บทที่ 5

กระบวนการและพลวัตการสร้างภาพตัวแทนผู้หญิง

บทที่ 5 มุ่งนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการประกอบสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงและพลวัตการสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" "หลงทางรัก" และ "กลลวงรัก" ผลการศึกษาในส่วนนี้ทำให้ผู้ศึกษามีความเข้าใจมากยิ่งขึ้นเกี่ยวกับพลังอำนาจของสิ่งที่ฟูโกต์เรียกว่าอำนาจในการควบคุมจัดการให้เกิดวินัย (disciplinary power) และ สังคมแห่งความเป็นปกติ ธรรมดา และเป็นธรรมชาติ (society of normalization) (Foucault, in Gordon et al., ed., 1980, p. 107) ที่บรรจุอยู่ในสนามของการถ่ายทำละครโทรทัศน์ซึ่งจัดว่าเป็นสนามการผลิตที่สำคัญอันส่งผลโดยตรง ณ ปัจจุบันขณะต่อภาพตัวแทนผู้หญิงที่จะเกิดขึ้น อย่างไรก็ตามในอีกด้านหนึ่งผู้ศึกษาสัมผัสได้ถึงพลังอำนาจของปัจเจกในการกระทำการต่อรอง ต่อต้าน/ขัดขืน และต่อสู้ดิ้นรน ทั้งที่เป็นการต่อรองในการสร้างความหมาย ไปจนถึงปฏิบัติการการต่อรองเพื่อเปลี่ยนแปลงการนำเสนอภาพตัวแทนผู้หญิง และการต่อรองตัวตนกับ disciplinary power ของโครงสร้างและระบบการผลิตละครโทรทัศน์ ซึ่งเปิดพื้นที่แห่งความหวังให้กับผู้ศึกษาเป็นอย่างมากในการต่อยอดความคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงและขับเคลื่อนทางสังคม

จากจุดยืนความเป็นสตรีนิยม ผู้ศึกษาเชื่อว่ากลยุทธ์เบื้องต้นในการขับเคลื่อน คือ การเริ่มต้นปลุกจิตสำนึกเชิงวิพากษ์ต่อกระบวนการสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ โดยการพยายามถอดความเป็นธรรมดา และเป็นธรรมชาติ (de-normalisation) ออกจากโครงสร้างและระบบ และก่อนที่จะทำการถอดความเป็นธรรมดาออกได้นั้นก็ต้องเริ่มด้วยการระบุชื่อ (name) ความเป็นธรรมดาและเป็นธรรมชาติให้ได้เสียก่อน เพื่อสามารถเข้าใจกลไกและการทำงานของ disciplinary power ที่มีผลต่อจังหวะการก้าวเดิน กระบวนการคิดและตัดสินใจของชีวิตของปัจเจกชน สิ่งหนึ่งที่ผู้ศึกษาคิดต่างจากฟูโกต์ คือ ผู้ศึกษายังคงมีความเชื่อว่าการเริ่มต้นด้วยการทำความเข้าใจการทำงานของอำนาจจะช่วยให้เราสามารถรื้อสร้างความสัมพันธ์ของอำนาจได้ (relations of power) (ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนล่าสุด คือ ปรากฏการณ์การสร้างบทวิเคราะห์เกี่ยวกับระบอบทักษิณเพื่อเป็นเครื่องมือและกลไกในการล้มล้างโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่ดูเสมือนมั่นคงถาวร แต่แท้จริงแล้ว คือ สิ่งที่คงอยู่เพียงชั่วขณะเท่านั้น)

ดังนั้นผู้ศึกษาจึงวางรูปแบบการนำเสนอผลการศึกษาโดยแบ่งออกเป็นสองภาค โดยภาคแรกเป็นการนำเสนอภูมิหลังประชากรของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ทั้ง 3 กลุ่ม พร้อมกับมิติโครงสร้างองค์กร มิติในเชิงสถาบัน ธรรมชาติของการทำงานการผลิตละครโทรทัศน์ ความสัมพันธ์ระหว่างปัจเจก และปฏิสัมพันธ์ทางสังคมที่เกิดขึ้น (ที่ดูเสมือนเป็นสิ่งปรกติและธรรมดา) เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจเงื่อนไข และเหตุปัจจัยที่ทำให้การใส่รหัสความหมายเป็นดังที่ปรากฏในละครโทรทัศน์ จากนั้นในภาคที่สองจึงนำเสนอบทวิเคราะห์พลวัตการประกอบสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงซึ่งสะท้อน "การเมืองในระดับจุลภาคอันประกอบด้วย การต่อรอง ต่อต้าน/ขัดขืน และการต่อสู้ดิ้นรนภายในกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ของการผลิตสร้างความหมายร่วมกัน

แม้ว่าเป้าหมายหลักของบทวิเคราะห์ในบทนี้จะเป็นการนำเสนอกระบวนการและพลวัตการสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิง แต่ผลพลอยได้หนึ่งที่ผู้ศึกษา (ในฐานะนักวิจัยสตรีนิยมสหวิทยาการ) อดจะคาดหวังไม่ได้ คือ การฉายภาพให้เห็นถึงความเป็นมนุษย์ที่มีอัตลักษณ์อันหลากหลาย (heterogeneity) ที่อยู่ท่ามกลางข้อท้าทายเรื่องอำนาจ ไม่ว่าจะเป็นอำนาจที่ฝังตัวอยู่กับโครงสร้างองค์กร อำนาจที่อยู่ในระบบความอาวุโส (ทางวิชาชีพ) อำนาจในลักษณะ disciplinary power ที่อยู่ในธรรมชาติและขบนประเพณีเชิงวิชาชีพของการผลิตละครโทรทัศน์ อำนาจของนโยบายสถานีและรัฐในการควบคุมกำหนดทิศทางความหมาย ไปจนถึงอำนาจของระบบทุนนิยมที่ทำให้ต้องจัดวางเรื่องความอยู่รอดทางรายได้เป็นความสำคัญอันดับแรก อำนาจที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ผู้ศึกษาประมวลสรุปได้จากความรู้สึกในขณะที่ทำการสังเกตการณ์และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ลุ่มลึก หากคิดคำนวณจากเวลาที่ผู้ศึกษาเข้าทำการสังเกตการณ์และสัมภาษณ์ลุ่มลึกปัจเจกชนผู้ผลิตละครโทรทัศน์ที่เข้าร่วมการศึกษาเป็นสัดส่วนเวลาเพียงน้อยนิดเท่านั้นหากเทียบกับสัดส่วนของเวลาที่ปัจเจกกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ต้องเผชิญและแบกรับ

สิ่งสำคัญที่ผู้ศึกษารู้สึกได้ คือ กลุ่มปัจเจกผู้ผลิตละครโทรทัศน์โดยเฉพาะ "คนตัวเล็ก ๆ" (เป็นคำที่ผู้ศึกษาได้จากบทสัมภาษณ์ของผู้ช่วยผู้กำกับฝ่ายเวทีของละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม") คือ กลุ่มคนชายขอบ (marginalized) อีกกลุ่มหนึ่งที่ถูกหลงลืม หรือมองข้ามทั้งจากภาครัฐ ภาควิชาการ และภาคเอกชน ตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมที่อาจย้อนกลับไปดูได้ในบทที่ 2 (หน้า 60-68) อันเป็นการนำเสนองานวิจัยที่เกี่ยวข้องนั้น พบว่าเสียงและบทวิเคราะห์ของ "คนตัวเล็ก ๆ" ในพื้นที่ของการผลิตละครโทรทัศน์ยังไม่เป็นพื้นที่ของความสนใจจากมุมของนักวิจัยสังคมศาสตร์เท่าใดนัก จึงหวังเป็นอย่างยิ่งว่าด้วยผลพลอยได้จากการศึกษาวิจัยชิ้นนี้จะทำให้เกิดการเติมเต็มพื้นที่ว่างดังกล่าวในระดับหนึ่ง โดยเฉพาะการให้ความสนใจพื้นที่ฉากหลังของการผลิตละครโทรทัศน์อันเป็นพื้นที่ของการเมืองเรื่องวัฒนธรรม (cultural politics) และ การเมืองเรื่อง

อัตลักษณ์ (identity politics) ของความเป็นมนุษย์ ดังที่ฮุคส์ยืนยันและเรียกร้องว่าต้องมีการแทรกแซงเข้าสู่ "...พื้นที่ชายขอบในฐานะของการต่อต้าน/ขัดขืน" เพื่อนำไปสู่การปลดปล่อย (hooks, in Garry and Pearsall, ed., 1996, p. 54) มากไปกว่านั้นผู้ศึกษามีความเชื่ออย่างแท้จริงว่าในการต่อสู้เพื่อเปลี่ยนแปลงวิถีคิด โครงสร้าง และการปฏิบัติทางสังคมด้วยการจับตาไปที่สถาบันสื่อนั้น กรอบการตั้งคำถามหรือโจทย์ในการวิจัยควรเป็นการเปิดพื้นที่หรือปริมณฑลอันสร้างสรรค์ (constructive space) เพื่อให้สามารถผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมได้ เพื่อให้การสร้างโจทย์และกรอบการวิเคราะห์ต่อสถาบันสื่อให้หลุดออกจากการ "ซื้อนิ้วแบบเหมารวมและเบ็ดเสร็จ" ไปสู่ "การสร้างสังคมเครือข่าย" แห่งความเข้าใจจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง

ภาค 1

การประกอบสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิง

จากผลการศึกษาพบว่าการประกอบสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงและเพศสภาพเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับหลายมิติของกระบวนการผลิต ดังนี้

มิติเชิงองค์กร และสถาบัน

จากข้อมูลการสังเกตการณ์การถ่ายทำ และการสัมภาษณ์ลุ่มลึกทำให้ผู้ศึกษาพบว่าในกระบวนการประกอบสร้างละครโทรทัศน์แต่ละเรื่องเป็นสนามของการปฏิสัมพันธ์ของความต้องการของผู้เล่นหลายฝ่ายที่อยู่บนความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่คาบเกี่ยวแต่ไม่เท่าเทียมอันประกอบด้วย สถานีโทรทัศน์ บริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์ สปอนเซอร์และผู้สนับสนุนรายการ ผู้ชมกลุ่มในจินตนาการ (ที่เป็นกลุ่มเป้าหมาย) และกลุ่มปัจเจกผู้ทำการผลิตละครโทรทัศน์ โดยเฉพาะในความเป็นองค์กรบริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์ที่เป็นพื้นที่แห่งการกำหนดความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงและเพศสภาพนั้นพบว่าเป็นพื้นที่ที่เต็มไปด้วยอำนาจ

โครงสร้างอำนาจ ปริมณฑลของการปฏิสัมพันธ์ภายในองค์กร และกระบวนการ gatekeeping ของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ จากการศึกษากระบวนการทำงานหน้าฉากของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่อง พบว่าการประกอบสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงเป็นการประกอบสร้างขึ้นท่ามกลางบริบทของแบบแผนการทำงานเฉพาะที่อยู่ภายใต้ความสัมพันธ์เชิงอำนาจของปัจเจกผู้ผลิตภายในองค์กรที่ต้องทำงานแข่งขันกับเวลาเป็นอย่างมาก

<u>กลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม"</u>

"ตม" เป็นละครโทรทัศน์ที่ผลิตโดยบริษัทโนพรอบเล็มซึ่งเป็นบริษัทที่รับจ้างผลิตละครโทรทัศน์ให้กับสถานีโทรทัศน์ช่อง 3 อ.ส.ม.ท. บริษัทโนพรอบเล็มจัดได้ว่าเป็นบริษัทขนาดเล็กที่มีคุณวรายุฑ มิลินทจินดา และ คุณฐิติมา สังขพิทักษ์ เป็นผู้บริหารบริษัท เนื่องจากเป็นบริษัทขนาดเล็กที่มีพนักงานประจำที่ทำงานให้กับบริษัทอยู่เพียงจำนวนหนึ่ง การจัดตั้งทีมงานผลิตละครโทรทัศน์ ลักษณะลูกผสมโดยมีพนักงานประจำของบริษัทเป็นหลักและมีบริษัทรับจ้างจากภายนอกที่เข้ามาทำงานในแผนกต่าง ๆ และฝ่ายของนักแสดงที่ว่าจ้างเข้ามา กลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ก็มีเอกลักษณ์เฉพาะของการผสมผสานดังกล่าว กล่าวคือ ในส่วนของฝ่ายผู้ผลิตในฝ่ายเทคนิคนั้นมาจากพนักงานประจำของบริษัทและการว่าจ้างบริษัทจากภายนอกเข้ามารับผิดชอบ สำหรับบุคลากรในด้านการแสดงนั้นเป็นการคัดสรรและกำหนดมาจากตัวผู้กำกับ หรือคุณภัทราวดี มีชูธน เหตุผลเบื้องหลังนั้นเป็นเพราะต้องการสามารถควบคุมกระบวนการผลิตทั้งหมดในด้านการแสดงให้ได้มากที่สุด (ภัทราวดี มีชูธน, สัมภาษณ์)

ดังนั้นผู้กำกับผู้ซึ่งมีภูมิหลังอันยาวนานอยู่ในวงการละครโทรทัศน์อีกทั้งในระยะหลังได้ผันตัวเองไปเปิดโรงละครเพื่อเผยแพร่ความรู้ และศาสตร์ด้านการแสดงให้กับทั้งบุคคลในวงการและนอกวงการนั้น จึงเป็นผู้คัดเลือกเหล่านักแสดงจากบุคคลที่เคยได้รับการฝึกสอนด้านการแสดงกับผู้กำกับเอง หากพิจารณาจากภูมิหลังของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ในมิติเพศสภาพพบว่าส่วนใหญ่ทีมงานเป็นผู้หญิง ตั้งแต่ ผู้จัด ผู้เขียนบท/ผู้กำกับ ผู้ช่วยผู้กำกับด้านการแสดง นักแสดง หัวหน้าในฝ่ายฉากหรือศิลปกรรม ฝ่ายเสื้อผ้า ช่างแต่งหน้า และช่างทำผม ในขณะที่ผู้ช่วยผู้กำกับด้านกำกับภาพ ผู้ช่วยผู้กำกับฝ่ายเวที และทีมงานในส่วนของกล้อง/เสียง และทีมงานด้านแสงเป็นผู้ชาย จึงทำให้บริบทของกลุ่มผู้ผลิตกลุ่มนี้น่าจะจัดอยู่ในกลุ่มของการ "สร้างโดยผู้หญิง" (ดูตารางที่ 5.1 ภูมิหลังประชากรของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม")

ตารางที่ 5.1

ภูมิหลังประชากรของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม"

ทีมงานในฝ่ายต่าง ๆ	สถานภาพการทำงาน	หมายเหตุ
ผู้บริหารบริษัท	บุคคลเดียวกัน	เป็นลูกศิษย์ และผู้ร่วมงานกับผู้กำกับมาก่อน
ผู้จัดละคร		เป็นลูกศิษย์ และผู้ร่วมงานกับผู้กำกับมาก่อน

ตารางที่ 5.1 (ต่อ)

ทีมงานในฝ่ายต่าง ๆ	สถานภาพการทำงาน	หมายเหตุ
ผู้กำกับ	บุคคลเดียวกัน	
ผู้เขียนบท		
ผู้ช่วยผู้กำกับ (ฝ่ายการแสดง)	Freelance	เป็นลูกศิษย์ และผู้ร่วมงานกับผู้กำกับมาก่อน
ผู้กำกับภาพ	Freelance	
ผู้กำกับเวที	พนักงานของบริษัท	
ดารา นักแสดง	Freelance	ส่วนใหญ่เป็นนักเรียนการแสดงกับผู้กำกับมาก่อน
ผู้ช่วยผู้กำกับ (กำกับเวที)	พนักงานของบริษัท	
ฝ่ายตัดต่อ และผู้ดูแลความต่อเนื่องของฉาก (continue)	พนักงานของบริษัท	
ธุรกิจกองถ่าย	พนักงานของบริษัท	
ประชาสัมพันธ์ละคร	พนักงานของบริษัท	
ฝ่ายฉาก	พนักงานของบริษัท	
ฝ่ายเสื้อผ้า	พนักงานของบริษัท	
ฝ่ายแต่งหน้า ทำผม	Freelance	
ฝ่ายกล้อง	บริษัทจากภายนอก	
ฝ่ายแสง	บริษัทจากภายนอก	

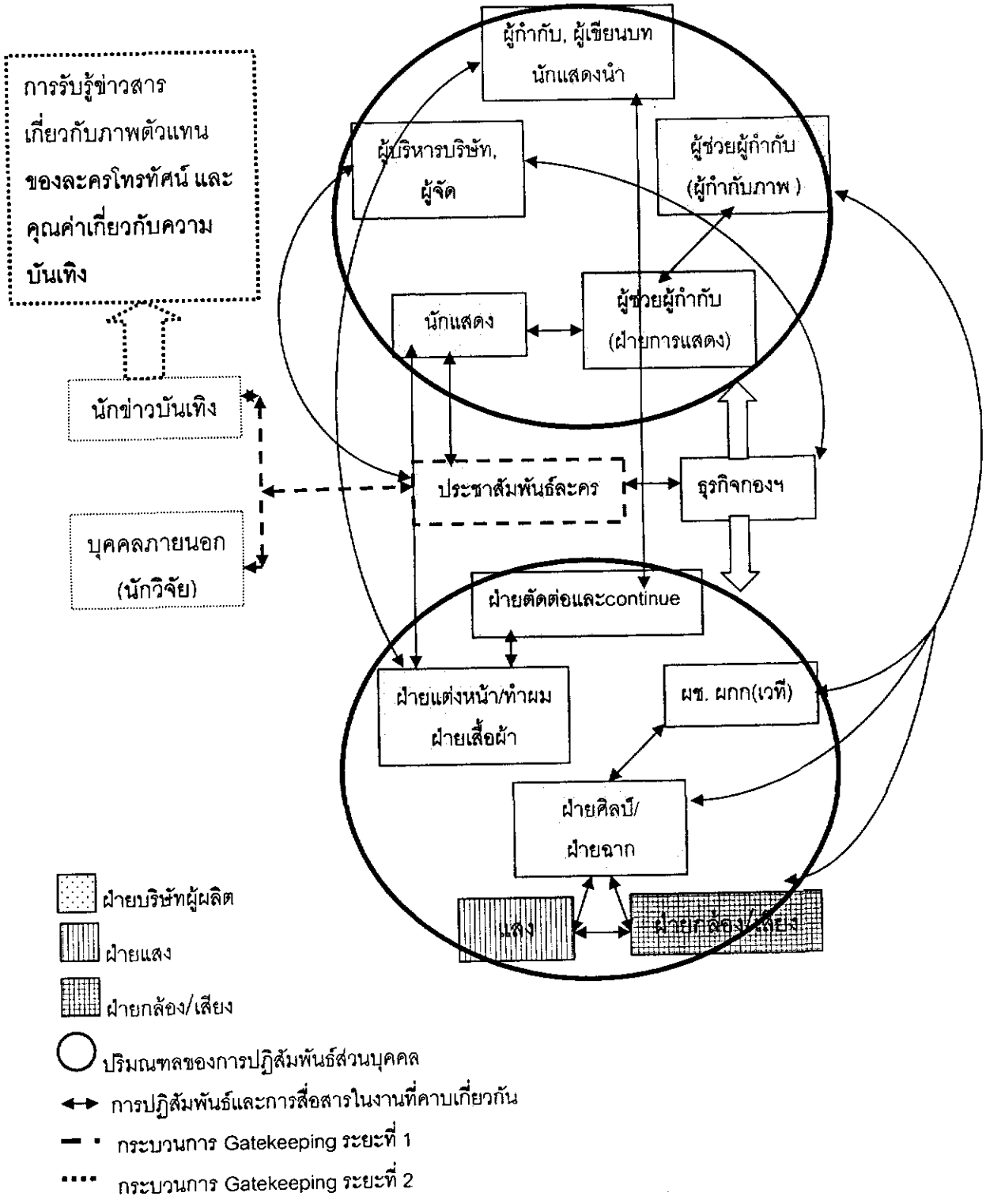
ดังนั้นนั้นเมื่อลักษณะโครงสร้างของงานผลิตละครโทรทัศน์โดยทั่วไปที่มักมีลักษณะเป็นลำดับขั้นและร่วมมือกัน (Kindem and Musburger, 2001, 21) มาผนวกรวมเข้ากับลักษณะภูมิหลังทางประชากรที่แตกต่างกัน จึงทำให้เกิดการกำหนดลักษณะโครงสร้างองค์กร ความสัมพันธ์ภายในองค์กร และการปฏิสัมพันธ์ของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" มีความเป็นเอกลักษณ์ กล่าวคือ กลุ่มที่มีภูมิหลังแตกต่างกันนี้พยายามที่จะขีดขอบวงของปริมณฑลออกมาในหลายลักษณะ อาทิ การมีปฏิสัมพันธ์ต่อกันและการใช้พื้นที่ร่วมกันในวงจำกัดเฉพาะกลุ่มอำนาจที่ใกล้เคียงกัน ซึ่งสังเกตได้จากการเลือกทำเลที่นั่งในการรับประทานอาหารในระหว่างพักกองถ่ายทำ (บันทึกการสังเกตการณ์การถ่ายทำละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม") นอกจากนั้นที่เห็นได้

ชัดเจน คือ การใช้เสื้อผ้าในการแบ่งแยกกลุ่มเพื่อบ่งบอก "ความเป็นเขา เป็นเรา และเป็นอื่น" ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงอัตลักษณ์ทางสังคม (Kuper, 1973, p. 366) โดยกลุ่มของผู้ผลิตละครที่อยู่ใต้ร่มของบริษัทจะใช้เสื้อที่ระบุชื่อของละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" พร้อมกับภาพพิมพ์ลายเซ็นต์ของผู้กำกับ ในขณะที่ฝ่ายกล้องที่มาจากอีกบริษัทหนึ่งจะใช้เสื้อสีน้ำเงิน ยกเว้นเฉพาะหัวหน้าทีมกล้องที่ไม่ได้ใส่เสื้อของ ทีมบริษัท ในส่วนกลุ่มผู้ผลิตฝ่ายแสงที่มาจากอีกหนึ่งบริษัทก็จะใส่เสื้อทีมสีน้ำเงินเหมือนกันเฉพาะในส่วนของลูกทีม แต่ในส่วนของหัวหน้าทีมก็สามารถแต่งตัวอิสระได้เช่นเดียวกัน

นอกจากลักษณะโครงสร้างอำนาจ และลักษณะการปฏิสัมพันธ์ภายในองค์กรกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ยังมีกระบวนการอีกกระบวนการหนึ่งที่เกิดขึ้นในบริบทของการผลิตละครโทรทัศน์โดยทั่วไป และมีอิทธิพลอย่างมากต่อการกำหนดกรอบ ทิศทาง ความหมายหรือคำนิยามอัตลักษณ์และภาพตัวแทนของละครโทรทัศน์สู่การรับรู้ของพื้นที่สาธารณะ กระบวนการดังกล่าว คือ กระบวนการที่เรียกว่า Gatekeeping ที่ซึ่งเป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการเลือกและคัดสรรที่ซับซ้อนและต่อเนื่องในช่วงระยะเวลาของการผลิตข่าว (Pamela Shoemaker, อ้างถึงใน McQuail, 2000, น. 277) โดยผู้ที่เป็น "ยามเฝ้าประตู" ข่าวในกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" คือ 1) ผู้ที่ทำหน้าที่ประชาสัมพันธ์ละคร และ 2) ผู้ที่ทำหน้าที่ผู้สื่อข่าวบันเทิงที่เข้ามาจากสื่อสิ่งพิมพ์ และโทรทัศน์ของค่ายต่าง ๆ (บันทึกการสังเกตการณ์การถ่ายทำละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม") โดย 1) และ 2) ดังกล่าวหมายความถึง ระยะของกระบวนการที่เกิดขึ้น 2 ระยะตามลำดับ กระบวนดังกล่าวนี้มีปรากฏในกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์อีก 2 เรื่องด้วยเช่นกัน ซึ่งจะอภิปรายเพิ่มเติมในรายละเอียดในลำดับต่อไป ลักษณะของโครงสร้างอำนาจ ปริมณฑลของการปฏิสัมพันธ์ภายในองค์กร และกระบวนการ Gatekeeping ของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ปรากฏดังภาพประกอบที่ 5.1

ภาพประกอบที่ 5.1

โครงสร้างอำนาจ ปริมณฑลของการปฏิสัมพันธ์ภายในองค์กร และกระบวนการ Gatekeeping ของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม"



<u>กลุ่มผู้ผลิตละครเรื่อง "หลงทางรัก"</u>

"หลงทางรัก" เป็นละครผลิตขึ้นโดยกลุ่มผู้ผลิตจากบริษัทดาราวิดีโอซึ่งเป็นบริษัทที่มีประวัติศาสตร์ยาวนานถึง 37 ปีในฐานะของผู้ผลิตสื่อละครโทรทัศน์ให้กับสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 7 หากมองย้อนกลับไปในอดีตละครโทรทัศน์ที่ผลิตภายใต้บริษัทดาราวิดีโอจะมีความหลากหลายครอบคลุมหลายประเภท ตั้งแต่ละครแนวจักร ๆ วงศ์ ๆ ละครพีเรียด เช่น สายโลหิต ละครแนวรัก ๆ ใคร่ ๆ เช่น เมขลา หรือแม้แต่ละครไซไฟ เช่น The Sense ละครโทรทัศน์ของบริษัทดาราวิดีโอมักยืนยันถึงการตอบสนองต่อผู้ชมที่ถูกนิยามว่าเป็น "ตลาดล่าง" หรือกลุ่มชาวบ้าน แม่ค้า หรือชาวบ้านตามชุมชนทั่วไป ซึ่งความโดดเด่นนี้ผู้ศึกษาค้นพบจากข้อมูลจากการสังเกตการณ์ที่งานละคร "หลงทางรัก" เป็นละครที่เลือกใช้พื้นที่สาธารณะในโลกความเป็นจริงมากที่สุดในจำนวนละครโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่องที่ได้ทำการศึกษา (บันทึกการสังเกตการณ์การถ่ายทำละครเรื่อง "หลงทางรัก) ไม่ว่าจะเป็นการถ่ายทำโดยใช้พื้นที่ วัด ตลาดสด สนามมวย หรือการนำเสนอภาพตัวแทนเหตุการณ์ที่แสดงถึงความเป็นวัฒนธรรมและสังคมชนบท อาทิ การนำเสนอพิธีบายศรีสู่ขวัญ การจัดการประกวดเทพี การแห่ขบวนขันหมาก

เนื่องจากบริษัทดาราวิดีโอเป็นบริษัทใหญ่ที่มีฐานการผลิตค่อนข้างสมบูรณ์ อุปกรณ์ในการถ่ายทำเป็นของบริษัทเอง ต่างจากบริษัทผลิตละครโทรทัศน์ขนาดเล็กที่จำเป็นต้องใช้วิธีจ้างบริษัทที่มีอุปกรณ์และทีมงานในฝ่ายเทคนิคมาช่วยในการผลิต ดังนั้นบุคลากรที่มีในทีมการผลิตส่วนใหญ่จึงเป็นพนักงานของบริษัทเอง แม้แต่ดารานักแสดงก็คือพนักงานของสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 ที่เป็นผู้ควบคุมดูแลภาพลักษณ์ และจัดสรรงานแสดงให้กับนักแสดงในสังกัด (ประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง "หลงทางรัก, สัมภาษณ์) ทีมงานฝ่ายเทคนิค ฝ่ายกล้อง ฝ่ายเสียงของบริษัทดาราวิดีโอส่วนใหญ่ไม่ได้จบจากสายวิชาชีพการผลิตละครโทรทัศน์มาจากสถาบันใด แต่เป็นพนักงานที่พัฒนาฝีมือและทักษะจากการเริ่มเป็นเด็กยกกล้อง ช่างไฟ แล้วไต่เต้าขึ้นมา (ผู้ช่วยผู้กำกับ (ฝ่ายภาพและมุมกล้อง), สัมภาษณ์) ทำให้มีลักษณะการทำงานเหมือนเป็นครอบครัวเดียวกัน (ธุรกิจกองถ่ายละครเรื่อง "หลงทางรัก", สัมภาษณ์) ดั้งนั้นบรรยากาศในการทำงานของละครเรื่อง "หลงทางรัก" จึงมีลักษณะผ่อนคลายไม่เป็นทางการมากเท่ากับละครโทรทัศน์อีก 2 เรื่อง จากการสังเกตการณ์จะพบว่าดารานักแสดง ทีมงานทุกฝ่ายพูดคุย หยอกล้อกันอย่างไม่ถือตัว ลักษณะของบุคลากรที่ทำงานในกองถ่ายละครเรื่อง "หลงทางรัก" ปรากฏดังตารางที่ 5.2

ตารางที่ 5.2

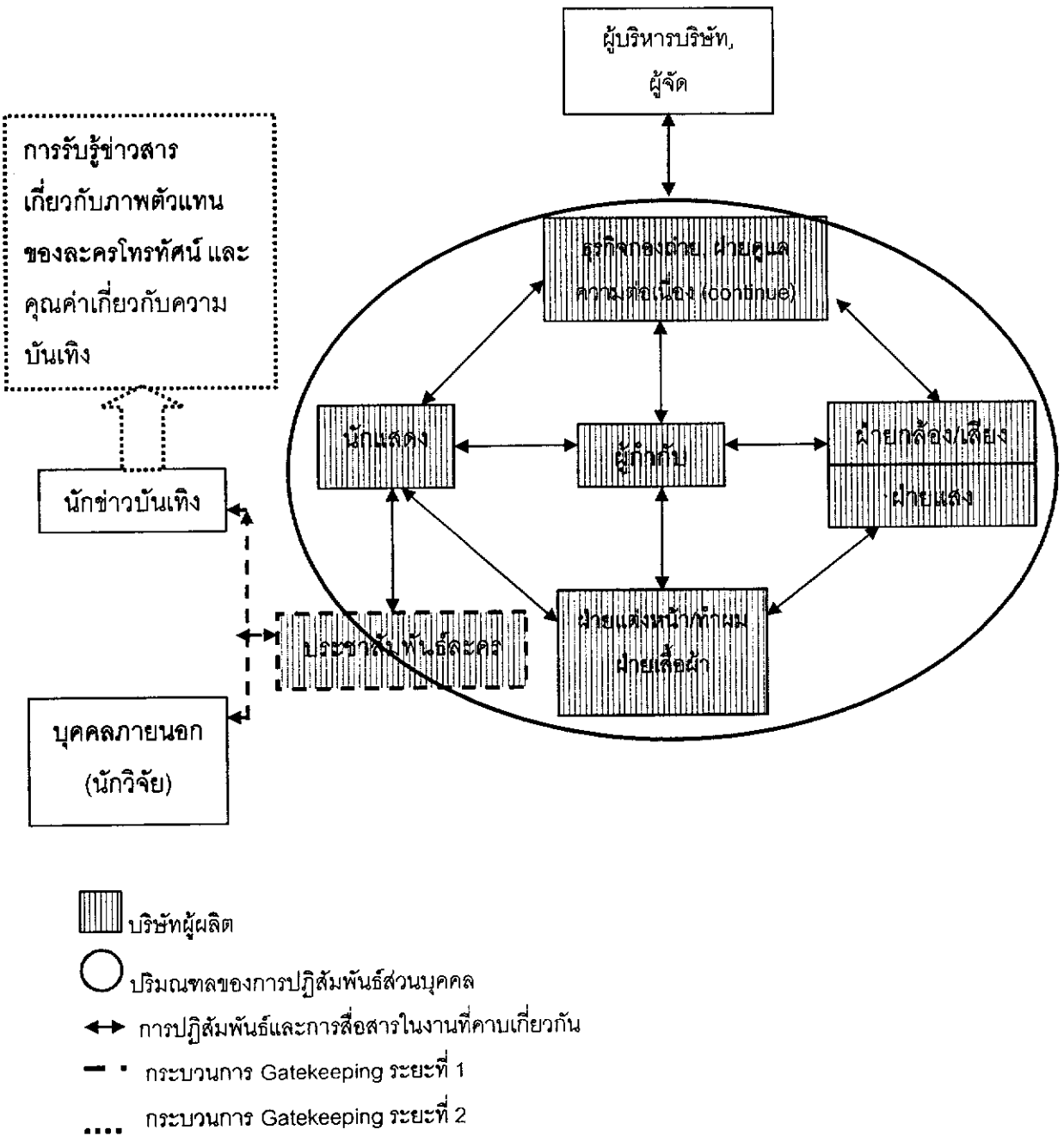
ภูมิหลังทางประชากรของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "หลงทางรัก"

ทีมงานในฝ่ายต่าง ๆ	สถานภาพการทำงาน	หมายเหตุ
ผู้บริหารบริษัท, ผู้จัดละคร		
ผู้กำกับ, ตัดต่อ, มุมกล้อง	สังกัดบริษัทดาราวิดีโอ	
ผู้เขียนบท	Freelance	
ผู้ช่วยผู้กำกับ (กำกับเวที)	พนักงานบริษัท	
ดารา, นักแสดง	Freelance	ศิลปินในสังกัดของสถานีช่อง 7
ธุรกิจกองถ่าย	พนักงานบริษัท	
ฝ่ายเสื้อผ้า	พนักงานบริษัท	
ฝ่ายแต่งหน้า	พนักงานบริษัท	
ฝ่ายทำผม	พนักงานบริษัท	
ฝ่ายกล้อง/เสียง	พนักงานบริษัท	
ฝ่ายแสง	พนักงานบริษัท	
ฝ่ายฉาก	Freelance	

จากลักษณะของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ที่มีอัตลักษณ์ของความเป็นองค์กรเดียวกันชัดเจน อีกทั้งดารานักแสดงก็เป็นศิลปินในสังกัดของช่องเองและเคยร่วมงานกันมาก่อน ทำให้ลักษณะโครงสร้างอำนาจของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "หลงทางรัก" ไม่ได้มีลักษณะลดหลั่นกันไปเป็นลำดับขั้นมากนัก เพียงแต่ยังคงมีผู้กำกับเป็นศูนย์รวมของอำนาจ ในขณะที่กระบวนการผลิตหรือขั้นตอนการถ่ายทำของละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" จะมีความเป็นทางการ มีเส้นแบ่งของความเป็นผู้มีอำนาจชัดเจน แต่ในกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "หลงทางรัก" กลับไม่พบลักษณะดังกล่าว ลักษณะของโครงสร้างอำนาจ การปฏิสัมพันธ์จึงปรากฏดังภาพประกอบที่ 5.2 สำหรับสัดส่วนอัตลักษณ์ทางเพศของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "หลงทางรัก" ส่วนใหญ่เป็นผู้ชายและมีวัฒนธรรมความเป็นชายสูง จึงทำให้ละครเรื่อง "หลงทางรัก" จัดว่าเป็นการ "สร้างโดยผู้ชาย"

ภาพประกอบที่ 5.2

โครงสร้างอำนาจ ปริมณฑลของการปฏิสัมพันธ์ภายในองค์กร และกระบวนการ Gatekeeping ของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "หลงทางรัก"



กลุ่มผู้ผลิตละครเรื่อง "กลลวงรัก"

ในส่วนของกลุ่มผู้ผลิตละครเรื่อง "กลลวงรัก" เป็นการผลิตโดยบริษัทเลนีตัสซึ่งเป็นบริษัทขนาดเล็กเช่นเดียวกับบริษัทโนพรอบเล็ม และรับจ้างทำงานผลิตละครโทรทัศน์ให้กับสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 ซึ่งลักษณะของกลุ่มผู้ผลิตกลุ่มนี้คล้ายคลึงกับลักษณะของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" กล่าวคือ มีการผสมผสานระหว่างพนักงานของบริษัท และการว่าจ้างบริษัทที่ทำหน้าที่รับผิดชอบในเรื่องของแสง และ กล้อง ละครโทรทัศน์ที่ผลิตโดยผู้กำกับซึ่งควบการเป็นผู้จัดละครไปด้วยในเวลาเดียวกันนี้ ลักษณะของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "กลลวงรัก" ปรากฏดังตารางที่ 5.3

ตารางที่ 5.3

ภูมิหลังทางประชากรของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "กลลวงรัก"

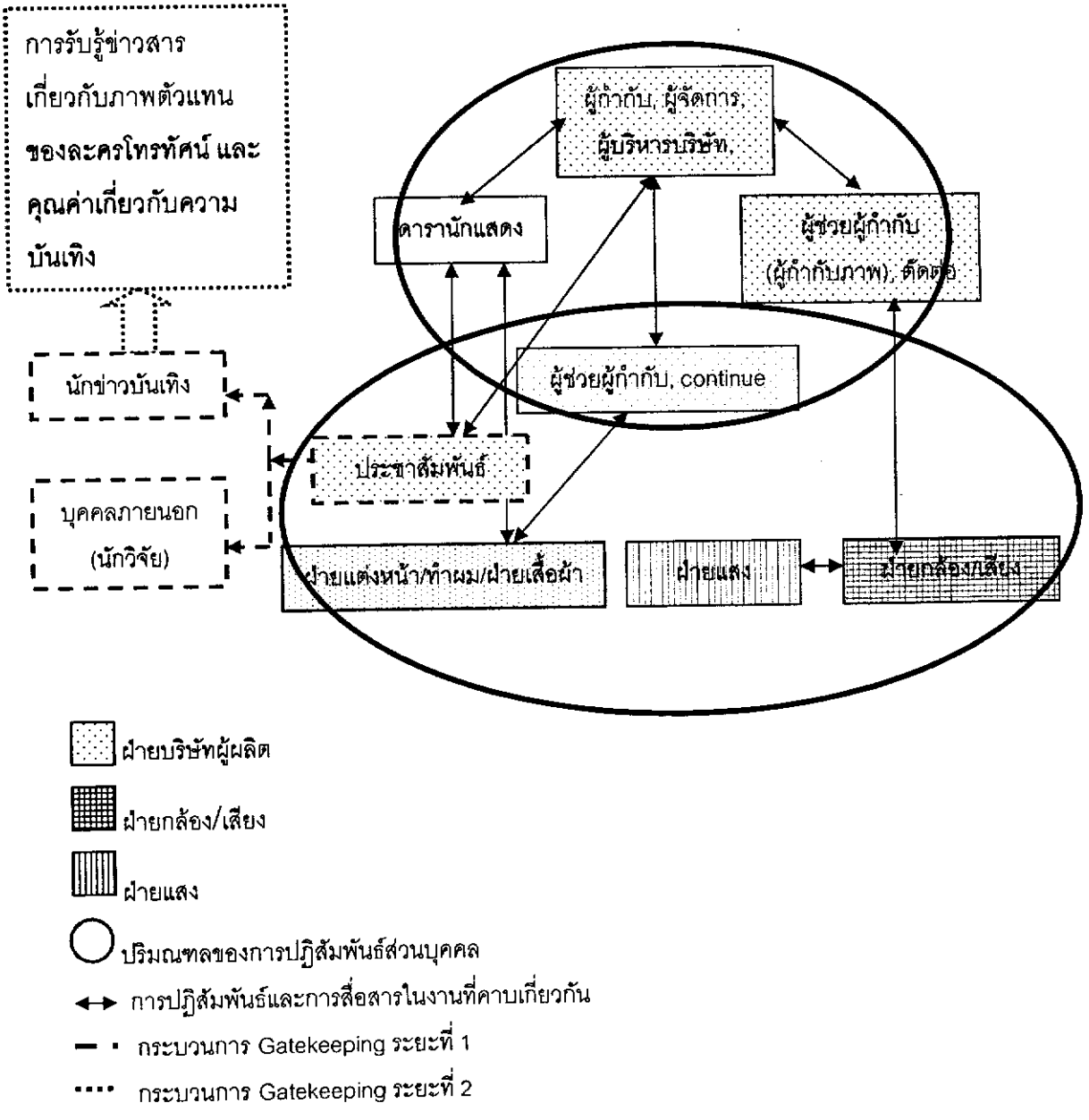
ทีมงานในฝ่ายต่าง ๆ	สถานภาพการทำงาน	หมายเหตุ
ผู้บริหารบริษัท, ผู้จัดละคร, ผู้กำกับ	บุคคลเดียวกัน	
ผู้เขียนบท		
ผู้กำกับภาพ	Freelance	
ดารา, นักแสดง	Freelance	นางเอก เป็นนักแสดงที่ข้ามค่ายจากบริษัทดาราวิดีโอมาทำงานกับบริษัทนี้เป็นครั้งแรก
ผู้ช่วยกำกับ,		
ผู้ช่วยผู้กำกับ (เวที)	Freelance	
เสื้อผ้า		มีประสบการณ์เคยทำละครมาก่อน
แต่งหน้า	Freelance	
ทำผม		
ประชาสัมพันธ์ละคร	พนักงานบริษัท	
ฝ่ายกล้อง, เสียง	บริษัทจากภายนอก	
ฝ่ายแสง	บริษัทจากภายนอก	

งานละครภายใต้การผลิตของบริษัทเลนีตัสส่วนใหญ่เป็นละครแนวเมโลดรามา เช่น กุหลาบเล่นไฟ หรือ ในเรือนใจ เป็นต้น จากการสัมภาษณ์ทางกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "กลลวงรัก" ยืนยันเช่นกันถึงการพยายามครอบคลุมกลุ่มผู้ชมที่เป็นตลาดล่างเช่นเดียวกับบริษัทดาราวิดีโอ (ผู้ช่วยผู้กำกับ/ดูแลความต่อเนื่อง, กลลวงรัก, สัมภาษณ์) แต่ประเด็นของการเลือกใช้พื้นที่ในการถ่ายทำตามท้องเรื่องเป็นที่น่าสังเกตว่าเป็นอีกชุดหนึ่งของภาพตัวแทนชนชั้น กล่าวคือเป็นภาพตัวแทนของชนชั้นสูงจากลักษณะของบ้านที่ปรากฏตามเนื้อเรื่อง หรือแม้แต่การใช้สถานที่ เช่น การพักผ่อนที่บ้านพักตากอากาศ หรือรีสอร์ทริมทะเลซึ่งในโลกของละครโทรทัศน์ได้ถูกทำให้กลายเป็นสัญญะแทนคุณค่าของความเป็นชนชั้นกลางโดยเฉพาะในประเด็นของพื้นที่แห่งการใช้เวลาว่าง ลักษณะเช่นนี้อาจเป็นเพราะแนวเรื่องของละครเมโลดรามาที่เป็นลักษณะของละครพาฝัน ซึ่งมักจะฉายภาพของพระเอก หรือนางเอกที่อยู่ในชนชั้นสูง ดังเช่นตัวละครของเรื่องนี้ที่เป็นภาพตัวแทนของการเป็นเจ้าของบริษัท สำหรับสัดส่วนของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "กลลวงรัก" พบว่าส่วนใหญ่เป็นอัตลักษณ์ของเพศที่สาม รวมทั้งผู้กำกับที่มีอัตลักษณ์ของชายรักชาย ดังนั้นการศึกษาภาพตัวแทนของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "กลลวงรัก" จึงเป็นการศึกษาการสร้างโดย "ชายรักชาย" หรือ "เพศที่สาม"

สำหรับบรรยากาศของการผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "กลลวงรัก" เป็นลักษณะการทำงานที่ไม่มีความเป็นทางการมากเท่ากับละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" แต่ก็ไม่ได้เป็นลักษณะครอบครัวเช่นเดียวกับเรื่อง "หลงทางรัก" โครงสร้างอำนาจยังคงมีผู้กำกับเป็นศูนย์กลางและอยู่ส่วนบนของกระบวนการผลิต ลักษณะของการจัดแบ่งพื้นที่ทางสังคมคล้ายคลึงกับที่ปรากฏในกลุ่มผู้ผลิตละครเรื่อง "ตม" คือมีการแยกกลุ่มรับประทานอาหารเฉพาะกลุ่มดารานักแสดงและผู้กำกับ ลักษณะของโครงสร้างอำนาจและการปฏิสัมพันธ์ระหว่างปัจเจกผู้ผลิตปรากฏดังภาพประกอบที่ 5.3

ภาพประกอบที่ 5.3

โครงสร้างอำนาจ ปริมณฑลของการปฏิสัมพันธ์ภายในองค์กร และกระบวนการ Gatekeeping ของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "กลลวงรัก"



ยามเฝ้าประตู กระบวนการยามเฝ้าประตูเป็นหนึ่งในกุญแจสำคัญต่อการกำหนดความหมาย หรือการสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงในกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ คือ กระบวนการยามเฝ้าประตู หรือ Gatekeeper เป็นผู้ที่บทบาทสำคัญในกระบวนการคัดสรร กลั่นกรองทั้งข่าวสารที่จะเข้าสู่กลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ในกองถ่าย ซึ่งผู้ที่ทำการคัดสรรในระยะแรก คือ ผู้ที่ทำหน้าที่ประชาสัมพันธ์ละครของกองถ่าย โดยเป็นผู้ที่กำหนด ตีกรอบว่า ใครจะมีสิทธิ์ที่จะได้เข้าไป เมื่อไร อย่างไรบ้าง ดังกรณีของผู้ศึกษาที่ได้ดำเนินการติดต่อพร้อมทั้งอธิบายบทบาทหน้าที่ในการเก็บข้อมูล และประเด็นที่ศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการเก็บข้อมูลการศึกษานั้นจะมีกระบวนการคัดสรรอีกครั้งหนึ่งว่า ฉากใดที่นักวิจัย หรือ นักข่าวสามารถเข้าทำการสังเกตการณ์ได้ (บันทึกการสังเกตการณ์การถ่ายทำละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม") ในขณะเดียวกันประชาสัมพันธ์ละครจะเป็นผู้ที่ส่งผ่านข้อมูลเกี่ยวกับละครโทรทัศน์เรื่องที่รับผิดชอบอยู่ในรูปของการประชาสัมพันธ์หรือโปรโมตละคร ผลผลิตของกระบวนการนี้สู่พื้นที่สาธารณะ ประกอบด้วย เรื่องย่อแต่ละตอนที่ปรากฏอยู่ในหนังสือพิมพ์รายวัน บทละครย่อ ปกิณกะ หรือ เก็บตกจากกองถ่าย โดยเห็นได้จากคลิปข่าวเกี่ยวกับละครโทรทัศน์เรื่องที่กำลังถ่ายทำ ที่จะออกมาก่อนหน้าละครโทรทัศน์จะออกอากาศ ดังจะเห็นได้จากบทสัมภาษณ์ของประชาสัมพันธ์ละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ดังต่อไปนี้

> ...จะดูแลเรื่องสื่อทั้งหมด ...ก็คือตั้งแต่วันเปิดกล้อง ถ่ายทำในกองก็คือ จะเป็นคนเชิญนักข่าวก่อนก็ต้องอ่านบทก่อน บทเป็นยังไง ต้องทำเรื่องย่อ แจกนักข่าววันเปิดกล้อง หลังจากนั้นก็ต้องดูคิวจากธุรกิจให้เรามาว่าฉากไหนสำคัญ ฉากไหนเราโปรโมตได้ ฉากไหนเชิญนักข่าวเจ้ากองได้ ดูว่าเราจะกวนทีมงานเขาเกินไป เราก็จะเชิญนักข่าวมาทำข่าว ดูแลนักแสดง พอนักข่าวมาปุ๊บก็ดูแลเรื่องคิวว่าจะจัดใครให้สัมภาษณ์ จัดคิวถ่ายรูป จัดคิวดาราให้ ดูแลเรื่องข่าวที่จะออกไปตั้งแต่ต้นจนจบการถ่ายทำจนถึงออกอากาศ ก็ทำเรื่องย่อละครเป็นต้น ส่งหนังสือพิมพ์รายวัน ก็ทำสกู๊ปเขียนตอนสัมภาษณ์ทำทุกอย่างจนกว่าละครจะจบเรื่องหนัง (ประชาสัมพันธ์ละคร, ตม, สัมภาษณ์)

กล่าวได้ว่า กระบวนการยามเฝ้าประตูในระยะที่ 1 มีความสำคัญอย่างมากต่อการกำหนดทิศทาง หรือแนวทางของเรื่องที่จะส่งต่อไปยังนักข่าวบันเทิงในรูปของการโปรโมตละคร โดยจะเลือกซีนที่เห็นว่าพอที่จะ "ขายได้" ในแง่ของข่าว และซีนที่ว่าส่วนใหญ่เป็นซีนที่เกี่ยวกับ ฉากเข้าพระเข้านาง ฉากข่มขืน ฉากเลิฟซีน หรือ ฉากตบกันระหว่างตัวอิจฉา (ไม่จำเป็นต้องเป็นฉากเลิฟซีนของพระเอก นางเอก) โดยประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง "กลลวงรัก" ได้ให้เหตุผลว่า

...จากประสบการณ์ที่เป็นนักข่าวมา ที่ทำให้เรื่องนี้ขายได้ เพราะหนึ่งคนดูเนี่ย เค้าต้องการดูว่า นักแสดงคนนี้ถ้าคิดในแง่ดี นักแสดงพวกนี้เล่นได้แค่ไหน อย่างฉากพวกนี้มันต้องใช้อารมณ์ต้องใช้ความสามารถของนักแสดงมากเหมือนกัน ใช้สมาธิของเขามากเลยทีเดียว คนดูเขาก็สนใจ น่าสนใจตรงที่นักแสดงคนนี้ความสามารถเขาเป็นยังไง สองก็คือ เอ่อ จิตสำนึกของคนน่ะพี่ เออ ด้วยความที่มันเป็นความต้องการที่เรียกว่าธรรมชาติของมนุษย์น่ะพี่ อันนั้นเค้าก็อยากจะดูอะไรที่ตื่นเต้น ๆ หรือภาพที่ล่อแหลมตรงนี้นิดนึง ข่าวนี้มันเลยขายได้ดีโดยเฉพาะสำหรับผู้ชาย หรือสำหรับผู้หญิงเองก็ตามที (ประชาสัมพันธ์ละคร, กลลวงรัก, สัมภาษณ์)

ในส่วนของกระบวนการยามเฝ้าประตูระยะที่สองจะเกิดขึ้นเมื่อนักข่าวบันเทิงทำการคัดสรร เลือกเรื่องราว และมุมที่จะนำเสนอออกสู่พื้นที่สื่อหรือพื้นที่สาธารณะ จากการสังเกตการณ์กระบวนการถามคำถามต่อนักแสดง ก็มักจะถามในประเด็นเรื่องของความรัก ฉากตบ ๆ จูบ ๆ หรือฉากที่เป็นการกระทำระหว่างนักแสดง เช่น นางเอกสาดน้ำพระเอก ฉากนางเอกงอนเหยียบเท้าพระเอก (บันทึกการสังเกตการณ์ละครเรื่อง "กลลวงรัก") โดยประเด็นนี้นักแสดงคนหนึ่งได้ให้ความเห็นว่าเหตุผลที่นักแสดงต้องตอบคำถามเฉพาะเรื่องรัก ๆ ใคร่ ๆ หรือเรื่องตบ ๆ จูบ ๆ นั่นเป็นเพราะคำถามที่ถูกถามมาเป็นไปในทิศทางเดียวกันหมด (บันทึกการสังเกตการณ์ละครเรื่อง "หลงทางรัก") สะท้อนให้เห็นถึงภาวะที่นักแสดงและกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ต้องต่อรองความหมายของละครโทรทัศน์กับทิศทางที่นักข่าวบันเทิงสนใจนำเสนอ อันส่งผลต่อการที่กลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ต้องพยายามคัดเลือกสิ่งที่ตรงใจกับสิ่งที่นักข่าวต้องการ ดังบทสัมภาษณ์ของประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง "ตม"

เพราะเราจะใกล้ชิดกับสื่อ เราจะโทรคุยกับนักข่าว ว่าอย่างนี้มากไหม อย่างนี้ส่งข่าวได้ไหม อย่างหนังสือพิมพ์จะชอบเลิฟซีน แต่ว่าข่าวทีวีของสีส้นบันเทิงช่อง 3 ไม่ทำข่าวเลิฟซีนไม่เหมือนกัน ทีวีไม่ต้องเชิญฉากเลิฟซีนแต่ว่าหนังสือพิมพ์รายวันชอบมาก เพราะยังไงก็แล้วแต่เราต้องยอมรับว่า คนดูละครยังไงก็แล้วแต่ยังชอบดูภาพของพระเอกนางเอกสวีทหวาน ไอ้คำว่า นิยายน้ำเน่า ละครน้ำเน่า เราทิ้งไม่ได้ถ้าเป็นคนทำละคร เพราะฉะนั้นเราก็รู้หัวใจของคนทำข่าวว่าเขาอยากก็ได้ประเด็นนี้ไปขาย ส่วนมากผู้บริหารบริษัทจะคุยเรื่องเนื้อละครพวกนี้มากกว่ามันมีผลกระทบต่อสื่อ เขาจะคุยกับเราเรื่องสื่อ เราจะโดนด่าไหม แรงไปไหมถ้านางเอกเป็นอย่างนี้ (ประชาสัมพันธ์ละคร, ตม, สัมภาษณ์)

<u>บริบททางธุรกิจของอุตสาหกรรมการผลิตละคร</u> การที่กลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์อยู่ภายใต้ร่มของสถานีซึ่งถูกกำกับใต้ร่มของบริบททางการค้าของอุตสาหกรรมการผลิตละคร สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่เข้ามามีผลต่อการประกอบสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงในลักษณะของการบอกนัยยะว่าทิศทางและความหมายที่ทางสถาบันหรือองค์กรต้องการเป็นในลักษณะใด ดังบทสัมภาษณ์ของฝ่ายสถานที่ของละครโทรทัศน์เรื่อง "กลลวงรัก" ที่อธิบายตำแหน่งแห่งที่ของการเป็นปัจเจกผู้ผลิตะละโทรทัศน์ของตนเองว่า "...เราก็ทำงานให้ช่อง 7 อยู่เราก็ทำตามนโยบายของช่องค่ะ ก็เหมือนเป็นลูกจ้างเขา คือผู้ว่าจ้างต้องการยังไงเราก็ต้องทำตามนโยบาย" (ฝ่ายสถานที่, กลลวงรัก, สัมภาษณ์)

> ...ละครโทรทัศน์นี่ ทุกวันนี้ทำเพื่อธุรกิจ ถ้าพูดกันง่ายๆ เลยนะคะทำเพื่อธุรกิจเป็นประเด็นหลัก ก็คืออาชีพ มันคืออาชีพของเขาใช่ไม๊คะ ก็คือว่าผลิตละครโทรทัศน์ในแง่ของผลิตละครก็คือว่าในเรื่องของเงิน รายได้ใช่มั้ยคะ นั่นมันคือประเด็นหลัก ประเด็นรองลงมาคือในแง่ของความรับผิดชอบ ความรับผิดชอบที่มีต่อเรามีต่อสังคม เพราะว่าสิ่งที่ออกไปเนี่ยผลก็คือสังคมรับโดยตรง เพราะว่า เราทำงานให้กับสังคมอยู่ เราก็มองได้สองแง่สองทางใช่มั้ยคะ หนึ่งคือเรื่องของเงิน สองก็คือความรับผิดชอบต่อสังคม เพราะฉะนั้นอะไรที่มันเป็นมาตรฐานของสังคมอยู่แล้วว่าสังคมไทยนี่ ทุกวันนี้ผู้หญิงนี้จะต้องเป็นยังไง เราปูพื้นฐานกันมาตั้งแต่สมัยปู่ย่าตายายแล้วว่าผู้หญิงที่ดีจะต้องเป็นยังไง มันแยกแยะออกได้ชัดเจนเลยว่าผู้หญิงดีหรือผู้หญิงเลวเนี่ยเป็นยังไงสังคมไทยไม่ ไม่ค่อยกลมกลืนกับว่าเออ จริงๆ ผู้หญิงที่ดีเนี่ยจะต้องมีส่วนเลวได้ใช่ไม๊ (ฝ่ายสถานที่, กลลวงรัก, สัมภาษณ์)

จากบทสัมภาษณ์ข้างต้นแสดงให้เห็นว่าในการสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงในบริบทของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์นั้นนอกจากเกี่ยวข้องกับความต้องการและนโยบายของสถานีที่มามีส่วนในการกำหนดทิศทางความหมาย ยังมีสิ่งที่ปัจเจกผู้ผลิตเรียกว่าเป็น "มาตรฐานของสังคม" เกี่ยวกับความหมายเรื่องผู้หญิง และความเป็นผู้หญิงที่อยู่ในพื้นที่วาทกรรมทางสังคมเรื่องผู้หญิงและเพศสภาพดังที่ได้นำเสนอไว้ในบทที่ 4 มากไปกว่านั้นบทสัมภาษณ์ข้างต้นได้ชี้ให้เห็นถึงความขัดแย้งระหว่างจุดยืนของอัตลักษณ์ความเป็นปัจเจกผู้ผลิตที่อยู่ท่ามกลางบริบทของการพาณิชย์และธุรกิจ กับ ความรับผิดชอบในความเป็นสื่อที่มีต่อสังคม อย่างไรก็ตามเห็นได้ชัดว่าสิ่งสำคัญประการแรกยังคงเป็นเรื่องของรายได้ของธุรกิจ มากกว่าจะเป็นโจทย์ปัญหาในเชิงสังคม

เครื่องชี้วัด "รายได้" หรือความสำเร็จของธุรกิจละครโทรทัศน์ คือ "เรตติ้ง" ซึ่งเป็นกลไกเชิงโครงสร้างที่ใช้วัดความนิยม และความอยู่รอดของละครโทรทัศน์เรื่องนั้น ๆ เหตุที่เรียกว่าเป็นกลไกเชิงโครงสร้างเนื่องจาก เป็นสิ่งทำงานอยู่ท่ามกลางโครงสร้างส่วนบนระหว่างสถานี

สปอนเซอร์ผู้สนับสนุนรายการผ่านการซื้อเวลาโฆษณาสินค้า และบริษัทผู้ผลิตละครโทรทัศน์ กระบวนการทำงานในเชิงโครงสร้างนี้ยิ่งทำให้ผู้ผลิตเพียงเป็นส่วนหนึ่งของสินค้าทางวัฒนธรรม ของอุตสาหกรรมความบันเทิงในภาพใหญ่ที่จำเป็นต้องตอบรับต่อความท้าทายประการนี้เป็นอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากบทสัมภาษณ์ของผู้ช่วยผู้กำกับละครเรื่อง "ตม" เมื่อพูดถึงประเด็นของวัฒนธรรมการใช้ "เรตติ้ง" เป็นตัวชี้วัดการให้โอกาส และความอยู่รอดของละครโทรทัศน์ว่า

> อันนี้ต้องถูกตั้งถามจากคนนอกวงการ จากคนที่ไม่ได้ผลประโยชน์นะ คนที่ได้ผลประโยชน์เขาไม่ได้ออกมาโวยวายให้ฟังนี่ อย่างไอทีวีเนี่ย โวยวายเรื่องเรตติ้ง ก็ไม่มีประโยชน์โวยวายก็โวยวายไป สปอนเซอร์ก็ยังเช็คเรตติ้งอยู่นี่ ทำไง อยากโวยวายก็โวยวายไป รีเจนซี่เค้าก็ไม่ เค้าก็เช็คเรตติ้ง... ...สมมติว่าอย่างช่อง 3 กับช่อง 7 เนี่ย เขาจะดูพฤติกรรม ดูคอนเซปท์ ดูพร็อบโพเซิล (proposal) สนุกไหมครับ จะขอ จะต้องดูสนุกไหมก่อน เจ้าของสถานีเขาจะดูว่าสนุกไหมก่อน เพราะฉะนั้นไม่ได้ดูที่เรตติ้ง สนุกไหมก่อนเค้าต้องการที่จะเป็นตัวให้เวลาเรา งั้นถ้าเราไม่สนุกก็ไม่ได้นะ แต่สนุกจากการอะไร ต้องกำหนดจากเจ้าของสถานี ก็อย่างเราเป็นเจ้าของร้านกาแฟ ใครอยากจะมาเสนออะไรเราจะบอกยังไงก็ได้ ถึงแม้มันจะอร่อยเราจะบอกไม่อร่อยยังไงก็ได้ แล้วแต่พอใจ จากบางที่ก็ไม่ เค้าจะเช็คเรตติ้ง (ผู้ช่วยผู้กำกับ (ผู้กำกับภาพ), ตม, สัมภาษณ์)

จากบทสัมภาษณ์ข้างต้น ผู้ให้สัมภาษณ์ได้กล่าวต่อไปถึงการใช้ "ความสนุก" เป็นเกณฑ์ในการตัดสินใจเกี่ยวกับการให้เวลาสำหรับการออกอากาศละครโทรทัศน์ ซึ่งไม่ได้เป็นเกณฑ์ที่มีมาตรฐานใด ๆ เป็นตัวกำหนด สอดคล้องกับสิ่งที่ช่างแต่งหน้าของละครเรื่อง "หลงทางรัก" ที่กล่าวถึงประเด็นของเรตติ้งว่า

> คือเราก็ไม่รู้แน่ชัดว่าเรทติ้งมาจากไหน แต่พอรู้คร่าวๆ ว่า เขามีการทำรีเสิร์ช (research) น่ะ จ้างบริษัทวิจัยทำ แต่เราไม่รู้ชัด น่าจะเป็นทางช่องจ้างบริษัททำ แต่เราไม่รู้มีวิธีไหน รายละเอียดอย่างไร... ...เขาก็จะมีการคุยกับแบบนี้แหละ บางครั้งนักแสดงเข้าไปที่ช่องก็จะเข้าไปถามว่าเรทติ้งเป็นอย่างไร ดีไม่ดี (ช่างแต่งหน้า, หลงทางรัก, สัมภาษณ์)

การพูดถึงเรตติ้งว่า "ไม่รู้แน่ชัดว่ามาจากไหน" นั้นเป็นการบอกนัยยะที่เด่นชัดได้ถึงการที่เรตติ้งได้กลายเป็น "วาทกรรมความรู้เกี่ยวกับผู้ชม" ผ่านกลไกของการวิจัยทางการตลาดของอุตสาหกรรมของการผลิตละครโทรทัศน์ และเป็นสิ่งที่กลุ่มผู้ผลิตที่อยู่ในขั้นตอนของการถ่ายทำต้องต่อรองจุดยืนในการสร้างความหมายกับสิ่งที่มองไม่เห็น หรือ สิ่งที่ไม่รู้แน่ชัดว่ามาจากไหนดังที่ช่างแต่งหน้าคนเดียวกันนี้ได้อธิบายถึงเหตุการณ์ที่เรตติ้งมามีผลต่อการประกอบสร้างภาพตัวแทน

ใช่ ดูร้ายเปรี้ยว เคยดูหนี้ชีวิตไหม จะเป็นละครเย็น อะไรที่เราออกแบบ อย่างนางเอกเป็นลูกแม่ค้า เราก็ไม่ลงสีอะไรเลย แค่รองพื้น ปัดแก้มให้ดูชมพูนิดหนึ่ง ไม่ลงคิ้วก็จะดูธรรมดา นางเอกดูธรรมดา คนเขาบอกว่านางเอกไม่สวย จริงๆ แล้วตรงตามความคิดของเราว่าต้องเป็นอย่างนั้น แต่บางครั้งเหมือนการขายของไง การทำละครก็เหมือนการขายของ เราต้องทำตามที่ตลาดอยากได้ ถ้าตลาดอยากได้แบบไหนเราก็ต้องทำแบบนั้นป้อนให้ ไม่ใช่ว่าเรายัดเยียดให้เขา ถ้าเขาไม่ชอบเขาก็ไม่ซื้อ ไม่ดูละครเรา (ช่างแต่งหน้า, หลงทางรัก, สัมภาษณ์)

จากบทสัมภาษณ์ของช่างแต่งหน้าแสดงให้เห็นว่า แม้ปัจเจกผู้ผลิตละครโทรทัศน์จะมีแนวทางการตีความโจทย์ตัวละครผู้หญิงของตนเองแต่เนื่องจากต้องคำนึงถึงข้อเท็จจริงที่ว่า "การทำละครก็คือการขายของ" ที่ต้องมี "ตลาด" ซึ่งอาจจะหมายรวมทั้งกลุ่ม "ผู้ชม" และสปอนเซอร์ ในฐานะของผู้ซื้อ ทำให้สถานะของปัจเจกผู้ผลิตที่เป็นช่างแต่งหน้าซึ่งแท้จริงคือผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ (ดังที่คำภาษาอังกฤษอธิบายด้วยคำว่า make-up artist) ต้องกลายเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการทำให้เป็นสินค้า (commodified) ในบริบทของอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรม (cultural industry) ทำให้ต้องทำการต่อรองความหมายในการแต่งหน้าของตนเองตามที่ผู้ชม หรือตลาดต้องการ สอดคล้องกับที่นักแสดงของละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" (นักแสดง, ตม, สัมภาษณ์) อธิบายเพิ่มเติมว่าทิศทางของการสร้างความหมายในละครโทรทัศน์ หรือการเลือกสร้างความหมายจำเป็นต้องโอนเอียงไปตามการตอบรับของ "ผู้บริโภค" การจะผลิตเนื้อหาของภาพตัวแทนหรือเนื้อหาละครโทรทัศน์จะดีหรือไม่ดี สร้างสรรค์หรือไม่สร้างสรรค์ก็ขึ้นอยู่กับว่าผู้บริโภคหรือผู้ชมจะดูหรือไม่

ถ้าถามว่าทำไม ไม่มีละครที่สร้างสรรค์ออกมาเยอะ ๆ บางทีมันต้องย้อนกลับไปถึงคนดูด้วยว่าบางทีละครดี ๆ ออกมา ก็บางทีไม่ตรงใจคน แบบว่า อุ๊ย ไม่ตบไม่ตีไม่ด่ากัน มันไม่สะใจคนดู ถ้าถามว่าจะมาโทษผู้ผลิตฝ่ายเดียวคิดว่าไม่ได้ คือผู้บริโภคเองก็สำคัญด้วย คือ บางทีพยายามให้เห็นว่าเวลาไอ้สิ่งที่ออกไปแล้วไม่ซัคเซส (success) เท่าไหร่ ก็เลยอยากจะทำอะไรที่ว่าชัวร์ว่าจะซัคเซสแน่ ถ้าเป็นอย่างนี้ตอบว่าถ้าผู้ผลิตฯ ผลิตดี ๆ ผู้บริโภคเองก็ต้องตอบรับละครดี ๆ ด้วยเหมือนกัน ซึ่งคิดว่าเดี๋ยวนี้ค่อนข้างจะกว้างมากขึ้นนะ อย่างเช่น ช่อง 3 ก็จะมีละครธรรมะติดปีก หรือละครเด็ก ๆ ซึ่งคนดูเยอะขึ้น เด็กดูเยอะขึ้น อย่างนี้ผู้ผลิตเองก็มีกำลังใจที่ผลิต จริง ๆ แล้วผู้ผลิตเอง คือใคร ๆ ก็อยากจะทำอะไรที่ดี ๆ ทั้งนั้น มันต้องขึ้นอยู่กับผู้บริโภคด้วยว่าควรให้การตอบรับกับละครดี ๆ อย่างนี้เยอะ ๆ แน่นอนใคร ๆ ก็อยากให้มีการตอบรับเยอะ ๆ ใครก็อยากทำให้ละครตัวเองมีเรตติ้งอยู่แล้วค่ะ

> ...อย่างที่บอกว่าคนทำละครหวังเรตติ้ง ก็อยากจะทำให้โดนใจคนอยู่แล้วล่ะ ทำยังไงก็ได้ให้โดนใจคน แต่พออย่างละครดี ๆ ออกมาปั๊บ ดูยากนิดนึงคือคนก็แบบว่าเปลี่ยนช่องไปดูกุ๊กกิ๊กดีกว่า อืมถ้าถามว่า เออ คนดูให้การตอบรับละครสร้างสรรค์สังคมเยอะ ๆ แน่นอนตัวผู้ผลิตเองก็อยากจะผลิตเยอะ ๆ อยากผลิตอะไรที่มันตรงใจคนอยู่แล้ว (นักแสดง, ตม, สัมภาษณ์)

สิ่งที่น่าสังเกต คือ นอกจาก "เรตติ้ง" จะเป็นวาทกรรมความรู้เกี่ยวกับผู้ชม "เรตติ้ง" ยังเป็นกลไกที่ทำให้เกิดการผลิตซ้ำของ "ขนบและรูปแบบ" ของแนวละครโทรทัศน์ ดังที่นักแสดงข้างต้นอธิบายถึงละครในแบบฉบับที่ผู้บริโภคชอบ คือ ละครในแบบตบ ๆ จูบ ๆ และแนว "กุ๊กกิ๊ก"

<u>มิติเกี่ยวกับผู้ชมในจินตนาการ</u>

ผู้ชมในจินตนาการ (Imagined Audience) ในที่นี้หมายถึง ผู้ชมในความรู้สึกและความเข้าใจของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ที่ถึงแม้ว่าผู้ชมจะไม่ได้ปรากฏตัวตนอยู่ในกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ แต่ก็เป็นสิ่งที่กลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ใช้เป็นข้อคำนึงถึงและเป็นเกณฑ์ในการประกอบสร้างความหมายอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะเมื่อเป็นการประกอบสร้างความหมายที่เกี่ยวกับผู้หญิงและเพศสภาพ กลุ่มผู้ผลิตละครแต่ละคนมีความเข้าใจและนึกถึงผู้ชมในจินตนาการแตกต่างไม่เหมือนกันทั้งหมด โดยนักแสดงประกอบในละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" อธิบายผู้ชมไทย กับคุณลักษณะรักความบันเทิงว่า

> ...ตอนนี้ก็ส่วนมากก็จะเน้นที่ความบันเทิง ถ้าบันเทิงนี่คนจะดู โดย ๆ ทั่วไปนิสัยของคนไทยเขาชอบอยู่แล้วของอะไรแบบนี้ ถ้าเป็นอะไรที่สาระมาก ๆ ออกจะแนวสารคดีที่ โอ้โห บางรายการไปถ่ายซะสวยไปถ่ายซะดี ก็ไม่ค่อยมีคนดูมีนะคะ แต่ว่าเป็นกลุ่มน้อยมากเมื่อเทียบกับคนที่ไปดูเกมโชว์หรือว่าไปดูละครน้ำเน่าหรืออะไร อันนี้ไม่ได้ว่านะคะ แต่ว่าดูจากที่เคยสัมผัสมานะคะ เลยย้อนกลับมาคิดดูแล้วจริง ๆ แล้วมันน่าจะเป็นธรรมชาติของคนไทย นิสัยของคนไทยที่ชอบอะไรที่มันสนุก เพราะว่าคนไทยบางครั้งก็แบบชอบอะไรที่เฮฮาอะไรแบบเนี้ย แล้วบางทีก็อย่างปัจจุบันนี้มันมีความเครียดจากการทำงานมากเพิ่มมากขึ้น ก็เลยอยากจะหาอะไรที่มันรีแลกซ์... (นักแสดงประกอบ, ตม, สัมภาษณ์)

นอกจากการอธิบายผู้ชมว่าเป็นผู้ที่รักความบันเทิงโดยธรรมชาติแล้ว กลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่มีความคิดร่วมกันว่าผู้ชมชอบดูละครโทรทัศน์ และชอบความบันเทิงเป็นเพราะต้องการหลบหนีจากโลกความจริง (Escapism) ดังที่นักแสดงของละครโทรทัศน์เรื่อง "หลงทางรัก"

กล่าวอธิบายอย่างละเอียดถึงวัฒนธรรมการรับชมละครโทรทัศน์ที่ถูกตีตราว่าเป็น "ละครน้ำเน่า" ของผู้ชมในจินตนาการของเขาว่า

> ...ทำไมมันถึงเป็นละครน้ำเน่ารู้เปล่าครับ เพราะเราทำแบบนี้มาหลายครั้งแล้ว อย่างที่บอกมันคือ ฟอร์ม (form) ฟอร์มของละครไทยมันมีไม่กี่อย่าง อย่างเช่น พระเอกรวย นางเอกจน หรือ พระเอกจน นางเอกรวย สองอย่างแล้วนะครับสลับกัน จริง ๆ มันก็ทางเดียวกัน สามคือ ความจำเสื่อมใช่ไหมครับ สี่ คือ นางเอกเป็นลูกเจ้าพ่อ พระเอกเป็นลูกน้องเจ้าพ่อใช่ไหมครับ อย่างนี้คือ ฟอร์ม เพียงแต่เราบิดไปเท่านั้นเอง บางเรื่องก็บอก พระเอกเป็นตำรวจ นางเอกเป็นลูกเจ้าพ่อ ประมาณนี้แล้วเราก็บิดเนื้อเรื่องเอา ถามว่ามันผิดไหม มันก็ไม่ผิดหรอกครับ เพราะว่า ผมขอใช้คำว่า วิถีชาวบ้านของการดำเนินชีวิตของคนไทย มันมีสิ่งเหล่านี้ปะปนอยู่พอสมควรนะครับ บางครั้งทำไมคนถึงชอบละครที่มันตบตีกัน มันนำเสนอความรุนแรงหรือเปล่า มันสะท้อนความหยาบกระด้างของคนรึเปล่า อยากให้มองภาพอีกภาพหนึ่ง อยากให้มองภาพว่า ถ้าคน ๆ หนึ่งเครียดกับงานมาก โดนหัวหน้าว่ามาว่า ทำงานอย่างไรไม่ได้เรื่อง... ...พอกลับบ้านไปเราก็ดูละคร คือ คนจะเกิดความรู้สึกแทนตัวขึ้น บางทีทำไมพระเอกนางเอกถึงมีคนชอบเยอะ เพราะว่าผู้หญิงเวลาดูนางเอกจะปลื้ม ทำไมมองติ๊ก เจษฎาภรณ์ทำไมหล่อแบบนี้ (เน้นเสียง) อยากเป็นแฟน แต่เขารู้มันไม่มีทางเป็นไปได้ แต่ใจเล็กในก้อนเล็ก ๆ ในใจมันจะแทนตัวเข้าไปแล้วเหมือนกัน เหมือนเราชอบนางเอกคนนี้จังเลย น่ารักจังเลย ทำไม น้องอั้มน่ารักขนาดนี้ เซ็กซี่ขนาดนั้น คนชอบกันทั้งเมือง ทำไมเพราะอะไร เพราะทุกคนอยากเป็นแฟนน้องอั้มทั้งหมด ผู้ชายเกือบครึ่งค่อนประเทศ อยากเป็นแฟนน้องอั้ม แต่ทุกคนรู้เป็นไปไม่ได้ มันเป็นโลกของความฝันของเราที่เราแอบปลื้มผู้หญิงคนนี้ แอบปลื้มผู้ชายคนนี้ ย้อนกลับไปการแทนตัวเหมือนกัน และเห็นคนตบกัน คือ ทำไมมันไม่ตบน้องเมียคนนี้เลย มันกวนจังเลย นั่น ! มันต้องแบบนี้สิ ตบไปแล้ว หน้าบวมไปแล้ว แล้วนี่ก็ร้องไห้ไปฟ้องแม่ แม่เลวเหมือนกัน นึกออกเปล่า ก็บอกว่า อย่าไปยอมมันลูก อะไรแบบนี้ มันก็เป็นความมัน แล้วมันก็เป็นการระบายความเครียดอีกหนึ่งทางน่ะ ทำให้คนรู้สึกว่าเราสะใจอีนังร้ายโดนตบ นางเอกตบเข้าไปหน้าหันเลย ในวันพรุ่งนี้เขาก็ไปทำงานได้อย่างแบบเขาคงโล่งใจไปนิดนึง เพราะว่าเขาได้ดูอะไรที่มันบันเทิงใจเขา ถามว่าเขาได้ดูอะไรที่มันรุนแรงไหม โดยแอ็คชั่น (Action) มันใช่ โดยภาพที่มันเกิดน่าใช่ แต่ในใจมันได้ผ่อนคลายความรู้สึกกดดันบางอย่างไปได้บ้างเหมือนกัน (นักแสดง, หลงทางรัก, สัมภาษณ์)

ดังนั้นสำหรับนักแสดงคนนี้ผู้ชมในจินตนาการของเขาซึ่งเป็นผู้ชมของสถานีโทรทัศน์สีช่อง 7 คือ ผู้ชมที่ดูละครเพื่อเป็นพื้นที่ของการหลบหนีจากโลกความจริงอันโหดร้าย เป็นพื้นที่ในการ "แทนตัว" และเปิดโอกาสให้ระบายความเครียด สมมติฐานในแนวทางที่คล้ายคลึงกันปรากฏในคำอธิบายเกี่ยวกับผู้ชมในจินตนาการในความคิดของปัจเจกชนผู้ผลิตฝ่ายสถานที่ของละครเรื่อง "กลลวงรัก" อธิบายว่า

> ...ในแง่ของตลาด คนดูอยู่ระดับไหน ซึ่งคนแต่ละระดับมองคนไม่เหมือนกันใช่มั้ยคะ เราก็จะมองในแง่ของเราว่าเป็นคนระดับไหน แล้วคนะดับไหนเข้าใจ ในจุดนี้ที่ ที่นักแสดงแสดงออกไป เป็นยังไง เพราะว่าสมมุติว่าเราขาย อย่างละครเรื่องนี้เราอาจขายคนกลุ่มที่ไม่สูงมากนัก ใช่ไม๊ อาจจะขายคนระดับกลางระดับล่าง บางทีเขามองคนนี่ เขาอาจจะมองไม่ลึกมาก คือมองแค่ภาพภายนอก เพราะว่า อย่างในแง่ของความเป็นจริงอะไรอย่างนี้ บางทีการแสดงออกกับสิ่งที่คิดเนี่ยมันไม่เหมือนกันนะ ใช่ไม๊
>
> ...คือเขาจะดูในแง่ของความเพ้อฝันน่ะ ในแง่ของสิ่งที่เขาไม่ได้เจอในชีวิตประจำวันของเขาเองบ้านก็สวย ทุกอย่างหรูเริ่ด อลังการอะไรอย่างเงี้ย แต่ถ้า ถ้าให้นักวิชาการดูก็อย่างที่บอก เค้าจะดูในแง่ของความเป็นจริงในอีกอย่างนึง เพราะฉะนั้นนี่ถ้าถามว่าจะทำละครให้ ให้ดี ถูกใจคนทั้งหมด มันเป็นไปไม่ได้ หรือว่าในแง่ของความถูกต้องเลยนี่มันเป็นไปไม่ได้ เพราะว่าคนดูในแง่ผู้บริโภคนี่ยังแยกแยะไม่ออก... ...ทุกวันนี้พูดกันตรงๆ ผู้บริโภคแยกแยะไม่ออกว่า ในแง่ของละครและความเป็นจริงมันต่างกัน เป็นเรื่องเดียวกันไม่ได้ เราก็เลยต้องทำละครออกมาในลักษณะของที่ยังเป็นความคิดอยู่น่ะ ยังเป็นระบบเดิม ๆ ระบบเดิม ๆ ความคิดเดิม ๆ ที่คนส่วนมากยังเข้าใจแบบนั้นอยู่... ...เพราะว่าเราถูกปลูกฝังมาว่าผู้หญิงไทยต้องเป็นยังไง แต่พูดถึงสังคมสมัยนี้เริ่มค่อย ๆ เปลี่ยนแล้วนะนางเอกจะบริสุทธิ์ตลอดไปไม่ได้ (ฝ่ายสถานที่, กลลวงรัก, สัมภาษณ์)

จากบทสัมภาษณ์ของปัจเจกผู้ผลิตฯ ฝ่ายสถานที่ของเรื่อง "กลลวงรัก" เห็นได้ชัดเจนว่าผู้ผลิตละครโทรทัศน์จะมีสมมติฐานแต่เริ่มแรกถึงลักษณะของผู้ชมในจินตนาการกับลักษณะหรือรูปแบบของละครโทรทัศน์ที่จะเลือกดู ดังที่กล่าวว่าคนระดับกลางระดับล่างจะมอง "ไม่ลึกมาก" "มองภาพภายนอก" "ดูในแง่ของความเพ้อฝัน" ในขณะที่นักวิชาการดู (ในความคิดของผู้ผลิตฯคนนี้) "ในแง่ของความเป็นจริง" จากการสัมผัสกับกลุ่มคนผู้ผลิตละครโทรทัศน์ผู้ศึกษาพบว่าปัจเจกผู้ทำงานการผลิตละครโทรทัศน์ส่วนใหญ่มีความรู้ และความเชื่อชุดนี้อยู่ร่วมกัน ดังที่

มีการใช้คำศัพท์เฉพาะในการจัดแบ่งประเภทในการเรียก "ตลาด" หรือ "ผู้ชม" ว่าเป็น "เกรดเอ" "เกรดบี" และ "เกรดซี" (บันทึกการสังเกตการณ์ละครโทรทัศน์เรื่อง ตม, หลงทางรัก, และ กลลวงรัก)

ถ้าหากพิจารณาประเด็นของผู้ชมในจินตนาการในมิติของการเป็นภาพตัวแทนความจริงเกี่ยวกับผู้ชมในโลกความเป็นจริงอาจทำให้ได้ข้อสรุปว่าการประกอบสร้างความหมายของผู้ผลิตละครโทรทัศน์นั้นอยู่บนฐานของสมมติฐานเกี่ยวกับผู้ชมเท่านั้น ทำให้บริบทต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นอุตสาหกรรม ตัวบท และ ผู้ชม (ในจินตนาการ) ของการผลิตสื่อนั้นมีความเชื่อมโยงที่ซับซ้อน ประเด็นนี้อาจนำไปสู่ข้อสรุปได้ในทันทีหากว่าในโลกของการผลิตนั้นไม่เกิดการปฏิสัมพันธ์กับโลกของผู้ชมเลย แต่ในความเป็นจริงข้อมูลจากการสังเกตการณ์ของละครโทรทัศน์เรื่อง "หลงทางรัก" เป็นข้อโต้แย้งที่ดีว่า งานถ่ายทำโดยส่วนใหญ่ของกองถ่ายละครเรื่อง "หลงทางรัก" เป็นการยืนยันการใช้พื้นที่สาธารณะในโลกความเป็นจริงที่เป็นโลกเดียวกันกับของผู้ชม อาทิ พื้นที่ในตลาด (ดูภาคผนวก จ) หรือแม้แต่ตอนที่ "ชาวบ้านกลุ่มหนึ่งประมาณ 4-5 คน อายุประมาณสักห้าสิบกับเด็กอีก 2 คน มาคอยเดินไปเดินมาหน้าห้องที่กำลังถ่ายทำละครอยู่ แล้วเดินเข้ามาคุยกับผู้ศึกษาว่า ฝากบอกพระเอกด้วยว่าให้แสดงเรื่องน่ารัก ๆ กุ๊กกิ๊กนะ ชอบ" (บันทึกการสังเกตการณ์) ซึ่งต่างจากละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" และ "กลลวงรัก" ที่นำเสนอภาพตัวแทนของพื้นที่ชนชั้นกลางที่เป็นโลกที่อยู่ในที่ทำงาน อยู่ในพื้นที่บ้านอันโอ่โถง ประเด็นของผู้ชมในจินตนาการจึงสะท้อนให้เห็นถึงเรื่องของความแตกต่างทางชนชั้นในโลกกายภาพด้วยเช่นกัน

สำหรับผู้ศึกษาการมี fixity ของคำอธิบายเกี่ยวกับประเภทของผู้ชมดังกล่าวเป็นอีกหนึ่ง วาทกรรมที่ส่งผลต่อการคัดเลือก คัดสรรประเภทของละครโทรทัศน์ที่จะปรากฏบนหน้าจอโทรทัศน์เป็นอย่างมาก ทั้ง ๆ ที่เมื่อถามถึงที่มาของความรู้เกี่ยวกับวาทกรรมนี้เป็นมาอย่างไร ก็เป็นการโยนกลับไปที่กลไกเรื่อง "เรตติ้ง" ดังที่กล่าวข้างต้น ซึ่ง "เรตติ้ง" เองก็มีปัญหาในแง่ของความชอบธรรมและการเป็นภาพตัวแทนในการวัดความเป็นจริงเกี่ยวกับผู้ชมทั้งหมด สิ่งที่น่าสนใจคือ ผู้ศึกษาพบว่าผู้กำกับ/ผู้เขียนบทในละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" มีปฏิกิริยาที่แตกต่างและขัดแย้งกับสิ่งที่ "คนในวงการ" พูดถึงประเภทผู้ชม โดยผู้กำกับ/ผู้เขียนบทคนดังกล่าวยันยันว่า

> ...ไม่เชื่อในสิ่งที่เค้าพูดโดยสิ้นเชิง ดิฉันอ่าน เวลาอ่านหรือว่าฟังที่เขาวิเคราะห์นี่ ดิฉันก็ไม่เห็นด้วย เพราะว่า อื่อ ไม่รู้นะ ไม่รู้ ดิฉันสัมผัสอยู่กับคนดูละครเนี่ย ดิฉันก็สัมผัสกับคนจริง ๆ สัมผัสกับคนดูจริง ๆ นะฮะ ดิฉันเล่นอะไรนี่ก็สัมผัส เขาก็คุย แล้วเราก็เป็นคนดู เราก็ดูวิเคราะห์จากตัวเราเอง วิเคราะห์จากเด็ก ๆ นักแสดง ลูกศิษย์ก็พวกนี้เขาก็คนดู แล้วเราก็ไปบ้านนอกเราก็ไปคุย แล้วคนดูเหล่านี้ก็ไปฟังพระเทศน์ไปฟังปราชญ์ เขาก็ฟังละครธรรมมะมานั่งดูกันเต็ม แม่ครง แม่ครัวเนี่ย บอกแขกซา แล้วขอไปดู เขาก็คนดูชาวบ้าน แล้วในตรงนั้นน่ะพูดอย่างนี้ออกมาได้ยังไง ใช่มั้ยฮะ

> ยู (you) กำลังวัดกับคนดูอะไร ก็เลย ก็นี่พอเวลามันเริ่มคำถามเกิดไง เราจะไปค้านเขามันไม่ได้ แต่เราจะต้องทำให้ดู หรือพิสูจน์ด้วยตนเอง พระพุทธเจ้าบอกให้พิสูจน์ให้เห็นด้วยตนเอง เพราะว่าที่เค้า ทำสูตรอย่างงั้นมาเพราะว่าที่มาของละครหรืออะไรนี่ มันมาจากคนทำงานที่ไม่ใฝ่รู้ ต้องใช้คำนี้เลย ไม่ใช่โง่นะ ไม่ใฝ่รู้ ไม่ศึกษา ไม่เปิดหูเปิดตา ไม่เคยมาดูละคร ไม่เคยดูอะไรเลย ทำแต่งาน งกแต่เงิน กรีดี้ (greedy) เขาศึกษาจากคน จากผลงานของคนเหล่านั้น คนดูจึงตอบรับไปอีกอย่าง เค้าต้องมาศึกษาจากผลงานของหลากหลาย แต่ว่าโทรทัศน์ มันก็มีนา มันมีคนหลากหลายแต่ว่ามัน อาจจะถูกมองข้าม งานดี ๆ ก็มีเห็นนะคะ แต่ว่าถูกมองข้ามไปยังไงไม่ทราบ (ผู้กำกับ/ผู้เขียนบท, ตม, สัมภาษณ์)

บทสัมภาษณ์ข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าการมีจิตสำนึกเชิงวิพากษ์ (โดยการเริ่มตั้งคำถาม) ต่อความชอบธรรมของความเป็นปรกติธรรมดาของระบบ "การวัดคนดู" นำไปสู่สิ่งที่เรียกว่าการต่อรอง ต่อต้านได้ในที่สุด และด้วยความที่ผู้กำกับ/ผู้เขียนบทคนดังกล่าวเป็นผู้ที่มีอำนาจเพียงพอที่จะกระทำการต่อต้านผ่านการแทรกซึมเข้าสู่การผลิตละครโทรทัศน์เพื่อต้านทานกับวาทกรรมเกี่ยวกับคนดูที่ว่า "ตลาดเกรดซี ไม่ชอบดูอะไรที่ลึกซึ้ง" จึงทำให้เกิดละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ขึ้นในที่สุด ซึ่งประเด็นนี้ผู้กำกับ/ผู้เขียนบทยืนยันถึงการตอบรับของตลาดฐานล่างว่าไม่ได้เป็นดังที่วาทกรรมเกี่ยวกับประเภทผู้ชมและรูปแบบละครโทรทัศน์พยายามบอกว่าเป็นความจริง

> แล้วก็มีผู้ชมบอกว่าหนูนะคะปิดห้องเลย ไล่ทุกคนออกแล้วปิดห้องเลย ห้ามพูดกันในระหว่างดูโทรทัศน์ อะไรอย่างเงี้ย พอฟังแล้วเกิดซึ้นใจ มีความรู้สึกว่าเขาได้เห็นความสำคัญของการฟัง เพราะว่าเขาคือชาวบ้านในตลาด เนี่ย เค้าเห็นความสำคัญของการฟัง นี่แสดงว่าคนที่เราไปบอกว่าชาวบ้านเกรดซี เกรดดีเนี่ย เขาไม่รับหรอกของดี ๆ ไม่ใช่ มันอยู่ที่อะไรหรือว่าเราให้เขายังไง เพอร์ฟอร์มานซ์ (performance) ยังไง นั่นคือศักยภาพของคนให้ (ผู้กำกับ/ผู้เขียนบท, ตม, สัมภาษณ์)

บทสัมภาษณ์ข้างต้นแสดงให้เห็นว่าสนามของการกำหนดความหมายและภาพตัวแทนในละครโทรทัศน์ถูกโยนกลับมาให้อยู่ในมือของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ (แม้ในที่นี้จะหมายถึงเพียงฐานอำนาจระดับเดียวกัน คือ กลุ่มผู้กำกับละครโทรทัศน์) มากกว่าจะเป็นการผลักภาระความรับผิดชอบให้กับ "การบริโภคของผู้ชม" ดังที่ได้นำเสนอไปก่อนหน้านี้ อย่างไรก็ตามเมื่อผู้ศึกษาพยายามถามกลับถึงบริบทเกื้อหนุนที่ดูเสมือนจะ "เป็นไปได้" เฉพาะสำหรับกรณีของผู้กำกับ/ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" เนื่องจากเป็นผู้ที่มีสถานภาพทางสังคมทั้งในพื้นที่สาธารณะและในพื้นที่แวดวงละครโทรทัศน์ที่เรียกได้ว่าอยู่ในอันดับต้น ๆ คำตอบที่ได้กลับมา คือ

ดิฉันทำอย่างนี้ตั้งแต่งานชิ้นแรกของชีวิต ตอนนั้นอายุ 23 เข้าไปช่อง 3 เนี่ย ดิฉันก็เลือกเอง แล้วก็ทำทุกอย่างตามที่ดิฉันอยากทำ ดิฉันก็ไม่ทราบว่าทำไมเขาให้ทำ แล้วก็ทำอย่างนี้มาตลอดชีวิตนะ แล้วถ้างานชิ้นไหนที่มันไม่ดี เพราะว่า ไม่ได้ทำเอง พลาด ขี้เกียจ ถ้าทำด้วยความขยันขันแข็งแล้วมุ่งมั่นเนี่ยจะถามว่าเรื่องนี้เปอร์เฟ็กต์ไม๊ มันก็ไม่เปอร์เฟ็กต์นะ มันยังมีอะไรต้องเปลี่ยน ต้องแก้อีกเยอะ แต่ว่ามันก็ได้ 70 เปอร์เซ็นต์ ใจก็เกินครึ่งละ แต่ถ้างานไหนขี้เกียจนี่มันก็จะได้ 30 20 เปอร์เซ็นต์ คือมันจะต่ำกว่า 50 เพราะว่าเราขี้เกียจไง เราไม่ทำหรอก ชั้นไม่ทำ ๆ แล้วจะไปโทษใครล่ะ ใช่มั้ยฮะ... ...ถ้าถามว่ามันจะยากกว่าคนอื่นไม๊ที่จะทำได้ ดิฉันว่าการที่เราจะทำอะไรนี่ เราต้องดู ขยันหมั่นเพียร มันก็ยากสำหรับทุกคนแหละ สำหรับตัวเองนี่ แต่มันก็ต้องทำไง ถ้าเผื่อใครทำได้ขยันหมั่นเพียรได้ ก็คือ ก็ทำได้ แล้วดิฉันก็เห็นผู้กำกับดี ๆ หลายคน ที่เขาทำอย่างนั้นนะ ทำอย่างนั้นน่ะ เหมือนกันเลย (ผู้กำกับ/ผู้เขียนบท, ตม, สัมภาษณ์)

สำหรับกรณีของผู้กำกับ/ผู้เขียนบทละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" อัตลักษณ์ความเป็นผู้กระทำ ที่ยืนยันถึงศักยภาพของมนุษย์ในการเป็น "ผู้เลือก" น่าจะเป็นหนึ่งในคำตอบต่อการคิดโจทย์เรื่องการเปลี่ยนแปลงการประกอบสร้างความหมายเรื่องผู้หญิงและเพศสภาพได้ในที่สุด ทำอย่างไรที่กระบวนการเสริมพลังจะแทรกซึมและเชื่อมโยงเข้าไปสู่พื้นที่ของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์?

<u>มิติเกี่ยวกับธรรมชาติในการทำงานของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์</u>

จากลักษณะของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ และโครงสร้างอำนาจ การปฏิสัมพันธ์ และการทำงานในกระบวนการผลิตพบว่ากระบวนการผลิตละครโทรทัศน์มีคุณลักษณะหรือธรรมชาติในการผลิต ดังนี้

<u>ผู้กำกับในฐานะศูนย์รวมของอำนาจที่ได้มาจากลักษณะโครงสร้างการผลิต ภูมิหลังของผู้กำกับ และการควบหน้าที่ผู้เขียน (Organizational hierarchical structure, authorial Authority, and Social Status of the Director)</u> คล้ายกับผลการศึกษาเกี่ยวกับการผลิตละครโทรทัศน์ (Kline, 1999) ธรรมชาติของการผลิตละครโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่อง บ่งบอกถึงลักษณะของการผลิตภายในกองถ่ายที่มีโครงสร้างอำนาจที่ลดหลั่นกันไปชัดเจนโดยเริ่มจากผู้กำกับ แต่สำหรับละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ที่มีผู้กำกับและผู้เขียนบทเป็นคนเดียวยิ่งทำให้อำนาจในกระบวนการกำหนดความหมาย และตีความเป็นสิ่งที่เข้มข้นมากยิ่งขึ้น อีกประการหนึ่ง คือ จากการ

สังเกตการณ์จะพบว่า "บท" ละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ได้กลายเป็นสัญญะที่แสดงถึงความมีอำนาจในขั้นตอนการกำหนดความหมายในการผลิต จะพบว่าผู้ที่มีส่วนร่วมในการผลิตในระดับล่างโดยเฉพาะฝ่ายเทคนิค ยกเว้นกรณีหัวหน้าทีมของแต่ละฝ่าย จะไม่ได้ถือบทไว้ในครอบครอง ผู้ที่มีอำนาจถือครอง "บท" หรือในที่นี่คือตัวแทนในการกำหนดความรู้ คือ คนที่มีอำนาจในกระบวนการตัดสินใจในการตีความและกำหนดความหมายเท่านั้น ลักษณะความเป็นศูนย์กลางของอำนาจของผู้กำกับ/ผู้เขียนบทมีนัยยะสำคัญต่อพลวัตการประกอบสร้างความหมายเป็นอย่างมากเนื่องจากเป็นเครื่องยืนยันถึงส่วนหนึ่งของต้นเหตุที่ทำให้ภาพตัวแทนผู้หญิงยังคงปรากฏในลักษณะของการถูกกดขี่ เนื่องจากแม้แต่ในกระบวนการผลิตเองมีวัฒนธรรมและการไหลเวียนของอำนาจในระดับลำดับขั้นอยู่อย่างเข้มข้น

ความเป็นนักวิชาชีพ และการมีกิจวัตรในการทำงาน (Professionalism and Routines) จากการสังเกตการณ์พบว่ากลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์จะมีความเป็นนักวิชาชีพสูงมาก และมีการทำงานที่เป็นกิจวัตรประจำวันในแต่ละครั้งที่มีการถ่ายทำเรียกได้ว่า เป็นหนึ่งในอัตลักษณ์ของความเป็นปัจเจกหรือกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ความเป็นนักวิชาชีพของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ในที่นี้เกี่ยวข้องกับการมีความรู้ที่เป็นรหัสเฉพาะในการปฏิบัติงาน มีความเป็นผู้เชี่ยวชาญชำนาญเฉพาะด้าน เป็นผู้ที่ได้รับการฝึกหัดมาโดยเฉพาะ มีจรรยาบรรณ และ การมีวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่ม (ติน ปรัชญพฤทธิ์, 2535, อ้างถึงใน สุคันธนาฏ มุสิกนุเคราะห์, 2545, น. 11-12) ในกระบวนการผลิตในขั้นตอนการถ่ายทำเมื่อถึงกองถ่ายทุกคนจะรู้หน้าที่การทำงานของตนเองเป็นอย่างดี ต่างคนต่างลงมือทำงาน โดยเฉพาะผู้ที่อยู่ในส่วนของฝ่ายเทคนิค ทุกคนทำงานไปโดยอัตโนมัติเสมือนว่ามีรหัสบางประการร่วมกัน และมีเส้นแบ่งของขอบข่ายการทำงานของแต่ละคนเป็นอย่างดีโดยไม่ต้องมีการอธิบาย ลักษณะการดำเนินไปอย่างเป็นระบบและเป็นธรรมชาตินี้ส่งผลเป็นอย่างมากต่อกระบวนการประกอบสร้างความหมาย เนื่องจากสัญญะที่มีร่วมกันนั้นได้กลายเป็นแบบแผนของการปฏิบัติร่วมกัน จึงเปรียบเสมือนกับแนวคิดของการมี "ความหมายร่วมกัน" ในนัยยะของสจ๊วต ฮอลล์ที่ใช้ในการอธิบายวัฒนธรรม ดังนั้นความเป็นวิชาชีพและกิจวัตรในการทำงานจึงเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิด "วัฒนธรรม" ของการประกอบสร้างความหมายของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์

ประเด็นที่น่าสนใจต่อกระบวนการประกอบสร้างความหมาย คือ สัญญะเชิงวิชาชีพที่เป็นรหัสความหมายที่มีร่วมกันนั้นถูกให้ความสำคัญเหนือกว่าการประกอบสร้างความหมายในเชิงคุณภาพเกี่ยวกับเรื่อง เนื้อหา ตัวละคร นัยยะทางสังคม หรืออุดมการณ์ทางสังคม จึงเป็นคำอธิบายเหตุผลว่าทำไมในอุตสาหกรรมการผลิตสร้างตัวบทเชิงวัฒนธรรม ไม่ว่าจะอยู่ในรูปของหนัง ละครโทรทัศน์ รายการโทรทัศน์ จึงมีลักษณะที่เป็นแบบแผน มากกว่าจะเป็นการทำงานแก้ไข

เปลี่ยนแปลงหรือท้าทายความหมายเชิงวัฒนธรรมในมิติต่าง ๆ อาทิ เพศสภาพ อุดมการณ์ และความเชื่อ ยืนยันถึงบทวิเคราะห์ของ Sarah Kozloff ที่ว่า "รูปแบบของวัฒนธรรมประชานิยมมีลักษณะเป็นแบบแผนที่ตายตัวแน่นอนและเป็นสูตรเฉพาะมากยิ่งกว่างานศิลปะชั้นสูง (Thornham and Purvis, 2005, น. 39)

ธรรมชาติของงานผลิตที่มีลักษณะการแบ่งเป็นแผนก (compartmentalized) ถึงแม้มโนทัศน์เกี่ยวกับงานผลิตละครโทรทัศน์จะอยู่บนฐานของการร่วมมือกันผลิตสร้างความหมายร่วมกัน (collective meaning-making) (Kline, 1999, pp. 241-242) แต่ลักษณะของงานที่จำเป็นต้องมีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้านของหลาย ๆ ฝ่ายและแผนกก็ทำให้ธรรมชาติของการผลิตและความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเป็นไปในลักษณะที่ "พึ่งพากัน แต่ก็ไม่ได้ซ้ำซ้อนกัน โดยงานที่ทำนั้นจะผลัดเปลี่ยนกันไประหว่างช่วงเวลาที่มีตั้งแต่การทำงานในระดับปัจเจก ชิ้นงานที่ต้องทำแยกออกไป ไปจนกระทั่งการทำงานในลักษณะร่วมมือกันทำ" (Kline, 1999, pp. 241-242) ลักษณะของการแบ่งเป็นแผนกของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ยืนยันถึงแนวคิดประการที่ว่าการประกอบสร้างหรือการผลิตความหมายของการผลิตละครโทรทัศน์ไม่ได้เป็นสิ่งที่เป็นหนึ่งเดียว (unified) หากแต่เป็นการประกอบสร้างในลักษณะปะติดปะต่อกันของความหมายในแต่ละส่วน ดังที่ปรากฏในหัวข้อลำดับต่อไป

ความแตกแยกไม่เป็นระเบียบของกระบวนการประกอบสร้างความหมาย (Fragmentation) หมายถึง ความหมายที่ถูกประกอบสร้างในกองถ่ายนั้นไม่ได้เป็นความหมายที่เป็นชุดต่อเนื่องกัน ไม่ได้เป็นชุดของเรื่องราว แต่เป็นการประกอบสร้างสัญญะที่อยู่เป็นชิ้น ๆ และแยกแตกโดยที่ผู้ผลิตบางคนก็จะไม่ทราบว่าสิ่งที่กำลังทำนั้นจะออกมาเป็นอย่างไร ดังที่บุคลากรฝ่ายกล้องอธิบายว่า "จริง ๆ ไม่ค่อยทราบหรอกครับ เพราะว่าถ่ายวันหนึ่ง ฉาก 1 ตอนนึงใช่ไหม มันไม่ได้เรียงเป็นตอนเพราะว่าบ้านหลังหนึ่งถ่ายตอน 1 เดี๋ยวไปตอน 10 แบบนี้ จะรู้โครงเรื่องแต่รายละเอียดไม่ค่อยเท่าไหร่" (ฝ่ายกล้อง, ตม, สัมภาษณ์) ธรรมชาติของการผลิตที่แยกแตกกระจัดกระจายนี้เป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่ผลักให้ปัจเจกผู้ผลิตในระดับล่างอยู่นอกขอบเขตของการตระหนักว่าเป็นผู้กำหนดความหมาย ดังคำอธิบายเพิ่มเติมของช่างทำผมในละครเรื่อง "กลลวงรัก"

> คือเรารู้ว่าเป็นตรงนี้ แต่ว่าเวลาเขาไปต่อเนื่องกันนะต่อเนื่องกันว่าเป็นทั้งเรื่องแล้วอย่างนี้นะฮะ เพราะทุกวันที่ถ่าย มันเว้น อย่างหนึ่ง หนึ่งเป็นสิบ สิบเป็นสอง สองเป็นสามในลักษณะนั้น มันไม่ใช่ หนึ่งสองสามสี่ห้าหกเจ็ดแปดเก้าสิบ นี่เขาเว้น ๆ แล้วเขาไปตัดต่อเอา แต่พอเราได้ดูครบ หนึ่งถึงสิบ สิบถึงยี่สิบอะไรอย่างนี้ เออ..เราก็ได้ดูว่าเป็นอย่างนี้เหรออะไรอย่างนี้ (หัวเราะ) เขาเรียบเรียงไปเราก็ได้ดูเออ ก็สนุกดีนะอะไรอย่างนี้ (ช่างทำผม, กลลวงรัก, สัมภาษณ์)

มิติทางสุนทรียะ

งานละครโทรทัศน์ คือ ศิลปะแขนงหนึ่ง ซึ่งในความเป็นศิลปะนี้ทำให้กลุ่มผู้ผลิตมีอัตลักษณ์ในมิติของความเป็นนักประกอบสร้างด้านสุนทรียะผ่านการพยายามแต่งแต้ม "สีสัน" เพื่อชักชวนให้ผู้ชมเชื่อและติดตามโลกของละครโทรทัศน์เนื่องจากงานละครโทรทัศน์เป็นงานที่ต้องดึงคนดูให้อยู่กับหน้าจอสี่เหลี่ยมให้ได้ตลอดเรื่อง (ผู้กำกับ, ตม, สัมภาษณ์) หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่างานละครโทรทัศน์เป็นการประกอบสร้างมาจากงานสร้างสรรค์ของฝ่ายต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการใช้ แสง สีของฉาก สีของเสื้อผ้า มุมกล้อง ช็อตที่ถ่าย เสียงเพลง เพื่อสื่อสารความหมายไปถึงคนดู บทสัมภาษณ์ของผู้เข้าร่วมการสัมภาษณ์ทุกคนแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการสื่อสารสัญญะเหล่านี้ ดังกรณีของหัวหน้าฝ่ายฉาก ในละครเรื่อง "ตม" ที่อธิบายในรายละเอียดของการใส่สัญญะให้กับตัวละครแต่ละตัวว่า

> อย่างของตัวละครคุณใหญ่ส่วนใหญ่จะออกอย่างสมถะลักษณะเหมือนกับผู้ดีเก่า คือของที่ใช้ไม่ใช่แบบกะเลกะลาด แต่ก็ไม่ใช่ของแพง สมถะประมาณอย่างนั้นล่ะค่ะ แต่ที่แต่งบ้านของครูเล็กจะเป็นหวาย ไม้ประมาณอย่างนั้น ส่วนของคุณพิจักรที่ตีความกันไว้จะเป็นผู้ชายธรรมดา ไม่ใช่ผู้ชายแบบใช้ของมียี่ห้อสักเท่าไหร่ คือมีอะไรก็คือกิน มาม่า ไข่เจียว ง่าย ๆ จานชามธรรมดาก็คือไม่ต้องถึงแบบโมเดิร์นอะไร ส่วนของพิพัฒน์ ตีคาแรคเตอร์ตัวนี้ว่าเนี้ยบ หัวจรดเท้าเนี้ยบมาก ๆ ทุกอย่างเป็นยี่ห้อหมด แบรนด์เนมทั้งนั้น ทั้งผัวและเมียและก็สอนให้ลูกใช้แบบนี้ด้วย คือทุกอย่างข้าวก็ต้องเป็นเซต ต้องกินน้ำ ต้องมีแก้วน้ำส้ม มีแก้วน้ำ จานชามต้องวาง มีผ้าเช็ดปาก ซึ่งผิดกับคุณพิจักรที่แบบว่าใช้กระดาษทิชชู่ก็ได้ เช้ามาปาท่องโก๋ กาแฟจบ แต่อันนี้ไม่ใช่ต้องอาหารเบรคฟาสต์เต็ม มีผลไม้ เป็นตัวนี้ เสื้อผ้ามียี่ห้อ กระเป๋าทุกอย่าง โทนสีต้องคุม คุมโทนสีของภาพตรงนี้ด้วย ห้องนอนก็คุมโทนสี ถ้าห้องเป็นสีครีม ก็ควรจะเป็นผ้าปูที่นอนสีนี้ ผ้าเช็ดเท้า อะไรอย่างนี้ค่ะ เครื่องสำอางค์ หวี ควรจะเป็นยังไง ส่วนของตัวละครสุดท้องง่ายหน่อยเป็นวัยรุ่น วัยรุ่นที่อยู่ต่างจังหวัด ที่แม่ค่อนข้างตามใจนิด ๆ คืออยากได้อะไรก็คือซื้อให้ ก็คือจะเหมือนกับเด็กวัยรุ่นทั่วไป คือ ไม่มีอะไรที่โดดเด่น และก็ส่วนของอภิญญาก็ธรรมดา ไม่มีอะไรที่แปลก คือ ผู้หญิงต่างจังหวัดที่ไปทำงานในกรุงเทพฯ ก็ใช้ชีวิตธรรมดา (หัวหน้าฝ่ายฉาก, ตม, สัมภาษณ์)

จากความสำคัญของการใช้สัญญะเหล่านี้ในการสื่อสารทำให้น่าสนใจที่จะทำความเข้าใจธรรมชาติของการสื่อสารในการผลิตละครโทรทัศน์ที่ต้องใช้กลยุทธ์ในการลดทอน

คุณลักษณะและเรื่องราวให้เป็นสัญญะที่มีร่วมกันระหว่างผู้ผลิตและผู้รับสารหรือผู้ชม ดังนั้นเมื่อต้องประกอบสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงจึงต้องใช้กระบวนการเดียวกันนั้นในการสร้าง เช่น เมื่อต้องสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงที่เป็นเลขานุการจอมเปิ่มในเรื่อง "ตม" นั้น จึงใช้สัญญะเรื่องของสีที่เป็นคนแต่งตัวในลักษณะเสื้อผ้าหน้าผมไม่เข้ากัน สีเสื้อผ้าสดลายจุด และลักษณะของการเดิน ท่าทางการส่งเสียงทำหน้าตาเกินจริง เหล่านี้เป็นต้น เมื่อธรรมชาติของการผลิตละครโทรทัศน์ต้องพึ่งพิงอาศัย รหัส และสัญญะที่ทำหน้าที่ลดทอนคุณลักษณะของความเป็นมนุษย์ งานในการแก้ไขเปลี่ยนแปลงรหัสทางวัฒนธรรมเกี่ยวกับผู้หญิงและเพศสภาพจึงควรจะยืนอยู่ส่วนใดในสมการของการผลิตละครโทรทัศน์ ดังที่มีนักสตรีนิยมบางคนต่อทฤษฎีสตรีนิยมว่า "นับแต่นี้ควรให้ความสำคัญกับการนิยามความใหม่ให้กับความสุนทรียะและความรู้ที่เป็นทางการ..." (de Lauretis, 1987, p. 131) โดยเฉพาะอย่างยิ่งความหมายในเชิงสุนทรียะที่หยิบจับมาใช้กันอยู่นั้นอยู่บนฐานของความแตกต่างทางเพศระหว่างหญิง ชายเท่านั้น ประกอบกับสัญญะที่ใช้อยู่ก็เป็นการประกอบสร้างจากผู้ชายแทบทั้งสิ้น (Hunter College Women's Studies Collective, 1995, p. 35; Whitford, 1991, p. 189) เป็นระเบียบที่ถูกกำหนดมาแต่เบื้องแรกตามทรรศนะของเดอริดา (McDonald and Derrida, 1982, p. 72) ดังที่บัทเลอร์ (Butler, 2004, น. 212) แสดงความกังวลเกี่ยวกับการทำงานแก้ไขการเปลี่ยนแปลงของสตรีนิยมในมิติเพศสภาพโดยตั้งคำถามให้ต้องขบคิดต่อว่า "จะเกิดอะไรขึ้นกับทฤษฎีสตรีนิยมที่ต้องคิดโจทย์เรื่องการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างถอนรากถอนโคน (social transformation) ถ้าหากเรายังคงยอมรับความแตกต่างระหว่างเพศที่ระดับของสัญญะ? ถ้าหากว่าเป็นเรื่องของสัญญะ แล้วจะแก้ไขเปลี่ยนแปลงได้หรือไม่?" งานเขียนของกลุ่มสตรีศึกษาที่วิทยาลัยฮันเตอร์ (Hunter College Women's Studies Collective, 1995, p. 37) ให้คำตอบต่อปริศนาชิ้นนี้ว่า "...บางทีสิ่งที่สำคัญที่สุด คือการเข้าใจว่าผู้หญิงสามารถและต้องเป็นผู้ที่คิดค้นระบบสัญลักษณ์เพื่อสร้างภาพตัวแทนประสบการณ์ของตนเอง" ผู้ศึกษามีแนวโน้มที่จะเห็นด้วยกับข้อเสนอดังกล่าว อย่างไรก็ตามกรณีการสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ทำให้ผู้ศึกษาต้องย้อนกลับมาคิดในประเด็นนี้อย่างจริงจัง เนื่องจากกรณีของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" เองเป็นการสร้างความหมายที่เกิดจากประสบการณ์ของผู้หญิง ดังที่มีการนิยามว่า "ตม" คือละครที่มาจากการสั่งสมประสบการณ์ 50 ปีของผู้กำกับ/ผู้เขียนบท ("'ตม' เปรียบชีวิตแม่ลูก 'ครูเล็ก' ร้างละครหวนกำกับฯ เก็บชีวิตผิดพลาด 50 ปีถ่ายทอดเรื่องราว-หวังคนดูได้สาระ," ออนไลน์, 2004) และเป็นการสร้างจากกลุ่มผู้ผลิตที่เป็นผู้หญิง ดังนั้นงานในเชิงความคิดและเป้าหมายเพื่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในมิติเพศสภาพโดยเฉพาะการสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงยังคงเป็นภารกิจ

สำคัญอีกประการหนึ่งของทั้งนักวิชาการสตรีนิยมในแขนงที่เกี่ยวข้อง อาทิ นักสตรีนิยมสายนิเทศศาสตร์ รวมถึงกลุ่มเคลื่อนไหวเพื่อสิทธิและเสรีภาพผู้หญิง

ภาค 2

ลักษณะการสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์

จากการประยุกต์ใช้แนวคิดเรื่องการใส่รหัสและถอดรหัสของสจ๊วต ฮอลล์ดังที่ได้นำเสนอในบทปริวรรตวรรณกรรม ผู้ศึกษาพบว่าการทำงานในสนามของการถ่ายทำละครโทรทัศน์เป็นพื้นที่อันเข้มข้นที่การสื่อสารระหว่างปัจเจกเกิดขึ้นในการสร้างและกำหนดความหมายซึ่งกระบวนการสื่อสารนั้นเป็นการเกิดขึ้นท่ามกลางความสัมพันธ์เชิงอำนาจดังที่นำเสนอในผลการศึกษาภาคที่ 1 ดังนั้นในกระบวนการสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงของกลุ่มปัจเจกชนผู้ผลิตละครโทรทัศน์จึงทำให้ต้องเกี่ยวพันกับ "การต่อสู้ดิ้นรนเพื่อสร้าง ธำรง และ/หรือ ต่อต้านต่อความสัมพันธ์เชิงอำนาจ" นั้น (Louw, 2001, p. 211) จากการวิเคราะห์ข้อมูลการสังเกตการณ์และสัมภาษณ์ลุ่มลึกทำให้ผู้ศึกษาได้ข้อสรุปลักษณะของการประกอบสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงได้เป็น 3 ประการสำคัญ คือ การสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงในลักษณะของการร่วมมือโดยยกอำนาจให้กับผู้กำกับทำการกำหนดความหมายเพียงผู้เดียว *(Co-optation)* การร่วมมือกัน (Collaboration) และการสร้างความหมายภาพตัวแทนด้วยการต่อรองความหมาย (Negotiated Practices)

ลักษณะการสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงโดยการยอมยกอำนาจในการกำหนดความหมายให้กับผู้กำกับเพียงผู้เดียว

การประกอบสร้างความหมายในลักษณะการยกอำนาจให้ หมายถึง การที่กลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์แต่ละคนตระหนักรู้เรื่องของอำนาจที่อยู่ในกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ ซึ่งแฝงอยู่ในรูปของการกำหนดโครงสร้างการทำงานแบบลดหลั่นอำนาจโดยมีผู้กำกับเป็นผู้ควบคุมการผลิต (hierarchical power structure) หรือที่เคล็กก์เรียกอำนาจในลักษณะนี้ว่าเป็น "อำนาจอันชอบธรรม" (Clegg, 1990, p. 189) ที่อยู่ในองค์กร จากการสัมภาษณ์ทุกคนที่เข้าร่วมในการสัมภาษณ์จะอธิบายถึงการให้อำนาจผู้กำกับในการกำหนดความหมาย แต่ในขณะเดียวกันก็หยิบยกว่าเป็น

เพราะเรื่องของอำนาจที่มีอยู่ในโครงสร้างหน้าที่การทำงานการผลิตละครโทรทัศน์ ดังกรณีของผู้ช่วยผู้กำกับ (กำกับเวที) ของละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" กล่าวว่า

> มันก็เหมือนงานทั่ว ๆ ไป คือมีขั้น มีลำดับเหมือนกัน ก็มันจำเป็นต้องมีลำดับคนตัดสินใจ ในทีมเราก็ต้องฟังคนเดียว หมายถึงต้องฟังผู้กำกับ ถ้าฟังหลายคนมันจะสับสน ไม่รู้จะฟังใคร ต้องยึดไว้หนึ่งคนที่จะสามารถตัดสินใจได้ เพราะฉะนั้น ในตำแหน่งที่อยู่ข้างบน เช่น ผู้กำกับ เขาต้องผ่านอะไรมาเยอะ เขาถึงจะมาเป็นตรงนั้นได้ ผ่านมุมมอง ผ่านประสบการณ์ อะไรอย่างนี้ในการตัดสินใจนะครับ... พอมาถึงขั้นตอนการทำงานจริง ๆ ผู้กำกับจะตัดสินใจทั้งหมด แม้แต่ Producer เป็น Support ให้นะ เหมาะสมไม่เหมาะสม งบ สิ่งที่ผู้กำกับต้องการเพราะฉะนั้นผู้กำกับในกองถ่าย ผู้กำกับเป็นคนตัดสินใจว่าควรหรือไม่ควร ถูกต้องหรือไม่ถูกต้อง (ผู้ช่วยผู้กำกับ (ฝ่ายเวที), สัมภาษณ์)

จากบทสัมภาษณ์ข้างต้น เห็นได้ชัดเจนว่าอำนาจของการตัดสินใจในกระบวนการผลิตในกองถ่ายจะอยู่ที่ผู้กำกับ ซึ่งการอธิบายว่า "เขาต้องผ่านอะไรมาเยอะ เขาถึงจะมาเป็นตรงนั้นได้ ผ่านมุมมอง ผ่านประสบการณ์" แสดงถึงนัยยะในการให้ความสำคัญต่อการเคารพต่อประสบการณ์ ทักษะ และความรู้ของผู้กำกับที่เป็นเช่นนี้เพราะวัฒนธรรมของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์หรือสื่อจะให้ความสำคัญต่อเรื่องของผลงาน และความเก่งเป็นอย่างมาก การจะมีโอกาสได้ผลิตงานชิ้นต่อ ๆ ไปหรือไม่นั้นก็ขึ้นอยู่กับว่างานชิ้นที่ผ่านมาได้รับการยอมรับจากสังคมทั้งในรูปของชื่อเสียงและรายได้ ซึ่งแสดงถึง"ปริมณฑลของการกำหนดความรู้" หรือการกำหนดความหมายได้ถูกขีดเส้นตั้งแต่ก่อนการเริ่มต้นการผลิต เนื่องจากทีมงานผู้ผลิตจะรู้ตั้งแต่ต้นว่าใครจะเข้ามาเป็นผู้กำกับละครเรื่องต่อไป หรือว่าต้องทำงานร่วมกับใคร

นอกจากนั้นในกรณีของการผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ที่มีผู้กำกับกับผู้เขียนบทเป็นคนเดียวกัน ยิ่งทำให้ลักษณะของการให้ความร่วมมือแบบยกอำนาจให้ผู้กำกับโดดเด่นมากยิ่งขึ้น เพราะผู้กำกับได้ทำหน้าที่มากไปกว่าการตีความโดยปกติ แต่เป็นผู้เขียนที่มีอำนาจในการเป็นเจ้าของเรื่อง (authorship) คือมีความเป็นผู้มีสิทธิ์อำนาจ (authority) ที่จะกำหนดรายละเอียดทิศทางของความหมายให้เป็นไปในทางใดก็ได้ ตัวอย่างที่เด่นชัดอาจจะดูได้จากบทสัมภาษณ์ของนักแสดงประกอบที่เป็นผู้หญิงในละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" เมื่อผู้ศึกษาตั้งคำถามถึงการกำหนดทิศทางในรายละเอียดของการแสดง (acting) ตัวละครเลขานุการของผู้กำกับ ก็ได้คำตอบว่า

> ใช่ ๆ (ผู้กำกับบอก) ให้ เราขึ้นแล้วก็แบบมือนี่ยกไว้เลยน่ะ (หัวเราะ) (ทำมือยกขึ้นมากรีดกราย) ยกไว้เลย ตอนนั้นผู้กำกับบอกว่าให้ไว้เล็บให้ยาว แล้วก่อนเข้าฉากต้องทาเล็บสีแดงทุก ทุกครั้งทุกฉากอะไรอย่างนี้ค่ะ...ผู้กำกับบอกว่า... เออ อย่างทรงผม

> นี่อยากได้ ต้องเป็นหน้าที่ของช่างผมแต่ว่าผู้กำกับจะไปบริ๊ฟว่า เฮ้ย คนนี้ขอเปรี้ยวนะ คนนี้ทำให้เปรี้ยวเลย สีผมทำหน่อยไหม เล็บไว้ยาว ๆ นะแล้วก็เอาสีแดงอะไรอย่างนี้ หน้านี่แต่งเป็นการ์ตูนเลยตาฟ้าปากแดงอะไรอย่างนี้ แล้วหลังจากนั้นแกก็จะให้ไอเดียไว้ แล้ว แล้วช่างก็ทำต่อ (นักแสดงประกอบ, "ตม", สัมภาษณ์)

จะเห็นได้ชัดเจนว่ารายละเอียดของภาพตัวแทนได้ถูกควบคุมอย่างเข้มข้นจากพื้นที่การประกอบสร้างของผู้กำกับ ลักษณะของการประกอบสร้างที่มาจากการยอมยกอำนาจให้จึงมีเส้นทางการเดินทางของความหมายที่สั้นและตัดตอนจากตัวผู้กำกับเข้าสู่ตัวบทภาพตัวแทนได้อย่างชัดเจน ในกรณีนี้ช่วยให้วิเคราะห์ภาพตัวแทนผู้หญิงที่ปรากฏออกมาเพื่อสะท้อนไปถึงตัวผู้กำกับที่เป็นผู้ประกอบสร้างได้ค่อนข้างชัดเจน ดังคำยืนยันของผู้กำกับ/เขียนบทละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ว่า

> เนื่องจากเป็นผู้กำกับเองก็จะบอกว่า แล้วทุกคำพูดที่พูด ที่เราเขียนเนี่ย ตัวละครทุกคนพอมาถึงก็ตีความเล่นๆ เราก็บอกไม่ใช่ ไม่ใช่อันนี้พูดอย่างนี้ ตีความอย่างนี้เหรอ ก็เลยสอนเด็กเรื่องตีความทุกคน ก็ในนั้นนะลูกศิษย์ทั้งนั้นเลยนะ ตั้งแต่ตัวประกอบไปจนอะไร ๆ ก็สอนหมดเลยเรื่องตีความว่าการตีความต้องตีกันเป็นคำก่อนที่เราจะพูดกับแม่นี่ ทำไมพูดคำนี้อารมณ์เป็นยังไง ต้องมีที่มาที่ไป (ผู้กำกับ/ผู้เขียนบท, ตม, สัมภาษณ์)

อย่างไรก็ตามไม่สามารถจะชี้ชัดได้ว่าการประกอบสร้างภายใต้วิธีการนี้จะมีนัยยะบอกถึงความเป็นเอกภาพของความเป็นกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ เนื่องจาก "ผู้ที่อยู่ข้างในไม่จำเป็นที่จะต้อง...เชื่อฟังเสมอไป" (Mintzberg, อ้างถึงใน Clegg, 1990, น. 189) ดังเช่นกรณีของผู้ช่วยผู้กำกับ (ผู้กำกับภาพ) ที่ยืนยันการยกอำนาจให้เนื่องจากความเป็นเจ้าของเรื่องของผู้กำกับ

> ในส่วนเนื้อหาไม่ค่อย ไม่ค่อยได้ออก (ความคิดเห็น) เลย เพราะว่าผู้กำกับเขาเขียนบทเอง แล้วเขาก็บอกเองว่าทุกอย่างมาจากเค้า เพราะฉะนั้นต้องฟังเค้า จริงๆ ก็ถูกต้องนะ เออ เวลาเป็นผู้กำกับพี่ก็ แต่ถ้าเราไม่ได้เขียนบทเองเนี่ย เราจะปรึกษาเพราะเขาค้าเขียนบทเอง แต่งเอง เขียนบทเอง เพราะฉะนั้น ทุกอย่างนี่ เขาตีความมาแล้ว เพราะฉะนั้นต้องให้ผู้กำกับเป็นคนตีความแล้วก็ถ่ายทอดมาให้เรา แล้วเราก็จะจัดการให้ (ผู้ช่วยผู้กำกับ (ผู้กำกับภาพ), สัมภาษณ์)

หากแต่ว่าเมื่อผู้ศึกษาถามเพื่อให้เกิดความกระจ่างชัดในสิ่งที่พูดหมายถึง "การไม่ได้ตีความใหม่จากมุมมองของตนเองเลยใช่หรือไม่" คำตอบที่ได้กลับมาจากผู้ช่วยผู้กำกับยิ่งทำให้มองเห็นความซับซ้อนของลักษณะการสร้างความหมายแบบยอมยกอำนาจให้เพราะได้เพิ่มการอธิบายเรื่องของการยกอำนาจว่าเป็นขั้วที่อยู่ตรงกันข้ามกับเรื่องของการต่อต้าน

> ไม่ แล้วก็ต้องทำสมองโล่ง อย่าต่อต้าน เพราะว่าชีวิตนี้มันไม่มีใครผิดใครถูกอ่ะนะ ในแง่มุมชีวิตไม่มีใครผิดใครถูกนอกจาก คนที่เขียนบทมาแล้วเขาก็จะคิดบทของเขาเองว่าเป็นยังไง เพราะฉะนั้นถ้าเราไปตีความอีกทางนึงนะ ยิ่งไปใหญ่เลย เพราะถ้ามันไม่ตีความตอนนี้ ช่วงหน้าที่เค้าจะตีความอันนี้มันก็จะปรากฏต่อไปเรื่อยๆ เราไม่รู้จริงน่ะ ไม่รู้ลึกดีกว่า... ไม่ได้ (ผู้ช่วยผู้กำกับ (ผู้กำกับภาพ), สัมภาษณ์)

การบอกว่าต้องทำตนเองให้ "สมองโล่ง" "ไม่ต่อต้าน" หรือการ "ไม่รู้ลึกดีกว่า... ไม่ได้" เสมือนปัจเจกชนกำลังพูดกับตัวเอง ย้ำกับตนเองในการให้กักเก็บอำนาจ เพราะ "ความรู้ที่ถูกสร้างใน disciplinary power ได้สร้างบรรทัดฐานในระดับภายในและส่งผลให้เกิด self-regulation" (Baez, 2000, p.340) ความรู้และตัวตนของตนเองไว้เพื่อที่จะได้ไม่เป็นปัญหาในการทำงาน จึงยืนยันถึงนัยยะที่น่าสนใจสองประการสำหรับการทำความเข้าใจพลวัตในการสร้างความหมายภาพตัวแทนว่า ถึงแม้การสร้างความหมายจะเป็นไปในลักษณะการยกอำนาจให้ แต่ไม่ได้หมายความว่ากลุ่มผู้ผลิตมีความเป็นเอกภาพของอุดมการณ์ ความคิดต่อชิ้นงานของภาพตัวแทน ดังนั้นหากพิจารณาจากลักษณะของการสร้างความหมายโดยการยกอำนาจให้ในกระบวนการผลิตสร้างความหมาย จึงเป็นเสมือนกลวิธีในการที่ปัจเจกชนกำลังต่อรองกับอำนาจโดยการเลือกที่จะกักเก็บการเป็นผู้กระทำของตนไว้เพื่อเลี่ยงการเกิดความขัดแย้งในกระบวนการผลิตละคร ภายใต้การประกอบสร้างความหมายด้วยการยอมยกอำนาจให้จะเกิดภาวะที่ปัจเจกชนต้องกดเก็บอัตลักษณ์ไว้ภายในส่งผลกระเทือนต่อฐานรากของอัตลักษณ์ และภาวะการเป็นผู้กระทำ ดังที่ผู้ช่วยผู้กำกับได้อธิบายตนเองอย่างชัดเจนถึงการต่อรองอัตลักษณ์ที่ส่งผลถึงความรู้สึกต่อภาวะการเป็นกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ว่า

> ไม่เลย ถ้าถามว่าต่อรองตัวเราเองเยอะไหม ไม่รู้สึกตัวด้วยซ้ำว่าทำผิดนะ เรารู้สึกว่าไม่สนุกเท่านั้นเอง รู้สึกอย่างเนี้ย แต่หาสาเหตุไม่ได้ว่า เฮ้ย มันอยู่ตรงไหนทำไมมันไม่สนุก ทำไมมันไม่ เฮ้ยมันไม่ใช่ตัวตน ไม่ใช่ตัวตนนะ ไม่ใช่ มันไม่สนุกน่ะ ทำไมเราไม่มีพาวเว่อร์ (power) ที่จะนำเสนออะไรได้ไหม เคยทำละครเด็ก อยู่พักนึงเหมือนกันอยู่ช่อง 3 แต่ทำแล้วก็ไปไม่รอด แล้วก็ แล้วก็มันน่าจะอยู่ตรงจิตใต้สำนึกนะ ที่ จริง ๆ ก็ไม่ได้ต่อสู้อะไรนะ ไม่รู้สึกลื่นไหลอะไร เพราะว่ามันมีส่วนนึงที่ทำแล้วหาเงินได้ มันอาจจะเป็นอันนั้นด้วยน่ะนะ หาเงินง่ายมาก เล่นละคร พวกเล่นละครนี่หาเงินง่าย

เห็นได้ชัดเจนว่าในการประกอบสร้างความหมายแบบยอมยกอำนาจให้ จะทำให้การตระหนักถึงภาวะไร้อำนาจของปัจเจกชนด้วยเช่นกัน (powerlessness) คล้ายคลึงกับสิ่งที่เกิดขึ้นกับกรณีของช่างแต่งหน้าที่พยายามปฏิเสธว่าตนเองไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของการผลิตว่า "(รีบยกมือปฏิเสธ) อย่า...อย่า...พูดถึงผู้ผลิต เราเป็นแค่ช่างทำผม ผู้ผลิต มันอีก...อีกแผนกหนึ่ง"

(ช่างแต่งหน้า, กลลวงรัก, สัมภาษณ์) โดยในขณะที่ทำการสัมภาษณ์นั้นผู้ศึกษารู้สึกสะท้อนไปถึงเรื่องของการประกอบสร้างความหมายเรื่องผู้หญิงและเพศสภาพของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ว่าเป็นมากกว่าผลสะท้อนของอุดมการณ์ผู้ผลิตดังที่ได้เสนอไว้ในบทปริวรรตวรรณกรรม แต่ได้ผนวกเอาเรื่องของพลวัตของการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คน การตระหนักถึงอำนาจแล้วเลือกที่จะจัดวางตนเองให้เป็นผู้กระทำ หรือจะใช้วิธีกักเก็บอัตลักษณ์ หรือจะก้าวไปจนถึงขั้นของการตัดตนเองออกจากสมการของการเป็นหนึ่งในผู้ผลิต ไม่ว่าจะเป็นปฏิเสธคำเรียกตนเองว่า "ผู้ผลิต" "ผู้กำหนดความหมาย" แล้วรู้สึกพึงพอใจกับการเป็นเพียง "ช่าง..." หรือแรงงานด้านทักษะในกระบวนการผลิตเท่านั้น

หากพิเคราะห์การประกอบสร้างความหมายแบบยอมยกอำนาจให้ตามกลุ่มของโครงสร้างอำนาจจะทำให้ได้ข้อสรุปที่ว่า กลุ่มที่อยู่ในส่วนบนของส่วนบนของโครงสร้างอำนาจ หรือกลุ่มที่เป็นผู้ผลิตในระดับ Above the Line นั้นเนื่องจากเป็นกลุ่มที่มีและตระหนักถึงอำนาจของตนเอง แต่ต้องเลือกที่จะยกอำนาจให้กับผู้กำกับในการกำหนดความหมายทั้งหมด จะต้องทำการต่อรองและต่อสู้ดิ้นรนทางอัตลักษณ์เป็นอย่างมาก ในขณะที่หากเป็นกลุ่มที่อยู่ในส่วนล่างของโครงสร้างผลิตจะตระหนักถึงภาวะไร้พลังอำนาจของตนเอง จนปฏิเสธอัตลักษณ์ของการเป็นผู้ประกอบสร้างความหมายระดับปัจเจกชน

<u>ลักษณะการสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงโดยการร่วมมือ</u>

การประกอบสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงในลักษณะนี้ คือ การที่กลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ร่วมกันประกอบสร้างความหมายของภาพตัวแทนผู้หญิง เพศสภาพ และมิติอื่น ๆ ในละครโทรทัศน์ขึ้นด้วยกัน ดังบทสัมภาษณ์ของผู้ช่วยผู้กำกับในละครโทรทัศน์เรื่อง "กลลวงรัก"

> ...โชคดีที่ได้ทำงานกับผู้กำกับที่เค้ารับฟังความคิดเห็นของพวกทีมงานทุก ๆ คน คือไม่ใช่ผมคนเดียว แม้แต่ พร็อบ (prop) อาร์ต (art) ไดแร็กเตอร์ (director) เสื้อผ้า ช่างแต่งหน้า ช่างทำผม ทุกคนสามารถออกความคิดเห็นได้หมดเลยว่าช่างทำผมทำผมอย่างนี้ได้นะ ยุคนี้แล้วมันน่าจะมีประกาย ๆ อะไรอย่างนี้ แต่งแรงได้นะ บางคนทำงานออฟฟิศหรืออยู่บ้านเฉย ๆ คาแร็กเตอร์ตัวละครจะไม่เหมือนกัน บางคนอยู่บ้านเฉย ๆ ชีวิตจริงนี่ไม่แต่งหน้า แต่นังนี่มันรักสวยรักงามเกินเหตุคือมันแต่งหน้าอยู่บ้านเฉย ๆ ก็สามารถเขียนคิ้ว ทาอายลายเนอร์ (eyeliner) หรืออะไรอย่างนี้ได้จริง ๆ แล้วตอนนี้ทุกคนจะแจกบทไปหมดเลย ทุกคนจะต้องรู้เรื่องหมดว่า นี่เดี๋ยวมันจะไปงานเลี้ยงนะ มันเหมือนกับทุกคนที่ต้องทำการบ้านมาก่อน เช่น ช่างทำผม ช่าง

แต่งหน้า ก็ต้องดูหน้านักแสดงแล้ว แล้วพวกคอสตูม (Costume) ก็ต้องรู้แล้วว่านักแสดงไซส์ (size) อย่างนี้ เพราะรูปร่างหน้าตาของนักแสดงไม่ได้มีองค์ประกอบครบ ไม่ได้สวยงามไปเสียทุกอย่าง จะต้องมีอะไรที่ปกปิดบ้าง... ...เราก็ต้องยอมรับอย่างหนึ่งว่า ไม่ว่ายังไงพระเอกนางเอกหรือนักแสดงทุกคนเนี่ย พอผ่านทางจอทีวีไปเนี่ย เหมือนว่าจะต้องได้ดูอะไรที่มันสวยงามไว้ก่อน ทุกคนจะทำการบ้านมา เช่นว่า เดี๋ยวจะมีซีน (scene) ไปงานเลี้ยงช่างทำผมต้องรู้แล้วว่าในเรื่องนี้นางเอกต้องไปไหนบ้าง ไปงานเลี้ยงหรือเปล่า ไปป่า มีเดท (date) มีดินเนอร์ (dinner) เขาต้องคิดไว้ในหัวเลยว่าถ้าถึงฉากนั้นฉันจะทำผมให้นางเอกอย่างไร คอสตูมก็ต้องคิดแล้ว ว่าจะให้ใส่ชุดยังไง เหมือนว่าเค้าต้องตีโจทย์ให้ออกว่า ให้มันใกล้กับคาแร็กเตอร์ (character) ให้มากที่สุด แล้วมาคุยกับผู้กำกับ

ในลักษณะของการประกอบสร้างความหมายลักษณะนี้ ทุกคนมีโอกาสมีส่วนร่วมในการประกอบสร้างภาพตัวแทน ลักษณะของอำนาจจะมีอยู่ในตัวของทุกคน อย่างไรก็ตามการประกอบสร้างแบบร่วมมือกันนี้ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขสำคัญในการเปิดโอกาส เปิดพื้นที่หรือไม่ ซึ่งในที่นี้หมายถึง ผู้กำกับ ให้มีการแสดงความคิดเห็น และการต่อรองความหมายได้ อย่างไรก็ตามแม้ศูนย์รวมของอำนาจจะยังส่งกลับไปที่ผู้กำกับ แต่ลักษณะของการประกอบสร้างนี้ก็ได้ทำให้ทุกคนได้เป็นผู้สร้างความหมายได้อย่างสมบูรณ์ ซึ่งทำให้มีคุณลักษณะของความเป็นผู้กระทำ (agency) สูง

<u>ลักษณะการสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงโดยการต่อรองความหมาย</u>

การประกอบสร้างความหมายภาพตัวแทนในลักษณะนี้ คือ การที่ผู้ผลิตละครโทรทัศน์กระทำการต่อรองความหมายในกระบวนการประกอบสร้างภาพตัวแทนผู้หญิง มีการต่อรองที่เกิดขึ้นหลายกรณีในกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ทั้ง 3 เรื่อง แต่กรณีของหัวหน้าฝ่ายฉากของละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" เป็นกรณีที่แสดงให้เห็นชัดเจนถึงการต่อรองความหมายเพื่อขอแก้ไขเปลี่ยนแปลงตัวบทเกี่ยวกับภาพตัวแทนผู้หญิง และเป็นการต่อรองความหมายในลักษณะของการชนตรง (direct negotiated practice)

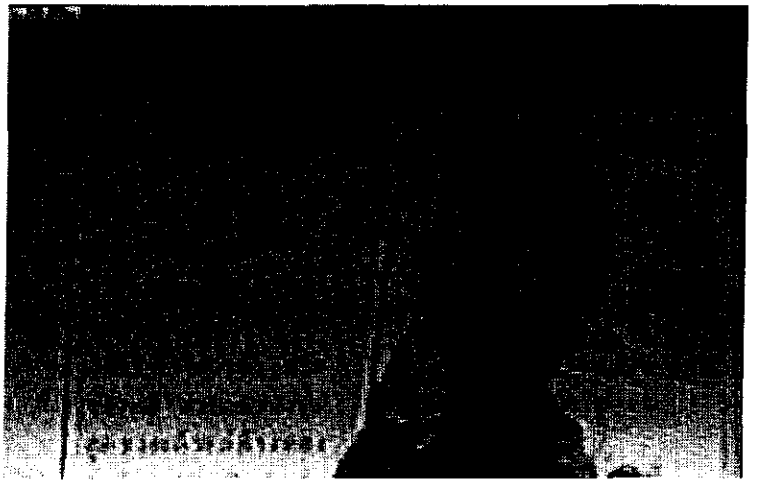
ถ้าเกิดอย่างที่ทำอยู่นี่ เราเป็นผู้หญิง เราก็ไม่อยากให้เขา เราก็ไม่อยากให้เสียภาพพจน์ของผู้หญิง เช่นยกตัวอย่างง่าย ๆ จะมีฉากหนึ่ง จะมีพาดหัวข่าวหนังสือพิมพ์ ในเรื่องนี่ตัวละครเขาจะไปถ่ายปฏิทินโป๊ตามแบบไฮไซ ที่ภาพมีถ่ายปฏิทินโป๊ แล้วก็ต้องลงหนังสือพิมพ์ ในบทนี่ ผู้เขียนบทเขียนว่า เป็นลมขณะถ่าย

ปฏิทินโป๊ ซึ่งมันต้องโป๊เปลือย แต่ว่าทางเราก็เซฟให้โดยการที่ว่า เราปรึกษากับทางผู้จัดว่าขอเป็นแค่หน้าเซ็กซี่ได้ไม๊ แล้วถือหน้ากาก คือไม่ได้ให้เห็นว่าโป๊ เพราะเราคิดว่าบางทีโป๊ไปมันจะน่าเกลียดเกินไปหรือเปล่า แล้วมันเป็นละครที่แบบนักแสดงเองอาจจะไม่พอใจก็ได้ ถ้าเกิดว่าเราเอาไปทำรูปเป็นรีทัชแบบมันน่าเกลียดอะไรอย่างนี้ล่ะค่ะ ก็คือตัดปัญหา โดยการที่แบบว่า เอาเห็นแค่ช่วงหน้าเป็นถ่ายเซ็กซี่ หรือว่าชุดที่โป๊ อาจจะเป็นสายเดี่ยวอะไรอย่างนี้ แล้วก็กำกับด้วยตัวหนังสือ ที่บอกว่าโป๊อะไรอย่างนี้ ปฏิทินโป๊ ก็คงจะพอเข้าใจ สื่อสารกับคนดูได้อยู่แล้วตรงนี้ (หัวหน้าฝ่ายฉาก, ตม, สัมภาษณ์)

พลวัตการต่อรองที่หัวหน้าฝ่ายฉากอธิบายข้างต้นส่งผลให้ภาพฉากในละครโทรทัศน์ที่ออกอากาศปรากฏดังภาพประกอบที่ 5.4 รวมทั้งบทสนทนาที่เกิดขึ้นในฉากดังนี้

ภาพประกอบที่ 5.4

ภาพตัวแทนผู้หญิงในละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ที่ผ่านการต่อรองการสร้างความหมายโดยตรง



อภิญญา: (อภิญญาเดินถือหนังสือพิมพ์เข้ามาในห้องคนไข้ของพิจักษ์) พอดีไปเห็นหนังสือพิมพ์ที่เคาน์เตอร์พยาบาลน่ะค่ะ" คุณป้อมอ่านดูสิคะ

พิจักษ์: (รับหน้าป้อมอ่านหนังสือพิมพ์ที่อภิญญายื่นมาให้) คุณแปมไปทำดังมาอีกแล้ว (พิจักษ์อ่านออกเสียง) "สาวไฮโซ เป็นลมล้มคว่ำขณะถ่ายปฏิทินโป๊" ตาย พิพัฒน์ พิพัฒน์ตายแน่ ๆ (ตัดภาพรับหน้าอภิญญาหัวเราะ) ตายแน่ ๆ อ่ะ

เห็นได้ว่าหัวหน้าฝ่ายฉากได้ทำการต่อรองกับความหมายกับตัวบทที่ถูกกำหนดมาแต่เริ่มแรกจากผู้เขียนบท โดยเมื่อเสนอให้มีการเปลี่ยนการนำเสนอตัวบทก็พิจารณาเช่นกันว่าไม่ได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่มากจนเกินไป จึงขอต่อรองใช้ "ภาษาเขียน" ในการอธิบายภาพเหตุการณ์มากกว่าจะใช้ภาพที่ตัวแสดงต้องอยู่ในลักษณะโป๊เปลือยตามบทละคร ซึ่งเมื่อผู้ศึกษาตั้งคำถามเพื่อต้องการทราบว่าการต่อรองความหมายที่เกิดขึ้นมาจากเหตุผล ปัจจัยใดใช่จากฐานที่เกี่ยวข้องกับความเป็นผู้หญิงของหัวหน้าฝ่ายฉากเองหรือไม่ ซึ่งหัวหน้าฝ่ายฉากได้อธิบายจุดนี้ต่อไปว่า

> ใช่ค่ะ คือ (ต่อรอง) ง่ายตรงที่ว่าเรื่องนี้ผู้กำกับ/ผู้เขียนบทเป็นผู้หญิงด้วย คือคุยกันง่ายตรงนี้ ผู้กำกับ/ผู้เขียนบทก็เข้าใจ เข้าใจตรงที่ว่าถ้าเกิดจะโป๊ มันก็น่าเกลียดนะคะอะไรอย่างนี้ เราก็ให้เหตุผลไป ขอเป็นสายเดี่ยวหรือเป็นชุดแล้วเขาก็เป็นลมถือหน้ากากได้ไหม ซึ่งผู้กำกับ/ผู้เขียนบทก็บอกโอเค ไม่มีปัญหา

ในกรณีนี้จึงขึ้นอยู่กับ 2 ปัจจัยที่ทำให้การต่อรองความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงประสบผลสำเร็จ คือ อัตลักษณ์ความเป็นผู้หญิงของทั้งผู้ทำการต่อรองความหมาย และผู้ที่มีอำนาจการตัดสินใจว่าจะให้เปลี่ยนการนำเสนอได้หรือไม่ อัตลักษณ์ผู้หญิงนี้จึงเป็นสิ่งที่กระตุ้นให้เกิดความรู้สึกต่อต้าน ขัดขืนกับภาพตัวแทนที่ปรากฏในตัวบท กระบวนการตีความ หรือการถอดรหัส (decode) จึงกลายเป็นพื้นที่การต่อรองดังที่ฮอลล์เสนอไว้ ประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับวิธีการที่หัวหน้าฉากประกอบสร้างภาพตัวแทน คือ "ภาพตัวแทน" เกี่ยวข้องกับสัญญะและองค์ประกอบหลาย ๆ ส่วน ไม่ว่าจะเป็น วัจนภาษา หรือ อวัจนภาษา ดังกรณีข้างต้นที่หัวหน้าฉากเห็นว่าการประกอบสร้างผู้หญิงในบริบทให้ผู้ชมเข้าใจว่า "โป๊" ไม่จำเป็นต้องใช้เพียง "ร่างกายผู้หญิง" ในการนำเสนอเท่านั้นหากแต่ใช้ภาษาเขียนในการกำกับภาพ ผู้ชมก็จะเข้าใจได้เช่นเดียวกัน ส่วนนี้จึงอาจจะเป็นข้อพิสูจน์ได้ว่าแท้จริงแล้วในการนำเสนอภาพตัวแทน กลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์มีทางเลือกในการนำเสนอได้เพียงแต่ว่าจะ "เลือก" ที่จะนำเสนอในรูปแบบ วิถีทางใด

ยังมีการต่อรองอีกสถานการณ์หนึ่งที่น่าสนใจเช่นกันซึ่งเป็นการต่อรองผ่านการ "ตั้งคำถาม" หรืออาจจะเรียกได้ว่าเป็นการ "ต่อต้าน/ขัดขืน" ต่อภาพตัวแทนที่ถูกกำหนดมาแต่เริ่มแรก แต่ด้วยความที่ตระหนักถึงอำนาจที่มีอยู่ในโครงสร้างกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ จึงไม่ได้ใช้วิธีในการทำการต่อรองโดยตรง หรือเป็นการต่อรองโดยทางอ้อม (indirect negotiated practice) แต่ใช้วิธีการตั้งคำถามในระหว่างที่กำลังอยู่ในระหว่างการประกอบสร้าง ดังจากบทสัมภาษณ์ของผู้ช่วยผู้กำกับ (ฝ่ายเวที) ของละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม"

ผู้ช่วยผู้กำกับ (ฝ่ายเวที): มี... อย่างที่บอกว่าเราไม่ค่อยรู้สึกเห็นด้วย ถึงแม้จะเป็นตัวน้อย แต่หลาย ๆ คนเข้าบางทีเขาอาจจะพลาด ไม่ได้หมายความว่าเขามองไม่เห็นจุดนี้นะ เขาอาจจะพลาดเพราะเราทำงานกันเยอะ เราทำงานกันบางทีมันอาจจะหลุดๆ ไปบ้าง แต่เรามีกันหลายคน... ...อย่างเช่นในละครเรื่องตมยังมีฉาก เออ... เพื่อนของเปิ้ล ไปเผาศพแล้วพูดน้อยใจด้วยความน้อยใจ พูดว่าแม่หวังยายของตัวเอง แล้วเรียกแม่ว่า "มัน" ซึ่งเราฟังดูแล้วจะให้นักแสดงพูดว่า "มัน" มันไม่มาเผาศพลูกมันเลย อย่างนี้เรารู้สึกไม่ค่อยดีเราก็บอก เราก็เสนอไปว่าจะให้พูดว่ามันอย่างนี้เลยเหรอ ตามบทอย่างนี้เลยหรอ ผู้กำกับเขาก็ฟังความคิดเห็นของเรา เขาก็โอ.เคเปลี่ยนไม่เอา "มัน" เพราะมันดูใจร้ายเกินไป ถึงเขาโมโหก็อย่าเลย

ผู้สัมภาษณ์: โดยคำถามก็จะถามแบบขอความคิดเห็น

ผู้ช่วยผู้กำกับ (ฝ่ายเวที): ใช่ เพราะมันไม่ใช่หน้าที่เราโดยตรง แต่ว่าบางทีเราไม่เห็นด้วยเราอาจเสนอโดยคำถาม เออ! อย่างนี้ดีไหม อย่างนี้โอเคไหม โอเคแล้วไหม พี่ย้ำไปอีกทีหนึ่งว่าคำพูดแบบนี้โอเคนะ เขาก็ ถ้าเขาผ่านก็ผ่านเพราะนั่นเป็นความรับผิดชอบของเขาโดยตรง แต่เราเป็นเพียงหนึ่งในทีมงานที่มีสิทธิ์เสนอแนะ แค่นั้น

จากบทสัมภาษณ์ข้างต้นแสดงให้เห็นว่า การต่อรองการสร้างความหมายในการผลิตอาจเกิดขึ้นได้เมื่อบริบทและโอกาสเอื้ออำนวย เช่นกรณีข้างต้น ทางฝ่ายผู้ช่วยผู้กำกับ (ฝ่ายเวที) ประเมินแล้วว่าการปล่อยคำพูดเพียงคำว่า "มัน" หลุดออกไปในการเรียกแม่ของตัวละครตัวหนึ่งเป็นสิ่งที่อาจมีผลกระทบต่อผู้ชม จึงเสนอแนะให้มีการเปลี่ยนบทพูดใหม่เพียงเล็กน้อย แม้ว่าในเวลาเดียวกันตัวผู้ช่วยผู้กำกับ (ฝ่ายเวที) จะตระหนักถึงความเป็น "คนตัวเล็ก ๆ" หรือนัยยะในที่นี้หมายถึงภาวะไร้พลังอำนาจในกลุ่มผู้ผลิต โดยเฉพาะเมื่อมีการเทียบตามโครงสร้างอำนาจที่ต้องลดหลั่นกันมาจากชั้นของผู้กำกับดังที่นำเสนอไว้ในภาคก่อนหน้านี้

"การตั้งคำถาม" อีกประเภทหนึ่งที่มีความเชื่อมโยงกับการประกอบสร้างความหมายด้วยการต่อรองความหมาย คือ การตั้งคำถามต่อภาพตัวแทนผู้หญิง เพียงแต่ตั้งคำถามกับเพื่อนฝูงที่ทำงานด้วยกัน แต่ก็มีนัยยะที่สะเทือนต่อการประกอบสร้างความหมายในภาพรวมด้วยเช่นกัน ดังเช่นกรณีที่ได้จากการสังเกตการณ์ละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ในฉากที่มีการประกอบสร้างภาพตัวแทนของเลขานุการจอมเปิ่น เป็นตัวแทนของเลขานุการในรูปแบบที่มักปรากฏในละครโทรทัศน์ทั่วไป ซึ่งในละครเรื่องนี้ได้ประกอบสร้างด้วยสัญญะที่ว่า "ทำอะไรไม่สำเร็จ ชอบทำท่าทางซุบซิบนินทาเจ้านาย เสียงที่พูดก็ต้องเสียงแหลม พูดจาเร็วรัว เสื้อผ้าที่แต่งสีไม่เข้ากัน

ติดกิ๊ปผมแบบเด็กวัยรุ่น คิกๆ" โดยในกระบวนการที่ตัดต่อหน้าฉาก ที่มีการเฝ้าดูมอนิเตอร์ร่วมกันของทีมงานหลายฝ่ายไม่ว่าจะเป็นผู้บริหารบริษัทที่ควบหน้าที่ผู้จัดที่เป็นผู้หญิง ผู้ทำหน้าที่สับเปลี่ยนกล้องและทีมงานเกี่ยวกับเสียงและกล้อง ผู้ช่วยผู้กำกับ (ผู้กำกับภาพ) และหัวหน้าทีมงานฝ่ายแสง ซึ่งโดยหน้าที่ทุกคนต้องเฝ้าดูมอนิเตอร์เพื่อดูว่าฉากที่กำลังแสดงอยู่ในห้องทำงานนั้นองค์ประกอบทุกอย่างเรียบร้อยหรือไม่ และในขณะที่กำลังดูภาพตัวแทนของตัวละครเลขานุการดังกล่าวที่ในฉากกำลังทำท่าทางหลุกหลิก วิ่งลนลานไปมา ทางหัวหน้าฝ่ายแสงที่เป็นผู้ชายถามด้วยคำถามขึ้นมาลอย ๆ ว่า "มีด้วยเหรอผู้หญิงอย่างนี้" "ในชีวิตจริงมีอย่างนี้ด้วยเหรอ" สิ่งที่น่าสนใจในปรากฏการณ์ดังกล่าวคือเป็นคำถามในเชิงภววิทยา หรือการตั้งคำถามเกี่ยวกับการดำรงอยู่ของภาพตัวแทนที่ปรากฏกับโลกความเป็นจริง แต่ที่น่าสนใจต่อไป คือ ผู้บริหารบริษัทหรือผู้จัดตอบว่า "มีสิ ทำไมจะไม่มี" ซึ่งก็ทำให้หัวหน้าช่างไฟเงียบไป หากมองในแง่ของเพศสภาพของผู้ตั้งคำถาม และผู้ตอบร่วมด้วย ยิ่งทำให้ปรากฏการณ์น่าสนใจ เนื่องจากว่า "ผู้ถาม" คือ "ผู้ชาย" ที่ตั้งคำถามต่อการดำรงอยู่ของ "ภาพตัวแทน" ว่ามีจริงหรือไม่ เป็นคำถามที่ต้องการถามกลับสู่ชุมชนปัจเจกชนผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ในขณะที่ "ผู้ตอบ" คือ "ผู้หญิง" ที่อยู่ในภาวะ "ตอบแทน" และยืนยันการดำรงอยู่ของภาพตัวแทนในโลกความจริงว่า "มีจริง" การโต้แย้งในส่วนนี้อาจจะมีนัยยะสำคัญบางประการ ประเด็นของการ "ตั้งคำถาม" ต่อปรากฏการณ์ หรือสถานการณ์ที่เกี่ยวข้องกับภาพตัวแทนผู้หญิง จึงน่าจะเป็นจุดเริ่มต้นของการต่อต้าน/ขัดขืน ต่อสู้/ดิ้นรน ในเรื่องของความหมายเกี่ยวกับผู้หญิงและเพศสภาพ สอดคล้องใกล้เคียงกับสิ่งที่เจมส์ ซี สก็อตซ์ (1990) ศึกษาไว้ในงานของเขาเรื่อง "infrapolitics" "ซึ่งเป็นการต่อต้านขัดขืนผ่านการใช้และมีประสบการณ์จริงในชีวิตประจำวันโดยไม่จำเป็นต้องมีการประกาศการต่อต้านแต่ประการใด" (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2547, น. 279)

โดยสรุปสำหรับผลการศึกษาในบทนี้ได้แสดงให้เห็นถึงการกลไกการทำงานของอำนาจในการควบคุมจัดการให้เกิดวินัย (disciplinary power) ในกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์ ปรากฏเด่นชัดในมิติเชิงองค์กรและสถาบัน ในรูปของโครงสร้างอำนาจ แบบแผนการปฏิสัมพันธ์ทางสังคม และกระบวนการยามเฝ้าประตูที่เกิดจากประชาสัมพันธ์ละคร และนักข่าวบันเทิง มิติธรรมชาติในการทำงานการผลิต มิติเกี่ยวกับผู้ชมในจินตนาการ และ มิติทางสุนทรียะ องค์ประกอบเหล่านี้คือสิ่งที่ได้เข้ามาเป็นผู้เล่นอยู่ในสนามของต่อสู้เรื่องความหมายซึ่งบางมิติอาจไม่จำเป็นต้องปรากฏรูปร่าง หรือปรากฏตัวตนชัดเจนในพื้นที่ของกระบวนการสร้างความหมาย แต่ปรากฏในรูปของ "ข้อคำนึง" ข้อพิจารณาที่กลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ที่อยู่ในกระบวนการประกอบสร้างต้องนำมาเป็นเกณฑ์ หรือ สิ่งที่ต้องคิดถึงอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นพรมแดนของการประกอบสร้างความหมายเรื่องผู้หญิงจึงไม่ได้จำกัดอยู่แต่เฉพาะกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ในกองถ่ายเท่านั้น แต่เป็นสิ่งที่เชื่อมโยง

ทั้งพื้นที่ภายในอุตสาหกรรมละครโทรทัศน์ และพื้นที่ภายนอกที่คาบเกี่ยวไปสู่สังคม หรือผู้ชม นอกจากนั้นการประกอบสร้างความหมายเรื่องผู้หญิงและเพศสภาพของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ เป็นเรื่องของ "ชุมชนแห่งสัญญะ" ที่ต้องทำงานกับ "จินตนาการ" ไปพร้อมกัน ดังนั้นโลกของความเป็นจริง (physical reality) จึงต้องถูกลดทอนให้อยู่ในรูปของสัญญะเพียงไม่กี่อย่าง ไม่กี่ประเภท ที่ต้องเป็น "รหัสร่วม" ของทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสาร ข้อที่น่าสนใจเกี่ยวกับประเด็นนี้คือการท้าทายให้เกิดการเปลี่ยนแปลงภาพตัวแทนผู้หญิงในละครโทรทัศน์ จะเริ่มต้นที่จุดใดของสมการของกระบวนการผลิตละครโทรทัศน์

อย่างไรก็ตามในกระบวนการประกอบสร้างความหมายพบว่าปัจเจกชนผู้ผลิตละครโทรทัศน์ไม่ได้จำนนต่อการทำงานของอำนาจเหล่านี้ทั้งหมด โดยเฉพาะในกรณีของละครโทรทัศน์เรื่อง "ตม" ที่ผู้กำกับยืนยันว่าเป็นปฏิบัติการต่อต้านต่อวาทกรรมความรู้เกี่ยวกับผู้ชมที่ถูกตีกรอบโดยกลไกของ "เรตติ้ง" ในภาคที่สองว่าด้วยพลวัตการประกอบสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงโดยพบว่ามีแบบแผนการประกอบสร้างความหมาย 3 แบบแผนสำคัญ คือ การประกอบสร้างความหมายภาพตัวแทนโดยการยอมยกอำนาจให้กับผู้กำกับเป็นผู้กำหนด ตีความเพียงคนเดียว ซึ่งในกระบวนการนี้จะเป็นการเก็บกด ปิดกั้นอำนาจของผู้ผลิตจำนวนมากไว้ และทำให้รู้สึกถึงภาวะไร้พลังอำนาจ (powerlessness) ดังนั้นใต้ร่มของการสร้างความหมายลักษณะนี้ จึงมีสิ่งที่เรียกว่าเป็นการต่อสู้ดิ้นรนของอัตลักษณ์ และการต่อรองอัตลักษณ์มากที่สุด (Negotiation of identity) จนกระทั่งบางกรณีผู้ผลิตจะประกาศ หรือขีดกั้นตนเองว่า "ฉันไม่ได้เป็นผู้ผลิต ฉันเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการผลิตเท่านั้น" ประการที่สอง คือ การประกอบสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงโดยการร่วมมือกันระหว่างกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ซึ่งลักษณะนี้จะเกิดขึ้นได้ก็ยังคงขึ้นอยู่กับ "ผู้กำกับ" ว่าจะเปิดพื้นที่ให้เกิดการร่วมมือกันหรือไม่ ที่โดดเด่นเป็นอย่างมากสำหรับการสร้างความหมายลักษณะนี้ คือ ความรู้สึกว่าเป็นผู้กระทำที่มีส่วนร่วมในการประกอบสร้างความหมาย และประการสุดท้าย คือ การประกอบสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงด้วยการต่อรองความหมาย ซึ่งการต่อรองความหมายจะมีทั้งลักษณะที่ขนตรง ทั้งที่เป็นโดยทางอ้อม และ การต่อรองในลักษณะการต่อต้าน/ขัดขืนต่อภาพตัวแทนที่กำลังประกอบสร้างโดยการตั้งคำถาม