บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎี

แนวคิดเรื่องศิลปะการสื่อสารทางภาพยนตร์ (Film Art)

ไวยากรณ์ภาพยนตร์ (Film Grammar)

ภาพยนตร์นั้นได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปะแขนงที่เจ็ด อันเป็นที่รวบรวมของศิลปะทั้งหกแขนงที่มีมาก่อนหน้า ได้แก่ ศิลปะว่าด้วยเนื้อที่ (art of space) คือ ภาพเขียน สถาปัตยกรรม การเต้นรำ และศิลปะว่าด้วยเวลา (art of time) คือ ดนตรี การละคร วรรณกรรม ภาพยนตร์ถือได้ว่าเป็นสื่อที่ให้ความหมายโดยภาพเป็นหลัก สิ่งต่างๆ ที่ปรากฏออกมาเป็นภาพแต่ละภาพในภาพยนตร์นั้น เป็นสิ่งที่ผู้สร้างภาพยนตร์ได้คัดสรรและมีความตั้งใจที่จะให้ปรากฏออกมาเพื่อสื่อความหมายบางประการกับผู้ชม ดังนั้นไวยากรณ์ที่ใช้สื่อความหมายในภาพยนตร์จึงมีอยู่หลากหลาย โดยแบ่งเป็นองค์ประกอบหลักๆ ได้แก่

1. หน่วยพื้นฐานในภาพยนตร์ (Formats)

1.1 เฟรม (Frame) คือ ภาพ 1 ภาพของชุดภาพนิ่งจำนวนมากที่บันทึกลงบนฟิล์มภาพยนตร์ เวลาดูภาพยนตร์นั้น เฟรมแต่ละเฟรมจะถูกฉายไปที่จอด้วยอัตราความเร็ว 16 ภาพต่อวินาทีหรือมากกว่านั้น ทำให้สร้างภาพลวงตาให้เห็นเป็นการเคลื่อนไหวได้ด้วยปรากฏการณ์ที่เรียกว่า "การเห็นภาพติดตา" (persistence of vision)

1.2 ช็อต (Shot) เป็นหน่วยเล็กที่สุดของภาพยนตร์ที่สามารถจะเข้าใจได้ และเป็นหน่วยที่มีความสำคัญหน่วยหนึ่ง ตามปกติช็อตจะเป็นช่วงความยาวของฟิล์มที่ถูกบันทึกไว้ในแต่ละครั้งที่ยังกดปุ่มถ่ายที่กล้องอยู่ ดังนั้นแต่ละช็อตจะมีความยาวแตกต่างกันไป

1.3 ซีน (Scene) คือ ช็อตตั้งแต่ 1 ช็อตขึ้นไป ซึ่งสามารถสื่อความหมายได้ โดยซีนหนึ่งๆ มักจะเกิดขึ้นในเวลาที่ต่อเนื่องกัน ในฉากเดียวกัน รวมทั้งประกอบด้วยตัวละครชุดเดียวกัน

1.4 ซีเควนส์ (Sequence) คือ การเชื่อมเอาซีนต่างๆ เข้าด้วยกันด้วยเงื่อนไขทางอารมณ์และการเล่าเรื่อง

2. ช่องทางการสื่อสารด้านภาพ (Visual Channel)

2.1 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยไม่ต้องใช้เทคนิคทางภาพยนตร์ (nature of image)

2.1.1 ฉาก (setting) โดยพื้นฐาน ฉาก คือที่ที่เหตุการณ์ในภาพยนตร์เกิดขึ้นและดำเนินไป และเป็นที่ที่บรรจุตัวละครเอาไว้ ฉากสามารถบอกถึงแนวหรือลักษณะของภาพยนตร์ (genre) แต่ละประเภทได้ นอกจากนั้นฉากก็ยังใช้เพื่อสื่อความหมายเฉพาะที่ผู้กำกับต้องการได้ด้วย

2.1.2 อุปกรณ์ประกอบฉาก (props) เป็นสิ่งที่ใช้ในการถ่ายทอดความหมายในภาพยนตร์อย่างหนึ่งคล้ายกับฉาก โดยอุปกรณ์ประกอบฉากสามารถทำหน้าที่ในการบอกถึงแนวของภาพยนตร์ได้เช่นเดียวกัน นอกจากนั้น ในฉากที่ประกอบด้วยอุปกรณ์มากมายนั้น ผู้กำกับอาจเน้นอุปกรณ์ประกอบฉากบางอย่างให้โดดเด่น (เช่น การใช้ภาพระยะใกล้) เพื่อบอกให้รู้ว่าสิ่งนั้นมีความหมายสำคัญและสัมพันธ์กับเรื่อง

2.1.3 เสื้อผ้า (costume) เสื้อผ้าเป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับตัวละคร โดยเสื้อผ้าสามารถบอกถึงสถานภาพ ความคิด ทัศนคติของตัวละคร รวมทั้งมักใช้สื่อถึงเวลาที่เปลี่ยนไป นอกจากนั้น ในภาพยนตร์บางเรื่องก็ใช้การใช้เสื้อผ้าที่ไม่สอดคล้องเพื่อสร้างความหมายบางอย่าง เช่น ความน่าขบขัน ความไม่น่าไว้วางใจ เป็นต้น และเช่นเดียวกับฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก เสื้อผ้าเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สามารถบอกถึงแนวของภาพยนตร์ได้

2.1.4 การแสดงและปรากฏตัวของตัวละคร นักแสดงไม่ว่าจะเป็นคนหรือสัตว์ ถือว่าอยู่ในฐานะวัตถุที่ถูกจ้องมองโดยกล้อง (an object for the cameras' gaze) การแสดงและการปรากฏตัวถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของภาพยนตร์ที่สามารถถ่ายทอดความหมายโดยผ่านรหัสมากมาย เช่น การแสดงออกทางสีหน้า ภาษาท่าทาง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนเราอยู่แล้ว โดยรหัสเหล่านี้มักขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไป นอกจากนั้น การปรากฏตัวของนักแสดงบางคน ก็สามารถก่อให้เกิดความหมายพิเศษสำหรับภาพยนตร์ได้ด้วย เช่น นักแสดงที่มีความเป็นดารา (star) หรือนักแสดง ที่แสดงบทใดบทหนึ่งบ่อยๆ จนเรียกว่า เป็นบทประจำตัว

2.2 ภาพที่ปรากฏให้เห็นโดยผ่านเทคนิคทางภาพยนตร์ (treatment of image)

2.2.1 การถ่ายทำภาพยนตร์

1) ขนาดภาพ (shot size) เป็นการพิจารณาในแง่ระยะทางที่กล้องห่างจากวัตถุที่ถ่ายว่ามากน้อยแค่ไหน เพราะผู้สร้างภาพยนตร์ย่อมใช้เหตุผลในการเลือกใช้ขนาดภาพแต่ละขนาด เช่น ภาพ extreme long shot (ELS.) เป็นภาพที่ถ่ายจากระยะทางไกลมาก การใช้ภาพขนาดนี้ อาจต้องการสื่อให้เกิดระยะห่างระหว่างคนดูกับสิ่งที่อยู่ในภาพ หรือต้องการนำเสนอภาพที่มีลักษณะของความกว้างในเนื้อที่ให้กับคนดู โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพยนตร์แนวตะวันตก (Western film) มักนิยมใช้ภาพขนาดนี้ เพื่อให้สิ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพนั้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของสิ่งแวดล้อม[12] ภาพ long shot (LS.) คือภาพที่ถ้าถ่ายบุคคลก็คือภาพที่เห็นบุคคลเต็มตัว ขนาดภาพระดับนี้มักไม่ได้เน้นที่อารมณ์ของผู้แสดงมากนัก แต่อาจจะเน้นไปที่สภาพการณ์โดยรอบ หรือการแต่งกาย สถานภาพอื่นๆ ของตัวละคร ภาพ close-up (CU.) คือ การถ่ายภาพที่กล้องอยู่ใกล้วัตถุมาก อาจจะเห็นเพียงบางส่วนของร่างกาย ขนาดภาพเช่นนี้มักเป็นขนาดภาพที่ต้องการเน้นให้เห็นอารมณ์ของตัวละครเป็นหลัก หรือภาพขนาดใกล้มาก extreme close up เพื่อต้องการเน้นให้เห็นถึงวัตถุนั้นๆ อย่างชัดเจน เป็นต้น นอกจากนั้น ยังอาจจะพิจารณาขนาดภาพจากสิ่งที่อยู่ในภาพก็ได้ เช่น ภาพ two-shot คือ ภาพที่บรรจุตัวละคร 2 ตัวไว้ โดยขนาดภาพแต่ละขนาดจะมีผลต่อจิตวิทยาของผู้ชม และใช้ในการสื่อความหมายที่แตกต่างกันไป

2) มุมมองภาพ (angle) เป็นการพิจารณาในแง่ตำแหน่งของกล้องที่สัมพันธ์กับวัตถุที่ถ่าย เช่น ภาพมุมสูง (high angle) ภาพมุมต่ำ(low angle) ภาพระดับสายตา (eye-level shot) มุมมองภาพเป็นเครื่องมือในการแสดงถึงความคิดเห็นของผู้กำกับต่อตัวละครหรือวัตถุที่ถูกถ่าย เปรียบเสมือนคำคุณศัพท์ของคนเขียนหนังสือที่ใช้เพื่อแสดงความรู้สึกในทางใดทางหนึ่ง เนื่องจากภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์นั้น เปรียบเสมือนการเห็นจากตาของคนดู ดังนั้นในความหมายโดยทั่วไปแล้ว มุมมองภาพจึงมีผลในลักษณะเชิงจิตวิทยาที่คนดูมีต่อตัวละครหรือวัตถุที่ถ่ายด้วย เช่น การใช้มุมสูงนั้น ทำให้คนดูรู้สึกว่าตนเองอยู่เหนือกว่าตัวละคร และทำให้สิ่งที่ปรากฏอยู่ในภาพนั้นมีขนาดเล็กกว่าที่มันเป็น จึงทำให้เกิดความรู้สึกต่อสิ่งนั้นว่า มีความต้อยต่ำน่าสงสาร หรือการใช้มุมต่ำ ซึ่งจะมีผลทำให้ตัววัตถุนั้นมีขนาดที่ใหญ่กว่าที่มันเป็น และคนดูอยู่ในตำแหน่งที่ต่ำกว่า จึงให้ผลต่อความรู้สึกว่า สิ่งๆ นั้นมีอำนาจเหนือกว่า เป็นต้น[13]

นอกจากนั้นยังอาจแบ่งมุมกล้องออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ มุมเป้ามอง (objective camera angle) ซึ่งก็คือมุมทั่วๆ ไปที่ใช้ในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ กับมุมแทนสายตา

---

[12] Bernard F. Dick, Anatomy of Film. (New York : St. Martin's Press,1998), page 36.

[13] Bernard F. Dick, เพิ่งอ้าง. หน้า37.

(subjective camera angle) ซึ่งมีลักษณะเป็นมุมมองของตัวละคร เป็นสิ่งที่ตัวละครนั้นๆ เห็น เป็นการเสนอความจริงในด้านเดียวคือด้านของตัวละครนั้น ซึ่งการใช้มุมมองเช่นนี้นั้นจะต้องถูกจำกัดในซีนหรือซีเควนซ์ที่มีความพิเศษ

อย่างไรก็ตามบางครั้งการใช้มุมกล้องอาจไม่ได้ใช้เพื่อเป็นการสื่อเชิงสัญลักษณ์หรือภาพลักษณ์ใดๆ แต่เป็นการใช้เพื่อความต่อเนื่องและสอดคล้องของเรื่อง อาทิ เมื่อตัวละครมองจากหน้าต่างห้องพักไปยังเบื้องล่างจึงต้องใช้มุมสูง เป็นต้น โดยมิได้หมายความว่าต้องการสื่อให้เห็นว่าตัวละครนั้นมีพลังอำนาจก็ได้

3) เลนส์ (lense) เป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่งที่สามารถใช้สื่อความหมาย การใช้เลนส์ที่แตกต่างกันจะมีผลให้ได้ภาพที่ต่างกันออกไป โดยเลนส์สามารถบิดเบือนภาพให้แตกต่างไปจากที่ตามนุษย์มอง เช่น การใช้เลนส์เทเลโฟโต้ (telephoto lense) เพื่อเลือกโฟกัสวัตถุบางอย่างในภาพ การใช้เลนส์ตาปลา(fish-eye lense) เพื่อทำให้ภาพบิดเบี้ยว เป็นต้น

4) การเคลื่อนไหวของกล้อง (camera movement) ถือเป็นการเปลี่ยนแปลงมุมมองกล้องและเปลี่ยนขนาดภาพวิธีหนึ่ง ซึ่งไม่ต้องใช้วิธีการวางมุมกล้องเพื่อบันทึกภาพไว้ทีละช็อตแล้วนำมาตัดต่อเข้าด้วยกันในภาพหลัง แต่การเคลื่อนกล้องจะเป็นการเสนอภาพที่มีขนาดภาพแตกต่างกันได้อย่างต่อเนื่อง สามารถบันทึกภาพเป็นช็อตยาวโดยไม่ต้องใช้การตัดต่อเข้ามาช่วย การเปลี่ยนแปลงภาพจึงเป็นไปอย่างต่อเนื่อง การเคลื่อนไหวของกล้องสามารถทำได้หลายลักษณะ เช่น การแพน (panning) คือ การเคลื่อนกล้องไปในแนวนอนโดยตั้งกล้องอยู่กับที่ การทิลต์ (tilting) เป็นการเคลื่อนกล้องในแนวดิ่งหรือแนวตั้ง การแทรค (tracking) เป็นการเคลื่อนกล้องจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง

5) การจัดองค์ประกอบภาพ (mise-en-scene) คำว่า mise-en-scene[14] เป็นภาษาฝรั่งเศส แปลว่า การจัดวางไว้บนเวที (placing on stage) ในทางการละคร หมายถึงการจัดวางรายละเอียดทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นตำแหน่งของนักแสดง ฉาก รวมทั้งแสงสีเอาไว้ภายในพื้นที่แสดง เพื่อผลในการสื่อความหมาย สำหรับภาพยนตร์ การจัดองค์ประกอบภาพมีรายละเอียดมาก

---

[14] ถ้าใช้อย่างเฉพาะเจาะจง ในทางภาพยนตร์ mise-en-scene จะหมายถึงศิลปะของการจัดภาพในระยะไกล ประมาณ LS, ไปจนถึง ELS, ทั้งนี้เพื่อให้ผู้กำกับมีพื้นที่มากเพียงพอที่จะจัดวางและแจกแจงรายละเอียดในภาพได้อย่างเหมาะสม

มาย เช่น การจัดวางตัวละครหรือวัตถุในเฟรมภาพ การใช้เส้นหรือรูปร่างเพื่อสื่อความหมาย การกำหนดทิศทางการหันหน้าของตัวละคร

6) แสง (lighting) ในงานศิลปะ ความสว่าง (lights) และความมืด (darks) ถูกใช้สื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์อย่างสม่ำเสมอ สำหรับภาพยนตร์ก็เช่นเดียวกัน โดยต้องพิจารณาในแง่ลักษณะของแสง และทิศทางของแสงที่ปรากฏในภาพยนตร์

7) สี (colour) เป็นองค์ประกอบที่ทำงานในระดับจิตใต้สำนึกของผู้ชม โดยเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการชักจูงอารมณ์ (emotional) และแต่งแต้มบรรยากาศ (atmospheric) มากกว่าจะใช้เพื่อบอกความคิดหรือสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์เพื่อการตีความ นักจิตวิทยาพบว่า คนส่วนใหญ่มักพยายามตีความเส้นสายขององค์ประกอบภาพในเชิงรุก (active) แต่กลับยอมรับสีที่ปรากฏให้เห็นในเชิงรับ (passive) ในการค้นหาความหมายของสีที่ปรากฏในภาพยนตร์ จำเป็นต้องนำไปพิจารณาร่วมกับองค์ประกอบอื่นๆ มากกว่าจะเป็นการตีความจากการใช้สีนั้นๆ เพียงลำพัง

2.2.2 การตัดต่อ (editing)

Bernard F. Dick (1978) ให้ความหมายการตัดต่อว่า คือ การนำเอาแต่ละช็อตมาเชื่อมต่อกัน และตัดเอาส่วนของเวลาและพื้นที่ที่ไม่สำคัญในภาพยนตร์ออกไป หรือเป็นการเลือกและเรียงช็อตเข้าไว้ด้วยกันตามลำดับการเล่าเรื่องเพื่อช่วยเอื้อในเรื่องของอารมณ์ของแต่ละฉากในภาพยนตร์ทั้งเรื่อง การตัดต่อยังช่วยเสริมจังหวะของภาพยนตร์ ช่วยอธิบายสัญลักษณ์ต่างๆ หรืออย่างน้อยก็ช่วยให้คนทำภาพยนตร์บรรลุวัตถุประสงค์ในการเล่าเรื่อง

เทคนิคในการตัดต่อสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือ การเปลี่ยนช็อตทันที โดยการตัดชน (cut) และการเปลี่ยนช็อตอย่างค่อยเป็นค่อยไป โดยเทคนิคหลักๆ ที่ใช้คือ ภาพจาง (fade) ภาพจางซ้อน (dissolve) และภาพกวาด (wipe) ซึ่งจะให้ความรู้สึกต่างๆ กัน เช่น การตัดชนสามารถสื่อถึงอารมณ์ที่ตื่นเต้น เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องหรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน การใช้ภาพจางซ้อนมักใช้กับการเปลี่ยนผ่านเวลา หรือการเชื่อมฉาก เหตุการณ์ที่สวยงามและอารมณ์ที่นุ่มนวล เป็นต้น

โดยสามารถแบ่งประเภทการตัดต่อออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การตัดต่อแบบต่อเนื่อง (continuity cutting) เป็นแบบที่ใช้ในภาพยนตร์ส่วนใหญ่ เป็นการตัดต่อที่คำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างช็อตต่อช็อตในแง่ของการแสดง ตำแหน่ง ทิศทางการมอง การเคลื่อนไหวของวัตถุ

ในภาพ องค์ประกอบภาพ เวลา พื้นที่ ฯลฯ และการตัดต่อแบบเรียบเรียง (compilation cutting) คือ การตัดต่อที่ไม่อาศัยความต่อเนื่องของแอ็คชั่น หรือเหตุการณ์ ได้แก่ หนังประเภทข่าว สารคดี ภาพและช็อตต่างๆ ถูกนำมาเรียงร้อยเข้าด้วยกัน โดยใช้คำบรรยายในการสร้างความต่อเนื่อง ประกอบกับเสียงดนตรี หรือเสียงประกอบ

นอกจากนั้น ในภาพยนตร์ยังมีการตัดต่อที่มีลักษณะเฉพาะตัวอีกประเภทหนึ่ง นั่นคือ มอนทาจ (montage) ซึ่งหมายถึงการตัดต่อที่ทำลายเวลาจริง โดยผ่านกระบวนการรวมภาพที่ไม่จำเป็นต้องมีความเกี่ยวข้องกันเข้าหากันด้วยการใช้เทคนิคต่างๆ เช่น ภาพจาง การกวาดภาพ ทำให้ได้ซีนหรือซีเควนซ์ที่มีความหมายใหม่ขึ้นมา

3. องค์ประกอบด้านเสียง

แม้ว่าภาพจะมีความสำคัญในการสร้างความหมายในภาพยนตร์ แต่ในบางครั้ง ภาพเพียงอย่างเดียวก็ไม่สามารถทำให้ผู้ชมเข้าใจอะไรได้ทั้งหมด ต้องอาศัยเสียงในการช่วยเสริมอารมณ์และให้ข้อมูลรายละเอียดอื่นๆ นอกจากจะช่วยในการสื่อความหมายแล้ว เสียงยังสามารถทำหน้าที่สร้างมิติที่ 3 ให้กับภาพยนตร์ได้ อาทิ การสร้างความรู้สึกใกล้-ไกล โดยใช้ระดับความดังของเสียง เป็นต้น

เสียงที่ใช้สื่อความหมายในภาพยนตร์มี 3 ประเภท ได้แก่

1) เสียงพูด ในที่นี้รวมถึงลักษณะการใช้เสียงพูด ไม่ว่าจะเป็นการพูดแบบเป็นทางการหรือไม่เป็นทางการ ลีลาและท่วงทำนองของเสียงพูด ซึ่งมีผลต่อการสื่อความหมาย และสร้างความรู้สึกให้กับผู้ชมทั้งสิ้น ประกอบด้วย เสียงสนทนา (dialogue) เป็นเสียงที่ได้ยินพร้อมกับการเห็นริมฝีปากขยับ ซึ่งเป็นวิธีการสื่อสารที่มนุษย์ใช้อยู่ในชีวิตประจำวันอยู่แล้ว และเสียงบรรยาย(narration / commentary) ถ้าเป็นเสียงบรรยายโดยไม่ปรากฏตัวผู้พูด เรียกว่า commentary แต่ถ้าเป็นเสียงบรรยายที่ได้ยินมาจากตัวแสดงในภาพยนตร์เอง หรือใครสักคนที่เกี่ยวพันกับเหตุการณ์ในเรื่อง เรียกว่า narration

2) เสียงประกอบ (sound effects) คือเสียงต่างๆ ที่เกิดขึ้นในภาพยนตร์ ซึ่งมีส่วนเสริมให้คนดูเชื่อในสิ่งที่เห็นบนจอ และสร้างอารมณ์ให้คนดูคล้อยตาม หรือบางครั้งก็ใช้โยงฉากต่างๆ ในภาพยนตร์เข้าด้วยกัน แบ่งออกเป็น เสียงประกอบที่อยู่ในฉาก (local sound) เสียงประกอบที่อยู่นอกฉาก (background sound / ambient sound) และเสียงประกอบที่สร้างขึ้น(artificial sound)

3) เสียงดนตรี (music) มักใช้เป็นเครื่องเร้าอารมณ์ ขณะเดียวกันก็สามารถใช้เป็นตัวเล่าเรื่องได้เช่นกัน เช่น อาจใช้บอกถึงฉาก วันเวลา บุคลิก หรือรสนิยมของตัวละคร เสียงดนตรีเป็นส่วนประกอบที่มีบทบาทด้านความรู้สึกของผู้ชมมาก มีหน้าที่ทั้งเสริมอารมณ์ ความรู้สึก (component) หรืออาจจะใช้สร้างความขัดแย้งทางอารมณ์ (contrast) เพื่อทำให้ความหมายและความรู้สึกที่อยู่ในเรื่องราวชัดเจนมากขึ้น

นอกจากนั้นการบันทึกเสียงในขณะถ่ายทำภาพยนตร์ก็นับว่าเป็นส่วนที่สำคัญอีกประการหนึ่งของการสื่อสารด้วยเสียงในภาพยนตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการสร้างภาพยนตร์ระบบ sound on film ด้วยแล้ว จะต้องมีความระมัดระวังในเรื่องของการบันทึกเสียงขณะถ่ายทำเป็นอย่างมาก ตั้งแต่การเลือกอุปกรณ์ในการบันทึกเสียง ชนิดของไมโครโฟน การจัดวางตำแหน่งของไมโครโฟน การเลือกระบบบันทึกเสียงสำหรับภาพยนตร์ ฯลฯ ล้วนแล้วแต่มีความหมายที่สำคัญยิ่ง

ระบบการบันทึกเสียงสามารถแบ่งออกเป็น 2 ระบบใหญ่ๆ คือ[15]

1. การบันทึกเสียงระบบอนาล็อก (Analogue) เป็นการบันทึกเสียงด้วยการใช้คลื่นบันทึกเสียงแบบธรรมดาด้วยวิธีการเปลี่ยนเสียงให้เป็นสัญญาณไฟฟ้า หรือแรงกดอากาศให้เป็นความถี่ของคลื่นสัญญาณไฟฟ้า ซึ่งทำให้เกิดแรงดึงดูดของสนามแม่เหล็กขึ้นบนเส้นเทปแมกเนติกหรือบันทึกข้อมูลสัญญาณไฟฟ้าเหล่านี้ไว้บนแถบสนิมเหล็ก หรือสร้างรูปร่างของเส้นเสียงที่เรียวยาวเข้มหนา เส้นหยักบนเส้นเสียงออปติคอลฟิล์ม หรือการออกแบบขึ้นเป็นร่องเสียงเพื่อให้เกิดการหักเหบนร่องของจานเสียง

2. การบันทึกเสียงระบบดิจิตอล (Digital) เป็นการบันทึกอัดข้อมูลสัญญาณเสียงลงในแผ่นเลเซอร์ดิสก์ หรือคอมแพกดิสก์ และแผ่นฟิล์ม โดยใช้สัญญาณเสียงเป็นตัวเลขบันทึกลงไปบนสื่อตรงๆ ซึ่งจะมีข้อผิดเพี้ยนน้อยกว่าแบบอนาล็อก ปัจจุบันภาพยนตร์ส่วนใหญ่นิยมใช้การบันทึกเสียงโดยระบบนี้ เพราะนอกจากมีข้อผิดเพี้ยนน้อยแล้ว เมื่อมีการถ่ายบันทึกเสียงดิจิตอลกลับไปกลับมา คุณภาพเสียงก็ยังเหมือนเดิม ซึ่งผู้ที่เห็นความสำคัญในคุณภาพเสียงจะถือว่าเป็นสิ่งสำคัญ การถ่ายเสียงก็ทำได้อย่างปกติธรรมดา

การบันทึกเสียงในขณะถ่ายทำภาพยนตร์ ก็คือการบันทึกเสียงให้มีสัญญาณตามต้องการ มีเสียงเด่นชัด เหมาะสมกับสภาพการณ์ที่เป็น โดยมีหลักเกณฑ์ที่ควรปฏิบัติหลายประการ เช่น

---

[15] บรรจง โกศัลวัฒน์, การถ่ายทำภาพยนตร์เสียง, (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2545), หน้า 42-111.

การใช้วินด์สกรีน (Windscreen) และซิปปลิน (Zipplin) สำหรับการอัดเสียงนอกสถานที่เพราะจะช่วยตัดเสียงลมที่ปะทะไมโครโฟน หรือจะใช้ภายในสถานที่ก็ได้ เพราะช่วยลดเสียงเปิดปากระหว่างคำพูดได้ ถ้าลมแรงมากหรือที่โล่งแจ้ง ควรใช้ซิปปลินจะช่วยได้มากกว่าวินด์สกรีน หรือการใช้ขาบูมกับไมโครโฟนแบบคาร์ดิออด ควรใช้เพราะถ้าเป็นการสนทนาเสียงจะดีเพราะอยู่ใกล้ผู้พูด ในบางกรณีที่ต้องการเสียงชัดแต่ต้องบังไมโครโฟนมากกว่า 1 ตัว ควรใช้มิกเซอร์ช่วยปรับระดับเสียงของไมโครโฟนแต่ละตัวก่อนบันทึกเสียงจริง ฯลฯ

คุณภาพและความแตกต่างของเสียง เนื่องจากการถ่ายภาพที่มีระยะถ่ายใกล้และไกล เสียงจะต้องแตกต่างกัน เพื่อให้เหมาะสมกับความเป็นจริง ดังนั้นจึงมีข้อปฏิบัติหลายประการ เช่น ตำแหน่งของการติดตั้งไมโครโฟนแบบวิทยุ ควรห่างจากปากนักแสดงเล็กน้อย เพราะต้องการเสียงจากบรรยากาศควบคู่กับการสนทนาด้วย การติดตั้งไมโครโฟนบนขาบูม ต้องดูตำแหน่งของนักแสดงเป็นการประกอบ ควรซ่อนไมโครโฟนหลายๆ ตัวไว้ตามจุดต่างๆ ที่นักแสดงเคลื่อนตัวผ่าน เพื่อจะได้รับเสียงได้ทุกจุด และการใช้ไมโครโฟนแบบช็อตกันแขวนเหนือศีรษะนักแสดง เพื่อจะได้ยินเสียงชัดเจนและได้เสียงบรรยากาศด้วย โดยติดตั้งบนก้านบูมยาวที่วางบนดอลลี่ นอกจากนั้นควรมีการลดเสียงกล้องภาพยนตร์ ด้วยการหุ้มกล้อง ซึ่งมีทั้งเสื้อหุ้มกล้องและกล่องหุ้มกล้อง

อย่างไรก็ตามในระบบของการถ่ายทำภาพยนตร์ในสมัยก่อนนั้น มักไม่ต้องใช้รายละเอียดในเรื่องดังกล่าวนัก เพราะจะใช้การบันทึกเสียงทั้งหมด ทั้งเสียงพากย์บทสนทนา เสียงเพลงและดนตรีประกอบ รวมทั้งเสียงประกอบเอาในภายหลังที่ห้องบันทึกเสียง แต่การสร้างภาพยนตร์โดยขาดการบันทึกเสียงที่สมบูรณ์นั้นก็มีผลต่อการสื่อความหมายด้วยเสียงด้วยเช่นกัน

<u>แนวทางของภาพยนตร์ (Film Style)</u>

การจะวิเคราะห์หาแนวทางของภาพยนตร์นั้น มีขั้นตอนปฏิบัติดังนี้[16]

1. พิจารณาการกำหนดโครงสร้างของภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ว่า เป็นระบบภาพยนตร์ที่เป็นแบบเล่าเรื่องหรือไม่เล่าเรื่อง(Determine the organizational structure of the film, its narrative or nonnarrative formal system)

---

[16] David Bordwell & Kristin Thomson, Film Art : an Introduction, (New York : The Mcgraw-Hill Companies,Inc.,1997, page 357-360.

2. สังเคราะห์ออกมาว่าอะไรคือเทคนิคเด่นๆ ที่ใช้ในภาพยนตร์นั้น (Identify the salient techniques used)

3. ร่างรูปแบบของวิธีการที่ใช้ในภาพยนตร์ทั้งหมด (Trace out patterns of techniques within the whole film)

4. ดูหน้าที่ที่เทคนิคที่โดดเด่นนั้นๆ ตั้งใจทำ และแบบแผนของมันว่ามีการสร้างด้วยรูปแบบอย่างไร (Propose functions for the salient techniques and the patterns they form)

สำหรับแนวคิดเรื่องการสื่อสารทางภาพยนตร์นี้ ผู้วิจัยนำไปวิเคราะห์ในส่วนของผลงานภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์ 2 เรื่องที่เลือกมาทำการวิจัยในเชิงลึกว่า วิจิตร คุณาวุฒิ ได้มีวิธีการสื่อสารทางภาพยนตร์เช่นไรกับคนดู มีการใช้กลวิธีในการสื่อสารทางภาพยนตร์กับคนดูบ้างหรือไม่ หรือได้มีการใช้องค์ประกอบใดๆ บ้างเพื่อช่วยในการสื่อสารให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

<u>แนวคิดเรื่องการสร้างภาพยนตร์ (Film making)</u>

1. กระบวนการผลิตภาพยนตร์

กระบวนการผลิตภาพยนตร์แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ[17]

1. ขั้นตอนเตรียมงานก่อนการถ่ายทำภาพยนตร์ (pre-production) การเตรียมงานก่อนการถ่ายทำภาพยนตร์ เปรียบได้เป็นการวางโครงสร้างให้กับงานกองถ่ายทั้งหมด การถ่ายทำภาพยนตร์จะดำเนินไปได้ด้วยดีหรือไม่ ขึ้นอยู่กับการจัดเตรียมงานเป็นสำคัญ ดังนั้นการเตรียมการที่ละเอียดรอบคอบและรัดกุมจะช่วยให้การถ่ายทำภาพยนตร์ดำเนินไปอย่างเรียบร้อยและราบรื่น ขั้นตอนก่อนการถ่ายทำภาพยนตร์ที่สำคัญ มีดังนี้

1.1 การจัดหาบทภาพยนตร์ เป็นการนำเอาเนื้อหาที่ได้จากผู้ประพันธ์หรือผู้เขียนบทที่มีแนวคิดน่าสนใจมาผูกเป็นเรื่องราว แล้วพัฒนาจนเป็นบทภาพยนตร์เพื่อใช้เป็นพิมพ์เขียวให้แก่ผู้เกี่ยวข้องถือเป็นแนวปฏิบัติ

1.2 การคัดเลือกผู้แสดง ผู้กำกับภาพยนตร์และผู้อำนวยการสร้างภาพยนตร์จะพิจารณาคัดเลือกผู้แสดงที่เหมาะสม โดยเฉพาะการคัดเลือกดารา เพราะเป็นบุคคลสำคัญของ

---

[17] รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม <u>เรื่องเดียวกัน</u> หน้า 21-25

เรื่องในภาพยนตร์เพื่อให้การถ่ายทอดข่าวสารเป็นไปอย่างมีอรรถรสและประสบความสำเร็จตามวัตถุประสงค์ของการสร้างภาพนตร์

1.3 การจัดตารางการถ่ายทำภาพยนตร์ เป็นการแบ่งปริมาณงานในการถ่ายทำตามสภาพงานที่ได้มาจากใบแยกบทภาพยนตร์ เพื่อให้การเตรียมงานของฝ่ายต่างๆ ประสานสัมพันธ์กัน โดยถือเป็นแผนผังเวลาของการถ่ายทำภาพยนตร์ด้วย

1.4 การจัดหาสถานที่ เป็นการตระเตรียมบรรยากาศ สภาพแวดล้อมของสถานที่ที่จะใช้เป็นฉากในภาพยนตร์ เพื่อให้การถ่ายทำภาพยนตร์เป็นไปด้วยความราบรื่นตามสภาพที่ควรจะเป็น

1.5 การออกแบบและการสร้างฉากภาพยนตร์ เป็นการดัดแปลงหรือตกแต่งสถานที่ให้พร้อมที่จะใช้ถ่ายทำภาพยนตร์ โดยให้มีบรรยากาศตามที่บทภาพยนตร์กำหนดไว้ รวมทั้งการเตรียมเครื่องแต่งกายและการตกแต่งอื่นๆ ที่ได้รับการออกแบบให้เหมาะสมกับเนื้อหา

1.6 การจัดเตรียมวัสดุและอุปกรณ์ เป็นการเลือกและตระเตรียมสิ่งต่างๆ ที่จะใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์ให้อยู่ในสภาพที่พร้อมสรรพ

1.7 การจัดทีมงาน เป็นการคัดเลือกทีมงานแต่ละฝ่ายที่มีความสามารถและเหมาะสมกับภาพยนตร์เข้าถ่ายทำภาพยนตร์ โดยทีมงานจะต้องสามารถประสานงานกันได้อย่างสอดคล้องสัมพันธ์และผสมผสานกลมกลืนกัน

1.8 การกำหนดวงเงินงบประมาณ เป็นการประมาณการวงเงินที่จะใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์เพื่อให้การบริหารงานเป็นไปอย่างต่อเนื่องและราบรื่น

2. ขั้นตอนการถ่ายทำภาพยนตร์ (production) งานในขั้นตอนนี้อยู่ภายใต้ความรับผิดชอบของผู้กำกับภาพยนตร์ ที่จะต้องบริหารงานในการถ่ายทำให้ดำเนินไปอย่างราบรื่นที่สุด โดยมีความงดงามทางศิลปะและการสื่อสารที่ดีที่สุดจากความร่วมมือของทุกๆ ฝ่าย งานที่สำคัญในขั้นตอนการถ่ายทำภาพยนตร์ มีดังนี้

2.1 การประชุมทีมงาน เป็นการซักซ้อมความเข้าใจและตรวจสอบความพร้อมก่อนที่จะยกกองถ่ายทำออกไปปฏิบัติงาน โดยการประสานงานและอำนวยความสะดวกต่างๆ ให้เป็นไปตามแผนงานที่วางไว้

ห้องสมุดกลาง ฐานบัณฑิตวิทยาลัย
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2 การยกกองถ่าย เป็นการเคลื่อนกองถ่ายสู่การปฏิบัติงานในการถ่ายทำภาพยนตร์ตามแผนงานที่ได้กำหนดไว้

2.3 การดำเนินการถ่ายทำภาพยนตร์ เป็นการลงมือถ่ายทำภาพยนตร์ภายใต้การบริหารและกำกับของผู้กำกับภาพยนตร์

3. ขั้นตอนหลังการถ่ายทำภาพยนตร์ (post-production) ภาพยนตร์ที่เตรียมงานและถ่ายทำตามกำหนดการที่เสร็จสมบูรณ์ก่อนจะนำออกฉายได้ จะต้องมีงานหลังการถ่ายทำ แต่ในระหว่างการถ่ายทำก็อาจจะมีขั้นตอนหลังการถ่ายทำควบคู่ไปกับการถ่ายทำก็ได้

3.1 การส่งฟิล์มที่ถ่ายทำแล้วไปดำเนินการล้างและพิมพ์ฟิล์ม

3.2 การตัดต่อลำดับภาพและเสียง เป็นการนำฟิล์มที่ผ่านการตรวจสอบความสมบูรณ์จากผู้กำกับภาพยนตร์แล้ว ส่งไปให้ผู้ตัดต่อภาพยนตร์ดำเนินการคัดเลือกช็อต เพื่อนำมาจัดวางให้อยู่ในช่วงของคัทหรือซีนที่ถูกต้อง ควบคู่ไปกับการเรียงและตัดต่อเส้นเสียงสำหรับภาพยนตร์ที่บันทึกเสียงตอนถ่ายทำ

3.3 การพิมพ์ฟิล์มภาพยนตร์เพื่อเตรียมนำออกฉาย

3.4 การเผยแพร่และการจัดจำหน่าย เป็นการนำภาพยนตร์ที่ทำเสร็จสมบูรณ์แล้วออกฉายให้ผู้ชมได้รับสารโดยผ่านสื่อภาพยนตร์ ซึ่งมีคนกลางเป็นผู้ทำหน้าที่ในการเผยแพร่หรือจัดจำหน่าย

2. ทีมงานสำหรับการสร้างภาพยนตร์

บุคลากรที่เกี่ยวข้องในการผลิตภาพยนตร์ หรือทีมงานในการผลิตภาพยนตร์มีการแบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบออกเป็นฝ่ายๆ โดยขึ้นอยู่กับขนาดและเงินทุนในการผลิตภาพยนตร์ในแต่ละเรื่อง[18] และในกรณีของบางประเทศที่มีลักษณะของการเป็นอุตสาหกรรมภาพยนตร์ที่เต็มรูปแบบแล้ว จะมีการแบ่งแยกย่อยงานออกไปอีกหลายฝ่าย และในแต่ละฝ่ายนั้น ยังสามารถแบ่งทีมงานออกเป็น 2 ระดับใหญ่ๆ คือ ทีมงานผู้มีส่วนต่อการสนับสนุนในเรื่องของการสื่อสาร และทีม

---

[18] รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม. นักสร้าง สร้างหนัง หนังสั้น. (กรุงเทพฯ : คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2546), หน้า 199-212

งานที่เป็นเพียงเสมือนลูกมือในการทำงานสร้างภาพยนตร์ ซึ่งทีมงานสร้างภาพยนตร์สามารถแบ่งออกได้เป็น 7 ฝ่าย ดังนี้

1. ฝ่ายรับผิดชอบการผลิตและการบริหาร สำหรับระดับของการทำงานของฝ่ายนี้ถือได้ว่าแทบทุกตำแหน่งมีส่วนต่อการสนับสนุนและช่วยเหลือการสื่อสารในภาพยนตร์ แต่จะมากหรือน้อยนั้น ก็ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการ เช่น นโยบายของบริษัท ประสบการณ์ในการทำงานของแต่ละตำแหน่งเป็นต้น สำหรับทีมงานในฝ่ายรับผิดชอบการผลิตและการบริหาร ได้แก่

1.1 ผู้อำนวยการบริหาร (executive producer) เป็นผู้มีสิทธิ์ขาดในการอนุมัติเงินงบประมาณในการผลิตทั้งหมด สำหรับประเทศไทย ได้แก่ เจ้าของบริษัทผลิตภาพยนตร์ต่างๆ สายหนัง เป็นต้น นอกจากนั้นยังต้องเป็นผู้มองหาและเลือกสรรเนื้อเรื่องที่จะนำมา สร้างภาพยนตร์ด้วย

1.2 ผู้อำนวยการสร้าง (producer) เป็นผู้ที่รับนโยบายจากผู้อำนวยการบริหาร ควบคุมการทำงานร่วมกันกับผู้กำกับ ส่วนใหญ่มักเป็นผู้ดูแลงบประมาณไม่ให้บานปลาย และเป็นผู้ซื้อบทหรือมีส่วนร่วมในการจ้างบุคลากรในฝ่ายต่างๆ รวมทั้งเป็นตัวแทนในการจัดจำหน่าย ฉายภาพยนตร์ และหาประโยชน์จากภาพยนตร์ โดยมีผู้ช่วย ได้แก่ ผู้ช่วยผู้อำนวยการสร้าง (associate producer)

1.3 ผู้เขียนบท (scriptwriter / screenwriter) เป็นผู้สร้างตัวละคร คิดบทสนทนา สถานการณ์ โครงเรื่อง ลำดับฉาก และองค์ประกอบในการเล่าเรื่องต่างๆ ในรูปแบบของบทภาพยนตร์

1.4 ผู้กำกับภาพยนตร์ (director) เป็นผู้ตีความและควบคุมการผลิตภาพยนตร์ มีหน้าที่รับผิดชอบในการเลือกเฟ้น การจัดแบ่งงานด้านศิลปะของการจัดการแสดงทั้งหมด เป็นผู้นำผู้ประสานงาน ผู้ชี้ทาง ผู้เชื่อมโยงส่วนประกอบต่างๆ เข้าเป็นผลงานภาพยนตร์เรื่องหนึ่งขึ้นมา

2. ฝ่ายสนับสนุนการถ่ายทำ เป็นผู้ช่วยให้การดำเนินการถ่ายทำเป็นไปอย่างราบรื่น โดยมากทีมงานในฝ่ายนี้มีลักษณะของการเป็นเพียง "ลูกมือ" ในการทำงาน มิได้มีส่วนต่อการช่วยเหลือหรือสนับสนุนในแง่มุมด้านการสื่อสารของภาพยนตร์นัก ทีมงานในส่วนนี้ ได้แก่

2.1 ผู้จัดการกองถ่าย (production manager) ทำหน้าที่ประสานงานและช่วยการบริหารการเงิน รายละเอียดและเทคนิคของการผลิตภาพยนตร์ และการจัดการในเชิงธุรกิจเป็นต้น นอกจากนี้เป็นผู้ที่เตรียมแยกบทเพื่อการถ่ายทำ แยกแยะค่าใช้จ่ายและจัดตารางเวลาถ่าย

2.2 ผู้ช่วยผู้กำกับ ทำหน้าที่ช่วยงานของผู้กำกับ บางครั้งอาจทำหน้าที่กำกับบางซีนที่ผู้กำกับได้มอบหมายให้

2.3 ผู้ควบคุมความต่อเนื่อง ทำหน้าที่คอยบันทึกในเรื่องของความต่อเนื่องของภาพยนตร์ เช่น ทิศทางการเข้าออกของนักแสดง ตำแหน่งของนักแสดง เสื้อผ้าในแต่ละซีน เป็นต้น

3. ฝ่ายภาพ มีหน้าที่รับผิดชอบงานด้านภาพทั้งหมด สำหรับทีมงานในส่วนนี้นั้น เป็นส่วนที่มีทั้งระดับของการมีส่วนต่อการสนับสนุนและช่วยเหลือในด้านการสื่อสารในภาพยนตร์ และระดับที่เป็นเพียงลูกมือ ได้แก่

3.1 ผู้กำกับภาพ (cinematographer หรือ director of photography) เป็นผู้ทำงานประสานกับผู้กำกับในการแปลความหมายจากบทภาพยนตร์ให้เป็นภาพเคลื่อนไหว เป็นผู้รับผิดชอบทุกเรื่องที่เกี่ยวกับภาพที่ปรากฏในภาพยนตร์ การจัดองค์ประกอบภาพ การจัดแสง การเลือกใช้กล้อง เลนส์ ฟิล์ม และอุปกรณ์อื่นๆ รวมทั้งการตกแต่งฉาก อุปกรณ์ประกอบฉากว่ามีความสัมพันธ์กับตัวแสดง เสื้อผ้า ทรงผม และการแต่งหน้าหรือไม่ ซึ่งเป็นทีมงานที่อยู่ในระดับของการมีส่วนต่อการสนับสนุนและช่วยเหลือด้านการสื่อสารในภาพยนตร์

3.2 ช่างกล้อง (camera operation) เป็นตากล้องหลักในการถ่ายทำโดยรับคำสั่งหรือความรับผิดชอบมาจากผู้กำกับภาพ เป็นทีมงานในระดับของลูกมือ

4. ฝ่ายศิลป์ คือ ผู้ที่มีหน้าที่ในการสร้างสรรค์ปั้นแต่ง ตั้งแต่สิ่งเล็กๆ น้อยๆ ไปจนถึงสิ่งของขนาดใหญ่เพื่อเป็นการเสริมภาพรวมทั้งหมดให้ออกมาดูดี ซึ่งในฝ่ายนี้นั้นก็มีระดับของทีมงานออกเป็น 2 ระดับเช่นกัน ได้แก่

4.1 ผู้ออกแบบการสร้าง (production designer) มีหน้าที่รับผิดชอบเกี่ยวกับการออกแบบทั้งหมดในภาพยนตร์ โดยถ่ายทอดมุมมองของผู้กำกับออกมาให้ได้ระดับอารมณ์ของภาพยนตร์ เป็นผู้ควบคุมการหาสถานที่ถ่ายทำ ออกแบบฉาก การสร้างและตกแต่งฉาก การออกแบบเสื้อผ้า ทรงผม ฯลฯ เพื่อให้ภาพออกมามีความงดงามอย่างกลมกลืนในสไตล์หรือรูปแบบ เป็นทีมงานสร้างที่อยู่ในระดับของการมีส่วนต่อการสนับสนุนและช่วยเหลือด้านการสื่อสารในภาพยนตร์

4.2 ผู้ออกแบบฉาก มีหน้าที่ในการออกแบบฉากที่ใช้ในการถ่ายทำภาพยนตร์ โดยคำนึงถึงความเหมาะสมของซีนนั้นๆ ในภาพยนตร์ ซึ่งถือเป็นทีมงานในระดับลูกมือ

4.3 ผู้จัดหาอุปกรณ์ประกอบฉาก มีหน้าที่ในการหาอุปกรณ์ที่ผู้กำกับต้องการให้มีในเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นของชิ้นเล็กๆ เช่น ปืน โทรศัพท์รุ่นเก่า หรือของชิ้นใหญ่ๆ เช่น รถยนต์ หรือแจกันลายคราม เป็นต้น ทีมงานส่วนนี้จัดเป็นทีมงานในระดับลูกมือเช่นกัน

4.4 ผู้ออกแบบเสื้อผ้า มีหน้าที่ในการจัดหาเสื้อผ้าให้กับนักแสดงทุกคนในฉาก ทั้งตัวแสดงหลักและตัวแสดงประกอบ โดยคำนึงถึงความเหมาะสมของบทบาท ฐานะของบทบาทในการแสดงแต่ละตัว เป็นทีมงานในระดับลูกมือ

4.5 ช่างแต่งหน้า มีหน้าที่ในการตบแต่งหน้าให้กับนักแสดงทุกคน โดยคำนึงถึงบทบาทที่จะต้องถ่ายทำในแต่ละซีน เช่น อยู่ในงานเลี้ยง กำลังจะเข้านอน หรือกำลังป่วย เป็นต้น เป็นตำแหน่งของทีมงานในระดับลูกมือ

4.6 ช่างออกแบบทรงผม มีหน้าที่ในการดูแลเรื่องทรงผมทั้งหมดของนักแสดงทุกคน โดยคำนึงถึงบทบาทที่จะต้องถ่ายทำในแต่ละซีน และถือเป็นทีมงานในระดับลูกมือเช่นกัน

5. ฝ่ายเสียง มีหน้าที่รับผิดชอบทั้งในส่วนของเสียงบทสนทนา เสียงดนตรีและเสียงประกอบต่างๆ ได้แก่

5.1 นักแต่งเพลง นักแต่งเพลงจะต้องค่อนข้างมีความเกี่ยวข้องกับงานสร้างภาพยนตร์พอสมควร ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประเภทของภาพยนตร์นั้นๆ ด้วย แต่โดยมากเพลงที่แต่งขึ้นมักมีความเกี่ยวพันต่อการสร้างความหมายทางภาพยนตร์ ดังนั้นจึงถือได้ว่าเป็นทีมงานที่อยู่ในระดับของการมีส่วนต่อการสนับสนุนและช่วยเหลือด้านการสื่อสารในภาพยนตร์

5.2 ผู้บันทึกเสียงถ่ายทำ เป็นผู้ที่ทำการบันทึกเสียงในขณะที่มีการถ่ายทำ โดยมีอุปกรณ์ในการทำงานบันทึกเสียงซึ่งมีความมากน้อยของอุปกรณ์และความละเอียดแตกต่างกันไป โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากเป็นภาพยนตร์ที่ถ่ายด้วยระบบ sound on film แล้ว ทีมงานในส่วนนี้มีความสำคัญมากในการที่จะเก็บและบันทึกเสียงที่เกิดขึ้นจริงในขณะถ่ายทำ ทั้งในตำแหน่งของการวางอุปกรณ์ การควบคุมเสียง ฯลฯ แต่กรณีที่เป็นการถ่ายทำโดยมิใช่ระบบ sound on film เช่น ภาพยนตร์ไทยที่ถ่ายทำด้วยระบบฟิล์ม 16 ม.ม. หรือ ระบบฟิล์ม 35 ม.ม.แรกๆ แล้ว ทีมงานส่วนนี้จะไม่มี ยกเว้นกรณีที่ต้องการเสียงพิเศษบางอย่างซึ่งต้องบันทึกในขณะที่ทำการถ่ายทำเท่านั้น หรืออาจจะเป็นขั้นตอนที่ยุ่งยากหากจะมาทำในห้องแล็ปในภายหลัง เช่น เสียงของขบวนแห่ เสียงในงานประเพณี เป็นต้น ระดับความสำคัญของทีมงานตำแหน่งนี้นั้น จึงขึ้นอยู่กับลักษณะของภาพยนตร์เรื่องนั้นๆ ด้วยว่า มีการถ่ายทำในระบบใด

5.3 ผู้บันทึกเพลงและดนตรีประกอบ เป็นผู้ที่ทำการคัดเลือกเพลงและดนตรีประกอบให้มีความเหมาะสมและกลมกลืนกับภาพยนตร์ในแต่ละช่วง

5.4 ผู้ตัดต่อเสียง เป็นผู้ควบคุมดูแลในเรื่องของเสียงให้มีความเหมาะสมพอดีกับภาพที่ปรากฏ และในกรณีที่มิใช่การทำงานในระบบ sound on film แล้วนั้น ผู้ตัดต่อเสียงจะทำหน้าที่แทนผู้ที่บันทึกเสียงในการถ่ายทำ คือจะต้องเป็นผู้ที่หาเสียงประกอบต่างๆ มาทำการบันทึกให้กับภาพยนตร์ รวมทั้งเสียงพากย์ เพลง และดนตรีประกอบของภาพยนตร์ทั้งหมดนั้น ผู้ตัดต่อก็จะเป็นผู้ดูแลและตัดต่อให้มีความเหมาะสมกับภาพยนตร์ด้วย ซึ่งในภาพยนตร์บางเรื่องนั้นจะมีการเน้นในด้านของการสื่อความหมายด้านเสียงเป็นพิเศษ อาทิ ภาพยนตร์ของจอร์จ ลูคัส ดังนั้นความสำคัญของทีมงานส่วนนี้นั้น จึงขึ้นอยู่กับภาพยนตร์แต่ละเรื่องด้วย แต่ส่วนใหญ่แล้วถือว่าเป็นทีมงานในระดับลูกมือ

6. ฝ่ายการแสดง แบ่งออกเป็นผู้อยู่เบื้องหน้า และผู้อยู่เบื้องหลัง ซึ่งในฝ่ายนี้ ก็สามารถแบ่งระดับความสำคัญในการทำงานออกเป็น 2 ระดับด้วยเช่นกัน ได้แก่

6.1 ผู้อยู่เบื้องหน้า ได้แก่ นักแสดงนำ นักแสดงสมทบ นักแสดงประกอบ ทีมงานในส่วนนี้ถือว่าเป็นทีมงานที่อยู่ในระดับของผู้ที่มีส่วนในการสนับสนุนและช่วยเหลือด้านการสื่อสารในภาพยนตร์

6.2 ผู้อยู่เบื้องหลัง ได้แก่ ผู้คัดเลือกนักแสดง ผู้ฝึกสอนการแสดง นักแสดงแทน กรณีของผู้คัดเลือกนักแสดงและผู้ฝึกสอนการแสดงนั้น ถือได้ว่าเป็นผู้ที่มีระดับความสำคัญต่อการสนับสนุนและช่วยเหลือด้านการสื่อสารในภาพยนตร์ ส่วนนักแสดงแทนนั้น เป็นทีมงานในระดับลูกมือ

7. ฝ่ายตัดต่อ เป็นกลุ่มคนทำงานที่มีความสำคัญที่สุดอย่างหนึ่งของกระบวนการผลิตภาพยนตร์ โดยทำงานภายหลังการถ่ายทำเสร็จสิ้น ได้แก่

7.1 ผู้ตัดต่อลำดับภาพ (film editor) เป็นผู้คัดเลือกช็อตและเรียงร้อยภาพให้เกิดเรื่องราวขึ้นตามจินตนาการของผู้กำกับ โดยทำงานร่วมกับผู้กำกับอย่างใกล้ชิด ซึ่งถือได้ว่าเป็นทีมงานที่มีระดับของความสำคัญต่อการเป็นผู้สนับสนุนและช่วยเหลือด้านการสื่อสารในภาพยนตร์ด้วย

7.2 ผู้ทำภาพพิเศษ มีหน้าที่ในการสร้างภาพที่มีลักษณะพิเศษไปจากการถ่ายทำ

เช่น การย้อมฟิล์ม เป็นต้น และในภาพยนตร์บางเรื่องที่อาศัยเทคนิคของภาพพิเศษค่อนข้างมากแล้ว ทีมงานส่วนนี้นับว่ามีความสำคัญอย่างมาก ดังนั้นระดับความสำคัญของทีมงานส่วนนี้ จึงขึ้นอยู่กับประเภทของภาพยนตร์นั้นๆ ด้วย แต่ส่วนใหญ่แล้ว ถือว่าเป็นทีมงานในระดับลูกมือเช่นกัน

สำหรับแนวคิดในเรื่องของการสร้างภาพยนตร์นี้ ผู้วิจัยนำไปวิเคราะห์ในแง่มุมของการทำงานภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ ตั้งแต่ขั้นตอนก่อนการถ่ายทำ จนจบสิ้นกระบวนการทั้งหมด ว่ามีวิธีในการสร้างภาพยนตร์แต่ละเรื่องอย่างไร อีกทั้งในส่วนของทีมงานในการสร้างภาพยนตร์นั้น แม้ว่าโดยหลักการจะมีการแบ่งงานออกเป็นส่วนๆ แต่ในกรณีของวิจิตร คุณาวุฒินั้น มีการนำงานหลักๆ ในหลายส่วนของการสร้างภาพยนตร์มาทำหน้าที่ด้วยตนเอง ซึ่งจะกล่าวในรายละเอียดต่อไป

<u>แนวคิดเรื่องการเขียนบทภาพยนตร์ (Screenwriting)</u>

ภาพยนตร์เป็นวิสัยทัศน์แห่งจินตนาการของนักเขียนและเป็นสื่อที่มีอิทธิพลที่สุดอย่างหนึ่งในสังคมปัจจุบัน ขณะที่ภาพยนตร์เป็นรูปแบบศิลปะแห่งการรวมตัวผสมผสานระหว่างทักษะและพรสวรรค์ของศิลปินและนักเทคนิคต่างๆ จำนวนมาก ความแข็งแกร่งที่สุดของโครงการของภาพยนตร์ทุกเรื่องอยู่ที่บทภาพยนตร์[9]

บทภาพยนตร์เป็นการวางแผนเชิงโครงสร้างสำหรับภาพยนตร์ซึ่งมีองค์ประกอบทั้งหมด 7 ประการ คือ

1. เรื่องราว (story)
2. โครงเรื่อง (plot)
3. ฉาก (scene)
4. ตัวละคร (Character)
5. บทสนทนา (dialogue)
6. การแสดงทางอารมณ์ (emotional action)
7. การแสดงทางร่างกาย (physical action)

ขณะที่นักเขียนนวนิยาย ผู้ประพันธ์มีอิสระอย่างเต็มที่ที่จะกำหนดความยาวและวิธีการสร้างผลงาน แต่ผู้เขียนบทภาพยนตร์จะต้องยึดการเขียนในรูปแบบของบทภาพยนตร์เท่านั้น โดยมี

---

[19] Robert A.Berman, <u>Fade in : The screenwriting process</u>. (Michigan : Michael Wiese Film Productions,1988) page 7

สไตล์การเขียนที่กระชับและอธิบายได้อย่างตรงประเด็น รวมถึงมีทักษะในการวางโครงสร้างและบริหารจัดการเรื่องให้อยู่ภายในจำนวนหน้าที่กำหนดไว้ โดยทั่วๆ ไปแล้ว แต่ละหน้าของบทภาพยนตร์จะมีค่าเฉลี่ยเท่ากับเวลา 1 นาทีในภาพยนตร์ ซึ่งสามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้ทั้งในซีนการแสดง (action scenes) และซีนการเจรจา (Dialoque-oriented film) ภาพยนตร์มักมีความยาวประมาณ 2 ชั่วโมง ซึ่งแปลว่าประมาณ 120 หน้าของบทภาพยนตร์ ความยาวนี้เป็นความยาวเฉลี่ยของภาพยนตร์ทั่วไป ซึ่งภาพยนตร์บางประเภท โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์แนวตลก มักจะอยู่ที่ราวๆ 90 และ 100 นาที แต่นี่เป็นเพียงแนวทางคร่าวๆ แต่ผู้เขียนบทสามารถตัดสินใจถึงความยาวของบทภาพยนตร์ในท้ายที่สุดได้ด้วยตนเอง สำหรับรูปแบบของการเขียนบทภาพยนตร์นั้นเป็นดังนี้

(INT. หรือ EXT.) สถานที่ – กลางวันหรือกลางคืน

การบรรยายฉากนั้นๆ

<u>ชื่อตัวละคร</u> (กึ่งกลางหน้ากระดาษถ้าของต่างประเทศใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ แต่ของไทยใช้การขีดเส้นใต้)

(คำสั่งหรือคำแนะนำ เช่น ส่ายหน้า หันไปมอง ฯลฯ)

บทสนทนาของตัวละครนั้นๆ

ขณะที่การเขียนบทภาพยนตร์ต้องการการยึดมั่นในรูปแบบ แต่ก็ยังมีพื้นที่สำหรับการพัฒนาสไตล์ของตนเองในการเขียนบทภาพยนตร์ด้วย เช่น การเขียนบทภาพยนตร์ของ James L. Brooks นั้นแทบจะเหมือนนักเขียนนวนิยาย ใน TERMS OF ENDEARMENT เขาอธิบายถึงความรู้สึกทางอารมณ์และกริยาท่าทางของตัวละครในส่วนของการพรรณาในแต่ละซีนด้วย ซึ่งเป็นการเสริมสร้างที่ดีเยี่ยมสำหรับการอ่านและแจกแจงให้กับนักแสดง ซึ่งค่อนข้างห่างจากความลึกซึ้งในบทบาทของตัวละครนั้นๆ หรือสไตล์การเขียนบทภาพยนตร์ของ Horton Foote's ใน TENDER MERCIES แสดงให้เห็นถึงทักษะที่ยอดเยี่ยมด้วยการใช้การบรรยายซีนเพียงเล็กน้อย และใช้ประสิทธิภาพของบทสนทนา ในบางซีนการใช้บทสนทนาอย่างกระจัดกระจายซึ่งในตอนแรกจะดูเหมือนไม่เหมาะสม จนกระทั่งได้ทำการศึกษาอย่างระมัดระวัง จึงจะได้รู้ว่ามันสามารถทำงานได้อย่างมีประสิทธิภาพเพียงใด[20]

การเขียนเรื่อง (dramatic writing) นั้น มีกฎพื้นฐาน ดังนี้

---

[20] Robert A. Berman, <u>อ้างแล้ว</u>. หน้า 8

1. จะต้องมีตัวละครสำคัญเพียงหนึ่งเดียว หรือมีตัวละครหลักเพียงหนึ่งเดียว ซึ่งมักเป็นผู้ที่มีความต้องการที่จะบรรลุบางสิ่งซึ่งสำคัญสำหรับเขาหรือเธอ ขณะเดียวกันอาจจะมีตัวละครในเรื่อง 2 ตัว ซึ่งเป็นการปรากฏตัวอย่าง "สมน้ำสมเนื้อ" กันในเรื่อง แต่หนึ่งในนั้นต้องมีบทบาทที่โดดเด่นอย่างชัดเจนและมีความต้องการที่ยิ่งใหญ่มากกว่าตัวอื่นๆ เหตุผลที่ต้องมีตัวละครหลักคนเดียว ก็เพื่อที่จะให้ผู้เขียนสามารถกำหนดได้อย่างชัดเจนและเน้นหนักไปในการพัฒนาเรื่องราวได้

2. ด้วยเหตุผลเดียวกัน ก็ต้องมีฝ่ายตรงข้ามเพียงหนึ่งเท่านั้นที่จะสร้างอุปสรรคให้กับหนทางของตัวแสดงหลัก ด้วยการเพิ่มความก้าวหน้าของความขัดแย้งระหว่างตัวละครหลักกับปรปักษ์ของเขา ซึ่งจะสร้างเรื่องราวที่รักษาความสนใจจากคนดูได้ ความขัดแย้งเป็นพื้นฐานของละครทุกอย่าง ถ้าไม่มีข้อขัดแย้งก็ไม่มีเรื่องราว

3. ถ้าเลือกที่จะเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับผู้ชายหรือผู้หญิงที่ต่อสู้กับความโหดร้ายป่าเถื่อนของธรรมชาติหรือรูปแบบอื่นๆ ของ การเผชิญกับสิ่งไม่มีชีวิต (inanimate opposition) แล้ว ด้วยตัวของมันเองแล้วมันมันจะไม่ค่อยได้เรื่องนัก การที่ให้ปรปักษ์กระทำและมีปฏิกริยาในการสร้างความขัดแย้งของมนุษย์นั้น สามารถที่จะรักษาความสนใจของคนดูได้มากกว่า

4. ถ้าตัวละครหลักนั้นได้มีการพัฒนาสู่ขั้นตอนของการได้รับตามจุดมุ่งหมายของเขาและเธอ จะต้องมีผลตอบสนองจากปรปักษ์ด้วย นี่เป็นประเด็นพื้นฐานของการเขียนเชิงละคร หนึ่งคนจะได้รับการบรรลุจุดมุ่งหมาย ขณะที่อีกฝ่ายพยายามเอาชนะเขาและเธอ

5. การกระทำต่างๆ ของตัวละครหลักและปรปักษ์ ต้องถูกกระตุ้นด้วยความต้องการส่วนตัวของพวกเขา และในเรื่องจะต้องหาทางที่จะสร้างให้เห็นแรงกระตุ้นนั้นให้ผู้ชมได้รับรู้

6. ในทุกๆ เรื่อง จะมีความขัดแย้งใหญ่และเล็ก อุปสรรค การเผชิญหน้า และการต่อสู้ สิ่งเหล่านี้ได้ก่อรูปของความขัดแย้งซึ่งมีระดับที่แตกต่างกัน แต่มีการสะสมเพิ่มพูนขึ้น พวกเขาสร้างพลังที่เหนียวแน่นเหล่านี้เพื่อรักษาความสนใจของผู้ชมเอาไว้

7. ขณะที่เรื่องราวอาจมีความคล้ายคลึงกันในบางส่วน แต่ก็ต้องมีเอกลักษณ์ของตนเองในการสร้างเรื่องราว ตัวละครและองค์ประกอบอื่นด้วย

ขั้นตอนของการเขียนบทภาพยนตร์ มีดังนี้

1. สร้างตัวละครหลัก และตัดสินความต้องการของตัวละคร ว่าอะไรคือสิ่งที่ตัวละครนั้นต้องการจะได้รับในเรื่องนี้

2. สร้างลักษณะทางกายภาพให้ตัวละครอย่างสมบูรณ์และวางเค้าโครง 6 ประการที่มีผลต่อการพัฒนาของตัวละคร คือ

2.1 ความต้องการในละคร (dramatic need)

2.2 จุดยืน หรือมุมมองต่อโลก(point of view)

2.3 ทัศนคติของตัวละครต่อเรื่องต่างๆ(attitude)

2.4 การเปลี่ยนแปลง การเติบโต (change)

2.5 จุดอ่อนที่มีอิทธิพลต่อการกระทำ ทัศนคติหรือพฤติกรรม(weakness)

2.6 นิสัยติดตัว ความเคยชิน (mannerism,habit)

3. วางจุดจบของเรื่อง

4. ร่างโครงของบทภาพยนตร์ตั้งแต่เริ่มจนจบ จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง

5. ร่างการบรรยายฉาก

6. วางแบบการเล่าเรื่องให้สมบูรณ์

7. หาข้อมูลที่ต้องการให้ครบถ้วน

8. เขียนบทภาพยนตร์ร่างแรก

นอกจากนั้นยังต้องมีการวางตัวละครให้มีความสมบูรณ์ใน 3 มิติที่สำคัญ เพื่อที่จะได้ทราบว่า ตัวละครจะทำอย่างไรเมื่อเผชิญกับสถานการณ์แต่ละอย่างที่เรากำหนด ถ้าไม่กระจ่างหรือไม่รู้ ก็จะเป็นการบังคับให้ตัวละครทำเช่นนั้นเช่นนี้ ซึ่งจะทำให้ไม่เป็นธรรมชาติและขาดความคงเส้นคงวา การวางมิติของตัวละครมีดังนี้คือ

1. ลักษณะทางกายภาพ (physiology profile) ซึ่งมีผลต่อมุมมองของชีวิตของเขาด้วย เช่น ความสูง น้ำหนัก รูปลักษณ์ภายนอก สุขภาพ ฯลฯ

2. สถานภาพทางสังคม (sociology profile) ได้แก่ ระดับชั้นทางสังคม ชีวิตครอบครัว ความสัมพันธ์กับเพื่อน การศึกษา อาชีพ ความเป็นผู้นำ สถานภาพทางการสมรส สัญชาติ ศาสนา มุมมองต่อการเมือง งานอดิเรก ฯลฯ

3. ลักษณะทางจิตวิทยา (psychology profile) เช่น ชีวิตในเรื่องเพศ มาตรฐานทางศีลธรรม ความทะเยอทะยาน ความมุ่งหวังของชีวิต

สิ่งที่สำคัญอีกประการในบทภาพยนตร์ ก็คือ บทสนทนา ซึ่งบทสนทนานั้นจะมีหน้าที่ด้วยกัน 4 ประการ คือ

แสดงความเป็นตัวละครนั้นๆ (To reveal character)

2. แสดงสถานภาพทางอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้น (To reveal the character's emotional state)

3. เพื่อให้ข้อมูลและทำการสื่อสารกับคนดู (To communicate information to your audience)

4. เพื่อดำเนินเรื่อง (To move the story forward)

การเขียนบทภาพยนตร์ของต่างประเทศมักไม่มีการกำหนดมุมกล้อง ยกเว้นฉากที่ผู้เขียนบทต้องการเน้นว่าต้องเป็นเช่นนั้น จึงจะมีการระบุไป แต่หน้าที่หลักในการกำหนดมุมกล้องจะเป็นของช่างภาพและผู้กำกับ

แนวคิดเรื่องการเขียนบทภาพยนตร์นี้ ผู้วิจัยนำไปช่วยในการวิเคราะห์ในส่วนของการเขียนบทและการสร้างเรื่องราวและองค์ประกอบต่างๆ ของภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ โดยเฉพาะอย่างยิ่งได้นำไปวิเคราะห์ในส่วนของภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่องที่เลือกมาทำการวิเคราะห์ในเชิงลึก

แนวคิดเรื่องการกำกับภาพยนตร์ (Film Directing)

ภาพยนตร์เป็นสื่อที่มีลักษณะของการรวมตัวของศิลปะหลายแขนง และได้รับการสร้างจากบุคคลผู้มีความชำนาญในแต่ละด้าน

ภาพยนตร์ที่มีความสมบูรณ์เรื่องหนึ่งต้องประกอบด้วยผลงานจากบุคลากรในสาขาต่างๆ ผู้มีหน้าที่รับผิดชอบสร้างสรรค์และประสานผลงานศิลป์เข้าด้วยกันได้อย่างมีประสิทธิภาพ และตกลงใจว่า ควรจะนำเสนอภาพยนตร์ออกมาในรูปแบบใด ตลอดจนพิจารณาว่า ควรที่จะมีการปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางใด เพื่อให้เป็นภาพยนตร์ที่ดีที่สุด บุคคลที่อยู่เบื้องหลังและรับผิดชอบภาระอันยิ่งใหญ่นี้ตั้งแต่เริ่มต้นจนสิ้นสุดกระบวนการผลิตภาพยนตร์ ก็คือ ผู้กำกับภาพยนตร์[21]

คุณสมบัติของผู้กำกับภาพยนตร์นั้นมีอยู่ 4 ประการ คือ[22]

---

[21] บรรจง โกศลวัฒน์, การกำกับและการแสดงภาพยนตร์. (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544 หน้า 15

[22] ปิยกุล เลาวัณย์สิริ, ใครเป็นใครในกระบวนการผลิตภาพยนตร์. (กรุงเทพฯ : บริษัทการพิมพ์ จำกัด,2541), หน้า 15-26

1.มีความเป็นผู้นำ ผู้กำกับจะต้องมีอำนาจสูงสุดและต้องมีความเด็ดขาด ทั้งนี้เพื่อให้งานสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี การทำงานโดยยึดถือหลักประชาธิปไตยเต็มที่อาจจะทำลายการทำงานในขั้นการถ่ายทำ ไม่ว่าก่อนการถ่ายทำ ผู้กำกับจะมีความสนิทสนมกับคนในกองถ่ายอย่างไร เมื่อถึงเวลาที่กล้องเริ่มบันทึกภาพทุกคนจะต้องรู้และยอมรับว่าผู้กำกับการแสดงคือผู้ที่จะบงการทุกอย่าง แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่า ผู้ร่วมงานในกองถ่ายจะให้คำแนะนำแก่ผู้กำกับไม่ได้ เพียงแต่ผู้ที่จะตัดสินใจขั้นสุดท้ายคือผู้กำกับเท่านั้น

2.รู้ศิลปะภาพยนตร์ คือ ความสามารถที่จะแปลความหมายจากตัวหนังสือมาเป็นภาพได้อย่างมีศิลปะ และจะต้องเข้าใจเรื่องราว อารมณ์ของภาพยนตร์ได้อย่างทะลุปรุโปร่งตลอดทั้งเรื่องอยู่ตลอดเวลา เพราะในขณะที่ถ่ายทำนั้น ผู้ร่วมงานและเจ้าหน้าที่ทุกคนไม่ว่าจะเป็นตัวแสดง ตากล้อง เจ้าหน้าที่เสียงหรือคนอื่นๆจะให้ความสำคัญเฉพาะฉากที่กำลังถ่ายทำ และมองปัญหาเฉพาะหน้าจนบางครั้งลืมนึกถึงภาพยนตร์ทั้งเรื่องหรือความต่อเนื่องจากฉากที่มาก่อน เป็นหน้าที่ของผู้กำกับโดยตรงที่คอยคำนึงถึงความสัมพันธ์ของตัวแสดง ความต่อเนื่องจากฉากหนึ่งไปสู่อีกฉากหนึ่ง เพราะสิ่งเหล่านี้จะมีผลถึงภาพยนตร์โดยรวมทั้งเรื่อง ความเข้าใจศิลปะภาพยนตร์และความสามารถในการแปลความหมายเป็นภาพของผู้กำกับนี้ นอกจากจะมีผลทำให้ภาพยนตร์มีความต่อเนื่องและอารมณ์สอดคล้องตั้งแต่ต้นจนจบแล้ว คุณสมบัติในข้อนี้ยังมีผลต่อความเชื่อถือของคนในกองถ่าย ทำให้ทุกคนยอมรับและเชื่อฟังผู้กำกับการแสดงอีกด้วย

3.มีมนุษยสัมพันธ์ที่ดี สิ่งที่จะทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างผู้กำกับและผู้ร่วมงานคนอื่นๆเป็นไปอย่างราบรื่นนั้นมิใช่ลักษณะความเป็นผู้นำและความสามารถในทางศิลปะภาพยนตร์เท่านั้น ผู้กำกับที่จะประสบความสำเร็จได้จะต้องมีมนุษยสัมพันธ์ที่ดีและมีจิตวิทยาสูง ก่อนลงมือทำงานผู้กำกับควรตัดสินใจแต่แรกเริ่มว่าจะวางตัวอย่างไรกับผู้ร่วมงานแต่ละคน ความสัมพันธ์ที่สร้างขึ้นนี้จะเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นบุคลิกและวิธีการทำงานของผู้กำกับ ผู้กำกับบางคนอาจจะวางตนเป็นคนเคร่งครัดต่อระเบียบวินัยเหมือนเป็นนายพลผู้บังคับบัญชากองทหาร ผู้กำกับบางคนอาจจะทำตัวเป็นเพื่อนคู่คิดที่คอยแนะนำปรึกษา บางคนจะวางตัวกับผู้แสดงแบบหนึ่ง และกับผู้ร่วมงานคนอื่นๆอีกแบบหนึ่ง แต่ไม่ว่าจะเลือกวางตัวแบบใด จุดสำคัญนั้นอยู่ที่ผู้กำกับจะต้องสร้างความสัมพันธ์เหล่านี้ตั้งแต่ระยะเริ่มแรกและแสดงออกให้กระจ่างชัดแก่ผู้ร่วมงานทุกคน ทั้งนี้เพื่อให้ทุกคนรับรู้และวางตัวให้เหมาะสมนั่นเอง

4.ทำงานร่วมกับผู้อื่นได้ ข้อที่ผู้กำกับจะต้องระลึกอยู่เสมอก็คือ ไม่มีใครสร้างภาพยนตร์ได้คนเดียวสำเร็จ โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพยนตร์ในสมัยนี้ นอกจากจะให้ความสำคัญกับเนื้อหาสาระ

ของเรื่องแล้ว ยังจะต้องคำนึงถึงศิลปะของภาพยนตร์ด้วย การสร้างภาพยนตร์จึงต้องการผู้มีความรู้และประสบการณ์เฉพาะด้านต่างๆ ไม่ว่าผู้กำกับจะมีความสามารถเฉพาะตัวมากแค่ไหน ก็ยังต้องอาศัยผู้ร่วมงานที่มีความสามารถ ดังนั้นขณะที่ผู้กำกับจำเป็นต้องจะต้องเป็นผู้นำที่เด็ดขาด ในเวลาเดียวกันจะต้องสร้างสัมพันธ์ที่ดีกับผู้ร่วมงานทุกคน มีความเป็นกันเอง ยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่นซึ่งจะทำให้ผู้ร่วมงานทุกคนกล้าแสดงความคิดเห็นเพื่อร่วมกันสร้างผลงานที่ดี

ผู้กำกับภาพยนตร์ต้องทำหน้าที่ตั้งแต่การคัดเลือกเรื่อง การตีความบทประพันธ์นั้นๆ เพื่อสื่อออกมาเป็นภาพยนตร์ การจัดการในส่วนของขั้นตอนก่อนการถ่ายทำ การคัดเลือกผู้แสดง การกำกับการแสดง การควบคุมการทำงานของทีมงานส่วนอื่นๆ การควบคุมการถ่ายทำ และการควบคุมการตัดต่อทั้งนี้ แม้ว่าผู้เขียนบทจะสามารถทำจากแง่มุมของการมีอัตวิสัยได้อย่างเต็มที่ แต่การทำงานของผู้กำกับนั้นต้องอยู่ในสถานภาพของการนำตัวเองออกมา หรือที่เรียกว่าเป็นภาวะวิสัย (objective) ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่ดีประการหนึ่งของผู้กำกับภาพยนตร์ คนสร้างภาพยนตร์สามารถมีภาวะของอัตวิสัยได้ในส่วนของแนวคิดหลักของเรื่องที่สม่ำเสมอและสไตล์หรือแนวทางของตน แต่ต้องใช้ภาวะวิสัยในการมองว่าอะไรที่จะดีที่สุดที่จะนำไปใช้ในการเสนอมันสู่สาธารณะชน ไม่มีอะไรที่ฆ่าอาชีพนี้ได้รวดเร็วและแน่นอนเท่ากับการปล่อยทุกสิ่งทุกอย่างอย่างตามใจตัวเอง[23]

ผู้กำกับที่ดีต้องมีความรู้สึกที่ยอดเยี่ยมของการมองให้เป็นภาพ มองคุณภาพความเป็นภาพยนตร์ในแต่ละฉาก เนื่องจากภาพยนตร์มิได้เป็นสื่อของนักเขียนบทสนทนาแต่เพียงอย่างเดียว มันเป็นสื่อที่เน้นทางภาพมากยิ่งกว่าคำพูด ผู้กำกับสามารถที่จะใช้บทสนทนาอย่างชาญฉลาดได้ด้วยการใช้กล้องแทน เลนส์ที่จับภาพแห่งความเงียบนั้นสามารถใช้แทนสิ่งซึ่งผู้เขียนบรรยายเป็นคำพูดได้

สำหรับแนวคิดเรื่องการกำกับภาพยนตร์นี้ ผู้วิจัยนำไปช่วยในการวิเคราะห์การกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ ว่ามีความสอดคล้องกับหลักการกำกับภาพยนตร์โดยทั่วไปมากน้อยเพียงใด มีสิ่งใดบ้างที่วิจิตร คุณาวุฒิได้ทำนอกเหนือไปจากหน้าที่ของผู้กำกับดังที่มีผู้กำหนดไว้ และคุณสมบัติต่างๆ ที่ผู้กำกับพึงมีนั้น วิจิตร คุณาวุฒิมีมากน้อยเพียงใด หรือคุณสมบัติใดที่อาจไม่มีผู้กล่าวไว้ แต่เป็นคุณสมบัติที่วิจิตร คุณาวุฒิมี และได้ช่วยเอื้ออำนวยในเรื่องของการกำกับภาพยนตร์ของตนเอง

---

[23] Edward Dmytryk, On Screen Directing. (Boston : Butterworth Publishers, 1984), page 2

แนวคิดเกี่ยวกับผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะประพันธกร (Auteur Theory)[24]

แนวคิดเรื่องทฤษฎีประพันธกรนั้นเริ่มต้นที่ประเทศฝรั่งเศส ซึ่งในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น เนื่องจากประเทศฝรั่งเศสตกอยู่ภายใต้การรุกรานของเยอรมัน ดังนั้นชาวฝรั่งเศสจึงไม่มีโอกาสได้สัมผัสกับภาพยนตร์อเมริกัน แต่หลังจากสงครามจบลง พวกเขาก็ได้เริ่มค้นพบความยิ่งใหญ่ของภาพยนตร์อเมริกัน และการค้นพบภาพยนตร์อเมริกันของชาวฝรั่งเศสนี้เองได้ทำพวกเขาเข้าสู่การพิจารณาผู้กำกับภาพยนตร์ในฐานะของศิลปิน สิ่งที่ทำให้ชาวฝรั่งเศสประทับใจก็คือความจริงที่ว่าผู้กำกับภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดสามารถที่จะและดูเหมือนมักจะมีอำนาจกับทั้งบทภาพยนตร์ การแสดงและทีมงานสร้างทั้งหมด ซึ่งพวกเขาแต่ละคนสามารถจะเลือกได้ และยังสามารถจัดการที่จะปล่อยบุคลิกบางอย่างลงไปบนภาพยนตร์ที่เขาสร้างได้ด้วย

ในปี 1951(พ.ศ.2494) Andre Bazin และ Jacques Doniol-Valcroze เริ่มต้นตีพิมพ์ Cabiers du Cinema ซึ่งเป็นวารสารที่ชุมนุมของการวิจารณ์สำหรับผู้ที่มีความศรัทธาในภาพยนตร์ เช่น ฌอง ลุค โกดาร์ด ฟรานซิส ทรุฟโฟท์ อีริค โรเมอร์ เป็นต้น ซึ่งเป็นผู้ที่แสดงตนอยู่ในหน้าหนังสือและต่อมาก็กลายมาเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ วารสารเล่มนี้มีชื่อเสียงในเรื่องของความมีอิสระ ซึ่งเขามักจะมีการกล่าวอ้างที่ไม่ได้ติดอยู่กับความนิยมชมชอบผู้กำกับคนใดคนหนึ่งกว่าผู้กำกับคนอื่นๆ อย่างไรก็ตามความคิดหนึ่งที่มีต่อวารสารนี้ก็คือ รสนิยมแปลกๆ ของนักเขียนของวารสาร เช่น Luc Moullet ผู้ซึ่งค้นพบภาพยนตร์อย่าง Bluebeard ของ Edgar G.Ulmer อันมีแก่นเรื่องของความโดดเดี่ยวของมนุษย์เมื่อปราศจากพระเจ้า วารสารเล่มนี้ได้นำผู้กำกับซึ่งเคยอยู่เบื้องหลังให้ก้าวออกมาข้างหน้า ตั้งพวกเขาให้เป็นผู้สร้างสรรค์แทนการตกอยู่ภายใต้คำสั่งของสตูดิโอ

ในปีแรกของเวลาสามปีของวารสารเล่มนี้ ยังไม่มีนโยบายทางความเห็นอย่างแท้จริง จนในปี 1954 (พ.ศ.2497) Truffaut ได้เสนอบทความที่มีชื่อเสียงออกมาอันหนึ่ง คือ "Une certaine tendance du cinema francais" ซึ่งต่อว่าภาพยนตร์คลาสสิคของฝรั่งเศส ที่มักนิยมชมชื่นกับบทดั้งเดิมให้หันไปสู่บทภาพยนตร์ การดัดแปลงเนื้อหาของบทภาพยนตร์ การจัดฉากในสตูดิโอสู่การถ่ายทำในสถานที่จริง และทีมผู้ชำนาญสู่ผู้สร้างงานเพียงคนเดียว Truffaut โต้แย้งเพื่อ "ภาพยนตร์ของผู้ประพันธ์หรือผู้สร้าง" (a cinema of auteurs) และเป็นการสร้างการวิพากษ์วิจารณ์ต่อภาพยนตร์

---

[24] Bernard F. Dick, "The Film Director," Anatomy of Films(New York : St Martin's Press,1998), page 163-175

ดังนั้นวารสารดังกล่าวจึงได้มีนโยบายของผู้ประพันธ์ ผู้ซึ่งได้รับการตีความอย่างหลากหลาย และเป็นเรื่องธรรมดาอันหนึ่งที่เป็นอยู่ก็คือ วารสารดังกล่าวได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของผู้กำกับภาพยนตร์อย่าง ออร์สันเวลส์ อัลเฟรด ฮิทช์ค็อค ฌอง เรโน จนถึงคนอื่นๆ อย่าง จอห์น ฮัดสัน เรเน่ แคลร์ เป็นต้น การตีความอื่นๆของนิตยสารเล่มนี้มีความชื่นชมผู้กำกับที่ไม่สร้างภาพยนตร์แย่ๆ ทว่า Bazin ชี้ให้เห็นถึงมโนทัศน์ที่ผิดพลาดนี้ในปี 1957 (พ.ศ.2500) เมื่อเขาชี้ให้เห็นว่าสิ่งที่เห็นได้ชัดก็คือ ผู้กำกับใหญ่ๆสามารถสร้างงานแย่ๆออกมาได้ในขณะที่ผู้กำกับไม่ได้ดิบดีอะไรนักสามารถมีโอกาสที่จะสร้างภาพยนตร์คลาสสิคออกมาได้ แก่นที่สำคัญก็คือ Bazin ได้ทำการรับรองนโยบายของการจัดลำดับขั้นของผู้กำกับ แม้ว่าเขามักจะถูกรบกวนด้วยนักเขียนบางคนของเขาที่มีรสนิยมที่ไม่รู้จักเลือก Bazin ได้สรุปจุดยืนของเขาในสมการที่ว่า ผู้สร้าง + ความเป็นอัตวิสัย = ผลงาน

สมการดังกล่าวนี้ได้กลายไปเป็นประเด็นใหญ่ในการวิจารณ์ของ Andrew Sarris เมื่อแนวคิดดังกล่าวได้เข้าไปสู่อเมริกา ในบทความของเขาคือ 'Notes on the Auteur Theory in 1962" นั้น Sarris ชี้ให้เห็นถึงการจัดชั้นของผู้กำกับ ที่มักจะมีอำนาจเหนือนโยบายของพวกเขาซึ่งมักจะโดดเด่นในงานศิลปะ การจัดเชคสเปียร์อยู่เหนือเบน จอห์นสัน จัดบีโธเฟนอยู่เหนือบาร์หม จึงเป็นการหลีกเลี่ยงไม่พ้นที่ Sarris ต้องมีการจัดลำดับขั้นด้วยตัวของเขาเอง ใน The American Cinema เขาได้แบ่งผู้กำกับภาพยนตร์ใน 11 แบบ ตั้งแต่ "Pantheon" อย่างชาร์ลี แชปปลิ้น จอห์น ฟอร์ด ดีดับบลิว กริฟฟิท อัลเฟรด ฮิทช์ค็อค ออร์สัน เวลส์ "The Far Side of Paradise" อย่าง โรเบิร์ต อัลดริช แฟรงค์ คัปปรา แซมมวล ฟูลเลอร์ 'Expressive Esoterica" อย่าง เทย์ การ์เนต อาร์เทอ เพนน์ เอดการ์ จี อัลเมอร์ และ "Less Than Meets the Eyes" อย่าง จอห์น ฮัดสัน วิลเลียม ไวเลอร์ แม้จะมีข้อขัดข้องในส่วนของความสำคัญเชิงประวัติศาสตร์ของ The American Cinema อยู่บ้างก็ตาม เป็นหนังสือเล่มหนึ่ง ซึ่งมีการเรียกร้องให้แก้ไขใหม่ การประเมินวิเคราะห์ในปัจจุบัน ของฮัทสันและไวเลอร์เป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่ามีบางอย่างในพวกเขาที่มากกว่าการพบกับสายตาของ Sarris เท่านั้น

Sarris ได้สรุปแนวคิดเกี่ยวกับประพันธกรไว้ 3 ประเด็นสำคัญ ซึ่งได้แสดงให้เห็นว่า มิใช่ว่าผู้กำกับทุกคนจะสามารถถูกพิจารณาในฐานะประพันธกรได้ เกณฑ์ดังกล่าวนี้คือ

หนึ่ง ผู้กำกับในฐานะประพันธกรจะมีความสามารถอย่างยิ่งในเชิงเทคนิค หรือเชิงปฏิบัติการ

สอง ผู้กำกับในฐานะประพันธกร จะมีบุคลิกลักษณะที่ไปมีอิทธิพลต่อรูปแบบของภาพยนตร์ อันเป็นเสมือนสไตล์ประจำซึ่งได้กลายเป็นลายมือของเขาหรือเธอ

สาม ภาพยนตร์ของผู้สร้างงานได้แสดงให้เห็นถึงการรวมตัวระหว่างบุคลิกภาพของผู้สร้างและวัตถุดิบของพวกเขา ซึ่งมีหน้าตาของบุคลิกภาพของผู้ประพันธ์อยู่ในภาพยนตร์นั้น ซึ่งหน้าตาดังกล่าวนี้อาจจะไม่ได้มองเห็นอย่างชัดแจ้ง แต่อาจจะปรากฏขึ้นเมื่อมีภาพยนตร์ของเขาจำนวนมากถูกศึกษาและวิเคราะห์ อย่างเช่นความฝังใจบางประการของฮิทช์ค็อคกับผู้หญิง โดยเฉาพะอย่างยิ่งผู้ที่มีผมสีบลอนด์ ซึ่งไม่ได้เป็นหลักฐานที่เห็นอย่างทันทีทันใด จนภายหลังการวิเคราะห์ภาพยนตร์อย่าง "The Thirty-nine Steps,Saboteur,Psycho และ The Birds ซึ่งพวกเราได้เห็นว่าผู้หญิงผมบลอนด์นั้นมีความดึงดูดใจสำหรับเขา ซึ่งเขาได้ใช้การนำเสนอในหลากหลายรูปแบบที่ไม่ดี เช่น การปั่นหัวผู้ชาย การตายภายใต้ผักบัว หรือมีใบหน้าของพวกเขาที่ถูกทำร้ายโดยบรรดานก

ด้วยเกณฑ์พื้นฐานของ Sarris มีความเป็นไปได้ที่จะพิจารณาผู้กำกับเพียงบางท่านที่จะได้รับการยอมรับ ซึ่งก็เพียงไม่กี่คนเท่านั้น ที่จะเป็นเสมือนผู้สร้างให้กับภาพยนตร์ของพวกเขา อย่างไรก็ตามภาพยนตร์ไม่ได้เป็นสื่อเดียวที่ใช้ความนิยมต่อผู้สร้างดังกล่าวได้ การแสดงอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นบัลเลต์หรือละครเวทีก็มีการใช้ความนิยมดังกล่าวเช่นกัน การจะเปรียบเทียบให้เห็นชัดเจนที่สุดก็คือ การเปรียบเทียบกับวาทยากรผู้ควบคุมวงดนตรี ถ้าผู้เล่นดนตรีคนใดคนหนึ่งเกิดเล่นผิดจังหวะภาวะของการถูกตำหนิจะไปตกอยู่ที่วาทยากรทันที ไม่ใช่การตำหนิไปที่ผู้ประพันธ์เพลงอีกแล้ว เช่นเดียวกับผู้กำกับภาพยนตร์ หากพวกเขาประสบความสำเร็จในการรวมและผสมผสานเอาองค์ประกอบต่างๆ ทั้งหมดมาสู่การสร้างเป็นภาพยนตร์ได้สำเร็จ เขาย่อมเป็นผู้ที่ได้รับคำชม แต่ถ้าเป็นตรงกันข้าม ข้อตำหนิก็ตกอยู่ที่เขาเช่นเดียวกัน

อย่างไรก็ตามไม่ใช่ว่าผู้กำกับทุกคนจะเป็นอัลเฟร็ด ฮิทช์ค็อค ได้ ซึ่งเป็นผู้กำกับที่ได้รับการยอมรับอย่างเต็มที่ในเกณฑ์ของผู้สร้างงานดังกล่าว เมื่อเรานึกถึงภาพยนตร์เรื่อง Psycho ก็คือ Psycho ของฮิทช์ค็อค เราหมายถึงการที่เขาประสบความสำเร็จในการผสมผสานระหว่างผลงานของการเขียน การแสดงทีมงานผู้สร้างทั้งหมดสู่การเป็นวัตถุดิบในวิสัยทัศน์ของเขา

แต่ก็มีข้อโต้แย้งต่อทฤษฎีดังกล่าวบ้าง โดยการยกตัวอย่างภาพยนตร์ที่มีอิทธิพลต่อการสร้างภาพยนตร์จากผู้อำนวยการสร้างมากกว่าผู้กำกับ เช่น Gone with a wind หรือ Poltergeist ที่เห็นอิทธิพลได้อย่างชัดเจนของสตีเวน สปีลเบิร์ก ซึ่งเป็นผู้กำกับในเรื่องE.T. หรืออิทธิพลของสตูดิโอ อาทิ Singin' in the rain ของ MGM หรือภาพยนตร์ที่ต้องอาศัยการใช้เทคนิคพิเศษ (special

I20828573

effects) มากๆ ก็มักจะให้เครดิตกับผู้สร้างเทคนิคพิเศษเหล่านี้ อาทิ เรื่อง Who Framed Roger Rabbit ที่มีผู้ทำเทคนิคพิเศษคือ Robert Zemeckis's มากกว่าผู้ที่มีหน้าที่รับผิดชอบด้านแอนนิเมชัน อย่าง Richard Williams เสียอีก

ด้วยเหตุผลที่ยกมาข้างต้นจึงเป็นข้อบอกว่า ไม่ใช่ผู้กำกับทุกคนที่จะสามารถเป็นผู้สร้างงานหรือนักประพันธกรตามแนวคิดดังกล่าวได้ และในความเป็นจริงก็มีเพียงไม่กี่คนเท่านั้นที่สามารถเป็นได้ ซึ่งก็มีผู้กำกับที่เป็นเจ้าของภาพยนตร์ซึ่งผ่านการเรียนทางด้านภาพยนตร์และมีผู้กำกับบางคนเท่านั้นที่ไม่จำเป็นต้องให้ผู้อื่นเขียนบทภาพยนตร์ให้ อย่างเช่นที่วู้ดดี้ อัลเลนทำขณะที่จอห์น ฟอร์ดไม่เคยทำเลย

ผู้กำกับหลายคนที่ยอมรับว่า งานของพวกเขาสามารถสร้างออกมาอย่างเป็นธรรมชาติเพราะการทำงานร่วมกับทีมงานเดิม เช่น ผู้เขียนบท นักแสดง ผู้ถ่ายภาพ ผู้ตัดต่อ ซึ่งมีส่วนต่อความสำเร็จของภาพยนตร์ เขามักจะใช้แก่นเรื่องเดิมๆ ในgenre เดิมหรือเปลี่ยนไป

ความร่วมมือและช่วยเหลือระหว่างผู้กำกับกับทีมงานนั้น ก็มีทั้งความช่วยเหลือระหว่างผู้กำกับกับผู้เขียนบท ความช่วยเหลือระหว่างผู้กำกับกับผู้ถ่ายภาพ ความช่วยเหลือระหว่างผู้กำกับกับนักแสดง ความช่วยเหลือระหว่างผู้กำกับกับผู้อำนวยการสร้าง และความช่วยเหลือระหว่างผู้กำกับกับสตูดิโอหรือบริษัทผู้จ้างสร้าง

สำหรับแนวคิดในเรื่องของผู้กำกับในฐานะประพันธกรนั้น ผู้วิจัยได้นำไปวิเคราะห์ภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิว่า มีสิ่งใดที่เป็นเสมือนลายมือปรากฏอยู่บ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องที่นำมาวิเคราะห์ในเชิงลึก อีกทั้งได้นำไปวิเคราะห์ว่าภาพยนตร์ทั้งสองเรื่องนั้นได้สะท้อนบุคลิกลักษณะอะไรของวิจิตร คุณาวุฒิบ้างหรือไม่

<u>แนวคิดเรื่องศิลปะการสื่อสารทางการละครและการแสดง (Theatre Art or Performing Art)</u>

<u>พัฒนาการการแสดงในตะวันตก</u>[25]

พัฒนาการของการแสดงนั้นนับว่ามีระยะเวลาที่ยาวนานนับหมื่นปี นับตั้งแต่กรีกจนกระทั่งถึงปัจจุบัน นักแสดงของกรีกแสดงละครอันเป็นส่วนหนึ่งทางเทศกาลเฉลิมฉลองเพื่อบูชาเทพเจ้า ผู้ทำละครกรีกจะเป็นทั้งนักเขียนบท ผู้กำกับการแสดงและผู้อำนวยการสร้าง และมีการให้ความสนใจไปยังผู้แสดงที่เป็นดาราในยุคของเฮลเลนิสติคของกรีกด้วย เมื่อมาถึงยุคโรมัน นักเขียน

---

[25] Oscar G. Brockett, History of the Theatre, (Boston : Allyn and Bacon, Inc.,1968,) page 9-292.

บทละครกับนักแสดงไม่เกี่ยวข้องกันเหมือนเช่นที่ปรากฏในสมัยกรีก สไตล์ในการแสดงยังเป็นไปตามสไตล์ที่เคยแสดงมาตั้งแต่สมัยกรีก กล่าวคือ นักแสดงทุกคนเป็นบุรุษ เวลาแสดงนักแสดงจะสวมหน้ากาก ในช่วงสมัยกลาง ละครในยุคกลางมี 2 รูปแบบใหญ่คือ ละครทางศาสนาและละครที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา และในช่วงต่อมาก็มีการเริ่มต้นเขียนบทละครศาสนาด้วยภาษาที่คนใช้ทั่วไปแทนภาษาลาติน นอกจากนั้น นักแสดงละครชุด (cycle play) ซึ่งเป็นละครศาสนาในยุคกลาง ล้วนแต่เป็นนักแสดงสมัครเล่น เวลาในการซ้อมค่อนข้างน้อยมาก ปกติจะซ้อมไม่เกินห้าครั้งต่อการแสดงละครเรื่องหนึ่ง เมื่อนักแสดงมิใช่มืออาชีพ การคัดเลือกตัวผู้แสดงจึงเป็นแบบ Type-casting นั่นคือ จะเลือกตัวแสดงที่มีบุคลิกลักษณะในชีวิตจริงตรงกับลักษณะของตัวละครในเรื่อง

ในยุคเรเนซองค์ทั่วทั้งยุโรปเกิดกิจกรรมทางการละครขึ้นอย่างมาก มีการสร้างเวทีแบบ Procenium ฉากวาดแบบเปอร์สเป็คทีฟและกฎของนีโอคลาสสิคสำหรับนักเขียนบทละคร ซึ่งส่งผลต่อการละครในยุคต่อๆ มาอีก 200 ปี ละครที่นิยมกันมี 2 ประเภท คือละครประเภทที่ถูกต้องตามรูปแบบและละครประเภทตลก ซึ่งละครทั้งสองประเภทนี้มีบทบาทสำคัญในทางประวัติละครในแง่ที่ว่าเป็นแม่แบบที่ทำให้เกิดวิวัฒนาการละคร นำไปสู่ละครสมัยใหม่ ต่อมาในยุคอาลิซาเบธันลักษณะของการแสดงคือไม่มีนักแสดงหญิงบนเวทีละคร มีการสวมบทบาทมากกว่าหนึ่งบทบาท การคัดเลือกนักแสดงแบบ type-casting เป็นสิ่งจำเป็น นักแสดงมีการศึกษาบทอย่างคร่าวๆ ในเวลาอันสั้น ทำให้นักแสดงทั้งหลายใช้ sides ซึ่งสอดแทรกบทและคิวของนักแสดงเองมากกว่าการใช้การท่องบทจริงๆ และการซ้อมละครจะดำเนินการโดยนักเขียนบทละครหรือนักแสดงนำ ซึ่งใช้ระยะเวลาซ้อมไม่มาก ผู้บอกบท (Prompter หรือ Bookholder) จะเป็นผู้ช่วยประสานเรื่องราว และเมื่อมาถึงยุคเรสทอเรชั่น (1660-1875) ก็เริ่มมีการปรากฏตัวของนักแสดงหญิงบนเวที มีระบบของการว่าจ้างนักแสดงและมีเงินเดือนค่าจ้างนักแสดง

อย่างไรก็ตามตลอดช่วงตั้งแต่คริสตศตวรรษที่ 18 กระทั่งคริสตศตวรรษที่ 19 สไตล์ในการแสดงเริ่มปรากฏทางเลือกระหว่างท่าทางการแสดงที่เป็นละคร มีลักษณะเกินจริง มีลีลาแบบละครกับสไตล์การแสดงที่ดูเป็นธรรมชาติและเหมือนจริง แม้ว่านักแสดงส่วนมากยังคงพอใจกับการแสดงตามแบบเก่าที่เน้นลีลาต่างๆ ทว่าก็ปรากฏนักแสดงที่พยายามดึงสไตล์การแสดงให้ลดความเป็นละครลง พยายามแสดงท่าทางให้เป็นธรรมชาติมากขึ้น

<u>ละครแนวสัจนิยมและการละครสมัยใหม่</u>

เมื่อถึงช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ก็เกิดการเปลี่ยนแปลงในวงการแสดงละครของตะวันตกด้วยเหตุที่เกิดกลุ่มละครแนวสัจนิยมอันเป็นกลุ่มที่นำละครของตะวันตกเข้าสู่ยุคของละครสมัยใหม่

กลุ่มผู้สร้างงานแนวนี้มุ่งจะหากลวิธีต่างๆ เพื่อทำให้ผู้ชมละครเชื่อว่านาฏกรรมที่เกิดขึ้นบนเวทีคือภาพที่เกิดขึ้นจริงๆ ในชีวิตประจำวัน ละครแนวนี้มุ่งสะท้อนภาพชีวิตจริงมากกว่าที่จะเสนอภาพตัวละครที่ดูวิเศษเกินคนทั่วไป หรือบทพูดที่เป็นคำร้อยกรองรวมทั้งเรื่องราวที่เหนือธรรมชาติประเภทแม่มดและภูตผีทั้งหลาย นาฏกรรมต่างๆ ที่ปรากฏอยู่บนเวทีเป็นการนำเสนอภาพที่ผู้คนทั่วไปจะพบเห็นได้รอบๆ ตัวเขา ท่าทางอากัปกิริยาของตัวละคร การพูดของตัวละคร การแต่งกายล้วนแล้วแต่เป็นไปเฉกเช่นผู้คนทั่วๆ ไป

กลุ่มสัจนิยมปฏิเสธที่จะเสนอทัศนะต่อคุณธรรมพื้นๆ หรือการเสนอละครที่มีการคลี่คลายเรื่องแบบลงเอยด้วยดี นับว่ามีลักษณะที่ต่างไปจากงานเมโลดรามา รวมทั้งกลุ่มผู้สร้างงานแนวสัจนิยม มักจะเสนอภาพให้เห็นว่าการมีคุณธรรมกับไร้คุณธรรมดูจะเป็นสิ่งที่เกี่ยวเนื่องกัน ยากที่จะแยกแยะออกจากกันหรือนิยามให้ชัดลงไปว่าเป็นเช่นใด

ในขณะเดียวกันนั้น ก็เกิดกลุ่มความคิดธรรมชาตินิยมซึ่งเป็นความเคลื่อนไหวที่เริ่มขึ้นในประเทศฝรั่งเศส ในช่วงคริสตศตวรรษที่ 19 จากนั้นก็แพร่กระจายไปสู่ประเทศต่างๆ ในยุโรป เป็นกลุ่มแนวความคิดที่ใกล้เคียงกับแนวความคิดสัจนิยมอย่างมาก นักวิชาการบางท่านเชื่อว่า ธรรมชาตินิยมนับเป็นส่วนหนึ่งของความคิดแนวสัจนิยม ทว่ามีความคิดที่ค่อนข้างแรงกว่า อย่างไรก็ดี ความคิดแนวธรรมชาตินิยมแบบแท้ๆ นี้คงอยู่ในวงการละครไม่ยาวนานนัก ทว่าความคิดบางส่วนยังคงปรากฏอยู่ในงานละครและงานภาพยนตร์รวมทั้งงานละครโทรทัศน์ในยุคหลังบ้าง

ละครแนวสัจนิยมจึงมีลักษณะที่การใช้บทเจรจาเป็นบทร้อยแก้ว มีตัวละครเอกเป็นคนธรรมดาสามัญ เสนอปัญหาเกี่ยวกับสังคมและชีวิต ลักษณะของตัวละครจะไม่เหมือนกับละครเมโลดรามาที่ตัวละครไม่มีการพัฒนาในด้านนิสัยใจคอเลย (static character) และมีลักษณะนิสัยตายตัว (typed character) เช่น นางเอกก็จะมีความดีและความงามอย่างหาที่ติไม่ได้ พระเอกเป็นชายในอุดมคติของหญิงสาวทุกคน ซึ่งเรามักไม่พบในชีวิตจริง ส่วนผู้ร้ายนั้นก็มีความร้ายกาจน่าชิงชังไปเสียทุกอย่าง เป็นต้น ละครสัจนิยมเป็นละครที่ให้ภาพชีวิตตามเป็นจริง ไม่เพ้อฝันหรือเต็มไปด้วยเรื่องราวที่เหลือเชื่อในละครเมโลดรามา ละครสัจนิยมเป็นแนวโน้มของละครที่พยายามมองชีวิตด้วยสายตาที่เป็นกลางแล้วสะท้อนภาพออกมาในรูปของละครตามความเป็นจริงโดยไม่เสริมแต่งหรือบิดเบือน ตลอดจนใช้วิธีการจัดเสนอที่ทำให้ละครมีความใกล้เคียงกับชีวิตมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

ละครแนวธรรมชาตินิยมนั้นยึดถือทฤษฎีและหลักการที่เคร่งครัดกว่าสัจนิยมมาก ทั้งในด้านการเขียนและการจัดเสนอ การสร้างฉากที่เป็นแบบธรรมชาติ (naturalistic) มีความละเอียด

ลออมากในด้านการให้สภาพที่ "เหมือนจริง" ทุกกระเบียดนิ้ว เนื้อหาสาระของเรื่องมักจะทำให้ผู้ชมรู้สึกหดหู่มากกว่าเรื่องของแนวสัจนิยม เพราะมองเห็นมนุษย์ว่าเป็นทาสของสังคมแวดล้อม กรรมพันธุ์ ตลอดจนอำนาจฝ่ายต่ำที่มนุษย์ไม่อาจสลัดทิ้งได้ นับตั้งแต่ความต้องการทางเพศ ความหิวกระหายและความโลภ ซึ่งทำให้มนุษย์ไม่มีทางเลือก ต้องยอมจำนนต่อชีวิตและชะตากรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

บุคคลที่มีบทบาทต่อการพัฒนางานแสดงในช่วงนี้ ที่โดดเด่นได้แก่ อังเดร อองตวน ออตโตบราม คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี้ และดันเชงโก

ในบรรดาผู้ที่มีอิทธิพลต่อการพัฒนางานแสดงนั้น คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี้ นับว่าเป็นผู้หนึ่งที่ได้วางรากฐานทางด้านการแสดง และพยายามที่จะทำวิธีการของการแสดงให้มีความสมบูรณ์ โดยได้เขียนหนังสือเกี่ยวกับเรื่องราวทางการแสดงมากมาย เช่น My Life in Art (1924) An Actor Prepare (1936) Building the Character (1949) และ Creating aRole (1961) แม้จะมีข้อโต้แย้งถึงวิธีการและข้อคิดบางอย่าง แต่สตานิสลาฟสกี้ ก็ได้วางรากฐานที่สำคัญให้กับนักแสดงในประเด็นต่างๆ เช่น[26]

1. ร่างกายและเสียงของนักแสดงต้องถูกฝึกเพื่อให้มีประสิทธิภาพต่อความต้องการในทุกรูปแบบ

2. นักแสดงจะต้องเรียนรู้เทคนิคของเวที โดยเหตุที่พวกเขาต้องสามารถที่จะสร้างบุคลิกภาพของเขาไปสู่ผู้ชม โดยปราศจากความรู้สึกเสแสร้ง

3. นักแสดงต้องมีทักษะในการสังเกตสิ่งรอบๆ ตัว นอกเหนือไปจากการสร้างบทบาทของเขา

4. นักแสดงต้องหาเหตุผลภายในเพื่อทุกสิ่งที่เขากระทำบนเวที และในการกระทำนี้ เขาต้องเป็นส่วนหนึ่งของ "Magic If" (ซึ่งก็คือ นักแสดงจะพูดว่า ถ้าฉันเป็นคนที่ต้องเจอกับสถานการณ์ดังกล่าว ฉันจะ...) และต้องมีความทรงจำทางด้านอารมณ์ อันเป็นกระบวนการซึ่งนักแสดงมีความเกี่ยวข้องกับสถานการณ์ทางการละครที่ไม่คุ้นเคย โดยนำไปเชื่อมโยงกับสถานการณ์บางอย่างทางอารมณ์กับชีวิตจริงของเขา

---

[26] Oscar G. Brocket, เรื่องเดียวกัน, หน้า 562-563.

5. ถ้านักแสดงไม่สามารถเล่นได้ด้วยตนเองอย่างแท้จริง เขาต้องยอมรับด้วยการวิเคราะห์สคริปต์และทำงานด้วยสภาพแวดล้อมที่ถูกหยิบยื่นให้ที่ได้ค้นพบที่นั่น เขาต้องกำหนดแรงผลักดันของตัวละครในแต่ละฉากของละครทั้งหมด และในความสัมพันธ์กับตัวละครอื่นๆ ในเรื่อง พื้นฐานความเป็นปัจเจกของบุคลิกจะเป็นจุดรวมของบทบาทและล้อมรอบด้วยทุกสิ่งที่หมุนเวียนอยู่

6. บนเวที นักแสดงต้องมุ่งความสนใจของเขาไปยังกริยาการกระทำ ณ ขณะนั้นเวลานั้น ราวกับความสนใจนั้นจะนำไปสู่ "การวาดภาพว่านั่นเป็นครั้งแรก" ("illusion of the first time") และจะนำนักแสดงสู่การตกเป็นรองอัตตาในตนเองไปสู่ความต้องการทางศิลปะของงานสร้างนั้นๆ

7. นักแสดงต้องมีการทำงานอย่างต่อเนื่องเพื่อสร้างตนเองให้สมบูรณ์แบบราวกับร่างกายเป็นเครื่องมือหนึ่งของตน

ที่กล่าวมาในเบื้องต้นนั้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของพื้นฐานทางการแสดงที่สตานิสลาฟสกี้ได้วางไว้เท่านั้น แต่ยังมีแนวคิดและวิธีการต่างๆ อีกมากที่สตานิสลาฟสกี้ได้วางเอาไว้ให้แก่นักแสดงเพื่อให้นำไปใช้เป็นประโยชน์แก่การแสดง

ละครสัจนิยมและธรรมชาตินิยมถือหลักที่ว่าทุกอย่างควรทำให้สมจริง เช่น ตัวละครก็ไม่ควรมีอะไรแตกต่างจากคนเดินถนนที่เราเห็นกัน คำพูดก็ควรจะลอกมาจากคำพูดที่ได้ยินกันอยู่ทุกวัน การสร้างโครงเรื่องควรมีน้อยที่สุด ให้ดูเหมือนไม่ได้จงใจ เพราะชีวิตในความเป็นจริงนั้น ไม่มีใครไปบังคับให้เป็นได้ดังใจ ทุกอย่างเกิดขึ้นตามกฎเกณฑ์ของธรรมชาติ ละครแนวนี้นิยมการแสดงที่เหมือนธรรมชาติที่สุด โดยสมมติว่าการแสดงนั้นมิใช่การแสดงและพยายามลืมความจริงว่ามีคนจ้องมองอยู่ บางครั้งจึงนิยมเรียกแนวการเสนอละครประเภทนี้ว่าเป็นแบบ "ฝาที่สี่" คือหมายความว่า ตัวละครนั้นอยู่ในบ้านของเขาที่มีฝา 4 ฝา ที่เราเห็นเพียง 3 ฝา นั่นก็เพราะเรามองลอดฝาที่สี่หรือทางด้านที่เป็นหน้าเวทีเข้าไป ละครแนวสัจนิยมและแนวธรรมชาตินิยมนี้เองที่ได้เป็นพื้นฐานต่อการพัฒนาทางด้านการละคร นำไปสู่การละครที่เรียกกันว่า การละครสมัยใหม่

อิบเซนได้ริเริ่มลักษณะหลายประการที่ปรากฏในละครสมัยใหม่ อันเป็นแบบฉบับในการเขียนบทละคร เช่น[27]

---

[27] สดใส พันธุมโกมล, "การละครสมัยใหม่ (จาก Henrik Ibsen ถึงละครสมัยใหม่ทางโทรทัศน์", (งานวิจัย ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534), หน้า 88-89.

1. การเสนอเรื่องราวที่ได้มาจากการสังเกตชีวิต การให้ความจริงในด้านความคิด(realism of ideas) และการสร้างตัวละครให้มีลักษณะเหมือนคนจริงๆ อันเป็นรากฐานสำคัญของละครแนวเรียลิสม์ และแนทเชอรัลลิสม์ ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของละครสมัยใหม่

2. การนำความคิดเข้ามาเป็นสิ่งสำคัญในการเสนอละคร ซึ่งมีความสำคัญไม่เฉพาะแต่ในละครแนวเหมือนชีวิตเท่านั้น แม้ในละครแนวต่อต้านเรียลิสม์(anti-realism) ซึ่งเกิดขึ้นในระยะต่อมา ตลอดจนละครสมัยใหม่แนวต่างๆ ในปัจจุบัน ก็ให้ความสำคัญกับความคิดที่อยู่เบื้องหลังเรื่องราวในละครแทบทั้งสิ้น

3. การนำปัญหาของสังคมมาถกเถียงในละคร และการใช้ละครเป็นสื่อกลางที่จะนำไปสู่การแก้ไขปัญหาของสังคม

4. การใช้คนธรรมดาสามัญเป็นตัวละครเอกของเรื่องที่มีเนื้อหาสาระ (serious drama) หรือในละครที่ถือว่าเป็นโศกนาฏกรรม(tragedy) ของสมัยใหม่

5. การใช้บทเจรจาที่เป็นร้อยแก้วแทนร้อยกรอง

6. การเขียนบทเจรจาที่เป็นธรรมชาติเช่นเดียวกับภาษาที่ใช้พูดกันตามปกติ

7.การให้ความสำคัญแก่สังคมแวดล้อมและหลักจิตวิทยาในการวางนิสัย และวิเคราะห์ปัญหาของตัวละคร

8.การสร้างตัวละครเอกที่ไม่ใช่ตัวละครที่น่าเห็นใจ หรือซิมพาเธทติก แคแรคเตอร์ (symphetic character) ซึ่งกลายมาเป็นแนวทางในการเขียนละครสมัยใหม่ กล่าวคือ ทำให้ละครสมัยใหม่ไม่มีพระเอกนางเอก หรือแม้แต่ผู้ร้ายตามแบบฉบับของละครสมัยเก่าที่เรียกกันว่า เมโลดรามา โดยที่ผู้เขียนบทละครสมัยใหม่เพียงแต่พยายามเสนอตัวละครที่แสดงให้เห็นธาตุแท้ของมนุษย์ตามความเป็นจริง โดยมิได้สร้างภาพนั้นให้งดงามหรือเรียกร้องความเห็นอกเห็นใจจากผู้ชมแต่ประการใด

9. การเขียนบทละครที่เป็นแคแรคเตอร์ เพล (character play) หรือละครสะท้อนนิสัย ที่แสดงให้เห็นลักษณะนิสัยของตัวละครอย่างลึกซึ้งทุกแง่มุม

10. การให้ความสำคัญแก่ผู้หญิง และการเรียกร้องสิทธิสตรี การยอมรับว่าผู้หญิงมีสิทธิในการเป็นมนุษย์เท่าเทียมกับผู้ชาย และสมควรที่จะได้รับความสนใจและการศึกษาวิเคราะห์อย่าง

ละเอียด โดยปราศจากอคติและค่านิยมที่เคยยึดถือกันมาแต่เดิม ตลอดจนการให้ผู้หญิงเป็นตัวละครเอกในเรื่องที่มีเนื้อหาสาระ หรือเรื่องประเภทโศกนาฏกรรมของสมัยใหม่

11. การเขียนบทละครที่โจมตีค่านิยมและประเพณีที่ล้าสมัยด้วยความมุ่งหมายที่จะแนะแนวทางแก้ปัญหาที่มักจะค้านกับค่านิยมดั้งเดิม และกฎเกณฑ์ที่ยอมรับนับถือกันในสังคม

ทว่าราวตั้งแต่ช่วงต้นคริสตศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา ก็เกิดขบวนการหรือกระแสต่อต้านความสมจริงขึ้น ช่วงแรกได้แก่ กลุ่มละครสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) ซึ่งถือว่าเป็นผู้นำของกลุ่มกระแสเคลื่อนไหวต่อต้านความสมจริงในละคร กลุ่มนี้เกิดขึ้นในช่วงระหว่าง ค.ศ. 1880-1910 แม้ว่ากลุ่มแนวคิดสัญลักษณ์นิยมจะเป็นกลุ่มความคิดที่เกิดและเติบโตในประเทศฝรั่งเศส ทว่ามีอิทธิพลต่อนักเขียนบทและผู้สร้างงานละครทั่วโลก

ผู้สร้างงานแนวสัญลักษณ์นิยม เชื่อว่า ละครควรนำเสนอความมหัศจรรย์ของชีวิตและจักรวาล ตลอดจนเรื่องราวของจิตวิญญาณซึ่งมีมากมายจนนับไม่ถ้วน มากกว่าที่จะนำเสนอภาพกิจกรรมในชีวิตประจำวันของมนุษย์ พวกเขาเลือกที่จะนำบทกวีอันเต็มไปด้วยภาพสัญลักษณ์มาใช้ในงานละครของพวกเขาอีกครั้ง แทนการนำเสนอนาฏการที่ไม่สร้างสรรค์และใช้ภาษาที่ใช้พูดทั่วๆ ไป ละครแนวนี้มักเกิดขึ้นในโลกของความฝัน และเป้าหมายหลักของละครแนวนี้ส่วนใหญ่ไม่ใช่การบอกเรื่องราวแต่เป็นการต้องการกระตุ้นและสร้างบรรยากาศและอารมณ์แทนที่จะเป็นการเล่าเรื่อง จะไม่มีการพยายามสร้างตัวละครที่เป็นอัตวิสัย แต่เป็นการสร้างตัวละครที่เป็นเสมือนตัวแทนของสถานภาพของมนุษย์

นอกจากนั้นยังมีละครแนว expressionism ซึ่งเน้นไปที่การแสดงเชิงศิลปะในการแสดงออกทางอารมณ์ภายในใจมากกว่าการนำเสนอความเป็นจริง ซึ่งกำเนิดขึ้นในช่วงของสงครามโลกครั้งที่ 1 และเฟื่องฟูอย่างมากในเยอรมัน การแสดงละครจะถูกมองผ่านสายตาของตัวละครหลักและมักมีลักษณะของการเพ้ียน บิดเบือนราวกับอยู่ในความฝัน แนวคิดหลักส่วนมากเป็นเรื่องปกติธรรมดา อาทิ การสร้างความเป็นตัวตนของมนุษย์ในสังคม ตัวละครมักเป็นตัวแทนของชนิด (type) เช่น ผู้หญิง ผู้ชาย หรือ เสมียน มากกว่าที่จะระบุชื่อ ผู้เขียนละครจำนวนมากมักได้รับแรงบันดาลใจทางการเมือง ซึ่งมีส่วนสนับสนุนต่อผลกระทบทางสังคม[28]

---

[28] Edwin Wilson & Alvin Goldfarb, Theater The Lively Art. (Boston : McGraw-Hill College, 1999), page 320-321.

ภายหลังจากสงครามโลกครั้งที่สอง ได้เกิดเหตุการณ์ที่สำคัญขึ้น คือ การที่นักเขียนชาวอเมริกัน 2 คน คือ เทนเนสซี่ วิลเลี่ยม และ อาเธอร์ มิลเลอร์ ได้สร้างละครเรื่องเด่นๆ ในส่วนของเทนเนสซี่ วิลเลี่ยม ได้แก่A Street Named Desire และ Cat on a Hot Tin Roof ซึ่งได้รับรางวัลพูลิตเซอร์ทั้งสองเรื่อง และมิลเลอร์กับเรื่องAll My Sons และ A View From the Bridge ทำให้มีการวิพากษ์ถึงรูปแบบที่เรียกว่าSelective Realism ซึ่งเป็นประเภทหนึ่งของแนวสัจนิยมที่มีการเน้นไปที่รายละเอียดในเรื่องของการแสดง ฉาก และบทสนทนาอย่างเต็มที่ และละเว้นในส่วนอื่นๆ ไป การจัดองค์ประกอบต่างๆ นั้นมีความเหมือนจริง แต่ขณะเดียวกันก็ถูกเลือกมาเพื่อสนับสนุนแนวคิดหลักของเรื่องด้วย นับว่าเป็นแนวทางการละครที่รวมวิธีการของสัจนิยมและไม่ใช่สัจนิยมเอาไว้ด้วยกัน

สำหรับแนวคิดในเรื่องของการสื่อสารการแสดงนั้น ผู้วิจัยได้นำไปช่วยวิเคราะห์หาแนวทางการกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิว่า มีหลักการ แนวทางและวิธีการกำกับภาพยนตร์ของตนอย่างไร และในส่วนของวิธีการทำงานต่างๆ เช่น การคัดเลือกนักแสดงแบบtype-casting หรือการมีผู้บอกบท ซึ่งปรากฏอยู่ในการละครตะวันตกในสมัยโบราณนั้น วิจิตร คุณาวุฒิ ได้มีการนำมาใช้ในการทำงานภาพยนตร์ของตนเองหรือไม่ อย่างไร

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สำหรับงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในการวิจัยครั้งนี้ที่สามารถนำมาช่วยในการวิเคราะห์มีดังนี้

1. ประสบการณ์และการศึกษากับการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ไทย วิทยานิพนธ์สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปี พ.ศ. 2544 โดยนางสาวนภาพิตร จันทร์ไทย

วิทยานิพนธ์หัวข้อดังกล่าว ได้ทำการศึกษาวิจัยวิธีการทำงานและสไตล์การทำงานของผู้กำกับที่มีภูมิหลังทางด้านการศึกษาและประสบการณ์ที่แตกต่างกัน ซึ่งผู้กำกับที่ผู้วิจัยได้เลือกมาทำการวิจัยนั้นเป็นผู้กำกับที่มีผลงานละครโทรทัศน์มาแล้วไม่ต่ำกว่า 5 เรื่อง โดยผู้วิจัยได้แบ่งประเภทของผู้กำกับในการทำการศึกษาวิจัยออกเป็น 3 หมวดด้วยกัน คือ

1. ผู้กำกับการแสดงที่มิได้จบการศึกษาทางด้านนิเทศศาสตร์โดยตรง แต่มีประสบการณ์ยาวนานในงานละครโทรทัศน์ ได้แก่ คุณชูศักดิ์ สุธีรธรรม และคุณอดุลย์ ดุลยรัตน์

2. ผู้กำกับการแสดงที่มีพื้นฐานศึกษาจากสาขาที่เกี่ยวข้องและมีประสบการณ์ยาวนาน เนื่องจากพื้นฐานครอบครัวอยู่ในสายวิชาชีพด้านวิทยุ โทรทัศน์และภาพยนตร์ ได้แก่ คุณชนะ คราประยูร และคุณนิรัตติศัย กัลย์จาฤก

3. ผู้กำกับการแสดงที่จบการศึกษาทางด้านนิเทศศาสตร์โดยตรง ได้แก่ คุณอิสริยะ จารุพันธ์ (จบการศึกษาทางด้านภาพยนตร์) คุณวรยุทธ พิชัยศรทัต (จบการศึกษาด้านสื่อสารมวลชน) คุณมารุต สาโรวาท (จบการศึกษาด้านสื่อสารมวลชน) และมล.พันธ์เทวนพ เทวกุล (จบการศึกษาด้านศิลปะการละคร)

ผลการศึกษาวิจัยพบว่า ภูมิหลังทางการศึกษาและประสบการณ์การทำงานที่สั่งสมมามีอิทธิพลโดยตรงต่อการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ไทยในหลายแง่มุม ดังต่อไปนี้

1. ผู้กำกับที่มิได้จบการศึกษาทางด้านนิเทศศาสตร์มาโดยตรง แต่มีพื้นฐานทางด้านละครวิทยุ ได้แก่ คุณชูศักดิ์ สุธีรธรรม การสร้างสรรค์ผลงานของคุณชูศักดิ์ได้รับอิทธิพลมาจากสองทาง คือ ทั้งจากอุปนิสัยส่วนตัว ได้แก่ การเป็นผู้มีอารมณ์ขันและการเป็นนักประนีประนอม ทำให้งานของคุณชูศักดิ์เป็นละครที่ไม่เครียดและการทำงานเป็นไปอย่างสนุกสนานและไม่ค่อยมีปัญหา อิทธิพลจากประสบการณ์การทำงานทั้งด้านละครวิทยุและละครโทรทัศน์ทำให้วิธีการทำงานเป็นลักษณะของการกำกับละครโทรทัศน์และละครวิทยุสมัยก่อน คือ อ่านบทให้ฟังหรือแสดงให้นักแสดงดูเป็นตัวอย่างเพื่อให้เข้าใจถึงน้ำเสียงหรือท่าทางที่ต้องการ แนวทางของละครจะเน้นที่ความสนุกสนานของการดำเนินเรื่องมากกว่าเนื้อหาสาระ มีการสอดแทรกมุขตลกต่างๆ เพื่อคลายความเครียดเสมอ แนวละครที่กำกับส่วนใหญ่จะเป็นละครแนวเบาสมองและละครแนวชีวิตที่เรื่องราวไม่หนักมากและจะมีการคลายอารมณ์คนดูด้วยมุขตลกตลอดเรื่อง โดยการสร้างตัวละครตลกที่มีลักษณะเฉพาะตัวแตกต่างกันไปเพื่อสร้างความขบขันและเพิ่มสีสันให้กับละคร ทำให้ละครของคุณชูศักดิ์มีสีสันที่ค่อนข้างฉูดฉาดและมีเสียงที่โหวกเหวกโวยวายหรือมีบทสนทนาที่ดุเด็ดเผ็ดมัน

2. ผู้กำกับที่มิได้จบการศึกษาทางด้านนิเทศศาสตร์มาโดยตรงแต่มีพื้นฐานทางด้านการเป็นนักแสดงและเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ได้แก่ คุณอดุลย์ ดุลยรัตน์ ผลงานของคุณอดุลย์จะเต็มไปด้วยกลิ่นอายของละครโทรทัศน์สมัยก่อน ทั้งเรื่องของความละเมียดละมัยในการแสดง การค่อยๆ ไต่ลำดับอารมณ์ของเรื่องในแต่ละฉาก รวมไปถึงการเน้นหนักเรื่องการแสดง โดยเฉพาะฉากที่ต้องใช้อารมณ์ ซึ่งได้รับอิทธิพลโดยตรงจากการที่คุณอดุลย์เคยเป็นนักแสดงมาก่อน แนวทางละครที่ถนัดจึงเป็นละครแนวชีวิตที่มีความเป็นเมโลดรามาสูง วิธีการทำงานได้รับอิทธิพลจากอุปนิสัยที่

เป็นคนใจเย็นและละเอียด ทำให้ใส่ใจรายละเอียดเรื่องการแสดงได้ดี และบางครั้งมีการแสดงให้ดูเพื่อให้การอธิบายชัดเจนขึ้น และให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องของอารมณ์ในการแสดงในแต่ละฉาก

3. ผู้กำกับที่จบการศึกษาจากสาขาที่เกี่ยวข้อง (ภาพยนตร์) มีประสบการณ์ยาวนาน โดยมีพื้นฐานจากการที่ครอบครัวทำงานทางด้านวิทยุ โทรทัศน์ และภาพยนตร์ ได้แก่ คุณชนะ คราประยูร อิทธิพลจากการที่เคยกำกับภาพยนตร์สะท้อนให้เห็นชัดเจนที่สุดในรูปแบบการทำงาน ได้แก่ การใส่ใจกับทุกรายละเอียดของละครและการมุ่งเน้นไปที่ความสมจริงของละครโดยเฉพาะด้านการแสดงและการตีความที่ละเอียด สมเหตุสมผลและชี้ให้เห็นเหตุผลเบื้องลึกของ ตัวละครทั้งด้านดีและด้านเลวของมนุษย์มากกว่าจะตัดสินว่าถูกหรือผิด ความชื่นชอบในภาพยนตร์แนวชีวิตและอุปนิสัยส่วนตัวที่ค่อนข้างจริงจังกับชีวิต ทำให้ละครทั้งหมดที่กำกับเป็นละครชีวิตที่มีเนื้อหาค่อนข้างหนัก ตีแผ่ปัญหา เช่น สะท้อนปัญหาชีวิตมนุษย์ ปัญหาครอบครัว ชีวิตรักที่ไม่สมหวัง ซึ่งคุณชนะสามารถกำกับการแสดงออกมาได้อย่างเข้มข้นและจับอารมณ์คนดูได้เสมอ องค์ประกอบด้านอื่นๆ เช่น การใช้มุมกล้อง จึงถูกนำมาใช้เพื่อสนับสนุนการแสดงเท่านั้น ไม่มีการเน้นเป็นพิเศษ

4. ผู้กำกับที่จบการศึกษาจากสาขาที่เกี่ยวข้อง (การถ่ายภาพ) มีประสบการณ์ยาวนานและมีพื้นฐานครอบครัวอยู่ในสาขาวิชาชีพด้านวิทยุ โทรทัศน์และภาพยนตร์ ได้แก่ คุณนิรัตติศัย กัลย์จาฤก พื้นฐานความรู้และความสนใจทางด้านการถ่ายภาพและความนิยมชมชอบในการภาพยนตร์มีอิทธิพลโดยตรงต่อการสร้างสรรค์ผลงานละครของคุณนิรัตติศัย แนวทางละครที่ถนัดคือละครแนวบู๊และแนวลึกลับที่ต้องใช้เทคนิคพิเศษในการถ่ายทำ โดยมุ่งเน้นไปที่ความสวยงามของภาพและมุมกล้อง ผลงานที่ออกมามีความสร้างสรรค์ทางด้านการเล่าเรื่องด้วยภาพ การจัดวางมุมกล้องที่สวยงามแปลกตา และมีองค์ประกอบภาพและแสงสีที่สวยเหมือนภาพถ่าย นอกจากนี้แล้วงานของคุณนิรัตติศัยมักมีความยิ่งใหญ่ในการสร้าง ใช้ทุนในการสร้างสูงรวมไปถึงมีการใช้เทคนิคพิเศษมากมายซึ่งเป็นอิทธิพลที่ได้รับจากการที่ครอบครัวเป็นบริษัทผลิตละครโทรทัศน์ครบวงจร ทำให้มีศักยภาพ ความพร้อมทั้งด้านบุคลากรและเครื่องมือมากกว่าผู้กำกับคนอื่นๆ ส่วน องค์ประกอบอื่น เช่น การแสดงหรือการทำเรื่องให้น่าติดตามกลับไม่ให้ความสำคัญมากนัก

5. ผู้กำกับที่จบการศึกษาโดยตรงจากสาขาภาพยนตร์ ได้แก่ คุณอิสริยะ จารุพันธ์ พื้นฐานความรู้ทางด้านภาพยนตร์ ทำให้ผลงานมีการเล่าเรื่องและสร้างสรรค์มุมกล้องแบบภาพยนตร์และทำงานโดยใช้ภาพยนตร์ต่างประเทศเป็นแนวทาง และคุณภาพของผลงานได้รับอิทธิพลโดยตรง

จากอุปนิสัย ความสนใจส่วนตัวที่เป็นคนง่ายๆ สบายๆ ไม่เครียด ละครที่ถนัดและทำออกมาได้ดีจึงมักเป็นละครใสๆ มีความเป็น soft drama ได้แก่ แนวโรแมนติกคอมเมดี้ เมื่อต้องมาทำละครแนวที่ฝืนกับความรู้สึกหรือความสนใจ เช่น แนวบู๊ แนวผี จึงทำออกมาไม่ดีเท่าที่ควร พื้นฐานความรู้และความสนใจทางด้านภาพยนตร์ทำให้ละครมีการเล่าเรื่องด้วยภาพและพิถีพิถันกับภาพที่นำเสนอเช่นกัน แต่ด้วยความที่เป็นผู้กำกับใหม่ที่อยู่ภายใต้สังกัดบริษัท ทำให้มีอิสระในการสร้างสรรค์ผลงานค่อนข้างน้อย แนวทางของงานจึงยังไม่ชัดเจน อาจกล่าวได้ว่า คุณอิสริยะเป็นผู้กำกับที่ยังอยู่ในช่วงของการแสวงหาแนวทางของผลงานของตนเอง

6. ผู้กำกับที่จบการศึกษาโดยตรงสาขาสื่อสารมวลชน ได้แก่ คุณวรยุทธ พิชัยศรทัต พื้นฐานจากการศึกษาทางด้านนิเทศศาสตร์ ทำให้คุณวรยุทธทำงานตามหลักการและทฤษฎีอย่างเคร่งครัด ทั้งในเรื่องของการใช้กล้อง การถ่ายทำ การจัดวางองค์ประกอบต่างๆ และการสร้างเหตุผลให้เรื่องราว ในการทำงานเน้นเรื่องความแม่นยำในการวางองค์ประกอบ เช่น ตำแหน่งของนักแสดงในฉาก การเคลื่อนไหวและการซ้อมการแสดงก่อนถ่ายทำ ทัศนคติในการทำงานที่ชอบทำงานที่คุมความสามารถคนหลายๆ คนในงานของตนมากกว่าการทำงานด้วยความคิดของคนๆ เดียว ทำให้แนวทางของผลงานที่ทำส่วนใหญ่เป็นงานที่เน้นความยิ่งใหญ่และใช้ทีมงานมาก เช่น ละครแนวประวัติศาสตร์ ละครบู๊ เป็นต้น เนื้อหาจะพูดถึงวีรกรรมที่ยิ่งใหญ่หรือเก่งกล้าของตัวละครเอกหรือละครแนวลึกลับที่ต้องใช้มุมกล้องในการสร้างความน่าติดตาม ผลจากความเปลี่ยนแปลงของระบบการทำงานของละครโทรทัศน์ในประเทศไทย ทำให้ต้องเลิกกำกับการแสดงไปพักใหญ่ เพราะปรับตัวไม่ได้ และเมื่อกลับมากำกับอีกครั้งก็ต้องพบกับปัญหาเรื่องการปรับตัวให้เข้ากับระบบหลายๆ อย่างที่เปลี่ยนแปลงไป

7. ผู้กำกับที่จบการศึกษาสาขาสื่อสารมวลชนและมีความรู้ทางด้านละครเวทีควบคู่กันไป ได้แก่ คุณมารุต สาโรวาท ความรู้และประสบการณ์ทางด้านละครเวที มีอิทธิพลโดยตรงต่อการทำงาน โดยเฉพาะการตีความบทที่มุ่งเน้นไปที่ความลึกซึ้งและมีความต่อเนื่องของอารมณ์และการตีความในทุกฉาก ในการกำกับการแสดงมีการสร้างตัวละครอย่างสมจริง มีความลึกและสร้างภูมิหลังให้ตัวละครและเรื่องราวอย่างละเอียดตามหลักศิลปะการละคร และสร้างความน่าติดตามให้กับเรื่องราวด้วยการไต่ลำดับของอารมณ์และสร้างจังหวะขึ้นลงในการแสดง ส่วนความรู้ด้านสื่อสารมวลชน ทำให้มีการให้ความสนใจกับคนดูในฐานะผู้รับสาร โดยการวิเคราะห์ถึงการมีอารมณ์ร่วมของคนดูในแต่ละฉากและกำกับออกมาให้ดึงดูดอารมณ์คนดูให้มากที่สุด แนวทางละครที่ถนัดคือแนวชีวิตที่มีสีสันของการแสดงจัดจ้านและเรื่องราวมีการแก่งแย่ง เชือดเฉือนกันอย่างดุเด็ดเผ็ดมัน และเป็นเรื่องของความรักหนุ่มสาวที่เต็มไปด้วยอุปสรรคและความขัดแย้ง

8. ผู้กำกับการแสดงที่จบการศึกษาทางด้านละครเวที ได้แก่ มล.พันธ์เทวนพ เทวกุล อิทธิพลที่ได้รับจากการศึกษาทางด้านศิลปะการละครปรากฏอยู่ในทุกส่วน ตั้งแต่แนวคิดพื้นฐานในการเลือกนำเสนอเรื่องราวที่มักเป็นวรรณกรรมทางการละครที่มีความคลาสสิค การทำงานที่เน้นความลึกซึ้งในการนำเสนอ ตั้งแต่การเขียนบท การแสดง องค์ประกอบด้านต่างๆ ทั้งแสง สี และภาพที่มีการออกแบบอย่างปราณีตบรรจงและสื่อความหมายจนบางครั้งขาดความสมจริง ภาพที่ปรากฏออกมาจึงงดงามเหมือนภาพวาด ความถนัดและความสนใจในศิลปะแขนงต่างๆ เช่น บัลเล่ต์ ดนตรีคลาสสิค การวาดภาพ สะท้อนให้เห็นในการเลือกเพลงประกอบและการลงสีในละครเช่นกัน แนวละครที่ทำมักเป็นละครที่มุ่งวิพากย์สังคมเช่น ระบบทุนนิยมที่แทรกซึมในสังคมไทย ความหยาบในจิตใจมนุษย์ และมุ่งชี้ให้เห็นถึงเบื้องลึกของจิตใจมนุษย์ตามหลักศิลปะการละครโดยนำเสนอผ่านการกระทำของตัวละครและองค์ประกอบอื่นๆ ในละคร

นอกจากนั้นในวิทยานิพนธ์ดังกล่าว ยังได้เสนอข้อสังเกตดังต่อไปนี้

1. ผู้กำกับการแสดงยุคเก่า มักเป็นผู้กำกับการแสดงที่ไม่ได้จบการศึกษาทางด้านโทรทัศน์มาโดยตรง แต่มักจะเป็นผู้ที่คลุกคลีอยู่ในวงการภาพยนตร์ หรือวิทยุโทรทัศน์มาเป็นเวลานาน ก่อนที่จะผันตัวมาเป็นผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ วิธีการทำงานและวิธีคิดจึงได้รับอิทธิพลโดยตรงมาจากประสบการณ์ที่ได้มาจากอาชีพเดิม

2. ผู้กำกับการแสดงในยุคต่อๆ มา เริ่มมีการให้ความสำคัญกับการศึกษาในสาขาเฉพาะทาง เช่น วิชาการถ่ายภาพ วิชาภาพยนตร์ ฯลฯ แต่ในการทำงานก็ยังต้องอาศัยประสบการณ์ควบคู่ไปด้วย รูปแบบในการเข้าสู่อาชีพการเป็นผู้กำกับการแสดงส่วนใหญ่จึงมีความคล้ายคลึงกัน คือ ไม่ว่าจะจบการศึกษาทางด้านใดมาก็ตามจะต้องมีการเก็บสะสมประสบการณ์การทำงานทางด้านการกำกับมามากพอประมาณ แล้วจึงเริ่มเป็นผู้กำกับการแสดงในภายหลัง

3. ผู้กำกับการแสดงที่จบการศึกษาโดยตรงแล้วมีโอกาสได้ทำงานเป็นผู้กำกับการแสดงอย่างรวดเร็วหลังจบการศึกษา มักจะประสบปัญหาในเรื่องของการปรับตัวและการประยุกต์วิชาความรู้ที่เรียนมาให้เข้ากับวิชาชีพจริง ดังเช่นตัวอย่างของคุณชนะ คราประยูร ซึ่งจบการศึกษาทางด้านภาพยนตร์มาจากต่างประเทศ แต่เมื่อกลับมากลับไม่สามารถนำความรู้ที่ได้รับ มาใช้ในการทำงานจริงได้ในประเทศไทย เนื่องจากบริบททางสังคม วัฒนธรรม รวมไปถึงรูปแบบการทำงานนั้นแตกต่างกัน ผลก็คือคุณชนะใช้เวลาถึง 2 ปี ในการปรับแนวความคิดและทัศนคติให้เข้ากับระบบการทำงานของสังคมไทยจึงจะสามารถกำกับภาพยนตร์เรื่องแรกได้ ในกรณีของคุณอิสริยะ จารุพันธ์ก็เช่นกัน พื้นฐานความรู้ทางด้านภาพยนตร์และความใฝ่ฝันที่จะเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ใน

อนาคต ทำให้คุณอิสริยะมีปัญหากับการปรับตัวให้เข้ากับการทำงานกับสื่อโทรทัศน์เมื่อต้องมาอยู่ในฐานะผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ ทำให้บางครั้งเกิดปัญหาในเรื่องการทำใจให้ยอมรับผลในงานที่ตนเองต้องกำกับ เป็นต้น

4. ผู้กำกับการแสดงในยุคหลังๆ มีแนวโน้มที่จะจบการศึกษาโดยตรงจากสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับการกำกับการแสดงเพิ่มมากขึ้น สิ่งที่เกิดขึ้นคือ ผู้กำกับเหล่านั้นมักจะนำแนวความคิด ทัศนคติ และทฤษฎีที่ได้มาจากการอบรมสั่งสอนหรือปลูกฝังมาจากสาขาวิชาที่ได้ร่ำเรียนมานั้นมาใช้ในการทำงาน ทำให้ผลงานที่ออกมามีความแตกต่างกันไปตามพื้นฐานของแต่ละคน และสะท้อนออกมาอย่างชัดเจนจนบางครั้งสามารถแยกแยะออกได้ว่า ละครเรื่องนั้นกำกับโดยผู้กำกับที่มีพื้นฐานมากจากด้านใด เช่น ในผลงานของหม่อมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล ซึ่งจะมีบรรยากาศของละครเวทีปนอยู่อย่างมาก ทั้งในแง่ของการแสดง บทสนทนา การดำเนินเรื่อง ไปจนถึงองค์ประกอบทางศิลปะอื่นๆ ทำให้ผลงานที่ออกมามีความแตกต่างจากละครของผู้กำกับการแสดงคนอื่นอย่างเห็นได้ชัด เป็นต้น

นอกจากข้อสังเกตที่ได้เสนอดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้น งานวิจัยดังกล่าวยังพบว่า มีปัจจัยอื่นๆ ที่ส่งอิทธิพลต่อความแตกต่างกันในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับละครโทรทัศน์แต่ละคน ปัจจัยเหล่านั้น ได้แก่

1. <u>บุคลิกลักษณะ อุปนิสัย ความคิดความเชื่อ และรสนิยมส่วนตัวของผู้กำกับแต่ละคน</u> การมีบุคลิกลักษณะและอุปนิสัยอย่างไรมักจะสะท้อนออกมาในตัวงานของผู้กำกับคนนั้นๆ เช่น คุณชูศักดิ์ สุธีรธรรมเป็นคนที่อารมณ์ดี ความเป็นผู้มีอารมณ์ขัน ก็มักจะสะท้อนออกมาผ่านทางมุขตลกที่สอดแทรกมาในละคร ในขณะที่มุมมองเรื่องความรักที่ไม่สมหวัง มักเป็นประเด็นที่คุณชนะ คราประยูร หยิบยกขึ้นมานำเสนอในผลงานทุกๆ เรื่องของเขา การมองชีวิตมนุษย์อย่างเคร่งเครียด จริงจัง รวมไปถึงความเชื่อที่ว่าชะตากรรมของมนุษย์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากความบีบคั้นทางสังคมก็ถูกนำเสนอผ่านผลงานละครของหมอมหลวงพันธุ์เทวนพ เทวกุล เช่นกัน

2. <u>อิสระในการสร้างสรรค์ผลงาน</u> ผู้กำกับการแสดงที่มีอิสระหรือมีสิทธิในการกำหนดสิ่งต่างๆ ในผลงานตัวเอง มักจะมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวในผลงานมากกว่าผู้กำกับที่รับจ้างกำกับ เช่น มล.พันธุ์เทวนพหรือคุณวรยุทธ ซึ่งเป็นทั้งผู้เลือกเรื่องที่จะเสนอ เขียนบท กำกับการแสดง และตัดต่อด้วยตนเอง ผลงานที่ออกมาก็จะสะท้อนถึงความเป็นตัวตนได้อย่างชัดเจนมากกว่าคุณชูศักดิ์หรือคุณอดุลย์ซึ่งเป็นผู้กำกับที่รับจ้างกำกับละครให้กับผู้จัดละคร หรือคุณอิสริยะซึ่ง

เป็นผู้กำกับที่อยู่ภายใต้สังกัดบริษัททำให้ต้องกำกับละครหลากหลายแนวจนมีปัญหาในการจับแนวทางการกำกับที่ตนเองถนัดไม่ถูก เป็นต้น

3. ความพร้อมในเรื่องงบประมาณและอุปกรณ์ในการผลิต งบประมาณและอุปกรณ์ในการผลิตเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งอิทธิพลต่อตัวงานของผู้กำกับการแสดง ในกรณีที่ผู้กำกับได้มีโอกาสได้ร่วมงานกับผู้จัดหรือบริษัทผู้ที่มีความพร้อมในเรื่องงบประมาณและมีอุปกรณ์การผลิตที่ทันสมัย ย่อมทำให้ผู้กำกับสามารถสร้างสรรค์ผลงานได้ตามต้องการ โดยปราศจากข้อจำกัดหรือมีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น เช่น ในกรณีของคุณนิรัตติศัยที่ทำงานให้กับบริษัทกันตนาจำกัด ซึ่งเป็นบริษัทที่มีความพร้อมทางด้านบุคลากรและอุปกรณ์ที่ใช้ในการถ่ายทำ ทำให้งานสร้างของละครออกมาอย่างยิ่งใหญ่และสมบูรณ์แบบ หรือในกรณีของคุณวรยุทธ ซึ่งเคยเป็นผู้กำกับการแสดงที่มีชื่อเสียงโด่งดังจากการกำกับละครฟอร์มใหญ่ เช่น ละครแนวประวัติศาสตร์ ในสมัยที่เคยเป็นผู้กำกับละครประจำของสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ซึ่งในขณะนั้นทางสถานีลงทุนอย่างมหาศาลเพื่อผลิตละครแนวนี้ แต่ในละครเรื่องหลังสุด คือ "ขอดเกล็ดมังกร" กลับไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร เนื่องจากองค์ประกอบบางส่วนของเรื่องดูไม่สมจริง เพราะต้องสร้างในงบประมาณที่จำกัด เป็นต้น หรือในส่วนของทีมงาน ถ้าผู้กำกับได้ร่วมงานกับทีมงานผลิตที่มีประสบการณ์ มีความสามารถก็จะทำให้สามารถกำกับงานออกมาได้ดี ใช้เวลาในการถ่ายทำน้อย และได้งานที่มีคุณภาพ เช่น ทีมกล้องของบริษัทกันตนา ซึ่งมีความรู้ความชำนาญในการจัดวางมุมกล้อง และการจัดไฟมานาน ก็จะทำให้การถ่ายทำที่แม้บางครั้งจะเป็นการถ่ายกล้องเดียว แต่ใช้เวลาในการถ่ายทำเท่ากับการถ่ายด้วยกล้อง 3 ตัวแบบ switching เป็นต้น

แม้ว่าจะมีพื้นฐานหรือประสบการณ์ที่แตกต่างกันออกไป คุณสมบัติสำคัญที่ผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ในปัจจุบันจำเป็นต้องมี คือ ความสามารถในการยืดหยุ่นและแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า เนื่องจากละครโทรทัศน์เป็นวัฒนธรรมความบันเทิงที่อยู่ภายใต้กรอบความนิยมของสังคมและสื่อโทรทัศน์เป็นสื่อที่ให้ผลตอบแทนสูง ดังนั้นการทำงานกับสื่อชนิดนี้จึงมีข้อจำกัดมากมายในการสร้างสรรค์ผลงาน เนื่องจากจะต้องคำนึงถึงปัจจัยอีกหลายอย่าง นอกเหนือจากการคำนึงถึงการสร้างสรรค์ละครที่มีคุณภาพเท่านั้น ปัญหาต่างๆ ที่มีผลต่อการทำงานของผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ไทยในปัจจุบัน มีดังนี้

1. อิทธิพลจากทางสถานี ผู้จัด หรือบริษัทผู้ผลิตละคร ในบรรดาปัจจัยทั้งหมดที่เข้ามามีส่วนในการสร้างสรรค์ผลงานของผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์ สถานีโทรทัศน์ถือเป็นปัจจัยที่มีอิทธิพลที่สุดต่อแนวทางของละครโทรทัศน์ไทย เนื่องจากสถานีเป็นผู้กำหนดนโยบายว่า ต้องการ

ให้ละครโทรทัศน์ในช่วงเวลานั้นนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับอะไร หรือนำเสนอแบบใดจึงจะเป็นที่ถูกใจหรือได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีจากผู้ชม ผลก็คือ เกิดกรอบในการสร้างสรรค์ผลงานโดยที่สถานีจะจำกัดรูปแบบและเนื้อหาของเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอให้อยู่ในขอบเขตของเรื่องราวที่เคยประสบความสำเร็จมาแล้ว เช่น เรื่องราวชิงรักหักสวาท การแย่งชิงสมบัติ ฯลฯ ลักษณะเช่นนี้เองทำให้เนื้อหาละครโทรทัศน์ไทย มีลักษณะเหมือนพายเรือวนอยู่ในอ่าง นำเสนอแต่เรื่องราวที่ซ้ำไปซ้ำมา ไม่สามารถฉีกแนวไปเป็นอย่างอื่นได้ ผู้จัดและบริษัทผู้ผลิตละครซึ่งเป็นหน่วยที่ย่อยลงมาอีกขั้นหนึ่งก็มีส่วนในการจำกัดการสร้างสรรค์เช่นกัน โดยเฉพาะในกรณีที่ผู้กำกับการแสดงทำงานในลักษณะของการเป็น "ผู้กำกับการแสดงรับจ้าง" นั่นคือ รับจ้างกำกับการแสดงให้กับบริษัทหรือผู้จัดที่มีแนวทางของตัวเองอย่างชัดเจนอยู่แล้ว เช่น ละครแนวบู๊ล้างผลาญหรือละครเมโลดรามาที่เน้นการแต่งกายและฉากที่เลิศหรูอลังการ เป็นต้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นเสมือนกรอบอีกชั้นหนึ่งที่ครอบความคิดของผู้กำกับให้ไม่สามารถสร้างสรรค์ผลงานได้ตามที่ต้องการ

งานวิจัยดังกล่าวนี้จะเห็นได้ว่า เป็นงานวิจัยที่ศึกษาถึงภูมิหลัง ลักษณะนิสัย และพื้นฐานทางการศึกษาที่มีผลต่อผลงานและการกำกับละครโทรทัศน์ของผู้กำกับไทย ซึ่งงานวิจัยได้ข้อสรุปแล้วว่า ภูมิหลังทางการศึกษา และลักษณะนิสัยใจคอต่างๆ นั้นมีผลต่อผลงานของผู้กำกับละครโทรทัศน์ไทย ดังนั้นในการศึกษาวิจัยในแง่มุมที่คล้ายคลึงกันของวิจิตร คุณาวุฒินั้น ความคิดบุคลิกลักษณะนิสัยต่างๆ ก็น่าที่จะมีผลต่อการทำงานกำกับภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิเช่นเดียวกัน

2. "THE 'AUTEUR' IN HOLLYWOOD: FRANCIS FORD COPPOLA" โดย Chown, Jeffrey Patrick วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก มหาวิทยาลัยมิชิแกน ประจำปีการศึกษา 2527 (ค.ศ.1982) ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิจัยโดยคัดเลือกภาพยนตร์ของฟรานซิส ฟอร์ด คอปโปลา จำนวน 5 เรื่อง คือ You're a Big Boy Now, Finian's Rainbow, The Godfather, Godfather II และ Apocalypse Now

วิธีการวิเคราะห์ของการวิจัยครั้งนี้คือการนำภาพยนตร์มาวิเคราะห์และภายใต้คำถามเกี่ยวกับแนวความคิดในเรื่องของประพันธกร และการอาชีพของคอปโปลา ในฮอลลีวู้ด ประเด็นก็คือเป็นการทำความเข้าใจกับกระบวนการสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการทำภาพยนตร์ที่มีความสัมพันธ์กับการนำบทประพันธ์มาทำเป็นภาพยนตร์ ไม่ว่าจะเป็นละคร นวนิยาย เรื่องสั้น งานเขียนเชิงข่าว หรือบทภาพยนตร์ดั้งเดิม โดยที่ขบวนการของการดัดแปลงเพื่อการสร้างภาพยนตร์ ได้ถูกทดสอบภายใต้รายละเอียดซึ่งมีคุณค่าของข้อมูลเกี่ยวกับอุดมการณ์และความงาม (Ideology and

aesthetics) ของผู้กำกับหรือผู้ดัดแปลงเรื่อง แน่นอนว่ามันยิ่งมีความซับซ้อน เมื่อผู้เขียนบทกับผู้กำกับเป็นคนละคนกัน เพราะเท่ากับว่าการดัดแปลงนั้นจะเกี่ยวข้องกับกระบวนการถึง 2 ขั้นตอนด้วยกัน คือจากแหล่งข้อมูลเดิมสู่บทภาพยนตร์ของผู้เขียนบท และจากบทภาพยนตร์สู่วิสัยทัศน์ของผู้กำกับ อย่างไรก็ตามในกรณีของคอปโปลา ปัญหาดังกล่าวได้ถูกทำให้น้อยลง ทั้งนี้เพราะคอปโปลาได้ทำหน้าที่ในระดับที่แตกต่างกัน ในความเป็นผู้เขียนบทในภาพยนตร์ทั้งห้าเรื่องที่นำมาทำการศึกษานี้ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

ภาพยนตร์เรื่อง You're a Big Boy Now เป็นการดัดแปลงมาจากนิยายที่ไม่มีชื่อเสียงนักของอังกฤษ ภาพยนตร์เรื่อง Finian's Rainbow ถูกดัดแปลงจากละครชื่อดังของบรอดเวย์ ภาพยนตร์เรื่อง The Godfather คอปโปลาและนักเขียนนวนิยาย Mario Puzo ได้ร่วมกันดัดแปลงจนเป็นนิยายขายดี Godfather II คือการนำเอาบทภาพยนตร์ดั้งเดิมของคอปโปลาและองค์ประกอบนิยายของมาริโอพูโซ มาใช้ในการทำ และ Apocalypse Now คอปโปลาได้เขียนขึ้นใหม่จนแทบทั้งหมดจากบทภาพยนตร์ของ John Milius

ผลการวิจัยพบว่า คอปโปลาได้รับอิทธิพลจากผู้ที่มีส่วนในการประพันธ์ ไม่ว่าจะเป็น Milius, Mario Puzo หรือ David Branedictusc แต่ขณะเดียวกันคอปโปลาได้กระทำราวกับเป็นผู้เขียนบทในภาพยนตร์ทั้งห้าเรื่องที่นำมาทำการศึกษาวิจัยนี้ ซึ่งเป็นการสร้างความรู้สึกได้มากกว่าจินตนาการของต้นฉบับดั้งเดิมเสียอีก ความโดดเด่นพิเศษสุดของคอปโปลา คือ อัจฉริยภาพในการเล่าเรื่องที่สร้างสรรค์ในภาพยนตร์ทั้ง 5 เรื่องนี้ ยกตัวอย่างเช่น การเพิ่มฉากเรือใน Apocalypse Now การตัดสินใจที่จะไม่ใช้การเล่าเรื่องตามลำดับเวลาใน The Godfather II การตัดบทของ Johny Fontane ซึ่งเป็นพล็อตที่อื้อฉาวใน The Godfather สะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกต่อข้อจำกัดของบทประพันธ์ต้นฉบับ และในทางที่ได้ถูกทำเพิ่มเกินขึ้นมามากกว่าจินตนาการเดิมของต้นฉบับ แม้ว่าคอปโปลาจะมีความสามารถในการรักษาบทภาพยนตร์ดั้งเดิมไว้อย่างเคร่งครัด ซึ่ง The Rain People และ The Conversation เป็นข้อพิสูจน์ความสามารถดังกล่าวได้เป็นอย่างดี (ภาพยนตร์ 2 เรื่องนี้ไม่ได้ถูกนำมาใช้ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้)

สิ่งที่น่าทึ่งนอกเหนือจากความสามารถในการเล่าเรื่อง ก็คือ ความกลมกลืนเกี่ยวกันกันของทรรศนะที่ประชดประชันกับสิ่งซึ่งเต็มไปด้วยความหมาย รวมทั้งสัญชาตญาณในการฉวยคว้าของเขา ในการที่จะใช้ภาพปะติปะต่อกัน อาทิ ภาพการกระทำของไมเคิล และพิธีกรรมทางศาสนาใน The Godfather การพรรณนาที่โดดเด่นของความวิปริตของสงครามใน Apocalypse Now การใช้เวลาในการตัดต่อที่ฉับไวและมีสีสัน รวมถึงความเป็นหนังอย่างแท้จริงใน You're a Big Boy

Now เช่นเดียวกับแนวคิดที่ให้นายพล Patton ยืนอยู่เบื้องหน้าธงอเมริกันขนาดยักษ์ คอปโปลา ก็ยืนอยู่เบื้องหน้าศิลปินผู้สร้างภาพยนตร์ ด้วยพรสวรรค์พิเศษเช่นกัน

อะไรบ้างที่แสดงให้เห็นถึงการดำเนินอาชีพของคอปโปลาในฮอลลีวู้ด นั่นก็คือ ไม่ว่าจะอย่างไร เขายังคงมีความเป็นอิสระอย่างมาก การมีอำนาจ และมีชื่อเสียงอยู่เหนือคำถามใดๆ ว่าเขามีความสามารถหรือไม่ ที่จะสร้างเรื่องราวใหม่ๆ ขึ้นมา รวมถึงภาพลักษณ์แห่งทรรศนะที่จับใจความสำคัญและขึ้นชื่อของเขาดูเหมือนจะหมุนเวียนอยู่รอบๆ พื้นฐานของความเป็นตัวเอง ซึ่งตรงกันข้ามกับการจัดวาง ในเรื่องสื่อที่เรียกว่าเป็น "ภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด" คอปโปลา จาก You're a Big Boy Now เป็นตัวอย่างที่ดีให้กับศิลปินหรือผู้กำกับฮอลลีวู้ดคนอื่นๆ ที่มีความสนใจในการได้มาซึ่งความสามารถในการควบคุมงานศิลป์ของเขา บทบาทของการเป็นตัวอย่างซึ่งมีความประนีประนอมในบางครั้งคราวเพื่อจุดหมายในอนาคต การชั่งน้ำหนักระหว่างความมุ่งหมายกับรายได้ การล้มล้างและควบคุมระบบที่กักขังศิลปินอยู่ การประดับตกแต่งที่เป็นเสมือนอาวุธ การเสี่ยงโดยไม่ยึดติดกับผลประโยชน์ที่สูงในสื่อดังกล่าวนี้ ทำให้วิสัยทัศน์แห่งการสร้างสรรค์ของคนใดคนหนึ่งสามารถที่จะทำให้เกิดความวางใจในพรสวรรค์ นอกเหนือไปจากแค่ความเป็นศิลปินที่เห็นได้ชัดอยู่แล้ว คอปโปลาถือได้ว่าเป็นผู้นำและปฏิวัติปริบทแห่งความลำบากในการสร้างสรรค์ของภาพยนตร์ฮอลลีวู้ดสมัยใหม่

แต่แม้ว่าคอปโปลาจะเป็นผู้นำและผู้ปฏิวัติ อย่างไรก็ตาม เขาก็ถูกประเมินให้เห็นทั้งข้อจำกัดของตัวเขาเอง และข้อจำกัดอันเกิดจากปริบทที่เขาทำงานอยู่ ซึ่งจะเห็นได้ว่า ในยุคหกสิบซึ่งพลังทางด้านการเมืองมีความก้าวหน้าจนกระทั่งถึงพลังทางศิลปะงอกงามในยุคเจ็ดสิบ การดำเนินอาชีพของคอปโปลากลับตรงกันข้าม เขามีความรุ่งเรืองในปริบทของฮอลลีวู้ดทางด้านการสร้างสรรค์เป็นอันดับแรก และด้านการเมืองเป็นเรื่องตามมา คอปโปลาอนุญาตให้ตัวเองยุ่งเกินกว่าที่จะพยายามทำมันในระหว่างที่เรื่องทางการเมืองกำลังเบ่งบานในยุคปีหกสิบ การเรียนรู้ศึกษาทางด้านการเมืองของเขากลับตามมาภายหลัง โดยการที่เขาโจมตีกลุ่มซึ่งเขามีความสนใจเป็นพิเศษซึ่งก็คือความรุ่งเรืองของขบวนการมาเฟียนั่นเอง เช่นเดียวกับที่เขาต้องทุ่มเถียงกับเจ้าหน้าประสานงานเกี่ยวกับงบประมาณในการสร้างภาพยนตร์ของเขา เช่นเดียวกับคำถามที่ได้พรรณาอย่างเต็มเปี่ยมไปด้วยความจริงถึงความเกี่ยวพันของอเมริกาในสงครามเวียดนามซึ่งได้ดุกคามเขา ขณะที่ภาพวาดดังกล่าวของคอปโปลาเติบโต แต่มันก็ทำให้เขาดูเป็นผู้เสแสร้งเกินกว่าจะเป็นสื่อแห่งศิลปะ ข้อโต้แย้งบางข้อดูเชื่องช้าเกินไปที่จะมาพัฒนาการเมืองอย่างเหมาะสมหรือเป็นอุดมคติที่ใช้ตบตาเท่านั้นเอง

งานวิจัยดังกล่าวนี้เป็นการศึกษาวิจัยผู้กำกับภาพยนตร์โดยใช้แนวคิดประพันธกรเหมือนกัน และผลการวิจัยพบว่า ผู้กำกับมีส่วนเกี่ยวข้องสูงในการสร้างภาพยนตร์ ซึ่งคล้ายคลึงกับกรณีของวิจิตร คุณาวุฒิเช่นกัน

3. "การวิเคราะห์ปัญหาและวิธีแก้ปัญหาของนักแสดง ในการกำกับการแสดงละครสมัยใหม่แนวต่างๆ ในประเทศไทย" โดย สดใส พันธุมโกมล งานวิจัยภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งงานวิจัยดังกล่าวนี้ได้จัดพิมพ์ปี พ.ศ.2537 แต่ผู้ทำการวิจัยได้ใช้ระยะเวลาในการทำวิจัยตั้งแต่ปีพ.ศ. 2507-2537 โดยมีรายละเอียดของงานวิจัย ดังนี้

งานวิจัยดังกล่าวได้ทำการวิจัยโดยใช้วิธีการศึกษา 4 วิธี คือ

1. ศึกษาและรวบรวมจากเอกสารที่มีข้อมูลเกี่ยวกับการละครสมัยใหม่จากหนังสืออ้างอิง บทละคร วารสาร ภาพยนตร์ เทปโทรทัศน์ ฯลฯ จากนั้นได้นำไปจัดทำเอกสารเพื่อใช้ในห้องทดลองปฏิบัติการแสดง (Theatre Laboratory) ทำการเลือกแนวการแสดงที่มีความสำคัญที่สุดและมีอิทธิพลสูงสุดต่อแนวโน้มของการแสดงละครสมัยใหม่ จัดทำบทละครเพื่อใช้สำหรับการทดลอง และรวมรวมทฤษฎีสำคัญๆ ที่ใช้ในการแสดงมาทดสอบความสมบูรณ์ด้วยการทดลอง สังเกต และวิเคราะห์ผล

2. สัมภาษณ์เก็บข้อมูลเกี่ยวกับปัญหาของนักแสดง โดยสัมภาษณ์ทั้งนักแสดง ผู้กำกับการแสดงและผู้มีอาชีพเกี่ยวกับการจัดการแสดงละครทั้งทางเวที ภาพยนตร์ วิทยุและโทรทัศน์ รวมถึงประชากรที่เข้าร่วมโครงการในฐานะนักแสดงและผู้กำกับการแสดงเพื่อศึกษาเปรียบเทียบกับข้อมูลที่ได้รับจากการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลจากกลุ่มแรก

3. การสังเกตการณ์ด้วยการเข้าชมการจัดแสดงละครเวทีทางสื่อต่างๆ และสังเกตจากประชากรเป้าหมายที่เข้าร่วมโครงการในการทดลอง

4. วิธีการทดลอง โดยมีห้องทดลองปฏิบัติการแสดง โดยมีทั้งแบบปิด คือไม่อนุญาาตให้คนภายนอกเข้าชมการทดลอง แบบเปิด ซึ่งหมายถึงโรงละครหรือสถานที่ที่ให้ประชาชนทั่วไปเข้าชมการแสดง เพื่อทดสอบความถูกต้องจากข้อมูลที่ได้มาจากห้องทดลองปฏิบัติการแบบปิด และห้องปฏิบัติการแสดงพิเศษเพื่อศึกษาเป็นรายกรณี ซึ่งเป็นสถานที่ที่สามารถถ่ายทำภาพยนตร์บันทึกการแสดง อัดเทปโทรทัศน์ เสนอละครทางเวทีและโทรทัศน์ อัดเสียงละครวิทยุ เพื่อศึกษาเปรียบเทียบปัญหาและวิธีแก้ปัญหาของนักแสดงทางสื่อการแสดงที่แตกต่างกัน

ผลสรุปของการวิจัยดังกล่าว มีดังนี้

แนวคิดสำหรับการแสดง ได้แก่

1.1 สิ่งสำคัญที่สุดที่จะทำให้ละครเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีศิลปะ ก็คือ ความจริง (Truth) และความจริงใจ (Sincerety) ในการนำเสนอ (Presentation) หรือแสดงออก (Expression) ซึ่งความจริงอันนั้น

1.2 ความจริง (Truth) ในละครที่ผู้กำกับต้องหาให้พบและทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้ก่อนลงมือกำกับการแสดงก็คือ "สัจธรรมของผู้ประพันธ์" หรือ "ความจริง" ที่ละครเรื่องนั้นต้องการสื่อสารต่อผู้ชม

1.3 อุปสรรคที่สำคัญที่สุดคือความเข้าใจผิดเกี่ยวกับความจริง (Truth) ในการแสดง ได้แก่ ความเข้าใจผิดว่า การแสดงเป็นการเสแสร้งปั้นแต่งกิริยาขึ้นโดยปราศจาก "ความจริง" ใดๆ ,ความเข้าใจผิดว่าเมื่อเป็นละครแล้วไม่จำเป็นต้อง "จริง" หรือเป็นละครแล้วต้อง "ไม่จริง" ซึ่งนำไปสู่การยอมรับการแสดงที่มีลักษณะเสแสร้งแกล้งทำ, ความสับสนระหว่างความหมายของคำว่า "ความจริง" (Truth) กับ "ความเป็นจริง" (Reality) ก่อให้เกิดความเข้าใจผิดว่าละครที่มีความจริงจะต้องเป็นละครที่เสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความเป็นจริงในแนวสัจนิยมหรือธรรมชาตินิยมเท่านั้น ส่วนละครแนวอื่นๆ ไม่จำเป็นต้องมีหรือไม่ควรมี "ความจริง" นำไปสู่การเสนอละครที่ "จงใจ" แสดงแนวต่างๆ โดยมุ่งเน้นที่รูปแบบมากว่าเนื้อหา, ความเข้าใจผิดที่ว่า "การแสดงความเป็นธรรมชาติอย่างจอมปลอม" (Faked Naturalism) คือ การให้ "ความจริง" แก่บทบาทการแสดง ซึ่งนำไปสู่การแสดงที่จงใจเสนอความเป็นธรรมชาติโดยปราศจากความจริงภายใน (Inner Realism) และความคิดที่ว่า "การลอกเลียนธรรมชาติอย่างละเอียดลออทุกกระเบียดนิ้ว" (Photographic Copying) กับ "ความจริง" เป็นสิ่งเดียวกัน

2. หลักปฏิบัติที่ใช้กันอย่างแพร่หลาย แต่กลับเป็นปัญหาที่นำไปสู่ปัญหาทางการแสดง ได้แก่

2.1 การเริ่มต้นที่อารมณ์ความรู้สึก โดยนักแสดงพยายาม "สร้าง"(Build) อารมณ์ไว้ล่วงหน้า หรือผู้กำกับการแสดงสั่งให้นักแสดงสร้างอารมณ์ มักทำให้นักแสดงหลงทางและนำไปสู่ "การแสดงที่ใช้อารมณ์เกินขอบเขต" (Emotionalism) จนถึงขั้นที่นักแสดงควบคุมอารมณ์ตัวเองไม่ได้ (Hysterical Acting) ซึ่งเป็นการทำลาย "ศิลปะ" ของการแสดงอย่างสิ้นเชิง

2.2 ความตั้งใจที่จะแสดงให้เห็น "ลักษณะนิสัย" (CHARACTER) ของตัวละคร ซึ่งนำไปสู่การแสดงอย่าง "จงใจ" แทนการแสดงอย่าง "จริงใจ

2.3 วิธีการ (Approach) ที่ผิดพลาดของผู้กำกับการแสดงที่บอกให้นักแสดง "เปลี่ยน" จากตัวเองไปเป็นตัวละครในเรื่อง มักนำไปสู่ปัญหาของการแสดงแบบ "สูตรสำเร็จรูป" ที่ขาด "ความจริง" (Truth) ทางศิลปการละคร

2.4 การใช้ศัพท์ทางการแสดงที่ผิดพลาดทำให้นักแสดง "หลงทาง"

ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงมักนิยมนำคำว่า "โอเว่อร์" (มาจากคำภาษาอังกฤษว่า OVER ACTING ซึ่งหมายถึงการแสดงที่มากเกินไปจนกลายเป็นการเสแสร้งแกล้งทำ) ไปใช้แทนที่คำว่า "เอกแซจเจอเรชั่น" (มาจากคำภาษาอังกฤษว่า Exaggeration ซึ่งหมายถึง การเพิ่ม "พลัง" หรือ "ขนาด" ของการแสดงให้มากกว่า ใหญ่กว่า เกิน หรือกว้างไกลกว่าความเป็นจริงตามธรรมชาติ แต่เป็นการ "เพิ่ม" โดยตั้งอยู่บนพื้นฐานของ "ความจริง" (Truth) จึงไม่ใช่การเสแสร้งแกล้งทำ หรือ "จงใจแสดง") ซึ่งทำให้เกิดความเข้าใจผิดที่นำไปสู่การแสดงแบบ "เสแสร้ง" และ "จงใจ" ในละครที่ต้องใช้การแสดงประเภท "เอกแซจเจอเรชั่น" (Exaggeration) อาทิ ละครตลกประเภท "ฟาร์ส" (Farce) หรือละครสมัยใหม่แนวต่อต้านสัจนิยมบางแนว เช่น ละครประเภท "แอบเสิร์ด" (Absurd) เป็นต้น

2.5 นักแสดงที่สมาธิกับ "ความพยายามแสดงให้ดี" เป็นการสมาธิผิดที่ซึ่งนำไปสู่ปัญหาของการแสดง

3. การแก้ปัญหาของนักแสดง การวิจัยดังกล่าว พบว่า

3.1 การฝึกฝนและการแก้ปัญหาของนักแสดงสามารถทำได้โดยมีหลักเกณฑ์ และเหตุผลที่นำมาอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น เพื่อลดสภาวะอัตนัย (SUBJECTIVITY) และเพิ่มสภาวะปรนัย (OBJECTIVITY) ในการสอนวิชาการแสดงและการกำกับการแสดง ตลอดจนในการที่นักแสดงและผู้กำกับการแสดงจะนำหลักเกณฑ์ดังกล่าวไปใช้เพื่อพัฒนาผลงานของตน

3.2 การฝึกฝนและการแก้ปัญหาของนักแสดงจะได้ผลดีที่สุด เมื่อปฏิบัติตามขั้นตอนที่ได้พิสูจน์ความถูกต้องแล้วจากการทดลองในห้องปฏิบัติการแสดงทั้ง 3 แบบของโครงการวิจัยนี้ การฝึกฝนไม่ควรข้ามขั้นตอน เพราะอาจทำให้เกิดการผิดพลาดหรือไม่ได้ผลดีเท่าที่ควร

3.3 ความเชื่อที่ว่า "การแสดงสอนกันไม่ได้" นั้นไม่เป็นความจริง วิชาการแสดงเป็นศาสตร์หนึ่งที่ผู้สนใจและมีคุณสมบัติเหมาะสม สามารถเรียนรู้ได้ พัฒนาตนเองได้ และสามารถก้าวไปสู่การเป็นศิลปิน (ARTIST) ที่อาจเสนอผลงานการแสดงที่เข้าขั้น "ศิลปะ" ซึ่งให้ "ความจริง" (TRUTH) และ "ความงาม" (BEAUTY) ทางด้านการละครแก่ผู้ชมได้ หากไม่หยุดยั้งที่จะศึกษาหาความรู้ ขยันหมั่นเพียรในการฝึกฝนพัฒนาตนเองอย่างถูกวิธี และมีความรักในศิลปะของการแสดงอย่างจริงใจ

งานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยสามารถนำข้อสรุปของการวิจัยในเรื่องของการแสดง ไปช่วยวิเคราะห์ในเรื่องของการกำกับการแสดงของวิจิตร คุณาวุฒิว่า มีวิธีการกำกับการแสดงที่มีความสอดคล้องกับงานวิจัยดังกล่าวหรือไม่ หรือมีสิ่งใดที่แตกต่างออกไปบ้าง รวมทั้งปัญหาต่างๆ ที่งานวิจัยดังกล่าวได้เสนอมานั้น ได้ปรากฏอยู่ในการกำกับการแสดงของวิจิตร คุณาวุฒิบ้างหรือไม่

4. "มิติที่หยุดนิ่งและมิติที่เคลื่อนไหวในพัฒนาการภาพยนตร์ไทย" โดย นายยงศักดิ์ วีระเมธีวงศ์ วิทยานิพนธ์ภาควิชาประชาสัมพันธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งได้ทำการวิจัยไว้เมื่อปี พ.ศ. 2539 ด้วยการสัมภาษณ์บุคลากรที่เกี่ยวข้องภายในวงการภาพยนตร์ และได้ข้อสรุปของการวิจัยดังนี้

การวิจัยครั้งนี้พบว่ามี 10 ตัวแปรที่มีผลต่อการหยุดนิ่งของภาพยนตร์ไทยดังนี้

1. บุคลากรที่อยู่เบื้องหลัง กล่าวคือ บุคลากรที่มีความรู้ความสามารถอย่างดีในเรื่องภาพยนตร์ในส่วนต่างๆมีจำนวนไม่เพียงพอต่อความต้องการ นอกจากนั้น บุคลากรที่จบจากสถาบันที่สอนทางด้านภาพยนตร์ในปัจจุบันไม่สามารถตอบสนองความต้องการของวงการภาพยนตร์ไทยได้ และมักไม่มีความอดทน ประกอบเข้ากับค่าตอบแทนในวงการภาพยนตร์ไทยค่อนข้างต่ำ ทำให้บุคคลที่มีความสามารถหันไปทำงานด้านอื่น

2. นักแสดง นักแสดงที่มีผลทำให้ภาพยนตร์ไทยหยุดนิ่งมาจากสาเหตุสองส่วนคือ ตัวนายทุนเองที่มักยึดติดกับดาราดังๆ เพื่อต้องการให้ดึงดูดผู้ชม และการไม่มีคุณภาพทางด้านการแสดงที่เพียงพอของนักแสดง

3. ความเป็นน้ำเน่าด้านเนื้อเรื่อง ความเป็นน้ำเน่าของเนื้อเรื่องมีสาเหตุที่สำคัญห้าประการ คือ พระราชบัญญัติตรวจพิจารณาภาพยนตร์ซึ่งทำให้เนื้อเรื่องที่จะมาทำภาพยนตร์ได้นั้นมีอยู่เพียง ไม่กี่เรื่องจึงวนเวียนซ้ำซากกับแนวเรื่องไม่กี่เรื่อง ประการที่สองเกิดจากการที่ผู้สร้างภาพยนตร์เน้นการสร้างภาพยนตร์เพื่อความอยู่รอดทางธุรกิจ ทำให้ไม่กล้าแหวกทำเรื่องราวใหม่ๆ

ประการที่สามคือความต้องการของผู้ชมภาพยนตร์เอง ประการที่สี่คือ การรับรู้แบบฉาบฉวยของผู้ชมที่ไม่ค่อย สนใจเนื้อหาของภาพยนตร์ ประการสุดท้ายคือความล้มเหลวของผู้สร้างภาพยนตร์ที่เกิดขึ้นกับภาพยนตร์ที่นำเรื่องราวใหม่ๆ มาสร้าง

4. เทคนิคและกลวิธีการนำเสนอ กล่าวคือ การนำเสนอ การเล่าเรื่องในภาพยนตร์ไทยไม่มีความเปลี่ยนแปลง และยังคงความยึดเยื้อเอาไว้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

5. หลักการทำงานเพื่อ "เงิน" และ "ความอยู่รอด"

6. เงินทุน คือ การให้เงินทุนอย่างจำกัดในการสร้างภาพยนตร์ และการที่เงินทุนได้ไปจำกัดอิสระในการทำงานของผู้กำกับภาพยนตร์

7. การใช้การตลาดในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย คือ การใช้หลักการโฆษณามาเป็นหลักในการดึงดูดคนดู ทำให้ละเลยในเรื่องของการสร้างภาพยนตร์ ทำให้คนชมภาพยนตร์ชมภาพยนตร์น้อยลง การใช้เงินทางด้านโฆษณาประชาสัมพันธ์ที่ค่อนข้างสูง และเมื่อมีการใช้หลักการตลาดในการเน้นผู้ชมเพียงกลุ่มเดียวก็ทำให้ผู้ชมกลุ่มอื่นๆหายไป

8. การเข้ามาของภาพยนตร์ต่างประเทศ กล่าวคือ การเข้ามาของภาพยนตร์ต่างประเทศทำให้มีการแย่งจำนวนผู้ชมภาพยนตร์ไทยไป และแย่งจำนวนโรงฉายภาพยนตร์ไปด้วย

9. ภาวะเศรษฐกิจของประเทศในช่วงเวลาแต่ละช่วง มีผลต่อตัวเงินทุนที่จะนำมาสร้างภาพยนตร์ที่ต้องถูกจำกัด และจำนวนของผู้ชมภาพยนตร์ที่ลดน้อยลง

10. ระบบความคิดเรื่องการมีสังคมเดียวกัน ระบบความคิดเดียวกัน ระหว่างผู้กำกับภาพยนตร์กับผู้ชมภาพยนตร์ คือ เป็นความชะล่าใจของผู้สร้างบางคนที่เห็นว่าอย่างไรการอยู่ในสังคมไทยเหมือนกันน่าจะทำให้ได้เปรียบมากกว่าภาพยนตร์ต่างประเทศ ทำให้ไม่พัฒนาเนื้องานของตัวเอง

สำหรับปัจจัยที่ทำให้วงการภาพยนตร์ไทยมีการเคลื่อนไหวนั้นมีปัจจัยที่ไม่ต่างกันนักคือ การเข้ามาของภาพยนตร์ต่างประเทศ ซึ่งทำให้ภาพยนตร์ไทยต้องมีการต่อสู้เพื่อให้ตัวเองอยู่รอดให้ได้ ทำให้มีการพัฒนาฝีมือในการสร้างภาพยนตร์มากยิ่งขึ้น การใช้หลักการตลาดในอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทยแต่จะช่วยในเรื่องการทำให้ภาพยนตร์ไทยสามารถมีการสร้างต่อไปได้แต่ไม่ได้ช่วยในเรื่องคุณภาพของภาพยนตร์ ระบบความคิดเรื่องการมีสังคมเดียวกันระบบความคิดเดียวกันระหว่างผู้กำกับภาพยนตร์กับผู้ชมภาพยนตร์ คือทำให้ผู้สร้างมีกำลังใจในการสร้างภาพยนตร์ต่อ

ไป บุคลากรที่อยู่เบื้องหลัง เพราะมีผู้ที่ศึกษาด้านภาพยนตร์เพิ่มมากขึ้น และบุคคลากรที่ยังคงอยู่ในวงการภาพยนตร์ไทยมักเป็นบุคคลที่มีความรักในภาพยนตร์ไทยจริงๆ ปัจจัยต่อมาคือนักแสดง ซึ่งจะช่วยให้วงการภาพยนตร์ไทยมีการเคลื่อนไหวก็ด้วยความตั้งใจจริงและพัฒนาในฝีมือการแสดงของตนเอง

งานวิจัยนี้ผู้วิจัยนำมาประกอบการวิเคราะห์ในส่วนของปริบทในการทำงานภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ ว่าปริบทต่างๆ นั้นมีผลหรือไม่ อย่างไรต่อการทำงานภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิ

5. "หนังไทย" โดย รศ.ดร.ศิริชัย ศิริกายะ ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2531 ซึ่งทำการศึกษาวิจัยประวัติความเป็นมาของภาพยนตร์ไทยและมีการจัดแบ่งภาพยตร์ไทยเป็นยุคๆ คือ ยุคมหรสพชนิดหนึ่ง พ.ศ. 2440 – 2470 ยุคภาพยนตร์ศรีกรุง พ.ศ. 2470 – 2489 ยุคภาพยนตร์ 16 ม.ม. พ.ศ.2490-2499 ยุคหนังพากย์ 16 ม.ม.หรือยุคดารายอดนิยม พ.ศ. 2500-2513 ยุคช่วงเปลี่ยนผ่าน พ.ศ.2513-2519 และยุคหนังแนวใหม่ พ.ศ. 2520-2525 ซึ่งได้มีการอธิบาย วิเคราะห์และชี้ให้เห็นถึงลักษณะของแต่ละยุค แต่ละช่วงเวลาของภาพยนตร์ในประเทศไทยและได้สรุปว่า ภาพยนตร์ไทยโดยมากมีลักษณะที่ยึดติดอยู่กับจารีตของการแสดงของไทยที่สนองต่อความต้องการของคนดู ประกอบกับคนดูเองก็ยังคงมองภาพยนตร์ไทยในฐานะเพื่อความสนุกสนานบันเทิงเป็นหลัก และการกล่าวถึงผู้ชมภาพยนตร์ไทยซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็นสองกลุ่มใหญ่ๆ คือกลุ่มคนในเมืองใหญ่และกลุ่มคนต่างจังหวัด ซึ่งมีรสนิยมในการชมภาพยนตร์ที่แตกต่างกัน (ซึ่งต่อมาก็มีการเปลี่ยนแปลงอีกเช่นกัน เมื่อเข้าสู่ยุคของภาพยนตร์ประเภทวัยรุ่น)

งานวิจัยชิ้นนี้ ผู้วิจัยได้นำมาช่วยในการวิเคราะห์ปริบทของการทำงานภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิในแต่ละช่วง เพื่อให้ทราบถึงเหตุและผล รวมถึงปัจจัยต่างๆ ที่มีผลต่อการทำงานภาพยนตร์ของวิจิตร คุณาวุฒิด้วย