

การศึกษา กระบวนการกำกับการแสดง: ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ

A STUDY ON THE PROCESS OF DIRECTING: *THE TEMPEST LAKHON CHATRI*ชาคร ชะม้าย¹ พันพิสสา ธูปเทียน²

Chakorn Chamai Bhanbhassa Dhubthien

บทคัดย่อ

ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธเป็นการสร้างสรรค์การแสดงผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่เกิดจากการแลกเปลี่ยนระหว่างอัตลักษณ์ทางการแสดงที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมกันโดยนำมาสร้างสรรค์บนพื้นที่และสภาพแวดล้อมเดียวกันเพื่อสื่อสารความคิดหรือประเด็นบางอย่างร่วมกันผ่านการแสดง ผู้วิจัยศึกษากระบวนการกำกับการแสดงและสร้างสรรค์จากบทละครเรื่องพายุพิโรธ แปลจาก *The Tempest* ของวิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) และการแสดงละครชาตรี เพื่อค้นหาแก่นความคิดหลัก (Theme) และวิธีการนำเสนอ (Style) ที่สามารถสื่อ “สารหลัก” (Message) จากบทละครควบคู่กับอัตลักษณ์ละครชาตรีผ่านการสร้างสรรค์การแสดง

ผลการศึกษาพบว่ากระบวนการกำกับการแสดงด้วยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม จะต้องตระหนักถึงการแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรม ทั้งทางความคิดและทักษะทางการแสดงบนพื้นฐานความเคารพอย่างจริงจังต่ออัตลักษณ์และรากเหง้าวัฒนธรรม (Culture Source) ในกระบวนการกำกับการแสดง การกำหนดแก่นความคิดหลักเป็นขั้นตอนที่ต้องให้ความสำคัญมากที่สุด เพราะเป็นหลักสำคัญที่ผสมผสานอัตลักษณ์การแสดงจากสองวัฒนธรรมเอาไว้ทั้งในแง่ความคิดและรูปแบบเข้าไว้ด้วยกันที่จะส่งผลต่อการสร้างสรรค์การแสดงในทุกองค์ประกอบ

นอกจากนี้ในกระบวนการสร้างสรรค์ผู้กำกับการแสดงจะต้องเปิดโอกาสและผลักดันให้คณะผู้สร้างสรรค์ได้แลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันเพื่อให้เกิดการผสมผสานอัตลักษณ์ทางการแสดงร่วมกัน แต่ทั้งนี้ผู้กำกับการแสดงจะต้องพยายามให้การปะทะสังสรรค์เหล่านี้สนับสนุนแก่นความคิดหลักเป็นสำคัญและคำนึงถึงการรักษาสมดุลระหว่างอัตลักษณ์การแสดง

คำสำคัญ: การแสดงข้ามวัฒนธรรม, ละครชาตรี

¹นิสิตระดับปริญญาโทบัณฑิต ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย wynechakorn@gmail.com

²ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย siamtheatre@yahoo.com

Abstract

The Tempest, a contemporary Lakhon Chattri, is a performance created through the intercultural performative concept. The process is crafted by the identity exchange between theatre forms of cultural differences. The aim of bringing all the elements together under the same space and environment is to convey a joint message or theme through a performance. The researcher studied the directing process and created a performance from the translation version of The Tempest by William Shakespeare and Lakorn Chattri, determining to capture the main theme and style that can best deliver the play's message while maintaining the Chattri's identity throughout the creative process.

The result of the study reveals that directing with an intercultural performative concept takes not only a thorough understanding of cultural exchange in terms of the concept and acting technique, but also genuine respect to each identity and its cultural source.

During the directing process, the essential factor that needs to be paid attention to is defining the main theme because it works as the key element that holds together the two cultural identities and contains the core concept and forms that dictate the rest of the performance's creative process.

In leading the creative process, it is important that the researcher as a director stays open and pushes creative team members to exchange their expertise in order to highlight the motif of identity exchange. However, the director must also control the team's ideation according to the main theme and the balance between the two theatre forms.

Keyword: Intercultural performative, Lakhon Chattri

บทนำ

กระบวนการกำกับการแสดงด้วยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural performative Concept) เป็นสร้างสรรค์การแสดงโดยนำเอาการแสดงจากต่างวัฒนธรรมมาปะทะสังสรรค์ที่มักนำไปสู่การผสมผสานรูปแบบใหม่ การต่อรองอำนาจทางวัฒนธรรมหรือความพยายามรักษาอัตลักษณ์จนเกิดเป็นสร้างการแสดงขึ้นหนึ่งที่สื่อสารประเด็นบางอย่างร่วมกัน

เมื่อผู้วิจัยศึกษาในระดับปริญญาตรีได้มีโอกาสร่วมงานกับ ครูกัญญา ทิพย์โสภณ ศิลปินละครชาตรี ผู้วิจัยมองเห็นความสามารถของครูละครชาตรีท่านนี้ ทั้งอนุรักษ์ละครชาตรีแบบดั้งเดิมและมีความสนใจในการสร้างสรรค์งานวิถีอื่น จนกระทั่งผู้วิจัยได้มาศึกษาหลักสูตรปริญญาโท ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยมีความสนใจด้านการกำกับการแสดง และมีความเชื่อว่าโลกของศิลปะการแสดงไม่มีพรมแดนทางวัฒนธรรม จึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยร่วมกับศิลปินพื้นบ้านละครชาตรี

ผู้วิจัยตั้งคำถามวิจัยว่าแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมโดยใช้กระบวนการกำกับการแสดงเพื่อสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยที่สามารถนำเสนอสารหลักจากบทละครเรื่องพายุพิโรธและสามารถนำเสนออัตลักษณ์คุณค่าของละครชาตรีได้อย่างไร บทความวิจัยฉบับนี้จึงต้องการศึกษา การสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative) ระหว่างการแสดงละครชาตรีและบทละคร The Tempest ของ วิลเลียม เชกสเปียร์ โดยใช้กระบวนการกำกับการแสดงและการทดลองค้นหาร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์เพื่อสร้างละครชาตรีร่วมสมัยที่สามารถนำเสนอสารหลักของบทละครและอัตลักษณ์คุณค่าของละครชาตรีแก่ผู้ชมไทยร่วมสมัย โดยอภิปรายและนำเสนอให้เห็นการศึกษาและกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมในฐานะผู้กำกับการแสดง ที่อาจนำไปสู่แนวทางหรือข้อค้นพบและถกเถียงเกี่ยวกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมและการแสดงร่วมสมัยแก่ผู้สนใจต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept) และการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย
2. เพื่อศึกษาการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในฐานะผู้กำกับการแสดงบทร้องเรื่อง The Tempest (พายุพิโรธ)

สมมติฐานงานวิจัย

การสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept) โดยใช้กระบวนการกำกับการแสดงและการทดลองค้นหาร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์สามารถนำเสนอแก่นความคิดหลักของบทร้องและสะท้อนอัตลักษณ์คุณค่าของละครชาตรีให้แก่ผู้ชมไทยร่วมสมัยได้

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เข้าใจแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept) และกระบวนการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย
2. ทำให้เกิดกระบวนการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในฐานะผู้กำกับการแสดงบทร้องเรื่อง The Tempest (พายุพิโรธ)

ขอบเขตงานวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้จำกัดเฉพาะการแสดงละครชาตรีฉบับครูภักดีญา ทิพย์โส และบทร้อง The Tempest (พายุพิโรธ) ฉบับแปลของ รองศาสตราจารย์ นพมาส แววหงส์

ระเบียบวิธีวิจัย

1. ค้นคว้าและศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงข้ามวัฒนธรรม การกำกับการแสดง การแสดงละครชาตรี และแนวคิดเกี่ยวกับวิลเลียม เชกสเปียร์ จากหนังสือ ตำรา บทความวิชาการ และสัมภาษณ์ เพื่อนำมาสังเคราะห์กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธในฐานะผู้กำกับการแสดง
2. ศึกษาวิเคราะห์ตีความบทร้องเพื่อกำหนดแนวทางกำกับ
3. ประชุมวิเคราะห์ตีความบทร้องและศึกษาอัตลักษณ์ละครชาตรี (Read-through and Table Work) ร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์
4. กระบวนการสร้างและฝึกซ้อมการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์
5. นำเสนอการแสดงต่อสาธารณชน
6. ประมวลความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงและผู้ชมทั่วไป และคณะผู้สร้างสรรค์ เพื่อนำมาวิเคราะห์ประเมินผลวิเคราะห์ร่วมกัน
7. วิเคราะห์และสรุปผลเป็นรายงานการวิจัยพร้อมข้อเสนอแนะ

ทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมและการกำกับการแสดง เพื่อนำเอามาเป็นหลักในการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ อีกทั้งศึกษาอัตลักษณ์การแสดงละครชาตรีและแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงและบทร้องของวิลเลียม เชกสเปียร์ เพื่อให้เข้าใจอัตลักษณ์ของการแสดงและนำไปสู่การกำหนด แก่นความคิดหลัก (Theme) และวิธีการนำเสนอ (Style) ของผู้กำกับ เพื่อสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยที่สามารถสื่อสารหลัก (Message) จากบทร้องและอัตลักษณ์ของละครชาตรีนำเสนอต่อไป

1. แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมและการกำกับการแสดง

แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม เป็นการสร้างสรรค์การแสดงภายใต้ยุคหลังสมัยใหม่ (Post modern) โดยใช้วิธีการรื้อสร้าง (deconstruction) สิ่งประกอบสร้างขึ้น ที่นำไปสู่การวิพากษ์ความเชื่อที่บดบัง แนวคิดนี้จึงมุ่งนำเสนอมนุษย์ในชุมชนและท้องถิ่น (นพมาส, 2560) หลักหนึ่งที่สำคัญของแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมคือการผสมผสาน จัดวาง และแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน หรือเกิดการแลกเปลี่ยนทั้งสองฝ่ายของวัฒนธรรม (Two-way flow) เพื่อสร้างสรรค์การแสดงที่ข้ามเส้นแบ่งทางอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม (Jacqueline Lo, & Helen Gilbert, 2002) การแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงเป็นการสร้างสรรค์ละครลูกผสม (Hybrid) ที่ถูกผลักดันให้เกิดการปะทะสังสรรค์ในระดับสากลระหว่างวัฒนธรรมและการแสดงพื้นที่ รวมทั้งมีขอบเขตการสร้างสรรค์ที่กว้างเปิดให้มีอิสระในการค้นหาทางเลือกและวิพากษ์ จนไปถึงการข้ามเส้นแบ่งของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ชนชาติ ชาติพันธุ์ เป็นต้น

อย่างไรก็ดี การแสดงข้ามวัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งเพิ่งเกิดขึ้นเพราะในอดีตมนุษย์มีการ แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมอยู่เสมอทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง รวมถึงศิลปะการแสดง แต่การแสดงข้ามวัฒนธรรมเกิดเป็นแนวคิดทางการสร้างสรรค์โดยเริ่มต้นจากนักการละครตะวันตกช่วงศตวรรษที่ 20 ที่ให้ความสนใจในปรัชญาและศาสตร์การแสดงของตะวันออก ต่อมาทำให้เกิดการตั้งคำถามถึงการเหยียดเอากการแสดงจากต่างวัฒนธรรมนำเสนอผ่านกรอบคิดแบบตะวันตกเป็นการช่วงชิงทางวัฒนธรรม (Cultural hegemony) ภายใต้ทฤษฎี Orientalism ของ Edward Said ซึ่งให้เห็นถึงวาทกรรมที่ชาวตะวันตกผลิตสร้างภาพแทนของตะวันออก จึงทำให้มีการละครตะวันตกเริ่มลุกขึ้นมาการศึกษาและสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม

ทั้งนี้ทั้งนั้น การโต้ของขั้วตรงข้าม (Binary opposition) ในการแสดงข้ามวัฒนธรรมเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นอย่างเสมอไม่ว่าจะเป็นตะวันออกกับตะวันตก เหนือกับใต้ ตัวเรากับคนอื่น และสุนทรียะกับการเมือง การปะทะเหล่านี้มีจุดประสงค์เพื่อนำไปสู่การรักษาสมาคมร่วมกัน แม้ว่าทั้งคู่เป็นเพียงอุดมคติแต่กระบวนการผสมผสานสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมสามารถสร้างขึ้นภายใต้การทดลองเพื่อมุ่งสู่อุดมคติของความหลากหลายทางวัฒนธรรมและความเป็นสังคมโลก โดยตระหนักว่าสุนทรียะไม่เคยปิดกั้นหรือปฏิเสธการร่วมกับการเมืองของสังคมมาก่อน เพราะฉะนั้นการแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงมีโจทย์ที่มักจะท้าทาย สร้างแรงขับเคลื่อน ความคิดเชิงวิพากษ์และอุดมคติของสุนทรียะของผู้สร้างสรรค์ที่จะจินตนาการไปถึงได้ ทั้งนี้ไม่จำเป็นต้องมีกรอบคิดที่ใหญ่ทั้งในแง่องค์ประกอบการแสดงหรือผลงานการแสดง แต่ควรที่จะชี้เฉพาะเจาะจงในรายละเอียดของสิ่งที่ต้องการนำเสนอและบริบทแวดล้อม รวมถึงมุ่งหวังที่จะสื่อสารอุดมคติของการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่อาจจะปรากฏเพียงชั่วคราวผ่านการสร้างสรรค์แสดง (McIvor, C., & King, J., 2019)

การกำกับการแสดงข้ามวัฒนธรรม จึงไม่ได้มุ่งแต่สร้างสรรค์ผลงานการแสดงแต่ให้ความสำคัญถึงกระบวนการสร้างสรรค์ตั้งแต่การริเริ่มกำหนดโจทย์และจำเป็นที่จะต้องสนใจเปิดกว้างประเด็นร่วมสมัยใหม่อื่นๆหรือเปิดโอกาสทุกความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ เพื่อสะท้อนแก่นที่เป็นสากลร่วมกัน ทั้งนี้ความเป็นสากลที่กล่าวมาได้หมายถึงความจริงกลาง ๆ ที่ปรากฏในทุกวัฒนธรรม แต่ทว่านำไปสู่ลักษณะผสมผสานข้ามพันทางวัฒนธรรม (Transcultural) ที่ร่วมกันแลกเปลี่ยน สร้างสรรค์บนนิเวศการแสดง (Performance ecology) บนพื้นที่บริบทแวดล้อม วัตถุ ดิบ กระบวนการ และภูมิรู้ของคณะผู้สร้างสรรค์ (McIvor, C., & King, J., 2019) แต่ขอบเขตที่กว้างไม่จำกัดนี้ผู้กำกับจะต้องสร้างสรรค์สิ่งใหม่โดยมีละเลยสิ่งที่เดิม ไม่ทำตามอำเภอใจ ในฐานะผู้กำกับจะต้องเป็นผู้กำหนดพื้นฐานร่วมกันของการสร้างสรรค์ชิ้นนี้ โดยโจทย์สำคัญของผู้กำกับต้องตอบตัวเองให้ได้ว่าอยากนำเสนออะไรอย่างชัดเจน

ดังนั้น ผู้กำกับจึงต้องค้นหา “แก่น” หรือ “แกนหลัก” (Theme) ที่จะเป็นตัวกำหนดแนวทางในการกำกับการหากแกนหลักมีความชัดเจนผสมผสานอย่างลงตัว นำไปสู่การเลือกสรรองค์ประกอบอื่น ๆ ในการแสดง ฉะนั้นผู้กำกับจะต้องสกัดความหมายของบทละครและรูปแบบ (Form) เหมือนกับสร้างกรอบคิดให้แก่การแสดงชิ้นนี้ขึ้นมาใหม่เหมือนเป็นผู้สร้างขึ้นเองทั้งหมด (พันพิสา ฐปเทียน, 2559) กระบวนการทำงานของผู้กำกับจึงเป็นการทำงานกับตัวเองเป็นหลัก การจะตัดสินใจกำกับละครเรื่องหนึ่งผู้กำกับจำเป็นต้องชัดเจน เพื่อให้ทิศทางโดยขั้นตอนการเตรียมงานก่อนเริ่มพบคณะผู้สร้างสรรค์และการฝึกซ้อมเป็นขั้นตอนที่สำคัญที่ให้ผู้กำกับต้องตรวจสอบ ค้นหาและกำหนดทิศทางอย่างชัดเจน

2. ละครชาตรีแบบฉบับ ครูภักฎญา ทิพโยสธ เชื้อสายบ้านเรือนนท

ละครชาตรี จัดเป็นการแสดงเก่าแก่ชนิดหนึ่งของไทย ต้นกำเนิดยังเป็นข้อถกเถียงที่ไม่อาจจะสรุปได้แน่ชัด มีข้อสันนิษฐานว่าอาจจะเริ่มต้นแบบของละครร้อง รำ ของไทย มีข้อสันนิษฐานที่มาจากมุมมองเชิงประวัติศาสตร์โดยอาจจะแบ่งออกเป็น 2 ทาง คือ แนวที่หนึ่ง ละครชาตรีอาจจะได้รับอิทธิพลจากการแสดงของอินเดียที่เรียกว่า “ยาตรา” เนื่องจากมีองค์ประกอบการแสดงที่คล้ายคลึงกับการแสดงโนราในภาคใต้ และพัฒนาต่อมาเป็นชาตรีก่อนจะเผยแพร่มาสู่ภาคกลาง แนวทางที่สอง การแสดงดังกล่าวเป็นการแสดงที่มีมาตั้งแต่เดิมของกรุงศรีอยุธยา โดยกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงตั้งข้อสันนิษฐานว่าเป็นการแสดงของชาวบ้านตั้งแต่เดิมของกรุงศรีอยุธยา ก่อนจะเผยแพร่ลงไปภาคใต้ (สุภัญญา สุฉฉายา, 2556)

อย่างไรก็ตามชื่อ “ละครชาตรี” เพิ่งปรากฏในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเกี่ยวข้องกับการย้ายมาของคณะละครทางใต้ 2 ครั้ง ครั้งแรกเมื่อประมาณ พ.ศ.2312 คณะละครในราชสำนักนครศรีธรรมราชได้มาประชันกันในงานเฉลิมฉลองพระแก้วมรกต และครั้งที่ 2 เมื่อปี พ.ศ.2375 ในรัชสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มีการส่งกองทัพไปปราบเหตุร้ายแรงทางหัวเมืองใต้ ส่งผลให้ผู้คนอพยพตามกลับมาเมืองหลวงโดยตั้งถิ่นฐานมาอยู่บริเวณสนามกระบือควาย หรือบริเวณถนนหลานหลวง ชุมชนนางเลิ้งในปัจจุบัน (โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย, 2523) อาจสรุปได้ว่าคณะละครภาคใต้ได้พัฒนารูปแบบการแสดงโนรา-ชาตรี หรือ โนราห์ มโนราห์ ทางใต้มาร้องเล่นอย่างชาวบางกอกในยุคสมัยนั้น

ละครชาตรีเป็นละครรับจ้างที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายอีกทั้งมีความสนุกสนาน สามารถเล่นได้ทั้ง งานศพ งานแต่งงาน แก้วบน ขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น ประกอบกับความศักดิ์สิทธิ์ในการแก้อาถรรพณ์ส่งผลให้ชาตรีเป็นที่นิยมในยุคสมัยหนึ่งจนกระทั่งค่อย ๆ เสื่อมความนิยมตามยุคสมัย เมื่อสังคมไทยเริ่มเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ ส่งผลต่อวิถีชีวิตและรสนิยมการชมการแสดง

ละครชาตรีเป็นการแสดงที่กระจายอยู่หลากหลายแห่งในบริเวณภาคกลางมีรูปแบบอัตลักษณ์การแสดงแตกต่างกันไป แต่สิ่งที่ผู้แสดงต้องมีเหมือนกันคือการใช้ทักษะทั้ง ร้อง รำ และเจรจาที่ใช้วิธีการด้นสด โดยให้ความสำคัญช่วงการเจรจา ที่ผู้ชมคาดหวังความสนุกสนานจากนักแสดงที่จะต้องตีบทให้แตก² โดยละครชาตรีอาจจะแบ่งออกเป็นสวนพิธีกรรมและการแสดง ส่วนบทละครนิยมใช้บทละครนอกและนิทานพื้นบ้าน ปัจจุบันมีการลดทอนส่วนพิธีกรรม และดนตรีประกอบการแสดงสามารถนำปี่พาทย์เข้ามาผสมได้

ในปัจจุบันบริเวณนางเลิ้งยังมีตรอกละครย่านหลานหลวงที่เคยเป็นที่อาศัยของกลุ่มละครที่อพยพมาจากทางใต้แต่หลายคณะได้เปลี่ยนอาชีพโยกย้ายไปตามสังคมที่เปลี่ยนแปลง หากก็ยังมีบางส่วนที่ยังคงยึดอาชีพรับจ้างเกี่ยวกับการแสดง มีเพียงเฉพาะละครชาตรีอย่างเดียว และยังคงอาศัยอยู่ในตบริเวณนั้น เช่นคณะจกกลโปร่งน้ำใจ, บ้านนาศิลป์, ลิเกคณะทองหล่อ จวงษ์, คณะดำรงศิลป์ เป็นต้น รวมถึงครูภักฎญา ทิพโยสธหรือที่เรียกกันในวงการแสดงว่า “สุภัญญา เรืองนท” สืบเชื้อสายจากบ้านละครชาตรีสกุลเรือนนท ที่มีประวัติและชื่อเสียงยาวนาน สืบเชื้อสายย้อนไปได้ถึงครั้งที่คณะละครทางใต้ย้ายเข้ามาตั้งรกรากในช่วงต้นรัตนโกสินทร์

ผู้วิจัยได้เชิญครูภักฎญา ทิพโยสธ ศิลปินละครชาตรีที่ยังแสดงละครแบบดั้งเดิมและเปิดกว้างงานร่วมสมัยมาเป็นผู้ถ่ายทอดขั้นตอนการแสดงในการสร้างสรรค์ครั้งนี้โดยผู้วิจัยได้สังเกตและสัมภาษณ์ถึงขอบและกลวิธีการแสดง ตามหัวข้อดังต่อไปนี้

2.1 ขั้นตอนการแสดงและวิธีการแสดง

มีการปรับเปลี่ยนตามลักษณะของงานตามผู้ว่าจ้างและจุดประสงค์ของการแสดง โดยขั้นตอนมีหลักมีดังต่อไปนี้

2.1.1 บรรเลงดนตรีเข้า บทโหมโรงประกาศหน้าบท ด้วยทำนองเพลงโหม มีใจความกล่าวถึงเชิญครู สิ่งศักดิ์สิทธิ์มาชมการแสดง และร้องขอการแสดงเป็นไปด้วยดี โดยมากหัวหน้าคณะจะเป็นผู้นำร้องตั้งบทและมีผู้ตีกรับและ

²การที่นักแสดงเข้าใจตัวละครและบทเป็นอย่างดีมาก จนสามารถด้นสดได้อย่างมีไหวพริบ

ฉิ่งและ นักแสดงคนอื่นทำหน้าที่เป็นลูกคู่ร้องรับ โดยจะร้องรับคำท้าย 2 ครั้งในจังหวะกระชับไม่มีการตีทำรำจะมีการนั่งพนมมือร้องเฉย ๆ ขอการแสดงเป็นไปด้วยดีเหมือนเป็นการเตรียมตัวก่อนเริ่มการแสดง และเป็นชนบทการแสดงที่ไม่ค่อยได้พบบ่อยนักในการแสดงละครชาตรียุคปัจจุบันมีบทร้องดังต่อไปนี้

บทโหมโรงประกาศหน้าบท	
(ตั้งบท) โหมโรงลูกจะตั้ง __ เป็นนะโม	พระอิติปิโสภควา (ลูกคู่รับ) พระอิติปิโสภควา
(ตั้งบท) ไหว้พระพุทธรูป __ พระศาสดา	ธัมมังสังฆาครูอาจารย์ (ลูกคู่รับ) ธัมมังสังฆาครูอาจารย์
(ตั้งบท) ลูกจะไหว้คุณครู __ ผู้ประสิทธิ์	จะไหว้คุณพระบิฑุลามาลย์ (ลูกคู่รับ) ไหว้คุณพระบิฑุลามาลย์
(ตั้งบท) ธัมมังสังฆา __ ครูอาจารย์	โปรดปรานสั่งสอนแต่ก่อนมา (ลูกคู่รับ) โปรดปรานสั่งสอนแต่ก่อนมา
(ตั้งบท) ครูสอนให้ลูกขีด __ ลูกเขียน	ครูสอนให้ลูกเรียนมนโรรห์ (ลูกคู่รับ) สอนให้ลูกเรียนมนโรรห์
(ตั้งบท) ประกาศไปนัก __ จะชักช้า	คำแล้วก็มาอยู่ไรไร (ลูกคู่รับ) คำแล้วก็มาอยู่ไรไร
(ตั้งบท) มาเราค่อยจับ __ ค่อยจ้อง	มาเราค่อยร้องค่อยไป (ลูกคู่รับ) มาเราค่อยร้องค่อยไป
(ตั้งบท) คำเอ๋ยก็มา __ อยู่ไรไร	ชอบไปด้วยยามพระเวลา (ลูกคู่รับ) ชอบไปด้วยยามพระเวลา
ครั้นได้เวลาเอ๋ย (ทอด)	
(กัญญา ทิพย์โส, สัมภาษณ์, 15 เม.ย. 2564)	

2.1.2 บทไหว้ครูชาตรี (บทภาคครู) ร้องด้วยทำนองร่าย ร้องรับคำเดียวในจังหวะกระชับขึ้น คำร้องไหว้ครูมีความหมายถึงการเคารพบูชาครู โดยตามจริงมีความยาวกว่านี้ แต่โดยส่วนมากจะร้องจบตรงนี้เป็นการเล่นท่อนพิธีกรรมเพื่อรักษาเวลาและความกระชับในการแสดง

บทไหว้ครูชาตรี	
(ตั้งบท) คุณเอ๋ย _ เออ _ เออ _ ครูเอ๋ย เหมือนฝั่งเอ๋ย - - เหมือนฝั่งแม่น้ำพระคงคา	
(ลูกคู่รับ) ลักเจ้าเอ๋ย คุณครูเหมือนฝั่งแม่น้ำพระคงคา	
(ตั้งบท) สิ้นๆ จะแห้งแล้วก็ไหลมา ยังไม่รู้สิ้นรู้สุด	
(ลูกคู่รับ) สิ้นๆ จะแห้งแล้วก็ไหลมา ยังไม่รู้สิ้นรู้สุด	
(ตั้งบท) สิบนิ้วลูกจะยกยกขึ้นดำเนิน สรรเสริญพระคุณพระพุทธร	
(ลูกคู่รับ) สิบนิ้วลูกจะยกยกขึ้นดำเนิน สรรเสริญพระคุณพระพุทธร	
(ตั้งบท) จำศีลเสียแล้วให้บริสุทธิ์ ไหว้พระเสร็จแล้วจะสวดมนต์	
(ลูกคู่รับ) จำศีลเสียแล้วให้บริสุทธิ์ ไหว้พระเสร็จแล้วจะสวดมนต์	
(ตั้งบท) ลูกจะไหว้พระพุทธรูปพระธรรมเจ้า ยกไว้ใส่เกล้าใส่ผม	
(ลูกคู่รับ) จะไหว้พระพุทธรูปพระธรรมเจ้า ยกไว้ใส่เกล้าใส่ผม	
(ตั้งบท) เล่นที่ไหนให้ดีให้มีคนรัก หยุตพักก็ให้มีคนชม	
(ลูกคู่รับ) เล่นที่ไหนให้ดีให้มีคนรัก หยุตพักก็ให้มีคนชม	
(ตั้งบท) ยกไว้ใส่เกล้ายกไว้ใส่ผม ถวายบังคมทูลกราตรี	
(ลูกคู่รับ) ยกไว้ใส่เกล้าใส่ผม ถวายบังคมทูลกราตรี	
(กัญญา ทิพย์โส, สัมภาษณ์, 15 เม.ย. 2564)	

2.1.3 บทร้องรำชัตหน้าเตียงบุษาคู ร้องด้วยทำนองโชนประกอบตีทำรำตามบทโดย ลูกคู่ร้องรับ 2 คำในจังหวะกระชับขึ้น หลังจากจบบทต่อด้วยการออกรำชัต 12 ท่าพื้นฐานเรียงต่อกัน โดยแต่ละคณะก็จะมียุทธวิธีรำชัตและลีลาการรำที่แตกต่างกันไป เนื่องจากเกี่ยวข้องกับการโยกหาคิดถึงจากพลัดพรากการลาจากสิ่งที่เป็นที่รัก โดยหัวหน้าคณะหรือผู้แสดงหลักจะเป็นผู้ออกชัต โดยมีบทร้องดังนี้

บทร้องรำชัตหน้าเตียงบุษาคู

(ตั้งบท) ตัวพี่_ชาตรี_เหมือนนกเอย_สาเอย_ลิกา (ลูกคู่รับ) เออ_เฮ้อ_เอ๋ย ตัวเอยพี่_ชาตรี เหมือนนกเอยสาลิกา
(ตั้งบท) น้องเอยตัวพี่_ชาตรี เหมือนนกสาลิกา (ลูกคู่รับ) ชาตรี เหมือนนกสาลิกา ชาตรี เหมือนนกสาลิกา
(ตั้งบท) ไม่มีคูกินเที่ยวบินหา ตัวเดียวเที่ยวมาในพงพี (ลูกคู่รับ) ตัวเดียวเที่ยวมาในพงพี ตัวเดียวเที่ยวมาในพงพี
(ตั้งบท) เกณฑ์ชะตาอาภัพให้อับหมอง มาไร้คู่อยู่ครองเศร้าหมองศรี (ลูกคู่รับ) มาไร้คู่อยู่ครองเศร้าหมองศรี
(ตั้งบท) เล็ดลอดสอดหาแม่นางนารี น้องรักปักขีไม่พบนวล (ลูกคู่รับ) น้องรักปักขีไม่พบนวล
(ตั้งบท) แสนละห้อยสร้อยเศร้ามาเฝ้าชวนจิต เข้าคำรำคิดให้เรรวน (ลูกคู่รับ) เข้าคำรำคิดให้เรรวน
(ตั้งบท) พี่หลบฝนทนฟ้าตามหานวล ไม่ประสบพบนวลหวนใจหาย (ลูกคู่รับ) ไม่ประสบพบนวลหวนใจหาย
(ตั้งบท) ได้อินเสียงนกกรด มันมาทอร้อง ไจคะนึ่งถึงน้องไม่รู้วาย (ลูกคู่รับ) ไจคะนึ่งถึงน้องไม่รู้วาย
(ตั้งบท) พี่ได้อินเสียงฟ้า ลงมาพาดสาย ไจละห้อยไม่วายถึงนวลนาง (ลูกคู่รับ) ไจละห้อยไม่วายถึงนวลนาง
(ตั้งบท) โอ้แม่ร่มโพธิทองพี่ร้องเรียกหา ผันแปรแลมาอยู่รอบข้าง (ลูกคู่รับ) ผันแปรแลมาอยู่รอบข้าง
(ตั้งบท) ไจพี่หวนครวญไปถึงนาง ไจระเวียงเพียงพางม้วยอาสัณ (ลูกคู่รับ) ไจระเวียงเพียงพางม้วยอาสัณ
เอ๋ย ไจเพียงอาสัณ เอย

(กัญญา ทิพย์สถ, สัมภาษณ์, 15 เม.ย. 2564)

2.1.4 เข้าเรื่องหรือจับเรื่อง ตัวละครที่จะแสดงถัดก็จะเข้ามา เข้าบทการแสดงโดยความยาวก็ขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้าง บทการแสดงคัดเลือกตอนสำคัญจากละครพื้นบ้านและละครนอกมาใช้แสดง ในการดำเนินเรื่อง เน้นกระชับฉับไว เน้นบทเจรจา ตลกขบขัน ไม่เคร่งครัดเรื่องคำหยาบ ทะลึ่ง มีการสอดแทรก เหตุการณ์ปัจจุบันเพื่อเรียกเสียงหัวเราะฮือฮาแก่ผู้ชม สำหรับกระบวนทำรำนั้นชาตรีมีทำรำพื้นฐาน 12 ท่าเป็นหลักจากรำชัต โดยมักเป็นการตีทำรำตามบท กระบวนทำรำมาจากแม่ท่า ไม่เคร่งครัด นักแสดงส่วนมากใช้ผู้หญิงในการแสดงทั้งหมด มักใช้ผู้ชายเป็นตัวตลกและ ตัวประกอบอื่น ๆ ที่ไม่ได้ร้องและรำ แต่ปัจจุบันไม่เคร่งครัดนักสามารถปรับเป็นชายจริงหญิงแท้ได้ตามเหมาะสม นักแสดงควรมีทักษะการร้องรำ และเข้าใจบทและตัวละครอย่างดี นอกจากนี้ยังต้องมีไหวพริบในการแสดง พร้อมจะปรับเปลี่ยนรับส่งทุกเมื่อ

2.2 บทเพลงและดนตรี

เพลงร้องที่มักใช้ ได้แก่ ทำนองโชน ทำนองร้าย ทำนองครวญโชน และทำนองกำพลัต แต่ก็สามารถหยิบยืมเพลงไทยและเพลงแบบละครนอกมาใช้ประกอบการแสดงตามความเหมาะสม เครื่องดนตรีใช้ 5 ชิ้น โดยมี เป่เป็นเครื่องบรรเลงทำนอง และเครื่องกำกับจังหวะมี โทน กลองตุ้ม ฉิ่ง และกรับ

2.3 ลักษณะการแต่งกาย

บทหลักแต่งยืนเครื่องพระ-นาง โดยนุ่งผ้ายก มีลวดลายที่ปักบนเครื่องแต่งกาย ปักด้วยด้ายบ้างแต่นิยมใช้เลื่อม เพราะมีราคาถูกกว่า เน้นความคงทน มักปักลวดลายแถววัลย์ ใบไม้ ดอกไม้ เป็นต้น บางชุดก็มีเครื่องตกแต่งอื่น ๆ ได้ ส่วนบทร้อง ๆ ตัวประกอบอื่น ๆ มักแต่งตัวโดยทั่วไปของประเภทตัวละครนั้น ๆ หากเป็นบทตลกมักให้สวมเสื้อหลายดอกสีสันทันใส

2.4 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์การแสดงทำเองง่ายๆ ให้พอเข้าใจและสามารถใช้แสดงได้ ไม่นิยมการสร้างฉากมากมาย การแสดงโดยทั่วไปจัดการตามหน่วยงานพื้นที่ได้รับการว่าจ้าง การจัดสถานที่มีเพียง ตั้ง 1-2 ชั้น และเสื่อสำหรับนักแสดง

3. วิลเลียม เชกสเปียร์ และบทละครพายุพิโรธ (The Tempest)

วิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) มีชีวิตในช่วงระหว่าง ค.ศ.1546-1616 เป็นนักเขียนบทละครที่ได้รับการยกย่องในระดับโลก เรื่องราวชีวิตของเขายังคงเป็นข้อถกเถียงถึงตัวตนของเขาที่ยากจะสรุป แต่สิ่งกล่าวได้คือชื่อของเขาอยู่ในหลากหลายสถานะ กวี นักแสดง และนักเขียนบทละครได้รับความนิยมและยกย่องที่เรียกได้ว่าประสบความสำเร็จที่สุดในบรรดานักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของอังกฤษ

ช่วงเวลานั้นศิลปะการละครของยุโรปก็ต่างพัฒนารุ่งเรือง ในอังกฤษมีความเจริญทางด้านศิลปะการละครเป็นอย่างมาก มีปัจจัยหลากหลาย โดยเฉพาะเมื่อสมเด็จพระราชินีเอลิซาเบทที่ 1 ขึ้นครองราชย์ ทรงสั่งให้ยุติละครศาสนาเพื่อยุติความขัดแย้งอย่างเด็ดขาด จนมีผู้เรียกละครในยุคสมัยนี้ของอังกฤษว่าละครสมัยเอลิซาเบท หรือเอลิซาเบธัน (Elizabethan Drama) (กุลวดี, 2558) อาจเรียกได้ว่าการละครในช่วงเวลานั้นขึ้นอยู่กับปัจจัยทางเศรษฐกิจ การผลิตงานตามความต้องการของผู้ชม ผู้จ้าง กลุ่มผู้ชมละครมีทุกชนชั้นมีผลต่อการแสดงมากโดยการเสพละครเพื่อความบันเทิงโดยแท้จริง สถานที่ทำการแสดงมีทั้งในกลางแจ้งและในพื้นที่ปิดโรงละคร เดอะ โกลบ (The Globe) เป็นโรงละครแห่งหนึ่งที่มีชื่อเสียงมากและมีความเกี่ยวข้องกับเชกสเปียร์ ทั้งในฐานะผู้ถือหุ้นและละครหลายเรื่องของเขาจัดแสดง โรงละครนี้สร้างขึ้นปี ค.ศ.1598 มีพื้นที่กลางแจ้งที่มีเวทียื่นออกมาเป็นพื้นที่การแสดง สำหรับผู้ชมมี 3 ชั้น โดยอยู่ล้อมรอบเวทีคล้ายอัฒจันทร์ โดยสามารถยืนดูกลางแจ้งทำให้สามารถเห็นและใกล้ชิดผู้แสดง ช่วงเวลานั้นนักแสดงทั้งหมดเป็นผู้ชายบทผู้หญิงใช้เด็กที่เสียงยังไม่แตกหนุ่มเครื่องแต่งกายโดดเด่นมากเป็นไปตามสมัยนิยม ในช่วงเวลานั้นบทละครมีเป็นสิ่งที่มีความหมาย ชื่อนักเขียนบทก็มีผลต่อความนิยมของผู้ชมทำให้โรงละครแต่ละที่เก็บรักษาบทต้นฉบับอย่างดี การแสดงและบทละครของเชกสเปียร์มีลักษณะเฉพาะตัว ทั้งการวางโครงเรื่องที่หลากหลายสลับซับซ้อน บทเขียนด้วยภาษาสละสลวยลุ่มลึก ใช้เทคนิคการประพันธ์โดยใช้หลักๆ คือ กลอนเปล่า กลอนมีสัมผัส และร้อยแก้ว การวางตัวละครที่สะท้อนให้เห็นความเป็นมนุษย์อย่างรอบด้านทั้ง รัก โลภ โกรธ หลง

บทละครเรื่อง *The Tempest* เขียนในช่วงประมาณปี ค.ศ.1611-1612 ถูกสันนิษฐานว่าเป็นบทละครเรื่องสุดท้ายที่เชกสเปียร์เขียนคนเดียว โดยมีเรื่องเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเหนือจินตนาการเวทมนตร์ ที่สอดแทรกปรัชญาแง่คิดสอนใจ ถึงคุณธรรมยิ่งใหญ่การให้อภัย เป็นเรื่องราวของพอสเพโรกษัตริย์ผู้ถูกหักหลังถูกจับลงเรือพร้อมมีแรนดาลูกสาว ลอยมาติดเกาะกลางทะเลตลอดเวลา 14 ปี ศึกษาเวทมนตร์ปกครองเกาะ วันคืนผ่านไปศตวรรษแล้วเรือผ่านเกาะจึงบันดาลให้มาติดเกาะแล้วใช้เวทมนตร์สั่งการภูตเพื่อล้างแค้น แต่ในท้ายที่สุดก็ตระหนักถึงคุณธรรมปล่อยวางลงและให้อภัย อย่างไรก็ตาม มีผู้วิพากษ์บทละครชิ้นนี้ในประเด็นเรื่องของการล่าอาณานิคมของตะวันตก ไว้หลากหลาย ประเด็นหนึ่งกล่าวถึงตัวละครคาลิบัน ในฐานะคนท้องถิ่นที่อาศัยอยู่บนเกาะมีรูปร่างอัปลักษณ์ป่าเถื่อนและดิบหยาบ เมื่อพอสเพโรเข้ามาปกครองก็สอนภาษาเปรียบเหมือนเป็นผู้ปกครองที่นำพาความเป็นอารยะ (Civilization) รวมถึงแสดงตนเป็นคนเหนือกว่าคนพื้นเมือง สะท้อนให้เห็นแนวคิดเรื่องความเหนือกว่าของชาวตะวันตกที่พยายามยึดยึดความรู้แบบตะวันตกให้คาลิบันที่เป็นตัวแทนของด้านมืดที่ไม่ได้หมายถึงแค่ผิวสีแต่เป็นสร้างข้อขัดแย้งระหว่างตะวันตกกับดินแดนอื่น ๆ (ดนยา ทรัพย์ยิ่ง, 2548)

ผลงานของวิลเลียม เชกสเปียร์ ถูกนำเสนอมาหลากหลายรูปแบบตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้งแบบคลาสสิกและร่วมสมัย เป็นเครื่องยืนยันความสามารถทางศิลปะของเขาจนได้รับการยกย่องว่าเป็นอมตะเหนือกาลเวลา กลายเป็นตัวแทนสิ่งที่นำเสนอวัฒนธรรมตะวันตกได้เป็นอย่างดี อีกทั้งแก่นเรื่องและตัวละครแสดงถึงความเป็นมนุษย์ในรอบด้าน ที่สามารถเชื่อมโยงมีอยู่ในทุกบริบทวัฒนธรรม จึงไม่แปลกที่นิยมนำมาสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม ทว่าความยิ่งใหญ่และอมตะของเขาไม่ควรเป็นกรอบที่ขัดขวางการสร้างสรรค์ในทางกลับกันการทำให้ใหม่ก็ต้องไม่ละทิ้งแก่นสำคัญเช่นกัน

ขั้นตอนการดำเนินวิจัย

ผู้วิจัยแบ่งกระบวนการกำกับการแสดง ออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ การเตรียมการสร้าง (Pre-production), กระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย (Production) และกระบวนการหลังสร้าง (Post-production) นำเสนอต่อไปนี้

1. ขั้นตอนการเตรียมการสร้าง (Pre-production)

กระบวนการนี้นำเสนอการเตรียมตัวของผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดง ในการศึกษาวิเคราะห์บทละครและการแสดงละครชาตรีเพื่อกำหนดแนวทางเพื่อการกำกับการแสดง

1.1 การศึกษาวิเคราะห์บทละครและตัวละคร

ผู้วิจัยเริ่มต้นศึกษาตีความบทละครพายุพิโรธ โดยใช้การอ่านทั้งหมดสามครั้ง โดยการอ่านแต่ละครั้งมีการกำหนดวัตถุประสงค์ต่างกันไป รอบที่ 1 เพื่ออรรถรสของบทละคร รอบที่ 2 เพื่อเก็บรายละเอียดของบทละคร และรอบที่ 3 เพื่อตรวจสอบสารหลักของการแสดงที่ต้องการจะสื่อสารและรอบนี้คำนึงในการสร้างสรรค์จริงมากขึ้น โดยการทั้งหมดเพื่อตรวจสอบสารหลัก (message) ของบทละคร ผู้วิจัยใช้วิธีการแบ่งยูนิต (Unit) ในแต่ละช่วงของบทละครเพื่อให้เห็นการกระทำ (Action) ความต้องการ (Objective) เป้าหมาย (Goal) และเส้นการกระทำ (through line of action) ของตัวละครทั้งเรื่อง นอกจากนี้ เพื่อให้ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับเข้าใจตัวละครอย่างลึกซึ้ง ให้มองเห็นตัวละครทุกมิติเพื่อไม่ให้ตัดสินตัวละครอย่างผิวเผิน โดยคำนึงถึงจุดประสงค์เพื่อทำความเข้าใจตัวละครก่อนจะเข้าสู่กระบวนการค้นหาและสร้างตัวละครร่วมกับนักแสดง โดยในระหว่างการอ่านบทจะมีการจดบันทึกเอาไว้เพื่อนำไปใช้ขั้นตอนการสร้างสรรค์ต่อไป

1.2 การตีความบริบทการแสดงและวัฒนธรรมของละครชาตรี

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงละครชาตรีและละครชาตรีฉบับครูภัญญา ทิพย์โส ดั้งที่นำเสนอไว้แล้วในบทที่ผ่านมา ผู้วิจัยนำเอาข้อมูลมาศึกษาวิเคราะห์รวมกับการตีความ บทละครเรื่องพายุพิโรธเพื่อหาวิธีการผสมรวมอัตลักษณ์ทางการแสดงทั้งสองวัฒนธรรม ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยปรึกษาครูภัญญา ทิพย์โส ถึงบริบทแวดล้อมในทุกมิติของละครชาตรี เพื่อทำความเข้าใจถึงหลักสำคัญของละครชาตรีในภาพรวม โดยผู้วิจัยแบ่งประเด็นในการตีความออกเป็นบริบทการแสดงและบริบทวัฒนธรรม

1.3 การกำหนดแก่นความคิดหลัก (Theme)

จากการศึกษาบทละครพายุพิโรธควบคู่กับการแสดงละครชาตรีทั้งบริบทการแสดงและบริบทวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้ค้นหาศักยภาพทั้งในแง่ความคิดและรูปแบบการแสดงเพื่อกำหนดแก่นความคิดหลัก (Theme) รวมถึงถ้อยออกมาเพื่อพิจารณาในฐานะศิลปินว่าจากการศึกษาทั้งหมดตนต้องการจะนำเสนอหรือสื่ออะไรในการแสดงขึ้นนี้จึงสรุปและสังเคราะห์แก่นหลักของเรื่องที่ต้องการสื่อสารออกมาคือ “มนุษย์เป็นอิสระก็ต่อเมื่อให้อภัย” จากแก่นความคิดหลักดังกล่าว ผู้วิจัยนำมาขยายความเป็น กรอบความคิดของผู้กำกับ (Director's Concept) กรอบความคิดการออกแบบของผู้กำกับ (Director's Design Concept) ที่ครอบคลุมวิธีการนำเสนอและแนวคิดสำคัญ ๆ ที่ผู้กำกับเน้นย้ำ เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ร่วมกับผู้ออกแบบในฝ่ายอื่น ๆ ต่อไป

2. กระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย (Production)

กระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัยมีขั้นตอนการทำงานคล้ายคลึงกับการซ้อมละครโดยทั่วไป ผู้วิจัยแบ่งกระบวนการทำงานออกเป็น 2 ส่วนได้แก่ การทำงานกับคณะผู้สร้างสรรค์ และการฝึกซ้อมการแสดง อธิบายดังนี้

2.1 การทำงานกับคณะผู้สร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำแก่นความคิดหลักและแนวคิดการกำกับต่างๆที่ผู้วิจัยเตรียมไว้มาร่วมนำเสนอพร้อมกับ วิเคราะห์ตีความบทละครและศึกษาอัตลักษณ์ละครชาตรี (Read-through and Table Work) ร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์ ก่อนจะเข้าสู่การอ่านบทครั้งแรก (first read) เป็นขั้นตอนที่สำคัญที่ช่วยให้นักแสดงและคณะผู้สร้างสรรค์มาพบกัน ทำความรู้จักและต้อนรับทุกคนอย่างเป็นทางการรวมถึงเพื่อให้การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับบทละครและตัวละครในเบื้องต้นหลังจากนักแสดงได้อ่านบทครั้งแรกร่วมกัน การทำงานกับคณะผู้สร้างสรรค์โดยเฉพาะนักออกแบบผู้กำกับจะต้องเปิดโอกาสให้ผู้ออกแบบได้แสดงความคิดเห็นและจินตนาการได้อย่างเต็มที่ก่อนที่จะกำกับจะสะท้อนความคิดเห็นกลับไปเพื่อพัฒนางานต่อไป

2.2 การฝึกซ้อมการแสดง

เริ่มต้นจากการวิเคราะห์ตีความบทละครเป็นการเริ่มต้นทำความเข้าใจตัวละครและโลกของละคร เรื่องนี้ร่วมกันระหว่างผู้กำกับและนักแสดง แม้ว่าผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับจะตีความบทละครและตัวละครเป็นอย่างดีแล้ว แต่ก็จะต้องให้นักแสดงได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นและความรู้สึกที่มีต่อบทละครและตัวละครออกมาอย่างเต็มที่โดยไม่ตัดสิน ถูกผิดเพื่อให้นักแสดงได้ค้นหาและพยายามทำความเข้าใจอย่างอิสระ ผู้วิจัยพบว่าหลายครั้งที่นักแสดงก็จะแบ่งปันเรื่องราว ในมุมที่น่าสนใจที่ช่วยสนับสนุนการตีความของผู้วิจัยด้วยซ้ำ ลำดับต่อมาคือการซ้อมอ่านบท (Reading rehearsal) การซ้อมโดยการอ่านบทเพื่อค้นหาตัวละครคือการเชื่อมโยงระหว่างตัวละครและนักแสดง ให้นักแสดงสามารถเข้าสู่ตัวละคร (Tune-in) ทั้งนี้การเข้าสู่ตัวละครไม่มีวิธีที่ตายตัวขึ้นอยู่กับนักแสดงแต่ละคน ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับมีหน้าที่สนับสนุนให้นักแสดงเชื่อมโยงกับตัวละครให้ได้

สิ่งที่แตกต่างจากการซ้อมละครโดยทั่วไปคือ การซ้อมการแสดงละครชาตรี ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยให้ศิลปิน ละครชาตรีได้แสดงฝีมืออย่างเต็มที่ในการถ่ายทอด โดยผู้วิจัยคอยควบคุมและเลือกสรรให้การฝึกซ้อมนำไปสู่การสร้างสรรค์ ที่สามารถสื่อแก่นความคิดหลักได้ ทั้งนี้การซ้อมจะเริ่มต้นจากการทำความเข้าใจความหมายและจุดประสงค์ของบทร้องก่อน ทั้งส่วนขนบการแสดงและบทร้องในการแสดง เมื่อนักแสดงสามารถร้องจนแม่นยำจึงจะเข้าสู่การฝึกท่า

การซ้อมกำหนดทิศทาง (Blocking) ผู้วิจัยกำหนดภาพและทิศทางบนเวทีไว้ก่อนแล้ว ก่อนที่จะนำเข้าสู่ กระบวนการซ้อมร่วมกับนักแสดง โดยผู้วิจัยเริ่มให้นักแสดงซ้อมกำหนดทิศทางบนเวทีหลังจากที่นักแสดงเริ่มมีความแม่นยำ กับบทและเข้าถึงตัวละครแล้วในระดับหนึ่ง แม้ว่าผู้กำกับจะเตรียมตัวมาก่อนการพบกันในห้องซ้อมแต่เมื่อซ้อมจริงต้องให้อิสระนักแสดงได้ค้นหาทิศทางในฉากก่อนที่ผู้วิจัยจะเป็นผู้เลือกสรรทั้งนี้การกำหนดหลักสำคัญคือ การทำให้นักแสดงเข้าใจและจินตนาการถึงสิ่งแวดล้อมในฉากได้ ผู้วิจัยเริ่มมักเริ่มต้นโดยกลับมาซ้อมอ่านบทก่อนที่จะเริ่มกำหนดทิศทางบนเวที เพื่อเป็นการทบทวนและให้กลับมาที่การสื่อสารกันก่อนหากนักแสดงจดจำบทได้อย่างแม่นยำก็จะช่วยให้สามารถค้นหาในฉากได้มากขึ้น ในรอบแรกผู้วิจัยมักจะกำหนดทิศทางเพียงเบื้องต้นแล้วปล่อยให้นักแสดงเล่นไปทั้งฉาก บันทึกสิ่งที่เกิดขึ้น แล้วซ้อมเจาะที่ละช่วงของฉาก และก่อนจบการซ้อมในวันนั้นจะพยายาม ซ้อมทวนทั้งหมดที่ทำไปในวันนั้นหนึ่งครั้งเพื่อให้นักแสดงจดจำ ในการซ้อมจะต้องมีการเตรียมพื้นและอุปกรณ์ประกอบฉากให้ใกล้เคียงกับการแสดงจริงมากที่สุดเพื่อให้นักแสดงคุ้นเคย

การขัดเกลาการแสดง (Polishing) การซ้อมเรียงฉากและขัดเกลาทั้งเรื่อง (Run-through and Polishing) ปรับปรุงแก้ไขและเก็บข้อมูลกระบวนการซ้อม ผู้วิจัยจะให้ความสำคัญในการแสดง และการเชื่อมต่อในแต่ละช่วงในฉากที่มีการใช้รูปแบบและองค์ประกอบการแสดงแตกต่างกันไป ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยเริ่มนำดนตรีมาเข้าร่วมในการซ้อมให้สอดคล้องกับการแสดง โดยจัดให้มีการเจาะเฉพาะบทร้องก่อนจะซ้อมทั้งฉาก เพื่อให้นักแสดงเกิดความมั่นใจก่อนที่จะซ้อมรวมในฉาก

ทั้งนี้เนื่องจากสถานการณ์โรคระบาด Covid-19 ที่เกิดขึ้นช่วงที่ระหว่งดำเนินการวิจัย ในกระบวนการซ้อม ช่วงการประกอบองค์ประกอบการแสดง การซ้อมใหญ่ (Dress Rehearsal) และจัดแสดง โดยผู้วิจัยคำนึงให้การซ้อมและการแสดงสามารถดำเนินการไปได้ให้เห็นทิศทางการทำงานและการแสดงของนักแสดงที่ได้ซ้อมกันไว้ให้มากที่สุด เมื่อปรับเป็นการแสดงออนไลน์ การเตรียมตัวองค์ประกอบทั้งเครื่องแต่งกาย ฉาก แสง อุปกรณ์ประกอบฉากนักแสดงจึงต้องเป็นผู้รับผิดชอบตัวเอง โดยผู้วิจัยจัดให้มีการสำรวจพื้นที่บ้านของนักแสดงที่คิดว่าน่าจะทำการแสดงแล้วให้ช่วยนักแสดงเลือกสรร องค์ประกอบต่าง ๆ โดยเน้นทำตามสภาพแวดล้อมที่นักแสดงทำได้ เครื่องแต่งกายผู้วิจัยให้นักแสดงเลือกใช้สิ่งที่มีและพอหาได้แต่เน้นว่าให้นักแสดงมั่นใจและสบายใจที่จะใช้เป็นหลัก

ผู้วิจัยได้จัดการแสดงผ่าน Zoom ในวันที่ 29 เมษายน 2564 เวลา 20.00 น. 1 รอบ โดยเริ่มต้นแสดงสดตั้งแต่ฉากที่ 1.6-บทส่งท้าย ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการส่งวิดีโอการซ้อมตั้งแต่ เปิดเรื่อง-ฉากที่ 1.6 ให้ผู้ชมก่อนเนื่องจากมีการใช้องค์ประกอบดนตรีประกอบที่ไม่สามารถนำเสนอการแสดงผ่านทาง Zoom ในวันเวลาดังกล่าว โดยผู้ชมกลุ่มตัวอย่าง

แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ได้แก่ ศ.พรรัตน์ ดำรุง, ผศ.ดร. พันพัสสา รูปเทียน และกลุ่มผู้ชมทั่วไป เพื่อเก็บความคิดเห็นในการพัฒนาการแสดงต่อไป

3. ขั้นตอนหลังสร้างการแสดง (Post-Production)

จากการนำเสนอผลงานการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ จำนวน 1 รอบการแสดง ผ่านโปรแกรม Zoom ผู้วิจัยนำเอาความคิดเห็นของผู้ชมกลุ่มตัวอย่างทั้งสองกลุ่มมาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับกรอบแนวคิดการสร้างสรรค ของตนเอง ในฐานะผู้กำกับ ประกอบกับบันทึกการซ้อม วิดีโอการซ้อม รวมถึงการแลกเปลี่ยนกับคณะผู้สร้างสรรค เพื่อนำสู่การอภิปราย และสรุปผล

อภิปรายและสรุปผลการวิจัย

จากการศึกษากระบวนการกำกับการแสดงด้วยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม พบว่าผู้กำกับการแสดงจะต้องศึกษา วัตถุดิบการแสดงโดยละเอียดก่อน ผู้วิจัยค้นพบว่าควรมองบริบทแวดล้อมทั้งหมดคือบทการแสดงที่จะต้องถูกตีความและทำความเข้าใจ แต่จะพบว่าแนวคิดดังกล่าวเปิดโอกาสให้ผู้สร้างสรรคและครอบคลุมหลายมิติทำให้จะมีเนื้อหา มาก ผู้กำกับจะต้องกลับมาสู่คำถามง่าย ๆ ว่าต้องการจะสื่อสารอะไรกันแน่ ในฐานะผู้กำหนดทิศทางต้องชัดเจนแต่ตระหนักถึงความเป็นไปได้ อื่น ๆ ด้วย

เมื่อเข้าสู่กระบวนการสร้างและฝึกซ้อมการแสดง ผู้กำกับจะต้องเปิดกว้างทุกความเป็นไปได้จากผู้ร่วมสร้างสรรคด้วยเช่นกัน แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมจะมีประเด็นที่กว้างขวางและให้อิสระให้การสร้างสรรคอย่างมากและสามารถช่วยให้ผู้วิจัยตระหนักและสามารถนำพิจารณาสร้างสรรคแนวทางกำกับการแสดงในฐานะผู้กำกับได้ แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับต้องตระหนักว่าแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมเป็นแนวคิดหนึ่งที่เกิดจากกระแสและความเคลื่อนไหวของสังคมและแวดวง การแสดง ฉะนั้นควรพิจารณานำเอาคุณสมบัติและเป้าหมายของการแสดงข้ามวัฒนธรรม ไม่ใช่นำมาใช้เป็นหลักการที่ใช้ยึดถือ ในการสร้างสรรคการแสดง เพราะท้ายที่สุดตัวตนและภูมิรู้ประกอบกับการเลือกสรรวัตถุดิบสร้างสรรคเพื่อสร้างสรรค เป็นเรื่องของรสนิยม จินตนาการ ความต้องการในฐานะศิลปินที่ต้องการจะสื่อสารประเด็นหรือความรู้สึกอะไรบางอย่างออกมาผ่านการแสดง ซึ่งอาจจะเกิดจากแรงบันดาลใจที่ยากจะอธิบาย

การนำเสนอการแสดงจากแก่นความคิด และกรอบแนวคิดของผู้กำกับ ประกอบกับความคิดเห็นของผู้ชมกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยพบว่า แก่นความคิดหลักที่เกิดจากการศึกษาตีความรากเหง้าอย่างลึกซึ้งและคำนึงต่อการแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมช่วยให้สามารถเป็นหลักสำคัญในการดำเนินงานสร้างสรรค ทั้งนี้ในแง่การแสดงนั้นยังเกิดเอกภาพ (Unity) ดังนั้นการสร้างสรรค การแสดงข้ามวัฒนธรรมผลักดันการปะทะสังสรรคมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะองค์ประกอบทางการแสดงด้านการเคลื่อนไหวและดนตรี ที่ยังถูกผลักดันพัฒนาไม่เพียงพอ

อย่างไรก็ดี การกำหนดทั้งแก่นความคิดหลัก กรอบแนวคิดของผู้กำกับ และกรอบแนวคิดการออกแบบของผู้กำกับ นั้นเป็นรากฐานการสร้างสรรคการแสดงในฐานะผู้กำกับ ล้วนกลับไปเริ่มต้นที่ อัตลักษณ์การแสดง ทั้งบทละครพายุพิโรธและการแสดงละครชาตรีว่าสร้างแรงบันดาลใจ กระตุ้น หรือเชื่อมโยงกับตัวของผู้กำกับจนต้องการจะสื่อสารหรือนำเสนอการแสดง ซึ่งไม่มีหลักการตายตัว ดังนั้นการตีความสังเคราะห์แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่ผู้วิจัยนำมาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค ในงานวิจัยฉบับนี้ไม่ได้มีเป้าหมายในการพิสูจน์หรือค้นหาขั้นตอนในการสร้างสรรคแสดงข้ามวัฒนธรรมที่รับประกันความสำเร็จ เพราะในท้ายที่สุดการกำหนดการสร้างสรรคการแสดงข้ามวัฒนธรรมก็เป็น กรอบคิดหนึ่งในการสร้างสรรคของศิลปินที่ไม่สามารถประเมินหรือสรุปเป็นหลักการที่ตายตัวได้

ในทุกกระบวนการผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับทำหน้าที่เป็นคนกลางและกำหนดทิศทางเพื่อเชื่อมโยงผสมผสานการแสดงโดยใช้แก่นความคิดหลัก เป็นหลักในทุกกระบวนการสร้างสรรค์ เพื่อให้ศิลปินมาจากคนละสกุลช่างที่ต่างกันเข้าใจซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดการปะทะสังสรรค์ในบรรยากาศที่สนับสนุนการสร้างสรรค์ให้มากที่สุดซึ่งสามารถทำได้โดยการอธิบายให้เข้าใจถึงสิ่งที่เราจะสื่อสารร่วมกันและให้คณะผู้สร้างสรรค์สะท้อนวิธีการทำงานของตัวเองออกมาอย่างอิสระโดยมีผู้กำกับเป็นผู้กำหนดทิศทางและตัดสินใจ

ผู้วิจัยพบว่าสิ่งสำคัญในฐานะผู้กำกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมคือการรักษาสมดุลระหว่างการอนุรักษ์และการพัฒนาที่ยังคงเป็นข้อถกเถียงที่ท้าทาย เมื่อนำศิลปะการแสดงพื้นถิ่นมา สร้างสรรค์ใหม่กับบทละครตะวันตกไม่ว่าด้วยวิธีใดย่อมเกิดกระบวนการเปลี่ยนแปลงทางสุนทรีย์และอัตลักษณ์ อาจนำไปสู่การสูญหายของอัตลักษณ์ดั้งเดิมของศิลปะ(ปาริชาติ จินวัตนารถ, 2551) ซึ่งเป็นเรื่องปกติในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมและคงไม่มีหลักการตายตัวที่จะรักษาสมดุลแต่ในฐานะผู้กำกับการตั้งต้นตั้งแต่การสังเคราะห์แก่นความคิดหลัก (Theme) ที่ต้องการนำเสนอโดยวิธีการทำความเข้าใจสัมผัสใกล้ชิดกับศิลปิน การตีความบทละครและศึกษาบทละครควบคู่บริบทอื่น ๆ จึงมีความสำคัญมากที่จะสามารถทำให้ผู้วิจัยสามารถสังเคราะห์เชื่อมโยงผสมผสานและสกัดแก่นที่แท้จริงออกมาได้

ทั้งนี้ทั้งนั้นก็ขึ้นอยู่กับสิ่งแวดล้อมอื่น ๆ ที่เกิดขึ้นร่วมกันระหว่างคณะผู้สร้างสรรค์ที่ต่างก็มีความคิดและทักษะทางการแสดงแตกต่างกัน ที่อาจจะทำให้เกิดข้อค้นพบใหม่หรือคำถามที่นำไปสู่การถกเถียงได้เช่นกัน เพราะแท้จริงการข้ามวัฒนธรรมอาจจะเกิดเมื่ออัตลักษณ์ของการแสดงทั้งสองเติมเต็มกันและกันภายใต้แก่นความคิดหลักที่ต้องการสื่อสารร่วมกันบนพื้นที่เวลาหนึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่ยังคงดำเนินต่อไปบนพื้นที่การแสดงร่วมสมัย ที่เปิดโอกาสให้ศิลปินผู้สร้างสรรค์ให้หยิบยืมค้นหาอัตลักษณ์การแสดงจากทุกพื้นที่วัฒนธรรมมาใช้สร้างสรรค์

ข้อเสนอแนะ

กระบวนการกำกับการแสดงด้วยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยผู้มีภูมิรู้อย่างลึกซึ้งในการแสดงนั้น ๆ เพื่อสนับสนุนการสร้างสรรค์ เพื่อให้เกิดสภาพแวดล้อมที่ศิลปินและคณะผู้สร้างสรรค์ที่มีความสามารถความเชี่ยวชาญทางการแสดงหลากหลายแบบตามเป้าหมายของการสร้างสรรค์นั้น ๆ นอกจากทักษะและความเชี่ยวชาญคณะผู้สร้างสรรค์จะต้องมีทัศนคติที่เปิดกว้างและพร้อมจะเรียนรู้และทำงานร่วมกับคนอื่น ๆ ซึ่งอาจจะมีความคิดที่ต่างกันว่าอาจนำไปสู่ข้อค้นพบหรือการแสดงรูปแบบใหม่ ผู้วิจัยแนะนำว่าไม่ควรปฏิเสธหรือหลีกเลี่ยงการปะทะเหล่านี้ ผู้สร้างสรรค์ควรจะต้องกล้าออกจากพื้นที่ปลอดภัยหรือวิธีการที่คุ้นเคยเพื่อเผชิญกับความแตกต่างทางความคิดและวิธีการสร้างสรรค์ เพื่อให้การแสดงข้ามวัฒนธรรมมีประสิทธิภาพ

รายการอ้างอิง

- กัญญา ทิพย์โส. (15 เมษายน 2564). ศิลปินละครชาตรีชุมชนนางนางเลิ้ง. สัมภาษณ์.
- กุลวดี มกราภิรมย์. (2558). *การละครตะวันตก : สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา* (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- จันทรา เนินนอก. (2561). *การขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*.
- เชกสเปียร์ วิลเลียม, Shakespeare, W., นพมาศ แวหงส์, & จักรพันธุ์ โปษยกฤต. (2555). *พายุพิโรธ = The Tempest* (พิมพ์ครั้งที่ 1). แพรวสำนักพิมพ์.
- दनया त्रिप्ययिङ्ग, Danaya Supying, & กองกาญจน์ ตะเวทีกุล ม.ร.ว. (2548). *บทละครโต้กลับ : การวิพากษ์วรรณกรรม เอกของยุโรป*.
- นพมาศ แวหงส์. (2556). *ปริทัศน์ศิลปการละคร* (พิมพ์ครั้งที่ 3). ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาฯ.
- ปาริชาติ จีงวิวัฒนาภรณ์. (2551). *พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่การออกแบบนาฏศิลป์ไทย* (พิมพ์ครั้งที่ 1). ขมนาด.
- พันพัสสา รูปเทียน. (2559). *การกำกับละครเพลงเรื่อง “หลายชีวิต” เพื่อสร้างคู่มือการกำกับละครเพลงในประเทศไทย* (รายงานการวิจัย). สำนักงานวิจัยแห่งชาติ.
- วรรณกรรมประกอบการเล่นละครชาตรี. (2523). *โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทยกระทรวงศึกษาธิการ*.
- สุกัญญา สุขฉายา. (2556). *วรรณกรรมมุขปาฐะ* (พิมพ์ครั้งที่ 1). *โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*.
- Clurman, H. (1974). *On directing* (First Collier Books edition.). Collier Books.
- Jacqueline Lo, & Helen Gilbert. (2002). *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*. *TDR* (1988-), 46(3), 31–53.
- McIvor, C., & King, J. (2019). *Interculturalism and Performance Now*. [electronic resource] : New Directions? Springer International Publishing.