ายทำด้วยฟิล์มและนำมาออกอากาศทางโทรทัศน์ ด้วยเหตุนี้ ละครโทรทัศน์ที่ถูกจำกัดพื้นที่ให้ถ่ายทำอยู่ในห้องส่งของสถานีจึงเป็นละครที่ใช้ฉากน้อยและตัวละครไม่มากนัก และใช้ระบบบอกบทให้กับนักแสดงขณะแสดงสดออกอากาศ เพื่อป้องกันความผิดพลาดเนื่องจากนักแสดงอาชีพหลายคนมีงานแสดงมากจึงไม่มีเวลาท่องจำบท มีเพียงการซ้อมพร้อมกับกล้องไม่กี่รอบก็ออกอากาศจริงจึงจำเป็นต้องใช้การบอกบทช่วยนักแสดงด้วย

ในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เหล่านิสิตนักศึกษามีการเคลื่อนไหวเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตย นิสิตกลุ่มหนึ่งจากคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมีโอกาสได้ผลิตละครโทรทัศน์ออกอากาศ และได้เลือกใช้ละครเป็นสื่อในการแสดงความคิดเห็นทางการเมืองผ่านละครโทรทัศน์เรื่อง “จุดขาวบนม่านดำ” เป็นการเรียกร้องหาความดีที่เปรียบเสมือนเป็นจุดสีขาวที่ส่องสว่างบนม่านสีดำแห่งความชั่วร้าย

กลุ่มนิสิตที่ร่วมกันผลิตละครเรื่องดังกล่าวเป็นกลุ่มที่มีความชอบในงานละครโทรทัศน์จึงได้รวมกลุ่มกันและพูดคุยถึงโอกาสที่จะได้ผลิตละครโทรทัศน์ออกอากาศอย่างจริงจังซึ่งประจวบกับช่วงเวลาที่กลุ่มอาจารย์คณะนิเทศศาสตร์ นำโดยอาจารย์สุรพล วิรุฬห์รักษ์ซึ่งมีเวลาในการผลิตละครโทรทัศน์ออกอากาศทางช่อง 5 กำลังจะเลิกผลิต กลุ่มนิสิตคณะนิเทศศาสตร์จึงได้รวบรวมทีมงานขึ้นโดยการนำของปนัดดา กัลย์จาฤก (ธนสถิตย์) ซึ่งกำลังศึกษาอยู่ชั้นปีที่ 4 และนิสิตรุ่นพี่ที่จบการศึกษาแล้วอย่าง วรยุทธ พิชัยศรทัต, ธเนศ เนติโพธิ์และศุภวัฒน์ จงศิริหรือศุภักษร เข้าไปขอเวลาที่ว่างลงจากทางสถานีเพื่อผลิตละครโทรทัศน์ออกอากาศ ซึ่งทางสถานีก็

เปิดโอกาสให้ด้วยเห็นว่าเป็นเคยมีประสบการณ์ในการผลิตละครโทรทัศน์ ประกอบกับความเชื่อใจในฝีมือทายาทของประดิษฐ์ กัลย์จาฤก แห่งคณะกันตนา ซึ่งมีชื่อเสียงในการผลิตละครวิทยุและโทรทัศน์มาเป็นเวลานาน คณะละครคณะใหม่จึงได้ก่อกำเนิดขึ้นในปี พ.ศ. 2519 และได้ชื่อจากประดิษฐ์ กัลย์จาฤกที่ตั้งให้ว่าเป็น "คณะส่งเสริมศิลปิน" เนื่องจากเป็นการรวมตัวกันของเด็กรุ่นใหม่คล้ายกับแนวคิดในการตั้งโรงเรียนอบรมการแสดงเพื่อฝึกฝนคนรุ่นใหม่ของประดิษฐ์ กัลย์จาฤกเอง ซึ่งเคยใช้ชื่อว่าศูนย์ส่งเสริมศิลปินมาก่อน ทั้งนี้ ทางครอบครัวกัลย์จาฤกได้เข้ามาสนับสนุนดูแลในส่วนของการบริหารจัดการ, การผลิตและการโฆษณาด้วย

คณะส่งเสริมศิลปินผลิตละครโดยยึดแนวทางเดิมที่เคยผลิตละครในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลา คือต้องการผลิตละครในแนวสะท้อนสังคม ใช้ละครเป็นสื่อในการแสดงออกความคิดเห็นและบอกเล่าปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมผ่านละครสั้นจบในตอน ความยาวประมาณหนึ่งชั่วโมงครึ่งถึงสองชั่วโมง ละครของคณะส่งเสริมศิลปินจึงเป็นละครที่หยิบเอาเหตุการณ์หรือปัญหาที่เกิดขึ้นในขณะนั้นมานำเสนอเป็นละครโทรทัศน์ ซึ่งเป็นแนวทางที่แตกต่างไปจากคณะละครอื่นๆ ในขณะนั้น

ผลงานเรื่องแรกของคณะส่งเสริมศิลปินออกอากาศในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2519 คือเรื่อง "ทางที่ไม่ได้เลือก" ซึ่งเป็นการหยิบยกประเด็นเกี่ยวกับค่านิยมของพ่อแม่ผู้ปกครองที่ต้องการให้ลูกสอบเข้ามหาวิทยาลัยและเรียนสำเร็จปริญญามานำเสนอ โดยเรื่องราวเล่าถึง "ปิ่น" เด็กหญิงวัยรุ่นที่เรียนดีและความประพฤติดีมาตลอด แต่สอบเข้ามหาวิทยาลัยไม่ได้ จึงถูกผู้เป็นแม่ต่อว่าและกดดันอย่างหนักด้วยค่านิยมที่ให้คุณค่าเฉพาะกับเด็กที่สอบเอ็นทรานซ์เข้าเรียนในระดับมหาวิทยาลัยได้สำเร็จ ทำให้เธอผิดหวังและสับสนจนเริ่มคบหากับเพื่อนที่ไม่ดีและยาเสพติด เป็นการสะท้อนปัญหาของเด็กวัยรุ่นที่ได้รับความกดดันจากค่านิยมของสังคม ดังตัวอย่างจากบทสนทนาตอนหนึ่งใน "ทางที่ไม่ได้เลือก" เมื่อแม่ของปิ่นทราบผลการสอบว่าปิ่นสอบเข้ามหาวิทยาลัยไม่ได้ ขณะที่เพื่อนของปิ่นคือ นุจและฤทัยสอบได้

ปิ่น แม่คะ...ปิ่นกราบขอโทษ ปิ่นเสียใจค่ะ

แม่ แต่แม่เสียใจมากกว่าแก เพราะแม่เป็นแม่แก

ปิ่น แม่คะ...ปริญญา...ปริญญามันสำคัญมากนักรึค่ะ

แม่ สำคัญซิ ปิ่นถ้าลูกไม่มีปริญญา สังคมจะยอมรับเรอะว่าลูกเป็นคนมีค่า

นุจ ใช่ค่ะ เพราะปริญญาเป็นเครื่องชี้วัดค่าของสมองของคน

.....

แม่ โธ่ แม่มีเวรมีกรรมแต่ชาติไหนนะ มีลูกก็ไม่ได้ดังใจไม่เหมือนลูกคนอื่นเขา นุจนั้นพ่อแม่เขาก็คงภาคภูมิใจ ดีใจ ได้เกียรติได้หน้า

ปิ่น แม่คะ ปิ่นอยากให้แม่มาสอบเองเหลือเกิน จะได้รู้ว่าที่ปิ่นทำข้อสอบไป มันเป็นยังไง

แม่ ก็เป็นเหมือนกับที่แกคิดนั่นแหละ...ปริญญาเชิดชูวงศ์ตระกูลก็ไม่มีไว้อวดโชว์ชื่อเสียง เกียรติคุณในสังคมก็ไม่มี

ปิ่น แม่คะ แม่คิดว่าการสอบเข้าไม่ได้เป็นทางเดินที่ปิ่นเลือกเรอะคะ

แม่ ใครจะไปรู้ แกมันลูกใฝ่ต่ำ ไม่รักดี ไม่รักศักดิ์ศรีของแม่หรือของพ่อแกที่ตายไป ถ้าพ่อแกยังอยู่ รู้ว่าลูกสาวคนเดียวในตระกูลสอบเข้ามหาวิทยาลัยไม่ได้ทั้งๆ ที่มีเงิน มีทุกสิ่งทุกอย่างให้ พ่อแกจะเสียใจม๊ัย เสียใจไม๊

ปิ่น เสียใจค่ะ ลูกก็เสียใจ เสียใจที่ไม่น่าเกิดมาเป็นลูกแม่ เพราะตัวเองดูไร้ค่าเหลือเกินสำหรับแม่, เพื่อนและทุกๆ คน

ละครของคณะส่งเสริมศิลปินยังได้ปรับปรุงวิธีการแสดงตามที่ได้เรียนมาให้มีความเป็นธรรมชาติและสมจริงมากขึ้นด้วยการยกเลิกการบอกบทแก่นักแสดง ให้นักแสดงท่องจำบทอย่างแม่นยำและฝึกซ้อมเพื่อความพร้อมก่อนการแสดงจริง ทั้งนี้ ละครของคณะส่งเสริมศิลปินซึ่งเป็นคณะละครสมัครเล่นที่มีทีมงานเป็นนิสิตนักศึกษา รวมถึงการใช้นิสิตนักศึกษาแสดงเป็นหลัก ประกอบกับเวลาที่คณะได้ผลิตละครออกอากาศนั้นอยู่ที่ประมาณเดือนละครั้ง ทำให้มีเวลาสำหรับการฝึกซ้อมได้มากกว่า

ละครของคณะส่งเสริมศิลปินในระยะแรกนี้ประสบความสำเร็จพอสมควรทั้งในด้านรายได้ที่สามารถเลี้ยงตัวเองได้ โดยต้นทุนการผลิตละครในสมัยนั้นไม่มากนักเมื่อเทียบกับในสมัยนี้เพราะเป็นการถ่ายทำในห้องส่งของสถานี ซึ่งให้การสนับสนุนเรื่องฉากในการถ่ายทำอยู่แล้ว ประกอบกับอาศัยเงินทุนสนับสนุนจากผู้ที่ให้การสนับสนุนละครวิทยุของคณะกันตนามาก่อน มาช่วยสนับสนุนบ้าง ในด้านผู้ชมก็ให้การตอบรับดีพอสมควร โดยในระยะแรกกลุ่มผู้ชมส่วนใหญ่จะเป็น ครูบาอาจารย์และนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัย เพราะละครโทรทัศน์ในสมัยนั้นยังไม่ได้รับความนิยมมากอย่างในปัจจุบันเพราะโทรทัศน์ยังออกอากาศในวงจำกัด ไม่ได้ออกอากาศไปทั่วประเทศเหมือนสมัยนี้ อย่างไรก็ตาม ละครของคณะก็ได้รับคำวิจารณ์จากสื่อมวลชน นักวิจารณ์และนักแสดงที่มีชื่อเสียงในวงการในทางบวก ดังเช่น ส.อาสนจินดาได้กล่าวถึงละครของคณะส่งเสริมศิลปินว่าเป็นละครที่น่าดู เป็นต้น

คณะส่งเสริมศิลปินได้ผลิตละครสั้นจบในตอนลักษณะนี้ต่อมาอีกราวเกือบ 3 ปี รวมผลงานละครสั้นที่ออกอากาศทั้งหมดประมาณ 30 เรื่อง ซึ่งผลงานเรื่องอื่นๆ ของคณะส่งเสริมศิลปินที่ได้หยิบประเด็นสังคมมานำเสนอผ่านละครโทรทัศน์ มีอาทิเช่น

- "คนหัวโขน" ซึ่งเป็นการหยิบเรื่องของนักโฆษณาในช่วงที่เริ่มมีบริษัทโฆษณาเกิดขึ้นมานำเสนอเป็นละครโทรทัศน์
- "เหยื่อสังคม" ซึ่งเป็นละครที่พูดถึงปัญหายาเสพติด
- "เรียวไผ่" ละครย้อนยุคที่สะท้อนเรื่องราวระหว่างนายทุนกับชาวบ้าน
- "กรรมที่จำต้องก่อ" เรื่องราวเกี่ยวกับคนบ้าเสียสติ
- "นิยายรักบ้านจัดสรร" ซึ่งได้แนวคิดมาจากธุรกิจบ้านจัดสรรที่กำลังเฟื่องฟูอยู่ในขณะนั้น
- "หนี้ค้างชำระ" เรื่องราวของนักแสดงที่ทำงานในวงการบันเทิงอย่างหนักเพื่อแม่

ฯลฯ

ในปี พ.ศ. 2522 คณะส่งเสริมศิลปินได้ผลิตละครรูปแบบใหม่ในวงการละครโทรทัศน์ไทยอีกครั้งด้วยการผลิตละครจบในตอนแบบซีรี่ส์เรื่อง "38 ซอย 2" ซึ่งได้แนวคิดมาจากละครแนว Situation Comedy ของต่างประเทศ เป็นรูปแบบละครโทรทัศน์ที่มีตัวละครชุดเดียวกันออกอากาศเป็นประจำทุกสัปดาห์ โดยเนื้อหายังคงความเป็นละครแนวสร้างสรรค์สังคมด้วยการนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับครอบครัว ประกอบกับในช่วงเวลานั้นเทคนิคการบันทึกวิดีโอเทปได้ถูกพัฒนาขึ้น คณะส่งเสริมศิลปินจึงได้นำระบบการถ่ายทำนอกสถานที่และบันทึกภาพด้วยระบบวิดีโอเทปมาใช้กับละครโทรทัศน์ไทย ละครโทรทัศน์จึงสามารถตัดต่อภาพเพิ่มเติมภายหลังการบันทึกเทปได้เช่นเดียวกับภาพยนตร์ จึงนับได้ว่าละครของคณะส่งเสริมศิลปินมีแนวคิดริเริ่มทั้งในด้านเนื้อหาและการนำเสนอที่มีความเป็นธรรมชาติ ละเอียด สมจริงมากยิ่งขึ้น ทำให้ละครของคณะเป็นที่กล่าวถึงในหมู่ผู้ชมละครโทรทัศน์

ละครของคณะส่งเสริมศิลปินที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงทั้งในส่วนของผู้ชมและรางวัลที่ได้รับ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการจุดประกายให้กับละครแนวสะท้อนสังคมในประเทศไทย ได้แก่ ละครชุด "บาปบริสุทธิ์" ที่ออกอากาศในปี พ.ศ. 2523 ซึ่งเป็นช่วงที่คณะส่งเสริมศิลปินได้พัฒนาจากคณะละครโทรทัศน์มาเป็นบริษัทผลิตละครที่มีอุปกรณ์ในการผลิตละครเป็นของตนเอง ทำให้มีความพร้อมในการผลิตสูง โดยเนื้อหาของ "บาปบริสุทธิ์" จะเกี่ยวข้องกับปัญหาของเยาวชน

ซึ่งได้ความคิดมาจากเรื่องจริงของเด็กที่ทำความผิดเพื่อช่วยเหลือเพื่อน แต่ไม่รู้ตัวว่ากำลังทำไม่ถูกต้อง เปรียบได้กับการทำบาปบริสุทธิ์ ซึ่งความพร้อมทางการผลิตประกอบกับเรื่องราวที่สะท้อนภาพความเป็นจริงของสังคมจึงทำให้ "บาปบริสุทธิ์" ได้รับการตอบรับอย่างดีทั้งจากผู้ชมและนักวิจารณ์ รวมทั้งได้รับรางวัลในฐานะละครสร้างสรรค์สังคมมากมาย ที่สำคัญคือการเป็นละครโทรทัศน์เรื่องแรกที่ได้รับรางวัลละครสร้างสรรค์สังคมดีเด่นจากการประกาศผลรางวัลเมขลาครั้งแรก รวมทั้งยังได้รับพระราชทานรางวัลจากพระสันตะปาปา จอห์นพอลที่ 2 ในฐานะผู้ผลิตรายการสร้างสรรค์ดีเด่นและทรงคุณค่าต่อสังคมไทย จึงนับว่าความสำเร็จของ "บาปบริสุทธิ์" จากคณะส่งเสริมศิลปินเป็นการจุดประกายให้สังคมหันมาให้คุณค่ากับละครที่มีเนื้อหาสร้างสรรค์สังคมอย่างแท้จริง

คำพิพากษา : ละครโทรทัศน์แนว *Modified Realism*

ในปี พ.ศ. 2527 สดใส พันธุมโกมล ได้นำนวนิยายเรื่อง "คำพิพากษา" มาดัดแปลงและนำเสนอเป็นละครโทรทัศน์ โดยได้ประกาศไว้อย่างชัดเจนว่า "คำพากษา" ในฉบับละครนี้ใช้การนำเสนอตามแบบละครแนวเรียลิสท์

จากการศึกษาบันทึกของสดใส พันธุมโกมล (2537) ที่เขียนไว้เกี่ยวกับการกำกับละครเรื่อง "คำพิพากษา" ทำให้ทราบว่าแนวคิดในการนำเสนอละครเรื่องนี้ มาจากความท้าทายในการนำเสนอละครสมัยใหม่ทางโทรทัศน์แทนที่ละครแนว "เมโลดรามา" ซึ่งเน้นให้ความบันเทิงอารมณ์แก่ผู้ชมเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้ สดใส พันธุมโกมล (2537) ได้อธิบายถึงละครสมัยใหม่ว่า

"ละครสมัยใหม่ คือละครที่มีเนื้อหาสาระ มีความจริงใจในความพยายามที่จะค้นหาความจริงเกี่ยวกับชีวิตและมนุษย์ มีศิลปะในการจัดเสนอ ไม่ยึดติดกับรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง แต่มุ่งที่จะแสวงหาแนวทางที่เหมาะสมที่สุดในอันที่จะปลุกสำนึกของผู้ชมให้สนใจกับปัญหาที่เกิดขึ้น เผชิญกับปัญหาและพยายามหาวิธีแก้ไข แทนที่จะหลีกหนีปัญหาทั้งปวงด้วยข้อแก้ตัวที่ทำให้ตนเองสบายใจไปวันๆ"

ความท้าทายที่สดใส พันธุมโกมล กล่าวถึงในการนำเสนอละครสมัยใหม่ทางโทรทัศน์ก็คือความท้าทายจากลักษณะของผู้ชมละครโทรทัศน์นั่นเอง ซึ่งลักษณะดังกล่าวได้แก่

1. ผู้ชมทางโทรทัศน์เป็นมวลชนมีความแตกต่างหลากหลายที่ไม่สามารถกำหนดได้ ซึ่งต่างจากผู้ชมในโรงภาพยนตร์หรือโรงละครที่สมัครใจเข้ามา

ชมภาพนตร์หรือละครพร้อมกันในสถานที่เดียวกัน จึงสรุปได้ว่าผู้ชมเหล่านั้นมีความมุ่งหวังหรือรสนิยมในการดูละครใกล้เคียงกันเป็นพื้นฐาน

2. ผู้ชมทางโทรทัศน์ไม่มีการรวมตัวกันเป็นกลุ่มก้อนอย่างในโรงภาพยนตร์หรือโรงละคร ทำให้การดูละครทางโทรทัศน์มักจะขาดความรู้สึกร่วมหรือปฏิกิริยาตอบโต้ของผู้ชมซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการแสดงละคร

3. ผู้ชมละครทางโทรทัศน์ไม่ถูกจำกัดให้อยู่กับที่เหมือนผู้ชมในโรงละครหรือโรงภาพยนตร์ ดังนั้นละครโทรทัศน์จึงต้องประสบปัญหาเรื่องสมาธิของผู้ชมที่อาจทำกิจวัตรประจำวันไปพร้อมๆ กับการชมละครโทรทัศน์

4. ผู้ชมละครโทรทัศน์มีโอกาสเลือกเปลี่ยนช่องไปรับชมรายการจากสถานีอื่นๆ ได้ตลอดเวลา

5. ผู้ชมละครโทรทัศน์ต้องการความผ่อนคลายจากการทำงานที่เหน็ดเหนื่อยมาตลอดทั้งวัน ดังนั้น ละครโทรทัศน์จึงเหมาะที่จะนำเสนอความบันเทิงเป็นสำคัญ

ลักษณะทั้งหมดของผู้ชมทางโทรทัศน์ที่ได้กล่าวมานี้ ล้วนเป็นอุปสรรคต่อการนำเสนอละครสมัยใหม่ทางโทรทัศน์ตามมุมมองของสดใส พันธุมโกมล ทั้งนี้เพราะการดูละครสมัยใหม่นั้น ผู้ชมจำเป็นต้องมีสมาธิและให้ความสนใจกับการชมละครด้วยการนำจินตนาการหรือประสบการณ์ของตนมาเป็นเครื่องช่วยตีความหมายเรื่องราวและข้อคิดเห็นในละคร ซึ่งดูจะขัดแย้งกับลักษณะของผู้ชมทางโทรทัศน์ดังที่กล่าวมา ซึ่งทำให้ละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่จึงนำเสนอละครประเภทเพ้อฝัน

จากแนวคิดดังกล่าว สดใส พันธุมโกมลเลือกนวนิยายชีไรท์ของชาติ กอบจิตติ เรื่อง “คำพิพากษา” มาดัดแปลงเพื่อนำเสนอเป็นละครโทรทัศน์ โดยได้กล่าวถึงนวนิยายเรื่องนี้ว่าเป็นนวนิยายที่มีความจริงในเชิงการประพันธ์ ทุกอย่างที่เกิดขึ้นกับ “ฟัก” ซึ่งเป็นตัวละครเอกในเรื่องเป็นสิ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้จริงในชีวิต ดังที่ชาติ กอบจิตติได้เขียนไว้ว่า “คำพิพากษา” เป็น “โศกนาฏกรรมสามัญที่มนุษย์กระทำและถูกกระทำอย่างเยือกเย็นในภาวะปกติ”

จุดเด่นของเรื่อง “คำพิพากษา” อยู่ที่ความไม่จงใจยัดเยียดสัญลักษณ์ให้กับตัวละคร การกระทำหรือเหตุการณ์ต่างๆ ในเรื่อง รวมทั้งการวางลักษณะนิสัยของตัวละครเอกคือ “ฟัก” ที่มีลักษณะเหมือนคนจริงที่ทำให้ผู้อ่านสามารถเชื่อถือได้ กล่าวคือ แม้ “ฟัก” จะได้ชื่อว่าเป็นคนดีมีคุณธรรมในจิตใจ แต่ “ฟัก”ก็ไม่มีลักษณะที่ทำให้ผู้อ่านรู้สึกว่าฟักเป็นคนดีที่เพียบพร้อมดังเช่นตัวละครพระเอกนางเอกในละครเมโลดรามาที่เรียกร้องความเห็นใจจากผู้ชม ในทางตรงกันข้าม ลักษณะนิสัยของ “ฟัก” เองต่างหากที่เป็นเหตุให้เขาต้องได้รับความทุกข์ทรมาน จึงนับได้ว่าตัวละคร “ฟัก” มีความเป็นมนุษย์อย่างสมบูรณ์ตามแนวคิดแบบเรียลิสท์ ดังนั้น สดใส พันธุมโกมล จึงได้ย้ำว่าการกำกับการแสดงและการแสดงลักษณะนิสัยของ “ฟัก” จะต้องไม่เน้นที่ความดี ความน่าสงสารของ “ฟัก” จนทำให้ตัวละครนี้กลายเป็นตัวละครโหล (Typed Character) ที่เป็นคนดีแสนดีจนน่าเบื่อหน่าย

อย่างไรก็ตาม สดใส พันธุมโกมล (2537) ได้กล่าวว่า “การนำนวนิยายมาสร้างเป็นละครโทรทัศน์นั้น มีความจำเป็นที่สุดที่ผู้จัดเสนอจะต้องนำความดีเด่นของนวนิยายเรื่องนั้นมาถ่ายทอดเป็นภาพที่ปรากฏบนจอโทรทัศน์อย่างมีศิลปะและชวนให้ติดตาม” ประกอบกับการดำเนินเรื่องจำเป็นต้องมีฉากที่แสดงถึงจินตนาการของฟัก ดังนั้นในฐานะของผู้กำกับการแสดง สดใส พันธุมโกมลจึงเลือกนำเสนอ “คำพิพากษา” ในรูปของละครโทรทัศน์ ด้วยแนวเรียลิสท์สมัยใหม่ที่เรียกว่า Modified Realism ที่ได้รับอิทธิพลของละครแนวต่อต้านเรียลิสท์ (Anti-Realism) ต่างๆ เข้ามาผสมผสานเพื่อให้การนำเสนอด้วยแนวสมจริงแบบเรียลิสท์ไม่จำกัดตัวเองอยู่ที่ความสมจริงอย่างเคร่งครัดเพียงฝ่ายเดียว แต่สามารถผสมจินตนาการหรือลีลาการแสดงที่สร้างสรรค์ต่างๆ ได้ ซึ่งแนวการนำเสนอด้วยแนวเรียลิสท์เช่นนี้เป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับลักษณะของตัวบทประพันธ์ซึ่งมีความเป็นเรียลิสท์ในตัวสูงอยู่แล้ว

การเลือกใช้แนว Modified Realism ในการนำเสนอทำให้ผู้กำกับสามารถใช้หลักการเลือกเฟ้น (Selective) เพื่อเน้นสัญลักษณ์หรือจุดเด่น (Focus) ที่ถือว่าเป็นความจริงที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อสาร โดยตัดรายละเอียดปลีกย่อยที่เป็นธรรมชาติ แต่ไม่มีความจำเป็นในการสื่อความหมายกับผู้ชมออกได้

ตัวอย่างของการเน้นจุดเด่นที่ต้องการสื่อสารของผู้กำกับได้แก่ การกำหนดโทนสีของละครให้เป็นโทนสีหม่นตามลักษณะของเรื่องซึ่งเป็นโศกนาฏกรรม และใช้สีฉูดฉาดแทรกเข้ามา เช่น เสื้อสีแดงของสมทรง, ลิปสติกสีแดงที่สมทรงขอมาทาปากและเลือดของสมทรงกับฟักเท่านั้น ซึ่งเป็นความต้องการของผู้กำกับที่จะให้สีสันเหล่านี้โดดเด่นเป็นพิเศษในฐานะเป็น

สัญลักษณ์ของความขัดแย้งของเรื่อง อย่างไรก็ตาม การเลือกใช้สีสันต่างๆ ล้วนผ่านการเลือกสรรอย่างละเอียดและอยู่บนพื้นฐานของความเป็นไปได้ตามแนวคิดเรื่องความสมจริงแบบเรียลิสท์ การสื่อความหมายผ่านรายละเอียดต่างๆ จึงไม่กระทำอย่างจงใจที่จะให้ผู้ชมสังเกตเห็นอย่างชัดเจน

ในส่วนของการแสดงนั้น สดใส พันธุมโกมลให้ความสำคัญกับหลักความจริงจากภายในการแสดง โดยเน้นความเข้าใจในความต้องการของตัวละครและปล่อยให้ร่างกาย ความคิดจินตนาการได้แสดงออกอย่างเต็มที่ตามอารมณ์ความรู้สึกที่เกิดขึ้นโดยไม่จงใจสร้างอารมณ์ต่างๆ ไว้ล่วงหน้า ซึ่งจะทำให้การแสดงเป็นไปอย่างเสแสร้งแกล้งทำ

สดใส พันธุมโกมล (2537) บันทึกเกี่ยวกับเสียงตอบรับต่อเรื่อง “คำพิพากษา” ไว้ว่า “แรกทีเดียว คนดูก็งุนงงเพราะออกจะเป็นอะไรที่ใหม่ และไม่เหมือนละครเรื่องอื่นใดที่เคยออกอากาศมา แต่ไม่ช้าไม่นานก็ได้รับการต้อนรับอย่างดียิ่ง จน rating ของช่อง 3 ขณะนั้นกลายเป็นอันดับหนึ่ง และผู้อุปถัมภ์รายการก็มากมายจนรับไม่ไหว จดหมายนับพันๆ ฉบับที่มีเข้ามานั้นมิใช่มาจากคนที่มีการศึกษาสูงแต่อย่างเดียว แต่มาจากชาวบ้าน จากภารโรง จากคนงาน ฯลฯ”

ละครโทรทัศน์เรื่อง “คำพิพากษา” ที่กำกับแสดงโดยสดใส พันธุมโกมลนี้ถือเป็นพัฒนาการสำคัญในการนำเสนอละครแนวเรียลิสท์ในประเทศไทย เพราะถือเป็นครั้งแรกที่ผู้กำกับละครได้แสดงเจตนารมย์ในการนำเสนอละครสมัยใหม่แนวเรียลิสท์ด้วยความมุ่งหวังที่จะเปลี่ยนแปลงวงการละครโทรทัศน์ไทยที่เน้นการนำเสนอละครเพื่อความบันเทิงเพียงฝ่ายเดียว ให้หันมาให้ความสำคัญกับการสื่อสารแนวคิดหรือสาระบางอย่างกับผู้ชมที่จะช่วยให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงปัญหาหรือความจริงบางอย่างในสังคมที่อาจถูกมองข้ามในชีวิตปกติ รวมทั้งเพื่อเป็นตัวอย่างของการผลิตละครด้วยความละเอียดพิถีพิถันในการสื่อความหมายตามแนวคิดที่ว่าละครจะต้องสามารถสื่อสารต่อกลุ่มชนหรือคนจำนวนมากในขณะที่ออกแสดงจึงจะเรียกได้ว่าเป็นละครที่สะท้อนให้เห็นความคิดความรู้สึกของยุคสมัย (สดใส พันธุมโกมล, 2537)

กล่าวโดยสรุปแล้ว เหตุการณ์ทั้งสองช่วงดังกล่าวนับได้ว่าเป็นพัฒนาการที่สำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ โดยละครของคณะส่งเสริมศิลปินนั้นนับได้ว่าเป็นผู้หนึ่งที่ริเริ่มการผลิตละครโทรทัศน์ด้วยแนวคิดแบบเรียลิสท์ โดยนำปัญหาหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมมานำเสนอเป็นละครโทรทัศน์ รวมไปถึงการพัฒนาเทคนิคในการแสดงและการบันทึกภาพเพื่อให้ละครโทรทัศน์มีความสมจริงมากยิ่งขึ้น ขณะที่ละครเรื่องคำพิพากษานับว่าเป็นตัวอย่างสำคัญใน

การนำเสนอละครสมัยใหม่ด้วยแนวเรียลิสท์ในประเทศไทยตามเจตนารมย์ของผู้กำกับการแสดงที่ต้องการนำเสนอละครที่ให้สาระกับผู้ชมแทนที่ละครแนวเพ้อฝันที่มุ่งเน้นความบันเทิงเป็นหลัก

4.2 สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์

การพิจารณาละครโทรทัศน์ที่จัดอยู่ในแนวเรียลิสท์นั้น สามารถพิจารณาได้จาก 2 ส่วน ได้แก่ ด้านเนื้อหา และแนวทางการนำเสนอ กล่าวคือ ละครแนวเรียลิสท์เป็นละครที่มีเนื้อหากล่าวถึงประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นในชีวิตหรือสังคม โดยมีแนวคิดในการสะท้อนภาพความจริงที่เกิดขึ้นให้ผู้ชมได้รับรู้และกระตุ้นให้เกิดความคิดเพื่อการเปลี่ยนแปลงหรือแก้ไขปัญหา ดังนั้นละครแนวเรียลิสท์จึงเน้นการนำเสนอแบบสมจริงเพื่อให้ผู้ชมเชื่อถือและตระหนักว่าสิ่งที่กำลังชมอยู่เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริงในชีวิตและเกิดอารมณ์ร่วมไปกับสิ่งที่เห็น แนวคิดในการนำเสนอของละครแนวเรียลิสท์จึงต้องการจำลองภาพของชีวิตให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากที่สุด อย่างไรก็ตามการนำเสนอละครแนวเรียลิสท์ทางโทรทัศน์นั้น จำเป็นต้องคำนึงถึงลักษณะพิเศษที่แตกต่างจากสื่ออื่นๆ ของผู้ชมละครโทรทัศน์ กล่าวคือ ผู้ชมละครโทรทัศน์ไม่อยู่นิ่งกับที่ สามารถประกอบกิจกรรมในชีวิตประจำวัน หรือพูดคุยกับบุคคลรอบข้างได้ตามใจชอบ นอกจากนี้ ผู้ชมของสื่อโทรทัศน์เป็นผู้ชมที่มีทางเลือกอยู่เสมอ คือ สามารถเปลี่ยนช่องเพื่อรับชมรายการหรือละครทางช่องอื่นได้ตลอดเวลา ลักษณะพิเศษของผู้ชมละครโทรทัศน์ดังกล่าว ทำให้ผู้ผลิตละครต้องทำงานอย่างหนักในการสร้างสรรค์ละครเพื่อแข่งขันกับรายการทางช่องสถานีอื่นๆ อีกทั้งการนำเสนอละครในแนวเรียลิสท์ที่กล่าวถึงประเด็นปัญหาของสังคมหรือชีวิตซึ่งเป็นเนื้อหาที่หนัก อาจไม่เป็นที่ถูกใจสำหรับผู้ชมละครโทรทัศน์ที่รับชมในเวลาว่างของชีวิตหลังการทำงาน และโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ชมละครไทยมีลักษณะที่ต้องการความเพลิดเพลินจากรสชาติของละครมากกว่าประเด็นเนื้อหาจึงมักติดตามชมละครที่เน้นความสนุกสนานเพลิดเพลินทางอารมณ์มากกว่า

ประเด็นต่างๆ ที่กล่าวมาเป็นปัจจัยที่ทำให้ละครที่มีแนวคิดแบบเรียลิสท์ของไทยต้องใช้ลักษณะสื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงเข้ามาผสมผสานในการนำเสนอละครแนว เรียลิสท์ในด้านต่างๆ ทั้งการสร้างสรรค์บทละคร, การคัดเลือกตัวแสดง, การแสดง, การออกแบบศิลปกรรม รวมไปถึงเทคนิคด้านภาพและเสียงต่างๆ ที่เข้ามาช่วยเสริมอารมณ์ของละครในขั้นตอนหลังการผลิตก่อนนำเสนอ เพื่อเสริมให้ละครมีความน่าสนใจและดึงดูดใจสำหรับผู้ชมละครมากยิ่งขึ้น

ผลการวิจัยจากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ซึ่งได้แก่การศึกษาลักษณะการสื่อสารแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์นี้ จะขอนำเสนอผลการศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างซึ่งจัดเป็นละครโทรทัศน์ไทยในแนวเรียลิสท์ จำนวน 3 เรื่อง คือ เก็บแผ่นดิน, น้ำพุ และตม โดยแบ่งการนำเสนอออกเป็น 5 ส่วนตามประเด็นที่พบจากการศึกษา ดังนี้

1. ด้านบทละคร ประกอบด้วย การผูกเรื่องและการเล่าเรื่อง, ลักษณะตัวละคร และ บทสนทนา
2. การคัดเลือกนักแสดง
3. การแสดง
4. การออกแบบศิลปกรรม
5. เทคนิคด้านภาพและเสียง

โดยการนำเสนอลักษณะการสื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ในด้านต่างๆ ที่ได้กล่าวมานั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวคิดในการเลือกนำเสนอสื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริง ดังกล่าว ซึ่งผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ผู้มีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์แต่ละเรื่องไว้ประกอบกัน เพื่อให้เข้าใจลักษณะของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์และแนวคิดของผู้สร้างสรรค์ละครไทยในการผสมผสานลักษณะการแสดงแบบสมจริงเข้ากับแบบไม่เหมือนจริงมากขึ้น

ส่วนที่ 1 บทละคร

การผูกเรื่องในละครแนวเรียลิสท์

จากการศึกษาพบว่าละครที่อยู่ในกลุ่มตัวอย่างทั้ง 3 เรื่องมีเนื้อหาที่แสดงถึงปัญหาที่เกิดขึ้นจริงของชีวิตและสังคม เป็นการสะท้อนภาพปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมตามสายตาของผู้ผลิต ณ เวลาที่ละครเรื่องนั้นๆ ถูกผลิตขึ้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอเนื้อเรื่องย่อของละครเพื่อแสดงให้เห็นประเด็นของเรื่องแต่ละเรื่องแบบละเอียดและจะใช้อ้างอิงถึงในการวิเคราะห์การผูกเรื่อง และลักษณะตัวละครต่อไปด้วย

“เก็บแผ่นดิน”

แนวคิดในการนำเสนอละครเรื่องเก็บแผ่นดินนั้น แรกเริ่มทางผู้สร้างได้รับโจทย์จากทางสถานีให้สร้างสรรค์ละครแนวชีวิตผสมแนวแอคชั่นซึ่งมีฉากการต่อสู้เข้ามาดึงดูดความสนใจจากผู้ชม ซึ่งถือเป็นการถูกกำหนดแนวทางของเรื่องไว้ส่วนหนึ่ง หน้าที่ต่อไปของผู้สร้างก็คือหาเรื่องราวที่จะนำเสนอเป็นละครแนวดังกล่าว ซึ่งในขั้นตอนนี้ ทางผู้สร้างจึงได้มองถึงปัญหาชายแดน ที่มีปัญหาการต่อสู้ของชนกลุ่มน้อยที่ยืดเยื้อมานาน ประกอบกับในช่วงนั้น (พ.ศ.2544) ได้เกิดเหตุการณ์อันเป็นข่าวใหญ่บนหน้าหนังสือพิมพ์เมืองไทยทุกฉบับและทำให้เกิดกระแสสังคมที่ทวงถามเรื่องมนุษยธรรมตามมามากมาย ได้แก่ กรณีที่กลุ่มกะเหรี่ยงก็อดอาร์มี่บุกยึดโรงพยาบาลที่จังหวัดราชบุรี และถูกทหารไทยวิสามัญฆาตกรรม ซึ่งทางสถานีพิจารณาแล้วก็เห็นด้วยในการนำเสนอเรื่องชนกลุ่มน้อยเพราะกำลังอยู่ในกระแสสังคม

เรื่องเก็บแผ่นดินไม่ได้นำเรื่องจริงที่เกิดขึ้นมาเสนอในรูปแบบละครโทรทัศน์ ทางผู้ผลิตเพียงนำเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นมาเป็นแรงบันดาลใจในการผูกเรื่องเท่านั้น ทั้งนี้ ผู้กำกับของเรื่อง คือ นพพล โกมารชุน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548) ให้ความเห็นว่า การนำเสนอเรื่องราวโดยสมมุติประเทศขึ้นใหม่ ทำให้สามารถใช้จินตนาการได้มากกว่า เพราะไม่มีต้นแบบมาบังคับการนำเสนอรายละเอียดต่างๆ จึงสามารถทำได้ง่ายกว่า นอกจากนี้ การนำเสนอเรื่องการต่อสู้ของชนกลุ่มน้อยเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อน เพราะอาจมีการพาดพิงถึงหลายฝ่าย และส่งผลกระทบต่อความสัมพันธ์ระหว่างประเทศได้ การนำเสนอโดยใช้อ้างอิงประเทศสมมุตินำจะสามารถลดความเสี่ยงจากผลกระทบดังกล่าวได้

เรื่องเก็บแผ่นดินใช้การสมมุติทั้งเรื่องราวและรายละเอียดต่างๆ ที่นำเสนอ เช่น พิธีกรรม ความเชื่อต่างๆ หรือเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย อย่างไรก็ตาม การนำเสนอรายละเอียดต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับชนกลุ่มน้อยล้วนมีพื้นฐานอยู่บนความเป็นจริงทั้งสิ้น โดยทางผู้ผลิตได้ค้นคว้าข้อมูลวัฒนธรรม ชีวิตความเป็นอยู่จริงของชนกลุ่มน้อยเพื่อเป็นข้อมูลนำมาปรับใช้ในการนำเสนอ

ตัวละครในเรื่องเก็บแผ่นดิน

1. มินทะดา พระเอก เป็นผู้นำชนกลุ่มน้อยคาเซ ฉลาด กล้าหาญ มีเหตุผล ยึดมั่นในหน้าที่และความรัก

2. พันพัสสา	นางเอก คนรักของมินทะดา ลูกสาวนักธุรกิจใหญ่ชาวไทย จิตใจดี ยึดมั่นในความรัก
3. ชลชาติ	ทหารไทย กล้าหาญ บ้าบิ่น มีความรับผิดชอบและรักในหน้าที่
4. สิพราย	เพื่อนรักของมินทะดา ใจร้อน บ้าบิ่น เป็นคนซื่อและจริงใจ
5. ยะโพ	หนึ่งในผู้นำของคาเซ ทะเยอทะยานอยากเป็นผู้นำถึงกับยอมทรยศ
6. เข่งล่า	คู่กัดกับสิพราย ปากร้าย รักสวยรักงาม ฝันอยากมีชีวิตที่ดีขึ้น
7. มะนุ	พยาบาลประจำหมู่บ้าน สวย ฉลาด แอบหลงรักมินทะดาอย่างหมดใจ
8. อองดี	นักศึกษาชาวซาวินที่ไม่เห็นด้วยกับการกระทำของรัฐบาลตนเอง จึงคอยช่วยเหลือพวกมินทะดา
9. นาคา	ลูกชายของผู้พันละยีผู้นำคนก่อน มีความกล้าหาญเด็ดเดี่ยวและฉลาดเหมือนพ่อ จึงได้รับการยกย่องให้ขึ้นเป็นผู้นำแม้จะมีอายุเพียงสิบขวบ
10. ผู้พันละยี	ผู้นำคนก่อนของคาเซ ฉลาดและเข้มแข็ง มีความสามารถในการรบ เป็นผู้นำที่ได้รับการยอมรับอย่างสูง
11. เยียซ่า	ภรรยาของผู้พันละยี ใจเย็นและเด็ดเดี่ยวสมกับเป็นภรรยาของผู้นำ
12. ละไค่โพ่	พ่อของผู้พันละยี เชี่ยวชาญการเดินทางในป่าอาถรรพ์ซึ่งเป็นเส้นทางลับเข้าหมู่บ้าน
13. มองจูนาย	ทหารคาเซ ซื่อสัตย์ มีความสามารถในการรบ
14. แมงเลอะ	เด็กชายในหมู่บ้าน เพื่อนของนาคา
15. จิงจิง	เด็กหญิงเพื่อนคู่หูของแมงเลอะ
16. นายพลอูข่าน	ผู้นำรัฐบาลซาวิน
17. พิพัช	นักธุรกิจใหญ่ พ่อของพันพัสสา
18. พิสินี	แม่ของพันพัสสา รังเกียจคนจน
19. ทูเน	ผู้นำชนกลุ่มน้อยโมทูลา

เรื่องย่อเก็บแผ่นดิน

ประเทศซาวินซึ่งมีชายแดนติดกับประเทศไทยได้แตกออกเป็น 3 ฝ่าย คือ ฝ่ายรัฐบาลซาวิน, โมทูลาและคาเซซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อย รัฐบาลซาวินพยายามจัดตั้งประเทศและผลักดันชาวคาเซออกจากแผ่นดิน ทำให้ชาวคาเซรวมตัวกันต่อสู้เพื่ออิสรภาพ โดยมีกองกำลังที่เข้มแข็งที่สุดอยู่ที่หมู่บ้านนาคา ภายใต้การนำของ **ผู้พันละยี** ซึ่งนับวันจะมีชาวคาเซจากหมู่บ้าน

ต่างๆ ที่ถูกพวกซาวินรุกรานอพยพเข้ามาสมทบมากขึ้น รวมทั้งเด็กหนุ่มอย่าง **มินทะดา** และ **สิพราย**

ผู้พันละยีเห็นแววความสามารถและความกล้าหาญของเด็กหนุ่มทั้งสอง จึงได้เลือกให้มินทะดาและสิพรายเป็นตัวแทนของหมู่บ้านในการรับทุนจากองค์กรการศึกษาโลกเข้าเรียนในระดับมหาวิทยาลัยในประเทศไทย ทำให้มินทะดาได้พบรักกับ **พันพัสสา** ลูกสาวนักธุรกิจใหญ่ชาวไทย ท่ามกลางความไม่พอใจของทั้งพ่อแม่พันพัสสาที่รังเกียจชนกลุ่มน้อยที่ยากจนและสิพรายที่กลัวเพื่อนรักจะลืมหน้าที่ที่มีต่อแผ่นดินเกิด

ผู้พันละยีไม่ยอมให้ความร่วมมือกับพวกโมทูลาที่ขอใช้คาเซเป็นทางผ่านในการขนถ่ายยาเสพติดไปขายในไทย จึงถูกฆ่าตายพร้อมภรรยา ทิ้งให้ **นาคา** ลูกชายวัย 4 ขวบอยู่ในความดูแลของปู่ที่ช่วยสอนให้นาคาได้เรียนรู้เส้นทางเดินในป่าอาถรรพ์ซึ่งเป็นความลับที่ถ่ายทอดกันเฉพาะผู้นำ

เมื่อมินทะดาซึ่งเพิ่งเรียนจบได้ทราบข่าวจึงรีบเดินทางกลับคาเซทันที พร้อมด้วยพันพัสสาที่ทะเลาะกับพ่อแม่อย่างหนักเรื่องมินทะดาจึงตัดสินใจออกจากบ้านไปอยู่กับมินทะดาที่คาเซ แต่ระหว่างข้ามแม่น้ำที่ชายแดน พ่อของพันพัสสาพาตำรวจมาดักจับ มินทะดาถูกยิงและจมน้ำหายไป พันพัสสาคิดว่ามินทะดาตายแล้วก็เสียใจอย่างมาก แต่ที่จริงสิพรายแอบสะกดรอยตามมาช่วยมินทะดาไว้ได้

5 ปีต่อมา พันพัสสาเรียนจบปริญญาโทจากต่างประเทศและกลับมาช่วยธุรกิจของครอบครัวโดยไม่เคยยอมเปิดใจให้กับใครจนกระทั่งได้พบกับ **ชลชาติ** ทหารไทยลูกชายของปลัดกระทรวงที่มีความกล้าหาญและรับผิดชอบต่อหน้าที่เช่นเดียวกับมินทะดา พันพัสสาจึงเริ่มเปิดใจรับชลชาติ ท่ามกลางความดีใจของพ่อแม่ทั้งสองฝ่าย ขณะที่มินทะดากลายเป็นหนึ่งในผู้นำของหมู่บ้านนาคาร่วมกับสิพรายและ **ยะโพ** ซึ่งเคยเป็นลูกน้องของผู้พันละยี

หมู่บ้านนาคาเริ่มประสบปัญหาเพราะการขาดผู้นำที่เข้มแข็งอย่างละยี ทำให้หมู่บ้านอื่นเริ่มไม่เชื่อถือ มินทะดาซึ่งเห็นแววความสามารถในตัวนาคาลูกชายของผู้พันละยีจึงได้เสนอให้นาคาขึ้นรับตำแหน่งแม้จะมีอายุเพียง 10 ขวบเท่านั้น ด้วยความเชื่อว่าเป็นผู้ที่พระเจ้าส่งมาให้ การแต่งตั้งผู้นำใหม่ของคาเซได้รับความสนใจจากนักข่าวต่างประเทศมากมาย พันพัสสาได้เห็นมินทะดาในภาพข่าวจึงได้รู้ว่าเขายังมีชีวิตอยู่ ทำให้เธอเริ่มสับสนกับความรู้สึกที่มีให้ชลชาติ

ยะโพนึกแค้นใจที่นาคาแย่งตำแหน่งผู้นำไป จึงคิดทรยศด้วยการเป็นไส้ศึกคอยส่งข่าวให้พวกซาวินจนนาคาถูกจับตัวไป **นายพลอูข่าน** ผู้นำของซาวินสั่งโจมตีคาเซอย่างหนักเพื่อบีบให้นาคาสั่งทหารให้ยอมแพ้ ทำให้ยาในหมู่บ้านเริ่มขาดแคลน มินทะดาตัดสินใจเข้ามาปล้นยาที่ค่ายผู้อพยพในฝั่งไทยซึ่งเป็นเวลาเดียวกับที่พันพัสสาพยายามไปถามข่าวคราวของมินทะดาที่นั่น ทหารคนหนึ่งจับพันพัสสามาด้วยโดยบังเอิญ มินทะดาจึงพาพันพัสสามาคาเซ ทั้งสองปรับความเข้าใจกันและเตรียมจะเข้าพิธีแต่งงาน แต่คืนวันก่อนงานแต่งงาน ชลชาติแอบเข้าคาเซมาชิงตัวพันพัสสาไปได้ ขณะที่พันพัสสาสลบไปจึงไม่มีโอกาสเอ่ยปากบอกชลชาติเรื่องมินทะดา

มินทะดาวางกลลวงเรื่องแผนชิงตัวนาคาจนได้รู้ว่ายะโพเป็นคนทรยศ แต่ยังไม่ยอมบอกใครด้วยความหวังว่ายะโพจะกลับใจได้ ขณะที่ยะโพโทษว่าสิพรายเป็นคนน่าสงสัย ทั้งสองจึงมีปากเสียงกันบ่อยครั้ง มินทะดากลัวคาเซจะแตกความสามัคคีจึงเสนอให้ทำพิธีดื่มน้ำพิสูจน์ความสัตย์ที่หากใครทรยศจะต้องตายอย่างทรมาน ฝ่ายยะโพกลัวความแตกจึงจำใจช่วยมินทะดาชิงตัวนาคากลับมาได้สำเร็จ นายพลอูข่านโกรธมาก สั่งให้ยะโพล้วงความลับเรื่องทางเดินในป่าอาถรรพ์จากนาคาเพื่อใช้เป็นเส้นทางโจมตีขยี้คาเซให้ได้

ซาวินโจมตีคาเซอย่างหนักจนทั้งยาและพยาบาลในหมู่บ้านไม่เพียงพอที่จะรักษาคนเจ็บ มินทะดาจึงตัดสินใจบุกเข้าปล้นโรงพยาบาลในฝั่งไทย ซึ่งพอดีกับชลชาติและพันพัสสาอยู่นั่นด้วย ชลชาติแอบส่งข่าวให้ทหารไทยเข้าโจมตีและฆ่าทหารคาเซตายทั้งหมด ชลชาติแอบฟังมินทะดาคุยกับพันพัสสาตามลำพังจึงได้รู้เรื่องทั้งหมด ชลชาติเสียใจมากแต่ก็ยอมไว้ชีวิตมินทะดาเพราะเห็นแก่ความเป็นลูกชายที่มินทะดาไม่ทำร้ายเขาในตอนที่ไม่มีทางสู้ ฝ่ายหมู่บ้านนาคาคิดว่าพวกมินทะดาถูกทหารไทยฆ่าตายหมด นาคาจึงบอกเส้นทางในป่าอาถรรพ์ให้ยะโพเตรียมพาชาวบ้านหลบหนี แต่ยะโพกลับพาทหารซาวินเข้าโจมตีทำลายหมู่บ้านจนหมดสิ้น มินทะดากลับมาสมทบและพานาคาหนี ยะโพพาทหารมาล้อมจับ แต่เสียทีนาคาและถูกสิพรายจุดไฟเผาให้ตายอย่างทรมานตามคำสาบาน

มินทะดาพานาคาหนีมาถึงแม่น้ำชายแดนเพื่อลี้ภัยเข้าฝั่งไทย แต่นาคาถูกทหารซาวินยิงตายกลางแม่น้ำ พันพัสสาและชลชาติตามมาดูเหตุการณ์ที่ชายแดน พันพัสสาพยายามเรียกให้มินทะดาหนีมาฝั่งไทยและใช้ชีวิตอยู่กับเธอ แต่มินทะดาเลือกที่จะหันหลังกลับไปต่อสู้เพื่อแผ่นดินเกิด

“น้ำพุ”

ละครเรื่องน้ำพุเป็นเรื่องเดียวในกลุ่มเป้าหมายที่เป็นการดัดแปลงจากนวนิยาย ไม่ใช่เรื่องที่ผูกขึ้นใหม่ โดยดัดแปลงจากนวนิยายของสุวรรณี สุคนธา เรื่อง “พระจันทร์สีน้ำเงิน” ผสมกับบางส่วนจากหนังสือ “เรื่องของน้ำพุ” จากผู้แต่งเดียวกัน ซึ่งเป็นเรื่องราวชีวิตจริงของวงศ์เมืองนันทขว้าง หรือน้ำพุ ลูกชายคนเดียวของสุวรรณี สุคนธาซึ่งเสียชีวิตเพราะยาเสพติด สุวรรณี สุคนธาจึงเขียนเรื่องนี้ขึ้นเพื่อให้เรื่องราวของน้ำพุเป็นตัวอย่างแก่วัยรุ่น ซึ่งแม้เรื่องของน้ำพุจะเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นใน พ.ศ. 2517 แต่ทางผู้ผลิตคือผู้กำกับมองว่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นยังคงเป็นปัญหาที่สามารถเกิดขึ้นได้กับวัยรุ่นในทุกยุค ทุกสมัย ดังนั้น แก่นของเรื่องจึงสามารถใช้ได้กับสังคมปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม ผู้กำกับได้เลือกนำเสนอน้ำพุในแบบละครย้อนยุคกลับไปสู่ พ.ศ. 2517 ที่เหตุการณ์เกิดขึ้นแทนที่จะนำเสนอใหม่ในแบบปัจจุบัน โดย ศรัณยู วงศ์กระจ่าง (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548) กล่าวถึงการนำเสนอเรื่องน้ำพุว่า

“จะทำน้ำพุยุคนี้ที่ติดยาอีเหรอ...น้ำพุเที่ยวผับแถว RCA เหรอ...ดูแล้วมันไม่ใช่ คือ พฤติกรรมของน้ำพุเกิดขึ้นในยุคนั้น สมัยนั้นจริงๆ ถ้าเปลี่ยนเป็นสังคมยุคปัจจุบัน กรณีอย่างน้ำพุเกิดขึ้นได้แน่ แต่คงไม่ได้เกิดแบบที่น้ำพุเป็น ก็มาชั่งใจว่าเราจะทำน้ำพุยุคนี้เหรอ...ไม่เกิดประโยชน์ ก็เลยคิดว่าน่าจะทำแบบพีเรียด คือให้เห็นน้ำพุในยุคนั้น แต่ไม่ได้หมายความว่าทุกคนมาดูหนังย้อนอดีตซึ่งไม่เกิดอะไร เพราะเราเชื่อว่า ถึงแม้มันจะอยู่ในยุคนั้น พฤติกรรมต่างกัน แต่แกน แก่นของชีวิตและจิตใจของวัยรุ่น...ของผู้ใหญ่เนี่ย มันไม่ต่างกัน”

ในขณะที่ผู้เขียนบทเรื่องน้ำพุให้ความเห็นว่า น้ำพุเป็นเรื่องที่มาจากชีวิตจริง การดัดแปลงน้ำพุมาเป็นคนในยุคปัจจุบันเท่ากับทำให้เรื่องกลายเป็นการสมมุติและกลายเป็นเรื่องไม่จริง ความน่าเชื่อถือจะด้อยลงไป

ตัวละครในเรื่องน้ำพุ

1. น้ำพุ	พระเอก รักและหวงแม่มาก จิตใจดีและเก็บความรู้สึก
2. สุวรรณี สุคนธา	แม่ของน้ำพุ ใจร้อน พูดจาตรงไปตรงมา ทันสมัย
3. น้าแพ็ท	คนรักใหม่ของสุวรรณี เป็นคนสนุกสนาน อารมณ์ดี เข้าใจในความเป็นผู้ชายของน้ำพุ
4. กิ๊ก	เพื่อนผู้หญิงที่หลงรักน้ำพุ เป็นคนรักสนุก ชอบเที่ยวชอบเต้นรำ

5. ปอแก้ว	เพื่อนหญิงของน้ำพุที่ช่างศิลป์ เป็นคนจริงใจ พูดจาตรงไปตรงมาและมีเหตุผล
6. ใหม่	เพื่อนของน้ำพุ ฐานะดี เอาแต่ใจตัวเองเพราะพ่อไม่มีเวลาดูแล อยากเป็นนักดนตรี ติดยาเสพติดอย่างหนัก
7. เบิ้ม	เพื่อนของน้ำพุ เป็นนักดนตรีและติดยาเสพติด แต่เป็นคนรักเพื่อนและจริงใจ
8. อ๊อด	เพื่อนของน้ำพุ เคยลักเล็กขโมยน้อยและติดยาเสพติด แต่กลับตัวได้
9. ม้ง	เพื่อนของน้ำพุ ติดยาเสพติด คอยแหย่ว่าเป็นลูกแหง่ ทำให้น้ำพุกล้าทำสิ่งผิดๆ
10. พ่อของใหม่	ฐานะร่ำรวย ยุ่งกับงานและผู้หญิงจนไม่มีเวลาใส่ใจลูก แม้จะรักลูกมาก ใช้การบังคับจนต้องเสียลูกไป
11. หน่อย	พี่สาวคนโตของน้ำพุ ใจร้อน ปากร้าย แต่ลึกๆ แล้วจิตใจดี ติดนิสัยเอาแต่ใจตัวเองและเจ้าระเบียบ
12. มดดำ	น้องสาวของน้ำพุ สวย ชอบแสดงออก เป็นคนที่น้ำพุหวงมาก
13. หนูนา	น้องคนเล็กของน้ำพุ คอยเป็นห่วงเป็นใยน้ำพุเสมอ
14. ทวี	พ่อของน้ำพุ รักลูก แต่ติดเหล้าและระบายอารมณ์กับลูกจนสุวรรณีทนไม่ได้
15. จุก	เพื่อนที่ช่างศิลป์ของน้ำพุ เป็นคนหัวอ่อนจนติดยาเสพติดตามน้ำพุ
16. น้าเทพ	เพื่อนรุ่นน้องของสุวรรณี อารมณ์ดีอยู่เสมอ
17. น้าตอย	เพื่อนรุ่นน้องของสุวรรณี
18. น้าจ๋อง	เพื่อนรุ่นน้องของสุวรรณีที่ย้ายเข้ามาอยู่ด้วยในบ้านเช่า
19. น้าวิสา	เพื่อนรุ่นน้องของสุวรรณี คอยให้ความช่วยเหลือเมื่อครั้งสุวรรณีมีปัญหากับสามี
20. บ.ก. สุพัฒน์	บรรณาธิการนิตยสารที่สุวรรณีเขียนเรื่องให้ คอยช่วยเหลือสุวรรณีอยู่เสมอ
21. จอมขวัญ	เพื่อนผู้หญิงคนแรกที่น้ำพุแอบชอบ
22. อ้วน	เพื่อนโรงเรียนเก่าของน้ำพุ ยอมโดดเรียนตามน้ำพุ แต่ใฝ่ดี ไม่เคยยุ่งกับยาเสพติด

เรื่องย่อน้ำพุ

น้ำพุ หรือ **วงศ์เมือง นันทขว้าง** เป็นลูกคนที่ 2 และเป็นลูกชายคนเดียวของ **สุวรรณี สุคนธา** นักเขียนชื่อดัง สุวรรณีหย่าขาดกับสามีที่มีภรรยาใหม่ ทำให้น้ำพุขาดพ่อตั้งแต่เล็กๆ

น้ำพุอาศัยอยู่กับแม่ ในขณะที่พี่สาวคนโตคือ **หน่อย** อยู่กับย่าที่เชียงใหม่ ส่วนน้องสาวอีก 2 คนคือ **มดดำ** และ **หนูนา** อยู่ที่พิษณุโลกกับตาและยาย น้ำพุรักและหวงแม่มาก ไม่อยากให้แม่มีใครเข้ามาแทนที่พ่อ น้ำพุจึงแอบน้อยใจและไม่พอใจอยู่ลึกๆ เมื่อสุวรรณีเริ่มคบหากับรุ่นน้องอย่าง **น้าแพ็ท** ช่วงที่สุวรรณีไปเยี่ยมน้าแพ็ทซึ่งไปเรียนที่อิตาลี น้ำพุที่รู้สึกแม่ไม่ใส่ใจจึงเริ่มโดดเรียนไปเที่ยวเป็นประจำ

สุวรรณีหาบ้านเช่าอยู่ใหม่แทนการอาศัยตึกชั้นบนของร้านขายหนังสือ และรับลูกคนอื่นๆ มาอยู่ด้วยกัน การมาของพี่น้องที่เป็นผู้หญิงทั้งหมด ทำให้น้ำพุถูกแย่งเวลาของแม่ไป รวมทั้งถูกกีดกันออกจากวงของพี่น้องที่เป็นผู้หญิง ทำให้น้ำพุรู้สึกเหงาและโดดเดี่ยวอยู่ลึกๆ

น้ำพุย้ายโรงเรียนใหม่ตามความต้องการของแม่ที่เริ่มไม่ชอบเพื่อนของน้ำพุที่ดูเกเรอย่าง **เบิ้ม** และ **อ๊อด** แต่น้ำพุก็ได้เพื่อนใหม่คือ **ใหม่** กับ **ม้ง** ซึ่งทั้งหมดกลับรวมกลุ่มกันโดดเรียนและเสพยาเสพติดเป็นประจำ ขณะที่น้ำพุยังคงปฏิเสธยาเสพติดเพราะเห็นแก่แม่จึงถูกเพื่อนล้อเลียนว่าเป็นลูกแหง่ติดแม่อยู่เสมอ

หน่อยสอบเข้าโรงเรียนช่างศิลป์ ซึ่งน้ำพุเองก็ชอบวาดรูปมาก แต่ไม่กล่าเอ่ยปากเพราะสุวรรณีต้องการให้น้ำพุเรียนหมอ ซึ่งน้ำพุไม่เคยขัดใจแม่เลยซักครั้ง

น้าแพ็ทกลับจากอิตาลีและย้ายเข้ามาอยู่ในบ้านเป็นการถาวร พี่น้องคนอื่นๆ ชอบน้าแพ็ทที่เป็นคนคุยสนุก และเล่นดนตรีเก่ง ขณะที่น้ำพุรู้สึกว่าตัวเองถูกแทนที่และไม่สำคัญกับแม่อีกต่อไป น้ำพุโดดเรียนหนักขึ้นและเริ่มลองสูบกัญชาตามอย่างเพื่อน วันหนึ่ง น้ำพุเอารถใหม่ของสุวรรณีไปขับตามคำยุของม้ง และได้รู้จักกับ **กิ๊ก** เด็กสาวรักสนุกจากลพบุรี เมื่อกลับถึงบ้านสุวรรณีนั่งรออยู่และออกปากต่อว่าน้ำพุ น้ำพุพูดออกไปด้วยความน้อยใจว่าเขาเป็นส่วนเกินของบ้าน สุวรรณีตกใจและเครียดมากจนถึงกับต้องเข้าโรงพยาบาล

กิ๊กชอบและติดน้ำพุมาก แอบมาหาถึงบ้านบ่อยๆ ซึ่งน้ำพุไม่รู้จะทำอย่างไรจึงต้องยอมแอบพากิ๊กเข้ามานอนค้างในบ้าน รวมทั้งเอาของไปจำนำเพื่อเอาเงินมาเลี้ยงกิ๊กด้วย วันหนึ่ง น้ำพุพากิ๊กมาค้างด้วยเช่นเคยและสูบกัญชาในห้อง สุวรรณีได้กลิ่นจึงเดินมาดูและได้เจอกิ๊ก สุวรรณีโกรธมาก สั่งห้ามน้ำพุออกไปข้างนอกคนเดียวอีก และขับรถมาส่งน้ำพุที่โรงเรียนด้วยตัวเอง แต่กิ๊กก็มาดักรอ และให้น้ำพุดูแผลที่ถูกแม่ตีและไล่ออกจากบ้านจนน้ำพุใจอ่อน ยอมพากิ๊กหนีไปด้วยกัน โดยขโมยของมีค่าในบ้านไปจำนำเป็นค่าใช้จ่าย

น้ำพุพากิ๊กไปอยู่พัทยาและพยายามหางานนักดนตรีทำแต่ก็ไม่มีใครรับ จนกระทั่งเงินหมด น้ำพุจึงพากิ๊กไปหาใหม่ที่หนีออกจากบ้านไปเป็นนักดนตรีที่อุบลราชธานี และตกใจที่รู้ว่าใหม่ติดเฮโรอีนอย่างหนัก กระทั่งใหม่ถูกพ่อตามมาจับตัวกลับไป น้ำพุเริ่มหมดหวังกับชีวิตจึงชวนกิ๊กกินยานอนหลับฆ่าตัวตาย แต่มีคนมาช่วยไว้ทันและพากลับไปส่งบ้าน สุวรรณีจำต้องยอมให้กิ๊กอาศัยอยู่ในบ้านด้วย แต่ก็คอยคุมไม่ให้น้ำพุได้อยู่ใกล้กิ๊ก หน่อยก็คอยพูดจาต่อว่ากิ๊กที่ทำให้น้ำพุเสียคน ทำให้กิ๊กที่อยู่ในสภาพส่วนเกินของบ้านและไม่มีที่ไปตัดสินกินยาฆ่าแมลงตาย แต่หมอช่วยชีวิตไว้ได้ทัน น้ำพุจึงพยายามดูแลใส่ใจกิ๊กมากขึ้น

ใหม่จัดปาร์ตี้ที่บ้านเชิญเพื่อนมาสนุกสนานและเสพยาเสพติดกัน พ่อของใหม่คิดจะดัดนิสัยเพื่อนของใหม่จึงแจ้งตำรวจจับทุกคน ซึ่งน้ำพุและกิ๊กก็ถูกจับด้วย ทำให้น้ำพุต้องเข้าไปอยู่ในบ้านเมตตา ขณะที่กิ๊กถูกส่งไปอยู่บ้านกรุณา ช่วงนี้เองที่สุวรรณีมาเยี่ยมน้ำพุทุกวันด้วยความเป็นห่วง น้ำพุจึงได้รู้ว่าที่จริงแล้ว แม่รักและเป็นห่วงเขามาก เมื่อออกจากบ้านเมตตา น้ำพุจึงยอมไปบวชเณรที่เชียงใหม่ตามความต้องการของแม่

น้ำพุตัดสินใจขอแม่เข้าเรียนต่อที่ช่างศิลป์ สุวรรณียอมอนุญาต น้ำพุได้รู้จักกับ **จุก** และ **ปอแก้ว** ซึ่งน้ำพุแอบชอบและหาโอกาสเข้าไปคุยด้วยอยู่เสมอ น้ำพุได้เจอกับใหม่อีกครั้งและเริ่มลองเสพผงขาวตามคำชวนของใหม่ จุกซึ่งเป็นคนหัวอ่อนพอเห็นน้ำพุเสพยาบ่อยๆ ก็เลยลองเสพจนติดไปด้วย ร่างกายของน้ำพุเริ่มทรุดโทรมจนต้องพักการเรียนเพื่อรักษาตัว เมื่อปอแก้วรู้เรื่องของน้ำพุก็พยายามพูดให้น้ำพุกลับตัวใหม่ โดยแนะนำให้น้ำพุไปเลิกยาที่วัดถ้ำกระบอก น้ำพุจึงไปสารภาพกับสุวรรณีเพื่อขอเงินไปถ้ำกระบอกพร้อมกับจุก

น้ำพุกลับจากถ้ำกระบอกคิดจะตั้งต้นใหม่โดยมีปอแก้วคอยให้กำลังใจ แต่น้ำพุก็ต้องพบกับสภาพเดิมๆ ที่ทำให้เขารู้สึกว่าเขาเป็นส่วนเกินของพี่น้องในบ้าน คืนหนึ่ง น้ำพุนั่งเหงาอยู่คนเดียวในห้อง และตัดสินหยิบเข็มฉีดยาขึ้นมาลองฉีดเฮโรอีนเข้าเส้นทั้งๆ ที่ไม่เคยทำมาก่อน

เพื่อเป็นการลองชักครั้งก่อนจะเลิกยุ่งกับยาเสพติดแบบถาวร รุ่งเช้า ทุกคนพบว่าน้ำพุนอนตายอยู่ในห้อง โดยหมอสันนิษฐานว่าน้ำพุฉีดยาเข้าเส้นครั้งแรกแล้วหัวใจวายตาย สุวรรณีเอารูปที่น้ำพุเขียนก่อนตายและจดหมายที่น้ำพุเขียนถึงเธอตอนอยู่ถ้ำกระบอกมาพิมพ์แจกในงานศพเพื่อเป็นอุทาหรณ์ให้กับพ่อแม่เรื่องยาเสพติด

“ตม”

ละครเรื่องตมเป็นเรื่องที่มีตัวละครหลักหลายตัว เนื้อหาโดยรวมเป็นการแสดงให้เห็นปัญหาและอุปสรรคที่ผ่านเข้ามาในชีวิตตัวละคร ผู้กำกับคือภัทราวดี มีชูธน เป็นผู้เขียนบทละครด้วยตัวเอง โดยอาศัยประสบการณ์ทั้งจากชีวิตของตัวเองและคนรอบข้าง ทำให้เห็นปัญหาร่วมของหลายๆ ครอบครัว จึงเลือกหยิบปัญหาเหล่านั้นมานำเสนอผ่านตัวละคร เรื่องตมจึงเป็นเรื่องที่มีโครงเรื่องหลายเรื่องในตัว

ตัวละครในเรื่องตม

1. คุณใหญ่	เป็นแม่ที่รักลูกมาก แต่เคยละเลยหน้าที่แม่จนลูกมีปัญหาต้องคอยตามแก้ เป็นคนใจเย็น หนักแน่น มีเหตุผล และถือศักดิ์ศรี
2. เบิ้ม	ลูกชายคนเล็กของคุณใหญ่ จิตใจดี แต่เป็นคนใจร้อน ไม่รู้จักอดทน เคยติดยาเสพติด แต่พยายามกลับตัวใหม่เพราะความรักแม่
3. พิจักษ์	ลูกชายคนโตของคุณใหญ่ เป็นคนใจดี มีเหตุผล ฉลาด รอบคอบ แต่ทำงานหนักและเครียดง่าย ไม่ยอมดูแลตัวเองจนล้มป่วยด้วยโรคร้าย
4. พิพัฒน์	ลูกชายคนกลาง เจ้าระเบียบ เนี้ยบ มีความคิดสร้างสรรค์อยู่เสมอ แต่ทำงานไม่เป็นระบบ
5. เจนนี่	ภรรยาของพิพัฒน์ ใช้ชีวิตอย่างสุขสบายไปวันๆ จนกระทั่งครอบครัวมีปัญหาจึงได้พยายามปรับปรุงตัวเอง ฉลาดและยอมรับฟังผู้อื่น
6. อภิญญา	เป็นเลขาใหม่และคนรักของพิจักษ์ ฉลาด ใจเย็น มีความสามารถในการจัดการกับสถานการณ์ต่างๆ ได้อย่างดี
7. เมี่ยง	คนสนิทของคุณใหญ่ คอยช่วยเหลือและเตือนสติคุณใหญ่อยู่เสมอ
8. ม้อย	คนรับใช้ของคุณใหญ่ ติดเหล้าจนเสียงาน เลี้ยงดูเบิ้มอย่างตามใจ
9. จุ๋ม	คนรับใช้บ้านพิพัฒน์ เป็นคนทันสมัย
10. น้อย	คนรับใช้บ้านพิจักษ์ ซื่อสัตย์และรักนวลสงวนตัวอย่างมาก

11. แปม เพื่อนของเจนนี่ ร่ำรวย อยู่ในสังคมไฮโซ ไม่ทำอะไรเป็นชิ้นเป็นอัน
12. แอน คนรักเก่าของเบิ้ม ติดยาเสพติดและถอนตัวไม่ขึ้น จนมีอาการทางสมอง
13. พ่อของแอน รักลูก แต่เลี้ยงลูกไม่เป็น ใช้การบังคับจนลูกไม่มีความสุขและหนีไป
14. ชิต เพื่อนของเบิ้มที่สถานบำบัด พยายามกลับตัวแต่มีปัญหาเพราะสังคมไม่ยอมให้โอกาสนัก
15. จอย เลขาเก่าของพิจักษ์ ขี้หลงขี้ลืม สร้างความปวดหัวให้พิจักษ์อยู่เสมอ
16. วิภา เจ้าหน้าที่ศูนย์บำบัด ใจเย็นและมีเหตุผล คอยดูแลและสอนเบิ้มกับเพื่อน
17. เอ เพื่อนเก่าของเบิ้ม ติดยาเสพติดและเลิกไม่ได้ สุดท้ายมีอาการทางประสาท

เรื่องย่อตม

คุณใหญ่แยกทางกับสามีเพราะจับได้ว่าเขามีภรรยาใหม่ ฐานะการเงินของคุณใหญ่ไม่ดีนัก จึงจำเป็นต้องทิ้งลูกชายคนโตทั้งสองคน คือ **พิจักษ์** และ **พิพัฒน์** ไว้กับพ่อ โดยเอาลูกชายคนเล็กคือ **เบิ้ม** มาอยู่ด้วยเพียงคนเดียว ทำให้พิพัฒน์แอบน้อยใจและฝังใจว่าแม่รักเบิ้มเพียงคนเดียว

พิจักษ์และพิพัฒน์จบการศึกษาจากต่างประเทศและเข้าดูแลธุรกิจต่อจากพ่อ ขณะที่คุณใหญ่ซึ่งกู้เงินธนาคารมาลงทุนทำสวนและเปิดร้านอาหารที่ราชบุรีต้องทำงานอย่างหนักจนไม่มีเวลาเอาใจใส่เบิ้มนัก ปล่อยให้ **ม้อย** คนรับใช้ เป็นคนดูแลเบิ้ม จนเบิ้มกลายเป็นคนเอาแต่ใจ และไม่รู้จักอดทน เบิ้มจึงรับไม่ได้เมื่อถูกคนรักบอกตัดความสัมพันธ์จึงคอยตามตื๊อและสร้างปัญหาให้กับคุณใหญ่บ่อยครั้ง เมื่อคุณใหญ่จับได้ว่าเบิ้มติดยาเสพติดจึงจับเบิ้มขังไว้ในห้อง ทำให้เบิ้มอาละวาดและต่อต้านคุณใหญ่อย่างหนัก เมื่อหนีออกมาได้ก็ขโมยเงินของคุณใหญ่และเดินทางเข้ากรุงเทพฯ มาหาพี่ชายทั้งสอง

พิพัฒน์ทำงานไม่เป็นระบบนัก ชอบเสนอโครงการใหม่ โดยไม่รับผิดชอบโครงการที่มีอยู่ให้เรียบร้อย จึงถูกพิจักษ์คัดค้านความคิดผลิตออกซิเจนพกแพ็คออกขาย ทำให้พิพัฒน์รู้สึกเสียหน้าจึงลาออกเพื่อทำธุรกิจด้วยตนเอง โดยหันไปร่วมหุ้นกับ **แปม** สาวไฮโซ เพื่อนของ **เจนนี่** ซึ่งเป็นภรรยาของตน แต่ด้วยความที่เจนนี่ไม่ค่อยรู้เรื่องอะไร พิพัฒน์จึงคร้านที่จะบอกเล่าปัญหาเรื่องงานและการลงทุนกับแปมให้เจนนี่ฟัง ซึ่งทำให้เจนนี่ยิ่งเข้าใจผิดคิดว่าพิพัฒน์แอบไปมีผู้หญิงคนอื่น จึงคอยซักไซ้จนทะเลาะกันบ่อยครั้ง ในที่สุดเจนนี่จึงย้ายไปอยู่กับแม่ ทำให้ **มิค** ลูกชาย เริ่มกลายเป็นเด็กซึมเศร้าเพราะขาดคนเอาใจใส่

เบิ้มถูกตำรวจจับเพราะไปตามตื๊อฉุดรั้งคนรักเก่า พิจักษ์มาประกันตัวและเปิดโอกาสให้เบิ้มเข้ามาช่วยงานในบริษัท แต่เบิ้มทำอยู่ได้เพียงครึ่งวันก็หมดความอดทนหนีออกมา ทั้งยังสร้างปัญหาด้วยการขโมยรถของเจนนี่ไปขับจนเกิดอุบัติเหตุต้องนอนรักษาตัวในโรงพยาบาล

คุณใหญ่มาเยี่ยมและคอยดูแลเบิ้มอย่างใกล้ชิด ทำให้เบิ้มรู้สึกถึงความรักความห่วงใยของคุณใหญ่จึงคิดจะกลับตัวโดยการอาสาไปเข้าบำบัดอาการติดยาที่สถานบำบัด ขณะเดียวกัน พิพัฒน์ก็ประสบปัญหาเมื่อแปมเบี้ยวเงินลงทุนจนถูกเจ้าหนี้ตามทวงไม่หยุด จึงมาเอ่ยปากขอยืมจากคุณใหญ่ คุณใหญ่อยากจะช่วยลูกจึงตัดสินใจเอาบ้านไปจำนองกับธนาคารเอาเงินมาช่วยพิพัฒน์ ท่ามกลางเสียงคัดค้านจากพิจักษ์ที่กลัวว่าคุณใหญ่จะเสียเงินไปเปล่า พิจักษ์จึงแอบช่วยพิพัฒน์โดยส่ง **อภิญญา** เลขาคนใหม่ซึ่งมีความสามารถมากไปช่วยงานพิพัฒน์จนบริษัทเริ่มไปได้ดี

คุณใหญ่ไปหาเจนนี่และเตือนสติให้เจนนี่คิดถึงหน้าที่ของแม่และครอบครัวจนเจนนี่เข้าใจและยอมกลับบ้าน รวมทั้งเริ่มหาความรู้เรื่องธุรกิจเพื่อช่วยงานพิพัฒน์ ขณะที่พิพัฒน์ที่หายเครียดจากเรื่องงานก็พยายามพูดคุยบอกเล่าปัญหาให้เจนนี่ฟังมากขึ้นจนครอบครัวเริ่มมีความสุขอีกครั้ง

เบิ้มออกจากสถานบำบัดและพยายามกลับตัวเป็นคนดี แต่ด้วยความใจร้อน ไม่อดทน ประกอบกับอดีตที่ไม่ดีจึงทำให้ความตั้งใจของเบิ้มลงเอยด้วยผลร้ายอยู่เสมอ ทำให้เบิ้มรู้สึกท้อ แต่คุณใหญ่คอยเตือนสติ ขณะที่ พิจักษ์เริ่มรักกับอภิญญาพร้อมๆ กับที่รู้ตัวว่าตัวเองป่วยเป็นโรคมะเร็งจึงพยายามปิดบังอาการป่วยไว้ไม่ให้ใครรู้จนอาการหนักถึงกับต้องส่งโรงพยาบาล

สินค้าของพิพัฒน์เริ่มยอดขายลดลง อภิญญาจึงเสนอให้เปลี่ยนพรีเซนเตอร์มาเป็นเบิ้มเพื่อเจาะกลุ่มตลาดวัยรุ่น พิพัฒน์ยอมทำตามแม้จะไม่เชื่อใจเบิ้มนัก วันหนึ่งเบิ้มถูกขโมยของในอพาร์ตเมนท์จึงอารมณ์เสียและลืมนัดที่ต้องไปขึ้นรถที่บริษัทเพื่อไปโปรโมทสินค้าที่ต่างจังหวัด อภิญญากลัวพิพัฒน์จะไม่ไว้ใจเบิ้มอีกจึงขับรถไปส่งเบิ้มที่ต่างจังหวัด แต่ขากลับอภิญญาประสบอุบัติเหตุถึงกับเสียชีวิต

พิจักษ์เสียใจกับการจากไปของอภิญญาจนแทบไม่อยากมีชีวิตอยู่ คุณใหญ่ต้องคอยดูแลให้กำลังใจ ขณะที่เบิ้มมีปากเสียงกับพิพัฒน์ที่โทษว่าเบิ้มเป็นต้นเหตุ และหลุดปากพูดว่าเบิ้มไม่ใช่ลูกพ่อคนเดียวกัน เบิ้มทั้งเสียใจและสับสนกับสิ่งที่ได้ยินจึงหันหน้าพึ่งยาเสพติดอีกครั้ง

เพื่อให้ลืมความทุกข์ คุณใหญ่ตามมาหาเบิ้มและโกรธมากที่เห็นเบิ้มกลับไปใช้ยาเสพติดถึงกับประกาศจะไม่บังคับยุ่งเกี่ยวกับเบิ้มอีก ทำให้เบิ้มยิ่งเสียใจมากและหนีเตลิดไปจนได้พบกับยายกับหลานที่ชีวิตลำบากกว่าเขามากมายนัก เบิ้มจึงคิดได้และมีกำลังใจต่อสู้ใหม่ โดยกลับมาอยู่บ้านที่ราชบุรี เช่นเดียวกับพิจักษ์ที่เลือกแพทย์ทางเลือกในการรักษาตัวแบบธรรมชาติย้ายมาอยู่ที่ราชบุรีเช่นกัน ขณะที่พิพัฒน์รู้สึกผิดที่พูดรุนแรงกับเบิ้มจึงมาตามที่ราชบุรีพร้อมเจนนี่ ทุกคนได้กินข้าวพร้อมหน้ากันและเปิดใจพูดคุยปรับความเข้าใจกันในที่สุด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากเรื่องย่อของละครทั้ง 3 เรื่องดังกล่าวจะเห็นได้ว่าทุกเรื่องมีเนื้อหาหลักที่กล่าวถึงปัญหาที่เกิดขึ้นในชีวิตหรือสังคมจริง กล่าวคือเรื่องเก็บแผ่นดินนำเสนอเรื่องการต่อสู้เพื่ออิสรภาพของชนกลุ่มน้อย, เรื่องน้ำพุพูดถึงเรื่องวัยรุ่นกับปัญหายาเสพติด และเรื่องตมนำเสนอเรื่องราวอุปสรรคที่เกิดขึ้นกับชีวิต

อย่างไรก็ตาม แม้ละครแนวเรียลิสท์ต้องการสะท้อนภาพปัญหาที่เกิดขึ้นให้ผู้ชมได้รับรู้ ทำให้เนื้อหาที่ปรากฏในละครมักเป็นเนื้อหาที่หนักสำหรับผู้ชมที่ต้องคิดวิเคราะห์กับปัญหาที่เกิดขึ้น แต่เมื่อพิจารณาถึงลักษณะของบทละครโทรทัศน์ของไทยในแนวเรียลิสท์จะพบว่า ละครแนวเรียลิสท์ไทยจะไม่ยึดติดกับความสมจริงในการสะท้อนประเด็นปัญหาที่ต้องการนำเสนอโดยตลอด หากแต่จะมีลักษณะการผสมผสานฉากเบาๆ เพื่อผ่อนอารมณ์ให้กับผู้ชมโดยตลอด เช่น การแทรกฉากตลกจากตัวละครรอง โดยอารมณ์ตลกขบขันจะปรากฏอยู่ในละครทุกเรื่องในปริมาณมากหรือน้อยแตกต่างกัน ซึ่งหน้าที่ของตัวละครรองที่มาแสดงบทบาทตลกนี้ นับเป็นลักษณะของละครไทยมาแต่ดั้งเดิม เป็นลักษณะเดียวกับตัวตลกตามพระในลิเก ซึ่งรับหน้าที่เรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมและมีส่วนช่วยในการเดินเรื่องอีกด้วย

สิ่งหนึ่งที่ต้องคำนึงถึงในการนำเสนอละครโทรทัศน์ไม่ว่าจะในแนวใด ได้แก่ ลักษณะเฉพาะของสื่อและผู้ชมโทรทัศน์ ซึ่งมีลักษณะแตกต่างจากสื่ออื่นๆ กล่าวคือ ละครโทรทัศน์มีเวลาในการนำเสนอมากเมื่อเปรียบเทียบกับภาพยนตร์หรือละครเวทีซึ่งมีความยาวอยู่ประมาณ 2-4 ชั่วโมงเท่านั้น ในขณะที่ละครโทรทัศน์แต่ละเรื่องมีเวลาในการนำเสนอรวมถึงกว่า 20 ชั่วโมง ฉะนั้น นอกจากมีโครงเรื่องหลักแล้ว ละครโทรทัศน์ยังต้องมีโครงเรื่องรองเข้ามาสลับเพื่อเป็นเรื่องราวให้คนดูติดตามได้ตลอดมากกว่าการเฝ้าดูตัวละครเพียงไม่กี่ตัวแสดงในเรื่องเดียวตลอดเวลาทั้งหมด นอกจากนี้ การมีโครงเรื่องรองและตัวละครที่หลากหลาย ทำให้ละครมีสีสัน หลายรสชาติ หลากอารมณ์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ชมติดตามชมได้อย่างสนุก

ลักษณะของผู้ชมโทรทัศน์เป็นอีกปัจจัยสำคัญที่ผู้สร้างสรรค์ละครจำเป็นต้องเข้าใจและคำนึงถึงเสมอ กล่าวคือ ผู้ชมโทรทัศน์มีลักษณะไม่อยู่กับที่ หากแต่สามารถประกอบกิจกรรมอื่นๆ ขณะชมโทรทัศน์ได้ ต่างจากผู้ชมในโรงภาพยนตร์หรือโรงละครที่ต้องนั่งชมอยู่กับที่ตั้งแต่ต้นจนจบ อีกทั้ง ผู้ชมโทรทัศน์เป็นผู้ชมที่มีทางเลือก เพราะสามารถเปลี่ยนช่องไปชมรายการทางสถานีอื่นๆ ได้ตลอดเวลาตามความพอใจ ขณะที่ผู้ชมในโรงละครหรือโรงภาพยนตร์ต้องนั่งชมอยู่กับที่ และหากไม่ประทับใจละครหรือภาพยนตร์ที่ชมอยู่ ทางเลือกเดียวก็คือการยอมเสียค่าบัตรและเดินออกจากโรงละครไป

การเลือกรับชมรายการของผู้ชมก็จะมีผลต่อโฆษณาซึ่งเป็นรายได้หลักของโทรทัศน์ ทำให้ผู้สร้างสรรค์ละครต้องทำทุกวิถีทางเพื่อตรึงผู้ชมไว้กับรายการของตน ดังนั้น ผู้สร้างสรรค์ละครจำเป็นต้องเข้าใจถึงธรรมชาติของผู้ชมละครด้วย

นอกจากนี้ ธรรมชาติของผู้ชมละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ต้องการรับชมเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลินเป็นการผ่อนคลายจากชีวิตประจำวัน เป็นการพักสมอง ผ่อนคลายความตึงเครียดจากการทำงาน ดังนั้น การนำเสนอละครแนวเรียลิสท์ที่จริงจัง หนักหน่วงและต้องใช้ความคิดในการรับชม อาจทำให้ผู้ชมหันไปชมละครเรื่องอื่นๆ ที่ช่วยผ่อนคลายได้มากกว่า ดังนั้น การนำเสนอละครแนวเรียลิสท์ทางโทรทัศน์จึงต้องมีการผสมผสาน โดยนำรสชาติอื่นๆ เข้ามาเสริมให้ละครสนุกน่าติดตาม และไม่หนักสำหรับผู้ชมจนเกินไป ซึ่งจะทำให้ผู้ชมสามารถติดตามชมโดยตลอดและได้รับสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ละครต้องการนำเสนอ

1. การผสมรสรักรสตลกในละครแนวเรียลิสท์

ผลการศึกษาละครแนวเรียลิสท์ของไทยทั้ง 3 เรื่อง พบว่าเนื้อหาที่ปรากฏในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ของไทยไม่ได้ยึดติดกับความเคร่งเครียดจริงจังในการนำเสนอตามแบบละครเรียลิสท์ทั้งหมด หากแต่มีการใช้ความตลกขบขันเข้าไปแทรกเป็นระยะเพื่อผ่อนคลายอารมณ์ที่ตึงเครียดของเรื่องลง รวมทั้งมีการใช้เรื่องราวของความรักเป็นตัวช่วยในการเดินเรื่องเพื่อดึงดูดให้ผู้ชมสนใจติดตามเรื่องราวที่ละครต้องการนำเสนอ

รสชาติของความตลกขบขัน ถือเป็นสิ่งที่จะขาดไม่ได้ในละครไทย ไม่เว้นแม้แต่การนำเสนอละครที่เน้นความสมจริงและจริงจังกับประเด็นปัญหาที่นำเสนอแบบละครเรียลิสท์ ซึ่งถือเป็นลักษณะพิเศษของละครแนวเรียลิสท์ของไทย ที่แตกต่างจากละครเรียลิสท์จากต่างประเทศโดยเฉพาะประเทศที่เป็นต้นกำเนิดของละครเรียลิสท์อย่างฝั่งยุโรป จากการศึกษา ทำให้ทราบว่าลักษณะการผสมผสานดังกล่าว ไม่ได้เป็นตัวชี้ว่าละครแนวเรียลิสท์ของไทยด้อยค่ากว่าละครแนวเรียลิสท์แท้ หากแต่เป็นลักษณะเฉพาะของละครไทย อันเป็นผลโดยรวมจากอิทธิพลของวัฒนธรรม ภูมิศาสตร์ ภูมิอากาศ วิถีชีวิตและความเป็นอยู่แบบไทย ลักษณะของละครของไทยดังกล่าวจึงเป็นเช่นเดียวกับศิลปะของท้องถิ่นต่างๆ คือ แสดงให้เห็นถึงลักษณะผู้คนในท้องถิ่นนั้นๆ

ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548) อธิบายถึงลักษณะของละครไทยว่าต้องมีหลากหลายรสชาติในตัว ลักษณะของละครแนวเรียลิสท์ไทยที่ทั้งสามารถเคร่งเครียดจริงจังได้ ขณะเดียวกันก็สามารถตลกสอดแทรกได้นั้น เป็นลักษณะของความไม่ยึดติดกับความทุกข์ของคนไทย อันเป็นผลจากความเชื่อทางศาสนาพุทธที่ไม่ให้ยึดติด ทำให้ลักษณะนิสัยของคนไทยจะเป็นแบบสบายๆ รักสนุก ไม่ยึดติดกับความทุกข์ยาก ความทุกข์ถือเป็นเรื่องปกติที่สามารถหัวเราะได้ ร้องไห้ได้และอาจวางเฉยต่อความทุกข์ก็ได้

นอกจากนี้ ความอุดมสมบูรณ์ของภูมิประเทศ ลักษณะดินฟ้าอากาศก็เป็นสิ่งที่ส่งผลถึงลักษณะนิสัยของคนไทยด้วย คำกล่าวที่ว่า “ในน้ำมีปลา ในนามีข้าว” แสดงให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ของไทย ทำให้คนไทยไม่เคยอดอยาก ต่างจากประเทศที่มีภูมิอากาศหนาว ซึ่งต้องทนอยู่กับสภาพอากาศอันเลวร้ายและต้องเผชิญกับความทุกข์ยากอย่างแท้จริง ศิลปะการละครของประเทศทางฝั่งตะวันตกจึงค่อนข้างอยู่ในโทนอึมครึมตลอดทั้งเรื่อง

“คำว่าไม่มีกิน เราไม่รู้จักหรอก ของเราไม่มีกินแต่เราหัวเราะได้ คนจนหัวเราะกันเอิ๊กๆ ไม่มีทุกข์เพราะเราอยู่ในพุทธศาสนาที่ปล่อยวาง เพราะฉะนั้น ละครของเรานี้ มันจะตลกได้ทุกเมื่อ...นี่คือนิสัยของคนไทย ตรงนี้บางทีซีเรียสเชียว แต่ ณ ขณะเวลาพูดไปแล้ว มันมีอารมณ์ขัน ก็ขัน”

ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548)

ดังนั้น แม้เนื้อหาโดยรวมจะพูดถึงปัญหาและอุปสรรคของชีวิตที่หนักหน่วง แต่เมื่อพิจารณาการนำเสนอละครเรื่องตมแล้ว จะพบว่ามีฉากตลกขบขันแทรกอยู่เป็นระยะ ตัวอย่างเช่น เมื่อเบิ้มมาอยู่กับพิจักษ์ที่กรุงเทพฯ และตื่นเต้นกับความหรูหราสะดวกสบายในบ้านของพิจักษ์จึงชวนพรรคพวกมาสนุกกันใหญ่ และทำให้ข้าวของในบ้านเสียหาย เมื่อพิจักษ์รู้เรื่องก็รีบกลับบ้านและพบน้อยซึ่งเป็นคนรับใช้กำลังเช็ดหมอนสีขาวที่มีรอยดำเป็นปื้นอย่างเอาเป็นเอาตาย

พิจักษ์ : นั่นอะไรน่ะ ?

น้อย : (เสียงหนักแน่น) ตีนค่ะ...ตีนไอ้คนที่ทำแจกันแตกค่ะ (เสียงประกอบแบบตลก)

- พิจักษ์หันไปเห็นอุปกรณ์เสพยาเสพติดวางอยู่บนโต๊ะ

พิจักษ์ : แล้วนั่นอะไร ?

- น้อยตอบโดยไม่มอง

น้อย : ตีนค่ะ...พยายามเช็ดหลายครั้งแล้ว ไม่ยอมออกเลยนะคะเนี่ย (เช็ดหมอนอย่างแรง)

พิจักษ์ : ไม่ใช่...(ชี้ไปที่โต๊ะ) ไอ้นั่นน่ะ อะไร ?

อีกตอนหนึ่งเป็นตอนที่คุณใหญ่มาเยี่ยมพิจักษ์ที่บริษัทและถือโอกาสมาถามข่าวเรื่องเบิ้ม ก่อนที่คุณใหญ่จะเข้ามา พิจักษ์เดินออกจากห้องทำงานมาหาจอยซึ่งเป็นเลขาและพบว่าจอยกำลังนั่งเล่นเกมคอมพิวเตอร์อยู่ พิจักษ์หยุดยืนดู โดยจอยไม่ทันสังเกต

พิจักษ์ : จอย !!!

จอย : (รับคำโดยไม่ได้มอง) ขา...

พิจักษ์ : สนุกไหม ??

จอย : (ตกใจ) อุ๊ย ! แหะ แหะ ขอโทษค่ะ

พิจักษ์ : คำว่า “ฟรี” สะกดยังไง

จอย : ฟอ...รอ...สระอี ค่ะ

พิจักษ์ : อือ...ถูกต้อง (ทำหน้าพอใจ) แล้วทำไมนี่...(ยื่นแฟ้มให้ดู) ฟอ ฟัน สระอี.

จอย : จดหมายเนี่ย เขียนผิดไม่ได้ บอกกี่หนแล้วว่าให้ตรวจแล้วตรวจอีก อย่าซุ่ย ! อายเค้า

จอย : ขอโทษค่ะ

พิจักษ์ : แล้วของที่คุณสุนันท์ฝากให้ผมอยู่ไหน

จอย : (สะดุ้ง) อุ๊ย ! ของคุณสุนันท์ (เปิดลิ้นชักควานหา) เดี๋ยวแป๊บนึงนะคะจอยเอาไปไว้ไหนแล้วก็ไม่รู้ค่ะ

- พิจักษ์ทำหน้าเซ็งสุดขีด คุณใหญ่เดินเข้ามาพร้อมตะกร้าผลไม้

พิจักษ์ : อ้าว แม่ มาแต่เช้าเชียว

คุณใหญ่ : ติดรถเพื่อนเค้ามา เอ้านี่ เอามาฝาก (ยื่นตะกร้าผลไม้ให้) แล้วนี่ของเบิ้ม...เอามาฝาก (ยื่นกระเป๋าให้) เบิ้มเป็นยังไงบ้าง

พิจักษ์ : ไม่ถามถึงผมเลยเหรอ

คุณใหญ่ : อ้าว ก็เห็นตัวแล้ว ต้องถามถึงทำไมเล่า

พิจักษ์ : ไม่ต้องมาแก้ตัวเลย เห็นจนชินแล้ว...มีอะไรจะให้ดูด้วย เดี๋ยวนะ จอย...(ส่งตะกร้าผลไม้ให้)

- จอยรีบวิ่งมารับ สีหน้าดีใจ ยกมือไหว้สวยงาม

จอย : ขอบคุณค่ะ

พิจักษ์ : ไม่ใช่ของเธอ...ของชั้น แล้วนี่...ของน้องชายชั้น

จากการสังเกตฉากตลกที่ปรากฏในละครกับโครงเรื่องที่ดำเนินอยู่ในขณะนั้น พบว่า หลายครั้งฉากตลกเป็นฉากที่แทรกเข้ามาเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดของเรื่องโดยเฉพาะ โดยไม่ได้มีส่วนช่วยในการดำเนินเรื่องแต่อย่างใด หากตัดฉากเหล่านี้ออกไปก็ไม่กระทบกับเรื่องแต่อย่างใด ดังเช่นตัวอย่างต่อไปนี้ คือเมื่อเบิ้มทะเลาะกับเพื่อนที่ศูนย์บำบัดผู้ติดยาเสพติดจึงถูกทำโทษให้เช็ดใบไม้เป็นการสอนให้รู้จักใจเย็น

- เบิ้มกับเพื่อนอีก 2 คน ปีนขึ้นไปบนต้นไม้ เพื่อเช็ดใบไม้และนับจำนวนใบที่เช็ดไป

เพื่อน 1 : 14...15…(นับพร้อมกับเพื่อน 2)

เพื่อน 2 : 18…19…

เพื่อน 1 : เฮ้ย !!...(ตีขาเพื่อน 1) มึงอย่าเสียงดังสิ

เพื่อน 2 : เสียงดังอะไร กูไม่ได้เสียงดังซะหน่อย

เพื่อน 1 : มึงตดอ่ะ (ดึงคอเสื้อขึ้นมาปิดจมูก)

เพื่อน 2 : กูตกใจ มดมันกัด กูก็ตดดิ

เพื่อน 1 : ทุเรศอ่ะ...

ละครเรื่องตมจะมีฉากตลกมาแทรกอยู่ในทุกๆ ตอนที่ออกอากาศ และเป็นที่น่าสังเกตว่าในช่วงแรกๆ ของเรื่องจะมีฉากตลกแทรกอยู่มากกว่าในช่วงครึ่งหลังของเรื่อง โดยในช่วงหลัง มุขตลกจะสอดแทรกมากับท่าทางการแสดงออก หรือในคำพูดบางคำของตัวละครเท่านั้น แต่ไม่ได้นำเสนอเป็นฉากตลกยาวดังตัวอย่างที่ยกมาแสดง ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่า การสอดแทรกมุขตลกในช่วงต้นของเรื่องเป็นความตั้งใจสร้างความผ่อนคลายให้ผู้ชมไม่เคร่งเครียดกับละครมากจนเกินไปจนเบื่อและหันไปรับชมละครเรื่องอื่น ต่อเมื่อสามารถทำให้ผู้ชมติดตามชมเรื่องราวได้แล้ว ฉากตลกจึงลดความสำคัญลงไป ประกอบกับในช่วงครึ่งหลัง เนื้อหาและปมขัดแย้งต่างๆ เริ่มเข้มข้นขึ้น ทำให้สอดแทรกฉากตลกได้ไม่มากนัก

แนวคิดในการใช้ความตลกขบขันมาช่วยผ่อนอารมณ์ผู้ชมเพื่อให้สามารถติดตามดูละครแนวเรียลิสท์ได้โดยไม่เบื่อนั้น เป็นแนวคิดของผู้สร้างสรรค์ละครเรื่องเก็บแผ่นดินเช่นกัน ซึ่งไม่เพียงแต่นำความตลกขบขันมาผสมลงในละครแนวเรียลิสท์เท่านั้น การนำเสนอเรื่องเก็บแผ่นดิน

ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับปัญหาของชนกลุ่มน้อยซึ่งจัดเป็นเรื่องหนัก และไม่ใช่ปัญหาใกล้ตัวที่ได้รับความสนใจจากผู้ชมอยู่เดิม ทำให้ผู้กำกับและผู้เขียนบทเรื่องเก็บแผ่นดินเลือกใช้ความตลกขบขันและเรื่องราวความรักเข้ามาเป็นตัวเดินเรื่อง โดยทางผู้กำกับของเรื่องคือนพพล โกมารชุน และผู้เขียนบทโทรทัศน์คือ เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ ต่างก็มีความคิดเห็นสอดคล้องกับภัทราวดี มีชูธน ว่าละครไทยต้องมีรสชาติครบรส และต้องเป็นรสชาติที่จัดจ้านอีกด้วย

เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ (สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2548) กล่าวถึงลักษณะของผู้ชมละครไทยว่า “คนไทยจะเป็นลักษณะสบายๆ ไม่ใช่จริงจังมากอย่างเกาหลี ญี่ปุ่นหรืออย่างพวกตะวันตก อย่างที่เราเห็นนี่ สึนามิ...แทบไม่มีจะกิน ฝรั่งมาก็ยังช่วยเขา นั่นคือคนไทย เพราะฉะนั้น การทำละครเป็น Realistic ร้อยเปอร์เซ็นต์ พี่ว่าคนดูรับไม่ไหว แม้แต่ตัวเราเอง ถ้าเราดูหนังหรืออะไรที่มันตึง มันหนักมากเนี่ย 5-6 ซีนต่อกันเนี่ย เราก็แย่แล้วนะ เพราะฉะนั้น มันก็จำเป็นต้องมีอะไรมาช่วยเบรค” โดยเฉพาะเมื่อละครโทรทัศน์มีเวลาในการนำเสนอมากเมื่อเทียบกับภาพยนตร์หรือละครเวที การให้ผู้ชมซึ่งพักผ่อนหลังการทำงานต้องมาดูเรื่องราวหนักๆ ยี่สิบกว่าชั่วโมงจึงไม่สามารถดึงดูดความสนใจของคนดูได้

ดนยา ทรัพย์ยิ่ง (สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2548) หนึ่งในผู้เขียนบทละครโทรทัศน์เรื่องน้ำพุ แสดงความเห็นสอดคล้องไปในทางเดียวกัน โดยกล่าวเปรียบเทียบกับละครของต่างประเทศว่า “รสรัก รสตลก มันก็จำเป็นต้องมี เหมือนเราดูเชคสเปียร์ หรือดูละครกรีกโบราณ มันก็ยังมีช่วงคอรัสหรือช่วงอะไรที่มันจะมาเบรคเหตุการณ์ ผ่อนคลายความตึงเครียด แล้วด้วยละครทีวี เวลาการนำเสนอมันเยอะ มันต้องมี Plot หลาย Line แต่ละ Line ก็พยายามทำให้มันมีรสชาติที่ต่างกัน” ดังนั้น การเพิ่มโครงเรื่องรอง เช่น เรื่องราวความรัก หรือฉากตลกต่างๆ จึงช่วยทำให้ละครโทรทัศน์มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม จำเป็นต้องคำนึงถึงความจำเป็นและความเหมาะสมดังที่กล่าวมา

ขณะที่ นพพล โกมารชุน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548) กล่าวถึงความพยายามใส่สาระลงในละครมากเกินไปว่าจะทำให้คนดูรู้สึกเบื่อเพราะผู้ชมส่วนใหญ่ต้องการชมละครเพื่อความบันเทิงเป็นหลัก ดังนั้น การนำเสนอละครที่พูดถึงปัญหาที่ค่อนข้างหนักสำหรับผู้ชม ทางผู้สร้างสรรค์จึงต้องผสมความมีสาระกับความสนุกสนานเข้าด้วยกัน โดยต้องรู้จักนิสัยและรสนิยมของคนไทย เพื่อนำมาใช้ในการสร้างเรื่องให้น่าติดตาม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"ให้สาระมากเกินไป...คนเบื่อ แล้วคนก็จะไม่จำ แต่ในขณะเดียวกัน ถ้าเราสอดแทรกระหว่างซีนตลก สอดแทรกระหว่างซีนรัก สอดระหว่างซีนร้องไห้...คนจำได้ คนรู้สึกตามไปด้วย"

นพพล โกมารชุน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548)

การนำเสนอเรื่องราวของชนกลุ่มน้อยในละครเรื่องเก็บแผ่นดินจึงได้อาศัยเรื่องราวความรักระหว่างชายชาวคาเซซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยที่ถูกรุกรานจากรัฐบาลซาวิน กับหญิงสาวชาวไทยซึ่งเป็นคนร่ำรวยเข้ามาเป็นตัวเดินเรื่องและสร้างเป็นปมขัดแย้งแบบรักสามเส้าด้วยการสร้างตัวละครซึ่งเป็นทหารไทยเข้ามาเสริม เพื่อให้ผู้ชมติดตามดูเรื่องราวความรักของพระเอกนางเอกและจะได้รับสารเนื้อหาที่พูดถึงปัญหาของชนกลุ่มน้อยที่ต้องต่อสู้เพื่ออิสรภาพไปด้วยเปรียบเสมือนการใช้รสชาติอื่นๆมาเป็นเปลือกหุ้ม หรือเป็นพาหะเพื่อนำผู้ชมไปสู่สาระที่ต้องการจะนำเสนอ ซึ่ง ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548) เปรียบว่า "จุดยืนของเราเป็นแก่นอยู่...เราอยู่โทรทัศน์แล้วต้องเปลี่ยนเสื้อผ้าให้มันมีสีสันเหมือนดอกไม้มาหลอกล่อให้คนสนุกเพลิดเพลิน แล้วเขาก็จะได้เห็นแก่น"

การเลือกนำปมขัดแย้งแบบรักสามเส้ามาใส่ในเรื่องนั้น ผู้กำกับบอกว่าจะทำให้คนดูได้ลุ้นกับการตัดสินใจของนางเอก อันเป็นนิสัยของคนไทยที่มีความเป็นนักพนันอยู่ในใจ เมื่อติดตามเรื่องราวแล้วก็จะแอบถือหางเอาใจช่วยฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งอยู่ในใจ

การเขียนบทเรื่องเก็บแผ่นดินนั้น ทางผู้กำกับและผู้เขียนบทได้ช่วยกันคิดรายละเอียดของเรื่องร่วมกับเจ้าของเรื่อง คือ ปรียานุช ปานประดับ ซึ่งเป็นผู้วางโครงเรื่องขึ้น ซึ่งในการนำไปเขียนเป็นบทโทรทัศน์ออกมานั้น ทางผู้เขียนบทให้ความสำคัญทั้งกับความสมจริงและความสนุกของละครในระดับเท่าๆ กัน กล่าวคือ การนำเสนอละครในแนวเรียลิสท์ย่อมต้องอาศัยความสมจริง เพื่อสร้างความน่าเชื่อถือให้กับคนดู ทำให้คนดูเชื่อว่าเรื่องที่ได้รับชมนั้นเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริง เป็นการกระตุ้นให้คนดูได้ขบคิดไปกับละคร ในขณะเดียวกัน เมื่อความเคร่งเครียดจริงจังแบบร้อยเปอร์เซ็นต์ ทำให้คนดูเหน็ดเหนื่อยและอึดอัดจนอาจจะเบื่อกับการชมละคร ทางผู้เขียนบทจึงเน้นว่า จะต้องมีฉากเบาๆ เข้ามาช่วยเบรคความหนักของเรื่องทุกครั้งที่มีฉากหนักอยู่ติดๆ กัน เพื่อให้คนดูสามารถชมละครได้โดยไม่เคร่งเครียดจนเกินไป

เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ (สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2548) สรุปว่าความคิดเกี่ยวกับรสรักและรสตลกในละครว่า "สำหรับพี่แล้ว ละครเรื่องหนึ่ง พี่ว่ามันมี 3 ทาง รักมี...ตลกก็ต้องมี แล้ว

ทางที่ 3 จะเป็นอะไรเท่านั้นเอง” ซึ่งทางที่ 3 ที่กล่าวถึงก็คือประเด็นที่เรื่องนั้นๆ ต้องการนำเสนอ สำหรับเก็บแผ่นดินก็คือ การต่อสู้เพื่ออิสรภาพของชนกลุ่มน้อยนั่นเอง

เก็บแผ่นดินสร้างมุขตลกขึ้นจากตัวละครและเหตุการณ์ในเรื่อง กล่าวคือ เมื่อตัวละครที่เป็นชนกลุ่มน้อยอาศัยอยู่ในป่าเขามาตลอดชีวิตต้องเดินทางเข้ามาในเมืองใหญ่ ความตลกขบขันจากความซื่อและความเปิ่นในสไตล์แบบบุญชู (ภาพยนตร์ตลกของไทยที่ประสบความสำเร็จอย่างสูง) จึงเป็นอีกมุขตลกหนึ่งที่จะขาดเสียไม่ได้

ในเรื่องเก็บแผ่นดินนั้น เมื่อออองดีพามินทะดาและสิพรายซึ่งได้รับทุนจากองค์กรการศึกษาโลกให้เข้ามาเรียนหนังสือในระดับมหาวิทยาลัยในเมืองไทย ทั้งคู่ได้พบเห็นอะไรแปลกๆ ที่ไม่เคยรู้จักหลายต่อหลายอย่าง เช่น การไม่เคยได้นั่งรถยนต์ ทำให้เมารถจนอาเจียน และไม่รู้จักยาดม

- ที่สถานีขนส่ง สิพรายอาเจียนอยู่ข้างทาง ขณะที่มินทะดามีสีหน้าไม่สู้ดีนักลูบหลังให้สิพราย ออองดียิ้มเพราะก่อนหน้านี้ สิพรายทำเก่งคุยโวว่าไม่เป็นไร

ออองดี : เป็นไง ?...เอ้า ยาดม

สิพราย : (มองอย่างสงสัย) อะไรอ่ะ ?

ออองดี : ก็เอาไว้ดมไง จะได้หายเวียนหัว

- มินทะดารับไปลองดมดู

มินทะดา : เออ...หอมดี

- สิพรายจึงรับไปดมบ้าง

ตัวอย่างอีกตอนหนึ่งเป็นตอนที่ออองดีพามินทะดากับสิพรายเข้ามาในเขตมหาวิทยาลัย มินทะดากับสิพรายหยุดยืนมองนักศึกษาสามคนที่ย้อมสีผมเป็นสีฟ้าด้วยความสงสัย

สิพราย : หัวสีนี้มันเผ่าอะไรวะ ?

มินทะดา : ข้าก็ไม่เคยเห็นเหมือนกัน

- สิพรายเดินเข้าไปหานักศึกษาทั้ง 3 คน

มินทะดา : เฮ้ย ระวังนะ

- สิพรายพยักหน้าเดินเข้าไปอย่างระมัดระวัง

สิพราย : เฮ้ย พวกเจ้าน่ะ มาจากไหนน่ะ...เผ่าอะไร ?

นักศึกษา1 : ซอมบี้

สิพราย : (งง) ไม่เคยได้ยินเลย พวกไหนเนี่ย

นักศึกษา2 : เป็นพวกกินเนื้อคน...รู้จักไหม

- สิพรายถอยหนีทันที นักศึกษากลุ่มนั้นหัวเราะ

นอกจากการนำเสนอฉากตลกสอดแทรกเข้ามาเป็นระยะตามสถานการณ์ที่เอื้ออำนวยแล้ว ผู้เขียนบทยังได้สร้างลักษณะความเป็นคู่กัดของตัวละครรองชาย-หญิง คือ สิพรายกับเข่งล่าให้เป็นสีสันที่จะปรากฏอยู่ตลอดเรื่อง โดยทั้งคู่มักจะทะเลาะกันเบาๆ เป็นประจำ ดังฉากต่อไปนี้

- สิพรายแกล้งวิ่งไล่จับเด็กๆ และวิ่งชนเข่งล่าเข้าพอดี

เข่งล่า : โอ๊ย ! โอ๊ย ! ไอ้สิพราย เจ้าโตเป็นควาย แล้วยังมาเล่นเป็นเด็กอย่างนี้อีก มิน่าล่ะถึงยังไม่มีเมียซักที

สิพราย : ก็ปากยังนี้ล่ะ ถึงหาผัวไม่ได้

เข่งล่า : เจ้าว่าใคร

สิพราย : ว่าเจ้าน่ะแหละ

เข่งล่า : ไอ้บ้า !

สิพราย : บ้าๆ !

เข่งล่า : (ชี้หน้าสิพราย) เจ้า !

สิพราย : (ชี้หน้าเข่งล่า) เจ้า!

- เข่งล่าถลกผ้านุ่ง ยกขาขึ้นจะเตะสิพราย สิพรายถอยหลังหนี เดินอ้อมตัวเข่งล่า แล้วยกขาเตะมาด้านหลังที่เข่งล่ายืนอยู่ก่อนวิ่งหนีไป

เข่งล่า : ไอ้สิพราย! ต่อให้เหลือเจ้าเป็นผู้ชายคนเดียวในคาเซ ก็อย่าหวังว่าจะได้เห็นขาอ่อนนังเข่งล่าใครเป็นเมียเจ้า โง่ยิ่งกว่าไอ้มู่ทู่(หมู)

เป็นที่น่าสังเกตว่าในช่วงครึ่งหลังของเรื่องซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในหมู่บ้าน บทบาทคู่กัดของสิพรายกับเข่งล่าปรากฏอย่างชัดเจนและสม่ำเสมอ โดยเฉพาะการเป็นฉากต่อเนื่องจากฉากหนักๆ เช่น ปัญหาความรักที่ไม่สมหวัง, การวางแผนสู้รบ เป็นต้น ซึ่งรายละเอียด

ของลักษณะตัวละครทั้งสองนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวโดยละเอียดอีกครั้งในส่วนของการวางลักษณะตัวละคร

นอกจากลักษณะคู่กัดของสิพรายกับเข่งล่าที่เข้ามาเป็นสีสันช่วยผ่อนคลายอารมณ์อย่างสม่ำเสมอแล้ว ตัวละครอื่นเช่นพิพัชกับพิสินี พ่อและแม่ของพันพัสสาก็มีมุขตลกเพื่อผ่อนอารมณ์ก่อนที่เหตุการณ์จะเริ่มเข้มข้นขึ้นเช่นกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้ ซึ่งเป็นเหตุการณ์หลังจากที่มินทะดาพาพวกไปปล้นยาที่ค่ายผู้อพยพและทหารคนหนึ่งจับพันพัสสากลับไปด้วย ชลชาติเป็นห่วงพันพัสสามาก แต่ถูกผู้การไพรินทร์ขัดขวางไม่ให้ตามไปช่วยพันพัสสาที่คาเซเพราะกลัวจะเกิดอันตรายและจับชลชาติขังไว้ ชลชาติจึงหาทางช่วยพันพัสสาด้วยการติดต่อพ่อแม่ของเธอ

- พิพัชกับพิสินีนั่งดูโทรทัศน์ เสียงโทรศัพท์ดังขึ้น

พิสินี : ฮัลโหล

ชลชาติ : คุณป้าเหรอครับ ผลชลชาติพูดครับ

พิสินี : ชลชาติเหรอจ๊ะ แหม..กำลังนึกถึงอยู่พอดีเลย เออ ป้าขอพูดกับน้องหน่อยสิลูก

ชลชาติ : คือ..น้องสาไม่ได้อยู่กับผมครับ

พิสินี : อ๋อ.. อยู่ที่รีสอร์ทเหรอจ๊ะ เออ..ไม่เป็นไรจ้ะ งั้นเดี๋ยวป้าโทรไปเองนะ แล้วชาติโทรมามีธุระอะไรรึเปล่าจ๊ะ

ชลชาติ : ผมมีธุระด่วน อยากเรียนสายคุณลุงหน่อยครับ

- พิสินีเริ่มเดินห่างจากพิพัช ท่าทางอยากจะคุยเอง

พิสินี : เอ้อ..บอกป้ามาก็ได้ลูก

ชลชาติ : คุณลุงไม่อยู่เหรอครับ

พิสินี : อ้อ อยู่จ้ะ (หันหน้าไปมองพ่อ) แต่มีอะไรบอกป้ามาก่อนก็ได้นะ

ชลชาติ : ผมขอเรียนสายคุณลุงดีกว่าครับ

พิสินี : (สีหน้าประหลาดใจ) ทำไมล่ะ มีอะไรเหรอ เรื่องยัยสาเหรอ.. ยัยสาท้องกับชาติเหรอจ๊ะ

ชลชาติ : (ตกใจ) ไม่ใช่หรอกครับ...คือ...(สีหน้าลำบากใจ)

พิสินี : คืออะไร ! มีอะไรล่ะ บอกมาเถอะ บอกมาเลย

ชลชาติ : คุณป้าครับ ฟังแล้วอย่าตกใจนะครับ

พิสินี : (มั่นใจ) หึม...ไม่ตกใจหรอกจ้ะ ป้าน่ะคนใจแข็งนะ ไม่ตกใจง่ายๆ หรอก มีอะไรก็บอกมาเถอะ

ชลชาติ : พวกคาเซมาปล้นยาที่ค่ายอพยพครับ

พิสินี : อ...ไอ้เรื่องนั้นน่ะเหรอ รู้แล้วจ๊ะ ก็ทีวีก็ออกข่าวทุกช่องเลยนี่

ชลชาติ : ไม่ใช่แค่นั้นครับ เผอิญน้องสาอยู่ที่ศูนย์อพยพพอดี เลยโดนพวกมันจับไปเป็นตัวประกัน

พิสินี : ยัยสา !!! ถูกพวกคาเซจับไปเป็นตัวประกันเหรอ !!! แล้วตอนนี้พวกมันพาข้ามเขตชายแดนไปแล้ว...

- พิพัชได้ยินรีบแย่งโทรศัพท์มา พิสินีเป็นลมหงายหลังล้มตึง พิพัชหันมาเห็นก็ตกใจ

พิพัช : อ้าว...คุณ !

ทั้งนี้ การผ่อนคลายอารมณ์ให้ผู้ชมไม่จำเป็นว่าต้องนำเสนอด้วยฉากตลกเท่านั้น แต่อาจเป็นฉากเบาๆ ที่ไม่เน้นการบอกเล่าสาระหรือเรื่องราว เช่น ความสดใสน่ารักของเด็ก หรือของสัตว์ ดังเช่นที่เก็บแผ่นดินใช้กลุ่มเด็กๆ ในหมู่บ้านและหมูซึ่งเป็นสัตว์เลี้ยงเข้ามาผ่อนอารมณ์จากฉากหนักๆ

ผู้เขียนบทละครเรื่องเก็บแผ่นดินให้ความสำคัญกับการผ่อนอารมณ์ให้คนดู อย่างไรก็ตาม ในละครแนวเรียลิสท์ที่เน้นความสมจริงนั้น ตัวละครส่วนใหญ่ที่ปรากฏในเรื่องจึงเป็นตัวละครแบบกลม (Rounded Character) ซึ่งมีลักษณะเหมือนคนจริง มีมิติทางอารมณ์ที่หลากหลายและมีเหตุมีผลในการแสดงพฤติกรรม ดังนั้น ตัวละครส่วนใหญ่ที่อยู่ในเรื่องซึ่งกล่าวถึงปัญหาของชนกลุ่มน้อย รวมไปถึงตัวรองซึ่งรับบทบาทตลกในบางครั้ง จึงเป็นตัวละครที่ยังมีความหนักปนอยู่ ไม่ใช่ตัวละครด้านเดียวหรือตัวละครเบาๆ ที่สามารถสร้างความผ่อนคลายให้กับผู้ชมได้โดยตลอด ดังเช่นในกรณีของสิพราย ที่แม้จะรับบทบาทเป็นคู่กัดกับเข่งล่าเป็นสีสันความสนุกสนาน แต่สิพรายก็เป็นตัวละครที่มีปมความแค้นในจิตใจเพราะครอบครัวถูกพวกทหารซาวินฆ่าตายจนหมด ทำให้ตัวละครสิพรายต้องแสดงทั้งบทบาทหนัก และบทบาทเบา ทำให้ผู้เขียนบทมองว่าจำเป็นต้องหาตัวละครที่ไม่มีเรื่องราวหนักๆ อยู่ในตัวเลยเข้ามาช่วยผ่อนอารมณ์ของเรื่องอีก ซึ่งในเก็บแผ่นดินได้เลือกนำเสนอความน่ารักสดใสของกลุ่มเด็กๆ ในหมู่บ้านนาคาเข้ามาเสริม รวมทั้งการสร้างเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างเด็กๆ กับสัตว์เลี้ยงคือ หมูขึ้นมาอีก โดยการเลือกใช้หมูเข้ามาในเรื่องก็มีพื้นฐานความคิดเรื่องความสมจริงอยู่เช่นกัน กล่าวคือ จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับชีวิตของชนกลุ่มน้อย ทำให้ทราบว่าวิถีชีวิตของเขาจะเลี้ยงหมูไว้เป็นอาหารด้วย การเสริมความน่ารักจากการใช้หมูจึงมีพื้นฐานอยู่บนความสมจริงและน่าเชื่อถือในแบบละครเรียลิสท์ด้วย

ตัวอย่างการใช้ความน่ารักสดใสของตัวละครเด็กๆ เพื่อผ่อนคลายอารมณ์ในเรื่องเก็บแผ่นดิน มีดังนี้

- พันพัสสาสอนหนังสือให้เด็กๆ ในหมู่บ้านนาคา โดยพูดถึงเรื่องสงคราม นาคาทำหน้าไม่เชื่อถือ

นาคา : นั่นเรื่องของคาเซ เจ้าไม่เกี่ยว แล้วนี่เจ้ารู้อะไรถึงมาสอนพวกข้า
ทิศเหนือรู้มั้ยอยู่ตรงไหน แค่นี้ก็ยังไม่รู้
พันพัสสา : รู้สิคะ ทิศเหนือ ทิศใต้ ทิศตะวันออก ทิศตะวันตกก็รู้ทั้งนั้นล่ะ
แมงเลอะ : เจ้านี่ก็เก่งเหมือนกันเนอะ
นาคา : รู้ได้ไง ดูดาวหรือดูใบหญ้าเหรอ
พันพัสสา : ก็ดูเข็มทิศสิคะ
นาคา : แล้วถ้าไม่มีเข็มทิศล่ะ
พันพัสสา : ก็...ไปซื้อที่ศูนย์การค้า ก็มีเองแหละ
นาคา : ศูนย์อะไรของเจ้า ไม่เห็นมีเลย อยู่ที่ไหน ในป่าเหรอ...แล้วล่าสัตว์ล่ะ เจ้าล่าเป็นรึเปล่า ข้าว่าล่าไม่เป็นหรอก พวกคนไทยโดยมากจะไม่ค่อยล่ากัน
พันพัสสา : ก็ไม่ต้องล่าสิคะ เพราะถ้าเกิดว่าจะเอาเนื้อสัตว์ใช่มั้ย ก็ไปซื้อที่ซุปเปอร์มาร์เก็ต เนื้อหมู เนื้อไก่ เนื้อกุ้ง เนื้อปู เนื้อปลา มีหมดทุกอย่างเลย
จิงจิง : ข้าอยากไปจัง ไอ้ซุปซุปเนี่ย
แมงเลอะ : เออ...ข้าก็อยากไปนะ ข้าว่ามันสะดวกดีน่ะ จะได้...เออ...ไม่ต้องหา

สำหรับละครเรื่องน้ำพุนั้น ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า เป็นการนำเนื้อหาจากนวนิยายเรื่อง “พระจันทร์สีน้ำเงิน” ของสุวรรณี สุคนธา รวมกับบางส่วนจากหนังสือ “เรื่องของน้ำพุ” มาดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์ ด้วยความที่เรื่องดังกล่าวเป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นในชีวิตของวงศ์เมืองนันทขว้าง ลูกชายคนเดียวของสุวรรณี สุคนธา ทำให้ผู้เขียนบทเคารพในเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงและยึดเนื้อหาที่ปรากฏในหนังสือเป็นหลัก โดยไม่แต่งเติมโครงเรื่องหรือเนื้อหาเพิ่มเติม เพราะฉะนั้นโครงเรื่องหรือเนื้อหาที่ปรากฏในละครจึงเกิดจากปลายปากกาของสุวรรณี สุคนธา โดยผู้กำกับและ

ผู้เขียนบทโทรทัศน์เพียงทำหน้าที่ในการร้อยเรียงรายละเอียดที่ปรากฏในหนังสือให้เหมาะสมกับการนำเสนอทางสื่อโทรทัศน์เท่านั้น

เรื่องของน้ำพุเป็นเรื่องที่คนไทยรู้จักกันดีอยู่แล้ว เพราะนอกจากจะเป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นกับลูกชายของนักเขียนที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างสุวรรณี สุคนธาแล้ว เรื่องของน้ำพุยังเคยถูกนำไปสร้างเป็นภาพยนตร์มาแล้ว และประสบความสำเร็จอย่างสูง ทำให้ชื่อของอำพล ลำพูน ผู้รับบทน้ำพุกลายเป็นที่รู้จักของประชาชน ซึ่งน้ำพุในฉบับภาพยนตร์ที่มีเวลานำเสนอจำกัดอยู่ที่ประมาณ 2 ชั่วโมง ทำให้เนื้อหาที่ปรากฏจึงมุ่งประเด็นไปที่ยาเสพติดเป็นสำคัญ และทำให้เป็นสิ่งที่ติดอยู่ในความทรงจำของผู้ชมว่าเรื่องของน้ำพุเป็นเรื่องของวัยรุ่นที่มีปัญหาเพราะแม่มีสามีใหม่ จึงหันไปเสพยาเสพติดและจบชีวิตลงในที่สุด

เมื่อน้ำพุถูกนำมาดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์ที่มีเวลาในการนำเสนอเรื่องราวมากขึ้นถึงกว่า 20 ชั่วโมง การถ่ายทอดเนื้อหาจากนวนิยายจึงสามารถทำได้ละเอียดและสมบูรณ์มากขึ้น ประกอบกับความต้องการให้น้ำพุฉบับละครโทรทัศน์แตกต่างไปจากฉบับภาพยนตร์ซึ่งเคยประสบความสำเร็จในอดีต เพื่อเป็นจุดดึงดูดให้ผู้ชมติดตามชมละครซึ่งมีเนื้อหาเป็นที่รู้จักดีอยู่แล้ว ทางผู้เขียนบทจึงได้ขยายประเด็นเกี่ยวกับครอบครัวให้ชัดขึ้นเป็นประเด็นสำคัญของเรื่อง โดย ดนยา ทรัพย์ยิ่ง (สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2548) ผู้เขียนบทกล่าวว่า

“พูดถึงน้ำพุ ทุกคนจะพูดเรื่องเด็กติดยา ใจแตก แล้วก็ตายเพราะติดยา เราก็เลยขยายประเด็นมากขึ้น ให้เป็นเรื่องของครอบครัวธรรมดาครอบครัวหนึ่งซึ่งรักกันมาก แต่ว่าความรักมันสื่อสารกันยาก พอมันสื่อสารกันยาก มันก็ทำให้เกิดปัญหาต่างๆ นานา ไม่ใช่แค่น้ำพุคนเดียวที่มีปัญหา”

การขยายประเด็นให้เป็นเรื่องครอบครัวแทนที่จะมุ่งที่ยาเสพติดเป็นวิธีที่ผู้เขียนบทมองว่าจะทำให้เรื่องของน้ำพุสามารถเสพได้ง่ายขึ้น เพราะเรื่องของครอบครัวเป็นเรื่องใกล้ตัวที่ทุกคนสามารถเข้าใจได้ น้ำพุจึงไม่ใช่เรื่องหนักหรือเคร่งเครียดอึมครึมที่ผู้ชมจะได้เห็นการเสพยาอยู่ตลอดอย่างที่ผู้ชมมักจะนึกถึงภาพของละครที่เสนอประเด็นเกี่ยวกับยาเสพติด

แนวคิดในการเพิ่มเติมสีสันความสนุกสนานให้กับละครในแนวเรียลิสท์มีผลต่อการเลือกหยิบรายละเอียดจากนวนิยายมาถ่ายทอดเป็นละครโทรทัศน์ ทำให้รายละเอียดที่เป็นสีสัน เป็นความตลกขบขันเล็กๆ น้อยๆ ถูกหยิบมาใส่ไว้ในละครโทรทัศน์ด้วย แม้ว่าจะไม่ใช่

รายละเอียดที่จำเป็นหรือมีผลต่อเรื่องราว การขาดฉากเหล่านั้นไป ไม่ได้ส่งผลกระทบต่อเรื่อง ดังเช่น ตอนหนึ่งที่พูดถึงน้าเทพจะจับผีในบ้าน ซึ่งเป็นรายละเอียดที่บรรยายไว้ในนวนิยายด้วย

- น้าเทพกำลังสระผมอยู่ในห้องน้ำ ได้ยินเสียงเคาะประตู แต่เมื่อเปิดประตูออกไปกลับไม่เห็นใคร เริ่มกลัว พยายามยื่นมือออกไปหยิบยันต์ที่แขวนอยู่ข้างนอกเพื่อเอามาไล่ผี น้าเทพถือยันต์วิ่งลงมาชั้นล่าง เดินไปตามส่วนต่างๆของบ้าน และแอบที่ริมประตู เห็นเงาคน 2 คน เดินมาหยุดที่หน้าประตู น้าเทพถือยันต์ไว้และกระโดดออกมาขวางประตูยื่นยันต์ออกไปสู้ แต่ปรากฏว่าเป็นสุวรรณีกับน้ำพุ

สุวรรณี	:	ว้าย อะไรของแกเนี่ย ทำอะไร ดูซิฟองเต็มหัว น่าเกลียดเชียว
น้าเทพ	:	เพิ่งกลับกันเหรอ แหะ แหะ ไม่มีอะไรครับ ไปไหนกันมา
น้ำพุ	:	ไปดูหนังมา
สุวรรณี	:	แกไปเอารูปกันผีนี้มาเล่นทำไม ฮึ
น้าเทพ	:	นี่ ไม่ได้เอามาเล่นนะ เอามาจับผี
สุวรรณี	:	พูดบ้าๆ น่ะ
น้าเทพ	:	จริงๆ น่ะสิ ตะกี้ที่ผมอาบน้ำอยู่น่ะ มีเสียงก๊อกๆ แก๊กๆ มีเงาวูบๆ วาบๆ โธ่ ไม่ต้องกลัว มีรูปกันผีซะอย่าง เดี๋ยวจับซะให้เข็ด
สุวรรณี	:	ชั้นว่าแกเอาไปเก็บไว้ที่เดิมดีกว่านะ เค้าเอาไว้ติดตรงริมหน้าต่างข้างหน้า เอาไว้กันผีที่มาจากวัดฝั่งตรงข้าม คุณชูรักษ์เค้าติดไว้เป็นสิบๆ ปี แกไปแกะของเค้ามาเนี่ย เดี๋ยวเถอะนะ แกไปทำหายนะ...ถ้าเกิดผีบ้าผีบอมานะ แล้วแกจะหนีไม่ทันนะเทพ ชั้นจะบอกแกให้ (เดินออกไป)
น้ำพุ	:	น้าเทพ...ผีมีจริงๆ เหรอ
น้าเทพ	:	มีดิ มีทั้งภาพและเสียง ขนลุกเลย ... แต่ไม่กลัวหรอก หึ
น้ำพุ	:	งั้นตัวใครตัวมันก่อนนะ (น้ำพุวิ่งหนีไป)
น้าเทพ	:	(พูดคนเดียวกับผี) หี้ย... เฮ่ยๆ (มีลมพัดเข้ามา) มาอีกเหรอ แกมาอีกเหรอ มาสิ มา มา ...นึกว่าจะกลัวเหรอ ฮึ

หากพิจารณาถึงความสำคัญของฉากดังกล่าวที่มีต่อโครงเรื่องแล้ว นับว่าไม่มีผลกระทบกับโครงเรื่องเลย สามารถตัดทิ้งไปได้โดยไม่เสียเรื่อง ฉากดังกล่าวจึงเป็นเพียงสีสันที่เพิ่มเข้ามาเท่านั้น อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนบทอธิบายเพิ่มเติมถึงเหตุผลในการเลือกหยิบเนื้อหาตรงนี้มา

ใส่ในละครโทรทัศน์ว่า อารมณ์ขบขันที่นำเสนอในช่วงนั้น จะสอดคล้องกับอารมณ์ของน้ำพุในขณะนั้นที่มีความสุขมากที่ได้อยู่กับแม่อย่างใกล้ชิดตามลำพัง เมื่อโทนอารมณ์ของเรื่องกำลังมีความสุขจึงเลือกนำเสนอฉากตลกขบขันเพื่อแสดงถึงความสุขของตัวละครหลักของเรื่องอย่างน้ำพุ

กล่าวโดยสรุปแล้ว ลักษณะการผูกเรื่องของละครแนวเรียลิสท์ของไทยนั้นนอกจากจะมีเนื้อหาที่สะท้อนถึงปัญหาที่เกิดขึ้นในชีวิตจริงหรือสังคมตามแบบแนวคิดของละครเรียลิสท์ทั่วไปแล้ว ลักษณะพิเศษของละครแนวเรียลิสท์ไทยคือมีการผสมผสานรสชาติต่างๆ ของความเป็นละครลงในเนื้อหาที่จริงจังเคร่งเครียด เช่น การสอดแทรกฉากตลกขบขัน หรือการใช้เรื่องราวความรักเป็นตัวเดินเรื่องไปพร้อมกับประเด็นที่ต้องการนำเสนอ ทั้งนี้เป็นผลมาจากลักษณะนิสัยของคนไทยเอง โดยสามารถแยกออกได้เป็น 2 บทบาท กล่าวคือ

1. **ลักษณะนิสัยของคนไทยในฐานะตัวละครในเรื่อง** หมายถึง ลักษณะนิสัยของคนไทยที่ไม่ยึดติดกับความทุกข์ มีลักษณะสบายๆ สามารถหัวเราะหรือมีความสุขได้ แม้ในขณะที่มีความทุกข์ ทำให้ตัวละครในละครเรียลิสท์ของไทยที่ต้องเผชิญปัญหาหรืออุปสรรคของชีวิต ยังสามารถแสดงออกถึงอารมณ์ขัน หรือมุมที่มีความสุขได้ ดังเช่นที่ นพพล โกมารชุน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548) พูดถึงตัวละครชนกลุ่มน้อยในเรื่องเก็บแผ่นดินว่า แม้ตัวละครต้องเผชิญกับปัญหาการต่อสู้เพื่อเรียกร้องอิสรภาพ แต่ในความเป็นจริงคนเราต้องมีการผ่อนคลายบ้าง ไม่มีใครจะคิดถึงเรื่องการสู้รบได้ตลอดเวลา ซึ่งตรงกับความเห็นของภัทราวดี มีชูธนที่กล่าวไว้ถึงลักษณะของคนไทยที่ไม่ยึดติดกับความทุกข์ยาก อันเป็นผลจากแนวคิดของศาสนาพุทธที่สอนเรื่องการไม่ยึดติด ทำให้ละครของไทยสามารถแสดงออกได้ตามอารมณ์ในแต่ละขณะ หากมีอารมณ์ขันก็สามารถแสดงออกได้ทันที

2. **ลักษณะนิสัยของคนไทยในฐานะผู้ชมละครโทรทัศน์** โดยธรรมชาติของคนไทยที่ชอบความสนุกสนาน ดังนั้น การสอดแทรกมุขตลกลงในละครแนวเรียลิสท์จึงเป็นสิ่งที่จำเป็นที่จะช่วยผ่อนอารมณ์ของคนดูให้สามารถติดตามละครแนวเรียลิสท์ที่มีเนื้อหาหนักได้ รวมไปถึงการเพิ่มโครงเรื่องที่เกี่ยวข้องกับความรักเพื่อ

ดึงดูดให้ผู้ชมติดตามเรื่องราวความรักของตัวละคร อันเป็นลักษณะนิสัยของคนไทยที่มีอารมณ์ร่วมและเอาใจช่วยตัวละครที่ตนชื่นชอบให้ได้พบความสุขสมหวัง ดังนั้น ทางผู้สร้างสรรค์ละครจึงเพิ่มเติมรสชาติต่างๆ ให้กับละครเพื่อเป็นเสมือนสีสันที่ดึงดูดผู้ชมให้ติดตามและนำไปสู่การรับรู้ประเด็นที่แท้จริงที่ผู้สร้างสรรค์ละครต้องการนำเสนอ

2. การนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับบาปบุญคุณโทษ : อุดมคติเรื่องการทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว

ความเชื่อทางศาสนาพุทธที่สอนเรื่องผลของกรรม ทำให้แนวคิดเรื่องบาปบุญคุณโทษเป็นความเชื่อที่อยู่ในจิตใจของคนไทยมาช้านาน และปรากฏออกมาในละครซึ่งเป็นศิลปะที่ถ่ายทอดเรื่องราวของชีวิต ดังจะเห็นได้จากละครไทยแต่เดิมมามักวางลักษณะตัวละครฝ่ายดีกับฝ่ายชั่วให้แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงในลักษณะขั้วตรงข้ามขาวกับดำทั้งรูปลักษณ์ภายนอกและจิตใจภายใน และตอนจบของละครมักจะจบลงอย่างมีความสุข โดยตัวละครฝ่ายดีที่ฝ่าฟันอุปสรรคต่างๆ นานามาตลอดทั้งเรื่องจะได้รับความสุขสมหวังเป็นการตอบแทนในความดีที่สู้อุตส่าห์กระทำมา ในขณะที่ตัวละครฝ่ายร้ายก็จะได้รับการลงโทษที่สาสมแก่การกระทำของตน เป็นการย้ำเตือนความเชื่อเรื่องผลของการกระทำ เพื่อเป็นเครื่องเตือนใจให้คนทำความดี

แนวคิดดังกล่าวยังคงมีอิทธิพลอยู่ในปัจจุบัน ไม่เว้นแม้แต่ในละครแนวเรียลิสท์ซึ่งเน้นการสะท้อนภาพความเป็นจริง โดยเฉพาะในยุคเริ่มแรกของละครแนวเรียลิสท์ทางตะวันตกที่พูดถึงปัญหาทางชนชั้น แสดงให้เห็นความทุกข์ยากของชนชั้นล่างในขณะที่ชนชั้นสูงใช้ชีวิตอย่างสุขสบาย ทั้งนี้ โดยไม่สัมพันธ์กับความดีความชั่วของตัวละคร ดังนั้น จึงเป็นไปได้ว่าละครอาจสะท้อนภาพตามความเป็นจริงของชีวิตที่คนดีอาจต้องทนทุกข์ แม้จะพยายามต่อสู้กับปัญหาด้วยความมุ่งมั่น ขณะที่คนทำชั่วก็มีโอกาสประสบความสำเร็จและอยู่อย่างสุขสบาย

จากการศึกษาละครทั้ง 3 เรื่องในกลุ่มตัวอย่างพบว่า แนวคิดเรื่องบาปบุญคุณโทษยังเป็นแนวคิดสำคัญที่ปรากฏในเนื้อหาของละครแนวเรียลิสท์ของไทย โดยละครยังคงนำเสนอความสุขให้เป็นผลตอบแทนของการทำความดี และเสนอภาพบทลงโทษให้กับการกระทำชั่วของตัวละคร

ในเรื่องเก็บแผ่นดินกล่าวถึงตัวละครตัวหนึ่งคือ ยะโพ ซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยและร่วมต่อสู้เพื่อเรียกร้องอิสรภาพร่วมกับทหารชาวคาเซมาเป็นเวลานานและกลายเป็นหนึ่งในสามแกนนำของหมู่บ้าน แต่เมื่อมีการแต่งตั้งผู้นำคนใหม่ ตำแหน่งผู้นำกลับเป็นของนาคา ลูกชายของผู้นำคนก่อนซึ่งมีอายุเพียงสิบขวบ ทำให้ยะโพโกรธที่นาคาแย่งตำแหน่งผู้นำไป จึงคิดแปรพรรคไปเข้าร่วมกับฝ่ายรัฐบาลซาวินเพื่อกำจัดนาคาและตนจะได้เป็นผู้นำแทน

ยะโพคอยส่งข่าวนาคาให้พวกซาวินจนสามารถส่งคนมาจับนาคาไปได้ แกนนำคนอื่นๆ ของคาเซคือมินทะดาและสิพรายจึงสงสัยว่าต้องมีคนในเป็นไส้ศึก ยะโพพยายามแก้ตัวโดยแกล้งสงสัยสิพรายจนทำให้ทั้งคู่ทะเลาะกันบ่อยครั้ง มินทะดากลัวว่าความระแวงจะทำให้เสียงาน จึงเสนอให้ทำพิธีดื่มน้ำพิสูจน์ความสัตย์ โดยให้ทั้งสามคนดื่มน้ำสาบานว่าจะรับใช้ผู้นำตลอดไป หากใครผิดคำสาบานจะต้องตายด้วยมือคนรักและถูกไฟเผาอย่างทรมาน

ในตอนจบของเรื่อง ยะโพเข้าร่วมกับพวกซาวินอย่างเต็มตัวและนำทหารมาจับพวกมินทะดา ยะโพพลาดท่าถูกนาคาใช้มีดฟันและถูกมะนุซึ่งเขาแอบหลงรักมานานยิงจนล้มลง จากนั้น สิพรายจุดไฟเผายะโพให้ตายอย่างทรมานตามคำสาบานที่เคยให้ไว้ นอกจากนี้ ในขณะที่ยะโพดิ้นทุรนทุรายอย่างทรมานในกองไฟ ผู้กำกับได้เน้นย้ำถึงโทษของการทรยศหักหลังเพื่อนจนต้องตายตามคำสาบานด้วยการใช้เสียงของแม่เฒ่าผู้ประกอบพิธีดื่มน้ำพิสูจน์ความสัตย์ที่ได้กล่าวคำสาปแช่งไว้มาเป็น Voice over ประกอบภาพความตายของยะโพด้วย

ผู้อยู่เบื้องหลังการผลิตละครเรื่องเก็บแผ่นดินให้ความเห็นสอดคล้องกันว่าอิทธิพลความเชื่อทางศาสนาเกี่ยวกับแนวคิดเรื่องบาปบุญคุณโทษยังมีอิทธิพลต่อละครไทยอยู่มาก แม้ว่าโดยแนวคิดของผู้ผลิตเองมีความต้องการเสนอความแตกต่าง ซึ่งเป็นไปตามความเป็นจริงที่เกิดขึ้นได้ว่าคนทำชั่วในสังคมบางครั้งก็ไม่ได้รับการลงโทษในความผิดนั้น แต่การนำเสนอภาพที่ขัดกับความเชื่อของคนดูเช่นนี้ มักทำให้คนดูเกิดความรู้สึกขัดแย้งและไม่ยอมรับ โดยเฉพาะกับการให้ตัวละครเอกคือพระเอกหรือนางเอกซึ่งเป็นคนดีต้องพบจุดจบที่เลวร้าย

อย่างไรก็ตาม เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ (สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2548) ให้ความเห็นว่าโทรทัศน์เป็นสื่อมวลชนที่ผู้ชมมีความแตกต่างหลากหลายในด้านความคิด อีกทั้ง ละครโทรทัศน์เองก็เป็นสื่อได้ที่รับความนิยมอย่างสูง ประชาชนให้ความสนใจติดตามทั่วประเทศ การนำเสนอเนื้อหาในละครจึงต้องคำนึงถึงผลที่จะตามมาด้วย หากละครโทรทัศน์นำเสนอภาพของคนทำชั่วแล้วแต่กลับได้ดี อาจทำให้ผู้ชมบางส่วนรับรู้และตั้งคำถามโดยไม่รู้ตัวเกี่ยวกับผลของการกระทำ

ความดีและความชั่ว เช่น มองว่าตัวละครฝ่ายชั่วยังได้ดี แล้วจะทำความดีไปเพื่ออะไร ดังนี้เป็นต้น ละครโทรทัศน์จึงมีหน้าที่ในการตอกย้ำให้คนดูเชื่อในผลของการกระทำว่าทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว เพื่อเป็นตัวอย่างให้คนคิดทำความดีต่อไป

จากความคิดเห็นของทั้งผู้กำกับและผู้เขียนบทเรื่องเก็บแผ่นดิน จึงเป็นที่น่าสังเกตว่าแนวคิดเรื่องบาปบุญคุณโทษมีผลทั้งต่อผู้ชมและผู้ผลิตละคร กล่าวคือ ความเชื่อทางพุทธศาสนาที่อยู่คู่กับสังคมไทยมานาน ทำให้คนดูนิยมรับสารจากละครที่สอดคล้องกับความเชื่อดังกล่าว คือ ต้องการเห็นคนทำดีได้รับผลตอบแทนที่ดี และเห็นคนทำชั่วได้รับการลงโทษ เมื่อคนดูได้รับสารในทางตรงกันข้ามซึ่งขัดแย้งกับความเชื่อที่มีจึงทำให้เกิดการตั้งคำถามและคัดค้านสิ่งที่ละครนำเสนอ ขณะที่สำหรับผู้ผลิตละครแล้ว นอกจากจะต้องนำเสนอแนวคิดดังกล่าวเพื่อให้ตรงกับความเชื่อของคนดูแล้ว ผู้ผลิตยังต้องคำนึงถึงหน้าที่ของสื่อมวลชนที่ต้องช่วยกล่อมเกลาปลูกฝังแนวคิดเรื่องความดีงามให้กับคนดูอีกด้วย ปัจจัยทั้งสองประการ ทำให้แนวคิดเรื่องบาปบุญคุณโทษยังคงปรากฏอยู่ในละครโทรทัศน์ไทยตลอดมา รวมทั้งในละครแนวเรียลิสท์ปัจจุบัน

นอกจากการนำเสนอบทลงโทษสำหรับคนชั่วแล้ว ในทางตรงกันข้าม ละครก็ได้นำเสนอภาพของคนที่อดทนฝ่าฟันกับอุปสรรคจนได้รับผลตอบแทนที่ดีเช่นกัน ดังเช่นในเรื่องตมที่กล่าวถึงชีวิตของตัวละครเบิ้มที่เคยติดยาเสพติดและคอยสร้างปัญหาให้กับแม่คือคุณใหญ่อยู่เสมอ แม้เมื่อเบิ้มกลับตัวกลับใจเป็นคนดีแล้ว เบิ้มก็ยังได้พบกับอุปสรรคและปัญหาต่างๆ นานาที่ทำให้ท้อถอยกับการทำความดี แต่ในที่สุดความตั้งใจดีของเบิ้มก็ทำให้ชีวิตเริ่มได้พบกับความสุขอย่างที่ไม่เคยเป็นมา

ชีวิตของตัวละครเบิ้มเริ่มต้นด้วยความไม่ดี ได้แก่ การสร้างปัญหาให้แม่และติดยาเสพติด ในช่วงกลางเรื่องเมื่อเบิ้มคิดจะกลับตัวกลับใจ ตัวละครเบิ้มต้องพบเจอกับเหตุการณ์ต่างๆ มากมาย ที่เปรียบเสมือนเป็นการทดสอบความตั้งใจของเบิ้ม ดังเช่น ความตั้งใจอยากช่วยเหลือเพื่อนให้ไปรับการบำบัดอาการติดยาเสพติด แต่กลับต้องถูกตำรวจจับ, การไปทำงานวันแรกสายเพราะยอมให้ยายแก่ขึ้นรถเป็นคนสุดท้ายแทนที่เขา รวมทั้งการเป็นต้นเหตุให้คนรักของพี่ชายต้องประสบอุบัติเหตุทางรถยนต์จนเสียชีวิต เป็นต้น

การนำเสนอเรื่องราวอุปสรรคและปัญหาต่างๆ ของชีวิต และจบลงด้วยความสุขนั้น ตามทัศนะของ ภัทราวดี มีชูธน ผู้กำกับและผู้เขียนบทเรื่องนี้แล้ว ถือเป็นการให้กำลังใจกับคนดู โดยเรื่องของอุปสรรคนั้นถือเป็นเรื่องจริงที่เกิดขึ้นได้ในชีวิต ที่บางคนอาจมีช่วงเวลาที่ยากลำบาก

ต้องพบกับเหตุการณ์ร้ายๆ ติดต่อกัน การนำเสนอภาพปัญหาของชีวิตที่หนักหน่วง แต่ไม่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการในทางที่ดีในตอนท้าย เท่ากับไม่ให้กำลังใจคนดูและไม่เกิดประโยชน์ การให้เบิ้มได้พบกับชีวิตที่ดีขึ้นหลังฝ่าฟันอุปสรรคจึงเป็นการแสดงให้เห็นว่าชีวิตคนเราอาจพบกับเหตุการณ์เลวร้าย แต่ตัวเราเองสามารถเลือกได้ว่าจะใช้ชีวิตไปในทางใด หากเราใฝ่ดี ตั้งใจทำดี ในที่สุดจะได้รับผลตอบแทนที่ดีเช่นกัน

กล่าวโดยสรุปแล้ว แนวคิดเรื่องบาปบุญคุณโทษยังคงมีอิทธิพลกับการผูกเรื่องของละครแนวเรียลิสท์ของไทย ทั้งต่อผู้ชมและผู้ผลิต อย่างไรก็ตาม แนวคิดแบบเรียลิสท์ที่ให้ความสำคัญกับความสมจริงเหมือนชีวิตก็เริ่มมีอิทธิพลมากขึ้นเช่นกัน อิทธิพลดังกล่าวทำให้ผู้เขียนบทพยายามหาทางออกใหม่ๆ ให้กับตัวละครทั้งฝ่ายดีและฝ่ายชั่ว โดยให้มีความสมจริงมากขึ้น จุดจบของตัวละครจึงไม่จำเป็นต้องออกมาในลักษณะดีชั่วแตกต่างกันสิ้นเชิง บทลงโทษสำหรับตัวละครฝ่ายชั่วที่เคยรุนแรง ชัดเจนสมกับสิ่งที่กระทำลงไป เช่น ความตาย, การถูกคุมขังจองจำ มาเป็นการได้รับบทลงโทษทางสังคมซึ่งไม่ได้ปรากฏผลอย่างเด่นชัด เช่น สังคมประนามหรือไม่ยอมรับเพราะรู้ว่าเคยทำชั่วมาก่อน ดังนี้เป็นต้น

3. สิ่งศักดิ์สิทธิ์ คำทำนายและลางสังหรณ์ในละครเรียลิสท์

แนวคิดแบบเรียลิสท์มีพื้นฐานความคิดมาจากแนวคิดวิทยาศาสตร์ที่ให้ความสำคัญกับหลักของเหตุผลและความจริงที่สามารถพิสูจน์ได้ แต่สำหรับสังคมไทยแล้ว เรื่องราวความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ คำทำนายหรือลางสังหรณ์ต่างๆ เป็นสิ่งที่อยู่ในสังคมไทยมานาน ซึ่งแม้แต่ในหมู่คนรุ่นใหม่ของสังคมเอง ที่ได้รับอิทธิพลของแนวคิดวิทยาศาสตร์สมัยใหม่อย่างสูงก็ยังไม่อาจปฏิเสธความมีอยู่ของเรื่องที่อธิบายไม่ได้ดังกล่าวอย่างชัดเจน ทำให้มีคำพูดที่ว่า “ไม่เชื่อแต่อย่าลบหลู่” เป็นการแสดงถึงความก้ำกึ่งของความไม่ยอมรับ แต่รู้สึกยำเกรงในพลังที่มองไม่เห็นอยู่

จากการศึกษาพบว่าในละครแนวเรียลิสท์ของไทยยังมีการนำเสนอเรื่องราวความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ คำทำนายและลางสังหรณ์อยู่ และที่น่าสังเกตคือ ไม่ใช่เป็นเพียงการนำเสนอทำนอง “ไม่เชื่อแต่อย่าลบหลู่” เท่านั้น หากแต่เป็นการนำเสนอที่ค่อนข้างชัดเจนว่าเรื่องที่อธิบายไม่ได้เหล่านี้มีอยู่จริง

ในเรื่องน้ำพุนั้น มีการนำเสนอเรื่องคำทำนายและลางสังหรณ์อย่างชัดเจน กล่าวคือ ในช่วงกลางเรื่อง สุวรรณี สุคนธาถูกหมอดูทักเรื่องมีคนรักที่อยู่ห่างไกลซึ่งตรงกับการที่แพ็ทไปเรียนต่อที่อิตาลี ทำให้สุวรรณีสนใจและให้หมอดูช่วยทำนายให้ และเธอถูกหมอดูทายอย่างมั่นใจว่าเธอมีลูกเพียง 3 คน ทั้งที่ในความเป็นจริงเธอมีลูกทั้งหมด 4 คนด้วยกัน แต่หมอดูยังคงยืนยันในเรื่องดังกล่าวแม้เธอจะชี้ให้ดูว่าเธอมีลูกๆ มาด้วยกันถึง 4 คน และคำทำนายของหมอดูก็ติดอยู่ในใจเธอด้วยความกลัว จนในที่สุด เธอก็เหลือลูกเพียง 3 คนจริงๆ หลังจากที่น้ำพุเสียชีวิตเพราะยาเสพติด ดังปรากฏในฉากต่อไปนี้

- ขณะที่สุวรรณีพาลูกมาเดินตลาด มีหมอดูมาทักว่าจะดูดวงให้ เมื่อสุวรรณีทำท่าปฏิเสธ หมอดูจึงทักเรื่องคนรักที่อยู่ห่างไกลซึ่งตรงกับความเป็นจริงที่แพ็ทไปเรียนต่อที่อิตาลี สุวรรณีจึงรู้สึกสนใจ และยอมให้หมอดูทำนายให้ ในตอนท้ายของการทำนายหมอดูพูดถึงเรื่องลูก

สุวรรณี : ชั้นจะได้แต่งงานใหม่มั้ย
หมอดู : ลายมือไม่บอกเลยอ่ะ
สุวรรณี : ลูกล่ะ ชั้นจะมีลูกอีกมั้ย
หมอดู : คุณมีลูกแล้ว 3 คนหนิ
สุวรรณี : 4 คน
หมอดู : ไม่...(ส่ายหน้า) 3 คน
สุวรรณี : นับผิดรึเปล่า นับได้ยังไง 3 4 คนต่างหาก
หมอดู : (เสียงหนักแน่น) 3 คน แน่นอน
สุวรรณี : หมอ ดูไม่แม่นแล้วหละ นับได้ยังไงล่ะ 3 คน มันจะหายไปไหนคนนึงล่ะ (สุวรรณีลุกขึ้นเดินออกไปก่อนจะชะงักหันกลับมามองหมอดู)

นอกจากนี้ ละครยังนำเสนอคำพูดและการกระทำของน้ำพุที่เป็นลางก่อนตายมากมาย เช่น การขออนุญาตแม่ไปเยี่ยมญาติที่ต่างจังหวัดในช่วงปิดเทอม โดยให้เหตุผลว่าอาจจะไม่ได้ไปอีก, การโทรศัพท์ไปหาอ๊อดและขอให้มานอนค้างที่บ้านเป็นเพื่อนเพราะรู้สึกแปลกๆ ไม่อยากอยู่คนเดียว, การถามปอแก้วว่าถ้าพรุ่งนี้ไม่เจอกันจะทำอย่างไร และการเข้าไปหาพี่สาวและน้องสาวก่อนนอน และกลับออกมาด้วยคำพูดว่าจะไปก่อน ดังที่ปรากฏในฉากต่อไปนี้

- น้ำพุมาส่งปอแก้วที่ท่าน้ำ

ปอแก้ว : เราไปนะพุ พรุ่งนี้เจอกัน

- ปอแก้วขึ้นเรือ น้ำพุลุกขึ้นยืน ตะโกนตามหลัง

น้ำพุ : ถ้าเกิดพรุ่งนี้ไม่เจอกันจะทำยังไงอ่ะ

ปอแก้ว : ก็เสียดายน่ะสิ

- หลังจากส่งปอแก้วแล้ว น้ำพุแวะมาหาเบิ้มที่บ้าน เมื่อแม่เบิ้มเข้ามาเรียก น้ำพุจึงขอตัวกลับ

น้ำพุ : กูกลับก่อนละกันนะมึง

เบิ้ม : เฮ้ย...จะรีบไปไหนวะ

น้ำพุ : กูยังไม่รู้เลยว่ะ แต่กูอยากเจอใครก็ได้ที่ไม่ได้เจอกันมานานแล้วน่ะ

- น้ำพุแวะไปหาหน่อยที่คณะ หน่อยยุ่งกับการขายผ้าเช็ดหน้าจึงไม่ได้สนใจ น้ำพุแวะไปหาพ่อแต่ไม่เข้าไปหาสุดท้ายน้ำพุโทรหาอ๊อดเพื่อนเก่า

น้ำพุ : ฮัลโหล...เออ อ๊อดหรือเปล่าวะ...เออ...กูเองนะเว้ย...คืนนี้มึงมานอนค้างบ้านกูได้หรือเปล่าวะ...มาเหอะ อ๊อด คืนนี้กูเป็นอะไรไม่รู้ว่ะ กูไม่อยากอยู่บ้านคนเดียวเลย...(ท่าทางผิดหวัง) เออ...กูเข้าใจมึงเว้ย...โอเคนะ แล้วไว้ค่อยเจอกันใหม่แล้วกัน...ถ้ากูไม่ตายซะก่อนอ่ะนะ

อย่างไรก็ตาม แนวคิดในการนำเสนอเรื่องเหล่านี้ในเรื่องน้ำพุไม่สามารถอธิบายถึงเหตุผลได้ชัดเจนนักเพราะเป็นการนำเนื้อหาที่ปรากฏในนวนิยายและหนังสือ “เรื่องของน้ำพุ” มาดัดแปลงเป็นละครโทรทัศน์ ซึ่งรายละเอียดดังที่กล่าวมาก็เป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่ในหนังสือทั้งสิ้น โดยทางผู้กำกับและผู้เขียนบทเลือกมานำเสนอเท่านั้น

ตัวอย่างการนำเสนอเรื่องราวของสิ่งศักดิ์สิทธิโดยความตั้งใจของผู้ผลิตมีปรากฏอยู่ในเรื่องเก็บแผ่นดินค่อนข้างมาก กล่าวคือ มีหลายช่วงที่นำเสนอความเชื่อศักดิ์สิทธิ์ของชนกลุ่มน้อยเผ่าคาเซซึ่งเป็นตัวเอกของเรื่อง โดยรายละเอียดของความเชื่อต่างๆ มีพื้นฐานมาจากความเชื่อของชนกลุ่มน้อยที่มีอยู่จริง ซึ่งได้มาจากการค้นคว้าและนำมาเลือกใช้ ดัดแปลงหรือผสมผสานกันเพื่อให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ การใส่รายละเอียดเรื่องความเชื่อต่างๆ ลงไปในละครนี้ ผู้เขียนบทมองว่าเป็นการทำให้ตัวละครมีรายละเอียดและดูสมจริงมากยิ่งขึ้น เพราะไม่ว่าจะเป็นคนชาติใด ศาสนาใด เวลามีความทุกข์ก็ย่อมต้องการที่พึ่งทางใจด้วยกันทั้งนั้น ดังเช่นที่ชาวพุทธไปไหว้

พระหรือนั่งสมาธิ รวมทั้งมีความเชื่อทางศาสนาที่ช่วยอบรมขัดเกลาจิตใจให้คนในสังคม ขณะที่ชนกลุ่มน้อยก็จะมีความเชื่อเรื่องผีสางเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวเช่นกัน โดยความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิที่ปรากฏในเก็บแผ่นดินมีดังต่อไปนี้

1. หนุ่มสาวที่เป็นคู่รักกัน ห้ามมีความสัมพันธ์กันก่อนจะพากันแต่งงาน เพราะจะถือเป็นการผิดผี และจะเกิดเหตุร้ายทำให้ไม่ได้ครองคู่กัน

2. การใส่ชุดแต่งงานก่อนจะเข้าพิธีถือเป็นลางร้ายที่จะทำให้ไม่ได้แต่งงาน

3. หนุ่มสาวที่จะเข้าพิธีแต่งงานกัน ห้ามพบหน้าในคืนก่อนวันแต่งงาน

4. การจัดพิธีแต่งงานโดยถือฤกษ์ยามที่ดี มิฉะนั้น อาจเกิดเหตุร้ายที่ทำให้ไม่ได้ครองคู่กัน

5. พิธีดื่มน้ำพิสูจน์ความสัตย์ซึ่งผู้ผิดคำสาบานจะต้องพบจุดจบอย่างทุกข์ทรมาน

การนำเสนอความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการมีความสัมพันธ์กันก่อนแต่งงานนั้น มีการนำเสนอผลร้ายที่เกิดขึ้นตามมาหลังจากการทำผิดประเพณีอย่างชัดเจน คือ มินทะดามีความสัมพันธ์กับพันพัสสาในช่วงที่พาเธอหนีไปอยู่คาเซด้วยกัน แม้ว่าเขาจะรู้ประเพณีดีและได้บอกเล่าความเชื่อเรื่องดังกล่าวให้พันพัสสาฟังด้วยก็ตาม แต่สุดท้ายความที่อยู่ใกล้ชิดกันตามลำพังทำให้ทั้งคู่มีความสัมพันธ์ต่อกันในที่สุด ซึ่งหลังจากนั้น ขณะที่มินทะดากำลังพาพันพัสสาข้ามแม่น้ำชายแดน พ่อของพันพัสสาก็นำตำรวจมาล้อมจับ ชิงตัวพันพัสสากลับไป และมินทะดาถูกยิงได้รับบาดเจ็บ

การนำเสนอความเชื่อและการล่วงละเมิดประเพณีในเรื่องนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่ามีความสัมพันธ์กับปัญหาการมีเพศสัมพันธ์ก่อนแต่งงานของวัยรุ่นในปัจจุบัน การนำเสนอเช่นนี้จึงอาจมีแนวคิดที่ต้องการย้ำเตือนถึงความเชื่อและประเพณีของไทยที่ให้ความสำคัญกับการรักษาพรหมจรรย์ก่อนแต่งงานด้วยก็เป็นได้

เมื่อพิจารณาความเชื่อที่ถูกนำเสนอในเรื่องแล้ว พบว่าการนำเสนอความเชื่อบางอย่างยังมีหน้าที่ส่งผลต่อการดำเนินเรื่อง ทำให้เกิดเหตุการณ์ต่อๆ ไปอีกด้วย ดังเช่นความเชื่อที่ไม่ให้หนุ่มสาวที่จะเข้าพิธีแต่งงานพบหน้ากันก่อนวันแต่งงาน จึงทำให้มินทะดาต้องแยกไปอยู่

กระท่อมของตนเอง โดยทิ้งพันพัสสาให้อยู่ตามลำพังในกระท่อมอีกหลังหนึ่ง มีผลให้เมื่อชลชาติคู่หมั้นของพันพัสสาบุกเข้ามาในหมู่บ้านเพื่อช่วยนำพันพัสสากลับเมืองไทย ชลชาติจึงสามารถนำตัวพันพัสสากลับไปโดยง่าย กว่าที่มินทะดาจะรู้เรื่องก็สายเกินไปเสียแล้ว มินทะดาและพันพัสสาจึงต้องพรากจากกันอีกครั้ง

สำหรับความเชื่อเกี่ยวกับพิธีดื่มน้ำพิสูจน์ความสัตย์นั้น ถูกวางให้สัมพันธ์กับบทลงโทษที่ยะโพได้รับจากการทรยศหักหลังเพื่อนและคาเซ โดยยะโพยอมเข้าพิธีดื่มน้ำพิสูจน์ความสัตย์เพื่อให้มินทะดาและสิพรายเชื่อในความบริสุทธิ์ใจ อย่างไรก็ตาม เมื่อความจริงเปิดเผยว่ายะโพเป็นคนทรยศ หันไปรับใช้พวกซาวินและนำทหารมาฆ่านาคาและพวกมินทะดา ยะโพพลาดท่าและต้องตายอย่างทรมานตามคำสาบานที่เคยให้ไว้

การที่ละครนำเสนอภาพการตายของยะโพโดยเน้นย้ำให้ผู้ชมเห็นถึงความศักดิ์สิทธิ์ของคำสาบาน ทำให้ผู้ชมรับรู้ไปในทางที่ว่าคำสัตย์สาบานมีความศักดิ์สิทธิจริง ทั้งนี้ นพพล โกมารชุน ให้คำอธิบายถึงการนำเสนอเรื่องนี้ว่า เมื่อชนกลุ่มน้อยมีความเชื่อในเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิเช่นนี้จริง ละครซึ่งบอกเล่าเรื่องราวของชนกลุ่มน้อยโดยตรงก็ไม่จำเป็นต้องปฏิเสธความเชื่อดังกล่าว นอกจากนี้ การนำเสนอในลักษณะเช่นนี้ก็สามารถเกิดประโยชน์ได้เช่นกัน

“เราอยากจะคงความรู้สึกไว้ว่าในเมื่อเค้าเชื่อกันอย่างนี้...เชื่อต่อไปเถอะ คนมันจะได้ไม่ทำชั่ว...ชั่วแล้วคุณตายนะ เรากลับมีความรู้สึกว่า เฮ้ย ดีเหมือนกัน น่าจะใส่ไอ้อย่างนี้เข้าไป อย่างน้อย ให้มันกลัวอะไรซักอย่างนึงก็ยังดี ถึงไม่กลัวกฎหมาย...กลัวอะไรที่มองไม่เห็นกันดีกว่าไหม กลัวสิ่งลึกลับกันซักนิดเถอะ มันจะได้ไม่ทำชั่ว”

นพพล โกมารชุน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548)

อย่างไรก็ตาม การนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นลักษณะของสังคมไทยเช่นกัน การนำเสนอเนื้อหาประเภทนี้จึงไม่ขัดกับความรู้สึกของคนดูแต่อย่างใด

4. การเล่าเรื่องแบบข้ามเวลาของละครเรียลิสท์ไทย

การเล่าเรื่องของละครโทรทัศน์นั้นสามารถทำหลากหลายวิธี ทั้งการเล่าเรื่องไปตามลำดับเวลาที่เหตุการณ์เกิดขึ้น หรือจะเป็นการย้อนอดีตที่ผ่านมา เดินหน้าเล่าถึงเหตุการณ์ใน

อนาคตก่อนก็สามารถทำได้ ซึ่งเป็นเทคนิคที่ช่วยให้การเล่าเรื่องมีความน่าสนใจมากขึ้น อย่างไรก็ตาม การเล่าเรื่องในละครแนวเรียลิสท์จะเน้นการเล่าเรื่องไปตามลำดับของเวลา ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องที่สอดคล้องกับความเป็นจริงของชีวิตมนุษย์ที่ตกอยู่ภายใต้เงื่อนไขของเวลาที่เดินหน้าไปทางเดียว ไม่อาจเรียกย้อนหลับ หรือข้ามเวลาได้ตามใจ ดังนั้น การเล่าเรื่องในละครแนวเรียลิสท์จึงเน้นแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของแต่ละฉากในลักษณะเป็นเหตุเป็นผลต่อกัน กล่าวคือ ฉากที่เกิดขึ้นเป็นผลมาจากเหตุการณ์ในฉากก่อนหน้า และจะเป็นเหตุให้เกิดฉากต่อๆ ไปขึ้นเช่นกัน

แต่จากการศึกษาละครในกลุ่มตัวอย่างทั้งสามเรื่องพบว่าทั้งหมดไม่ยึดติดกับการเล่าเรื่องตามลำดับเวลา หากแต่มีการใช้เทคนิคการเล่าเรื่องแบบย้อนอดีตเข้ามาประกอบ นอกจากนี้ ในเรื่องน้ำพุยังใช้การเล่าเรื่องโดยเริ่มจากตอนจบของเรื่องก่อน ซึ่งเป็นการไม่ยึดติดกับการเล่าเรื่องแบบเน้นความสัมพันธ์ระหว่างแต่ละฉากอีกด้วย ซึ่งการเล่าเรื่องในลักษณะที่แตกต่างไปจากละครแนวเรียลิสท์ในละครไทยทั้งสามเรื่องมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

เรื่องน้ำพุเป็นละครที่ใช้เทคนิคการเล่าเรื่องที่แตกต่างไปจากละครแนวเรียลิสท์มากที่สุด กล่าวคือ เรื่องน้ำพุอาศัยเทคนิคเล่าย้อนอดีตเข้ามาช่วยในการเล่าเรื่องค่อนข้างมาก รวมทั้งนำเอาฉากสุดท้ายในชีวิตของน้ำพุซึ่งเป็นตอนจบของเรื่องมาเป็นฉากเปิดเรื่อง แล้วจึงเล่าย้อนไปในอดีตเกี่ยวกับชีวิตของน้ำพุในภายหลัง โดยผู้กำกับของเรื่องเล่าว่า การนำเอาฉากสุดท้ายมาไว้ตอนต้นเป็นความคิดที่เกิดขึ้นหลังจากดำเนินการถ่ายทำไปแล้วประมาณ 70 เปอร์เซ็นต์ ซึ่งผู้กำกับและทีมงานมองว่าการนำฉากสุดท้ายของชีวิตน้ำพุมาเปิดในตอนต้นทำให้ละครดูน่าสนใจกว่า (ศรัณยู วงศ์กระจ่าง.สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548) ซึ่งในกรณีของเรื่องน้ำพุนี้ การนำตอนจบของเรื่องขึ้นมาเล่าก่อนไม่ได้ส่งผลทางลบต่อความน่าสนใจของเรื่องแต่อย่างใด เพราะเรื่องของน้ำพุเป็นเรื่องที่ผู้คนรู้จักกันดีอยู่แล้ว โดยเฉพาะคนที่เกิดในยุคไล่เลี่ยกับน้ำพุหรือคนที่เคยได้ดูน้ำพุในฉบับภาพยนตร์ซึ่งจัดก็เป็นภาพยนตร์ที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงเรื่องหนึ่ง

ดังนั้น น้ำพุในฉบับละครจึงเริ่มด้วยการกล่าวถึงฉากสุดท้ายในชีวิตของน้ำพุ โดยได้อาศัยเทคนิคการตัดต่อเข้ามาตัดสลับเชื่อมระหว่าง 2 ฉากที่เกิดต่อเนื่องกันกลับไปกลับมาให้มารวมกันเป็นฉากเดียว ได้แก่ ฉากที่น้ำพุฉีดเฮโรอีนเข้าเส้นในตอนกลางคืน กับฉากที่ทุกคนในบ้านพยายามเข้าไปในห้องน้ำพุและเห็นน้ำพุนอนตาค้างอยู่จึงนำน้ำพุส่งโรงพยาบาล และจบลงด้วยคำพูดของหมอที่ว่าน้ำพุเสียชีวิตแล้ว ตามมาด้วยเสียงร้องไห้

หลังจากการเปิดเรื่องด้วยฉากสุดท้ายของชีวิตน้ำพุในปี พ.ศ.2517 แล้ว เรื่องก็ย้อนอดีตกลับมาตั้งต้นเล่าเรื่องชีวิตของน้ำพุในปี พ.ศ.2513 อันเป็นปีที่น้ำพุในวัยรุ่นเริ่มมีปัญหา โดยขณะนั้นน้ำพุกำลังอยู่ในชั้นมัธยม เริ่มโดดเรียน เริ่มแอบลองดื่มเหล้าและสูบบุหรี่

การเล่าเรื่องในช่วงต้นของน้ำพุใช้การย้อนอดีตเข้ามาสลับฉากบ่อยครั้ง กล่าวคือ เมื่อเล่าถึงชีวิตวัยรุ่นของน้ำพุแล้ว ก็จะมีการย้อนถึงเหตุการณ์ในอดีตที่ครอบครัวมีปัญหาเข้ามาสลับกับชีวิตช่วงวัยรุ่นอยู่เป็นระยะ โดยต้องการเล่าถึงปัญหาครอบครัวที่พ่อกับแม่ทะเลาะกันเพราะพ่อมีภรรยาใหม่ และส่งผลกระทบกับน้ำพุให้อยู่ในสภาพที่ขาดพ่อ จึงกลายเป็นผู้ชายเพียงคนเดียวในบ้านและถูกผลักให้อยู่นอกวงของแม่และพี่น้องซึ่งเป็นผู้หญิง น้ำพุจึงรู้สึกเหมือนอยู่ตัวคนเดียว ไม่มีคนสนใจ

การเล่าเรื่องไปตามลำดับเวลา โดยเริ่มต้นเล่าเหตุการณ์ในวัยเด็กของน้ำพุก่อนแล้วพัฒนาเข้าสู่วัยรุ่นให้เห็นผลกระทบของปัญหาที่เกิดขึ้นไปตามลำดับก็เป็นสิ่งที่สามารถทำได้ แต่เหตุที่น้ำพุในฉบับละครโทรทัศน์เลือกใช้การเล่าเรื่องวัยเด็กด้วยเทคนิคการย้อนอดีตเพราะละครโทรทัศน์มีปัจจัยเรื่องคนดูที่ต้องให้ความสำคัญด้วย โดย ดนยา ทรัพย์ยิ่ง ผู้เขียนบทเรื่องน้ำพุ (สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2548) อธิบายถึงการเลือกใช้เทคนิคย้อนอดีตไว้ว่าเป็นการเอาใจผู้ชมละครไทยที่ต้องการเห็นตัวละครเอกออกแสดงเร็วๆ

“เมื่อคนดูไม่เห็นน้ำพุ เขาก็จะเซ็งเลยนะ คือถ้าเปิดตั้งแต่น้ำพุเด็กๆ น้ำพุ 10 ขวบ ไม่เห็นเติ้ล ตะวันออกมา ก็จะรู้สึกว่า...เบื่อ ยังไม่ดูก็ได้ เดี๋ยวรอเติ้ลออกก่อน ต้องใช้อย่างนี้เข้ามาช่วยว่าต้องให้เติ้ลออกแล้ว แต่ว่าปมชีวิตเขามันมีความสำคัญก็ยังต้องตัดกลับไปตอนเด็ก”

ดนยา ทรัพย์ยิ่ง (สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2548)

ลักษณะการย้อนเวลาเพื่อเล่าถึงปัญหาที่เกิดขึ้นในอดีตนี้ เป็นสิ่งที่ปรากฏในละครเรื่องตมเช่นเดียวกัน โดยเรื่องจะเริ่มที่เวลาปัจจุบันซึ่งคุณใหญ่อยู่กับเบิ้มที่ราชบุรี ขณะที่ลูกชายคนโตและคนกลางคือพิจักษ์กับพิพัฒน์อยู่ที่กรุงเทพฯ โดยละครใช้การย้อนอดีตเข้ามาสลับฉากเพื่อบอกเล่าเรื่องราวในอดีตอันเป็นสาเหตุให้ครอบครัวต้องแยกจากและห่างเหินจากกัน เป็นการทำให้คนดูได้เห็นปัญหาของครอบครัวในปัจจุบันและค่อยๆ เข้าใจสาเหตุของปัญหาที่เกิดขึ้นทีละน้อยๆ จากฉากย้อนอดีต

ตัวอย่างดังกล่าวจัดเป็นการย้อนอดีตในระยะไกล เมื่อเทียบกับเทคนิคการย้อนอดีตทั้งหมดที่ปรากฏในละคร เพราะยังมีการเล่าย้อนอดีตในอีกประเภทหนึ่งซึ่งเป็นการเล่าย้อนถึงอดีตในระยะใกล้ ซึ่งจากการศึกษาพบว่าการย้อนอดีตในระยะใกล้นี้มีหน้าที่ 2 ประการ คือ ช่วยเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นในอดีตเช่นเดียวกับการย้อนเวลาในระยะไกล ดังเช่นตอนที่น้ำพุแอบเอารถแม่ออกมาขับตามแรงยุของเพื่อน แล้วมานั่งนึกถึงสิ่งทำลงไปในภายหลัง เป็นการทำให้คนดูรับรู้ความรู้สึกของน้ำพุและได้เห็นภาพเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ประการที่สองคือ เป็นความต้องการของผู้เขียนบทที่ต้องการให้คนดูสงสัยและติดตาม จึงใช้การนำเสนอเรื่องราวเพียงบางส่วน แล้วใช้การย้อนอดีตเข้ามาเปิดเผยภายหลัง เป็นลักษณะของการเก็บงำข้อมูลบางอย่างไว้เพื่อนำมาเปิดเผยที่ละนิด เป็นการกระตุ้นความสงสัยและทำให้คนดูติดตาม ดังเช่นเหตุการณ์ช่วงที่น้ำพุต้องพักการเรียนในโรงเรียนช่างศิลป์และออกมารักษาสุขภาพที่ทรุดโทรมลงเพราะยาเสพติด ละครเล่าถึงจุกตัวละครซึ่งเป็นเพื่อนของน้ำพุมาเยี่ยมที่โรงพยาบาลพร้อมกับบอกน้ำพุว่ามาเยี่ยมพร้อมกับข่าวดีและข่าวร้าย ซึ่งสุดท้ายในฉากนั้น จุกได้บอกน้ำพุเพียงข่าวร้ายเท่านั้น จากนั้นเวลาก็ผ่านไปสู่เวลากลางคืน ที่จุกกลับไปแล้ว น้ำพุจึงนั่งนึกถึงเหตุการณ์ตอนจุกมาเยี่ยมด้วยสีหน้ามีความสุข และเรื่องก็ได้เล่าถึงข่าวดีที่จุกเอามาบอกน้ำพุเมื่อตอนบ่าย โดยยื่นกระดาษแผ่นเล็กๆ ให้ บอกว่าปอแก้ว เพื่อนนักเรียนที่น้ำพุแอบชอบฝากเบอร์โทรศัพท์มาให้

อย่างไรก็ตาม แม้การใช้เทคนิคการเล่าเรื่องแบบย้อนอดีตจะทำให้การเล่าเรื่องมีความน่าสนใจและสามารถเดินเรื่องได้เร็ว ถูกใจผู้ชมมากขึ้นก็ตาม แต่ในทางกลับกัน การเล่าเรื่องแบบสลับฉากอดีตบ่อยครั้งก็มีข้อเสียเช่นกัน เพราะธรรมชาติของผู้ชมละครโทรทัศน์ไม่ได้อยู่นิ่งกับที่ แต่สามารถประกอบกิจกรรมในชีวิตประจำวันอื่นๆ ไปพร้อมๆ กัน ทำให้ไม่ค่อยมีสมาธิอยู่กับการติดตามละครโทรทัศน์มากนัก ดังนั้น การตัดเข้าฉากอดีตบ่อยครั้งจึงทำให้ผู้ชมเกิดความสับสนได้

“คนไทยจะติดไงว่าต้องแบบ...เร็ว คือให้คนดูรู้เรื่องเร็วๆ มันก็เลยจำเป็นต้องผ่านเวลาไป แล้วก็ใช้ Flashback ซึ่งจริงแล้วมันทำให้คนดู ดูไม่เข้าใจ พอทำมาแล้วเราถึงได้รู้ว่ามันไม่ Work กับละครไทย เพราะละครไทย บางทีคนไม่ได้นั่งดูตลอดเวลา”

ดนยา ทรัพย์ยิ่ง (สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2548)

นอกจากนี้ การย้อนอดีตบ่อยเกินไปก็อาจทำให้คนดูรู้สึกเบื่อได้เช่นกัน

"มันตัด เดี๋ยวมัน Flashback อีกแล้ว แล้วเขาจะเบื่อ รู้สึกว่าเรื่องไม่ไปไหน มีแต่ถอยหลัง"

ดนยา ทรัพย์ยิ่ง (สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2548)

5. ตอนจบของละครแนวเรียลิสท์ไทย

ตามที่ อวยพร พานิช (2543 อ้างถึงใน สินียา ไกรวิมล, 2545) ได้กล่าวถึงการปิดเรื่องหรือตอนจบ (Ending) ไว้ว่าสามารถจบได้ใน 4 รูปแบบคือ แบบหักมุม (Surprise Ending), แบบโศกนาฏกรรม (Tragic Ending), แบบสุขนาฏกรรม (Happy Ending) และ แบบเป็นจริงในชีวิต (Realistic Ending) นั้น จากการศึกษาละครโทรทัศน์ไทยที่เป็นกลุ่มตัวอย่างพบว่า ตอนจบของละครแนวเรียลิสท์ไทยมีความหลากหลายในตอนจบถึง 3 รูปแบบ คือ แบบสุขนาฏกรรม, แบบโศกนาฏกรรมและแบบเป็นจริงในชีวิต โดยไม่ปรากฏตอนจบแบบหักมุม โดยมีรายละเอียดดังนี้

5.1 ตอนจบแบบสุขนาฏกรรมในเรื่องตม

โครงเรื่องของตมประกอบด้วยเส้นเรื่องย่อยๆ หลายเส้น คือเรื่องของคุณใหญ่ซึ่งมีปัญหาเรื่องลูก, เบิ้มซึ่งมีปัญหากับชีวิตวัยรุ่น, พิพัฒน์มีปัญหากับธุรกิจและส่งผลถึงครอบครัว และพิจักษ์ซึ่งแม้จะดูมีชีวิตที่สมบูรณ์แบบที่สุด แต่ก็มีปัญหาเรื่องสุขภาพจากการไม่รู้จักดูแลตัวเอง

ความที่มีเส้นเรื่องหลายเส้น ทำให้มีตัวละครหลักหลายตัว อย่างไรก็ตาม ตัวละครที่ดูจะมีบทบาทมากที่สุด ได้แก่ ตัวละครเบิ้ม

ชีวิตของเบิ้มเริ่มต้นด้วยปัญหา เมื่อคุณใหญ่ทำงานอย่างหนักจนไม่มีเวลาเอาใจใส่ดูแล จึงฝากเบิ้มให้ม้อยซึ่งเป็นคนรับใช้เป็นคนเลี้ยงดู ซึ่งม้อยก็ตามใจเบิ้มไม่เคยขัดจนเบิ้มเติบโตขึ้นมาเป็นคนเอาแต่ใจ ไม่รู้จักความอดทนและไม่เคยรู้จักความผิดหวัง เบิ้มจึงรับไม่ได้เพื่อถูกแอนซึ่งคบหากันเป็นแฟนบอกตัดความสัมพันธ์ เบิ้มจึงตามตื๊อแอนไม่หยุดและสร้างปัญหาให้คุณใหญ่เสมอ รวมทั้งการติดยาเสพติด ต่อเมื่อเบิ้มประสบอุบัติเหตุจนต้องนอนรักษาตัวที่โรงพยาบาล คุณใหญ่จึงตามมาดูแล ซึ่งความเอาใจใส่ของคุณใหญ่ ทำให้เบิ้มคิดกลับตัวเพื่อแม่จึงเข้าบำบัดอาการติดยาเสพติด เมื่อออกมาก็พยายามกลับตัวและทำความดี แต่ความพยายามของเบิ้มกลับต้องพบกับอุปสรรคที่ทำให้ความตั้งใจดีกลับให้ผลในทางตรงกันข้ามเสมอ ทำให้เบิ้มรู้สึกท้อถอย และเมื่อถึงขีดสุดที่จะทนรับกับปัญหา เบิ้มก็หันกลับไปพึ่งยาเสพติดอีกครั้ง จนคุณใหญ่ทั้ง

โกรธ ทั้งเสียใจและรู้สึกเหนื่อยหน่ายกับความพยายามดูแลให้เบิ้มเป็นคนดี ถึงกลับปล่อยวางและเลิกสนใจเบิ้ม ทำให้เบิ้มเสียใจมาก แต่เพราะความรักและความตั้งใจจริงจะเป็นคนดี ทำให้ในที่สุดชีวิตของเบิ้มก็เริ่มประสบความสำเร็จทั้งในเรื่องงานและสามารถปรับความเข้าใจกับครอบครัวและเริ่มต้นชีวิตใหม่ที่มีความสุข

นอกจากตัวละครเบิ้มแล้ว ตัวละครหลักอื่นๆ ของเรื่องก็พบกับปัญหาของตนและมีการพัฒนาไปพร้อมๆ กันจนสามารถคลี่คลายปัญหาและพบกับความสุขในตอนจบของเรื่องเช่นกัน เพราะฉะนั้น ตอนจบของเรื่องตมจึงจัดเป็นตอนจบแบบสุขนาฏกรรม (Happy Ending)

ตามแนวคิดของละครเรียลิสท์แล้ว ความตั้งใจที่ดีหรือการทำความดีไม่จำเป็นต้องได้รับผลตอบแทนที่ดีในตอนจบเสมอไป ซึ่งถือเป็นการนำเสนอตามความเป็นจริงของชีวิต ดังนั้น หากนำเสนอเรื่องตมตามแนวคิดแบบเรียลิสท์แล้ว ตัวละครเบิ้มอาจล้มเหลวกับชีวิตไม่สามารถฝ่าฟันอุปสรรคที่ผ่านเข้ามาในชีวิตก็เป็นได้ ซึ่งเมื่อสอบถามผู้เขียนบทในประเด็นนี้ ก็ได้รับคำตอบว่า การนำเสนอเรื่องชีวิตที่ฝ่าฟันอุปสรรค แต่สุดท้ายก็พ่ายแพ้นั้น สามารถทำได้จริงแต่ไม่มีประโยชน์ เพราะเป็นการไม่ให้กำลังใจกับคนดู ซึ่งอาจมีประสบการณ์คล้ายกับตัวละครหรือกำลังประสบปัญหาในขณะนั้น การนำเสนอตอนจบของเบิ้มให้แบบสุขนาฏกรรมจึงเป็นตัวอย่างที่อาจเป็นกำลังใจหรือเป็นแรงบันดาลใจให้กับคนดู

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าแม้ตอนจบของตมจะเป็นอารมณ์แบบสุขนาฏกรรม แต่สุขนาฏกรรมในละครแนวเรียลิสท์ก็มีลักษณะที่ไม่ได้นำเสนอเป็นบทสรุปที่ชัดเจนแน่นอนเกี่ยวกับชีวิตของตัวละครเหมือนเทพนิยายที่เจ้าหญิงเจ้าชายแต่งงานและอยู่กันอย่างมีความสุขตลอดไป แต่สุขนาฏกรรมแนวเรียลิสท์เป็นเพียงการนำเสนอให้เห็นว่าตัวละครสามารถอดทนฝ่าฟันอุปสรรคจนชีวิตที่เคยตกต่ำเริ่มได้พบกับความสุขเท่านั้น

“เราไม่ได้จบท้ายว่าแก้ได้หรือไม่ได้นะ อาจจะกลับไปติดยาอีกก็ได้ แต่เราให้เห็นว่าคนมันมี moment ที่ดี มันอยากดี ทุกคนแหละมันใฝ่ดี แต่บางทีมันทำไม่เป็น ไม่มีกำลังใจหรือไม่มีผู้แนะนำ หรือไปเจอเพื่อนที่เลว มันก็ลากกันลงนรกไปอีก เพราะฉะนั้น ให้เขาเห็นว่าตัวเขาเองนะเป็นผู้เลือกว่าจะลงนรก หรือจะขึ้นสวรรค์”

ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548)

5.2 ตอนจบแบบโศกนาฏกรรมในเรื่องน้ำพุ

ตอนจบของเรื่องน้ำพุเป็นตอนจบแบบโศกนาฏกรรม (Tragic Ending) เพราะจบลงด้วยความสูญเสีย คือ น้ำพุซึ่งเป็นตัวละครเอกเสียชีวิตจากยาเสพติด ซึ่งเป็นการนำเสนอตามเรื่องที่เกิดขึ้นจริงของชีวิตน้ำพุจึงมีความเป็นเรียลิสท์อยู่ในตัวตั้งแต่บทประพันธ์แล้ว

สำหรับการนำเสนอผ่านละครโทรทัศน์นั้น ผู้กำกับได้นำเสนอตอนจบซึ่งเป็นโศกนาฏกรรมนี้โดยการตีความ 2 ด้าน คือ ทางวิทยาศาสตร์กับทางด้านจิตใจ โดยทางวิทยาศาสตร์นั้น น้ำพุเสียชีวิตเพราะการใช้ยาเสพติดเกินขนาด ส่วนทางด้านจิตใจนั้น น้ำพุเสียชีวิตเพราะความอยากลองซึ่งเป็นนิสัยของวัยรุ่น

โดย ศรัณยู วงศ์กระจ่าง ผู้กำกับเรื่องน้ำพุ (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548) กล่าวถึงการนำเสนอความตายของน้ำพุเพื่อเป็นข้อคิดไปถึงผู้ชมที่อยู่ในวัยรุ่นเช่นเดียวกับน้ำพุว่า

“มันคือความพลาด...วันนั้นถ้าคุณวงศ์เมือง หรือน้ำพุรู้ว่าไอ้เข็มสุดท้ายที่เขาใช้มันถึงตาย เขาไม่ทำหรอก เขาไม่ได้คิดจะฆ่าตัวตาย เพียงแต่ว่าเขาไม่รู้เท่านั้นเอง ความไม่รู้หรือรู้เท่าไม่ถึงการณ์ มันมีความอยากอยู่...เพราะฉะนั้น สิ่งที่เรื่องนี้พยายามบอก...โดยเฉพาะวัยรุ่นคืออะไรที่คุณไม่รู้ มันไม่ใช่เรื่องดีเสมอไป มันไม่ใช่ว่าวัยรุ่นจะต้องลองทุกอย่างนะ โอกาสสูญเสียมันเกิดขึ้นได้ เมื่อมันเกิดขึ้นแล้ว ไม่มีใครเรียกร้องกลับมาได้”

5.3 ตอนจบแบบเป็นจริงในชีวิตในเรื่องเก็บแผ่นดิน

เก็บแผ่นดินบอกเล่าเรื่องราวการต่อสู้ของชนกลุ่มน้อยไปพร้อมกับเรื่องราวความรักระหว่างพระเอกซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยกับนางเอกซึ่งเป็นลูกสาวคนเดียวของนักธุรกิจใหญ่ในประเทศไทย ตัวพระเอกคือมินทะดามีหน้าที่ต้องต่อสู้เพื่ออิสรภาพของแผ่นดินเกิด และหน้าที่ที่เขาไม่มีวันละทิ้งได้นี้ก็ได้กลายเป็นอุปสรรคสำคัญที่ทำให้ความรักของเขากับพันพัสสาดูจะเป็นเรื่องที่เป็นไปไม่ได้

มินทะดาผ่านทั้งช่วงความสุขแห่งความรักและความทุกข์จากการพลัดพราก ผ่านทั้งความคิดจะตัดใจจากความรักเพื่อหน้าที่และผ่านความคิดที่ยอมทำทุกอย่างเพื่อความรัก แต่สุดท้าย เมื่อหมู่บ้านนาคาที่เขาอาศัยซึ่งเป็นหมู่บ้านสุดท้ายที่เหลืออยู่ของชาวคาเซถูกกองทัพของ

ซาวินเผาทำลาย ครอบครัว พี่น้อง เพื่อนฝูง แม้แต่ผู้นำซึ่งเป็นเพียงเด็กชายอายุสิบขวบที่เขาทั้งรักและเทิดทูนศรัทธาถูกทหารซาวินยิงตายในอ้อมกอดของเขา ระหว่างที่เขาอุ้มข้ามแม่น้ำชายแดนเพื่อขอลี้ภัยในฝั่งไทย มินทะดาเหลือเพียงพันพัสสาซึ่งเป็นผู้หญิงที่เขารักที่สุดยืนอยู่กลางแม่น้ำในเขตแดนของฝั่งไทยและยื่นมือมาเพื่อให้เขาข้ามแม่น้ำเข้าฝั่งไทยเพื่ออยู่ด้วยกัน แต่มินทะดากลับเลือกที่จะหันหลังเดินกลับไปยังฝั่งแผ่นดินเกิดทั้งที่เหลือตัวคนเดียว ด้วยคำพูดที่บอกว่าเขามีหน้าที่ “ต้องกลับไปเก็บแผ่นดิน”

ตอนจบของเรื่องเก็บแผ่นดินจัดได้ว่าเป็นการจบเรื่องแบบเป็นจริงในชีวิต (Realistic Ending) เพราะเป็นจุดจบที่มาจากการตัดสินใจกระทำของตัวละครด้วยความคิดและความรู้สึกของตัวเขาเอง จะเห็นได้ว่ามินทะดามีอิสระในการตัดสินใจ มีสิทธิเลือกที่จะลี้ภัยเข้ามาในฝั่งไทยเพื่อมีชีวิตอยู่กับพันพัสสา แต่คนอย่างมินทะดาที่รักแผ่นดินยิ่งชีวิตไม่สามารถอยู่อย่างมีความสุขขณะที่แผ่นดินเกิดต้องเป็นของคนอื่นได้ โดยเฉพาะการที่ผู้นำที่เขารักต้องตายในอ้อมกอดของเขา เขาจึงเลือกสละความรักและกลับไปต่อสู้เพื่อกอบกู้แผ่นดินเกิด

การเลือกใช้ตอนจบเรื่องแบบเป็นจริงในชีวิตเช่นนี้ เป็นสิ่งที่ทางผู้กำกับวางแผนไว้ตั้งแต่ต้น เพราะการจบในลักษณะนี้จะส่งผลต่อความคิดและความรู้สึกของคนดูมากกว่าการให้จบลงแบบสุขนาฏกรรม ซึ่งคนดูจะรู้สึกสมหวังตามความคาดหมาย แต่ไม่จดจำหรือนำไปคิดมากนัก ทั้งนี้ นพพล โกมารชุน ผู้กำกับของเรื่อง (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548) กล่าวถึงการนำเสนอฉากจบของเรื่องโดยให้ตัวละครซึ่งเป็นผู้นำของชนกลุ่มน้อยถูกฆ่าตายกลางแม่น้ำชายแดนว่า

“ความตายนี้ มันจะได้เปรียบอยู่อย่างนึงคือ ถ้าเล่นกับความตาย มันจะอยู่ในความทรงจำของคนดูมากกว่าความรัก ความสมหวัง ความหวานชื่น ซึ่งพอมันผ่านไปแล้ว มันผ่านไปเลย มันไม่ได้ติดอยู่ในใจของคนดู แต่ถ้ามันลาจากกันด้วยความตาย มันน่าจะเป็นภาพที่สะเทือนอารมณ์มากกว่า”

เมื่อพิจารณาด้วยแนวคิดแบบเรียลิสท์ที่ยึดหลักของเหตุและผล และเปิดโอกาสให้ตัวละครเป็นผู้กำหนดการกระทำของตัวเองแล้ว การจบลงด้วยการลาจากก็ยังคงเป็นสิ่งที่เป็นไปได้มากที่สุดตามความเห็นของผู้เขียนบท โดยฝ่ายผู้เขียนบทซึ่งได้โจทย์เป็นการกำหนดตอนจบไว้ในลักษณะนี้ก็มีความคิดเห็นสอดคล้องกับผู้กำกับเช่นกันเมื่อพยายามมองหาตอนจบจากลักษณะนิสัยและพัฒนาการของตัวละครที่มีมาตลอดทั้งเรื่อง โดย เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ (สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2548) กล่าวว่า เมื่อพิจารณาจากลักษณะนิสัยของตัวละครมินทะดาแล้ว มินทะดาไม่

สามารถเลือกลี้ภัยเข้ามาในไทยและมาอยู่กรุงเทพฯกับพันพัสสาได้ เพราะไม่ว่าอย่างไร ทุกคนย่อมต้องอยากกลับบ้าน ยิ่งเมื่อเกิดเรื่องเช่นนี้ขึ้น ตัวละครอย่างมินทะดายิ่งต้องรู้สึกว่าเขาจะต้องกลับไปกอบกู้ชาติแม้ว่าจะเหลือตัวคนเดียว โดยผู้เขียนบทได้อธิบายเพิ่มเติมถึงเหตุที่ต้องการให้ตัวละครมินทะดายังมีชีวิตอยู่แม้จะเป็นคนสุดท้ายก็ตามว่าเป็นเพราะทางผู้กำกับต้องการให้เปรียบเสมือนความหวังของชนกลุ่มน้อยที่ต่อสู้เพื่อแผ่นดินของตน

โดยสรุปแล้ว ละครแนวเรียลิสท์ของไทยมีตอนจบของเรื่องหลากหลายรูปแบบ ทั้งแบบสุขนาฏกรรม, แบบโศกนาฏกรรมและแบบเป็นจริงในชีวิต อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าในเรื่องตมซึ่งมีตอนจบแบบสุขนาฏกรรมซึ่งไม่ตรงกับแนวคิดของละครเรียลิสท์นัก แต่ยังคงมีลักษณะของเรียลิสท์ผสมอยู่เพราะไม่ได้เสนอจุดจบของตัวละครที่ชัดเจนหรือเป็นบทสรุปของชีวิต หากแต่นำเสนอภาพของตัวละครที่ฝ่าฟันปัญหาและอุปสรรคต่างๆ จนชีวิตที่เคยตกต่ำเริ่มได้พบกับความสุขเท่านั้น

ลักษณะตัวละครในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์

จากการศึกษาละครโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่องพบว่าตัวละครที่ปรากฏในละครแนวเรียลิสท์ของไทยส่วนใหญ่จะเป็นตัวละครแบบกลมตามแนวคิดแบบเรียลิสท์ที่ต้องการให้ตัวละครมีบุคลิกลักษณะนิสัยซับซ้อน มีมิติทางอารมณ์ที่หลากหลายและแปรเปลี่ยนได้เหมือนกับคนจริง โดยเฉพาะตัวละครที่มีบทบาทกับเรื่องสูง อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าสังเกตว่า นอกจากตัวละครแบบกลมแล้ว ละครแนวเรียลิสท์ของไทยยังปรากฏลักษณะตัวละครแบบแบนซึ่งเป็นตัวละครแบบเรียบง่าย มีลักษณะนิสัยที่ชัดเจนเพียงด้านเดียว สามารถคาดเดาได้ง่ายผสมอยู่ด้วย โดยผลการศึกษาพบว่าตัวละครแบบแบนที่ปรากฏในละครเรียลิสท์เป็นตัวละครรองที่มีบทบาทกับการดำเนินเรื่องไม่มากนัก แต่มีหน้าที่สำคัญในการสร้างสีสันเพื่อผ่อนคลายอารมณ์ให้กับคนดู โดยรายละเอียดของตัวละครที่ปรากฏในแต่ละเรื่องมีดังต่อไปนี้

1. ลักษณะตัวละครในเรื่องเก็บแผ่นดิน

เก็บแผ่นดินเป็นละครที่มีแนวคิดแบบเรียลิสท์ในการผูกเรื่องและการวางลักษณะนิสัยของตัวละครอย่างเห็นได้ชัด เพราะให้ความสำคัญกับเหตุผลหรือแรงจูงใจของตัวละครอย่างสูง การตัดสินใจหรือการกระทำของตัวละครมีที่มาที่ไป สามารถอธิบายถึงความคิดที่เกิดขึ้นเบื้องหลังการกระทำของตัวละครได้อย่างชัดเจน ทำให้เรื่องราวและตัวละครมีความสมจริง การให้

เหตุและผลในการกระทำนี้ ทำให้ไม่มีตัวละครใดในเรื่องถูกนำเสนอว่าเป็นฝ่ายผิด เพราะแต่ละคนต่างก็มีเหตุผลของตนที่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้

ยกตัวอย่างเช่นเรื่องการก่อสงครามแย่งชิงดินแดน ซึ่งเป็นความขัดแย้งแรกที่นำไปสู่เรื่องราวต่างๆ ฝ่ายที่เกี่ยวข้องในการก่อสงครามมีด้วยกัน 3 ฝ่าย ประกอบด้วย ฝ่ายรัฐบาลซาวิน, คาเซและโมทูลา ซึ่งต่างฝ่ายก็มีเหตุผลของตนในการต่อสู้ทำสงครามกับฝ่ายอื่นๆ กล่าวคือ รัฐบาลซาวินถือว่าตนเป็นผู้ปกครองประเทศจึงมีหน้าที่สร้างความเป็นปึกแผ่นให้แก่ชาติ ปราบปรามพวกชนกลุ่มน้อยที่ก่อการกบฏสร้างความวุ่นวายในแผ่นดิน และจำต้องใช้กำลังปราบปรามคาเซซึ่งต่อต้านรัฐบาลเพื่อไม่ให้เป็นตัวอย่างให้ชนกลุ่มน้อยอื่นลุกขึ้นต่อต้านรัฐบาลอีก ขณะที่ฝ่ายคาเซเองก็ถือว่าตนเป็นเจ้าของพื้นที่มาแต่เดิม เป็นชนชาติที่อาศัยอยู่ในแผ่นดินนี้มาก่อนพวกซาวิน เมื่อถูกพวกซาวินซึ่งเป็นชนชาติที่มาทีหลังเข้ารุกรานพื้นที่จึงจำเป็นต้องต่อสู้เพื่ออิสรภาพของตน เช่นเดียวกับพวกโมทูลาที่ต้องการมีประเทศของตนเองโดยไม่ขึ้นกับชนชาติอื่นอย่างซาวินเช่นกัน

นอกจากการนำเสนอความคิดความรู้สึกของชนกลุ่มน้อยที่จำเป็นต้องก่อสงครามแล้ว ละครยังไม่นำเสนอมุมมองของประเทศเป็นกลางอย่างประเทศที่ได้รับผลกระทบจากสงครามชายแดนอีกด้วย โดยให้ตัวละครอองดี ซึ่งเป็นชาวซาวินที่ไม่เห็นด้วยกับการกระทำของรัฐบาลและพยายามเรียกร้องมนุษยธรรมจนถูกตั้งข้อหากบฏและต้องลี้ภัยมาอาศัยอยู่ในประเทศไทย ทำให้อองดีสำนึกถึงบุญคุณของแผ่นดินไทยเสมอมา เมื่อตัวละครมินทะดากับสิพรายได้ทุนมาเรียนในเมืองไทย และถูกนักเรียนพูดจาทำนองต่อว่าชนกลุ่มน้อยที่คิดแต่ทำสงครามจนคนไทยเดือดร้อนไปด้วย ทำให้สิพรายโมโหมาก ว่าคนไทยไม่เคยถูกกดขี่จึงไม่เข้าใจชนกลุ่มน้อยที่จำเป็นต้องสู้ อองดีจึงตอบกลับสิพรายโดยให้มองในมุมของคนไทยบ้าง ดังฉากต่อไปนี้

- สิพรายโกรธที่ถูกนักเรียนไทยต่อว่าจึงระบายอารมณ์เตะต่อยกระสอบทรายในโรงยิมแล้วล้มตัวลงนอนบนพื้น

สิพราย : (ตะโกน) ไม่มีใครเข้าใจข้าเลย

มินทะดา : พวกเขาไม่ใช่คนคาเซ เจ้าจะหวังอะไร

สิพราย : มนุษยธรรมไงเพื่อน (ตะโกน) พวกมึงมีกันบ้างไหม

อองดี : (off scene) มี!!! (อองดีเดินเข้ามาในโรงยิม สายตาแข็งกร้าว) ถึงจะไม่ทุกคนนะ แต่ผมก็ยืนยันว่าคนไทยมีมนุษธรรมแน่นอน คุณลองคิดดูนะ เรามีพรมแดนเชื่อมต่อกันกี่ประเทศ แล้วมันมี

ประเทศไหนบ้างไหมที่มันกล้ายื่นมือเข้ามาช่วยเหลือนอกจากประเทศไทย...คุณเคยเห็นประเทศใดในโลกไหมที่โอบอุ้มคนต่างชาติ ต่างเผ่าพันธุ์ ต่างศาสนา ให้อยู่ร่วมกันได้อย่างสงบสุขได้มากเท่าประเทศไทย แล้วเพราะอะไรรู้ไหมที่ทำให้ประเทศไทยต้องเป็นแบบนี้ คุณจำใส่สมองของคุณไว้เลยนะว่า เพราะประเทศไทยมีพระมหากษัตริย์ที่เปี่ยมไปด้วยพระกรุณาและเมตตาธรรมสูงสุด ซึ่งทั้งซาวินและคาเซไม่เคยมี

- สิพรายและมินทะดานิ่งอึ้ง

สิพราย : คือ...

อองดี : สิพราย คุณลองทบทวนดูนะ ว่าทำไมผู้พันละยีถึงส่งคุณมาที่นี่

สิพราย : ส่งมา...

อองดี : มาเรียน มาหาความรู้กลับไปพัฒนา...กลับไปปกครองคนของคุณใช่ไหม

สิพราย : ก็ใช่อ่ะ...แต่...

อองดี : ประเทศเนี่ยนะ ให้สิ่งที่ดีกับพวกคุณหลายอย่าง แต่ผมขอถามหน่อยว่าทั้งซาวินและคาเซเนี่ย เคยทำอะไรดีๆ เป็นการตอบแทนประเทศไทยบ้างไหม นอกจะจากคอยสร้างปัญหาเนี่ย... แล้วอย่างนี้เนี่ยนะ คุณจะไม่ให้คนไทยรู้สึกได้ยังไง คนเค้าก็มีสิทธิที่จะเดือดร้อน ถ้าหากพรมแดนของเค้าถูกรบกวน ผมเองเป็นคนซาวิน ผมก็ยังรู้สึกผิดทุกครั้งที่เกิดเรื่อง แล้วคุณ...ในฐานะที่เป็นผู้อาศัยมาขอแผ่นดินนี้อยู่เนี่ย คุณจะไม่รู้สึกเกรงใจเจ้าของบ้านเค้าบ้างเลยหรือไง

จุดที่น่าสนใจอีกจุดหนึ่งคือนำเหตุการณ์กรณีกลุ่มกะเหรี่ยงก็อดอาร์มี่บุกยึดโรงพยาบาลที่จังหวัดราชบุรีมาเป็นฉากสำคัญในเรื่องด้วย ซึ่งนอกจากจะเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงแล้ว ละครได้นำเสนอความคิดเบื้องหลังการกระทำของฝ่ายต่างๆ ที่เกี่ยวข้องในเหตุการณ์ ทั้งฝ่ายชนกลุ่มน้อยและทหารไทยซึ่งทั้งสองฝ่ายต่างถูกสังคมตั้งคำถามเรื่องมนุษย์ธรรม กล่าวคือ ฝ่ายชนกลุ่มน้อยซึ่งเลือกบุกยึดโรงพยาบาลถูกมองว่าเป็นการกระทำที่ไม่สมควรอย่างยิ่ง ในขณะที่ฝ่ายทหารไทยที่วิสามัญฆาตกรรมทหารกะเหรี่ยงก็ถูกมองว่ากระทำรุนแรงและโหดเหี้ยมเกินความจำเป็น

ละครได้นำเสนอเรื่องราวของชนกลุ่มน้อย ทำให้ผู้ชมเห็นความจำเป็นของการบุกโรงพยาบาลเพื่อปล้นยาและเห็นถึงมนุษยธรรมของทหารกะเหรี่ยงที่ไม่ทำร้ายคนไทย ซึ่งเป็นข้อมูลที่ผู้เขียนบทได้มาจากการค้นคว้าเรื่องราวของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น ขณะเดียวกัน ผู้เขียนบทก็ได้ให้โอกาสฝ่ายทหารไทยพูดผ่านตัวละครชลชาติซึ่งเป็นทหารและเผอิญได้อยู่ในเหตุการณ์นั้นด้วย ดังปรากฏในฉากต่อไปนี้

- ผู้การไพรินทร์แถลงข่าวหลังทหารไทยเข้าโจมตีและปราบผู้ก่อการร้ายลงได้ โดยมีชลชาติซึ่งอยู่ในเหตุการณ์และเป็นผู้ส่งข่าวให้ทหารไทยรู้ความเคลื่อนไหวภายใน ยืนอยู่ด้านข้าง

ผู้สื่อข่าว 1 : ท่านครับ ท่านคิดว่าเจ้าหน้าที่ทำรุนแรงเกินกว่าเหตุไหมครับ ที่ฆ่าผู้ก่อการร้ายทั้งหมด

- ผู้การไพรินทร์เงียบไป ชลชาติจึงตอบขึ้นแทน

ชลชาติ : คนพวกนั้นน่ะ ถืออาวุธเข้ามาปล้นโรงพยาบาลในแผ่นดินไทย ตอนแรกพวกคุณก็ว่าพวกทหารกับตำรวจไม่มีน้ำยาที่ปล่อยให้คนพวกนี้บุกรุกเข้ามาได้ ถ้าต้องปล่อยตัวคนร้ายไป ประเทศชาติจะเหลือศักดิ์ศรีอะไรอีกครับ แต่พวกเราลงมือ พวกคุณก็หาว่าเราทำรุนแรงเกินกว่าเหตุ สื่อมวลชนต้องการให้พวกเราทำยังไงกันแน่ครับ...ปล่อยไปก็บอกว่าอ่อนแอ ฆ่าทั้งหมดก็บอกว่าเหี้ยมโหด

ไพรินทร์ : เอ่อ...คือ หน่วยรบพิเศษของเราเนี่ยครับ ได้รับการฝึกฝนให้ปฏิบัติการเช่นนั้น ทั้งนี้ก็เพื่อความปลอดภัยของตัวเจ้าหน้าที่เอง การยิงที่ศีรษะนั้นจะทำให้คนร้ายไม่สามารถยิงโต้ตอบกลับมาได้ครับ

ผู้สื่อข่าว 2 : แต่มันดูเหี้ยมโหดนะคะท่าน อาจจะทำให้เสียภาพพจน์ของประเทศได้

ชลชาติ : ไม่เสียหรอกครับ ทุกชาติก็ต้องทำแบบนี้กับผู้ก่อการร้าย

ผู้สื่อข่าว 1 : ผู้พันครับ ไม่ทราบว่าเหตุการณ์ในโรงพยาบาล ตอนนั้นเป็นอย่างไรบ้างครับ

ชลชาติ : ถ้าพวกคุณไปอยู่ในสถานการณ์แบบนั้นบ้าง พวกคุณก็คงจะรู้ว่าความเป็นกับความตายมันห่างกันนิดเดียวเอง ถ้าเจ้าหน้าที่ของเรามัวแต่เมตตาสงสาร เกิดโดนคนร้ายยิงสวนกลับมาตาย ใคร

จะเป็นคนรับผิดชอบครับ พวกคุณหรือครับ...ผู้ก่อการร้ายเค้ามีอาวุธครบมือนะครับ พวกคุณรับผิดชอบกันไหวหรือครับ

- บรรดาผู้สื่อข่าวเงียบไป

ไพรินทร์ : ความจริงเนี่ยนะครับ ความพอดีเนี่ย มันก็ยากนะครับ แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดก็คือ ผมต้องสงวนชีวิตของลูกน้องผมครับ

ชลชาติ : เจ้าหน้าที่ทุกคนที่เข้าไปนะครับ เค้าก็มีครอบครัว มีลูกเมีย มีพ่อแม่ มีคนที่รอเค้าอยู่ข้างหลัง พวกคุณจะตอบคนที่รอเค้าอยู่ข้างหลังว่ายังไงครับ...หน่วยพิเศษที่เข้าไปปฏิบัติการทุกคนน่ะ เค้าก็เป็นคนนะครับ ผมเชื่อว่าเค้าไม่ต้องการที่จะฆ่าใคร เค้าไม่ต้องการที่จะทำร้ายใคร แต่มันเป็นหน้าที่...หน้าที่ที่จะต้องปกป้องคุ้มครองดูแลประเทศ และผมก็เชื่อนะครับว่ากองกำลังคาเซทั้ง 9 นายไม่ใช่คนชั่ว เพราะเค้าไม่ได้ทำร้ายตัวประกันเลยแม้แต่คนเดียวทั้งๆ ที่เค้ามีโอกาส...แต่เค้าทำผิด ผิดที่ถืออาวุธเข้ามาในแผ่นดินไทย ซึ่งทหารไทยจะไม่ให้หน้าไหนมารุกล้ำอธิปไตยของชาติได้เป็นอันขาด

การนำเสนอเหตุผลของการกระทำของทหารผ่านปากของตัวละครอย่างชลชาติซึ่งผู้เขียนได้ผูกเรื่องให้ชลชาติอยู่ในโรงพยาบาลขณะเกิดเหตุ ประกอบกับลักษณะนิสัยของตัวละครชลชาติที่ผู้ชมได้เห็นมาตลอดทั้งเรื่องว่าเป็นคนรักหน้าที่และความถูกต้อง ทำให้คำพูดของชลชาติเกี่ยวกับเหตุผลของทหารมีน้ำหนักที่น่าเชื่อถือในสายตาของผู้ชม เปรียบเสมือนการออกมาพูดแทนความคิดของทหารจากเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้น ซึ่งเมื่อใช้การนำเสนอผ่านละครแล้ว ความมีอารมณ์ร่วมไปกับละคร ทำให้ผู้ชมสนใจฟังสารที่ออกจากปากของตัวละครอย่างมาก

จากการศึกษาพบว่าตัวละครที่ปรากฏในเรื่องเก็บแผ่นดินมีทั้งสิ้น 23 ตัว โดยส่วนใหญ่เป็นตัวละครแบบกลม ดังผลในตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องเก็บแผ่นดิน ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องเก็บแผ่นดิน

เรื่อง	ตัวละคร	บทบาทในเรื่อง	ประเภทตัวละคร		พัฒนาการของตัวละคร		
			กลม	แบน	มาก	น้อย	ไม่มี
เก็บแผ่นดิน	1. มินทะดา	ตัวหลักฝ่ายชาย ผู้นำชนกลุ่มน้อยคาเซ	x		x		
	2. พันพัสสา	ตัวหลักฝ่ายหญิง สาวไทย คนรักของมินทะดา	x		x		
	3. ชลชาติ	ตัวรอง ทหารไทย คนรักใหม่ของพันพัสสา	x		x		
	4. สิพราย	ตัวรอง เพื่อนสนิทของมินทะดาคู่กัดกับเข่งล่า	x		x		
	5. ยะโพ	ตัวรอง หนึ่งในผู้นำชนกลุ่มน้อยแต่แปรพรรคไปเข้ากับซาวิน	x		x		
	6. เข่งล่า	ตัวรอง คนในหมู่บ้านคู่กัดกับสิพราย		x		x	
	7. มะนุ	ตัวรอง พยาบาลประจำหมู่บ้านแอบรักมินทะดา	x			x	
	8. อองดี	ตัวรอง ชาวซาวินผู้ไม่เห็นด้วยกับรัฐบาล คอยช่วยพวกคาเซ	x				x
	9. นาคา	ตัวรอง ลูกชายผู้พันระยี ซึ่งถูกตั้งให้เป็นผู้นำคาเซคนใหม่	x		x		
	10. ผู้พันละยี	ตัวรอง ผู้นำคนก่อนของคาเซ	x			x	
	11. เยียซ่า	ตัวรอง ภรรยาผู้พันละยี	x			x	
	12. ละไค่โพ่	ตัวรอง พ่อของผู้พันละยีเลี้ยงดูนาคาเมื่อละยีตาย	x			x	
	13. มองจูนาย	ตัวรอง ทหารคาเซ	x				x

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 1 ตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องเก็บแผ่นดิน (ต่อ)

ตัวละคร	บทบาทในเรื่อง	ประเภทตัวละคร		พัฒนาการของตัวละคร		
		กลม	แบน	มาก	น้อย	ไม่มี
14. แมงเลอะ	ตัวรอง เด็กในหมู่บ้าน		x			x
15. จิงจิง	ตัวรอง เด็กในหมู่บ้าน		x			x
16. มะเว	ตัวรอง แม่ของมินทะดา	x				x
17. นายพลอูข่าน	ตัวรอง ผู้นำรัฐบาลซาวิน	x				x
18. พิพัช	ตัวรอง พ่อของพันพัสสา		x		x	
19. พิสินี	ตัวรอง แม่ของพันพัสสา		x		x	
20. ทูเน	ตัวรอง ผู้นำชนกลุ่มน้อยโมทูลาค้าขายยาเสพติด		x			x
21. ยุ่น	ตัวรอง เพื่อนของพันพัสสา	x				x
22. ณี	ตัวรอง เพื่อนของพันพัสสา	x				x
23. คุณหญิงมินตรา	ตัวรอง แม่ของชลชาติ		x			x

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องเก็บแผ่นดินจะเห็นว่า ตัวละครในเรื่องส่วนใหญ่จัดเป็นตัวละครแบบกลม กล่าวคือมีจำนวนถึง 16 ตัว จากทั้งหมด 23 ตัว มีเพียง 7 ตัวที่เป็นลักษณะตัวละครแบบแบน ทั้งนี้ ตัวละครหลักและตัวละครรองที่มีบทบาทกับเรื่องสูงจัดอยู่ในประเภทของตัวละครแบบกลมและมีพัฒนาการในเรื่องสูงทั้งหมดประกอบด้วย มินทะดา, พันพัสสา, ชลชาติ, สิพรายและยะโพ โดยรายละเอียดของพัฒนาการของตัวละครทั้ง 5 ตัวที่ได้กล่าวมามีดังต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องเก็บแผ่นดิน

ตัวละคร	ปมปัญหา	พัฒนาการ		
		ต้นเรื่อง	กลางเรื่อง	ท้ายเรื่อง
มินทะดา	หน้าที่ต้องสู้เพื่ออิสรภาพ ความรักกับพันพัสสา	ต้องการเป็นทหารเพื่อต่อสู้กับพวกซาวิน ที่ฆ่าพ่อตาย ได้รับทุนเรียนในไทยและพบรักกับพันพัสสา ความรักกับหน้าที่ขัดกัน	ยังคงรักพันพัสสาและได้กลับมาอยู่ด้วยกันพยายามรักษาทั้งความรักและหน้าที่เพื่อคาเซ	สละความรักและกลับไปต่อสู้เพื่ออิสรภาพ
พันพัสสา	ความรัก	ใช้ชีวิตอย่างคุณหนูได้พบรักกับมินทะดา ยอมสละทุกอย่างเพื่อความรัก แต่ต้องพรากจากกัน	เข้าใจผิดคิดว่ามินทะดาตายแล้ว จึงยอมเปิดใจรักชลชาติ เมื่อรู้ความจริงจึงสับสนเพราะยังรักมินทะดา	ตัดสินใจเลือกมินทะดาอยากให้มินทะดาลี้ภัยมาอยู่ด้วยกันที่ฝั่งไทยแต่ต้องเสียใจที่มินทะดาตัดสินใจเลือกหน้าที่กอบกู้แผ่นดิน
ชลชาติ	ความรักและหน้าที่	ทำงานโดยไม่สนใจเรื่องความรัก	พบรักกับพันพัสสาเป็นครั้งแรก ถึงกับยอมลาออกจากอาชีพทหารเพื่อไปช่วยพันพัสสา	ยอมรับความผิดหวังทำผิดหน้าที่เพื่อช่วยมินทะดา เพราะเห็นแก่พันพัสสา และความเป็นลูกผู้ชายของมินทะดา
สิพราย	หน้าที่ต่อสู้เพื่ออิสรภาพ ความรัก	ครอบครัวถูกฆ่าตายหมดเข้าเป็นทหารพร้อมมินทะดาได้ทุนเรียนในเมืองไทย ทะเลาะกับมินทะดาเรื่องพันพัสสา	ต่อสู้เพื่อแผ่นดิน แอบหลงรักมะนุ แต่ไม่กล้าบอก , เข้าใจและเห็นใจมินทะดา	ผิดหวังจากมะนุและมีความสัมพันธ์กับเข่งล่าโดยไม่ตั้งใจจึงต้องตัดใจลืม และรับผิดชอบเข่งล่า , ยอมรับเรื่องความรักของมินทะดากับพันพัสสา, ต่อสู้เพื่อแผ่นดินจนตัวตาย
ยะโพ	ความรัก , ความทะเยอทะยาน	ติดตามร่วมรบกับผู้พันละยี, พยายามตามจีบมะนุแต่เธอไม่สนใจ	โกรธแค้นนาคาที่แย่งตำแหน่งผู้นำไปจากตน, เจ็บปวดที่เห็นมะนุแอบรักมินทะดา	คิดทรยศด้วยการเป็นไส้ศึกให้ซาวินสุดท้ายพบจุดจบอย่างทรมานตามคำสาบาน

ผู้เขียนบทให้ความสำคัญกับเหตุผลของการกระทำและการมีพัฒนาการของตัวละคร ในการเขียนเรื่องจึงใช้การวางลักษณะนิสัยของตัวละครก่อนแล้วจึงสร้างปมปัญหาใส่เข้าไปให้ตัวละครได้เผชิญกับปัญหาและมีการพัฒนาไปเรื่อยๆ

"เมื่อเราสร้างตัวละคร มันต้องมองเห็นทางว่ามันมีอะไรเป็นไปได้แค่ไหน คือการเขียนบทนี่ พี่อยากจะบอกว่า เดี๋ยวนี้ไม่ใช่เหมือนกับเราฝันแล้ว เราฝันเป็นอย่างนี้เป็นอย่างนั้น มันไม่ใช่แล้ว มันเหมือนกับว่าเราสร้างคนมากลุ่มนึง แล้วเราก็จะมองว่าเราจะให้เค้าเดินไปทางไหน... เราต้องผูกให้มันมีเนื้อหาขึ้นมาตลอด ไม่ใช่ว่าจีบกันไปอยู่แค่นั้น มันก็จะเหมือนกับว่า...ตายแล้ว เขาเรียกว่ามันเริ่มตายแล้ว มันไม่มีพัฒนาแล้ว มันจืดแล้วนะ มันก็ต้องหาพัฒนาให้ตัวละครมันพัฒนาต่อไป คือเหมือนหาปมใหม่ขึ้นมาเรื่อยๆ ปมแล้วก็คลาย แล้วก็หาปมอีก"

เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ (สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2548)

ตัวละครทั้ง 5 ตัวดังกล่าวมีบทบาทในการดำเนินเรื่องสูง ทำให้ตัวละครสามารถพัฒนาไปตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่องได้สูงตามไปด้วย สำหรับตัวละครตัวอื่นที่จัดอยู่ในประเภทตัวละครแบบกลมเช่นกัน แต่ด้วยเหตุที่เป็นตัวละครรองซึ่งมีบทบาทในเรื่องไม่มากนัก ตัวละครจึงไม่มีการพัฒนาไปตามเรื่องราวหรือมีการพัฒนาเพียงเล็กน้อย ยกตัวอย่างเช่นตัวละครมะนุ ซึ่งทำหน้าที่หน่วยพยาบาลของหมู่บ้าน มะนุมีชายหนุ่มในหมู่บ้านมาหลงรักมากมาย เช่น ยะโพและสิพราย แต่มะนุไม่สนใจเพราะแอบรักมินทะดาอย่างหมดหัวใจ

มะนุจัดเป็นตัวละครแบบกลมเพราะมีการแสดงออกถึงอารมณ์ที่หลากหลาย สามารถแปรเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้น ตัวอย่างเช่น โดยปกติมะนุเป็นคนใจเย็น มีเหตุมีผล แต่เมื่อมินทะดาบอกปฏิเสธความรัก ซ้ำยังพูดเป็นนัยๆ ให้มะนุรับรักยะโพซึ่งหลงรักเธอมานาน มะนุทั้งเสียใจและทั้งโกรธที่มินทะดาผลักไสเธอให้กับคนอื่นถึงขนาดตะโกนใส่มินทะดา แต่มะนุก็ไม่เลิกรักมินทะดาและเมื่อตอนที่มินทะดาถูกลอบยิงได้รับบาดเจ็บต้องนอนรักษาตัวในกระท่อม มะนุมาเยี่ยมและเข้าไปกอดมินทะดาที่นอนหลับอยู่ด้วยความรัก เมื่อมินทะดาตื่นขึ้นมาก็ตกใจที่เห็นมะนุทำเช่นนั้น และออกปากไล่มะนุ แต่มะนุที่หลงรักมินทะดาอย่างหมดใจกลับเข้าไปเกาะแขนเกาะขามินทะดาเพื่ออ้อนวอนให้เขารักเธออย่างไร้เหตุผล ซึ่งไม่ใช่ลักษณะนิสัยของมะนุในเวลาปกติ ดังนั้น มะนุจึงจัดเป็นตัวละครแบบกลม แต่เมื่อมองถึงแง่ของพัฒนาการของตัวละครมะนุแล้ว จะเห็นว่ามะนุมีพัฒนาการเพียงเล็กน้อยเมื่อเปรียบเทียบกับตัวละครที่มีบทบาทกับเรื่องสูงดังที่กล่าวมา เพราะปมปัญหาของมะนุอยู่ที่เรื่องความรักและความผิดหวังเท่านั้น ซึ่งมะนุก็ไม่ได้แสดงถึงความสามารถเอาชนะปัญหาหรือเรียนรู้จากความผิดหวังที่เกิดขึ้นแต่อย่างใด

นอกจากกลุ่มของตัวละครแบบกลมซึ่งเป็นตัวละครตามแนวคิดแบบเรียลิสท์ที่เน้นความสมจริงเหมือนมนุษย์แล้ว จะเห็นได้ว่าละครแนวเรียลิสท์ของไทยเลือกใช้ตัวละครแบบแบนเข้ามาผสม โดยมีหน้าที่ 2 ประการคือ ตัวละครรองที่มีบทบาทกับเรื่องพอสมควรส่วนใหญ่แล้วจะถูกวางให้เป็นตัวละครที่สร้างสีสันให้กับเรื่องในฉากตลกหรือฉากเบาๆ ต่างๆ เป็นการสอดแทรกอารมณ์ขันลงไปผสมกับฉากหนักๆ ไม่ว่าจะเป็นตอนต้นฉาก แทรกตอนกลางหรือตอนท้าย ซึ่งเป็นการผ่อนคลายให้ผู้ชมได้พักจากการชมเรื่องราวของละครที่มีเนื้อหาหนัก ขณะที่ตัวละครแบบแบนอีกกลุ่มหนึ่งจะเป็นกลุ่มที่มีบทบาทน้อย ทำหน้าที่เป็นตัวประกอบของเรื่อง

ตัวละครแบบแบนซึ่งมีบทบาทมากในฐานะที่เป็นสีสันความสนุกสนานของเรื่องนี้ ได้แก่ตัวละครเข่งล่า ซึ่งเป็นตัวละครรองที่มีบทบาทไม่มากนักในฉากหนักๆ แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าตัวละครเข่งล่าจะมีฉากตลกหรือฉากเบาๆ เป็นของตัวเองเข้ามาสลับฉากกับหนักๆเสมอ นอกจากนี้ ผู้เขียนบทสร้างลักษณะของคู่อริระหว่างตัวละครเข่งล่ากับสิพราย ที่เจอกันเมื่อไรเป็นต้องทะเลาะกันประจำ ซึ่งฉากปะทะคารมของตัวละครทั้งสองนี้มักจะมีให้เห็นอยู่เป็นระยะๆ โดยโทนอารมณ์ของฉากจะเป็นไปในทางตลกสนุกสนาน

ตัวละครเข่งล่าไม่มีปมปัญหาหรือเส้นเรื่องของตัวเองที่ชัดเจนนัก ทำให้ดูเป็นตัวละครที่ไม่คิดอะไรจริงจังเท่าไรนัก เรื่องเดียวที่เข่งล่าคิดอยู่เสมอคือการหาคนรัก ซึ่งในช่วงครึ่งหลังของเรื่องเข่งล่าเปลี่ยนใจเลิกชอบมินทะดาเพราะไม่มีความทะเยอทะยานที่จะเป็นผู้นำ เข่งล่าจึงเปลี่ยนเป้าหมายเป็นยะโพ แต่ก็ถูกปฏิเสธอีกเพราะยะโพหลงรักมะนุเพียงคนเดียว ในที่สุด เมื่อเข่งล่าได้รู้จักอองดี เข่งล่าจึงคิดจะหาทางแต่งงานกับอองดีเพื่อจะได้ไปอยู่เมืองไทย ฉากที่เข่งล่าดำเนินการตามแผนการจับอองดีนี้ เป็นฉากเบาๆ ที่เข้ามาสลับในช่วงท้ายของเรื่องซึ่งเหตุการณ์กำลังเข้มข้นใกล้จะจบเรื่อง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- อองดีนุ่งโสร่งเดินลงไปในลำธารเตรียมจะอาบน้ำ เข่งล่าโผล่มาขออาบน้ำด้วย

เข่งล่า : อองดี...อองดี ข้าอาบน้ำด้วยคน ร้อนจังเลย...เร็ว

- เข่งล่าส่งมือให้อองดีช่วยจับ อองดีทำหน้างงๆ แต่ก็ยอมยื่นมือช่วยพยุงเข่งล่าเดินลงมาในลำธาร

อองดี : เดี๋ยวผมไปอาบตรงนู้นดีกว่า

- เข่งล่ารีบคว้าแขนอองดีไว้

เข่งล่า : ไม่เป็นไร อาบด้วยกันก็ได้ เผื่อมีสัตว์ร้ายมารังแก เจ้าจะได้ปกป้องข้าไง

องดี : (กระอักกระอ่วน) เอ่อ...คือ...ผมว่ามันจะไม่เหมาะมั้งครับ

เข่งล่า : มันไม่เหมาะตรงไหน หรือว่าเจ้ารังเกียจข้า

องดี : (พูดไม่ออก) เอ่อ...คือ...เปล่าครับ เปล่า แบบว่า...เอ่อ...

- เข่งล่าฉุดมือองดีให้ลงมาในน้ำด้วยกัน องดียอมตามก็คอยขืนตัวออกห่างไว้

เข่งล่า : องดี ข้าหนาวจังเลยอ่ะ กอดข้าหน่อยสิ เจ้าแต่งงานกับข้านะ แล้วเจ้าพาข้าไปอยู่เมืองไทยด้วย ข้าอยากไปอยู่กับเจ้าที่นั่น ข้าจะดูแล ปรนนิบัติเจ้าอย่างดีเลย ข้าจะทำอาหารอร่อยๆ ให้เจ้ากินด้วยนะ

- องดียิ่งพูดไม่ออกเมื่อได้ยินเช่นนั้น

องดี : เข่งล่า (พยายามแกะมือออกจากมือเข่งล่าและลุกขึ้นยืน) เข่งล่า เจ้าจะเข้าใจผิดไปใหญ่แล้วนะเข่งล่า

เข่งล่า : ผิดหรือถูกก็ช่างมันเถอะ แต่ข้าอยากแต่งงานกับเจ้านี่ (เกาะแขนองดีอีก)

องดี : คือ...ผมไม่ได้รักคุณนะ

เข่งล่า : ไม่รักก็ไม่เป็นไร ก็อยู่ด้วยกันได้

องดี : ไม่ด้ายยยย...

เข่งล่า : (แกล้งงอน) เจ้ารังเกียจข้า

องดี : คือ...ไม่ใช่อย่างนั้นครับ

เข่งล่า : (ยิ้มออกทันที) อย่างนั้นก็ดี (ฉุดแขนองดี)

องดี : แต่ผมคิดกับคุณแค่เพื่อนเท่านั้นนะครับ เข่งล่า...ผมกลับดีกว่า

- องดีลุกขึ้น เข่งล่าลุกตาม คว้าแขนองดีไว้

เข่งล่า : หรือเจ้าไม่อยากได้ข้า (เสยผมทำท่ายั่วยวน)

องดี : (อึ้ง) ขอโทษนะครับ คือ ผมไม่ชอบเอาเปรียบผู้หญิง โดยเฉพาะผู้หญิงที่ผมไม่ได้รัก

- องดีรีบเดินหนีไปทันที เข่งล่ายืนหน้างออยู่ในน้ำคนเดียว ตะโกนตามหลัง

เข่งล่า : แต่ข้าอยากได้เจ้าอ่ะ ข้าอยากไปอยู่เมืองไทยอ่ะ

หลังจากฉากระหว่างเข่งล่ากับองดีนี้ ผู้เขียนบทได้เพิ่มความตลกขบขันด้วยการดึงตัวละครสิพรายซึ่งเป็นตัวละครคู่กัดกับเข่งล่าเข้ามาร่วมด้วย จนเป็นฉากตลกต่อกันถึง 3 ฉาก โดยหลังจากที่องดีขึ้นจากน้ำได้ก็รีบวิ่งหนีออกพลางเหลียวไปมองข้างหลังจนเกือบจะชนกับสิพรายที่เดินสวนมาพอดี

- สิพรายตกใจ

สิพราย : เว้ ยยย ..

อองดี : ขอโทษครับ

สิพราย : จะรีบไปไหนหา เจอผีมาเหรอ

- อองดีไม่ตอบ และรีบเดินผ่านสิพรายไป

สิพราย : (มองตามอย่างสงสัย) อะไรนะ.. อะไร ไปเจออะไรมาวะ

- สิพรายเดินย้อนไปทางที่อองดีวิ่งมาและได้เห็นเข่งล่านุ่งกระโจมอกนอนแช่น้ำอยู่ในลำธาร

สิพราย : (พูดดังๆ ให้เข่งล่าได้ยิน) โธ่เอ๊ย...นึกว่าใคร ที่แท้ก็อีนังผีร้ายชายป่านี่เอง

เข่งล่า : อะไร ! เจ้าว่าใคร

สิพราย : เจ้าไปทำอะไรอองดีมันเนี่ย มันถึงได้เผ่นแน้บไปอย่างนั้น

เข่งล่า : ไอ้บ้า ! ไอ้ปากชั่ว อย่ามามองข้านะ

สิพราย : หยืย.. นึกว่าอยากมองเต็มแก่เหรอ เห็นแล้วมัน...(ทำหน้าคลื่นไส้) แหวะ

เข่งล่า : ทำไม เห็นแล้วใจมันเต้นโครมๆ หรือไง

สิพราย : ใครว่า เห็นแล้วมันสะอิดสะเอียนชวนอ้วก เหมือนผีเปรตมาขอส่วนบุญน่ะ

- เข่งล่าหยิบก้อนหินขึ้นมาขว้างถูกปากสิพรายที่กำลังแลบลิ้นใส่

สิพราย : เจ็บนะโว้ย... เจ็บนะโว้ย

เข่งล่า : สมน้ำหน้า ไอ้บ้า

สิพราย : (หันหลังตะโกนพูดกับป่าเขา) เจ้าป่า เจ้าเขาเทวดาใครก็ได้ว่างมาเอาอีนี่ไปเป็นเมียหน่อยดิโว้ย

- สิพรายพูดจบก็รีบเผ่นหนี เข่งล่าตะโกนตาม

เข่งล่า : ไอ้สิพราย นรกที่ไหนก็ได้ มาช่วยเอาอีนี่ลงนรกหน่อยสิโว้ย ไอ้บ้าสิพราย

นอกจากตัวละครเข่งล่าแล้ว ผู้เขียนบทยังได้ใช้ตัวละครเด็กซึ่งจัดเป็นตัวละครแบบแบนเช่นกันเข้ามาช่วยให้เรื่องผ่อนคลายมากขึ้น เพราะตัวละครเด็กมีจุดได้เปรียบที่ความน่ารักสดใสและด้วยความที่ยังอายุน้อย ทำให้ตัวละครเด็กชนกลุ่มน้อยไม่มีส่วนของปัญหาเรื่องดินแดนเข้ามารบกวนจิตใจมากเหมือนตัวละครอื่นๆ ซึ่งเป็นผู้ใหญ่ ตัวละครเด็กจึงจัดเป็นตัวละคร

ที่มีความเบาในตัวสูง ต่างจากตัวละครอื่นๆ อย่างสิพรายหรือเข่งล่าที่แม้จะถูกวางให้เป็นตัวละครที่เพิ่มสีสันในฉากตลก แต่ก็ต้องเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับปัญหาเรื่องสงครามแย่งดินแดนอยู่จึงไม่อาจสร้างความผ่อนคลายให้ผู้ชมได้ทั้งหมด ตัวอย่างการใช้ตัวละครเด็กร่วมกับตัวละครเข่งล่าเป็นฉากตลกเพื่อผ่อนคลายเรื่องราว มีดังนี้

- เข่งล่าคิดจะจับอองดีจึงคิดจะชวนอองดีไปเดินป่าเพื่อหาโอกาสอยู่ตามลำพัง อองดีกำลังสอนกีตาร์ให้นาคากับแมงเลอะอยู่ เข่งล่าใส่ชุดทหารเดินเข้ามา

เข่งล่า : อองดี อองดี

(อองดีหันไปมอง เข่งล่าทำท่าเขินอาย เด็กๆ นึกสงสัยที่เห็นเข่งล่ายืนบิดไปบิดมา)

นาคา : เป็นอะไร เข่งล่า

แมงเลอะ : เป็นอะไรไปเหรอ ยืนบิดไปบิดมาอย่างเนี้ย เป็นอะไรเหรอ ? (เข่งล่าไม่ตอบ) ท้องเจ้ามีพยาธิงั้นเหรอ

เข่งล่า : (หุบยิ้มทันที) ท้องเจ้าสิพยาธิเยอะ พยาธิปากเสียด้วย (ผลักหัวแมงเลอะ)

กล่าวโดยสรุปแล้ว ละครเรื่องเก็บแผ่นดินมีการใช้ตัวละครทั้งแบบกลมซึ่งเป็นไปตามแนวคิดแบบเรียลิสท์ โดยเน้นการวางลักษณะนิสัยและการกระทำของตัวละครอย่างมีเหตุมีผลและเน้นการมีพัฒนาการของตัวละครหลัก นอกจากนี้ ยังมีความตั้งใจสร้างตัวละครรองเป็นตัวละครที่มีหน้าที่สร้างสีสันเป็นความสนุกสนานที่เข้ามาช่วยผ่อนคลายอารมณ์คนดูด้วย โดยตัวละครในกลุ่มนี้มีลักษณะเป็นตัวละครแบบแบนซึ่งเป็นลักษณะของตัวละครที่ไม่สมจริงตามแนวคิดแบบเรียลิสท์

2. ลักษณะตัวละครในเรื่องน้ำพุ

การวางลักษณะนิสัยของตัวละครในเรื่องน้ำพุนั้น เนื่องจากเป็นเรื่องที่ตัวละครเป็นคนที่มีชีวิตอยู่จริง การนำเนื้อหาที่ปรากฏในนวนิยายมาบอกเล่าผ่านภาพและเสียงของละครโทรทัศน์แล้ว ทำให้ผู้เขียนบทยังต้องหาข้อมูลเพิ่มเติมจากบุคคลจริงที่เป็นเจ้าของเรื่องราว เพื่อให้ตัวละครมีรายละเอียดที่ถูกต้องและใกล้เคียงความจริงมากที่สุด ทั้งนี้ จากการศึกษาตัวละครที่ปรากฏในเรื่องน้ำพุทั้งหมด 22 ตัว ปรากฏประเภทและพัฒนาการของตัวละครดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3 ตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องน้ำพุ

เรื่อง	ตัวละคร	บทบาทในเรื่อง	ประเภทตัวละคร		พัฒนาการของตัวละคร		
			กลม	แบน	มาก	น้อย	ไม่มี
น้ำพุ	1. น้ำพุ	ตัวหลักฝ่ายชาย	x		x		
	2. สุวรรณี	ตัวหลักฝ่ายหญิง แม่ของน้ำพุ	x		x		
	3. น้าแพ็ท	ตัวรอง คนรักใหม่ของสุวรรณี	x			x	
	4. กิ๊ก	ตัวรอง เพื่อนผู้หญิงของน้ำพุ	x		x		
	5. ปอแก้ว	ตัวรอง แฟนคนสุดท้ายของน้ำพุ	x			x	
	6. ใหม่	ตัวรอง เพื่อนน้ำพุ รวย ติดยาเสพติด	x		x		
	7. เบิ้ม	ตัวรอง เพื่อนน้ำพุ เป็นนักดนตรีติดยาเสพติด	x		x		
	8. อ๊อด	ตัวรอง เพื่อนน้ำพุ เคยติดยาเสพติด แต่กลับตัวได้	x		x		
	9. พ่อของใหม่	ตัวรอง เลี้ยงใหม่แบบบังคับ	x			x	
	10. หน่อย	ตัวรอง พี่สาวของน้ำพุ	x			x	
	11. มดดำ	ตัวรอง น้องสาวของน้ำพุ	x				x
	12. หนูนา	ตัวรอง น้องคนสุดท้องของน้ำพุ		x			x
	13. ทวี	ตัวรอง พ่อของน้ำพุ	x			x	
	14. จุก	ตัวรอง เพื่อนที่ติดยาเสพติดเพราะน้ำพุ		x		x	
	15. น้าเทพ	ตัวรอง เพื่อนรุ่นน้องของสุวรรณี		x			x

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องน้ำพุ (ต่อ)

ตัวละคร	บทบาทในเรื่อง	ประเภทตัวละคร		พัฒนาการของตัวละคร		
		กลม	แบน	มาก	น้อย	ไม่มี
17. น้าตอย	ตัวรอง เพื่องรุ่นน้องของสุวรรณี		x			x
18. น้าจ๋อง	ตัวรอง เพื่องรุ่นน้องของสุวรรณี	x				x
19. นก	ตัวรอง ภรรยาใหม่ของทวี		x			x
20. บ.ก. สุพัฒน์	ตัวรอง บรรณาธิการหนังสือที่สุวรรณีเขียนเรื่องให้		x			x
21. จอมขวัญ	ตัวรอง รักครั้งแรกของน้ำพุ	x			x	
22. อ้วน	ตัวรอง เพื่อนของน้ำพุ ก่อนน้ำพุจะเข้ากลุ่มติดยาเสพติด		x			x

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครจะเห็นได้ว่าตัวละครที่ปรากฏในเรื่องน้ำพุมีทั้งจำนวนทั้งสิ้น 22 ตัว โดยมีลักษณะการผสมระหว่างตัวละครแบบกลมและตัวละครแบบแบนเช่นกัน กล่าวคือ มีตัวละครแบบกลมจำนวน 14 ตัว และตัวละครแบบแบนจำนวน 8 ตัว โดยตัวละครหลักและตัวละครรองที่มีบทบาทสูงในเรื่องจัดเป็นตัวละครแบบกลมทั้งหมด ขณะที่ตัวละครที่มีบทบาทไม่มากนักจะจัดอยู่ในประเภทตัวละครแบบแบน เพราะไม่ได้แสดงถึงความซับซ้อนของลักษณะนิสัยมากนัก ส่วนใหญ่เป็นการปรากฏตัวในลักษณะเดิมและไม่มีพัฒนาการในเรื่องหรือมีเพียงเล็กน้อย

โดยพัฒนาการของตัวละครหลักในเรื่องน้ำพุมีดังต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 4 ตารางแสดงพัฒนาการของตัวละครในเรื่องน้ำพุ

ตัวละคร	ปมปัญหา	พัฒนาการ		
		ต้นเรื่อง	กลางเรื่อง	ท้ายเรื่อง
น้ำพุ	ครอบครัว , ยาเสพติด	เหงาที่ขาดพ่อแต่มีความสุขที่ได้อยู่ใกล้ชิดแม่, โดดเรียนเพราะคึกคะนองแต่ปฏิเสธยาเสพติด	น้อยใจที่พี่น้องแย่งแม่ไป รวมทั้งแม่มีคนรักใหม่ , คบเพื่อนที่ติดยาเสพติดจึงเริ่มติดยาเพราะคิดว่าแม่ไม่สนใจ	ติดเฮโรอีนอย่างหนัก ตัดสินสารภาพกับแม่และคิดกลับตัวใหม่ เพราะได้กำลังใจจากคนรัก, เริ่มกลับมาใกล้ชิดแม่มากขึ้น แต่ยังถูกกันออกจากวงพี่น้องที่เป็นผู้หญิง คิดลองฉีดเฮโรอีนเข้าเส้นครั้งแรกก่อนจะเลิกโดยเด็ดขาด แต่เสียชีวิต
สุวรรณี	ครอบครัว, ลูกชาย	อยู่ใกล้ชิดกับน้ำพุพยายามเลี้ยงลูกแบบปล่อย เพราะไม่อยากให้เป็นกะเทย, มีคนรักใหม่แต่ยังไม่กล้าบอกลูก, พยายามทำงานหนักเพื่อรับลูกทุกคนมาอยู่ด้วยกัน	พาลูกๆ ทุกคนมาอยู่ด้วยกัน รวมทั้งคนรักใหม่เครียดกับปัญหาของลูกชายไม่แน่ใจว่าตัวเองจะทำหน้าที่แทนพ่อให้ลูกชายได้	เสียใจมากเมื่อรู้ว่าลูกติดเฮโรอีนคิดว่าอะไร ๆ คงดีขึ้นแต่สุดท้าย ลูกชายก็เสียชีวิตทั้งที่พยายามอย่างดีที่สุดแล้ว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อย่างไรก็ตาม ตัวละครที่ปรากฏในเรื่องน้ำพุนี้เป็นการถ่ายทอดเนื้อหาจากนวนิยายซึ่งประพันธ์ขึ้นจากเรื่องจริง การปรากฏลักษณะตัวละครทั้งแบบกลมและแบบแบนจึงเป็นลักษณะที่มาจากเนื้อหาในนวนิยายของสุวรรณี สุคนธาอยู่แล้ว อย่างไรก็ตามเป็นที่น่าสังเกตว่าบทบาทของตัวรองที่เข้ามาทำหน้าที่ผ่อนคลายอารมณ์ด้วยความตลกขบขันก็คงมีอยู่เช่นกัน โดยตัวละครที่สร้างสีสันความขบขันในเรื่องน้ำพุได้แก่ตัวละครน้าเทพ ซึ่ง ดนยา ทรัพย์ยิ่ง ผู้เขียนบทเรื่องน้ำพุ (สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2548) กล่าวว่าเป็นลักษณะนิสัยของน้าเทพตัวจริงของตัวละครนี้ด้วย รวมทั้งมุขตลกที่ปรากฏในเรื่องเช่น ตอนน้าเทพจับผีก็เป็นเนื้อหาที่อยู่ในบทประพันธ์ ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่าผู้เขียนบทคำนึงการใช้ฉากตลกเข้ามาสอดแทรกเป็นอารมณ์ขันในละครเช่นกัน โดยดูจากการเลือกหยิบเนื้อหาในส่วนที่เป็นความขบขันเข้ามาใส่ไว้ในละครเป็นระยะ โดยเฉพาะการเปิดโอกาสให้น้าเทพได้แสดงออกถึงอารมณ์ขันเล็กๆ น้อยๆ อยู่เสมอ

นอกจากตัวละครน้าเทพแล้ว ตัวละครกลุ่มเพื่อนรุ่นน้องของสุวรรณี เช่น น้าตอยและน้าวิสา ก็จัดเป็นตัวละครแบบแบนเช่นกัน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะตัวละครทั้งสองไม่มีบทบาทต่อเรื่องมากนักเมื่อเปรียบเทียบกับตัวละคร จ๋อง ซึ่งเป็นตัวละครที่เข้ามาอาศัยอยู่ร่วมบ้านกับครอบครัวของน้ำพุ ผู้ชมจึงมีโอกาสรับรู้ตัวละคร จ๋องในหลายแง่มุมมากกว่า ขณะที่ผู้ชมรับรู้ลักษณะนิสัยของน้าวิสาและน้าตอยเพียงด้านเดียว ซึ่งเมื่อตัวละครที่มีลักษณะไม่ซับซ้อนนักเหล่านี้มารวมตัวกันในฉากก็จะทำให้เกิดฉากเบาๆ ผ่อนคลายอารมณ์

ตัวอย่างฉากที่น้าเทพและน้าคนอื่นสร้างความผ่อนคลายให้กับผู้ชม มีดังต่อไปนี้

- สุวรรณีพาครอบครัวไปเที่ยวทะเลพร้อมด้วยน้าแพ็ท น้าตอย น้าวิสา น้า จ๋องและน้าเทพ พอได้เวลาบ่ายคล้อย บรรดาน้าทั้งหลายตั้งวงกินเหล้าเหมือนเช่นเคย

แพ็ท	:	ถึงเวลากินเหล้าละ (ยกลังขวดเหล้ามาวาง) เฮ้ย ตอย เช็ค อุปกรณ์
เทพ	:	เหล้าพร้อมแล้ว นี่กูเอามาตั้งโหลนึงเนี่ย ว่าแต่ว่า ใครเอาอะไรมาบ้างอ่ะ
แพ็ท	:	กูเอามาครึ่งโหลเนี่ย
เทพ	:	เยี่ยมแพ็ท เยี่ยม
วิสา	:	ชั้นเอาเหล้าฝรั่งมา 2 ขวด
เทพ	:	โอ๊ะ นี่เยี่ยมกว่า

จ๋อง : กินเหล้าฝรั่งก่อนมะ

ตอย : เฮ้ย มูมมาม ต้องกินเหล้าไทยก่อน

วิสา : นี่พวกเรามาเปลี่ยนที่กินเหล้ากันแท้ๆ เลยนะเนี่ย ไม่มีใครคิดจะลงทะเลบ้างหรือไง

ตอย : ว่าแต่ว่าโซดาล่ะ

เทพ : เพียบ ! จะเอากี่ขวด บอกมา

จ๋อง : กับแกล้มล่ะ

เทพ : เดี๋ยวสิ รอเจ๊(สุวรรณี)จัดการก่อนสิ ใจร้อนไปได้ นี่ แหกตาดูเลย มีเป็นร้อย

จ๋อง : งั้นเปิดเหล้าดิ

เทพ : เปิดสิ เอาสิ

- แพ็ทกับตอยหยิบเหล้ามาเปิดฝา

ตอย : ก็เอาแก้วมาดิ

เทพ : (อึ้งไป) กะ...กะ...แก้ว ชิบหายตาย...

วิสา : อะไรๆ

จ๋อง : มึงลืมแก้วเหรอ

- เทพพยักหน้า

วิสา : สมน้ำหน้า เชื่อใจใครไม่เชื่อ ไปเชื่อใจไอ้เทพมัน ดูซิ

เรื่องน้ำพุเป็นละครที่มาจากการดัดแปลงเนื้อหาจากนวนิยาย ทำให้ไม่สามารถอธิบายถึงแนวคิดในการผสมผสานลักษณะตัวละครแบบแบนเข้าไปในละครแนวเรียลิสท์ได้ชัดเจนนัก อย่างไรก็ตามจะเห็นได้ว่า ผู้เขียนบทยังได้เลือกหยิบเนื้อหาในส่วนที่ตัวละครรองเข้ามาสร้างสีสันให้กับเรื่องมาใส่ไว้ในละครโทรทัศน์ด้วย จึงกล่าวได้ว่าลักษณะตัวละครรองที่ทำหน้าที่สร้างสีสันให้ละครก็ปรากฏความสำคัญอยู่ในเรื่องนี้ด้วยเช่นกัน

3. ลักษณะตัวละครในเรื่องตม

ตมเป็นละครที่มีตัวละครหลักมากถึง 4 ตัว โดยที่แต่ละตัวมีโครงเรื่องและมีปมปัญหาของตัวเอง ตมจึงประกอบด้วยโครงเรื่องหลายเส้น และเมื่อสังเกตดูเรื่องราวของตัวละครแต่ละตัวจะเห็นได้ว่าละครเรื่องตมนี้ ให้ความสำคัญกับการมีพัฒนาการของตัวละครอย่างมาก

โดยเฉพาะกับตัวละครหลัก โดยผู้กำกับและผู้เขียนบทของเรื่องคือ ภัทราวดี มีชูธน ได้กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างตัวละครไว้ว่า

"ทุกคนต้องเป็นตัวอย่างของคนที่มีพัฒนาการ คือละครทุกเรื่องที่เขียน ตัวละครจะอยู่ในตม ในโคลน ในนรก แล้วทุกคนจะมีพัฒนาการ สุดท้ายจะเห็นว่าทุกคนมีพัฒนาการของการเรียนรู้ มันเหมือนกับชีวิตเราทุกคน ทุกวันที่เรามีชีวิตอยู่ เราจะมีพัฒนาการของการเรียนรู้ บางคนก็มาก บางคนก็น้อย"

ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548)

โดยพัฒนาการของตัวละครหลักในเรื่องตม สามารถสรุปได้ดังตารางต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ตารางแสดงพัฒนาการของตัวละครในเรื่องตม

ตัวละคร	ปมปัญหา	พัฒนาการ		
		ต้นเรื่อง	กลางเรื่อง	ท้ายเรื่อง
คุณใหญ่	ลูก, อดีตที่แยกทางกับสามี	ฝังใจกับอดีต , ทำงานจนไม่มีเวลาใส่ใจลูกจนเบิ้มกลายเป็นเด็กมีปัญหา	พยายามตามดูแล แก้ปัญหาให้กับลูกๆทุกคน	เลิกยึดติดกับลูกปล่อยให้เบิ้มแก้ปัญหาด้วยตัวเอง , ชดเชยอดีตที่ผ่านมาให้กับพิจักษ์ และพิพัฒน์
เบิ้ม	หลงเดินทางผิด พยายามกลับตัว	ติดยาเสพติด , สร้างปัญหาให้คุณใหญ่ , ไม่มีความอดทน, ไม่ยอมทำงาน	เริ่มเข้าใจคุณใหญ่มากขึ้น , กลับตัวเป็นคนดีแต่ต้องพบอุปสรรคมากมาย	พยายามทำความดีจนชีวิตเริ่มดีขึ้นเข้าใจกับครอบครัวและมีงานทำ
พิพัฒน์	ความสัมพันธ์กับเจนนี่ , การงาน	ทำงานไม่เป็นระบบขัดแย้งกับพี่ชายจนออกมาเปิดบริษัทเอง , ประสบปัญหาทั้งงานและเริ่มไม่เข้าใจกับเจนนี่เพราะเก็บปัญหาไว้คนเดียว , ฝังใจว่าแม่ไม่รัก	ปัญหาเรื่องงานเริ่มคลี่คลายหันมาปรับความเข้าใจกับเจนนี่ โดยพยายามพูดคุยกับเจนนี่มากขึ้น แต่มีปัญหากับเบิ้ม เพราะไม่เชื่อใจ	ประสบความสำเร็จเรื่องงาน, ปรับความเข้าใจกับคุณใหญ่, เชื่อใจและยอมรับความสามารถของเบิ้ม, ครอบครัวมีความสุข
เจนนี่	ความสัมพันธ์กับพิพัฒน์ การเลี้ยงลูก	ใช้ชีวิตอย่างสุขสบายไม่ทำงาน , ปล่อยให้คนรับใช้เลี้ยงลูกชาย, ระแวงว่าพิพัฒน์จะนอกใจจึงทะเลาะกัน	พยายามพูดแลเอาใจใส่ลูก, พยายามใจเย็นและใช้เหตุผลจนความสัมพันธ์กับพิพัฒน์เริ่มดีขึ้น, หาความรู้เรื่องธุรกิจเพื่อช่วยพิพัฒน์	เป็นแม่ที่ดี , ช่วยแนะนำและสนับสนุนการงานของพิพัฒน์อย่างดี
พิจักษ์	ทำงานจนไม่ใส่ใจตัวเอง, เครียด	เครียดกับงานอย่างหนัก , พยายามดูแลแม่กับน้องๆ	สุขภาพเริ่มทรุดโทรมแต่ยังไม่ใส่ใจ จนป่วยหนักทำงานไม่ได้, เสียใจอย่างหนักที่คนรักตายจากไป แทบไม่อยากมีชีวิตอยู่	ทำงานไม่ได้ ต้องรักษาตัวด้วนวิธีธรรมชาติจิตใจสงบมากขึ้น

นอกจากการให้ความสำคัญกับพัฒนาการของตัวละครแล้ว ละครเรื่องตมยังนำเสนอตัวละครที่มีลักษณะแบบคนในชีวิตจริงที่มีทั้งด้านดีและไม่ดีอยู่ในตัว ซึ่งเป็นแนวคิดในแบบเรียลิสท์ ดังจะเห็นได้จากการนำเสนอภาพของตัวละครแม่ที่แตกต่างไปจากละครเรื่องอื่นๆ ที่เมื่อมีตัวละครแม่เป็นตัวละครหลักก็มักจะนำเสนอภาพว่าแม่เป็นตัวละครที่มีความดีพร้อม อดทน และทำเพื่อลูกด้วยความรักความเสียสละ ขณะที่เรื่องตมจะนำเสนอว่าตัวละครแม่เป็นผู้มีความผิดตั้งแต่ต้นและทำให้เกิดปัญหากับลูกๆ ดังเช่น การปล่อยให้ม้อยซึ่งเป็นคนรับใช้เป็นคนเลี้ยงดูเบิ้ม ทำให้เบิ้มติดนิสัยเอาแต่ใจและไม่รู้จักอดทน โดยภัทราวดี มีชูธน กล่าวว่า ละครที่พูดถึงเรื่องพ่อกับแม่มักจะเป็นลักษณะสูตรสำเร็จที่เอาเฉพาะความดีของพ่อแม่มานำเสนอ และปกปิดด้านที่ไม่ดี ทั้งที่ในความเป็นจริงแล้ว มนุษย์ทุกคนล้วนมีทั้งความดีและความชั่วในตัวเอง การนำเสนอตัวละครเพียงด้านเดียวทำให้ตัวละครดูไม่น่าเชื่อถือจึงไม่สามารถสอนคนดูได้

“ถ้าเขาเป็นมนุษย์จริงๆ เราถึงจะเชื่อ ยิ่งในสมัยนี้เด็กฉลาดขึ้น เรามีตัวอย่างอื่นๆ มีละครที่อื่นมาให้ดู เด็กก็จะฉลาดขึ้น เพราะฉะนั้น เราจะมาปกปิดความเชื่อไม่ได้แล้ว แต่เราต้องเอาความชั่วขึ้นมาให้เห็นและบอกว่าแก้ยังไง...ละครต้องเอามาให้เห็นและจะบอกว่าที่มา สาเหตุของปัญหาคืออะไร แล้วก็จะแก้ปัญหาได้ยังไง”

ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548)

จากการศึกษาพบว่าละครโทรทัศน์เรื่องตมมีตัวละครทั้งสิ้นจำนวน 18 ตัว และเป็นที่น่าสังเกตว่าขณะที่ผู้กำกับให้ความสำคัญกับลักษณะตัวละครแบบกลมที่สมจริงอย่างมาก แต่ขณะเดียวกันก็ปรากฏส่วนผสมระหว่างตัวละครแบบกลมและตัวละครแบบแบนในจำนวนใกล้เคียงกันด้วย ดังจะเห็นได้จากตารางแสดงผลประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องตม ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 6 ตารางแสดงประเภทและพัฒนาการของตัวละครในเรื่องตม

เรื่อง	ตัวละคร	บทบาทในเรื่อง	ประเภทตัวละคร		พัฒนาการของตัวละคร		
			กลม	แบน	มาก	น้อย	ไม่มี
ตม	1. คุณใหญ่	ตัวหลักฝ่ายหญิง	x		x		
	2. เบิ้ม	ตัวหลักฝ่ายชาย ลูกคนเล็กของคุณใหญ่	x		x		
	3. พิพัฒน์	ตัวหลักฝ่ายชาย ลูกคนกลาง	x		x		
	4. พิจักษ์	ตัวหลักฝ่ายชาย ลูกคนโต	x		x		
	5. เจนนี่	ตัวรอง ภรรยาของพิพัฒน์	x		x		
	6. อภิญญา	ตัวรอง เลขาใหม่และคนรักของพิจักษ์	x				x
	7. เมี่ยง	ตัวรอง คนสนิทของคุณใหม่	x				x
	8. ม้อย	ตัวรอง คนรับใช้ที่เลี้ยงเบิ้มจนโต		x		x	
	9. จุ๋ม	ตัวรอง คนรับใช้บ้านพิพัฒน์		x		x	
	10. น้อย	ตัวรอง คนรับใช้บ้านพิพัฒน์		x			x
	11. แปม	ตัวรอง เพื่อนของเจนนี่		x		x	
	12. แอน	ตัวรอง แฟนเก่าของเบิ้ม	x		x		
	13. พ่อแอน	ตัวรอง	x		x		
	14. ชิต	ตัวรอง เพื่อนเบิ้มที่ศูนย์บำบัดการติดยาเสพติด	x		x		
	15. จอย	ตัวรอง เลขาเก่าของพิจักษ์		x		x	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางแสดงผลข้างต้นจะเห็นว่า ตัวละครในเรื่องตมซึ่งมีจำนวนทั้งสิ้น 15 ตัวนั้น สามารถแบ่งออกเป็นตัวละครแบบกลม 10 ตัว และมีตัวละครแบบแบนปรากฏอยู่ 5 ตัว ตัวละครที่มีบทบาทในเรื่องสูงจัดเป็นตัวละครแบบกลมทั้งหมด โดยมีความแตกต่างที่พัฒนาการ ซึ่งมีทั้งพัฒนาการมากและไม่มีพัฒนาการเลย ตัวละครเหล่านี้ได้แสดงออกถึงลักษณะนิสัยหรืออารมณ์ที่หลากหลายตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้น แต่การมีพัฒนาการมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับบทบาทที่มีต่อเรื่อง โดยตัวละครที่เป็นตัวหลักของเรื่องจะเป็นตัวละครแบบกลมที่มีพัฒนาการสูงมาก ขณะที่ตัวละครรองจะแสดงออกถึงพัฒนาการน้อยกว่าหรือไม่มีเลย เพราะเรื่องไม่ได้สร้างปมปัญหาไว้สำหรับตัวละครเหล่านี้โดยเฉพาะ แต่จะเข้าไปมีบทบาทสนับสนุนตัวละครหลัก ดังเช่นตัวละครอภิญญาที่เข้ามาช่วยแก้ไขปัญหาในการทำงานให้พิจักษ์ พิพัฒน์ รวมถึงเบิ้ม และตัวละครเมี่ยงที่มีบทบาทในการเตือนสติคุณใหญ่ โดยเป็นความตั้งใจของผู้เขียนบทที่จะใช้ตัวละครเมี่ยงซึ่งเป็นเพียงคนสวนธรรมดาให้รับหน้าที่ให้ข้อคิดกับตัวละครหลักอย่างคุณใหญ่ แทนที่จะนำเสนอผ่านตัวละครที่มีสมณศักดิ์เช่นพระ

“เราไม่อยากให้คนรู้สึกว่าการที่จะรู้อะไรตรงนี้จะต้องไปพึ่งพระ มันต้องรู้ได้ด้วยตนเอง เราก็มีความรู้สึกว่าคนที่จะมีสติตรงนี้เป็นชาวบ้านเป็นอะไรได้ไหม แล้วเป็นเสียงจากอะไรก็ได้ที่มันไม่ต้องมีการศึกษามหัศจรรย์...เราก็อยากให้คนเห็นว่า ใครก็ได้นะ เป็นปราชญ์ได้เหมือนกัน”

ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548)

สำหรับตัวละครแบบแบนที่พบในเรื่องตมทั้งหมดนั้น พบว่าเป็นตัวละครรองที่มีบทบาทกับเรื่องไม่มากนัก ซึ่งเป็นสาเหตุให้ตัวละครบางตัวถูกจัดเป็นตัวละครแบบแบนโดยปริยาย เพราะไม่ได้ปรากฏตัวในเรื่องมากพอที่จะแสดงออกถึงมิติทางอารมณ์ที่หลากหลายได้มากนัก การปรากฏตัวในแต่ละครั้งจะคล้ายคลึงกัน จึงถือว่าเป็นตัวละครที่มีลักษณะคงที่ ไม่เปลี่ยนแปลง ยกตัวอย่างเช่น ตัวละครน้อย คนรับใช้ของพิจักษ์ และตัวละครเลขาของพิพัฒน์เป็นต้น ขณะที่ตัวละครรองบางตัวค่อนข้างโดดเด่นในการเป็นสีสันสร้างความตลกขบขันให้กับผู้ชมเป็นระยะ ได้แก่ ตัวละครม้อยซึ่งเป็นคนรับใช้ของคุณใหญ่และตัวละครจอย ซึ่งเป็นเลขาคนเก่าของพิจักษ์

ตัวละครม้อยเป็นคนติดเหล้าและทำให้เกิดความตลกขบขันจากอาการเมาๆ ของม้อยอยู่เสมอ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- ม้อยกำลังให้อาหารสุนัขตัวน้อย 2 ตัว แต่แล้วก็ร้องขึ้น

ม้อย : ว๊าย...ตายแล้ว ไอ้หมาบ้า... (สุนัขตกใจวิ่งหนี) โอ๊ย...ให้กินแล้ว
ยังกัดอีกด้วย.. แน๊ะ...ยังไม่พอใจ เสือกเห่าอีก เลี้ยงมาป่านนี้แล้วเอ็งยังเห่าข้าอีกเหรอ เอ็งรังเกียจข้านักหนารึไง หา!!

เมี่ยง : มันไม่รังเกียจม้อยหรอก มันคงเหม็นเหล้าม้อยมากกว่า

ม้อย : เมี่ยง เอ็งเป็นพ่อเป็นแม่หมามันรึไง ถึงรู้ใจหมาถึงขนาดนี้ (เมี่ยงมองค้อนก่อนจะเดินไป)

ม้อย : เมี่ยงเอ็งมานี่ดิ๊... ข้ามีเรื่องจะพูดกับเอ็ง

- เมี่ยงเดินกลับมา

ม้อย : จำไม่ได้ว่ะ

- เมี่ยงมองค้อนอีก

ม้อย : อ๋อ...นึกออกแล้ว คุณใหญ่ เธอให้เตรียมผลไม้ไปเยี่ยมคุณพ่อ

เมี่ยง : (งง) พ่อใคร??

ม้อย : (งงเหมือนกัน) อะไร...พ่ออะไร??? ข้ายังไม่ได้พูดคำว่าพ่อเลย ข้าบอกว่าคุณเบิ้ม

เมี่ยง : เมื่อตะกี้นี้ ม้อยบอกว่าพ่อ

- เมี่ยงกำลังจะอ้าปากพูด ม้อยชี้หน้า

ม้อย : เถียง !!!

- เมี่ยงอ้าปากพูดอีก

ม้อย : เถียง อีกแล้ว!!!

เมี่ยง : ชั้นยังไม่ได้พูดอะไรเลยนะม้อย

ม้อย : แต่เอ็งกำลังอ้าปากจะเถียงไง ข้าก็เลยขัดคอซะก่อน ไปๆๆ ไปเลย แล้วก็เตรียมผลไม้เยี่ยมคุณพ่อด้วย

- เมี่ยงทำหน้าละเหี่ยใจ ส่ายหน้า

ม้อย : คุณเบิ้ม !!!

- ม้อยหยิบขวดเหล้าขึ้นจิบต่อไป

สำหรับตัวละครจอยซึ่งเป็นเลขาของพิจักษ์นั้น มีลักษณะนิสัยขี้หลงขี้ลืม ป้ำๆ เป๋อๆ อยู่เสมอ ทำให้พิจักษ์ต้องปวดหัวกับการทำงานของเธอเป็นประจำ ซึ่งเป็นที่มาของฉากตลกขบขันต่างๆ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- ป้อมท่าทางหงุดหงิดอยู่ในห้อง กดโทรศัพท์ภายในไปที่โต๊ะจอย

พิจักษ์ : (พูดโทรศัพท์) จอย...

- จอยเปิดประตูเข้ามาในห้อง

จอย : ค่ะ

พิจักษ์ : คุณประพจน์บอกว่ายังไม่ได้เอกสาร...ทำไม !!!

จอย : ก็ให้เด็กขี่มอเตอร์ไซด์ไปส่งแล้วนี่คะ

พิจักษ์ : ก็แล้วทำไมเค้ายังไม่ได้...เช็คดูซิ

จอย : ไม่มีใครอยู่เลยค่ะ

พิจักษ์ : ก็โทรตามสิ หรือว่าจะให้ชั้นโทรเอง

- จอยจะเดินมาหยิบโทรศัพท์บนโต๊ะพิจักษ์ พิจักษ์ตะครุบไว้ก่อน

พิจักษ์ : ก็ไปโทรโต๊ะเธอสิ

จอย : (เพิ่งนึกขึ้นได้) ค่ะ...ค่ะๆๆ

- พิจักษ์ทานข้าวและมีอาการปวดท้องอีกเพราะความเครียด จอยเดินหน้าเจื่อนกลับเข้ามาอีกครั้ง ค่อยๆวางซองเอกสารโต๊ะพิจักษ์

จอย : อยู่นี่ค่ะ...

พิจักษ์ : (งง) อ้าว ก็ไหนว่าส่งแล้วไง

จอย : ก็ดิฉันเอาไปวางไว้ที่โต๊ะ messager แล้วอ่ะค่ะ ก็นึกว่าเค้ารู้

พิจักษ์ : รู้แล้วก็เอาไปส่งเลยซี่

จอย : ไม่มีใครอยู่เลยค่ะ

พิจักษ์ : แล้วไง ชั้นต้องเอาไปเองหรือเปล่า ???

จอย : (นึก เหมือนจะพยักหน้า)

พิจักษ์ : ก็เธอนั่นแหละต้องรับผิดชอบ นั่งมอเตอร์ไซด์ไปด่วนเลยนะ ต้องถึงมือคุณประพจน์ภายใน 10 นาทีนี้ (ยื่นซองเอกสารให้)

จอย : ค่ะ (หันหลังวิ่งออกไปทันทีโดยไม่รับเอกสารไปด้วย)

พิจักษ์ : (ตาค้าง หงุดหงิด) จอย !!! (โทรศัพท์) จอย !!!

- จอยรีบวิ่งกลับมา

จอย : กำลังเอาไปส่งแล้วค่ะ

- พิจักษ์ยื่นซองเอกสารใส่หน้าจอย จอยสะดุ้ง

จอย : ว้าย ! (เข้ามาหยิบซองเอกสารแล้ววิ่งออกไป)

พิจักษ์ : (พยายามระงับอารมณ์เต็มที่) คุณเขมครับ ผมทนจอยกับ...(ใช้

นิ้วชี้ขมับตัวเอง) ไอ้ที่ผิดบนหัวของมันไม่ไหวแล้วนะ ช่วยหาเลขาใหม่ให้ผมด่วน ก่อนจะผมจะหัวใจวายตาย

- หลังจากนั้นไม่นาน พิจักษ์รับอภิญญาเข้ามาเป็นเลขาคนใหม่แทนที่จอย จอยเข้าใจว่าตัวเองถูกไล่ออกจากงานเลยยืนซึม

อภิญญา : จอยจ้ะ...คนรถคุณป้อม extension อะไร

จอย : เดี๋ยวต่อให้ค่ะ...(เดินไปกดโทรศัพท์)

อภิญญา : บอกให้เค้าเอารถลงไปรอได้เลยนะจ๊ะ เดี๋ยวคุณป้อมจะลงไป จอย...คนกตัญญูกับพ่อแม่เนี่ย ฟ้าดินไม่ลงโทษหรอกนะ คุณป้อมบอกให้เธอทำงานที่นี่ต่อไป...ชั้นถามให้แล้ว

จอย : จริงหรือคะ (ดีใจมาก วางโทรศัพท์ไป) เย้...(วิ่งออกไป)

อภิญญา : (ดึงแขนจอยไว้) เดี๋ยวๆๆๆๆ จะรีบไปไหนล่ะ กตัญญูอย่างเดียวไม่พอนะจ๊ะ จะต้องมีสติด้วย

จอย : สติ

อภิญญา : (เน้นเสียง) โทรศัพท์...อย่าลืม

จอย : อ้อ โทรศัพท์ค่ะ

อภิญญา : บอกคนรถนะจ๊ะ

จอย : ค่ะ เบอร์อะไรคะ

อภิญญา : (งง) ไม่รู้

จากการสัมภาษณ์ผู้กำกับของเรื่องทำให้ทราบว่ามุขตลกที่ปรากฏในเรื่องส่วนหนึ่งถูกใส่ไว้ตั้งแต่ในบทละครแล้ว ขณะที่อีกส่วนหนึ่งเป็นการเพิ่มเติมเข้าไปภายหลังขณะถ่ายทำ ดังเช่นในกรณีของตัวละครจอย ซึ่งไม่ได้ถูกวางให้เป็นตัวละครตลกตั้งแต่แรก

“จริงๆ แล้วเขียนไว้ในบทเป็นเรื่องเป็นราวมาก แต่ว่าตัวเขาเอง พอเล่นเป็นเรื่องเป็นราวแล้วมันจืด เวลาเขาเล่นจริงๆ จังๆ แล้วเขาจืด แล้วบทมันไม่มีอะไร คือจริงๆ แล้วมันก็คือตัวประกอบ...แต่เผอิญพวกนี้เป็นนักแสดงชั้นหนึ่งของละครเวที พอเขามาแล้ว พอเล่นแล้วเราก็เสียดายก็เลยใส่คาแรคเตอร์ของไอ้ตัวเลขาอะไรที่เราเห็นๆ ใส่เข้าไป”

ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548)

การเพิ่มเติมสีสันความสนุกสนานเข้าไปขณะถ่ายทำนี้ เป็นสิ่งที่สอดคล้องกับลักษณะของละครไทยที่ภัทราวดีได้อธิบายไว้ว่าเป็นละครที่ไม่ยึดติดกับรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ทำให้สามารถเพิ่มเติมความสนุกสนานตลกขบขันลงไปผสมในละครแนวเรียลิสท์ซึ่งมีลักษณะจริงจังเคร่งเครียดได้ ละครไทยจึงมีหลายรสหลายอารมณ์ไม่จำกัด

นอกจากการใช้ตัวละครแบบแบนเข้ามาเป็นสีสัน เป็นอารมณ์ขันในละครแล้ว เรื่องตมยังมีการสร้างตัวละครแบบแบนขึ้นมาก เพื่อใช้ประโยชน์ในการเป็นคู่เปรียบเทียบกับตัวละครหลักอีกด้วย ได้แก่ตัวละครแปม ซึ่งเป็นสาวสังคมที่ร่ำรวย ตัวละครนี้ถูกสร้างขึ้นมาให้เป็นคู่เปรียบเทียบกับตัวละครเจนนี่ ซึ่งเป็นภรรยาของพิพัฒน์ โดยตัวละครทั้งสองเริ่มต้นคล้ายกันที่การใช้ชีวิตอย่างสุขสบายตามประสาคนร่ำรวยไปวันๆ แต่เมื่อเจนนี่เกิดปัญหาภายในครอบครัวเรื่องความสัมพันธ์กับพิพัฒน์ เจนนี่ยอมรับฟังคำเตือนของคุณใหญ่และนำไปคิด ทำให้เจนนี่ปรับตัวจนสามารถแก้ไขปัญหาได้ในที่สุด ขณะที่ตัวละครแปมยังคงใช้ชีวิตตามใจตัวเองอยู่เช่นเดิม จึงเป็นการเปรียบเทียบระหว่างสาวไฮโซ 2 คน ที่คนหนึ่งรู้จักคิดแก้ไขปัญหา มีการเรียนรู้และพัฒนาตัวเอง ในขณะที่อีกคนหนึ่งไม่มีพัฒนาการใดๆ

โดยสรุปแล้ว จากการศึกษาตัวละครที่ปรากฏในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ของไทยทั้ง 3 เรื่องจะเห็นได้ว่าตัวละครหลักทุกตัวในละครแนวเรียลิสท์เป็นตัวละครแบบกลมและมีพัฒนาการตามเหตุการณ์ในเรื่องสูง ขณะที่ตัวละครรองปรากฏทั้งตัวละครแบบกลมซึ่งมีลักษณะสมจริงเหมือนมนุษย์และตัวละครแบบแบนซึ่งบุคลิกลักษณะไม่ซับซ้อน โดยตัวละครแบบแบนที่มีบทบาทปรากฏในเรื่องพอสมควรจะทำหน้าที่เป็นสีสันของเรื่องในการเพิ่มเติมอารมณ์ขัน เพื่อผ่อนคลายอารมณ์ของละครเรียลิสท์ที่พูดถึงปัญหาของชีวิตหรือสังคมซึ่งถือเป็นเนื้อหาหนัก รวมทั้งอาจใช้ตัวละครแบบแบนในการสร้างคู่เปรียบเทียบให้คนดูรับรู้สิ่งที่ละครต้องการเสนอผ่านตัวละครหลักได้มากขึ้น ขณะที่ตัวละครแบบแบนอีกประเภทหนึ่งเป็นตัวละครที่มีบทบาทน้อย จึงไม่สามารถแสดงถึงลักษณะนิสัยที่หลากหลายได้

ทั้งนี้ สามารถสรุปประเภทของตัวละครที่พบในละครแนวเรียลิสท์ทั้ง 3 เรื่องออกได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่

1. *ตัวละครแบบกลม-พัฒนาการมาก* หมายถึง ตัวละครที่มีมิติทางอารมณ์หลากหลาย บุคลิกและลักษณะนิสัยซับซ้อน สามารถแปรเปลี่ยนไปตามอารมณ์ สภาพแวดล้อมหรือสถานการณ์ที่เกิดขึ้น และมีการเรียนรู้จากประสบการณ์หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเรื่อง ทำให้

เกิดการเปลี่ยนแปลงหรือพัฒนาทั้งลักษณะนิสัย ความคิดและการกระทำอย่างมาก ซึ่งได้แก่ ตัวละครหลักทั้งหมดที่ปรากฏในละครแนวเรียลิสท์ ได้แก่ มินทะดาและพันพัสสาในเรื่องเก็บแผ่นดิน, น้ำพุและสุวรรณีในเรื่องน้ำพุ และ คุณใหญ่, เบิ้ม พิพัฒน์และพิจักษ์ในเรื่องตม รวมทั้งตัวละครรองบางตัวซึ่งมีบทบาทกับเรื่องค่อนข้างมาก ดังเช่น ชลชาติ สิพราย นาคาและยะโพในเรื่องเก็บแผ่นดิน, กิ๊กและใหม่ในเรื่องน้ำพุ และ เจนนี่ในเรื่องตม

2. *ตัวละครแบบกลม-พัฒนาการน้อย* หมายถึง ตัวละครที่มีมิติทางอารมณ์หลากหลาย มีบุคลิก ลักษณะนิสัยที่สามารถแปรเปลี่ยนไปตามอารมณ์ สภาพแวดล้อมหรือสถานการณ์ที่เกิดขึ้นได้ แต่มีพัฒนาการในเรื่องไม่มากหรือไม่ชัดเจนนัก โดยส่วนใหญ่ตัวละครในกลุ่มนี้ จะเป็นตัวละครรองที่มีบทบาทกับเรื่องไม่มากนัก จัดอยู่ในระดับกลางๆ ตัวอย่างเช่น มะนุในเรื่องเก็บแผ่นดิน, น้าแพ็ทในเรื่องน้ำพุ เป็นต้น ตัวละครเหล่านี้จะผูกพันอยู่กับตัวละครหลักเป็นส่วนใหญ่ จึงไม่มีปมปัญหาของตัวเองที่ต้องแก้ไขหรือแสดงถึงพัฒนาการมากนัก

3. *ตัวละครแบบกลม-ไม่มีพัฒนาการ* หมายถึง ตัวละครที่แสดงให้เห็นมิติทางอารมณ์ บุคลิกและลักษณะนิสัยที่หลากหลาย สามารถแปรเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ สภาพแวดล้อมหรือสถานการณ์ที่เกิดขึ้น แต่ไม่แสดงถึงการเรียนรู้หรือมีการพัฒนาในเรื่อง ยกตัวอย่างเช่น อองดี มองจูนายและนายพลอูข่านในเรื่องเก็บแผ่นดิน, อภิญญาและเมี่ยงในเรื่องตม เป็นต้น โดยส่วนใหญ่ตัวละครในกลุ่มนี้จะเป็นตัวละครที่มีบทบาทสนับสนุนตัวละครหลัก จึงไม่ปรากฏพัฒนาการของตัวเอง

4. *ตัวละครแบบแบน-พัฒนาการน้อย* หมายถึง ตัวละครที่ไม่มีความซับซ้อนทางบุคลิกภาพและจิตใจ สามารถเข้าใจหรือคาดเดาการกระทำได้ง่าย และมีลักษณะค่อนข้างคงที่ ไม่เปลี่ยนแปลงมากนัก ปรากฏพัฒนาการในเรื่องเพียงเล็กน้อย หรือเป็นไปอย่างไม่มีที่มาที่ไปหรือเหตุผลรองรับมากนัก ได้แก่ เข่งล่า พิพัชและพิสินีในเรื่องเก็บแผ่นดิน, จุกในเรื่องน้ำพุ, ม้อย จุ๋มและแปมในเรื่องตม เป็นต้น ซึ่งตัวละครในกลุ่มนี้เป็นตัวละครรองที่มีบทบาทกับเรื่องในระดับกลางถึงค่อนข้างน้อย มีหน้าที่ในการสร้างความตลกขบขันเป็นสีสันของเรื่อง รวมถึงใช้เป็นคู่เปรียบเทียบกับตัวละครหลักเพื่อเป็นตัวอย่างให้ผู้ชมรับรู้ความแตกต่างของตัวละครได้มากขึ้น

5. *ตัวละครแบบแบน-ไม่มีพัฒนาการ* หมายถึง ตัวละครที่ไม่มีความซับซ้อนทางบุคลิกภาพและจิตใจ สามารถเข้าใจหรือคาดเดาการกระทำได้ง่าย มีลักษณะคงที่ ไม่มีการเปลี่ยนแปลง ตัวอย่างเช่น แมงเลอะและจิงจิงในเรื่องเก็บแผ่นดิน, น้าเทพ น้าวิสาและน้าตอยใน

เรื่องน้ำพุ, น้อยในเรื่องตมเป็นต้น โดยตัวละครในกลุ่มนี้เป็นตัวละครที่ถือเป็นสีสันของเรื่องหรือมีบทบาทกับเรื่องน้อย ทำให้ไม่สามารถแสดงออกถึงลักษณะนิสัยของตัวละครที่หลากหลายได้

บทสนทนาแบบไม่เหมือนจริง

จากการศึกษาบทสนทนาที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ไทยที่มีแนวคิดในการนำเสนอแบบเรียลิสท์ทั้ง 3 เรื่อง พบว่าบทสนทนาในละครโทรทัศน์ไทยไม่ได้เน้นหนักที่ความสำคัญของความเป็นธรรมชาติแบบชีวิตจริงทั้งหมด หากแต่มีลักษณะบทสนทนาแบบไม่เหมือนชีวิตจริงที่ให้ความรู้สึกของการแสดงออกของละครอยู่ ซึ่งลักษณะบทสนทนาที่ไม่เหมือนชีวิตจริงดังกล่าวในละครโทรทัศน์ไทย ได้แก่ บทพูดคนเดียว

บทพูดคนเดียวเป็นบทสนทนาที่ตัวละครสื่อสารความคิดความรู้สึกที่อยู่ภายในจิตใจออกมาให้ปรากฏ ซึ่งไม่ใช่ลักษณะการพูดหรือสนทนาในชีวิตจริง ที่หากคนเราต้องอยู่คนเดียวก็มักจะใช้ความคิดพูดกับตนเองภายในใจมากกว่า ส่วนลักษณะการพูดกับตัวเองคนเดียวโดยไม่มีผู้ฟังจะถูกรับรู้ในทำนองว่าเป็นผู้ที่จิตไม่ปกติ

การพูดคนเดียวในละครไม่ถือว่าเป็นเรื่องผิดปกติแต่อย่างใด เพราะละครให้ความรู้สึกของการแสดงที่เป็นเรื่องราวที่สมมุติขึ้นอยู่แล้ว คนดูจึงสามารถยอมรับการพูดคนเดียวของตัวละครได้โดยไม่รู้ขัดแย้งกับความเป็นจริง อย่างไรก็ตาม สำหรับแนวคิดการละครแบบเรียลิสท์แล้ว จะไม่นิยมใช้การพูดคนเดียวเพื่อสื่อสารความรู้สึกกับคนดูเพราะถือว่าเป็นการแสดงออกที่ไม่สมจริงและผิดธรรมชาติดังกล่าว นอกจากนี้ ตามแนวคิดของละครเรียลิสท์แล้ว การเข้าไปรับรู้ความคิดความรู้สึกที่อยู่ภายในจิตใจของตัวละครก็เป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ เพราะเป็นเรื่องที่อยู่ภายในจิตใจของแต่ละคนซึ่งถ้าหากไม่ประสงค์จะสื่อสารออกมาให้คนอื่นรับรู้แล้ว และบุคคลอื่นก็ไม่สามารถเข้าไปล่วงล้ำความรู้สึกนึกคิดของใครได้

จากการศึกษาละครโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่อง พบว่าลักษณะบทพูดคนเดียวมีปรากฏในละคร 2 เรื่อง คือตมและเก็บแผ่นดิน โดยเฉพาะเก็บแผ่นดินจะใช้บทพูดคนเดียวค่อนข้างมาก ดังจะสามารถยกตัวอย่างให้เห็นได้ดังนี้

ตัวอย่างที่ 1 เหตุการณ์ตอนแรกของเก็บแผ่นดิน พันพัสสานั่งดูข่าวโทรทัศน์เรื่องการต่อสู้ของชนกลุ่มน้อยขณะที่พ่อกับแม่พูดคุยกันว่าการต่อสู้ของชนกลุ่มน้อยชายแดนทำให้มีผลกระทบต่อธุรกิจโรงแรมของตน พันพัสสารำพึงว่ารู้สึกสงสาร เป็นการแสดงให้เห็นว่าพันพัสสา มีจิตใจเมตตาต่างจากพ่อกับแม่ซึ่งมองแต่เรื่องผลประโยชน์ทางธุรกิจ

พันพัสสา หือ...น่าสงสารจัง มีแต่เด็กๆ คาเซไม่มีทหารเลยรึไง ปล่อยให้พวกซาวินมาฆ่าชาวบ้านอยู่ได้

ตัวอย่างที่ 2 เป็นตอนที่เยียซ่า ภรรยาของผู้พันละยีกำลังตั้งท้องลูกคนแรก เยียซ่าที่เป็นคนกล้าหาญเด็ดเดี่ยว เริ่มรู้สึกกลัวสงครามเป็นครั้งแรกด้วยความเป็นห่วงลูกน้อยจึงได้รำพึงออกมา เป็นการแสดงให้เห็นว่าเยียซ่ารักและห่วงใยลูกมาก ซึ่งจากลักษณะนิสัยของเยียซ่าแล้ว เยียซ่าคงไม่เอ่ยปากพูดกับใครถึงความรู้สึกกลัวที่อยู่ในใจลึกๆ จึงทำให้ต้องรำพันออกมาเมื่ออยู่ตามลำพัง

เยียซ่า ข้าถูกสั่งสอนมาตั้งแต่ยามที่ข้ายังเป็นเด็กว่ามนุษย์ทุกผู้ คนทุกเผ่า หากวางใจ วางชีวิตไว้ในอุ้งหัตถ์ของพระผู้เป็นเจ้าแล้ว ชีวิตจะเป็นนิรันดร์ ข้ายึดถือคำสั่งสอนโดยตลอดมา แต่ในยามนี้ ยามที่ข้ามี...มีอีกชีวิตหนึ่งไว้ในกาย ข้าไม่แน่ใจว่า ความศรัทธาเช่นนั้นยังอยู่ ข้าไม่ต้องการความเป็นนิรันดร์ ข้าต้องการมีชีวิตอยู่ มีเลือดเนื้อ มีวิญญาณที่จะถ่ายทอดความรัก ความอบอุ่นทั้งหมดให้กับลูกข้า

ตัวอย่างที่ 3 หลังจากที่ยะโพคิดทรยศโดยเป็นไส้ศึกให้กับพวกซาวินจนนาคา ซึ่งเป็นผู้นำของคาเซถูกจับตัวไป ฝ่ายคาเซจึงซ้อมรบเพื่อเตรียมบุกเข้าชิงตัวนาคากลับมา ยะโพเข้าร่วมฝึกด้วยตามปกติ แต่เมื่อไม่มีใครได้ยิน ยะโพก็พูดกับตัวเอง เป็นการแสดงถึงความคิดร้ายที่แฝงอยู่

ยะโพ ฝึกกันเข้าไปเถอะ ได้ตายกันหมดแน่

ตัวอย่างที่ 4 สิพรายแอบรักมะนุแต่ไม่เคยแสดงออก สิพรายเห็นมะนุเสียใจเพราะมินทะดาจึงตั้งใจจะรักษาแผลใจให้มะนุ

สิพราย ข้าจะทำให้เจ้าลืมมินทะดา...ไอ้สิพรายคนนี้ขอสาบานว่าจะทำให้เจ้ามีความสุขที่สุด ไม่ต้องเสียน้ำตาอีก

ตัวอย่างที่ 5 จากเรื่องตม เป็นตอนต้นของเรื่องที่คุณใหญ่จับได้ว่าเบิ้มติดยา จึงจับขังไว้ในห้อง ทำให้เบิ้มต่อต้านอย่างหนักและหนีออกมามั่วสุมกับเพื่อนๆ เมื่อเพื่อนหลับกันหมดแล้ว เบิ้มนั่งพูดคนเดียว ทำให้ผู้ชมรู้ว่าเบิ้มรู้สึกอ้างว้างในใจ

เบิ้ม ไม่รู้จะไปไหน...มีที่สนุกสนานมากมาย แต่ไม่สนุก ผู้คนเดินไปมาขวักไขว่ แต่ไม่รู้จัก อยากกลับบ้าน แต่ก็ไม่กล้า ไม่รู้จะไปไหน ไม่มีใครคุยด้วย อยากมีใครสักคนที่เข้าใจในสิ่งที่ยังไม่เข้าใจ

จากบทพูดคนเดียวที่ยกมาเป็นตัวอย่างนี้ จะเห็นได้ว่าบทพูดคนเดียวมีหน้าที่สื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจความคิด ความรู้สึกที่อยู่ภายในจิตใจของตัวละคร เป็นความรู้สึกภายในใจที่ตัวละครต้องการเก็บไว้ ไม่พูดกับตัวละครอื่นๆ ในเรื่อง แต่จำเป็นต้องสื่อสารให้ผู้ชมรับรู้และเข้าใจ บทพูดคนเดียวจึงเปรียบเสมือนการเข้าไปสู่จิตใจของตัวละครในเรื่อง และนอกจากนี้ บทพูดคนเดียวยังช่วยบ่งบอกลักษณะนิสัยของตัวละครได้เช่นกัน ดังตัวอย่างแรกที่สื่อถึงจิตใจที่มีความเมตตาของพันพัสสา รวมทั้งยังพบว่ามีการใช้บทพูดคนเดียวเพื่อช่วยในการเดินเรื่องหรือเชื่อมโยงเรื่องราวได้อีกด้วย ดังตัวอย่างที่ 4 ที่สิพรายพูดถึงความตั้งใจที่จะช่วยรักษาแผลใจให้มะนุ ซึ่งหลังจากนั้น สิพรายก็เริ่มแสดงท่าทีต่อมะนุด้วยการช่วยดูแลเอาใจสารพัด เป็นต้น

ในมุมมองของผู้เขียนบทเรื่องเก็บแผ่นดินแล้ว แม้ลักษณะบทพูดคนเดียวจะดูขาดความสมจริงไปบ้าง แต่ยังเป็นสิ่งที่จำเป็นสำหรับการเล่าเรื่อง เพราะการแสดงออกเพียงสีหน้าและท่าทางอาจทำให้คนดูตีความไปได้หลากหลายต่างๆ กัน ซึ่งอาจไม่ตรงกับสิ่งที่ผู้เขียนบทหรือผู้กำกับต้องการนำเสนอ หรือบางคนก็อาจนึกตีความไปไม่ถึงสิ่งที่ตัวละครรู้สึก

"มันจำเป็นค่ะ บางทีการนำเสนอนี่มันยากมากเลย เพราะว่า บางเรื่อง เหมือนเราไม่รู้จะให้พูดกับใครได้ เช่นว่าด้วยนิสัยของเขา เขาไม่ใช่คนที่จะไปเล่าให้เพื่อนฟัง แต่เขาจะบอกยังไงให้คนดูรู้...ใช่ไหม มันต้องมี บางครั้ง มันก็จำเป็นจริงๆ มันก็ไม่มีทางออก ก็คิดนะ เพราะว่ามันก็เบื่อเหมือนกันไอ้วิธีนำเสนออย่างนี้"

เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ (สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2548)

ขณะที่ผู้เขียนบทเรื่องน้ำพุมีความเห็นที่ตรงกันข้าม กล่าวคือพยายามหลีกเลี่ยงการใช้บทพูดคนเดียวเพราะมองว่าเป็นการผิดธรรมชาติและไม่น่าเชื่อถือ รวมทั้งสามารถหาทางออกโดยการสร้างสถานการณ์ขึ้นมาเพื่อบอกเล่าเรื่องราวแทนการพูดคนเดียวได้

"พี่เป็นคนที่ไม่เขียนบทให้พูดคนเดียวอยู่แล้วนะ เพราะรู้สึกว่ามันไม่สมจริง เพราะว่าในชีวิตจริง คนเราไม่พูดคนเดียว ประกอบกับเรื่องนี้มัน...เราเห็นอยู่แล้วว่าเหมือนสถานการณ์ในเรื่อง...ในนิยายมันเป็น Realistic มากๆ มันก็ไม่มีความจำเป็นว่าต้องพูดคนเดียวอะไร ถ้าอยากจะบอกความรู้สึกตัวละครต้องบอกจากแอ็คชั่นเขา จากทางอื่น ถึงเขาไม่ได้พูดอย่างน้ำพุมองพระจันทร์คิดถึงแม่ ภาพมันบอกได้และสมจริงกว่าการพูดคนเดียว"

ดนยา ทรัพย์ยิ่ง (สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2548)

อย่างไรก็ตาม พบว่าในฉากที่น้ำพุคิดฆ่าตัวตายพร้อมกิ๊กด้วยการกินยานอนหลับนั้น ก่อนที่น้ำพุจะตายได้นึกอธิษฐานในใจ โดยคำอธิษฐานของน้ำพุถูกนำเสนอโดยการใช้ Voice Over ขณะที่ภาพจับที่ใบหน้าของน้ำพุนอนร้องไห้อยู่ริมทะล โดยคำอธิษฐานของน้ำพุ ได้แก่

"เกิดชาติหน้า ขอให้ได้เกิดเป็นลูกแม่อีก ขอให้พี่หน่อยเป็นพี่ มดดำ หนูนาเป็นน้อง และขอให้พ่ออยู่กับพวกเราตลอดไป"

เมื่อพิจารณาจากบริบทในขณะนั้น คำอธิษฐานน้ำพุจำเป็นต้องใช้วิธีดังกล่าว เพราะน้ำพุอยู่กับกิ๊กเพียงสองคนที่ชายทะเล และเป็นคำอธิษฐานก่อนตายที่พูดถึงครอบครัวของตน น้ำพุจึงไม่น่าจะเอ่ยปากพูดออกมาให้กิ๊กได้ยิน ซึ่งการใช้ Voice Over นี้ถือเป็นการสื่อสารแบบไม่เหมือนจริงตามแนวคิดแบบเรียลิสท์ เพราะเป็นการล่วงล้ำเข้าไปภายในจิตใจของตัวละคร แต่การใช้ Voice Over นำเสนอคำอธิษฐานของน้ำพุออกมา ทำให้ผู้ชมได้รับรู้ว่าน้ำพุยังรักทุกๆ คนในครอบครัวเหมือนเดิม จึงได้อธิษฐานให้เกิดมาอยู่ด้วยกันในชาติหน้าอีก รวมทั้งทำให้รู้ว่าน้ำพุต้องการมีพ่ออยู่ด้วย ซึ่งการนำเสนอด้วยภาพไม่สามารถสื่อสารความในใจเหล่านี้ให้ผู้ชมรับรู้ได้

นอกจากนี้ ยังพบว่าเรื่องน้ำพุใช้การบอกเล่าความรู้สึกผ่านจดหมายแทนการพูดคนเดียว ซึ่งผู้เขียนบทมองว่าดูน่าเชื่อถือกว่าการให้ตัวละครพูดความรู้สึกของตัวเองออกมาเมื่ออยู่ตามลำพัง ดังเช่นตัวอย่างต่อไปนี้

<u>ตัวอย่างที่ 1</u> เป็นจดหมายที่น้าเทพเขียนมาเล่าความเป็นอยู่ของน้ำพุซึ่งบวชเณรอยู่ที่เชียงใหม่ให้สุวรรณีฟัง โดยข้อความในจดหมายยังคงแสดงถึงอารมณ์ขันของน้าเทพอยู่

- ภาพชีวิตประจำวันของเณรน้ำพุ มี Voice Over เสียงน้าเทพเป็นข้อความในจดหมายที่เขียนถึงสุวรรณี

น้าเทพ (V.O) วันที่ 23 เมษายน 2515...เรื่องไปพบเณรน้ำพุ...เรียนอาจารย์สุวรรณี...ตามที่อาจารย์ได้ให้กระผมคอยดูแลเณรน้ำพุนั้น กระผมได้คอยดูแลเป็นอย่างดี ทั้งยังได้นำโจ๊กสำเร็จรูปไปถวายให้แล้วดังที่อาจารย์ระบุมา การกินอยู่ของเณรไม่สู้มีปัญหา ด้วยว่าญาติโยมมาเยี่ยมเสมอ ทั้งมีอาหารมาคราวละมากๆ แล้วเณรเองก็ได้ออกไปบิณฑบาตในทุกๆ เช้าด้วย ว่าถึงความเหงาก็ไม่มี...แต่ที่จะหงอยหรือไม่นั้น ผมหาทราบไม่ โรงเรียนก็เรียบร้อยดี ใบอะไรต่อมิอะไรก็เรียบร้อยดี ยังแต่คดีความซึ่งก็ไม่น่าจะวิตกทุกข์ร้อนแต่ประการใด ดูเหมือนจะต้องลงไปในเร็ววันนี้ แต่ไม่ต้องห่วง กระผมจะไปส่งเณรขึ้นรถไฟด้วยตัวเอง ผมจะแจ้งให้ทราบเพียงเท่านี้ในชั้นแรก ลงชื่อ เทพศิริ...ผู้น่ารัก

<u>ตัวอย่างที่ 2</u> เป็นจดหมายที่น้ำพุเขียนถึงแม่ตามสัญญาในช่วงที่ไปรักษาตัวที่ถ้ำกระบอก ซึ่งเป็นข้อความที่ตัดตอนมาจากจดหมายจริงที่น้ำพุเขียนถึงแม่ และตีพิมพ์ลงในหนังสืองานศพของน้ำพุเมื่อน้ำพุเสียชีวิตลง

- ภาพชีวิตของน้ำพุที่ถ้ำกระบอก มีเสียงน้ำพุเป็นข้อความในจดหมายถึงแม่

น้ำพุ วันที่ 3 พุตื่นแต่เช้าเพราะพระท่านมาปลุกให้ไปอาบน้ำ อาบเสร็จก็ไม่รู้จะทำอะไรเลยชวนจุกมานั่งที่โรงอาหารเรือนเล็ก ทานโอวัลตินกันคนละถ้วย พุหิวจังเลย แต่ยังทานอะไรไม่ได้จนกว่าจะอ้วกเสร็จ เดี๋ยวสี่โมงเช้านี่ก็อ้วกแล้ว พุไม่อยากจะนึกถึงอะไรเลยที่เกี่ยวกับการอ้วก พอนึกขึ้นมาทีไรขนลุกทุกที จนเสียงกริ่งดังลั่น พุกับจุกขนลุกขึ้นมาทันที จริงๆ เหมือนนัดกันเลย

- ภาพชีวิตของน้ำพุที่ถ้ำกระบอกตัดสลับกับชีวิตของสุวรรณี โดยมีเสียงน้ำพุบอกเล่าเรื่องราวมาในจดหมาย

น้ำพุ จดหมายฉบับนี้เป็นฉบับสุดท้ายแล้วที่พุเขียนถึงแม่ พุคงถึงบ้านก่อนที่

แม่จะได้รับฉบับจดหมายฉบับนี้ ไม่สำคัญอะไรหรอก แม่เก็บไว้ดูเล่นก็แล้วกัน พุเขียนจดหมายไม่เก่ง แต่เขียนให้แม่ พุเขียนได้ และจดหมายของพุก็จบลงแค่นี้ ความจริงเขียนจดหมายถึงแม่ก็สนุกดี เอาไว้ถ้าพุจากกับแม่ พุจะเขียนถึงแม่อีก...รักแม่...น้ำพุ

การใช้ Voice Over ในเรื่องน้ำพุนี้ พบว่ามีประโยชน์ทั้งในด้านการแสดงความรู้สึกนึกคิดของตัวละครและการย่นย่อเรื่องราว ทำให้สามารถเดินเรื่องไปได้เร็วขึ้น โดยใช้คำบอกเล่าในจดหมายทดแทนการแสดงสถานการณ์ออกมาเป็นฉาก ซึ่งช่วยย่นเวลาในการนำเสนอไปได้อย่างมาก

ส่วนที่ 2 การคัดเลือกนักแสดง

จากการศึกษาแนวคิดในการคัดเลือกนักแสดงของผู้กำกับละครโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่องพบว่า การคัดเลือกนักแสดงในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ของไทยใช้แนวคิดแบบผสมผสานทั้งความสมจริงและความไม่สมจริง กล่าวคือ แนวคิดเรื่องความเหมาะสมกับบทบาทของนักแสดงเป็นแนวคิดที่มีอิทธิพลในละครยุคปัจจุบันและมีอิทธิพลต่อผู้กำกับละครโทรทัศน์ของไทยที่จะให้ความสำคัญกับความเหมาะสมเป็นหนึ่งในปัจจัยสำคัญในการคัดเลือกนักแสดง ขณะที่แนวคิดเรื่องความสวยงามตามแบบศิลปะละครไทยก็ยังปรากฏอยู่ ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับที่อารีย์ นักดนตรี (สัมภาษณ์, 27 เมษายน 2536 อ้างถึงใน ชื่นฤดี วัชรเดชะ,2539) กล่าวถึงการคัดเลือกตัวละครหลักในบทของพระเอกนางเอกไว้ว่า

“พระเอกนางเอกทุกยุคทุกสมัย มันเป็นหลักที่ตายตัวเลยว่า พระเอกต้องหล่อบุคลิกดี เสียงดี ท่าทางการพูดจาดี นางเอกก็เหมือนกัน ต้องสวย ต้องสง่าหรือนิ่มนวล พระเอกนางเอกนี่เป็นภาพพจน์ที่งดงามประทับใจคนดู พระเอกนางเอกต้องสวยและต้องเป็นคนดีทั้งสองฝ่าย อันนี้เป็นของตายตัวเลย”

แนวคิดในการคัดเลือกนักแสดงดังกล่าวเป็นแนวคิดในการคัดเลือกนักแสดงของศิลปการแสดงละครของไทยมาแต่เดิม และเหตุที่แนวคิดนี้ยังคงมีอิทธิพลต่อผู้ผลิตละครในยุคปัจจุบันก็เนื่องด้วยปัจจัยทางธุรกิจที่ส่งผลให้ผู้ผลิตไม่อาจคัดเลือกนักแสดงด้วยแนวคิดเรื่องความเหมาะสมกับบทบาทที่ได้รับเพียงอย่างเดียว แต่ต้องคำนึงถึงความมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักและเป็นที่นิยมของผู้ชม หรือหากเป็นนักแสดงหน้าใหม่ก็จำเป็นต้องมีปัจจัยเรื่องรูปร่างหน้าตา ลักษณะภายนอกที่จะสามารถทำให้ผู้ชมสนใจและติดตามละครได้

ละครโทรทัศน์เป็นสารที่สื่อกับผู้รับซึ่งเป็นมวลชนที่มีความแตกต่างหลากหลาย การนำเสนอละครโทรทัศน์จึงต้องใช้องค์ประกอบหลายอย่างในการสร้างพลังเพื่อดึงดูดประชาชนที่มีความแตกต่างหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นความสนุกสนานของเรื่องราว ความสามารถของนักแสดง การออกแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย แสงสี ฯลฯ ซึ่งรูปร่างหน้าตาที่หล่อเหลาสวยงามของนักแสดงก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ช่วยสร้างพลังดึงดูดผู้ชมเช่นกัน เปรียบเสมือนดอกไม้สวยงามที่ล่อแมลงเข้ามาใกล้ (ภัทราวดี มีชูธน.สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548)

นอกจากนี้ ภัทราวดี มีชูธน ยังได้ให้ความคิดเห็นในมุมกลับไว้อีกว่าการคัดเลือกนักแสดงเพื่อนำเสนอบทบาทตัวละครที่ไม่ดีควรคัดเลือกนักแสดงที่มีรูปร่างหน้าตาสัมพันธ์กับลักษณะนิสัยภายใน เช่น การนำเสนอตัวละครฝ่ายชั่วด้วยนักแสดงที่รูปร่างหน้าตาไม่ดึงดูดสำหรับผู้ชมนัก เพราะพลังของรูปร่างหน้าตาที่สมบูรณ์แบบอาจทำให้ผู้ชมมองข้ามความไม่ดีที่บทบาทพยายามนำเสนอไป ซึ่งเป็นสิ่งที่ได้บทเรียนมาจากตัวเอง

“มีนางเอกคนนึง ตอนนั้นเขาเล่นเป็นเมียน้อยหรืออะไรไม่รู้...ถ่ายออกมาสวยมาก สวยแล้วเรามีความรู้สึกว่า เมียน้อยดีนะ มันสวยจังเลย เมียหลวงกลับกลายเป็นไม่ดี...แล้วเรามานั่งนึกย้อนตัวเองพอมีสติ ก็...อุย อันตรายเหมือนกันนะ เพราะฉะนั้น ถ้าจะให้อะไรดูไม่ดีเนี่ย ต้องหาหน้าที่มันดูไม่ดี ถ้าหน้าสวยเฟอร์เฟ็ค...เพราะถ้าหน้าสวยมากเนี่ย บางทีไม่ดูอย่างอื่นนะ จะดูแต่หน้า”

ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548)

ความเห็นดังกล่าวอาจเป็นเหตุผลเช่นเดียวกับที่สามารถอธิบายได้ว่าเหตุใดการคัดเลือกนักแสดงละครไทยแต่เดิมมาจึงคัดเลือกนักแสดงที่รูปร่างหน้าตาสัมพันธ์กับจิตใจที่อยู่ภายใน กล่าวคือ หากเป็นตัวละครฝ่ายดีที่มีลักษณะนิสัยและความประพฤติดีแล้ว รูปลักษณ์ที่ปรากฏต่อผู้ชมก็จะดีตามไปด้วย ทำให้เกิดลักษณะของความสมบูรณ์แบบของตัวละครทั้งรูปร่างหน้าตาและจิตใจ ขณะที่ตัวละครฝ่ายชั่วจะเป็นไปในลักษณะตรงกันข้าม คือ นอกจากบทบาทที่ได้รับจะแสดงถึงจิตใจชั่วร้ายแล้ว รูปร่างหน้าตาของผู้แสดงก็มักบ่งบอกถึงความชั่วร้ายตามไปด้วย

ปัจจัยด้านธุรกิจมีผลกับการคัดเลือกนักแสดงละครโทรทัศน์ และทำให้คำว่า “ความเหมาะสม” ต้องรวมความถึงความมีชื่อเสียงของนักแสดงที่บ่งบอกถึงโอกาสในการประสบ

ความสำเร็จของละครโทรทัศน์เรื่องนั้นๆ ด้วย เพราะในปัจจุบันอำนาจในการตัดสินใจเลือกผู้แสดงไม่ได้มาจากผู้กำกับแต่เพียงฝ่ายเดียว

ศรัณยู วงศ์กระจ่าง (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548) กล่าวว่า การคัดเลือกนักแสดงละครโทรทัศน์เป็นความพอใจร่วมกันระหว่างนายทุนกับผู้ผลิตละคร ซึ่งเป็นสิ่งที่แน่นอนว่าฝ่ายเจ้าของทุนในการผลิตละครย่อมต้องการผลกำไรตอบแทนการลงทุน ทำให้การคัดเลือกนักแสดงตามมุมมองของนายทุนจึงให้ความสำคัญกับความมีชื่อเสียงของนักแสดงเป็นอันดับแรก เพราะเป็นปัจจัยสำคัญที่จะช่วยให้ละครเป็นที่สนใจสำหรับผู้ชม และช่วยรับประกันความสำเร็จของละครได้ในระดับหนึ่ง เช่นเดียวกับที่ นพพล โกมารชุน ผู้กำกับเรื่องเก็บแผ่นดิน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548) ยอมรับว่าการคัดเลือกนักแสดงหลักของเรื่องต้องให้น้ำหนักความมีชื่อเสียงเท่ากับเรื่องความเหมาะสม

"มัน 50-50 นะ มันเป็นปัจจัยที่สำคัญเลยว่า ทุกครั้งที่เราเลือกตัวละคร อันดับแรกเลยต้องคิดว่าเขาขายไหม...เพราะถ้าไม่ขาย สปอนเซอร์ก็ไม่ซื้อ ช่องก็ไม่เอา แต่ถ้าเขาขายก่อน แล้วไปดูความเหมาะสมของเขาด้วย ถ้ามันผสมกันได้ลงตัวแล้ว...โอเคเลย"

นพพล โกมารชุน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548) ยอมรับว่า ไม่ว่าอย่างไรก็ตาม สำหรับละครไทยแล้ว พระเอกต้องหล่อ และนางเอกต้องสวย แต่ขณะเดียวกัน ในทางปฏิบัตินั้นก็มีข้อยกเว้นสำหรับละครแต่ละเรื่องเช่นกันที่ไม่ได้คัดเลือกนักแสดงจากรูปลักษณ์ภายนอกที่สมบูรณ์แบบ แต่ให้ความสำคัญกับความสมจริงมากเป็นพิเศษ โดยนพพลได้ยกตัวอย่างในกรณีเรื่องเก็บแผ่นดินว่า ละครแนวแอคชั่นนั้น มักจะนิยมคัดเลือกนักแสดงชายหล่อเหลาและเน้นรูปร่างที่ล่ำสันแข็งแรงเป็นหลัก แต่ในเรื่องเก็บแผ่นดินนั้น ตัวละครเป็นชนกลุ่มน้อยในประเทศที่สมมุติขึ้นแถบชายแดนไทยพม่า ซึ่งเมื่อพิจารณาจากความเป็นจริงแล้ว ชาวท้องถิ่นในเขตนั้นมีรูปร่างเล็กผอมและผิวคล้ำเกรียมเป็นส่วนใหญ่ การคัดเลือกนักแสดงที่จะรับบทเป็นชนกลุ่มน้อยจึงให้ความสำคัญกับลักษณะที่ตรงกับความเป็นจริงดังกล่าวแทนการให้ความสำคัญกับรูปร่างที่ถูกใจผู้ชม

แนวคิดในการให้ความสำคัญกับความเหมาะสมของลักษณะภายนอกนี้ น่าจะตรงกับสิ่งที่ ภัทราวดี มีชูธน ผู้กำกับเรื่องตม (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548) ได้อธิบายไว้ถึงความสำคัญของการคัดเลือกนักแสดงตามลักษณะภายนอก โดยกล่าวเปรียบเทียบละครโทรทัศน์กับละครเวทีว่า เรื่องของรูปร่างหน้าตา บุคลิกภาพภายนอกที่เหมาะสมกับบทบาทสำคัญสำหรับ

ละครโทรทัศน์มากกว่าละครเวที ทั้งนี้ เพราะลักษณะการนำเสนอของละครเวทีให้ความรู้สึกของการสมมุติมากกว่าละครโทรทัศน์ ซึ่งคนดูเองก็ยอมรับและเข้าใจกับขนบการแสดงนี้ จึงไม่รู้สึกขัดแย้งกับรายละเอียดที่อาจไม่ตรงกับความเป็นจริงมากนัก ขณะที่ละครโทรทัศน์จะให้ความรู้สึกสมจริง อีกทั้งการที่กล้องโทรทัศน์สามารถเก็บรายละเอียดได้มาก ทำให้ผู้ชมจะรู้สึกสะดุดทันทีเมื่อปรากฏความไม่สมจริงที่ขัดแย้งกับความรู้สึกหรือความคาดหมายของผู้ชมขึ้นบนจอโทรทัศน์ ดังนั้นการคัดเลือกนักแสดงในละครโทรทัศน์จึงต้องให้ความสำคัญกับรูปลักษณ์ภายนอกที่เหมาะสมกับบทบาทที่ได้รับด้วย

การคัดเลือกนักแสดงโดยให้ความสำคัญกับความเหมาะสมของรูปลักษณะภายนอกของนักแสดงนี้ ทำให้การคัดเลือกนักแสดงในเรื่องน้ำพุมีความน่าสนใจเพราะตัวละครในเรื่องล้วนมีชีวิตจริงทั้งสิ้น ซึ่งตามแนวคิดของศิลปะแบบเรียลิสท์แล้ว ย่อมต้องการถ่ายทอดภาพความเป็นจริงให้ใกล้เคียงที่สุดเท่าที่จะทำได้ แต่จากการศึกษาพบว่าแนวคิดของผู้กำกับเรื่องน้ำพุกลับไม่ได้เน้นความสมจริงตามต้นแบบร้อยเปอร์เซ็นต์ในการคัดเลือกนักแสดง

“พี่ไม่คิดเลือกคนที่เหมือนจริง เพราะพี่ไม่ได้ตั้งใจทำงานชิ้นนี้ให้เป็นงาน...ไม่ใช่เอกสารอ้างอิง...ไม่ใช่ชีวประวัติที่คนนี้หน้าตาอย่างนี้ น้ำพุเป็นใครก็ได้ คุณค่าของน้ำพุอยู่ตรงที่วิถีชีวิตของเค้า เรื่องราวของเขาว่าในวัยหนึ่ง เขาคิดยังไงและเขาไปเจออะไร เพราะฉะนั้น ต่อให้คนอื่นๆ ที่ไม่ใช่น้ำพุได้อยู่ในสถานการณ์เดียวกัน และคิดแบบน้ำพุ เป็นแบบน้ำพุ ก็จะเป็นแบบน้ำพุไม่เกี่ยวกับบุคลิกภายนอกแต่อย่างใด”

ศรัณยู วงศ์กระจ่าง (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548)

ทั้งนี้ การสร้างภาพของตัวละครให้มีความคล้ายคลึงกับบุคคลจริงโดยไม่อาศัยลักษณะภายนอกของต้นแบบตัวละครนั้น ทางผู้กำกับใช้แนวคิดที่อาศัยบุคลิกลักษณะนิสัยภายในที่อ้างอิงจากตัวละครมาผสมเข้ากับรูปร่างหน้าตาและลักษณะภายนอกของนักแสดง ซึ่งเมื่อลักษณะภายในและภายนอกสัมพันธ์กันแล้วก็จะให้ภาพของตัวละครที่คล้ายคลึงกับบุคคลจริงที่เป็นต้นแบบได้ในระดับที่สามารถสื่อสารกับคนดูได้ว่าเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นกับคนแบบใด ในยุคใด

“มันมีบุคลิกบางส่วนที่ต้องอ้างอิงจากตัวจริงเขา นั่นคือบุคลิกที่มันมาจากข้างในมันสะท้อนแนวคิด...ซึ่งตรงนี้จริงๆ แล้วมันสัมพันธ์กัน เช่น คุณสุวรรณีชอบนุ่งผ้าถุง คนเล่นเป็นแม่น้ำพุก็ควรจะนุ่งผ้าถุง ทีนี้คนแบบไหนนุ่งผ้าถุง มันต้องคนที่คล่อง...คล่องเนื้อคล่องตัว คนคล่องควรจะเป็นคนอ้วนหรือผอมล่ะ มันจะสะท้อนกันมาหมด สุดท้ายมันจะเข้าไปใกล้ ไปเหมือนเขาเอง

สิ่งที่ไม่ได้เอามาเหมือนคือหน้าไม่ต้องเหมือน แต่วิถีชีวิต Lifestyle เหมือน ถ้า Lifestyle เหมือนแล้ว อื่นๆ มันก็จะเป็นไปในแนวนั้นเอง”

ศรัณยู วงศ์กระจ่าง (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548)

ในส่วนการคัดเลือกนักแสดงในเรื่องตมนั้น ผู้กำกับได้ให้ความสำคัญกับความสมจริงเช่นกัน โดยเรื่องตมได้พูดถึงปัญหาที่เกิดขึ้นกับชีวิตของตัวละครหลายตัวโดยมีโครงเรื่องหลักเชื่อมตัวละครทั้งหมดไว้ด้วยกัน การคัดเลือกนักแสดงที่จะมารับบทตัวละครหลักจึงอาศัยแนวคิดที่ว่านักแสดงต้องมีวิถีชีวิตคล้ายๆ กับตัวละคร ซึ่งจะเป็นผลให้นักแสดงเข้าใจตัวละครปัญหาที่เกิดขึ้นกับตัวละครและสวมบทบาทได้ง่ายขึ้น ซึ่งการที่จะคัดเลือกนักแสดงด้วยแนวคิดเช่นนี้ได้นั้น ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548) กล่าวว่า ปัจจัยสำคัญคือผู้คัดเลือกต้องรู้จักนักแสดงในระดับที่รู้จักตัวตนและมองเห็นแก่นของนักแสดงคนนั้นๆ ได้ เพราะในบางครั้งตัวตนที่แท้จริงของนักแสดงไม่ใช่สิ่งที่สามารถสังเกตจากบทบาทที่นักแสดงเคยได้รับมาก่อน นักแสดงหลายคนได้รับบทบาทที่ไม่ตรงกับตัวตนของตัวเองก็เป็นได้

ผลจากการศึกษาเรื่อง “กระบวนการและปัจจัยในการคัดเลือกนักแสดงในละครโทรทัศน์ไทย” ของ ปาริฉัตร เศวตเศรนี (2541) พบว่า การคัดเลือกนักแสดงหลักให้ความสำคัญกับการเป็นผู้ที่มีรูปร่างหน้าตาดี เนื่องจากเป็นจุดขายที่ผู้ชมและผู้สนับสนุนรายการให้ความสนใจ ในขณะที่นักแสดงสมทบและนักแสดงประกอบจะเน้นการคัดเลือกนักแสดงที่มีรูปร่างหน้าตาเหมาะสมกับบทบาทตรงตามลักษณะของตัวละครมากกว่า ซึ่งเป็นผลการศึกษาที่ตรงกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้กำกับละครโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่อง กล่าวคือ นพพล โกมารชุน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548) และศรัณยู วงศ์กระจ่าง (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548) กล่าวในทำนองเดียวกันว่า ผู้กำกับละครโทรทัศน์มีโอกาสคัดเลือกนักแสดงในบทตัวละครรองได้อย่างอิสระตามความต้องการหรือความเหมาะสมกับบทบาทมากกว่าการคัดเลือกตัวละครหลักที่มีปัจจัยทางธุรกิจเข้ามาเกี่ยวข้อง

“ตัวรองนี่จะไม่ค่อยดูเรื่องการขายแล้ว แต่เอาความเหมาะสมเป็นหลัก เพราะว่าถ้าตัวหนึ่ง ตัวสองนี่ขายได้แล้ว ช่องโอเคแล้ว พอใจแล้ว เขาจะไปขายสปอนเซอร์ได้แน่ปั๊บ ตัวอื่นๆ นี่ เราสนุกแล้วกับการที่จะจับคนที่เหมาะสมมาลงตรงนี้ ตรงนั้น”

นพพล โกมารชุน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548)

ตัวอย่างที่น่าสนใจเกี่ยวกับแนวคิดที่เน้นความสมจริงในละครนั้นได้แก่การคัดเลือกนักแสดงตัวประกอบในละครเรื่องตมที่เน้นการใช้คนที่มีชีวิตจริงแบบตัวละครมาแสดงเป็นตัวประกอบ เพราะตัวละครที่มาจากชีวิตจริงจะสามารถใส่รายละเอียดของวิถีชีวิตลงไปในละครได้มากกว่าการสมมุติ ดังที่ ภัทราวดี มีชูธน ผู้กำกับของเรื่อง (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548) เล่าถึงการคัดเลือกนักแสดงประกอบว่า

"ถ้าเผื่อเรามีของจริงนี่ เราจะพยายามให้เขาใส่วิถีชีวิต จะสังเกตว่าเรื่องนี้จะมีวิถีชีวิตอยู่ตลอดเวลา เขาก็ทำอะไรของเค้าไป มันคือวิถีชีวิตของเขา เพราะฉะนั้น มันจะมีรายละเอียดของวิถีชีวิต มันจะไม่เหมือนกับละครเรื่องอื่นที่ตัวละครมาถึงก็มาพูดๆๆ ไม่ได้ทำอะไร นี่ทุกคนจะทำ เพราะว่ามันเป็นวิถีชีวิตของเขาอยู่แล้ว หรือถ้าไม่ใช่ก็ไปหัดทำจนทำเป็น"

กล่าวโดยสรุปแล้ว แนวคิดแบบเรียลิสท์มีอิทธิพลต่อการคัดเลือกนักแสดงในละครปัจจุบันพอสมควร อย่างไรก็ตาม ละครโทรทัศน์เป็นสื่อที่มีหน้าที่ให้ความบันเทิงแก่ผู้ชม รวมทั้งมีปัจจัยทางธุรกิจเข้ามาเกี่ยวข้องจึงทำให้การคัดเลือกนักแสดงต้องคำนึงถึงรูปร่างหน้าตาที่สวยงามสามารถดึงดูดผู้ชมได้ รวมถึงความมีชื่อเสียงของนักแสดงที่จะช่วยรับประกันความสำเร็จของละครโทรทัศน์เรื่องนั้นๆ ได้ในระดับหนึ่ง ทั้งนี้ อำนาจในการคัดเลือกตัวละครหลักจะอยู่ที่นายทุนของผู้ผลิตละครด้วยส่วนหนึ่ง

ส่วนที่ 3 การแสดง

การแสดงของละครแนวเรียลิสท์นั้นเป็นไปตามแนวคิดการแสดงของ คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี นักการละครชาวรัสเซียที่ได้คิดค้นหลักการแสดงที่ว่าด้วยการให้ "ความจริงจากภายใน" ซึ่งแนวคิดดังกล่าวยังคงได้รับการยอมรับอยู่ในปัจจุบัน โดยเฉพาะกับละครที่ใช้การนำเสนอแบบสมจริง แม้ว่ากระบวนหรือวิธีการในการแสดงอาจจะแตกต่างไปบ้างก็ตาม โดยหลักการดังกล่าวเน้นความสัมพันธ์ระหว่างจิตใจหรือความรู้สึกภายในกับการแสดงปฏิกิริยาภายนอก ซึ่งจะเกิดขึ้นพร้อมๆ กันในลักษณะเดียวกับที่เมื่อคนเราเกิดความต้องการหรือความรู้สึกบางอย่างขึ้นในจิตใจจนนำไปสู่การแสดงออกไม่ว่าจะโดยตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม

จากการสัมภาษณ์แนวคิดในการกำกับการแสดงของผู้กำกับทั้ง 3 เรื่อง พบว่าทั้งหมดได้อาศัยแนวคิดเรื่องความจริงจากภายในในการกำกับการแสดงของนักแสดงเช่นกัน โดยผู้กำกับทุกคนเน้นความเข้าใจของนักแสดงที่มีต่อตัวละครและบทบาทที่ต้องแสดงก่อนการแสดง

นักแสดงต้องมีความเชื่อในเรื่องราวที่เกิดขึ้นในละคร เชื่อในสิ่งที่เกิดขึ้นกับตัวละครและเชื่อในสิ่งที่ตัวละครคิดหรือได้พูดออกไป (ศรัณยู วงศ์กระจ่าง.สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548) ซึ่งเป็นหน้าที่ของผู้กำกับที่จะต้องกำกับให้นักแสดงเข้าใจความคิด การกระทำในขณะนั้นของตัวละครให้สอดคล้องกับความเป็นจริง

"ตัวละครทุกตัวมาถึงก็ตีความแล้วเล่น จะบอก...ไม่ใช่ อันนี้พูดอย่างนี้ ตีความอย่างนี้ ก็เลยสอนเด็กเรื่องตีความ ว่าให้ตีกันเป็นคำเลย ก่อนที่เราจะพูดคำแรก ทำไมพูดอย่างนี้ อารมณ์เป็นยังไง ต้องมีที่มาที่ไป"

ภัทราวดี มีชูธน(สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548)

ทั้งนี้ ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548) มองปัญหาการตีความของนักแสดงละครโทรทัศน์ว่ามักวิเคราะห์บทไม่ละเอียดพอ และยึดการแสดงตามอารมณ์ของฉากเป็นหลัก ซึ่งทำให้การแสดงขาดความละเอียดเป็นธรรมชาติตามอารมณ์ของมนุษย์

"เป็นห่วงว่านักแสดงละครโทรทัศน์เริ่มไม่วิเคราะห์บท ไม่วิเคราะห์บทเป็นตัวอักษร จะวิเคราะห์แบบเป็นฉาก ฉากนี้เศร้าก็เล่นเศร้ามันตั้งแต่ต้น ฉากนี้ตีกันก็เข้ามาตีกันตั้งแต่ต้น มันไม่ใช่ การวิเคราะห์บทมันต้องวิเคราะห์กันเป็นคำ ว่าคำนี้พูดอะไร หมายถึงอะไร พูดทำไม ตรงนี้อารมณ์มันกำลังเป็นอย่างไร มันก็เหมือนน้ำ มันต้องค่อยๆ เดือด พอเดือดสุดไปแล้วมันก็ต้องค่อยๆ เหนื่อย หมดแรง ล้มตาย มันก็จะค่อยๆ เย็น"

ในการแสดงจริงนั้น ความต่อเนื่องเหตุการณ์และอารมณ์ที่เกิดขึ้นน่าจะเป็นปัจจัยหนึ่งที่ช่วยให้เกิดรายละเอียดของอารมณ์ที่สมจริงในการแสดงได้ ซึ่งสิ่งนี้น่าจะเป็นเหตุผลที่ ภัทราวดี มีชูธน นิยมใช้การถ่ายทำตลอดทั้งฉากด้วยการเดินกล้องเพียงครั้งเดียว (Long Cut) โดยไม่แบ่งถ่ายทำเป็นส่วนๆ อย่างที่นิยมทำกันทั่วไปเพื่อความสะดวกและรวดเร็วในการถ่ายทำ เพราะช่วยให้นักแสดงไม่ต้องจำบทมากนักและถ่ายทำใหม่ได้สะดวกกว่าในกรณีที่เกิดการผิดพลาด แต่มีข้อเสียในการขาดความต่อเนื่องของอารมณ์ที่สมจริงดังกล่าว ขณะที่การถ่ายทำทั้งฉากในคราวเดียว จำเป็นต้องอาศัยการซักซ้อมทั้งการแสดงและการถ่ายทำอย่างแม่นยำ ซึ่งถ้าหากเกิดความผิดพลาดในการแสดงก็จำเป็นต้องถ่ายทำใหม่ทั้งหมดตั้งแต่ต้น

เทคนิคการแสดงโดยยึดหลักความจริงจากภายในนี้ เป็นที่น่าสนใจว่าสามารถทำให้นักแสดงสามารถเข้าใจและแสดงออกซึ่งอารมณ์ที่ไม่เคยมีประสบการณ์มาก่อนได้ โดยการ

สร้างความรู้สึกที่ใกล้เคียงกันเพื่อเทียบเคียงความรู้สึกได้ ดังเช่น การแสดงอาการอยากเสพยาเสพติดในเรื่องน้ำพุ ซึ่งเป็นที่แน่นอนว่านักแสดงไม่เคยมีประสบการณ์ความรู้สึกอยากเสพอยากมาก่อน และการสร้างความสมจริงโดยการทดลองเสพยาเสพติดคงไม่ใช่วิธีการที่เหมาะสมในการแก้ปัญหา นอกจากนี้ การไปสังเกตอาการจากผู้ติดยาเสพติดจริงก็ทำได้เพียงเป็นข้อมูลความเข้าใจเท่านั้น แต่การสังเกตเพื่อเป็นตัวแบบในการแสดงก็เท่ากับเป็นการลอกเลียนแบบ โดยนักแสดงไม่ได้มีความรู้สึกเช่นนั้นจริง ดังนั้น ผู้กำกับจึงแก้ปัญหาด้วยการให้นักแสดงสร้างความรู้สึกในลักษณะใกล้เคียงกันขึ้นมาเปรียบเทียบให้เข้าใจภาวะความอยากเสพยาเสพติด

"พี่ก็บอกเต้ิล (น้ำพุ) ว่า พี่ไม่ได้พอใจที่จะให้เต้ิลมาแสดงท่าติดยาที่เหมือนมาก หรือลงแดงที่เหมือนมาก แล้วตรงนั้นก็ไม่ใช่ประเด็นของเรื่องที่เรื่องนี้จะโชว์ท่าการลงแดงที่เหมือนที่สุด มันก็ไม่ใช่ เพราะฉะนั้น เราก็ต้องถอยกลับไปที่สาเหตุ...ติดยาเพราะอะไร ตอนลงแดงเพราะอะไร เราเรียนรู้ได้ด้วยวิทยาศาสตร์ คือมันอยาก...ความอยาก อยากมากๆ แล้วไม่ได้ มันน่าจะมาจากอะไร มันก็น่าจะมาจากความต้องการข้างใน เราก็ต้องสะกดจิตตัวเองให้เรารู้สึกอยากอะไรมากๆ แล้วมันไปไม่ได้ ซึ่งเราทำ exercise กันมาก ลองทุกวิถีทาง ลองถึงขนาดลองคันซิ คันแล้วมันเกาไม่ได้ ลองให้มันเกิดการต่อสู้ของสภาวะทางจิตใจ ซึ่งในที่สุดแล้วมันก็ออกมาเหมือนๆ กันนั่นเอง"

(ศรัณยู วงศ์กระจ่าง.สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าแนวคิดเกี่ยวกับความสมจริงจะเป็นแนวคิดสำคัญในการแสดงละครแนวเรียลิสท์ของไทย แต่จากการศึกษาและสังเกตการแสดงที่ในละครโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่อง พบว่ามีความจงใจใช้การแสดงในลักษณะที่ไม่เหมือนจริงปรากฏอยู่ด้วยเช่นกัน ในลักษณะดังต่อไปนี้

1. การแสดงออกเกินจริง

การแสดงออกเกินจริงนี้ หมายถึงการที่นักแสดงแสดงออกซึ่งอารมณ์ สีหน้าและท่าทางที่ชัดเจนมากกว่าที่เป็นอยู่ในชีวิตจริง ซึ่งการแสดงในลักษณะนี้ ไม่ได้ถือเป็นการแสดงที่ไม่ถูกต้องหรือด้อยคุณค่ากว่าการแสดงที่สมจริงตามธรรมชาติ แต่เป็นลักษณะการแสดงออกที่สามารถสร้างอารมณ์ที่ชัดเจนเกินจริงให้กับคนดูได้รับรู้ โดยเฉพาะการแสดงในฉากตลกขบขันที่ต้องอาศัยท่าทางการแสดงออกเช่นนี้เพื่อสร้างความขบขันให้กับคนดู ซึ่งเป็นสิ่งที่ ภัทราวดี มีชูธน

(สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548) กล่าวว่าเป็นการแสดงที่ทำได้ยากและต้องอาศัยความเชื่อภายในของนักแสดงเช่นกัน

"ถ้าเราจะเล่นตลก เราก็คือต้องเล่นจริงจัง ต้องเชื่อ...แต่เชื่อเพราะโง่ หรือ Ignorance ความ Ignorance จะทำอะไรพิสดาร ตลกๆ ขำขันเพราะว่าไม่รู้ ถ้าเราทำหน้าฉลาดมันก็ไม่ตลก หรือเราทำหน้าไม่แน่ใจว่าเราโง่จริงหรือเปล่า ไม่กล้าที่จะโง่ ตลกต้องกล้าโง่...เล่นตลกนี่เล่นยากมาก เพราะคนที่จะเล่นโง่ มันต้องไม่โง่ ถ้าโง่จริงๆ มันเล่นไม่ได้หรอก ต้องรู้ว่า Timing จังหวะ แล้วเราควรจะเน้นอย่างไรให้มันได้ภาพที่มันโตกว่าจริง"

ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างการแสดงที่อาศัยความชัดเจนเกินจริงนี้เพื่อประโยชน์ในการสร้างความตลกขบขันให้กับผู้ชม

<u>ตัวอย่างที่ 1</u> จากเรื่องตม เป็นตอนที่เบิ้มกับเพื่อนๆ ถูกพวกค้ายาเสพติดเข้าใจผิดว่าเป็นสายให้ตำรวจจึงตามมาล้างแค้น ชิดรีบมาหาปื้ดที่บ้านเพื่อเตือนให้หนี

- ปื้ดนั่งอยู่บนโซฟาข้างประตูตามลำพัง เสียงตบประตูดังขึ้น

ชิด : (ร้อนรน) ไอ้ปื้ด ไอ้ปื้ด

- ปื้ดตกใจ กระโดดหลบข้างโซฟา

ชิด : (ตบประตู) ไอ้ปื้ด ไอ้ปื้ด

ปื้ด : ใครอ่ะ

ชิด : กูเอง

ปื้ด : ไอ้ชิดเหรอ ?

ชิด : เออ

ปื้ด : มาทำไมวะ

ชิด : มึงเปิดประตูก่อนดิ

- ปื้ดเดินก้มตัวไปเปิดประตูแล้วนั่งหลบอยู่ข้างประตู ชิดวิ่งพรวดเข้ามาเลยมองไม่เห็น ชิดมองหาปื้ดไปทั่ว

ปื้ด : กูอยู่นี่

ชิด : (หันมาเห็น) เฮ้ย แอนมาที่นี่รึเปล่า

ปื้ด : เปล่า

ชิด : มึงรีบเก็บข้าวของเลยเร็ว

ปี้ด : ทำไม ตำรวจมาเหรอ

ชิด : ตำรวจมาน่ะเรื่องเล็ก ไอ้พวกนั้นมันตามมา มันคิดว่ามึงกับกูเป็นสายตำรวจ

ปี้ด : (สะดุ้ง) จริงเหรอวะ

ชิด : เออ กลัวก็รีบเก็บข้าวของเลย ทำลายหลักฐานให้หมดด้วย

ปี้ด : จะไปไหนล่ะ

ชิด : ไปสถานบัด(ยาเสพติด) อย่างน้อยที่นั่นน่ะ มึงจะปลอดภัยนะเว้ย...ไป

- แอนเปิดประตูพรวดเข้ามา ชิดกับปี้ดแตกกระเจิงไปคนละทาง ปี้ดกระโดดขึ้นไปคดตัวบนโซฟา ชิดพรวดไปหลบหลังเสา แอนก็ตกใจยืนอึ้งอยู่ที่ประตู ชิดเห็นว่าเป็นแอนก็ถอนใจเฮือก

ชิด : โธ่เอ๊ย เข้าไปเร็ว ไป

ตัวอย่างที่ 2 จากเรื่องตม เป็นตอนที่พิพัฒน์แอบทำธุรกิจกับแปมโดยไม่บอกเจนนี่ เจนนี่ระแวงว่าพิพัฒน์แอบมีผู้หญิงอื่น

- พิพัฒน์คุยโทรศัพท์กับแปม โดยนัดทานข้าวด้วยกัน เจนนี่เห็นพิพัฒน์คุยโทรศัพท์ก็มองอย่างระแวง

เจนนี่ : ใครน่ะ

พิพัฒน์ : ทำไม...ผมจะคุยกับใครไม่ได้เลยเหรอ

เจนนี่ : เปล่า ก็แค่ถามดู

พิพัฒน์ : (ส่งโทรศัพท์ให้) จะคุยด้วยไหม

เจนนี่ : ไม่ต้องมาประชด คุณจะออกไปไหน

พิพัฒน์ : ผมจะไปติดต่องาน

เจนนี่ : ขั้นขอไปด้วย

พิพัฒน์ : (สีหน้าเบื่อหน่าย) คุณจะไปทำไม ยังไงคุณก็ช่วยอะไรผมไม่ได้

เจนนี่ : งั้นขั้นจะขอติดรถคุณไปด้วย ทิ้งขั้นไว้ที่ออฟฟิศคุณก็ได้

พิพัฒน์ : คุณจะไปทำอะไรที่ออฟฟิศ ผมไม่ได้เข้าออฟฟิศ

เจนนี่ : อ้าว แล้วคุณจะไปไหน

พิพัฒน์ : (วางของและนั่งลงบนโซฟา) ผมจะไปติดต่อเรื่องตั้งออฟฟิศใหม่

เจนนี่ : ขั้นขอศึกษางานด้วย

พิพัฒน์ : (ไม่สนใจ ก้มมองหารองเท้า) นี่รองเท้าผมไปไหน...จุ๋ม จุ๋ม

เจนนี่ : จุ๋มไปส่งลูก

พิพัฒน์ : (ทวนคำ) จุ๋มไปส่งลูก...ทำไม

เจนนี่ : วันนี้ลูกงอแง

พิพัฒน์ : (ไม่พอใจ) งอแง แล้วทำไมคุณไม่ไปส่ง ทำไมคุณไม่ดูแลลูกกลับมาจุ้นจ้านกับผมเนี่ย คุณควรจะทำหน้าที่ของคุณให้ดีนะ ผมทำหน้าที่ของผม...หน้าที่ใคร ใครรับผิดชอบ เข้าใจไหม

เจนนี่ : (โกรธ) แล้วหน้าที่ของคุณที่ควรจะทำให้ครอบครัวมีความสุขล่ะ คุณทำแล้วเหรอ

พิพัฒน์ : แล้วคุณจะให้ผมทำยังไงครอบครัวถึงจะมีความสุข...นั่งเกาะติดกันเป็นแพอย่างนี้เหรอ

เจนนี่ : (สวนคำทันที) ไม่ใช่ ชั้นแค่ต้องการให้คุณทำอะไรที่โปร่งใส ไม่ใช่ลับๆ ล่อๆ แบบนี้ มันทำให้ชั้นไม่เชื่อถือในตัวคุณ

พิพัฒน์ : (ลุกขึ้น) ผมก็ไม่เชื่อถือในตัวคุณเหมือนกัน

เจนนี่ : (ลุกขึ้นทันที) ชั้นทำอะไรผิด...ชั้นไม่เคยไปไหนหรือทำอะไรลับๆ ล่อๆ

พิพัฒน์ : (เดินเข้ามาใกล้ มองหน้าเจนนี่ตรงๆ) ใช่ คุณไม่เคยทำอะไรลับๆ ล่อๆ แต่คงเป็นเพราะคุณไม่เอาไหนมากกว่า ผมถึงได้หมดศรัทธาในตัวคุณ (เดินหนี)

เจนนี่ : (ดึงแขนเสื้อพิพัฒน์) ชั้นไม่เอาไหนตรงไหน

พิพัฒน์ : คิดเอาเองดิ นี่ เจนนี่ ปล่อย เดี๋ยวเสื้อผมยับ (ขยับจะเดินต่อ)

เจนนี่ : (ไม่ยอมปล่อย) คุณตอบมาก่อนสิว่าชั้นไม่เอาไหนตรงไหน (เขย่าแขนเสื้อ)

พิพัฒน์ : (โกรธ) นี่ ! (ผลักเจนนี่ล้มลงบนโซฟา ขาสองข้างพาดอยู่บนที่เท้าแขน แล้วเดินไปอย่างไม่สนใจ)

เจนนี่ : (พยายามตะเกียกตะกายลุกขึ้น ปากก็ร้องตาม) นี่ พิพัฒน์ กลับมาพูดกันให้รู้เรื่องนะ (ตะกาย) พิพัฒน์ นี่ (ดิ้นรนแต่ลุกไม่ขึ้นซักที) คุณทำร้ายร่างกายชั้น (ดิ้น) พิพัฒน์...

จากตัวอย่างทั้ง 2 ตัวอย่างที่ยกมานี้ เมื่อพิจารณาจากเนื้อหาของฉากจะพบว่าเป็นฉากที่พูดถึงเรื่องจริงจังเคร่งเครียด เช่นตัวอย่างที่ 1 เป็นการหนีการตามล้างแค้นของพวกค้า

ยาเสพติด และตัวอย่างที่ 2 เป็นการทะเลาะกันของสามีภรรยาที่ดูเหมือนปัญหาที่เกิดขึ้นจะบานปลายเพราะทั้งคู่ต่างไม่เชื่อถือและหมดศรัทธาในตัวของกันและกัน แต่เมื่อพิจารณาถึงรายละเอียดของการแสดงที่ใส่เข้ามาในการนำเสนอทั้ง 2 ฉากจะเห็นว่ามีการใช้การแสดงท่าทางที่เกินความเป็นจริงเพื่อให้เกิดเป็นอารมณ์ขันเล็กๆ ในระหว่างฉากและตอนท้ายฉากตามลำดับ ซึ่งทำให้อารมณ์ของฉากที่ตึงเครียดนั้นผ่อนคลายลง โดยจะสังเกตได้ชัดจากตัวอย่างที่ 2 ที่จบฉากการโต้เถียงกันของคู่สามีภรรยาด้วยภาพที่ฝ่ายภรรยาดิ้นขลุกขลักอยู่ในเก้าอี้ซึ่งดูขบขัน ทำให้อารมณ์ที่รุนแรงของฉากนี้เบาลงอย่างเห็นได้ชัด

นอกจากนี้ในบางฉากซึ่งไม่ได้มีอารมณ์เคร่งเครียดมากนัก การแสดงในลักษณะเช่นนี้ก็เข้ามาเป็นสีสันความขบขันให้กับเรื่อง ดังเช่น

<u>ตัวอย่างที่ 3</u> จากเรื่องน้ำพุ เป็นตอนที่แพ็ทกลับจากอิตาลีและแวะกลับมาที่บ้านเพื่อเก็บของย้ายไปอยู่กับสุวรรณี แพ็ทรู้ว่าทางบ้านไม่สนับสนุนเรื่องสุวรรณีจึงให้สุวรรณีรออยู่ข้างล่าง ตัวเขาขึ้นไปเก็บของบนบ้านโดยมีพี่สาวตามมาพูดเรื่องเดิมอย่างที่แพ็ทคิดไว้แล้ว

พี่สาว : ดูเถ๊อะ ไปติดใจอะไรแม่ม่ายนักหนานะ ถึงกับจะต้องย้ายไปอยู่กับเขาเนี่ย ผู้หญิงดีๆ มีทำไมไม่รู้จักชอบ

แพ็ท : ก็...แม่ม่ายก็ไม่ใช่ผู้หญิงเลวนี่พี่ และอีกอย่างนึง ผมเองแหละที่ผิด ที่ผู้หญิงดีๆ เค้าไม่เอาผมเลย

พี่สาว : ไม่จริงอ่ะ แฟนเก่าแกสาวจะตาย แล้วก็ดีด้วย

แพ็ท : ก็ถ้าเค้าเอาผม ผมก็เป็นแฟนเค้าไปแล้วไง เค้าก็ไม่เอาผมเหมือนกันล่ะ

พี่สาว : แต่ชั้นว่ารายนั้นน่ะ เหมาะกับแกมากกว่านะ ทั้งฐานะ ทั้งชาติตระกูลเนี่ย ดีกว่าแม่นักเขียนนั่นเป็นไหนๆ เลยนะ แล้วอีกอย่างนึงนะ เรื่องอะไรแกยังต้องเอาลูกเต้าเค้ามาเป็นภาระด้วย

แพ็ท : ลูกเต้าเค้าก็เลี้ยงเอง ผมไม่ได้เลี้ยง เผลอๆ นะ เค้าต้องเลี้ยงผมอีกคนด้วยซ้ำไป (หัวเราะ)

- แพ็ทเปิดตู้เสื้อผ้าและเก็บเสื้อลงกระเป๋า พี่สาวยืนอยู่หลังประตูตู้และยังคงพูดต่อไปโดยมองไม่เห็นแพ็ท

พี่สาว : แต่อย่างแกอ่ะนะ จะไปทันแม่ม่ายทรงเครื่องอย่างนี้ได้ยังงาย...

เค้าก็คงคิดมาเกาะแกะแก หวังจะให้แกน่ะ รับผิดชอบลูกเค้าด้วยน่ะสิ ชั้นน่ะ ไม่ไว้ใจตั้งแต่สมัยที่แกพามารู้จักตั้งแต่แรกแล้ว ขนาดว่าส่งไปเรียนตั้งไกลนะก็ยังพยายามไปเกาะจับแกจนได้อ่ะนะ แล้วอีกอย่างนึง แกก็ให้เค้าจับจนอยู่หมัดเลย...

- กล้องเคลื่อนจากหน้าพี่สาวแพ็ทจนเห็นว่าแพ็ทไม่ได้ยืนอยู่ตรงนั้นแล้ว แต่พี่สาวยังคงพูดต่อไป โดยไม่เห็นว่าแพ็ทย่องออกไปด้านหลัง

พี่สาว : ...ไม่เป็นตัวของตัวเองเลย นี่ขนาดพ่อแม่ตั้งชื่อดีๆ ว่าติ๊ด ก็ยังยอมให้เค้าเปลี่ยนเป็นแพ็ทเนี่ยนะ อยากจะเป็นฝรั่งมังค่าหรือยังไง ห๊า...

- เมื่อไม่มีเสียงตอบ พี่สาวโผล่หน้ามาดูอีกฝั่งหนึ่งของประตูตู้เสื้อผ้า และพบว่าแพ็ทไม่อยู่แล้ว

<u>ตัวอย่างที่ 4</u> จากเรื่องตม เป็นเหตุการณ์หลังจากที่เบิ้มออกจากสถานบำบัดยาเสพติดกลับมาอยู่บ้าน เบิ้มพยายามกลับตัวใหม่และอยากช่วยงานบ้าง จึงมาช่วยเมี่ยงดายหญ้าในสวน

- เบิ้มทำงานอย่างแข็งขันอยู่พักเดียวก็นั่งหลับที่โคนต้นไม้ กอดจอบไว้กับตัวและมีดอกไม้ทัดหู เมี่ยงทำงานจนเสร็จหมดจึงมาปลุกเบิ้มด้วยการจับมดแดงบนต้นไม้ไปใส่คอเบิ้ม
- เบิ้มสะดุ้งตื่นเพราะมดกัด พอรู้สึกตัวก็รีบลุกขึ้นดายหญ้าต่ออย่างแข็งขัน ใช้จอบฟันหญ้าเป็นการใหญ่ สักพักเพิ่งสังเกตว่าหญ้าหายไปหมดแล้ว เบิ้มชะงัก

เบิ้ม : เฮ้ย ! หญ้าหายไปไหนหมดอ่ะ

เมี่ยง : (ยิ้ม) ทำเสร็จหมดแล้ว ไป กลับบ้าน เย็นแล้ว

- เมี่ยงออกเดินนำ มีเบิ้มเดินตามหน้าเจื่อนๆ มองไปรอบๆ อย่างแปลกใจ

จากตัวอย่างที่ยกมาทั้งหมดจะเห็นได้ว่าการแสดงออกแบบเกินจริงในละครแนวเรียลิทส์ของไทยมีหน้าที่ช่วยสร้างอารมณ์ขันเพื่อเป็นสีสันและผ่อนอารมณ์ของฉากที่ตึงเครียดให้กับผู้ชม ซึ่งการสร้างอารมณ์ขันจำเป็นต้องอาศัยท่าทางการแสดงออกที่เกินจริงในบางครั้ง แต่อย่างไรก็ตาม ตัวละครเองต้องมีความเชื่อในการแสดงออกเช่นนั้นว่าเป็นความจริง การแสดงท่าทางที่เกินจริงผิดธรรมชาติจึงจะสามารถสร้างอารมณ์ขันให้กับผู้ชมได้

2. การแสดงโดยไม่มีบทล่วงหน้า

การแสดงโดยไม่มีบทล่วงหน้านี้ เป็นการแสดงที่นักแสดงเป็นผู้คิดบทสนทนาขึ้นเองในขณะที่ถ่ายทำ โดยไม่มีบทพูดให้พูดตามอย่างปกติ โดยจากการสังเกตพบว่า การแสดงสดของนักแสดงนี้มักจะอยู่ในตอนต้นฉากก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่เรื่องราวในฉากนั้นๆ และในตอนท้ายฉากหลังจากเรื่องราวในฉากนั้นจบลง

ทั้งนี้ การแสดงโดยไม่มีบทล่วงหน้าสามารถเป็นได้ทั้งสีสันความสนุกสนานและให้ความเป็นธรรมชาติในการแสดงถึงความสัมพันธ์ของตัวละคร กล่าวคือ ในลักษณะของการเพิ่มเติมสีสันนั้น นักแสดงจะสอดแทรกมุขตลกเพิ่มเติมเข้าไปในฉากเอง ซึ่งการแสดงโดยไม่มีบทล่วงหน้าของนักแสดงนี้จะให้เสน่ห์ของความสดในการแสดง เป็นความขบขันในอีกลักษณะหนึ่งที่แตกต่างไปจากการแสดงมุขตลกที่เตรียมการไว้แล้ว

โดย ศรัณยู วงศ์กระจ่าง (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548) กล่าวว่า ในการกำกับการแสดงเรื่องน้ำพุนั้น ได้เปิดโอกาสให้นักแสดงได้แสดงสดโดยไม่มีบทกำหนดให้เช่นกัน โดยมองว่าในบางครั้ง การแสดงสดจะให้ความเป็นธรรมชาติมากกว่า

“มันแล้วแต่บางซีนนะ บางฉากมันเกิดขึ้นเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ของแต่ละคน ฉากลักษณะนี้ บางทีมันต้องมีการ Improvise สด เพราะว่า...อย่างเช่น เราพูดถึงความสนิทกันของเพื่อน 4-5 คน เราจะบอกให้คนนี้พูดอย่างนี้ แล้วคนนี้พูดอย่างนี้ แล้วทำให้เหมือนสนิทกัน บางทีมันไม่ใช่ บางทีต้องลองซ้อมๆ กัน แล้วก็บอกความต้องการ เพราะบางฉากมันไม่ได้มี Key word อะไรที่สำคัญว่าได้นี่ต้องพูดคำนี้ พูดคำอื่นไม่ได้”

ในส่วนของการแสดงสดที่เปิดโอกาสให้นักแสดงคิดบทสนทนาและเพิ่มเติมมุขตลกเข้าไปในฉากนั้น มีปรากฏดังนี้

<u>ตัวอย่างที่ 1</u> จากเรื่องเก็บแผ่นดิน เป็นฉากที่มินทะดากำลังกินข้าวกับสิพรายที่โรงอาหารภายในมหาวิทยาลัย ก่อนที่อองดีจะเข้ามาแจ้งข่าวว่าคาเซถูกซาวินโจมตี มินทะดาและสิพรายคุยกันไปพลางด้วยการแสดงสด

- มินทะดากับสิพรายถือจานข้าวมานั่งลงที่โต๊ะ สิพรายมองข้าวในจาน

สิพราย : ไก่ พริก เหรอ...

มินทะดา : (เหลือบมองของสิพรายเห็นว่าน่าอร่อยกว่า) เมื่อกี้ข้าสั่งอะไรไปนะ

สิพราย : (รู้ทัน) แน๊...ร้ายนะเอ็ง

มินทะดา : (ยิ้มนิดๆ) ข้าว่าเจ้าควรจะกินผักหน่อย (สลับจานข้าวของตัวเองที่มีผักเต็มจานกับจานข้าวของสิพราย)

สิพราย : อ่ะ อ่ะ ได้ๆ เรารักกันนะ เรารักกัน (เริ่มกิน) นี่ใครเห็น เข้าใจผิดนะเนี่ย

- มินทะดาลองกินคำนึงก็หยุด

มินทะดา : เฮ้ย...มันเผ็ด ข้าไม่ค่อยชอบ ข้าเอาคืนดีกว่า (มินทะดาเอาจานผักของตัวเองกลับมา)

สิพราย : (มองหน้า ยิ้มนิดๆ) นี่ถ้าเอ็งไม่ใช่มินทะดา...ข้าตบกบาลเอ็งไปแล้วนะเนี่ย

<u>ตัวอย่างที่ 2</u> จากเรื่องเก็บแผ่นดิน โดยเป็นฉากเตรียมงานแต่งงานระหว่างมินทะดากับพันพัสสา สิพรายคุมชาวบ้านทำความสะอาดบริเวณที่จะใช้ประกอบพิธี อองดีเข้ามาช่วย ซึ่งตอนหนึ่งในการสนทนา นักแสดงได้แทรกมุขตลกระหว่างกันเข้าไปด้วยดังนี้

- สิพรายกวาดพื้นอยู่ อองดีเดินเข้ามา

อองดี : ไง สิพราย มีอะไรให้ผมช่วยหรือเปล่า

สิพราย : เฮ้ย ไม่ต้องหรอก งานพรุ่งนี้เตรียมตัวเตรียมใจเป็นเจ้าสาวละกัน...

- ทั้งคู่สะดุ้ง

สิพราย : เฮ้ย ! ...เป็นเพื่อนเจ้าบ่าวละกัน ยังไงเจ้าก็อย่าให้หล่อกว่าข้าก็แล้วกัน ข้าไม่ยอมด้วย

อองดี : อ๋อ ได้ ได้เลย ยังไงเจ้าก็อย่าให้สวยกว่าข้าก็แล้วกัน...

- สิพรายชะงัก มองหน้าอองดี อองดีอมยิ้ม ขณะที่สิพรายหัวเราะนิดๆ

สิพราย : อองดี ! (มองยิ้มๆ) ได้ ได้ อองดี ได้...เอ้า (ยื่นไม้กวาดให้) เจ้ากวาดไป เดี๋ยวข้าไปเก็บขยะ...

จากทั้งสองตัวอย่างที่นำมาแสดงนี้ จะเห็นได้ว่านักแสดงสามารถเพิ่มเติมบทสนทนาด้วยตัวเองในลักษณะมุขตลกเล็กๆ น้อยๆ เพื่อเพิ่มสีสันให้กับฉาก ดังเช่นตัวอย่างแรกที่นักแสดงเพิ่มเติมบทระหว่างที่รอนักแสดงคนที่ 3 เข้ามาในฉาก ขณะที่ตัวอย่างที่ 2 เป็นฉากธรรมดาๆ ที่มีเพื่อบอกให้ผู้ชมทราบว่าพิธีแต่งงานระหว่างมินทะดากับพันพัสสาจะมีขึ้นในวันรุ่งขึ้น ซึ่งนักแสดงทั้งสองเพิ่มบทสนทนาโดยไม่ได้เตรียมตัวล่วงหน้ากลายเป็นสีสันให้ฉากเล็กๆ นี้

แม้ว่าลักษณะการแสดงที่เกินจริงและการแสดงมุขสดต่างๆ จะเป็นการเพิ่มสีสันให้กับละคร แต่ความสมจริงของของละครแนวเรียลิสท์ยังคงเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงถึง ดังนั้น ผู้กำกับการแสดงจึงมีหน้าที่ควบคุมลักษณะการแสดงที่สร้างอารมณ์ขันต่างๆ ให้อยู่ในระดับที่เหมาะสมที่จะไม่ทำลายความน่าเชื่อถือของเรื่อง ซึ่งวิธีการในการควบคุมความเหมาะสมดังกล่าวนี้ นพพล โกมารชุน ผู้กำกับเรื่องเก็บแผ่นดิน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548) ใช้การเปิดโอกาสให้นักแสดงได้ลองแสดงไปตามความคิดก่อน จากนั้นผู้กำกับจึงจะพิจารณาว่าเหมาะสมหรือไม่ โดยพิจารณาจากการแสดงฉากนั้น รวมไปถึงฉากหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อนหน้าเพื่อดูความกลมกลืนของอารมณ์หรือเรื่องราวโดยรวมด้วย

3. การแสดงแฝงสัญลักษณ์

การแสดงแฝงสัญลักษณ์นี้ ได้แก่ การแสดงออกซึ่งมีความหมายพิเศษอิงอยู่กับข้อคิดบางอย่างที่ผู้กำกับหรือผู้เขียนบทต้องการนำเสนอ ซึ่งการแสดงในลักษณะนี้พบในละครเพียงเรื่องเดียวจากกลุ่มตัวอย่าง คือเรื่องตม ดังตัวอย่างฉากต่อไปนี้ ซึ่งเป็นเหตุการณ์ตอนที่เบิ้มกำลังกลับบ้านที่ราชบุรีหลังจากเสียใจที่เป็นต้นเหตุให้อภิญญาคนรักของพิจักษ์ประสบอุบัติเหตุเสียชีวิตและโดนพิพัฒน์ต่อว่าอย่างแรงจนหนีเตลิดไป

- เบิ้มทั้งสะพายทั้งถือกระเป๋าหลายใบพะรุงพะรังเดินมาตามถนน เบิ้มเหนื่อยจนต้องหยุดยืนพักข้างทางรถกระบะขับผ่านมา คนขับชะลอรถและชวนเบิ้มติดรถไปด้วย

คนขับรถ	:	ติดรถไปด้วยกันมั้ย
เบิ้ม	:	ไม่เป็นไรครับ ขอบคุณ
คนขับรถ	:	ทำไมขนของมาซะเยอะแยะเชียว ไม่หนักบ้างเหรอ
เบิ้ม	:	(หยุดคิดสักพัก) หนักครับ
คนขับรถ	:	หนักก็วางซะบ้างสิ

- รถกระบะขับผ่านไป เบิ้มนิ่งอยู่สักพักก็เริ่มเดินต่อและค่อยๆ ปล่อยกระเป๋าทิ้งไว้ตามข้างทางทีละใบ และสีหน้าค่อยๆ ปรากฏรอยยิ้มขึ้นทีละน้อย

การแสดงในฉากที่ยกมาเป็นตัวอย่างนี้ จะเห็นได้ว่าเป็นการแสดงที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์แฝงอยู่ โดยต้องการเปรียบเทียบการทิ้งสัมภาระที่หนักอึ้งกับการละทิ้งปัญหาต่างๆ ที่รุมเร้าจนจิตใจย่ำแย่ ซึ่งนอกจากการนำเสนอเรื่องการปล่อยวางปัญหาในฉากนี้แล้ว ยังมีการเปรียบเทียบการกำจัดวัชพืชให้ต้นไม้ในสวนตั้งแต่วัชพืชยังต้นเล็กกับการแก้ปัญหาตั้งแต่เนิ่นๆ เพราะหากปล่อยไว้ ปัญหาก็จะยิ่งขยายใหญ่และแก้ยากขึ้น เช่นเดียวกับต้นวัชพืชซึ่งจะเติบโตขึ้นและทำลายต้นไม้ในสวน

นอกจากฉากดังกล่าวแล้ว ยังมีฉากอื่นๆ ซึ่งแม้จะไม่ได้แสดงถึงความหมายที่ต้องการสื่อถึงผู้ชมโดยทันทีในฉากเดียวกันดังตัวอย่างที่ยกมา แต่ก็จะมีการอ้างอิงถึงในภายหลัง ดังเช่นเหตุการณ์ตอนที่เบิ้มเข้ารักษาอาการติดยาเสพติดที่ศูนย์บำบัด เบิ้มต่อสู้กับอาการอยากยาด้วยการออกแรงขัดพื้นห้องน้ำอย่างหนัก โดยมีเพื่อนคอยตะโกนเชียร์อยู่รอบๆ หลังจากนั้น คุณใหญ่มาเยี่ยมและพบว่าเบิ้มถือแปรงขัดส้วมมาด้วยจึงเอ่ยปากถาม

คุณใหญ่	:	ทำอะไรน่ะลูก
เบิ้ม	:	ผมขัดส้วมครับ
คุณใหญ่	:	ขัดส้วม???
เบิ้ม	:	ขัดสิ่งสกปรกออกไป เหมือนขัดใจเราให้สะอาด
คุณใหญ่	:	โถดูสิ...มือพองหมดเลยลูก เจ็บไหม?
เบิ้ม	:	เจ็บกายเดี๋ยวก็หาย แต่เจ็บใจรักษายากมาก
คุณใหญ่	:	อดทนนะ อดทนนะ มันต้องใช้เวลา
เบิ้ม	:	เบิ้มคิดถึงบ้าน คิดถึงแม่

การแสดงแฝงสัญลักษณ์เหล่านี้ ในบางครั้งอาจเป็นการแสดงแบบเหมือนจริงด้วยวัตถุประสงค์ที่ต้องการสื่อสารในเชิงสัญลักษณ์กับผู้ชม ซึ่งการแสดงที่แตกต่างไปจากกระทำปกติของคนเรานี้ เมื่อปรากฏในละครโทรทัศน์ก็อาจเป็นสิ่งที่ช่วยกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิดถึงใคร่ครวญถึงสิ่งที่ละครต้องการนำเสนอมากขึ้น

ส่วนที่ 4 การออกแบบศิลปกรรม

ด้วยแนวคิดเรื่องความสมจริงของละครแนวเรียลิสท์ ทำให้การออกแบบงานศิลปกรรมต่างๆ ที่ปรากฏในละครเน้นการถ่ายทอดภาพรายละเอียดต่างๆ ให้ใกล้เคียงกับภาพความเป็นจริงมากที่สุด

แต่จากการศึกษาการออกแบบศิลปกรรมที่ปรากฏในละครแนวเรียลิสท์ของไทย ทั้งเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้าทำผมนักแสดงและอุปกรณ์ประกอบฉากต่างๆ พบว่าการออกแบบศิลปกรรมในละครได้อาศัยแนวคิดการจำลองภาพความจริงแบบละครเรียลิสท์เป็นพื้นฐานความคิด โดยใช้สิ่งต่างๆ ในชีวิตจริงเป็นต้นแบบในการออกแบบงานศิลปกรรมต่างๆ เพื่อให้ได้ภาพที่ใกล้เคียงกับชีวิตจริงและสร้างความน่าเชื่อถือให้กับละคร อย่างไรก็ตาม การถ่ายทอดภาพความจริงทางละครโทรทัศน์ได้อาศัยแนวคิดทางศิลปะเข้ามาประกอบในการสร้างสรรค์รายละเอียดต่างๆ ด้วย เพื่อให้เกิดความสวยงามและชัดเจนในการสื่อความหมายที่ต้องการผ่านทางจอโทรทัศน์

ดังเช่นการนำเสนอภาพวัฒนธรรม ประเพณีและวิถีชีวิตของชนกลุ่มน้อยในเรื่องเก็บแผ่นดิน โดยมีการนำเสนอรายละเอียดของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย, เพลงภาษาท้องถิ่น, ศิลปะการต่อสู้ของเผ่า, พิธีกรรมต่างๆ, สิ่งปลูกสร้าง เช่น บ้านและโบสถ์ เป็นต้น โดยในการออกแบบเพื่อนำเสนอรายละเอียดต่างๆ เหล่านี้นั้น ทางผู้กำกับได้อาศัยการค้นคว้าข้อมูลจากชนกลุ่มน้อยหลายกลุ่มเพื่อนำมาเป็นข้อมูลต้นแบบและได้คัดเลือกรายละเอียดที่น่าสนใจจากวัฒนธรรม ประเพณีของชนกลุ่มน้อยเผ่าต่างๆ มาผสมผสานกันเพื่อนำเสนอเป็นชีวิตของชนเผ่าคาเซ ซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยที่สมมุติขึ้นให้มีชีวิตอยู่บริเวณประเทศพม่าในปัจจุบัน ซึ่งเป็นจุดได้เปรียบของการเลือกนำเสนอด้วยการสมมุติชนกลุ่มน้อยขึ้นใหม่ เพราะจะทำให้การออกแบบศิลปกรรมต่างๆ ไม่จำเป็นต้องยึดติดกับความเป็นจริงของต้นแบบ แต่สามารถอาศัยจินตนาการเข้ามาผสมผสานข้อมูลจากต้นแบบเพื่อให้เกิดความน่าสนใจหรือความสวยงามทางศิลปะในการนำเสนอเป็นละครโทรทัศน์มากขึ้น โดยนพพล โกมารชุน ผู้กำกับเรื่องเก็บแผ่นดิน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548) กล่าวว่า

“สมมุติมันก็จะง่ายกว่านะ เพราะว่ามันมีคำว่า “สมมุติ” ไว้แล้ว เราก็สามารถที่จะสร้างอะไรขึ้นมาได้ แต่พิธีกรรมที่อยู่ในเก็บแผ่นดินเนี่ยเป็นของจริงหมดเลยฮะ เอามาจากของจริงหมดเลย”

ทางผู้กำกับได้ค้นคว้าเรื่องราวของชนกุล่มน้อยและส่งให้กับผู้เขียนบทเพื่อเป็นข้อมูลในการเขียนเรื่อง ซึ่งในการนำเสนอเป็นละครโทรทัศน์นั้น ผู้เขียนก็ได้คัดเลือกและดัดแปลงรายละเอียดบางอย่างจากข้อมูลจริงที่มีอยู่เพื่อให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยเอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ (สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2548) กล่าวถึงการดัดแปลงข้อเท็จจริงบ้างอย่างในละครว่า

"บางอย่างเราก็จะดัดแปลงให้มันดูเท่ห์ขึ้นหน่อย ให้มันดูพิเศษขึ้นนิดนึง เหมือนอย่างที่เขา...3 คน (มินทะดา, สิพราย, ยะโพ) สาบานกัน พี่ก็มองว่า เออ...สาบานแล้วมันยังไงล่ะ มันจะมาทำหน้าที่ดูแลไอ้ตรงนี้ได้ยังไง พี่ก็เลยตั้งเป็น 3 ผู้คุ้มกันผู้นำแห่งคาเซ เพื่อที่ว่าตั้งขึ้นมาให้มัน...มีตำแหน่งขึ้นมาหน่อย"

การออกแบบสิ่งปลูกสร้างต่างๆ ก็เป็นลักษณะที่จำลองมาจากสิ่งปลูกสร้างของจริงเช่นกัน ดังเช่น กระท่อมที่อยู่และโบสถ์ ซึ่งได้จำลองมาจากโบสถ์ของจริงของกลุ่มกะเหรี่ยงที่นับถือศาสนาคริสต์ และมีโบสถ์ภายในหมู่บ้านซึ่งทำจากไม้นำมาผูกต่อเป็นโครงสี่เหลี่ยม และมีที่นั่งยาว 2 ฝั่ง เว้นทางเดินตรงกลางเหมือนโบสถ์ของยุโรป โดยลักษณะโบสถ์แบบเรียบง่ายนี้มีความน่าสนใจในการออกแบบอยู่ในตัวแล้ว ดังนั้นจึงใช้เป็นต้นแบบเพื่อจำลองมาใช้ในการนำเสนอได้ทันที ขณะที่เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของจริงซึ่งอาจดูเรียบง่ายขาดสีสัน ในการนำเสนอจึงต้องใช้การออกแบบเพื่อเพิ่มเติมสีสันลงไปให้เกิดความงามทางศิลปะมากยิ่งขึ้น

การออกแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายในละครเรื่องตมก็อาศัยแนวคิดทางด้านการสื่อความหมายทางศิลปะเข้ามาใช้ในการออกแบบเช่นกัน โดยเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของตัวละครนอกจากจะเป็นแบบชีวิตจริงตามฐานะของตัวละครแล้ว เครื่องแต่งกายยังมีความสัมพันธ์กับตัวละครที่สวมใส่ในการให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ ที่บ่งบอกถึงรสนิยมและลักษณะนิสัยของตัวละคร เป็นต้น ดังเช่นตัวละครคุณใหญ่ซึ่งเป็นคนหนักแน่นมีเหตุผลจะเลือกใช้ผ้าหนักๆ เป็นเครื่องแต่งกาย ซึ่งแตกต่างจากตัวละครเจนนี่ซึ่งมีชีวิตอย่างสุขสบาย ใจร้อน ไม่คิดอะไรมากนัก จะใส่เสื้อผ้าที่ทำจากผ้าเนื้อบาง พริ้วๆ เช่นผ้าชีฟอง เป็นต้น

นอกจากนี้ การออกแบบเครื่องแต่งกายของตัวละครยังต้องคำนึงถึงความสวยงามในการนำเสนออีกด้วย โดยใช้การคุมโทนสีเครื่องแต่งกายของตัวละครแต่ละตัวซึ่งโทนสีจะสัมพันธ์กับลักษณะนิสัยของตัวละครเช่นกัน และทำให้ภาพที่นำเสนอออกมามีความสวยงามตามหลักการใช้สีทางศิลปะ รวมถึงในบางโอกาสที่ตัวละครอยู่ในภาวะอารมณ์ที่ไม่ปกติ เสื้อผ้าเครื่อง

แต่งกายก็จะช่วยสื่อถึงสภาวะของอารมณ์ความรู้สึกได้เช่นกัน ดังที่ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, กุมภาพันธ์ 2548) กล่าวว่า

"โทนสีมันเป็น Image...อย่างตัวละครนี่ คนนี้น่าจะเป็น...นิสัยอย่างนี้น่าจะ Scheme สีนี้ ถ้าเผื่อว่าวันนึง สมมุติอย่างคุณใหญ่นี้ลุกขึ้นใส่สีแดงสดหรือว่าสีเหลืองแอ๋นอะไรอย่างนี้ก็จะหลุดแล้ว ทีนี้อย่างมีบางวันที่เค้าไปเที่ยวกับลูก เขาก็คุม Scheme สี แต่ว่าอาจจะลักษณะของเสื้อผ้ามันจะ Trendy ขึ้นมานิดนึง แต่สำหรับตัวละครบางคนอาจจะสามารถหลุด Scheme สีได้ เช่น เธอเป็นคนอย่างนี้ แล้ววันนี้เธออาจจะลุกขึ้นเปรี้ยว แล้วชั้นจะออกไปยั่วยวนผู้ชาย เพื่อที่จะเหมือนกับเน้นให้เห็นเลยว่าเธอกำลังหลุด สติเธอหลุดหมด สีเธอหลุดหมด คือเสื้อผ้ามันสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกขณะนั้นด้วย"

แม้แนวคิดของละครเรียลิสท์จะต้องการเข้าใกล้ความเป็นจริงมากที่สุดเท่าที่จะทำได้ หากแต่ความสวยงามของภาพที่ปรากฏบนหน้าจอโทรทัศน์ยังเป็นสิ่งสำคัญในการนำเสนอละครโทรทัศน์ ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับแนวการนำเสนอของละครไทยมาแต่ดั้งเดิมที่มุ่งให้ความบันเทิงเป็นสำคัญ จึงนำเสนอความสวยงามของเครื่องแต่งกายที่วิจิตรและการแต่งหน้านักแสดงอย่างมีสีสันสวยงามเกินกว่าชีวิต ซึ่งแนวคิดในลักษณะเดียวกันนี้ ยังคงมีอยู่ในละครโทรทัศน์ปัจจุบันเช่นกัน และทำให้ในบางครั้ง การนำเสนอรายละเอียดต่างๆ เป็นภาพที่ปรากฏในละครจึงไม่ใช่การจำลองภาพจากความเป็นจริงโดยสมบูรณ์แบบ ดังเช่นการแต่งหน้าและทำผมสำหรับนักแสดงที่จำเป็นต้องคำนึงถึงความสวยงามของภาพที่ปรากฏ ประกอบกับเพื่อความสะดวกในการถ่ายทำ กล่าวคือละครโทรทัศน์ใช้การบันทึกภาพด้วยกล้องโทรทัศน์และนำภาพไปตัดต่อร้อยเรียงในภายหลัง การถ่ายทำจึงไม่จำเป็นต้องดำเนินไปตามลำดับเวลาในเรื่อง แต่อาจขึ้นอยู่กับเวลาของนักแสดง, ความเอื้ออำนวยของสถานที่ ฯลฯ ทำให้การถ่ายทำมีการสลับข้ามฉากไปมาอยู่เสมอและทำให้เกิดการมองข้ามรายละเอียดที่เป็นความสมจริงบางอย่างไปเพื่อให้สะดวกและประหยัดเวลาในการทำงาน ดังเช่นจะปรากฏอยู่เสมอว่าตัวละครยังคงแต่งหน้าและทำผมทรงเดิมเสมอไม่ว่าอยู่ในเวลาใด สถานการณ์ใด ยกตัวอย่างได้จากในเรื่องตมที่ตัวละครเจนนี่ยังคงแต่งหน้าและเขียนขอบตาอยู่แม้กระทั่งในเวลากลางคืน ซึ่งในเรื่องนี้ ภัทราวดี มีชูธน ผู้กำกับของเรื่อง (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548) กล่าวว่า ความสมจริงเป็นสิ่งที่ต้องใส่ใจ แต่บางครั้งละครยังนำเสนอความสมจริงแบบสมบูรณ์ไม่ได้เพราะปัจจัยในการทำงานและความสวยงามของละคร

"ไปๆ มาๆ แล้วนะ มันเหลือบ่ากว่าแรงจริงๆ เลย เพราะว่าวันนึง มันถ่ายประมาณ 20-30 ฉาก แล้วบางทีมันแต่งเสร็จแล้วถ่ายฉากนี้ อ้าว...ไปฉากห้องนอน ถ้าจะลบใหม่หมดแล้วมา

แต่งหน้าใหม่ก็คือต้องรออีกชั่วโมงนึง ก็...เอ้า ลบปาก ลบตา อะไรนิดๆ หน่อยๆ ความรีบร้อนหรือการเป็น Commercial มันเข้ามาตรงนี้ บางทีต้องอะลุ้มอล้วย แล้วบางทีพอตัวละครลบหมดตายแล้ว ! ออกมาในกล้องดูไม่ได้ ต้องแต่งใหม่ เพราะว่ามันไม่สวย ความสวยเนี่ยมันสำคัญ กล้องมันฟ้อง มันจับอยู่แค่นี้ มันก็เลยแบบ...โผล่มาจากน้ำก็ดี จะนอนจะอะไร ทุกคนต้องดูดีหมด เพราะว่ากิเลสมนุษย์ทางบ้าน ความสวยยังเป็นสิ่งสำคัญ ตรงนี้มันยังร้อยเปอร์เซ็นต์ไม่ได้"

สำหรับละครเรื่องน้ำพุดูจะมีโจทย์ที่ยากกว่าละครเรื่องอื่นในการสร้างรายละเอียดที่สมจริงต่างๆ เพราะเป็นละครที่ย้อนยุคกลับไปเมื่อปี พ.ศ.2517 สิ่งที่เป็นรายละเอียดของยุคสมัยจึงต้องใช้ของจริงในช่วงเวลานั้น ซึ่งศรัณยู วงษ์กระจ่าง (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548) ให้ความเห็นว่าเป็นโจทย์ที่ยากเพราะมีลักษณะกลางเก่ากลางใหม่

"มันเป็นพีเรียดยุคที่ยาก เพราะมันถอยไปไม่เก่าจริง คือถ้าเราทำไปสมัยอยุธยามันก็คือเข้าป่าไป ไม่ต้องมาเห็นรถ แต่ยุคนี้เป็นยุคที่มีรถเมล์แล้ว โทรศัพท์ก็มีแล้ว อะไรก็มีแล้ว เพียงแต่มันไม่เหมือนยุคนี้...สิ่งที่ยากที่สุดจะเป็นอาคาร สถาปัตยกรรมกับพาหนะ ของชิ้นใหญ่พวกนี้จะหายากมาก รถก็...คือถ้าทำพีเรียดยุคนี้หนีไม่พ้น เผอิญคุณสุวรรณีขับรถโฟล์คจริงๆ ก็เลยเป็นอย่างนั้น ยากที่สุดคือบ้านเรือนและตัวอาคารซึ่งไม่รู้จะไปหาที่ไหน อย่างช่างศิลป์อะไรอย่างนี้มันก็เปลี่ยนไปแล้ว"

อุปสรรคดังกล่าวทำให้ทางผู้กำกับตัดสินว่าจะไม่เน้นความสมจริงในรายละเอียดครบทั้งหมด เนื่องจากว่าแกนของเรื่องน้ำพุอยู่ที่เรื่องราวที่เกิดขึ้นกับชีวิตของตัวละครน้ำพุเป็นหลัก จึงสามารถมองข้ามองค์ประกอบอื่นๆ ที่ไม่ได้มีความสัมพันธ์กับตัวเรื่องราวได้บ้าง อย่างไรก็ตามได้มีการค้นคว้าข้อมูลรายละเอียดต่างๆ อย่างมากที่สุดเท่าที่จะทำได้เพื่อให้สามารถนำเสนอรายละเอียดของยุคสมัยได้ใกล้เคียงความเป็นจริงมากที่สุด

อย่างไรก็ตาม พบว่ารายละเอียดบางส่วนมีความตั้งใจที่จะไม่ใช้แบบย้อนยุคเช่นกัน ได้แก่เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของตัวละครกิ๊กและกลุ่มวัยรุ่นชาย ซึ่งเป็นเสื้อผ้าในแฟชั่นสมัยปัจจุบัน โดยทางผู้กำกับได้อธิบายเหตุผลว่าการใช้เสื้อผ้าในสมัยนั้นไม่สามารถสื่อสารลักษณะนิสัยของตัวละครนี้ให้กับคนในยุคนี้ได้

"คือเราดูกันว่าเสื้อผ้าในยุคนั้นจริงๆ พอมาดูแล้วนี่ บางอันมันกลายเป็นเชยมากในยุคนี้ มันไม่สามารถสะท้อนความเปรี้ยวของเขาได้ เราก็เลยยกให้ในบางตัว อย่างที่บอกว่าสิ่ง

สำคัญมันคือหัวใจของละครมากกว่า ถ้าถอยไปจริงๆ คือขาบานหรืออะไรอย่างนี้ บางทีมันดูตอนนี้ มันไม่ได้ความรู้สึกนั้นทั้งหมด มันก็จำเป็นต้องเปลี่ยน"

ศรัณยู วงษ์กระจ่าง (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548)

โดยสรุปจากการศึกษาการออกแบบศิลปกรรมในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ทั้งด้านเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย, การแต่งหน้าทำผมนักแสดงและอุปกรณ์ประกอบฉากต่างๆ พบว่าละครแนวเรียลิสท์ให้ความสำคัญกับการนำเสนอรายละเอียดที่สมจริงต่างๆ ในละคร อย่างไรก็ตาม ความเป็นละครไทยยังมีแนวคิดเรื่องความสวยงามตามลักษณะการนำเสนอของละครไทยแต่เดิมอยู่ ทำให้การนำเสนอรายละเอียดต่างๆ ไม่ได้ยึดถือการนำเสนอที่สมจริงร้อยเปอร์เซ็นต์ หากแต่มีความตั้งใจผสมแนวคิดทางศิลปะ เพื่อให้ได้ภาพที่สวยงามและมีความน่าสนใจมากขึ้นในการนำเสนอ รวมทั้งช่วยในการสื่อสารความหมายกับผู้ชมอีกด้วย

ส่วนที่ 5 เทคนิคด้านภาพและเสียง : ภาษาละครโทรทัศน์

ละครโทรทัศน์สื่อสารกับผู้ชมด้วยภาพและเสียงเช่นเดียวกับการสื่อสารของละครเวที จุดที่แตกต่างคือละครเวทีไม่สามารถบังคับสายตาของผู้ชมให้โฟกัสหรือมองในจุดใดจุดหนึ่งที่ต้องการได้ ขณะที่ละครโทรทัศน์สามารถทำได้ด้วยการสื่อสารผ่านการถ่ายภาพของกล้องโทรทัศน์ การนำเสนอภาพของกล้องโทรทัศน์จึงเป็นทั้งการเลือกสรรและการบังคับสายตาของผู้ชมให้อยู่กับสิ่งที่ผู้ผลิตละครต้องการนำเสนอ และระยะในการถ่ายภาพที่ทำได้ทั้งใกล้และไกลก็ทำให้ละครโทรทัศน์สามารถนำเสนอรายละเอียดต่างๆ ได้มากกว่าละครเวที

กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน (2542) ได้กล่าวถึงความแตกต่างในการนำเสนอของภาพยนตร์ โดยเปรียบเทียบระหว่างภาพยนตร์แนวสมจริงกับภาพยนตร์ในกลุ่มดราม่า (Drama) ไว้ว่าภาพยนตร์แนวสมจริงจะใช้ความเหมือนจริงของภาพยนตร์ในการสร้างความเชื่อให้กับคนดู และความเชื่อจะทำให้คนดูมีอารมณ์ร่วมไปกับภาพยนตร์ ขณะที่ภาพยนตร์ในกลุ่มดราม่าจะใช้เทคนิคและศิลปะของภาพยนตร์ในการเร้าอารมณ์ผู้ชม

จากการศึกษาละครโทรทัศน์ในกลุ่มตัวอย่างทั้ง 3 เรื่องพบว่า ละครโทรทัศน์ไม่ได้อาศัยการนำเสนอภาพของกล้องโทรทัศน์เพื่อบอกเล่าเหตุการณ์หรือเรื่องราวที่เกิดขึ้นแก่ผู้ชมเท่านั้น หากแต่การทำงานของกล้องโทรทัศน์ยังมีประโยชน์ในการเร้าอารมณ์ ความรู้สึกต่างๆ ในละครให้ชัดเจนขึ้น เช่นเดียวกับการใส่เพลงหรือเสียงประกอบในขั้นตอนหลังการผลิต ที่ช่วยเร้า

อารมณ์จากเสียงนอกเหนือไปจากภาพที่เห็น นอกจากนี้ การตัดต่อและการเพิ่มเติมเทคนิคพิเศษด้านภาพต่างๆ ยังมีส่วนช่วยการในเล่าเรื่องที่ทำให้ละครโทรทัศน์มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นด้วย

เทคนิคการตัดต่อในขั้นตอนหลังการผลิต ทำให้ละครโทรทัศน์เป็นสื่อที่มีความสามารถพิเศษในการบอกเล่าเรื่องราวได้อย่างอิสระ ไม่จำกัดเวลาหรือสถานที่ ดังจะเห็นว่าการเล่าเรื่องของละครโทรทัศน์สามารถนำเสนอเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่างเวลาหรือสถานที่ได้ในเวลาเดียวกันโดยไม่สูญเสียความต่อเนื่อง ซึ่งเป็นความสามารถพิเศษของละครโทรทัศน์ที่ละครเวทีหรือหนังสือไม่สามารถทำได้

จากการศึกษาพบว่าละครโทรทัศน์ในกลุ่มตัวอย่างได้อาศัยเทคนิคการถ่ายภาพแบบต่างๆ ของกล้องโทรทัศน์เข้ามาช่วยในการเร้าอารมณ์ของละคร รวมทั้งได้อาศัยการตัดต่อเข้ามาช่วยทั้งการเร้าอารมณ์และช่วยในการเล่าเรื่องให้น่าสนใจมากขึ้น

เรื่องน้ำพุเป็นละครที่ใช้ประโยชน์จากคุณสมบัติการเล่าเรื่องของละครโทรทัศน์ดังกล่าวค่อนข้างมาก ดังเช่นในฉากเปิดของเรื่องซึ่งผู้กำกับได้เลือกนำเหตุการณ์ตอนจบของเรื่องขึ้นมานำเสนอก่อน โดยเป็นเหตุการณ์วันที่น้ำพุเสียชีวิตจากการใช้ยาเสพติดเกินขนาด ผู้กำกับได้อาศัยเทคนิคการตัดต่อของละครโทรทัศน์มาช่วยในการเล่าเรื่องให้กระชับและตื่นเต้นขึ้นเพื่อเรียกความสนใจจากคนดูตั้งแต่ฉากแรกที่ละครออกอากาศ โดยนำเหตุการณ์ 2 เหตุการณ์ซึ่งเกิดขึ้นต่อเนื่องกันมาตัดต่อสลับกันให้อยู่ในฉากเดียว ได้แก่ ฉากที่น้ำพุนั่งอยู่คนเดียวในห้องนอนและลองฉีดเฮโรอีนเข้าเส้น กับฉากที่เกิดขึ้นในตอนเช้าเมื่อคนรับใช้ขึ้นไปปลุกคนอื่นๆ ในบ้านให้ลงมาดูน้ำพุที่นอนตาค้างอยู่ในห้อง จนถึงตอนที่นำร่างของน้ำพุไปโรงพยาบาล แต่ก็สายเกินไปเมื่อแพทย์ไม่สามารถช่วยชีวิตน้ำพุไว้ได้ นอกจากนี้ ยังได้อาศัยการถ่ายภาพแบบต่างๆ เข้ามาช่วยทำให้เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นสามารถเร้าอารมณ์ผู้ชมได้มากขึ้นอีกด้วย

ภาพที่นำเสนอนั้นเริ่มต้นจากท้องฟ้าเวลากลางคืนและมีตัวอักษรบอกให้ผู้ชมรู้ว่าเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นที่บางกะปิในปี พ.ศ. 2517 จากนั้นผู้ชมจะเห็นน้ำพุนั่งอยู่คนเดียวในห้องและหยิบเข็มฉีดยาขึ้นมาดู มีเสียงเพลงสากลแนวร็อคจากแผ่นเสียงดังลั่น จากนั้นภาพจึงสลับไปที่สุวรรณีซึ่งเป็นแม่ของน้ำพุรีบวิ่งลงมาเคาะประตูห้องลูกชายอย่างร้อนรนกระวนกระวาย ภาพตัดสลับไปมาระหว่างเหตุการณ์ในห้องที่น้ำพุฉีดยาเข้าเส้นที่แขน ดวงตาลอยอย่างเคลิบเคลิ้มด้วยฤทธิ์ยา กับเหตุการณ์นอกห้องที่สุวรรณี น้าแพ็ทและพี่น้องของน้ำพุพยายามตะโกนเรียก โดยการ

เล่าถึงน้ำพุนั้น ผู้กำกับได้ใช้เทคนิคการถ่ายภาพและการตัดต่อเพิ่มเทคนิคพิเศษให้กับภาพ ได้แก่ ในจังหวะที่น้ำพุหยิบเข็มฉีดยาขึ้นมาดูนั้น ภาพจะกะพริบเป็นสีขาวดำขึ้นมาเป็นจังหวะ พร้อมกับเสียงประกอบที่ตื่นเต้นเป็นจังหวะ และในขณะที่น้ำพุตาลอยเคลิ้มด้วยฤทธิ์ยานั้น กล้องได้ถ่ายแบบหมุนวนรอบตัวน้ำพุ ซึ่งในการตัดต่อนั้นได้เพิ่มความเร็วให้กับการหมุนวนของกล้องด้วย

ภาพสลับ 2 เหตุการณ์แบบ Rhythmic Cut ซึ่งเป็นการตัดภาพเป็นจังหวะ สั้นยาวไม่เท่ากัน จนกระทั่งคนรับใช้ปีนหน้าต่างห้องน้ำพุเข้าไปเปิดล็อคจากด้านใน ภาพตัดกลับมาที่น้ำพุหงายหลังนอนลงพร้อมกับใช้ Fade White สว่างวาบขึ้นมาแวบหนึ่ง แล้วสุวรรณีจึงเปิดประตูเข้ามาในห้อง จากนั้นผู้ชมจะเห็นภาพเหตุการณ์ที่น้ำพุถูกพาไปโรงพยาบาลและเข้าห้องฉุกเฉิน ทีมแพทย์พยายามปั๊มหัวใจหลายครั้งแต่น้ำพุก็ยังนอนนิ่ง โดยภาพเหล่านั้นถูกนำเสนอแบบไม่ต่อเนื่องกัน แต่ถูกตัดต่อเป็นคัทสั้นๆ เรียงต่อกันพอให้ผู้ชมเข้าใจในเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น โดยจังหวะการตัดภาพจะเป็นแบบเร็วๆ และมีเสียงประกอบช่วยเร้าความตื่นเต้น โดยการตัดต่อแบบเร็วและไม่ต่อเนื่องนี้มาหยุดลงเมื่อแพทย์ออกมาบอกสุวรรณีว่าน้ำพุเสียชีวิตแล้ว ภาพจึงกลับเป็นจังหวะปกติและจบลงด้วยภาพน้ำพุนอนตายอยู่ในห้อง และมีเสียงร้องไห้ของหน่อยซึ่งเป็นพี่สาวน้ำพุดังขึ้นมา

จากตัวอย่างดังกล่าวจะเห็นได้ว่าผู้กำกับได้อาศัยเทคนิคด้านภาพและเสียงของโทรทัศน์ในการเร้าอารมณ์ของผู้ชมให้เพิ่มมากขึ้น ทั้งเทคนิคในการถ่ายภาพเช่นการหมุนกล้องรอบตัวนักแสดง, การตัดต่อเพิ่มเติมเทคนิคพิเศษเพื่อเน้นย้ำสิ่งที่ต้องการนำเสนอ เช่นการกะพริบภาพในจังหวะที่น้ำพุหยิบเข็มฉีดยาขึ้นมาดู รวมทั้งการใช้การตัดต่อเชื่อม 2 เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกันเข้ามาเป็นฉากเดียวและใช้การตัดต่อที่รวดเร็วและสั้นยาวไม่เท่ากัน เพื่อเพิ่มความตื่นเต้นของเหตุการณ์ เป็นการเรียกความสนใจจากผู้ชมตั้งแต่ฉากแรกของละคร ซึ่งจากการสัมภาษณ์ ผู้กำกับคือ ศรัณยู วงศ์กระจ่าง (สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548) ได้กล่าวว่า การเปิดเรื่องด้วยฉากจบเป็นความคิดที่เกิดขึ้นเมื่อถ่ายทำไปได้ประมาณ 70 เปอร์เซ็นต์ โดยรู้สึกว่าการเปิดเรื่องด้วยการตายของน้ำพุดูน่าสนใจมากกว่า จึงได้วางแผนการถ่ายทำฉากสุดท้ายก่อนและนำมาตัดต่อเพื่อเป็นฉากเปิดเรื่อง ซึ่งในขั้นตอนการตัดต่อจะเห็นว่าผู้กำกับได้อาศัยเทคนิคต่างๆ ของโทรทัศน์เข้ามาเสริมดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

นอกจากนี้ ผู้กำกับเรื่องน้ำพุยังได้ใช้เทคนิคการตัดสลับ (Cross Cut) เพื่อเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน แต่สถานที่ต่างกัน (Parallel Action) เพื่อเปรียบเทียบอารมณ์

ของตัวละครหรือเหตุการณ์ที่แตกต่างกัน ดังเช่นการตัดสลับระหว่างเหตุการณ์ที่น้ำพุพากลุ่มเพื่อนเข้าไปเสพยาในสวนกับเหตุการณ์ที่หน่อยซึ่งเป็นพี่สาวคนโตเดินทางไปรับรางวัลนิยายดีเด่นแทนสุวรรณีซึ่งป่วยและรักษาตัวอยู่ที่โรงพยาบาล ทำให้เห็นอารมณ์และเหตุการณ์ที่แตกต่างระหว่างสิ่งที่ดีกับสิ่งที่เลว

ฉากนี้เริ่มต้นที่น้ำพุเดินนำเพื่อนๆ เข้าไปตามทางเดินในสวนสลับกับหน่อยที่รู้สึกตื่นเต้นกับการไปรับรางวัลแทนแม่ และเมื่อน้ำพุเริ่มสูบยาจะเห็นอารมณ์ที่เซื่องซึมเลื่อนลอยของน้ำพุที่แตกต่างจากหน่อยที่ไปรับรางวัลในฐานะบุตรสาวคนโตของสุวรรณี สุคนธาได้รับเกียรติจากทุกคนในงานที่ยืนขึ้นปรบมือเป็นเกียรติให้กับสุวรรณี ทำให้หน่อยรู้สึกภูมิใจเป็นอย่างมาก ซึ่งนอกจากการตัดสลับเพื่อเปรียบเทียบเหตุการณ์ทั้งสองแล้ว ผู้กำกับยังได้อาศัยเทคนิคภาพช้าเข้ามาทำให้เห็นรายละเอียดของอารมณ์ สีหน้าท่าทางของตัวละครได้ชัดเจนขึ้น

อีกตัวอย่างหนึ่งในการเปรียบเทียบอารมณ์ที่แตกต่างของตัวละครที่อยู่ต่างสถานที่กันได้แก่ ตอนที่กิ๊กซึ่งถูกแม่ไล่ออกจากบ้านได้มาอาศัยอยู่ที่บ้านน้ำพุ ท่ามกลางความไม่พอใจของทุกคนในครอบครัว โดยเฉพาะสุวรรณีและหน่อยที่มองว่ากิ๊กจะพาให้น้ำพุเสียคน หน่อยคอยพูดจาถากถางกิ๊กต่างๆ นานา ขณะที่น้ำพุก็กลับไปติดเพื่อน ทิ้งให้กิ๊กอยู่บ้านอย่างโดดเดี่ยวเพราะถูกกีดกันออกจากวงครอบครัวของน้ำพุ ในที่สุดกิ๊กจึงคิดฆ่าตัวตาย

ฉากนี้เล่าโดยการตัดสลับระหว่างตัวละคร 2 ตัวที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน คือ น้ำพุกับกิ๊ก ทั้งนี้เพราะกิ๊กรู้สึกว่าน้ำพุเป็นที่พึ่งเพียงคนเดียว แต่น้ำพุก็กลับไม่ใส่ใจ ทิ้งให้เธออยู่ตามลำพัง น้ำพุจึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้กิ๊กคิดฆ่าตัวตาย ซึ่งภาพได้ตัดสลับในช่วงหลังจากที่กิ๊กโดนหน่อยต่อว่าอย่างรุนแรงและเข้ามาร้องไห้อยู่ในห้องเพียงคนเดียว ตัดสลับกับภาพน้ำพุที่กำลังมีความสุขอยู่กับกลุ่มเพื่อน โดยภาพน้ำพุที่กำลังหัวเราะจะนำเสนอเป็นภาพช้า ขณะที่ภาพกิ๊กร้องไห้เป็นภาพระยะใกล้ในจังหวะปกติ และตัดสลับกันทำให้เห็นความแตกต่างของอารมณ์ตัวละครทั้งสอง ที่คนหนึ่งคือน้ำพุกำลังมีความสุขโดยไม่รู้ว่าตัวละครอีกตัวคือกิ๊กกำลังเสียใจอย่างหนักโดยมีตัวเองเป็นต้นเหตุสำคัญ

อีกฉากหนึ่งซึ่งใช้เทคนิคลักษณะเดียวกันนี้ คือฉากวันเกิดของสุวรรณีซึ่งจัดขึ้นที่บ้านอย่างง่ายๆ แต่อบอุ่น โดยทุกคนอยู่พร้อมหน้าพร้อมตา ยกเว้นน้ำพุที่ออกไปงานปาร์ตี้ที่ใหม่จัดขึ้นที่บ้าน โดยมีเพื่อนๆ ที่เป็นวัยรุ่นหนุ่มสาวมากันมากมาย ซึ่งนอกจากการตัดสลับเหตุการณ์ 2 แห่งแล้ว ฉากนี้ยังพิเศษตรงที่ใช้เพลง Happy Birthday เป็นตัวเชื่อมเหตุการณ์ทั้งสองที่

ดำเนินไปพร้อมๆ กันอีกด้วย โดยเพื่อนคนหนึ่งเล่นกีตาร์เพลง Happy Birthday ให้กับใหม่ในโอกาสที่กลับมามีอิสระอีกครั้งเปรียบเสมือนการได้เกิดใหม่ ซึ่งเพื่อนๆ ทุกคนรวมทั้งน้ำพุก็ร้องเพลงวันเกิดให้กับใหม่ด้วย เมื่อจบเพลงท่อนแรก ภาพก็ตัดกลับมาที่บ้านซึ่งน้าแพ็ทและลูกๆ ทุกคนกำลังร้องเพลงอวยพรวันเกิดให้กับสุวรรณีเช่นกัน โดยร้องเป็นท่อนที่ต่อจากงานปาร์ตี้ที่บ้านของใหม่พอดี และตัดกลับไปกลับมาตามท่อนของเพลงเช่นนี้เรื่อยๆ เหตุการณ์ทั้งสองแห่งจึงดูเหมือนเกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน คู่ขนานกันไป โดยในตอนท้ายของเพลง ผู้กำกับได้ใช้เทคนิคภาพช้าเข้ามาช่วยเน้นอารมณ์ของตัวละครในสองสถานที่

เมื่อเพลงจบลง ตำรวจได้บุกเข้ามาจับกลุ่มวัยรุ่นในงานปาร์ตี้ บรรยากาศโกลาหล มีการใช้เพลงทำนองตื่นเต้นเข้ามาวางคู่ไปกับเหตุการณ์ และมีการแทรกภาพเป็นภาพใบหน้าของสุวรรณีที่กำลังมีความสุขกับการเป่าเทียนวันเกิด โดยนำเสนอเป็นภาพช้าที่เห็นรายละเอียดสีหน้าของสุวรรณีอย่างชัดเจน เป็นการเน้นถึงอารมณ์ที่ขัดแย้งกันระหว่างเหตุการณ์ 2 เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน และเป็นการสื่อสารที่ทำให้ผู้ชมคาดเดาได้ว่าตัวละครสุวรรณีกำลังจะต้องพบกับเหตุการณ์เลวร้ายในวันเกิดที่เธอกำลังมีความสุขเมื่อน้ำพุถูกตำรวจจับ

นอกจากการใช้เทคนิคการตัดต่อในการบอกเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นต่างสถานที่ในเวลาเดียวกันแล้ว การตัดต่อของโทรทัศน์ยังมีความสัมพันธ์ที่ทำให้ละครโทรทัศน์สามารถเล่าเรื่องได้โดยไม่จำเป็นต้องยึดติดกับลำดับเวลา หากแต่สามารถเดินหน้าไปในอนาคตและถอยหลังไปในอดีตได้โดยไม่ทำลายความรู้สึกต่อเนื่องของผู้ชม ซึ่งจากการศึกษาพบว่าละครทุกเรื่องในกลุ่มตัวอย่างได้อาศัยคุณสมบัตินี้ของละครโทรทัศน์ในการบอกเล่าเรื่องราวย้อนไปในอดีต (Flashback) ซึ่งทำให้การเล่าเรื่องของละครมีความน่าสนใจมากขึ้น มีประโยชน์ทั้งเป็นการให้ข้อมูลที่มาของตัวละครหรือความขัดแย้งในเรื่องแก่ผู้ชม หรือเป็นการเล่าเรื่องใหม่ในมุมมองของตัวละครอีกตัวหนึ่ง ซึ่งทำให้ผู้ชมได้เข้าใจเรื่องราวที่เกิดขึ้นมากยิ่งขึ้นและน่าสนใจกว่าการเล่าเหตุการณ์ทั้งหมดไปในฉากเดียว ยกตัวอย่างเช่น เรื่องเก็บแผ่นดิน ตอนที่มินทะดาพยายามพาพันพัสสาข้ามแม่น้ำชายแดนเพื่อไปอยู่ด้วยกันที่คาเซ แต่ถูกพ่อแม่ของพันพัสสาพาตำรวจมาดักจับ และมินทะดาถูกยิงได้รับบาดเจ็บ ซึ่งในตอนแรกนั้น ละครได้นำเสนอเหตุการณ์ในมุมมองของพันพัสสาที่เห็นว่ามินทะดาถูกยิงและจมน้ำไป เธอจึงคิดว่ามินทะดาตายแล้วเช่นเดียวกับผู้ชมที่ไม่รู้ชะตากรรมของตัวละครมินทะดาเช่นกัน เมื่อละครใช้เทคนิคของละครโทรทัศน์ในการบอกผู้ชมว่าเวลาได้ผ่านไป 5 ปี นับจากเหตุการณ์นั้น ละครจึงเล่าถึงตัวละครมินทะดาที่กลายเป็นผู้นำทหารของคาเซ แต่กลายเป็นคนเงียบขรึมเพราะฝังใจกับความรักที่มีต่อพันพัสสา จากนั้น ละครจึงได้ย้อนอดีตไปยังเหตุการณ์ที่แม่น้ำชายแดน โดยเปลี่ยนมานำเสนอในมุมมองของตัวละครมินทะดาบ้างว่าหลังจาก

ถูกยิงได้รับบาดเจ็บแล้ว ได้เกิดอะไรขึ้นกับเขาบ้าง ผู้ชมจึงได้รู้ว่าสิพรายตามมาช่วยไว้ได้ทัน และพามินทะดากลับหมู่บ้าน ทั้งยังได้ขอให้มินทะดาลืมพันพัสสาและมุ่งมั่นกับหน้าที่ในการกอบกู้แผ่นดิน

เทคนิคการเล่าย้อนอดีตและเปลี่ยนมุมมองของตัวละครนี้ ทำให้ละครมีความน่าสนใจมากขึ้น ในการเก็บงำเรื่องราวชะตากรรมของตัวละครมินทะดาไว้ก่อนในตอนแรก แต่นำเสนอด้วยมุมมองของพันพัสสาที่เข้าใจว่ามินทะดาตายแล้ว ซึ่งทำให้ผู้ชมรู้สึกสงสารและเห็นใจในความรู้สึกของพันพัสสา จากนั้นเรื่องจึงได้เล่าถึงตัวละครมินทะดาและย้อนอดีตถึงเหตุการณ์ในวันนั้นใหม่ ซึ่งหากละครนำเสนอเรื่องราวของมินทะดาตั้งแต่แรก ผู้ชมก็จะไม่รู้สึกเห็นใจพันพัสสาและกลับจะรู้สึกว่าละครเดินเรื่องช้าเมื่อเห็นว่าพันพัสสาเอาแต่เศร้าโศกเสียใจทั้งที่ในความเป็นจริงมินทะดายังมีชีวิตอยู่

สำหรับเรื่องน้ำพุนั้น ดังที่ได้กล่าวแล้วในส่วนของการเล่าเรื่องในละครโทรทัศน์ว่าเรื่องน้ำพุเปิดเรื่องด้วยตอนจบแล้วจึงเล่าย้อนอดีตชีวิตวัยรุ่นของน้ำพุ จากนั้นจึงสลับด้วยการเล่าย้อนอดีตในวัยเด็กเพื่อบอกเล่าปัญหาครอบครัวที่เกิดขึ้นซึ่งเป็นสาเหตุให้น้ำพุต้องขาดพ่อตั้งแต่เล็ก โดยเป็นความตั้งใจของผู้เขียนบทที่ต้องการเอาใจผู้ชมโดยให้นักแสดงที่รับบทเป็นน้ำพุซึ่งเป็นพระเอกของเรื่องได้ปรากฏตัวต่อผู้ชมอย่างรวดเร็วตั้งแต่ตอนแรก เพราะการเล่าเรื่องราวตั้งแต่วัยเด็ก จะทำให้ผู้ชมที่ต้องการเห็นพระเอกของเรื่องออกแสดงเกิดความเบื่อหน่ายและอาจเปลี่ยนไปชมรายการหรือละครทางช่องอื่นก่อน ความสามารถในการเล่าเรื่องแบบไม่จำกัดเวลาของละครโทรทัศน์จึงถูกนำมาใช้เพื่อเอาใจผู้ชมโดยให้ตัวละครเอกได้ออกแสดงก่อนแล้วจึงเล่าย้อนไปถึงรายละเอียดที่สำคัญของชีวิตในวัยเด็กภายหลัง

ทั้งนี้ ดนยา ทรัพย์ยิ่ง (สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2548) ผู้เขียนบทเรื่องน้ำพุได้ยอมรับว่าการเล่าย้อนอดีตบ่อยครั้งดูจะไม่เหมาะสำหรับละครโทรทัศน์นัก เพราะเหตุที่ผู้ชมละครโทรทัศน์ไม่ใช่ผู้ชมที่นั่งนิ่งชมละครอยู่กับที่โดยตลอด แต่อาจมีการทำกิจกรรมต่างๆ ในชีวิตประจำวันไประหว่างนั้น ทำให้สมาธิในการชมละครไม่ต่อเนื่อง การเล่าย้อนเวลาไปมาจึงอาจทำให้ผู้ชมเกิดความสับสนได้ ด้วยเหตุนี้ ผู้กำกับจึงได้นำเทคนิคพิเศษด้านภาพเข้ามาช่วยทำให้ภาพเหตุการณ์ในอดีตมีความแตกต่างไปจากการนำเสนอภาพเหตุการณ์ที่เป็นเวลาปัจจุบันเพื่อช่วยให้ผู้ชมที่อาจไม่ได้รับชมโดยตลอดไม่เกิดความสับสนกับเรื่องราว เทคนิคดังกล่าวได้แก่ การใช้ภาพขาวดำ, การทำภาพเป็นสีซีเปียสีน้ำตาล, การทำภาพให้ดูจ้าและฟุ้งกว่าปกติเหมือนอยู่ในความฝัน เป็นต้น นอกจากนี้ยังพบว่าการเลือกใช้สีในภาพอดีตบางส่วนยังมีความสัมพันธ์กับเนื้อหาที่นำเสนอด้วย ยกตัวอย่างเช่น ตอนที่กิ๊กนึกถึงอดีตที่ถูกแม่ไล่ออกจากบ้านหรือตอนที่ถูกหน่อย พี่สาวของน้ำพุต่อ

ว่าอย่างรุนแรง ภาพอดีตในส่วนนี้จะเป็นสีแดงสัมพันธ์กับอารมณ์ของฉากที่ค่อนข้างรุนแรง ขณะที่การพูดเกี่ยวกับความตายจะใช้ภาพอดีตเป็นสีฟ้า เช่นตอนที่น้ำพุนึกถึงคำพูดที่เคยถามน้ำจักรว่าเคยคิดอยากฆ่าตัวตายหรือไม่ หรือในตอนที่สุวรรณีนึกสังหรณ์ใจกับคำพูดของหมอดูที่ทักว่าเธอจะมีลูกเพียง 3 คนแน่นอน เป็นต้น ทั้งนี้ ในบางครั้งผู้กำกับยังได้ใช้การ Fade White หรือใส่เทคนิคภาพไหวแบบน้ำกระเพื่อมเข้ามาเชื่อมภาพปัจจุบันกับอดีตเพื่อทำให้ผู้ชมเข้าใจในการเล่าย้อนเวลาของละครด้วย

ไม่เพียงแต่การเล่าย้อนอดีตเท่านั้น ละครโทรทัศน์ยังสามารถบอกเล่าเรื่องราวแบบย่นระยะเวลาได้โดยการตัดนำภาพเหตุการณ์หลายเหตุการณ์มาเรียงต่อกัน ในลักษณะคล้ายกับการถ่ายทำมิวสิควิดีโอ ดังเช่นเรื่องน้ำพุที่เล่าถึงความสัมพันธ์ระหว่างน้ำพุและจอมขวัญด้วยการนำเสนอภาพเหตุการณ์ต่อๆ กัน เริ่มจากจอมขวัญนั่งดูน้ำพุเล่นกีตาร์ ต่อด้วยน้ำพุนั่งดูจอมขวัญเป่าฟลุ้ท และต่อมาเป็นทั้งคู่นั่งเล่นดนตรีด้วยกัน ทานข้าวกลางวันด้วยกัน โดยมีเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรักเป็นตัวเชื่อมภาพทั้งหมด ทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ว่าความสัมพันธ์ของทั้งสองคนได้พัฒนาไปตามเวลา ซึ่งเป็นการย่นระยะเวลาจากหลายวันให้เหลือเพียงไม่กี่นาทีเท่านั้น ซึ่งลักษณะเดียวกันนี้ก็ปรากฏในเรื่องเก็บแผ่นดินเช่นกัน ในตอนที่มินทะดาเริ่มสนิทสนมกับพันพัสสาและในตอนที่มินทะดาใช้ชีวิตอยู่กับพันพัสสาอย่างมีความสุขที่หมู่บ้านนาคา ละครได้นำเสนอภาพของตัวละครทั้งสองทำกิจกรรมต่างๆ ด้วยกัน ทำให้ผู้ชมเข้าใจพัฒนาการความสัมพันธ์ของทั้งสองคน โดยใช้เพลงเป็นตัวร้อยภาพต่างๆ เข้าด้วยกัน ซึ่งในฉากที่มินทะดาเริ่มสนิทกับพันพัสสาและออกไปเที่ยวด้วยกันนี้ มีจุดที่น่าสังเกตคือ ผู้กำกับได้เลือกใช้เพลงสากลเข้ามาวางประกอบภาพ ซึ่งแตกต่างจากโทนของเรื่องที่ใช้เพลงแนวเพื่อชีวิตเป็นเพลงประจำเรื่องมาตลอด การใช้เพลงสากลที่กำลังได้รับความนิยมในขณะนั้นเข้ามาประกอบในฉากนี้จึงสะดุดหูผู้ชมที่ติดตามเรื่องราวมาโดยตลอดอยู่พอสมควร ซึ่งจากการสอบถามผู้กำกับนั้น นพพล โกมารชุน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548) กล่าวว่าเป็นความตั้งใจที่จะลองใช้เพลงสากลที่กำลังได้รับความนิยมเพื่อดึงดูดผู้ชมกลุ่มวัยรุ่นประกอบกับหงา คาราวานซึ่งแต่งเพลงประจำให้กับเรื่องนั้น ไม่ถนัดการแต่งเพลงรักสำหรับวัยรุ่น

"สิ่งที่เรากลัวมาตลอด เวลาทำละครอะไรซักเรื่องที่มันหนัก เราจะถามตัวเองอยู่บ่อยๆ ว่า วัยรุ่นจะดูไหม เพราะว่าตลาดตอนนี้ ตลาดใหญ่ที่สุดคือตลาดวัยรุ่น เมื่อไรที่วัยรุ่นดูละคร แล้วหันมาสร้างกระแสในหมู่วัยรุ่นด้วยกัน ละครจะมีคนดูเยอะมาก...แล้ว Subject ที่เราจะทำเก็บแผ่นดิน มันหนักมาก วัยรุ่นไม่เคยสนใจมองเหตุการณ์ทางด้านชายแดนเลย คนวางเพลง

เขาก็แนะว่าเอาเพลงนี้ไหมครับ มันกำลังฮิต ทีแรกจะไม่เอา เดี๋ยวมันลูกผีลูกคนอยู่นะ เรารู้เลยว่าถ้าใส่ไปนี่มันโดดแน่ แต่ก็เอา...ใส่ไป เรียกคนดูวัยรุ่นหน่อย"

นพพล โกมารชุน (สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548)

นอกจากเทคนิคพิเศษที่เข้ามาช่วยในการบอกเล่าเรื่องราวต่างๆ แล้ว ในเรื่องน้ำพุยังมีการใช้เทคนิคพิเศษเพื่อลดความรุนแรงหรือล่อแหลมของเนื้อหาที่นำเสนอด้วย ดังเช่นภาพที่นักแสดงเสพยาเสพติดหรือตอนที่น้ำพุกับกิ๊กกินยานอนหลับฆ่าตัวตายด้วยกัน ภาพจะถูกทำเป็นสีขาวดำแบบเนกาตีฟ ซึ่งทำให้ไม่เห็นภาพการกระทำของตัวละครชัดเจนนัก ซึ่งผู้กำกับ (ศรัณยู วงศ์กระจ่าง. สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548) กล่าวว่าการใช้ภาพลักษณะดังกล่าวเป็นไปเพื่อหลีกเลี่ยงไม่นำเสนอภาพการเสพยาเสพติดหรือการฆ่าตัวตายโดยตรง ซึ่งช่วยลดความรุนแรงของภาพลงได้โดยยังคงรักษาเนื้อหาและอารมณ์ที่ต้องการนำเสนอไว้ได้เช่นเดิม

จากที่ยกตัวอย่างมาจะเห็นได้ว่าการตัดต่อและเทคนิคพิเศษทางด้านภาพได้ถูกนำมาใช้เพื่อประโยชน์ในการเล่าเรื่องของละครโทรทัศน์ ซึ่งนอกจากการใช้ภาพดังกล่าวที่เพิ่มเติมเข้ามาในขั้นตอนหลังการผลิตแล้ว ในระหว่างการผลิตเองนั้น ละครโทรทัศน์ก็สามารถเร้าอารมณ์ผู้ชมได้ด้วยการถ่ายภาพของกล้องเช่นกัน

เก็บแผ่นดินเป็นละครแนวชีวิตผสมแอคชั่น มีฉากการต่อสู้ปรากฏอยู่เป็นระยะ ซึ่งจากการศึกษาพบว่าผู้กำกับได้อาศัยเทคนิคการถ่ายภาพของกล้องโทรทัศน์เข้ามาช่วยในการเร้าอารมณ์ของผู้ชมค่อนข้างมาก โดยในจังหวะที่ต้องเน้นอารมณ์จากสีหน้าของนักแสดงเป็นพิเศษ ผู้กำกับจะใช้การ Zoom in เข้าไปที่ใบหน้าของนักแสดง ทั้งจาก Close Shot ที่เห็นใบหน้าลงมาถึงระดับหน้าอกเข้าไปเป็น Close up ที่เห็นแต่ใบหน้า และจาก Close up ที่จับใบหน้านักแสดงเข้าไปเป็น Very Close up ที่เห็นเพียงดวงตาของนักแสดง เป็นต้น ซึ่งการ Zoom in นี้เท่ากับเป็นการนำสายตาผู้ชมให้สนใจกับสิ่งที่กล้องนำเสนอ รวมทั้งทำให้เห็นรายละเอียดการแสดงออกซึ่งอารมณ์ทางสีหน้าของนักแสดงชัดเจนมากขึ้น นอกจากนี้ การ Zoom in ดังกล่าวยังได้นำเสนอประกอบกับเทคนิคการตัดต่อภาพ เช่น การดึงภาพให้ช้าลง หรือกระชากให้เร็วขึ้น รวมทั้งมีการใช้เสียงประกอบตามจังหวะการ Zoom ภาพ เป็นการเพิ่มความเร้าอารมณ์ให้มากขึ้นด้วย

ตัวอย่างฉากที่ใช้เทคนิคดังกล่าวนี้ ได้แก่ ฉากที่พระเอกกับนางเอกได้พบกันโดยไม่คาดคิด คือ ฉากที่มินทะดานำทหารมาปล้นยาจากค่ายผู้อพยพในฝั่งไทยเพราะคาเซถูกโจมตีอย่างหนักจนขาดแคลนยาที่จะมารักษาคนเจ็บ ซึ่งเป็นเวลาเดียวกับที่พันพัสสามาสืบข่าวมินทะดา

ที่ค่ายผู้อพยพพอดี ทำให้มินทะดาได้เจอกับพันพัสสาเป็นครั้งแรกหลังจากที่ไม่ได้พบกันมานาน 5 ปี ตั้งแต่มินทะดาถูกยิงที่ชายแดน จังหวะที่มินทะดาเห็นพันพัสสานั้น กล้องได้ Zoom in เข้าไปที่ดวงตาของมินทะดา และพันพัสสาที่มองตอบกลับมา พร้อมกับใช้เทคนิคภาพช้าและเสียงประกอบตามจังหวะที่กล้อง Zoom เข้าไปใกล้เป็นการเน้นอารมณ์ในชั่วขณะเวลาสำคัญนั้นของตัวละครให้ชัดเจนเพื่อเร้าอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชม

การ Zoom in เพื่อนำสายตาและเร้าอารมณ์ผู้ชมนี้มีปรากฏอยู่ค่อนข้างมาก นอกจากตัวอย่างที่ยกมาแล้ว ยังมีการเน้นอารมณ์ตกใจและมีพิรุธของตัวละครยะโพซึ่งเป็นคนทรยศในตอนที่จำใจบุกไปช่วยชิงตัวนาคาพร้อมกับพวกมินทะดา โดยกล้องได้ Zoom in เพื่อนำสายตาผู้ชมให้สนใจกับปฏิกิริยาที่ยะโพแสดงออกมา ซึ่งในเรื่องน้ำพุก็ปรากฏการถ่ายภาพในลักษณะเดียวกันนี้เช่นกัน ดังเช่นในตอนที่สุวรรณีได้รับโทรศัพท์จากตำรวจที่แจ้งว่าน้ำพุถูกจับ ในจังหวะที่สุวรรณีตกใจกับสิ่งที่ได้ยินนั้น กล้องได้ Zoom in เข้าไปที่ใบหน้าในจังหวะเดียวกันเพื่อเน้นอารมณ์ขณะนั้นของนักแสดงด้วย

การเน้นอารมณ์ของตัวละครยังถูกถ่ายทอดผ่านการตัดต่อภาพซ้ำๆ ด้วยเช่นกัน เช่น จังหวะสีหน้าตกใจ ไม่คาดคิดต่างๆ ภาพท่าทางหรือสีหน้าของตัวละครจะถูกนำมาตัดต่อซ้ำๆ เพื่อเน้นย้ำอารมณ์ที่เกิดขึ้น ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดคือ ฉากที่มินทะดาเผชิญหน้ากับชลชาติซึ่งต่างคนต่างก็รู้ว่าอีกฝ่ายรักพันพัสสาเช่นกัน โดยมินทะดารู้ว่าชลชาติเป็นคู่หมั้นของพันพัสสาและชลชาติก็รู้ว่ามินทะดาเป็นคนรักของพันพัสสาอยู่ ตัวละครทั้งสองเผชิญหน้ากันในฉากที่มินทะดาพาทหารเข้ามาปล้นยาที่โรงพยาบาลในฝั่งไทยและชลชาติซึ่งเป็นทหารก็อยู่ในเหตุการณ์พอดี จังหวะที่ต่างคนต่างจ้องมองกันนั้น กล้องใช้ Zoom in แบบเร็วเข้าหานักแสดงทีละคนจากภาพ Medium Shot ที่เห็นประมาณสองในสามของตัวเข้ามาเป็น Close Shot เพื่อเน้นอารมณ์ที่แสดงออกทางสีหน้า และตัดสลับใบหน้าทั้งสองฝ่ายด้วยจังหวะเร็ว โดยใช้ภาพระยะใกล้ขึ้นเรื่อยๆ จาก Close up ใบหน้าเข้ามาเป็น Very Close up ที่เห็นแค่ดวงตาของทั้งสอง จากนั้นในจังหวะที่ชลชาติขึ้นกระสุนใหม่ มินทะดาฉวยโอกาสหยิบปืนจากทหารที่ตายอยู่ข้างๆ ขึ้นมาเล็งที่ชลชาติ ภาพที่มินทะดายกปืนขึ้นเล็งนี้ถูกตัดต่อซ้ำๆ กัน 3 ครั้ง ก่อนจะปล่อยให้ภาพดำเนินไปอย่างปกติ เป็นการเน้นย้ำจังหวะการกระทำของตัวละครมินทะดาที่กำลังได้เปรียบและมีโอกาสฆ่าชลชาติได้ และขณะที่ชลชาติกำลังจะยิงสวนแต่พบว่ากระสุนหมดแล้วนั้น กล้องได้ใช้การ Zoom in แบบเร็วเข้าไปที่ใบหน้าของทั้งสองอีกครั้ง ซึ่งทำให้ผู้ชมได้เห็นอารมณ์จากสีหน้าแววตาของทั้งสองในขณะนั้นอย่างชัดเจน ทำให้เหตุการณ์ดูน่าตื่นเต้นเร้าใจมากยิ่งขึ้น

นอกจากบอกเล่าเรื่องราวด้วยเทคนิคการถ่ายภาพต่าง ๆ ที่ช่วยเพิ่มอารมณ์ของฉากแล้วนั้น ยังพบว่า ในบางครั้งการเคลื่อนกล้องยังช่วยสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้อีกด้วย ดังเช่นในฉากที่เบิ้มทะเลาะกับพิพัฒน์อย่างแรง เพราะถูกกล่าวหาว่าที่เป็นต้นเหตุให้อภิญญาประสบอุบัติเหตุเสียชีวิต พิพัฒน์หลุดปากพูดว่าเบิ้มเป็นน้องที่ไม่ได้เกิดจากพ่อคนเดียวกัน ทำให้เบิ้มทั้งเสียใจและสับสนกับสิ่งที่ได้ยินจนตัดสินใจกลับไปพึ่งยาเสพติดเพื่อให้ลืมความทุกข์อีกครั้ง

ฉากดังกล่าวนี้เริ่มต้นที่เบิ้มนอนนิ่งไปมาอยู่บนเตียง กล้องที่จับภาพเบิ้มจากมุมสูงจะเคลื่อนไหวส่ายเอียงไปมาช้าๆ เข้ากับการเคลื่อนไหวของเบิ้ม และมีการใช้เทคนิคพิเศษทำให้ภาพมีเงาซ้อนตามการเคลื่อนไหว ทำให้ดูมึนงง สับสน จนเมื่อตัวละครคุณใหญ่เข้ามาในห้อง การเคลื่อนไหวของกล้องและเงาของภาพจึงหายไป กลับเป็นปกติ การเคลื่อนไหวของกล้องและเงาของภาพจึงเป็นสิ่งที่แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกของเบิ้มที่มีทั้งความสับสน เสียใจและอาการเมาเคลิ้มเกือบไม่ได้สติเพราะฤทธิ์ของยาเสพติดที่เสพเข้าไป ซึ่งลักษณะการใช้ภาพเป็นเงาเพื่อแสดงถึงความมึนงงของตัวละครนี้ ก็เป็นสิ่งที่ปรากฏในละครเรื่องน้ำพุด้วยเช่นกัน ในฉากที่น้ำพุเคลิบเคลิ้มเพราะฤทธิ์ของยาเสพติดที่เสพเข้าไป กล้องจึงนำเสนอภาพแทนสายตาของน้ำพุและใช้เทคนิคภาพดังกล่าวเข้ามาช่วยสื่อถึงอาการที่เกิดเพราะฤทธิ์ยาที่น้ำพุได้รับ

นอกจากเทคนิคด้านภาพดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น เพลงและเสียงประกอบก็มีส่วนสำคัญในการช่วยเร้าอารมณ์ของผู้ชมด้วยเช่นกัน

จากการศึกษาพบว่าละครโทรทัศน์ทุกเรื่องจะมีเพลงประจำเรื่องที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องราวที่เป็นประเด็นหลักของเรื่องหรือเป็นความรู้สึกของตัวละครเอก ดังเช่น เรื่องเก็บแผ่นดินจะมีเพลงประจำที่มีเนื้อหาพูดถึงการยืนหยัดต่อสู้เพื่อชาติ, เรื่องน้ำพุมีเพลงประจำที่พูดถึงความรู้สึกของตัวละครเอกคือน้ำพุที่รู้สึกถูกทอดทิ้งให้อยู่โดดเดี่ยวลำพัง และเรื่องตมมีเพลงประจำที่พูดถึงความรักของแม่ เป็นต้น โดยเพลงประจำของแต่ละเรื่องจะมีโทนอารมณ์ที่เข้ากับเรื่องราวด้วย โดยเพลงเก็บแผ่นดินจะใช้เสียงผู้ชายขับร้องเป็นหมู่ให้ความรู้สึกเหมือนทหารที่มุ่งมั่นต่อสู้เพื่อรักษาเอกราชของชาติไว้ ขณะที่เรื่องน้ำพุซึ่งตัวละครเอกเป็นวัยรุ่นจะใช้เพลงในแนวป็อป ขับร้องโดยนักแสดงซึ่งเป็นพระเอกของเรื่องเอง เพลงจึงให้ความรู้สึกถึงความเหงาอ้างว้างของวัยรุ่นคนหนึ่ง สำหรับเรื่องตมที่พูดถึงความรักของแม่นั้น ใช้เสียงผู้หญิงขับร้อง จังหวะค่อนข้างช้า มีการเอื้อนเสียงที่ให้ความรู้สึกอ่อนหวานและอบอุ่น ซึ่งเพลงประจำของแต่ละเรื่องจะถูกนำมาใช้เปิดประกอบในเรื่องอยู่เป็นระยะๆ รวมถึงมีการนำมาทำใหม่ในแบบบรรเลงเพื่อใช้ประกอบในละคร

โดยเฉพาะในช่วงท้ายฉาก เป็นการทิ้งระยะทอดอารมณ์ให้ผู้ชม นอกจากนี้ ยังพบว่ามีการนำเพลงประจำเรื่องมาเรียบเรียงใหม่ในแบบที่หลากหลายออกไป (Variation) เพื่อใช้กับโทนอารมณ์ต่างๆ ของเรื่องที่หลากหลาย เช่น ในตอนจบของละครเก็บแผ่นดิน ซึ่งเด็กที่เป็นผู้นำของคาเซถูกยิงตายกลางแม่น้ำ ขณะที่มินทะดาอุ้มศพของนาคาหันหลังเดินกลับไปฝั่งคาเซนั้น เพลงเก็บแผ่นดินก็ดังขึ้นมา แต่เป็นเสียงร้องของเด็กซึ่งเป็นนักแสดงที่รับบทนาคานั่นเอง และภาพก็ค่อยๆ ขยายเป็นภาพกว้างให้เห็นระยะที่มินทะดาข้ามแม่น้ำห่างออกมาจากฝั่งไทยที่มีพันพัสสายืนรออยู่ ซึ่งการใช้เสียงเด็กของนาคาเป็นผู้ขับร้องเพลงเก็บแผ่นดินในตอนจบนี้ สร้างความรู้สึกสะเทือนใจแก่ผู้ชมอย่างมากที่ต้องเห็นชนกลุ่มน้อย ไม่เว้นแม้กระทั่งเด็กได้พยายามต่อสู้เพื่อแผ่นดินจนตัวตาย

สำหรับเรื่องการใช้เสียงประกอบในละครนั้น พบว่าเรื่องเก็บแผ่นดินเป็นเรื่องที่ใช้เสียงประกอบมากที่สุด ซึ่งอาจเป็นเพราะเก็บแผ่นดินเป็นละครที่มีแนวแอคชั่นเข้ามาผสมผสานการใช้เสียงประกอบต่างๆ ที่เข้ากับจังหวะของภาพจึงเป็นการเร้าอารมณ์ เพิ่มความตื่นเต้นให้กับละครได้ ขณะที่เรื่องอื่นๆ ไม่ปรากฏการใช้เสียงประกอบในลักษณะที่ช่วยเพิ่มความตื่นเต้นเช่นนี้นัก

อย่างไรก็ตาม จุดที่น่าสังเกตคือในเรื่องตมซึ่งมีการผ่อนอารมณ์ผู้ชมด้วยฉากตลกขบขันเป็นระยะ พบว่ามีการใช้เสียงที่ตลก สนุกสนานเข้ามาประกอบจังหวะปฏิกิริยาของนักแสดงที่สร้างความขบขันด้วย ดังเช่นตอนที่ตัวละครทำอะไรผิดพลาดหรือเสียหน้าจากการกระทำของตัวเอง จะมีเสียงเครื่องเป่าทองเหลืองแผดขึ้นมาประกอบสีหน้าของนักแสดงด้วย รวมไปถึงเสียงตลกอื่นๆ ที่เข้ามาประกอบจังหวะการเล่นมุขของนักแสดง ซึ่งเป็นลักษณะคล้ายคลึงกับการแสดงตลกในคาเฟ่ที่จะมีเครื่องดนตรี เช่น กลองหรือฉาบเข้ามาประกอบจังหวะขณะที่นักแสดงเล่นมุขต่างๆ เช่นกัน เป็นการเน้นจังหวะและปฏิกิริยาของนักแสดง และทำให้เพิ่มความตลกขบขันมากขึ้น ซึ่งจากการสัมภาษณ์ผู้กำกับการแสดง คือ ภัทราวดี มีชูธน (สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548) กล่าวว่าเสียงประกอบเหล่านี้ไม่ใช่ความตั้งใจของผู้กำกับ แต่เป็นความคิดของผู้ดูแลเสียงและเพลงประกอบที่ตั้งใจใช้เสียงเหล่านี้เข้ามาประกอบในฉากตลกขบขัน อย่างไรก็ตาม ภัทราวดีกล่าวว่าเป็นความผิดพลาดที่ไม่ได้เข้าไปดูแลการใส่เสียงประกอบอย่างใกล้ชิดตั้งแต่แรก เพราะแนวคิดหรือสไตล์ของแต่ละคนอาจไม่เหมือนกัน ผู้กำกับมีหน้าที่ต้องเข้าไปดูแลเพื่อให้ละครออกมาในแบบที่ต้องการมากที่สุด

กล่าวโดยสรุปแล้ว ลักษณะการสื่อสารของละครโทรทัศน์ที่สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ทั้งภาพและเสียง ทำให้ละครโทรทัศน์อาศัยคุณสมบัตินี้เข้ามาช่วยในการเล่าเรื่อง การเน้น

ย้ำสิ่งที่ต้องการนำเสนอและการเร้าอารมณ์ของผู้ชมให้มีอารมณ์ร่วมหรือตื่นเต้นไปกับละครมากขึ้น โดยละครโทรทัศน์อาศัยเทคนิคการตัดต่อเข้ามาช่วยในการเล่าเรื่องทั้งการเล่าถึงเหตุการณ์ต่างสถานที่หรือต่างเวลาได้โดยไม่ขาดความต่อเนื่อง ซึ่งนอกจากช่วยในการเล่าเรื่องให้มีความน่าสนใจมากขึ้นแล้ว การเล่าถึงเหตุการณ์ที่ดำเนินไปพร้อมกันในสถานที่ต่างกันยังมีประโยชน์ในการเปรียบเทียบเพื่อเน้นย้ำอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครอีกด้วย นอกจากนี้ในการเล่าย้อนอดีต ยังได้อาศัยเทคนิคพิเศษต่างๆ ด้านภาพเข้ามาสร้างความแตกต่างให้ผู้ชมไม่สับสนกับเวลาในการเล่าเรื่อง เพราะผู้ชมละครโทรทัศน์ไม่ใช่ผู้ชมที่นั่งชมอยู่กับที่ การประกอบกิจกรรมอื่นๆ ขณะดูละครโทรทัศน์อาจทำให้ผู้ชมขาดสมาธิและการเกิดความสับสนกับเวลาในเรื่องได้ ทั้งนี้การตัดต่อยังช่วยเสริมอารมณ์ให้กับผู้ชมได้อีก ดังเช่น การตัดภาพซ้ำๆ เพื่อเน้นอารมณ์และแอคชั่นของตัวละคร นอกจากนี้เทคนิคการถ่ายภาพของกล้องโทรทัศน์ยังมีส่วนช่วยเร้าอารมณ์ผู้ชมได้โดยการนำสายตาผู้ชมเข้าไปสัมผัสกับรายละเอียดของอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกมาผ่านสีหน้าของนักแสดงอย่างใกล้ชิด โดยพบว่ามีการ Zoom in ใบหน้าของนักแสดงในจังหวะที่มีปฏิกิริยาต่อเหตุการณ์สำคัญต่างๆ ในเรื่อง เช่นเดียวกับการใส่เพลงและเสียงประกอบซึ่งมีหน้าที่ในการเร้าอารมณ์ของผู้ชมให้คล้อยตามเรื่องราวโดยไม่รู้ตัว ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นคุณสมบัติพิเศษของการนำเสนอละครโทรทัศน์

ความตั้งใจใช้เทคนิคทางภาพและเสียงในการเร้าอารมณ์คนดูนี้ ตรงกับสิ่งที่กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน (2542) กล่าวถึงการเล่าเรื่องของภาพยนตร์ว่าเป็นของภาพยนตร์แนวดราม่า (Drama) ที่ใช้ศิลปะในการเร้าอารมณ์คนดู ซึ่งแตกต่างจากภาพยนตร์ในแนวเรียลิสท์ที่จะใช้ความเหมือนจริงสร้างความเชื่อถือให้กับคนดู และใช้ความเชื่อนั้นเป็นตัวสร้างอารมณ์ร่วมต่อภาพยนตร์ การเล่าเรื่องในแนวเรียลิสท์จึงนำเสนอแบบตรงไปตรงมา ไม่มีความตั้งใจใช้เทคนิคต่างๆ เข้ามาเล่นกับอารมณ์ของคนดู ดังนั้น จึงสรุปได้ว่าละครโทรทัศน์ของไทยอาศัยเทคนิคด้านภาพและเสียงในเชิงศิลปะที่แตกต่างไปจากแนวสมจริงเข้ามาเพิ่มความเป็นละคร (Drama) ให้มากขึ้นเพื่อเร้าให้ผู้ชมมีอารมณ์คล้อยตามเรื่องราวที่นำเสนอ

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัย "สื่อสารการแสดงแบบไม่เหมือนจริงในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์" เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) แบบสหวิธีการ ใช้การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ประกอบการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth interview) โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะการสื่อสารแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏอยู่ในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสม์ อันเป็นลักษณะของขนบการแสดงละครของไทยที่ยังคงอยู่ในการนำเสนอละครโทรทัศน์ในปัจจุบัน รวมถึงเพื่อพัฒนาการสำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสม์

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์สามารถสรุปผลการวิจัยได้ตามจุดประสงค์ ดังต่อไปนี้

<u>วัตถุประสงค์ข้อที่ 1</u> เพื่อศึกษาพัฒนาการที่สำคัญของละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์

จากการศึกษาพบว่าพัฒนาการสำคัญของการนำเสนอละครแนวเรียลิสท์ในประเทศไทยมีอยู่ 2 เหตุการณ์สำคัญ ได้แก่ การก่อตั้งคณะส่งเสริมศิลปินในปี พ.ศ. 2519 และละครโทรทัศน์เรื่องคำพิพากษาในปี พ.ศ. 2527 โดยในช่วงก่อนการก่อตั้งคณะส่งเสริมศิลปินนั้นในทศวรรษที่ 2510 เป็นช่วงที่นิสิตนักศึกษามีความตื่นตัวและต้องการแสดงออกซึ่งความคิดเห็นทางการเมืองเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตย โดยใช้วิธีการต่างๆ เช่น การออกหนังสือเผยแพร่ความคิดเห็นผ่านข้อเขียนต่างๆ รวมทั้งการแสดงออกผ่านละครเวที เป็นการปลุกกระแสของละครเวทีให้กลับมาอีกครั้งหลังจากที่เสื่อมความนิยมลงไปเพราะอิทธิพลของสื่อสมัยใหม่อย่างโทรทัศน์และภาพยนตร์ ประกอบในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนั้น เริ่มมีการเรียนการสอนวิชาการละครสมัยใหม่แบบตะวันตกขึ้นในระดับมหาวิทยาลัย ทำให้แนวคิดแบบละครสมัยใหม่ที่ให้ความสำคัญกับการนำเสนอความจริงได้แพร่หลายในหมู่นิสิตนักศึกษาและขยายต่อมายังประชาชนในเวลาต่อมา

1.1. การก่อตั้งคณะส่งเสริมศิลปิน

คณะส่งเสริมศิลปินก่อตั้งขึ้นจากการรวมตัวกันของนิสิตคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปี พ.ศ. 2519 โดยการนำของปนัดดา กัลย์จาฤกและรุ่นพี่ร่วมสถาบัน

ซึ่งเคยมีประสบการณ์จากการผลิตละครโทรทัศน์ออกอากาศในนามคณะนิเทศศาสตร์มาก่อน โดยมีผลงานในช่วงหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เรื่อง “จุดขาวบนม่านดำ” เป็นการแสดงออกซึ่งความคิดเห็นทางด้านการเมืองผ่านสื่อละครโทรทัศน์ โดยได้รับอิทธิพลจากกระแสสังคมที่นิสิตนักศึกษามีความตื่นตัวทางการเมืองและต้องการแสดงออก ดังนั้น เมื่อกลุ่มทีมงานเดิมที่ร่วมกันผลิตละครเรื่องนี้ได้มีโอกาสผลิตละครออกอากาศจริงทางช่อง 5 ในนามของคณะส่งเสริมศิลปิน จึงยึดแนวละครในลักษณะที่เคยทำมาก่อน กล่าวคือนำเสนอละครในแนวสร้างสรรค์เป็นประโยชน์ต่อสังคม โดยได้เริ่มนำประเด็นหรือเหตุการณ์ในสังคมมานำเสนอเป็นละครโทรทัศน์แตกต่างจากคณะละครอื่นๆ ในสมัยนั้นที่นิยมนำนวนิยายจากนักเขียนที่มีชื่อเสียงมาดัดแปลง หรือใช้การเขียนบทขึ้นใหม่เป็นแนวชีวิตหรือเรื่องราวความรัก

ผลงานละครสั้นจบในตอนเรื่องแรกของคณะส่งเสริมศิลปินที่ออกอากาศในเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2519 เรื่อง “ทางที่ไม่ได้เลือก” เป็นการนำปัญหาของเด็กวัยรุ่นที่ได้รับความกดดันจากค่านิยมของสังคมที่ให้คุณค่ากับการสอบเข้าเรียนในมหาวิทยาลัยมานำเสนอ นอกจากนี้ยังมีการหยิบยกเหตุการณ์ต่างๆ มาผูกเป็นละครโทรทัศน์อีก อาทิเช่น “เรียวไผ่” ซึ่งนำเสนอเรื่องของนายทุนกับชาวบ้าน, “เหยื่อสังคม” ที่กล่าวถึงปัญหายาเสพติด และ “คนหัวโขน” ที่หยิบอาชีพนักโฆษณาซึ่งเริ่มเกิดขึ้นในขณะนั้นมานำเสนอ เป็นต้น โดยผลงานที่ประสบความสำเร็จอย่างสูงคือเรื่อง “บาปบริสุทธิ์” ที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับวัยรุ่น นับเป็นการจุดประกายการนำเสนอละครแนวสร้างสรรค์ให้กับวงการละครโทรทัศน์

นอกจากเป็นคณะที่ริเริ่มในด้านแนวคิดแล้ว ละครของคณะส่งเสริมศิลปินยังได้เริ่มนำเทคนิคใหม่ๆ เข้ามาใช้ในการผลิตละครโทรทัศน์ ทำให้ละครโทรทัศน์มีความละเอียดและสมจริงมากยิ่งขึ้น ดังเช่นการเลิกใช้วิธีการบอกบทช่วยนักแสดงในการแสดงออกอากาศสด แต่ให้นักแสดงมีการเตรียมตัวซักซ้อมและท่องจำบทเพื่อแสดงออกอากาศ รวมทั้งเป็นคณะที่นำระบบบันทึกวิดีโอและการตัดต่อเข้ามาใช้กับละครโทรทัศน์ โดยเฉพาะการถ่ายทำนอกสถานี ต่างจากละครในสมัยก่อนที่แสดงสดในห้องส่งของสถานีเท่านั้น

จึงนับได้ว่าละครของคณะส่งเสริมศิลปินเป็นต้นกำเนิดของละครแนวสร้างสรรค์สะท้อนสังคมในเมืองไทย ซึ่งเป็นแนวคิดแบบเรียลิสท์ที่ต้องการสะท้อนภาพปัญหาที่เกิดขึ้นผ่านทางละครให้ผู้ชมได้ตระหนักรู้และหาทางแก้ไข

2. การนำเสนอละครแนว Modified Realism เรื่อง "คำพิพากษา"

ความตั้งใจนำเสนอละครโทรทัศน์ด้วยแนวเรียลิสท์ปรากฏชัดเจนที่สุดในเรื่อง "คำพิพากษา" กำกับการแสดงโดยสดใส พันธุมโกมล ในปี พ.ศ. 2527 โดยได้แนวความคิดมาจากความพยายามในการนำเสนอละครสมัยใหม่ที่ต้องการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมการดูโทรทัศน์ที่เป็นลักษณะ Passive ของผู้ชมและลักษณะของละครโทรทัศน์ไทยที่เน้นความบันเทิงเป็นสำคัญเพียงอย่างเดียว สดใส พันธุมโกมล จึงได้เลือกนำนวนิยายรางวัลซีไรท์ของชาติ กอบจิตติ มานำเสนอด้วยแนว Modified Realism ที่เน้นการนำเสนอแบบสมจริง ปราศจากการแสดงออกอย่างจงใจ แต่ขณะเดียวกันก็ผสมผสานจินตนาการสร้างสรรค์ในการนำเสนอและการสื่อความหมายพิเศษให้ผู้ชมได้รับรู้แก่นของเรื่องด้วย ซึ่งละครเรื่องดังกล่าวประสบความสำเร็จอย่างสูง ทั้งในด้านจำนวนผู้ชม, ผู้สนับสนุนและคำวิจารณ์ต่างๆ

<u>วัตถุประสงค์ข้อที่</u> 2 เพื่อศึกษาลักษณะการสื่อสารแบบไม่เหมือนจริงที่ปรากฏอยู่ในละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์

จากการศึกษาละครโทรทัศน์ไทยที่มีแนวคิดในการนำเสนอแบบละครเรียลิสท์ทั้ง 3 เรื่อง ประกอบด้วย เก็บแผ่นดิน, น้ำพุ และตม พบว่าละครแนวเรียลิสท์ของไทยใช้แนวการนำเสนอแบบไม่เหมือนจริง (Presentation Styles) เข้ามาผสมในการนำเสนอแบบเรียลิสท์ที่เน้นความสมจริง (Representation Styles) ทั้งในด้านบทละคร, การคัดเลือกนักแสดง, การแสดง, การออกแบบศิลปกรรมและเทคนิคด้านภาพและเสียง เพื่อประโยชน์ในการสร้างความน่าสนใจให้ผู้ชมติดตามชมละครมากขึ้น ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1. บทละคร

บทละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ของไทยกล่าวถึงประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมหรือชีวิต ให้ความสำคัญกับเหตุและผลในการผูกเรื่องและการกระทำของตัวละครตามแนวคิดแบบเรียลิสท์ แต่ด้วยเหตุที่เนื้อหาของละครค่อนข้างเคร่งเครียดและหนักสำหรับผู้ชมที่ต้องการความบันเทิงจากการชมละครโทรทัศน์ ทำให้ผู้ผลิตละครจำเป็นต้องอาศัยความตลกขบขันซึ่งเป็นลักษณะของละครไทยแต่โบราณเข้ามาช่วยผ่อนอารมณ์ให้ผู้ชมไม่ต้องเคร่งเครียดกับการชมละครมากเกินไป ทำให้ผู้ชมสามารถติดตามละครที่มีเนื้อหาหนักได้โดยไม่เบื่อหน่าย นอกจากนี้ พบว่าผู้เขียนบทโทรทัศน์ยังได้อาศัยเรื่องราวความรักมาช่วยในการดำเนินเรื่องอีกด้วย เพราะเรื่องราว

ความรัก โดยเฉพาะความขัดแย้งแบบรักสามเส้าเป็นเรื่องราวที่ถูกรสนิยมของคนไทย ผู้ชมละครจะมีความรู้สึกร่วมไปกับตัวละคร ทำให้ติดตามชมละครอย่างต่อเนื่อง ซึ่งการเพิ่มเติมรสชาติทั้งเรื่องรักและความตลกขบขันนี้เป็นการดึงดูดให้ผู้ชมติดตามชมละครและสามารถรับรู้เนื้อหาหรือสารที่ผู้ผลิตละครต้องการนำเสนอในที่สุด

ละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ของไทยยังคงปรากฏแนวคิดเรื่องบาปบุญคุณโทษเช่นเดียวกับละครไทยโบราณ ซึ่งเป็นอิทธิพลจากพุทธศาสนาที่สอนให้คนทำความดีเพื่อให้ได้รับผลบุญที่ดีเป็นการตอบแทน และละเว้นความชั่วเพื่อหลีกเลี่ยงผลแห่งกรรมชั่วเช่นกัน ซึ่งในละครแนวเรียลิสท์ปัจจุบันก็ยังคงปรากฏแนวคิดในลักษณะดังกล่าวอยู่ ดังเช่นในเรื่องเก็บแผ่นดินที่ตัวละครที่กระทำชั่วด้วยการทรยศหักหลังพวกพ้องต้องตายอย่างทรมาน และตัวละครในเรื่องตมที่ตั้งใจกลับตัวเป็นคนดีและต้องฝ่าฟันอุปสรรคมากมาย และในท้ายที่สุดก็ได้พบกับความสุขสมกับความตั้งใจนั้น ทั้งนี้ ผู้ผลิตละครมีแนวคิดที่คล้ายคลึงกันในการใช้ละครเป็นตัวอย่างให้ผู้ชมกระทำความดี ซึ่งเป็นแนวคิดเดียวกับละครไทยโบราณเช่นกัน

นอกจากนี้ ยังพบว่าละครแนวเรียลิสท์ไทยยังมีการนำเสนอเรื่องราวที่ไม่สามารถอธิบายได้ตามหลักวิทยาศาสตร์ เช่น สิ่งศักดิ์สิทธิ์, คำทำนายโชคชะตา และลางบอกเหตุ ดังที่ปรากฏอยู่ในละคร 2 จาก 3 เรื่อง ได้แก่เก็บแผ่นดิน ที่นำเสนอเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิและความเชื่อของชนกลุ่มน้อย และในเรื่องน้ำพุที่นำเสนอเรื่องของคำทำนายและลางสังหรณ์บอกเหตุ ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่าลักษณะความเชื่อเรื่องดังกล่าวเป็นลักษณะของสังคมไทยอยู่แล้ว ละครแนวเรียลิสท์ของไทยจึงไม่ปฏิเสธการนำเสนอเรื่องเหล่านี้เช่นกัน

ละครแนวเรียลิสท์ของไทยไม่ได้ยึดติดกับการเล่าเรื่องไปตามลำดับเวลาเท่านั้น แต่มีการข้ามเวลาโดยการย้อนอดีตทั้งใกล้และไกลในการเล่าเรื่อง เพื่อประโยชน์ในการเดินเรื่องได้เร็วถูกใจผู้ชมและสามารถกลับมาเล่าถึงรายละเอียดที่สำคัญในภายหลัง รวมทั้งบางครั้งเป็นการช่วยเก็บงำรายละเอียดที่น่าสนใจและเปิดเผยให้ผู้ชมทราบภายหลังเป็นการกระตุ้นความสนใจของผู้ชมอีกทางหนึ่ง

ตอนจบของละครแนวเรียลิสท์ของไทยมีหลากหลายรูปแบบทั้งแบบสุขนาฏกรรม. โศกนาฏกรรมและตอนจบแบบเป็นจริงในชีวิต ทั้งนี้เป็นที่น่าสังเกตว่าถึงแม้ตอนท้ายเรื่องราวจะจบลงแบบสุขนาฏกรรม หากแต่ไม่ได้เป็นการจบอย่างชี้ชัดเบ็ดเสร็จ เป็นแต่เพียงการนำเสนอแนวทางของชีวิตที่พัฒนาไปจนเริ่มได้พบกับความสุขเท่านั้น โดยผู้ผลิตได้ให้เหตุผลในการเลือกจบแบบ

สุขนาฏกรรมว่าเป็นการให้กำลังใจกับคนดูที่อาจเผชิญกับปัญหาอุปสรรคต่างๆ เช่นเดียวกับตัวละคร ขณะที่ผู้ผลิตที่เลือกตอนจบแบบเป็นจริงในชีวิตให้เหตุผลว่าต้องการให้ตอนจบของละครกระทบจิตใจของคนดู เพราะการจบอย่างสุขสมหวังมักไม่เป็นที่จดจำมากนัก

ตัวละครที่ปรากฏในละครแนวเรียลิสท์ของไทยมีทั้งตัวละครแบบกลมที่สมจริงและตัวละครแบบแบน ซึ่งแต่ละประเภทก็มีพัฒนาการแตกต่างกัน ตั้งแต่พัฒนาการมากไปจนถึงไม่มีพัฒนาการเลยขึ้นอยู่กับบทบาทหรือความสำคัญที่ตัวละครนั้นมีต่อเรื่อง ทั้งนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าตัวละครหลักทั้งหมดที่ปรากฏในเรื่องจะเป็นตัวละครแบบกลมที่มีพัฒนาการมาก ขณะที่ตัวละครรองที่เป็นลักษณะตัวละครแบบแบนมักจะทำหน้าที่เป็นตัวตลกสร้างสีสันให้กับเรื่อง

บทสนทนาในละครแนวเรียลิสท์ของไทยปรากฏลักษณะไม่เหมือนจริงด้วยการใช้บทพูดคนเดียวของตัวละคร เพื่อสื่อสารถึงความคิดความรู้สึกของตัวละครในขณะอยู่คนเดียวหรือไม่ต้องการบอกให้ผู้อื่นรู้ ซึ่งในบางเรื่องใช้การเขียนจดหมายเป็นตัวบอกเล่าความรู้สึกแทน เพราะผู้เขียนบทมีความคิดว่าการใช้บทพูดคนเดียวเป็นลักษณะที่ผิดธรรมชาติของคนจริง ทำให้ไม่น่าเชื่อถือ

2.2. การคัดเลือกนักแสดง

การคัดเลือกนักแสดงในละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ไทยนั้น มีความแตกต่างในการคัดเลือกนักแสดงตามความสำคัญของบทบาท กล่าวคือ ในการคัดเลือกนักแสดงหลักจะให้ความสำคัญกับความเหมาะสมกับบทบาทและชื่อเสียงของนักแสดงเป็นสำคัญ เพราะความมีชื่อเสียงของนักแสดงเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้ละครประสบความสำเร็จทางธุรกิจได้ โดยรูปร่างหน้าตาและลักษณะภายนอกยังเป็นสิ่งสำคัญสำหรับละครไทยที่ตัวละครเอกจะต้องมีรูปร่างหน้าตาดี เพื่อดึงดูดให้ผู้ชมหลงใหลในตัวละคร ขณะที่ตัวละครรองและตัวประกอบนั้นสามารถคัดเลือกนักแสดงได้ตามความเหมาะสมโดยไม่ต้องคำนึงถึงปัจจัยทางธุรกิจ ทั้งนี้ ในเรื่องตมมีการใช้นักแสดงตัวประกอบที่เป็นผู้มีอาชีพจริงตรงตามบทบาทที่ได้รับ เพื่อให้สามารถแสดงถึงรายละเอียดของชีวิตประจำได้ ซึ่งเป็นแนวคิดแบบเรียลิสท์ที่ต้องการนำเสนอภาพให้น่าเชื่อถือและใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากที่สุด

2.3. การแสดง

ในด้านการแสดงนั้นพบว่าในละครเรียลิสท์ไทยปรากฏการแสดงแบบไม่เหมือนชีวิตจริงใน 3 รูปแบบ ได้แก่

1. การแสดงออกเกินจริงซึ่งเป็นการขยายการแสดงอารมณ์ความรู้สึกให้ชัดเจนกว่าในชีวิตจริง โดยส่วนใหญ่แล้วเป็นไปเพื่อสร้างความตลกขบขัน เพื่อผ่อนคลายอารมณ์ในฉากหนักๆ

2. การแสดงสดโดยไม่มีบทล่วงหน้า เป็นการเปิดโอกาสให้นักแสดงได้คิดบทสนทนาด้วยตนเองในขณะแสดง โดยมีจุดประสงค์ 2 ประการคือหนึ่งเพื่อความเป็นธรรมชาติในการแสดงถึงความสัมพันธ์ของตัวละคร และสองเป็นการเพิ่มเติมมุขตลกเป็นสีสันให้กับละคร

3. การแสดงแฝงสัญลักษณ์ เป็นการแสดงออกที่ไม่เป็นจริงตามธรรมชาติ โดยมีจุดมุ่งหมายในการสื่อสารแนวคิดหรือความหมายพิเศษแก่ผู้ชม

2.4. การออกแบบศิลปกรรม

การออกแบบศิลปกรรมในละครเรียลิสท์ไทยนั้นพบว่าเป็นการผสมผสานระหว่างแนวคิดแบบเรียลิสท์ที่ต้องการนำเสนอภาพให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงมากที่สุด ขณะเดียวกันก็คำนึงถึงความสวยงามทางศิลปะเพื่อการนำเสนอเป็นภาพที่สวยงาม ทำให้ละครโทรทัศน์ไม่ยึดติดกับความสมจริงแบบสมบูรณ์แบบ หากแต่มีการผสมความงามทางศิลปะเข้าไป ซึ่งเป็นแนวคิดที่คล้ายคลึงกับละครไทยแต่เดิมที่เน้นการนำเสนอความสวยงามอลังการเพื่อให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมมากกว่า

2.5. เทคนิคด้านภาพและเสียง

ละครโทรทัศน์อาศัยความสามารถของโทรทัศน์ในการสื่อสารกับผู้ชมได้ทั้งภาพและเสียงเข้ามาช่วยในการเล่าเรื่อง เพื่อเน้นย้ำสิ่งที่ต้องการนำเสนอและการเร้าอารมณ์ของผู้ชมให้มีอารมณ์ร่วมหรือตื่นเต้นไปกับละครมากขึ้น โดยอาศัยเทคนิคการตัดต่อเข้ามาช่วยการในการเล่าเรื่อง ทั้งการเล่าถึงเหตุการณ์ต่างสถานที่หรือต่างเวลาได้โดยไม่ขาดความต่อเนื่อง ช่วยให้การเล่า

เรื่องมีความน่าสนใจมากขึ้น การเล่าถึงเหตุการณ์ที่ดำเนินไปพร้อมกันในสถานที่ต่างกัน เพื่อประโยชน์ในการเปรียบเทียบเพื่อเน้นย้ำอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครอีกด้วย นอกจากนี้ละครโทรทัศน์ยังได้อาศัยเทคนิคพิเศษต่างๆ ด้านภาพเข้ามาช่วยให้ผู้ชมไม่สับสนกับเวลาในการเล่าเรื่อง เพราะผู้ชมละครโทรทัศน์ไม่ใช่ผู้ชมที่นั่งชมอยู่กับที่ อาจขาดสมาธิและการเกิดความสับสนกับเวลาในเรื่องได้ การตัดต่อยังช่วยในการเร้าอารมณ์ต่างๆ ดังเช่น การตัดภาพซ้ำๆ เพื่อเน้นอารมณ์และแอคชั่นที่สำคัญของตัวละคร นอกจากนี้เทคนิคการถ่ายภาพของกล้องโทรทัศน์ยังมีส่วนช่วยเร้าอารมณ์ผู้ชมได้โดยการนำสายตาผู้ชมเข้าไปสัมผัสกับรายละเอียดของอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกมาผ่านสีหน้าของนักแสดงอย่างใกล้ชิด มีการเน้นจับภาพใบหน้าของนักแสดงในจังหวะที่มีปฏิกิริยาต่อเหตุการณ์สำคัญต่างๆ ในเรื่อง เช่นเดียวกับการใส่เพลงและเสียงประกอบซึ่งมีหน้าที่ในการเร้าอารมณ์ของผู้ชมให้คล้อยตามเรื่องราวโดยไม่รู้ตัว ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นคุณสมบัติพิเศษของการนำเสนอละครโทรทัศน์ที่ผู้สร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ตั้งใจนำมาใช้เพื่อให้ละครมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

อภิปรายผล

เหมือนจริง-ไม่เหมือนจริง : ส่วนผสม 2 แนวคิดในละครโทรทัศน์ไทย

ศิลปะการแสดงละครของไทยที่มีมาแต่โบราณสื่อสารกับผู้ชมด้วยแนวการนำเสนอแบบไม่เหมือนจริง (Presentation) โดยที่ผู้ชมเองรับรู้และเข้าใจในขนบ (Conventions) ของการแสดงดังกล่าวจึงยอมรับลักษณะการสมมุติที่ปรากฏในละคร ทั้งเนื้อเรื่อง, ตัวละคร, ฉาก, เครื่องแต่งกาย ฯลฯ ซึ่งความเข้าใจในขนบการแสดงเช่นนี้ ทำให้ผู้ชมไม่ติดใจกับความไม่สมจริงต่างๆ ในทางตรงกันข้าม ผู้ชมยังคงเชื่อและยอมรับกับความจริงที่เกิดขึ้นในละคร ทำให้การนำเสนอละครไทยด้วยแนวไม่เหมือนจริงสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้เช่นเดียวกับการนำเสนอละครด้วยแนวสมจริง (Representation) แบบละครตะวันตก อย่างไรก็ตาม ศิลปะการแสดงละครของไทยเริ่มเสื่อมความนิยมลงเนื่องจากความแพร่หลายของสื่อสมัยใหม่ที่มาพร้อมกับความสามารถพิเศษในสร้างความสมจริงให้กับละคร และไม่เพียงแต่แนวทางการนำเสนอเท่านั้น ละครไทยในสื่อสมัยใหม่อย่างละครโทรทัศน์ก็ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดแบบละครเรียลิสท์ที่ให้คุณค่ากับการนำเสนอความเป็นจริงของชีวิตและสะท้อนสังคมด้วยเช่นกัน ซึ่งเมื่อผสานเข้ากับคุณสมบัติในการสร้างความสมจริงของโทรทัศน์ ทำให้รูปแบบของละครโทรทัศน์ที่เคยปรากฏละครในแบบไทยเดิมอย่างละครร้องละครรำในปัจจุบันคงเหลือเพียงละครที่ใช้การนำเสนอด้วยแนวสมจริง (Representation) เท่านั้น

อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาลักษณะการสื่อสารของละครโทรทัศน์โดยละเอียดแล้วจะพบว่าละครโทรทัศน์ยังคงปรากฏลักษณะการสื่อสารแนวไม่เหมือนจริงตามลักษณะของละครไทยเดิมอยู่ด้วย

ผลการวิจัยที่ศึกษาจากละครโทรทัศน์ไทยแสดงให้เห็นว่าละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์มีลักษณะการผสมผสานแนวการนำเสนอระหว่างแนวสมจริง (Representation) กับแนวไม่เหมือนจริง (Presentation) ซึ่งในส่วนของการนำเสนอแบบไม่เหมือนจริงนี้น่าจะกล่าวได้ว่าเป็นอิทธิพลของศิลปะการแสดงละครไทยเดิมที่ยังคงมีอิทธิพลทั้งต่อผู้ชมและผู้ผลิตละครโทรทัศน์ในปัจจุบัน ซึ่งเหตุผลส่วนหนึ่งก็น่าจะมาจากลักษณะของสื่อโทรทัศน์เองด้วย

แนวคิดการนำเสนอละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ที่ต้องการนำเสนอปัญหาที่เกิดขึ้นจริงในชีวิตและสังคม เพื่อให้ผู้ชมได้ตระหนักรู้และขบคิดเพื่อหาทางแก้ไข ทำให้ละครจำเป็นต้องสร้างความสมจริงเพื่อให้ผู้ชมเชื่อในความจริงที่เกิดขึ้นในละคร และมีอารมณ์ร่วมไปกับละครมากพอที่จะขบคิดกับสิ่งที่ละครต้องการนำเสนอ ดังนั้น การสร้างสรรค์องค์ประกอบต่างๆ ของละครจึงให้ความสำคัญกับความสมจริงเป็นอย่างมาก การสร้างสรรค์บทละครให้ความสำคัญกับเหตุผลและความเป็นไปได้ในชีวิตจริง ตัวละครมีความสมจริงเหมือนมนุษย์ที่มีบุคลิกภาพซับซ้อนหลากหลาย มีการเรียนรู้และสามารถพัฒนาได้จากประสบการณ์ การสร้างสรรค์ฉากและองค์ประกอบด้านศิลปกรรมอื่นๆ ที่มีพื้นฐานอยู่บนความเหมือนจริงเป็นสำคัญ

อย่างไรก็ตาม ละครโทรทัศน์มีคุณสมบัติที่แตกต่างจากสื่ออื่นๆ อย่างละครเวทีหรือภาพยนตร์อย่างมากในเรื่องของเวลาในการนำเสนอที่มีมากถึงยี่สิบกว่าชั่งโมง ขณะที่ภาพยนตร์หรือละครเวทีสามารถทำได้เพียง 2-3 ชั่งโมงเท่านั้น เวลาการนำเสนอที่มากมายดังกล่าว ทำให้ละครโทรทัศน์จำเป็นต้องมีตัวละครมาก และโครงเรื่องต้องมีความหลากหลาย คือต้องประกอบด้วยโครงเรื่องหลักและโครงเรื่องรองอื่นๆ เพื่อไม่ให้เวลาในการนำเสนอที่มากมายนั้นถูกจำกัดอยู่เพียงเรื่องราวของตัวละครไม่กี่ตัว ซึ่งจะทำให้ผู้ชมเกิดความเบื่อหน่าย และเป็นที่น่าสังเกตว่าโครงเรื่องที่หนีไม่พ้นสำหรับละครโทรทัศน์ก็คือเรื่องราวของความรัก นอกเหนือไปจากการนำเสนอประเด็นทางสังคมของละคร

นอกจากนี้ ด้วยเวลานำเสนอที่ยาวนานดังกล่าว ทำให้การนำเสนอละครที่พูดถึงปัญหาหนักๆ ของสังคมอย่างละครแนวเรียลิสท์จึงจำเป็นต้องมีการผ่อนอารมณ์ให้ผู้ชมเป็นระยะๆ ซึ่งการผ่อนอารมณ์ให้ผู้ชมคลายจากความตึงเครียดของเนื้อหาสามารถทำได้หลากหลายวิธี แต่วิธี

ที่ละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ใช้มากที่สุดในการผ่อนอารมณ์ให้กับผู้ชมคือการสอดแทรกฉากตลกขบขัน อันเป็นวิธีการผ่อนอารมณ์ที่ถูกกับรสนิยมของคนไทยอย่างที่สุด เพราะความตลกขบขันเป็นรสชาติที่ขาดไม่ได้ในศิลปะการแสดงของไทยแต่ไรมา ซึ่งนอกจากเหตุผลในการตอบสนองอารมณ์บันเทิงให้กับผู้ชมแล้ว หากจะถามว่าการสลับความจริงจังด้วยความตลกขบขันจะเป็นการทำลายความน่าเชื่อถือของละครโทรทัศน์แนวสมจริงลงหรือไม่ คำตอบที่ได้นั้นแสดงให้เห็นถึงการมอง “ความสมจริง” ในมุมมองแบบไทยซึ่งเป็นถือลักษณะเฉพาะ กล่าวคือ ลักษณะนิสัยของคนไทยจะเป็นแบบสบายๆ ไม่ยึดติดกับความทุกข์ ความสมบูรณ์ของทรัพยากร ลักษณะภูมิศาสตร์ ภูมิอากาศไม่บีบบังคับให้คนไทยต้องเผชิญความทุกข์ยากแสนเข็ญอย่างประเทศในเขตหนาว ดังนั้น ลักษณะนิสัยของคนไทยจึงเป็นแบบที่สามารถหัวเราะได้แม้ในยามทุกข์ (ภัทราวดี มีชูธน, สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548) ลักษณะดังกล่าวจึงปรากฏเป็นลักษณะนิสัยของตัวละครในละครโทรทัศน์ซึ่งเป็นตัวละคร “คนไทย” ด้วยเช่นกัน

“ความสมจริง” ในแบบไทยอันเป็นผลมาจากแนวคิด วิถีชีวิตและวัฒนธรรมยังส่งผลต่อเนื้อหาของละครโทรทัศน์ไทยที่แตกต่างไปจากลักษณะของละครในแนวเรียลิสท์ที่อิงกับแนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ กล่าวคือ ละครโทรทัศน์มีเนื้อหาที่กล่าวถึงความเชื่อ ไสยศาสตร์และสิ่งศักดิ์สิทธิที่ไม่สามารถอธิบายได้ แต่เป็นสิ่งที่ปรากฏอยู่ในวิถีชีวิตแบบไทย ทำให้ผู้ผลิตละครไม่ปฏิเสธการนำเสนอเรื่องราวดังกล่าว และในทางตรงกันข้ามยังมองว่าการนำเสนอรายละเอียดเหล่านี้เป็นการแสดงให้เห็นถึงความเชื่อและวิถีชีวิตของตัวละคร ซึ่งทำให้ดูมีมิติสมจริงมากยิ่งขึ้น เช่นเดียวกับการนำเสนอแนวคิดแบบทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว ที่ผู้ชมรับรู้ว่าเป็น “ความจริง” ด้วยอิทธิพลของศาสนาพุทธที่สอนเรื่องกฎแห่งกรรม ทำให้จุดจบของตัวละครในละครโทรทัศน์ไทยจะแสดงให้เห็นถึงแนวคิดเช่นนี้อยู่เสมอ ซึ่งนอกจากจะเป็นการนำเสนอเนื้อหาที่ไม่ขัดแย้งกับความเชื่อของคนดูแล้ว แนวคิดของผู้ผลิตเองก็ต้องการให้สื่อโทรทัศน์ช่วยตอกย้ำแนวคิดที่สอนให้คนทำดีตามหลักศาสนาด้วยเช่นกัน ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าความไม่เหมือนจริงที่ปรากฏในบทละครและตัวละครในโทรทัศน์ไทยน่าจะเป็นผลมาจากแนวคิดแบบเรียลิสท์ที่มองผ่านมุมมองแบบไทยๆ นั่นเอง

อย่างไรก็ตาม เมื่อพิจารณาถึงการสร้างลักษณะของตัวละครแล้ว การสร้างความน่าเชื่อถือให้กับคนดูยังคงเป็นสิ่งสำคัญอันดับหนึ่ง ดังนั้น สูตรของการผสมผสานตัวละครในแบบสมจริงและไม่เหมือนจริงจึงเป็นไปในลักษณะที่การสร้างตัวละครขึ้นมารับหน้าที่ในการสร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชมจะเป็นบทบาทของตัวละครรองทั้งหมด ขณะที่ตัวละครหลักซึ่งเป็นตัวเดินเรื่องและสื่อสารแก่นของเรื่องให้กับผู้ชม จะมีความสมจริงสูง มีความหลากหลายในบุคลิกภาพ

มีเหตุผลในความคิดหรือการกระทำ และมีพัฒนาการการเรียนรู้ไปตามประสบการณ์ ซึ่งจะทำให้ส่วนผสมผสานระหว่างความจริงจังกับความสนุกสนานในละครโทรทัศน์ยังสามารถสร้างความน่าเชื่อถือให้กับผู้ชมได้ เพราะตัวละครหลักที่เป็นแกนของเรื่องยังคงรักษาความสมจริงน่าเชื่อถือไว้ ขณะที่ตัวละครรองที่มีบทบาทน้อยกว่าทำหน้าที่เปรียบเสมือนสีสันในโทนอื่นที่เข้ามาแซมผสมผสานกับโทนสีหลักในภาพรวม

ลักษณะของตัวละครที่ถูกสร้างขึ้นนี้ นอกจากจะสัมพันธ์กับความสมจริงหรือไม่เหมือนจริงของบทบาทที่ได้รับแล้ว ยังสัมพันธ์กับวิธีการแสดงออกของนักแสดงอีกด้วย กล่าวคือ นักแสดงที่สวมบทบาทของตัวละครหลักซึ่งเป็นตัวละครแบบสมจริงจะมีการแสดงออกที่อ้างอิงกับความสมจริง เป็นธรรมชาติมากกว่าตัวละครรองที่มีหน้าที่สร้างความสนุกสนานที่จะปรากฏลักษณะการแสดงแบบมากกว่าความเป็นจริงอยู่เสมอ ทั้งนี้เพื่อสร้างความตลกขบขันจากสีหน้าท่าทางและปฏิกิริยาต่างๆ อย่างไรก็ตาม พบว่าเมื่อการแสดงในแบบสมจริงได้ประกอบกับเข้าเทคนิคด้านภาพและเสียงบางประการของละครโทรทัศน์ที่นอกเหนือไปจากการนำเสนอภาพแทนสายตาของผู้ชมในลักษณะปกติแล้ว ได้ทำให้ภาพรวมของละครโทรทัศน์มีความตั้งใจสร้างความน่าสนใจและเร้าอารมณ์ผู้ชมมากกว่าการเน้นความสมจริงเป็นธรรมชาติ ดังจะเห็นได้จากเทคนิคการเคลื่อนกล้องหรือการถ่ายภาพในลักษณะต่างๆ ที่ช่วยเน้นย้ำอย่างชัดเจนถึงอารมณ์ของผู้แสดง เช่นการถ่ายภาพใบหน้าผู้แสดงในระยะใกล้, การ Zoom in ในจังหวะต่างๆ, การตัดต่อภาพแอคชั่นสำคัญซ้ำๆ กันเพื่อเน้นย้ำถึงอารมณ์ เป็นต้น

การตัดต่อภาพของโทรทัศน์ยังเปิดโอกาสให้ละครโทรทัศน์สามารถเล่าเรื่องได้หลากหลายแตกต่างไปจากละครเวทีที่โดยส่วนใหญ่แล้วจะเล่าเรื่องราวไปตามลำดับเวลา ขณะที่ละครโทรทัศน์สามารถย้อนเวลาไปในอดีตหรือผ่านเวลาไปในอนาคตได้โดยไม่สูญเสียความต่อเนื่องในการนำเสนอ รวมทั้งสามารถนำเสนอเรื่องราวเหตุการณ์ที่ดำเนินในเวลาเดียวกัน แต่ต่างสถานที่ได้อีกด้วย และนอกจากจะทำให้การเล่าเรื่องมีความสนุกน่าติดตามมากขึ้นแล้ว การเล่าถึงเหตุการณ์คู่ขนานยังสามารถใช้ในการเปรียบเทียบเพื่อเน้นย้ำอารมณ์ของเหตุการณ์ให้มากขึ้นได้อีกด้วย

อย่างไรก็ตาม เทคนิคของโทรทัศน์ที่เปิดโอกาสให้ละครโทรทัศน์มีความสมจริงมากกว่าละครเวทีอย่างเห็นได้ชัด ได้แก่การถ่ายทำ ณ สถานที่จริง ทำให้ฉากของละครโทรทัศน์เป็นสภาพแวดล้อมหรือบรรยากาศจริง ขณะที่ละครเวทีทำได้เพียงการเลียนแบบให้เหมือนจริงมากที่สุด โดยไม่มีทางหนีลักษณะของฉากสมมุติไปได้

เป็นที่น่าสังเกตว่าคุณสมบัติที่ส่งเสริมให้เกิดความสมจริงอย่างที่สุดนี้ กลับขัดแย้งกับแนวคิดในการคัดเลือกนักแสดงที่ให้ความสำคัญกับรูปร่างหน้าตาของนักแสดงที่ต้องดึงดูดใจผู้ชมซึ่งเป็นแนวคิดเดียวกับการคัดเลือกนักแสดงของละครไทยสมัยก่อน ที่ให้ความสำคัญกับนักแสดงที่มีรูปร่างหน้าตาดีเป็นหลัก และทำให้ตัวละครพระเอกนางเอกของไทยมีลักษณะความสมบูรณ์พร้อมทั้งรูปร่างหน้าตาและความประพฤติซึ่งถือเป็นภาพอุดมคติของคนดี จะเห็นได้ว่าการคัดเลือกนักแสดงในปัจจุบันก็ยังคงให้ความสำคัญกับรูปลักษณ์ภายนอกอยู่ โดยมีปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งอยู่ที่ความมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักของประชาชน เพราะละครโทรทัศน์มีลักษณะเป็นศิลปะเพื่อธุรกิจ การเลือกนักแสดงที่ได้รับความนิยมจากผู้ชมมาเป็นรับบาทในละครจึงเป็นการการันตีความสำเร็จในเชิงธุรกิจของละครได้พอสมควร

ด้วยเหตุนี้ บางครั้งละครโทรทัศน์ไทยจึงมีปรากฏการณ์ของความไม่กลมกลืนระหว่างลักษณะรูปลักษณะภายนอกของตัวละครกับสภาพแวดล้อมที่เป็นฉาก โดยไม่ว่าสภาพแวดล้อมจะเป็นอย่างไร อยู่บนตึกสูงระฟ้า ทุ่งหญ้า หรือแหล่งเสื่อมโทรม เราจะพบตัวละครที่รูปร่างหน้าตาผิวพรรณดีได้เสมอ อย่างไรก็ตาม สังเกตว่าละครโทรทัศน์ในแนวเรียลิสท์พยายามให้ค่ากับความเหมาะสมกับตัวละครของนักแสดงในระดับสูง โดยเฉพาะในมุมมองของผู้กำกับการแสดง

ละครโทรทัศน์ในปัจจุบันดูจะให้ความสำคัญกับความสมจริงในการนำเสนอมากขึ้นเรื่อยๆ ดังเช่นการให้ความสำคัญกับการแต่งหน้าทำผมของนักแสดงที่เน้นความเหมือนจริงในชีวิตมากขึ้น ต่างจากสมัยก่อนที่ให้ความสำคัญกับความสวยงามของผู้แสดงอย่างมาก นักแสดงจึงแต่งหน้าสวยงามและทรงผมอยู่ทรงตลอดเวลาที่ปรากฏบนจอโทรทัศน์ไม่ว่าเวลาหรือสถานการณ์ในเรื่องจะเปลี่ยนไปอย่างไร แต่ถึงกระนั้น ละครโทรทัศน์ก็ยังไม่สามารถนำเสนอความสมจริงสมบูรณ์แบบได้ เนื่องด้วยแนวคิดเรื่องความสวยงามดังที่กล่าวมายังคงมีอิทธิพลหลงเหลืออยู่ประกอบกับเพื่อความสะดวกในการถ่ายทำ เพราะการถ่ายทำละครโทรทัศน์ไม่ได้เป็นไปตามลำดับเวลาหรือเหตุการณ์ในเรื่อง แต่อาศัยความลงตัวของสถานที่ถ่ายทำหรือตารางเวลาของนักแสดงเป็นตัวกำหนด การถ่ายทำจึงสลับฉากไปมาไม่ต่อเนื่อง จึงเป็นเรื่องยากที่จะต้องแต่งหน้าทำผมนักแสดงใหม่เพื่อให้เกิดความสมจริงในทุกฉาก เพราะเป็นการเสียเวลาอย่างมาก ทำให้ในบางครั้งความสมจริงในส่วนนี้จำเป็นต้องถูกมองข้ามไป

จากการสัมภาษณ์ผู้อยู่เบื้องหลังละครโทรทัศน์ หลายท่านมีความเห็นตรงกันว่าละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ที่สร้างสรรค์และสะท้อนสังคมจะเป็นที่ยอมรับและได้รับความนิยมจาก

ผู้ชมมากขึ้น ขณะที่แนวคิดเรื่องความสมจริงแบบเรียลิสท์ก็จะมีอิทธิพลต่อการผลิตละครโทรทัศน์มากขึ้นเรื่อยๆ การเปิดรับสื่อต่างๆ ทั้งไทยและต่างประเทศมากขึ้นทำให้ผู้ชมมีประสบการณ์มากขึ้น ประกอบกับการที่สังคมให้คุณค่ากับความสมจริงและเนื้อหาสาระที่แฝงอยู่ในละครโทรทัศน์ทำให้การนำเสนอละครโทรทัศน์ต้องพัฒนาเรื่องความลุ่มลึกและสมจริงมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม หน้าที่หลักของละครโทรทัศน์ยังคงเป็นการให้ความบันเทิงกับผู้ชมเป็นหลัก รวมทั้งลักษณะของผู้ชมละครโทรทัศน์โดยส่วนใหญ่ยังคงเป็นผู้ที่ต้องการความบันเทิงเพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดในชีวิตประจำวัน ดังนั้น ละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์จึงไม่น่าจะสามารถขึ้นมาครองเวลาส่วนใหญ่ของละครโทรทัศน์ไทยทดแทนละครแนวเมโลดรามาได้ การแข่งขันทางธุรกิจที่ไปเป็นอย่างเข้มข้นดุเดือด ทำให้ผู้ผลิตส่วนใหญ่ต้องการผลิตละครโทรทัศน์ที่เอาใจผู้ชมด้วยการมอบความบันเทิงให้เป็นหลัก แต่ละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์เองก็มีโอกาสขึ้นมาประสบความสำเร็จได้ด้วยเนื้อหาที่อิงกับความเป็นจริง ทำให้ผู้ชมเชื่อและอยากติดตามเรื่องราวความจริงที่เกิดขึ้น ซึ่งถือเป็นจุดเด่นที่แตกต่างจากละครแนวเมโลดรามาที่ผู้ชมรู้สึกว่าเป็นเรื่องสมมุติ ซึ่งมีผลต่อความเชื่อและความรู้สึกร่วมไปกับละคร อย่างไรก็ดี การนำเสนอละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์น่าจะยังมีลักษณะการผสมผสานระหว่างแนวสมจริง (Representation) และแนวไม่เหมือนจริง (Presentation) ต่อไป โดยส่วนผสมของความสมจริงน่าจะมีมากขึ้นเรื่อยๆ ขณะที่ลักษณะของแนวไม่เหมือนจริงจะมีส่วนช่วยให้ละครที่เนื้อหาที่ค่อนข้างหนักสำหรับผู้ชมมีความดึงดูดน่าติดตามมากขึ้น

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้ใช้กลุ่มตัวอย่างเป็นละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ในปัจจุบันขณะที่ทำการวิจัย คือประมาณปี พ.ศ. 2544-2547 เท่านั้น การศึกษากลุ่มเป้าหมายที่แตกต่างและสามารถเป็นตัวแทนของละครโทรทัศน์แนวเรียลิสท์ในปี พ.ศ. ต่างๆ น่าจะทำให้เห็นถึงพัฒนาการของแนวคิดและการนำเสนอละครโทรทัศน์ไทยแนวเรียลิสท์ได้ชัดเจนขึ้น รวมทั้งสามารถได้ผลการวิจัยที่เห็นทิศทางการพัฒนาและสามารถคาดการณ์ถึงอิทธิพลของแนวคิดแบบเรียลิสท์ที่นับวันจะมีอิทธิพลต่อการนำเสนอละครโทรทัศน์ไทยได้อย่างชัดเจนขึ้น

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรมวิชาการ. ศิลปะการละครเบื้องต้น 1-2. กรุงเทพมหานคร : คุรุสภา, 2531.

กาญจนา แก้วเทพ, เธียรชัย อิศรเดช, สมสุข หินวิมาน, กำจร หลุยยะพงศ์, อภิญญา ตันทวีวงศ์ และ อมรรัตน์ ทิพย์เลิศ. สื่อบันเทิง : อำนาจแห่งความไร้สาระ. กรุงเทพมหานคร : ออล อเบ้าท์ พริ้นท์, 2545.

กำจร สุนพงษ์ศรี. ศิลปะลัทธิเรียลลิสม์. ม.ป.ท., ม.ป.ป.

คันธิยา วงศ์จันทา. การพัฒนาเกณฑ์หรือตัวบ่งชี้คุณภาพรายการละครโทรทัศน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2541.

เจตนา นาควัชระ. ศิลป์ส่องทาง. กรุงเทพมหานคร : คมบาง, 2546.

ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง. ละครคือชีวิต ชีวิตคือละคร. กรุงเทพมหานคร : ดอกหญ้า, 2544.

ชัยพัฒน์ อัครเศรณี. ไม่ใช่...ตำราเขียนบทภาพยนตร์. นครปฐม : มูลนิธิหนังไทย, 2546.

ซูไรมาน เวศยาภรณ์. งานฉากละคร 1. กรุงเทพมหานคร : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

ดนยา ทรัพย์ยิ่ง. สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2548.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์. โลกเก่า-โลกใหม่ในจินตทัศน์ของละครโทรทัศน์ไทย. ในอุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, จินตทัศน์ทางสังคมในภาษาสื่อมวลชน, กรุงเทพฯ : คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์, สุกัญญา สมไพบูลย์ และ ปรีดา อัครจันทโชติ. สุนทรียนิเทศศาสตร์ : การศึกษาสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคดี. กรุงเทพมหานคร: โครงการพัฒนาองค์ความรู้นิเทศศาสตร์ตะวันออก ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง ร่วมกับ โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. การละครไทย. กรุงเทพมหานคร : ศิลปาบรรณาคาร, ม.ป.ป.

ธัญญา สังขพันธานนท์. วรรณกรรมวิจารณ์. ปทุมธานี : นาคร, 2539.

นพพล โกมารชุน. สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2548.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. โขน, คาราบาว น้ำเน่าและหนังไทย. กรุงเทพมหานคร : มติชน, 2539.

นิยะดา สาริกภูติ. ความสัมพันธ์ระหว่างละครไทยและละครภารตะ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2515.

ปนัดดา ธนสถิตย์. ผู้ช่วยศาสตราจารย์. สัมภาษณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2548.

ปาริฉัตร เศวตเศรนี. กระบวนการและปัจจัยในการคัดเลือกนักแสดงในละครโทรทัศน์ไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2541.

เพ็ญสิริ เศวตวิหารี. อิทธิพลของแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยของผู้กำกับรุ่นใหม่. วิทยา-นิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2541.

เพาวิภา ภมรสถิตย์. ความสัมพันธ์ระหว่างละครโทรทัศน์กับสังคมไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสังคมวิทยาและมนุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2528.

ภัทราวดี มีชูธน. สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2548.

มรรยาท พงษ์ไพบูลย์. สารคดีโทรทัศน์ที่ใช้ภาพแนว Anti-realism กับการรับรู้ความหมายและสุนทรียะของผู้ชม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2544.

มาณวิกา ตันติสุกฤต. การผลิตรายการโทรทัศน์. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2528.

ศรัณยู วงศ์กระจ่าง. สัมภาษณ์, 4 มีนาคม 2548.

ศศิลักษณ์ แจ้งสุข. การนำเสนอภาพตัวละครเอกในละครโทรทัศน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2538.

ศิรินทิพย์ พิมเสน. ปัจจัยเชิงพาณิชย์ที่มีต่อผลกระทบการเขียนบทละครโทรทัศน์ไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2545.

ศิรินทร์พร ศรีใส. จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวาทวิทยา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

สดใส พันธุมโกมล. ละครสมัยใหม่. คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

สดใส พันธุมโกมล. การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีแก้ปัญหาของนักแสดงในการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่แนวต่างๆ ในประเทศไทย. คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

สมคิด ธีรศิลป์. การผลิตรายการโทรทัศน์. กรุงเทพมหานคร : ประชาชน, 2525.

สินีย่า ไกรวิมล. ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ไทยที่ได้รับความนิยมช่วงหลังข่าวจากปี พ.ศ.2535 – พ.ศ.2544. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2545.

สุกัญญา สมไพบูลย์. สัญนิยมในสื่อสารการแสดง “ลิเก” ยุคโลกาภิวัตน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาวาทวิทยา ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. การละครไทย. กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพานิช, 2532.

อารีย์ นักดนตรี. รากฐานการผลิตและฟื้นฟูละครของคุณจำนง รังสิกุล. ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนง รังสิกุล. กรุงเทพมหานคร : ธนาคารกรุงเทพ จำกัด, 2538.

เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ. สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2548.

ภาษาอังกฤษ

Arnold, S. The Creative Spirit. Mountain View, California: Mayfield Publishing Company, 2001.

Burton, G. Talking Television. London : Arnold, 2000.

Cohen, R. Theatre. Mountain View, California : Mayfield Publishing Company, 2000.

Francis, H. Play Directing. New Jersey: Prentice, 1988.

Hindman, J., Kirkman, L. and Monk, E. TV Acting. New York : Hasting House Publishers, 1982.

Kernodle, G.R. Invitation to The Theatre. New York : Harcourt, Brace & World, Inc, 1967.

Kindem, G. and Musburger, R.B. Introduction to Media Production : From Analog to Digital. Boston : Focal Press, 2001.

Meyer-Dinkgrafe, D. Approaches to Acting : Past and Present. London : Continuum, 2001.

Vaughan, S. Directing Plays. New York : Longman Publishing Group, 1993.

Willis, E.E. and D’Arienzo, C. Writing Scripts for Television, Radio and Film. Fort Worth : Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993.

Wilson, E. and Goldfarb, A. Theatre : The Lively Art. Boston : McGraw – Hill, 1999.

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เรื่องย่อละครโดยละเอียด

เก็บแผ่นดิน

ประเทศซาวินแตกเป็น 3 ฝ่าย ได้แก่ ซาวิน โมทูลาและคาเซ รัฐบาลซาวินพยายามจัดตั้งประเทศและผลักดันชาวคาเซออกจากแผ่นดิน เพราะภูมิประเทศของคาเซมีทรัพยากรที่มีค่ามากมาย ชนกลุ่มน้อยเผ่าคาเซจึงรวมตัวกันก่อตั้ง “สหภาพแห่งชาติคาเซ” เพื่อต่อสู้เรียกร้องอิสระภาพจากรัฐบาลของประเทศซาวิน โดยมีกองกำลังที่เข้มแข็งที่สุดอยู่ที่หมู่บ้านนาคา ภายใต้การนำของ**ผู้พันละยี**

ชาวคาเซที่ถูกซาวินรุกรานเริ่มเข้ามาร่วมกับกองทัพของผู้พันละยีมากขึ้นเรื่อยๆ รวมทั้ง **มินทะดา**, **สิพราย** และ **เข่งล่า** เด็กรุ่นหนุ่มสาวที่ต้องการต่อสู้กับซาวินเพื่อแก้แค้นให้ครอบครัว โดยพ่อของมินทะดาถูกซาวินฆ่าตาย ขณะที่ครอบครัวของสิพรายและเข่งล่าถูกฆ่าตายทั้งหมด ความเลือดร้อนของมินทะดาและสิพรายทำให้ทั้งคู่เกือบถูกซาวินฆ่า ดีที่ละยีมาช่วยไว้และสั่งทำโทษเพื่อให้รู้จักวินัยทหาร มินทะดาและสิพรายได้ **ยะโพ** ผู้ช่วยของผู้พันละยีและ **มะนุ** สาวคาเซผู้ช่วยฝ่ายพยาบาลซึ่งอยู่ในวัยไล่เลี่ยกันเป็นเพื่อนใหม่ ละยีแต่งงานกับ **เยียซ่า** หัวหน้าฝ่ายพยาบาลในหมู่บ้านและให้กำเนิดลูกชาย ซึ่งละยีให้ชื่อเดียวกับหมู่บ้านว่า **นาคา**

การสู้รบกันของซาวินกับคาเซ ทำให้กิจการโรงแรมที่ชายแดนของ **พิพัช** และ **พิสินี** นักธุรกิจใหญ่ชาวไทยได้รับผลกระทบ ทั้งสองจึงไม่ชอบพวกคาเซนัก ต่างจาก **พันพัสสา** บุตรสาวซึ่งติดตามข่าวของพวกคาเซด้วยความเห็นใจ พันพัสสาสอบเอนทรานซ์เข้าคณะบริหารธุรกิจตามที่พ่อแม่หวังไว้ แม้ว่าตัวเธอเองจะอยากเรียนครุศาสตร์เพื่อเป็นครูและได้ทำประโยชน์ให้กับคนอื่นๆ เช่นเดียวกับทหารหาญอย่าง **ชลชาติ** ลูกชายคนเดียวของภริยาปลัดประทรวงเพื่อนของพิสินีที่เบื่อหน่ายกับการหาลูกสะใภ้ของแม่ จึงดีใจอย่างยิ่งเมื่อถูกย้ายไปประจำการเพื่อปราบปรามยาเสพติดที่เชียงรายและได้ทำงานกับ **ผู้การไพรินทร์** ซึ่งมีชื่อเสียงในความกล้าบ้าบิ่นพอกัน

องค์กรการศึกษาโลกหรือ WEO ให้ทุนชาวคาเซเข้าเรียนในระดับมหาวิทยาลัยในเมืองไทย ละยีเลือกมินทะดากับสิพรายให้ไปเรียนรัฐศาสตร์เพื่อกลับมาพัฒนาคาเซ โดยมี **อองดี** นักศึกษาชาวซาวินผู้ไม่เห็นด้วยกับรัฐบาลตัวเองทำหน้าที่เป็นพี่เลี้ยงให้และสอนให้ทั้งคู่สำนึกในบุญคุณของประเทศไทย มินทะดาเจอพันพัสสาที่เรียนมหาวิทยาลัยเดียวกันก็นึกชอบตั้งแต่แรกเห็น มินทะดากับสิพรายร้องเพลงภาษาคาเซในงานแสดงศิลปวัฒนธรรมนักศึกษา

ต่างชาติเป็นที่ถูกอกถูกใจของคนดู โดยเฉพาะ **ณี** กับ **ยุ่น** เพื่อนสนิทของพันพัสสาที่ติดใจความหล่อของหนุ่มคาเซ ขณะที่พันพัสสารู้สึกเฉยๆ

ในช่วงปิดเทอม พันพัสสาและเพื่อนไปทัศนศึกษาที่เขาใหญ่ เช่นเดียวกับมินทะดาและสิพรายที่ไปเที่ยวกับอองดี พันพัสสาหลงทางในป่า มินทะดารู้ข่าวก็รีบออกไปช่วยตามหาด้วยความเป็นห่วงจนพบพันพัสสาในสภาพเกือบหมดแรง ทั้งสองค้างคืนในป่า ทำให้มีโอกาสได้ทำความรู้จักกัน พันพัสสาทึ่งในความรู้เกี่ยวกับป่าของมินทะดา รุ่งเช้า มินทะดาพาพันพัสสากลับมาอย่างปลอดภัยและแอบเดินจากไปเงียบๆ เมื่อพันพัสสาถูกเพื่อนๆ รุมล้อม สิพรายรู้ทันว่ามินทะดาตั้งใจค้างคืนในป่าทั้งที่สามารถพากลับออกมาได้และเตือนมินทะดาว่าไม่ควรรักพันพัสสาเพราะหญิงไทยไม่เหมาะสมกับคนคาเซ พันพัสสามาหามินทะดาที่คณะเพื่อกล่าวขอบคุณและไม่นานหลังจากนั้นก็คบหากันแบบคนรัก

ทูเน ผู้นำชนเผ่าโมทูลาซึ่งหาเงินด้วยการค้าขายยาเสพติดมาพบละยีเพื่อขอใช้หมู่บ้านนาคาเป็นทางผ่านในการขนยาเสพติดเข้าประเทศไทย แต่ละยีปฏิเสธ สองปีต่อมา ทูเนส่งคนหาพบละยีอีกครั้ง โดยเสนอจะให้อาวุธไว้สู้กับซาวินเป็นการแลกเปลี่ยน แต่ละยียังคงปฏิเสธเพราะไม่ต้องการเนรคุณประเทศไทยที่คอยช่วยเหลือชาวคาเซให้ลี้ภัยสงครามเข้าประเทศ เช่นเดียวกับเยียซ่าที่ไม่ต้องการให้ยาเสพติดระบาดและไม่ต้องการเป็นทาสของโมทูลา ขณะที่ยะโพไม่เห็นด้วยเพราะกลัวจะต้องมีโมทูลาเป็นศัตรูเพิ่มขึ้น การถูกปฏิเสธถึงสองครั้งทำให้ทูเนโกรธมาก

มินทะดาและสิพรายกำลังจะเรียนจบ สิพรายกังวลเรื่องพันพัสสาจึงคอยเตือนมินทะดาเรื่องกลับไปพัฒนาคาเซ มินทะดาบอกว่าตนไม่เคยลืมหน้าที่ และเริ่มกังวลกับเวลาที่เหลือพันพัสสาได้รถยนต์เป็นของขวัญวันเกิดจากพ่อแม่ ขณะที่มินทะดามอบผ้ามงคลที่แม่ทักให้เขาแก่พันพัสสา พันพัสสาเก็บรักษาไว้อย่างดี และขอให้มินทะดาไปทานข้าวที่บ้านเพื่อรู้จักกับพ่อแม่ของเธอ

พิพัชและพิสินีตื่นเต้นที่จะได้พบกับแฟนของพันพัสสา แต่พอรู้ว่ามินทะดาเป็นชาวคาเซและมีแม่ที่มีอาชีพทำไร่ก็แสดงอาการดูถูกอย่างเห็นได้ชัด มินทะดาทะเลาะกับสิพรายเรื่องพันพัสสาอีกประกอบกับคำพูดของพิพัชที่พูดอนาคตที่สวยงามของพันพัสสาซึ่งแตกต่างจากเขาโดยสิ้นเชิง ทำให้มินทะดาตัดสินใจเลิกคบและหลบหน้าพันพัสสา อองดีไม่เห็นด้วยที่มินทะดาทำร้ายตัวเอง แต่มินทะดาบอกว่าชีวิตเขามีเพื่อคาเซและไม่อยากให้พันพัสสาต้องเป็นทุกข์กับคนที่ไม่รู้จะต้องตายเมื่อไรเช่นเขา พันพัสสามาดักเจอมินทะดาเพื่อขอฟังจากปากขอเขา เมื่อพันพัสสากำลังจะเดินจากไป มินทะดากลับทำใจไม่ได้และให้สัญญาว่าจะไม่ทิ้งเธอไปไหนอีก

ประเทศต่างๆพากันประนามซาวินที่สังหารชนกลุ่มน้อยอย่างไรมนุษยธรรม **นายพลอูข่าน** ผู้นำซาวินจึงจำต้องพักรบชั่วคราว ทูเนรู้ข่าวก็คิดจะยุให้ซาวินรบกับคาเซเร็วๆ เพื่อให้ละยียอมรับความช่วยเหลือด้านอาวุธและเปิดทางให้ขนถ่ายยาเสพติด จึงให้ทหารไปโจมตีซาวินแล้วใส่ร้ายคาเซ จนนายพลอูข่านโกรธและสั่งทหารบุกขยี้คาเซอย่างหนัก ทูเนได้ทีก็ยื่นข้อเสนอให้ละยีอีก แต่ก็ถูกปฏิเสธแบบไม่ไว้หน้า ทูเนโกรธมากและสั่งกำจัดละยี โดยแกล้งส่งคนมาขอโทษและฆ่าละยีกับเยียซ่าตาย แล้วป้ายความผิดให้พวกซาวิน ทำให้นาคาในวัย 4 ขวบเป็นกำพร้าและต้องอาศัยอยู่กับผู้เฒ่า**ละไค่โพ่** ผู้เป็นปู่

ยะโพส่งข่าวให้มินทะดากับสิพรายซึ่งเพิ่งสอบเทอมสุดท้ายเสร็จรีบกลับคาเซด่วน พันพัสสาทะเลาะกับพ่อแม่อย่างหนักเรื่องมินทะดาจึงตัดสินใจจะตามมินทะดาไปอยู่คาเซด้วยกัน อองดีเตือนให้คอยหลบตำรวจเพราะพิพัชพ่อของพันพัสสาเป็นคนมีอิทธิพลมาก อองดีบอกข่าวแก่สิพรายและขอให้รีบตามไปช่วยมินทะดาซึ่งรีบพาพันพัสสาล่วงหน้าไปก่อน แม้สิพรายจะโกรธมินทะดาแต่ก็ยอมตามไป มินทะดาพาพันพัสสามุ่งหน้าสู่ชายแดนและต้องหาที่พักเพื่อหลบตำรวจที่คอยดักค้นรถโดยสาร มินทะดาเล่าให้พันพัสสาฟังเรื่องความเชื่อของหมู่บ้านที่ห้ามหนุ่มสาวผิดผีก่อนจะพากันไปที่บ่อน้ำที่ชื่อว่าบ่อกระจกใสในหมู่บ้าน มินทะดาพยายามห้ามใจไว้ แต่ในที่สุดก็พ่ายแพ้ความใกล้ชิดและได้พันพัสสาเป็นภรรยา มินทะดาพาพันพัสสาไปจนถึงแม่น้ำชายแดน แต่ถูกพิพัชนำตำรวจมาล้อมจับและนำตัวพันพัสสากลับไป มินทะดาถูกยิงกลางน้ำ แต่สิพรายตามมาทันและซุ่มยิงขู่จนตำรวจไม่กล้าตามมาจับมินทะดา พันพัสสาเสียใจมากเพราะคิดว่ามินทะดาตายแล้ว จึงเอาแต่ร้องไห้ในห้องคนเดียวไม่พูดไม่จากับใคร พิพัชกับพิสินีใจเสีย ไม่นึกว่าตัวเองทำร้ายลูกจนเป็นขนาดนี้

5 ปีต่อมา นาคาเริ่มโตขึ้นและเชี่ยวชาญเส้นทางในป่าอาถรรพ์ซึ่งเป็นความลับที่ถ่ายทอดเฉพาะในผู้นำหมู่บ้านตามที่ละไค่โพ่ผู้เป็นปู่สอนให้ มินทะดา, สิพรายและยะโพกลายเป็นแกนนำทหารของหมู่บ้านนาคา ยะโพหลงรักมะนุและพยายามตามตื๊อตลอดมา แต่มะนุไม่เคยสนใจเพราะเธอมีใจให้กับมินทะดา เช่นเดียวกับเข่งล่า มินทะดาเปลี่ยนไปกลายเป็นคนเงียบขรึมซึมเศร้า เขาไม่เคยลืมพันพัสสาและเก็บผ้าเช็ดหน้าของเธอไว้กับตัวเสมอ

ฝ่ายพันพัสสาเรียนจบปริญญาโทจากต่างประเทศและเข้ามาช่วยดูแลกิจการของพ่อกับแม่ แต่เธอไม่ยอมเปิดใจให้ใคร แม้ว่าพิสินีจะพยายามแนะนำใครต่อใครให้รู้จัก เช่นเดียวกับฝ่ายชลชาติที่แม่พยายามหาสะใภ้ให้อยู่เสมอ เมื่อทั้งคู่ได้เจอกันโดยบังเอิญจึงคุยกันถูกคอเพราะเจอปัญหาเดียวกัน พิสินีกับแม่ของชลชาติแอบเห็นจึงซ้อนแผนจับคู่ทั้งสองโดยไม่ให้รู้ตัว

ละไค่โพ่กับแม่ของมินทะดาออกไปหาของป่าเจอกับทหารซาวินจึงถูกฆ่าตาย นาคาออกตามหาปู่จนมาพบศพ แม้จะเป็นเด็กแต่นาคามีนิสัยเด็ดเดี่ยวไม่ยอมย้ายไปอยู่กับมะนุ แต่ยืนยันจะอยู่คนเดียวที่กระท่อมของปู่

ปัญหารอบด้านรุมเร้าคาเซหนักขึ้น การขาดผู้พันละยี ทำให้หมู่บ้านต่างๆ ขอแยกตัวไม่ขึ้นกับหมู่บ้านนาคา ทำให้คนในหมู่บ้านเริ่มพูดกันถึงเรื่องการแต่งตั้งผู้นำคนใหม่แทนผู้พันละยี ทุกคนเห็นว่ามินทะดาควรได้รับตำแหน่ง แต่เขาปฏิเสธเพราะคิดว่าตัวเองไม่เก่งเท่าผู้พันละยี ยะโพเองอยากเป็นผู้นำแต่ไม่กล้าออกปาก

องค์กรต่างชาติระงับความช่วยเหลือชั่วคราว ทำให้ยาในหมู่บ้านใกล้จะหมด มินทะดาจึงขอความช่วยเหลือจากอองดีให้ช่วยติดต่อมูลนิธิเอกชน และเตรียมเดินทางไปรับยาด้วยตัวเองที่กรุงเทพฯ มินทะดาแอบไปหาพันพัสสาที่บ้านเพราะทนความคิดถึงไม่ไหว และดีใจที่เห็นผ้ามงคลที่เขาเคยให้พันพัสสาไว้ถูกเก็บใส่กรอบไว้อย่างดี มินทะดาอยากให้พันพัสสามีชีวิตที่มีความสุขและได้แต่งงานกับคนดีๆ จึงหลบออกมาโดยไม่ให้พันพัสสาเห็น

ชลชาติกับพันพัสสาก็เริ่มมีใจให้กัน ขณะเดียวกันชลชาติได้รับการอนุมัติให้ย้ายไปทำงานชายแดนซาวินกับคาเซซึ่งเป็นงานที่เขาสนใจมาก ชลชาติมอบแหวนแทนใจให้พันพัสสาเก็บไว้ก่อนจะกลับมาทำพิธีหมั้นอย่างเป็นทางการ พันพัสสาใจหายเมื่อได้ยินชื่อคาเซ แต่ก็ตัดสินใจยอมรับแหวนไว้และเอ่ยปากบอกลาวิญญาณของมินทะดาและเก็บผ้ามงคลที่เคยวางตั้งไว้บนโต๊ะลงลิ้นชักไป

นาคาขึ้นภูเขาและสังเกตเห็นพวกซาวินเคลื่อนไหวแถวชายแดนจึงพามินทะดาไปดู ทำให้มินทะดาได้พบจุดสังการณ์ใหม่ซึ่งเป็นประโยชน์มาก มินทะดาส่งข่าวเตือนหมู่บ้านคาเซอื่นๆ ว่าพวกซาวินเตรียมวางระเบิดและนำทหารไปช่วยกู้ระเบิดไว้ จนหมู่บ้านเหล่านั้น ขอกลับมาอยู่ในอารักขาของหมู่บ้านนาคาอีกครั้ง นาคาขอให้มินทะดาฝึกการรบให้และทำได้ดีจนมินทะดาตั้งให้เป็นครูฝึกให้เด็กและผู้หญิงในหมู่บ้านเพราะเห็นเงาของผู้พันละยีในตัวนาคา

มะนุเผยความรักต่อมินทะดา มินทะดาเห็นใจในความดีของมะนุ แต่สุดท้ายก็ตัดสินใจบอกปฏิเสธไปตามตรงว่าไม่เคยมีใจให้ แถมยังออกปากให้มะนุเห็นใจยะโพบ้าง ทำให้มะนุทั้งโกรธทั้งเสียใจ

พันพัสสาพร้อมครอบครัวมาเยี่ยมชลชาติที่ชายแดน ชลชาติรอไม่ไหวตัดสินใจขอหมั้นพันพัสสาและเธอตอบตกลง ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันนั้น นาคาเข้าไปเล่นในป่าและบังเอิญได้ยิน

แผนลอบโจมตีของพวกซาวิน จึงรีบมาเตือน ทำให้พวกมินทะดาปลอดภัยอีกครั้ง มินทะดาตัดสินใจเสนอให้นาคาเป็นผู้นำเพราะเชื่อว่า นาคาเป็นผู้ที่พระเจ้าส่งมาช่วยให้คาเซปลอดภัย ความเชื่อมั่นในตัวมินทะดา ทำให้คนอื่นๆ ยอมรับ และจัดพิธีแต่งตั้งผู้นำคนใหม่ โดยมีผู้สื่อข่าวต่างชาติเข้ามาถ่ายภาพด้วย ณีกับยุ่นเพื่อนสนิทของพันพัสสาเอาเทปข่าวทางโทรทัศน์มาให้พันพัสสาดู พันพัสสาตกตะลึงเมื่อรู้ว่ามินทะดายังมีชีวิตอยู่ แต่นึกเสียใจที่เขาไม่เคยติดต่อเธอเลย พันพัสสารู้ตัวดีว่าไม่เคยลืมมินทะดาจึงขออยู่ชายแดนต่อเพื่อแอบตามข่าวมินทะดาเพราะอยากได้ยินจากปากเขาว่ายังรักเธอหรือไม่ ชลชาติดีใจมากเพราะเข้าใจผิดคิดว่าพันพัสสาอยู่ต่อเพราะเป็นห่วงเขา พันพัสสาเริ่มกระอักกระอ่วนใจด้วยความรู้สึกผิดต่อชลชาติ ขณะที่ฤกษ์แต่งงานถูกกำหนดไว้ในอีกไม่กี่เดือนข้างหน้า

ยะโพนึกแค้นนาคาที่แย่งตำแหน่งผู้นำไปจากเขาจึงคิดเป็นไส้ศึกให้ซาวินแลกกับตำแหน่งผู้นำแทนนาคาเมื่อรวมประเทศได้สำเร็จ พอดีกับทางชายแดนไทยมีงานวัด นาคาและกลุ่มเพื่อนๆ ขอไปเที่ยวดูหนังกลางแปลง โดยมีเข่งล่าตามไปดูแล ยะโพแอบมาส่งข่าวเรื่องนาคาจะมาเที่ยวฝั่งไทย นายพลอูข่านเห็นเป็นโอกาสแต่ไม่อยากเสี่ยงเป็นศัตรูกับฝั่งไทยจึงหลอกใช้ทูเนซึ่งเป็นพวกโมทูลาไปจับนาคามาให้และฆ่าทูเนทิ้ง แต่ไว้ชีวิตนาคาเพราะถ้าฆ่าผู้นำที่เป็นเด็กนาคาจะกลายเป็นวีรบุรุษ นายอูข่านพยายามกล่อมให้นาคาสั่งให้พวกคาเซวางอาวุธจะได้ไม่ต้องล้มตาย แต่นาคาไม่ยอม มินทะดานึกสงสัยว่าพวกซาวินรู้เรื่องนาคาไปเที่ยวฝั่งไทยได้อย่างไรเพราะมีเพียงพวกแกนนำหมู่บ้านเท่านั้นที่รู้ ยะโพกล่าวหาว่าสิพรายเป็นไส้ศึกจนมีปากเสียงกัน มินทะดาเชื่อใจสิพราย สิพรายบอกว่าให้คอยจับตาดูยะโพ

นายพลอูข่านสั่งโจมตีคาเซอีกเพื่อบีบให้นาคายอมแพ้ หมู่บ้านนาคาประสบปัญหาขาดแคลนยาอย่างหนักจนมินทะดาตัดสินใจไปปล้นเอาจากค่ายผู้อพยพในฝั่งไทย โดยกำชับทหารว่าห้ามทำร้ายคนไทยเด็ดขาด พอดีกับที่พันพัสสารู้ว่าที่ค่ายผู้อพยพมีชาวคาเซมาอยู่หลายคนจึงไปถามข่าวมินทะดา มินทะดามาปล้นยาและตกใจที่เห็นพันพัสสาแต่เขาคลุมหน้าอยู่และไม่ยอมแสดงตัว ด้วยความชุลมุนในจังหวะหนี ทหารคาเซคนหนึ่งฉุดพันพัสสาขึ้นรถมาด้วย มินทะดาแอบพาพันพัสสาเข้าหมู่บ้านและซ่อนไว้ในกระท่อมร้างของผู้พันละยี มินทะดาเปิดเผยตัวกับพันพัสสาและปรับความเข้าใจกัน พันพัสสาตกลงใจอยู่คาเซและใช้ชีวิตอย่างสามีภรรยากับมินทะดา พันพัสสารู้สึกผิดต่อชลชาติ แต่ก็ไม่อยากให้มินทะดารู้เรื่องที่เธอมีคู่หมั้นจึงถอดไว้เก็บไว้ในบ้าน ฝ่ายชลชาติร้อนใจมากเมื่อรู้ว่าพันพัสสาถูกพวกคาเซจับตัวไป แต่มินทะดาสั่งปิดประเทศชั่วคราวเพื่อเตรียมแผนการชิงตัวนาคา จึงไม่สามารถเข้าไปเจรจาช่วยเหลือตัวประกันได้ ชลชาติจึงตัดสินรวบรวมพรรคพวกแอบเข้าคาเซด้วยตนเอง แต่ก็หลงอยู่ในป่าอาถรรพ์ไม่สามารถเข้าถึงหมู่บ้านนาคาได้

มินทะดาแกล้งหลอกยะโพว่าจะบุกไปจับนายพลอูข่านเพื่อแลกตัวกับนาคา และสะกดรอยตามจนเห็นยะโพไปส่งข่าวให้พวกซาวิน มินทะดาไม่ยอมบอกเรื่องยะโพให้สิพรายรู้ เพราะหวังว่ายะโพอาจจะกลับใจ มินทะดาวางแผนชิงตัวนาคากับคนอื่น เข่งล่าอาสาไปด้วยเพื่อแก้ตัว ยะโพกลับมาก็ตกใจที่เห็นมินทะดาเปลี่ยนแผนและแกล้งไม่พอใจว่ามินทะดาไม่เชื่อใจเขา สิพรายทะเลาะกับยะโพอย่างรุนแรง จนมินทะดาเสนอให้ทำพิธีดื่มน้ำพิสูจน์ความสัตย์ ยะโพนึกกลัวเมื่อแม่เฒ่าผู้ทำพิธีสาปแช่งคนทรยศให้ตายอย่างทรมาน

ขณะบุกไปชิงตัวนาคา มินทะดาเสียทีพวกซาวิน ยะโพกำลังจะลงมือฆ่า แต่เข่งล่าโผล่มาขัดจังหวะ ยะโพจึงทำเป็นแกล้งช่วยชีวิตมินทะดาไว้ และช่วยนาคากลับมาได้สำเร็จ ทำให้มินทะดากลับมาเชื่อใจยะโพ

มะนุแอบเอาปิ่นโตมาวางไว้ให้มินทะดา พันพัสสาเห็นก็ทะเลาะกับมินทะดาเพราะความหึงหวง มะนุมาได้ยินมินทะดาบอกพันพัสสาว่าไม่เคยคิดมีใจให้ ก็ร้องไห้เสียใจอย่างหนัก สิพรายโกรธมินทะดาที่ทำให้มะนุเสียใจเพราะเขาเองก็แอบรักมะนุอยู่จึงมาหามินทะดาที่กระท่อมและได้พบพันพัสสา มินทะดายืนยันหนักแน่นว่าเขาจะอยู่กับพันพัสสาและเตรียมจัดพิธีแต่งงานโดยเร็วที่สุด โดยไม่ฟังคำทัดทานของสิพราย ขณะที่ยะโพทนไม่ไหวดักฉุดมะนุไปปล้ำแต่สิพรายผ่านมาช่วยไว้ทัน และตั้งใจจะทำให้มะนุลืมมินทะดาให้ได้

ในวันก่อนแต่งงาน ชลชาติซึ่งได้ผู้เฒ่าที่เคยอยู่ในหมู่บ้านนาคาเป็นคนนำทางก็เดินทางเข้าถึงหมู่บ้านจนได้ ระหว่างเหตุการณ์ชุลมุน พันพัสสาสลบไปจึงไม่มีโอกาสเอ่ยปากพูดกับชลชาติที่รีบอุ้มเธอกลับออกมาด้วยความเป็นห่วง พันพัสสารู้สึกตัวอีกทีที่โรงพยาบาลในฝั่งไทยโดยมีพ่อแม่และชลชาติคอยดูแลด้วยความเป็นห่วงจึงพูดอะไรไม่ออก ขณะที่มินทะดาจะรีบไปช่วยพันพัสสา แต่พวกซาวินบุกหมู่บ้านกอเซียะจึงต้องรีบไปช่วยก่อน ยะโพอาศัยความมืดลอบยิงมินทะดา ทำให้บาดเจ็บสาหัส แต่ยังไม่ถึงตาย ยะโพขอไปทำงานที่ซาวิน แต่นายพลอูข่านสั่งให้หลอกถามเส้นทางในป่าอาถรรพ์จากนาคาให้ได้ก่อนจึงจะรับ ยะโพจึงแกล้งชวนนาคาไปหาของป่า และพยายามถามเส้นทาง แต่นาคาไม่ยอมบอกเพราะปู่กำชับไว้ว่าต้องเก็บเป็นความลับ

มะนุดูแลมินทะดาที่บาดเจ็บด้วยความหวังลึกๆ แต่ถูกมินทะดาปฏิเสธอย่างไม่มีเยื่อใย สิพรายมาปลอบใจ แต่ก็ถูกมะนุบอกปฏิเสธไปเช่นกัน ขณะที่อองดีพาเพื่อนๆ มาช่วยรบและอาสาไปสืบข่าวพันพัสสาให้ เข่งล่าคิดจะจับอองดีเพราะอยากไปอยู่เมืองไทยแต่ไม่สำเร็จ สิพรายกับเข่งล่ากินเหล้าปรับทุกข์กันจนเมาและเผลอมีความสัมพันธ์กัน สิพรายพร้อมจะรับผิดชอบและได้แต่ตัดใจลืมมะนุ

อองดีมาส่งข่าวว่าพันพัสสาอยู่ที่โรงพยาบาลชายแดน มินทะดารีบตามไป แต่ชลชาติพาพันพัสสาขึ้นรถไปเสียก่อน อองดีเจอแหวนที่พันพัสสาซ่อนไว้ในบ้านจึงมอบให้มินทะดาไว้ดูต่างหน้า

นายพลอูข่านหมดความอดทนจึงสั่งให้กองทัพบุกขยี้คาเซทีละหมู่บ้านจนเหลือเพียงหมู่บ้านนาคา ชาวคาเซอพยพมารวมกันที่หมู่บ้านนาคา ทำให้ยาขาดแคลนอย่างหนัก มินทะดาตัดสินใจพากองทหารไปปล้นยาที่โรงพยาบาลชายแดนไทย โดยกำชับทุกคนห้ามทำร้ายคนไทย พอดีกับที่พันพัสสาและชลชาติอยู่ที่นั่นด้วย มินทะดาอึ้งไปเมื่อได้ยินชลชาติเรียกพันพัสสาว่าเป็นคู่หมั้น

ทหารและตำรวจไทยล้อมโรงพยาบาล ชลชาติแอบส่งข่าวให้ทหารข้างนอกรู้ความเคลื่อนไหวภายใน พันพัสสาแกล้งขอไปห้องน้ำ มินทะดาอาสาพาไปจึงได้พูดคุยกันตามลำพัง ชลชาติเป็นห่วงจึงตามมาและได้ยินเรื่องพันพัสสากับมินทะดาก็เสียใจมาก และยอมถอยออกมาเงียบๆ

ทหารไทยบุกจู่โจม มินทะดาบอกให้พันพัสสาหนีไปและตั้งต้นชีวิตใหม่ ชลชาติบุกมาจับมินทะดา แต่กระสุนหมด มินทะดาไว้ชีวิตชลชาติ ชลชาติเจ็บใจแต่ก็ยอมปล่อยมินทะดาไปเพื่อเป็นการตอบแทน ขณะที่ทหารไทยฆ่าทหารคาเซจนหมดจึงถูกสื่อมวลชนโจมตีว่าโหดเหี้ยม ชลชาติตอบโต้แทนทหารไทยที่ต้องเอาชีวิตเข้าไปเสี่ยง

อองดีเช็คข่าวจากฝั่งไทยว่าทหารคาเซเสียชีวิตหมด ยะโพได้โอกาสหลอกนาคาให้บอกเส้นทางในป่าอาถรรพ์เพื่อเป็นทางนำชาวบ้านหนี นาคาหลงเชื่อ มินทะดารอดชีวิตกลับมาท่ามกลางความดีใจของทุกคน พันพัสสาโกรธเพราะคิดว่าชลชาติฆ่ามินทะดาจึงบอกความจริงทั้งหมดว่ามินทะดาเป็นสามีเธอ แต่พอรู้ความจริงว่าชลชาติเป็นคนปล่อยให้มินทะดาหนีไป แถมยังปิดเรื่องมินทะดาเป็นความลับเพื่อไม่ให้ถูกทหารไทยตามล่า พันพัสสาจึงขอโทษและขอบคุณชลชาติ ชลชาติเสียใจมาก แต่ก็เข้าใจและพร้อมจะพาพันพัสสาไปส่งให้มินทะดา

ทหารซาวินโดยการนำของยะโพบุกหมู่บ้านนาคาด้วยเส้นทางในป่าอาถรรพ์และเผ่าทำลายหมู่บ้านจนหมด ยะโพนำทหารไล่ตามจับนาคาพร้อมพวกมินทะดาที่รอดชีวิตและกำลังจะหนีไปลี้ภัยที่ฝั่งไทย ยะโพพลาดท่าถูกมะนุยิง และถูกเผาจนตายอย่างทรมานตามคำสาปแช่งเข่งล่าถูกยิงตาย มะนุและสิพรายช่วยกันคุ้มครองมินทะดากับนาคามาถึงชายแดนไทยก่อนจะถูกยิงตายทั้งคู่ มินทะดาพยายามพานาคาข้ามแม่น้ำมาลี้ภัยในฝั่งไทย แต่นาคาถูกยิงตายกลางแม่น้ำ

พันพัสสาและชลชาติพยายามเรียกให้มินทะดาข้ามมาฝั่งไทย แต่มินทะดาอุ้มร่างของนาคาไว้ในอ้อมกอด เอ่ยปากฝากพันพัสสากับชลชาติ และตัดสินใจกลับไปเก็บแผ่นดินที่ฝั่งคาเซ

น้ำพุ

วงศ์เมือง นันทขว้าง หรือ **น้ำพุ** เป็นลูกคนที่ 2 และเป็นลูกชายคนเดียวใน จำนวน 4 คนของนักเขียนชื่อดังและอาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากรคือ **สุวรรณี สุคนธา**

วัยเด็กที่มีความสุขของน้ำพุเปลี่ยน ไปเมื่อพ่อ คือ **ทวี** ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ศิลปากร เช่นกันไปมีภรรยาคนใหม่ ในระยะแรกแม้สุวรรณีจะหย่าขาดจากทวีแล้วแต่ก็ยังคงอยู่ร่วมชาติคาเดียวกันจนกระทั่งทวีเริ่มอารมณ์เสียและระบายเอากับลูกจนสุวรรณีทนไม่ไหวจึงออกจากบ้านมาพร้อมกับลูกๆ น้ำพุได้อยู่กับแม่และเรียนหนังสือชั้นมัธยมในกรุงเทพฯ ขณะที่**หน่อย** พี่สาวคนโตถูกส่งไปอยู่กับย่าและเรียนหนังสือที่เชียงใหม่ ส่วน**มดดำ**กับ**หนูนา**น้องสาวคนเล็กอยู่ที่พิษณุโลกกับตาและยาย

น้ำพุรักแม่มาก ไม่ต้องการให้แม่มีใครใหม่เข้ามาแทนพ่อและแย่งแม่ไปจากเขา ดังนั้นเมื่อสุวรรณีเริ่มคบหากับ **น้าแพ็ท** ซึ่งเป็นรุ่นน้อง น้ำพุจึงแอบน้อยใจและไม่พอใจอยู่ลึกๆ สุวรรณีไปเยี่ยมน้าแพ็ทซึ่งไปเรียนต่อที่อิตาลี โดยสัญญาจะเขียนจดหมายมาหาน้ำพุแต่ก็ไม่เห็นมีซักฉบับ ทำให้น้ำพุยิ่งน้อยใจ รู้สึกว่าแม่ไม่สนใจจึงเริ่มปลอมลายเซ็นแม่เพื่อโดดเรียนไปกับเพื่อนและแอบลองกินเหล้า สูบบุหรี่

น้ำพุได้รู้จักกับเพื่อนใหม่อย่าง **เบิ้ม** ซึ่งเป็นนักดนตรีในคอฟฟี่ช้อปและ **อ๊อด** ซึ่งชอบแอบลักเล็กขโมยน้อยตามร้านค้า ทำให้น้ำพุโดดเรียนหนักขึ้น โดยไปกินเหล้าที่คอฟฟี่ช้อปที่เบิ้มเล่นดนตรีอยู่และเริ่มลองเสพยาเสพติดตามคำชักชวนของเบิ้มกับอ๊อด ตลอดเวลาน้ำพุยังคงคิดถึงแม่อยู่เสมอ เมื่อสุวรรณีกลับเมืองไทย น้ำพุดีใจมากและได้รู้ว่าที่จริงแม่เขียนโปสการ์ดมาถึงเขาตลอดโดยส่งไปที่โรงเรียน แต่เขาไม่เคยได้รับเพราะมีเพื่อนแอบขโมยเพื่อเอาแสตมป์ต่างประเทศไปขาย น้ำพุดีใจที่แม่ไม่ลืมเขาและคิดจะกลับมาตั้งใจเรียนเพื่อแม่จึงไม่ไปเที่ยวเตร่กับเบิ้มและอ๊อดเหมือนเคย

สุวรรณีจำต้องลาออกจากราชการเพราะทำผิดวินัย เนื่องจากขอลาป่วยไว้กับทางมหาวิทยาลัย แต่กลับไปอยู่ต่างประเทศและเขียนเรื่องมาลงหนังสือ สุวรรณีกลุ้มใจเพราะเงินจากการเขียนหนังสือไม่ได้มากมายนัก ประกอบกับเธอตั้งใจจะหาบ้านอยู่แทนตึกแถวที่อาศัยอยู่

ร่วมกับ **น้าเทพ** เพื่อนรุ่นน้อง และคิดจะรับลูกๆ ทุกคนมาอยู่ด้วยกัน รวมทั้งอยากให้น้ำพุย้ายโรงเรียนเพราะไม่ไว้ใจเพื่อนอย่างเบิ้มกับอ๊อดที่ท่าทางเหมือนโจรมากกว่า

ในที่สุด สุวรรณีได้งานเป็นที่ปรึกษาแผนกโฆษณาให้กับเครื่องสำอางค์ญี่ปุ่น ช่วงนั้น น้ำพุมีความสุขมากที่ได้กลับมาอยู่กับแม่ตามลำพังสองคน และทำหน้าที่เป็นลูกผู้ชายคอยปกป้องแม่ โดยน้ำพุมักจะนั่งรถไปไหนมาไหนเป็นเพื่อนแม่เสมอและนอนในมุ้งเดียวกับแม่ตลอด

กัลยา เพื่อนของ **บ.ก.สุพัฒน์** บรรณาธิการหนังสือที่สุวรรณีเขียนเรื่องให้ได้เสนอบ้านเก่าของเธอให้สุวรรณีเช่าในราคาถูกเป็นพิเศษ สุวรรณีตกลงเช่าทันทีและรับลูกทุกคนมาอยู่ด้วยจนน้าเทพปวดหัวกับเด็กๆ น้ำพุทะเลาะกับหน่อยอยู่เนืองๆ เนื่องจากหน่อยติดนิสัยเจ้าระเบียบและเอาแต่ใจ การมาของพี่และน้องๆ ที่เป็นผู้หญิงทั้งหมด ทำให้น้ำพุซึ่งเป็นผู้ชายเริ่มถูกขีดให้อยู่นอกวง เช่น ต้องลงมานอนพื้นคนเดียวในขณะที่คนอื่นๆ นอนในมุ้งบนเตียงกับแม่ น้ำพุจึงแอบน้อยใจลึกๆ แต่ก็ไม่ปริปากบ่น

น้ำพุได้ยินจากกลุ่มเพื่อนรุ่นน้องของแม่คือ **น้าตอย น้าวิสา** และ **น้าจ๋อง** ว่าน้าแพ็ทใกล้จะกลับมาแล้ว น้ำพุแอบไม่สบายใจและไม่พอใจทุกครั้งที่ใครพูดถึงน้าแพ็ทว่าเป็นแฟนของแม่ หน่อยเองก็แอบคิดเรื่องน้าแพ็ท แต่ไม่ได้ต่อต้านอะไรเพราะถือว่าเป็นเรื่องของผู้ใหญ่

หน่อยอยากเข้าโรงเรียนช่างศิลป์ สุวรรณีจึงให้น้าเทพช่วยติวการวาดรูปให้จนสอบเข้าช่างศิลป์ได้ น้ำพุก็หัดวาดรูปบ้างด้วยความสนใจ สุวรรณีชมว่าน้ำพุวาดรูปได้ดี แต่ไม่อยากให้เรียนด้านศิลปะ เพราะอยากให้น้ำพุเรียนหมอเหมือนคุณตา น้ำพุไม่รู้ว่าตัวเองอยากเรียนอะไร แต่ก็ยอมตามใจแม่เหมือนที่ผ่านๆ มา

เมื่อย้ายไปอยู่บ้านใหม่โดยไม่มีน้าเทพอยู่ด้วย น้ำพุนึกกลัวจะไม่มีผู้ชายในบ้านไว้เป็นเพื่อนคุย สุวรรณีลองเกริ่นเรื่องที่น้าแพ็ทจะมาอยู่ด้วย แต่น้ำพุไม่ตอบ สุวรรณีตัดสินใจชวนน้าจ๋องมาอยู่ด้วย บ้านใหม่ค่อนข้างกว้างขวาง ทำให้น้ำพุมีห้องส่วนตัวจึงได้โอกาสแอบสูบบุหรี่ในห้อง มดดำกับหนูนาได้เข้าโรงเรียนใกล้บ้าน ขณะที่น้ำพุก็ย้ายโรงเรียนตามความต้องการของแม่ สุวรรณีสังเกตเห็นน้ำพุชอบวาดรูปเป็นพิเศษ แต่น้ำพุไม่ยอมรับเพราะรู้ว่าแม่ไม่อยากให้เรียน สุวรรณีเจอหมอดูทักอย่างมั่นใจว่ามีลูกแค่สามคนจนรู้สึกสังหรณ์ใจ

น้ำพุทะเลาะกับหน่อย เมื่อถูกแม่ออกมาห้าม หน่อยโกรธและตัดพ้อว่าแม่รักเธอน้อยกว่าลูกคนอื่นถึงยอมให้คนอื่นเอาไปเลี้ยงตั้งแต่เด็ก สุวรรณีตามมาปรับความเข้าใจกับหน่อย

และพยายามเอาใจหน่อยเป็นพิเศษ จนน้ำพุรู้สึกได้ แม้หน่อยจะหงุดหงิดเอาแต่ใจ จนน้ำพุกับมดดำไม่พอใจ แต่แม่ก็ไม่ต่อว่าหน่อยเลย

น้ำพุเข้าชมรมดนตรีสากลเพราะชอบเล่นกีตาร์และได้รู้จักกับ **จอมขวัญ** ลูกสาวของอาจารย์ในโรงเรียน น้ำพุเริ่มชอบจอมขวัญเช่นเดียวกับ **ใหม่** ลูกคนร่ำรวยที่พยายามเข้ามาจีบจอมขวัญจนมีเรื่องชกต่อยกับน้ำพุ จอมขวัญโกรธและเลิกคบกับน้ำพุเพราะไม่ชอบคนที่ใช้กำลังแก้ปัญหา แต่เหตุการณ์นี้ ทำให้น้ำพุได้ใหม่เป็นเพื่อน น้ำพุพาใหม่ไปรู้จักกับเบิ้มและ อ๊อดที่คอฟฟี่ช้อปและเข้ากันได้ดีมาก น้ำพุเริ่มสนิทกับใหม่จนรู้ว่าพ่อแม่ของใหม่ก็แยกทางกัน โดยใหม่อาศัยอยู่กับพ่อซึ่งร่ำรวยเพราะมีกิจการส่วนตัว พ่อใหม่เข้มงวดมาก แต่ก็มัวแต่ทำงานและอยู่กับผู้หญิงจนไม่ได้เอาใจใส่ใหม่นัก

น้าแพ็ทกลับเมืองไทย ทุกคนตื่นเต้นกับการมาของน้าแพ็ทที่มีของฝากมามากมาย โดยน้ำพุได้กีตาร์เป็นของฝากซึ่งถูกใจเขามาก แต่ก็ยังแอบกังวลเรื่องความสัมพันธ์ของแม่กับน้าแพ็ท น้าแพ็ทย้ายเข้ามาอยู่ในบ้านเป็นการถาวร แต่ยังไม่ยอมหางานทำโดยบอกว่าต้องการพักผ่อนหลังจากเรียนจบ สุวรรณีเริ่มไปไหนมาไหนกับน้าแพ็ทแทนที่จะเป็นน้ำพุเหมือนแต่ก่อน น้ำพุได้แต่แอบมองอย่างน้อยใจ น้ำพุเริ่มปลอมลายเซ็นโดดเรียนไปรวมกลุ่มกับเบิ้มอีก โดยมีใหม่และ **ม้ง** ไปด้วย ม้งเอากัญชากับยาเสพติดมาให้ทุกคน แต่น้ำพุปฏิเสธเลยโดนเพื่อนล้อว่าเป็นลูกแหง่

สุวรรณีต้องไปประชุมนักเขียนที่ต่างประเทศ จึงฝากน้าแพ็ทให้ดูแลลูกๆ พี่น้องของน้ำพุดูจะชอบน้าแพ็ทเพราะเป็นคนคุยสนุก ใจดีและเล่นดนตรีเก่ง น้ำพุพาเพื่อนมาที่บ้านตอนแม่ไม่อยู่ หน่อยไม่ชอบท่าทางเพื่อนๆ ของน้ำพุจึงออกปากไล่เลยทะเลาะกัน

น้ำพุเริ่มลองสูบกัญชาและโดดเรียนเป็นประจำ คะแนนสอบของทุกคนในกลุ่มออกมาแย่มาก เบิ้มถูกไล่ออกจากโรงเรียน เมื่อสุวรรณีกลับเมืองไทย น้ำพุกลัวแม่จับได้จึงปลีกตัวจากเพื่อนๆ ม้งเสนอให้โกหกแม่ว่าต้องเรียนกวดวิชาตอนเย็นทุกวัน เบิ้มทะเลาะกับแม่จนหนีออกมาอยู่กับใหม่ พ่อใหม่จับได้ว่าเบิ้มเอาของในบ้านไปจำนำและยิ่งโกรธมากที่เห็นใหม่สูบบุหรี่จึงทุบตีใหม่ เบิ้มมาขออยู่กับน้ำพุ สุวรรณีเห็นเบิ้มก็เริ่มไม่ไว้ใจ น้าแพ็ทเตือนให้สุวรรณีไว้ใจน้ำพุเพราะโตแล้ว อีกอย่างน้ำพุเป็นผู้ชายไม่ชอบการบังคับ

น้ำพุชอบพาเพื่อนมาที่บ้านเวลาแม่ไม่อยู่และเห็นเพื่อนเสพยาจนเริ่มอยากลองบ้าง วันหนึ่งเพื่อนๆ ยุให้น้ำพุเอารถใหม่ของแม่ขับไปเที่ยว น้ำพุทำตามแต่ก็นั่งเงียบคิดถึงแม่อย่างรู้สึกผิด ใหม่เอายาเสพติดให้น้ำพุกิน พอยาออกฤทธิ์น้ำพุก็ลืมความกังวลและออกไปสนุกกับเพื่อน

กิ๊ก เห็นน้ำพุเต้นรำสนุกก็นึกชอบเลยขอไปเที่ยวต่อด้วย เมื่อน้ำพุกลับบ้านจึงพบว่าแม่นั่งรออยู่ น้ำพุทะเลาะกับแม่เรื่องเพื่อนๆ น้ำพุพูดอย่างน้อยใจว่าเขาเป็นส่วนเกินของบ้าน สุวรรณีอึ้งไปเมื่อได้ยินและเครียดจนปวดหัวอย่างรุนแรงต้องเข้าโรงพยาบาล หมอบอกว่าเส้นประสาทอักเสบ สุวรรณียังกังวลเรื่องน้ำพุ หน่อยต่อว่าน้ำพุว่าเป็นต้นเหตุให้แม่ไม่สบาย น้ำพุรู้สึกผิดที่เป็นแม่ต้องล้มป่วย

กิ๊กมาหาน้ำพุอีกและชวนไปเที่ยวจนดึก ไม่ทันขึ้นรถกลับบ้าน น้ำพุต้องแอบพากิ๊กมาค้างที่บ้านและบอกให้รีบกลับบ้านในวันรุ่งขึ้น แต่กิ๊กก็กลับมาหาน้ำพุอีก น้าจ๋องจับได้แต่ไม่กล้าออกปากห้าม น้าจ๋องมาบอกสุวรรณีเรื่องน้ำพุไม่ยอมไปโรงเรียน แต่ไม่ได้บอกเรื่องน้ำพุแอบพาผู้หญิงเข้าบ้าน น้าแพ็ทยังเชื่อว่าน้ำพุฉลาดพอจะเอาตัวรอดได้

นวนิยายเรื่อง “เขาชื่อกานต์” ของสุวรรณีได้รับรางวัล สุวรรณีส่งหน่อยไปรับแทนทำให้น้ำพุแอบน้อยใจ

กิ๊กติดน้ำพุมาก น้ำพุต้องเอากางเกงไปจำนำเพื่อเอาเงินมาเลี้ยงกิ๊ก และยังต้องขอยืมเงินจากใหม่เป็นค่ารถให้กิ๊กกลับบ้าน ใหม่บอกให้น้ำพุไล่กิ๊กไปเสีย

วันหนึ่งน้ำพุกับเพื่อนเมายาและคิดจะกรีดเลือดสาบานเป็นเพื่อนกันในซอยเปลี่ยว ตำรวจมาเจอเข้าจึงจับเข้าห้องขัง 1 คืนและรอให้ญาติมารับ เพื่อนๆ ทยอยกลับกันทีละคน เหลือแต่น้ำพุที่ไม่กล้าโทรไปบอกแม่จนเบิ้มต้องแอบโทรให้ สุวรรณีร้องไห้เมื่อเห็นน้ำพุอยู่ในห้องขัง สุวรรณีขอร้องอาจารญ์ใหญ่ให้ช่วยเรื่องที่น้ำพุขาดเรียน อาจารย์ใหญ่รับปากจะช่วยเพราะเห็นข่าวสุวรรณีเข้าโรงพยาบาลเลยเข้าใจว่าน้ำพุขาดเรียนไปดูแล มังถูกส่งไปเรียนอเมริกา ใหม่ถูกพ่อซ้อมเลยตัดสินใจหนีออกจากบ้านไปเป็นนักดนตรีที่อุบลราชธานี ขณะที่อ๊อดถูกที่บ้านควบคุมอย่างเข้มงวดให้เรียนหนังสือ

กิ๊กมาหาน้ำพุอีก บอกว่าแม่ไล่ออกจากบ้าน น้ำพุต้องแอบพากิ๊กเข้าบ้านตอนกลางคืน น้ำพุแอบสูบกัญชา สุวรรณีได้กลิ่นเลยลงมาดูและได้เจอกิ๊กในห้องน้ำพุ สุวรรณีโกรธมากและสั่งห้ามน้ำพุออกไปข้างนอกคนเดียวอีก สุวรรณีขับรถมาส่งน้ำพุที่โรงเรียนด้วยตัวเอง กิ๊กมาดักรอ น้ำพุพยายามไม่สนใจ แต่กิ๊กให้ดูรอยแผลที่ถูกแม่ตีและขอให้น้ำพุหนีไปด้วยกัน น้ำพุใจอ่อนและกลับบ้านเก็บเสื้อผ้าและกวาดของมีค่าไปจำนำ

น้ำพุพากิ๊กไปพัทยาและมีความสัมพันธ์กัน น้ำพุพยายามหางานนักดนตรีตามร้านอาหารแต่ก็ไม่ได้จนเงินหมด น้ำพุโทรหาอ๊อดเพื่อขอยืมเงินโดยคิดจะไปหาใหม่ อ๊อดกลับตัว

เป็นคนดีและกำลังพยายามช่วยสุวรรณีตามหาน้ำพุ อ๊อดไม่อยากให้น้ำพุไปหาใหม่เพราะใหม่ติดเฮโรอีน และพยายามบอกให้น้ำพุเลิกกับกิ๊กและกลับบ้านแต่น้ำพุไม่ยอม

น้ำพุไปหาใหม่และตกใจที่เห็นใหม่ติดยาเฮโรอีนอย่างหนักจนโดนไล่ออกจากงาน ใหม่อยากเลิกยาแต่ทนอาการลงแดงไม่ไหว น้ำพุเห็นแล้วนึกกลัว ใหม่เตือนว่าอย่าคิดลองถ้าไม่อยากเป็นแบบเขา ขณะที่พ่อใหม่ให้คนสืบจนรู้ที่อยู่และมาจับตัวใหม่กลับไป และขังไว้เพื่อให้เลิกยาแบบหักดิบ

ฝ่ายสุวรรณีก็เครียดเรื่องน้ำพุหายไปจนเริ่มมีผลกับงานเขียน น้ำพุรู้สึกหมดหวังจึงชวนกิ๊กกินยานอนหลับฆ่าตัวตายที่ชายทะเล แต่แม่ค้าส้มตำแถวนั้นช่วยไว้และพามาส่งบ้าน น้ำพุบอกว่าทิ้งกิ๊กไม่ได้และไม่มีใครสนใจจึงคิดอยากตาย สุวรรณีฟังแล้วก็ร้องไห้ สุวรรณีพยายามติดต่อแม่ของกิ๊ก แต่แม่โกรธยังโกรธจึงไม่สนใจ สุวรรณีจำต้องให้กิ๊กอาศัยอยู่ในบ้านด้วย แต่หน่อยแสดงอาการไม่ชอบกิ๊กอย่างชัดเจน รวมทั้งน้ำพุก็ถูกแม่ตามดูแลใกล้ชิดเพื่อกันไม่ให้อยู่กับกิ๊ก ทำให้กิ๊กอยู่คนเดียวในฐานะส่วนเกินของบ้าน

สุวรรณีกับแพ็ทได้งานใหม่เป็นการทำนิตยสารลลนา ทีมงานเป็นมือใหม่ทั้งหมด โดยสุวรรณีต้องการให้งานออกมาไม่เหมือนใคร ใหม่อาการดีขึ้นจนพ่อยอมปล่อยออกจากบ้านให้พักผ่อนตามใจ ใหม่จึงกลับมารวมกลุ่มกับเบิ้มและน้ำพุอีกครั้ง โดยเลิกเฮโรอีน แต่ยังเสพยาชนิดอื่นที่เบากว่า กิ๊กน้อยใจที่น้ำพุไม่สนใจประกอบกับถูกหน่อยต่อว่าอย่างรังเกียจ จึงกินยาฆ่าแมลงฆ่าตัวตาย แต่น้าจ๋องช่วยไว้ทัน สุวรรณีอยากให้น้ำพุบวชและไปเรียนหนังสือที่เชียงใหม่ น้ำพุตามใจแม่เหมือนเคย

ใหม่จัดปาร์ตี้ที่บ้านในวันเดียวกับวันเกิดของสุวรรณี น้ำพุพากิ๊กไปปาร์ตี้ที่บ้านใหม่และร่วมสนุกกับเพื่อนๆ ของใหม่ที่มั่วสุมเสพยากันอย่างหนัก พ่อใหม่รู้เข้าก็คิดจะดัดนิสัยเพื่อนๆ ของใหม่ จึงให้ลูกน้องไปเอาตัวใหม่ออกมาแล้วแจ้งตำรวจจับพวกที่เหลือ สุวรรณีต้องทิ้งงานวันเกิดมาโรงพัก น้ำพุถูกส่งไปอยู่บ้านเมตตาระหว่างรอขึ้นศาล ส่วนกิ๊กถูกส่งไปอยู่บ้านปราณี สุวรรณีพยายามหาทางช่วยเอาน้ำพุออกมาอย่างเต็มที่และช่วยส่งข่าวให้แม่กิ๊ก สุวรรณีมาเยี่ยมน้ำพุทุกวัน ทำให้น้ำพุรู้ว่าที่จริง แม่รักและเป็นห่วงเขามาก ใหม่ถูกพ่อล่ามโซ่ขังไว้ในบ้าน สุวรรณีกับน้าแพ็ทต้องไปพบจิตแพทย์ผู้ให้คำปรึกษาเพื่อทำเรื่องประกันตัวให้น้ำพุ จิตแพทย์สรุปว่าปัญหาของน้ำพุน่าจะมาจากครอบครัว ที่น้ำพุรู้สึกถูกแทนที่เมื่อแม่มีสามีใหม่

ลลนาเล่มแรงออกวางแผงและขายดีมาก น้ำพุได้ประกันตัวและกลับมาอยู่บ้าน หน่อยชอบพูดถึงเรื่องคุกจนน้ำพุอารมณ์เสียเสมอ น้ำพุตกลงใจไปอยู่เชียงใหม่เพื่อบวชและเรียนตามที่แม่ต้องการ น้ำพุไปเยี่ยมกิ๊ก กิ๊กรู้สึกดีที่ได้มีเพื่อนผู้หญิงและได้ฝึกหัดงานอาชีพ

ใหม่หาทางหนีออกจากบ้านแต่เจอพ่อจึงทะเลาะกันอย่างหนัก พ่อใหม่ทั้งเสียใจและเหนื่อยหน่ายจนบอกให้ลูกออกจากบ้านไปตามใจและตัดขาดกัน เมื่อใหม่ไปแล้ว พ่อได้แต่ร้องไห้อยู่คนเดียว

หลังสึกแล้ว น้ำพุเรียนต่อ มศ.3 แต่ยังคงคิดถึงการวาดรูป งานของสุวรรณีไปได้ดีถึงขนาดซื้อรถใหม่ได้และมีแผนจะสร้างบ้านใหม่ของตัวเอง น้ำพุได้เจอกิ๊กอีกในวันมาขึ้นศาลซึ่งศาลเห็นว่าทุกคนยังอายุไม่ถึง 18 ปี จึงให้กลับบ้านไปอยู่กับพ่อแม่ ปรากฏว่าแม่ของกิ๊กมาที่ศาลและรับตัวกิ๊กกลับบ้าน กิ๊กคืนดีกับแม่และเตรียมจะไปเรียนต่อที่อเมริกา

น้ำพุสอบได้คะแนนไม่ดีเพราะเวลาเรียนไม่พอจึงตัดสินใจขอแม่เรียนต่อช่างศิลป์สุวรรณียอมอนุญาตโดยมีข้อแม้ว่าน้ำพุต้องสอบเข้าให้ได้ด้วยตัวเอง น้าตอยช่วยติวให้น้ำพุ ส่วนหน่อยก็เตรียมสอบเข้าคณะมัณฑนศิลป์ ทั้งน้ำพุและหน่อยสอบได้ตามที่หวัง

น้ำพุได้รู้จักกับ **จุก** ซึ่งเป็นเด็กหัวอ่อนและ **ปอแก้ว** ซึ่งน้ำพุนึกแอบชอบและหาเรื่องเข้าไปคุยด้วยเป็นประจำ น้ำพุได้เจอใหม่โดยบังเอิญ ปรากฏว่าใหม่เริ่มขายผงขาวและชวนให้น้ำพุลอง น้ำพุลองเสพจนติดใจ ขณะที่สุวรรณีมัวทำงานจนไม่ได้ใส่ใจ เจ้าหน้าที่ควบคุมความประพฤติมาขอให้ปอแก้วช่วยตามดูความเคลื่อนไหวของน้ำพุ ทำให้ปอแก้วรู้ว่าน้ำพุติดยา ปอแก้วเตือนน้ำพุตรงๆ ให้กลับตัวและตั้งใจเรียน ขณะที่จุกเห็นน้ำพุเสพยาบ่อยๆ จึงขอลองและติดไปด้วย น้ำพุเสพยาหนักขึ้นเรื่อยๆ จนร่างกายทรุดโทรมและต้องลาออกจากช่างศิลป์เพื่อรักษาตัว

นิตยสารลลนามีปัญหาเรื่องขายโฆษณาไม่ได้ สุวรรณีกับน้าแพ็ทเสียดายหนังสือที่สร้างมากับมือ จึงขอหัวหนังสือมาทำเอง

ปอแก้วเป็นห่วงน้ำพุจึงฝากเบอร์โทรศัพท์มาให้ น้ำพุกลับไปเยี่ยมปอแก้วที่ช่างศิลป์และเริ่มชอบพอกัน ปอแก้วแนะนำให้น้ำพุไปเลิกยาที่วัดถ้ำกระบอก ขณะที่น้ำพุก็เริ่มกลัวเพราะสังเกตว่าตัวเองสูบยาหนักขึ้นมาก จึงตัดสินใจเข้าไปสารภาพกับสุวรรณีและขอไปรักษาที่ถ้ำกระบอกพร้อมกับจุก สุวรรณีขอให้น้ำพุเขียนจดหมายถึงเธอทุกวันซึ่งน้ำพุก็รับปากและเขียนจนครบ 10 ที่อยู่ถ้ำกระบอก สุวรรณีดีใจที่น้ำพุกลับมาและบอกให้กลับมาตั้งใจเรียนในปีหน้า น้ำพุตั้งใจจะกลับตัวใหม่ แต่เมื่อน้ำพุกลับมาอยู่บ้านก็เจอสภาพเดิมๆ ที่ถูกกีดกันออกจากวงพี่น้องซึ่ง

เป็นผู้หญิงอีก น้ำพุเอาจดหมายที่เขียนมาให้แม่ พร้อมตั้งความหวังว่าแม่จะเอาไปลงหนังสือให้จึงคอยถามถึงเสมอ แต่สุวรรณีงานยุ่งจนไม่มีเวลาได้อ่าน น้ำพุหวงมดดำจนทะเลาะกับเพื่อนของน้องในงานวันเกิด มดดำโกรธและว่าน้ำพุเป็นพวกนักเลง

น้ำพุมีปอแก้วคอยเตือนจึงพยายามปลีกตัวออกจากยาเสพติด แต่น้ำพุไปหาเบิ้มเห็นเบิ้มฉีดยาเข้าเส้นก็สนใจเพราะไม่เคยลอง เย็นวันนั้น น้ำพุรู้สึกแปลกๆ ไม่อยากอยู่คนเดียวจึงชวนอ๊อดมานอนค้างด้วย แต่อ๊อดมาไม่ได้ น้ำพุไปหาหน่อยที่มหาวิทยาลัย แต่หน่อยยุ่งกับการออกร้านจนไม่ได้สนใจ น้ำพุกลับบ้านมานั่งในห้องคนเดียว มองเห็นเข็มและเฮโรอีนที่เบิ้มเคยให้ไว้ก็คิดจะลองสักครั้งก่อนจะเลิกยาเสพติดทุกอย่างแบบถาวร น้ำพุฉีดยาเข้าเส้นจนเคลิ้มตาลอย รุ่งเช้าคนรับใช้วิ่งมาปลุกให้สุวรรณีไปดูน้ำพุ ปรากฏว่าน้ำพุนอนตายเหยียดยาวอยู่หน้าเตียง หมอสันนิษฐานว่าน้ำพุฉีดยาเข้าเส้นครั้งแรกแล้วไล่ฟองอากาศไม่หมดและหัวใจวายตาย สุวรรณีเอารูปที่น้ำพุวาดก่อนตายและจดหมายที่น้ำพุเขียนมาตีพิมพ์เป็นหนังสือในงานศพของน้ำพุ

ตม

คุณใหญ่จับได้ว่าสามีแอบไปมีผู้หญิงคนใหม่จึงตัดสินใจแยกทางกันตั้งแต่ลูกชายทั้ง 3 คนยังเด็ก แม้จะมีปัญหาเรื่องเงิน แต่ด้วยความเป็นคนหยิ่งในศักดิ์ศรี ทำให้คุณใหญ่ไม่ยอมรับเงินจากสามีแม้แต่บาทเดียว และจำต้องทิ้งลูกชายคนโตคือ **พิจักษ์** กับ **พิพัฒน์** ให้สามีเป็นคนเลี้ยงดู ส่วนตัวเองเอา**เบิ้ม**ซึ่งเป็นลูกชายคนเล็กมาอยู่ด้วย ทำให้พิพัฒน์แอบฝังใจตั้งแต่เด็กว่าแม่รักเบิ้มเพียงคนเดียว คุณใหญ่กู้เงินมาซื้อที่ดินที่ราชบุรีเพื่อปลูกบ้าน เปิดร้านอาหารและทำสวน

พิจักษ์และพิพัฒน์ซึ่งอยู่กับพ่อที่มีฐานะดีต่างได้รับการศึกษาอย่างดีจากต่างประเทศและกลับมารับช่วงกิจการบริษัทต่อจากพ่อซึ่งเสียชีวิตไป ขณะที่เบิ้มกลับเรียนหนังสือไม่จบ ไม่ยอมทำงาน ทั้งยังกลายเป็นคนใจร้อน เอาแต่ใจและไม่รู้จักอดทน เพราะเบิ้มโตมาด้วยฝีมือของ **ม้อย** คนรับใช้ที่รับหน้าที่ดูแลเบิ้มแทนคุณใหญ่ที่มัวแต่ทำงานอย่างหนักเพื่อปลดหนี้เงินกู้ธนาคารซึ่งเบิ้มเองก็แอบน้อยใจคุณใหญ่ที่ไม่มีเวลาให้ เมื่อเบิ้มถูก**แอน** ซึ่งเป็นแฟนบอกเลิกเพราะพ่อแอนไม่ชอบเบิ้มที่ไม่มีอนาคต เบิ้มรับไม่ได้และไปตามตื๊อแอนถึงบ้าน จนพ่อแอนโกรธมากและพาลต่อว่าคุณใหญ่อย่างรุนแรง

วันหนึ่งคุณใหญ่ให้ **เมี่ยง** คนงานที่ซื่อสัตย์เป็นที่ไว้วางใจของคุณใหญ่ช่วยค้นห้องเบิ้มและจับได้ว่าเบิ้มติดยาเสพติดจึงขังเบิ้มไว้ในห้อง เบิ้มอาละวาดและต่อต้านคุณใหญ่อย่าง

หนัก เมื่อหนีออกมาได้ก็ขโมยเงินที่คุณใหญ่เก็บไว้ผ่อนบ้านไปจนหมดเพื่อเป็นค่ารถไปหาพี่ชายที่กรุงเทพฯ แต่สุดท้ายเบิ้มก็เอาเงินมาเล่นไพ่กับเพื่อนจนเกือบหมด

ฝ่ายพิจักษ์กับพิพัฒน์ซึ่งดูแลบริษัทร่วมกันก็เริ่มขัดแย้งกันบ่อยครั้งเพราะพิพัฒน์ทำงานไม่เป็นระบบ ชอบคิดฝันถึงโครงการใหม่ๆ อยู่เสมอทั้งที่งานเก่ายังค้างคา พิพัฒน์เสนอโครงการผลิตสินค้าตัวใหม่เป็นอ็อกซิเจนพกแพ็ค แต่ถูกพิจักษ์คัดค้านในที่ประชุม ทำให้พิพัฒน์ไม่พอใจเพราะถูกหักหน้า จึงลาออกมาหาหุ้นส่วนเปิดบริษัทเอง ขณะที่พิจักษ์เครียดกับงานจนไม่มีเวลาดูแลตัวเองและเริ่มมีอาการปวดท้องอย่างแรงจนผิดสังเกต

เบิ้มมาตามตื้อแอนอีกถึงทำงานในกรุงเทพฯ และถูกตำรวจจับ พิจักษ์มาประกันตัวและพาเบิ้มมาอยู่ที่บ้าน พิจักษ์รู้เรื่องของเบิ้มจากคุณใหญ่จึงเตือนให้เบิ้มทำตัวให้มีคุณค่า และบอกให้เบิ้มมาช่วยงานที่บริษัทบ้างเพราะพ่อยกบริษัทให้เป็นของเบิ้มด้วย เบิ้มนึกสนุกแต่ด้วยความไม่อดทน พอเข้าไปทำงานได้แค่ครึ่งวันก็เบื่อจนหนีไปกับเพื่อนพร้อมขโมยนาฬิกาของพิจักษ์ไปจำนำด้วย

ฝ่ายพิพัฒน์ซึ่งแต่งงานแล้วกับ **เจนนี่** และมีลูกชายคือ **มิค** ก็เริ่มมีปัญหา เพราะพิพัฒน์เริ่มใช้เวลาอยู่นอกบ้านมากขึ้นเพื่อติดต่อร่วมหุ้นธุรกิจกับ **แปม** ซึ่งเป็นเพื่อนของเจนนี่โดยไม่บอกให้เจนนี่รู้ ทำให้เจนนี่เริ่มระแวงและคอยถามเช้าซี้จนพิพัฒน์ที่เครียดกับงานอยู่แล้วเริ่มเบื่อหน่าย เพราะคิดว่าเจนนี่ไม่เคยรู้เรื่องอะไร ดีแต่คอยใช้เงิน แปมอ้างเรื่องผู้จัดการมรดกไปต่างประเทศจึงขอให้พิพัฒน์ออกเงินเปิดบริษัทไปก่อน

เบิ้มแอบเอารถเจนนี่ไปขับและเกิดอุบัติเหตุต้องพักรักษาตัวในโรงพยาบาล คุณใหญ่ทิ้งร้านอาหารมาดูแลเบิ้มทำให้ได้ใกล้ชิดกันมากขึ้น ทำให้เบิ้มรู้สึกว่าที่แท้คุณใหญ่รักและใส่ใจเขามาก เจนนี่ได้โอกาสมาหลอกขอเงินจากคุณใหญ่ไปซ่อมรถถึง 2แสนบาท โดยแอบเอาส่วนหนึ่งไปจ้างนักสืบตามถ่ายรูปพิพัฒน์

การเงินของพิพัฒน์เริ่มประสบปัญหาจนต้องออกปากขอยืมจากคุณใหญ่ คุณใหญ่อยากช่วยลูกแต่ไม่มีเงิน เบิ้มแอบฟังปัญหาของคุณใหญ่แล้วก็รู้สึกผิดจึงตัดสินใจจะกลับตัวใหม่ โดยขอให้คุณใหญ่ส่งไปอยู่สถานบำบัดเพื่อเลิกยาเสพติด คุณใหญ่ดีใจมากและความสัมพันธ์กับเบิ้มก็เริ่มดีขึ้น

คุณใหญ่มาเยี่ยมมิคจึง ได้เห็นว่าเจนนี่กับพิพัฒน์ทะเลาะกันบ่อยๆ และปล่อยให้คนใช้เลี้ยงลูกเช่นเดียวกับที่ตนเคยทำจึงหาโอกาสเตือนเจนนี่โดยใช้กรณีของเบิ้มเป็นตัวอย่าง

พิจักษ์ได้ **อภิญญา** มาทำหน้าที่เลขาคนใหม่แทนคนเดิมซึ่งขี้หลงขี้ลืมจนทำให้เครียดเป็นประจำ อภิญญาทำงานได้อย่างดีจนพิจักษ์พอใจมาก แต่ขณะเดียวกันอาการปวดท้องของเขาก็รุนแรงขึ้นถึงขาดต้องขาดงานทั้งที่ไม่เคยหยุดมาก่อน อภิญญาเป็นห่วงจึงพาเขาไปหาหมอและช่วยดูแลอย่างดีจนพิจักษ์เริ่มประทับใจ

แปมเริ่มไม่เชื่อมือพิพัฒน์เพราะได้ฟังนักธุรกิจฮ่องกงพูดถึงพิพัฒน์ว่าทำงานไม่เป็น แปมจึงแอบหายเงียบไปเฉยๆ ทำให้พิพัฒน์กลุ้มใจมาก พอดีกับเจนนี่เอารูปถ่ายพิพัฒน์กับแปมที่ได้จากนักสืบมาถามความจริงจากพิพัฒน์จนทะเลาะกันอย่างหนัก เจนนี่ตัดสินใจออกจากบ้านไปอยู่กับแม่ ขณะที่พิพัฒน์โดนตามทวงหนี้อย่างหนักจนต้องยอมเอ่ยปากขอยืมเงินจากพิจักษ์ แต่บริษัทของพิจักษ์ก็กำลังมีปัญหาจึงแนะนำให้พิพัฒน์ล้มเลิกความคิดตั้งบริษัท แต่พิพัฒน์ไม่ยอม

ปัญหาระหว่างพิพัฒน์กับเจนนี่เริ่มส่งผลถึงมิค ทำให้ซึมเศร้าและล้มป่วยลง คุณใหญ่รู้ข่าวก็ตัดสินใจเข้ากรุงเทพฯ มาอยู่ดูแลมิค และไปตามเจนนี่ที่บ้านและพูดเตือนสติเรื่องหน้าที่ของความเป็นแม่ จนในที่สุดเจนนี่ยอมกลับมาอยู่บ้าน คุณใหญ่เอาบ้านไปจำนองอีกครั้งเพื่อเอาเงินมาช่วยพิพัฒน์ ทำให้พิพัฒน์ที่กำลังจนตรอกกลับมาสู้งานอีกครั้ง

สถานการณ์ต่างๆ เริ่มคลี่คลาย คำพูดของคุณใหญ่ที่คอยเตือนสติ ทำให้เจนนี่ใจเย็นและเริ่มคิดจะหาความรู้ด้านธุรกิจการตลาดเพื่อจะเข้าใจงานของพิพัฒน์ ขณะที่พิพัฒน์ก็พยายามเล่าเรื่องงานของเขาให้เจนนี่ฟังมากขึ้นจนเข้าใจกันได้ในที่สุด

บริษัทของพิจักษ์เริ่มกลับมาทำกำไรอีกครั้งด้วยความสามารถของอภิญญา พิจักษ์ไม่เห็นด้วยที่คุณใหญ่เอาบ้านไปจำนองเพื่อช่วยพิพัฒน์เพราะกลัวธุรกิจพิพัฒน์จะไปไม่รอดและทำให้เงินของคุณใหญ่สูญเปล่า แต่คุณใหญ่ขอให้พิจักษ์ให้โอกาสน้องบ้าง พิจักษ์จึงแอบช่วยพิพัฒน์อยู่ห่างๆ ด้วยการส่งอภิญญาปลอมตัวไปทำงานให้พิพัฒน์จนพิพัฒน์เชื่อใจและทำตามคำแนะนำของอภิญญาจนบริษัทเริ่มไปด้วยดี

พิจักษ์เริ่มป่วยหนักจนไปทำงานไม่ได้ อภิญญามาคอยดูแลและส่งข่าวเรื่องพิพัฒน์ให้ที่บ้านและได้เจอกับเจนนี่โดยบังเอิญ เจนนี่นำเรื่องที่อภิญญาเป็นคนของพิจักษ์ไปบอกพิพัฒน์ พิพัฒน์โกรธที่พิจักษ์ดูถูกว่าเขาทำงานไม่เป็น แต่อภิญญาใช้ความใจเย็นอธิบายให้พิพัฒน์ไว้ใจและร่วมกันทำงานเปิดตัวสินค้าจนประสบความสำเร็จ อภิญญาจึงกลับไปทำงานให้พิจักษ์ตามเดิม ฝ่ายแปมเห็นธุรกิจอ็อกซิเจนพกแพ็คของพิพัฒน์ไปได้ดีก็นึกเสียดาย เลยออกมาให้สัมภาษณ์นักข่าวเหมือนเป็นหุ้นส่วน พิพัฒน์ได้แต่ปล่อยเลยตามเลยเพราะไม่รู้จะจัดการอย่างไร

เบิ้มได้เรียนรู้เรื่องต่างๆ มากมายที่สถานบำบัดจนพัฒนาขึ้นทั้งร่างกายและจิตใจ ในที่สุดก็ได้กลับมาอยู่บ้านโดยพาเพื่อนชื่อ **ชิต** มาอยู่ด้วยเพราะเบิ้มสงสารชิตที่พ่อแม่ไม่อยากรับกลับบ้านเพราะเป็นภาระ

อภิญญาดูแลเอาใจใสพิจักษ์อย่างดีจนทั้งคู่เริ่มรู้ตัวว่ารักกัน แต่พิจักษ์ยังปิดบังเรื่องอาการป่วยเป็นความลับ ขณะที่เบิ้มกลับมาอยู่บ้านไม่นานก็ก่อเรื่องอีกเมื่อออกไปตลาดกับเมี่ยงและได้เจอแอนอีกโดยบังเอิญจึงหายไปไม่กลับบ้าน รุ่งขึ้นเบิ้มกลับมาขอโทษคุณใหญ่บอกว่าสงสารแอนที่ติดยาเสพติดและหนีออกจากบ้าน อยากให้แอนไปรักษาที่สถานบำบัดจึงขอออกจากบ้านอีกเพื่อเอาเบอร์โทรศัพท์ไปให้แอน แต่ถูกพ่อแอนสะกดรอยตามและจับแอนกลับไปขังในบ้าน เบิ้มเสียใจที่พยายามทำดีแต่ไม่มีใครเข้าใจ เมี่ยงเตือนว่าต้องค่อยๆ ใช้เวลาลบภาพในอดีตที่ผ่านมา เบิ้มคิดจะช่วยคุณใหญ่เลยอาสาช่วยทำครัวแต่ก็ทะเลาะกับแม่ครัว พอออกไปรับลูกค้าก็หงุดหงิดง่ายจนทำไม่ได้อีก

แปมขู่พิพัฒน์ว่าจะแกล้งทำให้สินค้าเสียชื่อถ้าไม่ให้มีส่วนร่วมในงานด้วย เจนนี่จึงออกความคิดให้ใช้ความมีชื่อเสียงในวงสังคมของแปมให้เป็นประโยชน์โดยการดึงมาเป็นพรีเซนเตอร์ พิพัฒน์รู้สึกทึ่งกับความคิดของเจนนี่และจับแปมเซ็นสัญญา เจนนี่หันมาดูแลเอาใจใส่มิคตามที่คุณใหญ่แนะนำ

พิจักษ์เป็นลมหมดสติและถูกนำส่งโรงพยาบาล ทุกคนจึงได้รู้ว่าพิจักษ์ป่วยเป็นมะเร็งในลำไส้ ขณะที่เบิ้มใจร้อนทนไม่ไหวตัดสินใจบุกไปช่วยแอนออกมาและพยายามกล่อมให้แอนไปรักษา และได้รู้ว่าแอนยอมเป็นคนส่งยาเสพติดเพื่อหาเงิน เบิ้มพยายามไปตามแอนถึงในบ้านที่ค้ายาเสพติดและถูกจับไปด้วยเมื่อตำรวจบุกเข้ามาพอดี คุณใหญ่รู้เรื่องเบิ้ม แต่ก็รู้สึกเหนื่อยกับเบิ้มจนเลือกจะอยู่ดูแลพิจักษ์ที่กรุงเทพฯ ปล่อยให้เมี่ยงไปจัดการประกันตัว เบิ้มน้อยใจว่าคุณใหญ่คงเบื่อที่เขามีแต่ปัญหา ขณะที่ชิตก็ถูกม้อยทำท่ารังเกียจจนขอไปอยู่กระท่อมกลางสวนกับเมี่ยงแทน และพากันตัดพ้อว่าสังคมไม่ยอมให้โอกาสได้กลับตัว

พิจักษ์นอนรักษาตัวอยู่ที่โรงพยาบาล และเอ่ยปากฝากให้พิพัฒน์ดูแลแม่กับน้อง แต่พิพัฒน์ยังฝังใจเรื่องที่ถูกคุณใหญ่ทิ้งไว้กับพ่อในอดีต

ธนาคารส่งจดหมายมาทวงหนี้ เบิ้มตัดสินเอาไปให้คุณใหญ่ที่กรุงเทพฯ พร้อมกับยืมเงินเมี่ยงไปไถ่นาฟิกาของพิจักษ์ที่ไปจำนำไว้เอาไปคืนและสารภาพความจริง คุณใหญ่ทั้ง

กลุ้มใจและเหน็ดเหนื่อยเรื่องบ้านจนคิดจะยอมให้ธนาคารยึดไป เหลือไปแต่บ้านดินที่ปลูกไว้ในสวนเป็นที่อยู่

สินค้าของพิพัฒน์สร้างกระแสอยู่พักหนึ่งก็เริ่มซาลง ประกอบกับหนังสือพิมพ์ลงข่าวแปมเป็นลมขณะถ่ายปฏิทินโป๊และมีอ็อกซิเจนพกแพ็คติดตัว ทำให้มีผลกระทบกับภาพลักษณ์ของสินค้า อภิญญาแนะนำให้เปลี่ยนตลาดใหม่และเปลี่ยนตัวพรีเซนเตอร์เป็นเบิ้มซึ่งอภิญญาได้เจอที่โรงพยาบาล พิพัฒน์ยังไม่เชื่อใจในตัวเบิ้ม แต่อภิญญาขอโอกาสให้เบิ้มเหมือนที่คุณใหญ่เคยให้โอกาสพิพัฒน์จนพิพัฒน์ยอมตกลง แต่เหตุการไม่เป็นใจ ทำให้เบิ้มไปถ่ายแบบโฆษณาสายตั้งแต่วันแรก เบิ้มตัดสินใจมาอยู่หอพักในกรุงเทพฯ เพื่อให้มาทำงานได้สะดวกขึ้น

พิจักษ์ตกลงใจเลือกใช้แพทย์ทางเลือกในการรักษาโรคมะเร็งด้วยการอยู่กับธรรมชาติ อภิญญาเสนอให้คุณใหญ่ขายบ้านที่กำลังจะหลุดจำนองให้พิจักษ์อยู่เพื่อรักษาตัวและเพื่อให้คุณใหญ่รักษาบ้านไว้ได้ คุณใหญ่ยอมตกลง เบิ้มมาถามข่าวแอนจากพ่อของเธอก่อนย้ายมากรุงเทพฯ จึงได้รู้ว่าแอนพิการทางสมองเพราะยาเสพติด เบิ้มไปเยี่ยมที่โรงพยาบาลและได้พบแอนในสภาพของคนเสียสติ

เบิ้มเริ่มมีชื่อเสียงจากการเป็นพรีเซนเตอร์อ็อกซิเจนพกแพ็คและทำให้สินค้าขายดีอีกครั้ง พิพัฒน์เริ่มน้อยใจที่เบิ้มกลายเป็นคนสำคัญในงานที่เขาสร้างมากับมือ รวมทั้งยังฝังใจเรื่องคุณใหญ่ที่ไม่เคยดูแลเขาเหมือนที่ทำกับเบิ้ม คุณใหญ่มาปรับความเข้าใจกับพิพัฒน์และบอกว่าขอยกเงินที่ให้พิพัฒน์เปิดบริษัทให้แทนคำขอโทษที่ไม่เคยไปเยี่ยมพิพัฒน์ตอนเด็กๆ เลย แต่เรื่องร้ายเกิดขึ้นอีกเมื่อเบิ้มถูกขโมยวิทยุสเตอริโอ ทำให้หงุดหงิดจนลืมไปขึ้นรถตู้ที่จะไปเปิดตัวอ็อกซิเจนพกแพ็คที่ต่างจังหวัด อภิญญาอาสาขับรถไปส่งเบิ้มเพื่อไม่ให้พิพัฒน์ตำหนิเบิ้ม แต่ขากลับอภิญญาประสบอุบัติเหตุจนเสียชีวิต พิจักษ์เสียใจมากและหมดกำลังใจที่จะมีชีวิตอยู่ พิพัฒน์โกรธและมีปากเสียงกับเบิ้มจนหลุดปากว่าเบิ้มเลวเพราะเป็นน้องคนละพ่อ เบิ้มเสียใจจนเตลิดหนีไป และกลับไปเสพยาเสพติดให้คลายทุกข์ คุณใหญ่ตามมาเจอก็ตีเบิ้มด้วยความโกรธและเสียใจ และประกาศว่าจะไม่ยุ่งกับเบิ้มอีกต่อไป

เบิ้มไม่มาทำงาน พิพัฒน์เสียใจที่พูดออกไปแบบนั้นและพยายามออกตามหาเบิ้ม คุณใหญ่พูดกับพิจักษ์จนพิจักษ์ยอมกินข้าวเพื่อให้มีชีวิตอยู่ต่อไป พิจักษ์ออกจากโรงพยาบาลไปอยู่ราชบุรีในบ้านดินของคุณใหญ่และให้คุณใหญ่อยู่บ้านหลังใหญ่ตามเดิมตามความคิดของอภิญญาที่วางไว้

เบิ้มเตลิดไปไกลจนได้พบกับยายและหลานที่ชีวิตลำบากกว่าเขามากนัก จนเบิ้มได้คิดและกลับมาทำสู้อีกครั้ง เบิ้มพายายกับหลานมาอยู่ที่ราชบุรีด้วยกันและอาสาจะหาเลี้ยงเองการขาดเบิ้มไป ทำให้สินค้าชะงัก พิพัฒน์ปรับทุกข์กับเจนนี่ว่าเสียใจที่คำพูดไม่กี่คำมาทำลายสิ่งที่อุตส่าห์สร้างมา เจนนี่แนะนำให้พิพัฒน์ไปเยี่ยมคุณใหญ่กับพิจักษ์ที่ราชบุรี เจนนี่บอกกับเบิ้มเรื่องพิพัฒน์ ขณะนั้นหลานยายซึ่งยังเล็กตกท้องร่อง พิจักษ์ลงไปช่วยขึ้นมาได้แต่ก็หมดแรงจนกำลังจะจมน้ำ เบิ้ม พิพัฒน์และคุณใหญ่ช่วยกันออกแรงดึงพิจักษ์ขึ้นมาได้สำเร็จ ม้อยรู้สึกผิดที่มัวกินเหล้าละเลยหน้าที่จนพิจักษ์เกือบมีอันตรายเลยคิดจะเลิก คุณใหญ่จับพิพัฒน์อาบน้ำกลางแจ้งพร้อมกับเบิ้ม บรรยากาศในวัยเด็กดูจะกลับมาอีกครั้ง เย็นวันนั้น ทุกคนกินข้าวพร้อมหน้าพร้อมตากันทั้งคุณใหญ่ พิจักษ์ พิพัฒน์ เจนนี่และเบิ้ม สิ่งที่ค้างคาใจในอดีตถูกพูดออกมาจนมาถึงเรื่องที่พิพัฒน์บอกว่าเบิ้มเป็นลูกคนละพ่อ เบิ้มบอกว่าไม่จำเป็นต้องรู้เพราะไม่มีประโยชน์อะไร พิพัฒน์ขอให้เบิ้มกลับมาทำงาน ความสุขดูจะเริ่มต้นขึ้นอีกครั้ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์ เกิดเมื่อวันที่ 29 เมษายน พ.ศ. 2523 ที่กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษานิเทศศาสตรบัณฑิต เกียรตินิยมอันดับสอง จากภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเมื่อปีการศึกษา 2544 และเข้าศึกษาต่อในหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปีการศึกษา 2546

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย