การสร้างสรรค์ลิเกไทยร่วมสมัยจากบทละครต่างประเทศ
Creation of Contemporary Thai Likay from Foreign Plays

สุกัญญา สมไพบูลย์[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอการสร้างสรรค์ลิเกร่วมสมัย โดยใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมของการแสดงโดยนำเสนอตัวอย่างของลิเกร่วมสมัยที่ใช้บทละครนานาชาติ 3 ผลงานคือ เยอรมัน *(ลิเกฟาสท์)* ฝรั่งเศส *(ลิเกเกาะทาส)* และญี่ปุ่น *(ลิเกยักษ์ตัวแดงหรือ อะกาโอนิ)* โดยจะอธิบายกระบวนการสร้างสรรค์และอภิปรายถึงจุดเด่นและจุดด้อยในการสร้างสรรค์งานดังกล่าวเพื่อนักวิชาการทางสื่อสารการแสดง การละคร รวมทั้งศิลปินร่วมสมัยสามารถนำไปปรับใช้ในการสร้างสรรค์งานในลักษณะนี้ต่อไป

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุกัญญาสมไพบูลย์ จบการศึกษาระดับปริญญาเอกสาขาการละคร (PhD in Drama) จากมหาวิทยาลัย Exeter ประเทศอังกฤษ (2555) จบปริญญาโทสาขาวิชาวาทวิทยา จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2544) และจบปริญญาตรีสาขาการกระจายเสียงทางวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ เกียรตินิยมอันดับ 1 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (2542) ปัจจุบันเป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

This article presents intercultural theatre on Thai contemporary performance, the collaboration between a traditional popular theatre-*likay* and three classic and renowned plays from Germany, France and Japan; Likay*Faust, The Island of Slaves* and *Red Demon* are examined respectively. Discussion of strong and weak points of creating this kind of performance is included, providing essential elements for further productions by contemporary academics and practitioners.

บทความนี้นำเสนอให้เห็นถึงกระบวนวิธีของการสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยที่ใช้แนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมในการแสดง โดยนำวรรณกรรมหรือบทละครจากต่างชาติ 3 เรื่องนำเสนอผ่านการแสดงลิเกร่วมสมัยได้แก่ (1) *ลิเกเฟาสท์* (2545) จากบทละครเยอรมัน (2) *ลิเกเกาะทาส* (2550) จากบทละครฝรั่งเศส และ (3) *ลิเกยักษ์ตัวแดง* (2551) จากบทละครญี่ปุ่น

กระบวนการสร้างสรรค์และการแสดงลิเกร่วมสมัยทั้งสามเรื่องจะสะท้อนให้เห็นถึงวิธีการที่ศิลปินพยายามลร้างความสมดุลในการเลือกใช้องค์ประกอบต่างๆ ในเชิงทดลองของการผสมผสานวัฒนธรรมและองค์ประกอบการแสดงในงานร่วมสมัย ทั้งการปรับรูปแบบของลิเกเองให้ร่วมสมัยและปรับเนื้อหาของบทละครต่างประเทศซึ่งค่อนข้างจะเป็นการนำเสนอประเด็นทางสังคมที่เป็นสากล (universal content of social concern) ให้เข้ากับบริบทของสังคมไทยหรือประเด็นใหม่ๆ ที่ผู้สร้างต้องการจะนำเสนอตามบริบทของการแสดง ซึ่งผลงานดังกล่าวก็ประสบความสำเร็จในระดับที่แตกต่างกันออกไป

ประเด็นหลักที่จะมีการนำเสนอและอภิปรายในบทความนี้ได้แก่

- แนวคิดเกี่ยวกับการผสมผสานวัฒนธรรมในสื่อสารการแสดงและการละครที่จะเป็นแนวทางนำมาใช้ในลิเกไทยร่วมสมัยทั้งสามเรื่อง
- นิยามความหมายของละครร่วมสมัยในประเทศไทย
- คุณลักษณะการแสดงลิเกแบบดั้งเดิมและการลร้างลิเกแบบร่วมสมัย
- แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลิเกไทยร่วมสมัยจากวรรณกรรมนานาชาติ

การผสมผสานวัฒนธรรมในการแสดงและการละคร

การผสมผสานวัฒนธรรมและองค์ประกอบของการแสดงที่แตกต่างกันนั้น เป็นวิถีการสร้างสรรค์ผลงานที่ได้รับความนิยมจากนักการละครมานานนับศตวรรษ โดยกระบวนการดังกล่าวอาจจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน และมีแนวคิด (concept) ที่แตกต่างหรือคาบเกี่ยวกัน ซึ่งการผสมผสานทางวัฒนธรรมและองค์ประกอบของการแสดงนั้นมีรูปแบบและแนวทางหลากหลายจากรูปศัพท์ภาษาอังกฤษ [2] อาทิ intercultural theatre / intra-cultural theatre / transcultural theatre / transnational theatre / collaborative theatre / hybrid theatre เป็นต้น

---

[2] สามารถอ่านรายละเอียดและแนวคิดด้านการผสมผสานวัฒนธรรมในการแสดงเพิ่มเติมได้ใน

1. Lo, Jacqueline and Gilbert, Helen. 2002. 'Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.' *The Drama Review*. Vol. 46, No. 3, pp. 31-53.
2. Pavis, Patrice. 1996b. 'Introduction: Towards a Theory of Interculturalism and Theatre'. In Patrice Pavis, ed., 1996. The Intercultural Performance Reader. London: Routledge: 1-26.
3. Daugherty, Diane. 2005. 'The Pendulum of Intercultural Performance: Kathakali King Lear at Shakespeare's Globe'. *Asian Theatre Journal*. Vol. 22, No. 1, pp.52-72.

นิยามความหมายของแต่ละคำ (ซึ่งแตกต่าง คล้ายคลึง และคาบเกี่ยวกัน) สามารถอธิบายโดยสังเขปได้คือ "intercultural theatre" เป็นการละครจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน หรือการแลกเปลี่ยนกันทั้งสองฝ่ายของวัฒนธรรม (two-way flow) (Lo and Gilbert, 2002: 36) เช่น การแสดงเรื่อง Mahabharata (1985) ของ Peter Brook ที่นำ *กถกฬิ (kathakali)* ของอินเดียมาแสดงโดยใช้เทคนิคของละครตะวันตก ส่วน "hybrid theatre" คำนี้แปลเป็นไทยว่า "ละครลูกผสม" และมักจะนำของสองสิ่งที่แตกต่างกันแต่นำมาจัดวางให้อยู่ในการแสดงเดียวกันได้อย่างลงตัว เช่น การแสดงงิ้วเรื่อง *พระสุธน มโนราห์* หรือการใช้การแสดงบัลเล่ต์ในการแสดงมโนราห์บูชายัญ เป็นต้น นอกจากนี้แล้ว intercultural theatre หรือละครที่เกิดขึ้นระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ยังมีคำศัพท์ย่อยเพื่ออธิบายความหมายให้ชัดเจนคือ "extra-cultural theatre" อันหมายถึงความแตกต่างของผู้ที่อยู่คนละขอบเขตพื้นที่กันซึ่งโดยนัยมักจะใช้อธิบายการ ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและตะวันตก และอีกหนึ่งคำคือ "intra-cultural theatre" ซึ่งก็คือการละครจากการผสมผสานวัฒนธรรมโดยความแตกต่างของวัฒนธรรมยังอยู่ร่วมในขอบเขตพื้นที่เดียวกันหรืออยู่ในอาณาประเทศ หรือภูมิภาคเดียวกัน ดังที่ Rustom Bharucha ได้กล่าวไว้ว่า "การละครจากการผสมผสานความต่างที่ยังอยู่ในขอบเขตพื้นที่เดียวกัน (intra-cultural theatre) นั้นเป็นการนำวัฒนธรรมที่แตกต่างกันทั้งระดับท้องถิ่นหรือภูมิภาคแต่อยู่ร่วมกันมาสร้างผลงานใหม่ๆ ในกรอบแนวคิดระดับมหภาค และให้ความสำคัญที่การแปลความหมายของวัฒนธรรมที่หลากหลายเพื่อสร้างความเข้าใจร่วมกัน (อ้างถึงใน Lo and Gilbert, 2002: 38 และ Bharucha, 2000: 9)

ความหมายดังกล่าวอาจจะคาบเกี่ยวไปที่ความหมายของ "transnational theatre" ที่แต่ละขาติที่มีความเหมือนหรือจุดร่วมกันในวัฒนธรรมหรือประเพณีการแสดง ได้นำองค์ประกอบเหล่านั้นผสมผสานกัน เช่น เทศกาลรามายณะในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่แต่ละขาตินำการแสดงรามายณะของตนมาแสดงด้วยกัน หรือการแสดงลิเกเรื่อง *นาคะวงศ์ (Naga Wong)* ที่จัดแสดง ณ สยามสมาคมในปีพ.ศ. 2548 ที่ศิลปินสามชาตินำการแสดงที่คล้ายคลึงกันของขาติตนมาแสงด้วยกัน โดยไทยนำเสนอ "ลิเก" กัมพูชานำเสนอ "ยี่เก" ส่วนลาวนำเสนอ "ลำเลื่อง" แล้วจัดแสดงด้วยกันเป็นเรื่องเดียวกัน (perform in the same repertoire) สะท้อนการเชื่อมต่อและผสมผสานวัฒนธรรมทั้งประวัติศาสตร์ ภูมิประเทศ ความเชื่อ สุนทรียะที่ข้ามผ่านเขตแดนของแต่ละประเทศ และอาจกล่าวได้ว่าเป็นการผสมผสานในเชิง "transcultural theatre" ด้วย ซึ่งสามารถอธิบายได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์งานที่แตกต่างระหว่างวัฒนธรรมให้พ้นจากข้อจำกัดของเรื่องชาตินิยมและเน้นหนักที่สารัตถะของความเป็นมนุษย์ด้วยกัน (Brook, 1987) อันสอดคล้องกับ Pavis (1996) ที่กล่าวไว้ว่าผู้สร้างสรรค์ผลงานหรือผู้กำกับให้ความสำคัญในการหาจุดร่วม (commonality) ของวัฒนธรรมมากกว่าจะมองหาความแตกต่าง (difference) ซึ่งการสร้างสรรค์งานในลักษณะนี้ก็จะเป็นรูปแบบการหาความร่วมมือการประสานกันทางวัฒนธรรมที่เรียกว่า "collaborative theatre"

สำหรับงานผสมผสานทางวัฒนธรรมในการแสดงนี้ โดยเฉพาะในการนำบทละครเชิงประเด็นสังคมมาเสนอในรูปแบบลิเกร่วมสมัย ก็อาจจะเทียบให้เห็นในการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเชิงตะวันตก (western) และตะวันออก (eastern) ดังแนวคิดที่นักวิชาการสองท่านได้เปรียบเทียบไว้ โดย Leonard Cabell Pronko นักวิชาการผู้เขียนบทความเรื่อง "Theatre East and West: Perspectives toward a Total Theatre" (1967) ได้กล่าวไว้ว่าละครตะวันออกหรือ Oriental Theatre จะมีหัวใจหลักที่สะท้อนภาพของการแสดงใน 3 ลักษณะ คือ (1) total หมายถึงเป็นละครที่รวบรวมองค์ประกอบทางการแสดงและวิธีการทางการแสดงหลากหลายมาไว้ด้วยกัน (2) participative คือคนดูสามารถมีส่วนร่วมหรือเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงได้ โดยนักแสดงสามารถพูดคุยหยอกเย้าคนดู ถามคำถาม และคนดูก็ดูไปคุยไป รับประทานอาหารพร้อมทั้งวิพากษ์วิจารณ์การแสดงได้ในเวลาเดียวกัน ประการสุดท้ายคือ (3) stylized หรือความสวยงามที่ดูเหนือจริงของวิธีการแสดง ลักษณะตัวละคร และองค์ประกอบต่างๆบนเวทีหรืออาจจะเรียกว่าการแสดงแบบไม่เหมือนจริง (non-realistic style) แต่ในอีกฟากหนึ่งของความคิด Steve Tillis (2003) ก็ได้ให้นิยามคุณสมบัติของละครตะวันตกหรือ Western theatre ไว้ในบทความทางวิชาการเรื่อง "East, West, and World Theatre" ใน *Asian Theatre Journal* ว่าคุณลักษณะของละครตะวันตก ซึ่งผู้เขียนตีความว่าเป็นแบบสมัยใหม่ มักจะมีลักษณะ (1) realistic หรือมีความเหมือนจริงในเทคนิคที่ใช้แสดง (2) selective คือมีการคัดสรรสิ่งที่ต้องการนำเสนอในส่วนองค์ประกอบของการแสดงรวมทั้งการคัดกรองเนื้อหาที่จะนำเสนอ และ (3) intellectual หมายความว่าเมื่อดูจบแล้วผู้ดูควรจะเกิดความคิด ความรู้ หรือละครนั้นดูแล้วต้องประเทืองปัญญา

คุณสมบัติทั้งหมดของสองรูปแบบที่แตกต่างของการละครทั้งตะวันตกและตะวันออกนั้นสามารถที่จะนำมาใช้ในการสร้างลิเกไทยร่วมสมัยที่สร้างสรรค์จากบทละครหรือวรรณกรรมนานาชาติ โดยบทละครดังกล่าวเป็นบทที่ต้องการสะท้อนประเด็นสังคมที่ผ่านรูปแบบการแสดงลิเกที่นำเสนอแบบสวยงามและไม่ต้องเหมือนจริงแต่มีการคัดสรรว่าจะนำองค์ประกอบของการแสดงในส่วนใดมาใช้บ้างเพื่อเล่าเรื่องราวที่สร้างสรรค์ปัญญาได้อย่างสนุกสนานและคนดูได้มีส่วนร่วมหรือคิดตามอย่างลงตัวซึ่งเป็นความท้าทายที่โดดเด่นของการแสดงลิเกร่วมสมัย

การแสดงและละครร่วมสมัยในประเทศไทย

แม้ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ประเทศไทยจะไม่เคยตกเป็นอาณานิคมหรือเมืองขึ้นเชิงกายภาพของชาติมหาอำนาจใดๆ ก็ตาม แต่ในเชิงสังคมวัฒนธรรมนั้นอาจกล่าวได้ว่าประเทศไทยได้รับอิทธิพลของชาติตะวันตกมาช้านาน โดยเฉพาะในช่วงหลังสงครามเย็น (Cold War)ประกอบกับอิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์จึงส่งผลให้มีการรับวัฒนธรรมของต่างชาติโดยเฉพาะชาติตะวันตกเข้ามาในประเทศไทยในแง่มุมต่างๆ รวมทั้งศิลปะการแสดงด้วยรูปแบบและเนื้อหาการแสดงจากต่างประเทศนั้นมีทั้งการนำเข้ามาใหม่ๆ หรือการสั่งสมองค์ความรู้เหล่านั้นจนตกตะกอนกลายเป็นของทันสมัยในสังคมไทย โดยศิลปินไทยที่ได้รับองค์ความรู้จากต่างประเทศ หรือศิลปินต่างประเทศที่นำวัฒนธรรมนานาชาติเข้ามานำเสนอในประเทศไทย

การนำของใหม่ๆ เหล่านั้นเข้ามาผสมผสานกับการแสดงดั้งเดิมของไทยและนำเสนอรูปแบบใหม่ๆ จึงเป็นส่วนหนึ่งของการนิยามงานร่วมสมัย (contemporary) ในประเทศไทย ซึ่งคำว่า "ร่วมสมัย" อาจจะหมายถึงการแสดงแบบใหม่จากการปรับเนื้อหาหรือรูปแบบที่มีการผสมผสานหรือจัดเรียงองค์ประกอบของการแสดงจากของเก่ากับของใหม่หรือกับของไทยกับของต่างชาติ ซึ่งต้องเกิดสุนทรียะในการรับชมตามเวลาและบริบทที่ทำการแสดงนั้นๆ (Sompiboon, 2012) โดยนัยคำว่าร่วมสมัยคือ "เวลา" และ "บริบท" นั้น ประดิษฐ ประสาททอง ศิลปินศิลปาธรปี พ.ศ. 2547 ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า การแสดงร่วมสมัยที่สร้างสรรค์นั้นต้องทำให้คนที่อยู่ร่วมสมัยเดียวกัน (same time) ภายใต้บริบทของสังคมเดียวกัน (same context) สามารถดูการแสดงนั้นๆ แล้วเข้าใจไปด้วยกันได้ (สัมภาษณ์, 2552) ส่วนในความหมายว่าด้วยตัวของศิลปะการแสดงร่วมสมัยนั้น นอกจากจะมีการผสมผสานกันขององค์ประกอบที่แตกต่างกันตามที่กล่าวข้างต้นแล้ว ภัทราวดี มีชูธน ศิลปินแห่งชาติปีพ.ศ. 2557 ยังได้กล่าวว่าบางครั้งศิลปะแบบเก่าหรือโบราณมากๆ เมื่อได้รับการถ่ายทอดโดยศิลปินรุ่นใหม่ที่มีการฝึกฝนร่างกายมาแตกต่างจากวิธีการดั้งเดิมหรือได้รับทักษะการใช้ร่างกายจากศิลปะการแสดงรูปแบบอื่นๆ หรือมี "ทาง" ในการนำเสนอที่แตกต่างจากต้นฉบับ และมีการตีความใหม่ในงานนั้นๆ แม้จะดำเนินการแสดงตามขนบนิยมแบบดั้งเดิมก็นับเป็นงานร่วมสมัยได้ เพราะอย่างไรก็จะไม่เหมือนของดั้งเดิม (สัมภาษณ์, 2553) ดังนั้นคำว่า "ร่วมสมัย" ในงานศิลปะการแสดงจึงไม่จำเป็นต้องมีความ "แท้" (authenticity) และ "ดั้งเดิม" (originality) ในการสร้างสรรค์แต่มีการนำสิ่งเหล่านั้นมาเป็นเครื่องมือ เป็นเนื้อหา เป็นรูปแบบ หรือวิธีการ โดยการปรับปรนหรือประยุกต์ขึ้นมาใหม่

สื่อสารการแสดงหรือการละครสมัยใหม่ในประเทศไทยนั้นมีจุดเริ่มต้นจากการละครในมหาวิทยาลัย โดยมีการจัดตั้งหลักสูตรการเรียนการสอนทางด้านนี้ขึ้น โดยในปีพ.ศ. 2507 ภาควิชาภาษาอังกฤษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยก็ได้นำบทละครภาษาอังกฤษโดยเฉพาะบทละครของเช็คสเปียร์ (Shakespeare) มาเป็นสื่อการเรียนการสอนภาษาอังกฤษ และได้มีการจัดตั้งสาขาการละครขึ้นในปี พ.ศ. 2518 โดย รองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมล ในทางเดียวกันมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ก็ได้มีการนำบทละครตะวันตกมาสอนในวิชาการละคร โดยเริ่มต้นในปี พ.ศ.2509 และวิชาการละครก็กลายมาเป็นสาขาวิชาหลักในปีพ.ศ. 2514 ซึ่งริเริ่มโดย ศาสตราจารย์ ดร. มัทนี รัตนิน อีกทั้งยังมีการนำบทละครแนวเรียลลิสต์และประเด็นทางสังคมมาใช้สอนและสร้างสรรค์เป็นผลงานการแสดง อาทิ ผลงานของHarold Pinter, Samuel Becket, Eugene Ionesco, และJean Anouilh เป็นต้น นอกจากนี้ระบบการสอนนักแสดงในแนวสมจริงจาก Stanislavsky's method ก็ถูกนำมาใช้เป็นหลักในการเรียนการสอนการแสดงและละคร

จากจุดเริ่มต้นดังกล่าวละครร่วมสมัยในประเทศไทยได้มีการพัฒนาโดยกลุ่มศิลปินและนักวิชาการที่ร่ำเรียนและฝึกฝนทั้งในประเทศและต่างประเทศ และสร้างสรรค์ผลงานออกมามากมาย ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะสำคัญ (Sompiboon, 2012: 152) คือ (1) การแสดงร่วมสมัยที่มีพื้นฐานจากการแสดงสมัยใหม่ (modern-based contemporary theatre) กับ (2) ละครร่วมสมัยที่มีพื้นฐานจากการแสดงขนบ / ประเพณีนิยม (tradition-based contemporary theatre) ซึ่งแต่ละชนิดมีตัวอย่างผลงานมากมายแต่ในที่นี้จะขอกล่าวโดยสังเขป

ในส่วนแรก "การแสดงร่วมสมัยที่มีพื้นฐานจากการแสดงสมัยใหม่" นั้นจะเป็นการละครที่มีการปรับประยุกต์รูปแบบหรือเนื้อหามาจากละครตะวันตก โดยเป็นรูปแบบของละครเพื่อศิลปะการแสดง อาทิ ละครของกลุ่มสองแปด มณฑียรทองเธียเตอร์ แดสเอ็นเตอร์เทนเมนต์มาสู่ดรีมบอกซ์ และรัชดาลัยเธียเตอร์ เป็นต้น อีกส่วนหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือละครร่วมสมัยที่ชูประเด็นทางสังคม เช่นงานละครของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว กลุ่มบีฟลอร์ และ กลุ่ม 8x8 เป็นต้น

ในส่วนหลัง "ละครร่วมสมัยที่มีพื้นฐานจากการแสดงขนบ / ประเพณีนิยม" นั้นจะเป็นงานร่วมสมัยที่พัฒนามาจากวรรณคดีไทยที่นำมาตีความใหม่ และนำเสนอผ่านรูปแบบการร้อง การรำ การเต้น การเคลื่อนไหวร่างกาย รวมทั้งดนตรีแบบประเพณีนิยมประยุกต์อาทิ ผลงานการนำวรรณคดีไทยมาตีความใหม่และเล่าใหม่ของภัทราวดี เธียเตอร์ เรื่อง *อิเหนา จรกา ร็อคโอเปร่า* (2537) ดัดแปลงจาก *อิเหนาสหัสเดชะ* (2540) ดัดแปลงจาก *รามเกียรติ์ ลิเกชาละวัน เดอะมิวสิเคิล* (2549) ดัดแปลงจาก*ไกรทอง* และ *ร.รัก ล.ลิลิต* (2551-2552) ดัดแปลงจากลิลิตพระลอ อีกฟากหนึ่งของละครร่วมสมัยมีพื้นฐานจากการแสดงขนบ / ประเพณีนิยม จะนำเสนอในรูปแบบของละครเพื่อการพัฒนา อาทิ ผลงานของมูลนิธิสื่อชาวบ้านหรือที่รู้จักกันว่าคณะละครมะขามป้อมก็มีการนำการแสดงพื้นบ้านและวรรณคดีไทยมาใช้ในการให้ความรู้ในประเด็นต่างๆ แก่เยาวชนและคนทั่วไป อาทิ เรื่อง *พิษฐานเอย* (2536) ที่นำเพลงพื้นบ้านท่วงทำนองต่างๆ มาใช้ในผสมผสานกับการเล่าเรื่องทุกข์ของชาวนาและการค้ามนุษย์และโสเภณีเด็ก *เจ้าลอหล่อลั๋น* (2537) จาก*ลิลิตพระลอ* ที่ใช้สอนเรื่องโทษภัยของยาเสพติด *จันทโครพ...โจ๊ะบีฟอร์ไทม์* (2538) ดัดแปลงจากบทละคร *จันทโครพ* ที่ชี้ให้เห็นถึงปัญหาการมีเพศสัมพันธ์ก่อนวัยอันควร และ *มาลัยมงคล* (2539-2540) ดัดแปลงจากการสวดพระมาลัย สะท้อนถึงปัญหาการติดเชื้อเอช ไอ วี (HIV)

สำหรับลิเกร่วมสมัยนั้น จะจัดเข้าอยู่ในงานประเภทหลังที่นำการแสดงขนบนิยมแบบลิเกมานำเสนอในรูปแบบใหม่โดยนำเสนอเนื้อเรื่องจากบทละครต่างประเทศ ซึ่งมีเหตุผลและปัจจัยหลายประการในคุณสมบัติที่เหมาะสมที่ทำให้ลิเกถูกเลือกมาใช้ในการสร้างงานร่วมสมัยดังกล่าว

คุณลักษณะของลิเกแบบขนบนิยม

ลิเกคือการแสดงแบบแนวตลาดหรือประชานิยม (Thai popular theatre) ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมจากประชาชนในวงกว้าง โดยเฉพาะคนขนบทและคนชั้นล่างถึงชั้นกลาง ลิเกมีวิวัฒนาการจากการแสดงเพื่อพิธีกรรมของการสวดแบบมุสลิมและพัฒนาเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงในปัจจุบันและมีการปรับรูปแบบและวิธีการนำเสนอให้ทันสมัยแต่ยังคงมีแก่นของการแสดงที่ประกอบไปด้วยการร้องด้นกลอนเฉพาะที่เรียกว่า "ราชนิเกลิง" หรือ "รานิเกลิง" มีการรำ การแต่งใบหน้าที่เข้มทั้งตัวละครชายและหญิง การใส่เสื้อผ้าแบบเฉพาะตัวที่สีสันฉูดฉาดประดับด้วยเพชรเทียมหรือคริสตัลที่สวยงาม ประดิษฐ ประสาททอง ศิลปินผู้สร้างสรรค์ลิเกร่วมสมัยได้กล่าวไว้ว่า "ลิเกมาจากประชาชน มันเป็น local มากๆมันเป็นความรู้จากพื้นดิน มันไม่ได้ถูกบินไปเอามา ไม่ได้นั่งเรือไปเอามาแต่มันมาจากดินที่คุณเหยียบอยู่เพราะฉะนั้นเสียงอะไรที่เข้ามาในดินที่คุณเหยียบอยู่คุณก็เก็บขึ้นมาแล้วก็หล่อหลอมงอกเงยขึ้นมา ผมถึงบอกว่าลิเกมันมีรากมันหยั่งรากอยู่ในสังคมไทย" (สัมภาษณ์, 2552)

คนดูลิเกไม่ได้เน้นที่เรื่องราว หากแต่เน้นที่รสชาติหรือความสนุกตามความสามารถของนักแสดง ยกตัวอย่างสมศักดิ์ ภักดี ลิเกขื่อดังเคยให้สัมภาษณ์ไว้ในนิตยสารนางนวลว่า ตัวเขาเล่นลิเกมา 20 ปี เล่นในโครงสร้างเรื่องเดิมประมาณ 5 เรื่อง เพราะเปลี่ยนที่แสดงไปเรื่อยๆ หากกลับมาที่เดิมแล้วแสดงเรื่องเดิมคนดูก็ไม่ว่าอะไร แต่จะดูความสามารถในการร้อง การรำ การด้นกลอนสด ชุดที่สวยงาม หรือดูนักแสดงคนใหม่มารับบทที่เคยมีผู้แสดงไว้แล้ว และเปรียบเทียบว่าใครแสดงได้ถึงบทกว่ากัน ซึ่งก็เหมือนกับการดูละครหลังข่าวที่หลายๆ เรื่องนำมาทำใหม่หรือ remake อาทิ คู่กรรม บ้านทรายทอง แม่นาคพระโขนง ผู้กองยอดรัก เป็นต้น และนอกเหนือจากการที่ลิเกเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงแล้ว ลิเกยังเคยถูกใช้เป็นสื่อการแสดงเพื่อเผยแพร่แนวคิดต่างๆ ด้วย อาทิ ในยุคของจอมพล ป. พิบูลสงคราม รัฐบาลได้ใช้ลิเกเป็นสื่อในการต่อต้านคอมมิวนิสต์ โดยการจัดประกวดลิเกต่อต้านคอมมิวนิสต์และรณรงค์ให้ประชาชนไปเลือกตั้งในปี พ.ศ. 2495 ณ กรมโฆษณาการ หรือกรมประชาสัมพันธ์ในยุคนั้น ซึ่งมีลิเกถึง 83 คณะเข้าประกวดเพื่อชิงถ้วยและเงินรางวัลซึ่งแสดงให้เห็นว่าการแสดงลิเกสามารถนำมาปรับใช้เพื่อสื่อสารไปยังคนดูได้ตามวัตถุประสงค์ที่ผู้สร้างสรรค์จะกำหนดขึ้น

นอกจากนี้ลิเกยังสามารถที่จะปรับตัวให้ทันสมัยไปตามสื่อบันเทิงกระแสหลักของทั้งไทยและต่างประเทศ สามารถที่จะนำเนื้อหา ข่าวสารบ้านเมืองที่เกิดขึ้นมาสอดแทรกในเนื้อหาการแสดงแบบประโลมโลกหรือเมโลดราม่า (melodrama) ซึ่งเป็นคุณลักษณะหลักได้อย่างลงตัว อีกทั้งยังสามารถนำบทเพลงยอดนิยมต่างๆ ทั้งเพลงลูกทุ่ง เพลงพื้นบ้าน เพลงป๊อบมาใช้ร้องนอกเหนือจากกลอนราชนิเกลิงหรือเพลงไทยเดิมอันเป็นองค์ประกอบหลักของการแสดงได้ด้วย

ลิเกตามขนบนิยมจะเริ่มการแสดงด้วยการโหมโรง ซึ่งช่วงเวลานั้นด้านหลังเวทีก็จะมีการให้เรื่องแจกบทกับตัวละคร และนักแสดงก็จะนึกถึงบทพูดและบทร้องที่เคยใช้หรือแต่งสดเพื่อจะแสดงหน้าเวที เมื่อเริ่มการแสดงก็จะเป็นการลงโรง ดำเนินเรื่องไปตามบทเหมือนการแสดงละครประเพณีนิยมอื่นๆ ของไทย ซึ่งในการแสดงนั้น นักแสดงจะต้องร้อง รำ และสามารถจะด้นสด เล่นกับคนดูตามสถานการณ์สดๆ ที่เกิดขึ้น นอกจากนี้การแต่งตัวด้วยชุดประดับคริสตัลหรือเพชรปลอม สีสันสวยงาม การใส่เครื่องประดับแพรวพราว รวมทั้งการแต่งหน้าที่เข้มจัดไม่ว่าตัวละครจะเป็นคนจน คนรวย คนดีหรือคนชั่ว และไม่ว่าจะเป็นหญิงหรือชายจะไม่มีข้อยกเว้นในเรื่องความสวยงาม (ยกเว้นตัวตลกที่แต่งตัวได้ตามจินตนาการของตนเอง) เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นสุนทรียะของการแสดงลิเก ดังนั้นศิลปินร่วมสมัยที่จะนำลิเกมาสร้างสรรค์นั้นก็จำเป็นจะต้องรู้คุณลักษณะที่เป็นแก่นแกนของลิเกเพื่อจะได้เลือกสรรองค์ประกอบของการแสดงมาได้อย่างลงตัว

ศิลปินร่วมสมัยหลายคน ได้ตระหนักถึงข้อเด่นของการแสดงลิเกที่จะใช้นำเสนอเรื่องราวประเด็นทางสังคมและถูกจริตรสนิยมของคนชั้นกลาง ซึ่งอาจมองลิเกเป็นวัฒนธรรมชาวบ้าน วัฒนธรรมตลาด ให้กลับมาสนใจการแสดงชนิดนี้ ตามแรงดึงดูดของชื่อเรื่องหรือบทละครนานาชาติที่จะถูกนำเสนอผ่านการแสดงลิเก

คุณลักษณะของลิเกในการนำมาสร้างสรรค์ละครร่วมสมัย

ลิเกร่วมสมัยแสดงให้เห็นถึงการผลิตผลงานที่นำองค์ประกอบดั้งเดิมของลิเกมาใช้ในการเล่าเรื่องราวภายใต้บริบทใหม่ๆ โดยการตีความของผู้สร้างสรรค์ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ลิเกถูกใช้ในการสื่อ "สาร"เพราะลิเกมีรูปแบบการแสดงที่ปรับง่าย (loose form) ไม่มีรูปแบบที่เคร่งครัดในเชิงขนบและพิธีกรรม สามารถที่จะนำเสนอเรื่องราวได้เหมือนกับการแสดง musical ที่นักแสดงสามารถร้อง เต้น หรือรำในเวลาเดียวกัน ลิเกมีเสื้อผ้าและเครื่องประดับที่สวยงาม ส่งผลให้สามารถสื่อสารเรื่องที่หนักให้มีความเพลิดเพลินได้และสามารถนำเสนอสารที่ต้องการจะสื่อกับคนดูได้ค่อนข้างอิสระ เพราะนอกจากจะเป็นเนื้อหาที่ปรากฏในบทสนทนาของเรื่องแล้ว ลิเกสามารถที่จะพูดนอกเรื่องได้และพูดโดยตรงกับคนดู สามารถนำเสนอการแสดงอื่นๆ มาผสมผสานในการแสดง ใช้อุปกรณ์เสริมใดๆ ก็ได้

การผสมผสานการแสดงในรูปแบบลิเกร่วมสมัยที่นำเนื้อหาจากวรรณกรรมเชิงประเด็นสังคมจากต่างประเทศนี้ จะช่วยให้เกิดคุณค่าในเชิงสุนทรียะครบทั้ง 3 ระดับตามที่ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2547) กล่าวไว้คือ "เพลิดเพลิน เจริญปัญญา และนำพาจิตวิญญาณ" ซึ่งในการแสดงลิเกโดยทั่วไปจะสามารถนำพาคนดูเข้าสู่ความเพลิดเพลินได้ และสำหรับแนวคิดเชิงปรัชญาที่ปรากฏในวรรณกรรมบทละครทั้งสามชาติที่ได้ยกมานั้น อาจจะช่วยเจริญปัญญาและนำพาจิตวิญญาณ การนำรูปแบบลิเกมาเสนอเรื่องเชิงปรัชญาจึงทำให้เกิดคุณค่าตามจุดมุ่งหมายเชิงสุนทรียะครบทั้งสามประการ

การสร้างบทลิเกที่นำเนื้อหาจากต่างประเทศมาใช้นี้ มีแนวทางในการสร้างสรรค์แบบตีความใหม่ให้เข้ากับบริบทที่ต้องการจะนำเสนอ โดยนำคุณลักษณะที่เป็นสุขนาฏกรรมของลิเกมาผสมผสานกับเรื่องที่เป็นประเด็นสังคม หรือการให้ความรู้ การบ่มเพาะจิตวิญญาณ อาทิ ลิเกเฟาสท์ นั้นจะนำเสนอในประเด็นเรื่องของการนิพพานในพระพุทธศาสนา นำเสนอผ่านกระบวนการคิดถึงความสุขที่แท้จริงนั้นเป็นความสุขที่ตัดออกจากอามิสบูชา ทรัพย์สินเงินทอง วัตถุนิยม หรือแม้แต่ชื่อเสียงเกียรติยศซึ่งรูปแบบและเนื้อหาของการแสดงลิเกร่วมสมัยนี้ อาจกล่าวได้ว่าก็เป็นการนำเสนอละครแบบ "เบรคเชี่ยน สไตล์" (Brechtian Style)[3] ที่นำรูปแบบการแสดงแบบไม่เหมือนจริง เป็น stylization มานำเสนอเรื่องราวเชิงประเด็นสังคมที่ทำให้คนดูต้องขบคิดนอกเหนือจากความเพลิดเพลิน

---

[3] แบรโทลท์เบรคชท์ หรือ Bertolt Brecht (1898-1956)เป็นนักการละครชาวเยอรมัน เจ้าของแนวคิดการละครที่ตรงกันข้ามกับThe Poetics ของอริสโตเติล โดยเบรคชท์ไม่ต้องการให้คนดูมีอารมณ์กับการแสดงแนวดรามาติคที่กระตุ้นความสงสารและความกลัวไปกับตัวละครเพื่อการชำระจิตใจแบบการละครที่อริสโตเติลเขียนไว้ นอกจากนี้เบรคชท์ยังมีแนวคิดตรงข้ามกับแนวเรียลลิสต์ ที่ว่าคนดูกำลังนั่งดูชีวิตจริงผ่านฝาที่ 4 ของห้อง (the forth wall) ที่เปิดเอาไว้ให้คนดูได้เห็น ได้สังเกตชีวิตที่โลดแล่นบนเวที แต่แนวคิดของเบรคชท์จะเตือนให้คนดูทราบว่ากำลังดูละครอยู่ ไม่ให้ติ่งทางอารมณ์แต่ให้คิดตาม โยเทคนิคที่จะทำให้คนดูตระหนักว่ากำลังดูละครอยู่นั้น มีหลายเทคนิคอาทิ การทำให้แปลก (Verfremdung) คือขณะที่กำลังมีการดำเนินเรื่องอยู่นั้น ก็ให้มีการคั่นด้วยเพลง ป้าย โปรเจคเตอร์ ตัวละครใส่หน้ากาก เพื่อให้คนดูที่ดูละครอยู่สะดุดกับสิ่งที่เข้ามาและฉุกคิดตามเพื่อให้เกิดปัญญาหรือได้ข้อคิดในการดูละคร

แม้ว่าการนำเสนอการแสดงลิเกจะไม่ใช่รูปแบบละครผอมหรือละครที่เรียบง่าย (poor theatre / minimal presentation) แต่การนำเสนอจะผ่านการแต่งกายและเครื่องประดับที่สวยงามและยิ่งใหญ่เกินชีวิตประจำวัน ทว่าในความอลังการขององค์ประกอบเหล่านี้ก็สามารถที่จะสอดแทรกเนื้อหาที่ประชดประชันหรือนำเสนอด้านลบของวัตถุนิยมและทุนนิยม ความไม่เท่าเทียม ปัญหาเชิงเศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรม เชื้อชาติ ศาสนา เพศ ชนชั้น การศึกษา และประเด็นปัญหาสำคัญต่างๆ ซึ่งลิเกร่วมสมัยเหล่านี้สามารถที่จะนำเสนอเนื้อหาเชิงประชดประชันเสียดสีได้อย่างแยบคาย โดยนำเสนอผ่านการแต่งหน้าให้ตลก ใส่หน้ากากบุคคลที่จะล้อเลียน การใช้ภาษายั่วล้อหรือเลียนแบบสินค้าแบรนด์เนม โดยที่ผู้ชมก็สามารถที่จะรู้ว่าตัวละครกำลังกล่าวถึงอะไร เป็นตลกร้ายที่อยู่ในความขบขันแบบตลกตลาดของการแสดง

McGrath (1981: 54-59)) แสดงให้เห็นรายละเอียดที่สำคัญของความแตกต่างระหว่างรสนิยมแบบประชานิยมและรสนิยมของคนชั้นกลางที่มีผสมผสานกันอยู่ในการแสดงลิเกร่วมสมัย โดยรสนิยมแบบประชานิยมหรือรสนิยมแนวตลาดจะประกอบไปด้วยความตรงไปตรงมาของเนื้อหา ความตลกขบขัน ความรวดเร็ว การใช้ภาษาถิ่น มีบทเพลง เร้าอารมณ์ เป็นต้น ในขณะที่รสนิยมของคนชั้นกลางนั้นจะประกอบไปด้วยการนำเสนอเรื่องราวที่ต้องผ่านการตีความ ค่อนข้างจะมีเอกลักษณ์มีความเป็นปัจเจกในเนื้อหาและการรับชม อย่างไรก็ตามความแตกต่างของทั้งสองพรมแดนของรสนิยมนี้ สามารถที่จะนำมาผสมผสานได้ในงานลิเกร่วมสมัยที่นำรูปแบบสนุกสนาน สวยงาม การร้องการรำ และความตลกขบขัน และการแต่งกายแต่งหน้าที่สวยงามอลังการ มานำเสนอเนื้อหาที่มีความเข้มข้นในเชิงประเด็นสังคม

ลำดับต่อไปจะอภิรายและนำเสนอตัวอย่างการแสดงลิเกร่วมสมัยจากบทละครนานาชาติทั้ง 3 เรื่อง ดังนี้

ลิเกเฟาสท์ (Likay Faust)[4]

ลิเกเฟาสท์ ดัดแปลงมาจากบทละครคลาสสิคดั้งเดิมของ โยฮันโวล์ฟกัง ฟอน เกอเธ่จากบทประพันธ์ดั้งเดิมนั้น เฟาสท์ หรือ ดร. เฟาสท์ อยากจะมีชีวิตที่สุขสบายของชายหนุ่มที่มีความรู้และความสามารถมากมาย แต่มีความทะเยอทะยานและอยากได้ อยากมี อยากเป็นไม่มีที่สิ้นสุด ซึ่งวันหนึ่งโชคชะตาได้พาให้เขามาพบกับเมมฟิสโต (Mephistophles)ปิศาจที่สงสัยในอำนาจของพระเจ้า และเชื่อว่ามนุษย์จะมีชีวิตที่ดีโดยไม่ต้องเชื่อในความศักดิ์สิทธิ์ของพระเจ้า ซึ่งเห็นจุดอ่อนของเฟาสท์ จึงได้ทำให้เขาหลงเชื่อและยอมขายวิญญาณให้แก่ตนเองเพื่อแลกกับการกลับมาหนุ่มอีกครั้งและมีชีวิตที่เป็นอมตะ หากแต่เมื่อเวลาผ่านไปเฟาสท์ไม่พอใจในชีวิตที่เป็นอยู่จึงคิดจะยกเลิกข้อตกลงที่ให้ไว้กับปิศาจ ซึ่งส่งผลให้เขาถูกปิศาจฆ่าตายอย่างทารุณ

---

[4] *ลิเกเฟาสท์* กำกับการแสดงโดยครูช่าง ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง นำแสดงโดยพิเชษฐ์ กลั่นชื่น ประดิษฐ ประสาททอง บิสมิลลา นานา กำกับดนตรีโดยไกวัล กุลวัฒโนทัยและบรรเลงเพลงโดยวงฟองน้ำ จัดแสดงในงานมหกรรมศิลปะการแสดงและดนตรีนานาชาติครั้งที่ 4 ระหว่างวันที่ 4-5 ตุลาคม 2545 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ในฐานะผู้กำกับการแสดงได้ตีความใหม่โดยสอดแทรกแนวคิดเชิงพุทธศาสนาลงไปในเนื้อหาเดิม และชี้ให้เห็นการ “อนัตตา” หรือการไม่มีตัวตน การไม่แสวงหาอัตตา เป็นความสุขสูงสุด เป็นรากฐานของชีวิตตามหลักพุทธศาสนามากกว่าการหลงติดอยู่ในความสุขไม่เที่ยงแท้หรือความสุขชั่วคราวของโลกวัตถุนิยม ในเนื้อหาการแสดงนั้นชลประคัลภ์ได้สร้างให้เมมฟิสโตเป็นนักธุรกิจที่อยู่ภายใต้ลัทธิวัตถุนิยมและจะล่อลวงให้ผู้อื่นมาติดกับดักและวังวนนี้ ซึ่ง ดร. เฟาสท์ก็ขายวิญญาณให้กับปิศาจเพื่อความเป็นอมตะ การยึดมั่นถือมั่นในตนเองซึ่งก็คือสุขอันจอมปลอมนี้เป็นการสะท้อนภาพความโง่เขลาเบาปัญญาของมนุษย์

เรื่องราวดังกล่าวได้ถูกนำมาสร้างสรรค์แบบละครซ้อนละคร (play-within-a-play) ที่ผู้กำกับสมมติสถานการณ์ให้เป็นเรื่องราวของคณะละครคณะหนึ่ง (outer play) ที่มีการดำเนินเรื่องขนานไปกับเรื่องราวที่เกิดในละครที่พวกเขาต้องแสดง (inner play) โดยจะมีการนำเสนอผ่านการแสดงหลายรูปแบบตามความสามารถของนักแสดง อาทิ บูโตและลิเกซึ่งการนำเรื่องราวที่เป็นปรัชญาและมีรายละเอียดมากมายมาทำเป็นละครซ้อนละครเป็นการเพิ่มความซับซ้อนให้เรื่องและแม้ลิเกจะมีคุณสมบัติเด่นในการปรับปรน หรือเพิ่มเติมการแสดงอื่นๆ ไปใส่ไว้ในเรื่องราวของการแสดงได้ แต่ถ้ามีมากไปประกอบกับความยากในการนำเสนอเรื่องราวภายในอันซับซ้อนของมนุษย์ผ่านการแสดงที่เป็นวาไรตี้นี้ก็ถือว่าเป็นอุปสรรคสำคัญในการนำเสนอ โดยเฉพาะการนำเสนอซึ่งศิลปินและนักวิจารณ์ อาทิ เกรียงศักดิ์ ศิลากอง (อ้างถึงใน Mahasarinand, 2007) และ Suvannanonda (2002) มองว่าประเด็นนี้เป็นจุดอ่อนของ*ลิเกเฟาสท์* ตัวอย่างของความสับสนที่มาจากความพยายามที่จะสร้างความงดงามทว่ายังขาดความลงตัวคือการวางรูปแบบนำเสนอในตัวละครที่แสดงลิเกแสดงคู่ขนานไปกับบูโตในเพลงเดียวกันก็ทำให้ความสมดุลทางการแสดงลดน้อยถอยลงไปเพราะจังหวะการแสดงของรูปแบบการแสดงทั้งสองชนิดนี้มีความแตกต่างกันลิเกจะมีจังหวะที่ค่อนค่อนข้างเร็วในขณะที่บูโตจะช้า

รูปที่ 1 ภาพจากการแสดงลิเก เฟาสท์
ภาพจาก http://travel.sanook.com/538541/

ประดิษฐ ประสาททอง ในฐานะนักแสดงและมีความเชี่ยวชาญการแสดงลิเกเป็นพิเศษ ได้ให้คำแนะนำและข้อเสนอแนะในการแสดงและช่วยเขียนเนื้อเพลงเพื่อขับร้องเป็นบทเพลงราชนิเกลิงได้ เพราะราชนิเกลิงไม่ใช่กลอนแปด แต่เป็นกลอนลักษณะพิเศษมี 5-6 คำต่อวรรคและเป็นกลอนหัวเดียวที่จะลงท้ายบทด้วยเสียงสระและตัวสะกดเดียวกัน นอกจากนี้บทเพลงหน้าพาทย์อันเป็นบทเพลงสำคัญของการแสดงลิเกที่จะใช้ในการแนะนำตัวละครทีละตัวในการปรากฏตัวในฉาก และกล่าวบอกคนดูว่าตนเองเป็นใคร รวมทั้งเล่าวัตถุประสงค์คร่าวๆ ของตนเองในฉากนั้นๆ รวมทั้งเล่าถึงประเด็นขัดแย้ง สิ่งที่ตัวละครจะทำต่อไป ซึ่งช่วยให้คนดูติดตามเรื่องได้เป็นอย่างดี ซึ่งประดิษฐ ประสาททอง กล่าวว่าเพลงหน้าพาทย์ที่ถือเป็น "กระดูกสันหลังของการแสดงลิเก" ก็ถูกตัดไป เพื่อความรวดเร็วในการนำเสนอ การแสดงลิเกจึงไม่ใช่หัวใจหรือพระเอกในการดัดแปลงการแสดงให้ร่วมสมัย แต่เป็นองค์ประกอบในการแสดงที่นำรูปแบบการแสดงหลากหลายมารวมกันไว้ แต่เมื่อชื่อว่าลิเก ก็จะทำให้คนดูจินตนาการถึงความสนุก สวยงาม และชวนให้ติดตามในความท้าทายที่นำสื่อการแสดงพื้นบ้านในรูปแบบวัฒนธรรมตลาดมานำเสนอเรื่องปรัชญาชั้นสูง ในการแสดงนั้น ประดิษฐ ประสาททอง แสดงเป็นเมมฟิสโต หัวหน้าปิศาจ ซึ่งจะนำเสนอตัวละครตัวนี้ผ่านรูปแบบลิเก ในขณะที่พิเชษฐ์ กลั่นชื่น แสดงเป็นเฟาสท์ ก็นำเสนอตัวละครผ่านการแสดงโขนและบัลเล่ต์ตามความถนัดของนักแสดง นางเอกที่คู่กับ ดร. เฟาสท์ก็เป็นศิลปินที่มีความสามารถในการร้องนักแสดงในลิเกเฟาสท์จึงไม่ได้ถูกเรียกร้องความสามารถในเชิงการแสดงลิเกนัก เพราะผู้กำกับต้องการนำเสนอการผสมผสานของการแสดงหลายรูปแบบแต่ผ่านการนำเสนอแบบร่วมสมัย ต้องการนักแสดงที่เคลื่อนไหวร่างกายได้ตามรูปแบบการแสดงอื่นๆ ทั้งบัลเล่ต์บูโตโขน เป็นต้น อีกทั้งยังต้องการการซ้อมที่เป็นระบบมากกว่าการด้นสดที่เป็นธรรม ชาติของลิเกอาชีพ

ในการแต่งกายนั้นชุดลิเกก็ถูกนำมาเป็นลัญลักษณ์ของวัตถุนิยม ความมั่งคั่ง มั่งมี ที่เกินความจำเป็นเป็นแค่ความตื่นเต้น ความสุขจอมปลอม แต่ไม่สุขทางสติปัญญา ซึ่งไม่สามารถนำพาไปสู่การสงบอันเป็นนิรันดร์จากการนิพพานได้ โดยประดิษฐ ประสาททองที่เป็นนักแสดงในส่วนลิเกนั้นก็ได้ช่วยออกแบบชุดลิเกให้ร่วมสมัยยิ่งขึ้น โดยในฉากที่ตัวละครในเรื่องปลอมตัวเพื่อไปยังเมืองอื่นก็ให้ใส่ชุดลิเก โดยท่อนบนเป็นเสื้อลิเกปักเพชรหรือเสื้อแจ็กเก็ตสีทองสำหรับละครรำแต่ท่อนล่างให้นุ่งผ้าโสร่งยาวแบบหน้านาง ส่วนตัวละครหญิงก็ใส่ชุดกระโปรงสุ่มยาวปักเพชรระยิบระยับ

องค์ประกอบการแสดงที่เป็นจุดเด่นของลิเกเฟาสท์คือดนตรีที่ใช้ในเรื่องที่ช่วยแยกโลก 2 โลกที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอในเรื่องได้เป็นอย่างดี คือโลกของคณะละคร (outer play) กับโลกของนักแสดงที่ต้องเล่นละคร (inner play) ซึ่งมีผู้ร่วมรังสรรค์คือไกวัล กุลวัฒโนทัยอาจารย์บรูส แก็สตัน และคุณเท็ดดี้ลูกชายของอาจารย์บรู๊ซ ซึ่งบรรเลงโดยวงฟองน้ำ อย่างไรก็ตามการแยกดนตรีออกเป็นสองฝ่ายคือในส่วนของละครที่นำเสนอคณะละคร มีนักแสดง และผู้ผลิตต่างๆ แล้วถกเถียงกันในเรื่องราวต่างๆ บทเพลงจะเป็นวงสตริงคอมโบ ในส่วนของลิเกก็จะเป็นวงดนตรีปี่พาทย์ ซึ่งบทเพลงที่แตกต่างนี้ก็ทำให้คนดูชื่นชมมาก

เกาะทาส (The Island of Slaves) [5]

ลิเกเรื่องเกาะทาสเป็นการทดลองนำเสนอลิเกอีกรูปแบบหนึ่ง โดยนำบทละครคอเมดี้คลาสสิคของฝรั่งเศสเรื่อง *L' iiledes Esclaves* (1725) ของ Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux มาทำการแสดงโดยศิลปินลิเกอาชีพ ซึ่งจะแตกต่างจาก ลิเกเฟาสท์ ที่ใช้ศิลปินร่วมสมัยมาแสดงลิเก เกรียงศักดิ์ ศิลากอง ผู้กำกับการแสดงเป็นผู้ชื่นชอบในการร้องรำของลิเกและพิจารณาแล้วว่าธรรมชาติของการแสดงลิเกสามารถที่จะนำเสนอเรื่อง *เกาะทาส* ได้อย่างลงตัวจึงได้ตระเวนดูการแสดงลิเกที่ปิดวิกในตลาดทั่วกรุงเทพมหานครและเขาเองก็พบกับลิเกคณะนิรันดร์ อัญชลี และเกรียงศักดิ์ก็ชื่นชอบที่นักแสดงมีความสามารถในการร้องและการรำ รวมทั้งการเคลื่อนไหว การใช้ร่างกายบนเวที ได้อย่างสนุกสนานและสะดุดตาเป็นพิเศษ จึงเชิญให้มาร่วมแสดงลิเกเรื่อง *เกาะทาส* โดยเกรียงศักดิ์ ศิลากอง ได้นำบทละครที่แปลเป็นภาษาไทยแล้วมาให้ทางคณะลิเกนิรันดร์ อัญชลีเป็นผู้ไปแปลงเป็นบทลิเกและแบ่งฉากการแสดงตามขนบนิยมของการแสดงลิเก

ลิเก *เกาะทาส* มีเนื้อเรื่องย่อว่าเรือของตัวละครเอกที่เดินทางมากับทาสได้อับปางลงและพวกเขาต้องขึ้นมาบนเกาะเกาะหนึ่งซึ่งพวกทาสกลุ่มใหญ่ได้มาตั้งรกรากและสร้างกฎกติกาขึ้นมาใหม่ คือทุกคนบนเกาะต้องมีความเท่าเทียมกัน จะไม่มีความแตกต่างระหว่างนายกับทาส และถ้าใครที่จะอยู่บนเกาะนี้ไม่ปฏิบัติตามก็จะถูกลงโทษโดยการถูกฆ่าให้ตายได้ ซึ่งตัวเอกกับคนรับใช้ของเขาก็สลับเสื้อผ้า สลับบทบาท ซึ่งส่งผลต่อเหตุการณ์และการกระทำอื่นๆ อีกมากมายที่ชวนให้เกิดความตลกขบขัน โดยเนื้อเรื่องลักษณะนี้ที่มีการปลอมตัว สลับเพศ สลับบทบาท หรือการเข้าใจผิดแบบผิดฝาผิดตัว ก็มีให้เห็นอยู่มากมายในงานสุขนาฏกรรมของเชคสเปียร์ อาทิ *ตามใจท่าน (As You Like It) หรรษาราตรี (Twelfth Night) เวนิชวานิส (The Merchant of Venice)* เป็นต้น และคุณลักษณะดังกล่าวก็เป็นเรื่องราวที่ลิเกแบบขนบนิยมนำมาแสดงกัน โดยเฉพาะการสลับทารก การปลอมตัว เป็นต้น ดังนั้นเรื่องราวชวนหัวแบบผิดฝาผิดตัวในเรื่อง เกาะทาส แม้จะแฝงไว้ด้วยปรัชญาประชาธิปไตยและความเท่าเทียมของมนุษย์ แต่ก็สามารถนำมาแสดงให้สนุกสนานในรูปแบบลิเกได้

รูปที่ 3: ภาพจากโปสเตอร์การแสดงลิเกเรื่องเกาะทาส โดยลิเกคณะนิรันดร์ อัญชลี
ภาพจาก http://www.discoverythailand.com/likay_alliance_francaise_bangkok.asp

[5] *ลิเกเรื่อง เกาะทาส จัดแสดงระหว่างวันที่ 9 และ 12 พฤษภาคม 2550 ณ Alliance Francaise Bangkokกำกับการแสดงโดยเกรียงศักดิ์ ศิลากอง*

สำหรับฉากในการแสดงก็ใช้วิธีการ "สมมติ" แบบการแสดงลิเกที่จะมีตั่งหรือเตียงไม้ตั้งอยู่กลางเวที แล้วสามารถบอกคนดูว่านั่งอยู่ท้องพระโรงหรือกลางป่า ในกระท่อม ในห้องนอนได้ทั้งสิ้น ซึ่งเรื่อง *เกาะทาส* จะวางหินปลอมไว้ตรงกลางเวที ตัวละครก็รำออกจากทางซ้ายและเข้าขวาเหมือนกับเวทีลิเกตามปกติ มีการแบ่งฉากแบบการแสดงลิเกและเริ่มเรื่องราวโดยการที่ตัวละครเอกออกมาแนะนำตัวกับคนดูทีละฉาก ซึ่งลิเกเรียกว่าการ "กล่าว" หลังจากที่ให้คนดูรู้จักตัวละคร นิสัยใจคอ และความต้องการในแต่ละฉากแล้ว ตัวละครก็จะพบกันเพื่อให้เรื่องได้ดำเนินต่อไป นอกจากนี้ผู้กำกับการแสดง อยากจะนำเสนอสิ่งพิเศษให้กับคนดูคือให้พระเอกของเรื่องก็คือพระเอกนิรันดร์ อัญชลี ได้ร้องเพลงภาษาฝรั่งเศสชื่อเพลง Non Je Ne RegretteRien (No Regrets) ประกอบการแสดงในท้องเรื่อง จึงได้จดเนื้อร้องภาษาไทยแต่ออกเสียงภาษาฝรั่งเศสแบบคาราโอเกะให้นิรันดร์ได้ฝึกร้อง ซึ่งพระเอกนิรันดร์ ก็กล่าวว่าเขาปรับตัวอย่างมากที่จะร้องให้ได้ดีที่สุด พยายามเลียนแบบสำเนียงฝรั่งเศสตามต้นฉบับที่ได้มา ซึ่งสำหรับการแสดงลิเกนั้นการนำบทเพลงที่ไม่ใช่ราชนิเกลิงหรือเพลงไทยเดิมมาร้องในเรื่องแบบนี้ก็ไม่ใช่ความแปลกหรือการขัดต่อขนบแต่อย่างใด เพราะโดยธรรมชาติลิเกก็สามารถที่จะสรรหาบทเพลงหรือการรำ การเต้นต่างๆ มาผสมผสานในการแสดงได้แบบไม่ดูประหลาด แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นก็อยู่ที่ความสามารถของนักแสดงหรือผู้กำกับการแสดงที่จะทำให้สมดุล (นิรันดร์ อัญชลี, สัมภาษณ์ 2553) และการร้องเพลงดังกล่าวได้สร้างความสุขใจและเสียงชื่นชมจากคนดูเป็นอย่างมากที่นักแสดงลิเกสามารถที่จะร้องเพลงฝรั่งเศสที่พวกเขารู้จักได้

อย่างไรก็ดีการนำเสนอความขบขันของวรรณกรรมฝรั่งเศส เข้ามาอยู่บริบทการเข้าใจของผู้ชมที่เป็นคนไทย และผ่านการแสดงลิเกเป็นสิ่งที่ท้าทายผู้กำกับเป็นอย่างมาก เพราะต้องผ่านกระบวนการแปลภาษา การแปรความหมาย และการแปลงให้เป็นบทลิเกผ่านการขับร้อง ซึ่ง Amranand (2007) ได้เขียนวิจารณ์ไว้ว่า ความขบขันของเรื่องฝรั่งเศสดั้งเดิมได้สูญรสไปบ้างจากการแปล แต่ด้วยความสามารถของนักแสดงลิเกที่สามารถด้นสดและสร้างความขบขันจากเหตุการณ์รอบตัวก็สามารถที่จะยังรักษาความสนุกของเรื่องราวไว้ได้ และเป็นที่ยอมรับด้วยเสียงหัวเราะของผู้ชมทั้งไทยและฝรั่งเศส โดยผู้ชมต่างชาติสามารถอ่านคำแปลภาษาอังกฤษและภาษาฝรั่งเศสที่เตรียมไว้ให้ โยสรุปแต่ละฉากแต่ละองก์ ผสมกับท่าทางที่ตลกขบขันของนักแสดง นอกจากนั้นนักแสดงก็พูดภาษาไทยสำเนียงอังกฤษแบบตลกขบขัน หรือการแปลแบบคำต่อคำที่ทำให้การสื่อความหมายไม่สมบูรณ์แต่ก็สร้างความตลกขบขันให้กับคนดูชาวไทยเป็นอย่างดี ตัวอย่างเช่น นักแสดงหญิงคนหนึ่งในเรื่องได้หยอกล้อกับคนดูโดยแสดงนอกเรื่อง นอกบทว่าตนเองอยากจะมีสามีเป็นฝรั่ง และพูดภาษาอังกฤษแบบผิดๆ ถูกๆ (broken English)เพื่อสร้างความขบขัน ประกอบกับท่าทางที่ทะเล้นและยั่วยวน เช่น คำว่า "ยู เอาไหม ปั่มปั๊ม" และทำท่าขยับสะโพกไปด้านหน้าและด้านหลัง

นอกจากนี้นักแสดงยังใช้เทคนิคสำคัญของลิเกคือการเล่นในบทและสนทนาโดยตรงกับคนดูในการแสดง (off-and-on-stage) ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ เป็นเสน่ห์ของการแสดง และไม่มีการเตรียมพร้อมเป็นการด้นสดที่พิจารณาจากบริบทและสถานการณ์บนเวทีขณะนั้น ตัวอย่างเช่น นักแสดงหญิงทำไวร์เลส (body pack wireless) ที่ติดอยู่ด้านหลังของตัวหลุดและหล่นก็เลยขอให้นักแสดงชายที่อยู่ในฉากเดียวกันช่วยล้วงขึ้นมา แล้วก็พูดจาหยอกล้อในเชิงทะลึ่งทะเล้นก่อนที่จะกลับมาในบทสนทนาของเรื่องและเข้าสู่บทสนทนาในบทละคร นอกจากนี้

นิรันดร์ อัญชลี ยังเล่าว่าขออนุญาตผู้กำกับในการตั้งชื่อตัวละครเอง โดยจะขอชื่อแบบไทยๆ (นิรันดร์ อัญชลี, สัมภาษณ์ 2553) แต่ผู้กำกับขอให้ใช้ชื่อฝรั่งเศสตามบทละคร เพื่อคนดูจะได้เข้าใจง่ายขึ้น ซึ่งสิ่งนี้ก็ส่งผลให้เกิดการพูดนอกบทอีกครั้งโดยการที่นักแสดงจำชื่อตัวละครของเพื่อนไม่ได้ จึงต้องถามสดกลางเวทีเลยว่าชื่ออะไร และสัญญาว่าจะไม่ลืมอีก ก่อนจะกลับเข้าไปในเรื่องอีกครั้งซึ่งจุดนี้ก็สร้างความขบขันให้คนดู และไม่รู้สึกว่าเป็นข้อผิดพลาดของการแสดง

แม้ว่าเกรียงศักดิ์ จะเป็นผู้กำกับแต่ก็กำกับในลักษณะของโครงสร้างและภาพรวมมากกว่ารายละเอียด เพราะตัวของเกรียงศักดิ์เองนั้นแม้มีความชื่นชอบในศิลปะการแสดงลิเก แต่ตนเองก็ไม่ได้เป็นนักแสดงหรือมีความชำนาญในการแสดง บทร้องราชนิเกลิงในลิเก *เกาะทาส* จึงเป็นผลงานการแต่งขึ้นมาโดยชาวคณะนิรันดร์ อัญชลี นอกจากนี้เกรียงศักดิ์ยังยินดีที่จะให้ศิลปินลิเกเป็นนักสร้างบทละคร (dramaturge) ในแบบของตนด้วย ดังนั้นในกระบวนการฝึกซ้อมการแสดง เกรียงศักดิ์ อนุญาตให้นักแสดงได้ดัดแปลงหรือเพิ่มเติมสิ่งที่ต้องการจะสื่อสารกับคนดูได้บ้าง เพื่อจะจัดการแสดงออกไปให้ถึงรสของการแสดงลิเกมากที่สุด อาทิ เพิ่มความตลกขบขันในบทพูดหรือตัวละครที่เป็นตัวตลก การพูดคุยโดยตรงกับคนดู เป็นต้น ซึ่งลักษณะการทำงานดังกล่าวผู้เขียนเองก็เคยใช้ในการกำกับการแสดงลิเกร่วมสมัยของตนเอง คือลิเกรำลึก 30 ปี 6 ตุลา 2519 เรื่อง*ฉันรักเธอเสมอมาทุกนาที* ที่จัดแสดงในปี พ.ศ. 2549 ซึ่งแม้ผู้เขียนจะสามารถแต่งบทร้องได้ ร้องลิเกได้ และมีประสบการณ์แสดงลิเกมาพอสมควร แต่ในส่วนรายละเอียดและ “ทาง” ของการเล่นลิเกนั้นจะเทียบชั้นไม่ได้เลยกับนักแสดงอาชีพ ผู้เขียนจึงเชิญพระเอกจเรขาย เลิศพร พระเอกลิเกอาชีพ มาช่วยกำกับในส่วนของการร้อง การรำ และการเลือกบทเพลงไทยเดิมที่จะนำมาใช้ในเรื่องด้วย

อย่างไรก็ตาม การทำงานโดยศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญต่างกันมาสร้างงานร่วมกัน คือฝ่ายหนึ่งที่เชี่ยวชาญบทละครฝรั่งเศส การตีความเนื้อเรื่องและการแสดงแบบสมัยใหม่ กับอีกฝ่ายที่ชำนาญในการแสดงลิเกแบบขนบนิยมนั้น การประนีประนอมในเชิงศิลปะของทั้งสองฝ่ายก็มีให้เห็น โดยจากการที่เนื้อหาพูดถึงเรื่องทาส ทำให้ลิเกคณะนิรันดร์ อัญชลี ได้แต่งบทร้องเพื่อสรรเสริญพระมหากรุณาธิคุณของรัชกาลที่ 5 ที่ทรงเลิกทาสและขับร้องสรรเสริญในตอนท้าย ซึ่งประเด็นดังกล่าวไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของเรื่องเกาะทาสที่นำเสนอความตลกขบขันของการสลับบทบาทระหว่างนายกับบ่าวแทน อย่างไรก็ตามการกระทำดังกล่าวก็ไม่ได้ทำให้เส้นเรื่องเสียหาย และเป็นความต้องการของนักแสดงลิเก เกรียงศักดิ์ ศิลากองในฐานะผู้กำกับก็อนุญาตให้นักแสดงร้องบทดังกล่าวในตอนท้ายของเรื่องได้ แต่เรื่องระยะเวลาในการแสดงนั้น เกรียงศักดิ์ได้กำชับกับนักแสดงเป็นอย่างมากก็คือการต้องดำเนินเรื่องให้จบภายใน 90 นาที ซึ่งอาจจะขัดต่อธรรมชาติของการแสดงลิเกแบบขนบนิยมที่จะแสดงประมาณ 3-4 ชั่วโมง ซึ่งลิเกนิรันดร์ อัญชลีมีความกังวลในช่วงแรกว่ากลัวจะแสดงไม่ครบถ้วนหรือภาษาลิเกจะเรียกว่า “เล่นไม่ละเอียด” แต่เกรียงศักดิ์ ศิลากองก็อธิบายถึงความจำเป็นที่ต้องกระชับเรื่องให้ฟัง และให้ตัดการ “ออกนอกเรื่อง” หรือการเล่นนอกบทแบบด้นสดลงบ้างเพื่อความกระชับของเรื่องแต่ก็ไม่ให้เสียรสของการแสดงลิเก ซึ่งคณะนิรันดร์ อัญชลีก็พยายามปรับการแสดงของตนให้อยู่ในเวลาที่กำหนด

ยักษ์ตัวแดง (Red Demon)[6]

ยักษ์ตัวแดง หรือออกเสียงแบบญี่ปุ่นว่า *อะกาโอนิ (Akaoni)* และเรียกชื่อเป็นภาษาอังกฤษว่า *Red Demon* บทประพันธ์ของ ฮิเดกิ โนตะ นักการละครชาวญี่ปุ่น ที่ได้นำมาสร้างสรรค์ใหม่ให้เป็นการแสดงลิเก โดยกลุ่มละครมะขามป้อม[7] กำกับการแสดงโดยประดิษฐ ประสาททอง นำเสนอเรื่องของคนพลัดถิ่น คนไม่มีแผ่นดินและการกีดกันของเพื่อนมนุษย์การเหยียดชนชั้น การไม่ยอมรับในความแตกต่างของเชื้อชาติ มีอคติกับคนที่แตกต่าง อันนำไปสู่การมุ่งร้ายและปิดกั้นโอกาสในการที่จะทำความเข้าใจกันและสื่อสารอย่างสันติ อันนำไปสู่โศกนาฏกรรม

เรื่องย่อก็คือมีชาวบ้านที่อาศัยอยู่บนเกาะอันไกลโพ้นและมีความเชื่อว่าไม่มีใครอีกแล้วในอีกฟากฝั่งหนึ่ง วันหนึ่งได้มีชายแปลกหน้าที่ชาวบ้านเรียกว่ายักษ์เกิดเรืออับปางและมาขึ้นที่เกาะนั้น เนื่องจากชายคนดังกล่าวมีรูปร่างหน้าตา ผิวพรรณที่แตกต่างกับชาวบ้านและพูดภาษาอื่นซึ่งสื่อสารกันไม่ได้ ชาวบ้านจึงหวาดระแวงและคิดจะกำจัดชายคนนี้ไปเสีย แต่นางเอกของเรื่องที่เป็นหนึ่งในชาวบ้านคิดจะช่วยเหลือเขาจึงจะถูกกำจัดด้วย ทั้งนี้ชายแปลกหน้าหรือยักษ์ตัวแดงและนางเอกก็ต้องถูกขับออกจากหมู่บ้านโดยทางเรือ ทั้งนี้พี่ชายผู้มีความพิการทางสมองของนางเอก และตัวร้ายที่แอบชอบนางเอกอยู่และแกล้งทำเป็นจะช่วยเหลือก็ได้ลงเรือไปด้วย เมื่อมีคลื่นลมและพายุเรือลอยเคว้งคว้างกลางทะเล นางเอกสลบไปและฟื้นมาได้เพราะซุปหูฉลามที่พี่ชายและตัวร้ายได้ป้อนให้นางกิน แต่เมื่อเข้าฝั่งได้นางเอกพบว่าซุปที่ตัวเองกินไม่ใช่หูฉลามเพราะยักษ์ตัวแดงหายไปจากเรือ นางเสียใจจึงไปกระโดดหน้าผาตาย เพราะความคับแค้นใจที่ใครๆ ก็ใส่ร้ายว่ายักษ์จะกินคน แต่แท้ที่จริงคนกินยักษ์

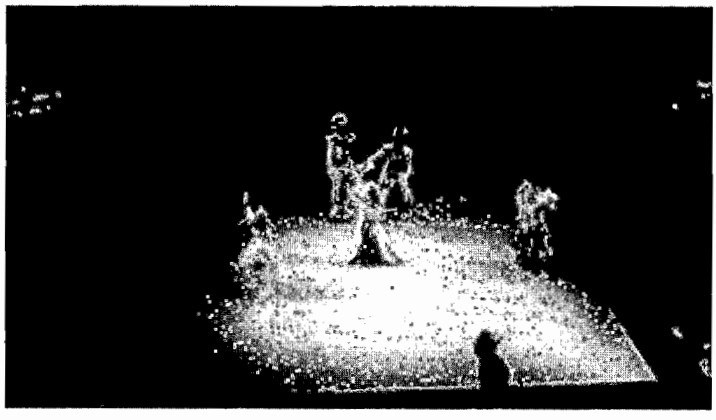
---

[6] *ยักษ์ตัวแดง* กำกับการแสดงโดยประดิษฐ ประสาททอง ได้จัดแสดงที่เทศกาลละครกรุงเทพ 2009 หรือ Bangkok Theatre Festival 2009 และรอบการแสดงพิเศษ ณ บ้านจิมทอมป์สัน ระหว่างวันที่ 1-8 พฤศจิกายน 2552 ต่อมาได้เปิดการแสดง ณ Tokyo Metropolitan Art Space กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น ในโครงการ Mekong Festival 2009 เพื่อเป็นการเฉลิมฉลองปีแห่งการแลกเปลี่ยนความสัมพันธ์ระหว่างประเทศในลุ่มแม่น้ำโขงและประเทศญี่ปุ่น "Mekong-Japan Exchange Year 2009" ระหว่างวันที่ 19-22 พฤศจิกายน 2552 และสุดท้ายได้ทำการแสดงที่ Singapore Arts Festival 2010 ณ Esplanade's Theatre Studio มิถุนายน 2553

[7] คณะละครมะขามป้อมหรือมูลนิธิสื่อชาวบ้านได้ผลิตการแสดงลิเกร่วมสมัยมาอย่างต่อเนื่อง ยาวนาน ถ้าไม่นับรวมลิเกที่แสดงเพื่อลมัชชาคนจน ซึ่งสร้างความสนุกสนานให้ผู้มาชุมนุมแล้วนั้น ลิเกมะขามป้อมถือกำเนิดอย่างเป็นทางการจากเรื่อง *"เปลี่ยนฟ้า แปรดิน"* ลิเกอภิวัตน์เพื่อร่วมรำลึก 100 ปี รัฐบุรุษอาวุโส ปรีดี พนมยงค์และครบรอบ 20 ปีมะขามป้อม ณ วังสวนผักกาด เมื่อปี พ.ศ. 2544 นอกจากนี้ประดิษฐประสาททองก็ได้สร้างสรรค์และนำเสนอลิเกร่วมสมัยอีกหลายเรื่องตามวาระและโอกาสต่างๆกัน เช่น ลิเกที่แสดงในงานเทศกาลละครกรุงเทพ ได้แก่ *ศึกเมืองแปร (พักตร์)* และพระทองนางนาก ลิเกเนื่องในโอกาสครบรอบ 30 ปี 6 ตุลาคม 2519 แสดงที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เรื่อง*เมืองห่อหมก* ลิเกมัลติมีเดีย เรื่อง *มหาชนก Never Say Die* ต่อมามะขามป้อมได้ทำลิเกสามชาติ ได้แก่ กัมพูชา ลาว และไทยเรื่อง *นาคะวงศ์* ลิเกเรื่องนี้ได้พัฒนาต่อเป็นลิเกเรื่อง *ลิขิตนาคา* หรือ *The Message* ที่เปิดเผยโฉมหน้าอันแท้จริงของมนุษย์ที่มีความโลภและทำทุกอย่างเพื่อความอยู่รอดของตนเองโดยไม่ได้สนใจว่าการกระทำเหล่านั้นจะมีผลกับเพื่อนมนุษย์คนอื่นหรือไม่ลิเกเรื่องนี้แสดงทั้งที่ไทย และเมืองโยโกฮาม่า ประเทศญี่ปุ่นโนปี พ.ศ. 2551 ซึ่งนับได้ว่าเป็นลิเกเรื่องแรกของมะขามป้อมที่ได้ไปแสดงที่ญี่ปุ่น

ในเรื่องนี้ประดิษฐ์ได้ตั้งชื่อของตัวละครให้สัมพันธ์กับยักษ์ โดยยักษ์ตัวแดงชื่อ “คาซี” ซึ่งเป็นคำในวัฒนธรรมมุสลิมที่แปลว่ายักษ์ ส่วนนางเอกและตัวละครที่เหลือจะชื่อยักษ์ในแบบไทยๆ คือนางเอกชื่อ “ขิณี” พี่ชายชื่อ “ขมูขี” และตัวร้ายที่แอบชอบนางเอกชื่อ “ปักหลั่น” ทั้งนี้ประดิษฐ์ ได้มีความเห็นว่าเรื่องราวการไม่ยอมรับในความแตกต่างกันของมนุษยชาติเกิดขึ้นได้ในหลายรูปแบบ ทั้งการเหยียดเชื้อชาติหรือศาสนา ทำให้เขามองไปที่เหตุการณ์ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย จึงสร้างสรรค์ชื่อ “คาซี” ให้กับยักษ์ตัวแดง ซึ่งสะท้อนความแปลกแยก ความเป็นอื่น และความไม่เข้าใจกันของคนไทยมุสลิมกับไทยพุทธซึ่งเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดปัญหาอันรุนแรงอย่างต่อเนื่องในสังคมไทย ซึ่งในการตีความการนำเสนอลักษณะนี้ Preez (2011: 159) ได้กล่าวไว้ว่าความคิดดั้งเดิมในตัวบทสามารถที่จะสร้างสรรค์ในบริบทใหม่ได้ หรือในบริบทเก่าแต่มีความคิดใหม่ๆ เกิดขึ้นได้เช่นกัน

สำหรับลิเก *ยักษ์ตัวแดง* นี้จะแตกต่างจาก *ลิเกเฟาสท์* และ *เกาะทาส* โดยการใช้ศิลปินร่วมสมัยที่ได้รับการฝึกฝนลิเกแบบขนบนิยมทุกคน โดยนักแสดงต้องร้องได้ ต้องเข้าใจการแสดงลิเก แล้วมีความเต็มใจที่ต้องทำงานแบบละครเวทีด้วย นั่นคือต้องมีการซ้อมซึ่งแตกต่างจากการเล่นลิเกแบบขนบที่ไม่ต้องมีการซ้อม ซึ่งนักแสดงของมะขามป้อมยังต้องช่วยคิดบทกลอนตามที่ผู้กำกับให้การบ้าน แล้วผู้กำกับจะนำมาเลือกสรรจัดวางและบรรจุในบทเป็นกลอนที่ใช้ร้องจริงในเรื่อง อย่างไรก็ดี เพื่อรักษาเสน่ห์ในการด้นสดหรือการมีปฏิสัมพันธ์กับคนดูด้วยนั้น ผู้กำกับอนุญาตให้นักแสดงเพิ่มเติมคำพูดหรือเล่นกับคนดูได้บ้าง แต่ต้องไม่ทำลายเส้นเรื่องหรือจังหวะของการแสดงให้ช้าหรือหน่วง ดังคำที่ประดิษฐ์เรียกว่า “ตกท้องช้าง” นอกจากนี้ยังนำเสนอด้วยรูปแบบของลิเกประยุกต์ที่ไม่ทิ้งส่วนสำคัญหรือแก่นแกนของลิเกไปและจากประสบการณ์การสร้างสรรค์งานลิเกร่วมสมัยอย่างหลากหลายและต่อเนื่องของผู้กำกับ จึงทำให้ *ยักษ์ตัวแดง* เป็นการแสดงลิเกร่วมสมัยจากบทละครต่างชาติที่ค่อนข้างลงตัวที่สุด



รูปที่ 4: ลักษณะเวทีและ blocking แบบละครเวทีสมัยใหม่
ที่ไม่มีตั่งตั้งกลางเวทีเหมือนการแสดงลิเกแบบขนบนิยม
ภาพโดย สุกัญญา สมไพบูลย์

ในการเริ่มทำงานโปรดักชั่นนี้ประดิษฐเล่าว่าเมื่อได้โจทย์เรื่อง ยักษ์ตัวแดงนั้น สิ่งแรกที่คิดถึงคือภาพยักษ์วิธีการนำเสนอยักษ์กับขนบนิยมของลิเกที่ยังคงมีความเป็นลิเกทำอย่างไรไม่ให้หลุดในความเป็นลิเก ขั้นตอนการสร้าสรรค์งานที่น่าสนใจคือ

> "ก็เริ่มเอาบทมาดูก่อนอ่านซ้ำๆ แล้วจับ sequence หลักๆ ของเรื่อง ว่ามันแบ่ง sequence หลักๆของเรื่องอย่างไร หัวใจมันอยู่ตรงไหน theme ดั้งเดิมของเขาเขาเน้นอะไรแล้วพี่ก็นำมาเปรียบเทียบกับงานของมะขามป้อมที่ทำอยู่ความสนใจของตัวเองในปัจจุบัน แล้วเราก็หาว่าใน theme ย่อยๆ เราจะ highlight อะไรเพื่อทำเป็น version ของเรา content ที่เราอยากจะพูด โดยที่ theme หลักของเขาก็ยังคงอยู่ ไม่เสีย แต่ sub-theme ที่เราอยากได้ เราอยากจะเน้นอะไรสามารถเอาไปขยายความตรงไหนได้" (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์ 2552)

ประดิษฐกล่าวเพิ่มเติมว่าเขาปรับเนื้อหาค่อนข้างมากเพราะได้รับโจทย์ต้องเล่นให้จบภายในชั่วโมงเดียว เขาจึงนำเฉพาะเนื้อหาหลักคือเน้นที่ตัวละครยักษ์และนางเอกไว้ และมีปูมหลังไว้คลี่คลายตัวละคร

"...แต่มาที่นี่ เราก็เห็นว่ามันอยู่ตัวอยู่แล้วแต่ในสายตาญี่ปุ่นก็พบว่าบางฉากมันไม่จำเป็นต้องยาวขนาดนั้นก็มาตัดลงอีกแต่อย่างไรก็ตามพี่ก็ยังยืนยันว่าเวอร์ชั่นที่เสร็จมากจากเมืองไทยนั้นลงตัวเวอร์ชั่นล่าสุดที่ญี่ปุ่นค่อนข้างลงตัวแล้ว ยกเว้นเพลงของปักหลั่นที่ตัดออกคิดว่าต้องยืนยันที่จะเอามาเข้าเพราะน้ำหนักของตัวนี้ยังไม่พอดีโดยตัดเพลงราชนิเกลิงทิ้งไปคือมันจะมีฉากหลังจากที่โดนศาลเตี้ยหรือชาวบ้านพิพากษาแล้วนางเอกก็ยังยืนยันว่าคาซีเป็นคนไม่ใช่ยักษ์ ถ้านางเอกกล่าวหาว่ามันเป็นยักษ์ตัวเองก็จะรอด ปักหลั่นก็พยายามทำทุกอย่างเพื่อให้นางเอกรอดพ้นจากการโดนรุมประชาทัณฑ์แล้วมันก็พยายามพูดว่านางเอกอินโนเซ้นต์ไม่เกี่ยวข้องด้วย แต่นางเอกเลือกที่จะพูดความจริงมากกว่าที่จะมีชีวิตอยู่กับปักหลั่น (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์ 2552)

ในการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากและตีความให้ร่วมสมัยนั้น ประดิษฐ ได้แสดงทัศนะว่าเขาได้เขาได้ตีความและใช้ขวดเป็นสัญลักษณ์หลายๆ อย่าง เหมือนกับที่ลิเกแบบขนบนิยมก็สามารถสมมติอุปกรณ์ประกอบฉาก อาทิ ผ้าขาวม้า นำมาม้วนเป็นเด็ก นำมาคลุมตัวเวลาซ่อนตัว เป็นต้น แต่สำหรับยักษ์ตัวแดง ขวดถูกใช้เป็นสัญลักษณ์แทนปากและเสียงหรือความคิด เมื่อมีขวดลอยมาเกยฝั่ง ขมูขีก็นำมาเล่นนำมาพูดใส่เหมือนเป็นไมโครโฟนและมีเสียง echo ประกอบด้วย ตามจินตนาการของผู้มีความบกพร่องทางสติปัญญา แต่เมื่อน้องสาวกระโดดหน้าผาแล้ว ขมูขีพูดผ่านขวดก็จะไม่มีเสียงก้องแล้วเหมือนกับความรู้สึกที่หมดศรัทธาของตัวละคร ไม่มีความเชื่อในความน่าอยู่ของโลกใบนี้อีกต่อไป แม้กระทั่งความฝันของผู้บกพร่องทางสติปัญญาก็ถูกทำลาย ความสิ้นหวังจึงเกิดขึ้นเป็นอารมณ์ของเรื่องในตอนนั้นสำหรับการตีความตัวละครนั้นประดิษฐกล่าวว่าตัวยักษ์นี้สามารถที่จะเป็นคนดีหรือคนชั่วก็ได้ขึ้นอยู่กับความเข้าใจของคนดูไม่มีการขมวดหรือจบเรื่องให้ ไม่มีบทสรุปแล้วแต่คนดูจะคิด ซึ่งมีฉากให้คาซีส่งสารใส่ขวดไปให้เพื่อนแต่ขวดไปไม่ถึง เพื่อนๆ เลยถอย

เรือไปแต่ประดิษฐไม่เฉลยว่าคาซีจะเรียกเพื่อนมาทำไม ก็ อาจจะร้ายหรืออาจจะดี น่าสงสารแบบพวกเร่ร่อนก็ได้ซึ่งก็ไม่มีใครต้อนรับ ยักษ์อาจจะเป็นได้ทั้งดีและไม่ดีเหมือนกับมนุษย์ทั่วไป แต่ยักษ์ก็เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นอื่น

ในส่วนบทเพลงและดนตรีนั้นยักษ์ตัวแดงมีการปรับประยุกต์หลายสิ่งแม้กระทั่งดนตรี ที่ตัวนักดนตรีเองไม่เคยมีใครเคยบรรเลงวงปี่พาทย์ให้กับลิเกอาชีพ อีกทั้งในเรื่องยักษ์ตัวแดง ผู้กำกับการแสดงยังได้นำบทเพลงสำเนียงชวาหลายเพลงมาใช้และต้องมีการเรียบเรียงใหม่จากเพลงที่มีโน้ตสากลมาเป็นโน้ตที่ต้องบรรเลงโดยดนตรีไทย ดังคำกล่าวของประดิษฐที่ว่า

> "...ก็เป็นเพลงชวาส่วนใหญ่ วิธี research ส่วนใหญ่จะเป็นความรู้เดิมคือเพลงไทยสำเนียงชวา เพลงที่ใช้จะมี 3-4 ประเภทประเภทที่ 1 คือเพลงบังคับของลิเก คือเพลงราชนิเกลิง ประเภทที่ 2 คือเพลงกระบอกสองไม้ และพี่ก็ใช้เพลงหงษ์ทองซึ่งลิเกปัจจุบันก็ไม่ค่อยได้ใช้นะแต่พี่ก็ยังใช้ โดยสามเพลงนี้คือเพลงบังคับที่ลิเกของพี่ทุกเรื่องต้องมีเพลงประเภทต่อไปคือเพลงสำเนียงออกภาษาพี่ก็ใช้เพลงชวากับแขก จริงๆ แล้วเพลงชวากับแขกไม่เหมือนกันนะแต่คล้ายกัน ตอนแรกพี่ใช้เพลงชวาอย่างเดียวแต่คิดว่าแขกก็เก่เพราะคาบสมุทรมลายูมีหลายชาติพันธุ์ไม่ใช่แค่ชวาและพี่ก็ใช้เพลงหุ่นกระบอกซึ่งมีสำเนียงจีนด้วยคือใช้ความรู้เดิมกับความรู้ที่ค้นคว้าเพิ่มจากเพลงละครร้อง ซึ่งเพลงละครร้องนั้นลิเกส่วนใหญ่ไม่ได้นำมาใช้เพราะไม่รู้จักแต่อย่างเพลงกลันตันรันทดเขาก็ใช้นะแม้ว่าจะมาจากละครร้องแต่ลิเกนำมาจากเพลงลุกทุ่ง เพราะมีเพลงละครร้องมากมายที่พัฒนาไปเป็นเพลงลุกทุ่ง แล้วลิเกก็หยิบจับมาใช้แต่ของพี่หยิบจาก original มาใช้เลย มันไม่ได้เดินทางอ้อมพี่ไปหยิบจากละครร้องสมัยปรีดาลัยเพลงที่พี่เลือกก็เอาเพลงที่อยู่ในสมัยที่มีการปะทะสังสรรค์กันทางวัฒนธรรมของชวามลายู ฝรั่งฮอลแลนด์ เนเธอแลนด์ ดัช ฝรั่งเศส และพวกนี้ก็จะมีเพลงกลันตันรันทดเพลงปัตตาเวีย ซึ่งเพลงปัตตาเวียนำมาใช้ก็ไม่เข้าพวกต่อมาก็เป็นเพลงแขกปัตตานี คือพวกนี้พี่ก็ดูจากชื่อและชื่อก็มีที่มาที่ไปมันคือเมืองที่อยู่ในคาบสมุทรมลายูที่มาพร้อมสำเนียง เพลงอีกประเภทที่ใช้คือเพลงที่ใช้ในการแสดงรองเง็งซัมเป็ง ซึ่งเป็นเพลงที่คิดใหม่ แต่งใหม่โดยศิลปินมุสลิมภาคใต้ ซึ่งแต่งจากรากของรองเง็งและซัมเป็ง เดิมรองเง็งและซัมเป็งก็คือการแสดงทางภาคใต้ซึ่งมีหลายสำเนียง หลายทำนองเรียกว่าเป็นสายทำนอง ตัวอย่างเปรียบเทียบเช่น แคนเองก็มีหลายทำนองเรียกกันว่าหลายลาย เช่น ลาย เต้ยโขง ลายอื่นๆ เหล่านี้พี่ก็หยิบจับมา จาก CD ก็มีและ search ใหม่ก็มีว่าอันนี้มันมีภูมิหลังอย่างไรที่เกี่ยวข้องกัน"

ในการรักษาสมดุลให้เกิดกับรูปแบบของการแสดงลิเกนั้น ประดิษฐได้เพิ่มเติมบางฉากที่ไม่มีดั้งเดิม เพื่อให้เห็นถึงขนบนิยมบางอย่างที่สะท้อน “รส” ของการแสดงลิเกด้วยซึ่งเนื้อหาในเรื่องยักษ์ตัวแดงนั้น ประดิษฐ กล่าวว่าพยายามจะรักษาเนื้อหาดั้งเดิมของตัวบทถึงแปดสิบเปอร์เซ็นต์ (Takiguchi, 2010) แต่จะเพิ่มคุณลักษณะบางอย่างที่พบในการแสดงลิเกลงไป อาทิ ในฉากที่คาชีหรือยักษ์ตัวแดงกับขิณีได้มีปฏิสัมพันธ์กันในถ้ำนั้น ถ้าเป็นบทดั้งเดิมของฮิเดกิ โนดะ เขาจะไม่แสดงถึงความ “สัมพันธ์” ใดๆ แต่ปล่อยให้คนดูคิดและจินตนาการเอง ในขณะที่ประดิษฐได้สร้างบทร้องและบทรำให้เห็นว่าคู่นี้มีความ “สัมพันธ์” ที่จะนำไปสู่ความ “ผูกพัน” ในอนาคต ซึ่งฉากรักนี้ถือเป็นหัวใจสำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงลิเกที่จะทำให้คนดูมีอารมณ์ร่วม และความรักของคู่พระ-นาง ก็จะแสดงออกอย่างเปิดเผย ให้คนดูรู้ทุกแง่มุมแบบสัพพัญญู (omniscience) ของความสัมพันธ์ของตัวละครเพื่อความง่ายในการติดตามเรื่อง

สรุป

กล่าวได้ว่าลิเกเฟาสท์ เป็นการทดลองนำบทละครของเยอรมันมาตีความใหม่ให้เข้ากับปรัชญาพุทธศาสนาในเรื่องของ “อนัตตา” และประเด็นการใช้ชีวิตแบบมีสติและปัญญานำเสนอผ่านการแสดงหลากหลายแต่หยิบยืมรูปแบบการแสดงลิเกนำมาใช้ในบางส่วนของเรื่อง ซึ่งก่อให้เกิดข้อจำกัดในเชิงการเล่าเรื่องและส่งผลให้การแสดงนี้ยังไม่เป็นภาพของการแสดงลิเกร่วมสมัยที่ประสบความสำเร็จมากนัก ในขณะที่ลิเกเกาะทาสเป็นการนำประเด็นปรัชญาประชาธิปไตยและความเท่าเทียมของมนุษย์ผ่านเรื่องเล่าในบทละครแบบคอมเมดี้และการปลอมตัวตามบทละครดั้งเดิมของฝรั่งเศส บทละครลักษณะดังกล่าวเมื่อนำเสนอผ่านการแสดงลิเกจึงทำได้ไม่ยากนัก แต่เรื่องราวเชิงปรัชญาก็ถูกลดทอนให้เข้ากับการแสดงลิเกที่เน้นให้ตัวละครมีปฏิสัมพันธ์กับคนดู บอกเล่าเรื่องราวต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับคนดูโดยตรงทั้งผ่านคำพูดและการขับร้อง บทสนทนาระหว่างตัวละครด้วยกัน รวมทั้งการต้องเล่นให้สนุกมีการทำซ้ำในสิ่งที่คนดูชอบซึ่งเรียกว่าการ “ขยี้มุกตลก” นอกจากนี้การใช้ศิลปินลิเกอาชีพเป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวจึงทำให้การแสดงเป็นรูปแบบลิเกที่ค่อนข้างจะสมบูรณ์ แต่ก็ยังมีความลักลั่นในการจะนำเสนอของนักแสดงที่ต้องพยายามเก็บประเด็นเชิงปรัชญาที่ต้องการนำเสนอให้ได้มากที่สุดทั้งที่นักแสดงอยากเน้นที่ความสนุกสนานเพลิดเพลิน ส่วนเรื่องสุดท้าย ลิเก ยักษ์ตัวแดง เป็นภาพสะท้อนนิยามลิเกร่วมสมัยที่มีการปรับปรนทั้งรูปแบบและเนื้อหา นั่นคือมีการใช้รูปแบบลิเกทั้งหมด แต่ผสมผสานกับการวางตำแหน่งนักแสดงหรือการใช้เวทีแบบละครเวทีสมัยใหม่ สีสันของชุดที่ตัวละครสวมใส่ก็มีนัยสำคัญในการอธิบายนิสัยของตัวละครแต่ก็ยังคงใช้ผ้าและเครื่องประดับที่แพรวพราว ส่วนเนื้อหาจากบทละครญี่ปุ่นก็ถูกนำมาดัดแปลงให้เข้ากับบริบทสังคมไทยมากขึ้นแต่ยังคงอยู่ในแก่นเรื่องเดิม

ลิเกร่วมสมัยจากบทละครต่างประเทศทั้ง 3 เรื่องสะท้อนให้เห็นถึงการสร้างสรรค์งานการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างของไทยกับของต่างชาติหรือถ้ามองในรูปแบบกับเนื้อหาก็จะเป็นรูปแบบแบบประเพณีนิยมกับเนื้อหาแบบสมัยใหม่ เป็นการใช้คุณลักษณะของการแสดงทั้งตะวันออกและตะวันตก ที่จะเปิดมุมมองใหม่ของการแสดงร่วมสมัยและขยายกลุ่มผู้ชม อาทิ คนชั้นกลาง ที่นิยมดูละครที่สะท้อนแนวคิด ปรัชญา หรือประเด็นทางสังคม มากกว่าที่เน้นแนวเมโลดราม่าหรือแนวประโลมโลก ซึ่งการรับชมเนื้อหาในเชิงนี้แต่ผ่าน

รูปแบบลิเกก็จะช่วยให้กลุ่มผู้ชมเหล่านี้มีโอกาสได้เห็นแง่งามของการแสดงพื้นบ้าน และขยายวงความสนใจในสื่อพื้นบ้านหรือสื่อประเภทของไทยให้มากขึ้น ซึ่งอาจจะนำไปสู่การสร้างสรรค์งานแบบลูกผสมดังกล่าวนี้อีก

อย่างไรก็ดีศิลปินร่วมสมัยควรที่จะมีความเข้าใจในธรรมชาติและคุณลักษณะของการแสดงลิเกและลองฝึกฝนปฏิบัติเพื่อจะสามารถเก็บแก่นแกนของการแสดงลิเกไว้ และนำบทละครเชิงสังคมที่อาจจะเป็นของต่างชาติที่ได้รับความนิยมอย่างสากลและแพร่หลายหรือบทละครที่จะสร้างสรรค์เองมานำเสนอได้อย่างลงตัว ลดปัญหาอุปสรรคในการสร้างสรรค์งานเชิงผสมผสานทางวัฒนธรรมดังกล่าว นอกจากนี้แล้วความประนีประนอมและการไม่กดทับว่าศิลปะประเภทใด แขนงใดมีความสูงหรือต่ำกว่ากัน หากว่าศิลปะทุกอย่างมีความเท่าเทียมกันในเชิงสุนทรียะแต่แตกต่างที่องค์ประกอบและการนำเสนอ รวมทั้งบริบทและวัตถุประสงค์ของการแสดงจะช่วยให้ศิลปินร่วมสมัยสามารถเลือกสรรรูปแบบของการแสดงและเนื้อหาที่มีความแตกต่างกันมาผสมผสานกันได้เป็นอย่างดีและลดช่องว่างในการเชื่อมต่อศิลปะการแสดงร่วมสมัยให้โลดแล่นต่อไปบนเวทีการแสดง

บรรณานุกรม

หนังสือภาษาอังกฤษ

Amranand, Amitha. 2007. 'Rolling in the Aisle: Marivaux a La Likay Delights both Locals and Foreigners, Bangkok Post, 14 May 2007, pp. 8.

Bharucha, Rustom. 2000. The politics of cultural practice: thinking through theatre in an age of globalization. London: Athlone.

Daugherty, Diane. 2005. 'The Pendulum of Intercultural Performance: Kathakali King Lear at Shakespeare's Globe'.Asian Theatre Journal.Vol.22, No. 1, pp.52-72.

Lo, Jacqueline and Gilbert, Helen. 2002. 'Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.' The Drama Review. Vol. 46, No. 3, pp. 31-53.

Mahasarinand, Prawit. 2007. 'Weekend highlight: LikayFrançaise, A classic comedy of French theatre is being told through Traditional Thai dance this month'. The Nation [online].

Available at: <http://www.nationmultimedia.com/weekend/20070504/>. [Accessed 8 June 2009].

McGrath. John. 1981. A Good Night Out Popular Theatre: Audience, Class and Form. London: Eyre Methuen.

Pavis, Patrice. 1996b. 'Introduction: Towards a Theory of Interculturalism and Theatre'. In Patrice Pavis, ed., 1996.

The Intercultural Performance Reader. London: Routledge: 1-26.

Preez, Petrus Du. 2011. 'The Tall Tale of Tall Horse: The Illusion (or Manifestation) of African Cultural and Traditional Aesthetics in Hybrid Performances.'InKenelgweonu, ed., 2011. Trends in Twenty-first Century: African Theatre and Performance, edited by. Amsterdam: Editions Rodopi B.V, pp. 139-170.

Pronko, Leonard C. 1967. Theater East and West: Perspectives Toward a Total Theater. Berkeley: University of California Press.

Sompiboon, Sukanya. 2012. The Reinvention of Thai Traditional-Popular Theatre: Contemporary *Likay* Praxis. PhD Thesis. University of Exeter.

Suvannanonda, Bancha. 2002. 'The Show within a Show: The Goethe Institute's `Faust' Was a Cultural Medley by a Youthful Theatre Group', Bangkok Post, 8 October 2002, pp.2.

Takiguchi, Ken. 2010. *Red Demon in Likay – An Interview with PraditPrasatthong*. [online]. Available at http://singartsfestival.wordpress.com/2010/06/09/red-demon-in-rika interview-with-pradit-prasartthong/. [Accessed 12 July 2010].

Tillis, Steve. 2003. 'East, West, and World Theatre', Asian Theatre Journal. Vol. 20, No.1, pp.:71- 87.

หนังสือภาษาไทย

เกรียงศักดิ์ ศิลากอง. 2555. "ประสบการณ์การกำกับลิเกเกาะทาส".สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์. 1 มีนาคม 2555.

ถิรนันท์อนวัชศิริวงศ์และคณะ (2546). สุนทรียนิเทศศาสตร์ : การศึกษาสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคดี. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิรันดร์ อัญชลี. 2553. "ประสบการณ์การแสดงลิเกเรื่องเกาะทาส". สัมภาษณ์. 6 ตุลาคม 2553.

ภัทราวดี มีชูธน. 2553. "ศิลปินร่วมสมัย การทำงานร่วมสมัยจากงานพื้นฐานขนบนิยมประเพณีนิยม และลิเกเรื่อง ชาละวันเดอะมิวสิเคิล". สัมภาษณ์. 3 ตุลาคม 2553.

ประดิษฐ ประสาททอง. 2552. "ดนตรี เพลง และเครื่องแต่งกายในลิเกร่วมสมัยของมะขามป้อม" สัมภาษณ์. 29 เมษายน 2552

ประดิษฐ ประสาททอง. 2555. "ลิเกยักษ์ตัวแดงและลิเกเฟาสท์".สัมภาษณ์. 10 เมษายน 2555.