พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย

นายสรรัตน์ จิรบวรวิสุทธิ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสื่อสารการแสดง ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2554

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

DEVELOPMENT AND AESTHETIC CONCEPT OF THAI TELEVISION-DRAMA SCRIPT

Mr. Sorarat Jirabovornwisut

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts (Communication Arts) Program in Performing Arts

Department of Speech Communication and Performing Arts

Faculty of Communication Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2011

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย
โดย	นายสรรัตน์ จิรบวรวิสุทธิ์
สาขาวิชา	สื่อสารการแสดง
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

…….. คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร. ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

……ประธานกรรมการ
(ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์)

…….. อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์)

…… กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ดร. วราภรณ์ ฉัตราติชาต)

สรรัตน์ จิรบวรวิสุทธิ์ : พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย. (DEVELOPMENT AND AESTHETIC CONCEPT OF THAI TELEVISION-DRAMA SCRIPT) อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รศ. ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 242 หน้า.

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้การวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ ในการค้นคว้าข้อมูลเอกสารของนักการละครโทรทัศน์รวมกว่า 50 คน ตั้งแต่ปี พ.ศ.2508-2553 ประกอบการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ยุคสมัยต่างๆทั้ง 5 ยุค ได้แก่ ยุคบุกเบิก ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ ยุคขยายตัว ยุคเฟื่องฟู และยุคโลกาภิวัตน์ รวม 25 คน และใช้การสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

ผลการวิจัยพบว่าพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยมีผลสืบเนื่องมาจากบริบทของเทคโนโลยีการสื่อสาร โดยละครโทรทัศน์ใน*ยุคบุกเบิก*นิยมแสดงในห้องส่งและออกอากาศสด มีการบอกบทนักแสดง เป็นละครชุดจบในตอนภายใต้แนวคิดเดียวกัน สร้างสรรค์บทละครขึ้นใหม่ แนวเรื่องเป็นละครชีวิต นักเขียนบทส่วนใหญ่เป็นนักเขียนวรรณกรรมและบทละครเวที ต่อมาใน*ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์* ถ่ายทำด้วยฟิล์ม 16 มม. ออกอากาศทางโทรทัศน์โดยใช้การพากย์ เป็นภาพยนตร์ชุดขนาดยาว สร้างสรรค์บทละครขึ้นใหม่ แนวเรื่องส่วนใหญ่เป็นละครแนวชีวิตเชิงสังคม แนวภูตผี และแนวจักรๆวงศ์ๆ ผู้กำกับภาพยนตร์เป็นผู้เขียนบทเอง ละครโทรทัศน์ใน*ยุคขยายตัว*ถ่ายทำด้วยวิดีโอเทปในห้องส่งและนักแสดงจำบทเอง เป็นละครเรื่องยาวหลายตอนจบ สร้างสรรค์บทละครขึ้นใหม่ มีแนวเรื่องที่หลากหลาย ส่วนใหญ่เป็นละครชีวิต นักเขียนบทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่เป็นอาจารย์ในสถาบันการศึกษา ละครโทรทัศน์ใน*ยุคเฟื่องฟู* ถ่ายทำด้วยวิดีโอเทปนอกสถานที่ เป็นละครเรื่องยาวหลายตอนจบ โดยดัดแปลงบทละครโทรทัศน์จากนวนิยายเป็นหลัก แนวเรื่องเป็นละครเริงรมย์ นักเขียนบทส่วนใหญ่เป็นผู้สำเร็จการศึกษาในระดับอุดมศึกษา ละครโทรทัศน์ใน*ยุคโลกาภิวัตน์* ถ่ายทำด้วยวิดีโอเทป มีการใช้คอมพิวเตอร์กราฟิกในการผลิต ละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่เป็นละครเรื่องยาวหลายตอนจบ บทละครโทรทัศน์มีทั้งสร้างสรรค์ใหม่และบทละครดัดแปลง โดยเป็นละครแนวชีวิตและแนวต่อสู้ นักเขียนบทส่วนใหญ่ทำงานเป็นกลุ่มและมีภูมิหลังที่หลากหลาย จะเห็นได้ว่ายุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ทำให้ละครโทรทัศมีเทคโนโลยีการถ่ายทำที่ความเจริญก้าวหน้าขึ้นตามลำดับ แต่เนื้อหาของบทละครโทรทัศน์ก็ยังคงวนเวียนกับละครแนวชีวิตที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับความรัก และความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับครอบครัว สะท้อนให้เห็นพฤติกรรมคนไทยที่นิยมดูละครโทรทัศน์เพื่อ ‘เอารส’ มากกว่า ‘เอาเรื่อง’ อันเป็นการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม

ภาควิชา วาทวิทยาและสื่อสารการแสดง ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา สื่อสารการแสดง ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา 2554 .....

5284722928 : MAJOR PERFORMING ARTS
KEYWORDS : TELEVISION DRAMA CREATION / TELEVISION DRAMA / DEVELOPMENT / AESTHETIC CONCEPT / SCRIPT WRITER

SORARAT JIRABOVORNWISUT : THE DEVELOPMENT AND AESTHETIC CONCEPT OF THAI TELEVISION-DRAMA SCRIPT. ADVISOR : ASSOC. PROF. THIRANAN ANAWAJSIRIWONGS, 242 pp.

The purpose of this research is to study the development and the aesthetic concept in the creation of Thai television drama-script. It is a qualitative research conducted by utilizing historical research in examining the documentary information of over 50 television dramatists since 1965-2010. It also includes the in-depth interview of the 25 television script writers in 5 periods: the Pioneering period, the Television Series period, the Extending period, the Prosperity period and the Globalization period. Furthermore, the participant observation in the creation process of television drama is also applied.

The research has found that the development and the aesthetic concept in creating television drama script in Thai television result from the context of communications technology. The television drama-script in the *Pioneering Period* is the anthology, usually performed in a studio with live broadcast and prompted script for the actors. The drama-scripts are newly invented in drama genre by novel and stage play writers. Afterwards in *Television Series Period,* the 16-millimetre film is used, and the script is dubbed, the drama TV-broadcasted in series format. The scripts are also newly invented in social drama, horror and folk tale series genre by the directors. The television drama in *Extending Period* is in serial format, videotaped in the studio with the script memorized by the actors/ actresses. The script is freshly created in drama genre with the professors in university/ educational institution as major writers. The *Prosperity period*'s television drama is videotaped out of the studio. It is made in several serial episodes by adapting mostly from fiction. The genre is comedy. The majority of script writers are university graduates. The television drama in the *Globalization period* is still videotaped but with the utilization of computer graphic in the production process. Most of the scripts are long serial. The scripts are both adapted and invented in drama and action genres. The script writers in this period work in group and come from different backgrounds. It can be seen that the respective progresses of filming technology come along with the change of periods. However, the themes of television drama script still revolve around the drama genres that accentuate on love and familial relationship as main themes. This reflects the Thai people's behavior in that they prefer "enjoying" watching television drama—which is the cultural reproduction—to "comprehending" the story.

Department : Speech Communication and Performing Arts Student's Signature .....

Field of Study : Performing Arts Advisor's Signature .....

Academic Year : 2011

กิตติกรรมประกาศ

สาเหตุที่ผู้วิจัยเลือกศึกษา “พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย” นอกจากจะเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยยุคสมัยต่าง ๆ แล้ว ยังมุ่งศึกษาความคิดเห็นเกี่ยวกับ “สุนทรียทัศน์” หรือ “แง่งาม” ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์อย่างจริงจัง ด้วยเหตุผลง่าย ๆ คืออยากยกสถานภาพของ “ผู้เขียนบท” ในฐานะ “ศิลปิน” และ “บทละครโทรทัศน์” ในฐานะ “งานศิลปะ” ให้เท่าเทียมการสร้างสรรค์ศิลปะแขนงอื่น ๆ ด้วยเห็นว่าการศึกษาคือการให้ “คุณค่า” ทางวิชาการแก่สิ่งนั้น

งานวิจัยชิ้นนี้จะสำเร็จลุล่วงไปไม่ได้ หากไม่ได้ความเมตตาจาก รศ. ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธ์ ครูผู้ให้มากกว่าวิชาความรู้ นับตั้งแต่ก้าวเข้าสู่การเป็นนิสิตปริญญาโทของคณะนิเทศศาสตร์ โดยเฉพาะ ‘ครูถิ’ ที่เป็นญาติผู้ใหญ่ในวงการเขียนบทละครโทรทัศน์ตั้งแต่ครั้งยังเยาว์วัย รวมทั้ง ดร. วราภรณ์ ฉัตราติชาติ ที่กรุณาสละเวลา และเอื้อเฟื้อข้อมูลที่จำเป็นแก่ผู้วิจัยด้วยดีเสมอมา

กราบขอบพระคุณคุณพ่อ คุณแม่ ที่ดลบันดาลให้เกิดความมหัศจรรย์ทั้งหลายในชีวิตลูก ถึงแม้บ้านเราจะไม่ร่ำรวย แต่พ่อกับแม่ได้มอบขุมทรัพย์อันประเสริฐคือวิชาความรู้ และหนังสือนิทาน ปลูกฝังให้รักอ่าน รักเขียน ตั้งแต่วัยย่อม และญาติพี่น้องทุกท่านที่รักและเอ็นดูจนอายุปาเข้าไปจะสามสิบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคุณปู่ผู้ล่วงลับ ปู่ผู้แสนดีที่สุดในชีวิตของข้าพเจ้า ตอนนี้ปู่อยู่บนสวรรค์คงกำลังเห็นหลานนั่งปั่นทั้งวิทยานิพนธ์และบทละครโทรทัศน์ไปพร้อม ๆ กัน

ขอบคุณในน้ำใจไมตรีของเพื่อนพ้องน้องพี่ที่หยิบยื่นให้และกำลังใจที่ไม่เคยขาด อันมีเพื่อนร่วมรุ่นทั้งหลายเป็นต้น และสัญญาว่าจะเป็นพี่ เป็นน้อง เป็นเพื่อนที่ดีเช่นนี้ตลอดไป...

ขอบคุณ...

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

บทที่

1 บทนำ..... 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

ปัญหานำวิจัย..... 4

วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 4

ขอบเขตของการวิจัย..... 4

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย..... 4

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 5

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 6

แนวคิดและทฤษฎี..... 6

1. แนวคิดพัฒนาการละครไทย..... 6

1.1 ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510)..... 7

1.2 ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ.2511-2522)..... 8

1.3 ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ. 2519-2529)..... 10

1.4 ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ. 2530-2539)..... 11

1.5 ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ. 2540-ปัจจุบัน)..... 12

1.6 ลักษณะการดำเนินงานของกิจการวิทยุโทรทัศน์ไทย..... 14

2. แนวคิดสุนทรียทัศน์กับการสื่อสาร..... 15

3. แนวคิดละครโทรทัศน์ไทย..... 20

3.1 ธรรมชาติของสื่อโทรทัศน์..... 21

3.1.1 ธรรมชาติของสื่อร้อน..... 21

บทที่ หน้า

3.1.2 โทรทัศน์เป็นสื่อที่สร้างอารมณ์ด้วยภาพเคลื่อนไหว 22
3.1.3 โทรทัศน์เป็นสื่อที่สร้างอารมณ์ด้วยเสียง..... 22
3.2 จุดมุ่งหมายของละครโทรทัศน์..... 23
3.3 รูปแบบของละครโทรทัศน์..... 24
3.3.1 ละครชุดขนาดยาว 25
3.3.2 ละครเรื่องยาวหลายตอนจบ 25
3.3.3 ละครชุดขนาดสั้น..... 25
3.3.4 ละครชุดจบในตอน..... 25
3.4 แนวเรื่อง (genre) ของละครโทรทัศน์..... 25
3.4.1 ละครชีวิต 26
3.4.2 ละครเชิงรมย์..... 26
3.4.3 ละครตลก..... 26
3.4.4 ละครการต่อสู้..... 27
3.4.5 ละครผี 27
3.4.6 ละครย้อนยุค 27
3.4.7 ละครอิงประวัติศาสตร์..... 28
3.4.8 ละครแฟนตาซี 28
3.4.9 ละครพื้นบ้าน..... 28
3.4.10 ละครเพลง..... 28
4. แนวคิดการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์..... 29
4.1 ขั้นตอนในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์..... 29
4.1.1 การสร้างสรรค์เรื่อง..... 29
4.1.2 การเขียนทรีตเม้นต์..... 30
4.1.3 การคัดเลือกนักแสดง..... 31
4.1.4 การวางแผนปฏิบัติการผลิตรายการ..... 32
4.1.5 การเขียนบท 32
4.2 ภาษาโทรทัศน์และการประกอบสร้างภาพ..... 35
4.2.1 ภาพที่เกิดจากมุมกล้อง 36
4.2.2 ภาพที่เกิดจากระยะการถ่าย 36

บทที่ หน้า

4.3.3 ภาพที่เกิดจากการเคลื่อนที่ของกล้อง..... 36
4.3.4 ภาพที่เกิดจากการตัดต่อ-ลำดับภาพ 37
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 37
3 วิธีดำเนินการวิจัย 40
แหล่งข้อมูล..... 40
ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง..... 41
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 45
การทดสอบเครื่องมือ..... 45
การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 46
การวิเคราะห์ข้อมูล..... 46
การนำเสนอข้อมูล..... 46
4 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้องกับพลวัตใน 48
แวดวงละครโทรทัศน์ไทย.....
1. ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510) 49
1.1 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง 49
1.2 พลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์..... 52
1.2.1 ละครโทรทัศน์ต้นยุคบุกเบิก (พ.ศ.2498-2505)..... 53
1.2.2 ละครโทรทัศน์ปลายยุคบุกเบิก (พ.ศ.2506-2510) 60
2. ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522)..... 64
2.1 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง 64
2.2 พลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์..... 68
2.2.1 ภาพยนตร์โทรทัศน์ต่างประเทศ..... 68
2.2.2 ภาพยนตร์โทรทัศน์ที่ผลิตขึ้นเองในประเทศ 73
3. ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ.2519-2529)..... 80
3.1 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง 80
3.1.1 กำเนิดวิดีโอเทป..... 80
3.1.2 การพัฒนาเครื่องตัดต่อวิดีโอเทป..... 81
3.2 พลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์..... 83
3.2.1 การปฏิรูปละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์สีช่อง 3 84

บทที่ หน้า

3.2.2 การสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ของคณะส่งเสริมศิลปิน 87
3.2.3 นโยบายของทางรัฐบาล..... 88
4. ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ.2530-2539)..... 90
4.1 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง 90
4.1.1 บริบทด้านเศรษฐกิจ : เปลี่ยนสนามรบให้เป็นสนามการค้า 90
4.1.2 บริบทด้านสื่อจินตคดี : ยุคทองของมินิเธียเตอร์..... 91
4.1.3 พัฒนาการด้านเทคโนโลยีการสื่อสาร..... 93
4.2 พลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์..... 94
4.2.1 การแข่งขันกันสร้าง ‘จุดขาย’ ให้ละครโทรทัศน์. 95
4.2.2 รัฐบาลให้เสรีสื่อโทรทัศน์ 95
4.2.3 เรตติ้ง : ดัชนีชี้วัดความสำเร็จของละครโทรทัศน์..... 96
4.2.4 ละครโทรทัศน์ยุคธุรกิจเต็มรูปแบบ 97
4.2.5 เอ็กแซ็กท์ผลิตละครให้ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 99
5. ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ.2540-ปัจจุบัน) 100
5.1 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง 100
5.1.1 บริบทด้านเศรษฐกิจ. 101
5.1.2 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสาร..... 102
5.1.3 บริบทด้านการเมือง..... 103
5.1.4 บริบทด้านวัฒนธรรม..... 104
5.1.5 บริบทด้านสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง : ความเคลื่อนไหวในวงการภาพยนตร์..... 106
5.2 พลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์..... 107
5.2.1 การแข่งขันในธุรกิจผลิตละครโทรทัศน์..... 107
5.2.2 ปรากฏการณ์ละครจักรๆ วงศ์ๆ หวนกลับมาได้รับความนิยม..... 109
5.2.3 สถานีโทรทัศน์เปิดโอกาสให้ผู้ผลิตละครหน้าใหม่ 110
5.2.4 ทีวีไทย : สถานีโทรทัศน์สาธารณะแห่งแรก..... 112
5 การสร้างสรรค์และสุนทรียทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์..... 114
1. ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498 – 2510)..... 114
1.1 การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์..... 115

บทที่ หน้า

1.1.1 ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิก 119
1.1.2 องค์ประกอบของบทละครโทรทัศน์ 119
1.1.3 วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 122
1.1.4 ปัจจัยที่ผลต่อทิศทางของละครโทรทัศน์ 126
1.2 สุนทรียทัศน์ในสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 126
1.2.1 บทที่ดีต้องมีภาษาที่สละสลวย 127
1.2.2 บทที่ดีต้องรักษาอารมณ์และสีสัน (mood and tone) ของบทประพันธ์ต้นฉบับ 128
1.2.3 บทละครที่ดีจะต้องคงเอกลักษณ์ความเป็นไทย 130
1.2.4 บทละครที่ดีจะต้องมีความเป็นเหตุเป็นผล 131
2. ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522) 133
2.1 การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 133
2.1.1 องค์ประกอบของบทละครโทรทัศน์ 135
2.1.2 ลักษณะของบทภาพยนตร์โทรทัศน์ 137
2.1.3 วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 140
2.2 สุนทรียทัศน์ในสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 142
2.2.1 สุนทรียะของบทภาพยนตร์โทรทัศน์. 142
3. ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ.2519-1529) 147
3.1 การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 147
3.1.1 ลักษณะของละครโทรทัศน์ในยุคขยายตัว 149
3.1.2 วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 151
3.1.3 การรับอิทธิพลของสื่อจินตคดีต่างชาติ 156
3.2 สุนทรียทัศน์ในสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 158
3.2.1 สุนทรียะของบทละครโทรทัศน์ 158
3.2.2 สุนทรียะแปรเปลี่ยน 162
4. ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ. 2530-2539) 167
4.1 การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 167
4.1.1 ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ในยุคเฟื่องฟู 169
4.1.2 วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 175

บทที่ หน้า

4.1.3 กระบวนการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ :
อัตลักษณ์ส่วนบุคคล 180
4.2 สุนทรียทัศน์ในสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 183
4.2.1 สุนทรียะของบทละครโทรทัศน์ 183
4.2.2 ละครโทรทัศน์ในฐานะพาณิชยศิลป์ 186
4.2.3 สุนทรียะแปรเปลี่ยน 188
5. ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ. 2540-ปัจจุบัน) 193
5.1 การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 193
5.1.1 ผู้เขียนบทประเภทกลุ่ม : ฟันเฟืองสำคัญของอุตสาหกรรม
ละครโทรทัศน์ 194
5.1.2 ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ในยุคโลกาภิวัตน์ 195
5.1.3 วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 199
5.2 สุนทรียทัศน์ในสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 207
5.2.1 สุนทรียะของบทละครโทรทัศน์ 208
5.2.2 ละครโทรทัศน์ในฐานะพาณิชยศิลป์ 210
5.2.3 สุนทรียะที่แปรเปลี่ยน 211
6 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 220
สรุปผลการวิจัย 220
อภิปรายผลการวิจัย 228
ข้อจำกัดในการวิจัย 234
ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยในอนาคต 235

รายการอ้างอิง 236
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 242

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ละครโทรทัศน์เป็นรูปแบบความบันเทิงที่อยู่คู่กับสังคมไทยมายาวนานกว่า 50 ปี นับตั้งแต่สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม เริ่มออกอากาศเป็นครั้งแรกจวบจนกระทั่งปัจจุบัน ละครโทรทัศน์ถือเป็นพาณิชยศิลป์และธุรกิจหนึ่งในอุตสาหกรรมการผลิตวัฒนธรรมของสังคมสมัยใหม่ เป็นช่องทางการโฆษณาสินค้าและบริการที่สำคัญมากที่สุดช่องทางหนึ่ง ดังจะเห็นได้ว่าอัตราค่าโฆษณาในรายการโทรทัศน์มีมูลค่าถึง 3-4 แสนบาทต่อนาที ทั้งนี้เพราะต้นทุนในการผลิตละครโทรทัศน์เรื่องหนึ่ง ๆ มีมูลค่านับสิบล้านบาท การผลิตละครโทรทัศน์จึงต้องให้บรรลุเป้าหมายในด้านความนิยมของผู้ชมกลุ่มใหญ่หรือมวลชน (mass) เพราะหากไม่มีคนดูก็ย่อมส่งผลต่อการสนับสนุนของผู้อุปถัมภ์รายการ (sponsor) สถานีโทรทัศน์หลัก ๆ ในประเทศไทยจัดให้ละครโทรทัศน์อยู่ในช่วงเวลาทอง (prime time) โดยเฉลี่ยจะมีละครโทรทัศน์เสนอฉายในแต่ละสัปดาห์ไม่ต่ำกว่า 10 เรื่อง หรือมีการผลิตละครโทรทัศน์ปีละไม่ต่ำกว่า 120 เรื่อง (ฐนธัช กองทอง, 2552: 1) ละครโทรทัศน์จึงเป็นรายการที่ได้รับความนิยมในอันดับต้น ๆ ของประเทศ

การผลิตละครโทรทัศน์ให้มีคุณภาพ เพลิดเพลินเจริญใจผู้ชม ตรงความต้องการของสถานีและมีอัตราความนิยมของผู้ชมสูงเพื่อสร้างรายได้จากการโฆษณา รวมทั้งมีคุณค่าต่อสังคมในการพัฒนาสติปัญญาความรู้ความคิดของประชาชนโดยทั่วไปนั้น มีจุดเริ่มต้นจากการบทละครโทรทัศน์ การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ที่ดีจะส่งผลให้ละครโทรทัศน์ที่ผลิตออกมาประสบความสำเร็จไปกว่าครึ่ง ทั้งนี้เพราะบทละครโทรทัศน์ที่ดีสามารถสร้างความเข้าใจในการปฏิบัติงานแก่บุคลากรทุกฝ่าย นับแต่ ผู้กำกับ ตากล้อง ฝ่ายแสง ฝ่ายเสียง ฝ่ายฉากและศิลปกรรม เป็นต้น ทำให้การผลิตละครโทรทัศน์ดำเนินไปได้อย่างคล่องตัวและเป็นไปด้วยดี นอกจากนี้ บทละครโทรทัศน์ที่เขียนไว้ดี เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมาย ให้แง่คิด มีความสนุกสนาน เพลิดเพลิน และน่าสนใจจะทำให้ละครโทรทัศน์ที่ผลิตออกมาถูกอกถูกใจผู้ชม ดังนั้นบทละครโทรทัศน์จึงถือเป็น “หัวใจ” ของการผลิตละครแต่ละเรื่อง

William J. Van Nastran (อ้างถึงใน อรนุช เลิศจรรยารักษ์, 2548: 1) ให้คำจำกัดความของบทโทรทัศน์ว่า “บทคือการเขียนอธิบายเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามลำดับเวลาที่เรื่องราวเกิดขึ้นด้วยเสียง ภาพ และความคิดโดยใช้ศัพท์เฉพาะของสื่อนั้น ๆ”

หากพิจารณาในแง่ของการสื่อสาร บทละครโทรทัศน์นับว่าเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสื่อสารการแสดงซึ่งเป็นการถ่ายทอดความคิด อารมณ์ และความรู้สึกจากผู้ส่งสารคือนักเขียนบทละครโทรทัศน์ ไปยังผู้รับสารคือผู้ชมละครโทรทัศน์ เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์และความรู้สึกตามวัตถุประสงค์ของผู้ส่งสาร กระบวนการดังกล่าวนั้นย่อมเกิดขึ้นภายใต้เงื่อนไขของบริบททางสังคมวัฒนธรรม และเทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคสมัย ด้วยเหตุนี้ การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของไทยจึงมีพัฒนาการเคลื่อนไหวตลอดเวลา ถึงแม้ว่าธุรกิจการผลิตละครโทรทัศน์ในปัจจุบันจะมีอัตราการขยายตัวเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ แต่ละครโทรทัศน์ไทยก็มักถูกตีตราว่าเป็น 'น้ำเน่า' โดยประเมินจากเนื้อหาที่ซ้ำซาก วนเวียน ไม่พัฒนา เป็นสูตรสำเร็จ และถูกให้คุณค่าหรือเข้ารหัสเชิงลบไว้เกือบทุกนิยาม (สมสุข หินวิมาน, 2545: 189)

ตามความในมาตรา 4 และมาตรา 10 ของพระราชบัญญัติลิขสิทธิ์ พ.ศ.2537 (กรมทรัพย์สินทางปัญญา, 2537: 1, 3, 6) อธิบายว่า นักเขียนบทละครโทรทัศน์ซึ่งนับเป็นผู้สร้างสรรค์แต่มิใช่ผู้มีลิขสิทธิ์ในงาน ทั้งนี้เนื่องจากผู้ผลิตมักมีเรื่องหรือเค้าโครงเรื่องที่ต้องการผลิตเป็นละครโทรทัศน์อยู่ก่อนแล้ว จึงว่าจ้างนักเขียนบทให้ดัดแปลงเป็นบทละครโทรทัศน์ ดังนั้น นักเขียนบทจึงอยู่ในสถานะผู้รับจ้าง ด้วยเหตุนี้ ผู้สร้างสรรค์ที่เป็นผู้รับจ้างจึงมิใช่ผู้ในลิขสิทธิ์ในงาน ดังปรากฏตามความในมาตรา 10 ว่า

> "มาตรา 10 งานที่ผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์ขึ้น โดยการรับจ้างบุคคลอื่น ให้ผู้ว่าจ้างเป็นผู้มีลิขสิทธิ์ในงานนั้น เว้นแต่ผู้สร้างสรรค์และผู้ว่าจ้างจะได้ตกลงกันเป็นอย่างอื่น"

นอกจากนี้ แม้บทละครที่เขียนขึ้นเป็นบทละครโทรทัศน์โดยตรงคือ นักเขียนบทมิได้รับมอบหมายเรื่องหรือเค้าโครงเรื่องจากผู้ผลิต แต่เป็นการคิดและเขียนเป็นบทละครโทรทัศน์ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (original script) แล้วนำไปเสนอผู้ผลิต มิได้เกิดจากการมีผู้ว่าจ้าง แต่ด้วยความคุ้นเคยกับการปฏิบัติมาแต่เดิมว่านักเขียนบทคือผู้รับจ้าง ดังนั้น ไม่ว่าในกรณีใดก็ตาม การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ จึงมีสถานะเทียบเท่า "การรับจ้างทำของ" เท่านั้น

อุดมพร ชั้นไพบูลย์ (2539) ได้ศึกษาสภาพปัญหาของวิชาชีพนักเขียนบทละครโทรทัศน์ พบว่าการผลิตละครโทรทัศน์เป็นการดำเนินธุรกิจที่อาศัยความฉับไว ละครโทรทัศน์จึงมีคุณค่าด้านศิลปะการละครไม่เพียงพอ ประกอบกับคำนึงถึงการเอาใจตลาดและการลดความเสี่ยง ละครโทรทัศน์จึงขาดความหลากหลาย อันทำให้นักเขียนบทไม่ได้รับการสนับสนุนให้ใช้กลวิธีและ

ทิศทางใหม่ ๆ ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ อีกทั้งผู้ว่าจ้างก็มิได้มีแนวคิดหรือการดำเนินการซึ่งจะพัฒนาสถานภาพของนักเขียนบทให้ดียิ่งขึ้น

สภาพการณ์ในสังคม ละครโทรทัศน์กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยม (popular culture) ซึ่งเป็นที่นิยมในหมู่ประชาชน หรือเป็นสารที่สนทนากับมวลชนเป็นจำนวนมากในทุกยุคสมัยได้เติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว และเกี่ยวพันแนบเนื่องอยู่กับกระแสทุนนิยมและบริโภคนิยม ทำให้กลายเป็นวัฒนธรรมมวลชน (mass culture) ซึ่งมีนัยว่ามีคุณค่าและคุณลักษณะที่ด้อยกว่าวัฒนธรรมของชนชั้นนำหรือชนชั้นสูง (elite culture / high culture) ที่มีคุณค่าแบบคลาสสิก เข้าใจยาก แต่บันเทิงคดีที่สื่อมวลชนผลิตคือการทำให้วัฒนธรรมกลายเป็นสินค้า หรือคือการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรม (cultural commodity) ที่เป็นสูตรสำเร็จ เข้าใจง่าย ให้ความพึงพอใจในทันที หันเหความสนใจจากภาวะคร่ำเครียดในชีวิตประจำวัน โดยการผลิตนั้นอยู่ภายใต้ระบบสื่อมวลชนสมัยใหม่และระบบตลาด ละครโทรทัศน์จึงถูกตีตราจากสังคมเช่นเดียวกับสื่อจินตคดีสมัยใหม่ซึ่งครอบคลุมถึงสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ว่า “ไม่ทรงคุณค่า” (non-classical) แบบศิลปะชั้นสูง (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ, 2547: 4-5)

ตามทัศนะของลีโอ ตอลสตอยเชื่อว่า ศิลปะจะต้องเป็นสิ่งที่สามารถสื่อสารความรู้สึกของศิลปินให้เกิดขึ้นในผู้ชมได้ ศิลปะที่ดี (good art) ต้องสามารถเข้าถึงและมีอิทธิพลต่อคนส่วนใหญ่โดยทำให้คนมีความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ ตามทัศนะนี้ ศิลปะใดที่ไม่สามารถเข้าถึงคนส่วนใหญ่ได้นั้น จะต้องถือว่าเป็นศิลปะที่ไม่ดี (bad art) หรือว่าสิ่งนั้นไม่ใช่ศิลปะ (ตอลสตอย, เลี็ยฟ นิโคลายวิช กร๊าฟ, แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง, 2551: 256-258)

ด้วยเหตุนี้ ละครโทรทัศน์ซึ่งสามารถเข้าถึงและสร้างความบันเทิงเริงรมย์ให้แก่มวลชนโดยรวมได้จึงนับว่าเป็นงานศิลปะ เนื่องจากเป็นการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกจากศิลปินผู้ส่งสารไปยังผู้ชมที่เป็นผู้รับสารได้ อารมณ์ความรู้สึกดังกล่าวที่ถูกกระตุ้นหรือทำให้เกิดขึ้นโดยงานศิลปะเรียกว่าอารมณ์ “สุนทรียะ” (Clive Bell, อ้างถึงใน ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2551: 128) อารมณ์สุนทรียะนี้หมายถึงความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่งดงาม ไพเราะหรือรื่นรมย์ ความรู้สึกนี้เจริญขึ้นได้ด้วยประสบการณ์หรือการศึกษาอบรมฝึกฝนจนเป็นอุปนิสัย เกิดเป็นรสนิยม (taste) ซึ่งย่อมจะแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล (<u>พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน</u>, 2530: 6) ดังนั้น “สุนทรียทัศน์” หรือความคิดเห็นที่มีต่ออารมณ์สุนทรียะของงานศิลปะใด ๆ จึงแตกต่างกันออกไปตามภูมิหลังของแต่ละบุคคลด้วย

การศึกษา “พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย” นอกจากจะเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยยุคสมัยต่าง ๆ แล้ว ยังมุ่งศึกษาความคิดเห็นเกี่ยวกับ “สุนทรียทัศน์” หรือ “แง่งาม” ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์อย่างจริงจัง อันจะช่วยยกสถานภาพของ “นักเขียนบท” ในฐานะ “ศิลปิน” และ “บทละครโทรทัศน์” ในฐานะ “งานศิลปะ” เทียบเท่าการสร้างสรรค์ศิลปะแขนงอื่น ๆ อีกทั้งก่อให้เกิดความเข้าใจที่กระจ่างขึ้นในแง่การสื่อสารเชิงสุนทรียะ การขยายองค์ความรู้ทางนิเทศศาสตร์ และการสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่แตกต่างจากที่เป็นอยู่ในอนาคต

ปัญหานำวิจัย

1. การสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ไทยของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่ พ.ศ. 2498 จนปัจจุบันมีพัฒนาการอย่างไร
2. บริบททางสังคมและเทคโนโลยีการสื่อสารใดบ้างที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทย
3. สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ เป็นอย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่พ.ศ. 2498 จนปัจจุบัน
2. เพื่อศึกษาบริบททางสังคมและเทคโนโลยีการสื่อสารที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทย
3. เพื่อศึกษาสุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษาเฉพาะในส่วนของพัฒนาการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ โดยศึกษาเพื่อให้เห็นภาพรวมของบทละครโทรทัศน์ในแง่ของจุดเริ่มต้น ประวัติความเป็นมา พัฒนาการ วิธีการสร้างสรรค์ การดำเนินงาน รูปแบบและโครงสร้างของบทละครโทรทัศน์ และบริบทแวดล้อมต่าง ๆ ทางสังคมที่ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ ตลอดจนศึกษาสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของผู้สร้างสรรค์ ในฐานะ “ผู้ส่งสาร” การเลือกประชากรซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างในอดีตสำหรับการวิจัยดังกล่าวเป็นการเลือกแบบเฉพาะเจาะจงเท่าที่ปรากฏหลักฐานเอกสารเท่านั้น

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

พัฒนาการ หมายถึง การเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมหรือการเคลื่อนไหวไปตามสภาพของสังคมโดยผ่านช่วงระยะเวลาหนึ่งไปสู่ช่วงระยะเวลาหนึ่ง

สุนทรียทัศน์ หมายถึง ความคิดเห็นหรือมุมมองเกี่ยวกับความงาม ในที่นี้ หมายถึง ความคิดเห็นหรือมุมมองเกี่ยวกับความงามทางศิลปะของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ที่มีต่อการสร้างสรรค์ผลงาน

บทละครโทรทัศน์ หมายถึง บทที่ใช้สำหรับการผลิตละครโทรทัศน์ซึ่งเขียนขึ้นโดยนักเขียนบท ทั้งที่เป็นบทละครโทรทัศน์แบบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (original script) และบทละครโทรทัศน์แบบดัดแปลง (adapted script)

นักเขียนบทละครโทรทัศน์ หมายถึง บุคคลที่ประกอบอาชีพเขียนบทละครสำหรับนำไปผลิตเพื่อออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ ซึ่งอาจจะเป็นพนักงานประจำบริษัทหรือทำงานอิสระ และมีผลงานเป็นที่รู้จัก

ละครโทรทัศน์ หมายถึง รายการละครโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ ที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ทั้งที่เป็นโทรทัศน์ของรัฐ (state television) โทรทัศน์ของเอกชนหรือโทรทัศน์เชิงพาณิชย์ (private or commercial television) และโทรทัศน์ของสาธารณะหรือโทรทัศน์บริการสาธารณะ (public or public service television)

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เข้าใจประวัติความเป็นมา และสามารถอธิบายพัฒนาการในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยของนักเขียนบทโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนทราบถึงบริบททางสังคมและเทคโนโลยีการสื่อสารที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทย
2. ขยายฐานความรู้ทางนิเทศศาสตร์ และเป็นการสะสมต่อยอดองค์ความรู้ทางวิชาการด้านการศึกษาบทละครโทรทัศน์ซึ่งเป็นพาณิชยศิลป์ในแง่การสื่อสารเชิงสุนทรียะ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ
3. ประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการประกอบวิชาชีพด้านการเขียนบทละครโทรทัศน์ ตลอดจนเป็นแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยที่มีคุณภาพต่อไปในอนาคต

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎี

งานวิจัยเรื่อง “พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย” ได้ใช้หลักทฤษฎี แนวคิดและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องหลัก ๆ 4 แนวคิด เป็นกรอบในการศึกษาวิจัย ซึ่งประกอบด้วยแนวคิดต่าง ๆ ดังนี้

1. แนวคิดพัฒนาการละครโทรทัศน์ไทย
2. แนวคิดสุนทรียภาพกับการสื่อสาร
3. แนวคิดละครโทรทัศน์
4. แนวคิดการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

1. แนวคิดพัฒนาการละครโทรทัศน์ไทย

ละครโทรทัศน์เป็นรูปแบบความบันเทิงที่อยู่คู่กับสังคมไทยมายาวนานกว่า 50 ปี นับตั้งแต่สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม เริ่มออกอากาศเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2498 จวบจนกระทั่งปัจจุบัน จากการทบทวนวรรณกรรม เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยแบ่งยุคของละครโทรทัศน์ไทยเป็น 5 ยุค ดังนี้

1. ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510)
2. ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522)
3. ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ.2519-2529)
4. ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ.2530-2539)
5. ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ.2540-ปัจจุบัน)

ละครโทรทัศน์ไทยในแต่ละยุคมีพัฒนาการสอดคล้องกับประวัติและพัฒนาการของกิจการวิทยุโทรทัศน์ไทย ซึ่งอุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และคณะ (2543: 109-115) ได้อธิบายประวัติและพัฒนาการของกิจการวิทยุโทรทัศน์ไทยในยุคสมัยต่าง ๆ สามารถสรุปได้ดังนี้

1.1 ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510)

กิจการวิทยุโทรทัศน์ของไทยเริ่มต้นอย่างเป็นทางการเมื่อจอมพล ป. พิบูลสงคราม ทำพิธีเปิดสถานีโทรทัศน์แห่งแรกของประเทศไทยคือสถานีโทรทัศน์ “ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม” เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2498 และออกอากาศในระบบภาพขาวดำ 525 เส้น (NTSC) เป็นปฐมฤกษ์ เพื่อมอบเป็นของขวัญวันชาติให้แก่ประชาชน โดยมีวัตถุประสงค์ที่แท้จริงเพื่อเป็นเครื่องมือตอบโต้ฝ่ายตรงข้าม เสริมสร้างอิทธิพลทางการเมือง และสร้างความนิยมให้แก่รัฐบาล

ในการก่อตั้งสถานีโทรทัศน์นั้น รัฐบาลมีอุปสรรคอย่างมากในเรื่องงบประมาณ และเสียงวิพากษ์วิจารณ์จากสมาชิกสภาผู้แทนราษฎรและหนังสือพิมพ์ ที่เห็นว่ารัฐบาลใช้จ่ายเงินฟุ่มเฟือยโดยไม่คำนึงถึงความอดอยากของประชาชนในภาคอีสาน แต่รัฐบาลก็มีวิธีการแก้ปัญหาด้วยการจัดตั้งเป็นรูปบริษัทคือ บริษัท ไทยโทรทัศน์ จำกัด และให้หน่วยงานราชการเป็นผู้ถือหุ้นและใช้เงินงบประมาณสนับสนุนอีกส่วนหนึ่ง โดยมีกรมประชาสัมพันธ์เป็นผู้ถือหุ้นรายใหญ่

นอกจากนี้ รัฐบาลยังได้ออกพระราชบัญญัติสำคัญ 2 ฉบับ คือ พระราชบัญญัติวิทยุคมนาคม พ.ศ. 2498 ให้กรมไปรษณีย์โทรเลข โดยกองบริหารความถี่ (กบถ.) ควบคุมการใช้ความถี่วิทยุและพระราชบัญญัติวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ได้ เป็นการออกกฎหมายเพื่อรองรับให้บริษัท ไทยโทรทัศน์ จำกัด สามารถดำเนินการกิจการวิทยุและโทรทัศน์ได้ อีกทั้งยังให้บริษัทสามารถมีรายได้จากการโฆษณาได้ด้วย

สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหมออกอากาศสัปดาห์ละ 4 วัน คือ วันอังคาร พฤหัสบดี ศุกร์ และเสาร์ ระหว่างเวลา 19.00 น. ถึง 23.00 น. และวันอาทิตย์ตั้งแต่เวลา 13.00 น. ถึง 16.00 น. โดยในระยะ 2 ปีแรกรายการที่มีสัดส่วนสูงสุดคือ รายการประเภทบันเทิงมีมากถึง 50% (สินิทธิ์ สิทธิรักษ์, อ้างถึงใน อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และคณะ, 2543: 111) โดยเป็นภาพยนตร์เรื่องยาวและภาพยนตร์ชุดจากต่างประเทศ ละคร หุ่นกระบอก การ์ตูนและดนตรี

ละครที่ออกอากาศในยุคนี้ยังไม่ใช่ละครที่ผลิตขึ้นเพื่อโทรทัศน์โดยเฉพาะ แต่ดัดแปลงมาจากการแสดงนาฏศิลป์ดั้งเดิม อาทิ ละครรำ ละครร้อง ละครพันทาง และละครเสภา โดยเริ่มต้นจากการแสดงละครเสภาตลกขนาดสั้น ความยาว 30 นาที เรื่อง*ขุนช้างขุนแผน* ตอน “ขุนแผนเข้าห้องนางแก้วกิริยา” ออกอากาศเมื่อวันที่ 13 กันยายน พ.ศ. 2498 โดยเหนี่ยว ดุริยพันธ์ เป็นผู้ผลิตและขับร้องเอง จากนั้นก็มีการแสดงละครสั้น ๆ อีกหลายเรื่องใช้เวลาการแสดงครั้งละประมาณ 30-40 นาที อาทิ ละครเสภาตลกคณะดุริยพันธ์ ตอน “ขุนแผนเข้าห้องนางวันทอง”

การแสดงโขนล้อ ตอน “ถวายลิง” จัดโดยอดิศักดิ์ เศวตนันท์ การแสดงโขน ตอน “เข้าถ้ำนางวานรินทร์” จัดโดย สัมพันธ์ พันธ์มณี เป็นต้น (เพาวิภา ภมรสถิต, 2528: 20) โดยหมุนเวียนผลัดเปลี่ยนกันผลิตละครตามความถนัดของผู้ผลิตแต่ละท่าน

ละครพูดเรื่องแรกที่ออกอากาศทางโทรทัศน์ ได้แก่ละครเรื่อง “*โพงพาง*” บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แสดงเนื่องในวันมหาธีรราชเจ้า ออกอากาศเมื่อ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2489 โดยเจ้าพระยารามราฆพอำนวยการแสดง สำหรับละครพูดที่ประพันธ์บทละครขึ้นมาใหม่เพื่อใช้สำหรับแสดงทางโทรทัศน์โดยเฉพาะเรื่องแรกคือละครเรื่อง “*สุริยานีไม่ยอมแต่งงาน*” ของ นายรำคาญ หรือ ประหยัด นาคะนาท เป็นละครสั้นใช้เวลาเพียง 15 นาที ออกอากาศเมื่อวันที่ 5 มกราคม พ.ศ. 2499 (สินิทธ์ สิทธิรักษ์, 2543: 179) ถือเป็นละครเรื่องแรกของไทยที่ประพันธ์บทขึ้นมาใหม่ เพื่อใช้สำหรับการแสดงทางโทรทัศน์โดยเฉพาะ

กิจการวิทยุโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกนี้อยู่ในอุปถัมภ์ทางการทหาร ดังจะเห็นได้จากการที่พลโทสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ผู้บัญชาการทหารบกได้ก่อตั้ง “สถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบก” ขึ้นเป็นสถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งที่ 2 แพร่ภาพออกอากาศครั้งแรกเมื่อวันที่ 25 มกราคม 2501 ซึ่งเป็นวันกองทัพไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อประโยชน์ทางการทหาร โดยออกอากาศทางช่อง 7 ในระบบ 525 เส้น (NTSC) ภาพขาวดำ ซึ่งปัจจุบันคือสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5

เมื่อจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ขึ้นเป็นนายกรัฐมนตรี ได้ใช้อำนาจเผด็จการในการปกครองประเทศ จึงควบคุมการใช้สื่อโทรทัศน์ทั้งไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม และกองทัพบกช่อง 5 ได้อย่างเบ็ดเสร็จ รัฐบาลในช่วงเวลานั้นสามารถครอบครองสื่อทั้งวิทยุและโทรทัศน์ได้หมด และขยายเครือข่ายสถานีโทรทัศน์แห่งประเทศไทยออกไปตามจังหวัดต่าง ๆ มุ่งหมายให้ครอบคลุมทั้งประเทศระหว่าง พ.ศ. 2503-2515 ได้จัดตั้งเครือข่ายสถานีโทรทัศน์ของรัฐตามจังหวัดต่าง ๆ ได้แก่ สงขลา, ขอนแก่น, ลำปาง, สุราษฎร์ธานี และภูเก็ต นอกจากเครือข่ายสถานีโทรทัศน์ของรัฐแล้ว รัฐบาลยังได้เปิดให้เอกชนเข้ามาดำเนินการกิจการโทรทัศน์ โดยกองทัพบกให้สัมปทานแก่บริษัทกรุงเทพโทรทัศน์และวิทยุ จำกัด ในปี พ.ศ. 2510 จัดตั้ง “สถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7” เป็นสถานี โทรทัศน์แห่งแรกออกอากาศในระบบสี 625 เส้น ระยะสัมปทาน 30 ปี

1.2 ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522)

ในช่วงต้นยุคนี้ ได้มีสถานีโทรทัศน์ถือกำเนิดขึ้นใหม่อีก 2 แห่งคือ สถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 โดยบริษัท กรุงเทพโทรทัศน์และวิทยุ จำกัด ขอเข้าร่วมทุนจัดตั้งกับกองทัพบก

ในปี พ.ศ. 2510 และสถานีโทรทัศน์สีช่อง 3 โดยบริษัท ไทยโทรทัศน์ จำกัด ได้ให้สัมปทานแก่บริษัท บางกอกอินเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด ในรูปบริษัทร่วมทุนจัดตั้งสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 โดยมีระยะสัมปทาน 10 ปี แพร่ภาพสีในระบบ 625 เส้น (PAL) หน่วยงานของรัฐจึงมีช่องทางหารายได้จากการให้สัมปทานโทรทัศน์แก่เอกชนเพิ่มเติมอีกหนทางหนึ่ง นอกเหนือจากรายได้ของสถานีโทรทัศน์ที่รัฐดำเนินการด้วยตนเอง และเริ่มแพร่ภาพออกอากาศเมื่อปี พ.ศ. 2513 (พินิจ หุตะจินดา, 2545: 68)

ในช่วงแรกเปิดสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมใหม่ ๆ นั้น ภาพยนตร์ต่างประเทศถือเป็นรายการหลักสำหรับสถานี จากการสำรวจจากแผนผังรายการของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 ตั้งแต่เริ่มแรกนั้นปรากฏว่า รายการที่เป็นภาพยนตร์มีสัดส่วนในการออกอากาศมากว่ารายการสด เนื่องจากในระยะเริ่มเปิดสถานีนั้น การบรรจุรายการสด ซึ่งสถานีต้องผลิตรายการเอง มีจำนวนน้อย เพราะบุคลากรขณะนั้นยังไม่มีความรู้และประสบการณ์ในการผลิตรายการมากนัก จึงต้องอาศัยภาพยนตร์บรรจุไว้ในผังรายการโทรทัศน์มากกว่ารายการอื่น ๆ ปนัดดา ธนสถิต (2531: 6) ได้เรียกละครโทรทัศน์ไทยในช่วงระหว่างปี พ.ศ.2511-พ.ศ.2522 ว่าเป็น “ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์”

กระแสความนิยมภาพยนตร์เรื่องยาวทางโทรทัศน์ทั้งไทยและเทศอย่างล้นหลามในช่วงปี พ.ศ.2511- พ.ศ.2522 ส่งผลกระทบให้ละครโทรทัศน์ที่ยังคงมีการบอกบทนักแสดงซบเซาลงช่วงระยะเวลาหนึ่งประมาณปี พ.ศ.2511- พ.ศ.2518 ในระหว่างนี้เองก่อให้เกิดพัฒนาการของละครโทรทัศน์ไทยในยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ขึ้น เนื่องจากวิดีโอเทปยังไม่แพร่หลาย จึงต้องใช้ฟิล์ม 16 มิลลิเมตร ขาว-ดำ ทำเป็นภาพยนตร์ออกฉายทางโทรทัศน์ (มานพ อุดมเดช, 2531: 12)

อย่างไรก็ดี ภายหลังการปฏิวัติ 14 ตุลาคม 2516 นับเป็นช่วงเสรีภาพของประชาชนเบ่งบาน หนังสือพิมพ์แข่งขันกันเสนอข่าวสารและวิเคราะห์วิจารณ์การเมือง แต่สื่อโทรทัศน์ก็ไม่อาจปรับตัวไปกับการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคมที่เกิดขึ้นได้เช่นเดียวกับสื่อวิทยุ โทรทัศน์เกือบทุกช่องเสนอข่าวอย่างระมัดระวังเนื่องจากมีระเบียบวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ พ.ศ. 2518 ที่กำหนดให้ต้องปลอดการเมือง และขณะเดียวกันก็กำหนดให้โทรทัศน์เสนอโฆษณาได้ไม่เกิน 10 นาที/ชั่วโมง กิจการวิทยุโทรทัศน์ช่วงหลังจาก 14 ตุลา จึงถูกจัดระเบียบใหม่ทั้งทางธุรกิจและการเมืองจากเดิมที่เคยดำเนินการแสวงหาประโยชน์ได้อย่างอิสระภายใต้การอุปถัมภ์ของเผด็จการทหาร

1.3 ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ.2519-2529)

การต่อสู้ระหว่างแนวคิดฝ่ายสังคมนิยมกับฝ่ายอนุรักษ์นิยม ได้นำไปสู่วิกฤตการทางการเมืองใน พ.ศ. 2519 เมื่อเกิดการสังหารหมู่นิสิตนักศึกษาที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ในวันที่ 6 ตุลาคม 2519 สถานีโทรทัศน์สีช่อง 9 หรือสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมเดิม เป็นสถานีโทรทัศน์เพียงช่องเดียวที่รายงานเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในรายการข่าวล่ามาเร็ว จนเป็นเหตุให้กรรมการผู้จัดการและทีมข่าวถูกปลดออกจากตำแหน่ง

รัฐบาลฝ่ายอนุรักษ์นิยมได้เข้ามาควบคุมสื่อโทรทัศน์อย่างเข้มงวด โดยมีประกาศคณะปฏิรูปฯ ฉบับที่ 17 กำหนดเนื้อหารายการประเภทต่าง ๆ ให้สถานีออกรายการที่ส่งเสริมให้เกิดความรักชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ ไม่ส่งเสริมให้เกิดความนิยมในลัทธิคอมมิวนิสต์ทั้งทางตรงและทางอ้อม และให้ออกอากาศรายการข่าวภาคค่ำเวลา 20.00 น. และกำหนดให้บันทึกเทปล่วงหน้าสำหรับรายการที่เกี่ยวข้องกับการเมืองหรือพาดพิงถึงการเมือง เป็นต้น ข้อสำคัญรัฐบาลได้ยุบสถานีไทยทีวีช่อง 9 แล้วเปลี่ยนเป็นสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อ.ส.ม.ท. โดยอ้างว่าเพื่อแก้ไขปัญหาการขาดทุน

สื่อโทรทัศน์จึงมีบทบาทการเมืองแบบอนุรักษ์นิยม ขณะเดียวกันก็มุ่งหน้าไปในทางการแสวงหาผลประโยชน์ทางธุรกิจ มีการผลิตรายการบันเทิงต่าง ๆ โดยเฉพาะด้านละครโทรทัศน์เริ่มได้รับความนิยมมาก ควบคู่ไปกับละครชุดจากฮ่องกงและสหรัฐฯ และสถานีโทรทัศน์เอกชนได้ขยายเครือข่ายออกไปครอบคลุมทั่วประเทศในช่วงนี้ แม้สภาพการเมืองไทยหลังช่วงเผด็จการทางทหารจะเปลี่ยนแปลงเข้าสู่ช่วงประชาธิปไตย แต่กิจการสื่อสารมวลชนกลับไม่ได้รับเสรีภาพในการนำเสนอข่าวสารอย่างเต็มที่ การแสดงความคิดเห็นในการวิพากษ์วิจารณ์สถานการณ์บ้านเมืองถูกควบคุมอย่างเข้มงวด ทางด้านแวดวงละครโทรทัศน์ นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2519 เป็นต้นมา การสร้างสรรค์ภาพยนตร์โทรทัศน์ได้ลดจำนวนลงมาก เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีการบันทึกเทปโทรทัศน์ ทางผู้ผลิตละครคณะต่าง ๆ จึงได้เปลี่ยนระบบของการใช้ฟิล์มภาพยนตร์มาเป็นเทปวิดีโอ และใช้กล้องโทรทัศน์ในการถ่ายทำแทนกล้องภาพยนตร์ ทำให้ละครโทรทัศน์เริ่มกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งหลังจากที่ซบเซาลงในยุคภาพยนตร์โทรทัศน์

ภาวะทางการเมืองในช่วงระยะเวลานี้เป็นช่วงสร้างฉันทามติใหม่หลังการเผชิญหน้าทางการเมืองอย่างรุนแรงระหว่างพลังการเมืองฝ่ายอนุรักษ์นิยมและฝ่ายก้าวหน้า เป็นปัจจัยหนึ่งที่ช่วยให้เศรษฐกิจเติบโตอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้ระบบธุรกิจเข้ามามีบทบาทอย่างมากทั้งในกิจการ

วิทยุและกิจการโทรทัศน์ ทั้งที่เป็นของภาครัฐและเอกชนและเริ่มขยายตัวอย่างต่อเนื่อง โดยกรมประชาสัมพันธ์จัดตั้งสถานีวิทยุโทรทัศน์แห่งประเทศไทยเพิ่มขึ้นในส่วนภูมิภาคอีก 3 จังหวัด ได้แก่ ที่ ช่อง 5 จังหวัดนครศรีธรรมราช ช่อง 9 จังหวัดอุบลราชธานี และช่อง 7 จังหวัดพิษณุโลก ในส่วนกลางได้เตรียมจัดตั้ง “สถานีวิทยุแห่งประเทศไทยช่อง 11” ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2528 โดยได้รับความช่วยเหลือจากรัฐบาลญี่ปุ่น มีหน้าที่หลักในด้านการประชาสัมพันธ์ของรัฐ และดำเนินการโดยไม่มีโฆษณาธุรกิจ

1.4 ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ.2530-2539)

นับตั้งแต่ปี พ.ศ.2530 เป็นต้นมา เศรษฐกิจไทยได้ขยายตัวอย่างไม่หยุดยั้ง อันเป็นผลมาจากการที่พลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ นายกรัฐมนตรีได้ดำเนินนโยบายต่างประเทศกับประเทศเพื่อนบ้าน โดยเฉพาะประเทศในภูมิภาคอินโดจีนภายใต้นโยบาย ‘เปลี่ยนสนามรบให้เป็นสนามการค้า’ เป็นนโยบายเศรษฐกิจสำคัญที่ขยายทุกภาคการผลิตโดยเฉพาะภาคอุตสาหกรรม จนเกิดคำว่า NICs (Newly Industrialized Countries) ที่หวังผลักดันประเทศไทยให้เป็น ‘เสือตัวที่ 5 แห่งเอเชีย’ ต่อจากญี่ปุ่น ฮ่องกง เกาหลีใต้ และไต้หวัน ทำให้เกิดเศรษฐีใหม่ที่พากันร่ำรวยจากการขายที่ดิน และเล่นหุ้น กลุ่มคนเหล่านี้ทำให้เกิดยุคบริโภคนิยมอย่างแท้จริง เพราะระดับการบริโภคค่อนข้างสูง และในยุคบริโภคนิยมนี้เองที่บรรดาเศรษฐีก่อให้เกิดค่านิยมท่องเที่ยวต่างประเทศเป็นอย่างมาก (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 125)

ในปี พ.ศ. 2532 องค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย (อ.ส.ม.ท.) ได้ให้สัมปทานโทรทัศน์ระบบบอกรับสมาชิก หรือ “เคเบิลทีวี” แก่บริษัทอินเตอร์เนชั่นแนลบรอดคลาสติ้งคอร์ปอเรชั่นหรือ ไอบีซี ในเครือชินวัตร และในปี พ.ศ. 2533 ให้สัมปทานแก่บริษัทสยามบรอดคลาสติ้งคอร์ปอเรชั่น แอนด์ คอมมิวนิเคชั่นจำกัด หรือไทยสกายเคเบิลในเครือธนายง รายการส่วนใหญ่เป็นรายการจากต่างประเทศ ได้แก่ข่าว (CNN, BBC, ABC, CNBC), ภาพยนตร์ (HBO), สารคดีต่างประเทศ (Discovery), ดนตรี (MTV), รายการเด็กและการ์ตูน (TNT) และช่องกีฬา (ESPN) เป็นต้น

การเติบโตทางเศรษฐกิจในช่วงนี้ส่งผลให้การเติบโตของสื่อมวลชนมีมากขึ้นตามไปด้วย ดังจะเห็นได้จากรายการโฆษณาที่เพิ่มสูงขึ้นจาก 2,730 ล้านบาท ในปี พ.ศ. 2528 เป็น 18,663 ล้านบาท ในปี พ.ศ.2538 และงบโฆษณาโทรทัศน์มีส่วนแบ่งเฉลี่ย 50% ของงบประมาณโฆษณาทั้งระบบ ในขณะเดียวกันผู้ผลิตรายการทางโทรทัศน์มีการปรับปรุงรูปแบบและเนื้อหาให้

สนองตอบต่อความต้องการข่าวสารและบันเทิงของชนชั้นกลางมากยิ่งขึ้น เช่นมีการเสนอข่าวภาคภาษาอังกฤษ จากซีเอ็นเอ็น ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 มีรายการมองต่างมุม ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 11 เปิดเวทีแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในเรื่องสังคมและการเมือง ด้านรายการละครก็มีการลงทุนมากยิ่งขึ้นโดยมีละครที่ไปถ่ายทำในต่างประเทศ และมีนักแสดงรุ่นใหม่ที่เป็นลูกครึ่งสะท้อนภาพลักษณ์ที่เป็นสากล สื่อโทรทัศน์จึงเฟื่องฟูไปพร้อม ๆ กับพลังทางเศรษฐกิจของชนชั้นกลางและกระแสบริโภคนิยม

พัฒนาการของวิทยุโทรทัศน์ไทยก้าวหน้าจนถึงขั้นการส่งสัญญาณผ่านระบบดาวเทียมไทยคม ซึ่งเป็นดาวเทียมดวงแรกของประเทศไทยในปี พ.ศ. 2536 โดยบริษัทที่ได้รับสัมปทานจากกระทรวงคมนาคมในกิจการนี้คือ บริษัท ชินวัตรคอมพิวเตอร์แอนด์คอมมิวนิเคชั่น จำกัด ซึ่งมีโครงการใช้ดาวเทียมไทยคมในการส่งสัญญาณรายการโทรทัศน์ต่าง ๆ มายังบ้านพักอาศัยเฉพาะในประเทศโดยตรง ซึ่งเรียกว่า ระบบ DTH (direct-to-home) นอกจากนี้ ในปี พ.ศ. 2538 ยังได้มีสถานีโทรทัศน์แห่งใหม่คือ “สถานีโทรทัศน์ไอทีวี” (ITV-Independent Television) หรือ “ทีวีเสรี” ออกอากาศในระบบยูเอชเอฟ 625 เส้น ภายใต้การดำเนินงานของบริษัท สยามอินโฟเทนเมนท์ จำกัด เริ่มออกอากาศอย่างเป็นทางการ เมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2539 โดยวางนโยบายให้เป็นสถานีโทรทัศน์ ที่ให้ความสำคัญกับ รายการข่าว และสถานการณ์ปัจจุบัน

บริบทแวดล้อมดังกล่าวส่งผลให้มีบริษัทผู้ดำเนินงานผลิตรายการโทรทัศน์อยู่เป็นจำนวนมาก และมีแนวโน้มว่าจะมีการตั้งบริษัทที่ดำเนินงานผลิตรายการเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ทั้งนี้เพราะมีปัจจัยเอื้อหลายประการด้วยกัน เช่น การขยายตัวของเศรษฐกิจ ความต้องการนำเสนอสิ่งใหม่ ๆ การเปิดโอกาสของทางสถานีโทรทัศน์ให้แก่บริษัทที่จัดตั้งใหม่ได้มีโอกาสเสนอตัวเพื่อขอเช่าเวลาในการออกอากาศ เป็นต้น และยิ่งนับวันการดำเนินของบริษัทผู้ผลิตรายการโทรทัศน์เหล่านี้จะเข้าสู่รูปแบบของ ‘อุตสาหกรรม’ ที่ขยายตัวเพิ่มมากขึ้นทุกที (ทีปวิท พงศ์ไพบูลย์, 2534: 6-8)

1.5 ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ.2540-ปัจจุบัน)

การเติบโตทางเศรษฐกิจและการเมืองส่งผลให้กิจการวิทยุโทรทัศน์เฟื่องฟูได้ไม่นานก็สะดุดลงด้วยวิกฤตการณ์ต้มยำกุ้ง (Tom-yam-kung Crisis) วิกฤติเศรษฐกิจในปี พ.ศ. 2540 ซึ่งต้นเหตุหลักเกิดจากโครงสร้างทางการเงินและเศรษฐกิจที่ผิดเพี้ยน ส่งผลให้ผู้ประกอบการภาคอสังหาริมทรัพย์ล้มละลายเป็นจำนวนมาก ส่วนภาคการผลิตโรงงานอุตสาหกรรมขนาดเล็กนับ

แสนแห่งปิดกิจการ โรงงานขนาดกลางและขนาดใหญ่แบกภาระหนี้สินก้อนใหญ่ที่พุ่งสูงขึ้นจากการลอยตัวค่าเงินบาทอย่างฉับพลัน ส่งผลให้ต้องเลิกจ้างพนักงาน เกิดปัญหาคนว่างงานถึง 2 ล้านคน ในปี พ.ศ. 2540 นี้จึงถือเป็นปีที่มีสถิติการฆ่าตัวตายสูงจากปัญหาเศรษฐกิจมากที่สุดในรอบ 20 ปี (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 138-148)

ในขณะเดียวกัน สถานีโทรทัศน์ไอทีวี หรือทีวีเสรี ได้มีการเปลี่ยนแปลงสัดส่วนผู้ถือหุ้นในการดำเนินงานสถานีโทรทัศน์ โดยบริษัท สยาม อินโฟเทนเมนท์ จำกัด เข้าจดทะเบียนในตลาดหลักทรัพย์แห่งประเทศไทย เมื่อวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2541 พร้อมกับเปลี่ยนชื่อเป็นบริษัท ไอทีวี จำกัด (มหาชน) โดยบริษัทในเครือชินวัตรเข้ามาเป็นผู้ถือหุ้นใหญ่ในการบริหารงาน สร้างผลดีในแง่ของการบริหารงานที่เป็นระบบมากยิ่งขึ้น แต่เนื้อหาที่นำเสนอโดยเฉพาะในเรื่องข่าวสารข้อมูลมีความเข้มข้นน้อยลง ทั้งนี้เพื่อต้องการหารายได้มาชดเชยค่าสัมปทานที่มากขึ้น จนอาจกล่าวได้ว่าระบบธุรกิจได้เข้ามามีส่วนในการดำเนินงานด้านโทรทัศน์โดยตรง

ต่อมา บริษัท ชินคอร์ปอเรชั่น จำกัด (มหาชน) ได้เข้าซื้อหุ้นของ บริษัท ไอทีวี จำกัด (มหาชน) จากธนาคารไทยพาณิชย์ ซึ่งเป็นผู้ถือหุ้นใหญ่ที่แสดงความจำนงจะขายหุ้นเนื่องจากประสบปัญหาในการบริหารสถานี ในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2543 สถานีโทรทัศน์ไอทีวีจึงมีการเปลี่ยนสมาชิกผู้ถือหุ้น มีการซื้อขายกิจการผ่านตลาดหลักทรัพย์ ตลอดจนเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนำเสนอรายการประเภทข่าวใหม่ โดยเพิ่มเติมรายการบันเทิง จนภายหลังได้รับผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองทำให้ต้องเปลี่ยนชื่อ เป็นสถานีโทรทัศน์ทีไอทีวี และเข้ามาอยู่ในความรับผิดชอบของสำนักนายกรัฐมนตรี จนกระทั่งยุติการออกอากาศเมื่อวันที่ 15 มกราคม 2551 ภายหลังจากที่สถานีโทรทัศน์ถูกโอนไปเป็นขององค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย ซึ่งถูกจัดตั้งขึ้นตามพระราชบัญญัติองค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย พ.ศ. 2551 ถือเป็นการสิ้นสุดการเป็นสถานีโทรทัศน์เสรีในประเทศไทยที่ออกอากาศมาเป็นเวลาเกือบ 12 ปี (สถานีโทรทัศน์ไอทีวี, 3 มกราคม 2554)

ภายหลังจากที่สถานีโทรทัศน์ทีไอทีวียุติการออกอากาศ ช่องสัญญาณดังกล่าวได้นำมาใช้ส่งสัญญาณสถานีโทรทัศน์สาธารณะช่องทีพีบีเอส (TPBS) แทน และได้เปลี่ยนเป็นสถานีโทรทัศน์ทีวีไทย หรือ Thai PBS (Thai Public Broadcasting Service) เมื่อวันที่ 15 มกราคม 2551 (สถานีโทรทัศน์ทีวีไทย, 3 มกราคม 2554) เป็นสถานีโทรทัศน์บริการสาธารณะ ซึ่งบริหารโดยองค์กรการกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย (ส.ส.ท.) มีฐานะเป็นหน่วยงานของรัฐ ที่ไม่ใช่ส่วนราชการหรือหน่วยงานรัฐวิสาหกิจ

บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารในยุคโลกาภิวัตน์ที่ก้าวหน้านับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา ส่งผลให้สถานีโทรทัศน์ 'ฟรีทีวี' ผ่านดาวเทียมในวงการสื่อโทรทัศน์ได้รับความนิยมในเวลาอันรวดเร็ว เนื่องจากเป็นธุรกิจที่ลงทุนไม่สูงมากเมื่อเทียบกับสถานีโทรทัศน์ทั่วไป ทำให้ละครโทรทัศน์ต้องปรับตัวให้มีความทันสมัย น่าสนใจมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการคัดเลือกนักแสดงชั้นนำ การออกแบบศิลปกรรม การกำกับการแสดง และการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ให้สนุกสนาน น่าติดตามเพื่อแย่งชิงอันดับความนิยมจากผู้ชมหรือเรตติ้งที่มีการแข่งขันกันอย่างเข้มข้นอีกด้วย

1.6 ลักษณะการดำเนินงานของกิจการวิทยุโทรทัศน์ไทย

กิจการวิทยุโทรทัศน์ไทยสามารถจำแนกสถานีโทรทัศน์ได้ตามลักษณะของเป้าหมายและประเภทของการประกอบการซึ่งสถานีโทรทัศน์แต่ละแห่งได้วางแนวทางไว้แตกต่างกัน โดยสถานีโทรทัศน์ที่ประชาชนสามารถรับชมโดยไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายหรือบอกรับเป็นสมาชิก นิยมเรียกกันว่า "ฟรีทีวี" สามารถแบ่งลักษณะและการดำเนินงานออกออกเป็น 3 ลักษณะใหญ่ ๆ ดังนี้

1. โทรทัศน์ของรัฐ (state television) หมายถึง สถานีโทรทัศน์ที่รัฐเป็นเจ้าของและดำเนินงานเอง ได้แก่ สถานีโทรทัศน์แห่งประเทศไทย ช่อง 11 กรมประชาสัมพันธ์ (สทท.) ซึ่งต่อมาได้เปลี่ยนชื่อใหม่เป็นสถานีโทรทัศน์เอ็นบีที, สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 และองค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย ช่อง 9 (อ.ส.ม.ท.) ซึ่งภายหลังได้แปรรูปรัฐวิสาหกิจ และเปลี่ยนชื่อเป็นสถานีโทรทัศน์โมเดิร์นไนน์ทีวี

2. โทรทัศน์ของเอกชนหรือโทรทัศน์เชิงพาณิชย์ (private or commercial television) หมายถึง สถานีโทรทัศน์ที่รัฐเป็นเจ้าของแต่ให้เอกชนดำเนินงาน ได้แก่ สถานีกองทัพบกช่อง 7 ได้รับสัมปทานจากกองทัพบก, สถานีโทรทัศน์ช่อง 3 ได้รับสัมปทานจากองค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย, และสถานีโทรทัศน์ผ่านดาวเทียมช่องต่าง ๆ

3. โทรทัศน์ของสาธารณะหรือโทรทัศน์บริการสาธารณะ (public or public service television) หมายถึง สถานีโทรทัศน์ที่มุ่งให้ข้อมูลข่าวสาร ความบันเทิงที่มีรสนิยม การพัฒนาประชาธิปไตย โดยมีการแต่งตั้งคณะกรรมการบริหารที่ทรงคุณวุฒิในหลายสาขาอาชีพและพื้นที่ทั้งนี้จะต้องปลอดจากอิทธิพลของรัฐและกลุ่มทุน (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2551: 18) ได้แก่ สถานีโทรทัศน์ทีวีไทยหรือไทยพีบีเอส

ความรู้ความเข้าใจเบื้องต้นเกี่ยวกับกำเนิดและพัฒนาการกิจการวิทยุโทรทัศน์ไทย ตลอดจนลักษณะการดำเนินงานของสถานีโทรทัศน์แต่ละประเภท จะช่วยให้เข้าใจบริบททางสังคมและการเมืองที่ส่งอิทธิพลต่อพัฒนาการในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของไทยในยุคสมัยต่าง ๆ ได้แจ่มชัดยิ่งขึ้น

2. แนวคิดสุนทรียภาพกับการสื่อสาร

สุนทรียภาพ หมายถึง ความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะที่แต่ละบุคคลสามารถเข้าใจและรู้สึกได้, ความเข้าใจและรู้สึกของแต่ละบุคคลที่มีต่อความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะ (พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2525: 845) โดยณัฐนันท์ ศิริเจริญ (2552, 15-19) ได้กล่าวถึงปัจจัยที่เป็นฐานในการวิเคราะห์ความงามของมนุษย์ (Beauty Analysis Factors) ที่ทำให้มนุษย์แต่ละคนมีความคิดเห็นในเรื่องความงามแตกต่างกันนั้นขึ้นอยู่กับปัจจัยทั้ง 8 ประการ ได้แก่

1. ปัจจัยด้านประสบการณ์ชีวิตของแต่ละคน (Experience)
2. ปัจจัยด้านวัฒนธรรมจากครอบครัว (Family's Background)
3. ปัจจัยด้านจิตสำนึกส่วนตัว (Consciousness)
4. ปัจจัยด้านความแตกต่างทางเพศ (Gender Differences)
5. ปัจจัยด้านความแตกต่างของอายุ (Age Differences)
6. ปัจจัยด้านความแตกต่างทางการศึกษา (Education Differences)
7. ปัจจัยด้านความแตกต่างทางฐานะทางเศรษฐกิจ (Economy Differences)
8. ปัจจัยด้านความแตกต่างในการนับถือศาสนา (Religious Differences)

ด้วยเหตุนี้ ความเข้าใจและรู้สึกของแต่ละบุคคลที่มีต่อความงามจึงเป็นเรื่องอัตวิสัย (subjective) ขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมที่ห่อหุ้มบุคคลนั้นไว้, จริตส่วนบุคคล อันได้แก่ ความชื่นชอบหรือรสนิยมส่วนตัว และกาลเวลา ตัวแปรทั้งสามทำปฏิกิริยาต่อกันตลอดเวลาและก่อให้เกิดการมองเห็นความงามที่แตกต่างกัน ในแต่ละบุคคลหรือแม้แต่คน ๆ เดียวกันเมื่อกาลเวลาเปลี่ยนการมองเห็นความงามก็สามารถเปลี่ยนได้เสมอเช่นเดียวกัน (ชาตรี ประกิจนนทการ, 2551: 185) ดังนั้น คำนิยามความงามของแต่ละคน แต่ละยุคสมัยย่อมแตกต่างกันไปตั้งแต่เล็กน้อยไปจนถึงแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง

โดยทั่วไปความงามเป็นเรื่องของคุณค่า (value) และเกิดขึ้นด้วยอารมณ์ ถ้าไม่มีอารมณ์เราจะรับสัมผัสความงามไม่ได้ ดังนั้นความงามจึงทำให้เกิดความยินดี ให้ความพอใจได้ทันทีโดย

ไม่มีเหตุผล เช่นเดียวกับศิลปะที่ต้องมีความงามเป็นพื้นฐานข้างต้น งานศิลปะที่ดีจะให้ความพอใจในความงามแก่ผู้ดูเป็นขั้นแรก และจะให้ความสะเทือนใจที่คลี่คลายกว้างขวางยิ่งขึ้นด้วยอารมณ์สุนทรียภาพของงานศิลปะนั้นในขั้นต่อไป (ณัฐนันท์ ศิริเจริญ, 2552: 89)

ความคิดเห็นหรือมุมมองเกี่ยวกับความงามนั้นเรียกว่า “สุนทรียทัศน์” ซึ่งเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้ให้ความหมายเอาไว้ว่าคือ การรู้จักความงามของทั้งโลกและชีวิต ผู้ที่เข้าใจศิลปะแท้จริงนั้น นอกจากเห็น ‘แง่งาม’ ในสรรพสิ่งแล้ว ยังอาจเนรมิตความงามให้สัมผัสได้อีกด้วย ศิลปะนั้นเป็นองค์รวมของภูมิปัญญาโดยแท้ (เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, 2548 อ้างถึงใน naigod, 15 ธันวาคม 2553)

สุนทรียภาพหรือความงามในงานศิลปะนั้น ลีโอ ตอลสตอย (2551: 89-92) ได้กล่าวถึงลักษณะอันเป็นพื้นฐานสำคัญ 3 ประการที่ประกอบกันก่อให้เกิดความงามของงานศิลปะขึ้น ดังนี้

1. ลักษณะเด่นด้วยความสำคัญของตัวเนื้อหาที่จำเป็นเสมอต่อมนุษย์ทั้งมวล
2. ลักษณะเด่นด้วยความงามของรูปแบบที่แจ่มชัด เป็นที่รู้เข้าใจได้ต่อคนทั้งปวง
3. ลักษณะเด่นด้วยความซื่อสัตย์จริงใจ และเป็นตัวของตัวเอง

การสร้างสรรค์งานศิลปะซึ่งเป็นการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก หรือความคิดของผู้ส่งสารคือศิลปินไปยังผู้รับสารคนอื่น ๆ โดยมุ่งให้ผลในด้านอารมณ์ความรู้สึกเป็นสำคัญ จึงถือเป็นการสื่อสารเชิงสุนทรียะ (Aesthetic Communication) ในระดับพื้นฐานที่สุดของงานประเภทนี้คือให้ความบันเทิง (entertain) อันได้แก่ความสนุกสนาน ความเพลิดเพลิน ในระดับที่สูงขึ้นไปคือให้สติปัญญา (intellectual) อันได้แก่ความคิดความเข้าใจที่มีคุณค่า และในระดับที่สูงสุดคือการหล่อเลี้ยงจิตวิญญาณของมนุษย์ทำให้เกิดความประจักษ์แจ้งในตน ในโลกและชีวิต (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2547: 5-6)

สำหรับการศึกษาการสื่อสารเชิงสุนทรียะซึ่งเป็นการศึกษาแนวทฤษฎีเกี่ยวกับศิลปะตามองค์ประกอบของการสื่อสาร ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2547: 8) ได้จำแนกออกเป็น 4 แนวทางด้วยกันคือ

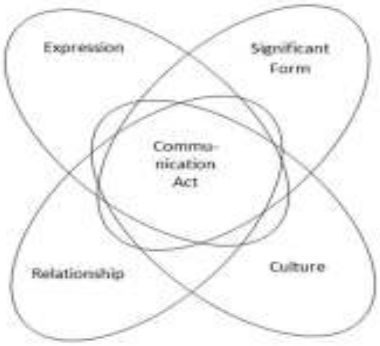
1. ทฤษฎีที่นิยามศิลปะ โดยพิจารณาคุณสมบัติของศิลปะ หรือ ‘สารในสื่อ’ ที่มีคุณสมบัติจำเพาะของความเป็นศิลปะนั้น ๆ

2. ทฤษฎีที่นิยามศิลปะ โดยพิจารณาตัวบุคคลที่สร้างสรรค์ หรือศิลปินที่ทำหน้าที่เป็น ‘ผู้ส่งสาร’

3. ทฤษฎีที่นิยามศิลปะ โดยพิจารณาผลที่เกิดแก่ผู้เสพ หรือ ‘ผู้รับสาร’ ซึ่งอาจตีความศิลปะอันเนื่องมาแต่อัตลักษณ์ทางสังคมของตน

4. ทฤษฎีที่นิยามศิลปะ โดยพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างผู้สร้างงาน งานศิลปะ และผู้รับสาร หรือให้ความสำคัญกับศิลปะทั้ง ‘กระบวนการสื่อสาร’ ที่เห็นความสัมพันธ์ของผู้ส่งสารกับสื่อ ผู้รับสาร และบริบทการสื่อสารหรือวัฒนธรรม

ศิลปะในฐานะการสื่อสารประเภทหนึ่งจะประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 4 ประการที่เชื่อมโยงกันให้การสื่อสารนั้นเป็นการสื่อสารด้านศิลปะได้แก่ การแสดงออก (expression) รูปแบบที่มีนัยสำคัญ (significant form) ความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับสารกับผู้ส่งสาร (relationship) ผ่านสื่อประเภทใด ผู้รับสารรับในลักษณะใด และวัฒนธรรม (culture) ซึ่งหมายรวมถึงความเข้าใจในภาษาหรือสัญญะของศิลปะนั้น ๆ (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2547: 13) จากประมวลความหมายของศิลปะในฐานะการสื่อสาร สามารถเขียนเป็นแบบจำลองได้ดังนี้



ความรู้สึกที่ได้รับจาการสัมผัสงานศิลปะเรียกว่า “รส” ซึ่งรสที่ก่อให้เกิดอารมณ์ ความงาม ความซาบซึ้งแก่ผู้เสพงานศิลปะนั้น ภรตมุนีแบ่งออกเป็น 9 ชนิดเข้าด้วยกัน (อ้างถึงในนิยะดา เหล่าสุนทร, 2543: 23-25) ดังนี้

1. ศฤงคารรส	คือรสแห่งความรัก
2. หาสยรส	คือรสแห่งความขบขันสนุกสนาน
3. กรุณารส	คือรสแห่งความกรุณา ความโศกเศร้า
4. วีรรส	คือรสแห่งความกล้าหาญ มุ่งมั่นอุตสาหะ
5. ภยานกรส	คือรสแห่งความกลัว
6. พีภัตสรส	คือรสแห่งความเกลียดชัง ความขยะแขยง

7. อัทภูตรส คือรสแห่งความอัศจรรย์ใจ
8. เราทรรส คือรสแห่งความโกรธ ความดุร้าย
9. ศานตรส คือรสแห่งความสงบ

การเกิดรสทั้ง 9 นี้คือความงามทางอารมณ์ หรือ “สุนทรียอารมณ์” ที่ก่อรูปก่อร่างขึ้นในตัวผู้เสพผลงาน ซึ่งการเกิดรสนั้นอาจเกิดคละเคล้ากันไป สิ่งเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นว่า ศิลปะคือแสดงออกทางอารมณ์ โดยอาจนำเสนอรสใดรสหนึ่งใน 9 รส หรืออาจผสมผสานคละรสกันไปก็ได้ การรับรู้ถึงความงาม หรือการมีสุนทรียะในชีวิต ไม่เพียงแต่จะสร้างความรู้สึกสุขใจให้แก่ผู้เสพเท่านั้น แต่ยังสามารถเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานหรือกระทั่งสร้างสรรค์สังคมได้เช่นกัน (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2546: 37-38)

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2547: 4-5) กล่าวว่า สภาพการณ์ในสังคมทำให้การสื่อสารเชิงสุนทรียะซึ่งได้แก่ สื่อเพื่อความบันเทิงต่าง ๆ ได้เติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว และเกี่ยวพันแนบเนื่องอยู่กับกระแสทุนนิยมและบริโภคนิยม ทำให้กลายเป็นวัฒนธรรมมวลชน (mass culture) ซึ่งมีนัยว่ามีคุณค่าและคุณลักษณะที่ด้อยกว่าวัฒนธรรมของชนชั้นนำหรือชนชั้นสูง (elite culture / high culture) ที่มีคุณค่าแบบคลาสสิก เข้าใจยาก แต่บันเทิงคดีที่สื่อมวลชนผลิตคือการทำให้วัฒนธรรมกลายเป็นสินค้า หรือคือการผลิตสินค้าทางวัฒนธรรม (cultural commodity) ที่เป็นสูตรสำเร็จ เข้าใจง่าย ให้ความพึงพอใจในทันที หันเหความสนใจจากภาวะคร่ำเครียดในชีวิตประจำวัน โดยการผลิตนั้นอยู่ภายใต้ระบบสื่อมวลชนสมัยใหม่และระบบตลาด

อย่างไรก็ดี นักวิชาการทางด้านศิลปะหรือสุนทรียศาสตร์มองไม่เห็นสุนทรียภาพของสื่อจินตคดีสมัยใหม่ซึ่งครอบคลุมสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครโทรทัศน์ที่กลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยม (popular culture) ซึ่งเป็นที่นิยมในหมู่ประชาชนหรือเป็นสารที่สนทนากับมวลชนเป็นจำนวนมาก แต่ถูกตีตราจากสังคมเช่นเดียวกับสื่อจินตคดีสมัยใหม่ซึ่งครอบคลุมถึงสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่าง ๆ ว่า “ไม่ทรงคุณค่า” (non-classical) แบบศิลปะชั้นสูง ปริมณฑลแห่งการศึกษาศิลปะในสถาบันวิชาการจึงมิได้เปิดให้ศึกษาสื่อจินตคดีสมัยใหม่ (Caughie, อ้างถึงใน ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2547: 5)

หากยึดตามแนวคิดเกี่ยวกับความหมายของศิลปะของตอลสตอยที่กล่าวว่า ศิลปะจะต้องเป็นสิ่งที่สามารถสื่อสารความรู้สึกของศิลปินให้เกิดขึ้นในผู้ชมได้ ศิลปะที่ดี (good art) ต้องสามารถเข้าถึงและมีอิทธิพลต่อคนส่วนใหญ่ โดยทำให้คนมีความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้

(ตอลสตอย, เลี๊ยฟ นิโคลายวิช กร๊าฟ, แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง, 2551: 256-258) ละครโทรทัศน์ที่ถูกมักสังคมตีตราว่าไร้สาระแต่ก็สามารถเข้าถึงมวลชนได้ ก็ควรจะจัดอยู่ในขอบข่ายของศิลปะด้วยเช่นกัน และน่าจะมีคุณค่าในเชิงศิลปะที่มากพอให้หันมาพิจารณา “ความงาม” ของละครโทรทัศน์บ้าง

แนวคิดทางการวิพากษ์วิจารณ์สื่อวิทยุโทรทัศน์เท่าที่ผ่านมามักมีพื้นฐานมาจากการมองในมุมของความเป็น “สื่อมวลชน” ที่มุ่งจะนำแนวคิด Political judgement เช่น ทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมือง มาเป็นหมุดหมายในการพิจารณา (Firth, 1987 อ้างถึงใน ปานทิพย์ แสงสว่าง, 2546: 13) ซึ่งแนวคิดเหล่านี้ทุ่มให้ความสนใจว่าโทรทัศน์เป็นสื่อมวลชนที่มีพลังอำนาจในการชี้นำสังคม จึงมุ่งเน้นไปที่การวิจารณ์เพื่อตั้งคำถามถึงอิทธิพลของสื่อโทรทัศน์ เช่น ละครโทรทัศน์สร้างความก้าวร้าวรุนแรงให้กับเด็กหรือไม่ เป็นต้น

แม้ในระยะหลังแนวทางการวิเคราะห์วิจารณ์จะหันมาลองมองสื่อโทรทัศน์ในอีกมุม ที่ให้ความสำคัญกับ “ตัวสาร” (massage) โดยสนใจการก่อรูปของโครงสร้างสาร ค้นหาแบบแผนเช่น แนวคิดสัญวิทยา ที่มุ่งหาความหมายแฝงที่ซ่อนอยู่ในสาร ทฤษฎีสตรีนิยมที่มองหาความหมายของการเป็นหญิง-ชายในสาร แต่แนวคิดทฤษฎีเหล่านี้ก็ยังมุ่งสนใจสังคม ชีวิต วัฒนธรรมที่ซุกซ่อนอยู่ในตัวสาร มากกว่าการค้นหา “แง่งาม” ของสื่อโทรทัศน์ตามแนวคิดสุนทรียศาสตร์ (aesthetics)

สุนทรียะหรือ “แง่งาม” ของสื่อละครโทรทัศน์นั้น นับทอง ทองใบ (2553: 88) ได้สรุปไว้ 2 ประการ ได้แก่ *งามเพราะสร้างอารมณ์ร่วม* เนื่องจากองค์ประกอบสำคัญที่จะก่อให้เกิดสุนทรียะหรือก็ให้เกิดความรู้สึกว่างามได้นั้น ก็คือ “อารมณ์ร่วม” (emphathy) หรือความเคลิบเคลิ้ม (in feeling) การสร้างอารมณ์ร่วมจะทำให้ผู้ชมติดตามรับชมละครโทรทัศน์ และ*งามเพราะแปลกใหม่* เนื่องจากเป้าหมายของศิลปะคือการเผยผัสสะของสรรพสิ่งดังที่เราได้สัมผัส มิใช่ดั่งที่เราได้เรียนรู้ พันธกิจของนักสร้างสรรค์จึงคือการทำให้เกิดแสงสว่างในศิลปะ ซึ่งผู้ชมไม่เคยมองเห็นมาก่อน

หากมองตามกรอบแนวคิดของสุนทรียะ จะพบว่าสื่อละครโทรทัศน์ขาดสุนทรียะแห่งความต่อเนื่อง หรือความลื่นไหลทางอารมณ์ เนื่องจากมีโฆษณามาคอยคั่นอารมณ์ แตกต่างจากภาพยนตร์ หรือวรรณกรรม ดังนั้นกลวิธีในการดึงอารมณ์ร่วมจากละครโทรทัศน์ จึงมักเป็นอารมณ์ที่สุดโต่ง รุนแรง หรือใช้การกระตุกเร้าอารมณ์อยู่ทุกขณะ (นับทอง ทองใบ, 2553: 91) เจตนา นาควัชระ เรียกว่าลักษณะดังกล่าวว่าเป็น “สุนทรียะแห่งความไม่ต่อเนื่อง” อันเกิดจากการตอกย้ำความสำนึกว่าการแสดงเป็นมายา กลวิธีการแสดงจึงจำเป็นต้องมีการสร้างมายาและทำลายมายา

ด้วยการปลุกให้ตื่นอยู่ตลอดเวลา คือแทนที่จะให้ผู้ชม "อิน" ไปกับละครเบื้องหน้าด้วยความ "สมจริง" กลับจะต้อง "ปลุก" สติให้รู้ว่าสิ่งนั้นคือความลวง เพราะศิลปะทั้งหลายนั้นก็ล้วนแต่เป็นมายาภาพที่มนุษย์สร้างขึ้นทั้งสิ้น (เจตนา นาควัชระ, 2548 : 241)

สำหรับการกำหนดกรอบแนวคิดหรือมาตรฐานของสุนทรียะ สุชาติ แสงทอง (2549: 6) ได้แบ่งไว้ 2 ระดับคือ การเกิดสุนทรียะในระดับพื้นฐานของจิตใจมนุษย์เรียกว่า อัตวิสัย (subjective) และการเกิดสุนทรียะจากวัตถุประสงค์ของผู้สร้างงาน (composer) โดยผู้เสพงานศิลปะจะเข้าใจในวัตถุประสงค์ของงานศิลปะได้อย่างลึกซึ้งและนำพาไปสู่ความมีสุนทรียภาพ หากมองประเด็นกรอบแนวคิดมาตรฐานสุนทรียะของผู้สร้างงานถึงมาตรฐานในการสร้างงานศิลปะว่าเป็นการผสมผสานในเชิงธุรกิจ ดังนั้นความเป็นศิลปะบริสุทธิ์ที่จะสื่อความเป็นสุนทรียะที่แท้จริงจะลดน้อยลงไป ผู้สร้างงานพยายามคำนึงถึงความง่ายในการรับรู้ศิลปะของผู้รับ ซึ่งถ้างานดังกล่าวสามารถไปสร้างค่านิยม ความชอบ ความพึงพอใจให้กับผู้รับเป็นส่วนมาก ถือว่างานชิ้นนั้นมีคุณค่าทางเศรษฐกิจ แต่บางครั้งอาจไม่มีคุณค่าทางศิลปะก็ได้

การศึกษาพัฒนาการของการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์จึงสามารถสะท้อนพลวัตของสังคมไทยที่เกิดขึ้นโดยมิติของสุนทรียศาสตร์ แม้กระนั้นก็ยังมีปัจจัยและกระบวนการต่าง ๆ ที่มีผลต่อสุนทรียทัศน์ที่เปลี่ยนแปลงไป ไม่ว่าจะเป็นสภาพสังคม ค่านิยม ความเจริญทางเทคโนโลยี ตลอดจนสื่อทางวัฒนธรรมของโลกตะวันตกที่เข้ามาครอบงำวัฒนธรรมในโลกตะวันออก เป็นต้น การมองในมิติของการเปลี่ยนผ่านทางสังคม ตลอดจนมองภาพเชิงซ้อนของพลวัตที่เกิดขึ้นจะช่วยให้สามารถมองเห็นภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยได้อย่างชัดเจน ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการจัดการสังคมโดยใช้มิติแนวคิดทางสุนทรียภาพเพื่อไปเป็นพื้นฐานในการพัฒนาจิต และสามารถเชื่อมโยงไปถึงการพัฒนาในระบบโครงสร้างของสังคมในระดับภาพรวมที่ใหญ่ขึ้น รวมทั้งสร้างระบบสุนทรียทัศน์ในเชิงสร้างสรรค์อีกด้วย

3. แนวคิดละครโทรทัศน์

ละครโทรทัศน์เป็นเป็นบันเทิงคดีประเภทเรื่องแต่ง (fiction) โดยประกอบไปด้วยเรื่องราวซึ่งประกอบด้วยการสร้างความขัดแย้ง (conflict) และพัฒนาความขัดแย้งนั้นไปสู่จุดสูงสุด (climax) ก่อนจบลงด้วยข้อสรุปของเรื่อง (resolution) หากพิจารณาในแง่ของการสื่อสาร ละครโทรทัศน์เป็นการถ่ายทอดความคิดอารมณ์ ความรู้สึก จากผู้ส่งสารคือผู้ประพันธ์ นักเขียนบทและผู้กำกับการแสดงไปยังผู้รับสารคือผู้ชมโทรทัศน์ เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ตามวัตถุประสงค์ของผู้ส่งสารด้วย

ศิลปะการแสดง (acting or performing arts) ที่นำเสนอให้ผู้ชมรับรู้ได้ด้วยภาพที่ปรากฏให้ได้เห็นต่าง ๆ คือการแสดงโดยนักแสดง และสิ่งประกอบการแสดงและประกอบฉาก กับสิ่งต่าง ๆ ที่ได้ยินหรือรับรู้ทางโสตประสาททั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นเสียงสนทนา เพลงหรือดนตรี เสียงประกอบ รวมทั้งความเงียบ

การศึกษาเกี่ยวกับละครโทรทัศน์มีความจำเป็นต้องทำความเข้าใจเรื่องธรรมชาติของสื่อโทรทัศน์ จุดมุ่งหมาย รูปแบบ ตลอดจนแนวเรื่องของละครโทรทัศน์

3.1 ธรรมชาติของสื่อโทรทัศน์

โทรทัศน์เป็นสื่อ (media) ที่ถ่ายทอดข่าวสารข้อมูลต่าง ๆ ไปสู่ประชาชนจำนวนมากพร้อม ๆ กัน ซึ่งเรียกว่าสื่อสารมวลชน (communication) และนำคนที่ปรากฏตัวในรายการให้ได้ใกล้ชิดกับผู้ชมทางบ้าน โดยนำเสนอทั้งภาพ (visual) และเสียง (audio) ในเวลาเดียวกัน ซึ่งภาพนั้นอาจจะเป็นภาพนิ่งหรือภาพเคลื่อนไหว สัญลักษณ์ต่าง ๆ แสง อุปกรณ์ประกอบฉากส่วนเสียงก็จะมีทั้งเสียงพูด เสียงธรรมชาติ เสียงเพลง เสียงดนตรีและเสียงประกอบอื่น ๆ เป็นต้น นอกจากนี้ลักษณะธรรมชาติอื่น ๆ ของสื่อโทรทัศน์ที่สำคัญคือ การเป็นสื่อรุก (active) นั่นคือแม้อยู่ที่บ้านมีเครื่องรับก็สามารถเปิดรับข่าวสารได้ และสามารถเลือกชมรายการตามผังรายการของช่องต่าง ๆ ได้อย่างสะดวกตามความชอบหรือรสนิยม

กาญจนา แก้วเทพ (2553: 546-550) ได้กล่าวถึงธรรมชาติของสื่อโทรทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างอารมณ์ไว้ 3 ประการ ดังนี้

3.1.1 ธรรมชาติของสื่อร้อน (Hot media)

ด้วยเหตุที่รายการโทรทัศน์จะเรียกร้องให้ผู้รับสารต้องเข้ามามีส่วนร่วมอยู่ตลอดเวลาและจะไม่ปล่อยพื้นที่ว่างให้ผู้ชมได้คิดหรือจินตนาการมากนัก ดังนั้น กลยุทธ์การสร้างอารมณ์ของโทรทัศน์จึงต้อง “บอกให้หมดทุกอย่าง / ตีความมาให้เสร็จ / ติดตั้งรหัสอารมณ์มาให้เลย” ตัวอย่างที่เราเห็นอยู่ในชีวิตประจำวันทุก ๆ วันในจอโทรทัศน์เช่น ในรายการละครโทรทัศน์ บรรดาตัวละครเช่น คนใช้จะออกมาเล่าเรื่องเพื่อให้คนดู “จูนอารมณ์ให้ถูกต้อง” หรือในรายการเกมโชว์ก็จะมีเสียงหัวเราะ/เสียงปรบมือของผู้ชมในห้องส่งเป็น “ป้ายนำทาง” (Signpost) อารมณ์ของผู้ชมให้เดินตามมา ด้วยลักษณะของสื่อร้อนที่มีการแปรเปลี่ยนอารมณ์อย่างรวดเร็ว ทำให้ลักษณะอารมณ์ในสื่อโทรทัศน์เป็นอารมณ์ผิวเผินไม่จ่อมจมอย่างลุ่มลึก

3.1.2 โทรทัศน์เป็นสื่อที่สร้างอารมณ์ด้วยภาพเคลื่อนไหว

ภาพเคลื่อนไหวจะสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่สมจริงจังมากกว่า (realistic) ทำให้การสร้างอารมณ์ความรู้สึกของผู้รับสารจะเข้มข้นขึ้นอย่างมาก นอกจากนี้ด้วยเทคนิคต่าง ๆ ของการสร้างภาพด้วยกล้อง เช่น ระยะห่างของกล้อง การกำหนดมุมกล้อง การจัดแสงไฟ การตัดต่อภาพ การหยุดภาพ การย้อนกลับ การเปลี่ยนแปลงจังหวะเร็วช้าของภาพ ฯลฯ ทำให้ฝ่ายผู้ผลิตสามารถจะควบคุม "กระบวนการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของฝ่ายผู้ชม" ได้ โดยที่ทั้งฝ่ายผู้ผลิตและฝ่ายผู้ชมต่างก็มีรหัสความหมายเกี่ยวกับภาพและอารมณ์ความรู้สึก ชุดเดียวกัน

3.1.3 โทรทัศน์เป็นสื่อที่สร้างอารมณ์ด้วยเสียง

เนื่องจากผู้ชมโทรทัศน์โดยทั่วไป จะไม่ได้นั่งจ้องอยู่ที่หน้าจอตลอดเวลาหากแต่จะมีลักษณะ "เข้า ๆ ออก ๆ" (in and out) ดังนั้นโทรทัศน์จึงต้องมีกระบวนการเรียกร้องความสนใจผู้ชมให้เกิดความอยากรู้อยากเห็นตลอดเวลา

นอกจากนี้โทรทัศน์ยังเป็นสื่อที่เกี่ยวพันกับเวลา คือมีเวลากำหนดในการออกอากาศ เป็นลักษณะวัฒนธรรมจับเวลา (clock culture) ของสื่อมวลชนที่มีเวลาอันจำกัดจึงต้องมีการตัดทอนบางส่วนบางอย่างออก ยกตัวอย่างเช่น ในการแสดงพื้นบ้านบางอย่างที่เคยแสดงกันได้ทั้งคืน ถ้านำมาออกรายการโทรทัศน์ก็ต้องย่นย่อให้เหลือเพียง 1 ชั่วโมง ซึ่งอาจจะเป็นการตัดสาระสำคัญออกไปก็ได้ ดังนั้นเมื่อสื่อโทรทัศน์มีข้อจำกัดทั้งพื้นที่และเวลาในการออกอากาศ ซึ่งไม่ว่าจะเป็นรายการสด รายการบันทึกเทป เมื่อหมดเวลาออกอากาศก็ต้องตัดสัญญาณภาพและเสียง เพื่อจะนำสู่รายการต่อไปในผังรายการที่สถานีได้กำหนดไว้แล้ว

นอกจากนี้สื่อโทรทัศน์จะนำเสนอข้อมูลข่าวสารตามเวลาขณะที่ผู้ชมได้รับชมรายการ เมื่อเนื้อหารายการผ่านไปแล้วหรือจบรายการก็ไม่สามารถจะกลับไปย้อนดูได้ใหม่ ยกเว้นแต่จะมีการบันทึกเทปรายการไว้ ซึ่งแตกต่างจากการอ่านหนังสือหรือหนังสือพิมพ์ที่ผู้อ่านสามารถจะหยุดอ่านได้เมื่อเหนื่อยล้าหรือต้องการไปทำกิจกรรมอื่น เมื่อพร้อมก็กลับมาอ่านใหม่หรือไม่เข้าใจ ลืมในช่วงแรกก็ย้อนกลับไปอ่านตอนต้นได้ ดังนั้นเมื่อโทรทัศน์มีข้อจำกัดดังกล่าว นักเขียนบทละครโทรทัศน์จึงควรเรียนรู้เพื่อที่จะสามารถสื่อสารผ่านสื่อโทรทัศน์ได้อย่างมีประสิทธิภาพและคุณภาพ

3.2 จุดมุ่งหมายของละครโทรทัศน์

ละครโทรทัศน์เป็นรูปแบบความบันเทิงที่ได้รับความนิยมและอยู่คู่กับสังคมไทยมานานกว่า 50 ปี เนื่องจากการชมละครเป็นการพักผ่อนหย่อนใจ ผ่อนคลายความตึงเครียด เป็นเพื่อนยามเหงา ตลอดจนเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ชมมีความหวังและมีพลังต่อสู้ชีวิต เรื่องราวในละครเป็นเรื่องใกล้ตัวที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวันของผู้ชม สิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏในละครเป็นรูปแบบความเป็นจริงที่ปรากฏในสังคม ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราวและมีอารมณ์ร่วมไปกับละครโดยง่าย นอกจากได้รับความบันเทิงเพื่อการพักผ่อนหย่อนใจแล้ว ผู้ชมยังสามารถนำแง่คิดจากละครมาประยุกต์ใช้ในการดำเนินชีวิตได้ ด้วยเหตุนี้ละครโทรทัศน์จึงเป็นรูปแบบความบันเทิงที่ได้รับความนิยมสูงสุดทางโทรทัศน์

นอกจากผู้ชมละครโทรทัศน์จะมุ่งหวังความบันเทิงเป็นหลักแล้ว สมสุข หินวิมาน (2545: 218-223) ยังได้สรุปเหตุผลสำคัญที่ผู้ชมติดตามละครโทรทัศน์ไว้ 5 ประการดังนี้

1. เพื่อการบำบัด (therapy) หรือทดแทน (substitution) บางสิ่งบางอย่างที่ขาดหายไปในโลกความเป็นจริงและเป็นกลไกแห่งการระบายออกทางสังคม (social outlets)
2. เพื่อลดทอนความตึงเครียดขัดแย้ง (tensions) ในโลกความจริง
3. เพื่อหลบหนี (escapism) ไปจากชีวิตประจำวันที่จำเจน่าเบื่อหน่าย
4. เพื่อต้องการหาเพื่อนร่วมชะตากรรมเดียวกับตน
5. เพื่อการซุบซิบนินทาและสร้างชุมชนทางสังคมขึ้นมา

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2551: 88-89) กล่าวถึงจุดมุ่งหมายในเชิงอุดมคติของละครโทรทัศน์ซึ่งนักวิชาการละครไม่เชื่อว่าจะสามารถอุบัติขึ้นได้ภายใต้โลกธุรกิจ แต่ทว่าเป็นศักยภาพที่ “ธาตุแท้” ของกระบวนการละครสามารถสื่อสารได้ นั่นคือจุดมุ่งหมายของละครในทฤษฎีการละคร ทั้งของตะวันออกที่ปรากฏในคัมภีร์นาฏยศาสตร์อินเดียของภรตมุนี และในประพันธศาสตร์ของอริสโตเติล ซึ่งมีอยู่ 3 ระดับคือให้ความเพลิดเพลิน (pleasure) เจริญความคิด (intellectual) และนำพาจิตวิญญาณ (inspirit)

จุดมุ่งหมายของละครขั้นต้นที่สุดที่ละครต้องมีคือให้ความเพลิดเพลิน (pleasure) แก่ผู้ชมด้วยการตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ของมนุษย์ ด้วยการเร้าอารมณ์ให้สนุกสนานตื่นเต้น ผ่อนคลาย และกระทั่งหลีกหนีจากโลกในชีวิตจริงที่เต็มไปด้วยความตึงเครียด ปัญหาในชีวิตประจำวัน

จุดมุ่งหมายขั้นต่อมาคือการเจริญความคิดหรือสติปัญญา (intellectual) คือการยกระดับความคิดและสติปัญญาของผู้ชม โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครประเภทชีวิตสังคม (social drama) หรือที่นิยมเรียกว่าละครสร้างสรรค์ หรือละครสร้างสรรค์สังคมในบ้านเรา มักจะมีจุดมุ่งหมายมาในระดับก่อให้เกิดความคิดอ่านในการดำเนินชีวิตที่ถูกต้องดีงาม แต่ทั้งนี้ ผู้ชมจะได้โดยการซึมซับสาระเข้าไปโดยผ่านเนื้อเรื่องหรือเหตุการณ์ในเรื่อง บุคลิกลักษณะของตัวละครการแสดงโดยไม่รู้สึกว่าตนเองกำลังถูกยัดเยียด หรือละครมุ่งปลูกฝังความคิดอย่างตรงไปตรงมาจนขาดความกลมกล่อม

สำหรับจุดมุ่งหมายขั้นสูงสุดของละครคือนำพาจิตวิญญาณ (inspirit) หมายถึงสภาวะของการสื่อสารที่นำผู้รับสารไปสู่สภาวะที่เรียกว่าอุตรภาวะ (transcendent) ซึ่งเป็นสภาวะของจิตที่เหนือไปจากระดับที่ 2 คือการประจักษ์ในความรู้สึกผิดชอบชั่วดีที่ลุ่มลึก เข้าใจโลกและชีวิตอย่างเชื่อมโยง ในตำราการละครกรีก เรียกว่า Chtharsis หรือการชำระล้างจิตใจ ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์อินเดียก็ได้กล่าวถึงบทบาทของนาฏยะว่า นอกเหนือไปจากความพึงพอใจในทางโลกแล้ว จะเป็นการนำผู้นั้นก้าวไปสู่เป้าหมายในชีวิตในขั้นต่อไปด้วย คือความเป็นอิสระจากพันธนาการทางโลกคือสู่สภาวะโมกษะ เพราะ “นาฏยศาสตร์นี้เป็นที่รวบรวมบรรดากิจกรรมทั้งมวลในสามโลก ซึ่งเป็นความคิดที่อำนวยต่อศาสตร์ทุกศาสตร์ เป็นสิ่งมงคลและน่าพอใจ” และด้วยเหตุนี้ ผู้ชมศิลปะอันยิ่งใหญ่ “จะบรรลุความสุขปรมาตมัน” (ภรตมุนี-I, 133-135 อ้างถึงในถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2547: 23)

โอกาสที่ละครโทรทัศน์จะบรรลุจุดมุ่งหมายในขั้นนำพาจิตวิญญาณของผู้ชมเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ยากในโทรทัศน์เชิงพาณิชย์ แต่หากโทรทัศน์เปิดกว้างสำหรับการเป็นสื่อสาธารณะและถ้ามีวัตถุประสงค์ในการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมอย่างจริงจังแล้ว บางทีละครโทรทัศน์อาจจะมีแนวทางใหม่ ๆ ที่แตกต่างจากที่เป็นอยู่ก็ได้

3.3 รูปแบบของละครโทรทัศน์

การแบ่งประเภทละครโทรทัศน์ตามรูปแบบการออกอากาศ หรือที่เรียกว่า format ของละครโทรทัศน์ จำแนกตามรูปแบบของการนำเสนอ โดยพิจารณาจากลักษณะของความยาวและความต่อเนื่องของการออกอากาศ ละครโทรทัศน์สามารถจำแนกตามรูปแบบของการนำเสนอแพร่ภาพออกอากาศได้ดังนี้

3.3.1 ละครชุดขนาดยาว (Series)

เป็นละครที่สร้างขึ้นมาเพื่อนำเสนอเป็นตอน ๆ โดยใช้แก่นเรื่องเดียวกัน ตัวละครชุดเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ แต่ละตอนมีการสรุปเรื่องราวในตัวเอง ตัวอย่างเช่น ละครชุดเรื่อง *Friends* ละครชุดเรื่อง *Sex and the City* ละครชุดจบในตอนนี้ หมายรวมถึง ละครประเภทตลกสถานการณ์ด้วย เช่น ละครเรื่อง*หุ่นไล่กา*, *ชุมทางชีวิต*, *บางรักซอยเก้า*, *ตึกสามเพดานสูง* เป็นต้น

3.1.2 ละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (Serial)

เป็นละครที่นำเสนอเรื่องราวต่อเนื่องกันหลาย ๆ ตอน โดยมากจะมีประมาณ 15-30 ตอน ตัวอย่างเช่นละครเรื่อง *ขมิ้นกับปูน, นางทาส, อาญารัก, ผีพยาบาท* เป็นต้น

3.3.3 ละครชุดขนาดสั้น (Mini-series)

เป็นละครที่นำเสนอเรื่องราวต่อเนื่องกันความยาวประมาณ 3-5 ตอน ตัวอย่างเช่น ละครเรื่อง *อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง* ความยาว 3 ตอนจบ, *สมบัติพ่อ* ความยาว 4 ตอนจบ เป็นต้น

3.3.4 ละครชุดจบในตอน (Anthology)

เป็นละครเรื่องสั้น ๆ ที่มีตัวละครต่างชุดกัน แต่อยู่ภายใต้แนวคิดเดียวกัน มักเป็นเรื่องจบในตอน ตัวอย่างเช่น *กฎแห่งกรรม, ฟ้ามีตา, มิติมืด* เป็นต้น

3.4 แนวเรื่อง (genre) ของละครโทรทัศน์

แนวเรื่อง หรือ genre ของละครโทรทัศน์จะเป็นสิ่งที่กำหนดเป้าหมายของละครว่าจะเสนออะไรในเรื่อง การให้รายละเอียดของตัวละคร บทสนทนา สถานที่เกิดเหตุต่าง ๆ (setting) มีความสัมพันธ์กับแนวเรื่องของละคร นักเขียนบทละครโทรทัศน์จำเป็นต้องรู้จักละครประเภทต่าง ๆ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์

เอกสารต่างประเทศที่เกี่ยวกับสื่อโทรทัศน์โดยเฉพาะได้ใช้เกณฑ์ที่แตกต่างกันในการพยายามแบ่งแนวเรื่องของละครโทรทัศน์ อาทิ The Television Genre Book ของ G. Creeber (2001) หรือ American Television Genres ของ S.M. Kaminsky & J.H. Mahan แต่น่าสังเกตว่าการแบ่งแนวเรื่องดังกล่าวไม่สามารถใช้ได้กับการจำแนกแนวเรื่องของละครโทรทัศน์ไทย สำหรับ

เอกสารเกี่ยวกับสื่อโทรทัศน์ของไทยนั้น ก็ยังไม่สามารถหาเกณฑ์ในการจำแนกแนวเรื่องของละครโทรทัศน์ได้อย่างครบถ้วน จากการค้นคว้าเอกสารต่าง ๆ อาทิ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2551: 90) ชยพล สุทธิโยธิน และสันติ เกษมสิริทัศน์ (2550: 67-71) สามารถสรุปแนวเรื่องของละครโทรทัศน์ไทยประเภทต่าง ๆ และให้คำจำกัดความได้โดยสังเขปดังนี้

3.4.1 ละครชีวิต (drama)

เป็นละครที่มีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับการต่อสู้ชีวิตของตัวละครเอกอย่างเป็นเหตุเป็นผล ไม่ใช่ด้วยความบังเอิญ ตัวละครมักเป็นตัวละครแบบตัวกลม มีความลึกซึ้ง คล้ายกับชีวิตคนจริง ๆ มีทั้งส่วนดีและส่วนเสีย มีพัฒนาการด้านนิสัยใจคอหรือมีการเปลี่ยนแปลงเจตคติเกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ ในชีวิตของตัวละครเอก เช่น ละครเรื่อง*อุ่นไอรัก, หาบของแม่* เป็นต้น

3.4.2 ละครเริงรมย์ (melodrama or soap opera)

เป็นละครเร้าอารมณ์ที่ประพันธ์ขึ้นมาเพื่อสร้างความบันเทิงเริงรมย์แก่ชีวิต ด้วยการผูกเรื่องให้ดำเนินไปอย่างสนุกสนาน ไม่ต้องคำนึงถึงเหตุผลมากนัก เรื่องราวที่นำเสนอมักเป็นเรื่องราวชีวิตรัก ความขัดแย้ง การชิงดีชิงเด่น การโต้ตอบบริภาษกัน ตัวละครมักเป็นตัวละครแบบตัวแบน มีนิสัยแบบฉบับนิยมที่ใช้ในตัวละครทั่ว ๆ ไป เช่น พระเอก นางเอก ตัวอิจฉา ตัวละครมักจะมีลักษณะคล้ายกันจนแทบเป็นสูตรสำเร็จ บทบาทที่จะกระทำสามารถคาดเดาได้ เช่น ละครเรื่อง*บ้านทรายทอง, ดาวพระศุกร์, นางทาส, อาญารัก, แก้วล้อมเพชร* เป็นต้น

3.4.3 ละครตลก (Comedy)

เป็นละครที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตผู้คนด้วยมุมมองความตลกขบขัน แบ่งออกเป็น 2 แบบใหญ่ ๆ คือ ละครรักเบาสมอง (Romantic Comedy) และละครตลกสถานการณ์ (Situation Comedy)

ละครรักเบาสมอง (Romantic Comedy) เป็นละครที่ใช้จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ แต่มีเหตุผลน่าเชื่อถือ เป็นเรื่องราวความรักของตัวละครเอก พระเอกนางเอกที่มีคุณสมบัติดีหล่อสวยงามตามอุดมคติ ต้องเผชิญกับอุปสรรคต่าง ๆ นานา ในตอนต้นเรื่อง แต่ก็สามารถฝ่าฟันมาได้จนพบความสุขในตอนท้ายเรื่อง เรื่องราวจะนำเสนอความสุขจากความตลกขบขันเรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชมจากคำพูด กิริยาท่าทางด้วยความเปิ่นความเชย ความซื่อไร้เดียงสา

หรือความไม่รู้ของตัวละครเอก เช่น ละครเรื่อง*นางสาวจริงใจกับนายแสนดี*, *คุณชายตำระเบิด*, *มนต์รักสายฟ้าแลบ* เป็นต้น

ส่วนละครตลกสถานการณ์ (Situation Comedy) เป็นละครที่มีความตลกที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของเรื่องราวที่สับสนอลเวง ผิดฝาผิดตัว ส่วนใหญ่เป็นเรื่องที่เกิดขึ้นโดยบังเอิญ การดำเนินเรื่องมักมีการสร้างตัวละครที่มีบุคลิกลักษณะเฉพาะขึ้นมา ทำให้นำไปสู่การกระทำที่ตลกขบขันชวนหัว ตัวอย่างละครประเภทนี้เช่น ละครเรื่อง*สาทรดอนเจดีย์*, *สามหนุ่มสามมุม*, *บางรักซอย-เก้า*, *โคกคูนตระกูลไข่*, *ตึกสามเพดานสูง*, *สงครามข้างเตา*, *ซอยสามสยามสแควร์* เป็นต้น

3.4.4 ละครการต่อสู้ (Action)

หรือที่นิยมเรียกกันว่า “ละครบู๊” เป็นละครที่เน้นฉากการต่อสู้ระหว่างตัวเอกและตัวร้าย ตัวเอกจะเป็นผู้ที่มีความเก่งกล้าสามารถด้านการต่อสู้ แม้ในตอนต้นเรื่องตัวเอกอาจจะเพลี่ยงพล้ำต่อตัวร้าย แต่ก็จะเป็นฝ่ายชนะในที่สุด ละครประเภทนี้มุ่งสร้างความรู้สึกตื่นเต้นแก่ผู้ชมเพื่อติดตามชมว่าตัวเอกจะสามารถเอาชนะตัวร้ายได้อย่างไร ตัวอย่างเช่น ละครเรื่อง*ตี๋ใหญ่*, *จับตายวายร้ายสายสมร*, *เดือนเดือด* เป็นต้น

3.4.5 ละครผี

เป็นละครที่มีเนื้อหาเรื่องราวชวนตื่นเต้น สยองขวัญ เกี่ยวข้องกับภูตผีปีศาจหรือวิญญาณ เวทย์มนตร์ ความลึกลับ น่าสะพรึงกลัว การติดต่อสื่อสารข้ามภพระหว่างวิญญาณกับมนุษย์ ตัวอย่างเช่น ละครเรื่อง*แม่นาคพระโขนง*, *แก้วขนเหล็ก*, *ทายาทอสูร*, *ปอบผีฟ้า*, *กระสือ*, *ห้องหุ่น*, *สุสานคนเป็น*, *พระจันทร์แดง* ปัจจุบันมีการนำเรื่องผีมาสร้างเป็นละครแนวตลกขบขันเพื่อสร้างความสนุกสนานมากกว่าความน่ากลัว ตัวอย่างเช่น *ละครเรื่องปอบ*, *ผีขี้เหงา*, *ผีกุ๊กกิ๊ก* เป็นต้น

3.4.6 ละครย้อนยุค

หรือที่นิยมเรียกกันว่า “ละครพีเรียด” (Period drama) เป็นละครที่มีเนื้อหาเรื่องราวหรือฉาก (setting) เกิดขึ้นในอดีต ตัวอย่างเช่น ละครเรื่อง*สี่แผ่นดิน*, *คือหัตถาครองพิภพ*, *วนิดา*, *นิราศสองภพ* เป็นต้น

3.4.7 ละครอิงประวัติศาสตร์

เป็นละครที่มีเนื้อหาเรื่องราวในประวัติศาสตร์ พงศาวดาร มีตัวละครเป็นบุคคลที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ ตัวอย่างเช่น ละครเรื่อง*พันท้ายนรสิงห์, ตากสินมหาราช, กษัตริยา* เป็นต้น

3.4.8 ละครแฟนตาซี (Fantasy)

เป็นละครที่มีเค้าโครงเรื่องหรือเนื้อหาเกี่ยวข้องกับเวทมนตร์และเรื่องเหนือจริง ยอมรับสภาวะเหนือจริง และเวทมนตร์ต่าง ๆ เหมือนเป็นเรื่องปกติ บางส่วนคาบเกี่ยวกับตำนานหรือนิทานพื้นบ้าน นอกจากนี้ยังสามารถแตกแขนงออกไปอีกเช่น แฟนตาซีวิทยาศาสตร์ มีเนื้อหาเกี่ยวกับความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์หรือโลกอนาคต แฟนตาซีเทพนิยาย แฟนตาซีฮีโร่ และแฟนตาซีสำหรับเด็ก เป็นต้น

3.4.9 ละครพื้นบ้าน (Folktale)

หรือที่นิยมเรียกกันว่า “ละครจักร ๆ วงศ์ ๆ” เป็นละครที่มีเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับนิทานพื้นบ้าน เทพนิยาย เรื่องปรัมปรา เรื่องเล่าในสังคม ตัวอย่างเช่น ละครเรื่อง*แก้วหน้าม้า, ปลาบู่ทอง, ดาบเจ็ดสีมณีเจ็ดแสง* เป็นต้น

3.4.10 ละครเพลง (Musical)

เป็นรูปแบบของละครที่นำดนตรี เพลง คำพูด และการเต้นรำ รวมเข้าด้วยกัน การแสดงอารมณ์รวมไปถึงการดำเนินเรื่องราวที่บอกเล่าผ่านละคร ใช้คำพูด ดนตรี การเคลื่อนไหว และเทคนิคต่าง ๆ ให้เกิดความบันเทิง ตัวอย่างเช่น ละครเรื่อง*มนต์รักลูกทุ่ง, เงิน เงิน เงิน, สาวน้อยคาเฟ่, เจ้าหญิงลำซิ่ง* เป็นต้น

ในปัจจุบันแนวเรื่องหรือ genre ของละครโทรทัศน์ก็ยิ่งแตกสาขาย่อยออกไปมากยิ่งขึ้นทุกที ตลอดจนเกิดการผสมข้ามสายพันธุ์ระหว่างแนวเรื่องเดิมที่มีอยู่ซึ่งเรียกว่า “ขนบ” (convention) เกิดเป็นแนวเรื่องที่มีความแปลกใหม่ แตกต่างไปจากของเดิม (invention / variation) มากมาย อาทิเช่น ละครโทรทัศน์แนว Action-Fantasy-Hero อย่างละครโทรทัศน์เรื่องเหนือมนุษย์ เป็นต้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้ถือเป็นการผสมผสานเชิงวัฒนธรรม (hybridization) (กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 411-414)

การวิจัยด้านการสื่อสารนั้นมักจะมีการศึกษาในมิติของแนวเรื่องหรือ genre แฝงอยู่ตลอดเวลา ทั้งนี้เนื่องจากจะช่วยให้เข้าใจว่าผลงานสื่อนั้นเป็นประเภทอะไร (what texts are) ผลงานประเภทนั้นถูกสร้างขึ้นมาได้อย่างไร (what they are created) และผลงานประเภทนั้นทำบทบาทหน้าที่อะไรต่อผู้รับสาร (how they function for audiences) อันนำไปสู่ความเข้าใจสื่อนั้นอย่างถ่องแท้

4. แนวคิดการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

นักเขียนบทละครโทรทัศน์จำเป็นต้องมีความรู้เกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ ไม่เช่นนั้นก็จะไม่สามารถใช้สมรรถนะพื้นฐานของสื่อโทรทัศน์เพื่อสื่อสารกับทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องในการผลิตและแพร่ภาพออกอากาศสู่ประชาชนผู้ชมได้ แนวคิดการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ได้แก่ ขั้นตอนในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ ภาษาโทรทัศน์และการประกอบสร้างภาพของละครโทรทัศน์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.1 ขั้นตอนในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

คำว่า “ขั้นตอนการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์” ในที่นี้ หมายถึง ขั้นตอนการสร้างสรรค์ก่อนการผลิต (Pre-production) นับตั้งแต่สถานีโทรทัศน์มีเวลาออกอากาศและมอบหมายให้ดำเนินการสร้างสรรค์ละครมาเสนอเพื่อพิจารณาต่อไป ชยพล สุทธิโยธิน และสันติ เกษมสิริทัศน์ (2550: 73-75) ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์มีขั้นตอนใหญ่ 5 ขั้นตอนดังนี้

4.1.1 การสร้างสรรค์เรื่อง (Story)

การสร้างสรรค์เรื่อง เป็นการคิดเกี่ยวกับเรื่องที่จะทำเป็นละคร ประกอบด้วยการคิดสร้างสรรค์เกี่ยวกับประเภทเรื่องหรือแนวเรื่อง (genre) แก่นเรื่องหรือแนวคิดของเรื่อง (theme) การวางลักษณะตัวละคร (character) และการคิดโครงเรื่อง (plot) การสร้างสรรค์เรื่องนำไปสู่บทโทรทัศน์ 2 ประเภทซึ่งอิงที่มาของเรื่องได้แก่

4.1.1.1 <u>บทละครโทรทัศน์ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่</u> (original script) เป็นเรื่องที่นักเขียนบทแต่งเรื่องขึ้นมาใหม่ และเขียนเป็นบทละครโทรทัศน์เลย เช่น บทละครโทรทัศน์เรื่องสุริยานีไม่ยอมแต่งงาน, เหนือมนุษย์

4.1.1.2 บทละครโทรทัศน์แบบดัดแปลง (adapted script) เป็นเรื่องที่นักเขียนบทนำมาจากนวนิยาย ภาพยนตร์ หรือกระทั่งละครวิทยุ แล้วนำมาเขียนขึ้นเป็นบทละครโทรทัศน์ โดยหลักสำคัญในการดัดแปลงคือต้องยึดแก่นเรื่อง อารมณ์ของเรื่องเดิมเอาไว้ เช่นบทละครโทรทัศน์เรื่องคู่กรรม, มนต์รักลูกทุ่ง, เงินปากผี

ผู้สร้างสรรค์จะคิดตั้งแต่จะทำละครประเภทใด แนวเรื่องอะไร ทำให้ผู้ชมกลุ่มใดดู จุดขายอยู่ตรงไหน ความสนุกที่ชวนให้ติดตามคืออะไร ทำแล้วจะขายได้หรือไม่ ทำอย่างไรจะถูกใจผู้ชม เมื่อทบทวนความคิดหลายครั้งจนกระจ่างใจแล้ว จึงเขียนร่างความคิดของตนลงไปเป็นลายลักษณ์อักษร นับตั้งแต่การเขียนถึงตัวเอก ลักษณะตัวละคร ปมขัดแย้ง เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นสืบเนื่องจากความขัดแย้ง แล้วจึงพัฒนาโครงเรื่องขึ้นมาเป็นเรื่องย่อขนาดสั้น (synopsis) และเรื่องย่อขนาดยาว (scenario)

4.1.2 การเขียนทรีตเมนต์ (Treatment)

การเขียนทรีตเมนต์ เป็นการนำความคิดสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในสมองแสดงออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรมด้วยการเขียนเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งเมื่อได้อ่านแล้วจะทำให้จินตนาการเห็นมองภาพรายการได้ใกล้เคียงกับเรื่องที่จะนำเสนอมากที่สุด ซึ่งมีประโยชน์ต่อการวางแผนและดำเนินงานขั้นต่อไป ทีมงานฝ่ายอื่น ๆ สามารถนำไปใช้เตรียมงานในส่วนที่ตนเองรับผิดชอบได้ เช่น ฝ่ายฉากใช้ทรีตเมนต์ไปออกแบบฉาก ฝ่ายเสื้อผ้าใช้ทรีตเมนต์ไปออกแบบจัดหาเสื้อผ้านักแสดง ฝ่ายสถานที่ใช้ทรีตเมนต์ไปจัดหาสถานที่ถ่ายทำที่เหมาะสมกับเรื่อง

การเขียนทรีตเมนต์มีจุดมุ่งหมายที่จะสื่อสารให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกร่วม หรือมีประสบการณ์ร่วมไปกับเรื่องราวของละครที่กำลังสร้างสรรค์อยู่ ช่วยให้เข้าใจแนวเรื่อง แก่นเรื่อง โครงเรื่อง ทิศทางการดำเนินเรื่อง ท่วงทำนองหรืออารมณ์ของเรื่อง (style/tone) และวิสัยทัศน์ส่วนตัว (vision) เป็นต้น การเขียนทรีตเมนต์จึงเป็นการเขียนแสดงลำดับการนำเสนอเรื่องราวของละครโดยย่อ และเป็นการเขียนระบุเหตุการณ์ที่จะปรากฏในละครประกอบด้วยตัวละคร การกระทำ ฉากหรือสถานที่เกิดเหตุการณ์ โดยมีการจัดลำดับการนำเสนออย่างเหมาะสมตามแบบละคร โดยทั่วไปแล้ว ทรีตเมนต์แบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ ทรีตเมนต์รวมของละครทุกตอน และทรีตเมนต์ของละครแต่ละตอน

4.1.2.1 ทรีตเมนต์รวมของละครทุกตอน กรณีที่เป็นละครเรื่องยาวหลายตอนจบ จะกำหนดรายละเอียดของละครทุกตอน โดยวางแผนในภาพรวมก่อนว่า ตั้งแต่ตอนแรก

จนถึงตอนสุดท้ายในแต่ละตอนจะมีเนื้อหาอย่างไร จะดำเนินเรื่องอย่างไร ตอนที่เท่าไรจะเป็นการปูพื้นเรื่อง ความขัดแย้งจะอยู่ที่ใด ปมปัญหาของเรื่องจะอยู่ที่ตอนใด จุดหักเหของเรื่อง (plot point) จะอยู่ที่ใด ความขัดแย้งสูงสุดจะอยู่ที่ตอนใด ไคลแมกซ์ (climax) จะอยู่ที่ตอนใด เรื่องราวจะคลี่คลายลง (falling action/resolution) อย่างไร ที่ตอนใด ตอนจบของละครจะเป็นอย่างไร จะอยู่ที่ตอนใด โดยสรุปแล้วเรื่องราวจะจบลงอย่างไร (denouement) เมื่อได้ภาพรวมแล้วจากนั้นก็จะเขียนทรีตเมนต์ของแต่ละตอนให้ครบทุกตอน โดยการเขียนแสดงโครงเรื่องแสดงเหตุการณ์ตัวละครและฉาก

4.1.2.2 ทรีตเมนต์ของละครแต่ละตอน เป็นการกำหนดรายละเอียดเกี่ยวกับการดำเนินเรื่องในตอนนี้ว่าจะมีโครงเรื่อง (plot) อย่างไร มีตัวละครอะไรบ้าง มีฉากอะไรบ้าง จำนวนกี่ฉาก ความขัดแย้งของเรื่องคืออะไร ไคลแมกซ์ (climax) ของตอนมีหรือไม่ ถ้ามีจะเป็นอย่างไร การแบ่งช่วงของการนำเสนอตามการพักโฆษณาที่เรียกว่าเบรก (break) จะแบ่งออกเป็นกี่เบรก ซึ่งโดยทั่วไปแล้วละครความยาว 2 ชั่วโมงจะแบ่งออกเป็น 7 เบรก แต่ละเบรกจะมีอะไรบ้าง ตอนเบรกสุดท้ายของละครจะจบลงอย่างไร เพื่อให้ผู้ชมติดตามชมละครต่อตอนต่อไป

โดยทั่วไปแล้วการเขียนทรีตเมนต์จะใช้เขียนในภาพบทสนทนาบ่งบอกถึงมิติของฉากและตัวละครซึ่งจะเป็นการแสดงถึงการสร้างปัญหาในโครงสร้างของละคร (dramatic structure) เช่น เหตุการณ์ ความขัดแย้ง ควรพยายามเขียนให้เห็นภาพมากที่สุด โดยใช้ศัพท์ที่แสดงให้เห็นภาพได้ (visual term)

4.1.3 การคัดเลือกนักแสดง (Casting)

การคัดเลือกนักแสดงมีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับละครโทรทัศน์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยใช้เกณฑ์ในการคัดเลือกที่สำคัญ 2 ประการคือ

4.1.3.1 คัดเลือกจากความสามารถในการแสดง (Performance) นักแสดงที่มีความสามารถในการแสดงสูง จะช่วยให้ละครที่นำเสนอถึงรส ถึงอารมณ์ ถึงบทบาทของละครได้มากกว่านักแสดงที่มีความสามรถน้อย ทำให้ผู้ชมติดใจในบทบาทการแสดง และเกิดความประทับใจในตัวละครตัวนั้นได้ดีกว่า ทำให้ละครเป็นที่นิยมและกล่าวขวัญถึง

4.1.3.2 คัดเลือกจากความมีชื่อเสียงของนักแสดง (Celebrity) นักแสดงที่มีชื่อเสียงมีความสำคัญต่อละครเนื่องจากมักมีผู้ชมจำนวนมากที่รู้จักคุ้นเคย มีความชื่นชมประทับใจ

เป็นทุนอยู่ก่อนรวมทั้งการที่นักแสดงคนนั้นมีโอกาสถ่ายแบบ ถ่ายโฆษณาเผยแพร่ตามสื่อต่าง ๆ จะยิ่งช่วยส่งเสริมสร้างชื่อเสียง สร้างการจดจำนักแสดงคนนั้นได้ดียิ่งขึ้น เมื่อได้มาแสดงในละครก็จะยิ่งทำให้เกิดผลตกค้างแห่งความทรงจำ (carry over effect) จากความทรงจำเดิม รวมทั้งเป็นการถ่ายโอน (transfer) ชื่อเสียงและความประทับใจของผู้ชมเดิมมายังละครที่แสดงด้วย

การสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ ผู้สร้างสรรค์จึงต้องคิดไปถึงว่าเรื่องราวที่ละครที่จะจัดทำนั้น ควรจะให้นักแสดงหรือดาราคนใดเป็นนักแสดงหลัก หรือที่เรียกว่า “คู่พระ-คู่นาง” โดยพิจารณาถึงชื่อเสียง ความสามารถ ความเหมาะสมกับบทบาทตัวละคร เวลาหรือคิวที่มีให้ในการถ่ายทำ ถ้าได้นักแสดงที่มีชื่อเสียงและความสามารถสูง ย่อมเป็นพื้นฐานที่ดีของความสำเร็จ ในทางปฏิบัติแล้วทางผู้บริหารสถานีโทรทัศน์จะมีบทบาทสำคัญในการกำหนดตัวนักแสดงหลักของละครด้วย บางสถานีอาจขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของผู้บริหารสถานี บางสถานีก็ใช้การพิจารณาร่วมกันระหว่างผู้สร้างสรรค์กับผู้บริหารสถานี บางสถานีก็มอบหมายให้ผู้สร้างสรรค์คัดเลือกเองตามความเหมาะสม

4.1.4 การวางแผนปฏิบัติการผลิตรายการ (Implementation Plan)

การวางแผนปฏิบัติการผลิตรายการ เป็นการคิดวางแผนเกี่ยวกับทรัพยากรที่ต้องใช้ในการผลิตรายการทั้งบุคลากร ทุน อุปกรณ์ สถานที่ เวลา โดยพิจารณาถึงความสามารถประสบการณ์ และความเป็นไปได้ การวางแผนในส่วนนี้ประกอบด้วย การวางแผนเกี่ยวกับทีมงาน (staffs) ฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก (sets and props) เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย (costumes) อุปกรณ์การผลิต (production equipment) งบประมาณ (budget) และเวลา (time)

เมื่อวางแผนการวางแผนปฏิบัติการผลิตรายการเสร็จแล้ว เราก็จะได้แผนงานที่เป็นลายลักษณ์อักษรที่เรียกว่า “แผนปฏิบัติการผลิตรายการ (Implementation Plan)” ที่สามารถสื่อสารกับทีมงานผลิตรายการจากบริษัทผลิตรายการ (production house) ให้เข้าใจและสามารถนำไปปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง

4.1.5 การเขียนบท (Script writing)

งานสร้างสรรค์ละครไม่ได้จบลงเพียงแค่การวางแผนเท่านั้น หากแต่ผู้สร้างสรรค์จะต้องเขียนบทละครสำหรับนำไปถ่ายทำเป็นละครโทรทัศน์ แม้จะมีบทประพันธ์แล้วแต่ก็ไม่สามารถนำไปถ่ายทำได้ เพราะบทประพันธ์เน้นที่การบรรยายด้วยตัวอักษรและคำพูดบทสนทนา

ของตัวละคร ผู้อ่านต้องจินตนาการไปตามเรื่องราวตามตัวอักษร แต่ละครโทรทัศน์มีภาพแสดงให้เห็นด้วย กล่าวคือมีภาพของการกระทำของตัวละคร ฉาก สถานที่ เวลา ให้เห็นด้วย ซึ่งเป็นวิธีการสื่อสารตามแบบของสื่อโทรทัศน์ บทละครถือว่าเป็นหัวใจสำคัญและเป็นคัมภีร์ของการผลิตรายการละครโทรทัศน์ เพราะหากไม่มีบทละครโทรทัศน์ให้ผู้ร่วมงานศึกษากันก่อนแล้วจะไม่สามารถทำงานอื่น ๆ ได้เลย (ปนัดดา ธนสถิตย์, 2531)

บทละครเป็นรูปแบบงานเขียนที่ต่างจากนวนิยาย เพราะจุดประสงค์การเขียนมีไว้เพื่อนำออกแสดงเป็นหลัก บทละครจึงมีรูปแบบเฉพาะตนเนื่องจากเขียนขึ้นเพื่อแสดงเหตุการณ์การกระทำ บทสนทนาของตัวละครในเรื่องจึงเป็นส่วนประกอบสำคัญของบทละคร นอกจากนี้ละครต้องแบ่งเป็นองก์หรือฉาก อีกทั้งผู้เขียนต้องบรรยายฉากและส่วนประกอบ เครื่องประดับฉากพอสมควรเพื่อสร้างภาพพจน์ได้ดี องค์ประกอบที่สำคัญของบทละคร ได้แก่

4.1.5.1 <u>โครงเรื่อง</u> หมายถึงการลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในละครอย่างมีเหตุผล และมีจุดหมายปลายทางคือมีทั้งตอนต้น ตอนกลาง และตอนจบของเรื่อง การวางโครงเรื่องเป็นการวางแผน หรือกำหนดชะตาชีวิตของตัวละครแต่ละตัว ว่าจะมีเรื่องราว การกระทำ อุปสรรคปัญหาและบทสรุปของชีวิตอย่างไร โครงเรื่องที่ดีต้องมีความสมเหตุสมผลในตัวเอง มีความสมบูรณ์ในตัวเอง เรื่องราวที่เกิดขึ้นในฉากหนึ่งต้องมีความสัมพันธ์หรือสืบเนื่องมาจากฉากอื่น ๆ

4.1.5.2 <u>ตัวละครและการวางลักษณะนิสัยตัวละคร</u> ตัวละครคือผู้กระทำเรื่องราวต่าง ๆ และได้รับผลการกระทำดังกล่าว ตัวละครที่ดีต้องมีพัฒนาการ มีการเปลี่ยนแปลงทางความคิด อุปนิสัยใจคอ ตลอดจนทัศนคติต่อเรื่องราวต่าง ๆ แต่ต้องมีความสมเหตุสมผล ไม่ขัดความเป็นจริง โดยสามารถแบ่งตัวละครเป็น 2 ประเภทที่เห็นได้ชัดคือตัวละครแบบตัวแบนและตัวละครแบบตัวกลม

ก. ตัวละครแบบตัวแบน เป็นตัวละครที่มีด้านเดียว มีนิสัยแบบฉบับนิยมที่ใช้ในตัวละครทั่ว ๆ ไป เช่น พระเอก นางเอก ตัวอิจฉา ตัวละครเหล่านี้ไม่ว่าจะไปปรากฏในเรื่องไหน มักจะมีลักษณะคล้ายกันจนแทบเป็นสูตรสำเร็จ บทบาทที่จะกระทำสามารถคาดเดาได้

ข. ตัวละครแบบตัวกลม เป็นตัวละครที่มีความลึกซึ้ง เข้าใจยากกว่าตัวละครแบบตายตัว จะคล้ายคนจริง ๆ มีทั้งส่วนดีและส่วนเสีย ตัวละครประเภทนี้มีพัฒนาการด้านนิสัยใจคอหรือมีการเปลี่ยนแปลงเจตคติเกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ ในชีวิต

4.1.5.3 <u>ความคิดหรือแก่นของเรื่อง</u> ความคิดหรือแก่นเรื่องคือสาระหรือข้อคิดหรือแนวปรัชญาที่บทละครแต่ละเรื่องจะนำเสนอต่อผู้ชม ความคิดดังกล่าวนอกจากบอกให้ทราบถึงจุดมุ่งหมายของบทละครแล้ว ยังเป็นข้อคิดที่ผู้ชมสามารถเก็บไว้ใช้เป็นประโยชน์แก่ตนเองด้วย

4.1.5.4 <u>การใช้ภาษา</u> การใช้ภาษาเป็นศิลปะของการถ่ายทอดเรื่องราวและความคิดของผู้ประพันธ์ออกมาทางคำพูดของตัวละครหรือบทเจรจา โดยต้องเป็นภาษาพูดไม่ใช่ภาษาเขียน เพราะบทละครเขียนขึ้นเพื่อการแสดง

4.1.5.5 <u>เพลง</u> บทเพลงที่ดีควรจะส่งเสริมเรื่องราวของตัวละคร เพื่อเสริมสร้างเรื่องราวและนิสัยตัวละครเท่านั้น ไม่ควรใช้เพื่อเป็นการคั่นเวลา

4.1.5.6 <u>ภาพ</u> สิ่งสำคัญที่ลืมไม่ได้คือบทละครเขียนเพื่อการแสดง ไม่ใช่เพื่อการอ่านความดีเด่นของบทละครจึงไม่ได้อยู่ที่คำพูดของตัวละครที่พิมพ์ไว้บนหน้ากระดาษเพียงอย่างเดียว หากยังมีอย่างอื่นเช่นบทบาทของตัวละครที่สามารถแสดงออกมาให้เห็นด้วยใบหน้าท่าทาง และจังหวะของการเคลื่อนไหวที่แนบเนียนจะเพิ่มอรรถรสให้แก่ละครได้เป็นอย่างมาก

บทละครโทรทัศน์ยังแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือบทสำหรับการถ่ายทำแบบสมบูรณ์ (shooting script) คือบทที่ประกอบไปด้วย ท่าทางกิริยาของตัวละครที่ต้องแสดง บทสนทนา แสง และเสียง (เสียงบรรยายและเสียงเพลงประกอบ) รายละเอียดของมุมกล้อง ระยะการถ่ายภาพ ตลอดจนภาพที่เกิดจากการเคลื่อนกล้อง และบทสำหรับการถ่ายทำแบบกึ่งสมบูรณ์ (semi-shooting script) คือบทที่บอกแต่เพียงว่ามีบทสนทนาอะไรบ้าง และตัวละครแต่ละตัวจะต้องแสดงกิริยาท่าทาง อารมณ์และความรู้สึกอย่างไรไม่กำหนดรายละเอียดของภาพไว้ แต่ก็มักจะกำหนดเฉพาะช็อตที่สำคัญ เช่น ช็อตเริ่มต้นและช็อตจบในแต่ละฉาก และช็อตที่ต้องการสื่อความหมายเป็นพิเศษ ส่วนที่ไม่ได้ระบุก็ให้ผู้กำกับภาพตัดสินใจในระหว่างการถ่ายทำ

ในปัจจุบัน บทละครโทรทัศน์ที่ถูกเขียนขึ้น มักเป็นบทแบบกึ่งสมบูรณ์เสียเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากมีผู้กำกับรายการคอยดูแล ควบคุมด้านรายละเอียดของมุมภาพอยู่แล้ว นักเขียนบทจึงไม่ต้องเข้าไปเกี่ยวข้องในส่วนนี้ นอกจากในบางฉากที่ต้องการเน้นเกี่ยวกับมุมภาพที่สำคัญ ๆ นักเขียนบทก็อาจกำหนดไปเฉพาะในฉากนั้นก็ได้

บทละครโทรทัศน์ทุกเรื่องจะมีลักษณะเป็นตอน หนึ่งเรื่องอาจมีความยาวกี่ตอนก็ได้แล้วแต่เนื้อหาละวิธีการของนักเขียนบท นอกจากนั้น ในหนึ่งตอนยังประกอบไปด้วยฉากจำนวน

หลาย ๆ ฉากอีก โดยในแต่ละฉากจะแสดงให้ทราบถึงเรื่องที่เป็นที่มาและที่ไปของเรื่อง ในส่วนย่อยที่สุดของบทคือในแต่ละฉากนั้นประกอบไปด้วยองค์ประกอบดังนี้

1. *เลขที่ฉาก* เป็นส่วนที่แสดงให้ทราบว่าฉากที่กำลังเขียน กำลังอ่าน หรือกำลังแสดง เป็นฉากที่เท่าไหร่ของในตอนนั้น เพื่อผู้อ่านจะได้ลำดับก่อนหลังถูกว่าฉากไหนอยู่ก่อนหรือหลัง

2. *สถานที่* บทละครแต่ละฉากจะต้องระบุสถานที่ให้ชัดเจน ว่าเป็นที่ที่ใด เช่น ห้องรับแขกบ้านพระเอก, ห้องกินข้าวบ้านนางเอก, หรือ สวนดอกไม้สวย ๆ เป็นต้น

3. *เวลา* นอกจากสถานที่แล้ว นักเขียนบทยังต้องระบุเวลาให้ชัดเจนเพื่อเวลาไปถ่ายทำ ผู้ที่เกี่ยวข้องจะได้ทำงานออกมาได้ถูกต้องตามเนื้อหาของเรื่อง

4. *รายชื่อตัวละคร* ในบททุก ๆ ฉาก ต้องมีการระบุรายชื่อตัวละครที่แสดงในฉากนั้น ๆ เพื่อเป็นการบอกผู้อ่านให้ได้ทราบว่าบทละครในฉากนี้จะมีตัวละครตัวใดบ้าง นอกจากนั้นยังช่วยให้ผู้เกี่ยวข้องจะได้สะดวกในเวลาเตรียมงานเพื่อนัดคิวผู้แสดงอีกด้วย

5. *บทสนทนา* ส่วนนี้จัดเป็นส่วนประกอบที่สำคัญที่สุดของในแต่ละฉาก เพราะบทสนทนาจะบอกให้ทราบถึงเรื่องราว ความเป็นมาของเรื่อง ตลอดจนการกระทำ บุคลิกภาพ ลักษณะนิสัยของตัวละครทุกตัวในเรื่อง

6. *กิริยาของตัวละคร* การเขียนบทจะมีการระบุกิริยาของตัวละครทุก ๆ ตัวที่มีอยู่ในฉากนั้น ว่าใคร ทำอะไร อย่างไรบ้าง

4.2 ภาษาโทรทัศน์และการประกอบสร้างภาพ

ในฐานะที่โทรทัศน์เป็นสื่อทางตา (visual medium) การนำเสนอบทละครโทรทัศน์จะสามารถสื่อศิลปะการแสดงถึงผู้ชมได้ก็ด้วยภาษาของโทรทัศน์ ซึ่งเป็นภาษาอิเล็กทรอนิกส์เช่นเดียวกับภาพยนตร์ แต่ธรรมชาติของผู้รับสารจะชมละครโทรทัศน์ที่บ้านแตกต่างจากผู้ชมภาพยนตร์ในโรง ซึ่งมีลักษณะเป็นผู้ชมที่มีความตั้งใจและถูกกำหนดให้ชม (captive audience)

ภาษาของโทรทัศน์คือ ภาษาสำหรับสื่อสารไปยังผู้ชมโทรทัศน์เพื่อบอกบางสิ่งแก่ผู้รับด้วยเนื้อหา ท่วงทำนอง จังหวะ ความงามของถ้อยคำที่ผูกเข้าด้วยกันหรือประกอบเข้าด้วยกันอย่างมีชั้นเชิงทางศิลปะ ภาษาของโทรทัศน์มักสื่อด้วยภาพเคลื่อนไหวเป็นหลัก โดยจะต้องมีคุณค่า

ในการสื่อ “สาร” ไปยังผู้ชมให้ผู้ชมเข้าใจและพึงพอใจเนื้อหาสาระหรือเรื่องราวที่ผู้ส่งสื่อออกไป พร้อม ๆ กับรู้สึกชื่นชมในสุนทรียภาพที่ได้รับ

ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์จำเป็นต้องมีความรู้เรื่องภาษาของภาพเคลื่อนไหว และมีความแม่นยำเกี่ยวกับหน่วยของภาพต่าง ๆ อาทิเช่น ภาพนิ่ง 1 ภาพที่ปรากฏในจอโทรทัศน์เรียกว่า 1 เฟรม (frame) หลาย ๆ ภาพซึ่งมีความต่อเนื่องรวมกันเป็น 1 ช็อต (shot) ซึ่งช็อตหนึ่งนับตั้งแต่เริ่มกดชัตเตอร์ไปจนถึงปล่อยชัตเตอร์ หลาย ๆ ช็อตรวมกันเป็น 1 ฉาก (scene) หลาย ๆ ฉากรวมกันเป็น 1 ตอน (sequence) หรือ 1 องก์ (act) หลาย ๆ ตอนรวมกันเป็น 1 เรื่องหรือ 1 รายการ (story / programme) หรืออาจจบภายในตอนก็ได้ ขึ้นอยู่กับแต่ละรายการ

การประกอบสร้างภาพให้สื่อความหมายในการสร้างสรรค์รายการโทรทัศน์นั้นเกิดจาก 3 ส่วนหลัก คือ การใช้มุมกล้อง ระยะการถ่าย การเคลื่อนที่ของกล้อง และการตัดต่อ-ลำดับภาพ ซึ่งเป็นส่วนที่นักเขียนบทโทรทัศน์สามารถนำไประบุให้ได้ภาพดังที่ต้องการ ดังต่อไปนี้

4.2.1 ภาพที่เกิดจากมุมกล้อง (camera angle)

ภาพที่เกิดจากมุมกล้องคือภาพที่เกิดจากการกำหนดให้กล้องถ่ายตั้งอยู่มุมไหน จะเก็บภาพในลักษณะมุมมองใดจึงจะสื่อความหมายได้ตามต้องการ มุมกล้องทั่ว ๆ ไปได้แก่ ระดับสายตา แทนสายตา มุมสูง (high angle) มุมต่ำหรือมุมเงย (low angle)

4.2.2 ภาพที่เกิดจากระยะการถ่าย (image size / type of shot)

ภาพที่เกิดจากระยะการถ่าย ได้แก่ ภาพที่เกิดจากการกำหนดสิ่งของหรือคนที่ถูกถ่ายว่าจะให้อยู่ใกล้หรือไกลแค่ไหน ขนาดของภาพที่แตกต่างกันย่อมสื่อความหมายต่างกัน ขนาดภาพที่เห็นกันโยทั่วไปในโทรทัศน์และภาพยนตร์ ได้แก่ ระยะใกล้มาก หรือ ECU (Extreme Close-Up) หรือ BC (Big Close-Up) ระยะใกล้ หรือ CU (Close-Up) ระยะปานกลาง หรือ MS (medium Shot) ระยะไกล หรือ LS (Long Shot) และระยะไกลมาก หรือ ELS (Extreme Long Shot)

4.2.3 ภาพที่เกิดจากการเคลื่อนที่ของกล้อง

ในการถ่ายบางช็อตสามารถเปลี่ยนขนาดภาพหรือมุมกล้องได้อย่างต่อเนื่องโดยที่กล้องยังติดอยู่ที่ฐานกล้อง ภาพเคลื่อนไหวในลักษณะนี้ที่เราคุ้นเคย ได้แก่ แพน (Pan) คือการ

เคลื่อนที่ในแนวระนาบ ทิลท์ (Tilt) คือการเคลื่อนที่กล้องในลักษณะเอียง ซูมอิน-ซูมเอาท์ (Zoom-in, Zoom-out) คือการทำให้ชัดหรือเบลอ ดอลลี่อิน-ดอลลี่เอาท์ (Dolly-in, Dolly-out) คือการเคลื่อนที่เข้าหาหรือออกจากสิ่งที่ถ่าย เป็นต้น

4.2.4 ภาพที่เกิดจากการตัดต่อ-ลำดับภาพ (editing)

เมื่อถ่ายทำแต่ละช็อต หลาย ๆ ช็อตแล้ว สามารถตัดต่อลำดับภาพได้ในหลายลักษณะด้วยกัน ได้แก่ ตัด (Cut) เฟด (Fade) คือการจางภาพ ดิสโซลฟ์ (Dissolve) คือการหลอมภาพ ซูปเปอร์อิมโพสต์ (Super-impose) คือการซ้อนภาพ ไวพ์ (Wipe) คือการกวาดภาพ เป็นต้น

หลังจากที่เขียนบทละครโทรทัศน์เสร็จแล้ว ในทางปฏิบัติจะส่งให้ฝ่ายพิจารณาบทของสถานีหรือฝ่ายพิจารณาบทของบริษัทผู้ผลิตรายการตรวจสอบก่อนว่ามีแก้ไขส่วนใดหรือไม่ ถ้าไม่มีแก้ไขก็ส่งไปยังฝ่ายผลิตรายการ (production department) ได้ทันที และอาจมีการประชุมร่วมระหว่างฝ่ายสร้างสรรค์กับฝ่ายผลิตเพื่อสื่อสารเรื่องละครให้เข้าใจตรงกันเสียก่อน โดยเฉพาะผู้กำกับการแสดงที่รับผิดชอบในเรื่องราวที่จะนำเสนอทั้งหมด จะต้องเป็นผู้ที่มีความเข้าใจมากที่สุด เพราะต้องเป็นผู้ตีความเรื่องตามบท แล้วถ่ายทอดออกมาเป็นภาพและเสียง ดังนั้นผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์จะต้องชี้แจงแนวคิด จุดมุ่งหมาย การดำเนินเรื่องของละครให้ที่ประชุมทราบโดยละเอียดก่อนที่จะนำไปผลิตรายการ

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากการสำรวจเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวกับบทละครโทรทัศน์ พบว่ามีผลงานที่เกี่ยวข้องซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษาและวิจัยพัฒนากระบวนการในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทย อาทิเช่น “ละครโทรทัศน์ไทย” ของปนัดดา ธนสถิต (2531) กล่าวถึงวิวัฒนาการของละครโทรทัศน์ไทยตั้งแต่ยุคไทยทีวีสีช่อง 4 บางขุนพรหม จนถึงปี พ.ศ. 2530 ที่ก้าวหน้าขึ้นเรื่อย ๆ อีกทั้งยังกล่าวถึงการผลิตละครโทรทัศน์ในภาพกว้าง ๆ และขั้นตอนการผลิตละครโทรทัศน์รวมถึงข้อจำกัดที่เกิดขึ้นในการผลิตหลายประการ นอกจากนี้ ยังได้ให้ความสำคัญกับบทว่า “เป็นหัวใจสำคัญและเป็นคัมภีร์ของการผลิตรายการโทรทัศน์” (2531: 23) และงานวิจัยความสัมพันธ์ระหว่างโทรทัศน์กับสังคมไทย ของเพาวิภา ภมรสถิตย์ (2528) ที่ทำการวิเคราะห์ละครโทรทัศน์ไทยตั้งแต่ พ.ศ.2498-2516 ซึ่งงานวิจัยทั้ง 2 ชิ้นนั้นได้รับการอ้างอิงอยู่บ่อยครั้งในงานวิทยานิพนธ์รุ่นหลังเป็นต้นมา

ผลงานที่เกี่ยวกับวิธีการเขียนบทโทรทัศน์ ได้แก่ “หลักการเขียนบทโทรทัศน์” ของอรนุช เลิศจรรยารักษ์ (2548) และ “บทโทรทัศน์เขียนอย่างไรให้เป็นมืออโปร” ของถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2551) ที่กล่าวถึงเนื้อหาสาระที่สำคัญเกี่ยวกับการเริ่มต้นเป็นนักเขียนบทโทรทัศน์ นับตั้งแต่ความรู้เรื่องสื่อโทรทัศน์ ลักษณะของสื่อ เทคนิค และศิลปะการผลิต ส่วนการเขียนบทโทรทัศน์ซึ่งเป็นเนื้อหาหลักประกอบด้วยการวางรูปแบบบทโทรทัศน์ ประเภทของบทโทรทัศน์ และขั้นตอนในการเขียนบทโทรทัศน์ประเภทต่าง ๆ โดยกล่าวถึงคำจำกัดความ ส่วนประกอบและโครงสร้างของละครโทรทัศน์ เทคนิคและการเริ่มต้นของการเป็นนักเขียนบทโทรทัศน์

ส่วนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการเขียนบทละครโทรทัศน์ก็จะมุ่งศึกษาไปที่นักเขียนบทเป็นรายบุคคล อาทิ การวิเคราะห์วิธีการเขียนบทละครสำหรับสื่อมวลชน: บทเรียนจากงานของสมสุข กัลย์จาฤก ของขจีรัตน์ หินสุวรรณ (2542) ซึ่งเป็นการศึกษาประวัติชีวิตและการทำงานโดยมุ่งวิเคราะห์ถึงปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอกที่มีผลต่อการทำงานประพันธ์บทละครสำหรับสื่อมวลชน พร้อมทั้งรวบรวมคุณสมบัติที่ดีของนักเขียนบทละครสำหรับสื่อมวลชนจากทัศนะของสมสุข กัลย์จาฤก หรือไม่ก็มุ่งศึกษาไปที่ละครโทรทัศน์เป็นเรื่อง ๆ ไป อาทิ การวิเคราะห์การเขียนบทละครโทรทัศน์เรื่อง “ปริศนา” ของเอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ (2535) ซึ่งเป็นการศึกษาการดัดแปลงนวนิยายไปสู่การเขียนบทละครโทรทัศน์ เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังมีงานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับบุคลากรในการผลิตละครโทรทัศน์ อาทิ การเข้าสู่อาชีพของบุคลากรในการผลิตละครโทรทัศน์ กรณีศึกษา: ละครโทรทัศน์เรื่อง “ขมิ้นกับปูน” ของสุนีย์ ปิยวรพงศ์ (2534) และการศึกษาเรื่องความพึงพอใจในอาชีพของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ของอุดมพร ชั้นไพบูลย์ (2539) ที่ศึกษาถึงสภาพปัญหา ความต้องการ ตลอดจนแนวทางสนับสนุนให้นักเขียนบทละครโทรทัศน์เกิดความพึงพอใจในอาชีพ จากการศึกษาสภาพปัญหาในการประกอบอาชีพพบว่าการผลิตละครโทรทัศน์เป็นการดำเนินธุรกิจที่อาศัยความว่องไว ละครโทรทัศน์จึงมีคุณค่าด้านศิลปะการละครไม่เพียงพอ

สำหรับงานวิจัยเกี่ยวข้องกับกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ ได้แก่ การศึกษากระบวนการในการผลิตละครชุดโทรทัศน์ไทย พ.ศ. 2536 ของวีระ สุภะ (2536) กลยุทธ์ในการผลิตรายการละครโทรทัศน์ของบริษัท กันตนา วิดีโอโปรดักชั่น จำกัด ของจิตรลดา ดิษยนันทน์ (2537) การดำเนินธุรกิจการผลิตละครโทรทัศน์ของสถานีโทรทัศน์ทีวีสีช่อง 3 ปี พ.ศ. 2535 ของ อรุณี ประดิษฐ์ธีระ (2537) ซึ่งเป็นการวิจัยเพื่อเข้าใจลักษณะ ขั้นตอน และปัจจัยที่มีผลกระทบต่อกระบวนการผลิต

ละครโทรทัศน์ และงานวิจัยเรื่อง ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ไทยที่ได้รับความนิยมช่วงหลังข่าวตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2535 ถึง พ.ศ. 2544 ของสินียา ไกรวิมล (2545) ซึ่งเป็นการศึกษาลักษณะของบทละครโทรทัศน์ ในด้านการเล่าเรื่อง (Narrative) รวมถึงวิเคราะห์ปัจจัยด้านการผลิตและด้านการตลาดที่มีผลในการกำหนดการเขียนบทละครโทรทัศน์ที่นำไปผลิตและได้รับความนิยม

ส่วนงานวิจัยที่มุ่งเน้นศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยโดยเฉพาะ ได้แก่การศึกษาเรื่อง บทละครโทรทัศน์ไทย : เทคนิคและกระบวนการสร้างสรรค์ ของนราพร สังข์ชัย (2551) ซึ่งศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการคิดสร้างสรรค์ วิธีการเขียนบท และเทคนิคเฉพาะบุคคลของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ จำนวน 6 คน ซึ่งมีผลงานการเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทหลังข่าวระหว่างปี พ.ศ. 2548-2550 ซึ่งการศึกษาโครงสร้างการเล่าเรื่องเป็นหลัก

ในแง่การศึกษาวิจัยเชิงสุนทรียศาสตร์ของงานจินตคดี มีการศึกษาเรื่องสุนทรียทัศน์ของสื่อสารการแสดงฉากกามารมณ์ในภาพยนตร์ไทย ของสลิตตา ทรัพย์ภิญโญ (2545) พบว่าสุนทรียทัศน์ของผู้ชมภาพยนตร์ที่มีต่อสื่อสารการแสดงฉากกามารมณ์ในภาพยนตร์ไทยออกมาในแง่ลบมากกว่าแง่บวก และงานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์การแสดงของโรงเรียนบางกอกซิตี้บัลเล่ต์กับสุนทรียทัศน์ของผู้ชมชาวญี่ปุ่นและชาวไทย ของชิตพล เปลี่ยนศิริ (2549) พบว่าสิ่งที่ช่วยเพิ่มสุนทรียรสแก่ผู้ชมทั้งชาวญี่ปุ่นและชาวไทยคือ ทักษะความสามารถทางการเต้นบัลเล่ต์ของนักแสดงและการทำงานเป็นทีมของโรงเรียนบางกอกซิตี้บัลเล่ต์

ข้อสังเกตจากการสำรวจเอกสารและงานวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการของวงการละครโทรทัศน์ไทยตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบันยังนับว่าน้อยมากเมื่อเทียบกับวงการภาพยนตร์ นอกจากนี้ จากการสำรวจพบว่ายังไม่มีงานวิจัยที่มุ่งศึกษาเรื่องสุนทรียศาสตร์ของละครโทรทัศน์ไทยในฐานะพาณิชยศิลป์อย่างจริงจัง เพื่อก่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจที่กระจ่างขึ้นอันก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ที่แตกต่างจากที่เป็นอยู่เลย

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ที่สนใจข้อมูลด้านประวัติความเป็นมา พัฒนาการของวิธีการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย และสุนทรียทัศน์ของนักเขียนบทที่มีต่อละครโทรทัศน์ตลอดจนบริบทแวดล้อมที่เป็นเงื่อนไขส่งอิทธิพลต่อรูปแบบของบทละครในโทรทัศน์ไทยในยุคสมัยต่าง ๆ โดยการวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยแบบสหวิธีการ (Multiple Methodology) โดยใช้การวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (Historical research) ประกอบการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังใช้การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (participant observation) คือมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ด้วยเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมที่สุด ซึ่งมีแหล่งข้อมูลประเภทต่าง ๆ ที่ใช้ในการศึกษา ดังนี้

แหล่งข้อมูล

แหล่งที่มาของข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้แบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ข้อมูลจากเอกสาร (documentary research) และข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) ผู้มีบทบาทต่อการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยในยุคสมัยต่าง ๆ และวิธีการศึกษาได้ดังนี้

1. **ข้อมูลจากเอกสาร** (documentary research) ใช้ในการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และพัฒนาการของการเขียนบทละครโทรทัศน์จากอดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อเป็นแนวทางให้ทราบถึงวิธีการในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ ตลอดจนบริบททางสังคมและเทคโนโลยีการสื่อสารที่มีอิทธิพลในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย เน้นวิธีเก็บรวบรวมเอกสารต่าง ๆ ที่บันทึกบทความ บทสัมภาษณ์ อัตชีวประวัติของนักการละครโทรทัศน์รวมกว่า 50 คน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2508-2553 และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยที่ปรากฏ รวมถึงแหล่งข้อมูลจากสื่ออื่น ๆ อาทิ บทละครโทรทัศน์ วีดีทัศน์ละครโทรทัศน์เรื่องต่าง ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมที่สุด

2. **ข้อมูลจากการสัมภาษณ์** (interview) จะเป็นการสัมภาษณ์บุคคลที่มีบทบาทต่อการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยในยุคสมัยต่าง ๆ โดยเน้นที่นักเขียนบทละครโทรทัศน์และผู้มีบทบาทต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ เพื่อให้บุคคลเหล่านั้นรายงานข้อมูลหรือสะท้อนความ

คิดเห็นต่าง ๆ ด้วยตัวของเขาเอง (self-report) โดยมีแนวทางการสัมภาษณ์เกี่ยวกับวิธีการในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ รวมถึงสุนทรียทัศน์ที่มีต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในแต่ละยุคสมัย

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ ผู้ประกอบวิชาชีพเขียนบทละครโทรทัศน์ และผู้มีบทบาทต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทย อาทิ ผู้อำนวยการผลิต และนักแสดง เป็นต้น รวมทั้งสิ้น 30 คน การกำหนดกลุ่มตัวอย่างจากจำนวนประชากรข้างต้น ผู้วิจัยใช้วิธีสุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง เพื่อให้บุคคลเหล่านั้นรายงานข้อมูลหรือสะท้อนความคิดเห็นต่าง ๆ ด้วยตัวของเขาเอง (self-report) ประกอบการศึกษาประชากรที่เป็นเอกสาร ได้แก่ บทสัมภาษณ์จากหนังสือ นิตยสาร วารสาร และงานวิจัยอื่น ๆ ที่ปรากฏ เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ และตีความข้อมูลของประชากรให้เห็นพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยว่าได้มีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคมและเทคโนโลยีการสื่อสารในแต่ละยุคสมัยอย่างไร จากการทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยแบ่งยุคของละครโทรทัศน์ไทยเป็น 5 ยุค ดังนี้

1. ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510)
2. ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522)
3. ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ.2519-2529)
4. ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ.2530-2539)
5. ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ.2540-ปัจจุบัน)

โดยมีรายละเอียดของประชากรที่ใช้ในการวิจัยพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยในแต่ละยุคดังต่อไปนี้

1. ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510)

แหล่งข้อมูลในการศึกษาพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยในยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510) ใช้ข้อมูลจากเอกสาร (documentary research) เป็นหลัก โดยเน้นการเก็บรวบรวมบทสัมภาษณ์จากหนังสือ นิตยสาร วารสาร และงานวิจัยอื่น ๆ เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ และตีความข้อมูลของบุคคลผู้มีบทบาทต่อวงการละครโทรทัศน์ไทยในยุคบุกเบิก จำนวน 13 รายการ ได้แก่

- ตำนานโทรทัศน์ไทยกับ จำนง รังสิกุล
- หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ เปลวไฟด้วยใจรัก แด่จำนง รังสิกุล
- โลกมายาของอารีย์
- อาจินต์ ปัญจพรรค์
- สุภาว์ เทวกุล ไม้แกร่งแห่งวงวรรณ
- ละครโทรทัศน์ไทย ของ วิม อิทธิกุล
- สุพรรณ บูรณะพิมพ์ ราชินีแห่งการละคร
- สุพรรณ บูรณะพิมพ์ ราชินีแห่งศิลปิน
- ความเอย...ความหลัง... ของ สง่า อารัมภีร
- หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ สง่า อารัมภีร
- สื่อมวลชนวิทยุ-โทรทัศน์ ของ อุฬาร์ เนื่องจำนง
- ชีวิตเหมือนละคร 50 ปี เพ็ญศรี รพีพร
- คิดถึงครูแก้ว อัจฉริยะกุล ของ จารุลินทร์ มุสิกะพงษ์

นอกจากนี้ยังใช้แหล่งข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) บุคคลผู้มีบทบาทต่อวงการละครโทรทัศน์ไทยในยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510) จำนวน 2 คน ได้แก่

- อารีย์ นักดนตรี นักแสดงละครโทรทัศน์ และเจ้าของคณะละครอารีวัลย์
- นันทวัน เมฆใหญ่ นักแสดงละครโทรทัศน์

2. ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522)

แหล่งข้อมูลในการศึกษาพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยในยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522) ใช้ข้อมูลจากเอกสาร (documentary research) เป็นหลักโดยเน้นการเก็บรวบรวมบทสัมภาษณ์จากหนังสือ นิตยสาร วารสาร และงานวิจัยอื่นๆ เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ และตีความข้อมูลของบุคคลผู้มีบทบาทต่อวงการละครโทรทัศน์ไทยในยุคบุกเบิกจำนวน 10 รายการ ได้แก่

- หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ประดิษฐ์ กัลย์จาฤก
- กันตนา 45 ปี
- ละครโทรทัศน์ไทย ของ ปนัดดา ธนสถิต
- ไพรัช สังวริบุตร วีรบุรุษโลกมายา ในนิตยสาร Volume

- กว่าจะได้เป็นชูศรี ของ ชูศรี มีสมมนต์
- เป็นพระเอกซะจนได้ ของ สมบัติ เมทะนี
- ป้าจุ๊อยากเล่า เล่ม 1 ของ จุรี โอศิริ
- ป้าจุ๊อยากเล่า เล่ม 2 ของ จุรี โอศิริ
- สมพงษ์ พงษ์มิตร ตลกหลวงของแผ่นดิน
- มเหศวร ของ วาณิช จรุงกิจอนันต์

นอกจากนี้ยังใช้แหล่งข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) บุคคลผู้มีบทบาทต่อวงการละครโทรทัศน์ไทยในยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522) จำนวน 1 คน ได้แก่

- ไพรัช สังวริบุตร ประธานกรรมการบริหารบริษัทดาราวิดีโอ, ดีด้าวิดีโอ โปรดักชั่น, สามเศียร และจ๊ะทิงจา และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ.2547

3. ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ. 2519-2529)

แหล่งข้อมูลในการศึกษาพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยในยุคละครโทรทัศน์ขยายตัว (พ.ศ. 2519-2529) ใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) เป็นหลัก ประกอบแหล่งข้อมูลข้อมูลจากเอกสาร (documentary research) โดยการเก็บรวบรวมบทสัมภาษณ์จากหนังสือ นิตยสาร วารสาร และงานวิจัยอื่น ๆ เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลจากบุคคลผู้มีบทบาทต่อวงการโทรทัศน์ในยุคละครโทรทัศน์ขยายตัวจำนวน 7 คน ได้แก่

- ศัลยา สุขะนิวัตติ์ นักเขียนบทละครโทรทัศน์ เจ้าของนามปากกา “ศัลยา” และ “แดนดาว”
- รัมภา ภิรมย์ภักดี นักเขียนบทละครโทรทัศน์ เจ้าของนามปากกา “ภาวิต” และ “พิกุลแก้ว”
- ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์ นักเขียนบทละครโทรทัศน์ เจ้าของนามปากกา “ปราณประมูล”
- อมรศรี เย็นสำราญ นักเขียนบทละครโทรทัศน์ และผู้กำกับการแสดง
- ยิ่งยศ ปัญญา นักเขียนบทละครโทรทัศน์
- กาญจนา วงศ์พัวพันธ์ นักเขียนบทละครโทรทัศน์
- วิสิทธิชัย บุณยะกาญจน นักเขียนบทละครโทรทัศน์

4. ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ. 2530-2539)

แหล่งข้อมูลในการศึกษาพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยในยุคทองของละครโทรทัศน์ (พ.ศ. 2530-2539) ใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) เป็นหลัก ประกอบแหล่งข้อมูลข้อมูลจากเอกสาร (documentary research) โดยการเก็บรวบรวมบทสัมภาษณ์จากหนังสือ นิตยสาร วารสาร และงานวิจัยอื่น ๆ เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลจากบุคคลผู้มีบทบาทต่อวงการโทรทัศน์ในยุคทองของละครโทรทัศน์จำนวน 7 คน ได้แก่

- ทองขาว ทวีปรังสีนุกูล นักเขียนบทละครโทรทัศน์ บริษัทเอ็กแซกท์ จำกัด
- ฐานวดี สถิตยุทธการ นักเขียนบทละครโทรทัศน์ เจ้าของนามปากกา “ฐา-นวดี”
- ฐนธัช กองทอง นักเขียนบทละครโทรทัศน์ เจ้าของนามปากกา “แรเงา” และ “พัสกร”
- นันทวรรณ รุ่งวงศ์พาณิชย์ นักเขียนบทละครโทรทัศน์
- คุณรัชนี โกลด์ริค นักเขียนบทละครโทรทัศน์
- ณัฐิยา ศิรกรวิไล นักเขียนบทละครโทรทัศน์
- เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ นักเขียนบทละครโทรทัศน์

5. ยุคละครโทรทัศน์ในกระแสโลกาภิวัตน์ (พ.ศ. 2540- ปัจจุบัน)

แหล่งข้อมูลในการศึกษาพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยในยุคละครโทรทัศน์ในกระแสโลกาภิวัตน์ (พ.ศ. 2540-2553) ใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) เป็นหลัก ประกอบแหล่งข้อมูลข้อมูลจากเอกสาร (documentary research) โดยการเก็บรวบรวมบทสัมภาษณ์จากหนังสือ นิตยสาร วารสาร และงานวิจัยอื่น ๆ เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ ข้อมูลจากบุคคลผู้มีบทบาทต่อวงการโทรทัศน์ในยุคละครโทรทัศน์ในกระแสโลกาภิวัตน์ จำนวน 8 คน ได้แก่

- คฑาหัสต์ บุษปะเกษ นักเขียนบทละครโทรทัศน์ หัวหน้ากลุ่ม “ช่างปั้นเรื่อง” และ “สับปะรดหรรษา”

- ละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล นักเขียนบทละครโทรทัศน์ หัวหน้ากลุ่ม “คนหลังม่าน” บริษัทกันตนา มูฟวี่ทาวน์ (2002) จำกัด

- ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์ บรรณาธิการบทละครโทรทัศน์ บริษัท เอ็กแซกท์ จำกัด และซีเนริโอ จำกัด

- สถาพร นาควิไลโรจน์ ผู้ผลิตบริษัท ๙ แสนสตูดิโอ จำกัด ผู้กำกับการแสดง นักแสดง และนักเขียนบทละครโทรทัศน์

- วรวุฒิ ทัดบรรทม ผู้จัดการฝ่ายผลิตละครโทรทัศน์บริษัท กันตนา มูฟวี่ทาวน์ (2002) จำกัด

- สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล นักเขียนบทละครโทรทัศน์กลุ่ม “ช่างปั้นเรื่อง” และ “สับปะรดหรรษา”

- เพ็ญสิริ เศวตวิหารี นักเขียนบทละครโทรทัศน์ เจ้าของนามปากกา “พัญสร”

- พิง ลำพระเพลิง นักเขียนบทละครโทรทัศน์

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในการวิเคราะห์พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย มีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้คือ แบบสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) กลุ่มประชากรที่ครอบคลุมทั้งหมด และเครื่องบันทึกเสียง โดยใช้กรอบแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อวิเคราะห์ประวัติความเป็นมา พัฒนาการ และสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย โดยมีแนวคำถามดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนบุคคล ประวัติ ภูมิหลัง ประสบการณ์ และวิธีการในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ ตลอดจนปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทของนักเขียนบทละครโทรทัศน์

ตอนที่ 2 สุนทรีย์ทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคสมัยต่างๆ

การทดสอบเครื่องมือ

ผู้วิจัยได้ทดสอบความน่าเชื่อถือ (Reliability) ของข้อมูลโดยอาศัยการเปรียบเทียบข้อมูลประเภทเดียวกับแหล่งข้อมูลอื่น ๆ รวมถึงข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ประกอบการพิจารณาถึงความเป็นไปได้และความน่าเชื่อถือของแหล่งข้อมูลนั้น ๆ

ในการตรวจสอบความเที่ยงตรง (Validity) ในการวิจัย ผู้วิจัยเป็นผู้รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์เนื้อหาเอง (Face validity) ผนวกกับการได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้เชี่ยวชาญผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงในการวิจัย (Expert validity)

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ผู้วิจัยจะรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และพัฒนาการของการเขียนบทละครโทรทัศน์ไทยรวมถึงบทละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 จนถึงปัจจุบันเท่าที่ปรากฏ เพื่อเป็นแนวทางให้ทราบถึงรูปแบบพัฒนาการ วิธีการและปัจจัยที่มีผลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

2. ผู้วิจัยจะสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ด้านต่าง ๆ เพื่อเป็นข้อมูลจากผู้มีประสบการณ์ตรง เพื่อความเข้าใจในสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ โดยจะสัมภาษณ์เชิงลึกตามการนัดหมายของนักเขียนบทโทรทัศน์และผู้ที่เกี่ยวข้อง

3. หลังจากที่ได้ข้อมูลเอกสารและข้อมูลจากการสัมภาษณ์นักเขียนบทละครโทรทัศน์ตลอดจนผู้ที่เกี่ยวข้องแล้ว จะนำข้อมูลมาบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อเป็นข้อมูลดิบรอการวิเคราะห์ต่อไป

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ เพื่อศึกษาว่าการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์มีประวัติความเป็นมาและพัฒนาการอย่างไร มีปัจจัยใดบ้างที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทย และมีผลอย่างไร ตลอดจนสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ โดยศึกษาร่วมกับเอกสาร สิ่งพิมพ์และงานวิจัยที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับงานวิจัยเรื่องนี้ประกอบ

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยจะใช้การบันทึกข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ ทั้งข้อมูลเอกสารและข้อมูลสัมภาษณ์ แล้วนำเสนอข้อมูลในลักษณะการบรรยายหรือการพรรณนาวิเคราะห์ (Analysis Descriptive) โดยการเขียนบรรยายข้อมูลที่ทำการศึกษาวิเคราะห์พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยที่กล่าวข้างต้น และสรุปข้ออภิปรายไว้อย่างละเอียดเพื่อความชัดเจนในการศึกษาและการนำไปใช้ประโยชน์จากผู้ที่สนใจศึกษาวิจัยต่อไป โดยจะแบ่งการนำเสนอออกเป็น 2 ส่วน ตามวัตถุประสงค์การวิจัย ดังนี้

ส่วนที่ 1 เป็นการนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับพัฒนาการในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยของนักเขียนบทโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนการวิเคราะห์บริบทแวดล้อมต่าง ๆ ที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทย

ส่วนที่ 2 เป็นผลการศึกษาสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ ของผู้มีส่วนในการสร้างสรรค์ผลงานบทละครโทรทัศน์

บทที่ 4

บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้องกับพลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์ไทย

นับตั้งแต่ละครโทรทัศน์เรื่องแรกได้แพร่ภาพออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ก็ได้มีพัฒนาการมาเป็นลำดับขั้นตราบจนถึงปัจจุบันตามเหตุปัจจัยและบริบทแวดล้อมต่าง ๆ อาทิ บริบททางสังคม เทคโนโลยีการสื่อสาร และสื่อจินตคดีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ปัจจัยทั้งหลายเหล่านี้ได้ก่อให้เกิดพลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์ขึ้นมากมายอันส่งผลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

การศึกษา “พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) เป็นการวิจัยแบบสหวิธีการ (Multiple Methodology) โดยใช้การวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (Historical research) ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร (documentary research) ประกอบการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) เพื่อศึกษาวิเคราะห์ประวัติความเป็นมา พัฒนาการวิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทย และสุนทรียทัศน์ของนักเขียนบทที่มีต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ ตลอดจนบริบทแวดล้อมที่เป็นเงื่อนไขส่งอิทธิพลต่อรูปแบบของบทละครโทรทัศน์ไทยในยุคสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ผู้วิจัยได้แบ่งยุคสมัยต่าง ๆ ตามพลวัตที่เกิดขึ้นในแวดวงละครโทรทัศน์ไทย เพื่อใช้เป็นเกณฑ์ในการศึกษาพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ 5 ยุค ดังนี้

1. ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510)
2. ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522)
3. ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ.2419-2530)
4. ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ.2531-2539)
5. ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ.2540-ปัจจุบัน)

1. ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510)

1.1 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง

นับตั้งแต่สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม เริ่มออกอากาศในปี พ.ศ. 2498 เป็นต้นมา ละครโทรทัศน์กลายเป็นสื่อจินตคดีรูปแบบใหม่ที่เข้ามาให้ความรื่นรมย์แก่ชีวิตคนไทย และได้เข้ามาทดแทนสื่อบันเทิงดั้งเดิมของคนไทยทีละน้อยจนกระทั่งกลายเป็นวัฒนธรรมประชานิยมในที่สุด ดังจะเห็นได้จากทางสถานีโทรทัศน์บรรจุละครโทรทัศน์เป็นรายการบันเทิงหลักออกอากาศเป็นประจำ เนื่องจากได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอันมาก (ทีปวิท พงศ์ไพบูลย์, 2534: 51)

ในขณะที่ละครโทรทัศน์กำลังได้รับความนิยมจากผู้ชมเพิ่มขึ้นตามลำดับ แต่ทางด้านละครเวทีกลับเสื่อมความนิยมลงเรื่อย ๆ นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2496 เป็นต้นมา เนื่องจากภาพยนตร์ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง โดยเริ่มมีการถ่ายทำภาพยนตร์ขึ้นใหม่อีกครั้งหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลงในปี พ.ศ. 2488 ขณะเดียวกันเมื่อวิทยุโทรทัศน์แพร่ภาพออกอากาศในปี พ.ศ. 2498 ละครเวทีก็ยิ่งเสื่อมความนิยมลงไปเป็นลำดับ จนกระทั่งต้องปิดฉากลงราวปี พ.ศ. 2505 (กอบกุล อิงคุทานนท์, 2540: 59)

สาเหตุแห่งความเสื่อมของละครเวทีนั้น ประดิษฐ์ กัลย์จาฤก (อ้างใน กอบกุล อิงคุทานนท์, 2540: 60) ได้ให้ความเห็นถึงสาเหตุที่วงการละครเวทีเสื่อมสลายว่า

> “ไม่มีของใหม่ แนวซ้ำซาก และทีวีตีแตก... เดี๋ยวนี้ทีวีมันมีทุกอย่างให้คนดู คนไม่ต้องออกไปไหน คนอยู่กับบ้านก็ได้ดู แม้แต่หนังก็ตาย ละครเวทียิ่งตาย เพราะตัวแสดงตัวเดียวกัน คิดแล้วละครทีวีมันไกลกว่า ดูละครเวทีมันมีอยู่อย่างมาก 5 ฉากเท่านั้น”

นอกจากนี้ บทละครเวทีก็ย่อหย่อน ไม่เข้มข้นทางเนื้อหาเหมือนอย่างช่วงแรก ๆ ด้วยมุ่งไปทางตลกมากเกินไป จนเป็นเหตุให้ผู้ชมเบื่อหน่าย ดังที่ ส.อาสนจินดา และพรานบูรพ์ให้ความคิดเห็นสอดคล้องกันว่า

> “เนื่องมาจากรูปแบบของละครเวทีสมัยนั้น ยังไม่ทิ้งสมัยเก่าคือต้องมีตลกตามพระ ตลกตามนาง หนักเข้าตลกเป็นทีมเข้าไปทำละคร คนเขียนบทก็เขียนให้ตลกเดินเรื่องพระเอกนางเอกกลายเป็นตัวประกอบไปโดยปริยาย” (ส.อาสนจินดา, อ้างใน กอบกุล อิงคุทานนท์, 2540: 60)

> “ละครเล่นหนักไปในทางตลกโปกฮามากเกินไป ไม่ได้เคร่งครัดในบทบาทและท้องเรื่องเหมือนดังแต่ก่อน จึงเป็นที่น่าเศร้าที่การละครของเมืองไทยไม่วิวัฒนาการ” (พรานบูรพ์, อ้างใน กอบกุล อิงคุทานนท์, 2540: 60-61)

รูปแบบของละครที่ออกอากาศทางโทรทัศน์ในระยะแรกยังไม่มีการบันทึกเทปโทรทัศน์ จึงนำเสนอออกมาในลักษณะของรายการสดทั้งสิ้น กล่าวคือแพร่ภาพในขณะที่ทำการแสดงในห้องส่ง (studio) โดยใช้กล้องถ่ายวิทยุโทรทัศน์ขนาดใหญ่ใช้กับเครื่องส่งแบบ Mobile Unit ของกรมประชาสัมพันธ์ ขนาด 10 กิโลวัตต์ เรียกว่ากล้อง RCA ตามชื่อบริษัทอาร์.ซี.เอ. ผู้ผลิตในสหรัฐอเมริกา ซึ่งมีขนาดใหญ่มาก ภายในกล้องมีหลอดชนิดต่าง ๆ 26 หลอด รีซีสแตนท์ 192 ตัว คอนเดนเซอร์ 92 ตัว และจุดรวมสายกว่า 500 จุด มี Turret สำหรับใส่เลนส์ได้ชุดละ 4 เลนส์ ซึ่งเลนส์ที่ใช้กับกล้องนี้มีขนาดความยาวโฟกัสตั้งแต่ 2-21 นิ้ว โดยจะประกอบด้วยกล้องถ่าย 3 กล้อง สำหรับจับภาพบนเวทีแล้วส่งเข้าเครื่องส่งเพื่อแพร่ภาพออกอากาศ (สินิทธิ์ สิทธิรักษ์, 2543: 122, 129)

ละครที่ออกอากาศทางโทรทัศน์ในยุคนี้ยังไม่ใช่ละครที่ผลิตขึ้นสำหรับโทรทัศน์โดยเฉพาะ มีการดัดแปลงมาจากการแสดงนาฏศิลป์ดั้งเดิม อาทิ ละครรำ ละครร้อง ละครพันทาง และละครเสภา โดยเริ่มต้นจากการแสดงละครเสภาตลกขนาดสั้น ความยาว 30 นาที เรื่อง *ขุนช้างขุนแผน* ตอน *ขุนแผนเข้าห้องนางแก้วกิริยา* ออกอากาศเมื่อวันที่ 13 กันยายน พ.ศ. 2498 โดยครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์ เป็นผู้ผลิตและขับร้องเอง จากนั้นก็มีการแสดงละครสั้น ๆ อีกหลายเรื่อง ใช้เวลาการแสดงครั้งละประมาณ 30-40 นาที อาทิ ละครเสภาตลกคณะดุริยพันธ์ ตอน *ขุนแผนเข้าห้องนางวันทอง* การแสดงโขนล้อ ตอน *ถวายลิง* จัดโดยอดิศักดิ์ เศวตนันท์ การแสดงโขน ตอน *เข้าถ้ำนางวานรินทร์* จัดโดย สัมพันธ์ พันธ์มณี เป็นต้น (เพาวิภา ภมรสถิต, 2528: 20) โดยหมุนเวียนผลัดเปลี่ยนกันผลิตละครตามความถนัดของผู้ผลิตแต่ละคน

การผลิตละครในยุคบุกเบิกเป็นการแสดงและถ่ายทอดสดในห้องส่งของทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม ของบริษัท ไทยโทรทัศน์ จำกัด ใช้รูปแบบการแสดงแบบละครเวที จนกระทั่งมีการถ่ายทอดละครเวทีนอกห้องส่งเป็นครั้งแรก คือละครเรื่อง *อานุภาพแห่งความเสียสละ* บทประพันธ์ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ แสดง ณ เวทีหอประชุมกระทรวงวัฒนธรรมเดิม สนามเสือป่า เมื่อวันที่ 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2489

ละครพูดเรื่องแรกที่ออกอากาศทางโทรทัศน์ ได้แก่ละครเรื่อง *โพงพาง* บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว แสดงเนื่องในวันมหาธีรราชเจ้า ออกอากาศเมื่อ 25 พฤศจิกายน พ.ศ. 2489 อำนวยการแสดงโดยเจ้าพระยารามราฆพ นักแสดงส่วนใหญ่เป็นอดีตข้าราชบริพารและเจ้าหน้าที่ของทางสถานีโทรทัศน์ นำแสดงโดย พลโทหม่อมหลวงขาบ กุญชร และเย็นจิตต์ สัมมาพันธ์ นอกจากนี้ยังมีละครพูดบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 ที่ออกอากาศทางโทรทัศน์ในรอบปีแรกถึง 6 เรื่อง ได้แก่เรื่อง *แก้แค้น, ไม่โกรธ, ล่ามดี, งดการสมรส, หมอจำเป็น* และ *เห็นแก่ลูก* (เพาวิภา ภมรสถิต, 2528: 20-21) จะเห็นได้ว่า ละครโทรทัศน์ในปีแรกที่ออกอากาศมีแต่บทพระราชนิพนธ์เท่านั้น ดังที่ จำนง รังสิกุล (อ้างใน สินิทธิ์ สิทธิรักษ์, 2536: 102) ให้สัมภาษณ์ว่า

> "เรายังไม่มีบทละคร ยังเตรียมไม่พร้อมเท่าไร...ก็เอาง่าย ๆ เอาบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นละครเวทีมาก่อนมาเล่นโทรทัศน์ ปรับให้เข้ากับโทรทัศน์"

สำหรับละครพูดที่ประพันธ์บทละครขึ้นมาใหม่เพื่อใช้สำหรับแสดงทางโทรทัศน์โดยเฉพาะเรื่องแรกคือละครเรื่อง *สุริยานีไม่ยอมแต่งงาน* ของนายรำคาญ หรือประหยัด นาคะนาท เป็นละครสั้นใช้เวลาเพียง 15 นาที แสดงโดย โชติ สโมสร, นวลละออ ทองเนื้อดี และหม่อมราชวงศ์ถนัดศรี สวัสดิวัตน์ กำกับการแสดงโดย พิชัย วาสนาส่ง จัดแสดงโดย พจนีย์ โปร่งมณี ออกอากาศเมื่อวันที่ 5 มกราคม 2499 (สินิทธ์ สิทธิรักษ์, 2543: 179) ถือเป็นละครเรื่องแรกของไทยที่ประพันธ์บทละครขึ้นมาใหม่ เพื่อใช้สำหรับการแสดงทางโทรทัศน์โดยเฉพาะ

นับจากนั้นเป็นต้นมาก็มีละครโทรทัศน์ที่ประพันธ์บทละครขึ้นมาใหม่ออกอากาศเป็นประจำ อาทิ เรื่อง *กระสุนอาฆาต* ของวิม อิทธิกุล แสดงโดยคณะโรงงานยาสูบ ออกอากาศวันที่ 5 มีนาคม 2499 ละครเรื่อง *ดึกเสียแล้ว* ของอุษณา เพลิงธรรม นำแสดงโดย เย็นจิตต์ สัมมาพันธ์, สะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์ และอดิศักดิ์ เศวตนันท์ ออกอากาศเมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2499 ละครเรื่อง *น้ำสาบาน* ของวิม อิทธิกุล แสดงโดยคณะโรงงานยาสูบ ออกอากาศเมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม 2499 ละครเรื่อง *ศัตรูลับของศลยา* ของวิม อิทธิกุล แสดงโดย ดาเรศร์ ศาตะจันทร์ และสะอาด เปี่ยมพงศ์สานต์ ออกอากาศเมื่อวันที่ 10 มิถุนายน 2499 และละครเรื่อง *ง่ายนิดเดียว* ของ ส. (สมหวัง) อินทรสุขศรี นำแสดงโดยจรูญ สินธุเศรษฐ และนินารถ ช่ำชองยุทธ ออกอากาศเมื่อวันที่ 14 มิถุนายน 2499 เป็นต้น

หลังจากที่ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม เสนอละครโทรทัศน์ออกอากาศ ปรากฏว่าเป็นที่นิยมของผู้ชมเป็นอันมาก สถานีโทรทัศน์จึงบรรจุรายการละครโทรทัศน์เป็นรายการประจำ ทำให้คณะละครเวที นักแสดงละครเวทีซึ่งเคยละทิ้งวงการละครไปสู่วงการภาพยนตร์ หรือไปประกอบอาชีพทางด้านอื่นได้มีโอกาสหวนกลับมาสู่วงการละครอีกครั้งหนึ่ง โดยหันมาเป็นผู้ผลิตละครโทรทัศน์ หรือนักแสดง ส่งผลให้มีละครประเภทต่าง ๆ ออกอากาศมากขึ้นเป็นลำดับ เกิดเป็นกระแสความนิยมสื่อจินตคดีรูปแบบใหม่สำหรับคนไทย

ปัญหาด้านเทคโนโลยีที่ประสบในยุคแรกเริ่มของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ก็คือการขยายตัวของเครื่องรับสัญญาณโทรทัศน์ เนื่องจากราคาของเครื่องรับโทรทัศน์ 1 เครื่อง ในช่วงปีแรกที่ออกอากาศมีราคาสูงถึง 8,000 บาท ซึ่งมีมูลค่าเกินกว่ารายได้เฉลี่ยของประชากรไทยในขณะนั้นประมาณ 4-6 เท่าเลยทีเดียว จากสถิติจำนวนเครื่องรับวิทยุโทรทัศน์ของประชากรทั้งประเทศในปี พ.ศ. 2498 ซึ่งเป็นปีแรกของการแพร่ภาพออกอากาศนั้น พบว่าอัตราส่วนของเครื่องรับโทรทัศน์ต่อประชากรทั้งหมดคิดเป็น 1:10,000 และเพิ่มเป็น 7:10,000 ในปี พ.ศ. 2500 (สินิทธ์ สิทธิรักษ์, 2543: 222-223)

นอกจากปัญหาเรื่องการขยายตัวของเครื่องรับสัญญาณโทรทัศน์แล้ว ปัญหาเรื่องการขยายตัวของพื้นที่การแพร่ภาพออกอากาศก็เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้การแพร่ภาพสัญญาณโทรทัศน์เป็นไปในวงจำกัด จากรายงานการสำรวจผลการรับชมโทรทัศน์ในพื้นที่ต่าง ๆ ของฝ่ายช่างบริษัทไทยโทรทัศน์ ในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2498 พบว่าพื้นที่ประเทศไทยทั้งหมด 71 จังหวัด มีเนื้อที่เพียงประมาณร้อยละ 10 เท่านั้นที่อยู่ในรัศมีการแพร่ภาพออกอากาศ ซึ่งได้แก่พื้นที่ภาคกลางทั้งหมด ภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภาคตะวันออกบางส่วนเท่านั้น (สินิทธ์ สิทธิรักษ์, 2543: 225)

1.2 พลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์

ละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกยังสามารถแบ่งพัฒนาการออกได้เป็น 2 ช่วงใหญ่ ๆ คือ ละครโทรทัศน์ต้นยุคบุกเบิก ระหว่างปี พ.ศ. 2498-2505 และละครโทรทัศน์ปลายยุคบุกเบิก ระหว่างปี พ.ศ. 2506-2510 โดยใช้ประเภทและรูปแบบ (format) ของละครโทรทัศน์เป็นเกณฑ์ ซึ่งมีรายละเอียดแตกต่างกันดังนี้

1.2.1 ละครโทรทัศน์ต้นยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2505)

สมัยเริ่มแรกของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมนั้นแพร่ภาพด้วยระบบภาพขาว-ดำ มีรายการออกอากาศเพียงสัปดาห์ละ 4 วันเท่านั้น คือ วันอังคาร พฤหัสบดี ศุกร์ และเสาร์ ละครโทรทัศน์ในระยะแรกยังมิได้กำหนดลงในผังรายการประจำว่าวันใด และเป็นละครประเภทใด อีกทั้งยังไม่สามารถแสดงละครได้ทุกวัน เนื่องจากต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกซ้อมการแสดงกับกล้องและฉากซึ่งมีอย่างจำกัด อีกทั้งยังต้องใช้สำหรับออกอากาศรายการอื่น ๆ ด้วย (อารีย์ นักดนตรี, 2538: 169)

บุคลากรด้านโทรทัศน์ทั้งผู้ประกาศรายการ ผู้อ่านข่าว และผู้ผลิตรายการ มีการเปิดรับเป็นการภายในโดยพิจารณาจากผู้ที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงละครเวทีเป็นสำคัญ ผู้ที่ทำงานละครในยุคนั้นคือ นวลละออ ทองเนื้อดี, เย็นจิตต์ สัมมาพันธ์, ดาเรศร์ ศาตะจันทร์ และพจนีย์ โปร่งมณี ซึ่งเคยเป็นนางเอกละครเรื่อง *เลือดสุพรรณ* ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญด้านการแต่งบทละครเวทีอิงประวัติศาสตร์และเพลงประกอบละครที่นำมาแสดงเรื่อยมาจนกระทั่งปัจจุบัน ทั้งนี้ เพื่อจะได้นำความสามารถทางการแสดงละครมาช่วยผลิตละครและถ่ายทอดความรู้ให้กับบุคลากรรุ่นใหม่ที่รับเข้าทำงานในช่อง 4 บางขุนพรหม (อารีย์ นักดนตรี, 2538: 168)

ในรอบปีแรกนี้ผู้แสดงละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่คือ เจ้าหน้าที่ของสถานีไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม และนักแสดงจากละครเวที สำหรับผู้ผลิตรายการโทรทัศน์ส่วนใหญ่คือ เจ้าหน้าที่สถานีเอง เช่น สัมพันธ์ พันธุ์มณี, พจนีย์ โปร่งมณี, รำยง สาครพันธ์, สินีนาฏ โพธิเวศ, พิชัย วาสนาส่ง, สมจิตต์ สิทธิชัย, อาจินต์ ปัญจพรรค์, และจำนง รังสิกุล นอกจากนี้ ยังมีผู้ผลิตรายการย่อยภายนอกสถานี ได้แก่ ม.ร.ว.ถนัดศรี สวัสดิวัฒน์, อดิศักดิ์ เศวตนันท์, เทิ่ง สติเฟื่อง เป็นต้น

1.2.1.1 <u>รากฐานการละครของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม</u>

ละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกส่วนใหญ่จะเป็นละครแสดงสด ขนาดสั้น มีฉากไม่เกิน 3-4 ฉาก จบในตอน เนื่องจากทางสถานีมีห้องส่ง (Studio) ขนาดเล็กขนาด 8x10 เมตร เพียงห้องเดียว (อารีย์ นักดนตรี, สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) จึงจำเป็นต้องใช้ฉากจำกัด ใช้นักแสดงน้อย ประมาณไม่เกิน 4 คน อารีย์ นักดนตรี (2546: 166) ได้เล่าถึงการแสดงละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมว่า

> “ยุคนั้นยังไม่มีการบันทึกเทป ไม่มีการอินเสิร์ตภาพเข้าไป คงมีแต่กล้อง 3 ตัว และตัวใหญ่ ๆ ที่ยืนปักหลักถ่ายแล้วผู้กำกับก็จะตัดภาพไปมาระหว่าง 3 กล้อง ผู้ผลิตและผู้กำกับการแสดงก็ต้องหาวิธีให้พระเอก-นางเอกยืนเฉียงหน้าออกมาเรียกว่าตาต่อตาไม่สบกันเลย นางเอกอาจจะเห็นเพียงเฉียด ๆ หูพระเอกไปเท่านั้น แต่เราต้องทำอารมณ์ให้ได้ตามบท... อุปสรรคในการจัดหรือแสดงละครยุคโทรทัศน์เพิ่งเปิดใหม่ ๆ ซึ่งเป็นการแสดงสด แม้จะมีปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นก่อนการแสดงหรือขณะแสดง ทั้งตัวผู้ผลิต ผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับเวที และตัวนักแสดง ต้องดึงเอาปฏิภาณของตัวเองออกมาใช้ให้ทันท่วงที”

ในระยะแรกทางสถานีจะเป็นผู้ผลิตทำรายการเพื่อออกอากาศด้วยตนเอง นอกเหนือจากรายการที่นำมาจากต่างประเทศโดยตรง โดยมอบหมายให้จำนง รังสิกุล ดำรงตำแหน่งหัวหน้าฝ่ายจัดรายการ และเป็นรองผู้อำนวยการสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ในระยะแรกนั้นไม่ประสบปัญหาในด้านรายการที่จะนำมาออกอากาศมากนัก เนื่องจากช่วงเวลาในการออกอากาศในแต่ละวันค่อนข้างสั้น

หลังจากที่ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมดำเนินการผลิตละครโทรทัศน์เพื่อออกอากาศขึ้นเอง ปรากฏว่าได้รับความนิยมจากผู้ชมมากขึ้นเป็นลำดับ ขณะเดียวกันทางสถานีโทรทัศน์เริ่มมีระบบการวางแผนนโยบายเป็นที่เรียบร้อยแล้วเช่นกัน โดยในขณะนั้นนักเขียนที่ทำงานในสถานีเป็นผู้คิดโครงเรื่อง (plot) ขึ้นเอง อาทิ สุข หฤทัย, อาจินต์ ปัญจพรรค์, อุษณา เพลิงธรรม, อังกูร บุรานนท์, ถาวร สุวรรณ และวิม อิทธิกุล เป็นต้น โดยมีพจนีย์ โปร่งมณี เป็นผู้ผลิตละครโทรทัศน์คนแรก (พินิจ หุตะจินดา, 2545: 65)

ในระหว่างนี้เอง จำนง รังสิกุล ได้เปิดโอกาสให้ อดิศักดิ์ เศวตนันท์ และสวลี ผกาพันธ์ สองสามีภรรยาจากวงการละครเวที และพนักงานจากสถานีวิทยุ ท.ท.ท. ช่วยกันผลิตละครโทรทัศน์ โดยนำนวนิยายที่โด่งดังจากละครเวทีมาจัดแสดงทางโทรทัศน์อีกครั้ง เช่น *ความพยาบาท, บ้านทรายทอง, เคหาสน์สีแดง, วนิดา* เป็นต้น แสดงเพียง 2 วันจบคือวันศุกร์ และวันเสาร์ ตั้งแต่เวลา 22.00-24.00 น. โดยตั้งชื่อคณะละครว่าคณะชื่นชุมนุมศิลปิน เข้ามาเสริมคณะละครที่มีอยู่ดั้งเดิมในสถานีโทรทัศน์แห่งนี้ อาทิเช่น คณะนาฏศิลป์สัมพันธ์ คณะพลายมงคล ละครโทรทัศน์ของคณะชื่นชุมนุมศิลปินได้รับความนิยมจากคนดูมากขึ้น สาเหตุเนื่องมาจากการนำนักแสดงที่โด่งดังจากละครเวทีและภาพยนตร์มาแสดงในละครโทรทัศน์ อาทิ ส.อาสนจินดา,

สุพรรณ บูรณะพิมพ์, ฉลอง สิมะเสถียร, กัณฑรีย์ นาคประภา, สมจิต ทรัพย์สำรวย, ชูศรี มีสมมนต์ เป็นต้น (พินิจ หุตะจินดา, 2545: 65)

หลังจากนั้น จำนง รังสิกุล ได้เปิดโอกาสให้พนักงานของสถานีโทรทัศน์ที่มากความสามารถและมีความรับผิดชอบมาเป็นผู้ผลิตละครอีกด้วย อาทิ คณะสุข หฤทัย, คณะสาคร-ภิรมย์ ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นคณะสุภาพสตรี, คณะกัญชลิกา, คณะอารีวัลย์, คณะวิชุประภา, คณะวิม อิทธิกุล, คณะสุภาพบุรุษ, คณะปรัศนีรมย์ และคณะ 67 การละคร เป็นต้น คณะละครต่าง ๆ ผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันผลิตละครตามความถนัดแพร่ภาพออกอากาศทุกวันอังคาร และวันเสาร์ เวลา 22.00 น.-24.00 น. แสดงเดือนละครั้งต่อคณะ (พินิจ หุตะจินดา, 2545: 65-66)

ละครโทรทัศน์ของสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 ส่วนใหญ่จะเป็นละครสั้น 30-45 นาที และละครเรื่องยาวจบในตอน 60-120 นาที มากกว่าละครหลายตอนจบโดยเสนอเป็นรายการสุดท้าย ละครหลายตอนจบเริ่มออกอากาศครั้งแรกในปี พ.ศ. 2499 เรื่อง *สวรรค์มืด* ของสุวัฒน์ วรดิลก ความยาว 2 ตอน ต่อด้วย *ห้องที่ 69* ของสันต์ เทวรักษ์ ความยาว 2 ตอนจบเช่นกัน

บทละครที่แต่งขึ้นใหม่ส่วนใหญ่ในช่วงต้นยุคบุกเบิกประมาณปี พ.ศ. 2501 เป็นละครขนาดสั้น จบในตอน ได้แก่ ละครของ วิม อิทธิกุล, สุวัฒน์ วรดิลก, อาจินต์ ปัญจพรรค์, ประโพธิ เปาโรหิต (พัทยา), แก้วฟ้า, อิงอร และถาวร สุวรรณ นอกจากนี้ ยังมีละครตลกสั้นความยาว 15 นาที โดยอาจินต์ ปัญจพรรค์ เป็นผู้เขียนบท เสนอเป็นประจำทุกสัปดาห์ เวลาประมาณ 19.15 น. หรือ 19.30 น. ส่วนละครขนาดยาว หลายตอนจบมักจะเป็นละครอิงประวัติศาสตร์ ละครพันทาง ละครรำ โดยมากนำเนื้อหามาจากนวนิยายของไม้เมืองเดิม ยาขอบ หรือวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ

พื้นฐานของละครโทรทัศน์ในยุคนี้ได้รับอิทธิพลสืบเนื่องมาจากละครเวที ดังนั้นละครเวทีจึงเป็นแม่แบบสำคัญ เพียงแต่นำบทละครเหล่านั้นมาปรับปรุงเป็นบทสำหรับโทรทัศน์โดยเขียนมุมกล้องใส่ลงไป กำหนดจุดความเคลื่อนไหวของตัวละคร และการตัดฉากให้พอดีกับเหตุการณ์ต่าง ๆ ตัวละครสามารถจะใช้ความรู้สึกแสดงอารมณ์ออกมาทางสีหน้าและดวงตาให้เห็นได้ชัดเจนกว่าด้วยการใช้เลนซ์กล้องขนาดใกล้ (close-up) ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงอารมณ์ในการแสดงของนักแสดงได้ลึกซึ้งกว่าละครเวที (อารีย์ นักดนตรี, 2538: 179) โดยในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2499-2500 การผลิตรายการประเภทละครเพิ่มมากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด จากจำนวน

ละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศในปี พ.ศ. 2498 ที่มีเพียง 3 เรื่อง เพิ่มเป็น 54 เรื่องในปี พ.ศ. 2499 และเพิ่มจำนวนเป็น 129 เรื่อง ในปี พ.ศ. 2500 (สินิทธ์ สิทธิรักษ์, 2543: 179)

1.2.1.2 พัฒนาการของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม

ในช่วงกลางปี พ.ศ. 2499 ละครของทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้พัฒนาไปอย่างมาก จากเดิมที่เคยผลิตละครเล็กแนวชีวิต มาผลิตละครแนวชีวิตเข้มข้นที่มีคุณภาพ ในขณะนั้นมีบุคคลอีก 2 คนที่มาร่วมงานกับสถานีช่อง 4 ในระยะแรก คือ สุข หฤทัย หรือเทพ สุทธิพงษ์ นักเขียนบทละครวิทยุที่มีชื่อเสียงมาเขียนบทละครโทรทัศน์และกำกับการแสดงร่วมกันผลิตละครกับ ชูลาภ วสุวัต ผู้ประกาศสถานีวิทยุ ท.ท.ท. โดยใช้ชื่อว่า *ละครของสุข หฤทัย* สร้างสรรค์บทละครชีวิตเข้มข้นให้นักแสดงอย่าง สวลี ผกาพันธุ์ และกัณฑรีย์ นาคประภา เป็นต้น นอกจากนี้ ละครในยุคนั้นมีทั้งแนวชีวิตหนัก เบาสมอง และตลกขบขัน เช่นเรื่อง *ความสุขอยู่ที่ไหน* ของสุข หฤทัย เรื่อง *เจ้าสาวไม่สวย* ของคณะสันติพงษ์ เป็นต้น

ผู้ที่มีบทบาทในการผลิตละครโทรทัศน์ในช่วงต้นยุคบุกเบิกอีกคนหนึ่งคือ วิม อิทธิกุล ซึ่งเป็นนักประพันธ์และมีผลงานจำนวนมากทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ใช้ชื่อว่า *ละครชีวิตของวิม อิทธิกุล* โดยมีข้าราชการโรงงานยาสูบ เช่น รำเพย อนรรฆมนตรี และเปียทิพย์ คุ้มวงศ์ นำแสดง

ในยุคแรกเริ่มนี้ยังไม่มีคณะกรรมการบริหารวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ (กบว.) ทำหน้าที่ควบคุมกลั่นกรองเนื้อหาของละครโทรทัศน์ ประมาณปี พ.ศ. 2500 ละครเรื่อง *คำสาบาน* ของคณะแก้วฟ้า โดยแก้ว อัจฉริยกุล ซึ่งเป็นละครจีนที่ดัดแปลงมาจากนวนิยายจีน เป็นละครที่โดดเด่นและมีเนื้อเรื่องชวนประทับใจ อย่างไรก็ตาม ในละครเรื่องนี้มีบทพูดของตัวละครในเรื่องว่า “บ้านอัปรีย์” พลางถ่มน้ำลายตามบทละครที่เขียนไว้ ปรากฏว่าท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลย์สงคราม ได้สั่งการมายังพลโทหม่อมหลวงขาบ กุญชร อธิบดีกรมโฆษณาการในขณะนั้น ให้สั่งการมายังจำนง รังสิกุล ทางโทรศัพท์ให้รีบยุติละครเรื่องนี้ทันที ละครเรื่อง*คำสาบาน*จึงต้องถูกระงับการออกอากาศกะทันหัน (อารีย์ นักดนตรี, 2538: 184)

บทละครโทรทัศน์ในช่วงต้นยุคบุกเบิกนั้นนิยมสร้างโครงเรื่องขึ้นเอง ส่วนใหญ่จะเป็นละครสั้นจบในตอน ยังไม่นิยมดัดแปลงวรรณกรรมรูปแบบอื่น และเริ่มมีละครสั้นประเภทละครชวนหัว ซึ่งใกล้เคียงกับละครแนวตลกสถานการณ์ (Situation Comedy) แสดงเป็นประจำทุกสัปดาห์ เป็นละครชวนหัวคณะล้อต๊อกและคณะ ออกอากาศได้ประมาณ 3 เดือน จึงเลิกผลิตไป

แต่ก็ยังมีละครชวนหัวคณะอื่น ๆ แสดงอยู่เสมอ ๆ รวมถึงละครเพลงก็เป็นที่นิยมจัดกันมากในสมัยนั้น ส่วนบทละครโทรทัศน์ที่นำบทประพันธ์มาจากหนังสือนวนิยายซึ่งเป็นที่นิยมของผู้อ่านยังมีจำนวนไม่มากนัก เช่นเรื่อง *ล่องไพร* ของพนมเทียน ซึ่งแสดงเพียง 3-4 ตอนจบเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม ในปี พ.ศ. 2501 ได้เกิดละครยาวเรื่องแรกขึ้นในวงการละครโทรทัศน์ไทย โดยแปรรูปบทละครวิทยุเรื่อง *หญิงก็มีหัวใจ* ของคณะกันตนาซึ่งได้รับความนิยมมากจนกระทั่งนำมาทำเป็นบทละครโทรทัศน์ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 (ขาว-ดำ) ในขณะที่ละครวิทยุเรื่องนี้ยังคงออกอากาศอยู่ ซึ่งต่อมาบทละครเรื่องนี้ก็ได้แปรรูปเป็นหนังสือนวนิยายอีกด้วย แต่ถึงกระนั้นละครโทรทัศน์ในช่วงต้นยุคบุกเบิกก็ยังคงนิยมผลิตละครขนาดสั้นเนื่องจากข้อจำกัดในการผลิตละครโทรทัศน์นั่นเอง

1.2.1.3 <u>ละครสำหรับเยาวชนคณะเชนย์รัชดา</u>

ในช่วงเดือนตุลาคม 2500 ได้เกิดละครคติเยาวชนคณะเชนย์รัชดาขึ้น จากความตั้งใจของพลเอกถนอม กิตติขจร รองนายกรัฐมนตรี ในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ซึ่งในขณะนั้นพลเอกถนอม รับผิดชอบงานด้านนโยบายเยาวชน มีความประสงค์ต้องการทำละครกล่อมเกลาจิตใจเยาวชนของชาติเพื่อให้เยาวชนรู้ว่าอนาคตเป็นสิ่งที่ควรดำเนินไปในทางที่ถูก พร้อมกันนี้ต้องการช่วยเหลือท่านผู้ปกครองที่มีเด็กอยู่ในอุปการะได้รู้จักวิธีที่จะอบรมเด็กโดยให้เห็นสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับเด็กและผู้ใหญ่ มอบหมายให้ฉลอง และสุมน ปรานีประชาคม ผู้ผลิตรายการละครวิทยุคณะเชนย์รัชดา ทำละครแนวคติเยาวชนขึ้น เนื้อเรื่องเกี่ยวกับเด็กที่มีความกตัญญู เรื่องของเด็กที่กลับตัวได้หลังจากกระทำผิด เรื่องของความรักในครอบครัวแฝงด้วยหลักศีลธรรม เรื่องแรกคือ*คดีลักไก่* (ฉลอง ปรานีประชมคม, สัมภาษณ์ อ้างใน เพาวิภา ภมรสถิตย์, 2528: 50)

คณะเชนย์รัชดามีนักเขียนบทละครโทรทัศน์อยู่ 3 คนคือ ช.(ชั้น) แสงเพ็ญ, ป.(ประสิทธิ์) พิมล และถาวร สุวรรณ เนื้อเรื่องเป็นเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ บางครั้งเอาเรื่องของท.เลียงพิบูลย์มาเล่น หรือบางครั้งก็แต่งเค้าโครงเรื่องขึ้นเอง เสนอเป็นประจำทุกเดือนทางสถานีช่อง 4 ตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2500 ถึงเดือนกันยายน พ.ศ. 2516 ความยาว 1 ชั่วโมงเต็มโดยไม่มีโฆษณา และออกอากาศหลังข่าวหรือก่อนรายการสุดท้าย และออกอากาศทางสถานีช่อง 5 ตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2502 ถึงเดือนกันยายน พ.ศ. 2506 แต่ไม่เสนอเป็นประจำทุกเดือน (ฉลอง ปรานีประชมคม, สัมภาษณ์ อ้างใน เพาวิภา ภมรสถิตย์, 2528: 50)

1.2.1.4 <u>คณะละครยุคบุกเบิก</u>

หลังจากที่ละครโทรทัศน์แพร่ภาพออกอากาศได้ไม่นานก็มีคณะละครที่ผลิตละครโทรทัศน์เกิดขึ้นใหม่อย่างต่อเนื่อง โดยทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 (ขาว-ดำ) หรือสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 ในปัจจุบัน ได้เปิดโอกาสให้ผู้ผลิตละครเวทีและละครโทรทัศน์ให้มาผลิตละครให้กับทางสถานี ในช่วงแรกมีทั้งผู้ผลิตและนักแสดงที่เคยร่วมงานกับสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมมาบ้างแล้ว เสนอตัวเข้ามาผลิตละครด้วย อาทิ คณะชื่นชุมนุมศิลปิน, คณะสุพรรณบูรณะพิมพ์, คณะศรีไทยการละคร, คณะไททรรศน์, คณะเกียรติแก้ว, คณะหม่อมเจ้าไกรสีห์ วุฒิชัย, คณะพจนาภิรมย์ เป็นต้น ผลจากการที่มีคณะละครเกิดขึ้นมากมายหลายสิบคณะ ทำให้มีละครโทรทัศน์ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ทั้ง 2 ช่องเป็นจำนวนมาก นักแสดงละครเวทีเข้ามาในวงการโทรทัศน์มากขึ้น

สำหรับคณะละครที่อยู่ยืนนานกว่าคณะอื่น ๆ ได้แก่ คณะกัญชลิกา (อารีย์ นักดนตรี, 2538: 190) ละครโทรทัศน์ที่คณะนี้ผลิต ได้แก่ *หนึ่งในร้อย* และ *สามชาย* จากบทประพันธ์ของดอกไม้สด สร้างสรรค์บทละครโดยสมภพ จันทรประภา อย่างไรก็ตาม เรื่องที่สร้างชื่อเสียงให้แก่คณะกัญชลิกามากที่สุดคือเรื่อง *ผู้ดี* ของดอกไม้สด เนื่องจากมีการวางตัวนักแสดงได้ดี แม้จะเป็นการนำนักแสดงที่เล่นบทร้ายอย่าง สุพรรณ บูรณพิมพ์ มาพลิกบทบาทเป็นแม่เลี้ยงใจบุญก็ตาม และยังมีการนำละครโทรทัศน์เรื่อง *บ้านทรายทอง* กลับมาผลิตซ้ำ (remake) อีกครั้ง

คณะกัญชลิกา ของฉลอง สิมะเสถียร ได้ผลิตละครชีวิตแนวใหม่ขึ้น โดยการแปรรูปจากบทประพันธ์ของ มาลัย ชูพินิจ แต่ต่อมาก็ได้เปลี่ยนแนวไปทำละครเบาสมอง จากบทโทรทัศน์ของ สำเนาว์ หิริโอตัปปะ โดยผลิตเป็นละครเล็ก ใช้ฉากง่าย ๆ และตัวแสดงพอสมควร

นอกจากนี้ ยังมีคณะอื่น ๆ เกิดขึ้นอีกหลายคณะ เช่น คณะวิไลรัตน์ โดยวิไลวรรณ วัฒนพานิช คณะอัศวรักษ์ โดยอมรา อัศวานนท์ คณะดุษฎีรมย์ โดยดุษฎี เถาเสถียร ซึ่งนำบทประพันธ์ของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ เรื่อง *ทัชมาฮาล* มาแปรรูปเป็นบทละครโทรทัศน์ คณะปรัศนีรมย์ ของถาวร สุวรรณ ซึ่งทำละครแนวสืบสวน สอบสวน และลึกลับ เจ้าของคณะเป็นผู้เขียนบทและกำกับเอง เป็นต้น

1.2.1.5 อุปรากรจีน : งิ้วโทรทัศน์ได้รับความนิยม

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2501 ละครโทรทัศน์ต่าง ๆ เริ่มพัฒนาไปอย่างมีมาตรฐาน เกิดละครดี มีคุณภาพขึ้น โดยทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง *ซูสีไทเฮา* หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ โดยมีสุพรรณ บูรณพิมพ์ รับบทแสดงเป็นซูสีไทเฮา ประพันธ์เพลงประกอบละครโดย เอื้อ สุนทรสนาน โดยทางสถานีโทรทัศน์เป็นผู้รับผิดชอบเรื่องค่าใช้จ่ายและหาโฆษณาเอง ละครเรื่องนี้มีฉากและอุปกรณ์ประกอบฉากตระการตา เนื่องจากทางสถานีไม่แสวงผลกำไร แต่ผลิตขึ้นมาเพื่อให้ผู้ชมได้มีโอกาสดูละครดี มีคุณภาพ และเพื่อสร้างชื่อเสียงและศรัทธาต่อประชาชนกับทางสถานีเท่านั้น (อารีย์ นักดนตรี, 2538: 186)

ละครคณะ 67 นิยมแสดงละครจีนและนำนวนิยายจากนานาชาติซึ่งเป็นละครแนวที่ไม่ซ้ำรูปแบบกับคณะนาฏศิลป์สัมพันธ์ ละครที่ผลิตได้แก่เรื่อง *บูเช็กเทียน, เจ้าหญิงน้ำค้าง, เจ็งกีสข่าน, ม่านประเพณี* ผู้เขียนบทละครให้แก่คณะนี้คือ สกล เรืองนนท์ นอกจากละครอิงประวัติศาสตร์จีนเหล่านี้แล้ว ยังมีเรื่องอื่น ๆ เช่น *ฮวนลิฮวย* กับ *ซิเต็งซัน* ซึ่งถูกนำมาแสดงเป็นงิ้วไทย ความยาว 8 ตอน จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2505 คณะ 67 การละคร ยังคงผลิตละครอุปรากรจีนเรื่อง *สามก๊ก ฮวนนั้ง* ของ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช จะเห็นได้ว่า ในยุคนั้นละครอิงประวัติศาสตร์ต่างชาติ โดยเฉพาะประวัติศาสตร์จีน ที่เรียกว่า *งิ้วโทรทัศน์* มีบทบาทต่อการแสดงละครของไทยไม่น้อย (อารีย์ นักดนตรี, 2538: 196-197)

ละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกตอนต้นระหว่างปี พ.ศ. 2498-2505 อันเป็นช่วงที่ละครเวทีซบเซานั้น ได้มีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ที่ประพันธ์บทละครเพื่อใช้สำหรับออกอากาศทางโทรทัศน์โดยเฉพาะซึ่งเรียกกันว่า “ละครเล็ก” กล่าวคือเป็นละครสั้นจบในตอนภายใต้แนวคิดเดียวกัน (anthology) มีจำนวนตัวละครและฉากไม่มากนัก ลักษณะคล้ายละครเวที เนื่องจากข้อจำกัดด้านการผลิตที่ต้องถ่ายทำในห้องส่งและออกอากาศสด และมีการบอกบทแก่นักแสดง ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้ล้วนเป็นนักเขียนแวดวงวรรณกรรมและนักเขียนบทละครเวที อาทิ สุภาว์ เทวกุล, อาจินต์ ปัญจพรรค์, อุษณา เพลิงธรรม, ถาวร สุวรรณ, วิม อิทธิกุล, สุข หฤทัย, อังกูร บุรานนท์ เป็นต้น ต่อมาเมื่อละครโทรทัศน์ได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นจนต้องขยายเวลาออกอากาศ ทำให้มีการนำเอาวรรณคดี นวนิยาย บทละครเวที หรือบทภาพยนตร์มาแปรรูปเป็นบทละครโทรทัศน์เพื่อรองรับการผลิตละครโทรทัศน์ที่เพิ่มจำนวนสูงขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2506 เป็นต้นมา

1.2.2 ละครโทรทัศน์ปลายยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2506-2510)

ละครโทรทัศน์ในช่วงปลายยุคบุกเบิกนับตั้งแต่ช่วงประมาณปี พ.ศ. 2506 เป็นต้นมา มีการนำเนื้อเรื่องจากหนังสือนวนิยายที่ได้รับความนิยมมาดัดแปลงเป็นบทละครโทรทัศน์มากขึ้น (อารีย์ นักดนตรี, สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) คณะละครต่าง ๆ ได้นำผลงานนวนิยายของนักเขียนที่กำลังเป็นที่นิยมของผู้อ่านในยุคนั้น อาทิ ดวงดาว, ก.สุรางคนางค์, ดอกไม้สด, ว. ณ ประมวญมารค, ขุนวิจิตรมาตรา, หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช, พรานบูรพ์, ไม้ เมืองเดิม, ยาขอบ, รพีพร, สีฟ้า, กฤษณา อโศกสิน, ทมยันตี, อมราวดี, ชูวงศ์ ฉายะจินดา และสุภาว์ เทวกุล เป็นต้น มาแปรรูปเป็นบทละครโทรทัศน์ (พินิจ หุตะจินดา, 2545: 65)

1.2.2.1 <u>ละครโทรทัศน์ขยายเวลาออกอากาศ</u>

ละครโทรทัศน์ในช่วงปลายของยุคบุกเบิกนี้นิยมมีการนำเอาวรรณคดี นวนิยาย บทละครเวที หรือบทภาพยนตร์มาแปรรูปเป็นบทละครโทรทัศน์เรื่องยาวออกอากาศหลายสิบตอนจบ เพื่อรองรับการผลิตละครโทรทัศน์ที่เพิ่มจำนวนสูงขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2506 เป็นต้นมา เนื่องจากทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 (ขาว-ดำ) ออกอากาศละครทุกวัน เพื่อแข่งขันกับทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมที่มีละครโทรทัศน์ออกอากาศเป็นประจำอย่างต่อเนื่อง โดยมีละครออกอากาศเป็นรายการสุดท้าย ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 (ขาว-ดำ) จึงต้องปรับกลยุทธ์ให้มีละครโทรทัศน์ออกอากาศทุกคืน คืนละเรื่อง ทำให้มีการนำนวนิยาย บทละครเวที หรือบทภาพยนตร์มาดัดแปลงเป็นบทโทรทัศน์อย่างแพร่หลายเพื่อรองรับการผลิตละครโทรทัศน์มากกว่าที่จะเขียนบทละครขึ้นมาใหม่ ประกอบกับ ดังที่ ถาวร ช่วยประสิทธิ์ (2531: 67-89) กล่าวไว้ว่า

> “เมื่อต้องเล่นละครคืนละเรื่องก็ต้องเปลืองพล็อต เปลืองบท ประพันธ์คืนละพล็อต สมัยแรกมีทีวีอยู่ 2 ช่อง ช่อง 2 ค่าย สมมติว่าแต่ละช่องเล่นละคร 300 เรื่อง 2 ช่อง ก็ตก 600 เรื่อง เล่นอยู่ปลายปีก็ต้องหาพล็อตเรื่องนับ ๆ พันพล็อต จะเอาหัวที่ไหนไปคิดหวัดไหว”

การขยายเวลาในการออกอากาศรายการมากยิ่งขึ้น ทำให้สถานีเริ่มประสบปัญหาด้านการผลิตละครโทรทัศน์ เพราะการจัดทำรายการในระยะนั้นยังจัดทำในรูปแบบรายการสดอยู่ ทำให้ไม่สะดวกที่จะจัดทำรายการเพื่อออกอากาศอย่างต่อเนื่อง เพราะมีข้อจำกัดในด้านอุปกรณ์และห้องส่งที่จะใช้ในการออกอากาศซึ่งมีอยู่ไม่เพียงพอ ทางสถานีโทรทัศน์จึงแก้ไขโดย

การนำเข้ารายการจากต่างประเทศซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นรายการประเภทภาพยนตร์มาออกอากาศแทน ด้วยเหตุนี้ จึงมีนักเขียนบทจำนวนมากนิยมแปรรูปบทละครโทรทัศน์จากนวนิยายมาหรือบทละครเวที อาทิเช่น รพีพร, สุภาว์ เทวกุล, แมน สุปิติ นับตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2506 เป็นต้นมา

ในช่วงนี้เอง ละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 (ขาว-ดำ) เริ่มเฟื่องฟูขึ้นกว่าในยุคต้น นักแสดงจากละครเวทีเริ่มเข้ามาในวงการโทรทัศน์มากยิ่งขึ้น นักแสดงละครเวทีจำนวนมากกลายมาเป็นนักแสดงละครโทรทัศน์ ผู้ผลิต และผู้กำกับละครโทรทัศน์ เช่น สุพรรณ บูรณพิมพ์, ทัต เอกทัต, พฤหัส บุญหลง, สวลี ผกาพันธ์, ฉลอง สิมะเสถียร, กัณฑรีย์ นาคประภา เป็นต้น โดยบทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่แปรรูปมาจากวรรณกรรมของนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในขณะนั้น เช่น *สี่แผ่นดิน, ทับนาง, โรสิตา, อะบูฮาซัน, ผู้ชนะสิบทิศ, คุณหญิงพวงแข, เสือเก่า, ลมพัดชายเขา, ตุ๊กตายอดรัก* เป็นต้น โดยละครเหล่านี้มีกำหนดการแสดงสัปดาห์ละ 5 วัน หยุดเฉพาะวันอังคารและวันพฤหัสบดี ออกอากาศตั้งแต่เวลา 21.30 น.- 23.30 น.

1.2.2.2 <u>ละครโทรทัศน์ : นาฏกรรมบนจอแก้ว</u>

ละครโทรทัศน์ในช่วงปลายยุคบุกเบิกได้มีพัฒนาการขึ้นเป็นลำดับ เนื่องจากสถานีโทรทัศน์ทั้ง 2 แห่งแข่งขันกันผลิตละครเพื่อออกอากาศ มีทั้งละครสั้นจบในตอน และละครยาวหลายตอนจบแสดงเดือนละครั้ง และมีละครเรื่องยาวแสดงติดต่อกันเป็นปี เนื้อเรื่องส่วนใหญ่นำมาจากนวนิยาย ได้แก่ เรื่อง*ผู้ชนะสิบทิศ* แสดงติดต่อกันความยาว 23 ตอน และเรื่อง*ขุนศึก* ความยาว 18 ตอน ซึ่งได้รับความนิยมมาก ต่อจากนั้นก็มีละครหลายตอนจบเรื่อยมา (เพาวิภา ภมรสถิตย์, 2528: 23)

ละครโทรทัศน์ที่ดัดแปลงมาจากการแสดงนาฏศิลป์และผลงานวรรณกรรมยังนิยมจัดการแสดงออกอากาศเป็นประจำ ด้วยผู้บริหารสถานีทั้ง 2 แห่ง ถือนโยบายสำคัญที่จะต้องจัดรายการช่วยอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของ ยกตัวอย่างเช่นในช่วงปี พ.ศ. 2504-2514 ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 (ขาว-ดำ) มีละครร้องหญิงตามแบบขนานแท้และดั้งเดิม ซึ่งเป็นละครร้องของคณะเกียรติแก้ว โดยศรีนวล แก้วบัวสาย และ มนัส บุณยเกียรติ นับว่าเป็นคณะละครร้องหญิงคณะเดียวที่แสดงทางโทรทัศน์ นอกจากนี้ยังมีละครตลกด้วย เช่น คณะล้อต๊อก, ดอกดิน, ชูศรี ท้วม-อี๊ด เป็นต้น (ปนัดดา กัลย์จาฤก, 2533: 6)

ในปี พ.ศ. 2506 เป็นยุคเฟื่องฟูของคณะนาฏศิลป์สัมพันธ์ ละครเรื่องที่ผลิตคือ *ชายสามโบสถ์, รอยไถ, กุหลาบเมาะลำเลิง* และ *ศาลเพียงตา* นอกจากนี้ยังมีเรื่อง *เจ้าหญิง*

แสนหวี ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ นำแสดงโดย ศิริพร วงศ์สวัสดิ์ อีกเรื่องหนึ่งของคณะนี้เป็นละครรุ่นเล็กเรื่อง *แว่วเสียงยูงทอง* จากบทประพันธ์และบทโทรทัศน์ของรพีพร ส่วนเรื่องที่ตราตรึงใจผู้ชมอย่างมากทั้งการแสดงและความไพเราะของเพลงซึ่งผลิตโดยคณะละครชุดนี้คือเรื่อง *แผลเก่า* ของไม้ เมืองเดิม

ปลายปี พ.ศ. 2506 ละครเพลงได้รับความนิยมอย่างมาก มีการผลิตละครเพลงเรื่อง *เพียงแค่ขอบฟ้า* เขียนบทโดยศุภร บุนนาค และประพันธ์เพลงโดย เอื้อ สุนทรสนาน และชอุ่ม ปัญจพรรค์ นอกจากนี้ ยังมีละครเพลงซึ่งอาจินต์ ปัญจพรรค์ เป็นผู้เขียนบทโทรทัศน์ และใช้เพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 มาร้อยเรียงเป็นเรื่องราว ละครเพลงชุดนี้มีชื่อว่า *คนอมตะ* มีความยาวถึง 2 ชั่วโมงเต็ม

ตั้งแต่ปลายปี พ.ศ. 2507 เป็นต้นมา เป็นช่วงที่บทประพันธ์ของนักประพันธ์หญิงรุ่นใหม่เริ่มเข้ามามีบทบาทและยังครอบคลุมไปถึงบทละครโทรทัศน์โทรทัศน์ของทางสถานีอีกด้วย ดังจะเห็นได้จาก ละครคณะสุภาพสตรี นำเอานวนิยายของศรีฟ้า ลดาวัลย์ และกฤษณา อโศกสิน มาแสดงแทบจะทุกเรื่อง เช่น เรื่อง *แม่ม่าย* ของศรีฟ้า ลดาวัลย์ เป็นต้น

1.2.2.3 <u>ความแตกต่างระหว่างละครของทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุน-พรหม และสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 (ขาว-ดำ)</u>

ความแตกต่างระหว่างละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมและสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 (ขาว-ดำ) ที่เห็นได้เด่นชัดคือความหลากหลายในเนื้อหาของบทละคร โดยสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมนำเสนอเนื้อหาหลากหลายประเภทมากกว่า เนื่องจากเงินทุน เทคนิคการผลิต และบุคลากรที่ถือเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ละครโทรทัศน์ของช่อง 4 บางขุนพรหมสามารถสร้างความแปลกใหม่ให้กับคนดูได้เสมอ ๆ (พินิจ หุตะจินดา, 2545: 66-67) เช่นการผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง *สามก๊ก ตอน ตั๋งโต๊ะหลงกลเตียวเสี้ยน, ฮวนลิฮวยกับซิเต็งซัน, ไอด้า, อุปรากรเรื่องนันทาเทวี, ขุนศึก* เป็นต้น ตลอดจนนักแสดงของทางสถานีอย่าง อารีย์ นักดนตรี, นวลละออ ทองเนื้อดี, กำธร สุวรรณปิยะศิริ สามารถเข้าถึงบทบาทการแสดงจนได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอันมาก

สำหรับละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 (ขาว-ดำ) การนำเสนอเนื้อหายังคงยึดติดอยู่ในรูปแบบละครเวทีอยู่มากและไม่แปลกใหม่ อีกทั้งเรื่องเงินทุนนั้นก็เป็นปัจจัยสำคัญที่สุด เพราะนอกจากเจ้าของคณะละครจะต้องลงทุนซื้อบทประพันธ์ หาคณะทำงาน

ผลิตเองแล้ว ผู้ผลิตยังไม่สามารถใช้ฉากของทางสถานีโทรทัศน์ได้เหมือนกับทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมที่สามารถใช้ฉากและเครื่องมือทางเทคนิคต่าง ๆ ได้โดยง่าย เมื่อผู้ผลิตของทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 ต้องเตรียมงานหมดแทบทุกด้านจึงทำให้การคิดสร้างสรรค์ความแปลกใหม่ต่อละครของตนไม่สามารถกระทำได้อย่างเต็มที่ (พินิจ หุตะจินดา, 2545: 67)

อย่างไรก็ดี ความเหมือนกันประการหนึ่งของละครของทางสถานีโทรทัศน์ทั้ง 2 แห่งก็คือยังใช้การบอกบทแก่นักแสดงอยู่ เนื่องจากละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศในช่วงปี พ.ศ. 2498-2516 นั้นต้องออกอากาศสดขณะแสดงในห้องส่ง เนื่องจากยังไม่มีการบันทึกเทปโทรทัศน์ ตัวละครจึงต้องอาศัยผู้บอกบทเพื่อป้องกันไม่ให้นักแสดงพูดผิดพลาด และเป็นการช่วยนักแสดงที่ท่องบทมาไม่คล่องหรือไม่ได้ท่องมาเลยด้วย อารีย์ นักดนตรี (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) ได้ให้สัมภาษณ์ถึงความสำคัญของผู้บอกบทในการแสดงละครโทรทัศน์ยุคแรกเริ่มไว้ว่า

> “ละครทีวีในยุคต้น ๆ เมื่อเปิดสถานีจะว่าคนบอกบทละครถือว่าเป็นส่วนสำคัญก็ไม่ผิดนัก การแสดงละครยุคนั้นเป็นการแสดงสด ๆ ผิดแล้วแก้ไขไม่ได้ ต้องปล่อยเลยตามเลย ไหนตัวละครจะต้องระวังบทบาทที่แสดง ไหนจะต้องรีบวิ่งไปเปลี่ยนเครื่องแต่งตัวเพื่อเข้าฉากต่อไป ความพลั้งเผลอหรือหลงลืมบทต้องมีบ้างไม่มากก็น้อย และเมื่อตัวแสดงนึกบทไม่ออกว่าจะพูดอะไรในประโยคต่อไป ทั้ง ๆ ที่ท่องมาดีแล้ว ผู้บอกบทก็จะต่อบทให้”

ผู้บอกบทของทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้แก่ อนุวัตร สุวรรณสโรช, ฉลวย ศรีรัตนา และ บุญส่ง ดวงดารา ซึ่งเป็นทั้งผู้บอกบทและเป็นตัวแสดงด้วยในบางครั้ง คุณสมบัติของผู้บอกบทละครในยุคนั้นจะต้องเป็นคนแตกฉานภาษาไทยและมีปฏิภาณไหวพริบดี บ้างก็เป็นผู้บอกบทมาก่อนตั้งแต่ละครเวที เนื่องจากหากนักแสดงตกบทหรือข้ามบทไป ผู้บอกบทจะต้องแต่งบทสนทนาให้ใหม่และสามารถแสดงต่อเนื่องได้ทันที โดยไม่เสียใจความและเนื้อเรื่อง (อารีย์ นักดนตรี, 2546: 154-155) ละครโทรทัศน์ในยุคนี้และต่อเนื่องไปอีกถึง 2 ทศวรรษล้วนเป็นละครที่มีการบอกบททั้งสิ้น

ละครโทรทัศน์ได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นจนต้องขยายเวลาออกอากาศ ในช่วงปลายยุคบุกเบิกจึงได้มีการเปลี่ยนแปลงจากเดิมที่นิยมสร้างสรรค์บทละครขึ้นใหม่ แล้วผลิตเป็นละครสั้นจบในตอนภายใต้แนวคิดเดียวกัน (anthology) เป็นการนำเอาวรรณคดี นวนิยาย บทละครเวที หรือบทภาพยนตร์มาแปรรูปเป็นบทละครโทรทัศน์เรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) โดยยังคงแนว

เรื่องละครชีวิตที่มีแก่นเรื่องความรักและแก่นเรื่องศีลธรรมจรรยาเพื่อรองรับการผลิตละครโทรทัศน์ที่เพิ่มจำนวนสูงขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2506 เป็นต้นมา อันเป็นเครื่องยืนยันให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันระหว่างละครโทรทัศน์กับสื่อจินตคดีอื่น ๆ ในสังคมได้เป็นอย่างดี

2. ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522)

2.1 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง

เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 ยุติลงในปี พ.ศ. 2488 ประเทศไทยรอดพ้นจากการตกเป็นประเทศแพ้สงคราม ทำให้ธุรกิจบันเทิงต่าง ๆ ของประเทศค่อย ๆ ฟื้นตัวขึ้น รวมถึงกิจการภาพยนตร์ไทยด้วย เนื่องจากในช่วงสงครามเกิดภาวะขาดแคลนฟิล์มภาพยนตร์ 35 มิลลิเมตร รวมทั้งเคมีภัณฑ์สำหรับล้างฟิล์มที่ต้องนำเข้าจากต่างประเทศ ส่งผลให้การสร้างภาพยนตร์พูดเสียงในฟิล์ม 35 มิลลิเมตร ต้องหยุดชะงักลง ผู้สร้างภาพยนตร์บางรายหันมาใช้ฟิล์มขนาดเล็ก 16 มิลลิเมตร แทนฟิล์มขนาด 35 มิลลิเมตร และใช้กันอย่างแพร่หลายในหมู่นักสร้างภาพยนตร์สมัครเล่น (โดม สุขวงศ์, 2533: 35-36)

การสร้างภาพยนตร์ไทยในระบบ 16 มิลลิเมตร ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ในขณะที่ภาพยนตร์ไทยมาตรฐาน 35 มิลลิเมตรช่วงก่อนปี พ.ศ. 2510 มีผู้สร้างออกมาเฉลี่ยปีละเพียง 1-2 เรื่อง และเพิ่มขึ้นเป็นปีละ 3-4 เรื่องภายหลังปี พ.ศ. 2510 เท่านั้น (โดม สุขวงศ์, 2533: 45) แม้ว่าภาพยนตร์ที่ถ่ายทำด้วยฟิล์ม 16 มิลลิเมตร จะไม่จัดว่าได้มาตรฐาน ถ่ายทำได้อย่างรวดเร็ว เมื่อล้างฟิล์มแล้วสามารถนำออกฉายได้เลย อีกทั้งต้นทุนต่ำกว่าการถ่ายทำภาพยนตร์ในระบบ 35 มิลลิเมตร จึงเป็นแรงจูงใจให้มีนักสร้างภาพยนตร์มือสมัครเล่นเข้ามาเป็นผู้อำนวยการสร้างกันมาก โดยเฉพาะในช่วงปี พ.ศ. 2500-2515

ในระหว่างปี พ.ศ. 2489-2492 ปรากฏว่ามีการสร้างภาพยนตร์ไทยพากย์โดยใช้ฟิล์มขนาด 16 มิลลิเมตรออกมาเฉลี่ยปีละประมาณ 10 เรื่อง (โดม สุขวงศ์, 2533: 37) หนึ่งในบรรดาภาพยนตร์ไทยระยะแรกฟื้นตัวนี้ คือเรื่อง *สุภาพบุรุษเสือไทย* ของปรเมรุภาพยนตร์ อำนวยการสร้างโดย สำเนา เศรษฐบุตร กำกับการแสดงโดย ม.จ.ศุกรวรรณดิศ ดิศกุล และแท้ ประกาศวุฒิสาร นำแสดงโดยสุรสิทธิ์ สัตยวงศ์ นักแสดงผู้มีชื่อเสียงมาจากวงการละครเวที ภาพยนตร์ไทยเรื่องนี้ประสบความสำเร็จอย่างมากจากการออกฉายในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2492 สามารถทำรายได้สูงสุดเป็นประวัติการณ์ในเวลานั้น

ผลจากความสำเร็จของภาพยนตร์ไทยเรื่องนี้ ซึ่งถ่ายทำด้วยฟิล์ม 16 มิลลิเมตร สีธรรมชาติ และเป็นภาพยนตร์พากย์ ทำให้วงการภาพยนตร์ไทยตื่นตัว และมีผู้เข้ามาสู่วงการนี้อย่างมากมายทันที ดังจะเห็นได้จากจำนวนภาพยนตร์ไทยที่ผลิตออกฉายในปีต่อมา คือ พ.ศ. 2493 ปรากฏว่าพุ่งสูงขึ้นกว่าเดิมถึง 5 เท่าตัว และนับจากนั้นมาจำนวนภาพยนตร์ไทยที่ผลิตออกมาแต่ละปี จะอยู่ในราว 50-60 เรื่องติดต่อกันเช่นนี้นานนับ 10 ปี (โดม สุขวงศ์, 2533: 37)

ผู้สร้างภาพยนตร์ไทยที่เกิดขึ้นอย่างมากมายและหลากหลายในระยะนี้ มิได้จัดตั้งเป็นบริษัทอย่างเป็นทางการ ไม่มีการสร้างโรงถ่ายใหญ่โตอย่างสมัยก่อนสงคราม ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มทำงานเล็ก ๆ ในหมู่ครอบครัวหรือญาติมิตร เช่น ปรเมรุภาพยนตร์, ภาพยนตร์พานิช, บางกอกฟิล์มหรือกรุงเทพภาพยนตร์, สนั่นศิลปะภาพยนตร์, เนรมิตภาพยนตร์, สถาพรภาพยนตร์, นครพิงค์ภาพยนตร์, สหนาวีไทย, อัศวินภาพยนตร์, ละโว้ภาพยนตร์, รัตนะภาพยนตร์, เอเชียภาพยนตร์, สุโขทัยภาพยนตร์ เป็นต้น

ในสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เป็นนายกรัฐมนตรี เป็นยุคสมัยแห่งการเร่งรัดพัฒนาประเทศโดยได้รับความช่วยเหลือในรูปแบบต่าง ๆ จากสหรัฐอมริกาอย่างเต็มที่ เศรษฐกิจของประเทศขยายตัวอย่างรวดเร็วในระบบการค้าเสรี ตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ ฉบับที่ 1 (พ.ศ. 2504-พ.ศ. 2509) เป็นเหตุให้สังคมเมืองขยายตัว จำนวนประชากรเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็ว ตลาดสินค้าและบริการต่าง ๆ เปิดกว้าง และแข่งขันกันอย่างไม่เคยเป็นมาก่อน ในสภาวการณ์เช่นนี้เอง กิจการภาพยนตร์ไทยพากย์ ในระบบ 16 มิลลิเมตร ก็ได้ขยายตัวเติบโตขึ้นอย่างเต็มที่เช่นกัน ปริมาณการผลิตภาพยนตร์เฉลี่ยต่อปีมีอัตราสูงถึง 60-70 เรื่อง โดม สุขวงศ์ (2533: 40) กล่าวว่า

> “ช่วงเวลากว่า 10 ปีของวงการสร้างภาพยนตร์ไทย 16 มิลลิเมตรพากย์ คือนับจากหลังสงครามเป็นต้นมาและสร้างกันถึง 60-70 เรื่อง นับว่านานและมากพอที่วงการนี้จะสั่งสมความจัดเจนจนเกิดระบบของตัวเองขึ้น”

ปัจจัยสำคัญของภาพยนตร์ยุคนี้ คือ ดารานักแสดง โดยนักแสดงนำคู่ขวัญที่ผูกขาดการแสดงเกือบครึ่งหนึ่งของภาพยนตร์ที่ออกฉายในแต่ละปีคือ มิตร ชัยบัญชา และเพชรา เชาวราษฎร์ โดยจำนวนภาพยนตร์ที่สร้างในแต่ละปีเฉลี่ยปีละประมาณ 70-80 เรื่อง (โดม สุขวงศ์, 2533: 42) เนื้อหาของภาพยนตร์ส่วนใหญ่มักเป็นแบบ ‘ครบรส’ คือมีทุกประเภทระคนกัน แต่จะ

เน้นหนักไปทางด้านใดมากกว่านั้นขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่องหลัก แต่ทุกเรื่องจะต้องจบด้วยการลงเอยอย่างมีความสุขของตัวเอก (โดม สุขวงศ์, 2533: 40-41)

ระบบการถ่ายทำภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ยุคนั้น ตัวแสดงพูดไปตามบทโดยไม่มีการบันทึกเสียง นักพากย์จึงกลายเป็นบุคคลสำคัญที่ทำให้ภาพยนตร์เหล่านั้นสามารถสื่อสารกับคนดูได้ และเป็นปัจจัยสำคัญหนึ่งในการดึงดูดให้ผู้ชมมาชมภาพยนตร์ ในช่วงเวลานั้นนักพากย์ที่เป็นที่รู้จัก เช่น รุจิรา-มารศรี พันคำ (พร้อมสิน สีบุญเรือง), เสน่ห์ โกมารชุน, จุรี โอศิริ, สีเทา, สมพงษ์ วงศ์รักไทย เป็นต้น

ถึงแม้ว่าภาพยนตร์พากย์ 16 มิลลิเมตรจะได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย แต่ผู้กำกับการแสดง และช่างถ่ายภาพยนตร์กลับมีจำนวนน้อย โดยผู้กำกับการแสดงที่ประชาชนยอมรับในฝีมือได้แก่ เนรมิต คุณาวุฒิ, ส.อาสนจินดา, พันคำ, รังสี ทัศนพยัคฆ์, ดอกดิน และศิริ ศิริจินดา ส่วนช่างถ่ายภาพยนตร์ก็มีเพียงไพรัช สังวริบุตร, ฉลอง ภักดีวิจิตร, สมาน ทองทรัพย์สิน, ธีระ แอคะรัตน์, อนันต์ อินละออ, ปรีชา ทรัพย์พะอง และแสวง ดิษยวรรธนะ เท่านั้น (ศิริชัย ศิริกายะ, 2531: 111-112) ซึ่งต่อมาไพรัช สังวิริบุตร ได้เข้ามาเป็นผู้บุกเบิกผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สีช่อง 7 เป็นคณะแรกในนามของคณะดาราฟิล์ม

ขณะเดียวกัน ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการบันทึกเสียงทำให้สามารถบันทึกเสียงลงม้วนเทปแล้วส่งไปยังสถานีวิทยุกระจายเสียงตามต่างจังหวัดได้ ส่งผลให้ละครวิทยุได้รับความนิยมมากขึ้นในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2500-2515 ซึ่งถือได้ว่าเป็นยุคที่ละครวิทยุเฟื่องฟู โดยมีคณะละครวิทยุที่มีชื่อเสียงได้แก่ คณะกันตนา, คณะผาสุก วัฒนารมย์, คณะมิตรมงคล, คณะแก้วฟ้า, คณะนีลิกานนท์, คณะเสนีย์ บุษปะเกศ และคณะเกศทิพย์ เป็นต้น

ทางด้านวงการโทรทัศน์ ในขณะที่ละครโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมกำลังเจริญรุดหน้าไปอย่างไม่หยุดยั้ง วงการละครโทรทัศน์ก็ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงคือการเปลี่ยนระบบแพร่ภาพออกอากาศจากระบบ 525 เส้น โทรทัศน์ขาว-ดำ เป็นระบบ 625 เส้น โทรทัศน์สี และได้ย้ายสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ไปอยู่ที่สถานีโทรทัศน์ชั่วคราวบางลำพู ซึ่งต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็นสถานีโทรทัศน์สีช่อง 9 อ.ส.ม.ท. ในปี พ.ศ. 2520 เช่นเดียวกับสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 (ขาว-ดำ) ที่ได้เปลี่ยนชื่อเป็นสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5

นอกจากนี้ ในปี พ.ศ. 2510 ได้มีสถานีโทรทัศน์ถือกำเนิดขึ้นใหม่อีก 2 แห่งคือ สถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 โดยบริษัท กรุงเทพโทรทัศน์และวิทยุ จำกัด ขอเข้าร่วมทุนจัดตั้งกับกองทัพบก และสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 โดยบริษัท บางกอกเอ็นเตอร์เทนเม้นต์ จำกัด ขอเข้าร่วมทุนจัดตั้งกับบริษัท ไทยโทรทัศน์ จำกัด แต่เริ่มแพร่ภาพออกอากาศเมื่อปี พ.ศ. 2513 (พินิจ หุตะจินดา, 2545: 68)

เมื่อสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 เริ่มดำเนินกิจการแพร่ภาพออกอากาศนั้นมี เฑียร กรรณสูต เป็นผู้ควบคุมดูแลการผลิต ผู้ผลิตละครโทรทัศน์ยังมีไม่มากนัก เช่น คณะดารา ฟิล์ม, คณะกันตนา, คณะอินทรวิจิตรภาพยนตร์, คณะพร้อมมิตรภาพยนตร์, คณะไชโยภาพยนตร์, คณะสมพงษ์ พงษ์มิตร และคณะชัชฎาภรณ์ รักษณาเวศ ซึ่งเป็นคณะละครของสถานีโทรทัศน์ผลิตขึ้นเอง ออกอากาศเดือนละครั้ง ทุกวันอาทิตย์ เวลา 22.00-24.00 น. ส่วนคณะละครอื่น ๆ จะเป็นในรูปของภาพยนตร์โทรทัศน์ 16 มิลลิเมตร ออกอากาศทุกวัน โดยช่วงเวลาที่ออกอากาศมีหลายช่วงเวลา คือ ตั้งแต่เวลา 19.30-20.00 น. เวลา 20.30-21.00 น. และเวลา 22.00-24.00 น. (พินิจ หุตะจินดา, 2545: 68)

สำหรับละครโทรทัศน์ที่ยังคงมีการบอกบทขณะแสดงในช่วงทศวรรษนี้เริ่มซบเซาลง อันเป็นผลมาจากภาพยนตร์โทรทัศน์กำลังเป็นที่นิยมในช่วงต้นทศวรรษดังที่ ปนัดดา ธนสถิตย์ (2533: 6) ให้ความเห็นว่า

> “กิจการละครโทรทัศน์เริ่มเสื่อมไปช่วงเวลาหนึ่ง แต่ก็ยังมีประปรายเพราะการผลิตรายการและการแสดงไม่พิถีพิถัน เช่นคนแสดงละครต้องมีการบอกบท ทำให้ผู้ชมรำคาญเสียงคนบอกบทเป็นต้น และมีภาพยนตร์เรื่องยาวทั้งไทยและเทศกลับเข้ามามีบทบาทเพิ่มมากขึ้นด้วย”

เช่นเดียวกับ ถาวร ช่วยประสิทธิ์ (2531: 151) ที่อธิบายว่าภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่องยาวทั้งไทยและเทศ โดยเฉพาะภาพยนตร์โทรทัศน์จีนจากฮ่องกงความยาวหลายสิบตอนจบกำลังได้รับความนิยมอย่างมากในยุคนั้น เช่น *มังกรหยก*, *กระบี่นางพญา*, *เจ้าพ่อเซี่ยงไฮ้*, *คมเฉือนคม* เป็นต้น เนื่องจากมีมุมกล้องสวย และเนื้อเรื่องกระชับ

> “ฮ่องกงมันทำละครอัดเทปมาขายจนทีวีเมืองไทยแย่งกันซื้อเหมือนแย่งทาน ตอนแรกมันก็ทำเรื่องสมัยโบราณ แต่งตัวเป็นงิ้ว ออกมารบกันอุตลุดไปหมด พอคนดูเอือมระอาก็ทำเรื่องสมัยใหม่มาขายบ้าง เหตุที่คนไทยชอบละครฮ่องกงก็ด้วยสาเหตุ

หลายประการ ประการแรกตัวละครเขาไม่ยอมนั่ง ถ้านั่งก็ไม่เกิน 10 วินาที วิธีการอย่างนี้สามารถทำมุมกล้องได้สวย ๆ ออกฉากได้ตลอดทั้งฉากทำให้คนดูรู้สึกว่าเรื่องนั้นกระฉับกระเฉงไม่เฉื่อยแฉะอย่างของเรา ประการต่อไปก็คือเรื่องที่เล่น มันสามารถเอาเรื่องสามสี่เรื่องหลาย ๆ แซ่มารวมกันเป็นเรื่องเดียวกัน ดังนั้น ดูหนังจีนเรื่องหนึ่งก็เท่ากับได้ดูละครตั้ง 3-4 เรื่องพร้อม ๆ กัน"

กระแสความนิยมภาพยนตร์เรื่องยาวทางโทรทัศน์ทั้งไทยและเทศอย่างล้นหลามในช่วงปี พ.ศ. 2511-พ.ศ. 2522 ส่งผลกระทบให้ละครโทรทัศน์ที่ยังคงมีการบอกบทนักแสดงซบเซาลงช่วงระยะเวลาหนึ่งประมาณปี พ.ศ. 2511-2518 ในระหว่างนี้เองก่อให้เกิดพัฒนาการของละครโทรทัศน์ไทยในยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ขึ้น เนื่องจากวิดีโอเทปยังไม่แพร่หลาย จึงต้องใช้ฟิล์มขาว-ดำ 16 มิลลิเมตร ถ่ายทำเป็นภาพยนตร์ออกฉายทางโทรทัศน์ (มานพ อุดมเดช, 2531: 12)

2.2 พลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์

ในช่วงแรกเปิดสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมใหม่ ๆ นั้น ภาพยนตร์ต่างประเทศถือเป็นรายการหลักสำหรับสถานี จากการสำรวจจากแผนผังรายการของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 ตั้งแต่เริ่มแรกนั้นปรากฏว่า รายการที่เป็นภาพยนตร์มีสัดส่วนในการออกอากาศมากว่ารายการสด เนื่องจากในระยะเริ่มเปิดสถานีนั้น การบรรจุรายการสด ซึ่งสถานีต้องผลิตรายการเอง มีจำนวนน้อย เพราะบุคลากรขณะนั้นยังไม่มีความรู้และประสบการณ์ในการผลิตรายการมากนัก จึงต้องอาศัยภาพยนตร์บรรจุไว้ในผังรายการเริ่มแรกมากกว่ารายการอื่น ๆ

ปนัดดา ธนสถิต (2531: 8-17) พินิจ หุตะจินดา (2545: 68-73) และจุลสารภาพยนตร์โทรทัศน์ 16 มม. (รัชฟิล์มทีวี, มปป.: 1-19) ได้เล่าถึงพลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์ที่เกิดขึ้นในยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2511-พ.ศ.2522 ซึ่งอาจแบ่งประเภทของภาพยนตร์โทรทัศน์ออกเป็น 2 ประเภท คือภาพยนตร์โทรทัศน์ต่างประเทศ และภาพยนตร์โทรทัศน์ที่ผลิตขึ้นเองในประเทศ

2.2.1 ภาพยนตร์โทรทัศน์ต่างประเทศ

ภาพยนตร์ต่างประเทศที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมเป็นภาพยนตร์เรื่องยาวที่ฉายตามโรงภาพยนตร์ และภาพยนตร์สารคดีที่มิได้ผลิตขึ้นเพื่อฉายทางโทรทัศน์ โดยได้รับความร่วมมือจากบริษัทอาร์.ซี.เอ. ส่งมาจากสหรัฐอเมริกา และจากสำนัก

ข่าวสารอเมริกันส่งมาฉายให้โดยไม่คิดมูลค่า เป็นภาพยนตร์สารคดีหลายเรื่อง รวมทั้งภาพยนตร์เพลงดนตรีด้วย ซึ่งมีทั้งภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นเพื่อฉายทางโทรทัศน์โดยเฉพาะและภาพยนตร์ที่มิได้ผลิตเพื่อฉายทางโทรทัศน์ แต่ก็จำเป็นต้องนำฉายทางโทรทัศน์ด้วยเหตุผลที่ว่ายังไม่มีรายการอื่นใดมาทดแทน ภาพยนตร์ดังกล่าวได้แก่ภาพยนตร์ชุด 'คอนเสิตโทรทัศน์' ปนัดดา ธนสถิต (2533: 9)

ภาพยนตร์ชุด 'คอนเสิตโทรทัศน์' นับเป็นภาพยนตร์โทรทัศน์ชุดแรกที่ออกอากาศโดยได้รับความร่วมมือจากบริษัทอาร์.ซี.เอ. เป็นภาพยนตร์ที่ผลิตขึ้นโดยบริษัทเอ็น.บี.ซี. ภาพยนตร์ชุดนี้เป็นภาพยนตร์เพลงดนตรี จากชื่อภาษาอังกฤษว่า 'TV CONCERT HALL' ในช่วงปีแรกเสนอเพลงประเภทคลาสสิกทั้งที่ขับร้องและไม่มีขับร้อง เป็นรายการภาพยนตร์เพลงชุดที่ผลิตขึ้นสำหรับโทรทัศน์โดยเฉพาะที่ยิ่งใหญ่หรูหรามาก ผู้ขับร้องส่วนใหญ่เป็นดาราอุปรากรชื่อดังของโลก ฉายตอนแรกในวันเปิดสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ความยาวตอนละ 20 นาที เป็นภาพยนตร์เสียงในฟิล์มไม่มีการพากย์ไทย ต่อมาฉายต่อ ๆ ไปทุกสัปดาห์สลับกับภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ ในช่วงปีที่ 2 ภาพยนตร์เพลงชุดนี้ฉายออกอากาศเป็นประจำทุกคืนวันพฤหัส ช่วงเวลาประมาณ 20.00 น.-21.00 น.

นอกจากนี้ยังมีภาพยนตร์สารคดีอีกประมาณ 10 ชุด เสนอฉายสลับกันไป โดยได้รับความร่วมมือจากสำนักข่าวสารอเมริกันเป็นส่วนใหญ่ ได้แก่เรื่อง *นี่คืออเมริกา, อุตสาหกรรมสำรวจ, โลกปัจจุบัน, ความปลอดภัยในการใช้ถนน* เป็นต้น เป็นภาพยนตร์ชุดที่มีความยาวตอนละ15-20 นาที ฉายสลับกันไปเป็นประจำในช่วงเวลา 18.30 น., 19.00 น. หรือหลังข่าว 20.00 น. ไปแล้ว แรก ๆ ยังไม่มีการบรรยายเป็นภาษาไทย ใช้เสียงในฟิล์มโดยตลอด มาเริ่มบรรยายภาษาไทยในเดือน กันยายน 2498 โดยพิชัย วาสนาส่ง เป็นผู้บรรยายคนแรก ต่อมา สรรพสิริ วิริยศิริ, สมชาย มาลาเจริญ และเจ้าหน้าที่สถานีคนอื่น ๆ เป็นผู้บรรยายสลับกันไป โดยบรรยายสดในห้องผู้ประกาศ นอกจากภาพยนตร์สารคดีเหล่านี้แล้ว ทางสถานียังได้รับความร่วมมือจากหน่วยงานอื่น ๆ เช่น สถานทูตต่างประเทศต่าง ๆ ส่งภาพยนตร์สารคดีมาฉายออกอากาศด้วย

ภาพยนตร์ที่ฉายออกอากาศเป็นประจำในระยะเริ่มแรกอีก 2 ประเภทคือ ภาพยนตร์การ์ตูนและภาพยนตร์ตลก แต่ไม่มีหลักฐานยืนยันแน่ชัดว่า ชื่อเรื่องอะไรบ้างและเป็นของใคร ภาพยนตร์ประเภทนี้มักจะฉายในตอนหลังเปิดสถานีเป็นประจำ ความยาวประมาณ 15-20 นาที เป็นเรื่องสั้น ๆ ฉายหลายเรื่องติดต่อกันไป หลังจากเปิดสถานีได้ 1 ปี ภาพยนตร์สองประเภทนี้ซึ่งสถานีรวมเรียกว่า 'ภาพยนตร์สำหรับเด็ก' ก็ไม่มีอยู่ในผังรายการแล้ว แต่มีรายการสดซึ่งเป็นรายการ

สำหรับเด็กจัดขึ้นแทน หลังจากนั้นก็มีการฉายภาพยนตร์การ์ตูนอีกเป็นบางครั้งบางคราวในลักษณะเป็นการฉายคั่นเวลาให้เต็ม เป็นการ์ตูนของฝรั่งส่วนใหญ่ กลางปี พ.ศ. 2502 เริ่มมีการ์ตูนญี่ปุ่นเข้ามาฉายบ้างความยาวเรื่องละ 15 นาที ออกอากาศ 2 ครั้งแต่ไม่ปรากฏชื่อเรื่อง

นอกจากภาพยนตร์ 3-4 ประเภทที่กล่าวมาแล้ว ยังมีภาพยนตร์เรื่องยาวที่ฉายตามโรงภาพยนตร์มาแล้ว บรรจุอยู่ในรายการโทรทัศน์ระยะเริ่มแรกด้วย ซึ่งมีทั้งภาพยนตร์ฝรั่งซึ่งหมายถึงภาพยนตร์อเมริกัน และอังกฤษเป็นส่วนใหญ่, ภาพยนตร์จีน, ภาพยนตร์อินเดีย, ภาพยนตร์ญี่ปุ่น เป็นต้น โดยเริ่มแรกจะฉายภาพยนตร์ฝรั่งมาก 2-3 ปีต่อมาจึงมีภาพยนตร์จีนและอินเดียฉายจำนวนเพิ่มมากขึ้น โดยภาพยนตร์เหล่านี้มักบรรจุเป็นรายการสุดท้ายของสถานีในเวลาประมาณ 21.30 น. เป็นต้นไป ฉายสลับกับภาพยนตร์ไทยเรื่องยาว

สำหรับภาพยนตร์ต่างประทศเรื่องยาวที่ฉายออกโทรทัศน์เมืองไทยเป็นเรื่องแรก คือเรื่อง *ปราบจอมโจรคิลลิงเจอร์* ซึ่งฉายในวันเปิดสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม โดยใช้เสียงในฟิล์มไม่มีการพากย์ไทย ประมาณ 3-4 เดือนต่อมา ก่อนฉายภาพยนตร์เรื่องยาวนี้จะมีการอ่านเค้าโครงเรื่องย่อก่อนฉายด้วย สำหรับภาพยนตร์เรื่องแรกที่ใช้วิธีนี้คือเรื่อง *เดนตาราง* ออกอากาศเมื่อวันที่ 29 กันยายน พ.ศ. 2498 หลังจากนี้ไม่นานก็มีการพากย์ไทยโดยนักพากย์อาชีพซึ่งบริษัทเจ้าของลิขสิทธิ์ภาพยนตร์จะจัดผู้พากย์มาเอง ส่วนใหญ่จะเริ่มพากย์ภาพยนตร์จีนอินเดียมากกว่าภาพยนตร์ฝรั่ง การนำภาพยนตร์ต่างประเทศเรื่องยาวมาออกอากาศนี้ ทางสถานีไปเช่ามาเองบ้างแต่ปรากฏว่าไม่ค่อยมีคนนิยม โดยเห็นว่าเป็นของเก่า ในช่วงปีที่ 3 ภาพยนตร์เรื่องยาวเหล่านี้ฉายออกอากาศน้อยลง เพราะสถานีมีรายการสดและภาพยนตร์ชุดทางโทรทัศน์ซื้อเข้ามาฉายมากขึ้น

อย่างไรก็ดี ในปี พ.ศ. 2499 สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมได้นำภาพยนตร์ไทยที่เคยฉายตามโรงภาพยนตร์มาแล้วออกอากาศเป็นเรื่องแรก ได้แก่เรื่อง *สันติ-วีณา* ของหนุมานภาพยนตร์ อำนวยการสร้างโดยรัตน์ เปสตันยี เขียนบทภาพยนตร์โดยคุณาวุฒิ และทวี ณ บางช้าง กำกับการแสดงโดย มารุต นำแสดงโดยพูนพันธ์ อังคาร และเรวดี ศิริวิไล ซึ่งภาพยนตร์ 35 มิลลิเมตรเรื่องนี้สร้างขึ้นเพื่อส่งประกวดในงานภาพยนตร์นานาชาติแห่งเอเชีย-แปซิฟิก ครั้งที่ 1 ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น เมื่อปี พ.ศ. 2497 ภายหลังจากที่ภาพยนตร์เรื่องนี้เข้าฉายในต่างประเทศแล้ว วงการภาพยนตร์ไทยก็มีแนวโน้มการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วยฟิล์ม 35 มิลลิเมตรเพิ่มมากขึ้นเพื่อสะดวกในการนำไปฉายยังต่างประเทศ แต่ภาพยนตร์ส่วนใหญ่ก็ยังคงสร้างด้วยฟิล์ม 16 มิลลิเมตรอยู่

ส่วนภาพยนตร์ที่จัดว่าเป็นภาพยนตร์ชุดทางโทรทัศน์ที่ไทยทีวีช่อง 4 ฉายเป็นชุดแรก คือ *รินตินติน หรือตินตินผจญภัย* ภาพยนตร์ชุดนี้เป็นภาพยนตร์ชุดสั้นจบในตอน ความยาวตอนละ 30 นาที โดยมีผู้แสดงชุดเดียวกันตลอด แต่มีเหตุการณ์หรือเรื่องราวเปลี่ยนไปแต่ละตอน เริ่มออกอากาศต้นเดือน มีนาคม 2499 ทุกวันเสาร์ เวลาประมาณ 20.00 น. ในช่วงแรกฉายภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นเสียงภาษาอังกฤษในฟิล์ม 2-3 เดือนต่อมาผู้ประกาศประจำสถานีจะเล่าเรื่องย่อให้ฟังสั้น ๆ ก่อนจะฉายเป็นประจำ ภาพยนตร์ชุดนี้ฉายติดต่อกันหลายสิบตอนจนกระทั่งประมาณเดือนธันวาคม 2500 ก็จบชุดไป

ภาพยนตร์สืบสวนชุด *เมืองใหญ่ (BIG CITY)* เป็นภาพยนตร์โทรทัศน์ที่สั่งนำเข้าจากต่างประเทศชุดที่ 2 ที่นำออกอากาศต่อจากภาพยนตร์เรื่อง *รินตินติน* โดยภาพยนตร์ชุดนี้เป็นชุดแรกในจำนวนหลายชุดที่สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม สั่งซื้อมาจากต่างประเทศ ราคาภาพยนตร์ชุดขณะนั้นประมาณ 50 เหรียญสหรัฐต่อภาพยนตร์ 1 ตอน ความยาวตอนละ 30 นาที ภาพยนตร์ชุดเมืองใหญ่นี้นับเป็นภาพยนตร์ชุดต่างประเทศชุดแรกที่ไทยทีวีช่อง 4 สั่งซื้อเข้ามาฉาย โดยออกอากาศทุกวันพฤหัสบดี ตั้งแต่ช่วงต้นเดือนมกราคม 2500 เวลาประมาณ 20.30-21.00 น. เป็นภาพยนตร์ชุดความยาวตอนละ 30 นาทีเช่นกัน ประมาณเดือนเมษายน 2500 เปลี่ยนเวลาออกอากาศเป็นทุกวันอังคาร เวลา 20.30-21.00 น. และจบชุดไปในช่วงต้นเดือนตุลาคม 2500

ในปี พ.ศ. 2501 มีภาพยนตร์ชุดทางโทรทัศน์ออกอากาศเพิ่มมากขึ้นอีกหลายเรื่อง ภาพยนตร์ชุดเหล่านี้มีความยาวตอนละ 30 นาทีทั้งสิ้น ออกอากาศติดต่อกันไปทุกสัปดาห์ในวันและเวลาเดียวกัน โดยมากผู้อุปถัมภ์รายการเหมารายเดียวต่อ 1 เรื่อง ได้แก่ภาพยนตร์ชุด *มองเตคริสโตผจญภัย, ม้าแสนรู้, หน้ากากดำ, สองสิงห์พเนจร, แลซซี่* เป็นต้น

สำหรับภาพยนตร์ชุด *แลซซี่* เริ่มมีการพากย์ไทยโดยเจ้าหน้าที่สถานีได้แก่ อนุวัตร วงศ์สาโรศ, ดาเรศร์ ศาตะจันทร์, สะอาด เปี่ยมพงษ์สานต์ เป็นต้น นับเป็นภาพยนตร์ชุดทางโทรทัศน์ชุดแรกที่มีการพากย์ไทย โดยเจ้าหน้าที่ของสถานีเอง โดยเริ่มพากย์เมื่อประมาณเดือนเมษายน 2501 ซึ่งก่อนจะมีการพากย์ไทยนั้น ใช้วิธีบรรยายด้วยตัวหนังสือ (Sub-title) เป็นภาษาไทย แต่ไม่ได้ผลเพราะตัวหนังสือเล็กเกินไปเมื่อปรากฏบนจอโทรทัศน์ จึงเลิกล้มไปและใช้วิธีการเล่าเรื่องย่อต่อมาอีก แล้วจึงมีการพากย์ไทยในเวลาต่อมา

ประมาณปี พ.ศ. 2502 มีภาพยนตร์ชุดฉายทางโทรทัศน์ประมาณ 10 เรื่อง แต่ก็ยังไม่มีการพากย์ไทยครบทุกเรื่องในขณะนั้น ซึ่งผู้นิยมดูกันมากกว่าหนังโรงเก่า ๆ ที่นำออกฉายทางทีวี

นอกจากนี้ พิชัย วาสนาส่ง เล่าว่า ภายหลังปี 2510 ไปแล้วภาพยนตร์ต่างประเทศทางโทรทัศน์มีการพากย์เสียงไทยเกือบทุกเรื่อง สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมเป็นสถานีโทรทัศน์แห่งแรกที่สามารถให้ผู้ชมรับฟังเสียงภาษาอังกฤษของภาพยนตร์ต่างประทศทางสถานีวิทยุระบบ เอฟ.เอ็ม. ของสถานี และนับว่าประเทศไทยเป็นประเทศแรกที่ใช้วิธีการรับฟังเสียงในฟิล์ม (Sound on film) จากภาพยนตร์ต่างประเทศ โดยเฉพาะภาพยนตร์ฝรั่งจากสถานีโทรทัศน์ภาคเอฟเอ็ม ของสถานีโทรทัศน์แต่ละช่องและสถานีโทรทัศน์ในกรุงเทพฯ ทุกช่องก็ใช้วิธีนี้มาจนปัจจุบัน

สำหรับนักพากย์ภาพยนตร์โทรทัศน์ของสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้แก่ สะอาด เปี่ยมพงษ์สานต์, สมจินต์ ธรรมทัต, อนุวัตร สุวรรณสโรช, ดาเรศร์ และศุภมิตร ศาตะจันทร์ เป็นต้น (อนุวัตร สุวรรณสโรช, 2527: 112) ซึ่งอนุวัตร สุวรรณสโรช ได้เล่าถึงวิธีการพากย์ภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคนั้นว่า

> “การพากย์ของพวกเราก็ไม่มีกำหนดกฎเกณฑ์อะไร ใช้วิธีดูหนัง จำท่าทางของผู้แสดงไว้ และหมั่นฝึกซ้อมให้มาก ๆ ก่อนที่เราจะพากย์กันได้แต่ละเรื่อง ในสมัยนั้นซ้อมกับหนัง 2-3 เที่ยวเป็นอย่างน้อย ตรงกันข้ามสมัยนี้เรื่องซ้อมเกือบจะไม่มีเลย... นักพากย์ภาพยนตร์ยุคนี้ เขาทำงานแข่งกับเวลาเพื่อให้มีรายได้คุ้มกับผลงาน”

เมื่อสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 เริ่มก่อตั้งในปี พ.ศ. 2501 ในช่วงปีแรกที่เปิดทำการไม่ปรากฏหลักฐานว่าภาพยนตร์ที่ฉายออกอากาศเป็นลักษณะใดบ้าง แต่มีการสั่งซื้อภาพยนตร์สารคดีและภาพยนตร์เรื่องยาว ซึ่งเป็นภาพยนตร์ฝรั่งนำมาฉายเป็นครั้งคราว ด้วยเหตุที่การจัดรายการในขณะนั้นยังไม่เป็นระบบ เมื่อพันเอกถาวร ช่วยประสิทธ์ เข้ามาเป็นหัวหน้าฝ่ายจัดรายการแล้วในระหว่างปี พ.ศ. 2502-2505 ได้มีการส่งเสริมให้ผลิตรายการสดโดยเฉพาะอย่างยิ่งรายการละครมากขึ้น ต่อมาเกรงว่าเจ้าหน้าที่จะทำงานหนักเกินไป จึงลดภาระด้วยการฉายภาพยนตร์แทน

ภาพยนตร์ที่สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 ฉายในยุคแรกก็คือภาพยนตร์ฝรั่ง เป็นภาพยนตร์ชุดทางโทรทัศน์ซึ่งสถานีส่งมาเป็นพิเศษ คือมีเสียงประกอบ เช่น เสียงปืน ฝีเท้าม้า เสียงดนตรีประกอบเรื่อง แต่ไม่มีเสียงพูด ทั้งนี้เพื่อให้พากย์ไทยได้อย่างเต็มที่ ไม่ต้องปิดเปิดเสียงในฟิล์ม ได้แก่ เรื่อง *โรบินฮูด* และ*จ้าวสลัด* รวมทั้งมีภาพยนตร์การ์ตูนชุด *น็อดดี้* อีกชุดหนึ่ง ดังนั้นทั้งสองสถานีจึงต้องเป็นคู่แข่งกันในการสั่งซื้อภาพยนตร์ชุดต่างประเทศกันโดยปริยายในเวลาต่อมา

เมื่อทั้งสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม และสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 มีการฉายภาพยนตร์ชุดจากต่างประเทศด้วยกันทั้งคู่ และเป็นภาพยนตร์ฝรั่งทั้งสิ้น ประกอบกับผู้ชม

นิยมมากขึ้นด้วย จึงเริ่มมีการแข่งกันพอควร สำหรับช่อง 4 ปัญหาการเงินมีน้อยกว่าช่อง 7 จึงสามารถสั่งซื้อภาพยนตร์ได้โดยไม่ยาก แต่ช่อง 7 นั้นทางสถานีไม่สามารถออกเงินซื้อเองได้ด้วยผิดระเบียบของการเงินทางราชการ จึงต้องหานายทุนมาลงทุนซื้อ โดยให้เสียเงินค่าเช่าเวลาสถานีเองแล้วจึงนำภาพยนตร์ที่ซื้อมานั้นฉายออกอากาศได้ แต่นายทุนสนใจที่จะซื้อเพียง 2-3 รายการเท่านั้นเพราะเกรงว่าซื้อมาแล้วจะหาผู้อุปถัมภ์รายการไม่ได้ แต่เมื่อจะไปซื้อภาพยนตร์เหล่านี้จริง ๆ ทางสถานีจำเป็นต้องเป็นคู่สัญญาเอง แต่เอาเงินทุนจากนายทุนไปซื้อ โดยสั่งซื้อมาเพียงไม่กี่เรื่อง ส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์ชุดที่มีความยาวประมาณ 30 นาที และมีความยาว 60 นาที เพียงเรื่องเดียวคือเรื่อง *มาเวอริคยอดนักเลง* ซึ่งเมื่อนำมาฉายทาง สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 ทุกวันอาทิตย์ตอนกลางวันเป็นที่นิยมของผู้ชมมากในขณะนั้น

ภายหลังจากที่สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 (ขาว-ดำ) เปลี่ยนชื่อเป็นสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 นั้นได้ขยายเวลาแพร่ภาพออกอากาศ โดยเพิ่มเวลาออกอากาศเป็นทุกวันจันทร์ถึงศุกร์ ตั้งแต่เวลา 19.00 น.-19.30 น. และเวลา 20.30 น.-21.00 น. ทุกวันเสาร์-อาทิตย์เวลา 9.00 น.-10.00 น. ออกอากาศทั้งละครโทรทัศน์และภาพยนตร์โทรทัศน์ โดยมี พ.ท.พยุง พึ่งศิลป์ หรือพยุง ฉันทศาสตร์โกศล เป็นผู้รับผิดชอบผังรายการในวันและเวลาดังกล่าวเกือบทั้งหมด (พินิจ หุตะจินดา, 2545 : 69) คณะรัชฟิล์มทีวี ได้ติดต่อซื้อภาพยนตร์ชุดจากต่างประเทศมาฉายทางโทรทัศน์ เช่น *หนูน้อยบีเวอร์* และ *โลมาเพื่อนแก้ว* จากประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี พ.ศ. 2508 เป็นต้น

2.2.2 ภาพยนตร์โทรทัศน์ที่ผลิตขึ้นเองในประเทศ

ในรอบ 10 ปีแรก สถานีโทรทัศน์ทั้ง 2 แห่งก็ยังเป็นคู่แข่งกันต่อไปในการฉายภาพยนตร์โทรทัศน์ชุดจากต่างประเทศ สำหรับภาพยนตร์โทรทัศน์นับว่าสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 มีบทบาทในการริเริ่มบุกเบิกโดย พันเอกถาวร ช่วยประสิทธิ์ เป็นผู้สนับสนุนให้มีการสร้างภาพยนตร์ไทยเพื่อฉายทางโทรทัศน์โดยเฉพาะ บุคคลที่เป็นผู้บุกเบิกในเรื่องนี้คือ ไพฑูรย์ รตานนท์ ผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์เป็นเรื่องแรกในวงการโทรทัศน์ไทย เป็นเรื่องเกี่ยวกับนักสืบ ถ่ายทำนอกสถานที่ เป็นภาพยนตร์ขาวดำขนาด 16 มิลลิเมตร และต่อมาผลิตภาพยนตร์เรื่อง *โรงแรมผี* ซึ่งมีผู้นิยมดูมาก แต่ก็ล้มเลิกไปในที่สุด

ถึงแม้ว่าในช่วงปี พ.ศ. 2501 บริษัทพร้อมมิตรภาพยนตร์ ดำเนินการโดย หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล สร้างภาพยนตร์โทรทัศน์เป็นภาพยนตร์สี 16 มิลลิเมตร และใช้การพากย์สดโดย

เจ้าหน้าที่สถานีเช่นกัน ภาพยนตร์ชุดแรกที่พร้อมมิตรภาพยนตร์ผลิตคือ เรื่อง *หญิงก็มีหัวใจ* ซึ่งนำเรื่องมาจากละครวิทยุ เป็นภาพยนตร์ชุดเรื่องยาวหลายตอนจบ เสนอฉายเป็นประจำทุกสัปดาห์ ตอนละ 30 นาที และผลิตภาพยนตร์เรื่องต่อไปอีกเช่น *ห้องสีชมพู, พ่อบ้านเมียเผลอ, หมอผี, เงือกน้อย, จดหมายจากเมืองไทย, ห้วงรักเหวลึก, ข้าวนอกนา* เป็นต้น แต่แล้วบริษัทพร้อมมิตรภาพยนตร์ก็เลิกผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์ไปในที่สุดภายในระยะเวลาเพียงไม่กี่ปี เนื่องจากหันไปผลิตภาพยนตร์ไทยเรื่องยาวแทน

ในปี พ.ศ. 2511 พยุง พึ่งศิลป์ ได้ก่อตั้งห้างหุ้นส่วนจำกัดรัชฟิล์มผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์ขึ้นอีก เรื่องแรกคือ *ชุมทางชีวิต* เป็นภาพยนตร์ขาวดำขนาด 16 มม. ความยาวตอนละ 30 นาที โดยเริ่มออกอากาศเมื่อปลายเดือนมกราคม 2511 เป็นตอนแรก ในปีเดียวกันนั้นเองรัชฟิล์มได้สร้างภาพยนตร์ชุดทางโทรทัศน์ขึ้นอีก 2 เรื่อง คือ *พิภพมัจจุราช* และ *เพื่อมาตุภูมิ* และจากนั้นภาพยนตร์ชุดทำนองนี้ก็มีออกมาเรื่อย ๆ ซึ่งมีลักษณะภาพยนตร์ชุดขนาดยาวจบในตอน (series) มีตัวเอกดำเนินเรื่องเป็นประจำ เช่น *หุ่นไล่กา*, *ชุมทางชีวิต*, *เจ้าต่องจอมยุ่ง* เป็นต้น โดยเนื้อหาของภาพยนตร์สวนใหญ่เป็นละครชีวิตเชิงสังคม (social drama)

ภาพยนตร์โทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้ ใช้ระบบการถ่ายทำเช่นเดียวกับภาพยนตร์ที่ฉายตามโรงภาพยนตร์ คือใช้ฟิล์มภาพยนตร์ขาวดำขนาด 16 มิลลิเมตร ต่อมาเนื่องจากทางสถานีเปลี่ยนเป็นระบบสี จึงใช้ฟิล์มสีในการถ่ายทำ และใช้การพากย์เป็นการพากย์สดระหว่างออกอากาศโดยเจ้าหน้าที่ของสถานีเป็นทีมพากย์ ยกเว้นเรื่อง *ลูกทุ่งเสียงทอง* ที่เป็นภาพยนตร์โทรทัศน์ที่ใช้เสียงจริงของตัวแสดงบันทึกลงบนฟิล์ม ออกอากาศเมื่อต้นเดือนเมษายน พ.ศ. 2514 ทางสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 ได้รับความนิยมจากผู้ชมมากพอสมควร นอกจากนี้ยังมีภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่อง *เฮฮาบ้าบอ* ที่ใช้ระบบเสียงในฟิล์มอีกด้วย (รัชฟิล์มทีวี, มปป.: 15)

ภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคแรก ๆ ของรัชฟิล์ม จะเป็นภาพยนตร์ ซึ่งสร้างสรรค์เรื่องขึ้นมาใหม่ และเป็นภาพยนตร์ชุดจบในตอน ความยาวตอนละ 30 นาที เนื้อหาของภาพยนตร์จะสอดแทรกคติธรรม จริยธรรม เพื่อให้คนยึดถือและประกอบสิ่งดีงาม เพื่อให้เกิดผลดีต่อตนเองและสังคม การเขียนบทภาพยนตร์แบบจบในตอนนั้น ผู้เขียนต้องกำหนดเรื่องขึ้นมาใหม่เนื้อหาแต่ละตอนก็แตกต่างกันไป

แต่ต่อมารัชฟิล์มก็ต้องเปลี่ยนแนวการผลิตภาพยนตร์ชุดจบในตอน (series) เนื่องจากมีปัญหาเรื่องการสร้างโครงเรื่อง (plot) ที่จะต้องไม่ซ้ำกัน จึงหันมาผลิตภาพยนตร์เรื่องยาวหลาย

ตอนจบ (serial) ภาพยนตร์โทรทัศน์ของรัชฟิล์มที่ได้รับความนิยม อาทิเรื่อง *แก้วขนเหล็ก-จอมเมฆินทร์, อนิลทิตา, ตะวันขึ้นที่อ่าวพังงา, สนิมสังคม, คุณผู้หญิง, ทับถวิล, รักคืนเรือน, บ่วงเสน่หา, หอขวัญ, สองพฐ, ลูกกรอก, บ้านสาวโสด, สะใภ้สลัม, นางสาวทองสร้อย, ขอจำจนวันตาย, ไม่เคยมีใครรักฉันจริง, ฝันกลางฤดูฝน, พระจันทร์หลงเงา, เสื้อสีฝุ่น, หลังคาใบบัว, ไฟหนาว, รอยลิขิต, จารชนยอดรัก, ไฟสุมขอน, รักในสายหมอก, ไปสู่ฉิมพลี* เป็นต้น รวมทั้งวรรณคดีก็นำมาผลิตด้วยเช่นกัน อาทิ *กนกนคร, กากี* และ *พิมพิลาไลย* เป็นต้น

ละครเรื่อง *พิมพิลาไลย* ถือนี้เป็นละครโทรทัศน์เรื่องแรกที่รัชฟิล์มเปลี่ยนมาใช้ระบบการบันทึกด้วยวิดีโอเทป ออกอากาศในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2522 ถือเป็นการสิ้นสุดการผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์ของรัชฟิล์ม โดยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511-2522 รวม 12 ปี รัชฟิล์มได้ผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์รวมทั้งสิ้นประมาณ 60 เรื่องเศษ ซึ่งส่วนใหญ่จะผลิตให้กับทางสถานีโทรทัศน์กองทัพบก ช่อง 7 (ขาว-ดำ) ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 นั่นเอง

ในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2506 รัฐบาลได้ออกกฎระเบียบสั่งห้ามการโฆษณาทางวิทยุกะหันหันทั่วประเทศ ทำให้ละครวิทยุคณะกันตนา ของประดิษฐ์ กัลย์จาฤก ได้รับผลกระทบอย่างมาก จากที่เคยแสดงวันละ 7-8 เรื่อง คงเหลือเพียง 2 เรื่องเท่านั้นที่ออกอากาศทางสถานีวิทยุ ททท. ซึ่งเป็นสถานีพาณิชย์เพียงแห่งเดียว (หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพประดิษฐ์ กัลย์จาฤก: 22) หัวหน้าคณะละครวิทยุหันไปสร้างสร้างภาพยนตร์ ด้วยเหตุนี้คณะกันตนาจึงเข้าสู่วงการโทรทัศน์อย่างจริงจัง

คณะกันตนาผลิตทั้งละครโทรทัศน์และภาพยนตร์โทรทัศน์ โดยนำผลงานของนักประพันธ์และบทละครวิทยุที่ประดิษฐ์ กัลย์จาฤกร่วมเขียนกับภรรยา กุสุมา สินสุข หรือ สมสุข กัลย์จาฤก ซึ่งเคยแสดงเป็นละครวิทยุมาแปรรูปเป็นทั้งละครและภาพยนตร์โทรทัศน์ เช่น *บันทึกรักพิมพ์ฉวี, เพชรตาแมว, สุรีย์รัตน์ล่องหน, แฝดล่องหน, ผู้หญิงคนหนึ่ง, ผู้หญิงคนนั้นชื่อบุญรอด, น้ำเซาะทราย* เป็นต้น

เมื่อสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 เริ่มดำเนินกิจการนั้น รายการละครโทรทัศน์ยังมีผู้ผลิตไม่มากเหมือนปัจจุบัน ผู้ผลิตสมัยนั้นได้แก่ คณะดาราฟิล์ม, คณะกันตนา, คณะอินทรวิจิตรภาพยนตร์, คณะพร้อมมิตรภาพยนตร์, คณะไชโยภาพยนตร์, คณะสมพงษ์ พงษ์มิตร และคณะชัชฎาภรณ์ รักษณาเวศ เป็นต้น คณะละครต่าง ๆ เหล่านี้จะผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์ด้วยฟิล์มขนาด 16 มิลลิเมตร แล้วผ่านกระบวนการ “เทเลซีน” ซึ่งเป็นกระบวนการแปลงฟิล์มภาพยนตร์

เพื่อนำออกอากาศทางโทรทัศน์ทุกวัน โดยช่วงเวลาที่ออกอากาศมีหลายช่วงเวลาคือ ตั้งแต่เวลา 19.30 น. -20.00 น. เวลา 20.30 น.-21.00 น. และเวลา 22.00 น.-24.00 น.

คณะละครที่เริ่มเข้ามาบุกเบิกวงการภาพยนตร์โทรทัศน์เป็นคณะแรกพร้อมกับการเปิดสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 คือคณะดาราฟิล์มของไพรัช สังวริบุตร ซึ่งต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็น ดาราวิดีโอ ในราวปี พ.ศ. 2525 โดยผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์ประเภทนิทานพื้นบ้านจักร ๆ วงศ์ ๆ เรื่องแรกคือเรื่อง *ปลาบู่ทอง* ด้วยเงินลงทุน 8,000 บาท ต่อตอน (พินิจ หุตะจินดา, 2545: 68) ภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่องนี้นำแสดงโดย เยาวเรศ นิศากร และพัลลภ พรพิษณุ ได้รับความนิยมจากผู้ชมอย่างมาก

ไพรัช สังวริบุตร เจ้าของคณะดาราฟิล์ม ได้เล่าถึงการเริ่มเข้าสู่วงการภาพยนตร์โทรทัศน์กับสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ว่า

> “พอดีปี 2510 ช่อง 7 เปิดสถานี จึงมาเช่าเวลา ล้มลุกคลุกคลานเยอะ เพราะตอนนั้นเงินก็ไม่มีแล้ว จำนำบ้านเอาเงินมาทำหนังได้ 8 ตอน สมัยนั้นเขาไม่เรียกว่าละครนะ เป็นหนังแล้วเอาไปฉายในทีวี เรียกว่า เทเลซีน ความยาวเท่าละครปัจจุบันแต่เป็นฟิล์ม” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

คณะดาราฟิล์มมีแนวการผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่องยาวตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511 - พ.ศ. 2525 โดยใช้แนวเรื่องจากนิทานพื้นบ้านประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ ได้แก่ *ปลาบู่ทอง, ยอพระกลิ่น, ลักษณวงศ์, พิกุลทอง, นางสิบสอง, มนุษย์ปักษี, พระทิณวงศ์, ขุนแผนผจญภัย, ฝนสามฤดู, อุทัยเทวี, แก้วพิสดาร, โกมินทร์, แก้วนพเก้า, ตะเพียนทอง, บัวแก้วบัวทอง, แก้วหน้าม้า, รามเกียรติ์, หลวิชัย-คาวี, จันทร์สุริยคาธ, ฝักบัวกายสิทธิ์, เจ้าหญิงแตงอ่อน, จ้าวสุริยัน* และ *โสนน้อยเรือนงาม* เป็นต้น ซึ่งเป็นที่นิยมของผู้ชม ก่อนที่จะเปลี่ยนมาบันทึกด้วยเทปโทรทัศน์ในปี พ.ศ. 2525 ในละครโทรทัศน์เรื่อง *เจ้าหญิงนกกระจาบ* ซึ่งนำแสดงโดยคมสัน สุริยา และทัศนีย์ สีดาสมุทร แต่ก็ยังคงใช้ระบบพากย์อยู่ ดังที่ไพรัช สังวริบุตร (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554) ให้เหตุผลว่า

> “เราต้องต่อสู้เพื่อคนพากย์ ใครเขาทำเสียงกันแล้ว แต่เราก็ยังไม่ยอมทำ เราก็ยังให้คนพากย์อยู่ ทำไปเรื่อย ๆ เพราะว่าเราทำมาด้วยกัน ถ้าเราเลิก ก็เท่ากับทิ้งเขาทั้งกลุ่มเลยสิ พยายามทำจนกระทั่งเขามีหนังอื่นพากย์ดีแล้ว เราจึงเริ่มปรับปรุง”

นอกจากนี้ ยังมีภาพยนตร์ซึ่งนำโครงเรื่องมาจากนวนิยาย และบทละครวิทยุจากการสร้างสรรค์ของกุสุมา สินสุข หรือสมสุข กัลย์จาฤก นำมาสร้างเป็นบทละครโทรทัศน์ เช่น *กระสือ, ปอบผีฟ้า, ห้องหุ่น, ปู่โสมเฝ้าทรัพย์, เทวรูปแมว, ศีรษะมาร, อีสา, ขมิ้นกับปูน, กนกลายโบตั๋น, ปราสาทมืด, ริษยา, กิ่งไผ่, ตุ๊กตา, ดาวพระศุกร์, ดอกโศก, ภาพอาถรรพ์, คมพยาบาท, กฎแห่งกรรม, มนุษย์ประหลาด, บ้านทรายทอง* เป็นต้น โดยผลิตเป็นภาพยนตร์ชุดเรื่องยาวหลายตอนจบออกอากาศตอนละ 30 นาที สำหรับละครโทรทัศน์เรื่องแรกที่ใช้การบันทึกเทปโทรทัศน์คือเรื่อง *นางแมวป่า* ในปี พ.ศ. 2527 นำแสดงโดย มนฤดี ยมาภัย และอัศวิน รัตนประชา (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

ภาพยนตร์โทรทัศน์ได้ส่งผลกระทบต่อความนิยมละครแสดงสดของคณะต่าง ๆ เป็นอย่างมาก ในช่วงภาคดึกของสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 บางคณะละครที่ยังคงผลิตละครโทรทัศน์ด้วยวิธีการแสดงในห้องส่งและออกอากาศสดได้รับผลกระทบจนต้องระงับการผลิต ในขณะที่บางคณะต้องเปลี่ยนผู้ผลิตพร้อมทั้งเปลี่ยนวันเวลาออกอากาศด้วย เช่น คณะสุพรรณบูรณะพิมพ์ ได้เปลี่ยนผู้ผลิตเป็นพิมพ์พรรณ บูรณะพิมพ์ ผลิตละครออกอากาศทุกวันพฤหัสบดี ตั้งแต่เวลา 20.30-21.00 น. ส่วนใหญ่จะผลิตละครชีวิตเข้มข้น มีทั้งคิดโครงเรื่องขึ้นเอง และนำผลงานนักประพันธ์มีชื่อเสียงที่เคยจัดแสดงมาแล้วนำกลับมาผลิตใหม่ เช่นเรื่อง *สี่แผ่นดิน, ที่รักอย่างร้องไห้, อังสนาหย่าผัว, ตึกฝรั่ง, ทิพย์, ผู้พิชิตมัจจุราช, รอยรัก* เป็นต้น

ในขณะที่ ‘ภาพยนตร์โทรทัศน์’ และ ‘ละคร’ ของสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 กำลังเป็นที่นิยมของคนดูในเวลานั้น กนกวรรณ ด่านอุดม ซึ่งเคยเป็นบุคลากรในทีมผู้ผลิตทางสถานีโทรทัศน์สีช่อง 9 อ.ส.ม.ท มาก่อน และผลิตละครจนได้รับความนิยมมาแล้วหลายเรื่อง เช่น *เลือดขัตติยา, ผู้ชนะสิบทิศ, ศิวาราตรี, แววมยุรา, ละอองดาว, รัศมีแข, พล นิกร กิมหงวน* เป็นต้น กนกวรรณ ด่านอุดม ตั้งคณะละคร ‘รัศมีดาวการละคร’ ในปี พ.ศ. 2518 เพื่อผลิตละครทุกวันจันทร์ถึงศุกร์ ตั้งแต่เวลา 18.30 น.-19.00 น. และทุกวันอาทิตย์ ตั้งแต่เวลา 8.00 น.-8.30 น. ส่วนใหญ่จะนำละครที่ได้รับความนิยมในอดีตจากทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมและนวนิยายที่กำลังมีชื่อเสียงในขณะนั้นมาผลิตละคร เช่นเรื่อง *สี่แผ่นดิน, ในฝัน, ผู้กองยอดรัก-ยอดรักผู้กอง-ผู้กองอยู่ไหน, ผู้ใหญ่ลีกับนางมา, น้ำผึ้งขม-ระฆังวงเดือน, สายรุ้ง, ค่าของคน, ดาวเรือง, สิ้นสวาท, อย่าลืมฉัน, เดชแม่ยาย, น้ำเซาะทราย, วงเวียนชีวิต, จ้อนกับแดง, เกียรติศักดิ์ทหารเสือ, ดรรชนีนาง , ในม่านเมฆ, หัวใจเถื่อน, สลักจิต, ทิวาหวาม, จำเลยรัก, ชื่นชีวานาวี, ขุนศึก, เคหาสน์สีแดง* เป็นต้น

ในช่วงปี พ.ศ. 2519 สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 เปิดโอกาสให้คณะส่งเสริมศิลปิน โดยปนัดดา กัลย์จาฤก ผลิตละครโทรทัศน์แนวละครชีวิตเชิงสังคม (Social drama) ขึ้น โดยเสนอเป็นเรื่องละครสั้น จบในตอน รูปแบบคล้ายละครเวที ออกอากาศเดือนละครั้ง ตั้งแต่เวลา 22.00 น.-24.00 น. อาทิ เรื่อง *ทางที่ไม่ได้เลือก* และ *บ้า* เป็นต้น คณะส่งเสริมศิลปินได้ริเริ่มการแสดงละครโทรทัศน์ที่ไม่ต้องบอกบท แสดงโดยนักแสดงซึ่งเป็นนิสิตคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นอกจากละครภาคดึกของคณะส่งเสริมศิลปินแล้ว ยังมีคณะศรีไทยการละครที่ผลิตละครภาคดึกให้ทางสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 อีกด้วย ละครคณะนี้ใช้งบประมาณในการผลิตสูงแทบทุกเรื่อง *อาทิ ปราสาททราย, ชุมทางรัก, ไปสู่ฉิมพลี, ลูกหว้า, เดือนดับที่สบทา, คุณหญิงนอกทำเนียบ, รอยมลทิน, คู่กรรม, เมียน้อย, พิษวาท, รัศมีจันทร์, เซลยศักดิ์, แสงสูรย์, ปราสาทมืด, ทางโค้ง, อีสา, เรือมนุษย์, พรหมประพาส, ป่านี้ไม่มีผู้ชาย, ผมอยากเป็นพันโท, พาร์ทเนอร์, มนตร์รักอสูร* เป็นต้น ซึ่งละครเหล่านี้ได้รับความนิยมจากผู้ชมในยุคนั้นอย่างมาก แม้ว่าจะเป็นการแสดงละครเดือนละครั้งก็ตาม (พินิจ หุตะจินดา, 2545: 70)

ในขณะที่ละครโทรทัศน์กำลังเป็นที่นิยมของคนกรุงเทพฯ ในเวลานั้น สถานีโทรทัศน์ตามจังหวัดใหญ่ ๆ เช่น สถานีโทรทัศน์ (ขาว-ดำ) ทั้งช่อง 8 จังหวัดลำปาง และสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 จังหวัดขอนแก่นก็ผลิตรายการโทรทัศน์ด้วย และหนึ่งในหลายรายการโทรทัศน์ คือ ละครโทรทัศน์และภาพยนตร์โทรทัศน์ ซึ่งกำลังเริ่มเป็นที่สนใจของผู้ชมต่างจังหวัดด้วยเช่นกัน โดยมีคณะละครโทรทัศน์ที่กรุงเทพฯ เช่น คณะรัชฟิล์มทีวี นำภาพยนตร์โทรทัศน์ไปออกอากาศ ตั้งแต่เวลา 17.00 น.-17.30 น. เช่นเรื่อง *กากี, ไปสู่ฉิมพลี* เป็นต้น นอกจากนี้ ยังมีละครจากคณะอื่น ๆ เช่น คณะศรีไทยการละคร คณะนาฏศิลป์สัมพันธ์ และคณะกนกวรรณ ด่านอุดม เป็นต้น ได้นำละครไปจัดแสดงด้วย เป็นละครแสดงสด ส่วนเรื่องที่นำไปจัดแสดงก็จะเป็นเรื่องที่โด่งดังที่กรุงเทพฯ เพียงแต่อาจจะเปลี่ยนนักแสดงบ้าง ออกอากาศ ตั้งแต่เวลา 22.00-24.00 น. เช่น *ริมฝั่งแม่ระมิงค์, อีสา, ขุนศึก, ทัดดาวบุษยา, คู่กรรม, คุณหญิงพวงแข* เป็นต้น เป็นละคร 2-4 ตอนจบ แสดงเพียงเดือนละครั้ง ซึ่งได้รับความนิยมจากผู้ชมต่างจังหวัดเป็นอย่างมาก

สำหรับสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ซึ่งเปิดทำการในปี พ.ศ. 2513 นั้น ในช่วง 2-3 ปีแรก ยังไม่สามารถผลิตละครโทรทัศน์ขึ้นเองได้ โดยทางสถานีโทรทัศน์ได้ใช้นโยบายเดียวกับยุคแรกของสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 (ขาว-ดำ) คือฉายภาพยนตร์ไทยเรื่องยาวสลับกับภาพยนตร์ต่างประเทศเรื่องยาวเป็นประจำ ซึ่งผู้ผลิตคณะแรก ๆ คือ คณะศรีไทยการละคร ที่มาผลิตละครให้

ได้ไม่กี่เรื่อง เช่น *เขมรินทร์-อินทิรา, แม่หญิง, สะใภ้จ้าว* เป็นต้น ออกอากาศตั้งแต่เวลา 22.00 น.-24.00 น. เป็นละครที่แสดงเดือนละครั้ง แต่ไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร จึงระงับการผลิตละครให้สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 แต่ก็ยังผลิตละครให้สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 เช่นเดิม

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา มีผู้ผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์รายย่อยเป็นผู้ผลิตละครให้แก่ทางสถานี เรื่องที่นิยมนำมาผลิตมักเป็นนวนิยายประโลมโลก, นิทานพื้นบ้าน จักร ๆ วงศ์ ๆ และเรื่องภูตผีปีศาจ โดยสร้างเป็นภาพยนตร์ชุดเรื่องยาวหลายตอนจบ ตอนละ 30 นาที ออกอากาศเป็นประจำทุกสัปดาห์ เช่น *หงศ์เหิน, ปาหนัน, ศรีธนญชัย, มาลัยทอง, พรายตะเพียน, ขลุ่ยผี, วิญญาณสยอง* เป็นต้น ซึ่งมักจะเสนอฉายในช่วงเย็นเวลาประมาณ 17.30 น. หรือ 18.00 น. เป็นประจำจนกระทั่งประมาณปี 2519 ภาพยนตร์โทรทัศน์ก็เริ่มมีน้อยลง เพราะทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 หันมาผลิตละครโดยใช้การบันทึกเทปโทรทัศน์ แต่ก็ยังมีภาพยนตร์โทรทัศน์ที่ผลิตเองบ้างในระยะหลังเช่น *ขุนศึก, ผู้ชนะสิบทิศ* ซึ่งต่อมาได้เลิกผลิตไปในที่สุด

แม้ว่าในระยะเริ่มแรกเปิดสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 จะไม่ประสบความสำเร็จในด้านละครเท่าที่ควร แต่ต่อมา พ.ศ. 2519 ละครช่อง 3 ก็เริ่มคึกคักและเฟื่องฟู ไม่แพ้ละครสถานีโทรทัศน์สีช่อง 9 อ.ส.ม.ท. และสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 เช่นกัน เมื่อภัทราวดี ศรีไตรรัตน์ (มีชูธน) ที่เพิ่งสำเร็จวิชาการออกแบบเสื้อผ้าและการละครจากต่างประเทศ ได้เข้ามารับผิดชอบในการผลิตละครเรื่อง *ไฟพ่าย* บทประพันธ์ของกฤษณา อโศกสิน เป็นละครเรื่องแรก พร้อมทั้งปฏิวัติการแสดงละครแบบเก่า ที่มีคนบอกบทให้นักแสดง เป็นนักแสดงจะต้องท่องบทเอง พร้อมเปลี่ยนรูปแบบละครสมัยใหม่มากขึ้น และนับแต่นั้นเป็นต้นมารูปแบบของละครก็ได้พลิกผันการแสดงมาจนปัจจุบันนี้

ส่วนทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมนั้น มีภาพยนตร์ไทยทางโทรทัศน์ออกอากาศน้อยที่สุด ส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์เรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) ความยาวตอนละ 30 นาที ออกอากาศเป็นประจำทุกสัปดาห์ เช่น *ธิดาดาวดำ* จนกระทั่งช่อง 4 เปลี่ยนแปลงการบริหารเป็นช่อง 9 อ.ส.ม.ท. ในปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา ภาพยนตร์ชุดทางโทรทัศน์ที่ผลิตขึ้นภายในประเทศแทบจะไม่มีออกอากาศในช่อง 9 เลย

ภาพยนตร์โทรทัศน์ได้รับความนิยมเรื่อยมาจนกระทั่งในปี พ.ศ. 2519 เป็นช่วงที่ผู้ชมโทรทัศน์เริ่มเบื่อภาพยนตร์ต่างประเทศเรื่องยาว รวมถึงภาพยนตร์ไทยเรื่องยาวที่แต่ละช่องนำมาฉายซ้ำแล้วซ้ำอีก อีกทั้งคุณภาพของฟิล์มภาพยนตร์ก็เสื่อมโทรมลงมากจนเรียกกันว่า ‘กากหนัง’

ประกอบกับกลางปี พ.ศ. 2519 ผู้ชมเริ่มหันมานิยมดูละครโทรทัศน์มากขึ้น ซึ่งเป็นช่วงที่ละครโทรทัศน์เริ่มฟื้นตัวอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจากผลิตละครโทรทัศน์มีความพิถีพิถันมากขึ้น และการบันทึกวีดีโอเทปเริ่มเข้ามามีบทบาท แต่ถึงกระนั้น ภาพยนตร์โทรทัศน์ก็ยังเป็นที่นิยมของผู้ชมพอสมควร จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2522 จึงค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลง

3. ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ. 2519-2529)

3.1 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2519 เป็นต้นมา การสร้างสรรค์ภาพยนตร์โทรทัศน์ได้ลดจำนวนลงมาก เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีการบันทึกเทปโทรทัศน์ ทางผู้ผลิตละครคณะต่าง ๆ จึงได้เปลี่ยนระบบของการใช้ฟิล์มภาพยนตร์มาเป็นเทปวิดีโอ และใช้กล้องโทรทัศน์ในการถ่ายทำแทนกล้องภาพยนตร์นับเป็นพัฒนาการอีกก้าวหนึ่งที่เกิดขึ้นในยุคนี้

3.1.1 กำเนิดวิดีโอเทป

ก่อนที่เทคโนโลยีการบันทึกเทปโทรทัศน์ด้วยวิดีโอเทปจะถือกำเนิดขึ้นนั้น สถานีวิทยุการกระจายเสียงสามารถกำหนดเวลาออกอากาศไว้ล่วงหน้าได้ โดยที่มีการบันทึกรายการเอาก่อนแล้วจึงนำเทปที่บันทึกไว้นั้นมาออกอากาศตามเวลาที่กำหนดในภายหลัง ด้วยเหตุนี้ ทางสถานีโทรทัศน์ จึงมีแนวคิดเรื่องต้องการบันทึกภาพและเสียงลงบนเส้นเทปบ้าง แนวคิดนี้เป็นความจริงขึ้นมา เมื่อมีการคิดค้นเครื่องบันทึกวีดีโอด้วยเส้นเทปขนาดความกว้าง 2 นิ้วได้ เป็นผลสำเร็จเป็นครั้งแรกซึ่งเป็นเครื่องที่มีขนาดใหญ่มาก

ในบทความเรื่อง ‘ประวัติการบันทึกเทปผลิตรายการโทรทัศน์’ ([ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: http://cyberclass.msu.ac.th 2553. สืบค้น 30 กรกฎาคม 2554.) กล่าวว่าการบันทึกวิดีโอเทปเกิดขึ้นครั้งแรกในโลกเมื่อปี พ.ศ. 2499 โดยบริษัท Ampex Corporation นำออกแสดงในงานประชุมของสมาคมวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์แห่งชาติ (National Association of Radio and Television Broadcasters) ณ นครชิคาโก หลังจากนั้นอีก 6 เดือนต่อมา CBS ได้นำเทปโทรทัศน์มาใช้และเครือข่ายอื่น ๆ ก็นำมาใช้เช่นเดียวกัน และบริษัท Ampex Corporation ก็ได้พัฒนาวิดีโอเทปสีขึ้นมาหากแต่ว่ายังไม่สมบูรณ์เท่าที่ควร

ในปี พ.ศ. 2501 ได้มีการตัดต่อเทปโดยการตัดเส้นเทปแล้วต่อด้วยเทปกาวช่วยให้มีการ บันทึกเทปเป็นฉากเป็นตอน และแก้ไขส่วนที่ไม่ดี หรือถ่ายใหม่เลือกเอาเฉพาะที่คัดสรร เพื่อ

นำมาผ่านขั้นตอนการตัดต่อหรือการลำดับภาพจากวิดีโอเทปที่ถ่ายทำไว้ โดยนำแต่ละฉากมาเรียงกันตามโครงเรื่อง จากนั้นใช้เทคนิคการตัดต่อให้ภาพและเสียงมีความสัมพันธ์ที่ต่อเนื่องกัน เพื่อให้ได้ละครโทรทัศน์ที่สมบูรณ์แบบ ถือได้ว่าการตัดต่อเป็นขั้นตอนสำคัญอีกอย่างหนึ่งของการผลิตละครโทรทัศน์ก่อนนำออกอากาศ

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2503 บริษัท Ampex ได้นำเอาวิธีการตัดต่อโดยใช้เครื่องตัดต่ออิเล็กทรอนิกส์มาใช้แทนการตัดต่อเส้นเทป การตัดต่อแบบนี้เป็นขบวนการสำเนาภาพที่ถ่ายมาแล้วลงไปในเทปอีกม้วนหนึ่งเฉพาะภาพที่ต้องการเท่านั้น การตัดต่อแบบนี้ทำได้รวดเร็วและแม่นยำมาช่วยให้รายการสมบูรณ์และน่าสนใจมากยิ่งขึ้นเพราะสามารถเลือกเอาเฉพาะภาพที่ ต้องการมีคุณภาพเท่านั้น

สำหรับประเทศไทยนั้นเริ่มมีการใช้เทปโทรทัศน์หรือวิดีโอเทปในการอัดรายการตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 โดยไม่ได้เป็นการแสดงสดแล้วแพร่ภาพออกอากาศเหมือนอย่างแต่ก่อน คือละครโทรทัศน์เรื่อง *สามดาบซามูไร* จากบทโทรทัศน์ของวิม อิทธิกุล ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมเมื่อวันที่ 4 มิถุนายน 2504 แต่การบันทึกเทปโทรทัศน์ก็ยังไม่เป็นที่แพร่หลายนัก

ต่อมาในปี พ.ศ. 2510 บริษัทอิเล็กทรอนิกส์เอนจิเนียในมลรัฐคาลิฟอร์เนียได้สร้างระบบรหัสเวลา (Time Code System) ขึ้นมาใช้กับเครื่องวิดีโอเทป เพื่อให้สามารถกำหนดภาพนำมาใช้ในการตัดต่อ ได้ทีละภาพอย่างแม่นยำ ตัวเลขรหัสมีทั้งหมด 8 หลัก และระบบรหัสเวลานี้ได้รับความนิยมอย่างมาก จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2513 สมาคมวิศวกรรมทางภาพยนตร์และวิทยุโทรทัศน์ (Society for Motion Picture and Television Engineers (SMPTE)) ได้กำหนดระบบนี้เป็นมาตรฐานเพื่อให้บริษัทต่าง ๆ ได้นำไปใช้เป็นแบบแผนอันเดียวกัน

3.1.2 การพัฒนาเครื่องตัดต่อวิดีโอเทป

ในปี พ.ศ. 2510 มีการนำเอาวิดีโอแบบจาน (Video Disc) มาใช้ซึ่งสามารถเล่นภาพช้าหรือเร็วได้ และยังหยุดภาพใดภาพหนึ่งได้ตามต้องการเรียกเครื่องนี้ว่า ‘สโลโม (Slomo)’ เครือข่าย ABC ได้นำมาใช้เป็นครั้งแรกในการถ่ายทอดกีฬาประเภทสกีในการแข่งขันสกีระดับโลก หลังจากนั้นเครื่องชนิดนี้ก็ได้รับความนิยมนำมาใช้ตามเครือข่ายโทรทัศน์ต่าง ๆ มากยิ่งขึ้น หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2513 ได้มีการพัฒนาเครื่องตัดต่อวิดีโอเทปและนำมาใช้กับรายการละครเรื่อง ‘*All in the Family*’ ซึ่งเป็นรายการ 30 นาที มีการตัดต่อถึง 60 แห่งโดยใช้ระบบอิเล็กทรอนิกส์

ในปี พ.ศ. 2515 มีการนำเอาระบบตัดต่อที่ค่อนข้างสมบูรณ์โดยมีคอมพิวเตอร์เข้ามาช่วย เพื่อให้การตัดต่อดีและแม่นยำขึ้นรายการที่นำเอาระบบตัดต่อที่ค่อนข้างสมบูรณ์มาใช้นี้ชื่อว่า ‘Sandcastles’ หลังจากนั้น การพัฒนาอุปกรณ์เครื่องมือที่ในอดีตเคยสร้างปัญหาความยุ่งยาก ในการเคลื่อนย้าย เนื่องจากมีน้ำหนักมากและรูปร่างใหญ่โตก็เปลี่ยนแปลงมาเป็นอุปกรณ์ที่มีน้ำหนักเบาสะดวกสบายต่อการเคลื่อนย้ายจากอุปกรณ์กล้องที่ใช้ได้เฉพาะในสตูดิโอ มาเป็นอุปกรณ์ประเภทกระเป๋าหิ้ว (ENG) จากระบบการกวาดของเส้นเทปในแนวตั้ง (Quad) มาเป็นแนวเฉียงหรือเอียง (Helical) ซึ่งมีขนาดของอุปกรณ์เล็กลงไปมาก จึงทำให้การทำงานสะดวกสบายรวดเร็วยิ่งขึ้น

การทำงานของวิดีโอเทปมีลักษณะคล้ายคลึงกับการทำงานของเทปเสียง กล่าวคือมีการทำให้เกิดสนามแม่เหล็กขึ้นกับอนุภาคเล็ก ๆ ของผงสนิมเหล็กหรือสารแม่เหล็กที่ฉาบบนเนื้อเทปสัญญาณภาพจะเกิดขึ้นเมื่อเส้นเทปเคลื่อนที่ผ่านหัวบันทึกซึ่งกำลัง หมุนรอบตัวสัญญาณภาพที่เกิดขึ้นจะบันทึกลงในเส้นเทปเมื่อเส้นเทปเคลื่อนที่ ผ่านหัวเล่นหัวเล่นจะอ่านสัญญาณภาพที่เหมือนกับที่ได้บันทึกลงไป และสามารถนำสัญญาณภาพนี้ไปขยายในวงจรภายในเครื่องเล่นวิดีโอเทปให้มีกำลังแรงขึ้นได้

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้หลักการเบื้องต้นการทำงานของวิดีโอเทปจะมีลักษณะคล้ายคลึงกับการทำงานของเทปเสียง แต่ก็มีความแตกต่างกันอยู่มากเพราะเทปเสียงที่มีคุณภาพดีนั้นสามารถผลิตความถี่ของสัญญาณอยู่ในช่วง 20-20,000 Hz ส่วนสัญญาณภาพสีนั้นมีความถี่อยู่ในช่วงล้านเฮริตต่อวินาที ซึ่งเป็นความถี่ที่สูงกว่าเทปเสียงมากแบบเอียง (Slant or Helical Track Scanning) ในระบบนี้หัวบันทึก ภาพอาจมีหัวเดียวสองหัว หรือมากกว่านั้น ซึ่งบรรจุอยู่ในกล่อง (Head Drum) ที่สามารถหมุนด้วยตัวเองจะทำหน้าที่บันทึกสัญญาณภาพลงบนเส้นเทปในลักษณะเอียง แตกต่างจากแบบ Quadraplex ที่บันทึกค่อนข้างจะเป็นเส้นตรงแทร็คสัญญาณเสียงของระบบนี้อยู่ขอบบนและแทร็คสัญญาณควบคุมจะอยู่ขอบล่างของเส้นเทป เนื้อเทปจะวิ่งผ่านหัวเทปจากซ้ายไปขวาและตำแหน่งของม้วนส่งกับม้วนรับจะอยู่ต่างระดับกัน

ระบบวิดีโอของประเทศไทยในปัจจุบัน ใช้ระบบ PAL ซึ่งเป็นระบบพื้นฐานที่มีความคมชัดสูง แต่การเคลื่อนไหวของภาพจะไม่ราบรื่นเท่ากับระบบอื่น โดยมีอัตราการแสดงผลภาพเท่ากับ 25 เฟรมต่อวินาที (fps) และใช้ขนาดของภาพที่ 720 x 576 Pixel ที่ค่า PAR (Pixel Aspect Ratio) 1:1.0667 นิยมใช้ในกลุ่มประเทศยุโรปแอฟริกาใต้และเอเชียบางประเทศ ซึ่งในประเทศไทยได้รับความนิยมเป็นหลัก

สำหรับบริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารในประเทศไทย นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524 เป็นต้นมา รายการบางส่วนของทางสถานีโทรทัศน์ได้ถูกนำไปออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ในส่วนภูมิภาคของกรมประชาสัมพันธ์ทำให้ประชาชนในต่างจังหวัดที่ห่างไกลได้รับชมรายการโทรทัศน์อย่างทั่วถึง และในช่วงปลายปี พ.ศ. 2524 นี้เอง ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ได้เริ่มเปลี่ยนแปลงด้านเทคนิค โดยการเปลี่ยนแปลงมาใช้เทปวิดีโอขนาด 1 นิ้ว ซึ่งเหมาะสำหรับการออกอากาศและผลิตรายการ รวมทั้งการเปลี่ยนมาใช้เทปยูเมติคชนิด High Band ไปพร้อม ๆ กับการปรับปรุงห้องส่งและการสร้างรถถ่ายทอดนอกสถานที่คันแรกของสถานีขึ้น

ในขณะที่ภาพยนตร์โทรทัศน์เริ่มเสื่อมความนิยมลงเรื่อย ๆ เนื่องจากผู้ชมโทรทัศน์เริ่มเบื่อภาพยนตร์ต่างประเทศเรื่องยาว รวมถึงภาพยนตร์ไทยเรื่องยาวที่แต่ละช่องนำมาฉายซ้ำแล้วซ้ำอีก อีกทั้งคุณภาพของฟิล์มภาพยนตร์ก็เสื่อมโทรมลงมากจนเรียกกันว่า ‘กากหนัง’ ประกอบกับกลางปี พ.ศ. 2519 ผู้ชมเริ่มหันมานิยมดูละครโทรทัศน์มากขึ้น ซึ่งเป็นช่วงที่ละครโทรทัศน์เริ่มฟื้นตัวอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจากมีการบันทึกวีดีโอเทปเริ่มเข้ามามีบทบาทและการผลิตละครโทรทัศน์มีความพิถีพิถันมากขึ้นจนเกิดเป็นพัฒนาการของละครโทรทัศน์ในยุคขยายตัวขึ้น

3.2 พลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์

ในช่วงปี พ.ศ. 2519 ละครโทรทัศน์เริ่มกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งเมื่อเทปโทรทัศน์หรือวิดีโอเทปเข้ามามีบทบาทในการผลิตละครโทรทัศน์มากขึ้น หลังจากที่ซบเซาลงในยุคภาพยนตร์โทรทัศน์เฟื่องฟู สาเหตุที่ละครโทรทัศน์ในยุคนั้นไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร เนื่องมาจากเป็นการแสดงสดแล้วออกอากาศทันที เมื่อเกิดความผิดพลาดจะไม่สามารถแก้ไขได้ ซึ่งความผิดพลาดนั้นส่วนหนึ่งมาจากการฝึกซ้อมการแสดงไม่เพียงพอ นักแสดงไม่นิยมท่องบท ดังนั้นจึงต้องใช้การบอกบทประกอบ ซึ่งบางครั้งถ้าบอกบทดังจนเสียงของผู้บอกบทเล็ดลอดออกอากาศมาด้วย และนอกจากนั้นผู้ผลิตอิสระที่มาเช่าเวลาจัดละคร บางคณะก็ทำงานกันอย่างไม่พิถีพิถัน ประกอบกับการนำเสนอรายการละครในขณะนั้น ส่วนใหญ่จะนำเสนอเพียงเดือนละครั้งต่อเรื่อง ในช่วงเวลาของรายการสุดท้าย ดังนั้นการที่จะจูงใจให้ผู้ชมติดตามหรือชื่นชมจึงเป็นไปได้ค่อนข้างยาก

ทางด้านสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 สุรางค์ เปรมปรีดิ์ ได้เข้ามาดูแลด้านการตลาด, ฝ่ายรายการและฝ่ายบุคคลนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2524 และเชิญหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล มาร่วมหุ้นเปิดบริษัทพร้อมมิตรภาพยนตร์ เพื่อผลิตละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ในยุคนี้ของทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 ได้แก่ *หญิงก็มีหัวใจ*, *ห้องสีชมพู*, *เงือกน้อย*, *จดหมายจาก*

เมืองไทย, ห้วงรักเหวลึก, ข้าวนอกนา และละครชุดที่โด่งดังมากคือ *หมอผี* นอกจากนี้ ยังได้นำนวนิยายจากนักเขียนชื่อดัง และนำเอาบทละครวิทยุที่ประดิษฐ์ และสมสุข กัลย์จาฤก ร่วมกันเขียนไว้มาแปรรูปเป็นละครโทรทัศน์ เช่น *บันทึกรักพิมพ์ฉวี, เพชรตาแมว, สุรีรัตน์ล่องหน, แฝดล่องหน, ผู้หญิงคนหนึ่ง, ผู้หญิงคนนั้นชื่อบุญรอด, น้ำเซาะทราย* เป็นต้น ส่วนใหญ่เป็นละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) โดยดัดแปลงจากนวนิยายที่มีแก่นเรื่องความรักเป็นหลัก

ในปีเดียวกันนี้ทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 คณะดาราฟิล์ม ซึ่งมีแนวการผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่องยาวตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511 เป็นต้นมา โดยใช้แนวเรื่องจากนิทานพื้นบ้านประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ ได้เปลี่ยนมาบันทึกด้วยเทปโทรทัศน์ในละครโทรทัศน์เรื่อง *เจ้าหญิงนกกระจาบ* ซึ่งนำแสดงโดยคมสัน สุริยา และทัศนีย์ สีดาสมุทร แต่ก็ยังคงใช้ระบบพากย์อยู่ ดังที่ไพรัช สังวริบุตร (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554) ให้เหตุผลว่า

> “เราต้องต่อสู้เพื่อคนพากย์ ใครเขาทำเสียงกันแล้ว แต่เราก็ยังไม่ยอมทำ เราก็ยังให้คนพากย์อยู่ ทำไปเรื่อย ๆ เพราะว่าเราทำมาด้วยกัน ถ้าเราเลิก ก็เท่ากับทิ้งเขาทั้งกลุ่มเลยสิ พยายามทำจนกระทั่งเขามีหนังอื่นพากย์ดีแล้ว เราจึงเริ่มปรับปรุง”

การเปลี่ยนระบบจากการถ่ายทำด้วยฟิล์มภาพยนตร์ขนาด 16 มิลลิเมตรมาเป็นการบันทึกด้วยวิดีโอเทปส่งผลให้คณะดาราฟิล์ม เปลี่ยนชื่อเป็น ดาราวิดีโอนั่นเอง สำหรับละครโทรทัศน์เรื่องแรกที่ใช้การบันทึกเทปโทรทัศน์คือเรื่อง *นางแมวป่า* ในปี พ.ศ. 2527 นำแสดงโดย มนฤดี ยมาภัย และอัศวิน วัตนประชา แม้กระนั้นการผลิตละครโทรทัศน์แนวจักร ๆ วงศ์ ๆ ก็ยังคงใช้ระบบพากย์อยู่จนกระทั่งปี พ.ศ. 2534 จึงได้เริ่มใช้เสียงนักแสดงจริงเหมือนละครโทรทัศน์ปัจจุบันในละครโทรทัศน์เรื่องพระไชยมงคล ซึ่งนำแสดงโดยยอดวงษ์ ยมาภัย และนฤทัย จันทร์ประดิษฐ์ (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554) สาเหตุที่ละครโทรทัศน์ในยุคนี้ขยายตัวประกอบด้วยปัจจัยต่าง ๆ ดังนี้

3.2.1 การปฏิรูปละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3

แม้ว่าในระยะเริ่มแรกเปิดสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 จะไม่ประสบความสำเร็จในด้านละครเท่าที่ควรเนื่องจากละครโทรทัศน์สมัยนั้นเป็นละครสด แสดงและออกอากาศไปพร้อมกัน จึงมีบรรยากาศคล้ายละครเวที ละครโทรทัศน์จึงเป็นเพียงงานอดิเรกของบุคลากรในยุคนี้ซึ่งมิได้ตั้งใจจะยึดเป็นอาชีพอย่างจริงจังเท่าไรนัก (ภาณิศา ภูวภิรมย์ขวัญ, 2551: 175)

แต่ต่อมาในปี พ.ศ. 2519 ละครช่อง 3 ก็เริ่มคึกคักและเฟื่องฟู ไม่แพ้ละครสถานีโทรทัศน์สีช่อง 9 อ.ส.ม.ท. และสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 5 เช่นกัน เมื่อภัทราวดี ศรีไตรรัตน์ (มีชูธน) ที่เพิ่งสำเร็จวิชาการออกแบบเสื้อผ้าและการละครจากต่างประเทศ ได้เข้ามารับผิดชอบในการผลิตละครเรื่อง *ไฟพ่าย* บทประพันธ์ของกฤษณา อโศกสิน เป็นละครเรื่องแรก ให้กับค่าย พี.เค. โปรดักชั่น โดยเริ่มออกอากาศเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 1 กันยายน 2519 เสนอให้รับชมกันเป็นประจำทุกวันจันทร์ ถึงวันพุธของทุกสัปดาห์ เป็นการปฏิรูปการแสดงละครแบบเก่า ที่มีคนบอกบทให้นักแสดง ให้นักแสดงจะต้องท่องบทเอง พร้อมเปลี่ยนรูปแบบละครสมัยใหม่มากขึ้น และนับแต่นั้นเป็นต้นมารูปแบบของละครก็ได้พลิกผันการแสดงมาจนปัจจุบันนี้

แม้ว่าละครโทรทัศน์เรื่องแรก *ไฟพ่าย* จะไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร แต่ภัทรวดี ศรีไตรรัตน์ ก็ยังคงมุ่งมั่นในการคิดโครงเรื่อง (Plot) และเขียนบทละครขึ้นมาเองนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา อาทิ *ขบวนการคนใช้*, *ตุ๊กตาเสียกบาล*, *นานาจิตตัง*, *ประชาชนชาวแฟลต*, *ศรีธนนชัย*, *ละครชุดความรัก* เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการซื้อบทประพันธ์มาจาก ประดิษฐ์ กัลย์จาฤก เช่น ละครโทรทัศน์เรื่อง *ปะการังสีดำ* เป็นต้น

นอกจากนี้ ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ยังได้พิจารณาวางแนวทางในการนำเสนอรายการละครรูปแบบใหม่ โดยการนำเสนอติดต่อกันหลายวันในหนึ่งอาทิตย์ และช่วงเวลาการนำเสนอจะต้องอยู่ในช่วงเวลาที่ไม่ดึกเกินไปหลังจากได้พิจารณาแล้วทางสถานีได้กำหนดช่วงเวลาระหว่าง 19.30-20.00 น. เป็นช่วงเวลาของรายการละครยุคใหม่ และได้มีการขยับขยาย โดยการเพิ่มช่วงเวลาในการนำเสนอรายการละครมากขึ้นเป็นลำดับ พร้อมทั้งเปิดโอกาสให้ผู้ผลิตรายการอื่น ๆ เข้ามาแสดงฝีมือมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้คืออยู่ในหลักการเดียวกันคือ เน้นคุณภาพในด้านขององค์ประกอบของละครและการนำเสนอซึ่งผู้ผลิตแต่ละคนที่ก้าวเข้ามาก็ได้ทำให้วงการละครโทรทัศน์ได้ตื่นตัวและเป็นที่น่าสนใจของผู้ชมมากขึ้นเป็นลำดับ

วิสุทธิชัย บุณยะกาญจน นักเขียนบทละครโทรทัศน์ที่เริ่มต้นเข้ามาเขียนบทละครโทรทัศน์ให้กับทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 อาทิเรื่อง *พระจันทร์แดง*, *อมฤตาลัย*, *แรงเงา*, *สะใภ้จ้าว* เป็นต้น ได้กล่าวถึงละครโทรทัศน์ของทางสถานีนี้ว่ามีจุดเด่นอยู่ที่การออกแบบศิลปกรรมที่พิถีพิถันขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างฉากในสตูดิโอ

> “ในช่วงยุคนี้ละครของช่อง 3 ภูมิใจในการสร้างฉากภายในสตูดิโอถึงกับใช้เป็นจุดขาย มีทีมศิลปกรรมที่เก่งมากทุกอย่างเป็น Indoor ทำฉากใหญ่โต มีทั้งฉากทะเลทราย,

ปราสาท, สระน้ำ แม่น้ำ ฯลฯ ก็จะทำกันในห้องส่งทั้งหมด" (วิสุทธิชัย บุณยะกาญจน, สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2554)

นอกจากภัทราวดี ศรีไตรรัตน์ ซึ่งเป็นผู้ผลิตรายแรกของทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 แล้ว ก็ยังมีผู้ผลิตรายอื่น ๆ เช่นกัน อาทิ พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอนุสรณ์มงคลการ, รัตนาภรณ์ อินทรกำแหง, มยุรฉัตร เหมือนประสิทธิเวช, วรายุทธ มิลินทจินดา, สมชาย นิลวรรณ, อดุลย์ กรีน, ถาวร สุวรรณ, วรยุทธ พิชัยศรทัต, เริงศิริ ลิมอักษร, อมรา พรหมโมบล, ศิริพรวงศ์สวัสดิ์, ไฟว์สตาร์โปรดักชั่น เป็นต้น

สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ได้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) ออกมาหลากแนว อาทิ *นางทาส, อีแตน, คำพิพากษา, ม่าย, หมา ๆ แมว ๆ , เศรษฐีอนาถา เขาชื่อกานต์, คนเริงเมือง, เก้าอี้ขาวในห้องแดง, ด้วยปีกของรัก, ไฟรัก, แม่กระเชอก้นรั่ว, เขี้ยวพิษ, สิคีริยา, ปมพิศวาส, ดอกฟ้า-โดมผู้จองหอง, ห้องที่จัดไม่เสร็จ, ปริศนา, คลื่นเสน่หา, วิหคหลงรัง, บ้านขนนก, ดอกหญ้า-ดวงตาสวรรค์, ไม้ผลัดใบ, ถนนไปดวงดาว, ตุ๊กตามนุษย์, น้ำตาลไหม้, เงา, นางเอก, สายรุ้ง, กฤตยา, มงกุฎฟาง, สามีตีตรา, หมูแดง, ขุนศึก, ฉุยฉาย, นางสาวโพระดก, อาญารัก, สงครามเก้าทัพ, สายโลหิต, สมเด็จพระสุริโยทัย, ทหารเสือพระเจ้าตาก, ทะเลเลือด, กำแพงหัวใจ, แก้วตาพี่* เป็นต้น ละครเหล่านี้ได้รับความนิยมจากคนดูเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะกลุ่มปัญญาชนในขณะนั้น จึงเสมือนเป็นการแบ่งกลุ่มเป้าหมายผู้ชมละครของสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ซึ่งเป็นคนในพื้นที่กรุงเทพมหานคร และมีระดับการศึกษาเป็นส่วนใหญ่ไปโดยปริยาย

สถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ยังได้ริเริ่มจัดตั้งสถาบันศิลปะการแสดงขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะยกระดับการแสดงและสร้างบุคลากรด้านการแสดงที่มีคุณภาพแก่วงการโทรทัศน์ เมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน 2523 โดยมีสุนันทนี จันทรทิพย์ เป็นอาจารย์ใหญ่ พร้อมทั้งมีอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิอีกหลายคน อาทิ บรู๊ช แกสตัน, คณิต คุณาวุฒิ มาเป็นอาจารย์ประจำสถาบัน ทั้งนี้ยังได้รับความร่วมมือจาก สดใส พันธุมโกมล เป็นผู้วางหลักสูตรการเรียนการสอน สำหรับผู้ที่สนใจและได้รับการคัดเลือกเข้าสถาบันดังกล่าว ทางสถานีโทรทัศน์ได้จัดการอบรมโดยไม่มีการเก็บค่าธรรมเนียมหรือค่าเล่าเรียนแต่อย่างใด

ตลอดระยะเวลา 10 ปี ที่ได้ดำเนินการนั้น ทางสถาบันได้ผลิตนักแสดงและผู้ที่มีความสามารถให้แก่วงการบันเทิงกว่า 300 คน อาทิ ดิลก ทองวัฒนา, กษมา นิสสัยพันธ์, รัญญา ศิยานนท์, ชุดาภา จันทเขตต์, ปวันรัตน์ นาคสุริยะ, ธงชัย ประสงค์สันติ, กฤษณ์ ศุกระมงคล,

พลรัตน์ รอดรักษา, สุปราณี เจริญผล, ยุวดี เรืองฉาย, ชุลีพร ดวงรัตนตรัย, วีรชัย หัตถโกวิท, ผุสดี โสรัต เป็นต้น สำหรับผลงานที่นับว่าเป็นความสำเร็จอย่างสูงของทางสถาบันคือการผลิตละครเรื่อง *คำพิพากษา* ซึ่งได้รับความนิยมอย่างสูงและได้รับรางวัลเมขลาในฐานะละครยอดเยี่ยมประจำปี 2528 ผลงานของทางสถาบันอีก 2 เรื่องที่ได้รับการกล่าวขวัญถึงคือ *โลกใบเล็ก* และ *คนดีศรีอยุธยา*

สำหรับรูปแบบ (genre) ของละครโทรทัศน์ซึ่งแต่เดิมมักจะผลิตออกมาในแนวละครชีวิตเป็นส่วนใหญ่ ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ได้มีการกำหนดแนวทางในการผลิตให้มีความหลากหลายยิ่งขึ้น โดยกำหนดไว้ 5 แนวทางด้วยกันคือ ละครชีวิตครอบครัว, ละครส่งเสริมสังคม, ละครประวัติศาสตร์, ละครตลกเบาสมอง และละครประเภทลึกลับ พร้อมกันนั้นยังได้เพิ่มเวลาในการเสนอละครในช่วงหลังข่าวมาอีก 1 ชั่วโมง คือระหว่างเวลา 21.30-22.30 น. โดยละครโทรทัศน์ที่ได้รับความนิยมได้แก่ *ทหารเสือพระเจ้าตาก* และ*คำพิพากษา* นอกจากนี้ ยังมีละครโทรทัศน์ที่ทางสถานีได้ผลิตติดต่อกันถึง 23 เรื่อง อาทิ *ปริศนา, แต่ปางก่อน, ดาวเรือง, อวสานเซลล์แมน, เลขานินทานาย, ลานลูกไม้* เป็นต้น

3.2.2 การสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ของคณะส่งเสริมศิลปิน

ส่วนทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 5 ก็เปิดโอกาสให้คณะส่งเสริมศิลปิน โดยปนัดดา กัลย์จาฤก ทายาทประดิษฐ์ กัลย์จาฤก ผลิตละครโทรทัศน์แนวสะท้อนชีวิตและสร้างสรรค์สังคม เสนอละครโทรทัศน์เป็นเรื่องสั้นจบในตอนในรูปแบบคล้ายละครเวที ออกอากาศเดือนละครั้ง ตั้งแต่เวลา 22.00 น.-24.00 น. อาทิ เรื่อง *ทางที่ไม่ได้เลือก* และ *บ้า* เป็นต้น คณะส่งเสริมศิลปินได้ริเริ่มการแสดงละครโทรทัศน์ที่ไม่ต้องบอกบท โดยนักแสดงซึ่งเป็นนิสิตนักศึกษา อาทิ วรยุทธ พิชัยศรทัต, ธเนศ เนติโพธิ์, *ศุภวัฒน์* จงศิริ (*ศุภักษร*) สิทธานต์ และจาฤก กัลย์จาฤก ได้ทุ่มเทให้กับการฝึกซ้อมอย่างเต็มที่ ต่อมาได้รับความนิยมจนต้องเพิ่มเป็นสัปดาห์ละครั้ง และได้รับการยกย่องว่าเป็นการบุกเบิกละครแนวชีวิตเชิงสังคม (Social Drama) และเปิดโอกาสให้คณะส่งเสริมศิลปินเสนอละครในช่วงเย็นวันอาทิตย์ในช่วงปี พ.ศ. 2522 โดยมีปนัดดา กัลย์จาฤก, เกริกเกียรติ พันธุ์พิพัฒน์ และอมรศรี เย็นสำราญ ร่วมมือกันผลิตละครเพื่อส่งเสริมสถาบันครอบครัว เรื่อง *38 ซอย 2* ซึ่งได้แนวคิดมาจากละครตลกสถานการณ์ (Situation Comedy) ของต่างประเทศ โดยเป็นการร่วมมือกันระหว่าง นักแสดงอาชีพอย่าง ประดิษฐ์ กัลย์จาฤก, รัตนาภาณ์ อินทรกำแหง กับนักแสดงซึ่งเป็นนิสิตคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้แก่ ธเนศ

วรากุลนุเคราะห์, ปกฉัตร สุศิวะ, สิริธนา หงส์โสภณ เป็นต้น โดยมีสิทธิกานต์ กัลย์จาฤก และจาฤก กัลย์จาฤก รับผิดชอบในด้านการผลิตและธุรกิจ และได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอันมาก

แต่เดิมนั้นละครโทรทัศน์ต้องบันทึกเทปที่สถานี แต่เนื่องจากคณะส่งเสริมศิลปินต้องการความแปลกใหม่ทางเทคนิค ซึ่งทางสถานีโทรทัศน์มีข้อจำกัด *38 ซอย 2* จึงหันไปใช้โปรดักชั่นเฮาส์ ทำให้กล่าวได้ว่าละครเรื่องนี้ริเริ่มถ่ายทำและใช้เทคนิคตัดต่อนอกสถานี นอกจากนี้ยังนับว่าเป็นละครจบในตอนซึ่งมีตัวละครชุดเดียวกันเรื่องแรกอีกด้วย ด้วยความแปลกใหม่ของภาพและเสียงตลอดจนศิลปะการนำเสนอ *38 ซอย 2* จึงเป็นละครที่ประทับใจผู้ชมเป็นอย่างมาก ซึ่งละครโทรทัศน์เรื่อง *38 ซอย 2* นี้ เป็น ละครแนวครอบครัว (Family T) เรื่องแรกของไทย ซึ่งมีแนวเรื่องแบบใหม่ไม่ซ้ำแบบใคร และเป็นเรื่องแต่งขึ้นใหม่ (original story) ที่ไม่ได้นำมาจากนวนิยาย โดยอมรศรี เย็นสำราญ นักเขียนบทละครโทรทัศน์เรื่องนี้ ได้กล่าวว่า

> “ขณะที่เขียนบทเรื่อง *38 ซอย 2* กับทางค่ายกันตนาของคุณแม่สมสุข กัลย์จาฤก ยังเป็นนิสิตจุฬาฯ อยู่เลย ละครเรื่องนี้เป็นมินิซีรีส์เรื่องแรกของไทย ไปเขียนบทกับเป็นผู้ช่วยผู้กำกับให้กับ อ.เกริกเกียรติ พรพิพัฒน์ จำได้ค่าเขียนบทตอนนั้น 800 บาทต่อครึ่งชั่วโมง ตอนนั้นรู้สึกว่าเยอะมาก เขียนกันอยู่ 3 คน เป็นรุ่นพี่ที่นิเทศฯ จุฬาฯ นั่นแหละเป็นเพื่อนกัน” (อมรศรี เย็นสำราญ, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

คณะส่งเสริมศิลปินยังได้สร้างสรรค์ละครชุดใหม่ คือเรื่อง *บาปบริสุทธิ์* ในปี พ.ศ. 2523 โดยมี สุพรรณ บูรณะพิมพ์ เป็นผู้กำกับการแสดง การถ่ายทำเรื่องนี้มุ่งที่การถ่ายทำนอกสถานที่ ใช้สถานที่จริง บันทึกเสียงระหว่างการแสดงด้วยเครื่องมือและอุปกรณ์ที่ทางบริษัทกันตนาลงทุนซื้อหามาเองทั้งหมด โดยมุ่งให้เป็นละครชุดเกี่ยวกับปัญหาของเยาวชน ที่มีเนื้อหากระทบใจผู้ชมด้วยการสะท้อนความเป็นจริงในสังคมเพื่อมุ่งหวังให้สังคมดีงาม ละครเรื่องนี้ได้รับรางวัลเกียรติยศจากงานประกวดละครโทรทัศน์ และองค์กรต่าง ๆ รวมกว่า 10 รางวัล อีกทั้งยังได้รับรางวัลพระราชทานจากพระสันตะปาปาจอห์นพอลที่ 2 ในฐานะผู้ผลิตรายการสร้างสรรค์ดีเด่นและทรงคุณค่าต่อสังคมไทย

3.2.3 นโยบายของทางรัฐบาล

นโยบายจากภาครัฐบาลก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ก่อให้เกิดพลวัตขึ้นในแวดวงละครโทรทัศน์ ยกตัวอย่างเช่น ในเดือนเมษายน 2523 รัฐบาลได้ประกาศมาตราประหยัดไฟและกำหนดให้สถานีโทรทัศน์หยุดออกอากาศในช่วงเวลา 18.30 น.-20.30 น. ทำให้สถานีโทรทัศน์ต่าง ๆ ต้อง

ปรับผังรายการทั้งระบบ พร้อมทั้งตัดสินใจนำภาพยนตร์ชุดจีนมาเสนอในช่วงเวลาหลังข่าว และขยายเวลาปิดสถานีไปจนถึงเวลา 01.00 น. นอกจากนี้ ในปี พ.ศ. 2524 คณะรัฐมนตรีจึงมีมติให้สถานีโทรทัศน์ปรับปรุงเวลาออกอากาศใหม่โดยในวันธรรมดาให้ออกอากาศไม่เกินวันละ 8 ชั่วโมง ส่วนวันหยุดและวันเสาร์ อาทิตย์ ออกอากาศไม่เกินวันละ 16 ชั่วโมง โดยวันธรรมดาให้ออกอากาศระหว่างเวลา 16.00 น.-18.30 น. แล้วหยุดพักออกอากาศ ให้เริ่มเปิดสถานีอีกครั้งระหว่างเวลา 20.00 น.-24.00 น. ส่วนในวันเสาร์และอาทิตย์ เปิดสถานีเวลา 8.00 น.-18.30 น. และเวลา 20.00 น.-24.00 น. ทั้งนี้เนื่องจากในขณะนั้น ประเทศไทยกำลังประสบวิกฤติการณ์ด้านพลังงานอย่างยิ่ง

ต่อมาในปี พ.ศ. 2525 คณะกรรมการบริหารวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ (กบว.) ได้วางระเบียบเกี่ยวกับการนำเสนอรายการโทรทัศน์ขึ้นมาใหม่ โดยกำหนดให้ลดการเสนอรายการจากต่างประเทศลงและกำหนดให้จัดรายการโทรทัศน์บางช่วงใหม่ ดังนี้ 18.00 น.-18.30 น. เป็นช่วงเวลารายการสำหรับเด็ก 20.45 น.-21.15 น. ให้เสนอรายการที่ผลิตภายในประเทศ 21.15-23.00 น. ให้แสนอรายการจากต่างประเทศ ประเทศใดประเทศหนึ่งเพียง หนึ่งรายการแต่ต้องเป็นรายการที่มีความยาวไม่เกิน 1 ชั่วโมง โดยเริ่มตั้งแต่วันที่ 1 มกราคม 2525 เป็นต้นไป มาตรการดังกล่าวส่งผลให้ทางสถานีโทรทัศน์ต้องเร่งรัดผลิตรายการให้มากขึ้นแทนที่จะทำในลักษณะที่ค่อยเป็นค่อยไปอย่างที่ตั้งใจไว้แต่เดิม ดังนั้นเพื่อสนองแนวทางในด้านนโยบายการผลิตรายการ ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 จึงเปิดรับนักแสดงในสังกัดเป็นการเร่งด่วน นอกเหนือไปจากนักเรียนในสถาบันศิลปะการแสดง โดยโครงการดังกล่าวมีผู้สนใจเข้ารับการคัดเลือกถึง 1,200 คน

สถานีโทรทัศน์สีช่อง 9 หรือสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมเดิม ยังคงมีการจัดละครโทรทัศน์มากกว่าช่องอื่น ๆ ออกอากาศตอนหัวค่ำเป็นประจำทุกวัน เริ่มด้วยละครโทรทัศน์เรื่อง *พล นิกร กิมหงวน* แต่ละครโทรทัศน์ที่ได้รับความนิยมเป็นอันมาก ได้แก่ *ทัดดาว บุษยา*, *รักประกาศิต* และ *สกาวเดือน* เป็นต้น ถึงแม้ว่าจะใช้เทปโทรทัศน์ในการบันทึกภาพ แต่ก็ยังมีลักษณะคล้ายการแสดงในห้องส่งอยู่นั่นเอง จนกระทั่งมีการยุบเลิกบริษัทไทยโทรทัศน์ และจัดตั้งองค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทยขึ้นเพื่อทำหน้าที่แทน โดยให้โอนกิจการของสถานีโทรทัศน์สีช่อง 9และสถานีวิทยุในเครือ ท.ท.ท. ให้แก่องค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย (อ.ส.ม.ท.) ที่ได้ตั้งขึ้นในรูปรัฐวิสาหกิจ และก็ได้เปิดรับบุคลากรภายนอกมาเป็นผู้เช่าเวลา ผลิตรายการละครหลังข่าวทุกวัน ตั้งแต่เวลา 21.00 น.-21.30 น. เพื่อที่ทางสถานีจะได้รายได้จากผู้ผลิตภายนอกด้วย

ได้แก่ คณะศิวเดชโปรดักชั่น ผลิตละครเรื่อง *ไฟใต้น้ำ* ส่วนบริษัทไนท์สปอตโปรดักชั่นนั้น ได้ ภัทราวดี มีชูธน ซึ่งเลิกเป็นผู้ผลิตละครให้กับสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 มาผลิตละครเรื่อง *ผู้พิทักษ์ความสะอาด* ได้ไม่นานก็ถูกคำสั่งของทางสถานีโทรทัศน์ให้ยกเลิกสัญญาเช่าเวลาการผลิตละครเนื่องจากเก็บค่าเช่าไม่ได้ เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงนโยบายของทางสถานีโทรทัศน์สีช่อง 9 ที่การผลิตละครจะต้องกลายเป็นของสถานีเป็นผู้ผลิตละครเพียงฝ่ายเดียว รวมทั้งรายได้ที่ผู้ผลิตเคยมีจากการหาโฆษณาเข้ารายการละครของตนเองก็จะต้องตกเป็นของสถานีโทรทัศน์ด้วยเช่นกัน นับจากนั้นมารายการละครภาคดึกของสถานีโทรทัศน์สีช่อง 9 อ.ส.ม.ท. จึงได้ปิดฉากลงพร้อมกับละครโทรทัศน์ที่สถานีเป็นผู้ผลิตเองด้วยเช่นกัน

4. ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ. 2530-2539)

4.1 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง

4.1.1 บริบทด้านเศรษฐกิจ : เปลี่ยนสนามรบให้เป็นสนามการค้า

ในช่วงทศวรรษนี้ เศรษฐกิจถือว่ามีนัยสำคัญอย่างยิ่งต่อการเปลี่ยนแปลงของบริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีในสังคมไทย นับตั้งแต่พลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ เข้ามาจัดตั้งรัฐบาลได้ดำเนินนโยบายต่างประเทศกับประเทศเพื่อนบ้าน โดยเฉพาะประเทศในภูมิภาคอินโดจีนภายใต้นโยบาย ‘เปลี่ยนสนามรบให้เป็นสนามการค้า’ เป็นนโยบายเศรษฐกิจสำคัญที่ขยายทุกภาคการผลิตโดยเฉพาะภาคอุตสาหกรรม จนเกิดคำว่า NICs (Newly Industrialized Countries) ที่หวังผลักดันประเทศไทยให้เป็น ‘เสือตัวที่ 5 แห่งเอเชีย’ ต่อจากญี่ปุ่น ฮ่องกง เกาหลีใต้ และไต้หวัน

นโยบายเศรษฐกิจดังกล่าวนำไปสู่การขับเคลื่อนธุรกิจการผลิตละครโทรทัศน์ตามกระแสสังคมที่หลากไหลไปสู่สังคมทุนนิยมและบริโภคนิยมเต็มรูปแบบ ตลอดจนโลกแห่งการติดต่อสื่อสารไร้สายที่เชื่อมโยงผู้คนอย่างไร้ขีดจำกัด ดังจะเห็นได้จากในปี พ.ศ. 2530 การสื่อสารแห่งประเทศไทยได้เปิดให้บริการโทรศัพท์เคลื่อนที่แบบพกพาในระบบ AMPS 800 ออกมาให้บริการ ส่งผลให้ความต้องการของตลาดโทรศัพท์เคลื่อนที่พุ่งสูงขึ้นท่ามกลางข้อจำกัดของหมายเลขโทรศัพท์ที่จำกัด ทำให้ในยุคนี้ผู้ซื้อจะต้องจ่ายเงินจำนวนมากในระดับแสนบาทในการครอบครองโทรศัพท์เคลื่อนที่ 1 เครื่อง (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 18)

ในช่วงกลางทศวรรษนี้ถือว่าเป็นยุคเฟื่องฟูการสื่อสาร ดังจะเห็นได้จากอัตราการเติบโตของตลาดคอมพิวเตอร์ถึงร้อยละ 60 และมียอดขายคอมพิวเตอร์ทั้งหมดกว่าแสนเครื่อง จากการขยายตัวใน 5 กลุ่ม อันดับแรกคือกลุ่ม Public Business อันดับสองคือกลุ่มราชการ ตามมาด้วยกลุ่มธุรกิจที่เกี่ยวกับงานด้านศึกษาวิจัย กลุ่มที่ใช้งานส่วนตัว และกลุ่มธุรกิจขนาดเล็ก (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 79)

นอกจากนี้ ยังมีวิทยุติดตามตัวที่แข่งขันด้านการตลาดกันอย่างรุนแรงตามยุคของความเร็วและให้ทันข่าวสาร โดยธุรกิจนี้เริ่มต้นจากผู้ที่ได้รับสัมปทานรายแรกคือแพ็คลิงค์ ตามมาด้วยฮัทจิสันเพจโฟนและโฟนลิงค์ ถือว่าเป็นยุคแรกของแฟชั่นการติดต่อสื่อสาร

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2533 สถานการณ์จึงเริ่มคลี่คลาย เมื่อองค์การโทรศัพท์แห่งประเทศไทย เปิดให้บริการโทรศัพท์เคลื่อนที่ NMT 900 จำนวน 2 แสนเลขหมายในระบบสัมปทานโดยบริษัท แอดวานซ์ อินโฟร์ เซอร์วิส จำกัด (AIS) เป็นผู้ประมูลได้ในระยะเวลา 20 ปี ขณะเดียวกันการสื่อสารแห่งประเทศไทยได้ใช้ระบบสัมปทานเพื่อแก้ไขจุดเชื่อมโยงและขยายการให้บริการซึ่งเรียกว่า “เวิลด์โฟน” (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552:18) กลายเป็นจุดเริ่มต้นของการแข่งขันในตลาดโทรศัพท์เคลื่อนที่ในประเทศไทยนับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา

4.1.2 บริบทด้านสื่อจินตคดี : ยุคทองของมินิเธียเตอร์

ในปี พ.ศ. 2531 นับว่าเป็นปีทองของมินิเธียเตอร์ หรือโรงภาพยนตร์ขนาดเล็กซึ่งจุผู้ชมได้ประมาณ 400 ที่นั่ง กลายเป็นแฟชั่นที่ได้รับความนิยมอย่างมากสำหรับชาวเมือง ซึ่งเป็นการพลิกโฉมโรงภาพยนตร์ครั้งใหญ่ มีมินิเธียเตอร์เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องไม่ต่ำกว่า 30 โรง เนื่องจากใช้พื้นที่ไม่มาก ประกอบกับต้นทุนค่าก่อสร้างไม่สูงเมื่อเทียบกับโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ถือเป็นจุดเปลี่ยนของธุรกิจโรงภาพยนตร์ไทย เนื่องจากอิทธิพลของเครื่องเล่นวิดีโอที่กำลังแพร่หลายในขณะนั้น ส่งผลให้ยอดคนดูหนังในโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ลดต่ำลงอย่างมาก (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 25) ส่งผลให้โรงหนังชั้นสองเกือบทั้งหมดต้องหันมาฉายหนังที่คิดว่าจะเรียกคนดูได้มาก เช่น หนังเรทอาร์ ขณะที่โรงหนังชั้นหนึ่งต้องยอมลดตัวลงมาเป็นโรงหนังชั้นสอง และโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่หลายแห่งต้องปิดตัวลง เพราะประสบภาวะขาดทุนอย่างมาก มินิเธียเตอร์ชุดแรกที่เกิดขึ้น ได้แก่ แคนนอ, เวลโก้, เมเจอร์, เอ็มจีเอ็ม, และพีเพิล เมื่อโรงภาพยนตร์ชุดแรกผ่านไปได้ด้วยดี มินิเธียเตอร์ชุดที่ 2 จึงเกิดขึ้นตามมา ได้แก่ เซ็นเตอร์, เซ็นทรัลเธียเตอร์, เอทีเอ็ม, โรบิน, อัมรินทร์ และอิมพีเรียล เป็นต้น

มินิเธียเตอร์เริ่มกลายเป็นค่านิยมสำหรับวัยรุ่นในยุคนี้เนื่องจากตั้งอยู่ตามศูนย์การค้าสำคัญ ๆ รวมทั้งค่าผ่านประตูไม่สูงเกินไป และสภาพภายในซึ่งใหม่กว่าโรงภาพยนตร์ขนาดใหญ่ ส่งผลให้ผู้สร้างภาพยนตร์พยายามหาทางออกด้วยการเปิดตลาดใหม่คือตลาดวัยรุ่น ภาพยนตร์ในยุคนี้จึงมีเนื้อหาส่วนใหญ่เกี่ยวกับวัยรุ่น อาทิ *บุญชูผู้น่ารัก, กลิ่นสีและกาวแป้ง, ฉลุย, กลิ้งไว้ก่อน พ่อสอนไว้, ส.อ.ว ห้อง 2 รุ่น 44, โก๊ะจ๋าป่านะโก๊ะ, เวลาในขวดแก้ว, มาห์, ผู้ชายชื่อต้น ผู้หญิงชื่อนุช, ครั้งนี้โลกฉุดไม่อยู่, อนึ่งคิดถึงพอสังเขป, รองต๊ะแล่บแปลิ๊บ, ปีหนึ่งเพื่อนกันและวันอัศจรรย์ของผม, เร็วกว่าใจไกลเกินฝัน, กระโปรงบาน ขาสั้น, บันทึกจากลูก (ผู้) ชาย, โลกทั้งใบให้นายคนเดียว, ล่องจุ๊น ขอหมอนใบนั้นที่เธอฝันยามหนุน* เป็นต้น (รวบรวมรายชื่อภาพยนตร์จาก จักรทิตย์ สิงหรัตน์, 2554: 65-86)

นอกจากภาพยนตร์วัยรุ่นแล้ว ยังเกิดภาพยนตร์เรทอาร์เพื่อตลาดผู้ชายโดยเฉพาะ โดยได้รับความนิยมมากขึ้น จากสถิติในปี พ.ศ. 2531-2532 มีเพียงปีละ 3 เรื่อง เพิ่มขึ้นเป็น 18 เรื่องในปี พ.ศ. 2533 (นิภาพร เนียมแสง, 2537: 46-48) เนื่องจากภาพยนตร์แนวนี้เป็นของผู้สร้างภาพยนตร์รายย่อยที่มีเงินทุนไม่มากนัก แต่ได้กำไรดี เพราะฉายตามโรงภาพยนตร์ชั้นสองและต่างจังหวัด

โรงภาพยนตร์ในศูนย์การค้าได้เกิดขึ้นมากมายในกรุงเทพฯ และแพร่กระจายออกไปตามเมืองใหญ่ ปรากฏว่าประสบความสำเร็จอย่างมาก ถึงแม้ว่าค่าเข้าชมจะสูงกว่าโรงภาพยนตร์แบบปกติก็ตาม ดังที่ โดม สุขวงศ์ และสวัสดิ์ สุวรรณปักษ์ (2545: 15) ได้กล่าวไว้ว่า

> "ทั้ง ๆ ที่โรงหนังแบบนี้เก็บค่าตั๋วแพงขึ้นกว่าโรงหนังธรรมดา โรงหนังสมัยใหม่ไม่ใหญ่โตจุผู้คนนับพันหรือหลายพันอย่างแต่ก่อน จอก็ไม่ใหญ่ไม่โค้งกว้างอย่างแต่ก่อน แต่ความพิสดารพิถีพิถันอย่างเอาเป็นเอาตายไปอยู่ที่ระบบเสียง ซึ่งระบาดไปสู่กิจการหนังกลางแปลงด้วยเช่นกัน ซึ่งเลิกแข่งขันกันที่จอใหญ่ มาแข่งกันที่เสียงวิปริตพิสดาร จนดูเหมือนลำโพงหนังกลางแปลงยุคนี้ใหญ่กว่าจอเสียอีก แต่หนังกลางแปลงก็ลดจำนวนลงอย่างฮวบฮาบ"

นอกจากนี้ ธุรกิจโทรทัศน์สีจอยักษ์ขนาด 33 นิ้ว และ 37 นิ้ว เริ่มได้รับความนิยมในประเทศอย่างมาก หลายบริษัทเริ่มนำเข้าโทรทัศน์สีขนาดใหญ่มาจำหน่ายในประเทศไทย ราคาเครื่องละ 130,000-140,000 บาท ซึ่งประสบความสำเร็จในการขายอย่างมาก ขณะเดียวกันโทรทัศน์สีขนาดเล็กก็เป็นเครื่องใช้ไฟฟ้าที่แพร่หลายในทุกครัวเรือน เนื่องจากกิจการโทรทัศน์ของ

ประเทศไทยได้พัฒนาแข่งขันกันอย่างเข้มข้นในด้านรายการโทรทัศน์ และด้านการส่งสัญญาณให้ครอบคลุมไปทั่วประเทศ อีกทั้งเครื่องรับโทรทัศน์ก็มีราคาถูกลงมาก

เทคโนโลยีการบันทึกวิดีโอเทปส่งผลให้เครื่องเล่นวิดีโอได้รับความนิยมอย่างมาก ก่อให้เกิดกิจการร้านให้เช่าและจำหน่ายวิดีโอเทป ซึ่งส่งผลกระทบอย่างยิ่งต่อวงการภาพยนตร์ไทย เนื่องจากผู้คนเริ่มเปลี่ยนพฤติกรรมการไปดูภาพยนตร์ที่โรงภาพยนตร์เป็นการดูโทรทัศน์และวิดีโอเทปที่บ้าน ทำให้โรงภาพยนตร์ซึ่งมีอยู่กว่า 700 โรงทั่วประเทศและแม้แต่จอหนังกลางแปลงนับพันจอเริ่มหดหายไป (โดม สุขวงศ์ และสวัสดิ์ สุวรรณปักษ์, 2545: 14)

4.1.3 พัฒนาการด้านเทคโนโลยีการสื่อสาร

นับตั้งแต่ย่างเข้าสู่ทศวรรษนี้ ประเทศไทยมีพัฒนาการด้านเทคโนโลยีการสื่อสารอย่างรวดเร็ว โดยในปี พ.ศ. 2532 ถือว่าเป็นปีแห่งการกำเนิดสถานีโทรทัศน์เคเบิลทีวีในประเทศไทย โดยรัฐบาลอนุมัติให้เอกชนดำเนินการด้านเคเบิลทีวีได้เมื่อวันที่ 28 มีนาคม 2532 โดยบริษัท อินเตอร์เนชั่นแนล บรอดคาสติ้ง คอร์เปอเรชั่น จำกัด ซึ่งเป็นบริษัทในเครือ ชินวัตรคอมพิวเตอร์ของ พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร เป็นบริษัทที่ได้รับอนุมัติช่องสัญญาณ ในเบื้องต้นมีการนำรายการข่าวที่ได้เซ็นสัญญากับซีเอ็นเอ็นลงเป็นข่าวภาคภาษาอังกฤษตลอด 24 ชั่วโมง ขณะที่อีกช่องสัญญาณเป็นรายการบันเทิงหลากหลายรูปแบบทั้งภาพยนตร์ สารคดี รวมทั้งกีฬา ถือว่าเป็นจุดกำเนิดของเคเบิลทีวีในประเทศไทย

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2534 องค์การโทรศัพท์แห่งประเทศไทย (ทศท.) ได้เซ็นสัญญาในโครงการติดตั้งระบบเครือข่ายสายเชื่อมโยงด้านโทรคมนาคมใต้น้ำหรือเคเบิลใต้น้ำในบริเวณอ่าวไทย มูลค่าโครงการ 4,000 ล้านบาท ทั้งนี้เพื่อเพิ่มความสามารถในการติดต่อสื่อสารทางโทรคมนาคมระหว่างประเทศ และจะสามารถเชื่อมโยงภาพและเสียงไปพร้อมกันได้

สำหรับธุรกิจผ่านดาวเทียมเริ่มเป็นที่สนใจมากขึ้น เพราะความเร็วของข้อมูลคือความได้เปรียบในโลกองธุรกิจที่เต็มไปด้วยการแข่งขันที่รุนแรง การสื่อสารผ่านดาวเทียมจึงเป็นหนทางหนึ่งที่ทำให้การติดต่อเป็นไปได้อย่างสะดวกรวดเร็วขึ้น โดยบริษัท ชินวัตร แซทเทิลไลท์ จำกัด ในเครือชินคอร์ปได้รับสัมปทานธุรกิจดาวเทียมจากกระทรวงคมนาคมเป็นระยะเวลา 30 ปี และเป็นบริษัทแรกของประเทศไทยที่ทำธุรกิจดาวเทียม โดยเมื่อวันที่ 17 ธันวาคม 2536 ประเทศไทยได้ส่งดาวเทียม ไทยคม 1 ขึ้นสู่วงโคจรได้เป็นผลสำเร็จ การยิงสัญญาณไทยคมนี้ส่งผลดีในกิจการโทรทัศน์ คือสถานีแม่ข่ายสามารถส่งรายการผ่านดาวเทียมไปยังสถานีเครือข่ายย่อย เพื่อ

ออกอากาศแพร่ภาพต่อในเขตภูมิภาค สามารถถ่ายทอดสดผ่านดาวเทียมได้โดยใช้อุปกรณ์เคลื่อนที่ การแพร่ภาพสามารถแพร่ภาพได้โดยตรงจากดาวเทียมสู่บ้านเรือน

สัญญาณจากดาวเทียมไทยคมยังส่งผลดีในด้านวิทยุกระจายเสียงที่สามารถถ่ายทอดสัญญาณไปมาระหว่างสถานีวิทยุจากภูมิภาคที่ห่างไกลกันเพื่อรวบรวมข่าวและแพร่สัญญาณถ่ายทอด ณ สถานีทวนสัญญาณ ตลอดจนระบบโทรศัพท์ซึ่งสามารถใช้ระบบส่งสัญญาณดาวเทียมไทยคมเชื่อมโยงเครือข่ายโทรศัพท์จากชุมสายต่าง ๆ เข้าด้วยกัน สามารถใช้อุปกรณ์ขนาดเล็กเชื่อมโยงพื้นที่ห่างไกลเข้ากับเครือข่ายโทรศัพท์ได้อย่างรวดเร็วและสะดวกกว่าการใช้สายโทรศัพท์บนพื้นโลกเพื่อการสื่อสารข้อมูล และยังสามารถเชื่อมโยงเครือข่ายระบบคอมพิวเตอร์จากหลายพื้นที่เข้าด้วยกันได้อย่างสะดวกรวดเร็วยิ่งขึ้น

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา เศรษฐกิจไทยได้ขยายตัวอย่างไม่หยุดยั้ง ทำให้เกิดเศรษฐีใหม่ที่พากันร่ำรวยจากการขายที่ดินและเล่นหุ้น กลุ่มคนเหล่านี้ทำให้เกิดยุคบริโภคนิยมอย่างแท้จริง เพราะระดับการบริโภคค่อนข้างสูง และในยุคบริโภคนิยมนี้เองที่บรรดาเศรษฐีก่อให้เกิดค่านิยมท่องเที่ยวต่างประเทศเป็นอย่างมาก กระทั่งทำให้เกิดเงินไหลออกนอกประเทศ รวมทั้งยังทำให้สินค้าแบรนด์เนมเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 125) กระแสบริโภคนิยมยังส่งอิทธิพลเป็นวงกว้างลงมายังชนชั้นกลาง เกิดกลุ่มที่เรียกว่า รายได้น้อยแต่รสนิยมสูง ดิ้นรนกู้ยืมหนี้สินจากแหล่งเงินกู้ทั้งในและนอกระบบทำให้บัญชีเดินสะพัดยิ่งขาดดุล อันส่งผลให้เกิดวิกฤตการณ์ต้มยำกุ้งหรือวิกฤติฟองสบู่แตกในปี พ.ศ. 2540 ในที่สุด

4.2 พลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์

สภาพของการผลิตละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีการแข่งขันกันอย่างมาก โดยเฉพาะการนำเสนอละครโทรทัศน์ในช่วงหลังข่าวภาค 20.00 น. ช่วงระหว่างเวลา 21.00-22.00 น. ซึ่งเป็นช่วงเวลาการออกอากาศที่มีผู้ชมมากที่สุด ทุกสถานีจะบรรจุรายการละครโทรทัศน์ออกอากาศกันในช่วงนี้ โดยช่อง 3 และช่อง 7 มีออกอากาศในทุกวัน ช่อง 5 ออกอากาศในวันพฤหัสบดีและวันศุกร์ ช่อง 9 ออกอากาศในทุกวันจันทร์-ศุกร์ ส่วนช่อง 11 จะมีละครโทรทัศน์ออกอากาศในช่วงเวลานี้ในวันศุกร์-อาทิตย์ โดยออกอากาศครั้งละ 30 นาที ซึ่งส่วนใหญ่เป็นละครในช่วงเย็นหรือ 1 ชั่วโมง และละครเรื่องหนึ่ง ๆ มักออกอากาศติดต่อกันสัปดาห์ละ 2-4 วัน ทั้งนี้เพื่อเพิ่มความน่าติดตามชม (ทีปวิท พงศ์ไพบูลย์, 2534: 53-55)

4.2.1 การแข่งขันกันสร้าง 'จุดขาย' ให้ละครโทรทัศน์

ละครโทรทัศน์ในยุคนี้ส่วนใหญ่ผลิตโดยบริษัทผู้ดำเนินงานผลิตรายการโทรทัศน์ ซึ่งมีทั้งบริษัทที่เป็นผู้ผลิตอิสระและบริษัทที่เป็นผู้ผลิตในเครือของสถานีเอง เช่นในกรณีของสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ซึ่งมีบริษัทผู้ดำเนินงานผลิตรายการโทรทัศน์อิสระรายใหญ่ ๆ แทบทั้งสิ้น เช่น บริษัทกันตนา, ดาราวีดีโอ, เจ.เอส.เอล., ไนท์สปอตโปรดักชั่น, รัชฟิล์มทีวี เป็นต้น

เมื่อมีการแข่งขันสูงผู้ผลิตละครโทรทัศน์จึงต้อง 'สร้างจุดขาย' เพื่อดึงดูดผู้ชมให้มากที่สุดซึ่งจะส่งผลต่อไปยังการมีรายได้จากผู้อุปถัมภ์รายการตามมา กลยุทธ์ที่นำมาใช้กัน เช่น การลงทุนจ้างนักแสดงที่มีชื่อเสียงจากวงการภาพยนตร์ วงการโฆษณา นักร้อง ผู้เข้าประกวดนางงาม เป็นต้น การพิถีพิถันและการกล้าลงทุนในการสร้างฉากให้เหมาะกับเนื้อเรื่อง มีการถ่ายทำนอกสถานที่เพื่อเพิ่มความน่าสนใจ โดยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2531 เป็นต้นมา เริ่มมีการถ่ายทำละครตามสถานที่ท่องเที่ยวในต่างประเทศ การใช้เทคนิคด้านมุมกล้อง แสง เสียง เทคนิคการตัดต่อภาพ หรือการใช้เทคนิคพิเศษต่าง ๆ เข้าช่วย

นอกจากนี้ ยังมีการประชาสัมพันธ์ร่วมกับสื่อหนังสือพิมพ์ โดยการนำบทละครตีพิมพ์ลงทางหน้าหนังสือพิมพ์เพื่อให้ผู้ชมสนใจติดตามชมละครโทรทัศน์เพิ่มมากขึ้น และประการสำคัญที่สุดคือ เนื้อเรื่องที่จะนำมาทำละครโทรทัศน์ในปัจจุบันมีความหลากหลายเป็นอย่างมาก เช่น ละครในแนวประวัติศาสตร์ แนวอาชญากรรม แนวประโลมโลกย์ แนวจักร ๆ วงศ์ ๆ แนวตลกสนุกสนาน แนวส่งเสริมสังคม แนวภูตผีปีศาจหรือไสยศาสตร์ลึกลับ แนวเสียดสีสังคม แนววิทยาศาสตร์ แนวอัตชีวประวัติบุคคล เป็นต้น ซึ่งละครโทรทัศน์บางเรื่องจะได้รับความสนใจหรือเป็นเรื่องที่ผู้ชมรู้จักกันดีอยู่แล้ว (ทีปวิท พงศ์ไพบูลย์, 2534: 53-55)

การผลิตละครโทรทัศน์ได้ผ่านพัฒนาการในด้านต่าง ๆ มาเป็นระยะเวลากว่า 30 ปีแล้ว และมีสภาพการแข่งขันกันในทางธุรกิจมาตั้งแต่ระยะแรก ๆ ของการมีกิจการโทรทัศน์ในบ้านเรา จวบจนปัจจุบันยิ่งมีการแข่งขันกันรุนแรงเพิ่มมากขึ้นทุกที และรายการละครโทรทัศน์ก็ยังคงเป็นรายการภาคบันเทิงที่สำคัญอยู่ต่อไป

4.2.2 รัฐบาลให้เสรีสื่อโทรทัศน์

นโยบายของรัฐบาลที่ก่อให้เกิดพลวัตอย่างยิ่งในวงการโทรทัศน์ก็คือ การที่รัฐบาลได้ยกเลิกคำสั่งห้ามทั้งหลายทั้งปวงเกี่ยวกับการแพร่ภาพออกอากาศของสถานีโทรทัศน์ในเดือน

ธันวาคม พ.ศ. 2534 ส่งผลให้สถานีโทรทัศน์ทุกแห่งสามารถออกอากาศได้ตลอด 24 ชั่วโมง ผลพวงจากการที่รัฐบาลได้ยกเลิกคำสั่งห้ามเกี่ยวกับการกำหนดเวลาแพร่ภาพโทรทัศน์ ทำให้สถานีโทรทัศน์แต่ละช่องมีการขยับปรับเปลี่ยนเวลาออกอากาศกันอย่างคึกคัก นอกจากนั้นยังก่อให้เกิดการตื่นตัวขึ้นในหมู่ผู้คนในวงการ ตลอดจนมีผู้สนใจที่เข้ามาผลิตละครโทรทัศน์กันอย่างมากมาย

ด้วยเหตุนี้ ในช่วงทศวรรษนี้ จึงมีบริษัทผู้ดำเนินงานผลิตรายการโทรทัศน์อยู่เป็นจำนวนมาก บริษัทผู้ผลิตรายการบางบริษัทมีพัฒนาการมาเป็นระยะเวลานับสิบปี ส่วนบางบริษัทก็เพิ่งเข้ามาจับงานผลิตรายการได้ไม่นานนัก และมีแนวโน้มว่าจะมีการตั้งบริษัทที่ดำเนินงานผลิตรายการเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ทั้งนี้เพราะมีปัจจัยเอื้อหลายประการด้วยกัน เช่น การขยายตัวของเศรษฐกิจ ความต้องการนำเสนอสิ่งใหม่ ๆ การเปิดโอกาสของทางสถานีโทรทัศน์ให้แก่บริษัทที่จัดตั้งใหม่ได้มีโอกาสเสนอตัวเพื่อขอเช่าเวลาในการออกอากาศเป็นต้น และยิ่งนับวันการดำเนินของบริษัทผู้ผลิตรายการโทรทัศน์เหล่านี้จะเข้าสู่รูปแบบของ ‘อุตสาหกรรม’ ที่ขยายตัวเพิ่มมากขึ้นทุกที (ทีปวิท พงศ์ไพบูลย์, 2534: 6-8)

ถึงแม้ว่าในช่วงทศวรรษนี้จะมีบริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก แต่บริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์ที่จัดได้ว่าเป็นบริษัทผู้ผลิตรายการโทรทัศน์ที่มีโครงสร้างของตัวองค์กรค่อนข้างใหญ่ และมีผลงานนำเสนอออกมาเป็นเวลาในการออกอากาศรวมกันของบริษัทนั้นเป็นจำนวนหลายชั่วโมงต่อสัปดาห์อยู่เพียงไม่กี่บริษัท เช่น บริษัทกันตนา, รัชฟิล์มทีวี, ดาราวีดีโอ, ไนท์สปอตโปรดักชั่น เป็นต้น ซึ่งบริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์เหล่านี้ ได้ถือกำเนิดขึ้นมาเป็นระยะเวลานานพอสมควร และพัฒนาตัวบริษัทจนมั่นคงขึ้นตามลำดับขั้น

4.2.3 เรตติ้ง : ดัชนีชี้วัดความสำเร็จของละครโทรทัศน์

ละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 และช่อง 3 ในช่วงทศวรรษนี้ถือเป็นยุคธุรกิจละครเต็มรูปแบบที่วัดความสำเร็จด้วยเรตติ้ง ซึ่งความแตกต่างของการผลิตละครโทรทัศน์ของทั้ง 2 สถานี มีความแตกต่างกันที่รูปแบบการผลิตละครโทรทัศน์ซึ่งมีจุดเด่น จุดด้อย แตกต่างกันไป โดยที่ละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ใช้การผลิตละครโทรทัศน์เสร็จสมบูรณ์ ส่วนสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 นิยมใช้การผลิตละครโทรทัศน์เพื่อออกอากาศทันที

ละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ใช้การผลิตละครโทรทัศน์เสร็จสมบูรณ์ กล่าวคือผลิตละครโทรทัศน์ที่ดำเนินการถ่ายทำ ตัดต่อลำดับภาพ และวางเสียงประกอบจนละครโทรทัศน์เรื่องนั้น ๆ เสร็จสมบูรณ์ตลอดทั้งเรื่อง แล้วจึงนำมาออกอากาศ หรือที่เรียกกันว่า 'ละครสต๊อก' การผลิตละครโทรทัศน์ลักษณะนี้ ไม่มีเงื่อนไขเวลาการออกอากาศมาเร่งรัด การทำงานสามารถพิถีพิถันในรายละเอียดความสมจริงตามเนื้อเรื่อง ระยะเวลาที่ผ่อนปรนกว่าช่วยให้สามารถรักษาคุณภาพของผลงานละครที่ผลิตออกมาได้มากกว่า

สำหรับละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 เป็นการผลิตละครโทรทัศน์เพื่อออกอากาศทันที เป็นการผลิตที่มีการถ่ายทำ ตัดต่อ ลำดับภาพ และวางเสียงประกอบให้เสร็จสมบูรณ์เป็นตอน ๆ ไป เพื่อสามารถนำละครตอนนั้น ๆ ออกอากาศได้ทันที โดยไม่ต้องรอให้มีการถ่ายทำ ตัดต่อ ลำดับภาพ และวางเสียงประกอบจนจบตลอดทั้งเรื่อง การผลิตลักษณะนี้สามารถปรับบทละครโทรทัศน์ให้ทันสมัยและเข้ากับเหตุการณ์ปัจจุบัน สามารถปรับเปลี่ยนเรื่องราวหรือบทบาทตัวละคร ให้เป็นที่สนใจของผู้ชมได้ตามต้องการและทันทีทันใด โดยอาศัยข้อมูลจากผลสะท้อนตอบกลับจากผู้ชม ซึ่งการผลิตละครโทรทัศน์ในลักษณะแรกไม่สามารถทำได้ แต่ในการผลิตลักษณะหลัง มักพบปัญหาในระหว่างการถ่ายทำ เช่น กรณีนักแสดงหลายคนที่ต้องร่วมแสดงกันในเรื่อง ไม่สามารถมาถ่ายทำได้ในเวลาเดียวกัน จึงต้องปรับเปลี่ยนบทละครโทรทัศน์เพื่อแก้ไขปัญหาดังกล่าว ทำให้ลดทอนคุณภาพความสมจริงของเรื่องลงไป (กิตติพงษ์ ลีลาศุภเดช, 2544: 37-38)

4.2.4 ละครโทรทัศน์ยุคธุรกิจเต็มรูปแบบ

ละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ในยุคธุรกิจเต็มรูปแบบ ระหว่างปี พ.ศ. 2530-2539 ได้แก่เรื่อง *นางทาส, เคหาสน์สีแดง, ปราสาทมืด, กิ่งไผ่, ริษยา, กนกลายโบตั๋น, สายโลหิต, ญาติกา, รัตนโกสินทร์, สองฝั่งคลอง, นิรมิต, เบญจรงค์ห้าสี, น้ำใส-ใจจริง, คู่กรรม, อุ้มบุญ, คุณหญิงนอกทำเนียบ, พี่เลี้ยง, ทวิภพ, ดั่งดวงหฤทัย, แม่หญิง, หมูแดง, โดมทอง, วันนี้ที่รอคอย, ตองหนึ่ง, คือหัตถาครองพิภพ, แผลเก่า, พรพรหมอลเวง, มงกุฎดอกส้ม, แม่ยังไม่กลับมา, ท่อนแขนนางรำ, นางทิพย์, จากฝันสู่นิรันดร, มะเมี๊ยะ, ดรรชนีนาง, ลอดลาย-มังกร, ขอหมอนใบนั้นที่เธอฝันยามหนุน, ชิงช้าชาลี, กระท่อมไม้ไผ่, อรุณสวัสดิ์, ลูกแม่, มุกดามะดัน, ไม้อ่อน-สมการวัย, สารวัตรใหญ่, สงครามเงิน, เสราดารัล, มายาตะวัน, ไม้ดัด, เถ้ากุหลาบ, เลื่อมสลับลาย, น้ำเซาะทราย, เรือนแรม* เป็นต้น ซึ่งส่วนใหญ่ละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) นิยมดัดแปลงจากนวนิยายเป็นหลัก โดยเฉลี่ยมีความยาวประมาณ 25 ตอนจบ

สำหรับละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 โดย บริษัท บางกอก เอ็นเตอร์เทนเม้นต์ จำกัด ได้ผลิตละครโทรทัศน์มากขึ้นนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 อาทิ *ปริศนา, แต่ปางก่อน, ดาวเรือง, อวสานเซลล์แมน, เลขานินทานาย, ลานลูกไม้, เขาวานให้หนูเป็นสายลับ, เวลาในขวดแก้ว, ถ่านเก่าไฟใหม่, ไฟโชนแสง, ไฟรักอสูร, โทน, สมเด็จพระสุริโยทัย, บ่วง, คำมั่นสัญญา, หมอเมืองเถื่อน, ฉุยฉาย, เพื่อนรัก, หวานมันฉันคือเธอ, ด้วยสองมือแม่นี้ที่สร้างโลก, น้ำตาหยดสุดท้าย, ตุ๊กตาเริงระบำ, ดวงใจแม่, อุ้งมือมาร, ปราสาทมืด, โสมส่องแสง, เพลิงรักเพลิงแค้น, สายรักสายสวาท, เหมือนคนละฟากฟ้า, พิษพยาบาท, ขอให้รักเรานั้นนิรันดร, เยาวราชในพายุฝน, เงาราหู, ไฟในทรวง, ไฟต่างสี, หัวใจเถื่อน, เรือมนุษย์, นางอาย, ไอ้คุณผี, สามใบไม่เถา, ร่มฉัตร, ฝนปลายฟ้า, เมียบำเรอ, พริกขี้หนูกับหมูแฮม* เป็นต้น

ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ได้นำเสนอความแปลกใหม่ด้านละครมาสู่วงการโทรทัศน์โดยการยกกองไปถ่ายทำละครในต่างประเทศนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2531 เป็นต้นมา ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความสมจริงตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ สำหรับละครเรื่องแรกที่ได้ยกกองไปถ่ายทำที่ต่างประเทศคือ *รัตนาวดี* ซึ่งเป็นภาคต่อของละครเรื่อง *ปริศนา* และ *เจ้าสาวของอานนท์* มีการถ่ายทำที่ประเทศในยุโรป ได้แก่ อิตาลี อังกฤษ และฝรั่งเศส ส่วนละครโทรทัศน์เรื่องแรกของค่ายกันตนาที่ยกกองไปถ่ายทำละครในต่างประเทศคือเรื่อง *ทิวาหวาม* ไปถ่ายทำที่ประเทศอิตาลีและอังกฤษ นอกจากนี้ยังมีละครโทรทัศน์เรื่องอื่น ๆ อีกมากมายที่ยกกองไปถ่ายทำละครในต่างประเทศ อาทิ *แก้วตาพี่* ถ่ายที่ฝรั่งเศส, *ล่าสุดขอบฟ้า* ถ่ายที่รัสเซีย, *พริกขี้หนูกับหมูแฮม* ถ่ายที่อเมริกา, *ทรายสีเพลิง* ถ่ายที่โมนาโค, *วันนี้ที่รอคอย* ถ่ายที่ฮ่องกง, *รักเดียวของเจนจิรา* ถ่ายที่พม่า, *เขมรินทร์-อินทิรา* ถ่ายที่กัมพูชา, *ตามหัวใจไปสุดหล้า* ถ่ายที่ประเทศสหรัฐอาหรับเอมิเรตต์และอียิปต์ เป็นต้น

นอกจากนี้ ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ยังได้มีการปรับปรุงด้านเทคนิคแข่งขันกัน การจัดซื้ออุปกรณ์ห้องส่งโทรทัศน์ชุดใหม่ อุปกรณ์ผลิตรายการ เครื่องบันทึกภาพ กล้องถ่ายภาพโทรทัศน์ทั้งชนิดที่ใช้ในห้องส่งและชนิดที่ใช้นอกสถานที่ การปรับเปลี่ยนเครื่องส่งโทรทัศน์ รวมทั้งระบบสายอากาศและระบบกำลังส่งใหม่ทั้งหมด โดยละครที่ได้รับความนิยมทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ได้แก่ เรื่อง *แม่นาคพระโขนง, สงครามเก้าทัพ, สุดแต่ใจจะไขว่คว้า, แรงรัก, วงศาคณาญาติ, ใครกำหนด, วนาลี, สี่แผ่นดิน, รอยมาร, นาคราช, วิมานไฟ, สุดถนนบนทางเปลี่ยว, วนิดา, จ่ากองร้อย* เป็นต้น

ทางบริษัท บางกอกเอ็นเตอร์เทนเม้นต์ จำกัดผู้ดำเนินการสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ได้รวบรวมบริษัทในเครือที่ดำเนินธุรกิจ เกี่ยวข้องกับการออกอากาศ, การจัดหาและผลิตรายการโทรทัศน์และบริษัทสื่อโฆษณาอิเล็กทรอนิคส์ จัดตั้งเป็นกลุ่มบริษัท บีอีซี เวิลด์ จำกัด (มหาชน) ขึ้น ทั้งนี้โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อรองรับความเจริญเติบโตทางธุรกิจด้านการสื่อสารความบันเทิงและโทรคมนาคม และเพื่อการสร้างสรรค์พัฒนาวงการโทรทัศน์ไทยให้ทัดเทียมนานาประเทศ ในส่วนของรายการละครของทางสถานี ในปี พ.ศ. 2538 นี้นับได้ว่าเป็นรายการยอดนิยม ไม่ว่าจะเป็น *ไม้อ่อน, เพลิงบุญ, นางเสือดาว, ละครเล่ห์เสน่หา, รักเดียวของเจนจิรา, ก้านกฤษณา, ดาวเรือง, เข็มซ่อมปลาย, ทรายสีเพลิง, โปลิศจับขโมย, เยี่ยมวิมาน* รวมถึงทั้งช่วงเวลาของร้อยรสบทละคร

4.2.5 เอ็กแซ็กท์ผลิตละครให้ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5

ในขณะที่ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 และสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 กำลังแข่งขันกันผลิตละครโทรทัศน์นั้น ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 ได้มีค่ายผลิตละครใหม่เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2534 คือบริษัท เอ็กแซ็กท์ จำกัด หลังจากที่บริษัท แกรมมี่เอนเตอร์เทนเมนท์ จำกัด ประสบความสำเร็จในการผลิตศิลปินนักร้อง ธุรกิจเทปเพลง จัดการการวิทยุ เป็นต้น และมีความคิดริเริ่มที่จะขยายการลงทุนในโครงการใหม่ ๆ เป็นธุรกิจทางด้านละคร จึงจัดตั้งบริษัทมาสเตอร์แพลนขึ้นมา โดยมี วานิช จรุงกิจอนันต์ เป็นผู้บริหารร่วมกับ ยุทธนา มุกดาสนิท มีผลงานได้แก่ เรื่อง *แดนสนธยา, ตะกายดาว,* และ*คน ค้น คน* ซึ่งละครโทรทัศน์เรื่อง*คน ค้น คน* นี้เอง ทำให้ ถกลเกียรติ วีรวรรณ ได้เข้ามาฝึกงานด้านกำกับการแสดง

ต่อมา ทางบริษัทได้ผลิตละครเรื่อง *นางฟ้าสีรุ้ง* ถกลเกียรติ วีรวรรณจึงมีโอกาสกำกับการแสดงเรื่องนี้อย่างเต็มตัว และได้มีผลงานกำกับเรื่อยมาจนถึงละครเรื่อง *สามหนุ่มสามมุม* ซึ่งมีทองขาว ทวีปรังษีนุกูล เป็นผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ ผลปรากฏว่าละครเรื่องนี้ได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก ทางผู้บริหารจึงเล็งเห็นความสำคัญของละครมากยิ่งขึ้น และมีความคิดที่จะเปิดบริษัท เอ็กแซ็กท์ จำกัดเพื่อผลิตละครโดยเฉพาะ ซึ่งทางบริษัทมีนโยบายในการสร้างสรรค์ผลงานในแนวที่แปลกตาหรือแตกต่างจากแนวละครเดิม ๆ จึงมีการนำแนวละครของต่างประเทศ หรือที่เรียกว่า ละครตลกสถานการณ์ หรือซิทคอม (sit-com) มาปรับให้เข้ากับรสนิยมของผู้ชมคนไทย

บริษัท เอ็กแซ็กท์ จำกัดได้ผลิตละครโทรทัศน์อีกหลายเรื่องตามมา เช่น *รักในรอยแค้น, วังน้ำวน, กุหลาบในเปลวไฟ, เคหาสน์ดาว, คู่ชื่นชุลมุน, ช่างมันฉันไม่แคร์, บัลลังก์เมฆ, ยามเมื่อลมพัดหวน, ล่า, เพื่อเธอ, ม่ายค่ะ, สนทนาประสาจน, เรือนแพ, ครอบครัวนี้... คงกระพัน, จุดนัดฝัน, อยากหยุดตะวันไว้ที่ปลายฟ้า, เจ้าพ่อจำเป็น, ลัดฟ้ามาหารัก, 6 ตกไม่แตก, รักหลอก ๆ อย่าบอกใคร, ดารายัณ, แผ่นดินของเรา, ทอฝันกับมาวิน* และ*แอบเก็บใจไว้ใกล้เธอ* เป็นต้น ซึ่งแต่ละเรื่องนั้นมีลักษะและแนวละครที่แตกต่างกัน โดยบริษัทพยายามสร้างสรรค์ผลงานให้มีมาตรฐานดีขึ้นตามลำดับ เพื่อเสนอความแปลกใหม่ให้วงการละครโทรทัศน์ในยุคนั้นและได้รับความนิยมอย่างมากจากผู้ชมเป็นอย่างมาก

สถานีโทรทัศน์ทุกแห่งได้แข่งขันกันปรับปรุงการแพร่ภาพออกอากาศในส่วนของสถานีเครือข่าย เพื่อให้การออกอากาศได้คลอบคลุมพื้นที่มากยิ่งขึ้น และพัฒนาให้มีคุณภาพดีขึ้น นอกจากการปรับปรุงด้านการแพร่ภาพออกอากาศแล้ว ยังมีการปรับปรุงพัฒนาอุปกรณ์โทรทัศน์ให้มีประสิทธิภาพทันสมัยตลอดเวลา รวมทั้งการนำเทคโนโลยีใหม่ ๆ มาใช้ เช่นการนำอุปกรณ์ Digital Video effect, Computer graphic, Character generator มาใช้ในการผลิตรายการโทรทัศน์ให้มีความสมบูรณ์และความหลากหลายมากยิ่งขึ้นอย่างต่อเนื่อง อาทิ การจัดซื้ออุปกรณ์สร้างภาพพิเศษระบบดิจิตอล (Digital picture manipulation) ซึ่งสามารถสร้างภาพพิเศษในรูปแบบต่าง ๆ ได้มากมายในระบบสามมิติ โดยนำมาใช้ร่วมกับอุปกรณ์ผลิตตัวอักษรโดยระบบคอมพิวเตอร์เพื่อช่วยเพิ่มประสิทธิภาพและความแปลกใหม่ในการผลิตละครโทรทัศน์เรื่องต่าง ๆ เพื่อรองรับการขยายเวลาออกอากาศและการเพิ่มเวลาในการเสนอรายการละครโทรทัศน์ตลอดจนการถ่ายทอดสดนอกสถานีซึ่งมีแนวโน้มว่าจะเพิ่มมากขึ้น

5. ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ. 2540-ปัจจุบัน)

5.1 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง

ประเทศไทยย่างเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ (globalization) นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา อันเป็นผลจากพัฒนาการด้านการติดต่อสื่อสาร การคมนาคมขนส่ง และเทคโนโลยีสารสนเทศ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการเจริญเติบโตของความสัมพันธ์ทางเศรษฐกิจ การเมือง เทคโนโลยี และวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงระหว่างปัจเจกบุคคล ชุมชน หน่วยธุรกิจ และรัฐบาลทั่วทั้งโลก ซึ่งไม่ว่าจะอยู่ ณ จุดใด ประชาคมโลกสามารถรับรู้ สัมพันธ์ หรือรับผลกระทบจากสิ่งที่เกิดขึ้นได้อย่างรวดเร็วกว้างขวาง ซึ่งเนื่องมาจากการพัฒนาเทคโนโลยีการสื่อสารและระบบสารสนเทศนั่นเอง

5.1.1 บริบทด้านเศรษฐกิจ

ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2530-2539 เศรษฐกิจไทยได้เจริญเติบโตอย่างไม่หยุดยั้งตลอด 10 ปี จนกระทั่งเกิดวิกฤตการณ์ต้มยำกุ้ง (Tom-yam-kung Crisis) วิกฤติเศรษฐกิจในปี พ.ศ. 2540 ซึ่งต้นเหตุหลักเกิดจากโครงสร้างทางการเงินและเศรษฐกิจที่ผิดเพี้ยน ธนาคารแห่งประเทศไทยถูกกองทุนการเงินระหว่างประเทศ (ไอเอ็มเอฟ) บังคับให้ลอยตัวค่าเงินบาทเมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม 2540 เพื่อแลกกับเงินกู้จำนวน 1.72 หมื่นล้านดอลลาร์ ส่งผลให้ค่าเงินบาทจากที่เคยคงที่ตายตัว 25 บาทต่อดอลลาร์ ทะยานขึ้นไปถึง 36 บาทต่อดอลลาร์ในระยะเวลา 1 เดือนและยังอ่อนค่าลงอีกอย่างต่อเนื่อง ทำให้ระบบสถาบันการเงินล่มสลาย บริษัทเงินทุนถูกทางการสั่งปิดกิจการ 56 แห่ง ราคาที่ดินลดลงกว่าร้อยละ 40 ผู้ประกอบการภาคอสังหาริมทรัพย์ล้มละลายเป็นจำนวนมาก

ส่วนภาคการผลิตโรงงานอุตสาหกรรมขนาดเล็กนับแสนแห่งปิดกิจการ โรงงานขนาดกลางและขนาดใหญ่แบกภาระหนี้สินก้อนใหญ่ที่พุ่งสูงขึ้นจากการลอยตัวค่าเงินบาทอย่างฉับพลัน ส่งผลให้ต้องเลิกจ้างพนักงาน เกิดปัญหาคนว่างงานถึง 2 ล้านคน ในปี พ.ศ. 2540 นี้จึงถือเป็นปีที่มีสถิติการฆ่าตัวตายสูงจากปัญหาเศรษฐกิจมากที่สุดในรอบ 20 ปี (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 138-148)

ขณะเดียวกันรัฐบาลของ พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร นายกรัฐมาตรีได้มีนโยบายประชานิยม อาทิเช่น กองทุนหมู่บ้าน 1 ล้านบาท เพื่อสนับสนุนภาคธุรกิจขนาดกลางและขนาดย่อม (SME) รวมถึงแนวคิด ‘1 ตำบล 1ผลิตภัณฑ์’ หรือ OTOP ในรูปแบบการให้สินเชื่อ หากกลุ่มคนในหมู่บ้านหรือชุมชนนั้นเสนอรูปแบบของโครงการที่จะขอกู้โดยผ่านกองทุนหมู่บ้าน โดยรูปแบบของการดำเนินงาน รัฐบาลมีแนวคิดที่จะสร้างเครือข่ายที่เชื่อมโยงกัน เช่น สินค้าที่ผลิตออกมาจะขายผ่านอินเทอร์เน็ตในเว็บไซต์ ไทยตำบลดอทคอม เพื่อให้ชุมชนนำภูมิปัญญาท้องถิ่นมาใช้ในการพัฒนาสินค้า ส่วนรัฐจะเป็นผู้สนับสนุนด้านวิทยาการสมัยใหม่และการบริหารจัดการเพื่อเชื่อมโยงสินค้าจากชุมชนสู่ตลาดทั้งในประเทศและต่างประเทศด้วยระบบร้านค้าเครือข่ายและอินเทอร์เน็ต (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 240-241)

ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2545 เป็นต้นมา เศรษฐกิจไทยเริ่มฟื้นตัวขึ้นจนกระทั่งธนาคารแห่งประเทศไทยได้ชำระหนี้ก้อนสุดท้ายให้แก่กองทุนการเงินระหว่างประเทศหรือไอเอ็มเอฟเมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม 2546 ถือว่าไทยได้หมดพันธะสัญญาที่จะดำเนินตามกรอบหรือเงื่อนไขที่กำหนดโดย

ไอเอ็มเอฟอีกต่อไป ทั้งนี้เป็นการใช้หนี้ก่อนหมดสัญญา 2 ปี โดยการใช้หนี้ก่อนกำหนดครั้งนี้สามารถประหยัดดอกเบี้ยได้ถึง 5,000 ล้านบาทรวมทั้งสร้างความเชื่อมั่นให้กับต่างประเทศถึงฐานะทางการเงิน

5.1.2 บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสาร

เทคโนโลยีการสื่อสารสามารถตอบสนองต่อความต้องการของผู้บริโภคได้ดีขึ้นในปี พ.ศ. 2541 เว็บไซต์สนุกดอทคอม (www.sanook.com) ได้ถือกำเนิดขึ้นเพื่อเป็นแหล่งค้นหาข้อมูลหรือ search engine และครองอันดับ 1 ในประเทศไทย ขณะเดียวกันกระแสธุรกิจ อี-คอมเมิร์ซในต่างประเทศเริ่มมาแรงกระทั่งเอ็มเว็บซึ่งเป็นบริษัทต่างประเทศได้เข้ามาซื้อเว็บไซต์สนุกดอทคอมในเดือนพฤษภาคม 2542 ด้วยจำนวนเงินไม่ต่ำกว่า 50 ล้านบาท ส่งผลให้กระแสการสร้างเว็บไซต์ในประเทศเติบโตอย่างรวดเร็ว (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 187-188)

ในปี พ.ศ. 2544 นับว่าเป็นปีที่มีความเคลื่อนไหวในวงการสื่อสารโทรคมนาคมอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งตลาดโทรศัพท์เคลื่อนที่หรือโทรศัพท์มือถือมีการแข่งขันอย่างเข้มข้น เริ่มตั้งแต่ต้นปีที่บริษัท โทเทิ่ล แอ็คเซ็ส คอมมูนิเคชั่น จำกัด (มหาชน) ใช้งบประมาณกว่า 400 ล้านบาท ในการเปลี่ยนชื่อเป็น ‘ดีแทค’ พร้อมกับปรับวิธีการคิดอัตราค่าบริการใหม่เป็นอัตราเดียวทั่วประเทศ ในปีเดียวกันนี้ยังมีการเปิดตัวผู้ให้บริการโทรศัพท์เคลื่อนที่ค่ายใหม่เกิดขึ้นนั่นคือออเร้นจ์ของค่ายซีพี ที่ทีออเร้นจ์ เอสเอ จากอังกฤษเป็นพันธมิตร โดยใช้เม็ดเงินลงทุน 30,000 ล้านบาท ซึ่งภายหลังได้ขายหุ้นคืนให้กับกลุ่มซีพี และปัจจุบันได้เปลี่ยนเป็น ‘ทรู’ นอกจากนี้ ยังมีการเปิดตัวโทรศัพท์มือถือระบบ CDMA 800 ของ กสท. โดยฮัทชิสัน ซีเอที มัลติมีเดีย ไวร์เลส ซึ่งเป็นบริษัทลูกของกลุ่มฮัทชิสัน วัมเปา สำหรับส่วนแบ่งทางการตลาดนั้น เอไอเอสและดีแทคเป็นผู้นำตลาดโดยถือครองตลาดร้อยละ 61 และร้อยละ 31 ตามลำดับ ทั้งนี้เนื่องจากผู้ประกอบการทั้ง 2 รายเป็นผู้ให้บริการที่มีความพร้อมและเข้าสู่ตลาดก่อนคู่แข่งขันรายอื่น ๆ ในขณะที่ค่ายอื่นที่เข้าสู่ตลาดภายหลังได้ลงแข่งขันในตลาดด้วยกลยุทธ์ราคาต่ำเป็นหลัก (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 217)

นอกจากนี้ ในช่วงปลายปี พ.ศ. 2544 ตลาดเครื่องคอมพิวเตอร์ขนาดพกพาหรือโน้ตบุ๊คได้ปรับราคาลดลงอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้เนื่องจากอายุการคุ้มครองลิขสิทธิ์การผลิตจอแอลซีดีของญี่ปุ่นซึ่งถือเป็นชิ้นส่วนที่มีราคาสูงที่สุดในเครื่องโน้ตบุ๊คสิ้นสุดลงเมื่อเดือนมีนาคม 2544 ทำให้บริษัทในประเทศอื่น ๆ สามารถผลิตออกวางตลาดได้ ส่งผลให้ราคาคอมพิวเตอร์ขนาดพกพาลดลงอย่างต่อเนื่อง จากเดิมจอแอลซีดีมีราคา 40,000 บาท ปรับลดลงเหลือ 20,000 บาทในช่วงเดือน

สิงหาคม ขณะที่ชิ้นส่วนอื่น ๆ ของคอมพิวเตอร์ได้ปรับราคาลดลงเรื่อย ๆ (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 240) ส่งผลให้คนไทยโดยทั่วไปสามารถเป็นเจ้าของเครื่องคอมพิวเตอร์ได้ง่ายมากขึ้น

กระแสเทคโนโลยีสารสนเทศของโลกมีส่วนสำคัญต่อระบบเศรษฐกิจของประเทศไทยด้วยเช่นกัน โดยสังเกตได้จากการที่อุตสาหกรรมคอมพิวเตอร์และชิ้นส่วนเป็นอุตสาหกรรมส่งออกที่สำคัญ มีมูลค่าการส่งออกในปี พ.ศ. 2546 สูงถึง 3.4 แสนล้านบาท หรือประมาณร้อยละ 10 ของมูลค่าการส่งออกรวม ในขณะที่การใช้คอมพิวเตอร์ภายในประเทศเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วจาก 5.02 แสนเครื่องก่อนปี พ.ศ. 2538 เป็น 1.76 ล้านเครื่องในปี พ.ศ. 2543 และมีผู้ใช้อินเทอร์เน็ตโดยประมาณถึง 6.9 ล้านคนในปี พ.ศ. 2547 (นิลินี ทวีสิน. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: http://www.nalineetaveesin.com/issue_concern/issues_it.htm สืบค้น 22 สิงหาคม 2554)

5.1.3 บริบทด้านการเมือง

ในช่วงปี พ.ศ. 2548 สถานการณ์อันร้อนแรงทางการเมืองไทยได้ก่อกระแสความตื่นตัวในการรับรู้ข่าวสารของประชาชนทั่วประเทศ เมื่อช่องฟรีทีวีไทย อย่างสถานีโทรทัศน์ช่อง 3, 5, 7, 9, 11 และไอทีวี ถูกปิดกั้นจากอำนาจรัฐในการนำเสนอข่าวสารแบบตรงไปตรงมา เหตุผลนี้เองทำให้สถานีโทรทัศน์ผ่านดาวเทียม ASTV ในเครือผู้จัดการ ซึ่งเป็นช่องสัญญาณที่แพร่ภาพสดรายการ ‘เมืองไทยรายสัปดาห์สัญจร’ ของนายสนธิ ลิ้มทองกุล และนางสาวสโรชา พรอุดมศักดิ์ ซึ่งมุ่งนำเสนอเนื้อหาข่าวสารเกี่ยวกับอำนาจมืดทางการเมืองไทยได้รับความนิยมเป็นอันมาก ทำให้ธุรกิจเคเบิลทีวีท้องถิ่นที่เคยซบเซาทะยานขึ้นอย่างต่อเนื่อง อันนำไปสู่การรัฐประหารยึดอำนาจเมื่อวันที่ 19 กันยายน 2549 โดยคณะปฏิรูปการปกครองในระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข (คปค.) ซึ่งภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็นคณะมนตรีความมั่นคงแห่งชาติ (คมช.) โดยมีพลเอกสนธิ บุณยรัตกลิน ผู้บัญชาการทหารบก

สถานีโทรทัศน์ไอทีวีซึ่งเปิดให้บริการต่อสาธารณชนในฐานะสื่อโทรทัศน์เสรี ซึ่งถือกำเนิดมาจากผลต่อเนื่องของคนในเหตุการณ์เดือนพฤษภาคม 2535 ได้แพร่ภาพออกอากาศภายใต้การดำเนินงานที่ขาดทุนอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้มีการเปลี่ยนแปลงผู้ถือหุ้นครั้งสำคัญในปี พ.ศ. 2544 โดยธนาคารไทยพาณิชย์ได้ขายหุ้นจำนวนร้อยละ 53 ให้แก่บริษัท ชิน คอร์ปอเรชั่น จำกัด (มหาชน) ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงสัญญาการจ่ายค่าสัมปทานรวมทั้งการปรับผังรายการจนกระทั่งในปี พ.ศ. 2549 ศาลปกครองสูงสุดได้มีคำพิพากษาชี้ขาดให้สถานีโทรทัศน์ไอทีวีต้องจ่ายค่าสัมปทานปีละ 1,000 ล้านบาท และต้องนำเสนอรายการตามสัดส่วนระหว่างข่าวสาร สาระ

และบันเทิงในอัตราส่วน 70:30 พร้อมกับต้องชำระค่าสัมปทานที่ค้างอยู่ทั้งสิ้น 2,210,000,000 บาท พร้อมดอกเบี้ยร้อยละ 15 เป็นจำนวนเงินรวม 464,500,000 บาท ทำให้ไอทีวีไม่มีเงินชำระค่าสัมปทานจึงต้องยุติการแพร่ภาพในฐานะทีวีเสรีที่เปิดตัวมากว่า 11 ปีลง

ต่อมา สถานีโทรทัศน์ทีไอทีวี (TITV-Thailand Independent Television) ภายใต้การกำกับดูแลของกรมประชาสัมพันธ์ โดยผู้ได้รับมอบอำนาจการออกอากาศจากสำนักงานปลัดนายกรัฐมนตรี (สปน.) ได้เริ่มออกอากาศต่อเนื่องในวันที่ 8 มีนาคม 2550 ก่อนที่จะยุติการออกอากาศเมื่อเวลาเที่ยงคืนของวันที่ 14 มกราคม 2551 ภายหลังจากที่สถานีโทรทัศน์ถูกโอนไปเป็นขององค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย พ.ศ. 2551 และได้ถือกำเนิดสถานีโทรทัศน์สาธารณะแห่งแรก ภายใต้ชื่อ ‘ไทยพีบีเอส’ หรือ ‘ทีวีไทย’ ตามพระราชบัญญัติองค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย พ.ศ. 2551

ผลจากกระแสตื่นตัวทางการเมืองของไทยส่งผลให้สถานีโทรทัศน์ ‘ฟรีทีวี’ ผ่านดาวเทียมในวงการสื่อโทรทัศน์ได้รับความนิยมในเวลาอันรวดเร็ว เนื่องจากเป็นธุรกิจที่ลงทุนไม่สูงมากเมื่อเทียบกับสถานีโทรทัศน์ทั่วไป นอกจาก ASTV แล้ว ยังมีสถานีโทรทัศน์ผ่านดาวเทียม ที-แซนแนล ของบริษัท มีเดีย ออฟ มีเดียส์ จำกัด (มหาชน) ได้ร่วมกับเอ็มวี ทีวี กระจายภาพและเสียงส่งผ่านสัญญาณดาวเทียมไปยังไทยคม 3 ครอบคลุมพื้นที่ออกอากาศในแถบอาเซียนและใกล้เคียงกว่า 22 ประเทศ (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 330-331) ผลทำให้ค่ายบันเทิงต่าง ๆ อาทิ กันตนา ดาราวิดีโอ อาร์เอส แกรมมี่ และสหมงคลฟิล์ม เตรียมพร้อมที่จะลงทุนสร้างสถานีโทรทัศน์ผ่านดาวเทียมของตนเอง

5.1.4 บริบทด้านวัฒนธรรม

กระแสความนิยมที่มีต่อภาพยนตร์และงานเพลงจากประเทศเกาหลีใต้ได้ส่งผลให้เกิดกระแสค่านิยมเกาหลีในประเทศไทยอย่างคึกคัก โดยประเทศเกาหลีได้สร้างการตลาดเชิงวัฒนธรรม (Cultural Marketing) ด้วยกลยุทธ์การตลาดที่ใช้วัฒนธรรมเป็นเครื่องชี้นำทางการตลาด ซึ่งประสบความสำเร็จอย่างสูงและก่อให้เกิดกระแสใหม่ ‘K-trend’ หรือกระแสเกาหลีที่ระบาดไปทั่วเอเชีย ไม่ว่าจะเป็นละครชุดทางโทรทัศน์ ภาพยนตร์ เพลง เครื่องสำอาง แฟชั่น และเครื่องใช้ไฟฟ้าจากเกาหลีได้เจริญเติบโตและได้รับการตอบรับจากผู้บริโภคอย่างรวดเร็ว การให้ความสำคัญกับเรื่องวัฒนธรรมเพื่อการส่งออกนี้เป็นกลยุทธ์ในการสร้างแบรนด์ประเทศที่รัฐบาล

เกาหลีให้ความสำคัญมาก เพื่อให้เป็นอุตสาหกรรมที่สร้างชื่อเสียงให้แก่ประเทศ (เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ, 2552: 334-335)

ธีรยุทธ บุญมี (2550: 209-210) ได้กล่าวถึงภาพรวมด้านวัฒนธรรมและค่านิยมภายหลังจากที่ไทยผ่านพ้นวิกฤตการณ์ทางเศรษฐกิจไว้อย่างน่าสนใจ สามารถสรุปได้ดังนี้

1. วิกฤตเศรษฐกิจทำให้วัฒนธรรมการทำงานและค่านิยมการบริโภคของคนไทยดีขึ้น ลดความคลั่งสินค้าตะวันตกลง คนจนมีความคิดสร้างสรรค์สูงในการทำมาหากิน เช่น การเฟื่องฟูของตลาดนัดคนจนจำนวนกว่า 50,000 แห่งทั่วประเทศ การประดิษฐ์ส่งเสริมอาหารพื้นถิ่นให้หลากหลายแปลกใหม่ เช่น น้ำพริก ขนม สาโทแปลง น้ำลูกยอ ฯลฯ คนชั้นกลางถูกกระทบจากวิกฤตมากที่สุด แต่ก็ปรับตัวประหยัด เลือกงานน้อยลง สร้างอาชีพใหม่ เช่น เปิดท้ายขายของ เป็นต้น ส่วนคนรวยและกลุ่มธุรกิจระดับแนวหน้าส่วนหนึ่งปฏิรูปการทำงาน ระมัดระวังขึ้น แต่ยังปรับตัวไม่มากนัก

2. เกิดกระแสให้คุณค่าวัฒนธรรมความเป็นไทยและความพอเหมาะพอควร ทั้งนี้เนื่องจาก

(ก) พระราโชบายเศรษฐกิจพอเพียง

(ข) การหวนให้คุณค่าอดีต เช่น การรื้อฟื้นประเพณีศิลปะ โบราณสถาน ภาพยนตร์ ละครประวัติศาสตร์

(ค) การให้คุณค่าท้องถิ่นและชนกลุ่มน้อย เช่น คนจีน มุสลิม ชาวเขา การอนุรักษ์เทศกาล ประเพณี สถาปัตยกรรม หัตถกรรม นิเวศท้องถิ่น ส่งเสริมการท่องเที่ยวภายในประเทศ ทำให้เกิดความเคารพคุณค่าความต่างทางศาสนา วัฒนธรรม วิถีชีวิตของแต่ละภูมิภาค / ชาติพันธุ์ เช่น มีรายการเกมโชว์ เพลง ละครที่ใช้ภาษาท้องถิ่นมากขึ้น ซึ่งแต่ก่อนจะใช้ไม่ได้

(ง) เกิดกระแสนิยมความเป็นชาวบ้าน / พื้นบ้าน เช่น ผ้าและเครื่องใช้ เครื่องจักสาน เครื่องไม้ เซรามิกส์ งานแกะสลัก ทอผ้า ย้อมผ้า อาหาร รวมทั้งกรณี คุณทองแดง การยกย่องเพลงศิลปะพื้นบ้าน ลูกทุ่ง ลูกกรุง ฯลฯ

ในยุคโลกาภิวัตน์นี้ จะเห็นได้ว่าวัยรุ่นและคนหนุ่มสาวมีความนิยมต่อวัฒนธรรมที่หลากหลายมากขึ้น ไม่ผูกขาดโดยวัฒนธรรมตะวันตก สนใจความบันเทิงศิลปวัฒนธรรมภายในประเทศมากขึ้น และมีการเคารพความหลากหลายทางวัฒนธรรม การดูถูกเหยียดหยาม

ทางชนชั้นหรือวัฒนธรรมลดน้อยลง แต่ในขณะเดียวกันก็เกิดกระแสวัฒนธรรมบริโภคนิยม มีเสรีภาพทางเพศสูง ค่านิยมการเรียนรู้และการทำงานต่ำ ซึ่งจะเป็นปัญหาประชากรในรุ่นต่อไป

5.1.5 บริบทด้านสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้อง : ความเคลื่อนไหวในวงการภาพยนตร์

ทางด้านวงการภาพยนตร์ไทยในยุคนี้มีพัฒนาการที่น่าสนใจคือมีความพิถีพิถันในการสร้างผลงานมากขึ้น สืบเนื่องมากจากข้อจำกัดทางด้านการลงทุนจึงทำให้ผู้กำกับและผู้อำนวยการสร้างต้องหาหลักประกันว่าภาพยนตร์ที่สร้างนั้นจะประสบความสำเร็จด้านรายได้ ภาพยนตร์ที่ถือว่าเป็นเรื่องที่ทำให้เกิดความพลิกผันในแง่ความพิถีพิถันในการสร้างคือเรื่อง *2499 อันธพาลครองเมือง* กำกับโดยนนทรี นิมิบุตร ผู้กำกับหน้าใหม่ที่มาจากวงการโฆษณา ภาพยนตร์เรื่องนี้แตกต่างจากขนบการสร้างภาพยนตร์ไทยเรื่องอื่น ๆ กล่าวคือ ใช้นักแสดงซึ่งไม่เป็นที่รู้จัก เน้นงานด้านการออกแบบศิลปกรรม (Production design) มีกลวิธีการเล่าเรื่องที่ชวนติดตาม เป็นภาพยนตร์ย้อนยุคที่สร้างฉากและบรรยากาศของเรื่องได้สมจริง จึงทำให้ภาพยนตร์ที่สร้างต่อมาและประสบความสำเร็จด้านรายได้เป็นเรื่องย้อนยุคเสียส่วนใหญ่ เช่น *นางนาก, ฟ้าทะลายโจร, บางระจัน, สุริโยทัย* เป็นต้น

สาเหตุที่ทำให้ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาย้อนยุคประสบความสำเร็จด้านรายได้ในช่วงนี้นั้นอาจเนื่องมาจากคนไทยถวิลหาอดีตที่สงบงดงาม ซึ่งขัดกับสภาวะทางสังคมและเศรษฐกิจในยุคนี้เป็นอย่างยิ่ง ส่วนภาพยนตร์เรื่อง *บางระจัน* ก็สอดคล้องกับกระแสรักชาติ ปลุกเร้าความเป็นชาตินิยม เพราะประเทศไทยเสมือนตกเป็นเมืองขึ้นทางเศรษฐกิจของต่างชาติ

นอกจากนี้ ยังมีการเติบโตของภาพยนตร์สั้น ซึ่งเดิมทีภาพยนตร์สั้นเป็นเพียงผลงานของนิสิตนักศึกษาตามสถาบันที่มีการเรียนการสอนด้านภาพยนตร์ แต่เมื่อมีการจัดประกวดภาพยนตร์สั้นไม่ว่าจะเป็นเวทีของมูลนิธิหนังไทย, Bangkok Film Festival และสมาพันธ์ภาพยนตร์แห่งชาติ จึงทำให้ผู้ชมทั่วไปได้รู้จักและยอมรับภาพยนตร์สั้นมากขึ้น เนื่องจากภาพยนตร์สั้นเป็นภาพยนตร์ที่ไม่อยู่ภายใต้ข้อจำกัดของตลาดผู้ชม จึงทำให้มีอิสระในการนำเสนอด้านเนื้อหา และเป็นทางออกให้แก่ผู้ที่สนใจสร้างภาพยนตร์ได้ทดลองสร้างงานตามความสนใจและความถนัดของตนเอง

บริบทด้านเทคโนโลยีการสื่อสารและสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้องส่งผลให้ละครโทรทัศน์ในยุคโลกาภิวัตน์นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 เรื่อยมาจนถึงปัจจุบันต้องปรับตัวให้มีความทันสมัย น่าสนใจและมีความพิถีพิถันในการสร้างผลงานมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นเรื่องการคัดเลือกนักแสดงชั้นนำ การ

ออกแบบศิลปกรรม การกำกับการแสดง และการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ให้สนุกสนาน น่าติดตามเพื่อแย่งชิงอันดับความนิยมจากผู้ชมหรือเรตติ้งที่มีการแข่งขันกันอย่างเข้มข้นอีกด้วย

5.2 พลวัตในแวดวงละครโทรทัศน์

วงการละครโทรทัศน์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 จนกระทั่งถึงปัจจุบันนี้มีค่ายละครใหม่ ๆ เกิดขึ้นตลอดเวลา ขณะเดียวกันมีบางค่ายที่เลิกผลิตละครโทรทัศน์ไป เนื่องจากไม่สามารถทำเรตติ้งได้ทางสถานีโทรทัศน์จึงต้องชะลอการผลิตละครของผู้ผลิตบางรายไว้ และเมื่อไม่มีงานละครเข้ามาผลิต รายได้ที่เคยมีก็ถดถอยลง จนในที่สุดก็ต้องเลิกผลิตละครไปโดยปริยาย เช่น บริษัท ร.ศ. ๒๑๙ จำกัด ผลิตละครทุกวันจันทร์-อังคาร ทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 5 ตั้งแต่เวลา 20.45 น.-21.45 น. ผลงานละครได้แก่เรื่อง *ลูกทาส*, *มนต์รักแม่น้ำมูล* เป็นต้น ต่อมาได้เลิกผลิตละครโทรทัศน์ เปิดโอกาสให้บริษัท ยุรการ จำกัด เข้ามาผลิตแทนในเวลาเดียวกัน อาทิ *อีพริ้งคนเริงเมือง*, *ต้นรักดอกงิ้ว*, *สะใภ้ไฮโซ* เป็นต้น และบริษัท ทีวีธันเดอร์ จำกัด ผลิตละครประเภทซิทคอม เรื่อง*ปากคลองตลาด* แต่ในที่สุดก็ต้องเลิกกิจการไป ด้วยเหตุนี้ ทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 5 จึงเหลือผู้ผลิตเพียง 2 ค่ายใหญ่ ๆ คือบริษัท กันตนาวิดีโอโปรดักชั่น จำกัด และบริษัท เอ็กแซ็กท์ จำกัด เท่านั้น ผู้ผลิตละครค่ายต่าง ๆ จึงต้องแข่งขันกันอย่างมากเพื่อแย่งชิงเรตติ้งความนิยม

5.2.1 การแข่งขันในธุรกิจผลิตละครโทรทัศน์

ละครโทรทัศน์ของบริษัท กันตนาวิดีโอโปรดักชั่น จำกัด ที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 5 ในช่วงต้นยุคโลกาภิวัตน์นี้ ได้แก่ *เขมรินทร์-อินทิรา*, *ดอกไม้ริมทาง*, *หัวใจทระนง*, *ชุมทางเขาชุมทอง*, *คืนของฉัน วันของเธอ*, *มอม*, *แก้วจอมแก่น*, *อัศจรรย์ใจไทยแลนด์*, *กระโปรงบานขาสั้น*, *ผีพยาบาท*, *เมื่อเธอเป็นชายแล้วนายเป็นหญิง*, *วันไฟวัยฝัน*, *หนึ่งใจใบจักร*, *สี่อีแสบ*, *จุดเจ็บในดวงใจ*, *เพชรตาแมว*, *เจ้าสาวของอานนท์* เป็นต้น นอกจากนี้ ยังผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง *กษัตริยา* นำแสดงโดยทูลกระหม่อมหญิงอุบลรัตน์ราชกันยาสิริโสภาพรรณวดีออกอากาศเป็นประจำทุกวันจันทร์ถึงศุกร์ ตั้งแต่เวลา 19.30 น.-20.00 น. ตลอดปี พ.ศ. 2546 ถือเป็นละครโทรทัศน์เรื่องแรกที่ออกอากาศติดต่อกันตลอดทั้งปี

นอกจากบริษัท กันตนาวิดีโอโปรดักชั่น จำกัดจะผลิตละครโทรทัศน์ให้กับทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 5 แล้วยังได้เสนอตัวเข้ามาเป็นผู้ผลิตให้สถานีโทรทัศน์สีช่อง 9 อ.ส.ม.ท. ในนาม ‘คณะส่งเสริมศิลปิน’ ผลิตละครโทรทัศน์เฉพาะวันเสาร์-อาทิตย์ ตั้งแต่เวลา 19.30 น.-

20.00 น. เมื่อปี พ.ศ. 2544 โดยระยะแรกได้ทำละครโดยคิดโครงเรื่องขึ้นมาเอง แต่ไม่ประสบความสำเร็จในด้านผู้ชมมากนัก จึงเปลี่ยนกลยุทธ์โดยการนำบทประพันธ์ของนักเขียนรางวัลซีไรต์มาผลิตเป็นละครโทรทัศน์ความยาวประมาณ 8-12 ตอนจบ อาทิเรื่อง *ชิงช้าดอกบานชื่น, เขี้ยวเสือไฟ, นักสู้หมู่บ้านตกเขียว, ไอ้ค่อม, หม้อที่ขูดไม่ออก, สะกดรอยรัก, สะใภ้แพศยา* เป็นต้น แต่ต่อมาก็กลับมาผลิตละครที่สร้างโครงเรื่องเองอีกครั้งได้แก่เรื่อง *มนต์รักลองสเตย์* ซึ่งก็ยังได้รับความนิยมจากผู้ชมพอสมควร และอาจถือได้ว่าสถานีโทรทัศน์สีช่อง 9 อ.ส.ม.ท. คงมีคณะส่งเสริมศิลปินเพียงคณะเดียวที่เป็นผู้ผลิตในระยะแรก ๆ

สำหรับบริษัท เอ็กแซ็กท์ จำกัด ผลิตละครโทรทัศน์ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 5 ทุกวันศุกร์-เสาร์ ออกอากาศตั้งแต่เวลา 20.40-21.40 อาทิ *ชายไม่จริงหญิงแท้, ชีวิตเพื่อฆ่า หัวใจเพื่อเธอ, เลือดหงส์, ทอฝันกันมาวิน, มารยาริษยา, เมืองมายา, ตะวันตัดบูรพา, สายลมกับแสงดาว, ฟ้าเพียงดิน, พินัยกรรม, หงส์เหนือมังกร, ร้อยเล่ห์เสน่ห์ร้าย, เงาอโศก, ทะเลริษยา, ชิงชัง, มาลัยสามชาย* เป็นต้น ซึ่งต่อมาได้เพิ่มวันในการออกอากาศติดต่อกันตั้งแต่วันจันทร์ถึงศุกร์ โดยในวันศุกร์นั้นจะเสนอละครชุดจบในตอน อาทิเรื่อง *เซนสื่อรักสื่อวิญญาณ* เป็นต้น

ทางด้านสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 นั้น ได้มีบริษัทผลิตละครโทรทัศน์ถือกำเนิดมากขึ้นเรื่อย ๆ เมื่อรวมกับบริษัทผลิตละครเดิมที่มีอยู่จึงทำให้ทางสถานีโทรทัศน์แทบจะหาเวลาลงละครให้แต่ละค่ายได้ไม่เพียงพอ ซึ่งบริษัทผลิตละครโทรทัศน์ของทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ในยุคนี้ อาทิ บริษัท เมคเกอร์ กรุ๊ป จำกัด, บริษัท ฮูแอนด์ฮู จำกัด, บริษัท ทีวีซีน จำกัด, บริษัท บรอดคาซท์ไทยเทเลวิชั่น จำกัด, บริษัท ยูม่า ๙๙ จำกัด, บริษัท บางกอกการละคร จำกัด, บริษัท ละครไทย จำกัด, บริษัท บ้านละคร จำกัด, บริษัท เรดดราม่า จำกัด, บริษัท มหากาพย์ จำกัด, บริษัท สเต็ปออนเวอร์ค จำกัด, บริษัท ทีวีสแควร์ จำกัด, บริษัท เมืองละคร จำกัด, บริษัท อาลาดิน ณ บางกอก จำกัด, บริษัท ชลลัมพี จำกัด เป็นต้น โดยบริษัทเหล่านี้ต่างรับจ้างผลิตละครโทรทัศน์ให้กับทางสถานีช่อง 3 และมีการหมุนเวียนการออกอากาศในวันและเวลาตามที่สถานีโทรทัศน์เป็นผู้กำหนด

ละครโทรทัศน์ที่ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ผลิตออกมาในยุคนี้และได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างสูง ได้แก่ *เจ้ากรรมนายเวร, นิราศสองภพ, แผลเก่า, ขมิ้นกับปูน, อาญารัก, นางเสือดาว, ลางลิขิต, ไอ้ม้าเหล็ก, คู่แท้สองโลก, ฟ้าหลังฝน, มนต์รักอสูร, อุ้งมือมาร,*

เวลาในขวดแก้ว, สุดถนนบนทางเปลี่ยว, นางโจร, กระท่อมแสงเงิน, วิวาห์สลับรัก, สะใภ้ไร้ศักดินา เป็นต้น

ในปี พ.ศ. 2542 ในปีนี้ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ได้มีการปรับเปลี่ยนช่วงเวลาการนำเสนอละครโทรทัศน์ประเภทเบาสมองที่มีคุณภาพของดาราและกระบวนการผลิตในระดับเดียวกับละครช่วงหลังข่าว เป็นประจำทุกวันจันทร์ถึงวันศุกร์ เวลา 18.30-19.30 โดยละครเรื่องแรกที่นำมาเสนอคือ *คุณนายจิตป่วน* ที่นำแสดงโดย ญานี จงวิสุทธิ์, นิธิ สมุทรโคจร, ปรารถนา องค์ชัยศักดิ์ ตามด้วยเรื่อง *เขยลิเก* นำแสดงโดย ดอม เหตระกูล และเข็มอัปสร สิริสุขะ และ *สาวน้อยประแป้ง* นำแสดงโดย รวิชญ์ เทิดวงศ์ และปิยธิดา วรมุกสิก ซึ่งได้รับการต้อนรับจากผู้ชมในอัตราที่ทัดเทียมและในบางช่วงเวลาก็สูงกว่าละครในช่วงหลังข่าวอีกด้วย

5.2.2 ปรากฏการณ์ละครจักร ๆ วงศ์ ๆ หวนกลับมาได้รับความนิยม

ละครพื้นบ้านแนวจักร ๆ วงศ์ ๆ หวนกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง เนื่องจากผู้คนเกิดปรากฏการณ์ถวิลหาอดีต (Nostalgia) หวนคิดถึงความหลังเมื่อครั้งบ้านเมืองยังสงบมากขึ้นเรื่อย ๆ ทางสถานีสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ได้นำละครโทรทัศน์แนวจักร ๆ วงศ์ ๆ ซึ่งห่างหายไปจากทางสถานีเป็นเวลานาน ละครจักร ๆ วงศ์ ๆ เรื่องแรกที่นำเสนอได้แก่เรื่อง *ขุนช้างขุนแผน* จากการดำเนินการสร้างและการกำกับการแสดงของ เศรษฐา ศิระฉายา ผู้ผลิตแห่งค่ายเมืองละคร จำกัด นำมาออกอากาศประจำทุกวันจันทร์ถึงวันศุกร์ ในเดือนสิงหาคม เวลา 17.00 น. ซึ่งก็ได้รับความนิยมจากผู้ชมจำนวนไม่น้อย จึงมีการผลิตละครแนวนี้ติดตามมาอีกมากมาย โดยมีทั้งนำมาจากวรรณคดีและคิดโครงเรื่องขึ้นเอง อาทิ *สังข์ทอง, ไชยเชษฐ์, จ้าวไตรภพ, แก้วหน้าม้า, พระรถเสน, พระสุธน-มโนราห์, นิลมณี, จักรแก้ว จักรเพชร, เทพอัศวิน, ฝนสามฤดู, อิเหนา, สุริยัน จันทรา, ธิดาพญามาร, อินทรชัย* และเรื่อง*พระอภัยมณี* จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2547 ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ได้ระงับการออกอากาศละครพื้นบ้าน เพื่อให้ช่วงเวลานี้เป็นรายการสำหรับเด็ก โดยละครที่นำมาฉายต่อจาก*พระอภัยมณี* คือละครชุด *ธรรมะติดปีก, ครูไหวใจร้าย* ตามลำดับ

อย่างไรก็ดี ละครพื้นบ้านแนวจักร ๆ วงศ์ ๆ ของทางค่ายสามเศียรจำกัด ซึ่งแยกออกมาจากค่ายดาราวิดีโอ เพื่อผลิตละครโทรทัศน์แนวนี้โดยเฉพาะ โดยไพรัช สังวริบุตรเป็นผู้บริหาร ยังคงได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่อง ออกอากาศเป็นประจำทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบก ช่อง 7 ทุกวันเสาร์และอาทิตย์ เวลา 8.00 น.-9.00 น. โดยนำนิทานพื้นบ้าน วรรณคดี และนิทาน

วัดเกาะมาดัดแปลงเป็นบทละครโทรทัศน์ อาทิ *สี่ยอดกุมาร, แก้วหน้าม้า, โกมินทร์, เพชรรุ้งไฟ, เกราะกายสิทธิ์, เทพสังวาลย์, กุลาแสนสวย, พระทิณวงศ์, ปลาบู่ทอง, ตุ๊กตาทอง, สังข์ทอง, ดาบเจ็ดสี มณีเจ็ดแสง, เจ้าหญิงพิกุลทอง* เป็นต้น ซึ่งละครโทรทัศน์แนวจักร ๆ วงศ์ ๆ นี้ ยังคงใช้วิธีการเล่าเรื่องแบบเดิม แต่เพิ่มเทคนิคพิเศษประกอบมากยิ่งขึ้นเพื่อความตื่นตาตื่นใจ

การกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งของละครโทรทัศน์จักร ๆ วงศ์ ๆ แสดงให้เห็นถึงความโหยหาอดีต (Nostalgia) หรือแสวงหารากของตนเองไว้ ยึดเหนี่ยวอันเกิดจากวิกฤตปัญหาด้านต่าง ๆ ที่ประสบ ในรูปแบบเมืองสมมุติที่เป็น ราชวัง ท้องพระโรง เป็นต้น ดังจะเห็นได้จากละครแนวจักร ๆ วงศ์ ๆ กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้งทั้งทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 และช่อง 7 ในช่วงปี พ.ศ. 2542-2547 อันเป็นผลเนื่องมาจากการเพิ่งพ้นผ่านภาวะวิกฤติ และกระแสเทคโนโลยีที่ก้าวไปข้างหน้าอย่างรวดเร็ว ก่อให้เกิดความสงบงดงามที่เคยเกิดขึ้นในอดีต

5.2.3 สถานีโทรทัศน์เปิดโอกาสให้ผู้ผลิตละครหน้าใหม่

ในยุคนี้ ทางสถานีโทรทัศน์ที่ต่าง ๆ ได้เปิดโอกาสให้ผู้ผลิตละครโทรทัศน์หน้าใหม่ ๆ เข้ามาผลิตละครโทรทัศน์มากขึ้น จากเดิมที่มักผู้ขาดกับผู้ผลิตละครเพียงไม่กี่ค่ายเท่านั้น โดยทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ได้เปิดโอกาสให้ผู้ผลิตรายอื่น ๆ อาทิ บริษัท อัครเศรณี โปรดักชั่น จำกัด, บริษัท ดีด้าวิดีโอ โปรดักชั่น จำกัด ซึ่งแยกออกมาจากบริษัท ดาราวิดีโอ จำกัด, บริษัท บางกอกออดิโอเอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด, บริษัท เจเอสแอล จำกัด, บริษัท คลิกเทเลวิชั่น จำกัด, บริษัท พีดีโปรดักชั่น จำกัด, บริษัท อาร์เอสโปรโมชั่น จำกัด, บริษัท เป่าจินจง จำกัด, บริษัท เลินินตัส จำกัด, บริษัท เอ็กแซกท์ จำกัด, บริษัท ๕๕๙ จำกัด, บริษัท โพลีพลัส จำกัด เป็นต้น เข้ามาผลิตละครโทรทัศน์ โดยผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันผลิตละครโทรทัศน์หลังข่าวภาคค่ำเวลา 20.30-22.30 น. เป็นประจำทุกวัน โดยแต่ละบริษัทจะไม่มีการกำหนดวันออกอากาศตายตัวเหมือนเดิม

ละครโทรทัศน์หลังข่าวภาคค่ำที่ทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ผลิตออกมาในยุคนี้และได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างสูง ได้แก่ *เรือนแรม, อังกอร์, โนราห์, อตีตา, รากนครา, เมขลา, ทิพย์ดุริยางค์, ใครกำหนด, น้ำเซาะทราย, เงาอโศก, ปริศนา, คุณชาย, เก็บแผ่นดิน, ทอง, พรุ่งนี้ฉันจะรักคุณ, คมพยาบาท, สาวน้อย, คนละโลก, อย่าลืมฉัน, หงส์ฟ้ากับสมหวัง, รักเกิดในตลาดสด, บ่วงบรรจถรณ์, เพชรตัดเพชร, จอมคนปล้นผ่าโลก, จิตสังหาร, ปีกทอง, พันท้ายนรสิงห์, มายา, ตะวันทอแสง, หาดหรรษา, สาวน้อยในตะเกียง*

แก้ว, รุ่งทิพย์, หัวใจไกลปืนเที่ยง, ยอดรักร้อยล้าน, พลอยล้อมเพชร, เงิน เงิน เงิน, นางมาร เป็นต้น ส่วนใหญ่เป็นละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) โดยเป็นละครแนวชีวิตที่มีแก่นเรื่องความรัก

ส่วนละครเย็นของทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ที่ออกอากาศตั้งแต่เวลา 17.30-18.00 น. ได้แก่ *สามหนุ่มสามมุม, หน้ากาก, นางฟ้าสีรุ้ง, ระนาดเอก, แก้วจอมแก่น, บ้านพิลึก, บ้านของพรุ่งนี้, แก้วตาดวงใจ, เรือใบไม้, ชมพูเบิกฟ้า, พันหนึ่งราตรี, อินทรีแดง, ทายาทป่องแป้ง* ได้เปลี่ยนเวลาในการออกอากาศเป็น 18.15-19.15 น. ได้แก่เรื่อง *สาวน้อยร้อยมายา, ชีวิตเปื้อนฝุ่น, พิศวาสอลเวง, ดุจฟ้าไร้ดาว, แม่ย่านาง, บ้านไร่เรือนตะวัน, ต้นรัก, พรหมพาล, ตามรักตามล่า, โก๋กี๋ตี๋หมวย, พลับพลึงสีชมพู, แม่มดเจ้าเสน่ห์, กองร้อย ๕๐๑, ลูกหลง, รอยไถ, น้ำพุ, เทพีเจ้าสังเวียน* เป็นต้น

นอกจากนี้ทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ยังมีละครโทรทัศน์ช่วงบ่ายวันเสาร์-อาทิตย์ ออกอากาศตั้งแต่เวลา 13.00-14.00 น. อาทิเรื่อง *นางสาวทองสร้อย, สามวัยอลเวง, บัวแล้งน้ำ, บัวกลางบึง, ไฟสิ้นเชื้อ* เป็นต้น นอกจากนี้ยังให้ผู้ผลิตผลิตละครโทรทัศน์ในรูปแบบ ‘เทเลฟิวเจอร์’ โดยเป็นการหมุนเวียนผู้ผลิตละครที่มีอยู่มากมายผลัดกันมาผลิตละครโทรทัศน์เพียงเดือนละเรื่อง ขนาดตอนเดียวจบ ออกอากาศวันเสาร์-อาทิตย์ ตั้งแต่เวลา 9.30-11.30 น. อาทิ *คำมั่นสัญญา, ต่างเวลา, มหัศจรรย์แห่งรัก, ลูกบ้า...บ้า...บ้า...เที่ยวล่าสุด* เป็นต้น

ในระหว่างที่ทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 กับช่อง 7 กำลังต่อสู้ในเชิงธุรกิจละครโทรทัศน์อยู่นั้น ในปี พ.ศ. 2543 ทางสถานีโทรทัศน์ไอทีวี ได้เปิดโอกาสให้ผู้ผลิตหน้าใหม่ซึ่งเคยมีประสบการณ์ด้านละครมาแล้วเข้ามาผลิตละครโทรทัศน์ให้กับทางสถานีด้วย ได้แก่ บริษัท ดรามา่ เทเลวิชั่น จำกัด, บริษัท คลิกเทเลวิชั่น จำกัด, บริษัท อะลาดินเฮ้าส์ จำกัด, บริษัท ไอแอม แบรนด์ จำกัด, บริษัท เลนินตัส จำกัด, คณะ แคนเดิล ไลน์ เป็นต้น ซึ่งทางสถานีโทรทัศน์ไอทีวี มุ่งเน้นกลุ่มเป้าหมายวัยรุ่นโดยเฉพาะ เป็นละครที่มีทั้งสะท้อนสังคมและละครวัยรุ่น โดยหมุนเวียนการลงวันและเวลาออกอากาศเหมือนกับทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 และช่อง 7 ทุกวันจันทร์-เสาร์ ตั้งแต่เวลา 21.30-22.30 น. ได้แก่เรื่อง *คาวน้ำค้าง, คนทรง-จ้าวแผ่นดิน, ส่วย, แก๊งป่วนก๊วนอินเตอร์, ถามฟ้าหารัก, หน้าต่างบานแรก, กลิ่นสีและกาวแป้ง, หลังม่านมายา, ถนนสายหัวใจ, บ้านสีขาวกับดาวดวงเดิม, อมตะ, แก้ว* เป็นต้น

5.2.4 ทีวีไทย : สถานีโทรทัศน์สาธารณะแห่งแรก

ภายหลังจากที่สถานีโทรทัศน์ไอทีวี ได้ยุติการแพร่ภาพ และต่อมาได้ถูกโอนไปเป็นขององค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทยในปี พ.ศ. 2551 และได้ถือกำเนิดสถานีโทรทัศน์สาธารณะแห่งแรก ภายใต้ชื่อ 'ไทยพีบีเอส' หรือ 'ทีวีไทย' ตามพระราชบัญญัติองค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย พ.ศ. 2551 นั้นได้เปิดโอกาสให้ผู้ผลิตทั้งบริษัทดั้งเดิมและบริษัทที่เพิ่งเกิดใหม่ เข้ามาผลิตละครโทรทัศน์แนวสาระบันเทิงสร้างสรรค์สังคมให้กับทางสถานี อาทิ บริษัท ๙ แสนสตูดิโอ จำกัด, บริษัท กำลังดี จำกัด, บริษัท เป่าจินจง จำกัด เป็นต้น โดยหมุนเวียนการลงวันและเวลาออกอากาศ ละครโทรทัศน์ของทางสถานีนี้ได้แก่ เรื่อง *ผีเสื้อและดอกไม้, พระอาทิตย์คืนแรม, ธิราชเจ้าจอมสยาม, ขุนรองปลัดชู, โหมโรง, อำแดงเหมือนกับนายริด* เป็นต้น

5.2.5 ปรากฏการณ์ขาดแคลนนักเขียนบทละครโทรทัศน์

ถึงแม้ว่าในยุคนี้จะมีรายการละครโทรทัศน์เป็นจำนวนมากและเป็นรายการที่ได้รับความนิยมในอันดับต้น ๆ ก็ตาม แต่จำนวนนักเขียนบทละครโทรทัศน์นั้นถือว่ามีอยู่อย่างจำกัด ดังที่ หทัยรัตน์ อมตวณิชย์ ผู้ผลิตค่ายละครไท ซึ่งเคยผลิตผลงานละครโทรทัศน์เรื่อง *ทางผ่าน กามเทพ, อุ้มรัก, สวรรค์เบี่ยง, สะใภ้ลูกทุ่ง* เป็นต้น กล่าวยอมรับถึงข้อจำกัดดังกล่าวนี้ว่า

> "บอกตามตรงคนเขียนบทละครโทรทัศน์ในบ้านเราขาดแคลนมาก อย่างตอนนี้เท่าที่ทราบนะช่อง 3 น่าจะมีคนเขียนบทละครโทรทัศน์อยู่ไม่ถึง 10 คน คือเมื่อก่อน ผู้ผลิตละครก็ไม่เดือดร้อนเรื่องนี้หรอก เพราะช่วงเวลาออกอากาศและคู่แข่งมันน้อย แต่ตอนนี้ด้วยเวลาและผู้ผลิตก็เยอะขึ้น คนเขียนบทเลยไม่พอ เพราะแต่ละค่ายก็จะใช้คนเขียนบทสลับกันไปมานี่แหละ ผู้ผลิตก็แย่งตัวคนเขียนบทกันไปมา" (หทัยรัตน์ อมตวณิชย์, คมชัดลึก, 20 พฤศจิกายน 2551: 33)

ด้วยเหตุนี้เอง จึงมีการประกวดแข่งขันเขียนบทละครโทรทัศน์เพื่อเฟ้นหานักเขียนบทละครโทรทัศน์หน้าใหม่และเปิดโอกาสให้เข้ามาร่วมสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ขึ้นอย่างกว้างขวาง อาทิ 'โครงการค้นหาคนเขียนบท' ของทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 เมื่อปี พ.ศ. 2552, 'โครงการค้นหาคนเขียนบทเลือดใหม่' ของทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 เมื่อปี พ.ศ. 2552, 'โครงการคนเขียนบทซีรีส์ทีวีไทย' ของทางสถานีโทรทัศน์ทีวีไทย เมื่อปี พ.ศ. 2554, 'โครงการพัฒนาบทละครโทรทัศน์' ของทางบริษัท บรอดคาซท์ไทยเทเลวิชั่น จำกัด เมื่อปี พ.ศ. 2554 รวมทั้ง

ทางสถานีโทรทัศน์และบริษัทผลิตละครโทรทัศน์ยังเปิดรับโครงเรื่องจากนักเขียนบทมือสมัครเล่นที่ส่งมาให้พิจารณาเพื่อทำเป็นบทละครโทรทัศน์อีกด้วย

พลวัตที่เกิดขึ้นในแวดวงละครโทรทัศน์ดังกล่าวนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบันชี้ให้เห็นว่าช่วงเวลาในการนำเสนอละครโทรทัศน์ของทุกสถานีได้เพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ อีกทั้งการเปิดสถานีโทรทัศน์ช่องดาวเทียมก็ได้มีการผลิตละครโทรทัศน์ใหม่เพื่อนำออกอากาศ มิใช่ละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศซ้ำ (Re-run) เช่นเคย ด้วยเหตุนี้เองทำให้การแข่งขันในธุรกิจการผลิตละครโทรทัศน์เป็นไปอย่างเข้มข้น ส่งผลให้ละครโทรทัศน์กลายเป็นอุตสาหกรรมบันเทิงที่มุ่งผลทางพาณิชย์มากกว่าความเป็นศิลปะเสียแล้ว อันส่งผลให้การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทในยุคโลกาภิวัตน์ต้องเปลี่ยนแปลงไปด้วย

บทที่ 5

การสร้างสรรค์และสุนทรียทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์

การศึกษา “พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย” นอกจากจะมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการและบริบททางสังคมและเทคโนโลยีการสื่อสารที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่พ.ศ. 2498 จนถึงปัจจุบันแล้ว ยังมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาการสร้างสรรค์และสุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ อีกด้วย

ผู้วิจัยได้แบ่งยุคสมัยต่าง ๆ ตามพลวัตที่เกิดขึ้นในแวดวงละครโทรทัศน์ไทยเพื่อใช้เป็นเกณฑ์ในการศึกษาการสร้างสรรค์และสุนทรียทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ตามยุคสมัยพัฒนาการของละครโทรทัศน์ไทยทั้ง 5 ยุค ดังนี้

1. ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510)
2. ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522)
3. ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ. 2519-2530)
4. ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ. 2531-2539)
5. ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ. 2540-ปัจจุบัน)

1. ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498 – 2510)

ละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกระหว่างปี พ.ศ.2498 - 2510 อันเป็นช่วงที่ละครเวทีซบเซานั้น ได้มีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ที่ประพันธ์บทละครเพื่อใช้สำหรับออกอากาศทางโทรทัศน์โดยเฉพาะซึ่งเรียกกันว่า “ละครเล็ก” แต่ก็เป็นบทละครโทรทัศน์ขนาดสั้น มีจำนวนตัวละครและฉากไม่มากนัก ลักษณะคล้ายละครเวที เนื่องจากข้อจำกัดด้านการผลิตที่ต้องถ่ายทำในห้องส่งและออกอากาศสด มีการบอกบทแก่นักแสดง ต่อมาเมื่อละครโทรทัศน์ได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นจนต้องขยายเวลาออกอากาศ ทำให้มีการนำเอาวรรณคดี นวนิยาย บทละครเวที หรือบทภาพยนตร์มาแปรรูปเป็นบทละครโทรทัศน์เพื่อรองรับการผลิตละครโทรทัศน์ที่เพิ่มจำนวนสูงขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2506 เป็นต้นมาอันเป็นเครื่องยืนยันให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันระหว่างละครโทรทัศน์กับสื่อจินตคดีอื่น ๆ ในสังคมได้เป็นอย่างดี

1.1 การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

ละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกตอนต้นนั้นนำเสนอออกมาในลักษณะของรายการสดทั้งสิ้น กล่าวคือแพร่ภาพในขณะที่ทำการแสดงในห้องส่ง (studio) นั่นเอง สาเหตุเนื่องจากยังไม่มีการบันทึกเทปโทรทัศน์ ส่วนใหญ่จะเป็นละครสั้น จบในตอนภายใต้แนวคิดเดียวกัน (anthology) เป็นละครฉากเดียวจบ เพราะมีห้องส่งขนาดเล็กเพียงห้องเดียว ใช้ฉากจำกัด นอกจากนี้ ยังมีการบอกบทตัวละครขณะแสดงด้วย เพื่อป้องกันการผิดพลาดที่จะเกิดขึ้นกรณีที่นักแสดงท่องจำบทละครไม่ได้ วิม อิทธิกุล (2528: 1) ได้อธิบายถึงละครโทรทัศน์ไว้ว่า

> “ละครโทรทัศน์มีลีลาในการดำเนินเรื่อง คล้ายภาพยนตร์มากคือ มีการตัดฉากเปลี่ยนไปมาและใช้เทคนิคทางแสงเสียงมุมกล้องเข้าประกอบอาจเป็นละครฉากเดียวหรือหลายฉาก ละครโทรทัศน์ไม่มุ่งในบทสนทนาเพียงอย่างเดียวแบบละครธรรมดา แต่มุ่งในการเคลื่อนไหวทางเนื้อเรื่องรวดเร็ว และระยะเวลาการแสดงเป็นสำคัญ”

นับตั้งแต่บทละครที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่เพื่อใช้สำหรับการแสดงทางโทรทัศน์เรื่องแรก *สุริยานีไม่ยอมแต่งงาน* ของ นายรำคาญ หรือประหยัด นาคะนาท ออกอากาศเมื่อวันที่ 5 มกราคม พ.ศ.2499 เป็นต้นมา ก็เริ่มมีนักเขียนบทละครโทรทัศน์เพิ่มมากขึ้น เช่น วิม อิทธิกุล, สุข หฤทัย หรือ เทพ สุทธิพงศ์, อุษณา เพลิงธรรม, อาจินต์ ปัญจพรรค์, อังกูร บุรานนท์, ถาวร สุวรรณ, อดิศักดิ์ เศวตนันท์, รพีพร หรือ สุวัฒน์ วรดิลก, สุภาว์ เทวกุล, อิงอร, สมภพ จันทรประภา, วิชัย โกกิระกานิก, พวา ชูโต และสมหวัง ธนะสุขศรี (อารีย์ นักดนตรี, สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554)

บทละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิกตอนต้น ในช่วงปี พ.ศ.2498-2505 ส่วนใหญ่มักเป็นบทละครสั้น จบในตอนภายใต้แนวคิดเดียวกัน (anthology) ความยาว 30-60 นาที และเป็นเรื่องที่เขียนขึ้นใหม่โดยเฉพาะ เช่น เรื่องของวิม อิทธิกุล, อาจินต์ ปัญจพรรค์, รพีพร, ถาวร สุวรรณ, อิงอร, สุภาว์ เทวกุล โดยแนวเรื่อง (genre) ส่วนใหญ่เป็นละครชีวิตที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับความรัก (love theme) คิดเป็นร้อยละ 39.68 และมีแก่นเรื่องศีลธรรมจรรยา (morality theme) คิดเป็นร้อยละ 32.27 (เพาวิภา ภมรสถิต, 2528 : 72)

ส่วนบทละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิกตอนปลาย ในช่วงปี พ.ศ. 2506-2510 ละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) ความยาว 90-120 นาที บทละครโทรทัศน์มีความยาวประมาณ 12-25 กระดาษพิมพ์ (อุฬาร เนื่องจำนง, 2508: 115) ส่วนใหญ่นิยมดัดแปลงจากวรรณกรรมเป็นหลักโดยนำเนื้อเรื่องมาจากนวนิยายที่เป็นที่นิยม ได้แก่ เรื่องของไม้ เมืองเดิม, ดอกไม้สด, ก.สุรางคนางค์,

ยาขอบ, อิงอร, รพีพร, สด กูรมะโรหิต และน้อย อินทนนท์ (เพาวิภา ภมรสถิตย์, 2528: 27) แต่อย่างไรก็ตาม แนวเรื่อง (genre) ของละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ก็ยังคงเป็นละครชีวิตที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับความรัก (love theme) คิดเป็นร้อยละ 39.68 และมีแก่นเรื่องศีลธรรมจรรยา (morality theme)

นักเขียนบทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่เป็นนักเขียนวรรณกรรมและละครเวทีที่หันเข้าสู่วงการละครโทรทัศน์ โดยนักเขียนบทละครโทรทัศน์ที่ผลงานมากที่สุดตั้งแต่เริ่มแรกจนถึงปี พ.ศ. 2516 คือสุวัฒน์ วรดิลก เขียนบทละครให้กับทั้งสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม และสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 (ขาว-ดำ) หรือ ช่อง 5 ในปัจจุบัน รองลงมาคือ สุภาว์ เทวกุล และถาวร สุวรรณ ส่วนผู้ที่เขียนบทละครขนาดสั้นมากที่สุดคือ วิม อิทธิกุล ซึ่งนิยมเขียนเรื่องประเภทสืบสวนสอบสวน โดยดัดแปลงมาจากเรื่องสั้นหรือนวนิยายของทางตะวันตก (เพาวิภา ภมรสถิตย์, 2528: 33)

สถานภาพของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกไม่ได้ผูกขาดว่าจะต้องเขียนให้กับคณะใดหรือกับทางสถานีโทรทัศน์ช่องใด แต่ส่วนใหญ่คณะใดให้ใครเขียนบทก็จะว่าจ้างแต่กับคนนั้น เช่น คณะนาฏศิลป์สัมพันธ์จะให้รพีพร หรือสุวัฒน์ วรดิลก เขียนบทละครให้ตลอด หรือคณะไททรรศน์ และคณะ อ.ถ.บ. ให้อิงอร เขียนบทละคร ส่วนถาวร สุวรรณ เขียนบทละครให้ 6 คณะคือคณะสันติพงษ์, คณะฤดีรมย์, คณะชื่นชุมนุมศิลปิน, คณะ 67 การละครและภาพยนตร์, คณะสาครภิรมย์ และคณะลดาพรรณ (เพาวิภา ภมรสถิตย์, 2528: 33) นักเขียนบทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่มักคลุกคลีคร่ำหวอดอยู่ในวงการละครอยู่แล้ว

การดัดแปลงนวนิยายซึ่งเป็นที่นิยมเพื่อสร้างสรรค์เป็นบทละครโทรทัศน์นั้น ผู้ผลิตจะต้องซื้อลิขสิทธิ์บทประพันธ์จากนักเขียนก่อนที่จะนำมาดัดแปลงเป็นบทละครโทรทัศน์ อารีย์ นักดนตรี (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) ได้อธิบายรายละเอียดเรื่องการซื้อขายลิขสิทธิ์บทประพันธ์ในยุคนั้นว่า

> “ถ้าเป็นเรื่องที่เป็นนวนิยายหรือเรื่องสั้น ก่อนที่จะนำมาทำเป็นบทละครก็ต้องเสียค่าเรื่องให้แก่ผู้ประพันธ์นั้นประมาณเรื่องละ 500 บาท สำหรับนักเขียนบทละครนั้นในช่วงปี พ.ศ. 2498-2516 จะได้ค่าเรื่องในอัตรานี้ ละครความยาว 30 นาที ประมาณ 400-500 บาท หากเป็นบทละครโทรทัศน์แบบดั้งเดิมคือรวมทั้งเรื่องและบท ประมาณ 800 บาท

เรื่องถ้านำมาทำเป็นละครโทรทัศน์ในช่วงแรก ๆ จะเป็นเรื่องที่เคยแสดงละครเวกลุ่มมาแล้ว และเป็นเรื่องสั้นที่เขียนขึ้นใหม่"

ละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกนั้น นักเขียนบทต้องเป็นผู้ชี้ขาดแทบทุกเรื่อง รวมทั้งเป็นผู้กำกับเวทีด้วย ดังที่อารีย์ นักดนตรี ได้กล่าวไว้ว่า

"แม้แต่คนเขียนบทละครก็ต้องมาดูพื้นที่ว่าเอาส่วนไหนทำฉากเล็กหรือใหญ่ได้กี่ฉาก ควรจะเขียนตัวละครออกมาได้กี่ตัวจะได้ไม่ล้นฉาก เป็นต้น มิฉะนั้นละครจะเล่นกันไม่ได้ ถ้าคนทำบทจะเขียนตามนวนิยายไปเสียหมด คนเขียนบทต้องศึกษาและเข้าใจพื้นที่พอควร บางครั้งก็มานั่งปรึกษาหรือถกเถียงกันกับคนที่ทำฉากเป็นวันเป็นคืนก็มี" (อารีย์ นักดนตรี, 2546: 285)

ละครยุคเปิดสถานีโทรทัศน์ใหม่ พ.ศ. 2498-2504 นั้น ผู้แสดงจะมีกันอยู่ 5-6 คนเท่านั้น ถือว่าเป็นละครเล็ก นิยมสร้างโครงเรื่องขึ้นเอง ส่วนใหญ่จะเป็นละครสั้นจบในตอน ยังไม่นิยมดัดแปลงวรรณกรรมรูปแบบอื่น ที่มาของบทละครโทรทัศน์โดยทั่วไปในระยะเริ่มแรกมักเป็นบทละครที่คิดขึ้นเองเพื่อทำเป็นบทละครโทรทัศน์โดยตรง เช่น *ทับนาง* ของ อุษณา เพลิงธรรม, *น้ำสาบาน* ของ วิม อิทธิกุล, *สกุณาจากรัง* ของ มาลัย ชูพินิจ เป็นต้น ซึ่งผู้ผลิตส่วนใหญ่ที่เป็นนักประพันธ์จะเป็นนักเขียนบทละครโทรทัศน์เอง เช่น สุข หฤทัย, วิม อิทธิกุล, ถาวร สุวรรณ แต่ถ้าเป็นละครที่มีความตระการตาก็ต้องเล่นเรื่องนวนิยายของนักประพันธ์มีชื่อ เช่น ดอกไม้สด, ก.สุรางคนางค์ เป็นต้น หากเป็นละครพันทางอิงประวัติศาสตร์ ก็จะเป็นบทประพันธ์ของหลวงวิจิตรวาทการ ไม้เมืองเดิม หรือยาขอบ (อารีย์ นักดนตรี, 2546: 188-189)

หลังจากที่การผลิตละครโทรทัศน์มีจำนวนเพิ่มมากขึ้น นักเขียนบทนิยมนำเนื้อหาจากนวนิยายแล้วมาสร้างเป็นบทละครโทรทัศน์เช่น *ล่องไพร* ของน้อย อินทนนท์, *สี่แผ่นดิน* ของ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, *บ้านทรายทอง* ของ ก.สุรางคนางค์, *ทวิภพ* ของทมยันตี บ้างก็นำละครเวกลุ่มมาดัดแปลงเป็นบทละครโทรทัศน์ เช่น *ศรอนงค์* ของ กาญจนา นาคพันธ์, *คำสาบาน* ของแก้วฟ้า บางครั้งก็นำมาจากบทละครวิทยุ เช่น *จุฬาตรีคูณ* ของพนมเทียน หรือดัดแปลงมาจากบทละครต่างชาติ เช่น *ฉันรักนุสรา* ของ สุข หฤทัย ซึ่งดัดแปลงจากเรื่อง *ไอเลิฟลูซี่* บ้างก็ทำเนื้อหาอิงพงศาวดารและประวัติศาสตร์มา เช่น *ทหารเสือพระเจ้าตาก, ศรีปราชญ์* เป็นต้น

สำหรับแนวเรื่อง (genre) ของละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิกนั้น มักเป็นแนวชีวิตรัก โศกรันทดใจ แต่มักจบลงอย่างมีความสุข ซึ่งส่วนใหญ่จะนำมาจากนวนิยายแนวชีวิตรักหรือแนวพาฝัน

ที่ได้รับความนิยมของผู้อ่านแล้วนำมาสร้างเป็นบทละครโทรทัศน์เรื่องยาวหลายสิบตอนจบ ดังที่เพาวิภา ภมรสถิต (2528: 8-13) ได้ทำการศึกษาวิจัยและพบว่าในช่วงปี พ.ศ. 2498-2500 ซึ่งเป็นละครโทรทัศน์ยุคแรกเริ่มจะมีละครโทรทัศน์แนวรักใคร่ (romance)มากที่สุดซึ่งละครแนวนี้ก็มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับชนชั้นสูงและชั้นกลาง และจบลงอย่างมีความสุขในตอนท้ายเป็นส่วนมาก

ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ในช่วงยุคบุกเบิกนี้ เป็นบทละครโทรทัศน์กึ่งสมบูรณ์แบบ กล่าวคือ นักเขียนบทจะเขียนคล้ายบทละครเวทีคือบอกฉากหรือสถานที่ของแต่ละฉากแต่ละตอน เวลาตัวละครที่ออกแต่ละฉาก อุปกรณ์ในฉากนั้น ๆ ตลอดรายละเอียดเกี่ยวกับอากัปกิริยาท่าทางหรือการแสดงของตัวละคร มีรายละเอียดของมุมกล้องและขนาดของภาพไว้เท่าที่จำเป็น ดังที่วิม อิทธิกุล (2528: 102-103) กล่าวถึงรายละเอียดของการขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกว่า

> “บทละครโทรทัศน์ที่นิยมทำทั่วไปในยุคนี้ มักแบ่งหน้ากระดาษออกเป็น 2 ข้าง คือ ทางซ้ายมือ เขียนบอก Action และบอกมุมกล้อง ไว้ด้วยแต่เฉพาะที่สำคัญที่ผู้เขียนบทต้องการ แต่ต้องไม่เขียนบอกไว้จนละเอียดเกินไป เนื่องจากเป็นหน้าที่ทางด้านเทคนิคของผู้กำกับรายการที่จะต้องทำอยู่แล้ว และอีกประการหนึ่งกล้องทีวีอยู่ในที่จำกัด คือในห้องฉาก และมีมุมจำกัด ฉะนั้น เวลาดำเนินงานเข้าจริง ๆ ผู้กำกับรายการจะกดสวิทช์เพื่อเปลี่ยนภาพ และสั่งช่างภาพ หรือคนประจำกล้องให้เลื่อนกล้อง และเปลี่ยนเลนส์ตามประสงค์สุดแต่ว่าภาพไหนมีมุมสวย และเหมาะที่จะออกอากาศ ส่วนหน้ากระดาษทางด้านขวามือ เป็นบทละครหรือที่เรียกว่าบทสนทนา พอเปิดกล้องมีการแสดงในฉากใดก็เรียกว่า “ตอนที่ 1” แสดงไปจนจบตอนก็เสร็จ ต่อไปพอเปิดกล้องใหม่ ก็เรียกว่า “ตอนที่ 2” เมื่อจบตอนใดแล้วถ้ามีโฆษณาก็จะแทรกลงไปทันที ถ้าไม่มีก็เปิดกล้องในฉากใหม่แสดงต่อไป แพร่ภาพออกอากาศทันที ดำเนินไปจนกระทั้งจบเรื่อง และเป็นบทละครที่สมบูรณ์”

สุภาว์ เทวกุล (2524: 58-61) ได้ให้ความสำคัญในการเขียนกำกับการทำงานของกล้องไว้ เนื่องจากจะช่วยอำนวยความสะดวกให้แก่ผู้กำกับการแสดง นอกจากนี้ ยังช่วยในการสร้างจินตนาการหรือภาพการแสดงให้แก่นักเขียนบทด้วย เพราะนักเขียนบทละครจะต้องเห็นภาพการแสดงไปด้วยในขณะที่เขียนจึงจะสามารถถ่ายทอดลงไปในบทละครโทรทัศน์ที่เขียนได้

1.1.1 ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิก

อารีย์ นักดนตรี (2546: 426) ได้กล่าวถึงลักษณะของบทละครโทรทัศน์ที่สร้างสรรค์โดย สุภาว์ เทวกุล ไว้ ดังนี้

"บทละครของคุณสุภาว์ เทวกุล นั้นทำอย่างมีหลักเกณฑ์และละเอียดไปทุกจุด กล่าวคือ

1. การตัดฉากที่ต้องใช้พื้นที่พอดีกับการดำเนินเรื่องแต่ละตอน เพราะสมัยแรก ๆ ที่ทำละครโทรทัศน์นั้นยังไม่มีการบันทึกเทปนอกสถานที่ ต้องแสดงกันสด ๆ ในห้องส่ง แม้จะมีเทปบันทึกภาพเข้ามาแล้วตั้งแต่ต้นปี พ.ศ. 2504 แต่จะใช้บันทึกเฉพาะรายการที่จำเป็นและจะบันทึกขณะที่ละครออกอากาศไปด้วย แล้วจึงนำไปเผยแพร่ยังสถานีโทรทัศน์ต่างจังหวัด ตามเครือข่ายของกรมประชาสัมพันธ์ 3 สถานี คือ ขอนแก่น ลำปาง และหาดใหญ่

2. ในแต่ละฉากของละครคุณสุภาว์ เทวกุลฯ จะเขียนบอกไว้ถึงเวลาเช้า สายบ่าย ค่ำ พร้อมทั้งเสื้อผ้าผู้แสดงว่าจะอยู่ในชุดนอกบ้าน ชุดนอน หรือไปงานกลางคืน

3. การเขียนบทที่บอกถึงอารมณ์และบทบาทของตัวแสดงไว้ละเอียดลออทางด้านซ้ายของหน้ากระดาษ รวมทั้งข้าวของที่จะใช้ประกอบฉากนั้น ๆ ด้วย ส่วนตัวบทพูดจะอยู่ตรงกลางหน้ากระดาษ พิมพ์เรียบร้อยสวยงาม สะอาดสะอ้าน แล้วก็สนุกด้วย นับเป็น บทละครชั้นครู จนถึงกับตัวละครออกปากชมว่า 'อ่านบทแล้วเดินออกมาเล่นได้เลย'"

1.1.2 องค์ประกอบของบทละครโทรทัศน์

บทละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกนี้ มีองค์ประกอบไม่แตกต่างจากบทละครโทรทัศน์ในปัจจุบันมากนัก หากพิจารณาจากบทละครโทรทัศน์เรื่องรุ่งฟ้า ของสุภาว์ เทวกุล (อ้างใน อุฬาร เนื่องจำนงค์, 2508, 120-144) จะพบว่าบทละครโทรทัศน์ในระยะแรกเริ่มนั้นมีองค์ประกอบได้ดังนี้

1.1.2.1 <u>ตัวละคร</u> จะต้องบอกลักษณะของตัวละคร บอกอายุ และพฤติกรรมต่าง ๆ ตลอดจนการแต่งกายของตัวละครที่ถูกต้องกับเวลาและสถานที่อย่างชัดเจน และไม่ใช้จำนวนนักแสดงมากเกินไป ตัวอย่างเช่นในบทละครเรื่องรุ่งฟ้ามีตัวละครเพียง 4 ตัวเท่านั้น ได้แก่

รุ่งฟ้า หญิงสาวอายุประมาณ 25 ปี แบบบาง ขี้โรค เด็ดขาด เอาใจตัว แต่ฉลาดมีไหวพริบ แต่งตัวแบบอยู่กับบ้าน แต่ค่อนข้างหนาและมิดชิดอย่างคนเจ็บ

ดารกา หญิงสาวอายุประมาณ 20 ปี แต่งตัวเก่ง แสนงอน แต่งตัวอย่างออกจากบ้านมาทำงาน แต่ทันสมัย

ประพัฒน์ ชายหนุ่มท่าทางภูมิฐาน อายุในราว 30-35 ปี สุภาพ เอาใจผู้หญิง ใส่เสื้อฮาวายเรียบ ๆ

พงศ์ หนุ่มใหญ่อายุประมาณ 40 ปี มีวิธีเอาใจผู้หญิงตามแบบผู้ใหญ่ เช่น คอยดูแลปรนนิบัติอย่างเอาใจใส่ แต่ท่าทางเป็นคนขรึม แต่งตัวเรียบร้อย ผูกเนคไท

1.1.2.2 <u>ฉาก</u> จะต้องบอกสถานที่ รายละเอียดตลอดจนเวลาที่เกิดเหตุการณ์ เช่น

ฉาก ห้องนั่งเล่นของรุ่งฟ้า กว้างขวาง ตกแต่งแบบบ้านเศรษฐี มีเคาน์เตอร์และตู้ใส่เหล้า มีปิอาโน มีประตูเปิดเข้ามาจากทางหน้าบ้านทางหนึ่ง และเปิดเข้าไปในห้องทำงานอีกทางหนึ่ง ในห้องทำงานมีโต๊ะใหญ่หนึ่งตัว และโต๊ะเล็กตั้งพิมพ์ดีดหนึ่งตัว เก้าอี้นอน และมีเทปบันทึกเสียง

เวลา กลางวัน

1.1.2.3 <u>อุปกรณ์ประกอบฉาก</u> จะต้องบอกว่าในฉากนั้น มีอุปกรณ์ประกอบฉากอะไรบ้าง และมีจำนวนเท่าใด เช่น

อุปกรณ์ ยา, แก้วน้ำ, กระดาษพิมพ์ที่พิมพ์แล้ว 4-5 แผ่น

1.1.2.4 <u>มุมกล้อง</u> จะต้องบอกมุมกล้องว่าขึ้นภาพที่ใด เคลื่อนไหวมุมกล้องอย่างไรคร่าว ๆ เช่น

เฟดอิน ขึ้นกล้องที่ขวดเหล้าในตู้ แล้วถอยกล้องห่างออกมาแพนมาให้เห็นรุ่งฟ้ายืนเกาะเคาน์เตอร์จ้องมองดูขวดเหล้าอย่างเลื่อนลอย

1.1.2.5 <u>อากัปกริยาของตัวละคร</u> ทางด้านซ้ายมือของบทละคร ต้องแบ่งหน้ากระดาษไว้สำหรับบอกอิริยาบถ อากัปกริยา และการแสดงของตัวละคร

1.1.2.6 <u>บทสนทนา</u> จะต้องอ่านแล้ว “รื่นปาก” หมายถึงอ่านง่าย เข้าใจง่าย รวมทั้งบอกน้ำเสียงที่ต้องการเน้น เช่น กัดฟันพูด หรือพูดอย่างแค้น เป็นต้น การพูดโต้ตอบกันของตัวละครต้องไม่ยืดยาดจนน่าเบื่อ

วิธีการเขียนบทนั้นจะเริ่มต้นด้วยการเขียนอธิบายฉากนั้น ๆ โดยบ่งบอกสถานที่ จากนั้นก็จะบอกเวลา ตัวละครในฉาก อุปกรณ์ในฉากที่ต้องมีจากนั้นจะแบ่งหน้ากระดาษออกเป็น 2 ช่อง ช่องซ้ายมือจะใส่รายละเอียดของมุมกล้อง ขนาดภาพ หากเป็นบทละครโทรทัศน์กึ่งสมบูรณ์จะไม่มีส่วนนี้ บทบาทการเคลื่อนไหวของตัวละคร สีหน้าท่าทาง ความรู้สึก อารมณ์ ส่วนช่องทางขวามือจะเขียนบทเจรจา เสียงประกอบ และดนตรีประกอบ เช่นดังตัวอย่างบทละครโทรทัศน์เรื่อง *รุ่งฟ้า* ของ สุภาว์ เทวกุล อำนวยการผลิตโดยคณะอุฬารมย์ แพร่ภาพออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 30 เมษายน พ.ศ.2507 เวลา 21.30 น.-23.00 น. นำแสดงโดย อาพันธ์ชนิตร์ สุวรรณกร, กิ่งดาว ดารณี, รุจน์ รณภพ, ประกอบ ไชยพิพัฒน์ และพูลลาภ อนะมาน กำกับการแสดงโดย วรุณ ฉัตรกุล มีตัวอย่างดังต่อไปนี้

ตัวอย่างบทละครโทรทัศน์เรื่อง “รุ่งฟ้า” ของ สุภาว์ เทวกุล

ฉาก 2

เวลา กลางคืน วันเดียวกันกับฉาก 1

ตัวละคร รุ่งฟ้า แต่งชุดเดิม

โรจน์ ตามสบาย เสื้อควรจะเป็นเชิ้ตสีเข้ม ถลกแขนไม่สู้เรียบร้อยนัก

ประพัฒน์ ชุดเดิม

พงศ์ ชุดเดิม

อุปกรณ์ ผ้าพันคอ, ยา, แก้วน้ำ, สะคริ๊ปต์หนัง 1 ฉบับ

(เฟดอิน. เห็นรุ่งฟ้าและพงศ์นั่งอยู่ด้วยกันในห้องนั่งเล่น

รุ่งฟ้านั่งอยู่หน้าเปียโนใช้นิ้วจิ้มเปียโนนิ้วเดียวพอเป็นทำนองเพลง *รุ่งฟ้า*

พร้อมกับร้องเพลง รุ่งฟ้าเบา ๆ พงศ์มองดูอย่างสงสัยแกมไม่พอใจ)

พงศ์ เพลงนี้แปลกดีนี่ ไม่เคยฟัง

รุ่งฟ้า คุณประพัฒน์เพิ่งแต่งให้รุ่งค่ะ ชื่อเพลง *รุ่งฟ้า* ด้วยนะคะอาพงศ์

พงศ์ ประพัฒน์แต่งให้ ฮึ เจ้าหมอคนนี้จะมาไม้ไหนกันนี่

รุ่งฟ้า เอ๊ะ ทำไมคะ อาพงศ์ รุ่งไม่เข้าใจ

พงศ์ อ้าว ลงถึงขนาดที่ผู้ชายแต่งเพลงให้ผู้หญิงเป็นพิเศษยังงี้ละก็ แสดงว่าเขาต้องนึกอย่างไร ๆ ในคัวผู้หญิงคนนั้นขึ้นมาแน่ ๆ

รุ่งฟ้า อาพงศ์หมายความว่า..... จะเป็นไปได้อย่างไรคะ ในเมื่อรุ่งไม่มีอะไรดีเลย สวยก็ไม่สวย แล้วก็อ่อนแอขี้โรคสามวันดีสี่วันไข้ยังงี้

พงศ์ แต่ว่าคุณรุ่งมีเงิน มีชื่อเสียงนะ อย่าลืม

(รุ่งฟ้านิ่งงันไปอย่างสะเทือนใจ) ไม่มีใครที่จะมีความจริงใจต่อคุณรุ่งเท่ากับที่อาพงศ์มีหรอกเชื่อเถอะ อาพงศ์ไม่อยากจะพูดมาก แต่เราก็สนิทสนมกันมานานแล้ว คุณรุ่งคงเข้าใจอาพงศ์ดี

(รุ่งฟ้าหันหลังให้ คิด)

---------- (ยังไม่ตัดฉาก)

1.1.3 วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

นักเขียนบทละครโทรทัศน์แต่ละคนก็จะมีเทคนิควิธีการปลีกย่อยในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์แตกต่างกันออกไป วิม อิทธิกุล ได้กล่าวถึงจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์งานประพันธ์ว่าเกิดจากการผสมข้อเท็จจริงเข้ากับความนึกฝันหรือจินตนาการของผู้ประพันธ์จนทำให้เกิดเป็นความประทับใจหรือสะเทือนใจขึ้นจนเกิดแรงบันดาลใจ (inspiration) ในการสร้างสรรค์ผลงาน

> “ข้อเท็จจริงเปรียบเหมือนแป้ง ความนึกฝันที่เกิดขึ้นเปรียบเหมือนน้ำตาล ของสองอย่างนี้มาผสมกันเข้าแล้วจะเกิดเป็นรูปคล้ายขนม ส่วนรสชาติที่เกิดขึ้นได้มาจากการปรุงแต่ง คือการเขียนโดยอาศัยศิลปะการลำดับเรื่องราว การวางฉากของเรื่องให้เกี่ยวข้องกัน และสำนวนการเขียนของแต่ละบุคคลจะเป็นไปในรูปใดแบบใดก็ตาม สามารถทำให้ขนม

ซึ่งเดิมมีเพียงแป้งกับน้ำตาลเท่านั้น เกิดอร่อยจนถูกปากผู้บริโภค... ทั้งหมดนี้เป็นเรื่องของการสร้างสรรค์บทประพันธ์" (วิม อิทธิกุล, 2528: 6)

นอกจากนี้ วิม อิทธิกุล (2528: 6) ยังกล่าวต่อไปอีกว่า ความนึกฝันจะเกิดต่อเมื่อข้อเท็จจริงที่ได้รอบรู้หรือพบเห็นมา ทำให้เกิดความ ประทับใจหรือสะเทือนใจขึ้นและเมื่อได้เกิดความรู้สึกดังกล่าวแล้ว จะมีอารมณ์หรือ ความรู้สึกต่อข้อเท็จจริงนั้น ดังนี้

1. เกิดอารมณ์ที่ฝันว่า ตัวได้เข้าไปอยู่ในเรื่องนั้น หรือเข้าไปเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในเรื่อง
2. เกิดความรู้สึกเห็นด้วยหรือขัดแย้งไปตามท้องเรื่องแต่ละตอน
3. เกิดภาพหรือที่เรียกว่า "มโนภาพ" ตามไปกับเนื้อเรื่อง
4. เกิดความพอใจหรือไม่พอใจเมื่อเรื่องจบลง

เมื่อมีอารมณ์หรือความรู้สึกดังกล่าวแล้ว จะเกิดความบันดาลใจ Inspiration ทำให้ลงมือเขียนทันที" (วิม อิทธิกุล, 2528: 7-8)

วรยุทธ พิชัยศรทัต ได้ให้สัมภาษณ์พินิจ หุตะจินดา (2528: 39) โดยสรุปวิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไว้พอเป็นแนวทาง 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. ในกรณีที่สร้างบทละครโทรทัศน์จากนวนิยาย บทละครเวที หรือภาพยนตร์ ให้อ่านเรื่องจนจบเสียก่อน
2. แยกฉากให้เรียบร้อยหรือแยกตอนนั่นเองว่าขึ้นและจบอย่างไรในแต่ละตอน
3. แยกบทตัวละครให้สมดุลว่า ตอนหนึ่งจะวางตัวละครสักเท่าไร และมี movement ของเรื่องพร้อมทั้งบทสนทนาด้วย

ด้านวิม อิทธิกุล (2528: 18) ได้อธิบายถึงการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ว่าแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือตอนต้นเรื่อง ตอนกลาง และตอนจบ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ตอนต้นเรื่อง เป็นการสร้างหรือกำหนดเหตุการณ์ เวลา และสถานที่ รวมทั้งตัวละครสำคัญขึ้นเพื่อให้คนดูสนใจติดตามเรื่องราวที่จะเกิดขึ้นต่อมา ควรสร้างให้เป็นลีลาที่น่าฉงนและเกิดความสนใจไว้เพื่อ เป็นการเพิ่มความกระหายของผู้ชมที่จะติดตาม
2. ตอนกลาง เป็นการดำเนินเนื้อเรื่องไปอย่างเกี่ยวพันกันเป็นลูกโซ่ ต้องพยายามขมวดปมไว้ อย่าให้ผู้ชมละครทายถูกว่า เรื่องที่ขึ้นต้นแล้วดำเนินมาจะจบลงอย่างไร มิเช่นนั้นจะทำให้ละครสิ้นอรรถรสไปทันทีจนหมดความสนใจ

3. ตอนจบ ต้องสร้างจุดสำคัญของเรื่องไว้ใกล้ตอนจบที่เรียกว่า “ไคลแม็กซ์” เมื่อละครดำเนินไปถึงจุดสำคัญหรือขั้นไคลแม็กซ์ แล้วต้องรีบจบ อย่าเขียนต่อไปอันเป็นเหตุให้เสียอรรถรส หากจะเขียนต่อไปก็ต้องมีลักษณะหักมุม กล่าวคือเมื่อถึงจุดสำคัญแล้วแทนที่จะลงเอยอย่างที่ผู้ชมเข้าใจ กลับพลิกแพลงไปอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งทำให้ผู้ชมเข้าใจผิด หรือจบเรื่องแบบเป็นปมทิ้งค้างคาไว้ (Suspense) ทำให้ผู้ชมเกิดความสงสัยและไปคิดเอาเอง

สุวัฒน์ วรดิลก ให้สัมภาษณ์กับอารีย์ นักดนตรี (2546: 258) เกี่ยวกับวิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ซึ่งดัดแปลงมาจากบทประพันธ์เรื่อง *ขุนศึก* ของ ไม้ เมืองเดิม ว่ามีการเพิ่มเติมรายละเอียดของตัวละครที่มากขึ้น โดยเน้นที่บทตลก เพื่อให้ผู้ชมเกิดความสนุกสนาน ดังนี้

> “พี่เขียนตรงตามบทประพันธ์ของไม้ เมืองเดิม เพราะคนทำบทละครนั้น พี่ถืออยู่อย่างว่าต้องเคารพเจ้าของเรื่อง ไม่มีการแก้ไขดัดแปลงให้เสียเรื่องของเขา เพียงแต่ใส่รายละเอียดให้มากขึ้น เช่น บทผู้หญิงบางตัวถ้ามีน้อยก็ต้องเพิ่มให้ตัวละครมีความหมายมากขึ้น จะทำตรง ๆ 100% ไม่ได้ ความสนุกของละครจะอยู่ที่รายละเอียด อยู่ที่ตลก ซึ่งพี่จะเพิ่มให้ตัวละครอย่างบทคุณจำรูญ หนวดจิ๋ม ตัวตามพระเอกในเรื่องไม่มีอะไรมาก ก็ให้เป็นตัวที่มีบทมากขึ้นไปเสีย หรืออย่างสมบุญ เป็นทาสในเรือนของขุนรามเดชะ พ่อนางเอก แสดงโดยทนงศักดิ์ ภักดีเทวา พี่ก็เสริมบทให้เขาเป็นคนน่าสงสาร น่าเอ็นดู และเขียนให้เล่นบทตลกกับคุณจำรูญ โดยแทรกเข้ามา คนดูก็เกิดอารมณ์สนุกสนาน ได้ขัน ได้หัวเราะ และเขาก็ได้เกิดในโลกของการแสดงอีกคนหนึ่งจากผลงานละครเรื่อง *ขุนศึก* นี่เอง ส่วนตัวขุนรามเดชะที่เดี๋ยวดีเดี๋ยวร้าย ทะเลาะกันมากยืดยาดก็ตัด ๆ ทิ้งไปเสียบ้าง เพื่อไม่ให้คนดูเบื่อ คือเราต้องหาทางให้ตัวละครได้แสดงบทบาทที่สำคัญกันอย่างเต็มที่”

การจัดลำดับการดำเนินเรื่องในบทละครโทรทัศน์ ถือเป็นกลวิธีอีกประการหนึ่งที่ทำให้ผู้ชมติดตามเนื้อเรื่องของละครโทรทัศน์ตั้งแต่ต้นจนจบ ดังที่ วิม อิทธิกุล กล่าวไว้ว่า

> “บทประพันธ์บางเรื่องขึ้นต้นด้วยสำนวนโวหารดีน่าอ่าน แต่พออ่านไปแล้วสักหน่อยหรือค่อนเรื่อง ก็เกิดความสับสนขึ้นในใจ เพราะเนื้อเนื่องชักจะวกวนและสะดุดเป็นจังหวะไม่น่าดู ทำให้รสจืดชืดลงไปและคลายความสนใจทันที ละครโทรทัศน์ก็เช่นเดียวกัน ถ้าการลำดับฉากไม่ดี คือ เนื้อเรื่องแต่ละตอนไม่เกี่ยวพันกันเป็นลูกโซ่ ทำให้ผู้ชมตามเรื่องไม่ถูกเกิดความไม่เข้าใจและเบื่อเรื่อง จะละความสนใจในทันทีหรือไม่ก็หันไปสนใจกับรายการของสถานีอื่น” (วิม อิทธิกุล, 2528: 7-8)

อย่างไรก็ดี การเขียนบทละครโทรทัศน์ยุคเริ่มต้นของไทยมีข้อจำกัดในเรื่องฉาก เนื่องจากมีห้องส่ง (Studio) ขนาดเล็กพียงห้องเดียว จึงจำเป็นต้องใช้ฉากที่มีอยู่อย่างจำกัด ดังที่ อารีย์ นักดนตรี (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

> "คนเขียนบทต้องมาทำความรู้จักและความเข้าใจในการใช้พื้นที่ฉาก เพราะมีพื้นที่แค่ 8x10 เมตร ตอนนั้นก็มีผู้กำกับการแสดงแล้ว มีกำกับภาพ กำกับฉาก ใช้กล้อง RCA ซึ่งเป็นกล้องที่ใหญ่มาก นักเขียนบทก็ต้องมาดูพื้นที่ว่าเอาส่วนไหนทำฉากเล็กหรือใหญ่ได้กี่ฉาก ควรจะเขียนตัวละครออกมาได้กี่ตัวจะได้ไม่ล้นฉาก เป็นต้น"

นอกจากนี้ วิม อิทธิกุล (2528: 18) ได้กล่าวถึงข้อจำกัดเรื่องการวางฉากในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์นี้ว่า

> "การวางฉาก หมายถึงการกำหนดฉากซึ่งเป็นสถานที่เกิดเหตุให้แน่นอนลงไปเสียก่อนว่า ตามโครงเรื่องที่คิดมาได้นั้นสมควรจะมีกี่ฉาก และควรจะต้องรับรู้ข้อเท็จจริงด้วยว่าเนื้อที่ของห้องส่งสถานีมีจำกัด ไม่ควรสร้างฉากให้เกินกว่า 4 ฉาก และถ้าเกินกว่านี้อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ จะต้องขออนุญาตพิเศษ หรือไม่ก็ถ่ายทำเป็นภาพยนตร์สำหรับฉากที่เกินจำนวนไปเข้ามาประกอบเรื่อง"

วิม อิทธิกุล (2528: 102-103) ยังกล่าวถึงการสร้างฉากในบทละครโทรทัศน์ต่อไปอีกว่า

> "บทละครโทรทัศน์โดยปกติอย่างมากไม่เกิน 4 ฉาก เพราะเป็นรายการสดที่ออกอากาศ จึงมีความจำเป็น เนื่องจากสถานที่ในห้องส่งคับแคบ ไม่กว้างขวางเพียงพอที่จะสร้างฉากได้มากกว่านั้น นักเขียนบทละครโทรทัศน์จึงนิยมกันมาก ที่จะสร้างละครโทรทัศน์ฉากเดียว ตั้งแต่เริ่มไปจนจบ แสดงถึงเหตุการณ์สำคัญ เกิดขึ้นในสถานที่แห่งเดียว และจบลงในที่แห่งเดียวกัน ใช้เวลาไม่เกิน 30 นาที"

นักเขียนบทละครโทรทัศน์จะต้องตัดฉากและเหตุการณ์สำคัญในเนื้อเรื่องให้ดี เช่น เมื่อต้องการแสดงถึงช่วงเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป ตามเนื้อเรื่อง 3-4 เดือน นักเขียนบทจะต้องเขียนให้ลงกับช่วงโฆษณาพอดี แต่หากไม่มีช่วงโฆษณา ผู้ทำบทละครจะต้องปล่อยให้ตัวแสดง เช่น พระเอกออกมาจากฉาก และใช้วิธีถ่วงเวลาด้วยบทเจรจาอื่น ๆ จนกระทั่งพระเอกหรือนางเอกเปลี่ยนเสื้อผ้าจนแล้วเสร็จ (อารีย์ นักดนตรี, 2538: 171)

1.1.4 ปัจจัยที่ผลต่อทิศทางของละครโทรทัศน์

สินิทธิ์ สิทธิรักษ์ (2543: 180-182) ได้กล่าวถึงปัจจัยที่มีบทบาทอย่างมากในการกำหนดทิศทางของละครโทรทัศน์และการแสดงอันเป็นแหล่งที่มาของรายได้ส่วนใหญ่ของทั้งสถานีโทรทัศน์ว่าประกอบด้วยบุคคล 3 ฝ่ายคือผู้ผลิตเสนอ ผู้หาผู้อุปถัมภ์รายการ และสถานีโทรทัศน์

1.1.4.1 ผู้ผลิต หรือคณะละครต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือกลุ่มคณะละครซึ่งเป็นคนในสถานีเอง เช่น คณะสุภาพบุรุษ และกลุ่มคณะละครซึ่งเป็นบุคลภายนอก เช่น คณะชื่นชุมนุมศิลปิน ซึ่งคณะละครแต่ละคณะมักจะประกอบไปด้วย นักเขียนบท นักแสดง ผู้กำกับการแสดง ผู้บอกบท และเจ้าหน้าที่ฝ่ายเทคนิค โดยผู้ผลิตเสนอจะผลิตละครโทรทัศน์ตามความถนัดของแต่ละคณะผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันออกอากาศ

1.1.4.2 ผู้หาผู้อุปถัมภ์รายการ หรือที่เรียกกันว่า “สปอนเซอร์” เริ่มต้นด้วยการที่สถานีโทรทัศน์เป็นฝ่ายจัดการให้กับคณะละคร บางครั้งผู้อุปถัมภ์รายการจะเสนอเงินทุนสนับสนุนโดยให้สถานีโทรทัศน์คิดสร้างสรรค์และหาคณะละครมาเล่นเอง ต่อมาจึงเกิดคนกลางมาทำหน้าที่หาผู้อุปถัมภ์รายการให้กับคณะละคร โดยผู้หาผู้อุปถัมภ์รายการที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในสมัยนั้นคือ เท่ง สติเฟื่อง

1.1.4.3 สถานีโทรทัศน์ ขอบข่ายความรับผิดชอบและอำนาจของสถานีโทรทัศน์มีอยู่กว้างขวางมากต้องทำหน้าที่หลายประการนอกเหนือจากการเป็นผู้ขายหรือให้เช่าเวลาในการออกอากาศ กล่าวคือต้องเป็นผู้ผลิตรายการ หาผู้อุปถัมภ์รายการ และควบคุมคุณภาพของรายการด้วย

กล่าวโดยสรุปแล้ว การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกก็ยังมีข้อจำกัดหลายด้าน อาทิ การขาดแคลนบทละคร ความไม่สมบูรณ์ของเทคโนโลยีในด้านการผลิตและการแสดงละครโทรทัศน์ ห้องส่งและฉากไม่พร้อม (อาจินต์ ปัญจพรรค์, 2548: 104) ที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือผู้อุปถัมภ์รายการเข้ามามีบทบาทในการกำหนดทิศทาง และเนื้อหาของละครเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ (สินิทธิ์ สิทธิรักษ์, 2543: 182)

1.2 สุนทรียทัศน์ในสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

ถึงแม้ว่าละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกจะมีข้อจำกัดด้านเทคโนโลยีการสื่อสารมากมาย ไม่ว่าจะเป็นการที่กล้องถ่ายวิทยุโทรทัศน์ใช้กับเครื่องส่งแบบ Mobile Unit ของกรมประชาสัมพันธ์

เรียกว่ากล้อง RCA ซึ่งมีขนาดใหญ่มาก ทำให้ต้องถ่ายทอดสดในห้องส่ง (Studio) ของทางสถานีโทรทัศน์ที่มีขนาดเล็กขนาด 8*10 เมตร เพียงห้องเดียว จึงทำให้ละครมีฉากอย่างจำกัด และใช้นักแสดงจำนวนน้อยเพื่อมิให้ล้นฉากออกมา หรือมีการบอกบทขณะแสดงละครไปด้วย แต่ถึงกระนั้นก็ยังสามารถทำให้ผู้ชมทางบ้านติดตามชมละครโทรทัศน์ได้โดยตลอด ดังที่อารีย์ นักดนตรี (2546: 188) กล่าวไว้ว่า

> “ละครยุคนั้นสามารถจะตรึงคนดูไม่ให้ลุกไปไหนตลอด 2 ชั่วโมงด้วยตัวแสดงเพียง 5 ตัวทุกชุด มันน่าประหลาดใจไหม แต่เมื่อมาทวนความหลังพลิกบทละครที่เคยเล่นไว้เก่าจนแทบกรอบแล้ว จึงเห็นความประณีตของการแจกบท และบอกลีลาของตัวละครที่ชัดเจน เพียงแต่จับบทแล้วท่องก็ออกมาแสดงได้เลย ข้อปลีกย่อยต่าง ๆ เช่น การประกอบเพลงที่ดูพอดีกับการแสดงซึ่งจำเป็นมากสำหรับละครชวนหัว ก็ไม่มีพลาดเลยสักครั้งเดียว ช่างน่าอัศจรรย์เสียจริง ๆ ไม่น่าแปลกใจเลยว่าละครที่มีตัวแสดงเพียง 5 ตัว จะสามารถติดอันดับแนวหน้าได้”

ละครโทรทัศน์ที่ประสบความสำเร็จได้รับความนิยมจากผู้ชม อาจประกอบด้วยหลายปัจจัยด้วยกันทั้งบทละครโทรทัศน์ การผลิต การคัดเลือกนักแสดง และการกำกับ (อารีย์ นักดนตรี, 2546: 399) บทละครโทรทัศน์ที่ดีมีส่วนช่วยเอื้ออำนวยให้การผลิตละครโทรทัศน์สะดวกขึ้น และเป็นปัจจัยสำคัญหนึ่งที่ทำให้ละครโทรทัศน์ประสบความสำเร็จ

> “ถ้าการทำบทดี ละเอียดลออ การทำงานก็จะง่ายขึ้นมาก การทำบทละครตรงกับท้องเรื่อง การจัดที่มีข้อปลีกย่อยต่าง ๆ ทั้งด้านฉาก ของประกอบฉาก เสื้อผ้า และเมคอัพดี การกำกับฯ ที่ละเอียด และผู้กำกับฯที่ทำการบ้านมาดี ละครก็จะออกมาดีไปด้วย” (อารีย์ นักดนตรี , 2546: 420)

1.2.1 บทที่ดีต้องมีภาษาที่สละสลวย

บทละครโทรทัศน์ที่ดีต้องมีสำนวนภาษาสละสลวย และ“เข้าปาก” ผู้แสดง กล่าวคือ เมื่อนักแสดงอ่านบทแล้วสามารถพูดง่าย จำง่าย คนฟังเข้าใจง่าย และไม่ยาวเกินไป (นันทวัน เมฆใหญ่, สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2554) นอกจากนี้ วิม อิทธิกุล ชี้ให้เห็นว่านอกเหนือจากบทละครโทรทัศน์ที่ดีจะต้องมีสำนวนภาษาที่สละสลวยแล้ว ยังต้องมีกลวิธีการเล่าเรื่องที่น่าติดตามอีกด้วย

"บทประพันธ์จะดีหรือไม่ดีไม่ได้ขึ้นอยู่กับสำนวนในการเขียนเพียงอย่างเดียว แต่อยู่ที่โครงเรื่องและลีลาของเรื่อง ได้แก่การลำดับเหตุการณ์ของเรื่องให้เกี่ยวโยงกันเป็นลูกโซ่ด้วย ทั้งต้องเสริมสร้างสิ่งที่ช่วยให้ผู้อ่านกระหายอยากจะรู้เรื่องตอนต่อไปว่า จะปรากฏผลอย่างไร อันนี้จึงจะเป็นความสนุก เพราะจะทำให้เกิดรส อย่าให้เขาเดาถูกว่าเรื่องนี้ตอนจบเป็นอย่างไร ซึ่งจะทำให้เสียรสชาติไปทันที" (วิม อิทธิกุล, 2528: 5)

จากการสัมภาษณ์ อารีย์ นักดนตรี (สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554) และนันทวัน เมฆใหญ่ (สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2554) นักการละครโทรทัศน์ที่มีบทบาทอย่างยิ่งในแวดวงละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิกถึงนักเขียนบทที่มีความสามารถดีเยี่ยมในการเขียนบทละครโทรทัศน์ยุคนั้น ต่างยกย่องตรงกันว่า สุภาว์ เทวกุล หนึ่งในคณะผู้ก่อตั้งและอดีตนายกสมาคมนักเขียนแห่งประเทศไทย ให้เป็นนักเขียนบทละครโทรทัศน์ที่มีฝีมือยอดเยี่ยม

"บทของคุณสุภาว์ คือบทที่มีความสมบูรณ์ทุกประการ พิมพ์สะอาด อ่านง่าย เป็นระเบียบเรียบร้อย บอกการทำงานให้ทั้งช่างกล้อง ผู้กำกับกล้อง ผู้กำกับการแสดง รวมทั้งทางเล่นของตัวแสดงไว้เสร็จหมด เรียกว่าอ่านบทเสร็จก็เล่นกันได้เลย พวกเราที่แสดงบทละครของคุณสุภาว์ จะอ่านบททุกตัวอักษรอย่างมีความสุข ไม่ต้องตีความเอง ทั้งผู้เล่นและผู้กำกับฯ ทำงานด้วยความสุขกายสบายใจ" (อารีย์ นักดนตรี, สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554)

"บทละครที่มีหลาย ๆ คนเขียนบทแต่บทที่จำง่ายที่สุดเขียนมาแล้วจำง่ายที่สุด พูดง่ายที่สุด แสดงง่ายที่สุดก็คือคุณ สุภาว์ เทวกุล ของคุณสุภาว์ ที่ชื่นชมนอกจากการเขียนบทจากนวนิยายแล้วคุณสุภาว์สามารถเขียนบทจากการเล่าเรื่องในเรื่อง *สี่แผ่นดิน* ให้เป็นตอน ๆ เป็นบทเจรจาได้ แม้แต่คุณเปรมที่แสดงโดย คุณภิญโญ ทองเจือ ที่เล่นเป็นแม่พลอยช่อง 5 ได้รับรางวัลเมขลา ปีแรกของการจัดรางวัล คุณภิญโญบอกว่าท่องหนเดียวจำได้เลย ซึ่งมันยาก เรื่องสี่แผ่นดินไม่ใช่ง่าย ๆ แต่คุณสุภาว์ เทวกุล สามารถเขียนบท ให้ทันเข้าปากผู้แสดง" (นันทวัน เมฆใหญ่, สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2554)

1.2.2 บทที่ดีต้องรักษาอารมณ์และสีสัน (mood and tone) ของบทประพันธ์ต้นฉบับ

ในกรณีที่บทละครโทรทัศน์นั้นดัดแปลงมาจากบทประพันธ์เรื่องอื่น สิ่งหนึ่งที่นักเขียนบทละครโทรทัศน์ถือเป็นบรรทัดฐานในการแปรรูปงานวรรณกรรมเป็นบทละครโทรทัศน์ก็คือ การ

รักษาอารมณ์และสีสัน (mood and tone) ของบทประพันธ์ดั้งเดิมเอาไว้ ดังที่สุวัฒน์ วรดิลก ให้สัมภาษณ์กับอารีย์ นักดนตรี (2546: 258) เกี่ยวกับวิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ซึ่งดัดแปลงมาจากบทประพันธ์เรื่อง *ขุนศึก* ของ ไม้ เมืองเดิม ว่า

> “พี่เขียนตรงตามบทประพันธ์ของไม้เมืองเดิม เพราะคนทำบทละครนั้น พี่ถืออยู่อย่างว่าต้องเคารพเจ้าของเรื่อง ไม่มีการแก้ไขดัดแปลงให้เสียเรื่องของเขา เพียงแต่ใส่รายละเอียดให้มากขึ้น เช่น บทผู้หญิงบางตัวถ้ามีน้อยก็ต้องเพิ่มให้ตัวละครมีความหมายมากขึ้น จะทำตรง ๆ 100% ไม่ได้”

นันทวัน เมฆใหญ่ ได้กล่าวถึงลักษณะของบทละครที่ดีว่าควรจะให้ความเพลิดเพลินและให้ข้อคิดแก่ผู้ชม ตลอดจนต้องรักษาอารมณ์และสีสันของบทประพันธ์ดั้งเดิมเอาไว้ด้วย และอย่าสอดแทรกความรุนแรงมากจนเกินไป

> “ละครต้องให้ความสุข ความบันเทิง ให้ข้อคิด ให้อะไรที่เขาคิดว่าไม่ดีเป็นดี รักษาบทประพันธ์เดิม ถ้าจะเอาเรื่องใหม่มาเล่นก็อย่าให้มันรุนแรงเกินไป ควรลดให้ต่ำลงมา” (นันทวัน เมฆใหญ่, สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2554)

อารีย์ นักดนตรี และนันทวันเมฆใหญ่ มีทัศนะสอดคล้องกันในประเด็นการแปรรูปบทละครโทรทัศน์จากนวนิยายว่า บทละครโทรทัศน์ที่ดีสมควรคงเรื่องเดิมเอาไว้ ไม่ควรแปลงบทเพื่อเป็นการเคารพบทประพันธ์ ดังนี้

> “ละครดีจับจิตจับใจคนดูได้ก็ด้วยฝีมือเขียนบท ฝีมือการจัดทำ ฝีมือการเลือกตัวนักแสดง ฝีมือการกำกับที่รักษารูปแบบของเนื้อเรื่องไว้ได้ราวกับตัวละครโดดออกมาแสดงจากนวนิยายนั่นแหละ ละครจึงจะสมบูรณ์ได้ โดยมิต้องไปพลิกผันให้ทันสมัยเพื่อเหมาะแก่ยุคสมัยดังที่กล่าวเหมือนแก้ตัวกันอยู่เสมอ ถ้าหากนวนิยายเรื่องใดดี ผู้ผลิตจึงจะเลือกมาทำละครใช่หรือไม่ แต่เมื่อเรื่องของเขาดีแล้ว ก็ไม่จำเป็นที่จะต้องไปดัดแปลงหรือเติมแต่ง ดังนั้นดิฉันจึงเป็นผู้ผลิตคนหนึ่งในหลาย ๆ คน ที่ยึดมั่นและเคารพบทประพันธ์ของผู้ที่ดิฉันขอลิขสิทธิ์มาทำละคร จนผู้ชมทุกคนมอบความไว้วางใจให้ได้อย่างสนิทใจ บทประพันธ์เดิมเขียนไว้ดีอยู่แล้วถ้าคุณเห็นไม่เหมาะคุณก็ควรไปหาเรื่องอื่นที่คุณชอบ อย่างไปเอาสิ่งที่เขาทำไว้ดีอยู่แล้วมาเปลี่ยน ซึ่งมันไม่ได้ จะพูดถึงเพราะความแปลกใหม่ไม่ได้” (อารีย์ นักดนตรี, สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554)

"เรื่องเก่าเอามาทำใหม่แต่ว่าไปใส่ไข่ซะจนเกือบจะไม่เหมือนละครเรื่องเก่า ผู้ชมมีความฝันในบทละครเก่า ๆ ที่เขาอ่านเพราะฉะนั้นถึงจะไม่ดูละครเพราะดูแล้วงง แม้กระทั่งบางคนกลับไปพลิกหนังสือดู เดี๋ยวนี้เอาจริงเอาจังมาก ป้าต้องขอบอกตรง ๆ ที่ไม่ดูละครเพราะว่าเราเคยเล่นละครมาเยอะแล้ว ไม่เห็นมีความจำเป็นต้องแปลงบทของเขาเลย" (นันทวัน เมฆใหญ่, สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2554)

1.2.3 บทละครที่ดีจะต้องคงเอกลักษณ์ความเป็นไทย

บทละครโทรทัศน์ที่ดีต้องทำหน้าที่สะท้อนลักษณะของสังคมไทยให้เห็นถึงเอกลักษณ์ประวัติศาสตร์ ขนบธรรมเนียมประเพณี และวิถีชีวิตของผู้คน ซึ่งเป็นรากฐานของสังคมไทย

"บทละครโทรทัศน์ทำหน้าที่เป็นกระจกที่จะส่องให้เราเห็นว่าแบบไหนเป็นแบบอย่างที่ดี เมื่อเป็นแบบนี้จุดจบจะเป็นแบบไหน เพราะละครกับชีวิตจริงก็เหมือนกัน และละครหลายอย่างที่ทำให้เราได้รับความรู้ รู้จักประวัติศาสตร์ ได้รู้หลาย ๆ อย่างที่เราไม่เคยรู้จากละครที่นักเขียนบทใส่เข้ามาสอดแทรกเข้ามา จากละครเป็นอุทธาหรณ์ที่อาจจะสอนคนได้เป็นตัวอย่างได้ดูละครแล้วย้อนดูตัว" (นันทวัน เมฆใหญ่, สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2554)

สำหรับอารีย์ นักดนตรี มองว่าบทละครโทรทัศน์จะมีความงามก็ต่อเมื่อแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทย และปราศจากความรุนแรงดังที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ปัจจุบัน

"ละครของไทยมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่ว่าจะเป็นการดำเนินเรื่อง กิริยามารยาทของตัวละคร การดำเนินชีวิตของตัวละครเรามีของเราอยู่แล้ว ไม่ต้องไปเอาอย่างของต่างประเทศ แล้วก็ความหยาบคาย การฆ่ากันความรุนแรงมันทำให้ไปเพิ่มความรุนแรงให้คนดูเอาเป็นแบบอย่าง ละครทุกวันนี้ พูดจาแปลก ๆ จะตบจะตี ใช้ความรุนแรง มันมีแต่ความหรูหรา ฟู่ฟ่า แต่ไม่อิงความจริง" (อารีย์ นักดนตรี, สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554)

จากทัศนะของอารีย์ นักดนตรี และนันทวัน เมฆใหญ่ เกี่ยวกับความงามของบทละครโทรทัศน์ กล่าวโดยสรุปได้ว่านักการละครโทรทัศน์ทั้งสองคนมีความเห็นสอดคล้องกันว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีนั้นต้องใช้ภาษาที่สละสลวย เนื่องจากผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้ส่วนใหญ่ก็คือนักเขียนนวนิยายนั่นเอง คง "อารมณ์และสีสัน" (mood and tone) ของวรรณกรรมต้นฉบับเอาไว้ ไม่ควรดัดแปลงบทประพันธ์เดิมจนเสียอรรถรส นอกจากนี้ บทละครโทรทัศน์ที่ดีต้องคงเอกลักษณ์ความเป็นไทยเอาไว้ เช่น กิริยามารยาท วัฒนธรรม แบบแผนการ

ดำเนินชีวิตที่ดีงาม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะละครทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมในยุคบุกเบิกนี้มักมีนาฏศิลป์ไทยสอดแทรกในการแสดงอยู่เสมอ

1.2.4 บทละครที่ดีจะต้องมีความเป็นเหตุเป็นผล

ศิลปะของบทละครโทรทัศน์อยู่ที่ความเป็นเหตุเป็นผล นักเขียนบทจะต้องรู้จริงในเรื่องที่เขียน ตลอดจนมีความพิถีพิถันในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ แต่บทละครโทรทัศน์ส่วนมากนั้นไม่คำนึงถึงความสมเหตุสมผล ทำให้สุนทรียภาพของบทละครโทรทัศน์นั้นลดลง ดังที่นันทวัน เมฆใหญ่ (สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2554) อธิบายว่า

> “ศิลปะของบทละครคือมีความเป็นเหตุเป็นผล หาเหตุหาผลมาแก้กันได้ นี่คือศิลปะ แล้วเพิ่มอะไรเข้าไปเป็นการสอนเป็นการแนะนำเข้าไป อย่างเช่น การเป็นกุ๊กก็ทำให้เรารู้เรื่องการทำอาหาร คนที่เป็นคนเขียนบทก็จะต้องไปเรียนจากคนที่ทำอาหารจริง ๆ การทำอาหารคนดูก็จะได้รับ ไม่เหมือนที่เราดูละครยังได้เคล็ดลับที่ได้จากละคร นี่คือสิ่งที่แทรกข้ามาเข้าไป โดยต้องหาคนที่รู้จริงมาทำ อย่างเช่น บทหมอต้องให้หมอมาสอนจับชีพจร คนเขียนบทต้องศึกษา” (นันทวัน เมฆใหญ่, สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2554)

ละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกได้เสื่อมความนิยมลงภายหลังปี พ.ศ. 2510 เนื่องจากไม่มีความแปลกใหม่ ขาดความพิถีพิถันเนื่องจากยังคงมีการบอกบทแก่นักแสดงอยู่ อีกทั้งสื่อภาพยนตร์เรื่องยาวทั้งไทยและเทศเข้ามามีบทบาทมากขึ้น ดังที่ปนัดดา กัลย์จาฤก (253: 6) ได้ให้ความเห็นไว้ว่า

> “กิจการละครโทรทัศน์เริ่มเสื่อมไปช่วงเวลาหนึ่ง แต่ก็ยังมีประปรายเพราะการผลิตรายการและการแสดงไม่พิถีพิถัน เช่นคนแสดงละครต้องมีการบอกบท ทำให้ผู้ชมรำคาญเสียงคนบอกบทเป็นต้นและมีภาพยนตร์เรื่องยาวทั้งไทยและเทศกลับเข้ามามีบทบาทเพิ่มมากขึ้นด้วย”

ในประเด็นดังกล่าวนี้ อารีย์ นักดนตรี ได้ชี้ให้เห็นถึงความจำเป็นที่ต้องมีการบอกบทว่าเป็นเพราะการแสดงละครโทรทัศน์ต้องออกอากาศสด ไม่สามารถตัดต่อแก้ไขได้เช่นในปัจจุบัน

> “ต่อมามักจะมีเสียงพูดกันว่าการบอกบทละครนั้นล้าสมัย ไม่ควรมี ตัวละครทุกตัวต้องท่องบทมาเองให้ได้ ว่ากันว่าเป็นการพัฒนาละครให้ได้มาตรฐานขึ้น ก็ได้ซี ในเมื่อบันทึกเทปโทรทัศน์กันแล้วมิใช่แสดงสด ๆ พอผิดแล้วหยุดเทปแก้ไขกันใหม่ ไอ้ที่พูดผิดหรื

อนึกบทไม่ออกก็ลบเทปทิ้งไป สามารถทำได้ เพราะเทปช่วยได้มาก ทำให้ตัวละครยุคใหม่ไม่ต้องรับผิดชอบเท่ายุคแรก" (อารีย์ นักดนตรี, 2546: 154-155)

ผลจากการที่ละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกได้เสื่อมความนิยมลงภายหลังปี พ.ศ. 2510 นี้เองทำให้เกิดพัฒนาการของละครโทรทัศน์ในยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ขึ้น ช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2511-2522 ซึ่งใช้ระบบการถ่ายทำแบบภาพยนตร์แทนการแสดงและออกอากาศสดในห้องส่ง

กล่าวโดยสรุปก็คือลักษณะเด่นของละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกระหว่างปี พ.ศ. 2498-2511 นั้น ได้มีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ที่ประพันธ์บทละครเพื่อใช้สำหรับออกอากาศทางโทรทัศน์โดยเฉพาะซึ่งเรียกกันว่า "ละครเล็ก" แต่ก็เป็นบทละครโทรทัศน์ขนาดสั้น จบในตอน มีจำนวนตัวละครและฉากไม่มากนัก ลักษณะคล้ายละครเวที เนื่องจากข้อจำกัดด้านการผลิตที่ต้องถ่ายทำในห้องส่งและออกอากาศสด มีการบอกบทแก่นักแสดง ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้ล้วนเป็นนักเขียนแวดวงวรรณกรรมทั้งสิ้น อาทิ สุภาว์ เทวกุล, อาจินต์ ปัญจพรรค์, อุษณา เพลิงธรรม, ถาวร สุวรรณ, วิม อิทธิกุล, สุข หฤทัย, อังกูร บุรานนท์ เป็นต้น

ต่อมาเมื่อละครโทรทัศน์ได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นจนต้องขยายเวลาออกอากาศ ทำให้มีการนำเอาวรรณคดี นวนิยาย บทละครเวที หรือบทภาพยนตร์มาแปรรูปเป็นบทละครโทรทัศน์เพื่อรองรับการผลิตละครโทรทัศน์ที่เพิ่มจำนวนสูงขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ.2506 เป็นต้นมา อันเป็นเครื่องยืนยันให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันระหว่างละครโทรทัศน์กับสื่อจินตคดีอื่น ๆ ในสังคมได้เป็นอย่างดี

สำหรับสุนทรียทัศน์ของผู้มีส่วนในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีทัศนะร่วมกันว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีนั้นสมควรคง "อารมณ์และสีสัน" (mood and tone) ของวรรณกรรมต้นฉบับเอาไว้ เพื่อเป็นการเคารพบทประพันธ์ ไม่ควรดัดแปลงบทประพันธ์เดิมจนเสียอรรถรส ใช้ภาษาที่สละสลวย มีความเป็นเหตุเป็นผล ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้ก็คือนักเขียนนวนิยายนั่นเอง นอกจากนี้ บทละครโทรทัศน์ที่ดีต้องคงเอกลักษณ์ความเป็นไทยเอาไว้ เช่น กิริยามารยาท วัฒนธรรม แบบแผนการดำเนินชีวิตที่ดีงาม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะละครทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมยุคนั้นมักมีนาฏศิลป์ไทยสอดแทรกในการแสดงอยู่เสมอ

2. ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522)

เมื่อกระแสความนิยมภาพยนตร์ไทยได้เฟื่องฟูขึ้นจึงมีการนำภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่องยาวทั้งไทยและเทศออกอากาศทางโทรทัศน์เป็นจำนวนมากในช่วงปี พ.ศ. 2511- 2522 ส่งผลกระทบให้ละครโทรทัศน์ที่ยังคงมีการบอกบทนักแสดง ซบเซาลงช่วงระยะเวลาหนึ่ง ในระหว่างนี้เองก่อให้เกิดพัฒนาการของละครโทรทัศน์ไทยในยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ขึ้น เนื่องจากวิดีโอเทปยังไม่แพร่หลาย ผู้ผลิตจึงต้องใช้ฟิล์มภาพยนตร์ ขาว-ดำขนาด 16 มิลลิเมตรถ่ายทำแล้วออกฉายทางโทรทัศน์ ต่อมาเนื่องจากทางสถานีโทรทัศน์เปลี่ยนเป็นระบบสี จึงใช้ฟิล์มสีในการถ่ายทำ และใช้การพากย์สดระหว่างออกอากาศโดยเจ้าหน้าที่ของทางสถานี

2.1 การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

ถึงแม้ว่าพัฒนาการเทคโนโลยีการถ่ายภาพด้วยฟิล์ม 16 มิลลิเมตรจะทำให้การสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์เป็นไปได้อย่างกว้างขวางขึ้น กล่าวคือไม่ต้องแสดงและออกอากาศสดในห้องส่งของทางสถานีเหมือนดังยุคแรกเริ่ม สามารถถ่ายทำนอกสถานที่ และสามารถตัดต่อ ลำดับภาพภายหลังการถ่ายทำได้ แต่ปัญหาเรื่องการขาดแคลนวัสดุอุปกรณ์และสถานที่ล้างฟิล์มตลอดจนบุคลากรที่ชำนาญการในด้านนี้ก็ถือเป็นอุปสรรคอย่างยิ่ง ดังที่ไพรัช สังวริบุตร ให้สัมภาษณ์ดังนี้

> “ฟิล์ม 16 มม. มันมีข้อจำกัดมาก แล้วเราไม่สามารถไปล้างเมืองนอกได้ เพราะถ้าไปล้างฮาวาย ต้องเดินทางไป 15 วันบินไป แล้วออสเตรเลียก็จะประมาณ 1-2 เดือน ในเมื่อเราล้างไม่ได้ตรงนั้นเราก็ต้องล้างในนี้ พอล้างในนี้อุปสรรคมันเยอะมากเลย บางทีล้างเสียบ้างดีบ้าง เราก็ต้องซ่อมอยู่ตลอดเวลา ตอนนั้นในกองคนทำงานประมาณ 15 คน ตัวเราเองก็ต้องทำทุกอย่าง” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

ในประเด็นการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์โทรทัศน์ ไพรัช สังวริบุตร (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554) ได้ชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างธรรมชาติของสื่อภาพยนตร์และภาพยนตร์โทรทัศน์ว่ามีความแตกต่างกันดังนี้

> “ภาพยนตร์โทรทัศน์ไม่เหมือนกับหนัง หนังสามารถแสดงรายละเอียดได้มากกว่าโทรทัศน์ เนื่องจากจอมันใหญ่ และในเวลาฉายก็ดับไฟฉาย คนดูถูกบังคับโดยไม่มีโอกาสที่จะหันไปดูอะไร ก็จะนั่งตรึงอยู่ตรงนั้น เราทำอะไรนิดอะไรหน่อยเขาก็เห็นความละเอียด

อ่อนของหนังมันจะมีตั้งแต่ background subject จนถึง fore ground ทุกอย่างต้องเล่นหมด ต้องให้มีมิติ แต่อย่างโทรทัศน์นี่บางทีเขาไม่เห็น”

ด้วยเหตุที่ภาพยนตร์โทรทัศน์ไม่ได้กักคนดูไว้ในสถานที่จำกัดเหมือนเช่นโรงภาพยนตร์ อีกทั้งภาพยนตร์โทรทัศน์ก็เป็นเรื่องยาว มิได้ออกอากาศติดต่อกันตั้งแต่ต้นจนจบภายในวันเดียว ผู้สร้างสรรค์บทภาพยนตร์โทรทัศน์จึงต้องมีกลวิธีในการดึงดูดให้ผู้ชมติดตามอยู่เสมอด้วยบทสนทนาและเหตุการณ์ที่สร้างความน่าสนใจ

“ภาพยนตร์โทรทัศน์มันเป็นเรื่องยาว พอผ่านไป 2-3 วัน ต้องกลับมาปูเรื่องราวใหม่เพื่อไม่ให้คนลืม วิธีปูใช้ปูหลายหน หลักของมันก็คือมันเป็นจอเล็ก ๆ เราทำอะไรให้เขาสนใจได้ล่ะ เช่น เสียงดังโวยวาย การพูดกันก็มีการยั่วโทสะ ให้มันมีอารมณ์ พอคนดูเริ่มมีอารมณ์ก็ติดตามดูแล้ว เพราะฉะนั้น dialogue ก็สำคัญ คือมันต้องได้เรื่อง ไม่ใช่มาพูดเออออวยไปเรื่อย คนเขาไม่ดูหรอก แต่จะดูคนชกกันต่อยกัน เขาก็เลยเอาเรื่องมาแขวนไว้ในเหตุการณ์เหล่านี้ ถ้าเอาคนดีมานั่งพูดกันเขาก็จะไม่ดู” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

ภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคนี้ถ่ายทำด้วยฟิล์มขนาด 16 มิลลิเมตร ผ่านขั้นตอนการเทเลซีน หรือขั้นตอนการแปลงภาพจากฟิล์มภาพยนตร์เพื่อออกอากาศทางโทรทัศน์และใช้วิธีพากย์เสียงส่วนใหญ่เป็นภาพยนตร์ชุดขนาดยาว (series) เช่น ภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่อง *หุ่นไล่กา*, *ชุมทางชีวิต* เป็นต้น ซึ่งสร้างสรรค์เนื้อเรื่องขึ้นใหม่ และภาพยนตร์เรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) ซึ่งส่วนใหญ่เป็นแนวเรื่อง (genre) เกี่ยวกับละครผี และละครจักร ๆ วงศ์ ๆ โดยส่วนใหญ่แล้วผู้กำกับภาพยนตร์เป็นผู้เขียนบทภาพยนตร์โทรทัศน์ขึ้นเอง

สำหรับที่มาของเนื้อเรื่องแนวจักร ๆ วงศ์ ๆ ที่นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์โทรทัศน์นั้นส่วนใหญ่มาจากนิทานวัดเกาะซึ่งพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณ์มงคลการ พระบิดาของหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ได้ประทานให้เป็นส่วนใหญ่แล้วนำมาสร้างสรรค์เป็นบทละครโทรทัศน์

“เรื่องโบราณมีอยู่ประมาณ 300 เรื่อง เนื่องจากเสด็จพระองค์ชายเล็ก (พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณ์มงคลการ) ท่านชอบของโบราณพวกหนังสือเกี่ยวกับนิทานวัดเกาะ ท่านรวบรวมมานานมาก เย็บเป็นเล่มประมาณ 300 เรื่อง ใส่ตู้ไว้อยู่บนห้องบรรทม แต่ละเรื่องที่นำมาสร้างละครเราไม่ได้แต่งเอง ที่แต่งเองมีน้อยมากบางเรื่องเคยสร้างแล้วก็เอามาสร้างใหม่อีกประมาณ 5-8 ปีให้หลัง เพราะเป็นเรื่องที่ไม่มีวันตาย สร้าง

ที่ไรคนดูก็ติด แต่เราต้องเอาเข้ามาสร้างเรื่องของเราใหม่ ใส่ชื่อตัวละคร ใส่อะไรต่ออะไรเข้าไปตรงนั้นจะเป็นลิขสิทธิ์ดัดแปลงกลายเป็นนิยายของเราเอง" (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

สำหรับนักเขียนบทภาพยนตร์โทรทัศน์แนวจักร ๆ วงศ์ ๆ ของทางดาราฟิล์มนั้นมีจำนวนน้อย ไม่หลากหลายเหมือนกับคณะรัชฟิล์ม เท่าที่ปรากฏชื่อได้แก่ประสม สง่าเนตร และวาณิช จรุงกิจอนันต์ เท่านั้น

"คนเขียนบทของรัชฟิล์มที่ทำอยู่ก่อน มีคนเขียนของเขาอยู่หลายคน แต่ของเรามีแค่คนเดียวคือพี่ประสม สง่าเนตร มีอีกคนคือคุณวาณิช จรุงกิจอนันต์ ที่เป็นนักเขียนซีไรต์ เห็นเขาเคยให้ข่าวว่าเขาอยากเขียนแนวจักร ๆ วงศ์ ๆ เราก็เลยให้มาลองเขียนดูกับเรื่องเก่าๆ ของเราว่ามันจะออกมาเป็นอย่างไร ตอนแรกเราก็ฟังดูมันจะขัดหู เพราะด้วยสำนวนอะไร มันก็จะเป็นใหม่ แต่เนื่องจากคุณวาณิชเก่งมาก แกตีบทแตก เรื่องแรกแกก็ชนะแล้ว แกทำสิงหไกรภพ ดังเลยทีเดียว ตั้งแต่นั้นก็เลยเอื้ออารีกันมาอยู่เรื่อย ถ้ามีเวลาว่างก็มาช่วยเขียนให้" (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

ลักษณะของการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคนั้นคือเขียนบทภาพยนตร์ไปพร้อม ๆ กับการออกอากาศแบบตอนต่อตอน และมีการปรึกษาหารือกันในเรื่องการแก้ไขบทระหว่างนักเขียนบทกับผู้กำกับอยู่เสมอขณะถ่ายทำ

"บทนี่เขียนตอนต่อตอนเลยนะ พอพี่สม (ประสม สง่าเนตร) เขาเขียนบทมา ในฐานะผู้กำกับเราก็ขอแก้อีกที ขออนุญาตแก ว่าผมแก้เป็นอย่างนี้แล้วนะ แกก็โอเค บางอย่างแกไม่โอเค แกก็บอกว่าอย่าเพิ่งเปลี่ยนแปลง ตอนนั้น*ปลาบู่ทอง*เรื่องแรกทำประมาณ 30-40 ตอน เพราะอาทิตย์มันมีวันเดียว ฉายช่วงตอนเย็นประมาณ 6 โมง เราเลือกได้นี่ ตอนนั้นสถานีเพิ่งตั้ง พอถ่ายเสร็จปั๊บก็เอาฟิลม์มาลงเทเลซีนเพื่อออกอากาศ" (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

2.1.1 องค์ประกอบของบทละครโทรทัศน์

วาณิช จรุงกิจอนันต์ (2553: 79-168) นักเขียนบทภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคนี้ได้เขียนถึงความจำเป็นพื้นฐาน 3 ประการที่จะต้องมีในนิยาย ซึ่งอาจหมายรวมถึงบทภาพยนตร์โทรทัศน์

ด้วยได้แก่ ความขัดแย้ง ตัวละคร และสารสาระหรือแก่นของเรื่อง ซึ่งทั้ง 3 สิ่งนี้ล้วนเกี่ยวพันกันอย่างแนบแน่น และส่งผลให้กันและกัน สามารถสรุปความได้ดังนี้

2.1.1.1 ความขัดแย้ง (conflict) คือการต่อสู้ปะทะกันของ 2 ฝ่ายที่อยู่ตรงข้าม ฝ่ายหนึ่งเป็นมนุษย์ อีกฝ่ายหนึ่งอาจจะเป็นมนุษย์ด้วยกันหรืออาจจะเป็นอำนาจของธรรมชาติ สังคม สภาพแวดล้อม เป้าหมายในชีวิต อารมณ์ จิตใจ ภูตร้าย วิญญาณ เป็นต้น เรียกกันอย่างง่ายที่สุดก็คือฝ่ายหนึ่งนั้นเป็นพระเอก นางเอก (protagonist) อีกฝ่ายหนึ่งคือฝ่ายตัวโกงหรือผู้ร้าย (antagonist) ความขัดแย้งอาจจะเป็นเรื่องเล็ก ๆ น้อย ๆ หรืออาจจะเป็นเรื่องคอขาดบาดตายก็ได้ ความขัดแย้งจะเป็นตัวแสดงนัยให้เห็นทิศทางของเรื่องนั้น ๆ มีจุดหมายไปยังที่ใดที่หนึ่ง เพื่อการใดการหนึ่ง การควบคุมความขัดแย้งนี้จะต้องมีวิธีการที่ดี แนบเนียน พิถีพิถัน สมจริงจึงจะทำให้นิยายเรื่องนั้นน่าเชื่อและได้ผลตามประสงค์

> “สังเกตได้ว่ามีเรื่องจำนวนมากทีเดียวที่นักเขียนสร้างให้ตัวโกงมีกำลังเข้มแข็งกว่าในเรื่องอย่างนี้ แม้ในใจเราต้องการจะให้พระเอกเป็นฝ่ายชนะ แต่กฎแห่งความจริงก็บอกว่าฝ่ายตัวโกงต่างหากที่ควรจะชนะ นักเขียนจำนวนมากรู้ว่านักอ่านในระดับเฉลี่ยโดยทั่วไปนั้นไม่ชอบนิยายที่จบลงอย่างโหดร้ายไม่มีความสุข ดันเรื่องของตนให้ไปจบแบบสุขาวสานโดยละเลยธรรมชาติของเรื่องที่เขาสร้างขึ้น ไม่ใส่ใจว่ามันจะเป็นไปได้จริง ๆ หรือเปล่า” (วาณิช จรุงกิจอนันต์, 2553: 132)

2.1.1.2 ตัวละคร (character) บุคลิกของตัวละครมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการบอกธรรมชาติหรือลักษณะของเนื้อเรื่อง พัฒนาการในเรื่อง ผลที่ปรากฏและบอกถึงผลกระทบของความขัดแย้ง เนื่องจากตัวละครเป็นตัวกำหนดและควบคุมความขัดแย้ง ตัวละครในนิยายจะต้องมีพฤติกรรม นิสัย และการปฏิบัติโดยทั่วไปใกล้เคียงกับสิ่งที่มนุษย์พึงเป็นหรือพึงทำ ตัวละครจะค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงอย่างสมเหตุสมผลไปจนกระทั่งถึงจุดที่เกิดภาวะวิกฤต ซึ่งทำให้ตัวละครเปลี่ยนความคิด ความเชื่อ และโลกทัศน์โดยทั่วไปมากขึ้นเรื่อย ๆ สิ่งสำคัญที่สุดคือนักเขียนจะต้องหลีกเลี่ยงบุคลิกที่ง่ายเกินไปที่จะเข้าใจหรือคาดเดาได้ของตัวละคร หรือลักษณะตัวละครที่แบน มีอยู่เพียงด้านเดียว โดยพยายามอย่าคิดว่าคนเราทุกคนนั้นเหมือนกัน

> “ตัวละครในเรื่องจะต้องน่าเชื่อ น่าสนใจ และทำให้คนอ่านรู้สึกว่าเป็นคนจริง ๆ ถ้าคนอ่านไม่เชื่อว่าเรื่องราวของตัวละครในเรื่องนั้นเป็นไปได้และสมจริง คนอ่านก็จะไม่เชื่อ

เรื่องราวที่เกิดขึ้นกับตัวละคร และแน่นอนว่าคนอ่านจะไม่เชื่อเรื่องนั้นในนิยายนั้น... นิยายเรื่องนั้นก็ล้มเหลว" (วาณิช จรุงกิจอนันต์, 2553: 96)

2.1.1.3 สารสาระหรือแก่นของเรื่อง (theme) คือสมมุติฐานซึ่งกล่าวหรือแสดงนัยแฝงไว้กับการเล่าถึงสถานการณ์ที่กำหนดอันเกี่ยวข้องกับบุคคลที่กำหนด เป็นลักษณะตามธรรมชาติของมนุษย์ที่จะเรียนรู้จากประสบการณ์ และจะต้องไม่ใช่ข้อกำหนดทางศีลธรรมหรือคุณธรรม สารสาระในนิยายที่ดีจะต้องไม่เป็นความจริงสั้น ๆ ที่สรุปไว้แล้วในลักษณะคำขวัญ เช่น 'ธรรมะย่อมชนะอธรรม' เนื่องจากชีวิตของมนุษย์นั้นซับซ้อน นิยายสร้างสรรค์จะแสดงให้เห็นถึงความซับซ้อน ไม่ใช่อำพรางปกปิด นิยายทั่วไปอาจจะพยายามย้ำยืนยันว่าความดีนั้นชนะความชั่วได้ในที่สุดเสมอ แต่จากการสังเกตชีวิตที่เป็นไป จะพบว่าเป็นเพียงประสบการณ์ที่ง่ายเกินไปและผิดจากความเป็นจริง นิยายที่มีสารสาระนี้มิได้มีไว้เพื่อความบันเทิง แต่เพื่อบอกปัญหาที่แท้จริงของมนุษย์

"สารสาระที่เบี่ยงเบนซ้ำซากก็คือการมักง่ายหรือทำง่ายเกินไป สารสาระที่มีอยู่แล้วใช้กันมาแล้วนั้น แสดงว่านักเขียนไม่สามารถจะดิ้นรนหลุดพ้นหรือสร้างสรรค์อะไรที่ใหม่ขึ้นมาได้ ไม่สามารถจะหลุดพ้นจากระบบความคิดเก่า ๆ ที่เคยพูดหรือเชื่อกันมา" (วาณิช จรุงกิจอนันต์, 2553: 149-150)

อาจสรุปได้ว่า วาณิช จรุงกิจอนันต์ ได้เสนอแนวทางการสร้างสรรค์งานเขียนแบบมนุษยนิยม ปฏิเสธการเล่าเรื่องที่เป็นสูตรสำเร็จ ตายตัว เพื่อใช้ในการดึงอารมณ์ร่วมจากผู้รับสารจำนวนมากหรือมวลชน และมองว่างานเขียนเป็นศิลปะในเชิงวรรณกรรมที่ผู้สร้าง (ผู้เขียน) ต้องเสนอความคิดบางประการให้ผู้อื่น (ผู้รับสาร) พิจารณา (วาณิช จรุงกิจอนันต์, 2553: 76) ซึ่งลักษณะการสร้างสรรค์วรรณกรรมดังกล่าวของวาณิช จรุงกิจอนันต์ มีลักษณะแตกต่างจากลักษณะการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์โทรทัศน์ของไพรัช สังวริบุตร ซึ่งมีลักษณะเกี่ยวพันแนบแน่นกับกลไกทางการตลาด

2.1.2 ลักษณะของบทภาพยนตร์โทรทัศน์

ลักษณะของบทภาพยนตร์โทรทัศน์ที่ได้รับความนิยมนั้น เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นละครแนวชีวิต ที่มีสูตรสำเร็จตายตัว และจบลงแบบสุขนาฏกรรม ดังที่ไพรัช สังวริบุตร (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554) ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

"หัวใจหลักก็คือเป็นหนังชีวิต อาจจะเป็นน้ำเน่า ต้องมีสูตร อิจฉาริษยากัน ถูกขับไล่แนวลูก ๆ แม่ ๆ คือของพวกนี้ไม่มีวันตาย แล้วก็มีหนทางที่จะไปได้มาก คือเอาชีวิตมาเขียน แล้วเอาอย่างอื่นมาแซมให้มันหรู ทำให้หีบห่อของมันสวยงาม แต่แก่นของมันจริง ๆ ก็คือชีวิต สุดท้ายก็จบอย่างมีความสุข ถ้าจบอย่างไม่มีความสุขมันก็จะคาใจคน"

ในกรณีดังกล่าวนี้ วาณิช จรุงกิจอนันต์ มองว่าการใช้สูตรสำเร็จ เป็นวิธีและอุบายหนึ่งในการสร้างอารมณ์ร่วมขึ้นอย่างง่าย ๆ ด้วยการใช้ความรู้สึกตอบสนองแบบที่เรียกว่าเป็น 'ความรู้สึกที่มีอยู่ในหีบ' (stock response) คือหยิบฉวยมาใช้ได้ทันที ซึ่งจะใช้กับตัวละครตัวใดก็ได้ ในสถานการณ์ใดก็ได้ ยกตัวอย่างเช่น คนเราทั่วไปมีความรู้สึกกับคำว่า 'แม่' ที่เกี่ยวกับความอ่อนโยน อดทน เสียสละ ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว คำว่า 'แม่' อาจจะมิได้สื่อถึงความรู้สึกดังกล่าวเสมอไป ทำให้อารมณ์ที่ได้มาเกี่ยวกับคำว่า 'แม่' นั้นตื้นเขินและฉาบฉวยเกินไป

"นี่คือความตื้นของการได้อารมณ์มาจากคำที่สรุปรวมความรู้สึกเอาไว้ อันนี้เป็นตัวอย่างง่าย ๆ ที่แสดงให้เห็นว่าการสร้างอารมณ์ด้วยวิธีมักง่าย ไร้ความลุ่มลึกในเหตุผลก็จะได้อารมณ์นั้นมาอย่างฉาบฉวยผิวเผิน" (วาณิช จรุงกิจอนันต์, 2553: 147)

รูปแบบของการเขียนบทภาพยนตร์โทรทัศน์นั้นมีหลายแบบ แต่ความสำคัญอยู่ตรงที่ต้องสามารถสื่อสารคณะทำงานในฝ่ายผลิตได้ ดังที่ไพรัช สังวริบุตร (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554) กล่าวว่า

"ถ้าเป็นบทที่ดี จะเขียนไว้หมด เห็นภาพเลย ถ้าเป็นแบบนี้ ผู้กำกับแทบไม่ต้องทำอะไร ตีความอย่างเดียวว่าผู้แสดงคนนี้จะยึดคาแรกเตอร์อะไร และยึดคาแรกเตอร์ให้อยู่"

ไพรัช สังวริบุตร (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554) ได้กล่าวถึงเทคนิคของการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์โทรทัศน์ให้น่าติดตามไว้ดังนี้

"จะต้องปูเรื่องย้ำบ่อย ๆ ถ้าคนดูไม่ได้ติดตาม จะดูไม่รู้เรื่อง ต้องวิเคราะห์ทรีตเม้นให้ได้ แล้วค่อยแต่งเติม เขียนคำคม ๆ ต้องพูดแล้วให้คนอยากจำ ตัวละครไหนที่น่าสนใจก็ให้จับโยงเข้าไว้ ชั้นสองก็อยู่ชั้นสอง ชั้นสามก็ชั้นสามไม่ต้องให้เล่นเท่ากัน ตัวที่เขาอยากดูก็เอามาเป็นเสาหลักเป็นตัวหลักเพราะคนเขาอยากจะดู"

นอกจากนี้ ข้อจำกัดด้านเทคนิคในการถ่ายทำภาพยนตร์โทรทัศน์ด้วยฟิล์ม 16 มิลลิเมตรที่ยังไม่เจริญก้าวหน้าส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์บทดังนี้

"เราเขียนบทให้ทำเทคนิคมากไม่ได้ มันเป็นหนัง 16 มม. จะทำอะไรก็ต้องทำในกล้องนั่นแหละ เราต้องใช้ลักษณะของตัวละครให้คนติดเนื้อเรื่อง" (ไพรัช สังวริบุตร สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

"ที่จริงตอนนั้นเทคนิคการทำเป็นหนังมันยาก บางคัตทำเป็นวัน สองวันก็ไม่จบ อย่างฉากโกมินทร์ระเบิดน้ำ เอากระจกมาทำเป็นกรอบแล้ววางไว้ เอากล้องมาตั้ง วางกระจกวางขวางไว้ แล้วเริ่มฉีดน้ำลงไปว่าจะเอาแค่ไหน เฟรมไหน รอตั้งแต่น้ำขึ้นจนกระทั่งน้ำลงไอ้โกมินทร์มันถึงจะเดินได้" (ไพรัช สังวริบุตร สัมภาษณ์, a day 4, 42 (2547): 94)

ในบางครั้งบทภาพยนตร์โทรทัศน์อาจจะไม่มีคำศัพท์เทคนิคทางมุมภาพเลยก็ได้ เนื่องจากเป็นหน้าที่โดยตรงของผู้กำกับ และในบางครั้งผู้กำกับก็จะเป็นนักเขียนบทภาพยนตร์ด้วยตนเอง ดังตัวอย่างบทภาพยนตร์เรื่อง *พระรถ-เมรี* ซึ่งสร้างในปี พ.ศ. 2524 จากบทภาพยนตร์ของ เนรมิต หรือ อำนวย กลัสนิมิ ผู้กำกับ ผู้สร้างในยุคภาพยนตร์ฟิล์ม 16 มิลลิเมตร และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง สาขาผู้สร้างภาพยนตร์ และผู้กำกับภาพยนตร์ ประจำปี พ.ศ. 2538 ดังนี้

ตัวอย่างบทภาพยนตร์เรื่อง "พระรถ-เมรี" จากบทภาพยนตร์ของ 'เนรมิต'

ซีน 9
ท้องพระโรงยาสิทธิ์นคร
ท้าวยาสิทธิ์เสด็จเข้า สิบสองนางเข้ารุมล้อม

หนึ่ง	ตายแล้ว ยักษ์มา แล้วเราจะทำอย่างไรดีเพคะ
สอง	มันมาทำไมเพคะ
สาม	ตัวมันใหญ่แค่ไหนเพคะ
สี่	ยักษ์หญิงหรือยักษ์ชายเพคะ
ที่เหลือ	หม่อมฉันกลัว ๆๆๆๆๆๆๆ

ท้าวยาสิทธิ์ยกมือห้ามให้ทุกคนสงบ

ยาสิทธิ์	มันมาขอราษฎรของเราเป็นอาหารวันละแสนคน ถ้าไม่ให้มันจะย่ำ...
หนึ่ง	งั้นรีบหนีเถอะเพคะ
ทั้งหมด	ไปซิเพคะ ๆๆๆๆๆๆๆ

ยาสิทธิ์ เราหนีไม่ได้หรอกน้อง เราเป็นพระราชา ยามเมื่อราษฎร เดือดร้อน เราก็ต้องแก้ไข ยามบ้านเมืองมีภัยเราก็ต้องสู้

สิบสองนางกอดกันร้องไห้

ยาสิทธิ์ น้องไปหยิบอาวุธมาให้พี่ดีกว่า ชักช้าจะไม่ทันการ

สิบสองนางไปหยิบอาวุธมาให้

สิบสอง ทรงระวังพระองค์ให้ดีเพคะ ทางใดที่จะทำให้พระองค์และบ้านเมืองรอดได้ แม้ชีวิตพวกน้องทั้งสิบสองคนก็ยอมเสียสละเพคะ

ยาสิทธิ์ ขอบใจน้อง ถ้าชีวิตพี่หาไม่ พวกน้องก็จงหนีเอาตัวรอดไปเถอะ พี่ไปก่อนละ

ท้าวยาสิทธิ์ออกไป สิบสองนางประชุมกัน

หนึ่ง พวกเราจะอยู่เฉยไม่ได้ เราต้องออกประกาศ อาจารย์ไหนเก่งกล้ามีวิชาดีสามารถปราบยักษ์ได้ เราจะยกเมืองยาสิทธิ์ให้ครองกึ่งหนึ่งดีไหม

สอง ดี... แต่อาจารย์อยู่ไหนล่ะ มัวประกาศอยู่ บ้านเมืองก็แบนตะแร้ดแต๊ดแต๋หมดแล้ว

ทั้งหมด ก็นั่นน่ะซี

สิบสอง น้องจะรับอาสาเอง น้องมีว่านวิเศษของพระฤาษี น้องไปไหนได้รวดเร็ว คงจะได้ตัวมาในวันนี้

หนึ่ง จริงซี.... รีบไปเถอะน้อง

ตัดไป

2.1.3 วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

ไพรัช สังวริบุตร (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554) ได้อธิบายถึงขั้นตอนในการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคนั้นไว้ดังนี้

2.1.3.1 <u>วางโครงเรื่อง</u> โครงเรื่องคือเนื้อเรื่องหรือแนวความคิดที่จะนำมาถ่ายทำเป็นภาพยนตร์ อาจจะได้มาจากนวนิยายหรือข้อคิดจากสังคม แล้วนำมาผูกเรื่องขึ้นเอง ขั้นแรก

ของการเขียนบทภาพยนตร์โทรทัศน์จะต้องวางโครงเรื่องให้แน่นอนเสียก่อนซึ่งมีความยาวไม่กี่หน้ากระดาษ โดยส่วนใหญ่แล้วมักจะผูกกับแก่นเรื่องที่ว่า 'ธรรมะย่อมชนะอธรรม' หรือ 'ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว' เป็นต้น

2.1.3.2 ร่างทรีตเมนต์ (Treatment) คือการรวบรวมและเรียบเรียงเรื่องให้เป็นฉาก ๆ โดยเรียงตามลำดับก่อนหลัง ในกรณีที่นำเอานวนิยาย บทละครวิทยุ หรือเรื่องสั้นของนักประพันธ์มาทำเป็นภาพยนตร์โทรทัศน์นั้น บางครั้งอาจจะตัดทอนหรือต่อเติมบางส่วนเพื่อให้ได้เนื้อหาครบถ้วนและสมเหตุสมผลภายในเวลาที่กำหนดออกอากาศของภาพยนตร์

2.1.3.3 เขียนบทภาพยนตร์โทรทัศน์ คือการนำทรีตเมนต์มาแตกรายละเอียดเป็นเหตุการณ์ และบทสนทนาของตัวละคร การเขียนบทภาพยนตร์โทรทัศน์ไม่มีรูปแบบที่แน่นอน แล้วแต่ความถนัดของนักเขียนบทแต่ละคน นักเขียนบทบางคนอาจจะกำหนดละเอียดถึงตำแหน่งไฟ ทิศทางกล้อง เสียง แสง ขณะที่นักเขียนบทบางคนก็กำหนดสั้น ๆ เพียงแต่บอกบทสนทนาและอธิบายการแสดงอย่างย่อ ๆ เท่านั้น

ข้อแตกต่างของการทำบทภาพยนตร์โทรทัศน์ที่แตกต่างจากบทภาพยนตร์ทั่วไปคือการทำบทภาพยนตร์โทรทัศน์จะไม่มีการทำบทภาพ (Story Board) เนื่องจากผู้กำกับจะเป็นผู้กำหนดทิศทางและมุมภาพอยู่แล้ว อีกทั้งเพื่อเป็นการประหยัดเวลาในขั้นตอนการผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์

ในยุคนั้นทางคณะดาราฟิล์มต้องส่งภาพยนตร์โทรทัศน์ที่ถ่ายทำเสร็จแล้วให้ทางสถานีโทรทัศน์ตรวจก่อนออกอากาศ แต่บางครั้งก็ไม่สามารถส่งภาพยนตร์ได้ทัน ก็ได้รับการอนุโลม ดังที่ไพรัช สังวริบุตร (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554) กล่าวว่า

> "แต่เนื่องจากหนังของเราเขาไม่ค่อยเข้มงวด เพราะเราดูแลตัวเองจนเซ็นเซอร์เขาไว้ใจแล้ว ถ้าจำเป็นจริง ๆ เราก็ต้องขอ นอกนั้นก็ฉิวเฉียดบ่อยมาก จนเรามีความชำนาญในการสร้างไปล้างไปทีละฟิล์ม ระหว่างรอก็เอาเครื่องเทเลซีนตั้ง พอหนังมา เขาเทเลซีนเสร็จปั๊บก็ออกอากาศ"

ขั้นตอนการเทเลซีน (telecine) คือขั้นตอนการแปลงฟิล์มภาพยนตร์และตัดต่อเพื่อนำออกอากาศทางโทรทัศน์ โดยทางสถานีโทรทัศน์จะมีแผนกเครื่องฉาย (Telecine Section) ทำหน้าที่ดูแลความชัดเจนของภาพที่เกิดจากฟิล์มภาพยนตร์

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2519 การสร้างสรรค์ภาพยนตร์โทรทัศน์ได้ลดจำนวนลง เนื่องจากมีการบันทึกด้วยเทปโทรทัศน์ ทางผู้ผลิตละครคณะต่าง ๆ จึงได้เปลี่ยนระบบของการใช้ฟิล์มภาพยนตร์มาเป็นเทปวิดีโอและใช้กล้องโทรทัศน์ในการถ่ายทำแทนกล้องภาพยนตร์ ส่งผลให้คณะดาราฟิล์มเปลี่ยนชื่อเป็น 'ดาราวิดีโอ' ในราวปี พ.ศ. 2525 นั่นเอง

2.2 สุนทรียทัศน์ในสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

ภาพยนตร์โทรทัศน์ถือเป็นพาณิชย์ศิลป์ (Commercial art) ที่มุ่งผลตอบแทนทางธุรกิจ ดังนั้นในการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์โทรทัศน์แต่ละเรื่อง จำเป็นต้องคำนึงถึงการยอมรับจากผู้ชมส่วนใหญ่ ซึ่งจะก่อให้เกิดเรตติ้ง (rating) จากผู้ชมละครโทรทัศน์ ดังที่ไพรัช สังวริบุตร ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ภาพยนตร์และละคร) ประจำปี พ.ศ. 2547 ได้ให้ความเห็นว่า

> "ความคิดคนเราแตกต่างกัน เราต้องเอาใจคนหลาย ๆ กลุ่ม ถ้าเกิดเราไปเอาใจคนกลุ่มเดียว มันเป็นไปไม่ได้ เรตติ้งไม่มา มันก็ขายไม่ออก เพราะการทำสิ่งเหล่านี้มันเป็นการทำศิลปะผสมกับเงิน ผสมกับทุน ถ้าไม่มีทุน คุณคิดเลิศอย่างไรมันก็ไม่มีโอกาส เพราะฉะนั้นมันก็ต้องเอาใจคนส่วนใหญ่ให้ได้" (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

2.2.1 สุนทรียะของบทภาพยนตร์โทรทัศน์

ลักษณะของบทภาพยนตร์โทรทัศน์ที่น่าจะประสบความสำเร็จ ได้รับความนิยมจากผู้ชมนั้น ไพรัช สังวริบุตร (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554) กล่าวว่า จะต้องมีองค์ประกอบต่อไปนี้

2.2.1.1 <u>สามารถสร้างอารมณ์ร่วมกับผู้ชมได้</u> เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกอยากติดตาม เกิดความกระหายใคร่รู้เหตุการณ์ต่อไป โดยการสร้างปมขัดแย้งหลักของตัวละครไว้ตั้งแต่ต้นเรื่อง ตามด้วยปมขัดแย้งรองสอดแทรกระหว่างการดำเนินเรื่อง

> "บทละครที่ดีต้องสนุก มีการสร้างอารมณ์ให้คนดูอยากติดตาม ขึ้นคัทแรกมาก็ต้องสร้างปัญหาไว้ก่อน ว่าต่อไปอีก 5 คัทจะมีอะไรเกิดขึ้น สร้างปัญหายาวก่อนแล้วก็ค่อยมาสร้างปัญหาสั้น ๆ" (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

2.2.1.2 <u>ดำเนินเรื่องให้กระชับฉับไว</u> ด้วยการใช้เทคนิคด้านภาพเข้ามาช่วยในการกำกับการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์โทรทัศน์ การดำเนินเรื่องทุกช่วงต้องมีประโยชน์ และมี

เหตุการณ์ที่คาดไม่ถึงมาเร้าอารมณ์ผู้ชมอยู่เสมอภายในเวลาไม่เกิน 2 นาที เพื่อให้ผู้ชมอยากติดตาม

> “ในบทที่ดี ต้องมีอะไรอยู่ตลอดเวลา คือไม่ปล่อยเวลาให้ว่างไป คัททุกคัทต้องมีประโยชน์ ควรมีการขึ้นภาพมีการเปลี่ยนฉากที่ไว ให้ตื่นตาตื่นใจ มีเหตุการณ์ที่จะมากระชากอารมณ์คนให้หันมาสนใจประมาณ 2 นาทีไม่เกิน ตัดไดนามิคไปมั่ง และสรุปลงท้ายเป็นอย่างไร ต่อไปเป็นอย่างไร ไม่ซ้ำซาก เพราะผู้ชมจะเดาได้ถูก ไม่ต้องดูก็ได้ ทำให้เปลี่ยนไปดูอย่างอื่นทำให้เสียโอกาส” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

2.2.1.3 <u>มีลักษณะของความเป็นไทยอยู่ในเนื้อเรื่อง</u> เนื่องจากเป็นเรื่องใกล้ตัวของผู้ชม ทำให้ผู้ชมติดตามได้ง่าย แต่จะต้องมีการนำเสนอให้แปลกออกไป ตลอดจนสอดแทรกขนบธรรมเนียม ประเพณีไทย เพื่อให้ผู้ชมที่เป็นเยาวชนรุ่นใหม่ตระหนัก และรู้คุณค่าของภูมิปัญญาโบราณ

> “แนวละครแบบที่เหมาะกับคนไทยก็ต้องมีลักษณะความเป็นไทย อย่าทำตามแบบฝรั่งแต่ควรจะสร้างมุมให้มันพิสดารออกไป หนีไม่พ้นหรอก ละครไทยกับคนไทยเรื่องผัว ๆ เมีย ๆ ยิ่งได้เปรียบ เพราะเขาดู เขาเอาใจช่วย หรือประเพณีอะไรที่เรามาสร้างให้มันสนุกได้ก็สอดแทรกเข้าไป เรื่องพวกนี้เราจำเป็นต้องฝังลงไปในสมัยใหม่บ้าง ไม่อย่างนั้นเขาจะเจริญไปเรื่อยโดยที่ไม่รู้คุณค่าของของโบราณ” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

2.2.1.4 <u>ต้องให้แง่คิดแก่ผู้ชมละครโทรทัศน์</u> บทภาพยนตร์โทรทัศน์ที่ดีจำเป็นต้องให้แง่คิดบางประการแก่ผู้ชมโทรทัศน์ แต่การสอดแทรกแง่คิดลงไปในบทภาพยนตร์โทรทัศน์จะต้องรู้จักจังหวะ อย่าสอนตรง ๆ และใช้วิธีค่อย ๆ แทรกซึมทางความคิดไปเรื่อย ๆ

> “ต้องสอนแล้วคนไม่เบื่อ สอนกันโดยทางอ้อม ต้องเปรียบเทียบให้ฟัง วิธีสอนคนก็อย่าไปคิดว่าคนดูเขาโง่ เราต้องสอนโดยไม่ทำให้เขารู้สึกตัวว่าสอน เหมือนการแสดงที่ไม่ให้รู้สึกตัวว่ากำลังแสดง ให้คนดูแล้วเกิดความประทับใจ ว่าเรื่องนี้มันสนุกนะ ดีนะ สร้างสรรค์ด้วย อันนั้นถือเป็นกำไรที่จะติดตามมา ต้องรู้จักดูกาลเทศะที่จะสอดแทรกไปไม่ให้คนดูรู้ตัว อย่าไปสอนคนแบบที่เราเป็นครู ต้องสอนคนแบบค่อย ๆ แทรกซึม” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

ในขณะที่วาณิช จรุงกิจอนันต์ กวีซีไรต์ ปี พ.ศ. 2527 กล่าวว่า นิยายที่ดีนั้นไม่ได้มีหน้าที่สั่งสอนคุณค่าของศีลธรรมหรือคุณธรรม แต่เป็นการท้าทายหรือตั้งข้อสงสัยมากกว่าที่จะบอกย้ำยืนยันความจริง ตลอดจนเป็นการสื่อความหมายในเชิงศิลปะ

> "นิยายที่ดีนั้นไม่ได้สอน แต่เผยให้เห็น ไม่ใช่การสวดมนต์ชี้ให้เห็นดีชั่ว แต่เป็นการสื่อความหมายในเชิงศิลปะ" (วาณิช จรุงกิจอนันต์, 2553: 103)

นอกจากนี้ นิยายที่ดียังต้องนำเสนอสัจธรรมการใช้ชีวิตได้อย่างซื่อตรง ฉลาดเฉลียว คมคาย ถูกต้องตามความเป็นจริงในแง่มุมของสภาพความเป็นมนุษย์

> "นิยายที่ดีที่สุดคือนิยายที่สามารถจับสัจจะเกี่ยวกับบางแง่มุมแห่งการมีอยู่ของชีวิตมนุษย์มาเสนอได้ นิยายที่ไม่มีคุณภาพจะล้มเหลวในประเด็นนี้" (วาณิช จรุงกิจอนันต์, 2553: 164)

วาณิช จรุงกิจอนันต์ กล่าวต่อไปอีกว่านิยายที่ดีนั้น ต้องมีความจำเป็นพื้นฐานในนิยายทุกประการ ไม่ว่าจะเป็นความขัดแย้ง ตัวละคร หรือสารสาระของเรื่อง ซึ่งล้วนเกี่ยวพันกันอย่างแนบแน่นและส่งผลให้กันและกันอย่างเป็นเอกภาพและมีความสมจริง (วาณิช จรุงกิจอนันต์, 2553: 88, 91)

กล่าวโดยสรุปคือสุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคนี้เห็นว่าบทภาพยนตร์โทรทัศน์ที่ดีคือบทที่ได้รับความนิยมจากผู้ชม ซึ่งจะต้องมีองค์ประกอบคือสามารถสร้างอารมณ์ร่วมกับผู้ชมได้ ดำเนินเรื่องกระชับฉับไว ใช้เทคนิคด้านภาพในการกำกับภาพยนตร์เข้ามาช่วย และมีลักษณะของความเป็นไทยอยู่ในเนื้อเรื่อง โดยสอดแทรกขนบธรรมเนียมประเพณีไทย เพื่อให้ผู้ชมที่เป็นเยาวชนรุ่นใหม่ตระหนัก และรู้คุณค่าของภูมิปัญญาโบราณ ด้วยเหตุนี้ บทของภาพยนตร์โทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้จึงล้วนหยิบยืมเนื้อหาวรรณกรรม ตำนาน หรือนิทานพื้นบ้านประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ เอามาเล่าใหม่แทบจะทั้งนั้นอันเป็นผลสืบเนื่องและต่อยอดประดิษฐกรรมการเล่าเรื่องมาตั้งแต่อดีต

วาณิช จรุงกิจอนันต์ (2553: 149) ยังได้กล่าวถึงคุณลักษณะของนักเขียนที่ดีว่าต้องเป็นนักคิดในเชิงสร้างสรรค์อีกด้วย

> "นักเขียนที่ดีควรมีชีวิตอยู่กับความสงสัย ด้วยการมองสังเกตความเป็นไปของตนเองและโลกที่เขาอยู่อย่างชัดเจนกระจ่างและมีสติปัญญา ใส่ใจสนใจที่จะค้นให้พบความเป็น

จริงในแง่มุมต่าง ๆ ของชีวิต ทำงานหนักในสิ่งที่เออร์เนสต์ เฮมิงเวย์ เคยพูดไว้ว่า “เขียนความจริง” สิ่งที่นักเขียนพึงเขียนคือสิ่งที่เขาสังเกตแล้วและเชื่อมั่นศรัทธาว่านั่นเป็นความจริง ไม่ใช่เป็นความจริงเพราะสังคมพยายามบอก และไม่ใช่ความจริงที่เพื่อนมนุษย์ ของเขาอยากจะให้มันเป็น ประเด็นนี้ทำให้รู้สึกได้ว่านักเขียนที่ดีนั้นพึงเป็น ‘นักคิด’ ในเชิงสร้างสรรค์ด้วยเป็นอย่างยิ่ง”

สำหรับนักเขียนบทละครโทรทัศน์ที่ดีในทัศนะของไพรัช สังวริบุตร นั้นจะต้องมีความอดทน มีความรู้รอบตัวมาก และสามารถเล่าเรื่องได้สนุก น่าติดตาม

“คนเขียนบทที่ดีต้องมีความอดทน และมีความรู้รอบตัวเยอะ ๆ สนใจดูของคนอื่นมาก ๆ ไม่ว่าจะดีหรือไม่ดี นั่นคือครูของเราทั้งหมด ถ้าเราได้ดูแล้วเปรียบเทียบไปเรื่อย ๆ เราก็จะได้เห็นกระจ่างชัด จนมีสูตรของเราเอง ไม่ว่าจะเขียนเรื่องอะไรก็ตามจะต้องสนุกทุกเรื่อง จะมาโทษว่าเรื่องไม่สนุกไม่ได้ คุณต้องทำให้สนุก” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

ถึงแม้ว่ากาลเวลาจะเปลี่ยนแปลงไป แต่ละครโทรทัศน์ก็ยังคงอยู่คู่กับสังคมไทย ความงามของบทละครโทรทัศน์บางประการยังคงปรากฏ แต่บางประการก็แปรเปลี่ยนไปตามยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลง ไพรัช สังวริบุตร มองแนวโน้มของละครโทรทัศน์ไทยว่าเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับคนไทย ไม่มีวันสูญหาย เนื่องจากผู้ชมละครโทรทัศน์ต้องการหลีกหนีความเบื่อหน่ายในชีวิตประจำวัน

“ละครไทยมันก็อยู่คู่กันไปกับคนไทย เพราะอย่างไรมันก็ไม่ตาย ละครไทย ลิเกไทย หนังจักร ๆ วงศ์ ๆ มันก็ยังยืนต่อสู้อยู่ได้ เพราะว่ามันเป็นช่องว่างอันหนึ่งสำหรับคนดู พอคนดูอะไรสมัยใหม่มาก ๆ ก็อยากดูความเพ้อฝันบ้าง มันหนีความจำเจ” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

สำหรับสุนทรียภาพของบทละครโทรทัศน์ที่แปรเปลี่ยนไปในปัจจุบัน ไพรัช สังวริบุตร มีทัศนะว่าบทละครโทรทัศน์ในปัจจุบันมีความรุนแรงเพิ่มขึ้นมากกว่าบทภาพยนตร์โทรทัศน์ในอดีต เนื่องจากละครโทรทัศน์ในปัจจุบันมีการแข่งขันกันสูง นักเขียนบทละครโทรทัศน์พยายามใช้ความรุนแรงในการเรียกร้องความสนใจจากผู้ชม จนอาจส่งผลให้ผู้ชมละครโทรทัศน์ในปัจจุบันรู้สึกเฉยชินกับความรุนแรง

> “ละครมันแข่งกันเยอะมาก เขาไม่รู้จะทำอย่างไร ก็ต้องเอาความรุนแรงนี่แหละมาฉุดคนดูให้สนใจ ทุกคนก็รุนแรงหมด เปรียบเหมือนเวลาเขาต่อสู้กันในหนัง เขายิงกันแหม มันหวาดเสียวนะ พอยิงไปเรื่อย ๆ เราชักชิน ตอนนี้มันเอามาตะลุมบอนกัน 20-30 กระบอก ปึงปัง ๆ ๆ เราเพลินเสียงปืน เสียงมฤตยู แต่เราเพลิน” (ไพรัช สังวริบุตร, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554)

สุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์โทรทัศน์ของไพรัช สังวริบุตร และสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์นิยายชองวาณิช จรุงกิจอนันต์ ซึ่งอาจหมายรวมถึงการสร้างสรรค์วรรณกรรมและสื่อจินตคดีในรูปอื่น ๆ ด้วยนั้น ถึงแม้ว่าทั้ง 2 คนจะเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคเดียวกัน แต่ก็พบว่ามีทัศนะที่แตกต่างกันหลายประการ อาจวิเคราะห์ได้ว่า สาเหตุหลักน่าจะมาจากสถานภาพที่แตกต่างกันระหว่างผู้ผลิตที่เป็นชนชั้นนายทุน และศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานวรรณกรรมเป็นปัจจัยสำคัญ

กล่าวโดยสรุปก็คือ ลักษณะของภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคนี้ส่วนใหญ่เป็นเรื่องยาวมีทั้งไทยและเทศออกอากาศทางโทรทัศน์เป็นจำนวนมากในช่วงปี พ.ศ. 2511- 2522 ส่งผลกระทบให้ละครโทรทัศน์ที่ยังคงมีการบอกบทนักแสดง ซบเซาลงช่วงระยะเวลาหนึ่ง ในระหว่างนี้เองก่อให้เกิดพัฒนาการของละครโทรทัศน์ไทยในยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ขึ้น เนื่องจากวิดีโอเทปยังไม่แพร่หลาย ผู้ผลิตจึงต้องใช้ฟิล์มภาพยนตร์ ขาว-ดำขนาด 16 มิลลิเมตรถ่ายทำแล้วออกฉายทางโทรทัศน์ โดยมีไพฑูรย์ รตานนท์ เป็นผู้บุกเบิกการผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์เป็นเรื่องแรก ต่อมาเนื่องจากทางสถานีโทรทัศน์เปลี่ยนเป็นระบบสี จึงใช้ฟิล์มสีในการถ่ายทำ และใช้การพากย์สดระหว่างออกอากาศโดยเจ้าหน้าที่ของทางสถานี ทำให้บุคลากรในแวดวงภาพยนตร์หลั่งไหลเข้าสู่วงการโทรทัศน์มากขึ้น อาทิเช่น พยุง พึ่งศิลป์, ไพรัช สังวริบุตร หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล, ฉลอง ภักดีวิจิตร เป็นต้น ซึ่งผู้กำกับในยุคนี้ทำหน้าที่เขียนบทละครโทรทัศน์ด้วย

สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้เห็นว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีคือบทละครที่ได้รับความนิยมจากผู้ชม ซึ่งจะต้องมีองค์ประกอบคือสามารถสร้างอารมณ์ร่วมกับผู้ชมได้ ดำเนินเรื่องกระชับฉับไว ใช้เทคนิคด้านภาพในการกำกับภาพยนตร์เข้ามาช่วย และมีลักษณะของความเป็นไทยอยู่ในเนื้อเรื่อง โดยสอดแทรกขนบธรรมเนียม ประเพณีไทย เพื่อให้ผู้ชมที่เป็นเยาวชนรุ่นใหม่ตระหนัก และรู้คุณค่าของภูมิปัญญาโบราณ ด้วยเหตุนี้ บทของภาพยนตร์โทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้จึงล้วนหยิบยืมเนื้อหาวรรณกรรม ตำนาน หรือนิทานพื้นบ้านประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ เอามาเล่าใหม่แทบจะทั้งนั้นอันเป็นผลสืบเนื่องและต่อยอดประดิษฐกรรมการเล่าเรื่องมาตั้งแต่อดีต

ภาพยนตร์โทรทัศน์ได้รับความนิยมเรื่อยมาจนกระทั่งในปี พ.ศ. 2519 เป็นช่วงที่ผู้ชมโทรทัศน์เริ่มเบื่อภาพยนตร์ต่างประเทศเรื่องยาว รวมถึงภาพยนตร์ไทยเรื่องยาวที่แต่ละช่องนำมาฉายซ้ำแล้วซ้ำอีก อีกทั้งคุณภาพของฟิล์มภาพยนตร์ก็เสื่อมโทรมลงมากจนเรียกกันว่า “กากหนัง” แต่ถึงกระนั้น ภาพยนตร์โทรทัศน์ก็ยังเป็นที่นิยมของผู้ชมพอสมควร จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2522 จึงค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลง

3. ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ. 2519-2529)

ละครโทรทัศน์ไทยกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง เนื่องจากผลิตละครโทรทัศน์มีความพิถีพิถันมากขึ้น ยกเลิกการบอกบทนักแสดงที่เคยใช้มายาวนานต่อเนื่องถึง 2 ทศวรรษโดยให้นักแสดงจำบทเอง นอกจากนี้ ความเจริญก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีการบันทึกเทปโทรทัศน์และการตัดต่อเริ่มเป็นที่แพร่หลาย ทำให้สามารถผลิตละครโทรทัศน์ได้สะดวกและรวดเร็วยิ่งขึ้น โดยปราศจากข้อจำกัดเรื่องการแสดงในห้องส่งและการออกอากาศสด แต่การแสดงโดยใช้เทปบันทึกภาพก็ยังมีลักษณะคล้ายการแสดงสดในห้องส่งอยู่

3.1 การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

ถึงแม้ว่าแนวเรื่อง (genre) ของละครโทรทัศน์ในยุคนี้จะมีความหลากหลายมากขึ้น เช่นปรากฏละครแนวครอบครัว, ละครชีวิตเชิงสังคม, ละครอิงประวัติศาสตร์, ละครตลกเบาสมอง และละครลึกลับโดยเฉพาะอย่างยิ่งทางสถานีโทรทัศน์สีช่อง 3 อย่างไรก็ดี ลักษณะเนื้อหาของบทละครโทรทัศน์ในยุคขยายโดยส่วนใหญ่แทบจะมิได้เปลี่ยนแปลงจากบทละครโทรทัศน์ในปัจจุบันสักเท่าไรนัก ดังที่ศัลยา สุขะนิวัตติ์ ได้ให้อธิบายถึงสาเหตุว่าเป็นเพราะคนไทยยังคงดูละครโทรทัศน์เช่นเดียวกับการดูมหรสพดั้งเดิมเช่น ลิเก ที่เน้นการสวมบทบาทของนักแสดงมากกว่าเนื้อเรื่อง เนื่องจากคนไทยชมละครโทรทัศน์ที่มุ่งเน้นความบันเทิงเป็นหลัก กอปรกับผู้ผลิตละครโทรทัศน์มิได้มุ่งเน้นให้สาระความรู้ หรือเจริญความคิดแก่ผู้ชม จึงทำให้เนื้อหาของละครโทรทัศน์ยังคงวนเวียน ซ้ำซากอยู่ที่แนวประโลมโลก

> “บทละครโทรทัศน์ในยุคนั้นก็เหมือนยุคนี้ พูดในแง่มุมของบทโทรทัศน์ด้านเรื่องราวหรือ Story แทบไม่เปลี่ยน ถ้าเปลี่ยนก็น้อยมาก เพราะคนไทยชอบดูแนวนี้ และถูก stuff ไว้แค่นี้ ซึ่งตรงนี้ก็คือความสนุก เช่นบททะเลาะกัน รถชนกันกลางถนนแล้วทะเลาะกันเป็นแฟนกัน แค้นข่มขืน เป็นสิ่งที่ทำแล้วไม่เคยผิดหวัง คนชอบดู สาเหตุก็เพราะคนไทยยังติดมหรสพยุคเก่าอย่างลิเก ที่เน้นบทบาทตัวนักแสดงเป็นหลักบวกกับความชอบความเป็น

star ในตัวนักแสดง แม้เล่นไม่ถึงบทบาทแต่ก็ชอบ แต่ถ้าพูดถึงเนื้อเรื่องหรือ story คนไทยดูละครเพื่อความบันเทิงมากกว่า ไม่หวังการเรียนรู้อะไรมาก และคนทำละครไทยก็ไม่ได้ educate เรื่องสาระซักเท่าไร" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ยังไม่จำเป็นต้องอาศัยความรู้ด้านเทคนิคมุมกล้องมากนัก เพียงแต่ต้องมีจินตนาการและสามารถถ่ายทอดเรื่องราวให้ออกมาเป็นภาพได้ ดังที่รัมภา ภิรมย์ภักดี เจ้าของนามปากกา 'ภาวิต' ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

"ตอนนั้นคุณไพรัช สังวริบุตร ให้มาช่วยเขียนบท ป้าบอกว่าเขียนไม่ได้ คุณไพรัช จึงบอกว่าศัพท์เทคนิคต่าง ๆ ไม่ต้องไปคิดมัน ให้เขียนไปตามจินตนาการ เขียนจากความคิดความเข้าใจ ภาพที่เราเห็นเขียนธรรมดาไม่ต้องกังวลเรื่องศัพท์" (รัมภา ภิรมย์ภักดี, สัมภาษณ์ 14 กุมภาพันธ์ 2554)

ถึงแม้ว่าบริบททางด้านเทคโนโลยีจะเปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือมีการใช้วิดีโอเทปแทนการถ่ายทำละครโทรทัศน์ แต่ผู้สร้างสรรค์บททั้ง 7 คนที่เป็นตัวแทนของกลุ่มประชากรนักเขียนบทในยุคนี้ส่วนใหญ่กลับเห็นพ้องตรงกันว่ามิได้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์โดยตรงเท่าไรนัก แต่อาจส่งผลบ้างในเรื่องความยาวของการตัดฉาก และการถ่ายทำนอกสถานที่

"ตอนนั้นวีดีโอเทปเข้ามา เมื่อก่อนใช้ฟิล์มถ่าย พอเป็นวีดีโอมีการเปลี่ยนฉากบ่อยขึ้น ตัดให้กระชับขึ้น มีฉาก outdoor มากขึ้น แต่ก็ไม่มีผลอะไรเท่าไร" (วิสุทธิชัย บุณยะกาญจน, สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2554)

"เทคโนโลยีเข้ามาส่งผลทางอ้อมต่อการเขียนบทไหม เพราะสามารถรับสื่อได้รวดเร็วขึ้น แม้แต่รีโมตคอนโทรลก็ทำให้เปลี่ยนช่องได้เร็วขึ้น โดยไม่ต้องลุกไปเปลี่ยน ทำให้การรับรู้เรื่องเวลาของ มนุษย์เปลี่ยนแปลง ทำให้ไม่อยากรอ ถ้าเล่นช้า ก็เปลี่ยนช่องเลย" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

"วิดีโอเทปยังไม่เท่าไร แต่รีโมตทำให้คนดูสามารถเปลี่ยนช่องได้ทันที ทำให้การเขียนบทต้องไว เดินเรื่องเร็ว คนเขียนต้องปลุกตัวเอง ต้องทำให้สนุกตลอดเวลา" (รัมภา ภิรมย์ภักดี, สัมภาษณ์ 14 กุมภาพันธ์ 2554)

"ครูว่าเทคโนโลยีไม่มีผลเลย เพราะถึงแม้ว่าจะไม่มีวิดีโอเทปที่ทันสมัย ก็ไม่อาจหยุดความฝันในการคิด ในการเขียนบทได้" (อมรศรี เย็นสำราญ, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

3.1.1 ลักษณะของละครโทรทัศน์ในยุคนี้

ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ในยุคขยายตัวนี้ หากพิจารณาจากรูปแบบของบทละครโทรทัศน์เรื่อง *ภูตพิศวาส* บทประพันธ์และบทโทรทัศน์โดย รพีพร กำกับการแสดงโดยกำธร สุวรรณปิยะศิริ ของคณะไทยทีวีการละคร นำแสดงโดยอัศวิน รัตนประชา และศรีอาภา บางนารถ เมื่อปี พ.ศ. 2523 เวลา 20.50 น. ทางสถานีโทรทัศน์สีช่อง 9 (อ้างใน สมคิด ธีรศิลป์, 2526, 110-113) จะพบว่าเป็นบทละครแบบ 2 คอลัมน์ แทบไม่แตกต่างจากบทละครโทรทัศน์ในปัจจุบัน แต่มีความยาวของฉากมีมากกว่า และยังคงมีลักษณะเหมือนการเล่นละครโทรทัศน์ในห้องส่งของทางสถานี มีการบอกศัพท์เทคนิคทางมุมกล้องด้วย แต่ก็ยังไม่มากนัก ดังนี้

ตัวอย่างบทละครโทรทัศน์เรื่อง *ภูตพิศวาส* ของ รพีพร

ฉาก 1 ภายในร้านกาแฟที่ตลาด (ฉากเดียวกับฉากที่ 4 ของตอนที่แล้ว)
เวลา กลางคืนเหตุการณ์ติดต่อกัน
ตัดภาพ เฉพาะ มารุตนั่งยิ้ม โบกมือปฏิเสธ (หน้ามารุตมีฝ้าเกาะที่แก้มคล้ำ)

มารุต - “ขอบใจลุง ผมอิ่มแล้ว”

ซูมออกมา รับลุงอิน นั่งร่วมโต๊ะด้วย
เฉพาะ ลุงอิน จ้องหน้ามารุต ยิ้ม ออกปากถามตรง ๆ

อิน - “เดือนกว่าแล้วนะ พ่อมารุตไม่กลับไปเยี่ยมบ้านบ้างเลย ไม่คิดถึงดาวหรือ”

ตัดมารับ 2 คน มารุตหน้าตื่นขมวดคิ้วเหมือนนึกได้

มารุต - “ดาว เออ จริงซีนะ ดาว ๆ เป็นอย่างไรบ้าง”
อิน - “ทีแรกก็ดูเศร้า ๆ ระยะหลัง ๆ นี่ ดูเหมือนจะปลงได้ ดาวสบายเป็นปกติดี”
มารุต พยักหน้า มารุต - “นายวัยวุฒิ ไปหาบ้างหรือเปล่า”
อิน - “ตอนนี้เข้ากรุงเทพฯ พรุ่งนี้คงกลับมาแล้วมั้ง มาถึงก็อย่าหวง วัยวุฒิเขาเป็นแขกประจำที่บ้าน.....”

มารุตหน้าบึ้ง ยื่นหน้าไปหาลุงอิน จับต้นแขนลุงอิน

มารุต - “ลุง สงเคราะห์หน่อยได้ไหม”
อิน - “อะไร”

มารุต - “เหยียบกรามหน้านายวัยวุฒิทีเถอะ แล้วห้ามไม่ให้มันยุ่งกับดาวได้มั้ย”

ลุงอินหัวเราะ พยักหน้า อิน - “ได้ แต่.....”

มารุต ขมวดคิ้ว มารุต - “ได้ ทำไมมีแต่”

อิน - “ข้อแลกเปลี่ยน ลุงทำได้อย่าว่าแต่เหยียบกรามคุณวัยวุฒิเลย ฆ่าเสียก็ได้ แต่ขออย่างเดียว พ่อมารุต กลับไปถามดาวก่อน ดาวเห็นด้วยลุงโอ.เค. ไปไหมล่ะ ไปคืนนี้แหละ ไปค้างกับดาวสักคืน”

มารุตยิ้มแหย ๆ สั่นหน้า มารุต - “ไปไม่ได้หรอก ลุง โธ่ ลุงยังไม่รู้อะไร บุหงาน่ะยังงี้เลย....(ยกนิ้วโป้ง) ผมไปไหนไม่ได้หรอก ลุงจากบุหงามาแค่ห้าสิบนาที ยังคิดถึงเธอ ใจจะขาด ผมไปนะ”

มารุต ลุกขึ้น ลุงอินลุกตาม ก้าวไปจับต้นแขน จ้องหน้ามารุต

เฉพาะหน้ามารุต **เสียงลุงอินเข้า**

อิน - “รู้ตัวมั้ย หน้าคุณมีฝ้าจับ....”

มารุตยกมือลูบหน้า แล้วยิ้ม

มารุต - “เหลวไหลน่าลุง....”

ตัดรับเต็ม ลุงอินปล่อยมือที่จับแขนมารุต มารุตยิ้ม รีบพูดต่อ

มารุต - “โธ่ บุหงาเขาชมว่าผมเป็นผู้ชายที่หล่อที่สุดในโลกนะลุง.... ฝ้าแฝ้ที่ไหนกัน ไม่มีหรอก ลุงตาฝาดมั้ง ฉันไปละนะ คิดถึงบุหงา....”

มารุตผละวิ่งออกจากเฟรมไป

ลุงอินยืนนิ่ง มองตามไป

ทิดสุขกับแผ้ว รีบเดินเข้าเฟรมมา

ทิดสุข - “พี่อิน แล้วกัน พูดกันเดี๋ยวเดียว”

แผ้ว - “นั่นซี เสียแรงผมไปออกลวดลายกับคุณบุหงาแทบตาย....”

ลุงอินยิ้ม เอามือโอบไหล่ทิดสุขข้าง แผ้วข้าง

นัยน์ตามองไปที่มารุต วิ่งออกไป ปากพึมพำ

อิน - “พ่อสุข ไอ้แผ้ว เราคงมีงานสนุก ๆ ทำกันในไม่ช้านี้ พ่อมารุต ถูกเขาทำเสน่ห์เสียแล้วนะ....”

ทิดสุขนัยน์ตาโต แผ้ว ตกใจหน้าผากกระดก

ดนตรี

3.1.2 วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนั้นยังมีการแข่งขันกันผลิตละครโทรทัศน์ไม่สูงเช่นในปัจจุบัน เนื่องจากปริมาณละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศมีน้อยกว่า นักเขียนบทจึงนิยมทำงานคนเดียว โดยมีวิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ดังนี้

3.1.2.1 <u>การคัดเลือกบทประพันธ์</u> เริ่มต้นจากทางผู้ผลิตของแต่ละค่ายหรือทางสถานีโทรทัศน์จะคัดสรรบทประพันธ์ที่ได้รับความนิยมจากนวนิยายที่มีชื่อเสียง แล้วมอบหมายให้ผู้เขียนเขียนบทไปสร้างสรรค์ต่อ โดยเปิดโอกาสให้นักเขียนบทได้แสดงศักยภาพได้อย่างเต็มที่

> “ตอนนั้นเขียนบทคนเดียว การเขียนเป็นกลุ่มพึ่งมาเกิดขึ้นสมัยหลัง ๆ สมัยก่อนงานไม่เยอะ ปริมาณของผู้ผลิตหรือโปรแกรมละครไม่เยอะเหมือนปัจจุบัน วันหนึ่งช่อง 7 อาจมีแค่ 1-2 เรื่อง ไม่ได้มีเช้า สาย บ่าย เย็น ก่อนข่าว หลังข่าว เหมือนทุกวันนี้ เพราะฉะนั้นปริมาณไม่ได้เยอะจำนวนคนก็พอ support ได้ เพราะฉะนั้นการเขียนเป็นกลุ่มจึงไม่เกิดขึ้น ส่วนใหญ่จะเป็นนิยายมาก่อน อาหรั่ง (ไพรัช สังวริบุตร) จะเป็นคนแจกให้เราว่าคนไหนเหมาะกับแนวอะไร ส่วนใหญ่พี่นี่จะได้แนวตลก ตอนแรกให้เขียนหนังเจ้าแล้วไม่เวิร์ก ตอนนั้นเขียนเรื่อง *ทิพย์เกสร* ตีความเอาผู้หญิงในเรื่องเป็นตัวนำ เมื่อก่อนหนังเจ้าอยู่ตอนกลางคืน จันทร์ – อังคาร เขียนแล้วล้มเหลว คนดูหนังเจ้าจะเป็นเด็ก พอจบข่าวก็จะมีละคร 1 ชั่วโมง แล้วก็นอนสำหรับเด็ก ๆ เพราะฉะนั้นหนังเจ้าจะอยู่กลางคืนในสมัยก่อน เมื่อก่อนบทประพันธ์ ของ อ.วินิจตา (ว.วินิจฉัยกุล)จะได้มาเขียนเป็นบทละครโทรทัศน์เยอะหน่อย” (ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

ในบางกรณีนักเขียนบทละครโทรทัศน์อาจนำเสนอบทประพันธ์จากนวนิยายโดยทำเป็นเรื่องย่อแล้วส่งให้แก่ทางสถานีโทรทัศน์ได้พิจารณาคัดเลือกก็ได้

"บางคราว ผู้ผลิตนึกอะไรไม่ออก พี่ก็เสนอเรื่อง ธรณีนี่นี้ใครครอง ให้ช่อง 3 ทำเป็นละคร 6 ตอนจบ คืนวันอาทิตย์ เป็นซีรีส์สั้น ๆ โดยส่งเรื่องย่อไป ทางช่องบอกว่าทำ 6 ตอนจบไม่ได้ ให้ทำเป็นละครยาว จากนั้นจึงมอบหมายให้คุณธิติมา สังขพิทักษ์ เป็นผู้ผลิต ที่เสนอเรื่องนี้เพราะเป็นนวนิยายเรื่องแรกในชีวิตของพี่ที่พี่อ่าน" (ยิ่งยศ ปัญญา, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

หลังจากที่ทางสถานีหรือทางผู้ผลิตคัดเลือกบทประพันธ์ซึ่งส่วนใหญ่มาจากนวนิยายแล้ว จึงมอบหมายให้นักเขียนบทละครนำไปริเริ่มสร้างสรรค์เป็นบทละครโทรทัศน์ต่อไป

3.1.2.2 <u>การวางโครงเรื่อง</u> (Plot) โครงเรื่องส่วนใหญ่ของละครโทรทัศน์ในยุคนี้มาจากบทประพันธ์จากนวนิยายที่มีชื่อเสียง นักเขียนบทละครโทรทัศน์ต้องเริ่มต้นจากการอ่านนวนิยายต้นฉบับตั้งแต่ต้นจนจบ จากนั้นจึงวางโครงเรื่องใหม่ตามวัตถุประสงค์เดิมของบทประพันธ์ โดยสอดแทรกหลักเหตุและผลเข้าไป อาจต้องขยายหรือลดทอนบางส่วนเพื่อตรึงอารมณ์ผู้ชมละครโทรทัศน์

"เริ่มจากเอาโครงเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบมาวิเคราะห์ว่าบทเป็นอย่างไร ฉากนี้มีทำไม มีวัตถุประสงค์อะไร แล้วเกิดผลอย่างไร ซึ่งเป็นศาสตร์เฉพาะตัวของละครไทยมาก สมมุติว่าฉากที่เราต้องการขยายให้ลึกซึ้งอย่างฉากโกโบริตายในเรื่อง *คู่กรรม* ก็ต้องตรึงคนดูให้ได้มากที่สุด ต้องทำให้สนุก" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

แต่นวนิยายบางเรื่อง เมื่อนำมาแปรรูปจากบทประพันธ์เป็นบทละครโทรทัศน์อาจจะต้องมีการวางโครงเรื่องใหม่เพื่อให้เนื้อเรื่องสนุก น่าติดตามยิ่งขึ้น

"โครงเรื่องในบทโทรทัศน์เกือบครึ่งหนึ่งที่เราเติมลงไป บางเรื่องมากกว่าครึ่ง เพราะเรื่องที่เป็น Plot บางทีเรื่องสั้นไป บางทีนักเขียนใช้กรอบนิยาย คนเขียนบทต้องเอามาปรับใหม่หมด ปรับทั้งสถานที่ ทั้งเวลา" (รัมภา ภิรมย์ภักดี, สัมภาษณ์ 14 กุมภาพันธ์ 2554)

"บางครั้ง เห็น Plot แล้วก็ฝืนใจเขียน แต่เพราะรับคำเขาแล้ว ก็ต้องทำให้ได้ นิยายบางเรื่อง ประเด็นมันอ่อน เหมือนคุณ plot ไว้ 5 แผ่นแล้วเอามาขยายมากกว่า มันจะไม่มีเนื้อเรื่อง ไม่มีความรู้สึก แต่เราต้องทำให้เรื่องเดินตลอด ต้องทำให้คนดูสนุก เขียนแล้วเรื่อยเปื่อย เราต้องแก้ไขมัน แก้ไปเขาก็เสียน้ำใจ แต่เราต้องแก้ เพราะไม่ได้อ่านกันแค่สองคน" (กาญจนา วงศ์พัวพันธ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

หลังจากที่เขียนโครงเรื่องเรียบร้อยแล้ว นักเขียนบทละครโทรทัศน์อาจวางทรีตเมนต์เพื่อจัดลำดับเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นในบทละครโทรทัศน์ต่อไป

3.1.2.3 ร่างทรีตเมนต์ (Treatment) นักเขียนบทละครโทรทัศน์บางคนอาจเริ่มต้นด้วยการอ่านบทประพันธ์ดั้งเดิมจากหนังสือนวนิยาย แล้วร่างทรีตเมนต์เพื่อจัดลำดับเหตุการณ์และจังหวะการเล่าเรื่องที่จะเกิดขึ้นในบทละครโทรทัศน์

> "ทรีตเมนต์มีความสำคัญ ว่าเราจะเล่าเรื่องอย่างไร ต้องวางทรีตเมนต์ก่อน หลายครั้งที่วางไว้แล้ว พอถึงเวลามันจะงอกเงยขึ้น ต้องมองประกบเลย ว่าต้องมีเขา โครงสร้างของบท 1 ตอนเท่ากับ 4 เบรกโฆษณา 1 ตอน 45 นาที ใน 4 เบรก ต้องออกแบบเทมโป้ ถ้าไม่มีทรีตเมนต์เทมโป้ของคุณจะไต่ขึ้นไปได้อย่างไร มันจะถูกออกแบบเล่าเรื่องราวได้อย่างไร แต่ละเบรคมันมีไคลแมกซ์ของมัน อาหรั่ง (ไพรัช สังวริบุตร) สอนให้รู้จักทำทรีตเมนต์ การทำบท พี่ว่ามันยากและเหนื่อย ตอนทำทรีตเมนต์ อย่างพี่จะใช้เวลาอย่างน้อย 1 วันนั่งทำทรีตเมนต์แล้วจึงเอาทรีตเมนต์นั้นไปทำบท" (ยิ่งยศ ปัญญา, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

เช่นเดียวกับกาญจนา วงศ์พัวพันธ์ หรือ วรพันธ์ รวี ที่เริ่มต้นการร่างทรีตเมนต์ก่อนลงมือเขียนบทละครโทรทัศน์ แต่ก็มักจะเปลี่ยนแปลงเมื่อลงมือเขียนบทจริง ๆ

> "ทรีตเมนต์ก็วางนะ แต่มันเปลี่ยนไปเรื่อย ถ้าอะไรที่ดีกว่าจะทิ้งอันเก่า การเขียนบทที่ดี ต้องใช้เวลาวางทรีตเมนต์ ถ้าอะไรไม่ดีก็ต้องแก้" (กาญจนา วงศ์พัวพันธ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

แต่นักเขียนบทละครโทรทัศน์บางคนกล่าวว่าไม่ได้ร่างทรีตเมนต์ก่อน แต่ลงมือเขียนบทละครโทรทัศน์จริงเลย เนื่องจากมีความเห็นว่าการวางทรีตเมนต์เท่ากับเป็นการสร้างกรอบหรือควบคุมตัวละครให้เป็นไปตามความต้องการของนักเขียนบทละครโทรทัศน์

> "ป้าไม่มีการวางทรีตเมนต์ เพราะเคยวางแล้วเฉไฉออกนอกเรื่อง แต่จะยึดโครงเรื่องไว้ เพราะได้วางโครงไว้แบบนี้ ผิดจากนี้ไม่ได้เป็นอันขาด ตัวละครต้องเป็นคนคุมคนเขียนบท ถ้าคนเขียนบทไปคุมตัวละครแล้ว เรื่องจะน้ำเน่าทันที ชีวิตตัวละครต้องคุมเรา เช่น เขาไม่ควรเลวถึงขนาดนั้น ก็เขียนให้เขาเลว ไม่ควรพูดแต่เขียนให้เขาพูด" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

"งานเขียนของป้า ไม่มีทรีตเมนต์ ไม่มีกรอบ เพราะถ้ามีทรีตเมนต์ จะมีกรอบบังคับให้เราต้องเขียนตาม" (รัมภา ภิรมย์ภักดี, สัมภาษณ์ 14 กุมภาพันธ์ 2554)

เช่นเดียวกับอมรศรี เย็นสำราญ ที่ไม่นิยมร่างทรีตเมนต์ก่อนลงมือเขียนบทละครโทรทัศน์ แต่ต้องวางแก่นเรื่อง (Theme) ให้ชัดเจน เชื่อในความคิดแรก และจริงใจต่อความรู้สึกของตนเอง

"ขั้นตอนการทำงานของครู คือต้องว่างแก่นให้ชัด ไม่ต้องวางทรีตเมนต์ คือฉันก็ลุยไปเลย เพราะเวลาทำทรีตเมนต์ไว้แล้วไม่เคยทำได้ จะลุยทีเดียวเลย แล้วบทร่างแรกเป็นอะไรที่มันจะใช่ เพราะจำได้ที่ อ.สดใส สอนก็คือเชื่อความคิดแรกของเราเถอะนั่นแหละคืออะไรที่เรานึกไว้ แต่เวลาบทอันไหน ถ้าเราอ่านแล้วมันไม่ใช่จะต้องทิ้งไปก่อน ก็ทิ้งแบบลืมไปเลย พอเราไปสวมความคิดอื่นเข้ามาแสดงว่าเรา Fake แล้ว" (อมรศรี เย็นสำราญ, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

ถึงแม้ว่านักเขียนบทละครโทรทัศน์จะกล่าวว่าไม่ได้วางทรีตเมนต์ แต่จุดที่น่าสังเกตก็คือจะมีการยึดโครงเรื่อง หรือแก่นเรื่องเอาไว้อย่างชัดเจน ส่วนการวางทรีตเมนต์เพื่อจัดลำดับเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นในบทอาจจะเกิดขึ้นโดยอัตโนมัติเมื่อลงมือสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์โดยไม่รู้ตัว

3.1.2.4 <u>การเขียนบทละครโทรทัศน์</u> ขั้นตอนในการเขียนบทละครโทรทัศน์นั้นเป็นเรื่องเทคนิคเฉพาะของแต่ละบุคคล แต่หัวใจหลักของการเขียนบทละครโทรทัศน์อยู่ที่การเล่าเรื่องให้สนุกสนาน น่าติดตาม

"ป้าแทบไม่มีและไม่รู้เลยว่าต้องขึ้นต้น จุดกลาง จุดจบ Climax ทำอย่างไร มีแต่การสร้างสามัญสำนึกเพื่อเล่าให้คนกลุ่มหนึ่งฟัง ต้องเล่าอย่างไร เขาอยากรู้อะไร หรือว่าไม่อยากรู้อะไร คนออกมากพูดอะไรกันเยอะแยะกลับไม่อยากดู แต่ถ้านางเอกพระเอกยิ่งทะเลาะกัน คนดูยิ่งอยากดู อย่างพวกตลกเล่าทำไมคนดูหัวเราะมีความสุข และพวกนักวิชาการเล่า ครูเล่าก็คนละแบบ ต้องเริ่มต้นจากการสังเกตและค่อยพัฒนา เพื่อชวนให้ติดตามให้น่าดู ให้สนุก คือ concept หลัก (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

"เราจะต้องคิดก่อนว่าเรื่องที่เราจะเขียนต้องการบอกอะไรแก่คนดู จับจุดนั้นให้ได้ ก่อนแล้วคุณจะโรยเพชร โรยโคลน ใส่สี ตีไข่ก็ว่ากันไปให้สนุก" (อมรศรี เย็นสำราญ, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

ในขั้นตอนการเขียนบทละครโทรทัศน์นี้ นักเขียนบทบางคนอาจต้องศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับเนื้อเรื่องที่ได้รับมอบหมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครโทรทัศน์แนวประวัติศาสตร์ หรือละครแนวย้อนยุคที่ต้องศึกษาทั้งความถูกต้องของข้อมูล ระบบความคิดของผู้คนในยุคสมัยนั้น ตลอดจนการใช้ภาษาเพื่อให้ถูกต้อง ตรงตามข้อเท็จจริงมากที่สุด

"พี่คิดแต่ว่าจะเล่าเรื่องอย่างไรให้มันสนุก ถ้าเป็นละครแนวพีเรียดอย่าง *ร่มฉัตร* โครงสร้างคล้าย *สี่แผ่นดิน* มีประวัติศาสตร์หลายอย่าง วิธีพูดจา ระบบความคิดของคนสมัยนั้น ซึ่งเราต้องทำความเข้าใจให้ดี อันนี้เป็นความยาก ที่ต้องนำเสนอ ไม่ให้ผิด" (ยิ่งยศ ปัญญา, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

ถึงแม้ว่านักเขียนบทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้จะนิยมสร้างสรรค์ผลงานเดี่ยว แต่ก็มีนักเขียนละครโทรทัศน์บางคนจับคู่เขียนกับพี่น้องในครอบครัว เช่น ปราณประมูล หรือทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์ เป็นต้น โดยจะเขียนบทละครโทรทัศน์คู่กับดวงหทัย ศรัทธาทิพย์ หรือสมชาย ศรัทธาทิพย์ จะแบ่งกันเขียนบทละครโทรทัศน์เป็นฉาก ๆ โดยแบ่งตามความถนัด

"ถ้ากรณีเขียน 2 เรื่องพร้อมกัน เรื่องหนึ่งจะเขียนกับเล็ก (ดวงหทัย ศรัทธาทิพย์) อีกเรื่องหนึ่งจะเขียนกับชาย (สมชาย ศรัทธาทิพย์) ไม่ได้รวมกัน เพราะอยู่บ้านเดียวกัน ก็จะแบ่งฉาก คือ สมมุติว่าถ้าเขียนกับเล็ก ฉากที่คนใช้โจษจัน คนใช้ซุบซิบ ตัวอิจฉาตบกันก็จะให้เล็กเขียน อะไรที่เป็นเนื้อเรื่องหรือ ความดราม่าก็จะเป็นคนเขียนเอง ชายก็จะเป็นบทที่เป็นแกนของเรื่อง ที่เป็นบทดี ๆ หน่อย ถ้าเป็นม่วน ๆ ก็จะแจกให้น้องเขียน เรื่องที่เขียนกับเล็กมีเรื่อง *ห้องหุ่น*, *ปัญญาชนก้นครัว*, *น้ำใสใจจริง*, *อุบัติเหตุ* เรื่องที่เขียนกับชายก็คือเรื่อง *ฐี*, *คุณหญิงนอกทำเนียบ* ตอนหลังชายกับเล็กเป็นนักแสดงก็ไม่มาเขียนแล้ว" (ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

ยิ่งยศ ปัญญา เป็นนักเขียนบทละครโทรทัศน์อีกคนหนึ่งที่เขียนบทละครโทรทัศน์ร่วมกับนักเขียนบทละครโทรทัศน์เป็นคู่ กล่าวถึงอุปสรรคในการเขียนบทมากกว่า 1 คนว่าการที่จะประสานความคิดให้เห็นตรงกันได้นั้นเป็นไปได้ยาก

"การทำบทกับคนอื่น พี่ว่ามันยากและเหนื่อย อย่างพี่จะทำได้กับเป็นคน ๆ ไป เช่น พี่ปุ๊ (อฏิธาน เพชรมุนี) เพราะอย่างน้อยหนึ่งวันนั่งทำทรีตเมนต์กัน แต่ละคนเห็นอะไร แล้วก็เอาทรีตเมนต์กลับไปทำบท แล้วค่อยส่งให้กัน โดยหนึ่งวันพี่ต้องนั่งอ่านบทว่าเป็นไปตามลายเซ็นพี่หรือไม่ และก็กลับมาว่าตรงไหนมีแก้ไข เพราะจะเสียเวลามากถ้าปล่อยไปให้เขาแก้ไขเอง และสุดท้ายพี่ก็ต้องเหนื่อยมากกับการทำกับกลุ่ม เพราะกระบวนการของ Brainstorm นี้มันจะเกิดขึ้นเมื่อตอนจะเริ่มงาน แต่เมื่อพอเริ่มงานไปแล้ว คนในกลุ่มก็ต้องฟังพี่นะ เพราะเมื่อเรื่องดำเนินไปถึงจุดหนึ่งแล้วจะมีความเปลี่ยนแปลงหรือจะพลิกผันหรือว่าจะมีความเปลี่ยนแปลงใด ๆ ก็แล้วแต่ บางทีคนที่ช่วยเขียน ก็จะคิดแต่ว่าแบบนี้แน่จะเก๋และสนุก แต่เขานึกไม่ออกหรอกว่าข้างหน้าจะเจออะไรเพราะถ้าเราเลือกเดินอีกทางหนึ่ง สิ่งที่จะเจอข้างหน้ามันจะคมกว่า" (ยิ่งยศ ปัญญา, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

รัมภา ภิมย์ภักดี ได้ให้ความเห็นถึงข้อดีของการเขียนบทละครโทรทัศน์มากกว่า 1 คนว่าทำให้สามารถเขียนบทละครโทรทัศน์เสร็จสิ้นได้ภายในเวลารวดเร็ว และได้ความคิดที่แตกต่างกัน หลากหลาย แต่ข้อเสียก็คือเนื้อเรื่องและภาษาอาจไม่ปะติดปะต่อเป็นเนื้อเดียวกัน" (รัมภา ภิรมย์ภักดี, สัมภาษณ์ 14 กุมภาพันธ์ 2554)

3.1.3 การรับอิทธิพลของสื่อจินตคดีต่างชาติ

อิทธิพลของสื่อจินตคดีต่างชาติ อาทิ ละครชุดเอเชียอย่างญี่ปุ่น, จีน หรือละครชุดจากทางตะวันตก ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยด้วย

"อิทธิพลของละครต่างประเทศมีผลต่อตัวพี่บ้าง โดยส่วนตัวพี่ชอบละครญี่ปุ่น เพราะพี่ชอบความคิดของเขา เพราะอย่างน้อยละครทุกเรื่องมีประเด็นซึ่งพูดถึงคุณค่าของความเป็นคน หรือแม้แต่ละครน้ำเน่าของเขาแม้จะน้ำเน่า แต่อย่างน้อยตัวละครเขาก็กลมเกลี้ยงและพี่ก็ชอบดูการแสดง เพราะเป็นการแสดงที่กำลังพอดี ไม่ใช่โฉ่งฉ่างเอาแต่ตลาด เพราะมันกลมเกลี้ยงมีทั้งด้านดีและด้านเลวพร้อม ๆ กัน พี่ชอบวิธีการนำเสนอตรรกะปรัชญาของชีวิตเพราะบางทีเมื่อเรื่องดำเนินไปถึงตอนสุดท้าย มันก็ทำให้พี่น้ำตาล่วงได้แล้ว" (ยิ่งยศ ปัญญา, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

"บางทีเขียนเรื่องไม่สนุก ไม่หวือหวา ก็จะไปดูหนังจีนหรือหนังฝรั่งแล้วเอามารวมกัน เพราะเขาเดินเรื่องไวและน่าสนใจ" (รัมภา ภิรมย์ภักดี, สัมภาษณ์ 14 กุมภาพันธ์ 2554)

> “นอกจากนี้ นักแสดงเองก็เป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ เนื่องจากนักแสดงบางคนต้องการจำนวนตอนที่ตนเองแสดงด้วย นักเขียนบทละครโทรทัศน์จึงมีหน้าที่ต้องเขียนบทให้นักแสดงปรากฏในละครโทรทัศน์ตามจำนวนตอนที่ต้องการ” (ยิ่งยศ ปัญญา, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

อย่างไรก็ตาม นักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคขยายตัว ระหว่างปี พ.ศ. 2519-2530 นี้ยังคงนิยมสร้างสรรค์งานเดี่ยว เนื่องจากจำนวนผู้ผลิตและรายการละครโทรทัศน์ยังไม่มากเช่นในปัจจุบัน นักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ ได้แก่ รพีพร, วาสุเทพ, ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง, ญานี จงวิสุทธิ์, ศรัญญู วงศ์กระจ่าง, ปวัณรัตน์ นาคสุริยะ, ดิลก ทองวัฒนา, ธงชัย ประสงค์สันติ, ชาตรี ชมพู, นันทนา วีระชน, อมรศรี เย็นสำราญ, วิสุทธิชัย บุณยะกาญจน, ศัลยา สุขะนิวัตติ์, กาญจนา วงศ์พัวพันธ์ เป็นต้น ดังที่ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์ ให้สัมภาษณ์ว่า

> “ตอนแรกเขียนเดี่ยว การเขียนเป็นกลุ่มเพิ่งมาเกิดขึ้นสมัยหลัง ๆ สมัยก่อนงานไม่เยอะ ปริมาณของผู้ผลิตหรือโปรแกรมละครไม่เยอะเหมือนปัจจุบัน วันหนึ่งช่อง 7 อาจมีแค่ 1-2 เรื่อง ไม่ได้มีเช้า สาย บ่าย เย็น ก่อนข่าว หลังข่าว เหมือนทุกวันนี้ เพราะฉะนั้นปริมาณไม่ได้เยอะจำนวนคนก็พอ support ได้ เพราะฉะนั้นการเขียนเป็นกลุ่มจึงไม่เกิดขึ้น” (ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

ต่อมา เมื่อจำนวนละครมีเพิ่มขึ้น แต่นักเขียนบทละครโทรทัศน์มีจำนวนจำกัด จึงมีการทำงานเป็นคู่บ้าง แต่ก็มักเป็นระบบเครือญาติ เช่น ภาวิต-ลุลินารถ, ทิพย์ธิดา-ดวงหทัย-สมชาย ศรัทธาทิพย์ หรือ นลินี- นริทธิ์ สีตะสุวรรณ เป็นต้น แต่ก็ยังคงมีจำนวนไม่มากนักเมื่อเทียบกับนักเขียนบทละครโทรทัศน์ที่สร้างสรรค์งานเดี่ยว บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ส่วนใหญ่เป็นบทละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) ความยาวประมาณ 16 ตอนจบ ดัดแปลงจากนวนิยายเป็นหลัก และมีแนวเรื่อง(genre) ที่หลากหลายส่วนใหญ่เป็นละครชีวิตที่มีแก่นเรื่องความรัก

อาจกล่าวได้ว่า หลังจากที่สถานีโทรทัศน์ไทยได้แพร่ภาพออกอากาศมาเป็นเวลาเกือบ 20 ปี ละครโทรทัศน์ไทยล้วนได้รับอิทธิพลจากสื่อจินตคดีแขนงอื่น ๆ อาทิ ละครเวที ภาพยนตร์ ตลอดจนมหรสพดั้งเดิมมาโดยตลอด จนกระทั่งเพิ่งจะค้นพบวิถีทางของตนเองในยุคขยายตัวนี้เอง ส่วนหนึ่งเป็นผลพวงมาจากความเจริญก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีการบันทึกเทปโทรทัศน์และการตัดต่อเริ่มเป็นที่แพร่หลาย ทำให้สามารถผลิตละครโทรทัศน์ได้สะดวกและรวดเร็ว

ยิ่งขึ้น โดยปราศจากข้อจำกัดเรื่องการแสดงในห้องส่งและการออกอากาศสด แต่การแสดงโดยใช้เทปบันทึกภาพก็ยังมีลักษณะคล้ายการแสดงสดในห้องส่งอยู่

นอกจากนี้ ยังมีการรับเอาอิทธิพลศิลปะการแสดงละครของตะวันตกเข้ามาประยุกต์ใช้ในการผลิตละครโทรทัศน์ ส่งผลให้แนวเรื่อง (genre) ของละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีความหลากหลายมากขึ้น เช่น ละครแนวครอบครัว, ละครชีวิตเชิงสังคม, ละครอิงประวัติศาสตร์, ละครแนวตลกเบาสมอง และละครแนวลึกลับ เป็นต้น บุคลากรผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ส่วนใหญ่ล้วนสำเร็จการศึกษาในระดับอุดมศึกษาในสาขาด้านการละคร เช่น คณะส่งเสริมศิลปินหรือไม่ก็มีอาชีพเป็นอาจารย์ในสถาบันการศึกษาขั้นสูง เช่น ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง, ศัลยา สุขะนิวัตติ์, รัมภา ภิรมย์ภักดี, อมรศรี เย็นสำราญ, นลินี สีตะสุวรรณ, นริทธ์ สีตะสุวรรณ, วรการ เจริญดี เป็นต้น ซึ่งนิยมเขียนบทละครโทรทัศน์เป็นงานเสริมนอกเหนือจากอาชีพประจำ

3.2 สุนทรียทัศน์ในสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

แม้ว่าสื่อโทรทัศน์จะเป็นสื่อยุคใหม่ที่เข้ามามีบทบาทต่อสังคมไทยภายในระยะเวลาอันสั้น แต่ก็ทรงอิทธิพลอย่างใหญ่หลวงต่อการเสพศิลปะของคนไทย ทำให้สื่อจินตคดีต่าง ๆ ซึ่งหมายรวมถึงละครต้องปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับช่องทางหรือนวัตกรรมใหม่ ๆ อยู่เสมอ ดังที่ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง ได้ให้ความเห็นว่า

> “โทรทัศน์นั้นเป็นสื่อที่หยาบมากในการพาคนดูเข้าสู่การเสพศิลปะ เพราะสิ่งที่โทรทัศน์ต้องการก็คือความบันเทิง อะไรที่ง่ายเข้าไว้เพื่อให้เข้ากับคนรับสื่อที่ต้องการอะไรที่ง่ายและสะดวกเป็นหลัก...จะเห็นได้ว่าไอ้ Channel ที่ส่งเสริมความ ‘ง่ายและสะดวกสบาย’ นี่แหละส่งผลทั้งกระบวนการผลิตของงานละครเลย ตั้งแต่การสร้างบทที่ทำกันแบบวันต่อวัน นักแสดงที่เน้นเอารูปร่างหน้าตาเป็นหลัก ไม่ต้องสนใจมันหรอกไอ้ฝีมือน่ะ อัดซิลิโคนเป็นพอ และสุดท้ายก็ลามไปจนถึงการผลิตแบบง่าย ๆ เข้าไว้ เพราะผู้บำรุงละครก็คือนายทุน” (ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง, 2544: 145-146)

3.2.1 สุนทรียภาพของบทละครโทรทัศน์

ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่เห็นสอดคล้องกันว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีต้องให้ความบันเทิง มีความสนุกสนาน ทำให้ผู้ชมละครโทรทัศน์ติดตามเรื่องราวได้ และต้อง

สามารถสร้างอารมณ์สะเทือนใจ อารมณ์ดังกล่าวไม่ว่าจะสุข เศร้า ตลกขบขัน ล้วนทำให้ผู้ชมละครโทรทัศน์เกิดอารมณ์ร่วมทั้งสิ้น

> “ความสนุกคือการมีอารมณ์สะเทือนใจ ไม่ว่าจะเศร้า ขำ หรืออารมณ์อะไรแล้วแต่ที่ไม่ได้ทำให้เรารู้สึกเฉย ๆ มีลุ้น มีอารมณ์ร่วม ถ้าละครเศร้า คนดูก็เศร้าด้วย ถ้าละครตลก คนดูก็หัวเราะไม่ใช่ว่าเฉย ๆ” (ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

นักเขียนบทละครโทรทัศน์บางคนเห็นว่าปัจจัยที่ก่อให้เกิดความสนุกนั้นไม่มีสูตรตายตัว แต่อยู่ที่กลวิธีการเล่าเรื่องให้เห็นภาพ

> “ปัจจัยที่ทำให้สนุกบอกไม่ได้ มันไม่มีสูตรตายตัว เหมือนกับการเล่าเรื่องของคน 2 คน เล่าเรื่องเดียวกัน คนหนึ่งเล่าไม่สนุก แต่อีกคนเล่าสนุกมาก เพราะเล่าจนเห็นภาพเลย” (อมรศรี เย็นสำราญ, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

3.2.1.1 <u>บทละครที่ดีต้องมีคำสอนที่เป็นประโยชน์</u> บทละครโทรทัศน์ที่ดีนอกจากจะต้องให้ความบันเทิงซึ่งเป็นหน้าที่หลักและสร้างความประทับใจแก่ผู้ชมละครแล้ว ยังต้องให้แง่คิดที่เป็นสาระประโยชน์ สอนคุณธรรมให้แก่ผู้ชมได้ โดยไม่หวังเรื่องผลตอบแทนทางธุรกิจมากจนเกินไป

> “ละครที่ดีต้องสามารถเข้าไปสู่ใจคนอย่างแนบเนียน และตรึงคนดูได้ ควรเป็นละครที่ดี ไม่ใช่ไร้สาระ หนึ่งประโยคที่ดีสามารถให้แง่คิดที่ดีได้ ไม่ใช่หวังแต่เงิน” (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

> “บทละครที่ดี เมื่อละครจบลงแล้ว คนดีก็ควรจะได้รับประเด็นแก่นสารบ้างถัดจากความบันเทิงอันดับหนึ่ง และรู้สึกดีต่อการมีชีวิตอยู่ ถ้ามันจะดียิ่งขึ้นไปอีกจนมันจะมีอิทธิพลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่ดีต่อมนุษย์ด้วยกันและสังคม ซึ่งมันก็ต้องทำได้เพราะมันเป็นหน้าที่ของละคร” (ยิ่งยศ ปัญญา, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

3.2.1.2 <u>บทละครที่ดีต้องสอดแทรกคุณธรรม</u> เมื่อผู้ชมได้รับชมละครโทรทัศน์แล้วจะต้องได้แง่คิดคติธรรมที่สอดแทรกอยู่ในบทละครโทรทัศน์ซึ่งส่วนใหญ่เป็นหลักธรรมของทางพุทธศาสนา เช่น ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว หรือ ธรรมะย่อมชนะอธรรม เป็นต้น

"บทละครที่ดี คือบทละครที่ให้ความบันเทิง และควรสอดแทรกการทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่ว ส่วนจะรู้ว่าบทนี้สนุกหรือไม่สนุกนั้น ตอบยากมาก มันแล้วแต่ตอนที่เขียน และการปรับเรื่องในแต่ละตอน" (รัมภา ภิรมย์ภักดี, สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554)

"บทละครที่ดีควรเป็นบทที่สนุก ไม่น่าเบื่อ ในสังคมไทยต้องสอนให้แยกดีชั่วให้ชัดเจน Dialogue เฉย ๆ ไม่ได้เลย และจะต้องไม่มีคำพูดหยาบคาย" (กาญจนา วงศ์พัวพันธ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

อย่างไรก็ตาม แม้ว่านักเขียนบทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่จะเห็นว่าละครที่ดีจำเป็นต้องให้แง่คิดแก่ผู้ชมและสังคม เช่น ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว แต่นักเขียนบทละครโทรทัศน์บางคนกลับเห็นว่าละครโทรทัศน์ที่ดีอาจไม่จำเป็นต้องสอนอะไรแก่ผู้ชมก็ได้ แต่จำเป็นต้องมีรสนิยมและความสมจริงของตัวละครจึงจะถือเป็นละครที่ดีได้

"ในความรู้สึกของพี่ อะไรก็ตามที่มันเป็นความบันเทิงมันมีได้หลายลักษณะ การที่ไปโฟกัสว่าต้องเป็นความบันเทิงที่มีคุณธรรม สอนชีวิต สอนหลักจริยธรรม มันไม่จำเป็น คุณค่าของละครในความรู้สึกพี่คือมีรสนิยมในตัวของมันเอง เช่น มี Character ตัวละครที่สมจริง character มีพัฒนาการของความคิดอะไรพวกนี้ ถ้าเป็นนางร้ายก็ต้องเป็นคนจริง ๆ จะวางแผนฆ่าใครก็ได้ แต่ต้องมีเหตุผลในการฆ่า มีการกลบเกลื่อนหลักฐาน ร่องรอย ไม่ใช่นึกขึ้นมาเอง ไม่ใช่อยู่ ๆ มันก็ร้าย ทำไมมันร้ายละ นางร้ายไม่จำเป็นต้องประโคมเครื่องสำอาง หน้าซีด ๆ ก็ร้ายได้ เป็นต้น ต้องมีสุนทรียภาพในความเป็นน้ำเน่าด้วย" (วิสุทธิชัย บุณยะกาญจน, สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2554)

3.2.1.3 <u>บทละครที่ดีต้องทำหน้าที่ปลอบประโลมใจ</u> สาเหตุที่ละครโทรทัศน์ไทยส่วนใหญ่มุ่งเน้นที่ความบันเทิงสนุกสนานเป็นหลักนั้น เป็นเพราะคนไทยใช้ละครโทรทัศน์เป็นเครื่องระบายความทุกข์ยากลำบากในชีวิตประจำวัน จึงไม่ต้องการสาระที่เคร่งเครียดจนเกินไป

"ละครไทย 60-70% เน้นความบันเทิง ความสนุกสนาน คนไทยไร้ทางออกของศิลปวัฒนธรรม เพราะพื้นฐานไม่มี สิ่งที่รับได้คือความรื่นรมย์ และความสนุกในชีวิตที่ทุกข์ยากลำบาก และไม่ต้องการให้ใครมาสั่งสอนเพราะชีวิตจริงเป็นอย่างนั้น ส่วนอีก 30% พูดได้ว่าละครสอดแทรกสาระในการรับรู้ได้มากกว่าสารคดีหรือในหนัง บทละครโทรทัศน์ควรให้ความสนุก สอดแทรกสาระถ้ามีโอกาส เช่น เรื่องของกฎหมาย กาลเทศะของสังคม

รวมทั้งสาระข้อคิดเช่น สัจธรรม ค่านิยม คุณธรรมความดี เป็นต้น” (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

“ละครไทยมีลักษณะหนีความจริง ต้องการความฝัน ต้องการชโลม อาจจะเป็นเพราะคนไทยไม่ยอมรับความจริง” (ยิ่งยศ ปัญญา, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

จากการสำรวจความคิดเห็นพบว่าผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ทุกคนมีความเห็นตรงกันว่าบทละครโทรทัศน์ก็ถือเป็นศิลปะแขนงหนึ่ง กล่าวคือเป็นศิลปะแห่งการเล่าเรื่อง เนื่องจากผู้สร้างสรรค์มีการแสดงออกทางอารมณ์ส่งไปยังผู้ชมละครโทรทัศน์ให้มีความรู้สึกร่วมกันผ่านบทละคร

“บทละครโทรทัศน์ถือเป็นงานศิลปะ เราต้องรู้ถึงศิลปะการถ่ายทอดให้คนหลาย ๆ คน มีความรู้สึกร่วมกับเรา ศิลปะที่ทำให้คนรู้สึกถึงอารมณ์และจินตนาการ สนุกไปกับจินตนาการ ความเศร้าที่เราถ่ายทอดออกไป” (รัมภา ภิรมย์ภักดี, สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554)

“บทละครโทรทัศน์ ถือเป็นงานศิลปะ บทละครคือศิลปะของการเล่าเรื่อง คือ ต้องใช้จิตวิทยาในการนำพาคนดูตั้งแต่ต้นจนจบ ต้องเข้าใจความเป็นละครตามธรรมชาติแบบที่มนุษย์เป็นมันต้องใช้การคัดสรร การออกแบบ การดึงประเด็นที่จะนำมาติดต่อสื่อสาร การกำหนดทิศทางของละคร และสิ่งอื่น ๆ” (ยิ่งยศ ปัญญา, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

“บทละครโทรทัศน์ถือเป็นงานศิลปะที่ละเอียดอ่อน เป็นงานประดิดประดอย และมีความลึกซึ้ง ไม่ได้เขียนกันง่าย ๆ ต้องมีความขยัน ความพยายาม และความอดทน” (กาญจนา วงศ์พัวพันธ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

“บทละครโทรทัศน์มีความเป็นศิลปะ มีรสชาติ ต้องมีอารมณ์สะเทือนใจ ไม่ว่าเรื่องยากแค่ไหน ต้องทำให้คนดูเข้าใจง่ายที่สุด” (ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

“บทละครโทรทัศน์ถือเป็นงานศิลปะเพราะศิลปะเกิดจากการคิดสร้างสรรค์จินตนาการ ไม่มีทฤษฎีตายตัว ถึงแม้จะมีหลายคนกำหนดวิธีการเขียนบทเป็นข้อ ๆ เช่น ต้องวางทรีตเมนต์ มีการเปิดเรื่อง1 ใน 5 มีไคลแมกซ์ มีการปิดเรื่อง แต่ที่สุดแล้ว งานศิลปะไม่มี

กฎเกณฑ์ใด ๆ เพราะเป็นงานที่เกิดจากจินตนาการของคนเขียนล้วน ๆ" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

สำหรับ วิสุทธิชัย บุณยะกาญจน มีทัศนะในประเด็นเดียวกันนี้แตกต่างออกไป โดยมองว่าบทละครโทรทัศน์จะถือเป็นงานศิลปะหรือไม่ขึ้นอยู่กับนักเขียนบทว่าเป็นศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานใหม่ ๆ หรือเป็นช่างฝีมือที่ทำตามคำสั่งนายจ้างเพียงอย่างเดียว

"มันแล้วแต่ความเข้าใจ ว่าคนเขียนบทคนนั้นเป็นช่างฝีมือที่ทำตามคำสั่งนายทุนหรือศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงาน จริง ๆ แล้วละครโทรทัศน์ถือเป็น Composite art มีทั้งส่วนที่เป็น บทละคร การถ่ายภาพ การออกแบบศิลปกรรม เครื่องแต่งกาย ฯลฯ แต่บางทีสิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นมา เอาเข้าจริงมันก็ไม่ได้ใหม่หรอก มันมีอยู่แล้ว เพียงแต่เอามาต่อยอดนิด ๆ หน่อย ๆ อย่างนี้คงไม่ใช่ศิลปิน" (วิสุทธิชัย บุณยะกาญจน, สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2554)

สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้เห็นว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีจะต้องมีคำสอนอันเป็นประโยชน์ สอดแทรกคุณธรรม และทำหน้าที่ปลอบประโลมใจให้แก่ผู้ชม จะเห็นได้ว่าผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้ซึ่งโดยมากมักเป็นครูอาจารย์ตามสถาบันการศึกษาที่ต่าง ๆ มีทัศนคติสอดคล้องกันว่าละครที่ดีจำเป็นต้องทำหน้าที่เจริญความคิดในขณะเดียวกันก็ต้องขัดเกลาเพาะบ่มคุณธรรม จริยธรรมแก่ผู้คนในสังคม

3.2.2 สุนทรียะแปรเปลี่ยน

เมื่อเปรียบเทียบละครโทรทัศน์ในยุคขยายตัวกับละครโทรทัศน์ในยุคปัจจุบันว่ามีความเปลี่ยนแปลงไปหรือไม่ อย่างไร พบว่าผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ทุกคนเห็นว่ามีความเปลี่ยนแปลง กล่าวคือ ความงามของบทละครโทรทัศน์ในฐานะที่เป็นงานศิลปะแปรเปลี่ยนไปด้วยเหตุปัจจัยต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

3.2.2.1 <u>จำนวนนักเขียนบทละครโทรทัศน์ไม่เพียงพอต่อละครโทรทัศน์ที่เพิ่มขึ้น</u> การขยายเวลาและเพิ่มจำนวนรายการละครโทรทัศน์ ตลอดจนการเพิ่มช่องทางใหม่เช่น สถานีดาวเทียม หรือเคเบิลท้องถิ่น ทำให้ละครโทรทัศน์กลายเป็นธุรกิจอุตสาหกรรมบันเทิง ที่เน้นเชิงปริมาณมากกว่าคุณภาพ โดยที่นักเขียนบทละครโทรทัศน์มีเท่าเดิม ทำให้คุณภาพของการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ลดลงกว่าแต่ก่อน

"ความที่เป็นอุตสาหกรรมละครโทรทัศน์ ทำให้ต้องมีเรื่องปริมาณเข้ามา คนเขียนบทเก่ง ๆ มีน้อย มันก็เอาแค่คนที่พอใช้ได้ จะหาดีเหมือนสมัยก่อนหายาก ช่องต่าง ๆ ยังจะเพิ่มเวลาละครอีก มีช่องเคเบิลใหม่ ๆ ทำให้มีละครมากมาย คนเขียนบทเท่าเดิม แต่มีงานละครเพิ่มอีกแล้ว ก็คิดว่า ดูละครยังไม่พอต่อความต้องการอีกหรือ ละครมากไปคุณภาพของงานก็จะลดลง" (ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

3.2.2.2 <u>การขาดความเข้าใจในการถ่ายทอดจากบทประพันธ์มาเป็นบทละครโทรทัศน์</u> เมื่อนักเขียนบทละครโทรทัศน์แปรรูปจากบทประพันธ์ในหนังสือนิยายมาเป็นบทละครโทรทัศน์โดยที่ขาดความเข้าใจอย่างแท้จริง ทำให้สุนทรียรสบางประการของบทประพันธ์ต้นฉบับขาดหายไป

"ละครสมัยก่อนมันงามกว่านี้ตรงที่ว่า มันมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่าง คนเขียนบทกับเจ้าของบทประพันธ์ อย่างสมมุติว่า สุภาว์ เทวกุลฯ เขียนเรื่องของ ทมยันตี ในความเป็นนักเขียนของเขา เขาจะเข้าใจกันว่า จะเปลี่ยนแค่นี้ จะไม่เปลี่ยนมาก หรืออะไรแบบนั้น แล้วเรื่องมันจะมีพลังมากกว่าละครยุคนี้" (วิสุทธิชัย บุณยะกาญจน, สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2554)

3.2.2.3 <u>ความเร่งรีบทำให้ละครโทรทัศน์ขาดความประณีต</u> พิถีพิถันการขยายเวลาและเพิ่มจำนวนรายการละครโทรทัศน์ โดยที่ถ่ายทำไปออกอากาศไปนั้น ทำให้บุคลากรด้านต่าง ๆ ต้องเร่งรีบเพื่อให้แล้วเสร็จทันในเวลาที่กำหนด ส่งผลให้ละครโทรทัศน์ในปัจจุบันขาดความประณีต พิถีพิถันลงมาก

"ละครแต่ก่อนมันไม่ได้ยาวขนาดนี้ ยุคนี้พี่ว่าปัญหามันก็คือละครยาว 2 ชั่วโมง ต้องยืด คนดูก็เหนื่อยกับ 2 ชั่วโมงนะ พี่ว่าสัก 6 เบรก นี้พอทำอะไรในชีวิตได้อีกเยอะ พอเป็น 8 เบรค บางที 9 เบรค คือแย่แล้ว เหมือนที่มีคนบอกว่าละครช่อง 7 แต่ก่อนดีกว่านี้เยอะเลย ก็เพราะแต่ก่อนมันชั่วโมงเดียว ทำไปถ่ายไปก็ทำทัน แต่ตอนนี้ต้องรีบ ๆ รีบตั้งแต่บท บทมี 3 ตอน แล้วเปิด กล้อง มันก็เขียนไปอย่างนั้น ละครสมัยช่อง 4 บางขุนพรหมยาวกว่ายุคนี้เยอะ 3 หน้ายังมีเลย แต่มันมีพลังของบทกับนักแสดง" (วิสุทธิชัย บุณยะกาญจน, สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2554)

รัมภา ภิรมย์ภักดี ได้ชี้ให้เห็นถึงข้อดีและข้อเสียของการผลิตละครโทรทัศน์พร้อม ๆ กับการอากาศของทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ไว้ว่า

"การเขียนบทไป ถ่ายไป ออนแอร์ไป มีทั้งดีและไม่ดี ข้อดีคือสด เหตุการณ์เป็นปัจจุบัน ถ้อยคำ การพูด คือเหตุการณ์ในขณะนั้น ละครที่ถ่ายทิ้งไว้แล้วเอาออกมาอากาศทีหลังมันดูชืด หมดความเป็นปัจจุบัน แต่ละครที่ถ่ายไว้ก่อนออกอากาศจะได้ละครที่ประณีต อะไรที่มันรีบ มักจะหลุด" (รัมภา ภิรมย์ภักดี, สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554)

3.2.2.4 <u>ละครโทรทัศน์แนวให้คุณค่าสังคมในปัจจุบันลดน้อยลง</u> แนวเรื่องของละครโทรทัศน์ในปัจจุบันลดความหลากหลายลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครแนวสร้างสรรค์สังคมที่ทำให้ผู้ชมได้แง่คิด ละครโทรทัศน์ในปัจจุบันเนื้อหาวนเวียนอยู่เพียงแนวจินตนิยายพาฝันเท่านั้น ถึงแม้ว่าจะมีละครโทรทัศน์ทางสถานีโทรทัศน์ทีวีไทย แต่ปัญหาหลักก็คือไม่มีผู้ชมให้ความสนใจเท่าที่ควร

"ละครแนวที่ให้คุณค่าแก่สังคมตอนนี้ น่าจะไม่มีเลย มีแต่แย่งผัวแย่งเมีย มันไม่มีภาพจำที่ทำให้คนรู้สึกต้องเป็นคนดี ถึงจะได้อะไรที่ต้องการ ถึงแม้ว่าเราจะสูญเสียแต่การสูญเสียนั้นให้ให้บทเรียนอะไรกับเรา ทุกวันนี้มันคือ สวยด้วย ดีด้วย แล้วได้ผัวดี เหมือนสอนอยู่เรื่องเดียว เมื่อก่อนมีละครเรื่อง *คนทรงเจ้า* อย่างน้อยคนดูก็มีความคิดว่าการทรงเจ้าเข้าผีมันไม่ใช่เรื่องจริง มันอุปโลกน์ขึ้นมา อย่างนี้ยังถือว่าสร้างสรรค์สังคม ที่จริงทีวีไทยเขาทำมาเพื่อให้มีละครน้ำดีบ้าง แต่เมื่อทำมาเสร็จปุ๊บ ปัญหาก็คือไม่มีคนดู ครูว่าบางทีการเล่าเรื่องเขาจงใจไปนิดหนึ่ง บอกตรงเกินไป ดูเหมือนประดิษฐ์เกินไป มันไม่ธรรมชาติ ทุกอย่างดูฉาบฉวยหมด" (อมรศรี เย็นสำราญ, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

3.2.2.5 <u>เนื้อหาของละครโทรทัศน์ในปัจจุบันทวีความรุนแรงมากขึ้น</u> เนื้อหาของละครโทรทัศน์ในปัจจุบันทวีความรุนแรงมากขึ้น ทั้งในแง่เนื้อหา และพฤติกรรมของตัวละครก่อให้เกิดการแข่งขันเรื่องความรุนแรงเพื่อหวังผลประโยชน์ในการแข่งชิงกลุ่มผู้ชมละครโทรทัศน์

"บทละครพยายามที่จะเอาใจคนดูเสียจนบางทีก็สูญเสีย บางทีที่คนดูเขาชอบความรุนแรง ก็อาจเป็นเพราะเป็นช่วงที่เขาได้ชำระล้างจิตใจ เช่น การทำให้คนดูเอาใจไปช่วยตัวเอกเวลาถูกกระทำ" (ยิ่งยศ ปัญญา, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

"บทละครปัจจุบันรุนแรงขึ้น บางคนก็เน้นไปที่หยาบคายจนหน้าตกใจ ตบกันทั้งเรื่อง ด่ากันทั้งเรื่อง ขุดเอาปมด้อย จุดอ่อน หรือข้อเสียของเขาออกมาพูด เพราะต้องแข่งกับเรตติ้ง ต้องดูเทียบกับช่องอื่น เช่น ช่องนั้นใช้เข็มขัด ช่องนี้ต้องใช้หางกระเบน ซึ่งรุนแรงกว่า เป็นต้น" (กาญจนา วงศ์พัวพันธ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

"บางค่ายละครก็เอาความรุนแรงมาเสริมเพื่อแย่งเรตติ้ง บางครั้งก็เสริมความรุนแรงลงไปมาก บางค่ายก็เอารองเท้าเหยียบหน้า มันแรงไป เพราะคนดู ถึงแม้ว่าจะเห็นจากข้างนอกแต่ก็ไม่ควรเห็นซ้ำในละครโทรทัศน์อีก" (รัมภา ภิรมย์ภักดี, สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554)

"ละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ใช้ความรุนแรงไปในเรื่องของการแย่งชิงความเป็นใหญ่ ชิงดีชิงเด่น ซึ่งไม่สร้างสรรค์ เหมือนกับว่าพอเทคโนโลยีสูงขึ้น จิตใจคนก็ดิ่งลง คนทำละครปัจจุบันช่วยเหลือจรรโลงสังคมได้น้อยลง เดี๋ยวนี้ละครคิดแต่เรื่องแย่งแฟน สามี ภรรยา อะไรแบบนี้" (อมรศรี เย็นสำราญ, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

"ละครโทรทัศน์เดี๋ยวนี้ยิ่งแรงขึ้น ทั้งในคำพูด กิริยา วาจา ความรุนแรงอาจเกิดขึ้นแบบสมเหตุสมผลได้ เพราะความเป็นจริงแล้วอาจรุนแรงยิ่งกว่า สิ่งนี้เป็นหน้าที่ของสถานีที่ต้องสั่งผู้ผลิต ไม่ใช่ปล่อยให้ผู้ผลิตหลงผิดอยู่ในวังวนเดิม" (ศัลยา สุขะนิวัตติ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

สำหรับแนวโน้ม ทิศทาง ของบทละครโทรทัศน์ และนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในอนาคตนั้น ทัศนะของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์สะท้อนออกมาแตกต่างกันดังนี้

"ละครไทยยังไม่ถึงกับหมดหวังนะ แต่เหมือนกับบริบทรี่ เพราะว่าคนเราเห็นแก่ตัวมากขึ้น ไม่มีใจเพื่อสังคม อยากเห็นละครเพื่อสังคมจริง ๆ สัก 3 ปีเรื่องก็ยังดี ทำไมละครบ้านเราไม่คิดอะไรนอกเหนือไปจากการจับคู่กันบ้าง ปัญหาคนไทยมีตั้งร้อยแปด จะไปแตะสถานการณ์การเมืองก็ไม่ได้อีก เหมือนสุดท้ายก็อยู่เหมือนในวงจรบีบวงจรทุนนิยม ทำไมช่องชอบอ้างแต่ตลาด ๆ ต้องการแต่ตลาดตลอด ทำไมไม่เสนอแนวใหม่ ๆ เข้าไป ตลาดเป็นผู้นำ ทำให้เราไม่สามารถเอาของดียัดเข้าไปได้เลย ละครสมัยนี้มีความเป็นธุรกิจ มากขึ้น" (อมรศรี เย็นสำราญ, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

"แนวโน้มทิศทางในอนาคตของละครไทยพี่ว่ายังคงเหมือนเดิมแม้ว่าแนวละครจะยิ่งแคบลงมาอยู่ในแนว Melodrama แต่มันก็เป็นตัวชี้ชัดว่าคนดูเป็นคนกำหนด การแข่งขันควรจะเน้นคุณภาพมากขึ้น พี่ว่าวงการโทรทัศน์ในประเทศไทยคงวนเวียนอยู่ในลักษณะนี้ คนดูก็คงอยากเสพอะไรอย่างนี้โดยที่ผู้ผลิต สถานีก็คาดเดาว่าคนดูอยากดูแบบนี้ พี่ก็หวังว่ามันคงมีคุณภาพขึ้นในแง่ของโปรดักชั่น การกำกับ ศักยภาพของการแสดงเท่านั้น" (ยิ่งยศ ปัญญา, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

"แนวละครโทรทัศน์ในอนาคตจะโลดโผนมากกว่านี้ เพราะเงื่อนไขมีน้อยกว่า ไม่โดนเซ็นเซอร์ แต่คนเขียนบทต้องมีความซื่อสัตย์ หมายความว่า คนดูควรได้ดูในสิ่งที่มัน ควรจะเกิดสิ่งนั้นขึ้นจริง ๆ คนดูควรได้รับสิ่งที่เขาจะได้ เพราะเป็นคนจ่ายเงิน อะไรที่ไม่ใช่ ไม่มีเหตุผลก็ไม่ควรเขียน แต่ถ้าลงสาระสำคัญหรือความรู้เพิ่มได้ควรจะทำ" (ศัลยา สุขนิวัตติ์, สัมภาษณ์ 16 กุมภาพันธ์ 2554)

"ละครโทรทัศน์ไทยจะมีความก้าวหน้าขึ้นไปเหมือนกับต่างประเทศเพราะนักเขียนเป็นนักเขียนรุ่นใหญ่ มีตัวอย่างให้ดูทั้งซีรีส์ จีน ญี่ปุ่น เกาหลี ฯลฯ ทำให้พัฒนาต่อไปเหมือนกับต่างประเทศที่เขาดูมากขึ้น ความเป็นไทยจะค่อย ๆ หมดลง (ภาวิต, สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554)

"เดี๋ยวนี้มันโลกาภิวัตน์แล้ว ละครไทยอาจจะได้ไปฉายทั้งโลก คุณต้องรู้ว่าอะไรเป็นสากล ไม่ใช่ทำทุกอย่างให้ด้อยลงไป ถ้าอยากให้เปลี่ยนคือเปลี่ยนความคิด อะไรที่ไร้รสนิยม ที่เป็นเฉพาะคนไทยรู้เรื่อง เช่นการต่อปากต่อคำที่เป็นเป็น Dialogue คาเฟ่ การเล่นคำ พอแปลเป็นภาษาอื่นแล้วมันไม่รู้เรื่อง มีอะไรที่เป็นไทยสอดแทรกอยู่ คืออยากให้มันเป็นสากลมากขึ้น อยากให้มันมีรสนิยมบางอย่างอยู่ ไม่ใช่ทุกอย่างต้องพยายามลงไปข้างล่างหมด" (วิสุทธิชัย บุณยะกาญจน, สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2554)

สุนทรียทัศน์ส่วนใหญ่ของผู้สร้างสรรค์บทละครในยุคนี้มีความคิดเห็นสอดคล้องกัน โดยมองว่าละครโทรทัศน์ในปัจจุบันมีคุณค่าหรือความงามที่แปรเปลี่ยนไป อันเป็นผลเนื่องมาจากปัจจัยต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ จำนวนนักเขียนบทละครโทรทัศน์ไม่เพียงพอต่อละครโทรทัศน์ที่เพิ่มขึ้น การขาดความเข้าใจในการถ่ายทอดจากบทประพันธ์มาเป็นบทละครโทรทัศน์ ความเร่งรีบทำให้ละครโทรทัศน์ขาดความประณีต พิถีพิถัน ละครโทรทัศน์แนวที่ให้คุณค่ากับสังคมในปัจจุบันลดน้อยลง และเนื้อหาของละครโทรทัศน์ในปัจจุบันที่ทวีความรุนแรงมากขึ้น อันเป็นผลจากการที่ละครโทรทัศน์เริ่มเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากงานศิลปะไปเป็นธุรกิจอุตสาหกรรมบันเทิงตามกระแสวัฒนธรรมแห่งโลกทุนนิยมนั่นเอง

กล่าวโดยสรุปก็คือ ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัวในระหว่างปี พ.ศ. 2519-2530 มีความพิถีพิถันมากขึ้น และยกเลิกการบอกบทนักแสดงที่เคยใช้มายาวนานต่อเนื่องถึง 2 ทศวรรษ นอกจากนี้ความก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีการบันทึกวีดีโอเทปเริ่มเข้ามามีบทบาทในการถ่ายทำและการตัดต่อ ซึ่งเริ่มเป็นที่แพร่หลาย ทำให้สามารถผลิตละครโทรทัศน์ได้สะดวกและรวดเร็วยิ่งขึ้น

โดยปราศจากข้อจำกัดเรื่องการแสดงในห้องส่งและการออกอากาศสด แต่การแสดงโดยใช้เทปบันทึกภาพก็ยังมีลักษณะคล้ายการแสดงสดในห้องส่งอยู่

นอกจากนี้ ยังมีการรับเอาอิทธิพลศิลปะการแสดงละครของตะวันตกเข้ามาประยุกต์ใช้ในการผลิตละครโทรทัศน์ ส่งผลให้แนวเรื่อง (genre) ของละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีความหลากหลายมากขึ้น เช่น ละครแนวชีวิตครอบครัว, ละครแนวส่งเสริมสังคม, ละครแนวประวัติศาสตร์, ละครแนวตลกเบาสมอง และละครแนวลึกลับ เป็นต้น บุคลากรผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ส่วนใหญ่ล้วนสำเร็จการศึกษาในระดับอุดมศึกษาในสาขาด้านการละคร เช่นคณะส่งเสริมศิลปิน หรือไม่ก็มีอาชีพเป็นอาจารย์ เช่น ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง, ศัลยา สุขะนิวัตติ์, รัมภา ภิรมย์ภักดี, อมรศรี เย็นสำราญ, นลินี สีตะสุวรรณ, นริทธิ์ สีตะสุวรรณ, วรการ เจริญดี เป็นต้น ซึ่งนิยมเขียนบทละครโทรทัศน์เป็นงานเสริมนอกเหนือจากอาชีพประจำ

สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้เห็นว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีจะต้องมีรสนิยม มีความสมจริง สามารถสร้างอารมณ์ร่วม ความประทับใจ และไม่หวังเรื่องผลตอบแทนทางธุรกิจมากจนเกินไป มีตลอดจนให้แง่คิดที่เป็นสาระประโยชน์ และสอนคุณธรรมให้แก่ผู้ชม จะเห็นได้ว่าผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้ซึ่งโดยมากมักเป็นครูอาจารย์ตามสถาบันการศึกษาที่ต่าง ๆ มีทัศนคติสอดคล้องกันว่าละครที่ดีจำเป็นต้องทำหน้าที่เจริญความคิดในขณะเดียวกันก็ต้องขัดเกลาเพาะบ่มคุณธรรม จริยธรรมแก่ผู้คนในสังคม

4. ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ. 2530-2539)

ละครโทรทัศน์เฟื่องฟูอย่างมากในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2530-2539 ดังจะเห็นได้จากมีบริษัทผลิตละครโทรทัศน์อยู่เป็นจำนวนมาก และมีแนวโน้มว่าจะเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ทั้งนี้เพราะมีปัจจัยเอื้อหลายประการด้วยกัน เช่น การขยายตัวของเศรษฐกิจ การเปิดโอกาสของสถานีให้กับบริษัทที่จัดตั้งใหม่ได้มีโอกาสเสนอตัวเพื่อขอเช่าเวลาในการออกอากาศ เป็นต้น และยิ่งนับวันการดำเนินของบริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์เหล่านี้จะเข้าสู่การแข่งขันทางธุรกิจเต็มรูปแบบ ดังจะเห็นได้จากการวัดผลความสำเร็จด้วยเรตติ้ง (rating) หรือความนิยมของผู้ชมละครโทรทัศน์เป็นเกณฑ์

4.1 การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

ผลจากการที่กิจการโทรทัศน์ของประเทศไทยได้พัฒนาแข่งขันกันอย่างเข้มข้นในด้านรายการโทรทัศน์ และด้านการส่งสัญญาณให้ครอบคลุมไปทั่วประเทศ อีกทั้งเครื่องรับโทรทัศน์

ก็มีราคาถูกลงมาก ทำให้มีผู้ชมละครโทรทัศน์มากขึ้น ส่งผลให้ยอดการผลิตละครโทรทัศน์มีปริมาณมากขึ้นด้วยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ จนอาจกล่าวได้ว่าในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2530-2539 นี้เป็นยุคเฟื่องฟูของละครโทรทัศน์

การแข่งขันด้านการผลิตละครโทรทัศน์อย่างเข้มข้นนี้เองได้ส่งผลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ให้มีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงไปจากในยุคสมัยก่อน เพื่อแย่งชิงเรตติ้งหรือผลความนิยมจากผู้ชมละครโทรทัศน์ อาทิเช่น มีการพล็อตโครงเรื่องขึ้นแทนที่จะนำมาเนื้อเรื่องมาจากนวนิยายที่ได้รับความนิยมเช่นเคย ทั้งนี้เพื่อความแปลกใหม่ รวมทั้งการปรับเปลี่ยนเนื้อหาของบทประพันธ์เดิมในกรณีที่เป็นบทละครโทรทัศน์ดัดแปลงให้มีความทันสมัยยิ่งขึ้น

> “สมัยก่อนจะไม่ค่อยมีบทละครพล๊อตเอง ส่วนใหญ่ช่องจะเป็นคนเลือกนิยายมาให้เขียน ในสมัยก่อน คนเขียนบทดัง ๆ อย่างคุณวิลาสินี หรือคุณศัลยา เขาแทบจะเอาบทประพันธ์แปะลงไปในตัวบทละครเลย เพราะว่าในสมัยก่อนคนยังดูอะไรที่ช้า ๆ ละมุนละไมอยู่นะ แต่สมัยนี้มันไม่เป็นอย่างนั้น เพราะสื่อมันก็เยอะขึ้น ความเป็นไปในชีวิตของคนมันเปลี่ยนไปแล้ว สมัยนี้คนเราทำอะไรเป็นสิบอย่าง สมัยก่อนอาจจะทำแค่ 2-3 อย่าง อะไรอย่างนี้ อย่างในยุคนี้อย่างช่องเจ็ดถ้าเขาจะเอาบทละครเก่า ๆ มาทำเขาก็จะไม่ทำเป็นพีเรียด เขาก็จะมาทำเข้าให้เป็นปัจจุบันเลย แต่ว่าหากในบทประพันธ์เก่ายังใช้เป็นโทรเลขอยู่เลย แล้วปัจจุบันไม่มีแล้ว คุณก็ต้องเปลี่ยนบริบทเปลี่ยนเรื่องราวอยู่ดี” (รัชนี โกลด์ริค, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

ความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีการผลิตละครโทรทัศน์ที่ทันสมัยขึ้นเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทในยุคนี้ กล่าวคือทำให้สามารถสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ให้มีรายละเอียดมากขึ้น อีกทั้งไม่ต้องคำนึงถึงข้อจำกัดด้านเทคนิคต่าง ๆ เหมือนดังแต่ก่อน

> “บทละครของกันตนาสมัยก่อนจะเหมือนภาพยนตร์ เนื่องจากว่าเครื่องมือไม่ทันสมัยเหมือนปัจจุบัน ระบบกล้องหรือการตัดต่อไม่ไฮเทคเท่าตอนนี้ คนเขียนบทในสมัยก่อนอย่างคุณสุภาว์ เทวกุล หรือ คุณถาวร สุวรรณ จึงต้องรู้เรื่องมุมกล้องค่อนข้างมาก เพราะกล้องมีข้อจำกัด เช่น ถ้าเราเขียนละครผี ก็ใช้ Effect หรือ CG ทันสมัยมากไม่ได้เหมือนปัจจุบัน สมัยก่อนเราต้องคิดว่า ละครเข้าไปในห้องแล้วมีหยากไย่เต็มไปหมด เราต้องคิด

แทนกลุ่มงานว่าเป็นไปได้ไหม ถ้าจะมีสเปรย์พ่นได้ไหม ซึ่งในปัจจุบันทำได้หมด CG ทำแทนเรา" (ฐนธัช กองทอง, สัมภาษณ์ 24 กุมภาพันธ์ 2554)

นอกจากนี้ เทคโนโลยีการสื่อสารโทรคมนาคมที่สะดวกรวดเร็วขึ้นได้ส่งผลให้ในยุคนี้เริ่มเกิดการรวมตัวกันของนักเขียนบทละครโทรทัศน์เพื่อเขียนบทประเภทกลุ่มขึ้น เนื่องจากสามารถติดต่อสื่อสารกันได้สะดวกรวดเร็วขึ้น อาทิ กลุ่มเขียนบทของค่ายกันตนา ซึ่งมีหัวหน้ากลุ่มคือ ละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล และกลุ่มเขียนบทของค่ายเอ็กแซ็กท์ ซึ่งมีหัวหน้ากลุ่มคือทองขาว ทวีปรังสีนุกูล เป็นต้น

"สมัยก่อน ระบบกลุ่มไม่ค่อยมี ส่วนใหญ่เขียนคนเดียว เช่น อ.วรการ เขียนบทไวมาก เพราะไม่แข่งขันสูงขนาดนี้ แต่พอในยุคนี้มีสื่อเข้ามา พบปะง่ายขึ้น การตั้งกลุ่มเกิดขึ้นง่าย โลกมันเปลี่ยนไป ทำให้สื่อสารกันง่ายขึ้น เข้าใกล้กันง่าย การประชุมงานกันง่าย ต้องอยู่บนสมัยตลอดเวลา ระบบกลุ่มน่าจะเริ่มที่พี่ละลิตา โดยพี่ละลิตาเป็นคนตรวจบท โดยจะตั้งชื่อกลุ่มเช่นกลุ่มคนหลังม่าน ลำดวนดง ส่วนใหญ่จะใช้ลำดวนดง" (รัชนี โกลด์ริค, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

"เราใช้วิธีช่วยกันคิดคือช่วยกันเขียนกับกษิดินทร์ แสงวงษ์ เขียนเป็นทรีตเมนต์ขึ้นมาก่อน แล้วเขียนเป็นฉาก ๆ ฉาก ๆ อะไรบ้าง แล้วก็โยนให้กลุ่มไปทำงานได้เลย มีหลายกลุ่ม แต่ละกลุ่มมี 3-4 คน อย่างเช่นผมจะทำรักในรอยแค้น เราก็เล่าให้เขาฟัง แล้วเราก็ขึ้นทรีตเมนต์ แล้วคนอื่นที่รับผิดชอบเรื่องนั้นก็มาคุยก็มานั่งคิด ตอนหลังเขามีกลุ่มเยอะขึ้น รับนักเขียนเยอะขึ้น เพราะช่วงหนึ่งในสมัยนั้น เราหาคนเขียนบทไม่ได้เลย หายาก เราก็ทำอย่างไรดี พี่เป็นคนคิดคนแรกว่าให้มีเงินเดือนสำหรับนักเขียน เพราะแต่ก่อนได้เป็นรายตอน ไป ไม่ต้องมาเข้าออฟฟิศ มันทำให้ควบคุมกันลำบาก ตอนหลังมีเงินเดือน มันก็ดีขึ้น" (ทองขาว ทวีปรังสีนุกูล, สัมภาษณ์ 17 กุมภาพันธ์ 2554)

4.1.1 ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ในยุคนี้

บทละครโทรทัศน์ในยุคเฟื่องฟูนี้มีลักษณะการเล่าเรื่องช้า บทสนทนาของละครโทรทัศน์ในยุคนี้ พบว่าแม้จะมีรูปแบบ (format) ของการเขียนบทละครโทรทัศน์ที่เหมือนเดิม แต่มีลักษณะการเล่าเรื่องที่ช้า แต่ละฉากมีความยาวมาก เนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่เศรษฐกิจของสังคมไทยอยู่ในช่วงเฟื่องฟู ผู้คนในสังคมไม่ต้องดิ้นรนเพื่อปากท้องมากนัก จึงมีเวลารับชมละครได้อย่างไม่เร่งรีบนัก

"ละครเล่าเรื่องช้า พระเอกมาหานางเอก ค่อย ๆ ขับรถช้า ๆ เข้ามา กว่าจะทักทายเอื้อนเอ่ย Format เหมือน แต่การเล่าเรื่องต่าง sequence น้อย ไม่หนาแน่นมาก จำนวน content น้อย การดูหนังคาบเกี่ยวแบบคนโบราณ ดูละครทุก dialogue" (นันทวรรณ จึงรุ่งวงศ์พาณิชย์, สัมภาษณ์ 3 กุมภาพันธ์ 2554)

"ละครโทรทัศน์ในสมัยนี้ ผู้ชมดูละครกันได้เรื่อย ๆ บางทีนั่งพูดกัน 1 ฉาก 3 หน้า เราก็ยังดูอยู่ เล่าเรื่องแบบอ้อยอิ่ง มีบทผ่านเยอะ" (ฐานวดี สถิตยุทธการ, สัมภาษณ์ 9 กุมภาพันธ์ 2554)

"สมัยนี้วิธีการคิดจะย้วย ๆ ตามสไตล์ไปเล่าเรื่อง บางครั้งก็เล่าอะไรที่ไม่ควรจะเล่า ไปสนุกกับอะไรที่มันอาจจะทำให้ Beat เรื่องมันช้า กว่าจะเข้าประเด็นได้" (ณัฐิยา ศิรกรวิไล, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

บทละครโทรทัศน์ในช่วงทศวรรษนี้มีจำนวนตอนค่อนข้างมาก เช่นเรื่อง *นางทาส* มี 39 ตอน แต่โดยมากแล้วละครโทรทัศน์จะมีความยาวอยู่ที่ 36 ตอน เนื่องจากเป็นยุคที่เศรษฐกิจเฟื่องฟู ผู้ชมมีเวลาที่จะละเลียดชมละครตอนยาว ๆ ที่มีหลาย ๆ ตอนจบด้วยความสุขกายสบายใจ ตามภาวะเศรษฐกิจ สำหรับแนวเรื่อง (Genre) มักเป็นละครแนวชีวิต (drama) ที่มีแนวเรื่องใกล้เคียงกับโศกนาฏกรรม สาเหตุที่ผู้ชมนิยมแนวเรื่องประเภทนี้เนื่องจากภาวะจิตใจที่ดีในช่วงที่ไม่มีปัญหาทางเศรษฐกิจ ทำให้ผู้ชมเปิดรับละครประเภทต่าง ๆ ได้ง่ายแม้จะเป็นละครแนวโศก

สำหรับเนื้อเรื่องของละครโทรทัศน์ในยุคนี้มักเป็นไปในแนวทางเดียวกันคือล้วนเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับความขัดแย้งระหว่างชนชั้นทั้งสิ้น โดยเป็นความรักระหว่างชายกับหญิงที่ตัวละครเป็นพระเอกมีฐานะดี นางเอกฐานะไม่ดีมากที่สุด และมีโครงเรื่องเกี่ยวข้องกับความรักระหว่างชนชั้น ฉากแสดงถึงชนชั้นต่าง ๆ และจบลงที่ตัวละครสามารถข้ามชนชั้นได้ด้วยการแต่งงาน

เมื่อพิจารณาถึงบริบทในยุคนี้พบว่าเป็นช่วงเฟื่องฟูของเศรษฐกิจ เกิดสภาพคล่องในการจับจ่ายใช้สอยแต่ความเฟื่องฟูดังกล่าวเกิดขึ้นในบุคคลเฉพาะกลุ่ม โดยเฉพาะชนชั้นสูงในสังคม แม้ว่าชนชั้นล่างจะได้รับอานิสงส์อยู่บ้าง แต่การพัฒนาการกระจายรายได้ยังคงกระจุกตัวอยู่ในเขตเมืองหลวงและปริมณฑล เกิดความเหลื่อมล้ำด้านการกระจายรายได้ การถือครองทรัพย์สิน คุณภาพชีวิตที่ไม่เท่าเทียมกันระหว่างความเป็นเมืองและความเป็นชนบท ทำให้เกิดช่องว่างระหว่างชนชั้นในสังคม ทำให้ความใฝ่ฝันของผู้คนในสังคมคือการมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีกว่าเดิม การมีฐานะร่ำรวย ได้รับการยอมรับในสังคม คล้ายคลึงกับลักษณะตัวละครในโทรทัศน์

ลักษณะของแก่นเรื่องยังคงเป็นเรื่องของบุญกรรม ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว ซึ่งเป็นความเชื่อที่ปลูกฝังกันมาทุกยุคทุกสมัยในสังคมไทย และมักกล่าวถึงการสร้างเนื้อสร้างตัวของชนชั้นต่าง ๆ ในสังคมเพื่อชีวิตที่ดีขึ้น เกิดชนชั้นกลางขึ้นในสังคม กระแสบริโภคนิยมเป็นไปอย่างเข้มข้น การซื้อบ้านซื้อรถที่เป็นเครื่องบ่งบอกถึงฐานะและการจับจ่ายใช้สอยเป็นไปอย่างคึกคัก โดยร้อยรัดกับคติเรื่องของกรรม และความดี คอยโน้มนำให้ผู้คนที่กำลังอยู่ในภาวะของสังคมที่เจริญก้าวไปข้างหน้า ยึดมั่นในคุณงามความดี

บทสนทนาของละครโทรทัศน์พบว่ามีความยาวมาก และมีจำนวนตอนมาก เนื่องจากเป็นช่วงเวลาที่ผู้คนในสังคมไม่ต้องดิ้นรนเพื่อปากท้องมากนัก จึงมีเวลารับชมและฟังตัวละครพูดยาว ๆ ได้ นอกจากนี้ยังมีการผนวกปรากฏการณ์ทางสังคมเข้ามาในเนื้อเรื่องและเปลี่ยนแปลงไปตามปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละปี เช่น ปรากฏการณ์ของสกายแลบวัตถุจากอวกาศในเรื่องพี่เลี้ยง เรื่องฮ่องกงรวมกับประเทศจีนในเรื่องวันนี้ที่รอคอย เป็นต้น

ละครโทรทัศน์แนวย้อนยุค (period) ในยุคนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เช่นเรื่อง *สายโลหิต รัตนโกสินทร์ ญาติกา การะเกด* เป็นต้น มีฉากของเมืองสมมุติ เช่น พระราชวัง ท้องพระโรง ปรากฏในละครโทรทัศน์จำนวนมาก สะท้อนถึงความต้องการแสวงหารากของตัวเองไว้ยึดเหนี่ยวทางจิตใจของผู้ชม หรือการโหยหาอดีต (Nostalgia) ของบ้านเมืองอันแสนสงบ ไม่เร่งร้อนอย่างเช่นในอดีต อันเป็นเหตุเนื่องมาจากการที่สังคมพัฒนาไปข้างหน้าอย่างรวดเร็ว จนทำให้ผู้คนในสังคมรู้สึกถึงความไม่มั่นคงในการก้าวพัฒนาไปข้างหน้า จึงหาสิ่งทดแทนผ่านละครโทรทัศน์ แต่ในขณะเดียวกัน ฉากในละครโทรทัศน์ก็สะท้อนภาพความทันสมัยและสังคมบริโภคนิยมที่เกิดขึ้นในยุคนี้อย่างเต็มที่ โดยเฉพาะวิถีชีวิตของชนชั้นสูง ผ่านวิถีชีวิตที่แปลกใหม่ หรูหรา เช่น ฉากสนามเครื่องบินเล็ก บึงเจ็ทสกี ที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ช่วงปี พ.ศ. 2537 เป็นต้นมา (สินีย า ไกรวิมล, 2545: 292)

นอกจากนี้ กลวิธีการเล่าเรื่องของละครโทรทัศน์ในยุคนี้ยังมีจังหวะที่ไม่รีบร้อนมากนัก ใช้การเล่าเรื่องแบบค่อย ๆ ถักทอบรรยากาศ ยังไม่เข้าประเด็นขัดแย้งในทันที ไม่เน้นการทิ้งท้ายฉากเพื่อเร้าอารมณ์มากนัก มักเป็นไปตามความต่อเนื่องของเหตุการณ์ในละคร เพื่อเน้นความซาบซึ้งอิ่มเอมใจในฉากมากกว่าดึงดูดผู้ชมด้วยความรุนแรง ซึ่งลักษณะการเล่าเรื่องเป็นไปตามบริบทของสังคมที่ ‘เวลา’ เป็นสิ่งที่ใช้ได้อย่างไม่จำกัด ไม่ต้องเร่งร้อน และเป็นไปตามสภาวะทางจิตใจของผู้คนในสังคมในภาวะเศรษฐกิจรุ่งเรือง และสังคมบริโภคนิยมนั่นเอง

ถึงแม้ว่าบทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ยังคงไม่นิยมให้นักเขียนบทกำหนดรายละเอียดมุมกล้อง เนื่องจากการทำงานส่วนนี้ ผู้กำกับภาพและกำกับการแสดงจะทำงานร่วมกันเพื่อสร้างสรรค์มุมภาพที่เหมาะสมในเวลาถ่ายทำ แต่รายละเอียดในเนื้อหาส่วนอื่น ๆ ก็ยังเป็นส่วนสำคัญ การบ่งบอกแนวทางในการวางมุมกล้องที่เหมาะสมอยู่นั่นเอง ทั้งนี้เพื่อให้ผู้กำกับการแสดง นักแสดง ตลอดจนบุคลากรที่เกี่ยวข้องได้ทราบถึงเจตนารมณ์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ อันนำไปสู่การสร้างภาพให้เป็นไปในทิศทางที่เสริมให้ละครโทรทัศน์มีความสมจริง ชักจูงให้ผู้ชมให้สนใจและได้ความเพลิดเพลินจากละครโทรทัศน์นั่นเอง ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างบทละครโทรทัศน์เรื่อง *สายโลหิต* ตอนที่ 6 จากบทประพันธ์ ของโสภาค สุวรรณ แปลงเป็นบทละครโทรทัศน์โดย ศัลยา สุขะนิวัตติ์ นำแสดงโดย ศรราม เทพพิทักษ์ และสุวนันท์ คงยิ่ง ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 ในปี พ.ศ. 2536 ดังนี้

ตัวอย่างบทละครโทรทัศน์เรื่อง *สายโลหิต* ของ ศัลยา

<u>ฉาก 12</u> ท่าน้ำบ้านครูดาบ ต่อเนื่อง

<u>ตัวละคร</u> ครูดาบ ผู้ที่มาฝึกอาวุธ เป็นคนกลางคนและสูงอายุก็มี
พวกเมีย ๆ ของคนมาฝึกอาวุธ พระสุวรรณ ดาวเรือง หมื่นทิพ ไอ้มิ่ง ไอ้มา
ลูกน้องอีกหลาย ๆ คนของหมื่นทิพ

เรือจอดเทียบหน้าบ้าน

วีโอ. เสียงคน มาแล้วล่ะพ่อพัน ทำไมมาล่านักล่ะ

พระสุวรรณยิ้ม พลางพยุงดาวเรืองขึ้นฝั่ง

ดาวเรืองมองไปข้างหน้าอย่างตื่นตาตื่นใจเต็มที่ ขึ้นจากเรือพลางยึดชายเสื้อบิดาไว้มั่น ดวงตาดำขลับเบิ่งไปยังลานกว้างแทบไม่กะพริบก็ว่าได้ คบเพลิงที่จุดไว้สว่างโชติช่วง ยังบุรุษหลายท่านนุ่งผ้าหยักรั้งทีท่าทะมัดทะแมง ดาบคู่ ยังอาวุธในการสู้รบหลายหลากชนิด

พระสุวรรณ เอ้าดาวเรืองไหว้คุณลุงคุณอาคุณป้าเสียลูก

ดาวเรืองไหว้ทุกคนอย่างน่ารัก (ระวังอย่าให้ไหว้ย่อแบบเด็กสมัยใหม่)

ผู้ใหญ่ผู้หญิง น่าเอ็นดูจริง เห็นจะลูกสาวสุดท้องกระมัง นี่อีกไม่กี่ปีหัวกระไดบ้านพ่อพันคงไม่แห้งกระมัง

หญิงอีกคน มานั่งกับป้าดีกว่า (จูงมือมาที่แคร่ไม้ไผ่ใต้ร่มไม้) ดูเขาฝึกเพลงอาวุธที่นี่นะ...

ดาวเรืองนั่งมอง นัยน์ตาไม่กระพริบ
ผู้คนฝึกอาวุธกัน
พระสุวรรณออกไปฝึกด้วย
สักครู่มีเสียงเอะอะเกรียวกราวที่ท่าน้ำ ดาวเรืองมองไป แต่แล้วก็ต้องตาโต เบิกตากว้าง
หมื่นทิพเดินตรงเข้ามา มิ่ง มา ตามติด
ลูกน้องหมื่นทิพ ตามมาด้วย
ทุกคนขึ้นมาจากเรือ

ครูดาบ หมื่นทิพ กลับจากศึกแล้วละรึนั่น

บรรดาพวกซ้อมดาบทั้งหลายกรูเกรียวเข้าไปห้อมล้อมหมื่นทิพ ถามข่าวศึกหมื่นทิพแหวกผู้คนเข้ามาหาครูดาบ

ทิพ ทัพเจ้าคุณรัตนาธิเบศร์ที่กระผมไปด้วยนั้นตั้งรับพม่าอยู่ที่เมืองกุย ส่วนทัพพระราชรองเมืองที่เจ้าคุณพิริยะกับหลวงเทพไปนั่น ข้ามภูเขาบรรทัดลงทางด่านสิงขรตามแผนที่ตกลงกันแต่เดิมขอรับว่าจะไปป้องกันมะริดและตะนาวศรี

ครู แล้วเป็นอย่างไรบ้างเล่า หมื่นทิพ

ดาวเรืองจ้องหมื่นทิพเขม็ง

ทิพ แต่ทัพเจ้าคุณรัตนาธิเบศร์ที่กระผมไปด้วยรับศึกพม่าหนักเต็มทีขอรับ ขุนรองปลัดชูกับพวกวิเศษไชยชาญอาสาออกสกัดเป็นกองหน้า ขุนไกรกับหลวงเสนาสมัครไปกับพวกวิเศษไชยชาญ กระผมกับไพร่พลข้างหลังเห็นกองหน้ารับไม่อยู่ก็บุกเข้าไปช่วยสกัดพม่าไว้ กระผมยกกองทัพเข้าไป ช่วยถึงอ่าวหว้าขาว (เสียงแหบเครือลง ถนัดใจก่อนจะเล่าต่อไปว่า) รบกันแต่เช้าตรู่จนหมดกำลัง เห็นว่ารับไม่ไหว พม่ามากกว่าขอรับ กระผมจึงจำใจถอยนะขอรับ จำใจถอยจริง ๆ ขอรับ

เสียงอุทานแทบจะพร้อมกัน อย่างตกใจ

พระสุวรรณ ลูกชายฉันเล่าหมื่นทิพ หลวงเสนา พ่อเดือน ยังขุนไกรอีกคน นี่ถอยทัพกลับเข้ากรุงศรีอยุธยาผู้คนล้มตายไปสักเท่าไหร่ แล้วพวกวิเศษไชยชาญเล่า

ความเงียบสงัดเกิดขึ้นชั่วขณะ หัวใจของดาวเรืองจะโลดแล่นออกมานอกทรวงอก

ทิพ กระผมไม่อาจ... บอกได้ขอรับ พวกวิเศษไชยชาญนั้นไม่เหลือกลับมาเลย ส่วนหลวงเสนา บุตรชายคุณอาสิ้นใจเสียตั้งแต่บุกลงไปฟันกับพม่า ข้าศึกล้อมถึงห้าหกคน จะเอาศพกลับมาก็หมดปัญญา ขุนไกรก็เช่นกันขอรับ กระผมเพียงจะเข้าไปช่วย แต่...

ดาวเรืองแทบไม่รู้ตัวว่าถลาลงจากแคร่ไม้ไผ่แล้วผวาเข้ากอดบิดาได้อย่างไร น้ำตาร้อนผ่าวไหลพรูท่วมหน้า สะอื้นฮัก ๆ พลางร้องพลางขึ้นว่า

ดาว พี่เดือนตายเสียแล้ว คุณพ่อขา... ขุนไกรอีกคน

พระสุวรรณราชาโอบร่างดาวเรืองเข้าหาตัว ก้มหน้านิ่งคางจดอก ไม่มีน้ำตาแม้แต่หยดเดียว หากทุกคนในนั้นเห็นพ้องกันว่าท่านเม้มปากแน่นอยู่ชั่วครู่ แล้วขบกรามจนเป็นสันนูนเหมือนจะสะกดความรู้สึกที่พลุ่งขึ้นมา

แล้วพระสุวรรณก็ค่อย ๆ เงยหน้าขึ้น นัยน์ตาแดงช้ำ แต่ไม่มีน้ำตา

---------- (ยังไม่ตัดฉาก)

เมื่อพิจารณาตัวอย่างบทละครโทรทัศน์เรื่อง *สายโลหิต* ข้างต้นพบว่า บทสนทนาและฉากของละครโทรทัศน์มีความยาวต่อเนื่องมากถึง 3 หน้ากระดาษ จำนวนตอนมาก ออกอากาศเป็นระยะเวลานาน ทำให้ผู้ชมละครโทรทัศน์รู้สึกผูกพันกับตัวละคร เนื่องจากในยุคนี้เป็นช่วงเวลาที่ผู้คนในสังคมไม่ต้องดิ้นรนเพื่อปากท้องมากนัก จึงมีเวลารับชมและฟังตัวละครพูดยาว ๆ ได้ นอกจากนี้ กลวิธีการเล่าเรื่องมีจังหวะที่ไม่รีบร้อนมากนัก ใช้การเล่าเรื่องแบบค่อย ๆ ถักทอบรรยากาศ ยังไม่เข้าประเด็นขัดแย้งในทันที ไม่เน้นการทิ้งท้ายฉากเพื่อเร้าอารมณ์มากนัก มักเป็นไปตามความต่อเนื่องของเหตุการณ์ในละคร เพื่อเน้นความซาบซึ้งอิ่มเอมใจในฉากมากกว่าดึงดูดผู้ชมด้วยความรุนแรง ซึ่งลักษณะการเล่าเรื่องเป็นไปตามบริบทของสังคมที่ ‘เวลา’ เป็นสิ่งที่ใช้ได้อย่างไม่จำกัดโดยที่ไม่ต้องเร่งร้อน

4.1.2 วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

บทละครโทรทัศน์ยังคงเปรียบเสมือนหัวใจในขั้นตอนกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ทั้งหมด เนื่องจากบทละครโทรทัศน์จะกำหนดรายละเอียดทิศทางของเรื่องราวเนื้อหา สถานการณ์วันเวลาที่เกิดเหตุการณ์ตามเรื่อง บทสนทนาและพฤติกรรมของตัวละครทั้งหมด งานทุกฝ่ายในการผลิตละครโทรทัศน์ต้องใช้บทละครโทรทัศน์เป็นแนวทางในการทำงาน แต่วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้นั้นเริ่มมีขั้นตอนที่ชัดเจนยิ่งขึ้นเนื่องจากละครโทรทัศน์เริ่มเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากงานศิลปะไปเป็นธุรกิจอุตสาหกรรมบันเทิง ซึ่งเป็นไปตามบริบทของสังคมที่เริ่มมีการแข่งขันทางธุรกิจอย่างเข้มข้นมากขึ้น ฐนธัช กองทอง (สัมภาษณ์ 24 กุมภาพันธ์ 2554) ได้กล่าวถึงขั้นตอนต่าง ๆ ในการเขียนบทละครโทรทัศน์ไว้อย่างละเอียด ดังนี้

4.1.2.1 <u>วิเคราะห์องค์ประกอบของ “เรื่อง” ที่จะเขียนเป็นบทละครโทรทัศน์</u> เมื่อได้เรื่องที่จะนำมาสร้างสรรค์เป็นบทละครโทรทัศน์แล้ว ต้องวิเคราะห์โดยการแยกองค์ประกอบของเรื่องนั้นออกมาอย่างละเอียดเพื่อความเข้าใจเรื่องราวอย่างถ่องแท้ ซึ่งองค์ประกอบของเรื่องที่สำคัญต่อการวิเคราะห์ก่อนลงมือเขียนบทละครโทรทัศน์ ได้แก่ แก่นเรื่อง (Theme), โครงเรื่อง (plot), ตัวละคร (character), ฉาก (setting) และมุมมอง (point of view) ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1) แก่นเรื่อง (Theme) หมายถึงแนวคิดสำคัญของเรื่องที่จะเขียนบทละครโทรทัศน์ เปรียบเสมือนกระดูกสันหลังของเรื่องที่เป็นแกนกลางให้เหตุการณ์และแนวคิดย่อยต่าง ๆ เกาะเกี่ยวสอดร้อยกันเป็นเรื่องราว ซึ่งความคิดสำคัญนั้นมักจะปรากฏอยู่ตั้งแต่ชื่อเรื่องแล้ว

> “ชื่อเรื่องของละครโทรทัศน์หลาย ๆ เรื่อง มักจะเห็นแนวคิดสำคัญที่ซ่อนอยู่ในชื่อเรื่อง เช่น *วิมานไฟ* จากชื่อเรื่องคำว่า ‘ไฟ’ ย่อมบ่งบอกถึงความร้อน เป็นความทุกข์ที่อยู่ใน ‘วิมาน’ ทำให้รู้ได้ทันทีว่าแนวคิดสำคัญของเรื่องคือความทุกข์ที่สุมอยู่ในตัวละครดุจดังไฟที่สุมอยู่ในวิมาน ซึ่งยากที่จะหาความสุขที่แท้จริงได้ หรือเรื่อง ‘กรงเพชร’ จากชื่อเรื่องบ่งบอกให้เห็นว่า แม้ ‘กรง’ นั้นจะมีค่าประดุจ ‘เพชร’ หากแต่ได้ชื่อว่า ‘กรง’ ย่อมทำให้มนุษย์ขาดไร้ซึ่งอิสรภาพ ก็ย่อมนำความทุกข์ต้องหาทางดิ้นรนออกมาจากกรงนั้นให้ได้ ซึ่งให้แนวคิดสำคัญเกี่ยวกับการถูกกักขังไว้ในสถานที่แห่งความสุข แต่มิใช่ความสุขที่แท้จริง” (ฐนธัช กองทอง, สัมภาษณ์ 24 กุมภาพันธ์ 2554)

การวิเคราะห์แก่นเรื่องจะทำให้นักเขียนบทรู้ว่าเรื่องที่ตนจะเขียนนั้นต้องเน้นไปในเรื่องใด ตัวละครที่เกาะเกี่ยวกันอยู่ในฉากต่าง ๆ ล้วนแสดงให้เห็นถึงความคิดสำคัญดังกล่าวนั้นอย่างไร

2) โครงเรื่อง *(plot)* หมายถึงเค้าโครงของเรื่องที่เรียงลำดับว่าเรื่องเริ่มต้นที่เหตุการณ์ใด ต่อไปเป็นเหตุการณ์ใด และจบลงด้วยเหตุการณ์ใด เมื่อนำเหตุการณ์มาเรียงลำดับกันก็จะได้โครงเรื่อง ทั้งนี้โครงเรื่องที่ดีจะต้องมีความเป็นเหตุเป็นผล เหตุการณ์ต้นต้องเป็นผลทำให้เกิดเหตุการณ์ตามา เหตุการณ์ที่นำมาร้อยเรียงต่อเนื่องกันนั้นควรจะมีผมขัดแย้ง (conflict) เพื่อทำให้เรื่องราวมีความสนุก มีจุดวิกฤต (crisis) ให้ตัวละครได้แก้ไข และเอาชนะอุปสรรคต่าง ๆ ให้ได้ จุดวิกฤตจะพัฒนาปมความยุ่งยากขึ้นเรื่อย ๆ ผู้ชมจะได้รู้สึกตื่นเต้นและเอาใจช่วยตัวละครจนกระทั่งถึงจุดสุดยอดของเรื่อง (climax) หลังจากนั้นเรื่องจึงค่อยคลี่คลายไป

การวิเคราะห์โครงเรื่องจะทำให้นักเขียนบทเห็นความต่อเนื่องของเหตุการณ์และการพัฒนาเหตุการณ์ให้มีความเข้มข้นขึ้น เพื่อผู้ชมจะได้ติดตามละครโทรทัศน์เรื่องนั้นอย่างสนุกสนาน ทั้งนี้ประเด็นที่ต้องสนใจเป็นพิเศษก็คือเหตุการณ์ต่าง ๆ ในเรื่องนั้น ตัวละครใดเป็นศูนย์กลางของเรื่อง เหตุการณ์ความขัดแย้งทั้งหลายเกิดขึ้นกับตัวละครตัวนี้หรือไม่ และความขัดแย้งนั้นเป็นความขัดแย้งของใครระหว่างอะไรกับอะไร ซึ่งตามปกติแล้ว ความขัดแย้งอาจมีได้ถึง 5 อย่างด้วยกันคือ

ก. ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์
ข. ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับสังคม
ค. ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติ
ง. ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับอำนาจเหนือธรรมชาติ
จ. ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับจิตใจตนเอง

โครงเรื่องที่มีความขัดแย้งมากย้อมนำมาสู่ปมปัญหาในเรื่อง ทำให้ละครมีความเข้มข้นขึ้น หากบทละครโทรทัศน์เรื่องใดดำเนินไปโดยปราศจากความขัดแย้ง ละครก็จะขาดความรู้สึกร่วมกับผู้ชมให้ขาดความรู้สึกลุ้นไปกับตัวละคร

3) ตัวละคร *(Character)* คือผู้ที่มีบทบาทในเรื่องทำให้เรื่องราวดำเนินไป ตามปกติแล้วเรื่องเล่าของไทยมักให้ความสำคัญกับตัวละคร โดยมีตัวละครเป็นศูนย์กลางของเรื่อง ผู้ชมละครโทรทัศน์จะให้ความสนใจว่าตัวละครจะมีชีวิตอย่างไร จะเผชิญกับอุปสรรคและจัดการ

แก้ปัญหาอย่างไร และจบลงด้วยความสุขหรือความทุกข์อย่างไร ตัวละครจะได้รางวัลหรือการลงโทษในตอนท้ายของเรื่องอย่างไร

การวิเคราะห์ตัวละครนั้น นอกจากนักเขียนบทละครโทรทัศน์จะต้องพิจารณาลักษณะนิสัยของตัวละครแล้ว ยังต้องค้นหาว่าตัวละครใดเป็นตัวละครหลักของเรื่อง หรือเป็นตัวละครลำดับที่ 1 (First character) ตัวละครลำดับถัดไปเป็นใคร เรียงตามลำดับความสำคัญ ทั้งนี้เพราะตัวละครลำดับต้น ๆ คือตัวละครสำคัญ เหตุการณ์ต่าง ๆ ในเรื่องจะต้องเกี่ยวพันกับตัวละครกลุ่มนี้ และประการสำคัญ ตัวละครทุกตัวจะต้องมีความมุ่งหวัง หรือมีแรงปรารถนาซึ่งถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สุด เนื่องจากแรงปรารถนาจะเป็นแรงผลักดันให้ตัวละครกระทำพฤติกรรมอย่างใดอย่างหนึ่ง

> “แรงปรารถนาที่เหมือนกันย่อมปะทะกันกลายเป็นความขัดแย้งในเรื่อง ตัวละครฝ่ายดีมักถูกตัวละครฝ่ายร้ายขัดขวางมิให้ดำเนินชีวิตไปตามที่ต้องการได้ หรือเป็นตัวขัดขวางความปรารถนาของตัวละครฝ่ายดี ขณะเดียวกันตัวละครทั้ง 2 ฝ่ายต่างก็มีความปรารถนาอย่างเดียวกัน เช่น ตัวละคร 2 ตัวต่างก็มีแรงปรารถนาจะได้ครอบครองมรดก ทั้งสองจึงต้องขับเคี่ยว ขัดแย้ง และกีดกันซึ่งกันและกัน เกิดความขัดแย้งกัน และทำให้เรื่องราวมีความเข้มข้น ชวนติดตาม” (ฐนธัช กองทอง, สัมภาษณ์ 24 กุมภาพันธ์ 2554)

ด้วยเหตุนี้เอง นักเขียนบทละครโทรทัศน์จึงต้องคำนึงอยู่เสมอว่า ผู้ชมละครโทรทัศน์จะสนใจตัวละครมากกว่าองค์ประกอบอื่น ๆ ตัวละครที่มี ‘พลัง’ จะทำให้เนื้อเรื่องของละครโทรทัศน์มี ‘พลัง’ และ ‘ความน่าสนใจ’ ให้ติดตาม

4) ฉาก (setting) หมายรวมถึงเวลา สถานที่ และบรรยากาศที่อยู่ในช่วงเวลาและสถานที่นั้น ด้วยเหตุนี้ฉากจึงรวมถึงวิถีชีวิตของผู้คน อุปกรณ์ต่าง ๆ สภาพของบ้านเมือง การแต่งกาย และทุกสิ่งทุกอย่าง ฉากจะทำให้ผู้ชมละครโทรทัศน์เชื่อว่าละครเรื่องนั้นมีความสมจริงมากน้อยเพียงใด นักเขียนบทละครโทรทัศน์จึงต้องวิเคราะห์ฉากในเรื่องที่ตนจะต้องเขียนเป็นบทละครโทรทัศน์ให้ได้ว่าฉากหลักของเรื่องคือฉากใด เกิดขึ้นในยุคสมัยใด เนื่องจากยุคสมัยจะทำให้เป็นจุดกำหนดการออกแบบเสื้อผ้า การจัดหาสถานที่ การหาอุปกรณ์ประกอบฉาก ภาษาที่ตัวละครใช้พูดจากัน เพลงประกอบที่สอดคล้องกับยุคสมัย เป็นต้น

5) มุมมอง (point of view) หมายถึง บทละครโทรทัศน์เรื่องนั้นเล่าในมุมมองของใคร ใครเป็นผู้เล่าหรือ ‘มอง’ เหตุการณ์นั้นอยู่ แล้วถ่ายทอดมาเป็นเรื่องเล่า การพิจารณาถึง

มุมมองก็คือการพิจารณาว่าใครเป็นผู้เล่าเรื่องนั้นนั่นเอง บทละครโทรทัศน์บางเรื่องเล่าโดยใช้สรรพนามบุรุษที่ 1 โดยใช้ ‘ฉัน’ ‘ผม’ หรือ ‘ข้าพเจ้า’ เป็นผู้เล่าเรื่อง การเลือกผู้เล่าเรื่องเช่นนี้ หากยังคงไว้ในบทละครโทรทัศน์อาจทำได้ลำบาก และคนดูอาจไม่เข้าใจการเล่าเรื่องในลักษณะนี้ เพราะจะทำให้ตัวละครรอง เด่นทัดเทียมตัวละครเอกได้ นักเขียนบทจึงควรวิเคราะห์มุมมองในเรื่องเล่าที่นำมาเขียนเป็นบทละครโทรทัศน์ แล้วพิจารณาว่าจะคงมุมมองแบบเดิมไว้ หรือใช้มุมมองใหม่โดยเป็นมุมมองที่เล่าโดยใช้สรรพนามบุรุษที่ 3 ที่ผู้เล่าเรื่องเป็นผู้รู้เรื่องราวของตัวละคร ทั้งในด้านความคิด และความรู้สึกของตัวละคร แล้วนำเรื่องนั้นมาเล่าตามที่ต้องการ

การวิเคราะห์องค์ประกอบทั้ง 5 ประการนี้ ได้แก่ แก่นเรื่อง (Theme), โครงเรื่อง (plot), ตัวละคร (character), ฉาก (setting) และมุมมอง (point of view) นักเขียนบทจะต้องกระทำอย่างละเอียด เพื่อเข้าถึงตัวบทอย่างถ่องแท้ โยเฉพาะการตีความแก่นเรื่อง และการตีความตัวละคร เพื่อจะได้เข้าใจเนื้อหาและตัวละครที่ใช้ดำเนินเรื่อง อันเป็นองค์ประกอบสำคัญในการเขียนบทละครโทรทัศน์

4.1.2.2 <u>วิเคราะห์แนวเรื่องของละครโทรทัศน์</u> เมื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของเรื่องและตีความได้แล้ว ก่อนลงมือเขียน ต้องวิเคราะห์ว่าเรื่องที่จะเขียนเป็นละครโทรทัศน์นั้น จะทำให้เป็นละครโทรทัศน์แนวใด เช่น แนวโรแมนติก แนวต่อสู้ แนวผี หรือเป็นเรื่องสะท้อนสังคม เพราะการกำหนดแนวเรื่องที่แตกต่างกันย่อมนำไปสู่การเขียนบทละครโทรทัศน์ที่แตกต่างกันด้วย

4.1.2.3 <u>เขียนลำดับเหตุการณ์ของเรื่องตามลำดับปฏิทิน</u> ก่อนที่จะลงมือเขียนบทละครโทรทัศน์ให้ตรวจสอบความเข้าใจอีกครั้งว่าเข้าใจเรื่องราวที่จะเขียนดีพอหรือไม่ โดยการแยกเหตุการณ์ออกแต่ละเหตุการณ์ ตั้งแต่เหตุการณ์แรกจนกระทั่งสุดท้าย บางครั้งมีเหตุการณ์เกิดขึ้นพร้อมกันในขณะเดียวกัน เป็นเหตุการณ์คู่ขนานกัน หรือมีการเล่าย้อนหลัง การเรียงลำดับเวลาตามปีปฏิทินเช่นนี้ นอกจากจะทำให้เราเห็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อน-หลังแล้ว ยังทำให้เห็นว่าแต่ละเหตุการณ์มีผลกระทบต่อกันมากน้อยเพียงใด เหตุการณ์ใดเป็นเหตุการณ์หลักที่ร้อยทุก ๆ เหตุการณ์เข้าไว้ด้วยกัน นอกจากนี้ยังทำให้เห็นเหตุการณ์บางอย่างที่ขาดหายไป จำเป็นต้องแทรกเข้ามาเพื่อความสมบูรณ์ของเนื้อหา หรือบางเหตุการณ์ซ้ำซ้อนกัน ไม่จำเป็นต้องกล่าวซ้ำอีก เราก็อาจเปลี่ยนเหตุการณ์ใหม่เพื่อให้เรื่องราวไม่ซ้ำซาก ซึ่งจะช่วยให้จำเรื่องได้ง่ายขึ้น และไม่หลงลืมข้อมูลว่าเหตุการณ์ใดเกิดก่อนหรือว่าเกิดหลัง

4.1.2.4 <u>จัดลำดับเหตุการณ์ในเรื่อง (Treatment) โดยการเขียนเป็นเรื่องย่อแต่ละตอน</u> การจัดลำดับเหตุการณ์ในเรื่อง หรือการวาง treatment นั้นจะช่วยให้วางแผนการเขียนบทละครโทรทัศน์ได้ง่ายขึ้น ทำให้ทราบว่าจะเล่าเหตุการณ์ใดก่อนหรือหลัง เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายหลังได้รับผลกระทบจากเหตุการณ์ก่อนหน้านั้นอย่างไร ตัวละครที่สร้างขึ้นมามีความเกี่ยวพันกับเหตุการณ์ใดในเรื่อง ทั้งนี้ควรเขียนเป็นเรื่องย่อแต่ละตอน เพื่อเรียงลำดับเหตุการณ์ที่ต้องการเขียนถึง แต่การวาง treatment นั้นไม่จำเป็นต้องดำเนินเรื่องตามลำดับปฏิทิน เราอาจนำเหตุการณ์ตอนกลางเรื่องมาเริ่มต้นเรื่อง แล้วเล่าย้อนกลับไปสู่อดีตก็ได้ การวาง treatment ยังเป็นประโยชน์ต่อการดำเนินการถ่ายทำและวางแผนงานในกองถ่ายได้ว่า จะต้องใช้สถานที่ใดในการถ่ายทำบ้าง ตัวละครในตอนนั้น ๆ มีตัวละครใดบ้าง ซึ่งจะช่วยในการนัดหมายนักแสดง รวมถึงประเมินงบประมาณอย่างคร่าว ๆ ได้

4.1.2.5 <u>แยกเหตุการณ์ในเรื่องย่อ และเรียงลำดับเหตุการณ์ย่อย เพื่อวางแผนการลำดับฉาก (scenario)</u> เมื่อจัดลำดับเหตุการณ์ในเรื่อง หรือการวาง treatment แล้ว ให้พิจารณาว่าประกอบด้วยเหตุการณ์ย่อยใดบ้าง ให้แยกเหตุการณ์ย่อยออกมาว่ามีกี่เหตุการณ์ ช่วงของเหตุการณ์หนึ่ง ๆ (sequence) มีเหตุการณ์ย่อยอะไรบ้าง เพื่อวางแผนการเขียนลำดับฉาก (scenario) ต่อไป การกำหนดฉากไม่จำเป็นต้องเรียงตามลำดับเสมอไป ขึ้นอยู่กับวิธีการเล่าเรื่องและชั้นเชิงในการเขียนบทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทแต่ละคน แผนการเขียนลำดับฉาก (scenario) นี้จะช่วยให้เราเห็นภาพของละครโทรทัศน์ในตอนนั้นอย่างชัดเจน ตลอดจนทำให้เข้าใจเรื่องราวได้กระจ่าง เห็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นก่อน-หลัง รวมถึงเหตุการณ์ที่อยู่เบื้องหลังในตอนที่จะเขียนด้วย

4.1.2.6 <u>เขียนบทละครโทรทัศน์</u> เมื่อเขียนลำดับฉากได้แล้วก็ลงมือเขียนบทละครโทรทัศน์โดยใส่รายละเอียดในฉากลงไปเรียงตามลำดับที่เกิดขึ้นก่อนหลัง อย่างไรก็ตามในขั้นตอนนี้ ลำดับฉากอาจเปลี่ยนแปลงไปได้ เพราะคำพูดของตัวละคร การกระทำของตัวละครในบางเรื่อง อาจถูกกล่าวถึงในฉากก่อนหน้านี้แล้ว ดังนั้นนักเขียนบทจึงต้องปรับเปลี่ยนลำดับฉากเพื่อให้เรื่องราวมีความสนุกสนาน และกระชับ ชวนติดตามด้วย

ณัฐิยา ศิรกรวิไล ได้อธิบายเพิ่มเติมถึงขั้นตอนการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ประเภทดัดแปลงจากนวนิยายว่า เมื่อได้เรื่องมาแล้ว จะเริ่มตั้งแต่ทำเรื่องย่อใหม่ ประมาณ 4-6 หน้า ถ้ามีเนื้อหาน้อยก็จะเพิ่มเติมโครงเรื่องเข้าไปให้เหมาะสมกับการเป็นบทละครโทรทัศน์ แต่เมื่อใดที่รู้สึกว่าทิศทางไม่ตรงกันกับผู้กำกับก็จะทำเรื่องย่อใหม่ทันที

> “ตอนทำเรื่อง *สูตรเสน่หา* ของกิ่งฉัตร ถ้าหากได้อ่านนิยายจะมีเนื้อหาน้อยมาก เนื้อเรื่องเกิดขึ้นเวลาไม่นาน พระเอกชอบนางเอกตั้งแต่แรก นางเอกก็ไม่สนใจ แต่อยู่ ๆ ก็มาชอบ ก็มีความสุข Happy ตั้งแต่ครึ่งเรื่อง พอลงเอยความรัก อีกครึ่งเรื่องส่วนหลัง ลมก็มาลักพาตัวแล้ว มาเป็นสนุกสนานเฮฮาบนรถ ซึ่งในความเป็นจริง เป็นละครไปไม่ได้เลย เพราะฉะนั้นจึงทำเรื่องราว อยู่บนรถครึ่งเรื่องไม่ได้ จะทำอย่างไรให้มีเรื่องมีราวขึ้นมา จึงนำมาตีความกัน หลายอย่าง หลายสไตล์ ก็แตกต่าง หลัก ๆ คือพี่กับผู้กำกับ คือแอ้ว (อำไพพร จิตไม่ง่ง) มองไม่เหมือนกันในตอนนั้นคือ แอ้วอยากได้ Northing Hill แต่พอทำเป็น Northing Hill ในความเป็นละครมันเบาไป ก็เลยถามผู้กำกับว่าอยากได้อะไร เขาบอกว่าอยากได้เข้มข้น ก็ทำเป็นรักสามเส้า 4-5 มุมอะไรไป ก็รู้สึกว่าพระเอก นางเอก หาย ๆ คราวนี้จะไปทางไหนก็ต้องกลับมานั่ง mix กันใหม่แล้วหาจุดตรงกลางมันคืออะไร ก็ต้องนั่งเล่าทำเรื่องย่อใหม่” (ณัฐิยา ศิรกรวิไล, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ นักเขียนบทละครโทรทัศน์มีความเห็นว่ารูปแบบ วิธีการและขั้นตอนในการทำงานจะไม่แตกต่างจากการเขียนบทในยุคอื่น ๆ กล่าวคือเมื่อได้เรื่อง ที่ต้องการซึ่งอาจเป็นเรื่องดั้งเดิม หรือเรื่องดัดแปลงจากบทประพันธ์ แล้วต้องผ่านการพิจารณาเห็นชอบจากผู้มีอำนาจของทางสถานีโทรทัศน์เสียก่อน จากนั้นบทประพันธ์หรือเรื่องราวที่ถูกเลือกสรรจะถูกนำมาดัดแปลงเพื่อสร้างสรรค์เป็นบทละครโทรทัศน์ต่อไป โดยส่วนใหญ่เป็นบทละครโทรทัศน์เรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) ความยาวประมาณ 25 ตอนจบ นิยมดัดแปลงจากนวนิยายเป็นหลัก ส่วนใหญ่เป็นละครเริงรมย์ (melodrama) ที่มีแก่นเรื่องความรักระหว่างชนชั้น

4.1.3 กระบวนการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ : อัตลักษณ์ส่วนบุคคล

กระบวนการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์แต่ละคนนั้นแตกต่างกันออกไปตามแต่บุคคลและองค์กรนั้น ๆ อย่างเช่นในกรณีของบริษัท เอ็กแซ็กท์ จำกัด เริ่มต้นการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์จากการวางแผนโดยคณะกรรมการผู้บริหารของเอ็กแซ็กท์ร่วมกับผู้บริหารของแกรมมี่ ซึ่งเรียกว่าประชุมมาสเตอร์แพลน หลังจากนั้นก็จะมีการประชุมเบรนสตอม ในระดับผู้บริหารของเอ็กแซ็กท์เอง เพื่อวางแผนการผลิตละครในแต่ละปี ซึ่งอาจจะมีการประชุมกี่ครั้งก็ได้ และจะกำหนดว่าในปีหนึ่ง ๆ จะผลิตละครออกมากี่เรื่องและเรื่องอะไรบ้าง แต่ละเรื่องจะมีกี่ตอนออกอากาศช่วงใด มีใครเป็นนักแสดงนำ และกำหนดให้ใครเป็นผู้กำกับ และ

พร้อมกับมีการกำหนดกลุ่มงานด้วยว่า ในเรื่องนั้น ๆ มีกลุ่มงานเป็นใครบ้าง (กมลา สินธุสุวรรณ, 2544 : 57-64)

ทางด้าน รัชนี โกลด์ริค อดีตนักเขียนบทละครโทรทัศน์ของค่ายเอ็กแซ็กท์ ได้เล่าถึงวิธีการทำงานกับค่ายนี้ว่าในระยะแรก หลังจากที่ได้รับโครงเรื่องหรือบทประพันธ์มาแล้ว ก็ทำเรื่องย่อเพื่อเสนอ หลังจากคุยถึงรายละเอียดกับหัวหน้าแผนกควบคุมบท และผู้กำกับเรียบร้อยแล้วก็สามารถลงมือเขียนบทละครโทรทัศน์ได้เลย แต่ต่อมาในระยะหลังนักเขียนบทจำเป็นต้องวาง Treatment และจัดทำ scenario เพื่อเสนอด้วย เมื่อได้รับการอนุมัติแล้วจึงจะสามารถลงมือเขียนบทละครโทรทัศน์ได้

> “การทำงานก็ไม่ได้ทำอะไรยากเลย คือเขาก็ให้หนังสือมา แล้วก็คุยกับพี่ลักษณ์ (ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์) หัวหน้าแผนกควบคุมบทที่เอ็กแซ็กท์ก่อนว่า เขาอยากได้ประมาณไหน แบบคร่าว ๆ อย่างเช่น อยากได้แนวพีเรียด โครงแบบเดิม ต่อมาก็หานิยายมาทำเรื่องย่อ พอทำเรื่องย่อเสร็จก็ส่งไป ประมาณ 10 หน้า พอพี่ป้อน (นิพนธ์ ผิวเณร) กับพี่ลักษณ์อ่านแล้ว ก็เรียกเข้าไปคุยอีกครั้งว่าองค์รวมเป็นอย่างไร แล้วก็ให้เริ่มเขียนเลย ไม่ได้ทำ Treatment ส่งอะไร ตอนทำเรื่องแรก ๆ ยังไม่มีใครรู้จัก scenario แต่พอยุคหลัง ๆ ต้องทำ treatment ก่อนตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วก็ทำ scenario เสนอขึ้นไป แล้วจึงลงมือเขียน” (รัชนี โกลล์ลิค, สัมภาษณ์, 8 กุมภาพันธ์ 2554)

วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์แต่ละคนจะมีเทคนิคและวิธีการเขียนแตกต่างกันไป ดังที่ณัฐิยา ศิรกรวิไล เปรียบเทียบการสอนเขียนบทละครโทรทัศน์กับการสอนทำอาหารไว้ ดังนี้

> “พี่บอกเลยว่า การเขียนบทก็เหมือนกับการทำอาหารจริง ๆ มันเป็นเรื่องที่คนเขาเอาออกมาสอนกันไม่ได้ มันไกด์ให้ได้ แต่สอนกันไม่ได้ มันเป็นการสอนด้วย sense พี่บอกได้เลยสอนเขียนบทนะพี่สอนได้แต่เครื่องมือ เปรียบเหมือนกับง่าย ๆ ว่าคุณนะทำครัว เราเอาอุปกรณ์มาขายว่า มีอุปกรณ์อะไรบ้าง เตารุ่นนี้เป็นอย่างไรมันให้ความร้อนอย่างไร ทำอาหารอันนี้ต้องใช้ความร้อนเท่าไหร่ ตั้งเวลาเท่าไหร่ แต่สุดท้ายแล้วอร่อยหรือไม่อร่อยบอกกันได้ ว่าอะไรหรือไม่อร่อย ถึงแม้คุณมีสูตรวางอยู่ข้างหน้า อันนี้หนึ่งช้อนตวง 2 ช้อน ใส่อันนี้ก่อน อันนี้หลัง แต่ถ้าคุณจะอยากจะทำให้มันอร่อยเหมือนกันทุกคน หรือให้เหมือน

เซฟระดับโลกมันเป็นไปไม่ได้ เพราะน้ำหนักมือของคนเรามันไม่เท่ากัน" (ณัฐิยา ศิรกรวิไล, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

สำหรับนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคเฟื่องฟู ระหว่างปี พ.ศ. 2530-2539 นี้มีทั้งนักเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทเดี่ยวและประเภทกลุ่ม แต่ส่วนใหญ่ก็ยังคงเป็นนักเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทเดี่ยว อาทิ ฐนธัช กองทอง, เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ, ฐานวดี สถิตยุทธการ, ณัฐิยา ศิรกรวิไล, ศัลยา สุขะนิวัตติ์, รัมภา ภิรมย์ภักดี, วรการ เจริญดี, ลุลินารถ สุนทรพฤกษ์, ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, ยิ่งยศ ปัญญา, ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์ เป็นต้น

ส่วนนักเขียนบทประเภทกลุ่มได้แก่กลุ่มเขียนบทละครโทรทัศน์ของค่ายเอ็กแซ็กท์ ได้แก่ ทองขาว ทวีปรังษีนุกูล, กษิดินทร์ แสงวงษ์ ส่วนกลุ่มเขียนบทละครโทรทัศน์ของค่ายกันตนา ได้แก่ ละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล, รัชนี โกลด์ริค, นันวรรณ รุ่งวงศ์พาณิชย์, ฐานวดี สถิตยุทธการ เป็นต้น ซึ่งส่วนใหญ่ผู้สำเร็จการศึกษาในระดับอุดมศึกษาแทบทั้งสิ้น

หากจำแนกนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ซึ่งส่วนใหญ่สำเร็จการศึกษาในระดับอุดมศึกษา จากมหาวิทยาลัยของรัฐ โดยใช้ภูมิหลังด้านการศึกษาเป็นเกณฑ์ อาจจำแนกได้เป็นกลุ่มใหญ่ ๆ 3 กลุ่มดังนี้

1. กลุ่มที่สำเร็จการศึกษาด้านสื่อสารมวลชน ได้แก่ คณะนิเทศศาสตร์ คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน เป็นต้น เช่น เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ, จิตรลดา ดิษยนันทน์ เป็นต้น

2. กลุ่มที่สำเร็จการศึกษาด้านการละคร ได้แก่ สาขาศิลปะการละคร คณะอักษร-ศาสตร์ และคณะศิลปกรรมศาสตร์ เป็นต้น เช่น ยิ่งยศ ปัญญา, ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์, ละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล, ทองขาว ทวีปรังสีนุกูล, รัชนี โกลด์ริค, นันวรรณ รุ่งวงศ์พาณิชย์ เป็นต้น

3. กลุ่มที่สำเร็จการศึกษาด้านภาษาและวรรณคดี ได้แก่ สาขาภาษาและวรรณคดีไทย ภาษาและวรรณคดีอังกฤษ และวรรณคดีเปรียบเทียบ เช่น รัมภา ภิรมย์ภักดี, ฐนธัช กองทอง ฐานวดี สถิตยุทธการ เป็นต้น

ที่น่าสังเกตก็คือในยุคนี้เริ่มมีการรวมกลุ่มกันเพื่อเขียนบทละครโทรทัศน์ โดยแบ่งกันเขียนบทตามความถนัด ชี้ให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงในการสร้างสรรค์ผลงานเข้าสู่รูปแบบของ "อุตสาหกรรม" ที่ขยายตัวเพิ่มมากขึ้น ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ล้วนมีความใกล้ชิด

สนิทสนมกับบุคลากรในแวดวงละครโทรทัศน์ด้านต่าง ๆ เช่น มีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติ เป็นอาจารย์-ลูกศิษย์ เป็นรุ่นพี่-รุ่นน้อง หรือเป็นเพื่อนที่รู้จักกันมาก่อน อันสะท้อนให้เห็นถึงระบบอุปถัมภ์ที่เอื้อประโยชน์กันในหมู่พวกพ้องของวงการบันเทิงไทย

4.2 สุนทรียทัศน์ในสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้โดยส่วนใหญ่มีความเห็นสอดคล้องกันว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีต้องสนุกสนาน มีความลื่นไหล น่าติดตาม และดึงดูดผู้ชมได้ ดังที่ณัฐิยา ศิรกรวิไล กล่าวถึงคุณลักษณะของบทละครโทรทัศน์ที่ดีไว้ว่า

> “บทที่ดี คือบทที่สนุก อ่านแล้วลื่นไหล ไม่มีสะดุด ถึงแม้ว่าเนื้อเรื่องจะไม่มีเหตุผลในบางครั้ง แต่คุณก็หลอกล่อด้วยอะไรบางอย่าง ที่ทำให้เขาลืม รู้สึกว่าสนุกแล้วก็อยากที่จะอ่านต่อ” (ณัฐิยา ศิรกรวิไล, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

4.2.1 สุนทรียภาพของบทละครโทรทัศน์

บทละครโทรทัศน์ที่สนุกสนานของนักเขียนบทแต่ละคนนั้นเกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ กัน ซึ่งพอสามารถสรุปได้ดังนี้

4.2.1.1 <u>บทละครโทรทัศน์ต้องมีความเป็นเหตุเป็นผล</u> โดยเฉพาะอย่างยิ่งลักษณะของตัวละครที่ปรากฏในบทละครโทรทัศน์จะต้องมีความเป็นเหตุเป็นผลในการกระทำพฤติกรรม การตัดสินใจของตัวละคร มีความชัดเจน และความละเอียดอ่อนของอารมณ์และพฤติกรรมของตัวละครใกล้เคียงกับชีวิตมนุษย์จริง ๆ

> “บทที่ดีคือบทที่สนุก สนุกคืออะไร คือบทต้องเป็นตรรกะ คือมีความเป็นเหตุเป็นผล ต้องไม่ใช่เหตุบังเอิญไปเจอกัน บังเอิญมาช่วยทันพอดี บังเอิญ ๆ มันน่าเบื่อ คน ไม่เชื่อ แค่ไม่ใช่ว่าไม่มีเลยอย่าให้แก้ได้ง่ายเกินไป” (ฐานวดี สถิตยุทธการ, สัมภาษณ์ 9 กุมภาพันธ์ 2554)

> “ในชีวิตจริงเราอาจไม่มีเหตุมีผล แต่ในบทละครโทรทัศน์ต้องมีเหตุมีผล การหัดเขียนบทจำเป็นที่จะต้องตั้งคำถามให้กับตัวเองอยู่ตลอดเวลาว่าทำไม ตัวละครตัวนี้ต้องทำแบบนั้น ทำไมต้องเป็นแบบนี้ ทำไมต้องคิดแบบนี้ แต่ในขณะเดียวกัน ต้องคิดว่าถ้าจบไปแล้ว

จะส่งผลกระทบกับผู้ชมไหม จะให้ ‘ยาพิษ’ กับผู้ชมไหม คือต้องละเอียดในเรื่องเหล่านี้ด้วย” (ฐนธัช กองทอง, สัมภาษณ์ 24 กุมภาพันธ์ 2554)

“ความยากของการเขียนบทละครคือความเป็นเหตุเป็นผล ต้องให้ผู้ชมเชื่อและเห็นถึงพัฒนาการของตัวละคร ซึ่งจะมีวิธีการเขียนอย่างไร ต้องสร้างเงื่อนไขให้ พัฒนาการของตัวละครทุกตัวเลย แล้วก็ยาก เพราะทุกตัวมีคาแร็กเตอร์ แล้วเราก็สร้างคาแรกเตอร์ให้ยากหมด ต้องไปหาเรื่อง ให้เข้ากับคาแร็กเตอร์ ตัวละครในสมัยนี้เขาไม่ค่อยปูคาแรกเตอร์ตัวละคร ทำให้เราไม่ค่อยเข้าใจตัวละคร” (ทองขาว ทวีปรังสีนุกูล, สัมภาษณ์ 17 กุมภาพันธ์ 2554)

4.2.1.2 <u>บทละครโทรทัศน์ต้องให้คุณค่าแก่สังคม</u> บทละครโทรทัศน์ที่ดีนอกจากจะสร้างความสนุกสนาน เพลิดเพลินแก่ผู้ชมแล้ว ยังต้องให้คุณค่าแก่สังคมอย่างสอดคล้องกับสภาวการณ์ด้วย อาทิ ความเป็นไปของสังคม หรือวิกฤตการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น เพื่อให้ผู้ชมได้ย้อนตระหนักคิดและเห็นภาพสะท้อนของสังคมตามความเป็นจริงผ่านละครโทรทัศน์

“บทละครโทรทัศน์จะต้องให้คุณค่าแก่สังคม ดูแล้วมีความสุข และได้ประโยชน์ เรื่องเก่า ๆ แต่คนจะจำได้ อย่าง *รักในรอยแค้น นางฟ้าสีรุ้ง* ก็เพราะมีจุดแข็งให้คนจดจำ *นางฟ้าสีรุ้ง*ดัง เพราะว่าสมัยนั้นสังคมทุนนิยมเริ่มเข้ามา ครอบครัวแตกแยก เป็นครอบครัวเดี่ยว ดังนั้นจะทำอย่างไรให้สังคมอยู่ได้” (ทองขาว ทวีปรังสีนุกูล, สัมภาษณ์, 17 กุมภาพันธ์ 2554)

“นอกจากความบันเทิงแล้ว บทละครที่ดียังมีบทบาทในการควบคุมสังคมในหลาย ๆ ด้าน เช่น เรื่อง *หงส์ฟ้า* ซึ่งเรตติ้งค่อนข้างดี เป็นละคร ‘น้ำเน่า’ เรื่องหนึ่ง ช่วงที่การเมืองฝ่ายเสื้อแดงบุกกรุงเทพ ตอนที่เขียนบทเรื่องนี้ก็ไม่คิดว่าตัวละคร จะมีผลต่อ สถานการณ์บ้านเมือง ปรากฏว่า ทั้งเสื้อแดง เสื้อเหลือง ต่างก็นำละครเรื่อง *หงส์ฟ้า* ขึ้นไปเปรียบบนเวทีชุมนุม ฝ่ายเสื้อแดงก็บอกว่าอีกะลาอย่างพวกเราก็จะกลายเป็น*หงส์ฟ้า* หรือว่าเสื้อเหลืองเองก็จะบอกว่าธรรมะก็จะชนะอธรรม ก็จะเอาละครเข้าไปเปรียบเทียบ ทำให้เริ่มรู้สติว่าละครที่พล็อตขึ้นมาไปสอดคล้องกับสถานการณ์บ้านเมือง” (ฐนธัช กองทอง, สัมภาษณ์ 24 กุมภาพันธ์ 2554)

“ช่วงที่ทำละครเรื่อง *กษัตริยา, มหาราชกู้แผ่นดิน* ให้ช่อง 5 หรือ *ตากสินมหาราช* ให้ช่อง 3 ก็จะเป็นช่วงที่สังคมไทยมีกระแสชาตินิยมค่อนข้างมากเนื่องด้วยวิกฤตเศรษฐกิจ

ปี 2540 เป็นต้นมาก็เป็นหนังหรือละครแนวนี้ ก็จะมาเราก็จะทำอย่างไรให้คนดูเกิดความรักชาติมากที่สุด บทละครจึงมีส่วนให้คุณค่ากับสังคม" (ฐนธัช กองทอง, สัมภาษณ์ 24 กุมภาพันธ์ 2554)

4.2.1.3 <u>บทละครโทรทัศน์สามารถสร้างอารมณ์สะเทือนใจ</u> บทละครที่ดีคือการจำลองภาพชีวิตของมนุษย์ออกมาเผยแพร่ให้ใกล้เคียงที่สุด เพื่อทำให้ผู้ชมละครโทรทัศน์เกิดความสะเทือนใจในอารมณ์ที่หลากหลายของตัวละครตามที่นักเขียนบทละครโทรทัศน์ต้องการ

"บทที่ดี นักเขียนบทจะให้ตัวละครมาพูด ๆ เพียงอย่างเดียวไม่ได้ ทุกอย่างต้องมี Action ทั้งหมด action ตัวนี้คนในสังคมมองว่านี่คือเรื่องราว สิ่งนี้ก่อให้เกิดความสนุกต่าง ๆ ผู้ชมสามารถสะเทือนใจไปกับตัวละครได้ โดยที่ตัวละครไม่ต้องฟูมฟาย หรือแสดงสีสันจัด ๆ เลยก็ได้" (ฐนธัช กองทอง, สัมภาษณ์ 24 กุมภาพันธ์ 2554)

4.2.1.4 <u>บทละครโทรทัศน์ต้องให้คำแนะนำในการดำเนินชีวิต</u> บทละครที่ดีต้องสามารถให้คำแนะนำเพื่อเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต ทั้งในด้านคุณธรรม จริยธรรม และศีลธรรม แต่การให้คำแนะนำดังกล่าวต้องมิใช่การสั่งสอนโดยตรง แต่เป็นกลวิธีการนำเสนออย่างแยบยล โดยการจำลองโลกที่สมจริงผ่านบทละครโทรทัศน์

"บทละครที่ดีจะมีการชี้แนวทางให้คนได้ คนเจอปัญหาแบบนี้ ไม่รู้จะทำอย่างไร แต่ละครสามารถบอกคนได้ ละครสามารถให้คำแนะนำคนได้ คือสะท้อนชีวิตจริง ๆ ว่าชีวิตจริง ๆ มันไม่ได้สวยนะ มันโหดร้ายนะ สังคมทุกวันนี้ คนแทบจะกินเนื้อคน แต่เราจะอยู่อย่างไร โดยที่เราไม่เป็นคนเลว เราเป็นคนดีได้ แต่จะอยู่อย่างไรโดยที่ไม่ให้คนอื่นเอาเปรียบเรา หรือเรายอมเสียเปรียบให้น้อยหน่อยในจุดที่เรารับได้ เราควรจะทำอย่างไร โดยที่เราก็ยังมีความดีอยู่ ละครควรให้แนวทางกับชีวิต ว่าถ้าเจอแล้วควรจะทำอย่างไร ละครควรจำลองโลกจริง ๆ ให้คนดู" (เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

"ในละครไทยทำหน้าที่เป็นครูนอกระบบที่คอยสอนศีลธรรมให้แก่คนเรามาตั้งแต่เล็กแต่น้อย ฉันบอกเลยนะว่าที่ฉันเป็นคนดีอยู่ทุกวันนี้ เป็นเพราะฉันดู*บัวแก้วบัวทอง*ตอนเด็ก ๆ บทละครที่ดีต้องสอนเหมือนไม่สอน คือไม่ได้สอนตรง ๆ ชี้หน้าสอน ถือว่าไร้ศิลปะในการสอนต้องสอนอย่างแยบยล จะต้องมีกลวิธีในการเล่า เพราะละครมีผลต่อผู้ชมอย่างมาก" (รัชนี โกลด์ริค, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

4.2.1.5 <u>บทละครโทรทัศน์ต้องสร้างเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชม</u> ถึงแม้ว่าบทละครโทรทัศน์จะสามารถสร้างความบันเทิงได้ในหลายรูปแบบ อาทิ สร้างความโศกสลด สร้างแรงบันดาลใจ สร้างความซาบซึ้งอิ่มเอม อย่างไรก็ตามความตลกขบขันและเสียงหัวเราะเหมือนจะเป็นคุณลักษณะประการหนึ่งที่ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ บางส่วนให้ความเห็นว่าเป็นสิ่งจำเป็นในการดึงดูดผู้ชมชาวไทยให้ติดตามละครโทรทัศน์

> “สมัยก่อนเห็นว่าดาราทุกคนเล่นตลกได้หมด จะเอาดาราระดับไหนมาเล่นตลกก็ได้ โดยไม่ต้องระบุว่าต้องเป็นหน้าดาราตลก สมัยก่อนการแบ่งตัวละครเป็นตัวพระตัวนาง ตัวประกอบ หรือ ตัวตลก ก็จะมีความชัดเจน ถ้าหากทำละครตลก พระเอก นางเอกต้องเล่นตลกได้ แต่ในปัจจุบัน ต้องมีตัวละครที่ต้องเล่นตลก หรือนำนักแสดงตลกมาพัฒนาเป็นตัวละคร” (ฐนธัช กองทอง, สัมภาษณ์ 24 กุมภาพันธ์ 2554)

อย่างไรก็ตาม การสร้างความตลกขบขันในบทละครโทรทัศน์ ก็จำเป็นต้องให้คุณค่าบางประการแก่ผู้ชมละครโทรทัศน์ที่ยึดโยงอยู่กับแก่นเรื่อง ไม้เน้นการสร้างเสียงหัวเราะด้วยลีลาบทสนทนาที่มีภาษาสำบัดสำนวนตลกโปกฮาของตัวละครมากจนเกินไป ดังที่ทองขาว ทวีปรังษีนุกูลให้ความเห็นว่า

> “ต้องถามว่าเขียนบทตลกแล้วให้คุณค่าหรือเปล่า ซึ่งซิทคอมของเอ็กแซ็กท์ตอนนี้เราดูแล้วก็ไม่ค่อยได้อะไร เท่าไร มันไปเน้นกันเรื่องสำบัดสำนวนตลกโปกฮากันเกินไป จนธีมแต่ละตอนนี่จับไม่อยู่เลย ไปให้คุณค่ากับตัวตลกมากไป ไม่เหมือน*สามหนุ่มสามมุม* คุณไปเอากลับมาดูมันก็ยังมีคุณค่าของมัน เดี๋ยวนี้ผมดูบางรักซอยเก้า ผมก็ดูแล้วงั้น ๆ มันก็ตลก ๆ เป็นพล๊อต ๆ ไปตามเทศกาล” (ทองขาว ทวีปรังสีนุกูล, สัมภาษณ์ 17 กุมภาพันธ์ 2554)

4.2.2 ละครโทรทัศน์ในฐานะพาณิชยศิลป์

เมื่อพิจารณาบทละครโทรทัศน์ในฐานะของงานศิลปะ ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่มีความเห็นว่าบทละครโทรทัศน์ถือเป็นงานพาณิชยศิลป์ ที่มีกลไกด้านการตลาดและกลไกด้านการผลิตละครโทรทัศน์เข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานบทละครโทรทัศน์เป็นอย่างมาก

“บทละครโทรทัศน์ถือเป็นธุรกิจศิลป์ บทละครต่างจากนิยาย นิยายเขียนตามใจชอบ บทละครคือธุรกิจศิลป์ต้องพยายามปรับให้ได้ บทละครมีความงาม เป็นความบันเทิงราคาถูกสำหรับคนไทย ถึงแม้จะไม่ได้ดีทั้งหมด แต่ก็เป็นเพื่อนของคนไทย” (เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

“ทีวีเป็นพาณิชย์ศิลป์ ในขณะที่หนังมีความเป็นศิลปะมากกว่า คนเขียนบทก็อยากแสดงความเป็นตัวตน แต่มันอยู่ใต้เงื่อนไขของเรตติ้ง ถ้าเรตติ้งไม่มา เราก็จะต้องให้พระเอกถอดเสื้อโดดน้ำต้องให้โชว์ Body คนเขียนบทต้องรับรู้ปัญหาของกองถ่ายทุกอย่าง เช่น ถ่ายอยู่ในบ้านพระเอก ซึ่งถ่ายไปได้ครึ่งเรื่อง ขอขึ้นค่าบ้าน 2 เท่า มันก็เป็นปัญหา ถ้าคะแนนเต็ม 100 คะแนนให้ความเป็นศิลปะกับละครโทรทัศน์ครึ่งหนึ่ง อีกครึ่งหนึ่งเป็นการตลาด การเลือก พระเอก นางเอก ก็คือการตลาด” (ฐานวดี สถิตยุทธการ, สัมภาษณ์ 9 กุมภาพันธ์ 2554)

“บทละครโทรทัศน์เป็นงานศิลปะ เพราะการเล่าเรื่องโดยไม่ให้น่าเบื่อก็ถือเป็นศิลปะแล้ว นักวิชาการยิ่งด่าละครโทรทัศน์กันเท่าไหร่ ก็ยิ่งรู้สึกว่าพวกเขาไม่เคยดู และมองไม่เห็นศิลปะที่มันสอนคนอยู่ เขามองมันอย่างแคบ ๆ ว่ามันเป็นศิลปะชั้นต่ำ แต่ที่จริงแล้วมันเป็นศิลปะชั้นสูงที่มันจะกล่อมคน ให้คนพูดถึงในวันพรุ่งนี้ได้ อย่างรักในม่านเมฆ คนดู 10 กว่าล้านคน มันเป็นศิลปะ แต่อย่าไปจำกัดความว่าศิลปะต้องดีเลิศ เพราะจริง ๆ แล้วงานศิลปะอย่างการวาดรูปก็มีศิลปะด้านมืดเพื่อกระแทกด้านงามของมนุษย์ออกมา ฉะนั้นบทละครต้องมีศิลปะแน่นอน คนที่เข้าในวงการทีวี คำว่าศิลปะจะอยู่ถอยออกไป” (นันทวรรณ รุ่งวงศ์พาณิชย์, สัมภาษณ์ 3 กุมภาพันธ์ 2554)

“บทละครถือเป็นศิลปะ เพราะถ้าคุณไม่มีศิลปะคุณจะเขียนอย่างไรล่ะ มันไม่ใช่ข่าวนะคะ ความงามของละครคือการสะท้อนภาพของมนุษย์ ของทุกสิ่งทุกอย่าง ต่อให้คุยเขียนน้ำเน่าหรืออะไรก็แล้วแต่มันมีส่วนหนึ่งของคนเขียนลงไปอยู่ตรงนั้นด้วย นี่คือสิ่งที่เราชอบแล้วเราอยากอยู่ในการเขียนบทละคร เพราะว่ามันคือสิ่งที่เราอยากจะพูดกับโลกนี้ คือสิ่งที่เราอยากจะพูดกับคนอื่น แต่บางทีรัชนี โกลด์ริค อาจจะพูดไม่ได้ แต่ตัวละครพูดได้ และมีคนฟังทั้งประเทศ” (รัชนี โกลด์ริค, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

อย่างไรก็ตาม มีผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์บางคนไม่แน่ใจว่าบทละครโทรทัศน์เป็นงานศิลปะเนื่องจากไม่สามารถแสดงพลังความรู้สึกของนักเขียนบทในฐานะศิลปินได้อย่าง

เต็มที่ เพียงแต่ทำตามความต้องการของกลไกทางการตลาดเท่านั้น อีกทั้งยังไม่สามารถสะท้อนความเป็นจริงในสังคมเพื่อสื่อสารกับผู้ชมละครโทรทัศน์ได้อย่างเต็มที่

> "คนเขียนบท ผมว่าเป็นแค่ช่างทำงานนะ อย่าไปคิดว่าเราเป็นศิลปิน ช่างก็คือทำหน้าที่ตอก ๆ เขียน ๆ อะไรให้มันดูดี แต่ว่าก็เคารพตัวเองหน่อย มีอุดมคติอย่างไรก็ใส่เข้าไปในสิ่งที่เราเชื่อ คนเขียนบททำอะไรได้ในสมัยนี้ คุณก็แค่เขียนไปตามที่เขาบอกให้เขียนแค่นั้นเอง มันจะมีประโยชน์อะไร คุณเขียนละครให้คนออกไปร่วมปลุกระดม ไปร่วมกับคนเสื้อเหลืองได้ไหม คุณเขียนละครให้คนออกไปเห็นใจคนเสื้อแดงได้ไหม ก็ไม่ได้ แล้วคุณจะเป็นอะไรอยู่ในสังคมล่ะ คุณอ้างว่าคนเขียนบทเป็นศิลปิน เป็นหลักให้แนวคิดคนได้ แต่จริง ๆ แล้ว คุณทำอะไรไม่ได้เลย" (ทองขาว ทวีปรังสีนุกูล, สัมภาษณ์ 17 กุมภาพันธ์ 2554)

4.2.3 สุนทรียะแปรเปลี่ยน

เมื่อเปรียบเทียบละครโทรทัศน์ในยุคเฟื่องฟูกับละครโทรทัศน์ในยุคปัจจุบันว่ามีความเปลี่ยนแปลงไปหรือไม่ อย่างไร พบว่าผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ทุกคนเห็นว่ามีความเปลี่ยนแปลง กล่าวคือ ความงามของบทละครโทรทัศน์ในฐานะที่เป็นงานศิลปะแปรเปลี่ยนไปด้วยเหตุปัจจัยต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

4.2.3.1 <u>เนื้อหาของละครโทรทัศน์ในปัจจุบันทวีความรุนแรงมากขึ้น</u> สำหรับปัญหาของละครโทรทัศน์ไทยในปัจจุบัน ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้บางคนมีความเห็นว่าเนื้อหาของละครโทรทัศน์ในปัจจุบันทวีความรุนแรงมากขึ้น ทั้งในแง่เนื้อหา และพฤติกรรมของตัวละคร ก่อให้เกิดการแข่งขันเรื่องความรุนแรงเพื่อหวังผลประโยชน์ในการแข่งขันกลุ่มผู้ชมละครโทรทัศน์

> "ละครปัจจุบันนี้รุนแรงมากขึ้น ทั้งคำพูด อารมณ์ ถ้าหากย้อนไปสมัยก่อน เราเคยดูละครแบบ*ดวงใจแม่* ทางช่อง 3 หรือ ละครเรื่อง *หนาวน้ำตา* ทางช่อง 5 หรือละครแบบ *ผู้หญิงคนหนึ่ง* ของกันตนา คือ ละครแนวสร้างสรรค์แบบนี้เริ่มหายไป ผู้ชมสามารถสะเทือนใจไปกับตัวละครได้ โดยที่ตัวละครไม่ต้องแสดงความรุนแรงเลยก็ได้" (ฐนธัช กองทอง, สัมภาษณ์ 24 กุมภาพันธ์ 2554)

สำหรับประเด็นเรื่องความรุนแรงของละครโทรทัศน์นี้ ฐานวดี สถิตยุทธการมีความเห็นว่าความรุนแรงที่ปรากฏในบทละครโทรทัศน์นั้นเป็นเพียงส่วนประกอบเท่านั้น แต่แก่นแท้ของละครโทรทัศน์ก็คือการให้คุณค่าแก่สังคม แต่ละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่เป็นเรื่องยาว ผู้ชมละครโทรทัศน์ไม่ได้ชมจนครบถ้วน จึงเห็นเฉพาะบางส่วน ผู้ชมละครโทรทัศน์จึงต้องใช้วิจารณญาณในการรับชม

> “ละครโทรทัศน์ทุกแนว ร้อยละ 90 ให้คุณค่าแก่สังคม เพียงแต่ว่าที่เป็นปัญหาตอนนี้คือ การฉายทางทีวีตอนนี้ เป็นเรื่องยาว คนดูดูไม่ได้ครบเวลา เพราะฉะนั้นจะเห็นเฉพาะบางส่วน อย่างเช่นที่บอกว่า ละครตบตีรุนแรง เช่นเรื่อง *สงครามนางฟ้า* ซึ่งเป็นเรื่องของแอร์โฮสเตทมีการตบตีกัน เป็นข่าวหนักมาก ว่าส่งเสริมให้คนแก้ปัญหาด้วยการตบตีกัน แต่จริง ๆ แล้วเป็นเรื่องของคนที่ไม่รู้จักพอ แต่ถ้ารู้จักพอ ปัญหาในชีวิตจะไม่เกิด คนจะไม่มีเมียน้อย จะไม่มีกิ๊ก ชีวิตในครอบครัวจะไม่ล้มสลาย ไม่ปั่นป่วน ไม่ตามไปตบตี ถ้าหากว่ารู้จักพอ คนที่เลือกมาแต่งงานด้วยคือคู่ชีวิต ไม่ว่าจะดีหรือเลวก็เลือกแล้ว เขาคือทุกอย่าง เรื่องนี้ต้องการเสนอว่าถ้าหากคนไม่รู้จักพอก็คือปัญหาของสังคม ทุกวันนี้ที่คนมีกิ๊ก มีเมียน้อย ตบตีกัน ยิงกันตาย สามีมีเมียน้อย กรอกยากัน เพราะคนไม่รู้จักพอ นี่คือแก่นของเรื่อง แต่ถ้าหากดูเป็นส่วน ๆ ก็จะเห็นแต่ความรุนแรง” (ฐานวดี สถิตยุทธการ, สัมภาษณ์, 9 กุมภาพันธ์ 2554)

เช่นเดียวกับ นันทวรรณ รุ่งวงศ์พาณิชย์ ที่มองว่าความรุนแรงในละครโทรทัศน์คือความเป็นจริงในสังคมไทย ผู้ชมอาจเรียนรู้วิธีการเอาตัวรอดจากความรุนแรงในสังคมด้วยการเรียนรู้จากละครโทรทัศน์

> “ปัญหาเรื่องความรุนแรง ไม่ใช่ content หลัก แต่เป็นการสอนการใช้ชีวิตเบื้องต้น โดยพูดถึงการต่อสู้ในสังคม โดยเฉพาะถ้าหากดูลึก ๆ แล้วความรุนแรงเกิดจากความแตกต่างทางชนชั้นมาก กล่าวคือ บ้านเรายังมีเรื่องนี้อยู่ ทำไมต้องมีเรื่องความรุนแรงทางเพศ การแย่งชิงผู้ชายไม่ใช่เพราะคนเขียนบทอยากทำ แต่เป็นเพราะบ้านเรามีปัญหาเรื่องเพศ เรื่องศักดินาโบราณ การเอาเปรียบชาวบ้านรากหญ้า เป็นรากปัญหาที่มีอยู่จริง และต้องเรียนรู้การเอาตัวรอดจากสิ่งเหล่านี้” (นันทวรรณ จึงรุ่งเรืองพาณิชย์, สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2554)

รัชนี โกลด์ริค ให้ความเห็นเกี่ยวกับเรื่องความรุนแรงในละครโทรทัศน์ที่เพิ่งขึ้นว่าเป็นเพราะการเข้าถึงเทคโนโลยีการสื่อสารที่เป็นไปได้อย่างสะดวกรวดเร็ว ทำให้ไม่สามารถปิดกั้นเรื่องความรุนแรงด้านต่าง ๆ ในสังคมได้เหมือนในอดีต

> "จริง ๆ ความรุนแรงในสังคมไม่ได้เปลี่ยนแปลงหรอก แต่ว่าสมัยก่อนมันพูดไม่ได้ ถูกสังคมกดเอาไว้เยอะ แต่ว่าสมัยนี้ด้วยเทคโนโลยีการสื่อสารการเมืองที่เมื่อก่อนเขาปิดข่าวได้ แต่ตอนนี้มันปิดไม่ได้ เพราะฉะนั้นสิ่งที่ปิดบัง มันก็เผยออกมา อย่างเช่น ความต้องการของผู้หญิงหลาย ๆ คน ที่อยากกัดปากพระเอก มันเริ่มแสดงออกได้แล้ว สมัยก่อนนี้นางเอกจะต้องมีตัวตาม ไว้ช่วยหนึ่งคนเอาไว้ตบกับตัวอิจฉา เพราะนางเอกจะต้องเก็บอาการ เราจะไปทำร้ายคนอื่นไม่ได้ แต่ตอนนี้ อย่าได้เป็นนางร้ายเลย โดนนางเอกตบกระเจิง หนีไม่ถูกเลย คือนางเอกในยุคนี้มันต้องลุกขึ้นมาสู้แล้ว" (รัชนี โกลด์ริค, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

4.2.3.2 <u>แนวเรื่องลดความหลากหลายลง เหลือเพียงแนวเริงรมย์เท่านั้น</u> ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีความเห็นว่าละครโทรทัศน์ในยุคนี้ลดความหลากหลายลงเหลือเพียงละครแนวเริงรมย์ หรือ Melodrama เป็นส่วนใหญ่ทำให้ไม่เกิดการขับเคลื่อนหรือพัฒนาการในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

> "แนวของละครไม่พ้นจากกรอบความเป็นน้ำเน่า มันสะท้อนแต่กิเลสมนุษย์ รัก โลภ โกรธ หลง เพียงแต่เปลี่ยนวิธีการนำเสนอ อย่างเช่น สมัยก่อนไม่เสนอ ไม่เล่นเรื่องรักเพศเดียวกัน แต่ก็เป็นรัก โลภ โกรธ หลง แต่พอปัจจุบันเรากล้าที่จะนำเสนอ เพศที่ 3 เราจะใส่อะไรลงไปในละคร" (ฐานวดี สถิตยุทธการ, สัมภาษณ์, 9 กุมภาพันธ์ 2554)

อย่างไรก็ตาม เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ มีความเห็นว่าเมื่อละครโทรทัศน์ลดความหลากหลายลงเหลือเพียงแนวเริงรมย์ จะมีแนวโน้มการปรับตัวพัฒนาไปในทิศทางที่ดีขึ้น แต่อย่างไรก็ตามละครแนวนี้ก็ยังจะคงอยู่คู่กับสังคมไทย

> "ละครโทรทัศน์ ถึงแม้ว่าจะถูกมองว่าน้ำเน่ามาก แต่เมื่อถึงจุดหนึ่งบังคับให้มันต้องพัฒนาไปเอง ช้าเร็วมันก็ต้องเปลี่ยนไป มันไม่สามารถที่จะอยู่อย่างนี้ได้ มันก็ต้องเคลื่อนที่ มันจะเคลื่อนไปดีหรือไม่ดี เมื่อถึงจุดหนึ่งแล้วจะปรับตัว เหมือนที่ผ่านมา พอถึงที่ใดจุดหนึ่งแล้ว มันก็จะเปลี่ยนไป ปรับตัวไปเอง แต่คนไทยก็ขาดละครน้ำเน่าไม่ได้" (เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ, สัมภาษณ์ 13 มีนาคม 2554)

4.2.3.3 <u>ละครโทรทัศน์มุ่งผลประโยชน์ทางธุรกิจ จนทำให้ความเป็นศิลปะสูญหายไป</u> การแข่งขันกันด้านธุรกิจในการผลิตละครโทรทัศน์ ส่งผลให้ยิ่งนับวันการดำเนินของบริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์เข้าสู่รูปแบบของ 'อุตสาหกรรม' ที่ขยายตัวเพิ่มมากขึ้นทุกที อัตราการแข่งขันกันโดยเน้นการทำให้ละครโทรทัศน์สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ชมได้ง่าย เพื่อแย่งชิงผลความนิยมของผู้ชมละครโทรทัศน์หรือเรตติ้งเพิ่มความเข้มข้นมากขึ้นเรื่อย ๆ จนทำให้ความเป็นศิลปะของละครโทรทัศน์ที่เคยปรากฏสูญหายไป

> "แนวโน้มธุรกิจโทรทัศน์ แข่งขันกันสูง ทำให้งานศิลปะ เราต้องหาศิลปะที่เหมาะโลกมันหยาบขึ้น งานศิลปะทุกวันนี้พออยู่กับ mass มาก ๆ มันจะหยาบไปหมด เพราะคนปัจจุบันไม่มีเวลา เขาต้องการเสพอะไรที่มันรวดเร็วทันใจ ง่าย ๆ ต้องหาวิธีทำงานให้ความง่ายเป็นศิลปะให้ได้ เป็นโจทย์ของศิลปิน ทำหนังเอากล่องไม่เห็นอยาก ทำตามเขาดู ดูกรรมการชอบอะไรก็ทำตาม ๆ เขาไป แต่ทำหนังให้ได้เงินนี่ยากมากเลย อาชีพคนเขียนบทโทรทัศน์ต้องทำทุกวัน เพื่อชิงเรตติ้ง 10 ล้านคนต่อวัน เพราะฉะนั้น มันเป็นโจทย์ที่ต้องคิดทุกวัน ไม่นับเทรนด์ที่เปลี่ยนไป หาทางจับจุดว่า เวลาเขาหยาบลง หาศิลปะแทรกไปได้ตรงไหน ต้องหาทุกวัน เหมือนทำแฮมเบอร์เกอร์ต้องแอบแต่ง วิธีการเล่าหยาบ ๆ เร็ว ๆ ให้หลงเหลือศิลปะอยู่ บอกยาก เป็นเรื่องที่ต้องเรียนรู้ไปเรื่อย ๆ" (นันทวรรณ จึงรุ่งวงศ์พาณิชย์, สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2554)

นอกจากนี้ นันทวรรณ รุ่งวงศ์พาณิชย์ ยังกล่าวต่อไปอีกว่าคณะกรรมการตรวจบทของทางสถานีโทรทัศน์เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ความเป็นศิลปะของละครโทรทัศน์สูญเสียไป เนื่องจากมุ่งผลประโยชน์เชิงธุรกิจมากจนเกินไป

> "คณะกรรมการตรวจบทไม่ได้ตรวจบทในเชิงศิลปะ ไม่ได้มีเพื่อมาดูว่าศิลปะโอเคมั้ย แต่ดูว่ามันตอบโจทย์ในทางธุรกิจได้มั้ย เขาจะเอาเรคคอร์ดมาเลยว่า เช่น ละครสืบสวนไม่ค่อยประสบความสำเร็จเลยในประวัติศาสตร์เมืองไทย ต้องเอาสัดส่วนสืบสวนน้อยลง เช่น *สองปรารถนา* มี section สืบสวนมาก ต้องเอาอิจฉาริษยาขึ้นมาใหญ่กว่าหน่อย ผู้ผลิตก็เกิดขึ้นเพราะเหตุผลทางธุรกิจ เป็นเรื่องของความอยู่รอดของเขาเองทุกคน แข่งขันกันหน้ามืดเรื่องเรตติ้ง การแข่งขันปรากฏหลักฐานทางรูปธรรมคือเรตติ่งออนไลน์ คำสั่งแก้บทจะมาใน 2 วัน ยืดตอน หดตอน ยืดเรื่อง ตัดเรื่องทิ้ง เป็นอุปสรรคใหญ่" (นันทวรรณ รุ่งวงศ์พาณิชย์, สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2554)

กล่าวโดยสรุปก็คือผู้สร้างสรรค์บทละครในยุคนี้มีความคิดเห็นสอดคล้องกัน โดยมองว่าละครโทรทัศน์ในปัจจุบันมีคุณค่าหรือความงามที่แปรเปลี่ยนไปมาก อันเป็นผลเนื่องมาจากปัจจัยต่าง ๆ ดังต่อไปนี้ เนื้อหาของละครโทรทัศน์ในปัจจุบันทวีความรุนแรงมากขึ้น แนวเรื่องลดความหลากหลายลง เหลือเพียงแนวเริงรมย์เท่านั้น และละครโทรทัศน์มุ่งผลประโยชน์ทางธุรกิจ จนทำให้ความเป็นศิลปะสูญหายไปอันเป็นผลจากการที่ละครโทรทัศน์เริ่มเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากงานศิลปะไปเป็นธุรกิจอุตสาหกรรมบันเทิง ซึ่งเป็นไปตามบริบทของสังคมเริ่มมีการแข่งขันทางธุรกิจซึ่งเข้มข้นขึ้นในสังคมบริโภคนิยมนั่นเอง

สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้เห็นว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีนั้นต้องสนุกสนาน ซึ่งเกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ อาทิ ความเป็นเหตุเป็นผลของตัวละคร การให้คุณค่าแก่สังคมอย่างสอดคล้องกับสภาวการณ์ การสร้างอารมณ์สะเทือนใจ การให้คำแนะนำในการดำเนินชีวิตอย่างแยบยล และจะต้องตลกขบขัน สามารถสร้างเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชมได้ เป็นที่น่าสังเกตว่า ถึงแม้บทละครโทรทัศน์จะสามารถสร้างความบันเทิงได้ด้วยอารมณ์หรือรสที่หลากหลาย แต่ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีทัศนะว่าความตลกขบขันเป็นสิ่งจำเป็นในการดึงดูดผู้ชมชาวไทยให้ติดตามละครโทรทัศน์ ทั้งนี้เนื่องจากผู้คนในสังคมเริ่มประสบภาวะความเคร่งเครียดในชีวิตประจำวัน จนต้องการเสียงหัวเราะเพื่อเป็นเครื่องปลุกปลอบใจมากขึ้นทุกที

กล่าวโดยสรุปก็คือ ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟูในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2530-2539 นี้มีบริษัทผลิตละครโทรทัศน์อยู่เป็นจำนวนมาก และมีแนวโน้มว่าจะเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ทั้งนี้เพราะมีปัจจัยเอื้อหลายประการด้วยกัน เช่น การขยายตัวของเศรษฐกิจ การเปิดโอกาสของสถานีให้กับบริษัทที่จัดตั้งใหม่ได้มีโอกาสเสนอตัวเพื่อขอเช่าเวลาในการออกอากาศ การยกเลิกการตรวจเซ็นเซอร์ของคณะกรรมการบริหารวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ (กบว.) เป็นต้น และยิ่งนับวันการดำเนินของบริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์เหล่านี้จะเข้าสู่การแข่งขันทางธุรกิจเต็มรูปแบบ ดังจะเห็นได้จากการวัดผลความสำเร็จด้วยเรตติ้ง (rating) หรือความนิยมของผู้ชมละครโทรทัศน์เป็นเกณฑ์

นอกจากนี้ ยังมีการเขียนบทละครโทรทัศน์แบบกลุ่ม โดยแบ่งกันเขียนบทตามความถนัด ชี้ให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงในการสร้างสรรค์ผลงานเข้าสู่รูปแบบของ “อุตสาหกรรม” ที่ขยายตัวเพิ่มมากขึ้น ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ล้วนมีความใกล้ชิดสนิทสนมกับบุคลากรในแวดวงละครโทรทัศน์ด้านต่าง ๆ เช่น มีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติ เป็นอาจารย์-ลูกศิษย์ เป็นรุ่นพี่-รุ่นน้อง หรือเป็นเพื่อนที่รู้จักกันมาก่อน อันสะท้อนให้เห็นถึงระบบอุปถัมภ์ที่เอื้อประโยชน์กันในหมู่พวกพ้องของวงการบันเทิงไทย

สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้เห็นว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีนั้นต้องสนุกสนาน ซึ่งเกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ อาทิ ความเป็นเหตุเป็นผลของตัวละคร การให้คุณค่าแก่สังคมอย่างสอดคล้องกับสภาวการณ์ การสร้างอารมณ์สะเทือนใจ การให้คำแนะนำในการดำเนินชีวิตอย่างแยบยล และจะต้องตลกขบขัน สามารถสร้างเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชมได้ เป็นที่น่าสังเกตว่า ถึงแม้บทละครโทรทัศน์จะสามารถสร้างความบันเทิงได้ด้วยอารมณ์หรือรสที่หลากหลาย แต่ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีทัศนะว่าความตลกขบขันเป็นสิ่งจำเป็นในการดึงดูดผู้ชมชาวไทยให้ติดตามละครโทรทัศน์ ทั้งนี้เนื่องจากผู้คนในสังคมเริ่มประสบภาวะความเคร่งเครียดในชีวิตประจำวัน จนต้องการเสียงหัวเราะเพื่อเป็นเครื่องปลุกปลอบใจมากขึ้นทุกที

5. ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ. 2540-ปัจจุบัน)

ละครโทรทัศน์ย่างเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน อันเป็นผลมาจากการพัฒนาเทคโนโลยีการสื่อสารและระบบสารสนเทศ ก่อให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอย่างกว้างขวาง และเกิดสื่อทางเลือกขึ้นมากมายไม่ว่าจะเป็นการถ่ายทอดผ่านดาวเทียม เคเบิลทีวี หรืออินเทอร์เน็ต นอกจากนี้ ยังได้ถือกำเนิดสถานีโทรทัศน์สาธารณะแห่งแรกภายใต้ชื่อ “ไทยพีบีเอส” หรือ “ทีวีไทย” ตามพระราชบัญญัติองค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย พ.ศ. 2551 อีกด้วย ทำให้ปริมาณของละครโทรทัศน์ได้เพิ่มจำนวนขึ้นอย่างรวดเร็วและทวีการแข่งขันทางธุรกิจเข้มข้นขึ้น

5.1 การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในอดีตเป็นการนำบทประพันธ์ที่มีอยู่แล้วมาจัดแสดงโดยตรง ต่อมาได้มีการพัฒนาการนำเสนอละครโทรทัศน์ โดยมีทั้งการนำบทประพันธ์มาดัดแปลงใหม่เป็นบทละครโทรทัศน์ และการสร้างสรรค์เรื่องราวขึ้นใหม่เพื่อทำเป็นละครโทรทัศน์ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) ความยาวเฉลี่ยประมาณ 15 ตอนจบ โดยแนวเรื่อง (genre) ละครแนวชีวิตที่มีแก่นเรื่องความรัก และละครแนวต่อสู้ได้รับความนิยมเป็นอันมาก

นอกจากนี้ ยังมีการพัฒนากลวิธีในการนำเสนอหลากหลายยิ่งขึ้น มีการเล่าเรื่องที่น่าสนใจมากขึ้น มีเทคนิคการผลิตรายการที่ทันสมัย ทำให้ละครโทรทัศน์ไทยพัฒนาไปอย่างมาก อย่างไรก็ตาม สิ่งที่เป็นหัวใจของละครโทรทัศน์ก็คือ บทละครที่สนุกสนาน ถูกใจผู้ชม ตรงความต้องการของสถานี มีอัตราความนิยมของผู้ชมมาก เพื่อสร้างรายได้จากการโฆษณามาหล่อเลี้ยง

สถานี รวมทั้งมีคุณค่าต่อสังคมในการพัฒนาสติปัญญาความรู้ความคิดของประชาชนโดยทั่วไป ซึ่งสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้จะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัยพลังในการสร้างสรรค์บทละครของนักเขียนบทละครโทรทัศน์อย่างยิ่ง

5.1.1 นักเขียนบทประเภทกลุ่ม : ฟันเฟืองสำคัญของอุตสาหกรรมละครโทรทัศน์

การผลิตละครโทรทัศน์ในปัจจุบันเป็นธุรกิจที่มีการขยายตัวขึ้นเรื่อย ๆ นักเขียนบทบางคนจึงมีทัศนะว่าอาจจะต้องรวมกลุ่มทำงานโดยแบ่งงานกันทำตามความถนัด จากเดิมที่ผู้ทำงานเขียนบทแต่ละตอนไปจนกระทั่งจบเรื่อง

ในยุคนี้มีนักเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทกลุ่มขึ้นมากมาย อาทิ ผลงานละครโทรทัศน์เรื่อง *ชิงชัง, เงาอโศก, เลือดหงส์, รักในรอยแค้น* เป็นต้น ของกลุ่ม 'กลุ่มบทเอ็กเซ็กท์', ผลงานละครโทรทัศน์เรื่อง *เสี่ยงลวงเสี่ยงรัก, กากับหงส์, รหัสหัวใจ, สองเสน่หา* เป็นต้น ของกลุ่ม 'คนหลังม่าน' ซึ่งมี ละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล เป็นหัวหน้ากลุ่ม, ผลงานละครโทรทัศน์เรื่อง *คมแฝก, รุกฆาต, เดือนเดือด, จิตสังหาร, ตะวันยอแสง* ของกลุ่มนักเขียนบทซึ่งมี คฑาหัสต์ บุษปะเกศ เป็นหัวหน้ากลุ่ม เป็นต้น และมีแนวโน้มว่าบทของละครโทรทัศน์หลังข่าวจะถูกเขียนโดยนักเขียนบทประเภทกลุ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ในอนาคต

คฑาหัสต์ บุษปะเกศ ได้เล่าถึงที่มาของการเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทกลุ่มว่าเกิดจากการรวมกลุ่มของคนที่รู้จักและรักในการเขียนบทละครโทรทัศน์เหมือนกันมารวมตัวกันจนกระทั่งเกิดเป็นกลุ่มเขียนบท 'ช่างปั้นเรื่อง' ขึ้น

> "กลุ่มเขียนบทมาจากคนสายที่เรารู้จักกันนี่แหละดึงเข้ามาทีละคน จนเกิดขึ้นมาเป็นกลุ่ม 'ช่างปั้นเรื่อง' ขึ้น เรื่องแรกคือเรื่อง *ผีขี้เหงา* เป็น plot ของจูดี้ (รัชนี โกลด์ริค) แล้วก็มีพี่บ๊วย (นันทวรรณ รุ่งวงศ์พาณิชย์) พี่อ้อย (ธนินธร อุชุภาพ) ที่จริง ๆ ก็ไม่ได้อยากทำเป็นกลุ่มนักทีเดียว อยากจะทำแค่ 1-2 คน แต่เป็นเพราะไฟลท์บังคับ ต้องเขียนบทไปออนแอร์ไป แล้วงานก็เข้ามาพร้อมกันทีหลายเรื่อง เลยต้องรวมกลุ่มกัน หลังจากรวมกลุ่มเป็นช่างปั้นเรื่องได้สักพักก็กลายเป็นว่าดาราวิดีโอทำละครเย็นอีกแล้ว คนเขียนบทก็ไม่พออีกแล้วก็ต้องไปรวมคนมาอีก ก็กลายเป็นสัปปะรดหรรษา สูงสุดที่เคยเขียนพร้อมกันคือ 6 เรื่อง" (คฑาหัสต์ บุษปะเกศ, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

ละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล กล่าวถึงข้อดีของการเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทกลุ่ม ว่าทำให้ได้ความคิดสร้างสรรค์ใหม่ ๆ และหลากหลายตลอดเวลาในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ อีกทั้งยังสามารถรับงานได้มากกว่าการเขียนประเภทเดี่ยว เหมาะสมกับการผลิตละครโทรทัศน์ที่ก้าวเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมบันเทิงเต็มรูปแบบ นอกจากนี้การเขียนบทประเภทกลุ่มยังเป็นการเปิดโอกาสนักเขียนบทหน้าใหม่ที่มีความสามารถในเข้าสู่วงการเขียนบทละครโทรทัศน์อีกด้วย

> "เพราะเราเริ่มงานเขียนบทจากเป็นกลุ่ม ทำให้ติดกับการทำงานเป็นกลุ่ม และตอนนั้นไม่ค่อยมีใครทำเป็นกลุ่ม เขาจะเขียนบทแบบเดี่ยว ๆ แต่การทำงานเป็นกลุ่มของพี่จะไม่มีปัญหา แต่ของคนอื่นจะมีปัญหา คนนี้เขียนมากคนนั้นเขียนน้อย แล้วจะแบ่งเงินกันอย่างไร แต่พี่ทำแบบนี้พี่คุ้นเคย และเหมือนเราได้ไอเดียใหม่ ๆ มาตลอด เราก็ชอบที่ได้ไอเดียคนเยอะ ๆ มารวมกัน แต่เขียนคนเดียวรับงานได้น้อย เพราะต้องการสมาธิของตัวเองที่จะอยู่กับงาน แต่ในระบบอุตสาหกรรมเช่นนี้ เขียนเป็นกลุ่มรับงานได้เยอะกว่า เหมือนมีคนมาช่วยคิดเยอะขึ้น แล้วระบบกลุ่มช่วยให้เกิดนักเขียนเยอะนะ พอเขียนเป็นกลุ่ม เด็กที่อยู่ในกลุ่มสักวันก็ต้องเก่ง อย่างของพี่ก็มี บ๊วย นันทวรรณ รุ่งวงศ์พาณิชย์" (ละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

5.1.2 ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ในยุคนี้

ความเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดประการหนึ่งก็คือความยาวของละครโทรทัศน์ในช่วงนี้มักมีจำนวนตอนน้อย และมีแนวโน้มที่จะน้อยลง อาทิเรื่องหัวใจและไกปืน มีความยาวเพียง 12 ตอนเท่านั้น โดยความยาวเฉลี่ยของละครโทรทัศน์มีความยาวปกติอยู่ที่ 15 ตอน ทั้งนี้สืบเนื่องจากยุคสมัยที่เปลี่ยนไป วิกฤติเศรษฐกิจที่เกิดขึ้น ทำให้ผู้คนต้องพะวงกับการใช้เวลาในการทำมาหากิน ภาวการณ์หวาดกลัวเกี่ยวกับการว่างงาน การพยายามรักษางานที่มีอยู่เอาไว้ หรือการเอาตัวรอดจากวิกฤติเศรษฐกิจที่เกิดขึ้น ภาวะที่ตึงเครียดนี้เองก่อให้เกิดความเบื่อหน่ายอย่างง่ายดาย ไม่สามารถอดทนกับอะไรได้นาน ๆ ภาวะที่เกิดขึ้น เป็นส่วนหนึ่งที่ละครโทรทัศน์ต้องปรับตัวไปด้วย โดยการปรับความยาวของเรื่องให้มีจำนวนตอนน้อยลง รวมถึงประเภทเรื่องที่ได้รับความนิยม มักมีการผสมผสานของตัวละครประเภทตลกขบขัน (Comedy) เข้ามา เนื่องจากการดูเรื่องราวตลกขบขัน เบาสมอง ช่วยให้ผู้ชมผ่อนคลายไปกับวิถีชีวิตที่เคร่งเครียด เป็นที่หลบหนีไปจากโลกของความเป็นจริงชั่วคราว

สำหรับเนื้อเรื่องของบทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ยังคงเป็นเป็นเรื่องราวความรักของชายหญิง มีลำดับการเล่าเรื่องตามขั้นตอนถึงความขัดแย้งในเรื่องความรักระหว่างชนชั้น พระเอกที่มีฐานะดี นางเอกฐานะไม่ดี นำเสนอเกี่ยวกับความรักระหว่างชนชั้น และจบลงแบบตัวละครสามารถข้ามชนชั้นได้ด้วยการแต่งงาน เนื้อเรื่องของละครโทรทัศน์จึงมีการเล่าเรื่องที่สะท้อนถึงความไม่เท่าเทียมในชนชั้นจึงได้รับความนิยมในสังคม นอกจากนี้ละครโทรทัศน์แนวต่อสู้ (Action) ซึ่งมีฉากการต่อสู้ การหลบหนี และการไล่ล่าที่ให้อารมณ์ตื่นเต้น เช่นเรื่อง จิ*ตสังหาร*, *เดือนเดือด*, *คมแฝก*, *รุกฆาต*, *เหนือเมฆ* ก็ได้รับความนิยมเป็นอันมากอีกด้วย

ลักษณะของแก่นเรื่องของบทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ ยังคงเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับ คติความเชื่อทางพระพุทธศาสนาในเรื่องของกรรม เรื่องของความดี นอกจากนี้ยังสื่อสารในเรื่องอื่น ๆ เช่น การไม่มองคนเพียงภายนอก การเชื่อในความรัก ซึ่งสอดคล้องกับภาวะของสังคมที่ผู้คนประสบปัญหา และกับคำสอนดั้งเดิมในพุทธศาสนา ความเชื่อเช่นนี้ ทำให้คนในสังคมที่ประสบปัญหาผ่อนคลายความทุกข์ลง เพราะมีสิ่งปลอบใจว่า วิกฤติที่กำลังประสบอยู่ สืบเนื่องมาจากกรรม ทำให้ปลงได้ เกิดความสบายใจขึ้น ดังจะเป็นได้จากมีละครชุดที่มีแก่นเรื่องร่วมกัน (Anthology) แนวกฎแห่งกรรมถูกนำเสนอออกมาเป็นจำนวนมาก เช่น *กรรมลิขิต*, *ฟ้ามีตา*, *84,000*, *บันทึกกรรม* เป็นต้น

บทสนทนาในบทละครโทรทัศน์ยุคนี้มีความยาวน้อยมาก โดยเฉพาะในขั้นเริ่มเรื่องอาจมีบทสนทนาโต้ตอบกัน 2-3 ประโยคต่อ 1 ฉากเท่านั้นเพื่อเร้าความน่าสนใจ อาจเป็นบริบทของสังคมในช่วงนี้ทำให้ผู้ชมต้องการอะไรที่ด่วนเร็ว ไม่ต้องการรอคอยอะไรที่ยืดยาว โดยสถานการณ์ที่พูดถึงในบทสนทนา ก็เป็นกระแสสังคม เช่น ประเด็นเรื่องการเมือง, เศรษฐกิจ และสังคมในช่วงขณะนั้น ซึ่งพบสอดแทรกในบทสนทนาตลกขบขัน แม้ละครเป็นแนวชีวิต และมีบทสองแง่สองง่ามในละครตลก เป็นการโหมความสนุกทุกอย่างใส่ลงในละคร เพื่อให้โดนใจผู้ชมที่อยู่ในภาวะเครียดจากวิกฤติเศรษฐกิจและความตึงเครียดทางการเมืองที่เผชิญอยู่ในปัจจุบัน

สำหรับกลวิธีการเล่าเรื่องให้ดึงดูดใจผู้ชม มีการเปลี่ยนแปลงซึ่งเห็นได้ชัดเจนคือบทละครมีจังหวะการเล่าเรื่องเร็วขึ้น มักเข้าสู่ความขัดแย้งหรือวิกฤติอย่างใดอย่างหนึ่งในทันทีในตอนเปิดเรื่อง โดยเล่าให้เห็นความตื่นเต้นที่กำลังดำเนินอยู่ ตัวละครกำลังเกิดวิกฤติ พร้อมเปิดตัวละครไปด้วย อีกทั้งมีการทิ้งฉากเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชมมากขึ้น ด้วยกลวิธีต่าง ๆ มีแนวโน้มที่จะทิ้งความตื่นเต้นท้ายฉากมากขึ้นหรือทิ้งวิกฤติบางอย่างในช่วงคั่นโฆษณา เพื่อดึงดูดใจผู้ชมมากขึ้น ตัวละครมีแนวโน้มที่จะดึงดูดโดยใช้ความรุนแรงของตัวละครมากขึ้น และปรากฏฉากรัก (Love

scene) ในระดับถี่มาก ในปี 2542 และยังมีเทคนิคใหม่ ๆ ในการดึงดูดใจผู้ชมเกิดขึ้น และใช้สถานการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันของผู้ชมละครโทรทัศน์ให้ปรากฏในฉากของบทละคร เพื่อก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมกับตัวละครหรือเข้าใจสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในการชมละครได้เป็นอย่างดี

บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้พบว่านักเขียนบทให้ความสำคัญในการกำหนดรายละเอียดมุมกล้องมากขึ้น เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีช่วยให้การถ่ายทำมีการใช่เทคนิคที่หลากหลายเพื่อสร้างสรรค์มุมภาพมากขึ้น แต่ก็ยังคงกำหนดรายละเอียดเฉพาะในในเนื้อหาส่วนที่สำคัญ ๆ เท่านั้น เช่นการเปิดเรื่อง หรือฉากที่เน้นเทคนิคพิเศษ ทั้งนี้เพื่อให้ผู้กำกับการแสดง นักแสดง ตลอดจนบุคลากรที่เกี่ยวข้องได้ทราบถึงเจตนารมณ์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ อันนำไปสู่การสร้างภาพให้เป็นไปในทิศทางที่เสริมให้ละครโทรทัศน์มีความสมจริง ชักจูงให้ผู้ชมให้สนใจและได้ความเพลิดเพลินจากละครโทรทัศน์นั่นเอง ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างบทละครโทรทัศน์เรื่อง*พระอาทิตย์คืนแรม* ตอนที่ 1 จากบทประพันธ์ ของชมัยพร แสงกระจ่าง แปลงเป็นบทละครโทรทัศน์โดย 'ผีเสื้อหลากสี' (สถาพร นาควิไลโรจน์) ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ทีวีไทย ในปี พ.ศ. 2554 ดังนี้

ตัวอย่างบทละครโทรทัศน์เรื่อง *พระอาทิตย์คืนแรม*

ฉากที่	1	เย็นใกล้ค่ำ
สถานที่	ชายทะเล	(สะพาน)
ตัวละคร	กรรณ	

...ชายทะเลยามเย็นที่ดวงอาทิตย์ใกล้จะลับลงสู่พื้นน้ำ

...กรรณ นั่งอยู่ปลายสะพานที่ยื่นไปในทะเล

...กล้องเครน และเน้นเข้าไปที่กรรณซึ่งนั่งกอดเข่าเหม่อมองไปยังดวงอาทิตย์เบื้องหน้า

...ซ้อนภาพ ดวงอาทิตย์ค่อย ๆ ลับดวงหายไปในท้องทะเล กลายเป็นความมืดเข้ามาแทน..

---------- เฟดไป ----------

ฉากที่	2	กลางวัน	ภายใน
สถานที่	เซฟเฮาส์		
ตัวละคร	สว่าง - พงษ์ - หุ้นส่วน 1 - หุ้นส่วน 2		

...สว่างกำลังนั่งคุยกับพงษ์ และหุ้นส่วนค้าอาวุธสงคราม

พงษ์ ถ้าคุณสว่างล็อกสเปคของอาวุธเรียบร้อย ที่นี้ก็เหลือแต่ยื่นที.โอ.อาร์. อย่างเดียว..แล้วเรื่องเงินล่ะ

สว่าง เรื่องเงินพวกเราพร้อมอยู่แล้ว จะเป็นห่วงก็แต่เรื่องส่วนแบ่งของท่านเท่านั้นละคุณพงษ์ อืม..ค่ำนี้ผมมีนัดกับท่าน มีอะไรคืบหน้าผมจะส่งข่าวพวกคุณอีกที..

...โทรศัพท์มือถือของสว่างดังขึ้น สว่างดูเบอร์แล้วรีบกดรับสาย

สว่าง สวัสดีครับท่าน (ฟัง - งุนงง ตะลึง) อืม..ผมยังไม่ทราบเรื่องเลยครับ ครับ..ผมขอตรวจสอบก่อนนะครับ ว่าใครเขียน...

...คุณพงษ์และหุ้นส่วนต่างหันมองหน้ากัน

สว่าง รู้แล้ว..ใครหรือครับท่าน

---------- ตัดเร็ว ----------

ฉากที่	3	กลางวัน	ภายใน	ต่อเนื่อง
สถานที่	ห้างสรรพสินค้า (ร้านเพชรของแม่)			
ตัวละคร	สว่าง - แม่ - พนักงาน - ลูกค้า			

...หนังสือข่าวรายสัปดาห์ถูกโยนลงไปที่เคาน์เตอร์

แม่ ไกร..

สว่าง ใช่ ไอ้ไกรมันกล้าดีอย่างไร มันถึงเขียนด่าผมเรื่องซื้อขายอาวุธสงครามกับกองทัพว่าไม่โปร่งใส ทั้งที่ทุกวันนี้มันอาศัยนามสกุลผมอยู่ !

...แม่มองสว่างแล้วหยิบหนังสือมาเปิดอ่าน

แม่ เอ่อ..ไกรคงไม่ได้..(ตั้งใจ)

สว่าง คุณยังจะแก้ตัวให้มันอีกเหรอ..มันไม่เคยสำนึกบุญคุณของข้าวแดงแกงร้อนที่ราดหัวมันมาตั้งแต่เล็กจนโต ที่

มันได้เล่าเรียนจนได้มีวิชาความรู้มาเขียนด่าผมได้นี่
เพราะเงินทองของใคร ถ้าไม่ใช่ของผม !

...แม่ยังคงนั่งนิ่งอย่างเครียดและอึดอัดใจ

สว่าง ไปลากคอไอ้เนรคุณมาเดี๋ยวนี้ !

---------- ตัดไป ----------

5.1.3 วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

การเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทกลุ่มในยุคนี้มีทั้งบทละครโทรทัศน์แบบดั้งเดิม (Original Script) คือเรื่องที่นักเขียนบทแต่งเรื่องขึ้นมาใหม่ โดยอาจนำเค้าโครงเรื่องขึ้นมาจากการอ่านหนังสือพิมพ์ อ่านหนังสือ สิ่งที่อยู่รอบตัว เรื่องประทับใจ แรงบันดาลใจจากการดูละครโทรทัศน์ หรือชมภาพยนตร์ แล้วนำมาสร้างโครงเรื่องเพื่อเขียนเป็นบทละครโทรทัศน์ และบทละครโทรทัศน์แบบดัดแปลง (Adaptation) คือเรื่องที่นักเขียนบทนำมาจากนวนิยาย ภาพยนตร์ หรือกระทั่งละครวิทยุ แล้วนำมาเขียนขึ้นเป็นบทละครโทรทัศน์ ซึ่งมีวิธีในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ทั้ง 2 ประเภท ดังนี้

1) **วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์แบบดั้งเดิม** (Original Script)

การเขียนบทละครแบบดั้งเดิม (Original) เป็นการเขียนบทละครโทรทัศน์ที่นักเขียนบทคิดเค้าโครงเรื่อง (Plot) ขึ้นมาเอง โดยที่ไม่ได้ลอกเลียนหรือทำซ้ำกับบทละครหรือวรรณกรรมประเภทอื่นที่มีอยู่แล้ว งานเขียนประเภทนี้สร้างขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในการผลิตละครโทรทัศน์ โดยเฉพาะ จากนั้นเมื่อสร้างเป็นบทละครโทรทัศน์แล้วอาจมีการดัดแปลงไปในรูปแบบอื่น เช่น หนังสือเฉพาะกิจ เรื่องย่อละคร การนำเสนอเรื่องราวซึ่งดัดแปลงจากบทละครไปเป็นนวนิยายผ่านทางสื่อหนังสือพิมพ์รายวัน โดยบทละครแบบดั้งเดิมนี้มักเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในยุคสมัยการสะท้อนภาพเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมปัจจุบันโดยนำเรื่องราวเหล่านั้นมาผูกเป็นโครงเรื่องสร้างตัวละครสถานการณ์ต่าง ๆ ตามองค์ประกอบของละครวิธีการสร้างสรรค์และเขียนบทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทแต่ละคนมีเทคนิค ลีลา หรือวิธีการเฉพาะตัวที่แตกต่างกันไป ซึ่งวิธีการเหล่านี้ล้วนนำไปสู่ผลงานบทละครโทรทัศน์ที่ใช้สำหรับการผลิต

2) **วิธีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์แบบดัดแปลง** (Adaptation)

ผลจากการสัมภาษณ์นักเขียนบทละครโทรทัศน์พบว่า โดยหลักการแล้วนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคนี้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์แบบดัดแปลงไม่แตกต่างจากนักเขียน

บทละครโทรทัศน์ยุคอื่น ๆ คือมีการตีความบทประพันธ์ที่จะนำมาเขียนเป็นบทละครโทรทัศน์ โดยมีการวิเคราะห์หาแก่นของเรื่องที่บทประพันธ์นำเสนอว่าคืออะไร แล้วจึงนำแก่นของเรื่องที่ได้มาผูกโยงกับเรื่อง หาความขัดแย้งของตัวละคร ซึ่งตัวละครที่นำมาจาก บทประพันธ์ต้นฉบับจะมีทั้งการเพิ่มตัวละคร ลดตัวละคร และคงรักษาตัวละครตัวเดิมไว้ โดยอาจเพิ่มเติม ลดทอน ปรับเปลี่ยน หรือนำตัวละครสองตัวมารวมเป็นตัวเดียวกัน และเพิ่มเติมสถานการณ์ในเรื่อง บทสนทนาที่ใช้ในเรื่อง หากเป็นเป็นบทสนทนาที่คมคายจากบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงอาจมีการคงรักษาเอาไว้ หรืออาจปรับเปลี่ยนให้เข้ากับยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปนั้นแล้วแต่กรณี

ผลจากการสัมภาษณ์นักเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทกลุ่มในยุคนี้พบว่า การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์แบบดั้งเดิมและการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์แบบดัดแปลงนั้น มีวิธีการแตกต่างกันเฉพาะขั้นตอนการเขียนโครงเรื่องเท่านั้น ส่วนขั้นตอนการทำงานอื่น ๆ นั้นคล้ายคลึงกันดังนี้

5.1.3.1 <u>ขั้นตอนการเขียนโครงเรื่อง (Plot)</u>

ก. ขั้นตอนการเขียนโครงเรื่องบทละครโทรทัศน์แบบสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ (Original Script)

บทละครโทรทัศน์ที่นักเขียนบทคิดเค้าโครงเรื่อง (Plot) ขึ้นมาเอง โดยที่ไม่ได้ลอกเลียนหรือทำซ้ำกับบทละครหรือวรรณกรรมประเภทอื่นที่มีอยู่แล้ว งานเขียนประเภทนี้สร้างขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในการผลิตละครโทรทัศน์โดยเฉพาะ โดยบทละครแบบดั้งเดิมนี้นักเขียนบทละครโทรทัศน์ อาจนำเค้าโครงเรื่องแบบดั้งเดิมมาจากการอ่านหนังสือพิมพ์ อ่านหนังสือ สิ่งที่อยู่รอบตัว เรื่องประทับใจ แรงบันดาลใจจากการดูละครโทรทัศน์ หรือชมภาพยนตร์ ที่ประทับใจ จากนั้นจึงเขียนโครงเรื่องขึ้นมา

> “โครงเรื่องส่วนใหญ่ได้มาจากหนังสือ สิ่งที่เห็นรอบตัว ความประทับใจจากนิยายเรื่องหนึ่งหรือนำมานิยายแต่ละเรื่องมาผสมกันอย่าง เรื่อง *จิตสังหาร* ได้แรงบันดาลใจได้มาจากอ่านเรื่องของคุณพ่อ (เสนีย์ บุษปะเกศ) ที่พระเอกอ่านใจคนได้ และมีโอกาสได้อ่านเรื่อง *ล่าปีศาจ* ประทับใจ เลยนำมาผสมกันเป็นอีกเรื่องหนึ่ง” (คฑาหัสต์ บุษปะเกศ, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

"โครงเรื่อง *นิราศ 2 ภพ* เกิดขึ้นจากโครงเรื่อง *ฟ้าจรดทราย* ซึ่งทางช่อง 7 ได้ลิขสิทธิ์ ทำให้ทางช่อง 3 อยากได้เรื่องที่พระเอกนางเอกผจญภัย ออกไปรอนแรมด้วยกันอย่าง *ฟ้าจรดทราย* แต่รอนแรมไปด้วยกันแบบไทยจึงเกิดโครงเรื่อง *นิราศ 2 ภพ* ขึ้นมา" (ฐานวดี สถิตยุทธการ, สัมภาษณ์ 9 กุมภาพันธ์ 2554)

"การสร้างโครงเรื่องบทละครเกิดจากเหตุการณ์ที่มากระทบใจ เช่น ข่าวเหตุการณ์ หรือคำถามที่เกิดขึ้นในใจ เช่น เรื่อง*รักเกินพิกัดแค้น* เป็นช่วงของเหตุการณ์สงครามอิรัก ซึ่งกระทบใจและคิดต่อไปว่า การต่อสู้ ไม่ใช่คำตอบของโลก ความแค้น การฆ่า สุดท้ายคนที่รักตายไป นำมาดัดแปลงในตัวละครเอกของเรื่อง" (เพ็ญสิริ เศวตวิหารี, สัมภาษณ์ 15 กุมภาพันธ์, 2554)

ข. ขั้นตอนการเขียนโครงเรื่องบทละครโทรทัศน์แบบดัดแปลง (Adaptation)

การดัดแปลงหรือการแปรรูปวรรณกรรม ให้เป็นบทละครโทรทัศน์แบบดัดแปลง คือการนำนวนิยาย เรื่องสั้นเรียงความหรืองานเขียนประเภทอื่นมาสร้างเป็นบทละครโทรทัศน์ ซึ่งการผลิตละครโทรทัศน์จากบทละครประเภทนี้แม้จะมีข้อดีหลายประการในแง่ของโครงเรื่องที่มีความสมบูรณ์ และเป็นที่นิยมจากผู้อ่านบทประพันธ์มาก่อนแล้ว หากผลงานชิ้นนั้นมีชื่อเสียงหรือได้รับความนิยมมากเท่าไร การผลิตละครโทรทัศน์ให้ปรากฏภาพตามบทประพันธ์ดั้งเดิมที่มีอยู่ได้ยิ่งจะยากมากขึ้น เนื่องจากความแตกต่างระหว่างธรรมชาติของสื่อทั้งสองชนิด และเงื่อนไขข้อจำกัดรวมถึงปัจจัยที่เกี่ยวข้องในการผลิตส่งผลให้นักเขียนบทละครโทรทัศน์จำเป็นต้องมีการดัดแปลง หรือแปรรูปบทประพันธ์เพื่อความเหมาะสมในการผลิตโดยที่ยังคงแก่นเรื่องเดิมเอาไว้

"การเริ่มต้นจากหนังสือหรือนวนิยายที่จะนำมาทำเป็นละคร ต้องตีความว่าจะทำเป็นอย่างไร เพราะหนังสือเล่มหนึ่งที่นักประพันธ์เขียนมาแล้วถูกตีความโดยผู้ผลิตแต่ละคน หรือตีความโดยนักเขียนบทต่างกันสิ่งที่ออกมาจะต่างกัน เช่น *เรื่องบ้านทรายทอง* เมื่อ 20 ปีก่อน กับสมัยปัจจุบันแตกต่างกัน เพราะเป็นการตีความที่แตกต่างกัน ศาสตร์ของการเขียนหนังสือนวนิยายกับศาสตร์ของละครไม่เหมือนกัน ละครหลายเรื่องผู้ผลิตหรือว่าสถานียอมรับโดยตรงว่า ซื้อมาเฉพาะชื่อ ซึ่งหากได้อ่านหนังสือเล่มนั้นก่อนจะนำมาทำละครจะทราบว่ามีปมความขัดแย้งอยู่เพียง 2 ปม ไม่สามารถทำเป็นละครได้ ต้องถูกเพิ่มเติม รื้อ ด้วยการนำมาเล่าโครงเรื่องใหม่" (คฑาหัสต์ บุษปะเกศ, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

"การเขียนบทที่มาจากนวนิยาย เริ่มจากอ่านหนังสือให้แตกฉานหาหลักของเรื่องตัวละคร ความสัมพันธ์ของตัวละครทำความเข้าใจทุกประเด็น จากนั้นจึงแยกเหตุการณ์ย่อโดยจับประเด็นของแก่นเรื่อง การพิจารณาว่าโครงเรื่องโดยรวม เพียงพอสำหรับการทำละครหรือไม่ ซึ่งส่วนใหญ่จะเพิ่มเติมเพื่อให้เพียงพอสำหรับการผลิตละครโทรทัศน์ ส่วนของโครงเรื่องจะต้องเก็บรักษาไว้มีแนวคิดว่านักเขียนบทไม่ใช่ผู้รับเหมาที่จะทำโครงขึ้นมาใหม่เป็นแค่สถาปนิกที่ตกแต่งให้สวยงามขึ้นให้ลงตัวมากขึ้น ยึดโครงสร้างไว้แล้วมาตกแต่งให้สวยงามมากขึ้น นอกจากบางเรื่องที่ไม่รู้จะทำเป็นละครได้อย่างไร อาจจะต้องทุบบางส่วนของเรื่องทิ้งแล้วทำใหม่ แต่ต้องขออนุญาตนักประพันธ์ก่อน" (เพ็ญสิริ เศวตวิหารี, สัมภาษณ์ 15 กุมภาพันธ์, 2554)

"การเขียนบทจากนวนิยาย หรือจากโครงเรื่องบทละครเริ่มต้นด้วยการมองหาความน่าสนใจของละคร อยากเล่าเรื่องอะไรเรื่องนี้สนุกตรงไหน หาความสนุกให้พบก่อน จากนั้นจึงนำเสนอเจ้านาย และกลุ่มงานว่าอยากเล่าเรื่องในลักษณะนี้ หรือสิ่งที่คิดมาใช้ได้หรือไม่ หากนักเขียนบทอยากทำลักษณะใด ต้องนำเสนอความคิด หากตกลงตามที่เสนอไป จึงเริ่มวางเรื่องย่อละเอียด โดยสร้างสถานการณ์เพิ่มเติมเข้าไป แต่ต้องอยู่บนพื้นฐานของการเคารพบทประพันธ์" (ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

5.1.3.2 <u>ขั้นตอนการวางทรีตเมนต์ (Treatment)</u> เมื่อนักเขียนบทละครโทรทัศน์เขียนโครงเรื่องเรียบร้อยแล้วจึงเขียนขยายให้เป็นทรีตเมนต์ (treatment) ไว้ก่อน จากนั้นจึงประชุมกับนักเขียนบทในกลุ่มเพื่อระดมความคิด หัวหน้ากลุ่มจะเป็นผู้แบ่งการทำงานตามลักษณะเนื้อหาและอารมณ์ของช่วงนั้น ๆ ให้นักเขียนบทที่มีความถนัดในแต่ละช่วงต่างรับผิดชอบเขียนเฉพาะส่วนของตนเอง

"เริ่มประชุมแล้วก็ทำตาม Step เช่น โครงเรื่องคืออะไร ตัวละครทั้งหมดเป็นอย่างไร จังหวะการเล่าเรื่องแต่ละตอนคือการทำทรีตเมนต์ ผูกต่อร้อยเรื่องเป็นอย่างไร นำไปสู่อะไร คุยทรีตเมนต์กับกลุ่มกันก่อน ให้เขาเสนอไปด้วยกัน พี่เป็นคนกำหนดแล้วแจกจ่ายไปคนละตอน เพราะรู้ว่าแต่ละคนเป็นอย่างไร ถนัดตอนไหน ตอนลึกลับ หรือดราม่ามาก ๆ เราก็แบ่งตามนั้น" (คฑาหัสต์ บุษปะเกศ, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

"การทำงานของพี่ กลุ่มพี่มี 4 คน คิดทรีตเมนต์ร่วมกัน เลือกโครงเรื่องด้วยกัน ลำดับฉากด้วยกัน แบ่งกันไปเขียน พี่เป็นคนแบ่งให้ ใครเขียนบทอะไรดี คนนี้เขียนดราม่าดีก็เอา

ซีนนี้ไป ใครเขียนบทบู๊ดีก็เอาซีนนี้ไปเขียน พอเขียนเสร็จเอามา พี่เป็นคนแก้คนสุดท้าย เลยทำให้เขียนงานได้เยอะ" (ละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

การแยกย่อยเขียนบทตามความถนัดนี้จะทำเพื่อให้ผู้ชมพึงพอใจตลอดเวลา เพราะความพึงพอใจของผู้ชมหมายถึงผลประโยชน์ทางธุรกิจของผู้อุปถัมภ์รายการและของผู้ผลิตละครโทรทัศน์ หลังจากที่หัวหน้ากลุ่มวางทรีตเมนต์มาแล้ว นักเขียนบทในกลุ่มที่ร่วมประชุมอาจร่วมแสดงความคิดเห็นด้วยก็ได้ เมื่อได้ข้อตกลงร่วมกันแล้วจึงนำไปเขียนบทต่อ หากหัวหน้ากลุ่มวางทรีตเมนต์โดยที่มีรายละเอียดไม่มากหรือไม่ชัดเจนนัก เป็นหน้าที่ของนักเขียนบทในกลุ่มต้องไปคิดรายละเอียดให้มีความชัดเจนขึ้น ดังที่สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล นักเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทกลุ่มของ 'ช่างปั้นเรื่อง' ซึ่งมีหัวหน้ากลุ่มคือคฑาหัสต์ บุษปะเกศ กล่าวไว้ว่า

"การทำงานระบบกลุ่มเมื่อก่อนเราเด็ก เราก็จะฟังรุ่นพี่เยอะ เขาก็จะเป็นคนคิดทรีตเมนต์มาให้ เราก็จะไปเขียนตามนั้น แต่พอเราโตขึ้นเราก็มีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็นมากขึ้น หลัง ๆ เขาก็จะคิดทรีตเมนต์มาแบบไม่ละเอียดมาก ให้เราไปคิดต่อเอาเอง" (สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

5.1.3.3 <u>ขั้นตอนการเขียนบท</u> เมื่อนักเขียนบทในกลุ่มได้รับมอบหมายทรีตเมนต์ที่หัวหน้ากลุ่มแบ่งให้ตามความถนัดแล้ว จึงลงมือเขียนบทละครโทรทัศน์จริงจะมีการแตกรายละเอียดซึ่งอาจจะแตกต่างจากทรีตเมนต์ที่วางไว้ก็ได้ แต่ยังคงยึดตามโครงเรื่องเอาไว้ ซึ่งอาจใช้ระยะเวลาในการเขียนแล้วแต่ความสามารถของนักเขียนบทแต่ละคร โดยเฉลี่ยแล้วจะใช้เวลาประมาณ 1-2 สัปดาห์ต่อการเขียนบทความยาว 1 ตอนชั่วโมง ในระหว่างขั้นตอนการเขียนบทอาจประสบปัญหาในการทำงานเป็นกลุ่ม เช่น รายละเอียดของตัวละคร อารมณ์ ความรู้สึก บทสนทนา หรือความต่อเนื่องของเหตุการณ์ ทำให้ต้องปรึกษาหารือกับผู้ที่ร่วมเขียนบทในกลุ่มเพื่อหาข้อตกลงร่วมกันเป็นการส่วนตัว

"ในการเขียนบทมันก็จะมีเรื่องของรายละเอียด เช่นสมมุติ ตอนหนึ่งนางเอกแสดงความรู้สึก แสดงออกต่อพระเอกอย่างนี้ขึ้น แต่พอเรามาเขียนตอนสอง คือเราเขียนไปพร้อมกันกับเพื่อนที่เขียนตอนหนึ่ง เราก็จะไม่รู้ในรายละเอียดว่าเขาไปพูดอะไรอย่างไรไว้บ้าง อารมณ์มันไปถึงไหนแล้ว อะไรอย่างนี้ ต่อให้เราโทรไปถามเขา แต่เพราะเขายังไม่ได้เขียน เราลงมือเขียนพร้อมกันมันก็มีบ้างที่แบบ หลุดหรือไม่ต่อเนื่อง เราก็จะต้องมาแก้กันก็จะมี พี่หนึ่งนี่แหละที่จะมาคอยดูในรายละเอียดอย่างนี้ให้ ตอนหนึ่งก็จะใช้เวลาประมาณ

สัปดาห์หนึ่ง บางครั้งมันก็เกิน แต่ก็จะไม่เกินสองอาทิตย์" (สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

สำหรับการเขียนบทละครโทรทัศน์แบบดัดแปลงนั้นอาจมีการดัดแปลง หรือแปรรูปบทประพันธ์เพื่อความเหมาะสมในการผลิตละครโทรทัศน์โดยอาจเพิ่มเติม ลดทอน ปรับเปลี่ยน หรือเพิ่มเติมสถานการณ์ในเรื่องให้เข้ากับยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปนั้นแล้วแต่กรณี แต่ยังคงฉากสำคัญจากบทประพันธ์ที่มีชื่อเสียงเอาไว้

"เวลาเขียนบทจริงอาจจะมีการเปลี่ยนแปลงจากนวนิยาย แต่ถ้าเป็นฉากใหญ่สำคัญจะไม่เปลี่ยนแปลงเช่นฉากเรื่อง *สงครามดอกรัก* ฉากที่พระเอกจะต้องไปอยู่กับผู้หญิง-ผู้ชาย คู่หนึ่งต้องเก็บไว้เพราะคือแก่นเรื่องเวลาดำเนินเรื่องหากเล่าเรื่องตามนวนิยายจะเล่าเหตุการณ์ใหญ่อะไรเกิดก่อน-เกิดหลัง โดยจะปรับให้เร็วขึ้น นิยายเนิบช้า ใช้การบรรยายแต่ละครใช้การกระทำ ส่วนบทสนทนาต้องเก็บไว้ตามบุคลิกลักษณะของตัวละครสามารถนำออกมาจากตัวหนังสือ ได้แต่จะต้องปรับให้เหมาะสม" (เพ็ญสิริ เศวตวิหารี, สัมภาษณ์ 15 กุมภาพันธ์, 2554)

"การเขียนบทละครพี่อาจจะโยกฉาก อาจจะเติมสถานการณ์เข้าไปให้มันฉูดฉาดให้มันน่าสนใจมากขึ้น แต่ฉากที่สำคัญ ๆ มีอยู่ครบ อย่างเรื่อง*คู่กรรม* ถ้าเดินตามบทประพันธ์กว่าโกโบริจะเจออังศุมาลินมันปาเข้าไปตอนที่ 4-5 แน่ ๆ แล้วก็ไปเปิดดูประวัติศาสตร์สงครามโลกครั้งที่ 2 ว่าจริง ๆ แล้วญี่ปุ่นเข้ามาตั้งแต่ก่อนสงครามโลกจะเกิดแล้ว ก็เอามาสร้างเรื่องใหม่ ให้โกโบริเข้ามาตั้งนานแล้วเหตุเพื่อว่าให้พระเอกนางเอกได้เจอกันในซีนแรกเลย" (พิง ลำพระเพลิง, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

5.1.3.4 <u>ขั้นตอนการเขียนเรื่องย่อขนาดยาว (scenario)</u> เมื่อจัดลำดับเหตุการณ์ในเรื่อง หรือการวาง treatment แล้ว ให้เขียนเรื่อย่อขนาดยาวว่าประกอบด้วยเหตุการณ์ย่อยใดบ้าง ให้แยกเหตุการณ์ย่อยออกมาว่ามีกี่เหตุการณ์ ช่วงของเหตุการณ์หนึ่ง ๆ (sequence) มีเหตุการณ์ย่อยอะไรบ้าง เพื่อวางแผนการเขียนลำดับฉาก (scenario) ต่อไป เพื่อช่วยให้เราเห็นภาพของละครโทรทัศน์ในตอนนั้นอย่างชัดเจน

"พอทำทรีตเมนต์เสร็จตั้งแต่ต้นจนจบ แล้วถึงทำ scenario คือเรื่องย่อขนาดยาวขึ้น ตอนละประมาณ 10 หน้าได้ ว่าโดยรวมว่าองค์รวมเป็นอย่างไร แล้วถึงลงมือเขียน" (รัชนี โกลด์ริค, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

5.1.3.5 ขั้นตอนการบรรณาธิการบท เมื่อเสร็จสิ้นขั้นตอนการเขียนบทแล้ว นักเขียนบทละครโทรทัศน์จะแก้ไขเพิ่มเติม (Rewrite) บทด้วยการ อ่านทวน อ่านแบบเร็ว พูดบทหรือแสดงบทนั้นว่า *'เข้าปาก'* หรือไม่ จากนั้นจึงตรวจสอบความถูกต้องของการใช้ภาษา ตัวสะกด รูปแบบการพิมพ์ แล้วจึงส่งให้กับหัวหน้ากลุ่ม หากหัวหน้ากลุ่มตรวจสอบแล้วมีจุดบกพร่อง ต้องปรับแก้ไขบทเพียงเล็กน้อย หัวหน้ากลุ่มจะเป็นผู้แก้ไขให้เนื่องจากประหยัดเวลาในการที่จะส่งงานกลับไป แต่หากมีจุดบกพร่องต้องแก้ไข หรือต้องเขียนใหม่ หัวหน้ากลุ่มจะใช้วิธีส่งกลับไปให้นักเขียนบทในกลุ่มแก้ไขด้วยตัวเอง แต่หากยังไม่สามารถเขียนใหม่ได้จะพิจารณาใช้วิธีหาคนใหม่มาเขียนแทน หรือหัวหน้ากลุ่มเขียนให้ด้วยตัวเอง เมื่อบทเสร็จสิ้นสมบูรณ์จึงนำไปเสนอให้ผู้ผลิตได้พิจารณาในลำดับต่อไป

ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์ หัวหน้ากลุ่มรวมทั้งบรรณาธิการบทของ 'กลุ่มบทเอ็กเซ็กท์' ได้กล่าวถึงปัญหาในการเขียนบทของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ที่ยังมีประสบการณ์ในการเขียนบทละครโทรทัศน์น้อยว่าไม่เข้าถึงอารมณ์ ความรู้สึกของตัวละคร จึงทำให้บทสนทนาสละสลวยเกินกว่าความเป็นจริงจนคล้ายภาษาเขียนมากกว่าภาษาพูดตามลักษณะนิสัยของตัวละคร นักเขียนบทละครโทรทัศน์จึงจำเป็นต้องสวมบทบาทเป็นตัวละครที่ตนเองเขียนด้วย

> "ปัญหาของนักเขียนบท ที่อายุงานน้อย เพิ่งหัดเขียนบท คือ ไม่เป็นตัวละคร โดยมากจะได้บทที่ไม่สนุกไม่เข้าปาก ความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ณ ขณะนั้น จะไม่พูดแบบนั้นไม่เป็นธรรมชาติ เวลาทำบทต้องรู้สึก ปวด ร้อน หนาว ไปเท่ากับตัวละคร จึงจะรู้ว่าตัวละครจะพูดอะไรออกมา หรือเวลาที่ต้องเขียนฉากที่มีการปะทะกันจะทำให้นักเขียนบทเหนื่อยมากเพราะรู้สึกตามไปกับบทด้วยนักเขียนบทอาจจะต้องแสดงเล่นตามบทที่เขียน หากไม่มีเวลาสามารถในการแสดงจะต้องเข้าใจ Acting แล้วต้องเล่นได้กับตัวเอง นักเขียนบทใหม่ ๆ จะปั้นบทสนทนาให้สละสลวยเกินความเป็นจริง ซึ่งเวลานักแสดงไปแสดง แล้วใช้ไม่ได้" (ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

นอกจากนี้หัวหน้ากลุ่มที่ทำหน้าที่ตรวจบทยังต้องมีความรู้เกี่ยวกับความถูกต้องแม่นยำของข้อเท็จจริงในบทละครโทรทัศน์อีกด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทละครโทรทัศน์แนวอิงประวัติศาสตร์หรือละครย้อนยุค (Period)

> "คนเขียนบทรุ่นใหม่ไม่ค่อยทำ research ไม่ศึกษา ไม่หาข้อมูล แล้วก็เขียนข้อมูลที่ผิด ๆ ถูก ๆ ให้กับผู้ชม โดยเฉพาะละคร Period ยกตัวอย่างเช่น การที่ท่านเจ้าคุณหิ้ว

ชะลอมใส่เนื้อห่อใบตองมาจากออสเตรเลีย ในยุคนั้นไกลที่สุดที่เราค้าขายซื้อของมากินได้คือปีนัง นั่นคือเต็มที่แล้ว สมัยนั้นไม่มีใครสั่งอะไรมากินจากออสเตรียหรอก หรือว่าการแจกผ้า แจกทอง จริง ๆ ยุคนั้นคุณทำไม่ได้ทองต้องเป็นสิ่งที่ได้รับพระราชทานเท่านั้น แล้วถ้าคุณเป็นไพร่เป็นทาส ถ้าใครจับได้ว่าคุณมีทอง คุณโดนเฆี่ยนถึงตาย สิ่งที่สงวนไว้สำหรับราชวงศ์เท่านั้น" (*ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์*, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

หลังจากที่นักเขียนบทในกลุ่มเขียนบทในส่วนที่ตนเองได้รับมอบหมายให้หัวหน้ากลุ่มพิจารณาตรวจบทและแก้ไขเรียบร้อยแล้ว หัวหน้ากลุ่มอาจปรับภาษาหรือบทสนทนาที่ใช้บทละครโทรทัศน์ให้สละสลวย กลมกลืน มีความเป็นเอกภาพ และมีลักษณะที่เป็น 'ลายมือ' หรือเอกลักษณ์ของหัวหน้ากลุ่มแฝงไว้ในบทละครโทรทัศน์ ดังที่วรวุฒิ ทัดบรรทม ผู้ช่วยผู้บริหารของค่ายกันตนาได้กล่าวไว้ว่า

"นักเขียนทุกคนจะมีลายเซ็นของตนเอง อย่างเช่นถ้าเป็นกลุ่มของอ.ภิญโญ (ฐนธัช กองทอง) ก็จะเป็นละครอิงประวัติศาสตร์กับละครแนว Soap Opera จัด ๆ ส่วนกลุ่มของพี่ละลิตาก็จะแนวของเขาคือดราม่าชีวิตเข้มข้น กลุ่มหนึ่งจะมีลูกกลุ่มประมาณ 4 – 5 คน บางครั้งก็จ้างคนข้างนอกเขียน หลัก ๆ จะเป็นพี่อ่อน (เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ) และพี่แอนท์ (ทิพย์ธิดา *ศรัทธาทิพย์*) สมัยก่อน คุณแม่สมสุข (สมสุข กัลย์จาฤก) จะเป็นคนตรวจบทเองทั้งหมด แล้วมาเป็นพี่ตุ๊กตา (จิตรลดา ดิษยนันทน์) อยู่พักหนึ่ง ตอนนี้โอนย้ายมาให้พี่ลิตา (ละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล) ทั้งหมด" (วรวุฒิ ทัดบรรทม, สัมภาษณ์ 23 กุมภาพันธ์ 2554)

หัวหน้ากลุ่มจะนำเอาบทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทในกลุ่มคนอื่น ๆ มาปรับเปลี่ยนเรียงร้อยต่อกันจนกระทั่งเป็นบทละครโทรทัศน์ที่พอดีสำหรับ 1 ตอน ซึ่งในปัจจุบันบทละครโทรทัศน์สำหรับ 1 ชั่วโมงออกอากาศ มีความยาวเฉลี่ยประมาณ 18-22 หน้า ก่อนที่จะส่งให้ผู้ผลิตหรือคณะกรรมการของทางสถานีพิจารณาเพื่อดำเนินการผลิตละครโทรทัศน์ต่อไป ในบางครั้งทางคณะกรรมการที่ทำหน้าที่พิจารณาบทละครโทรทัศน์ของทางสถานีอาจจะมีคำสั่งให้แก้ไขบทละครโทรทัศน์ ซึ่งนักเขียนบทอาจจะดำเนินการตามหรือไม่ก็ได้ ดังที่สถาพร นาควิไลโรจน์ นักเขียนบทละครโทรทัศน์เรื่อง*พระอาทิตย์คืนแรม* และ*ผีเสื้อและดอกไม้* ของทางสถานีโทรทัศน์ทีวีไทยได้ให้ความเห็นไว้ว่า

"พี่ว่าการตรวจบทบางทีมันเป็นการจับผิดซะมากกว่า ถ้า comment มันจะเป็นการแนะแนว มีเหตุและผลอยู่ในตัวของมันเอามาแลกเปลี่ยนกัน สิ่งที่มาจากการความเห็นส่วนตัว เฉพาะคนพี่จะเรียกว่าการจับผิดนะ ถ้าหากว่าเขาส่งมา พี่ก็จะยืนยันเอาอย่างนี้ คุณจะต้องมีพื้นที่ให้ผมสร้างสรรค์ สิ่งที่ดีงามเพื่อบริษัทเพื่อตัวผมและเพื่อสถานีบ้าง ไม่ใช่ผมต้องทำทุกอย่างunder คุณทุกตัวหนังสือ ทุกตัวอักษร แล้วผมจะทำไปทำไม" (สถาพร นาควิไลโรจน์, สัมภาษณ์ 27 กุมภาพันธ์ 2554)

ถึงแม้ว่าวิธีการหรือขั้นตอนในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทในยุคนี้จะปรากฏการทำงานเป็นกลุ่ม โดยแบ่งกันเขียนบทแยกย่อยตามความถนัดของแต่ละบุคคล แต่ก็ไม่แตกต่างจากวิธีการหรือขั้นตอนในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทประเภทเดี่ยวมากนัก อันแสดงให้เห็นว่าละครโทรทัศน์ได้กลายเป็นอุตสาหกรรมบันเทิงอย่างเต็มรูปแบบ

สำหรับนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคโลกาภิวัตน์ ระหว่างปี พ.ศ. 2540 จนถึงปัจจุบันนี้มีทั้งนักเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทเดี่ยวและประเภทกลุ่ม อาทิกลุ่ม 'กลุ่มบทเอ็กเซ็กท์', กลุ่ม 'คนหลังม่าน' ซึ่งมี ละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล เป็นหัวหน้ากลุ่ม หรือกลุ่มช่างปั้นเรื่อง, สับปะรดหรรษา ซึ่งมี คฑาหัสต์ บุษปะเกศ เป็นหัวหน้ากลุ่ม เป็นต้น และมีแนวโน้มว่าบทของละครโทรทัศน์หลังข่าวจะถูกเขียนโดยนักเขียนบทประเภทกลุ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ในอนาคต

สำหรับนักเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทเดี่ยวนอกจากนักเขียนบทที่เขียนบทละครโทรทัศน์อยู่เดิมแล้ว ก็มีนักเขียนบทหน้าใหม่เกิดขึ้นมากมาย อาทิ ประไพศรี ศรีนาทม, ณพุทธ สุศรีเจริญสุข, ศุภชัย สิทธิอำพรพรรณ, สถาพร สุชาติ, ธนินทร อุชุภาพ, เบญจวรรณ โอฬารนิธิกุล, กฤติญา สัมฤทธิ์ประสงค์, ชลพรรษ วิริยะวัฒน์, ณหรรษา สุนทรพจน์, ปารดา กันตพัฒนกุล, ปัทมาพร เคนผาพงษ์, ศักดิ์ชาย เกียรติปัญญาโอภาส เป็นต้น

5.2 สุนทรียทัศน์ในสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

ละครโทรทัศน์เป็นสื่อจินตคดีที่อยู่คู่กับสังคมไทยผ่านยุคสมัยและมีพัฒนาการมายาวนานกว่า 5 ทศวรรษ แต่สิ่งหนึ่งที่ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในแต่ละยุคมีความเห็นสอดคล้องกันก็คือบทละครโทรทัศน์ที่ดีต้องสนุกสนาน แต่ปัจจัยที่ก่อให้เกิดความสนุกสนานในบทละครโทรทัศน์ตามทัศนะของนักเขียนบทในแต่ละยุคนั้นกลับมีความแตกต่างกันออกไป

5.2.1 สุนทรียภาพของบทละครโทรทัศน์

สำหรับผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคโลกาภิวัตน์นี้แสดงความคิดเห็นว่าบทละครโทรทัศน์ที่สนุกสนานเกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

5.2.1.1 <u>บทที่ดีต้องมีองค์ประกอบทางการละคร</u> องค์ประกอบการเล่าเรื่องของบทละครส่วนใหญ่ ประกอบด้วย โครงเรื่อง (Plot) แก่นเรื่อง (Theme) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) ฉาก (Setting) บทสนทนา (Dialogue) ตลอดจนกลวิธีการเล่าเรื่อง ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีความเห็นว่าบทละครที่ดีมีความสนุกสนาน น่าติดตามนั้นเป็นผลมาจากการมีองค์ประกอบการเล่าเรื่องที่ครบถ้วน สมบูรณ์

> “บทที่ดีแน่นอนต้องสนุก ความสนุกต้องมาก่อนเลย ถ้าไม่สนุกเราจะไม่ดู แล้วจะไม่รู้ว่ามันดีหรือเปล่า บทที่ดีต้องสนุกและน่าติดตาม ความน่าติดตามของมันต้องมีครบองค์ประกอบของการละคร มีความเข้มข้นทางการละคร มีแก่นชัดเจน ตัวละครมีมิติ มีสถานการณ์เชื่อถือได้ บอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์ได้เฉียบคม เหมือนเวลาเราดู เราพบแง่มุมบางอันที่เรารู้สึกว่าน่าสนใจและเอาไปปรับเปลี่ยนใช้ได้ ไม่ใช่ละครนอกโลกที่ฉายไปแล้วเปลืองไฟฟ้ามาใช้กับอะไรไม่ได้เลย ส่วนบทที่แย่คือบทที่ไม่สนุก แค่ดูสองซีนแล้วไม่อยากดูต่อคือบทที่ไม่ดี ไม่มีองค์ประกอบทางการละครที่ครบเพียงพอ ถ้ามีครบมันจะสนุก" (ละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

> “ในความคิดของพี่บทที่ดีคือคนดูดูแล้วสนุก มันก็คือทฤษฎีเขียนบททั่วไปนั่นแหละ เรื่องต้องน่าติดตามต้องมีความขัดแย้ง ตัวละครต้องมีความไม่ถูกกัน จริง ๆ แล้ว Concept ของละครก็มีอยู่แค่นั้น แต่มันขึ้นอยู่กับวิธีการเล่าเรื่องของแต่ละบุคคล ถามว่าเล่าอย่างไรมันก็ตอบไม่ได้ มันไม่มีสูตรสำเร็จหรอก ถ้ามีทุก ๆ คนก็สามารถเขียนเรื่องได้หมดสิ” (คฑาหัสต์ บุษปะเกศ, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

> “บทที่ดีต้องมีความน่าสนใจและน่าติดตาม ต้องมีความชัดเจนว่าต้องการจะสื่อสารอะไรกับคนดู Conflict ของเรื่องคืออะไร แก่นของเรื่องนี้มันเกี่ยวกับอะไร และไม่ขัดต่อแง่ของศีลธรรม” (ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

5.2.1.2 <u>บทที่ดีต้องเจริญความคิด</u> บทละครโทรทัศน์ที่ดีนอกจากจะทำหน้าที่ให้ความบันเทิงแก่ผู้ชมด้วยการเร้าอารมณ์ให้สนุกสนาน แม้กระทั่งหลีกหนีจากโลกในชีวิต

จริงที่เต็มไปด้วยความตึงเครียดและปัญหาในชีวิตประจำวันแล้ว ยังต้องยกระดับความคิดและสติปัญญาของผู้ชม โดยมีจุดมุ่งหมายก่อให้เกิดความคิดอ่านในการดำเนินชีวิตที่ดีงาม ตลอดจนเกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์สังคมได้

> “บทละครที่ดีก็คือคนดูดูแล้วได้อะไร นอกเหนือจากความสนุก เช่น ดูแล้วสร้างแรงบันดาลใจให้คุณลุกขึ้นสู้ ให้คุณรู้จักเข้มแข็ง รู้จักฝ่าฟัน ล้มแล้วลุกขึ้นยืนได้ ในโลกนี้ ยังมีคนที่จะเอื้อมมือฉุดคุณขึ้น เป็นต้น” (สถาพร นาควิไลโรจน์, สัมภาษณ์ 27 กุมภาพันธ์ 2554)

> “บทที่ดี เมื่อคนดูละครแล้วเอาไปคิดต่อได้ แล้วเอาไปสร้างสรรค์สังคม ไม่ใช่เพียงแต่ว่าเป็นละครที่คนดูดูที่หน้าจอแล้วจบ มันต้องมีสารที่คนเขียนบทต้องการใส่ลงไปในละครเพื่อให้คนดูที่อยู่หน้าจอได้รับ” (พิง ลำพระเพลิง, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

> “บทที่ดีต้อง Balance กันได้ระหว่างเรตติ้งและสาระความคิด ส่วนใหญ่จะไปเน้นที่เรตติ้ง เพราะทุกคนต่างก็อยากให้ละครได้เรตติ้งดี จนบางครั้งก็หลงลืมเรื่องนี้ไป ซึ่งมันยากที่จะ balance สองอย่างนี้เข้าด้วยกัน มันเหมือนเป็นนามธรรม แต่ที่ผ่านมามันก็พอมีบ้าง เช่น *เรื่องแม่อายสะอื้น* ที่เรตติ้งเขาก็ได้ แล้วก็ได้คำชมเรื่องสาระ หรือละครบู๊อย่างเช่น*คมแฝก* เป็นละครบู๊ที่เรตติ้งดี แล้วก็มีสาระแนวคิดที่มีประโยชน์ ถือเป็นบทละครในอุดมคติได้” (สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

5.2.1.3 <u>ละครที่ดีต้องสร้างพลานุภาพทางอารมณ์</u> ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้บางคนมีทัศนะว่าบทละครที่ดีจะต้องสามารถสร้างพลานุภาพทางอารมณ์หรือทางความคิด ซึ่งความรู้สึกดังกล่าวเป็นความอิ่มเอมทั้งในด้านจิตใจและด้านความคิด อันนำไปสู่ความเข้าใจในชีวิตมากขึ้น ดังที่ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์ ให้ความเห็นว่า

> “บทละครที่ดี พี่ว่าควรให้สิ่งที่ดี ถ้าภาษาฝรั่งเรียกว่ามันต้อง up-lifting ดูแล้วมันต้องเกิดความอิ่มเอม คือไม่จำเป็นต้องเป็นความสุขนะ อย่างชิงชัง ดูแล้วร้องไห้ แต่ว่ามันสร้างความสั่นสะเทือนทางอารมณ์ หรืออาจสร้างความสั่นสะเทือนทางความคิด กระตุ้นทำให้คนได้คิดถึงแง่มุมต่าง ๆ ในชีวิตหรือให้ คนได้สัมผัสถึงมิติต่าง ๆ ของอารมณ์ แล้วก็เกิดความอิ่มเอมไม่ว่าความอิ่มเอมทาง emotion หรือว่าทางความคิด” (ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

ถึงแม้ว่าจุดมุ่งหมายของละครในทฤษฎีการละครทั้งของตะวันออกที่ปรากฏในคัมภีร์นาฏยศาสตร์อินเดียของภารตมุนีและในประพันธ์ศาสตร์ของ อริสโตเติล จะมีจุดมุ่งหมายของละครขั้นต้นคือให้ความเพลิดเพลินหรือสนุกสนานขั้นต่อมาคือการเจริญความคิดหรือสติปัญญา และขั้นสูงสุดคือนำพาจิตวิญญาณ ซึ่งนักวิชาการละครไม่เชื่อว่าจะสามารถอุบัติขึ้นได้ภายใต้โลกธุรกิจ (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2551: 88) ในประเด็นนี้ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์บางคนให้ความเห็นที่สอดคล้องกัน

> “ละครโทรทัศน์ไทยให้ความบันเทิง ให้ข้อคิด แต่มันไม่ได้ให้ถึงขนาดช่วยชำระจิตใจนำพาจิตวิญญาณหรอก ปัจจุบันอะไรที่ให้ถึงขั้นนั้น มันไม่มีอยู่แล้ว ผมว่าสังคมมันเปลี่ยนไป จิตวิญญาณคนมันจะถูกกล่อมเกลาจากหลาย ๆ อย่าง ไม่ใช่จากละครอย่างเดียวหรอก” (คฑาหัสต์ บุษปะเกศ, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

5.2.2 ละครโทรทัศน์ในฐานะพาณิชยศิลป์

เมื่อพิจารณาบทละครโทรทัศน์ในฐานะของงานศิลปะ ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่มีความเห็นว่าบทละครโทรทัศน์ถือเป็นงานพาณิชยศิลป์ ที่มีกลไกด้านการตลาดและกลไกด้านการผลิตละครโทรทัศน์เข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานบทละครโทรทัศน์เป็นอย่างมาก

> “บทโทรทัศน์เป็นพาณิชยศิลป์ เพราะคุณต้องขายของ แต่พาณิชยศิลป์ของคุณต้องให้อะไรกับคนดูบ้าง ทุก ๆ เรื่องของช่างปั้นเรื่อง ไม่ว่าจะน้ำเน่าแค่ไหน คุณดูจะเห็นหรือไม่ก็ไม่รู้ เราได้สอดแทรกคุณธรรมอะไรบางอย่างเข้าไปในบทละครเสมอ คนเขียนบทด้วยกันดูจะเห็นว่ามันให้อะไรกับสังคม ขึ้นอยู่กับศิลปะของคนเขียนบทเองว่าจะใส่อะไรเข้าไป” (คฑาหัสต์ บุษปะเกศ, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

> “บทโทรทัศน์เป็นศิลปะเชิงพาณิชย์ ต้องทำตามใจหลายอย่าง มีปัจจัยหลายอย่าง เช่น ถ้าได้นักแสดงไม่ดี ต่อให้เราปั้น dialogue ให้ดีแค่ไหนก็ลำบาก และก็เรตติ้งที่ต้องดำเนินเรื่องให้สะใจแล้วก็ไปลงที่ความรุนแรง ซึ่งก็เป็นอะไรที่ชัดเจนและง่าย คนดูไม่ต้องการดูงานที่ช้า มีบทโทรทัศน์แค่บางชิ้นที่มีศิลปะโดดเด่น แต่ทุกวันนี้ยิ่งทำ ความเป็นศิลปะยิ่งน้อยลง” (เพ็ญสิริ เศวตวิหารี, สัมภาษณ์ 15 กุมภาพันธ์, 2554)

อย่างไรก็ตาม มีผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์บางคนแสดงทัศนะว่าบทละครโทรทัศน์ถือว่าเป็นงานศิลปะทุกชิ้น ไม่ว่าจะได้รับกระแสวิพากษ์วิจารณ์จากสังคมเช่นไรก็ตาม ทั้งนี้เนื่องจากบทละครโทรทัศน์ทุกเรื่องล้วนผ่านการสร้างสรรค์จากนักเขียนบทแล้ว ดังที่พิง ลำพระเพลิง กล่าวว่า

> “บทละครทุกชิ้นเป็นศิลปะ พอคุณเริ่มจรดปากกาเขียน มันก็เป็นศิลปะแล้ว เพราะมันผ่านการกระบวนการสร้างสรรค์ ต่อให้บทละครที่แย่ที่สุดก็ยังคงเป็นศิลปะอยู่ดี คุณจะไปด่าว่าไม่มีศิลปะไม่ได้ ก็เพราะนั่นคือศิลปะของเขา ไม่อย่างนั้นคุณก็ต้องไปด่ามนุษย์ถ้ำด้วยสิ มนุษย์ถ้ำเขียนรูปแย่จะตาย แต่ว่ามันก็คือศิลปะ” (พิง ลำพระเพลิง, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับความเป็นศิลปะในบทละครโทรทัศน์ว่าอยู่ที่การสะท้อนสังคมกล่าวคือภาพที่ปรากฏในละครโทรทัศน์คือภาพที่เลียนแบบปรากฏการณ์ในสังคม แต่ขณะเดียวกันละครโทรทัศน์ก็อาจสร้างปรากฏการณ์บางอย่างให้แก่สังคมด้วยเช่นกัน

> “ละครโทรทัศน์ก็เหมือนงานศิลปะอื่น ๆ ที่อดไม่ได้ที่จะสะท้อนสังคม เราเห็นจากสิ่งรอบตัวเรา แล้วจับมาเขียน ให้เห็นว่ามีคนที่คิดแบบนี้ มีคนที่เป็นแบบนี้ อย่างที่เขาบอกว่าละครกับสังคมเปรียบเสมือนกระจกทั้ง 2 บาน คือสังคมก็สะท้อนละคร ละครก็สะท้อนสังคม คือสิ่งที่เขียนเราเลียนแบบจากสังคม แต่ละครก็เป็นต้นแบบให้กับสังคมเหมือนกัน นอกจากส่องและสะท้อนสังคมแล้ว ละครให้อะไรแก่คนดูอีก นอกจากความสนุกความบันเทิงเพลิดเพลินก็ให้แง่คิด วิถีชีวิตต่าง ๆ อย่างในละครก็ต้องมีชนชั้นต่าง ๆ มากมาย วิถีชีวิตของคนในสังคมแต่ละกลุ่มหลาย ๆ แบบ พอเราดูเราก็จะได้เห็นสังคมที่แตกต่างจากเราออกไป” (สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

5.2.3 สุนทรียะที่แปรเปลี่ยน

เมื่อเปรียบเทียบละครโทรทัศน์ในอดีตกับละครโทรทัศน์ในยุคปัจจุบันว่ามีความเปลี่ยนแปลงไปหรือไม่ อย่างไร พบว่าผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ทุกคนเห็นว่ามีความเปลี่ยนแปลง กล่าวคือ ความงามของบทละครโทรทัศน์ในฐานะที่เป็นงานศิลปะลดลงด้วยเหตุปัจจัยต่าง ๆ สามารถสรุปพอสังเขปได้ดังนี้

5.2.3.1 มีลักษณะการเล่าเรื่องรวดเร็ว กระชับ ฉับไว การดำเนินเรื่องของบทละครโทรทัศน์ในยุคนี้เน้นการเล่าเรื่องที่รวดเร็วกระชับ ฉับไว ทันใจผู้ชม บทสนทนาในบทละครโทรทัศน์ยุคนี้มีความยาวน้อยมาก โดยเฉพาะในขั้นเริ่มเรื่อง อาจมีบทสนทนาโต้ตอบกัน 2-3 ประโยคต่อ 1 ฉากเท่านั้นเพื่อเร้าความน่าสนใจ เนื่องจากบริบทของสังคมในยุคนี้ที่เต็มไปด้วยพฤติกรรมเร่งรีบและความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีติดต่อสื่อสารที่แข่งขันกันด้วยความไว ทำให้ผู้ชมต้องการอะไรที่ด่วนเร็ว ไม่ต้องการรอคอยอะไรที่ยืดยาว เนิ่นนานล่าช้า

> “พฤติกรรมของผู้บริโภคนี่แหละที่ส่งผลทำให้บทละครโทรทัศน์ไวขึ้น มันต้องตูม ๆ ตาม ๆ บทละครสมัยก่อนค่อย ๆ เล่าเรื่อง ใช้วิธีเล่าให้เห็นคาแรคเตอร์ของตัวละครก่อน แต่ละครสมัยนี้จะเอาสถานการณ์ขึ้นก่อน แล้วค่อยย้อนกลับเล่าคาแรคเตอร์ เพราะถ้าไม่สนุก มันยืดยาดคนดูเขาก็ไม่ดูแล้ว” (พิง ลำพระเพลิง, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

> “ยุคนี้เป็นเป็นยุคดิจิตอล สู้กันด้วยความเร็ว การเล่าเรื่องจึงต้องรวดเร็ว ไม่ยืดยาด ไม่ยืดอยู่กับอะไรนาน ๆ ความกินใจของบทต้องถูกกดให้สั้นลง ไม่ว่าหนังชาติไหนก็ต้องรวดเร็ว อันนี้เป็นกันทั้งโลก ต้องสะใจ สนุก น่าติดตาม เดินเรื่องไวกระชับตรงจุด มีความหมายในทุกซีน” (คฑาหัสต์ บุษปะเกศ, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

> “สมัยนี้การเล่าเรื่องจะเร็วขึ้น เหมือนกับว่าคนดูจะชอบสถานการณ์ที่แบบอัดมากขึ้น ขั้นตอนการทำงานยังคงเหมือนเดิมแต่เปลี่ยนรูปแบบการเล่าเรื่องให้มันเร็วขึ้น” (สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

> “บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้เร็วขึ้น สู้กันด้วยความเร็ว ทำให้ละเมียดละไมน้อยลง ขยี้ความรู้สึกไม่ได้ เป็นเพราะสังคม แต่ก่อนมันมีแค่ทีวี เดี๋ยวนี้มีทั้งเคเบิลทีวี ทรูวิชชั่น อินเตอร์เน็ท เดี๋ยวนี้ iPad ยังโหลดหนังเก็บมาดูได้เลย คือมันมีคู่แข่งเยอะแยะมากมาย ดังนั้นทีวีจึงต้องทำแข่งกับของพวกนี้ สมัยก่อนมันมีแต่ทีวีอย่างเดียว จะขยี้อารมณ์เหมือนแต่ก่อน โกโบริกว่าจะตาย 3 เบรคยังได้เลย แต่สมัยนี้มันไม่ได้ ถ้าคุณมาแต่ร้องไห้เสียใจนาน ๆ คนดูก็เปลี่ยนช่องแล้ว สงครามรีโมตคอนโทรลเกิดขึ้นแล้ว เพราะฉะนั้นคนเขียนบทจึงต้องเปลี่ยน มันเป็นเพราะเทคโนโลยีมันเข้ามามันก็เลยทำให้เกิดขึ้น ปัจจุบันมันจะต้องหยาบขึ้นเนื่องจากบริบทของสังคม” (เพ็ญสิริ เศวตวิหารี, สัมภาษณ์ 15 กุมภาพันธ์, 2554)

5.2.3.2 ปรากฏเรื่องความรุนแรงและการแสดงออกทางเพศอย่างโจ่งแจ้ง

บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีแนวโน้มที่จะดึงดูดผู้ชมโดยใช้ความรุนแรงของตัวละครมากขึ้น และปรากฏฉากรัก (Love scene) ในระดับถี่มากเพื่อเร้าความสนใจของผู้ชมละครโทรทัศน์ให้ติดตาม ทั้งในแง่ของการสร้างความรุนแรงด้านสถานการณ์ ลักษณะบุคลิก และพฤติกรรมการแสดงออกของตัวละครซึ่งเป็นผลมาจากการแย่งชิงผลความนิยมจากผู้ชมหรือเรตติ้ง

> "สงครามเรตติ้งนี่เองที่ทำให้ละครโทรทัศน์ไทยตกอยู่ในสภาพสงครามตลอดเวลา สถานีโทรทัศน์ทั้งช่อง 3 และช่อง 7 มีการวางแผนตั้งรับ วางหมากต่อสู้กันอยู่ทุกเดือนที่มีการเปลี่ยนเรื่องละคร กลยุทธ์ 'ตบเพื่อเรตติ้ง' จึงเกิดขึ้น... ให้เขียนบทฉากการปะทะระหว่างนางเอกกับนางอิจฉาเพิ่มขึ้น ให้มีอยู่ทุกช่วงโฆษณา ตบตีกันอยู่นั่นแล้ว ชีวิตนางเอกวิปโยคไม่รู้จักจบจักสิ้น ผลของกลยุทธ์ 'ตบเพื่อเรตติ้ง' ทำให้ละครถ่ายทอดสด *ดั่งสวรรค์สาป* ครั้งนั้นประสบความสำเร็จ กระชากเรตติ้งมาจากคู่แข่งได้สัมฤทธิ์ผล" (คฑาหัสต์ บุษปะเกศ, 2548: 15-16)

> "ในยุคที่พี่เขียนแรก ๆ จำได้ว่าเคยไปช่วยเขียนเรื่อง *สามีตีตรา* ปรากฏว่านางเอกเป็นผู้หญิงแรงมาก มีสามผัว แล้วโดนด่าว่านางเอกจูบกับผู้ชายที่เป็นผัวตัวเองด้วย จูบไม่ได้ รับไม่ได้โดนด่ารุนแรงมาก คือไม่สามารถจูบจริงได้ แต่เดี๋ยวนี้ มีบางเรื่องที่แบบประกบริมฝีปากกันเลย อย่างที่เป้เล่นกับแพนเค้ก กัดปากกัน ดูเยอะไป เป็นเพราะละครไทยเราอยากได้เรตติ้งไง" (รัชนี โกลด์ริค, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

> "ลักษณะการดูละครของคนไทย ทำให้บทละครต้องดึงดูดมาก ๆ ด้วยความรุนแรงเพื่อให้เกิดเสียงดังหรือตบตีกัน มันเลยทำให้เหมือนความละเอียดความประณีตมันหายไป มันต้องมีการ overacting โวยวายเสียงดัง ๆ เพื่อให้คนหันมาดู นี่น่าจะเป็นลักษณะการดูละครของคนไทยที่ไม่ได้ตั้งใจดูอย่างเต็มที่" (สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

> "บทละครโทรทัศน์รุนแรงขึ้น แต่รุนแรงแค่ภายนอกนะ คือมีแต่ตบตีด่าทอกัน แต่ความลึกซึ้งที่จะกระแทกใจคนดูมันน้อย มันไม่หนักแน่น ความรุนแรงที่ทำกันภายนอกก็เพราะเรตติ้ง คนดูเข้าใจง่าย ดูด้วยความสะใจ คนดูสมัยนี้อาจชินชากับความรุนแรง" (เพ็ญสิริ เศวตวิหารี, สัมภาษณ์ 15 กุมภาพันธ์, 2554)

"บทละครในปัจจุบันรุนแรงมากขึ้นแน่ ๆ ในบทประพันธ์อย่างมากก็เป็นการพูดคุยกัน บางทีพลิกบทประพันธ์ไป 20 หน้าแล้วยังไม่มีอะไร ในความเป็นจริงพอเป็นบทละครแล้วมันไม่ได้ คนดูเขาไม่ได้ดูคนนั่งคุยกันอย่างเดียวอยู่แล้ว เลยต้องเปลี่ยนเป็นเอารองเท้าตบหน้ากัน อย่างเดียวเอาคนดูอยู่เลย ต้องเติมสถานการณ์เข้าไปให้มันฉูดฉาด ให้มันน่าสนใจมากขึ้น ความรุนแรงเรียกร้องความสนใจได้" (พิง ลำพระเพลิง, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

5.2.3.3 <u>รับเอาอิทธิพลของสื่อจินตคดีต่างชาติมาใช้ในการเล่าเรื่อง</u> ความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีการติดต่อสื่อสารในยุคโลกาภิวัตน์ทำให้นักเขียนบทละครโทรทัศน์สามารถเลือกรับสื่อจินตคดีจากต่างชาติได้มากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นภาพยนตร์ ละครชุด ตลอดจนงานวรรณกรรมทั้งทางซีกโลกตะวันตกและตะวันออก ซึ่งล้วนส่งอิทธิพลต่อกลวิธีการเล่าเรื่องในบทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทในยุคปัจจุบัน

"แต่ก่อนนิยมเล่าเรื่องแบบ Hollywood รุ่นต่อ ๆ มาเล่าเรื่องแบบเกาหลี เพราะงานเกาหลีหาดูง่าย อินเตอร์เน็ท แผ่นเถื่อนเต็มไปหมด แสดงให้เห็นว่าการเขียนบทเป็นศิลปะที่เคลื่อนตัวอยู่เสมอ ค้นคว้าแสวงหาของใหม่ตลอดเวลา เมื่อโลกมันใกล้กันมากขึ้น การไหลของวัฒนธรรมก็มากขึ้นเร็วขึ้น" (นันทวรรณ รุ่งเรืองพาณิชย์, สัมภาษณ์ 3 กุมภาพันธ์ 2554)

"พี่ก็ดูหนังฝรั่งแล้วหาวิธีเล่าเรื่องแบบเขา อย่างเช่นเห็นเรื่อง *CSI* มันเป็นลูกเล่นการเล่าเรื่องใหม่แล้วประสบความสำเร็จดี พี่ก็เลยลองเล่าเรื่องแบบเขา แต่ก่อนเล่าแบบเรียงตามลำดับเหตุการณ์ไปเรื่อย ๆ แต่ตอนนี้ก็จะเล่าเรื่องแบบไม่เรียงลำดับเหตุการณ์ ให้เป็นลูกเล่นแบบนี้" (คฑาหัสต์ บุษปะเกศ, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

"ในการเขียนเราก็ต้องมีการหาวัตถุดิบใหม่ ๆ อยู่แล้ว ยกตัวอย่างเช่นคนชอบดูซีรีส์เกาหลี เราก็ไปดูว่ามันมีอะไรดี ทำไมในเมื่อมันเป็นคนละชาติคนละภาษาทำไมคนดูก็ยังเข้าใจนะ ดูรู้เรื่อง แล้วมันโดนใจตรงไหน เราก็ไปดูว่ามันมีตรงไหนที่มันเป็นข้อดีของเขา เท่าที่เห็นข้อดีคือ เขาจะเล่นกับอารมณ์ของคนดู สถานการณ์เขาจะไม่เยอะ บางทีช่วงกลาง ๆ เรื่องจะน่าเบื่อ แต่ว่าสถานการณ์หนึ่งเข้าจะขยี้แล้วขยี้อีก" (สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

5.2.3.4 <u>ละครโทรทัศน์มุ่งแข่งขัน จนขาดความละเมียดละไม</u> การแข่งขันกันด้านธุรกิจในการผลิตละครโทรทัศน์ เพื่อแย่งชิงผลความนิยมของผู้ชมละครโทรทัศน์หรือเรตติ้งเพิ่มความเข้มข้นมากขึ้นเรื่อย ๆ จนทำให้ขาดความพิถีพิถัน ละเมียดละไม ส่งผลให้ความเป็นศิลปะของละครโทรทัศน์ที่เคยปรากฏสูญหายไป

> “ความเป็นศิลปะมันหายไป เพราะต้องแข่งขันกันในเชิงธุรกิจจนละทิ้งสิ่งละอันพันละน้อยลงไป แต่ถ้ายุคนี้ทำละครสวยงามมาก เรตติ้งไม่มีหรอก เพราะคนไม่ได้ใส่ใจ ตรงนั้นคนจะดูแต่พระเอก นางเอก ไม่มีอะไรที่ดูแล้วทำให้เรารู้สึกอิ่มใจ” (สถาพร นาควิไลโรจน์, สัมภาษณ์ 27 กุมภาพันธ์ 2554)

> “สมัยนี้ละครทีวีละเมียดละไมน้อยลง การขยี้ความรู้สึกก็น้อย เพราะมันมีคู่แข่งเยอะแยะมากมาย ทำให้ต้องทำแข่งกัน สมัยก่อนละครมีไม่กี่เรื่อง จะขยี้อารมณ์อย่างไรก็ได้ แต่สมัยนี้ทำไม่ได้ ถ้าคุณขยี้นาน ๆ คนดูก็เปลี่ยนช่องแล้ว สงครามรีโมตคอนโทรลเกิดขึ้นแล้ว เพราะฉะนั้นปัจจุบันมันเลยต้องหยาบขึ้น” (คฑาหัสต์ บุษปะเกศ, สัมภาษณ์ 5 กุมภาพันธ์ 2554)

> “ความใส่ใจในงานใน Production อาจจะน้อยลงไป ต้องเร่งผลิต เพราะถึงกำหนดออกอากาศแล้ว ต้องรีบทุกอย่าง มันเลยดูรีบร้อน ดูร้อนรน ทั้งเกี่ยวกับเรื่องของแสง มุมกล้อง การกำกับ นักแสดง แต่ละคนอยู่ ๆ มาเลย เลือกนาย ก.เป็นพระเอก นาง ข.เป็นนางเอก นาย ง.เป็นตัวรองอะไรต่ออะไร ทุกคนมานัดคิวเปิดกล้องเลย ไม่ได้มีการมา try out มา workshop กันก่อน เข้ามาบวงสรวง บ่ายถ่าย พอมาถึง ซ้อมต่อบท แล้วถ่ายกันเลย” (ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

5.2.3.5 <u>แนวเรื่องลดความหลากหลายลง เนื่องจากกลไกด้านการตลาด</u> ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีความเห็นว่าละครโทรทัศน์ในยุคนี้ลดความหลากหลายลง เนื่องจากผู้ผลิตไม่ต้องการเสี่ยงที่จะผลิตละครแนวที่แปลกออกไป จึงทำให้ไม่เกิดการขับเคลื่อนหรือพัฒนาการในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์

> “สมัยก่อนแนวเรื่องจะมีครบรส มีความหลากหลาย ก็มีผีแบบน่ากลัวน่ากลัว ดราม่าก็ดราม่า ตลกก็ตลก แต่ถ้าอย่าสมัยนี้ถ้าผีน่ากลัวเกินไปคนก็จะไม่ดูต้องกลายเป็นผีตลก หรือถ้าดราม่ามากเกินไปช่วงนี้เศรษฐกิจไม่ดีคนเครียดคนก็ไม่อยากดู เรตติ้งตกรู้สึกว่าความหลากหลายมันขาดไป เหมือนถูกตลาดบีบให้แคบลง เหลือแค่ไม่กี่แนว หรือช่วงนี้คน

ชอบดูบู๊ เรตติ้งดี ก็ทำแต่บู๊ ทั้งช่องสามช่องเจ็ด บางครั้งคนดูก็ไม่ได้อยากดูแค่อย่างเดียว” (สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล, สัมภาษณ์ 8 กุมภาพันธ์ 2554)

“ละครโทรทัศน์ในปัจจุบันไม่ค่อยหลากหลาย อยากให้ละครมีความหลากหลายมากกว่านี้ เสนอเรื่องที่แปลก ๆ ที่ไม่ใช่ผัวเมีย แต่ผู้ผลิตต้องต้องกล้านะ ในหนึ่งปีมีละครประมาณ 200 เรื่อง มันน่าจะมีเรื่องที่แปลกออกไปบ้างให้คนเห็น” (เพ็ญสิริ เศวตวิหารี, สัมภาษณ์ 15 กุมภาพันธ์, 2554)

5.2.3.6 <u>พฤติกรรมของผู้ชมละครโทรทัศน์เปลี่ยนแปลงไป</u> ในปัจจุบันพฤติกรรมของผู้ชมละครโทรทัศน์เปลี่ยนแปลงไป สืบเนื่องจากในยุคนี้ผู้คนต้องพะวงกับการใช้เวลาในการทำมาหากิน ภาวะที่ตึงเครียดนี้เองก่อให้เกิดความเบื่อหน่ายอย่างง่ายดาย ไม่สามารถอดทนกับอะไรได้นาน ๆ ภาวะที่เกิดขึ้น ตลอดจนบริบททางสังคมด้านต่าง ๆ เช่น ความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีที่แข่งขันกันด้วยความเร็ว และความรุนแรงด้านต่าง ๆ ของผู้คนในสังคมเป็นส่วนหนึ่งที่ผลักดันให้ละครโทรทัศน์ต้องปรับเปลี่ยนไปด้วย

“รสนิยมของผู้เสพเปลี่ยน ศิลปะในละครโทรทัศน์ก็เลยเปลี่ยน อย่างเช่นเรื่อง *ค่าของคน* กระแสผู้ชมรุ่นใหม่ชอบ ‘รจเลข’ ในแบบที่เป็นนางเอกสู้คน แข็งแรง ด่าเถียงคำไม่ตกฟาก ไม่ยอมคน แรง ๆ ตรงไปตรงมา ส่วนผู้ชมรุ่นเก่าที่ยังติดในนวนิยาย ก็ชอบนางเอกที่อดกลั้นและสงบงามเหมือนเดิม ในนิยายนางเอกเงียบ ๆ ปล่อยเขาไป ไม่ยอมพูดอะไร ไปพูดเอา 3 หน้าสุดท้ายก่อจบ คือความในใจทั้งหมดไม่ยอมพูด คือความอดกลั้นเป็นพฤติกรรมของคนรุ่นเก่า แต่ตอนนี้ก็ชอบความตรงไปตรงมาคือค่านิยมบางอย่างมันเปลี่ยนไป ทำให้บทละครต้องเปลี่ยนไปด้วย” (ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์, สัมภาษณ์ 7 มีนาคม 2554)

“พฤติกรรมของผู้บริโภคนี่แหละที่ทำให้ความเป็นศิลปะมันเปลี่ยน เพราะสมัยนี้มันโลกยุคอินเตอร์เน็ท ทุกอย่างมันฉูดฉาด มันต้องมันด่วน ละครสมัยก่อนอย่าง*คำพิพากษา* มันงดงามมาก เป็นละครที่ไม่ต้องมีดนตรี แต่สมัยนี้มันไม่ได้แล้ว มันต้องไว ๆ ต้องตูมตาม ๆ ความเป็นศิลปะในสมัยก่อนค่อนข้างจะชัดเจนมากกว่าในปัจจุบัน สมัยนี้ถ้ายืดยาดเขาก็ไม่ดู” (พิง ลำพระเพลิง, สัมภาษณ์ 12 มีนาคม 2554)

“เดี๋ยวนี้คนรุ่นใหม่ เยาวชนไม่ค่อยรู้จักคิด สังคมมีแต่สิ่งไร้สาระเสียเป็นส่วนใหญ่ สิ่งที่ให้แรงบันดาลใจไม่ค่อยมี ศิลปะในละครเลยลดลงไป เพราะมันเชื่อมโยงกันเป็นระบบ

ถ้าปล่อยไปอย่างนี้ต่อไปคงแย่ ถ้าจะปฏิรูปละคร ต้องเข้ามาปฏิรูปสังคมด้วย" (สถาพร นาควิไลโรจน์, สัมภาษณ์ 27 กุมภาพันธ์ 2554)

สุนทรียทัศน์ส่วนใหญ่ของผู้สร้างสรรค์บทละครในยุคโลกาภิวัตน์นี้มีความคิดเห็นสอดคล้องกัน โดยมองว่าละครโทรทัศน์ในปัจจุบันมีคุณค่าหรือความงามที่เปลี่ยนแปลงไปอันเป็นผลเนื่องมาจากปัจจัยต่าง ๆ ส่งผลให้ละครโทรทัศน์ในยุคนี้ต้องปรับเปลี่ยนไปด้วย จนทำให้ความเป็นศิลปะสูญหายไปอันเป็นผลจากการที่ละครโทรทัศน์เริ่มเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากงานศิลปะไปเป็นธุรกิจอุตสาหกรรมบันเทิงเต็มรูปแบบในโลกยุคที่เต็มไปด้วยการแข่งขันด้านธุรกิจอย่างเข้มข้น

กล่าวโดยสรุปก็คือ ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน อันเป็นผลมาจากการพัฒนาเทคโนโลยีการสื่อสารและระบบสารสนเทศ ก่อให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอย่างกว้างขวาง และเกิดสื่อทางเลือกขึ้นมากมายไม่ว่าจะเป็นการถ่ายทอดผ่านดาวเทียม เคเบิลทีวี หรืออินเทอร์เน็ต นอกจากนี้ ยังได้ถือกำเนิดสถานีโทรทัศน์สาธารณะแห่งแรก ภายใต้ชื่อ "ไทยพีบีเอส" หรือ "ทีวีไทย" ตามพระราชบัญญัติองค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย พ.ศ. 2551 อีกด้วย ทำให้ปริมาณของละครโทรทัศน์ได้เพิ่มจำนวนขึ้นอย่างรวดเร็วและทวีการแข่งขันทางธุรกิจเข้มข้นขึ้น

การผลิตละครโทรทัศน์ในปัจจุบันเป็นธุรกิจที่มีการเติบโตและแข่งขันกันมากขึ้นเรื่อย ๆ จึงมีการรวมกลุ่มกันสร้างสรรค์ผลงานบทละครโทรทัศน์โดยแบ่งงานกันทำตามความถนัดขึ้น นักเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทกลุ่มเกิดขึ้นมากมาย อาทิกลุ่ม*กลุ่มบทเอ็กเซ็กท์, คนหลังม่าน, ช่างปั้นเรื่อง* และ*สับปะรดหรรษา* เป็นต้น และมีแนวโน้มว่าบทของละครโทรทัศน์จะถูกสร้างสรรค์โดยนักเขียนบทประเภทกลุ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ในอนาคต อีกทั้งยังมีนักเขียนบทละครโทรทัศน์หน้าใหม่เกิดขึ้นในวงการเป็นจำนวนมากทั้งนี้เนื่องจากมีการประกวดแข่งขันบทละครโทรทัศน์เพื่อเฟ้นหานักเขียนบทหน้าใหม่และเปิดโอกาสให้เข้ามาร่วมงานอย่างกว้างขวาง ส่งผลให้ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีอายุเฉลี่ยที่น้อยลงและมาจากหลายสาขาอาชีพทำให้มีภูมิหลังที่ค่อนข้างที่จะหลากหลาย รวมทั้งนิยมเขียนบทละครโทรทัศน์เป็นอาชีพประจำเนื่องจากได้รับค่าตอบแทนค่อนข้างสูงภายในระยะเวลาอันสั้น

สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้เห็นว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีนั้นจะต้องมีองค์ประกอบการเล่าเรื่องที่ครบถ้วนสมบูรณ์ได้แก่ โครงเรื่อง (Plot) แก่นเรื่อง (Theme) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) ฉาก (Setting) บทสนทนา (Dialogue) ตลอดจนกลวิธี

การเล่าเรื่องที่น่าติดตาม นอกจากนี้ ยังต้องเจริญความคิด และสามารถสร้างพลานุภาพทางอารมณ์แก่ผู้ชมได้ แต่เป้าหมายสูงสุดของละครในการนำพาจิตวิญญาณนั้น ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ไม่เชื่อว่าจะสามารถอุบัติขึ้นได้จริงภายใต้โลกธุรกิจ

บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้แตกต่างจากในยุคอื่น ๆ คือมีการเล่าเรื่องรวดเร็ว กระชับฉับไว อันเป็นอิทธิพลจากการพัฒนาเทคโนโลยีที่แข่งขันกันด้วยความเร็ว ฉะนั้นบทละครโทรทัศน์จึงนิยมใช้ภาพที่ผู้ชมเห็นแล้ว ตีความเข้าใจเลย ไม่เน้นบทสนทนาที่ให้รายละเอียดมากมาย นอกจากนี้ยังปรากฏเรื่องความรุนแรง การแสดงอกทางเพศอย่างโจ่งแจ้ง และการรับเอาอิทธิพลของสื่อจินตคดีต่างชาติ โดยเฉพาะละครชุดเกาหลีมาใช้ในการเล่าเรื่องอีกด้วย

จากพัฒนาการในการสร้างสรรค์และสุนทรียทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ทั้ง 5 ยุค ได้แก่ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก, ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์, ยุคขยายตัว, ยุคเฟื่องฟู และยุคโลกาภิวัตน์ สามารถสรุปลักษณะที่โดดเด่นของการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์ไทยและสุนทรียทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในแต่ละยุคได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางแสดงการสร้างสรรค์และสุนทรียทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในแต่ละยุคสมัย

ยุคละครโทรทัศน์	การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์	สุนทรียทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์	ภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์บท
ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510)	เขียนบทโดยยึดถือโครงสร้าง 3 องก์ (Three-act Structure) แบ่งเป็นตอนต้น, ตอนกลาง และตอนจบ	1. บทที่ดีต้องมีภาษาสละสลวย 2. ในกรณีเป็นบทละครโทรทัศน์ดัดแปลง ต้องรักษาอารมณ์และสีสัน (mood & tone) ต้นฉบับไว้ 3. ต้องคงเอกลักษณ์ความเป็นไทย 4. ต้องมีความเป็นเหตุเป็นผล	นักเขียนวรรณกรรมและนักเขียนบทละครเวที
ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522)	1. วางโครงเรื่อง 2. ร่างทรีตเมนต์ 3. เขียนบทภาพยนตร์โทรทัศน์	1. สามารถสร้างอารมณ์ร่วมกับผู้ชมได้ 2. ดำเนินเรื่องกระชับฉับไว 3. มีลักษณะความเป็นไทยอยู่ในเนื้อเรื่อง 4. ต้องให้แง่คิดแก่ผู้ชม	ผู้กำกับภาพยนตร์

ยุคละครโทรทัศน์	การสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์	สุนทรียทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์	ภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์บท
ยุคขยายตัว (พ.ศ. 2519-2530)	1. คัดเลือกบทประพันธ์ 2. วางโครงเรื่อง 3. ร่างทรีตเมนต์ 4. เขียนบทละครโทรทัศน์	1. ต้องมีคำสอนที่มีประโยชน์ 2. ต้องสอดแทรกคุณธรรม 3. ต้องทำหน้าที่ปลอบประโลมใจ	อาจารย์ในสถาบันการศึกษาขั้นสูง
ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ. 2530-2539)	1. วิเคราะห์องค์ประกอบของเรื่อง / แนวเรื่อง 2. วางโครงเรื่อง 3. ร่างทรีตเมนต์ 4. เขียน scenario 5. เขียนบทละครโทรทัศน์	1. ต้องมีความเป็นเหตุเป็นผล 2. ต้องให้คุณค่าแก่สังคม 3. ต้องสามารถสร้างอารมณ์สะเทือนใจได้ 4. ต้องแนะนำหลักในการดำเนินชีวิต 5. ต้องสร้างเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชม	ผู้สำเร็จการศึกษาในระดับอุดมศึกษา
ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ. 2540-ปัจจุบัน)	1. วางโครงเรื่อง 2. ร่างทรีตเมนต์ 3. เขียน scenario 4. เขียนบทละครโทรทัศน์ 5. การบรรณาธิการบท (editing)	1. บทที่ดีต้องมีองค์ประกอบทางการละคร 2. บทที่ดีต้องเจริญความคิด 3. บทที่ดีต้องสร้างพลานุภาพทางอารมณ์	นักเขียนบทประเภทกลุ่ม และมีภูมิหลังหลากหลาย

จะเห็นได้ว่า กระบวนการในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในแต่ละยุคนั้นมิได้แตกต่างกันมากนัก ในขณะที่สุนทรียทัศน์ของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในแต่ละยุคมีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างกันออกไปบ้าง แต่ก็มีลักษณะที่สอดคล้องคล้ายคลึงกันในแต่ละยุคสมัยคือต้องการปลูกฝังจริยธรรมและรักษาบรรทัดฐาน (norm) หรือมาตรฐานหลักเกณฑ์ความประพฤติบางประการที่จะสร้างแรงบันดาลใจเกี่ยวกับความหวัง การมองโลก และสังคมในแง่ดี อาทิเช่น การสั่งสอนเรื่องคุณธรรม หลักในการดำเนินชีวิต และปลอบประโลมใจ เป็นต้น โดยมีเป้าหมายในระดับพื้นฐานที่สุดคือให้ความบันเทิง (entertain) อันได้แก่การสร้างความสนุกสนาน ความเพลิดเพลิน ในระดับที่สูงขึ้นไปคือการเจริญความคิดให้สติปัญญา (intellectual) อันได้แก่ความคิดความเข้าใจที่มีคุณค่า และสร้างพลานุภาพทางอารมณ์ให้ผู้ชมเกิดความประจักษ์แจ้งในตน ในโลกและชีวิต

บทที่ 6

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง "พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยจนปัจจุบัน" เป็นการศึกษาบทละครโทรทัศน์ในมิติประวัติศาสตร์และสุนทรียศาสตร์ โดยรวบรวมแนวคิดกำเนิดและพัฒนาการกิจการวิทยุโทรทัศน์ไทย แนวคิดสุนทรียทัศน์กับการสื่อสาร แนวคิดละครโทรทัศน์ไทย และแนวคิดการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยในยุคสมัยต่าง ๆ ตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน ตลอดจนบริบททางสังคม เทคโนโลยีการสื่อสาร และสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้องที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) เป็นการวิจัยแบบสหวิธีการ (Multiple Methodology) โดยใช้การวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (Historical research) ในการค้นคว้าจากเอกสารต่าง ๆ ที่บันทึกบทความ บทสัมภาษณ์ อัตชีวประวัติ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทยของนักการละครโทรทัศน์รวมกว่า 50 คนตั้งแต่ปี พ.ศ. 2508-2553 รวมถึงแหล่งข้อมูลจากสื่ออื่น ๆ อาทิ บทละครโทรทัศน์ วีดีทัศน์ละครโทรทัศน์เรื่องต่าง ๆ ประกอบการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ ได้แก่ยุคบุกเบิก ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ ยุคขยายตัว ยุคเฟื่องฟู และยุคโลกาภิวัตน์ รวมทั้งสิ้น 25 คน นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังใช้การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (participant observation) คือมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ด้วยเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมที่สุด

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาตามวัตถุประสงค์ดังกล่าว พบว่าถึงแม้ละครพูดบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 เรื่อง *"โพงพาง"* ซึ่งถือเป็นละครที่ออกอากาศทางโทรทัศน์เรื่องแรกเมื่อปี พ.ศ. 2498 ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม และละครโทรทัศน์ที่มีการสร้างสรรค์บทละครขึ้นใหม่เพื่อใช้ออกอากาศทางโทรทัศน์โดยตรงคือเรื่อง *"สุริยานีไม่ยอมแต่งงาน"* ของนายรำคาญ หรือประหยัด ศ.นาคะนาท ซึ่งได้แพร่ภาพออกอากาศเมื่อวันที่ 5 มกราคม 2499 จะเป็นผลมาจากการรับเอาความเจริญก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีการแพร่ภาพด้วยระบบสัญญาณวิทยุโทรทัศน์ซึ่งสามารถ

สื่อสารผ่านภาพและเสียง (audio-visual communication) อันเป็นสื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่ล้ำสมัยในขณะนั้น แต่รากฐานของละครโทรทัศน์ไทยก็ยังคงมาจากมหรสพแบบดั้งเดิมคือละครนอก หรือการแสดงลิเกของชาวบ้านซึ่งเป็นสื่อจินตคดีที่คนไทยรู้จักและคุ้นชิน

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่าพัฒนาการของละครโทรทัศน์ในแต่ละยุคมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับสุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ซึ่งเปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคด้วย ทั้งนี้เนื่องจากทัศนะในการประเมินคุณค่าของบทละครโทรทัศน์เป็นเรื่องอัตวิสัย ซึ่งขึ้นอยู่กับภูมิหลัง ประสบการณ์ และจริตส่วนบุคคลอันได้แก่ความชื่นชอบหรือรสนิยมส่วนตัวห่อหุ้มเอาไว้ รวมทั้งกาลเวลา ส่งผลให้นิยามความงามของบทละครโทรทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในแต่ละยุคสมัยย่อมแตกต่างกันออกไปตั้งแต่เล็กน้อยไปจนถึงแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ซึ่งสามารถสรุปผลได้ดังนี้

1. ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก (พ.ศ. 2498-2510)

ละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกระหว่างปี พ.ศ.2498-2510 อันเป็นช่วงที่ละครเวทีซบเซานั้นได้มีการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ที่ประพันธ์บทละครเพื่อใช้สำหรับออกอากาศทางโทรทัศน์โดยเฉพาะซึ่งเรียกกันว่า “ละครเล็ก” แต่ก็เป็นบทละครโทรทัศน์ขนาดสั้น มีจำนวนตัวละครและฉากไม่มากนัก ลักษณะคล้ายละครเวที เนื่องจากข้อจำกัดด้านการผลิตที่ต้องถ่ายทำในห้องส่งและออกอากาศสด มีการบอกบทแก่นักแสดง ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้ล้วนเป็นนักเขียนแวดวงวรรณกรรมและนักเขียนบทละครเวที อาทิ สุภาว์ เทวกุล, อาจินต์ ปัญจพรรค์, อุษณา เพลิงธรรม, ถาวร สุวรรณ, วิม อิทธิกุล, สุข หฤทัย, อังกูร บุรานนท์ เป็นต้น ต่อมาเมื่อละครโทรทัศน์ได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นจนต้องขยายเวลาออกอากาศ ทำให้มีการนำเอาวรรณคดี นวนิยาย บทละครเวที หรือบทภาพยนตร์มาแปรรูปเป็นบทละครโทรทัศน์เพื่อรองรับการผลิตละครโทรทัศน์ที่เพิ่มจำนวนสูงขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ.2506 เป็นต้นมาอันเป็นเครื่องยืนยันให้เห็นถึงความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันระหว่างละครโทรทัศน์กับสื่อจินตคดีอื่น ๆ ในสังคมได้เป็นอย่างดี

สุนทรียทัศน์ของผู้มีส่วนในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีความเห็นสอดคล้องกันว่าในกรณีแปรรูปบทละครโทรทัศน์จากวรรณกรรมนั้นสมควรคง “อารมณ์และสีสัน” (mood and tone) ของวรรณกรรมต้นฉบับเอาไว้ เพื่อเป็นการเคารพบทประพันธ์ ไม่ควรดัดแปลงบทประพันธ์เดิมจนเสียอรรถรส ใช้ภาษาที่สละสลวย มีความเป็นเหตุเป็นผล ผู้สร้างสรรค์บท

ละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้ก็คือนักเขียนนวนิยายนั่นเอง นอกจากนี้ บทละครโทรทัศน์ที่ดีต้องคงเอกลักษณ์ความเป็นไทยเอาไว้ เช่น กิริยามารยาท วัฒนธรรม แบบแผนการดำเนินชีวิตที่ดีงาม ทั้งนี้อาจเป็นเพราะละครทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหมยุคนั้นมักมีนาฏศิลป์ไทยสอดแทรกในการแสดงอยู่เสมอ

2. **ละครโทรทัศน์ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ (พ.ศ. 2511-2522)**

เมื่อกระแสความนิยมภาพยนตร์ไทยได้เฟื่องฟูขึ้น จึงมีการนำภาพยนตร์โทรทัศน์เรื่องยาวทั้งไทยและเทศออกอากาศทางโทรทัศน์เป็นจำนวนมากในช่วงปี พ.ศ. 2511-2522 ส่งผลกระทบให้ละครโทรทัศน์ที่ยังคงมีการบอกบทนักแสดงซบเซาลงช่วงระยะเวลาหนึ่ง ในระหว่างนี้เองก่อให้เกิดพัฒนาการของละครโทรทัศน์ไทยในยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ขึ้น เนื่องจากวิดีโอเทปยังไม่แพร่หลาย ผู้ผลิตจึงต้องใช้ฟิล์มภาพยนตร์ ขาว-ดำขนาด 16 มิลลิเมตรถ่ายทำแล้วออกฉายทางโทรทัศน์ โดยมีไพฑูรย์ รตานนท์ เป็นผู้บุกเบิกการผลิตภาพยนตร์โทรทัศน์เป็นเรื่องแรก ต่อมาเนื่องจากทางสถานีโทรทัศน์เปลี่ยนเป็นระบบสี จึงใช้ฟิล์มสีในการถ่ายทำ และใช้การพากย์สดระหว่างออกอากาศโดยเจ้าหน้าที่ของทางสถานี ทำให้บุคลากรในแวดวงภาพยนตร์หลั่งไหลเข้าสู่วงการโทรทัศน์มากขึ้น อาทิเช่น พยุง พึ่งศิลป์, ไพรัช สังวริบุตร หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล, ฉลอง ภักดีวิจิตร เป็นต้น ซึ่งผู้กำกับในยุคนี้ทำหน้าที่เขียนบทละครโทรทัศน์ด้วย

สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคนี้ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์นั่นเองเห็นว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีคือบทละครที่ได้รับความนิยมจากผู้ชม ซึ่งจะต้องมีองค์ประกอบคือสามารถสร้างอารมณ์ร่วมกับผู้ชมได้ ดำเนินเรื่องกระชับฉับไว ใช้เทคนิคด้านภาพในการกำกับภาพยนตร์เข้ามาช่วย และมีลักษณะของความเป็นไทยอยู่ในเนื้อเรื่อง โดยสอดแทรกขนบธรรมเนียม ประเพณีไทย เพื่อให้ผู้ชมที่เป็นเยาวชนรุ่นใหม่ตระหนัก และรู้คุณค่าของภูมิปัญญาโบราณ ด้วยเหตุนี้ บทของภาพยนตร์โทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้จึงล้วนหยิบยืมตำนาน ความเชื่อหรือนิทานพื้นบ้านประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ ที่เป็นวรรณกรรมมุขปาฐะเอามาสร้างสรรค์ใหม่เป็นบทละครโทรทัศน์อันเป็นผลสืบเนื่องและต่อยอดประดิษฐกรรมการเล่าเรื่องมาตั้งแต่อดีต นอกจากนี้ยังมีละครชีวิตแนวสังคม (social drama) เรื่องยาวอีกด้วย

ภาพยนตร์โทรทัศน์ได้รับความนิยมเรื่อยมาจนกระทั่งในปี พ.ศ. 2519 เป็นช่วงที่ผู้ชมโทรทัศน์เริ่มเบื่อภาพยนตร์ต่างประเทศเรื่องยาว รวมถึงภาพยนตร์ไทยเรื่องยาวที่แต่ละช่องนำมาฉายซ้ำแล้วซ้ำอีก อีกทั้งคุณภาพของฟิล์มภาพยนตร์ก็เสื่อมโทรมลงมากจนเรียกกันว่า

“กากหนัง” แต่ถึงกระนั้น ภาพยนตร์โทรทัศน์ก็ยังเป็นที่นิยมของผู้ชมพอสมควร จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2522 จึงค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลง ประกอบกับกลางปี พ.ศ.2519 ผู้ชมเริ่มหันมานิยมดูละครโทรทัศน์มากขึ้น ทำให้ละครโทรทัศน์เริ่มฟื้นตัวและขยายตัวอีกครั้งระหว่างปี พ.ศ.2519-2530

3. **ละครโทรทัศน์ยุคขยายตัว (พ.ศ. 2519-2530)**

ละครโทรทัศน์ไทยกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง เนื่องจากผลิตละครโทรทัศน์มีความพิถีพิถันมากขึ้น ยกเลิกการบอกบทนักแสดงที่เคยใช้มายาวนานต่อเนื่องถึง 2 ทศวรรษ และความก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีการบันทึกวีดีโอเทปเริ่มเข้ามามีบทบาทในการถ่ายทำ

อาจกล่าวได้ว่า หลังจากที่สถานีโทรทัศน์ไทยได้แพร่ภาพออกอากาศมาเป็นเวลาเกือบ 20 ปี ละครโทรทัศน์ไทยล้วนได้รับอิทธิพลจากสื่อจินตคดีแขนงอื่น ๆ อาทิ ละครเวที ภาพยนตร์ ตลอดจนมหรสพดั้งเดิมมาโดยตลอด จนกระทั่งเพิ่งจะค้นพบวิถีทางของตนเองในยุคขยายตัวนี้เอง ส่วนหนึ่งเป็นผลพวงมาจากความเจริญก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีการบันทึกเทปโทรทัศน์และการตัดต่อเริ่มเป็นที่แพร่หลาย ทำให้สามารถผลิตละครโทรทัศน์ได้สะดวกและรวดเร็วยิ่งขึ้น โดยปราศจากข้อจำกัดเรื่องการแสดงในห้องส่งและการออกอากาศสด แต่การแสดงโดยใช้เทปบันทึกภาพก็ยังมีลักษณะคล้ายการแสดงสดในห้องส่งอยู่

นอกจากนี้ ยังมีการรับเอาอิทธิพลศิลปะการแสดงละครของตะวันตกเข้ามาประยุกต์ใช้ในการผลิตละครโทรทัศน์ ส่งผลให้แนวเรื่อง (genre) ของละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีความหลากหลายมากขึ้น เช่น ละครแนวชีวิตครอบครัว, ละครแนวส่งเสริมสังคม, ละครแนวประวัติศาสตร์, ละครแนวตลกเบาสมอง และละครแนวลึกลับ เป็นต้น ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ส่วนใหญ่อาจารย์ในสถาบันการศึกษาขั้นสูง เช่น ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง, ศัลยา สุขะนิวัตติ์, รัมภา ภิรมย์ภักดี, อมรศรี เย็นสำราญ, นลินี สีตะสุวรรณ, นริทธิ์ สีตะสุวรรณ, วรการ เจริญดี เป็นต้น ซึ่งนิยมเขียนบทละครโทรทัศน์เป็นงานเสริมนอกเหนือจากอาชีพประจำ

สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้เห็นว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีจะต้องมีรสนิยม มีความสมจริง สามารถสร้างอารมณ์ร่วม ความประทับใจ และไม่หวังเรื่องผลตอบแทนทางธุรกิจมากจนเกินไป มีตลอดจนให้แง่คิดที่เป็นสาระประโยชน์ และสอนคุณธรรมให้แก่ผู้ชม จะเห็นได้ว่าผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ในยุคนี้ซึ่งโดยมากมักเป็นครูอาจารย์

ตามสถาบันการศึกษาที่ต่าง ๆ มีทัศนคติสอดคล้องกันว่าละครที่ดีจำเป็นต้องทำหน้าที่เจริญความคิดในขณะเดียวกันก็ต้องขัดเกลาเพาะบ่มคุณธรรม จริยธรรมแก่ผู้คนในสังคม

4. ละครโทรทัศน์ยุคเฟื่องฟู (พ.ศ. 2531-2539)

ละครโทรทัศน์เฟื่องฟูอย่างมากในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2530-2539 ดังจะเห็นได้จากมีบริษัทผลิตละครโทรทัศน์อยู่เป็นจำนวนมาก และมีแนวโน้มว่าจะเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ทั้งนี้เพราะมีปัจจัยเอื้อหลายประการด้วยกัน เช่น การขยายตัวของเศรษฐกิจ การเปิดโอกาสของสถานีให้กับบริษัทที่จัดตั้งใหม่ได้มีโอกาสเสนอตัวเพื่อขอเช่าเวลาในการออกอากาศ เป็นต้น และยิ่งนับวันการดำเนินของบริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์เหล่านี้จะเข้าสู่การแข่งขันทางธุรกิจเต็มรูปแบบ ดังจะเห็นได้จากการวัดผลความสำเร็จด้วยเรตติ้ง (rating) หรือความนิยมของผู้ชมละครโทรทัศน์เป็นเกณฑ์

นอกจากนี้ ยังมีการเขียนบทละครโทรทัศน์แบบกลุ่ม โดยแบ่งกันเขียนบทตามความถนัด ชี้ให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงในการสร้างสรรค์ผลงานเข้าสู่รูปแบบของ “อุตสาหกรรม” ที่ขยายตัวเพิ่มมากขึ้น ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่ล้วนมีความใกล้ชิดสนิทสนมกับบุคลากรในแวดวงละครโทรทัศน์ด้านต่าง ๆ เช่น มีความสัมพันธ์เป็นเครือญาติ เป็นอาจารย์-ลูกศิษย์ เป็นรุ่นพี่-รุ่นน้อง หรือเป็นเพื่อนที่รู้จักกันมาก่อน อันสะท้อนให้เห็นถึงระบบอุปถัมภ์ที่เอื้อประโยชน์กันในหมู่พวกพ้องของวงการบันเทิงไทย

สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้สำเร็จการศึกษาในระดับอุดมศึกษาเห็นว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีต้องสนุกสนานอันเกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ อาทิ ความเป็นเหตุเป็นผลของตัวละคร การให้คุณค่าแก่สังคมอย่างสอดคล้องกับสภาวการณ์ การสร้างอารมณ์สะเทือนใจ การให้คำแนะนำในการดำเนินชีวิตอย่างแยบยล และจะต้องตลกขบขัน สามารถสร้างเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชมได้ เป็นที่น่าสังเกตว่า ถึงแม้บทละครโทรทัศน์จะสามารถสร้างความบันเทิงได้ด้วยอารมณ์หรือรสที่หลากหลาย แต่ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีทัศนะว่าความตลกขบขันเป็นสิ่งจำเป็นในการดึงดูดผู้ชมชาวไทยให้ติดตามละครโทรทัศน์ ทั้งนี้เนื่องจากผู้คนในสังคมเริ่มประสบภาวะความเคร่งเครียดในชีวิตประจำวัน จนต้องการเสียงหัวเราะเพื่อเป็นเครื่องปลุกปลอบใจมากขึ้นทุกที

5. ละครโทรทัศน์ยุคโลกาภิวัตน์ (พ.ศ.2540-ปัจจุบัน)

ละครโทรทัศน์ย่างเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน อันเป็นผลมาจากการพัฒนาเทคโนโลยีการสื่อสารและระบบสารสนเทศ ก่อให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอย่างกว้างขวาง และเกิดสื่อทางเลือกขึ้นมากมายไม่ว่าจะเป็นการถ่ายทอดผ่านดาวเทียม เคเบิลทีวี หรืออินเทอร์เน็ต นอกจากนี้ ยังได้ถือกำเนิดสถานีโทรทัศน์สาธารณะแห่งแรก ภายใต้ชื่อ “ไทยพีบีเอส” หรือ “ทีวีไทย” ตามพระราชบัญญัติองค์การกระจายเสียงและแพร่ภาพสาธารณะแห่งประเทศไทย พ.ศ.2551 อีกด้วย ทำให้ปริมาณของละครโทรทัศน์ได้เพิ่มจำนวนขึ้นอย่างรวดเร็วและทวีการแข่งขันทางธุรกิจเข้มข้นขึ้น

การผลิตละครโทรทัศน์ในปัจจุบันเป็นธุรกิจที่มีการเติบโตและแข่งขันกันมากขึ้นเรื่อย ๆ จึงมีการรวมกลุ่มกันสร้างสรรค์ผลงานบทละครโทรทัศน์โดยแบ่งงานกันทำตามความถนัดขึ้น นักเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทกลุ่มเกิดขึ้นมากมาย อาทิกลุ่ม *ทีมบทเอ็กเซ็กท์, คนหลังม่าน, ช่างปั้นเรื่อง* และ*สับปะรดหรรษา* เป็นต้น และมีแนวโน้มว่าบทของละครโทรทัศน์จะถูกสร้างสรรค์โดยนักเขียนบทประเภทกลุ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ในอนาคต อีกทั้งยังมีนักเขียนบทละครโทรทัศน์หน้าใหม่เกิดขึ้นในวงการเป็นจำนวนมากทั้งนี้เนื่องจากมีการประกวดแข่งขันบทละครโทรทัศน์เพื่อเฟ้นหานักเขียนบทหน้าใหม่และเปิดโอกาสให้เข้ามาร่วมงานอย่างกว้างขวาง ส่งผลให้ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้มีอายุเฉลี่ยที่น้อยลงและมาจากหลายสาขาอาชีพ รวมทั้งนิยมเขียนบทละครโทรทัศน์เป็นอาชีพประจำเนื่องจากได้รับค่าตอบแทนค่อนข้างสูงภายในระยะเวลาอันสั้น

สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ซึ่งส่วนใหญ่เป็นนักเขียนบทประเภทกลุ่ม และมีภูมิหลังหลากหลายเห็นว่าบทละครโทรทัศน์ที่ดีนั้นจะต้องมีองค์ประกอบการเล่าเรื่องที่ครบถ้วนสมบูรณ์ได้แก่ โครงเรื่อง (Plot) แก่นเรื่อง (Theme) ความขัดแย้ง (Conflict) ตัวละคร (Character) ฉาก (Setting) บทสนทนา (Dialogue) ตลอดจนกลวิธีการเล่าเรื่องที่น่าติดตาม นอกจากนี้ ยังต้องเจริญความคิด และสามารถสร้างพลานุภาพทางอารมณ์แก่ผู้ชมได้ แต่เป้าหมายสูงสุดของละครในการนำพาจิตวิญญาณนั้น ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้ไม่เชื่อว่าจะสามารถอุบัติขึ้นได้จริงภายใต้โลกธุรกิจ

บทละครโทรทัศน์ในยุคนี้แตกต่างจากในยุคอื่น ๆ คือมีการเล่าเรื่องรวดเร็ว กระชับฉับไว อันเป็นอิทธิพลจากการพัฒนาเทคโนโลยีที่แข่งขันกันด้วยความเร็ว ฉะนั้นบทละครโทรทัศน์

จึงนิยมใช้ภาพที่ผู้ชมเห็นแล้วตีความเข้าใจเลย ไม่เน้นบทสนทนาที่ให้รายละเอียดมากมาย นอกจากนี้ยังปรากฏเรื่องความรุนแรง การแสดงออกทางเพศอย่างโจ่งแจ้ง และการรับเอาอิทธิพลของสื่อจินตคดีต่างชาติ โดยเฉพาะละครชุดเกาหลีมาใช้ในการเล่าเรื่อง ในขณะเดียวกันละครโทรทัศน์ไทยหลายเรื่องก็ได้รับความนิยมในประเทศจีน โดยมีการแพร่ภาพละครไทยออกอากาศทั้งทางสถานีโทรทัศน์ CCTV และสถานีโทรทัศน์ท้องถิ่น เช่น *สงครามนางฟ้า, เลือดขัตติยา, เลือดหงส์* เป็นต้น การที่สื่อจินตคดีแพร่ขยายไหลเวียนข้ามพรมแดนได้อย่างเสรีนี้เป็นผลพวงมาจากโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม

พัฒนาการในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ยุคสมัยต่าง ๆ ทั้ง 5 ยุคได้แก่ ละครโทรทัศน์ยุคบุกเบิก, ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์, ยุคขยายตัว, ยุคเฟื่องฟู และยุคโลกาภิวัตน์ สามารถสรุปลักษณะที่โดดเด่นของบทละครโทรทัศน์ไทยได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางแสดงพัฒนาการในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย

ยุคละครโทรทัศน์	**ลักษณะโดดเด่นของบทละครโทรทัศน์**				
	เทคโนโลยีการถ่ายทำละครโทรทัศน์	**ประเภท**	**รูปแบบ (format)**	**แนวเรื่อง (genre)/ แก่นเรื่อง**	**ภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์บท**
ยุคบุกเบิก (ตอนต้น)	แสดงในห้องส่งของสถานี แล้วออกอากาศสด มีการบอกบทนักแสดง	ละครสั้นจบในตอน ภายใต้แนวคิดเดียวกัน (anthology)	บทละครสร้างสรรค์ใหม่	ละครชีวิตที่มีแก่นเรื่องความรัก / แก่นเรื่องศีลธรรมจรรยา	นักเขียนวรรณกรรมและนักเขียนบทละครเวที
ยุคบุกเบิก (ตอนปลาย)		ละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (serial)	บทละครดัดแปลงจากวรรณกรรมเป็นหลัก		

ยุคละครโทรทัศน์	ลักษณะโดดเด่นของบทละครโทรทัศน์				
	เทคโนโลยีการถ่ายทำละครโทรทัศน์	**ประเภท**	**รูปแบบ (format)**	**แนวเรื่อง (genre)/ แก่นเรื่อง**	**ภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์บท**
ยุคภาพยนตร์โทรทัศน์	ฟิล์ม 16 มม. แล้วเทเลซีน ใช้การพากย์เสียง	ภาพยนตร์ชุดขนาดยาว (series) / เรื่องยาวหลายตอนจบ (serial)	บทละครสร้างสรรค์ใหม่	ละครชีวิตเชิงสังคม / ละครผี / ละครจักรๆ วงศ์ๆ	ผู้กำกับภาพยนตร์
ยุคขยายตัว	ถ่ายทำด้วยวิดีโอเทป ในห้องส่ง นักแสดงจำบทเอง	ละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) ความยาวประมาณ 16 ตอนจบ	บทละครดัดแปลงจากนวนิยายเป็นหลัก	หลากหลาย ส่วนใหญ่เป็นละครชีวิตที่มีแก่นเรื่องความรัก	อาจารย์ในสถาบันการศึกษาขั้นสูง
ยุคเฟื่องฟู	ถ่ายทำด้วยวิดีโอเทป นอกสถานที่ / ต่างประเทศ	ละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) ความยาวประมาณ 25 ตอนจบ	บทละครดัดแปลงจากนวนิยายเป็นหลัก	ละครเชิงรมย์ที่มีแก่นเรื่องความรักระหว่างชนชั้น	ผู้สำเร็จการศึกษาในระดับอุดมศึกษา
ยุคโลกาภิวัตน์	ถ่ายทำด้วยวิดีโอเทป ใช้คอมพิวเตอร์กราฟิก	ละครเรื่องยาวหลายตอนจบ (serial) ความยาวประมาณ 15 ตอนจบ	บทละครสร้างสรรค์ใหม่และบทละครดัดแปลง	ละครแนวชีวิตที่มีแก่นเรื่องความรัก /แนวต่อสู้	นักเขียนบทประเภทกลุ่ม และมีภูมิหลังหลากหลาย

จากตารางข้างต้นแสดงให้เห็นว่ายุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป ทำให้เทคโนโลยีการถ่ายทำละครโทรทัศน์มีความเจริญก้าวหน้าขึ้นตามลำดับ แต่เนื้อหาของบทละครโทรทัศน์ก็ยังคงวนเวียนกับละครแนวชีวิตที่มีแก่นเรื่องเกี่ยวกับความรัก หรือความสัมพันธ์ที่เกี่ยวข้องกับครอบครัว อันเป็นสถาบันรากฐานของสังคม ไม่แตกต่างจากมหรสพยุคก่อนที่ถูกหยิบยกเนื้อเรื่องมาแสดงวนเวียนซ้ำ ๆ เพียงไม่กี่เรื่อง ซึ่งสะท้อนให้เห็นพฤติกรรมคนไทยที่นิยมดูมหรสพเพื่อ 'เอารส' มากกว่า 'เอาเรื่อง' ซึ่งนอกจากจะเป็นการให้ความบันเทิงแล้ว ยังเป็นกลไกรักษาอุดมการณ์ครัวเรือน (domestic ideology) และเสนอทางออกของความขัดแย้งในครอบครัวอีกด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

1. ละครโทรทัศน์ไทย : พื้นที่ของการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม

ถึงแม้ว่าความเจริญก้าวหน้าด้านเทคโนโลยีการสื่อสารที่เติบโตอย่างไร้ขีดจำกัด ก่อให้เกิดพลวัตขึ้นในแวดวงละครโทรทัศน์ไทยภายในระยะเวลาอันสั้น รวมถึงการเปลี่ยนแปลงของระบบทุนนิยมซึ่งทวีการแข่งขันรุนแรงขึ้นทุกขณะจะส่งผลให้สื่อจินตคดีที่เคยโลดแล่นในโลกใบเก่าเปลี่ยนแปลงโฉมหน้าไปบ้าง แต่ผลพวงจากประดิษฐกรรมของมหรสพยุคดั้งเดิมที่หยั่งรากฝังลึกในประสบการณ์สุนทรียะของคนไทยมาเป็นเวลาช้านานยังคงปรากฏร่องรอยให้เห็นอย่างเด่นชัด ละครโทรทัศน์จึงเป็นพื้นที่ของ *"การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม"* (Cultural Reproduction) จากโลกทัศน์และมุมมองของคนชนชั้นกลางอย่างไม่เสื่อมคลาย

ละครโทรทัศน์ไทยมักถูกให้นิยามเชิงลบว่าไม่สมจริงทั้งในแง่ของโครงเรื่องที่เต็มไปด้วยเหตุบังเอิญและลักษณะตัวละครที่แบนราบ ไม่มีมิติ อย่างไรก็ดี รูปแบบของละครโทรทัศน์ไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันยังคงเป็นการแสดงที่ไม่เหมือนจริง (presentation) กล่าวคือเป็นการเสนอภาพเสมือนของมนุษย์ที่หลุดพ้นออกไปจากความเป็นจริงชีวิตประจำวัน เพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกสนุกสนาน เพลิดเพลิน และรู้สึกตัวว่าสิ่งที่ปรากฏตรงหน้าไม่ใช่ชีวิตจริง ดังจะเห็นได้จากการใช้ฉาก เครื่องแต่งกายที่หรูหราเกินจริง สวยงามเพริศแพร้ว เช่นเดียวกับมหรสพยุคเก่าอย่างลิเก มิใช่การแสดงเหมือนจริง (representation) ที่ต้องการจำลองภาพชีวิตตามความเป็นจริงในสังคม

เนื้อหาของบทละครโทรทัศน์ก็ยังคงวนเวียนกับเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ ในครอบครัว ซึ่งแสดงให้เห็นถึงกิเลสตัณหา ความแก่งแย่งชิงดี และความอิจฉาริษยาของมนุษย์ ซึ่งไม่แตกต่างจากมหรสพยุคก่อนที่ถูกหยิบยกเนื้อเรื่องมาแสดงวนเวียนซ้ำซากเพียงไม่กี่เรื่อง ซึ่งสะท้อนให้เห็น

พฤติกรรมคนไทยที่นิยมดูมหรสพเพื่อ ‘เอารส’ มากกว่า ‘เอาเรื่อง’ รวมทั้งเนื้อหาของละครโทรทัศน์ยังมีการหยิบยืมโครงเรื่องวรรณกรรมหรือนิทานพื้นบ้านเอามาเล่าใหม่แทบทั้งสิ้น ดังที่ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง (2537: 168) กล่าวไว้ว่า *“โครงเรื่องของนิทานจักร ๆ วงศ์ ๆ นั้นเป็นเรื่องที่นำมาใช้เล่นเป็นละคร ลิเก ตลอดจนภาพยนตร์โทรทัศน์ในยุคต่อมา”*

โจเซฟ แคมพ์เบล (อ้างใน สมเกียรติ ตั้งนโม, 2549: 200-201) นักเขียนชาวอเมริกันกล่าวว่า ละครโทรทัศน์ในฐานะที่เป็นปกรณัมสมัยใหม่ได้นำเสนอภาพโครงสร้างต่าง ๆ เกี่ยวกับตัวเอกในลักษณะเดียวกับเรื่องเล่าในครั้งโบราณ ซึ่งจะเผยให้เห็นความจริงที่เป็นธรรมชาติของมนุษย์ในลักษณะการแสวงหาความเป็นวีรชน (heroism) เพื่อค้นหาความเข้าใจความสมปรารถนา และการบรรลุถึงศักยภาพของความเป็นมนุษย์

ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ได้นำเอาแบบแผนเรื่องเล่าหรือเนื้อหาที่เป็นแกนกลางของวรรณกรรมหรือนิทานพื้นบ้านเอามาเล่าใหม่ โดยปรับเปลี่ยนฉาก และลักษณะตัวละครให้สะท้อนความคิด ค่านิยม และพฤติกรรมที่เปลี่ยนแปลงไปของคนในสังคมให้ดูคล้ายหรือเหมือนกับที่ผู้คนสัมผัสคุ้นเคยในโลกแห่งความเป็นจริงในแต่ละยุค อาทิ ค่านิยมรักเดียวใจเดียวของตัวละครชาย การไม่ยอมรับการกดขี่ของตัวละครหญิง การแก่งแย่งขัดแย้งกันด้วยผลประโยชน์ในโลกยุคทุนนิยม เป็นต้น แล้วถ่ายทอดออกมาเป็นบทละครโทรทัศน์ให้สอดคล้องกับยุคสมัย

เป็นที่น่าสังเกตว่าแก่น (theme) ของบทละครโทรทัศน์ไม่ว่าจะยุคสมัยใดยังคงวนเวียนอยู่ที่การมุ่งสอนเรื่องคุณธรรมประเภท “ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว” หรือ “ธรรมะย่อมชนะอธรรม” โดยใช้กลวิธีการสร้างตัวละครดี - เลวแบบคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) จนแทบเป็นสูตรตายตัว องค์ประกอบต่าง ๆ ของละครโทรทัศน์ได้แก่เนื้อเรื่อง ตัวละคร ความขัดแย้ง และแนวคิดต่าง ๆ นำไปสู่คติธรรมทางพุทธศาสนาเป็นการสอนคติธรรมพร้อมทั้งให้ความบันเทิงไปในเวลาเดียวกัน ซึ่งเสนอความขัดแย้งระหว่างความดีกับความชั่ว หรือฝ่ายธรรมะกับฝ่ายอธรรมซึ่งต้องคลี่คลายด้วยกฎแห่งกรรมที่ว่า ‘ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว’

เมื่อพิจารณาบทละครโทรทัศน์ไทย ตัวละครเอกจะได้รับความสุขในตอนท้ายหลังจากที่พิสูจน์คุณงามความดีมาตลอดเรื่อง ส่วนใหญ่มักลงเอยด้วยการแต่งงานระหว่างพระเอกกับนางเอก ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ความสุขระดับโลกียะคือความสุขจากการครองเรือน ส่วนตัวละครฝ่ายปรปักษ์มักจะได้รับผลแห่งกรรมสนองฉับพลันอย่างเห็นทันตาในตอนท้ายเรื่องไม่ว่าจะเป็น

การถูกข่มขืนหรือเป็นบ้าเสียจริตของนางร้าย การตาย หรือได้รับโทษตามกฎหมายก็ตาม โครงเรื่องทำนองนี้ล้วนโยงเข้าสู่แก่นเรื่องที่ว่า ‘ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว’ ทั้งสิ้น

ลักษณะดังกล่าวนี้ชี้ให้เห็นว่า นอกเหนือจากโครงสร้างหน้าที่ประจักษ์ (manifest function) ของละครโทรทัศน์ซึ่งทำหน้าที่ให้ความสนุกสนานเพลิดเพลินแล้ว ละครโทรทัศน์ยังมีหน้าที่แฝง (latent function) คือทำหน้าที่เพื่อสนองตอบต่อความเชื่อทางศาสนา และปลอบโยนคนในสังคมด้วยมายาคติเกี่ยวกับความดีว่าจะนำความสุข ความสมปรารถนามาให้ เพื่อหล่อเลี้ยงให้ผู้ชมมีกำลังใจในการดำเนินชีวิตต่อไป อันก่อให้เกิดสุนทรียะในระดับมวลชน (mass) นั่นเอง

การผลิตซ้ำทางวัฒนธรรมดังกล่าว สะท้อนให้เห็นว่าวงการละครโทรทัศน์ยังคงวนเวียนอยู่กับการเล่าเรื่องแบบเดิม ๆ อันเนื่องจากการที่ละครโทรทัศน์ได้เปลี่ยนแปลงรูปแบบจากงานศิลปะไปสู่ธุรกิจอุตสาหกรรมบันเทิง ด้วยบริบทของสังคมบริโภคนิยมที่มีการแข่งขันทางธุรกิจเข้มข้นขึ้นทุกขณะ ทำให้ผู้ผลิตและทางสถานีโทรทัศน์ช่องต่าง ๆ ไม่กล้าเสี่ยงที่จะลงทุนผลิตละครแนวอื่น แต่มุ่งเน้นผลิตละครโทรทัศน์แนวเดิม ๆ ที่เคยประสบความสำเร็จมาแล้ว โดยเชื่อว่าการผลิตซ้ำจะทำให้กลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง ปัจจัยดังกล่าวทำให้ผู้สร้างสรรค์ผลงานขาดโอกาสที่จะสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ให้แก่วงการละครโทรทัศน์

กลไกทุนนิยมในโลกธุรกิจได้ใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือผลักดันให้ละครโทรทัศน์ซึ่งเป็นศิลปะประเภทหนึ่งได้กลายรูปแบบเป็นสินค้าวัฒนธรรม (cultural commodity) อย่างสมบูรณ์ ส่งผลต่อพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทย กล่าวคือผู้ผลิตละครโทรทัศน์ซึ่งเป็นชนชั้นนายทุนได้สร้างสูตรมาตรฐานให้แก่ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ อาทิเช่น การกำหนดโครงเรื่อง แนวเรื่อง ตัวละคร ไปจนถึงกลวิธีการเล่าเรื่อง บทละครโทรทัศน์จึงมีองค์ประกอบที่ซ้ำ ๆ กันโดยมุ่งตลาดมวลชน ทำให้ละครโทรทัศน์มีมาตรฐานเดียวกัน แม้การผลิตละครโทรทัศน์ในปัจจุบันจะมีเทคโนโลยีที่เจริญล้ำหน้ากว่าในยุคก่อน แต่กระแสแห่งโลกทุนนิยมได้พัดต้านทานพัฒนาการของบทละครโทรทัศน์ไทยให้ชะลอนิ่ง ไม่ค่อยวิวัฒน์ไปตามกาลเวลาอย่างที่ควรจะเป็น อีกทั้งทำให้คุณค่าสุนทรียะ (Aesthetic value) ลดลงไปอย่างน่าเสียดาย

2. **บทละครโทรทัศน์ : ศิลปะภายใต้แรงกดดัน**

นิยามของคำว่า “ศิลปะ” นั้นค่อนข้างที่จะจำกัดความได้ยากเต็มที อันเป็นผลของความเปลี่ยนแปลงทางวิธีคิดในช่วงประมาณทศวรรษ 1920-1930 ซึ่งเกิดแนวคิดที่ว่า ‘อะไรก็

สามารถเป็นงานศิลปะได้' ทำให้ความหมายของศิลปะเปลี่ยนแปลงไปด้วยโดยขึ้นกับบริบทมากยิ่งขึ้น ดังคำกล่าวที่ว่า "ทุกอย่างสามารถกลายเป็นศิลปะได้ด้วยโอกาส" (ธนาวี โชติประดิษฐ์, 2553: 22-23) ความคลุมเครือในการหานิยามหรือคำจำกัดความของ "ศิลปะ" จึงเกิดมากขึ้นเรื่อย ๆ เนื่องจากพรมแดนต่าง ๆ ที่เคยชัดเจนได้กลายเป็นสิ่งที่ไม่ชัดเจน จนเกิดกรณีที่เราอาจแยกไม่ออกอีกต่อไประหว่างสิ่งที่ 'เป็นศิลปะ' กับ 'ไม่เป็นศิลปะ'

กลไกทุนนิยมในโลกธุรกิจได้ใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือผลักดันให้ละครโทรทัศน์ซึ่งเป็นศิลปะประเภทหนึ่งได้กลายรูปแบบเป็นสินค้าวัฒนธรรม (cultural commodity) อย่างสมบูรณ์ จากการสอบถามทัศนคติของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคสมัยต่าง ๆ ทั้ง 5 ยุค รวมทั้งสิ้น 25 คน พบว่ากลุ่มตัวอย่างประชากรทุกคนมีความเห็นว่าบทละครโทรทัศน์คืองานศิลปะแขนงหนึ่ง ทั้งนี้เนื่องจากบทละครโทรทัศน์สามารถสื่อสารความรู้สึกหรืออารมณ์ของผู้สร้างสรรค์บทในฐานะของผู้ส่งสารไปยังผู้ชมละครโทรทัศน์ในฐานะของผู้รับสาร โดยทำให้ผู้ชมส่วนใหญ่มีความรู้สึกหรืออารมณ์ร่วมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้

ผลจากการศึกษาการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ของนักเขียนบทในยุคต่าง ๆ พบว่า แม้นักเขียนบทจะพยายามให้หลักเกณฑ์และวิธีการในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ซึ่งแตกต่างกันออกไปตามแต่เทคนิคเฉพาะของแต่ละบุคคล แต่หลักเกณฑ์และวิธีการดังกล่าวมิได้แตกต่างไปจากทฤษฎีการเล่าเรื่องในภาพยนตร์ หรือการเขียนจินตคดีประเภทอื่น ๆ อย่างเรื่องสั้นหรือนวนิยาย เพียงแต่มีไวยากรณ์ของภาษาภาพเคลื่อนไหวเช่นมุมกล้อง หรือการตัดต่อลำดับภาพเข้ามาเกี่ยวข้องในฐานะที่ละครโทรทัศน์เป็นสื่อทางตา (visual medium) จนอาจสรุปได้ว่า *"สูตรคือไม่มีสูตร"* กล่าวคือการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไม่มีวิธีการที่แน่นอน ตายตัว วิธีการของนักเขียนบทผู้มีชื่อเสียงคนหนึ่ง อาจนำไปใช้กับนักเขียนบทอีกคนหนึ่งไม่ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับพรสวรรค์และความสามารถของแต่ละบุคคล อันเป็นลักษณะเฉพาะของงานศิลปะที่ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว

อย่างไรก็ดี บทละครโทรทัศน์ถือว่าเป็นงานศิลปะประเภทพาณิชยศิลป์ (Commercial art) ทั้งนี้เนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงานดังกล่าวต้องอยู่ภายใต้เงื่อนไขที่เกี่ยวพันแนบเนื่องอยู่กับกระแสทุนนิยมและบริโภคนิยม ดังจะเห็นได้จากการวัดเรตติ้งหรืออันดับความนิยมของผู้ชมละครโทรทัศน์ที่เน้นการวัดผลเชิงปริมาณมากกว่าเชิงคุณภาพ ด้วยเหตุนี้บทละครโทรทัศน์จึงถือเป็น *"ศิลปะภายใต้แรงกดดัน"* ทำให้ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์สูญเสียความซื่อสัตย์ จริงใจ และเป็นตัวของตัวเองในการสร้างสรรค์ผลงาน จากผลการวิจัยพบว่าผู้สร้างสรรค์

บทละครโทรทัศน์ 2 คนจากกลุ่มตัวอย่างทั้งสิ้น 25 คน มีทัศนะแตกต่างออกไปว่านักเขียนบทละครโทรทัศน์ไม่ใช่ศิลปิน แต่เป็นเพียง *'ช่างฝีมือ'* ที่สร้างสรรค์งานศิลปะตามคำสั่งของนายทุนเท่านั้น

ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ส่วนหนึ่งรู้สึกคลุมเครือในสถานภาพวิชาชีพของตนว่าควรถือว่าเป็นศิลปินหรือไม่ เนื่องจากปัจจัยด้านต่าง ๆ ที่เป็นแรงกดดันได้ส่งผลลดทอนความเป็นศิลปะของบทละครโทรทัศน์ และความเป็นศิลปินในวิชาชีพนักเขียนบทละครโทรทัศน์ลง ประเด็นดังกล่าว เขมานันทะ ศิลปินแห่งชาติ ได้อธิบายไว้ว่า *"ความรักที่จะเรียบเรียงก็คือศิลปะ และเขาก็คือศิลปิน คือผู้รักที่จะแสดงออกด้วยพรสวรรค์ของเขาที่จะสื่อถึงเพื่อนมนุษย์ ดังนั้น วิถีทางของศิลปิน ไม่ว่าเขาจะเป็นนักดนตรีหรือนักเล่านิทานข้างถนนก็ตาม เป็นวิถีทางที่ศักดิ์สิทธิ์ เพราะเขาเชื่อมโยงโลกเข้าหากัน"* (เขมานันทะ, 2554: 77)

บทละครโทรทัศน์ในฐานะของงานศิลปะจึงตกอยู่ภายใต้กลยุทธ์ทางการตลาดในธุรกิจการผลิตละครโทรทัศน์เพื่อสนองตอบต่อความคาดหวังของผู้ชมละครโทรทัศน์ในฐานะลูกค้ามากกว่าการมุ่งนำเสนอเนื้อหาที่จำเป็นต่อผู้ชมในฐานะผู้รับชมงานศิลปะ จึงนับเป็นเรื่องที่ท้าทายนักเขียนบทละครโทรทัศน์ทั้งหลายอย่างยิ่งที่ต้องสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภายใต้แรงกดดันต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นความต้องการของนายทุน กลไกทางการตลาดที่ส่งผลต่อการกำหนดทิศทางของบทละครโทรทัศน์ และเวลาที่มีอย่างจำกัดทำให้นักเขียนบทต้องเร่งรีบในการสร้างสรรค์ผลงานจนทำให้สุนทรียะหรือความงามของบทละครโทรทัศน์ในฐานะของงานศิลปะแปรเปลี่ยนไป

3. **นักเขียนบทละครโทรทัศน์ : ผู้สร้างโลกแห่งสุนทรียะ**

ผลจากการศึกษาพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยชี้ให้เห็นว่า ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในแต่ละยุคมีภูมิหลังที่แตกต่างกันออกไปตามแต่บริบททางสังคม เทคโนโลยีการสื่อสาร และสื่อจินตคดีที่เกี่ยวข้องในช่วงเวลานั้น ยกตัวอย่างเช่น ผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในยุคบุกเบิกส่วนใหญ่เป็นนักเขียนวรรณกรรมและนักเขียนบทละครเวที ต่อมาเมื่อถึงยุคภาพยนตร์โทรทัศน์ ผู้สร้างสรรค์บทส่วนใหญ่เป็นผู้กำกับภาพยนตร์ และในยุคละครโทรทัศน์ขยายตัว ผู้สร้างสรรค์บทส่วนใหญ่เป็นอาจารย์ในสถาบันการศึกษาขั้นสูง เป็นต้น ภูมิหลังที่แตกต่างกันของนักเขียนบทละครโทรทัศน์เป็นปัจจัยที่ส่งผลให้สุนทรียทัศน์ของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ในแต่ละยุคสมัยมีรายละเอียดแตกต่างกันออกไป

นักเขียนบทละครโทรทัศน์ถือเป็นผู้ถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก หรือความคิดของตนเองผ่านบทละครโทรทัศน์ไปยังผู้รับสารคนอื่น ๆ ซึ่งคือมวลชน โดยมุ่งให้ผลในด้านอารมณ์ความรู้สึกเป็นสำคัญ อันถือเป็นการสื่อสารเชิงสุนทรียะ (Aesthetic Communication) ซึ่งองค์ประกอบสำคัญที่จะก่อให้เกิดสุนทรียะหรือความรู้สึกว่างามได้นั้นก็คือ “อารมณ์ร่วม” (emphathy) หรือความเคลิบเคลิ้ม (in feeling) ที่จะทำให้ผู้ชมติดตามรับชมละครโทรทัศน์นั่นเอง

หากบทที่สร้างสรรค์ถูกนำไปผลิตเป็นละครโทรทัศน์ แล้วบังเอิญอารมณ์และความรู้สึกของงานศิลปะนั้นไปกระทบต่อความทุกข์ ความสุข ความตระหนัก สำนึกชุมชน ค่านิยม และอุดมการณ์ก็จะเป็นตัวสร้างความรู้สึก ความพึงพอใจ ความสำนึก ความตระหนัก ความซาบซึ้ง ตลอดจนความซึมซับทางจิต ก็จะสามารถก่อให้เกิดพลังขับเคลื่อนสังคมได้อย่างมีประสิทธิภาพทั้งในทางบวกและทางลบ

George Gerbner (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2553: 259-260) ผู้บุกเบิกทฤษฎีการปลูกฝังความเป็นจริง (Cultivation Theory) ได้กล่าวไว้ว่าโทรทัศน์มีบทบาทในการปลูกฝังทางวัฒนธรรมด้วยการสร้างโลกทางวัฒนธรรม ที่กลายมาเป็น “ความเป็นจริง” ห่อหุ้มบุคคลเอาไว้ โดยมีบทบาทในลักษณะของ 3 B คือ

Blurring คือโทรทัศน์ค่อย ๆ ลบภาพหรือทำให้โลกของความเป็นจริงที่คนเคยมีซึ่งอาจจะมาจากประสบการณ์ตรงหรือเรียนรู้จากแหล่งอื่น ๆ ที่มิใช่สื่อให้จางหายไป

Blending คือโทรทัศน์ค่อย ๆ ผสมความเป็นจริงของบุคคลเข้ากับกระแสหลักทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ในโทรทัศน์

Bending คือโทรทัศน์ค่อย ๆ โน้มให้โลกของบุคคลเป็นไปตามกระแสหลักที่ตอบสนองต่อผลประโยชน์ของโทรทัศน์เอง

ด้วยเหตุนี้ ละครโทรทัศน์จึงมิได้ทำหน้าที่เป็น “กระจกส่องสะท้อนโลกตามความเป็นจริง” หากแต่ละครโทรทัศน์กลับเป็น “โลก” เสียเอง ดังนั้น นักเขียนบทละครโทรทัศน์ในฐานะผู้ส่งสารจึงเท่ากับเป็นผู้สร้างโลกทางวัฒนธรรมในแต่ละยุคขึ้น โดยสะท้อนผ่านสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์นั่นเอง

ถึงแม้ว่าละครโทรทัศน์จะถูกมองว่าเป็นสื่อบันเทิงที่มีลักษณะหนีห่างจากความเป็นจริง เนื่องจากผู้ชมทั้งหลายที่เสพสื่อละครโทรทัศน์ไม่ต้องการที่จะเผชิญหน้ากับโลกที่เป็นอยู่ ซึ่งเท่ากับว่ากำลังหลบเลี่ยงการเผชิญหน้ากับปัญหาต่าง ๆ ของสังคม

อย่างไรก็ดี จากการสอบถามทัศนคติของนักเขียนบทละครโทรทัศน์ในยุคต่าง ๆ ทั้ง 25 คน พบว่า ถึงแม้จะมีความคิดเห็นเกี่ยวกับสุนทรียะที่มีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างกันออกไป แต่ก็มีลักษณะสอดคล้องกันคือต้องการปลูกฝังจริยธรรมและรักษาบรรทัดฐาน (norm) หรือมาตรฐานหลักเกณฑ์ความประพฤติบางประการที่จะสร้างแรงบันดาลใจเกี่ยวกับความหวัง การมองโลก และสังคมในแง่ดี โดยมีเป้าหมายในระดับพื้นฐานที่สุดคือให้ความบันเทิง (entertain) อันได้แก่ความสนุกสนาน ความเพลิดเพลิน ในระดับที่สูงขึ้นไปคือให้สติปัญญา (intellectual) อันได้แก่ความคิดความเข้าใจที่มีคุณค่า และในระดับที่สูงสุดคือการหล่อเลี้ยงจิตวิญญาณของมนุษย์ทำให้เกิดความประจักษ์แจ้งในตน ในโลกและชีวิต

โลกแห่งสุนทรียะของนักเขียนบทละครโทรทัศน์หรือโลกที่ผ่านสื่อ (mass-mediated world) จึงนำเสนอคุณค่าต่าง ๆ ในเชิงอุดมคติซึ่งเป็นสิ่งที่ตรงข้ามหรือขัดแย้งกับความเป็นจริงทั้งหลายในชีวิตประจำวันของโลกที่เป็นจริง (real world) มิได้ตอกย้ำว่าความเป็นจริงของชีวิตนั้นน่ากลัวเพียงไร ทั้งนี้เพื่อเป็นการปลูกฝังทางวัฒนธรรมด้วยการสร้างโลกทางวัฒนธรรม ซึ่งจะค่อย ๆ ลบภาพหรือทำให้โลกของความเป็นจริงที่คนเคยมี ผสมความเป็นจริงของบุคคลเข้ากับกระแสหลักทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ในโทรทัศน์ และโน้มโลกของบุคคลหล่อหลอมให้เป็นไปตามโลกเชิงอุดมคติได้ในที่สุด

การศึกษา “พัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย” เป็นการศึกษาบทละครโทรทัศน์เชิงประวัติศาสตร์ในฐานะเครื่องมือสื่อสารการแสดงที่อยู่คู่กับสังคมไทยมายาวนานเกือบ 6 ทศวรรษ เพื่อก่อให้เกิดความเข้าใจที่กระจ่างชัดในแง่การสื่อสารเชิงสุนทรียะ และการยอมรับละครโทรทัศน์ในฐานะศิลปะแขนงหนึ่งในวัฒนธรรมประชานิยม อันเป็นการขยายองค์ความรู้ทางนิเทศศาสตร์ และเป็นแนวทางก่อให้เกิดการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ที่แปลกใหม่ แตกต่างจากที่เป็นอยู่ในอนาคต

ข้อจำกัดในการวิจัย

1. เนื่องจากการวิจัยเรื่องพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครในโทรทัศน์ไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 จนกระทั่งถึงปัจจุบัน เป็นการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ จึงอาจมี

ข้อจำกัดในด้านต่าง ๆ เช่น การเก็บรวบรวมข้อมูลบทละครโทรทัศน์ที่อาจสูญหาย หรือกระจัดกระจายตามแหล่งต่าง ๆ ตลอดระยะเวลากว่า 50 ปี และการวิเคราะห์และแปลผลข้อมูลต่าง ๆ ยังจำเป็นต้องใช้ความรู้ในเรื่องนั้น ๆ อย่างลึกซึ้ง

2. เนื่องจากละครโทรทัศน์เป็นศิลปะ การหาเกณฑ์มาตรฐานที่จะคลอบคลุมความคิดของคนทั้งหมดอย่างเป็นรูปธรรมนั้นไม่อาจเป็นไปได้ ทัศนะจึงย่อมจะแตกต่างกันไปตามมุมมองของแต่ละบุคคล

ข้อเสนอแนะ

1. งานวิจัยชิ้นนี้มุ่งศึกษาให้เห็นภาพกว้างของพัฒนาการและสุนทรียทัศน์ในการสร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ไทยจนปัจจุบัน ในทัศนะของผู้สร้างสรรค์บทละครโทรทัศน์ซึ่งเป็นผู้ส่งสาร ดังนั้น จึงอาจศึกษาต่อไปว่าในแง่สุนทรียทัศน์ของผู้ชมละครโทรทัศน์ซึ่งเป็นผู้รับสารนั้นมีความคิดเห็นเกี่ยวกับพัฒนาการของบทละครโทรทัศน์ไทยอย่างไร

2. ในปัจจุบัน มีนักเขียนบทละครโทรทัศน์ประเภทกลุ่มเพิ่มขึ้น และมีแนวโน้มที่ละครโทรทัศน์จะผลิตโดยนักเขียนบทที่เป็นกลุ่มมากขึ้นด้วย จึงเป็นที่น่าสนใจศึกษาต่อไปว่าคุณค่าของสุนทรียะระหว่างการสร้างสรรค์ผลงานของนักเขียนบทประเภทกลุ่มกับการสร้างสรรค์ผลงานของนักเขียนบทประเภทเดี่ยว มีความเหมือน หรือแตกต่างหรือไม่ อย่างไร

3. ผลการวิจัยชิ้นนี้สรุปออกมาว่าการผลิตละครโทรทัศน์และการบริโภคสื่อในปัจจุบันภายใต้มิติทุนนิยมนั้นมีลักษณะเชิงพาณิชย์เข้ามาเป็นปัจจัยหลัก ทำให้งามของบทละครโทรทัศน์ในฐานะที่เป็นงานศิลปะได้ลดน้อยถอยลงเรื่อย ๆ ตามยุคสมัย จึงน่าสนใจศึกษาต่อไปถึงแนวทางในการแก้ไขปัญหาดังกล่าว

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กอบกุล อิงคุทานนท์. ละครเวทีสมัยใหม่. กรุงเทพมหานคร: ษรฉัตร, ม.ป.ป.

กาญจนา แก้วเทพ. แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์, 2553.

กาญจนา แก้วเทพ. มายาพินิจ 2: ชุดผู้หญิงกับสื่อมวลชน. กรุงเทพมหานคร: เจนเดอร์เพรส, 2537.

กาญจนา แก้วเทพ. มายาพินิจ: การเมืองทางเพศของละครโทรทัศน์. กรุงเทพมหานคร: เจนเดอร์เพรส, 2536.

กาญจนา วงศ์พัวพัน. สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2554.

กำจร หลุยยะพงศ์ และสมสุข หินวิมาน. หลอน รัก สับสนในหนังไทย ภาพยนตร์ไทยในรอบสามทศวรรษ (พ.ศ.2520-2547) กรณีศึกษาตระกูลหนังผี หนังรัก และหนังยุคหลังสมัยใหม่. กรุงเทพมหานคร: ศยาม, 2552.

ขจีรัตน์ หินสุวรรณ. การวิเคราะห์วิธีการเขียนบทละครสำหรับสื่อมวลชน: บทเรียนจากงานของสมสุข กัลย์จาฤก. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

เขมานันทะ. เนื่องในความงาม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์ธรรมะ, 2554.

คฑาหัสต์ บุษปะเกศ. ตบกระชากเรตติ้ง. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์นวนิยายบางกอก, 2548.

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

คนเขียนบทละครโทรทัศน์ ขาดแคลนหรือแค่ขาดโอกาส. คมชัดลึก (20 พฤศจิกายน 2551): 33.

คฑาหัสต์ บุษปะเกศ. สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2554.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. แปล แปลง และแปรรูปบทละคร. กรุงเทพมหานคร: ศยาม, 2544.

เจตนา นาควัชระ. จากแผ่นดินแม่สู่แผ่นดินอื่น: รวมบทความวิชาการละบทวิจารณ์. กรุงเทพมหานคร: คมบาง, 2548.

ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง. ละครคือชีวิต ชีวิตคือละคร. กรุงเทพมหานคร: ดอกหญ้า 2000, 2554.

ชยพล สุทธิโยธิน และสันติ เกษมสิริทัศน์. ใน การสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์. เอกสารการสอนชุดวิชาการสร้างสรรค์รายการโทรทัศน์ หน่วยที่ 6-10. นนทบุรี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2550.

ชาตรี ประกิตนนทการ. ความงามข้ามกาลเวลาฯของจอห์น เลน: การเมืองของการมองความงาม. วารสารอ่าน (กรกฎาคม-กันยายน 2551): 178-190.

ณัฐนันท์ ศิริเจริญ. สุนทรียศาสตร์เพื่อนิเทศศาสตร์. สมุทรปราการ: โครงการสำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ, 2552.

ณัฐิยา ศิรกรวิไล. สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2554.

โดม สุขวงศ์ และสวัสดิ์ สุวรรณปักษ์. ร้อยปีหนังไทย. กรุงเทพมหานคร: ริเวอร์บุ๊คส์, 2545.

ตอลสตอย, เลี๊ยฟ นิโคลายวิช กร๊าฟ. What is Art ? ศิลปะคืออะไร. สิทธิชัย แสงกระจ่าง, แปล. กรุงเทพมหานคร: โอเพ่นบุ๊คส์, 2550.

ฐนธัช กองทอง. การเขียนบทละคร. เอกสารประกอบการเรียน สาขาวิชาภาษาไทยเพื่อการสื่อสาร คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, 2552.

ฐนธัช กองทอง. สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2554.

ฐิรวุฒ เสนาคำ, บรรณาธิการ. เหลียวหน้าแลหลัง วัฒนธรรมป๊อป. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2549.

ฐานวดี สถิตยุทธการ. สัมภาษณ์, 9 กุมภาพันธ์ 2554.

ถกลเกียรติ วีรวรรณ. 20 ปีแรกในชีวิตการทำงานของบอยถกลเกียรติ. กรุงเทพมหานคร: ซีนาริโอ, 2553.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ และคณะ. สุนทรียนิเทศศาสตร์ การสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคดี. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ทองขาว ทวีปรังสีนุกูล. สัมภาษณ์, 17 กุมภาพันธ์ 2554.

ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์, ดวงหทัย ศรัทธาทิพย์ และละลิตา ฉันทศาสตร์โกศล. คนเขียนบท. กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2546.

ทิพย์ธิดา ศรัทธาทิพย์. สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2554.

ทีปวิท พงศ์ไพบูลย์. พัฒนาการของบริษัทผู้กำเนินงานผลิตรายการโทรทัศน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533.

ธนาวิ โชติประดิษฐ. ปรากฏการณ์นิทรรศการ: รวมบทความว่าด้วยทัศนียภาพของศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพมหานคร: สมมติ, 2553.

ธีรยุทธ บุญมี. ความคิดสองทศวรรษ. กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2550.

นราพร สังข์ชัย. บทละครโทรทัศน์ไทย: กระบวนการคิดสร้างสรรค์และเทคนิค. รายงานการวิจัย ภาควิชาวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, 2551.

นันทวัน เมฆใหญ่. สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2554.

นันทวรรณ รุ่งวงศ์พาณิชย์. สัมภาษณ์, 3 กุมภาพันธ์ 2554.

นับทอง ทองใบ. ศิลปะวิจารณ์รายการวิทยุโทรทัศน์. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีปทุม, 2553.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. โขน คาราบาว น้ำเน่า และหนังไทย. กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2538.

นิภาพร เนียมแสง. พัฒนาการ “ภาษาโปสเตอร์” ในโปสเตอร์ภาพยนตร์ไทย: วิเคราะห์รูปแบบการนำเสนอและเนื้อหา ระหว่างปี พ.ศ.2500-2534. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533.

แน่งน้อย ปัญจพรรค์. อาจินต์ ปัญจพรรค์. กรุงเทพมหานคร: สารคดี, 2539.

ปนัดดา ธนสถิต. ละครโทรทัศน์ไทย. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531.

ปานทิพย์ แสงสว่าง. กลยุทธ์การสร้างความบันเทิงในรายการสนทนาบันเทิงทางโทรทัศน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศสาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ. ความรู้ทั่วไปทางภาพยนตร์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สาขาวิชาภาพยนตร์และภาพถ่าย คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2529.

ปิยะพิมพ์ สมิตดิลก. การเชื่อมโยงเนื้อหา “นวนิยาย” ในสื่อสิ่งพิมพ์และในสื่อละครโทรทัศน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

เปรมศิริ ฤทัยเจตน์เจริญ และตะวัน สุรัติเจริญสุข. 2530-2551 จาก Black Monday ถึง Hamburger Crisis. กรุงเทพมหานคร: กรุงเทพธุรกิจ Bizbook, 2552.

พรทิพย์ เย็นจะบก. การรู้เท่าทันละครไทย. รายงานการวิจัยคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2550.

พิง ลำพระเพลิง. สัมภาษณ์, 12 มีนาคม 2554.

พินิจ หุตะจินดา. ละครโทรทัศน์. ใน ภาษาและหนังสือ ฉบับพิเศษว่าด้วยวรรณกรรมการละครไทย. กรุงเทพมหานคร: สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย, 2545.

เพ็ญสิริ เศวตวิหารี. นักเรียนเขียนบท. กรุงเทพมหานคร: เป่า จิน จง, 2550.

เพ็ญสิริ เศวตวิหารี. สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2554.

เพาวิภา ภมรสถิตย์. ความสัมพันธ์ระหว่างละครโทรทัศน์กับสังคมไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

ไพรัช สังวริบุตร. สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2554.

ภาณิศา ภูวภิรมย์ขวัญ. ความคิด ชีวิต ตัวตน ภัทราวดี ตอนเด็กหญิง ณ ริมน้ำ. กรุงเทพมหานคร: ฟรีมายด์, 2551.

มานพ อุดมเดช. ครั้งเดียวก็เกินพอ. กรุงเทพมหานคร: ศิลปะวรรณกรรม, 2531.

ยิ่งยศ ปัญญา. สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2554.

รัชนี โกลด์ริค. สัมภาษณ์, 8 กุมภาพันธ์ 2554.

รัชฟิล์มทีวี. ภาพยนตร์โทรทัศน์ 16 มม.. มปส., มปป.

รัมภา ภิรมย์ภักดี. สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554.

ละลิตา ฉันศาสตร์โกศล. สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2554.

ลักษณวัต ปาละรัตน์. สุนทรียศาสตร์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2551.

วรพจน์ วงศ์กิจรุ่งเรือง. โลกาภิวัตน์: ความรู้ฉบับพกพา. กรุงเทพมหานคร: openworlds, 2553.

วรวุฒิ ทัดบรรทม. สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2554.

วาณิช จรุงกิจอนันต์. มเหศวร รวมเรื่องสั้นบางเรื่องของวาณิช. กรุงเทพมหานคร: แพรวสำนักพิมพ์, 2553.

วิรุณ ตั้งเจริญ. สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: อีแอนด์ไอคิว, 2546.

วิสิทธิชัย บุณยะกาญจน. สัมภาษณ์, 23 มีนาคม 2554.

ศัลยา สุขะนิวัตติ์. สัมภาษณ์, 16 กุมภาพันธ์ 2554.

ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง. ในท้องถิ่นมีตำนานและการละเล่น... การศึกษาคติชนในบริบททางสังคมไทย. กรุงเทพมหานคร: มติชน, 2537.

ศิริชัย ศิริกายะ. หนังไทย. รายงานการวิจัยภาควิชาการสื่อสรมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531.

ศิริลักษณ์ ศรีสุคนธ์. สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2554.

สถาพร นาควิไลโรจน์. สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2554.

สมเกียรติ ตั้งนโม. มองหาเรื่อง: วัฒนธรรมทางสายตา. มหาสารคาม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2549.

สมคิด ธีรศิลป์. การผลิตรายการโทรทัศน์. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาโสตทัศนศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2525.

สมสุข หินวิมาน. ละครโทรทัศน์. ใน กาญจนา แก้วเทพ และคณะ. สื่อบันเทิง: อำนาจแห่งความไร้สาระ. กรุงเทพมหานคร: ออล อเบาท์ พริ้นท์, 2545.

สมาคมนักเขียนแห่งประเทศไทย. สุภาว์ เทวกุล ไม้แกร่งแห่งวงวรรณ. กรุงเทพมหานคร: ชแม็ค คอร์เปอร์เรชั่น, 2537.

สินิทธ์ สิทธิรักษ์. กำเนิดโทรทัศน์ไทย (พ.ศ.2493-2500). ปทุมธานี: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.

สินี เต็มสงใส. คุณก็เป็นนักเขียนได้. กรุงเทพมหานคร: เครือเถา, 2533.

สินียา ไกรวิมล. ลักษณะของบทละครโทรทัศน์ไทยที่ได้รับความนิยมช่วงหลังข่าวจากปี พ.ศ.2535 ถึง พ.ศ.2544. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

สิริรัตน์ เอื้อน้อมจิตกุล. สัมภาษณ์, 8 กุมภาพันธ์ 2554.

อมรศรี เย็นสำราญ. สัมภาษณ์, 12 มีนาคม 2554.

อรนุช เลิศจรรยารักษ์. หลักการเขียนบทโทรทัศน์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548.

อาจินต์ ปัญจพรรค์. ยักษ์ปากเหลี่ยม. กรุงเทพมหานคร: ณ บ้านวรรณกรรม, 2548.

อาจินต์ ปัญจพรรค์. หอเกียรติยศ. กรุงเทพมหานคร: ณ บ้านวรรณกรรม, 2548.

อารีย์ นักดนตรี. “รากฐานการผลิตและฟื้นฟูละครของคุณจำนง รังสิกุล.” ใน ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนง รังสิกุล. มปส., 2538.

อารีย์ นักดนตรี. โลกมายาของ อารีย์ นักดนตรี. กรุงเทพมหานคร: กายมารุต, 2546.

อารีย์ นักดนตรี. สัมภาษณ์, 14 กุมภาพันธ์ 2554.

อุดมพร ชั้นไพบูลย์. ความพึงพอใจในอาชีพของนักเขียนบทละครโทรทัศน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะสังคมสงเคราะห์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์ และคณะ. จินตทัศน์ทางสังคมในภาษาสื่อมวลชน. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อุฬาร เนื่องจำนง. สื่อมวชนวิทยุ-โทรทัศน์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: อักษรบัณฑิต, 2520.

เอกธิดา เสริมทอง. การเขียนบทวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีปทุม, 2552.

เอื้องอรุณ สมิตสุวรรณ. สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2554.

ภาษาอังกฤษ

Blum, Richard A. Television and sreen writing from concept to contract. Boston: Focal Press, 2001.

Fiske, Joh. Television culture. London; New York: Routledge, 2011.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายสรรัตน์ จิรบวรวิสุทธิ์ เกิดเมื่อวันที่ 1 สิงหาคม 2527 สำเร็จการศึกษาระดับอุดมศึกษาที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปี 2549 และคณะมนุษยศาสตร์ (สื่อสารมวลชน) มหาวิทยาลัยรามคำแหงในปี 2550 ชนะเลิศการแข่งขันสุดยอดแฟนพันธุ์แท้*"ละครจักรๆ วงศ์ๆ"* ของบริษัท เวิร์คพ้อยท์เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) ทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 5 เริ่มต้นชีวิตการทำงานจากการเป็นนักเขียนเรื่องสั้นแนวสยองขวัญ ก่อนพลิกผันมาเป็นนักเขียนวรรณกรรมเด็กและเยาวชน ปัจจุบันทำงานเป็นผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ให้กับทางสถานีโทรทัศน์สีกองทัพบกช่อง 7 และทางสถานีโทรทัศน์ทีวีไทย รวมทั้งเป็นพิธีกรรายการสาระบันเทิงสำหรับเด็กและเขียนบทการ์ตูนอนิเมชั่นให้กับทางบริษัท จ๊ะทิงจา จำกัด