บทที่ 3

กระบวนการผลิตละคร

กระบวนการผลิตละครเป็นขั้นตอนสำคัญขั้นตอนหนึ่งของคณะละครมะขามป้อม เนื่องจากในการดำเนินงานโครงการหลัก คณะละครให้ความสำคัญกับการระดมสรรพกำลังของเยาวชนที่เป็นสมาชิกทั้งเจ้าหน้าที่และอาสาสมัคร ให้มีบทบาทในการมีส่วนร่วมวางแผนและผลิตละคร เพื่อนำไปใช้ให้การศึกษาแก่ประชาชน จะสามารถก่อให้เกิดการพัฒนาคนที่มิได้จำกัดเฉพาะกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้ชมเท่านั้น แต่ยังส่งผลให้เกิดการพัฒนาเยาวชนในทีมงานคณะในฐานะผู้ใช้สื่อเช่นกัน ดังนั้นในบทนี้จะกล่าวถึงกระบวนการผลิตโดยเป็นขั้นตอนแรกของกระบวนการใช้วัฒนธรรมพื้นบ้าน หรือกระบวนการละครเรื่องมาลัย มงคล ซึ่งมี 4 ขั้นตอนหลักดังนี้

1. การวางแผนโครงการ
2. การค้นคว้าศึกษาข้อมูล (Research)
3. การสร้างบทละคร
4. การฝึกความพร้อม ออกแบบเวทีอุปกรณ์ บรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซ้อมและปรับแต่ง

ในบทนี้จะเป็นการนำเสนอรายละเอียดวิธีการตามลำดับขั้นตอนและช่วงระยะเวลา ตีความ วิเคราะห์ สรุป เพื่อศึกษาและใช้พิจารณาเปรียบเทียบผลการใช้วัฒนธรรมพื้นบ้านของโครงการสื่อชาวบ้านที่มีต่อการพัฒนามนุษย์และสังคมในภูมิภาคที่ต่างกัน

1. การวางแผนโครงการละครเรื่องมาลัย มงคล

1.1 หลักการและที่มาของโครงการละครเรื่องมาลัย มงคล

ในการดำเนินงานของกลุ่มสื่อชาวบ้าน คณะละครมะขามป้อม หรือที่ผู้วิจัยเรียกว่า "กลุ่มคณะ" หรือ "คณะ" ในการวิจัยนี้ ในแต่ละโครงการจะมีความสัมพันธ์โยงใยเกี่ยวเนื่องกัน ซึ่งหลักการและที่มาของ "โครงการละครเรื่องมาลัย มงคล" หรือ "โครงการสื่อรณรงค์เอดส์ กับจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา 2539" ถือเป็นโครงการหลักประจำปีของคณะที่ผลิตละคร โดยออกตระเวนแสดงไปตามภูมิภาคต่างๆ ในประเทศไทย เพื่อให้ความรู้เกี่ยวกับ "เพศศึกษาสำหรับเยาวชน" เกิดขึ้นจากการสะสมข้อมูลและประสบการณ์การทำงานที่เกี่ยวข้องกับปัญหาโสเภณี และสถานการณ์เอดส์ ตั้งแต่ปีพ.ศ.2533 ในการไปอบรมพื้นฐานการแสดงแก่หญิงบริการบริเวณถนนพัฒน์พงษ์ จังหวัดกรุงเทพมหานคร หรือกลุ่มศูนย์พิทักษ์สิทธิหญิงบริการ (EMPOWER) และการทำ "โครงการเติมรัก เติมใจ เติมไออุ่น" ซึ่งร่วมมือกับ

กองทุนช่วยเหลือเด็กแห่งสหประชาชาติ (UNICEF) และกรมประชาสัมพันธ์เป็นผู้สนับสนุนในปีพ.ศ.2534 รวมทั้ง "โครงการรณรงค์สภาพปัญหาโสเภณีเด็ก (เด็กในธุรกิจทางเพศ) พิษฐานเอย" ปีพ.ศ.2535–7 ที่แสดงในประเทศเยอรมัน สกอตแลนด์ อังกฤษ และไทย จนกระทั่งกลายมาเป็น "โครงการสื่อรณรงค์เอดส์กับจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา 2538" โดยใช้สื่อละครในเรื่อง "จันทโครพ ตอน โจ๊ะบีฟอร์ไทม์ (sex before times)" แสดงในภูมิภาคต่างๆ ถึง 89 รอบ พร้อมกับรวบรวมทัศนคติและความคิดเห็นของผู้ชมซึ่งเป็นข้อมูลป้อนกลับ (feed back) ที่ได้จากการตระเวนแสดงหรือที่คณะเรียกว่า "ทัวร์" ตามที่ต่างๆ สะสมต่อเนื่องเรื่อยมาจนพัฒนาเป็นโครงการละครเรื่อง "มาลัย มงคล" ปีพ.ศ.2539 (สื่อชาวบ้าน, 2539)

แม้ว่ามีชื่อโครงการเดียวกัน แต่ในทางปฏิบัติ "โครงการสื่อรณรงค์เอดส์และจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา" ของปีพ.ศ.2538 กับปีพ.ศ.2539 มีความแตกต่างกันในรูปแบบและวิธีการนำเสนอ ด้วยเนื่องมาจากความคิดเบื้องต้นที่จะผลิตละครเพื่อนำไปแสดงในประเทศออสเตรเลียใน "โครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเยาวชน AUSTRALIA–THAI ในสถานศึกษา 2539"* โดยประดิษฐ ประสาททอง เจ้าหน้าที่ผู้ดูแลโครงการต่างประเทศ ซึ่งหมายถึงโครงการต่างๆ ที่เป็นการทำงานร่วมกันระหว่างคณะและองค์กรต่างชาติ หรือที่กลุ่มคณะเรียกว่า "โปรเจคต่างประเทศ" เป็นผู้รับผิดชอบ และเนื่องจากบุคคลดังกล่าวมีพื้นฐานความถนัดทางศิลปพื้นบ้านไทย จึงสอดคล้องกับแนวคิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างชาติ ทำให้ละครในโครงการของปีพ.ศ.2538 มีความแตกต่างกับปีพ.ศ.2539 ดังที่กล่าวแล้ว อีกทั้งผลสืบเนื่องของการได้รับทุนเพิ่มจากกองงานคณะกรรมการประชาสัมพันธ์แห่งชาติ กรมประชาสัมพันธ์ ใน "โครงการสื่อรณรงค์เอดส์ และจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา" ที่ส่งต่อองค์กรทุนเมื่อปีพ.ศ.2537 ทำให้ละครเรื่องมาลัย มงคล ต้องใช้ชื่ออย่างเป็นทางการเหมือนกัน ด้วยเหตุว่าการเขียนโครงร่างมุ่งที่หลักการและสาระสำคัญที่นำเสนอ โดยใช้ชื่อ "โครงการรณรงค์จริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา" เพื่อสะดวกต่อการขอทุน ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2539) กล่าวว่า

> . . . เราจะเป็นคนดูแล project ต่างประเทศ ส่วน project ในเมืองไทย มีเจ้าหน้าที่ คือ อัมรินทร์ เปล่งรัศมี [ผู้ดำเนินโครงการจันทโครพปีพ.ศ.2538–ผู้วิจัย] เป็นคนรับผิดชอบ โดยเอาความคิดจากพวกเรามาประชุมกันคุย แล้วเขาก็จะเขียนไปเป็น project เสนอไป . . . ตอนวางแผนละครเรื่องนี้เราก็ยึด project ออสเตรเลียเป็นหลักว่าจะ scope กับเรื่องนั้นพอดีกับที่เขาบอกว่าเขาได้ส่งไปในเรื่องจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา แล้วก็บอกว่าเรานำจะทำเผื่อไว้ คือเอาเนื้อหาครอบคลุมอันนั้นไว้ เวลาที่เราได้ project นั้นผ่าน เราจะได้ไม่ต้องมานั่งปรุงใหม่ . . . ใน proposal ไม่เคยระบุเรื่องไว้ จะระบุแต่ประเด็น องค์กรจะดูหลักการของเรามากกว่าว่าเหมาะสมและมีประโยชน์กับการให้ทุนไหม . . .

---

* โครงการดังกล่าวได้รับทุนสนับสนุนต่อเนื่องผ่านทางสถานฑูตออสเตรเลีย (AusAID) ให้จัดแสดงเพิ่มแสดงในประเทศไทย 40 รอบ โดยใช้ชื่ออย่างเป็นทางการว่า "โครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเยาวชน AUSTRALIA–THAI (ต่อเนื่อง) ในสถานศึกษา 2539"

จะเห็นว่าการผลิตละครเพื่อตระเวนแสดงมีความยืดหยุ่นในรายละเอียดของเนื้อหา รวมทั้งผู้รับผิดชอบและองค์กรทุนที่ให้การสนับสนุนซึ่งจะกล่าวต่อไป โดยเบื้องต้นพบว่าภายในละครเรื่องเดียวกันมีชื่อทางการถึง 2 ชื่อ คือ "โครงการสื่อรณรงค์เอดส์และจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา ปี 2539" หรือชื่อที่ใช้ในการตระเวนแสดงว่า "มาลี มาลา กะหลวงพี่มาลัย" ในทุนของกรมประชาสัมพันธ์ กับ "โครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเยาวชน AUSTRALIA-THAI ในสถานศึกษา 2539" ทุนรัฐบาลออสเตรเลียผ่านทางสถานทูตออสเตรเลียประจำประเทศไทย หรือ AusAID (Australian Agency for International Development) ในชื่อละครว่า "มาลัย มงคล" แสดงในประเทศออสเตรเลีย และไทย อย่างไรก็ดีชื่อที่เข้าใจกันได้ง่ายทั้งในคณะและการประชาสัมพันธ์ให้ทราบร่วมกันทั่วไปว่าคือ "โปรดักชั่นพระมาลัย" หรือ "โปรเจคมาลัย มงคล" ซึ่งผู้วิจัยคำว่าใช้ โครงการฯ แทนความหมายที่กล่าวไปในรายงานวิจัยชิ้นนี้

ดังนั้นจะเห็นได้ว่า หลักการและที่มาของโครงการฯ จึงเป็นการรวบรวมสถานการณ์ที่เกี่ยวข้องกับปัญหาเยาวชน พฤติกรรมทางเพศ และเอดส์ จากการตระเวนแสดงละครร่วมกับการสะสมประสบการณ์ การค้นคว้าและข้อมูลป้อนกลับจากแหล่งต่างๆ มาผลิดเป็นละครเพื่อให้การศึกษาในเรื่องจริยธรรมทางเพศและรณรงค์ปัญหาเอดส์แก่เยาวชน

1.2 องค์กรทุน

องค์กรทุนมีบทบาทอย่างมากต่อการผลิตละครแต่เรื่องของคณะ เพราะงบที่ได้จะนำมาจัดสรรปันส่วนเป็นงบย่อยสำหรับติดต่อประสานงาน ประชาสัมพันธ์ บุคลากร การเตรียม การตระเวนแสดง การประเมินผลก่อนหรือหลังการแสดง (แบบสอบถาม) รายงานการทำงาน (Paper) และงบเบ็ดเตล็ดอื่นๆ (สื่อชาวบ้าน, 2539) ซึ่งมีรายละเอียดแยกย่อยลงไป ดังนั้นในการผลิตละครประจำปีที่ต้องตระเวนแสดงนานมากกว่า 3 เดือนหรือ 60 รอบ ต้องใช้งบประมาณค่อนข้างมาก การจะได้รับอนุมัติงบจากองค์กรทุนจึง มิได้เป็นไปโดยง่าย อาจต้องเขียนโครงการเสนอไปหลายแห่ง ขณะเดียวกันบางองค์กรทราบลักษณะหรือวิธีการของกลุ่มคณะ หรือสนใจหลักการในบางโครงการจะติดต่อและขอมีส่วนร่วมส่งเสริมการดำเนินงาน

สำหรับองค์กรทุนที่สนับสนุนการผลิตละครเรื่องมาลัย มงคลนี้ มีทั้งสองลักษณะที่กล่าวไว้ โดยเริ่มขึ้นเมื่อปีพ.ศ. 2537 เมื่อทางคณะได้รับหนังสือเชิญจาก ECPAT (End Child Prostitution in Asian Tourism) เป็นเครือข่ายงานระหว่างประเทศเพื่อยุติโสเภณีเด็กในการท่องเที่ยวประเทศในเอเชีย (เอเชียวอทช์และโครงการสิทธิสตรี, 2536 : 175) ติดต่อให้คณะเดินทางไปแสดงละครที่ประเทศออสเตรเลียในปีพ.ศ.2538 ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับปัญหาโสเภณีเด็ก ก่อให้เกิดการพูดคุยอย่างไม่เป็นทางการภายในคณะสำหรับโครงการฯ แต่เนื่องจากปีพ.ศ.2537 ขาดการประสานงาน จนกระทั่งปีพ.ศ.2538 ได้รับการยืนยันแน่นอนถึงการแสดงที่เลื่อนกำหนดให้จัดแสดงในเดือนกันยายน ปีพ.ศ.2539 จึงประชุมแผนงานอย่างจริงจังสำหรับผลิตละครไปแสดง ซึ่งเกิดขึ้นในวันสัมมนาสรุปผลประจำปีพ.ศ.2538 และจะมีการวางแผนการดำเนินงานต่างๆ ล่วงหน้าตลอดปีพ.ศ.2539 และทำให้ได้แผนร่างสำหรับโครงการฯ อย่างเป็นระบบ ซึ่งต่อมาทางคณะได้ลงความเห็นเพิ่มว่าควรจัดการแสดงในประเทศไทยหลังกลับจากประเทศออสเตรเลียเพื่อให้ประชาชนชาวไทยได้ชม จึงเขียนโครงการเพื่อขอทุนเพิ่มจากสถานทูตออสเตรเลีย ดังที่ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2539) กล่าวว่า "ได้ข่าวมาว่า เขาให้ขอได้ ขอเมื่อ

เดือนเมษายน ปี39 แล้วตลกมากที่ว่ายื่นเมื่อประมาณวันที่ 15 แล้ววันที่ 30 ก็ได้ หมายความว่า. . . ในเมืองนอกเราไม่ต้องหาเงิน ที่หาเงินเพื่อที่จะเล่นในเมืองไทย ก็คิดว่าทำทั้งทีแล้วเราน่าจะเล่นในเมืองไทยสัก 20 รอบ ว่าจะเล่นเดือนพฤศจิกายน 20 รอบ ก็ได้เงินก้อนแรกนั้นมา" เมื่อกลุ่มคณะยื่นขอทุนกลับได้รับการสนับสนุนให้เพิ่มรอบการแสดง จึงยื่นของบเป็น 40 รอบ ได้รับการอนุมัติ ด้วยเหตุผลทางการเมืองของประเทศออสเตรเลีย ซึ่งเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนรัฐบาลใหม่และนโยบายรัฐในการตัดเงินทุนช่วยเหลือต่างชาติกลับหมด โดยเฉพาะงานวัฒนธรรม "เขาบอกว่าต้องรีบอนุมัติให้กับเรามาทำงานก่อนที่เงินจะถูกส่งกลับ เขาเลยรีบอนุมัติให้เราเลย เขาบอกว่าดีกว่าเอาเงินไปตองไว้ไม่ได้ประโยชน์ เขาเห็นโครงการเราได้ประโยชน์ เขาก็รีบอนุมัติ" (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 30 พฤศจิกายน 2539) จะเห็นได้ว่าในเบื้องต้นทางรัฐบาลออสเตรเลียเป็นผู้สนับสนุนค่าใช้จ่ายสำหรับการแสดงในประเทศออสเตรเลียจำนวน 20 รอบ และได้ให้งบต่อเนื่องสำหรับการแสดงในประเทศไทยอีก 40 รอบ เป็นทั้งหมด 60 รอบ โดยใช้ชื่อเดียวกับ "โครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเยาวชน AUSTRALIA-THAI ในสถานศึกษา 2539"

ขณะเดียวกัน อัมรินทร์ เปล่งวัศมี ผู้ดูแล "โครงการสื่อรณรงค์เอดส์ และจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา 2538 (จันทโครพ)" ได้ส่งเรื่องเพื่อของบสนับสนุนในหลายองค์กรตั้งแต่ปีพ.ศ.2537 จนกระทั่งหลังจากสิ้นสุดการแสดงปลายเดือนกุมภาพันธ์พ.ศ.2539 หลังจากนี้ในเดือนพฤษภาคมปีเดียวกันได้รับจดหมายอนุมัติจากกองงานคณะกรรมการประชาสัมพันธ์แห่งชาติ กรมประชาสัมพันธ์ ทำให้กลุ่มคณะต้องจัดละครเรื่องมาลัย มงคล เข้าแทน ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2539) กล่าวว่า "บังเอิญเหลือเกินว่าได้ทำ project ส่งไปที่กรมประชาสัมพันธ์ตั้งแต่เมื่อปี37 กว่าเขาจะพบเรื่องนี้ที่ตกค้างอยู่ในลิ้นชักว่าอนุมัติเรื่องนี้ ก็เรื่องมาถึงเราเอาเดือนพฤษภา ต้นพฤษภา ก็เลยเอาเรื่องมาลัย มงคล สวมเลย" ทุนที่ได้จากกรมประชาสัมพันธ์นำมาใช้ในการผลิตละครพระมาลัย อีก 20 รอบ อันแสดงให้เห็นว่าภายในเดือนพฤษภาคมกลุ่มคณะได้รับการอนุมัติโครงการฯ จากองค์กรทุนทั้งสองให้ดำเนินงานถึง 80 รอบ สำหรับตระเวนแสดงในปีพ.ศ.2539

นอกจากนี้คณะได้งบประมาณจากกองโรคเอดส์ กรมควบคุมโรคติดต่อ กระทรวงสาธารณสุขที่ส่งโครงการไปตั้งแต่ปีพ.ศ.2538 ให้งบเพิ่มอีก 20 รอบ เพื่อดำเนินการระหว่างเดือนเมษายน-กรกฎาคม พ.ศ.2540 แต่เนื่องจากปีพ.ศ.2539 คณะได้จัดตารางการแสดงไว้ให้โครงการของกรมประชาสัมพันธ์และ AusAID จนเต็มไม่มีเวลาเพียงพอสำหรับรอบแสดงในกองโรคเอดส์ รวมทั้งยังได้รับการติดต่อจากศูนย์วัฒนธรรม แห่งประเทศไทย รัฐบาลเกาหลี และฮ่องกงที่จะเข้ามาให้การสนับสนุนต่อเนื่องอีก เพื่อดำเนินการราวเดือนกันยายน ปีพ.ศ.2540 ดังที่ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2539) กล่าวว่า

> . . . นอกจากกองโรคเอดส์ที่ให้ทุนต่อแล้ว ก็มีการเสนอโครงการต่อหน่วยงานต่างๆ นานา มีโอกาสที่จะขยายรอบถ้าได้กองทุนจากที่อื่น แต่เราไม่เอาแล้ว กรมแรงงานเห็นก็ขอ 20 ไป แต่เรายังไม่ตกลง ของศูนย์วัฒนธรรมเขาขอ 4 รอบขอเพิ่ม เราอาจจะเอาหรือไม่เอาก็แล้วแต่เรา ตอนมาแล้ว 4 รอบ ในช่วงกรกฎา-สิงหา ปี 40 แล้วก็มีเกาหลีอีก 5 รอบ อยู่ที่ว่าจะเอาหรือไม่เอา พวกนี้เขาขอเรา ศูนย์วัฒนธรรมเห็นงานแล้วอยากได้ เกาหลีเห็นงานแล้วอยากชวนไปเล่น . . .

จะเห็นได้ว่าองค์กรทุนมีบทบาทสำคัญในด้านงบประมาณการผลิต และมีส่วนอย่างมากต่อปริมาณหรือรอบการแสดง อันจะมีผลต่อการปรับเปลี่ยนกระบวนการและผลการใช้วัฒนธรรมพื้นบ้านที่แตกต่างกัน ถือว่าเป็นผู้อุปถัมภ์แนวคิดในการผลิตละคร ด้วยเหตุว่าจะให้งบสนับสนุนการจัดกิจกรรมละครโดยดูจากหลักการและเหตุผลที่มาของโครงการว่า มีประโยชน์สอดคล้องกับหน่วยงานที่เกี่ยวข้องเพียงใด ซึ่งที่กล่าวมาล้วนแสดงว่า ละครเรื่องนี้ได้รับความสนใจจากหน่วยงานภาครัฐที่มุ่งส่งเสริมการเผยแพร่ความรู้ความเข้าใจในปัญหาจริยธรรมทางเพศและเอดส์ เช่นเดียวกับการใช้วัฒนธรรมให้การศึกษาเพื่อพัฒนาคนและสังคม

1.3 วัตถุประสงค์ของโครงการฯ

วัตถุประสงค์ของโครงการฯ มีทั้งมุ่งให้เกิดกับผู้ชมและคณะทำงาน ซึ่งในส่วนของผู้ชมหรือกลุ่มเป้าหมายนั้น วัตถุประสงค์ปรับเปลี่ยนไปตามผู้ให้การสนับสนุนงบประมาณ สามารถแบ่งโดยอิงโครงการฯ ตามองค์กรทุนได้เป็น 2 ลักษณะ (สื่อชาวบ้าน, 2539) คือ

1.3.1 โครงการรณรงค์จริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา พ.ศ.2539 ทุนกรมประชาสัมพันธ์และกองโรคเอดส์ มี 3 วัตถุประสงค์ได้แก่

1.3.1.1 เพื่อลดอัตราการเพิ่มของจำนวนเยาวชนผู้ที่ติดเชื้อ HIV. (เอดส์) ในพื้นที่เป้าหมาย

1.3.1.2 เพื่อสร้างทัศนคติและจริยธรรมทางเพศที่เหมาะสมต่อเยาวชนในสถาบันการศึกษาและสังคมโดยรอบ

1.3.1.3 เพื่อส่งเสริมการเรียนการสอนเรื่องเพศศึกษาที่เหมาะสมในสถาบันการศึกษา

1.3.2 โครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเยาวชน AUSTRALIA-THAI ในสถานศึกษา พ.ศ.2539 ทุนรัฐบาลออสเตรเลีย ผ่านทาง AusAID มี 3 วัตถุประสงค์ได้แก่

1.3.2.1 เพื่อแลกเปลี่ยนข่าวสารและสถานการณ์ของเยาวชนออสเตรเลีย ไทย

1.3.2.2 เพื่อแลกเปลี่ยนความคิดเห็นของเยาวชนออสเตรเลีย ไทยเกี่ยวกับจริยธรรมทางเพศของเยาวชนโดยทั่วไป

1.3.2.3 เพื่อสร้างทัศนคติและจริยธรรมทางเพศที่เหมาะสมต่อเยาวชนในสถาบันการศึกษา และสังคมโดยรอบ

จะเห็นได้ว่าวัตถุประสงค์ที่ตั้งขึ้นอย่างเป็นทางการ มีความสอดคล้องกับองค์กรทุนที่ให้การสนับสนุนด้านงบประมาณ เมื่อตระเวนแสดงจริงทางคณะต้องคำนึงตามโครงการฯ ซึ่งทุนของกรมประชาสัมพันธ์ถูกจัดให้ดำเนินการก่อนการไปแสดงที่ประเทศออสเตรเลีย ซึ่งล้วนมีจุดร่วมที่การให้ความรู้เรื่อง ส่งเสริม สร้าง แลกเปลี่ยนทัศนคติและข่าวสารในสถานการณ์เยาวชนระหว่างประเทศ จริยธรรมทางเพศที่เหมาะสม และปัญหาเอดส์ให้แก่เยาวชนในสถาบันการศึกษาและสังคมโดยรอบ ดังที่ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2540) กล่าวว่า

> . . . เรายึดโครงการเป็นหลัก คือ รณรงค์ให้เกิดความคิด ความอ่าน ความรู้ตามโครงการ ซึ่งเป็นวัตถุประสงค์ที่จะเกิดขึ้นกับคนดู คาดหวังว่าจะได้แลกเปลี่ยนความคิดในเรื่องเพศ หรือเกี่ยวกับเรื่องจริยธรรม เรื่องเอดส์ รองลงมาเป็นเรื่องสื่อพื้นบ้าน ให้ผู้ชมเห็นคุณค่า และประโยชน์ของนาฏศิลป์ ดนตรี ในการนำมาประยุกต์ใช้ในปัจจุบัน . . .

ส่วนวัตถุประสงค์ในกลุ่มคณะทำงาน คือ มุ่งพัฒนาศิลปการละครให้มีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมและสื่อพื้นบ้านในรูปแบบต่างๆ เพื่อสื่อทอดและสื่อสารกับผู้ชม รวมถึงพัฒนาศักยภาพของบุคลากรและระบบการทำงานที่มีอยู่ให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น ดังที่ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2540) ผู้นำคณะกล่าวว่า

> . . . สิ่งที่เราคาดหวังก็คือว่า การใช้สื่อพื้นบ้าน การพัฒนาสื่อพื้นบ้านมาเป็นละครสมัยใหม่ ร่วมสื่อสารกับคนดู เป็นแนวคิดของเราอยู่แล้ว ของนักแสดงเอง คนทำงานเอง คาดหวังว่าจะเป็นทีมงานที่คล่องตัวขึ้น เรียนรู้ระบบการทำงานที่ชัดเจนขึ้น แล้วก็โดยตัวทีมงานทุกคนนี้ก็จะได้พัฒนาทักษะในการร้อง การรำ การเล่นดนตรีที่คุณอยากเล่น . . .

จะเห็นได้ว่าวัตถุประสงค์ทั้งสองส่วนล้วนมุ่งที่การปลูกฝังสำนึก และพัฒนาความคิดสติปัญญาทัศนคติของบุคคลในเรื่องจริยธรรมทางเพศ การตระหนักเห็นคุณค่าของสื่อพื้นบ้านกับการประยุกต์ใช้ในสังคม สะท้อนถึงปรัชญาสุนทรียศาสตร์ที่ใช้ศิลปวัฒนธรรมเพื่อขัดเกลาจิตใจและให้การศึกษาแก่บุคคล และเป็นวิธีการหนึ่งของการสืบทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านให้ยืนยาวต่อไป ดังนั้นในการดำเนินงานของคณะในการนำละครเรื่องนี้ไปแสดง จะบรรลุวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้หรือไม่ ต้องขึ้นอยู่กับกระบวนการใช้ในด้านอื่นและผลการใช้กระบวนการละครด้านอื่น

1.4 กลุ่มเป้าหมาย

กลุ่มเป้าหมายเป็นส่วนที่คณะต้องคำนึงถึงมากที่สุด ซึ่งการเชิญนโครงการฯ ต้องระบุให้ชัดเจน การพิจารณางบขององค์กรทุนนอกจากดูจากหลักและเหตุผลแล้ว จะดูกลุ่มเป้าหมายเป็นหลักเช่นกัน โดยเบื้องต้น คือ ผู้ชมในประเทศออสเตรเลียทั้งในระดับเยาวชนและวัยอื่น ส่วนทุนของกรมประชาสัมพันธ์มุ่งที่เยาวชนในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย "ฉะนั้นโจทย์ยากตรงที่ว่า ต้องเล่นให้กับเด็กมัธยมดูด้วยและต้องเล่นให้กับฝรั่งดูรู้เรื่องด้วยยาก เราก็มาคิดว่าจะเล่นอย่างไรให้ฝรั่งก็เขาฟังภาษาไทยไม่ได้ด้วย เขาต้องเข้าใจเรื่องเราด้วย" (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2539) ซึ่งกลุ่มเป้าหมายทั้งสองแหล่งนี้ เป็นปัจจัยหลักในกระบวนการผลิตเพราะต้องคำนึงถึงรูปแบบการแสดงที่นำเสนอ ดังที่ พฤหัส พหลกุลบุตร (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2539) กล่าวว่า

> . . . กระบวนการผลิต เราวิเคราะห์ว่าเล่นให้ใครดู เราก็เจาะจงไปที่เด็กมัธยมปลาย เพราะว่าโดยเนื้อหาของเรื่อง เราวิเคราะห์ออกมาว่าน่าจะเหมาะกับเด็กกลุ่มนี้มากที่สุด เราก็คาดหวังผลการรณรงค์ว่าจะมีผลกับเด็กกลุ่มนี้มากที่สุด เราก็จับเด็กกลุ่มนี้ขึ้นมา แล้วจำกัดคนดูไว้ไม่เกิน 400 คน เพราะว่านอกเหนือจากนี้แล้ว สมาธิในการดูหรือว่าอะไรต่างๆ เป็นไปได้ยาก . . .

โดยกลุ่มเป้าหมายในประเทศไทยได้ระบุเจาะจงให้เป็นเยาวชนระดับมัธยมปลาย ส่วนพื้นที่สำหรับจัดการแสดง คือสถานศึกษาที่อยู่ในเขตจังหวัดที่มีอัตราการเสี่ยงต่อโรคเอดส์ หรือเป็นจังหวัดที่มีสถิติจำนวนผู้ป่วยโรคเอดส์สูงเป็นอันดับต้นๆ ของประเทศไทย มีชวัญทัย บุญลือ ฝ่ายประสานงานของคณะเป็นผู้ติดต่อและประสานงานกับกรมสามัญศึกษาจังหวัดต่างๆ เลือกกลุ่มเป้าหมายส่วนหนึ่งจากสถานศึกษาที่เคยไปแสดงละครเรื่องจันทโครพในโครงการปีพ.ศ.2538 ซึ่งทางกรมสามัญศึกษาจังหวัดเป็นผู้พิจารณาความเป็นไปได้ในการลงแสดงและเลือกเพิ่มเติม เพื่อให้ได้กลุ่มเป้าหมายที่ตรงกับความต้องการสามารถแยกกลุ่มเป้าหมายให้ชัดเจนขึ้นสำหรับโครงการที่กรมประชาสัมพันธ์เป็นผู้รับผิดชอบงบประมาณ คือ 20 รอบแรกในประเทศไทย (สื่อชาวบ้าน, 2539) ก่อนไปประเทศออสเตรเลีย ได้แก่

> . . . นักเรียน นักศึกษา อายุ 14–18 ปี ในสถานศึกษาต่างๆ จำนวน 20 สถาบัน จำนวน 8,000 คน ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ในจังหวัดนครราชสีมา ร้อยเอ็ด อุบลราชธานี และภาคใต้ ในจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ระนอง ภูเก็ต รวม 6 จังหวัด . . .

สำหรับกลุ่มเป้าหมายในประเทศออสเตรเลีย มี Richard Barber และปองจิต สรรพคุณ (Baber) เจ้าหน้าที่กลุ่มคณะเป็นผู้ประสานงาน เลือกตามความต้องการของคณะ ซึ่งหลังจากแสดง 20 รอบในประเทศไทย จึงเดินทางไปแสดงที่ประเทศออสเตรเลียในเดือนตุลาคม ปีพ.ศ.2539 ตามพื้นที่ของกลุ่มเป้าหมายที่ได้กำหนดและประสานงานไว้ ได้แก่ เยาวชนและบุคคลทั่วไปใน เมือง Gippslan, Canberra, Sydney, Melbourne ซึ่งในการแสดงที่ประเทศออสเตรเลียแสดงทั้งในสถานศึกษาและแหล่งชุมชนต่างๆ เพื่อให้ประชาชนและเยาวชนในท้องถิ่นได้ชมการแสดง (สื่อชาวบ้าน, 2539, 2540)

ส่วนกลุ่มเป้าหมายในประเทศไทย ที่กลุ่มคณะตระเวนแสดงต่ออีก 40 รอบในทุนของ AusAID, หลังกลับจากประเทศออสเตรเลีย มุ่งที่เยาวชน ดังระบุไว้ในโครงการว่า (สื่อชาวบ้าน, 2539)

> เยาวชน อายุ 15–19 ปี จำนวน 40 รอบๆ ละ 400 คน รวม 16,000 คน
>
> | | | |
> |---|---|---|
> | ภาคเหนือ | พะเยาและเชียงราย | จำนวน 10 รอบ |
> | ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ | บุรีรัมย์และขอนแก่น | จำนวน 10 รอบ |
> | ภาคใต้ | พัทลุงและสงขลา | จำนวน 10 รอบ |
> | ภาคกลาง | กาญจนบุรี นครปฐม กรุงเทพฯ และเขตปริมณฑล | จำนวน 10 รอบ |

โดยกลุ่มเป้าหมายมิได้จำกัดเฉพาะเยาวชนในสถานศึกษา เพราะกลุ่มคณะได้วางแผนงานทดลองใช้การแสดงสู่ผู้ชมทั้งในสถาบันการศึกษาและชุมชนต่างๆ ที่มีความหลากหลายด้านบริบททางสังคม เพื่อต้องการกระจายข่าวสารข้อมูลและเพื่อเปิดโอกาสให้ชาวบ้านได้เข้ามามีส่วนรับรู้และรณรงค์ให้เกิดจิตสำนึกร่วมในปัญหาสังคม ซึ่งได้ปรึกษากับองค์กรทุนที่อนุมัติงบประมาณ และผ่านการเห็นชอบ ดังที่ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2539) กล่าวถึงการแสดงใน 40 รอบหลังว่า

> . . . ในโครงการจะระบุกลุ่มเป้าหมาย เขาพิจารณางบจะดูกลุ่มเป้าหมายเป็นหลัก คือเด็กมัธยม เราคุยกับ AusAID เองว่าอยากให้กลุ่มหลากหลาย เขาบอกไม่ยึดติด เราก็เอาเลย คือส่วนตัวอยากจะลองเอาละครแนวประเภทนี้ รูปแบบอย่างนี้ไปลองเล่นดูว่าไปกันได้ไหม ในที่ต่างๆ ละครเรื่องนี้ออกแบบครั้งแรกเพื่อเด็กมัธยม และวัยรุ่นในต่างประเทศ เล่นในโรงละคร เล่นในหอประชุม ไม่ได้คิดว่าจะมาเล่นกลางแจ้ง หรือเล่นในที่ที่พลุกพล่าน . .

จะเห็นว่าคณะละครออกแบบการแสดงมาสำหรับกลุ่มเป้าหมายที่เป็นเยาวชน โดยเฉพาะ ขณะเดียวกันก็เปิดโอกาสให้บุคคลวัยอื่น เช่น พ่อบ้านแม่บ้าน ครูอาจารย์ ผู้นำชุมชน ได้ชมการแสดงด้วย ดังนั้นการเลือกลักษณะกลุ่มเป้าหมาย 40 รอบของ AusAID จึงพิจารณาสถานศึกษา โดยอาศัยข้อมูลจาก โรงเรียนที่เคยเดินทางไปแสดงมาก่อน หรือเคยอบรมกิจกรรมต่างๆ ให้ และคำนึงถึงปัญหาที่น่าจะลงพื้นที่ ต่อเป็นหลักเพื่อให้เกิดการรณรงค์อย่างต่อเนื่อง พร้อมกับดูการต้อนรับและความต้องการของสถานศึกษา เป็นอันดับต่อมา รวมทั้งความมุ่งหวังให้สื่อละครเรื่องนี้เข้าสู่เยาวชนได้อย่างทั่วถึง จึงสนใจกลุ่มเป้าหมาย เยาวชนในแหล่งต่างๆ ที่นอกเหนือจากโรงเรียนมัธยม ดังนี้

– ศูนย์การศึกษานอกโรงเรียน หรือสถาบันที่ให้การศึกษาคล้ายคลึงกัน เช่น สถาบันพัฒนา ฝีมือแรงงาน เนื่องจากเห็นว่าเป็นอีกระบบหนึ่งของการให้การศึกษา

– สถานพินิจและคุ้มครองเด็กและเยาวชน ซึ่งเกิดจากประสบการณ์การแสดงละครเรื่อง "เจ้าลอหล่อล้ำ" ที่รณรงค์เรื่องยาเสพติด พบว่าละครเข้าถึงและมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้ชม กลุ่มนี้ได้มาก

– มหาวิทยาลัย เป็นแหล่งที่มีเยาวชนแตกต่างในระดับอายุและวุฒิการศึกษา

– ชุมชน เพื่อขยายสื่อ และทดลองว่าละครเรื่องนี้เหมาะสมสอดคล้องหรือไม่กับผู้ชมที่มีความ หลากหลายและแตกต่างกันทางวัย วุฒิภาวะ (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2539)

ดังนั้นจะเห็นได้ว่ากลุ่มเป้าหมายมีทั้งที่เป็นเยาวชนในสถานศึกษาทั้งในระบบและนอกระบบ การศึกษา สถาบันอุดมศึกษา สถานพินิจและคุ้มครองเด็กและเยาวชน ชุมชน ซึ่ง ขวัญหทัย บุญลือ (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) เป็นผู้รับผิดชอบในการประสานงานพื้นที่ กล่าวถึงเหตุผลการเลือกว่า

> . . . จะประชุมกัน ใน phase แรก [คณะแบ่งเป็น 3 ระยะตามช่วงเวลาในการตระเวน ระยะที่หนึ่ง 20 รอบในทุนกรมประชาสัมพันธ์ ระยะที่สอง 20 รอบในประเทศออสเตรเลีย ระยะที่สาม 40 รอบในประเทศไทย–ผู้วิจัย] นั้นไม่มีปัญหาอะไรมาก เพราะกลุ่มเป้าหมาย เหมือนกันหมดเป็นโรงเรียน เลือกพื้นที่ที่มีข้อมูลตัวเลขผู้ป่วยสูงสุด ดูจากสถิติของกอง โรคเอดส์ ส่วน phase หลังนี้เราประชุมกันว่าน่าจะลองขยายกลุ่มเป้าหมายดีไหม ก็เสนอ กันว่าอยากให้มีความหลากหลาย เราก็ไปดูข้อมูลว่าจะเลือกกลุ่มเป้าหมายไหนดี สรุปว่าน่า จะมีกศน. เพราะเป็นการศึกษาอีกแบบ ถ้าอย่างสถานพินิจฯ เราเคยไปเล่นมารู้ว่าเด็กเขามี ปัญหา แต่ก็มีบางที่ที่เราได้ข้อมูลคือเคยไปลงพื้นที่มาก่อน . . .

จะเห็นว่าการตระเวนแสดงแต่ละแห่ง จะมีการรวบรวมข้อมูลป้อนกลับด้วยการมีส่วนร่วมกับ กลุ่มเป้าหมายอันเป็นวิธีหนึ่งในการทำวิจัยของคณะ เนื่องจากเป็นแหล่งข้อมูลปฐมภูมิที่เชื่อถือได้เป็น ประสบการณ์จริง และมีผลต่อการนำไปใช้ในดำเนินงานต่อในโอกาสที่เหมาะสม นอกจากนี้จะเห็นว่าคณะให้ ความสำคัญกับผู้ชมทุกประเภทรวมทั้งคณาจารย์ เจ้าหน้าที่ ผู้นำหมู่บ้าน และชาวบ้านทั่วไปที่เป็นผู้ชมเช่น เดียวกับเยาวชน เนื่องจากถือว่าประชาชนทุกคนมีส่วนในการแก้ไขปัญหาเอดส์ โดยในชุมชนมุ่งหวังให้ ชาวบ้านมีส่วนในการจัดกิจกรรมกระตุ้นให้เข้าใจต่อปัญหาและเห็นความสำคัญของวัฒนธรรมท้องถิ่น ทั้ง แสดงให้เห็นถึงความพยายามกระจายการศึกษาสู่ชุมชนด้วยการผ่านสื่อละครของคณะ ดังนั้นการได้มาซึ่ง กลุ่มเป้าหมายต่างๆ เหล่านี้ จึงต้องอาศัยการประสานงานกับบุคคลหรือองค์กรประสานงานท้องถิ่น

1.5 การประสานงาน

การประสานงานสำหรับโครงการละครมาลัย มงคล เพื่อจัดกิจกรรมละครณรงค์และให้การศึกษาให้เรื่องเอดส์และจริยธรรมทางเพศของเยาวชนนั้น มีวิธีการใน 2 ลักษณะ คือ การประสานงานโครงการฯ และการประสานงานในพื้นที่ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1.5.1 การประสานงานโครงการฯ

การประสานงานโครงการฯ หมายถึงการประสานงานระหว่างองค์กรทุนผู้ให้งบสนับสนุนการดำเนินงานของกลุ่มคณะ โดยมี ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2540) เป็นผู้รับผิดชอบในฝ่ายนี้ ซึ่งเกี่ยวข้องกับการเขียนโครงการเสนอองค์กรทุน การติดต่อกลับ และดูแลการประสานงานระหว่างประเทศ การรายงานผลการดำเนินงานเป็นระยะเพื่อเบิกงบประมาณใช้จ่ายเป็นงวดจนกระทั่งสิ้นสุดและส่งรายงานผลแก่องค์กรทุน

1.5.2 การประสานงานในพื้นที่

การประสานงานในพื้นที่ หมายถึงการประสานงานสำหรับการจัดกิจกรรมในภูมิภาคต่าง ๆ โดยมีวิธีการจัดการตั้งแต่การศึกษาและเลือกพื้นที่เป้าหมาย เช่น เลือกจังหวัดที่มีความเสี่ยงต่อเอดส์ในแต่ละภาค หรือเขตที่ประสบปัญหาโดยตรง เช่น อำเภอตอกคำใต้ เพื่อประสานงานกับบุคคลหรือองค์กรในท้องที่เพื่อให้ได้มาซึ่งกลุ่มเป้าหมายของโครงการฯ รวมไปถึงการเตรียมความพร้อมการแสดงล่วงหน้าในเรื่องสถานที่แสดง ระบบไฟฟ้า ระบบเสียง มุมแต่งตัวของนักแสดง ประเภทคนดู จำนวนคน สวัสดิการ เช่น อาหาร ที่พัก ผู้ประสานงานร่วมของกลุ่มเป้าหมาย เช่น นักเรียน หรืออาจารย์ เจ้าหน้าที่ กลุ่มแม่บ้าน ฯลฯ อำนวยความสะดวกในขณะดำเนินกิจกรรม นำป้ายผ้า แผ่นโฆษณา โปสเตอร์ไปประชาสัมพันธ์ในเบื้องต้น (สื่อชาวบ้าน, 2539) โดยมีรายละเอียดที่แตกต่างตามองค์กรทุนทั้ง 3 ได้แก่

1.5.2.1 ทุนของกรมประชาสัมพันธ์

การประสานงานพื้นที่ในทุนของกรมประสาสัมพันธ์มี ชวัญหทัย บุญลือ (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) เป็นผู้ประสานงาน โดยเลือกพื้นที่เป้าหมายจากจังหวัดที่มีสถิติผู้ป่วยโรคเอดส์สูงอันดับแรกๆ ของประเทศผ่านกรมสามัญศึกษาจังหวัด จนได้รายชื่อโรงเรียนที่มีความพร้อมจำนวนหนึ่ง ส่งหนังสือตรงถึงโรงเรียนเป้าหมายและหาเพิ่มเติม วิธีการถัดมาผู้ประสานงานเดินทางไปสำรวจพื้นที่ ติดต่อยืนยันกำหนดการแน่นอนล่วงหน้า และประสานกับผู้อำนวยความสะดวกในกรณีต่างๆ สำหรับวันแสดง ซึ่ง 20 รอบในระยะที่ 1 ได้รายละเอียดของกลุ่มเป้าหมายสะดวก รวดเร็วตรงตามความต้องการ

1.5.2.2 ทุนรัฐบาลออสเตรเลีย

การประสานงานพื้นที่ในทุนรัฐบาลออสเตรเลียติดต่อผ่านองค์กร ECPAT อย่างเป็นทางการ มี Richard Baber และปองจิด สรรพคุณ เป็นผู้ประสานงานและเลือกสถานที่แสดง ดูแลทั้ง 20 รอบ 5 สัปดาห์ในประเทศออสเตรเลีย โดยประชุมกับกลุ่มคณะในรายละเอียด วัตถุประสงค์ และกลุ่มเป้าหมายที่ต้องการ ซึ่งมีผู้ประสานงานเฉพาะท้องถิ่นแต่ละเมือง คือ Carolyn Crossley ใน Gippsland, Robin Davidson ใน Canberra, Celia Moon ใน Sydney, Richard Baber ใน Melbourne ดังที่ ปองจิด สรรพคุณ (สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2540) กล่าวว่า

> . . . แต่เดิมนั้น ECPAT เขารับผิดชอบ เราอยู่โน่นก็ติดต่อกับมะขามป้อมตลอด ตอนหลัง Richard อาสาจะประสานงานต่อและรับไปทำเองดูแลให้ เขาก็ทำงานด้านนี้อยู่ ก็ทั้งประสานเองและหาทุนเองด้วย ก็มีกลุ่มเพื่อนๆ ในลักษณะนี้อยู่ คุยปรึกษาหารือกัน มะขามป้อม มะขามป้อมบอกว่าอยากได้อะไรอย่างไร เราก็ไปจัดการ การลงพื้นที่ก็ประสานงานสำหรับการแสดงในเมืองใหญ่หลักๆ เราดูตาม target group เป็นหลัก แล้วดูแหล่งวัฒนธรรมและแหล่งเงินทุน อย่างพื้นที่ที่ประสานงานที่มีแหล่งวัฒนธรรมท้องถิ่น . . .

จะเห็นว่าผู้ประสานงานพื้นที่เป็นผู้ตัดสินใจเลือกกลุ่มเป้าหมายด้วยเหตุผล และวิจารณญาณของตนเอง ซึ่งติดต่อไปยังบุคคลต่างๆ ในแต่ละเมือง ถึงความสะดวกและเป็นไปได้ในการเข้าถึงแหล่งพื้นที่อันก่อให้เกิดประโยชน์ในด้านการแลกเปลี่ยนข้อมูลสถานการณ์เยาวชนและวัฒนธรรม ขณะเดียวกันในช่วงเวลาที่คณะละเวนแสดงในประเทศออสเตรเลีย ทีมงานคณะในประเทศไทย ดำเนินการประสานงานกับบุคคลหรือองค์กรต่างๆ เพื่อให้ได้กลุ่มเป้าหมายตามที่วางแผนตั้งแต่ช่วงระยะละเวนที่ 1

1.5.2.3 ทุน AusAID แสดงในประเทศไทย

การประสานงานพื้นที่ในทุน AusAID มีวิธีการซับซ้อนขึ้นจากทุนกรมประชาสัมพันธ์ เนื่องจากคณะขยายประเภทของกลุ่มเป้าหมายให้หลากหลายเพิ่มขึ้น จึงได้มีการศึกษาค้นคว้างานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ที่มีผู้ป่วยเป็นโรคเอดส์หรือมีความเสี่ยงต่อการติดเชื้อเอดส์ในระดับสูงเพื่อเป็นข้อมูลประกอบในการเลือกพื้นที่สำหรับการแสดง โดยส่งจดหมายติดต่อ ดำเนินการลักษณะคล้ายกับการประสานงานผ่านกรมสามัญศึกษาจังหวัด เมื่อได้การตอบรับจากองค์กรในพื้นที่ผู้ประสานงานไปสำรวจพื้นที่และเตรียมความพร้อมในส่วนต่างๆ ของสถานที่จัดการแสดงในเบื้องต้น ตอบยืนยัน การแสดงให้เรียบร้อยก่อนเดินทางมาแสดงจริง ดังที่ ขวัญหทัย บุญลือ (สัมภาษณ์, 7 ธันวาคม 2539) กล่าวถึงการประสานงานในพื้นว่า

> . . . ตอนไปออสเตรเลีย เราไม่ได้ไป เพราะไม่ต้องมีคนประสานงาน ส่วนตอน phase แรก ทุนของกรมประชาสัมพันธ์เป็นโรงเรียน ก็จะประสานงานกับสามัญศึกษาจังหวัด แต่พอมา phase หลังนี้ มีเงื่อนไขหลายๆ อย่าง กลุ่มเป้าหมายเราหลากหลายมากขึ้น ก็เลยประสานงานกับ NGO ในท้องถิ่นให้เขารับผิดชอบไป ทุกอย่างก็คุยกันในที่ประชุมก่อน แล้วเราก็จะประสานไปทาง NGO แล้วบอกรายละเอียดเขา ก็ผ่านเขาทุกอย่าง ก็แล้วแต่ให้เขาตัดสินใจในการเลือกพื้นที่ เราไม่ต้องไปรับผิดชอบตรงนั้น เขาจะเป็นคนจัดการให้ แล้วเขาจะติดต่อกลับมาว่าที่ไหน เราก็ไป survey ที่และ confirm เขาอีกทีหนึ่ง . . .

จะเห็นว่าในการประสานงานในพื้นที่ในระยะละเวนที่ 3 ใช้วิธีผ่านองค์กรพัฒนาเอกชนท้องถิ่นให้เป็นผู้มีบทบาทต่อการตัดสินใจในการเลือกพื้นที่ โดยกลุ่มคณะคำนึงถึงองค์กรที่ทำงานเกี่ยวข้องกับโสเภณี เยาวชน ที่มีความสัมพันธ์อยู่หรือสามารถติดต่อได้สะดวก ส่วนสถานที่เฉพาะเช่นสถานพินิจฯ ในภาคต่างๆ ประสานงานผ่านสถานพินิจและคุ้มครองเด็กและเยาวชนกลาง ซึ่งจะกล่าวถึงการประสานงานกับองค์กรท้องถิ่นกับการเลือกกลุ่มเป้าหมายในบทของกระบวนการแสดงขั้นการเตรียมการก่อนการแสดงเพื่อให้เห็นวิธีการและเกณฑ์ในการตัดสิน เลือกกลุ่มเป้าหมายในพื้นที่ในแต่ละภาคด้วยวิธีการแตกต่างกัน โดยจะเห็นได้ชัดเจนมากขึ้นในกระบวนการแสดงละคร

1.6 การดำเนินงาน

การดำเนินงานในโครงการละครมาลัย มงคล คณะได้แบ่งตามระยะดำเนินการเป็น 2 ส่วนหลักๆ คือในส่วนของระยะการผลิต และส่วนของการระยะการตระเวนแสดง ซึ่งทั้งต้องอิงตามโครงการฯ ในแต่ละองค์กรทุน ดังนี้ (สื่อชาวบ้าน, 2539-2540)

1.6.1 ทุนกรมประชาสัมพันธ์ แสดงในประเทศไทย มี 2 ลักษณะคือ

1.6.1.1 ตระเวนแสดงละคร โดยมุ่งกลุ่มเป้าหมายช้างต้นเป็นหลัก จัดทำแผ่นผ้าโปสเตอร์ เอกสารเพื่อแจกเป็นข้อมูลร่วมกับการแสดง

1.6.1.2 ภายหลังการแสดงจัดให้มีการประเมินผล ให้กลุ่มเป้าหมายตอบแบบสอบถาม

1.6.2 ทุนของรัฐบาลออสเตรเลีย แสดงในประเทศออสเตรเลีย ใน 3 ลักษณะคือ

1.6.2.1 ตระเวนแสดงละครเนื้อหาสถานการณ์จริยธรรมทางเพศของเยาวชนไทย

1.6.2.2 การพูดคุยแลกเปลี่ยนหลังการชมละคร

1.6.2.3 การประชุมเชิงปฏิบัติการแลกเปลี่ยน วัฒนธรรม การละเล่น การปรุงอาหาร การทำของเล่น นาฏศิลป์ ฯลฯ

1.6.3 ทุนต่อเนื่องผ่านทาง AusAID แสดงในประเทศไทย ใน 3 ลักษณะคือ

1.6.3.1 นิทรรศการภาพถ่าย "กิจกรรมแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเยาวชนออสเตรเลีย-ไทยในประเทศออสเตรเลีย ความคิดเห็นของเยาวชนออสเตรเลียต่อสถานการณ์เยาวชนกับจริยธรรมทางเพศ" จัดแสดงหน้าหอประชุม

1.6.3.2 ละครเรื่องที่นำไปตระเวนแสดงในประเทศออสเตรเลีย ความยาว 60 นาที

1.6.3.3 การพูดคุยกลุ่มใหญ่และกลุ่มย่อยเกี่ยวกับ "ทัศนคติของเยาวชนต่อจริยธรรมทางเพศ" ใช้เวลา 30 นาที

จะพบว่าทุกขั้นตอนที่กล่าวมาแสดงถึงวิธีการดำเนินงานและการจัดกิจกรรมในหลายรูปแบบอย่างสอดคล้องกัน ดังนั้นในส่วนของการผลิตจึงแบ่งงานกันภายในกลุ่มคณะให้ทุกคนได้มีส่วนร่วมผลิตสื่อที่เกี่ยวข้อง ซึ่งเมื่อนำละครตระเวนแสดงในประเทศออสเตรเลีย อาจมีการปรับแต่งบทหรือภาษา ภาพถ่ายกิจกรรมแลกเปลี่ยนเยาวชน นิทรรศการเคลื่อนที่ เพื่อให้สอดคล้องและเป็นไปตามโครงการฯ

โดยหลังการดำเนินงานในส่วนแรกจบสิ้น ละคร อุปกรณ์ สื่อต่างๆ ทุกประเภทที่เกี่ยวข้องอยู่ในภาวะพร้อมใช้งาน ทีมนักแสดงและผู้ประสานงานต้องเป็นผู้รับผิดชอบในการดำเนินงานในส่วนของการตระเวนแสดงทั้งหมดทุกโครงการ เป็นทีมงาน 9 คน แบ่งหน้าที่รับผิดชอบแตกต่างกันและผลัดเปลี่ยนเวียนไป มีฝ่ายประสานงาน ฝ่ายดูแลอุปกรณ์ (Prop crew) เสื้อผ้า (Costume crew) แต่งหน้า (Make-Up crew) เทคนิค นิทรรศการ กิจกรรมก่อนการแสดง กิจกรรมหลังการแสดง สำหรับการแสดงเป็นหน้าที่ของทีมงานนักแสดงทุกคนช่วยกันดูแล โดยการตระเวนแสดงทุกที่ใช้ละครร่วมกับการจัดนิทรรศการเคลื่อนที่จะเห็นว่าวิธีดำเนินการของกลุ่มคณะเน้นที่การใช้ละครร่วมกับสื่อรูปแบบต่างๆ ผสานกัน

1.7 ระยะเวลาในการดำเนินงาน

ระยะเวลาในการดำเนินงานในโครงการละครมาลัย มงคลนี้ จะเห็นว่าองค์กรทุนมีส่วนเกี่ยวข้องต่อจำนวนปริมาณรอบการแสดง และส่งผลต่อระยะเวลาสำหรับดำเนินงาน โดยเบื้องต้นโครงการฯ นี้เกิดขึ้นจากการได้รับเชิญให้ไปแสดงในประเทศออสเตรเลียในเดือนตุลาคมพ.ศ.2539 ดังนั้นระยะเวลาในการผลิตละครเรื่องมาลัย มงคล ที่ได้วางแผนจึงกำหนดไว้ในช่วงกลางปีพ.ศ.2539 ซึ่งตามปกติตารางแผนงานของกลุ่มคณะในแต่ละปีนั้นระหว่างเดือนมกราคม–มิถุนายน ครึ่งปีแรกจะเน้นกิจกรรมของฝ่ายอบรม โดยจัดการอบรมเยาวชนทั่วประเทศ ส่วนเดือนกรกฎาคม–ธันวาคม ครึ่งปีหลัง จะมุ่งที่การผลิตละครและตระเวนแสดงของคณะละครมะขามป้อม แต่เนื่องจากแผนงานในโครงการอบรมเยาวชนทั่วประเทศไม่สามารถดำเนินการได้ตามที่ตั้งไว้ทุกโครงการ เนื่องจากงบประมาณที่กลุ่มคณะขอไว้มีเหตุขัดข้องไม่ส่งมาตามกำหนด ประกอบกับในเดือนพฤษภาคมทางกลุ่มคณะได้รับจดหมายอนุมัติงบโครงการฯ จากกรมประชาสัมพันธ์ 20 รอบ และได้จากสถานทูตออสเตรเลียอีก 40 รอบหลังกลับจากประเทศออสเตรเลียจึงมีการประชุมวางแผนกันภายในกลุ่มคณะ เกี่ยวกับระยะเวลาที่ต้องปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับการแสดง 60 รอบที่เพิ่มขึ้น ซึ่งพิจารณาตามเงื่อนไขในระยะเวลา 1 ปีงบประมาณขึ้นกับความแตกต่างและการจัดระบบของแต่ละหน่วยงาน โดยเดือนกันยายน พ.ศ.2539 ต้องดำเนินงานให้เสร็จในทุนกรมประชาสัมพันธ์ตามระบบราชการเป็นหลัก สำหรับ AusAID สามารถยืดหยุ่นเวลาได้ เพียงแต่จัดการให้ครบจำนวนรอบที่กำหนดไว้ ส่วนทางโรคเอดส์ให้จัดระยะดำเนินงานได้ตั้งแต่เริ่มอนุมัติ การจัดตารางจึงอิงตามเงื่อนไขขององค์กรทุน โดยให้ 20 รอบของกรมประชาสัมพันธ์อยู่ในช่วงเดือนพฤษภาคม–กันยายน พ.ศ.2539 เพราะสืบเนื่องจากเหตุขัดข้องของงบโครงการอบรมเยาวชนและความเป็นไปได้ในการจัดการ ดังที่ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2540) กล่าวว่า

> . . . เดือนพฤษภา เรารู้แล้ว เราก็เลยสวมรอยเลย แต่เดิมที่เราวางแผนไว้ว่า ละครเรื่องนี้จะแล้วเสร็จพร้อมแสดงได้ ประมาณสิงหาคมเราถึงจะปรุงเสร็จ ปรุงบทละครเรื่องนี้เสร็จซ้อมเสร็จพร้อมที่จะเล่นประมาณ สิงหาคมก็เลยต้องร่นขึ้นมา ละครต้องเสร็จในเดือนมิถุนายนปรับแผนกัน มองกันแล้วเป็นไปได้เรื่องมากนิดหนึ่ง แผนเดิมคือ มกราคม–มิถุนายน จะเป็นอบรมเยาวชนทั้งประเทศ แล้วกรกฎาคม สิงหาคม คือทำมาลัย มงคล แต่ในเมื่อเราได้ project ของกรมประชาสัมพันธ์มา เราก็เลยต้องกลายเป็นว่าทำมาลัยมงคลให้เสร็จภายในมิถุนายน มีเวลาแค่ 2 เดือน นั่นคือวิธีปรุงนะ คือปรุง การทำข้อมูลระดมคุยกันตั้งแต่เดือนมกราคม 39 แล้ว ไม่ว่าจะเริ่มปรุงเดือนไหนหรือเสร็จเดือนไหน. . .

จะเห็นว่าการเริ่มดำเนินการมีขึ้นตั้งแต่เดือนมกราคม ปีพ.ศ.2539 เป็นต้นมา แต่ระดมปฏิบัติอย่างจริงจังตามกำหนดการที่ระบุส่งให้องค์กรทุน สามารถแบ่งระยะเวลาได้ดังนี้ (สื่อชาวบ้าน, 2539)

พฤษภาคม พ.ศ.2539	ศึกษา รวบรวมข้อมูล/ศึกษาสภาพปัญหาในพื้นที่/ประสานงาน
มิถุนายน พ.ศ.2539	จัดทำบทละคร/ซ้อมการแสดง/ผลิตสื่อต่างๆ
กรกฎาคม–สิงหาคม พ.ศ.2539	ตระเวนแสดง/จัดทำเอกสารรายงาน
กันยายน พ.ศ.2539	ส่งรายงาน

ดังนั้นตั้งแต่เดือนพฤษภาคม พ.ศ.2539 จึงเป็นการลงลึกในด้านข้อมูลต่างๆ และผลิตละครออกมาให้เป็นรูปธรรม เพื่อแสดงจนกระทั่งจบสิ้นส่งรายงานให้กรมประชาสัมพันธ์ในเดือนกันยายน พ.ศ. 2539 ขณะเดียวกันทางกลุ่มคณะได้อาศัยเดือนนี้ เพื่อปรับแต่งบทเพิ่มเติมและฝึกซ้อม เตรียมพร้อมที่จะเดินทางไปแสดงที่ประเทศออสเตรเลียในปลายเดือนถึงสิ้นตุลาคม พ.ศ.2539 ซึ่งหลังเดือนนี้ถึงมกราคม พ.ศ.2540 เป็นระยะดำเนินการ 40 รอบในประเทศไทยทุน AusAID โดยแบ่งเป็น (สื่อชาวบ้าน, 2539)

ตุลาคม พ.ศ.2539	ประสานงาน/สำรวจความต้องการ/ผลิตนิทรรศการ
พฤศจิกายน พ.ศ.2539–มกราคม พ.ศ.2540	ตระเวนแสดง/ประเมินผล
กุมภาพันธ์ พ.ศ.2540	รายงานการทำงาน

ส่วนการแสดง 20 รอบของกองโรคเอดส์ ระยะเวลาดำเนินการจะอยู่ในช่วงเดือนเมษายน – พฤษภาคม พ.ศ.2540 โดยประสานงาน สำรวจความต้องการ ผลิตสื่อ ซ้อมการแสดง ส่วนเดือนมิถุนายน–กรกฎาคม พ.ศ.2540 ตระเวนแสดง สำหรับทุนของศูนย์วัฒนธรรมหรือของรัฐบาลเกาหลี ฮ่องกง ได้ตกลงที่จะแสดงจริง อยู่ในช่วงเดือนกันยายน พ.ศ.2540

1.8 ผลที่คาดว่าจะได้รับ

ผลที่คาดว่าจะได้รับในโครงการละครมาลัย มงคลนี้ คณะคาดหวังผลที่จะเกิดขึ้นทั้งในส่วนกลุ่มเป้าหมายและส่วนของกลุ่มคณะทำงาน ซึ่งส่วนของกลุ่มเป้าหมายอิงตามวัตถุประสงค์ขององค์กรทุน ดังนี้

1.8.1 ทุนของกรมประชาสัมพันธ์ และกระทรวงสาธารณสุข คาดว่าเยาวชนในพื้นที่เป้าหมายมีความรู้และทัศนคติเกี่ยวกับเอดส์ และจริยธรรมทางเพศที่เหมาะสมเพิ่มขึ้น และเกิดการสร้างกระแสให้อภิปรายกันต่อไป

1.8.2 ทุนของ AusAID คาดว่า

1.8.2.1 เยาวชนในพื้นที่เป้าหมายจะมีความรู้และความเข้าใจในสถานการณ์เยาวชนออสเตรเลีย ไทยมากขึ้น

1.8.2.2 เยาวชนในพื้นที่เป้าหมายมีความรู้และทัศนคติเกี่ยวกับโรคเอดส์ และจริยธรรมทางเพศที่เหมาะสมเพิ่มขึ้น และเกิดการสร้างกระแสให้อภิปรายกันต่อไป

โดยสรุปแล้วผลที่คาดว่าจะได้รับในโครงการฯ อย่างเป็นทางการ คือ ได้แลกเปลี่ยนความรู้ทัศนคติเกี่ยวกับเอดส์ และจริยธรรมทางเพศที่เหมาะสมเพิ่มขึ้น เกิดการสร้างกระแสให้อภิปรายกันต่อไป ส่วนวัตถุประสงค์รอง คณะคาดให้กลุ่มเป้าหมายเห็นประโยชน์ คุณค่าของสื่อและวัฒนธรรมพื้นบ้าน

สำหรับส่วนของกลุ่มคณะผู้ดำเนินงาน คาดหวังผลของพัฒนาการผลิตละครซึ่งผสมผสานระหว่างศิลปะตะวันตกกับศิลปะตะวันออก และค้นพบแนวทาง วิธีการ ฯลฯ มากขึ้นทั้งในส่วนของตัวบุคคล ข้อมูลและองค์กรในฐานะที่เป็นสื่อพื้นบ้านรูปแบบหนึ่ง จะเห็นได้ว่าผลที่คาดว่าจะได้รับจากโครงการฯ สะท้อนถึงผลตอบแทนที่จะมีส่วนในการพัฒนาจิตสำนึกของผู้แสดง ผู้ชม และพัฒนาสังคม

จากที่กล่าวมานั้นจะเห็นได้ว่า การวางแผนโครงการฯ คือ วิธีการวางแผนการเรียนการสอนสำหรับให้การศึกษาเพื่อพัฒนาคนและสังคม มีขั้นตอนรายละเอียดอย่างเป็นระบบ ซึ่งเกิดขึ้นตั้งแต่เสนอโครงการฯ ต่อองค์กรทุน เมื่อปีพ.ศ.2538 แต่ดำเนินงานจริงในปีพ.ศ.2539 สามารถสรุปขั้นตอนดังกล่าวได้ดังนี้

1. หลักการและที่มาของโครงการฯ กล่าวถึงแนวคิดในการจัดการศึกษา

2. องค์กรทุน คือผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการจัดสรรทุนเพื่อให้การศึกษา

3. วัตถุประสงค์ของการจัดโครงการฯ เพื่อให้การศึกษา

4. กลุ่มเป้าหมายหรือผู้เรียนหลักที่เป็นศูนย์กลางของการจัดการศึกษาเพื่อการพัฒนา

5. การประสานงานกับองค์กรหรือกลุ่มบุคคลที่ดำเนินงานด้านการศึกษาและการพัฒนา

6. การดำเนินงานจัดการศึกษาด้วยวิธีการใช้สื่อหลายทางร่วมกับกิจกรรม

7. ระยะเวลาในการดำเนินงานจัดการศึกษาตั้งแต่วางแผนการศึกษาจนกระทั่งประเมิน สรุปผล และรายงานผลการศึกษาอย่างเป็นทางการ

8. ผลที่คาดว่าจะได้รับจากการให้การศึกษาในโครงการฯ ที่มีส่วนในการพัฒนาคนทั้งด้านพุทธิศึกษาและจริยศึกษา

ในกรณีนี้หากพิจารณาขั้นตอนวางแผนโครงการฯ ด้วยหลักพื้นฐานการศึกษาด้านการเมืองการปกครองแล้ว จะเห็นว่าแนวคิดหลักของการผลิตละครเรื่องมาลัย มงคล ได้ถ่ายทอดอุดมการณ์ของรัฐทั้งในประเทศไทยและนานาชาติ ตั้งแต่การให้การศึกษาแก่ปวงชนด้วยรูปแบบที่หลากหลาย การลดปัญหาสังคมในด้านต่างๆ การส่งเสริมและเผยแพร่งานวัฒนธรรม ฯลฯ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการให้ศึกษาในเรื่องเอดส์ ซึ่งสอดคล้องกับแผนดำเนินการขององค์การอนามัยโลกเกี่ยวกับเอดส์ WHO GPA (World Health Organization's Global Program on AIDS) (อ้างถึงใน เอเชียวอทช์และโครงการสิทธิสตรี, 2536 : 204) ที่ว่า "หลักสำคัญในการป้องกันเอดส์คือการให้ข้อมูลและการศึกษา เนื่องจากว่าการถ่ายทอดของเชื้อ HIV. สามารถป้องกันได้ด้วยความประพฤติที่รับผิดชอบและได้รับทราบข้อมูลแล้ว" และแผนป้องกันโรคเอดส์แห่งชาติของไทยที่เห็นว่าการให้ข้อมูลและการศึกษาต่อสาธารณชนเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการต่อสู้โรคเอดส์

นอกจากนี้การมุ่งเสนอปัญหาสถานการณ์เยาวชน โดยเฉพาะเรื่องการค้าประเวณีที่สืบเนื่องมาจากธุรกิจการท่องเที่ยวที่นำรายได้สู่ประเทศอย่างมาก และก่อให้เกิดการสูญเสียทรัพยากรมนุษย์จนทำให้ต้องมีการออกพระราชบัญญัติปรามการค้าประเวณี พ.ศ.2503 ถือเป็นกฎหมายบังคับที่มีผลจนทุกวันนี้ ซึ่งเท่ากับว่าคณะให้ความสำคัญกับการทำหน้าที่สนองอุดมการณ์ของรัฐด้วยการให้การศึกษาและรณรงค์ในเรื่องดังกล่าว อันสะท้อนได้ชัดในทุกขั้นตอน เช่น องค์กรทุนที่เข้ามามีส่วนร่วมในการให้งบประมาณการผลิตเป็นหน่วยงานของรัฐในประเทศและต่างประเทศ รวมทั้งกลุ่มเป้าหมายที่หลากหลายมุ่งกระจายการศึกษาสู่ชนบทและวิธีดำเนินการต่างๆ

2. การค้นคว้าศึกษาข้อมูล

การค้นคว้าศึกษาข้อมูล เป็นขั้นตอนสำคัญที่แสดงถึงแนวคิด วิธีการต่างๆ ที่ทำให้ได้ข้อมูลสำหรับนำมาประมวลเป็นบทเรียนและสื่อ โดยประกอบไปด้วยขั้นตอน การค้นคว้าข้อมูล การตีความ เทียบเคียงและเชื่อมโยงข้อมูล ซึ่งหลังจากได้รับจดหมายเชิญจากเอ็คแพ็คเมื่อปีพ.ศ.2537 มีการพูดคุยอย่างไม่เป็นทางการระหว่างคณะทำงานในขณะตระเวนแสดงละครเรื่องพิษฐานแอย ที่ประเทศอังกฤษในปีเดียวกัน และคณะเกิดความสนใจผลิตละครในประเด็นเอดส์ สถานการณ์โสมาณีเด็ก ได้รับคำเสนอถึงเรื่องพระมาลัยจากผู้ร่วมงาน และภายหลังกลับสู่ประเทศไทย ประดิษฐ ประสาททอง ผู้กำกับการแสดง (Director)* ได้พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดระหว่าง นิมิตร พิพิธกุล ผู้ช่วยกำกับการแสดง (Assistant Director)** และ อานันท์ นาคคง ผู้ออกแบบและบรรจุดนตรี (Musical Designer)*** ถึงการนำเรื่องพระมาลัยมาเป็นแก่น (Theme) ของละคร ซึ่งเบื้องหลังแนวคิดมาจากวรรณคดีเรื่องไตรภูมิพระร่วง อันเป็นรากเหง้าของคติความเชื่อในเรื่องต่างๆ ที่มีอิทธิพลต่อสังคมไทย โดยเฉพาะเรื่องนรก สวรรค์ ที่ปรากฏแทรกอยู่ในตำนาน นิทาน นิยายพื้นบ้านไทย เช่น เรื่องเมขลาผู้ดูแลท้องทะเล เรื่องพระอาทิตย์ เรื่องพระจันทร์ ฯลฯ โดย อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 29 มกราคม 2540) ได้เสนอให้นำแนวคิดของวรรณคดีไตรภูมิ มาประยุกต์ผลิตเป็นละครในรูปแบบและเนื้อหาของ "ไตรภูมิในศตวรรษที่ 21" ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2535 ดังที่กล่าวว่า

> . . . มองเรื่องไตรภูมิอย่างเดียว มองว่าฉากมันมากเลยจิตรกรรม แล้วก็มาเป็นถนนสีลมทั้งสายพัฒน์พงษ์ตัวนรกเลยเพราะอยู่ร่วมกันกับตึกสูงๆ แล้วตึกสูงๆ เป็นสวรรค์เป็นในฉากไตรภูมิ อยู่หน้าเดียวกันอยู่บนถนนสายเดียวกันแล้วก็เดินสวนกันไปกันมา แล้วมีมนุษย์อยู่ตรงกลาง ไม่ใช่ภาพแบบขึ้นสูงขึ้นต่ำที่จิตรกรรมเป็นอย่างนั้น แต่เราพลิกเป็นตามขวาง แต่เป็นถนนยาวๆ แวะฝั่งซ้ายฝั่งขวา แล้วก็คุยว่าไตรภูมิไปอยู่ในไหนอีก อยู่ในวรรณคดีแบบไทยอีกเยอะแยะเลย พอจะเป็นพระมาลัยคุยแตกลูกแตกหลานแล้วแต่จะต้น . . .

---

* ประดิษฐ ประสาททอง นอกจากเป็นคณะกรรมการขององค์กรต่างๆ ยังมีประสบการณ์ทำสารคดีด้านสื่อวัฒนธรรม เป็นวิทยากรให้ความรู้ด้านสื่อพื้นบ้านกับการศึกษาและงานพัฒนาในสถานบันการศึกษาต่างๆ สาธิตการแสดง นาฏศิลป์ การละเล่นเพลงพื้นบ้านภาคกลาง ฯลฯ

** ผู้นำกลุ่มละครดาน้ำ และสมาชิกคณะละครพระเจ้าเสี้ยว ผู้มีประสบการณ์การทำและแสดงละครทดลอง นักเขียน

*** อาจารย์ประจำภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นผู้มีประสบการณ์ในการออกแบบดนตรีประกอบละครหลายเรื่องแก่คณะละครต่างๆ รวมทั้งงานที่ผ่านมาของคณะ เช่น "สวรรค์มันน่าชิ้น" "อโนดาต" เป็นต้น

จะเห็นได้ว่าเรื่องไตรภูมิเป็นรากฐานแนวความคิดของวรรณคดีอื่นๆ อีกมาก เรื่องพระมาลัยก็คือการปรับความเชื่อไตรภูมิที่ใช้เป็นวิธีการจัดระเบียบการปกครองให้กลายเป็นรูปแบบของประเพณีพิธีกรรมในระดับชุมชน เพื่อใช้เป็นมาตรการในการควบคุมจริยธรรมของบุคคลและสังคม ซึ่ง ยิดา สาระยา (2528 : 101–102) ได้ศึกษาแนวคิดเรื่องนี้แล้วสรุปว่า

> . . . ไตรภูมิกถาในฐานะที่เป็นตำรับทางความรู้ (treatise) ได้วางรากฐานระบบจริยธรรมของสังคม . . . ความคิดเกี่ยวกับไตรภูมิได้ถูกถ่ายทอดสืบต่อมาจนกลายเป็นมาตรการของสังคม (social sanction) กำหนดพฤติกรรมของผิดชอบชั่วดีของมนุษย์ . . . ความคิดเกี่ยวกับสถานะของโลกส่วนที่ตนอยู่อาศัย การกำหนดรูปแบบของพระมหากษัตริย์ผู้เป็นปราชญ์ รู้ธรรมรูปแบบของผู้ปกครอง . . . อิทธิพลของความคิดเกี่ยวกับไตรภูมิที่มีต่อสังคมนั้นในทางปฏิบัติแล้วช่วยสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของวัฒนธรรมทางความคิดและทางปฏิบัติให้แก่สังคม ปรับประเพณีความเชื่อและธรรมเนียมปฏิบัติในระดับเมืองให้เข้ากับสังคมชนบทเกิดเป็น homogeneous culture ผ่านข้ามเชื้อชาติและความแตกต่างทางความคิดอื่นๆ . . . นับเป็นหน้าที่เชิงบูรณาการประสมประสาน (integrative function) . . .

ดังนั้นวรรณคดีไตรภูมินอกจากจะเป็นแบบแผนของการจัดการปกครองและมาตรการทางจริยธรรมในสังคมไทยแล้ว ยังมีบทบาทในการกำหนดแนวทางให้การศึกษาแก่บุคคลและชุมชนด้วย โดยผ่านประเพณีพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานบุญพระเวส การเทศน์มหาชาติ และการเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน เพื่อแสดงอานิสงส์ของการประกอบบุญ ซึ่งถือเป็นกิจกรรมสำคัญในการขัดเกลาสังคม ฉะนั้นเมื่อพิจารณาแนวคิดไตรภูมิที่ปรากฏในวรรณคดีเรื่องมาลัยโดยตรง ตั้งแต่รูปลักษณะของสรวงสวรรค์ที่ปรากฏเป็นภาพนรก สวรรค์จากจิตรกรรมฝาผนังตามพระอุโบสถของวัดไทย จึงเป็นภาพที่ทับซ้อนด้วยคติเดียวกัน และเมื่อเนื้อหาของเรื่องพระมาลัยอธิบายถึงข้อดีข้อเสีย เหตุและผลของผู้ที่ปรากฏในแต่ละภพทั้ง 3 ภพ ยิ่งตอกย้ำความเชื่อแก่บุคคลในสังคมให้เห็นด้วย หรือหวาดกลัวมากขึ้น ซึ่งเป็นการปรับรูปแบบการปกครองในระดับรัฐสู่มวลชนและใช้เป็นบรรทัดฐานทางสังคม (social norms)

ทีมงานได้พิจารณาการนำคติไตรภูมิมาใช้ ซึ่งมองความเป็นไปได้ในการนำมาผลิตละครด้วย "ไตรภูมิดั้งเดิมค่อนข้างที่จะออกมาในลักษณะที่รับใช้สถาบันนิดๆ ที่เป็นแสมือนวิธีการควบคุมสังคมหรือกฎหมายเชิงจริยธรรมที่มีทั้งข้อดีและข้อเสีย" (นิมิตร พิพิธกุล, สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2540) จะเห็นว่าการใช้เรื่องไตรภูมิแบบบริสุทธิ์ จึงเกิดประโยชน์น้อยกว่าการปรับคตินี้เปลี่ยนเป็นวรรณคดีประเพณีพิธีกรรมในลักษณะอื่นที่เป็นรูปธรรม โดยเฉพาะเรื่องพระมาลัย ดังที่ ยิดา สาระยา (2528 : 100–102) กล่าวว่า

> . . . เรื่องมาลัยหมื่นมาลัยแสนเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่าความคิดของชาวบ้านกับเรื่องไตรภูมิที่มีในตำรับนั้นปรับเข้าหากันอย่างไร พระมาลัยเป็นอรหันต์องค์สุดท้ายที่ถูกสร้างขึ้นตามความเชื่อของคน สามารถลงไปนรกและขึ้นสวรรค์ได้ นำข่าวของสัตว์นรกมาบอกแก่มนุษย์ ให้มนุษย์กลัวไม่กล้าทำบาปกรรม และนำข่าวบนสวรรค์มาบอกแก่มนุษย์เพื่อให้ยินดีในการทำกุศลยิ่งขึ้น . . . ธรรมเนียมประเพณีบุญพระเวสและการเทศน์เรื่องพระมาลัยจึงสะท้อนให้เห็นการทำนามธรรมเกี่ยวกับไตรภูมิให้ปรากฏเป็นรูปธรรม และเป็นที่เข้าใจได้ในหมู่ชาวบ้าน ตัวอย่างของกลอนสวดเรื่องพระมาลัยซึ่งแตกต่างไปตามท้องถิ่นต่างๆ ย่อมแสดงให้เห็นว่าความคิดเรื่องไตรภูมินั้นแพร่อยู่ในชีวิตประจำวันอย่างแยกไม่ออก . . .

เมื่อพิจารณาเรื่องพระมาลัยแล้วประเด็นที่น่าสนใจนั้น ค่อนข้างมีบทบาทในการรองรับความเชื่อทางศาสนา ผ่านประเพณีพิธีกรรมโดยเป็นส่วนหนึ่งระบบการศึกษาไทยแต่ดั้งเดิม ซึ่งมีทั้งการถ่ายทอดวัฒนธรรมสู่ชุมชนและการขัดเกลาจริยธรรมของบุคคล และด้วยคุณประโยชน์ดังกล่าว ทีมงานจึงพิจารณาความเป็นไปได้ในการทำเป็นละครได้มากกว่าในกรณีนี้ ดังที่ นิมิตร พิพิธกุล (สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2540) กล่าวว่า "ถ้าสามารถนำเรื่องทางศาสนามาทำให้สนุก เพื่อให้เยาวชนชมแล้วเกิดความบันเทิงนั้นน่าสนใจ" เนื่องจากการเล่าเรื่องแบบตำนานหรือนิทานมีสีสันมากกว่า นอกจากนี้ทีมงานได้พูดคุยเสนอให้นำความเชื่อพื้นบ้านเรื่องผีตาโขนของชาวอีสานมาผนวกเข้า เพื่อที่จะเล่านรก สวรรค์ ในลักษณะของละคร ดังที่ นิมิตร พิพิธกุล (สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2540) ผู้เสนอแนวคิดวัฒนธรรมอิสานกล่าวว่า

> . . . รู้สึกว่าผีตาโขนเป็นเรื่องเกี่ยวกับผี ซึ่งเราสามารถนำมาพ่วงกับเรื่องนรกสวรรค์ได้ ความเชื่อได้ แล้วก็เป็นผีที่รู้สึกว่าเป็นหน้ากาก รู้สึกว่าเป็นสากลมาก จนไม่แน่ใจว่าเป็นของไทยหรือเปล่า ด้วยสีสันด้วยรูปแบบ form รู้สึกเป็นสากล เราก็รู้สึกว่าเด็กจะตื่นตากับวัฒนธรรมตรงนี้ สีสันที่สนุก แล้วอยากให้ละคร เป็นละครที่เต็มไปด้วยสีสัน . . .

จากแนวคิดในการผสมผสานความเชื่อพื้นบ้านทั้งสองรูปแบบนี้ นำไปสู่การเชื่อมโยงศิลปวัฒนธรรมอิสานในลักษณะต่างๆ มาใช้สื่อความในเรื่องของทัศนคติเรื่องเพศ ความรัก สัญลักษณ์ เนื่องจากมีฐานคติที่เกี่ยวกับข้อห้ามในเรื่องเพศอยู่มาก จึงนำประเพณีพื้นบ้านมาสื่อความถึงเรื่องของพฤติกรรมระหว่างเพศ การมีความรัก การไม่ละเมิดกันทางด้านเพศโดยแฝงในละคร เพื่อให้มีสีสันและสนุกสนานขึ้น ขณะเดียวกันหลังปีพ.ศ.2537 ทีมงานส่วนหนึ่งยังคงพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดในเรื่องภาพละคร และโครงสร้างที่น่าจะเกี่ยวข้องกับเรื่องพระมาลัย เรื่องผีตาโขน และวัฒนธรรมพื้นบ้านอิสานอย่างไม่เป็นทางการภายในทีมงานหลักอย่างต่อเนื่อง ภายหลังโครงการฯ เลื่อนกำหนดการแสดงมาเป็นปีพ.ศ.2539 จึงพูดคุยถึงภาพและแผนโครงสร้างละครที่ได้วางไว้อย่างคร่าวๆ เช่น ภาพ สีสันของละคร การแบ่งฉาก (Scene) หัวข้อเรื่องของธรรมะที่นำเข้าสู่ประเด็นได้ เช่น เรื่องรักโลภโกรธหลง โดยเก็บเป็นหัวข้อแนวคิดที่จะใช้ แม้ว่าภายหลังโครงการฯ นี้ได้เลื่อนไป คณะยังเห็นว่าควรผลิตละครเรื่องมาลัย เนื่องด้วยมีภาพที่ได้จากการพูดคุยอยู่พอสมควร ดังที่ นิมิตร พิพิธกุล (สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2540) กล่าวว่า "เราก็คิดว่าเป็นเรื่องน่าสนุก โจทย์ง่ายๆ คือว่า ทำอย่างไรจะเอาเรื่องธรรมะมาทำให้ดูแล้วสนุก ก็เลยรู้สึกว่ายังลองเดินตาม line เดิมอยู่ เป็นภาพที่ค่อนข้างชัดพอสมควร" ดังนั้นในการประชุมสัมมนาสรุปงานปลายปีพ.ศ.2538 ทีมงานจึงเสนอแนวคิดเรื่องพระมาลัยอย่างเป็นทางการในที่ประชุม และวางแผนการดำเนินงานในทางปฏิบัติ ทำให้เกิดการค้นคว้าข้อมูลขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยแบ่งหน้าที่เป็นฝ่ายงานต่างๆ ตั้งแต่ในกระบวนการวางแผนแต่ยังไม่มีการระบุ ผู้แสดง ฝ่ายผลิต อุปกรณ์ ผลิตเสื้อผ้า จัดทำเครื่องดนตรี ออกแบบและผลิตเครื่องดนตรี ฝ่ายประชาสัมพันธ์ ออกแบบและผลิตแผ่นป้ายภาพ แผ่นปิด แผ่นพับ สูจิบัตร ฝ่ายสวัสดิการในการซ้อม ซึ่งฝ่ายงานเหล่านี้ต้องมาประชุมงานร่วมกันเสมอ

ผลสรุปในเบื้องต้นแนวคิดการผลิตละครเรื่องพระมาลัยนั้นจึงเกิดจากการพูดคุยในทีมงานเล็กๆ และพัฒนาแนวคิดต่อเนื่องเรื่อยมาโดยได้บุคคลหลักที่มีความชำนาญเฉพาะทางแลกเปลี่ยนกัน ตั้งแต่ผู้ที่เป็นแหล่งข้อมูลพื้นฐาน ผู้พิจารณาความเป็นไปได้ในการผลิต ซึ่งนำไปสู่แนวทางค้นคว้าศึกษาข้อมูลอย่างจริงจัง ใน 2 ลักษณะคือ การค้นคว้าข้อมูล และการตีความ เทียบเคียงเชื่อมโยงข้อมูล ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1 การค้นคว้าข้อมูล

ในการค้นคว้าข้อมูลนั้น คณะเน้นที่การรวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่างๆ ทั้งเอกสาร เทปบันทึกเสียงและตัวบุคคล ซึ่งหลังจากระบุแนวคิดและจำกัดขอบเขตของเรื่องที่จะสร้างแล้ว จึงเริ่มศึกษาและแลกเปลี่ยนความคิดกันภายในองค์กรทุกสัปดาห์ ตั้งแต่เดือนมกราคม–เมษายน พ.ศ.2539 โดยพยายามจัดเนื้อหาประเด็นที่จะนำเสนอ โดยยึดโครงการฯ สำหรับตระเวนประเทศออสเตรเลียเป็นหลัก ส่วนวันธรรมดาทำโครงการอื่น การพูดคุยเน้นเรื่องการค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งต่างๆ เพื่อให้เกิดความคืบหน้า ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) "คุณค้นคว้าอะไรมาเพิ่มบ้าง คุณได้ไปคุยกันที่ไหนมา มีข้อมูลเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ แต่เดิมเราจะออกแบบว่าเป็นแนวอิสาน ฉะนั้นเราก็ค้นคว้าศิลปะอิสานอีก ตอนนั้นนะเราเหนื่อยกันมาก เหมือนตอนเจ้าลอ เจ้าลอเราก็ค้นวรรณกรรมเหนือ แต่เราจะทำอิสาน เราก็รื้อค้น" โดยการค้นคว้าข้อมูลทำใน 3 ด้านคือ ด้านเนื้อหาปัจจุบัน ด้านเนื้อหาตำนานดั้งเดิม และด้านศิลปะในการนำเสนอ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

2.1.1 ด้านเนื้อหาปัจจุบัน

ด้านเนื้อหาปัจจุบัน คณะค้นคว้าข้อมูลประเภทที่เกี่ยวข้องกับสถานการณ์ปัญหาต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องวัตถุประสงค์โครงการฯ เช่น เรื่องโสเภณี เรื่องเอดส์ เรื่องสถานการณ์ของวัยรุ่น โดยเฉพาะเรื่องพฤติกรรมทางเพศ โดยรวบรวมจากแหล่งต่างๆ และการพูดคุยแลกเปลี่ยนข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญ หรือผู้มีประสบการณ์ที่ทำงานด้านเอดส์ และด้านเยาวชน จากหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน รวมทั้งจากบันทึกข้อมูลที่ได้ขณะตระเวนแสดงในโครงการก่อนๆ ตั้งแต่ปีพ.ศ.2533 ในการอบรมพื้นฐานการแสดงให้กับหญิงบริการย่านพัฒน์พงษ์ หรือกลุ่ม EMPOWER และการทำ "โครงการ เติมรัก เติมใจ เติมไอฮุ่น" ที่ร่วมมือกับองค์กรช่วยเหลือเด็กแห่งสหประชาชาติ (UNICEF) และกรมประชาสัมพันธ์ในปีพ.ศ.2534 และ "โครงการรณรงค์สภาพปัญหาโสเภณีเด็ก (เด็กในธุรกิจทางเพศ) พิษฐานแอย" ปีพ.ศ.2535–2537 "โครงการสื่อรณรงค์เอดส์ กับจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา ปี 2538 เรื่องจันทโครพ" รวบรวมข้อมูลความคิดเห็นหรือข้อมูลป้อนกลับที่ได้จากตระเวนแสดง สะสมต่อเนื่องเรื่อยมา (สื่อชาวบ้าน, 2539) และค้นคว้าเพิ่มเติม ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) กล่าวว่า

> . . . เราทำละครเรื่องนี้ ก็ลงไปคุยกับ NGO แล้วได้ข้อมูล หรือ ทำละครเรื่องหนึ่งเราก็ดูว่าคนดูเถียงอะไรกลับมาบ้าง . . . ถ้าเล่นในสลัมบางคนก็ไปคุยกับผู้ใหญ่ ถ้าเป็นเรื่องเกี่ยวกับเด็ก บางคนก็ไปจับกลุ่มคุยกับเด็กวัยรุ่น แล้วที่นี่ก็ดูว่าแต่ละกลุ่มมี feed back กลับมาอย่างไร เราก็จะได้ข้อมูลเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ หรือว่าเราไปทำค่ายเยาวชน คนรุ่นใหม่เข้าใจเอดส์เด็กเหล่านั้นก็จะ feed back เราก็จะรวบรวม สะสมมาเรื่อยๆ . . .

เมื่อพิจารณาการค้นคว้าศึกษาข้อมูลในส่วนของเนื้อหาปัจจุบันแล้วจึงพบว่า คณะศึกษาสถานการณ์ปัญหาเยาวชน การค้าบริการทางเพศ และปัญหาเอดส์ จากผู้ที่เกี่ยวข้องโดยตรง ซึ่งเป็นลักษณะของการทำงานสนาม แบบมีส่วนร่วมและใช้ระยะเวลานาน ด้วยวิธีทางมานุษยวิทยา (Ethnological Approach) และสังคมวิทยา (Sociological Approach) เพื่อให้เข้าถึงและช่วยในการเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งด้านทัศนคติของบุคคล ความสัมพันธ์ทางสังคมของบุคคลที่เกี่ยวข้อง ฯลฯ โดยใช้เทคนิควิธีหลายรูปแบบเพื่อให้ได้ข้อมูลด้านนี้มากที่สุด

2.1.2 ด้านเนื้อหาตำนานดั้งเดิมและวรรณคดีที่เกี่ยวข้อง

ด้านเนื้อหาตำนานดั้งเดิมและวรรณคดีที่เกี่ยวข้องนั้น ประดิษฐ ประสาททอง ได้พูดคุยแลกเปลี่ยนอย่างต่อเนื่องกับ อานันท์ นาคคง ผู้สนใจศึกษาพิธีการสวดพระมาลัย สวดผี สวดคฤหัส* ในแง่ของการให้การศึกษานอกรูปแบบต่อชุมชนในประเด็นต่างๆ ตั้งแต่ตำนาน (myth) เดิมว่า มีความหมาย (mean) บทบาท (role) หน้าที่ (function) วิธีการนำเสนอ (presentation) อย่างไร สะท้อน (reflection) อะไร ใช้สัญลักษณ์ (symbolic) ใด มีเพื่อรับใช้ใคร มีอิทธิพลต่อสังคมไทยเพียงไร โดยศึกษารายละเอียดทั้งในส่วนของเนื้อเรื่องและรูปแบบต่างๆ ของเรื่องพระมาลัยที่มีส่วนสัมพันธ์กับสังคมและวัฒนธรรม

การศึกษาด้านเนื้อหาตำนานดั้งเดิม คณะได้ศึกษาทั้งมาลัยกลอนสวด มาลัยคำหลวง และประเพณีพิธีกรรมการสวดมาลัยพื้นบ้าน จากเอกสารและคำบอกเล่า ซึ่ง อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 20 มิถุนายน 2539) เห็นว่าเรื่องพระมาลัยเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับชีวิตและความตาย มีวิธีการเล่าอธิบายเรื่องชีวิตก่อนและหลังความตายของบุคคล มีกิจกรรมที่ถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านี้เพื่อให้มนุษย์ตระหนักในการกระทำของตนเอง ซึ่ง พระยาอุปกิตศิลปสาร (2520 : 90) กล่าวว่า เรื่องดังกล่าวพบอยู่ในคัมภีร์พุทธศาสนา "เรียกว่าคัมภีร์มหาวิบาก อันกล่าวถึงผลบาปได้รับทุกข์อย่างนั้นๆ และผลบุญ ได้รับสุขอย่างนั้นๆ" ส่วน อานันท์ นาคคง (2539) กล่าวว่าเรื่องพระมาลัยสันนิษฐานว่าเป็นเรื่องที่แต่งขึ้น เมื่อมีการจดบันทึกเรื่องเล่าตามลัทธิมหายานเป็นบทมาลัยสูตร เรียก "คัมภีร์ปรมัตถโชติกา" และพัฒนามาเป็นพระมาลัยคำหลวงในภายหลัง แต่ไม่มีหลักฐานยืนยันว่ามีปรากฏในพระไตรปิฎก ซึ่งเรื่องดังกล่าวมีจุดมุ่งหมาย เพื่อสั่งสอนบุคคลให้ตระหนักในเรื่องกรรม โดยมีผู้แนะนำให้มนุษย์รู้จักกับนรกชุมต่างๆ ขยายความชัดเจนขึ้นกว่าวรรณคดีเรื่องไตรภูมิที่ให้ภาพอย่างแบนในแนวตั้ง และมีวิธีการเล่าเรื่องที่มีมิติ เห็นการเดินทางเข้าไปในดินแดนในชั้นต่างๆ ของนรกและสวรรค์ แล้วนำสิ่งที่พบกลับมาเล่าสู่กันฟังในหมู่มนุษย์แบบการพรรณนา (Description) ดังที่ อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 18 มีนาคม 2540) กล่าวว่า

> . . . พระมาลัยเข้าไปไม่ได้เดินดูเปล่าๆ มีการคุยกับไกด์ทัวร์คือ ยมบาล ยมทูต มัจจุราช ว่าคนนั้นเขาเป็นใครมาจากไหน เหมือนกับเป็นผู้สื่อข่าวเป็นนักข่าว แล้วสำนวนในการเขียนมาลัยก็เลยเปิดโอกาสให้กับพวกกวี พวกนักเขียนนิทานเขียนด้วย สีสันรสชาติสนุก แล้วก็เปิดโอกาสให้คนที่จะเอาเรื่องพระมาลัยไปเล่า เล่าด้วยความสนุกเหมือนกับคนอ่านข่าวประกาศข่าวในวิทยุเอเอ็ม ในสมัยก่อน ทำให้คนรู้สึกกลัวสยดสยองกับนรกได้เท่าไร แปลว่าประสบความสำเร็จ หรือเกิดความรู้สึกเห็นสวรรค์เทวดานางฟ้า มากเท่าไรก็สำเร็จ . . .

---

* การสวดมาลัย อาจปรากฏวิธีการเรียกในคำอื่น เช่น ลำสวด รำสวด ซึ่งโดยรูปแบบและเนื้อหาของการสวดมีความคาบเกี่ยวกันอยู่ค่อนข้างมาก บางท้องถิ่นเรียกแยกกัน นั่นคือ หากมีเนื้อหาเกี่ยวกับวรรณคดีเรื่องพระมาลัยเป็นบทตั้งต้น ก็เรียกสวดมาลัย หากไม่เน้นเรื่องพระมาลัย ก็เรียกอย่างอื่นตามชื่อนิยมของแต่ละท้องถิ่น (อานันท์ นาคคง, 2539 : 92)

เมื่อพิจารณาตามแนวคิดมานุษยวิทยา จะเห็นว่าตำนานพระมาลัย คือการเล่าเรื่องของ "นักเดินทาง" ที่ท่องเที่ยวระหว่างนรก สวรรค์ นำสิ่งที่พบเห็นมาบอกเล่าสั่งสอนผู้อื่น ซึ่ง งามพิศ สัตย์สงวน (2534) กล่าวว่า "หน้าที่นิยายปรัมปรา พิธีกรรมและส่วนต่างๆ ของวัฒนธรรมโดยเฉพาะศาสนาคือการเชื่อมโยงระหว่างสิ่งที่ตรงกันข้าม เช่น ชีวิตและความตาย ผู้หญิงและผู้ชาย มนุษย์กับพระเจ้า ตัวเชื่อมอันนี้แสดงออกถึงความน่ากลัว หรือข้อห้ามและพิธีกรรมต่างๆ" จะเห็นว่าด้วยนัยนี้พระมาลัยคือบุคคลผู้เชื่อมสิ่งตรงข้ามดังกล่าว เพื่อทำหน้าที่สั่งสอนและปรามมนุษย์ให้ตระหนักในการกระทำตลอดที่ยังมีชีวิต โดยขัดเกลาบุคคลให้รู้สึกกลัวต่อบาปและกล้าต่อการประกอบบุญ ด้วยการยกเรื่องของการเกิดใหม่ในโลกหน้ามาอธิบาย อันเป็นวิธีหนึ่งในการให้การศึกษาแก่สังคม ซึ่งแนวคิดทางจิตวิทยาศาสนา ถือว่าความเชื่อนี้มีลักษณะร่วมระหว่างแนวความคิดของชาวตะวันตกกับชาวตะวันออกในข้อที่เหมือนกันคือ เรื่องของชาติหน้าและชีวิตหลังความตายจะได้ขึ้นสวรรค์ (heven) ถ้าทำความดี และต้องตกนรก (hell) หากทำความชั่ว แต่มีข้อปลีกย่อยในเรื่องความคิดที่แตกต่างกันตามความเชื่อ (อมรรัตน์ จันทร์เพ็ญสว่าง, 2537 : 95)

ฉะนั้นลักษณะการเล่าเรื่องนรก สวรรค์ ของพระมาลัยจึงมีความเป็นสากลมาก เห็นได้ชัดจากวรรณคดีต่างชาติ เช่น The Divine Comedy ของ Alighieri Dante นักการเมืองและนักประชาพันธ์ชาวอิตาลีที่เขียนขึ้นเมื่อกลางคริสต์ศตวรรษที่ 13 กล่าวถึงการเดินทางของ "ดังเต้" ที่มี "เวอร์จิล" เป็นผู้นำทางท่องไปในนรก สวรรค์ และพบเหตุการณ์ต่างๆ ถือเป็นวรรณกรรมชิ้นเอกของโลก (พิชญ์ มกรพันธุ์, มปป.) ในขณะที่พุทธศาสนานิกายมหายานในพิธีกงเต็กกล่าวถึงพระ "ตี้จัง" มีบทบาทหน้าที่ลักษณะเดียวกันถือกันว่าเป็นองค์เดียวกับพระมาลัย ดังที่ปรากฏในบทสวดภาษาญวนในตำรากงเต็ก (พระครูคณานัมสมณาจารย์, 2468 อ้างถึงใน ประภาษ เพ็งพุ่ม, 2539) เช่นเดียวกับงานวรรณกรรมยุคถัดมาในสังคมไทยที่มีการแปลเรื่องเล่าของพระอรหันต์จี้กง หรือ "จี้เตียง" ที่นำพา "หยางเชิง" เดินทางท่องไปในนรกและสวรรค์จากความเชื่อของการทรงเจ้าในประเทศไต้หวัน โดยบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรเผยแพร่ปี พ.ศ.2521 แปลเป็นภาษาไทยในปีพ.ศ.2525 (บัญชา ศิริโภร, 2533) คาดว่าพระตี้จังกับจี้เตียงอาจมิใช่บุคคลเดียวกัน แต่คงใช้แก่นและการดำเนินเรื่องลักษณะเดียวกัน กล่าวได้ว่าวรรณคดีเหล่านี้มีแก่นเรื่อง คือผู้เดินทางและบอกเล่าดินแดนทั้งสองเพื่อสั่งสอนให้บุคคลประกอบกรรมดีเหมือนกัน มีวิธีการให้การศึกษาด้วยการใช้ความเชื่อทางศาสนาโดยผ่านประเพณีบอกเล่า (Oral Tradition) นับเป็นปรากฏการณ์สากลที่ชาติต่างๆ ใช้เพื่อสั่งสอนอบรมบุคคล อันเป็นกระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมและขัดเกลาทางสังคมที่ชัดเจน

นอกจากนี้ตำนานพระมาลัยยังได้กล่าวถึงยุคพระศรีอาริย์ ที่เป็นโลกแห่งความสุขสบายพรั่งพร้อมสมบูรณ์ในทุกด้าน อันมีลักษณะร่วมกับเรื่อง Utopia ของ Sir Thomas More ที่กล่าวถึง "เกาะสวรรค์" จากจินตนาการ และเป็น "รัฐในอุดมคติ" ซึ่งได้กลายเป็นสัญลักษณ์ของสวรรค์ในดินแดนมนุษย์ของนักสังคมวิทยาในเวลาต่อมา (ภิรมย์ พุทธรัตน์, 2522) ดังนั้นจะเห็นว่าการใช้แนวคิดของผู้นำพาในลักษณะของพระมาลัยสามารถนำมาใช้ได้ทั้งในสังคมตะวันออกและตะวันตก โดยมีบุคคลดังกล่าวเชื่อมสังคมและโลกของความเป็นจริง (reality) กับโลกในอุดมคติ (idealisty) ที่เปรียบกับโลกในสวรรค์ ซึ่งเป็นความหวังของนักปฏิรูปสังคมในการพัฒนาสังคมให้พร้อมในทุกด้านอย่างสมบูรณ์ การศึกษาด้านนี้ยังรวมไปถึงการเรื่องของนิทานพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับนรก สวรรค์ เพื่อนำมาใช้ตีความข้อมูลสำหรับใช้สร้างบทละคร

กล่าวได้ว่าการศึกษาตำนานดั้งเดิมและวรรณคดีที่เกี่ยวข้องนี้ ทำให้คณะได้เรียนรู้ในบทบาทหน้าที่ของตำนานความเชื่อพระมาลัยที่มีต่อการให้การศึกษาให้สังคม และสร้างบูรณาการแก่ชุมชน ถือว่าเป็นวิธีการหนึ่งของเรียนรู้วัฒนธรรมมาใช้เพื่อการพัฒนา

2.1.3 ด้านศิลปะในการนำเสนอ

ในการนำเสนอละครเรื่องมาลัย มงคล คณะศึกษาทั้งศิลปะดั้งเดิมและศิลปะรูปแบบใหม่ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องพระมาลัย เพื่อให้สามารถเชื่อมโยงผสมผสานเข้ากับประเด็นหลักในละคร ซึ่งแต่เดิมคณะมุ่งนำเสนอศิลปะพื้นบ้านอิสานเพราะต้องการให้มีรูปแบบการแสดงเฉพาะถิ่นมากขึ้น แต่ภายหลังคณะต้องการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสม สอดคล้องกับการทำละครด้วย ดังที่ นิมิตร พิพิธกุล (สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2540) กล่าวว่า

> . . . พอมาลองทำดูแล้ว เรื่องของผีตาโขนเป็นเรื่องที่เหมือนกับเป็นอีก plot หนึ่ง ทีนี้พอ plot สอง plot มาชนอยู่ด้วยกันแล้ว ความเป็นพระมาลัยก็ไม่ได้ถูกชูขึ้นมาให้เด่นชัด คือที่เราไปมองผีตาโขน เพราะเรามอง 4 คน รักโลภโกรธหลง ไป present ในแต่ละจุดๆ แต่ละช่วง ซึ่งคงน่าสนุกด้วยสีสัน ทีนี้พอมาลง research เรื่องพระมาลัยจริงแล้วน่าจะไปได้มากกว่านั้น คือพระมาลัยน่าจะถูกชูให้ชัดเจนกว่านั้น ก็เลยเอาตัวผีตาโขนออกไป ผีตาโขนเขามีตำนานของเขาเองที่ว่ารักกันแล้วไปอยู่ในเจดีย์ ซึ่งก็เกี่ยวกับความรักเหมือนกัน แต่ก็รู้สึกว่ากลายเป็น plot 2 plot มาชนกัน ก็เลยเอาเรื่องพระมาลัยเป็นหลักที่เราอยากจะชูให้ชัดเจน เพราะเรากำลังจะพูดถึงเรื่องนรก สวรรค์ . . .

นอกจากนี้ทิศทางของพระมาลัยสามารถมองเห็นในเชิงรูปธรรมได้ง่ายกว่า เพราะอธิบายถึงการเดินทางไปเจอนรก สวรรค์ นำเรื่องที่พบเห็นมาเทศน์โปรดบุคคลบนโลกมนุษย์ให้ตระหนักรู้ถึงผลของการทำบาป ให้รีบเร่งทำความดี สามารถเทียบเคียงกับสภาพปัจจุบันในสังคมว่าอะไรที่เป็นนรกและสวรรค์ ซึ่งประเด็นมีความชัดเจนกว่า โดยเนื้อหาและแนวทางวรรณกรรมมีความเป็นสากล มีมิติที่แสดงให้เห็นความเคลื่อนไหว เห็นตัวละครหลัก เห็นสาระสำคัญของเรื่อง รวมทั้งองค์ประกอบต่างๆ ล้วนเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้เรื่องพระมาลัยถูกนำมาใช้เป็นแก่นเรื่องและสร้างเป็นกลวิธีการนำเสนอ โดยเฉพาะลักษณะของการสวดเล่าเรื่องมาลัยด้วยทำนองต่างๆ เป็นผลดีต่อการค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องมุ่งเน้นที่ตัวเพลงสวดหรือวิธีการสวดมาลัยพื้นบ้านของท้องถิ่นต่างๆ สามารถลงลึกในรายละเอียดเพื่อนำมาใช้สร้างบทละครได้

โดยการศึกษาศิลปะการนำเสนอเรื่องพระมาลัยนี้ คณะได้ศึกษาจากการบอกเล่าจาก อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) ผู้เก็บข้อมูลเรื่องเพลงสวดพื้นบ้านของชุมชนบ้านโพหักจังหวัดราชบุรี ซึ่งได้ถ่ายทอดความรู้อาศัยประสบการณ์จากพ่อเพลงอาวุโสท้องถิ่นบ้านโพหักเล่าให้ฟังร่วมกับข้อมูลสนามส่วนตัวอธิบายแก่คณะ เช่น สวดทำไม บรรยากาศและสีสันของการสวดเป็นอย่างไร พร้อม แนะนำวิธีการสวดที่สามารถนำมาใช้ได้ในส่วนใด ด้วยการพูดคุยอย่างไม่เป็นทางการกับผู้นำคณะละครถึงลักษณะของประเพณีการสวดมาลัยว่า แต่เดิมจะเล่าในงานต่างๆ ทั้งงานแต่งงานและงานศพ ต่อมามีสวดเฉพาะในงานศพ เพราะ "คนที่ไปงานศพไปทั้งกินไปทั้งเที่ยวไปทั้งเล่นการพนัน คนหลายหลายคนที่ยังติดอยู่กับวัตถุกับกิเลส . . . คือบอกให้รู้สึกกลัวบาปละอายบาป บอกด้วยสีสัน" โดยเริ่มมาจากการอ่านฉันท์ อ่านทำนองเสนาะของสงฆ์ จนกระทั่งมีการสวดทำนองหลากหลายผันแปรไปตามท้องถิ่นต่างๆ ทุกภูมิภาค และ "พระที่สวดก็เป็นพระหนุ่มๆ ที่มีแรงมีเวลาอยู่ดึกๆ อวดลูกคออะไรกันได้อยู่ ปีนึงพระที่มากไปด้วยจินตนาการต่างๆ" แต่ภายหลังชี และมราวาสทั่วไปจึงสวด เนื่องจากมีเวลาเหลือทั้งคืน ผู้ที่อยู่เป็นเพื่อนศพจึงทำหน้าที่สวดต่อ

จะเห็นว่าประเพณีการสวดใช้ทั้งในงานมงคลและอวมงคลเพื่อขัดเกลาบุคคล มีวิวัฒนาการผันแปรเปลี่ยนไปตามโอกาสและยุคสมัยจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมการสวดศพ ซึ่งถือได้ว่าเป็นกิจกรรมที่เพิ่มบทบาทพระและให้บาทบาทแก่ชาวบ้านในการปรับตนเองเป็นนักเทศน์ (Preacher) เพื่อสั่งสอนธรรมและเตือนสติ โดยยกเรื่องเล่า (Narratives) พระมาลัยมาประกอบ ซึ่ง ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง (2537 : 26) กล่าวว่า "เบื้องหลังพิธีกรรมมักจะมีมูลเหตุของพิธีกรรม และมูลเหตุอันนั้นมักจะอยู่ในรูปของตำนานเรื่องเล่า ซึ่งเป็นที่มาว่าเหตุใดจึงต้องมีพิธีกรรมนั้นๆ ตำนานกับพิธีกรรม (Myth and Riral) จึงเป็นของคู่กันในทุกวัฒนธรรม" ดังนั้นวรรณกรรมดังกล่าวจึงกลายเป็นวัฒนธรรมการสวดมาลัยและการละเล่นสวดพื้นบ้านในงานศพ ซึ่งสามารถอธิบายศิลปะการนำเสนอหลักๆ ตามวิธีการได้ 2 ลักษณะดังนี้

2.1.3.1 โครงสร้างการสวด

การสวดพระมาลัยปรากฏในทุกภูมิภาค แม้แต่ในภาคกลางเองมีศิลปะการสวดด้วยท่วงทำนองเฉพาะของแต่ละท้องถิ่น กรณีการค้นคว้าศึกษาข้อมูลของคณะโดยอาศัยวิทยากร 2 ท่าน คือ อานันท์ นาคคง แหล่งข้อมูลการสวดมาลัยชุมชนบ้านโพหัก และบ้านท่าโพ จังหวัดราชบุรี และพงษ์ศักดิ์ ทรงประสิทธิ์ พ่อเพลงพื้นบ้านเมืองสุพรรณ ที่ได้มาสาธิตเพลงสวดและเพลงพื้นบ้านภาคกลางรูปแบบต่างๆ โดยเฉพาะการสวดมาลัยของเมืองจันทบุรี เช่น วงบ้านโขมง วงวัดปลายคลอง พร้อมแถบบันทึกเสียงตัวอย่างเพลงสวด หนังสือ และภาพประกอบที่รวบรวมได้ ได้อธิบายแก่คณะเมื่อวันที่ 7 มิถุนายน พ.ศ.2539 ว่าประเพณีการสวดพระมาลัยมีรูปแบบหลักที่เหมือนกันคือ การสวดมาลัยพื้นบ้านมักทำกัน 7 วัน สวดต่อจากการสวดพระอภิธรรมของสงฆ์ หลังจากนั้นหากผู้สวดเป็นมรรคาสนิยมไหว้ครูมีเครื่องกำนนต่างๆ และมีแก้วน้ำใส่เหล้าเป็นส่วนหนึ่งเพื่อกำนน ซึ่งมักมีบทบาทร่วมในการเป็นอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องกับการสวด มีตู้พระธรรมเล็กหรือตู้ใส่สมุดพระมาลัยตั้งร่วมอยู่

โครงสร้างการสวดมาลัย มีลักษณะของเล่าเรื่องด้วยทำนองการสวด เริ่มตั้งแต่การสวดเปิดเรื่องพระมาลัย เรียกว่า "สวดเปิด" คือการเปิดสมุดมาลัย ด้วยการขึ้นนะโมตัสสะ 3 จบ และท้าวความเรื่องปูมหลังของตัวพระมาลัยเรียกว่า "บทในกาล" โดยมีตาลปัตรทั้ง 4 ตั้งบังหน้านักสวด จึงเข้าสู่การเล่าเรื่องการเดินทาง สวดในทำนองร่าย บางครั้งเรียก "สวดร่าย" หรือ "สวดบรรยาย" ดังที่พงษ์ศักดิ์ ทรงประสิทธิ์ (บันทึกสนาม, 7 มิถุนายน 2539) กล่าวว่า "คือหลังสวดในกาล ที่ว่า ในกาลอันลับล้นพ้นไปแล้วแต่ครั้งก่อน ภิกษุหนึ่งได้พรชื่อมาลัยเทพเถร. . . อะไรก็ว่าไป แล้วเข้าสวดบรรยายเรื่องว่าไปไหนเจออะไร อย่างชื้น ชะโอละเห่ โอละเห่ โอละชา . . . เอาวะ รู้หลักพระศรัทธาพูน. . . มีฤทธิ์นักถึงอรหันต์. . . กระทุ้งกระทั้งไปสนุก" กล่าวได้ว่าการสวดจะดำเนินเรื่องไปตามแต่ปฏิภาณไหวพริบของนักสวด โดยเล่าว่าวันนี้เดินทางไปไหนมา ไปนรกเห็นอะไร ใครทำอะไร เพราะว่าอะไร วันพรุ่งนี้ไปไหนเจออะไร วันต่อมาไปไหนเจออะไรอีก ซึ่งจะสวดทุกคืน เมื่อดึกมากเข้าจึงต้นเรื่องราวตำนาน นิทานพื้นบ้านต่างๆ แทรกเข้าเพื่อสร้างบรรยากาศตลอดคืน จนกระทั่งวันสุดท้ายสภาพศพแปรไปมิอาจเก็บไว้ต่อ ก่อนจะจบพิธีเพื่อจะเก็บศพไว้ผาต้อง "สวดสั่งเปรต" หรือเรียกว่า "สวดสั่ง" หรือ "สวดปิด" เป็นการปิดเรื่องพระมาลัย โดยระบุชื่อผู้ตายเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ตาย ลักษณะการสวดเช่นนี้ค่อนข้างมีรูปแบบที่คล้ายคลึงในหลายท้องถิ่น แต่อาจมีความแตกต่างกันบ้างในรายละเอียดหรือวิธีการเล่า โดยมีตาลปัตรที่นอกจากใช้บังสวดแล้วยังเป็นอุปกรณ์สำคัญที่ทำให้วรรณกรรมที่เล่ามีสีสัน

จะเห็นว่าโครงสร้างการสวดหลักๆ ประกอบไปด้วยการสวดเปิดเรื่องมาลัย การสวดบรรยายเรื่องพระมาลัย การสวดแทรกเรื่องวรรณคดีต่างๆ และการสวดปิดเรื่องพระมาลัย ซึ่งได้แสดงให้เห็นถึงการทำหน้าที่ในการให้การศึกษาแก่บุคคลและชุมชน โดยใช้ความตายเป็นมรณานุสติสอนมนุษย์ และเป็นกระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมแก่ชุมชน ดังนั้นวิธีการนำโครงสร้างจากพิธีกรรมดังกล่าวมาจำลองใช้ในการเรียนการสอนนั้น ในแนวคิดทางจิตวิทยา ถือว่าเป็นวิธีหนึ่งในการจูงใจหรือสะกดจิตผู้ชมได้ เพราะพิธีกรรมเป็นเสมือนกฎการอยู่ร่วมกันของมวลชน (mass man) มนุษย์จะสละหรือกระตุ้นสัญชาตญาณในอารมณ์ระดับพื้นฐานดั้งเดิมออกมาโดยอาศัยหลักของเหตุผล ใช้หลักของศีลธรรมในการอยู่ร่วมกัน (นภาจรี นำเบ็ญจบพล, 2537 : 43–44) ซึ่งจะมีผลต่อการสร้างจิตสำนึกทางศาสนา และการสืบต่อไปยังรากเหง้าของวิธีการสวด ทำให้รู้จักนำเอาข้อดีดังกล่าว มาประยุกต์ในกระบวนการใช้วัฒนธรรมให้การศึกษาเพื่อพัฒนามนุษย์และสังคมได้อย่างมีความเข้าใจแท้จริง

2.1.3.2 การแทรกเรื่องวรรณคดี

การแทรกเรื่องวรรณคดีในการสวดมาลัย จะมีขึ้นหลังจากการสวดบรรยายเรื่องพระมาลัย ซึ่งในแต่ละวันของการสวด เมื่อดกดึกมากเข้า นักสวดจะสร้างบรรยากาศในงานให้สนุกสนาน โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบต้นวรรณคดีเรื่องต่างๆ ผู้ใดทราบหรือต้องการเล่าเรื่องไหนก็สามารถนำนิทานวรรณคดีเรื่องนั้นๆ มาใช้แทรกต่อเติมได้ เช่น สามก๊ก พระอภัยมณี ขุนช้างขุนแผน เพื่อสร้างความบันเทิง ดังที่ พงษ์ศักดิ์ ทรงประสิทธิ์ (ข้อมูลสนาม, 7 มิถุนายน 2539) กล่าวว่า

> . . . ดึกเข้าๆ ก็ว่าเรื่องไป จะด่าทอเสียดสีหรือจะจีบกันอย่างบทศรีมาลา ที่ว่า คราที่นั้น นารี ศรีก็มาลา สวยแมะก็สวยแมะ ก็ตอนบทนางศรีมาลาแต่งตัว ทีนี้ใครจะแต่งตัวปะแป้งก็ได้ใครมีก็ปะกันไป ก็แล้วแต่เรื่องก็ต้นไปเรื่อยๆ บางทีก็เอาทำนองเพลงไทยอย่างใครร้องเพลงไทยได้พวก 2 ชั้นหรืออะไรก็ตัดเอาใส่เข้าไป อย่างนกเอี้ยงเค้ามาในเรื่องพระอภัย ตอนนางเงือกออกลูก ก็ร้องต้นกันไปจะปวดท้องปวดอะไรก็ร้องต้นไป พอเบื่อจะต้นเรื่องก็เอา 9 เดือนคลอดดีกว่าก็ลงเรื่อง ก็ต่อเรื่องอื่น จะมีตัวต้นก็พวกหัวตู้ [นักสวดที่นั่งข้างตู้พระธรรมเล็ก มีบทบาทสำคัญในการขึ้นต้นเพลงแทรกเรื่องและเป็นตัวละครเอกในบทต่างๆ ในท้องถิ่นอื่นอาจเรียกแบบอื่นเช่น ต้นเพลง แม่เพลง– ผู้วิจัย] เขาจะขึ้น . . .

ชี้ให้เห็นว่าการสวดแทรกเรื่อง ให้อิสระแก่นักสวดในการต่อเติมเรื่องราวในเนื้อหาวรรณคดี โดยอิงโครงเรื่องที่ร้องไว้เป็นหลัก ทั้งมิได้เล่าอย่างธรรมดา แต่ออกกิริยาท่าทางและใช้สิ่งของใกล้ตัวเพื่อช่วยเล่าเรื่อง เช่น ตาลปัตร ซึ่งเป็นวิธีการเลียนแบบสงฆ์ที่มีมราวาสเป็นผู้สวด จะพบการเรียกลักษณะการสวดเช่นว่า "สำสวด รำสวด สวดผี" ฯลฯ ตามแต่ละท้องถิ่นที่ล้วนพัฒนามาจากการสวดแบบใช้ตาลปัตรบังหน้า และในที่สุดตาลปัตรก็ได้กลายเป็นอุปกรณ์สำคัญชนิดหนึ่งในการสวดไปด้วย ช่วยให้เกิดความบันเทิงมากขึ้น และก่อให้เกิดแบบแผนของการสวด "ที่นำเอาสิ่งละอันพันละน้อยวรรณกรรมเบ็ดเตล็ดต่างๆ มารวมอยู่ในการสวดพระมาลัย แตกลูกแตกหลานไปจากบทสวดเหล่านั้น ก็เป็นภาษาเล่นสนุกเล่นตลกของพวกจำอวดพวกคฤหัสถ์อะไร พวกนี้ก็กลายเป็นวิถีไทยวิถีวัฒนธรรมพื้นบ้าน" (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 7 มิถุนายน 2539) ดังนั้นเท่ากับว่าการแทรกเรื่องวรรณคดี คือหน้าที่หนึ่งในการสร้างความบันเทิงของสื่อพื้นบ้าน และการสวดเล่าเรื่องพระมาลัยก็มีอยู่ทุกภูมิภาค เห็นได้จากประเพณีเทศน์

มาลัยหมื่น มาลัยแสน ในท้องถิ่นต่างๆ ซึ่งทำให้เกิดความหลากหลายทั้งทำนอง สำเนียง หรือสีสันของเนื้อหา โดยเปิดให้นักแสดงออกท่าทางจินตนาการได้เต็มที่ แนวคิดดังกล่าวสามารถนำมาผสานเรื่องราวสถานการณ์ในปัจจุบัน และสร้างบรรยากาศการเรียนการสอนให้น่าสนใจมากขึ้น

ควรกล่าวได้ว่าศิลปะการนำเสนอทางเนื้อเรื่อง มีบทบาทสำคัญและนำมาใช้ประยุกต์เพื่อให้การศึกษาแก่บุคคลได้ กลวิธีการเล่าเรื่องอย่างพระมาลัยเป็นสื่อสำหรับสอนมนุษย์มิได้มีเฉพาะในวัฒนธรรมพื้นบ้านไทยเท่านั้น ชาวจีนในแผ่นดินไทยมีการประกอบพิธีศพที่เรียกว่า "กงเต๊ก" ตามพุทธศาสนาฝ่ายมหายาน มีพระญวน เป็นผู้ประกอบพิธี ซึ่งถือว่าวิธีการดังกล่าวส่วนหนึ่งในกระบวนการสังคมประกิต (Socialization) หรือการขัดเกลาสังคมเช่นกัน ดังที่ จุฬากรณ์ มาเสถียรวงศ์ (2539, 120–122) กล่าวว่า

> . . . การสวดกงเต๊กเป็นพิธีกรรมที่สงฆ์จีนจะเป็นผู้สวดและผู้ทำพิธี ซึ่งธรรมเนียมการประกอบพิธีสงฆ์ก็มีเฉพาะงานศพเท่านั้น . . . นอกจากจะมีการสวดเพื่ออุทิศกุศลให้ผู้ตายแล้ว ยังสวดเพื่อสั่งสอนและเตือนสติของผู้ที่ยังอยู่ด้วย สงฆ์ที่ประกอบพิธีมีสองแบบ คือ แบบหนึ่งนั้นเป็นสงฆ์แท้ ที่เรียกว่า "สงฆ์ชุดเหลือง" ซึ่งหมายถึงเป็นพระสงฆ์โดยตรงที่จะมาเป็น ผู้ประกอบพิธี กับ "สมมุติสงฆ์" ที่เรียกว่า "สงฆ์ชุดขาว" คือเป็นผู้ที่สามารถประกอบพิธีกงเต๊กได้ ถ้าอย่างไทยก็คล้ายอย่างพวกหมอขวัญหรือหมอสวด โดยมีกระดิ่งเป็นสัญลักษณ์ของการนำวิญญาณไปยังพบภพภูมิต่างๆ . . . เมื่อมากล่าวถึงการสวดมาลัยของไทย ที่ชาวบ้านหรือหมอสวดนั้นสวดแล้วมีนอกเรื่องมาลัยเป็นนิทานตำนานพื้นบ้าน ที่จะมีการร่ายรำหรือออกท่าท่างสมมุติตัวละคร สงฆ์จีนก็มีการสมมุติตัวละครนั้นเช่นเดียวกัน และมีการแทรกบทขำขันอันสะท้อนความรู้สึกนึกคิดของบุคคลด้วย . . .

เมื่อพิจารณาตามหลักมานุษยวิทยา สามารถศึกษาเปรียบเทียบวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดผ่านงานวรรณคดีและพิธีกรรมผ่านกรอบแนวคิดทางคติชนวิทยา (Folklore) จะเห็นได้ว่าทั้งตัวบท (Text) และบริบท (Context) ภายในโครงเรื่องเดียวกันนี้มีลักษณะร่วมทั้งสาระสำคัญ สัญลักษณ์ที่เป็นเครื่องหมายของการเดินทาง มีผู้นำพาผู้ตายไปยังภพภูมิต่างๆ รวมทั้งการแทรกเรื่องนิทาน ตำนาน เพื่อสร้างความบันเทิง ซึ่ง เลวี่ สเตราส์ (Levi Strauss, 1955 อ้างถึงใน ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2537 : 71) ผู้เขียนศาสตร์แห่งตำนาน (Science of Mythology) ในปีค.ศ.1955 โดยใช้ทฤษฎีโครงสร้างนิยมมาวิเคราะห์คติชนเห็นว่า "นิทานตำนานทั้งหลายในแต่ละสังคมดำเนินไปบนโครงสร้าง (Syntax) อันเดียวกัน ต่างกันก็แต่ในรายละเอียด" จะเห็นว่าทั้งเรื่องพระมาลัยและพระเตมีจึงได้ทำหน้าที่สั่งสอนอบรมบุคคลให้ตระหนักในเรื่องบุญ บาป และกรรม อาศัยหลักธรรมทางศาสนา ด้วยการยกตัวอย่างเปรียบเทียบความดี ความชั่วอย่างมีอรรถรส และใช้ความบันเทิงในการสร้างความสนใจ โดยมีสงฆ์เป็นผู้ทำหน้าที่สวด บอกเล่าหรือสมมุติตนเป็นตัวแทนพระมาลัยในงานศพ ยกตัวอย่างความตายเป็นอุทาหรณ์ ผู้ฟังคือญาติที่มาร่วมงาน

กล่าวได้ว่า พิธีกรรมการสวดพื้นบ้านในงานศพทั้งแบบไทย ญวน และจีนในสังคมไทยวิธีหนึ่งคือใช้ศิลปะในการเล่าเรื่องนักบุญที่เดินทางสู่ดินแดนนรก สวรรค์ นำข้อดี ข้อเสีย อธิบายด้วยเหตุและผลมาถ่ายทอดบอกกล่าวแก่มนุษย์เพื่อส่งเสริมให้ทำความดี ในแนวคิดทางประวัติศาสตร์เห็นว่าบุคคลสำคัญเช่นนี้มีบทบาทในการเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ต่างๆ ได้ เห็นได้จากธรรมเนียมนิยมพังเทศน์มาลัย เพื่อให้ได้บุญพระมาลัยจึงเปรียบเสมือนวีรบุรุษ (Hero) ทางธรรมที่มาช่วยเหลือมนุษย์โลก อันสะท้อนได้จากสำนวน

"เหมือนพระมาลัยมาโปรด" โดยกระตุ้นให้ประกอบกรรมดีละเว้นความชั่ว และสะสมบุญบารมีให้สูงขึ้น เพื่อมีโอกาสไปเกิดในชาติหน้าที่สุขสบายกว่าในชาตินี้ ถือได้ว่าเป็นอุบายในการควบคุมสังคมและดำรงศาสนา อบรมจริยธรรมแก่บุคคลและชุมชน โดยผ่านทางการบอกเล่า ซึ่งพิธีกรรมการสวดมาลัยนับเป็นกิจกรรมหนึ่งที่เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างบ้าน วัด และชุมชนด้วย ดังที่ ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง (2537 : 26) กล่าวว่า "พิธีกรรมเป็นตัวสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของหมู่คณะ เป็นที่รวมของสมาชิกในชุมชน เป็นสิ่งที่ใช้บอกเอกลักษณ์ของชุมชนหรือกลุ่มวัฒนธรรม" อันกลายเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตพื้นบ้าน (Folklife) ดังนั้นการนำไปใช้จึงเหมาะสมกับความเชื่อพื้นฐานของคนไทย นับว่าพิธีกรรมลักษณะนี้มีบทบาทสำคัญในถ่ายทอดวัฒนธรรม (Enculturation) เพื่อให้บุคคลสามารถปรับตัวและดำรงชีวิตในสังคมที่เป็นสมาชิกอยู่ หรือขัดเกลาบุคคลให้อยู่ร่วมในสังคมอย่างสงบสุข กล่าวได้ว่า "กิจกรรมการเล่าเรื่องพระมาลัย" คือการจัดการศึกษาเพื่อมวลชนของไทยให้เป็นการเรียนรู้ตลอดชีวิต ก่อให้เกิดการบูรณาการ (Integration) การพึ่งพาต่อกัน (Interdependence) และฉันทามติ (Consensus) อันเนื่องมาจากการมีส่วนร่วมของประชาชนในบทบาทต่างๆ ต่อกิจกรรมการสวดมาลัย และเป็นการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันต่าง ๆ เช่น บ้าน วัด และชุมชน เข้าด้วยกัน ซึ่งนำไปสู่การสร้างเสถียรภาพให้แก่ชุมชน ซึ่งจะพบเห็นรูปจำลองการศึกษาลักษณะนี้ได้จากทษฎีฉันทามติ (Consensus Theory) ตามแนวคิดสังคมวิทยาตะวันตก (ชนิดา รักษ์พลเมือง, 2537)

นอกจากนี้ศิลปะการนำเสนอหลักที่นำมาผสานกับการสวดเล่าเรื่อง คือ รูปแบบของการจัดการแสดงอย่างละครชาตรีพื้นบ้าน ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดในขั้นตอนการบรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้าน

ในการค้นคว้าศึกษาข้อมูลนั้น ได้ดำเนินการตั้งแต่วางแผนเรื่อยมาจนกระทั่งเดือนพฤษภาคม ปีพ.ศ.2539 จึงเป็นการรวบรวมและจัดการกับข้อมูลอย่างจริงจัง ด้วยการระดมความคิดเห็นเพื่อแลกเปลี่ยนความรู้ที่ได้ โดยแบ่งทีมงานเพื่อศึกษาค้นคว้าตามความถนัดหรือสนใจ ตั้งแต่การลงสนามในพื้นที่ถนนพัฒน์พงศ์ และผลิตละครตระเวนแสดงเพื่อนำข้อมูลป้อนกลับมาใช้ เข้าพูดคุยกับพระหรือผู้นำชุมชน รวมถึงองค์กรพัฒนาเอกชน ที่มีบทบาทสำคัญในการดำเนินงานด้านการป้องกันและแก้ไขปัญหาเอดส์ การค้าบริการทางเพศ ดังที่ สนธยา สุชฎา (สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2540) กล่าวว่า "ชวนคนที่เขาเป็นเอดส์มาเล่าประสบการณ์ว่ามีอะไรที่น่าสนใจ จะได้ความรู้ใหม่ๆ ได้สารที่ต้องการ" รวมทั้งศึกษาค้นคว้าจากหนังสือเอกสารทางวิชาการ ในเชิงสถิติ ทัศนคติ ศิลปะ วรรณกรรม บทความที่เกี่ยวข้องกับเรื่อง และรายงานการวิจัยเกี่ยวกับเอดส์ โสเภณี เช่น นางงามตู้กระจก : กระบวนการกลายเป็นหมอนวดอาชีพ (ศุลีมาน วงศ์สุภาพ, 2533) นรก-สวรรค์ สำหรับคนรุ่นใหม่ (พระธรรมปิฎก ป.อ. ปยุตฺโต, 2538) หนังสือพระมาลัยฉบับต่างๆ อุณรุท มโนราห์-พระสุธน รวมทั้งหนังสือเกี่ยวกับเรื่องตำนานความเชื่อพื้นบ้านต่างๆ โดย "เอาหนังสือมากองรวมกัน ใครสนใจเล่มไหนก็หยิบไปอ่าน" (ญาดา เกรียงไกรวุฒิกุล, สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2540) ซึ่งภายหลังคณะตัดศิลปะการนำเสนอที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมพื้นบ้านอิสานออก เนื่องจากมีเวลาศึกษาน้อยและมีปัญหาเรื่องการปรับระยะเวลาดำเนินงาน การศึกษาจึงเน้นไปที่ความรู้และประสบการณ์พื้นฐานของทีมงานหลักที่มีมาแต่เดิม โดยเฉพาะด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคกลางร่วมกับเรื่องของความเป็นไปได้ในการผลิต ความน่าสนใจในเชิงการบอกเล่าเรื่องราวที่ง่ายและชัดเจนกว่า โดยหลังจากที่ได้ศึกษาแลกเปลี่ยนพูดคุยถึงข้อมูลที่ได้มาภายในกลุ่มคณะ จนกระทั่งได้โครงเรื่องหลักเป็นเรื่องพระมาลัยจึงลงลึกในรายละเอียดต่อไป

จะเห็นว่าคณะให้ความสำคัญในการได้มาและเข้าถึงข้อมูลมาก โดยเฉพาะด้านเนื้อหาปัจจุบัน ด้านเนื้อหาตำนานดั้งเดิมและวรรณคดีที่เกี่ยวข้อง ด้านศิลปะในการนำเสนอ ทั้งสามด้านนี้ควบคู่กันไป และเนื่องจากข้อมูลสองด้านหลังเป็นเรื่องเกี่ยวกับประเพณี บางกรณีมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรน้อยกว่าข้อมูลด้านเนื้อหาปัจจุบัน ทั้งต้องใช้ผู้เชี่ยวชาญที่รอบรู้อย่างลึกซึ้ง ซึ่งระเบียบวิธีทาง "ประวัติศาสตร์บอกเล่า" (Oral History) "มุขปาฐะ" ถือเป็นระเบียบวิธีที่ดีที่สุดที่สามารถนำมาใช้เก็บข้อมูลงานวิจัยลักษณะนี้ โดยอาศัยปัญญาชนท้องถิ่น (Local Scholar) หรือพ่อเพลงพื้นบ้านที่มีส่วนร่วมกับเหตุการณ์จริงในพิธีกรรมการสวดเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ ทำให้ได้ทั้งข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Source) และทุติยภูมิ (Secondary Source) ไปพร้อมกัน กล่าวได้ว่า ระเบียบวิธี (Methodology) ของศาสตร์แขนงต่างๆ ที่คณะนำมาใช้เพื่อค้นคว้าศึกษาข้อมูล ที่ทำให้ได้ข้อมูลมากเพียงพอสำหรับการผลิต จะพิจารณาตีความเทียบเคียง และเชื่อมโยง ควบคู่กันไปในเวลาเดียวกัน ระเบียบวิธีข้างต้นนี้ เป็นระเบียบวิธีที่กลุ่มคณะนำมาใช้เป็นประจำ มีผลในการสร้างความสำนึกและการเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมพื้นบ้านอย่างยิ่ง ดังจะกล่าวให้เห็นแต่นชัดในหัวข้อต่อไป

2.2 การตีความ เทียบเคียงและเชื่อมโยงข้อมูล

การตีความ เทียบเคียงและเชื่อมโยงข้อมูลนั้น แต่เดิมอาศัยการพูดคุยส่วนตัวระหว่างผู้กำกับผู้ช่วยฯ และผู้ออกแบบดนตรีเท่านั้น ในช่วงเวลาที่กลุ่มคณะค้นคว้าข้อมูล ซึ่งทั้งสองขั้นตอนนี้มีความคาบเกี่ยวและทำควบคู่กันไป โดยการตีความ ทำกันในทีมงานหลักร่วมกับการใช้กระบวนการสร้างภาพแลกเปลี่ยนข้อมูลในกลุ่มย่อย อาศัยข้อมูลด้านตำนานที่เกี่ยวข้องภาพจิตรกรรม และหลักฐานหรือเอกสารต่างๆ ที่สืบค้นได้นำมาตรวจสอบร่วมกัน ร่วมด้วยการระดมความคิดของทีมงาน เน้นการตีความที่โครงเรื่องและประเด็นต่างๆ นำเนื้อหาดั้งเดิมมาเทียบเคียงกับสถานการณ์ปัจจุบัน ความเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ที่สอดคล้องกันในสังคม โดยจะพิจารณาในส่วนของความเชื่อ ทัศนคติ สัญลักษณ์ที่ใช้สื่อความอันปรากฏเด่นชัดในประเด็นต่างๆ ที่คาดว่าจะใช้นำเสนอในบทละคร ซึ่งทำกันใน 2 ด้านดังนี้

2.2.1 ด้านเนื้อหาตำนานดั้งเดิมกับปัจจุบัน

การตีความ เทียบเคียงและเชื่อมโยงข้อมูลในด้านของเนื้อหาตำนานดั้งเดิมกับปัจจุบันนี้ ทีมงานหลักทุกคนมีบทบาทมาก ในการแสดงทัศนคติส่วนบุคคลต่อประเด็นสำคัญต่างๆ ที่รวบรวมได้และคาดว่าจะนำไปเสนอในละคร โดยระดมกำลังในการวิพากษ์ข้อมูลต่างๆ อย่างมีวิจารณญาณ ตีความจากการพูดคุยวิเคราะห์ ชี้ให้เห็นถึงข้อเด่นข้อด้อยของข้อมูลที่หลักที่นำมาร่วมกัน เพื่อให้ได้มโนทัศน์ที่สอดคล้องกันและตีความด้วยการใช้วิธีการสร้างภาพแลกเปลี่ยนข้อมูลดังกล่าวไว้ข้างต้น มีวิธีการสำคัญ 3 ประเด็นดังนี้

2.2.1.1 แก่นเรื่องพระมาลัย

แก่นของเรื่องพระมาลัยกล่าวถึงการเดินทางของพระเถระ ชื่อว่า "มาลัย" สู่นรก สวรรค์ ทุกภพภูมิ นำสิ่งที่พบเห็นกลับมาบอกกล่าวแก่มนุษย์โลกให้ตระหนักในการกระทำเมื่อยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งจะเป็นผลกำหนดอนาคตของบุคคลสู่ดินแดนใด (พูนศักดิ์ ศักดานุวัฒน์, 2535) การตีความจึง

มุ่งทั้งที่เนื้อหาและตัวละครหรือพระมาลัยที่เป็นแสมือนผู้แนะนำแนวทางและให้การอบรมบุคคล ด้วยการสอนแบบยกตัวอย่างเหตุการณ์ พร้อมกับอธิบายถึงเหตุและผลของกรรมเพื่อให้มนุษย์มีสติในการดำรงชีวิต ขณะเดียวกันได้เสนอแนวทางการหลุดพ้นจากความทุกข์ให้แก่มนุษย์

จากแก่นเรื่องนี้ ทำให้คณะทราบถึงบทบาทและหน้าที่ของความเชื่อเรื่องนี้ที่มีต่อการรับใช้สังคมในสมัยโบราณ ซึ่งทีมงานมาลัย มงคล (บันทึกสนาม, 12 มกราคม 2540) เห็นว่าเป็นสื่อการสอนรูปแบบหนึ่งในการให้การศึกษาแก่คนที่ยังมีชีวิตอยู่ เป็นอุบายในการส่งเสริมให้คนทำความดีละเว้นความชั่วไม่เบียดเบียนกัน เมื่อคณะนำมาเทียบเคียงกับการให้การศึกษาเรื่องเอดส์ของรัฐและองค์กรต่างๆ ที่ชี้ถึงปัญหาเอดส์ที่เกิดขึ้นในสังคม และนโยบายการรณรงค์ให้คนกลัวเอดส์ ให้รู้สึกว่าเอดส์เป็นสิ่งน่ารังเกียจนั้น ปรากฏว่ามิได้ก่อให้เกิดความเข้าใจต่อปัญหาและลดปัญหาเอดส์ได้ แต่กลับส่งผลให้บุคคลเกิดการตื่นตระหนกหวาดระแวงเกลียดชังมากขึ้น ลุกลามถึงการเลือกปฏิบัติต่อผู้ป่วยโรคเอดส์ ทีมงานคณะจึงเห็นว่ากรณีนี้เรื่องพระมาลัยของเดิมจึงน่าจะสามารถมาแก้ปัญหาดังกล่าวได้ โดยอาศัยแนวคิดพุทธศาสนาที่ชี้ทางการแก้ปัญหาด้วยสติ รู้จัก ควบคุมพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสม รู้จักการรับผิดชอบต่อครอบครัวและชีวิต เรื่องพระมาลัยจึงควรเป็นสื่อการสอนที่สามารถใช้ได้อยู่ในสภาพปัจจุบัน เนื่องจากวิธีการท่องจำไม่เป็นผลและล้าสมัย "ทำอย่างไรเราจะดึงพระมาลัยกลับมามีบทบาทในปัจจุบันได้อีก ถึงแม้จะเป็นในวัยเรียนในช่วงหนึ่งระยะสั้นๆ" (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) ซึ่งล้วนเป็นเหตุผลของการใช้เรื่องดังกล่าวในการรณรงค์เรื่องจริยธรรมทางเพศและเอดส์แก่บุคคล

จากการตีความ เทียบเคียงและเชื่อมโยงข้อมูลในแก่นเรื่องพระมาลัยที่ทีมงานคณะทำนั้น สามารถวิเคราะห์แนวคิดของการนำเรื่องดังกล่าวมาใช้ได้ โดยพิจารณาจากคติชนเรื่องนี้ จะเห็นว่าแก่นเรื่องได้กล่าวถึงเรื่องราวของนักท่องเที่ยว (Traveller) ที่มากไปด้วยบุญญาธิการ เดินทางสู่ดินแดนต่างๆ นำสิ่งที่พบเห็นกลับมาเล่าสั่งสอนบุคคล เพื่อให้บุคคลตระหนักในการกระทำของตนเองตลอดที่ยังมีชีวิตอยู่ และกระตุ้นให้มนุษย์ปฏิบัติแต่สิ่งดีเพื่อสร้างสรรค์สังคม อันแสดงให้เห็นถึงคุณค่าของวรรณกรรมพระมาลัยที่มีต่อสังคม คณะสามารถนำไปใช้จัดการศึกษาแก่บุคคล มีดังต่อไปนี้

1. การใช้พุทธธรรมเป็นปรัชญาในการให้การศึกษาแก่บุคคล

การใช้พุทธธรรมเป็นปรัชญาในการให้การศึกษาแก่บุคคล โดยพิจารณาตามหลักพื้นฐานการศึกษาทางศาสนาและจริยธรรม ได้ชี้ให้เห็นชัดว่าเรื่องพระมาลัยได้ถ่ายทอดแนวคิดของพุทธศาสนาโดยเฉพาะเรื่อง "กฎแห่งกรรม" ซึ่งเรื่องกรรมเป็นเรื่องที่แสดงให้ถึงเหตุปัจจัยต่างๆ ของการกระทำอันสะท้อนให้เห็นว่าสิ่งทั้งหลายล้วนมีความสัมพันธ์โยงใยร่วมกัน อิงอาศัยซึ่งกันและกัน คล้ายกับหลักสัมพันธภาพ (Relativity) กรรมเป็นส่วนหนึ่งของกฎเกณฑ์แห่งความเป็นเหตุผลเช่นกัน (พระธรรมปิฎก , 2539) โดยนัยนี้จึงสอดคล้องกับ "หลักอิทัปปัจจยาตา" หรือ "ปฏิจจสมุปบาท" นั่นเอง

การที่เนื้อเรื่องวรรณกรรมนำเสนอถึงปัญหาของผู้อยู่ในภาวะเป็นทุกข์ด้วยลักษณะต่างๆ เช่น ผู้ที่ตกนรกจากการกระทำบาปทั้งหลาย เท่ากับว่าได้ถ่ายทอดธรรมะเรื่อง "หลักไตรลักษณ์" ที่สอนในเรื่อง "อนิจจัง" ความไม่เที่ยงแท้แน่นอน เรื่อง "อนัตตา" ไม่ให้มนุษย์ติดยึดกับรูปกายสังขาร และให้ถือการเกิดหรือดับเป็นกฎธรรมชาติ ซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนยิ่งขึ้นเมื่อปรับวิธีการเล่าเรื่องนี้ในรูปแบบของพิธีกรรมงานศพ นอกจากนี้หลักธรรมที่ถือเป็นหัวใจสำคัญของพุทธศาสนาที่แก่นเรื่องพระมาลัยได้ถ่ายทอดคือ "หลักอริยสัจจ์ 4" ที่สอนให้รู้เหตุและแนวทางดับทุกข์ อันจะนำไปสู่การหลุดพ้นในปัญหา

จะเห็นว่าเรื่องพระมาลัยได้ถ่ายทอดหลักพุทธธรรมที่สำคัญๆ ไว้มากมาย แสดงให้เห็นว่าวรรณกรรมพระมาลัยมีบทบาทต่อการให้การศึกษาแก่บุคคลมาตั้งแต่สมัยโบราณ และยังคงทำหน้าที่ให้การศึกษาสืบเนื่องมาทุกยุคสมัย ดังนั้นการตีความ เทียบเคียงและเชื่อมโยงข้อมูลในเรื่องนี้ จึงให้แนวคิดเกี่ยวกับการนำพุทธธรรมมาใช้เป็นปรัชญาในการให้การศึกษา ซึ่งสามารถนำมาเชื่อมโยงกับสถานการณ์ปัญหาเอดส์และปัญหาจริยธรรมทางเพศที่ไม่เหมาะสม และใช้ข้อคิดที่ได้เป็นสาระหลักในการรณรงค์เรื่องเหล่านี้แก่เยาวชน ซึ่งจะเป็นวิธีการสร้างภูมิคุ้มกันในป้องกันและแก้ไขปัญหาเอดส์ และช่วยเหลือผู้ประสบปัญหาเอดส์ได้เป็นอย่างดี ทั้งยังให้แนวทางแก่มนุษย์ในการครองชีวิตอย่างมีสติ ดังนั้นการนำพุทธปรัชญาที่สอดแทรกอยู่ในเรื่องพระมาลัย จึงเหมาะอย่างยิ่งในการนำไปใช้เป็นปรัชญาในการจัดการศึกษาเพื่อพัฒนาคน ดังที่ประภาศรี สีหอำไพ (2537 : 296) กล่าวว่า "พุทธจริยธรรมเป็นหลักสัจจะแห่งโลกและชีวิตจึงมีความสอดคล้องและสามารถใช้พุทธปรัชญามาประยุกต์ใช้กับการศึกษาสมัยใหม่ได้อย่างเป็นสากล"

2. บทบาทของครู

แก่นเรื่องพระมาลัย ได้ถ่ายทอดเรื่องราวของพระมาลัยในภาพลักษณ์ของบุคคลที่มากไปด้วยปัญญา และมีบทบาทในการสั่งสอนธรรม ซึ่งมีวิธีการสอนด้วยการแนะนำพร้อมอบรม แยกแยะให้เห็นถึงคุณและโทษของการกระทำ สอนให้ผู้เรียนรู้จักคิดอย่างแยบคายแบบ "โยนิโสมนัสสิการ" คือคิดแบบมีเหตุและผล ซึ่งแสดงให้เห็นว่าโดยสถานภาพและบทบาทของพระมาลัยเป็นทั้ง "ผู้แนะแนว" (Guider) "ผู้สอน หรือ ครู" (Teacher) ในขณะเดียวกัน ทำหน้าที่ขัดเกลาให้มนุษย์เป็นคนดีมีจริยธรรม นับเป็นภาพลักษณ์ของครูตามทางพุทธ ทั้งเป็นครูตามแนวคิดทางสังคมวิทยาการศึกษาในสำนักฉันทามติ (Consensusism) ด้วย ดังที่ ชนิตา รักษ์พลเมือง (2534 : 269–271) กล่าวว่า "ทัศนะของเดอร์ไคม์ การทำหน้าที่ขัดเกลาทางสังคมคือการสร้างคนดี . . . ครูคือตัวแทนของผู้ใหญ่ที่จะให้ความรู้แก่เด็ก ขัดเกลาให้เด็กเป็น social man ซึ่งตระหนักและยอมรับค่านิยมร่วม พร้อมทั้งพัฒนาเด็กอย่างรอบด้าน บทบาทที่สำคัญคือการเป็นแบบทางจริยธรรม" กล่าวได้ว่าด้วยบทบาทของตัวละครพระมาลัยที่ในปรากฏในวรรณกรรม เป็นบทบาทของครูที่สังคมไทยต้องการ ดังนั้นการนำแนวคิดของครูแบบพระมาลัยมานำเสนอในละคร จึงสามารถนำมาใช้ได้โดยให้นักแสดงสวมบทบาทเป็นครู และใช้ละครหรือสื่อบุคคลทำหน้าเป็นครูได้ในขณะเดียวกัน ช่วยพัฒนาผู้เรียนให้เป็นคนดีมีจริยธรรม

2.2.1.2 สวรรค์ นรก

การตีความด้านสวรรค์ นรกนั้น คณะได้รวบรวมตำนานนิทานที่เกี่ยวข้องเพื่อพิจารณาเนื้อหาสาระของเรื่องดังกล่าวที่สะท้อนภาพของบทบาทชาย หญิงในสังคมไทย เพื่อนำข้อคิดที่ได้ไปสอดแทรกในละครเพื่อเสนอเรื่องความเสมอภาพทางเพศ ซึ่งจะเป็นประเด็นหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับปัญหาจริยธรรมทางเพศ และปัญหาโสเภณีที่เป็นสาเหตุหนึ่งของปัญหาเอดส์ โดยสรุปเรื่องของสวรรค์ได้ว่า (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) เป็นที่อยู่ของผู้ทำคุณความดี สะสมบุญบารมี ด้วยเงื่อนไขที่ว่า ถ้าทำความดีจะมีนางฟ้าเป็นบริวารหนึ่งหมื่นองค์ ทำดียิ่งขึ้นจะมีนางเป็นบริวารหนึ่งหมื่นองค์ ทำดียิ่งขึ้นอีกขั้นมีนางฟ้าเป็นบริวารอีกเท่าหนึ่งมากขึ้น ซึ่งนางฟ้ามิใช่มนุษย์ เป็นสิ่งไม่มีชีวิต แต่เป็นฤทธิ์เดชที่เกิดจากการกวนเกษียรสมุทร เป็นของวิเศษกองกลางที่ลอยขึ้นมา เทวดาท่านใดต้องการได้มีสิทธิ์นำไปเชยชมแล้วมาทิ้งไว้ให้ลอยในอากาศ

จากเนื้อหานี้เมื่อนำมาตีความจึงมองเห็นถึงบทบาทหน้าที่ของบุคคลที่ปรากฏในตำนานสวรรค์ได้ ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) ยกตัวอย่างจากเรื่องอุณรุท ตอนกรุงพานบุกสวรรค์ สั่งให้พลไพร่ยักษ์ปลอมเป็นเทวดาขึ้นไปเสพสมกับนางฟ้าทั้งหลาย ส่วนกรุงพานปลอมเป็นพระอินทร์ไปเสพสมกันนางสุจิตราโดยชอบธรรม เมื่อเทวดาจริงมาเสพสมกับนางฟ้าอีก นางฟ้าก็นึกสงสัย "ทำไมมากวนฉันบ่อยเหลือเกิน เดี๋ยวก็มา เดี๋ยวก็มา เทวดาจริงๆ มาไปแล้วรอบหนึ่งเพียงไม่กี่นาที เทวดาปลอมก็โผล่เข้ามา เอ๊ะทำไมมาเรื่อยๆ เดี๋ยวยักษ์ก็มาเรื่อยๆ กิเลสตัณหาไง คือยักษ์จะถูกตีความเป็นพวกกระหายพวกชนชั้นต่ำ อันนี้มาจากอิทธิพลอินเดีย ส่วนเทวดาคือชนชั้นสูง" ทีมงานคณะจึงวิเคราะห์ให้เห็นว่าทั้งคนชั้นสูงและชั้นต่ำล้วนมีกิเลสหมด นางฟ้าจึงถูกสร้างขึ้นมารองรับตัณหาของคนชั้นสูง เช่นเดียวกับตีความที่ได้จากภาพจิตรกรรม ฝาผนัง* ช่วยสนับสนุนเรื่องนี้ โดยภาพสวรรค์แสดงให้เห็นนางฟ้าในลักษณะหน้าที่ต่างๆ เช่น ภาพถือพัดโบกให้ แม้กระทั่งสีซอดีดพิณกระจับปี่ พ้อนรำจับระบำผู้นั่งชมคือเทวดา ซึ่งพบได้จากวัดส่วนใหญ่ และมักไม่ปรากฏภาพเทวดาในบทบาทดังกล่าว ยกเว้นคนธรรพ์อีกทั้งไม่ค่อยพบนางฟ้าทำหน้าที่อื่น นอกจากมณีเมขลาผู้รักษาท้องทะเล หรือนางไม้ แม่น้ำ แม่ธรณี ที่เป็นความเชื่อเรื่องของผีหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทางธรรมชาติ ผสานกับเรื่องพระเจ้าหลายองค์ในศาสนาฮินดู ซึ่งทำให้เห็นว่าสวรรค์มีทั้งเทวดาผู้หญิงและผู้ชาย แต่มีนางฟ้าทำหน้าที่รับใช้และรองรับอารมณ์เทวดาผู้ชาย ฉะนั้นคตินิยมที่คณะได้จากตำนานสวรรค์ คือ บทบาทของผู้ชายและผู้หญิง โดยเฉพาะเรื่องของนางฟ้า ซึ่งมีสถานภาพเป็นโสเภณี หรือหญิงบริการบนสวรรค์

ส่วนตำนานนรกจากการศึกษาของคณะพบว่า (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) แต่เดิมในตำนานเป็นที่อยู่ของผู้กระทำความชั่วทั้งผู้หญิงและผู้ชายที่จะถูกรับโทษ แต่ผู้ตัดสินและลงโทษกลับเป็นผู้ชาย ตั้งแต่สุวรรณ สุวาน พญายม พญามัจจุราช พญาเจตภูติ ยมทูต ผู้ลงทัณฑ์ เพชฌฆาตเอาหอกแทงลมแทง สุนัขมาไล่กัด จับลงกะทะทองแดง ฯลฯ แต่ผู้หญิงไม่มีสิทธิ์ทำหน้าที่ดังกล่าว เมื่อคณะเทียบเนื้อหานี้กับสภาพของสังคมไทยบนโลกมนุษย์ในอดีตพบว่า ผู้หญิงที่มีสามีนอกสมรสจะถูกกากบาทสักตรงปลายไหล่ขวาให้ผู้คนเห็นว่าเป็นหญิงคนชั่ว ซึ่งสามารถรับรู้ได้โดยดูที่การห่มสไบขวาซึ่งผิดวิสัยในการแต่งกายของบุคคลทั่วไป และจะถูกประนามจากสังคม คณะเห็นว่าสาเหตุของการลงโทษทางสังคมในลักษณะนี้ สืบเนื่องมาจากสภาพสังคมไทยแต่เดิมถูกปกครองโดยชาย การควบคุมสังคมจึงมีความจำเป็น ซึ่งบ้านที่มีลูกชายถือว่าได้ของขวัญ ในขณะที่มีลูกหญิงถือว่า "มีสัมมอยู่หน้าบ้าน" กฎเกณฑ์ที่กำหนดขึ้นจึงมีเพื่อการกำราบผู้หญิง ดังนั้นจากตำนานนรกและสภาพสังคมโลกมนุษย์ จึงสะท้อนให้เห็นว่าผู้หญิงมีสถานภาพด้อยกว่าผู้ชาย และทำให้เห็นว่านรกเป็นของผู้หญิงโดยเฉพาะ

---

* ประดิษฐ ประสาททอง มีประสบการณ์ทำสารคดี "ศาสนาวงศ์" ให้กับการบินไทย แพร่ภาพออกอากาศช่อง 11 ประมาณปีพ.ศ.2537 โดยเก็บข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เกี่ยวกับไตรภูมิพระร่วง ที่ปรากฏตามผนังอุโบสถและศาลาชาวบ้าน ฯลฯ

เมื่อพิจารณาการตีความเรื่องสวรรค์ นรกในทัศนะของคณะ จะเห็นว่าสวรรค์ นรก ได้กล่าวถึงดินแดนที่แสดงถึงความสุข ความทุกข์ของสรรพสัตว์ทั้งหลาย ซึ่งจากแนวคิดพื้นฐานของพุทธศาสนาที่ถือเรื่องการเวียนว่ายตายเกิดเป็นสังสารวัฏ "ความตายจึงไม่ได้เป็นการสิ้นสุดของชีวิตเช่นที่เข้าใจกันทั่วไป แต่เป็นการนำไปสู่ชีวิตในรูปแบบใหม่ในวัฏสังสารไม่มีสิ้นสุด" (สุริยา รัตนกุล, 2538 : 13) ฉะนั้นตำนานดังกล่าวจึงเป็นฐานของการเกิดใหม่ของชีวิตอันเนื่องมาจากการกระทำเป็นตัวกำหนด

การสร้างตำนานสวรรค์ นรกขึ้นในสังคมไทย มีข้อน่าสังเกตว่าภาพหรือเนื้อหาของตำนานดังกล่าวมีเรื่องราวที่สืบเนื่องมาจากคติเรื่องไตรภูมิพระร่วง ที่แบ่งแยกที่อยู่อาศัยของสัตว์โลกเป็น 3 ภูมิ คือ 1 กามภูมิ 2 รูปภูมิ 3 อรูปภูมิ ซึ่งภายในภูมิทั้ง 3 นี้ยังมีภูมิย่อยๆ ที่รวมกันทั้งหมดเป็น 31 ภูมิ โดยมีนรกภูมิ มนุษย์ภูมิ หรือเทวภูมิ เป็นส่วนหนึ่งของภูมิย่อยๆ เหล่านี้ (พระพานิช ญาณชีโว, มปป.) ตำนานสวรรค์ นรก จากเรื่องไตรภูมินี้ มีบทบาทต่อการควบคุมมนุษย์ในโลกและอธิบายสถานภาพของการเกิดเป็นมนุษย์ด้วยอย่างยิ่ง โดยเฉพาะผู้ที่เกิดในชนชั้นปกครองตั้งเดิมในสังคมไทย ซึ่งเรื่องที่นักสังคมวิทยาให้ความสนใจมาก ดังที่นักวิชาการในมหาวิทยาลัย เช่น มหาวิทยาลัยคอร์แนล ศึกษาเรื่องวัฒนธรรมการปกครองของไทย แล้วสรุปว่าเกณฑ์กำหนดความชอบธรรมแห่งอำนาจของผู้ปกครอง คือบุญที่ทำมาแต่ชาติก่อนทำให้ได้ตำรงสถานะ เช่น เป็นพระมหากษัตริย์ (พระธรรมปิฎก, 2539 : 30) และใช้แนวคิดดังกล่าวในการจัดระเบียบทางการเมืองการปกครองเพื่อให้พลเมืองปฏิบัติตามกฎเกณฑ์ โดยใช้หลักธรรมและจริยธรรมในการควบคุมสังคม (Social Control) กล่าวได้ว่าแนวคิดนี้ได้วางบทบาทหน้าที่ของบุคคล และส่งเสริมสถานภาพของผู้ปกครองส่วนใหญ่ที่เป็นผู้ชาย ฉะนั้นเพศผู้ปกครองจึงมีอำนาจทางสังคมมากกว่าเพศผู้ถูกปกครองคือเพศหญิง เท่ากับเป็นการวางรากฐานของความไม่เสมอภาพทางเพศอย่างชัดเจน ดังเห็นได้จากสภาพสังคมไทยในสมัยต่อๆ มาหลังการเผยแพร่ความคิดเรื่องไตรภูมิพระร่วง และได้ปรากฏแนวคิดนี้ในวรรณกรรมต่างๆ ที่สะท้อนภาพของความเลื่อมล้ำทางเพศในสังคมด้วย

จึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่า คติชนในเรื่องนรก สวรรค์ที่อยู่ในความสนใจของคณะละครมะขามป้อมนั้น เกี่ยวพันกับเรื่องบทบาทและความเหลื่อมล้ำทางเพศ สถานภาพทางเพศมากที่สุด เห็นได้จากการเลือกนำตำนาน ตัวละครที่อยู่ในวรรณคดีมาตีความเชื่อมโยง เพื่อใช้เป็นประเด็นพื้นฐานในการนำไปสร้างบทละครในขั้นตอนต่อไป การเลือกสรรเอาเรื่องบทบาทและความเหลื่อมล้ำทางเพศ สภาพภาพทางเพศมาใช้ของทางคณะนี้ เป็นการแสดงภาพจำลองของชนชั้นปกครองในการทำหน้าที่ทางสังคมอย่างชัดเจน ซึ่ง Bronislaw Malinowski (1954 อ้างถึงใน ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2537 : 26) นักมานุษยวิทยาผู้นำทฤษฎีการทำหน้าที่ (Functional Theory) ทางสังคมวิทยามาประยุกต์ในการศึกษาคติชน กล่าวว่า "ตำนานเป็นที่มาของแบบแผนทางพฤติกรรมให้กับคนในสังคม" เรื่องนรก สวรรค์ ได้ทำให้เห็นถึงการควบคุมสังคมทั้ง 3 ระดับ เป็นการกำหนดบทบาทรวมทั้งพฤติกรรมของผู้ชาย ผู้หญิง และกฎเกณฑ์หรือบรรทัดฐานทางสังคมต่างๆ เพื่อการจัดระเบียบการปกครอง ในแง่นี้จะเห็นว่าภาพของชายหญิงที่ปรากฏในตำนานนรก สวรรค์ คือการปฏิบัติหน้าที่ในบทบาทของตน ในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของระบบกระทำการภายในโครงสร้างสังคมตามแนวคิดโครงสร้างหน้าที่นิยม (Structural–Functionalism) จากแนวคิดนี้ยังแสดงให้เห็นถึงความเสมอภาคทางเพศของบุคคล อันเนื่องมาจากโครงสร้างสังคมที่กำหนดหน้าที่ในแก่เพศต่างๆ ในขณะที่นักคิดด้านสิทธิมนุษยชน (Human Rightsism) ในปัจจุบันกลับมองว่า โครงสร้างสังคมในตำนานเรื่องนี้แสดงให้เห็นถึงความไม่เสมอภาคทางเพศอย่างมีการเลือกปฏิบัติ นอกจากนี้การใช้ทฤษฎีอื่นที่นอกเหนือ

จากทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยม จะยิ่งช่วยให้สามารถวิเคราะห์บทบาทชาย หญิงจากตำนานดังกล่าว ทำให้เห็นสถานภาพของบุคคลซึ่งขึ้นอยู่กับเพศ และส่งผลต่อการกำหนดบทบาทของผู้ชายและผู้หญิง ได้ชัดเจนขึ้นไปอีก ดังนี้

● บทบาทของเพศหญิงจากตำนานสวรรค์ นรก

บทบาทของเพศหญิงจากตำนานสวรรค์ นรก หากพิจารณาแนวคิดฉันทามติแล้วจะเห็นว่า ตัวอย่างของผู้หญิงเช่น "นางฟ้า" บนสวรรค์นั้น ได้ทำหน้าที่ต่างๆ เพื่อส่วนรวม อันเนื่องมาจากความเห็นพ้องต้องกันของเทวดาว่า บทบาทของนางฟ้ามีเพื่อการสร้างความพึงพอใจและความสุขแก่เทวดา ขณะเดียวกันนางฟ้าเอง อาจเต็มใจหรือไม่เต็มใจในการทำหน้าที่ แต่ก็ถือว่าในทำการเสียสละเพื่อส่วนรวม เพื่อทำให้สังคมมีเสถียรภาพ (Solidarity) ซึ่งเท่ากับเป็นการปลูกฝังความคิดในการยอมรับเอาบทบาทของผู้หญิงแบบนางฟ้าที่ต้องเสียสละเพื่อลูกและสามี เพื่อครอบครัวทุกสถานการณ์

บทบาทของนางฟ้านี้ อาจเป็นจินตภาพของผู้หญิงในสังคมจริงที่ชนชั้นสูงคาดหวังให้เป็น เช่น เชื่อฟังว่านอนสอนง่าย ปรนนิบัติไม่เกี่ยงงอน มีผลต่อการสืบทอดแนวคิดในการสั่งสอนกุลบุตรของการเป็นสตรีที่ดี ที่ต้องยกย่องให้เกียรติสามีเป็นใหญ่ เช่น การปลูกฝังให้ "ภรรยากราบเท้าสามีก่อนนอน" ขณะเดียวกันอาจมอง "นางฟ้า" คือสิ่งที่เกิดหรือถูกสร้างขึ้นภายในเงื่อนไขต่างๆ ของสังคมตามแนวคิดของสิทธิมนุษยชนสตรี (Feminism) (กาญจนา แก้วเทพ, 2537) ดังนั้นจะเห็นว่าบทบาทของผู้หญิงในตำนานนั้นได้ถูกกำหนดโดยสังคม ซึ่งจะมีสถานภาพด้อยและต่ำกว่าเพศชายซึ่งเป็นเพศผู้ปกครองสังคม

● บทบาทของเพศชายจากตำนานสวรรค์ นรก

บทบาทของเพศชายจากตำนานสวรรค์ นรกนี้ จะเห็นว่ามีสิทธิและเสรีภาพเหนือผู้หญิงอยู่มากทางสังคม ดังตัวอย่าง "เทวดา" ที่มีสรรพบริวารและมากไปด้วยสมบัติพัสถาน อันเนื่องมาจากผลการประกอบกรรมดี สถานภาพของเทวดาจึงมีอำนาจในเสกสรรสิ่งต่างๆ ตามความต้องการได้ ซึ่งเปรียบได้กับบุคคลในชนชั้นสูงในสังคมจริง ฉะนั้นคติของการมีนางฟ้าเป็นบริวารประดับบารมีของเทวดานี้ เปรียบเสมือนภาพของค่านิยมการมีภรรยามากในสังคมไทย และถือว่า "การมีเมียหลายคนเป็นการยกระดับฐานะทางเศรษฐกิจ สังคมชั้นทางการเมือง" (ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์, 2528 : 24) เท่ากับเป็นการปลูกฝังและถ่ายทอดค่านิยมของระบบ "ผัวเดียวหลายเมีย" ในสังคมไทยมาทุกยุคสมัย ดังจะเห็นได้จากการตรากฎหมายที่เรียกว่า "โอยการลักษณะผัวเมีย" พ.ศ.1904 ที่กล่าวถึงเมียไว้ 3 ประเภท คือ เมียกลางเมือง เมียกลางนอก เมียกลางทาษี (กรมหลวงราชบุรีดิเรกฤทธิ์, 2513 อ้างถึงใน ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์, 2528 : 24) ใช้มาจนกระทั่งหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 จึงยกเลิกกฎหมายระบบหลายภรรยาเป็นภรรยาเดียว ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าภาพของเทวดา ได้สะท้อนให้เห็นบทบาทและสถานภาพของ ผู้ชายที่มีเหนือกว่าผู้หญิงทั้งในด้านการบ้านและการเมือง และด้วยนัยยะนี้สังคมเทวดา จึงเป็นระบบสังคมแบบ "ภายใต้เงื่อนไขของอำนาจสั่งและกำหนดทุกสิ่งให้เป็นไปเช่นนั้นเช่นนี้"

กล่าวได้ว่าจากบทบาทของผู้หญิงและผู้ชายใช้ในตำนานสวรรค์ นรก ได้สะท้อนให้เห็นโครงสร้างสังคมระบบ "ชายเป็นใหญ่" หรือ "พ่อเป็นใหญ่" (Patriarchy) ซึ่งก่อให้เกิดความไม่เสมอภาคทางเพศ และมีการเลือกปฏิบัติระหว่างเพศ อันสามารถนำไปสอดแทรกในละครเพื่อสอนเรื่องสิทธิมนุษยชน

นอกจากนี้ประเด็นที่น่าสนใจที่ได้การวิเคราะห์คติชนเรื่องนี้ คือการละเมิดบรรทัดฐานทางเพศ โดย Kluckhoho (1965, อ้างถึงใน ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2537 : 67) ได้ตั้งข้อสังเกตว่าในคติชาวบ้านประเภทที่เป็นตำนานมักจะมีอนุภาคหรือเหตุการณ์ซ้ำๆ กัน คือเรื่องน้ำท่วม เรื่องการฆ่าสัตว์ประหลาด เรื่องการละเมิดข้อห้ามทางเพศ (Incest) เรื่องการขัดแย้งระหว่างพี่น้อง" เมื่อพิจารณาจะเห็นว่าสังคมระบบพ่อเป็นใหญ่ ถือว่าผู้ชายมีสิทธิและอำนาจเหนือผู้หญิง และจำเป็นต้องมีการปลดปล่อยพลังความต้องการทางเพศตามทัศนะเพศนิยม ซึ่งในสังคมจริงผู้ชายอาจควบคุมจิตใจหรือพฤติกรรมในเรื่องดังกล่าวทั้งได้และไม่ได้ ตำนานสวรรค์จึงเป็นภาพจำลองของสังคมที่ผู้ชายคาดหวังให้เกิดขึ้นเพื่อรองรับหรือสนองความปรารถนาต่อเรื่องนี้ เทวดาจึงเป็นภาพอุดมคติของการแสดงอำนาจสิทธิขาดทางการบ้านการเมือง การปกครอง และต้องการละเมิดข้อห้ามเพศในด้านการมีเพศสัมพันธ์นอกสมรส แสดงออกในรูปของนางฟ้าเป็นบุคคลในจินตภาพที่ถูกสร้างขึ้นทดแทนผู้หญิงในสังคมจริง ที่ถูกควบคุมความประพฤติด้วยบรรทัดฐานทางสังคม ดังนั้นเรื่องของหญิงใน "ฮาเร็ม" สถานบริการทางเพศ ที่มีภาพของหญิงเชียร์เบียร์ผสมเหล้าบริการอาหารเครื่องดื่ม หรือสาวว่าง จึงล้วนซ้อนกับภาพของนางฟ้า และสังคมประเวณีอันเปรียบเป็นแดนสวรรค์สำหรับผู้ชาย แต่ขณะเดียวกันคือนรกสำหรับผู้หญิง ซึ่งจะทำการแบ่งแยกผู้หญิงในโลกปกติกับโลกที่เบี่ยงเบนออกจากกัน กรณีนี้เห็นได้จากการตีความสังคมมนุษย์ที่ให้กฎเกณฑ์ลงโทษด้วยการตราประทับ (label) ดังเช่นการกากบาทสักไหล่ อันหมายถึงหญิงคนชั่ว เมื่อละเมิดบรรทัดฐานทางสังคมและต้องตกนรก ซึ่ง ดารารัตน์ เมตตาริกานนท์ (2528 : 24) ศึกษาระบบผัวเดียวหลายเมียในสังคมไทย กล่าวว่า

> . . . ความสัมพันธ์ทางเพศสังคมสุโขทัยกำหนดชายที่ทำชู้กับภรรยาคนอื่นแต่ไม่ห้ามการมีภรรยาหลายคน ส่วนหญิงที่มีสามีแล้วจะมีความสัมพันธ์ทางเพศกับชายอื่นอีกไม่ได้ ถ้าชายหญิงใดล่วงละเมิดจะต้องตกนรก ดังปรากฏอยู่ในไตรภูมิพระร่วง ซึ่งได้บรรยายสภาพนรกอย่างน่าสะพรึงกลัว ด้วยเหตุนี้จึงน่าจะมีส่วนให้หญิงประพฤติปฏิบัติอยู่ในกรอบของศีลธรรมแม้กระทั่งปัจจุบัน . . .

จะเห็นว่าตำนานนรก สวรรค์ คือภาพสะท้อนของสังคมระบบชายเป็นใหญ่ดังกล่าว และมีอำนาจในการปกครองสังคมโดยสร้างสิ่งต่างๆ รวมทั้งผู้หญิง เพื่อสนองความต้องการทางอารมณ์และทำลายหรือลงโทษเมื่อละเมิดต่อกฎที่ผู้ชายกำหนดขึ้น กล่าวได้ว่าผู้หญิงที่ปรากฏในตำนานแท้จริงก็คือ "Prostitute" ที่แปลเป็นภาษาไทยว่า โสเภณี [บนสวรรค์–ผู้วิจัย] หรือผู้หญิงคนชั่ว [ในนรก–ผู้วิจัย] ดังที่ปรากฏในพจนานุกรมอังกฤษ–ไทย และไทย–อังกฤษ โดยวิทย์ เที่ยงบูรณธรรม (2539 : 252) ซึ่งล้วนเป็นส่วนสำคัญที่คณะนำมาเป็นประเด็นสำหรับ "ให้การศึกษา" ในโครงการฯ เพื่อปลูกฝังทัศนคติความเสมอภาคระหว่างเพศ และจริยธรรมทางเพศ เช่น การไม่ละเมิดทางเพศ การชิงสุกก่อนห่าม ฯลฯ

ฉะนั้นการนำมาเทียบเคียง เชื่อมโยงกับสภาพปัจจุบัน คณะละครจึงคำนึงถึงแนวคิดหลักในประเด็นของนรก สวรรค์ ที่ได้จากการตีความ ดังที่ อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) กล่าวว่า "มองจากไตรภูมิ สัตว์นรกกับเทวดากับอะไรอยู่ด้วยกัน เลยดึงพื้นเรื่องเหล่านั้นกลับขึ้นมาอีก อะไรที่จะเป็นความเป็นนรกของปัจจุบัน นรกทั้งในเรื่องของ visual สิ่งที่มองเห็น กับมโนทัศน์ในความรู้สึกใน concept ของคน ในความคิด สวรรค์ที่มองเห็นเป็นรูปธรรม กับสวรรค์ที่เป็นนามธรรมคืออะไรบ้าง" จึงเป็นสิ่งที่ควรนำเสนอในละคร โดยเทียบกับสภาพสังคมปัจจุบันที่เกิดขึ้น และพิจารณาจากการศึกษาค้นคว้าตามหลักพุทธศาสนาที่ปรากฏในหนังสือ "นรก สวรรค์สำหรับคนรุ่นใหม่" (พระธรรมปิฎก, 2539) ที่ว่า นรก สวรรค์ มีหลายระดับ ตั้งแต่ระดับตายแล้ว ก่อนตาย และทุกขณะจิต ดังนั้นคณะละคร

(ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) จึงเห็นว่านรกและสวรรค์ในขณะที่มีชีวิตอยู่สามารถนำมาสะท้อนเรื่องเอดส์ได้อย่างดี โดยยกตัวอย่าง เช่น "ผู้หญิงถูกเจ้านายให้ไปรับรองแขก คือนรกขั้นหนึ่ง . . . ผู้หญิงที่ไม่มีการศึกษาต้องออกจากสังคมถูกกีดกันเป็นโสเภณี นรกอีกขั้นหนึ่ง ผู้หญิงสวยเซ็กส์ซี่ตกเป็นทาสของวัตถุนิยม ถูกผู้ชายรุมข่มขืน นรกอีกขั้นหนึ่ง" ทำให้เห็นว่านรกมีหลายชั้น เมื่อตีความกลับกันในการมองสวรรค์และนรกโดยเชื่อมโยงยิ่งพบว่า พฤติกรรมดังกล่าวมีผลให้เกิดปัญหาเอดส์ตามมา เมื่อเกิดการติดเชื้อไม่มีผู้รับผิดชอบจึงอยู่ในสภาพตก "นรกทั้งเป็น" ทั้งป่วย ตกงาน ถูกรังเกียจ ฯลฯ ดังที่นิมิตร พิพิธกุล (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) กล่าวว่า

> . . . ตอบไม่ได้ว่านรก สวรรค์มีจริง แต่รู้สึกว่าเวลาที่เรามีชีวิตอยู่บนโลกนี้ เรามีทั้งสวรรค์และนรกอยู่แล้ว พอดูในภาพรวมจริงๆ ทั้งหมด กลับรู้สึกว่ามีนรกเสียมากกว่า คือสวรรค์ที่มีอยู่นั้นปลอม สวรรค์ที่ไม่จริง คือที่เราคิดว่าการไปเที่ยวหรืออะไร มันเป็นเพียงแค่ชั่ววูบ เป็นเพียงสวรรค์สมมุติ ไม่ใช่สวรรค์ที่ถาวรหรือจริง ก็เลยมาลองเทียบเคียงดูตรงนี้ดู . . .

จากที่กล่าวมานี้จึงชี้ว่าแนวคิดศาสนาถือว่า เรื่องดังกล่าวนั้นแบ่งเป็นระดับต่างๆ และนรก สวรรค์ ทุกขณะจิตสำคัญที่สุด เนื่องจากมนุษย์ปรุงแต่งเรื่องทั้งสองนี้อยู่ตลอดเวลาด้วยอายตนะทั้ง 6 (พระธรรมปิฎก, 2539) ฉะนั้น คำว่า "สวรรค์บนดิน นรกบนดิน" จึงมีอยู่เสมอ โดยเมื่อคณะเปรียบเทียบเชื่อมโยงกับสถานการณ์ปัจจุบัน จึงให้สวรรค์เป็นสถานบริการเริงรมย์ทางเพศต่างๆ ที่ผู้มีอำนาจทางวัตถุสามารถแสวงหาประโยชน์ได้ด้วยความสุขสบาย เช่นเดียวนรกคือดินแดนของผู้ทนทุกข์ และปะปนอยู่ร่วมกัน อันจะก่อให้เกิด "สวรรค์นอก นรกในใจ" จากการกระทำของบุคคลที่สมมุติสวรรค์และนรกขึ้นในสังคม ซึ่งพุทธศาสนาถือว่าพฤติกรรมต่างๆ ที่กำลังเกิดและดำเนินไปเป็นเรื่องสำคัญ เพราะ "1. เราได้รับผลทันที และต้องรับผลเท็นอยู่ชัดๆ แน่นอน 2. ข้างหน้าก็เป็นผลสืบไปจากปัจจุบันนี้เอง เอาปัจจุบันนี้ไปทำนายข้างหน้าได้" (พระธรรมปิฎก, 2539 : 122) ดังนั้นแนวคิดนี้จึงนำมาใช้ตามสภาพเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในสถานที่สมมุตินี้ได้เป็นอย่างดี สำหรับเป็นภาพจำลองเพื่อให้การศึกษาแก่บุคคลให้ตระหนักถึงการกระทำของตนทุกขณะ และเป็นการปลูกฝังเรื่องกรรม ซึ่งถือว่ามโนกรรมสำคัญที่สุด

2.2.1.3 โลกพระศรีอาริย์

โลกพระศรีอารย์ คือความเชื่อที่มีปรากฏในภาคต่อของเรื่องพระมาลัย หลังจากที่พระมาลัยได้เดินทางขึ้นสวรรค์นำดอกบัวไปนมัสการพระเจดีย์จุฬามณี และได้พบพระศรีอาริยเมตไตรย ซึ่งฝากความบอกแก่มวลมนุษย์ให้เร่งทำความดี เพราะศาสนาของสมเด็จพระมหาสมณโคดมดำรงอยู่ได้เพียง 5,000 ปี จึงเสื่อมสลายลง และพระศรีอาริย์จะเสด็จไปประกาศศาสนาต่อ ซึ่งในวาระนั้นสังคมจะมีแต่ความพรั่งพร้อมสุขสบาย สามารถขอทุกสิ่งได้ตามใจปรารถนาจากต้นกัลปพฤกษ์ (พูนศักดิ์ ศักดานุวัฒน์, 2535)

ความเชื่อเรื่องโลกพระศรีอาริย์นี้ทีมงานคณะเห็นว่า (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 7 มิถุนายน 2539) เป็นแนวคิดที่เปิดโอกาสให้ฝ่ายสงฆ์และมราวาสที่รู้เรื่องราวเรื่องกล่าว นำมาเชื่อมโยงผูกเรื่องเล่าสอนให้มนุษย์สร้างกรรมดีเพื่อให้เกิดมาสุขสบาย ความเชื่อเรื่องนี้จึงถูกปลูกฝังและบ่มเพาะให้เชื่ออย่างสอดคล้องกับสภาพสังคมไทยแต่เดิม ที่มีบุคคลเพียงสองสถานะ คือเป็นเจ้า กับไพร่ทาส และบุคคลประเภทหลังนี้เป็นผู้รับใช้ที่ทำงานหนักตลอดชีวิต ดังนั้นคณะทีมงานจึงมองว่าเรื่องดังกล่าว

เป็นอุบายในการส่งเสริมให้มนุษย์ทำความดี โดยมีสิ่งตอบแทนเป็นเงื่อนไข เป็นแง่คิดที่น่าสนใจและสะท้อนให้เห็นภาพของวิธีการให้ความหวังแก่มนุษย์ให้การดำเนินชีวิต แต่ขณะเดียวกันความเชื่อนี้ก็เน้นที่การเกิดใหม่เป็นหลักสำคัญ ซึ่งสวนทางกับแนวคำสอนของพระพุทธเจ้าที่มุ่งนิพพาน ทั้งยังปลูกฝังพื้นฐาน แนวคิดในเรื่องวัตถุนิยม ความมุ่งหวังที่จะได้ทุกสิ่งดังที่ใจต้องการ ดังนั้นความเชื่อมเรื่องโลกพระศรีอาริย์หรือดินแดนที่อุดมสมบูรณ์เช่นนี้จึงถูกนำมาเทียบเคียง เชื่อมโยงให้หมายถึง สถานที่ที่สามารถแสวงหาความสุขและได้รับการตอบสนองดังที่มุ่งหวัง เช่น สถานบริการหรือแหล่งบันเทิงเริงรมย์ในปัจจุบัน

เมื่อพิจารณาการตีความในทัศนะของทีมงานคณะสงฆ์ควรด้วยหลักพื้นฐานการศึกษาทางปรัชญาและศาสนา จะเห็นว่าปรัชญาที่ได้จากพระศรีอาริย์สอดคล้องกับพุทธศาสนาที่สอนให้ปฏิบัติในกุศลกรรม และเป็นหลักจริยธรรมที่สำคัญในการดำเนินชีวิต ทั้งกล่าวถึงการเวียนว่ายตายเกิดในสังสารวัฏเช่นเดียวกัน แต่แตกต่างที่จุดมุ่งหมายสูงสุดที่มิใช่เป็นการหลุดพ้นจากอาสวกิเลสด้วยปัญญารู้แจ้งเห็นจริงตามปรัชญาสำคัญของพระพุทธศาสนา โดยที่ความเชื่อเรื่องโลกพระศรีอาริย์กลับมุ่งการเกิดใหม่ในโลกหน้าเป็นแกนสำคัญ โดยนัยนี้คณะจึงเทียบเคียง เชื่อมโยงเข้ากับข้อมูลด้านเนื้อหาปัจจุบัน เพื่อถ่ายทอดความเชื่อพื้นฐานด้านวัตถุนิยมนี้ในลักษณะนามธรรม เช่น ทัศนคติ และรูปธรรม เช่น วัตถุหรือสิ่งของที่ปรากฏอันเป็นประเด็นสำคัญที่ใช้ประมวลเป็นบทเรียน เพื่อให้ความรู้แก่บุคคล

นอกจากนี้ข้อคิดที่น่าสนใจที่ได้จากความเชื่อดังกล่าว ได้สะท้อนถึงแนวคิดของการปฏิรูปสังคมให้สมบูรณ์ ดังจะเห็นได้ว่าประวัติศาสตร์ไทยได้บันทึกปรากฏการณ์ของ "ขบวนการกบฏผู้มีบุญ" ที่แพร่ขยายไปทั่วภาคอีสานเมื่อปีพ.ศ.2444–2445 เพื่อต่อต้านการกดขี่จากอำนาจรัฐและแก้ปัญหาสภาพแร้นแค้นในชุมชน ซึ่งก่อการไปทั่ว 12 จังหวัด รวม 26 ครั้ง (นงลักษณ์ ลิ้มศิริ, 2527 อ้างถึงใน สายพิน แก้วงามประเสริฐ 2538 : 329) แต่ถูกปราบปรามลง* ถัดมาปีพ.ศ.2467 ได้เกิดขบวนการในลักษณะนี้ขึ้นอีกในจังหวัดเลย โดยมีพระภิกษุ เณรที่ธุดงค์และสั่งสอนธรรมะแก่ชาวบ้านให้ปฏิบัติในศีล ทำให้เกิดการเลื่อมใส เข้าร่วมประพฤติตามไม่ต่ำกว่า 4,000 คน โดยเรียกพวกพระว่า "เจ้าผู้มีบุญ" มีพิธีเข้าทรงและอ้างว่าพระศรีอาริยเมตไตรยจะมาเกิด ปลุกใจให้ชาวบ้านนึกถึงกบฏเจ้าอนุวงศ์ และ

---

* ผู้ศึกษาส่วนใหญ่ (จอห์น บี. เมอร์ดอค 2527 : 121; ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และประนุช ทรัพยสาร, 2527 : 231–232; โยเนโอะ อิชิอิ, 2527 : 31–38; สายพิณ แก้วงามประเสริฐ, 2538 : 329–335) ล้วนสรุปว่า กบฏดังกล่าวเกิดจากสภาพแร้นแค้น ผลผลิตตกต่ำ การถูกกดขี่จากข้าราชการท้องถิ่นอย่างหนัก และการปฏิรูปการปกครองซึ่งตั้งต้นเมื่อพ.ศ.2435 เพื่อดึงอำนาจเข้าสู่ส่วนกลางทำให้ผู้นำท้องถิ่นสูญเสียอำนาจ ประกอบกับผลการทำสนธิสัญญากับฝรั่งเศส พ.ศ.2436 ทำให้คนอีสานเห็นว่าฐานะรัฐบาลไม่มั่นคง รวมทั้งปัจจัยภายนอกที่ชนชั้นสูงของลาวสูญเสียอำนาจและผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจหลังฝรั่งเศสเข้าครอบครอง ดังนั้นการเกิดกบฏผู้มีบุญจึงเป็นการต่อต้านอำนาจรัฐที่กรุงเทพฯ อย่างเป็นรูปธรรม รวมทั้งเป็นปฏิกิริยาต่อต้านฝรั่งเศส แต่ก็ถูกปราบปรามลง

ประกาศว่ายุคพระศรีอาริย์จะมาถึง จะไม่เข้าไม่มีนายพร้อมขับไล่เจ้าหน้าที่ออกจากบริเวณดังกล่าว* "กบฏผู้มีบุญ" หนองหมากแก้วนี้ นอกจากจะเป็นการนำแนวคิดทางพุทธศาสนามาใช้ในการรวมใจประชาชนแล้ว ยังเป็นการนำประวัติศาสตร์ส่วนสำคัญซึ่งแสดงความสัมพันธ์ระหว่างสยามกับลาวมาใช้เป็นเครื่องมือในการดึงประชาชนให้เข้าเป็นพวกด้วย (สายพิน แก้วงามประเสริฐ 2538 : 342–343) นับว่าปรากฏการณ์ดังกล่าว เป็นการนำความเชื่อพระศรีอาริย์มาใช้รณรงค์สร้างความสามัคคีแก่ประชาชนในท้องถิ่น และมีบทบาทต่อการปฏิรูปสังคมให้ดีขึ้น แม้จะถูกลบล้างไป

ข้อน่าสังเกต คือความเชื่อพระศรีอาริย์ มักถูกรื้อฟื้นนำมาใช้ใหม่ เมื่อเกิดวิกฤตการณ์ปัญหาสังคมโดยเฉพาะ และใช้ได้ดีกับชนกลุ่มต่างๆ ที่มีความเชื่อคล้ายคลึงกันนี้หรือนับถือพุทธศาสนาดังเช่นในชุมชนชาวเขาเผ่าปกากะญอหรือกะเหรี่ยง ที่มีความคิดในการปกครองชุมชนแบบแนวคิดพระศรีอาริย์ โดยเชื่อเรื่องของศาสนาจะเสื่อมและผู้มีบุญมาโปรด ก่อให้เกิดลัทธิฤาษีคือเสมือนตัวแทนหรือศาสดาผู้นำพาชนกะเหรี่ยงสู่ยุคพระศรีอาริย์ และใช้เป็นขบวนการต่อสู้เพื่อเผ่าพันธุ์กะเหรี่ยง** ซึ่งความเชื่อดังกล่าวยังใช้ได้ดีแม้กระทั่งยุคปัจจุบัน ดังเช่นที่เกิดการทรงเจ้าและชักชวนให้ประชาชนเข้าร่วมลัทธิพระศรีอาริย์ที่สำนักแห่งหนึ่งในจังหวัดนครปฐม ปีพ.ศ.2531 และปีพ.ศ.2538 อันปรากฏเป็นข่าวดังจนถูกดำเนินคดีข้อหาหลบหลู่ศาสนาอื่น และย้อนกลับมาในรูปแบบใหม่ปีพ.ศ.2541 ถือว่าเป็นการใช้ความเชื่อดังกล่าวอย่างไม่ถูกทาง เป็นการแสวงหาประโยชน์ให้ตนเองในขณะที่สภาพสังคมอ่อนแอ (ไทยรัฐ, 12–13 มกราคม 2541) กล่าวได้ว่าปรากฏการณ์แนวคิดพระศรีอาริย์ไม่เพียงเกิดขึ้นเพื่อผลการต่อสู้ทางเชื้อชาติและกลุ่มชนเท่านั้น ยังมักถูกนำใช้ในทางจิตวิทยาเพื่อเยียวยาคนที่ตกอยู่สภาพปัญหาวิกฤตทางจิตใจด้วย อาจกล่าวได้ว่า แนวคิดความเชื่อเรื่องพระศรีอาริย์นี้ เป็นแนวคิดพื้นฐานที่นำไปสู่การปฏิรูปสังคมในที่สุด เป็นแนวคิดที่มีข้อดีอยู่มาก สามารถส่งเสริมให้คนมุ่งทำความดี เพื่อผลประโยชน์ส่วนรวม และเพื่อผลของการพัฒนาคน สังคม และการศึกษาที่สอดคล้องกับยุคสมัยได้เป็นอย่างดี

---

* ผู้เข้าร่วมจะไม่ต้องเสียส่วนบิละ 4 บาท แต่จะส่งเป็นผ้าขาวแทน ซึ่งตรงกับประเพณีของลาวที่เรียกว่า ยืดผ้าขาวลาวเวียงจันทร์ แต่ในที่สุดคณะผู้มีบุญก็ถูกจับกุมได้ (ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และประนุช ทรัพยสาร, 2527 : อ้างถึงใน สายพิณ แก้วงามประเสริฐ 2538 : 342–343)

** ลัทธินี้เรียกว่า "ตะละคง" ตามสำเนียงทางการแบบไทย โดยมีฤาษี "พือโจ้ย" ที่แปลว่าปู่เจ้าเป็นผู้อบรมขัดเกลาชุมชน เน้นการปฏิบัติในศีล 5 และประพฤติมรรค 8 ลัทธินี้คือขบวนการต่อสู้เพื่อเผ่าพันธุ์กะเหรี่ยง อันเนื่องจากถูกกีดกันจากชาติที่มีอำนาจเหนือกว่าเช่นพม่า แม้กระทั่งราชการไทยที่พยายามรุกรานทางวัฒนธรรม จนเกิดการเสื่อมและล่มสลายทางศาสนาในชุมชนกะเหรี่ยงหลายแห่ง ยกเว้นหมู่บ้านเลตองคุ ในเขตอำเภออุ้มผาง จังหวัดตาก ที่ยังคงเป็นศูนย์กลางของลัทธิศรีอารยะของชนปกากะญอมานานกว่า 200 ปี และใช้ชีวิตตามแนวทางของลัทธินี้อย่างเคร่งครัด ด้วยเป้าหมายสำคัญของการนำพาชนชาติไปสู่สังคมอุดมคติที่พึงปรารถนา (กองบรรณาธิการ, สยามอารยะ, 2537 : 29–36, 138–145)

ความเชื่อเรื่องโลกพระศรีอาริย์ที่สะท้อนแนวคิดของการปฏิรูปสังคมไทยนั้น หากพิจารณาเปรียบเทียบข้ามวัฒนธรรมแล้ว จะเห็นว่าในชาติตะวันตกนั้นเรื่อง Utopia ก็มีลักษณะร่วมด้านโครงสร้างและเนื้อหาคล้ายคลึงกันดังที่กล่าวไปแล้ว นับเป็นเรื่องที่วงการสังคมวิทยาให้ความสนใจอย่างมาก เช่น คาร์ล มันน์ไฮม์ (1893–1947) (อ้างถึงใน ชนิดา รักษ์พลเมือง, 2534 : 269) นักสังคมวิทยาการศึกษานำแนวคิดนี้ ซึ่งมองสังคมในอนาคตและมุ่งหวังจะเห็นสังคมดีกว่ามาใช้กับการศึกษา โดยเห็นว่า "การศึกษาจะต้องสร้างผู้นำปัญญาในลักษณะนี้ ซึ่งไม่เพียงแต่จะเป็นผู้รู้และเข้าใจแก่นแท้ของวัฒนธรรมที่จำเป็นสำหรับการอยู่รอดของสังคมแล้ว ยังต้องเป็นคนที่มีความริเริ่มสร้างสรรค์และแสวงหา "วิธีที่สาม" (ประชาธิไตยแบบมีการวางแผนล่วงหน้า) ที่ดีกว่าเดิม" เมื่อพิจารณาด้วยหลักพื้นฐานการศึกษาทางปรัชญาแล้ว จะเห็นว่าแนวคิดโลกพระศรีอาริย์และ Utopia สอดคล้องกับปรัชญาสร้างสังคมใหม่ (Reconstructionism) ที่มุ่งให้การศึกษาเป็นเครื่องมือพัฒนาสังคม เน้นการสร้างสังคมใหม่ในอุดมคติ (ประภาศรี สีหอำไพ, 2537 : 285) อันเป็นแนวทางที่คณะสามารถนำไปประยุกต์ในกระบวนการใช้วัฒนธรรมพื้นบ้านเพื่อพัฒนามนุษย์และสังคมในโครงการต่างๆ ได้เป็นอย่างดี

ดังนั้นจากการตีความ เทียบเคียง เชื่อมโยงข้อมูลด้านเนื้อหาตำนานดั้งเดิมเมื่อพิจารณาด้วยหลักพื้นฐานการศึกษาทางปรัชญาและศาสนา จะเห็นว่าแนวคิดจากแก่นเรื่องพระมาลัย เรื่องสวรรค์ นรก เรื่องโลกพระศรีอาริย์ ทั้งสามเรื่องล้วนเป็นการอบรมมนุษย์ให้ตระหนักในเรื่องกฎแห่งกรรมและสอนให้ประกอบกุศลกรรม ซึ่งจะเป็นวิธีการหนึ่งในการเลื่อนฐานะทางสังคมในอนาคตหรือชาติหน้า โดยขึ้นอยู่กับการกระทำที่เป็นบุญหรือบาป ดังที่ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) กล่าวว่า "ถ้าคุณทำดีอีกเท่านี้ คุณจะไปสวรรค์อีกชั้นหนึ่ง คุณจะมีนางฟ้าเป็นบริวารอีกหนึ่งหมื่นองค์ ถ้าคุณทำความดีอีกเท่านี้ คุณจะขึ้นสวรรค์ไปอีกชั้นและจะมีนางฟ้าเป็นบริวารอีกกี่หมื่นองค์ ถ้าสูงสุดคือชั้นพรหม ถ้าสูงกว่าชั้นพรหมคือนิพพาน แต่ความคิดเบื้องต้นคือการสนองกิเลส เรารู้สึกว่าเป็นการสนองกิเลสไปเรื่อยๆ"

แต่ขณะเดียวกันการสอนให้มนุษย์กระทำความดีเพื่อหวังผลบุญนั้น ยังมีความขัดแย้งกับจุดมุ่งหมายปลายทางของพุทธศาสนาที่สอนให้ละซึ่งกิเลสเป็นทนทางแห่งการหลุดพ้น (โมกษะ) สู่นิพพาน ไม่ต้องเวียนว่ายตายเกิดในสังสารวัฏใหม่ อย่างไรก็ดีสาระที่ได้ จะเห็นว่าเป็นวิธีส่งเสริมให้มนุษย์ประกอบกรรมดีหรือทำบุญ ซึ่งเปรียบเสมือนการลงทุน (Investment) ตามหลักเศรษฐศาสตร์ โดยให้หลักประกันว่าจะได้รับได้ผลตอบแทน (Benefit) ในอนาคต และได้มากหรือน้อยขึ้นอยู่กับการออม (Saving) หรือสะสมบุญของแต่ละบุคคล อุบายดังกล่าวจึงเป็นเพียงกระพี้ของการนำไปสู่ความเข้าใจและสนใจหลักธรรมทางพุทธศาสนาในเบื้องต้น ที่ถูกนำมาใช้อย่างสอดคล้องกับสภาพสังคมปัจจุบัน ซึ่งมโนทัศน์ต่อเรื่องดังกล่าวสามารถนำมาประยุกต์เพื่อให้การศึกษาด้านจริยธรรมและคุณธรรมของบุคคลได้มาก

ขณะเดียวกันการตีความทางลึก (Deeping way) ด้านเนื้อหาดั้งเดิม ยังทำให้เห็นถึงอิทธิพลของความเชื่อเรื่องพระมาลัย นรก สวรรค์ และโลกพระศรีอาริย์ที่มีต่อระบบการศึกษาไทยในสมัยโบราณ โดยใช้เป็นรากฐานในการเรียนรู้เรื่องพระธรรม ซึ่งก่อให้เกิดประเพณีการสวดและฟังเทศน์มหาชาติ ระหว่างชาวบ้านและสงฆ์ อันเนื่องมาจากเรื่องราวที่ปรากฏขึ้นนำให้มีการฟังเทศน์ฟังธรรมจากมหาชาติพระเวสสันดรในสมุดข่อยเรื่องมาลัยกลอนสวดสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งมีอิทธิพลต่อการเมืองการปกครองไทย ดังจะเห็นได้จากการออกกฎหมายห้ามพระสงฆ์เทศน์แผลงแปลงท่วงทำนองเมื่อพ.ศ.2325 ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทั้งทรงอ้างเรื่องพระศรีอาริย์ไว้ด้วย (อ้างถึงใน อานันท์ นาคคง, 2539 : 88) นับได้ว่าการตรากฎหมายดังกล่าวเป็นการคุ้มครองสื่อการเรียนการสอนใน

สมัยโบราณ มีผลบังคับให้เกิดการปฏิบัติตามและอนุรักษ์สืบต่อที่เกี่ยวข้อง เนื่องจากพระองค์ท่านถือว่า พิธีกรรมในลักษณะนี้เป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการศึกษาพุทธธรรมทั้งสงฆ์และฆราวาส ซึ่งมีเนื้อหาสาระที่สอนให้มนุษย์ทำความดี นับว่าวิธีการดังกล่าวเป็นบทบาทของรัฐที่มีต่อการจัดระเบียบการปกครอง และการจัดการศึกษาตามโครงสร้างสังคมที่ยึดแบบอย่างจากหลักธรรมทางพุทธศาสนา

ข้อสังเกตที่น่าสนใจคือ จากความเชื่อพระศรีอาริย์ ได้ส่งอิทธิพลต่อการถ่ายทอดวัฒนธรรม (Cultural Transmission) การสวดมาลัย และพังเทศน์มหาชาติ ซึ่ง กมล เกตุศิริ (อ้างถึงใน อานันท์ นาคคง, 2539 : 8) ได้อธิบายว่า เป็นผลมาจากการเชื่อว่าพระพุทธศาสนาจะสื่อมเมื่ออายุ 5,000 ปี "โดยเริ่มเสื่อมจากพระไตรปิฎก รองมาเป็นพระสูตร สุดท้ายเป็นชาดกต่างๆ เชื่อกันว่า เวสสันดรชาดก ยอดเยี่ยมสำคัญ จึงก่อให้เกิดสมุดพระมาลัยสูตรในสมัยอยุธยาเพื่ออนุรักษ์และสนับสนุนให้มีการเทศน์มหาชาติ" อันเป็นการเชื่อมระหว่างบ้าน วัด วัง ที่เป็นแหล่งให้การอบรมขัดเกลาบุคคล ซึ่งเป็นระบบการศึกษาไทยแต่เดิม อีกทั้งความเชื่อนี้ได้กลายเป็นหลักปรัชญาในการปฏิบัติตนและดำเนินชีวิตของประชาชนชาวไทยสืบเนื่องมา ดังนั้นการตีความอย่างลุ่มลึก จะก่อให้เกิดประโยชน์และความเข้าใจในหน้าที่ที่มีอิทธิพลต่อการจัดการศึกษาแก่บุคคลและชุมชน ทำให้คณะเกิดการเรียนรู้และเข้าใจที่แท้จริง สามารถ นำมาใช้อย่างรู้เท่าทัน โดยเฉพาะการฟื้นบทบาทของบ้านและวัดมาประยุกต์ใช้ในสถานการณ์ปัจจุบันเพื่อการพัฒนา โดยมีรัฐสนับสนุนในการจัดการศึกษา ซึ่งจะเป็นแนวทางในการพัฒนาวัฒนธรรม ดังที่ พระธรรมปิฎก (2539 : 29–30) กล่าวว่า "การสืบสานวัฒนธรรมต้องสืบสาวไปในอดีต เมื่อสืบสาวได้ดีทำให้การสืบทอดได้ดีด้วย"

2.2.2 กลวิธีสื่อความด้วยสัญลักษณ์

การสื่อความด้วยสัญลักษณ์นั้น คณะพิจารณาประเด็นที่น่าสนใจได้สะท้อนเรื่องราวต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง สามารถนำมาใช้ถ่ายทอดเนื้อหาตามวัตถุประสงค์ของโครงการฯ โดยศึกษาตีความในประเด็นต่างๆ ทั้งด้านความหมาย บทบาทหน้าที่ และวิธีการสื่อความด้วยนัยทางสัญลักษณ์ ทั้งในด้านวัตถุและทัศนคติ ซึ่งพิจารณาในเรื่องต่อไปนี้

2.2.2.1 การสวดมาลัย

การสวดมาลัยพื้นบ้านมีวิธีการนำเสนอในลักษณะของพิธีกรรม ซึ่ง อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) ได้ตีความอธิบายว่า ในงานศพของทุกคืนก่อนที่ร่างกายของผู้ตายจะมอดไหม้ ผู้อาวุโสประจำหมู่บ้านจะเล่าเรื่องเหล่านี้ให้เด็กๆ เน้นเรื่องของอนิจจัง โดยยกเรื่องของพระมาลัยเป็นอุทาหรณ์ เล่าด้วยความสนุกสนานและเติมเรื่องราวนิทานตำนานพื้นบ้านแทรกเข้ากับการสวด เท่ากับเป็นการนำวรรณคดีต่างๆ มาผสมผสาน "เริ่มต้นอย่างที่บอกคือ มาลัย คือการเรียงร้อย ไม่มีพระชื่อนี้อยู่ในพุทธศาสนาในสมัยโบราณ ถึงได้มีชื่อไม่เหมือนกับชาวบ้าน ไม่เหมือนกับชื่อพระองค์อื่นๆ เป็นสัญลักษณ์ตั้งแต่คำนี้แล้ว คำว่ามาลัย การร้อยดอกไม้สีโน้นสีนี้เข้ามารวมกันเป็นพวงมาลัย" กลายเป็นการสวดมาลัยที่นำเอานิทานเล็กน้อยร้อยเรียงเล่าในงานเดียวกัน เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความประทับใจ ดังตัวอย่างประเพณีการสวดมาลัยในท้องถิ่นต่างๆ ที่อ้างถึงในข้างต้น เมื่อเทียบเคียง เชื่อมโยงแล้ว จะพบว่าเป็นการเปิดโอกาสให้นำเอาเรื่องราวหลากหลายทั้งในอดีตและปัจจุบันมาบรรจุภายในละครเรื่องเดียวกันได้เช่นเดียวกับวิธีการสวดมาลัยของพื้นบ้าน

เมื่อพิจารณาตามหลักโครงสร้างการหน้าที่แล้วจะเห็นได้ว่า คณะสามารถนำแนวคิดของการเล่าเรื่องที่มีการแทรกวรรณคดีย่อยๆ เรียงร้อยต่อกันตามโครงสร้างของเรื่อง ตรงตามความหมายของคำว่า "มาลัย" ที่เป็นชื่อบุคคลด้วยในขณะเดียวกัน มานำเสนอในละครเพื่อให้ความรู้ มุ่งถ่ายทอดสถานการณ์ปัญหาเยาวชน จริยธรรมทางเพศ และเอดส์ เช่นเดียวกับที่อาจนำปัญหาสังคมในแง่มุมต่างๆ มาผสมผสานภายในเนื้อหาละคร เพื่อเพิ่มสีสัน เน้นความบันเทิง หรือเพื่อสร้างบรรยากาศการให้ความรู้ตามบทบาทหน้าที่ดั้งเดิม ในกรณีของชื่อนั้นคณะจะใช้คำที่มีความหมายเหมือนหรือใกล้เคียงกันมา เช่น มาลา ที่แปลว่า พวงดอกไม้ หรือดอกไม้ทั่วไป เช่นเดียวกับ มาลี ผู้แต่งด้วยพวงดอกไม้ หรือดอกไม้ทั่วไป (องค์การค้าคุรุสภา, 2523 : 232) มาใช้เป็นตัวละครในเรื่องได้เช่นเดียวกัน สรุปได้ว่าการตีความในแนวคิดการสวดมาลัย คณะสามารถจำลองพิธีกรรมงานศพ วิธีการเล่าเรื่องตามโครงสร้างการสวดมาลัยพื้นบ้าน รวมทั้งการแต่งเติมวรรณคดีหรือเรื่องต่างๆ เพิ่มเติม ตามรูปแบบ บทบาทหน้าที่และความหมายดั้งเดิม โดยประยุกต์ใช้เป็นโครงสร้างของเนื้อหาละคร และใช้สัญลักษณ์ที่ปรากฏในเรื่องพระมาลัยมาใช้เป็นกลวิธีในการนำเสนอและสื่อความ

2.2.2.2 ตาลปัตร

ตาลปัตรมี 4 อัน แต่ละอันปักอักษรที่ให้ความหมายประกอบด้วยคำว่า "ไปไม่กลับ หลับไม่ตื่น ฟื้นไม่มี หนีไม่พ้น" เป็นอุปกรณ์ที่สงฆ์ 4 รูปใช้บังและสวด มีตู้พระธรรมประกอบร่วมอยู่ด้วย ซึ่งพิธีกรรมการสวดมาลัยเป็นงานเดียวที่เปิดโอกาสให้มราวาสและแม่ชี ซึ่งเป็นเพศหญิงสามารถใช้ตาลปัตรตั้งสวดดำรงตนสมมุติเป็นสงฆ์ได้ เป็นการย้ายสถานภาพของบุคคลด้วยการใช้อุปกรณ์เดียวกัน ดังที่อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2539) กล่าวว่า

> . . . ในงานชาวบ้านใช้จะตาลปัตรสวดเลียนแบบพระ แล้วเล่นตลกกับศาสนาด้วย ไม่ได้เป็นพระสมมุติธรรมดาล้อพระแบบเลวๆ สวดเสร็จมาแต่งหน้าแต่งตา เอามาเล่นอะไรต่อมิอะไร วิดาถงวิดาถารต่างๆ ตาลปัตรเสียบก้นอะไรต่อมิอะไรกัน ตีหัวกันอย่างที่บ้านโพหักนี้ เอาตาลปัตรมายิงเป็นปืนสวดนกกาเหว่านะ หรือควงเป็นขวานรามสูรอะไรเหล่านั้น . . .

ในการตีความ เทียบเคียง เชื่อมโยงนี้ ตาลปัตรจึงใช้เป็นสัญลักษณ์ในการเตือนสติมนุษย์ อีกทั้งเป็นสิ่งของประจำตัวพระมาลัยในการเดินทางท่องไปในทุกภพภูมิ อันปรากฏได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถในวัดต่างๆ และภาพจิตรกรรมของพระเทวภินิมิต

จะเห็นว่าในการสวดมาลัยพื้นบ้าน ตาลปัตรสามารถพลิกผันบทบาทเป็นอุปกรณ์ (Prop) ในการแสดง เช่น อาวุธ และเครื่องประกอบจังหวะ (Percussion) เพื่อสร้างบรรยากาศ และสร้างความบันเทิง ทั้งเป็นสัญลักษณ์แทนพระมาลัยอันหมายถึงการเป็น ผู้ชี้นำแนวทางหรือสั่งสอน ขณะเดียวกันถือเป็นสื่อเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลและชุมชน ซึ่งในแนวคิดด้านสิทธิมนุษยชนสตรี มักวิเคราะห์และมองว่าพุทธศาสนานั้น มีการเลือกปฏิบัติต่อผู้หญิงอยู่มากมาย "นับตั้งแต่การกีดกันมิให้ผู้หญิงบวชพระ หรือหากผู้หญิงจะดิ้นรนพยายามบวชเป็นภิกษุณีให้ได้ ก็จะมีข้อปฏิบัติมากกว่าพระสงฆ์หลายเท่าตั้งแต่สมัยพุทธกาลและแม้ในปัจจุบัน" (นิรมล พฤฒาธร, 2536 : 77) อันรวมไปถึงพิธีกรรมต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ที่จะมีข้อห้ามมิให้สตรีมีสิทธิเป็นผู้นำหรือเกี่ยวข้อง ซึ่ง นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2538) กล่าวสนับสนุนแนวคิดดังกล่าวในงานเขียนเรื่อง "ผ้าขาวม้า ผ้าชิ้น กางเกงใน" ว่า พุทธศาสนามีการแบ่งแยกและกดขี่

ระหว่างเพศ แต่ขณะเดียวกันความเชื่อที่ไม่เกี่ยวกับพุทธศาสนาก็ให้บทบาทกับผู้หญิงเป็นใหญ่ เช่น การสืบทอดผีบรรพบุรุษนั้น กระทำการโดยผ่านผู้หญิง ในภาคอีสานและภาคเหนือ สถานภาพที่ไม่เสมอกันนี้ มีกลไกของวัฒนธรรมและประเพณีอื่นแวดล้อมอยู่หลายประการที่ช่วยประกันมิให้มีการกดขี่ทางเพศรุนแรงขึ้นได้

ดังนั้นจะเห็นว่าในกรณีนี้ ดาลบัตรที่ใช้ในประเพณีสวดมาลัยพื้นบ้านนั้น ถือเป็นสื่อสำคัญที่เปิดโอกาสให้ทั้งผู้หญิงและผู้ชายที่ดำรงในฐานะมรรควาสและบรรพชิตมีส่วนร่วมใน "กิจกรรมการเรียนการสอน" โดยมีบทบาทเป็นผู้ถ่ายทอดพุทธธรรมในเรื่องหลักไตรลักษณ์ได้เต็มที่อย่างโดยไม่มีการเลือกปฏิบัติ หรือกดขี่ให้เกิดความไม่เสมอภาค เช่น ผู้หญิงสวดไม่ดีเท่าหรือน่าเชื่อถือน้อยกว่าผู้ชาย กล่าวได้ว่าวัฒนธรรมการสวดมาลัยพื้นบ้านคือ กลไกทางสังคมย่อยๆ ในการค้ำชูสถานภาพของผู้หญิงให้เสมอผู้ชาย รวมทั้งให้ความสำคัญของการทำหน้าที่อย่างสมดุลทั้งสองเพศ ดังนั้นการนำดาลบัตรมาใช้เป็นสัญลักษณ์ในละครนอกจากสื่อความหมายต่างๆ โดยทำหน้าที่เป็นผู้อบรมหรือผู้สอนแล้ว ยังได้ซ่อนนัยยะแห่งการพัฒนาทัศนคติระหว่างเพศในขณะเดียวกัน

2.2.2.3 ดอกบัว และพระธาตุจุฬามณี

ดอกบัวเป็นดอกไม้ที่ปรากฏในตำนานพระพุทธเจ้าตั้งแต่การประสูติ รวมทั้งเรื่องพระมาลัยที่ได้รับดอกบัวจากคนยากจนแล้วนำไปไหว้พระธาตุจุฬามณี ทำให้พบกับพระศรีอาริย์ในการเดินทางครั้งนั้น ซึ่งภายหลังชายขัดสนคนนี้ตายไป จึงส่งผลให้ไปเกิดใหม่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีวิมานประทุม และพรั่งพร้อมไปนางฟ้าเป็นบริวารและมีทรัพย์สมบัติมากมาย (พูนศักดิ์ ศักดานุวัฒน์, 2535) รากฐานความคิดดังกล่าวถูกถ่ายทอดสู่พิธีกรรมการตาย โดยจะมีการมัดตราสังศพ ซึ่งสัปเหร่อจะเสียบดอกบัวตูมดอกเดียวไว้ในมือ พร้อมกระซิบข้างหูผู้ตายให้นำไปไหว้พระจุฬามณีที่บนสวรรค์ และปฏิบัติเช่นนี้สืบทอดมาจนปัจจุบัน ดังจะพบได้จากวัดต่างๆ เช่น วัดโสมนัส วัดมกุฎกษัตริย์ ฯลฯ ที่ยังดำรงประเพณีนี้หลังบริกรรมคดาและมัดมือเท้า

นอกจากนี้ดอกบัวยังใช้สำหรับการไหว้พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ซึ่งดอกบัวบูชาอาจมีมากกว่าสองหรือสามดอกขึ้นเป็นกลุ่ม ที่ไม่เกี่ยวข้องกับดอกบัวดอกเดียวในงานศพ (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) ดังนั้นการเทียบเคียง การเชื่อมโยง คณะจึงใช้สัญลักษณ์ทั้งสองเพื่อสื่อความหมายตามบทบาทหน้าที่ดังเดิม

เมื่อพิจารณาด้วยหลักพื้นฐานการศึกษาทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม จะเห็นว่าความเชื่อเรื่องการใช้ดอกไม้บูชาพระธาตุจุฬามณีถูกปลูกฝังในสังคมไทยมานาน ซึ่งปรากฏให้เห็นได้ตั้งแต่วรรณคดีเรื่องไตรภูมิ ที่กล่าวถึงที่ตั้งของพระธาตุนี้โดยมีความหมายสำหรับเป็นที่สักการะบูชาของพระอินทร์หมู่เทวดานางฟ้าทั้งหลาย ดังที่พระพานิช ญาณชีโว (มปป. : 72) ได้ย่อความไตรภูมิพระร่วงไว้และกล่าวว่า

> . . . ด้านทิศตะวันออกเฉียงใต้ของนครดาวดึงส์นี้มีพระเจดีย์องค์หนึ่งชื่อ พระจุฬามณีเจดีย์ รุ่งเรืองงามประดับด้วยแก้วอินทนิลตั้งแต่กลางองค์เจดีย์ไปจนถึงยอดเป็นทอง ประดับด้วยแก้ว 7 ประการ สูง 80,000 วา มีกำแพงล้อมรอบมีธงปฏากและธงชัย . . . เทวดาทั้งหลายถือเครื่องดีดสีตีเป่าต่างๆ มาบรรเลงบูชา . . . ข้าวตอกดอกไม้ ธูปเทียนของหอมและชวาลาทั้งหลายถวายแก่องค์พระเจดีย์มิได้ขาด . . .

ฉะนั้นเมื่อตำนานพระมาลัยได้อ้างถึงการเดินทางสู่สวรรค์ชั้นนี้เพื่อบูชาพระธาตุจุฬามณี โดยมีดอกบัวที่คนยากจนร่วมถวายบูชาพระธาตุจุฬามณีด้วย จะได้ทำให้ได้ไปเกิดในดินแดนนี้ รวมทั้งความงดงามที่พระมาลัยได้พบเห็น จึงยิ่งสนับสนุนความเชื่อที่ว่า สถานที่ตั้งพระธาตุดังกล่าวคือสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งเป็นที่อยู่ของพระอินทร์ เทวดาที่ได้เกิดจะมีความสุขสบายด้วยสมบัติและยศศักดิ์ทั้งหลาย มีอายุยืนถึง 1,000 ปีทิพย์ หรือ 36 ล้านปีในเมืองมนุษย์ (พระพานิช ญาณชีโว, มปป. : 72) ให้เข้มข้นและน่าเชื่อถือมากยิ่งขึ้น มีผลต่อจิตใจและพฤติกรรมของมนุษย์อย่างยิ่ง จึงกล่าวได้ว่าพระธาตุจุฬามณีเป็นสื่อหนึ่งที่ถูกนำมาใช้เป็นเป้าหมายประการหนึ่งของการให้ความรู้และพัฒนาคนในสังคมไทยแต่เดิม เพื่อยกระดับสำนึกในศีลธรรม จริยธรรมของบุคคล โดยให้ดอกบัวเป็นเสมือนสื่อที่สร้างแรงจูงใจและส่งเสริมการประกอบในบุญกุศล ฉะนั้นดอกบัวและพระธาตุจุฬามณี จึงมีอิทธิพลต่อคนในสังคมไทยอย่างมากและถูกถ่ายทอดในพิธีกรรมความตายสืบเนื่องเรื่อยมา กลายเป็นประเพณีของการให้ผู้ตายถือกรวยดอกไม้ต่อมาในทุกยุคสมัย ดังที่ พระยาอนุมานราชธน (2510 : 17, อ้างถึงใน ประภาษ เพ็งพุ่ม, 2539 : 69) กล่าวว่า "กรวยนี้ทำด้วย ใบตอง ข้างในใส่ดอกไม้ 1 ดอก เทียน 1 เล่ม บางแห่งใส่หมากพลูด้วย" ซึ่งมิใช่มีเพียงเฉพาะในสังคมไทยในประเทศกัมพูชาก็มีความเชื่อในเรื่องนี้ โดยกรมศิลปากร (2515 : 574 อ้างถึงใน ประภาษ เพ็งพุ่ม, 2539 : 69) ได้บันทึกถึงเรื่องการพระศพสมเด็จพระศรีสวัสดิ์พระเจ้าแผ่นดินแห่งกรุงกัมพูชาในตอนหนึ่งว่า

> . . . เมื่อพระองค์ใกล้จะสิ้นพระชนม์ ทรงประทับอยู่บนพระแท่น ซึ่งเขียนรูปพระจุฬามณีไว้บนเพดาน . . . เพื่อพระองค์จะได้ทรงตั้งพระวิญญาณเฉพาะไปยังสถานที่นั้น . . . ครั้งถึงลมพระอภิธรรมอันเป็นที่สุด อาจารย์ก็เอาของทองกับกรวยหมาก . . . ถวายที่พระหัตถ์ทั้งสอง กรวยนี้สำหรับพระชีวิตนำไปนมัสการพระจุฬามณีบนสวรรค์ . . .

จากที่กล่าวข้างต้นเมื่อพิจารณาตามแนวคิดทางจิตวิทยาการศึกษา จะเห็นว่าประเพณีการให้ผู้ตายถือกรวยดอกไม้ไม่เพียงแต่แทรกความหมายดังกล่าว โดยมีนัยที่เป็นอุปกรณ์ในการนำทาง และเป็นสิ่งช่วยประกันว่าผู้ตายจะได้เดินสู่สวรรค์หรือพบความสุขในภพใหม่แล้ว ยังถือเป็นสื่อการสอนที่เตือนสติและตอกย้ำผู้ยังมีชีวิตอยู่ให้ประกอบกรรมดีมากยิ่งขึ้น ทั้งยังเป็นสิ่งที่ทำให้ญาติโยมผู้มาร่วมงานคลายความวิตกกังวลได้ว่าผู้ตายได้ไปสู่สุคติ นอกจากนี้จะเห็นว่าดอกบัวถือเป็นสื่อในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับวิญญาณ (Soul) และดินแดนของพระเจ้าซึ่งเป็นแนวคิดสากล ดังนั้นการนำเรื่องดังกล่าวมาใช้เป็นสื่อการสอนและปลูกฝังจริยธรรม จึงเป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมและขัดเกลาทางสังคมโดยผ่านสัญลักษณ์

2.2.2.4 เรื่องกัลปพฤกษ์ และต้นจิ้ว

กัลปพฤกษ์ และต้นจิ้วเป็นเรื่องปรากฏอยู่ในตำนานสวรรค์ นรก โดยต้นกัลปพฤกษ์นั้นพระมาลัยได้เล่าว่า เมื่อถึงยุคพระศรีอาริย์ มนุษย์สามารถอธิษฐานขออะไรตามปรารถนาได้จากต้นไม้ชนิดนี้ การตีความจึงมองว่าเป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนพื้นฐานความเชื่อในเรื่องวัตถุนิยมที่เน้นความสำคัญของวัตถุในการสนองความสุขสบายและอิ่มเอิบของมนุษย์ เมื่อเทียบเคียง และเชื่อมโยงแล้ว จึงช้อนกับภาพสังคมทุนนิยมในปัจจุบันได้ชัดเจน ดังที่ นิมิตร พิพิธกุล (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) กล่าวว่า "ทำไมถึงจะไปอธิษฐานเอาอะไรได้ แสดงว่าไม่ได้อธิษฐานทางด้านใจ กลายเป็นว่าไปหยิบฉวยเอาวัตถุด้วยการอธิษฐาน ตรงนี้รู้สึกว่าสวนกระแสกับทางพุทธทางธรรมอยู่ เราเลยเอามาเทียบเคียงกับเชิงวัตถุนิยม สินค้าสิ่งมุ่งเมืองอะไรอย่างนี้" ดังเช่นที่เยาวชนขอสิ่งของต่างๆ ได้ตามความปรารถนาจากพ่อแม่ผู้ปกครอง

ส่วนต้นจิ้วเป็นต้นไม้ในตำนานนรก มีไว้สำหรับเป็นอาวุธลงโทษผู้กระทำความผิด โดยเฉพาะชายและหญิงที่ประพฤติผิดต่อศีลข้อกาเม การเทียบเคียงนั้นเป็นการมองต้นไม้ทั้งสองทั้งมุมตรงและมุมกลับให้เป็นสัญลักษณ์ของเหตุและผล โดยเชื่อมโยงกับพฤติกรรมของผู้ปกครองที่ให้สิ่งของแก่บุตรตามความต้องการไม่คำนึงถึงโทษ เช่น การส่งเสริมให้วัยรุ่นมีวัตถุนิยมฟุ่มเฟือย เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เยาวชนเดินทางผิดติดยาเสพติดหรือเลือกเข้าสู่ระบบธุรกิจทางเพศ เท่ากับเป็นภาวะตกนรกต้องประสบกับต้นจิ้วในโลกกิเลส

เมื่อพิจารณาตามหลักสังคมวิทยา จะเห็นว่าปัจจุบันเป็นยุคสังคมทุนนิยมหรือวัตถุนิยม (Materialism) ซึ่งนักวิชาการไทยส่วนใหญ่ถือว่าแนวคิดดังกล่าว เกิดจากการปฏิรูปอุตสาหกรรมของชาติตะวันตกและแพร่กระจายสู่ชาติตะวันออก ดังที่ เอกวิทย์ ณ ถลาง (2538 : 88) ได้กล่าวว่าปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ส่งผลให้อุตสาหกรรมและทุนนิยมเติบโตก็คือ การประพฤติปฏิบัติตัวของคนในยุโรป โดยเฉพาะอรรถาธิบายของ Max Weber (1864–1920, อ้างถึงใน เอกวิทย์ ณ ถลาง) ที่เชื่อมโยงคำสอนของศาสนาคริสต์นิกายโปรเตสแตนต์ที่ถือว่าการขยันทำงาน สะสมทรัพย์และเอาจริงจังกับชีวิตเป็นการดำเนินชีวิตตามพระประสงค์ของพระเจ้า ฉะนั้นการตีความในประเด็นต้นกัลปพฤกษ์จากบทบาทหน้าที่ตามตำนานได้สะท้อนภาพของแนวคิดวัตถุนิยมในเบื้องต้นที่มีในฝั่งตะวันออก และมนุษย์มิได้ตระหนักเห็น

กล่าวได้ว่าจากความเชื่อเรื่องต้นกัลปพฤกษ์ในยุคพระศรีอาริย์ ได้เป็นสื่อหนึ่งที่สอนให้มนุษย์มุ่งประกอบกรรมดีอย่างสม่ำเสมอมากขึ้น ตามคำแนะนำของพระเจ้าเพื่อให้ได้ผลตอบสนองในโลกหน้าที่พรั่งพร้อม เช่น สามารถอธิษฐานเอาทุกสิ่งดังที่ใจปรารถนา จึงขัดกับหลักธรรมทางศาสนาที่มุ่งเน้นให้ละกิเลส ไม่ยึดติดกับการมีการได้ในตัวตนและการสะสม ซึ่งนับว่าแนวคิดพื้นฐานของเรื่องกัลปพฤกษ์ก็เป็นส่วนหนึ่งที่สนับสนุนการใช้ชีวิตในยุคเศรษฐกิจทุนนิยม โดยถือการลงทุนและใช้จ่ายเงินเพื่อความสุขในครอบครัวมีความสำคัญมากกว่าการเอาใจใส่ทางจิตใจ แนวคิดเช่นนี้จึงไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ในการพัฒนาคนที่ยั่งยืน ดังที่ ศรีศักร วัลลิโภดม (2538 : 61) กล่าวว่า "คนส่วนใหญ่ในสังคมได้ถูกกล่อมและอบรมเมาจากลัทธิความเชื่อเศรษฐกิจแบบทุนนิยมเสรีให้กลายเป็นบุคคลที่มองอะไรเพื่อตัวเอง เพื่อพวกพ้องตนเองในลักษณะที่เป็นปัจเจกบุคคลจนตกขอบ ชื่นชมและลุ่มหลงต่อความต้องการทางวัตถุ จนการเป็นการพัฒนาที่ไม่ได้ตุลยภาพของความเป็นมนุษย์ไป" จะเห็นว่าความเชื่อของกัลปพฤกษ์เป็นอุบายที่กระตุ้นให้มนุษย์นิยมทำความดี ขณะเดียวกันเกณฑ์ที่ใช้เป็นมาตรฐานของการเป็นคนดีได้เปลี่ยนไปตามยุคสมัย มโนทัศน์ที่มีปัจจุบันกลับยกย่องผู้มีทรัพย์มาก ซึ่งแนวคิดนี้เองที่มีผลกระทบทำให้เกิดการล่มสลายของสถาบันครอบครัวและชุมชนอย่างมาก ความสูญเสียที่เกิดได้พลิกบทบาทข้อดีของต้นกัลปพฤกษ์ไปสู่สภาพของต้นจิ้วที่เป็นสัญลักษณ์ของนรก

ดังนั้นการเชื่อมโยงต้นกัลปพฤกษ์ และต้นจิ้ว เข้ากับสถานภาวะปัญหาที่เกิดขึ้นสถาบันครอบครัว จึงสอดคล้องกับสภาพสังคมอุตสาหกรรม ซึ่งสะท้อนให้เห็นเหตุปัจจัยและผลของความเชื่อนี้ ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2540) กล่าวว่า "กัลปพฤกษ์ปลูกอยู่ในบ้านเราเลย ไม่ต้องไปถึงยุคพระศรีอาริย์ มันคือวัตถุนิยมเองและเดี๋ยวก็เป็นต้นจิ้วในบ้านด้วย" กล่าวได้ว่าแนวคิดนี้ได้เปิดโอกาสให้คณะสามารถใช้ความหมายของต้นไม้ทั้งสองชนิดนี้เป็นสัญลักษณ์ในละคร เพื่อที่จะสื่อเนื้อหาในเรื่องปัญหาของเยาวชนอันเนื่องมาจากความอ่อนแอของครอบครัว ซึ่งจะผลิกบทบาทหน้าที่ของต้นไม้นี้ได้ตามนัยยะดังกล่าวได้ทั้งสองลักษณะภายในต้นเดียวกัน

2.2.2.5 ป่าหิมพานต์ นารีผล

ป่าหิมพานต์ นารีผล เป็นเรื่องที่ปรากฏอยู่ในตำนานนรก สวรรค์ ที่สืบเนื่องจากวรรณกรรมเรื่องไตรภูมิพระร่วง ซึ่งคณะได้ศึกษาและตีความโดยสรุปว่า ป่าหิมพานต์เป็นดินแดนที่รวมทุกสรรพชีวิตและสิ่งแปลกประหลาดต่างๆ สามารถเกิดขึ้นได้ ดังที่ พระพานิช ญาณชีโว (มปป. : 106) กล่าวถึงตำนานดังกล่าวว่า

> . . . ถัดจากป่าไม้หว้ามีป่านารีผล ซึ่งมีลักษณะทรวดทรงงามยิ่งนัก เปรียบปานสาวรุ่นที่มีอายุ 16 ปี ครั้นยามร่วงหล่นลงก็มีฝูงนกกลุ้มรุมกันจิกกิน และถัดป่าไม้นี้ไปทางด้านทิศตะวันออกเป็นป่าไม้ 6 ป่า ป่าเหล่านี้เป็นที่อยู่อาศัยบำเพ็ญของผู้ทรงธรรมทั้งหลาย . . . มีพรรณไม้ต่างๆ และมีสัตว์อาศัยอยู่มากมาย เช่น นางกินนรี ฝูงหงส์ ฝูงช้าง . . .

จากตำนานนี้คณะละครได้ให้ความสนใจวิเคราะห์และตีความเรื่องดังกล่าว เน้นที่ความหมายของป่าหิมพานต์และนารีผลซึ่งเป็นลูกไม้ผู้หญิง ที่ฤาษีผู้มีอำนาจสามารถเด็ดดึงมาเสพสมและทิ้งขว้างได้เพราะไม่มีชีวิต ทีมงานละคร (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2540) เห็นว่าเป็นการสะท้อนภาพสังคมการเมืองการปกครองสมัยโบราณที่ให้สิทธิ์แก่ผู้ชายในการทำหน้าที่ดังกล่าว เมื่อนำมาเทียบเคียง เชื่อมโยง ตามสภาพสังคมสังคมโดยเฉพาะเรื่องพฤติกรรมทางเพศ โดยอาศัยการศึกษาข้อมูลวิจัยที่เกี่ยวข้อง เช่น เรื่องการสำรวจการใช้ถุงยางอนามัยชาย พบว่าผู้ชายไม่นิยมใช้ เพราะถือความสะดวกสบายเป็นหลัก ทั้งบังคับผู้หญิงไม่ให้ใช้เช่นกันเพื่อสนองความต้องการ คณะจึงเห็นว่าเป็นการเอาเปรียบระหว่างเพศ และไม่เคารพให้เกียรติในศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ แม้แต่ปัญหาท้องที่เกิดขึ้นในสังคมก็เท่ากับเป็นการปลูกฝังคติว่าผู้หญิงเป็นวัตถุทางเพศ ซึ่งสอดคล้องกับความเชื่อเรื่องของนารีผล หรือนางฟ้า ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (อ้างถึงใน ศูนย์ศิลปะวัฒนธรรมแสงอรุณ, 2538) กล่าวว่า

> . . . คนไทยเราเชื่อกันว่าผู้ใดทำกรรมดี จะได้เสวยสุขบนสรวงสวรรค์ หากสวรรค์ดูเหมือนสร้างไว้สำหรับเทวดา เพราะนางฟ้าเป็นเพียงสิ่งวิเศษที่เกิดจากการกวนเกษียณสมุทร ถือเป็นของกลางที่เทวดาองค์ใดจะใช้นางหาความรื่นรมย์เมื่อใดก็ได้ แม้ในสวรรค์ชั้นต้นๆ นี้เหล่าวิทยาธรทั้งปวงได้รับการปรนเปรอกามรสจากนารีผล ต้นไม้ประหลาดที่มีผลเป็นรูปทรงอิสตรีและเน่าเปื่อยเพียงข้ามเจ็ดทิวา นางฟ้าและนารีผลเป็นภาพสะท้อนของวิถีเพศที่มีไว้รองรับกามาแห่งบุรุษสวรรค์ ที่ฝังความเชื่ออยู่ในสังคมไทยจวบวันนี้ . . .

จากทัศนะนี้การเทียบเคียงและเชื่อมโยงสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับป่าหิมพานต์และนารีผลกับสภาพสังคมปัจจุบัน ทีมงานคณะ (นิมิตร พิพิธกุล, สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) เห็นว่า "เสาอโกโก" ในสถานบริการทางเพศเปรียบได้กับต้นนารีผล อันเนื่องมาจากผู้ที่มาใช้บริการสามารถเลือกสรรผู้หญิงที่เต้นอยู่ให้มาทำหน้าที่สนองความปรารถนา และด้วยการที่บุคคลมีบทบาทที่คล้ายคลึงกันนี้ได้สะท้อนให้เห็นว่าต้นไม้มักกะลีผล นารีผล คือพื้นฐานความคิดเรื่องหนังสือโป๊ ตุ๊กตายาง และสินค้าหรือวัตถุภาพบำบัดความใคร่ และได้ส่งเสริมการสร้างดินแดน เช่น ป่าหิมพานต์ สำหรับผู้ชาย และใช้ผู้หญิง เช่น นารีผล เป็นสิ่งสนองความต้องการทางอารมณ์ โดยเชื่อมเข้ากับสถานการณ์ของธุรกิจทางเพศที่มีอยู่ในสังคมปัจจุบัน ดังที่ นิมิตร พิพิธกุล อธิบายถึงแนวคิดการนำเสนอเรื่องดังกล่าวซึ่งเป็นกระบวนการทำงานต่อเนื่อง (Working in Process) จากละครเรื่อง "สวรรค์มันน่าชิ้น" ที่เน้นประเด็นของนารีผล ว่า

> . . . คือโครงสร้างดั้งเดิมที่เรามีอยู่จะมีหน้ากาก แล้วก็พูดถึงเรื่องของต้นเสาอโกโก้ ซึ่งมานึกถึงโครงสร้างเดิมที่ว่าเหมือนกับนารีผล แล้วก็ผู้ชายก็อยากจะมาเต็ดสอยอย่างไรก็เต็ดได้ โดยที่ไม่รู้ว่าความทุกข์ของนารีผลเป็นอย่างไร จุดนี้ได้ถูกขมิลางทำไปก่อนดอนโน้น แล้วก็มาทำอันนี้อีกทีเป็นการสวมหน้ากากของนางฟ้าในละคร คือแตกมาจากนารีผลอันนั้น . . .

จากการตีความ เทียบเคียงและเชื่อมโยงตำนานเข้ากับสภาพปัญหาสังคมในปัจจุบัน ตามทัศนะของคณะละครต่อเรื่องป่าหิมพานต์ และนารีผลนี้ เมื่อพิจารณาปรากฏการณ์ดังกล่าวตามหลักคติชนวิทยา จะเห็นว่าป่าหิมพานต์ คือ ดินแดนที่ทุกสิ่งทุกอย่างเกิดขึ้นได้ และสัตว์ทุกชนิดสามารถถูกกำเนิดจากการข้ามพันธุ์ (Species) ขณะเดียวกันคือการสะท้อนภาพสังคม ที่ปรากฏภาพของผู้มีอิทธิพลและใช้อำนาจในการบังคับบัญชาสิ่งต่างๆ โดยเฉพาะตัวละครฤาษี ซึ่งทฤษฎีจิตวิเคราะห์ (Psychoanalytic Theory) (ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง 2537) มีความเชื่อว่า มนุษย์มีความปรารถนาความรู้สึกบางประการที่แฝงอยู่ในจิตใต้สำนึกและมักถูกกดเอาไว้ภายในจิตใจแต่คงจะปรากฏในความฝัน จึงมองว่านิทานตำนานเป็นผลของการแสดงของความกดดันซึ่งส่วนใหญ่เป็นความกดดันทางจิตใจอันเนื่องด้วยเรื่องเพศ (Sexual Repression) ดังนั้นจะพบว่านิทานเรื่องป่าหิมพานต์ คือจินตภาพของการแสดงออกในเรื่องทางเพศ โดยนัยนี้อาจมองฤาษี เป็นตัวแทนบุคคลที่ถูกบรรทัดฐานทางสังคมควบคุมให้ยึดมั่นในศีลธรรมจรรยา ขณะเดียวกันก็มีความต้องการในเรื่องเพศอันเป็นธรรมชาติของมนุษย์ทั้งหญิงและชาย ซึ่งการปลดปล่อยพลังทางเพศขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมของแต่ละสังคมว่า กำหนดบทบาทให้เพศใดเป็นใหญ่ ฉะนั้นสามารถมองบุคคลนี้ได้อีกนัยหนึ่งคือตัวแทนผู้ชายในสังคมจริงของไทย ที่ในระบอบโครงสร้างสังคมให้สิทธิหน้าที่ทางการปกครอง ซึ่งมีความต้องการในการแสดงออกทางเพศอย่างอิสระ ด้วยความเชื่อว่าพลังดังกล่าวผู้ชายมีมากกว่าผู้หญิงและจำเป็นต้องปลดปล่อยตามแนวคิดของเพศนิยม นอกจากนี้ยังกล่าวได้ว่าฤาษีในป่าหิมพานต์คือนัยของ "ผู้มีอำนาจ" ซึ่งเป็นได้ทั้ง "ผู้ชาย" ในสังคมทั่วไปและ "ผู้หญิง" ในสังคมชนชั้นสูง ที่ใช้อำนาจทางสังคมในการกดขี่กันทางชนชั้นและระหว่างเพศกับผู้มีสถานภาพต่ำกว่าได้เช่นกัน ดังนั้นป่าหิมพานต์ก็คือภาพสะท้อนโครงสร้างสังคมแบบ "ฮาเร็ม" ได้ชัดเจน

ส่วนนารีผลในตำนานไม่มีหน้าที่อื่นนอกเหนือจากเป็นสิ่งประดับ สนองอารมณ์และความกระหายของสัตว์ ซึ่งในทัศนะของคณะจะเห็นว่า นารีผลของตัวแทนของผู้หญิงในสังคมจริง แนวคิดสิทธิมนุษยชนสตรี (กาญจนา แก้วเทพ, 2537 : 17) มองว่า "ผู้หญิงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นจากเงื่อนไขต่างๆ ในสังคม" และสนใจการค้นหาชะตากรรมของผู้หญิงในบริบทด้านต่างๆ โดยนัยนี้นารีผล จึงเป็นจินตภาพของตัวแทนผู้หญิงที่ผู้ชายสร้างขึ้นเพื่อสนองอารมณ์ทางเพศ ซึ่งปรากฏในสังคมจริงได้ยาก เนื่องจากถูกกำหนดด้วยบรรทัดฐานทางศีลธรรม อีกนัยหนึ่งจึงเปรียบได้กับบุคคลที่ด้อยอำนาจซึ่งต้องกระทำตามความต้องการของผู้มีอำนาจ หรือเป็นวัตถุเพื่อสร้างความพึงพอใจแก่ผู้ปกครอง

ข้อคิดที่น่าสนใจจากการตีความ เทียบเคียงและเชื่อมโยงตำนานป่าหิมพานต์ ในทัศนะของคณะละคร ได้ทำให้เห็นว่าค่านิยมแบบฤาษีบุรุษผู้มีอำนาจทางสังคม และนารีผล ลูกไม้ที่มีรูปลักษณ์เช่นอิสตรี ได้สะท้อนภาพของสังคมระบบพ่อเป็นใหญ่ และความเชื่อนี้เองได้เป็นรากเหง้าของอีกวิธีคิดฝังทัศนคติความไม่เสมอภาคทางเพศสืบต่อมา ดังที่จะคำพูดที่ว่า "ผู้หญิงเป็นควายผู้ชายเป็นคน" หรือ "ผู้ชายช้างเท้าหน้าผู้หญิงเป็นช้างเท้าหลัง" ซึ่ง กาญจนา แก้วเทพ (2535 : 46) กล่าวว่า "ปัญหาความต่ำต้อยของสตรีเพศในสังคมนี้ดำรงอยู่ได้ด้วยการค้ำจุนอุดมการณ์ชนิดหนึ่งที่เรียกว่า "เพศนิยม" (Sexism)

อุดมการณ์นี้มีลักษณะอคติเช่นเดียวกับอุดมการณ์อื่นๆ ในสังคม เช่น เชื้อชาตินิยม (racism)" มีผลต่อการให้การศึกษาและการเรียนรู้แก่บุคคลอย่างเลือกปฏิบัติ โดยผู้ชายมักมีสิทธิและเสรีภาพในเรื่องดังกล่าวมากกว่ารวมทั้งโอกาสทางเศรษฐกิจด้วย ซึ่งส่งผลให้ผู้หญิงถูกจำกัดทางอาชีพมากกว่าและผลักดันให้เข้าสู่ระบบเพศพาณิชย์ (Commercial sex work) ตามกระแสสังคมยุคทุนนิยมหรือบริโภคนิยมในที่สุด ฉะนั้น "ลูกไม้นารีผล มักกะลีผล" จึงเป็นทั้งตัวบุคคลที่อาจ มองได้ทั้งผู้หญิงหรือผู้ชายที่ด้อยอำนาจทางสังคมและเศรษฐกิจเทียบกับนางฟ้าในตำนานสวรรค์ และอีกนัยหนึ่งคือแนวคิดเบื้องต้นของสื่อประเภทสนองอารมณ์ทางเพศ ทั้งตุ๊กตายาง หนังสือลามก ฯลฯ "ต้นนารีผล" จึงซ้อนกับภาพของเสาอโกโกเวทีสำหรับขายสินค้าประเภทมนุษย์ ด้วยวิธีให้สินค้าโฆษณาสรรพคุณแก่ผู้ซื้อ เช่นเดียวกับป่าหิมพานต์ที่ซ้อนกับภาพของสถานบริการทางเพศที่แหล่งเริงรมย์ของนักท่องเที่ยวชาติต่างๆ มาใช้บริการ ซึ่ง ศิริพร สะโครบาเนค, และคณะ (2540 : 163) ได้กล่าวถึงสถานบริการลักษณะนี้โดยแบ่งประเภทไว้ใน "รายงานวิจัยเรื่องการค้าหญิงฤาวิถีสังคมไทย" ว่า

> . . . บาร์อโกโก้คือแหล่งค้าผู้หญิงที่แผ่ขยายในช่วงที่มีการส่งเสริมการท่องเที่ยว ลูกค้าคือชาวต่างชาติ . . . หญิงอายุ 18 ปี คนหนึ่งกล่าวว่า สำหรับผู้หญิงที่มีความรู้แค่ประถมหกคงจะหางานที่เงินดีกว่านี้ไม่ได้ . . . สภาพการทำงานของหญิงสาวในบาร์อโกโก้นอกจากจะเต้นในลักษณะเปลือยหรือกึ่งเปลือยกายและแสดงโชว์ร่วมเพศแล้ว ยังมีหญิงที่ทำหน้าที่ผสมเหล้า/เชียร์แขกให้แก่หญิงเต้นอโกโก้ หญิงที่ทำหน้าที่สองประเภทหลังนี้ไม่จำเป็นต้องออกไปกับแขกหากไม่สมัครใจ แต่หญิงที่เต้นอโกโก้จะไม่มีทางเลือกที่จะไม่ขายตัวเอง . . .

จะเห็นว่ารายงานดังกล่าวสะท้อนปัญหาการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมในประเทศแบบเร่งรุด ความเชื่อของผู้หญิงตามบทบาทหน้าที่และสถานภาพของตนเอง แสดงให้เห็นว่าการศึกษาภาคบังคับระดับประถมไม่สามารถเป็นหลักประกันในการเลือกอาชีพเพื่อให้พึ่งพาตนเองได้ นอกจากเข้าสู่ระบบธุรกิจค้าประเวณี ดังนั้นการใช้คติความเชื่ออันเนื่องมาจากตำนานป่าหิมพานต์และนารีผล จึงเป็นประเด็นสำคัญที่ใช้นำเสนอทั้งในเนื้อหาและสัญลักษณ์ เพื่อถ่ายทอดเรื่องคุณค่าของผู้หญิงและปลูกฝังทัศนคติเรื่องความไม่เสมอภาคทางเพศ และความล้มเหลวของการรณรงค์เรื่องจริยธรรมทางเพศอันเป็นสาเหตุหนึ่งของปัญหาเอดส์ เพื่อให้บุคคลตระหนักถึงการหาแนวทางลดและแก้ไขปัญหาดังกล่าว พร้อมกับพัฒนาตนเองให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ ละซึ่งสัญชาตญาณอย่างสัตว์ มีจิตใจสูงโดยไม่เบียดเบียน (พุทธทาสภิกขุ, มปป.) อันเป็นเป้าหมายสำคัญของการศึกษา

2.2.2.6 เมขลา รามสูร

เมขลา รามสูรเป็นนิทานพื้นบ้านไทยที่ชาวบ้านในสังคมไทยแต่เดิม ใช้ในอธิบายปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเรื่องฟ้าร้องฟ้าผ่า โดยมีเนื้อหาที่กล่าวถึงนางมณีเมขลาผู้รักษาท้องทะเลมีมณีแก้วเป็นสมบัติ ถูกยักษ์พาลรามสูรที่มีขวานเป็นอาวุธไล่ล่าเพราะต้องการดวงมณี จนเกิดการขว้างขวานทำร้ายกัน ซึ่งจากเนื้อหานี้ คณะละคร (ประดิษฐ ประสาททอง, 12 มกราคม 2540) ได้ตีความเป็นการกระทำระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย ซึ่งต่างมีสิ่งที่เป็นสัญลักษณ์ทางเพศ เช่น มณีแก้ว คือเพศหญิง ความงาม หรือเครื่องล่อใจ ขณะที่ขวานเป็นนัยของเพศชาย เป็นอาวุธหรือการใช้พลังอำนาจ และเทียบเคียงเข้ากับพฤติกรรมของหญิงและชาย เช่น รสนิยมการเที่ยวในหมู่วัยรุ่นก่อให้เกิดปัญหาขึ้นขึ้น โดยเชื่อมโยงความเชื่อเรื่องดังกล่าวกับสถานการณ์ปัจจุบันเพื่อสื่อความถึงปัญหาเยาวชน

เมื่อพิจารณาเนื้อหาของตำนานแมงดา รามสูร จากการตีความตามทัศนะของคณะ สามารถวิเคราะห์ตัวบท (Textual analysis) ของคติชนเรื่องนี้ จะเห็นว่าการใช้นิทาน (Tales) อธิบายปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ยกพฤติกรรมของรามสูรหรือยักษ์ที่มีฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศ กับนางมณีเมขลา ผู้เป็นนางฟ้าผู้รักษาท้องทะเล ถือเป็นการกระทำกันระหว่างบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ ดังที่ ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง (2537 : 14) ได้ศึกษาเรื่องเล่าตำนาน นิทานไทย กล่าวว่า "ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์มองว่า นิทานเป็นทางออก (Escape) ของความกดดันทางจิตในอันเนื่องมาจากเรื่องเพศ" พร้อมสรุปว่า คติชนในลักษณะของเทพนิยาย (Fairy tales) ที่กล่าวถึงอิทธิฤทธิ์มหัศจรรย์ของวิเศษนั้นมีบทบาทหน้าที่เป็นทางออก (Social Outel) สำหรับความขัดแย้งและกฎเกณฑ์ทางสังคม

จากแนวคิดที่ว่านิทานเป็นทางออกของจิตใจและความขัดแย้งทางสังคม จะเห็นว่า เมื่อวิเคราะห์บุคลิกและสถานภาพตัวละครทั้งสองแล้ว จะเปรียบได้กับคนในสังคมชั้นสูง (Hi Society) โดยหากมองตัวละครรามสูร ด้วยนัยยะทางความเชื่อศาสนานั้น "รามสูร" คือการผสานระหว่าง "รามา" ผู้เป็นใหญ่ในฝ่ายธรรม กับ "อสูร" ฝ่ายอธรรม รามสูรจึงเป็นตัวแทนลักษณะบุคคลทั้งชนชั้นสูงและต่ำทั้งดีและชั่ว ซึ่งมีฐานะเป็นผู้ปกครองสังคมหรือชนชั้นที่บุคคลนั้นๆ ปรากฏอยู่ จึงเทียบได้กับบทบาทของ "พ่อ" ทางการเมือง ขณะที่หน้าที่นางมณีเมขลา เปรียบได้กับ "แม่" ในความเชื่อชนชาติไทหรือใด ที่ถือว่าผู้รักษาแหล่งธรรมชาติต่างๆ เช่นเดียวกับเรื่องแม่โพสพ แม่พระธรณี ซึ่ง Jung (1959, อ้างถึงใน ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2537) นักจิตวิเคราะห์ผู้ที่เชื่อว่ามนุษย์มี จิตไร้สำนึกร่วม (Collective Unconsciousness) มีความปรารถนาและความคิดอันเป็นสากล ถือว่าความเชื่อเรื่องแม่เป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์เป็นความคิดสากลของมนุษย์ ฉะนั้นจะเห็นว่านิทานเรื่องรามสูร เมขลา ก็คือปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ที่ยกเอาวิถีชีวิตประจำวันระหว่างผู้เป็นพ่อกับแม่ หรือ ผู้ชายกับผู้หญิงกระทำการต่อกัน โดยต่างฝ่ายยึดถือในบทบาทของการเป็นผู้ให้กำเนิดที่แท้จริง ซึ่งสังคมจริงให้ความสำคัญกับผู้ชายมากกว่าในด้านการปกครอง มณีเมขลาจึงเป็นภาพอุดมคติของตัวตนผู้หญิงที่ปรารถนาจะมีอำนาจ (Power) เหนือชายทางการบ้านการเมือง และรามสูรก็คือตัวแทนของผู้ชายจริงที่ทำหน้าที่ดังกล่าวในสังคม

สำหรับด้านสัญลักษณ์ที่ปรากฏในตำนานเรื่องนี้ Fromm (952, อ้างถึงใน ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2537 : 14) นักจิตวิทยาผู้หนึ่งตั้งข้อสังเกตว่า "ในนิทานจะมีอานุภาพเกี่ยวกับไม้เท้า ต้นไม้ มีด ซึ่งถือว่าเป็นสัญลักษณ์ทางเพศของผู้ชาย และมีอานุภาพที่เกี่ยวกับถ้ำ ขวด กล่อง ซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์ทางเพศของผู้หญิง" ซึ่งคณะเองเคยตีความ "มีด" จากนิทานเรื่องจันทโครพเมื่อครั้งผลิตละครในโครงการฯ ปีพ.ศ.2538 ว่าหมายถึงอวัยวะ หรืออำนาจที่แสดงความกล้าหาญและความเป็นชาย นัยนี้ขวานฟ้าของรามสูรก็ทำหน้าที่ดังกล่าวเช่นกัน ซึ่ง กาญจนา แก้วเทพ (2537 : 148–149) ได้วิเคราะห์สื่อที่ปรากฏในละครและภาพยนตร์ในยุคปัจจุบัน เช่น โคมไฟ จากภาพยนตร์เรื่อง Raise the Red Lantern โดยอาศัยทฤษฎีเฟมินิสต์ มองว่า

> . . . โคมไฟคือตัวแทนของอำนาจประจำตัวผู้ชาย จึงต้องมีการเคลื่อนไหวสัญลักษณ์เพื่อเป็นการสำแดงแสนยานุภาพของอำนาจนั้น (Exercise power) . . . มิเชล ฟูโก้ กล่าวว่า หากปราศจากการแสดงแสนยานุภาพก็ไม่มีใครได้สัมผัสกับอำนาจนั้น ซึ่งเป็นหลักประกันของความมั่นคงและการดำรงอยู่ของอำนาจนั้นๆ มีมิติสองด้านอยู่ภายในเสมอในด้านหนึ่งอำนาจมีเอาไว้เพื่อควบคุมและสืบทอด แต่ในอีกด้านหนึ่งอำนาจนั้นก็มีไว้เพื่อถูกปฏิเสธ ถูกท้าทายและถูกทำลายล้าง . . .

ทั้งมณีแก้วและขวานจึงเป็นตัวแทนทางเพศตามเอกลักษณ์ของความเป็นหญิงหรือชาย พ่อหรือแม่ เพื่อแสดงอำนาจในสถาบันครอบครัว ซึ่งต่างก็ถือว่าเป็นความจำเป็นในการจัดระเบียบสถาบันให้เกิดความเรียบร้อย และหากฝ่ายใดมีบทบาทมากกว่า อีกฝ่ายมักเกิดความขัดแย้งอันนำไปสู่ปัญหา การใช้สัญลักษณ์ที่สื่อความทางเพศมักมีอิทธิพลต่อพฤติกรรมของเพศคู่ตรงข้าม ภาพของผู้หญิงที่ต้องการมีอำนาจเหนือผู้ชายอย่างเมขลาจึงต้องแพ้พ่ายและบาดเจ็บ อันเนื่องจากการพยายามออกนอกกฎเกณฑ์ของสังคมจริง โดยในทัศนะของคณะได้เทียบเคียง เชื่อมโยงปัญหาระหว่างเพศเข้ากับสถานการณ์วัยรุ่นที่นิยมเที่ยวกลางคืนเพื่อเสนอถึงสาเหตุประการหนึ่งของปัญหาขึ้นมา จึงเป็นภาพที่ซ้อนและสอดคล้องเป็นไปในแนวทางเดียวกับนิทานเรื่องนี้ ซึ่ง บรูส แกสตัน (2538) ได้วิเคราะห์วรรณกรรมตะวันตกและวรรณคดีไทยกล่าวว่า "เรื่องใดที่มีมีดหรือของมีคมเข้ามาเกี่ยวข้องนั้นมักจะเป็นอันตรายต่อผู้หญิง ในละครที่ผู้หญิงมีส่วนเกี่ยวพันกับอาวุธมีคมลักษณะนี้ [เช่น การถือมีด–ผู้วิจัย] แสดงว่ากำลังสวมบทบาทผู้ชาย หรือพบว่าความหายนะกำลังเกิดกับผู้หญิงที่พัวพันกับมีด"

กล่าวได้ว่าคติชนที่ได้จากนิทานเรื่องเมขลา รามสูร ได้สะท้อนให้เห็นถึงปรากฏการณ์ไล่ล่าฟาดฟันระหว่างเพศหญิงและชาย พ่อและแม่ ซึ่งถือเป็นการกระทำระหว่างกันทางสังคม (Social Interaction) ที่มิได้จำกัดเฉพาะกลุ่มบุคคลในวัยใด และกลายแบบแผนพฤติกรรมทางสังคม (Social Behavior) ที่เกิดขึ้นมานาน มีอยู่และจะดำเนินหมุนเวียนเช่นนี้ต่อไป ดังเห็นได้จากปัญหาสังคมด้านต่างๆ เช่น ข่มขืน สามีภรรยาทะเลาะเบาะแว้ง ฯลฯ ดังนั้นจากนัยนี้คณะสามารถนำคติชนที่ได้มาประยุกต์ใช้เป็นเนื้อหาละคร โดยอาจใช้แก่นเรื่อง เนื้อหา กระทั่งสัญลักษณ์ทั้งสองเป็นสื่อในการปฏิสัมพันธ์ เช่น อาจใช้แก้วเหล้าแทนสัญลักษณ์ของดวงมณี ใช้ตาลปัตรแทนสัญลักษณ์ของขวาน ในการสวดมาลัยพื้นบ้านเป็นอุปกรณ์ที่ให้นัยสำคัญซึ่งแสดงเหตุและผลการปฏิกรรมระหว่างบุคคล เพื่อเสนอภาพของผู้กระทำและถูกกระทำในขณะเดียวกัน

จากที่กล่าวมานั้นจะเห็นว่าขั้นตอนการตีความ เทียบเคียง เชื่อมโยงข้อมูล คือการนำตำนาน นิทานพื้นบ้าน มาวิเคราะห์ศึกษา ดึงสาระสำคัญที่ได้ทั้งในด้านบทและบริบทต่างๆ ที่ปรากฏในแก่นเรื่องพระมาลัย เพื่อให้เป็นสัญลักษณ์สื่อความในละคร เน้นที่พื้นฐานความคิดทางสังคมแต่เดิม ซึ่งจากคติชนที่ได้จากเรื่องพระมาลัย นรก สวรรค์ โลกพระศรีอาริย์ ตาลปัตร ดอกบัวและพระธาตุจุฬามณี กัลปพฤกษ์และต้นจิ้ว ป่าหิมพานต์และนารีผล เมขลา รามสูร ล้วนสะท้อนให้เห็นปรัชญาชีวิตคนไทยในสังคม ดังที่ สุจิตรา รณรื่น (2539 : 116) กล่าวว่า "การศึกษาลักษณะรวมๆ ของปรัชญาชีวิตของคนไทยให้ละเอียดลึกซึ้ง ควรจะศึกษาในแง่ของคติชนวิทยาและน่าจะมีการค้นคว้าวิจัยเกี่ยวกับเรื่องนี้โดยเฉพาะ" เมื่อพิจารณาด้วยหลักพื้นฐานการศึกษาทางปรัชญาจากนัยที่กล่าวตามขั้นตอนนี้ จะเห็นว่า คติชนเหล่านี้ได้ถ่ายทอดปรัชญาที่คณะละครสามารถนำไปใช้เป็นประเด็นสำคัญในละครได้ดังนี้

1. ความเชื่อ มีตั้งแต่ความเชื่อในกฎแห่งธรรมชาติ เช่น การเวียนว่ายตายเกิด เรื่องกรรมซึ่งมีอิทธิพลต่อโลกทัศน์และวิถีชีวิตของพุทธศาสนิกชนคนไทย และเป็นที่มาของประเพณีวัฒนธรรมต่างๆ (สุวิยา รัตนกุล, 2539 : 9) เรื่องของขะดานิยมหรือเชื่อในพรหมลิขิต เช่นนางฟ้าและนารีผล คือภาพของผู้หญิงยอมรับต่อชะตากรรมต่างๆ เรื่องการเลือกปฏิบัติระหว่างเพศที่ปรากฏในความเชื่อทางศาสนา ซึ่งสอดคล้องกับที่ นิรมล พฤฒาธร (2536 : 78, 152) เห็นว่า

> . . . ศาสนาพุทธมีการกีดกันผู้หญิงบวชเป็นภิกษุ หรือแม้บวชก็ยังมีข้อวินัยที่พระพุทธเจ้าตรัสเพิ่มว่า "ผู้หญิงนั้น แม้บวชมาร้อยวันก็ต้องไหว้พระ ซึ่งแม้จะบวชมาเพียงวันเดียว" . . . ศาสนาคริสต์ก็ปูพื้นฐานความเชื่อนี้ไว้ดังเช่นที่ ซีเตอร์ แมรี จอห์น กล่าวว่า ในคัมภีร์ไบเบิลเขียนไว้ว่า ผู้หญิงถือกำเนิดจากซี่โครงของผู้ชาย โดยพระเจ้าเป็นผู้สร้าง คำสอนต่อผู้หญิงที่รวบรวมได้คือผู้หญิงจะต้องเงียบ เชื่อฟังชาย เพราะชายคือตัวแทนของพระผู้เป็นเจ้า . . . เช่นพูดในพระคัมภีร์ว่า ผู้ชายคือมนุษย์ที่มีปัญญารู้จักใช้เหตุผล คำพูดนี้ออกจากปากนักบุญเซ็นต์ โทมัส ฝังหัวคนมานับพันๆ ปี . . .

จะเห็นว่าความเชื่อทางศาสนานั้น ส่วนหนึ่งได้วางรากฐานความคิดของการเลือกปฏิบัติและเอารัดเอาเปรียบทางเพศ หรือการหาประโยชน์จากเพศที่ด้อยกว่า เช่น ปัญหาโสเภณี การตกเขียวเด็ก เป็นต้นด้วย

2. ค่านิยม มีตั้งแต่ในเรื่องการนับถือและปฏิบัติตามหลักศาสนา โดยจะเห็นว่าทั้งวรรณกรรมและพิธีกรรมล้วนมีขึ้นเพื่ออบรมสั่งสอนบุคคลให้ประพฤติในธรรมตามแนวทางพุทธ เช่นเดียวกับสะท้อนเรื่องค่านิยมทางเพศและเรื่องวัตถุนิยม ซึ่งก่อให้เกิดการบริโภคสิ่งฟุ่มเฟือยและสินค้ามนุษย์ นำไปสู่ปัญหาสังคมด้านต่างๆ เช่น การทารุณกรรม โสเภณี อันเป็นสาเหตุหนึ่งของการแพร่กระจายโรคเอดส์ เป็นสารสำคัญที่ต้องการสื่อความในเรื่องจริยธรรมทางเพศ

3. การปฏิบัติ คติชนเหล่านี้ได้สะท้อนให้เห็นปรัชญาแบบปฏิบัตินิยม (Pragmatism) คือยึดประสิทธิภาพในทางปฏิบัติเป็นสำคัญ (สุจิตรา รณรื่น, 2539 : 113)–ซึ่งเห็นได้จากค่านิยมและความเชื่อต่างๆ ดังนั้น การประกอบกรรมดีจึงมุ่งเน้นผลทางวัตถุ เช่น สร้างศาลาหรือบริจาคเงินและหวังบุญนั้นจะสนองกลับในอนาคตทั้งชาตินี้และชาติหน้า เช่นเดียวกับการวัดความดีความเลวที่มองฐานะทางเศรษฐกิจเป็นมาตรฐาน รวมทั้งปรัชญาประโยชน์นิยม (Utilitarianism) โดยมองว่าความถูกต้องของการกระทำขึ้นอยู่กับแนวโน้มที่จะก่อให้เกิดความสุข นับว่าความสุขคือสิ่งที่ดีที่สุดสำหรับมนุษย์ (สุจิตรา รณรื่น, 2539 : 114) ซึ่งเห็นได้ว่า ผู้ที่ยึดมั่นในศีลธรรมถือว่าการไม่ประพฤติผิดทางศีลคือสิ่งประเสริฐ ในขณะที่ผู้ที่เกี่ยวข้องกับธุรกิจการค้ามนุษย์ เห็นว่าประโยชน์ที่ได้คือสิ่งที่ดีเลิศแม้จะผิดศีลและจริยธรรม

4. การศึกษา จะเห็นว่าคติชนเหล่านี้ให้แนวคิดของปรัชญาการศึกษาแนวทางพุทธ คือการใช้พุทธธรรมเป็นแนวทางในการอบรมสั่งสอนและถ่ายทอดวัฒนธรรมแก่บุคคล ผ่านประเพณีการบอกเล่า ซึ่งพิธีกรรมการสวดมาลัยนับเป็นกิจกรรมทางการศึกษาที่เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างระบบบ้าน วัดและชุมชนเข้าด้วยกัน สามารถนำมาใช้ในสังคมปัจจุบันได้

จากที่กล่าวมานั้นสามารถสรุปขั้นตอนการค้นคว้าศึกษาข้อมูล (Research) ได้อย่างเป็นระบบดังนี้

1. การค้นคว้าข้อมูล เป็นกระบวนการเรียนรู้วัฒนธรรมที่ถ่ายทอดผ่านสื่อต่างๆ รวมทั้งประเพณีพิธีกรรมที่ให้การศึกษาแก่บุคคลโดยตรง สืบค้นใน 3 ด้านได้แก่ ด้านเนื้อหาปัจจุบัน ด้านเนื้อหาตำนานดั้งเดิมและวรรณคดีที่เกี่ยวข้อง ด้านศิลปะในการนำเสนอ ซึ่งมีรายละเอียดวิธีการต่างกันไป

2 การตีความ เทียบเคียงและเชื่อมโยงข้อมูล โดยสังเคราะห์ วิเคราะห์และศึกษาองค์ความรู้ที่ได้จากภูมิปัญญาของคนโบราณมาใช้เป็นทรัพยากร (Resource) วัฒนธรรมสำหรับใช้พัฒนาคนและสังคม ปฏิบัติใน 2 ด้านคือ ด้านเนื้อหาตำนานดั้งเดิมกับปัจจุบัน ด้านกลวิธีสื่อความด้วยสัญลักษณ์

จากการศึกษาจึงพบว่าขั้นตอนการค้นคว้าศึกษาข้อมูลของคณะละครมะขามป้อมในกระบวนการผลิตละครมาลัย มงคลนี้ นับเป็นกระบวนการเรียนรู้ (Learning Process) ที่สำคัญในการนำวัฒนธรรมมาใช้เพื่อพัฒนามนุษย์และสังคม โดยคณะคำนึงถึงบทบาทหน้าที่ดั้งเดิมของตำนาน ผสานกับปัญหาสังคมเพื่อใช้ในการให้ความรู้ และจากข้อมูลทั้งสามด้านเห็นได้ว่าประเด็นสำคัญที่คณะสนใจคือ เรื่องของหลักธรรมทางศาสนาและเรื่องจริยธรรมเพศ ซึ่งส่วนใหญ่ได้สะท้อนเรื่องบรรทัดฐานทางเพศ มีทั้งแนวทางปฏิบัติหรือการละเมิดกฎระเบียบทางเพศในขณะเดียวกัน อันเป็นแนวคิดสากลประการหนึ่งที่ปรากฏในตำนานนิทานพื้นบ้านทั้งเนื้อหาและสัญลักษณ์ ส่วนอีกประการหนึ่งคือ ประเด็นเรื่องคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ของ Levi Strauss (1955 อ้างถึงใน ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2537 : 71–73) ที่เห็นว่านิทานทุกชนิดมีโครงสร้างลักษณะเดียวกัน ซึ่งจะมีความคิดอันเป็นสากลของมนุษย์ร่วมอยู่และจะแสดงออกมาในลักษณะสองขั้วหรือคู่ตรงข้าม เช่น ชาย–หญิง ดี–ชั่ว ดำ–ขาว ชีวิต–ความตาย นรก–สวรรค์ ฯลฯ อันเป็นพื้นฐานของการกำหนดโครงสร้างของนิทานโดยทั่วไปๆ จะเห็นว่าขั้นตอนการตีความ เทียบเคียงและเชื่อมโยงได้สะท้อนถึงเรื่องดังกล่าวไว้เช่นกัน ซึ่งสามารถนำแนวคิดนี้ไปใช้เป็นแนวทางการสร้างละครให้สอดคล้องกับสภาพสังคมไทยและสังคมระดับนานาชาติด้วยข้อคิดอันเป็นสากลที่ได้จากคติชนแหล่านี้

นอกจากนี้ในการนำคติชนที่ได้ไปใช้ปฏิบัติเพื่อใช้เป็นสื่อการเรียนการสอนเรื่องเอดส์ จากทัศนะของคณะที่มองว่าสื่อรณรงค์ที่ใช้สอนในปัจจุบันเป็นเพียงการป้องกันที่ปลายเหตุ และศาสนาถูกละเลยในสังคม นับว่าโครงการฯ นี้ จึงมีส่วนสำคัญในการฟื้นฟูและส่งเสริมสถาบันศาสนาที่มีต่อการให้การศึกษาแก่บุคคลและชุมชนซึ่งพระธรรมปิฎก (2538) ได้เสนอว่าในการนำวรรณกรรมมาใช้เพื่อพัฒนามนุษย์และวัฒนธรรมต้องมิใช่มุ่งที่การสื่ออารมณ์เพียงอย่างเดียว แต่จะต้องสื่อความทางปัญญาด้วย ดังนั้นการใช้หลักธรรมทางศาสนาจึงเป็นประเด็นสำคัญของวัตถุประสงค์โครงการฯ ดังที่ พฤหัส พหลกุลบุตร (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) กล่าวว่า "หัวใจของศาสนาก็คือการสอนให้รู้จักละวาง สมถะ เข้าใจคนอื่น เราเอาแก่นตรงนี้มาใช้มากกว่า" ซึ่งมีผลต่อการเปิดประเด็นพูดคุยในเรื่องจริยธรรมทางเพศ และเอดส์ในตอนท้ายของกระบวนการแสดงในขั้นกิจกรรมหลังการแสดง ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าขั้นตอนนี้คือวิธีการหนึ่งในการนำภูมิปัญญา (Wisdom) ดั้งเดิมกลับมาใช้ใหม่ โดยการรื้อฟื้นบทบาทหน้าที่ของสื่อพื้นบ้านที่มีต่อการบูรณาการทางสังคม ทำให้คณะตระหนักเห็นคุณค่าและเกิดความเข้าใจในการนำเอาวัฒนธรรมพื้นบ้านมาใช้เป็นทุนเพื่อให้การศึกษาแก่บุคคล ซึ่งจะเป็นทางเลือกหนึ่งของการนำสื่อพื้นบ้านมาประยุกต์ใช้เพื่อพัฒนาคน และสังคมในปัจจุบันและอนาคต

3. การสร้างบทละคร (Play Script)

หลังจากทีมงานสามารถรวบรวมข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้าศึกษาแล้ว ก็เป็นขั้นตอนการสร้างบทละคร อาศัยกระบวนการกลุ่มในทางศิลปะการละคร มีการคัดเลือกนักแสดงจากที่ประชุมคณะให้เหลือนักแสดง (Actor) เพียง 8 คน ทั้งนักแสดงและทีมงานรองบางส่วนที่เป็นอาสาสมัครสามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างบทละครนี้ด้วย ผู้วิจัยพบว่าคณะใช้การแลกเปลี่ยนข้อมูลร่วมกัน สมาชิกจะเริ่มต้นด้วยการจำลองเหตุการณ์ สร้างฉาก สร้างโครงเรื่อง สร้างภาพรวมละคร และเขียนบทละคร แปรออกมาเป็นบทละคร (Play script) ที่จะใช้แสดงในขั้นสุดท้าย ซึ่งกระบวนการทั้งหมดอาศัยการทำงานร่วมกันดังกล่าวแล้ว

3.1 การแลกเปลี่ยนข้อมูลด้วยการจำลองเหตุการณ์ สร้างฉาก (Scene)

การแลกเปลี่ยนข้อมูลด้วยการจำลองเหตุการณ์ สร้างฉาก เกิดขึ้นหลังจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นในช่วงหลังเดือนพฤษภาคม พ.ศ.2539 ด้วยการนำข้อมูลที่ได้มาแลกเปลี่ยนกัน โดยอาศัยปฏิภาณไหวพริบในการแสดงสดด้วยภาษา เสียงและท่าทางของผู้แสดงเอง ซึ่งคณะเรียกว่า "Improvisation"* และมักเรียกอย่างง่ายว่าการ "Improvise" โดยให้อิสระต่อการแสดงออกในประเด็นหรือเนื้อหาที่แต่ละบุคคลสนใจนำเสนอ แบ่งทีมงานเป็นกลุ่มเพื่อสมมุติและสร้างเหตุการณ์ เป็นฉากสั้นๆ ฉากละ 2-3 นาที แสดงแลกเปลี่ยนกันชมวันละ 3 เรื่อง เฉลี่ยแล้วแต่ละคนจะต้องคิดและกำกับคนละ 15 เรื่อง แบ่งเป็นปฏิบัติในลักษณะ 3 รอบ ให้สะท้อนเรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อในตำนานต่างๆ หรือเรื่องเกี่ยวกับโสเภณี เอดส์ ฯลฯ และต้องมีส่วนผูกพันกับชีวิตประจำวัน โดยให้ทีมงานแสดงผลัดกันชมทีละกลุ่ม พร้อมบันทึกภาพด้วยวิดีทัศน์ (VDO) ดังที่ สนธยา สุชาฎา (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) กล่าวว่า

> . . . กลุ่มนี้แสดงมีแนวคิดแปลกใหม่ก็เก็บไว้ๆ ทำซ้ำๆ ก็จะเปลี่ยนหัวข้อละอย่างปัญหาเรื่องเอดส์เรื่องอะไรก็แบ่งคละกลุ่มไป เพื่อที่ว่าแต่ละกลุ่มจะได้แลกเปลี่ยนกันมากขึ้นดีกว่าอยู่กลุ่มเดิม พอคนใหม่ทัศนะบางอย่างก็เปลี่ยนหรือทักล้าง ก็ได้สิ่งใหม่ๆ เกิดขึ้นมา. . . .

ขั้นตอนนี้ใช้เวลาประมาณสัปดาห์ เพื่อให้ได้ฉากย่อยๆ ในการนำมาปะติดปะต่อเป็นแนวคิด (Concept) ในการผูกเรื่อง ซึ่งได้ความคิดบางประการร่วมอยู่และใช้เป็นส่วนหนึ่งของบทหรือภาพละคร (Spectacle) เป็นวิธีการหนึ่งของการแลกเปลี่ยนและตีความข้อมูล โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบในการแสดงสดทางภาษา เสียงและท่าทางร่างกายด้วยศิลปการละคร จากการสร้างภาพจำลองเหตุการณ์อย่างไม่มีทิศทางเพื่อนำไปพัฒนาเป็นโครงเรื่องหลัก ส่วนภาพที่น่าสนใจจะถูกเก็บไว้เป็นจุดเสนอและแต่งเติมในฉากต่างๆ ซึ่งขั้นตอนนี้จะเน้นความชัดเจนของแก่นเรื่องมากกว่าเนื้อหาละครที่นำมาใช้

---

* กระทรวงศึกษาธิการ (2534 : 11) ให้ความหมายว่า Improvisation คือการแสดงสด ส่วนสื่อมวลชนและนักละครบางแห่งเรียกว่าเป็นวิธีการด้นสด (2528) ใช้ในศิลปการแสดง ซึ่งมี 2 ลักษณะคือ Improvise ทางดนตรี และImprovise ทางละคร

เมื่อพิจารณาขั้นตอนการแลกเปลี่ยนข้อมูลด้วยการจำลองเหตุการณ์ สร้างฉาก ตามทฤษฎีปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ทางสังคมวิทยาการศึกษา (ชนิดา รักษ์พลเมือง, 2537) มองว่าการให้ความหมายและคุณค่าหรือค่านิยมต่อการศึกษาเป็นสิ่งที่เรียนรู้จากการปฏิสัมพันธ์ทางสัญลักษณ์ระหว่างบุคคล ทั้งจะได้รับการจัดการเปลี่ยนแปลงและเลือกสรรจากกระบวนการสื่อความหมาย ซึ่งแต่ละบุคคลใช้ในการจัดการกับสิ่งต่างๆ ที่ประสบ จากแนวคิดนี้จะเห็นได้ว่าขั้นตอนดังกล่าวจึงเป็นวิธีการเรียนการสอนรูปแบบหนึ่งของคณะที่สอดใส่ความหมายของสถานการณ์ต่างๆ โดยอาศัยการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ (Experience) และปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคล ซึ่งทีมงานทุกคนล้วนทำหน้าที่เป็น "บุคคลสำคัญอื่นๆ" (Significant Others) ที่มีส่วนในถ่ายทอดการตีความหมายทางสัญลักษณ์แก่สมาชิกด้วยกัน

3.2 การสร้างโครงเรื่องละคร

การสร้างโครงเรื่องละคร เป็นขั้นตอนที่ทำให้ประเด็นต่างๆ ชัดเจนขึ้น โดยนำข้อมูลที่รวบรวมทั้งจากการแลกเปลี่ยนด้วยการจำลองเหตุการณ์ สร้างฉากมาพูดคุยร่วมกันภายในทีมงาน ซึ่ง นิมิตร พิพิธกุล แบ่งงานให้ทีมงานทุกคนเขียนโครงเรื่องตามแนวทางที่ถนัด ดังที่ นิลชา เพื่องฟูเกียรติ (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) กล่าวถึงวิธีการว่า "ก็เหมือนแต่งเรื่องทั้งเรื่องที่ทุกคนต้องไปทำหมดตอนนั้นไม่มีโครงของนิมิตร วันๆ improvise และก็อ่านข่าว อ่านหนังสือ ฯลฯ ให้ได้ข้อมูลแบ่งกันไปทำโครงกันด้วย บางคนก็เขียนเรื่องสั้น บทความ เรียงความกันมา เพื่อมาดูกัน" หลังจากนี้ทีมงานทุกคนนำโครงเรื่องของแต่ละคนที่ทดลองแต่งมาเสนอในที่ประชุมจนครบ นำเสนอบนกระดานให้เห็นชัดเจนร่วมกัน และพิจารณาประเด็นต่างๆ ที่ปรากฏ ดังที่ นิมิตร พิพิธกุล (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) กล่าวว่า

> . . . จริงๆ เรียกว่าใครเขียนอะไรได้ก็ไปนึกมา คืออะไรสั้นๆ ก็ได้ เสร็จแล้วมาเล่นโชว์กันอย่างสนธยา [นักแสดง-ผู้วิจัย] จะมาเสนอเรื่อง ใครใครค้า ค้า อะไรอย่างนี้ มาเล่นเป็นเรื่องสั้นๆ เราก็จะดึงออกมาแล้วมาแผ่บนกระดานว่าอันนี้น่าสนใจเก็บไว้ เราจะเอามาเป็นแก๊กหรือเป็นส่วนหนึ่งของบท ที่ทำให้บทดูน่าสนใจ คือเราเขียนมาค่อนข้างเป็นโครงจนจบ ของคนอื่นส่วนใหญ่จะเป็นสั้นๆ เลยตกลงว่า จากโครงสร้างที่เรามีอยู่ก็มาตีความใหม่ . . .

จากวิธีการดังกล่าว ทีมงานได้ระดมความคิดเห็น พูดคุยแลกเปลี่ยนเนื้อหาข้อมูลที่นำมาโดยช่วยกันเรียงลำดับ พิจารณาประเด็นของโครงสร้างเรื่องที่ถูกร่างขึ้นใหม่เพื่อให้ที่ประชุมเกิดความเข้าใจร่วมกัน มีการตีความซ้ำในเรื่องพฤติกรรมระหว่างตัวละครผู้หญิง ผู้ชาย พร้อมตัดสินใจว่า โครงเรื่องส่วนใดหรือตอนไหนของใครน่าสนใจจึงเก็บไว้ โดยดำเนินการด้วยวิธีการนี้ประมาณ 2-3 โครง เพื่อหาโครงเรื่องที่มีความเป็นไปได้มากที่สุด เช่น การเปิดภาพการตายของตัวละครด้วยโรคเอดส์ และแบ่งกลุ่มระหว่างทีมงานชาย หญิง ทดลองทำด้วยการคิดหาแนวทางในการดำเนินเรื่องภายในโครงเดียวกันด้วยการสมมุติตั้งแต่เหตุการณ์เริ่มเรื่อง (Initial Incident) ก โยงไปถึง ฮ น่าจะเกิดอะไรบ้าง ซึ่งทัศนคติของหญิงและชายจะมีความแตกต่างกันในการมองเรื่องเดียวกัน ดังที่ พฤหัส พหลกุลบุตร (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) กล่าวว่า "เราก็คิดแบ่งออกเป็น 2 line 2 ข้างแบบนี้ เสร็จแล้วก็มาผ่ารวมกันเป็นโครงเดียว" ทดลองเล่น (Play) โครงเรื่องอย่างคร่าวๆ ที่ทำไว้ ประเด็นที่น่าสนใจจึงขยายฉากให้ยาวชัดเจนขึ้นหรือตัดทอนสั้นลง

ให้กระชับ โดยแบ่งเป็นฉากหรือเหตุการณ์ต่างๆ พร้อมตีความพฤติกรรมหรือทัศนคติระหว่างผู้หญิงและผู้ชายไปด้วยเสมอ นอกจากนี้ก็มีการนำคติที่ได้จากเรื่องพระมาลัยนำแทรกเข้าในโครงเรื่อง เช่น การเปรียบเทียบนรก สวรรค์ที่เป็นนามธรรมกับรูปธรรม หรือสัญลักษณ์ที่ใช้สื่อความ ดังที่ นิมิตร-พิพิธกุล (สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2540) กล่าวว่า

> . . . ก็จะช่วยดูว่า Step ของเรื่องน่าจะเดินไปอย่างไร ไม่ควรจะเป็นแค่เรื่องของผู้ชาย คือเราจะไปตีผู้ชาย แต่เราจะตีทั้งคู่เพราะคำว่า นรก สวรรค์ เกิดขึ้นทั้งผู้ชายกับ ผู้หญิง คือโครงสร้างแรกที่เกิดขึ้นมามีทีท่าเป็น Feminism มีทีท่าว่าผู้หญิงถูกกระทำ เพราะว่าเราตีความจากโจทย์อันเดิม คือจากขันทโครพออกมาลักษณะ Feminism จะเป็นลักษณะว่าผู้ชายกระทำต่อผู้หญิง แล้วผู้หญิงขึ้นมาเป็นแบบว่า นางโมรากลายเป็นคนดี เพราะตีความค่อนข้างจะ Feminism ซึ่งเรารู้สึกว่าไม่อยากให้เป็นแบบนั้น คือจุดของไม่ได้อยู่ที่ว่าผู้ชายเป็นผู้กระทำหรือผู้หญิงกระทำ แต่ทั้งคู่ต่างเป็นผู้กระทำ ก็เลยตีตรงจุดนี้ . . .

นิมิตร พิพิธกุล ผู้ช่วยผู้กำกับ ได้ชี้ประเด็นเสริมว่าในเรื่องดังกล่าวว่า ทั้งผู้ชายและผู้หญิงล้วนเป็นส่วนหนึ่งของการกระทำและถูกกระทำจากครอบครัว สภาพแวดล้อม ซึ่งปัญหาที่ตามมาคือเกิดการกระทำต่อผู้อื่นเป็นห่วงโซ่ต่อไป นำไปสู่จุดสำคัญที่ทั้งตัวละครชายและหญิงที่สมมุติขึ้นนี้จะได้เห็นภาพสุดท้ายในผลการกระทำของตน หรือที่เรียกว่า "Climax" ของละคร เพื่อให้เกิดการตระหนักหรือรับรู้และหาทางออกเพื่อแก้ไขปัญหา และจะเป็นประเด็นที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงที่ทำให้เรื่องจบลง โดยทีมงานจะประชุมจนได้ความลงตัวร่วมกันในโครงเรื่องอย่างหยาบหรือโครงเรื่องที่ 1 ซึ่งสร้างขึ้นแต่ยังมิใช่บทละคร

ขั้นตอนถัดมาในการสร้างโครงเรื่อง คือนำประเด็นที่ได้จากการตีความโครงสร้างเรื่องอย่างหยาบๆ ของเหตุการณ์ต่างๆ ที่คาดว่าจะใช้ในบทละครนั้น เอามาประชุมพูดคุยถึงวิธีการเชื่อมฉากต่างๆ เข้าด้วยกัน "ฉากที่ได้ Idea อันหนึ่ง คือเมขลา-รามสูร ฉากที่พูดถึงแก่งวัยรุ่น แล้วก็ผู้หญิงมีของดีในตัว แล้วก็เที่ยวชูแก้วร่อนไปมา . . . ความคิดแรกที่ได้ และก็รามสูรก็มีขวาน อาจจะหมายถึงพลังอำนาจของผู้ชาย หรืออวัยวะเพศ" (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) ซึ่งความคิดในการเชื่อมฉากนี้กับพฤติกรรมของเยาวชนเป็นเหตุการณ์หนึ่งที่ใช้เสนอประเด็นปัญหาการล่วงเกินทางเพศ จะเห็นว่าการตีความ เทียบเคียง เชื่อมโยงในขั้นตอนค้นคว้าศึกษาข้อมูลมีส่วนสำคัญในการเชื่อมฉากต่างๆ ในโครงเรื่องเนื่องจากนิทานหรือตำนานบางเรื่องมีลักษณะของสถานการณ์ที่สอดคล้องกับปัญหาปัจจุบัน และสามารถซ้อนภาพ ตัวละครในตำนานดั้งเดิมกับบุคคลในสังคมจริงเข้าร่วมกันได้ ส่วนที่นอกเหนือจากประเด็นนี้ คือ โครงเรื่องอย่างหยาบสำหรับเป็นแนวทางในการไปสร้างภาพรวมของละครในขั้นตอนต่อไป

จะเห็นว่าขั้นตอนการสร้างโครงเรื่องละคร เป็นการระดมปัญญาของบุคคลมาสร้างบทเรียน โดยเน้นที่กระบวนการเรียนรู้ร่วมกันในกลุ่มคณะ ซึ่งให้ความสำคัญกับการสะท้อนความคิดและถกเถียง (Reflect and Dicussion) นับได้ว่าเป็นวิธีการสำคัญที่จะพัฒนาวิธีการสร้างสื่อการเรียนการสอนให้มีคุณภาพยิ่งขึ้น ขณะเดียวกันทีมงานเองก็เกิดการเรียนรู้และแลกเปลี่ยนโลกทัศน์ระหว่างเพศด้วย

3.3 การสร้างภาพรวมของละคร

การสร้างภาพรวมของละคร คือการนำเอาโครงเรื่องและประเด็นหลักจากฉากที่ได้ แผ่เป็นภาพละคร ซึ่งได้ปฏิบัติการกันที่จังหวัดนครปฐม ในต้นเดือนมิถุนายน พ.ศ.2539 โดยตัดโครงเรื่องแบ่งเป็นฉากต่างๆ ประมาณ 4-5 ฉาก แบ่งทีมงานเป็น 4 กลุ่ม กลุ่มละประมาณ 5 คน ให้แต่ละกลุ่มเสนอความคิดที่เกี่ยวข้องกับฉาก ด้วยวิธีการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการแสดงสดด้วยภาษา เสียงและท่าทางร่างกายทางละครเพื่อให้เป็นภาพสถานการณ์ต่างๆ เน้นการจัดองค์ประกอบของภาพละครอย่างมีทิศทาง ลักษณะวิธีการนี้คล้ายกับขั้นตอนการแลกเปลี่ยนข้อมูลจำลองเหตุการณ์และภาพเพื่อให้ได้โครงเรื่อง แต่แตกต่างที่แต่ละกลุ่มต้องมาสร้างภาพให้เป็นฉากจากประเด็นเดียวกันทั้งหมด ดังกรณีเรื่องกัลปพฤกษ์น่าจะเสนอถึงอะไรได้บ้าง เช่น เรื่องวัตถุนิยม ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2540) กล่าวว่า

> . . . เราก็มามองว่ากัลปพฤกษ์น่าจะพูดถึงวัตถุนิยมในครอบครัว พูดถึงพ่อแม่เลี้ยงลูกแบบวัตถุนิยม ทำให้เด็ก Spoil ไม่รักศักดิ์ศรีตัวเอง เหมือนเด็กในวิทยาลัยต่างๆ ที่ไปขายตัวแลกกับกางเกงยีนส์หรือแลกกับอะไร เป็นกัลปพฤกษ์ได้ . . . ไปทำฉากนี้ หรือเรื่องรามสูรเมขลา กับสถานการณ์ปัจจุบันในฉากงานเลี้ยงมีวัยรุ่นเป็นกลุ่มพอเห็นผู้หญิงสวยก็โปรมเร้าพอดอนหลังแบบหญิงก็ร้ายชายก็เลว ในที่สุดก็ต้องมีการข่มขืนกัน ลองทำภาพออกมาซิว่าเมขลา-รามสูร เปรียบเทียบกับวัยรุ่น ทำภาพให้คนดูเข้าใจให้ได้ 4 กลุ่มให้แยกไปทำ . . .

จะเห็นว่าภาพที่ออกมาของแต่ละกลุ่มมีความแตกต่างกันไป โดยหนึ่งฉากมี 4 รูปแบบ 4 ความคิด ซึ่งผู้กำกับและผู้ช่วยกำกับได้กำหนดหัวข้อประเด็นต่างๆ เพื่อให้นักแสดงและทีมงานบางส่วนช่วยกันสร้างภาพ อาจจะไม่จำเป็นต้องดำเนินแนวทางตามโครงสร้างเรื่องที่มีมาก่อนได้ เพื่อให้ทุกคนได้แตกความคิดต่างกันออกไป และมาเสนอด้วยวิธีการจัดองค์ประกอบภาพ พร้อมบันทึกไว้ ผู้ใดที่มี "มุขตลก" หรือ "แก๊กตลก" ที่คิดได้และน่าสนใจให้สร้างเสนอ ดังนั้นเห็นได้ว่าภาพต่างๆ ที่เกิดขึ้นเป็นเสมือนการแลกเปลี่ยนทัศนคติทางเพศระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงจากความคิดของแต่ละบุคคล ซึ่งนำเสนอควบคู่ไปกับการใช้เวลาว่างในการอ่านข่าวสารข้อมูลที่เกี่ยวข้องและพูดคุยเพิ่มเติมในประเด็นต่างๆ แต่หากภาพที่สร้างหลุดจากโครงเรื่องเดิมมากไป ผู้กำกับจะพยายามควบคุมแนวทางให้อิงโครงสร้างเรื่อง ดังที่ นิลชา เพื่องฟูเกียรติ (สัมภาษณ์, 19 มีนาคม 2540) กล่าวว่า

> . . . ช่วงที่ไปนครปฐมเรามีแค่โครงเรื่องที่ประชุมกัน แต่ยังไม่มีความชัดเจนเรื่องภาพตอนนั้นจะตันอยู่ที่โครงเรื่อง พอเรามาสร้างภาพก็จะแตกออกไปอีกก็มี . . . ประดิษฐเป็นคนดูอยู่จะบอก พยายามดึงให้มาเข้าโครงอันแรก มีครั้งหนึ่งที่นั่งคุยกลุ่มย่อยเรื่องประเด็นผู้หญิง ผู้ชายความเสมอภาคอะไร แล้วเราก็บิ๊งเรื่องของหยินหยางว่าก็หมายถึงความสมดุลของขั้วที่แตกต่างสองขั้ว เพศผู้ เพศเมีย ต้องผสมกลมกลืนกันไปด้วย ก็มองว่าผู้หญิงกับผู้ชายต้องไปด้วยกันถึงอยู่ร่วมกันได้ ก็คุยกันที่นั่น พอสร้างภาพก็เอาความคิดนี้ไปใช้ . . .

จะเห็นได้ว่านักแสดงมีบทบาทสำคัญในการค้นหาประเด็นสำคัญเพื่อสร้างเป็นภาพรวมต่างๆ ทำให้แนวคิดเรื่องหยิน หยาง คู่ขั้วในสังคมตะวันออกถูกนำมาใช้ให้ความหมายของความสมดุลระหว่างเพศ เพื่อสะท้อนเรื่องความเสมอภาคทางเพศ อันเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยรณรงค์ความเข้าใจเรื่องจริยธรรมทางเพศ

ในคณะทำงานนั้น ทีมงานทุกคนล้วนมีบทบาทสำคัญและมีส่วนร่วมในการสร้างภาพ เช่นขณะที่กลุ่มแรกเสนอ กลุ่มอื่นจะนั่งดูและคัดเลือกภาพที่ดูสวยน่าสนใจ และสามารถสื่อประเด็นที่เกี่ยวข้องได้ เมื่อเปลี่ยนเป็นกลุ่มที่สองเสนอภาพ กลุ่มแรกและกลุ่มอื่นดูและเลือกภาพ เวียนกันไปเช่นนี้ ทำให้ได้ภาพละครที่ทดลองสร้างประมาณ 100 ฉากย่อยๆ ใช้เวลา 3 วัน ซึ่งมีการบันทึกภาพวิดีทัศน์ เพื่อผู้กำกับทำหน้าที่เลือกภาพที่น่าสนใจไว้ ทำให้ได้เรื่องรูปภาพ ท่าทางลีลา ประโยคพูดต่างๆ นำมาเรียบเรียงบทละครโดยเฉพาะเพลงร้องสมัยใหม่และประโยคพูดมักมาจากการ Improvise เช่น "เรื่องการชูแก้วเหล้ากับดวงแก้ว การแบกตัวกันชูกันหรือ ฉากข่มขืนก็ได้มาจากการ Improvise อย่างเมขลาเรามาได้ประโยคพูดอะไรจากในนั้น เรื่องแก้วเหล้า คำว่าเสี่ยขาในคาราโอเกะ ในกัลปพฤกษ์ ก็ได้มาจากอันนั้น ได้มาจากการสร้างภาพ" (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์ 17 มกราคม 2540) โดยนำท่าทางหรือคำพูดที่ได้มาเรียบเรียง และให้ทีมงานทุกคนแสดงและร่วมกันพิจารณาเลือกภาพ หรือปรับเปลี่ยนย้ายภาพในฉากตอนด้วยเหตุผลตามความเหมาะสม ซึ่งผู้กำกับนำไปจัดลำดับภาพเป็นฉากต่างๆ จากโครงเรื่องซ้ำอีกครั้ง ขั้นตอนนี้จึงทำให้เกิดตัวละครต่างๆ เช่น เสี่ย พ่อ เมียน้อย มาลา มาลี แต่ยังไม่มีการระบุนักแสดงในการสวมบทบาท

วิธีการในขั้นตอนการสร้างภาพรวมละครนี้ ได้แสดงให้เห็นว่า ทีมงานทุกคนมีบทบาทสำคัญในการสร้างบท ขณะที่ผู้กำกับทำหน้าที่เรียบเรียงภาพทำให้ได้โครงสร้างของละคร (Structure of Drama) ที่ชัดเจนขึ้นสำหรับนำไปใช้เขียนบทละคร (Script) ซึ่งกระบวนการกลุ่มมีส่วนสำคัญในการถ่ายทอดและรับองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษานำมาแลกเปลี่ยนกัน โดยแนวคิดปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ (ชนิดา รักษ์พลเมือง, 2537 : 29) มองว่า "การเรียนการสอนและการศึกษาคือศิลปะของการสอดใส่ความหมายของสถานการณ์ต่างๆ อันเป็นที่ยอมรับของกลุ่มซึ่งต้องดำรงรักษาโรงเรียนเข้าไว้ในตัวเด็ก" ในแง่นี้อาจจำลองภาพของโรงเรียนเป็นกลุ่มคณะ อันจะทำให้เห็นว่าขั้นตอนนี้คือระบบหนึ่งของการเรียนการสอนที่เน้นการมีส่วนร่วมระหว่างบุคคลเพื่อสร้างและสอดใส่ความหมาย หรือคุณค่าที่ประมวลได้จากประสบการณ์ชีวิต ให้เป็นบทเรียนสำคัญเพื่อให้การศึกษาและพัฒนาบุคคล ให้เกิดการเรียนรู้และพัฒนาการด้านศักยภาพการสื่อสารด้วยภาษาท่าทาง ฯลฯ ในทีมงานคณะจากกระบวนการกลุ่ม

3.4 การเขียนบทละคร

ในการเขียนบทละคร จะนำเอาภาพที่ได้มาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน และลงในรายละเอียดวิธีเชื่อมฉากหนึ่ง ฉากสอง ฉากสาม ฯลฯ ซึ่งผู้กำกับจะพิจารณาโดยอิงโครงเรื่องละคร จนกระทั่งคาดว่าน่าจะใช้ตัวพระมาลัยเป็นผู้เชื่อมทุกเหตุการณ์ ให้ตัวละครมาลา มาลีเป็นผู้ผ่านมาพบเห็นและเดินทางตามไปในนรกสวรรค์ แต่ภายหลังได้เปลี่ยนเนื้อหานี้ให้กลายเป็นเรื่องราวของตัวละครมาลา มาลีโดยตรง เพื่อสะท้อนปัญหาของเยาวชน หรือแสดงให้เห็นความขัดแย้งที่เกิดขึ้นจากจิตใจอันเนื่องมาจากสภาพแวดล้อมทางสังคม ซึ่งความคิดนี้ได้รับการพัฒนาขึ้น ร่วมกับการเทียบเคียงตัวละครเมขลา รามสูรกับเด็กวัยรุ่นทั่วไป และเชื่อมปรากฏการณ์การหลอกล่อและไล่ล่าในวรรณคดีดั้งเดิมเข้ากับพฤติกรรมเยาวชนในปัจจุบัน โดยมองทั้งด้านสัญลักษณ์และเนื้อหา ดังที่ อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) กล่าวว่า

> . . . พาเมล่ากับศรรามที่นิมิตรพยายามที่จะตีความอยู่ [เรื่องของการเที่ยวกลางคืนในสถานเริงรมย์และนำไปสู่ปัญหาการล่วงเกินทางเพศ–ผู้วิจัย] ประดิษฐก็ร้อยเอาสองชั้วเข้ามาเจอกัน แล้วก็ใช้ขนบเก่าก็คือ รำรามสูร เมขลา เขาพยายามจะถ่ายทอดตรงนี้ให้กับน้องๆ เขาอยู่แล้ว ก็ครบถ้วนทั้งที่ประดิษฐประสงค์ ทั้งที่อานันท์ ทั้งนิมิตรประสงค์ มีสาม version เลยแล้วต่อกันได้อย่างสนิทสนม . . .

การเชื่อมฉากใช้เวลาประมาณ 1 สัปดาห์ ต่อจากนั้นจึงประพันธ์บทละครด้วยวิธีการใช้คำพูดหรือคำเขียนโดยแบ่งเป็น 2 ขั้นตอนดังนี้

3.4.1 การใช้สำนวนวรรณคดีดั้งเดิม

การใช้สำนวนวรรณคดีดั้งเดิม นำมาใช้เป็นบทบรรยายยายที่มิใช่บทสนทนา เป็นเนื้อหาหลัก โดยอิงตามโครงสร้างของการสวดมาลัยพื้นบ้าน ลักษณะของการนำสำนวนดั้งเดิมมาใช้นั้นมีสองส่วน คือ ส่วนที่คัดลอกมาทั้งตอน กับส่วนที่ตัดมาบางส่วนเพื่อเรียงเรียงขึ้นใหม่ผสานกับภาษาวรรณกรรม

3.4.1.1 ส่วนที่คัดลอกคำดั้งเดิมที่ปรากฏในวรรณคดีต่างๆ มาทั้งตอน

ส่วนที่คัดลอกคำดั้งเดิมที่ปรากฏในวรรณคดีต่างๆ มาทั้งตอนนั้น ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 22 กรกฎาคม 2539) ได้คัดลอกภาษามาใช้เฉพาะฉากหรือตอนต่างๆ ตามบทบาทหน้าที่ของวิธีการสวดมาลัยพื้นบ้าน เช่น การสวดสรภัญญะ ที่ตัดจากบทปิดพระมาลัยเดิม หรือบทสวดมนต์ที่ขึ้นด้วย "นะโมตัสสะ . . . พุทธัง สรณังคัจฉามิ . . . ติโลกะนาถัง ตังพุทธัง ธัมมัง" (สื่อชาวบ้าน, 2539 : 2) ในการสวดอภิธรรม ซึ่งมีเนื้อความที่ยาวจึงตัดทอนมาใช้ หรือบทสวดพระอภิธรรม 7 คัมภีร์ที่ว่า "กุสะลา ธัมมา อะกุสลธัมมา . . . " (อานันท์ นาคง, 2539 : 86) ใช้สวดด้วยวิธีการ Chorus* ทางละคร

---

* Chorus การประสานเสียงร้องหรือพูดพร้อมกัน ในทางศิลปการแสดงใช้คำว่า Chorus มีสองนัยยะ คือ "คอรัสทางละคร" หมายถึงกลุ่มนักแสดงตัวประกอบที่ช่วยขยายหรือดำเนินเรื่องราวเหตุการณ์ในลักษณะประสานสัมพันธ์โดยใช้ทั้งท่าทางร่างกาย การเปล่งเสียงในลักษณะต่างๆ ส่วน "คอรัสทางดนตรี" หมายถึง กลุ่มผู้ขับร้องประสานเสียง หรือวิธีการเปล่งเสียงร้องประสานในบทเพลง หรือการประสานเสียงดนตรีอย่างเป็นแบบแผน (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540)

3.4.1.2 ส่วนที่ตัดมาบางส่วนนำมาเรียบเรียงขึ้นใหม่

การตัดสำนวนมาบางส่วนและนำมาเรียงเรียงขึ้นใหม่นี้ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 22 กรกฎาคม 2539) ได้คำนึงถึงบทบาทหน้าที่ดั้งเดิม โดยพิจารณาจากโครงสร้างวรรณคดี เช่น บทเปิดพระมาลัยจากสำนวนเดิมที่ว่า "ณ กาลยันโกลโพ้น พ้นไปแล้วแต่กาลก่อน ภิกษุหนึ่งภิกษุหนึ่ง ได้พร ชื่อมาลัยเทพเถร" มาแต่งใหม่ จาก 8 วรรค เหลือ 4 วรรค เป็น "กาลนั้นเถระ องค์พระมาลัย" และตอนพระมาลัยวันทาพระธาตุจุฬามณี รวมทั้งตัดจากกาพย์พระมาลัยที่กล่าวถึงเรื่องกัลปพฤกษ์ หรือเรื่องของต้นจิ้ว ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) กล่าวว่า "ต้นจิ้วนั้นเอามาเลย ในบทสวดพระมาลัย บทที่แม่ชีสวด ทนามจิ้วคมยิ่งกรด โดยโสพสลิบองค์คุลี เอามาเลย เป็นกาพย์" และนำมาเรียบเรียงเพิ่มเติมขึ้นใหม่ด้วยสำนวนกลอน ซึ่งใช้สำหรับในการสวดบรรยายเนื้อหาเรื่องพระมาลัย

ส่วนสำนวนที่ตัดมาจากวรรณคดีดั้งเดิมที่ใช้แทรกในการสวด ผู้กำกับ (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 22 กรกฎาคม 2539) ได้ตัดจากบทวรรณกรรมที่เป็นลายลักษณ์อักษร เช่น เรื่องรามสูร เมขลา จากบทละครแบบฉบับของราชสำนัก ถูกนำมาเรียบเรียงเปิดตัวละครเมขลาเป็นว่า "เมื่อนั้นนวลนางเมขลามารศรี เลี้ยวล่อรามสูรอสุรี กรโยนมณีจินดา" หรือตัดจากบทวรรณกรรมปากเปล่า (Oral Literature) โดยนำสำนวนการสวดพื้นบ้าน เช่นชุมชนบ้านโพหักและบ้านท่าโพ จังหวัดราชบุรี มาใช้ดังประโยคที่ว่า "รามสูรอสุราถือขวานฟ้าเหาะขวางกลางอัมพร . . . หรือ นางเมขลาชูกร ชูกรล่อแก้วให้แววับ" โดยตัดทอนเพื่อย่อลงจาก 8 วรรคเหลือเพียง 4 วรรค ปรับและแต่งเรียบเรียงเพิ่มเป็น "เมขลาเหาะคว้างกลางอัมพร ชูกรล่อแก้วมณีศรี รามสูรแกว่งขวานรานฤทธี . . . ส่วนทุดอีหญิงใจร้าย ทำกลายกลับ กูจะจับแหกขาให้อาสัญ อันนี้ของเดิมเลยเขามาอย่างนี้ ของเดิมกวนกว่านี้อีกนางเมขลาจะ จริงเหรอค่ะพี่ยักษาไม่กลัวหรอก ซึ่งจะยั่วกว่านี้อีก ที่นี้เราตัดมาใช้กระชับ" (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์)

จะเห็นว่าการนำคำประพันธ์จากวรรณคดีดั้งเดิมมาใช้นั้น ผู้กำกับให้ความสำคัญกับโครงสร้างแก่นเรื่องที่กล่าวถึงประเด็นสำคัญหลักๆ ไว้ โดยปรับภาษาสำนวน โวยกรณ์ตามความเหมาะสมและสอดคล้อง โดยใช้วิธีผสมผสานลักษณะการประพันธ์บทละครในปัจจุบัน เพื่อสื่อความสภาพปัญหาสังคม ยึดบทบาท หน้าที่และความหมายเดิมไว้ ซึ่งในขั้นตอนนี้เป็นหน้าที่ของผู้กำกับที่จะต้องเรียบเรียงเป็นบทต่อไป

3.4.2 บทสนทนา

บทสนทนาส่วนใหญ่ ได้จากการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการแสดงสด การใช้ภาษา เสียง และท่าทางร่างกายทางละครของทีมงานนักแสดงเป็นสิ่งสำคัญ มีการรวบรวมบันทึกไว้ในวิดีทัศน์ โดยคัดลอกคำพูดต่างๆ ที่น่าสนใจออกมา ซึ่งได้จาก 4-5 กลุ่มที่มีความแตกต่างกัน ผู้กำกับเรียบเรียงให้เป็นสำนวนเดียวกัน ส่วนใดที่ต้องการบทกลอนหรือคำพูดจึงเสริมแต่งเนื้อหาภาษาเพิ่มเติม ซึ่ง นีลชา เพื่องฟูเกียรติ (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) สรุปในขั้นตอนนี้ว่า

> . . . หลังนครปฐมได้เนื้อเรื่อง รู้แล้วว่าจะลงรายละเอียดตรงไหน ก็ทำเรื่อง 20 นาทีๆ ตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งตอนนั้นได้ภาพก็ดึงเอาภาพมารวมกัน แล้วมาลงรายละเอียด โดยเราประดิษฐจะพิมพ์บท ส่วนภาษาที่ใช้ในละครที่เป็นภาษาวรรณกรรมก็จะมาจากเขา แต่ภาษาพูดจะได้จากตัวละครจับคู่คิดคำกันเอง บางทีที่เรานิมิตรมาช่วยข้อมก็จะมีคำที่เขาเอามาด้วย . . .

ในการเขียนบทนี้ มีวิธีการที่ทำให้ได้ตัวละครและบทละคร ซึ่งเป็นบทร่างที่ 1 ที่ชัดเจนขึ้น โดยยังไม่มีการจัดวางตัวนักแสดงเพื่อสวมบทบาท เพียงแต่ทีมงานได้ทดลองข้อมบทนี้ เพื่อเพิ่มเติมรูปแบบทางวัฒนธรรมร่วมกับศิลปการแสดงสมัยใหม่ และขัดเกลาบทละคร ดังจะกล่าวในขั้นตอนต่อไป

เมื่อพิจารณาขั้นตอนการเขียนบทละครเรื่องนี้ของคณะ จะเห็นว่าการใช้คำประพันธ์ทางวรรณกรรมด้วยสำนวนต่างๆ มีข้อสังเกตที่น่าสนใจถึงวิธีการนำมาใช้ เห็นได้จากบทละครที่สมบูรณ์ในภาคผนวกของรายงานวิจัยนี้ มีการปรับสำนวนและคัดลอกสำนวนมาใช้ โดยยังคงเน้นแก่นของเนื้อหาวรรณคดีที่นำมาใช้ ซึ่งมีหลายบทและวรรคตอนในละครของคณะที่แสดงให้เห็นเนื้อหาที่พัฒนามาจากภาษาวรรณคดีดั้งเดิม ด้วยการตัดจากบทสวดพื้นบ้าน เช่น ชุมชนบ้านโพหัก จังหวัดราชบุรี หรือ ชุมชนบ้านโขมง จังหวัดจันทบุรี นำมาปรับเนื้อหาให้กระชับและขัดเจนสอดคล้องกับสภาพปัญหาปัจจุบัน และลำดับการนำเสนอจะอิงโครงสร้างการสวดมาลัย พื้นบ้านเป็นหลัก โดยจะเห็นลักษณะการปรับสำนวนได้ชัดเจน ดังตัวอย่างที่ยกอ้างตามวิธีการสวดแต่เดิม ซึ่งหลังผ่านบทสวดพระอภิธรรมเช่นที่กล่าวไป นักสวดจะตั้ง "นโม ตสฺส ภควโต อรหโต สมฺมา สมฺพุทธสฺส" 3 จบ เพื่อบูชาครู ตามด้วยบทสวดเปิด หรือบทในกาล ดังนี้

สำนวนการสวดมาลัยในภาคใต้ (ชวน เพชรแก้ว, 2538, อ้างถึงใน อานันท์ นาคคง, 2539 : 91) กล่าวว่า

ในกาลอันลับลัน	พ้นไปแล้วแต่ครั้งก่อน
ภิกษุหนึ่งได้พระพร	ชื่อมาลัยเทพเถร . . .
พระมาลัยผู้มีฤทธิ์	ท่านประสิทธิ์ด้วยปัญญา
ครองศีลทรงสิกขา	ฌาณสมาบัติเธอบริบูรณ์ . . .

ขณะที่สำนวนบทละครของคณะ (ร่างบทละครที่ 5, สื่อชาวบ้าน, 2539 : 2) มีว่า

กาลนั้นพระเถระนามพระมาลัย	ผู้เสด็จท่องไปในแดนสวรรค์
ทั้งอเวจี นรกโลกันต์	ครองศีลครองธรรม์ และครองปัญญา
ด้วยโลกร้อนเร่ามัวเมาตัณหา	มนุษย์มั่วกามาเป็นวิกฤติการณ์
ถึงคราต้องไปยั้งภัยมหันต์	จึงภิกขาจารโปรดวิญญาณมนุษย์ . . .

หลังจากสวดเปิดเรื่องพระมาลัยในลักษณะนี้แล้ว จึงต่อด้วยการสวดร่ายหรือสวดบรรยาย ซึ่งเนื้อความว่าถึงการเดินทางของพระมาลัยต่อไป จึงเข้าสู่การแทรกเรื่องวรรณคดีต่างๆ เช่น เมขลารามสูร ดังตัวอย่างสำนวนการสวดผีพื้นบ้านโพหัก จังหวัดราชบุรี (อานันท์ นาคคง, 2539 : 101) ที่ว่า

รามสูรอสุรา พญามารๆ	ถือขวานๆ เหาะคว้างกลางอัมพร
เหลือบเขม้นเห็นนางเมขลา	เหาะหรา คว้างราวชาวอัปสร
กุมแก้วกายสิทธิ์ฤทธิรอน	ฐกรล่อแก้วให้แววว้บ
รามสูรโกรธาว่าเดี๋ยวนี้	อีกาลีจองหองกระดองจิบ
ขบเขี้ยว เคี้ยวฟันตัวสั่นท้าว	กระทืบเท้าข้างขวานใจรานรอน
เมขลาหลีกเลี่ยงแล้วเถียงข้าง . . .	แล้วฐกรล่อแก้วดูแววว้บ . . .
ทุดอีหญิงใจร้ายทำกลายกลับ	กูจะจับแหกขาให้อาสัญ
จริงหรือพี่ยักษาใจอธรรม์	กูไม่พรั่นชีวีเท่าขี้เล็บ . . . (ไม่จบ)

ในขณะที่สำนวนบทละครของคณะ (ร่างบทละครที่ 5, สื่อชาวบ้าน, 2539 : 5) มีว่า

เมื่อนั้น	นวลนาง เมขลา มารศรี
เลี้ยวลอ รามสูร อสุรี	กรโยน มณี จินดา . . .
เมขลา เหาะคว้าง กลางอัมพร	ฐกร ล่อแก้ว มณีศรี
รามสูร ขว้างขวาน ราญฤทธี	นางเหาะหนี เย้ยเยาะ ไอ้กุมภัณฑ์
ทุดอีหญิง ใจร้าย มากลายกลับ	ช่วยกันจับ แหกขา ให้อาสัญ
รามสูร ขบเขี้ยว แล้วเคี้ยวฟัน	เมขลา มิพรั่น เท่าชี้เล็บ

การแทรกเรื่องวรรณคดีตามแบบแผนดั้งเดิม เปิดโอกาสให้คณะสามารถแทรกเรื่องราว เช่น ตำนานสวรรค์ กัลปพฤกษ์ นรก เข้าด้วยกัน โดยใช้วิธีการสวดพื้นบ้านแนวประยุกต์ของมะขามป้อมได้ จนกระทั่งก่อนจบละคร จึงสวดสั่งเปรตเพื่อปิดเรื่องพระมาลัยตามโครงสร้างการสวด อันจะเห็นได้จากตัวอย่างบทสวดปิด สำนวนพื้นบ้านบ้านโพหัก (อานันท์ นาคคง, 2539 : 100) ที่ว่า

เมื่อนั้นบรรดาเปรตอสุรกาย	และสัตว์นรกทั้งหลาย
ต่างๆ ยกมือไหว้พระมาลัย	ดูข้าลำบากเหลือใจ
ขอพระมาลัยจงเอาคะดีนี้ไป	บอกแก่ญาติกา . . .
ดูข้าลำบากเจ็บปวดบ่เสบย	พระมาลัยเจ้า ณ หัวเอ๋ย
ขอพระจงบอกเร็วพลัน	ให้เขาจำศีลจงทุกวัน

ส่วนสำนวนบทละครคณะ (ร่างบทละครที่ 5, สื่อชาวบ้าน, 2539 : 5)

เมื่อนั้นบรรดาอสุรกาย	เปรตนรกทั้งหลาย
ทุกข์ทนทุรนทุราย	
ดูข้าลำบากเหลือใจ	ด้วยเชื้อโรคร้าย
เจ็บปวดสุดแสนทวี	
ดังดิ่งลึกลงอเวจี	ทรมานสุดที่
จะทนจะอดกลั้นไหว . . .	

ตัวอย่างบทสวดที่อ้างไว้นั้น ได้แสดงให้เห็นว่า ในการเขียนบทละครเรื่องนี้ ผู้กำกับให้ความสำคัญกับแก่นของบทสวด โดยพยายามใช้คำประพันธ์ที่สื่อความหมายถึงลักษณะของตัวละครและรายละเอียดเนื้อหาในแต่ละบท อิงโครงสร้างของวิธีการสวดอย่างเป็นระบบ ตั้งแต่บทเปิดที่อธิบายบุคลิกและหน้าที่ของพระมาลัย ซึ่งคณะแทรกปัญหาสังคม เพื่อเชื่อมบทบาทของพระมาลัยที่มีต่อการให้ความรู้ด้านจริยธรรมทางเพศ ขณะที่วรรณคดีแทรกเรื่องจะมีการปรับภาษาให้กระชับมากขึ้น พยายามคงสำนวนและพฤติกรรมการกระทำระหว่างเมขลา รามสูร ให้สื่อความหมายเดิม พร้อมแทรกตำนาน นิทานที่ตีความไว้ เช่น ปัญหาการข่มขืน ให้เป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหาก่อนที่เรื่องจะดำเนินสู่เหตุการณ์วิกฤต และให้เรื่องจบด้วยบทสั่งเปรตที่เน้นภาวะของผู้ติดเชื้อเอดส์ และคลี่คลายปัญหาด้วยหลักธรรมเพื่อปิดเรื่องพระมาลัย ดังนั้นจะเห็นได้ว่าข้อคิดที่ได้จากการเขียนบทละครของคณะ สามารถนำไปปรับใช้การเรียนการสอนวิชาการประพันธ์วรรณกรรมประยุกต์ได้

จากที่กล่าวมาในการสร้างบทละคร หรือสื่อการเรียนรู้นั้น สามารถสรุปขั้นตอนหลัก ได้ 4 ขั้นตอน ดังนี้

1. การแลกเปลี่ยนข้อมูลด้วยการจำลองเหตุการณ์ สร้างฉาก คือการสังเคราะห์องค์ความรู้ด้วยการแสดงบทบาทสมมุติ

2. การสร้างโครงเรื่องละคร การวิเคราะห์โครงสร้างหลักและจัดลำดับความสำคัญของเนื้อหาที่จะใช้แปรรูปเป็นบทละคร

3. การสร้างภาพรวมของละคร คือการนำเอาบทบาทสมมุติและเนื้อหา มาประมวลรวมกัน ผนวกเอาความคิดรวบยอดเข้าไว้ เพื่อใช้สร้างเป็นละคร อันเป็นสื่อการเรียนรู้ประเภทหนึ่ง

4. การเขียนบทละคร แต่งบทเรียนด้วยหลักการภาษาศาสตร์เพื่อถ่ายทอดเนื้อหา

เมื่อพิจารณาขั้นตอนการสร้างบทละครด้วยหลักการทางละครเพื่อการศึกษา จะเห็นว่าเป็นกิจกรรมการเรียนรู้ที่เน้นกระบวนการกลุ่ม และเป็นแนวทางในการประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนด้านศาสตร์ละคร พัฒนาผู้เรียนและผู้ถ่ายทอดร่วมกัน เป็นกระบวนการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม (Participatory Learning Process) ซึ่งแนวคิดปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ (ชนิดา รักษ์พลเมือง, 2537 : 287-288) มองว่า

> . . . โรงเรียน คือ กระบวนการสื่อความรู้ (Knowledge Processing) และกระบวนการสื่อบุคคล (People Processing) . . . เบอร์สไตน์เห็นว่าโรงเรียนจำลองบริบทสี่ประเภทคือ บริบทด้านกฎเกณฑ์ (Reglative Context) บริบทด้านการสอน (Instructional Context) บริบทด้านความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล (Interpersonal Context) และบริบทด้านความสร้างสรรค์ (Imaginative Context) ซึ่งบริบทประเภทหลังนี้จะช่วยให้นักเรียนสร้างโลกของเขาขึ้นเองได้ . . .

ดังนั้นเมื่อจำลองภาพโรงเรียนเป็นคณะ จะเห็นได้ว่า กิจกรรมการเรียนรู้ด้วยหลักวิธีทางการละครถือเป็นส่วนหนึ่งกระบวนการสื่อความรู้ ซึ่งเน้นบริบทด้านความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล และบริบทด้านความสร้างสรรค์ โดยบริบทที่เกิดขึ้นจากขั้นตอนการสร้างบทละคร ได้สะท้อนให้เห็นถึงการจัดกระบวนการเรียนรู้ของคณะ ที่มุ่งถ่ายทอดองค์ความรู้จากการศึกษาภูมิปัญญาดั้งเดิมด้วยการใช้จินตนาการ (Imagination) ในการสร้างสถานการณ์ต่างๆ ขึ้น และจากการมีส่วนร่วมในการปฏิสัมพันธ์กันทางสัญลักษณ์ด้วยการสอดใส่ความหมายของสิ่งต่างๆ โดยแสดงออกทางภาษาท่าทาง และการสวมบทบาทของบุคคลเพื่อการสื่อความหมายเหล่านั้นในขณะเดียวกัน ซึ่งองค์ความรู้เหล่านี้จะถูกประมวลและถ่ายทอดเป็นสื่อละครเพื่อให้การศึกษาแก่คนในสังคม

4. การฝึกความพร้อม ออกแบบเวทีอุปกรณ์ บรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซ้อมและปรับแต่ง

การฝึกความพร้อม ออกแบบเวทีอุปกรณ์ บรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซ้อมและปรับแต่งสื่อละคร เป็นขั้นตอนที่คณะปฏิบัติร่วมกันไปตลอดเดือนมิถุนายน พ.ศ.2539 พร้อมกับการออกแบบ ผลิตอุปกรณ์ต่างๆ ซึ่งคณะได้กำหนดวันและแบ่งช่วงเวลาให้มีสัดส่วนที่เหมาะสม ประกอบไปด้วยขั้นตอนย่อย ได้แก่ การฝึกความพร้อมและอบรมเชิงปฏิบัติการดนตรี การออกแบบเครื่องดนตรี เวที อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง นิทรรศการเคลื่อนที่และสื่อต่างๆ การบรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้าน เพลง ดนตรี การซ้อมปรับแต่งสื่อให้สมบูรณ์ก่อนไปแสดงจริง โดยจะกล่าวถึงวิธีการตามลำดับระยะเวลา ซึ่งเหลื่อมล้ำคาบเกี่ยวและควบคู่กันเสมอ

4.1 การฝึกความพร้อมและประชุมเชิงปฏิบัติการดนตรี

การฝึกความพร้อมและประชุมเชิงปฏิบัติการดนตรี เป็นขั้นตอนที่เน้นความพร้อมด้านทักษะและศักยภาพของการเป็นนักแสดง เพื่อให้สามารถสวมบทบาทเป็นสื่อบุคคลสำหรับตระเวนแสดงในภูมิภาคต่างๆ ได้ตามวัตถุประสงค์โครงการฯ โดยมีวิธีการดังนี้

4.1.1 การฝึกความพร้อมทางร่างกายและทักษะต่างๆ

การฝึกความพร้อมทางร่างกายและทักษะต่างๆ เป็นกิจกรรมที่เน้นการฝึกนักแสดงให้มีพละกำลังในการเป็นสื่อบุคคล โดยนักแสดงต้องตื่นแต่เช้าในเวลา 5.30-6.00 น. ออกกำลังกายประมาณ 30 นาที เป็นการอุ่น หรือ "warm-up" ร่างกาย และฝึกฝนทักษะต่างๆ ของตนเองให้มีความพร้อมในการเป็นสื่อบุคคล ซึ่งกระทำใน 2 ลักษณะดังนี้

4.1.1.1 การฝึกความพร้อมทางเสียง

การฝึกความพร้อมทางเสียงนี้ ทีมงานนักแสดงต้องฝึกทักษะในการใช้เสียงเพื่อการแสดงละคร โดยเน้นฝึกการเปล่งเสียงให้ดังกังวานและการใช้เสียงในลักษณะต่างๆ อย่างถูกวิธี รวมทั้งการอุ่นเสียง คณะนิยมเรียกว่า "วอร์มเสียง" ให้อยู่ตัว ด้วยการร้องเพลงและสวดทำนองต่างๆ ตั้งแต่ "ยังไม่รู้ว่าจะเอาเพลงไหน ก็ให้ร้องทุกเพลงที่ได้ เทพทอง สังขารา ทุ่นกระบอก เตาแตะ ฉุยฉาย โนเน อะไรที่เราร้องได้เราก็จะสอนพวกน้องๆ ก่อน เป็นการวอร์มเสียงให้นักแสดงชินกับการเอื้อนแบบโบราณ ให้นักแสดงคุ้นหูกับจังหวะแบบไทยๆ" (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) ซึ่งจะฝึกเช่นนี้ไปจนกระทั่งเมื่อกำหนดเพลงที่ใช้ในละคร จึงฝึกร้องทั้งเพลงที่ใช้และไม่ใช้ โดยใช้วิธีการวิ่งร้องเพื่อให้รู้หลักการหายใจอย่างถูกวิธี เช่น ควรผ่อนหรือเอื้อนอย่างไรให้ไม่เหนื่อยหรือเหนื่อยน้อยลง เนื่องจากเวลาแสดงจริงนักแสดงต้องทำหน้าที่ทุกอย่าง การฝึกซ้อมเช่นนี้เพื่อให้จำเพลงแม่น และให้พลังเสียงอยู่ตัว

4.1.1.2 การฝึกความพร้อมของร่างกาย

การฝึกความพร้อมของร่างกาย เน้นที่การฝึกความยืดหยุ่นของร่างกาย การเคลื่อนไหวกิริยาอาการด้วยร่างกายหรืออวัยวะบางส่วนในลักษณะต่างๆ (movement) ที่ใช้สำหรับแสดงละคร และไม่ได้ใช้ คณะนิยมเรียกทับศัพท์ว่า "มูฟเมนท์" ซึ่งเป็นวิธีส่งเสริมทักษะทางละครที่มีผลต่อการแสดงที่ชัดเจนขึ้น ดังที่นิมิตร พิพิธกุล (สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2540) กล่าวว่า

> . . . เวลาฝึกการแสดง ถ้าเราได้ฝึกนอกเหนือจากเรื่องการ interpret เชิงลึกแล้ว ฝึกใช้ body ร่างกาย ใช้มือ ใช้เสียงปรับเสียง ใช้ movement ของสีหน้าหรืออะไรก็ตามแต่ ถ้าได้ฝึกพวกนี้เสริมเข้าไปร่วมด้วย จะทำให้การแสดงมีเสน่ห์และน่าสนใจ คือชัดเจนขึ้น นักแสดงบางคนอาจจะ in กับบทอย่างเดียว แต่ใช้ movemen อะไรตรงนี้ไม่ได้ จะแสดงก็มือไม้แข็งแสดงไปก็ไม่ได้ตามใจต้องการ จำเป็นต้องฝึกตรงนี้ เขาเรียกว่าความลื่นไหล . . .

นอกจากนี้การฝึกความพร้อมของร่างกาย ยังรวมไปถึงการฝึกลีลาร่วมสมัย ละครใบ้ นาฏศิลป์ และเล่นดนตรีจากพื้นฐานทักษะที่มีอยู่ โดยทีมงานนักแสดงต้องฝึกซ้อมส่วนบุคคลและการทำงานประสานกันระหว่างกลุ่มนักแสดง ซึ่งการฝึกฝนในเรื่องเหล่านี้ล้วนมีความจำเป็นอย่างมาก นักแสดงจึงต้องทำแบบฝึกหัดต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง เนื่องจาก "การทำละครไม่ใช่ว่ารำสวยแล้วเล่นได้ ต้องประสานกัน ทำงานกลมกลืนกัน ฉะนั้นแบบฝึกหัดในการทำงานให้กลมกลืนกันจะต้องฝึกบ่อยๆ" (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2540) บางกรณีทีมงานมีส่วนช่วยในการฝึกเหล่านี้

จะพบว่าในขั้นตอนการฝึกความพร้อม เป็นการประยุกต์วิธีการเรียนการสอนด้านศิลปการแสดงละครมาใช้ให้การศึกษากับกลุ่มคณะ ซึ่งผู้กำกับและผู้ช่วยฯ จึงมีบทบาทและทำหน้าที่ในฐานะครู ผู้ฝึกหัด (Trainer) นักแสดง เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ในการดึงศักยภาพทางการแสดงออกมาใช้ อันจะก่อให้เกิดการพัฒนาการด้านทักษะและส่งผลให้เป็นทรัพยากรบุคคลที่มีความสามารถทางอาชีพอย่างสมบูรณ์ขึ้น

4.1.2 การประชุมเชิงปฏิบัติการดนตรี (Music Workshop)

ในการประชุมเชิงปฏิบัติการดนตรี กลุ่มคณะได้เชิญ อานันท์ นาคคง อาจารย์สอนดนตรีในสถาบันอุดมศึกษาและเป็นผู้ออกแบบดนตรีละครเรื่องนี้ มาเป็นวิทยากรอบรมความรู้แก่นักแสดง ซึ่งท่านได้คำนึงถึงศักยภาพของนักแสดงทุกคนในด้านพื้นฐานและทักษะทางดนตรี โดยพิจารณาว่า แต่ละบุคคลมีพื้นฐานในการบรรเลงดนตรีประเภทใดได้บ้าง และพบว่าทีมงานส่วนใหญ่มีพื้นฐานทางการใช้เสียงพูดในการแสดงละครเวทีและการร้องเพลงพื้นบ้าน ผู้อบรมจึงเน้นเรื่องเสียงร้องเป็นเสียงดนตรีหลักในละคร และให้นักแสดงทดลองบรรเลงเครื่องดนตรีจากความสามารถ เพื่อให้ทราบถึงศักยภาพทางดนตรีในเบื้องต้น

การประชุมเชิงปฏิบัติการดนตรี ผู้อบรมคำนึงถึงเครื่องดนตรีที่ทางกลุ่มคณะมีอยู่ส่วนหนึ่งสะสมจากการแสดงที่ผ่านมา อีกส่วนได้จากมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เมื่อครั้งส่งตัวแทนไปเป็นพี่เลี้ยงอบรม "ค่ายเยาวชนศรทอง" ต้นปีพ.ศ.2539 รวบรวมเครื่องที่ได้นำมาวางรวมกัน และถ่ายทอดความรู้ด้านลักษณะทางเสียงดนตรี บทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด วิธีการสร้างเสียงดนตรีจากเครื่องหลากหลาย ตั้งแต่ประเภทดีด สี ตี เป่า ที่เป็นทั้งโลหะ ไม้ เครื่องหนัง รวมทั้งการใช้ร่างกายเป็นเครื่องดนตรี เช่น การเปล่งเสียงสั้น ยาวประสานกัน ตบตัวหรือกระพุ้งแก้ม เป็นต้น โดยให้นักแสดงทดลองสร้างเสียงดนตรีในลักษณะต่างๆ ตามจินตนาการหรือสมมุติเหตุการณ์ ซึ่งส่วนใหญ่เป็น "เสียงประกอบพิเศษ" (Sound effect) เป็นทั้งเสียงดนตรีและไม่ใช่เสียงดนตรี เช่น เสียงน้ำตก เสียงฟ้าผ่า เสียงคนเดิน ฯลฯ เพื่อให้ได้เสียงหลายๆ ลักษณะสำหรับนำมาใช้ในละคร และได้ "ดนตรีเชื่อม" ในบางกรณี ที่คณะสร้างและแต่งเติมภายหลังจากการนำองค์ความรู้ที่ได้ไปค้นหาต่อ นอกจากนี้ยังได้พงษ์ศักดิ์ ทรงประสิทธิ์ พ่อเพลงพื้นบ้านภาคกลาง มาร่วมเป็นวิทยากรถ่ายทอดและสาธิตเพลงพื้นบ้าน

ท้องถิ่นต่างๆ ด้วย ซึ่งนับได้ว่าขั้นตอนนี้ เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่สำคัญ ซึ่งมีส่วนส่งเสริมกระบวนการใช้วัฒนธรรมพื้นบ้านในโครงการฯ นี้อย่างมาก เนื่องด้วยรูปแบบทางการแสดงของละครเรื่องเป็นลักษณะ "ละครเพลง" หรือ "Musical" เพื่อใช้เล่าเรื่องพระมาลัยในละคร ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) กล่าวสรุปว่า

> . . . เราเอาเครื่องดนตรีเยอะมาก เอามากองแล้วก็คิดขึ้นมาว่าถ้าเหตุการณ์เป็นอย่างนี้น่าจะใช้เสียงอะไร เราก็ฝึก workshop ทำไปเรื่อยๆ workshop เรื่องของ movement ถ้าเกิดว่าจะสื่อเรื่องของพฤติกรรมทางเพศ เรื่องของผู้ชายกดขี่ผู้หญิง เราจะแสดงภาพออกมาโดยไม่พูด แล้วคนดูเข้าใจว่าอย่างไร จากนั้นเราใส่เสียงประกอบเข้าไปให้ฟังดูแล้วรู้เรื่องได้ คนดูๆ แล้วรู้เรื่องได้ ไม่ต้องพูดหรือไม่ต้องสื่อสารโดยภาษาพูดเลย ที่นี้ต่อไปเราก็ค่อยใส่ภาษาพูดเข้าไปเพื่อให้เกิดความไพเราะ ให้ฝรั่งฟังว่าภาษาไทยเพราะ ฟังเพลงไทยเพราะอย่างนี้ . . .

จะเห็นว่าขั้นตอนการประชุมเชิงปฏิบัติการทางดนตรี เน้นที่กระบวนการกลุ่มในการค้นหาและสร้างเสียงดนตรีร่วมกัน ลักษณะของการถ่ายทอดความรู้เป็นแบบโต้ตอบ 2 ทาง (Two way) คือผู้อบรมเป็นทั้งผู้สอนและนักศึกษาไปด้วย เช่นเดียวกับผู้ถูกอบรมเป็นผู้เรียนและผู้สร้างแนวทางการเข้าถึงตัวความรู้นั้นๆ ไปด้วยเช่นกัน ด้วยวิธีการแลกเปลี่ยนประสบการณ์กัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดในสำนักปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ (ชนิดา รักษ์พลเมือง,2537 : 290) มองว่า "นักเรียนเป็นผู้กำหนดบทบาทของตนเอง (Active Role) ในฐานะเป็นผู้กระทำการคนหนึ่งในกระบวนการปฏิสัมพันธ์ในห้องเรียนและโรงเรียน และในฐานะที่นักเรียนเป็นผู้เกี่ยวข้องกับกระบวนการศึกษามากที่สุด และจะเป็นผลผลิตของการศึกษา" วิธีการดังกล่าวก่อให้เกิดการเรียนรู้ใหม่ๆ ขึ้นเสมอโดยไม่ยึดติดกับแบบแผนทางศาสตร์ดนตรี เช่น ชอ อาจใช้การดีดแทนสี ดังที่ John Cage (1926–1992) คีตกวีชาวอเมริกันที่มีชื่อเสียง ที่นิยมการค้นหาและสร้างเสียงดนตรีด้วยลักษณะและวิธีการต่างๆ ได้ปฏิบัติมาแล้ว และมีอิทธิพลต่อนักดนตรี รวมทั้งการเรียนการสอนดนตรีสมัยใหม่อย่างมาก เช่น Bruce Gaston ลูกศิษย์ของ Cage นักดนตรีแห่งวงฟองน้ำและอาจารย์ประจำคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งนำแนวคิดลักษณะดังกล่าวมาถ่ายทอดศาสตร์ทางดนตรีแก่นักศึกษาและเป็นใช้เป็นกิจกรรมในการเรียนรู้ทางดนตรีขณะเดียวกัน

4.2 การออกแบบเครื่องดนตรี เวที อุปกรณ์ นิทรรศการเคลื่อนที่ และสื่อต่างๆ

การออกแบบเครื่องดนตรี เวที อุปกรณ์ นิทรรศการเคลื่อนที่ และสื่อต่างๆ นั้น ทีมงานได้ประชุมและแบ่งหน้าที่การทำงานรับผิดชอบเป็นฝ่ายต่างๆ อิงตามการดำเนินงานแต่ละองค์กรทุน แบ่งเป็นระยะการออกแบบและผลิต อุปกรณ์ เสื้อผ้า จัดทำเครื่องดนตรี แผ่นป้ายภาพ แผ่นปิด แผ่นพับ สูจิบัตร ให้นักแสดงทั้ง 8 คน ร่วมรับผิดชอบ โดยแบ่งตามวิธีการดังนี้

4.2.1 เครื่องดนตรี (Musical Instrument)

การออกแบบเครื่องดนตรี คือ การคำนึงถึงความเป็นไปได้ในการนำเครื่องดนตรี และเสียงที่ได้อันเป็นประโยชน์สำหรับรูปแบบละครเร่ ที่ต้องมีความเรียบง่ายสะดวกแก่การขนย้ายใช้งานได้คุ้ม ซึ่งสืบเนื่องจากการประชุมเชิงปฏิบัติการดนตรี ที่ผู้ออกแบบดนตรีให้คณะคำนึงถึงเครื่องดนตรีที่มีอยู่แต่เดิม โดยพิจารณาใน 3 ประเภท คือ เครื่องประกอบจังหวะ เครื่องดำเนินทำนอง เครื่องสร้างเสียงประกอบพิเศษ

4.2.1.1 เครื่องประกอบจังหวะ

เครื่องประกอบจังหวะ เป็นเครื่องมือประเภทแรกที่ผู้ออกแบบคำนึงถึง ซึ่งจะเป็นเครื่องดนตรีหรือไม่ใช่ก็ได้ แต่สามารถสร้างเสียงจังหวะต่างๆ ได้ง่ายและสะดวกต่อการนำไปใช้ในละครเรื่องอื่น ได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ดังที่ อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) กล่าวว่า "ตอนนั้นก็แนะนำประดิษฐ์ว่า ถ้าเกิดจะเป็นลักษณะของละครจำหรืออะไร กลองที่จะใช้อยู่ตอนสมัยสวรรค์น่าชื่น คือกลองตุ๊กกับทับโทน คงไม่พอแล้ว ก็เลือกเอาตะโพน เพราะว่าตะโพนนั้นมีเสียงเยอะ แล้วเป็นสัญลักษณ์ไทยที่สุด แล้วก็มีความหมายศิริมงคลด้วย"

ในขณะเดียวกันยังมีการนำเครื่องดนตรีจากละครเรื่องก่อนที่ผ่านมา เช่น กลองทัดที่สามารถพลิกหน้ากลองด้านใหญ่และเล็กที่เล่นเป็นเสียงต่างๆ คู่กับตะโพนมาใช้เล่นด้วยขณะเดียวกัน ผู้ออกแบบพิจารณาถึงนักแสดงที่มีพื้นความสามารถในการเล่นดนตรี โดยให้ทัดหน้าทับง่ายๆ ที่เรียกเสียงได้ เพื่อนำไปผสมผสานกับตัวเพลงที่จะเลือกในอันดับหลัง ดังนั้นเครื่องดนตรีจังหวะประเภทเครื่องหนัง เช่น ตะโพนและกลองทัด ซึ่งเป็นเครื่องที่ให้ความหมายของความเป็นไทย มีบทบาทหน้าที่สำคัญเป็นหลักของวงดนตรีไทยนั้น เป็นเครื่องดนตรีจังหวะที่ถูกนำมาใช้ด้วย

4.2.1.2. เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง

เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง เป็นเครื่องที่จะใช้ในการดำเนินเรื่องและเพลง โดยกลุ่มคณะได้ให้โจทย์ในการออกแบบดนตรี ด้วยการอิงรูปแบบการจัดวงละครชาตรี มีการใช้ม้องวงระนาด เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ขณะที่ผู้ออกแบบดนตรี (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) มองว่า ศักยภาพของนักแสดงมีจำกัด และมีกลุ่มคนเพียง 8 คน ทั้งแสดงละครและบรรเลงดนตรี จึงนึกถึงเครื่องดนตรีดำเนินทำนองที่สามารถพกพาสะดวก เสียงดังเพียงพอ และมีความเป็นไทย ซึ่งเลือกใช้ขออู้ ขอด้วง ขลุ่ย และเนื่องจากพื้นฐานทางกลุ่มนักแสดงสามารถหัดให้บรรเลงได้ไม่ยาก ทั้งคำนึงถึงเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นหลักในการดำเนินทำนอง (Melody) ดังที่ อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์) กล่าวว่า "หัวใจทำนองหลักเขาต้องการเอาม้องวง ก็คุยกันว่าคงเป็นวิธีหัดลำบาก ก็เลยเลือกเอาซิมเหล็กดีกว่า แนะนำว่าซิมเหล็กเสียงดังพอที่จะเป็นเครื่องทำนองได้ และก็เสียงใส เล่นเป็นเสียง sound effect ได้ด้วย เสียงเชื่อมได้ด้วยอะไรได้ด้วย ตีแทนม้องก็ได้ ระนาดก็ได้ แล้วก็ง่ายสำหรับการฝึก" ซึ่งนักแสดงบางคนมีพื้นฐานเครื่องดนตรีซิมอยู่ หากแต่ไม่มีความคุ้นเคย ฉะนั้นซิมจึงถูกเลือกมาใช้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการสร้างทำนองหลักของละครทดแทนม้องวงในกรณีนี้

4.2.1.3 เครื่องดนตรีสร้างเสียงประกอบพิเศษ

เครื่องดนตรีสร้างเสียงประกอบพิเศษ เป็นเครื่องที่สร้างเสียงอื่นๆ ที่แปลกประหลาดมากสำหรับใช้ในละคร เครื่องดนตรีประเภทนี้มีตั้งแต่โหม่งราว ระฆังราว กรุ๋งกริ่ง และโหม่งของเกาหลี เป็นต้น จากการประชุมเชิงปฏิบัติการดนตรี พบว่ามีวิธีการสร้างเสียงที่หลากหลาย และได้นำเสียงเหล่านั้นมาผสมกันเพื่อใช้ประโยชน์ นอกจากนั้นจึงเป็นการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการแสดงสดของผู้แสดงที่ต้องทำให้เกิดเสียงประกอบสถานการณ์เอาเอง หรือที่เรียกว่า "อิมโพรไวซเสียง" โดยสร้างจากจินตนาการและเลือกเสียงที่เด่นน่าสนใจมาใช้ ซึ่งเครื่องดนตรีโลหะมีบทบาทมากในการสร้างเสียงประกอบพิเศษ

ในขั้นตอนนี้ผู้ออกแบบเครื่องดนตรี คำนึงถึงคุณประโยชน์ และความเหมาะสมกับลักษณะของละครเร่ คือ ต้องเรียบง่ายเบาทั้งการขนย้ายจัดเก็บและรักษา ทั้งสวยงามใช้คุ้ม ในขณะเดียวกันควรเหมาะกับศักยภาพของนักแสดง ที่จะต้องทำหน้าที่แสดงละครและดนตรี โดยเน้นที่การฝึกหัดให้บรรเลงและค้นหา สร้างเสียงเพื่อนำไปปรับใช้หรือเป็นภูมิความรู้ในการแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้าทางดนตรี ดังนั้นวิธีการในขั้นตอนนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการพัฒนาคนให้มีศักยภาพในการพึ่งตนเองได้ในทางอาชีพศิลปะการแสดง (Performing Art) โดยเป็นทั้งนักแสดง (Actor) และนักดนตรี (Musician) ให้มีบทบาทเป็นผู้แสดง (Performer) ที่มีความสามารถโดยมีความเข้าใจทางศาสตร์และศิลป์

4.2.2 เวที (Stage) อุปกรณ์ประกอบฉาก (Prop) เครื่องแต่งกาย (Costume)

การออกแบบเวที อุปกรณ์ประกอบฉาก เครื่องแต่งกายนั้น คณะคำนึงถึงผู้ชมที่เป็นเยาวชนและชาวต่างชาติเป็นหลัก จึงเน้นรูปแบบที่น่าสนใจมีความเป็นเอกลักษณ์แบบไทย โดยจะเห็นได้ดังนี้

4.2.2.1 เวที

การออกแบบเวทีการแสดง คณะคำนึงถึงกลุ่มเป้าหมายคือเยาวชนระดับมัธยมศึกษาและวัยรุ่นในต่างประเทศ จึงออกแบบให้เป็นลักษณะของเวทีปิดที่ค่อนข้างจำกัดขนาดผู้ชม และใช้สำหรับแสดงในโรงละคร หรือหอประชุม คณะเน้นแสดงบนพื้นลานมากกว่าบนเวทียกพื้นสูง โดยพัฒนามาจากรูปแบบการจัดเวทีจากวงละครชาตรี ซึ่งการเคลื่อนย้ายระหว่างนักแสดงเพื่อมาเล่นดนตรีต้องง่ายสะดวกและสวยงาม ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) กล่าวว่า

> . . . ความคิดตั้งเดิมเล่นที่พื้น เล่นเป็นวงกลมให้คนดูรอบทิศ แล้วเราประสานงานไปทางเมืองนอก ก็ขอเวทีรอบทิศแล้วเล่นที่พื้นด้วย แต่ว่าตอนหลัง blocking ต่างๆ การจัดการซ้อม แบบรอบทิศยากมาก ใช้เวลาแล้วจะ drop ในหลายๆ ตอน ละครที่ด้านเดียวหรือสามด้านที่เราทำอยู่ตอนนี้สามารถจะยิงตรงกับคนดูได้ impact มากกว่า ไม่ได้หมายความว่าละครสี่ทิศจะด้อย ถ้าคนมีคุณภาพ มีประสบการณ์ในการทำได้ดีก็จะปิ้งเหมือนกัน . . .

การออกแบบเวทีให้มีลักษณะเป็นรูปโค้งครึ่งวงกลม (Arch) ให้วงดนตรีและเวทีละครประสมรวมกัน จะเห็นว่ามีความแตกต่างกับแบบแผนของการจัดเวทีการแสดงทั่วไป ที่แยกบริเวณตามบทบาทของนักดนตรีและนักแสดงออกจากกัน ทำให้ผู้แสดงทุกท่านต้องทำงานประสานสัมพันธ์กัน เช่น เคลื่อนไหวลุกออกจากวงดนตรีได้ด้วยความรวดเร็วเพื่อแสดงละคร และกลับมาบรรเลงดนตรีสลับกันไป ซึ่งต้องคำนึงถึงความสมดุลและสวยงามของวงเวที เช่น วางเครื่องดนตรีตรงไหนถึงดูดีหรือส่งคิวให้ผู้อื่นได้ ฯลฯ โดยผู้กำกับและผู้ออกแบบดนตรีร่วมปรึกษา กำหนดและปรับตำแหน่งการวางให้เหมาะสม ดังนั้นจะเห็นได้ว่าเวทีรูปโค้งครึ่งวงกลมนี้มีข้อดี ที่ทำให้นักแสดงสามารถเห็นผู้แสดงด้วยกันจากตำแหน่งต่างๆ ได้ การใช้เน้นที่พื้นลานมากกว่าเวทียกพื้นสูง เพื่อให้สื่อเข้าถึงผู้ชมได้ง่าย ในแง่ของการปฏิสัมพันธ์และการมีส่วนร่วมทางอารมณ์ สำหรับรูปแบบการจัดเวทีแบบปิด ภายหลังเมื่อนำไปใช้แสดงในสถานที่เปิด เช่นในชุมชนต่างๆ เพื่อเปิดโอกาสในการให้ความรู้ ยังเป็นการทดลองการแสดงเพื่อจะประเมินผลว่า "ถ้าเกิดออกแบบการแสดงแบบนี้แล้ว ลองไปเล่นให้กลุ่มอื่นดูจะ work ไหมเราก็ต้องลอง" (พฤหัส พหกุลบุตร, สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2540) ซึ่งขนาดของเวทีกำหนดไว้ประมาณ 5 X 7 เมตร

4.2.2.2 อุปกรณ์ประกอบฉาก

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบฉากนั้น เป็นเรื่องที่ทางคณะคำนึงถึงการใช้งานมาก เพราะอุปกรณ์ที่ได้ในละครเร่ทุกประเภทต้องสร้างฉากและสถานการณ์ต่างๆ ได้ ซึ่งแบ่งเป็นอุปกรณ์ขนาดใหญ่ คณะเรียกว่า "พล็อบใหญ่" คือ ต้นกัลปพฤกษ์ที่ทำด้วยผ้าเย็บต่อเป็นลักษณะรูปแบบใบโพธิ์ สามารถคลี่ออกและพับเก็บได้ มีลังอลูมิเนียมเป็นกล่อง 4 ใบ รูปขนมเค้กต่อเป็นวงกลมใช้เป็นฐานให้ต้นกัลปพฤกษ์เสียบ มีไฟติดรอบลังและเป็นเวทีละครให้ตัวละครแสดง เช่น เต้นอโกโก ขณะเดียวกันเป็นที่บรรจุอุปกรณ์อื่นได้มากมาย ถอดและประกอบได้ ซึ่ง นิลชา เพื่องฟูเกียรติ (สัมภาษณ์, 16 มกราคม 2540) ผู้รับผิดชอบฝ่ายออกแบบในขั้นตอนนี้กล่าวว่า "ก็คุยกันภายในทีมงานปรึกษากันว่าอยากได้เวทีแบบนี้ ก็เสนอกัน เราเลยอาสาทำ ประดิษฐบอกรายละเอียดต่างๆ แล้วเราไปออกแบบเขียนแบบมาให้ดูว่าอย่างนี้เอาไหม ก็เพิ่มเติมเพราะต้องเดินสายไฟข้างในด้วย ไปสั่งเขาทำ ให้แบบเขาดูก็ได้อย่างที่ต้องการ"

ในส่วนของอุปกรณ์ประกอบฉากนั้น "ลัง" เป็นทั้งเวทีกลมสำหรับการแสดง และเป็นทั้งภาชนะขนาดใหญ่ไว้บรรจุเก็บรักษาอุปกรณ์ประกอบฉากประเภทอื่น คุณประโยชน์จึงเหมาะสมกับละครเร่ คือถอดและประกอบตามบทบาทหน้าที่ ทั้งขนย้ายสะดวกแข็งแรงทนทาน ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) กล่าวสรุปว่า "เนื่องจากสมบัติเราเยอะ ทำอย่างไรที่เครื่องดนตรีต่างๆ นี้จะบรรจุได้อย่างมิดชิด กระชับปลอดภัยที่สุด และเราก็จำเป็นต้องมีเวทียกขึ้นด้วย เพราะเราเล่นกับพื้น ถ้าเราไม่ได้ยืนบนเวทีเลย คนดูก็จะไม่ได้เห็นในบางฉาก การส่งให้พระมาลัยสูงกว่าคนอื่น การชู การสัมผัสขึ้นมาบนเวทีจำเป็น"

ส่วนอุปกรณ์ย่อย หรือที่คณะเรียกว่า "พล็อบย่อย" ที่ออกแบบมีทั้งหัวโขน รามสูร ขวาน ตาลปัตร ที่ใช้ในละครไทยดั้งเดิม และผลิตเลียนแบบขึ้น เช่น ชฎาสวมหัว หรือชุดซึ่งทำด้วยถูกปัดร้อยลวดขดเป็นรูปชุดชั้นในแต่แต่งเฉพาะตอนเพื่อเสนอภาพของผู้หญิงในสถานอโกโก ที่คณะเรียกว่า "นมนางฟ้า" รวมทั้งอุปกรณ์ขนาดมือจับ หรือ Handprob เช่น แก้วมณี แว่นตา แก้วเหล้าพลาสติก ฯลฯ โดยคำนึงถึงประโยชน์ในการใช้มากที่สุด ซึ่งส่วนใหญ่จะผลิตขึ้นเองในส่วนที่สามารถทำได้

4.2.2.3 เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกาย ถูกออกแบบให้เป็นชุดรัดรูป ที่เรียกว่า "Body Suit" และกางกางเกงทรงตรงผ้าทิ้งยาวขนาดข้อเท้า โดยตัวละครเอกวัยรุ่นชาย หญิง เน้นการใช้สีดำ สีขาวสลับกันทั้งเสื้อและกางเกง เพื่อสื่อความหมายหรือสัญลักษณ์ หยิน หยาง ความสมดุลระหว่างเพศผู้และเพศเมีย ซึ่ง เสาวณีย์ วงศ์จินดา ผู้รับผิดชอบฝ่ายนี้ได้รับอิทธิพลต่อการออกแบบชุดดังกล่าวจากการพูดคุย มีส่วนร่วมถ่ายทอดจินตนาการด้านภาพและฉากในขั้นตอนการสร้างบทละคร ส่วนตัวละครประกอบอื่นๆ แต่งกายในชุดที่ตัดเย็บออกแบบให้คล้ายเครื่องแต่งกายสงฆ์สีน้ำตาลอ่อนและกางเกงสีน้ำตาลเข้ม เป็นชุดพื้นฐาน "Basic Costume" และเพิ่มเติมเสื้อผ้าบางชิ้นเมื่อเปลี่ยนตัวละคร เช่น สูท ผ้าขาวม้า ผ้าสไบนางฟ้า ฯลฯ

จะเห็นว่าเครื่องแต่งกายนอกจากความสวยงามเรียบง่ายสอดคล้องกับเนื้อหาและลักษณะของละครเร่แล้ว ยังต้องสื่อความหมายและสถานะหรือเอกลักษณ์ของตัวละคร ซึ่งกระบวนการกลุ่มในขั้นตอนการสร้างบทละครมีส่วนในการสร้างสรรค์ความคิดบุคคล นับว่าเครื่องแต่งกายละครเรื่องนี้เป็นสื่อศิลปะที่มีบทบาทในการสะท้อนภาพปรัชญาตะวันออก เช่น เรื่อง หยิน หยาง หรือพุทธศาสนา

เมื่อพิจารณาขั้นตอนการออกแบบเวที อุปกรณ์ประกอบฉาก เครื่องแต่งกาย จะเห็นว่าผู้รับผิดชอบและเกี่ยวข้องล้วนใช้หลักปรัชญาสุนทรียศาสตร์ในการออกแบบหรือถ่ายทอดความงามจากจินตนาการให้ปรากฏสู่วัตถุ วิธีการแสดงออกจึงเป็นรูปแบบหนึ่งศิลปะ ดังที่ อารี สุทธิพันธุ์ (อ้างถึงใน สุจิตรา รณรื่น, 2539 : 100) ได้นิยามศิลปะตามการรับรู้จากแหล่งบุคคลว่า "ศิลปะคือการแสดงออกเป็นรูปแบบมองเห็นได้ตามความต้องการของผู้สร้าง" ดังนั้นจะเห็นว่าหลักการออกแบบเวที อุปกรณ์ประกอบฉาก และเครื่องแต่งกายให้เหมาะสมกับละคร ในโลกตะวันออก เช่น เต๋า (Tao) ที่ถือความเรียบง่ายคือความงามเช่นเดียวพุทธศาสนาที่เน้นความสมถะ การสร้างสรรค์ประโยชน์เพื่อพัฒนาคนและสังคม

4.2.3 นิทรรศการเคลื่อนที่ และสื่อต่างๆ

นิทรรศการเคลื่อนที่ และสื่อต่างๆ ถือเป็นสื่ออีกรูปแบบหนึ่งที่จะให้ข้อมูลข่าวสารที่เป็นทางการ การออกแบบจึงเน้นที่ความสวยงามน่าสนใจ และสื่อความหมายที่เกี่ยวข้องกับโครงการฯ แบ่งการรับผิดชอบได้ในการผลิตตามลักษณะของสื่อได้ดังนี้

4.2.3.1 นิทรรศการเคลื่อนที่

นิทรรศการเคลื่อนที่ เป็นสื่อที่ให้ข้อมูลทางการ มี ดวงแข บัวประโคน และปรีชายุทธ แซ่จัง เป็นผู้รับผิดชอบในฝ่ายนี้ร่วมกับอาสาสมัครคณะ ซึ่งการผลิตเริ่มจากค้นคว้า รวบรวม คัดเลือกและเขียนเพื่อนำเสนอ โดยประกอบไปด้วยข้อมูล 3 ด้าน (โครงการสื่อชาวบ้าน, 2539) คือ

1. ข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาของโครงการฯ ทัศนคติ ข้อคิดจากนักวิชาการ สงฆ์ ฯลฯ ที่มีต่อสถานการเอดส์และพฤติกรรมทางเพศของวัยรุ่น ข้อมูลโรคเอดส์ ด้านสถิติและที่เกี่ยวข้อง

2. แนวคิดในการผลิตละครที่นำวรรณคดีพระมาลัยมาใช้พร้อมภาพจิตกรรมพระมาลัยท่องแดนนรก สวรรค์ของพระเทวาภินิมิต คำพูดสำคัญและความรู้สึกของตัวละครต่างๆ ในเรื่อง

3. การแนะนำกิจกรรมของกลุ่มละครมะขามป้อม รูปภาพ

โดยการออกแบบและผลิต อิงตามองค์กรทุนแบ่งได้ 3 ระยะดำเนินการดังนี้

1. ทุนกรมประชาสัมพันธ์ 20 รอบแรก มีข้อมูลที่เกี่ยวข้องและภาพประกอบใช้สีขาว-ดำเลียนแบบพิธีกรรมงานศพ จัดวางบนแผ่นพลาสติกสีดำ ขาว เทารูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส 4 ด้านเย็บต่อปลาย ให้สามารถพับเป็นกล่องได้ 3 สี 3 กล่องเรียงลำดับขนาด (บันทึกสนาม, 22 กรกฎาคม 2539)

2. ทุนรัฐบาลออสเตรเลีย 20 รอบ มีรายละเอียดเป็นภาษาอังกฤษ โดยปรับปรุงและเพิ่มข้อมูลป้อนกลับที่ได้จาก 20 รอบแรก ภาพบรรยากาศการแสดงในสถานศึกษาต่างๆ ติดวางบนแผ่นพลาสติกจัดในลักษณะกระดาน (Board) ขึ้นบนเสาและติดบนผ้าทอมือทำเป็น "ถุง" แบบพื้นบ้านภาคเหนือรวมกันประมาณ 5-6 เสา (บันทึกสนาม, 30 สิงหาคม 2539)

3. ทุน AusAID แสดงในภูมิภาคต่างๆ ของประเทศไทย 40 รอบ เพิ่มภาพประกอบและข้อมูลป้อนกลับที่ได้จากการแสดงในประเทศออสเตรเลีย จัดวางบนแผ่นพลาสติกประกอบ เป็นกล่องต่อ อาศัยรูปแบบจากทุนกรมประชาสัมพันธ์ สามารถเปลี่ยนสีสันเป็นส้ม-แดง 2 กล่อง มีเสาปักส่วนกลาง และติดบนกระดานขนาด 38 X 80 เซนติเมตร 6 แผ่น สวมประกอบกับเสา ยาวขนาด 2 เมตร เส้นผ่าศูนย์กลางของเสาประมาณ 3 เซนติเมตร 4 เสา ได้โดยให้ภาพอยู่ระดับสายตา โยงด้วยผ้าพลาสติกรูปสามเหลี่ยมขนาด 10 X 15 สีสลับเชื่อมไปยังเสากลางของกล่องต่อ

นิทรรศการเคลื่อนที่ ถือเป็นสื่อสำคัญเสมือนข่าวสารข้อมูลที่เป็นทางการสำหรับถ่ายทอดความรู้ที่ใช้ร่วมกับกระบวนการแสดงละคร ซึ่งเน้นรูปแบบความเป็นไทยและร่วมสมัยสอดคล้องกับท้องถิ่น น้ำหนักเบาสะดุดตาชวนให้สนใจ สะดวกแก่การเคลื่อนย้ายและจัดตั้ง โดยทุกแห่งมีผ้าขาวสำหรับแสดงความคิดเห็นจัดวางร่วม

4.2.3.2 สื่ออื่น

สื่ออื่นๆ ได้แก่ป้ายผ้า โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ สูจิบัตร ใบแสดงความคิดเห็นหรือแบบสอบถาม เพื่อใช้ในการประเมินผลกลุ่มเป้าหมาย แบ่งการออกแบบและผลิตเป็น 3 ระยะคือ

1. ทุนกรมประชาสัมพันธ์ ป้ายโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ เป็นแผ่นประกาศเชิญร่วมพิธีกรรมการสวดพระมาลัย แผ่นใหญ่สีดำมีตัวการ์ตูนเส้นเดียวขาวขนาดประมาณ 50 X 75 เซนติเมตร และป้ายผ้ารูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเขียนตัวอักษรลายหวัดสีต่างๆ ขนาดประมาณ 50 X 200 เซนติเมตร ส่วนสูจิบัตรการแสดงเป็นแผ่นพับรูปแบบบัตรเชิญงานศพพื้นดำขนาดกระดาษ A 4 แบ่งพับ 4 ส่วน ในชื่อปกว่า "มาลา มาลี กะ หลวงพี่มาลัย" สำหรับใบแสดงความคิดเห็นปลายเปิดประกอบด้วยหัวข้อต่างๆ ที่ใช้ประเมินการรับรู้เข้าใจด้านรูปแบบกระบวนการแสดง สาระสำคัญ และข้อเสนอแนะ

2. ทุนรัฐบาลออสเตรเลีย แสดงในประเทศออสเตรเลีย ออกแบบให้ป้ายโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ขนาดประมาณ 50 X 75 เซนติเมตร ใช้ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย 3 แบบ เป็นภาพนรก สวรรค์ และสภาพสังคมมนุษย์ที่มีผู้ชาย ผู้หญิงในบทบาทต่างๆ ตัดประกอบเป็นสามเหลี่ยมขนาดใหญ่ ด้านล่างพิมพ์ตัวหนังสือภาษาอังกฤษ บอกรายละเอียดที่เกี่ยวข้อง สำหรับสูจิบัตรการแสดงเป็นแผ่นพับลักษณะเดียวกับโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ ขนาดกระดาษ A 4 X 2 พับครึ่ง ว่าด้วยที่มาของกลุ่มคณะละครมะขามป้อม เรื่องย่อพระมาลัย และการตั้งข้อสังเกต ส่วนใบแสดงความคิดเห็นเน้นทัศนคติต่อสถานการณ์ปัญหาเยาวชน เอดส์และจริยธรรมทางเพศ (ปรีชายุทธ แซ่จัง, สัมภาษณ์, 20 มกราคม 2540)

3. ทุน AusAID ออกแบบให้ป้ายโปสเตอร์ ประชาสัมพันธ์พื้นสีเหลืองตัวการ์ตูนลายเส้นสีดำ ขนาดประมาณ 30 X 50 เซนติเมตร ป้ายผ้า สูจิบัตร และรายชื่อผู้มีส่วนรับผิดชอบใบแสดงความคิดเห็น รูปแบบเดียวกับ 20 รอบแรกแต่ปรับหัวเรื่องเป็น "มาลัย มงคล"

สรุปได้ว่าการออกแบบนิทรรศการเคลื่อนที่และสื่ออื่นนั้น ต้องอาศัยข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับโครงการฯ ปรับเปลี่ยนอิงตามองค์กรทุนให้สอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมาย เน้นความงามร่วมสมัยชวนให้สนใจ น้ำหนักเบาสะดวกต่อการเคลื่อนย้ายและจัดการ เพื่อเป็นสื่อประกอบการเรียนรู้

4.3 การบรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้าน

การบรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้าน คือ การนำเอาสื่อพื้นบ้านที่สะท้อนวัฒนธรรมมารวมไว้ และใช้เป็นรูปแบบนำเสนอในละคร สามารถแบ่งได้ 3 ประเภทดังนี้

4.3.1 การบรรจุสื่อพื้นบ้านประเภทการแสดง

การบรรจุสื่อพื้นบ้านประเภทการแสดงนั้น ทางคณะได้เริ่มบรรจุเข้าไว้ตั้งแต่เริ่มต้นของการศึกษา ค้นคว้าข้อมูล โดยหลังจากที่ทางคณะตัดวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคอิสานออกแล้ว จึงได้เริ่มบรรจุวัฒนธรรมภาคกลางเข้าไปแทน และได้นำแนวคิดด้านรูปแบบของสื่อพื้นบ้านที่นำมาใช้ มี 2 ลักษณะดังนี้

4.3.1.1 รูปแบบหลัก มี 2 ลักษณะผสานกันเริ่มจาก

1. การดำเนินเรื่องด้วยการเล่าเรื่อง โดยจำลองพิธีกรรมการสวดมาลัย สวดผีพื้นบ้าน ใช้การประยุกต์ทำนองต่างๆ อันอาศัยแก่นของเรื่องเป็นหลัก และการสวดก็อิงเอาโครงสร้างของการสวดเดิมที่ทางคณะได้ศึกษาค้นคว้ามานำมาปรับใช้ ผสมผสานศิลปะสมัยใหม่ให้เข้ากับศิลปวัฒนธรรมไทยในลักษณะละครเพลงแบบตะวันตก แต่การกำหนดรูปแบบการดำเนินเรื่องใช้วัฒนธรรมการสวดมาลัยเป็นหลัก สะท้อนให้เห็นถึงภาพของวรรณคดีและความเชื่อพื้นบ้านไทยร่วมอยู่กับความเป็นตะวันตกด้วย

2. รูปแบบแนวคิดการจัดวง ซึ่งอาศัยรูปแบบของละครชาตรีที่นักแสดงต้องทำหน้าที่ทุกอย่าง โดยผลัดเปลี่ยนกันเล่นเป็นตัวละครและบรรเลงดนตรี ไม่ปล่อยให้ตำแหน่งว่างหรือปล่อยให้ละครไม่ครบองค์ประกอบของการแสดง มาใช้เป็นหลักในการจัดวงและวิธีการแสดง ดังที่ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) กล่าวว่า

> . . . แรงบันดาลใจจากเรื่องนี้ คือ ละครชาตรี ละครชาตรี เรานึกถึงแบบนั่งล้อมวง ญาติโยมที่ไปดูที่ศาลหลักเมือง ตระกูลเดียวบ้านเดียวกัน ลูกสะใภ้ไปเล่นเป็นนางเอก ลูกเขยมาตีระนาด พ่อผัวไปตีตะโพน คนนี้เล่นเสร็จไปตีฉิ่งตีกรับ คนนี้เสร็จก็ไปเล่นดลกเสนาต่อ คือคนหนึ่งทำได้หลายอย่าง ระนาดวงหนึ่งมีคนตีหลายคนผลัดกัน แล้วแต่ว่าใครว่าตอนนั้นว่าง ดูแล้วแบบง่ายๆ ไม่เป็นพิธีรีตรอง แล้วทุกคนทำได้หมด ผลัดหน้าที่กัน แล้วคนดูก็สนุกเหมือนกันไม่ต้องมายึดติดว่าคนนี้เป็นอะไร คนนั้นเป็นอะไร เรารู้สึกชอบความคิดอันนี้ของคนไทย อาจจะใช้ความเรียบง่ายหรืออะไรก็ไม่รู้ เราก็เลยนำมาใช้เป็นวิธีหลักในการนำเสนอของละครเรื่องนี้ . . .

กล่าวได้ว่าพื้นฐานการจัดวงอย่างละครชาตรี ได้สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาชาวบ้าน (Folk wisdom) ในการบริหารหรือจัดสรรบุคคลเพื่อการประกอบอาชีพ ด้วยการใช้กำลังคนอย่างคุ้มค่าที่สุด และการใช้ปรัชญาแบบชาวบ้าน (Folkloric philosophy) ที่เน้นระบบเครือญาติและการพึ่งพาอาศัยกัน ใช้ความเรียบง่าย สะดวกสบายและใช้ความสามารถตามความถนัดของทรัพยากรบุคคลที่มีอยู่จำกัด จึงเห็นได้ว่านักแสดงและนักดนตรีเป็นบุคคลคนเดียวกัน ทำให้มีความคล่องตัวและดึงศักยภาพของผู้แสดงมาใช้ประโยชน์ได้มาก ซึ่งเป็นการส่งเสริมให้เกิดกระบวนการกลุ่มเพื่อการพัฒนาคนมากที่สุด กล่าวได้ว่าแนวคิดของการจัดวงละครในลักษณะนี้ ได้ก่อให้เกิดการประยุกต์รูปแบบวงดนตรีปี่พาทย์ที่ใช้กับ สิเก โขน ละคร

ที่ต้องบรรเลงสดมาใช้กับการแสดงละคร เน้นการมีบทบาทหน้าที่ร่วมกันและการประสมวง ใช้เป็นแนวคิดการจัดวงเวที และปรับเปลี่ยนเพื่อให้เกิดคุณประโยชน์เหมาะสมกับการแสดงเร่ ขณะเดียวกันก็มีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกและตะวันออก เช่น โหม่งเกาหลี ผสมผสานกับเครื่องดนตรีไทย ทั้งขออู้ ตะโพน ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ซิมเหล็ก ฯลฯ มาเป็นส่วนสำคัญและช่วยในการดำเนินเรื่องในลักษณะละครเพลง และการละเล่นเพลงพื้นบ้าน (folk song) มาผสมผสานใส่ในละคร ซึ่งจะกล่าวต่อไป

4.3.1.2 รูปแบบรอง หรือรูปแบบประกอบ

รูปแบบรอง หรือรูปแบบประกอบ เป็นการนำสื่อพื้นบ้านบางชนิดมาสอดแทรกในละคร เช่น โขน นำมาใช้เสนอเรื่องรามสูร เมขลา ผสานเข้ากับการสวดวรรณคดีพื้นบ้านและแทรกเรื่อง ด้วยการเลือกเพลงที่เหมาะกับเนื้อหาโดยคำนึงถึงความหมาย และวิธีการปรับให้สอดคล้องสวยงาม เพิ่มเสน่ห์ให้ละครดูน่าสนใจยิ่งขึ้น โดยดำรงรูปแบบวัฒนธรรมดั้งเดิมไว้บางส่วน เพื่อใช้ในการแสดง ดังที่ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) ได้กล่าวถึงรายละเอียดว่า

> . . . เรื่องของโขนเรามาใส่ไว้พอเป็นกลิ่นเท่านั้นเอง ซึ่งไม่จำเป็นต้องมีแต่เราอยากเห็นความหลากหลายของเมขลากับรามสูร ที่เราเอาเพลง "เชิดฉิ่ง" [ชื่อเพลงหน้าพาทย์ประกอบละคร โขน ให้ความหมายของการไล่ล่าหรือไล่ตาม–ผู้วิจัย] มาใส่ แต่ท่ารำเราก็ไม่ได้ยึดตามเดิม ท่ารำเราก็ปรับ ปรับจากแบบแผนเดิม เรายังคงไว้เชิดฉิ่ง โคม 3 ใบ* ไว้ ตอนที่เลี้ยวไล่กัน เรายังคงไว้ แต่ว่าการตีบทไม่เหมือนเดิม โดยเฉพาะเพลงเชิดฉิ่ง จะใช้รำเป็นโคม 3 ใบ การตีบท เมื่อนั้น นางเมขลา มาลาศรี ไม่เหมือนเดิม เหตุที่ปรับ เพราะว่าเราต้องการให้ดูใหม่ ดูแปลกขึ้นมา แล้วที่นี้ตัวประกอบ ลูกคู่ เราอยากให้มีการต่อตัวแบกอะไรเหมือนโน่น เมื่อต่อตัวแล้ว ถ้ารำเดิมของรามสูร และเมขลาไม่เอื้อต่อการรำบนตัวคนอื่น เราคงต้องปรับให้เป็นท่าใหม่ขึ้นมา เขาเรียก "ขึ้นลอย" มีลอยหลัก คือ ลอยหนึ่ง ลอยสอง ลอยสาม และลอยสูงสองลอย ใช้ในการรบ เห็นโขนเขามี เราก็เลยเอามา แต่ว่าภาพที่ขึ้นก็ขึ้นไม่เหมือนของโบราณ การขึ้นก็ขึ้นไม่เหมือนของโขนเดิม เราก็มาคิดลอยใหม่ที่เราทำก็ไม่ปรากฏอยู่ในโขนเดิม ที่แบกเมขลา ที่ลูกคู่แบกเราจำมาจากหนุมานแบกนางมัจฉา คนละท่า แต่เขาแบกคล้ายกัน . . .

---

* โคม 3 ใบ เป็นวิธีการรำ โดยการแปรแถว "ตอนที่เลี้ยวหลอกล่อระหว่างรามสูรกับเมขลาวิ่งไล่กัน คดไป คอมา เป็นรูปวนกันก็เป็นโคม 1 ใบ วนรอบตัวเองอีกก็เป็นโคมคนละใบ เป็น 3 ใบ แล้วก็มาวนกันรอบตัวเองอีก คือเป็นตำแหน่งโคม 3 ใบ เป็นวิธีการแปรแถวของโบราณของเพลงเชิดฉิ่ง" ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540)

จะเห็นได้ว่าการนำแนวคิดนาฏศิลป์แบบหลวง Robert Redfield (1964 อ้างถึงใน ศรีศักร วัลโภดม, 2525) นับว่าเป็นส่วนหนึ่งวัฒนธรรมของคนระดับชั้นผู้นำที่เรียกว่า "ประเพณีหลวง" (Great Tradition) มาใช้ในการถ่ายทอดค่านิยมให้เห็นคุณค่าสื่อพื้นบ้านนั้น จำเป็นต้องประยุกต์ให้เข้ากับวัฒนธรรมของชาวบ้านในท้องถิ่น ที่เรียกว่า "ประเพณีราษฎร์" (Little Tradition) คณะจึงคำนึงถึงโครงสร้าง บทบาทหน้าที่และความหมายดั้งเดิม รวมทั้งเพลงประกอบ ด้วยการปรับรูปแบบ วิธีการให้สอดคล้องตามสภาพสังคมและเป็นไปตามหลักศิลปศาสตร์ ให้เหมาะสมกับการนำไปใช้ เช่น ให้เอื้อต่อการประสานสัมพันธ์ระหว่างนักแสดง สร้างความสนใจแก่ผู้ชม ดังนั้นเรื่องการมีความรู้ของผู้บรรจุเนื้อหาและผู้ดัดแปลงมีความสำคัญต่อการปรับเปลี่ยนนาฏกรรมเป็นอย่างยิ่ง อาจก่อให้เกิดความสร้างสรรค์หรือไม่สร้างสรรค์ก็ได้ การประยุกต์ใช้อย่างเข้าใจนี้จึงเป็นวิธีหนึ่งในการนำภูมิปัญญาชาวบ้านมาใช้ในการพัฒนาคนและทำให้บุคคลเกิดความชื่นชม และเห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมไทยร่วมสมัย "ที่มีความเป็นลูกผสม" ระหว่างประเพณีหลวงและประเพณีราษฎร์ภายในโครงเรื่องเดียวกัน คือ เมขลา รามสูร

นอกจากนี้ยังมีวัฒนธรรมพื้นบ้านรูปแบบอื่นที่สอดแทรกอยู่ในละครอีก เช่น ความเชื่อ พิธีกรรม ละคร ดนตรี เพลง การแต่งกาย วัสดุอุปกรณ์หรือสัญลักษณ์ท้องถิ่น และสำนวนภาษา เช่น "ใครใคร่ค้า ค้า" จากศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง มาปรับขยายให้เป็นช่วงคอรัสของละคร เป็น "ใครใคร่ค้าค้า ใครค้าใคร่ใคร่ ใครค้าใคร ใครขายใคร ฯลฯ" โดยประยุกต์ใช้ร่วมกับศิลปการแสดงสมัยใหม่ จนมีความเป็นละครเพลงอย่างชัดเจนอันเป็นลักษณะเด่นของละครเรื่องนี้

4.3.2 การบรรจุสื่อพื้นบ้านประเภทดนตรี

การบรรจุสื่อพื้นบ้านประเภทดนตรี มีทั้งเพลงไทยเดิม (Thai classical music) ที่ตัดตอนหรือท่อนเพลงบางท่อนมาประพันธ์ขึ้นใหม่ เช่น การขึ้นโหมโรงด้วยสาธุการ หรือนำเพลงเชิดฉิ่งมาบรรจุในละครสำหรับตอนออกตัวละครเมขลาและรามสูร และเพลงพื้นบ้าน คือเพลงสวด เพลงที่ใช้ในละครชาตรี ฯลฯ โดยผู้ออกแบบดนตรีและผู้กำกับการแสดงมีบทบาทอย่างมากในการบรรจุดนตรี โดยในการทำดนตรีประกอบละครแต่ละเรื่องมีความแตกต่างกัน ตามองค์ประกอบ (Composition) 3 ส่วน คือ

1. เนื้อหาหลักของเรื่องหรือแก่น ซึ่งมีทั้งแก่นของดนตรี คือเนื้อหาดนตรี (Theme of music) กับแก่นของเรื่อง ที่ต้องกำหนดท่วงทำนองให้สอดคล้อง สัมพันธ์กัน

2. ดนตรีเชื่อม เพื่อใช้เชื่อมเหตุการณ์หนึ่งไปสู่เหตุการณ์หนึ่ง

3. เสียงประกอบพิเศษ (Sound effect) คือเสียงที่มีอยู่จะเป็นเสียงดนตรีหรือไม่เป็น เช่น เสียงรบกวน (Noise) ต่างๆ ก็เป็นส่วนหนึ่งของดนตรีประกอบ ขึ้นอยู่ที่จังหวะช่องไฟในการใช้ บางกรณีใช้เสริมในบทพูดเพื่อขยายความหรือให้ละครดูดีขึ้น (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540)

โดยองค์ประกอบ 3 ส่วน ต้องมีความสอดคล้องกับการใช้ จำเป็นต้องทำความเข้าใจในจุดหมายของการทำดนตรีประกอบละครก่อนว่าควรให้หรือใส่เนื้อหาใด มีข้อจำกัดอะไร ลักษณะของแก่นละครที่ผู้สร้างหรือผู้กำกับต้องการจะสื่อด้วยภาพเป็นอย่างไร โดยคณะให้ใช้ดนตรีที่เรียบง่าย มีความเป็นไทยอยู่ในตัวและนำเพลงร้องสวดมาลัย สวดคฤหัสถ์ สวดผี หรือลำสวด มาเป็นแกนหลักในการเดินเรื่อง

เนื่องจากเป็นวรรณคดีแก่นเรื่องละคร จึงต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของการสร้างและการใช้ ซึ่งมีดนตรีและเพลงเป็นลักษณะเด่นของละครในรูปแบบที่เรียกว่า "ละครเพลง" ดังนั้นดนตรีที่ใช้ประกอบในตอนต่างๆ ล้วนมีความสำคัญ โดย อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) ได้กล่าวว่า

> . . . คนของมะขามป้อมเป็นลักษณะของมือสมัครเล่น คือคนมีพื้นฐานละครมากกว่าคนมีพื้นฐานดนตรี เพราะฉะนั้นอะไรที่ง่ายและเรียนรู้กันได้เร็ว หัดได้เร็ว สามารถพัฒนาความสามารถในระดับที่ขอบเขตเวลาจำกัดได้เร็ว ก็เอาตรงนี้ไป คิดว่าถ้ามี production ใหม่อย่างมาลัยควรจะมีสีสันดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของมะขามป้อม การใช้วิธีการผสมผสานระหว่างเสียงวิทยาศาสตร์ เสียงเทป เสียง effect ก็ดีเขาใช้อยู่เรื่อยๆ แล้ว สิ่งเหล่านั้นก็หาโอกาสที่จะเอามาใส่ผสมผสานไปกับดนตรีจริงที่เป็นดนตรีเรียบง่าย ที่สำคัญคือต้องใช้เป็นจังหวะให้กับรำได้ ต้องตีท่าต้องเคลื่อนไหวได้ด้วย ไม่ใช่เป็นแค่ sound ในฉากอย่างเดียว เพราะสิ่งที่คนพวกนี้ถนัด คือร้อง เล่น และเต้นรำ การร่ายรำของประดิษฐและคนอื่นๆ . . .

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าผู้ออกแบบดนตรีคำนึงถึงศักยภาพทางดนตรีของนักแสดงมาก และหลักการของวิชาดนตรีศึกษาได้ถูกนำมาใช้ก่อนอื่น เพื่อให้เข้าใจถึงวิธีการสร้างเสียงดนตรี หรือเพลงที่เรียนรู้ได้เร็วและนำไปใช้ได้ทันที ทั้งนำมาประยุกต์หรือปรับตามสภาพและบริบทของการแสดงในแต่ละท้องถิ่นได้ ถือได้ว่าลักษณะดังกล่าวเป็นกระบวนการเรียนรู้ทางดนตรี ที่เน้นให้ใช้ประโยชน์ในทางศิลปะและพัฒนาคน จึงกล่าวได้ว่าครูมีบทบาทสำคัญยิ่งต่อนักเรียนในฐานะที่ครูเป็น "บุคคลสำคัญอื่นๆ" ซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดปลูกฝัง "ความหมาย" และ "คุณค่า" ของแบบแผนพฤติกรรมและความรู้ที่ได้รับการประเมินค่าแล้วให้แก่นักเรียน เป็นผู้อยู่ใกล้ชิดที่เข้าใจ (ชนิตา รักษ์พลเมือง, 2537 : 289)

นอกจากนี้ดนตรีประกอบละครยังมีลำดับในการใช้ ซึ่ง "ตามพื้นฐานแล้วเราก็ยังติดวัฒนธรรมไทยอยู่ว่าต้องมีที่มาและที่ไปของละครไทย ของวัฒนธรรมไทย คือการโหมโรง โหมโรงอย่างไรที่จะเรียนรู้ได้รวดเร็ว ไม่ยาวจนเกินไปที่จะเล่นที่จะจำที่จะมาฝึกมาหัดกัน แล้วผู้ชมรับได้ด้วยมีความเห็นด้วย" (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) จะเห็นว่าจุดประสงค์ของการทำเพลงโหมโรงมีเพื่อคงบทบาทหน้าที่ของการละครไทยดั้งเดิม โดยเป็นการเตรียมพร้อมผู้ชม ผู้แสดง เช่น อุ่นเครื่อง ให้มือคล่องวางถูกตำแหน่งทั้งยังเป็นการทดสอบ ตรวจสอบเสียง (Check Sound) และสร้างบรรยากาศเข้าสู่เรื่องให้เกิดความขลัง น่าสนใจ อันเป็นจุดเด่นของเรื่องที่นำผู้ชมเข้าสู่การแสดงและแนะนำผู้แสดงในขณะเดียวกัน กล่าวได้ว่าเพลงโหมโรงคือวัฒนธรรมการเคารพและให้เกียรติผู้ชมและผู้แสดง

การประพันธ์ดนตรีประกอบการแสดงละคร ผู้ออกแบบได้เลือกใช้เครื่องดนตรีซิม ซอ ขลุ่ย มาใช้สำหรับดำเนินทำนองร่วมกับตะโพน กลองทัด "เราจินตนาการไปถึงลิเกเลย ลิเกเวลาที่เขาจะแสดง เขาจะเล่นโหมโรงเย็น ปี่พาทย์บรรเลงสาธุการขึ้นมา แต่นั้นเป็นปี่พาทย์ไม้แข็งและเชาลงท้ายด้วยวา เหมือนโขน เหมือนลิเก ละครทั้งหลาย" (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) จะเห็นว่าจากแนวคิดดังกล่าว จึงก่อให้เกิดการปรับประยุกต์ทำนองเพลงสาธุการ เพลงวา โดยคงความหมายของเพลงทั้งสอง ที่เป็นสิริมงคล และตัดเพลงอื่นๆ ออก รวมทั้งมีการสร้างดนตรีหลักของละครขึ้นใหม่ ให้เป็นลักษณะของกึ่งโหมโรงมหรสพกับโหมโรงเสภาที่มีเพลงหลักกับเพลงย่อยต่อเนื่องกัน และเนื่องจากเห็นว่าละครเรื่องนี้เน้นความศักดิ์สิทธิ์ทางพิธีกรรมศาสนา และจินตนาการ การท่องเที่ยว จึงนำทำนองเพลงสตาร์วอ (Star war) จากภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน กับทำนองการสวดสรภัญญะ ตัดสำเนียงและแปลงจังหวะ

ด้วยหน้าทับตะโพนกลองแบบหน้าพาทย์ ใส่ตอนกลางเรื่องละคร ต่อมาจึงสร้างทำนองล้อการรัวสามลา ปรับเปลี่ยนเล่น 4 ครั้งให้เรียกว่า "รัวสี่ลา" เป็นการประโคมกึกก้อง และเพื่อใช้ลีอเลข 4 ความหมายว่า "ไปไม่กลับ หลับไม่ตื่น พ้นไม่มี หนีไม่พ้น" และ "เกิดแก่เจ็บตาย" หรือมีพระอยู่ 4 องค์ ตาลปัตร 4 อัน ตามด้วยทำนองสรภัญญะเพื่อลดความแรงของทำนองเพลงสตาร์วอ เนื่องจากการสวดทำนองสรภัญญะเป็นเพลงที่ไม่ต้องอิงหน้าทับหรือหลักการ มีความอิสระเรียบง่ายและขลัง และได้มีการหาวิธีสรุปเพลงนี้ด้วยการใช้เพลงทยอย คือทำนองโยนออกเป็นเพลงไทย และตัดเพลงหน้าพาทย์ "ที่สำคัญอีกอันหนึ่งชื่อว่า วา แต่เป็นวาที่สั้นที่สุดตั้งแต่มีมาในประเทศไทยวาตัด มีเพลงหน้าพาทย์โดนหั่นอยู่ 2 เพลง คือเพลงสาธุการกับวา ย่อจนเหลือซากนิดเดียว ก็เป็นการจบตรงนั้น" (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540)

แสดงให้เห็นว่าวิธีการประพันธ์เพลงโหมโรงนั้น ตั้งอยู่บนพื้นฐานและภูมิความคิดแบบไทย มีการคงบทบาท หน้าที่และความหมายดั้งเดิมไว้ โดยปรับเพลงหน้าพาทย์ซึ่งใช้ในการประกอบพิธีกรรม หรือใช้ในการประกอบโขน ละคร ลิเก บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ ได้ถูกนำมาประยุกต์ให้สอดคล้องกับลักษณะของละคร และลักษณะของวัฒนธรรมไทย เพื่อสร้างความสนใจ เร้าใจ ให้แก่ผู้ชมขจัดความเบื่อหน่ายหรือฟังยาก ขณะที่การสร้างเพลงโหมโรงนี้ ทางกลุ่มคณะสนใจให้ทำในลักษณะของ โหมโรงสากล ที่เรียกว่า "Overture" ซึ่งใช้สำหรับละครเพลง หรือ Musical อันเป็นการนำเพลงละครที่เล่นในตอนและฉากต่างๆ มาตัดต่อกัน บรรจุเป็นการโหมโรงและย่อยเรื่องให้ผู้ชมเข้าใจง่ายขึ้น แสดงให้เห็นถึงความลงตัวระหว่างเพลงสรภัญญะและเพลงโหมโรงได้เป็นอย่างดี ซึ่งเมื่อนำมาใช้เป็นดนตรีหลักในการดำเนินเรื่องแล้วก็ให้ความสมบูรณ์เพิ่มขึ้นอย่างชัดเจน ทำให้ภาพการแสดงละครเร่ของคณะมีความน่าสนใจมากขึ้น

ในการทำดนตรีประกอบ ผู้กำกับและผู้ออกแบบดนตรีได้ประชุมปรึกษากันถึงแนวทางและลักษณะของดนตรีที่ต้องการ เนื่องจากเป็นละครเพลง เสียงเพลงและดนตรีทุกส่วนจึงมีความสำคัญมาก ซึ่งหลังจากที่ทางผู้กำกับเขียนบทในร่างที่ 1 เสร็จ ส่งบทให้ผู้ออกแบบดนตรีอ่านและพูดคุยในประเด็นต่างๆ รวมทั้งความชัดเจนของบทละครแล้ว จึงนัดวันเพื่อซ้อมการแสดงเหมือนจริงโดยไม่มีการหยุดพัก (Runthroug) ให้ผู้ออกแบบเห็นภาพละครต่อเนื่องอย่างคร่าวๆ เพื่อเปรียบเทียบบทกับภาพการแสดงแล้วพิจารณาว่า "ฉากหนึ่งๆ มีภาพหรือใครทำหน้าที่อะไรอยู่ ใครบ้างที่ว่างอยู่ มีเครื่องดนตรีอะไรอยู่ตรงนั้น คนที่เหลือมีศักยภาพอะไร บุคคลที่กำลังเล่นและที่เหลืออยู่ ดูว่าในฉากที่ต้องการจะสร้างเสียงนั้นใครอยู่ใกล้จุดไหน" (อานันท์ นาคคง, สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) โดยเขียนเรียงลำดับภาพและเหตุการณ์ไปจนจบเรื่อง เพื่อใส่มีเสียงดนตรีที่ควรมีในฉากตอน

กล่าวได้ว่าวิธีการข้างต้นเท่ากับเป็นการออกแบบเวทีด้วยในเวลาเดียวกัน เนื่องจากต้องคำนวณและปรับตำแหน่งเครื่องดนตรีเสมอเพื่อให้ทุกส่วนเหมาะสมลงตัว ซึ่งต้องใช้ความละเอียดและเวลามาก นอกจากนี้จำนวนคนก็เป็นสิ่งสำคัญที่จะต้องนำมาใช้พิจารณาถึงการสร้างเสียง เช่น ฉากไหนควรใช้เสียงอะไร อย่างไร บางฉากอาจไม่มีความจำเป็นที่ต้องใส่เสียง เพราะจะทำให้ภาพละครดูด้อย หรือกรณีที่ละครต้องแสดงต่อเนื่องในระยะกระชั้น ไม่เพียงพอต่อการหยิบจับใช้เครื่องดนตรี อาจสร้างเสียงโดยใช้ดนตรีปากทำจังหวะทำนองในลักษณะต่างๆ และใช้วิธีการสวดหรือพูดให้ระดับเสียงมีความแตกต่างกัน กล่าวได้ว่าการทำดนตรีประกอบต้องพิจารณาทั้งด้านองค์ประกอบทางดนตรี 3 ส่วน ทั้งด้านเนื้อหาดนตรี ดนตรีเชื่อม และเสียงประกอบพิเศษ เพื่อให้ภาพละคร เนื้อหา ฉาก ตอน เครื่องดนตรีและนักแสดงมีความสอดคล้องสัมพันธ์กัน ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดของแต่ละส่วนให้เห็นชัดโดยสังเขป ดังนี้

4.3.2.1. เนื้อหาดนตรี

การบรรจุดนตรีนั้น เนื้อหาดนตรีต้องสอดคล้องกับเนื้อหาละคร จึงต้องใช้ความรู้ทางทฤษฎีดุริยางค์ของไทยและตะวันตก โดยผู้ออกแบบดนตรีได้พิจารณาแก่นของฉากและตอนต่างๆ ที่ควรใช้เสียง เพื่อให้ดนตรีเหมาะสมกับเนื้อเรื่องละคร ดังเช่นในตอนฉากพระอินทร์ที่สะท้อนปัญหาโสเภณี 3 ลักษณะ ซึ่ง อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) กล่าวว่า

> . . . พวกนี้ทำยาก เพราะจริงๆ แล้วเป็นละครซ้อนละครอีกถึง 3 เรื่อง . . . ก็ใส่เพลงกล่อมลูก แต่ว่าให้เขาสวดเป็น connon [การขับร้องหรือบรรเลงที่มีการเลื่อมเสียงในวรรคตอนและประโยคท่อนไปเรื่อยๆ-ผู้วิจัย] สวดสวมกันเข้าไปๆ เป็นความต่อเนื่องที่ไม่มีที่สิ้นสุด คือแม่ที่ทำมาหากินเป็นโสเภณีเลี้ยงลูกก็มีอย่างนี้อยู่เรื่อยๆ เป็น narrative music เป็นเพลงบรรยาย . . . แล้วก็ "ใครใคร่ค้า" ที่ลองทำ workshop เป็นแบบต่างๆ . . . อันนั้นมีขลุ่ยกับใครขายใคร ใครใคร่ค้าๆ ใครค้าใคร ส่วนตอนพ่อขายลูก ทำทำนอง backgound ไปเรื่อยๆ เหมือนกับเป็นฉากข้างหลัง "ใครขายใคร" เหมือนกับมีตัวหนังสือมาลอยอยู่ทั่วๆ พวกนั้นย้ำกันไปย้ำกันมา แล้วเล่นกับตัวหนังสือ ตัวอักษร . . .

ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าทฤษฎีดุริยางค์ศาสตร์มีส่วนในการสร้างสรรค์เพลงรูปแบบใหม่ให้เหมาะสมกับเนื้อหาและภาพของละคร เพื่อให้ดนตรีช่วยดำเนินเรื่อง อีกทั้งความรู้จากการประชุมเชิงปฏิบัติการก็มีบทบาทสำคัญในการช่วยเพิ่มเติมเสียงดนตรีในฉากต่างๆ รวมทั้งแทรกเชื่อมในบางกรณี ตามที่คณะต้องการ

4.3.2.2 ดนตรีเชื่อม

การทำดนตรีเชื่อมเพื่อเชื่อมเหตุการณ์ต่างๆ ต้องพิจารณาถึงฉากและตอนที่ต่อเนื่อง ซึ่งจะช่วยสร้างอารมณ์ให้ภาพละครไม่ขาดหาย วิธีการที่ผู้ออกแบบใช้ มีทั้งการประพันธ์เพลงใหม่หรือตัดทอนเพลงดำเนินเรื่องหลักให้สั้นมาใช้เชื่อม หรือใช้เสียงดนตรีง่ายๆ ที่สื่อความหมายทางภาพของตอนต่อไป เช่น การเปิดตัวพระมาลัย ที่ใช้เพียงโหม่งเกาหลีสร้างเสียงอย่างง่าย เป็นเสมือนสัญญาณระฆังของวัด หรือเชื่อมฉากตอนด้วยทำนองเพลง โดยให้ผู้แสดงบรรเลงตามอารมณ์และจินตนาการให้สอดคล้องกับภาพการแสดง เช่น ในฉากสวรรค์ ใช้เพลงพวงมาลัย และเพลงโนเน เป็นเพลงที่ใช้ละครชาตรี และละครนอก ซึ่งเคยใช้ในละครเรื่องก่อนๆ ของคณะนำมารวมกัน ดังที่ อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) กล่าวว่า

> . . . หลังร้องว่า โนเนโนเนโนชาไม่รักไม่มาเลยเอย ต้องเป็นเพลงเชื่อม ใช้หลังจากเพลง theme เป็นเพลงหลัก ชิมหยุดไม่ได้ และชิมอยู่ดีๆ จะเริ่มไม่ได้ ก็ทำ improvise ให้พวกเขาดู เอาทำนองนี้ แต่ดีลอยมั่วๆ ตอนที่เดินวนเดินไปเดินมา นั่นคือเป็นการคล้ายๆ กับ intro เพลง แต่ดีแบบไม่ต้องมีจังหวะ และไม่ต้องเป็นทำนองชัด . . .

กล่าวได้ว่าการเชื่อมเพลงนั้น ต้องอาศัยทั้งส่วนที่เป็นแบบแผนหลักการทฤษฎี และส่วนที่เกิดขึ้นด้วยการใช้ปฏิภาณไหวพริบในการแสดงสดทางเสียงของผู้บรรเลงด้วย

4.3.2.3 เสียงประกอบพิเศษ

เสียงประกอบพิเศษคือเสียงที่ใช้สำหรับสร้างบรรยากาศต่างๆ แต่ละฉาก การบรรจุเสียงประกอบพิเศษต้องคำนึงถึงเนื้อหา พฤติกรรมของตัวละครและการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดง โดยเสียงที่เกิดขึ้นจะสร้างบรรยากาศได้มากหรือน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับนักแสดงและนักดนตรี ต้องเล่นและบรรเลงให้เป็นไปอย่างสอดคล้องต่อเนื่องเป็นอารมณ์เดียวกัน ดังในหลายๆ กรณี เช่น ฉากข่มขืน ฉากสั่งเปรต ที่ต้องใช้ความแรงระหว่างพลังของนักแสดงและเสียงของเครื่องดนตรี ดังที่ อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) กล่าวว่า

> . . . scene ของดนตรีข่มขืนเป็นอีกจุดนึงที่เราเรียกว่าเป็นเพลงเป็นเสียง sound effect และเสียงเชื่อม เสียงที่ทำอย่างไรถึงจะใช้อุปกรณ์ที่เหลือๆ ให้มีอำนาจมีพลัง มีความรู้สึก มีอารมณ์เข้าใจ คือโดยฉากความเคลื่อนไหวก็แรงอยู่แล้ว เพราะฉะนั้นเสียงเครื่องกลองกับเสียงโลหะเข้ามาช่วย โพ่งๆ พ่างๆ ชัดกัน แล้วผสมกับการเล่นจังหวะองค์ประกอบของตัวแสดงด้วย เพราะฉะนั้นข่มขืนก็จะต้นไปตามการมาเจอกัน ตาม movement ตามความแรงของตัวละครที่ข่มขืน ความกลัวของพาเมล่า วันไหนข่มขืนเร็วดนตรีก็ต้องเร็ว วันไหนข่มขืนช้าลงก็ต้องช้าตามอะไรเหล่านี้ แล้วดีขึ้นเรื่อยๆ . . .

จะเห็นว่าเสียงประกอบพิเศษเป็นการเน้นอารมณ์ของภาพให้น่าสนใจ เร้าความรู้สึก ความสะเทือนใจแก่ผู้ชม ซึ่งต้องเป็นไปตามจังหวะของการแสดง ความสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับภาพละคร และการใช้ปฏิภาณไหวพริบแสดงสดทางเสียงของนักดนตรี อันจะทำให้ดนตรีและละครสมบูรณ์มากขึ้น

ดังนั้นการทำดนตรีประกอบละคร นอกจากจะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบ 3 ส่วน คือเนื้อหาดนตรี ดนตรีเชื่อม และเสียงประกอบพิเศษแล้ว การใช้ทำนองเพลงที่เหมาะสมกับบทบาทของทำนองเพลงดั้งเดิมที่ถูกตัดทอนมา การเลือกใช้หลักทางดุริยางค์ศิลป์ให้เข้ากับสถานการณ์ก็มีความสำคัญด้วยเช่นกัน เป็นต้นว่าการร้อง "คอรัสสากล" ในละครเรื่องมาลัยนี้ ที่จะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบทั้งหมดร่วมกันให้มีความกลมกลืนกันให้มาก ซึ่งวิธีการที่จะทำให้ทุกสิ่งทุกอย่างสมบูรณ์ได้ก็จะต้องเริ่มต้นตั้งแต่ การร่วมกันให้ความคิดเห็น การร่วมประชุมเชิงปฏิบัติการ ฯลฯ ซึ่งกระบวนการนี้เองก็จะเป็นกระบวนการที่ช่วยทุ่นเวลาในการบรรจุดนตรีลงในละครได้มาก

4.3.3 การบรรจุสื่อพื้นบ้านประเภทเพลง

การบรรจุสื่อพื้นบ้านประเภทเพลง เน้นที่เพลงร้องหรือทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการร้อง โดยผู้บรรจุเพลงจะคำนึงถึงบทบาทหน้าที่ และความหมายดั้งเดิมของเพลงประเภทนั้น ซึ่งมีทั้งการนำทำนองสวดต่างๆ มาปรับเข้ากับเนื้อเพลงจะที่เขียนขึ้นใหม่ เน้นให้เรื่องดำเนินไปด้วยดีมีสีสันสนุกและสื่อความในประเด็นต่างๆ ที่ เกี่ยวข้องด้วย แบ่งเป็น 3 รูปแบบ คือ เป็นเพลงสวด เพลงพื้นบ้าน เพลงหน้าพาทย์

4.3.3.1 เพลงสวด

เพลงสวดพื้นบ้านที่เรียกว่า สวดมาลัย สวดคฤหัสถ์ สวดผี ลำสวด รำสวด ที่นำมาใช้นั้นเป็นการเลือกเอาทำนองจากถิ่นต่างๆ ในจังหวัดราชบุรี จันทบุรี รวมทั้งจากการสาธิตและถอดแถบบันทึกเสียงประมาณ 10 ทำนอง คัดเพียง 4 ทำนอง มาปรับแต่งเนื้อร้องผสานกัน เพื่อบรรจุใส่ในบทละครทำให้ดูสนุก ซึ่งการเลือกเพลง "เราจำเป็นต้องเลือกเอาเพลงที่มีประโยชน์ในวินาทีนั้น เพราะเราทำเพลงให้วัยรุ่นดู เราต้องเลือกเพลงที่ติดหู" (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) จะเห็นว่าคณะคำนึงถึงความสนใจของกลุ่มเป้าหมาย โดยแบ่งลักษณะของเพลงสวดพื้นบ้านตามโครงสร้างการสวด ได้แก่เพลงในบทสวดหลักๆ กับเพลงสวดแทรกเรื่องวรรณคดี

เพลงบทสวดหลัก ที่ใช้สำหรับสวดเปิดและปิดเรื่องพระมาลัย นำทำนองสวดในบทมาใช้ร่วมกับการแต่งคำประพันธ์ใหม่ เพื่อสร้างบทสวดเปิดสำหรับละครโดยเฉพาะ ที่ว่า "กาลนั้นเถระนามพระมาลัย . . ." และบทสวดปิด หรือที่เรียกว่า "บทสั่งเปรต" ที่ว่า "เมื่อนั้นบรรดาอสุรกาย เปรตนรกทั้งหลาย ยกมือขึ้นไหว้พระมาลัย ดูข้าลำบากเหลือใจ" (อานันท์ นาคคง, 2539) นำมาใช้โดยตัดตอนคำประพันธ์ ประโยคและทำนองจากการสวดผีพื้นบ้านของชุมชนโพหัก จังหวัดราชบุรี เรียบเรียงเนื้อร้องให้รวบกระชับสั้น ใช้คำที่ฟังเข้าใจง่าย กล่าวได้ว่าเพลงสองบทนี้ถือเป็นเพลงเด่นของเรื่องที่คงทั้งโครงสร้าง ความหมาย เนื้อหาและหน้าที่ดั้งเดิม

ส่วนการสวดแทรกเรื่องวรรณคดีพื้นบ้าน มีทั้งการคงรูปแบบ โครงสร้าง ถ้อยคำ ทำนอง และการปรับแต่งใหม่เพื่อนำเสนอ เช่น บทสวดรามสูร–เมขลา ใช้ทำนองเพลงสวดพื้นบ้านชุมชนโพหัก จังหวัดราชบุรี คงคำประพันธ์เดิมไว้บางตอน ที่ว่า "ทุดอีหญิงใจร้ายมากลายกลับ กูจะจับแทกชาให้อาสัญ" (อานันท์ นาคคง, 2539 : 101) และปรับแต่งคำประพันธ์ใหม่ให้กระชับดังที่กล่าวไปในขั้นตอนการเขียนบทละคร กับการนำเฉพาะทำนองมาปรับเข้ากับเนื้อหาใหม่ เช่น บทนางศรีมาลา จากเรื่องชุนช้างชุนแผน ในทำนองสวดเมืองจันทบุรี บรรจุในฉากวิมานพระอินทร์ตอนที่เปิดตัวนางฟ้าของท้าวอินทรา ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) กล่าวถึงการนำทำนองเพลงมาใช้ว่า

> . . . เพลงนางฟ้าได้จาก พงศ์ศักดิ์ ทรงประสิทธิ์ ที่ขึ้น "คราที่นั้นนางฟ้า แม่หน้านวลใย" ได้มาจากเขาเลย ตอนนั้นหาเพลงนางฟ้าอยู่ แต่เดิมเป็นเพลงนางศรีมาลา "คราที่นั้นนางรีสวยแมะๆ แม่ศรีมาลาสวยสะอางค์อะไร ปะแป้งแต่งกายาจะคอยท่าพระไวย" ทำนองการแต่งตัวจะไปยั่วชายเหมาะและดี เราดูความหมายด้วยไม่ได้หยิบทำนองมาเปล่าๆ . . .

สิ่งสำคัญที่สุดที่ค้นพบเป็นองค์ความรู้ในเรื่องการเลือกทำนองเพลงมาใช้ในการสวดผี หรือสวดคฤหัสถ์นั้น ก็คือในขั้นตอนเริ่มต้น คณะละครจะต้องศึกษาค้นคว้าหาความรู้ ในเรื่องทำนองเพลงและการสวดนี้ก่อนอย่างละเอียด การต้องศึกษาค้นคว้าอย่างละเอียดก่อนนั้นมีผลดีหลายประการ เป็นต้นว่า ทำให้ได้ทราบถึงคุณค่าและปูมหลังของเพลงสวดนั้น สามารถเข้าใจจังหวะและเลือกต้นเนื้อหาใส่ได้ถูกต้อง และที่สำคัญคือเป็นประโยชน์อย่างมากในการบรรจุเพลงต่อไป ส่งผลถึงความสอดคล้องกลมกลืนกันในการบรรจุเพลงให้เข้ากับเรื่องต่อไปได้ด้วย เช่น ตัวอย่างเพลงกระทงทองสำหรับประกอบละครจากวรรณคดีเรื่องไกรทอง กับเวสสุกรรม ที่มีความหมายในเรื่องของการอธิษฐาน เมื่อคณะเปรียบเทียบบทบาทหน้าที่ ของเพลงทั้งสองกับการนำมาใช้ พบว่าทำนองเวสสุกรรมช้า และสุขุมกว่า ในขณะที่เพลงกระทงทองมีทำนองที่สนุกสนานและสอดคล้องกับเรื่องของกัลปพฤกษ์ สามารถนำมา

ประกอบกับท่ารำได้ โดยร้องทวนซ้ำ เอื้อต่อภาพและการเคลื่อนไหวของนักแสดง เช่น ทำให้การคลี่ใบกัลปพฤกษ์ทั้งสี่ด้านเป็นไปอย่างลงตัว ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2540) กล่าวว่า "เราต้องนึกถึงว่าเพลงนี้เอื้อต่อ movement หรือเปล่า นอกจากเอื้อต่อเนื้อเรื่องแล้ว เอื้อต่อท่ารำไหม เอื้อต่อตัวละครไหม ตัวละครมี 4 ตัวในตอนนั้น ถ้าร้องคนละ 2 วรรคๆ ก็จะครบ 4 พอดี คือเพลงนี้ร้องซ้ำอยู่แล้ว ออไปกันได้ดี" ดังนั้นจะเห็นว่าการบรรจุเพลงทั้งทำนองและเนื้อร้องต้องมีความสอดคล้องเหมาะสม อาจมีการนำทำนองหลากหลายมา เพื่อคัดเลือกทำนองที่เหมาะสมที่สุดให้ประสานกับบทเพลง

4.3.3.2 เพลงพื้นบ้าน

การจะบรรจุเพลงพื้นบ้านลงในละครนั้น ปัจจัยสำคัญที่ต้องคำนึงถึงคือความสอดคล้องและเหมาะสมต่อเนื้อเรื่อง ดังนั้นในการนำมาใช้นั้น ทั้งผู้กำกับและผู้ออกแบบดนตรีก็ได้มีการประชุมปรึกษากันถึงความเป็นไปได้ในการบรรจุเพลงพื้นบ้านลงในละครด้วยว่าจะมีความเหมาะสมหรือไม่อย่างไร ตัวอย่างเพลงที่ใช้ในฉากสวรรค์ได้มีการนำทำนองเพลงพวงมาลัย และต่อด้วยเพลงโนเนในละครชาตรีมาใช้ เป็นการเพิ่มสีสันให้ละครดูเด่น น่าสนใจ สื่อความหมายหรือเป็นสัญลักษณ์ในตัว ดังที่ อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) อธิบายถึงการนำเพลงพวงมาลัยมาใช้ว่า

> . . . เลาะเลี้ยวเที่ยวดาวดึงสายันนี้เป็นทำนองและจังหวะที่เติมมาจากสวรรค์มันน่าขึ้น . . . บทพวงมาลัยควรหรือมาไกลจากห้อง เป็นของปู่อ๊อดพ่อเพลงโพทัก แล้วก็เราเอาเข้าไปสอนในมะขามป้อมเมื่อตอนคราวที่แล้วเรื่องสวรรค์มันน่าขึ้น . . . ประดิษฐอยากจะเอาเทพทอง เอาสาริกาแก้ว เราบอกเรื่องมาลัยก็ใช้เพลงพวงมาลัยเลย แล้วบรรจุเพลงมาจากนั้นติดมาเรื่อย เข้าท่าตรงที่รหัสของคำว่ามาลัย พวงมาลัยควรหรือจะไกลจากห้องเป็นลักษณะเจ้าชู้หน่อยๆ พ่อพวงมาลัย ก็เลยใส่ คราวที่แล้วใส่ทำนองดนตรีเข้าไปก่อน . . .

จึงควรกล่าวได้ว่าการบรรจุเพลงถือเป็นกระบวนการทำงานต่อเนื่องส่วนหนึ่ง บางกรณีอาจเป็นการนำเอาเพลงที่เคยใช้ประกอบละครในเรื่องก่อนๆ กลับมาใช้ใหม่ (Recycle) ได้หากเหมาะสม ซึ่งก็มีการนำเพลงกล่อมลูกภาคกลาง ทำนองเนื้อร้องเพลงนกเขาเถื่อนมาใช้ และภายหลังได้ปรับปลี่ยนแต่งคำประพันธ์ให้ชื่อ "เพลงเจ้าดาวร่วง" เพื่อสะท้อนภาพของความผิดพลาดของเยาวชน

4.3.3.3 เพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์ที่ถูกนำมาบรรจุในละคร มีตั้งแต่เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เช่น เพลงสาธุการ เพลงวา เพลงตระ ที่ได้ตัดวรรคตอนและนำมาปรับประยุกต์เพื่อให้ใช้ในการโหมโรง รวมทั้งการรัวสามลาที่นำมาปรับเพื่อใช้ในการสื่อความ โดยคงความหมายและบทบาทหน้าที่ดั้งเดิมไว้ ตัวอย่างเพลงหน้าพาทย์ละคร เช่น เพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการไล่ตาม ไล่ล่าในละครหลายเรื่อง เช่น เรื่องพระลอตอนตามไก่แก้ว เรื่องรามสูร เมขลา เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามตามกวาง โดยตัดทอนมาใช้ในฉากเมขลา รามสูร และใช้ในรูปแบบการแสดงโขน ซึ่งเป็นการเชื่อมระหว่างประเพณีหลวง คือ นาฏศิลป์ชั้นสูงกับประเพณีราษฎร์ที่สวดเล่าเรื่องวรรณคดีพื้นบ้าน และนับเป็นจุดสูงสุด (Peak) ของการสวดมาลัยตอนออกเรื่องดังกล่าว เช่นที่ชุมชนบ้านโพทัก จังหวัดราชบุรี มีการใช้แก้วเหล้าหลอกล่อ และตาลปัตรเชิญปากันตามเนื้อเรื่อง การนำมาใช้ในลักษณะผสานให้เป็นเนื้อเดียวกันนี้ จึงเป็นส่วนหนึ่งของการถ่ายทอดวัฒนธรรมโดยผ่านการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง

ดังนั้นขั้นตอนการบรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้าน ที่นำเอาสื่อพื้นบ้านประเภทการแสดงในรูปแบบต่างๆ เช่น ดนตรี และเพลงมาใช้นั้น จะเห็นว่าจำเป็นต้องใช้ผู้บรรจุที่มีความรู้ ความสามารถ ดังเช่นที่ อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) สรุปว่า

> . . . เพลงพื้นบ้านก็เป็นการมาเจอกันระหว่างการสวดคฤหัสถ์ สวดมาลัยจากภูมิภาคต่างๆ จากส่วนกลาง สำนวนหลวง "เมื่อนั้นเถระ" มาลัยสำนวนโพทัก สำนวนเมืองจัน สำเนียงเมืองจัน ทำนองนั้นที่เป็นเพลงเกร็ดอย่างเช่นพวกโนเน พวงมาลัย กระทงน้อย พวกนี้ก็มาเจอกัน กับการสวด เจอกันกับเพลงละคร อย่างเชิดฉิ่ง เจอกันกับเพลงละครอีกรูปแบบหนึ่งละครชั้นสูงขึ้นมาก เพลงสรภัญญะในละครดึกดำบรรพ์ ไม่ใช้อยู่ในโขนในอะไรเล่นๆ ใช้ในละครผู้ดีสูงๆ เลย แล้วก็เจอกับหน้าพาทย์พวกที่เป็นสาธุการกับวา เจอกับดนตรีที่เป็นนอกจักรวาลเข้าไปอีกพวกเพลงดิสโก้ เจอกับเพลงฮิตตามยุคตามสมัยต่างๆ ก็เป็นการพบปะกันอย่างใหญ่โต เป็นดนตรีครอบจักรวาลและเกื้อกัน ไม่ได้ว่าอะไรยิ่งใหญ่ไปกว่ากัน ด้อยไปกว่ากันสักเท่าไหร่ เพลงนี้เคยใช้มาก่อน ที่สำคัญก็คือต้องตีท่าง่ายกระฉับกระเฉงว่องไว เพราะเหนื่อยถ้าว่าไปแล้วร้องไปรำไปแล้วกระโดดโลดเต้น เพลงกระทงน้อย ก็แต่งหน้าทับใหม่เหมือนกัน แต่งหน้าทับตะโพนใหม่ให้ด้วยเพราะเป็นเครื่องดนตรีสำคัญ . . .

กล่าวได้ว่าขั้นตอนการบรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้านนี้ เป็นขั้นตอนหนึ่งของการถ่ายทอดและเผยแพร่วัฒนธรรม เพื่อปลูกฝังให้ผู้คนเห็นคุณค่าของศิลปการแสดงพื้นบ้านพื้นเมือง ที่เน้นวิธีการผลิตซ้ำ (Reproduction) ในลักษณะ "เหล้าเก่าในขวดใหม่" หรือเนื้อหาบทบาทหน้าที่เดิมแต่รูปแบบใหม่ (กาญจนา แก้วเทพ, 2539) เพราะฉะนั้นการบรรจุวัฒนธรรรมพื้นบ้านนั้น จะเท่ากับเป็นการนำเอาสื่อพื้นบ้านประเภทต่างๆ มาใช้ โดยคำนึงถึงองค์ประกอบต่างๆ ที่ต้องสอดประสานสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน พิจารณาถึง

- ความหมาย บทบาทหน้าที่ดั้งเดิม
- ความงามทางศิลปะ
- ความเป็นไปได้ในการผสาน เนื่องจากบางเพลงอาจน่าสนใจแต่ไม่สอดคล้อง
- คุณประโยชน์ในการใช้งาน เรียบง่าย เอื้อต่อการเคลื่อนไหวและฝึกหัดของผู้แสดง
- สื่อความได้สนุกและน่าสนใจ แทรกสาระที่สำคัญร่วม ทั้งง่ายต่อการรับรู้และเข้าใจของผู้ชม

4.4 การซ้อม และปรับแต่ง

การซ้อม และปรับแต่ง เกิดขึ้นพร้อมกับการเขียนบทร่างที่สองและสาม ทาบซ้อนกับขั้นตอนบรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซึ่งทีมงานยึดแบบอย่างการแสดงละครจากบทร่างมาแล้วประมาณร้อยละ 80% จัดตารางซ้อมการแสดงทุกวัน เป็นเวลาเดือนเศษ โดยปฏิบัติในทุกฉาก แบ่งเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงค้นหาความลงตัวของบท ท่ารำ เครื่องดนตรี และช่วงการปรับแต่งให้คมชัด ขัดเกลาให้สวยงาม ทั้งท่ารำและลีลาร่วมสมัย ดังจะกล่าวตามขั้นตอนดังนี้

4.4.1 การค้นหาความลงตัวของบท ท่ารำ เครื่องดนตรี

เมื่อทางคณะได้กำหนดตัวนักแสดงได้แล้ว ก็จะมีการซ้อมภาพฉากต่างๆ ให้คล่องตัว ระหว่างผู้แสดงด้วยกันก่อน การเพิ่มเติมภาพ บท ท่ารำ และดนตรี เช่น เพลงกัลปพฤกษ์ เพลงนางฟ้านั้น ก็จะทำในช่วงนี้ ขณะที่เพลงหลักที่อยู่ในแนวคิดเบื้องต้นของทางคณะ ก็จะถูกนำไปผนวกเข้ากับโครงสร้าง บท ผู้วิจัยพบว่าในเรื่องการค้นหาความลงตัวของบทนั้น ยังมีการเพิ่มเติมเพลงลงไปในส่วนที่เห็นว่าเหมาะสมด้วย โดยจะกระทำพร้อมกันกับการซ้อมการแสดงนั่นเอง เช่น มีการนำเพลงกระทงน้อยมาใส่เป็นเพลงสุดท้ายด้วย ส่วนในด้านการจัดเวทีและวงดนตรี ก็พบว่า คณะละครเลือกใช้การจัดเวทีและวงดนตรีแบบครึ่งวงกลม เพราะเห็นร่วมกันว่าจะต้องคำนึงถึงความสวยงามและประโยชน์ใช้สอยก่อนอื่น เพราะเวทีและวงดนตรีครึ่งวงกลมนั้น มีส่วนสำคัญกับการปรับเปลี่ยนตำแหน่งเครื่องดนตรีหรือผู้บรรเลง เพื่อให้เกิดความลงตัว ดังที่ อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) กล่าวว่า "ลองย้ายไปเรื่อย เอาตะโพนมาไว้ตรงนี้บ้าง ย้ายตะโพนไปไว้ตรงโน้นบ้าง ตรงไหนเหลือใคร ขอเอาซอไปไว้ฝั่งนี้ได้ไหม หรือขลุ่ยไปไว้ตรงนี้ได้ไหม เพื่อให้คนที่เหลือเล่นตรงนั้น ต้องนั่งแล้วดูดีด้วยว่าใครอยู่ตรงไหน ใครเป็นอย่างไร ข้าไปไหมที่จะข้าออกตรงนี้ จั๊นแขยิบเครื่องดนตรีนี้ไป จนในที่สุดก็เจอความลงตัว"

การปรับแต่งเพิ่มบทเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ตลอดเวลาของกระบวนการละคร ซึ่งส่วนหนึ่งอาจเกิดจากความไม่ชัดเจนของบทและตัวละคร ดังตัวอย่างตอนที่ตัวละครมาลาอกหัก ในฉากกัลปพฤกษ์ ก็เป็นกรณีหนึ่งที่ต้องมีการปรับแต่งเพิ่มบท ซึ่งอาจเริ่มจากการพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็น แล้วนำไปสู่การพาดพิงถึงฉากหรือส่วนประกอบอื่นๆ ด้วยก็ได้ หลังจากนั้นจึงเลือกส่วนที่จะแก้ไขมาแก้ไขต่อไป ในการลงสนามวิจัย ผู้วิจัยได้เข้าร่วมฟังการสนทนาถึงการเปลี่ยนแปลงบทของตัวละคร อันเนื่องมาจากความไม่แน่นของบทและเนื้อหาในละคร มีการแสดงความคิดเห็นประกอบ ดังที่ อานันท์ นาคคง (สัมภาษณ์, 18 มิถุนายน 2539) กล่าวว่า "transition ตรงนี้คุยกับประดิษฐ ว่าทำไมไม่มีเหตุผลอะไรเลย อยู่ดีๆ มาลีประชดชีวิตมาเป็นเมียน้อยเสีย แล้วก็มาลาเสียใจ พอเห็นบี๊บเสียใจปุ๊บ ไม่มีอะไรที่จะเป็นสื่อที่ชัด" โดยพูดคุยกันใหม่ด้วยการตั้งข้อสมมุติว่า กรณีเด็กวัยรุ่นอกหักเสียใจจะทำอะไรและหาทางออกอย่างไร ซึ่งที่ประชุมเสนอทางออกในลักษณะต่างๆ เช่น เข้าวัดบวช กรีดร่างกายทำร้ายตัวเอง โทรศัพท์เข้ารายการวิทยุขอฟังเพลงอกหัก ฯลฯ และประเด็นการขอเพลงจากรายการวิทยุ ได้ถูกนำมาตีความถึงเรื่องอิทธิพลของสื่อเทคโนโลยีกับเด็กวัยรุ่นที่สามารถสร้างความรู้สึกกระทบใจ หรือปลอบใจ มีผลต่อพฤติกรรมและอารมณ์ของเยาวชนในยุคปัจจุบันในที่สุด จึงได้มีการเพิ่มเติมรายละเอียดและเนื้อหา โดยให้นักแสดงประสาน (Chorus) ใช้ปฏิภาณไหวพริบในการแสดงสดทางเสียง ท่าทางร่างกาย (Improvision) ประกอบด้วย เพื่อการร้องเพลงเหล่านี้ และเพื่อให้ตัวมาลาแสดงละครใบ้ที่เสนอภาพการฟังเพลงให้ชัดเจนขึ้น จึงได้มีการปรับเพื่อให้เกิดความลงตัวในบทละครในเวลาต่อมา

ในช่วงของการค้นหาความลงตัวของบท ท่ารำ เครื่องดนตรีนี้ ทีมงานนักแสดงได้จัดสรรเวลาที่นอกเหนือจากการซ้อมละคร เพื่อลงลึกในส่วนรายละเอียดของบทบาทของนักแสดงและการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงร่วมกัน โดยเฉพาะการวางลักษณะนิสัยตัวละคร (Characterization) หรือที่คณะเรียกว่า "การเจาะคาแรคเตอร์ตัวละครเชิงลึก" ซึ่งคือการตีความตัวละครและค้นหาบุคลิกลักษณะของตัวละครอย่างละเอียด รวมทั้งเน้นการสวมบทบาทของผู้แสดง โดยผู้ช่วยกำกับจะทำหน้าที่ในส่วนนี้มาก เริ่มจากการประชุมพูดคุยถึงตัวลักษณะนิสัยตัวละครที่แต่เดิมวางตัวกันไว้อย่างคร่าวๆ แล้วจึงมีการกำหนด

และเพิ่มเติมนักแสดงในระยะต่อมา ซึ่งให้ผู้ที่ถูกวางเป็นตัวละครทั้งหลาย ต้องทำการบ้านศึกษาปูมหลังความรู้สึกนึกคิดที่ส่งผลให้เกิดพฤติกรรมต่างๆ มาก่อน ซึ่งปกติแล้วงานละครของคณะมะขามป้อม มักเป็นการทำงานเหมือนละครกึ่งจรยุทธ หรือละครเร่เฉพาะกิจ ที่ผลิตและดำเนินเรื่องรวดเร็ว เน้นสาระเป็นหลัก คือ มีโครงสร้างของเรื่องที่เน้นการรณรงค์และสร้างกระแสปลุกเร้า มีลักษณะคล้าย Melodrama* ตัวละครจะแบนหรือมีเพียงด้านเดียว เป็นแบบดีหรือเลวเท่านั้น เพื่อให้ผู้ชมดูแล้วรู้สึกเห็นด้วยหรือขัดแย้ง (นิมิตร พิพิธกุล, สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2540) จึงไม่มีการตีความซับซ้อนลึกซึ้ง เมื่อตระเวนแสดงละครที่ต้องใช้เวลานาน ทำให้ตัวละครประสบปัญหาในด้านความชัดเจนของบุคลิกลักษณะตัวละครที่ผู้แสดงสวมบทบาทอยู่ คณะจึงใช้หลักทฤษฎีทางศิลปการละครมาใช้ ทำให้ต้องมีการวางลักษณะนิสัยตัวละครตั้งแต่เรื่องพิษฐานเอย ปีพ.ศ.2536 เป็นต้นมา ซึ่งวิธีการดังกล่าวทำให้ตัวละครมีความลึกและชัดเจนในบุคลิกตนเองมากขึ้น รวมทั้งส่งผลให้ผู้แสดงสามารถยืนอยู่บนเวทีได้อย่างเชื่อมั่น เข้าใจในตัวละครอย่างแท้จริง

การตีความตัวละครเชิงลึกนี้ ผู้ช่วยกำกับการแสดงมีส่วนช่วยในการตีความตัวละครร่วมกับนักแสดง โดยจะตีความตัวละครทุกตัวทั้งที่เป็นตัวเอกและตัวประกอบ เช่น ตัวละครพระมาลัยที่เป็นตัวแก่นของเรื่องถูกพิจารณาให้เป็นสัญลักษณ์ของเทพผู้มีฤทธิ์มากกว่าเป็นมนุษย์ ซึ่งผู้แสดงต้องคำนึงถึงหน้าที่ในการตระเวนแสดงและความเป็นตัวละครที่ตนเองสวมบทบาทอยู่ ดังเช่น สนธยา สุชฎา เป็นทั้งผู้ดำเนินรายการกิจกรรมก่อนการแสดงและแสดงเป็นพระมาลัย จึงต้องรักษาสถานภาพของตัวละครดังกล่าวให้มากที่สุด และแม้แต่ตัวละครเล็กๆ ที่มีในฉากย่อย เช่น เมียน้อย ตัวพ่อ เสี่ย จำเป็นต้องวางลักษณะนิสัยตัวละครเช่นกัน เพื่อให้สามารถยืนอยู่บนเวทีได้อย่างมีตำแหน่ง (Position) ที่ชัดเจน โดยให้แต่ละคนเรียงลำดับปูมหลังทางนิสัยและวิถีชีวิตของตัวละครที่ตนสวมบทบาทตั้งแต่เกิด เติบโต สภาพแวดล้อมครอบครัวเป็นอย่างไร จนกระทั่งมาถึง ณ จุดที่เหตุการณ์ผลิกผันในชีวิตมีสาเหตุใดบ้าง ดัง นิมิตร พิพิธกุล (สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2540) อธิบายว่า

> . . . อย่างตัวมาลาก็จะวางว่า ตอนนี้เขาเรียนอยู่ชั้นไหน โรงเรียนอะไร . . . หรือการไปโจ๊ะ [มีเพศสัมพันธ์-ผู้วิจัย] พาเมล่า มีผลต่อเรื่องไหมว่า . . . เขาโจ๊ะเพราะใคร เรามานั่ง_interpret คือมานั่งไล่ถามว่า เขาชัดเจนกับชีวิตเขาจริงหรือเปล่า แล้วก็ถ้าอันไหนที่เขารู้สึกว่าไม่ใช่ เราก็จะให้เหตุผลอธิบายไป หรือลักษณะของครอบครัวอย่างนี้ เราก็จะต้องชี้ให้เห็นว่าทำไมเขาถึงโจ๊ะพามาล่า เขาอยากหรือเปล่า หรือเขาโจ๊ะเพราะว่ากระแสของเพื่อน . . . เพื่อให้ตัวมาลามีมิติสองด้าน คือมาลาจะโจ๊ะพาเมล่าด้วยความรู้สึกว่า ไม่แน่ใจว่าฉันทำหน้าถูกหรือผิด คือ แทนที่จะให้ภาพลบของผู้ชายไปเลยว่า ชั่วฉันก็จะโจ๊ะ อะไรอย่างนี้ ก็ไม่ได้ให้มาลาเป็นตัวแทนของผู้ชายทางด้านดีอะไรเลย คือให้มีอยู่บ้าง . . .

---

* ละครประเภทเวิงรมย์ ตัวละครมีลักษณะนิสัยเป็นแบบตายตัว (Typed character) มองเห็นเพียงด้านเดียว (กระทรวงศึกษาธิการ, 2531 : 13)

จะเห็นว่าวิธีการตีความตัวละครเชิงลึกดังกล่าว มีประโยชน์มากในการสร้างตัวละครที่เป็นภาพจำลองของมนุษย์ในสังคมจริง ที่แสดงพฤติกรรมทั้งด้านดีและด้านลบออกมาได้ทั้งสองด้าน จึงเหมาะสมที่จะนำมาใช้ให้ความรู้และถ่ายทอดทัศนคติด้านจริยธรรมทางเพศแก่เยาวชน ซึ่งปมสำคัญเมื่อผู้ชายเป็นผู้กระทำ ผู้หญิงจึงถูกกระทำ และในทางกลับกัน ผู้หญิงอาจเป็นผู้กระทำ ผู้ชายคือผู้ถูกกระทำได้ตามสถานการณ์หนึ่ง สะท้อนให้เห็นว่ามนุษย์ทุกคนทั้งชาย และหญิงล้วนมีส่วนร่วมในการเป็นเหตุและผลของปัญหาในสังคม ในขณะเดียวกันก็ช่วยพัฒนาศักยภาพทางศิลปการแสดงของนักแสดง ได้ด้วยเช่นกัน พลาดสามารถดันแก้ไขสถานการณ์ได้ง่ายกว่า เนื่องจากว่าผู้แสดงทราบข้อมูลด้านลึกของตัวละคร

สำหรับกรณีที่บุคลิกของนักแสดงกับตัวละครขัดแย้งกัน เช่น นักแสดงชายที่มีนิสัยอ่อนโยนแต่ต้องเป็นตัวละครที่เป็นผู้กระทำชำเราหญิง หรือตัวละครเป็นเด็กหญิงน่ารัก แต่นักแสดงมีนิสัยแข็งแกร่งอดทน จำเป็นต้องซ้อมและฝึกการสวมบทบาทให้มีความใกล้เคียงมากที่สุด โดยใช้วิธีการตีความตัวละครและบุคลิกของนักแสดง ดึงเอาจุดร่วมที่มีอยู่ระหว่างบุคคลทั้งสองเชื่อมโยงกันให้ได้ เพื่อทำให้นักแสดงไม่อึดอัดและฝืนกับตัวละครที่สวมอยู่ ทั้งมีผลให้เกิดความเข้าใจในปัญหาของ "ตัวละคร" ที่สร้างขึ้นจากการจำลองประสบการณ์ของเยาวชนมากขึ้น จะเห็นว่าผู้ช่วยผู้กำกับมีความคำนึงถึงส่วนนี้ร่วมกับการตีความตัวละครเชิงลึกด้วยพร้อมกันไป นำมาซึ่งภาพละครที่สมจริงอันเป็นกิจกรรมการเรียนรู้ที่เน้นคุณภาพสำหรับพัฒนาคนนั่นเอง

4.4.2 การปรับแต่งและขัดเกลาสื่อละคร

การปรับแต่งขัดเกลาสื่อละคร เป็นกระบวนการขั้นที่มุ่งให้สื่อละครมีความชัดเจนขึ้นอีกระดับหนึ่ง ซึ่งการปรับแต่งนี้ มีผลให้ละครได้รับการ "เติมเต็ม" มากขึ้น ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง, (สัมภาษณ์, 18 มกราคม 2540) กล่าวว่า "รำให้สวย ร้องเพลงให้เพราะ บรรเลงเพลงไม่ให้เพี้ยน ทีนี้เวลาเราเล่น เราต้องแบ่งสัดส่วนของสองส่วนนี้ให้ได้ บางครั้งถ้าเราไปหนักตอนที่หนึ่งมากเกินไป หาอยู่นั่นแหละทดลองอยู่นั่นแหละไม่ลงตัวสักทีนึง เราก็จะไม่มีการขัดเกลาให้สวยงาม"

กระบวนการขัดเกลาปรับแต่งละครนี้ จะต้องกระทำทุกด้าน เน้นให้ "ภาพละคร" สามารถทำหน้าที่เล่าเรื่องได้โดยละเอียด มีความสวยงาม สร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมได้มาก ซึ่งสิ่งแรกที่จะต้องปรับแต่งก็คือเนื้อหา จุดมุ่งหมายของการนำเสนอ ตลอดจนเรื่องของทักษะการเคลื่อนไหวของตัวละคร การมีปฏิภาณไหวพริบ ลีลา ท่าทาง การแสดงสดและการร้องเพลงด้วย ในกรณีนี้ สวณีย์ อุทุมมา (สัมภาษณ์, 14 มีนาคม 2540) ซึ่งเป็นผู้ออกแบบลีลา (Choreographer) กล่าวถึงการออกแบบลีลาการแสดงว่าเป็นเรื่องจำเป็นอย่างมากที่จะต้องคำนึงถึง ความคิดรวบยอดของเนื้อหา การสร้างจินตนาการให้เกิดภาพที่สวยงาม มีลีลาน่าสนใจสื่อความได้ถึงสาระของละคร

กระบวนการปรับแต่งและขัดเกลาสื่อละครนั้น หากจะกล่าวไปแล้วควรถือว่า เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นอย่างอิสระ ไม่มีข้อกำหนดที่ตายตัวว่า การเกิดกระบวนการจะต้องเริ่มต้นจากใคร จะปรับแต่งส่วนใดและอย่างไรบ้าง ทุกๆ "การปรับ" ที่มีขึ้นอาจเริ่มต้นขึ้นเพราะสมาชิกในทีมละครเอง เพราะอาสาสมัครที่มาช่วยงาน หรือบุคคลอื่นๆ ที่มาชมละคร ฯลฯ ก็สามารถเป็นไปได้ทั้งสิ้น ทั้งนี้เพราะการแสดงละครของกลุ่มละคร มีลักษณะที่เป็นแบบ "สัญจร" มีการเปลี่ยนแปลงสถานที่ สถานการณ์ เปลี่ยนแปลงกลุ่มคนที่เข้าไปสัมผัส ทำให้ในทีมเองอาจเกิด "ความคิดสร้างสรรค์ฉับพลัน" ขึ้น แล้วนำมาเปลี่ยนแปลงขัดเกลาจุดที่บกพร่อง หรือจุดที่น่าจะเติมแต่งอย่างทันทีทันควันได้ เพื่อทำให้ภาพของละครออกมาดีที่สุด "สื่อทะลุใจ" ของกลุ่มเป้าหมายได้หมายที่สุดนั่นเอง

กล่าวให้ชัดเจนขึ้นก็คือในกระบวนการปรับแต่งและขัดเกลาสื่อละครของกลุ่มละครมะขามป้อมนั้น เป็นกระบวนการในรูปแบบนี้มีเฉพาะในกลุ่มละครกลุ่มนี้เท่านั้น ถือเป็นกระบวนการขัดเกลาภาพละครอย่างไม่เป็นทางอย่างไม่เป็นทางการ โดยบอกไม่ได้ว่าจะมีการเพิ่มเติมอะไรบ้าง อย่างไร ช่วงใด แต่จะเกิดขึ้นได้ หลังจากที่ผู้แสดงได้ซ้อมแสดงในฉากต่างๆ ตอนและเหตุการณ์ต่างๆ แล้ว ซึ่งผู้ที่มาช่วยกันดูในกระบวนการนี้ก็ประกอบไปด้วยบุคคลหลายกลุ่ม เช่น กลุ่มสื่อชาวบ้าน ทีมงานอาสาสมัคร ผู้เชี่ยวชาญด้านละคร ฯลฯ โดยจะมีการประชุม พูดคุย แลกเปลี่ยนความคิดเห็นถึงการปรับเปลี่ยน และการปรับก็จะปรับไปจนคณะมีความพอใจร่วมกัน ดังที่ ประดิษฐ ประสาททอง (สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2539) กล่าวว่า "ถ้าคนดูรู้สึกว่าเล่นแล้วไม่ดี เล่นแล้วไม่ได้เรื่อง เล่นแล้วไม่สนุกก็ปรับเรื่อยๆ ก่อนที่จะมีการแสดงรอบแรกมีการปรับบททั้งหมด 7 บท 7 ฉบับ ปรับไปเรื่อยๆ จนกว่าเราคิดว่าเราเหมาะสมกับการแสดงตรงนั้นแล้วก็เริ่มทดลองการแสดงรอบแรก แล้วหาผลประเมินผลจากคนดูแล้วมาปรับไปเรื่อยๆ" จะเห็นว่าขั้นตอนการปรับแต่งและแก้ไขเพื่อนำเสนอเกิดขึ้นเรื่อยตามระยะเวลาและภูมิภาคต่างๆ เพื่อให้น่าสนใจและชัดเจนขึ้น ซึ่งขึ้นอยู่กับการเลือกใช้วัฒนธรรมพื้นบ้านอย่างใดในการในการพัฒนามนุษย์

กล่าวได้ว่าขั้นตอนการฝึกความพร้อม ออกแบบเวทีอุปกรณ์ บรรจุสื่อพื้นบ้าน ซ้อมและปรับแต่งคือการพัฒนาบทละครให้เป็นสื่อการเรียนการสอนที่สมบูรณ์สำหรับใช้ให้การศึกษาและพัฒนาคน ซึ่ง ชนิดา รักษ์พลเมือง (2537 : 278) กล่าวถึงแนวคิดของสำนักปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ ว่า

> . . . หน้าที่ของการศึกษาคือการพัฒนา "อัตตะ" หรือ Self ตามทฤษฎี Generalized Others ของมี้ด หรือ Looking-Gass Self ของคูลี่ ซึ่งในทางหนึ่งคือการพัฒนาบุคลิกภาพเกี่ยวข้องกับเอกลักษณ์ต่างๆ ทางสังคม . . . และการถ่ายทอดความรู้ที่มี "ความหมาย" และมี "คุณค่า" ทั้งนี้สมาชิกต่างๆ ในสังคมโรงเรียนทำหน้าที่เป็น "บุคคลสำคัญอื่นๆ" ที่จะช่วยขัดเกลาการตีความหมายเชิงสัญลักษณ์และสถานการณ์ต่างๆ . . .

ดังนั้นขั้นตอนนี้ คือการพัฒนาศักยภาพของบุคคลในการทำหน้าที่เป็นสื่อให้การศึกษาแก่ชุมชนและสังคมในภูมิภาคต่างๆ ซึ่งสรุปวิธีการได้ดังนี้

1. การฝึกความพร้อมและประชุมเชิงปฏิบัติการดนตรี คือการฝึกฝนทักษะความสามารถในการสวมบทบาทเป็นสื่อบุคคลในการเรียนการสอน

2. การออกแบบเครื่องดนตรี เวที อุปกรณ์ นิทรรศการเคลื่อนที่ และสื่อต่างๆ ซึ่งเป็นการวางรูปแบบสื่อพื้นบ้านและสื่อสมัยใหม่ผสานกันเพื่อให้การศึกษา

3. การบรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้านไว้ในละคร เป็นการคัดสรร ประยุกต์สื่อพื้นบ้านประเภทต่างๆ ใส่ไว้ในละคร

4. การซ้อม และปรับแต่ง หรือขัดเกลาสื่อบุคคลให้มีคุณภาพเพื่อนำไปใช้ให้ความรู้ พัฒนาคนและสังคมในภูมิภาคต่างๆ

กระบวนการได้มาซึ่งละครมาลัย มงคล เป็นกระบวนการที่มีความซับซ้อนหลายประการ ซึ่งขั้นตอนที่ทำให้ได้มาซึ่งเนื้อหา หลักของละครนั้น มีความเกี่ยวพันอยู่กับความเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านไทยมากพอสมควร นอกจากที่ในกลุ่มจะต้องศึกษาความรู้ความเข้าใจ ที่มา ตำนาน และนิทานพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องแล้ว ยังต้องนำเอาสิ่งที่ศึกษาเหล่านั้นมาปรับให้เข้ากับสภาพการณ์ยุคปัจจุบัน เพื่อให้สามารถนำไปใช้รณรงค์และแก้ปัญหาได้โดยพร้อมกันด้วย

หลังจากผ่าน "กระบวนการผลิต" ทุกขั้นตอนแล้ว สิ่งที่ได้ก็จะหมายถึง "สื่อละคร" ที่มีส่วนสะท้อนกิจกรรมดั้งเดิมของสังคมไทย โดยเฉพาะประเพณีการสวดมาลัย ให้ผู้รับสื่อได้มีโอกาสรับรู้ ซึ่งในขณะเดียวกัน การนำ "ส่วนของประเพณีการสวดมาลัย" มานำเสนอในวงกว้างนี้ ยังเป็นผลให้ผู้คนที่ได้รับสื่อ ได้เห็นถึงรูปลักษณะการผนึกกำลังของชุมชนในอดีตที่จำลองไว้ในละครด้วย

รูปภาพที่ 1 โครงสร้างหลักของวรรณคดีเรื่องพระมาลัย ที่แปรรูปสู่ละครเรื่องมาลัย มงคล

จากโครงสร้างดังกล่าวสามารถอธิบายแนวคิดหลักที่นำมาใช้ในละคร โดยเสนอในรูปของตารางดังนี้

ตารางที่ 2 การเลือกสรรแนวคิดสำคัญในวรรณคดีเรื่องพระมาลัยมาใช้เป็นสื่อเพื่อการพัฒนา

สิ่งที่เลือกสรรนำมาประยุกต์	วรรณคดีแก่นเรื่องพระมาลัย		
ความเชื่อ	เรื่องพระมาลัย	สวรรค์ นรก	พระศรีอาริย์
เนื้อหา	การเดินทางของพระมาลัยนำสิ่งที่พบเห็นมาบอกกล่าวมนุษย์ ตระหนักในผลของการกระทำ เพื่อไปเกิดใหม่ในชีวิตที่ดี	ดินแดนสวรรค์ที่มีแต่ความสุขสมบูรณ์ ดินแดนนรกมีแต่ความทุกข์ทน	การสั่งสมบุญเพื่อไปเกิดในโลกพระศรีอาริย์ที่สังคมมีแต่ความพร้อมดีงาม
สาระสำคัญ	หลักธรรมทางพุทธ เช่น กฎแห่งกรรม อริยสัจ 4 ไตรลักษณ์	ทำดีได้ขึ้นสวรรค์ ทำชั่วลงนรก	ทำความดี บูชาพระศาสนา ฟังเทศน์มาลัยหมื่นมาลัยแสน มหาชาติเวสสันดรชาดก
คตินิยมที่ถ่ายทอดมา	สื่อการเรียนการสอนในการดำรงชีวิต	เป็นสื่อสะท้อนสภาพสังคมในจินตนาการเพื่อควบคุมและปกครองคนที่ว่าดินแดนแห่งความสุขสบายด้วยอำนาจ กับดินแดนแห่งทุกข์ทรมานของสรรพสัตว์	1. แนวคิดการปฏิรูปสังคม ด้วยการให้ความหวังของชีวิตที่ดีกว่า 2. แนวคิดวัตถุนิยม เพื่อปฏิบัติตนตามสภาพสังคมทุนนิยม ที่สามารถสร้าง หาและสนองความสุขโดยขอจากต้นกัลปพฤกษ์
สัญลักษณ์	1. ตาลปัตรสำหรับนำทาง และสอนเรื่องหลักไตรลักษณ์ 2. อุปกรณ์สำหรับการสวดมาลัย เป็นสื่อเชื่อมความสัมพันธ์และบทบาทของชายหญิง ทั้งเพศมรรคาสและบรรพชิตในการทำหน้าที่สั่งสอนธรรม	1. วิมานพระอินทร์ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และโขดอกบัวบูชาพระธาตุจุฬามณี 2. พระอินทร์ผู้เป็นใหญ่ และเทวดาเป็นผู้มีอำนาจ นางฟ้าคือวัตถุตอบสนองอำนาจ 3. นรกอเวจีกะทะทองแดงและต้นงิ้ว มียมบาลผู้เป็นใหญ่และลงทัณฑ์มนุษย์ที่ทำบาปผิดศีล	1. ดินแดนพระศรีอาริย์ที่สุขสบายพร้อมด้วยวัตถุ 2. ต้นกัลปพฤกษ์ ต้นไม้ที่สามารถของทุกสิ่งได้ตามความปรารถนา
ศิลปะและกลวิธีการเล่าเรื่อง	วัฒนธรรมการถ่ายทอดเรื่องพระมาลัยด้วยประเพณีการสวดมาลัย สื่อวรรณกรรม และจำลองภาพจิตรกรรม	ภาพจำลองจิตรกรรมไตรภูมิ วรรณกรรมและประเพณีการสวดมาลัย	ประเพณีการสวดมาลัย การบอกเล่าอ้างถึง และจำลองสื่อวรรณกรรม
วรรณคดีการละครเพื่อการพัฒนาของคณะฯ	สื่อการเรียนรู้และพัฒนาคนด้วยหลักธรรมทางศาสนาในรูปแบบละครการศึกษาเรื่อง มาลัยมงคล พ.ศ.2539-2540	องค์ประกอบของสื่อการเรียนรู้ที่สะท้อนภาพสังคม เช่น สวรรค์และนรกของมนุษย์ที่เกิดขึ้นจริงในโลกปัจจุบัน	องค์ประกอบของสื่อการเรียนรู้ที่สะท้อนภาพสังคมวัตถุนิยม และแนวคิดการปฏิรูปสังคม

ตารางที่ 3 การเลือกสรรแนวคิดสำคัญย่อยๆ ที่แทรกในการสวดเล่าเรื่องพระมาลัย

สิ่งที่เลือกสรรนำมาประยุกต์	วรรณคดีที่ใช้แทรกการเล่าเรื่องพระมาลัย เช่น นิทาน ตำนานพื้นบ้านเรื่องต่างๆ	
ความเชื่อ	ป่าหิมพานต์	เมขลา รามสูร
เนื้อหา	ดินแดนวิเศษที่ทุกชีวิตสามารถเกิดขึ้นได้ มีป่านารีผลที่ให้กำเนิดลูกไม้ที่งดงามเหมือนหญิงสาว มีไว้ให้สรรพสัตว์กินและเสพสม เพื่อแก้หิวกระหาย	พฤติกรรมระหว่างการใช้ดวงมณีหลอกล่อของนางมณีเมขลากับการไล่ล่าขว้างปาของยักษ์รามสูรจนเกิดเสียงแสงกระทบกันสะท้อนและสนั่น
สาระสำคัญ	เป็นสื่อสะท้อนสภาพสังคมในจินตนาการของบุคคล	เป็นสื่ออธิบายปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เรื่องฟ้าร้องฟ้าผ่าของคนโบราณ
คตินิยม	1. ป่าหิมพานต์ คือ สถานบริการทางเพศ 2. ลูกไม้นารีผลของสื่อ วัตถุและมนุษย์ที่มีเพื่อตอบสนองความต้องการทางเพศ	ปรากฏการณ์ทางสังคมที่ว่าด้วยการกระทำการระหว่างบุคคลชายและหญิง ซึ่งเป็นทั้งผู้กระทำและถูกกระทำ
สัญลักษณ์	ป่านารีผล คือ บาร์อโกโกในปัจจุบัน นารีผล คือหญิงค้าประเวณี	1. ชื่อรามสูร และเมขลา เป็นบุคคลในนามที่พ้องเสียง คือสรรพาม พาเมล่า 2. ดวงแก้ว และขวานฟ้า เป็นวัตถุและสัญลักษณ์ทางเพศ
ศิลปและกลวิธีเล่าเรื่อง	จำลองตำนาน นิทานพื้นบ้านเป็นวรรณคดีแทรกเรื่องในประเพณีการสวดมาลัย	จำลองตำนาน นิทานพื้นบ้านเป็นวรรณคดีแทรกเรื่องในประเพณีการสวดมาลัย
วรรณคดีการละครเพื่อการพัฒนาของคณะฯ	องค์ประกอบของสื่อการเรียนรู้ที่สะท้อนภาพพฤติกรรมและทัศนคติทางเพศของมนุษย์ในสังคม	องค์ประกอบของสื่อการเรียนรู้ที่สะท้อนภาพของการปฏิกรรมระหว่างมนุษย์ โดยเน้นให้บุคคลคือเหตุและผลของการกระทำ

จากแผนภาพที่ 1 ตารางที่ 2 และ 3 จะเห็นได้ว่ากระบวนการผลิตมีส่วนสำคัญที่ช่วยในการเลือกสรรและนำสื่อพื้นบ้านมาสะท้อนภูมิปัญญามนุษย์ ใช้ปรับปรนเป็นสื่อการเรียนรู้เพื่อพัฒนาคนให้สอดคล้องกับสภาพสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งจากโครงสร้างและแนวคิดที่ได้ เมื่อประยุกต์เข้าสู่เนื้อหาในรูปแบบของบทละครแล้วมีเรื่องย่อดังนี้

เรื่องย่อบทละครหรือบทเรียนเรื่องมาลัย มงคล*

ตัวละคร :	ภาคมนุษย์	ภาคสวรรค์
หลัก	มาลา มาลี พาเมล่า ศรราม	พระมาลัย พระอินทร์ เมขลา รามสูร
ประกอบ	พระสงฆ์ทั้งสี่ พ่อ แม่ เมียน้อย เสี่ย โสเภณี เพื่อนวัยรุ่น	เทวดา นางฟ้า

ฉากและบริเวณแสดง : แสดงในลานกว้างจัดคนดูตามสภาพเวทีครึ่งวงกลม ตรงกลางมีเวทีทรงกลมยกสูงปรับสภาพเป็นต้นกัลปพฤกษ์ ต้นงิ้ว เวทีอโกโก และพระธาตุจุฬามณีได้

ฉาก 1 ความตาย : เปิดเรื่องด้วยตัวละครหลัก คือพระมาลัยกับการตายของมาลา มาลีด้วยโรคร้ายลึกลับ และได้ถามถึงการเกิดใหม่ โดยทั้งสองปรารถนาจะหลุดพ้นจากทุกขเวทนาพระเถระจึงนำพาดวงวิญญาณนี้เดินทางในภพภูมิต่างๆ เพื่อให้ร่ำลึกถึงการกระทำในอดีตซึ่งเป็นตัวกำหนดการจุติในภพใหม่

ฉาก 2 แดนสวรรค์ : พาเข้าสู่แดนสวรรค์ที่มีบรรดาเทวดา นางฟ้าร่ายรำ กระตุ้นให้มาลาระลึกถึงดินแดนรื่นรมย์ที่เคยประสบ โดยเชื่อมเรื่องเมขลา รามสูรกับสถานการณ์งานเลี้ยงปีใหม่ที่โรงเรียน และพฤติกรรมของเยาวชนที่เป็นตัวเด่น คือ ศรราม และพาเมล่า อันนำไปสู่การล่วงละเมิดทางเพศถูกข่มขืนจากหมู่เพื่อนชายและมาลาเป็นส่วนหนึ่งที่กระทำ ซึ่งพระมาลัยเป็นผู้เตือนสติว่าสวรรค์ได้เปลี่ยนไปจากเหตุการณ์ครั้งนั้น ทำให้มาลีถามหาสวรรค์ของตนบ้าง พระมาลัยจึงอ้างถึงต้นกัลปพฤกษ์ในยุคพระศรีอาริย์

ฉาก 3 กัลปพฤกษ์ : มาลีระลึกได้ว่าที่บ้านมีต้นไม้ชนิดนี้สามารถขอวัตถุและทรัพย์สินทุกสิ่งได้ดังใจปรารถนา ยกเว้นความรักจากผู้ปกครอง โดยเฉพาะพ่อที่มีภรรยาใหม่ทำให้แม่ต้องทิ้งมาลีไปด้วยกลัวว่า จะพาให้ลำบาก ขณะที่ประสบปัญหาดังกล่าว มาลาเพื่อนชายติดต่อมาและนัดเจอกันในสถานบริการประเภท Pub แต่มาลามิสามารถไปได้ตามนัดเนื่องจากเพื่อนศรรามก่อการวิวาท และต้องการคนช่วยแก้ต่าง ทำให้มาลีที่รอนานและถูกชักชวนโดยเศรษฐี "เสี่ย" หลอกล่อให้ดื่มเหล้า สนุกสนานกับกิจกรรม "คาราโอเกะ" และประชดตนเองด้วยการเป็นเมียเสี่ย ทำให้มาลาเสียใจขาดการสอบปลายภาคและเรียนไม่จบ ซึ่งศรรามได้ชักชวนให้ไปหาความบันเทิงจากดินแดนสวรรค์เพื่อชดเชยความรู้สึกต่างๆ

---

* ดูเพิ่มเติมที่ภาคผนวก ก., หน้า 440

ฉาก 4 วิมานพระอินทร์ : ช้อนภาพของวิมานพระอินทร์กับสถานบริการทางเพศประเภทบาร์อโกโก ซึ่งมีสาวงามปานนางฟ้ายืนเต้นเชื้อเชิญ มีท้าวอินทราเป็นผู้เชียร์แขก มาลาหลงสนุกสนานตามบรรยากาศ จนกระทั่งพระมาลัยปรากฏตัวและเตือนสติด้วยการชี้ภาพการกระทำและปูมหลังด้วยการเปิดหน้ากากของนางฟ้าในแดนมนุษย์โลก โดยคนแรกคือหญิงสาวที่ถูกพ่อแม่ชาวนาขายให้พ่อค้าคนกลาง หรือเรียกว่า Agency ของธุรกิจค้ามนุษย์ เนื่องจากความยากจนและเห็นผู้อื่นมั่งมี พ่อแม่คู่นี้จึงปรารถนาจะมีตาม สำหรับหญิงคนที่สองคือ พาเมล่า เพื่อนสาวที่ต้องถูกไล่ออกจากสถานศึกษา เนื่องจากถูกข่มขืนและตั้งครรภ์ ทำให้ต้องทำงานเช่นนี้เพราะความจำเป็นที่วุฒิทางการศึกษาต่ำไม่สามารถประกอบอาชีพอื่นพอเลี้ยงปากท้องและลูกได้ ส่วนคนสุดท้ายคือมาลี หญิงคนรักเก่าที่หลงระเริงกับวัตถุจนต้องหาเงินด้วยวิธีการนี้ ซึ่งได้ต่อว่าการกระทำของมาลาและเปรียบผู้ชายนักเที่ยวคือต้นกัลปพฤกษ์ ที่ให้แต่วัตถุยกเว้นความรักเช่นพ่อของตน เป็นสาเหตุที่ทำให้ทุกสิ่งเปลี่ยนแปลงเป็นนรกและต้นงิ้ว เนื่องจากติดเชื้อเอดส์จากเพศสัมพันธ์

ฉาก 5 แดนนรก : ตัวละครมนุษย์ทุกคนตกอยู่ในความทุกข์ทนกับกะทะทองแดงและต้นงิ้วในแดนนรก พระมาลัยปรากฏร่างอีกครั้งเพื่อโปรดสัตว์เปรตนรกทั้งหลาย ด้วยการแนะนำให้จิตตั้งมั่นในกุศลและตระหนักในบุญ บาปอันเกิดจากการกระทำ ใช้หลักธรรมศาสนาเป็นแนวทางในการหลุดพ้นซึ่งความทุกข์ มาลา มาลีเกิดสำนึกในบาปและให้อภัยกันเช่นเดียวกับตัวละครอื่นทั้งหมด ทุกคนนำดอกบัวไปไหว้พระธาตุจุฬามณีและพบพระศรีอาริยในความรู้สึกซึ่งหมายถึงการหลุดจากห้วงทุกขเวทนา

เมื่อพิจารณาบทละครเรื่องมาลัย มงคล ด้วยหลักพื้นฐานการศึกษาทางมนุษยวิทยา ถือได้ว่าเรื่องดังกล่าวคือวรรณกรรมพื้นบ้านในยุคปัจจุบัน ดังที่ สุรพล วิรุฬรักษ์ (อ้างถึงใน คณะกรรมการนิสิตคณะครุศาสตร์, 19 ธันวาคม 2536) ได้กล่าวว่า "การผสานรวมเอานิทานตำนานพื้นบ้านที่มีมาแต่โบราณเข้ากับเรื่องปัจจุบัน เพราะฉะนั้น ยาเสพติด โสเภณีเด็ก เป็นนิทานพื้นบ้านรุ่นใหม่ เรื่องยุคนี้ไม่ใช่อะไรที่เก่าล้าสมัย ดังนั้นจึงมีสองมิติทวิภพในเนื้อหาของละคร" ซึ่งเหมาะสมกับการนำมาใช้เป็นสื่อการเรียนสอนในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการนำเรื่องพุทธศาสนามาประยุกต์ใช้จึงมีบทบาทสำคัญในการพัฒนาคน เนื่องจากจุดมุ่งหมายของการศึกษาตามแนวทางพุทธคือการสร้างคนให้เป็นผู้ไม่เบียดเบียนผู้อื่น มีคุณธรรม ศีลธรรมและพร้อมไปด้วยปัญญา ฉะนั้นสื่อการถ่ายทอดศาสนาและจริยธรรมจำเป็นจะต้องปรับเปลี่ยนให้ทันเข้าหากันผสานกัน ระบบการศึกษากับระบบสังคมจะต้องกลมกลืนกัน สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงสามารถมองเห็นแก่นแท้ของปัญหา สามารถแก้ปัญหาพัฒนาชาติตรงเป้าหมาย (ประภาศรี สีหอำไพ, 2537 : 272) เพื่อพัฒนาคนให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ กล่าวได้ว่าละครเรื่องมาลัย มงคล คือสื่อการสอนพื้นบ้านในปัจจุบันที่สะท้อนภาพระบบสังคม การเมืองการปกครอง วัฒนธรรม เศรษฐกิจ ไว้ในเนื้อหา มุ่งถ่ายทอดความรู้เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ที่พึงประสงค์

เมื่อพิจารณาคติชนเรื่องมาลัย มงคล จะเห็นได้ว่า เนื้อหาได้สะท้อนสภาพสังคมระบบพ่อเป็นใหญ่ คือผู้ชายมีอำนาจเหนือในการการเมือง ซึ่งทฤษฎีสิทธิมนุษยชนสตรี ให้คำนิยามว่า "การเมืองนั้นเป็นเรื่องของการใช้อำนาจระหว่างกลุ่มคนและชาวเฟมินิสต์สนใจที่จะจับตาดูการใช้อำนาจที่เกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ (Politic of Sexality) โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นสำคัญ (กาญจนา แก้วเทพ, 2537 : 20) ทัศนัยดังกล่าวหรือพฤติกรรมของตัวละครต่างๆ จึงเป็นไปตามกฎเกณฑ์ของสังคม เช่น การเห็นเด็กหญิงเป็นสมบัติของพ่อแม่ สินค้าทางเศรษฐกิจ หรือมีเพื่อตอบสนองความต้องการทางเพศของมนุษย์ ขณะเดียวกันผู้หญิงที่พยายามมีบทบาทเหนือผู้ชายต้องพ่ายแพ้และตกเป็นเหยื่อของการแสดงอำนาจอิทธิพลทางการปกครอง เช่น เมขลา

และพาเมล่า ซึ่ง O'Rourke ผู้สร้างภาพยนตร์สารคดีเกี่ยวกับโสเภณี The good woman of bangkok ปีค.ศ.1991 หรือพ.ศ.2534 (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2537 : 124) ได้อธิบายถึงปัญหาเรื่องการข่มขืนเพื่อแก้แค้นอย่างรวมสูตรหรือศรรามว่า คือ ความรู้สึกชิงชังสตรีเพศ (Misogyny) และความรู้สึกเกลียดชังมนุษย์คนอื่นที่แฝงเร้นอยู่ในจิตใจของผู้ชาย ความชิงชังนี้ผลักดันให้เขาใช้อำนาจ ไม่ว่าจะเป็นกายภาพหรือเงินตรารุกรานต่อร่างกายและจิตใจของผู้หญิง เมื่อประยุกต์แนวคิดมาวิเคราะห์คดีข่มขืนเรื่องนี้ ได้แสดงให้เห็นว่าความรู้สึกชิงชังและเกลียดมนุษย์นั้นล้วนปรากฏอยู่ในจิตใจของผู้หญิงและผู้ชาย ซึ่งเพศชายจะแสดงออกด้านพฤติกรรมตอบสนองที่เป็นรูปธรรม เช่น การข่มขืนพาเมล่าที่ยั่วอารมณ์ให้โกรธอันจะเห็นคำอธิบายปรากฏการณ์ ดังกล่าวในเชิงว่า "หญิงก็ร้ายชายก็เลว" "หญิงยั่วชายอยาก" ในขณะที่เพศหญิงแสดงออกด้วยการแก้แค้นทางจิตใจในอีกรูปแบบ เช่น มาลีแก้แค้นพ่อด้วยการประพฤติตนเป็นเมียน้อยและโทษ ผู้ชายทุกคนที่แสวงหาความสุขบนเรือนร่างผู้หญิง

จากที่กล่าวแสดงว่ามนุษย์ล้วนเป็นทั้งผู้กระทำและถูกกระทำ การปฏิกรรมระหว่างบุคคลเป็นสาเหตุและผลในขณะเดียวกัน ทั้งเห็นได้จากให้ความหมายทางวัตถุหรือสัญลักษณ์ที่อธิบายการปฏิสัมพันธ์ของมนุษย์ เช่น ตวงแก้ว ขวานฟ้า หรือ นารีผล กัลปพฤกษ์ ต้นงิ้ว ฯลฯ และสะท้อนออกถึงลักษณะของแนวคิดขั้วตรงข้าม นักโครงสร้างนิยมมักจะมองคติชนแต่ละประเภท (Genre) ในแต่ละสังคมว่ามีโครงสร้างที่วางอยู่บนแกนอันเดียวกัน และจากต้นเรื่องจะมีการพัฒนาไปสู่เหตุการณ์ที่ตรงกันข้ามในตอนจบ ความคิดเรื่องการกลับหัวกลับหางของต้นเรื่องและท้ายเรื่องหรือขั้วตรงข้ามถือเป็นความคิดสากลของมนุษย์ (ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2537) โดยนัยนี้ก็ปรากฏให้เห็นในบทละครเช่นกัน ซึ่งต้นเรื่องตัวละครมาลามาลีตายด้วยเชื้อโรคร้ายที่สร้างความทรมาน เมื่อเรื่องดำเนินจนผ่านจุดวิกฤต (Climax) เรื่องจนจบลงที่การหลุดพ้นจากความทุกข์ทน การพลิกสถานการณ์เลวร้ายที่บุคคลประสบให้กลายเป็นดี จึงเป็นวิธีการรักษาและบรรเทาสภาพจิตใจที่ขุ่นมัวของมนุษย์ให้แจ่มใส ฉะนั้นจากโครงสร้างและเนื้อหานี้อาจกล่าวได้ว่าละครเป็นบทเรียนสำคัญซึ่งมีบทบาทหน้าที่เป็นทางออกของความกดดันทางจิตใจและลดความวิตกกังวลต่างๆ ที่บุคคลเผชิญในสังคม ดังที่นักจิตวิเคราะห์ ทั้ง Freud, Fromm (1952) Jung (1959) Bettleheim (1975) (อ้างถึงใน ศิราพร ฐิตะฐาน ณ ถลาง, 2537 : 68–69) ล้วนมองคติชนว่า

> . . . นิทานหรือตำนานเป็นผลผลิตจากจิตใจมนุษย์ในส่วนที่มีปัญหาและจิตใจที่มีปัญหาของมนุษย์นี้ได้รับการรักษาเยียวยาโดยการได้เล่าหรือการได้ฟังเรื่องเหล่านี้ การที่นิทานเป็นเรื่องของความปรารถนาของมนุษย์ในสิ่งที่อาจจะเกิดขึ้นไม่ได้ในชีวิตจริง นิทานจึงทำหน้าที่เสมือนสิ่งปลอบประโลมใจให้ทางออกกับจิตใจมนุษย์ หยิบยื่นเนื้อหาเรื่องราวอันเป็นสิ่งที่มนุษย์อยากจะเห็น อยากจะให้เกิดขึ้นในชีวิตจริงของตนอันเป็นการบำบัดอาการทางใจประการหนึ่ง . . .

ดังนั้นจึงถือได้ว่าการใช้ละครเป็นบทเรียนนั้น เป็นการรื้อฟื้นวิธีการให้การศึกษาแต่เดิมมาใช้ใหม่ โดยเป็นสื่อการเรียนการสอนร่วมสมัย เพื่ออบรมศีลธรรม จริยธรรม และเป็นวิธีหนึ่งในการสร้างภูมิคุ้มกันโรคร้ายต่างๆ รวมทั้งเป็นทางออกแก่ผู้ประสบปัญหาหรือติดเชื้อเอดส์โดยใช้หลักธรรมทางพุทธศาสนา ซึ่งสอดคล้องกับวิถีชีวิต (Way of life) ของคนในสังคม กล่าวได้ว่าแต่ละฉากคือบทเรียนย่อยๆ ที่สะท้อนให้เห็นกระบวนการถ่ายทอดวัฒนธรรมด้านต่างๆ รวมทั้งวิธีการขัดเกลาทางสังคมมาใช้ใหม่ในปัจจุบัน โดยปรับปรนและผสมผสานกับศิลปการแสดงเพื่อใช้เป็นสื่อการเรียนรู้ และนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาคนและสังคมให้สมบูรณ์

สรุปการศึกษากระบวนการและผลการใช้วัฒนธรรมพื้นบ้านของโครงการสื่อชาวบ้าน ที่มีต่อการพัฒนามนุษย์และสังคมในขั้นกระบวนการผลิต

จากที่กล่าวจะเห็นว่ากระบวนการผลิต คือการผลิตสื่อการเรียนรู้ที่มีขั้นตอนย่อยรายละเอียดแตกต่างกันไป ซึ่งได้สะท้อนแนวคิดและวิธีการผลิตสื่อละครอย่างมีระบบระเบียบ โดยอาศัยหลักพื้นฐานการศึกษาด้านต่างๆ ในการนำเอาภูมิปัญญาไทยกลับมาใช้จัดการศึกษาเพื่อพัฒนาคนและสังคม สามารถสรุปได้เป็น 4 ขั้นตอนหลักดังนี้

1. การวางแผนโครงการ หรือจัดการศึกษาเพื่อพัฒนามนุษย์และสังคมในภูมิภาคที่ต่างกัน

2. การค้นคว้าศึกษาข้อมูล หรือการเรียนรู้และนำภูมิปัญญามาใช้เพื่อเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างบทเรียนและสื่อ

3. การสร้างบทละคร เพื่อใช้เป็นสื่อการเรียนรู้

4. การฝึกความพร้อม ออกแบบเวทีอุปกรณ์ บรรจุวัฒนธรรมพื้นบ้าน ซ้อมและปรับแต่งเพื่อนำเสนอ หรือการฝึกฝนสื่อบุคคล คัดสรรสื่อพื้นบ้านผสานกับสื่อการเรียนรู้ในปัจจุบัน ขัดเกลาสื่อบุคคลและบทเรียนให้มีคุณภาพเพื่อใช้ให้การศึกษาและพัฒนามนุษย์ในภูมิภาคที่ต่างกัน

จากกระบวนการผลิตจะเห็นว่ามีส่วนพัฒนาคนในกลุ่มคณะ ซึ่งเห็นผลได้ชัดเจน ดังนี้

1. เกิดการเรียนรู้วัฒนธรรม และนำเอาภูมิปัญญาไทยกลับมาใช้มาจัดการศึกษา เพื่อพัฒนาคน สังคม และวัฒนธรรม

2. เกิดการเรียนรู้ด้านปัญหาสังคม และนำเอาองค์ความรู้ที่ได้มาใช้จัดการศึกษาเพื่อขัดเกลาทางสังคมและพัฒนา

3. เกิดการพัฒนาศักยภาพทางร่ายกายและจิตใจ

4. เกิดการจัดการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมจากการทำงานด้วยกระบวนการกลุ่มอย่างเป็นประชาธิปไตยมากขึ้น

5. ได้สร้างสังคมการเรียน และส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้ตลอดชีวิตแก่เยาวชนภายในกลุ่มคณะ

โดยผลที่ได้ประเมินจากการมีส่วนร่วมในกระบวนการผลิต ซึ่งจะประสบผลสำเร็จในวงกว้างต่อสังคม เพียงใดย่อมขึ้นอยู่กับกระบวนการใช้ในขั้นตอนอื่นประกอบดังที่จะกล่าวในบทต่อไป

i 17851634

เมื่อพิจารณากระบวนการผลิตจะเห็นว่า เป็นการจัดการศึกษาให้กับกลุ่มคณะในลักษณะของขบวนการ Education Otherwise ซึ่งเน้นบทบาทของบ้านหรือครอบครัวในการให้การศึกษา เช่น เรื่อง "Home School" หรือโรงเรียนในบ้าน (ชนิดา รักษ์พลเมือง, 2537 : 296) เพื่อให้เกิดพัฒนาการทั้งปัญญาและศักยภาพของบุคคล มีผลในการยกระดับคุณภาพชีวิตภายในกลุ่มคณะ โดยแนวคิดของการใช้หลักพื้นฐานการศึกษาด้านต่างๆ ที่นำมาใช้ในกระบวนการ ซึ่งมีผลต่อการพัฒนาคน ดังน

1. หลักพื้นฐานการศึกษาทางศาสนาและจริยธรรม เป็นแนวคิดสำคัญในการนำมาจัดการศึกษาตั้งแต่ภายในกลุ่มคณะตั้งแต่กระบวนการนี้ ซึ่งพุทธศาสนาถือว่ามนุษย์คือสัตว์ที่ฝึกได้หรือต้องฝึกและกระตุ้นเตือนให้เกิดจิตสำนึกตระหนักในการที่จะต้องปฏิบัติตามหลักแห่งการฝึกฝนพัฒนาตน โดยให้หลักไตรสิกขา เป็นกระบวนการพัฒนาบุคคล (ประยุทธ์ ปยุตฺโต, 2531) โดยจะเห็นได้ชัดเจนมากขึ้นจากขั้นตอนการค้นคว้าศึกษาข้อมูล อันมีบทบาทสำคัญในการปลูกฝังและถ่ายทอดวัฒนธรรมด้านความเชื่อและหลักธรรมศาสนา ที่มีส่วนพัฒนาทัศนคติด้านจริยธรรมที่เหมาะสมแก่บุคคล ซึ่งได้ผลโดยตรงกับกลุ่มคณะดังที่ นิลชา เพื่องฟูเกียรติ (สัมภาษณ์, 16 มกราคม 2540) กล่าวว่า "รู้สึกว่าตัวเองพัฒนาขึ้นมากทั้งความคิดความอ่านการมองสังคม โดยเฉพาะเรื่องทัศนคติทางเพศนี้พัฒนามาก" และด้วยหลักไตรสิกขานี้จึงใช้เป็นแนวทางพัฒนามนุษย์และสังคม ในกระบวนการใช้วัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นสื่อในขั้นตอนอื่น

2. หลักพื้นฐานการศึกษาทางปรัชญา จะเห็นว่าคณะใช้สุนทรียศาสตร์และพุทธปรัชญาเป็นแนวทางให้การศึกษาแก่คนและสังคม ซึ่งการถ่ายทอดหลักธรรมทางศาสนาภายในกลุ่มคณะ มีผลต่อการขัดเกลาจิตสำนึกและพฤติกรรมอย่างยิ่ง รวมทั้งให้รู้จักคิดอย่างแยบคายเป็นเหตุเป็นผล รู้และเข้าใจอย่างแท้จริง และปรัชญาสังคมใหม่ที่มุ่งให้การศึกษาเป็นเครื่องมือพัฒนาสังคม เน้นการทำงานเป็นกลุ่ม เน้นเรื่องชีวิตและวิธีการแก้ปัญหาเพื่อเตรียมให้ผู้เรียนแผชิญอนาคตได้ (ประภาศรี สีหอำไพ, 2537 : 285) นำมาใช้สร้างกระบวนการเรียนรู้ให้เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องตลอดชีวิตของทีมงานเพื่อพัฒนาตนให้เป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ตามแนวทางพุทธ อันเป็นเป้าหมายทางการศึกษาของคณะในโครงการฯ โดยเฉพาะ

3. หลักพื้นฐานการศึกษาทางมานุษยวิทยา เมื่อพิจารณาว่า "วัฒนธรรมเป็นผลรวมของการสั่งสมสิ่งสร้างสรรค์และภูมิธรรม ภูมิปัญญาที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมาของสังคมนั้น" (พระเทพเวที, 2535 อ้างถึงใน สุมน อมรวิวัฒน์, 2537 : 23) จะเห็นว่าคณะใช้หลักแนวคิดนี้ในการเรียนรู้ภูมิปัญญาดั้งเดิมเพื่อนำกลับมาใช้ให้การศึกษาด้วยการถ่ายทอดวัฒนธรรมผ่านการจำลองภาพประเพณีพิธีกรรมการสวดมาลัยด้วยรูปแบบใหม่ อันเป็นวิธีการสำคัญของการอนุรักษ์และพัฒนาวัฒนธรรมให้สืบทอดต่อไป และเป็นแนวทางจัดการศึกษาให้สอดคล้องกับประสบการณ์ของมนุษย์ในแต่ละท้องถิ่นเพื่อพัฒนาคนและสังคม

4. หลักพื้นฐานการศึกษาทางสังคมวิทยา จะเห็นได้ว่าคณะใช้วิธีการดังกล่าวสำหรับค้นคว้าศึกษาข้อมูลและมองปรากฏการณ์ปัญหาสังคมที่รอบด้าน และใช้เป็นแนวทางให้การศึกษาแก่บุคคล โดยสะท้อนได้จากแนวคิดพระศรีอาริย์ หรือ Utopia ของตะวันตก ที่สามารถประยุกต์มาใช้ให้สอดคล้องกับสภาพสังคม นอกจากนี้จะเห็นว่าทฤษฎีทางสังคมวิทยาในสำนักต่างๆ ล้วนมีบทบาทสำคัญในการช่วยสร้างสรรค์ละคร เช่น แนวคิดปฏิสัมพันธ์สัญลักษณ์ที่นำมาใช้ในแทรกความหมายของการปฏิสัมพันธ์ทางสังคมที่ก่อให้เกิดปัญหาเอดส์ ซึ่งเป็นเนื้อหาสาระของละคร นอกจากนี้กล่าวได้ว่าคณะถือเป็นระบบกระทำการย่อยในการทำหน้าที่ให้การศึกษาและขัดเกลาสังคมด้วยวิธีการใช้กิจกรรมละคร

5. หลักพื้นฐานการศึกษาด้านการเมืองการปกครอง จะเห็นได้ชัดเจนว่ากลุ่มคณะทำหน้าที่สนองนโยบายของชาติด้วยการให้ศึกษาในเรื่องเอดส์ โดยสอดคล้องกับแผนดำเนินการขององค์การอนามัยโลกเกี่ยวกับเอดส์ WHO-GPA และความรู้แลกเปลี่ยนข่าวสารสถานการณ์เยาวชน เช่น การค้าประเวณีที่ถือเป็นปัญหาอาชญากรรมสากล ซึ่งไทยได้เข้าร่วมเป็นภาคีของอนุสัญญาระหว่างประเทศว่าด้วยการขจัดการเลือกปฏิบัติทุกรูปแบบแก่สตรี (Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women-CEDAW ค.ศ.1978) (อ้างถึงใน เอเชียวอทช์และโครงการสิทธิสตรี, 2536) ตั้งแต่ปีพ.ศ.2528 เป็นต้นมาเพื่อแก้ปัญหาการค้าหญิง โดยเฉพาะในรูปแบบธุรกิจทางเพศที่เป็นการละเมิดสิทธิมนุษยชนอย่างแรง ถือได้ว่าละครเป็นสื่อให้ความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้องแก่บุคคลและส่งเสริมให้มีมนุษยธรรม และเคารพเพศตรงข้ามอย่างไม่มีการเลือกปฏิบัติ

6. หลักพื้นฐานการศึกษาทางประวัติศาสตร์ เห็นได้เด่นชัดจากขั้นตอนการค้นคว้าศึกษาข้อมูลโดยใช้วิธีการทางประวัติศาสตร์เพื่อสืบค้น และได้มาซึ่งแหล่งข้อมูลที่เป็นประวัติศาสตร์บอกเล่า รวมทั้งการรื้อฟื้นความทรงจำ (Recall) ประเมินค่า ตีความใหม่เพื่อประโยชน์ใหม่ (กรรณิการ์ สัจกุล, 2539) ซึ่งแนวคิดด้านนี้มีส่วนสำคัญในการช่วยให้มนุษย์เข้าใจในสาเหตุและตัดสินใจเพื่อแก้ไขปัญหาในปัจจุบัน โดยเป็นหลักในการเรียนรู้ตนเองและผู้อื่น เพื่อจัดการศึกษาให้สอดคล้องกับสภาพสังคม

7. หลักพื้นฐานการศึกษาทางเศรษฐศาสตร์ เมื่อพิจารณาว่าวัฒนธรรม ความรู้ความคิดต่างๆ คือทุน จะเห็นว่าคณะได้ถ่ายทอดวัฒนธรรมพื้นบ้านแก่ทีมงาน เพื่อให้เกิดผลประโยชน์งอกงามแก่การพัฒนาตน โดยสามารถพึ่งตนเองได้ทางอาชีพในระดับที่สูงขึ้น เช่น ไม่ต้องจ้างผู้อื่นเพื่อเป็นนักดนตรี อันเป็นผลตอบแทนทางเศรษฐกิจที่ไม่เกี่ยวกับการเงิน (Non-monetary Returns) อันหมายถึงโอกาสที่บุคคลสามารถเลือกสิ่งของหรือกิจกรรมต่างๆ ที่ไม่ใช่ทางการเงิน เช่น เลือกวิธีการดำเนินชีวิต ฯลฯ (ณรงค์ศักดิ์ ธนวิบูลย์ชัย, 2539 : 62-63) ซึ่งกระบวนการผลิตได้สร้างหรือให้แนวทางเลือกแก่เยาวชนในคณะในการประกอบอาชีพ หรือดำเนินชีวิตที่สอดคล้องกับแนวคิดของเศรษฐศาสตร์แนวทางพุทธ ที่เน้นการให้บุคคลพึ่งตนเองและไม่เบียดเบียนผู้อื่น

8. หลักพื้นฐานการศึกษาทางจิตวิทยา คณะใช้หลักแนวคิดนี้ในการเลือกสรรวัฒนธรรมเพื่อนำมาใช้ในกระบวนการเรียนรู้อย่างเหมาะสมกับบุคคลและองค์กร โดยเฉพาะช่วยให้ผู้สอนเข้าใจผู้เรียนด้วยการมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์ ก่อให้เกิดการพัฒนาทัศนคติและพฤติกรรมที่พึงประสงค์ รวมทั้งใช้เป็นแนวทางให้การศึกษาด้วยการใช้ละครเป็นเงื่อนไขในการเรียนรู้และเป็นทางออกแก่บุคคลในสังคม

กล่าวได้ว่าจากการใช้หลักพื้นฐานการศึกษาในด้านต่างๆ มาเป็นแนวทางจัดกิจกรรมละครการศึกษา นับเป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดการเรียนรู้ ดังนั้นเมื่อนำสื่อละครไปใช้ให้ความรู้แก่เยาวชนและประชาชนในภูมิภาคต่างๆ จึงคาดว่าน่าจะเกิดผลในการพัฒนาคนและสังคมได้ตรงตามเป้าหมาย

รูปภาพที่ 3

คณะละครมะขามป้อม จัดโครงการละครมาลัย มงคล ตระเวนแสดงในภูมิภาคต่างๆ ทั่วประเทศไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย