ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจ
ในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่

นางสาวชนันญา ชูนาค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2558
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

LAKHONLEK: THE CREATION OF PERFORMING ARTS FOR ENHANCING THE UNDERSTANDING OF TRADITIONAL THAI THEATRICAL PUPPETRY FOR NEW GENERATION

Miss Chanunya Choonak

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts Program in Fine and Applied Arts
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2015

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่
โดย	นางสาวชนันญา ชูนาค
สาขาวิชา	ศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชนันญา ชูนาค : ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ (LAKHONLEK: THE CREATION OF PERFORMING ARTS FOR ENHANCING THE UNDERSTANDING OF TRADITIONAL THAI THEATRICAL PUPPETRY FOR NEW GENERATION) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: ศ. ดร.นราพงษ์ จรัสศรี, 535 หน้า.

วิทยานิพนธ์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และเชิงคุณภาพ ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดง และค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ ท่ามกลางกระแสอันแปรปรวนของวัฒนธรรมที่หลากหลายจากความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารแห่งโลกาภิวัฒน์ ซึ่งส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตและค่านิยมของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน โดยใช้วิธีวิทยาการวิจัยแบบสหสาขาวิชาจากองค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ศิลปกรรมศาสตร์ (นาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ ศิลปการละคร และนฤมิตศิลป์) จิตวิทยา สังคมศาสตร์และพฤติกรรมศาสตร์ของคนรุ่นใหม่ (Generation Y) รวมถึงแนวคิดวิเคราะห์ทางการตลาดแบบกำหนดกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารตำรา และสื่อสารสนเทศ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม การเข้าร่วมสัมมนา และการใช้เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน โดยการเก็บข้อมูลในช่วงเดือนมิถุนายน 2553 ถึงเดือนมิถุนายน 2558 ทั้งในประเทศ และต่างประเทศ จากนั้นจึงนำข้อมูลเหล่านี้มาวิเคราะห์ เพื่อศึกษารูปแบบและองค์ประกอบในการแสดง และดำเนินการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน ตลอดจนดำเนินการพัฒนา แก้ไขปรับปรุงการแสดง นำเสนอผลงานการสร้างสรรค์สู่สาธารณชน สรุปผล และนำเสนอเป็นผลงานวิจัยตามลำดับ

ผลการวิจัยพบว่า ในด้านการสร้างสรรค์การแสดง สามารถจำแนกตามองค์ประกอบการแสดงได้ 8 ประการ คือ 1) บทการแสดง ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วยเทคนิคการปะติด (Collage) สะท้อนถึงองค์ประกอบที่สำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ความเชื่อและ ความคิดของศิลปินหุ่นละครเล็ก และทัศนคติของคนรุ่นใหม่ต่อศิลปะไทย 2) นักแสดง มีความสามารถหลากหลาย ทั้งทางด้านการแสดง การเชิดหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยนิยม แนวสตรีทแด๊นซ์ (Street Dance) รวมถึงการสื่ออารมณ์และความหมาย 3) ลีลา นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่ผสมผสานศิลปการละคร นาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยนิยมเข้าไว้ด้วยกันอย่างบูรณาการ 4) ดนตรี และเสียงประกอบ ใช้ทั้งเพลงประกอบการแสดงแบบดั้งเดิม และเพลงร่วมสมัยที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ เน้นเสียงประกอบที่เสริมสร้างบรรยากาศ และสอดคล้องกับการแสดง 5) อุปกรณ์การแสดง สร้างสรรค์ตามแนวคิดสัจนิยม (Realism) และเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic) เพื่อสร้างความสมจริง และสื่อสารการแสดง 6) พื้นที่การแสดง ใช้พื้นที่หลากหลาย ทั้งบนเวทีกลาง เวทีเสริมต่างระดับ บริเวณทางเดิน และที่นั่งของผู้ชม เพื่อสร้างบรรยากาศ และความแปลกใหม่ 7) เครื่องแต่งกาย ออกแบบตามแนวคิดสัจนิยม (Realism) เน้นความสมจริงตามลำดับยุคสมัยภายในเรื่อง แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic) เพื่อสื่อความหมายในเชิงลึก และแนวคิดเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) โดยใช้เทคนิคการแต่งหน้า และผิวกายพิเศษ ในการสื่อความคิดให้เป็นรูปธรรม 8) แสง และเทคนิคพิเศษ ผสมผสานการจัดแสงแบบนาฏยศิลป์ ที่เน้นลักษณะของการเต้นรำ และการจัดแสงแบบละครเวที เพื่อเล่าเรื่อง และเสริมสร้างบรรยากาศ โดยใช้แนวคิดทฤษฎีของสี และทิศทางของแสง ในการถ่ายทอดอารมณ์ พร้อมเทคนิคพิเศษเพื่อเสริมสร้างความสวยงาม และความสมจริง ส่วนแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อส่งเสริมความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นสำหรับคนรุ่นใหม่ เรื่อง “ละคอนเล็ก” นั้น ได้ให้ความสำคัญใน 8 ประเด็นดังนี้ คือ 1) การคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเยาวชนคนรุ่นใหม่ 2) การอนุรักษ์ ถ่ายทอด และสืบสานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ในฐานะศิลปะการแสดงประจำชาติ 3) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง 4) การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง 5) การใช้ทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร 6) การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบัน และปัญหาที่เกิดขึ้น 7) การใช้สัญลักษณ์ เพื่อสื่อสารการแสดง และ 8) การคำนึงถึงทฤษฎีและแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) ดังนั้น ผลการวิจัยทั้งหมดนี้ จึงมีความสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ โดยผลงานการสร้างสรรค์การแสดงชิ้นนี้ ได้เป็นตัวอย่างของสื่อที่แสดงถึงการสร้างความเข้าใจ และกระตุ้นให้คนรุ่นใหม่เกิดความภาคภูมิใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก มรดกทางวัฒนธรรมของชาติต่อไป

สาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ ลายมือชื่อนิสิต .....

ปีการศึกษา 2558 ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5386806435 : MAJOR FINE AND APPLIED ARTS
KEYWORDS: PERFORMING ARTS / THEATRE / TRADITIONAL THAI PUPPETRY / DANCE / STREET DANCE / NEW GENERATION

CHANUNYA CHOONAK: LAKHONLEK: THE CREATION OF PERFORMING ARTS FOR ENHANCING THE UNDERSTANDING OF TRADITIONAL THAI THEATRICAL PUPPETRY FOR NEW GENERATION. ADVISOR: PROF. NARAPHONG CHARASSRI, Ph.D., 535 pp.

The dissertation, “Lakhonlek: The Creation of Performing Arts for Enhancing the Understanding of Traditional Thai Theatrical Puppetry in New Generation”, is a creative research and a qualitative research. The research aims to create performing arts and search for the design approaches of performing arts in order to enhance an understanding and an access of traditional Thai theatrical puppetry for new generation of audiences who are surrounded by multi-cultures from technology advance. The world of communication leads to the changes of values and life styles. The study applies aesthetic principals according to Traditional Thai Theatrical Puppetry, Fine and Applied Arts (Dance, Music, Visual Arts, Theatre Arts and Creative Arts), Psychology, Sociology and Consumption Behaviors of new generation (Generation Y). The data were collected from text books, interview the person related to the research, seminars, information technologies, and field survey during June 2010 to December 2014 both abroad and within the country. Later, the data were analyzed to study the form and performing components, proceeded the creation, developed and revised, presented the performance to the youth audiences, summarized and finally presented in the research paper.

The study found that the creation of performing arts could be divided into eight performing components; 1) the play newly being created reflecting the crux elements of Traditional Thai Theatrical Puppetry, ideas and believes of Traditional Thai Theatrical Puppet artists, and attitude toward Thai arts and cultures in new generations; 2) the performers are capable in traditional Thai puppetry, Thai dance, Street dance, and acting including emotion and meaning expression; 3) the choreography as Dance-Theatre, the movements are presented the combination of the stage performances, Traditional Thai Theatrical puppetry and street dance; 4) the music and sound effects are used both original traditional Thai music and new temporary music composition related to the atmosphere; 5) the setting and props being designed through the realism and symbolism to encourage a reality and communication; 6) the space (performing area) is varied, both on the main stage, sub-stage, audience seats and other areas in order to create the novel aspects; 7) the lighting being designed for both dance and stage play applied a color theory to express the feeling and emotion. The special effects were to arouse its reality, and 8) the costume being designed through 3 concepts as realistic, symbolic and surrealistic presentation in order to concretely communicate the idea. The concept of the creation of performing arts prioritizes 8 aspects, including 1) consideration of the creation of performing arts for new generations; 2) conserving and inheriting the Traditional Thai Theatrical Puppetry as the national heritage; 3) consideration of the creativity in the performing arts; 4) usage of variety of the art forms; 5) usage the theories of dances, music, visual arts, and theatre arts; 6) consideration of current society situation and issues; 7) usage of symbol in performing arts and communication and 8) consideration of Post-Modern concepts and theories. The result of the study is consistent and meets all of its objectives. The creation of this performance is deemed as a good example for promoting and arousing an understanding of Traditional Thai Puppetry as the national art among new generations.

Field of Study: Fine and Applied Arts Student's Signature .....

Academic Year: 2015 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ด้วยความกรุณาจากผู้เกี่ยวข้องหลายท่าน นับตั้งแต่ที่ผู้วิจัยได้เข้ามาศึกษาในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้วิจัยก็ได้รับความรู้ ความเมตตาและความกรุณาจากคณาจารย์ทุกท่านมาโดยตลอด เปิดโลกทัศน์ใบใหม่ให้แก่ผู้วิจัย ได้เห็นโลกแห่งศิลปะในมุมใหม่ที่ต่างออกไปจากเดิม ซึ่งผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งและขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้เปรียบเสมือนเป็นมหาสมุทรแห่งปัญญาทางด้านนาฏยศิลป์ ที่ทุ่มเทแรงกายแรงใจ เสียสละเวลาอันมีค่า คอยมอบขวัญและกำลังใจ ทั้งให้คำปรึกษา และชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์ต่อการวิจัยและการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เป็นอย่างยิ่ง ท่านยังเป็นผู้จุดประกายให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้จักการเสียสละ และความมุ่งมั่นในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในระดับนานาชาติ ส่งผลให้ผู้วิจัยได้เลือกเส้นทางในการดูแลและบริหารจัดการศิลปวัฒนธรรมไทยตราบจนทุกวันนี้

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิ ได้แก่ อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย สำหรับคำแนะนำที่เป็นประโยชน์ ทำให้การวิจัยในครั้งนี้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ขอกราบขอบพระคุณ ครูแกร ศัพทวณิช และครูสาคร ยังเขียวสด (พ่อหลุยส์) ผู้สร้างสรรค์ และผู้ฟื้นฟู พัฒนาศิลปะการแสดงคู่ชาติให้ดำรงคงอยู่กับลูกหลานชาวไทย ขอขอบพระคุณทายาทของครูสาคร ยังเขียวสด และพี่น้องชาวโจหลุยส์ทุกท่าน ที่ให้ความรักความเมตตา ความรู้ ข้อคิด และความช่วยเหลืออย่างเต็มที่ นอกเหนือจากประสบการณ์ สิ่งที่ผู้วิจัยได้รับ คือ คำว่า “ครอบครัว” ขอขอบคุณทีมงานผลิตการแสดงทุกท่านที่ให้ความกรุณาผู้วิจัยอย่างไม่มีที่สิ้นสุด คุณวรรณศักดิ์ ศิริหล้า คุณยุทธ อุทยานินทร์ นักแสดง นักเต้น เสียง ฉาก ภาพ และสวัสดิการ ขอขอบคุณ

ขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา ที่ส่งเสริมด้านการศึกษาทุกด้านอย่างเต็มที่มาตั้งแต่เยาว์วัยจนกระทั่งดุษฎีบัณฑิตนี้ ขอบคุณพี่สาว พี่ชาย ญาติ คนรัก เพื่อนบดินทร LQX เล่นดนตรี JY สินกำTU เพื่อนUK DFA จุฬาฯ รุ่น 3 5 6 โดยเฉพาะอย่างยิ่ง อาจารย์ธรากร จันทนะสาโร ที่คอยแนะนำแนวทางอย่างดีมาโดยตลอด รวมถึงมิตรสหายทุก ๆ ท่านที่อาจไม่สามารถเอ่ยนามได้หมด ณ ที่นี้ ที่คอยให้กำลังใจ ช่วยเหลือเกื้อกูลอยู่เคียงกันมาโดยตลอด สุดท้ายนี้ ขอขอบพระคุณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้โอกาสผู้วิจัยได้เข้ามาเรียนรู้เป็นนิสิตในสถาบันอันน่าภาคภูมิใจแห่งนี้ อีกทั้ง สนับสนุนทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์ และดูแลเป็นอย่างดีตลอดระยะเวลาการศึกษา ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่า วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นคุณประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจ รัก และภาคภูมิในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยสืบไป

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ซ

สารบัญภาพ ..... ฌ

สารบัญแผนภูมิ ..... ต

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมา และความสำคัญของปัญหา 1

1.2 คำถามในการวิจัย 4

1.3 วัตถุประสงค์ในการวิจัย 6

1.4 ขอบเขตของการวิจัย 7

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น 10

1.7 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 10

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 14

1.9 เอกสารงานวิจัย 14

1.10 สรุปบท 15

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 16

2.1 อารัมภบท 16

2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ 16

2.3 ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก 42

2.4 สถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบัน 76

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หน้า

2.5 การสร้างสรรค์การแสดงที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 100
2.5.1 ศิลปการละคร 101
2.5.2 นาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) 109
2.5.3 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ 110
2.6 ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์ในประเทศไทย และต่างประเทศ 117
2.7 ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 130
2.8 บทสรุป 132
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 133
3.1 อารัมภบท 133
3.2 รูปแบบงานวิจัย 133
3.3 การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ 137
3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 153
3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย 166
3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 167
3.7 สรุปบท 176
บทที่ 4 กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ 177
4.1 อารัมภบท 177
4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล 177
4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของการผลงาน “การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” 178
4.2.1.1 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 178
4.2.1.2 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 233
4.2.1.3 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3 316

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” 373

4.2.2.1 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง 373

4.2.2.2 การคำนึงถึงการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก 376

4.2.2.3 การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง 381

4.2.2.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร 385

2.2.5 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบัน 388

4.2.2.6 การคำนึงถึงทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) 392

4.2.2.7 การคำนึงถึงการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ 394

4.3 อภิปรายผล 405

4.4 สรุปบท 425

บทที่ 5 บทสรุป 426

5.1 อารัมภบท 426

5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” 427

5.3 ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” 437

รายการอ้างอิง 488

ภาคผนวก 497

ภาคผนวก ก 498

ภาคผนวก ข 502

ภาคผนวก ค 505

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

ภาคผนวก ง 513

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 534

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

ตารางที่ 3.1 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 170

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างการออกแบบบทการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” 193

ตารางที่ 4.2 นักแสดงในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1 200

ตารางที่ 4.3 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1 229

ตารางที่ 4.4 โครงสร้างการออกแบบบทการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์ การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับ คนรุ่นใหม่” ครั้งที่ 2 237

ตารางที่ 4.5 สรุปลักษณะตัวละครในเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อ เสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” 240

ตารางที่ 4.6 สรุปรายชื่อนักแสดงในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2 252

ตารางที่ 4.7 สรุปข้อแตกต่างในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบ 290

ตารางที่ 4.8 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2 312

ตารางที่ 4.9 โครงสร้างบทการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้าง ความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” ครั้งที่3 320

ตารางที่ 4.10 แผนผังพัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก 341

ตารางที่ 4.11 พื้นที่แสดง และตำแหน่งบนเวที 364

ตารางที่ 4.12 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 3 370

ตารางที่ 5.1 ประมวลภาพ และอธิบายการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่น ละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” 439

ตารางที่ 5.2 ผลสำรวจข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม 480

ตารางที่ 5.3 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” 482

สารบัญภาพ

ภาพที่ 2.1 การแสดงหุ่นละครเล็ก 43
ภาพที่ 2.2 หุ่นไทย 4 ประเภท 44
ภาพที่ 2.3 ภาพถ่ายนายแกร ศัพทวณิช (พ่อครูแกร) ผู้ให้กำเนิดหุ่นละครเล็ก เมื่ออายุ 60 ปี ใน พ.ศ. 2450 จากหนังสือแจกงานศพพ่อครูแกร เมื่อปี พ.ศ. 2473 45
ภาพที่ 2.4 ผู้เชิดหุ่นในคณะหุ่นละครเล็กของพ่อครูแกร 46
ภาพที่ 2.5 ภาพนางหยิบ ศัพทวณิช ในนิตยสารตากล้องไทยใหม่ ฉบับกันยายน พ.ศ. 2498..... 47
ภาพที่ 2.6 นายสาคร ยังเขียวสด (โจหลุยส์) ศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ประจำปีพุทธศักราช 2539..... 48
ภาพที่ 2.7 โจเซฟ หลุยส์ บาร์โรว (Joseph Louis Barrow) หรือ “โจ หลุยส์” นักชกมวยชื่อดังชาวอเมริกัน 49
ภาพที่ 2.8 หุ่นละครเล็กของครูแกรที่ถูกเก็บรักษาไว้ ณ เมืองโบราณ จ.สมุทรปราการ..... 50
ภาพที่ 2.9 การแสดงหุ่นละครเล็กในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และเสริมสร้างเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร 51
ภาพที่ 2.10 พระมหากรุณาธิคุณจากพระบรมศานุวงศ์ที่ทรงมีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก 53
ภาพที่ 2.11 หุ่นละครเล็ก 55
ภาพที่ 2.12 การปั้นหุ่นละครเล็ก 55
ภาพที่ 2.13 การแปะกระดาษบนรูปปั้น 56
ภาพที่ 2.14 ชิ้นส่วน และโครงหุ่นละครเล็ก 56
ภาพที่ 2.15 การประดิษฐ์ และตกแต่งศีรษะหุ่นละครเล็ก 57
ภาพที่ 2.16 นางสาวสมพิศ ยังเขียวสด และงานปักเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็ก..... 58
ภาพที่ 2.17 การปักเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็ก 59
ภาพที่ 2.18 กลไกส่วนคอของหุ่นละครเล็กหนุมาน 60

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.19 ภาพจากเหตุการณ์ไฟไหม้บ้านนายสาคร ยังเขียวสด ณ ซอยระนอง 2 เมื่อวัน 17 พฤษภาคม 2542 61
ภาพที่ 2.20 การเชิดของผู้เชิดทั้ง 3 คน 63
ภาพที่ 2.21 การแสดงหุ่นละครเล็กสมัยครูแกร ศัพทวณิช 64
ภาพที่ 2.22 ผู้เชิดใช้ท่าโขนร่วมกับการแสดงหุ่นละครเล็ก ในเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ยกรบ 65
ภาพที่ 2.23 ครูสาครถ่ายทอดวิชาความรู้สู่ลูกหลาน 66
ภาพที่ 2.24 การฝึกสอนการเชิดหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน 67
ภาพที่ 2.25 เครื่องแต่งกายของผู้เชิดหุ่นละครเล็กในยุคต่าง ๆ 68
ภาพที่ 2.26 นายพิสูตร ยังเขียวสด บุตรคนที่ 5 และนายสุรินทร์ ยังเขียวสด บุตรคนที่ 7 ของครูสาคร ยังเขียวสด ผู้ก่อตั้งนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 69
ภาพที่ 2.27 นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้รับรางวัล The Best Traditional Performance Award จากการแสดง ชุด “กูรมาวตาร ตำนานพระราหู” ในงาน World Festival of Puppet Art 2006 ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเชค 70
ภาพที่ 2.28 นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้รับรางวัล The Best Performance Award จากการแสดงชุด “กำเนิดพระคเณศ” ในงาน World Festival of Puppet Art 2008 ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเชค 71
ภาพที่ 2.29 หุ่นละครเล็กสมัยครูแกร ศัพทวณิช 72
ภาพที่ 2.30 หุ่นละครเล็กสมัยครูสาคร ยังเขียวสด 73
ภาพที่ 2. 31 หุ่นละครเล็กสมัยทายาทครูสาคร (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 73
ภาพที่ 2.32 สังคมก้มหน้า (Social Ignore) 77
ภาพที่ 2.33 ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี (ผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และการแสดงสร้างสรรค์ในประเทศไทย) 116
ภาพที่ 2.34 ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว (Salome: Dancing for the head) 118
ภาพที่ 2.35 นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา (Ballerina: The Pathetic Creature) 120
ภาพที่ 2.36 เบื้องหน้าเบื้องหลังการเต้นระบำ (Dance Laboratory: Front and Back in Dance) 121

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 2.37 ภาพจากภาพยนตร์ เรื่อง “โหมโรง” ปี พ.ศ. 2547 122
ภาพที่ 2.38 ภาพการแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง “ครุฑานุภาพ” 124
ภาพที่ 2.39 การแสดงนาฏยศิลป์ ชุด “กระโปรง” (Skirts) 126
ภาพที่ 2.40 ภาพจากภาพยนตร์ เรื่อง “สเตป อัพ 2“ (Step Up 2: The Streets)
ปี ค.ศ. 2008 127
ภาพที่ 2.41 ภาพจากการแสดง“รัน เดอะ เวิลด์ (เกิร์ล)” (Run the World (Girl)
ในงานประกาศผลรางวัลบิลบอร์ด มิวสิค อวอร์ด (Billboard Music Award)
ปี ค.ศ. 2011 129
ภาพที่ 3.1 สูจิบัตรประชาสัมพันธ์การแสดงชุด Creative Theatre for Peace โดยนราพงษ์
จรัสศรี 159
ภาพที่ 3.2 ใบปิดประกาศประชาสัมพันธ์การแสดง เรื่อง “โหมโรง: เดอะ มิวสิคัล” 160
ภาพที่ 3.3 บันทึกข้อความเรื่องศิลปินต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์ของ การสร้างมาตรฐาน
การยกย่องศิลปินของดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ 163
ภาพที่ 4.1 Freytag’s Pyramid 185
ภาพที่ 4.2 Linda Seger's Story Spine 188
ภาพที่ 4.3 คนรุ่นใหม่กับความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสาร 210
ภาพที่ 4.4 คนรุ่นใหม่กับสังคมปัจจุบัน 211
ภาพที่ 4.5 ศิลปะการแสดงการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ 213
ภาพที่ 4.6 การด้นสดทัศนคติของคนรุ่นใหม่ต่อศิลปะการแสดงการแสดงหุ่นละครเล็ก 214
ภาพที่ 4.7 การออกแบบลีลาท่าทางของหุ่นไขลาน 215
ภาพที่ 4.8 การออกแบบลีลาท่าทางของหุ่นยนต์ 216
ภาพที่ 4.9 หุ่นสาย (Marionette) 217
ภาพที่ 4.10 การออกแบบลีลาท่าทางของหุ่นสาย 217
ภาพที่ 4.11 การออกแบบลีลาท่าทางพฤติกรรมของคนรุ่นใหม่ 218
ภาพที่ 4.12 การออกแบบลีลาเพื่อสื่อถึงตัวตนของคนรุ่นใหม่ 219

ภาพที่ 4.13 การออกแบบลีลาเพื่อสื่อถึงการควบคุม 219
ภาพที่ 4.14 การออกแบบลีลาท่าทางการล้อเลียนของหุ่นละครเล็ก 221
ภาพที่ 4.15 ฉากการแสดงในภาพยนตร์เรื่อง “ชิคาโก” (Chicago)..... 222
ภาพที่ 4.16 เชือกยางยืด (Elustic Rope)..... 224
ภาพที่ 4.17 วิดีทัศน์รายการข่าวในโลกอนาคต “กู้ดมอร์นิ่ง ไทยแลนด์” (Good Morning Thailand) ประกอบการแสดงในองก์ 1 ฉาก 1 225
ภาพที่ 4.18 เวทีทรัสต์..... 226
ภาพที่ 4.19 เวทีทรัสต์ ที่เดอะสเตจ ณ โครงการเอเชียทีค 227
ภาพที่ 4.20 ภาพ “Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany” ผลงานศิลปะคอลลาจของ ฮานน่า โฮช (Hannah Höch) ในปี ค.ศ. 1919..... 263
ภาพที่ 4. 21 ภาพ “On Such a Night as This” ผลงานศิลปะคอลลาจ ของ โรแมร์ แบร์เดน (Romare Bearden) ในปี ค.ศ. 1975 264
ภาพที่ 4.22 การออกแบบลีลาครั้งที่ 2 องก์ 2 ฉาก 1 ตอน การไหว้ครู 267
ภาพที่ 4.23 การออกแบบลีลาครั้งที่ 2 องก์ 2 ฉาก 1 ตอน เต้นเสา ดัดมือ ถีบเหลี่ยม 268
ภาพที่ 4.24 ความเป็นมาและพัฒนาการของหุ่นละครเล็ก..... 269
ภาพที่ 4.25 ลายเส้นการเต้นเสาและถีบเหลี่ยมจากหนังสือโขนของธนิต อยู่โพธิ์ 270
ภาพที่ 4.26 การออกแบบลีลาครั้งที่ 2 องก์ 2 ฉาก 1 ตอนวีระชัยลิง 271
ภาพที่ 4.27 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงในองก์ 2 ฉาก 1 ของเรื่อง “ละคอนเล็ก”... 273
ภาพที่ 4.28 ภาพถ่ายเอ็กซเรย์ (X-Ray) 276
ภาพที่ 4.29 โครงสร้างภายในของหุ่นละครเล็ก 277
ภาพที่ 4.30 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 2 ตอนผสานศิลป์และจิตใจ..... 278
ภาพที่ 4.31 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 2 ตอนยกรบโครงหุ่น 280
ภาพที่ 4.32 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 3 ส่วนที่ 1 ซ้อมรำ 281
ภาพที่ 4.33 ใบปิดประกาศ (Poster) ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” ในปี พ.ศ. 2547 283

ภาพที่ 4.34 ฉากรัก (Love Scene) ในภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” ในปี พ.ศ. 2547 284
ภาพที่ 4.35 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 3 ส่วนที่ 2 คนเชิดคน 285
ภาพที่ 4.36 การออกแบบลีลา และการฝึกซ้อม องก์ 2 ฉาก 3 คนเชิดคน 287
ภาพที่ 4.37 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 3 ยกรบทรงเครื่อง 290
ภาพที่ 4.38 โต๊ะหมู่บูชา แบบหมู่ 4 294
ภาพที่ 4.39 หัวโขนพระพิฆเณศ 296
ภาพที่ 4.40 หัวโขนพระพิราพ 296
ภาพที่ 4.41 หัวโขนพระภรตฤาษี 297
ภาพที่ 4.42 อุปกรณ์ประกอบการแสดงในองก์ 2 ฉาก 1 ตอนไหว้ครู 297
ภาพที่ 4.43 โครงตัว ศีรษะ แขน ขา มือ ก้านเชิด ที่ใช้ประกอบการแสดงในองก์ 2 ฉาก 2 299
ภาพที่ 4.44 สะดึง งานปักผ้าไทย และโครงหุ่นที่กำลังประกอบในการแสดงองก์ 2 ฉาก 2 299
ภาพที่ 4.45 ต้นไม้ประกอบการแสดง และภาพกราฟฟิคบนจอแอลอีดี (LED) ฉากซ้อมรำใน
ยามค่ำคืน 300
ภาพที่ 4.46 ภาพเปรียบเทียบไม้เชิดคนเชิดคน และไม้เชิดหุ่น และรอก 301
ภาพที่ 4.47 หุ่นละครเล็กพระราม ทศกัณฐ์ และหนุมาน 302
ภาพที่ 4.48 โรงละครเดอะ สเตจ ณ โครงการเอเชียทีค เดอะริเวอร์ฟร้อนท์ 304
ภาพที่ 4.49 เครื่องแต่งกายกลุ่มคนรุ่นใหม่จากโลกอนาคต 305
ภาพที่ 4.50 เครื่องแต่งกายในชุดฝึกซ้อมของคณะหุ่นละครเล็กที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน 306
ภาพที่ 4.51 เครื่องแต่งกายในชุดฝึกซ้อมในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” 307
ภาพที่ 4.52 เครื่องแต่งกายในการเชิดหุ่นละครเล็กในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” 308
ภาพที่ 4.53 ภาพถ่ายส่วนตัวในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ
สวนอัมพรจัดขึ้นโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2528 310
ภาพที่ 4.54 ภาพฉากการแสดงในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และงานส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย
ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 ในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” 311

ภาพที่ 4.55 ฉากโรงหุ่นละครเล็กในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และงานส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 ในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” 327

ภาพที่ 4.56 ฉากจำลองการแสดงหุ่นละครเล็กงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และงานส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 ในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” 328

ภาพที่ 4.57 ภาพจำลองการแสดงหุ่นละครเล็กแบบลอยตัวในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และงานส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 ในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” 330

ภาพที่ 4.58 ภาพการแสดงโขน และหุ่นละครเล็ก เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ยกรบ 331

ภาพที่ 4.59 การขึ้น “ลอย 1” ของการแสดงโขน 332

ภาพที่ 4.60 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : การขึ้น “ลอย 1” และเสียงคำสาปแช่ง 332

ภาพที่ 4.61 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3: ฉากสงครามโลกครั้งที่ 2 334

ภาพที่ 4.62 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ฉากสงครามโลกครั้งที่ 2 ณ หลุมหลบภัย 336

ภาพที่ 4.63 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 จำลองเหตุการณ์พ่อครูแกรจำเริญน้ำ 338

ภาพที่ 4.64 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 การเชื่อมเข้าสู่การแสดงตอน “สืบสานตำนานศิลป์” 340

ภาพที่ 4.65 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์: วรรณกรรม” 343

ภาพที่ 4.66 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์ : จิตรกรรม” 344

ภาพที่ 4.67 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์: โขนและหุ่นละครเล็ก” 345

ภาพที่ 4.68 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์: หนังใหญ่” ... 346

ภาพที่ 4.69 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์: โขน” 347

ภาพที่ 4.70 เครื่องแต่งกายทศกัณฐ์ในเรื่องรามายณะของคณะอินเดีย 348

ภาพที่ 4.71 การออกแบบคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) ประกอบการแสดงโขน.. 348

ภาพที่ 4.72 “การแสดงโขนประกอบคอมพิวเตอร์กราฟฟิค” (Computer Graphic)..... 348
ภาพที่ 4.73 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์: หุ่นละครเล็ก” 349
ภาพที่ 4.74 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 รวมศิลปะการแสดงของไทย 3 ประเภท..... 351
ภาพที่ 4.75 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 352
ภาพที่ 4.76 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 “เชิดชูครูแผ่นดิน” 353
ภาพที่ 4.77 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 “ขบวนหุ่น” 354
ภาพที่ 4.78 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 “ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน บนความแตกต่าง” 355
ภาพที่ 4.79 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 “ครูสาคร ยังเขียวสด” 355
ภาพที่ 4.80 ฉากสรุปผลงานของมาร์ค ซัคเคอร์เบิร์ก (Mark Zackerberg) ในตอนท้ายของภาพยนตร์เรื่องเดอะ โซเชียล เน็ตเวิร์ค (The Social Network) 357
ภาพที่ 4.81 ฉากสุดท้ายในภาพยนตร์เรื่องจ๊อบส์ (Jobs): การแนะนำบุคคลจริงที่ถูกนำมาอ้างอิงในภาพยนตร์..... 357
ภาพที่ 4.82 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 “ครูสาคร ยังเขียวสด” 358
ภาพที่ 4.83 อุปกรณ์ประกอบการแสดง “ผ้าสีแดง ความยาว 6 เมตร” 362
ภาพที่ 4.84 อุปกรณ์ประกอบการแสดง: คันศรทศกัณฐ์..... 362
ภาพที่ 4.85 อุปกรณ์ประกอบการแสดง: หนังใหญ่ทศกัณฐ์..... 362
ภาพที่ 4.86 อุปกรณ์ประกอบการแสดง: หุ่นละครเล็ก..... 363
ภาพที่ 4.87 รายละเอียดเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของตัวโขนยักษ์ (ทศกัณฐ์) 366
ภาพที่ 4.88 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของตัวโขนยักษ์ (ทศกัณฐ์)..... 367
ภาพที่ 4.89 ภาพผลงานการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง “นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว (Salome)”..... 374
ภาพที่ 4.90 ภาพผลงานการสร้างสรรค์การแสดงด้วยการเชิดโครงหุ่นเปลือย เพื่อเผยให้เห็นวิธีการเชิด และเทคนิคกลไกต่าง ๆ ของหุ่นละครเล็ก จากผลงานสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก”..... 375

ภาพที่ 4.91 ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” (The Overture) ออกฉายในปี พ.ศ.2547 377
ภาพที่ 4.92 กระทู้เกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” (The Overture) ในเว็บไซต์ พันทิปดอทคอม 378
ภาพที่ 4.93 ภาพจากใบปิดภาพยนตร์ (Poster) เรื่อง “เทริด” 379
ภาพที่ 4.94 ภาพการแสดงจากภาพยนตร์ เรื่อง “เทริด” 380
ภาพที่ 4.95 ภาพจากผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” ตอน เชิดชูครูแผ่นดิน .. 381
ภาพที่ 4.96 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่อง “นารายณ์อวตาร” 382
ภาพที่ 4.97 ภาพการแสดงละครเพลงเรื่อง “พระมหาชนก” เนื่องในโอกาสเฉลิมฉลอง การครองศิริราชสมบัติครบ 60 ปี 383
ภาพที่ 4.98 ภาพรูปแบบการแสดงต่างๆที่ใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” 385
ภาพที่ 4.99 การแสดงแสง สี เสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง “คนดีศรีอยุธยา” 387
ภาพที่ 4.100 ภาพการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” 388
ภาพที่ 4.101 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง 389
ภาพที่ 4.102 ภาพผลงานการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง “อิเหนา” 390
ภาพที่ 4.103 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง “บัลเลอรินา: นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา” (Ballerina) 391
ภาพที่ 4.104 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง “ความอ้างว้าง” (Loneliness) โดยนราพงษ์ จรัสศรี 392
ภาพที่ 4.105 ภาพผลงานการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง “นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว” (Salome) 393
ภาพที่ 4.106 การสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง “เดอะ เพียนิสต์” (The Pianist) ในปี ค.ศ. 2002 396
ภาพที่ 4.107 การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา 397
ภาพที่ 4.108 การสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ในผลงานการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” 398
ภาพที่ 4.109 แผนผังพฤติกรรมพุทธิพิสัย (Cognitive Domain) 6 ระดับ 400
ภาพที่ 4.110 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง “นารายณ์อวตาร” 402

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.111 ภาพการแสดงจากภาพยนตร์ เรื่อง “เทริด” 403

ภาพที่ 4.112 การแสดงนาฏยศิลป์ชุด “ออฟฟิศ ม็อบ” (Office Mob) จากภาพยนตร์เรื่อง สเตปโดนใจ หัวใจโดนเธอ 4 (Step Up Revolution) 404

ภาพที่ 5.1 ใบปิดประกาศ และกำหนดการแสดงผลงานการสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”ของนิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตใน วันที่ 1 ธันวาคม 2558 438

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่ 1.1 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง..... 8

แผนภูมิที่ 1.2 กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง 9

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมา และความสำคัญของปัญหา

“ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” เป็นมหรสพชาวบ้านที่ถือกำเนิดมากว่าหนึ่งศตวรรษ นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2444 ภูมิปัญญาแห่งศิลปวัฒนธรรมของบรรพบุรุษไทยอันวิจิตรบรรจงถูกหลอมรวมไว้ภายใต้ลีลาการเชิดหุ่นละครเล็กอันมีชีวิตชีวา ทั้งวิจิตรศิลป์ (Fine Arts) ซึ่งเน้นการตอบสนองความต้องการทางด้านจิตใจ และอารมณ์ที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพทั้ง 6 แขนง อันได้แก่ จิตรกรรมไทย (การเขียนลายวาดหน้าหัวโขน) ประติมากรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ประติมากรรมลอยตัว (การปั้นหน้า และตัวหุ่น) สถาปัตยกรรม (งานก่อสร้างโรงละคร และออกแบบเวที) วรรณกรรม (บทประพันธ์ บทร้อง และบทพากย์เจรจา) ดุริยางศิลป์ไทย หรือ ดนตรีไทย (การขับร้อง และการบรรเลงวงปี่พาทย์) นาฏศิลป์ไทย (โขน และละคร) และประยุกต์ศิลป์ (Applied Arts) ซึ่งถูกสร้างสรรค์ขึ้น เพื่อมุ่งประโยชน์ใช้สอยเป็นสำคัญโดยใช้หลักการทางสุนทรียภาพอีก 3 แขนง ได้แก่ พาณิชย์ศิลป์ (การออกแบบป้ายโฆษณา บัตรชมการแสดง การจัดตู้ของที่ระลึกต่าง ๆ) มัณฑนศิลป์ (ศิลปะการตกแต่งภายในโรงละคร ฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉาก) หัตถศิลป์ (ศิลปะที่ใช้ฝีมือ เช่น งานทอผ้าไหม และงานปัก) นอกจากนี้ ยังมีประณีตหัตถศิลป์ ซึ่งเป็นศิลปะการช่างฝีมือชั้นสูง เช่น การทำยอดหัวโขน หุ่นละครเล็กถูกประดิษฐ์ขึ้นด้วยแรงบันดาลใจตามแบบอย่างหุ่นหลวง หรือหุ่นใหญ่ หุ่นเล็กชุดงิ้วจีน และหุ่นเล็กชุดรามเกียรติ์ในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นหุ่นชาววังสำหรับจัดแสดงในราชสำนัก “นำมาผสมผสานกับการประดิษฐ์คิดค้นที่เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวของผู้ที่ให้กำเนิดหุ่นชนิดนี้ ซึ่งคือ ครูแกร ศัพทวนิช จนกลายเป็นมหรสพชาวบ้าน” (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 3) ปัจจุบันการแสดงหุ่นละครเล็กเป็นการแสดงที่หาชมได้ยาก เนื่องจากเหลือผู้สืบทอดที่มีความเชี่ยวชาญไม่มากนัก อีกทั้งความนิยมที่ค่อย ๆ เสื่อมถอยลงตามกระแสของค่านิยมสมัยใหม่

“ศิลปะไทย” มรดกทางวัฒนธรรมของชาติหลากหลายแขนงนี้ ล้วนสะท้อนรากเหง้า บ่งบอกถึงเรื่องราว วิถีชีวิต และวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ซึ่งมีพัฒนาการบนพื้นฐานของความเป็นไทย โดยได้รับอิทธิพลจากธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อมลักษณะเฉพาะต่าง ๆ ได้ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นงานศิลปะอันวิจิตรบรรจง ตามพจนานุกรมศัพท์ศิลปะ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2530 ได้นิยามความหมายของศิลปะไว้ว่า “ศิลปะ คือ ผลแห่งพลังความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่แสดงออกในรูปลักษณ์ต่าง ๆ ให้ปรากฏซึ่งสุนทรียภาพความประทับใจ หรือความสะเทือนอารมณ์

ตามอัจฉริยภาพพุทธิปัญญา ประสบการณ์ รสนิยม และทักษะของแต่ละคน เพื่อความพอใจ ความรื่นรมย์ขนบธรรมเนียม จารีต ประเพณี หรือความเชื่อในลัทธิศาสนา" (ราชบัณฑิตยสถาน, 2530: 771) ด้วยนิสัยอันอ่อนหวาน ละมุนละไม รักสวยรักงามที่มีมานานของสังคมไทย ทำให้ศิลปะไทยมีความประณีตงดงาม อ่อนช้อยอย่างลงตัว สืบทอดกันมายาวนานตั้งแต่อดีตจนเป็นที่ยอมรับของคนทั่วโลกในปัจจุบัน ศิลปะไทยยังเปรียบเสมือนจดหมายเหตุที่ทำการบันทึกเรื่องราว ความรู้สึก ค่านิยม ความเชื่อ และสภาพสังคมไทยในยุคสมัยต่าง ๆ ทำให้เราเห็นความเป็นมาของบรรพบุรุษไทยในอดีต จากการศึกษาความเป็นมาของศิลปวัฒนธรรมในสังคมไทยพบว่า ในอดีตสังคมไทยเป็นสังคมเกษตรกรรมมาก่อน มีวิถีชีวิตอยู่กันอย่างเรียบง่ายมีความผูกพันอยู่ที่ธรรมชาติแม่น้ำและพื้นดิน หล่อหลอมจนเกิดการบูรณาการทางความคิดกลายเป็นความเชื่อและประเพณีในท้องถิ่น แล้วถ่ายทอดเป็นวัฒนธรรมไทยอย่างงดงาม วัฒนธรรมนี้ช่วยส่งต่อคุณค่าความหมายของสิ่งอันเป็นที่ยอมรับในสังคมหนึ่งให้คนในสังคมนั้นได้รับรู้แล้วขยายต่อไปในขอบเขตที่กว้างขึ้น ซึ่งส่วนใหญ่การสื่อสารทางวัฒนธรรมนั้นจะกระทำโดยผ่านสัญลักษณ์ และสัญลักษณ์นี้ก็คือ ผลงานของมนุษย์ที่เรียกว่า "ศิลปะไทย" ซึ่งปัจจุบัน คำว่า "ศิลปวัฒนธรรมไทย" ในคนรุ่นใหม่กำลังถูกลืมเลือนเมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม (Social Change) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงเข้าสู่สังคมสารสนเทศที่อิทธิพลของความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารเชื่อมโยงย่อโลกด้วยระบบอันทันสมัย สร้างประสิทธิภาพในการติดต่อสื่อสารมากขึ้น ทำให้ผู้คนสามารถถ่ายทอดข้อมูลข่าวสารไปอย่างรวดเร็วแพร่หลายทั่วทุกมุมโลก ทำให้เกิดสภาพการทำงานแบบทุกสถานที่ทุกเวลา การโต้ตอบผ่านเครือข่ายทำให้มีปฏิสัมพันธ์ เกิดระบบการประชุมทางวิดีทัศน์และบนเครือข่าย ระบบโทรศึกษา ระบบการค้าบนเครือข่าย ลักษณะของการดำเนินงานเหล่านี้ ทำให้ผู้ใช้ขยายขอบเขตการดำเนินกิจกรรมไปทุกหนทุกแห่งตลอด 24 ชั่วโมง ทำให้ระบบเศรษฐกิจเปลี่ยนจากระบบท้องถิ่นที่จำกัดภายในประเทศกระจายไปเป็นเศรษฐกิจโลก เทคโนโลยีสารสนเทศนั้นเป็นเทคโนโลยีเดียวที่มีบทบาทสำคัญในทุกวงการ จึงมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม ศีลธรรม การศึกษา เศรษฐกิจ และการเมืองเป็นอย่างมาก ทำให้เกิดการหลั่งไหลของวัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งสู่อีกสังคมหนึ่งได้อย่างง่ายดายขึ้น ซึ่งแตกต่างจากสังคมไทยในอดีตอย่างสิ้นเชิง

หากย้อนไปยุคประวัติศาสตร์ การแผ่อิทธิพลของวัฒนธรรมอินเดียต้องใช้เวลาเดินทางอย่างเป็นขั้นเป็นระบบ ก่อนจะเดินทางสู่ดินแดนสุวรรณภูมิ ต้องใช้เวลาและอิทธิพลมหาศาลนับร้อยปีกว่าที่จะทำให้ดินแดนหนึ่งสะท้อนภาพของตนเองออกมาในรูปแบบวัฒนธรรมของตน บางครั้งอิทธิพลดังกล่าวก็มีเพียงรากและไปเติบโตเป็นอื่น แต่ในยุคสงครามเวียดนาม วัฒนธรรมไทยได้รับอิทธิพลจากโลกตะวันตก โดยเฉพาะวัฒนธรรมประชานิยม หรือวัฒนธรรมป็อป (Pop Culture) จากฝั่งอเมริกันอย่างมหาศาล มาในรูปแบบภาพยนตร์ ดนตรีร็อคแอนด์โรล (Rock and Roll) ทรงผม แฟชั่นเสื้อผ้า

และรูปแบบการใช้ชีวิต วัฒนธรรมอเมริกันชนแผ่อิทธิพลไปทั่วโลก ไม่เฉพาะในเอเชีย ความสำเร็จของวัฒนธรรมป๊อป (Pop Culture) เป็นไปอย่างรวดเร็ว เพราะเข้าถึงประชาชนได้อย่างง่ายดาย ประกอบกับวัยรุ่นหนุ่มสาวมีสิทธิและเสรีภาพที่จะคิดและทำได้มากขึ้น การศึกษาที่สูงขึ้นทำให้มนุษย์มีอิสระที่จะเลือก มิสิทธิที่จะดำเนินชีวิตตามครรลองของตนเอง โดยปราศจากการชี้นำจากรัฐบาล หรือจากครอบครัว จนมาถึงยุคปัจจุบัน การเดินทางของวัฒนธรรมไม่ได้ถูกจำกัดด้วยพื้นที่และเวลา (Space and Time) อีกต่อไป การข้ามวัฒนธรรม (Cross Culture) จึงเกิดขึ้นได้อย่างรวดเร็ว การเดินทางไปยังประเทศหนึ่งใช้เวลาน้อยลง สัญญาณดาวเทียม และเครือข่ายโยงใย (Internet) โดยเฉพาะเครือข่ายโยงใยไร้สายความเร็วสูงบนโทรศัพท์เคลื่อนที่ (4G) มีบทบาทสำคัญในชีวิตประจำวันเป็นอย่างยิ่ง ทำให้มนุษย์สามารถติดต่อสื่อสารหากันได้ทุกที่ทุกเวลาทุกมุมโลก ด้วยโลกแห่งการสื่อสารใบใหม่นี้ทำให้คนรุ่นใหม่ส่วนใหญ่ใช้เวลาไปกับการรับข้อมูลข่าวสารต่าง ๆ มากขึ้น มีความคิดที่ห่างไกลตัวเองและสังคมออกไปเรื่อย ๆ ด้วยอิทธิพลดังกล่าวนี้ ทำให้เราเริ่มลืมรากเหง้าตัวตนจนกลายเป็นสิ่งที่สับสนอยู่กับสังคมใหม่อย่างไม่รู้ตัว เกิดความวุ่นวายด้วยอำนาจแห่งวัฒนธรรมการสื่อสารระบบทุนนิยม ที่มีการเผยแพร่ทั่วไปบนสื่อสังคม (Social Media) มีการซึมซับเอาวัฒนธรรมต่างชาติอันหลากหลาย (Multi-Culture) เข้ามาอย่างรวดเร็วจนเกิดค่านิยมใหม่ ๆ เกิดการส่งออกและนำเข้าทางวัฒนธรรม จากวัฒนธรรมหนึ่งสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง หรือผสมผสานหลากหลายวัฒนธรรมเข้ากับวัฒนธรรมของตนเอง จนเอกลักษณ์ของชาติเลือนหายไป

แม้กระทั่งทุกวันนี้ ประเทศไทยยังคงซึมซับรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาอย่างรุนแรงและไม่หยุดยั้ง ทูตทางวัฒนธรรมผลัดเวียนเปลี่ยนหน้ากันมา จากฝั่งตะวันตกอย่าง อเมริกา และอังกฤษ ย้ายเป็นเอเชียตะวันออก จากญี่ปุ่น และล่าสุดคือ เกาหลี จนเกิดเป็นกระแสนิยมศิลปวัฒนธรรมเกาหลี หรือ เค-ป๊อป (K-Pop) ที่แพร่หลายกันในปัจจุบันนี้ ซึ่งแปรผกผันกับความนิยมในศิลปวัฒนธรรมของไทยที่มีแนวโน้มลดถอยลงอย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยได้พบว่า ความเจริญรุ่งเรืองของนาฏยศิลป์ และการละครไทยแปรผันไปตามสภาพสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และค่านิยมในแต่ละยุคสมัยมาโดยตลอด โดยเฉพาะในปัจจุบัน เทคโนโลยีสื่อสารเครือข่ายโยงใยขยายตัวอย่างรวดเร็ว และทั่วถึงเกือบทุกพื้นที่ นั่นหมายถึงการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมนั้นได้เริ่มขยายไปสู่ชนบท และครอบคลุมประเทศไทยมากขึ้น ซึ่งอาจนำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ หากไม่มีการควบคุมและปลูกฝังพื้นฐานความรู้เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมไทยอันเป็นรากเหง้าของสยามประเทศ เมื่อความคิดของคนรุ่นใหม่ในสังคมเปลี่ยน ค่านิยมของสังคมจึงเปลี่ยน มนุษย์เริ่มเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตจนวัฒนธรรมไทยเกิดความสั่นคลอน เมื่อเราย้อนคิดกลับมา อาจห่างไกลเกินกว่าที่จะศึกษา และเข้าใจได้ว่าพื้นฐานทางวัฒนธรรมดั้งเดิมของเรานั้นเป็นอย่างไร หากเรามีปัจจุบันโดยหันหลังให้กับอดีต อนาคตของศิลปวัฒนธรรมอันดีงามของชาติก็อาจหายไปในท้ายที่สุด

ด้วยความสำคัญดังที่กล่าวมา ผู้วิจัยในฐานะคนไทยรุ่นใหม่ที่มีความรักและภาคภูมิใจในศิลปะไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” ที่รวบรวมงานวิจิตรศิลป์ และประยุกต์ศิลป์หลากหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกันอย่างครบถ้วน จึงเล็งเห็นถึงความสำคัญในการให้ความรู้ และเสริมสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับศาสตร์และศิลป์ของการแสดงหุ่นละครเล็กอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติให้แก่คนรุ่นใหม่ ตามทฤษฎี “การรับรู้คุณค่าแห่งความงาม” กล่าวไว้ว่า “หากผู้ชมมีความเข้าใจในผลงานศิลปะนั้น ๆ มากขึ้นก็จะเกิดความซาบซึ้งและประทับใจมากขึ้น” (Wright, 1972: 19) เพื่อให้อนุชนคนรุ่นใหม่เข้าถึงสุนทรียภาพของศิลปะการแสดงของไทยได้ง่ายขึ้น เกิดความเข้าใจ และมองเห็นถึงจิตวิญญาณในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ความสำคัญและภูมิปัญญาของบรรพบุรุษ ผู้สร้างสรรค์ศิลปะไทย คุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมอันดีงาม กระตุ้นให้คนรุ่นใหม่เกิดความรู้สึกรักหวงแหน และความภาคภูมิใจ สร้างค่านิยมเชิงอนุรักษ์ในศิลปะไทย ทั้งทำหน้าที่อนุรักษ์ ถ่ายทอดและสืบสานต่อไปในอนาคต ซึ่งสิ่งเหล่านี้สามารถเป็นเกราะป้องกันการสาบสูญของศิลปะไทย และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจากการหลั่งไหลของวัฒนธรรมต่างชาติที่กำลังเข้ามามีอิทธิพลต่อคนรุ่นใหม่เป็นอย่างมากได้ ซึ่งเอมิล เดอร์ไคห์ม (Emile Durkheim) บิดาแห่งนักสังคมวิทยาสมัยใหม่ได้กล่าวไว้ว่า “การสร้างความเข้าใจ ความรู้สึก ค่านิยมและความเชื่อที่เหมือนกันในสังคม เป็นการสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมในแง่ความเป็นปึกแผ่น (Solidarity) ที่เกิดจากความเหมือนกัน (Similitude)” (อ้างถึงใน สุภางค์ จันทวานิช, 2555: 40) ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษา และออกแบบสร้างสรรค์ผลงานการแสดงร่วมสมัยเรื่อง **“ละคอนเล็ก”** ขึ้น เพื่อเปิดโอกาสให้คนรุ่นใหม่ได้ลองมาสัมผัสศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ส่งเสริมให้คนรุ่นใหม่หันมาใส่ใจ และรู้คุณค่าของความงามในศิลปะการแสดงของไทย จนเป็นผลงานการวิจัยเรื่อง **“ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ (The Creation of Performing Arts for Enhancing the Understanding of Traditional Thai Theatrical Puppetry for New Generation)”** ในที่สุด

1.2 คำถามในการวิจัย

วิทยานิพนธ์ เรื่อง “การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่นี้ มีความประสงค์ที่จะสร้างสรรค์ และค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงที่ได้รับแรงบันดาลใจมากจากศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงตั้งประเด็นคำถามตามลำดับดังนี้

1.2.1 ผลงานการแสดงจากงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นอย่างไร โดยสามารถจำแนกคำถามตามองค์ประกอบการแสดงได้ ดังนี้

1.2.1.1 บทการแสดง สำหรับ “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้าง ความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เพื่อให้ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่เกิดความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กเป็นอย่างไร

1.2.1.2 นักแสดง สำหรับ “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นอย่างไร เพราะเหตุใด

1.2.1.3 การออกแบบลีลา สำหรับ “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เพื่อให้คนรุ่นใหม่สนใจชม และเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กเป็นอย่างไร

1.2.1.4 การออกแบบเครื่องแต่งกาย สำหรับ “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับ คนรุ่นใหม่” ควรเป็นอย่างไร เพราะเหตุใด

1.2.1.5 การออกแบบดนตรี และเสียงประกอบการแสดง สำหรับ “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ควรเป็นรูปแบบ ทำนอง จังหวะ อารมณ์อย่างไรให้มีความสัมพันธ์ และเหมาะสมกับการเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในคนรุ่นใหม่

1.2.1.6 การออกแบบแสง และเทคนิคพิเศษ สำหรับ “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นอย่างไร เพราะเหตุใด

1.2.1.7 การออกแบบพื้นที่การแสดง (Space) สำหรับ “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นอย่างไร เพราะเหตุใด

1.2.1.8 การออกแบบฉาก และอุปกรณ์การแสดง สำหรับ “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นอย่างไร เพราะเหตุใด

1.2.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์งาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นอย่างไร โดยสามารถแบ่งคำถามออกตามประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1.2.2.1 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ ในการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่

1.2.2.2 การคำนึงถึงความหลากหลายของรูปแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่

1.2.2.3 การอนุรักษ์ ถ่ายทอด และสืบสานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กและศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ ในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่

1.2.2.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร ในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่

1.2.2.5 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบัน ในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่

1.2.2.6 การคำนึงถึงทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) ในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่

1.2.2.7 การคำนึงถึงการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ ในการสร้างสรรค์ การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่

1.2.2.8 การคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเยาวชนรุ่นใหม่ การคำนึงถึงกลุ่มเป้าหมาย การศึกษาวัฒนธรรมประชานิยม (Pop Culture) และพฤติกรรมการให้ความสนใจในการบริโภคสื่อบันเทิงของเยาวชนคนรุ่นใหม่ (Generation Y) ทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่

1.3 วัตถุประสงค์ในการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ต้องการศึกษาเพื่อค้นหาแนวทาง การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ ดังนั้น จึงมีวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้ดังนี้

1.3.1 เพื่อหาแนวคิด และรูปแบบในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่

1.3.2 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยมีขอบเขตของการศึกษาดังนี้

1.4.1 สร้างสรรค์และหาแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่เท่านั้น

1.4.2 ศึกษาองค์ประกอบหลักสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่ผู้ชมควรรับรู้ก่อนรับชม เพื่อเพิ่มสุนทรียะและเสริมสร้างความเข้าใจในการรับชมการแสดงหุ่นละครเล็ก

1.4.3 ลงพื้นที่เพื่อศึกษาค้นคว้า เก็บข้อมูล และปฏิบัติในด้านการบริหารจัดการและสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัย และสากลที่นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

1.4.4 การเก็บข้อมูลได้ดำเนินการอยู่ในช่วงของเดือนมิถุนายน 2553 ถึงเดือนตุลาคม 2558

1.5 กรอบแนวคิดงานวิจัย

การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เพื่อคนรุ่นใหม่ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การแสดงโดยคำนึงถึงหลักสุนทรียศาสตร์ ตามทฤษฎี “การรับรู้คุณค่าแห่งความงาม” (Beauty Perception) และ “สุนทรียธาตุ” (Aesthetical Elements) อันได้แก่ ความงาม (Beauty) ความแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness) และความยิ่งใหญ่น่าทึ่ง (Sublimity) โดยใช้เกณฑ์การตัดสินความงาม (The Evaluation of Beauty) ทั้งด้านวัตถุพิสัย (Objectivism) และสัมพันธวิสัย (Relativism) ร่วมกับการศึกษาทางด้านจิตวิทยาวัยรุ่น และพฤติกรรมการบริโภคสื่อบันเทิงของเยาวชนคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันภายใต้วัฒนธรรมประชานิยม (Pop

Culture**)** โดยใช้องค์ประกอบ และหลักการสร้างสรรค์ด้านศิลปการละคร ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยใหม่ แนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ การสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ เพื่อค้นหาแนวคิด และแนวทางสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมคุณค่า สร้างความเข้าใจ และการเข้าถึงในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ท่ามกลางกระแสอันแปรปรวนของวัฒนธรรมอันหลากหลาย

แผนภูมิที่ 1.1 กรอบแนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

แผนภูมิที่ 1.2 กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนี้ การสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ ยังมีความสอดคล้องกับหลักเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ซึ่งสำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ให้ความหมายไว้ว่า

> หลักเศรษฐกิจสร้างสรรค์ เป็นแนวคิดการขับเคลื่อนเศรษฐกิจบนพื้นฐานของการใช้องค์ความรู้ (Knowledge) การศึกษา (Education) การสร้างสรรค์งาน (Creativity) และการใช้ทรัพย์สินทางปัญญา (Intellectual Property) ที่เชื่อมโยงกับพื้นฐานทางวัฒนธรรม (Culture) การสั่งสมความรู้ของสังคม (Wisdom) และเทคโนโลยีและนวัตกรรมสมัยใหม่ (Technology and Innovation) (อ้างถึงใน อาคม เติมพิทยาไพสิฐ, 2553: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ทั้งนี้ เพื่อเป็นแรงผลักดันให้ศิลปะการแสดงสามารถสร้างรายได้ให้กับประเทศชาติ กระตุ้นให้คนไทยเกิดความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ และสร้างกระแสกลับมาเป็นที่นิยม (Popularity) ของคนไทยได้ในที่สุด

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” มีข้อตกลงเบื้องต้นในการศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1.6.1 ผู้วิจัยต้องการศึกษาค้นคว้าหารูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจ และกระตุ้นความสนใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับเยาวชนคนรุ่นใหม่ ที่มีอายุระหว่าง 15-21 ปี (กลุ่ม Generation Y) ณ ช่วงเวลาที่ทำการวิจัยครั้งนี้ ทั้งนี้เพื่อการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะอย่างลึกซึ้ง และเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์ในการเสริมสร้างความเข้าใจแบบเฉพาะกลุ่มเป็นหลัก โดยใช้ความพึงพอใจของผู้ชมเป็นรอง

1.6.2 ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีการใช้คำว่า “ละครเล็ก” ทั้งหมด 2 แบบ ได้แก่ “ละคอนเล็ก” และ “ละครเล็ก” โดยมีกำหนดการใช้ที่แน่นอน ดังนี้

1.6.2.1 “ละคอนเล็ก” ผู้วิจัยได้ใช้เป็นชื่อเรื่องเฉพาะของผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่เท่านั้น ทั้งนี้ผู้วิจัยต้องการสื่อความหมายในเชิงไทยโบราณ เนื่องจากการแสดงหุ่นละครเล็กมีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งในสมัยนั้น ยังมีการใช้การสะกดคำนี้ในรูปแบบ “ละคอน” อยู่ ผู้วิจัยจึงได้นำวิธีการสะกดดังกล่าวมาใช้เป็นชื่อเฉพาะของผลงานการแสดงในการวิจัยครั้งนี้

1.6.2.2 “ละครเล็ก” ผู้วิจัยได้ใช้การสะกดคำว่า “ละคร” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปี พ.ศ. 2542 ในการกล่าวถึงศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กโดยทั่วไป

1.7 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

วิทยานิพนธ์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1.7.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ ตำรา และบทความทางวิชาการต่าง ๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ศิลปการละคร การสร้างสรรค์การแสดง นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยนิยม เช่น ฮิพฮอพ (Hip-Hop) สตรีทแดนซ์

(Street Dance) และเค-ป๊อป (K-Pop) ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีการเรียนรู้ สังคมวิทยา จิตวิทยาเกี่ยวกับวัยรุ่น แนวคิดและพฤติกรรมการบริโภคสื่อประเภทต่าง ๆ ของคนรุ่นใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสื่อบันเทิง ทั้งนี้เอกสารเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ศิลปะการแสดงของไทยในคนรุ่นใหม่และนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ร่วมสมัยสำหรับคนรุ่นใหม่มีน้อยมาก ผู้วิจัยจึงได้หาข้อมูลเพิ่มเติมด้วยวิธีการอื่น ๆ เช่น การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมอย่างใกล้ชิด โดยการเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของผู้สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ฯลฯ เป็นต้น

1.7.2 การสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขา ทั้งในด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และศิลปะการแสดงในแต่ละด้าน รวมถึงนักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญ และกลุ่มคนรุ่นใหม่ ข้อมูลที่ได้จะมาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ ทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม โดยแยกประเด็นดังต่อไปนี้

1.7.2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

1.7.2.2 ข้อมูลทางสังคมวิทยา จิตวิทยา พฤติกรรมการบริโภคสื่อบันเทิงของคนรุ่นใหม่ (Generation Y)

1.7.2.3 ข้อมูลเกี่ยวกับกิจกรรมเพื่อการเรียนรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงของไทยสำหรับคนรุ่นใหม่

1.7.2.4 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัย ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยนิยม นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ศิลปการละคร และนาฏยศิลป์การละคร

1.7.2.5 ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยใหม่ที่อยู่ในความนิยมของคนรุ่นใหม่ เช่น ฮิพฮอพ สตรีทแดนซ์

1.7.2.6 ข้อมูลเกี่ยวกับการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.7.3 การสัมมนา

ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสัมมนาในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำหน้าที่ทั้งในบทบาทของผู้ดำเนินรายการในการสัมมนา และการเป็นผู้เข้าร่วมการสัมมนาในงานโครงการสัมมนาที่จัดขึ้น เช่น

1.7.3.1 การประชุม Asean Puppet Association (APA) ณ ประเทศสิงคโปร์ ในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556 และประเทศเวียดนาม ในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2557 เป็นต้น

1.7.3.2 การเข้าร่วมสัมมนาเกี่ยวกับการแสดงในหลากหลายประเทศ เช่น Malaysian International Performing Arts 2014 ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย เป็นต้น

1.7.3.3 Harmony World Puppet Carnival 2014 ที่ประเทศไทยเป็นเจ้าภาพต้อนรับคณะหุ่นจากทั่วโลก ระหว่างวันที่ 1-10 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

1.7.3.4 เทศกาลละครหุ่นตระการตา Asean Enchanting Puppet 2013 ระหว่างวันที่ 22-24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556

1.7.3.5 การสัมมนาวิชาการ หัวข้อ “ศิลปะการแสดงร่วมสมัย” ซึ่งจัดโดยสำนักงานส่งเสริมวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม เดือนกันยายน พ.ศ. 2557

1.7.3.6 การสัมมนาหัวข้ออื่น ๆ ร่วมกับหน่วยงานของรัฐบาลช่วงปี พ.ศ. 2555 - 2558 เช่น กระทรวงวัฒนธรรม และการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย เป็นต้น

1.7.3.7 การเข้าร่วมสัมมนาเกี่ยวกับ ศิลปะก้าวหน้า เพื่อชุนชนที่เจริญรุ่งเรืองและยั่งยืน (Moving Forward to a Prosperous and Sustainable Community) ในงาน Burapha University International Conference 2015 ระหว่างวันที่ 10 – 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2558

1.7.4 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ

ศึกษาเครื่องมือสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ทั้งในประเทศ และต่างประเทศ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ เช่น ดิจิตัล ดีวีดี สื่อสังคม (Social Media) รายการโทรทัศน์ ทั้งประเภทภาพยนตร์ ละครเวที การแสดงในงานสำคัญต่าง ๆ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยนิยม นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และการแสดงหลากหลายประเภท โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การแสดงหุ่นละครเล็ก

1.7.5 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

ศึกษาข้อมูลตามระเบียบวิธีการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม คือ 1) การสังเกต 2) การซักถาม 3) การจดบันทึก 4) การปฏิบัติจริง เพื่อเป็นข้อมูลในด้านการปฏิบัติการ โดยนำกระบวนการดังกล่าวมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อนำผลสรุปมาสร้างสรรค์เป็นผลงานวิจัย จากการรวบรวมและสำรวจข้อมูลภาคสนามนั้น ได้มาจากการเฝ้าสังเกตการณ์อย่างใกล้ชิด โดยเข้าทำงานในตำแหน่งผู้อำนวยการฝ่ายบริหารจัดการ และผู้ออกแบบการแสดงหุ่นร่วมสมัย และสากลที่นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2553 จนถึงปัจจุบัน การมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์การแสดงชุด “ฝากฟ้าทะเลฝัน” ในการแสดงคอนเสิร์ต 25 ปี แบบ เบิร์ด เบิร์ด ของธงไชย แมคอินไตย ซึ่งเป็นผลงานที่มีแรงบันดาลใจเดียวกันกับหัวข้อการศึกษาในครั้ง คือ ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ นอกจากนี้ ยังได้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ในแบบร่วมสมัย และสมัยใหม่อีกหลายชิ้น

ข้อมูลภาคสนามยังได้มาจากการสำรวจความคิดเห็นของผู้ชมโดยการสังเกตุการณ์และสัมภาษณ์จากผู้เข้าร่วมรับชมการแสดงร่วมสมัย ละครเวที ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ตะวันตก แนวฮิพฮอพ (Hip-Hop) สตรีทแดนซ์ (Street Dance) และแนวเค-ป็อป (K-Pop) ซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่ ประกอบด้วยนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาจากโรงเรียนต่าง ๆ นิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยอื่น ๆ เยาวชน และบุคคลทั่วไป และแบบสอบถาม ความคิดเห็นของกลุ่มเป้าหมาย และผู้เกี่ยวข้องจากการออกสัมภาษณ์นอกสถานที่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.7.6 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้มีโอกาสศึกษา และทำงานทางด้านการแสดง ละคร ดนตรี การเต้นรำ และการจัดการศิลปกรรมมาโดยตลอด ทั้งในประเทศ และต่างประเทศ ตั้งแต่การฝึกฝนการแสดงในฐานะนักแสดงและผู้กำกับการแสดง การฝึกฝนนาฏยศิลป์ไทยและสากล การฝึกการฟัง และการออกเสียง (Ear and Voice Training) การร้องเพลง การเล่นเปียโน การประพันธ์เพลง การออกแบบการแสดง และท่าเต้น (Choreographer) รวมถึงการจัดงานนิทรรศการ และการแสดงทางวัฒนธรรมไทยร่วมกับองค์กร และสถาบันต่าง ๆ จากประสบการณ์จากการเรียนรู้ และทำงานเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมเหล่านี้ ได้ถูกนำมาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ เรื่อง “ละคอนเล็ก” โดย

ผสมผสานองค์ความรู้ต่าง ๆ เพื่อให้เกิดการบูรณาการทางศิลปะและสังคม อันเป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอันมีจุดประสงค์เฉพาะกลุ่มต่อไป

1.7.7 เกณฑ์มาตรฐานศิลปินต้นแบบแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศึกษางานวิจัย เรื่อง เกณฑ์มาตรฐานศิลปินต้นแบบแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ของอาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อรวบรวมคุณสมบัติของความเป็นเอกศิลป์ ในศิลปินเพื่อหามุมมอง แนวคิด ทฤษฎี ที่นำมาใช้ในการสร้างอรรถรสในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ ผ่านศิลปการละคร ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยใหม่ และนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในครั้งนี้

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.8.1 ความเข้าใจในผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ ที่จะนำไปสู่ทางการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์และละครร่วมสมัย เพื่อจุดประสงค์ต่าง ๆ ที่มีความหลากหลายขึ้นในอนาคต

1.8.2 แนวทางการสร้างงานการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่และการแสดงที่มีความหลากหลายรูปแบบอื่นต่อไป

1.9 เอกสารงานวิจัย

การนำเสนอผลงานวิทยานิพนธ์เรื่องการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ แบ่งออกเป็น 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ ประกอบด้วยความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์ของ การวิจัย คำถามในการวิจัย กรอบแนวคิดงานวิจัย ขอบเขตของการวิจัย ข้อตกลงเบื้องต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย อารัมภบท นิยามศัพท์เฉพาะ ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ ศิลปการละคร นาฏยศิลป์

การละคร (Dance-Theatre) นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์ในประเทศไทยและต่างประเทศ ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญและผู้เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัยแบบสร้างสรรค์ประกอบด้วยรูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยแบบสร้างสรรค์ วัตถุประสงค์ของการวิจัย คำถามในการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย แผนการดำเนินงาน และขั้นตอนดำเนินการวิจัย ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ตัวอย่างประเด็นคำถามการสัมภาษณ์ หรือแบบสอบถาม

บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล และกระบวนการสร้างสรรค์งาน โดยศึกษาจากองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ และศิลปการละคร ที่ประกอบไปด้วย 1) บทการแสดง 2) การคัดเลือกนักแสดง 3) การออกแบบลีลา 4) การออกแบบเสียง และดนตรี 5) การออกแบบฉาก และอุปกรณ์ประกอบการแสดง 6) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 7) การออกแบบพื้นที่การแสดง 8) การออกแบบแสง และเทคนิคพิเศษ และสรุปการวิเคราะห์คำถามงานวิจัย การวิเคราะห์รูปแบบของการสร้างสรรค์การแสดง แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน และอภิปรายผลที่ได้จากงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์

บทที่ 5 บทสรุป ประกอบด้วย 1) แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ 2) ผลงานการแสดง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับ คนรุ่นใหม่” สรุปการสำรวจประชาพิจารณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงผลงานสร้างสรรค์ และข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม และทำการวิจัยต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.10 สรุปบท

ในบทที่ 1 ที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้นำเสนอที่มา และความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ในการวิจัย กรอบแนวคิดงานวิจัย ขอบเขตของการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และเอกสารงานวิจัย สำหรับเนื้อหาในบทที่ 2 ผู้วิจัยจะนำเสนอเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยนำเสนอนิยามศัพท์เฉพาะ ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ ศิลปการละคร นาฏยศิลป์การละคร นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์ในประเทศไทยและต่างประเทศ ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญและผู้เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ ดังจะกล่าวอย่างละเอียดในบทถัดไป

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 อารัมภบท

ในบทที่ 1 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา คำถามในการวิจัย วัตถุประสงค์ในการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และเอกสารงานวิจัย สำหรับในบทที่ 2 นี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประกอบด้วยนิยามศัพท์เฉพาะ ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก คนรุ่นใหม่ในสังคมไทย ทฤษฎีและแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย อันได้แก่ ศิลปการละคร นาฏยศิลป์ โขน สตรีทแดนซ์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และการออกแบบการแสดงแบบเฉพาะกลุ่ม ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์ในประเทศไทย และต่างประเทศ และความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และผู้เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่

2.2 นิยามศัพท์เฉพาะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในงานวิจัยครั้งนี้ มีการใช้คำศัพท์ทั่วไป และคำศัพท์เฉพาะที่ต้องทำความเข้าใจให้ตรงกัน เพื่อให้เกิดความชัดเจนในการให้ความหมาย หรือการให้คำอธิบายสาระสำคัญต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในเนื้อหาของงานวิจัย ดังนั้น การให้ความหมายของนิยามศัพท์เฉพาะในที่นี้จะช่วยให้เกิดความกระจ่างในคำอธิบายมากยิ่งขึ้น และเพื่อไม่ก่อให้เกิดความสับสน ตลอดจนความคลุมเครือในความหมายของคำศัพท์ต่าง ๆ ดังที่ผู้วิจัยจะได้นำเสนอนิยามศัพท์เฉพาะดังต่อไปนี้

2.2.1 ศิลปะไทย (Thai Arts)

คำว่า “ศิลปะไทย” มีผู้อธิบายให้ความหมายไว้อย่างหลากหลาย ซึ่งขึ้นอยู่กับประสบการณ์ ความคิดเห็น และบริบทต่าง ๆ โดยสามารถแบ่งพิจารณาอย่างละเอียดได้เป็น 2 คำ ได้แก่ คำว่า “ศิลปะ” (Arts) และ “ไทย” (Thai) ดังนี้

พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้อธิบายคำว่า “ศิลปะ” ไว้ว่า

> ศิลปะ (Art) คือ ผลแห่งพลังความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่แสดงออกในรูปลักษณ์ต่าง ๆ ให้ปรากฏซึ่งสุนทรียภาพความประทับใจ หรือ ความสะเทือนอารมณ์ ตามอัจฉริยภาพพุทธิปัญญา ประสบการณ์ รสนิยม และทักษะของแต่ละคน เพื่อความพอใจ ความรื่นรมย์ขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี หรือความเชื่อในลัทธิศาสนา (พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2530: 771)

ส่วนคำว่า “ไทย” นั้น เดิมรู้จักกันในนามของ “สยาม” ซึ่งมีนัยครอบคลุมพรมแดนรัฐศาสตร์ เศรษฐศาสตร์ ภาษาศาสตร์ และ ประวัติศาสตร์ เมื่อนำมารวมกับคำว่า “ศิลปะ” เป็นคำว่า “ศิลปะไทย” (Thai Arts) จึงมีความหมายเฉพาะถึงศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย โดยมีผู้เชี่ยวชาญได้ให้ความหมายไว้ ดังนี้

ประยูร อุลุชาฎะ และศิลป์ชัย ชิ้นประเสริฐ ได้อธิบายถึงคำว่า “ศิลปะไทย” ไว้ว่า

> ศิลปะไทย คือ การกระทำ หรือขั้นตอนของการสร้างชิ้นงานศิลปะโดยคนไทย โดยได้รับอิทธิพลจากธรรมชาติ สภาพสังคมและสิ่งแวดล้อม มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว คือ แสดงให้เห็นถึงลักษณะนิสัยและจิตใจ ตลอดจนวิถีของคนไทย ซึ่งสอดแทรกไว้ในผลงานที่สร้างขึ้น โดยเฉพาะศิลปกรรมที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนาอันเป็นศาสนาประจำชาติของไทย จึงอาจกล่าวได้ว่าศิลปะไทยนั้นสร้างขึ้นมาเพื่อส่งเสริมพุทธศาสนา เพื่อเป็นการเชื่อมโยงและโน้มน้าวจิตใจ ให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาในพุทธศาสนา (ประยูร อุลุชาฎะ และศิลป์ชัย ชิ้นประเสริฐ, 2533: 1-2)

Chulalongkorn University

ในขณะที่ฉัตรชัย ศิริพันธุ์ ได้ให้ความหมายของ “ศิลปะไทย” ไว้ว่า

> ศิลปะไทย คือ ศิลปะประจำชาติที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชนชาติไทย สืบทอดกันมาปรากฏให้เห็นอยู่ในทุกวันนี้ เป็นเสมือนเครื่องประดับภัตตราภรณ์อันทรงคุณค่าที่บรรพบุรุษของเราในอดีตได้อุทิศกำลังกาย กำลังใจ มีความคิดสร้างสรรค์ อย่างพากเพียร สืบทอดและพัฒนามาอย่างต่อเนื่องเนิ่นนาน จนเป็นรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ไทยอย่างชัดเจนในปัจจุบัน อวดแขกบ้านแขกเมืองอาคันตุกะผู้มาเยือน เป็นสง่าราศี ให้พวกเราคนไทยทุกคนได้ภาคภูมิใจ ให้ประโยชน์กับพวกเรา ในการดำรงชีวิตในหลาย ๆ ด้าน (ฉัตรชัย ศิริพันธุ์, 2558: 1)

จากคำอธิบายข้างต้น สามารถสรุปความหมายของคำว่า “ศิลปะไทย” ได้ว่า เป็นการสร้างสรรค์ชิ้นงานที่ได้รับอิทธิพลจากธรรมชาติ สภาพสังคม และสิ่งแวดล้อมที่มีพื้นฐานจากความ

เป็นไทย ซึ่งมีลักษณะเด่น คือ ความงามอย่างนิ่มนวล มีความละเอียดปราณีต ซึ่งแสดงให้เห็นถึงลักษณะนิสัย จิตใจ และวิถีชีวิตของคนไทยที่ได้สอดแทรกไว้ในผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้น อันเป็นเอกลักษณ์ของชนชาติไทย

2.2.2 ศิลปะการแสดง (Performing Arts)

ศิลปะการแสดง เป็นศิลปะที่เก่าแก่ที่สุดของมนุษย์อย่างหนึ่ง เกี่ยวข้องกับการแสดง ซึ่งเป็นได้ทั้งแบบดั้งเดิม หรือประยุกต์ อันได้แก่ การละคร การดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน ศิลปะการแสดงในการละคร เป็นศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นจากการเลียนแบบชีวิต เพื่อแสดงออกถึงเรื่องราว ความรู้สึก ความนึกคิดของมนุษย์ และแสวงหาความเข้าใจชีวิตที่ได้รับจากการชมละครที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น จากการศึกษาข้อมูลทางเอกสาร พบว่ามีผู้ชำนาญได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับศิลปะการแสดงไว้ ดังนี้

ลีโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoy) ได้กล่าวไว้ว่า “ศิลปะการแสดง เป็นการสื่อสารอย่างหนึ่งระหว่างมนุษย์ ด้วยการใช้คำพูดถ่ายทอดความคิด และศิลปะของการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก” (ตอลสตอย, 2528: 3)

สดใส พันธุมโกมล ได้ให้ความหมายของคำว่า “ศิลปะการแสดง” ไว้ว่า “เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นจากการนำภาพจากประสบการณ์และจินตนาการของมนุษย์มาผูกเป็นเรื่อง และจัดเสนอในรูปแบบของการแสดง โดยมีผู้แสดงเป็นผู้สื่อความหมายและเรื่องราวต่อผู้ชม” (สดใส พันธุมโกมล, 2524: 1)

สำนักมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ได้ให้ความหมายของ “ศิลปะการแสดง” ไว้ว่า

> ศิลปะการแสดง หมายถึง การแสดงดนตรี รำ เต้น และละครที่แสดงเป็นเรื่องราว ทั้งที่เป็นการแสดงตามขนบแบบแผน มีการประยุกต์เปลี่ยนแปลง และการแสดงร่วมสมัยการแสดงที่เกิดขึ้นนั้น เป็นการแสดงสดต่อหน้าผู้ชม และมีจุดมุ่งหมายเพื่อความงาม ความบันเทิงและหรือเป็นงานแสดงที่ก่อให้เกิดการคิด วิพากษ์ นำสู่การพัฒนาและเปลี่ยนแปลงสังคม (สำนักมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม, 2558: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

มัทนี รัตนิน ได้กล่าวถึง “ศิลปะการแสดง” โดยเน้นในรูปแบบของ การแสดงละคร (Acting) ไว้ ดังนี้

> ศิลปะการแสดง เป็นศิลปะสาขาหนึ่งที่มนุษย์กระทำมาตั้งแต่เกิด และกระทำอยู่ทุกวันในบทบาทต่าง ๆ เพื่อสื่อสาร เรื่องราว และความรู้สึกนึกคิด และอารมณ์ให้ผู้อื่นรู้เห็น และมีความรู้สึกร่วมด้วย หรือได้รับความบันเทิง หรือได้รับความรู้ ข่าวสาร เรื่องราว นักแสดง (Actor) เป็นผู้ถ่ายทอดตีบท และตีความหมายของบทละครที่เป็นวรรณกรรมออกมาเป็นท่าทาง และการกระทำด้วยร่างกาย (Physical Actions) การกระทำด้วยเสียง (Vocal Action) ด้วยคำพูดหรือบทสนทนา (Dialogue) ให้ผู้ชม (Audience) ได้เห็นภาพบนเวที (Visual Presentation) ประหนึ่งว่าเป็นความจริงที่เกิดขึ้นในชีวิต แต่เป็นความจริงที่เกิดขึ้นจากการสมมตที่เลียนแบบ (Imitation) ชีวิตและธรรมชาติจำลองมาบนเวทีในกำหนดเวลาช่วงหนึ่ง ในสถานที่ที่จำกัด (Limited Time and Space) (มัทนี รัตนิน, 2555: 3)

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า ศิลปะการแสดง เป็นศิลปะที่เกิดจากการถ่ายทอด และสื่อสารเรื่องราว ความรู้สึกนึกคิด ประสบการณ์ และจินตนาการของมนุษย์โดยผ่านการแสดง ซึ่งเป็นการกระทำด้วยร่างกาย หรือเสียง เพื่อให้เกิดเป็นภาพออกมายังผู้ชมในรูปแบบของดนตรี นาฏยศิลป์ และละครตามวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ของผู้สร้างสรรค์ การตีความของผู้ชมหลังจากได้รับชมการแสดงนั้น ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ และจินตนาการของผู้ชมแต่ละคน ซึ่งในปัจจุบันนี้ มีการสร้างสรรค์ส่วนประกอบต่าง ๆ เพิ่มเติม ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เช่น ดนตรี บทเพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก สถานที่ อุปกรณ์ แสงสี และเสียง ซึ่งเป็นองค์ประกอบทางการแสดง ที่ทำให้การแสดงเกิดความน่าสนใจ สื่อความหมายได้ชัดเจนยิ่งขึ้น กระตุ้นอารมณ์ของผู้ชมเพื่อก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.3 ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก (Traditional Thai Theatrical Puppetry)

“ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” เป็นศิลปะการแสดงแขนงหนึ่งที่รวบรวมภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยหลากหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกัน โดยการประดิษฐ์คิดค้นการแสดงออกซึ่งเรื่องราว ความคิด อารมณ์ผ่านลีลาการเชิดหุ่นละครเล็ก ทำให้หุ่นประดุจมีชีวิต เป็นมหรสพชาวบ้านที่เกิดขึ้นมากว่า 100 ปี นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2444 โดยผู้ให้กำเนิด คือ นายแกร ศัพทวณิช (สะกดตามหนังสือแจกงานศพพ่อครูแกร) “สร้างขึ้นเลียนแบบหุ่นหลวง ทั้งรูปร่างหน้าตา และขนาดตัวสูงประมาณ 1 เมตร เช่นเดียวกัน ต่างกันที่กลไกการบังคับหุ่นและลีลาการเชิดหุ่น หุ่นละครเล็กและการเชิดหุ่นจึงเป็นศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่” (สน สีมาตรัง, เยาวนุช เวศร์ภาดา และพัชรี ศกศวัตเมฆินทร์, 2540: 4)

และสืบทอด พัฒนากลไกมาจนถึงปัจจุบันโดย นายสาคร ยังเขียวสด หรือที่รู้จักกันในนาม “โจหลุยส์” และครอบครัว ยังเขียวสด

สุรินทร์ ยังเขียวสด ได้อธิบายเกี่ยวกับ “ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” ไว้ ดังนี้

ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก มีพัฒนาการมาจากการแสดงโขน และละครของไทย โดยเรื่องราวที่มักจะนำมาจัดแสดง ได้แก่ รามเกียรติ์ พระอภัยมณี และตำนานเรื่องราวต่าง ๆ มีองค์ประกอบสำคัญหลัก ได้แก่ หุ่นละครเล็ก นาฏศิลป์ไทย (โขน และละคร) ดนตรีไทย และนักแสดงหรือผู้เชิดหุ่น ซึ่งมีรูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็กอย่างมีแบบแผน โดยทั่วไป หุ่นหนึ่งตัวจะใช้ผู้เชิดสามคน และทั้งสามคนจะต้องมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน จึงจะสามารถเชิดหุ่นได้อย่างสวยงามพร้อมเพรียงกัน (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 2 มีนาคม 2558)

สอดคล้องกับทรรศนะของ ธิดารัตน์ ไชยเสนา เกี่ยวกับสุนทรียรูปในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และความงามของการแสดงหุ่นละครเล็ก ดังนี้

สุนทรียรูปของการแสดงหุ่นละครเล็กเกิดจากการผสมผสานของศิลปะหลากแขนง คือ นาฏศิลป์ สังคีตศิลป์ (ดุริยางคศิลป์) ประณีตศิลป์ (หัตถศิลป์) และ ทัศนศิลป์ โดยผ่านองค์ประกอบทั้ง 7 องค์ประกอบคือ ตัวหุ่นละครเล็ก ผู้เชิด บทละคร ฉาก แสง เสียง ดนตรีและผู้พากย์ ซึ่งทุกองค์ประกอบล้วนมีความสำคัญในการแสดงทั้งสิ้น ศิลปินผู้สร้างสรรค์การแสดงหุ่นละครเล็กมีวิธีการสร้างสารในการสื่อความหมายของหุ่นละครเล็ก โดยการทำความเข้าใจองค์ประกอบต่าง ๆ การทำความเข้าใจกลุ่มเป้าหมาย การประยุกต์และการสร้างสารตามเนื้อเรื่อง (ธิดารัตน์ ไชยเสนา, 2548 : 4)

พิสูตร ยังเขียวสด ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับ “ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” ไว้ว่า

ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก คือ ศิลปะการแสดงที่ถ่ายทอดเรื่องราว ความคิด และอารมณ์ผ่านผู้เชิด และหุ่นละครเล็กด้วยลีลาท่าโขน - ละคร เป็นศิลปะที่เกิดจากภูมิปัญญาชาวบ้าน และพัฒนาเรื่อยมาจนเป็นงานประณีตศิลป์ที่วิจิตรบรรจง ต้องอาศัยความรู้ความชำนาญเฉพาะทาง เนื่องจากงานศิลปะไทยนั้นมีขนบประเพณีบังคับอยู่มาก เช่น หัวโขน เครื่องแต่งกาย ท่ารำ และเพลงปี่พาทย์ต่าง ๆ แต่ทั้งนี้บรรพบุรุษเราก็ได้คัดกรองเลือกสรรมาแล้วเป็นอย่างดีว่า รูปแบบ ลักษณะ และสีนั้น มีความงดงามเหมาะสมอย่างลงตัว หากแต่การพัฒนาทางด้านเทคโนโลยีต่าง ๆ จะช่วยเอื้อให้ศิลปินมีวัสดุอุปกรณ์ และวิธีการสร้างสรรค์ที่หลากหลายมากขึ้น (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 19 มิถุนายน 2559)

จากคำอธิบายข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า “ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” เป็นศิลปะการแสดงชนิดหนึ่งของไทย ที่รวบรวมศิลปะไทยไว้หลากหลายแขนง ผู้สร้างสรรค์สื่อแก่นสารถึงผู้ชมได้ด้วยลีลานาฏยศิลป์ไทยผ่านผู้เชิด และหุ่นละครเล็ก พร้อมองค์ประกอบทางการแสดงต่าง ๆ ได้แก่ บทการแสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบฉาก ดนตรีปี่พาทย์ และแสง เป็นต้น โดยหุ่นละครเล็กหนึ่งตัว ใช้ผู้เชิดสามคนในการบังคับหุ่น ผู้เชิดจะต้องมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวในการสอดประสาน และถ่ายทอดเรื่องราว เพื่อให้เกิดลีลาที่งดงาม และความพร้อมเพรียงของคนและหุ่น

2.2.4 หุ่นละครเล็ก (Traditional Thai Theatrical Puppet)

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ให้ความหมายไว้คำว่า “หุ่น” ไว้ว่า “รูป รูปแบบ รูปตุ๊กตา รูปแบบที่จำลองจากของจริงต่าง ๆ ชื่อการเล่นมหรสพที่ใช้รูปหุ่นแสดงเป็นเรื่องราว เช่น หุ่นกระบอก หุ่นจีน...” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 853) ส่วน “ละครเล็ก” คือ การจำลองการแสดงละครตามแบบนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งแสดงเป็นเรื่องราว ประกอบด้วย บทละคร ตัวละคร และฉากต่าง ๆ (อ่านรายละเอียดเพิ่มเติมได้ในหัวข้อ 2.2.14) ดังนั้น “หุ่นละครเล็ก” จึงหมายถึง หุ่นที่ใช้ทำการแสดงเป็นตัวละครต่าง ๆ ในละครไทยจำลอง

“หุ่นละครเล็ก” เป็นหนึ่งในหุ่นไทย 4 ประเภทที่มีลักษณะครบส่วนทั้งตัว มีกลไกบังคับเป็นก้านเชิดที่ติดรอก และหุ่นบางตัวมีกลไกตรงคอ สามารถเคลื่อนไหวได้ทุกส่วนของร่างกายคล้ายกับคนจริง โดยใช้ผู้เชิดตั้งแต่หนึ่งถึงสามคนต่อหุ่นหนึ่งตัว ปัจจุบัน มีการพัฒนาการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็กในรูปแบบอื่น ๆ ซึ่งมีรูปร่างขนาดใหญ่ ใช้ผู้เชิดจำนวน สามถึงห้าคน เช่น พญานาค สัตว์ในป่าหิมพานต์ และหุ่นล้อเลียนแบบตะวันตก เป็นต้น

สน สีมาตรัง เยาวนุช เวศร์ภาดา และพัชรี ศกศวัตเมฆินทร์ ได้กล่าวถึง “หุ่นละครเล็ก” ไว้ ดังนี้

> หุ่นละครเล็ก มีต้นแบบมาจากหุ่นหลวง หรือหุ่นใหญ่ และหุ่นเล็ก ชุดงิ้วจีน และชุดรามเกียรติ์ในสมัยรัชกาลที่ 4 ประดิษฐ์โดย นายแกร ศัพทวนิช หุ่นละครเล็กสามารถขยับได้ท่าหน้า แขน ขา และยังสามารถหันหน้าได้เหมือนมีชีวิต เพียงแต่ต้องใช้คนเชิดอยู่ด้านหลัง มีการพัฒนา และปรับปรุงกลไก รูปร่าง หน้าตา เครื่องแต่งกายมาเรื่อย ๆ จนปัจจุบันมีขนาดตั้งแต่ 100 - 120 เซนติเมตร (สน สีมาตรัง, เยาวนุช เวศร์ภาดา และพัชรี ศกศวัตเมฆินทร์, 2540: 6)

สอดคล้องกับคำอธิบายของ เอนก นาวิกมูล เกี่ยวกับ “หุ่นละครเล็ก” ในหนังสือ “คนเก่าของไทย” ไว้ว่า

> ละครเล็กของครูแกร ผมเข้าใจว่าคงดัดแปลงจาก “หุ่นหลวง” ซึ่งมีขนาดใหญ่ กับ “หุ่นกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ” ซึ่งมีขนาดเล็ก หุ่นทั้งสองแบบมีการร้อยเชือกสำหรับชักค่อนข้างพิสดาร ครูแกรจึงตัดทอนให้เหลือเท่าที่จำเป็น แต่กระนั้นก็สามารถพยักหน้า ทำท่าเดินเหินร่ายรำได้ดี ไม่แพ้ตัวละครจริง (เอนก นาวิกมูล, 2551: 70)

ขณะที่ธิดารัตน์ ไชยเสนา ได้ให้นิยามของคำว่า “หุ่นละครเล็ก” ไว้ว่า “หุ่นละครเล็ก หมายถึง หุ่นที่สามารถเคลื่อนไหวได้ทุกส่วนของร่างกายคล้ายกับคนจริง สามารถขยับหน้า แขน ขา และสามารถหันหน้าได้เสมือนมีชีวิต เพียงแต่ต้องใช้คนเชิดอยู่ด้านหลัง เป็นหุ่นที่สร้างขึ้น และใช้ในการแสดงเรื่องราวต่าง ๆ ” (ธิดารัตน์ ไชยเสนา, 2548: 4)

พิสูตร ยังเขียวสด อธิบายถึงลักษณะเด่นของ “หุ่นละครเล็ก” ในปัจจุบัน ไว้ว่า

> หุ่นละครเล็ก มีการพัฒนามาโดยตลอดตั้งแต่สมัยครูแกร พ่อหลุยส์ (สาคร ยังเขียวสด) จนมาถึงรุ่นลูกหลาน จากหุ่นที่มีลักษณะความเป็นชาวบ้าน (Folk) มาจนถึงปัจจุบัน ได้มีการปรับรูปร่างหน้าตาของหุ่นละครเล็กให้มีความสมส่วน และงดงามตามแบบหุ่นในราชสำนักมากขึ้น (หุ่นหลวง และหุ่นวังหน้า) ผลที่ตามมาคือน้ำหนักที่มากขึ้น ทางช่างจึงต้องปรับวัสดุ และวิธีการหล่อหุ่นให้มีน้ำหนักที่เบาขึ้น โดยคำนึงถึงการรับน้ำหนักของผู้เชิดในระหว่างการแสดงที่ยาวนานขึ้น (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 26 มิถุนายน 2553)

กล่าวโดยสรุป คือ หุ่นละครเล็ก เป็นหุ่นที่สร้างขึ้นมาเต็มตัวครบส่วน โดยมีต้นแบบมาจากหุ่นหลวง และหุ่นเล็ก มีขนาดประมาณ 1 เมตร แต่งกายตามโขนละคร ขยับศีรษะ ลำคอ แขน ขา เสมือนมนุษย์ และยังคงมีการพัฒนารูปลักษณ์ และกลไกอยู่เรื่อย ๆ จนถึงปัจจุบัน

2.2.5 การเชิดหุ่นละครเล็ก

ประเภทของหุ่นสามารถแบ่งได้ตามวิธีการแสดง การบังคับ และควบคุมกลไกที่ต่างกันไป โดยสามารถแบ่งเป็น 6 ประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ “1) หุ่นมือ (Hand – Puppet) 2) หุ่นนิ้วมือ (Finger - Puppet) 3) หุ่นสำหรับสร้างภาพยนตร์ (Stop – Motion Puppet) 4) หุ่นกระบอก หรือหุ่นที่ใช้คันชัก (Rod – Puppet) 5) หุ่นเงา (Shadow - Puppet) 6) หุ่นชักสายเชิด (String –

Puppet หรือ Marionette)" (ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์, 2553: 54-55) หุ่นละครเล็ก เป็นหุ่นประเภทที่ใช้คันชัก (Rod – Puppet) ซึ่งผู้เชิดต้องควบคุมกลไกการเคลื่อนไหวด้วยไม้เชิด เพื่อให้หุ่นละครเล็กเคลื่อนไหวไปในท่าทาง และทิศทางตามที่ต้องการ โดยสุรินทร์ ยังเขียวสด ได้อธิบายถึง "การเชิดหุ่นละครเล็ก" ไว้ว่า

> ปัจจุบัน แบบแผนใน "การเชิดหุ่นละครเล็ก" ต้องใช้ผู้เชิดสามคนต่อหุ่นหนึ่งตัว เพื่อบังคับกลไกของหุ่น ผู้เชิดหุ่นละครเล็กจะต้องมีพื้นฐานทางด้านการแสดงโขน ละคร (นาฏยศิลป์ไทย) มาก่อน และต้องปรับพื้นฐานในการเข้ากลุ่มที่ต้องเชิดร่วมกัน ทั้งสามคนจะต้องมีความสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน เพื่อให้เกิดความสวยงาม และความพร้อมเพรียง จุดเด่นของการแสดงหุ่นละครเล็กอยู่ที่ลีลาการเชิดที่สอดประสานกันทั้งคนและหุ่น ดังคำพูดที่ว่า "สามคน หัวใจเดียว สัมผัสทิพย์ บันดาลให้หุ่นประดุจมีชีวิต" (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 25 มิถุนายน 2553)

ยุพิน กุลนิตย์ ได้อธิบายถึง ตำแหน่งการเชิด และวิธีการบังคับหุ่นละครเล็กไว้ ดังนี้

> ผู้เชิดคนที่หนึ่ง จะบังคับที่ศีรษะและมือซ้ายของหุ่น โดยผู้เชิดคนที่หนึ่งนี้มักจะเรียกว่าเป็นผู้เชิดตัวกลาง ผู้เชิดคนที่สอง จะบังคับที่เท้าทั้งสองข้างของตัวหุ่น ผู้เชิดคนที่สาม จะบังคับที่มือขวาของหุ่นด้วยมือขวาของผู้เชิด และใช้มือซ้ายสัมผัสหลังของผู้เชิดคนที่สอง ซึ่งเราเรียกการสัมผัสนี้ว่า "สัมผัสทิพย์" (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 116)

พิสูตร ยังเขียวสด ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับคำว่า "สัมผัสทิพย์" ในการเชิดหุ่นละครเล็ก ไว้ว่า

> การสื่อสารกันระหว่างผู้เชิดหุ่นละครเล็ก โดยผ่านการสัมผัสด้วยมือ และแผ่นหลัง โดยผู้เชิดหุ่นละครเล็กคนที่สามจะใช้มือซ้ายแตะกับแผ่นหลังของผู้เชิดคนที่สอง ซึ่งในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมีความเชื่อว่า การสัมผัสนี้ เรียกว่า "สัมผัสทิพย์" สามารถทำให้ผู้เชิดคนที่สามทราบถึงความคิด ทิศทางการเคลื่อนไหว และอารมณ์ของผู้เชิดคนที่หนึ่ง และสองว่าจะเชิดไปในทางใด และแสดงอารมณ์อย่างไร เกิดการสื่อสารระหว่างกันจนผู้เชิดทั้งสามเป็นอันหนึ่งเดียวกัน (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 26 มิถุนายน 2553)

จากคำอธิบายข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า "การเชิดหุ่นละครเล็ก" เป็นวิธีการบังคับกลไกที่ควบคุมการเคลื่อนไหวของหุ่นละครเล็ก ซึ่งประกอบด้วยผู้เชิด 3 คน บังคับส่วนของศีรษะ แขน และขาของหุ่น 1 ตัว โดยใช้คันชักในการบังคับมือทั้ง 2 ข้างของหุ่น ผู้เชิดหุ่นละครเล็กจะต้องมีพื้นฐานทางด้านการแสดงโขน ละคร (นาฏยศิลป์ไทย) มาก่อน ใน "การเชิดหุ่นละครเล็ก" นั้น ทั้งสามผู้เชิด

จะต้องมีความสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน เพื่อให้ลีลา ท่าทาง และอารมณ์ของคน และหุ่นเกิดความสวยงาม และพร้อมเพรียงกัน

2.2.6 คนรุ่นใหม่ (New Generation)

ความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีในปัจจุบัน ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในทุก ๆ ด้าน สิ่งใหม่ ๆ ได้เข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันของมนุษย์ รวมถึง “คนรุ่นใหม่” ที่ถือกำเนิดขึ้นในสังคมยุคดิจิตอล (Digital) โดยมีผู้ให้คำจำกัดความคำว่า “คนรุ่นใหม่” ไว้อย่างหลากหลาย อาทิ เช่น วิทยากร เชียงกูล ได้อธิบายความหมายของ “คนรุ่นใหม่” ไว้ว่า “เป็นคนที่ชอบเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ ชอบการเปลี่ยนแปลง มีชีวิตอยู่ในสิ่งแวดล้อมใหม่ ปัญหาใหม่” (วิทยากร เชียงกูล, 2552: 9)

สอดคล้องกับนิยามคำว่า “คนรุ่นใหม่” ของธรากร จันทนะสาโร ดังนี้

> คนรุ่นใหม่ หมายถึง คนที่ทันยุคทันสมัย มีเสรีภาพทางด้านการแสดงออกทางความคิด และมีความเป็นตัวเอง ซึ่งมีความแตกต่างจากวัฒนธรรมของไทยที่มักจะเชื่อว่า บุคคลที่มีลักษณะดังกล่าว เป็นบุคคลที่มีบุคลิกก้าวร้าว หรือตรงไปตรงมา ได้โดยความเป็นจริง คนรุ่นใหมในที่นี้ ไม่ได้จำกัดอายุ แต่ต้องมีเสรีภาพดังที่กล่าวข้างต้น รวมถึง ต้องคำนึงเรื่องคุณธรรม ศีลธรรม และจริยธรรมควบคู่กันด้วย (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 16 มิถุนายน 2559)

แต่เนื่องด้วยการสร้างสรรค์ผลงานในวิทยานิพนธ์นี้ เป็นการสร้างสรรค์การแสดงแบบเฉพาะกลุ่ม ที่มีจุดประสงค์ในการออกแบบ เพื่อเสริมสร้างความเข้าในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้แก่กลุ่มเป้าหมาย ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกมุ่งศึกษากลุ่มประชากรคนรุ่นใหม่ที่เป็นเยาวชนเป็นหลัก เนื่องจากมีลักษณะทางความคิด และระดับพื้นฐานความรู้ที่ใกล้เคียงกัน ส่งผลให้การออกแบบนั้นมีความชัดเจน และประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นตามหลักทฤษฎีการเรียนรู้ของไทเลอร์ (Tylor) โดยผู้วิจัยมุ่งศึกษากลุ่มเยาวชนที่มีอายุระหว่าง 15-21 ปี หรือเกิดระหว่างพ.ศ. 2536 – 2542 (ในขณะการทำวิจัย) ซึ่งทางสังคมศาสตร์ถือว่าเป็น “กลุ่มวัยรุ่นตอนกลางอายุ 15-17 ปี (Middle Adolescence) และกลุ่มวัยรุ่นตอนปลาย อายุ 18-21 ปี (Late Adolescence)” (โสภัณฑ์ นุชนาถ, 2542: 15) ซึ่งมักจะ “ไม่ค่อยให้ความสำคัญกับคนต่างวัยที่สูงหรือต่ำกว่าตน ซึ่งต่างจากกลุ่มวัยรุ่นตอนต้น (Early Adolescence) โดยวัยนี้เป็นวัยที่ชอบรวมตัวอยู่กันเป็นกลุ่มเป็นก้อน (Gang Age)” (จันทร์ ชุ่มเมืองปัก, 2547: 78)

นักพฤติกรรมศาสตร์ และนักวิชาการ ได้ศึกษา และแบ่งกลุ่มคนตามเกณฑ์การจัดแบ่งประชากรโลกตามยุคสมัย หรือที่ “สหรัฐอเมริกาเรียกว่า เจนเนอเรชั่น (Generation) ได้แก่ เบบี้บูมเมอร์ส (Baby Boomers) เจเนอเรชั่น เอ็กซ์ (Generation X) เจเนอร์เรชั่น วาย (Generation Y) เจเนอเรชั่น แซด (Generation Z) และล่าสุด คือ เจเนอเรชั่น ซี (Generation C)” (สราวุธ ชัยวิชิต, 2555: 8) ซึ่งกลุ่มเป้าหมายของการวิจัยในครั้งนี้ เป็นกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่เกิดใน“ยุคเจเนอเรชั่น วาย (Gen Y) หรือยุคมิลเลเนี่ยม (Millenniums) ซึ่งเกิดในช่วงระหว่าง ปี ค.ศ. 1980 - 2000” (Ron Zemke, 2000: 1) คนกลุ่มนี้เกิดในช่วงเวลาที่บ้านเมืองสงบสุข และเติบโตมาในยุคของการเปลี่ยนแปลงอย่างมากของสภาพแวดล้อม ทางสังคมเศรษฐกิจ และการเมือง รวมทั้งเทคโนโลยีที่ก้าวหน้า “มีความพร้อมทางด้านร่างกาย และความมั่นคงของชีวิต โดยมาจากพ่อแม่คอยช่วยเหลืออยู่ตลอด ให้การสนับสนุนด้านการศึกษา และช่วยเหลือยามที่พวกเขาต้องการ พวกเขาจึงมีความคิดหวังและเชื่อมั่นสูงด้านความสามารถของตนเองที่จะประสบความสำเร็จ” (Robbins S., 1996 อ้างใน รัชฎา อสิสนธิสกุล และอ้อยอุมา รุ่งเรือง, 2548: 10) เป็นวัยที่ขณะนี้กำลังศึกษาอยู่ในตอนปลาย และเพิ่งเริ่มเข้าสู่วัยทำงาน

สราวุธ ชัยวิชิต ได้กล่าวถึง “คนรุ่นใหม่” ที่อยู่ในกลุ่มเจเนอเรชั่น วาย ไว้ดังนี้

> มีลักษณะนิสัยชอบแสดงออกมีความเป็นตัวของตัวเองสูง มีความรู้ความสามารถทางด้านเทคโนโลยีต่าง ๆ เป็นอย่างดี มีความคิดสร้างสรรค์ สามารถรับมือกับการเปลี่ยนแปลง รักความเป็นอิสระ ต้องการทำงานที่มีความยืดหยุ่นด้านเวลา และต้องการมีเวลาให้กับตนเอง และสิ่งที่พวกเขาสนใจไม่ชอบอยู่ในกรอบและไม่ชอบเงื่อนไข ชอบทำงานเป็นหมู่คณะ ยังสามารถทำงานหลาย ๆ อย่างได้ในเวลาเดียวกัน (สราวุธ ชัยวิชิต, 2555: 8)

กล่าวโดยสรุปได้ว่า “คนรุ่นใหม่” ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้จำกัดความถึง กลุ่มเยาวชนที่มีอายุระหว่าง 15 – 21 ปี หรือผู้ที่เกิดระหว่างปี พ.ศ. 2536 – 2542 ในขณะทำการวิจัย (พ.ศ. 2558) ซึ่งถูกจัดอยู่ในกลุ่มเจเนอเรชั่น วาย (Generation Y) เป็นคนที่มีความเป็นตัวของตัวเอง ทันยุคทันสมัย ชอบเรียนรู้สิ่งใหม่ กล้าคิดกล้าแสดงออก มีความสามารถทางด้านการสื่อสาร และเทคโนโลยีต่าง ๆ

2.2.8 ความเข้าใจ

นักวิชาการหลายท่านมักจะให้คำหมายของคำว่า “ความเข้าใจ” ควบคู่กับกับคำว่า “ความรู้” เป็น “ความรู้ความเข้าใจ” ซึ่งเป็นกระบวนการทางจิตวิทยาที่เกี่ยวข้องกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ซึ่งทำให้บุคคลสามารถครุ่นคิดถึงสิ่งนั้น และสามารถใช้มโนทัศน์ (Concept) เพื่อจัดกับกับสิ่งนั้นได้อย่างเพียงพอ สิ่งที่กล่าวถึงนี้อาจจะมีลักษณะเป็นนามธรรม หรือเป็นสิ่งทางกายภาพก็ได้ เช่น บุคคล สถานการณ์ และสาร เป็นต้น บลูม (Bloom) ได้อธิบายถึง “ความเข้าใจ” ไว้ว่า “ความเข้าใจ (Comprehension) คือ ความสามารถ และทักษะในการจับใจความสำคัญของเรื่องราวต่าง ๆ ได้ สามารถที่จะเปรียบเทียบ และย่นย่อแต่เฉพาะจุดสำคัญได้ และสามารถที่จะคาดคะเนถึงสิ่งที่เกิดขึ้นได้จากการกระทำ หรือการประเมินค่าได้” (อ้างถึงใน ปาริฉัตร ตั้งพันธ์ประเสริฐ, 2550: 8) ซึ่งสอดคล้องกับนิยามคำว่า “ความเข้าใจ” (Comprehension) ของจักรกริช ใจดี ที่กล่าวไว้ว่า “ความเข้าใจ หมายถึง ความสามารถจับใจความสำคัญของเรื่องราวต่าง ๆ ได้ ทั้งภาษา รหัส สัญลักษณ์ ทั้งรูปธรรมและนามธรรม แบ่งเป็น การแปลความ การตีความ การขยายความ” (จักรกริช ใจดี, 2542: 8)

ประภาเพ็ญ สุวรรณ และสวิง สุวรรณ ได้อธิบายถึง “ความเข้าใจ” (Comprehension) ในพฤติกรรมการเรียนรู้กลุ่มพุทธิพิสัย (Cognitive Domain) ซึ่งเป็นความสามารถและทักษะทางด้านสมองในการคิดเกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ ในขั้นที่ 2 ดังนี้

> ความเข้าใจ (Comprehension) เป็นความสามารถในการแปลความหมาย ตีความหมายเพื่อขยายความในเรื่องราวและเหตุการณ์ต่าง ๆ แยกได้เป็น 3 ลักษณะ ดังนี้ 1) การแปลความ เป็นการจับใจความให้ถูกต้อง เกี่ยวกับสิ่งที่สื่อความหมายหรือจากภาษาหนึ่งของการสื่อสารไปสู่อีกรูปแบบหนึ่ง 2) การตีความหมาย เป็นการอธิบายความหมายหรือสรุปเรื่องราวโดยการจัดระเบียบและรวบรวมเรียบเรียงเนื้อหาใหม่ 3) การขยายความ เป็นการขยายเนื้อหาที่เหนือไปกว่าขอบเขตที่รู้เป็นการขยายขีดการอ้างอิง หรือแนวโน้มที่เกินเลยจากข้อมูล (ประภาเพ็ญ สุวรรณ และสวิง สุวรรณ, 2536: 23)

จากคำอธิบายข้างต้น สามารถสรุป “ความเข้าใจ” ได้ว่า เป็นกระบวนการทางจิตวิทยาเกี่ยวข้องกับความสามารถและทักษะในการจับใจความสำคัญของเรื่องราวต่าง ๆ ได้แก่ การแปลความหมาย การตีความ และการขยายความ จนไปถึงการคาดคะเน หรือประเมินค่าเกินกว่าข้อมูลเดิมได้ ในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ครั้งนี้ มุ่งเน้นการรับรู้จากการสื่อสารการแสดง และสามารถตีความสารที่ต้องการจะ

สื่อได้ตามเนื้อหา เรื่องราวที่แสดงผ่านตัวละคร อารมณ์ เนื้อเรื่อง บท นาฏศิลป์ และหุ่นละครเล็ก โดยมีเป้าหมายของ “ความเข้าใจ” ทั้งหมด 6 เรื่อง ดังนี้

1) ประวัติ ความเป็นมา และความสำคัญของหุ่นละครเล็ก
2) องค์ประกอบในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
3) รูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก
4) พัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
5) สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน
6) ศิลปินผู้สร้างสรรค์และฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

2.2.7 ศิลปการละคร (Theatre Art)

“ศิลปการละคร” มีต้นกำเนิดมาจากการบูชาเทพเจ้าของตะวันตก อาทิเช่น อิยิปต์ กรีก โรมัน เป็นต้น มีคำศัพท์ภาษาอังกฤษที่เกี่ยวข้องกับละครด้วยกัน 3 คำ อันได้แก่ “เธียเตอร์” (Theatre) “ดราม่า” (Drama) และ “เพลย์” (Play) โดยทั้ง 3 คำนี้ ถูกแปลความหมายถึง “ละคร” แต่จะสื่อความหมายตามนัยยะที่แตกต่างกันออกไป โดยคำว่า “เธียเตอร์” (Theatre) นั้น มีความหมายครอบคลุมถึง “ละคร” ไปทั้งกระบวน ตั้งแต่งานวรรณกรรมละคร ไปจนกระทั่งการจัดแสดงละคร ดังที่พจนานุกรมการศึกษาของกรีนวูด (The Greenwood Dictionary of Education) ได้อธิบายไว้ว่า

> “เธียเตอร์” (Theatre) แผลงมาจากภาษากรีกคำว่า “เธียตรอน” (Theatron) ที่มีความหมายว่า “A Place for Seeing, Especially for Dramatic Representation” ซึ่งแปลว่า “ที่สำหรับชมการแสดงโดยเฉพาะอย่างยิ่งจำพวกละคร” จะใช้กล่าวถึงละครในความหมายว่า ละครที่ได้รับการจัดแสดงจริง ๆ ซึ่งปรากฏแก่สายตาผู้ชม (John W. Collins and Nancy Patricia O'Brien, 2011: 464)

ทั้งนี้ สอดคล้องกับลักษณะของศิลปการละคร ซึ่งเป็น “ศิลปะร่วม (Composite Art) ที่รวบรวมศิลปะหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกันแบบบูรณาการ เช่น การประพันธ์ การแสดง การกำกับการแสดง การออกแบบฉาก เวที แสง เสียง และเครื่องแต่งกาย” (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 145) ตลอดจนศิลปะด้านอื่น ๆ อีกมาก ซึ่งอาจรวมถึงศิลปะของดนตรี การร่ายรำ หรือการเต้นรำ ฯลฯ ตามแต่ลักษณะ และแนวทางการนำเสนอของละครนั้น ๆ ดังนั้น ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ จึงใช้คำว่า

“เธียเตอร์ อาร์ท” (Theatre Art) ควบคู่กับคำว่า “ศิลปการละคร” เพื่อการสื่อสาร และขยายความถึงลักษณะการสร้างสรรค์การแสดงในงานวิจัยครั้งนี้

คำว่า “ศิลปการละคร” นั้นมีผู้ให้คำจำกัดความที่หลากหลาย และแตกต่างกัน ผู้วิจัยได้รวบรวมการให้คำจำกัดความของคำดังกล่าวทั้งจากนักวิชาการไทย และต่างประเทศ ดังนี้

สดใส พันธุมโกมล ได้กล่าวถึง “ศิลปการละคร” ไว้ว่า

> ศิลปการละคร เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นจากประสบการณ์ และจินตนาการของมนุษย์ มาผูกเป็นเรื่องและจัดเสนอในรูปแบบของการแสดง โดยมีนักแสดงเป็นผู้สื่อความหมายและเรื่องราวต่อผู้ชม ความดีเด่นของศิลปการละคร จะขึ้นอยู่กับความสำเร็จของการนำศิลปะต่าง ๆ เหล่านี้มารวมกันอย่างได้ผล ทำให้เกิดความประทับใจจากผลรวม ของละคร ซึ่งนอกจากจะให้ความงดงามและคุณค่าในเชิงศิลปะวรรณกรรมแล้ว ยังให้ประสบการณ์ที่มีความหมายต่อชีวิตในทางหนึ่งทางใด หรือหลายทางแก่ผู้ชมอีกด้วย (สดใส พันธุมโกมล, 2538: คำนำ)

ในขณะที่สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ ได้ให้ความหมายคำว่า “ศิลปการละคร” ไว้ ดังนี้

> เป็นศิลปะการแสดงที่ผูกเป็นเรื่อง ซึ่งได้รับสืบทอดมาจากกรีก อียิปต์ จีน มนุษย์ทุกเชื้อชาติย่อมมีการแสดงละคร ความหมายโดยทั่ว ๆ ไป หมายถึงว่า สิ่งใด ๆ ก็ตามจะปรากฏเรื่องราวที่ก่อให้เกิดความสนุกสนาน เพลิดเพลิน ความบันเทิงใจแก่มนุษย์ได้ก็ต่อเมื่อมนุษย์ได้แสดงธรรมชาติของตนออกมาให้ปรากฏเป็นการกระทำ หรือสิ่งที่ได้ทำไปแล้ว และมีการแสดงซ้ำอีกครั้งหนึ่ง หมายความว่า “ละคร” ได้เริ่มแล้ว (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2541: 6)

ทางด้าน มิลลี่ เอส บาร์แรนเจอร์ (Milly S. Barranger) ได้ให้คำจำกัดความ คำว่า “ศิลปการละคร” (Theatre Art) ไว้ว่า

> ศิลปการละคร เป็นศิลปะการแสดงที่นำเสนอประสบการณ์ชีวิตของมนุษย์ให้กับมนุษย์ มนุษย์กลุ่มแรก คือ ผู้แสดง กลุ่มหลัง คือ ผู้ชม ซึ่งได้มาอยู่รวมกัน ในเวลาเดียวกัน ณ สถานที่เดียวกัน คือ สถานที่จัดแสดง ไม่ว่าจะเป็นบนเวทีละคร หรือที่ใด ๆ โดยเรื่องราวที่แสดงนั้นมักจะมีแง่มุมที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของมนุษย์ ผู้ชมได้แบ่งปันประสบการณ์ที่ตนเองเคยมี กับประสบการณ์ในละคร โดยการฟัง รับรู้ข้อมูล รู้สึกตาม มีอารมณ์ร่วม มีปฏิกิริยากับสิ่งที่เกิดขึ้นในการแสดง (Barranger, 1995: 3)

นอกจากนี้ กวีเอกของโลกอย่าง “วิลเลี่ยมส์ เชกสเปียร์ (Williams Shakespeare) ได้กล่าวไว้ว่า ละคร คือ กระจกส่องชีวิต ในขณะที่อริสโตเติล (Aristotle) กล่าวว่า ศิลปการละคร คือ

ศิลปะแห่งการเลียนแบบการกระทำของมนุษย์” (อ้างถึงใน สดใส พันธุมโกมล, 2538: คำนำ)

สรุปได้ว่า “ศิลปการละคร” เป็นศิลปะร่วมอันเก่าแก่ที่รวบรวมเอาศิลปะทุกแขนงเข้าไว้ด้วยกันอย่างบูรณาการ โดยสร้างสรรค์ขึ้นจากการเลียนแบบชีวิต แสดงเรื่องราว ความรู้สึกนึกคิดของมนุษย์ และแสวงหาความเข้าใจในชีวิต ทั้งผู้สร้าง ผู้แสดง และผู้ชม เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นจากการนำภาพประสบการณ์ และจินตนาการของมนุษย์มาผูกเป็นเรื่อง และจัดเสนอในรูปของการแสดงละครถ่ายทอดเรื่องราว และความรู้สึกนึกคิดจากผู้แสดงไปยังผู้ชม เพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์ 3 ระดับ ได้แก่ อารมณ์ สมอง (สติปัญญา) และจิตใจ

2.2.8 นาฏยศิลป์ (Dance)

“นาฏยศิลป์” ได้มีผู้อธิบายความหมายไว้อย่างหลากหลาย ซึ่งขึ้นอยู่กับความคิดเห็น ประสบการณ์ และบริบทต่าง ๆ มีที่มาจาก 2 คำรวมกัน คือ “นาฏย” และ “ศิลปะ” โดยพจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน ประจำปีพุทธศักราช 2546 ได้ให้ความหมาย ดังนี้

“นาฏย หมายถึง เกี่ยวกับการฟ้อนรำ เกี่ยวกับการแสดงละคร” (พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 576)

“ศิลป์ หรือ ศิลปะ หมายถึง การแสดงออกซึ่งอารมณ์สะเทือนใจให้ประจักษ์ด้วยสื่อต่าง ๆ” (พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 1101)

Chulalongkorn University

จากความหมายตามข้างต้น “นาฏยศิลป์” จึงหมายถึง การแสดงฟ้อนรำ การเต้นรำ การแสดงละคร และการเคลื่อนไหวร่างกายที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ และความคิดต่าง ๆ ตามแต่ผู้สร้างสรรค์ต้องการจะสื่อถึงผู้ชม ทั้งนี้ มีผู้เชี่ยวชาญหลายท่านได้ให้ความหมาย และอธิบายเกี่ยวกับ “นาฏยศิลป์” ไว้ ดังนี้

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับหน้าที่ของ “นาฏยศิลป์” ไว้ ว่า

> นาฏยศิลป์ สามารถทำหน้าที่ได้หลายทาง เช่น การทำหน้าที่เล่าเรื่องราวโดยตรง ซึ่งอาจจะถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของระบำบัลเล่ต์ที่มีเรื่องราว บางทีนาฏยศิลป์อาจใช้ทำหน้าที่อธิบายหรือพรรณนาโดยใช้ลีลาท่าทาง เช่นระบำสลับฉากละคร นาฏยศิลป์ เป็นการแสดงลีลาที่ถ่ายทอดจากอารมณ์ ความรู้สึกภายใน เช่นเดียวกันกับการเต้นรำอัฟริกัน และนอกจากนี้ นาฏยศิลป์ยังใช้ เพื่อ

การแสดงในรูปแบบของการแสดง (Pattern) การแสดงในพิธีเปิดปิดการแข่งขันกีฬา หรือการสวนสนามของทหาร

นาฏยศิลป์ เป็นศิลปะที่เก่าแก่ชนิดหนึ่งของโลกในยุคก่อนประวัติศาสตร์ นาฏยศิลป์ถือเป็นการแสดงออก (Express) ของอารมณ์ความรู้สึก (Feeling) ที่แสดงออกมาในรูปแบบของกิจกรรมมนุษย์ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 2)

คมสันฐ หัวเมืองลาด ได้อธิบายความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ ไว้ว่า

นาฏยศิลป์ คือ การเคลื่อนไหวอวัยวะทางร่างกายให้สอดคล้องไปกับจังหวะของดนตรี เนื้อร้อง โดยมีรูปแบบของการเคลื่อนไหว ถ้าให้ลึกลงไปกว่านั้นจะมีบท เครื่องแต่งกาย แสง สี เสียง ฉากประกอบ เพื่อให้นาฏยศิลป์มีความสมบูรณ์ ทำให้เกิดความน่าสนใจ สามารถกระตุ้นอารมณ์ของผู้ชมให้เกิดความเร้าใจได้ (คมสันฐ หัวเมืองลาด, สัมภาษณ์: 20 เมษายน 2558)

ขณะที่แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้อธิบายความหมายของนาฏยศิลป์ไว้ว่า

นาฏยศิลป์ เป็นรูปแบบของศิลปะที่แสดงผ่านร่างกายมนุษย์ โดยใช้สื่อของการเคลื่อนไหวเหล่านั้นเป็นตัวเชื่อมโยง แม้ว่านาฏยศิลป์จะมีความหมายที่แตกต่างกัน แต่สิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจน คือ นาฏยศิลป์เป็นเสมือนการฉายความคิดและความรู้สึกภายในให้ออกมาเป็นการเคลื่อนไหว และนาฏยศิลป์ก็มีอำนาจในการสื่อสาร ทำให้เกิดการตอบสนองต่อการแสดงออกเหล่านั้น ช่วยทำให้ผู้ชมและผู้เข้าร่วมเกิดความรู้สึกและสัมผัสกับความสุขในการเคลื่อนไหวร่างกาย (อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 12)

จูดิธ สตีห์ ได้กล่าวถึง “นาฏยศิลป์” ไว้ว่า “นาฏยศิลป์ เป็นการแสดงออกของร่างกาย และจิตใจรวมกันได้อย่างสมดุลย์” (Steeh, 2525: 8)

มัทนี รัตนิน ได้กล่าวถึง “นาฏยศิลป์” ที่สอดคล้องกับศิลปการละครไว้ว่า “นาฏยศิลป์ เป็นศิลปะแขนงหนึ่ง ที่มีบทบาทในงานละคร ทั้งที่เป็นส่วนประกอบ และบทบาทในฉากที่ผู้ประพันธ์ระบุไว้ในบท” (มัทนี รัตนิน, 2551: 54)

ส่วน จารุณี หงส์จารุ ได้อธิบายถึง “นาฏยศิลป์” ในศิลปการละครเพิ่มเติมไว้ ดังนี้

“นาฏยศิลป์” ในละคร สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ 1) นาฏยศิลป์ที่เป็นส่วนสำคัญในละคร (Dramatic Dance) เป็นการช่วยให้ดำเนินเรื่องต่อไป ช่วยให้เห็นลักษณะนิสัยของตัวละคร ช่วยสร้างบรรยากาศ และกำหนดรูปแบบต่าง รวมถึงละครที่ดำเนินเรื่องด้วยการเต้น 2) นาฏยศิลป์ที่

เป็นส่วนประกอบในละคร (Incidental Dance) เพื่อสร้างบรรยากาศโดยไม่กระทบต่อการดำเนินเรื่อง ในบางครั้งใช้ในการคั่นฉาก มีจุดประสงค์หลัก เพื่อให้เกิดความเพลิดเพลิน (จารุณี หงส์จารุ, 2556: 149-150)

ดังที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปความหมายของคำว่า “นาฏยศิลป์” ได้ว่า เป็นการแสดงออกของมนุษย์ที่มุ่งเน้นการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นหลัก โดยประดิษฐ์คิดค้นท่วงท่าและลีลาอย่างประณีต สามารถสร้างสรรค์ร่วมกับส่วนประกอบต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดความสมบูรณ์ในการสื่อสารความหมาย เรื่องราว และอารมณ์กับผู้ชมเพิ่มยิ่งขึ้น เช่น โครงเรื่อง บท เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก สถานที่ อุปกรณ์ และแสงสีเสียง เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ที่ต้องการนำเสนอ

2.2.9 นาฏยศิลป์ไทย (Thai Dance)

“นาฏยศิลป์ไทย” หมายถึง ศิลปะการแสดงของไทยอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ที่มนุษย์ได้ปรุงแต่งจากลีลาตามธรรมชาติให้สวยสดงดงาม โดยมีดนตรีเป็นองค์ประกอบในการร่ายรำ แบ่งออกตามลักษณะของรูปแบบการแสดงเป็นประเภทใหญ่ ๆ 4 ประเภท ได้แก่ โขน ละคร รำ ฟ้อนรำ หรือระบำ และการแสดงพื้นเมือง ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้เคยกล่าวถึงคุณสมบัติตามคัมภีร์นาฏยะ ไว้ว่า

“นาฏยศิลป์ไทย” นั้น ประกอบไปด้วย 3 ประการ คือ การฟ้อนรำ การดนตรี และการขับร้อง ซึ่งทั้ง 3 สิ่งนี้เป็นอุปนิสัยของคนมาแต่ดึกดำบรรพ์ นาฏศิลป์ไทยมีที่มา และเกิดขึ้นจากสาเหตุตามแนวคิดต่าง ๆ เช่น เกิดจากความรู้สึกกระทบกระเทือนทางอารมณ์ ไม่ว่าอารมณ์แห่งความสุข หรือความทุกข์ แล้วสะท้อนออกมาเป็นท่าทางแบบธรรมชาติ และประดิษฐ์ขึ้นเป็นท่าทางลีลาการฟ้อนรำ หรือเกิดจากลัทธิความเชื่อในการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เทพเจ้า โดยแสดงความเคารพบูชา ด้วยการเต้นรำ ขับร้อง ฟ้อนรำ ให้เกิดความพึงพอใจ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2515: 12)

ฉันทนา เอี่ยมสกุล ได้อธิบายความหมายของคำว่า “นาฏยศิลป์ไทย” ไว้ว่า

นาฏยศิลป์ไทย เป็นการร่ายรำและการเคลื่อนไหวไปมาอย่างมีจังหวะจะโคน ซึ่งมนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นด้วยความประณีต เกิดเป็นการเคลื่อนไหวที่สวยงามน่าชม สื่อความหมายสู่ผู้ชมเพื่อก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมกัน อาจจะเป็นอารมณ์สะเทือนใจ เศร้าใจ สุขใจ สนุกสนาน เพลิดเพลิน เป็นต้น (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2553: 7)

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้อธิบายถึงที่มาของ “ศิลปะการแสดงของไทย ประเภทนาฏยศิลป์ไทย” ดังนี้

> ศิลปะการแสดงของไทย เชื่อกันว่ามีพื้นฐานมาจากสาเหตุสำคัญ 2 ประการ ประการแรก เกิดจากพื้นฐานอารมณ์สะเทือนใจของมนุษย์ ประการที่สอง เกิดจากความเชื่อทางศาสนา รูปแบบศิลปะการแสดงของไทยได้พัฒนาการมาเป็นลำดับ ทั้งในแนวของศิลปะพื้นบ้าน หรือเป็นที่เข้าใจกันทั่วไปว่า การแสดงพื้นบ้าน เช่น รำ ระบำ และละครบางประเภท ส่วนอีกแนวหนึ่งนั้น เป็นศิลปะที่อยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว หรือพระอุปถัมภ์ของพระบรมวงศ์ ซึ่งเป็นที่เข้าใจกันในชื่อว่า ศิลปะในราชสำนัก หรือการแสดงในราชสำนัก ซึ่งเป็นที่มาของรูปแบบนาฏศิลป์ประเภท โขน รำ ระบำ และละคร (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2542: 1)

สุมิตร เทพวงษ์ ได้ให้คำจำกัดความถึง คำว่า “นาฏยศิลป์ไทย” ไว้ ดังนี้

> นาฏยศิลป์ไทย หมายถึง ศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติ ซึ่งรวมไปถึงศิลปะการร้องรำ ทำนองเพลงที่มนุษย์เป็นผู้สร้างสรรค์ประดิษฐ์ขึ้นอย่างประณีต และมีแบบแผน ให้ความรู้ความบันเทิง ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมความเจริญรุ่งเรืองของชาติได้เป็นอย่างดี (สุมิตร เทพวงษ์, 2554: 10)

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปความหมายของ “นาฏยศิลป์ไทย” ได้ว่า เป็นศิลปะการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของไทย ที่สร้างสรรค์ลีลาท่าทางขึ้นมาจากธรรมชาติและการบูชาสักการะ ผสมผสานกับอารยธรรมต่าง ๆ ของไทยอย่างประณีต เพื่อสื่อความหมายและถ่ายทอดอารมณ์ให้ผู้ชม โดยสามารถแบ่งรูปแบบการแสดงได้เป็น 4 ประเภทหลัก ได้แก่ โขน ละครรำ และการแสดงพื้นบ้าน

2.2.10 นาฏยศิลป์ตะวันตก (Western Dance)

นาฏยศิลป์ เป็นศิลปะเก่าแก่ที่มีอยู่ในนานาอารยประเทศที่มีความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปวัฒนธรรม ดังเช่น ในประเทศไทย เราเรียกว่า นาฏยศิลป์ไทย ส่วนประเทศในแถบทวีปยุโรปและอเมริกา เราเรียกว่า “นาฏยศิลป์ตะวันตก” ตามที่ผู้วิจัยได้กล่าวในนิยามศัพท์คำว่า “นาฏยศิลป์” ไว้ว่า เป็นการแสดงออกทางการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีระบบและงดงาม ซึ่งกำเนิดขึ้นมาพร้อมกับธรรมชาติของมนุษย์ หรือพฤติกรรมปกติของมนุษย์ในการแสดงออกทางความรู้สึก และอารมณ์ของมนุษย์ออกมาทางร่างกาย ที่เรียกว่า ภาษากาย หรือภาษาท่าทาง เช่น การเดิน การนั่ง การยืน การกิน การแสดงอาการเจ็บปวด เสียใจ หรือดีใจ เป็นต้น ซึ่งภาษากายเหล่านี้ เป็นภาษาสากล ทำให้

มนุษย์สามารถซึบซับนาฏยศิลป์จากวัฒนธรรมต่างชาติได้ ตัวอย่างนาฏยศิลป์ตะวันตกที่ได้รับความนิยม และขยายเข้าไปกลมกลืนกับวัฒนธรรมอื่น ๆ ไปทั่วโลก ได้แก่ บัลเลต์ (Ballet) โอเปร่า (Opera) ละครเพลง (Musicals) เป็นต้น

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึง “นาฏยศิลป์ตะวันตก” ไว้ว่า

> “นาฏยศิลป์ตะวันตก” เป็นนาฏยศิลป์ที่มีต้นกำเนิดมาจากวัฒนธรรมของประเทศตะวันตกในทวีปอเมริกา ยุโรป ซึ่งมีรูปแบบ และความคิดที่อาจจะมีความแตกต่าง หรือคล้ายคลึงกับวัฒนธรรมอื่น แต่อย่างไรก็ตามนาฏยศิลป์ตะวันตกได้แผ่อิทธิพลไปยังดินแดนต่าง ๆ ทั่วโลก (นราพงษ์ จรัสศรี, อ้างถึงใน กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, 2554: 9)

ในขณะที่ สิริธร ศรีชลาคม ได้อธิบายลักษณะของ “นาฏยศิลป์ตะวันตก” ดังนี้

> “นาฏยศิลป์ตะวันตก” หมายถึง การแสดงของชาติตะวันตก ที่มีลักษณะเด่นเป็นของตนเองในแต่ละเชื้อชาติ ความแตกต่างอยู่ที่ลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย การใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการเคลื่อนไหว การเน้นส่วนต่าง ๆ ของร่างกายดำเนินการแสดงตามรูปแบบของชนในท้องถิ่นนั้น ๆ ทั้งรูปแบบการนั่ง การยืน การเดิน จะแตกต่างกันตามอุปนิสัย และวัฒนธรรมประจำชาติ (สิริธร ศรีชลาคม, 2550: 13)

สอดคล้องกับคำจำกัดความของ คำว่า “นาฏยศิลป์ตะวันตก” โดยธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล ที่กล่าวว่า

> “นาฏยศิลป์ตะวันตก” (Western Dance) คือ การเคลื่อนไหวอย่างวิจิตรพิสดาร มักจะมีต้นกำเนิดมาจากวัฒนธรรมของชาติตะวันตก เช่น อังกฤษ อเมริกา ฯลฯ และแผ่อิทธิพลไปยังดินแดนต่าง ๆ ทั่วโลก รวมถึงประเทศไทยด้วย ซึ่งในบางทีนาฏยศิลป์ตะวันตกสามารถมีรูปแบบลีลา และแนวความคิดที่แตกต่าง หรือคล้ายคลึงกับวัฒนธรรมของดินแดนต่าง ๆ เหล่านั้น ได้โดยใช้การผสมผสานข้ามวัฒนธรรม (Cross Culture) หรือนำปรัชญาทางความคิดมาใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงได้ (ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, สัมภาษณ์: 24 มิถุนายน 2559)

จากข้อมูลข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า “นาฏยศิลป์ตะวันตก” คือ ศิลปะแห่งการแสดงออก และเคลื่อนไหวร่างกายของชาติตะวันตกที่มีลักษณะของตนเองในแต่ละเชื้อชาติ ที่มีความแตกต่างของลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกาย การจัดองค์ประกอบของส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการเคลื่อนไหว ซึ่งแตกต่างกันไปตามวัฒนธรรมประจำชาตินั้น ๆ โดยในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยได้เลือกใช้นาฏยศิลป์ตะวันตกที่มาจากประเทศสหรัฐอเมริกา อย่าง สตรีทแดนซ์ (Street Dance) ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลมาจากชาวแอฟริกัน ในย่านบลองซ์ (Blanc) เมืองนิวยอร์ก จนกลายเป็นการเต้นรำที่มีท่าทางหวือหวา แปลกตา ด้วยลีลาไหลลื่น ประกอบกับจังหวะดนตรีที่สนุกสนาน จึงได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงจากกลุ่มวัยรุ่นทั่วโลกในปัจจุบัน

2.2.11 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance)

"นาฏยศิลป์ร่วมสมัย" เป็นรูปแบบนาฏยศิลป์ประเภทหนึ่ง ที่มีผู้ให้คำจำกัดความอย่างหลากหลาย ซึ่งสามารถอธิบายได้ทั้งในด้านของรูปศัพท์ และด้านเทคนิคการแสดง "นาฏยศิลป์ร่วมสมัย" นี้ ถือเป็นการแสดงที่ต้องผสานกับองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น องค์ประกอบทางด้านการแสดง เวลา สถานที่ บรรยากาศ และบริบทอื่น ๆ เป็นต้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นการบอกเล่าเรื่องราวร่วมกันกับการเคลื่อนไหวร่างกาย การหยิบยกเรื่องราวที่สามารถพบเห็นได้รอบตัวมานำเสนอ ทำให้เกิดมุมมอง และทัศนคติใหม่ ๆ การตีแผ่ หรือสะท้อนแง่คิดในเรื่องราวนั้น ๆ ให้ปรากฏต่อสังคมในช่วงเวลาหนึ่ง ดังมีผู้อธิบายความหมายของคำว่า "นาฏยศิลป์ร่วมสมัย" ดังต่อไปนี้

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับคำว่า "นาฏยศิลป์ร่วมสมัย" ไว้ว่า

> นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เป็นการยากที่จะอธิบายให้เข้าใจลึกซึ้ง แต่ควรทำความเข้าใจใน 2 ประการ สำหรับคำว่า ร่วมสมัย ประการแรก หมายถึง ยุคสมัย ซึ่งเริ่มต้นควบคู่กับยุคนาฏยศิลป์สมัยใหม่ และอีกประการหนึ่ง หมายถึง สมัยหนึ่งกับสมัยหนึ่งมารวมกัน เช่น การนำนาฏยศิลป์ไทยราชสำนักตามอย่างกรมศิลปากร มาจัดการแสดงในยุคปัจจุบัน อย่างนี้เรียกได้ว่าเป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแล้ว อย่างไรก็ตามคำว่าสมัยใหม่ดูเหมือนจะมาก่อนคำว่า ร่วมสมัย ซึ่งตำราบางแห่งจะถือว่าเป็นอย่างเดียวกัน แต่เมื่อเป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยจะให้ "ความทันสมัยใหม่เสมอ" เนื้อหาสาระมักพูดถึงสิ่งใดก็ได้ เป็นการแสดงความเป็นปัจเจกชนในศิลปินอย่างที่สุด รวมไปถึงท่าทางที่ไม่เน้นถึงความสวยงาม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 4 เมษายน 2557)

สอดคล้องกับคำอธิบายของดาริณี ชำนาญหมอ เกี่ยวกับคำว่า "นาฏยศิลป์ร่วมสมัย" ที่กล่าวว่า

> นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) คือ นาฏยศิลป์ในช่วงเวลานั้น ๆ เพราะว่าคำว่าร่วมสมัยในแต่ละยุคแต่ละช่วงเวลาแตกต่างกัน เป็นรูปแบบนาฏยศิลป์ที่นำเอามุมมองหรือประเด็นต่าง ๆ รอบตัว ที่ศิลปินสนใจนำมาถ่ายทอดในช่วงเวลาช่วงหนึ่ง ซึ่งจะเป็นเรื่องเกี่ยวกับอะไรก็

ได้ อาจเป็นเรื่องรอบตัวหรือเกิดจากประสบการณ์ของศิลปิน ที่เกิดสิ่งเร้าแล้วอยากจะสร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาในช่วงเวลานั้น (ดาริณี ชำนาญหมอ, สัมภาษณ์: 16 กันยายน 2558)

ขณะที่ แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้อธิบายเกี่ยวกับคำว่า “นาฏยศิลป์ร่วมสมัย” ดังนี้

นาฏยศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance) มีความหมายใกล้เคียงกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ถือได้ว่าเป็นการเต้นรำที่มีรูปแบบค่อนข้างใหม่ (เริ่มต้นในช่วงปลายยุคทศวรรษที่ 1800 ต่อช่วงต้นยุคทศวรรษที่ 1900) อันมีนัยหมายถึง “กบฏแห่งคลาสสิก” ในด้านรูปแบบและลีลาการเคลื่อนไหวก็มีการพัฒนาอย่างชัดเจนและแตกต่างอย่างมาก รวมถึงมีแนวคิดที่ทันสมัย เช่น การนำสถานการณ์จริง หรืออารมณ์จริงของมนุษย์ มาใช้เป็นแนวคิดในการเต้นรำ ศิลปินที่โดดเด่น ได้แก่ มาธา เกรแฮม ก็ได้สร้างสรรค์การเต้นรำที่พัฒนาจากปัญหาด้านจิตใจของมนุษย์ (อ้างถึงในธรากร จันทนะสาโร, 2557: 16)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ยังกล่าวเพิ่มเติมถึง “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” (Thai Contemporary Dance) ไว้ว่า “เป็นการเต้นรำ หรือฟ้อนรำที่สร้างสรรค์ขึ้นในปัจจุบัน โดยบูรณาการนาฏศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์จากหลากหลายวัฒนธรรมที่ต่างยุคต่างสมัยมาร่วมกันในคราวเดียวกัน” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2550: 13)

จากข้อมูลข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย หมายถึง การเต้นรำที่ผสมผสานแนวคิด รูปแบบ วิธีการ หรือวัฒนธรรมเข้าไว้ด้วยกันอย่างกลมกลืน และเหมาะสม นอกจากนี้ ยังรวมถึงการนำผลงานนาฏยศิลป์ในอดีตกลับมาสร้างใหม่ หรืออาจเป็นการปรับปรุงให้สอดคล้องกับสังคมในแต่ละยุคสมัย โดยยังคงไว้ซึ่งสาระสำคัญที่ว่า รูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัยต้องทันสมัย หรือมีความสดใหม่ในสาระสำคัญที่ต้องการจะนำเสนออยู่เสมอ

2.2.12 นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post - Modern Dance)

ในปัจจุบัน ความหมายของ “นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่” (Post - Modern Dance) นั้น ยังมีความไม่ชัดเจน อาจเป็นการกำหนดมาจากตัวศิลปิน สภาพแวดล้อม หรือผู้ชม ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอนิยามศัพท์คำนี้จากการค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

โคปแลนด์ (Copeland) ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคำว่า “นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่” ไว้ว่า

> การทำความเข้าใจเรื่องราวของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จำเป็นต้องวางกรอบแนวคิดของนาฏยศิลป์ชนิดนี้ให้ดีเสียก่อน และต้องยอมรับว่าแนวคิดหลังสมัยใหม่ได้ถูกนำไปพัฒนาและเป็นศิลปะร่วมกันกันกับศิลปะอื่น ๆ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ถูกจัดแสดงครั้งแรกที่ จัดสัน แด๊นซ์ เธียเตอร์ (Judson Dance Theatre) เป็นศิลปะที่กว้างขวางพอที่จะครอบคลุมการออกแบบงานนาฏยศิลป์ที่ถูกสร้างขึ้นอย่างหลากหลายรูปแบบ และไม่จำเป็นต้องมีผู้อุปถัมภ์ เช่น บัลเล่ต์ เหล่าบรรดาศิลปินก็สามารถสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ได้ (อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 18-19)

ในขณะที่ แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้แสดงทรรศนะของคำว่า “นาฏยศิลป์ หลังสมัยใหม่” ไว้ ดังนี้

> ในช่วงทศวรรษที่ 1950 ศิลปินหรือผู้ออกแบบท่าเต้นรำเริ่มรู้สึกถึงคำว่า “ข้อจำกัด” ของนาฏยศิลป์มากขึ้น และหันมาพิจารณาว่านาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เป็นปรัชญาของการเคลื่อนไหวร่างกายที่น่าศึกษา เพราะต้องเข้าใจว่า “นามธรรม” (Abstract) และปัจจุบันมักให้นิยามของคำว่า “ศิลปะหลังสมัยใหม่” ว่าเป็น “ความล้ำหน้า” (Avant-Garde) กล่าวคือ ผู้นำศิลปะที่มีแนวคิดหรือมุมมองการนำเสนอที่ก้าวล้ำไปกว่าคนจำนวนมาก โดยเฉพาะแง่ของการเต้นรำนั้นก็ไม่ได้ยึดถือเอาความมีรูปแบบหรือตีแผ่ความต้องการในสิ่งที่สมบูรณ์แบบตามต้นฉบับเป็นที่ตั้งแต่อย่างใด (Ambrosio, 1997: 65)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เบเนส และคาร์โรลล์ (Banes and Carrol) ได้อธิบายเกี่ยวกับ ลีลาการเคลื่อนไหวของ “นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่” ไว้ว่า

> “นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่” (Post-Modern Dance) มิได้มีท่าทางที่เป็นมาตรฐานสามัญหรือมีการเคลื่อนไหวเฉพาะ แต่ลีลาของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ คือ การเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) อย่างไรก็ตามการเคลื่อนไหวที่เรียกว่าเป็นมาตรฐานสามัญก็อาจปรากฏอยู่ในรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้บ้างในบางโอกาส ถือเป็นสัญญาณบางอย่างที่แสดงภาระผูกพันของนาฏยศิลปิน นอกจากนี้การเคลื่อนไหวยังมุ่งเน้นไปที่การแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ถือเป็นการปฏิเสธรูปแบบของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ (อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 19)

อภิธรรม กำแพงแก้ว ได้จำกัดความคำว่า “นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่” ไว้ ดังนี้

> “นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่” (Post - Modern Dance) เป็นผลงานสร้างสรรค์การเต้นรำที่ไร้รูปแบบ ไร้ข้อจำกัด เล่นหรือจะแสดงที่ไหนก็ได้และยังให้ความสนใจไปในสิ่งต่าง ๆ มากกว่าที่เน้นไปเฉพาะผู้ชมมากขึ้น และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องก็อาจมีความขัดแย้งกันอย่างสิ้นเชิงจนผู้ชมไม่อาจคาดเดาผลงานได้ (อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 19)

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า “นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่” (Post - Modern Dance) เป็นการสร้างงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวตามความถนัดของนาฏยศิลปินโดยมีกรอบแนวคิดที่แตกต่างกันออกไป การออกแบบลีลานาฏยศิลป์สามารถใช้ท่าทางตามธรรมชาติที่เป็นกิจวัตรประจำวันได้ และสามารถกระทำได้อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งการแสดงจะมีความอิสระในการเคลื่อนไหวท่าทางต่าง ๆ ปราศจากรูปแบบที่ตายตัว

2.2.13 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ (Creative Dance)

“นาฏยศิลป์สร้างสรรค์” มีที่มาจากคำ 3 คำที่รวมกัน คือ นาฏย ศิลปะ และ การสร้างสรรค์ โดย “การสร้างสรรค์” มีความหมายตามพจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน “เป็นคำกริยา หมายถึง สร้างให้มีให้เป็นขึ้น” (พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 1136) ซึ่งการสร้างสรรค์นี้ เป็นการคิดค้นวิธีการ กระบวนการ ความคิด การสร้างสิ่งใหม่ ๆ ที่มีคุณค่า และแสดงถึง ความคิดอย่างมีอิสระ สิ่งที่จะเป็นงานสร้างสรรค์ได้จะต้องเป็นประดิษฐ์กรรมใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนในโลกซึ่งต้องอาศัยทักษะต่าง ๆ เป็นนัยสำคัญทางด้านบวกที่มนุษย์ทุกคนปรารถนาให้เกิดขึ้นกับตนเอง หรือเป็นกระบวนการใหม่ ๆ ที่สร้างขึ้นมาเพื่อกระทำการบางสิ่งบางอย่างให้ประสบผลสำเร็จ หรือเป็นการสร้างแนวคิดใหม่ที่จะนำไปสู่วิธีการใหม่ แนวคิดใหม่จนกลายเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ต่อไปที่จะนำไปสู่ผลผลิตหรือประดิษฐ์กรรมซึ่งตอบสนองความต้องการในด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ได้

เมื่อนำคำว่า “สร้างสรรค์” มารวมกันกับคำว่า “นาฏยศิลป์” ที่หมายถึง ศิลปะแห่งการเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อสื่อสารเรื่องราว ถ่ายทอดความคิด และอารมณ์แล้ว จึงเกิดเป็นคำว่า “นาฏยศิลป์สร้างสรรค์” ซึ่งมีความหมายใหม่ โดยมีผู้เชี่ยวชาญ และนักวิชาการ ได้ให้ความหมายไว้อย่างหลากหลาย ดังเช่น นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงคำว่า “นาฏยศิลป์สร้างสรรค์” ไว้ ว่า

"นาฏยศิลป์สร้างสรรค์" หมายถึง รูปแบบ หรือลักษณะงานนาฏยศิลป์ที่ได้ผ่านกระบวนการจัดเตรียมข้อมูล วางแผนและออกแบบที่เหมาะสมต่อแนวคิดที่ได้กำหนดขึ้น การหาข้อมูลแปลกใหม่ ไม่ซ้ำแบบใคร อาศัยสิ่งเร้าที่เกิดขึ้นรอบตัวผ่านกระบวนการการจัดเตรียม วางแผน และออกแบบ และนำมาสร้างเป็นงานทางด้านนาฏยศิลป์ โดยไม่ยึดติดกับยุคสมัย สถานที่ หรือเวลา (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 29 สิงหาคม 2555)

ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคำว่า "นาฏยศิลป์สร้างสรรค์" ไว้ ดังนี้

"นาฏยศิลป์สร้างสรรค์" หมายถึง นาฏยศิลป์ที่มีจุดกำเนิดมาจากแรงบันดาลใจในสิ่งรอบตัวทุกอย่าง แล้วนำมาพัฒนาโดยผ่านกระบวนการของนาฏยศิลป์ มุ่งเน้นไปที่การสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ซึ่งแตกต่างไปจากสิ่งเดิม โดยมิได้มุ่งเน้นเฉพาะไปที่ยุคสมัย กรอบเวลา สถานที่ หรือแม้กระทั่งกลุ่มผู้แสดง (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 15)

ขณะที่ ระวิวรรณ วรรณวิไชย ได้อธิบายความหมายของคำว่า "นาฏยศิลป์-สร้างสรรค์" ไว้ว่า

"นาฏยศิลป์สร้างสรรค์" หมายถึง รูปแบบหรือลักษณะของงานนาฏยศิลป์ที่ได้ผ่านกระบวนการจัดเตรียมข้อมูล วางแผนและออกแบบให้เหมาะสมกับวัยและพัฒนาการของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นอย่างดี เพื่อให้ผู้ร่วมกิจกรรมสามารถรับประโยชน์สูงสุด โดยที่ยังรักษาไว้ซึ่งธรรมชาติพฤติกรรมของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นอย่างดี กล่าว คือ สามารถแสดงออก (ภายใต้เงื่อนไขที่ตกลงร่วมกัน) อย่างเสรี โดยมุ่งประโยชน์ไปที่การพัฒนาของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นหลัก (ระวิวรรณ วรรณวิไชย, 2554:10)

จากที่กล่าวมา จะเห็นได้ว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์มุ่งเน้นไปที่จุดกำเนิดอันได้มาจากสิ่งเร้าเป็นสำคัญ แล้วพัฒนาไปสู่กระบวนการออกแบบนาฏยศิลป์ เพื่อวัตถุประสงค์ที่สร้างสรรค์ความสุข หรือก่อให้เกิดประโยชน์ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสรุปความหมายของคำว่า "นาฏศิลป์สร้างสรรค์" ว่าเป็นผลงานที่ใช้ทักษะมุ่งเน้นการคิดค้นใหม่ ๆ ไม่ซ้ำแบบใคร โดยสร้างสรรค์ขึ้นจากแรงบันดาลใจในสิ่งรอบตัวทุกอย่างมาพัฒนาโดยผ่านกระบวนการของนาฏยศิลป์ ด้วยอารมณ์ความรู้สึกทางศิลปะและการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายอย่างประณีต ซึ่งต้องสร้างสรรค์ให้สมบูรณ์และเหมาะสมตามองค์ประกอบของนาฏศิลป์ เพื่อให้การแสดงนาฏศิลป์มีคุณค่า และสามารถสร้างความบันเทิง ความเพลิดเพลินใจให้กับผู้ชมได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.14 ละคอนเล็ก

คำว่า “ละคอนเล็ก” ที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นชื่อสำหรับการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้นั้น ได้มาจากคำว่า “ละคอนเล็ก” ที่กรมหลวงนครไชยศรีสุรเดชได้ทรงตั้งนามให้แก่การแสดงหุ่นละครเล็ก เมื่อครั้งที่ทำการแสดงครั้งแรก เพื่อให้เจ้านายในวังวรดิศทอดพระเนตร ดังปรากฏในหนังสืองานศพพ่อครูแกร ว่า

> ในเวลานั้นยังไม่มีนามตั้งชื่อของชื่อละครหุ่นนี้ ต่อมาเมื่อไปเล่นถวายในกรมหลวงนครไชยศรี เมื่อยังทรงพระชนม์อยู่ พระองค์ท่านทรงตั้งนามให้ว่า “ละครเล็ก ๆ ” นามนี้จึงได้ใช้มาตราบเท่าทุกวันนี้ แต่สำหรับชื่อนี้ เป็นของพ่อครูแกรมีแห่งเดียวเท่านั้น (ปลั่ง ศัพทวณิช, กริ่ม ดุลยวณิช และทองอยู่ ศัพทวณิช, 2473: 7-8)

“ละครเล็ก” หรือ “ละคอนเล็ก” (ดังจะอธิบายถึงที่มาของวิธีการสะกดในตอนท้ายของหัวข้อนี้) นี้ เมื่อพิจารณาจากรากศัพท์ พบว่า เป็นคำสมาสของคำว่า “ละคร” กับคำว่า “เล็ก” ซึ่งละครในที่นี้ หมายถึง “ละคร” ในนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งเป็น “ศิลปะการร่ายรำที่เล่นเป็นเรื่องราว มีพัฒนาการมาจากการเล่านิทาน ละครมีเอกลักษณ์ในการแสดง และการดำเนินเรื่องด้วยกระบวนลีลาท่ารำ เข้าบทร้อง ทำนองเพลงและเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ มีแบบแผนการเล่นที่เป็นทั้งของชาวบ้านและของหลวง” (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2541: 11) ส่วนคำว่า “เล็ก” มีความหมายถึง ขนาด การจำลอง ย่อส่วนลง ดังนั้น ความหมายของ “ละครเล็ก” จากรากศัพท์ จึงหมายถึง “ศิลปะการร่ายรำจำลองที่แสดงเรื่องราวจากวรรณกรรม และนิทานพื้นบ้านของไทย มีแนวคิด โครงเรื่อง ตัวละคร และบทละคร” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 26 มิถุนายน 2553) โดยการจำลองในที่นี้ นอกจาก ขนาดของโรงละคร และฉากแล้วนั้น การจำลองที่สำคัญหลักของ “ละครเล็ก” ได้แก่ การจำลองจากผู้แสดงที่เป็น มนุษย์ มาสู่ หุ่น อีกด้วย

นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญ และตำราหลายเล่มได้ใช้ คำว่า “ละครเล็ก” ในทิศทางเดียวกันว่า “หมายถึง การแสดงหุ่นละครเล็ก” ดังเช่น ยุพิน กุลนิตย์ ได้อธิบายถึงคำว่า “ละครเล็ก” ไว้ว่า

> อันที่จริงแล้ว คำว่า “ละครเล็ก” นั้น มีความหมายถึง การแสดงหุ่นละครเล็ก อยู่แล้ว ในอดีต เพราะหากพูดถึง ละคร จะมีความหมายถึง การแสดงเป็นเรื่องราวจากวรรณคดี นิทานพื้นบ้านที่ใช้คนแสดง ดังนั้น เมื่อมีการย่อส่วนมาใช้หุ่นแทนคนแสดง จึงเรียกละครนั้นว่า “ละครเล็ก” ไม่ใช่ละครแบบ

ปกติที่ใช้คนแสดง เมื่อผู้คนได้ยินว่า “ละครเล็ก” จึงเป็นอันที่รู้กันว่า คือ การแสดงละครหุ่น (ยุพิน กุลนิตย์, สัมภาษณ์: 20 กรกฎาคม 2556)

มนตรี ตราโมทย์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย ปีพุทธศักราช 2528 ได้ใช้คำว่า “ละคอนเล็ก” ในหนังสือหลายเล่มที่เกี่ยวกับหุ่น เช่น หนังสือเรื่อง มหรสพของไทย ปี พ.ศ.2495 และการละเล่นของไทย ปี พ.ศ. 2497 ดังมีใจความตัวอย่างดังนี้ “ละคอนเล็กที่กลับมาเป็นที่นิยมในชั้นหลังนี้ ดูเหมือนว่านายแกรจะเป็นผู้ริเริ่มสร้างขึ้น มีขนาดเกือบเท่าหุ่นหลวง” (มนตรี ตราโมทย์, อ้างถึงใน เอนก นาวิกมูล, 2551: 34)

ส่วนการสะกดคำว่า “ละคร” และ “ละคอน” นั้น ผู้วิจัยได้เริ่มศึกษาข้อมูลทางเอกสารจาก คำกลอนในหนังสือ “ไวพจน์ประพันธ์ พิศาลการันต์” ของพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) ที่ได้บรรยายที่มาของคำว่า “ลคร” หรือ “ละคร” ไว้ ว่า

ซึ่งว่ารำลคร *นักเลงฟ้อนรู้เต้นตำ*
โอดครวญหวนลำลำ *ระรี่เรื่อยเจื้อยจับใจ*
เขาเล่าว่าเดิมที *ยังไม่มีลครไทย*
ชาตรีซึ่งมีใน *เมืองนครก่อนเป็นครู*
ฝึกครอบมอบสอนให้ *ลครไทยได้เฟื่องฟู*
เลื่องลือระบือดู *เต้นรำเรื่องเมืองนคร*
ครั้นนานกาลก็กลาย *ตัว นะ หายคลายเคลื่อนถอด*
เรียกว่าดูลคร *สะกด ร พอเป็นพยาน*

(พระยาศรีสุนทรโวหาร [น้อย อาจารยางกูร], 2552: 292)

พอจะสรุปจากบทกลอนข้างต้นได้ว่า พระยาศรีสุนทรโวหารสันนิษฐานว่า คำว่า “ละคร” เลือนมาจากคำว่านครศรีธรรมราช ซึ่งอยู่ในดินแดนใต้สุดของไทย เดิมนครศรีธรรมราชไม่ขึ้นอยู่กับใคร แต่อยู่ในอาณาจักรของศรีวิชัย นักโบราณคดีกล่าวว่า

ชาวโปรตุเกสเรียกเมืองนครศรีธรรรมราช ว่า “ลิกอร์ (Ligor)” ซึ่งเพี้ยนไปจากคำว่า “นคร” อันเป็นคำเรียกชื่อย่อของเมืองนี้ เพราะชาวโปรตุเกสไม่ถนัดในการออกเสียงตัว “น” (N) จึงออกเสียงตัวนี้เป็น “ล” (L) เป็นอาณาจักรที่ตั้งขึ้น 400 ปีก่อนคริสต์ศักราช กล่าวกันว่ามีการละเล่นแบบละครเจริญรุ่งเรืองมากที่เมืองลิกอร์นี้ แม้แต่สมัยกรุงธนบุรีเมื่อเมืองหลวงต้องการฟื้นฟูศิลปการละครยังต้องเอาแบบอย่างไปจากเมืองนครศรีธรรมราช (ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์, 2523: 95-97)

ขณะที่เอกสารโบราณของลังกา ซึ่งเป็นรายงานของข้าราชการสิงหลที่เข้ามาในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ได้กล่าวถึงเมืองนครศรีธรรมราช โดยเรียกว่า “เมืองละคอน” (Muan Lakon) ระหว่างเรือเสียที่ตลิ่งหน้าเมือง ขณะเดินทางกลับ ดังนี้

> ในวันอังคารที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2294 ในขณะที่กำลังมาถึง “เมืองละคอน (Muan Lakon)” ซึ่งเป็นแคว้นหนึ่งของสยาม เรือก็อับปางลง แต่ไม่มีผู้ใดได้รับอันตราย และทุกคนได้ขึ้นฝั่งยังดินแดนที่เรียกกันว่าเมืองละคอน ในดินแดนนี้มีเมือง (City) ใหญ่เมืองหนึ่งเรียกกันว่า “ปาฏลีบุตร” (Pataliputra) ซึ่งมีกำแพงล้อมรอบทุกด้าน (P.E.E. Fernando, 1959: 67-68)

ดังนั้น ผู้วิจัยพอสรุปจากการสันนิษฐานครั้งนี้ได้ว่า 1) ละครเลือนมาจากคำว่า นคร หนังสือพิธีไหว้ครูตำราครอบโขนละครก็มีว่า “เทเลเทเสยังวาซัดมาลอยมา เมืองละครแก้วข้า นับเราฤาเรา” 2) ละครมาจากคำว่า ลิกอร์ ซึ่งวิบัติมาเป็น ละกอร์ จนเป็น ละคร

ส่วนคำว่า “ละคอน” นั้น มีหลักฐานหนึ่งจากสมุดไทยเรื่อง “รำพันพิลาป” ของสุนทรภู่ มีการใช้คำว่า “ละคอน” ในคำกลอนตอนหนึ่งว่า

แม้เหมือนหมายสายใจไปด้วยพี่ จะช่วยชี้ชมตลิ่งเหล่าสิงขร
ประคองเคียงเอียงเอกเขนกนอน ร้องละคอนอีเหนาเข้ามาลากา
(กรมศิลปากร, 2510: 58)

แต่ในพระราชนิพนธ์เรื่อง “มัทนะพาธา” ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงใช้คำว่า “ละคร” ในขณะที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์ วรพินิต ทรงแปลเรื่องอิเหนา จากต้นฉบับภาษามลายู และพิมพ์เมื่อปี พ.ศ. 2493 ทรงใช้คำว่า “ละคอน” ตลอดทั้งเล่ม เช่น “ผู้เจ้าของเรื่องนี้กล่าวว่า นิทานนี้เป็นเรื่องกระยาหงันโลกสวรรค์ ชั้นฟ้าใคร่จะทำเป็นบทละคอน” แล้วทรงทำเชิงอรรถไว้ด้วยว่า “คำมลายู ลาคอน หรือ ละลาคอน แปลว่า เรื่องที่เล่นละคอน ไม่ใช่ตัวละคอน” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, 2493: 190)

จากหลักฐานที่กล่าวมาข้างต้นนี้ จะเห็นได้ว่านักปราชญ์ และเจ้านายแต่ก่อนได้พยายามค้นคว้า เพื่อหาข้อสรุปของการใช้คำว่า “ละคร” หรือ “ละคอน” ซึ่งปรากฏว่ามีการใช้ทั้ง 2 คำในสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 จนในสมัยรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 จึงใช้คำว่า “ละคร” แต่กระนั้น ก็ยังมีผู้ใช้คำทั้ง 2 คำนี้ปนกันอยู่ จนกระทั่งเมื่อวันที่ 3 กันยายน 2514 กรรมการชำระ

ปทานุกรมจึงพิจารณาตกลงให้เขียนว่า “ละคร” ลงในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน “ในปัจจุบัน ยังคงมีผู้ใช้คำว่า “ละคอน” อยู่บ้าง เช่น สาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นต้น ทั้งนี้ จะถูกใช้กรณีที่ต้องการรักษาความดั้งเดิมไว้” (กิจมาโนชญ์ โรจนทรัพย์, สัมภาษณ์: 23 กรกฎาคม 2554)

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้เลือกใช้ชื่อในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ ว่า “ละคอนเล็ก” เนื่องจาก เรื่องราวที่ผู้วิจัยได้นำมาเสนอนั้น เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งผลของการสร้างสรรค์ของศิลปะแขนงนี้ ก็คือ การแสดงที่เรียกกันว่า “ละครเล็ก” หรือ “ละคอนเล็ก” ตามที่อธิบายไว้ข้างต้น โดยผู้วิจัยได้เลือกใช้การสะกดในรูปแบบ “ละคอน” เนื่องด้วย ต้นกำเนิดของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กนี้ เริ่มมีตั้งแต่ปี พ.ศ. 2444 ในช่วงรัชกาลที่ 5 ซึ่งยังมีการใช้คำว่า “ละคอน” อยู่ ผู้วิจัยต้องการจะรักษาความดั้งเดิมเอาไว้ จึงเฉพาะเจาะจงใช้ชื่อเรื่องว่า “ละคอนเล็ก” ในขณะที่การกล่าวถึงศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กทั่วไป ยังจะใช้การสะกด แบบ “ละครเล็ก” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน

2.3 ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

การแสดงหุ่นละครเล็ก หรือที่เรียกว่า “ละครเล็ก” หรือ “ละคอนเล็ก”นั้น เป็นมหรสพไทยที่มีเอกลักษณ์อยู่ที่ลีลาการเคลื่อนไหวประดุจมีชีวิต อันเกิดจากการผสานศิลปะหลากหลายแขนง เช่น ประติมากรรม จิตรกรรม วรรณกรรม นาฏศิลป์ไทย ดุริยางคศิลป์ไทย หัตถศิลป์ และประณีตหัตถศิลป์ เป็นต้น โดยมีลักษณะเลียนแบบหุ่นหลวง และหุ่นเล็ก มีขนาดความสูงประมาณ 1 เมตร สามารถเคลื่อนไหวได้เกือบทุกส่วนเหมือนมนุษย์จริง การแต่งกายตัวหุ่นจะแต่งครบเครื่องแบบโขนละครจริง เสื้อผ้าปักเลื่อมลายโบราณมีความประณีต ใช้ผู้เชิด 3 คน ต่อหุ่น 1 ตัว หากตัวใดไม่ค่อยมีบทบาทอาจใช้ผู้เชิดเพียง 1 หรือ 2 คนเท่านั้น หุ่นละครเล็กนับเป็นหนึ่งใน “การละเล่นหุ่นไทย 4 ประเภทที่มีมาแต่โบราณ ประกอบด้วย 1) หุ่นหลวง หรือหุ่นใหญ่ 2) หุ่นวังหน้า หรือหุ่นเล็ก 3) หุ่นกระบอก และ 4) หุ่นละครเล็ก” (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2529: 41) โดยในปัจจุบันคงเหลือแต่เพียง “หุ่นละครเล็ก” และหุ่นกระบอกเท่านั้นที่สามารถทำการแสดงได้เต็มเรื่อง แต่หุ่นกระบอกมี การจัดแสดงแพร่หลายกว่า เพราะยังมีผู้ สืบทอดการเล่นอยู่หลายคณะ ในขณะที่หุ่นละครเล็กมีเหลืออยู่ไม่กี่คณะ ส่วน “หุ่นวังหน้า หรือหุ่นเล็ก” ถูกเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ และ“หุ่นหลวง หรือหุ่นใหญ่” ซึ่งเดิมทีเคยถูกเก็บรักษาไว้ในที่เดียวกัน แต่ต่อมาได้รับการซ่อมแซมโดย จักรพันธุ์ โปษยกฤต และคณะ เมื่อปี พ.ศ. 2527 - 2529 “ด้วยการศึกษาจากวรรณกรรมประวัติศาสตร์ เอกสาร

โบราณ งานจิตรกรรมฝาผนังโบราณ และหุ่นหลวงสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ที่เก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จนเป็นจุดเริ่มต้นของการฟื้นชีวิตภายใต้ชื่อ ‘หุ่นหลวงรัตนโกสินทร์ศก 218’ ขึ้น” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 29 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 2.1 การแสดงหุ่นละครเล็ก
ที่มา: ภาพถ่ายจากนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

2.3.1 ประวัติความเป็นมา

การละเล่นหุ่นนับเป็นมหรสพที่อยู่คู่กับสังคมไทยมาช้านาน หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เก่าแก่ที่สุด คือ จดหมายเหตุของบาทหลวงตาชาร์ด ราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งประเทศฝรั่งเศส ซึ่งเดินทางมากรุงศรีอยุธยาเมื่อปี พ.ศ. 2228 และจดหมายเหตุของลาลูแบร์ อัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งประเทศฝรั่งเศส ซึ่งเดินทางมากรุงศรีอยุธยาในรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชในปี พ.ศ. 2230 จดหมายเหตุทั้งสองฉบับได้บันทึกตรงกันเกี่ยวกับการเล่นหุ่นในประเทศไทย “จึงทำให้สันนิษฐานได้ว่าการละเล่นหุ่นอาจเกิดขึ้นก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช และได้มีการแสดงพัฒนาสืบเนื่องมาถึงปัจจุบันรวมอายุได้กว่า 330 ปี” (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2552: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

“คำว่า หุ่น เป็นชื่อที่ท่านอาจารย์มนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรี เรียกในคราวแต่งหนังสือเรื่อง การมหรสพของไทยปี พ.ศ. 2495” (สน สีมาตรัง, เยาวนุช เวศภาดา และพัชรี ศกศวัตเมฆินทร์, 2540: 1) ตามหลักฐานในเอกสารราชการ และวรรณคดีตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 พบว่า นับตั้งแต่เริ่มมีการเล่นหุ่นไทยเป็นมหรสพ ปรากฏหุ่นไทยขึ้นถึง 4 ประเภทในช่วงลำดับเวลาต่าง ๆ กัน “หุ่นหลวง หรือหุ่นใหญ่” เป็นศิลปะการแสดงหุ่นที่เก่าแก่ที่สุดของคนไทย มีการเล่นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง (พ.ศ. 2171 - 2246) จนกระทั่งหลังสมัยรัชกาลที่ 5 ก็ไม่ปรากฏหลักฐาน การ

เล่นหุ่นชนิดนี้อีกเลย ส่วน “หุ่นวังหน้า หรือหุ่นเล็ก” ซึ่งประกอบไปด้วยหุ่นเล็กชุดงิ้วจีน และหุ่นเล็กชุดรามเกียรติ์เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ต่อมา “การละเล่นหุ่นได้พัฒนาจนกลายเป็นมหรสพของชาวบ้านประกอบด้วยหุ่นกระบอก และหุ่นละครเล็กที่มีลีลาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวประดุจมีชีวิต ซึ่งเกิดในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันในสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์” (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธรฯ, 2547: 1) อย่างไรก็ตาม แม้หุ่นไทยจะมีกำเนิดที่แตกต่างกัน แต่ทว่าก็ยังมีลักษณะบางอย่างร่วมกันอยู่ อย่างที่เห็นได้ชัดเจน คือ เครื่องแต่งกายที่ยังคงตามแบบโขนละคร และลีลาอันงดงามของนาฏศิลป์ไทย

ภาพที่ 2.2 หุ่นไทย 4 ประเภท
ที่มา: (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2529: 1-54)

หุ่นละครเล็กถือกำเนิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2444 สร้างขึ้นโดยนายแกร ศัพทวณิช โดยในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยจะขอเรียกว่า “พ่อครูแกร” เกิดเมื่อวันอาทิตย์ เดือนยี่ ปีวอก ตรงกับปี พ.ศ. 2390 ในรัชกาลที่ 4 “เริ่มฝึกหัดวิชานาฏศิลป์โขนละครอยู่กับคณะละครของพระยาเพชรฎา ตั้งแต่อายุ 9 ปี เริ่มต้นเป็นตัวนางคู่กับพ่อครูสัน ต่อมาหัดรำเป็นตัวนายโรงหรือตัวพระ และตัวเงาะกับพ่อครูพ่วง สังกัดคณะละครพระยาบำเรอศักดิ์ ซึ่งเป็นเจ้าคุณตาของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ” (เอนก นาวิกมูล, 2551: 37) ด้วยพรสวรรค์ทางนาฏศิลป์ และความเพียรพยายาม เมื่ออายุเพียง 20 ปี สามารถจัดตั้งคณะละครของตนเองโดยตระเวนไปแสดงตามที่ต่าง ๆ จนมีฉายาว่า “นายแกรเงาะ” ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก จนเมื่อสูงอายุขึ้นจึงคิดสร้างหุ่นรูปร่างอย่างคนแต่งตัวเป็นละครขึ้นชุด

หนึ่งออกแสดงให้เยาวชนและประชาชนได้ชม เพื่อสืบทอดวิชานาฏศิลป์ที่ได้ร่ำเรียนมาให้คงอยู่ โดยได้แบบอย่างมาจากหุ่นจีน ซึ่งเป็น “หุ่นเล็ก” ในวังกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ต่อมาได้ทำการออกแสดงครั้งแรกเพื่อให้เจ้านายในวังวรดิศทอดพระเนตร จนในที่สุดกรมหลวงนครไชยศรีสุรเดช ได้ทรงตั้งนามให้ว่า "ละครเล็ก" และได้ตั้งคณะชื่อว่า "ละครเล็ก ครูแกร" ทำการแสดงอยู่ในวังวรดิศอีกหลายครั้ง รวมทั้งออกรับงานแสดงทั่วไป ดังที่ปรากฏในหนังสืองานศพพ่อครูแกร พ.ศ. 2473 ว่า

> เมื่อ พ.ศ.2444 (54 เศษ) ปรารภวิชชานาฏศาสตร์ที่ได้ร่ำเรียนมาว่า อาจถึงกาลแตกดับเมื่อไรไม่รู้ จะรำจะเต้นก็ไม่คล่องแคล่วว่องไวเหมือนแต่ก่อน จำหาวิธีผ่อนผันสร้างทำเป็นหุ่นแทนตัวของตนต่อ ไป จึงดำริสร้างเป็นหุ่นรูปร่างเหมือนคนแต่งอย่างละคร แต่ในเวลานั้นยังไม่มีนามตั้งชื่อของชื่อละครหุ่นนี้ ต่อมาเมื่อไปเล่นถวายในกรมหลวงนครไชยศรี เมื่อยังทรงพระชนม์อยู่ พระองค์ท่านทรงตั้งนามให้ว่า “ละครเล็ก ๆ ” นามนี้จึงได้ใช้มาตราบเท่าทุกวันนี้ แต่สำหรับชื่อนี้ เป็นของพ่อครูแกรมีแห่งเดียวเท่านั้น (ปลั่ง ศัพทวณิช, กริ่ม ดุลยวณิช และทองอยู่ ศัพทวณิช, 2473: 7-8)

ภาพที่ 2.3 ภาพถ่ายนายแกร ศัพทวณิช (พ่อครูแกร) ผู้ให้กำเนิดหุ่นละครเล็ก เมื่ออายุ 60 ปี ใน พ.ศ. 2450 จากหนังสือแจกงานศพพ่อครูแกร เมื่อปี พ.ศ. 2473
ที่มา: (เอนก นาวิกมูล, 2551: 32)

การแสดงหุ่นละครเล็กในขณะนั้น ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก นางหยิบ ศัพทวณิช สะใภ้ของครูแกรได้ให้สัมภาษณ์ในขณะยังมีชีวิตอยู่กับนิตยสารตากล้องไทยใหม่ ฉบับกันยายน พ.ศ. 2498 ลงเรื่อง “ละครเล็ก” ไว้ว่า “ละครเล็กครูแกร ขึ้นเหนือล่องใต้ใคร ๆ ก็รู้จัก สมัยครูท่าน (ครูแกร) อยู่ เจ้าจอมทับทิมชมแล้วตบมือร่า” (หยิบ ศัพทวณิช, อ้างถึงใน นราธิป, 2498: 39)

นอกจากนายแกร ศัพทวณิชแล้ว ยังมีนายเปียก ประเสริฐกุล ที่คิดสร้าง และแสดงละครเล็ก ดังที่ มนตรี ตราโมทย์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือชื่อ “การละเล่นของไทย” ในปี พ.ศ. 2497 ว่า

> ละคอนเล็กที่กลับมาเป็นที่นิยมในชั้นหลังนี้ ดูเหมือนว่านายแกรจะเป็นผู้ริเริ่มสร้างขึ้น มีขนาดเกือบเท่าหุ่นหลวง แต่บัดนี้ละคอนเล็กคณะนายแกรก็ได้กระจัดกระจายไปแล้ว คณะนายเปียก ประเสิรฐกุล ซึ่งดำเนินอาชีพทางการแสดงหุ่นกระบอกอยู่แล้วจึงคิดสร้าง และแสดงละคอนเล็กสืบต่อมาจนบัดนี้ แต่ย่อขนาดเล็กลงมากว่าของนายแกร (อ้างถึงใน เอนก นาวิกมูล, 2551: 34)

ภาพที่ 2.4 ผู้เชิดหุ่นในคณะหุ่นละครเล็กของพ่อครูแกร
ที่มา: (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 71)

ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 การแสดงหุ่นละครเล็กเริ่มลดน้อยลง เนื่องจากครูแกรเริ่มมีอายุมากขึ้น ผู้เชิดส่วนใหญ่ก็ชราภาพ (ดังภาพที่ 2.4 ชาวคณะของพ่อครูแกร) ท่านจึงได้มอบตัวหุ่นให้แก่นางหยิบสะใภ้ของท่าน ซึ่งเป็นภรรยาของนายทองอยู่ ศัพทวณิช ผู้เป็นบุตรชาย ประมาณ 30 ตัว นอกนั้นนำไปจำเริญแม่น้ำเจ้าพระยาที่ท่าพระจันทร์กว่า 100 ตัว เนื่องจากครูแกรมีความเชื่อ และความหวงแหนในวิชาความรู้เกี่ยวกับหุ่น ดังที่นายสาคร ยังเขียวสด เคยเล่าไว้ว่า

> ครูแกรท่านหวงหุ่นมาก ขนาดตอนแกทำนะ แกไม่ให้ใครเห็นเลย เข้าห้องปิดประตูทำอยู่คนเดียว แล้วพ่อก็เล่าให้ฟังว่าครูแกรเป็นคนโปรดของเจ้ากรมบวร ก็พาครูแกรไปดูหุ่นในวังเป็นหุ่นจีน เจ้ากรมบวร ก็พาครูแกรไปดูหุ่นในวังเป็นหุ่นจีน เจ้ากรมบวรท่านพูดไว้ว่าใครจำหุ่นท่านไปทำอะไรจะต้องเป็นไปต่าง ๆ นานาพอครูแกรมาทำหุ่นเข้าจากที่แกเป็นคนร่ำรวยเป็นจากมือปกติกลาย เป็นมือ

> หงิกไม่รู้สึกอะไรขนาดเตาอั้งโล่แดง ๆ เอามือไปหยิบจนหนังติดยังไม่รู้สึกอะไร (อ้างถึงใน ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 72)

ภายหลังการเสียชีวิตของพ่อครูแกร ศัพทวณิช ในวันที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2472 รวมอายุได้ 82 ปีบริบูรณ์ และสงครามโลกครั้งที่ 2 ในประเทศไทย (พ.ศ. 2485 -2488) นายทองอยู่เสียชีวิต คงเหลือเพียงนางหยิบ ศัพทวณิช ผู้เป็นสะใภ้ดูแลคณะหุ่นละครเล็กต่อไป โดยนางหยิบ ศัพทวณิช ได้เล่าถึงเหตุการณ์ในครั้งนั้น ว่า

> เรายังเล่นเรื่อยมาอีกแหละค่ะ ไม่ทิ้งเพราะทุกคนอยู่ด้วยใจรัก กระทั่งร่มโพธิ์ทองของคณะมีอันสิ้นชีวิตดับไป คุณคงรู้แล้วนะคะว่าเป็นครูแกร เมื่อเหตุการณ์เป็นเช่นนั้น อิชั้นก็เลยโอนย้ายจากตำแหน่งผู้เชิด มาเป็นโต้โผใหญ่ หรือเจ้าของคณะเลยทีเดียว--เปล่าค่ะ คุณอย่าเพิ่งเข้าใจผิดเพราะอีชั้นเป็นหลานครูแกรนี่เจ้าคะ (นราธิป, 2498 : 39)

ภาพที่ 2.5 ภาพนางหยิบ ศัพทวณิช ในนิตยสารตากล้องไทยใหม่ ฉบับกันยายน พ.ศ. 2498
ที่มา: (นราธิป, 2498 : 38)

แต่ด้วยสภาวะบ้านเมืองกำลังอยู่ในช่วงการศึกสงคราม ชีวิตของศิลปินหุ่นละครเล็กได้เสื่อมถอยลง การแสดงหุ่นละครเล็กจึงค่อย ๆ ห่างหายไปจากสังคมไทย จนเมื่อปี พ.ศ. 2517 นางหยิบได้นำหุ่นละครเล็กมาให้นายสาคร ยังเขียวสด หรือ “โจหลุยส์” ซึ่งในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยจะเรียกว่า “ครูสาคร” ผู้เป็นบุตรของนางเชื่อม และนายคุ่ย ผู้เชิดและลูกศิษย์ในคณะพ่อครูแกร ครูสาครเกิดเมื่อวันเสาร์ เดือนสาม ปีจอ ตรงกับปี พ.ศ. 2465 และเติบโตอยู่ในคณะหุ่นของครูแกร ได้ฝึกหัดวิชาความรู้ต่าง ๆ โดยซึมซับจากการได้เห็นได้ยิน และจดจำทำตามอย่างเวลาที่มีการฝึกซ้อมการแสดงต่าง ๆ อีกทั้งคนในครอบครัวเองก็เป็นศิลปินที่มีความสามารถมากหลายท่าน ทำให้ได้วิชา

ความรู้ที่หลากหลายไปด้วย ด้วยความที่เป็นเด็ก ครูสาครเข้าออกในโรงหุ่นอยู่เป็นประจำ และด้วยความสงสัยใคร่รู้ในตัวหุ่น จึงมักแอบจับหุ่นเล่นทุกครั้งที่มีโอกาส แม้รู้ว่าครูแกรหวงหุ่นมากเพียงใดก็ตาม “เมื่ออายุได้ 7-8 ขวบ บิดาและมารดาจึงได้ขอครูแกรแยกครอบครัวออกมา พร้อมทั้งนำครูสาครเข้าไปถวายตัวให้เล่นละครอยู่กับพระองค์เฉิดโฉม พระขนิษฐภคินีในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ซึ่งมีคณะละครเด็กอยู่ในวัง และได้รับบทบาทเป็นตลกประจำคณะ” (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 54)

ภาพที่ 2.6 นายสาคร ยังเขียวสด (โจหลุยส์)
ศิลปินแห่งชาติ สาขา ศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ประจำปีพุทธศักราช 2539
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

พอย่างเข้าสู่วัยรุ่น ครูสาครได้ขอแยกตัวไปแสดงลิเก และวนเวียนไปหาประสบการณ์จากคณะอื่น ๆ หลายคณะ บางครั้งก็เป็นโต้โผลิเกเอง ครูสาครเล่นได้ทุกบทบาท แต่ด้วยความคะนองปากกล้า จึงมักจะได้รับบทเป็นตลกประจำคณะอยู่เสมอ จนกระทั่งชื่อ “โจหลุยส์” ได้เป็นที่รู้จักในแวดวงศิลปินอย่างกว้างขวางมากขึ้น จนกระทั่งเมื่อสิ้นบิดา ครูสาครจึงรับเป็นโต้โผลิเกสืบทอดต่อ หาคนมาร่วมวงออกแสดงตามงานต่าง ๆ ในนาม “ลิเกคณะชื่นประสิทธิ์” ซึ่งได้เปลี่ยนชื่อเป็น “ลิเกคณะโจหลุยส์” ในเวลาต่อมา ดัง ครูสาคร ยังเขียวสด ได้เล่าถึงที่มาของชื่อไว้ว่า

> ตอนแรกชื่อ “หลิว” ไม่ได้ชื่อ “หลุยส์” พอผมเป็นนักแสดงลิเกเป็นอาชีพ เมื่อก่อนฟันผมหักอยู่ 2 ซี่อยู่ตรงกลางเค้าเรียกผมว่า “ตาหลอ” นี่จากหลิวมาเป็นตาหลอจากตาหลอแล้วก็มาเป็นหลุยส์ ไปโน่นเลย ส่วนโจนี่ก็ไม่รู้เพี้ยนมาจากไหนเค้าตั้งให้ไม่รู้ผมไม่ได้ตั้งเค้าตั้งกันเอง เค้าเรียกกันไปเรียกกันมาเป็นโจหลุยส์ทุกวันนี้ (สาคร ยังเขียวสด, วิดีทัศน์, 2548)

เมื่อผู้วิจัยได้สืบค้นเพิ่มเติม และศึกษาในช่วงเวลาเดียวกันดังกล่าว พบว่า ในขณะนั้น (พ.ศ. 2480 - 2492) มีนักมวยชาวอเมริกัน ชื่อ โจเซฟ หลุยส์ บาร์โรว (Joseph Louis Barrow)

หรือที่ทั่วโลกรู้จักกันดีในนาม “โจ หลุยส์” (Joe Louis) เป็นแชมป์โลกมวยสากลรุ่นเฮฟวี่เวท (World Heavyweight Championship) ผู้มีประวัติการชกที่โชกโชนในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ดัง แรนดี้ โรเบิร์ทส์ (Randy Roberts) ได้กล่าวถึงความสามารถ และสถิติอันน่าจดจำของโจ หลุยส์ ไว้ในหนังสือ โจหลุยส์: ฮาร์ด ไทม์ส แมน (Joe Louis: Hard Times Man) ว่า

> โจ หลุยส์ (Joe Louis) เจ้าของสถิติป้องกันแชมป์โลกรุ่นเฮฟวี่เวทได้ถึง 25 ครั้ง โดยที่ไม่แพ้ใคร ครองเข็มขัดยาวนานถึง 11 ปี 10 เดือน นานที่สุดในประวัติศาสตร์มวยสากล มีฝีมือการชกติดอันดับโลกจนถึงทุกวันนี้ จนได้รับสมญานามว่า “ลูกระเบิดสีน้ำตาล” หรือ “เดอะ บราวน์ บูมเบอร์” (The Brown Bomber) เพราะเขามีเชิงชกที่ว่องไว และมีหมัดที่หนักระดับมหากาฬ จากสถิติการชก 70 ครั้ง แพ้เพียง 3 ครั้ง ชนะน็อคเอาท์ (Knock Out) ถึง 52 ครั้ง นิตยสาร Ring Magazine ได้จัดอันดับนักมวยให้เขาอยู่ในอันดับ 1 ในรายชื่อสุดยอดนักมวย 100 คนตลอดกาล (100 Greatest Punchers of All Time) และในปี พ.ศ. 2548 องค์การมวยสากลนานาชาติ (International Boxing Research Organization) ได้ยกย่องให้เขาเป็นนักมวยสากลที่ยิ่งใหญ่ที่สุดตลอดกาล (Greatest Heavyweight of All Time) (Roberts, R., 2012: 1-3)

ภาพที่ 2.7 โจเซฟ หลุยส์ บาร์โรว (Joseph Louis Barrow) หรือ “โจ หลุยส์”
นักชกมวยชื่อดังชาวอเมริกัน
ที่มา: (Roberts, 2012: 25-30)

ด้วยชื่อเสียงอันโด่งดังของ “โจ หลุยส์” นักมวยชาวอเมริกันได้มาถึงประเทศไทย ซึ่งในขณะนั้น รัฐบาลมีนโยบายเปิดรับวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้ผู้วิจัยสันนิษฐานได้ว่าชื่อเล่นของครูสาคร น่าจะมีที่มาจากความนิยมนี้ จึงทำให้ชื่อผิดเพี้ยนไปจาก “หลิว” และ “หลอ” มาเป็น “หลุยส์” และเป็น “โจหลุยส์” ในที่สุด

นางหยิบ ศัพทวณิช ลูกสะใภ้พ่อครูแกร เห็นว่าครูสาครมีความสามารถมาก จึงยกหุ่นชุดสุดท้ายที่เหลืออยู่ของครูแกรให้ ด้วยหวังว่าจะมีผู้ที่สืบทอดศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กต่อไป

แต่ตัวหุ่นชุดนั้นครูสาครได้มอบให้เมืองโบราณเก็บรักษา และได้ทำหุ่นพ่อแก่ขึ้นไว้บูชาเพื่อระลึกถึงพ่อครูแกรเท่านั้น โดยครูสาคร ยังเขียวสด ได้เล่าเกี่ยวกับ การรับมอบหุ่นครูแกร ไว้ ดังนี้

> ผมก็ได้รับหุ่นมา แม่หยิบนี่เค้าเอามาให้ตอนนั้นจะมีกี่ตัวผมก็จำไม่ได้ เค้าบอกว่าให้ผมช่วยดูแล พอหลังจากนั้นเค้ามาเรื่อย ๆละ มาขอเงินใช้มั่งอะไรมั่ง ไอ้ผมมันก็ไม่ค่อยจะมีรายได้ ตัวหุ่นนี่ผมก็ไม่ได้ทำอะไรก็เก็บเอาไว้เฉย ๆ พอน้ำท่วมทีก็ขนหนีน้ำกันทีนี้พอทางเมืองโบราณเค้ามาติดต่อขอซื้อ ก็ขายแล้วเอาเงินที่ได้ให้แม่หยิบเค้าไป (สาคร ยังเขียวสด, วิดีทัศน์, 2548)

ภาพที่ 2.8 หุ่นละครเล็กของครูแกรที่ถูกเก็บรักษาไว้ ณ เมืองโบราณ จ.สมุทรปราการ
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ต่อมาในงานเฉลิมฉลอง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ปี พ.ศ. 2525 การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยได้ติดต่อให้ครูสาคร ไปแสดงการสาธิตการทำหัวโขนที่สวนอัมพร ครูสาครได้ทำหุ่นฤษีขึ้นมาอีกองค์หนึ่ง คราวนี้เป็นหุ่นที่สามารถล้วงมือเชิดด้านในหุ่นได้ มีกลไกต่าง ๆ เหมือนกับหุ่นของครูแกร และได้นำไปตั้งแสดงในงานด้วย ทางการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยเกิดสนใจในหุ่นละครเล็กที่ครูสาครได้ทำไว้บูชา จึงได้ขอร้องให้ครูสาครจัดทำหุ่นละครเล็กขึ้น พร้อมเปิดการแสดงขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง เพื่อเป็นการอนุรักษ์ศิลปะการแสดง และการประดิษฐ์หุ่นของไทย โดยมีเวลาให้

เพียง 27 วัน ด้วยความรู้สึกที่อยากจะอนุรักษ์ละครเล็กของพ่อครูแกรไว้ไม่ให้สูญหายไป และเพื่อที่จะให้ความรู้ที่มีอยู่นี้ได้ทอดสู่ลูก ๆ ทั้งเก้าคน ครูสาครจึงตัดสินใจที่จะทำหุ่นละครเล็กขึ้นมาอีกครั้ง แม้ในใจจะหวาดกลัวกับคำสาปแช่งอยู่ก็ตาม ครูสาครจึงทำพิธีบูชาพ่อครูแกรเจ้าของหุ่น เพื่อขออนุญาตจัดทำหุ่นเพิ่มเติม ซึ่งแต่เดิมพ่อครูแกรได้เคยสาปแช่งผู้ที่ทำหุ่นขึ้นมาเลียนแบบว่าจะต้องได้รับความหายนะ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อของศิลปินไทยที่สืบกันมารุ่นต่อรุ่น ดังคำให้สัมภาษณ์ของครูสาคร ยังเขียวสด ดังนี้

> ก็กลัวนะก็จุดธูปเลี่ยงไหน ๆ เราจะต้องตายเกิดมาแล้วก็ต้องตายทุกคนตายก็ตายไปลูกจะได้เห็นฝีมือพ่อทำไว้ ก็เลยจุดธูปขออนุญาตพ่อครูแกรที่ตายไปแล้วขออนุญาตทำถ้าหากตายก็ขอชื่อท่านไว้ประจำประเทศให้เค้ารู้ไว้ทั้งประเทศไทยว่าหุ่นนี้ของพ่อครูแกรก็คิดเท่านั้น (สาคร ยังเขียวสด, วิดิทัศน์, 2548)

หลังจากการแสดงหุ่นละครเล็กได้สูญหายไปกว่า 20 ปี ครูสาคร ยังเขียวสด ได้ฟื้นฟูการแสดงหุ่นละครเล็กขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง โดยเปิดการแสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2528 ในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทยและเสริมสร้างเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ซึ่งจัดขึ้นโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ในงานนี้ครูสาครยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณให้แสดงหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จน “ได้รับโอกาสแสดงการสาธิตหุ่นละครเล็กอีกครั้งที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยในปี พ.ศ. 2530 โดยครูสาคร ยังเขียวสดได้ตั้งชื่อคณะหุ่นละครเล็กขณะนั้นว่า หุ่นละครเล็ก คณะสาครนาฏศิลป์ ละครเล็กหลานครูแกร” (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 83)

ภาพที่ 2.9 การแสดงหุ่นละครเล็กในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และเสริมสร้างเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

เมื่อการแสดงหุ่นละครเล็ก พร้อมการสาธิตวิธีการประดิษฐ์ และการเชิดหุ่นถูกนำมาเผยแพร่ ผลปรากฏว่าเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมเป็นอย่างมาก จึงนับเป็นจุดเริ่มต้นของการอนุรักษ์สืบสาน และฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้กลับมาเป็นที่รู้จักอีกครั้งหนึ่ง สื่อมวลชนหลายแขนงคอยติดตามข่าว และช่วยประชาสัมพันธ์ให้หุ่นละครเล็กเป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น กลายเป็นที่สนใจทั้งในประเทศ และต่างประเทศ จนกระทั่งครูสาคร และชาวคณะได้มีโอกาสนำการแสดงหุ่นละครเล็กไปเผยแพร่ในต่างแดน อาทิเช่น “การแสดงในโครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมไทย - ญี่ปุ่น ณ ประเทศญี่ปุ่น ในปี พ.ศ. 2533 และงานมหกรรมสาธิตชีวิตไทย ในมลรัฐวอชิงตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา ซึ่งจัดโดยสถาบันสมิธโซเนี่ยน ในปี พ.ศ. 2537 เป็นต้น” (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 84)

ในเวลาต่อมา ครูสาคร ยังเขียวสด ดัดแปลงหุ่นละครเล็กให้สามารถแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ได้เต็มเรื่องโดยสมบูรณ์ โดยก่อนหน้านี้ แสดงแต่เรื่องพระอภัยมณีเป็นส่วนใหญ่ หุ่นละครเล็ก คณะสาครนาฏศิลป์ ละครเล็กหลานครูแกร จึงเป็นที่รู้จักแพร่หลายผ่านสื่อมวลชน รวมทั้งได้รับการเชิดชูจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ จากผลงานที่ได้ฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง รวมถึงการถ่ายทอดภูมิปัญญาล้ำค่าของไทยไว้ให้แก่ลูกหลาน “ครูสาคร ยังเขียวสด จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ประจำปีพุทธศักราช 2539 เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2539” (สน สีมาตรัง เยาวนุช เวศร์ภาดา และ พัชรี ศกศวัตเมฆินทร์, 2540: 33)

เมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2542 เกิดเหตุเพลิงไหม้ที่บ้านครูสาคร ยังเขียวสด ได้สร้างความเสียหายให้หุ่นละครเล็กไปจำนวนมาก “ทางครอบครัวของครูสาคร ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีพระราชทานทุนทรัพย์เพื่อช่วยเหลือคณะ และยังได้รับเงินบริจาคจากบุคคลทั่วไปที่ได้รับทราบข่าวเหตุการณ์ครั้งนี้เพื่อนำมาสร้างหุ่นละครเล็กขึ้นใหม่” (ธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐ, 2554: 17) ทำให้ครูสาคร และทายาท เกิดแรงบันดาลใจในการก่อตั้งโรงละคร สำหรับการแสดงหุ่นละครเล็กขึ้น “โดยทำพิธีเปิดเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม พ.ศ. 2542 ภายใต้ชื่อ ‘โจหลุยส์ เธียร์เตอร์’ (สะกดตามการจดทะเบียนบริษัท) ที่ซอยศิริชัย 1 จังหวัดนนทบุรี” (ยุพิน กุลนิตย์, 2539: 90-92) ดัง ครูสาคร ยังเขียวสด ได้เล่าถึงเหตุการณ์ครั้งนั้น ว่า

> พอเป็นศิลปินแห่งชาติ หุ่นก็โดนไฟไหม้หมด ตอนนั้นคิดจะสร้างโรงละครแล้ว สร้างโรงละครนี้หมายถึงว่าเมื่อเราเป็นศิลปินแห่งชาติสาขานี้ ก็จะสร้างไว้เป็นอนุสรณ์สมบัติเราเป็นสาขานี้ อีกหนึ่งก็ไว้แทนตัวผม ผมตายลูกเต้าก็จะได้เห็นสิ่งที่ผมทำไว้เท่านั้น...เงินบริจาคเป็นแสน แม้แต่เด็กอนุบาลยี่สิบ

บาท ห้าบาท บางคนก็ให้ผมห้าพันมั่ง ห้าร้อยมั่ง ทั้งเด็กทั้งผู้ใหญ่ทุกอย่าง ข้าราชการ สายการบิน ผมถึงดีใจว่า ไอ้ที่หวังเป็นเศรษฐีผมไม่ห่วงหรอก หวังให้ลูกหลานทำมาหากิน ขอให้ศิลปะประจำชาตินั้นเป็นของไทยแท้ ๆ อย่าให้สูญหาย อย่าไปไว้ในตู้โดยที่ไม่ได้อะไรเลย เป็นสิ่งที่ผมตั้งใจแค่นี้.... (สาคร ยังเขียวสด, วิดิทัศน์: 2548)

ต่อมาโรงละคร “โจหลุยส์ เธียร์เตอร์” ได้ย้ายมาตั้งอยู่ในโครงการสวนลุม ไนท์บาซาร์ (Suan Lum Night Bazaar) เขตปทุมวัน จังหวัดกรุงเทพมหานคร ซึ่งมีนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทย และชาวต่างชาติแวะเวียนมาชมเป็นจำนวนมาก อีกทั้ง ยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบรมศานุวงศ์อย่างต่อเนื่อง ดังปรากฏเหตุการณ์ต่าง ๆ ดังนี้

เมื่อวันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2545 ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเทพ-รัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จเป็นประธานในพิธีเปิดโรงละคร “โจหลุยส์ เธียร์เตอร์” อย่างเป็นทางการ หลังจากนั้น เมื่อวันที่ 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2547 สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอฯ เจ้าฟ้ากัลยา-ณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ได้พระราชทานนามใหม่ให้แก่โรงละครว่า “นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)” พร้อมทั้งทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ “มูลนิธินาฏยศาลา หุ่นละครเล็กฯ” ในปี พ.ศ. 2550 (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 94)

ภาพที่ 2.10 พระมหากรุณาธิคุณจากพระบรมศานุวงศ์ที่ทรงมีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ครูสาคร ยังเขียวสด ได้เสียชีวิตลงเมื่อวันที่ 21 พฤษภาคม พ.ศ. 2550 แต่ทายาททั้ง 9 คนของครูสาคร นำโดยนายพิสูตร ยังเขียวสด และนายสุรินทร์ ยังเขียวสด พร้อมชาวคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ยังคงทำการแสดงต่อไป จนกระทั่งเมื่อเดือนกันยายน พ.ศ. 2553 “โรงละครนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้หมดสัญญาเช่าที่กับทางโครงการสวนลุมไนท์บาซ่าร์ จึงต้องปิดตัวลง แต่ชาวคณะฯ ยังคงยึดมั่นในเจตนารมณ์ และปณิธานของครูสาคร ยังเขียวสด ในการอนุรักษ์ ถ่ายทอด และสืบสานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กต่อไป” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 26 มิถุนายน 2553) โดยร่วมกับหน่วยงานทั้งภาครัฐ และเอกชนในการดำเนินโครงการ เพื่อเผยแพร่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กทั้งใน และต่างประเทศ “ในปัจจุบัน นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้ย้ายโรงละครมาอยู่ที่โครงการเอเชียทีค: เดอะ ริเวอร์ฟร้อนท์ (Asiatique: The Riverfront) และพร้อมจะเปิดการแสดงอย่างเต็มรูปแบบอีกครั้งในปี พ.ศ. 2560” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 1 มิถุนายน 2559) นอกจากนี้ ผลจากการเผยแพร่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของครูสาคร ยังเขียวสด ยังเป็นแรงบันดาลใจให้เกิดคณะแสดงหุ่นละครเล็กใหม่เพิ่มเติมขึ้นอีกหลายคณะในปัจจุบัน ได้แก่ คณะคำนาย คณะนาฏราช และคณะสาครนาฏศิลป์ เป็นต้น

2.3.2 ลักษณะและการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก

หุ่นละครเล็กทุกตัวจะมีขนาดเท่ากันกับสัดส่วนของมนุษย์ เพียงแต่ย่อขนาดลงมาให้เล็กลง โดยหุ่นที่ใช้แสดงจริงจะมีขนาดตั้งแต่ 1 ถึง 1.20 เมตร หรืออัตราส่วน 1 ต่อ 1.5โดยประมาณ หุ่นละครเล็ก มีส่วนประกอบที่สำคัญอยู่ 4 ส่วน อันได้แก่ ส่วนหัว ลำตัว แขนขา และกลไก ซึ่งมีไม้และรอกเป็นส่วนประกอบสำคัญ มีลักษณะการแต่งหน้า และแต่งกายตามแบบการแสดงโขน หุ่นละครเล็กของครูสาคร ยังเขียวสด ได้รับการพัฒนาให้สามารถหันหน้าได้ทุกตัว มีรูปทรงได้สัดส่วนสมจริงมากขึ้นกว่าหุ่นสมัยครูแกร ใส่เครื่องประดับที่งดงาม และมีความประณีตในการแสดงมากขึ้น เพื่อให้หุ่นมีท่วงท่าการรำ และการเจรจาเหมือนมนุษย์ “หุ่นละครเล็กมีรายละเอียดของวิธีการทำที่แตกต่างจากหุ่นกระบอก เพราะหุ่นกระบอกมีเพียงครึ่งตัว คือ หัวกับมือ แต่หุ่นละครเล็กเป็นหุ่นเต็มตัว ส่วนประกอบทั้งหมดนี้ คือ สิ่งที่สร้างให้หุ่นเคลื่อนไหวได้เสมือนมนุษย์จริง” (สมพิศ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 3 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 2.11 หุ่นละครเล็ก
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

โดยพิสูตร ยังเขียวสด ได้อธิบายถึงขั้นตอน และวิธีการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก ดังนี้

เริ่มแรกจะนำดินเหนียวมาปั้นเป็นโครงตัว และส่วนของศีรษะ โดยจะปั้นดินเป็นรูปหุ่นก่อน ขึ้นอยู่กับว่าเราต้องการหุ่นรูปอะไร การขึ้นโครงจะมีความคล้ายคลึงกัน แต่แบ่งออกเป็นตัวพระกับตัวนาง ซึ่งถอดลักษณะของคนมาทั้งหมด หากเป็นตัวนางก็จะเอวบางร่างน้อย หากเป็นตัวพระลำตัวจะหนากว่า เมื่อปั้นเสร็จก็ใช้กระดาษปิด โดยนำเอาแป้งข้าวเจ้าผสมน้ำ แล้วเคี่ยวในกะทะตั้งไฟจนหนืดได้ที่ในการปิดกระดาษ 3 ชั้น จากนั้นนำไปตากแดดให้แห้ง ในยุคของบุตรของครูสาคร มีการพัฒนาการปรับแต่งรายละเอียดของใบหน้า และรูปร่างหุ่น ด้วยการหล่อขี้ผึ้ง เพื่อการตกแต่งอีกครั้งก่อนปิดกระดาษ ส่วนของศีรษะหุ่น มีการปรับใช้เรซิ่น แทนการผสมปูนพิเศษอย่างเก่า มีการนำความรู้ในเชิงช่าง และเทคนิคของงานประติมากรรม และจิตรกรรมมาปรับใช้ร่วมในการสร้างสรรค์หุ่น หุ่นในยุคหลัง ๆ จึงมีความงดงามตามแบบโขนในราชสำนักมากขึ้น (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 15 กันยายน 2557)

ภาพที่ 2.12 การปั้นหุ่นละครเล็ก
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ภาพที่ 2.13 การแปะกระดาษบนรูปปั้น
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

เมื่อตัวโครงแห้งจึงผ่าเอาดินด้านในออก ภายในตัวโครงจะยึดเชื่อมด้วยลวด ส่วนประกอบของแขนขาจะทำจากผ้ายัดนุ่นและมีไม้เชื่อมอยู่ตามบริเวณข้อพับต่าง ๆ เพื่อให้สามารถขยับได้คล้ายคนจริง ชิ้นส่วนของมือ และเท้าแกะจากไม้ทองหลาง ซึ่งมีน้ำหนักเบาและแกะง่าย พร้อมกับทาน้ำยากันปลวกกันมอดไว้

ภาพที่ 2.14 ชิ้นส่วน และโครงหุ่นละครเล็ก
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ส่วนบริเวณลำตัวจะใช้สีพลาสติกทา เพื่อที่เวลาโดนน้ำจะได้ไม่ลอกหลุด บริเวณหน้าใช้ปูนปั้นที่มีส่วนผสมพิเศษ ซึ่งสามารถปั้นได้เหมือนดินน้ำมัน เมื่อปูนแห้งก็จะนำมาทาสีแต่งลงดินสอพอง แล้วขัดด้วยกระดาษทรายจนกว่าผิวจะเรียบเนียน และมีสีที่ใกล้เคียงกับผิวหน้าคน เมื่อมีใบหน้าที่เนียนแล้วก็เริ่มแต่งหน้าแต่งตา สีที่ใช้ในการแต่งหน้าแต่งตา สีที่ใช้ในการแต่งหน้า เขียนคิ้ว วาดตา ทาปาก เป็นสีประเภทสีโปสเตอร์และสีฝุ่น ใช้พู่กันทาหลาย ๆ ชั้น แล้วขัดแต่งด้วยกระดาษทรายจนดูเหมือนจริง ลูกตาที่สดใสแวววาวนั้นใช้ตาแก้วที่ผ่านการขัดจนใส ส่วนของมือและขาก็เช่นกันต้องขัด

จนเรียบเนียน เมื่อได้ตัวหุ่นที่งามเพียบพร้อมสมบูรณ์แบบ จึงนำหุ่นมาแต่งองค์ทรงเครื่องตามเรื่องราวที่จะนำเสนอว่าต้องใช้ตัวละครใดบ้าง

ภาพที่ 2.15 การประดิษฐ์ และตกแต่งศีรษะหุ่นละครเล็ก
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

หุ่นละครเล็กมีการแต่งกายแบบโขนละครเพียงแต่ย่อส่วนลงมา วัสดุที่ใช้ทำเครื่องแต่งกายจะเหมือนกับเสื้อผ้าที่คนใช้จริง ทั้งผ้าเลื่อม ผ้าต่วน ดิ้นเงิน ดิ้นทอง ผ้ายก และผ้านุ่งที่ทำจากผ้าตาด ปักด้วยลูกปัด ดิ้นข้อ และดิ้นเลื่อม เครื่องประดับครบตามแบบโขนละคร ส่วนกำไลทำด้วยรักปั้นเป็นวงแล้วปิดทอง โดยนางสาวสมพิศ ยังเขียวสด ทายาทคนที่ 9 ของครูสาคร ยังเขียวสด ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับของหุ่นละครเล็ก ได้นำเทคนิคการวาดเขียนของจิตรกรรมไทยที่ศึกษาจากโรงเรียนช่างฝีมือในวัง (ชาย) เพาะช่าง และอาจารย์วีรธรรม ตระกูลเงินไทย มาประยุกต์ใช้เข้ากับเครื่องแต่งกายของหุ่นละครเล็ก ประกอบกับฝีมือในการปักที่ละเอียดลออ ทำให้หุ่นละครเล็กมีความวิจิตรงดงามอย่างสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ภาพที่ 2.16 นางสาวสมพิศ ยังเขียวสด และงานปักเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็ก
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

สมพิศ ยังเขียวสด ได้อธิบายถึง พัฒนาการของการออกแบบเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็กไว้ ดังนี้

> เครื่องแต่งกายของหุ่นละครเล็กนั้น มีพัฒนาการมาโดยตลอด ตั้งแต่สมัยครูแกรที่นิยมใช้ลูกปัดจากอินเดียมาตกแต่งเครื่องแต่งกาย ซึ่งในสมัยนั้นเรือที่มาค้าขายจากอินเดียมักจะแวะจอดที่สยามประเทศ จนกระทั่งมาถึงรุ่นครูสาคร ก็มีการใช้เลื่อม ดิ้นต่าง ๆ ที่หาได้ง่ายมากขึ้น การปักลายผ้าเป็นไปแบบชาวบ้าน แต่เน้นการปั้นหุ่นแบบสมจริงดุจมีชีวิต โดยใช้ลูกตาแก้ว มาจนถึงในรุ่น 3 ทายาทครูสาคร พี่เริ่มนำลายปักผ้าที่ประณีตงดงามตามแบบราชสำนักเข้ามาใช้กับหุ่นละครเล็ก มีความใกล้เคียงหุ่นหลวง และหุ่นเล็กมากขึ้น ใช้ดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง และปีกแมลงทับในการรังสรรค์เครื่องแต่งกายหุ่น นอกจากนี้ ยังเริ่มใช้เครื่องประดับโลหะเข้ามาผสมผสาน เน้นการออกแบบเสื้อผ้า และเครื่องประดับให้มีน้ำหนักเบาขึ้น เพื่อเอื้ออำนวยให้แก่ผู้เชิดที่ต้องแบกรับน้ำหนักหุ่นระหว่างทำการแสดง (สมพิศ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 13 กรกฎาคม 2559)

ภาพที่ 2.17 การปักเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็ก
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ครูสาคร ยังเขียวสด ได้คิดค้นวิธีการพัฒนาหุ่นละครเล็กให้มีกลไกในการเชิดที่สามารถทำให้หุ่นเคลื่อนไหวได้เหมือนคนมากยิ่งขึ้น และสวยงามขึ้น ดัง ธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐ ได้อธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงในการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็กของครูสาคร ยังเขียวสด ไว้ดังนี้

> ด้วยความที่มีฝีมือทางเชิงช่างอยู่มาก ครูสาครได้เพิ่มความงดงามของตัวหุ่น ทั้งในเรื่องของการปั้นหน้า ซึ่งมีขั้นตอนการทำคล้ายกับการทำหัวโขน และการทำเครื่องประดับให้มีความประณีตมากขึ้น มีการปรับแขน ขา และมือของหุ่นให้มีขนาดเท่าแบบหุ่นหลวง ข้างในกลวงเป็นโพรง โครงหุ่นท่อนบนทำด้วยกระดาษ ท่อนล่างทำด้วยโครงลวดวงไว้ 2 - 3 เส้น มีสายใยอยู่ภายในลำตัว ถ้าเป็นตัวเอกจะมีสายใยที่ข้อมือทำเป็นรอกไว้ใช้บังคับให้หุ่นหักข้อมือและชี้นิ้วได้ ส่วนตัวตลกมีมือแข็ง ๆ ขยับไม่ได้ (ธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐ, 2554: 31)

ยุพิน กุลนิตย์ อธิบายเกี่ยวกับการพัฒนากลไกหุ่นละครเล็กของครูสาคร ไว้ว่า

> ในส่วนของกลไกคอหุ่น มีการใส่ชิ้นไม้ตรงแกนคอให้ขยับ พยักหน้าได้ จากเดิมที่ได้แค่เหลียวหน้า ซ้ายขวา หุ่นบางตัวที่มีลักษณะนิสัยโลดโผน จัดจ้าน เช่น หนุมานจะมีการใส่ชิ้นไม้สี่เหลี่ยมเล็ก ๆ ที่คอนี้ถึงสองอันอยู่ภายในตรงคอให้คนเชิดกด เพื่อให้หุ่นยักคอได้แบบละครจริง ตัวพระไม่มีชิ้นไม้ที่ว่านี้ ดังนั้น จึงได้แต่เหลียวคอซ้ายขวาตามธรรมดา ส่วนตัวตลกอ้าปากได้ ตัวหุ่นประเภทนี้ใช้ผ้ามุ้งแซมตรงคอเพื่อให้ย่น ๆ จะได้อ้าปากหุบปากได้ หุ่นทุกตัวกลอกตาไม่ได้ เพราะตาทำด้วยลูกแก้วแข็ง บางตัวเกิดจากการวาดเขียน หัวโขนก็ถอดไม่ได้ หุ่นทุกตัวสามารถถอดหัว เปลี่ยนตัวได้ (ยุพิน กุลนิตย์, สัมภาษณ์: 20 กันยายน 2557)

ภาพที่ 2.18 กลไกส่วนคอของหุ่นละครเล็กหนุมาน
ที่มา: ผู้วิจัย

สน สีมาตรัง เยาวนุช เวศรีภาดา และพัชรี ศกศวัตเมฆินทร์ ได้กล่าวถึงความเชื่อเกี่ยวกับการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็กไว้ ว่า

> ในการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก ครูสาครเป็นผู้เดียวที่ประดิษฐ์กลไกต่าง ๆ ทั้งภายนอก และภายในตัวหุ่น โดยยึดถือแนวปฏิบัติเช่นเดียวกับครูแกร คือ ถือว่าเป็นกิจกรรมดังกล่าวเป็นความลับด้วยเชื่อว่ามีผู้สาปแช่งไว้ หากใครลอกเลียนแบบ ฉะนั้น ครูสาครจึงเข้าไปทำคนเดียวในห้อง เมื่อเสร็จเป็นตัวค่อยนำออกมาให้ลูก ๆ ช่วยกันเขียนสี และตกแต่งหุ่นต่อ ต่อมา นายสุรินทร์ ยังเขียวสด ลูกชายคนที่ 7 ของครูสาคร ยังเขียวสด ได้เป็นผู้เดียวในครอบครัวที่สืบทอดความรู้เรื่องการสร้างหุ่นละครเล็กจากครูสาคร (อ้างถึงใน ธัญญพัทธ์ ธรรมประเสริฐ, 2554: 32 - 33)

สุรินทร์ ยังเขียวสด ได้เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับการรับมอบวิธีการทำกลไกหุ่นละครเล็กดังนี้

> มีแค่ผมกับลูกหลานในครอบครัวเท่านั้น ที่ได้รับมอบให้สร้างกลไกหุ่นละครเล็กอย่างเป็นทางการ ส่วนคนอื่นนั้นจะทำได้เพียงแค่ซ่อมแซม เพราะยังไม่ผ่านพิธีมอบ ซึ่งผมได้รับมาจากพ่อหลุยส์ โดยทำพร้อมกันกับพิธีไหว้ครูประจำปี พ่อหลุยส์มอบหิน ดิน เครื่องมือในการสร้างให้ เหมือนการรับมอบในโขนละครที่จะมอบศิลป์ ศร พระขรรค์ (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 11 กรกฎาคม 2559)

หุ่นละครเล็กของครูแกร เท่าที่เหลืออยู่ขณะนี้มีประมาณ 30 กว่าตัว และเก็บรักษาไว้ที่เมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการ หุ่นที่ครูแกรสร้างมีเป็นจำนวนมาก เช่น เรื่องพระอภัยมณี นอกจากหุ่นตัวเอกแล้วยังมีหุ่น 12 ภาษาครบ และมีชื่อประจำตัวหุ่นด้วย หุ่นเหล่านี้ใช้สำหรับเล่นตอนศึกเก้าทัพ ที่อยู่ที่เมืองโบราณมี เจ้าจีน เจ้าพม่า เจ้าแขก เจ้าฝรั่ง ที่หายไปคงชำรุด และทิ้งน้ำไปบ้าง โดยเฉพาะหุ่นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์หลายตัวที่ชำรุดมากได้ทิ้งน้ำไป “เพราะครูแกรสั่งไว้ก่อนตายว่าถ้าหุ่นตัวใดชำรุดจนซ่อมไม่ไหวก็ให้ทิ้งน้ำห้ามขายให้ใคร เนื่องจากครูแกรหวงแหนหุ่นมาก

นอกจากลูกหลานแล้วก็ไม่ให้ใครจะจับหุ่น” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 26 มิถุนายน 2553) นอกจากหุ่นที่เป็นตัวคนแล้วยังมีหุ่นเรือสำเภา ม้ามังกร นาค ปลา หอย เอาไว้เล่นตอนนางผีเสื้อสมุทร ตามพระอภัยมณี “ส่วนหุ่นของครูสาคร ยังเขียวสด มีจำนวนเกือบร้อยตัวเช่นกัน แต่เมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2542 ได้เกิดเพลิงไหม้ขึ้นที่บ้านครูสาครในซอยระนอง 2 จังหวัดกรุงเทพมหานคร ทำให้หุ่นกว่า 50 ตัวในตอนนั้นสูญสิ้นไปพร้อมเปลวเพลิง” (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 59) แต่ด้วยจิตใจที่ไม่ยอมแพ้แก่โชคชะตา รุ่งขึ้นครูสาครรวบรวมสิ่งที่ยังคงหลงเหลืออยู่ และสร้างหุ่นชุดใหม่ต่อไปจนเหลือเป็นอนุสรณ์อยู่ที่นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) มาจนถึงทุกวันนี้

ภาพที่ 2.19 ภาพจากเหตุการณ์ไฟไหม้บ้านนายสาคร ยังเขียวสด ณ ซอยระนอง 2
เมื่อวัน 17 พฤษภาคม 2542
ที่มา: (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 91)

ภาพที่ 2.19 (ต่อ) ภาพจากเหตุการณ์ไฟไหม้บ้านนายสาคร ยังเขียวสด ณ ซอยระนอง 2
เมื่อวัน 17 พฤษภาคม 2542
ที่มา: (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 91)

2.3.3 ลักษณะสำคัญของการเชิดหุ่นละครเล็ก

จากการปฏิบัติการเก็บข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้พบว่า หุ่นละครเล็กจะสามารถเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวาได้นั้น ต้องอาศัยผู้เชิดที่มีความชำนาญโดยเฉพาะ หุ่นบางตัว เช่น ตัวพระ ยักษ์ และลิง ต้องใช้คนเชิดถึง 3 คน ตัวนางใช้คนเชิด 2-3 คน (แล้วแต่ตัวละคร) ส่วนตัวตลกใช้คนเชิดเพียงคนเดียว ในการเชิดหุ่นตัวหนึ่งผู้เชิดจะต้องแบ่งหน้าที่กัน และร่วมงานกันอย่างดี เทคนิคการเชิดต่าง ๆ เช่น การกล่อมหัว กล่อมตัว จังหวะ ฯลฯ ต้องใช้ความชำนาญ และประสบการณ์ของผู้เชิด

หุ่นละครเล็ก เป็นหุ่นทีมีลักษณะครบส่วนทั้งตัว การเชิดจะต้องใช้ผู้เชิดสามคนต่อหุ่นหนึ่งตัว เพื่อบังคับกลไกของหุ่นดังนี้

2.3.3.1 ผู้เชิดคนที่หนึ่ง จะบังคับที่ศีรษะ และมือข้างหนึ่งของหุ่น โดยเรียกผู้เชิดตำแหน่งนี้ว่า ผู้เชิดตัวกลาง จะต้องใช้มือข้างที่ถนัด และสามารถรับน้ำหนักหุ่นได้ดี ล้วงเข้าไปด้านในของตัวหุ่น เพื่อจับแกนคอหุ่น และบังคับศีรษะให้เหลียวหน้าได้ “ที่ตรงแกนคอนี้ในหุ่นบางตัวจะมีชิ้นไม้สำหรับบังคับที่คอหุ่นให้พยักหน้าได้ บางตัวมี 1 ชิ้น บางตัวมีถึง 2 ชิ้น เช่น หนุมาน ผู้เชิดตัวกลางนี้จะต้องบังคับชิ้นไม้สองชิ้น เพื่อให้หุ่นสามารถก้มเงย เอียงซ้ายขวา หยักคอได้” (เจษฎา สมสุข, สัมภาษณ์: 4 พฤษภาคม 2558) ผู้เชิดตัวกลางนี้ยังต้องบังคับมือข้างหนึ่งของตัวหุ่นด้วย

2.3.3.2 ผู้เชิดคนที่สอง จะบังคับที่เท้าทั้งสองข้างของตัวหุ่น ซึ่งหุ่นบางตัวจะมีที่จับตรงเท้าแต่บางตัวจะไม่มี ผู้เชิดเท้านี้จะต้องคอยระวังในเรื่องของการบังคับเท้าเป็นพิเศษ เพราะ “หากยกขาสูงมากเกินไป หรือจับเท้าหุ่นบิดมากเกินไป จะทำให้ตัวหุ่นบิดไปด้วยทั้งตัว ผู้เชิดเท้าหุ่นจะต้องคอยดูจังหวะการพักแขนของผู้เชิดตัวกลาง โดยผู้เชิดตัวกลางจะวางแขนที่รับน้ำหนักของตัวหุ่นลงบนไหล่ของผู้เชิดเท้า เพื่อเป็นการผ่อนแรง” (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 122)

2.3.3.3 ผู้เชิดคนที่สาม จะบังคับที่มืออีกข้างหนึ่งของหุ่น โดยจะต้องมีความพร้อมเพรียงกับมืออีกข้างหนึ่งให้รำ หรือออกท่าให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน “ในบางช่วงต้องรับแขนของผู้เชิดตัวกลาง โดยใช้มือข้างที่ว่างสอดรับช่วงแขนหรือข้อศอกของผู้เชิดตัวกลางข้างที่รับน้ำหนักของหุ่นเพื่อเป็นการผ่อนแรง” (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 122) และ “สามารถนำมืออีกข้างที่ว่างนั้น สัมผัสบนแผ่นหลังช่วงเอวของผู้ที่เชิดเท้าได้ เพื่อให้สามารถรับรู้การเคลื่อนไหวของผู้เชิดคนที่ 2 ว่าจะไปในทิศทางใดต่อ โดยไม่ห่างออกจากกัน บางครั้งจึงถูกเรียกว่า ‘สัมผัสทิพย์’” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 10 กรกฎาคม 2555)

ภาพที่ 2.20 การเชิดของผู้เชิดทั้ง 3 คน
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

2.3.4 พัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

2.3.4.1 การพัฒนารูปแบบการเชิดหุ่นละครเล็ก

แต่เดิมศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสมัยครูแกร ศัพทวณิช มีรูปแบบตามคำบอกเล่าของครูสาคร ยังเขียวสด ดังนี้

> ผู้เชิดจะถ่ายทอดเรื่องราว ลีลา ท่วงท่า และอารมณ์ผ่านทางการแสดงเฉพาะตัวหุ่นละครเล็กเท่านั้น โดยใช้วิธีการเชิดหลังฉากกั้นสูงประมาณศีรษะผู้เชิด เพื่อบังตัวผู้เชิดไว้ ลักษณะการเชิดต้องยกหุ่นสูงสุดแขน เพื่อให้ตัวหุ่นโผล่พ้นฉากกั้นนี้ แม้กระนั้นหากดูจากทางด้านหน้าก็จะเห็นหุ่นอยู่ประมาณครึ่งตัวเท่านั้น ช่วงขาของหุ่นจะมองไม่เห็นเพราะมีฉากกั้นบังอยู่ ดังนั้นผู้เชิดหุ่นจึงมักจะให้ผู้เชิด หนึ่งคนบ้าง สองคนบ้างต่อหุ่นหนึ่งตัว เพราะขาหุ่นไม่ต้องเชิด ส่วนใหญ่หากเป็นตัวตลกจะใช้ผู้เชิดเพียงคนเดียว ตัวนางหรือหัวอื่น ๆ จะใช้ผู้เชิดสองคน หากเป็นตัวละครที่สำคัญจะใช้ผู้เชิดถึงสามคน เพื่อที่จะรำออกท่าได้อย่างสวยงาม ผู้เชิดทั้งสามคนนี้จะจับตรงส่วนต่าง ๆ ของหุ่นเพื่อให้เคลื่อนไหวได้เหมือนคนจริง ในส่วนของผู้เชิดก็ไม่ได้แบ่งแยกตัวละครเป็นกลุ่มผู้ชาย และกลุ่มผู้หญิงดังเช่นปัจจุบัน ในสมัยของครูแกรผู้เชิดผู้หญิงเยอะกว่าผู้เชิดผู้ชายก็เชิดรวมกัน ดังเช่นนางหยิบสะใภ้ของนายแกรนั้นสามารถเชิดตัวยักษ์ได้ดีทีเดียว (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 118)

ภาพที่ 2.21 การแสดงหุ่นละครเล็กสมัยครูแกร ศัพทวณิช
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ต่อมาครูสาคร ยังเขียวสดได้คิดค้นการเชิดหน้าโรงขึ้น และนำศิลปะการแสดงโขนเข้ามาผสมผสานกับการเชิดหุ่นละครเล็กในภายหลัง เพื่อให้ผู้ชมได้มีโอกาสชมลีลาการแสดงของผู้เชิดได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น โดยหุ่นละครเล็กและผู้เชิดจะมีการแสดงอารมณ์และท่าทางเดียวกัน มีความพร้อมเพรียงระหว่างผู้เชิดสอดประสานกับหุ่น มีความสวยงามลงตัวจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของการแสดงหุ่นละครเล็กตราบจนทุกวันนี้ นอกจากนี้ ครูสาครยังให้มีการสาธิตวิธีการเชิดก่อนการแสดง เพื่อให้ความรู้ และเสริมสร้างความเข้าใจของผู้ชมก่อนชมการแสดงอีกด้วย การเปลี่ยนแปลงวิธีการแสดงเหล่านี้เกิดขึ้นครั้งแรกในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และเสริมสร้างเอกลักษณ์ของไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 กับการแสดงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ ซึ่งเป็นการแสดงรอบที่ 2 ต่อจากการแสดงรอบแรกเรื่อง พระอภัยมณี หลังจากที่นายสมัคร สุนทรเวช ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงคมนาคมได้เดินทางมาชมการแสดง แล้วเห็นว่าการแสดงหุ่นละครเล็กแบบหลังฉาก ไม่ค่อยมีผู้ชมทางด้านหน้ามากนัก แต่กลับมายืนดูที่หลังฉาก เพราะต้องการ

เห็นว่าผู้เชิดมีวิธีการแสดงอย่างไร นายสมัคร สุนทรเวชจึงแนะนำให้ครูสาครให้ออกไปแสดงหน้าโรง ดังที่ครูสาคร ยังเขียวสด ได้เล่าถึงเหตุการณ์ในวันนั้นไว้ว่า

> ตอนออกแสดงปีแรก ๆ นี่ มีแต่คนเรียกหุ่นกระบอก ไม่มีใครรู้จักละครเล็ก แล้วตอนเชิดก็แห่กันมาดูแต่ข้างหลังโรง มาดูคนเชิดว่าเค้าเชิดยังไง ก็พอดีคุณสมัคร สุนทรเวชนี่มาบอกว่า คุณลุงทำไมไม่ออกไปเชิดข้างนอกเล่า คนดูเค้าจะได้เห็น ผมก็เลยให้ลูก ๆ เค้าออกไปเชิดข้างนอกให้เห็นกันไปเลย (สาคร ยังเขียวสด, วิดิทัศน์: 2548)

ภาพที่ 2.22 ผู้เชิดใช้ท่าโขนร่วมกับการแสดงหุ่นละครเล็ก ในเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ยกรบ
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ก่อนการแสดงครั้งแรกที่สวนอัมพร ครูสาคร ยังเขียวสด ได้เริ่มถ่ายทอดวิชาความรู้เกี่ยวกับการเชิดหุ่นละครเล็กให้แก่ลูก ๆ โดยให้ฝึกซ้อมกับตัวหุ่นที่กำลังสร้างอยู่ เนื่องจากมีเวลาอยู่เพียงไม่ 27 วัน สร้างส่วนไหนของหุ่นเสร็จก่อนก็จะให้ลูก ๆ ได้ฝึกเชิดในส่วนนั้นไปก่อน เช่น ฝึกกล่อมหน้าหุ่น และฝึกใช้รอกบังคับมือหุ่น เป็นต้น จนกระทั่งเมื่อตัวหุ่นละครเล็กเสร็จสมบูรณ์แล้ว จึงได้ให้ฝึกการเชิดครบส่วนทั้งตัว โดยให้จับกลุ่มผู้เชิดสามคนต่อหุ่นหนึ่งตัว ในครั้งแรกนั้นผู้เชิดไม่ได้ออกท่าทางตามหุ่น เพียงแต่เชิดหุ่นให้เคลื่อนไหวทำท่าทางต่าง ๆ ไปตามเนื้อเรื่อง ปรากฏว่าเชิดได้ไม่คล่อง บางท่าทางก็เชิดไม่ได้เพราะขัดกัน ครูสาครจึงให้ผู้เชิดออกท่ารำทำบทไปพร้อม ๆ กับหุ่น

จึงเชิดได้อย่างคล่องแคล่วไม่ติดขัด “เนื่องด้วยผู้เชิดครั้งนั้นส่วนใหญ่เป็นลูกและหลานของครูสาครเอง จึงทำให้การฝึกซ้อมรวมกลุ่มเป็นไปได้โดยง่าย ด้วยต่างก็เติบโตมาด้วยกัน และได้รับการฝึกพื้นฐานทางด้านการแสดงร่วมกันมาโดยตลอด” (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 116)

หลังจากการแสดงครั้งแรกเป็นต้นมา ครูสาครได้นำเอาลีลาท่วงท่าของโขนนาฏศิลป์ชั้นสูงมาปรับใช้ในการแสดงของผู้เชิด และพัฒนาวิธีการเชิด การสอดผสานระหว่างผู้เชิดและหุ่น รวมถึงระหว่างผู้เชิดด้วยกันมาโดยตลอด ต่อมาเมื่อมีผู้แสดงที่มาร่วมฝึกเชิดหุ่น ตลอดนักเรียนนักศึกษาจากสถาบันต่าง ๆ ให้ความสนใจมากขึ้น จึงได้มีการวางรูปแบบการเรียนรู้ และการฝึกเชิดหุ่นละครเล็กอย่างมีแบบแผน ใช้ผู้เชิดสามคนต่อหุ่นหนึ่งตัว แบ่งกลุ่มผู้เชิดแยกชาย หญิงอย่างชัดเจนมากขึ้นตามตัวละครที่เชิด ซึ่งมีที่มาจากการถ่ายทอดของครูสาครสืบมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 2.23 ครูสาครถ่ายทอดวิชาความรู้สู่ลูกหลาน
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ภาพที่ 2.24 การฝึกสอนการเชิดหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน
ที่มา: ผู้วิจัย

2.3.4.2 การพัฒนาเครื่องแต่งกายของผู้เชิดหุ่นละครเล็ก

เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของผู้เชิดหุ่นละครเล็กในสมัยครูแกร ศัพทวณิช ยังมิได้มีการวางรูปแบบการแต่งตัวเป็นเครื่องแบบไว้เหมือนในปัจจุบัน เพียงแต่แต่งตัวกันตามปกติของยุคสมัยนั้น ๆ ผู้หญิงสวมเสื้อคอกระเช้า นุ่งผ้าถุง หรือโจงกระเบน ผู้ชายบางคนถอดเสื้อ เพราะไม่ได้ออกไปด้านหน้าฉาก ยังคงเชิดอยู่ภายในโรงละครหุ่นเท่านั้น ต่อมาในสมัยครูสาคร ยังเขียวสดได้มีการปรับเปลี่ยนพัฒนาเครื่องแต่งกายของผู้เชิดหุ่นให้ดูสวยงาม และเป็นไปในทิศทางเดียวกันสอดคล้องกับรูปแบบการเชิดหุ่นมากขึ้น ดังที่ ยุพิน กุลนิตย์ ได้อธิบายไว้ ว่า

> โดยในช่วงแรกที่ครูสาครนำหุ่นออกแสดงนั้น ผู้หญิงสวมเสื้อลูกไม้รูปแบบต่างกัน นุ่งผ้าถุงสำเร็จรูป ฝ่ายชายนุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดง หรือน้ำเงิน ใส่เสื้อทรงปะแตนแขนสั้นสีขาว แล้วค่อยเปลี่ยนรูปแบบไปเป็นเสื้อคอพวงมาลัยสีเหลือง หรือสีม่วง มีลวดลายทั้งหญิงและชาย ใช้ผ้าขาวม้าคาดเอว ผ้านุ่งเป็นโจงกระเบนสีแดงบ้างน้ำเงินบ้าง ช่วงถัดมาจึงเปลี่ยนเสื้อเป็นเสื้อม่อฮ่อมเหมือนกันทั้งหญิงและชาย (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 121)

จนกระทั่งปัจจุบัน การแต่งกายเปลี่ยนเป็นสีดำ ลักษณะเป็นเสื้อแขนยาวเข้ารูปนุ่งผ้าโจงกระเบนทั้งหญิงและชาย เหตุผลที่ต้องเน้นสีของเครื่องแต่งกายผู้เชิดให้เป็นสีเข้ม เนื่องจาก “ปัจจุบันมีการพัฒนาการแสดงหุ่นละครเล็กร่วมกับศิลปการละครสมัยใหม่ ที่มีการใช้ฉากแสงสีต่าง ๆ เข้ามาประกอบการแสดง ดังนั้น การสวมใส่ชุดเชิดสีดำจะช่วยให้ผู้ชมสามารถมองเห็นตัวหุ่นละครเล็กได้เด่นชัดยิ่งขึ้น และไม่แย่งความสนใจไปจากตัวหุ่น” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 12 ตุลาคม 2557)

ภาพที่ 2.25 เครื่องแต่งกายของผู้เชิดหุ่นละครเล็กในยุคต่าง ๆ
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

2.3.4.3 การพัฒนารูปแบบการสร้างสรรค์ และเทคนิคประกอบการแสดง

รูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็กยุคแรกในสมัยพ่อครูแกร ศัพทวณิช “มีเพียงโรงละครหุ่น ซึ่งเป็นฉากบังตัวผู้เชิด ซึ่งเป็นฉากวาด ไม่มีอุปกรณ์ประกอบฉากมากนัก ผู้ชมจะเห็นแต่ตัวหุ่น จนมาในสมัยครูสาคร จึงมีการเพิ่มฉากข้าง และฉากหลังซ้อนหลังหุ่นและผู้เชิดอีกที เพื่อเสริมให้ตัวละครเด่นขึ้น มีการพัฒนาให้ฉากสามารถเปลี่ยนเป็นสถานที่ต่าง ๆ ได้” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 12 ตุลาคม 2557) จนภายหลังการพัฒนาวิธีการเชิดให้ออกมาแสดงหน้าโรง จึงยกเลิกการใช้โรงละครหุ่น และฉากกั้น ในการแสดงหุ่นละครเล็กรุ่นครูสาคร จึงเริ่มมีการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากแบบประติมากรรมลอยตัว และระบบแสงสีต่าง ๆ เข้ามามากขึ้น

เมื่อมาถึงรุ่นลูกหลานของครูสาคร หลังจากที่นายพิสูตร และนายสุรินทร์ ยังเขียวสด ได้มีโอกาสนำหุ่นละครเล็กไปแสดงร่วมกับคณะอื่น ๆ ที่ต่างประเทศ ทายาทของนายสาครได้นำเอาความรู้ทั้งในเชิงช่าง นาฏศิลป์ไทย และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจากบิดาผสมผสานกับประสบการณ์ที่ได้ร่วมงานและพบเห็นในต่างแดน มาใช้จัดการแสดงหุ่นละครเล็กในโรงละครอย่างเต็มรูปแบบ โดย “มีการใช้เทคนิคการแสดง แสง สี เสียง ฉาก และเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ตามแบบศิลปการละครของตะวันตก จึงมีความจำเป็นต้องอาศัยพื้นที่ ความมืด และระบบรองรับเทคนิคในการแสดงมากขึ้น จนในที่สุดสามารถเปิดการแสดงหุ่นละครเล็กเต็มรูปแบบในโรงละคร (Indoor Theatre) ได้” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 2553) โดยเปิดโรงละครชื่อว่า “โจหลุยส์ เธียเตอร์” ที่จังหวัดนนทบุรี เมื่อวันที่ 28 ธันวาคม พ.ศ. 2542 ก่อนจะย้ายไปที่สวนลุมไนท์บาซ่าร์เมื่อวันที่ 10 กรกฎาคม พ.ศ. 2545 และได้รับชื่อพระราชทานจากสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ว่า “นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)” ในภายหลัง

ภาพที่ 2.26 นายพิสูตร ยังเขียวสด บุตรคนที่ 5 และนายสุรินทร์ ยังเขียวสด บุตรคนที่ 7 ของครูสาคร ยังเขียวสด ผู้ก่อตั้งนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการพัฒนารูปแบบการสร้างสรรค์แสดง และเทคนิคต่าง ๆ เหล่านี้ ทำให้นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้สร้างสรรค์การแสดงรูปแบบใหม่ขึ้น เพื่อก้าวสู่เวทีระดับโลก สร้างชื่อเสียงให้แก่ประเทศไทยได้เป็นที่รู้จักในเวทีการประกวดหุ่นระดับโลก สร้างความภาค ภูมิใจให้แก่ครูสาคร ที่ได้เห็นลูกหลานสืบสานตำนานหุ่นและประสบความสำเร็จอย่างยอดเยี่ยม ดังยุพิน กุลนิตย์ ได้กล่าวถึงความสำเร็จของหุ่นละครเล็กบนเวทีระดับโลก ไว้ว่า

> นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้สร้างสรรค์การแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง “กูรมาวตาร ตำนานพระราหู” (The Legend of Lunar Eclipse) เพื่อเข้าร่วมประกวดหุ่นโลกในงาน “เวิร์ล เฟสติวัล ออฟ พัพเพ็ท อาร์ท 2006” (World Festival of Puppet Art 2006) ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเชค จนสามารถชนะการประกวด ได้รับรางวัลการแสดงทางวัฒนธรรมยอดเยี่ยม (The Best Traditional Performance Award) ในปี พ.ศ.2549 และเรื่อง “กำเนิดพระคเณศ” (The Origin of Genesha)” ได้รับรางวัลการแสดงยอดเยี่ยม (The Best Performance Award) จากงานเดียวกันในปี พ.ศ. 2551 (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 100-101)

ภาพที่ 2.27 นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้รับรางวัล
The Best Traditional Performance Award จากการแสดง ชุด “กูรมาวตาร ตำนานพระราหู”
ในงาน World Festival of Puppet Art 2006 ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเชค
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ภาพที่ 2.28 นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้รับรางวัล
The Best Performance Award จากการแสดงชุด “กำเนิดพระคเณศ”
ในงาน World Festival of Puppet Art 2008 ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเชค
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

2.3.4.4 การพัฒนาการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก

จากหุ่นละครเล็กที่คิดค้นโดยครูแกร ศัพทวณิช ซึ่งถอดแบบและพัฒนามาจากหุ่นวังหน้า หรือหุ่นเล็ก มาสู่รุ่นครูสาคร ยังเขียวสด ที่ได้พัฒนารูปลักษณ์ และกลไกของหุ่นละครเล็กให้มีความสวยงาม และสามารถเคลื่อนไหวได้เสมือนมีชีวิตมากยิ่งขึ้น ครูสาครประยุกต์วัสดุอุปกรณ์ และเพิ่มความงดงามในแต่ละจุดของหุ่นละครเล็กได้จนเป็นที่ยอมรับ ทั้งในเรื่องของการปั้นหน้า ซึ่งมีขั้นตอนการทำคล้าย ๆ กับการทำหัวโขน และการทำเครื่องประดับที่มีความประณีตมากขึ้น ส่วนของกลไกคอหุ่น มีการใส่ชิ้นไม้ตรงแกนคอให้ขยับพยักหน้าได้ จากเดิมที่ได้แค่เหลียวหน้า ซ้าย ขวา และบางตัวเช่นหนุมานจะมีการใส่ชิ้นไม้ 2 ชิ้นที่คอนี้ถึงสองอันเพื่อให้ยักคอได้มากขึ้นอีกด้วย

ต่อมา พัฒนาการของหุ่นละครเล็กในรุ่นทายาทของครูสาคร ซึ่งเป็นรุ่นที่ 3 ของผู้สืบทอดหุ่นละครเล็ก ได้มีการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบของหุ่นละครเล็กเพิ่มเติม ตั้งแต่วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ทำศีรษะหุ่นจากปูนผสมพิเศษของครูสาคร ก็ปรับเป็นการหล่อด้วยเรซิ่น เพื่อเพิ่มความชัดเจนของรายละเอียดบนใบหน้าของหุ่นให้แลดูสวยงาม และเสมือนจริงมากขึ้น ขนาดของหุ่นมี

หลากหลายตามแต่บทบาท โดยหุ่นที่นำมาแสดงเป็นตัวละครหลัก ส่วนใหญ่จะมีขนาดประมาณ 1.20 เมตร ส่วนหุ่นตัวตลก และตัวละครเสริมอื่น ๆ จะมีขนาดประมาณ 1 เมตร หรือเล็กกว่า

พิสูตร ยังเขียวสด ได้อธิบายถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบใบหน้าของหุ่นละครเล็กในยุคของทายาทครูสาคร ยังเขียวสด (รุ่นที่ 3) ไว้ ดังนี้

> ลักษณะของใบหน้าหุ่น มีการปรับใบหน้าของตัวละครที่เป็นเทพ เทวดา นางฟ้า และสมมติเทพให้มีรูปหน้าตามแบบจิตรกรรมภาพโบราณ (หน้าเทพ) และใกล้เคียงแบบราชสำนักมากขึ้น ได้สัดส่วนตามแบบประติมากรรมที่ได้มาตรฐาน ซึ่งเดิมทีจะทำหน้าหุ่นให้คล้ายตุ๊กตา ส่วนตัวตลก และตัวละครทั่วไป ยังคงความสวยงาม น่ารักตามแบบของครูแกร และครูสาคร (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 1 กรกฎาคม 2556)

ภาพที่ 2.29 หุ่นละครเล็กสมัยครูแกร ศัพทวณิช
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.30 หุ่นละครเล็กสมัยครูสาคร ยังเขียวสด
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ภาพที่ 2.31 หุ่นละครเล็กสมัยทายาทครูสาคร (นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

2.3.5 การผสานศิลป์ในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เป็นศิลปะการแสดงที่ผสมผสานศิลปะไทยไว้หลากหลายแขนง ทั้งวิจิตรศิลป์ (Fine Arts) รวมถึงงานประณีตศิลป์ชั้นสูง และประยุกต์ศิลป์ (Applied Arts) ถูกหลอมรวมไว้ภายใต้ลีลาการเชิดหุ่นอันมีชีวิตชีวา อันได้แก่

2.3.5.1 วิจิตรศิลป์ (Fine Arts)

1) จิตรกรรม (Painting) การวาดภาพฉาก ภาพโครงร่าง หน้าตาของตัวละคร ลวดลายต่าง ๆ

2) ประติมากรรม (Sculpture) การปั้นหุ่นต้นแบบก่อนนำมาหล่อ และทำเป็นพิมพ์ สำหรับการสร้างสรรค์ประดิษฐ์หุ่นละครเล็ก

3) สถาปัตยกรรม (Architecture) การก่อสร้างโรงละคร

4) วรรณกรรม (Literature) บทประพันธ์ และบทละครที่นำมาแสดง

5) นาฏศิลป์ (Thai Classical Dance) ซึ่งมีพื้นฐานมาจากโขน นาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย การใช้ลีลาท่าทางการเชิด ทั้งท่าทางของหุ่น และผู้เชิด (1-3 คน) ต้องมีความสวยงามพร้อมเพรียง เป็นลมหายใจเดียวกัน

6) คีตศิลป์ (Musical Arts) ซึ่งถูกสร้างสรรค์มาเพื่อประกอบการแสดงหุ่นละครเล็กเฉพาะเรื่อง ตามแต่ละชุดการแสดง มีทั้งการใช้ ดนตรีไทย ดนตรีสากล และดนตรีร่วมสมัย รวมถึงเสียงประกอบการแสดงต่าง ๆ การขับร้อง และการพากย์-เจรจา อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโขน ละครไทย

นอกจากนี้ หุ่นละครเล็กยังได้รวมงาน “ประณีตศิลป์ชั้นสูง” จากการสร้างสรรค์หัวโขน เครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับอันวิจิตรงดงามตามแบบแผนตัวละครในวรรณกรรมไว้อีกด้วย โดย เผ่าทอง ทองเจือ ได้อธิบายถึงความเป็นมาของศิลปะชั้นสูงประเภทนี้ไว้ ดังนี้

> งานประณีตศิลป์ ทั้งหมดของประเทศไทยสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันนี้ ล้วนแล้วแต่มีต้นกำเนิดมาจากราชสำนัก เพราะในอดีตองค์พระมหากษัตริย์ ทรงเป็นผู้อุปถัมภ์งานศิลปะทุกประเภท ทุกแขนง เพราะฉะนั้นการที่จะมีพระราชพิธีต่าง ๆ ในราชสำนัก การพระราชพิธีเหล่านั้นจำเป็นต้องรวบรวมเอาศิลปะทุกแขนงเข้ามาเป็นข้าวของเครื่องใช้ประกอบในพระราชพิธี นอกจากศิลปะจะเป็นเครื่องแสดงถึงความเป็นมาอันยาวนานหรือการมีอารยธรรมของประเทศแล้ว ความวิจิตรงดงาม อ่อนช้อยของผลงานประณีตศิลป์ชั้นสูงที่ได้รับการรังสรรค์ขึ้นมาเพื่อใช้ประกอบในพระราชพิธีต่าง ๆ นั้นยัง

บ่งบอกถึงความรักความศรัทธาที่คนไทยมีต่อพระมหากษัตริย์อย่างไม่อาจเปรียบใดเสมอเหมือนได้อีกด้วย (เผ่าทอง ทองเจือ, สัมภาษณ์: 9 กันยายน 2555)

2.3.5.2 ประยุกต์ศิลป์ (Applied Arts)

1) หัตถศิลป์ (Craftsmanship) การสร้างองค์ประกอบของหุ่น หัว โครงตัว การประดิษฐ์กลไกต่าง ๆ

2) มัณฑนศิลป์ (Decorative Arts) การจัดฉาก เพื่อให้เข้ากับเนื้อเรื่องและบรรยากาศ รวมถึงการจัดอุปกรณ์ประกอบการแสดงอื่น ๆ การตกแต่งภายในโรงละคร และการจัดรูปแบบการใช้งานภายในโรงละคร

3) การออกแบบ (Design) ประกอบไปด้วย การออกแบบแสง เวที เครื่องแต่งกายของผู้เชิด

4) พาณิชย์ศิลป์ (Commercial Arts) ป้ายโฆษณา เพื่อการประชา-สัมพันธ์การแสดง ของที่ระลึก

นอกจากนี้ ภาพพิมพ์ และอุตสาหกรรมศิลป์ได้ก้าวเข้ามามีบทบาทร่วมกับการแสดงหุ่นละครเล็กมากขึ้น เพื่อส่งเสริมการสืบสานตำนานศิลป์ในยุคที่ความก้าวหน้า และพัฒนาของเทคโนโลยีที่มีบทบาทมากขึ้นในปัจจุบัน

กล่าวโดยสรุป คือ ศิลปะไทยหลากแขนงถูกหล่อหลอมจนกลายเป็นศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สมบัติล้ำค่าของชาติผ่านวันเวลาอันรุ่งโรจน์ และ ถดถอยไปตามกาลเวลา ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นนับเนื่องจากยุคสมัยของครูแกร ศัพทวณิช ผู้สร้างสรรค์ประดิษฐ์หุ่นละครเล็ก สู่ยุคสมัยของครูสาคร ยังเขียวสด ผู้พลิกฟื้นลมหายใจอันรวยรินของหุ่นละครเล็กให้กลับมามีชีวิตชีวาอีกครั้งหนึ่งพร้อมย่างก้าวแห่งพัฒนาการด้วยความอุตสาหะ ตราบจนทุกวันนี้ ทายาทและลูกศิษย์ของครูสาครต่างยังคงดำเนินตามปณิฐานของบรรพบุรุษต่อไป ในการอนุรักษ์ ถ่ายทอด สืบสาน และพัฒนาต่อยอดมรดกทางวัฒนธรรมชิ้นนี้ให้คงอยู่สืบไป แม้จะต้องสวนกระแสกับค่านิยมสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากนานาอารยประเทศ และการเปลี่ยนแปลงของสังคมอันเกิดจากความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เทคโนโลยีสารสนเทศที่เสมือนย่อโลกมาไว้แค่เพียงปลายนิ้วสัมผัส การดำรงคงอยู่ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน ก็เช่นเดียวกับงานศิลปะการแสดงประเภทอื่นที่ต้องการผู้ชม ดังนั้น การสร้างสุนทรียะในการรับชมของผู้ชมในยุคปัจจุบันจึงสำคัญ ต้องอาศัยความรู้ และความเข้าใจประกอบการรับชม เพื่อสามารถเข้าถึง และซึมซับจนเกิดความประทับใจได้ตามหลักการ “การรับรู้คุณค่าแห่งความงาม” ทางสุนทรียศาสตร์ที่กล่าวไว้ว่า “หากผู้เข้าชมไม่มีความ

เข้าใจในผลงานศิลปะชิ้นนั้น ความประทับใจก็จะลดน้อยลง” เพื่อกระตุ้นให้ผู้รับชมเกิดความประทับใจ ภาคภูมิใจ รักและหวงแหนในศิลปะของแผ่นดินไทย ซึ่งควรค่ายิ่งแก่การอนุรักษ์และเผยแพร่ตราบจนชั่วลูกชั่วหลานคู่คนไทยสืบไป

ดังนั้น ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงนำความเป็นมา แนวคิด และสาระสำคัญ ซึ่งเป็นหัวใจหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กนี้ อันได้แก่

1) ประวัติ และความเป็นมาของหุ่นละครเล็ก
2) องค์ประกอบในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
3) รูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก
4) พัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
5) สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน
6) ศิลปินผู้สร้างสรรค์ และผู้ฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ทั้งนี้ 6 หัวข้อดังกล่าว จะถูกนำมาพัฒนาเป็นผลงานการสร้างสรรค์ เพื่อสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ในการเสริมสร้างความเข้าใจ และการรับรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยจะนำมากล่าวในบทวิเคราะห์ข้อมูลต่อไป

2.4 สถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบัน

สังคมและวัฒนธรรมนั้น ไม่ได้อยู่ในสภาพที่หยุดนิ่ง หากแต่มีการเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา ดังนั้น “แนวโน้มโดยทั่วไปของสังคมและวัฒนธรรม จึงอยู่ในสภาพที่จะเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ” (เกรียงไกร ฮ่องเฮงเส็ง, 2550: 1) ปัจจุบัน ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสารสนเทศ และการสื่อสารก้าวเข้ามามีบทบาทสำคัญในทุกด้านทั่วโลก รวมถึงประเทศไทยที่เกิดการพัฒนาเปลี่ยนแปลงทางสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองด้วยเทคโนโลยีเหล่านี้เช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นสัญญาณดาวเทียม และเครือข่ายโยงใย (Internet) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เครือข่ายโยงใยไร้สายความเร็วสูงบนโทรศัพท์เคลื่อนที่ (3G, 4G) ที่มีบทบาทสำคัญหลักในชีวิตประจำวันของคนในปัจจุบัน จนกลายเป็นปัจจัยที่ 6 ของมนุษย์ ต่อจากอาหาร เครื่องนุ่งห่ม ที่อยู่อาศัย ยารักษาโรค และยานพาหนะ ทำให้มนุษย์สามารถติดต่อสื่อสารหากันได้ตลอดทุกที่ ทุกเวลา ทุกมุมโลก ด้วยโลกแห่งการสื่อสารใบใหม่นี้ทำให้คนรุ่นใหม่ส่วนใหญ่ใช้เวลาไปกับการรับข้อมูลข่าวสารต่าง ๆ มากขึ้น อยู่กับตัวเอง และคอมพิวเตอร์มากกว่าจะสื่อสารกับคนรอบข้าง หรือออกไปทำกิจกรรมข้างนอกบ้าน อิทธิพลดังกล่าว

ส่งผลให้มนุษย์มีวิถีชีวิต และความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลเปลี่ยนไปในทุกระดับ ตั้งแต่ครอบครัว เพื่อน ผู้ร่วมงาน และคนในสังคม จนเกิดคำใหม่ขึ้นว่า “สังคมก้มหน้า” (Social Ignore) ซึ่งหมายถึง “การทำกิจกรรมต่าง ๆ ร่วมกัน ณ ช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง แต่ไม่คุยกันในกิจกรรมที่ทำร่วมกันตรงหน้า แต่กลับไปสนใจแต่ Social Network ที่อยู่ในสมาร์ทโฟนหรือแท็บเล็ตของตนเองมากกว่า คุยกันในกลุ่มสนทนาบ้างเป็นบางครั้ง” (อนุศร หงษ์ขุนทด, 2556: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ภาพที่ 2.32 สังคมก้มหน้า (Social Ignore)
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากสถานการณ์การเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ทำให้คนไทยเริ่มเปิดกว้าง แสวงหา และเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ ผ่านเทคโนโลยีการสื่อสารมากขึ้น เริ่มห่างไกลจากรากเหง้าของตนออกไปทุกที โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ศิลปวัฒนธรรมไทย อาทิเช่น ศิลปะการแสดงของไทย และมนต์เสน่ห์แห่งการแสดงสด ซึ่งสวนกระแสกับพฤติกรรมการใช้ชีวิตส่วนใหญ่บนหน้าจอ และความนิยมในการบริโภคสื่อบันเทิงของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน อาจส่งผลกระทบต่อความนิยมในการชมศิลปะการแสดงไทยให้ลดน้อยเสื่อมถอยลง จนเกิดการสูญหายได้ไปในที่สุด ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาเกี่ยวกับสังคมสมัยใหม่ การเปลี่ยนทางสังคมและวัฒนธรรม ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารในปัจจุบัน ลักษณะพฤติกรรมและค่านิยมของคนรุ่นใหม่ (Generation Y และ C) เพื่อทำความเข้าใจ นำข้อมูลไปวิเคราะห์ และสังเคราะห์เป็นผลงานการสร้างสรรค์ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ต่อไป

2.4.1 การเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรมในปัจจุบัน

การเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรมนั้น เป็นการเปลี่ยนแปลงที่สามารถเกิดขึ้นได้ตลอดเวลา ส่งผลลัพธ์ได้ทั้งเชิงบวกและเชิงลบ ซึ่งทั้งสังคมและวัฒนธรรมนั้นมีความสัมพันธ์ระหว่างกัน สังคมเน้นกลุ่มคน จำนวน และความสัมพันธ์ของบุคคลในสังคมที่มีต่อกัน ส่วนวัฒนธรรมเน้นแบบแผน กฎเกณฑ์ วิธีการหรือแบบอย่างในการดำเนินชีวิต

พจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยาอังกฤษ – ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน กล่าวไว้ว่า “สังคม คือ คนจำนวนหนึ่งที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามระเบียบกฎเกณฑ์ โดยมีวัตถุประสงค์ร่วมกัน” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2524: 371)

จัดสัน แลนดิส (Judson Landis) กล่าวว่า “สังคม หมายถึง กลุ่มคนที่อยู่ร่วมกันมาเป็นระยะเวลานานพอ และมีการยึดถือวัฒนธรรมร่วมกัน” (Landis, 1971: 39)

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข ได้อธิบายความหมายของคำว่า “สังคม” เอาไว้ว่า “สังคมหมายถึงกลุ่มคนหรือผู้คนที่มาอาศัยอยู่ในบริเวณพื้นที่เดียวกัน มีความสัมพันธ์ซึ่งเกิดจากการติดต่อระหว่างกัน มีความรู้สึกเป็นกลุ่มหรือพวกเดียวกันและยอมรับแบบแผนการดำเนินชีวิตของกลุ่มมาประพฤติปฏิบัติจนกลายเป็นสถาบันทางสังคม” (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข, 2528: 2)

กล่าวโดยสรุปแล้ว “สังคม” จึงหมายถึง กลุ่มคนที่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน มีการกระทำระหว่างกัน โดยยอมรับแบบแผนรวมทั้งระเบียบกฎเกณฑ์ของกลุ่มร่วมกัน

การศึกษาพฤติกรรม ความคิด ทัศนคติ วิถีชีวิต และความต้องการของคนรุ่นใหม่ในสังคมปัจจุบัน เพื่อค้นหารูปแบบ และแนวทางการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงสำหรับคนรุ่นใหม่นั้นจะต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะ โครงสร้าง และแนวคิดของสังคมในปัจจุบันก่อน ซึ่งเป็น ตัวแปรสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงลักษณะพฤติกรรมของสมาชิกผู้ที่อาศัยอยู่ในสังคมนั้นโดยตรง

โครงสร้างทางสังคม หมายถึง ระบบของความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลที่เชื่อมโยงให้เกิดกลุ่มสังคมที่มีรูปแบบต่างกันตามระบบความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลที่จะทำให้สังคมเป็นระเบียบ ประกอบด้วย 1) กลุ่มสังคม 2) สถาบันทางสังคม 3) การจัดระเบียบทางสังคม โดยองค์ประกอบทั้งหมดนี้อยู่ร่วมกันภายใต้สังคมเดียวกัน หากทำการเปลี่ยนแปลกสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ก็จะส่งผลกระทบต่อกันทั้งระบบ

ในขณะที่คำว่า วัฒนธรรม มาจากภาษาอังกฤษ “คำว่า Culture คำนี้มีรากศัพท์มาจาก Cultura ในภาษาละติน มีความหมายว่า การเพาะปลูกหรือการปลูกฝัง” (อานนท์ อาภาภิรม, 2519: 99) ซึ่งอธิบายได้ว่ามนุษย์เป็นผู้ปลูกฝังอบรมบ่มนิสัยให้เกิดความเจริญงอกงาม

โครเบอร์ และคลักคอน (Kroeber & Kluckhorn) ได้อธิบายความหมายของคำว่า “วัฒนธรรม” ไว้ว่า

> วัฒนธรรม หมายถึง ระบบความเชื่อและค่านิยมทางสังคมที่อยู่เบื้องหลังการกระทำของมนุษย์ พฤติกรรมมนุษย์ไม่ใช่วัฒนธรรม แต่วัฒนธรรม คือระเบียบกฎเกณฑ์มาตรฐานของพฤติกรรมที่คนในสังคมยอมรับ กล่าวได้ว่า วัฒนธรรม คือ วิถีชีวิต ของมนุษย์ในสังคมนั่นเอง (Kroeber & Kluckhorn, 1952: 2)

สุพัตรา สุภาพ ได้ระบุความหมายของคำว่า “วัฒนธรรม” ไว้ว่า

> วัฒนธรรมมีความหมายครอบคลุมถึงทุกสิ่งทุกอย่างอันเป็นแบบแผนในความคิดและการกระทำ ที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง หรือสังคมใดสังคมหนึ่ง มนุษย์ได้คิดสร้างระเบียบกฎเกณฑ์วิธีการในการปฏิบัติ การจัดระเบียบ ตลอดจนความเชื่อ ความนิยม ความรู้และเทคโนโลยีต่าง ๆ ในการควบคุมและใช้ประโยชน์จากธรรมชาติ (สุพัตรา สุภาพ, 2528: 2)

สรุปได้ว่า “วัฒนธรรม” หมายถึง วิถีชีวิต (Way of Life) ของมนุษย์ในสังคม และแบบแผนในการดำเนินชีวิตของมนุษย์ทุก ๆ อย่าง รวมถึงผลงานทั้งมวลที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นตลอดจนความคิด ความเชื่อ ค่านิยม การจัดระเบียบ ความรู้ และเทคโนโลยีต่าง ๆ โดยได้วิวัฒนาการสืบทอดกันมาอย่างมีแบบแผน

หากสังคมใดขาดวัฒนธรรม สังคมนั้นจะมีสภาพขาดระเบียบ กฎเกณฑ์ วิถีทาง การดำเนินชีวิต ในขณะที่วัฒนธรรมก็ไม่สามารถจะอยู่ตามลำพังโดยปราศจากสังคมไปได้ เพราะสังคมเป็นผู้สร้างวัฒนธรรมนั้นขึ้นมา ดังนั้น “การเปลี่ยนแปลงทางสังคมมีผลต่อวัฒนธรรม และการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมก็มีผลต่อสังคมเช่นเดียวกัน” (ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์, 2521: 29) โดยครอบคลุมไปถึงการเปลี่ยนแปลงโครงสร้าง หน้าที่ ระเบียบ กฎเกณฑ์ ทัศนคติ ค่านิยม แบบแผนของความสัมพันธ์ สถานภาพ และบทบาทกฎหมายต่าง ๆ ซึ่งการประพฤติปฏิบัติไปตามปทัสถาน (Norms) เหล่านี้จะอยู่ในโครงสร้างของสังคม

การเปลี่ยนแปลงของค่านิยมในศิลปวัฒนธรรมไทยของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน เกิดจากทั้งการเปลี่ยนแปลงทางสังคม (Social Change) และทางวัฒนธรรม (Cultural Change) ซึ่ง การเปลี่ยนแปลงทางสังคม หมายถึง “ลักษณะของกระบวนการ แบบแผน หรือรูปแบบสังคมมีการผันแปร หรือเปลี่ยนแปลงแนวคิด ไม่ว่าในทางก้าวหน้าหรือถดถอย เป็นไปอย่างชั่วคราว หรือถาวร อาจจะเป็นไปโดยวางแผนให้เป็นไปหรือเป็นไปเอง และที่เป็นประโยชน์หรือให้โทษก็ได้ทั้งสิ้นก็ตาม” (Fairchild, 1955 : 277) ส่วนการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม (Cultural Change) หมายถึง การเปลี่ยนแปลงส่วนที่เป็นผลผลิตของสังคม “ทั้งที่เป็นการประดิษฐ์ทางวัตถุและไม่ใช่วัตถุ เช่น ภาษา ศิลปะ ศีลธรรม ดนตรี การเล่นอันเป็นประเพณีต่าง ๆ รวมถึงความรู้ ความเชื่อ ค่านิยมและบรรทัดฐานทางสังคม” (วัชรา คลายนาทร, 2530: 21) ทั้งนี้ การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในปัจจุบัน เป็นกระบวนการต่อเนื่องที่มีสาเหตุจากความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีต่าง ๆ โดยเฉพาะเทคโนโลยีสารสนเทศ และการสื่อสาร ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวัน กระทบต่อแบบแผนการดำเนินชีวิตของคนรุ่นใหม่

สาเหตุของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อศิลปวัฒนธรรมไทย รวมถึง ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ในปัจจุบัน เกิดจาก 2 ส่วน ได้แก่

2.4.1.1 สาเหตุจากภายในระบบของสังคมเอง คือ การประดิษฐ์คิดค้น (Invention) การนำเอาความรู้ เทคนิควิธีการใหม่ ๆ หรือนำความคิดที่มีอยู่เดิมมาผสมผสานกับความรู้ใหม่ ๆ สร้างสิ่งใหม่ขึ้นมา ซึ่งเป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงแบบค่อยเป็นค่อยไป การผสมผสานปรับปรุงอย่างต่อเนื่องกัน ทั้งการประดิษฐ์คิดค้นทางวัตถุ (Technological Invention) ได้แก่ คอมพิวเตอร์ โทรศัพท์อัจฉริยะ (Smart Phone) เป็นต้น และการประดิษฐ์คิดค้นทางสังคม (Social Invention) ซึ่งได้แก่ การสร้างขนบธรรมเนียม ประเพณีใหม่ เป็นต้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้มีผลทำให้การดำเนินชีวิตในสังคมเปลี่ยนแปลงไป

2.4.1.2 สาเหตุมาจากภายนอกระบบของสังคม เป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากการติดต่อกัน ซึ่งเป็นกระบวนการที่มีทั้งการรับ และการให้ อันเนื่องมาจากการพบปะสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมของแต่ละสังคมที่เข้ามาติดต่อกัน มีปรากฏให้เห็นในหลายรูปแบบ โดยจำแนกออก 2 ประการ ได้แก่

1) การแพร่กระจาย (Diffusion) หมายถึง การที่วัฒนธรรมจากสังคมหนึ่งกระจายไปสู่สังคมอื่น ซึ่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมส่วนใหญ่มักเกิดจากรูปแบบการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมนี้ ดังเช่น ในปัจจุบัน คนไทยรุ่นใหม่นิยมการพูดคุย แลกเปลี่ยนความคิดเห็นแบ่งปันเรื่องราวของตนเองบนโลกออนไลน์ จนกลายเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวัน โดยได้รับกระแสความนิยมมาจากอเมริกา การที่คนไทยรับเอาการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมอินเดียในด้านศิลปะ และพระพุทธศาสนา และการรับวัฒนธรรมเกาหลีในด้านดนตรี การเต้นรำ และการแต่งตัว เป็นต้น

การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมนี้ มีทั้งด้านวัตถุ และไม่ใช่วัตถุ การที่วัฒนธรรมแตกต่างกันมาปะทะกัน ก็จะเกิดการเปรียบเทียบ วัฒนธรรมเด่นจะถูกแผ่กระจายออกไป เมื่อคนส่วนใหญ่ยอมรับและเห็นว่าดี จึงรับเอามาปฏิบัติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมทางด้านวัตถุ นอกจากนี้ ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสาร และโทรคมนาคมในปัจจุบัน ทำให้ การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นไปอย่างรวดเร็วยิ่งขึ้น

2) การหยิบยืมทางวัฒนธรรม (Cultural Borrowing) ในปัจจุบันได้มีการขอยืมทางวัฒนธรรมระหว่างประเทศพันธมิตร ซึ่งเป็นลักษณะการแลกเปลี่ยน (Exchange) ที่หลังจากการยืมแล้วจะมีการนำมาปรับปรุงแก้ไขให้เหมาะสม (Modification) เข้ากับวิถีชีวิตของสังคมนั้น เช่น สังคมไทยในปัจจุบันได้มีการยืมวัฒนธรรมตะวันตกมาปรับใช้ ทั้งภาษาพูด ทัศนคติ ค่านิยม ลัทธิการปกครองแบบประชาธิปไตย และเครื่องมือเครื่องใช้ หรือค่านิยมในด้านความงามและศัลยกรรมจากประเทศเกาหลี เป็นต้น ในอดีตกว่า 2,000 ปี ตะวันตกก็ได้หยิบยืมวัฒนธรรมที่เจริญรุ่งเรืองของของกรีก และอินเดียมาอีกที ประกอบกับความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีทำให้สามารถนำวิชาการมาใช้พัฒนาได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ผลกระทบที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรมนั้น มีทั้งคุณที่ก่อให้เกิดประโยชน์ เช่น มีการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งใหม่ ๆ มีการเปลี่ยนแปลงระบบการทำงานที่ดีขึ้น และผลกระทบในเชิงลบ อาทิเช่น เมื่อเกิดความเจริญก้าวหน้าทางด้านวัตถุ มากกว่าการพัฒนาทางด้านจิตใจ จะก่อให้เกิดความเดือดร้อนวุ่นวาย เพราะคนในสังคมหลงใหลไปกับวัตถุนิยมจนละเลยคุณธรรมจริยธรรม จนเกิดปัญหาต่าง ๆ ในสังคมตามมา เป็นต้น

กล่าวโดยสรุปแล้ว การเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรมเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลาด้วยสาเหตุ และปัจจัยต่าง ๆ ทั้งจากภายนอกและภายใน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบัน การประดิษฐ์

คิดค้น และพัฒนาเทคโนโลยีการสื่อสารที่ทำให้มนุษย์จากทั่วทุกมุมโลกสามารถรวมกลุ่ม ติดต่อแลกเปลี่ยนความคิด และติดต่อทางการค้ากันได้อย่างรวดเร็วฉับไวผ่านระบบออนไลน์ ส่งเสริมให้เกิดการแพร่กระจาย และการยืมทางวัฒนธรรมในวงกว้างขึ้น การเปลี่ยนแปลงจึงเกิดขึ้นในทุกรูปแบบ เรียกได้ว่า สังคม และวัฒนธรรมในปัจจุบันเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมอย่างสิ้นเชิง โดยจะกล่าวในหัวข้อถัดไป

2.4.2 ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร กับการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในปัจจุบัน

ในปัจจุบัน ความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีสารสนเทศ และการสื่อสาร เข้ามามีบทบาทหลักในชีวิตประจำวันของคนรุ่นใหม่ ก่อให้เกิดพฤติกรรมการใช้ชีวิตในแบบต่าง ๆ ที่ไม่เคยมีมาก่อน อย่างเช่น สังคมบนเครือข่ายออนไลน์ การทำธุรกรรมทางอินเทอร์เนต การพูดคุยด้วยแอพพลิเคชั่น (Application) ต่าง ๆ แทนการสื่อสารด้วยโทรศัพท์มากขึ้น เป็นต้น ส่งผลให้วิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่แตกต่างไปจากเดิม จึงเกิดเป็นวัฒนธรรมใหม่ ซึ่งเป็นที่มาของการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวใหม่มากขึ้น รวมถึงการรับอิทธิพล และวัฒนธรรมต่างชาติที่คนรุ่นใหม่ให้ความสนใจเข้ามามากขึ้น ส่งผลต่อศิลปวัฒนธรรม และประเพณีดั้งเดิมของชาติ ที่อาจเกิดความสั่นคลอน หรือสูญหายไปได้ แต่ในทางกลับกัน หากผู้สร้างสรรค์นั้น มีความเข้าใจและสามารถนำเทคโนโลยีเหล่านั้น มาประยุกต์ใช้เพื่อก่อให้เกิดการพัฒนาในงานศิลปะของตน ก็เป็นการต่อยอดให้แก่ศิลปะไปสู่คนรุ่นใหม่ได้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องทำการศึกษาเทคโนโลยีที่มีบทบาทต่อคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน เพื่อนำมาพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงาน สำหรับคนรุ่นใหม่ต่อไป

เทคโนโลยี (Technology) มีความหมายมาจากคำ 2 คำ คือ เทคนิค (Technique) ซึ่งหมายถึง วิธีการที่มีการพัฒนาและสามารถนำไปใช้ได้ และคำว่า ลอจิก (Logic) ซึ่งหมายถึง วิธีการปฏิบัติที่มีการจัดลำดับอย่างมีรูปแบบ และขั้นตอนเพื่อที่จะทำให้เกิดประสิทธิภาพในเรื่องความเร็ว (Speed) ความน่าเชื่อถือ (Reliably) และความถูกต้อง (Accurate) ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ฉบับปรับปรุง พ.ศ.2542 ได้ให้ความหมายของคำว่า “เทคโนโลยี” (Technology) ไว้ว่า “วิทยาการที่เกี่ยวกับศิลปะในการนำเอาวิทยาศาสตร์ประยุกต์มาใช้ให้เกิดประโยชน์ในทางปฏิบัติ และอุตสาหกรรม” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 295)

สารสนเทศ (Information) คือ ผลลัพธ์ที่เกิดจากการประมวลผลข้อมูลดิบ ด้วยการรวบรวมข้อมูลดิบจากแหล่งต่าง ๆ นำมาผ่านกระบวนการประมวลผล ไม่ว่าจะเป็นการจัดกลุ่มข้อมูล การเรียงลำดับข้อมูล การคำนวณ และการสรุปผล มีการนำเอาสารสนเทศมานำเสนอในรูปแบบ

รายงานที่เหมาะสมต่อการใช้งาน สารสนเทศที่ดีย่อมก่อประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นด้านชีวิตประจำวัน ข่าวสาร ความรู้ด้านวิชาการ และธุรกิจ

ดังนั้น เมื่อนำเอาคำว่า เทคโนโลยี และคำว่า สารสนเทศ มารวมกันเป็นคำว่า “เทคโนโลยีสารสนเทศ” จึงหมายถึง เทคโนโลยีเพื่อใช้กับการจัดการสารสนเทศ ซึ่งหมายรวมถึง เทคโนโลยีการผลิต การจัดเก็บข้อมูล การประมวลผลข้อมูล การวิเคราะห์ และเผยแพร่ การสื่อสารโทรคมนาคม รวมถึงอุปกรณ์สนับสนุนการปฏิบัติงานด้านสารสนเทศที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้งานร่วมกันเพื่อให้ได้มาซึ่งประโยชน์ ประสิทธิภาพความถูกต้อง ความแม่นยำ และทันต่อเหตุการณ์ ดังที่ระเบียบสำนักนายกรัฐมนตรีว่าด้วยการส่งเสริมการพัฒนาเทคโนโลยีสารสนเทศ พ.ศ. 2535 กล่าวถึงความหมายของเทคโนโลยีสารสนเทศ ไว้ว่า

> ความรู้ในผลิตภัณฑ์ หรือในกระบวนการดำเนินงานใด ๆ ที่อาศัยเทคโนโลยีทางด้านคอมพิวเตอร์ ซอฟต์แวร์คอมพิวเตอร์ ฮาร์ดแวร์ การติดต่อสื่อสาร การรวบรวม และการนำข้อมูลมาใช้อย่างทันการ เพื่อก่อให้เกิดประสิทธิภาพทั้งทางด้านการผลิต การบริการ การบริหาร และการดำเนินงาน รวมทั้งเพื่อการศึกษาและการเรียนรู้ ซึ่งจะส่งผลต่อความได้เปรียบทางด้านเศรษฐกิจการค้า และการพัฒนาด้านคุณภาพชีวิตและคุณภาพของประชาชนในสังคม (ระเบียบสำนักนายกรัฐมนตรี, 2535: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ทางด้าน วิภา เจริญกัณฑารักษ์ ได้ให้ความหมายเทคโนโลยีสารสนเทศ ว่า

> เป็นการรวมกันระหว่างเทคโนโลยี และสารสนเทศ ส่วนของเทคโนโลยีเป็นการผสมผสานระหว่างเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์และเทคโนโลยีอื่น ๆ เช่น เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ และเทคโนโลยีสื่อสารข้อมูล เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์นั้นมีองค์ประกอบอยู่ด้วยกัน 5 องค์ประกอบ คือ ฮาร์ดแวร์ ซอฟต์แวร์ บุคลากร ข้อมูล และกระบวนการทำงาน ส่วนสารสนเทศ เป็นสิ่งที่ได้มาจากการนำข้อมูลข่าวสารมาเข้าสู่ระบบการประมวลผล เพื่อให้ได้สารสนเทศที่ใช้ในการปฏิบัติงาน และตัดสินใจในเรื่องต่าง ๆ โครงสร้างของเทคโนโลยีสารสนเทศเพื่อใช้งานในองค์กรนั้น มีสิ่งที่ผู้บริหารองค์การจะต้องคำนึงถึง 2 สิ่งที่สำคัญ ได้แก่ ความต้องการของธุรกิจ และโครงสร้างพื้นฐานของการใช้เทคโนโลยีสาร สนเทศในองค์กร มีการเน้นในงานด้านการประมวลผล การใช้เทคโนโลยีสารสนเทศช่วยในการตัดสินใจดำเนินการ ควบคุม ติดตามผล และวิเคราะห์ผลงานของผู้บริหาร (วิภา เจริญกัณฑารักษ์, 2549: 2)

กล่าวโดยสรุป คือ “เทคโนโลยีสารสนเทศ” หมายถึง เทคโนโลยีที่ใช้ในการผลิต การจัดเก็บข้อมูล การประมวลผลข้อมูล การวิเคราะห์ และเผยแพร่ การสื่อสารโทรคมนาคม รวมถึงอุปกรณ์สนับสนุนการปฏิบัติงานด้านสารสนเทศที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้งานร่วมกันเพื่อให้ได้มาซึ่ง

ประโยชน์ ประสิทธิภาพความถูกต้อง ความแม่นยำ และทันต่อเหตุการณ์ ซึ่งอุปกรณ์ที่ใกล้เคียงกับคำอธิบายข้างต้นที่สุด ก็คือ “คอมพิวเตอร์” (Computer)

การสื่อสาร (Communication) หมายถึง “การนำสื่อ หรือข้อความของฝ่ายหนึ่งส่งให้อีกฝ่ายหนึ่ง ประกอบด้วยผู้ส่งข่าวสารหรือแหล่งกำเนิดข่าวสาร ช่องทางการส่งข้อมูล ซึ่งเป็นสื่อกลางหรือตัวกลางอาจเป็นสายสัญญาณ และหน่วยรับข้อมูลหรือผู้รับสาร” (Schramm and Donald, 1974: 18) แต่เดิมเรามักจะได้ยินแต่คำว่า “ไอที” (IT) หรือ Information Technology ซึ่งแปลว่า “เทคโนโลยีสารสนเทศ” เท่านั้น แต่ในปัจจุบัน ได้นำตัว C หรือ Communication ซึ่งหมายถึงการสื่อสารเข้ามาร่วมด้วย เนื่องจากเทคโนโลยีการสื่อสารได้พัฒนาอย่างมาก และสามารถที่จะนำสื่อสารในเทคโนโลยีได้ ยกตัวอย่าง กระทรวงเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร หรือ เอ็มไอซีที (MICT) เป็นต้น

สรุปได้ว่า เทคโนโลยีสารสนเทศจะเกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีที่สำคัญ 2 สาขา คือ เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ และเทคโนโลยีการสื่อสาร ซึ่งมีการนำเอาเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ผสมผสานกับเทคโนโลยีการสื่อสารโทรคมนาคม จึงทำให้คอมพิวเตอร์สามารถเชื่อมต่อสื่อสารเป็นระบบเครือข่าย โดยการเผยแพร่ข่าวสารจากการจัดเก็บข้อมูลการประมวลผลมีความถูกต้องแม่นยำไปยังผู้ใช้ที่สามารถสื่อสารผ่านช่องทางสื่อโทรคมนาคมต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นวิทยุ โทรศัพท์ โทรทัศน์ และเครือข่ายอินเตอร์เน็ตด้วยคอมพิวเตอร์ที่มีการนำเอาเทคโนโลยีสายเคเบิล สายใยแก้วนำแสง (Fiber Optic) ระบบดาวเทียม หรือเครือข่ายไร้สายมาประยุกต์ใช้ในการบริหารจัดการองค์กรต่าง ๆ ทั้งในภาครัฐ เอกชน และในการดำรงชีวิตได้อย่างเหมาะสม

ตั้งแต่มนุษยชาติเริ่มถือกำเนิดขึ้น มนุษย์พยายามที่จะพัฒนาระบบการติดต่อ สื่อสารข้อมูลข่าวสารมาโดยตลอด ทั้งการพัฒนาภาษาพูด และการติดต่อโดยการใช้สัญลักษณ์ และรหัสอื่น ๆ เช่น มือ หรือท่าทางต่าง ๆ จากอดีตมนุษย์สื่อสารระหว่างกันผ่านการส่งสัญญาณท่าทางจนสามารถพัฒนามาเป็นภาษา จากนั้นมนุษย์ก็สร้างตัวหนังสือขึ้นมา เพื่อจารึกไว้ตามผนังถ้ำ จนกระทั่งพัฒนามาเป็นภาษาเขียนที่ประกอบด้วยสัญลักษณ์และตัวอักษร จนปัจจุบันเกิดการดัดแปลงแล้วบันทึกไปสู่ภาษาคอมพิวเตอร์ นอกจากนี้ มนุษย์ยังไม่หยุดยั้งในการพัฒนาระบบการติดต่อสื่อสารให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะการพัฒนาระบบการติดต่อสื่อสารทางไกล สืบเนื่องจากการขยายเผ่าพันธุ์ การโยกย้ายตั้งถิ่นฐานใหม่ ทำให้เกิดความจำเป็นในการติดต่อสื่อสารระยะไกล ด้วยความสามารถในการบันทึกข้อความ หรือข่าวสารลงในกระดาษ หรืออุปกรณ์อื่น ๆ ทำให้มนุษย์พัฒนาระบบไปรษณีย์ขึ้น ซึ่งต่อมามนุษย์ได้พยายามพัฒนาทั้งวิธีการและเทคโนโลยีในการจัดส่งให้เกิดความ

รวดเร็วขึ้น เริ่มจากการปรับปรุงวิธีการจัดส่ง จากรูปแบบของการเดินมาเป็นม้า รถ และเครื่องบิน ตามลำดับนั้น จนกระทั่งมีการพัฒนาเทคโนโลยีโทรคมนาคม ซึ่งก่อให้เกิดบริการใหม่ ๆ เช่น บริการโทรเลข โทรศัพท์ โทรทัศน์ และอินเทอร์เนต ทั้ง สี่จี (4G) และสัญญาณอินเทอร์เนตไร้สาย (Wi-Fi) ด้วยเทคโนโลยีดังกล่าวนี้ ทำให้มนุษย์สามารถติดต่อแลกเปลี่ยนข่าวสารถึงกันได้ทั่วโลก หรือแม้กระทั่งจากนอกโลกได้ เช่น การติดต่อสื่อสารระหว่างยานอวกาศกับสถานีภาคพื้นดินในเวลาที่รวดเร็วมาก จนอาจจะกล่าวได้ว่าในปัจจุบันนี้ผู้รับข่าวสารได้รับข่าวสารในเวลาที่ใกล้ เคียง หรือเดียวกับที่ผู้ส่งข่าวสารได้เริ่มส่งข่าวสาร

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2513 เทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ก้าวเข้ามามีบทบาทในสังคมธุรกิจ และอุตสาหกรรมอย่างเต็มรูปแบบ อาจกล่าวได้ว่าเป็นปีที่สังคมมนุษย์มีการเคลื่อนตัวจากยุคปฏิวัติอุตสาหกรรมไปเป็นยุคข่าวสารข้อมูลอย่างเป็นรูปธรรม การพัฒนาเทคโนโลยีโทรคมนาคมเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง เช่น เครือข่ายคอมพิวเตอร์ อินเทอร์เน็ต (Internet) สื่อผสม (Multimedia) และเส้นใยแก้วนำแสง (Fiber Optic) เป็นต้น รวมทั้งการพัฒนาเทคโนโลยีระบบคอมพิวเตอร์ให้มีต้นทุนถูกลง และมีประสิทธิภาพดีกว่าเดิม มีการปรับรูปแบบการใช้งานให้ง่ายขึ้น ช่วยสนับสนุนให้เทคโนโลยีโทรคมนาคมเกิดการพัฒนาก้าวหน้าขึ้นมาอย่างรวดเร็ว

ปัจจุบัน นวัตกรรมทำให้อุปกรณ์คอมพิวเตอร์และการสื่อสารได้รับการพัฒนาให้มีขนาดเล็กลง และประสิทธิภาพสูงขึ้น ที่เรียกว่า “นาโนเทคโนโลยี” (Nanotechnology) ทำให้การสื่อสารข้อมูลด้วยคอมพิวเตอร์เป็นไปอย่างง่ายดาย พกพาสะดวก สามารถติดต่อได้จากทุกมุมโลก ฉับพลันผ่านทางด่วนสารสนเทศ (Information Superhighway) สร้างสรรค์ให้เกิดพฤติกรรมในสังคมแบบใหม่ ดังที่ รุ่งโรจน์ แก้วอุไร ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า

> ปัจจุบันมีผู้ใช้หลายพันล้านคนทั่วโลก และมีแนวโน้มที่จะเพิ่มจำนวนขึ้นอย่างรวดเร็ว ซึ่งช่วยให้การเข้าถึงสารสนเทศและบริการต่าง ๆ เป็นไปอย่างสะดวกรวดเร็วและไร้พรมแดน โดยอาจเรียกได้ว่าเป็น “สังคมอิเล็กทรอนิกส์” หรือ “ชุมชนอิเล็กทรอนิกส์” (Electronic Society) เราจะเห็นได้จากการที่คนในสังคมปัจจุบันมักจะพกพกอุปกรณ์อิเลกทรอนิกส์พร้อมอินเตอร์เนตอย่างน้อยคนละ 1 เครื่อง ไม่ว่าจะสมาร์ทโฟน หรือแท็บเลต (รุ่งโรจน์ แก้วอุไร, 2556: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

การปฏิวัติทางด้านเทคโนโลยีสารสนเทศได้นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงสู่สังคมเป็นอย่างมาก เทคโนโลยีการสื่อสารเข้ามามีบทบาทต่อการดำรงชีวิต และวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมทุก ๆ ด้าน ทั้งด้านความเป็นอยู่ การทำงาน การสื่อสาร การคมนาคมและการขนส่ง ธุรกิจและอุตสาหกรรม

การแพทย์ วัฒนธรรม และการศึกษา ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ในลักษณะมหภาค

ผลของความเจริญก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีสารสนเทศทำให้เกิดแนวโน้มการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญหลายด้าน

1) ทำให้สังคมอุตสาหกรรมเปลี่ยนมาเป็นสังคมสารสนเทศ สังคมอุตสาหกรรมได้ดำเนินการมาจนถึงปัจจุบัน จนกระทั่งความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเข้าสู่สังคมสารสนเทศ ที่มีการใช้สารสนเทศเพื่อการดำเนินธุรกิจกันอย่างกว้างขวาง เกิดคำใหม่ที่เรียกว่า “ไซเบอร์สเปซ” (Cyber Space) มีการดำเนินกิจกรรมต่าง ๆ เช่น การพูดคุยผ่านอินเทอร์เน็ต การซื้อสินค้าและบริการด้วยระบบออนไลน์ ฯลฯ ทำให้สะดวกสบาย รวดเร็ว บรรลุเป้าหมาย หรือสิ่งที่ต้องการได้โดยง่าย

2) ทำให้เกิดเทคโนโลยีแบบตอบสนองตามความต้องการของผู้ใช้แต่ละคน เช่น การดูโทรทัศน์ และวิทยุ ผ่านอินเทอร์เน็ต โดยสามารถเลือกชมรายการ ในวัน และเวลาตามต้องการ (On Demand) ซึ่งเป็นพัฒนาการของเทคโนโลยีที่ก้าวหน้าสามารถนำระบบสื่อสารมาตอบสนองความต้องการของมนุษย์ได้ตามความต้องการ ณ ขณะนั้นทันที

3) ทำให้เกิดสภาพการทำงานแบบทุกสถานที่ และทุกเวลา เมื่อการสื่อสารก้าวหน้าและแพร่หลายขึ้น การโต้ตอบผ่านเครือข่ายทำให้มีปฏิสัมพันธ์ได้เกิดระบบการประชุมทางวิดิทัศน์ ระบบประชุมบนเครือข่าย ระบบโทรศึกษา ระบบการค้าบนเครือข่าย ลักษณะของการดำเนินงานเหล่านี้ ทำให้ผู้ใช้ขยายขอบเขตการดำเนินกิจกรรมไปทุกหนทุกแห่งตลอด 24 ชั่วโมง เราจะเห็นตัวอย่างได้จากการทำธุรกรรมการเงินด้วยระบบออนไลน์ผ่านโปรแกรม หรือแอพพลิเคชั่น (Application) ในมือถือ ซึ่งทำให้มนุษย์สามารถทำการเบิกจ่ายได้อย่างรวดเร็วทุกที่ และตลอดเวลา เป็นการกระจายสินค้าและอำนวยความสะดวกถึงผู้รับบริการทั่วถึงมากขึ้น และด้วยเทคโนโลยีที่ก้าวหน้าขึ้นนี้ ในอนาคตสังคมการทำงานจะกระจาย จนบางงานสามารถนั่งทำที่บ้านหรือที่ใดก็ได้ เวลาใดก็ได้ สามารถประหยัดเวลา และค่าใช้จ่ายในการเดินทางได้

4) ทำให้ระบบเศรษฐกิจเปลี่ยนจากระบบท้องถิ่นไปเป็นเศรษฐกิจโลก จากเดิมที่มีขอบเขตจำกัดแต่ภายในประเทศก็กระจายไปเป็นระดับโลก ทั่วโลกจะมีกระแสการหมุนเวียนแลกเปลี่ยนสินค้าและบริการอย่างกว้างขวาง และรวดเร็ว เทคโนโลยีสารสนเทศเอื้ออำนวยให้สามารถ

ขยายขอบเขตการดำเนินการได้กว้างขวางมากยิ่งขึ้น ส่งผลให้ระบบเศรษฐกิจของทุกประเทศในโลกเชื่อมโยงและมีผลกระทบต่อกัน

5) ทำให้องค์กรมีลักษณะผูกพันหน่วยงานภายในเป็นแบบเครือข่ายมากขึ้น จากเดิมที่มีการจัดองค์กรเป็นลำดับขั้น มีสายการบังคับบัญชาจากบนลงล่าง แต่เมื่อการสื่อสารแบบสองทางและการกระจายข่าวสารดีขึ้น การใช้เครือข่ายคอมพิวเตอร์ในองค์กรช่วยให้ผูกพันกันเป็นกลุ่มงาน มีการเพิ่มคุณค่าและคุณภาพขององค์กรด้วยเทคโนโลยีสารสนเทศ การจัดโครงสร้างขององค์กรจึงปรับเปลี่ยนจากเดิม และมีแนวโน้มที่จะสร้างองค์กรเป็นเครือข่ายที่มีลักษณะการบังคับบัญชาแบบแนวราบมากขึ้น หน่วยธุรกิจจะมีขนาดเล็กลง และเชื่อมโยงกันกับหน่วยธุรกิจอื่นเป็นเครือข่าย โครงสร้างขององค์กรจึงเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสของเทคโนโลยีนี้ โดยเฉพาะแอพลิเคชั่นสำหรับการพูดคุย (Chat Application) ที่เพิ่มความรวดเร็ว และความสัมพันธ์ใกล้ชิดในการสื่อสาร เช่น ไลน์ (Line) เฟซบุ๊ค (Facebook) เป็นต้น

6) การวางแผนในการดำเนินการดีขึ้น มีข้อมูลข่าวสารที่สนับสนุนการตัดสินใจมากขึ้น ทำให้วิถีความคิดในการตัดสินใจเปลี่ยนไป แต่เดิมการตัดสินปัญหาอาจมีหนทางให้เลือกได้น้อย ปัจจุบัน เทคโนโลยีช่วยทำให้การตัดสินใจรอบคอบมากขึ้น

7) เทคโนโลยีสารสนเทศ เป็นเทคโนโลยีเดียวที่มีบทบาทที่สำคัญในทุกวงการ ดังนั้นจึงมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม ศีลธรรม การศึกษา เศรษฐกิจและการเมืองได้อย่างมาก ในปัจจุบัน เราสามารถรับชมข่าวสารจากนานาประเทศทั่วโลก ใช้เครือข่ายอินเทอร์เน็ตในการสื่อสารระหว่างกัน และติดต่อกับคนได้ทั่วโลก จึงเป็นที่แน่ชัดว่าแนวโน้มการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม เศรษฐกิจ สังคม และการเมืองจึงมีลักษณะเป็นสังคมโลกมากขึ้น

8) เกิดการเปลี่ยนแปลงวิธีการใช้ชีวิตของมนุษย์ รูปแบบ และวิธีการทำงานขององค์กรต่าง ๆ มีความง่ายดายและสะดวกสบายขึ้นในทุกด้าน เกิดการประหยัดเวลา สามารถทำกิจกรรมหลายอย่างได้ในเวลาเดียวกัน การกระจายข้อมูลเป็นไปอย่างรวดเร็ว ซึ่งส่งทั้งผลดี และผลเสีย หากข้อมูลเหล่านั้นเป็นข้อมูลที่ไม่ถูกต้อง ลักษณะสังคมที่เปลี่ยนไปนี้ ก่อให้เกิดค่านิยมใหม่ ๆ ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงลักษณะอุปนิสัยและจิตใจของมนุษย์ในสังคม ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสารสนเทศ และการสื่อสารนั้น มีทั้งคุณประโยชน์ และโทษมหันต์ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้ให้เหมาะสม

9) เกิดการเปิดรับวัฒนธรรมต่างชาติ และเริ่มถอยห่างจากวัฒนธรรมดั้งเดิมของตัวเอง โดยการเปิดรับทางวัฒนธรรมเหล่านี้ มีทั้งรูปแบบการผสมผสาน และแบบนำมาทดแทน ซึ่งวัฒนธรรม คือ ต้นกำเนิดของศิลปะ ซึ่งเป็นร่องรอยการจารึก หรือหลักฐานทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่ง หากเกิดการเปลี่ยนแปลง หรือสูญหายทางวัฒนธรรมไทย ก็เท่ากับเกิดการเปลี่ยนแปลงในศิลปะไทยไปด้วย

สรุปแล้ว ด้วยความก้าวหน้าของเทคโนโลยีสารสนเทศ และการสื่อสารทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในทุก ๆ ด้าน ส่งผลกระทบโดยตรงต่อมนุษย์ โดยเฉพาะคนรุ่นใหม่ ผู้เป็นสมาชิกที่อยู่ร่วมกันภายใต้ความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันหลายรูปแบบในสังคม ก่อให้เกิดรูปแบบพฤติกรรมการใช้ชีวิต ค่านิยม และความต้องการที่เปลี่ยนไป ซึ่งผลกระทบทั้งในแง่บวก และลบ ดังจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

2.4.3 คนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบัน

นิยามของคำว่า “คนรุ่นใหม่” ยังไม่มีการให้คำจำกัดความอย่างชัดเจนเป็นรูปธรรม ทำให้เกิดการตีความหมายกันอย่างหลากหลาย บางคนเข้าใจว่าคนรุ่นใหม่ คือ คนอายุน้อยที่ประสบความสำเร็จ บางคนเข้าใจว่าคนรุ่นใหม่ คือ คนที่มีวิสัยทัศน์กว้างไกล ก้าวทันเทคโนโลยี จากบทความของวิทยากร เชียงกูล กล่าวถึงคนรุ่นใหม่ไว้ว่า

> คนรุ่นใหม่ หมายถึง คน ที่มีชีวิตอยู่ในสิ่งแวดล้อมใหม่ ปัญหาใหม่ ในโลกที่มีทรัพยากรจำกัด มีความขัดแย้งสูง มีบุคลิกภาพใหม่ และแนวคิดใหม่ ที่สามารถจะใช้ชีวิตทั้งในเชิงแข่งขัน และร่วมมือเพื่ออยู่ในสังคมยุคใหม่ได้อย่างมีคุณภาพ บุคลิกใหม่และแนวคิดใหม่ สำคัญกว่าเรื่องอายุ คนวัยหนุ่มสาวที่ยังมีบุคลิกแบบเก่าคิดแบบเก่า จะกลายเป็นคนยุคเก่าที่ล้าสมัย ผู้ใหญ่บางคนที่เป็นคนใจกว้าง พร้อมที่จะเรียนรู้ใหม่ มีจินตนาการเห็นการณ์ไกล ก็อาจจะนับเป็นคนรุ่นใหม่หรือเป็นเพื่อนกับคนรุ่นใหม่ได้ (วิทยากร เชียงกูล, 2542: 1)

ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร เกี่ยวกับ “คนรุ่นใหม่” ดังนี้

> คนรุ่นใหม่ หมายถึง คนที่ทันยุคทันสมัย มีเสรีภาพทางด้านการแสดงออกทางความคิด และมีความเป็นตัวเอง ซึ่งมีความแตกต่างจากวัฒนธรรมของไทยที่มักจะเชื่อว่า บุคคลที่มีลักษณะดังกล่าว เป็นบุคคลที่มีบุคลิกก้าวร้าว หรือตรงไปตรงมา ได้โดยความเป็นจริง คนรุ่นใหม่ในที่นี้ ไม่ได้

> จำกัดอายุ แต่ต้องมีเสรีภาพดังที่กล่าวข้างต้น รวมถึง ต้องคำนึงเรื่องคุณธรรม ศีลธรรม และจริยธรรมควบคู่กันด้วย (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 16 มิถุนายน 2559)

ในขณะที่ ภัทรกิติ์ โกมลกิติ ได้กล่าวถึงคนรุ่นใหม่ในบทความ “นวัตกรรมตอบโจทย์คนรุ่นใหม่” ไว้ว่า

> ปัจจุบัน เมื่อเรากล่าวถึง “คนรุ่นใหม่” เราจะหมายถึงกลุ่มคนที่เรารู้จักกันในชื่อของ “เจนเนอเรชั่นวาย” หรือคนที่เกิดในช่วงยุคทศวรรษที่ 80 ไล่มาจนถึงช่วงยุคสหัสวรรษใหม่ อันเป็นกลุ่มคนที่จะมีบทบาทขับเคลื่อนโลกในยุคต่อไปนับจากนี้นั่นเอง ปัจจุบันนี้มีอายุตั้งแต่วัยรุ่นไปจนถึงวัยทำงานอายุ 30 ปีต้น ๆ ว่ากันตามอุปนิสัยแล้วพวกเขาดูจะมีความแตกต่างจากคนกลุ่มก่อนหน้าอยู่ไม่มากก็น้อย ทั้งนี้เกิดมาจากการหล่อหลอมของโลกดิจิตอล และการสื่อสารที่ฉับไวทำให้คนรุ่นใหม่หูตากว้างไกล และทำให้พวกเขาไม่สนใจที่จะเสพข่าวสารกระแสหลัก และเลือกที่จะฟังในสิ่งที่เขาเชื่อถือมากกว่าและพวกเขาส่วนใหญ่มีตัวตนทั้งในโลกจริงและโลกเสมือน
>
> แต่อีกแง่มุมหนึ่ง พวกเขานั้นก็โหยหา “คุณค่า” ที่จับต้องได้ของโลกยุคก่อนดิจิตอลและยังรวมไปถึงงาน “ทำมือ” ที่แสดงออกถึงคุณค่าทางความคิดของมนุษย์ และยังให้คุณค่ากับจิตสาธารณะมากกว่าคนรุ่นก่อน ๆ อาทิ การใส่ใจในเรื่องของการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมและการอุทิศตัวเพื่อสังคมในรูปแบบต่าง ๆ เรียกได้ว่าไม่น่าแปลกใจที่การตลาดในยุคต่อไปนี้จะโฟกัสไปที่เรื่องราวของคนกลุ่มนี้เพราะพวกเขาคือกำลังซื้อหลักในปัจจุบันและอนาคตนั่นเอง (ภัทรกิติ์ โกมลกิติ, 2557: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

จากหลากหลายนิยาม พอสรุปความหมายของคำว่า “คนรุ่นใหม่” ได้ว่า คนรุ่นใหม่ มิได้จำกัดอยู่ที่เพียงอายุน้อยเท่านั้น แต่คนรุ่นใหม่ หมายถึง คนที่มีมุมมอง และความคิดดี กว้างไกล ยอมรับ และปรับตัวให้ทันสมัยต่อการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็วตลอดเวลา รักความ ก้าวหน้า ชอบการเรียนรู้ มีความรับผิดชอบต่อตนเองและสังคม มีความสามารถทางด้านเทคโนโลยี และมีความคิดสร้างสรรค์

2.4.3.1 ลักษณะ พฤติกรรม และความต้องการของคนรุ่นใหม่

เนื่องด้วยการสร้างสรรค์การแสดงในงานวิจัยครั้งนี้ เป็นการสร้างสรรค์การแสดงแบบเฉพาะกลุ่ม ที่มีจุดประสงค์เพื่อเสริมสร้างความเข้าในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้แก่กลุ่มเป้าหมาย ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษากลุ่มคนรุ่นใหม่ที่เป็นเยาวชนเป็นหลัก เนื่องจากมีลักษณะทางความคิด ความรู้พื้นฐาน และประสบการณ์ที่ใกล้เคียงกัน ส่งผลให้กระบวนการออกแบบนั้นมีความชัดเจนขึ้น โดยผู้วิจัยมุ่งศึกษากลุ่มเยาวชนที่มีอายุระหว่าง 15-22 ปี ซึ่งเกิดระหว่างพ.ศ. 2535 – 2542 (ในขณะการทำวิจัย) หรือที่เรียกว่า กลุ่มเจเนอเรชั่นวาย หรือเจเนอเรชั่น เอ็ม (Gen Y หรือ

Gen M) ทางสังคมศาสตร์ถือว่าเป็น “กลุ่มวัยรุ่นตอนกลางอายุ 15-17 ปี (Middle Adolescence) และกลุ่มวัยรุ่นตอนปลาย อายุ 18-21 ปี (Late Adolescence)” (โสภัณฑ์ นุชนาถ, 2542: 15) ซึ่งมักจะ “ไม่ค่อยให้ความสำคัญกับคนต่างวัยที่สูงหรือต่ำกว่าตน ซึ่งต่างจากกลุ่มวัยรุ่นตอนต้น (Early Adolescence) โดยวัยนี้เป็นวัยที่ชอบรวมตัวอยู่กันเป็นกลุ่มเป็นก้อน (Gang Age)” (จันทร์ ชุ่มเมืองปัก, 2547: 78) วัยรุ่นเพศชายจะชอบทำกิจกรรมร่วมกัน ในขณะที่เพศหญิงจะเป็นเชิงความสัมพันธ์ คนรุ่นใหม่วัยนี้นับถือคนเก่ง หรือคนดัง จะเห็นได้ว่าดารา นักร้องมีอิทธิพลกับคนกลุ่มนี้มาก ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ และบุคคลมากเป็นพิเศษ โดโรธี โรเจอส์ (Dorothy Rogers) กล่าวในตำราเกี่ยวกับจิตวิทยาวัยรุ่นของเขาว่า “วัยรุ่นส่วนใหญ่จะรู้สึกว่าความรักเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของอารมณ์มนุษย์” (Rogers, 1972: 15) มีความสามารถในการใช้เครื่องมือสื่อสาร และเทคโนโลยี ชอบแสดงตัวตนมีจุดยืนในสังคม เป็นตัวของตัวเอง

นักพฤติกรรมศาสตร์ และนักวิชาการ ได้ศึกษา และแบ่งกลุ่มคนตามเกณฑ์การจัดแบ่งประชากรโลกตามยุคสมัย หรือที่ “สหรัฐอเมริกาเรียกว่า เจนเนอเรชั่น (Generation) ได้แก่ เบบี้บูมเมอร์ส (Baby Boomers) เจเนอเรชั่น เอ็กซ์ (Generation X) เจเนอร์เรชั่น วาย (Generation Y) เจเนอเรชั่น แซด (Generation Z) และล่าสุด คือ เจเนอเรชั่น ซี (Generation C)” (สราวุธ ชัยวิชิต, 2555: 8) ซึ่งกลุ่มเป้าหมายของการวิจัยในครั้งนี้ เป็นกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่เกิดใน “ยุค เจเนอเรชั่น วาย (Gen Y) หรือยุคมิลเลเนี่ยม (Millenniums) ซึ่งเกิดในช่วงระหว่าง ปี ค.ศ. 1980 – 2000” (Ron Zemke, 2000: 1) คนกลุ่มนี้เกิดในช่วงเวลาที่บ้านเมืองสงบสุข และเติบโตมาในยุคของการเปลี่ยนแปลงอย่างมากของสภาพแวดล้อม ทางสังคมเศรษฐกิจ และการเมือง รวมทั้งเทคโนโลยีที่ก้าวหน้า “มีความพร้อมทางด้านร่างกาย และความมั่นคงของชีวิต โดยมาจากพ่อแม่คอยช่วยเหลืออยู่ตลอด ให้การสนับสนุนด้านการศึกษา และช่วยเหลือยามที่พวกเขาต้องการ พวกเขาจึงมีความคิดหวัง และเชื่อมั่นสูงด้านความสามารถของตนเองที่จะประสบความสำเร็จ” (Robbins S., 1996 อ้างใน รัชฎา อสิสนธิสกุล และอ้อยอุมา รุ่งเรือง, 2548: 10) เป็นวัยที่ขณะนี้กำลังศึกษาอยู่ในตอนปลาย และเพิ่งเริ่มเข้าสู่วัยทำงาน

สราวุธ ชัยวิชิต ได้กล่าวถึง “คนรุ่นใหม่” ที่อยู่ในกลุ่มเจเนอเรชั่น วาย ไว้ดังนี้

> มีลักษณะนิสัยชอบแสดงออกมีความเป็นตัวของตัวเองสูง มีความรู้ความสามารถทางด้านเทคโนโลยีต่าง ๆ เป็นอย่างดี มีความคิดสร้างสรรค์ สามารถรับมือกับการเปลี่ยนแปลง รักความเป็นอิสระ ต้องการทำงานที่มีความยืดหยุ่นด้านเวลา และต้องการมีเวลาให้กับตนเอง และสิ่งที่พวกเขาสนใจ

ไม่ชอบอยู่ในกรอบและไม่ชอบเงื่อนไข ชอบทำงานเป็นหมู่คณะ ยังสามารถทำงานหลาย ๆ อย่างได้ในเวลาเดียวกัน (สราวุธ ชัยวิชิต, 2555: 8)

สอดคล้องกับทรรศนะของสราวุฒิ ตรีอภินัย เกี่ยวกับลักษณะของ “คนรุ่นใหม่” ในกลุ่มเจเนอเรชั่น วาย ไว้ว่า

เป็นกลุ่มวัยรุ่นยุคใหม่ ที่กล้าแสดงออก มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ไม่หวั่นต่อคำวิจารณ์ มีความมั่นใจในตัวเองสูง เติบโตขึ้นมาท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงในหลายด้าน เป็นยุคที่เศรษฐกิจกำลังเติบโตเป็นอย่างมาก ชอบทางลัด สะดวก รวดเร็ว และเทคโนโลยีใหม่ ๆ เป็นคนต้องการเหตุผลในทุกเรื่อง มีวัฒนธรรมเป็นแบบสากลมากกว่ารุ่นอื่น มีความสามารถทางด้านเทคโนโลยี และความคิดที่สร้างสรรค์ ทุกคำถามมีคำตอบในโลกอินเทอร์เน็ต สมัครงานผ่านอินเทอร์เน็ต คุยกันทางอินเทอร์เน็ต เป็นสาวก ไอพอด (iPod) ไอโฟน (iPhone) มีเสียงเพลงเป็นเพื่อน หางานที่ถูกใจทำโดยต้องใช้ชีวิตสบายไปพร้อม ๆ กับค่าตอบแทนสูง ไม่ชอบกฎเกณฑ์ รักอิสระ ขอให้วัดกันที่ผลงานเป็นพอ ไม่ต้องการเวลาทำงานที่แน่นอน งานหนักต้องมาพร้อมกับผลตอบแทนที่ตนพอใจ (สราวุฒิ ตรีอภินัย: สัมภาษณ์: 30 พฤศจิกายน 2558)

กล่าวโดยสรุปได้ว่า “คนรุ่นใหม่” ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้จำกัดความถึง กลุ่มเยาวชนที่มีอายุระหว่าง 15 – 22 ปี หรือผู้ที่เกิดระหว่างปี พ.ศ. 2535 – 2542 ในขณะทำการวิจัย (ปี พ.ศ. 2558) ซึ่งถูกจัดอยู่ในกลุ่มเจเนอเรชั่น วาย (Generation Y) เป็นคนที่มีความเป็นตัวของตัวเอง รักอิสระ ทันยุคทันสมัย ชอบเรียนรู้สิ่งใหม่ กล้าคิดกล้าแสดงออก มีความสามารถทางด้านการสื่อสาร และเทคโนโลยีต่าง ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.3.2 ผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรมต่อคนรุ่นใหม่

ไม่ว่าสังคมไทยในปัจจุบันถูกพัฒนาไปในรูปแบบใด ย่อมส่งผลกระทบถึงกลุ่มคน สถาบัน และการจัดระเบียบทางสังคมตามโครงสร้างทางสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งความก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีในปัจจุบัน ที่ทำให้ความเจริญทางวัตถุเป็นไปอย่างรวดเร็วเกินกว่าการพัฒนาจิตใจจะเท่าทัน ทำให้ก่อเกิดปัญหาในสังคมตามมา หากสมาชิกในสังคมยังไม่เข้าใจ และพัฒนาคุณภาพจิตท่ามกลางกระแสโลกอภิวัฒน์นี้ ดังที่สารพันบทความของกรมประชาสัมพันธ์ ได้กล่าวถึง สังคมไทยในปัจจุบันว่า

> เป็นสังคมที่เห็นคุณค่าทางวัตถุมากกว่าคุณค่าทางจิตใจ ยิ่งพัฒนาไปเท่าใด จะยิ่งเกิดปัญหาจากการพัฒนาเท่านั้น ยิ่งมีวัตถุสนองความต้องการมากเท่าใดยิ่งไม่รู้จักอิ่ม ไม่รู้จักพอ คนไทยในยุคโลกาภิวัตน์จึงมีปัญหาทางจิตเกิดขึ้นมากมาย เช่น มีพฤติกรรมการแสดงออกที่รุนแรง ขาดเมตตา ทั้ง ๆ ที่พระพุทธศาสนาสอนว่า เมตตาธรรมเป็นเครื่องค้ำจุนโลก ทำให้คนไทยยุคใหม่ตกเป็นทาสของประเทศทุนนิยมที่ผลิตเครื่องอุปโภคบริโภคมาเป็นเหยื่อล่อ ทำให้มนุษย์เกิดกิเลสอยากมีอยากได้ สนับสนุนให้เกิดค่านิยมบริโภคผ่านสื่อต่าง ๆ โดยปราศจากการควบคุม เมื่อเกิดความอยากมี อยากได้ แต่ไม่มีเงินซื้อจะกระทำทุจริต ลักเล็กขโมยน้อย ฉกชิงวิ่งราวดังที่เป็นข่าวอยู่เสมอ สังคมปัจจุบันจึงไร้ความมีน้ำใจ มนุษย์ชอบหมกมุ่นในกามคุณ เป็นที่รวมสิ่งยั่วยุทางเพศ สื่อลามกต่าง ๆ มากมาย มีสิ่งมอมเมาในรูปแบบการพนันต่าง ๆ อีกมาก เสพสิ่งเสพติด เช่น บุหรี่ ยาบ้า ยาไอซ์ เมื่อสังคมไทยตกอยู่ในสภาพแวดล้อมทางสังคมเช่นนี้ จึงหมกมุ่นจนถอนตัวไม่ขึ้น อีกทั้งคนส่วนใหญ่คิดว่า การมีความพร้อมทางวัตถุจะทำให้ชีวิตมีความสงบสุข จึงชอบวิ่งตามวัตถุ ไขว่คว้าหามาบำรุงชีวิต สิ่งใดที่ยังไม่มีเหมือนคนทั่วไปจะพยายามดิ้นรนหามา สิ่งที่มีอยู่แล้วก็ให้มีมากกว่าเดิม ถึงกับกู้หนี้ยืมสินมาซื้อหา ที่ถลำลึกอาจถึงขั้นทุจริตคิดมิชอบต่อหน้าที่การงาน คนประเภทนี้จะหาความสงบสุขทางใจไม่ได้จนตลอดชีวิต (กรมประชาสัมพันธ์, 2554: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

สังคมในปัจจุบัน เป็นยุคของ เครือข่ายสังคม (Social Network) ซึ่ง ราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายว่า “กลุ่มบุคคลผู้ติดต่อสื่อสารกันโดยผ่านสื่อสังคม ซึ่งนอกจากจะส่งข่าวสารข้อมูลแลกเปลี่ยนกันแล้ว ยังอาจจะร่วมกันทำกิจกรรมที่สนใจด้วยกัน”(ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 89) ซึ่งเป็นสังคม “โลกเสมือน” ของคนรุ่นใหม่ ที่สื่อสารกันผ่านระบบอินเทอร์เนต ทั้งบนคอมพิวเตอร์ และสมาร์ทโฟน ด้วยเทคโนโลยีการสื่อสารที่ก้าวล้ำ ทำให้มนุษย์สามารถติดต่อสื่อสาร แสดงความคิดเห็น ความรู้สึกกันได้ทันที ทุกที่ ทุกเวลาที่ต้องการ เกิดการรวมตัวของกลุ่มคนที่มีความสนใจในเรื่องเดียวกัน มีความคิดเห็นคล้ายคลึงกันง่ายขึ้น เกิดกลุ่มคนตามแบบโครงสร้างทางสังคมแบบใหม่ การสื่อสารด้วยวิธีเก่า ๆ ถูกลดทอนลงไป ซึ่งแต่เดิมเครือข่ายสังคมนี้ ได้ให้อิสระแก่คนรุ่นใหม่ในการแสดงความคิดเห็น และแสดงออกแก่ผู้เข้าร่วมอย่างเต็มที่ เมื่อมีผู้ใช้บริการมากขึ้น ทำให้มีความคิดเห็น และการแสดงออกที่แตกต่างหลากหลาย จนบางครั้งอาจก่อให้เกิดปัญหาตามมาในภายหลัง จึงต้องมีการควบคุมดูแลจากทั้งผู้ให้บริการ และหน่วยงาน ทั้งภาครัฐและเอกชน เช่น พระราชบัญญัติว่าด้วยการกระทำความผิดเกี่ยวกับคอมพิวเตอร์ พ.ศ.2550 ที่ออกโดยกระทรวงเทคโนโลยีสารสนเทศ และการสื่อสาร (ICT) เป็นต้น

ลักษณะสังคมไทยสมัยใหม่ในปัจจุบัน มี “โครงสร้างสังคมแบบหลวม (Loose Structure) เลือกปฏิบัติในสิ่งที่ตนพอใจ มีความเป็นปัจเจกชนสูง (Individualism) มีความยืดหยุ่น (Flexibility) ขาดระเบียบวินัย แต่บางครั้ง มีการประสานผลประโยชน์ร่วมกัน เพื่อหลีกเลี่ยงความขัดแย้ง” (Embree, อ้างถึงใน จุรี วิจิตรวาทการ, 2552: 1-2) ความสัมพันธ์ของบุคคลในสังคมเป็นแบบปฐมภูมิ ซึ่งมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดสนิทสนม ยึดความเป็นส่วนตัวสูง สังคมไทยรับอิทธิพลและแนวคิดทันสมัยจากตะวันตก และโน้มไปทางหลังสมัยใหม่มากขึ้น โดย วรเขต ทักโกษา ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยกับคนรุ่นใหม่ ดังนี้

> สังคมเมืองเปิดกว้างมากขึ้นกว่าในอดีต แต่ในชนบทยังมีการยึดขนบธรรมเนียมประเพณีเป็นหลัก และไม่ค่อยยอมรับความคิดใหม่ ๆ ที่ขัดกับรูปแบบขนบธรรมเนียมเดิม คนรุ่นใหม่เน้นวัตถุมากกว่าด้านจิตใจมากขึ้น ความเชื่อคุณธรรม และศีลธรรมลดลง เห็นได้จากพฤติกรรมต่าง ๆ ตามเครือข่ายสังคม และข่าว เน้นสิทธิมนุษยชนมากขึ้น แต่สังคมไทยทุกที่คงยึดมั่นในสถาบันพระมหากษัตริย์ ทรงเป็นศูนย์รวมจิตใจของประชาชน (วรเขต ทักโกษา, สัมภาษณ์: 12 กุมภาพันธ์ 2559)

เทคโนโลยีการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ ทำให้เกิดทั้งผลดี และผลเสียต่อสังคม ข้อดีก็คือ คนรุ่นใหม่เริ่มคุ้นเคยกับความสะดวกสบาย การติดต่อที่รวดเร็วทันใจ ประหยัดเวลา จนเริ่มชินกับการใช้เทคโนโลยี และการบริโภคสื่อออนไลน์ผ่านอุปกรณ์อิเลคโทรนิค เราจะพบเห็นผู้คนก้มหน้ากดโทรศัพท์ได้ทุกหนทุกแห่งจนเป็นภาพชินตา ยิ่งเมื่อเทคโนโลยีการสื่อ สารขยายขอบเขตไปสู่ชนบท ประกอบกับความสามารถในการลดต้นทุนการประดิษฐ์อุปกรณ์สื่อสาร ทำให้การติดต่อสื่อสาร และการแพร่กระจายข่าวสารระยะไกลในยุคสมัยดิจิทัลไม่เป็นอุปสรรคอีกต่อไป ข้อดีก็คือ มีข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการเรียนรู้ และพัฒนา ช่วยประกอบการตัดสินใจในเรื่องต่าง ๆ ได้ดีขึ้น ส่วนข้อเสียที่เกิดขึ้นจากความก้าวหน้านี้ ได้แก่ ผลกระทบต่อจิตใจของคนรุ่นใหม่ เช่น การเสพย์ติด สื่อสังคมหรือโซเชียลมีเดีย (Social Media) ซึ่งหมายถึง “สื่ออิเล็กทรอนิกส์ ซึ่งเป็นสื่อกลางที่ให้บุคคลทั่วไปมีส่วนร่วมสร้างและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นต่าง ๆ ผ่านอินเทอร์เนตได้” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 562) การควบคุมอารมณ์ ที่มักเคยชินกับความรวดเร็วทันใจ และสะดวกสบายจนเกินไป อาจทำให้มีความอดทนต่อสิ่งต่าง ๆ น้อยลง ใจร้อนขึ้น หรือมีการใช้พื้นที่ในโลกออนไลน์ต่อสาธารณะอย่างอิสระขาดการควบคุมพฤติกรรม และการแสดงออก ซึ่งอาจก่อให้เกิดความเดือดร้อนต่อครอบครัว และผู้อื่นได้ นอกจากนี้ การรับอิทธิพลวัฒนธรรมต่างชาติมามากเกินความพอดี อาจส่งผลกระทบต่อวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาติได้

จากข้อมูลข้างต้น สามารถสรุปเกี่ยวกับ “คนรุ่นใหม่กับสังคมไทยปัจจุบัน” ได้ว่าเป็นกลุ่มคนที่มีความคิดทันสมัย กล้าคิดกล้าแสดงออก มีความสามารถทางด้านเทคโนโลยี อยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรมอันเนื่องมาจากความเจริญก้าวหน้าทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านสารสนเทศ และการสื่อสาร ที่อำนวยความสะดวกในทุก ๆ ด้าน เชื่อมโลกให้สามารถติดต่อกันได้ทุกที่ ทุกเวลาอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้คนรุ่นใหม่ในปัจจุบันนี้ มีวิถีชีวิตที่แตกต่างไปจากคนรุ่นเก่า ทั้งในทางที่ดีขึ้น เช่น การศึกษาหาข้อมูล ความสะดวกสบายรวดเร็ว เป็นต้น ส่วนในทางลบ เช่น การหลั่งไหลของวัฒนธรรมต่างชาติ การยึดติดกับวัตถุ และเสพติดเครือข่ายสังคม จนกลายเป็นสังคมก้มหน้า เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วแต่ทำให้คนรุ่นใหม่ห่างไกลรากเหง้าของศิลปวัฒนธรรมไทยมากขึ้น โดยเฉพาะอย่าง ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งจะต้องปรับตัว ให้อยู่ในสถานการณ์การเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยนี้ โดยผู้วิจัยจะกล่าวถึงในหัวข้อต่อไป

2.4.4 ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับสถานการณ์สังคมไทยในปัจจุบัน

ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ท่ามกลางยุคของเทคโนโลยีการสื่อสารที่พัฒนา การเชื่อมโยงรับส่งถ่ายทอดข้อมูลกันได้อย่างรวดเร็วและมีประสิทธิภาพ ทำให้เกิดเปลี่ยนแปลงในทุก ๆ ด้าน ตั้งแต่รูปแบบการใช้ชีวิต สังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ รวมไปถึงการเสพศิลปะของคนในยุคปัจจุบัน ซึ่งมีทางเลือกมากขึ้น ทั้งจากอารยธรรมต่างประเทศ ศิลปะแบบผสมผสาน ศิลปะรูปแบบใหม่ได้เกิดขึ้นอย่างมากมาย ทำให้ศิลปะไทยที่เกิดจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยแต่โบราณมาอาจถูกละเลย หรือถดถอยความนิยมตามกาลเวลาได้ เห็นได้จากการสัมภาษณ์ความคิดเห็นของเยาวชนคนรุ่นใหม่ 102 คน โดยมีคำถาม ดังนี้

1) คุณชอบชมการแสดงประเภทไหน และคิดว่าคนรุ่นใหม่ นิยมชมการแสดงอะไรประเภทใดในปัจจุบัน

จากการสัมภาษณ์ผู้วิจัยสามารถสรุปความนิยมในการรับชมการแสดงนิยมของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน ได้แก่ 1) ละครเกาหลี และละครต่างประเทศ (Series) คิดเป็นร้อยละ 19.61 2) ภาพยนตร์ต่างประเทศ คิดเป็นร้อยละ 17.65 3) คอนเสิร์ต และการแสดงสดต่าง ๆ คิดเป็นร้อยละ 15.69 4) เกมส์โชว์ เรียลลิตี้ รายการประกวดความสามารถ และวาไรตี้ต่าง ๆ คิดเป็นร้อยละ 11.76% 5) ละครไทย คิดเป็นร้อยละ 9.8% 6) ภาพยนตร์ไทย 3.92% 7) ละครเวที และการแสดงสดอื่น ๆ คิดเป็นร้อยละ 1.96 ส่วนที่เหลือคิดเป็นร้อยละ 19.61 ไม่ชอบชมการแสดงใด ๆ นิยมเล่นอินเทอร์เนต และสนทนาผ่านโซเชียลเน็ตเวิร์คมากกว่า ซึ่งเป็นจำนวนที่สูงเท่ากับความนิยมอันดับหนึ่ง

และเรายังเห็นได้ว่า ความนิยมอันดับต้นนั้น ยังเป็นการแสดงของต่างประเทศ ทำให้เราเห็นได้ถึงความถอยห่างการชมศิลปะการแสดงของไทย ไม่ว่าจะดั้งเดิม หรือรูปแบบใหม่ก็ตาม นอกจากนี้ 86% ของผู้ที่ให้สัมภาษณ์ ชอบดูรายการโทรทัศน์ย้อนหลังผ่านอินเทอร์เนต (on demand) และมักใช้เวลาส่วนใหญ่ไปกับการดูคลิปวิดีโอ เว็บไซต์ และสื่อสังคม (Social Network)

2) หากนึกถึงศิลปะการแสดงไทย ที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติ คุณจะนึกถึงการแสดงใด และคุณเคยไปชมหรือ ไม่อย่างไร

จากคำตอบที่ผู้วิจัยได้จากการเก็บข้อมูลมา ผู้วิจัยพบว่า ศิลปะการแสดงของไทยที่เยาวชนคนรุ่นใหม่รู้จัก และนึกถึงเป็นอย่างแรกมากที่สุดตามลำดับ ได้แก่ 1) โขน คิดเป็นร้อยละ 37.25 2) รำไทย คิดเป็นร้อยละ 33.33 3) ดนตรีไทย คิดเป็นร้อยละ 7.84 4)หนังตะลุง และหนังใหญ่คิดเป็นร้อยละ 5.88 5) กระบี่กระบอง และมวยไทย คิดเป็นร้อยละ 3.92 6) หุ่นละครเล็ก คิดเป็นร้อยละ 1.96 แม้ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กถูกนึกถึงเป็นอันดับท้าย แต่ที่น่าห่วงและกังวลที่สุดก็คือ มีเยาวชนไทยไม่รู้จัก และยังไม่เคยชมศิลปะการแสดงของไทยเลย คิดเป็นร้อยละ 9.82 ซึ่งถือได้ว่าเป็นจำนวนที่มาก หากเปรียบศิลปะการแสดงของไทยในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่ลูกหลานชาวไทยควรรักษาไว้

3) คุณรู้จักหุ่นละครเล็กหรือไม่ หากรู้จัก ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กตามความเข้าใจของคุณ คืออะไร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า เยาวชนร้อยละ 72.5 เคยได้ยินเพียงชื่อ หุ่นละครเล็ก แต่ร้อยละ 92.16 ของคนรุ่นใหม่ที่ให้สัมภาษณ์ไม่รู้จักว่าศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กนั้นแท้จริงเป็นอย่างไร และยังมีการสับสันระหว่างหุ่นละครเล็กกับหุ่นไทยประเภทอื่นอยู่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หุ่นกระบอก กานต์ นักศึกษาชั้นปีที่ 1 เข้าใจว่าหุ่นละครเล็กคือหุ่นกระบอก โดยกล่าวว่า “หุ่นละครเล็ก ก็คือหุ่นกระบอก ที่มีคนหลายคนมาเชิดเป็นละคร เรื่องเป็นราว” (กานต์ พิจิตรนิเวศน์, สัมภาษณ์: 8 มิถุนายน 2558) ส่วนธีระชัย ชูกลิ่นขจร นักศึกษาระดับอุดมศึกษา ชั้นปีที่ 2 เห็นว่า “ตัวละครเป็นหุ่นจำลองตัวเล็กที่ใช้แสดงแทนคน โดยมีการบังคับการขับเคลื่อนอยู่ด้านหลังให้มีท่าทางต่าง ๆ ” (ธีระชัย ชูกลิ่นขจร, สัมภาษณ์: 8 มิถุยายน 2558) ศุภชนัญ บรรณการ นักเรียนระดับมัธยมศึกษา ชั้นปีที่ 5 ยังไม่เคยได้ยิน และไม่เคยรู้จักหุ่นละครเล็กมาก่อน “ไม่เคยได้ยินค่ะ ถ้าพูดถึงเชิด รู้จักแต่เชิดสิงโต” (ศุภชนัญ บรรณการ, สัมภาษณ์: 8 มิถุยายน 2558) ธิดารัตน์ ไชยเสนา ได้กล่าวถึงปัญหาความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กไว้ใน

วิทยานิพนธ์เรื่องสุนทรียรูปในการสื่อสารการแสดง หุ่นละครเล็กไว้ว่า “ผู้ชมส่วนใหญ่ยังคงเข้าใจว่าหุ่นละครเล็กเป็นหุ่นกระบอกหรือหุ่นจำลองตัวเล็ก ๆ ที่เคลื่อนไหวได้ ที่ใช้แสดงแทนคน โดยมีคนเชิดหุ่นละคร” (ธิดารัตน์ ไชยเสนา, 2548: 114) ซึ่งสอดคล้องกับผลการสรุปปัญหาจากการสัมภาษณ์ของผู้วิจัยในครั้งนี้

จะเห็นได้ว่า ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับเยาวชนไทย เริ่มเป็นสิ่งที่ห่างไกลกันและมีความสัมพันธ์ที่ถดถอยเลือนลาง แต่ทั้งนี้ คุณค่าของความวิจิตรบรรจงของศิลปะไทยชั้นสูงยังคงอยู่ ยังคงเป็นเสน่ห์ที่ผู้ใดได้มาสัมผัสจะรับรู้ได้ถึงความละเอียดอ่อนในการถ่ายทอดของศิลปินผู้สร้าง แต่แม้ว่าใครจะยกย่องคุณค่าของศิลปะที่มีต่อมนุษยชาติให้สูงเลิศลอยสักเพียงใด ศิลปะก็เป็นเช่นเดียวกับทุกสรรพสิ่งในจักรวาล ตามที่วณิศา อดัมส์ กล่าวถึง คุณค่าของศิลปะ ในวาร สารสยามร่วมสมัย ฉบับที่ 9 ว่า

> โดยเนื้อแท้แล้วมันก็มิได้เป็นคุณค่าอันใดในตัวเอง หากแต่ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของมนุษย์ระดับ และประเภทของสุนทรียภาพก็ถูกกะเกณฑ์ขึ้นตามรสนิยมความเห็นของมนุษย์ ซึ่งเปลี่ยนไปตามเงื่อนไขของยุคสมัย ตามบริบทของสังคมที่ศิลปะนั้นถูกสร้างขึ้นและรับรู้ การดำรงอยู่ข้ามยุคสมัยของศิลปะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ตั้งอยู่บนเงื่อนไขความต้องการและความพึงพอใจ ทั้งในส่วนของผู้สร้างและผู้เสพ งานศิลปะที่มีความต้องการการสร้างมากกว่าความต้องการเสพไม่ว่าด้วยเหตุผลใดย่อมจะพ่ายแพ้ต่อกาลเวลาไปในที่สุด ศิลปะใดดำรงตนให้อยู่รอดได้ในยุคสมัยของตัวเอง จึงจัดว่าเป็นศิลปะร่วมสมัยโดยอัตโนมัติ แต่จะเป็นผลงานที่ได้รับการยกย่องว่ามีคุณค่าต่อสังคมหรือไม่อย่างไรนั้นถือเป็นอีกเรื่องหนึ่ง (วณิศา อดัมส์, 2550: 19)

ความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของโลกในยุคแห่งความเจริญทางเทคโนโลยีสารสนเทศ กระแสโลกาภิวัตน์ได้นำมาซึ่งความเปลี่ยนแปลงอย่างเฉียบพลันต่อวิถีชีวิต แนวคิด ค่านิยมของผู้คนในสังคม เมื่อมนุษย์เปลี่ยน ศิลปะที่เกิดจากมนุษย์ก็ย่อมเปลี่ยนไปตาม ส่งผลโดยตรงต่อวิธีคิด เทคนิค และกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะทุกแขนง แล้วเมื่อศิลปะนั้นได้ถูกสร้างขึ้น มันจะทำหน้าที่เป็นเครื่องหล่อหลอมผู้คนในสังคมต่อเนื่องกันไปอีกเป็นวงจรไม่มีที่สิ้นสุด ศิลปะจึงเป็นทั้งเครื่องมือในการหล่อหลอมจรรโลงความดีงามของสังคม ในขณะเดียวกันก็เป็นผลผลิตที่ตกผลึกจากสังคม โดยสะท้อนภาพของสังคมปัจจุบันในแง่มุมต่าง ๆ ดังนั้น การดำรงอยู่เหนือกาลของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจึงต้องมีการปรับตัวตามสภาพของสังคมในแต่ละยุค โดยที่ไม่ละทิ้งคุณค่าศาสตร์ของศิลปะไทยหลากแขนงที่บรรพบุรุษผสมผสานไว้ภายใต้ลีลาการเชิดสู่ลูกหลานชาวไทย โดยอาศัยองค์ประกอบของศิลป์ที่มีอิทธิพลต่อชีวิตจิตใจผู้ชม ผู้ฟังคนรุ่นใหม่นำไปสู่การตอบสนองและอารมณ์ที่คล้อยตามในรูปแบบที่คาดไม่ถึง ส่งผลทางด้านทัศนคติ ค่านิยมของผู้ชม

ประเด็นที่น่าสังเกตจากการเก็บข้อมูลภาคสนาม พบว่า ลักษณะ และพฤติกรรมการบริโภคสื่อบันเทิงของคนรุ่นใหม่จำนวน 102 คน ให้ข้อคิดที่สำคัญ คือ คนรุ่นใหม่ชอบชมการแสดงที่มีความกระชับ ได้ใจความในเวลาอันสั้น สามารถเข้าใจในความหมายได้ไม่ยากนัก มีความน่าสนใจ ตื่นตาตื่นใจ แปลกใหม่ สวยงาม และดูทันสมัย ซึ่งผู้วิจัยได้นำข้อมูลข้างต้นนี้ มาวิเคราะห์ร่วมกับเนื้อหาสาระสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เพื่อการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในขั้นตอนต่อไป

เมื่อวิเคราะห์สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยในปัจจุบันโดยภาพรวมตามแนวคิดของวณิศา อดัมส์ ผู้วิจัยได้ข้อสรุปวิธีการปรับตัวเพื่อการดำรงคงอยู่ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในสังคมปัจจุบันได้ ดังนี้

1) การปรับตัวเองให้กลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับกระแสหลักที่เชื่อว่าเป็นภาพรวมของโลกไร้พรมแดน

2) การแสวงหา หรือสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของตัวเองจากรากเหง้าเดิม แต่มีความเป็นปัจจุบันในด้านวิธีคิด และกลวิธีในการนำเสนอ

3) สะท้อนความเป็นจริงของสภาพสังคมที่เป็นอยู่ในช่วงเวลาของตัวเองออกมาให้มากที่สุด โดยในบางครั้งอาจไม่นำพาต่อกลไกทางสุนทรียภาพ ด้วยความเชื่อว่า ความจริงคือ ความงาม

4) พัฒนาผลงาน และยกระดับตัวเองให้เทียบเท่า หรือไปในจุดที่เชื่อว่าสูงกว่าเจริญกว่าในระดับนานาชาติ ทุกวิถีทางโดยตระหนักถึงความเป็นจริง หรือคุณ ค่าที่แท้จริงของตนเอง และผู้อื่น

5) “สร้างอัตลักษณ์ใหม่ของตน ให้สอดรับกับรสนิยมการบริโภคกระแสหลักที่เป็นระดับนานาชาติโดยพิจารณาศิลปะในฐานะที่เป็นต้นทุน หรือทรัพย์สินทางปัญญา บนพื้นฐานความเชื่อว่า ศิลปะจะเป็นเครื่องสร้างมูลค่าในเชิง เศรษฐกิจ ตามหลักเศรษฐกิจสร้างสรรค์” (อาคม เติมพิทยาไพสิฐ, 2553: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

6) สร้างผลงานอันเป็นเกียรติยศ ชำระตนให้บริสุทธิ์ และสูงพอสามารถใช้เป็นเบ้าหลอม เพื่อสร้างสังคมในอุดมคติให้เกิดขึ้น บนพื้นฐานความเชื่อว่า ศิลปะคือผลผลิตของ

อารยชน มีพันธกิจต่อสังคม และในขณะเดียวกัน ศิลปะก็เป็นปัจจัยการผลิตอารยชนรุ่นใหม่สืบเนื่องกันต่อไป

ผลกระทบที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงของความเจริญทางด้านเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กนั้น มีทั้งข้อดี และข้อเสีย ถ้าหากศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กยังคงสภาพทุกอย่างดังเดิมสวนกระแสกับความต้องการของสังคม และพฤติกรรมการบริโภคศิลปะการแสดงของคนรุ่นใหม่ ก็อาจจะทำให้เกิดการเสื่อมความนิยมลงจนค่อย ๆ สูญหายไปดังที่เคยเกิดขึ้น เมื่อครั้งสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 แต่ถ้าหากหุ่นละครเล็กมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและวิธีการแสดงไปตามกระแสความต้องการสังคมก็อาจจะทำให้คุณค่า และความงดงามแห่งภูมิปัญญาบรรพบุรุษไทยเลือนไป ซึ่งขัดต่อเจตนารมณ์ในการอนุรักษ์ ถ่ายทอด และสืบสานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กดั้งเดิม เพื่อการเรียนรู้ร่องรอยมหรสพในอดีตของลูกหลานชาวไทย ดังนั้นวิธีการผสมผสานอย่างบูรณาการที่ลงตัวสำหรับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจึงมีความสำคัญ หากตระหนัก และรู้จักเลือกใช้ประโยชน์จากความเจริญของเทคโนโลยีสารสนเทศอย่างถูกวิธี ก็จะส่งผลดีต่อการพัฒนาถ่ายทอดองค์ความรู้ศาสตร์แห่งศิลปะ อีกทั้งยังสามารถทำให้ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยเป็นที่รู้จักไปทั่วโลกอีกด้วย เนื่องจากความเจริญของเทคโนโลยีการสื่อสารเปิดโอกาสและเพิ่มช่องทางสนับสนุนให้เกิดการกระจายข้อมูล ส่งข่าว ขยายกลุ่มเป้าหมายอย่างรวดเร็ว และกว้างขึ้น เกิดการส่งออกทางศิลปวัฒนธรรมมากขึ้น ผู้คนจากทั่วโลกสามารถชื่นชมผลงานศิลปะจากทุกมุมโลกได้อย่างง่ายดายเพียงผ่านระบบเครือข่ายโยงใย สิ่งเหล่านี้สามารถช่วยกระตุ้นให้เกิดการพัฒนาเศรษฐกิจการท่องเที่ยว ทำให้ผู้คนเดินทางหลั่งไหลเข้ามาท่องเที่ยวมากขึ้นอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้วยเหตุนี้ การดำรงคงอยู่ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยในปัจจุบัน จึงมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบ และวิธีการนำเสนอ เพื่อให้เหมาะกับกลุ่มผู้ชมคนรุ่นใหม่ แต่ยังคงรักษาคุณค่าเนื้อหา และดำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยไว้อย่างครบถ้วน โดยทั้งนี้ “ได้มีการขยาย และแบ่งกรอบการสร้างสรรค์ผลงานออกเป็น 3 กลุ่มอย่างชัดเจน ได้แก่ 1) การแสดงหุ่นละครเล็กแบบดั้งเดิม 2)การแสดงหุ่นละครเล็กแบบร่วมสมัย และ 3) การแสดงหุ่นละครเล็กแบบสมัยใหม่” (พิสูตร ยังเขียวสด, 2553: สัมภาษณ์) โดยทั้งสามประเภท มีการพัฒนาปรับปรุงรูปแบบการนำเสนอเพื่อการเข้าถึง และเข้าใจง่ายของผู้ชม โดยเฉพาะอย่างยิ่งคนรุ่นใหม่ที่ห่างไกลจากภาษาทางวรรณกรรม ในงานแบบดั้งเดิม มุ่งเน้นการอนุรักษ์ ถ่ายทอดองค์ความรู้ของการละเล่นหุ่นมหรสพไทยแต่โบราณมา เพื่อการสืบสานต่อไปให้คนรุ่นหลัง มีการนำการแสดงหุ่นละครเล็กโดยใช้เรื่องในวรรณคดีไทยที่ตรงกับบทเรียนในการเรียนการสอนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาไปแสดงตามโรงเรียน เพื่อเพิ่มความเข้าใจให้แก่นักเรียนในฐานะสื่อสามมิติที่สามารถนำเสนอได้ทั้ง

ภาพ เสียง และสัมผัส ทำให้เกิดภาพจำเสริมสร้างความเข้าใจให้แก่นักเรียนได้ในที่สุด สำหรับการแสดงเพื่อความบันเทิง ซึ่งตอบสนองความต้องการของสังคมทั้งแบบปัจเจกชน และกลุ่มธุรกิจ มีการคัดเลือกการแสดงที่เหมาะสมกับสถานการณ์ตามความต้องการของผู้จัดงาน มักจะเป็นการแสดงชุดสั้น หรือการแสดงร่วมสมัยที่นำความเป็นไปของสังคม และความนิยมต่าง ๆ สอดแทรกลงไปในการแสดง ในกรอบของงานสมัยใหม่ มีการพัฒนารูปร่างหน้าตา และกลไกของหุ่นละครเล็กให้สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างหลากหลาย และคล่องตัวมากขึ้น จนสามารถเต้นรำ แสดงละครสั้น ตลอดจนแสดงผสมกับละครเวที

ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา หุ่นละครเล็กได้พัฒนาวิธีการนำเสนอด้วยการนำเทคนิคการเล่าเรื่อง การแสดง การจัดฉาก จัดแสง สี เสียง และเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ของศิลปการละครของตะวันตกมาใช้ เพื่อการกระตุ้น และการซึมซับทางอารมณ์ของผู้ชมมากขึ้น นอกจากนี้ ยังเพิ่มบทสรุปเนื้อหาของเรื่องที่นำมาแสดงสลับในแต่ละฉาก การแปลความหมายจากการร้อง การรำ การพากย์เจรจา การเล่าเรื่องย่อก่อนการแสดง ทั้งภาษาไทย และภาษาอังกฤษ เพื่อเพิ่มความเข้าใจของผู้ชมคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุป “สถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในสังคมไทย” ได้ ดังนี้ ท่ามกลางกระแสความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสื่อสาร และสารสนเทศสังคมและวัฒนธรรมเกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ ส่งผลต่อวิถีชีวิตของสมาชิกในสังคม รวมถึง คนรุ่นใหม่ ที่เป็นกำลังสำคัญของประเทศชาติ ความเจริญก้าวหน้าเหล่านี้ ได้นำมาทั้งซึ่งคุณประโยชน์ และโทษมหันต์จากการใช้เทคโนโลยีโดยขาดวิจารณญาณ เช่น การรับเอาอิทธิพลวัฒนธรรมต่างชาติที่หลั่งไหลเข้ามากเกินไป จนถอยห่างจากศิลปวัฒนธรรมไทยอันเป็นรากเหง้าของตนเอง จนเกิดการเสื่อมความนิยม และสูญหายของศิลปะการแสดงของไทยหลายประเภท ดังที่เคยเกิดขึ้นกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กครั้งหนึ่งมาแล้ว ซึ่งในปัจจุบัน จากการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์ และการลงภาคสนาม สังเกตเห็นจำนวนผู้เข้าชมลดลง จากเหตุพฤติกรรมการบริโภคสื่อบันเทิงของคนรุ่นใหม่ที่เปลี่ยนไป ดังนั้น จึงจำเป็นที่จะต้องให้ความรู้ ความเข้าใจ ปลูกฝังความรัก ความหวงแหน และภาคภูมิใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้แก่คนรุ่นใหม่ ด้วยวิธีที่สร้างสรรค์และเข้าใจง่ายเหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมาย ดังจะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

2.5 การสร้างสรรค์การแสดงที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

เมื่อพิจารณาคำว่า “การสร้างสรรค์” ซึ่งหมายถึง การคิดค้นวิธีการ กระบวนการความคิด การสร้างสิ่งใหม่ที่มีคุณค่าอย่างอิสระ สิ่งที่จะเป็นงานสร้างสรรค์ได้จะต้องเป็นประดิษฐ์กรรมใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนในโลก ซึ่งต้องอาศัยทักษะต่าง ๆ เป็นนัยสำคัญทางด้านบวกที่มนุษย์ทุกคนปรารถนาให้เกิดขึ้นกับตนเอง หรือเป็นกระบวนการใหม่ ๆ ที่สร้างขึ้นมาเพื่อกระทำการบางสิ่งบางอย่างให้ประสบผลสำเร็จ หรือเป็นการสร้างแนวคิดใหม่ที่จะนำไปสู่วิธีการใหม่ แนวคิดใหม่จนกลายเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ต่อไปที่จะนำไปสู่ผลผลิตหรือประดิษฐ์กรรมซึ่งตอบสนองความต้องการในด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ได้

ชลูด นิ่มเสมอ ได้อธิบายถึง การสร้างสรรค์ศิลปะ ไว้ ดังนี้

> การสรรหาหรือคิดค้นรูปทรง หรือหน่วย (Unit) ที่มีสาระต่อจุดหมายของการสร้างสรรค์ และจัดระเบียบหน่วยนั้นหรือหน่วยเหล่านั้นให้เกิดเป็นรูปทรงใหม่ เป็นรูปทรงที่มีเอกัตภาพ หรือลักษณะเฉพาะตัวของศิลปิน (Individuality) เป็นต้นแบบ (Originality) และมีเอกภาพ การสร้างสรรค์ตรงข้ามกับการลอกเลียนแบบ (Imitation) ไม่ว่าจะเป็นการลอกเลียน แบบจากธรรมชาติหรือจากสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น (ชลูด นิ่มเสมอ, 2557: 412)

ส่วนคำว่า “การแสดง” ซึ่งในที่นี้ หมายถึง ศิลปะการแสดง (Performing Arts) ซึ่งเป็นศิลปะที่เก่าแก่ที่สุดอย่างหนึ่งของมนุษย์ สร้างสรรค์ขึ้นจากการเลียนแบบชีวิต เพื่อแสดงออกถึงเรื่องราว ความรู้สึก ความนึกคิดของมนุษย์ ออกมาในรูปแบบของการกระทำ เสียง และการเคลื่อนไหวด้วยร่างกายมนุษย์ ดังที่ สดใส พันธุมโกมล ได้ให้ความหมายของคำว่า “ศิลปะการแสดง” ไว้ว่า “เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นจากการนำภาพจากประสบการณ์ และจินตนาการของมนุษย์มาผูกเป็นเรื่องและจัดเสนอในรูปแบบของการแสดง โดยมีผู้แสดงเป็นผู้สื่อความหมาย และเรื่องราวต่อผู้ชม” (สดใส พันธุมโกมล, 2542: 1)

จากคำกล่าวข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า “การสร้างสรรค์การแสดง” คือ การสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน เพื่อถ่ายทอดเรื่องราว ความคิด อารมณ์ ความรู้สึกผ่านการกระทำด้วยร่างกายมนุษย์นำเสนอตามประสบการณ์ และจินตนาการอย่างมีคุณค่า โดยผลงานชิ้นนั้นจะต้องมีความเป็นต้นแบบ และไม่เคยเกิดขึ้นที่มาก่อน

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจสำหรับคนรุ่นใหม่” ได้แก่ แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับศิลปการละคร นาฏยศิลป์การละคร และนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ดังนี้

2.5.1 ศิลปการละคร

ศิลปการละคร เป็นศิลปะร่วมที่เก่าแก่ประเภทหนึ่งของมนุษย์ สร้างสรรค์ขึ้นจากประสบการณ์ และจินตนาการ โดยนำมาผูกเป็นเรื่องราวถ่ายทอดผ่านนักแสดง ร่วมกับองค์ประกอบต่าง ๆ อย่างบูรณาการ เพื่อแสดงออกถึงความคิด และความรู้สึกของมนุษย์ ความสุนทรีย์จะขึ้นอยู่กับความสำเร็จของการนำศิลปะที่เกี่ยวข้องมารวมกันอย่างได้ผล ทำให้เกิดความประทับใจจากผลรวมของละคร ซึ่งนอกจากจะให้ความงดงาม ความบันเทิง และคุณค่าในเชิงศิลปะวรรณกรรมแล้ว ยังสามารถให้ประสบการณ์ที่มีความหมายต่อชีวิตในทางหนึ่งทางใด หรือหลายทางแก่ผู้ชมอีกด้วย โดยศิลปการละครนั้น มีต้นกำเนิดมาจากการแสดงเพื่อบูชาเทพเจ้าประกอบพิธีตามความเชื่อของมนุษย์ในอดีตกาล ดังสทาศัย พงศ์หิรัญ ได้อธิบายถึง ความเป็นมาของศิลปการละคร ไว้ว่า

> เมื่อราว 450 ปีก่อนคริสตศักราช ในสมัยของกรีกโรมัน ยุคสมัยที่นักประวัติศาสตร์ การละครถือเป็นยุคเริ่มแรกแห่งศิลปการละคร ละครสมัยนั้นจะเป็นการแสดงเพื่อบูชาเทพเจ้า ไดโอนีซุส (Dionysus) จัดแสดงในพื้นที่กลางแจ้งตามไหล่เขาจนมีการพัฒนาสู่การแสดงในที่ร่ม มีการจัดสร้างเป็นโรงละคร เพื่อเป็นสถานที่สำหรับผู้ชมละครโดยเฉพาะ ในสมัยนั้นละครเวทีจึงเฟื่องฟูอย่างมาก และเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 28)

สดใส พันธุมโกมล ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของละครและจิตใจมนุษย์ ดังนี้

> การละคร ทั้งทางตะวันออกและตะวันตก ล้วนถือกำเนิดมาจากพิธีบวงสรวงเทพเจ้า ซึ่งมีขึ้นเพื่อผลทางด้านจิตใจของมนุษย์โดยตรง เมื่อใดก็ตามที่ละครสามารถให้ความบันเทิงที่มีคุณค่าทางด้านศิลปะ ความคิด และจิตใจแก่มนุษย์ เมื่อนั้นละครก็ได้ทำหน้าที่อันสมบูรณ์ของศิลปะแขนงนี้แล้ว (สดใส พันธุมโกมล, 2538: คำนำ)

จากที่กล่าวมาข้างต้นพบว่า ศิลปการละคร สามารถตอบสนองความต้องการของมนุษย์ได้ใน 3 ระดับด้วยกัน ได้แก่ 1) ระดับอารมณ์ อันหมายถึง ความบันเทิง 2) ระดับสมอง อันหมายถึง ความคิด และ 3) ระดับจิตใจ อันหมายถึง คุณค่า ในเชิงศิลปะและวรรณกรรมนั้น ละคร

ที่อยู่ในระดับสูงจะต้องสามารถตอบสนองทางด้านจิตใจของผู้ชมได้ โดยผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ของละคร ซึ่งมัทนี รัตนิน ได้อธิบายถึงองค์ประกอบของละคร ที่ได้พัฒนามาจากทฤษฎีแรกเริ่มสำหรับการศึกษาการละคร (Drama) ในหนังสือ “เดอะ โพเอทิคส์” (The Poetics) ของอริสโตเติล (Aristotle) ไว้ว่า

> องค์ประกอบของละครมีอยู่ 6 ประการ อันได้แก่ ลำดับขั้นตอนของเรื่อง หรือโครงเรื่อง และโครงสร้างของเรื่อง (Plot and Structure) ตัวละคร (Character) แนวความคิดหลัก และแนวความคิดอื่น (Theme and Idea) ศิลปะในการเจรจา และบทสนทนา (Diction and Dialogue) ดนตรี (Music) และศิลปะการสร้างภาพในปรากฏบนเวที องค์ประกอบการจัดแสดง ซึ่งปรากฏเป็นภาพสามมิติบนเวที (Spectacle) ได้แก่ ฉาก แสง สี เครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้า (ในที่นี้จะเรียกรวม ๆ กันว่า “ประจักษ์ศิลป์” รวมทั้งนาฏยศิลป์ลีลา ท่าเต้น และศิลปะการแสดงต่าง ๆ) (มัทนี รัตนิน, 2546: 35)

ทั้งนี้ อริสโตเติลได้ให้ความสำคัญกับโครงเรื่องเป็นอันดับแรก โดยกล่าวว่าโครงเรื่องเปรียบเสมือนชีวิตและวิญญาณของละคร เพราะโครงเรื่องเป็นลำดับของเหตุการณ์ภายในกรอบของบทละครนั้น ตั้งแต่การเปิดเรื่อง (Exposition) การพัฒนาเรื่องไปสู่ความยุ่งยาก และขัดแย้ง (Development to Complication and Conflict) เกิดวิกฤตการณ์ (Crisis) จนถึงจุดแตกหัก (Climax) และคลี่คลายลง (Denouement or Resolution) จนนำไปสู่จุดจบของเรื่อง (Ending)

จากการศึกษาข้อมูลทางเอกสารพบว่า ศิลปการละคร มีพัฒนาการเรื่อยมาตามยุคสมัย สังคม และวัฒนธรรมแตกต่างกันตามแต่ท้องถิ่น ซึ่งในแต่ละยุคสมัยก็จะมีรูปแบบ และแนวคิดที่ต่างกันตามแต่ค่านิยม ความเชื่อ และการให้คุณค่าความสำคัญต่องานศิลปะ ข้อสังเกตที่น่าสนใจอย่างหนึ่งคือ ความเจริญรุ่งเรือง และการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมของศิลปการละครนั้น เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับความเฟื่องฟูของศิลปะแขนงอื่น ๆ ด้วย เริ่มต้นจากยุคกรีก ที่ “ละครประเภทโศกนาฏกรรม (Tragedy) ได้ถือกำเนิดขึ้น โดยพัฒนามาจากบทเพลงสวดบูชาที่เรียกว่า ดีธีแรมบ์ (Dithyramb) ในการบวงสรวงเทพเจ้าไดโอนีซุส (Dionysus) ซึ่งเป็นบทโต้ตอบระหว่างนักแสดงกับกลุ่มคอรัส (Chorus)” (สดใส พันธุมโกมล, 2556: 16) อริสโตเติลเน้นถึงความสำคัญของ “ความรู้สึกสงสาร (Pity) และความกลัว (Fear) ที่ผู้ชมจะได้รับจากการดูละครประเภทโศกนาฏกรรม นำไปสู่ ‘ความบริสุทธิ์ทางจิตใจ หรือการชำระล้างจิตใจจนบริสุทธิ์’ (Catharsis)” (อ้างถึงใน สดใส พันธุมโกมล, 2556: 18) ในขณะเดียวกัน การขับร้องเพลงสนุกสนาน (Revel-Song) บทกลอน และบทเจรจาเสียดสีกันอย่างตลกขบขันของกลุ่มผู้ที่แต่งตัวใส่หน้ากากติดตามขบวนแห่เทวรูปของไดโอนีซุส เทพเจ้าแห่งเหล้าองุ่น ฤดูใบไม้ผลิ และความสมบูรณ์ ก็ยังพัฒนากลายเป็นละครประเภท

สุขนาฏกรรม (Comedy) ซึ่งละครทั้ง 2 ประเภท ยังคงดำเนิน และพัฒนาไปในยุคโรมัน ยุคกลาง (ยุคมืด) ยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ (Renaissance) โดยมีเรื่องราวที่หลากหลาย และตัวละครมีมิติมากขึ้น กวีเอกคนสำคัญแห่งยุค ได้แก่ วิลเลี่ยม เชคสเปียร์ (William Shakespeare) จนมาถึงยุคนีโอคลาสสิค (Neo – Classicism) ยุคโรแมนติก (Romantics) และยุคละครสมัยใหม่ (Modern Drama) ซึ่งได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ด้วยความเจริญก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยี ส่งผลต่อการพัฒนาของศิลปการละคร จนกลายเป็นละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์ เกิดเป็นละครประเภทเมโลดราม่า (Melodrama) ขึ้น

2.5.1.1 ศิลปการละครสมัยใหม่

ละครสมัยใหม่ เกิดขึ้นครั้งแรกในยุโรป จากการที่นักศิลปะต่างพากันต่อต้าน “ความไม่สมจริง” ของละครประเภทเมโลดราม่าในศตวรรษที่ 19 นำไปสู่ละครแนวใหม่ที่ “สมจริง หรือ เหมือนจริง” เรียกว่า ละครแนวเรียลิสม์ (Realism) และแนทเชอรัลลิสม์ (Naturalism) ซึ่งมุ่งเน้น “ความเป็นจริง” ในด้านการประพันธ์ และการจัดแสดง ต่อมาเกิดละครแนวใหม่ที่ต่อต้านแนวเรียลิสม์ (Realism) และแนวแนทเชอรัลลิสม์ (Naturalism) ขึ้นอีกหลายแบบ เช่น ละครแนวสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) ละครแนวเอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) ละครแนวแอ็บเสิร์ช (Abserd) ละครแนวเอพิค (Epic) เป็นต้น ในขณะเดียวกัน ละครประเภท “เหมือนชีวิต” หรือ “สมจริง” ก็ยังคงอยู่ ดังที่สดใส พันธุมโกมล ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับ ความนิยมในการแสดงแนวเรียลิสม์ (Realism) ไว้ว่า

> ในประเทศไทย เรายังนิยมการละครสมัยใหม่ที่แสดงอย่าง “สมจริง” และ “เป็นธรรมชาติ” อยู่มาก ทั้งด้านละครเวที ภาพยนตร์ วิทยุ และโทรทัศน์ ส่วนการละครต่างประเทศนั้น แม้จะมีการละครแบบอื่น ๆ เกิดขึ้นอย่างมากมาย การแสดงแบบเรียลิสม์ก็ยังคงได้รับความนิยมอยู่อย่างไม่เสื่อมคลาย (สดใส พันธุมโกมล, 2556: 36)

ดังนั้น ในการการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาแนวคิด และทฤษฎีศิลปการละคร ทั้งละครแนวสัจนิยม หรือเรียลลิสม์ (Realism) และละครต่อต้านแนวสัจนิยม เพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์ และการออกแบบการแสดงในครั้งนี้

1) ละครแนวสัจนิยม หรือแนวเรียลิสม์ (Realism) และแนวธรรมชาตินิยม หรือแนทเชอรัลิสม์ (Naturalism)

ละครแนวสัจนิยม และแนวธรรมชาตินิยม เกิดจากการได้รับอิทธิพลของวรรณคดีรุ่นใหม่ในช่วงปี ค.ศ. 1850 ที่สนใจนำเสนอปัญหาสังคมของชนชั้นกลาง และชาวบ้านกรรมกร เพื่อแก้ไขปัญหาเหล่านั้น “แนวการแสดงเปลี่ยนจากแนวเกินจริงไปสู่แนวเหมือนจริงตามพฤติกรรมของคนทั่ว ๆ ไปที่เห็นในท้องถนน ตลาด และเพื่อนบ้านที่เป็นมนุษย์จริง ๆ ฉากและเครื่องแต่งกาย เปลี่ยนไปจากเลิศหรูอลังการไปสู่สภาพชีวิตในสังคมชั้นต่ำ หรือชั้นกลางอย่างสมจริง” (มัทนี รัตนิน, 2546: 2)

ผู้นำละครแนวสัจนิยมนี้ คือ จอร์จที่ 2 ดยุคแห่งแซ็กซ์ไม-เน็นเก็น (George II, Duke of Saxe – Meiningen) เจ้าครองรัฐเล็ก ๆ ในประเทศเยอรมันนี ซึ่งมีคณะละครเร่แสดงตามเมืองต่าง ๆ ในยุโรป ลักษณะเด่นในการแสดงของเขาคือ “มักแสดงละครเรื่องใหญ่ ฝึกนักแสดงใหม่ทั้งโรง เข้มงวดทุกบทบาท ไม่ว่าบทใหญ่บทเล็ก ทุกตัวจะมีการตีความหมาย และกำกับการแสดงอย่างมีพลัง มีความคิดสร้างสรรค์ ผู้แสดงตีบทแตก มีชีวิตชีวาทุกตัว ฉาก แสง และเครื่องแต่งกายมีเอกภาพ” (มัทนี รัตนิน, 2546: 2) แต่ละครที่แสดงยังไม่ใช่เรื่องปัจจุบันที่ใกล้ตัว

ผู้ที่ได้รับอิทธิพลจากท่านดยุคฯ คือ อังเดร อังตวน (Andre’ Antoine, ค.ศ. 1858 – 1943) เจ้าของคณะ “โรงละครเสรี” (Theatre Libre) ก่อตั้งในปี ค.ศ. 1887 ซึ่งเน้นหนักในด้านความเหมือนจริงของฉาก และอุปกรณ์มากยิ่งขึ้น เช่น ก็อกน้ำประปาไหลจริง แขวนเนื้อ และขาวัวในฉากตลาด ฉากภายในบ้านเหมือนบ้านคนจริง สร้างความตื่นเต้นให้กับผู้ชม และวงการละครในยุโรปเป็นอย่างมาก มักแสดงเรื่องเกี่ยวกับความทุกข์ และปัญหาของกรรมกรชนชั้นล่าง หรือโสเภณี ของนักเขียนนวนิยายแนวธรรมชาตินิยม อย่าง เอมิล โซลา (Emile Zola) เป็นต้น

ผู้มีอิทธิพลที่สุดในการปฏิรูปวิธีการแสดงละครแนวใหม่จนกลายเป็นตำราของการแสดงสมัยใหม่ที่ยังคงใช้กันอยู่ทุกวันนี้ในสถาบันการแสดงทั่วโลก คือ คอนสแตนติน สตานิสลาฟสกี (Konstantin Stanislavsky, ค.ศ. 1863 – 1938) ผู้ก่อตั้งโรงละคร มอสโคว อาร์ท (Moscow Art Theatre) ร่วมกับวลาดิมีร์ เนมีโรวิช – ดันเชนโก (Vladimir Nemirovich – Danchenko) ในประเทศรัสเซีย ซึ่งฝึกสอนนักแสดงในระบบใหม่เรียกว่า “เมทธอด” (Method) หรือระบบของสตานิสลาฟสกี (Stanislavsky’s System) โดย มัทนี รัตนิน ได้อธิบายถึงระบบนี้ไว้ว่า

> ระบบของสตานิสลาฟสกี (Stanislavsky's System) เน้นการฝึกร่างกาย การหายใจ เสียง สมาธิ จินตนาการ การสังเกตความจริง การฝึกจิตใจ อารมณ์ ความรู้สึกจากฐานแห่งความจริง ที่มีผลผลักดันทั้งภายนอกกับจิตใจภายในประสานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เน้นการวิเคราะห์ทางจิตวิทยา การแสดงสด (Improvisation) ตามแรงผลักดัน (Motivation) หรือความต้องการทางจิต และประสาท (Impulse) ตลอดจนญาณ (Intuition) และจิตสำนึก (Conscioudness) หรือสัญชาตญาณ (Instinct) (มัทนี รัตนิน, 2546: 3)

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้นำหลักการ และแนวคิดของละครแนวสัจนิยม หรือเรียลลิสม์ (Realism) มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน "ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่" ในครั้งนี้ โดยนำการถ่ายทอดเรื่องราวเหมือนจริง ใกล้เคียงกับชีวิตจริง วิธีการแสดง อุปกรณ์ประกอบฉาก เน้นความสมจริง ตลอดจนวิธีการฝึกซ้อม และการถ่ายทอดของนักแสดง ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยพฤติกรรมการบริโภคสื่อบันเทิงของกลุ่มคนรุ่นใหม่ ที่สรุปได้ว่า คนรุ่นใหม่นิยมชมการแสดงที่กระชับ เข้าใจง่าย ไม่ซับซ้อน เป็นเรื่องที่ไม่ไกลตัวจนเกินไป มีความตื่นตาตื่นใจ และไม่น่าเบื่อ

2) ละครแนวต่อต้านสัจนิยม หรือเรียลลิสม์ (Realism)

ละครแนวต่อต้านสัจนิยมนี้ เกิดขึ้นในปลายศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา แบ่งออกเป็นหลายแนว โดยผู้นำทางการละครสมัยใหม่เห็นว่า แม้ละครแนวเรียลิสม์ และแนทเชอรัลลิสม์จะแก้ปัญหาความไม่สมจริงของละครแนวเมโลดราม่าได้ แต่ก็ไม่สามารถให้ความสมบูรณ์แก่ละครได้ เนื่องจากต้องตัดในส่วนที่เป็นความฝัน และจินตนาการออกไป รวมถึง ลีลาที่แตกต่างจากธรรมชาติอันน่าเสียดาย ดังที่ สดใส พันธุมโกมล ได้อธิบายถึง แนวความคิดของละครแนวต่อต้านสัจนิยม หรือเรียลิสม์ (Realism) ดังนี้

> พอมาเน้น "ความจริง" จะต้องทิ้งทุกอย่างที่เป็นความฝันหรือจินตนาการ จะต้องเลิกใช้โครงกลอนในการประพันธ์ หรือลีลาที่ไม่ได้ "ลอกแบบ" มาจากชีวิตจริงในละคร ผลที่เกิดขึ้นก็คือ "ความจริง" ที่เสนอในรูปแบบของละครแนวเรียลิสม์ และแนทเชอรัลลิสม์บางครั้งกลายเป็นความจริงที่อยู่ในวงแคบ และกฎข้อบังคับในการสร้างฉาก เครื่องแต่งกาย ฯลฯ ที่จะให้ "เหมือนธรรมชาติ" หรือ "เหมือนชีวิต" แต่อย่างเดียวนั้น ทำให้ละครต้องละทิ้งแนวอื่น ๆ ที่มีลีลาแตกต่างไปจากธรรมชาติอย่างน่าเสียดาย ผู้คุ้นเคยกับการละครของประเทศทางตะวันตกย่อมทราบดีว่าละครที่มีมาแต่ดั้งเดิมซึ่งมิได้ใช้ลีลา "เหมือนธรรมชาติ" ทั้งของไทย จีน อินเดีย ญี่ปุ่น ฯลฯ นั้น มิใช่ว่าจะไม่ให้ "ความจริง" เกี่ยวกับชีวิตต่อเรา เพียงแต่วิธีให้ความจริงของละครทางตะวันออกนั้น มีศิลปะการแสดงที่เป็นแบบแผนใช้ภาษา และลีลาที่ไม่ได้ "ลอกแบบ" มาจากชีวิตประจำวัน แต่ในขณะเดียวกัน ละครประเภทนี้ก็

> สามารถให้ “ความจริง” เกี่ยวกับชีวิตผู้ชมได้มากกว่า หรือเท่ากับละครแนวเรียลิสม์ และแนทเชอรัลลิสม์เหมือนกัน (สดใส พันธุมโกมล, 2542: 46)

ในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กอันมีที่มาจากโขน และละครไทยก็มีการตีความหมายเป็นภาษาท่า ซึ่งมีลีลาผิดแปลกไปจากท่าทางปกติของมนุษย์ แม้จะมีที่มาจากการดัดแปลงท่าทางตามธรรมชาติก็ตาม ทั้งนี้ “อันเกิดจากการเพิ่มลีลาตามจินตนาการ เพื่อสร้างความวิจิตรงดงามให้แก่ลีลาทางนาฏยศิลป์ อีกทั้งเรื่องราวที่มักจะนำมาแสดง มักเป็นเรื่องราวเหนือความเป็นจริง เกี่ยวกับสวรรค์ นรก ป่าหิมพานต์ ฯลฯ ดังนั้น ลีลา และภาษาที่ใช้จึง มีแบบแผนที่ต่างไปจากปกติมนุษย์” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 29 ธันวาคม 2557) ดังนั้น การสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ผสมผสานแนวคิดของละครแนวต่อต้านสัจนิยมในการเล่าเรื่องที่ต้องอาศัยการสร้างภาพจินตนาการให้เกิดความตื่นตาตื่นใจ หรือลึกซึ้งยิ่งขึ้น โดยได้เลือกแนวคิดสำคัญที่สอดคล้องกับงานวิจัย ตลอดจนกระบวนการสร้างสรรค์การแสดง ดังนี้

2.1) ละครแนวสัญลักษณ์นิยม (Symbolism)

ละครแนวสัญลักษณ์นิยม หรือซิมโบลิสม์ (Symbolism) มีความคิดที่ว่า ความจริงที่สูงสุด และสมบูรณ์แบบนั้น อยู่ลึกเกินกว่าที่จะจับต้องได้ด้วยสัมผัสทั้งห้า ดังนั้น ละครแนวสัจนิยม และแนวเหมือนธรรมชาติจึงไม่สามารถจะอธิบายถึงชีวิตได้แจ่มแจ้ง ผู้นำทางการละครแนวสัญลักษณ์นิยมจึงหันมาใช้วิธี “แนะ” ให้ผู้ชมใช้จินตนาการแสวงหาความจริงด้วยตนเอง โดย “ใช้สัญลักษณ์ที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังฉาก ตัวละคร การกระทำ และบทเจรจา เป็นสื่อในการนำผู้ชมไปสู่ความเข้าใจเรื่องราว หรือข้อคิดของผู้เขียนเกี่ยวกับชีวิตหรือมนุษย์ หรือสิ่งอื่นที่ถือว่าเป็น ‘ความจริง’ ที่ละครนั้นต้องการนำเสนอต่อผู้ชม” (สดใส พันธุมโกมล, 2556: 50)

ในปัจจุบัน มีการนำแนวคิดสัญลักษณ์นิยมมาใช้ผสมผสานกับแนวละครอื่น ๆ ในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ภาพยนตร์ เช่น ลูกข่าง แทนการบอกถึง สถานที่ที่เป็นมิติความฝัน หรือความจริง ในภาพยนตร์เรื่องอินเซฟชั่น จิตพิฆาตโลก (Inception) และ การใช้แสงและเงา ความมืดและความสว่าง แทนสภาวะในจิตใจของตัวละครในภาพยนตร์ไทยเรื่อง กุมภาพันธ์ เป็นต้น และละครสมัยใหม่เรื่อง เดอะ กลาส เมนาเจอรี่ (The Glass Menageries) หรือ ตุ๊กตาแก้ว ของเทนเนสซี วิลเลียมส์ (Tennessee Williams) เป็นตัวอย่างการนำแนวละครต่าง ๆ มาผสมผสานกันอย่างกลมกลืน ทั้งสัจนิยม (Realism) แนทเชอรัลลิสม์ (Naturalism) สัญลักษณ์ (Symbolism) และ ธีแอททริคัลลิสม์ (Theatricalism)

ซึ่งเป็นการสร้างละครสมัยใหม่ที่วางรากฐานอยู่บนความเป็นจริง แต่ใช้วิธีการนำเสนอที่เต็มไปด้วย สัญลักษณ์ จินตนาการ และประเพณีของละครที่ยอมรับว่า “ละครคือละคร”

ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดของละครสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) นี้ มาใช้ในการผสมผสานกับแนวคิดละครอื่น ๆ เพื่อนำเสนอภาพ และการเล่าเรื่องในส่วนที่เป็นนามธรรมแฝงให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ทั้งนี้ ในการเลือกใช้สัญลักษณ์ ผู้วิจัยยังคงคำนึงถึงความเหมาะสม และการตีความ เพื่อความเข้าใจของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน

2.2) ละครแนวเอพิค (Epic)

ละครแนวเอพิค (Epic) เป็นแนวที่มีความสำคัญ และมีอิทธิพลมากต่อโลกการละครในปัจจุบัน มีลักษณะในด้านการเขียน และวิธีการนำเสนอตรงข้ามกับแนวสัจนิยม (Realism) เช่น การเสนอให้เห็นว่า “ละครคือละคร” ตามแนวคิดของกลุ่มธีแอททริคัลลิสม์ (Theatricalism) การใช้ลีลาแสดงแบบ “สไตไลเซชั่น” (Stylization) ที่จงใจให้ผิดแผกไปจากการแสดงอย่างธรรมชาติ และการใช้โคลงกลอน บทเพลง และบทบรรยายแทรกในฉากการแสดง เป็นต้น แต่ “แม้ว่าละครแนวเอพิคจะมีลีลาการแสดง บทเจรจา และเทคนิคการนำเสนอที่ดูแตกต่างจากแนวสัจนิยม (Realism) แต่ยังคงเสนอเรื่องราวที่ติดตามได้ มีเหตุผลตามสมควร มีตัวละครที่เชื่อได้ว่าเป็นมนุษย์จริง ๆ ” (สดใส พันธุมโกมล, 2556: 53) ภาพสะท้อนเกี่ยวกับโลก มนุษย์ และสังคมที่ละครแนวนี้นำเสนอต่อผู้ชมนั้น ยังคงเป็นความจริงที่ไม่แตกต่างจากละครแนวสัจนิยม

ผู้นำทางด้านการละครแนวเอพิคที่โดดเด่น ได้แก่ แบร์โทลท์ เบรชท์ (Bertolt Brecht, ค.ศ. 1898 -1959) ที่สร้างทฤษฎีเกี่ยวกับ “เอพิค เธียเตอร์” (Epic Theatre) หรือ “การละครแนวเอพิค” ซึ่งเป็นการนำเสนอที่แตกต่างจากแบบ “ดราแมติก” (Dramatic) ของละครแนวสัจนิยม (Realism) การเขียนแบบเอพิคนั้น สามารถครอบคลุมทั้งกาลเวลาและสถานที่ได้อย่างกว้างขวาง ในขณะที่การเขียนเรื่องแบบดราแมติก เป็นการนำเฉพาะตอนเดียวที่สำคัญมาพัฒนาให้ลึกซึ้ง “เบรชท์ได้นำการแสดงรูปแบบต่าง ๆ มาผสมกัน เช่น ภาพยนตร์ ภาพนิ่ง ดนตรี ขับร้อง การเล่านิยาย การเต้นรำ นาฏยศิลป์ ซึ่งสะท้อนให้ผู้ชมนึกถึงชีวิต” (มัทนี รัตนิน, 2546: 9) มีการใช้ทั้งบทบรรยาย บทเจรจา บทร้อยแก้ว และร้อยกรอง อีกทั้ง ยังเปลี่ยนสถานที่และเวลาได้

ด้วยผู้บรรยายภายในพริบตา ซึ่งตรงข้ามกับการละครแนวสัจนิยม (Realism) และเหมือนธรรมชาติ (Naturalism) นอกจากนี้ เขายังคัดค้านการใช้ฉากแบบเหมือนจริง และการที่ทำให้นักแสดงกลายเป็นตัวละครไปแบบสตานิสลาฟสกี (Stanislavski) ด้วยการเตือนคนดูเสมอว่ากำลังดูละครอยู่ เพื่อให้ผู้ชมตระหนักถึงปัญหาสังคมต่าง ๆ และกระตุ้นให้เกิดความสำนึกที่จะแก้ไขปัญหาปัจจุบันให้ดีขึ้น มากกว่าการชมละครแล้วเคลิบเคลิ้มไป ซึ่งเบรชท์เรียกทฤษฎีนี้ว่า “Verfremdung” หรือ “การถอยห่าง” (Alienation) เมื่อพิจารณาดูโขน หรือละครไทย พบว่าก็มีรูปแบบของละครเอพิค (Epic) และ “การถอยห่าง”จากผู้ชมเช่นกัน

ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ ผู้วิจัยได้นำรูปแบบความหลากหลายของการนำเสนอ และการออกแบบฉาก แสง และสีของละครแนวเอพิค (Epic) มาใช้ในการถ่ายทอดเรื่องราว ความคิด และใจความสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กไปสู่ผู้ชมคนรุ่นใหม่ แต่ในการแสดงบางส่วน ผู้วิจัยยังคงใช้วิธีการแสดง และการนำเสนอแบบละครแนวเหมือนจริง หรือสัจนิยม (Realism) อยู่ เพื่อให้สามารถเข้าใจได้ง่ายขึ้น และใกล้ตัวผู้ชมที่เป็นกลุ่มเป้าหมาย เพื่อให้บรรลุจุดประสงค์ของการสร้างสรรค์การแสดง

2.5.1.2 ศิลปการละครหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Theatre)

ศิลปการละครได้รับความสนใจ และพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง มาจนถึงศิลปการละครยุคหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Theatre) ซึ่งเป็นศิลปะที่ไม่เน้นกฎเกณฑ์ ไม่ยึดติดกับรูปแบบ ความถูกผิดใด แต่เปิดโอกาสให้ศิลปินได้ทดลองสร้างสรรค์งาน (Experimental) โดยให้ความสำคัญกับสาร (Theme) ที่ต้องการนำเสนอมากกว่าสิ่งอื่นใด มีการเปลี่ยนมุมมองใหม่จากศิลปะยุคสมัยใหม่ (Modern Art) ที่ถือมุมมองของศิลปินเป็นสำคัญ (Art for Art Sake) เป็นการให้ผู้ชมมีบทบาทในการตัดสินความงามนั้น ดังที่ สามมิติ สุขบรรจง ได้อธิบายถึงศิลปการละครหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Theatre) ไว้ว่า

> สังคมในยุคหลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดิร์น (Post-Modern) ให้ความสำคัญกับความหลากหลาย และความแตกต่าง ปราศจากการแบ่งชนชั้นของศิลปะ ไม่มีความเชื่อในเรื่องศิลปะชั้นสูง หรือศิลปะที่ต้อยต่ำ มีเพียงงานที่ใช้ได้ หรือใช้ไม่ได้ ในยุคนี้ ศิลปินมายืนตำแหน่งเดียวกับผู้ชม โดยผู้ชมเป็นผู้ตัดสินงานศิลปะนั้น ๆ ศิลปะการแสดงในยุคนี้ มีการนำเสนอสิ่งที่แตกต่างผสมผสานกันมากมาย นักการละครที่มีชื่อเสียง ได้แก่ แอนน์ โบการ์ท (Anne Bogart) ซึ่งเป็นผู้ค้นพบแนวคิดเรื่องมุมมอง (View Points) ซึ่งอธิบายถึงแนวคิดความเท่าเทียมในการสร้างสรรค์ละคร เช่น หน้าที่ และบทบาทของคนทำละครเปลี่ยนไป ในอดีตนั้น ผู้กำกับ คือตำแหน่งที่สูงสุด แต่ในยุคโพสต์โมเดิร์น ทุกหน้าที่เท่าเทียม

> กัน นักแสดงมีสิทธิ์ในการนำเสนอ และออกความคิดเห็น ทำให้ศิลปการละครในยุคนี้จึงไม่มีกฎเกณฑ์ ไม่มีคำจำกัดความของศิลปะที่ตายตัว เพราะรูปแบบบางอย่างมีการผสมผสานสิ่งใหม่ ๆ ได้เสมอ (สามมิติ สุขบรรจง, อ้างถึงใน สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 33)

ในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ได้นำแนวคิด และรูปแบบของศิลปการละครแบบสมัยใหม่ และหลังสมัยใหม่มาผสมผสานอย่างบูรณาการร่วมกับนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และสาระสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เพื่อให้เกิดเป็นผลงานการแสดงที่สามารถเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้แก่คนรุ่นใหม่ได้อย่างแท้จริง โดยมุ่งเน้นทั้งกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงแบบเฉพาะกลุ่ม (คนรุ่นใหม่) และผลลัพธ์ของการสร้างสรรค์ คือ “ความเข้าใจ” ของผู้ชมหลังจากได้รับชมผลงานเป็นสำคัญ

2.5.2 นาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre)

นาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) คือ ศิลปะการแสดงรูปแบบหนึ่งที่ผสมผสานนาฏยศิลป์ และศิลปการละคร เข้าไว้ด้วยกันอย่างบูรณาการ เป็นการนำเสนอศิลปะการแสดงผ่านการเล่าเรื่องทางร่างกาย และท่าทางการเคลื่อนไหวของนักแสดง โดยไม่อาศัยภาษา ด้วยแนวคิดที่ว่า “ศิลปะการแสดงที่แท้จริงแล้ว ก็คือ ศิลปะแห่งร่างกาย” ซึ่งใกล้เคียงกับละครประเภทฟิซิเคิลเธียเตอร์ (Physical Theatre) ที่มีรูปแบบ และการสื่อความหมายในทิศทางเดียวกัน โดยอิสดอรา ดันแคน (Isdora Duncan) ถือว่าเป็นนักเต้นผู้ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจในการกำเนิดศิลปะการแสดงประเภทนี้ เนื่องจาก “อิสดอรา ดันแคนเป็นคนแรกที่ปฏิวัติท่าเต้นจากท่าของลำตัว (Torso) ที่เปิด และแข็งนิ่งกลายเป็นการเคลื่อนไหวที่มีทั้ง อินวาร์ด (Inward) และเอาท์วาร์ด (Outward) ที่ยืดหยุ่น กระจาย หรือหยุดนิ่งเมื่อต้องการ” (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 34)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงความหมาย และรูปแบบของ “นาฏยศิลป์การละคร” (Dance-Theatre) ไว้ ดังนี้

> นาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) เป็นนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชนิดหนึ่ง เพราะเป็นการรวมระหว่างนาฏยศิลป์ กับศิลปะการแสดง เช่นเดียวกับกับศิลปะหลายแขนง ที่หลอมรวมแล้วเกิดประเด็นใหม่ขึ้น ตัวอย่างเช่น บัลเล่ต์ ตำรับรัสเซีย (Russian Ballet) เป็นบูรณาการระหว่างอิตาลี ฝรั่งเศส และเดนมาร์ก ซึ่งถือเอาเทคนิคสูงสุดของทั้งสามมารวมกัน กลายเป็นบัลเลต์ตำรับรัสเซีย เช่นเดียวกันกับนาฏยศิลป์การละคร ที่นาฏยศิลป์จะได้อรรถรสในด้านของลีลา ซึ่งอาจจะเห็นได้น้อยใน

> งานละครทั่วไป ในทางตรงกันข้าม ศิลปะการแสดงก็จะได้รับอรรถรสของอารมณ์และความรู้สึก แต่ปราศจากการใช้ลีลา และการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ การบูรณาการของศาสตร์ 2 แขนง จึงทำให้เกิดนาฏยศิลป์การละครที่ใช้ลีลา และการเคลื่อนไหวใหม่จากอารมณ์และความรู้สึกภายใน (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

ส่วนสมพร ฟูราจ ได้อธิบายถึง การใช้ศิลปะการเคลื่อนไหวร่างกาย ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ไว้ ดังนี้

> การแสดงลักษณะนี้ นักแสดงจะต้องใช้การเคลื่อนไหว และสร้างภาพในเชิงรูปธรรมที่มองเห็นได้ชัด คนดูจะต้องติดตาม และใช้จินตนาการไปพร้อม ๆ กับนักแสดง เพื่อให้ภาพที่เห็นประสานกับความคิด เกิดเป็นความเข้าใจในเชิงนามธรรม ด้วยกระบวนการนี้ นักแสดงและผู้ชมจึงสามารถเปิดประตูมิติไปสู่จินตนาการอีกชั้นหนึ่ง เป็นจินตนาการที่เป็นสากล และไม่มีสิ้นสุด (สมพร ฟูราจ, 2554: 168-169)

ในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้เลือกใช้รูปแบบในการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ในการถ่ายทอดความคิด และสร้างสรรค์ความงดงามผ่านลีลาการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ อันได้แก่ การแสดงหุ่นละครเล็ก โขน การเต้นรำสตรีทแดนซ์ (Street Dance) และสื่อสารทางอารมณ์ความรู้สึกในการถ่ายทอดเรื่องราวผ่านศิลปการละคร เพื่อทำให้เกิดอรรถรสในการแสดงที่ครบถ้วน และสามารถถ่ายทอดสาระสำคัญที่ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงผู้ชมอย่างสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5.3 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์

“นาฏยศิลป์สร้างสรรค์” มีที่มาจากคำ 3 คำที่รวมกัน คือ นาฏย ศิลปะ และการสร้างสรรค์ โดย “นาฏย หมายถึง เกี่ยวกับการฟ้อนรำ เกี่ยวกับการแสดงละคร” (พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 576) “ศิลป์ หรือ ศิลปะ หมายถึง การแสดงออกซึ่งอารมณ์สะเทือนใจให้ประจักษ์ด้วยสื่อต่าง ๆ” (พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 1101) จากความหมายที่กล่าวมา จึงหมายถึง การแสดงฟ้อนรำ การเต้นรำ การแสดงละคร และการเคลื่อนไหวร่างกายที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ และความคิดต่าง ๆ ตามแต่ผู้สร้างสรรค์ต้องการจะสื่อถึงผู้ชม

นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงความเป็นมาของนาฏยศิลป์ ไว้ว่า

> นาฏยศิลป์เป็นศิลปะที่เก่าแก่ชนิดหนึ่งของโลก ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ นาฏยศิลป์ถือเป็นการแสดงออก (Express) ของอารมณ์ความรู้สึก (Feeling) ที่แสดงออกมาในรูปแบบกิจกรรมของมนุษย์ ดังจะเห็นได้จากภาพเขียนโบราณบนผนังถ้ำ ที่แสดงให้เห็นถึงท่าทาง ลีลาการร่ายรำของกลุ่มคน (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 13 พฤศจิกายน 2558)

"การสร้างสรรค์" มีความหมายตามพจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน "เป็นคำกริยา หมายถึง สร้างให้มีให้เป็นขึ้น" (พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 1136) ประสาร มาลากุล ณ อยุธยา กล่าวว่า "ความคิดสร้างสรรค์ คือ ความคิดที่มุ่งแก้ปัญหาหรือประดิษฐ์คิดค้นในแนวทางที่แปลกใหม่แตกต่างไปจากเดิมและมีคุณค่าก่อให้เกิดประโยชน์" (อ้างถึงในทิพวัลย์ ปัญจมะวัต, 2548: 8)

จากที่กล่าวมาข้างต้น "นาฏยศิลป์สร้างสรรค์" จึงหมายถึง การนำนาฏยศิลป์ และความคิดเชิงสร้างสรรค์ ที่ผ่านกระบวนการคิดตามองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์มาออกแบบการแสดง

ชุมพล ชะนะมา ได้ให้ความหมายของ "นาฏยศิลป์สร้างสรรค์" ไว้ว่า "เป็นการร่ายรำหรือการเต้นที่สร้างขึ้นมาจากความคิดหรือจินตนาการของมนุษย์ที่เกิดจากสิ่งเร้าหรือสิ่งกระตุ้นให้สร้างงานนาฏยศิลป์ขึ้นเพื่อตอบสนองของตนหรือความต้องการของสังคม" (ชุมพล ชะนะมา, 2554: 38)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ขณะที่ ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับคำว่า "นาฏยศิลป์สร้างสรรค์" ไว้ดังนี้

> "นาฏยศิลป์สร้างสรรค์" หมายถึง นาฏยศิลป์ที่มีจุดกำเนิดมาจากแรงบันดาลใจในสิ่งรอบตัวทุกอย่าง แล้วนำมาพัฒนาโดยผ่านกระบวนการของนาฏยศิลป์ มุ่งเน้นไปที่การสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ซึ่งแตกต่างไปจากสิ่งเดิม โดยมิได้มุ่งเน้นเฉพาะไปที่ยุคสมัย กรอบเวลา สถานที่ หรือแม้กระทั่งกลุ่มผู้แสดง (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 15)

จากข้อความข้างต้นสรุปได้ว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คือ ศิลปะการแสดง และเคลื่อนไหวที่เกิดจากแรงบันดาลใจ และจินตนาการทางความคิดของแต่ละบุคคล โดยผ่าน

กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูล และการออกแบบการแสดง เพื่อถ่ายทอดสารที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการจะสื่อถึง ทั้งนี้ ต้องเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ใหม่ หรือการผสมผสานบูรณาการที่แตกต่างไปจากเดิม

2.5.3.1 นาฏยศิลป์สมัยใหม่ หรือ โมเดิร์นแดนซ์ (Modern Dance)

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 เกิดกระแสการต่อต้านความเป็นระเบียบแบบแผนของการเต้นรำที่มีมาแต่เดิม ซึ่งความคิดดังกล่าวนี้เริ่มเกิดขึ้นหลังจากยุคแห่งการฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Reinaissance) การเปลี่ยนแปลงทางความคิดเหล่านี้ ทำให้เกิดรูปแบบการเต้นลักษณะใหม่ขึ้นที่เรียกว่า นาฏยศิลป์สมัยใหม่ หรือโมเดิร์นแดนซ์ (Modern Dance) โดยมีผู้บุกเบิก และศิลปินที่มีผลงานโดดเด่น ดังนี้

อิสดอรา ดันแคน (Isdora Duncan, ค.ศ. 1878-1927) ผู้นำทางด้านโมเดริ์นแด๊นซ์ (Modern Dance) เจ้าของทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความเป็นอิสระ หรือฟรีสปิริต (Free Spirit) ผู้ที่นำเสนอการแสดงที่ต่างไปจากการแสดงที่ดูมีระเบียบแบบบัลเลต์คลาสสิค ลักษณะการเต้นรำที่โดดเด่นของเธอ คือ การแสดงที่ดูไม่มีการวางแผน “เหมือนการเต้นแบบด้นสด (Improvisation) มีลีลาท่าทางที่ซ้ำไปซ้ำมาบ่อยครั้ง ดูเรียบง่าย (Simplicity) แต่ที่แท้จริงมี การออกแบบไว้ก่อน ใช้ลีลาท่าทางของคนธรรมดาทั่วไป ซึ่งไม่มีเทคนิคการเตะขาสูง กระโดดสูง หรือการหมุนตัว และการแสดงลีลาการแสดงออกของอารมณ์” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 109 - 110)

มาธา เกรแฮม (Matha Graham, ค.ศ. 1894-1991) ศิลปินผู้มีบทบาทสำคัญต่อพัฒนาการของโมเดิร์นแดนซ์ (Modern Dance) งานส่วนใหญ่ของเกรแฮมจะแสดงออกถึงความรู้สึกต่าง ๆ จากภายในที่ไม่สามารถปิดบังได้อีกต่อไป เช่น ความทุกข์ ความสุข ความสนุกสนาน มีชีวิตชีวา ความรัก ความเกลียดชัง ความริษยา และความคลั่งไคล้ เป็นต้น เทคนิคการเต้นของ เกรแฮมที่ถูกคิดค้นขึ้นมาใหม่จะเน้นการหายใจ ซึ่งถือเป็นพื้นฐานของการเคลื่อนไหวในการเต้นทุกชนิด “ท่าที่มีชื่อเสียง คือ ท่าเกร็งกล้ามเนื้อที่เรียกว่าคอนแทรกชั่น (Contraction) จะต้องปฏิบัติอย่างรวดเร็วบังคับกล้ามเนื้อท้องให้โค้งตัวดันกระดูกสันหลังให้โค้งและท่าผ่อนคลายที่เรียกว่า รีรีส (Release)” (Robert and Hutera, อ้างถึงในนราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 117) นอกจากนี้เกรแฮมยังได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันออกในการออกแบบท่าเต้นของเธอ ควบคู่ไปกับการแสดงลีลาท่าทางที่ไม่สวยแต่น่าสนใจ

ดอริส ฮัมเฟรย์ และชาร์ลส์ ไวด์มัน (Doris Humphrey, ค.ศ. 1895-1958 และ Charies Weidman, ค.ศ. 1901-1975) “ผู้พัฒนาเทคนิคการเต้นที่มีแบบฉบับที่ชัดเจนในเรื่องของการล้มลงสู่พื้น การพยุงตัวลุกขึ้น (Fall & Recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และกฎของแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of gravity)” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 119) ฮัมเฟรย์ให้ความสำคัญกับงานกลุ่มที่สามารถถ่ายทอดความรู้สึกของเธอออกมาได้ ในขณะที่ไวด์มีพรสวรรค์ทางด้านละครใบ้ที่แฝงไว้ด้วยความจริงจัง และมีความลึกซึ้งอยู่ภายใน ผลงานที่โดดเด่นจากการร่วมงานของทั้งคู่ เช่น การสร้างสรรค์งานที่มีหลักการเรียบง่ายอย่างงานชุด วอเตอร์ สตัดดี้ (Water Study) ซึ่งเป็น การแสดงในความเงียบ โดยใช้เพียงเสียงฆ้องเพื่อให้คิวนักเต้นเท่านั้น เป็นต้น

พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor, ค.ศ. 1930) ผู้สร้างสรรค์ผลงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และความหลากหลาย ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากบัลเล่ต์และการเต้นอีกหลายประเภท เช่น ความมืดและความสว่างในตัวเขาเป็นผสมผสานการเคลื่อนไหวจังหวะ “นำเอาท่าธรรมดาสามัญของมนุษย์มาใช้อย่างสร้างสรรค์เรียกว่า Everyday Movement หรือท่าทางการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน” (แอนเจลา เคน, 2011: 341) เทเลอร์นิยามตัวเองว่าเป็นอเมริกันลูกผสม อารมณ์ขัน (Sense of Humor) ที่แฝงอยู่ในผลงานของเขาทำให้การสร้างสรรค์ของเขาโดดเด่นและแตกต่างจากผู้อื่น นอกจากนี้ “งานส่วนใหญ่ของเทเลอร์ยังเต็มไปด้วยพลัง (Energetic) ลีลาที่สง่างาม การเต้นด้วยอารมณ์แห่งดนตรี (Musicality) และรวมทั้งกลเม็ดในการออกแบบท่าที่ตลกอย่างแยบยล (Witty)” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 128)

2.5.3.2 นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือ โพสต์โมเดิร์นแดนซ์ (Post - Modern Dance)

ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 ได้เกิดนาฏยศิลป์ตะวันตกแนวใหม่ที่ได้รับการขนานนามว่าเป็นยุคแห่ง “นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่” หรือ “โพสโมเดิร์นแดนซ์” (Post-Modern Dance) โดย อีอวน เรนเนอร์ (Yvonne Rainer) เป็นผู้ใช้คำนี้เป็นครั้งแรก มีความหมายถึง งานในแบบทดลอง (Experiment Dance) ที่สร้างขึ้นราวต้นปี ค.ศ. 1960 จนถึงปี ค.ศ. 1990 โดยนราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงแนวคิดของศิลปินในยุค “โพสโมเดิร์นแด๊นซ์” ไว้ว่า “ลักษณะงานของศิลปินที่สร้างสรรค์ขึ้นในยุคนี้ จะมีความแตกต่างแตกแยกกันออกไป จนไม่สามารถจะจำกัดเป็นลักษณะเฉพาะได้ แนวคิดของศิลปินนักสร้างสรรค์ในยุคนี้อยู่บนพื้นฐานของการปฏิวัติความคิดเก่าของนาฏยศิลป์ในอดีต” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 137) เช่นเดียวกันกับการปฏิวัติแนวคิดทางศิลปะแขนงอื่น ๆ อาทิเช่น ศิลปการละคร ดังที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น หรือแนวคิดของนักสร้างสรรค์ในสมัย

โมเดิร์นแดนซ์เอง ที่เคยมีความคิดคัดแย้งกับการแสดงในรูปแบบเก่าอย่างบัลเลต์ เป็นต้น จูดิท สตีห์ (Judith Steeh) ได้กล่าวถึงข้อแตกต่างอีกประการของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ว่า “การแสดงแบบโพสโมเดิร์นแด๊นซ์ สามารถจัดในสถานที่ต่าง ๆ ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น สวนสาธารณะ โรงยิมหลังคาอาคาร ซึ่งเป็นสถานที่การแสดงนอกเหนือจากโรงละครปกติ (Steeh, 1982: 48) ทั้งนี้ ศิลปินในแนวโพสต์โมเดิร์นแด๊นซ์ ยังนำเสนอเรื่องราวของชีวิตประจำวัน โดยให้ความสำคัญกับคำถามที่ว่า “จะเต้นอย่างไร ทำไมและที่ไหน”

ส่วนสตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton) ได้รับการยกย่องให้เป็น “บิดาแห่งคอนแทคอิมโพนไวเซชั่น” (Contact Improvisation) ซึ่งเป็นผู้หนึ่งที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้เคยร่วมงานด้วยเมื่อครั้งที่ยังเป็นนักเต้นรำอยู่ในคณะเอกซ์เทมโพรารีแด๊นซ์ เธียเตอร์ (Extemporary Dance Theatre) ณ กรุงลอนดอน ในปี ค.ศ. 1986 นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายว่า “การเต้นแบบคอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Contact improvisation) เป็นการเต้นรำแนวใหม่ที่ใช้น้ำหนักของร่างกายให้เกิดความสัมพันธ์กับธรรมชาติของแรงโน้มถ่วงของโลก ขณะที่นักแสดงผลัดกันส่งและรับแรงกับคู่ของตน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกฎแรงโน้มถ่วงของโลก และความสามารถในการเคลื่อนไหวของแต่ละบุคคล” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 139)

ลูซินดา ไชลส์ (Lucinda Chids) “ได้สร้างสรรค์ผลงานในการทดลอง ซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะของโพสโมเดิร์นแด๊นซ์ โดยมีรูปแบบเรียบง่าย และใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด” (Robert and Hutera, อ้างถึงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 140) เช่น การเดิน การวิ่ง การเหวี่ยง ที่เกี่ยวข้องกับจังหวะบนรูปแบบของการแสดงที่อิงกับเรื่องของเรขาคณิต (Geomatric Pattern) ซึ่งงานของเธอส่วนใหญ่จะมีลักษณะเป็นงานกลุ่มที่ใช้นักแสดงหลายคน (Group Work)

ลอร่า ดีน (Laura Dean) สร้างสรรค์ผลงานที่มีลีลาแบบธรรมชาติ ท่าเต้นที่ดูธรรมดาสามัญ มีความเรียบง่ายซ้ำไปซ้ำมา (Repetitive Movement) เธอสร้างและเปลี่ยนรูปแบบ (Pattern) การเต้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป นอกจากนี้ “เธอยังได้ใช้เทคนิคการหมุนตัวอยู่กับที่ ทั้งในเนื้อที่แคบและหมุนวนเป็นวงที่กว้างใหญ่ นับเป็นการหมุนที่มีเทคนิคที่ต่างออกไปจากการหมุนที่มีแบบแผนที่เคร่งครัด เช่น ท่าหมุนในบัลเลต์” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 139-140)

ทวีลา ธาร์ฟ (Twyla Tharp) ถือว่าเป็นบุคคลสำคัญที่ทำให้งานโพสต์โมเดิร์นแดนซ์ (Post-Modern Dance) เป็นที่รู้จักมากขึ้น เธอสร้างสรรค์ผลงานโดยที่ยังคำนึงถึงความบันเทิง เป็นงานที่แสดงออกถึงความฉลาดของทั้งผู้แสดง และผู้สร้างงาน เช่น การแสดงที่มี การ

ตั้งคำถามให้ทุกคนที่มาชมได้ใช้ความคิดอันเป็นหัวใจของงานในยุคนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ธาร์ฟเป็นนักเต้นทีมีลักษณะการเต้นเฉพาะตัว จูดิท สตีห์ กล่าวว่า “ธาร์ฟไม่ชอบท่าเต้นที่ธรรมดาสามัญง่ายต่อการปฏิบัติ เพราะเธอคิดว่านักเต้นต้องใช้สมองทำการคิด และคำนวณไปในระหว่างการแสดง” (Judith Steeh, 1982: 225) การสร้างสรรค์การเต้นรำที่เกิดจากการคิดค้นกฎเกณฑ์ของเธอ ได้แก่ การเต้นกลับหน้ากลับหลัง การลดหรือเพิ่มความเร็วในการเต้น การเต้นที่เคลื่อนที่ไปด้านข้าง เป็นต้น

หากกล่าวถึง ผู้บุกเบิกทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทยแล้ว ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทย พบว่าผู้ที่มีผลงานการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องและยาวนาน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ร่วมสมัย จนเป็นที่ประจักษ์ ผ่านกระบวนการพัฒนาองค์ความรู้ ความคิด ประสบการณ์ และสะท้อนเอกลักษณ์เฉพาะตน กระทั่งเป็นที่ยอมรับในสังคมวงกว้าง ผู้ที่มีคุณสมบัติเป็นศิลปินผู้บุกเบิกทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทยนั้น คือ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ศิลปิน นักวิชาการ และผู้บุกเบิกทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ซึ่งได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับการพัฒนานาฏยศิลป์สร้างสรรค์ไปเป็น การแสดงเพื่อสังคมและความบันเทิง จึงเป็นที่มาของแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ที่มอบสาระเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก พร้อมกับให้ความบันเทิงในเวลาเดียวกัน

นราพงษ์ จรัสศรี เป็นบุคคลที่มีอิทธิพลต่อวงการนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของประเทศไทย เนื่องจากเป็นผู้บุกเบิกการเต้นรำสมัยใหม่ (Pioneer of Modern Dance) และสร้างสรรค์ผลงานการแสดงมากมายอย่างต่อเนื่องมากว่า 50 ปี เมื่อวิเคราะห์ผลงานการแสดงของนราพงษ์ จรัสศรี จะพบการใช้เทคนิคในการสร้างสรรค์งานอันหลากหลาย ซึ่งล้วนแล้วมาจากประสบการณ์ในการทำงานร่วมกับศิลปินต่างชาติคนสำคัญระดับโลก เช่น สตีฟ แพกซ์ตัน เดวิด กอร์ดอน และแดน วาร์กเนอร์ เป็นต้น ซึ่งเป็นตัวอย่างให้ผู้สร้างสรรค์การแสดงในรุ่นต่อมาได้สร้างสรรค์งานต่อยอดต่อไป

ภาพที่ 2.33 ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี
(ผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และการแสดงสร้างสรรค์ในประเทศไทย)
ที่มา: BU Theatre

ดัง สทาศัย พงศ์หิรัญ ได้กล่าวถึง เอกลักษณ์ (Identity) ของแนวคิด และรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของนราพงษ์ จรัสศรี ไว้ ดังนี้

> แนวคิดในการแสดงของนราพงษ์ จรัสศรี ให้ความสำคัญกับความหมายในการแสดงที่ไม่จพกัดความคิดของผู้ชมในการประเมินคุณค่า และตีความหมาย โดยแฝงไว้ด้วยความเป็นมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) ไว้ในทุกรายละเอียดของการแสดง ตั้งแต่การเคลื่อนไหว ดนตรี เสื้อผ้า ตลอดจนการใช้พื้นที่ และอุปกรณ์ต่าง ๆ บนเวที สำหรับรูปแบบของการแสดงนั้น จะผสมผสานความเป็นขนบ และความใหม่ จนเกิดเป็นการสร้างสรรค์เฉพาะตัว โดยใช้รูปแบบการสร้างสรรค์แบบ “พรีเมทีฟ” (Premative) อาจจะกล่าวได้ว่า เป็นงานนาฏยศิลป์ที่ไม่ปรุงแต่ง เน้นความดิบ เถื่อน อันได้แก่ การเต้นรำดั้งเดิม อาทิ ท่าเต้นรำของชนชาวพื้นเมือง หรือแม้แต่การขึ้นปลายเท้าในการแสดงบัลเลต์ นำมาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการแสดง (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 42 - 43)

จากที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้นำหลักการ แนวคิด และเทคนิคของนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” โดยใช้การนำองค์ประกอบสำคัญเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมาวิเคราะห์ และเข้าสู่กระบวนการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงที่ผสมผสานกับจินตนาการ และองค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดง โดยคำนึงถึงกลุ่มเป้าหมายซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่เป็นหลัก และต้องเป็นการแสดงที่ไม่เคยมีมาก่อน เพื่อให้เป็นผลงานการสร้างสรรค์การแสดงที่มีความคิดสร้างสรรค์อย่างแท้จริง

2.6 ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์ในประเทศไทย และต่างประเทศ

ในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ ผู้วิจัยจำเป็นที่ต้องศึกษาเอกลักษณ์ ลักษณะ และแนวคิดของผลงานการแสดงสร้างสรรค์ทั้งในประเทศไทย และต่างประเทศ เพื่อเป็นองค์ความรู้ และเครื่องมือในการจุดประกายความคิดให้มีความสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ออกไป หรือนำรูปแบบ และแนวคิดที่น่าสนใจมาประยุกต์ใช้ผสมผสานกันอย่างบูรณาการ เพื่อเป็นข้อมูลใหม่อันจะเป็นประโยชน์ โดยผู้วิจัยจะนำข้อมูลดังกล่าวไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงลำดับต่อไป

2.6.1 ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์ในประเทศ

ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบผลงานการสร้างสรรค์การแสดงในประเทศไทย และนำข้อมูลดังกล่าวไปเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ดังตารางรูปภาพต่อไปนี้

2.6.1.1 ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว (Salome: Dancing for the Head) พ.ศ. 2556

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เรื่องราวของ “ซาโลเม่” มีเรื่องเล่าที่หลากหลายแตกต่างกันไป แต่ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง “ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว” ในครั้งนี้ ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเกร็ดความรู้ในเรื่องการตายของนักบุญ จอห์น เดอะ แบปตีสต์ (John the Baptist) และบทละครเรื่อง ซาโลเม่ (Salome) ของออสการ์ ไวล์ (ค.ศ. 1854-1900) นักเขียนคนสำคัญชาวไอริชที่มีผลงานการเขียนบทละคร และเรื่องสั้นเป็นจำนวนมาก ถูกดัดแปลงมาเป็นการแสดงนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) โดยศิลปินเดี่ยว (Solo) นราพงษ์ จรัสศรี ที่ใช้ลีลาท่าทาง และสัญลักษณ์ (Symbol) ในการแสดง เพื่อสื่อถึงเรื่องราวของซาโลเม่ (Salome) หญิงสาวรุ่นวัย 19 ปี ผู้เป็นลูกสาวของพระนางเฮรอดดิเอส (Herodias) ที่เต้นระบำจนทำให้พ่อเลี้ยงพระเจ้าเฮรอด (Herod) พอใจพร้อมที่จะยกทรัพย์สมบัติอันมีค่า และดินแดนครึ่งหนึ่งที่ปกครองเป็นรางวัล แต่ด้วยความวิตถารของซาโลเม่ เธอกลับต่อรองเพื่อเรียกร้องขอเอาเพียงสิ่งเดียว ซึ่งสร้างความลำบากใจเป็นที่สุดให้กับ

พ่อเลี้ยง นั่นคือ ศีรษะของนักบุญจอห์น เดอะแบปติสต์ (John the Baptist) ท่ามกลางความพอใจของมารดาผู้บังเกิดเกล้า หลังจากได้สิ่งที่เธอต้องการแล้ว เธอก็ถูกสั่งประหารชีวิตจากผู้ที่ให้รางวัลเธอ

ภาพที่ 2.34 ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว (Salome: Dancing for the head)
ที่มา: BU Theatre Company

จากการแสดงชุด “ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว” (Salome: Dancing for the Head) ของนราพงษ์ จรัสศรี ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในเรื่องของการใช้จินตนาการ และความคิดสร้างสรรค์ การใช้สัญลักษณ์ การออกแบบฉาก แสง และสี ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การนำเสนอด้วยรูปแบบ นาฏยศิลป์การละคร (Dance Theare) เพื่อเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นด้วยลีลานาฏยศิลป์อันเต็มไปด้วยอารมณ์ และความรู้สึก

2.6.1.2 บัลเลอรีน่า: นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา (Ballerina: The Pathetic Creature) พ.ศ. 2556

“บัลเลอรีน่า” เป็นคำที่สังคมนิยมมอบไว้ให้กับสุภาพสตรีนักเต้นบัลเล่ต์ที่สามารถดำรงไว้ซึ่งคุณภาพอย่างยาวนาน เรื่องราวของบัลเลอรีน่า (Ballerina) นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา เริ่มต้นขึ้นจากช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนแปลงในยุคกลาง (Medieval) ที่สังคมไม่ยอมรับให้สตรีปรากฏตัวบนเวทีสาธารณะในฐานะนักเต้นบัลเลต์ บุรุษจึงรับหน้าที่ในการแสดงบทเด่นแทน เมื่อ

ย่างเข้าสู่ยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลงทางด้านความคิดในโลกตะวันตก นักบัลเลต์สตรีเริ่มแย่งพื้นที่นักเต้นบัลเลต์ชายจนได้ครองความนิยมสูงสุดในยุคโรแมนติก (Romantic) และสืบทอดความนิยมมาจนถึงปัจจุบันนี้ ทั้งที่ความเป็นจริงแล้ว ฝ่ายบุรุษเป็นผู้ที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จที่แท้จริงมาโดยตลอด ทำให้นักเต้นบัลเลต์สตรีเสมือนถูกสาปให้เป็น “สัตว์โลกผู้น่าสงสาร” ที่ต้องประสบกับทุกขลาภตลอดเส้นทางแห่งความสำเร็จจากผู้ที่สร้างเธอมา

ผลงานการแสดงชุดนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ใช้ลีลา ท่าทาง สัญลักษณ์ (Symbol) พร้อมกับดนตรีประกอบที่ช่วยส่งเสริมอารมณ์ของบรรยากาศในทิศทางเดียวกันกับเนื้อเรื่องในละคร ใช้การเล่าเรื่องแบบปะติด (Collage) โดยนำเสนอในรูปแบบของนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) สะท้อนให้เห็นถึงชีวิตของบัลเลอริน่าตั้งแต่เด็กจนโต ถ่ายทอดเรื่องราววิถีชีวิตความฝันของบัลเลอริน่าด้วยการเปิดฉากการแสดงแล้วก็จบไป แสดงแล้วก็จบไป สื่อถึงชีวิตที่วนเวียนซ้ำ ๆ และแสดงให้เห็นถึงความฝันในวัยเด็กของบัลเลริน่าที่อยากจะก้าวไปถึงจุดสูงสุดของการแสดง การซ้อมบัลเลต์ แต่งตัวให้มีความสวยงาม เห็นตัวเองในกระจกแล้วทำไม่ได้อย่างนั้นอยากจะดีขึ้น สื่อถึงความมานะอุตสาหะ ใช้ท่าทางบัลเลต์และท่าทางที่ออกแบบมาเฉพาะ แสดงให้เห็นถึงการเต้นอย่างมีความสุข นราพงษ์ จรัสศรี ใช้การเทคนิคการถ่ายทอดอารมณ์ของการแสดงละคร ด้วยการสื่ออารมณ์เหนื่อยล้าที่แฝงอยู่ในสีหน้าและแววตา นอกเหนือจากลีลาท่าทางการใส่ชุดที่ค่อย ๆ แกะออกประมาณ 10 ชุด เป็นช่วงการแสดงมีความสุข ความเศร้า ลอกคราบไปจนถึงจุดสูงสุดกลายเป็นผีเสื้อในตอนสุดท้ายของการแสดง ลักษณะเด่นของตัวละครตัวเดียว ทำให้ผู้ชมสามารถตีความ วิเคราะห์ลักษณะนิสัย ความฝันอันสูงสุด ปูมหลังปมชีวิต แรงบันดาลใจของตัวละครได้อย่างหลากหลายตามพื้นฐานของผู้ชมแต่ละคน เป็นการทิ้งช่องว่างไว้ให้คิดต่อหลังจากจบการแสดง

ภาพที่ 2.35 นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา (Ballerina: The Pathetic Creature)
ที่มา: BU Theatre Company

จากการแสดงชุด “บัลเลอรีน่า: นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา” (Ballerina: The Pathetic Creature) ผู้วิจัยได้นำเทคนิคการเล่าเรื่องแบบปะติด (Collage) มาประยุกต์ใช้กับการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก” รวมถึงเทคนิคทางการแสดงของนาฏยศิลป์การละคร เช่น การแสดงออกด้วยสีหน้าและอารมณ์ระหว่างการเต้นรำ เพื่อสื่อถึงความคิดและความรู้สึกของตัวละคร ซึ่งเป็นการเติมเต็มความสมบูรณ์ทางอารมณ์ในการเล่าเรื่องผ่านลีลานาฏยศิลป์ และการใช้สัญลักษณ์ผ่านลีลา ท่าทาง และการทำซ้ำ (Repetitive) เพื่อสื่อถึงความหมายที่แตกต่างออกไป เป็นต้น

2.6.1.3 เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ (Dance Laboratory: Front and Back in Dance) พ.ศ. 2556

การแสดงชุด “เบื้องหน้า เบื้องหลัง นักเต้นระบำ” (Dance Laboratory: Front and Back in Dance) นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำความน่าสนใจของภาพเบื้องหลังการซ้อมของนักเต้นรำก่อนการแสดงจริงต่อหน้าผู้ชม มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่ใช้ลีลาท่าทาง และเทคนิคการเต้นรำอันหลากหลาย เช่น บัลเลต์คลาสสิก (Classic Ballet) แจ๊สแด๊นซ์ (Jazz Dance) แท็ปแดนซ์ (Tap Dance) นาฏยศิลป์ในละครเพลง ระบำสเปน นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และการแสดงละครบรอดเวย์ (Broadway) เป็นต้น เพื่อสื่อถึงเรื่องราวของ

นักเต้นระบำที่วุ่นวายอยู่กับการซ้อม ท่ามกลางความคิดคำนึงถึงภาพของการแสดงในอดีตที่ยังคงจดจำได้ นราพงษ์ จรัสศรี สร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ เพื่อเทิดทูนนาฏยศิลปินที่ประสบความสำเร็จในอดีตที่ยังคงครองใจคนรุ่นใหม่ได้ แม้เวลาได้ล่วงเลยมาหลายทศวรรษแล้วก็ตาม

ภาพที่ 2.36 เบื้องหน้าเบื้องหลังการเต้นระบำ (Dance Laboratory: Front and Back in Dance)
ที่มา: BU Theatre Company

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดในการถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานของนาฏยศิลปินทั้งเบื้องหน้า และเบื้องหลัง มาเป็นแนวทางในการถ่ายทอดเรื่องราวในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ทั้งเบื้องหน้า ในฐานะนักแสดงกับหุ่นละครเล็กที่วิจิตรงดงาม และเบื้องหลังที่เต็มไปด้วยความอุตสาหะ ภูมิปัญญา และความยากลำบากของนาฏยศิลปินไทย เพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้เห็นถึงวิถีชีวิตของศิลปินหุ่น และองค์ประกอบที่สำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการเสริมสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้แก่คนรุ่นใหม่ นอกจากนี้ ความหลากหลายของนาฏยศิลป์ที่ใช้ในการแสดงชุดนี้ ทำให้การแสดงมีความน่าสนใจไม่น่าเบื่อ และให้ความเพลิดเพลินเหมาะสมกับคนรุ่นใหม่อีกด้วย

2.6.1.4 ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” (The Overture) พ.ศ. 2547

ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” (The Overture) เป็นอีกหนึ่งตัวอย่างของการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อปลุกจิตสำนึกความเป็นไทย และอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ดนตรีไทย” สำหรับคนรุ่นใหม่ โดยอิทธิสุนทร ไชยลักษณ์ ได้สะท้อนสภาพสังคมในยุคโลกาภิวัฒน์

สื่อให้เห็นถึงสิ่งที่น่าอัศจรรย์ของดุริยางคศิลป์ไทยในอดีตกาล นำมาร้อยเรียงถ่ายทอดผ่านตัวละครนามว่า “ศร” นำแสดงโดย อนุชิต สพันธุ์พงษ์ ซึ่งได้เค้าโครงเรื่องมาจากประวัติของหลวงประดิษฐไพเราะ หรือศร ศิลปบรรเลง ด้วยการเล่าถึงเหตุการณ์ในสยามประเทศช่วงปี พ.ศ. 2429

ภาพที่ 2.37 ภาพจากภาพยนตร์ เรื่อง “โหมโรง” ปี พ.ศ. 2547
ที่มา: ดิจิตัลดีวีดี ภาพยนตร์ เรื่อง “โหมโรง”

“โหมโรง” ยังสอดแทรกประเด็นเกี่ยวกับวัฒนธรรม ความเชื่อ และการเมือง โดยเฉพาะในสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามกับการพัฒนาสยามประเทศ ที่พยายามเปลี่ยนทุกอย่างให้เป็น “ไทย” ตามนโยบาย “รัฐนิยม” รวมถึงการออกกฎควบคุมดนตรีไทยทุกแขนง และเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามายังประเทศ ซึ่งผลกระทบนี้ก็ส่งผลมาถึงการเสื่อมความนิยม และสูญหายของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในยุคนั้นด้วย นอกจากนี้ ยังสอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน ที่มีความนิยมชื่นชอบในศิลปวัฒนธรรมต่างชาติจนถอยห่างออกจากศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเอง อันเป็นปัญหาที่มาของการวิจัยในครั้งนี้

ด้วยวิธีการเล่าเรื่องที่ชวนน่าติดตาม การแสดงศักยภาพของดนตรีไทยในรูปแบบการนำเสนอที่เหมาะสมกับปัจจุบัน เช่น การประชันระนาด และการร่วมบรรเลงระหว่างเครื่องดนตรีไทยและสากล เป็นต้น ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ง่าย ได้ความรู้ และความบันเทิงในเวลาเดียวกัน สิ่งที่โดดเด่นในภาพยนตร์เรื่องนี้ คือ การใช้นักแสดงซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่มาถ่ายทอดเรื่องราว

ตัวละครเอก (ศร) สามารถตรึงใจผู้ชมได้ในทุกฉาก ทำให้ผู้ชมพร้อมที่จะร่วมให้กำลังใจ และชื่นชมไปกับความสำเร็จของเขา ซึ่งตรงกับแนวทางของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ที่จำเป็นต้องใช้วิธีการออกแบบการแสดงให้เหมาะกับกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่เช่นเดียวกัน ผู้วิจัยจึงได้ศึกษา และนำวิธีการสื่อสารเชิงอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยในภาพยนตร์เรื่องนี้มาประยุกต์ใช้กับการสื่อสารเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ต่อไป

2.6.1.5 การแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง “ครุฑานุภาพ” (The Legend of Garuda) พ.ศ. 2559

การแสดงหุ่นละครเล็กเรื่อง “ครุฑานุภาพ” โดยนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) เป็นการแสดงหุ่นละครเล็กที่นำเทวตำนานเกี่ยวกับครุฑ และนาค มาดัดแปลงเป็นการแสดงหุ่นละครเล็กเต็มรูปแบบ พร้อมเทคนิคแสง สี เสียง ประกอบเทคนิคพิเศษโฮโลแกรม (Hologram) เพื่อเล่าถึงพลังอำนาจแห่งความซื่อสัตย์ กตัญญู และสัจจะของพญาครุฑที่มีต่อตนเองและผู้อื่น ให้เหมาะกับยุคสมัย วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ เพื่อเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช และสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยใช้การสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ผ่าน “ครุฑ” ในฐานะเป็นพาหนะของพระนารายณ์ ซึ่งตามคติความเชื่อของไทยโบราณที่ได้รับมาจากพราหมณ์ - ฮินดูนั้น เชื่อว่า พระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์สมมติเทพ เป็นร่างอวตารของพระนารายณ์ที่ลงมายังโลกมนุษย์เพื่อปราบทุกข์เข็ญ และปกครองคนในชาติให้เกิดความสงบสุขร่มเย็น

ด้วยเหตุตามเทวตำนาน เมื่อครั้งพระนารายณ์ทรงได้ต่อสู้กับพญาครุฑ แต่ทั้งสองฝ่ายต่างสู้กันอย่างไม่มีใครแพ้ชนะ จนในที่สุดพระนารายณ์และพญาครุฑต้องทำสนธิสัญญาสงบศึกกัน โดยมีข้อตกลงว่า เมื่อพระนารายณ์จะเสด็จไปที่ใด พญาครุฑจะต้องมาเป็นเทพพาหนะให้แก่พระนารายณ์ ส่วนพระนารายณ์นั้น เมื่อประทับอยู่ที่ใดก็ต้องยอมให้พญาครุฑอยู่เหนือเศียร สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ประเทศไทยยังคงใช้ตราสัญลักษณ์ “ครุฑพ่าห์” ซึ่งถือเป็นตราที่แสดงความเป็นพระมหากษัตริย์ ไม่ว่าพระมหากษัตริย์ หรือพระบรมวงศ์ชั้นสูงจะเสด็จไปที่ใด รถพระที่นั่งก็จะต้องมี “ธงครุฑพ่าห์” หรือ “ธงมหาราช” ชักอยู่เหนือบนยอดเสาเสมอ รวมถึงในหนังสือราชการไทย “ตราครุฑพ่าห์” แสดงถึงความเป็นเอกสารใน “พระราชกิจ”

ภาพที่ 2.38 ภาพการแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง “ครุฑานุภาพ”
ที่มา: ผู้วิจัย

ดังนั้น จึงถือได้ว่า การแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง “ครุฑานุภาพ” นี้ เป็นการสร้างสรรค์แสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในตราสัญลักษณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ ดังที่พิสูตร ยังเขียวสด ได้กล่าวในงานแถลงข่าวของการแสดงหุ่นละครเล็กเรื่อง “ครุฑานุภาพ” นี้ ไว้ว่า

> ครุฑานุภาพ สร้างสรรค์จากจินตนาการที่มองว่า “ครุฑ” เป็นตราสัญลักษณ์ของแผ่นดิน คนไทยหลายคนอาจยังไม่ค่อยรู้จัก จึงเลือกเรื่องนี้เพื่อทำให้คนไทยรู้จักความสำคัญของครุฑมากยิ่งขึ้น การใช้เทคนิคโฮโลแกรม (Hologram) ร่วมกับการแสดงหุ่นละครเล็กนั้น เป็นส่งเสริมภาพในการแสดงพลังของพญาครุฑให้ยิ่งใหญ่ และทำให้ศิลปะนั้นดูงดงามยิ่งขึ้น จึงถือว่าเป็นศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กร่วมสมัย (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 27 พฤษภาคม 2559)

จากที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้นำแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไทยร่วมสมัย เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจ และสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ ด้วยวิธีการนำเสนอที่ทันสมัย แปลกใหม่ และน่าสนใจ รวมถึงการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ และเทคนิคการออกแบบฉาก แสง สี และเสียง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้มีโอกาสร่วมสังเกตการณ์อย่างใกล้ชิด และเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง “ครุฑานุภาพ” รวมระยะเวลากว่า 3 ปี โดยผู้วิจัยจะนำแนวคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ที่ได้จากการเรียนรู้ในครั้งนี้ มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” ในขั้นตอนต่อไป

2.6.2 ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์ในต่างประเทศ

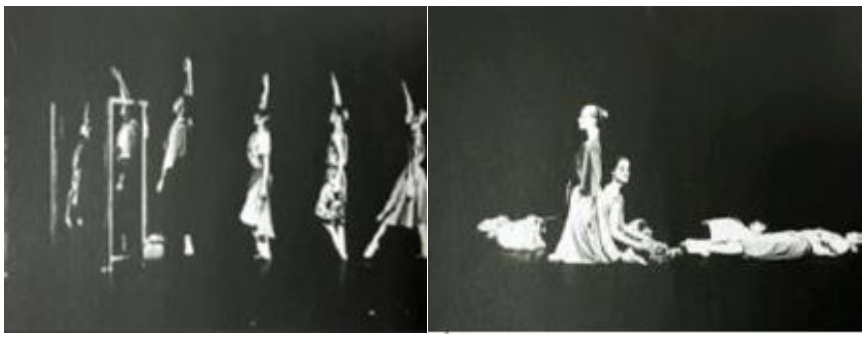
ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบผลงานการสร้างสรรค์การแสดงในต่างประเทศ และนำข้อมูลดังกล่าวไปเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ดังตารางรูปภาพต่อไปนี้

2.6.2.1 กระโปรง (Skirts) ค.ศ. 1982

ผลงานการแสดง ชุด “กระโปรง” (Skirts) ได้พัฒนามาจากผลงานนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับวงจรชีวิตของผู้หญิงที่ต่างบุคลิกและต่างมุมมองกัน ในรอบปฐมทัศน์ที่เมืองลิเวอร์พูล (Liverpool) การแสดงชิ้นนี้ได้ถูกออกแบบสำหรับนักแสดงหญิง 3 คน ซึ่งเป็นนักเต้นของคณะสไปรัล (Spiral) จากสหรัฐอเมริกา ในช่วงเวลาดังกล่าวได้เกิดการเต้นแนวใหม่ขึ้น ที่เรียกว่า “นิวแด๊นซ์” (New Dance) ซึ่งเป็นการพัฒนาการเต้นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสโมเดิร์น (Post-Modern) ที่ไม่เน้นความสวยงาม และระเบียบแบบแผนเหมือนกับการเต้นแบบบัลเลต์คลาสสิก (Classic Ballet) เป็นแนวการเต้นที่ต่อต้านรูปแบบการเคลื่อนไหวที่ดูสุภาพสละสลวยของบัลเลต์ และนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมอื่น ๆ แต่กลับนิยมท่าทางการเคลื่อนไหวทั่วไปที่เกี่ยวข้องกับการใช้ชีวิตประจำวันแทน เช่น การเดิน และการหยุดนิ่ง (Motionless) ในระยะเวลาที่ยาวนาน เป็นต้น นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะถึงผลตอบรับจากผู้ชมในขณะนั้นว่า

> แม้การแสดงในแนวอาวองค์ การ์ด (Avant-Garde) นี้ จะไม่ได้รับการตอบรับที่ดีที่สุดจากผู้ชมในงานเทศกาลคลอรีกราฟฟิชเชอร์ เวตเบอเวิบ เฟสติวัล (Choregraphisscher Wettbewerb Festival) ณ เมืองโคโลญจ์ หรือเคิร์น (Cologne) ประเทศเยอรมันตะวันตก แต่การแสดงชุดนี้ได้รับการยอมรับในเมืองลิเวอร์พูล (Liverpool) ประเทศอังกฤษ และเมืองอัมเตอร์ดัม (Amsterdam) ประเทศเนเธอแลนด์ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 เมษายน 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 2.39 การแสดงนาฏยศิลป์ ชุด “กระโปรง” (Skirts)
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

จากการแสดงนาฏยศิลป์ แนวนิวแด๊นซ์ (New Dance) ชุด “กระโปรง” (Skirts) ผู้วิจัยได้นำการใช้ลีลาการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวันมาใช้ร่วมในขั้นตอนการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” เช่น การเดิน การวิ่ง การนั่ง การสนทนา และการใช้อุปกรณ์สื่อสาร เป็นต้น เพื่อสร้างลีลาที่แสดงถึงชีวิตประจำวันของคนรุ่นใหม่ นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์การละครที่ผสามผสานการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) ซึ่งเป็นการเต้นรำที่ไม่มีแบบแผนตามมาตรฐาน หรือเน้นลีลาท่วงท่าที่สวยงามเช่นกัน แต่เป็นการเต้นรำที่เน้นการแสดงออกทางความคิด พละกำลัง รูปแบบ (Style) ความเป็นตัวตนอย่างอิสระ

2.6.2.2 ภาพยนตร์เรื่อง “สเตปโดนใจ หัวใจโดนเธอ 2” หรือ “สเตป อัพ 2” (Step up 2: The Streets) ปี ค.ศ. 2007

ผลงานภาพยนตร์อเมริกันแนวเต้นรำยอดนิยมครองใจวัยรุ่นไปแล้วทั่วโลก จนกระทั่งสร้างมาแล้วถึง 5 ภาคด้วยกัน ในเรื่อง “สเตป อัพ 2” นั้น ได้เล่าเรื่องราวของชีวิตสาวน้อยนักเต้น แอนดี้ เวสต์ ที่มักไม่ยอมเข้าเรียน เพื่อไปซ้อมเต้นกับกลุ่มเต้นสตรีท (Street Dance) นามว่า 410 จนถูกทางบ้านยื่นคำขาดให้เข้าเรียนในโรงเรียนสอนศิลปะแห่งแมรี่แลนด์ มิเช่นนั้นจะถูกส่งตัวไปอยู่ที่เท็กซัสแทน ซึ่งแอนดี้ไม่มีทางเลือกอื่น นอกจากยอมเข้าไปเรียน เมื่อเข้าไปเรียนในโรงเรียนสอนเต้นรำชั้นสูงประจำรัฐได้แล้ว แอนดี้ก็ต้องดิ้นรนเพื่อปรับตัวเข้ากับสังคมใหม่ ขณะเดียวกันก็พยายามรักษาวิถีชีวิตเดิมไว้ แต่ก็ไม่สามารถเป็นไปได้ เพราะเธอวุ่นอยู่กับกิจกรรมของโรงเรียนใหม่ จนพลาดการนัดซ้อมกับกลุ่ม 410 หลายครั้ง จนถูกขับออกจากกลุ่ม แต่แอนดี้ไม่ยอมแพ้ เธอเข้าร่วมทีมเต้นของนักเต้นคนดังประจำโรงเรียน เชส คอลลินส์ ที่ลงสมัครเข้าแข่งขันการเต้นใต้ดินของบัลติมอร์ที่

เรียกว่า "เดอะสตรีทส์" (The Streets) สุดท้ายแอนดี้ได้ค้นพบหนทางในการมีชีวิตอยู่กับฝันของตัวเอง พร้อมกับการปรับตัวอยู่ในสังคมใหม่ที่เธอเคยรู้สึกแปลกแยก

ภาพยนตร์เรื่อง “สเตป อัพ 2” นี้ กำกับโดย จอน ชู (Jon M. Chu) เขียนบทโดย โทนี่ แอน จอห์นสัน (Toni Ann Johnson) และคาเรน บาร์นา (Karen Barna) นำแสดงโดย บริอาน่า เอวิแกน (Briana Evigan) และโรเบิร์ต ฮอฟแมน (Robert Hoffman) ภาพยนตร์เรื่องนี้ได้นำการเต้นรำบัลเลต์คลาสสิก (Classic Ballet) โดยการนำเสนอผ่านชนชั้นสูงในโรงเรียนของเธอมาพบกับการเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ที่กำลังได้รับความนิยมในหมู่วัยรุ่น ซึ่งนำเสนอผ่านตัวละครเอกหญิงอย่าง แอนดี้ และกลุ่ม 410 โดยในครึ่งเรื่องแรก ผู้เขียนบทพยายามแสดงให้เห็นคงความขัดแย้ง และการไม่ยอมรับ จนกระทั่งในครึ่งหลังของเรื่อง ผู้ชมจะเริ่มเห็นการผสานกันของการเต้นรำทั้งสองศาสตร์ และการสร้างสรรค์ใหม่ร่วมกันอย่างลงตัว ตัวละครได้ใช้แนวคิดของการเต้นรำแบบคลาสสิค และรูปแบบการเต้นรำของแนวสตรีท ทำให้เกิดการสร้างสรรค์การเต้นรำในรูปแบบใหม่ขึ้น ในตอนท้าย ตัวละครทั้งสองฝ่ายเกิดการยอมรับซึ่งกันและกัน

ภาพที่ 2.40 ภาพจากภาพยนตร์ เรื่อง “สเตป อัพ 2“ (Step Up 2: The Streets) ปี ค.ศ. 2008
ที่มา: ภาพยนตร์ เรื่อง “สเตป อัพ 2“ (Step Up 2: The Streets)

ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” จากแนวคิด วิธีการเล่าเรื่อง และเทคนิคการเต้นรำของภาพยนตร์เรื่อง “สเตป อัพ 2” หลังจากผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลภาคสนามพบว่า เยาวชนคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันชื่นชอบการเต้นรำในแนวสตรีท (Street Dance) มากที่สุด เนื่องจากพวกเขาชอบในลีลาอันลื่นไหล สนุกสนาน และโลดโผน ผู้วิจัยจึงได้นำ การเต้นรำแนวสตรีทมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดง เพื่อถ่ายทอดความคิดของคน

รุ่นใหม่เกี่ยวกับหุ่นละครเล็ก และสร้างความรู้สึกเป็นพวกเดียวกันกับคนรุ่นใหม่ ก่อนจะเชื่อมโยงไปสู่องค์ประกอบของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในลำดับต่อไป นอกจากนี้ การผสมผสานเทคนิคการเต้นรำแบบบัลเลต์คลาสสิก (Classic Ballet) และการเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ภายในเรื่องยังให้แรงบันดาลใจในการผสมผสานเทคนิคการแสดงของโขน และการแสดงสมัยในการสร้างสรรค์เรื่อง “ละคอนเล็ก” อีกด้วย

2.6.2.3 การแสดงชุด “รัน เดอะ เวิลด์ (เกิร์ล)” (Run the World [Girl]) ในงานประกาศผลรางวัลบิลบอร์ด มิวสิค อวอร์ด (Billboard Music Award) ปี ค.ศ. 2011

การแสดงสดทั้งร้องเพลง และเต้นรำประกอบการฉายวิดีโอ (Interactive Video) บนฉากหลัง ในเพลงชื่อ “รัน เดอะ เวิลด์ (เกิร์ล)” (Run the World [Girl]) ของศิลปินชาวอเมริกัน บียอนเซ่ โนวส์ (Beyonce Knowles) บนเวทีงานประกาศผลรางวัลบิลบอร์ด มิวสิค อวอร์ด (Billboard Music Award) ปี ค.ศ. 2011 เป็นการแสดงที่รับการกล่าวขานถึงมากเป็นอย่างยิ่งในช่วงเวลานั้น การแสดงเริ่มด้วยการฉายวิดิทัศน์การแสดงความคิดเห็นของผู้มีชื่อเสียงระดับโลกจากหลายสาขาอาชีพ เช่น ครอบครัวของเธอทั้งคุณแม่ และน้องสาว สตรีหมายเลขหนึ่ง มิเชลล์ โอบามา (Michelle Obama) นักร้องหญิงผู้มีเอกลักษณ์อันโดดเด่นอย่าง เลดี้กาก้า (Lady Gaga) ดารา นักร้อง ผู้อำนวยการสร้าง และผู้กำกับ บาร์บร่า สไตรแซนด์ (Barbra Streisand) มากล่าวถึงความเป็นบียอนเซ่ (Beyonce) กับบทบาทในฐานะผู้หญิงที่เดินทางตามความฝัน และทุ่มเททุกสิ่งทุกอย่างเพื่อสิ่งที่เธอรัก ซึ่งก็คือ การร้องเพลง จนสามารถประสบความสำเร็จในทุกวันนี้ ก่อนจะเริ่มนับถอยหลังเข้าสู่การแสดงสดของเธอประกอบกับภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) ที่ดูล้ำสมัยบนจอโปรเจคเตอร์ขนาดใหญ่ บียอนเซ่ได้เต้นรำโต้ตอบกับกับภาพเคลื่อนไหวต่าง ๆ อาทิ ภาพรูปทรงเรขาคณิต การแบ่งออกเป็นบียอนเซ่ 100 คน ไม้กลอง การสร้างจุดสนใจ หรือ จุดโฟกัส (Focus) ด้วยสีขาว-ดำ เป็นต้น

บียอนเซ่ได้แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนี้มาจากการแสดงสดของนักร้องสาวชาวอิตาเลี่ยน ลอเรลล่า คุคคารินี่ (Lorella Cuccarini) ในปี ค.ศ. 2010 แม้จะเกิดกระแสการวิพากษ์วิจารณ์กันอย่างหนักถึงการลอกเลียนผลงานกัน แต่บียอนเซ่ได้ให้สัมภาษณ์ถึงการแสดงชุดนี้ และยอมรับว่า เธอได้แรงบันดาลใจหลังจากได้รับชมการแสดงสดของลอเรลล่าจริง ซึ่งความแตกต่างของทั้ง 2 การแสดงนี้ คือ ความแข็งแรงของท่าเต้น ลีลาการเชื่อมต่อของแต่ละฉาก จังหวะ ดนตรีประกอบ และรูปแบบการนำเสนอที่มีเรื่องราว ผลงาน “รัน เดอะ เวิลด์ (เกิร์ล)” (Run the World [Girl]) ของบียอนเซ่ โนวส์ มีจังหวะที่รวดเร็ว และเร้าใจกว่า ทำให้ลีลาท่าทางใน การ

แสดงของเธอแลดูมีความแข็งแรงกว่าผลงานของลอเรลล่า การร้อยเรียงเรื่องราวโดยเริ่มจาก การปูพื้น (Exposition) นำมาสู่การแสดงตื่นตาตื่นใจกับความสามารถทั้งการร้องและการเต้นของศิลปิน แล้วจบลงด้วยความประทับใจ ทำให้การแสดงนี้เป็นที่น่าจดจำ จนติดอันดับใน “15 สุดยอดการแสดงบนเวทีบิลบอร์ด มิวสิค อวอร์ด” (Top 15 Performances in Billboard Music Awards) ซึ่งจัดอันดับโดย นิตยสารบิลบอร์ด นิตยสารด้านอุตสาหกรรมดนตรีในประเทศสหรัฐอเมริกา

ภาพที่ 2.41 ภาพจากการแสดง“รัน เดอะ เวิลด์ (เกิร์ล)” (Run the World (Girl))
ในงานประกาศผลรางวัลบิลบอร์ด มิวสิค อวอร์ด (Billboard Music Award) ปี ค.ศ. 2011
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=NPP10z9nz8I

จากการแสดงสดเพลง “รัน เดอะ เวิลด์ (เกิร์ล)” (Run the World [Girl]) ในงานประกาศผลรางวัลบิลบอร์ด มิวสิค อวอร์ด (Billboard Music Award) ในปี ค.ศ. 2011 ของบียอนเซ่ โนวส์ ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของการเคลื่อนไหวที่แข็งแรงทรงพลัง การสร้างเอกภาพในการแสดง โดยคำนึงถึงการปูพื้นนำเรื่องก่อนการแสดง จนถึงการจบที่สมบูรณ์ รวมถึงเทคนิคการแสดงต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การออกแบบการแสดงกับเทคโนโลยีที่ทันสมัย เพื่อสร้างสรรค์ความบันเทิงในรูปแบบใหม่ให้เหมาะสมกับผู้ชมคนรุ่นใหม่ ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะนำแนวทางไปประยุกต์ใช้ในขั้นตอนการออกแบบการแสดงต่อไป

จากผลงานศิลปะการแสดงทั้งหมดข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า ศิลปะการแสดงทั้งในประเทศไทย และต่างประเทศ ล้วนแล้วแต่เป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่ถ่ายทอดเรื่องราว ความคิด อารมณ์ และความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ผ่านความสามารถของนักแสดง และองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ สิ่งที่แตกต่างกันไป คือ แนวคิด รูปแบบการนำเสนอ เทคนิค และความสามารถทางการแสดง โดยผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานเหล่านี้ เพื่อกระตุ้น และเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ หรือต่อยอดออกไปในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

2.7 ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผลงานวิจัยเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านการแสดง และมีความจำเป็นที่จะต้องศึกษาหลักการ หรือแนวคิดจากผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิที่มีต่อวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยผู้วิจัยขอนำเสนอทรรศนะของบุคคลทางด้านการแสดง และผู้ที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ซึ่งทำให้มุมมองที่เป็นประโยชน์และเอื้อต่อการสร้างสรรค์การแสดง ผู้วิจัยขอแสดงรายละเอียดการสัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

2.7.1 ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ศิลปิน นักวิชาการ และผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ไว้ว่า

> การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ จะต้องทำให้ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่รู้จัก และหวนระลึกถึงคุณค่าของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยคำนึงถึงรูปแบบ และพฤติกรรมการรับชมศิลปะและความบันเทิงของคนรุ่นใหม่ ที่ชอบความกระชับและเข้าใจง่าย สามารถใช้การแสดงได้หลากหลายรูปแบบในการสื่อสาร ไม่จำเป็นต้องใช้แต่การแสดงหุ่นละครเล็กเท่านั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

2.7.2 วรรณศักดิ์ ศิริหล้า ศิลปินละครเวที นักเล่านิทาน นักเขียนบท และผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดง ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงในงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เพื่อความเข้าใจเกี่ยวกับหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ ควรนำเสนอในมุมมองที่ผู้ชมไม่เคยเห็นมาก่อน ทั้งเบื้องหน้า เบื้องหลัง ความเป็นมา หรือแม้กระทั่งกว่าจะมาเป็นผลงานชิ้นนี้ก็ตาม การแสดงนี้ควรเป็นเสมือนจุดเริ่มต้นของคนรุ่นใหม่ ซึ่งเมื่อดูแล้วสามารถเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมากขึ้นก่อนจะเริ่มรับชมการแสดงหุ่นละครเล็กเต็มรูปแบบในขั้นต่อไป (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์: 2 เมษายน 2558)

2.7.3 พิสูตร ยังเขียวสด ศิลปินหุ่นละครเล็ก ทายาทครูสาคร ยังเขียวสด และกรรมการผู้จัดการนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวว่า

การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ จะต้องคำนึงถึงเรื่องความเข้าใจเป็นหลัก ว่าคนรุ่นใหม่จะต้องเข้าใจเรื่องอะไรบ้างเกี่ยวกับหุ่นละครเล็ก คนรุ่นใหม่ชอบอะไรที่แปลกใหม่ ไม่น่าเบื่อ หรือเยิ้นเย้อ ที่สำคัญต้องสนุกสนานและสร้างความเพลิดเพลิน (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 15 กันยายน 2557)

2.7.4 สุรินทร์ ยังเขียวสด ศิลปินหุ่นละครเล็ก ทายาทครูสาคร ยังเขียวสด และกรรมการผู้จัดการนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวว่า

การสร้างสรรค์การแสดงที่เกี่ยวกับหุ่นละครเล็กในรูปแบบที่เหมาะสมกับคนรุ่นใหม่ โดยไม่เปลี่ยนแปลงข้อมูลความจริงที่สำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กไปนั้น สามารถทำได้ตามความคิดสร้างสรรค์ และจินตนาการของแต่ละผู้ออกแบบ สิ่งที่คนรุ่นใหม่ควรทำความเข้าใจ คือ หัวใจของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก อันได้แก่ หุ่นหนึ่งตัวใช้สามคนเชิด และทั้งสามจะต้องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน จึงจะสามารถเชิดหุ่นได้อย่างมีชีวิตชีวา (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 15 กันยายน 2557)

2.7.5 ธรากร จันทนะสาโร ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ในงานวิจัยดังกล่าวไว้ว่า

การสร้างสรรค์การแสดงสำหรับคนรุ่นใหม่ ควรเป็นการแสดงที่ไม่ซับซ้อน สามารถเข้าใจได้ง่าย มีรูปแบบในการนำเสนอที่แปลกใหม่ และหลากหลาย ทั้งนี้ คนรุ่นใหม่นั้น คือ คนที่มีความคิดแตกต่างไปจากคนรุ่นก่อน เป็นคนกล้าคิดกล้าทำ ชอบความชัดเจน ดังนั้น แนวทางในการนำเสนอควรมีความกระชับ มีลักษณะเฉพาะ น่าสนใจ และชวนติดตาม (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

2.7.6 วีระศิลป์ ช้างขนุน นาฏยศิลปิน (โขน) และผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับงานวิจัยนี้ ว่า

> การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ ต้องประยุกต์เรื่องราวให้สอดคล้องกับโลกปัจจุบัน ให้ผู้ชมได้เข้ามามีส่วนร่วมด้วยตนเอง มีการวางองค์ความรู้ไว้อย่างเป็นขั้นเป็นตอน และสามารถนำมาเสนอได้อย่างสร้างสรรค์ จึงจะเกิดประโยชน์จากการได้รับชมอย่างแท้จริง (วีระศิลป์ ช้างขนุน, สัมภาษณ์: 11 ตุลาคม 2558)

2.7.7 สทาศัย พงศ์หิรัญ อาจารย์ และผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดง ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับงานวิจัยดังกล่าวนี้ ว่า

> การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องศึกษาลักษณะ และพฤติกรรมการรับชมการแสดงของคนรุ่นใหม่ เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงที่เหมาะสมสำหรับกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งเยาวชนคนรุ่นใหม่มักชอบความแปลกใหม่ เรื่องราวที่อยู่ใกล้ตัว ผู้ออกแบบจึงควรสร้างสรรค์การแสดงให้เข้ากับยุคกับสมัย น่าสนใจ และไม่เคยมีมาก่อน (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 11 สิงหาคม 2558)

จากการสัมภาษณ์ข้างต้นนี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาแนวทางต่าง ๆ ที่ผู้เชี่ยวชาญได้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ซึ่งผู้วิจัยจะนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และประยุกต์ใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในลำดับถัดไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.8 บทสรุป

ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ เพื่อสรุปสาระสำคัญและประเด็นที่น่าสนใจ ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์เป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ได้อย่างเหมาะสม โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น ดังนี้คือ นิยามศัพท์เฉพาะทาง ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ การสร้างสรรค์การแสดงที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์ในประเทศไทย และต่างประเทศ และความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และในบทต่อไปผู้วิจัยได้กล่าวถึง วิธีการดำเนินการวิจัย ประกอบด้วย รูปแบบงานวิจัย การออกแบบวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนการปฏิบัติการวิจัย ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ประเด็นสัมภาษณ์

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 อารัมภบท

ในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้กล่าวถึงส่วนประกอบสำคัญในการศึกษาและทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ นิยามศัพท์เฉพาะ ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบัน ศิลปการละคร การสร้างสรรค์การแสดงที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์ในประเทศและต่างประเทศ และความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยในบทที่ 3 นี้จะได้กล่าวถึงวิธีการดำเนินการวิจัย ได้แก่ รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงาน วิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย และผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย มีรายละเอียดโดยลำดับดังนี้

3.2 รูปแบบงานวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นงานวิจัยทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ในโลกปัจจุบัน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ใช้แนวทาง และกรอบแนวคิดของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพมาเป็นหลักในการกำหนดรูปแบบงานวิจัย สามารถสรุปสาระสำคัญได้ดังนี้

3.2.1 การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research)

จากการศึกษา ค้นคว้าหาข้อมูล พบว่า ยังไม่มีการให้คำนิยามเกี่ยวกับความหมายของคำว่า “การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านการแสดง” อย่างเป็นทางการ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลความรู้ เพื่อประมวลเป็นความหมายของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ดังมีรายละเอียดของการค้นคว้าต่อไปนี้

วิรุณ ตั้งเจริญ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ไว้ว่า

เป็นกระบวนการวิจัยที่ต้องการค้นคว้าและพัฒนา ทำการทดสอบในสภาพจริง ทำการประเมิน และดำเนินการปรับปรุงผลิตภัณฑ์จนได้ผลการพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่มีคุณภาพ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์จึงเป็นงานที่เกิดจากการศึกษาค้นคว้าด้วยกระบวนการเชิงวิทยาศาสตร์ในพื้นที่ของศิลปะ และก่อให้เกิดงานศิลปะที่สะท้อนประเด็นกระบวนการคิดวิเคราะห์ และข้อมูล หรือเหตุปัจจัยต่าง ๆ เป็นประการสำคัญ (อ้างถึงใน วรากร เพ็ญศรีนุกูร, 2557: 64)

นราพงษ์ จรัสศรี และชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ มีความคิดเห็นในทิศทางเดียวกันว่า “งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์นั้น เป็นกระบวนการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ทั้งข้อมูล และรูปแบบแปลกใหม่เป็นสำคัญ” (วรากร เพ็ญศรีนุกูร, 2557: 64) โดยนราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศะเพิ่มเติมเกี่ยวกับงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ เอาไว้ ดังนี้

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เหมาะสมกับศาสตร์ทุกด้าน เห็นได้ชัดเจน คือ ทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และศิลปกรรม เมื่อการแสดงเป็นศิลปะการใช้ร่างกาย มนุษย์แต่ละคนก็มีร่างกาย และคุณสมบัติในการเคลื่อนไหวไม่เหมือนกัน จึงทำให้การสร้างสรรค์กับศิลปะการแสดงเกิดความสมดุลเมื่อนำมารวมกัน การวิจัยเชิงสร้างสรรค์จึงเน้นไปที่ความใหม่ กระบวนการที่ไม่เหมือนใคร หลีกหนีกฎเกณฑ์เดิม ๆ กล้าคิดกล้าทำ และการวิพากษ์วิจารณ์อย่างมีเหตุผล (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 18 เมษายน 2557)

ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ไว้ดังนี้

Chulalongkorn University

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ หมายถึง กระบวนการศึกษาข้อมูลที่มีลำดับขั้นตอนในการค้นคว้าอย่างมีระบบ เพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้ที่ต้องการเป็นต้นว่า วิทยาศาสตร์ อักษรศาสตร์ แพทยศาสตร์ นิเทศศาสตร์ วิศวกรรมศาสตร์ ศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งในแต่ละวิทยาการสามารถนำไปใช้ประยุกต์และพัฒนาองค์ความรู้ใหม่ ๆ ได้เช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเห็นได้ชัดว่าการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นั้น มีอิทธิพลและบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อวงการศิลปะ สร้างสุนทรียะใหม่ ๆ ที่แตกต่างไปจากเดิมจุดที่น่าสนใจคือการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์มักมุ่งเน้นไปที่การสร้างองค์ความรู้แบบรูปธรรมตลอดจนการเฟ้นหาแนวทางการสร้างงานใหม่ ๆ โดยตั้งอยู่บนรากฐานของการศึกษาค้นคว้าอย่างมีเหตุผล สามารถอ้างอิงในลักษณะวิชาการได้ สิ่งที่พึงระวังคือการสร้างสรรค์ผลงานที่มุ่งเน้นแต่เพียงอารมณ์หรือความรู้สึกส่วนตัว โดยปราศจากแนวคิดและเหตุผลที่น่าเชื่อถือนั้น มักไม่เป็นที่นิยมสำหรับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 74)

จากความข้างต้นนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ หมายถึง กระบวนการศึกษาข้อมูลที่มีลำดับขั้นตอนในการค้นคว้าอย่างมีระบบระเบียบ โดยนำความรู้ในแขนงต่าง ๆ มาประมวล และสร้างสรรค์ เพื่อให้ได้มาซึ่งองค์ความรู้ใหม่ ๆ ที่ต้องการ สร้างสุนทรียะที่แตกต่างไปจากเดิม การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านการแสดงมีจุดน่าสนใจ คือ การมุ่งเน้นไปที่การผลิตสร้างองค์ความรู้แบบรูปธรรม ตลอดจนการเฟ้นหาแนวทางการสร้างงานใหม่ ๆ โดยตั้งอยู่บนรากฐานของการศึกษาค้นคว้าอย่างมีเหตุและผล สามารถอ้างอิงได้ตามหลักวิชาการ ไม่มุ่งเน้นแต่เพียงอารมณ์ หรือความรู้สึกส่วนตัว โดยปราศจากแนวคิดและเหตุผลที่น่าเชื่อถือ จะเห็นได้ว่าการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นั้น เหมาะสำหรับใช้ในงานวิจัยทางศิลปกรรม เป็นกระบวนการค้นคว้า ทดสอบ และพัฒนาในสภาพจริง ตลอดจนการประเมิน เพื่อการปรับปรุง จนกระทั่งได้รูปแบบการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องและสัมพันธ์ไปกับแก่นเรื่อง เนื้อหา อารมณ์ และจุดประสงค์ที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการจะถ่ายทอดไปสู่ผู้ชม

3.2.2 การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

ในการศึกษาค้นคว้าก่อนการสร้างสรรค์ผลงาน และการวิเคราะห์เพื่อหาคำตอบในกระบวนการสร้างสรรค์ จำเป็นต้องอาศัยการอธิบายที่เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพด้วยเหตุและผลจากการรวบรวมข้อมูลทางเอกสาร การสัมมนา และการสัมภาษณ์ เนื่องจาก “แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพนั้น เป็นการค้นหาความจริงจากเหตุการณ์ และสภาพแวดล้อมที่มีอยู่ตามความเป็นจริง ซึ่งไม่สามารถวัดเป็นปริมาณได้” (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 39)

งานวิจัยในครั้งนี้ มีความเกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ทางด้านมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ ผู้วิจัยจึงได้เลือกพิจารณาหลักเกณฑ์ของการวิจัยเชิงคุณภาพประกอบด้วย ดังที่ สุภางค์ จันทวานิช ได้แสดงทรรศนะที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยเชิงคุณภาพไว้ดังนี้

> การวิจัยเชิงคุณภาพ คือการแสวงหาความรู้โดยการพิจารณาปรากฏการณ์สังคมจากสภาพแวดล้อมตามความเป็นจริงในทุกมิติเพื่อหาความสัมพันธ์ของปรากฏการณ์กับสภาพแวดล้อมนั้น วิธีการนี้จะสนใจข้อมูลด้านความรู้สึกนึกคิด ความหมาย ค่านิยมหรืออุดมการณ์ของบุคคล นอกเหนือไปจากข้อมูลเชิงปริมาณ มักใช้เวลาในนานในการศึกษาติดตามระยะยาว ใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการเป็นวิธีการหลักในการเก็บรวบรวมข้อมูล และเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลโดยการตีความสร้างข้อสรุปแบบอุปนัย (สุภางค์ จันทวานิช, 2556: 13)

ขณะที่ ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ ได้อธิบายเกี่ยวกับการวิจัยเชิงคุณภาพ ไว้ดังนี้

> แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นวิธีค้นหาความจริงจากเหตุการณ์ และสภาพแวดล้อมที่มีอยู่ตามความเป็นจริงซึ่งไม่สามารถวัดปริมาณได้ โดยการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมมนาและการสัมภาษณ์ เป็นต้น โดยพยายามวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเหตุการณ์กับสภาพแวดล้อม เพื่อให้เกิดความเข้าใจถ่องแท้ (Insight) ของภาพรวมจากหลายปัจจัย (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 39)

ส่วน วรัญญา ภัทรสุข ได้อธิบายเกี่ยวกับการวิจัยเชิงคุณภาพ ไว้ดังนี้

> การวิจัยเชิงคุณภาพเป็นการทำวิจัยโดยการใช้ข้อมูลเชิงคุณภาพที่รวบรวมได้จากแหล่งต่าง ๆ โดยไม่เน้นข้อมูลที่เป็นตัวเลข วัตถุประสงค์ของการทำวิจัยในลักษณะนี้เพื่อบรรยายหรือพรรณนาสถานการณ์ (Situation) สภาพแวดล้อม (Phenomenon) ปัญหา (Problem) หรือเหตุการณ์ (Event) ที่เกิดขึ้นในสังคมการนำเสนอข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล จะทำในลักษณะเชิงพรรณนาความ (Descriptive) หรือการวิเคราะห์ด้านคำพูด (Words) เช่น จากการสัมภาษณ์หรือวิเคราะห์จากรูปภาพ (Pictures) หรือจากสิ่งของ (Objects) (วรัญญา ภัทรสุข, 2554:17)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง การวิจัยเชิงคุณภาพ ไว้ว่า “ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่ดีมักจะสะท้อนถึงสภาวะแวดล้อมทางสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งต้องใช้การวิเคราะห์ในเชิงลึกตามแบบฉบับของการวิจัยเชิงคุณภาพ” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า การวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการค้นคว้าวิจัยโดยผ่านกระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ และข้อมูลด้านเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องตามปรากฏการณ์ที่เป็นจริง เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียง วิเคราะห์ และสังเคราะห์ ให้ได้มาซึ่งคำตอบของงานวิจัย

ผู้วิจัยได้นำแนวทางของการวิจัยเชิงคุณภาพมาใช้ในกระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สัมมนา สัมภาษณ์ การเข้าร่วมสังเกตการณ์ และการลงมือปฏิบัติที่นาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) โดยนำผลลัพท์ที่ได้จากขั้นตอนต่าง ๆ มาสรุป ผ่านการวิเคราะห์และสังเคราะห์ด้วยเหตุและผล เสมือนการพิสูจน์ความรู้ชนิดหนึ่งต่อปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ที่มีต่อความรู้สึกนึกคิด ค่านิยม หรือประเพณีที่ใช้ยึดถือปฏิบัติกันสืบมา มีการตรวจสอบผลลัพธ์ว่ามีความถูกต้อง และความน่าเชื่อถือด้วยแบบประเมินความรู้ความเข้าใจ และความพึงพอใจภายหลังการแสดง

ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

3.3 การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์

การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เป็นการออกแบบงานวิจัยอย่างเป็นระบบ มีกระบวนการคิดต่อยอดพัฒนาให้เกิดสิ่งใหม่ขึ้น รวมไปถึงการนำมาซึ่งองค์ความรู้ใหม่ เหมาะสำหรับใช้ในงานวิจัยทางศิลปกรรม โดยร่วมกับการวิจัยเชิงคุณภาพในการพิสูจน์ความรู้ที่ส่งผลต่อปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ โดยนำผลลัพธ์ที่สรุปมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์อย่างตรงไปตรงมา และที่สำคัญ คือ ควรมีการตรวจสอบความถูกต้องของผลลัพธ์ที่ได้ อีกทั้งความน่าเชื่อถือของข้อมูลและผลลัพธ์อีกด้วย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ได้รับแรงบันดาลใจมาจากศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก กับคนรุ่นใหม่ในโลกแห่งเทคโนโลยีในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยคำนึงถึงวัตถุประสงค์ในการวิจัยและคำถามในการวิจัยมาเป็นตัวตั้งต้น โดยผู้วิจัยได้แสดงรายละเอียดไว้ดังนี้

3.3.1 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านการแสดงที่ผสมผสานกระบวนการวิจัยสองลักษณะคือ การวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยจึงได้ตั้งวัตถุประสงค์ของการวิจัยออกเป็น 2 ข้อ ได้แก่

3.3.1.1 เพื่อค้นหาแนวคิด และรูปแบบในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่

3.3.1.2 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

3.3.2 คำถามงานวิจัย

ในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เพื่อค้นหาแนวคิด รูปแบบ และสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่นี้ ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นคำถามสำคัญตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ข้อดังนี้

3.3.2.1 ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นอย่างไร ซึ่งสามารถแบ่งคำถามออกตามองค์ประกอบทางการแสดง ดังนี้

1) การออกแบบบทการแสดง

การออกแบบบทการแสดง และโครงเรื่อง (Plot) นั้น ถือเป็นขั้นตอนแรกที่สำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เพราะบทการแสดงเป็นแนวทางที่จะทำให้เรื่องราวและกระบวนการสร้างสรรค์งานดำเนินไปอย่างเป็นระบบ สำหรับผลงานการสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” นั้น การออกแบบบทการแสดงเฉพาะกลุ่ม เพื่อให้ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่เกิดความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง โดยมัทนี รัตนิน ได้กล่าวถึง การสร้างสรรค์บทละคร ไว้ ดังนี้

> ในการสร้างบทละคร ผู้ประพันธ์จะมีเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่เป็นแก่นของเรื่อง (Main Action) ว่าใครทำอะไร ที่ไหน เมื่อไหร่ เพราะอะไร และผลเป็นอย่างไร อะไรเป็นจุดเปลี่ยนแปลงและอะไรเป็นสาเหตุให้เปลี่ยน สิ่งสำคัญที่เกิดขึ้นซึ่งกระทบชีวิตของผู้กระทำและผู้ถูกกระทำนั้น จะตั้งอยู่เป็นศุนย์กลางของเรื่อง จากนั้นผู้ประพันธ์ก็จะสร้างเรื่องตั้งแต่ต้นพัฒนาไปจนถึงจุดศูนย์กลางนี้ แล้วจึงคลี่คลายไปถึงจุดจบแต่ละช่วงคือ แต่ละหน่วย (Unit)” (มัทนี รัตนิน, 2549: 84)

ดังนั้น ในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่นี้จะถูกสร้างสรรค์ให้ตัวละครหลักมีความใกล้เคียงกับลักษณะตามธรรมชาติของกลุ่มเป้าหมาย ทั้งสังคม วัฒนธรรม ความนิยม รูปแบบการใช้ชีวิตเพื่อให้การแสดงนี้ง่ายต่อการเข้าถึงมากยิ่งขึ้น มีการผูกปมปัญหาที่ตัวละครจะต้องแก้หาทางออก โดยใช้ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมาเป็นเงื่อนไขในการคลี่คลายปมนั้น บทการแสดงสะท้อนถึงความ

เป็นมา ความเชื่อ แนวคิด ลักษณะ วิธีการเชิด และผู้สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ และสะท้อนถึงวิถีชีวิต ความคิด และทัศนคติต่อศิลปวัฒนธรรมไทยของคนรุ่นใหม่

2) การคัดเลือกนักแสดง

การคัดเลือกนักแสดง ถือเป็นอีกปัจจัยสำคัญของการสร้างสรรค์การแสดง เนื่องจากทุกองค์ประกอบของการแสดง จะถูกนำมาถ่ายทอดผ่านนักแสดง โดยใช้การเคลื่อนไหวของร่างกาย หรือคำพูดในการบอกเล่าเรื่องราว และอารมณ์ เมื่อบทการแสดงได้ถูกออกแบบขึ้น การคัดเลือกนักแสดงจึงมีความจำเป็น เพื่อให้ได้นักแสดงที่สอดคล้องกับบทการแสดงนั้น

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ได้กล่าวถึง การคัดเลือกนักแสดง ไว้ว่า “นักแสดงนับเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในงานนาฏยศิลป์ เพราะนาฏยศิลป์เป็นงานที่สื่อออกทางร่างกาย การคัดเลือกนักแสดงจึงอาจหมายถึง “การจัดวางนักแสดงที่เหมาะสมกับบทบาท” (พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2545: 35)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะถึง ลำดับขั้นตอนในการคัดเลือกนักแสดง ไว้ว่า “การคัดเลือกนักแสดงอาจเกิดขึ้นหลังจากการออกแบบท่าเต้นแล้วจึงดำเนินการคัดเลือกนักแสดง หรือดำเนินการคัดเลือกนักแสดงก่อน จากนั้นจึงออกแบบท่าเต้นให้เข้ากับนักแสดง” (นราพงษ์จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

สทาศัย พงศ์หิรัญ ได้อธิบายถึง วิธีการคัดเลือกนักแสดง ไว้ว่า “การกำหนดนักแสดงให้เหมาะสมกับบทบาทที่วางไว้ สามารถดำเนินการโดยใช้วิธีการออดิชั่นแคสติ้งตลอดจนการไทรอัล ขึ้นอยู่กับรูปแบบของการแสดง เช่น มิวสิคัลจะใช้วิธีการออดิชั่น เพราะต้องการคัดเลือกนักแสดงที่ความสามารถหลากหลาย การแสดงนาฏยศิลป์จะใช้วิธีการแคสติ้ง” (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 8 กันยายน 2558)

ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” การคัดเลือกนักแสดงเป็นส่วนที่สำคัญยิ่ง เนื่องจากข้อจำกัดของตัวละครเอกในเรื่องต้องมีความสามารถทางการแสดงอันหลากหลาย เช่น โขน หุ่นละครเล็ก และการเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ในขณะเดียวกันยังต้องสามารถแสดงละครเวทีได้ด้วย จึงจำเป็นที่ต้องคัดเลือกนักแสดงที่จะมาสวมบทบาทบนพื้นฐาน

ของข้อจำกัดนี้ เมื่อลำดับประเด็นหลักในการนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยจะต้องมุ่งเน้นผู้ที่สามารถเชิดหุ่นละครเล็กได้ก่อนเป็นหลัก เนื่องจากผู้ที่จะเชิดได้ต้องใช้เวลาศึกษาโขน และหุ่นละครเล็กอย่างน้อย 7 ปี จึงจะเชิดได้สวยงาม จึงได้คัดนักแสดงจากนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ที่มีความสามารถหรือมีพื้นฐานในการเต้นรำสมัยใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง แนวฮิพฮอพ (Hip Hop) และสตรีทแดนซ์ (Street Dance) เป็นต้น เพื่อได้ตัวละครเอก 3 คนเชิด ซึ่งก็เป็นพื้นฐานของหุ่นละครเล็กที่ต้องใช้ 3 คนเชิด จากนั้นจึงนำมาฝึกฝนการเต้นรำ และการแสดงด้วยการทำเวิร์คชอป (Workshop) ต่าง ๆ จนสามารถร่วมแสดงได้ ซึ่งเป็นการคัดเลือกแบบ “ไทรย์เอาท์ (Tryout) หมายถึง การคัดเลือกนักแสดงในจำนวนกลุ่มที่จำกัด โดยผู้คัดเลือกได้พิจารณานักแสดงไว้เป็นที่เรียบร้อยแล้ว เพราะรู้ถึงศักยภาพและความสามารถของนักแสดงเรียบร้อย โดยให้นักแสดงเหล่านั้นมาแสดงความสามารถต่าง ๆ ให้ผู้คัดเลือกได้สังเกตเพิ่มเติม” (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557) ซึ่งการคัดเลือกวิธีการนี้ส่วนใหญ่ใช้กับงานนาฏยศิลป์ และการแสดงละคร

3) การออกแบบลีลา (Choreography)

การออกแบบลีลา เป็นหนึ่งองค์ประกอบที่สำคัญในการออกแบบการแสดง ในการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” ผู้วิจัยต้องเลือกใช้รูปแบบ เทคนิค และแนวคิดในการออกแบบลีลาให้เหมาะสมในการสื่อสารกับกลุ่มคนรุ่นใหม่ เพื่อให้ลีลานั้นสามารถเล่าเรื่องราว และถ่ายทอดความคิดเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้อย่างมีประสิทธิภาพ ดัง นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเกี่ยวกับ การออกแบบลีลาในการแสดง ไว้ ดังนี้

> วิธีการสร้างงานของแต่ละคนจะมีผลมาจากจิตใต้สำนึกของผู้ออกแบบท่าเต้นเอง ความคิดอาจจะซับซ้อนมากน้อยเพียงใดหรือไม่ว่าจะมุ่งหน้าไปทางไหน อาจต้องอาศัยการตัดสินใจทางด้านจิตวิทยา ความเชื่อมั่นในจิตใจในขณะนั้นแล้วนำไปสร้างเป็นการแสดง บางครั้งความฝันก็เป็นผู้นำทาง หรือบางครั้งอาจจะมีวิถีทางอื่น ๆ อีกมากมายที่จะใช้เป็นแรงบันดาลใจให้เกิดการทำงาน ซึ่งแรงบันดาลใจนั้นอาจเกิดขึ้นมาจากระดับความสนใจในสิ่งต่าง ๆ ที่ไม่เหมือนกัน และเป็นคุณสมบัติอีกประการหนึ่งที่นักออกแบบที่ดีควรมีคือเป็นผู้ที่มีอารมณ์อ่อนไหวได้ง่ายต่อสิ่งที่พบเห็น โดยเฉพาะในเรื่องของจิตใต้สำนึกภายใน ที่มักจะชื่นชมในความงดงามของสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏซึ่งอาจจะเกิดขึ้นได้ทุกเวลาทุกสถานที่ (นราพงษ์ จรัสศรี, ม.ป.ป.: 95)

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้กล่าวเพิ่มเติมถึง การออกแบบลีลาในงานนาฏยศิลป์ ไว้ว่า

> ลีลาการเคลื่อนไหวเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของงานนาฏยศิลป์ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องเลือกใช้เทคนิคการเต้น หรือแนวคิดการออกแบบทางนาฏยศิลป์เพื่อสร้างสรรค์ลีลาการเคลื่อนไหวของนักแสดงให้เหมาะสมกับโครงเรื่อง การออกแบบลีลา คือ การเลือกใช้วัตถุดิบที่มาจากทักษะ และประสบการณ์ของนักแสดงอย่างมีเหตุผลและเหมาะสม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

ในการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้เลือกนำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่มีการผสมผสานการแสดงอันหลากหลาย ได้แก่ ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย ศิลปการละคร และการเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance)

4) การออกแบบเสียง และดนตรีประกอบการแสดง (Music and Score)

เสียง และดนตรี เป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น นอกจากจะช่วยกำหนดจังหวะของลีลาแล้วดนตรียังช่วยทำให้เข้าใจถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครอีกด้วย ดังที่ สทาศัย พงศ์หิรัญ ได้กล่าวถึง ความสำคัญของเสียงประกอบการแสดง ไว้ ดังนี้

> หากการแสดงปราศจากเสียงการแสดงย่อมขาดอรรถรสในการรับชม เฉกเช่นเดียวกับอาหารที่ขาดการปรุงรส ดังนั้นเสียงจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการกระตุ้นอารมณ์และความรู้สึกของนักแสดงและผู้ชม ในบางครั้งอาจพบการแสดงบางประเภทที่ถูกลดทอนไม่ใช้เสียง แต่จะได้พบกับเสียงของความเงียบที่ซ่อนอยู่ภายใต้การกระทำของตัวละคร ดังนั้นอาจสรุปได้ว่าเสียงและดนตรีสามารถพาเราไปพบกับเหตุการณ์ที่แสนเศร้า ในขณะเดียวกันก็สามารถกระตุ้นให้เราสนุก จนร่างกายเคลื่อนไหวได้” (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 51)

ทางด้าน อภิธรรม กำแพงแก้ว ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับ เพลง และเสียงดนตรีในการออกแบบท่าเต้น ดังนี้

> เพลงหรือจังหวะ เป็นสิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่นำมาประกอบกับงานออกแบบท่าเต้น นักออกแบบท่าเต้นแม้จะสามารถเล่นดนตรีได้ แต่อย่างน้อยก็ต้องมีความรู้ทางด้านดนตรีอยู่บ้างก็จะดี ด้วยเหตุผลที่ในประเทศไทยยังหานักประพันธ์เพลงให้กับการแสดงเต้นที่ออกแบบท่าเต้นไว้แล้วได้ยาก ส่วนใหญ่จะเป็นการประพันธ์เพลงขึ้นมาก่อนแล้วจึงออกแบบท่าเต้นให้เข้ากับเพลงนั้น ๆ เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ หรือเพลงที่มีอยู่แล้ว การตีความของนักออกแบบเท่าเต้น ผู้เต้น และนักดนตรี อาจตีความไม่ตรงกัน สิ่งที่นักออกแบบท่าเต้นต้องเข้าใจให้ได้มากที่สุดในดนตรี คือ บรรยากาศ อารมณ์ที่ซ่อนอยู่ จินตนาการต่อเพลง เนื่องจากในเพลงต่าง ๆ นั้นจะมีความชัดเจนในบางสิ่งบางอย่างที่นักออกแบบท่าเต้นไม่สามารถละเลยได้ เช่น เพลงที่บ่งบอกภูมิลำเนาหรือถิ่นฐานที่ชัดเจนมาก บางเพลงให้ความรู้สึกชัดเจนในอารมณ์ เศร้า สนุก สบาย แตกต่างกันออกไป หรือบางเพลงมีภาพลักษณ์แฝงปนอยู่ เช่น ม้าย่อง บางเพลงบ่งบอกกาลเวลาหรือเทศกาลเช่น เพลงปีใหม่ ลอยกระทง ดังนั้นเพลงจึงกลายเป็นกรอบในการสร้างสรรค์งานได้ สิ่งสำคัญที่สุดคือนักออกแบบท่าเต้นควรเป็นนักฟังเพลงที่ดีและเข้าใจถึงธรรมชาติของเพลง (อภิธรรม กำแพงแก้ว, 2544: 23)

ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับ การออกแบบดนตรีในงานาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ดังนี้

> การออกแบบดนตรีในงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ควรคำนึงถึงความแปลกใหม่เป็นสำคัญ เช่น การใช้เครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียว การใช้เสียงจากธรรมชาติ หรือการใช้ความเงียบงัน เหล่านี้เป็นการสร้างความแปลกใหม่ในงานนาฏยศิลป์ และดนตรีกับนาฏยศิลป์เป็นของคู่กันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ดังจะเห็นได้จากงานตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ที่ทั้งสองสิ่งจะสัมพันธ์กันอยู่เสมอ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 12 สิงหาคม 2558)

ในการออกแบบเสียง และดนตรีประกอบการแสดงเรื่อง “ละครเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้เลือกใช้ทั้งเพลงต้นฉบับที่มีอยู่เดิม และดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ โดยใช้การผสมผสานดนตรีไทย ดนตรีร่วมสมัย และดนตรีสมัยนิยม (Pop Music) เข้าไว้ด้วยกันในการแสดง ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงรูปแบบ ทำนอง จังหวะ และอารมณ์ของเสียงดนตรีที่สอดคล้องกับการแสดง และเหมาะสมกับคนรุ่นใหม่เป็นหลัก

5) การออกแบบฉาก และอุปกรณ์การแสดง (Setting & Props)

ในการสร้างสรรค์การแสดงนั้น ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยเพิ่มอรรถรส และความเข้าใจในการแสดงให้กับผู้ชมมากขึ้น โดยสามารถให้ข้อมูล

แฝง และขยายความต่าง ๆ เกี่ยวกับการแสดงได้ เช่น เรื่องราว เหตุการณ์ ตัวละคร เวลา และสถานที่ เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ที่กล่าวถึง เครื่องประกอบการแสดง ไว้ว่า

> เครื่องประกอบการแสดง (Properties หรือ Props) หมายถึง เครื่องประกอบการแสดงที่นักแสดงใช้ในละคร เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างฉาก และเหตุการณ์ โต๊ะ เก้าอี้ อาวุธ และวัตถุต่าง ๆ ที่ตัวละครเคลื่อนย้ายบนพื้นที่เวทีได้ ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างภาพรวมบนเวที เครื่องประกอบการแสดงมีส่วนสำคัญที่จะทำให้โลกของละครเกิดขึ้นจริง ทำให้ผู้ชมเชื่อในสิ่งที่เห็นบนเวที และสื่อความหมายและให้ข้อมูลเกี่ยวกับละคร เช่นเดียวกับการสร้างลักษณะตัวละครผ่านนักแสดง นอกจากนี้ เครื่องประกอบการแสดงยังอาจเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญในละคร เช่น มงกุฎของพระราชาแสดงถึงความมีอำนาจ ความยิ่งใหญ่ เป็นต้น (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 144)

จากคำกล่าวข้างต้น สอดคล้องกับทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร เกี่ยวกับความสำคัญของอุปกรณ์ประกอบการแสดง ดังนี้

> การออกแบบอุปกรณ์การแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์ หรือศิลปะการแสดงชนิดอื่น ๆ จำเป็นต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อใช้สื่อสารสาระสำคัญให้กับผู้ชมได้มากขึ้น เป็นสิ่งที่ช่วยอธิบายบุคลิกลักษณะตัวละคร เสริมการอธิบายเหตุการณ์ สร้างบรรยากาศของสถานที่ในบทการแสดงนั้น ๆ เช่น อาวุธ ไม้เท้า เก้าอี้ สิ่งของเครื่องใช้ตามเนื้อหาของการแสดง แม้กระทั่งบางครั้งผู้ออกแบบลีลาสามารถสร้างสรรค์ให้นักแสดงได้ใช้ประโยชน์ผ่านอุปกรณ์ดังกล่าว หรืออาจเป็นการเคลื่อนไหวในเชิงสัญลักษณ์นั้น ๆ กับอุปกรณ์ เป็นต้นว่าผ้า เชือก ริบบิ้น (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 12 สิงหาคม 2558)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้ออกแบบฉาก และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ให้สอดคล้องกับการแสดง โดยเน้นการเสริมสร้างบรรยากาศ และการเล่าเรื่อง เพื่อเพิ่มความสมจริงให้กับสถานการณ์ภายในเรื่อง และประวัติศาสตร์ของการแสดงหุ่นละครเล็กในประเทศไทย

6) ออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)

เครื่องแต่งกาย เป็นองค์ประกอบในการแสดงที่ส่งเสริมให้เกิดความสมจริง และอรรถรสมากยิ่งขึ้น การออกแบบเครื่องแต่งกาย ควรคำนึงถึงความสอดคล้องกับบทการแสดง ลีลา ลักษณะบุคลิก และข้อมูลพื้นฐานของตัวละคร รวมถึงภาพรวมต่าง ๆ ของการ

แสดง (Spectacles) ซึ่งสามารถบอกเล่าเรื่องราวผ่านนักแสดงผู้สวมใส่ได้ ดังที่ ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้อธิบายไว้ว่า “เครื่องแต่งกายเป็นสิ่งที่ถ่ายทอดความคิด ข้อมูล ความรู้สึก ของเรื่องราวที่นำเสนอ และเป็นสิ่งที่ผู้ออกแบบค้นพบในละครและแสดงความคิดออกมา” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 157)

ขณะที่ วิมลศรี อุปรมัย ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับ การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ดังนี้

> การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายไปตาม ขนบธรรมเนียมประเพณี ค่านิยมของผู้คนในแต่ละยุคสมัย แตกต่างไปในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งต้องอยู่บนพื้นฐานการวิเคราะห์ตีความ บทละคร รวมทั้งยังต้องคำนึงถึงรูปแบบการแสดง รูปร่างของนักแสดง สถานที่ที่จะใช้แสดงและวัตถุประสงค์ในการนำเสนอการแสดงด้วย หลักการของการออกแบบเครื่องแต่งกาย ควรเน้นบุคลิกภาพตัวละครเหมาะสมกับท้องเรื่อง เน้นฐานะทางสังคม เสริมลักษณะนิสัย สวมใส่สบายมีคุณภาพ และสับเปลี่ยนง่าย (วิมลศรี อุปรมัย, 2553: 288)

ดังนั้น ในการสร้างสรรค์ผลงาน เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยใช้แนวคิดของละครแนวสัจนิยม (Realism) ให้สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงของเหตุการณ์ภายในเรื่อง ตัวละคร และศิลปินนักเชิดหุ่นละครเล็กแต่งตัวตามยุคสมัย รวมถึงการแต่งหน้า และผิวกาย เพื่อเสริมสร้างบรรยากาศ เล่าเรื่อง ให้ข้อมูล และสื่อความคิดเป็นรูปธรรมที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งเหมาะสมกับกลุ่มผู้ชมคนรุ่นใหม่

7) การออกแบบสถานที่ (Place) และพื้นที่ในการแสดง (Acting Area)

การออกแบบสถานที่สำหรับการแสดง (Place) และพื้นที่ในการแสดง (Acting Area) เป็นองค์ประกอบการแสดงอย่างหนึ่งที่สำคัญ ที่ส่งเสริมภาพรวมของการแสดงให้มีความสมจริง หรือเป็นไปตามสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอ สามารถนำองค์ประกอบอื่น ๆ มาจัดวาง อันได้แก่ นักแสดง ฉาก อุปกรณ์การแสดง แสง สี เสียง รวมไปถึง นักดนตรี ดังนั้น สถานที่สำหรับการจัดแสดง และพื้นที่ในการแสดงจึงเป็นสิ่งที่ต้องคำนึงถึง ดังที่ จุติกา โกศลเหมมณี ได้อธิบายเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

พื้นที่สำหรับการแสดง คือ สถานที่ในการพบปะระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม การเลือกใช้พื้นที่แสดงจึงเป็นสิ่งสำคัญ การเลือกพื้นที่แสดงควรเลือกให้เหมาะสมในการตกแต่ง การสร้างฉาก วางระบบแสง เสียง ทำได้อย่างสะดวก เป็นไปตามวัตถุประสงค์การแสดงเกิดความสมบูรณ์ทางองค์ประกอบศิลป์ (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 57)

สุธิดา กัลยาณรุจ ได้อธิบายถึง พื้นที่สำหรับการแสดงละครในปัจจุบัน ไว้ ดังนี้

พื้นที่สำหรับการแสดงละครในปัจจุบัน อาจเกิดขึ้นที่แห่งใดก็ได้ไม่จำเป็นจะต้องเป็นเวทีภายในโรงละครรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ตามคำกล่าวของปีเตอร์ โบรค (Peter Brook) นักการละครสมัยใหม่ ที่กล่าวถึงพื้นที่ว่างใด ๆ อาจเรียกว่าเวทีแสดง เมื่อมีคนเดินผ่านมาชมอยู่ นั่นก็ทำให้เกิดเป็นเวทีการแสดง พื้นที่แสดงมีพัฒนาการมามากมายหลายรูปแบบ สะท้อนบทบาทของการแสดงละครและความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงกับผู้ชมในสังคมแต่ละยุคสมัย นับตั้งแต่กำเนิดโรงละครในสมัยกรีก ซึ่งสร้างขึ้นมากกว่าสองพันห้าร้อยปี และมีหลักฐานอยู่ในปัจจุบัน มาจนถึงการแสดงในพื้นที่ว่างบริเวณที่สาธารณะ โรงยิม หรือตามท้องถนนแห่งใดแห่งหนึ่ง (สุธิดา กัลยาณรุจ,2554: 2)

ในผลงานการสร้างสรรค์เรื่อง “ละคอนเล็ก” เป็นการแสดงที่ใช้พื้นที่หลากหลาย ทั้งภายนอก และภายในโรงละคร เพื่อสร้างสรรค์บรรยากาศ และความแปลกใหม่ เพื่อโน้มน้าวและส่งเสริมการเรียนรู้เรื่องศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของคนรุ่นใหม่ ผู้วิจัยพิจารณาสถานที่ในการจัดแสดงผลงานการแสดง และออกแบบการใช้พื้นที่บนเวทีสำหรับการแสดง โดยคำนึงถึงความเหมาะสมกับรูปแบบ วิธีการแสดง เทคนิคในการนำเสนอ และวัตถุประสงค์ของการแสดง รวมถึง ผู้ชมสามารถมีปฏิสัมพันธ์กับตัวละครได้อย่างใกล้ชิด

8) การออกแบบแสง และเทคนิคพิเศษ (Lighting and Special Effects Design)

การออกแบบแสง และเทคนิคพิเศษ มีความสำคัญในการสร้างภาพบนเวที (Spectacles) นอกจากจะให้แสงสว่างเพื่อการมองเห็นแล้ว แสงยังสามารถสร้างจุดที่ต้องการให้ผู้ชมสนใจยิ่งขึ้นในการสื่อสาร สีของแสงสามารถสื่อถึงอารมณ์ ความรู้สึก เวลา บรรยากาศ และสถานการณ์ต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี ดังที่ ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้อธิบายไว้ว่า “แสงทำให้ผู้ชมเห็นสิ่งที่ต้องการนำเสนอ ในการชมละคร ผู้ชมไม่ได้เห็นการแสดงเพียงอย่างเดียว แต่ยังเห็นองค์ประกอบอื่นที่ช่วยสร้างบรรยากาศของเรื่องราว เพราะฉะนั้นความสำคัญของแสงอยู่ที่ว่าทำให้ผู้ชมเห็นอะไร และจำเป็นต้องเห็นมากน้อยแค่ไหน” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2549: 157)

จากคำอธิบายข้างต้น ได้สอดคล้องกับทรรศนะของ นราพงษ์ จรัสศรี เกี่ยวกับ ประโยชน์ของแสงในการแสดง ดังนี้

> ประโยชน์ของแสง คือ การทำให้มองเห็นวัตถุต่าง ๆ ที่อยู่บนเวที ซึ่งก็คือนักแสดงและอุปกรณ์การแสดง ดังนั้น แสงจึงเป็นสิ่งที่สามารถเนรมิตรให้เกิดความซาบซึ้งในวัตถุที่เกิดขึ้นบนเวที ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโดยนักแสดงเพียงคนเดียว หรือการจัดกลุ่มที่ใช้นักแสดงหลายคน แสงจึงให้ความสมบูรณ์แบบต่องานแสดง (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

กฤษรา (ซูไรมาน) วริศราภูริชา ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับ การออกแบบแสงร่วมกับการออกแบบฉาก ไว้ว่า “การออกแบบแสง เพื่อเนรมิต หรือเปลี่ยนแปลงบรรยากาศของฉากให้ได้ตามที่ต้องการ ให้ผู้ชมแลเห็น สามารถใช้แสงแทนฉาก หรือเป็นส่วนประกอบของฉาก และสร้างสรรค์มิติความลึกและองค์ประกอบอื่น ๆ ให้แก่ฉากได้อย่างน่าพอใจ” (กฤษรา วริศราภูริชา, 2556: 182)

ในขณะที่ เกรกอรี่ มีห์ (Gregory Meeh) ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการออกแบบเทคนิคพิเศษในการสร้างสรรค์ละครเวที ไว้ว่า

> การออกแบบเทคนิคพิเศษในการแสดง คือ กระบวนการใช้เทคโนโลยีหลากหลายรูปแบบในการสร้างภาพลวงตา และความสมบูรณ์ให้กับ การแสดงสดบนเวที เช่น การสร้างฝน ลม ไฟ หมอก และควัน เป็นต้น เพื่อเป็นการเสริมสร้างความสมจริงให้กับการแสดง บางเทคนิคพิเศษสามารถเล่าเรื่องราวร่วมกับการออกแบบแสง และฉาก ยกตัวอย่าง ฉากโคมไฟระย้า (Chandelier) ซึ่งเป็นหนึ่งในฉากเด่นของละครเวที เรื่อง เดอะ แฟนธ่อม ออฟ ดิ โอเปร่า (The Phantom of Opera) เป็นการผสมผสานหลากหลายเทคนิคเข้าด้วยกัน เช่น เทียนกระพริบ แสงวูบวาบคล้ายแสงแฟลชของกล้องถ่ายรูป (Flash) การเลื่อนที่ตกลงมา และควันที่ฟุ้งกระจาย ทุกฝ่ายต้องทำงานร่วมกันในการสร้างสรรค์เทคนิคพิเศษในฉากนี้ ซึ่งเป็นเหตุการณ์หนึ่งของเรื่องนี้ ที่สร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชมได้อย่างน่าจดจำ (เกรกอรี่ มีห์, สัมภาษณ์: 22 เมษายน 2554)

ดังนั้น ในการออกแบบแสงของผลงานสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดทฤษฎีสีของแสงมาช่วยในการถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้สึก และลำดับเหตุการณ์ต่าง ๆ เพื่อการสร้างบรรยากาศ และความสมจริงตามสถานการณ์ ผู้วิจัยได้ออกแบบเทคนิคพิเศษประกอบการแสดง เพื่อเสริมสร้างความสมจริง และช่วยบอกเล่าเรื่องราว โดยคำนึงถึงความสวยงาม และความสมบูรณ์การของภาพที่เกิดขึ้นบนเวที

3.3.2.2 แนวคิดในการสร้างสรรค์งาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เพื่อเป็นเป้าหมายในการกำหนดลักษณะภาพรวมทั้งหมดของการวิจัยครั้งนี้ สามารถจำแนกออกตามประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์

ในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ เป็นการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงเฉพาะกลุ่ม ซึ่งผู้ชมเป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่ ที่มีลักษณะและความต้องการความแปลกใหม่ ตื่นเต้น และเข้าถึงง่าย โดยมีจุดประสงค์เฉพาะ คือเพื่อให้เกิดความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นในผลงานการแสดงครั้งนี้ เป็นการสร้างสรรค์โดยมีจุดประสงค์เฉพาะ ต้องเป็นการสร้างสรรค์ใหม่ที่อยู่บนพื้นฐานความต้องการ และความเหมาะสมของกลุ่มเป้าหมาย ดัง นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า

> สำหรับการออกแบบงานนาฏยศิลป์ขึ้นมาชุดหนึ่ง ผู้สร้างงานควรต้องคำนึงถึงความเป็นไปได้ในการ สร้างสรรค์มาเป็นอับดับแรก และในกระบวนการออกแบบก็ต้องไม่ให้เกิดความรู้สึกต่อผู้ชมในลักษณะที่ว่าเป็นผลงานที่ซ้ำกับอดีตหรือไม่มีสิ่งแปลกใหม่เกิดขึ้น การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จึงจำเป็นต้องคิดอย่างแยบยลหรือไม่สามารถคาดคะเนได้มาก่อน” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 19 กันยายน 2557)

สเปียร์แมน (Spearman) ได้แสดงทรรศนะในทำนองเดียวกันไว้ว่า “ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการของการกระทำเพื่อให้ได้ผลผลิตใหม่ ๆ ทางความคิด ซึ่งเกิดจากความคิดจินตนาการมากกว่าใช้เหตุผล” (อ้างถึงใน ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 45)

ดังนั้น ในการสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยจึงพิจารณาถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง เป็นแนวคิดสำคัญในการพัฒนาผลงานการแสดงในครั้งนี้

2) การอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ในปัจจุบัน ความเจริญก้าวหน้าของวิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยี เป็นความเจริญที่เน้นทางด้านวัตถุมากกว่าจิตใจ คนรุ่นใหม่ที่อาศัยอยู่ในสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิต และรับเอาอิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมมาจากต่างชาติ หรือสร้างวัฒนธรรมแบบใหม่ขึ้นตามการเปลี่ยนแปลงของสังคม ซึ่งล้วนแล้วแต่เริ่มถอยห่างออกจากศิลปวัฒนธรรมไทย อันเป็นรากเหง้าของคนไทย ดังนั้น การอนุรักษ์ ถ่ายทอด และสืบสานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ในฐานะศิลปะการแสดงประจำชาติ เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้วิจัยนำมาร่วมวิเคราะห์ในการหาแนวคิด และตอบคำถามในการวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ ดังที่ จิรายุทธิ์ พนมรักษ์ ได้อธิบายถึง การอนุรักษ์ด้วยการสร้างสรรค์ ไว้ว่า “การอนุรักษ์ด้วยการสร้างสรรค์ของใหม่ โดยทำให้เห็นภาพของภูมิปัญญารุ่นเก่า สามารถทำให้งานด้านอนุรักษ์ยังคงอยู่ต่อไปในจิตใจของคนรุ่นใหม่” (จิรายุทธิ์ พนมรักษ์, สัมภาษณ์: 17 กุมภาพันธ์ 2557)

ด้วยเหตุนี้ ในการสร้างสรรค์ผลงาน เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยจึงคำนึงถึงแนวคิดในการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้ตระหนักถึงคุณค่าของภูมิปัญญาบรรพบุรุษไทย เกิดความรัก และความภาคภูมิใจในศิลปะอันงดงามเป็นเอกลักษณ์ของชาติ จนเป็นแรงบันดาลใจในการร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

การสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นการสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร ซึ่งเป็นการบูรณาการของนาฏยศิลป์ และศิลปการละครเข้าไว้ด้วยกัน เช่นเดียวกันกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่รวบรวมภูมิปัญญาทางด้านศิลปะหลากแขนงของบรรพบุรุษไทย ในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ เป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่มีกลุ่มเป้าหมายเป็นผู้ชมเยาวชนคนรุ่นใหม่ ซึ่งมีพฤติกรรมในการบริโภคศิลปวัฒนธรรม และสื่อบันเทิงที่หลากหลาย ชอบความแปลกใหม่ ไม่ซ้ำซาก ที่จะก่อเกิดความเบื่อหน่าย ดังนั้น ผู้วิจัยจำเป็นที่จะต้องผสมผสานการแสดงหลากหลายรูปแบบ เพื่อสร้างสุนทรียภาพระหว่างการสื่อสารและเสริมสร้างความเข้าใจด้วยศิลปะการแสดง ดัง สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว ได้กล่าวไว้ว่า

> ศิลปะการแสดง คือ วัฒนธรรมทางการสื่อสารผ่านองค์ประกอบการจัดสร้างเพื่อให้เกิดสุนทรียภาพของกลุ่มคน ภูมิภาค และชนชาตินั้น เมื่อมีการผสานนำอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมเข้ามารวมกันด้วยความสมดุลแล้ว ก็จะทำให้การแสดงมีความหลากหลาย และแปลกใหม่ในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง (อ้างถึงใน รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, 2556: 89)

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” โดยผสมผสานการแสดงต่าง ๆ ทั้งการแสดงหุ่นละครเล็ก ละครเวที นาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยใหม่ แนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) ในการเล่าเรื่อง เพื่อนำร่องไปสู่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย โดยใช้การเชื่อมต่อแบบผสมผสานด้วยการแสดงร่วมสมัยประกอบกับเทคโนโลยีสมัยใหม่ ทั้งนี้ วิธีการดังกล่าวยังเป็นการส่งเสริมการเรียนรู้ และความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้แก่คนรุ่นใหม่อีกด้วย

ศิลปะการแสดง คือ วัฒนธรรมทางการสื่อสารผ่านองค์ประกอบการจัดสร้างเพื่อให้เกิดสุนทรียภาพของกลุ่มคน ภูมิภาค และชนชาตินั้น เมื่อมีการผสานนำอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมเข้ามารวมกันด้วยความสมดุลแล้ว ก็จะทำให้การแสดงมีความหลากหลายและแปลก

4) การคำนึงถึงการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเลือกใช้ทฤษฎีในการสร้างสรรค์ผลงาน เป็นส่วนช่วยในการเสริมสร้างความเข้าใจถึงประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ ขยายความ และแฝงไปกับการแสดง เป็นสื่อนำทำให้ง่ายต่อการรับรู้มากขึ้น โดยนาฏยศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละครนั้น ล้วนแล้วแต่เป็นศิลปะการเลียนแบบธรรมชาติของมนุษย์ และสิ่งรอบตัวเรา การศึกษาถึงทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์จะทำให้เข้าใจวิธีการเคลื่อนไหวร่างกาย ทฤษฎีทางด้านดุริยางคศิลป์จะทำให้เข้าใจวิธีการใช้เสียงเพลงดนตรีประกอบการแสดง ทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์จะทำให้เข้าใจวิธีการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ และทฤษฎีทางการละครจะทำให้เข้าการถ่ายทอดเรื่องราว ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงนำทฤษฎีเหล่านี้มาร่วมพิจารณาใช้ในการวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ โดยเลือกใช้อย่างระมัดระวังและให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยเป็นอันดับแรก และทั้ง 4 ทฤษฎีนี้ยังช่วยส่งเสริมให้ผลงานสร้างสรรค์เกิดความสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้มากที่สุด สอดคล้องกับคำอธิบายของ ธรากร จันทนะสาโร ดังนี้

> การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ขึ้นมาแต่ละชุด นอกจากอาศัยองค์ประกอบต่าง ๆ แล้ว ภายใต้องค์ประกอบนั้นยังต้องพิจารณาถึงขั้นตอนหรือวิธีการในการเลือกใช้แต่ละส่วนประกอบกันอย่างละเอียดรอบคอบ การศึกษาถึงทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์จะทำให้เข้าใจวิธีการเคลื่อนไหวร่างกาย ทฤษฎีทางด้านดุริยางคศิลป์จะทำให้เข้าใจวิธีการใช้เสียงเพลงดนตรีประกอบการแสดงและทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์จะทำให้เข้าใจวิธีการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ ซึ่งทั้ง 3 ทฤษฎีนี้แสดงให้เห็นถึงความมีรสนิยมของผู้สร้างสรรค์ผลงาน (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 74)

5) การสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบัน

ศิลปะการแสดง เป็นเครื่องมือในการบอกเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ในสังคมได้เป็นอย่างดี อาทิเช่น สภาพเศรษฐกิจ สังคม และการเมือง เป็นต้น สร้างความน่าสนใจให้กับผลงานและความตื่นตัวของผู้ชม โดยทั้งนี้ อาจสามารถปลุกจิตสำนึก และสร้างความเปลี่ยนแปลงให้แก่สังคมได้ หากผลงานชิ้นนั้นมีพลังมากพอ ดัง ทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร เกี่ยวกับ การสะท้อนภาพสังคมในผลงานนาฏยศิลป์ ที่ว่า

> นาฏยศิลป์ที่มุ่งเน้นเรื่องสภาพสังคมมักจะเป็นงานศิลปะที่มักจะเข้าถึงผู้ชมส่วนใหญ่ได้เป็นอย่างดี เพราะเป็นเรื่องความคิดเห็นหรือสิ่งที่คนส่วนใหญ่ให้ความสนใจหรือมีความรู้ในเรื่องนั้น ๆ เช่น การนำประเด็นเรื่องการเมืองมาใช้สร้างงานนาฏยศิลป์ การนำประเด็นเรื่องสิทธิเสรีภาพมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างงานนาฏยศิลป์ เหล่านั้นก็จะทำให้ผู้ชมเกิดความตื่นตัว เพราะเป็นเรื่องที่อยู่ใกล้ตัวของผู้ชมเอง (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 12 สิงหาคม 2558)

Chulalongkorn University

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยจึงคำนึงถึงการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งนี้ โดยสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมเมือง ที่เต็มไปด้วยความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยี เกิดเป็นกระแสวัตถุนิยมที่ถอยห่างการให้คุณค่าทางจิตใจ และกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่อาศัยอยู่ปัจจุบัน ซึ่งเป็นกำลังสำคัญส่งผลถึงอนาคต สะท้อนความความคิด ทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก พร้อมกระตุ้นการสร้างทัศนคติในเชิงบวกใหม่ให้แก่เยาวชนคนรุ่นใหม่ เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมตระหนักถึงปัญหา และใส่ใจในคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมไทย นอกจากนี้ ยังสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นมา และชีวิตความเป็นอยู่ของศิลปินหุ่นละครเล็ก ผ่านผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ อีกด้วย

6) การคำนึงถึงการใช้ทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern)

แนวคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่ เป็นแนวคิดที่ปฏิวัติความเชื่อตามอย่างของลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) โดยมุ่งเน้นไปที่ความแปลกใหม่ การแหวกกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่เป็นระบบระเบียบ หรือมาตรฐานแบบคลาสสิก (Classic) ในศิลปะการแสดงหลังสมัยใหม่ ไม่เน้นรูปแบบ และลีลาการเคลื่อนไหวที่สวยงาม เป็นการผสมผสานระหว่างการแสดงต่างชนิดกัน หรือการแสดงกับเหตุการณ์บนโลกใบนี้ก็ได้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึง นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ไว้ว่า

> ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 เป็นยุคของนาฏยศิลป์ที่ได้รับการขนานนามโดยทั่วไปว่า โพสต์โมเดิร์นแดนซ์ (Post-Modern Dance) ซึ่งเป็นคำที่ค่อนข้างจะคลุมเครือ แนวคิดของศิลปินนักสร้างสรรค์ในยุคนี้ อยู่บนพื้นฐานของการปฏิวัติความคิดเก่าของนาฏยศิลป์ในอดีต จะเช่นเดียวกับแนวคิดของนักสร้างสรรค์ในสมัยโมเดิร์นแดนซ์ ที่ครั้งหนึ่งเคยมีความคิดขัดแย้งกับการแสดงในรูปแบบเก่า เช่น บัลเลต์ จึงเป็นธรรมดาของศิลปินนักสร้างสรรค์นาฏยศิลป์รุ่นใหม่ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 137)

จากทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ หรือ โพสต์โมเดิร์น (Post-Modern) นั้น ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” โดยการนำเสนอเรื่องราวแบบไร้กฎเกณฑ์ ไม่เรียงเหตุการณ์ตามลำดับเวลา ได้รับแรงบันดาลใจในการออกแบบลีลาจากสิ่งที่พบเห็น และการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) มีการใช้รูปแบบนาฏยศิลป์หลากหลายข้ามวัฒนธรรม รวมถึงการใช้เสียงจากเครื่องดนตรีประกอบการแสดงแบบเรียบง่าย ซึ่งเป็นแนวคิดแบบมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) การนำเสนอผลงานในรูปแบบนี้ เป็นไปเพื่อสร้างความแปลกใหม่ และกระชับในการแสดงให้เหมาะสมกับคนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของงานวิจัยนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7) การสื่อสารเชิงสัญลักษณ์

การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ มีการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ผ่านตัวละคร อุปกรณ์ประกอบการแสดง บทพูด ท่าทางการเคลื่อนไหว เต้นรำ บทละคร ภาพวิดิทัศน์ ฯลฯ เพื่อสื่อสารในสิ่งที่อาจไม่สามารถอธิบายได้ในทางตรง หรือเพื่อเพิ่มความลึกซึ้งในความหมายของสิ่งนั้น ตามที่ อิราวดี ไตลังคะ ได้กล่าวไว้ว่า

> สัญลักษณ์ คือ สิ่งมีชีวิตหรือไม่มีชีวิตที่เป็นตัวแทนหรือสิ่งแทนของอีกสิ่งหนึ่ง เช่น ธงเป็นสัญลักษณ์ของชาตินกพิราบ เป็นสัญลักษณ์ของสันติภาพ สีขาวแทนความบริสุทธิ์ ฯลฯ นี่คือสัญลักษณ์

> ที่อาจเรียกได้ว่าสัญลักษณ์สากล แต่สัญลักษณ์ในวรรณกรรมมีใช้ทั้งที่เป็นสัญลักษณ์สากล และสัญลักษณ์เฉพาะเรื่อง เฉพาะเรื่องก็คือการที่ผู้อ่านจะต้องตีความสัญลักษณ์ในเรื่องหนึ่ง ๆ อาจตีความได้มากกว่าหนึ่งความหมายก็ได้ ทั้งนี้เพราะการตีความสัญลักษณ์เป็นเรื่องอัตวิสัยในงานบางชิ้นที่มีความซับซ้อนอาจมีผู้อ่านตีความไปได้ต่าง ๆ นานาการตีความสัญลักษณ์จึงเป็นกิจกรรมทางปัญญาอย่างหนึ่ง ที่ได้จากการอ่านอย่างละเอียดและใช้ประสบการณ์ และสิ่งที่ต้องมีอีกประการคือความใจกว้างที่จะยอมรับความคิดของผู้อื่นที่แตกต่างกับตน เพราะแต่ละคนอาจจะตีความสัญลักษณ์แตกต่างกัน (อิราวดี ไตลังคะ,2546: 76-80)

การเลือกใช้สัญลักษณ์ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกพิจารณาถึงสัญลักษณ์ที่แสดงถึงองค์ประกอบหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมาเป็นอันดับแรก นอกจากนี้ยังมีสิ่งอื่นสะท้อนหรือบ่งบอกความคิดเกี่ยวกับความภาคภูมิใจ และการอนุรักษ์ในศิลปวัฒนธรรมไทยในฐานะเป็นมรดกของชาติ เข้ามาผนวกปรับใช้กับการแสดงอย่างเหมาะสม โดยคำนึงถึงวัตถุประสงค์ของการวิจัยเป็นที่ตั้งเช่นเดียวกัน

8) การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชนรุ่นใหม่

การสร้างสรรค์การแสดงในงานวิจัยนี้ ถูกออกแบบมาเพื่อกลุ่มเป้าหมายที่เป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่โดยเฉพาะ ซึ่งในยุคปัจจุบันนี้เยาวชนคนรุ่นใหม่ต่างหันมาสนใจในความเพลิดเพลินของศิลปวิทยาการชนิดต่างๆ มากขึ้น เป็นผลมาจากอิทธิพลมาจากสังคมโลกาภิวัตน์ และยังเป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่ทำให้การคิดคำนึงของเยาวชนมีลักษณะแตกต่างไปจากอดีต ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของสถาพร สนทอง ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> เยาวชนปัจจุบันห่างไกลจากคำว่าศีลธรรมและจริยธรรมมากกว่าอดีต การใช้ผลงานศิลปะแขนงต่าง ๆ มาช่วยกล่อมเกลาจิตใจจึงน่าจะเป็นวิธีการที่ดี โดยเฉพาะนาฏยศิลป์ เพราะมีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ไม่ทำให้เกิดความน่าเบื่อ มีสุนทรีย์ และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จะช่วยให้สังคมปัจจุบันเกิดการมีส่วนร่วมกับประชาชนมากกว่าสังคมนาฏยศิลป์ในสมัยอดีต (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2557)

วัฒนธรรมประชานิยม (Pop Culture) ยังมีอิทธิพลต่อคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน จอห์น สโตรี่ (John Storey) ได้อธิบายความหมายของวัฒนธรรมนี้ไว้ว่า “เป็นวัฒนธรรมที่มีแหล่งกำเนิดมาจากประชาชน สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของสื่อมวลชนและการคมนาคมสื่อสารของโลกสมัยใหม่ที่มีบทบาทสำคัญในการก่อรูปและขยายตัวของวัฒนธรรมชุมชนเมืองขนาดใหญ่ และเป็นเสมือนกระแส ไม่มีรูปแต่สัมผัสได้ บริโภคได้ และใช้มันอยู่ในชีวิตประจำวัน” (Storey, 2009: 5-6) วัฒนธรรมป็อป (Pop Culture) จะปรากฏอยู่ทั่วไปในหลายรูปแบบ ได้แก่ วัตถุสิ่งของ เช่น แฟชั่น

อุปกรณ์อิเลคโทรนิค และโทรศัพท์อัจฉริยะ (Smart Phone) รายการโทรทัศน์ เพลง พฤติกรรม เช่น การเต้นบีบอยส์ (B – Boys) การสัก การเจาะ การเล่นเกมส์ผ่านเครือข่าย แนวโน้มความนิยม (Trend) เช่น โยคะ ปั่นจักรยาน และเทคโนโลยี รวมถึง เหตุการณ์ และบุคคลที่มีชื่อเสียง การทำความเข้าใจวัฒนธรรมสมัยนิยมช่วยให้มองเห็น และเข้าใจกระบวนการสื่อความหมายต่าง ๆ ในสังคม (Signification) ในระดับที่กว้างมากขึ้น และเห็นเป็นกระบวนการปฏิสัมพันธ์เชิงวิภาษ วิธีของเงื่อนไขปัจจัย และกลุ่มคนรุ่นใหม่ในสังคมมากขึ้น วัฒนธรรมสมัยนิยมเป็นส่วนที่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงเต็มไปด้วยพลวัต ต้องเชื่อมโยงวัฒนธรรมสมัยนิยมให้เข้ากับบริบทของโลกยุคหลังทันสมัยที่ทำให้เกิดและเปลี่ยนแปลงของชีวิตประจำวันของมนุษย์ไป บริบทที่สำคัญเหล่านั้น ได้แก่ กระแสโลกาภิวัตน์ การขยายตัวของเมืองและชนชั้นกลาง ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารที่ส่งผลกระทบต่อคนรุ่นใหม่โดยตรง เป็นต้น

การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชนรุ่นใหม่ มักพบว่างานศิลปะแขนงอื่น ๆ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สื่อผสม ฯลฯ ล้วนแต่สร้างภาพลักษณ์ที่เข้าใจง่าย มีการตีความสิ่งที่สามารถเข้าใจได้ยากให้ง่ายขึ้น สื่อออกมาให้มีสนุกสนาน และความเป็นสมัยใหม่เหมาะสมกับวัยวุฒิของเยาวชน ดังนั้น การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ในครั้งนี้ ถูกปรับให้เหมาะกับความนิยม และลักษณะของคนรุ่นใหม่ เพื่อเปิดมุมมองของเยาวชนคนรุ่นใหม่ถึงศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์อื่น ๆ ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.4.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ ตำรา และบทความทางวิชาการต่าง ๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ศิลปการละคร การสร้างสรรค์การแสดง นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยนิยม เช่น ฮิพฮอพ (Hip Hop) สตรีทแดนซ์ (Street Dance) และเค-ป็อป (K-Pop) ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีการเรียนรู้ สังคมวิทยา จิตวิทยาเกี่ยวกับวัยรุ่น แนวคิดและพฤติกรรมการบริโภคสื่อประเภทต่าง ๆ ของคนรุ่นใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสื่อบันเทิง ทั้งนี้เอกสารเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ศิลปะการแสดงของไทยในคนรุ่นใหม่และนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ร่วมสมัยสำหรับคนรุ่นใหม่มีน้อยมาก ผู้วิจัยจึงได้หาข้อมูลเพิ่มเติมด้วย

วิธีการอื่น ๆ เช่น การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมอย่างใกล้ชิด โดยการเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของผู้สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ฯลฯ เป็นต้น

3.4.1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ก่อนการสร้างสรรค์การแสดง ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งการศึกษาประเด็นต่าง ๆ ทำให้ค้นพบองค์ประกอบที่สำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่คนรุ่นใหม่ควรทำความเข้าใจ เพื่อให้เกิดอรรถรสในการรับชมการแสดงหุ่นละครเล็กอย่างเต็มรูปแบบในครั้งต่อไป ตามหลักการทางสุนทรียศาสตร์ ว่าด้วยเรื่องการรับรู้คุณค่าแห่งความงาม จากการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลนี้ จะนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์และพัฒนาการแสดงให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในขั้นตอนต่อไป

3.4.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับสถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในสังคมปัจจุบัน

เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้ เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์แบบเฉพาะกลุ่ม โดยมีกลุ่มเป้าหมายเป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่อายุระหว่าง 15-21 ปี ดังนั้น ผู้วิจัยจึงต้องศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเยาวชนคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบัน เพื่อศึกษาถึงลักษณะและบุคลิก ความต้องการ และพฤติกรรมในการบริโภคศิลปะการแสดงและสื่อบันเทิง รวมถึง สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบัน เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ และพัฒนาเป็นผลงานการแสดงในขั้นตอนต่อไป

3.4.1.3 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย อันได้แก่ ศิลปการละคร นาฏยศิลป์การละคร นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยนิยม แนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) เพื่อหาแนวคิด และหลักการที่สำคัญในการเข้าสู่ภาคปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

3.4.1.4 ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงในประเทศ และต่างประเทศ

ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานศิลปะการแสดงที่สร้างสรรค์โดยศิลปินที่ได้รับการยอมรับ ทั้งในประเทศ และต่างประเทศ ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นผลงานที่มีคุณค่า และเปี่ยมไปด้วย

ความคิดสร้างสรรค์ โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์ และเปรียบเทียบแนวคิด รูปแบบการนำเสนอ เทคนิคการแสดงที่ใช้ในการแสดงนั้น ๆ ควบคู่ไปกับบริบทของสังคมในแต่ละยุคสมัย เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” ในขั้นตอนต่อไป

3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขา ทั้งในด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ศิลปการละคร และการแสดงในแต่ละด้าน รวมถึงนักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญ และกลุ่มคนรุ่นใหม่ ข้อมูลที่ได้จะมาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม โดยแยกประเด็นดังต่อไปนี้

3.4.2.1 ข้อมูลเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

3.4.2.2 ข้อมูลทางสังคมวิทยา จิตวิทยาวัยรุ่น และพฤติกรรมการบริโภคศิลปะการแสดง และสื่อบันเทิงของคนรุ่นใหม่ (New Generation: Generation Y)

3.4.2.3 ข้อมูลเกี่ยวกับกิจกรรมเพื่อการเรียนรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงของไทยสำหรับคนรุ่นใหม่

3.4.2.4 ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัย นาฏยศิลป์ และ ศิลปการละคร (นาฏยศิลป์การละคร)

3.4.2.5 ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยนิยม ที่อยู่ในความสนใจของคนรุ่นใหม่ เช่น ฮิพฮอพ (Hip-Hop) และสตรีทแดนซ์ (Street Dance)

3.4.2.6 ข้อมูลเกี่ยวกับการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย

3.4.3 การสัมมนา

ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสัมมนาในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำหน้าที่ทั้งในบทบาทของผู้ดำเนินรายการในการสัมมนา และการเป็นผู้เข้าร่วมการสัมมนาในงานโครงการสัมมนาที่จัดขึ้น เช่น

3.4.3.1 การประชุม Asean Puppet Association (APA) ณ ประเทศสิงคโปร์ในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556 และประเทศเวียดนาม ในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2557 เป็นต้น

3.4.3.2 การเข้าร่วมสัมมนาการแสดงหลากหลายประเทศ เช่น Malaysian International Performing Arts 2014 ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย

3.4.3.3 Harmony World Puppet Carnival 2014 ที่ประเทศไทยเป็นเจ้าภาพ
ต้อนรับคณะหุ่นจากทั่วโลก ระหว่างวันที่ 1-10 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557

3.4.3.4 เทศกาลละครหุ่นตระการตา Asean Enchanting Puppet 2013 ระหว่างวันที่ 22-24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2556

3.4.3.5 การสัมมนาวิชาการ หัวข้อ “ศิลปะการแสดงร่วมสมัย” ซึ่งจัดโดยสำนักงานส่งเสริมวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม เดือนกันยายน พ.ศ. 2557

3.4.3.6 การสัมมนาหัวข้ออื่น ๆ ร่วมกับหน่วยงานของรัฐบาลช่วงปี พ.ศ. 2555- 2558 เช่น กระทรวงวัฒนธรรม และการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย เป็นต้น

3.4.3.7 การเข้าร่วมสัมมนาเกี่ยวกับ ศิลปะก้าวหน้า เพื่อชุนชนที่เจริญรุ่งเรืองและยั่งยืน (Moving Forward to a Prosperous and Sustainable Community) ในงาน Burapha University International Conference 2015 ระหว่างวันที่ 10 – 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2558

ผู้วิจัยได้เข้าร่วมรับฟังการสัมมนาและการวิพากษ์ผลงานการแสดงต่าง ๆ ในรายละเอียดของการสัมมนานั้นพบว่า มีการแลกเปลี่ยนทรรศนะจากศิลปินแห่งชาติ จากหลาก หลายสาขา นอกจากนี้ยังได้รับฟังทรรศนะจากผู้ชมทั่วไป ทั้งที่เป็นครูอาจารย์ นิสิตนักศึกษา และศิลปินในสาขาต่าง ๆ โดยได้ทิศทางในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์อย่างลึกซึ้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.4 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ

ศึกษาเครื่องมือสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ทั้งในประเทศ และต่างประเทศ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ เช่น ดิจิตัล ดีวีดี สื่อสังคม (Social Media) รายการโทรทัศน์ ทั้งประเภทภาพยนตร์ ละครเวที การแสดงในงานสำคัญต่าง ๆ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยนิยม นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ และการแสดงหลากหลายประเภท โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การแสดงหุ่นละครเล็ก

3.4.5 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

ศึกษาข้อมูลตามระเบียบวิธีการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม คือ 1) การสังเกต 2) การซักถาม 3) การจดบันทึก 4) การปฏิบัติจริง เพื่อเป็นข้อมูลในด้านการปฏิบัติการ โดยนำกระบวนการดังกล่าวมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อนำผลสรุปมาสร้างสรรค์เป็นผลงานวิจัย “จุดเด่นของการสังเกตก็คือ ทำให้รู้พฤติกรรมที่แสดงออกมาเป็นธรรมชาติ เป็นข้อมูลโดยตรงตามสภาพความเป็นจริง จัดเป็นข้อมูลแบบปฐมภูมิ ซึ่งมีความน่าเชื่อถือมาก” (สุภางค์ จันทวานิช, 2556: 45) จากการรวบรวม และสำรวจข้อมูลภาคสนามนั้น ผู้วิจัยได้แบ่งการศึกษาข้อมูลออกเป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

3.4.5.1 การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมอย่างใกล้ชิด โดยผู้วิจัยได้เข้าทำงานในตำแหน่งผู้อำนวยการฝ่ายบริหารจัดการที่นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ตั้งแต่ปีพ.ศ.2553 จนถึงปัจจุบัน การมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์การแสดงชุด “ฝากฟ้าทะเลฝัน” ในการแสดงคอนเสิร์ต 25ปี แบบ เบิร์ด เบิร์ด ของ ธงไชย แมคอินไทย ซึ่งเป็นผลงานที่มีแรงบันดาลใจเดียวกันกับหัวข้อการศึกษาในครั้ง คือ ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ นอกจากนี้ ยังได้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงหุ่นละครเล็ก คณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ในแบบร่วมสมัย และสมัยใหม่อีกหลายชิ้น

3.4.5.2 การสำรวจความคิดเห็นโดยการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์คนรุ่นใหม่ก่อนการปฏิบัติการสร้างสรรค์ และทำแบบสอบถามความคิดเห็นของผู้ชมที่เป็นกลุ่มเป้าหมาย และผู้เกี่ยวข้อง โดยมีหัวข้อเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และพฤติกรรมการบริโภคสื่อบันเทิง จากเยาวชนคนรุ่นใหม่ อายุระหว่าง 15-21 ปี และผู้เข้าร่วมรับชมการแสดงร่วมสมัย ละครเวที ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ตะวันตก แนวฮิพฮอพ (Hip-Hop) การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) และเค-ป็อป (K-Pop) ซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่ ประกอบด้วยนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาจากโรงเรียนต่าง ๆ นิสิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยอื่น ๆ เยาวชน และบุคคลทั่วไป จำนวน 102 คน และผู้ชมที่รับชมผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเมื่อวันที่ 1 ธันวาคม 2558 จำนวน 316 คน รวมทั้งสิ้น 418 คน

3.4.5.3 การสังเกตผลงานการสร้างสรรค์ทางด้านการแสดง ผลงานการแสดงจากศิลปินต่าง ๆ เป็นอีกแนวทางหนึ่งในการรวบรวมข้อมูลสำหรับการวิจัย เพราะจะได้ทราบถึงการเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ที่ใช้ขับเคลื่อนผลงานการแสดง ในที่นี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเฉพาะด้านวิธีการคิดและอิทธิพลของสิ่งเร้าต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับศิลปินในการสร้างสรรค์ผลงาน ดังขอจำแนกผลงานสร้างสรรค์ทางด้านการแสดงที่ได้ศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1) การแสดงชุด “Creative Theatre for Peace” จัดแสดงในเทศกาลที่มีชื่อว่า เดอะเรพเพอร์ทัวร์ 2013 (The Repertoire 2013) ณ โรงละครแบล็คบ๊อกซ์ เธียเตอร์ (Black box theatre) ที่มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต ระหว่างเดือนกันยายนถึงเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2556 สำหรับการแสดงชุดดังกล่าวเป็นผลงานการออกแบบนาฏยศิลป์โดยนราพงษ์ จรัสศรี มีการแสดงจำนวน 3 ชุด ที่แตกต่างกันออกไป ประกอบด้วย

1.1) เรื่อง “Salome: Dancing for the Head” หรือ “นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว” ของออสคาร์ ไวล์ (Oscar wilde) นักเขียน และกวีคนสำคัญของชาวไอริช ที่มีผลงานการเขียนบทละครและเรื่องสั้นจำนวนมากสู่งานแสดง สำหรับการแสดงครั้งนี้ถูกนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre)

1.2) เรื่อง “Ballerina: The Pathetic Creature” หรือ “นางระบำปลายเท้าที่น่าเวทนา” คำว่า บัลเลอรีน่า เป็นคำนิยมที่สังคมมอบให้ไว้กับสุภาพสตรีที่เป็นนักเต้นบัลเลต์ที่สามารถดำรงไว้ซึ่งคุณภาพอย่างยาวนาน ถูกนำมาถ่ายทอดเป็นการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่ใช้ลีลา ท่าทาง สัญลักษณ์ และละคร ถ่ายทอดเป็นการแสดงแบบปะติด (Collage) และเล่าถึงวิญญาณของบัลเลอรีน่า

1.3) เรื่อง “ Dance Labaratory: Back and Front in Dance ” หรือ เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ” ความน่าสนใจของภาพเบื้องหลังการซ้อมนาฏยศิลป์ก่อนการปรากฏตัวแสดงจริงต่อหน้าผู้ชม ได้ถูกนำมาเป็นเนื้อหาของการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) การแสดงชุดนี้ประกอบไปด้วยนาฏยศิลป์ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น บัลเลต์แบบคลาสสิก (Classic Ballet) แจ๊สแด๊นซ์ (Jazz Dance) แท๊ปแด๊นซ์ (Tap Dance) ตลอดจนนาฏยศิลป์ในรูปแบบละครเพลง ความดีงาม และคุณภาพของลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบดั้งเดิม เช่น บัลเลต์ ระบำสเปน นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และละครบอร์ดเวย์ ก็ถือเป็นส่วนหนึ่งที่ได้ถูกนำมาจัดแสดงไปพร้อม ๆ กับการสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการเทิดทูนถึงนาฏยศิลปินที่ประสบความสำเร็จในอดีตที่ยังคงสามารถครองใจคนรุ่นใหม่ได้ แม้ว่าการแสดงนั้นจะได้สร้างสรรค์มาหลายทศวรรษแล้วก็ตาม

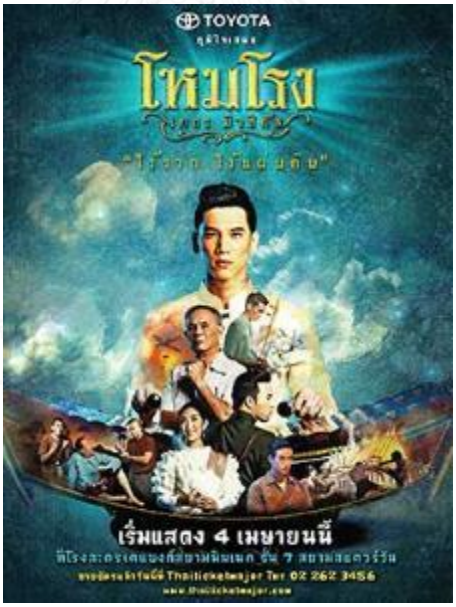
ภาพที่ 3.1 สูจิบัตรประชาสัมพันธ์การแสดงชุด Creative Theatre for Peace โดยนราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: คณะละครแห่งมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU Theatre)

ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์การละคร ทั้ง 3 เรื่อง ของนราพงษ์ จรัสศรี ผู้วิจัยสามารถสรุปสาระสำคัญอันเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เช่น การให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่ การสร้างสรรค์ในเชิงพหุวัฒนธรรม การผสมผสานรูปแบบและแบบอย่างการสร้างสรรค์โดยใช้สัญลักษณ์ การสร้างสรรค์โดยใช้ทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร และการคำนึงถึงการสร้างสรรค์ใหม่จากความเป็นดั้งเดิม ผู้วิจัยจะนำแนวทางในการสร้างสรรค์เหล่านี้มาเป็นส่วนหนึ่งของการบูรณาการผลงานสร้างสรรค์การแสดงในลำดับต่อไป

2) ละครเวที เรื่อง “โหมโรง: เดอะ มิวสิคัล” จากความสำเร็จของภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” บทประพันธ์ของ อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์ กลับมามีชีวิตชีวาอีกครั้งด้วยการสร้างสรรค์ในรูปแบบละครเวที กำกับการแสดงโดย ธีรวัฒน์ อนุวัตรอุดม และรสสุคนธ์ กองเกตุ การนำเสนอความคิดในละครเวทีเรื่องนี้ กล่าวถึง “คนรุ่นใหม่” ของทั้งสองยุค คือ คนรุ่นใหม่อย่างศรในวัยหนุ่ม ที่สามารถเอาชนะใจคนรุ่นเก่าด้วยฝีมือ ด้วยความแม่นยำในศาสตร์และศิลป์ หรือรู้จัก “ราก” อย่างลึกซึ้ง และหาทางที่จะนำเสนอในรูปแบบใหม่ ๆ ของตัวเอง ต่างจากคนรุ่นใหม่ในยุคมาลานำไทย (มาจากการแต่งกายโดยต้องสวมหมวก) สมัยจอมพลป.พิบูลย์สงคราม ที่ละทิ้งรากเหง้าของตัวเองไปจนหมดสิ้น และหันไปนิยมอย่างตะวันตก เพราะเชื่อว่ามีอารยะ ตรงกับหัวใจ

ของเนื้อเรื่องที่ใช้เป็นวรรคทองของละครเวที “ไร้ราก ไร้แผ่นดิน” อรรถรสสำคัญที่แตกต่างไปจากภาพยนตร์นั้น คือ ได้ฟังการบรรเลงดนตรีสดหลากหลายรูปแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การประชันระนาดเอก ที่ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถมากเป็นพิเศษ ทั้งทางด้านการแสดงละคร และดนตรีไทย

ผู้วิจัยพบว่าประเด็นในการนำเสนอ และแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงละครเวที เรื่อง “โหมโรง: เดอะ มิวสิคัล” มีความสอดคล้องกับผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” หลายประเด็นด้วยกัน เช่น แนวคิดเกี่ยวกับคนรุ่นใหม่และศิลปวัฒนธรรมไทย การกระตุ้นให้คนไทยได้เล็งเห็นและตระหนักถึงคุณค่าความงดงามในศิลปะของชาติไทย การสร้างสรรค์ด้วยการใช้ทฤษฎีทางนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร การคัดเลือกนักแสดงที่มีความสามารถหลากหลาย การนำศิลปะการแสดงดั้งเดิมของไทยมานำเสนอในรูปแบบใหม่ เพื่อผู้ชมในยุคปัจจุบัน เป็นต้น ผู้วิจัยจะนำแนวทางในการสร้างสรรค์เหล่านี้มาเป็นส่วนหนึ่งของการบูรณาการผลงานสร้างสรรค์การแสดงในลำดับต่อไป



ภาพที่ 3.2 ใบปิดประกาศประชาสัมพันธ์การแสดง เรื่อง “โหมโรง: เดอะ มิวสิคัล”
ที่มา: ไทยทิกเกตเมเจอร์ (Thaiticketmajor)

3.4.6 เกณฑ์มาตรฐานศิลปินต้นแบบแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศึกษางานวิจัย เรื่อง เกณฑ์มาตรฐานศิลปินต้นแบบแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ของอาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อรวบรวม

คุณสมบัติของความเป็นเอกศิลป์ ในศิลปินเพื่อหามุมมอง แนวคิด ทฤษฎี ที่นำมาใช้ในการสร้างอรรถรสในการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ ผ่านนาฏยศิลป์การละคร ที่ประกอบด้วย นาฏยศิลป์ ทั้ง นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยนิยม และนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ผนวกกับศิลปการละคร และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ในครั้งนี้

เกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ในที่นี้ เป็นการคัดสรรศิลปินผู้เป็นต้นแบบทางนาฏยศิลป์ เพื่อเป็นการยกย่องศิลปินเหล่านั้นว่ามีความรู้ความสามารถในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานสู่แวดวงนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน โดยมีหลักเกณฑ์ในการพิจารณามาตรฐานของศิลปินแบ่งออกเป็น 10 ประการ (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557) ดังนี้

3.4.6.1 จิตวิญญาณความเป็นศิลปิน (Spiritual) ศิลปินควรมีจิตวิญญาณของผู้สร้างสรรค์ จึงจะเข้าใจลึกซึ้งกับงานสร้างสรรค์นั้น ๆ และสามารถถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกที่เคลือบแฝงอยู่ในการแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ จิตวิญญาณต้องมาจากหลายส่วน ทั้งอารมณ์ ความรัก ความผูกพันในสิ่งที่ตัวเองทำ เกิดเป็นปณิธานแน่วแน่ในการอุทิศตน เพื่อการทำงานอย่างดีที่สุดตามแนวทางของตัวเอง จิตวิญญาณ ยังรวมถึงการแสดงผลงานด้วยใจบริสุทธิ์โดยไม่อยู่ภายใต้แรงกดดันจากผู้สนับสนุน

3.4.6.2 รสนิยม (Taste) ศิลปินควรมีรสนิยมเป็นของตนเอง เนื่องจากรสนิยมจะเป็นตัวกำหนดแนวทางและรูปแบบของผลงานให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตนของศิลปิน ทำให้ผู้ชมและคนในสังคมสามารถจดจำได้ว่าผลงานนาฏยศิลป์รูปแบบนั้น ๆ เป็นของศิลปินคนใด มีความนิยมชอบทางศิลปะที่งามถึงระดับสุนทรียะ ทั้งในแง่ความชื่นชมทางศิลปะและการแสดงออกทางศิลปะ รู้จักเลือกสรรสาระและภาวะทางอารมณ์ มีศิลปะรสทั้ง 9 ผ่านอายตนะทั้ง 6 คือ ตา หู จมูก ลิ้น กาย และใจ หรือศิลปินอาจสร้างมาตรฐานรสนิยมของตัวเอง นอกเหนือจากกฎเกณฑ์ดังกล่าวจนเป็นที่ยอมรับ ด้วยวิธีการสร้างงานที่เป็นกระบวนการอย่างมีเหตุผล

3.4.6.3 ประสบการณ์ (Experince) หากศิลปินมีประสบการณ์ทั้งในการแสดง และการสร้างสรรค์มากเพียงใด ก็จะยิ่งเพิ่มเติมและเสริมสร้างทักษะให้กับศิลปิน หรือผู้ออกแบบลีลาได้มากเท่านั้น เนื่องจากประสบการณ์เปรียบได้กับแบบฝึกหัดที่จะทำให้เกิดทักษะและนำไปสู่การพัฒนา ความชำนาญ และความเชี่ยวชาญทางศิลปะมากขึ้น มีความรู้หลากหลายและรู้จักประมวลสิ่งที่ได้รู้ได้เห็นมา ได้ลองผิดลองถูก จนเล็งเห็นการณ์ไกล และยังคงพัฒนาตนเองอย่างไม่

หยุดยั้ง ดังนั้นความผิดพลาดหรือข้อบกพร่องต่าง ๆ ก็จะน้อยลง ทำให้เกิดประสิทธิภาพในงานนาฏยศิลป์นั้นเพิ่มขึ้นตามไปด้วย

3.4.6.4 ปรัชญา (Philosophy) ศิลปินควรมีหลักปรัชญาในการทำงานเพื่อเป็นสิ่งยึดเหนี่ยวอันส่งผลให้การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์มีแบบแผนมากขึ้น อีกทั้งเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดลีลาเฉพาะของศิลปิน ผลงานที่สร้างสรรค์มาจากปรัชญาและสร้างสรรค์โดยศิลปินที่มีปรัชญาเป็นของตนเองจะทำให้ผลงานนั้นมีคุณภาพและทรงคุณค่า เป็นประโยชน์ต่อสังคมและผู้ชม

3.4.6.5 ความสามารถหลากหลาย (Versatile) เรียกว่า เป็นผู้มีความรู้เป็นพหูสูตรอบด้าน ศิลปินควรมีความสามารถรอบด้าน และหลากหลาย เพื่อการนำมาใช้บูรณาการประยุกต์ และปรับปรุงในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ของตนเองได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน ก็จะทำให้ผลงานนั้นมีความสมบูรณ์แบบมากขึ้น

3.4.6.6 การสร้างสรรค์ (Creativity) ศิลปินควรมีหลักในการสร้างสรรค์ผลงานที่ชัดเจนและเป็นรูปแบบเฉพาะตน เพื่อสร้างเอกลักษณ์ให้กับศิลปิน และควรเลือกหลักการสร้างสรรค์ให้เหมาะสมกับผลงานในแต่ละชุดการแสดง โดยคำนึงถึงบริบทและองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ รูปแบบของการแสดง สิ่งที่ต้องการนำเสนอ วาระและโอกาส สถานที่ เวลา ความสามารถของนักแสดง กลุ่มผู้ชม รสนิยมของผู้ชม ความสามารถในการรับรู้ของผู้ชม เป็นต้น

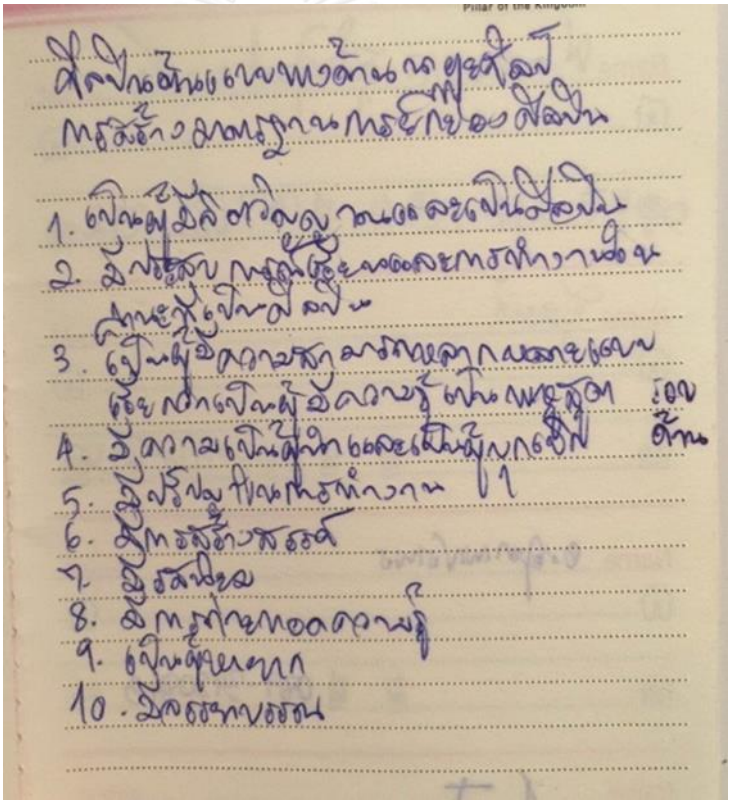
3.4.6.7 ผู้นำและผู้บุกเบิก (Pioneer) ศิลปินควรสรรหาหลักในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ เพื่อให้เกิดรูปแบบที่หลากหลายขึ้น ไม่ซ้ำซากจำเจ หากเป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาโดยหลักการและรูปแบบใหม่ ๆ นั้นเป็นที่นิยมและกลายเป็นที่ยอมรับของคนในสังคมก็จะทำให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตนของศิลปิน อย่างไรก็ตามศิลปินก็ไม่ควรหยุดนิ่งอยู่กับที่แต่ควรจะเฟ้นหารูปแบบการแสดงใหม่ ๆ มาปรับใช้ในการแสดงอยู่ตลอดเวลา

3.4.6.8 การถ่ายทอดองค์ความรู้ (Passing the knowledge) ศิลปินควรมีกระบวนการถ่ายทอดความรู้ทางนาฏยศิลป์อย่างเป็นระบบชัดเจน ทั้ง การเป็นครูผู้สร้างบุคลากรที่มีคุณภาพสูงให้แก่วงการนาฏยศิลป์ และการถ่ายทอดผลงานศิลปะ เนื่องจากกระบวนการในการถ่ายทอดนั้นเป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้ผลงานที่ความสมบูรณ์แบบมากขึ้น นักแสดงจะสามารถแสดงออกมาได้ดีเพียงใด ก็ขึ้นอยู่กับความสามารถในการถ่ายทอดหรือฝึกฝนของศิลปิน ที่การเอาใจใส่ใน

รายละเอียดต่าง ๆ ทั้งยังต้องอาศัยความเสียสละ ความทุ่มเท เพื่อพัฒนาและฝึกฝนนักแสดงให้เกิดทักษะสูงสุด รู้จักปรัชญาของความรู้ และเชิดชูความรู้ รวมถึงปลูกฝังคุณธรรมของครูแก่ศิษย์

3.4.6.9 เป็นผู้หายาก (Rareness) หมายถึง เป็นปราชญ์ที่รอบรู้ หาบุคคลใดจะมาเทียบเคียงได้ยาก และหาไม่ได้แล้ว

3.4.6.10 มีจรรยาบรรณ (Ethic) เป็นการบำเพ็ญตนเป็นศิลปินผู้ใหญ่ อยู่ศีลธรรมจรรยา มีทัศนคติและจุดยืนที่ชัดเจนว่าด้วยศีลธรรม เพื่อรักษาและส่งเสริมเกียรติคุณชื่อเสียงและฐานะของศิลปิน ทั้งนี้ต้องตระหนักคุณค่า และมีจิตสำนึกของความเป็นศิลปิน เป็นแบบอย่างแก่ศิลปินทั้งหลายและคนทั่วไปในสังคม



ภาพที่ 3.3 บันทึกข้อความเรื่องศิลปินต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์ของการสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินของดร.วิชชุตา วุธาทิตย์
ที่มา: วิชชุตา วุธาทิตย์

ผู้วิจัยได้พิจารณาเกณฑ์มาตรฐานศิลปินข้างต้นนี้พบว่า เกณฑ์ดังกล่าวเป็นคุณสมบัติที่เหมาะสมสำหรับนาฏยศิลปิน เพราะเป็นดัชนีชี้วัดมาตรฐานทั้งของตัวศิลปินเอง และ

ผลงานที่จะเกิดขึ้นในอนาคต ซึ่งทั้ง 10 คุณลักษณะนี้ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ให้เข้ากับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะมีคุณลักษณะบางข้อที่เหมาะสมและสอดคล้องสำหรับการนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานวิจัยครั้งนี้ เช่น ในด้านจิตวิญญาณ ด้านการสร้างสรรค์ ด้านการถ่ายทอด ด้านประสบการณ์ ด้านผู้นำและบุกเบิก ฯลฯ ทั้งหมดจะถูกถ่ายทอดออกมาผ่านผลงานศิลปะการแสดง และทำให้ตระหนักได้ว่า เมื่อศิลปินจะพัฒนาศิลปะชนิดใดขึ้นมานั้นควรแสดงออกถึงนาฏยลักษณ์ที่เป็นศิลปะเฉพาะของศิลปินด้วย เพื่อนำไปสู่ผลงานที่มีคุณภาพ

3.4.7 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย

ผลงานศิลปะทุกแขนงเป็นสิ่งสะท้อนถึงประสบการณ์ของมนุษย์ที่มีต่อเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามที่ตนเองได้ประสบพบเจอมา ทั้งในอดีต ปัจจุบัน หรือเหตุการณ์ที่อาจคาดคะเนล่วงหน้า เห็นได้จากศิลปะแขนงจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม รวมไปถึงงานเขียน เช่น วรรณศิลป์ต่าง ๆ มักพบว่าศิลปินหรือนักเขียนแต่ละคน ต่างมีวิธีการสร้างสรรค์ผลงาน และถ่ายทอดศิลปะชนิดนั้น ๆ อย่างแตกต่างกัน ทั้งในแง่ของวิธีการนำเสนอและรูปแบบ แม้ว่าจะมีแก่นแท้หรือจุดประสงค์ของสิ่งที่ต้องการนำเสนอในเรื่องเดียวกัน แต่ผลงานเหล่านั้นย่อมมีความเป็นปัจเจกอย่างแท้จริง ประสบการณ์ส่วนตัวจึงเป็นสิ่งสำคัญสำหรับศิลปินทุกสาขาอาชีพในการพัฒนาผลงานให้เกิดความโดดเด่น แตกต่าง และสร้างสัญลักษณ์ของตนเองได้อย่างตรงไปตรงมา ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า

> ประสบการณ์ส่วนตัวของนาฏยศิลปินเป็นเครื่องมือที่จำเป็นอย่างมาก เพราะมักจะนำเรื่องราวที่ตัวเองได้เผชิญหน้า มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์และออกแบบงานนาฏยศิลป์ มาจากการคิดคำนึงเหตุการณ์ อารมณ์ ความรู้สึก ความเจ็บป่วย โรคภัย ความรู้ ความชอบ ความเกลียดชัง ฯลฯ แต่การนำประสบการณ์ส่วนตัวมาใช้ในการออกแบบนาฏยศิลป์ก็ควรไตร่ตรองและเลือกสิ่งที่เหมาะสมด้วยวิจารณญาณ ตั้งอยู่ในศิลธรรมและจริยธรรมเป็นหลักด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นศิลปินคนหนึ่ง ในอดีตเคยมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานดุริยางคศิลป์ นาฏยศิลป์สมัยนิยม ละคร และการแสดงหุ่นละครเล็กอยู่ด้วยกันหลากหลายชุด ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำประสบการณ์ทางด้านละคร ดุริยางคศิลป์ นาฏยศิลป์ และศิลปะการแสดงในอดีตมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ซึ่งเป็นศิลปะร่วม (Composite Art) ที่รวบรวมศิลปะหลากแขนงเข้าไว้ด้วยกันอย่างบูรณาการในวิจัยครั้งนี้ ผลงานที่ผู้วิจัยเคยสร้างสรรค์และมีส่วน

ร่วมทั้งในฐานะที่เป็นผู้ออกแบบเอง และเป็นผู้ช่วยผู้ออกแบบ รวมถึงการเป็นนักแสดงนั้น สามารถรวบรวมเป็นหมวดหมู่โดยสังเขปได้ดังนี้

3.4.7.1 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยกับงานสร้างสรรค์การแสดง

1) การสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์การละคร มุ่งเน้นการแต่งหน้าด้วยเทคนิคพิเศษ

2) การสร้างสรรค์การแสดงละครเพลง (Musical) เนื่องในเทศกาลแห่งความรัก

3) การสร้างสรรค์การแสดงหุ่นละครเล็กรูปแบบใหม่ ประกอบดนตรีไทยสากล และสากล แนวป็อป (Pop Music)

4) การสร้างสรรค์การแสดงสะท้อนสังคม เพื่อคนรุ่นใหม่

5) การสร้างสรรค์การแสดงในคอนเสิร์ตแบบเบิร์ด เบิร์ด ครั้งที่ 25 ในเพลง “ฟากฟ้าทะเลฝัน” นำเสนอชีวิตใต้ท้องทะเลไทย

6) การสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัย เนื่องในโอกาสความสัมพันธ์ไทย – เยอรมัน ครบรอบ 100 ปี โดยใช้แนวคิดจากวรรณคดีไทยผสมผสานกับนิทานพื้นบ้านของกริม (Grimm)

7) การร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์การแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง “ครุฑานุภาพ” ประกอบเทคนิคพิเศษโฮโลแกรม (Hologram)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.7.2 ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยกับงานสร้างสรรค์ทางด้านอื่น ๆ

1) การสร้างสรรค์การแสดงดนตรีสด (Concert) ในต่างประเทศ อาทิ เช่น บอดี้สแลม ไลฟ์ อิน ลอนดอน (Bodyslam Live in London) ไทเทเนียม (Thaitanium) บี้ สุกฤษณ์ โก้ มิสเตอร์แซคแมน (Mr.Saxman) และขุนอิน เป็นต้น

2) การแสดงดุริยางค์ศิลป์นิพนธ์ เกี่ยวกับการแสดงออกทางเสียงสัมพันธ์กับทางร่างกายในดนตรีสมัยนิยม (Popular Music)

3) การสร้างสรรค์เทศกาลดนตรีสด สำหรับคนรุ่นใหม่ เช่น งานไซโค ครั้งที่ 2 และ 3 (Psycho 2-3) งานเอสเคป ครั้งที่ 1 - 3 (Ezcape 1-3) งานครบรอบ 10 ปี สยามสแควร์ เป็นต้น

กล่าวโดยสรุป คือ ประสบการณ์ส่วนตัว เป็นปัจจัยที่สำคัญประการหนึ่งในการออกแบบ และสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมทุกแขนง แสดงออกถึงบุคลิก ลักษณะ และตัวตนของศิลปินอย่างถ่องแท้ โดยเฉพาะเมื่อปรากฏในศิลปะการแสดง ก็จะพบว่ามีเอกลักษณ์บางประการที่เป็นลักษณะเฉพาะของศิลปินเกิดขึ้น หรือที่เรียกว่า ลายเซ็น (Signature) ของศิลปิน ให้ปรากฏอยู่ในทุก ๆ ผลงาน ไม่อย่างใดก็อย่างหนึ่ง ดังเช่น ผลงานของผู้วิจัย มักจะสะท้อนภาพ และแสดงสัญลักษณ์เกี่ยวกับคนรุ่นใหม่ หรือการนำเทคโนโลยีทันสมัยเข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงาน

3.5 ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ ซึ่งมีขั้นตอนในการวิจัยดังนี้

3.5.1 ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งของไทยและของต่างประเทศ

3.5.2 สัมภาษณ์ศิลปิน ครูอาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ละครเวที นาฏยศิลป์ไทยและสากล การเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) และศิลปกรรมศาสตร์

3.5.3 ศึกษาผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย การเต้นรำแนวสตรีท ละครเวที และนาฏยศิลป์การละครร่วมสมัย การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อคนรุ่นใหม่

3.5.4 ศึกษาเทคนิคการสร้างสรรค์การแสดงประเภทต่าง ๆ เช่น ละครเวที ภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ การเต้นรำ โขน การเชิดหุ่น นาฏยศิลป์ไทยและตะวันตก การแสดงดนตรีสมัยนิยม เกมส์ผ่านเครือข่าย แอพพลิเคชั่นบนมือถือ และศิลปะที่ใช้เทคโนโลยี เป็นต้น

3.5.5 พิจารณา และนำข้อมูลที่ได้จากขั้นตอนที่ 3.5.1 - 3.5.4 มาสร้างเครื่องมือหรือหลักเกณฑ์ที่ใช้เป็นตัวตั้งต้นหรือเป็นแนวทางในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์

3.5.6 ดำเนินการทดลองออกแบบการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่

3.5.7 ให้ผู้เชี่ยวชาญ หรือผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ และการแสดงตรวจสอบผลงาน รวมถึงการให้คำแนะนำ ข้อเสนอแนะเพื่อปรับปรุงแก้ไข และการพัฒนาผลงานตามลำดับ

3.5.8 จัดโครงการประชุมสัมมนา หรือนิทรรศการด้านการแสดงนาฏยศิลป์ โดยมีการบรรยายถึงผลการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ และเปิดให้มีการวิพากษ์เพื่อรับฟังความคิดเห็นของ

ประชาคมอย่างเปิดเผย อีกทั้งให้มีการตอบแบบสอบถามแบบปลายปิดและปลายเปิด การประเมินผลและรายงานผลตามลำดับ

3.5.9 สรุปผล และพัฒนางานวิจัยในขั้นสุดท้าย เพื่อจัดพิมพ์รูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

3.6 ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ในข้อมูลเรื่องผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยครั้งนี้ โดยผู้วิจัยได้แบ่งสาระสำคัญของการศึกษาออกเป็น 3 ประเด็นหลัก ๆ ได้แก่ เกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้อง ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย การสำรวจความคิดเห็น ดังจะกล่าวถึงรายละเอียดแต่ละประเด็นดังนี้

3.6.1 เกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้อง

ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในที่นี้ หมายถึง ผู้ที่มีความสำคัญในการให้ข้อมูลต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ โดยผู้วิจัยใช้หลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้องคือ

3.6.1.1 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านการสร้างสรรค์การแสดง นาฏยศิลป์ ละครเวที การเต้นสมัยใหม่ หรือศิลปะการแสดงอื่น ๆ ไม่น้อยกว่า 10 ปี จำนวนไม่น้อยกว่า 5 คน ทั้งนี้เพื่อให้ได้การศึกษาถึงประเด็นของศิลปะการแสดง การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยองค์ความรู้จากศาสตร์ข้างต้น

3.6.1.2 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ไม่น้อยกว่า 10 ปี จำนวนไม่น้อยกว่า 3 คน ทั้งนี้เพื่อให้ได้การศึกษาถึงประเด็นที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับการวิจัยครั้งนี้ เพื่อนำองค์ประกอบหลัก และหัวใจสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมาออกแบบสร้างสรรค์เป็นการแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่

3.6.1.3 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านอื่น ๆ เช่น สังคมศาสตร์ พฤติกรรมศาสตร์ เทคโนโลยีการสื่อสาร และการตลาด ฯลฯ ที่เกี่ยวข้องกับคนรุ่นใหม่ ไม่น้อยกว่า 10

ปี จำนวนไม่น้อยกว่า 3 คน ทั้งนี้เพื่อให้ได้การศึกษาถึงประเด็นที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับการวิจัยสำหรับคนรุ่นใหม่อย่างแท้จริงในครั้งนี้

3.6.2 รายชื่อผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3.6.2.1 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านการแสดง และนาฏยศิลป์ มีดังต่อไปนี้

1) ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ปัจจุบันดำรงตำแหน่งศาสตราจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย และผู้บุกเบิกสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ และการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์

3) อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

4) อาจารย์ ดร.สทาศัย พงศ์หิรัญ อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงและกำกับการแสดง

5) อาจารย์ วีระศิลป์ ช้างขนุน อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏยศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และผู้ชำนาญการพิเศษ ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย (โขนลิง)

6) อาจารย์ ยุทธ อุทธยานินทร์ อาจารย์ประจำสาขาศิลปะการแสดง คณะมนุษย์ศาสตร์และประยุกต์ศิลป์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย และผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบแสง

7) อาจารย์ วรรณศักดิ์ ศิริหล้า อาจารย์พิเศษ สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และผู้เชี่ยวชาญทางด้านการแสดงและเขียนบทละครเวที

3.6.2.2 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านในด้านศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก มีดังต่อไปนี้

1) พิสูตร ยังเขียวสด ทายาทคนที่ 5 ของครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปิน ผู้สร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก และกรรมการผู้จัดการของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

2) สุรินทร์ ยังเขียวสด ทายาทคนที่ 7 ของครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปิน ผู้สร้างสรรค์การแสดงหุ่นละครเล็ก และรองกรรมการผู้จัดการของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

3) ยุพิน กุลนิตย์ ศิลปินผู้สร้างสรรค์บทละคร สำหรับการแสดงหุ่นละครเล็ก นักเชิดหุ่นละครเล็ก ผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์และการแสดงของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

4) สมพิศ ยังเขียวสด ทายาทคนที่ 9 ของครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปิน ผู้สร้างสรรค์เครื่องประดับ และเครื่องแต่งกายของหุ่นละครเล็ก และกรรมการของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

3.6.2.3 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ในด้านในด้านอื่น ๆ มีดังต่อไปนี้

1) อาจารย์นิชคุณ ช่างเรียน ประจำสาขาวิชา Animation and Creative Media คณะเทคโนโลยีสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสยาม และผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic)

2) พงศ์พูน พิบูลย์เกษตรกิจ นักประพันธ์บทเพลงสำหรับการแสดงละครเวที และผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรี

3) สราวุธ ตรีอภินัย ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบงานนฤมิตศิลป์ ผู้ออกแบบและจัดงานนิรรศการ ดูแลภาพลักษณ์การถ่ายแบบแฟชั่นนิตยสาร และโฆษณาต่าง ๆ ปัจจุบัน ดำรงตำแหน่ง Intergrated Marketing Communication and Creative Director บริษัท เซนเตอร์พ้อยท์ เอนเตอร์เทนเมนท์ จำกัด (Centerpoint Entertainment Co.,Ltd)

ผู้เกี่ยวข้องแต่ละท่านก็มีมุมมองที่ต่างกันออกไป การอาศัยความคิดเห็นจากผู้เกี่ยวข้องข้างต้นนี้จะทำให้ผู้วิจัยเกิดแนวทางหรือมิติทางความรู้ที่แตกต่างไปจากเดิม อันจะทำให้การพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ทางด้านการแสดงมีประสิทธิภาพและสมบูรณ์มากที่สุด นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดตารางในการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 3.1 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
ศาตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	29 สิงหาคม 2555	นาฏยศิลป์สร้างสรรค์
	4 เมษายน 2557	นาฏยศิลป์ร่วมสมัย
	25 เมษายน 2557	การแสดงชุด “กระโปรง” (Skirts)
	17 ธันวาคม 2557	การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่
	17 ธันวาคม 2557	การวิจัยเชิงคุณภาพ
	17 ธันวาคม 2557	นาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre)
	17 ธันวาคม 2557	การวิจัยเชิงสร้างสรรค์
	17 ธันวาคม 2557	โครงสร้างของการแสดง
	17 ธันวาคม 2557	เทคนิคการปะติด หรือคอลลาจ (Collage)
	17 ธันวาคม 2557	ทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern)
	19 กันยายน 2557	การออกแบบงานนาฏยศิลป์
	25 พฤศจิกายน 2557	การสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “พระมหาชนก”
	25 ธันวาคม 2557	การสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “บัลเลอรินา”
	20 พฤษภาคม 2558	การออกแบบลีลาการแสดง และนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post-Modern)
	1 กรกฎาคม 2558	นาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยใหม่
	2 กรกฎาคม 2558	การเคลื่อนไหวตามธรรมชาติของมนุษย์
	18 สิงหาคม 2558	ปัญหาในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดง

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
	1 กันยายน 2558	การออกแบบบทการแสดง
	13 พฤศจิกายน 2558	ความเป็นมาของนาฏยศิลป์
	30 พฤศจิกายน 2558	การเคลื่อนไหวของนักแสดง
	13 ธันวาคม 2558	ทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์
	15 ธันวาคม 2558	การเคลื่อนไหวแบบหยุดนิ่ง
	16 มิถุนายน 2559	แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน
อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์	6 ตุลาคม 2557	เกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์
	9 กรกฎาคม 2557	การคัดเลือกนักแสดงสำหรับงานนาฏยศิลป์
อาจารย์ ดร.ธนากร จันทนะสาโร	6 ตุลาคม 2557	นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance)
	6 ตุลาคม 2557	การต่อต้านอุดมคติของศิลปะคลาสสิก
	10 สิงหาคม 2558	การออกแบบลีลานาฏยศิลป์
อาจารย์ ดร.ธนากร จันทนะสาโร	12 สิงหาคม 2558	การด้นสด (Improvisation)
	12 สิงหาคม 2558	การใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์
	12 สิงหาคม 2558	การออกแบบลีลาตามกระบวนการสากล
	12 สิงหาคม 2558	การออกแบบอุปกรณ์การแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์
	19 สิงหาคม 2558	การทำซ้ำ (Repetitive) ในนาฏยศิลป์
	16 มิถุนายน 2559	คนรุ่นใหม่
	13 ธันวาคม 2558	การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะของการละคร
	16 มิถุนายน 2559	คนรุ่นใหม่
อาจารย์ ดร.สทาศัย พงศ์หิรัญ	9 ตุลาคม 2557	การคัดเลือกนักแสดง
	6 ตุลาคม 2557	ดนตรีกับประกอบการแสดง

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
	10 พฤษภาคม 2558	ออดิชั่น (Audition)
	16 ธันวาคม 2558	การหยุดนิ่ง
อาจารย์ วีระศิลป์ ช้างขนุน	9 พฤษภาคม 2559	การออกแบบลีลานาฏยศิลป์
	9 พฤษภาคม 2559	การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุดยกรบ
อาจารย์ ยุทธ อุทยานินทร์	12 เมษายน 2559	การออกแบบแสง
อาจารย์ วรรณศักดิ์ ศิริหล้า	21 พฤษภาคม 2558	วิธีการถ่ายทอดการแสดง
	8 มิถุนายน 2558	การออกแบบบทการแสดง
	8 มิถุนายน 2558	การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อคนรุ่นใหม่
พิสูตร ยังเขียวสด	26 มิถุนายน 2553	โรงละครชื่อว่า “โจหลุยส์ เธียเตอร์”
	26 มิถุนายน 2553	ความหมายของ “ละครเล็ก”
	26 มิถุนายน 2553	ลักษณะเด่นของ “หุ่นละครเล็ก”
	26 มิถุนายน 2553	เจตนารมณ์ และปณิธานของครูสาคร ยังเขียวสด
	26 มิถุนายน 2553	การเชิดหุ่นละครเล็ก
	26 มิถุนายน 2553	สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน
	26 มิถุนายน 2553	ลีลาของหุ่นละครเล็ก
	26 มิถุนายน 2553	การรับมอบวิธีการทำกลไกหุ่นละครเล็ก
	10 กรกฎาคม 2555	การเคลื่อนไหวของหุ่นละครเล็ก
	1 กรกฎาคม 2556	การสร้างสรรค์หุ่นละครเล็กในยุคทายาทรุ่นที่ 3
	15 กันยายน 2557	ขั้นตอน และวิธีการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก
	12 ตุลาคม 2557	การพัฒนารูปแบบการสร้างสรรค์ และเทคนิคประกอบการแสดง

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
	12 ตุลาคม 2557	การพัฒนาเครื่องแต่งกายของผู้เชิดหุ่นละครเล็ก
	29 ธันวาคม 2557	พัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
	23 เมษายน 2559	การเชิดหุ่นละครเล็ก
	23 เมษายน 2559	รูปแบบและวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก
	23 เมษายน 2559	การแสดง ชุด “คนเชิดคน”
	27 พฤษภาคม 2559	การแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง “ครุฑานุภาพ”
	1 มิถุนายน 2559	นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก ณ โครงการเอเซียทีค: เดอะ ริเวอร์ฟร้อนท์
	19 มิถุนายน 2559	ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
สุรินทร์ ยังเขียวสด	25 มิถุนายน 2553	ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
	25 มิถุนายน 2553	การเชิดหุ่นละครเล็ก
	25 มิถุนายน 2553	หัวใจสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
	26 มิถุนายน 2553	การคัดเลือกนักแสดงสำหรับงานนาฏยศิลป์
	27 สิงหาคม 2557	องค์ความรู้แห่งภูมิปัญญาของศิลปินบรรพบุรุษไทย
	23 พฤศจิกายน 2558	ประวัติของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
	11 กรกฎาคม 2559	พิธีรับมอบการสร้างหุ่นละครเล็ก
	23 เมษายน 2559	พัฒนาการของหนังใหญ่ และโขน
	23 เมษายน 2559	การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยชุด “คนเชิดคน”
	23 เมษายน 2559	การออกแบบอุปกรณ์ประกอบฉาก
	23 เมษายน 2559	การออกแบบเครื่องแต่งกายในฉากไหว้ครู และการฝึกซ้อมการแสดง

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
ยุพิน กุลนิตย์	20 กรกฎาคม 2556 24 มิถุนายน 2556 20 กันยายน 2557	ความหมายของคำว่า “ศิลปะหุ่นละครเล็ก” ประวัติของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก การพัฒนากลไกหุ่นละครเล็ก
สมพิศ ยังเขียวสด	12 ธันวาคม 2556 3 พฤศจิกายน 2557 13 กรกฎาคม 2559	เครื่องแต่งกายของผู้เชิดหุ่น วิธีการทำหุ่นละครเล็ก พัฒนาการของการออกแบบเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็ก
เจษฎา สมสุข	4 พฤษภาคม 2558	การเคลื่อนไหวของหุ่นละครเล็ก
เอกราช ชลกิจ	15 ตุลาคม 2557 10 พฤษภาคม 2558	การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) การออกแบบลีลาท่าทางจากพฤติกรรมของคนรุ่นใหม่ และการล้อเลียนหุ่น
สราวุฒิ ตรีอภินัย	30 พฤศจิกายน 2558	ทรรศนะเกี่ยวกับลักษณะของ “คนรุ่นใหม่”
อาจารย์ สถาพร สนทอง	9 ตุลาคม 2557 9 ตุลาคม 2557	ศิลปะกับคนรุ่นใหม่ รุ่นใหม่ การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเยาวชน
อาจารย์ ดร.ดาริณี ชำนาญหมอ	16 กันยายน 2558 16 กันยายน 2558 16 กันยายน 2558	นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ความหลากหลายในการแสดงโพสต์โมเดิร์นดานซ์ (Post- Modern Dance) ความสัมพันธ์ของนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์
ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล	16 พฤศจิกายน 2558 24 มิถุนายน 2559	บทพูด (Dialogue) ของตัวละครนาฏยศิลป์ตะวันตก

ผู้ให้สัมภาษณ์	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
เภตรา ศรีวรานนท์	12 พฤษภาคม 2559	การสร้างสรรค์การแสดงสำหรับคนรุ่นใหม่
กุลธวัช อินทร์บัว	23 เมษายน 2559	การแสดงชุดคนเชิดคน
กิจมาโนชญ์ โรจนทรัพย์	23 กรกฎาคม 2554	การใช้คำว่า “ละคร” หรือ “ละคอน”
คมสันฐ หัวเมืองลาด	20 เมษายน 2558	นาฏยศิลป์
ธฤต โรจนสุวรพงศ์	14 มีนาคม 2558	คนรุ่นใหม่กับสังคมปัจจุบัน
มนน ธรานุรักษ์	12 สิงหาคม 2558	แนวคิดการปะติด หรือคอลลาจ (Collage)
วรเขต ทักโกษา	12 กุมภาพันธ์ 2559 9 กุมภาพันธ์ 2559	สังคมไทยสมัยใหม่ในปัจจุบัน ดุริยางศิลป์
อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์	6 มกราคม 2557	การสร้างสรรค์ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง”

จากตารางข้างต้นนี้ เบื้องต้นผู้วิจัยได้กำหนดวันที่ และประเด็นในการศึกษาให้ตรงกัน แต่ในการสัมภาษณ์จริงนั้น ข้อมูลของวันที่ที่ทำการสัมภาษณ์ และประเด็นที่ทำการสัมภาษณ์อาจมีการกล่าวถึงไปโดยปริยาย เนื่องจากเป็นข้อมูลที่ต้องอธิบายเชื่อมโยงกันไปโดยตลอด มีการนำกลับมาอ้างถึงใหม่อีกครั้ง ซึ่งเสมือนเป็นข้อมูลสัมพันธ์กันแบบลูกโซ่

3.6.3 การสำรวจความคิดเห็น จากตารางข้างต้น ผู้วิจัยได้เลือกสำรวจความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ และคนรุ่นใหม่ ซึ่งมีสาระสำคัญเกี่ยวเนื่องกับการวิจัยครั้งนี้ โดยอาศัยทั้งการสอบถามด้วยวิธีการสัมภาษณ์แบบปลายปิด และแบบปลายเปิด ทั้งแบบมีโครงสร้าง และแบบไม่มีโครงสร้าง เพื่อให้เกิดชุดความรู้ในประเด็นต่อไปนี้

3.6.3.1 ข้อมูลและข้อคิดเห็นที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลป์การแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

3.6.3.2 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงสำหรับคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน

3.6.3.3 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่

3.6.3.4 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับเกณฑ์มาตรฐานศิลปินด้านการแสดง

3.6.3.5 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงสร้างสรรค์ที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทยและต่างประเทศ

3.6.3.6 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับกระบวนการออกแบบ และการคัดเลือกองค์ประกอบทางด้านการแสดง

3.6.3.7 การแปลความหมาย หรือสัญลักษณ์ที่ปรากฏในการออกแบบการแสดง

3.6.3.8 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการทำความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

3.6.3.9 แนวคิดและข้อคิดเห็นเกี่ยวกับลักษณะ และพฤติกรรมการบริโภคศิลปะการแสดง และสื่อบันเทิงของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน

จากการศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ที่ได้กล่าวมาข้างต้นนี้ ผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์โดยละเอียด เพื่อศึกษาถึงหลักสำคัญที่จะนำไปสู่แนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง และบรรลุวัตถุประสงค์ของการวิจัยในครั้งนี้ อีกทั้งเป็นการตอบปัญหาของการวิจัยอย่างตรงไปตรงมา อันเป็นการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเพื่อใช้เป็นอีกแนวทางหนึ่งในกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะในปัจจุบัน และอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้ปรากฏสู่สังคมไทยสืบไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.7 สรุปบท

วิธีดำเนินการวิจัย ในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ ใช้รูปแบบงานวิจัยในลักษณะผสมผสานจากองค์ความรู้ในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยคุณภาพ ในด้านการออกแบบงานวิจัยใช้ความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ศิลปการละคร นาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ศิลปกรรมศาสตร์ สังคมศาสตร์ และพฤติกรรมศาสตร์ เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะเฉพาะ โดยมีการตั้งประเด็นคำถาม วัตถุประสงค์ในการวิจัย แนวคิดในการวิจัย ที่มีความสอดคล้องกัน นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังอาศัยการพิจารณาผลงานการแสดง นาฏยศิลป์และผลงานอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ทั้งที่สร้างสรรค์ในประเทศไทยและต่างประเทศในการศึกษาร่วมกัน ใช้ชุดความรู้จากเกณฑ์มาตรฐานศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ และการสัมภาษณ์จากผู้เกี่ยวข้อง เพื่อนำ

องค์ความรู้ต่าง ๆ ที่จะนำมาใช้พัฒนา ประยุกต์ และปรับปรุงผลงานนาฏยศิลป์ในการวิจัยครั้งนี้ให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด

บทที่ 4
กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์

4.1 อารัมภบท

ในบทที่ 3 นั้น ผู้วิจัยได้อธิบายถึงสาระสำคัญของวิธีดำเนินการวิจัย ซึ่งประกอบไปด้วย รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ขั้นตอนในการดำเนินการวิจัย และผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สำหรับในบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยจะอธิบายถึงการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ เรื่อง “ละคอนเล็ก” โดยลำดับความสำคัญตามประเด็นคำถามของงานวิจัย อันได้แก่ รูปแบบของผลงานการสร้างสรรค์การแสดง และแนวคิดของผลงานการสร้างสรรค์การแสดง อภิปรายผล และสรุปบท ดังแสดงรายละเอียดต่อไปนี้

4.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณานำประเด็นสำคัญจากคำถามของงานวิจัยมาเป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล ทั้งนี้เพื่อค้นหาคำตอบของคำถามในงานวิจัย โดยสามารถจำแนกออกได้เป็น 2 เรื่อง คือ 1) รูปแบบของผลงานการสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งคำนึงถึงองค์ประกอบทางการแสดงทั้ง 8 ประการ และ 2) แนวคิดของผลงานการสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งปรากฏแนวคิดที่เกิดขึ้นกับงานวิจัยครั้งนี้ 8 ประการ โดยผู้วิจัยขอกล่าวถึงโดยลำดับดังนี้

4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของการผลงาน “การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

ในการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์รูปแบบการแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่นี้ ผู้วิจัยได้เรียงลำดับขั้นตอนการปฏิบัติการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานการแสดงทั้งสิ้น 4 ครั้ง ซึ่งในแต่ละขั้นตอนการปฏิบัติ ได้แยกวิเคราะห์ประเด็นต่าง ๆตามองค์ประกอบการแสดงในหัวข้อ 3.3.2 ในบทที่ 3 โดยในกระบวนการวิเคราะห์เนื้อหาของรูปแบบการสร้างสรรค์การแสดง ได้คำนึงถึงกลุ่มเป้าหมายที่เป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่เป็นหลักสำคัญ ดังนี้

4.2.1.1 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1

จากการสร้างสรรค์ผลงานวิจัย “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เพื่อคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้ลำดับขั้นตอนในการออกแบบ และอธิบายการสร้างสรรค์ตามองค์ประกอบการแสดง ดังนี้

1) การออกแบบบทการแสดง ครั้งที่ 1

ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษา และสร้างสรรค์บทการแสดงขึ้น โดยนำเสนอในรูปแบบของละคร ดังที่ มัทนี รัตนิน กล่าวถึงบทละครเอาไว้ว่า

> บทละคอน คือ เรื่องราวที่เกี่ยวกับการกระทำของมนุษย์ ซึ่งหมายถึงการกระทำทางร่างกาย (Physical Actions) จิตใจ (Mental) จิตวิทยา (Psychological) ซึ่งผลักดัน (Motivate) หรือกระตุ้น (Stimulate) ให้เกิดพฤติกรรมภายนอก (External Behavior) ความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ภายใน (Internal Emotions and Feelings) การกระทำของมนุษย์ที่มีพลังจะเกิดจากแรงผลักดันที่รุนแรง และมีผลกระทบต่อผู้อื่นมากมาย ก่อให้เกิดปฏิกิริยาตอบโต้ ความขัดแย้ง การเปลี่ยนแปลง และการเคลื่อนไหวที่รุนแรงเช่นกัน ละคอนที่น่าสนใจต้องมีการกระทำ (Dramatic Actions) ที่มีเอกภาพ (Unity) จุดมุ่งหมายที่มีคุณค่า (Purposeful) ความซับซ้อนลึกซึ้ง (Complications) น่าสนใจสำหรับผู้ชม ความน่าจะเป็นไปได้ (Probability) ความลึกลับน่าติดตาม (Suspense) และสร้างสรรค์ ไม่น่าเบื่อ (มัทนี รัตนิน, 2555: 5)

โดยผู้วิจัยได้สร้างสรรค์จากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ตามลำดับเหตุการณ์จริง ประสบการณ์ และจิตวิญญาณความรู้สึกของศิลปินผู้เชิดหุ่นละครเล็ก ซึ่งเป็นทายาทสายตรงของครูสาคร ยังเขียวสด หรือที่รู้จักกันในนาม “โจหลุยส์” ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) นอกจากนี้ ยังมีข้อมูลจากการสำรวจภาคสนามของผู้วิจัยที่ใช้เวลากว่า 5 ปี ในการร่วมเป็นส่วนหนึ่งของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) คณะละครเล็กที่อนุรักษ์ ถ่ายทอด และสืบสานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก จากครูแกร ศัพทวณิช โดยครูสาคร ยังเขียวสด จนมาถึงรุ่นลูกหลานในปัจจุบัน ผสานกับจินตนาการที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสิ่งรอบตัวที่พบเห็น คนรุ่นใหม่ และสภาพสังคมในปัจจุบัน โดยแยกอธิบายตามขั้นตอนได้ดังนี้

1.1) แรงบันดาลใจ

แรงบันดาลใจ เป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดในขั้นตอนของการเริ่มต้นในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ซึ่ง นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “จุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์งานก็คือ แรงบันดาลใจ ซึ่งจะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อได้รับสิ่งเร้าที่จะทำให้ผู้สร้างสรรค์งานมีความต้องการที่จะสร้างงาน” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 16 มิถุนายน 2559) โดย แจคเกอลีน สมิธ-ออทาร์ด (Jacqueline Smith-Autard) ได้อธิบายถึง สิ่งเร้าในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ว่า

> สิ่งเร้าเป็นตัวกำหนด หรือปลุกจิตวิญญาณในการสร้างสรรค์กิจกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์ สำหรับสิ่งเร้าทางด้านนาฏยศิลป์สามารถเกิดขึ้นได้จากการได้ยิน (Auditory Stimuli) การมองเห็น (Visual Stimuli) แนวความคิด (Ideational Stimuli) การสัมผัส (Tactile Stimuli) หรือการเคลื่อนไหว (Kinesthetic Stimuli) เป็นต้น (Smith-Autard อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 52-53)

ในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากสิ่งเร้าที่เกิดจากความคิดคำนึง (Ideational Stimuli) ถึงสถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยกับคนรุ่นใหม่ โดยข้อสังเกตว่า ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารในปัจจุบัน ทำให้การเดินทางของวัฒนธรรมไม่ได้ถูกจำกัดด้วยพื้นที่และเวลาอีกต่อไป การถ่ายทอดและซึมซับทางวัฒนธรรมจึงเกิดขึ้นได้อย่างรวดเร็ว ด้วยอิทธิพลดังกล่าวนี้ทำให้มนุษย์รับเอาวัฒนธรรมและค่านิยมใหม่เข้ามา และอาจจะเริ่มลืมรากเหง้าและตัวตนไป จนเกิดความสับสนวุ่นวายด้วยอำนาจแห่งวัฒนธรรมสมัยนิยม (Pop Culture) การบริโภคนิยม และระบบทุนนิยมที่เข้ามาปนกับวิถีชีวิตของคนไทย ดังที่ รังสรรค์ พิมพ์ช่างทอง ได้กล่าวไว้ว่า

> วัฒนธรรมการบริโภคนิยม และทุนนิยมก่อตัวจากรูปแบบวิถีชีวิตของประเทศมหาอำนาจอย่างสหรัฐอเมริกา และแพร่กระจายผ่านสื่อหลากหลายชนิด โดยที่สื่อเหล่านั้นทำหน้าที่หลักในการสร้างความเชื่อและกล่อมให้ผู้ที่เสพย์ มีความต้องการ อยากใช้ชีวิตอย่างที่พวกเขาเห็นและอยากได้สินค้าที่พวกเขาพบ ยิ่งไปกว่านั้นประเทศจำนวนมากก็ได้ใช้ รูปแบบของการครอบงำวัฒนธรรมของสหรัฐอเมริกาไปใช้เช่นกัน เช่น การสร้างกระแสความนิยมศิลปินจากประเทศญี่ปุ่น และ เกาหลี เป็นต้น (รังสรรค์ พิมพ์ช่างทอง, 2552: 1)

ผลของการรับเอาวัฒนธรรมอันหลากหลายเข้ามาจะทำให้เกิดค่านิยมใหม่ในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งจากวัฒนธรรมหนึ่งสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง และการผสมผสานหลากหลายวัฒนธรรมเข้ากับวัฒนธรรมของตนเอง จนเอกลักษณ์ของชาติเลือนหายไป ทุกวันนี้ประเทศไทยยังคงซึมซับรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาอย่างรุนแรงและไม่หยุดยั้ง ซึ่งแปรผกผันกับความนิยมในศิลปวัฒนธรรมของไทยที่มีแนวโน้มลดถอยลงอย่างต่อเนื่อง ดัง สมพงษ์ จิตระดับ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้บรรยายหัวข้อเรื่อง “วิกฤตเยาวชนไทยในยุคปัจจุบัน” ไว้ว่า

> ปัจจุบัน ร้อยละ 90 มีคุณลักษณะ หรือคาแรกเตอร์ ก้าวร้าว หมกมุ่นเรื่องเพศ ติดเกม ทำให้เด็กมีคุณภาพ คุณธรรม จริยธรรมลดลง ส่วนเด็กที่ศึกษาในระดับมัธยมมีการเปลี่ยนแปลงในทางแย่มากขึ้น คือ เล่นกีฬา ช่วยงานบ้าน ไปเที่ยวกับครอบครัว และไปวัดน้อยลง ขณะที่เด็กเหล่านี้มีความต้องการที่จะเล่นอินเทอร์เน็ต ดูเว็บโป๊ ทำศัลยกรรม เที่ยวกลางคืน เล่นหวย คุยโทรศัพท์ และติดเพื่อนเพิ่มมากขึ้น และเด็กไทยจะเป็นเด็กที่มีวัฒนธรรมหลากหลาย โดยเฉพาะวัฒนธรรมเค-ป็อป (K-Pop) หรือวัฒนธรรมของนักร้อง ดารา เกาหลี ซึ่งวัยรุ่นเกาหลี ร้อยละ 30 ทำศัลยกรรมทั้งสิ้น และเจ-ป็อป (J-Pop) หรือวัฒนธรรมดารา นักร้องญี่ปุ่น จึงทำให้กลืนความเป็นไทย วัฒนธรรมดี ๆ ของไทยลดน้อยลงเหลือประมาณ ร้อยละ 30 เท่านั้น คือ เหลือเพียงรู้จักการไหว้ พูดภาษาไทย และใช้เงินไทยเท่านั้น รากของวัฒนธรรมไทยในเด็กกำลังจะเน่า เพราะเด็กไทยจะซึมซับเอาวัฒนธรรมจากต่างชาติเข้ามาผสมจนกลายเป็นวัฒนธรรมสากลไปจนหมด (สมพงษ์ จิตระดับ, สัมภาษณ์: 23 สิงหาคม 2550)

จากการศึกษาข้อมูลทางเอกสารพบว่า ความเจริญรุ่งเรืองของศิลปะการแสดงของไทย รวมถึงการแสดงหุ่นละครเล็กนั้น แปรผันไปตามสภาพสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองที่สร้างค่านิยมต่าง ๆ ในแต่ละยุคสมัยมาโดยตลอด เมื่อความคิดของคนในสังคมเปลี่ยนค่านิยมของสังคมจึงเปลี่ยน มนุษย์เริ่มเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตจนวัฒนธรรมไทยเกิดความสั่นคลอนจนเป็นปัญหาการถอยห่างจากศิลปวัฒนธรรมของเยาวชนไทยในปัจจุบันนี้ หม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมทย์ ได้กล่าวไว้ว่า “นาฏยศิลป์ดนตรีนั้น ขาดคนดู คนฟังที่เข้าใจแล้ว ถึงแม้คนแสดงโขนแสดงดนตรีจะวิเศษปานใดก็อยู่ไม่ยืด สิ่งเหล่านี้ต้องมีคนดู และคนดูต้องมีวิจารณญาณ”

(หม่อมราชวงศ์ คึกฤทธิ์ ปราโมทย์, 2539: 1-22) ดังนั้น คนรุ่นใหม่ควรได้รับการปลูกฝังความรู้เกี่ยวกับศิลปะไทย และค่านิยมความเป็นไทย ชี้ให้เห็นถึงเอกลักษณ์ความงดงามอันน่าภาคภูมิใจของศิลปวัฒนธรรมไทย ซึ่งไม่เหมือนชาติใดในโลก เพื่อป้องกันการสูญหายของศิลปะการแสดงของไทย และสร้างเกราะป้องกันการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมอีกด้วย ดัง เอมิล เดอร์ไคห์ม (Emile Durkheim) บิดาแห่งนักสังคมวิทยาสมัยใหม่ได้กล่าวไว้ว่า “การสร้างความเข้าใจ ความรู้สึก ค่านิยมและความเชื่อที่เหมือนกันในสังคม เป็นการสร้างความสัมพันธ์ทางสังคมในแง่ความเป็นปึกแผ่น (Solidarity) ที่เกิดจากความเหมือนกัน (Similitude)” (สุภางค์ จันทวานิช, 2555: 40)

ด้วยความสำคัญดังที่กล่าวมา ผู้วิจัยในฐานะคนไทยรุ่นใหม่ที่มีความรักและภาคภูมิใจใน “ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” ที่รวบรวมงานวิจิตรศิลป์ และประยุกต์ศิลป์หลากหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกันอย่างครบถ้วน จึงเล็งเห็นถึงความสำคัญในการให้ความรู้และเสริมสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับศาสตร์และศิลป์ของการแสดงหุ่นละครเล็กอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติให้แก่อนุชนคนรุ่นใหม่ เพื่อให้เยาวชนสามารถเข้าถึงสุนทรียภาพ เกิดความเข้าใจ และมองเห็นถึงจิตวิญญาณในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ความสำคัญและภูมิปัญญาของบรรพบุรุษ ผู้สร้างสรรค์ศิลปะไทย คุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมอันดีงามจนเกิดความซาบซึ้งประทับใจ โดยอาศัยหลักทางสุนทรียศาสตร์ที่ว่า “ยิ่งเรารู้สึกซาบซึ้งมากเท่าไหร่ ความประทับใจของเราก็ยิ่งมีมากขึ้นเพียงนั้น” (Wright, 1972: 19) และแรงบันดาลใจจากส่วนหนึ่งของชีวประวัติของครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปินแห่งชาติ สาขาการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ประจำปีพุทธศักราช 2539 ภาพจดจำในอดีตจนถึงปัจจุบัน เบื้องหน้า และเบื้องหลังการแสดงหุ่นละครเล็ก ในการกระตุ้นให้คนรุ่นใหม่เกิดความรู้สึกรัก หวงแหน และความภาคภูมิใจ สร้างค่านิยมเชิงอนุรักษ์ในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษา และออกแบบสร้างสรรค์ผลงานการแสดงร่วมสมัยเรื่อง “ละคอนเล็ก” ขึ้น จนเป็นผลงานการวิจัย “การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” ในที่สุด

1.2) การค้นคว้าข้อมูลเพื่อหาแนวเรื่อง

ในการวางแนวเรื่องของการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำเรื่องราวมาจากส่วนหนึ่งของชีวประวัติของครูสาคร ยังเขียวสด โดยอ้างอิงเรื่องราวจากเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย และการวิเคราะห์องค์ประกอบสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ที่ได้มาจากการศึกษา ค้นคว้าข้อมูลทางเอกสาร การสัมภาษณ์ และประสบการณ์ส่วนตัวในการเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) คณะของ ครูสาคร ยังเขียวสดตั้งแต่ปี พ.ศ. 2553 จนถึงปัจจุบัน รวมระยะเวลากว่า 5 ปี

ผลวิเคราะห์ข้อมูลตามหลักสุนทรียศาสตร์พบว่า ความซาบซึ้งในความงามของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก มี 2 ประการ คือ ความซาบซึ้งทางอารมณ์ผ่านองค์ประกอบทางการแสดง และความซาบซึ้งทางพุทธิปัญญา เพื่อให้คนรุ่นใหม่เกิดความรู้ความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กตามวัตถุประสงค์ของการแสดง ผู้วิจัยจึงแบ่งองค์ประกอบสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กออกเป็น 6 หัวข้อ เพื่อใช้ในการกำหนดแนวเรื่อง และโครงสร้างในแต่ตอน อันได้แก่ 1) ประวัติ ความสำคัญ และความเป็นมา 2) องค์ประกอบในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก 3) รูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก 4) พัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก 5) สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน 6) ศิลปินผู้สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ทั้งหมดนี้ เพื่อเป็นการเพิ่มประสบการณ์สุนทรียะความซาบซึ้งทางพุทธิปัญญา และการสื่อสารเชิงอนุรักษ์ทางศิลปวัฒนธรรมให้แก่เยาวชนด้วยวิธีการนำเสนอผ่านการแสดงที่เหมาะสมสำหรับคนรุ่นใหม่ในยุคปัจจุบัน

จากการศึกษาข้อมูลในการกำหนดแนวเรื่อง ผู้วิจัยได้เลือกใช้ การแสดงในรูปแบบของละครเวที ประเภทสุขนาฏกรรม (Comedy) เนื่องจากพฤติกรรมในการบริโภคสื่อบันเทิงของกลุ่มคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน มักนิยมเรื่องราวที่มีสาระและมาพร้อมกับความสนุกสนาน ดังทรรศนะของ ณัฐพล จิตประไพ ในบทความ รูปแบบการใช้ชีวิตของเจนเอ็ม (Gen M Lifestyle) ที่ว่า “กลุ่มเจนเอ็ม (Gen M) นี้ ชอบความสนุกสนาน ความบันเทิง แม้กระทั่งเรื่องราวที่เป็นสาระก็ควรที่จะเป็นสารคดีในรูปแบบที่สนุกสนาน ไม่ใช่เนื้อหาวิชาการที่ดูซีเรียส สไตล์เอ็ดดูเทนเมนท์ (Edutainment) มากเกินไปทำให้ยากต่อการเข้าใจ” (ณัฐพล จิตประไพ, 2550: 9) ซึ่ง มัทนี รัตนิน ได้อธิบายถึงละครประเภทสุขนาฏกรรมนี้ ไว้ว่า

> ละครชวนหัวแสดงความบ้าไร้สาระของมนุษย์ที่ผู้ชมสะท้อนถึงตัวเองหรือชีวิตจริงอย่างขบขันด้วยท่าทางแสดงที่เกินธรรมชาติ คำพูดชวนหัว และตัวละครที่มีลักษณะน่าขบขัน ตัวเอกของเรื่องจะชนะอุปสรรคต่าง ๆ ได้ในที่สุด และรับโชคลาภกลับคืนมา ชีวิตชีวาดีขึ้นกว่าเดิม เรียนรู้บทเรียนที่ทำให้ตนฉลาดขึ้น สังคมและโลกเจริญขึ้นในตอนท้าย ในตอนท้ายมักจบลงด้วยความสุข เช่น การเฉลิมฉลอง การแต่งงาน การสืบทอดเผ่าพันธุ์ต่อไป และความรุ่งเรือง (มัทนี รัตนิน, 2555: 12)

ผู้วิจัยได้ออกแบบบทการแสดงในแนวสัจนิยม หรือ “เรียลลิสม์ (Realism) ที่มุ่งสะท้อนสภาพสังคมตามความเป็นจริง และเรื่องราวที่ใกล้ตัว เน้นให้ผู้แสดงเล่นอย่างสมจริงตามธรรมชาติ เลียนแบบชีวิตจริง” (สดใส พันธุมโกมล, 2556: 35-36) โดยผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมในการแสดง ตามลักษณะของละครประเภทมีส่วนร่วม (Participatory

Theatre) ซึ่ง “ผู้ชมจะมีความใกล้ชิดกับนักแสดงมากกว่าละครเวทีทั่วไป และมีส่วนช่วยในการดำเนินเรื่อง เมื่อนักแสดงออกมาขอความช่วยเหลือ เพื่อเพิ่มประสบการณ์ตรงจากการดูละคร” (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์: 8 มิถุนายน 2558) ตัวละครใช้บทเจรจาเป็นร้อยแก้ว ใช้ภาษาที่สมจริงตามสถานะของตัวละคร ฟังแล้วเข้าได้ใจง่าย เพื่อให้ผู้ชมเยาวชนคนรุ่นใหม่สามารถเข้าใจเรื่องราว และแก่นสารที่เป็นองค์ประกอบสำคัญหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้ง่ายขึ้น ดัง วรรณศักดิ์ ศิริหล้า ได้อธิบายเกี่ยวกับการนำเสนอเรื่องราวในละครสำหรับเยาวชนไว้ว่า “สำหรับละครเยาวชนนั้น มีกลวิธีการนำเสนอเรื่องราวและความดึงดูดเฉพาะกลุ่ม ซึ่งมีความตรงไปตรงมาและมีรสนิยมที่ชัดเจน เป็นแบบฉบับของตนเอง โดยมุ่งเน้นความบันเทิงที่มีสาระและความสนุกสนานแก่ผู้ชม” (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์: 8 มิถุนายน 2558)

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสร้างตัวละครเอก (Protagonist) ให้เป็นคนรุ่นใหม่ ที่มีอายุรุ่นราวคราวเดียวกับผู้ชม เพื่อสื่อในฐานะตัวแทนของเยาวชนคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน ลักษณะ พฤติกรรม ความคิด ค่านิยม และวิธีการแสดงออกทั้งภายในและภายนอกของเยาวชนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบัน จะถูกถ่ายทอดผ่านตัวละคร (Characters) นี้ ด้วยบริบทของสังคมภายในเรื่องหล่อหลอมให้ตัวละคร ชอบความทันสมัย น่าตื่นเต้น เร้าใจ และมีทัศนคติต่องานศิลปวัฒธรรมไทยในฐานะวัฒนธรรมดั้งเดิมล้าสมัย ดังที่โทนี่ กิลรอย ได้กล่าวไว้ว่า “สร้างตัวละคร และสภาพแวดล้อมก่อนค่อยสร้างเรื่อง” (ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, 2556: 99) ผู้ออกแบบได้จัดวางจำนวนตัวละครตามลักษณะของวัยรุ่นที่ชอบใช้ชีวิตอยู่กับเพื่อนเป็นกลุ่ม (Gang Age) โดยกลุ่มตัวละครเอกที่ประกอบไปด้วยตัวละครหลัก (Main Characters) 3 ตัว เป็นแกนนำของเรื่อง ซึ่งกำหนดจากความจำเป็นตามเงื่อนไขของหลักการเชิดหุ่นละครเล็ก ดังที่ สุรินทร์ ยังเขียวสด ได้อธิบายว่า “ตัวละครเอก อย่างเช่น หนุมาน พระราม และทศกัณฐ์จะต้องมีผู้เชิดถึง 3 คนด้วยกัน” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 25 มิถุนายน 2553)

ตัวละครเอกทั้ง 3 ได้มีโอกาสย้อนอดีตกลับไปสัมผัสถึงความรุ่งเรืองของสิ่งที่ตนเองกำลังคิดว่าเชยเก่า ล้าหลังในปัจจุบัน ซึ่งนั่นก็คือ “ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” ในปี พ.ศ. 2528 ปีที่ครูสาคร ยังเขียวสด (โจหลุยส์) ได้พลิกฟื้นลมหายใจของหุ่นละครเล็กขึ้นมาอีกครั้งใน “งานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และเสริมสร้างเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร” หลังจากศิลปะแขนงนี้ได้หายสาบสูญไปจากประเทศไทยกว่าหลายสิบปี จากจุดกำเนิดที่สำคัญในวันนั้น ทำให้ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้กลับมามีชีวิตโลดแล่นในประเทศไทยอีกครั้ง ทั้งยังมีการสร้างสรรค์รูปแบบการเชิดแบบใหม่ที่ “ตัวละครกับผู้เชิดทั้ง 3 คนจะต้องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

สอดประสานทั้งท่าทางการแสดง และอารมณ์อย่างพร้อมเพรียง” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 25 มิถุนายน 2553) ซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนในประวัติศาสตร์การแสดงหุ่นละครเล็ก

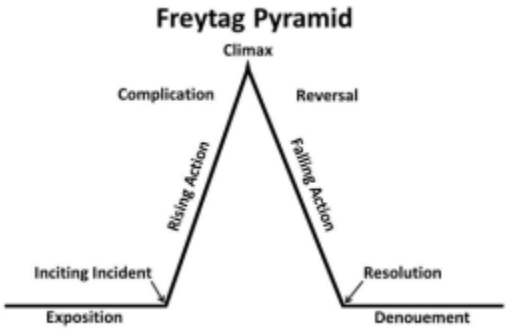
ในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” จะเปิดเผยเรื่องราวบางส่วนที่ไม่เคยมีบันทึกอย่างเป็นทางการ ไม่เคยถูกนำเสนอ และสร้างสรรค์เป็นการแสดงมาก่อน เกี่ยวกับเหตุการณ์ระหว่าง 27 วันก่อนการแสดงในงานวันนั้นของครูสาคร ยังเขียวสด และชาวคณะ ซึ่งไม่เคยสัมผัสกับการแสดงหุ่นละครเล็กเลยในชีวิต แม้แต่ตัวหุ่นสำหรับใช้แสดงก็ยังไม่มี แล้วพวกเขาจะทำการแสดงได้อย่างไร อะไรคือสิ่งที่ทำให้พวกเขาผ่านพ้นวันนั้นจนศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติตราบจนทุกวันนี้ ผู้ชมจะได้รับรู้เรื่องราวความเป็นมาของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ภูมิปัญญาของบรรพบุรุษ วิถีชีวิตของศิลปินหุ่นละครเล็กไปพร้อม ๆ กับตัวละครเอกที่ย้อนเวลามาเรียนรู้ว่า “หุ่นอาจเป็นแค่ตัวแทน แต่สำหรับบางคน หุ่นคือตัวตน คือความคิด คือชีวิต คือทุกสิ่งที่ถูกถ่ายทอดและหล่อหลอมจิตวิญญาณของเขาไว้” ซึ่งคนบางคนนั้นก็ คือศิลปินที่ได้อุทิศตน ทุ่มเทเวลา ชีวิต ความคิด ฝีมือและภูมิปัญญาทางศิลปะไทยหลากหลายแขนงลงไปในผลงานการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก ด้วยความมานะอุตสาหะ ความพิถีพิถันละเอียดลออ ค่อยบรรจงปั้น หล่อ วาด เขียน เย็บ ปัก เชิด กว่าจะสร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมนั้น จึงไม่ใช่เรื่องง่าย

1.3) โครงสร้างบทการแสดง

ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับโครงเรื่องมาก ซึ่งเปรียบเสมือนกระดูกสันหลัง (Spine) ของร่างกายมนุษย์ นอกจากเป็นโครงสร้างที่ยึดแขนขา และกระดูกส่วนอื่นต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกันแล้ว ยังเป็นศูนย์รวมของประสาทไขสันหลังที่ควบคุมการทำงานของร่างกายทั้งหมดอีกด้วย เช่นเดียวกันกับโครงเรื่องที่เป็นตัวกำหนดทิศทาง และสร้างเอกภาพในการเล่าเรื่อง (Unity of Plot) “การวางโครงเรื่องนั้น คือ เหตุการณ์ และวิธีออกแบบเรื่องราวที่ผู้สร้างสรรค์เลือก” (ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, 2556: 28)

ผู้วิจัยเริ่มจากการกำหนดเหตุการณ์ต่าง ๆ ในเรื่อง โดยดำเนินตามลำดับขั้นตอนจาก 1) จุดเริ่มต้น (Exposition) เพื่อปูพื้นฐานของเรื่อง 2) จุดขัดแย้ง (Conflicts) และอุปสรรคต่างๆ (Complications) ดังที่สดใส พันธุมโกมล กล่าวว่า “ถ้าละครไม่มีความขัดแย้ง ก็ไม่มีอะไรที่จะทำให้ตื่นเต้น พอที่จะต่อเติมให้เป็นเรื่องราวได้” (อ้างถึงใน สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2558: 80) 3) วิกฤตการณ์ (Crisis) ความตึงเครียด และความขัดแย้งรุนแรงขึ้น จนเกิดภาวะที่ตัวละครต้องตัดสินใจ 4) จุดสุดยอดแตกหัก (Climax) เมื่อตัวละครตัดสินใจกระทำสิ่งหนึ่งสิ่ง

ใด ซึ่งเป็นจุดหักเหของเรื่อง (Turning Point) 5) การคลี่คลาย (Resolution-Denouement) ความตึงเครียดลดลง และ 6) จุดจบ (Ending) เมื่อทุกอย่างคลี่คลาย มีคำตอบ ไม่เหลือข้อสงสัย หรือวิกฤตการณ์อีก โดยผู้วิจัยได้กำหนดเหตุการณ์ และแบ่งเรื่องราวตามหลักการ และทฤษฎีการเขียนบทางการละคร ดังที่กุสตาฟ ไฟรทาก (Gustav Freytag) นักเขียนนวนิยายชาวเยอรมัน สรุปเป็นแผนภูมิ ดังนี้



ภาพที่ 4.1 Freytag's Pyramid
ที่มา: (Forbes, 2015: 5)

1.3.1) การเปิดเรื่อง (Exposition) การปูพื้นฐานของเรื่องว่าเหตุการณ์นี้เกิดในอนาคต ปี พ.ศ. 2577 ในปีที่ถูกสมมติว่าไม่มีหุ่นละครเล็กอีกแล้วในประเทศไทย ซึ่งหายสาบสูญไปกว่า 20 ปี ผู้คนมีความเชื่อในวิทยาศาสตร์ เหตุและผลที่พิสูจน์ได้ เชื่อในความสามารถของมนุษย์มากกว่าสิ่งใด ยึดติดกับวัตถุนิยมเนื่องจากความสะดวกสบายได้แพร่หลายปะปนไปในชีวิตประจำวันของพวกเขาตั้งแต่เกิด ตัวละครเอก และกลุ่มตัวละครเอกเป็นนักศึกษาวิชานาฏยศิลป์สมัยใหม่ วิชาเอกสตรีทแดนซ์ ที่มหาวิทยาลัยนาฏยศาสตร์ ซึ่งเป็นตัวแทนของคนรุ่นใหม่ ณ ขณะนั้น ในขณะเดียวกัน มีข่าวการค้นพบซากหุ่น ที่คาดกันว่าน่าจะเป็นหุ่นละครเล็กใต้แม่น้ำเซนประเทศฝรั่งเศส ทำให้ผู้เชี่ยวชาญ นักโบราณคดี ศิลปิน กระทรวงวัฒนธรรม และคนรุ่นเก่าที่เคยเห็นหุ่นละครเล็กตื่นตัวกับการค้นพบครั้งนี้มาก รวมถึงอาจารย์สินสมุทร อาจารย์ประจำวิชาศิลปะการแสดงของไทยที่จะมากำลังสอนพวกเขาในวันนี้ด้วย

1.3.2) พัฒนาการไปสู่ความยุ่งยาก และปัญหาขัดแย้ง (Development, Complication, Conflict) อาจารย์สินสมุทรมีความยินดีอย่างยิ่งกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น และนำเรื่องราวของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมาเป็นหัวข้อในการสอนวันนี้ด้วย แต่ในระหว่างการบรรยาย นักศึกษาภายในชั้นเรียนกลับไม่ให้ความสนใจ และกลับแสดงทัศนคติต่อหุ่นว่า

“เป็นเพียงตัวแทน”เท่านั้น และยังล้อเลียนท่าทางของหุ่นประเภทต่าง ๆ ด้วยการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ซึ่งแสดงออกถึงความตื้นเขิน การไม่เคารพผู้ใหญ่ ครูบาอาจารย์ ทัศนคติและค่านิยมของคนรุ่นใหม่ แนวคิดวัตถุนิยม และการประเมินคุณค่าของสิ่งต่าง ๆ ทำให้อาจารย์สินสมุทรรู้สึกผิดหวังแล้วเมื่อกลุ่มตัวละครเอกทำท่าทางล้อเลียนการเชิดหุ่นละครเล็ก ก็เกิดปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติขึ้น ลมพายุพัดพาพวกเขาปลิวหายไปในที่ที่พวกเขาไม่คาดคิดมาก่อน “ภายในเรื่องตัวละครเอกมีความขัดแย้งเกิดขึ้นทั้ง 3 ระดับ ได้แก่ ระดับภายใน (กับตัวเอง) ระดับบุคคล (กับผู้อื่น) และระดับสังคม (ชุมชน)” (ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, 2556: 114)

1.3.3) วิกฤตการณ์ (Crisis) กลุ่มตัวละครเอก พบว่าตัวเองกลับไปอยู่ในโลกอดีต และพยายามทุกวิถีทางที่จะทำให้ตัวเองกลับไปยังโลกอนาคต หรือปัจจุบันของตนให้ได้ แต่ก็ไม่สำเร็จ ตัวละครเริ่มทรมานกับการไม่มีอุปกรณ์เทคโนโลยีสื่อสาร และเริ่มสัมผัสกับชีวิตจริงของโลกที่ไร้เครือข่ายโยงใย พวกเขาได้พบกับคณะนาฏยศิลป์คณะหนึ่งที่กำลังคัดเลือกหานักแสดงเพิ่ม เพื่อจะฝึกเชิดหุ่นละครเล็กที่กำลังจะแสดงในอีก 27 วันข้างหน้า แล้ววันนั้นเองเป็นวันที่เขาได้พบกับครูสาคร ศิลปินเจ้าของคณะ ด้วยสถานการณ์พาไปทำให้พวกเขาได้ลองสัมผัสกับการเล่นโขนครั้งแรก ตัวละครเอก เริ่มมีความคิดเห็นที่ขัดแย้งกับกลุ่มเพื่อนซึ่งต้องการจะกลับไปยังโลกอนาคต เพราะเขาเกิดมีความรู้สึกเห็นใจครูสาคร และชาวคณะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อตัวละครเอกได้เห็นความมานะ อุตสาหะของครูสาครที่ฝืนร่างกายทำหุ่นหามรุ่งหามค่ำ

1.3.4) จุดแตกหัก หรือจุดระเบิด (Climax) โดยภายในเรื่องนี้จะมีจุดหักเห (Turning Point) อยู่ 2 จุดหลักด้วยกัน คือ 4.1) ตอนที่กลุ่มตัวละครเอกล้อเลียนหุ่นแล้วเกิดปรากฏการณ์ถูกพาย้อนอดีตกลับมา และ 4.2) ตอนตัวละครเอกตัดสินใจจะอยู่ช่วยครูสาครร่วมสร้างสรรค์ และแสดงหุ่นละครเล็กไปพร้อมกับชาวคณะ ทำให้ชีวิตของตัวละครเปลี่ยนจากเด็กวัยรุ่นที่รักการเต้นสตรีทแดนซ์ ไม่เคยฝึกเชิดหุ่น หรือแสดงโขนต้องมาฝึกฝนอย่างจริงจังด้วยระยะเวลาอันสั้น ไม่ได้หลับไม่ได้นอน อีกทั้งยังมีงานเชิงช่างที่ต้องเรียนรู้และลงมือทำ ตั้งแต่ช่วยครูปั้นประติมากรรม แปะกระดาษ ทำโครงหุ่น เย็บจุดต่าง ๆ ทำให้กลุ่มตัวละครเอกต้องฝึกความอดทน มีวินัยต่อตนเอง และรู้จักคำว่าสามัคคีกันมากขึ้น ในระหว่างการฝึกซ้อม ชาวคณะเกิดการปะทะ และจะถอดใจอยู่บ้าง ทั้ง 3 ตัวละครจากโลกอนาคตได้เรียนรู้การเปิดรับความคิดเห็นของผู้อื่น และยอมรับในสิ่งที่ตนเคยปรามาสมาก่อน หลังจากที่ทราบว่าศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กไม่ใช่เรื่องง่าย ทั้งงานเชิงช่าง และนาฏยศิลป์ จุดสุดยอดของเรื่อง (Climax) คือ ช่วงการค้นพบวิธีการเชิดแบบสอดประสานท่าโขนทั้งคนและหุ่นในตอนจบของเรื่อง พวกเขาได้ใช้ความสามัคคีเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ร่วมกับเทคนิคการสอดประสานตามที่ครูสาครคิด และเทคนิคของการเต้นสตรีทแดนซ์เสริมกำลังในการเชิด จนกลายเป็นปรากฏการณ์ครั้งใหม่แห่งวงการศิลปะการแสดงหุ่นของไทย

1.3.5) การคลี่คลาย (Denouement or Resolution)
กลุ่มตัวละครเอกเริ่มปรับตัวได้กับสภาวะที่ไม่มีเทคโนโลยีที่เพิ่มความสะดวกสบาย ต้องใช้ความพยายามมากขึ้นกับทุกสิ่ง ทำให้พวกเขามองเห็นคุณค่าของสิ่งต่าง ๆ ที่เคยมองข้ามไปมากขึ้น โดยเฉพาะคำว่า “หุ่น” นั้นไม่ใช่เป็นแค่ตัวแทน แต่ “หุ่นนั้น แท้จริงคือตัวตน คือจิตวิญญาณ คือความคิด ความรู้ความสามารถทุกอย่างของศิลปินผู้สร้างหลอมรวมกัน” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 27 สิงหาคม 2557) ตัวละครเริ่มนำความรู้ ความสามารถในสิ่งที่ตนเองมีอยู่มาปรับประยุกต์ใช้กับองค์ความรู้ที่ครู (บรรพบุรุษ) ได้ให้ไว้ กลายเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่สามารถพัฒนาต่อยอดได้ในแบบฉบับของคนรุ่นใหม่สืบไป

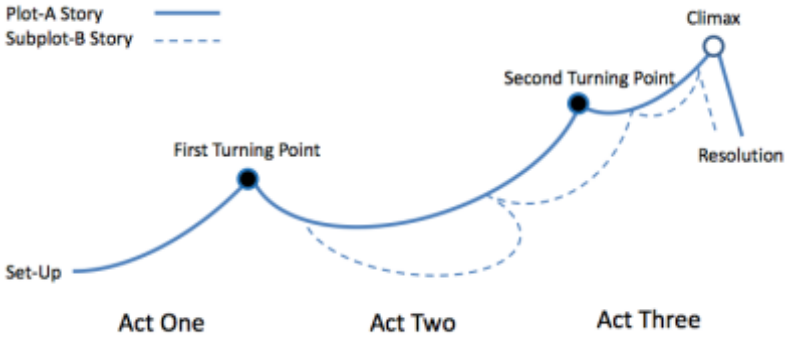
1.3.6) การจบ (Ending) ในที่สุด วันแสดงหุ่นละครเล็กครั้งแรก ณ สวนอัมพรของชาวคณะก็มาถึง แม้จะเกิดความโกลาหลหลังฉากในการแสดงรอบแรก แต่รอบที่ 2 พวกเขาได้ใช้ความสามัคคีเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เทคนิคการสอดประสานคนและหุ่นพร้อมเข้าด้วยกันตามที่ครูสาครคิด อีกทั้งตัวละครเอกยังได้นำเทคนิคของการเต้นสตรีทแดนซ์มาใช้เสริมกำลังในการเชิด ซึ่งเป็นอีกหนึ่งจุดสุดยอด (Climax) ของเรื่อง จนกลายเป็นปรากฏการณ์ครั้งใหม่แห่งวงการศิลปะการแสดงหุ่นของไทย ดังที่ พิสูตร ยังเขียวสด ได้อธิบายถึงรูปแบบในการเชิดจริงครั้งนั้น ว่า “รูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็กด้วย 3 คนเชิดปรากฏเป็นการเชิดแบบลอยตัว ไม่มีโรงปิด หรือฉากกั้นบังขาผู้เชิด หุ่นและผู้เชิดออกลีลาท่าเดียวกัน” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 27 สิงหาคม 2558) ทำให้ผู้ชมสามารถเห็นลีลาท่าทางการเชิดหุ่น และนาฏลีลาของโขนไปพร้อมกันอย่างลงตัว เมื่อสิ้นสุดการแสดง ผู้คนต่างชื่นชอบปรบมือกันสนั่น พร้อมกับปรากฏการณ์ที่นำกลุ่มตัวละครเอกทั้ง 3 กลับไปยังโลกอนาคต (ปัจจุบันของพวกเขา) ซึ่งฉากสุดท้าย จะปรากฏเป็นการแสดงผลงานวิทยานิพนธ์จบของพวกเขา ที่ได้นำเสนอการแสดงหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาในรูปแบบนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ร่วมสมัย

ในเรื่อง “ละคอนเล็ก” ผู้วิจัยได้วางโครงเรื่องแบบสตอรี่ สไปน์ (Story Spine) โดยการสร้างจุดหักเห (Turning Point) ที่เปลี่ยนแปลงชีวิตตัวละครไว้ 2 จุดด้วยกัน ภายในเรื่องประกอบไปด้วย 2 โครงเรื่องที่ดำเนินคู่ขนานกัน คือ 1) โครงเรื่องหลัก (Main Plot – A Story) และ 2) โครงเรื่องรอง (Subplot- B Story) ผู้ที่นำเสนอเทคนิคการสร้างโครงเรื่องคู่ขนานแบบนี้ คือ ลินดา เซเกอร์ (Linda Seger) ที่ปรึกษา และพัฒนาบทภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด ชาวอเมริกัน ซึ่ง

เขียนอธิบายเกี่ยวกับโครงสร้างแบบสตอรี่ สไปน์ (Story Spine) ไว้ในหนังสือ “Making a Good Script Great : A Guide for Writing & Rewriting by Hollywood Script Consultant” ของเธอไว้ว่า

> สตอรี่ สไปน์ (Story Spine) เป็นโครงสร้างแบบ 3 องก์ ที่เริ่มดำเนินเรื่อง และกระตุ้นเรื่องราวไปสู่คำถามของเรื่อง (เป้าหมาย) โดยในโครงเรื่องจะประกอบไปด้วยจุดหักเหหลัก 2 จุด เพื่อแบ่งองก์ 1 ออกจากองก์ 2 และองก์ 2 ออกจากองก์ที่ 3 และจบลงด้วย จุดแตกหัก (Climax) และการคลี่คลาย (Resolution) ความแตกต่างจากโครงสร้างแบบ 3 องก์ดั้งเดิม ก็คือ สตอรี่ สไปน์ (Story Spine) อนุญาตให้มีโครงเรื่องรองที่ดำเนินคู่ขนานสัมพันธ์กัน โดยเราจะเรียกว่า “เรื่องรอง” (B Story) (ลินดา เซเกอร์, 2010: 13)

โดยสามารถสรุปโครงสร้างแบบสตอรี่ สไปน์ (Story Spine) ได้ตามแผนผัง ดังนี้



ภาพที่ 4.2 Linda Seger's Story Spine
ที่มา: (Segar, 2010: 14)

ในการสร้างสรรค์บทการแสดงนี้ ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามของเรื่องไว้ว่า “หุ่นเป็นแค่ตัวแทน หรือ หุ่นคือตัวตน” ซึ่งคำถามนี้ ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามถึงกลุ่มตัวละครเอก และผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่เหมือนกัน ผู้ชมสามารถค้นหาคำตอบได้ภายในละครเรื่องนี้ การวางโครงเรื่องหลัก (Plot-A Story) และโครงเรื่องรอง (Subplot- B Story) ผู้วิจัยได้เลือก 2 เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในโลกคู่ขนาน ดังนี้

1) โครงเรื่องหลัก - เรื่องที่ 1 (Plot-A Story)

เหตุการณ์และเรื่องราวหลัก (A Story) ที่ถูกนำเสนอในละครเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยที่ต้องการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ ผู้วิจัยต้องการสะท้อนภาพของคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบัน ทั้งวิถีชีวิต พฤติกรรม ทัศนคติต่อศิลปวัฒนธรรมไทย และสถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน โดยนำเสนอผ่านเรื่องราวเกี่ยวกับกลุ่มคนรุ่นใหม่ (กลุ่มตัวละครเอก) ที่เติบโตมาพร้อมกับเทคโนลียีทันสมัย ในปี พ.ศ. 2577 ปีที่ถูกสมมติว่าไม่มีหุ่นละครเล็กหลงเหลืออีกแล้วในประเทศไทย หายสาบสูญไปกว่า 20 ปี คนกลุ่มนี้มีความเชื่อในวิทยาศาสตร์ เหตุและผลที่พิสูจน์ได้ เชื่อในความสามารถของมนุษย์มากกว่าสิ่งใด ยึดติดกับวัตถุนิยมเนื่องจากความสะดวกสบายได้แพร่หลายปะปนไปในชีวิตประจำวัน ความนิยม และความสนใจที่เปลี่ยนไปจากปัจจุบันไปมาก (อ้างอิง ข้อมูลจากการวิเคราะห์ “คนรุ่นใหม่ในสังคมไทย” ในบทที่ 2) การเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ยังคงพัฒนาอย่างต่อเนื่อง และเป็นที่นิยมมากในหมู่วัยรุ่น กลุ่มตัวละครเอกมองว่าหุ่นเป็นเพียงแค่ตัวแทนของมนุษย์เท่านั้น เลยได้ทำการปรามาส ล้อเลียน และลบหลู่ด้วยความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ จึงเกิดปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติที่นำพาให้นักศึกษากลุ่มนี้ ย้อนอดีตกลับไปสัมผัสถึงความเป็นมาของสิ่งที่ตนเองกำลังคิดว่าเชยเก่า ล้าหลังในปัจจุบัน ซึ่งนั่นก็คือ “ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” ในปี พ.ศ. 2528 ซึ่งจุดนี้ **เป็นจุดหักเห ครั้งที่ 1 (First Turning Point)** ที่เปลี่ยนแปลงชีวิตของตัวละครไป

กลุ่มตัวละครเอกพยายามที่จะกลับไปยังโลกปัจจุบันของตน แต่ก็ไม่สำเร็จ ตัวละครเริ่มทรมานกับการไม่มีอุปกรณ์เทคโนโลยีสื่อสาร และเริ่มสัมผัสกับชีวิตจริงของโลกที่ไร้เครือข่ายโยงใย พวกเขาได้พบกับคณะนาฏยศิลป์คณะหนึ่งที่กำลังคัดเลือกหานักแสดงเพิ่ม เพื่อจะฝึกเชิดหุ่นละครเล็กซึ่งกำลังจะแสดงในอีก 27 วันข้างหน้า แล้ววันนั้นเองเป็นวันที่พวกเขาได้พบกับครูสาคร ศิลปินเจ้าของคณะ **จุดหักเหที่ 2 (Second Turning Point)** คือ ตอนที่ตัวละครเอกตัดสินใจจะอยู่ช่วยครูสาครร่วมสร้าง และแสดงหุ่นละครเล็กไปพร้อมกับชาวคณะ ทำให้ชีวิตของตัวละครเปลี่ยนจากเด็กวัยรุ่นที่รักการเต้นสตรีทแดนซ์ ไม่เคยฝึกเชิดหุ่น หรือโขนต้องมาฝึกฝนอย่างจริงจังด้วยระยะเวลาอันสั้น อีกทั้งยังมีงานเชิงช่างที่ต้องเรียนรู้และลงมือทำ ทำให้กลุ่มตัวละครเอกต้องใช้ความอดทน มีวินัยต่อตนเอง และรู้จักคำว่าสามัคคีกัน ในที่สุดตัวละครมีพัฒนาการในทางบวก เปิดรับความคิดเห็นของผู้อื่น และยอมรับในสิ่งที่ตนเคยปรามาสมาก่อน หลังจากที่ทราบว่าศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กไม่ใช่เรื่องง่าย มิได้เป็นเพียงแค่ตัวแทน แต่แท้จริงแล้ว “หุ่นคือตัวตน คือชีวิต คือจิตวิญญาณ คือองค์ความรู้แห่งภูมิปัญญาของศิลปินบรรพบุรุษไทย” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 27 สิงหาคม 2557) นอกจากนี้ ตัวละครเอกยังได้มีส่วนในการใช้ความรู้ความสามารถ และ

เทคนิคการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) มาเสริมในการแสดงหุ่นละครเล็กใน**จุดสุดยอดของเรื่อง (Climax)** อีกด้วย

2) โครงเรื่องรอง – เรื่องที่ 2 (Subplot-B Story)

เรื่องคู่ขนาน (B Story) ที่ดำเนินไปควบคู่กับเรื่องหลัก (Story A) เป็นเรื่องราวที่ผู้วิจัยได้มาจากการศึกษาทางเอกสาร สัมภาษณ์ และลงภาคสนามเกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ของศิลปินหุ่นละครเล็ก ความเป็นมา และเหตุการณ์ครั้งสำคัญ โดยอ้างอิงมาจากชีวประวัติของครูสาคร ยังเขียวสด และประวัติศาสตร์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครละครเล็ก โดยดำเนินเรื่องไปอย่างอิสระ โดยมีความสัมพันธ์ และสนับสนุนเรื่องราวหลัก (Story A) เป็นระยะ

เรื่องราวในเรื่องคู่ขนาน (Story B) นั้น ย้อนไปในปี พ.ศ. 2528 คณะละครแห่งหนึ่ง ที่เลี้ยงชีพด้วยการแสดงนาฏยศิลป์ โขน และทำหัวโขน โดยมีหัวหน้าคณะชื่อครูสาคร ผู้ซึ่งเป็นบุตรของอดีตชาวคณะละครเล็กของครูแกร ศัพทวณิช จนวันหนึ่งได้รับมอบหุ่นละครเล็กชุดสุดท้ายที่เหลืออยู่จากทายาทของครูแกร ด้วยความที่เล็งเห็นฝีมือในเชิงช่างที่น่าจะทำนุบำรุงหุ่นนี้ได้ เวลาผ่านล่วงเลยมา ครูสาครไม่เคยนำหุ่นชุดนี้ไปแสดงแต่อยากใด เพียงแต่นำมาแกะรอยวิธีการทำ จนสามารถสร้างหุ่นฤษีที่ขยับได้เหมือนหุ่นครูแกรไว้อีกตัว กระทั่งวันหนึ่งหน่วยงานของภาครัฐแห่งหนึ่งได้มีโอกาสมาเห็นหุ่นละครเล็กนี้ จึงขอให้ครูสาครทำให้หุ่นมีชีวิตขึ้นมาอีกครั้ง เพราะไม่มีใครได้เห็น และทราบว่าหุ่นละครเล็กนี้มีลีลา หน้าตา ท่าทางการละเล่นอย่างไร เพราะได้หายสาบสูญไปหลายสิบปีแล้ว นอกจากครูสาครที่เคยเห็น และสัมผัสบ้างในวัยเด็ก ด้วยเหตุนี้ครูสาครจึงต้องระดมคนที่มีความสามารถทางด้านโขน หรืองานช่างมาช่วยสร้างสรรค์หุ่นละครเล็กขึ้นภายในระยะเวลาที่จำกัด โดยมีระยะเวลาในการสร้างสรรค์ผลงานเพียง 27 วัน ก่อนการแสดงจริงหน้าที่ “งานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และเสริมสร้างเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร” ด้วยเหตุและผลหลากหลายประการที่ทำให้ครูสาครต้องทำสิ่งนี้ให้สำเร็จให้จงได้ ทั้งเจตนารมณ์ที่ต้องการจะอนุรักษ์สืบสานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้อยู่คู่คนไทยชั่วลูกชั่วหลานสืบไป การรักษาคำพูดที่ให้เอาไว้กับผู้มีพระคุณ และเรื่องความอยู่รอดของชาวคณะที่มีชีวิตอยู่อย่างลุ่ม ๆ ดอน ๆ ในชุมชนแออัด

3) จุดเชื่อมระหว่างเรื่องหลัก (Story A) และเรื่องรอง (Story B)

ในช่วงที่ครูสาครกำลังตามหาคนมาช่วยสร้างหุ่น และคัดเลือกนักแสดงนั้น เป็นโชคชะตา (Fate) ที่ตัวละครจากทั้ง 2 เหตุการณ์หลักมาเจอกัน และได้ร่วมฝ่าฟันอุปสรรคต่าง ๆ ไปด้วยกัน ไม่ว่าการฝึกซ้อมที่เป็นไปอย่างยากเย็น เช่น เหยียบเท้ากัน วิ่งชนกัน เมื่อยล้าแขน เป็นต้น ตัวละครทุกตัวพยายามช่วยกันค้นหาวิธีที่จะเชิด และผ่านพ้นวันแสดงไปให้ได้ กลางวันฝึกซ้อม กลางคืนทำหุ่น สลับกันไปอยู่อย่างนี้ไม่ได้หลับได้นอน จนเมื่อวันแสดงมาถึง **จุดสุดยอด (Climax)** ของเรื่องอยู่ตรงการค้นพบเคล็ดลับบางอย่างระหว่างรอแสดงในรอบต่อไป ที่เรียกว่า “สัมผัสทิพย์” และการออกลีลาท่าสอดประสานไปพร้อมหุ่น ทำให้ครูสาคร และชาวคณะสามารถแสดงหุ่นละครเล็กได้อย่างอัศจรรย์ยิ่งนัก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อมีผู้คนร้องขอให้ออกมาแสดงหน้าฉากกั้นให้พวกเขาดูวิธีการเชิดได้อย่างใกล้ชิด ก็ทำให้เกิดรูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็กแบบใหม่ที่มีลีลาท่วงท่าสอดประสานกันทั้งผู้เชิด และหุ่นได้อย่างลงตัว และกลายเป็นแบบฉบับการเชิดหุ่นละครเล็กของไทยมาจวบจนทุกวันนี้

ผลงานการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ผสมผสานการสร้างโครงเรื่องแบบสูตรมาตรฐาน (Archplot) ตามที่กล่าวมาข้างต้น และแบบต่อต้านสูตร (Anti-plot) เข้าด้วยกันในบางช่วง ซึ่งโครงเรื่องแบบต่อต้านสูตรนั้น เกิดจากการนำองค์ประกอบของโครงสร้างเรื่องตามแบบสูตรมาตรฐานมาทำใหม่ให้ตรงกันข้าม เพื่อสร้างความแปลกใหม่ในสุนทรียธาตุ (Aesthetics Elements) ผู้สร้างไม่จำเป็นต้องเล่าเรื่องเรียงตามเวลา หากแต่มีการกระจายเรื่องออก และนำมาเล่าสลับกันไปมา ตามคำกล่าวของฌอง-ลุค โกดาร์ด (Jean-Luc Godard) ที่ว่า “หนังต้องมีจุดเริ่ม มีกลางเรื่อง และมีจุดจบ แต่ไม่จำเป็นต้องเรียงตามลำดับเสมอไป” (อ้างถึงใน ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, 2556: 29) การกระทำในเรื่องอาจไม่มีความคงเส้นคงวาในด้านข้อเท็จจริง อาจเล่าหลายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อมกัน โดย “ดูเผิน ๆ เหมือนไม่เป็นเหตุเป็นผลกัน แต่แท้จริงแล้วกำลังบ่งบอกแก่นเรื่องบางอย่างร่วมกันอยู่อย่างหลวม ๆ” (ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, 2556: 29)

กล่าวโดยสรุป คือ การวางโครงเรื่องสำหรับผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” นั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงองค์ประกอบ ปัจจัยและแก่นสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่คนรุ่นใหม่ควรเข้าใจมาเรียงร้อยเข้ากับเหตุการณ์ในชีวประวัติของครูสาคร ยังเขียวสด สร้างสรรค์ขึ้นเป็นบทการแสดง โดยใช้โครงสร้างของเรื่องตามแบบสตอรี่ สไปน์ (Story Spine) ซึ่งใช้ในละครสมัยใหม่ และบทภาพยนตร์ แบ่งเรื่องราวออกเป็น 3 องก์ คือ ต้น กลาง จบ ผู้วิจัยสามารถสรุปโครงสร้างเรื่อง “ละคอนเล็ก” เป็นตารางได้ ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.1 โครงสร้างการออกแบบบทการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่”

องก์ (Act)	ฉาก (Scene)	เรื่องราว	ประเด็นสำคัญที่นำเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
องก์ที่ 1 หุ่น...แค่ตัวแทน	**ฉาก 1**	การนำเสนอโลกในอนาคตที่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้หายสาบสูญไปจากประเทศไทย เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสื่อสาร ทำให้คนรุ่นใหม่ถอยห่างความสนใจจากศิลปวัฒนธรรมไทย	1. สถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับสังคมไทยในปัจจุบัน ที่คนรุ่นใหม่ถอยห่างความสนใจออกจากศิลปวัฒนธรรมไทย 2. ความเข้าใจผิด และสับสนระหว่างหุ่นละครเล็ก และหุ่นกระบอก
องก์ที่ 2 หุ่น...คือตัวตน	**ฉาก 1**	ตัวละครเอกย้อนกลับไปในปีพ.ศ. 2528 พบกับคณะโขนคณะหนึ่งที่กำลังฝึกซ้อมและหัดเล่นหุ่นละครเล็ก 27 วันก่อนการแสดงจริง ณ สวนอัมพร	3. ประวัติ และความเป็นมาของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในฐานะศิลปะแห่งภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย
	ฉาก 2	กลุ่มตัวละครเอก ได้มีโอกาสรับรู้เรื่องราว ความเป็นมา และเรียนรู้การสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กทั้งเชิงช่าง และนาฏศิลยป์ไทยจากครูสาคร	4. การผสมผสานวิจิตรศิลป์ และประยุกต์ศิลป์เข้าด้วยกันถึง 9 แขนง หลอมรวมเป็นศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก อันได้แก่ 4.1 จิตรกรรมไทย 4.2 ประติมากรรม 4.3 สถาปัตยกรรม 4.4 วรรณกรรม 4.5 ดุริยางค์ศิลป์ไทย 4.6 นาฏยศิลป์ไทย 4.7 หัตถศิลป์ 4.8 มัณฑนศิลป์ 4.9 ประณีตศิลป์ชั้นสูง 4.10 พาณิชย์ศิลป์
			ในท้ายฉากยังมีการแสดงให้เห็นถึงความเป็นมา และวิวัฒนาการจากวรรณกรรม ---> จิตรกรรมฝาผนัง ---> หนังใหญ่ ---

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องก์ (Act)	ฉาก (Scene)	เรื่องราว	ประเด็นสำคัญที่นำเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
องก์ที่ 2 หุ่น...คือตัวตน			> โขน ---> ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
	ฉาก 3	กลุ่มตัวละครเอก และชาวคณะต่างพยายามฝึกซ้อม และพบปัญหาในความไม่พร้อมเรียง และสอดประสานในการเชิด จนกระทั่งปลา ลูกสาวของ ครูสาครได้ร่วมสอน และฝึกซ้อม จนตัวละครเอกทราบว่าหัวใจหลักของการเชิดหุ่นละครเล็กคือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และการสอดประสานระหว่างผู้เชิดด้วยกัน และผู้เชิดกับหุ่นในเวลาเดียวกัน	5. วิธีการแสดงหุ่นละครเล็กแบบ 3 คนเชิด และการสื่อสารผ่านลีลาการเชิด
	ฉาก 4	กลุ่มตัวละครเอกนำความรู้ที่ได้รับจากครูและชาวคณะมาประยุกต์ใช้กับการออกแบบสร้างสรรค์งานหุ่นเต้นสตรีทแดนซ์ที่พวกเขาชื่นชอบ ทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่	ชี้นำให้เห็นวิธีการสร้างสรรค์ พัฒนาและบูรณาการศิลปะไทย ด้วยวิถีของคนรุ่นใหม่ การเรียนรู้จักอดีตของตน เพื่อทราบที่มาของปัจจุบัน และนำไปปรับใช้ในอนาคต ซึ่งเป็นข้อเสนอแนะให้แก่หัวข้อสถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบัน
องก์ที่ 3 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้ายใจถ่ายทอดชีวิต	**ฉาก 1**	กลุ่มตัวละครเอกร่วมกับชาวคณะแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง 'ยกรบ'ณ สวนอัมพร ในรอบแรกของการแสดง ไม่ค่อยมีผู้ชม การแสดงยังคงติดขัด และเกิดปัญหาเกี่ยวกับรอก และกลไกของหุ่น จนกระทั่งระหว่างการพักการแสดง ครูสาคร ได้ค้นพบเทคนิคการสอดประสานระหว่างคนกับหุ่นด้วยการใช้ลีลาของโขนทั้งหุ่น และผู้เชิด ออกท่าในเวลาเดียวกัน ส่วนผู้เชิดเท้า และแขนขวาต้องช้าลงครึ่งจังหวะ จนกระทั่งได้เวลาออกแสดงอีกครั้งในรอบที่ 2 ซึ่งตามประวัตินั้นคุณสมัคร สุนทรเวสน์ ซึ่งขณะนั้นดำรง	6. พัฒนาการเชิดหุ่นละครเล็กจากอดีตถึงปัจจุบัน และการเปลี่ยนแปลงวิธีการเชิดหุ่นครั้งสำคัญ ที่กลายเป็นที่ยอมรับและได้รับการชื่นชมถึงความงดงามตราบจนทุกวันนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องก์ (Act)	ฉาก (Scene)	เรื่องราว	ประเด็นสำคัญที่นำเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
		ตำแหน่งเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงคมนาคม มีโอกาสได้ชมการแสดงในวันนั้น ถึงกับส่งเสียงให้ชาวคณะออกมาเล่นหุ่นข้างหน้าฉาก เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นลีลาการเชิดที่งดงามของผู้เชิดไม่แพ้หุ่น	
	ฉาก 2	เมื่อการแสดงหุ่นละครเล็กในครั้งนั้นประสบความสำเร็จ ได้รับเสียงปรบมือกึกก้องจากผู้ชม และการชื่นชมจากสื่อมวลชนเป็นอันมาก กลุ่มตัวละครเอกก็ได้กลับไปยังโลกอนาคตของตน และได้นำความรู้ที่ซาบซึ้งเหล่านั้นกลับมาฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งในการทำวิทยานิพนธ์จบของพวกเขา	แสดงให้เห็นถึงการปรับทัศนคติและมุมมองของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ปลูกฝังความภาคภูมิใจในความวิจิตรงดงามในศิลปะอันเป็นเอกลักษณ์ ของชาติ สร้างภูมิคุ้มกันการหลั่งไหลเข้ามาของวัฒนธรรมต่างชาติ ป้องกันการสูญหายของศิลปะของชาติ ปลุกกระแสความนิยมในงานไทยขึ้นมาอีกครั้ง เพื่อก่อให้เกิดจิตสำนึกในการร่วมอนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรมไทย

ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตารางที่ 4.1 โครงสร้างการออกแบบบทการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้บรรยายภาพการแสดงที่จะปรากฏขึ้นในการแสดง โดยจำแนกการแสดงออกเป็น 3 องก์ ดังต่อไปนี้

องก์ที่ 1 “หุ่น....แค่ตัวแทน” ในการเปิดเรื่อง (Exposition) ผู้วิจัยได้นำเสนอสภาพสังคมไทยสมัยใหม่ในปัจจุบัน ทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่อาศัยอยู่ในสังคมที่มีความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุมากกว่าจิตใจต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และสะท้อนสถานการณ์ของศิลปะการแสดงของไทยในสังคมปัจจุบัน โดยเริ่มจากวิดีทัศน์ตัดต่อที่ได้จากบันทึกการสัมภาษณ์ความคิดเห็นของเยาวชนคนรุ่นใหม่ เพื่อเป็นการปูเข้าสู่เรื่องราวของกลุ่มคนรุ่นใหม่ในละครที่มีทัศนคติ ความคิด ความเข้าใจคล้ายคลึงกับเยาวชนในความเป็นจริงในปัจจุบัน วิธีการสร้างตัว

ละครชนิดนี้ เป็นการสร้างตัวละครโดยได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อม จากคนรอบข้างที่มีชีวิตอยู่ในสังคมจริง ธิดา ผลิตผลการพิมพ์ กล่าวไว้ว่า “วิธีสร้างตัวละครที่ได้ผลดีที่สุด คือ เริ่มต้นจากสิ่งที่คุณรู้ หรือมีประสบการณ์มาแล้ว” (ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, 2556: 61)

องก์ที่ 2 “หุ่น....คือตัวตน” ที่ได้นำเสนอประวัติความเป็นมา ภูมิปัญญาของศิลปินหุ่นละครเล็ก ผู้สร้างสรรค์ผลงานด้วยความรัก ความศรัทธา ความอุตสาหะ ทุ่มเท ทั้งร่างกาย และจิตวิญญาณมุ่งมั่นอนุรักษ์ สืบสานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กอย่างไม่ย่อท้อ นำเสนอผ่านตัวละครสำคัญ (Main Characters) ซึ่งเป็นทั้งศิลปินและครู กับชาวคณะ วิถีชีวิตของคณะหุ่นละครเล็ก ความเป็นมา และเรื่องราวก่อนการฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กขึ้น รวมถึงการเดินทางมาเจอกัน และร่วมงานกันระหว่างคนรุ่นใหม่และคนรุ่นเก่า แสดงให้เห็นถึงความคิดของคนรุ่นใหม่ที่ต่างยุคสมัยกัน

องก์ที่ 3 “ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต” ซึ่งประกอบไปด้วยจุดสุดยอด (Climax) ของเนื้อเรื่องรอง และหลักอยู่ และจุดคลี่คลาย (Denouement) ที่สำคัญของเรื่อง โดยการสร้างสรรค์บทการแสดงในองก์นี้ ได้รับแรงบันดาลใจมาจากเหตุการณ์จริงครั้งสำคัญในหน้าประวัติศาสตร์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย ในงานส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร จัดขึ้นโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ซึ่งคณะของครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ได้ทำการแสดงหุ่นละครเล็กเป็นครั้งแรก และในวันเดียวกันนั้นก็เกิดเหตุการณ์ที่นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กหลายประการ อันได้แก่

1) การเปลี่ยนแปลงวิธีการเชิดและลีลาการแสดงหุ่นละครเล็ก จากการที่ผู้เชิดเคลื่อนไหวเพียงมือเพื่อบังคับหุ่นให้เป็นไปตามที่ต้องการเท่านั้น เป็นการเคลื่อนไหวด้วยลีลาท่าทางตามบทร้องพากย์เจรจาพร้อมไปกับหุ่นที่เชิด

2) การเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงหุ่นละครเล็กจากเดิมที่เป็นเพียงการแสดงหลังฉากกันบังตัวผู้เชิด เป็นการเชิดหน้าโรงแบบลอยตัว ไม่คำนึงว่าเท้าของหุ่นจะต้องติดกับพื้นของฉากอีกต่อไป

ผลจากการเปลี่ยนแปลงในครั้งนั้น ทำให้ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมีวิธีการเชิดและรูปแบบการแสดงดังกล่าวถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติกันเรื่อยมาจวบจนปัจจุบันด้วยความงดงามวิจิตรอันเป็นเอกลักษณ์นี้ ทำให้ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้รับการยอมรับและ

เสียงชื่นชมจากผู้ชม และสื่อมวลชน ทั้งในและต่างประเทศ สร้างชื่อเสียงให้กับประเทศไทย ในฐานะหนึ่งในศิลปวัฒนธรรมคู่ชาติที่สำคัญของไทย ด้วยความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้นำเหตุการณ์ในชีวประวัติของครูสาคร ยังเขียวสดมาผูกร้อยเรียงเข้ากับสถานการณ์หลังจากที่กลุ่มตัวละครเอกได้เรียนรู้ถึงความยากลำบาก ความตั้งใจ และภูมิปัญญาแห่งบรรพบุรุษไทย ซึ่งเป็นการสร้างพัฒนาการ (Development) ให้กับตัวละคร ทั้งทางด้านสังคม และชีวิตส่วนตัวที่แปรผันไป จนไปถึงจุดวิกฤติ (Crisis) ที่คนดูไม่มี การแสดงไม่สอดประสานกัน เขาจะต้องตัดสินใจทำอะไรซักอย่างเพื่อแก้สถานการณ์ ซึ่งนั่นจึงนำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว จุดคลี่คลาย (Denouement) ในเรื่องนี้เกิดขึ้นเมื่อกลุ่มละครเอกได้กลับไปยังโลกอนาคต และได้นำองค์ความรู้ที่ได้เรียนมาจากการย้อนอดีตกลับไปแก้ไขเรื่องราวในปัจจุบันของตน ซึ่งนั่นก็คือ การเล็งเห็นความสำคัญ และฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

สรุปขั้นตอนการปฏิบัติการสร้างสรรค์บทการแสดงนี้ ผู้วิจัยได้อธิบายถึงขั้นตอนการหาแรงบันดาลใจ การค้นคว้าข้อมูลเพื่อหาแนวเรื่อง รูปแบบ แนวเรื่อง และโครงสร้างของการแสดงก่อนการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งจะได้นำไปใช้ในการพัฒนางานในลำดับต่อไป

2) การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 1

การคัดเลือกนักแสดง หมายถึง วิธีการเลือก หรือการเฟ้นหานักแสดง ตามที่ซูไรมาน เวศยาภรณ์ได้ให้ความหมายของคำว่านักแสดงไว้ว่า “บุคคลผู้มีความสามารถด้านการแสดงออก ทั้งร่างกายและจิตใจ สามารถใช้ร่างกายเป็นสื่อในการแสดงออกซึ่งจุดหมายและแนวคิดของตัวละครนั้น ๆ ” (ซูไรมาน เวศยาภรณ์, 2541: 12) โดยผู้วิจัยได้พิจารณาถึงทักษะและความสามารถทางด้านการเชิดหุ่นละครเล็กเป็นอันดับแรก เพราะเนื้อหาภายในเรื่อง “ละคอนเล็ก” มุ่งเน้นการนำเสนอองค์ประกอบหลักที่สำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้แก่คนรุ่นใหม่ได้เข้าใจผ่านสื่อสัมผัสต่าง ๆ ดังนั้น นักแสดงที่จะนำเรื่องราวมาถ่ายทอดจะต้องเป็นผู้ที่มีทักษะความสามารถทางด้านการแสดงหุ่นละครเล็กในระดับที่เป็นต้นแบบได้ สามารถสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมคนรุ่นใหม่จนเกิดการยอมรับ ซึ่งปัจจุบันศิลปินกลุ่มนี้มีเหลืออยู่เพียงไม่มากนักในประเทศไทย อีกทั้งผู้ที่จะมารับบทตัวละครเอก และกลุ่มตัวละครเอก ยังจะต้องมีความสามารถทางด้านการเต้นรำสตรีทแดนซ์ ซึ่งเป็นที่นิยมของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันนี้ด้วย

ด้วยข้อจำกัดเหล่านี้ ทำให้ผู้วิจัยตัดสินใจเลือกวิธีการคัดเลือกนักแสดงด้วยวิธีไทรเอาท์ (Tryout) ซึ่งเป็นการคัดเลือกนักแสดงในกลุ่มจำกัดที่สามารถเชิดหุ่นละครเล็กได้ โดยผู้วิจัยได้พิจารณาถึงความสามารถและศักยภาพของนักแสดงไว้เป็นที่เรียบร้อยแล้ว แต่ยังคงให้นักแสดงเหล่านั้นจะมาแสดงความสามารถต่าง ๆ เพื่อให้ผู้วิจัยได้สังเกตเพิ่มเติม ซึ่งการคัดเลือกวิธีนี้มักใช้กับงานนาฏยศิลป์ หรืองานเฉพาะทาง ดังที่สทาศัย พงศ์หิรัญ ได้กล่าวไว้ว่า

> ออดิชั่น (Audition) หมายถึง การคัดเลือกจากคนหมู่มากไม่จำกัดจำนวน ผู้คัดเลือกไม่เห็นความสามารถของนักแสดงมาก่อน โจทย์สำหรับผู้คัดเลือกด้วยวิธีนี้มีความแตกต่างกันออกไป สุดท้ายจะมีทั้งนักแสดงบางส่วนที่ได้รับการคัดเลือก และบางส่วนถูกปฏิเสธไป ลักษณะที่สองเรียกว่า แคสติ้ง (Casting) หมายถึง การคัดเลือกจากคนกลุ่มเล็กลง มีการจำกัดจำนวนและพิจารณานักแสดงไว้ก่อนระดับนึงแล้วจากคุณสมบัติบางประการที่เหมาะสม จากนั้นให้นักแสดงมาแสดงความสามารถต่าง ๆ ตามที่ผู้คัดเลือกต้องการ ซึ่งการคัดเลือกนี้มีทั้งผู้ที่ได้รับการคัดเลือกและถูกปฏิเสธเช่นกัน ส่วนลักษณะการคัดเลือกที่สามเรียกว่า ไทรเอาท์ (Tryout) หมายถึง การคัดเลือกนักแสดงในจำนวนกลุ่มที่จำกัดเฉพาะ โดยผู้คัดเลือกได้พิจารณานักแสดงไว้เป็นที่เรียบร้อยแล้ว เพราะรู้ถึงศักยภาพและความสามารถของนักแสดงพอสมควร โดยให้นักแสดงเหล่านั้นมาแสดงความสามารถต่าง ๆ ให้ผู้คัดเลือกได้สังเกตเพิ่มเติม ซึ่งการคัดเลือกวิธีนี้ส่วนใหญ่ใช้กับงานนาฏยศิลป์ ขณะที่การคัดเลือก 2 แบบแรกนิยมใช้กับงานละครมากกว่า (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 10 พฤษภาคม 2558)

ผู้วิจัยจึงเลือกใช้นักแสดงหุ่นละครเล็กมืออาชีพ ที่มีความสามารถและใจรักการเต้นรำแนวสตรีท แดนซ์ (Street Dance) อยู่ระดับนึง มาเป็นตัวละครหลัก และตัวละครเสริมที่ต้องเชิดหุ่นละครเล็กล้วนมาจากนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ทั้งหลานของครูสาคร ยังเขียวสด และลูกศิษย์ของบุตรชายแท้ ๆ ของครูสาคร ยังเขียวสดโดยตรง ซึ่งนักแสดงหลายคนมีโอกาสได้อยู่ใกล้ชิดกับครูสาคร ยังเขียวสดเป็นเวลามากว่า 10 ปี ส่วนนักแสดงที่สวมบทบาทเป็นคนรุ่นใหม่ในโลกอนาคต ผู้วิจัยเลือกใช้นักเต้นสตรีทแดนซ์มืออาชีพในนามว่า “เดอะ ซู ไทยแลนด์” (The Zoo Thailand) ที่ผ่านเวทีประกวดทั้งระดับชาติ และนานาชาติมาแล้ว โดยมีผลงานที่มีชื่อเสียงจากรายการไทยแลนด์ ก็อต ทาเลนท์ (Thailand Got Talent) ซึ่งการเลือกใช้นักแสดง และนักเต้นรำมืออาชีพมาร่วมงานส่งเสริมให้ผลงานการสร้างสรรค์เป็นไปตามวัตถุประสงค์มากขึ้น ดังทรรศนะของวิชชุตา วุธาทิตย์ ที่ได้กล่าวว่า

> การคัดเลือกนักแสดงสำหรับงานนาฏยศิลป์ ควรพิจารณาบุคคลที่มีความสามารถเฉพาะด้านผู้คัดเลือกหรือผู้สร้างงานจะต้องรู้และเข้าใจในศักยภาพของนักแสดงที่คาดหวัง และเมื่อนำนักแสดงเหล่านั้นมารวมตัวกัน ก็อาจให้แสดงความสามารถพิเศษบางอย่างที่ผู้สร้างงานต้องการจะเห็น เพื่อดึงทักษะหรือวิธีการที่ไม่เคยเห็นมาก่อน แล้วนำเอามาปรับใช้ในงาน สร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ หาก

นักแสดงมีความสามารถที่หลากหลาย รูปแบบ การให้เคลื่อนไหวตามโจทย์ที่ผู้สร้างงานต้องการก็ย่อมสะดวกมากขึ้นไปด้วย (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์: 9 กรกฎาคม 2557)

เนื่องด้วยการแสดงหุ่นละครเล็กนั้น ต้องใช้ผู้เชิด 3 คน ต่อหุ่น 1 ตัว ในฉากจำลองการแสดงในงานสวนอัมพร ซึ่งมี “การแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนยกรบ-ชูกล่องดวงใจ ต้องใช้หุ่นละครเล็ก 3 ตัวละคร อันได้แก่ (พระ ยักษ์ ลิง)” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 26 มิถุนายน 2553) ทำให้จำเป็นต้องมีผู้เชิดไม่ต่ำกว่า 9 คนบนเวทีในเวลาเดียวกัน เมื่อรวมตัวละครเสริมอื่น ๆ และนักเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ในฉากแรก ทำให้การแสดงนี้ใช้นักแสดงค่อนข้างมาก รวมทั้งสิ้นถึง 19 คน การแก้ปัญหาเบื้องต้น คือ การคัดเลือกนักแสดงที่มีความสามารถทั้งการแสดงหุ่นละครเล็กและการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ เพื่อลดจำนวนนักแสดงลง ให้ง่ายต่อการควบคุม รวมถึงนักแสดงได้มีโอกาสแสดงเต็มที่ในหลายฉาก แต่กระนั้นผู้ที่มีความสามารถทั้ง 2 ด้านค่อนข้างหาได้ยาก ผู้วิจัยค้นพบว่า “การเชิดหุ่นละครเล็กจนชำชาญจำเป็นต้องอาศัยเวลาประมาณ 7 ปี โดยใน 4 ปีแรกเป็นการฝึกฝนทางนาฏยศิลป์ และ 3 ปีหลังเป็นการเรียนการเชิดหุ่นโดยเฉพาะ” (พิสูตร ยังเขียวสด, 26 มิถุนายน 2553) ในขณะที่การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ “ผู้ที่ไม่มีพื้นฐาน สามารถฝึกฝน และใช้เวลาเรียนประมาณ 3 ปี” (เอกราช ชลกิจ, สัมภาษณ์: 15 ตุลาคม 2557) ซึ่งผู้เชิดหุ่นจำนวน 3 คน ของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) มีพื้นฐานทางด้านการเต้นรำ สามารถที่จะฝึกฝน และปฏิบัติตามได้ในเวลาที่สั้นกว่า ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงตัดสินใจที่จะเลือกใช้นักแสดง 3 คนจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) มารับบทเป็นตัวละครเอก และเลือกคุณสุรินทร์ ยังเขียวสด ผู้ที่มีความสามารถใกล้เคียง และมีความใกล้ชิดกับครูสาคร ยังเขียวสดมากที่สุดอีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปการคัดเลือกนักแสดงของผลงานการสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” ได้ว่า ผู้วิจัยได้คำนึงถึงนักแสดงที่มีทักษะปฏิบัตินาฏยศิลป์เฉพาะทาง ทั้งด้านการเชิดหุ่นละครเล็ก และสตรีทแดนซ์มาเป็นอันดับแรก โดยใช้วิธีการคัดเลือกที่เรียกว่า ไทรเอาท์ (Tryout) เพื่อดึงความสามารถพิเศษเกี่ยวกับการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ และการแสดงละครของนักเชิดหุ่นละครเล็ก และการเต้นรำด้วยจินตนาการตามโจทย์ที่ให้กับนักเต้นรำสตรีทแดนซ์ รวมถึงการแสดงที่ผู้วิจัยต้องการเห็นหรือทดสอบออกมา นักแสดงที่คัดเลือกมาเป็นบุคคลที่มีความสามารถและประสบการณ์การทำงานทางด้านนาฏยศิลป์โดยเฉพาะมากว่า 10 ปี ทำให้เข้าใจ และสามารถถ่ายทอดการเคลื่อนไหวตามโจทย์และวัตถุประสงค์ขของผู้วิจัยได้อย่างชัดเจน

ตารางที่ 4.2 นักแสดงในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และ ประสบการณ์	ตัวละคร
1		นายสุรินทร์ ยังเขียวสด	บุตรชายคนที่ 7 ของครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปินหุ่นละครเล็ก และผู้สร้างสรรค์การแสดงหุ่นละครเล็กหลากหลายชุด **ทักษะ:** ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ทั้งเชิงช่างและการแสดง นาฏยศิลป์ไทย (โขนยักษ์) การขับเสภา ดนตรีไทยกำกับการแสดง ออกแบบท่ารำและการแสดงหุ่นละครเล็ก สร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** การสร้างสรรค์และการแสดงของนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ผลงานชนะเลิศการประกวดหุ่นโลกปี 2006 และ 2008 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองกรรมการผู้จัดการของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) และผู้อำนวยการฝ่ายผลิตการแสดง	ครูสาคร/ อาจารย์ สินสมุทร
ลำดับ	**รูปภาพ**	**ชื่อ – นามสกุล**	**การศึกษา ทักษะ และ ประสบการณ์**	**ตัวละคร**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2		นายเจษฎา สมสุข	**ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขน พระ และลิง) การเชิดหุ่นละครเล็ก และการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ **ประสบการณ์:** นักแสดงโขนและผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 8 ปี	ต้นเฟิร์น (ตัวละครเอก)
3		นายนารถระวี แจ่มจรัส	**ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขน ลิง) การเชิดและการประกอบหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดงโขนและผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 11 ปี	วีซ่า (ตัวละครเอก)
4		นายอัยเรศ ยังเขียวสด	ทายาทครูสาคร ยังเขียวสด (หลาน) **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขน ลิง) การเชิดหุ่นละครเล็ก การขับเสภา และการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ฮิปฮอป **ประสบการณ์:** นักแสดง และผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 14 ปี	กวางโจว (ตัวละครเอก)
ลำดับ	**รูปภาพ**	**ชื่อ – นามสกุล**	**การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์**	**ตัวละคร**

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์	ตัวละคร
5		นางสาวนภาพร ยังเขียวสด	**การศึกษา:** ศิลปศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ทายาทครูสาคร ยังเขียวสด (หลาน) **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (ตัวพระ) การเชิดหุ่นละครเล็ก และการร้องเพลง **ประสบการณ์:** นักแสดง ครูผู้สอน และผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 14 ปี	ปลา (ลูกสาวครูสาคร)
6		นางสาวสลิลทิพย์ ฤาเดช	**การศึกษา:** ศิลปศึกษาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (ตัวนาง) และการเชิดหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดง ครูผู้สอนและผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 10 ปี	กันยา (ชาวคณะ)

7		นางสาวสุณิชา จันจีด	**การศึกษา:** ศึกษาศาสตร-บัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์-ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (ตัวนาง และการเชิดหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์**: นักแสดง และผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 7 ปี	ปุ้มปุ้ย (ชาวคณะ)
8		นายเฉลิมชัย ยังเขียวสด	ทายาทครูสาคร ยังเขียวสด (หลาน) **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขนยักษ์) การเชิดหุ่นละครเล การทำหัวโขน และประกอบหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดง และผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 14 ปี	เฉลิม (ชาวคณะ)
9		นายนพรัตน์ สุจินดา	**การศึกษา:** นาฏศิลป์ชั้นกลาง นาฏศิลป์สุโขทัย **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขนยักษ์) และการเชิดหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์ :** นักแสดง และผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 7 ปี	กุ๊ก (ชาวคณะ)
ลำดับ	**รูปภาพ**	**ชื่อ – นามสกุล**	**การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์**	**ตัวละคร**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

10		นายจิตรกร กลิ่นเสือ	**ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขน ลิง) การเชิด และประกอบหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดงและผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 8 ปี	จิตร (ชาวคณะ)
11		นายธีรพงศ์ กิติสากล	**การศึกษา:** นาฏศิลป์อ่างทอง **ทักษะ**: นาฏยศิลป์ไทย (โขน ลิง) การเชิดหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดง และผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 2 ปี	แทน (ชาวคณะ)
12		นายวรรณศักดิ์ ศิริหล้า	ศิลปินรับเชิญ (นักแสดงมืออาชีพ) **ทักษะ:** การแสดง ศิลปละคร การสร้างสรรค์ออกแบบการแสดง เขียนบท **ประสบการณ์:** นักแสดงละครเวที นักเล่านิทาน และเจ้าของรางวัลสุพรรณหงส์ทองคำ นักแสดงสมทบชายยอดเยี่ยม เจ้าของผลงานการแสดงเดี่ยว เรื่อง “ไฉไลไปรบ”	หล้า (ชาวคณะ)
ลำดับ	**รูปภาพ**	**ชื่อ – นามสกุล**	**การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์**	**ตัวละคร**

13		นายวรกันต์ งามชื่นสุวรรณ	**การศึกษา:** นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 4 คณะนิเทศศาสตร์ สาขา โฆษณา มหาวิทยาลัยกรุงเทพ **ทักษะ:** นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวฮิพฮอพ สตรีทแดนซ์ **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ ครูสอนเต้นรำ และนักเต้น 6 ปี	บีบีกัน (นักศึกษาโลกอนาคต)
14		นายพัฒนพงษ์ สุวรรณวงษ์	**การศึกษา:** ศิลปกรรมศาสตร-บัณฑิต วิชาเอกนาฏศิลป์สากล มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ **ทักษะ:** นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ฮิพฮอพ การเต้นรำร่วมสมัย (Contemporary Dance) **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ ครูสอนเต้นรำ ออกแบบท่าเต้น และนักเต้นมากว่า 9 ปี	โกฟุ (นักศึกษาในโลกอนาคต)
ลำดับ	**รูปภาพ**	**ชื่อ – นามสกุล**	**การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์**	**ตัวละคร**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

15		นายธรรศ ประเสริฐ	**การศึกษา:** บัณฑิตจากวิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม วิชาเอกภาพยนตร์และสื่อดิจิตอล สาขาการแสดงและกำกับการแสดงผ่านสื่อ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ **ทักษะ:** นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวฮิพฮอพ สตรีทแดนซ์ **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ ครูสอนเต้นรำออกแบบท่าเต้น และนักเต้น 7 ปี	โอมเมอร์ (นักศึกษาในโลกอนาคต)
16		นางสาวพรพรหม สุขสวัสดิ์	**การศึกษา:** ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต วิชาเอกนาฏยศิลป์ตะวันตก จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย **ทักษะ:** นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ฮิพฮอพ เรคเก้ **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ ครูสอนเต้นรำออกแบบท่าเต้น และนักเต้นมืออาชีพ 15 ปี	พิกเซล (นักศึกษาในโลกอนาคต)
ลำดับ	**รูปภาพ**	**ชื่อ – นามสกุล**	**การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์**	**ตัวละคร**

17		นายธฤต โรจนสุวรพงค์	**การศึกษา:** นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 3 คณะศิลปศาสตร์นาฏศิลป์แสดงการแสดง มหาวิทยาลัยปทุมธานี **ทักษะ:** นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ล็อคกิ้ง (Locking) **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ และนักเต้น 7 ปี	เนิร์ด (นักศึกษาในโลกอนาคต)
18		นาวสาวอุรสุชา วัฒนจุตรพร	**การศึกษา:** นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 3 คณะมนุษย์ศาสตร์ สาขาสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยรามคำแหง **ทักษะ:** นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ฮิพฮอพ **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ และนักเต้น 4 ปี	ฟรุ้งฟริ้ง (นักศึกษาในโลกอนาคต)
19		นายกุลธวัช อินทร์บัว	**การศึกษา:** ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิตวิชาเอกนาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขนพระ) และโนราห์ตัวอ่อน	คนเชิดคน (หุ่น)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และ ประสบการณ์	ตัวละคร
			ประสบการณ์: อาจารย์ประจำวิชาดนตรีนาฏศิลป์ โรงเรียนพระมารดานิจจานุเคราะห์และนักแสดงมืออาชีพ	

ที่มา: ผู้วิจัย

3) การออกแบบลีลาการแสดง ครั้งที่ 1

ผู้วิจัยได้เริ่มทดลองปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงในครั้งที่ 1 จากการพิจารณาบทการแสดงที่ได้กำหนดไว้ ซึ่งตัวบทเป็นการผสมผสานกันระหว่างละคร และนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ การออกแบบลีลาในผลงานวิจัยนี้ จึงเป็นการปฏิบัติสร้างสรรค์ทั้งการแสดงละครเวที และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ อันได้แก่ การแสดงหุ่นละครเล็ก โขน นาฏยศิลป์ไทย การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) ซึ่งนาฏศิลยป์ส่วนนี้ เป็นส่วนหนึ่งของละคร “เป็นตัวเดินเรื่อง แสดงแนวคิดหลัก และบรรยากาศของเรื่อง ซึ่งสำคัญต่อเนื่อเรื่องและตัวละคร ไม่สามารถตัดออกไปได้ เพราะจะมีผลกระทบต่อการดำเนินเรื่อง” (มัทนี รัตนิน, 2546: 55) โดยนำหลักการออกแบบตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance) มาใช้ในการผสมผสานและสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก” นี้ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance) นั้นเกิดขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ.1960 โดย เครน เดบเบอร่า และจูดิธ แมคคาเรลล์ ได้เขียนในหนังสือที่ชื่อ Dance ไว้ว่า “อีอวน เรนเนอร์ (Yvonne Rainer) ได้ใช้คำนี้เป็นครั้งแรกมีความหมายรวมถึงงานในแบบทดลอง (Experimental Dance) ที่สร้างขึ้นในราวต้นปี ค.ศ. 1960 จนถึงปี ค.ศ. 1990” (เครน เดบเบอร่า และจูดิธ แมคคาเรลล์, 2000: 376-377)

ผู้วิจัยได้ใช้การเคลื่อนไหวตามธรรมชาติของมนุษย์ หรือที่เรียกว่าเอเวอรี่เดย์มูฟเม้นท์ (Everyday Movement) “เช่น กิน นอน นั่ง เดิน กระโดด ซึ่งเป็นท่าธรรมดาสามัญของมนุษย์มาใช้อย่างสร้างสรรค์” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 2 กรกฎาคม 2558) ร่วมกับนาฏยศิลป์อื่น ๆ ในการปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดง และดำเนินการพัฒนาการออกแบบลีลาเพิ่มเติมในครั้งต่อไป เนื่องจากมีความใกล้เคียงกับการแสดงละครเวทีแนวเรียลลิสม์ (Realism) หรือแนวสมจริง

ที่ตัวละครมีวิธีการพูด และใช้ท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์ ซึ่งสามารถบ่งบอกถึงลักษณะ นิสัยใจคอ สถานะทางสังคมของตัวละครนั้น ๆ ได้เหมือนกัน ตามที่สมพร ฟูราจ ได้กล่าวไว้ว่า

> วิธีที่เราใช้ร่างกายในชีวิตประจำวัน แตกต่างจากวิธีที่เราใช้ในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นยืน เดิน นั่ง กิน แบกของ เราเคลื่อนไหวออกท่าทางที่เราคิดว่าเป็นธรรมชาติ แต่แท้จริงแล้วท่าทางเหล่านั้นถูกกำกับโดยวัฒนธรรม โดยสถานะทางสังคม และอาชีพที่เป็นตัวกำหนดเทคนิคของการใช้ร่างกาย ว่าจะต้องทำอย่างไร (สมพร ฟูราจ, 2554: 82)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้ยกตัวอย่างผลงานที่ใช้การเคลื่อนไหวตามธรรมชาติของมนุษย์มาออกแบบ ได้แก่

> เอสปลานาด (Esplanade) (ค.ศ.1975) งานชิ้นแรกหลังจากเทลเลอร์ได้หยุดงานเต้นลง เป็นงานที่สนุกสนานด้วนลีลาท่าเต้นที่ใช้ความเร็วสูง เร่งเร้าด้วยเพลงของบาค (Bach) ถือเป็นงานชิ้นเอกของคอนเทมโพรารี่แดนซ์ ลีลาท่าเต้นจะประกอบไปด้วยการวิ่ง กระโดด เดินและแม้แต่การคลาน ซึ่งเทย์เลอร์ได้นำเอาท่าธรรมดาสามัญของมนุษย์มาใช้สร้างสรรค์จนดูสง่างามชวนน่าติดตาม (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 129)

ทั้งนี้ ผู้วิจัยยังคงนำหลักการออกแบบทางนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นแด๊นซ์ (Post-Modern Dance) ที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น มาวางโครงสร้างการแสดงทั้งหมดของแต่ละช่วงการแสดง แล้วทดลองให้นักแสดงปฏิบัติตาม เพื่อให้เห็นภาพรวมของการแสดงทั้งหมด โดยเริ่มจากการให้นักแสดงทุกคนมาอ่านบทพร้อมกัน เพื่อให้เข้าใจในเนื้อเรื่อง อารมณ์และแนวคิดของเรื่อง จากนั้นให้นักแสดงทำความเข้าใจในตัวละครที่ตนสวมบทบาท และอ่านบทสนทนาโต้ตอบกัน โดยแสดงอารมณ์ตามเหตุการณ์ไปด้วยก่อนจะเข้าสู่การซ้อมทางกายภาพต่อไป

ภาพการออกแบบลีลาท่าทางที่ใช้ในการปฏิบัติสร้างสรรค์ผลงาน ครั้งที่ 1

องก์ที่ 1 หุ่น...แค่ตัวแทน ฉากที่ 1

ในองก์แรก ผู้วิจัยได้นำเสนอโลกอนาคตในปี พ.ศ. 2577 ที่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้หายสาบสูญไปจากประเทศไทย เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสื่อสาร ทำให้วัยรุ่นคนรุ่นใหม่มีความคิด และค่านิยมที่ถอยห่างออกความสนใจจากศิลปวัฒนธรรมไทย โดยในเรื่องได้เฉพาะเจาะจงไปถึงศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

แนวคิดของการแสดงถูกถ่ายทอดผ่านลีลาที่แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของคนรุ่นใหม่ในโลกอนาคตที่เต็มไปด้วยเทคโนโลยีการสื่อสาร ซึ่งก็มีให้เราเห็นอยู่ในปัจจุบัน ผู้วิจัยต้องการสะท้อนให้เห็นถึงคุณ และโทษของความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารที่ทำให้มนุษย์ถอยห่างจากโลกแห่งความเป็นจริง และความสัมพันธ์หลากหลายรูปแบบ ซึ่งผู้วิจัยได้ออกแบบลีลาในตอนต้นของฉากนี้ ด้วยลักษณะการเคลื่อนไหวตามชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ดังภาพที่ปรากฏต่อไปนี้

ภาพที่ 4.3 คนรุ่นใหม่กับความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสาร
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.3 คนรุ่นใหม่กับความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสาร ผู้วิจัยได้ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) อันได้แก่ การยืน การเดิน การพูดคุย การถ่ายรูป การฟังเพลง และการพิมพ์สื่อสารในสังคมออนไลน์ (Social Network) กับอุปกรณ์การสื่อสารอัจฉริยะ (Smart Phone) และเทคโนโลยีทันสมัยที่ก้าวเข้ามามีบทบาทมากจนเป็นอีกหนึ่งปัจจัยหลักของมนุษย์ นักแสดงทั้ง 6 คน สวมบทบาทเป็นคนรุ่นใหม่ในโลกอนาคตที่มีการใช้เทคโนโลยีล้ำหน้าหลากชนิดตลอดทุกที่ทุกเวลา ไม่ว่าตนจะทำอะไรอยู่ก็ตาม

จนกระทั่งชนผู้คนรอบข้าง ก็ยังไม่สนใจ และบางคนมีอารมณ์โกรธเคือง สื่อความหมายถึง การเสพติดสื่อในโลกเสมือน ให้ความสนใจกับเรื่องของตนเองมากกว่าคนรอบข้างในโลกแห่งความเป็นจริง ซึ่งผู้วิจัยกำลังสะท้อนปัญหาที่เกิดขึ้นจริงของคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยปัจจุบัน

ภาพที่ 4.4 คนรุ่นใหม่กับสังคมปัจจุบัน
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.4 คนรุ่นใหม่กับสังคมปัจจุบัน จากการศึกษาค้นคว้าพฤติกรรมของวัยรุ่นเมื่ออยู่กันเป็นกลุ่ม สิ่งที่สำคัญที่สุด คือการได้การยอมรับจากเพื่อน และชอบบรรยากาศของความสนุกสนานเฮฮาเมื่ออยู่ด้วยกัน ผู้วิจัยจึงนำการเต้นล้อมวงเป็นกลุ่มของแนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) ที่เรียกว่า “ท่าไซเฟอร์ (Cypher) เนื่องจากการจัดตำแหน่งของนักเต้นมีการเรียงตัวกันเป็นรูปวงกลมเหมือนเลขศูนย์” (ธฤต โรจนสุวรพงศ์, สัมภาษณ์: 14 มีนาคม 2558) เมื่อมีผู้ใดต้องการแสดงความสามารถทางการเต้น จะลุกขึ้นออกไปเต้นตรงกลาง ส่วนผู้ชมที่เหลือก็จะล้อมกันเข้ามาจนเป็นวงกลม ผลัดกันโชว์ หากถูกใจก็จะได้รับส่งเสียงโห่ร้องให้กำลังใจ หรือหากไม่ก็จะล้อเลียนเพื่อความสนุกสนาน โดยผู้วิจัยได้เพิ่มการหยอกล้อของเพื่อนฝูงไปในการออกแบบส่วนนี้เพื่อบ่งบอกถึงความสนิทสนม อีกทั้งยังคำนึงถึงการให้ความหมายในการเคลื่อนไหวของแต่ละตัวละครที่มีลักษณะอุปนิสัย และบุคลิกแตกต่างกัน (Characterized Movements) ดังนั้น ในแต่ละตัวละครแม้จะมีท่าเต้นเดียวกัน (Routine) แต่รายละเอียดของการเคลื่อนไหว ลักษณะท่าทาง ตลอดจนความคิดผ่านลีลาการเต้นจะถูกแสดงออกมาในรูปแบบที่ต่างกัน

จากการเก็บข้อมูลโดยการสังเกตการณ์ ผู้วิจัยได้แบ่งตัวละครตามลักษณะนิสัยของวัยรุ่นในสังคมปัจจุบันไว้ 6 ประเภท อันได้แก่

1) **“เนิร์ด”** ตัวแทนของวัยรุ่นชาย ที่จริงจังกับทุกเรื่อง ให้ความสนใจกับการหาข้อมูลในอินเตอร์เนตก่อนจะตัดสินใจลงมือทำอะไร เชื่อในวิทยาศาสตร์ หลักการเหตุและผล รักความสะอาดเป็นระเบียบ จังหวะก้าวเท้า (Pace) ในการเคลื่อนไหวของเนิร์ด จึงมีความถี่ รวดเร็ว และลงน้ำหนักมากกว่าตัวละครอื่น ผู้วิจัยได้นำลีลาท่าทางของการเต้นรำแบบล็อคกิ้ง (Locking) ที่นักแสดงมีความถนัดมาร่วมใช้ในการสร้างสรรค์ในครั้งนี้

2) **“ฟรุ้งฟริ้ง”** ตัวแทนของวัยรุ่นสาวที่รักการแต่งหน้าแต่งตัวสวยงาม ชอบดูการประมวลผลการทดลองใช้เครื่องสำอางค์ (Review) ศัลยกรรมตกแต่ง ครีมบำรุงผิวต่าง ๆ ในสังคมออนไลน์ (Social Network) การเคลื่อนไหวของฟรุ้งฟริ้งจะแสดงความเป็นผู้หญิง (Faminine) ท่าทางจะอ่อนหวาน หรือดูเย้ายวน ผู้วิจัยได้นำการเต้นรำแบบเกิร์ลฮิพฮอพ (Girl Hip-Hop) มาใช้ในการสร้างสรรค์

3) **“บีบีกัน”** ตัวแทนของวัยรุ่นชายที่รักสุขภาพ และการออกกำลังกาย ดูแลตนเอง ชอบเล่นกีฬา ดูการแข่งขันฟุตบอล คำนวณปริมาณแคลรอลี่ก่อนทานอาหารทุกชนิด ผู้วิจัยได้ออกแบบให้ลีลาท่าทางของตัวละครนี้ดูแข็งแรง ทะมัดทะแมงและมีพลัง จึงได้ใช้ลีลาของการเต้นแนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) มาประยุกต์ใช้

4) **“โอห์ม”** ตัวแทนของวัยรุ่นชายที่ชอบฟังเพลง เล่นดนตรี รวมวงกับเพื่อน เวลาว่างชอบดูภาพยนตร์ ดูคอนเสิร์ต จิตใจอ่อนไหว โกรธก็โกรธสุด เสียใจก็เสียใจสุด ไม่เดินทางสายกลาง อยู่ง่ายกินง่ายอะไรก็ได้ การเคลื่อนไหวของตัวละครนี้จะมีความพริ้วไหว ไหลลื่น ให้ความรู้สึกทางอารมณ์มากกว่าตัวละครอื่น ๆ ผู้วิจัยได้นำเทคนิคการเต้นรำแนวฮิพฮอพมาใช้ในการสร้างสรรค์

5) **“โกฟุ”** ตัวแทนวัยรุ่นชายที่ถูกเลี้ยงดูมาอย่างดี ฐานะดี มีรถสวย แต่งตัวดีหัวจรดเท้า ได้รับการศึกษาสูงจากสถาบันดัง กลุ่มวัตถุนิยม เป็นคนค่อนข้างจุกจิกเก็บรายละเอียด จังหวะและลีลาการเคลื่อนไหวของโกฟุจะดูคมชัด เก็บรายละเอียดอย่างเรียบร้อย และการแสดงท่าทางแต่ละท่ามีความชัดเจน แต่ไม่โลดโผน หรือหวือหวาจนเกินไป มีการใช้ร่างกายช่วงบน (Upper Body) มากกว่าช่วงล่างแตกต่างจากตัวละครอื่น ผู้วิจัยได้ผสมผสานลีลาของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ในการออกแบบลีลาท่าทางให้กับตัวละครตัวนี้

6) **“พิกเซล”** ตัวแทนวัยรุ่นสาวห้าว มาจากครอบครัวที่หย่าร้าง ถูกเลี้ยงดูมาโดยแม่ตามลำพัง มั่นใจในตนเอง ถึงไหนถึงกัน พูดจาตรงไปตรงมา รักความยุติธรรม เผิน ๆ เหมือนคนก้าวร้าว แต่ทุกสิ่งภายนอกเป็นเพียงเกราะป้องกันตัวเธอจากความ

หวาดกลัว เป็น ตัวละครที่มีลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวเป็นเอกลักษณ์ แข็งแรง และแปลกตา ผู้วิจัยได้นำเทคนิคการเต้นรำแบบเรกเก้ (Raggae) ที่นักแสดงมีความชำนาญอยู่แล้วมาใช้ร่วมในการออกแบบการสร้างสรรค์

ลักษณะของตัวละครเหล่านี้ ถูกถ่ายทอดผ่านภาษากาย ด้วยลีลาท่าทาง สายตา และการเคลื่อนไหว รวมถึงการปฏิสัมพันธ์ด้วยคำพูด และลีลาที่มีต่อผู้อื่น แม้ตัวละครเหล่านี้จะมีความแตกต่างกัน แต่การอยู่ร่วมกันในสังคมก่อให้เกิดค่านิยมบางอย่างที่มาจากการได้รับการยอมรับจากสังคมร่วมกันว่าเป็นสิ่งที่ดี แม้บางครั้งอาจเป็นสิ่งที่ไม่ดีก็จะเกิดค่านิยมผิด ๆ ได้ ถ้าหากสมาชิกในสังคมยังไม่มีวุฒิภาวะมากเพียงพอ ซึ่งแนวคิดในบทการแสดงนี้ ได้ถ่ายทอดถึงแนวโน้มของค่านิยมทางวัฒนธรรมในอนาคตผ่านตัวละครที่สะท้อนให้เห็นถึงค่านิยมของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน จากการเก็บข้อมูลจากสถานการณ์ในสังคมไทยปัจจุบัน ซึ่งพบได้ว่า คนรุ่นใหม่ที่ให้ความสนใจกับศิลปวัฒนธรรมไทยอย่างจริงจังมีน้อย และมีแนวโน้มในการให้ความสนใจกับวัตถุนิยมค่อนข้างมาก

ภาพที่ 4.5 ศิลปะการแสดงการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.5 ศิลปะการแสดงการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ ผู้วิจัยได้สร้างวิดีทัศน์ (VTR) จำลองข่าวการค้นพบซากหุ่นในต่างประเทศ และไม่แน่ใจว่าเป็นซากหุ่นละครเล็กของไทยหรือไม่ หลังจากข่าวนี้ถูกแพร่ออกไป โดยผู้วิจัยได้ฉายวิดีทัศน์นี้บนจอขนาดใหญ่ ซึ่งเป็นฉากหลังของนักแสดง กลุ่มวัยรุ่นเพียงหันไปดูและกลับมาก้มหน้ามองจออุปกรณ์สื่อสารของตนต่อ ไม่ได้ให้ความสนใจกับข่าวศิลปวัฒนธรรมเท่ากับข่าวบันเทิง และกีฬา แนวความคิดนี้ยังคงถูกถ่ายทอดผ่านเอเวอรี่เดย์มูฟเม้นท์ (Everyday Movement) อยู่ เพื่อให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงของคนรุ่นใหม่มากที่สุด เพื่อให้เกิดความเข้าใจได้ง่ายขึ้นตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ภาพที่ 4.6 การด้นสดทัศนคติของคนรุ่นใหม่ต่อศิลปะการแสดงการแสดงหุ่นละครเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.6 การด้นสดทัศนคติของคนรุ่นใหม่ต่อศิลปะ การแสดงการแสดงหุ่นละครเล็ก จากการเก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์คนรุ่นใหม่จำนวนกว่า 200 คน พบว่ายังมีคนรุ่นใหม่จำนวนร้อยละ 92.16 ที่ยังไม่รู้จัก ไม่เข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก หรือสับสนระหว่างหุ่นละครเล็กกับหุ่นประเภทอื่น เนื่องจากพวกเขาไม่ค่อยได้มีโอกาสทำความรู้จัก ใกล้ชิดกับศิลปะการแสดงของไทยเท่าใดนัก ผู้วิจัยจึงได้ทำการออกแบบลีลาในถ่ายทอดทัศนคตินี้ด้วยวิธีการให้นักแสดงที่เป็นเต้นสตรีทแดนซ์ด้นสด (Improvisation) เพื่อเปิดจินตนาการของผู้แสดง และผู้วิจัยในการค้นพบปฏิกริยาทางความคิดและร่างกายจากจิตใต้นึกแรกหลังจากได้โจทย์ว่า “หุ่นละครเล็กนั้นเป็นอย่างไร” ดัง ธรากร จันทนะสาโร ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ได้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไว้ว่า “การออกแบบลีลานาฏยศิลป์อาจเริ่มต้นจากการด้นสดทางนาฏยศิลป์ (Improvisation) ซึ่งทำให้เกิดการดึกศักยภาพของนักแสดงออกมาแล้วนำมาพัฒนา หรือปรับปรุงให้เข้ากับงานแสดงแต่ละชิ้นได้” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 12 สิงหาคม 2558)

แอมโบรสิโอ (Ambrosio) ได้อธิบายถึง “การด้นสด” ไว้ว่า

> การด้นสด คือ การเต้นที่แสดงออกผ่านการเคลื่อนไหวอย่างเป็นธรรมชาติ บ้างก็ถูกสร้างจากการกระตุ้นจากการเคลื่อนไหวง่าย ๆ โดยธรรมชาติ การด้นสดจึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจ สำหรับผู้ที่ไม่ได้ฝึกฝน หรือไม่มีทักษะทางด้านการเต้น มากกว่าผู้ที่มีทักษะการเต้นสูง กล่าวคือ การด้นสด มิใช่การเคลื่อนไหวโดยการเต้นที่เรียนรู้จากชั้นเรียน กลุ่มของผู้ที่ทำการด้นสดจะค่อย ๆ เคลื่อนไหวอย่างอิสระจนดูกลมกลืนอย่างเป็นธรรมชาติด้วยตัวของพวกเขาเอง หลายครั้งที่การเคลื่อนไหวประเภทนี้เกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ ของร่างกายในการเคลื่อนไหว หรือการเคลื่อนไหวที่มาจากธรรมชาติ (Ambrosio, 1999: 87-89)

ดาริณี ชำนาญหมอ ยังได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์โดยการด้นสด ไว้ดังนี้

> การด้นสด (improvisation) เป็นส่วนช่วยที่สำคัญอย่างหนึ่งสำหรับการสร้างงาน โดยสามารถทำได้ทั้งผู้กำกับลีลาและนักแสดง โดยการตั้งโจทย์ขึ้นมาแล้วลองปลดปล่อยความคิดกับร่างกายให้สอดคล้องกับเพลงหรือสถานการณ์ที่กำหนดโดยไม่ได้มีการเตรียมตัวไว้ก่อน ซึ่งนักแสดงต้องอาศัยความสามารถและไหวพริบในการสร้างสรรค์ท่าทางการด้นสดอาจทำได้หลายครั้งซึ่งแต่ละครั้งอาจทำให้ผู้กำกับลีลาเห็นถึงศักยภาพของนักแสดงแต่ละคน รวมถึงได้แนวคิดและมุมมองที่กว้างขึ้น (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2545: 63)

ผู้วิจัยจึงเริ่มให้นักแสดงแสดงท่าทางของหุ่นละครเล็ก และหุ่นตามความเข้าใจของตนเอง ซึ่งได้ค้นพบว่านักแสดงซึ่งเป็นนักเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์มีการถ่ายทอดลีลาท่าทางของหุ่นมาในแบบของหุ่นยนต์ แข็ง ๆ บางคนเป็นตุ๊กตาไขลาน และหุ่นสายที่ถูกชักใย ซึ่งในความเป็นจริง ผลจากการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้ที่รู้จักและชื่นชอบหุ่นละครเล็กพบว่า หุ่นละครเล็กสร้างความประทับใจให้กับผู้ชม และได้รับการยอมรับในเรื่องการเคลื่อนไหวประดุจมีชีวิตเหมือนจริงมากที่สุด ทำให้ผู้วิจัยนำรูปแบบการเคลื่อนไหวของนักแสดงตามความเข้าใจของพวกเขาผสมผสานกับการเลียนแบบลีลาการเคลื่อนไหวของหุ่นประเภทต่าง ๆ เช่น ตุ๊กตาไขลาน หุ่นเชิด หุ่นสาย หุ่นยนต์ เป็นต้น หลังจากตัวละครได้ฟังข่าวการค้นพบซากหุ่นจบ เพื่อสื่อทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อหุ่นละครเล็ก

ภาพที่ 4.7 การออกแบบลีลาท่าทางของหุ่นไขลาน
ที่มา: ผู้วิจัย

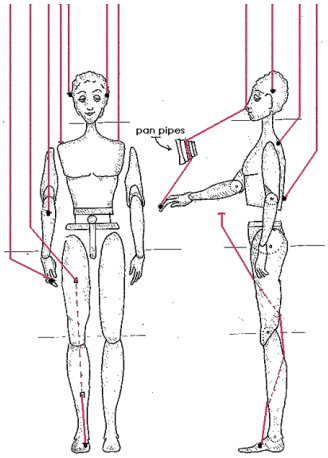
ภาพที่ 4.7 (ต่อ) การออกแบบลีลาท่าทางของหุ่นไขลาน
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.7 การออกลีลาท่าทางของหุ่นไขลาน หรือตุ๊กตาไขลาน โดยให้นักแสดงชายคนหนึ่งไปไขลานด้านหลังนักแสดงหญิงอีกคน ทำให้นักแสดงหญิงสามารถขยับร่างกายได้ และเคลื่อนไหวแบบตุ๊กตาไขลานเดินออกไปริมด้านขวาของเวที การเคลื่อนไหวค่อย ๆ ช้าลง (Slow down) ให้ความหมายว่าลานกำลังจะหมด จนหยุดการเคลื่อนไหวไปในที่สุด จากนั้นรอเตรียมตัวแสดงเป็นหุ่นสาย (Marionette) ต่อไป

ภาพที่ 4.8 การออกแบบลีลาท่าทางของหุ่นยนต์
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.8 การออกแบบลีลาท่าทางของหุ่นยนต์ โดยใช้นักแสดง 3 คนมาแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวของหุ่นยนต์ที่มีจุดเด่นในการหยุดสลับกับการคลาย อันเนื่องมาจากการทำงานของเฟืองในตัวหุ่นยนต์ที่มักมีข้อจำกัดในเรื่องระยะและระดับในการเคลื่อนไหว ดังนั้น ลีลาที่ใกล้เคียงกับการเคลื่อนไหวของหุ่นยนต์นี้ ได้แก่ “การเต้นรำที่ใช้การกระตุกกล้ามเนื้อ (Popping) ผสมผสานกับการเต้นรำแบบล็อคกิ้ง (Locking) ที่ใช้จินตนาการในการสร้าง

ข้อจำกัดระดับการเคลื่อนไหวของร่างกายด้วยตนเอง” (เอกราช สายชล, สัมภาษณ์: 10 พฤษภาคม 2558) นอกจากนี้ เทคนิคการเต้นรำชนิดนี้ กำลังได้รับความนิยมจากคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน อันสืบเนื่องมาจาก “การรับอิทธิพลวัฒนธรรมอเมริกันเข้ามา ตั้งแต่ภาพยนตร์ ดนตรี การเต้นรำ และการแต่งกาย เป็นต้น” (นิวัต พุทธประสาท, สัมภาษณ์: 15 มิถุนายน 2557)



ภาพที่ 4.9 หุ่นสาย (Marionette)
ที่มา: (Abbe, 1970: 137)

ภาพที่ 4.10 การออกแบบลีลาท่าทางของหุ่นสาย
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.10 การออกแบบลีลาท่าทางของหุ่นสาย ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากหุ่นสายของประเทศฝรั่งเศส (Marionette) ซึ่งมีแกนบังคับจากด้านบน ความคุมมือ เท้า คอ ของหุ่น ในการออกแบบลีลาในฉากนี้ ต้องการให้เห็นภาพที่ต่างออกไปจากหุ่นชนิดอื่น แต่ยังต้องอาศัยความรวดเร็วในการเปลี่ยนลีลาท่าทาง และบทบาทอื่น ผู้วิจัยจึงเลือกใช้

อุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นเชือกยางยืดถักเพียง 2 เส้นห้อยลงมาจากด้านบน ให้นักแสดงจับ และเคลื่อนไหวโดยทิ้งน้ำหนักแขนขา และให้ความรู้สึกที่ถูกดึงขึ้นเฉพาะเพียงแค่จุดข้อต่อของกระดูกเท่านั้น ตามแบบของหุ่นสายชนิดที่ประกอบด้วยเชือก 5 เส้น อันได้แก่ กลางศีรษะ ข้อมือ 2 ข้าง หัวเข่า 2 ข้าง (ในบางตัวมีการผูกไว้ที่เท้าทั้ง 2 ข้างแทน) อีกนัยยะหนึ่งของคนรุ่นใหม่ คำว่า ‘หุ่น’ หมายถึงผู้ที่ไม่เป็นตัวของตัวเอง ต้องถูกผู้อื่นบังคับควบคุมชีวิตที่เป็นไป ชักใยอยู่เบื้องหลัง ซึ่งมีความหมายขัดแย้งกับการเป็นคนรุ่นใหม่ที่รักความเป็นอิสระ เชื่อมั่นในความสามารถของมนุษย์ และภูมิใจในตนเองอย่างสิ้นเชิง อีกทั้งมักจะมีการใช้หุ่นเพื่อเป็นตัวแทนบางสิ่งบางอย่างด้วยจุดประสงค์ต่าง ๆ จึงทำให้ความคิดของคนไทยเกี่ยวกับคำว่า “หุ่น” ยิ่งเป็นไปในทางเชิงลบ

ในขณะที่นักแสดง 3 คนเริ่มแสดงลีลาเสมือนโดนเชือกดึงทีละเส้น โดยการกระตุกกล้ามเนื้อ และบิดแขนขาไปในทิศทางที่ฝืนธรรมชาตินั้น นักแสดงอีก 3 คน ยืนเฝ้ามองสังเกตุการณ์ในมุมทแยงก่อนวิ่งเข้าไปร่วมทำท่าทางเดียวกัน เพื่อสื่อย้ำความหมายในความคิดเห็นที่เป็นทางเดียวกัน และยังสะท้อนอีกมุมมองถึง พฤติกรรมลอกเลียนแบบของวัยรุ่นที่ยังทำตามกระแสความนิยมกันในบางเรื่อง

ภาพที่ 4.11 การออกแบบลีลาท่าทางพฤติกรรมของคนรุ่นใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.11 การออกแบบลีลาท่าทางพฤติกรรมของคนรุ่นใหม่ จากการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่าแท้จริงนั้นคนรุ่นใหม่ มีความมั่นใจและเป็นตัวของตัวเองสูงขึ้นกว่าแต่ก่อนมาก แต่ด้วยกรอบและค่านิยมของสังคม อาจทำให้เยาวชนคนรุ่นใหม่เกิดความสับสนในระหว่างการเจริญเติบโตท่ามกลางความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุ การให้ความรู้และความเข้าใจที่ถูกต้องจะสามารถนำพาพวกเขาไปในทิศทางที่ดีได้ ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลาท่าทางเพื่อสื่อความหมายของความคิดนี้ โดยการให้นักแสดงยืนเรียงหน้ากระดาน ต่างคนต่างมองผู้อื่น แต่ไม่ได้มองตนเอง จากนั้นให้นักแสดงคนที่ 1 3 และ5 จากทางซ้ายมือ พลิกตัวหันหลัง นักแสดงคนที่ 2 4 และ6 หันไป

เห็นก็จะพลิกตาม แต่นักแสดงคนที่ 1 3 และ 5หันกลับมาที่เดิมเสียแล้ว แล้วทั้ง 6 คนก็สไลด์ (Slide) แยกตัวกระจายออกไป แสดงถึงความไม่พร้อมเพรียง แม้จะอยู่ในเส้น หรือภายใต้ระเบียบของสังคมเดียวกัน แต่ไม่ใช่ทุกคนที่คิดเหมือนกัน ยังมีความแตกต่างและเหตุผลส่วนตัว การย้ายไปยังตำแหน่งต่าง ๆ ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวที่ชื่อว่า “กลายดิ้ง” (Gliding) ซึ่งเป็นการเคลื่อนย้ายแบบพริ้วไหวไหลลื่น โดยยกเท้าข้างที่อยู่ในทิศทางที่ต้องการไปเป็นหลัก และลากเท้าอีกข้างตามไปเป็นจังหวะ “สามารถพบรูปแบบการเคลื่อนไหวชนิดนี้บ่อยในผลงานแนวฮิปฮอปที่ถือกำเนิดมาโดยชาวแอฟริกัน-อเมริกันในย่านบล็องซ์ เมืองนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา” (เอกราช สายชล, สัมภาษณ์: 10 พฤษภาคม 2558)

ภาพที่ 4.12 การออกแบบลีลาเพื่อสื่อถึงตัวตนของคนรุ่นใหม่
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.12 การออกแบบลีลาเพื่อสื่อถึงตัวตนของคนรุ่นใหม่ หลังจากที่นักแสดงได้กระจายออกไปเต้นสตรีทแดนซ์ในแบบอิสระ (Freestyle) ด้วยท่าทางที่ผาดโผน และใช้ความแข็งแรงของร่างกายค่อนข้างมาก แสดงถึงความมั่นใจ อิสระ และความภาคภูมิใจในความสามารถของมนุษย์

ภาพที่ 4.13 การออกแบบลีลาเพื่อสื่อถึงการควบคุม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.13 (ต่อ) การออกแบบลีลาเพื่อสื่อถึงการควบคุม
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.13 การออกแบบลีลาเพื่อสื่อถึงการควบคุม ผู้วิจัยต้องการสรุปทรรศนะและความเข้าใจของคนรุ่นใหม่เกี่ยวกับ “การเชิดหุ่น” ว่าเป็นเพียงแค่การควบคุมกลไกตามผู้เชิด หุ่นไม่มีชีวิต และเป็นแค่ตัวแทนของผู้เชิดเท่านั้น ไม่มีอะไรยากและน่าสนใจสำหรับพวกเขาตามบทการแสดง ผู้วิจัยจึงออกแบบลีลาโดยกลับมาใช้การเต้นล้อมวง

หรือ ไซเฟอร์ (Cypher) อีกครั้งซ้ำกับตอนแรกตามทฤษฎีการทำซ้ำ (Repetitive) เพื่อย้ำให้ระลึกถึงภาพเดิม แต่เป็นการทำซ้ำเพียงรูปทรงวงกลม ส่วนเนื้อหาที่สื่อสารนั้นเปลี่ยนไปเพื่อให้เกิดการเปรียบเทียบ จากตอนแรกที่เป็นการล้อมวงมาดูการแสดงความสามารถแบบเดี่ยว หรือโชว์ออฟ (Show-off) ของแต่ละคน ซึ่งผู้คนเข้ามาล้อมดูเองด้วยความสมัครใจ การสร้างวงล้อมคนที่อยู่ตรงกลางคนเดียวแบบนี้ “ทำให้เกิดพื้นที่ (Space) ทีมีแรงดึงขึ้นรอบ ๆ ผู้นั้น” (ทิพย์สุดา ปทุมานนท์, 2535: 53) เสริมให้ผู้นั้น ดูโดดเด่น เป็นที่น่าสนใจยิ่งขึ้น ในการสื่อความหมายในการทำวงกลมครั้งที่ 2 เป็นการล้อมวงเพราะถูกควบคุม โดยคนกลาง (หรือคนเชิด) คนกลางส่งแขนไปทางใด นักแสดงคนนั้นก็จะยกแขนขาขึ้นตาม ยืน นั่ง ลงนอน ลุกขึ้นมาอีกครั้งได้ตามการควบคุมและส่งสัญญาณของคนกลาง

ภาพที่ 4.14 การออกแบบลีลาท่าทางการล้อเลียนของหุ่นละครเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.14 การออกแบบลีลาท่าทางการล้อเลียนหุ่นละครเล็ก ก่อนตัวละครจะถูกพาย้อนกลับไปในอดีต ตัวละครได้ทำการล้อเลียนหุ่นประเภทสุดท้าย คือ หุ่นละครเล็ก ซึ่งมีภาพจำ คือ การบังคับด้วย 3 คนเชิด คนที่ 1 บังคับศีรษะและแขนซ้าย คนที่ 2 บังคับเท้าสองข้าง และคนที่สามบังคับแขนขวาของหุ่น ในการสื่อภาพ และการเคลื่อนไหวในเชิง เสียดสี ผู้วิจัยจึงให้นักแสดงทำตามภาพจำแบบหยาบ ๆ นั่นคือ 3 คนช่วยกันเชิดนักแสดงหญิงคนหนึ่ง แต่

ลงตำแหน่งการเชิดตามความเข้าใจของตน โดยผู้วิจัยให้นักแสดงทำการด้นสด (Improvisation) ตามจินตนาการของตนเองถึงการเชิดหุ่นละครเล็กอย่างอิสระ จนได้ท่าทางการเชิดแบบผสมผสานระหว่างการยกตัวให้นักแสดงหญิงเคลื่อนไหวบนอากาศ และนักแสดงชายควบคุมมือและแขนทั้ง 2ข้างของนักแสดงหญิงให้ร่ายรำ เมื่อปล่อยมือจากตัว นักแสดงหญิงก็จะทิ้งน้ำหนักลงตามแรงโน้มถ่วงของโลก (Gravity) เนื่องจากไม่มีชีวิต ในฉากนี้ ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากฉากในละครเวทีเรื่องชิคาโก (Chicago) ในเพลง “We both reached for the gun” การใช้คนเชิดคนให้ดูเป็นธรรมชาติของหุ่นซึ่งสวนทางกับการเชิดหุ่นให้ดูเป็นธรรมชาติของมนุษย์

ภาพที่ 4.15 ฉากการแสดงในภาพยนตร์เรื่อง “ชิคาโก” (Chicago)
ที่มา: ภาพยนตร์เรื่อง “ชิคาโก” (พ.ศ. 2545)

Chulalongkorn University

สรุปประเด็นในการออกแบบลีลาของการปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดง ครั้งที่ 1 นั้น ผู้วิจัยได้ใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ตามแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) มาเป็นองค์ประกอบหลัก ในองก์ที่ 1 ผู้วิจัยได้นำลีลา และเทคนิคการเต้นรำสมัยใหม่ แนวสตรีทแดนซ์เข้ามาผสมผสาน เพื่อสรุปถึงตัวตน และทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อหุ่นละครเล็กในยุคสมัยที่ความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารเข้ามามีบทบาทต่อชีวิตมนุษย์และสังคมเป็นอย่างมาก

4) การออกแบบเสียง และดนตรีประกอบการแสดง ครั้งที่ 1

เสียงและดนตรีประกอบการแสดงมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานเป็นอย่างมาก ตามที่ มัทนี รัตนิน ได้กล่าวไว้ว่า “ดนตรีเป็นสิ่งประกอบที่ทำให้ละครสมบูรณ์แบบขึ้น ช่วยเสริมอารมณ์ และปูพื้นฐานของบรรยากาศ เชื่อมโยงฉากต่อฉากให้สมานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน หรือแตกต่างกัน โดยไม่ต้องหยุดชะงัก” (มัทนี รัตนิน, 2546: 46) ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 นี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เสียงรถวิ่ง เสียงโทรศัพท์ เสียงกดพิมพ์หน้าจอมือถือ เสียงกดปุ่มอิเลคโทรนิคต่าง ๆ และเสียงเทคนิคพิเศษ (Effect) มาเป็นองค์ประกอบในการสร้างเสียงแวดล้อม (Ambiance) ของตัวละคร เพื่อปูพื้นฐานของบรรยากาศในองก์ที่ 1 บอกเล่าเรื่องราว เวลา สถานที่ สถานการณ์ ค่านิยม และสภาพสังคมที่ตัวละครอยู่ ผู้วิจัยได้นำเสียงประกอบบ่งบอกถึงบรรยากาศเมือง และใช้เสียงพิเศษในการสร้างความล้ำสมัย เพื่อเพิ่มลักษณะพิเศษให้กับโลกอนาคต และนำดนตรีในแนวฮิปฮอปที่มีจังหวะเร้าใจมาใช้ เพื่อส่งเสริมกับภาพลักษณ์ของคนรุ่นใหม่กระฉับกระเฉง มีการเคลื่อนไหว และจังหวะที่ก้าวเท้า (Pacing) อย่างว่องไว

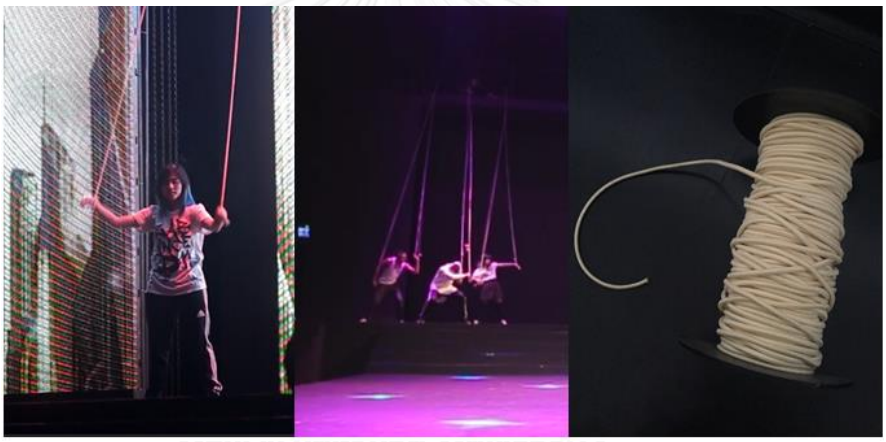
ในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยให้ความสำคัญแก่ความสอดคล้องของดนตรีกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นภายในเรื่อง เสียงดนตรีประกอบจะต้องช่วยส่งเสริมจินตนาการ และความเชื่อของผู้ชมให้เป็นไปตามบทการแสดงที่วางไว้ สทาศัย พงศ์หิรัญ ได้กล่าวไว้ว่า

> เสียงสำคัญมากในการแสดง เพราะไม่ว่าจะเป็นศิลปะการแสดงชนิดใด ก็ต้องอาศัยเสียงในการช่วยสร้างภาพของการแสดงให้สมบูรณ์ขึ้น โดยเฉพาะนาฏยศิลป์ยิ่งมีความจำเป็น หลีกหนีไม่ได้ เสียงเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างหนึ่ง ช่วยสร้างจังหวะของนักแสดง จังหวะของผู้ชม และจังหวะของอารมณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น บางอย่างที่ท่าทางไม่สามารถทำได้ด้วยข้อจำกัดต่าง ๆ แต่เสียงกลับมาชดเชยในเรื่องนั้น ๆ ได้ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557)

โดยในผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก” มีการใช้เสียงประกอบการแสดงหลายรูปแบบ ได้แก่ ดนตรีประกอบละคร (Incidental Music) ที่ใช้สำหรับการสร้างบรรยากาศ (Mood) คั่นฉากหรือเสริมการแสดงให้เกิดอารมณ์มากขึ้น เสียงพิเศษประกอบการแสดง (Sound Effect) ที่ช่วยสร้างความรู้สึก เพิ่มจินตนาการให้กับผู้ชม และเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งมีทั้งเพลงที่ถูกแต่งขึ้นมาใหม่ และเพลงที่มีมาแต่ดั้งเดิม (Original) โดยผู้วิจัยนำมาใช้เฉพาะเมื่อมีการแสดงหุ่นละครเล็กเกิดขึ้นภายในเรื่องเท่านั้น เช่น เพลงเชิดนอก เป็นต้น เนื่องจากการแสดงหุ่นละครเล็กในเรื่องรามเกียรติ์มีขนบธรรมเนียมในการแสดงประกอบเพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ เช่นเดียวกันกับการแสดงโขน

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่ 1

การสร้างสรรค์การแสดงเป็นการสื่อสารแบบหนึ่งที่จะแสดงออกถึงความรู้สึก ความคิด ความหมายที่มีต่อละครออกมาเป็นรูปธรรม “โดยนำเอาองค์ประกอบของศิลป์มาเป็นเครื่องมือในการสร้างภาพรวมบนเวทีตรงตามจุดประสงค์ และแนวคิดของผู้ทำละครต้องการนำเสนอ” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2556: 159) ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1 นี้ ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงความคิดของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยนำเสนอออกมาเป็นภาพการเต้นล้อเลียน ทั้งนี้ เพื่อให้การถ่ายทอดความคิดออกมารูปธรรมอย่างสมบูรณ์ ผู้วิจัยได้ทำการทดลองสร้างสรรค์การออกแบบลีลา โดยใช้เชือกยางยืด (Elustic Rope) เพื่อนำมาสร้างเป็นเชือกสำหรับการเชิดหุ่นสาย (Marionette) เชือก 2 เส้นต่อนักแสดง 1 คน คล้องที่ข้อมือทั้งสองข้าง ประกอบลีลาการเคลื่อนไหวคล้ายหุ่นสาย (Marionette) ดังภาพที่ 4.16



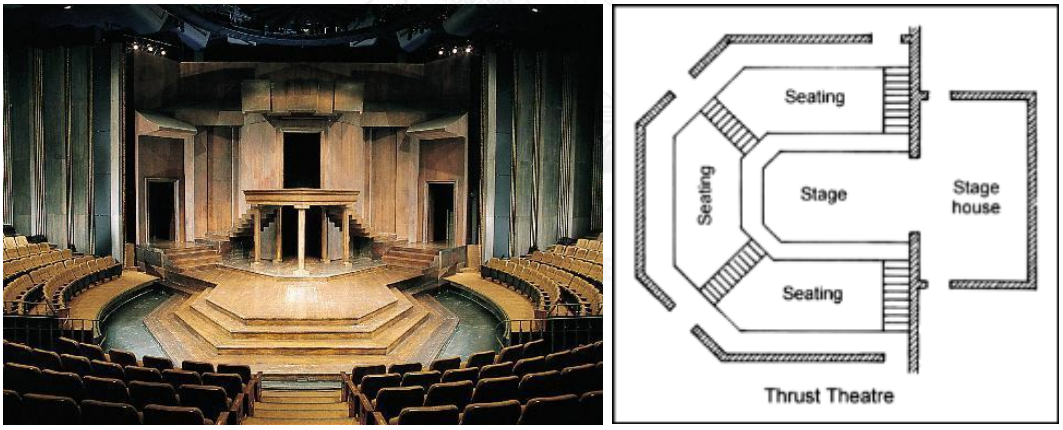
ภาพที่ 4.16 เชือกยางยืด (Elustic Rope)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.17 วิดีทัศน์รายการข่าวในโลกอนาคต “กู้ดมอร์นิ่ง ไทยแลนด์” (Good Morning Thailand) ประกอบการแสดงในองก์ 1 ฉาก 1
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังใช้ภาพวิดีทัศน์ประกอบการแสดง ซึ่งเป็นรายการข่าวในโลกอนาคตที่ผู้วิจัยได้ทำการบันทึก และใช้คอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) ในการตกแต่งเทคนิคพิเศษ เพื่อสร้างให้เทคโนโลยีในวิดีทัศน์นั้นดูก้าวหน้าล้ำสมัย แตกต่างจากอดีตและในปัจจุบันของผู้ชม เป็นการเสริมสร้างจินตนาการให้แก่ผู้ชมว่าคือโลกอนาคต ผู้วิจัยจะพัฒนาการนำอุปกรณ์ประกอบการแสดงมาใช้เพิ่มเติมในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งต่อไป

6) การออกแบบสถานที่แสดง ครั้งที่ 1

การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1 นั้นผู้วิจัยได้ตัดสินใจเลือกโรงละครเดอะสเตจ (The Stage) ในโครงการเอเชียทีค: เดอะ ริเวอร์ฟร้อนท์ (Asiatique: The Riverfront) เพื่อทำการแสดงผลงานการสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เนื่องจาก ความเหมาะสมของรูปแบบเวทีที่มีมุมมอง 180 องศา หรือที่เรียกว่า เวทีทรัสต์ (Thrust Stage) “เป็นเวทียื่นออกมาในบริเวณผู้ชม 3 ด้าน โดยด้านที่ 4 อาจทำเป็นฉากวาด หรือห้องภายในเป็นอีกฉากหนึ่งก็ได้” (มัทนี รัตนิน, 2546: 59) ซึ่งด้านที่ 4 และขอบของเวทีเดอะสเตจนี้มีจอฉายภาพแอลอีดี (LED) ที่ถูกแบ่งเป็น 3 ชิ้น มีจุดที่สามารถเปิดตรงกลางเพื่อให้ตัวละครเปิดตัวออกมาได้ 2 ที่ คือตรงกลางจอฉายภาพแอลอีดี (LED) และตรงกลางของบันไดพัก (Trapped Door) เหมาะกับการเป็นเวทีสำหรับการแสดงคอนเสิร์ต การเต้นรำ และการแสดงนาฏยศิลป์ที่ผู้ชมสามารถชมการแสดงได้อย่างใกล้ชิด มีมุมมองแปลกใหม่ ผู้แสดงจะสามารถเคลื่อนย้ายไปหาผู้ชมได้ในทุกด้าน โดยที่เดอะสเตจนี้ มีบันไดให้นักแสดงลงจากเวทีไปหาผู้ชม เพื่อให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับการแสดงได้



ภาพที่ 4.18 เวทีทรัสต์

ที่มา: http://media-cdn.tripadvisor.com/media/photo-s/02/4c/f8/f3/festival-theatre.jpg

ภาพที่ 4.19 เวทีทรัสต์ ที่เดอะสเตจ ณ โครงการเอเซียทีค
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากนี้ โรงละครเดอะสเตจ ยังตั้งอยู่ใกล้กับนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) สะดวกต่อการนัดหมาย และการเดินทาง เนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุดนี้ มีการใช้นักแสดงเป็นจำนวนมาก ซึ่งอุปสรรคที่สำคัญอย่างหนึ่ง คือ การนัดหมายในวันเวลาที่ตรงกัน เพราะถึงแม้เป็นนักแสดงอยู่ในสังกัดเดียวกัน แต่เวลาในการทำงานก็ไม่ตรงกัน ดังนั้นจึงต้องเลือกสถานที่สำหรับการฝึกซ้อมและแสดงที่เหมาะสมทั้งสำหรับการแสดง และนักแสดง โดยทั้งนี้ ขอขอบพระคุณในความอนุเคราะห์จากบริษัท ไทยโชว์ จำกัด ผู้ดูแลเดอะสเตจ แอทเอเซียทีคที่ให้ความกรุณาช่วยเหลือในเรื่องค่าเช่าสถานที่ และค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ในอัตรานักศึกษาเป็นกรณีพิเศษ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 1

การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ออกแบบและจัดวางเครื่องแต่งกายในแต่ละฉาก โดยมีการกำหนดโทนสีเสื้อของตัวละครที่อยู่ในโลกอนาคตเป็นสีขาว และตัวละครในโลกอดีตจะแต่งกายตามเหตุการณ์ยุคสมัยจริง (ปี พ.ศ. 2528) โดยมีเสื้อผ้าหลักอยู่ 3 แบบ ได้แก่ ชุดฝึกซ้อม ชุดเชิดในงานสวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 และชุดเชิดสีดำที่ใช้ในปัจจุบัน ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ยังไม่ได้มีการคำนึงถึงการออกแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายโดยละเอียด ผู้วิจัยจะทำมาปฏิบัติในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งต่อไป

8) การออกแบบแสง ครั้งที่ 1

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ทดลองสร้างสรรค์ออกแบบลีลา โดยยังไม่ได้มีการคำนึงถึงการออกแบบแสงประกอบการแสดง

สรุปการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1 นี้ ผู้วิจัยได้มีการทดลองออกแบบผลงานการสร้างสรรค์ ซึ่งประกอบไปด้วย องค์ประกอบในการทดลองครั้งนี้ 5 ประการ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบการแสดงและลีลา การออกแบบเสียง และการออกแบบสถานที่แสดง โดยการออกแบบในครั้งแรกนั้น ผู้วิจัยขอสรุปประเด็นปัญหาที่พบและแนวทางสำหรับการปรับปรุงการแสดง ดังปรากฏในตารางต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 4.3 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการแก้ไข
1) บทการแสดง	- บทการแสดงยาวเกินไป มีบทพูดมากเกินจำเป็น ทำให้จับใจความได้ไม่ชัดเจน - เนื้อหาบางฉากไม่จำเป็นต้องมี	- ปรับบทละคร และบทพูดให้กระชับ ได้ใจความ - ดึงหัวใจหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กออกมาร้อยเรียงใหม่
องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	**ปัญหาที่พบ**	**แนวทางการแก้ไข**
2) การคัดเลือกนักแสดง	- จำนวนนักแสดงที่ต้องใช้ค่อนข้างมาก เพราะจำเป็นต้องใช้นักแสดงที่มีความสามารถต่างกันในแต่ละฉาก - นักแสดงที่สามารถเชิดหุ่นละครเล็กได้ ยังไม่สามารถสื่ออารมณ์ในการแสดงละครได้ - มีปัญหาในเรื่องการจำบทพูด	- คัดเลือกนักแสดงให้ตรงตามบทและมีทักษะหลากหลายทั้งการเชิดหุ่นละครเล็ก เต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ เล่นละคร เพื่อลดจำนวนคนในฉากที่ต้องใช้ผู้ที่มีความสามารถอื่นมาเสริม - ทำสมาธิ และทำแบบฝึกหัด (Workshop) ที่เสริมเทคนิคการแสดง - ให้นักแสดงเข้าใจบทบาทที่ตนได้รับ เข้าใจวัตถุประสงค์ของการพูดแต่ละประโยค และการกระทำของตัวละครนั้น จำคำสำคัญ (Keyword) หรือสรุปใจความสำคัญของเนื้อหานั้น ๆ เพื่อนำมาพูดในภาษาของตนได้ โดยสารนั้นไม่เปลี่ยนแปลง

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการแก้ไข
3) การออกแบบลีลา	- ลีลาท่าทางที่ใช้สื่อความหมาย ยังไม่ต่อเนื่อง งดงาม และลึกซึ้ง ตามที่คาดหวังไว้ - การใช้ลีลาของการเต้นรำแนว สตรีทมากเกินไป จะทำให้เป้าหมายของการแสดงถูกเบี่ยงไป	- การเพิ่มพลัง น้ำหนักผ่อนหนัก-เบา (Dymamic) และใช้เหตุผลมากขึ้นในการสร้างสรรค์ลีลาการแสดงต่างๆ นำความรู้ทางด้านองค์ประกอบศิลป์มาช่วยในการออกแบบลีลามากขึ้น โดยเฉพาะเรื่องรูปทรง ที่ว่างและทิศทางการเคลื่อนไหว - ลดการใช้การเต้นรำแนวสตรีทลง และมุ่งเน้นให้กลุ่มนักเต้นสตรีทภายในเรื่องหันมาฝึกฝนการแสดงหุ่นละครเล็กแทน เพื่อเพิ่มคุณค่าของศิลปะไทย
4) การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง	- ดนตรีในแต่ละฉากยังขาดความต่อเนื่อง และมีการบันทึกเสียงดัง เบาไม่เท่ากันในแต่ละฉาก ต้องทำการปรับแก้และบันทึกใหม่เพื่อให้ลื่นไหลไปตลอดเรื่อง - ใช้เพลงที่มีเนื้อร้องมากเกินไป ทำให้เนื้อเพลงมาเบี่ยงประเด็นของสิ่งที่ต้องการจะสื่อ	- ใช้ดนตรีในการเชื่อมบางฉาก โดยอาจทิ้งท้ายเพลงในฉากที่ 1ไว้ ก่อนเพลงหรือเสียงในฉากที่ 2 จะขึ้น ปรับความดัง และย่านเสียงในแต่ละเพลงที่ใช้ประกอบให้มีความเท่ากัน แล้วบันทึกเสียงใหม่ (Mix Down) - คัดเลือกดนตรี และเสียงประกอบที่สอดคล้องกับบทการแสดง โดยมีการประพันธ์เพลงใหม่ และสร้างเสียงประกอบการแสดงใหม่เพิ่มเติม

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการแก้ไข
5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	- ยังไม่ได้ทำการทดลองในขั้นตอนนี้	
6) สถานที่แสดง	- มีความลงตัวในหลายเรื่อง หากแต่มีข้อจำกัดเรื่องจำนวนครั้ง และชั่วโมงที่ใช้ในการฝึกซ้อม และแสดงจริง	- วางแผนการใช้สถานที่ล่วงหน้า โดยกำหนดเวลาที่เหมาะสม หากเป็นการซ้อมย่อยเพื่อแก้ไขในรายละเอียด จะย้ายไปซ้อมที่ห้องซ้อมของนาฏศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ที่พักอาศัยของผู้วิจัย หรือโกดังเต้นรำของเดอะซู ไทยแลนด์แทน ส่วนการซ้อมรวมครั้งใหญ่จะใช้สถานที่จริง (The Stage) ในการฝึกซ้อม
7) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	- ยังไม่ได้ทำการทดลองในขั้นตอนนี้	
8) การออกแบบแสง	- ยังไม่ได้ทำการทดลองในขั้นตอนนี้	

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1 ได้ว่า ปัญหาที่ควรปรับปรุงแก้ไข คือ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบลีลาการแสดงและนาฏยศิลป์ การออกแบบเสียงดนตรีประกอบการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การให้ความสำคัญกับการนำเสนอหัวใจหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้ชัดเจน เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจสำหรับคนรุ่นใหม่ได้จริง ดังจะกล่าวสรุปเป็นข้อตามองค์ประกอบดังต่อไปนี้

การออกแบบบทการแสดง บทการแสดงของผลงานวิจัยเรื่อง “ละคอนเล็ก” แบ่งออกเป็น 3 องก์ 7 ฉาก ซึ่งหลังจากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1

พบว่ามีบทสนทนา (Dialogue) ที่ไม่จำเป็นต่อการดำเนินเรื่องอยู่มาก ทำให้สิ่งที่ผู้วิจัยต้องการสื่อนั้นคลุมเครือ ผู้ชมสามารถเข้าใจได้เพียงบางเรื่อง ไม่ตรงกับหัวข้อที่ผู้วิจัยได้วางไว้ทั้งหมด 6 ข้อ อันได้แก่ 1) ประวัติและความเป็นมา 2) วิธีการเชิดและแสดงหุ่นละครเล็ก 3) การผสานศิลปะไทยหลากแขนง 4) พัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก 5) ความสับสนระหว่างหุ่นละครเล็กกับหุ่นกระบอก 6)สถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครกับคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน โดยผู้วิจัยจะนำปัญหาที่เกิดขึ้นไปปรับปรุงแก้ไขบทการแสดงให้มีความกระชับ และได้ใจความยิ่งขึ้นในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งต่อไป

การคัดเลือกนักแสดง จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 นี้ พบว่านักแสดงที่ถูกคัดเลือกแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มหลัก คือ 1) กลุ่มนักแสดงที่มีความสามารถในการเชิดหุ่นละครเล็ก และนาฏยศิลป์ไทย 10 คน 2) กลุ่มนักแสดงที่มีทั้งความสามารถเชิดหุ่นละครเล็ก และการเต้นรำในแนวสตรีทแดนซ์ด้วย 3 คน ได้แก่ 3 ตัวละครเอก 3) กลุ่มนักแสดงที่มีความสามารถในการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์เท่านั้น 6 คน ซึ่งมีจำนวนค่อนข้างมากเกินไป เนื่องจากไม่ใช่ทุกคนจะสามารถทำได้ทั้งนาฏยศิลป์ไทยและตะวันตก เหมือนกลุ่มที่ 2 ดังนั้นเมื่อถึงฉากที่มีการแสดงหุ่นละครเล็กก็ไม่สามารถใช้นักแสดงกลุ่มที่ 3ได้ ในขณะที่องก์ 1 ฉาก 1 มีการแสดงที่ใช้ลีลาในแนวสตรีทแดนซ์ ก็ไม่สามารถใช้นักแสดงกลุ่มที่ 1 ทดแทนได้ แม้จะออกเพียงฉากเดียวก็ต้องหานักแสดงเฉพาะทางมาทั้งสิ้น การแก้ไขที่บทการแสดง หรือตัดถอนตัวละครลงนั้นต้องขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและลงตัวของเนื้อเรื่องด้วย ทักษะสำคัญที่สุดที่นักแสดงทั้ง 3 กลุ่มควรมี คือ ทักษะทางการแสดง ซึ่งพบว่าตัวละครหลักทั้ง 3 คน ยังประสบปัญหานี้อยู่มาก ผู้วิจัยจึงให้นักแสดงทำแบบฝึกหัดเชิงปฏิบัติ เพื่อเพิ่มทักษะทางการแสดงให้เหมาะสมกับบทบาทของนักแสดงต่อไป

การออกแบบลีลา ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1 นี้ ผู้วิจัยได้ใช้การเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวันของมนุษย์ (Everyday Movement) เพื่อนำมาสื่อความคิดผ่านท่าทางให้คนรุ่นใหม่สามารถเข้าใจได้ง่ายขึ้น ผู้วิจัยยังให้นักแสดงในฐานะคนรุ่นใหม่เช่นกันเป็นผู้ถ่ายทอดลีลาออกมาตามจินตนาการจากการด้นสด (Improvisation) เพื่อค้นหาแนวคิด และลีลาท่าทางที่น่าสนใจใหม่ ๆ นำมาร้อยเรียง โดยให้โจทย์ว่า “หุ่นละครเล็กในความคิดคุณเป็นอย่างไร” ปัญหาที่พบ คือ ในบางลีลาที่ออกแบบนั้นยังไม่ต่อเนื่องกันอย่างสมเหตุสมผล มีการใช้เทคนิคการเต้นรำแนวสตรีทมากเกินไป อาจทำให้ผู้ชมยังไม่เกิดความสนใจและเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้ ผู้วิจัยจึงนำข้อนี้ไปแก้ไขในการออกแบบลีลาการแสดง และนาฏยศิลป์ต่อไป

การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยใช้เสียงรถวิ่ง คุนพูดคุย โทรศัพท์ เสียงแจ้งเตือนบนมือถือ ดนตรีใน

หูฟัง และเสียงพิเศษแนวอิเลคโทรนิค เพื่อสร้างสรรค์บรรยากาศเมืองในโลกอนาคต เพื่อปูพื้นฐานของเรื่องให้แก่ผู้ชม ส่วนเพลงประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ใช้เพลงแนวฮิปฮอปที่มีเนื้อร้องประกอบการเต้นรำของคนในโลกอนาคต ทำให้เนื้อร้องไปเบี่ยงประเด็นที่ผู้วิจัยจะนำเสนอ ดังนั้นในการทดลองครั้งต่อไป ผู้วิจัยเลือกเพลงไม่มีเนื้อร้อง หรือมีไม่มากมาใช้ เพื่อต้องการสื่อให้เห็นแนวความคิดหลัก (Concept) เป็นสำคัญ นอกจากนี้ ปัญหาความดังของเสียงเพลงที่ไม่เท่ากันในแต่ละช่วงต้องถูกแก้ไข

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ทำการทดลองอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพียง 1 อย่างได้แก่ เชือกยางยืด (Elustic Rope) สีครีม 2 เส้นต่อนักแสดง 1 คน ซึ่งมีนักแสดงที่เต้นล้อเลียนหุ่นสาย 3 คน รวมเป็น 6 เส้น ภายหลังจากการทดลอง พบว่าใช้ได้ดี อาจมีปัญหาบ้างในเรื่องความหนาของเชือก และ การมองเห็นของผู้ชม แต่ผู้วิจัยได้แก้ปัญหาไปแล้วด้วยการนำเชือกมาถักร้อยเข้าด้วยกันให้มีความหนาและรูปร่างคล้ายคลึงกับเชือกมะนิลา ผู้วิจัยได้เลือกใช้สีครีม เนื่องจากต้องการใช้เชือกสีอ่อนที่จะสามารถมองเห็นได้ชัดตัดกับฉากหลังสีดำ และมีสีใกล้เคียงกับเชือกจริง

การออกแบบสถานที่แสดง การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้เลือกใช้โรงละครเดอะ สเตจ ในโครงการเอเชียทีคเป็นสถานที่ฝึกซ้อม และจัดการแสดงผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เนื่องจากมีความเหมาะสมในทุก ๆ ด้าน เช่น รูปแบบโรงละครที่มีเวทีทรัสต์ (Thrust Stage) ขนาดของเวที จอฉายภาพ ระบบแสง ระบบเสียง ระยะทาง และความสะดวกใน การเดินทางของนักแสดงทุกคน ปัญหาที่พบเพียงอย่างเดียว คือ เวลาในการใช้โรงละครค่อนข้างจำกัด ต้องใช้ให้คุ้มค่าแก่เวลา ผู้วิจัยจึงทำตารางการซ้อมโดยแบ่งเป็นการซ้อมรวม และการซ้อมย่อยแยกต่างหาก เพื่อแก้ไขในรายละเอียดแต่ละฉาก ซึ่งผู้วิจัยจะใช้โรงละครเดอะเตจเป็นสถานที่สำหรับการซ้อมรวม และการซ้อมใหญ่เท่านั้น หากเป็นการซ้อมย่อยจะใช้ห้องซ้อมที่นาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

การออกแบบเครื่องแต่งกาย ยังไม่ได้ทำการทดลองในขั้นตอนนี้ แต่ได้มีการวางโทนสี และลักษณะชุดเอาไว้แล้วในตารางสรุปฉาก

การออกแบบแสง ยังไม่ได้ทำการทดลองในขั้นตอนนี้

4.2.1.2 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2

จากการทดลองออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2 นั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาและเล็งเห็นถึงจุดอ่อนจุดแข็ง รวมถึงปัญหาต่าง ๆ ที่ค้นพบและพิจารณาแนวทางในการแก้ไขและปรับปรุงเบื้องต้นไว้แล้ว โดยการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงองค์ประกอบของนาฏยศิลป์ 6 องค์ประกอบคือ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ การออกแบบเสียง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่แสดง และการออกแบบเครื่องแต่งกาย และเพิ่มเติมการออกแบบลีลาจนครบบทการแสดงทั้งหมด โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทการแสดง ครั้งที่ 2

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยยังคงใช้แรงบันดาลใจเดิมจากการทดลอง ครั้งที่ 1 และยังคงให้ความสำคัญกับการพัฒนาบทการแสดงเป็นอย่างมาก ถือเป็นหัวใจของขั้นตอนก่อนการผลิต (Pre - Production) และกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งหมด เนื่องจากบททำหน้าที่เสมือนแบบแปลนในการสร้างบ้าน นอกจากนั้นแล้วบทเป็นจุดชี้วัดจุดแรกที่จะบอกได้ว่าสื่อนั้น ๆ จะประสบความสำเร็จหรือไม่ อริสโตเติล (Aristotle) ปราชญ์ชาวกรีกได้ระบุไว้ในตำรา เดอะ โพเอธิคส์ (The Poetics) ซึ่งเป็นทฤษฎีเริ่มแรกของละคร เกี่ยวกับองค์ประกอบของละคร 6 ประการ โดยเรียงตามลำดับความสำคัญ ได้แก่ “โครงเรื่อง (Plot) ตัวละคร (Character) ความคิด (Thought) ภาษา (Diction) เพลง (Song) และภาพ (Spectacle)” (อ้างถึงในมัทนี รัตนิน, 2546: 35) ทฤษฎีการละครของอริสโตเติลยังคงสามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้กับละครในปัจจุบันที่มีองค์ประกอบหลัก คือ โครงเรื่อง ตัวละคร ความคิด ภาษา เสียง และภาพ โดยมีการปรับเปลี่ยนเพิ่มเติมจากเพลง เป็นเสียง เพื่อให้เกิดความครอบคลุมมากขึ้นกว่าละครกรีกแบบเดิมที่เพลงเป็นส่วนประกอบสำคัญ ซึ่งพัฒนาการมาจากการร้องเพลงสดุดีเทพเจ้าและวีรบุรุษโดยกลุ่มคอรัส (Chorus) ในขั้นตอนของการออกแบบบทการแสดงนี้จะครอบคลุมไปถึง 4 องค์ประกอบของละคร อันได้แก่ โครงเรื่อง ตัวละคร ความคิด และภาษา โดยในการปฏิบัติ การสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ปรับปรุงแก้ไขจุดบกพร่องต่าง ๆ ในแต่ละองค์ประกอบตามลำดับ ดังนี้

1.1) โครงเรื่อง (Plot)

ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับโครงเรื่องเป็นอันดับแรก อริสโตเติล เปรียบ “โครงเรื่องเป็นเสมือนชีวิตและวิญญาณของบทละคร” การออกแบบบทการแสดงของผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นการเขียนบทแบบกำหนดกลุ่มเป้าหมายของผู้ชม (Target Group) ซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่ ดังนั้น โครงเรื่อง วิธีการเล่าเรื่อง และการนำเสนอออกมาเป็นภาพจึงมีลักษณะพิเศษที่เน้น “การสัมผัสทางสุนทรียธาตุ (Aesthetics Elements) อันได้แก่ ความงาม (Beauty) ความยิ่งใหญ่ (Sublimity)” (กีรติ บุญเจือ, 2522: 263) และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความแปลกหูแปลกตา (Picturesqueness) รูปแบบใหม่ เพื่อกระตุ้นความสนใจของกลุ่มเป้าหมายนี้เป็นหลัก นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังคำนึงถึงรสนิยม ประสบการณ์ทางสุนทรียะของผู้ชมตามหลักสุนทรียศาสตร์ลัทธิอัตนัยนิยม (Subjectivism) ที่มีความเห็นว่า

> สุนทรียธาตุมิได้มีจริง แต่มนุษย์เรากำหนดกันขึ้นมาเอง มาตรการตัดสินสุนทรียธาตุจึงไม่ตายตัว แล้วแต่ว่าคนใดจะมีรสนิยมอย่างไร ก็กำหนดเอาอย่างนั้น เช่น ชาวซาฟเฟิสท์ในยุคกรีกโบราณถือหลักการว่า “คนเป็นมาตรการวัดทุกสิ่ง” (Man is the measure of all things) เพราะฉะนั้นความงามและสุนทรียธาตุอื่น ๆ ย่อมขึ้นกับรสนิยมของแต่ละบุคคล (รวิช ตาแก้ว, 2558)

ดังนั้น การปรับโครงเรื่อง และการลำดับเรื่อง เพื่อให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่เข้าใจ และง่ายต่อการสัมผัสเข้าถึงสารที่ผู้วิจัยต้องการสื่อ จึงเป็นประเด็นหลักที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญเป็นอันดับแรก

หลังจากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้นำผลงานการทดลองการสร้างสรรค์การแสดงไปอภิปรายร่วมกับผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ และการละคร ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ได้ให้คำแนะนำเพิ่มเติมเกี่ยวกับการปรับโครงเรื่องในการนำเสนอให้มีความชัดเจนขึ้น เพื่อความเข้าใจของผู้ชม ไว้ว่า “การแบ่งองก์ในการนำเสนอควรแบ่งตามหัวข้อไล่เรียงประเด็นที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้ผู้ชมที่เป็นคนรุ่นใหม่เข้าใจถึงศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เพื่อความชัดเจน และเข้าใจง่ายมากขึ้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 1 กันยายน 2558)

จากคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยจึงปรับโครงเรื่อง และลำดับของเรื่องในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 โดยพิจารณาถึงประเด็นหลักที่เสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ อันได้แก่

1.1.1) สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน

1.1.2) ความเป็นมา และความสำคัญของหุ่นละครเล็ก

1.1.3) องค์ประกอบของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

1.1.4) รูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก

1.1.5) พัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

1.1.6) ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่

ผู้สร้างสรรค์ได้นำประเด็นข้างต้นมาผูกร้อยเรียงเข้ากับสถานการณ์ต่าง ๆ โดยแบ่งแต่ละฉากตามหัวข้อที่นำเสนอ เหลือเพียง 1 ฉาก ต่อ 1 หัวข้อเท่านั้น (One by One) เพื่อเพิ่มความชัดเจนให้กับประเด็นการนำเสนอ แต่ยังคงรูปแบบของ “ละครประยุกต์ (Applied Drama หรือ Applied Theatre) ที่มีเป้าหมายใน การใช้ศิลปการละครเพื่อเป็นเครื่องมือเชื่อมให้เกิดการศึกษา การสื่อสาร และการพัฒนาผู้คน ชุมชน และสังคม” (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์: 8 มิถุนายน 2558) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มคนรุ่นใหม่ ผู้สร้างสรรค์ได้ผสมผสานวิธีการเขียนบทแบบภาพยนตร์ เพื่อให้ใกล้เคียงกับรสนิยม และความคุ้นเคยของกลุ่มเป้าหมายมากขึ้น มีการดำเนินเรื่องตามโครงเรื่องที่ว่าด้วยการเรียนรู้ (Education Plot) ที่ “ตัวละครได้รับประสบการณ์ที่ทำให้เขาได้เรียนรู้อะไรบางอย่างจนเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างลึกซึ้งด้านมุมมองต่อชีวิต และคนรอบข้าง จากด้านลบเป็นด้านบวก” (ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, 2556: 32) ดังเช่น ภาพยนตร์เรื่อง “ลุกขึ้นใหม่ หัวใจมีเธอ” (Silver Lining Playbook) ในปี ค.ศ. 2012 เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ เป็นบทละครที่ไม่เป็นแบบฉบับ (Non-Illusion Style) เน้นการเล่าเรื่อง (Story Theatre) และจินตนาการ (Imagination) “การเขียนบทประเภทนี้ ผู้สร้างสรรค์จะเน้นที่บรรยากาศ รูปแบบการนำเสนอ การเรียบเรียงเรื่องราว กฎเกณฑ์ในการเข้าสู่เรื่องและออกจากเรื่องเมื่อเรื่องหนึ่งจบลง” (ชัยพร ธรรมโยธิน, 2556: ไม่ปรากฏเลขหน้า) โดยในเรื่องนี้ ผู้วิจัยเริ่มเล่าเรื่องด้วยลีลาท่าทางประกอบดนตรีของการแสดงหุ่นละครเล็กในงานสวนอัมพรปี พ.ศ. 2528 เพื่อให้ผู้ชมทราบถึงบรรยากาศ และรูปแบบที่ผู้วิจัยกำลังนำเสนออย่างตรงประเด็น ก่อนจะย้อนกลับมายังโลกอนาคต (ซึ่งเป็นปัจจุบันของในเรื่อง) ต่อจากนั้นก็ใช้วิธีประสานเรื่องราวต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เพื่อทำให้แนวคิดของเรื่องมีคุณค่าให้ประโยชน์แก่ผู้ชม จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์โครงเรื่องครั้งที่ 2 สามารถสรุปโครงเรื่องของผลงานการสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก” ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.4 โครงสร้างการออกแบบบทการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” ครั้งที่ 2

องก์ Act	ฉาก Scene	เรื่องราว Story	ประเด็นที่นำเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
องก์ที่ 1 **หุ่น...แค่ตัวแทน**	**ฉาก 1**	การนำเสนอโลกในอนาคตที่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้หายสาบสูญไปจากประเทศไทย เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสื่อสาร ทำให้คนรุ่นใหม่ถอยห่างความสนใจจากศิลปวัฒนธรรมไทย	1. สถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับสังคมไทยในปัจจุบันที่คนรุ่นใหม่ถอยห่างความสนใจออกจากศิลปวัฒนธรรมไทย
องก์ที่ 2 **หุ่น...คือตัวตน**	**ฉาก 1**	ตัวละครเอกย้อนกลับไปในปีพ.ศ. 2528 พบกับคณะโขนคณะหนึ่งที่กำลังฝึกซ้อม และหัดเล่นหุ่นละครเล็ก 27 วันก่อนการแสดงจริง ณ สวนอัมพร	2. ประวัติ และความเป็นมาของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในฐานะศิลปะแห่งภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย
	ฉาก 2	กลุ่มตัวละครเอก ได้มีโอกาสรับรู้เรื่องราว ความเป็นมา และเรียนรู้การสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กทั้งเชิงช่าง และนาฏยศิลป์ไทยจากครูสาคร	3. องค์ประกอบของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ในท้ายฉากยังมีการแสดงให้เห็นถึงความเป็นมา และวิวัฒนาการจาก วรรณกรรม ---> จิตรกรรมฝาผนัง ---> หนังใหญ่ ---> โขน ---> ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
	ฉาก 3	กลุ่มตัวละครเอก และชาวคณะต่างพยายามฝึกซ้อม และพบปัญหาในความไม่พร้อมเรียง และสอดประสานในการเชิด จนกระทั่งปลา ลูกสาวของ ครูสาครได้ร่วม	4. รูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก (ตำแหน่ง 3 คนเชิด และการสื่อสารผ่านลีลาการเชิด)

องก์ Act	ฉาก Scene	เรื่องราว Story	ประเด็นที่นำเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
		สอน และฝึกซ้อม จนตัวละครเอกทราบว่าหัวใจหลักของการเชิดหุ่นละครเล็กคือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และการสอดประสานระหว่างผู้เชิดด้วยกัน และผู้เชิดกับหุ่นในเวลาเดียวกัน	
องก์ที่ 3	**ฉาก 1**	กลุ่มตัวละครเอกร่วมกับชาวคณะแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่องรามเกียรติ์ ชุด 'ยกรบ'ณ สวนอัมพร ในรอบแรกของการแสดง ไม่ค่อยมีผู้ชม การแสดงยังคงติดขัด และเกิดปัญหาเกี่ยวกับรอก และกลไกของหุ่น จนกระทั่งระหว่างการพักการแสดง ครูสาคร ได้ค้นพบเทคนิคการสอดประสานระหว่างคนกับหุ่นด้วยการใช้ลีลาของโขนทั้งหุ่น และผู้เชิด ออกท่าในเวลาเดียวกัน ส่วนผู้เชิดเท้า และแขนขวาต้องช้าลงครึ่งจังหวะ จนกระทั่งได้เวลาออกแสดงอีกครั้งในรอบที่ 2 ซึ่งตามประวัตินั้น คุณสมัคร สุนทรเวสน์ ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งเป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงคมนาคม มีโอกาสได้ชมการแสดงในวันนั้น ถึงกับส่งเสียงให้ชาวคณะออกมาเล่นหุ่นข้างหน้าฉาก เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นลีลาการเชิดที่งดงามของผู้เชิดไม่แพ้หุ่น	5. พัฒนาการเชิดหุ่นละครเล็กจากอดีตถึงปัจจุบัน และการเปลี่ยนแปลงวิธีการเชิดหุ่นครั้งสำคัญ ที่กลายเป็นที่ยอมรับ และได้รับการชื่นชมถึงความงดงามตราบจนทุกวันนี้

องก์ Act	ฉาก Scene	เรื่องราว Story	ประเด็นที่นำเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้ายใจถ่ายทอดชีวิต	**ฉาก 2**	เมื่อการแสดงหุ่นละครเล็กในครั้งนั้นประสบความสำเร็จ ได้รับเสียงปรบมือกึกก้องจากผู้ชม และการชื่นชมจากสื่อมวลชนเป็นอันมาก กลุ่มตัวละครเอกก็ได้กลับไปยังโลกอนาคตของตน และได้นำความรู้ที่ซาบซึ้งเหล่านั้นกลับมาฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กขึ้นมาอีกครั้งหนึ่งในการทำวิทยานิพนธ์จบของพวกเขา	6. ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ แสดงให้เห็นถึงการปรับทัศนคติและมุมมองของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ปลูกฝังความภาคภูมิใจในศิลปะอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ สร้างภูมิคุ้มกันการหลั่งไหลเข้ามาของวัฒนธรรมต่างชาติ ป้องกันการสูญหายของศิลปะของชาติ ปลุกกระแสความนิยมในงานไทยขึ้นมาอีกครั้ง เพื่อก่อให้เกิดจิตสำนึกในการร่วมอนุรักษ์ สืบสานศิลปวัฒนธรรมไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่มา : ผู้วิจัย

1.2) ตัวละคร

ลักษณะการวางตัวละครมักเปลี่ยนแปลงตามความนิยมของยุคสมัยเช่นเดียวกันกับองค์ประกอบอื่นของละคร จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์บทการแสดงครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ใช้การสร้างตัวละครแบบเรียลิสม์ หรือสัจนิยม (Realism) ซึ่ง “ตัวละครมีเหตุผลเบื้องลึกในการกระทำ ซึ่งซับซ้อนแต่เข้าใจได้ในฐานะมนุษย์ที่มีจิตใจล้ำลึก ตัวละครดูเหมือนมนุษย์ที่มีตัวตนอยู่ในชีวิตจริง โดยที่พยายามอธิบายการกระทำของตัวละครด้วยเหตุผลทางจิตวิทยา” (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์: 21 พฤษภาคม 2558) โดยกำหนดให้ตัวละครเอกมีบุคลิก ลักษณะท่าทาง อายุ และความคิดแบบคนรุ่นใหม่ใกล้เคียงกับกลุ่มผู้ชม เพื่อสร้างความรู้สึกแบบกลุ่มก้อนพวก

พ้องตัวละครเอกเปรียบเสมือนตัวแทนของผู้ชมคนรุ่นใหม่ที่เดินทางพบกับเรื่องราวต่าง ๆ ด้วยกันพร้อมผู้ชม นอกจากนี้ ผู้สร้างสรรค์ยังผสมผสานการสร้างตัวละครแบบคอเมดี้ (Comedy) ของกรีกที่แสดงให้เห็นถึง ความบกพร่องและไม่สมบูรณ์ของตัวละคร ซึ่งถูกนำเสนอออกมาในแง่ของการล้อเลียนขบขัน

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ ครั้งที่ 2 นี้ ผู้สร้างสรรค์ได้เพิ่มเติมรายละเอียดของแต่ละตัวละคร ให้เป็นเสมือนตัวแทนของคนรุ่นใหม่แต่ละแบบ เพื่อความชัดเจนและใกล้เคียงกับคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันมากขึ้น โดยใช้ข้อมูลจากการสังเกตการณ์ สัมภาษณ์ บทความจากนิตยสาร และประสบการณ์ส่วนตัวที่พบเห็นคนรุ่นใหม่ในแบบต่าง ๆ มาวิเคราะห์ และพิจารณาตามลักษณะทางด้านต่าง ๆ ในการสร้างตัวละคร อันได้แก่ รูปลักษณ์ภายนอก สถานะทางสังคม จิตวิทยา และคุณธรรม โดยสามารถสรุปลักษณะของตัวละคร (Character) ต่าง ๆ ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.5 สรุปลักษณะตัวละครในเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่”

ชื่อตัวละคร	รูปลักษณ์ภายนอก	สถานะทางสังคม	จิตวิทยา	คุณธรรม
ต้นเฟิร์น	ชายไทย อายุ 18 ปี สูง 175 ซม. ผิวขาว-เหลือง หน้าตาดี รูปร่างผอม บุคลิกดี พูดจาฉะฉาน น่าเชื่อถือ	นักศึกษาชั้นปีที่ 1 สาขานาฏยศิลป์สากล วิชาเอกสตรีทแดนซ์ มหาวิทยาลัยนาฏยศาสตร์ (Dance University) ฐานะปานกลาง มีพี่น้อง 2 คน เป็นลูกคนโต	เป็นคนตรรกะสูง เชื่อในสิ่งที่พิสูจน์ได้ มีความคิดสร้างสรรค์จินตนาการสูง เป็นคนเอาจริงเอาจัง ขยันอดทน มุ่งมั่นในการทำความฝันตนให้เป็นจริง มีน้ำใจ ชอบช่วยเหลือผู้อื่น แอบรักและหลงใหลงานศิลปะไทย แต่ไม่เปิดเผย	เป็นคนดี มีเมตตา รักความยุติธรรม เปิดรับและพัฒนาตนได้เสมอ ดังเช่นบัวพ้นน้ำ

ชื่อตัวละคร	รูปลักษณ์ภายนอก	สถานะทางสังคม	จิตวิทยา	คุณธรรม
วีซ่า	ชายไทย เชื้อสายจีน อายุ 20 ปี ผิวเหลือง สูง 172 ซม. รูปร่างอวบ แต่ไม่อ้วน	นักศึกษาชั้นปีที่ 1 สาขานาฏยศิลป์สากล วิชาเอกสตรีทแดนซ์ มหาวิทยาลัยนาฏยศาสตร์ (Dance University) เคยเรียนที่อื่นมาก่อนแต่เกเรจนต้องมาเรียนปี 1 ใหม่ ฐานะดี เป็นลูกคนเดียว	นิสัยรักสนุก ชอบตลกโปกฮา รักความทันสมัย ไม่ค่อยรู้จักกาลเทศะ ชอบทำตัวนักเลง ควบคุมอารมณ์ไม่ค่อยอยู่ ชอบแสดงเหมือนเป็นคนมั่นใจในตัวเอง แต่ภายในตรงข้าม มีความคิดว่างานศิลปะไทยนั้นเชย เชื่อในสิ่งที่มองด้วยตาไม่เห็นพอสมควร	มีความเห็นแก่ตัวอยู่บ้าง ภายในเป็นคนมีจิตใจดี ชอบแอบทำบุญลับหลังเพื่อน มีความดื้อรั้นและลักษณะของคนบัวใต้น้ำ
กวางโจว	ชายไทย อายุ 18 ปี สูง 173 ซม. ผิวดำ-แดง หน้าตาคำเข้ม รูปร่างสันทัด เดิน พูด ท่าทางเลียนแบบแร็พเปอร์	นักศึกษาชั้นปีที่ 1 สาขานาฏยศิลป์สากล วิชาเอกสตรีทแดนซ์ มหาวิทยาลัยนาฏยศาสตร์ (Dance University) ฐานะปานกลาง มีพี่น้อง 3 คน เป็นลูกคนเล็ก	เป็นคนซื่อ ๆ ไม่มีเล่ห์เหลี่ยม ไม่เป็นตัวของตัวเอง คล้อยตามผู้อื่นได้ง่าย หัวช้า คิดไม่ทัน จึงมักจะโดนเพื่อน ๆ แกล้งประจำ เป็นคนที่เต้นเก่ง และมีเทคนิคลีลาอันโดดเด่น สร้างเสียงหัวเราะให้เพื่อน ๆ ได้อยู่เสมอ นับถือวีเป็นลูกพี่ มีความคิดตามลูกพี่ว่างานศิลปะไทยนั้นล้าสมัย	มีน้ำใจ จิตใจดีจริงใจ มีหลงไปกับวัตถุอยู่บ้าง เป็นบัวปริ่มน้ำ

ชื่อตัวละคร	รูปลักษณ์ภายนอก	สถานะทางสังคม	จิตวิทยา	คุณธรรม
ครูสาคร	ชายไทย อายุ 52 ปี สูง 170 ซม. ผิวดำแดง หน้าตาคมเข้ม รูปร่างสันทัด พูดจาฉะฉาน น่าเชื่อถือ	เจ้าของคณะสาครนาฏยศิลป์ ครูผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ไทย ทั้งโขนละคร และเชิงช่างหัวโขน กลไกหุ่นต่าง ๆ มีความสามารถทางศิลปะหลากแขนงจนมีลูกศิษย์ลูกหาเข้ามาขอเรียนและเป็นชาวคณะในที่สุด	เป็นคนสุขุมรอบคอบ ใจเย็น จริงใจ รักษาคำพูด มีความเป็นผู้นำสูง รักในศิลปะ มีความมานะ อุตสาหะ อดทนสูง ไม่ย่อท้อต่ออุปสรรคละปัญหาใด ๆ ง่าย ๆ มีไหวพริบ ยอมอุทิศตนเพื่องานศิลปะไทย	จิตใจดี ถือมั่นในบาปบุญคุณโทษ รักความยุติธรรม
ปลา	หญิงไทย อายุ 19-20 ปี สูง 162 ซม.รูปร่างผอมบางอรชรอ่อนแอ้น หน้าตาสวยหวาน	ลูกสาวคนโตของครูสาคร เจ้าของคณะสาครนาฏยศิลป์ เรียนรำมากว่า 15 ปี มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์สูง เป็นหัวหน้านักแสดงหญิงและผู้ช่วยครูสาครทุกเรื่อง	เป็นคนเข้มแข็ง เอาจริงเอาจัง ตรงไปตรงไป แตกต่างจากภาพลักษณ์ที่ดูอ่อนแอ เป็นผู้ที่เข้าอกเข้าใจผู้อื่นเป็นอย่างดี มีเจตนารมณ์และอุดมการณ์ในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยที่ชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะการแสดง รักบิดา และชาวคณะมาก	รักความยุติธรรม พร้อมต่อต้านความไม่ถูกต้อง จิตใจดีงาม มีเมตตาต่อผู้อื่น

ชื่อตัวละคร	รูปลักษณ์ภายนอก	สถานะทางสังคม	จิตวิทยา	คุณธรรม
เฉลิม	ชายไทย อายุ 24 ปี สูง 178 ซม. ผิวคล้ำ หน้าตาดี รูปร่างสูงโปร่ง พูดจาหนักแน่น เสียงดัง	นักแสดงโขนตัวยักษ์ ศิษย์เอกของครูสาคร เป็นพี่ใหญ่สุดของคณะกำพร้ามาตั้งแต่เกิด และอาศัยอยู่กับครูสาครมาตั้งแต่เด็ก ได้มีโอกาสฝึกโขน ละคร และงานช่างต่าง ๆ กับครูสาคร เป็นหัวหน้านักแสดงชาย และฝ่ายช่าง	เป็นคนเจ้าอารมณ์มุทะลุ ไม่ค่อยฟังเหตุผลใคร เชื่อฟังเพียงแต่ครูสาคร รักคณะและพวกพ้องมาก เป็นคนมองโลกในแง่ร้าย ไม่ค่อยไว้ใจผู้อื่น มั่นคงในความรักที่มีต่อปลา (ลูกสาวครูสาคร)	เป็นคนปากร้ายใจดี รักพวกพ้องตัวเองจนลำเอียง มักมีโทสะโมหะอยู่เสมอ เป็นคนสำนึกตนได้ช้า
ฟรุ้งฟริ้ง	หญิงไทย พื้นเพจากอุดรธานี อายุ 18 ปี สูง 160 ซม. หน้าตาสวยน่ารัก ตัวเล็ก ผิวขาว ผมบ๊อบ	นักศึกษาชั้นปีที่ 1 สาขานาฏยศิลป์สากล วิชาเอกสตรีทแดนซ์ มหาวิทยาลัยนาฏยศาสตร์ (Dance University) ฐานะปานกลาง มีพี่น้อง 2 คน เป็นลูกคนเล็ก เป็นเนตไอดอล เป็นที่รู้จักบนโลกออนไลน์	ตัวแทนของวัยรุ่นสาวที่รักการแต่งหน้า แต่งตัวสวยงาม ชอบดูการประมวลผลการทดลองใช้เครื่องสำอางค์ (Review) ศัลยกรรมตกแต่ง ครีมบำรุงผิวต่าง ๆ ในสังคมออนไลน์ (Social Network) อัพเดทรูปและสถานะตนเองให้ทุกคนทราบตลอดเวลา ถ่ายรูปก่อนทานอาหารทุกชนิด แม้กระทั่งก่อนนอน และมีความคิดเห็นเกี่ยวกับศิลปะ การแสดงหุ่นละครเล็กว่าไม่น่าสนใจ	เป็นคนเห็นแก่ตัว ไม่รู้จักกาลเทศะผู้หลักผู้ใหญ่ ไม่มีมารยาท ไม่นึกถึงใจผู้อื่น รักและสนใจแต่ตนเอง ไม่สนใจเรื่องคุณธรรม

ชื่อตัวละคร	รูปลักษณ์ภายนอก	สถานะทางสังคม	จิตวิทยา	คุณธรรม
พิกเซล	หญิงไทย อายุ 19 ปี สูง 168 ซม. หน้าตาสวยคม ตัวสูง ผิวขาว ผมยาว	นักศึกษาชั้นปีที่ 1 สาขานาฏยศิลป์สากล วิชาเอกสตรีทแดนซ์ มหาวิทยาลัยนาฏยศาสตร์ (Dance University) จบมัธยมศึกษาตอนปลายจากประเทศสหรัฐอเมริกา ฐานะปานกลาง เป็นลูกคนเดียวจากครอบครัวที่หย่าร้างถูกเลี้ยงดูมาโดยแม่ตามลำพัง	ตัวแทนวัยรุ่นสาวห้าวมั่นใจในตนเอง ถึงไหนถึงกัน พูดจาตรงไปตรงมา เผิน ๆ เหมือนคนก้าวร้าว แต่ทุกสิ่งภายนอกเป็นเพียงเกราะป้องกันตัวเธอจากความหวาดกลัว และมีความคิดเห็นเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในทางลบ	รักความยุติธรรม ยอมฟังเฉพาะเหตุและผล ไม่มีความเชื่อเรื่องบาปบุญคุณโทษ ภายในแล้วเป็นคนดี แต่แสดงออกไม่ถูกต้อง
เนิร์ด	ชายไทย เชื้อสายจีน อายุ 18 ปี ผิวขาว สูง 177 ซม. สายตาสั้น รูปร่างอวบแต่ไม่อ้วน ท่าทางรุกลี้รุกลน รีบเร่งตลอดเวลา	นักศึกษาชั้นปีที่ 1 สาขานาฏยศิลป์สากล วิชาเอกสตรีทแดนซ์ มหาวิทยาลัยนาฏยศาสตร์ (Dance University) ฐานะดีมาก มีพี่น้อง 2 คนเป็นลูกคนเล็ก	จริงจังกับทุกเรื่อง ให้ความสนใจกับการหาข้อมูลในอินเตอร์เนตก่อนจะตัดสินใจลงมือทำอะไร เชื่อในวิทยาศาสตร์ หลักการเหตุและผล รักความสะอาดเป็นระเบียบ ชอบคอมพิวเตอร์เทคโนโลยีทุกชนิด เรียนเก่ง มีความชำนาญเรื่องไอที และไม่รู้จักศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก	เป็นคนจิตใจดี รักความยุติธรรม มีมานะอุตสาหะต่อทุกเรื่อง

ชื่อตัวละคร	รูปลักษณ์ภายนอก	สถานะทางสังคม	จิตวิทยา	คุณธรรม
โกฟุ	ชายไทย เชื้อสายจีน อายุ 18 ปี ผิวขาว สูง 175 ซม. หน้าตาดี รูปร่างผอม พูดจามีหลักการ แต่งตัวดีหัวจรดเท้า	นักศึกษาชั้นปีที่ 1 สาขานาฏยศิลป์สากล วิชาเอกสตรีทแดนซ์ มหาวิทยาลัยนาฏยศาสตร์ (Dance University) ฐานะดีมาก เป็นลูกคนเดียว มีรถสวย ได้รับการศึกษาสูงจากสถาบันดัง เป็นประธานชมรมเชียร์	ตัวแทนวัยรุ่นชายที่ถูกเลี้ยงดูมาอย่างดี กลุ่มวัตถุนิยม เป็นคนค่อนข้างจุกจิกเก็บรายละเอียด เรียนเก่ง มีความชำนาญเรื่องไอที และมีความคิดเห็นเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กว่าล้าหลัง	ชอบดูถูกผู้อื่น ชอบแกล้งเพื่อน ยึดติดในวัตถุนิยม
บีบีกัน	ชายไทย อายุ 19 ปี สูง 176 ซม. ผิวดำ-แดง หน้าตาคำเข้ม รูปร่างดี มีกล้ามเนื้อ	นักศึกษาชั้นปีที่ 1 สาขานาฏยศิลป์สากล วิชาเอกสตรีทแดนซ์ มหาวิทยาลัยนาฏยศาสตร์ (Dance University) ฐานะปานกลาง เป็นลูกโต มีน้องสาว 1 คน เป็นนักกีฬาบาสเกตบอลและฟุตบอล	ตัวแทนของวัยรุ่นชายที่รักสุขภาพ และการออกกำลังกาย ดูแลตนเอง ชอบเล่นกีฬา ดูการแข่งขันฟุตบอล คำนวณปริมาณแคลรอลี่ก่อนทานอาหารทุกชนิด ใจร้อน ควบคุมอารมณ์ตัวเองไม่ค่อยได้ และไม่มีความคิดเห็นใดๆเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เพราะคิดว่าเป็นเรื่องไกลตัว	ติดอยู่กับโมหะโทสะ เป็นปุถุชนคนธรรมดาที่มีทั้งดี และร้ายปะปน
โอห์ม	ชายไทย อายุ 19 ปี สูง 180 ซม. ผิวเหลือง ทรงผมสกินเฮด	นักศึกษาชั้นปีที่ 1 สาขานาฏยศิลป์สากล วิชาเอกสตรีทแดนซ์ มหาวิทยาลัยนาฏย	ตัวแทนของวัยรุ่นชายที่ชอบฟังเพลง เล่นดนตรีรวมวงกับเพื่อน เวลาว่างชอบดูภาพยนตร์ ดู	เป็นคนจิตใจดี รักพวกพ้อง

ชื่อตัวละคร	รูปลักษณ์ภายนอก	สถานะทางสังคม	จิตวิทยา	คุณธรรม
	รูปร่างผอมสูง มีกล้ามเนื้อเล็กน้อย ชอบแต่งตัวเป็นฮิปฮอป แร็พเปอร์ กางเกงตัวใหญ่	ศาสตร์ (Dance University) ฐานะดี เป็นลูกคนกลาง จากพี่น้อง 3 คน มีอาชีพเสริมเป็นดีเจมิกซ์เพลง	คอนเสิร์ต จิตใจอ่อนไหว โกรธก็โกรธสุด เสียใจก็เสียใจสุด ไม่เดินทางสายกลาง อยู่ง่ายกินง่าย อะไรก็ได้ และมีความคิดเห็นเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กว่าโบราณ	
ชาวคณะสาครนาฏศิลป์	ชาย-หญิง อายุตั้งแต่ 19-24 ปี	ส่วนใหญ่ฝึกเรียนโขนละคร งานปัก งานช่าง มากับครูสาครตั้งแต่เด็กจนโต	มีอุปนิสัยใจคอที่หลากหลาย แต่ในส่วนนี้ นักแสดงมีหน้าที่หลักเป็นนักเชิด นักแสดงเสริม นักเต้น (Dancer) จึงไม่ถูกแสดงออกมาเด่นชัด	เนื่องจากนักแสดงมีหน้าที่หลักเป็นนักเชิด นักแสดงเสริม นักเต้น (Dancer) จึงไม่ปรากฏเด่นชัด

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3) ความคิด (Thought)

ความคิด หรือแก่นเรื่อง หมายถึง การใช้เหตุผลในเรื่องความหมายและเนื้อหาสาระที่บทละครจะสื่อสารแก่ผู้ชม ซึ่งในที่นี้ คือ การเสริมสร้างความเข้าใจให้กับคนรุ่นใหม่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยผู้วิจัยมุ่งไปที่ 6 ประเด็นหลักตามที่ได้กล่าวไปในหัวข้อ 1.1 ซึ่งได้มาจากการวิเคราะห์ข้อมูล และสรุปความจากการสัมภาษณ์ทายาทของครูสาคร

ยังเขียวสด และผู้บริหารนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ในปัจจุบัน โดย สุรินทร์ ยังเขียวสด บุตรชายคนที่ 7 และผู้กำกับการแสดงของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้กล่าวเกี่ยวกับหัวใจสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กไว้ว่า “การแสดงหุ่นละครเล็ก มีหัวใจหลักอยู่ที่สามคนเชิดกายเป็นหนึ่ง ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต กว่าครูแกร และพ่อหลุยส์จะสร้างหุ่นละครเล็กมาได้ ท่านต้องผ่านการทดลอง และฝึกฝนทั้งงานช่าง และโขนมามากมาย” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 25 มิถุนายน 2553)

พิสูตร ยังเขียวสด บุตรชายคนที่ 5 ของครูสาคร ยังเขียวสด และกรรมการผู้จัดการนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้กล่าวถึงสถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบันไว้ว่า “แต่ก่อนการแสดงหุ่นละครเล็กเคยได้รับความนิยมมาก จนกระทั่งสามารถสร้างโรงละครเป็นของตนเองได้ จนมาปัจจุบันนี้ ความนิยมในการชมหุ่นละครเล็กลดน้อยลง ผู้คนหันไปนิยมดูการแสดงสมัยใหม่ ดารานักร้องต่างชาติ ทำให้จำนวนผู้ชมลดน้อยลง” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 26 มิถุนายน 2553)

ยุพิน กุลนิตย์ ผู้ประพันธ์บทการแสดง และผู้อำนวยการฝ่ายการแสดงจากนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้เล่าถึงเหตุการณ์ที่ทำให้หุ่นละครเล็กกลับมาเป็นที่รู้จักในฐานะศิลปะการแสดงของชาติ และพัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก ดังนี้

> ในยุคสมัยพ่อครูแกร การแสดงหุ่นละครเล็กจะเล่นหลังฉากกั้น ไม่มีการออกลีลาของผู้เชิดดังเช่นปัจจุบัน เพิ่งมีการออกท่าทางตามอย่างหุ่นพร้อมกันกับผู้เชิดเมื่อครั้งงานส่งเสริมเอกลักษณ์ของไทยที่จัดโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ณ สวนอัมพรในปี พ.ศ.2528 หลังจากที่พ่อ (ครูสาคร) ได้รับการเชื้อเชิญจากคุณไก่ พรศิริ (อดีตผู้ว่าการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย) ตอนไปสาธิตทำหัวโขนที่เมืองโบราณ หลังจากที่ได้รับความนิยมก็ได้พัฒนารูปแบบการแสดงโดยใช้เทคนิคของละครเวที ระบบแสง ดนตรีประกอบ และเทคนิคพิเศษต่าง ๆ เข้ามาเสริมจนกลายเป็นการแสดงที่ได้รับรางวัลชนะเลิศการแสดงพื้นบ้านยอดเยี่ยม และการแสดงยอดเยี่ยมในการประกวดหุ่นโลก ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเชคในปี พ.ศ.2549 และ 2551 ตามลำดับ (ยุพิน กุลนิตย์, สัมภาษณ์: 24 มิถุนายน 2556)

จากการรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยสามารถสรุปประเด็นสำคัญที่เสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ได้เป็นหัวข้อดังนี้ 1) สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน 2) ความเป็นมาและความสำคัญของหุ่นละครเล็ก 3) องค์ประกอบของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก 4) รูปแบบการแสดงและวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก 5) พัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และ 6) ศิลปินผู้สร้างสรรค์ และฟื้นฟู

ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งเป็นการให้ความรู้ และปูพื้นฐานเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กแก่ผู้ชมคนรุ่นใหม่ เพื่อให้สามารถต่อยอดในการเกิดสุนทรียรสในการรับชมขั้นต่อไป

นอกจากนี้ ยังมีความคิดอื่น ๆ ที่แฝงอยู่ภายในเรื่อง เช่น ความไม่จีรัง วัฏสังขาร การหมุนเวียนของแนวสมัยนิยม (Trend) ค่านิยม กระแสของสังคม เก่าไปใหม่มา สิ่งที่วันหนึ่งเคยได้รับความนิยมก็อาจกลับเป็นของตกยุคล้าสมัยได้ในวันต่อมา ดังเช่น คนสูงอายุ พ่อแม่ ครูบาอาจารย์ หรือคนต่างวัยในมุมมองของเยาวชนคนรุ่นใหม่ ที่อาจถูกมองว่าเชยไม่ทันเทคโนโลยี แต่พวกท่านก็ได้เลี้ยงดูเรามาในวันที่พวกเขาแข็งแรงกว่า และเรายังไม่รู้เรื่องประสีประสา ดังนั้น ประเด็นเรื่องของการเคารพผู้ใหญ่ การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย และการเปิดใจในการเรียนรู้สิ่งใหม่ที่ต่างหรือห่างไกลจากตน จึงปรากฏอยู่ในเรื่องด้วย ในทางกลับกัน ผู้วิจัยยังได้สอดแทรกเนื้อหา เกี่ยวกับการเป็นคนรุ่นใหม่แบบสร้างสรรค์ นั่นคือ “คนที่มีแนวคิดใหม่สามารถจะใช้ชีวิต ทั้งในเชิงแข่งขัน และร่วมมือ เพื่ออยู่ในสังคมยุคใหม่ได้อย่างมีคุณภาพ มีจินตนาการเห็นการณ์ไกล” (วิทยากร เชียงกูล, 2542: ไม่ปรากฏเลขหน้า) สามารถร่วมสร้างสรรค์สังคมได้กับคนทุกยุคทุกสมัยอีกด้วย โดยความคิดเหล่านี้ ได้ถูกถ่ายทอดลงไปในบทการแสดงหลากหลายรูปแบบ ทั้งจากคำพูดของตัวละคร การกระทำของตัวละคร สื่อบนจอฉายภาพ และสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏภายในเรื่อง ซึ่งจะช่วยให้ผู้ชมมองเห็นและเข้าใจในแก่นของเรื่องได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

1.4) ภาษา (Diction)

ภาษา เป็นสื่อที่แสดงให้ผู้ชมเห็นถึง 3 องค์ประกอบแรกของละคร อันได้แก่ โครงเรื่อง ตัวละคร และความคิด บทสนทนาในละครเป็นตัวเดินเรื่องให้ก้าวไปข้างหน้า มีความสัมพันธ์กับการกระทำและความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในละคร และต้องสะท้อนความคิดของตัวละคร ในการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” ผู้วิจัยได้เลือกใช้ลักษณะภาษาแบบละครแนวสัจนิยม หรือ “แนวเหมือนจริง (Realism) ที่มีบทสนทนาเลียนแบบภาษาพูดธรรมดาที่ใช้ประจำวัน” (มัทนี รัตนิน, 2555: 9) เพื่อให้ง่ายต่อความเข้าใจของคนรุ่นใหม่

หลังจากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้นำผลงานการทดลองการสร้างสรรค์การแสดงไปอภิปรายร่วมกับผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ และการละครหลายท่าน ซึ่ง ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ ได้ให้ความคิดเห็น และข้อเสนอแนะเกี่ยวกับบทพูด (Dialogue) ของตัวละครในเรื่อง “ละคอนเล็ก” ไว้ว่า “หากตัวละครมีบทพูดมากเกินไป จะทำให้ผู้ชมไม่สามารถจับใจความที่สำคัญในการนำเสนอ

ของผู้สร้างสรรค์ได้ ในบางองก์ยังมีความคลุมเครือในเรื่องของการนำเสนอ ทำให้ผู้ชมยังจับประเด็นไม่ถูก” (ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, สัมภาษณ์: 16 พฤศจิกายน 2558)

นอกจากนี้ วรรณศักดิ์ ศิริหล้า ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการละคร ยังได้เสริมทรรศนะในทางเดียวกันด้วยเรื่องของการปรับบท ดังนี้ “บทการแสดงควรกระชับ ควรให้บทพูดเป็นเพียงการขยายความ หรือให้ข้อมูลเพิ่มเติมของการกระทำของตัวละครเท่านั้น มิเช่นนั้น ผู้ชมอาจเกิดความเบื่อหน่าย” (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์: 8 มิถุนายน 2558) ซึ่งความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญหลายท่านได้สอดคล้องกับทรรศนะของ ยุพิน กุลนิตย์ ซึ่งได้กล่าวเกี่ยวกับองค์ประกอบทางด้านภาษาในละครไว้ว่า

> เนื่องจากข้อจำกัดในการนำเสนอ บทสนทนาในละครจะต้องสื่อความหมายได้ชัดเจนทันที เพราะขณะที่ละครดำเนินเรื่องไปเรื่อย ๆ คนดูไม่มีเวลามาทบทวนเพื่อทำความเข้าใจ ฉะนั้น บทสนทนาในละคร จึงควรมีลักษณะกระชับ กระจ่าง และน่าสนใจ (ยุพิน กุลนิตย์, สัมภาษณ์: 8 มิถุนายน 2558)

จากทรรศนะข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีการปรับบทพูด (Dialogue) ของแต่ละตัวละครให้น้อยลง กระชับและได้ใจความมากขึ้น ลดทอนบทตลกที่ดึงความสนใจของผู้ชมออกไปจากหัวใจของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่นำเสนอมากเกินไป แต่ยังคงความสนุกสนาน มีชีวิตชีวาผ่านภาษากาย (Body Language) และลีลาท่าทางการแสดงแทน ซึ่งประกอบด้วยการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย และการเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance)

กล่าวโดยสรุป คือ ในขั้นตอนการปฏิบัติการสร้างสรรค์บทการแสดงครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ปรับโครงเรื่อง เปลี่ยนลำดับการแสดง มุ่งเน้นการนำเสนอแต่ละประเด็นหลักให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เพิ่มรายละเอียดให้แก่ตัวละคร เพื่อสะท้อนภาพลักษณ์ของคนรุ่นใหม่ให้ชัดเจนมากขึ้น ตัดทอนบทพูดให้กระชับ และบางฉากที่ไม่จำเป็นออก เพื่อลดความเยิ้นเย้อ และอาจสร้างความสับสนให้แก่ผู้ชมได้ โดยจะนำบทการแสดงไปใช้ในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ในลำดับต่อไป

2) การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 2

นักแสดงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของละครและนาฏยศิลป์ เป็นผู้ถ่ายทอดความคิด และการสร้างสรรค์ของทุกฝ่ายให้ออกมาเป็นรูปธรรมถึงผู้ชม อีกทั้ง ยังเป็นผู้ที่อยู่ใกล้ชิดกับผู้ชมมากที่สุด ดัง สดใส พันธุมโกมล ได้กล่าวไว้ว่า

> ผลงานงานการสร้างสรรค์ของฝ่ายต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการเขียนบท การกำกับการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า ฯลฯ จะได้รับการถ่ายทอดมาสู่ผู้ชมโดยผ่านนักแสดงโดยตรง ดังนั้นจึงมักมีผู้กล่าวกันอยู่เสมอว่า “ในการจัดแสดงละคร เราสามารถตัดทุกสิ่งทุกอย่างออกได้ เว้นไว้แต่นักแสดงและผู้ชม” (สดใส พันธุมโกมล, 2524: 34)

จากการทดลองการแสดงในครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ประเมินผลงานการแสดงและความเหมาะสมของนักแสดง พบปัญหาอยู่ 2 ประการ ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งที่ 2 ผู้วิจัยจึงมีความจำเป็นที่ต้องปรับเปลี่ยนนักแสดง 2 คน เพื่อแก้ไขปัญหา และนำไปสู่กระบวนการพัฒนาผลงานการแสดงในทิศทางที่ดีขึ้น อันได้แก่

2.1) นางสาวนภาพร ยังเขียวสด นักแสดงหญิง ตัวละครชื่อ “ปลา” ซึ่งเป็นนางเอกของเรื่อง เนื่องจากนักแสดงเป็นนักเชิดหุ่นละครเล็ก ที่มีความถนัดทางด้านนาฏยศิลป์ไทยมากกว่าการแสดงละคร ตัวนักแสดงยังไม่มีความมั่นใจในเรื่องบทพูด (Dialogue) และการแสดงละคร (Acting) จึงขอถอนตัวจากการแสดงครั้งนี้ แต่ทั้งนี้ ในฉากที่มีการแสดงหุ่นละครเล็กเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ‘ยกรบ’ ภายในเรื่อง ต้องอาศัยความสามารถเฉพาะบุคคลในการเชิดหุ่น ซึ่งมีนักเชิดเพียงไม่กี่คนที่สามารถแสดงได้ในปัจจุบัน จึงยังคงต้องขอให้นางสาวนภาพร ยังเขียวสด นักเชิดหุ่นละครเล็กท่านนี้มีบทบาทในเรื่องต่อไป เพียงแต่มีการปรับเปลี่ยนบทบาทไปเป็นชาวคณะที่ไม่มีบทพูดแทน โดยผู้ที่เข้ามารับบท “ปลา” ลูกสาวของครูสาคร คือ นางสาวนุสบา กล่ำน้อย นักศึกษาชั้นปีที่ 4 คณะศิลปศาสตร์ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏยศิลป์ไทย) มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา และเป็นนักแสดงชั่วคราวของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ซึ่งมีความสามารถทางด้านการเชิดและการแสดงละคร หากแต่ยังมีข้อจำกัดในการเชิดหุ่นละครเล็กในบางเพลง ซึ่งผู้สร้างสรรค์ต้องอาศัยการปรับตำแหน่งในการเชิด การสลับสับเปลี่ยนนักแสดง และลำดับการแสดงให้เป็นธรรมชาติ เพื่อไม่ให้เกิดการสะดุด และเสียอรรถรสในการรับชม ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวเกี่ยวกับการคัดเลือกนักแสดงไว้ว่า “การคัดเลือกนักแสดงอาจเกิดจากการออกแบบลีลาในการแสดงก่อน แล้วจึงพิจารณาถึงความเหมาะสมว่านักแสดงแบบไหนตรงตามลีลาในการออกแบบลีลานั้น แล้วจึงออกแบบลีลาที่เหมาะสมกับนักแสดงคนนั้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 18 สิงหาคม 2558)

2.2) นายเฉลิมชัย ยังเขียวสด นักแสดงชาย เดิมรับบท “เฉลิม” ลูกศิษย์เอกของครูสาคร และยังเป็นตัวละครต่อต้าน (Antagonist) ที่คอยขัดขวางตัวละครเอก (Protagonist) อยู่เสมอ มีความจำเป็นที่ต้องไปปฏิบัติหน้าที่อื่น ซึ่งทำให้ไม่สะดวกต่อการซ้อมและรับบทบาทนี้จนกระทั่งวันแสดงได้ ผู้สร้างสรรค์จึงมีความจำเป็นที่ต้องคัดเลือกนักแสดงชายที่มี

ความสามารถทั้งทางด้านการเชิดหุ่นละครเล็ก และการแสดงละคร ซึ่งยังคงใช้การคัดเลือกแบบไทรเอ้าท์ (Try Out) เนื่องจากผู้แสดงจำเป็นต้องมีความสามารถเฉพาะด้าน ผู้สร้างสรรค์จึงตัดสินใจเลือกนายเอกลักษณ์ ดวงประเสริฐ อดีตนักเชิดหุ่นละครเล็ก ตัวยักษ์ ที่ปัจจุบันได้ย้ายไปทำงานในสาขาอาชีพอื่น แต่ยังคงรับงานแสดงจากทางนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) อยู่ประจำ ด้วยความสามารถ รูปร่างหน้าตา ลักษณะท่าทางเฉพาะของนายเอกลักษณ์ ดวงประเสริฐ ผู้สร้างสรรค์จึงเห็นว่ามีความเหมาะสมที่จะมารับบทบาทนี้

การคัดเลือกนักแสดงของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2 สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ส่วน ได้แต่ ส่วนแรกเป็นการแสดงหุ่นละครเล็ก ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกอาจารย์และนักแสดงผู้เชี่ยวชาญการเชิดหุ่นละครเล็กจากนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ทั้งนักแสดงเต็มเวลา (Full-Time) และนักแสดงนอกเวลา (Part-Time) ซึ่งอดีตเคยเป็นนักแสดงที่นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) เช่นกัน มารับบทบาทตัวละครหลัก และตัวละครเสริมที่ต้องเชิดหุ่นละครเล็กทั้งหมด ส่วนที่สองเป็นการเต้นรำสมัยใหม่ แนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้นักแสดงจากคณะเต้นรำ “เดอะ ซู ไทยแลนด์” (The Zoo Thailand) ที่มีความชำนาญทางด้านการเต้นฮิพฮอพ ป๊อบปิ้ง (Popping) และล็อคกิ้ง (Locking) ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมของวัยรุ่นในปัจจุบัน (ข้อมูลจากการสัมภาษณ์) และส่วนที่สาม การแสดงร่วมสมัยมีการใช้ศิลปินรับเชิญเพิ่มเติม ได้แก่ นายเภตรา ศรีวรานนท์ อดีตนักแสดงโขนตัวยักษ์จากกรมศิลปากร ซึ่งมาถ่ายทอดความสวยงามอันวิจิตรของนาฏยศิลป์ไทยชั้นสูงผ่านลีลาของทศกัณฐ์ในการแสดงชุดสืบสานตำนานศิลป์ และนายกุลธวัช อินทร์บัว นักแสดงโนรา เพื่อมาถ่ายทอดการแสดงชุดคนเชิดคน ซึ่งเป็นการแสดงที่มุ่งเน้นถ่ายทอดอารมณ์และจิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก นอกจากนี้ ยังมี นายวรรณศักดิ์ ศิริหล้า ศิลปินรับเชิญทางด้านการละครมาร่วมสร้างสีสันให้กับละครเรื่องนี้ จากการคัดเลือกดังกล่าว สามารถสรุปรายชื่อนักแสดงได้ตามตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.6 สรุปรายชื่อนักแสดงในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์	ตัวละคร
นักแสดงกลุ่มที่ 1 ศิลปินหุ่นละครเล็ก				
1		นายสุรินทร์ ยังเขียวสด	บุตรชายคนที่ 7 ของครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปินหุ่นละครเล็ก และผู้สร้างสรรค์การแสดงหุ่นละครเล็กหลากหลายชุด **ทักษะ:** ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ทั้งเชิงช่างและการแสดง นาฏยศิลป์ไทย (โขนยักษ์) การขับเสภา ดนตรีไทย กำกับการแสดง ออกแบบท่ารำและการแสดงหุ่นละครเล็ก สร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** การสร้างสรรค์และการแสดงของนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ผลงานชนะเลิศการประกวดหุ่นโลกปี 2006 และ 2008 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองกรรมการผู้จัดการของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) และผู้อำนวยการฝ่ายผลิตการแสดง	ครูสาคร/อาจารย์สินสมุทร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์	ตัวละคร
2		นายเจษฎา สมสุข	**ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขน พระ และลิง) การเชิดหุ่นละครเล็ก และการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ **ประสบการณ์:** นักแสดงโขนและผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 8 ปี	ต้นเฟิร์น (ตัวละครเอก)
3		นายนารถระวี แจ่มจรัส	**ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขน ลิง) การเชิดและการประกอบหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดงโขนและผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 11 ปี	วีซ่า (ตัวละครเอก)
4		นายอัยเรศ ยังเขียวสด	ทายาทครูสาคร ยังเขียวสด (หลาน) **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขน ลิง) การเชิดหุ่นละครเล็ก การขับเสภา และการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ฮิพฮอพ **ประสบการณ์:** นักแสดง และผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 14 ปี	กวางโจว (ตัวละครเอก)

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์	ตัวละคร
5		นางสาวนุสบา กล่ำน้อย	**การศึกษา :** ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (ตัวนาง) การเชิดหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดงอิสระและผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 2 ปี	ปลา (ลูกสาวครูสาคร)
ลำดับ	**รูปภาพ**	**ชื่อ – นามสกุล**	**การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์**	**ตัวละคร**
6		นางสาวสลิลทิพย์ฤาเดช	**การศึกษา:** ศิลปศึกษาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (ตัวนาง) และการเชิดหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดงครูผู้สอนและผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 10 ปี	กันยา (ชาวคณะ)

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และ ประสบการณ์	ตัวละคร
7		นางสาวสุณิชา จันจีด	**การศึกษา**: ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (ตัวนาง และการเชิดหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์** : นักแสดง และผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 7 ปี	ปุ้มปุ้ย (ชาวคณะ)
8		นายเอกลักษณ์ ดวงประเสริฐ	**ทักษะ** : นาฏยศิลป์ไทย (โขนยักษ์) การเชิดหุ่นละครเล็ก การทำหัวโขน และประกอบหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดง และผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ประสบการณ์ทางนาฏยศิลป์และการเชิดหุ่นละครเล็ก 8 ปี	เฉลิม (ลูกศิษย์เอกของครูสาคร/ ชาวคณะ)
9		นายนพรัตน์ สุจินดา	**การศึกษา:** นาฏยศิลป์ชั้นกลาง นาฏศิลป์สุโขทัย **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขนยักษ์) และการเชิดหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดง และผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 7 ปี	กุ๊ก (ชาวคณะ)

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์	ตัวละคร
10		นายจิตรกร กลิ่นเสือ	**ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขน ลิง) การเชิด และประกอบหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดงและผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 8 ปี	จิตร (ชาวคณะ)
11		นายธีรพงศ์ กิติสากล	**การศึกษา:** นาฏศิลป์อ่างทอง **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขน ลิง) การเชิดหุ่นละครเล็ก **ประสบการณ์:** นักแสดงและผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 2 ปี	แทน (ชาวคณะ)
12		นางสาวนภาพร ยังเขียวสด	**การศึกษา:** ศิลปศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ทายาทครูสาคร ยังเขียวสด (หลาน) **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (ตัวพระ) การเชิดหุ่นละครเล็ก และการร้องเพลง	ชาวคณะ
			ประสบการณ์: นักแสดง ครูผู้สอน และผู้เชิดหุ่นจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 14 ปี	

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์	ตัวละคร
กลุ่มที่ 2 นักเต้นสตรีท (Street Dance)				
13		นายวรกันต์ งามชื่นสุวรรณ	**การศึกษา:** นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 4 คณะนิเทศศาสตร์ สาขา โฆษณา มหาวิทยาลัยกรุงเทพ **ทักษะ:** นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวฮิพฮอพ สตรีทแดนซ์ **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ ครูสอนเต้นรำ และนักเต้น 6 ปี	บีบีกัน (นักศึกษาโลกอนาคต)
14		นายพัฒนพงษ์ สุวรรณวงษ์	**การศึกษา:** ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต วิชาเอกนาฏศิลป์สากล มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ **ทักษะ**: นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ฮิพฮอพ การเต้นรำร่วมสมัย (Contemporary Dance) **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ ครูสอนเต้นรำ ออกแบบท่าเต้น และนักเต้นมากว่า 9 ปี	โกฟุ (นักศึกษาในโลกอนาคต)

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์	ตัวละคร
15		นายธรรศ ประเสริฐ	**การศึกษา:** บัณฑิตจากวิทยาลัยนวัตกรรมสื่อสารสังคม วิชาเอกภาพยนตร์และสื่อดิจิตอล สาขาการแสดงและกำกับการแสดงผ่านสื่อ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ **ทักษะ:** นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวฮิพฮอพ สตรีทแดนซ์ **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ ครูสอนเต้นรำออกแบบท่าเต้น และนักเต้น 7 ปี	โอมเมอร์ (นักศึกษาในโลกอนาคต)
16		นางสาวพรพรหม สุขสวัสดิ์	**การศึกษา:** ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต วิชาเอกนาฏยศิลป์ตะวันตก จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย **ทักษะ:** นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ฮิปฮอป เรคเก้ **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ ครูสอนเต้นรำออกแบบท่าเต้น และนักเต้นมืออาชีพ 15 ปี	พิกเซล (นักศึกษาในโลกอนาคต)

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และ ประสบการณ์	ตัวละคร
17		นายธฤต โรจนสุวรพงค์	**การศึกษา:** นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 3 คณะศิลปศาสตร์นาฏศิลป์แสดงการแสดง มหาวิทยาลัยปทุมธานี **ทักษะ:** นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ล็อคกิ้ง (Locking) **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ และนักเต้น 7 ปี	เนิร์ด (นักศึกษาในโลกอนาคต)
18		นาวสาวอุรสุชา วัฒนจุตรพร	**การศึกษา:** นักศึกษาระดับปริญญาตรี ชั้นปีที่ 3 คณะมนุษย์ศาสตร์ สาขาสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยรามคำแหง **ทักษะ:** นาฏยศิลป์สากล การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ฮิพฮอพ **ประสบการณ์:** ประกวดการเต้นรำสตรีทแด๊นซ์ระดับนานาชาติ และนักเต้น 4 ปี	ฟรุ้งฟริ้ง (นักศึกษาในโลกอนาคต)

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์	ตัวละคร
กลุ่มที่ 3 ศิลปินรับเชิญ (การแสดงร่วมสมัย)				
19		นายกุลธวัช อินทร์บัว	**การศึกษา:** ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิตวิชาเอกนาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย **ทักษะ:** นาฏยศิลป์ไทย (โขนพระ) และโนราห์ตัวอ่อน **ประสบการณ์:** อาจารย์ประจำวิชาดนตรีนาฏศิลป์ โรงเรียนพระมารดานิจจานุเคราะห์ และนักแสดงมืออาชีพ	นักแสดงคนเชิดคน
20		นายเภตรา ศรีวรานนท์	ศิลปินผู้มากความสามารถเป็นที่ยอมรับในแวดวงนาฏยศิลป์ไทยเป็นผู้เชี่ยวชาญและมีผลงานเป็นที่ประจักษ์ ได้รับมอบหมายบทบาทการแสดงในงานที่สำคัญ สร้างชื่อเสียงให้เป็นที่รู้จักทั้งในและต่างประเทศมาโดยตลอด ปัจจุบันนอกจากจะเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ที่มีให้แก่เยาวชนและผู้ที่สนใจแล้ว ยังเป็นนาฏศิลปินเอก สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม	ทศกัณฐ์

ลำดับ	รูปภาพ	ชื่อ – นามสกุล	การศึกษา ทักษะ และประสบการณ์	ตัวละคร
21		นายวรรณศักดิ์ ศิริหล้า	ศิลปินรับเชิญ (นักแสดงมืออาชีพ) **ทักษะ:** การแสดง ศิลปละคร การสร้างสรรค์ออกแบบการแสดง เขียนบท **ประสบการณ์:** นักแสดงละครเวที นักเล่านิทาน และเจ้าของรางวัลสุพรรณหงส์ทองคำ นักแสดงสมทบชายยอดเยี่ยม เจ้าของผลงานการแสดงเดี่ยวเรื่อง “ไฉไลไปรบ”	หล้า (ชาวคณะ)

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปการคัดเลือกนักแสดงในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 นี้ นักแสดงทั้งหมดถือว่าเป็นนักแสดงที่มีทักษะความสามารถหลากหลาย ได้แก่ การเชิดหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สมัยใหม่ แนวสตรีท (Street Dance) และการแสดงละคร (Acting) ซึ่งตรงตามคุณสมบัติของนักแสดงที่ผู้วิจัยต้องการในการคัดเลือกนักแสดงครบทุกประการ

3) การออกแบบลีลาการแสดง ครั้งที่ 2

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 นั้น ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลาเพิ่มเติมจากการออกแบบลีลาในครั้งที่ 1 จนครบทุกองก์ของบทการแสดง หากแต่เน้นการลงรายละเอียดอย่างสมบูรณ์ในองก์ที่ 1 และ 2 จากการให้มุมมองเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานของนราพงษ์ จรัสศรีที่ว่า “การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์คล้ายกับการปั้นรูป เพราะศิลปินจะต้องวางโครงให้เห็นภาพรวมของสัดส่วนต่าง ๆ แล้วจึงลงรายละเอียดให้เหมาะสม” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557) ผู้วิจัยจึงได้วางโครงสร้างของการแสดงตามแต่ละประเด็นที่นำเสนอทั้ง 6 หัวข้อ

ดังที่ได้กล่าวไว้ในหัวข้อการออกแบบบทการแสดง หลังจากเห็นภาพรวมตามสัดส่วนแล้ว ผู้สร้างสรรค์จึงลงรายละเอียดลีลาให้เหมาะสม และทดลองให้นักแสดงปฏิบัติตาม เพื่อให้เห็นภาพรวมของ การแสดงทั้งหมด โดยลีลาในการแสดงนั้นจะสื่อความหมายถึงประเด็นต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยนำเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ โดยได้แรงบันดาลใจในการออกแบบลีลามาจากการคิดคำนึง (Ideational Stimuli) เกี่ยวกับสถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในสังคมปัจจุบัน และจากการสังเกตสิ่งที่พบเห็นในชีวิตประจำวัน (Visual Stimuli) ดัง ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไว้ว่า

> การออกแบบลีลาตามกระบวนการสากลเป็นสิ่งที่นิยมทำ โดยเริ่มจากการหาแรงบันดาลใจ การทดลอง และปรับปรุงท่าทาง แต่ในงานสร้างสรรค์ใหม่ ๆ อาจเริ่มต้นการออกแบบลีลานาฏยศิลป์จากสิ่งที่พบเห็นได้จากชีวิตประจำ ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจมาจากการสังเกต (Visual Stimuli) (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 12 สิงหาคม 2558)

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ใช้แนวคิดหลักการปะติด หรือคอลลาจ (Collage) ในการปะติดปะต่อเรื่องราวเข้าด้วยกัน ซึ่ง “เป็นเทคนิคกระบวนการสร้างสรรค์ประเภทหนึ่ง ซึ่งเป็นสร้างสรรค์เชิงภาพโดยการปะติดปะต่อ” (พีระสุต สุวรรโณ, 2557: 7) หรือเรียกได้ว่าเป็นศิลปะของการปะติด โดยคำว่า “คอล” (Colle) มาจากภาษาฝรั่งเศสที่แปลว่า “กาว” และคำว่า “Coller” ที่แปลว่า “เพื่อวาง” ซึ่งคำว่าคอลลาจ (Collage) นี้ได้ถูกเรียกโดยจอร์จ บราก (Georges Braque) และเพบโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) ในช่วงเริ่มต้นของศตวรรษที่ 20 ศิลปะแนวคอลลาจมีต้นกำเนิดมาตั้งแต่ก่อนคริสตศักราชมา 200 ปี แต่เพิ่งเป็นที่นิยมในศตวรรษที่ 19 โดยรู้จักกันในรูปแบบของศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) เทคนิคนี้มีหลักฐานที่มาย้อนไปตั้งแต่เริ่มมีการใช้กระดาษที่ประเทศจีนและญี่ปุ่น มีการใช้การตัดกระดาษแปะลงไปในชิ้นงานด้วยกาวแล้วเขียนบทกวีลงไป ส่วนในยุโรปก็มีการใช้เทคนิคนี้ในการตกแต่งโบสถ์โกธิค (Gothic) โดยใช้โลหะที่มีค่าตกแต่งลงไปในชิ้นงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับศาสนา เทคนิคการใช้การตัดแปะสามารถใช้ส่วนของหนังสือพิมพ์ นิตยสาร หรือเศษผ้า กระดาษ รูปภาพ สารพัดสิ่งที่หาได้ ติดลงไปบนกระดาษหรือผ้าใบ และยังอาจผสมได้กับเทคนิคอื่น ๆ ของการเขียนภาพได้

นัยสำคัญของการคอลลาจ (Collage) นั้น คือการปะติดปะต่อเรื่องราวภายใต้เนื้อหาเดียวกัน “การที่เราจะนำสิ่งที่แตกต่างกัน หรือการนำสิ่งที่มีอยู่มาผสมผสานปะติดปะต่อร่วมกัน เราต้องอาศัยเนื้อหาใจความสำคัญที่จะช่วยให้เราผนวกภาพจากวัสดุต่าง ๆ มาประกอบกันได้อย่างลงตัว โดยที่สิ่งที่จะนำมาคอลลาจนั้นต้องมีความเกี่ยวเนื่อง หรือเกี่ยวข้องกับ

เนื้อความนั้น ๆ” (มีเลน่า 88, 2550: 1) ตัวอย่างผลงานการคอลลาจ หรือการปะติดที่มีชื่อเสียง ได้แก่ ผลงาน “Cut with the Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany” ของฮานน่า โฮช (Hannah Höch) ศิลปินชาวเยอรมัน ในปี ค.ศ. 1919 และผลงาน “On Such a Night as This” ของโรแมร์ แบร์เดน (Romare Bearden) ศิลปินชาวอเมริกัน - แอฟริกัน ในปี ค.ศ. 1975 เป็นต้น

ภาพที่ 4.20 ภาพ “Cut with the Dada Kitchen Knife through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch in Germany” ผลงานศิลปะคอลลาจของ ฮานน่า โฮช (Hannah Höch) ในปี ค.ศ. 1919

ที่มา: https://www.artsy.net/artwork/hannah-hoch-cut-with-the-dada-kitchen-knife-through-the-last-weimar-beer-belly-cultural-epoch-in-germany

ภาพที่ 4. 21 ภาพ “On Such a Night as This” ผลงานศิลปะคอลลาจ ของ โรแมร์ แบร์เดน (Romare Bearden) ในปี ค.ศ. 1975
ที่มา: https://www.artsy.net/artwork/romare-bearden-on-such-a-night-as-this-1

มนน ธรานุรักษ์ อธิบายแนวคิดของคำว่า คอลลาจ (Collage) ว่า “คอลลาจ ก็เปรียบเสมือนความวุ่นวาย หรือการที่เปลี่ยนวิกฤติเป็นโอกาส อาจกล่าวได้ว่า สิ่งใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นที่เราเห็นเป็นชิ้นเป็นอัน แท้จริงแล้วบ่อเกิดของมันคือ การไม่มีความเป็นระเบียบ ความยุ่งเยิงวุ่นวายจนกลายเป็นสิ่งใหม่ สิ่งที่ดีงามขึ้นมา” (มนน ธรานุรักษ์, สัมภาษณ์: 12 สิงหาคม 2558)

โดยนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงการใช้เทคนิคการนำเสนอแบบคอลลาจ (Collage) หรือการปะติดเรื่องราวในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ ว่า

> การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงแบบคอลลาจ คือ การนำเอาเรื่องนั้นเรื่องนี้มาปะติดปะต่อกัน โดยสามารถตัดมาเฉพาะช่วงที่เด่น ๆ หรือสิ่งที่เราอยากนำมาเสนอให้กับผู้ชม อย่างเช่น นำเอาช่วงสำคัญของการแสดงหุ่นละครเล็กในชุดต่าง ๆ หรือตัดมาเฉพาะแต่ละตอนที่สวยงาม โดดเด่นมาปะติดประต่อกัน เพื่อทำให้ผู้ชมรู้จักและสนใจในหุ่นละครเล็ก เป็นต้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

ด้วยแนวคิดศิลปะแบบคอลลาจ (Collage) หรือการปะติดดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้นำเทคนิคนี้มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” โดยเริ่มจากการคัดเลือกภาพที่สอดคล้องกับประเด็นที่ต้องการนำเสนอในแต่ละหัวข้อ แล้วนำมาเรียบเรียงให้สัมพันธ์กับโครงเรื่องที่ได้วางเอาไว้ จากนั้นเริ่มเชื่อมภาพต่าง ๆ ที่ต้องการนำเสนอด้วยลีลาทาง

นาฏยศิลป์หลากหลายรูปแบบ เพื่อให้เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมายซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่ จนเข้าสู่ขั้นตอนการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์พร้อมนักแสดงตามลำดับองก์และฉากที่กำหนดไว้

ภาพการออกแบบลีลาท่าทางที่ใช้ในการปฏิบัติสร้างสรรค์ผลงาน ครั้งที่ 2

องก์ที่ 2 หุ่น...คือตัวตน? ฉากที่ 1

ในองก์ 2 ฉาก 1 ของผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” ผู้วิจัยต้องการสื่อให้เห็นถึงความเป็นตัวตน และจิตวิญญาณของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากภูมิปัญญาแห่งบรรพบุรุษไทย โดยผู้วิจัยได้ประมวลภาพที่ต้องการนำเสนอถึงประวัติ และความเป็นมาของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในฐานะศิลปะแห่งภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย จากการร่วมสังเกตุการณ์โดยการเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ทำให้ผู้วิจัยสังเกตเห็น และพบว่า ทุกการเริ่มต้นของการแสดงไทยทุกประเภท หรือการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ไทย สิ่งที่สำคัญที่สุดที่ศิลปินจะต้องทำกัน ก็คือ “การไหว้ครู” ซึ่งยึดถือเป็นขนบธรรมเนียมปฏิบัติกันมาแต่ช้านาน จนกลายเป็นวัฒนธรรมไทยแบบหนึ่ง ซึ่งมีผู้ได้ให้ความหมายของคำว่า “การไหว้ครู” ไว้อยู่หลายท่าน โดยในหนังสือประเพณีและพิธีสำคัญของไทย ได้อธิบายไว้ว่า “การไหว้ครู คือ การแสดงถึงความเคารพกตเวทีแด่ท่านบูรพาจารย์และครูบาอาจารย์ ผู้ซึ่งได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้ เพื่อจะได้เป็นความรู้ติดตัสนำไปประกอบอาชีพเพื่อสร้างความเจริญรุ่งเรืองให้แก่ตนเองในภายภาคหน้า” (คณะราชครู, 2516: 220)

ส่วนทตฺตชีโว ภิกขุ (นามแฝง) ได้ให้ความหมายของคำว่า “การไหว้ครู” ไว้ว่า

> การไหว้ครู คือ การที่ศิษย์แสดงความเคารพ ยอมรับนับถือครูบาอาจารย์อย่างจริงใจว่าท่านเพียบพร้อมด้วยคุณธนนมความรู้ ศิษย์ในฐานะผู้สืบทอดมรดกทางวิชาการจึงพร้อมใจกันปวารณาตนรับการถ่ายทอดวิชาความรู้ด้วยความวิริยะอุสาหะมานะอดทน เพื่อให้บรรลุจุดหมายปลายทางของการศึกษาตามที่ตั้งใจไว้ (ทตตชีโว ภิกขุ, 2528: 6)

ทองคำ พันนันธีได้อธิบายความหมายของคำว่า “การไหว้ครู” ในวารสารวัฒนธรรมไทย ปีที่ 20 ฉบับที่ 5 ไว้ดังนี้

> การไหว้ครู คือการแสดงถึงความสำนึกที่ดีงาม โดยเฉพาะเรามักจะกระทำแก่สิ่งของ หรือบุคคลที่มีความสำคัญแทบทั้งสิ้น เช่น นักเรียนประกอบพิธีไหว้ครู ก็เพราะนักเรียนเห็นว่าครูเป็นบุคคลสำคัญในชีวิตของเขา คือเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้ และเป็นปูชนียบุคคล ครูอาจารย์จึงเป็นบุคคลที่ควรคู่แก่การไหว้เป็นอย่างยิ่ง (ทองคำ พันนันธี, 2522: 15)

นอกจากนี้ สุมิตร เทพวงษ์ ยังได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการไหว้ครูในพิธีไหว้ครูสำหรับการแสดงของไทยไว้ว่า

> การไหว้ครูในพิธีไหว้ครูสำหรับการแสดงของไทยเป็นการจัดพิธีกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญพิธีหนึ่งของชาติไทย ศิลปินและผู้เกี่ยวข้องถือว่าเป็นสิ่งสำคัญที่เข้ามามีบทบาทกับการแสดงแต่ละประเภทเป็นอย่างมาก ก่อนเริ่มลงมือปฏิบัติ หรือปฏิบัติแล้วก็ตามสิ่งนั้นก็คือการจัดพิธีไหว้ครู ซึ่งคำว่า “ครู” จึงมีลักษณะเป็นตัวตนอันศักดิ์สิทธิ์ ผสมผสานกันทั้งยุคคลวิญญาณบรรพบุรุษ และเทวธรรมอยู่ในความรู้สึกของคนไทน ปัจจุบันคำว่า “ครู” “นอกครู” และ “ผิดครู” ตลอดจน “ครูแรง” ล้วนสะท้อนถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ดังกล่าวนั้นทั้งสิ้น (สุมิตร เทพวงษ์, 2548: 1)

จากความหมายข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า การไหว้ครูในการแสดงไทย คือ การแสดงออกถึงความเคารพกตเวทีที่มีต่อบูรพาจารย์ทั้งหลาย ทั้งที่เป็นเทพ และมนุษย์ ทั้งที่มีชีวิตอยู่ และที่ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งล้วนแต่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ ดนตรี และศิลปะหลากแขนงที่เกี่ยวข้องไว้ให้ รวมไปถึงครูพักลักจำ และผู้เกี่ยวข้องในการเรียนการสอนต่าง ๆ ซึ่งในปัจจุบัน การไหว้ครูเป็นเรื่องที่ไกลตัวเยาวชนคนรุ่นใหม่ หากแม้มีโอกาสได้เข้าร่วมพิธีไหว้ครูประจำปีของโรงเรียน แต่น้อยคนที่จะเข้าใจถึงความหมาย วัตถุประสงค์ และขนบธรรมเนียมที่แท้จริงของการไหว้ครู โดยเฉพาะอย่างยิ่งการไหว้ครูสำหรับการแสดงของไทย ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการปลูกฝังให้คนรุ่นใหม่ได้รู้จักและเข้าใจถึงประเพณีการไหว้ครูก่อนเริ่มปฏิบัติทางนาฏยศิลป์ หรือการแสดงใด ๆ จึงได้เลือกที่จะนำเสนอภาพนี้แก่ผู้ชม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 4.22 การออกแบบลีลาครั้งที่ 2 องก์ 2 ฉาก 1 ตอน การไหว้ครู
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.22 การออกแบบลีลาในฉากไหว้ครูนั้น ผู้สร้างสรรค์เริ่มต้นด้วยการให้ตัวละครครูสาครเดินถือธูปนำพานักแสดงในคณะของตนเข้ามาในฉากจากทางหลืบซ้าย (Left Leg/Wing) ไปยังด้านขวา ซึ่งมีอุปกรณ์ประกอบฉากเป็นหิ้งครูตั้งอยู่ โดยใช้การเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และการแสดงละคร (Acting) คือ การเดิน และการยืนอย่างเป็นธรรมชาติของมนุษย์ เพื่อสื่อความหมายถึง การกระทำนี้เป็นชีวิตประจำวันของนักแสดงชาวคณะสาครนาฏศิลป์ภายในเรื่อง จนกระทั่งครูสาครนั่งคุกเข่าและพนมมือ ทุกตัวละครจึงนั่งพับเพียบลงแล้วทำตาม เพื่อเป็นการแสดงถึงความเคารพ และการทำตามผู้ใหญ่ หลังจากครูสาครปักธูปลงบนกระถาง ซึ่งโดยปกติ จะต้องทำการจุดธูปภายหลังจากการเดินเข้ามา แต่ผู้สร้างสรรค์หลีกเลี่ยงการนำเสนอภาพการจุดธูป ลดโอกาสเสี่ยงต่อการเกิดควันและ

ประกายไฟตามข้อกำหนดของโรงละคร จึงแก้ไขโดยการให้ตัวละครครูสาครถือธูปแนบลำตัวตั้งแต่เดินเข้ามาแทน ซึ่งไม่เป็นที่สังเกตเห็นของผู้ชม จากนั้นทุกตัวละครก้มลงกราบแบบมือ 3 ครั้ง ก่อนครูจะส่งสัญญาณด้วยการโบกมือให้ไปฝึกซ้อม

ภาพที่ 4.23 การออกแบบลีลาครั้งที่ 2 องก์ 2 ฉาก 1 ตอน เต้นเสา ดัดมือ ถีบเหลี่ยม
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.23 “เต้นเสา ดัดมือ ถีบเหลี่ยม” เป็นการแสดงถึงการฝึกหัดท่าปฏิบัติโขนพื้นฐาน การแสดงในฉากนี้ ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงความเป็นมา และพัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งมีรากฐานที่มาจากการแสดงโขนและละคร “เมื่อเกิดการคิดค้นประดิษฐ์หุ่นขึ้น จึงได้นำเอาลีลาท่ารำอันอ่อนช้อยงดงามของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยมาสอดประสานกับการบังคับหุ่นในที่สุด โดยยังคงคุณค่าของลีลาและความงาม ทั้งเชิงช่างประณีตศิลป์ชั้นสูง และนาฏยศิลป์คงเดิมอย่างครบถ้วน” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 26 มิถุนายน 2553) ในทิศทางเดียวกันกับความเป็นมาเป็นโขนลิงที่ ไพโรจน์ ทองคำสุก ได้อธิบายถึงความเป็นมาว่า “ครูโขนได้นำกิริยาท่าทางต่าง ๆ ของลิงมาปรุงแต่ง ปรับลดให้เกิดกระบวนท่าที่งดงามตามแบบนาฏยศิลป์เป็นพื้นฐาน และนำการเต้นหนังใหญ่ การต่อสู้ด้วยกระบี่กระบอง และท่าทางที่งามสง่าของเทพเจ้าผู้ให้กำเนิด มารวมกันได้อย่างลงตัว” (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2555: 219)

ลิงตามธรรมชาติ **โขนหนุมาน** **หุ่นละครเล็กหนุมาน**

ก. **ข.** **ค.**

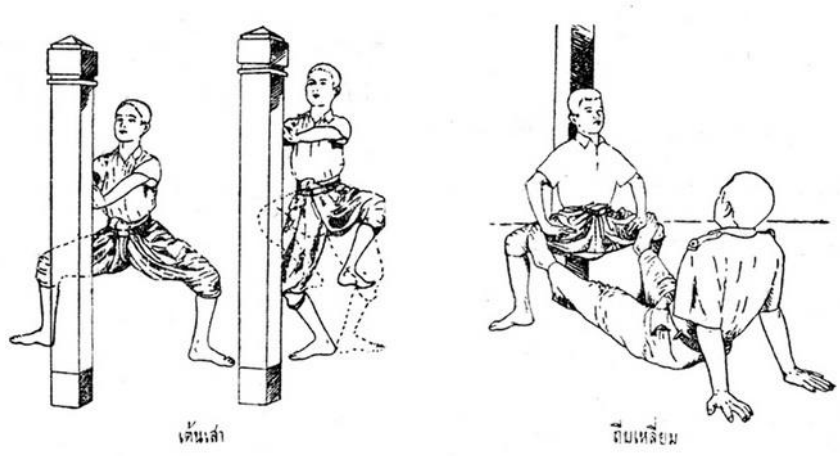
ภาพที่ 4.24 ความเป็นมาและพัฒนาการของหุ่นละครเล็ก
ที่มา: ก. และ ข.: (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2555: 219 – 228)
ค.: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ดังนั้น ผู้ที่จะเชิดหุ่นละครเล็กต้องมีพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทยมาก่อน นอกจากการไหว้ครูที่นาฏศิลปินทุกคนพึงปฏิบัติแล้ว ผู้ที่ฝึกหัดโขนทุกประเภทต้องฝึกท่าปฏิบัติเบื้องต้น เพื่อเตรียมร่างกายให้เกิดความพร้อมในการฝึกหัดขั้นต่อไป ทวีศักดิ์ วีระพงศ์ ได้อธิบายความหมายของการฝึกหัดโขนเบื้องต้นไว้ว่า

> การฝึกหัดเบื้องต้น หมายถึง ท่าปฏิบัติเบื้องต้นของผู้ที่จะฝึกหัดโขนทุกประเภท เพื่อเตรียมร่างกายให้เกิดความพร้อมในการฝึกหัดขั้นต่อไป ในการปฏิบัติการฝึกหัดเบื้องต้นนั้นมีแบบแผน และวิธี

> ฝึกหัดอันเป็นศิลปะที่ประณีตและมีหลักวิชาโดยเฉพาะทั้งในเรื่องของจังหวะ การเคลื่อนไหวอวัยวะ และการเสริมสร้างร่างกายให้แข็งแรง การฝึกหัดเบื้องต้นเริ่มมีมาตั้งแต่การฝึกหัดโขนและละครหลวง ซึ่งมีหลักการฝึกหัดคล้ายคลึงกัน จะแตกต่างกันที่วิธีฝึกหัด ลีลาท่าทางที่แบ่งเป็นฝ่ายพระ นาง ยักษ์ และลิง (ทวีศักดิ์ วีระพงศ์, 2552: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ผู้วิจัยจึงนำเสนอภาพการฝึกซ้อมพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทยที่นักแสดงโขน และละครต่างต้องเริ่มเรียนและฝึกฝนให้แก่ผู้ชมคนรุ่นใหม่ได้เห็น โดยตัวนางจะฝึกหัดตั้งแต่การนั่งพับเพียบ ตึงเอว ตึงไหล่ ดัดปลายนิ้ว หลังจากนั้นจะดัดร่างกาย และแขนขาในท่าต่าง ๆ เช่น ดัดมือ ดัดข้อมือ ดัดแขน ดัดหลัง นั่งกระดกเท้า ยกเท้า เป็นต้น ส่วนตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิง มีการฝึกหัดแยกออกไปเรียกว่าฝึกหัดโขน “โดยหลักการฝึกหัดเบื้องต้น ประกอบด้วย 1) ตบเข่า 2) ถองสะเอว 3) เต้นเสา 4) ถีบเหลี่ยม 5) ฉีกขา และ6) หกคะเมน” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2508: 167) ผู้วิจัยได้เลือกนำเสนอภาพการฝึกหัดโขนเบื้องต้นของตัวยักษ์และตัวลิงในท่าเต้นเสาและถีบเหลี่ยม เนื่องจากการฝึกหัดทั้งสองท่านี้ ผู้ฝึกจะอยู่ในท่ายืน ซึ่งแตกต่างจากตัวละครหญิงที่กำลังนั่งดัดมือและแขนขาอยู่ สร้างมิติในการจัดวางตำแหน่งสูง ต่ำ และพื้นที่ในการแสดง



ภาพที่ 4.25 ลายเส้นการเต้นเสาและถีบเหลี่ยมจากหนังสือโขนของธนิต อยู่โพธิ์
ที่มา: (ธนิต อยู่โพธิ์, 2508: 167)

ทั้งนี้ การเต้นเสาเป็นการฝึกให้ผู้เรียนมีกำลังขาคงที่ โดยใช้เท้ากระทืบให้หนักแน่น ฝึกจังหวะเต้นให้สม่ำเสมอกันอันเป็นลีลาสำคัญในการแสดงโขน ส่วนการถีบเหลี่ยม เป็นการคัดส่วนขาให้ได้เหลี่ยมสามารถตั้งเหลี่ยมได้ฉากและมั่นคง เมื่อย่อเหลี่ยมมีทรวดทรงดีสวยงาม อีกทั้งสอดคล้องกับที่ สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวถึงการเต้นเสาและถีบเหลี่ยมกับเต้นเสาไว้ว่า

> การถีบเหลี่ยม และเต้นเสา เป็นวิธีฝึกหัดโขนเบื้องต้นเพื่อให้ตั้งเหลี่ยมอัดหน้าตรงเหมือนท่ากบ อันเป็นการละเล่นในพิธีกรรมขอฝนของคนในชุมชนดึกดำบรรพ์ราว 2,500 ปีมาแล้ว แต่ทุกวันนี้เรียกท่าตั้งเหลี่ยม ในอดีตคนนับถือศาสนาผี ยกย่องสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อว่าบันดาลให้มีน้ำทำไร่ทำนา คนทั้งหลายเลยเชื่อว่ากบคือผู้นำน้ำจากท้องฟ้าให้ไหลหล่นลงมา อันเป็นสิ่งที่มนุษย์ในเขตร้อนชื้นต้องการเมื่อยามแล้งน้ำ (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2554: 16)

ในองก์ที่ 1 ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การแสดงที่สื่อถึงทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กผ่านการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) ไปแล้ว ในองก์ที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้เล่าเรื่องด้วยการกระทำ (Action) ของตัวละครอีกกลุ่มหนึ่ง โดยการนำเสนอภาพของการไหว้ครู และการฝึกหัดพื้นฐานนาฏยศิลป์ เพื่อสร้างให้ผู้ชมเห็นถึงความแตกต่างทางความคิด ค่านิยม ความเชื่อ และการกระทำของคน 2 กลุ่มที่อยู่ในสังคมและยุคสมัยที่ต่างกัน ผู้วิจัยต้องการแสดงให้เห็นว่าครูของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันนี้ คือ ข้อมูลจากสื่อบนอินเตอร์เนต โลกสังคมออนไลน์ ฝึกฝนได้ด้วยปลายนิ้วมือ ในขณะที่อดีต(ของการแสดง) ครูคือผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา การได้มาซึ่งความรู้นั้น ลูกศิษย์ต้องอุทิศตนและเวลาในการฝึกฝนด้วยหยาดเหงื่อแรงกาย นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์ยังต้องการที่จะนำเสนอให้คนรุ่นใหม่เห็นถึงด้านที่งดงามของขนบธรรมเนียมประเพณีไทย

ภาพที่ 4.26 การออกแบบลีลาครั้งที่ 2 องก์ 2 ฉาก 1 ตอนวีระชัยลิง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.26 (ต่อ) การออกแบบลีลาครั้งที่ 2 องก์ 2 ฉาก 1 ตอนวีระชัยลิง
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.26 การออกแบบลีลาครั้งที่ 2 องก์ 2 ฉาก 1 วีระชัยลิง หลังจากตัวละครฝึกหัดพื้นฐานนาฏยศิลป์ เพื่อเป็นการเตรียมพร้อมร่างกายก่อนการซ้อมการแสดงแล้ว ครูสาครจึงเรียกนักแสดง 2 คนออกมาฝึกท่าทางของโขนตัวลิง ในการออกแบบลีลาในการแสดงส่วนนี้ ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจจากการพบเห็นการเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน ทำให้นึกถึงลีลาท่าทางของโขนตัวลิงในนาฏยศิลป์ชั้นสูงของไทยที่มีลีลาโลดโผนน่าตื่นตาตื่นใจเช่นเดียวกัน ผู้วิจัยจึงนำมาสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่รู้สึกชื่นชมและตื่นตาตื่นใจในศิลปะการแสดงโขนของไทยในทิศทางเดียวกัน ตามทฤษฎีการมองเห็น 3 ระดับของการจัดองค์ประกอบศิลป์ ที่กล่าวว่า

> การมองเห็นเป็นขบวนการของการซึบซาบภาพที่มีอยู่ ผ่านดวงตาไปสู่ระบบของประสาท ทำให้เกิดความรู้สึกในการมองเห็น สามารถแบ่งได้เป็นสามระดับ คือ 1) การมองเบื้องต้น ในสิ่งที่คุ้นเคย 2) การมองเปรียบเทียบในสิ่งที่คุ้นเคย 3) การมองเปรียบเทียบในสิ่งที่คุ้นเคยกับสิ่งที่ไม่คุ้นเคย จากการมองเห็นในสามระดับของคนเราทำให้เกิดความเข้าใจในความหมายของภาพที่เห็นเป็นสามระดับเช่นกัน

คือ 1) ความเข้าใจในความหมายของสิ่งที่คุ้นเคย 2) ความเข้าใจในความหมายของสิ่งที่สัมพันธ์กับสิ่งที่คุ้นเคย 3) ความเข้าใจในความหมายของสิ่งที่ไม่คุ้นเคย (ทิพย์สุดา ปทุมานนท์, 2554: 15)

ผู้ชมคนรุ่นใหม่ที่คุ้นเคยกับการเต้นรำแนวสตรีท การแสดงโขน และการแสดงหุ่นละครเล็กก็จะเกิดการมองเห็นในระดับที่ 2 และเข้าใจในความสัมพันธ์ระหว่างกัน หากผู้ชมคนรุ่นใหม่ไม่คุ้นเคยกับศิลปะการแสดงแบบใดแบบหนึ่ง หรือทั้งหมดก็จะเกิดความเข้าใจในระดับ 3 ซึ่งก็คือ การเข้าใจในความหมายของสิ่งที่ไม่คุ้นเคยขึ้น ทั้งหมดนี้ เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งนี้ นั่นคือ การเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ภาพที่ 4.27 แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงในองก์ 2 ฉาก 1 ของเรื่อง “ละคอนเล็ก”
ที่มา: (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2555: 223)

ภาพที่ 4.27 (ต่อ) แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงในองก์ 2 ฉาก 1 ของเรื่อง “ละคอนเล็ก”
ที่มา: (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2555: 223)

การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในช่วงท้ายขององก์ 2 ฉาก 1 นี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้ท่าทางจากระบำวีระชัยลิง ซึ่งเป็นระบำชุดหนึ่งที่กรมศิลปากรมอบให้แก่ นายกวี วรศะริน ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏยศิลป์โขน และศิลปินแห่งชาติเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ เพื่อนำไปออกแสดงที่ประเทศพม่า โดย วีระศิลป์ ช้างขนุน ได้กล่าวเกี่ยวกับระบำวีระชัยลิงนี้ ไว้ว่า

> เป็นระบำในการตรวจพลของกองทัพตัวลิงตั้งแต่ผู้บังคับบัญชาตามลำดับชั้นก่อนที่จะยกทัพออกสู่สนามรบ ซึ่งเป็นการแสดงที่เน้นความว่องไว จังหวะรุกเร้า ท่าทางลิงที่เข้มแข็งหลากหลายกิริยาในเวลาไม่กี่นาที เหมือนกองทหารซ้อมรบ ต่อมาได้มีการนำมาใช้แทนกระบวนจัดทัพของตัว 18 มงกุฎ ซึ่งเดิมทีมีกระบวนท่าไม่ค่อยโลดโผน ส่วนระบำวีระชัยลิงต้องใช้นักแสดงที่มีทักษะสูงหลายด้าน สันนิษฐานจากชื่อเป็นคำประสม วีระ คือความกล้าหาญเข้มแข็ง ชัย คือ ชัยชนะ เมื่อนำมาแทนท่าตรวจพลจัดทัพของเดิม ระบำวีระชัยลิง จึงเป็นระบำแห่งชัยชนะที่เข้มแข็งของเหล่าวานร (วีระศิลป์ ช้างขนุน, สัมภาษณ์: 9 พฤษภาคม 2559)

เนื่องจากการแสดงระบำวีระชัยนี้ได้สอดแทรกลีลาท่าทางอันพลิกแพลงโลดโผนต่าง ๆ ของโขนตัวลิงไว้อย่างหลากหลาย ทั้งลีลากระบวนท่าซ้อมรบที่น่าตื่นตาตื่นใจใช้ในการตรวจพลเป็นสิ่งเร้าที่ทำให้ผู้วิจัยนึกถึง และเปรียบกับการซ้อมโขนของชาวคณะในเรื่อง เพื่อเตรียมความพร้อมก่อนการฝึกซ้อมหรือแสดงหุ่นละครเล็กในขั้นต่อไปเป็นอย่างยิ่ง ผู้วิจัยจึงได้นำลีลา

ท่าทางต่าง ๆ ที่น่าสนใจมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบการแสดง และการจัดวางตำแหน่ง (Blocking) ให้สอดคล้องกับรูปแบบเวที สถานที่ และกลุ่มเป้าหมาย โดยวางตำแหน่งเป็น 5 มุม 5 คน ตามภาพ 4.24 เพื่อผู้ชมจะได้มองเห็นทุกทิศทาง และสร้างรูปทรงห้าเหลี่ยมด้านเท่าขึ้นบนเวที เพื่อให้เกิดการนำเสนอรูปแบบใหม่ของการแสดงวีระชัยลิง “เกิดความสมดุล และความกลมกลืนจากรูปร่างที่สม่ำเสมอตามการจัดองค์ประกอบศิลป์” (ทิพย์สุดา ปทุมานนท์, 2554: 44) เพิ่มสุนทรียภาพในการรับชม ซึ่งมีความสอดคล้องกับทรรศนะของ วิชชุตา วุธาทิตย์ ที่กล่าวไว้ว่า

> ทิศทางและตำแหน่งของนักแสดงมีส่วนสำคัญในการสร้างภาพที่เกิดบนเวที ผู้ออกแบบสามารถใช้ความรู้จากทฤษฎีทัศนศิลป์ได้ เช่น จุดและเส้นเพื่อสร้างอารมณ์และความหมายต่าง ๆ ของการแสดงนอกจากนี้ยังใช้เรื่องของรูปร่างและรูปทรงมาช่วยในการออกแบบลีลาได้ด้วย การให้นักแสดงต่อตัวหรือประกอบร่างกันเป็นรูปทรง ก็จะทำให้เกิดสัญลักษณ์และเป็นการสื่อความหมายอีกวิธีหนึ่ง (วิชชุตา วุธาทิตย์ อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 114)

องก์ที่ 2 หุ่น...คือตัวตน ฉากที่ 2

การออกแบบลีลาในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 องก์ที่ 2 ฉากที่ 2 ผู้วิจัยต้องการนำเสนอความคิดในเรื่ององค์ประกอบของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่หลอมรวมทั้งวิจิตรศิลป์และประยุกต์ศิลป์เข้าไว้ด้วยกัน อันได้แก่

1) จิตรกรรมไทย (การเขียนลายวาดหน้าหัวโขน)

2) ประติมากรรม (การปั้นหน้า และตัวหุ่น)

3) สถาปัตยกรรม (งานก่อสร้างโรงละคร และออกแบบเวที)

4) วรรณกรรม (บทประพันธ์ บทร้อง และบทพากย์เจรจา)

5) ดุริยางศิลป์ไทย หรือดนตรีไทย (การขับร้องและการบรรเลงวงปี่พาทย์)

6) นาฏยศิลป์ไทย (โขน และละคร)

7) พาณิชย์ศิลป์ (การออกแบบป้ายโฆษณา สูจิบัตร บัตรชม การแสดง และการจัดตู้ของที่ระลึกต่าง ๆ)

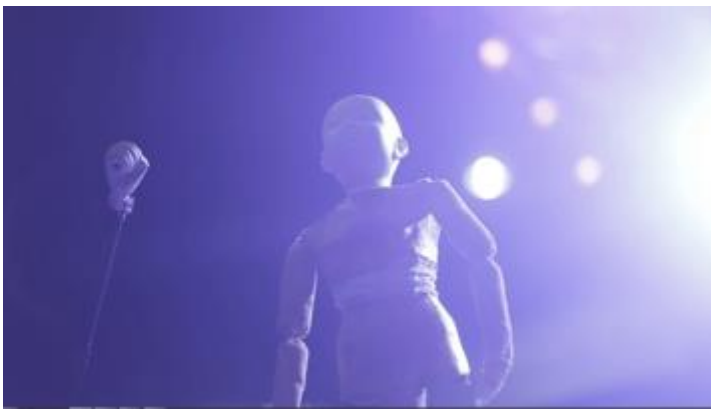
8) มัณฑนศิลป์ (ศิลปะการตกแต่งภายในโรงละคร ฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉาก)

9) หัตถศิลป์ (ศิลปะที่ใช้ฝีมือ เช่น งานทอผ้าไหม และงานปัก)

10) ประณีตหัตถศิลป์ ซึ่งเป็นศิลปะการช่างฝีมือชั้นสูง เช่น การทำยอดหัวโขน เป็นต้น

การออกแบบลีลาในการนำเสนอองค์ประกอบดังกล่าวข้างต้น ผู้สร้างสรรค์ได้แรงบันดาลใจจากภาพถ่ายเอ็กซเรย์ (X-Ray) ซึ่งเป็นรังสี หรือแสงชนิดหนึ่งที่มนุษย์ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเปล่าอยู่ระหว่างรังสีแกมม่า (Gamma) กับรังสีอุลตร้าไวโอเล็ต (Ultra-Violet) “คุณสมบัติพิเศษของเอ็กซเรย์ คือ มีอำนาจทะลุทะลวง (Penetration) ผ่านวัตถุ ต่าง ๆ ได้มากบ้างน้อยบ้างขึ้นอยู่กับความแน่นทึบ และน้ำหนักอะตอมของวัตถุที่มันผ่าน” (วัฒนา กลิ่นตระกูล , สัมภาษณ์: 6 กรกฎาคม 2558) จากคุณสมบัติในการทะลุทะลวงจน สามารถทะลุผ่านเนื้อหนังของมนุษย์และสัตว์ของเอ็กซเรย์นี้เอง ทำให้ผู้วิจัยนึกถึงการใช้เทคนิคเอ็กซเรย์หุ่นละครเล็กในเชิงสร้างสรรค์ เพื่อชี้ให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่เห็นถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ที่หล่อหลอมจนมาเป็นศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ภาพที่ 4.28 ภาพถ่ายเอ็กซเรย์ (X-Ray)
ที่มา: https://www.pinterest.com/thethatguy/x-ray/



ภาพที่ 4.29 โครงสร้างภายในของหุ่นละครเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การแสดงประกอบการขับเสภาขึ้น โดยมีใจความเกี่ยวกับการผสานศิลป์หลากแขนงในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยได้รับความอนุเคราะห์จากนางสาวยุพิน กุลนิตย์ ผู้ประพันธ์บทละครจากนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) มาเป็นที่ปรึกษาในการประพันธ์บทเสภาในครั้งนี้ ซึ่ง สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ ได้อธิบายถึง “เสภา” ไว้ว่า “เสภามีกำเนิดมาจากการเล่านิทาน เมื่อการเล่านิทานเป็นที่นิยมกันแพร่หลาย ทำให้เกิดมีการปรับปรุงแข่งขันกันขึ้น ผู้เล่าบางท่านจึงคิดแต่งกลอน ใส่ทำนอง มีเครื่องประกอบจังหวะ คือ ‘กรับ’ ก็กลายเป็นการขับเสภาขึ้น” (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 146) ผู้วิจัยจึงนำการขับเสภามาเล่าเรื่องที่ต้องการนำเสนอแทนบทพูด และใช้การแสดงภาพกลไกภายในหุ่นคล้ายการเอ็กซเรย์แทนการนำเสนอองค์ประกอบต่าง ๆ ของหุ่นละครเล็ก การแสดงในฉากนี้ มีเพียงเสียงกรับและการขับเสภาประกอบกับการเคลื่อนไหวของชิ้นส่วนหุ่นทีละชิ้นเท่านั้น ผู้วิจัยจงใจลดองค์ประกอบศิลป์ให้เหลือน้อยชิ้นที่สุด เพื่อทำให้ผู้ชมสามารถมุ่งความสนใจไปยังสิ่งที่ต้องการนำเสนอได้อย่างเต็มที่ โดยบทเสภามีดังนี้

ผสานศิลป์ บรรจงสร้าง อย่างประณีต งามวิจิตร ศิลป์ประสม ประสานสาย
ต่างแขนง แต่งเติม เสริมลวดลาย เป็นหุ่นคล้าย โขนละคร ฉะอ้อนกล
สามคน ประสานใจ ให้ชีวิต ถ่ายทอดจิต และวิญญาณ ผ่านเป็นผล
หุ่นชักเชิด กำเนิดงาม ตามใจคน หุ่นสร้างคน คนสร้างหุ่น ต่อรุ่นไป

ภาพที่ 4.30 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 2 ตอนผสานศิลป์และจิตใจ
ที่มา: ผู้วิจัย

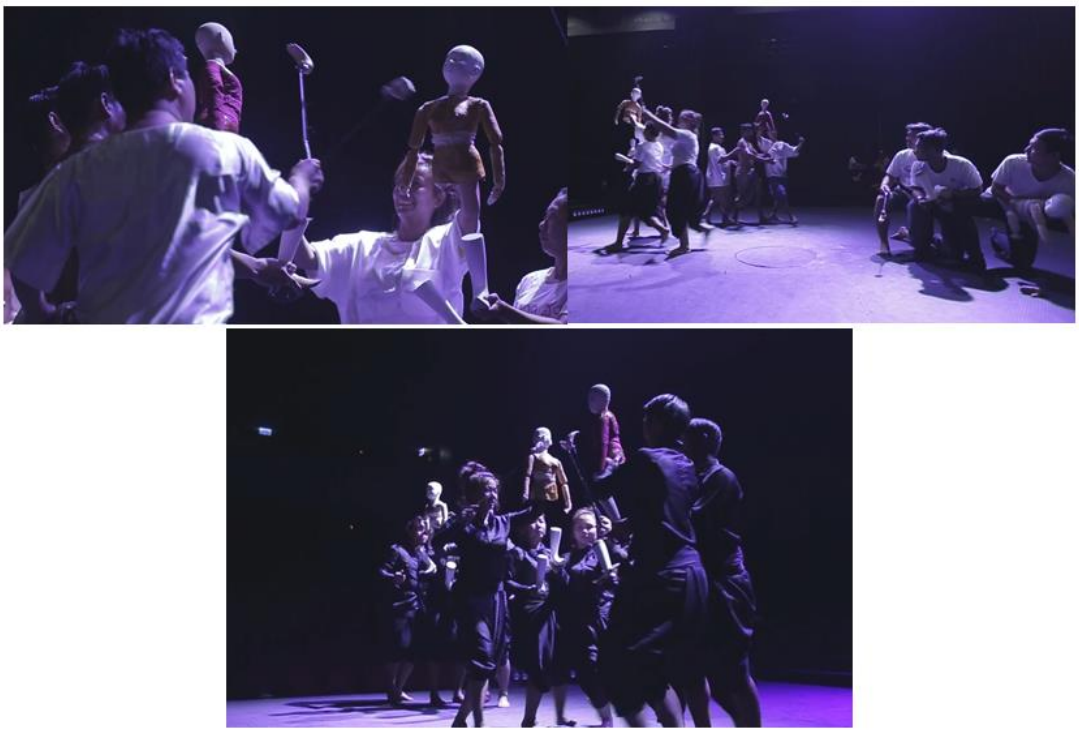
คำอธิบายภาพที่ 4.30 การออกแบบลีลาองก์ 2 ฉาก 2 ตอนผสานศิลป์และจิตใจ ในฉากนี้ ผู้สร้างสรรค์เริ่มการแสดงด้วยกลุ่มนักแสดงกำลังช่วยกันปักผ้า 2 คน และกำลังเย็บประกอบหุ่นอีก 1 คนในตำแหน่งด้านในซ้ายชุดของเวที (UL – Upstage Left) เพื่อสื่อถึงเบื้องหลังการสร้างสรรค์องค์ประกอบทางด้านเครื่องแต่งกายของหุ่น และการทำงานหัตถศิลป์และ

ประณีตศิลป์ต่าง ๆ จากนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้โครงสร้างและชิ้นส่วนต่าง ๆ ของหุ่น อันได้แก่ ศีรษะ โครงตัว แขน ขา และเท้ามาเชิด โดยใช้ผู้แสดงทั้งหมด 9 คน โครงหุ่นละครเล็ก 3 ตัว เมื่อบทเสภาขึ้น ผู้เชิดหญิงคนที่ 1 ถือชิ้นส่วนของศีรษะและมือซ้ายที่ติดคันเชิดพร้อมลูกรอกวิ่งออกมาด้วยลีลาของนาฏยศิลป์ไทยไปหยุดอยู่ที่ตำแหน่งด้านหน้ากลางของเวที (DC - Downstage Center) จากนั้นผู้เชิดหญิงคนที่ 2 ถือชิ้นส่วนของเท้าที่เย็บติดกับขาทั้ง 2 ข้างของหุ่นออกมาหยุดทางด้านขวามือของผู้เชิดคนที่ 1 และผู้เชิดหญิงคนที่ 3 ถือมือขวาที่ติดคันเชิดพร้อมลูกรอกวิ่งออกหยุดตรงด้านขวามือของผู้เชิดคนที่ 2 ตามลำดับ ผู้เชิดคนที่ 4 ถึง 6 ซึ่งเป็นนักแสดงชายทั้งหมดทำเหมือนกับผู้เชิดคนที่ 1-3 แต่ไปหยุดและนั่งลงอยู่ที่ตำแหน่งกลางค่อนขวาของเวที (RC - Right Center) และผู้เชิดชายคนที่ 7 ถึงคนที่ 9 ซึ่งเป็นนักแสดงชายทั้งหมดทำเหมือนกับผู้เชิดคนที่ 1-3 แต่ไปหยุดอยู่ที่ตำแหน่งกลางค่อนซ้ายของเวที (LC - Left Center)

ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวแบบ “หยุดนิ่ง” (Freeze) เพื่อทำให้ผู้ชมเห็นภาพชัดขึ้น และความหมายที่แฝงอยู่ภายใต้ความเงียบ “เพราะการไม่เคลื่อนไหว ก็อาจส่งผลให้ผู้ชม รู้สึกสะเทือนใจ กลัวหรือสงสาร มากกว่าเคลื่อนไหวต่อเนื่องตลอดเวลา” (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 132) ซึ่งสอดคล้องกับคำแนะนำของนราพงษ์ จรัสศรีเกี่ยวกับจังหวะของลีลา (Tempo) ดังนี้

> การเคลื่อนไหวของนักแสดงสามารถกำหนดให้ช้า และเร็วได้ เพื่อสร้างความรู้สึก และความหมายที่แตกต่างกันออกไป ตลอดจนการใช้เทคนิค “หยุดนิ่ง” (Freeze) ก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่สามารถนำมาปรับใช้กับการแสดง เพื่อทำให้ผู้ชมเห็นภาพชัดขึ้น และความหมายอื่นที่แฝงอยู่ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 30 พฤศจิกายน 2558)

จากทรรศนะข้างต้น ผู้วิจัยได้กำหนดให้ตัวละครหยุดนิ่งในตำแหน่งเดียวกันกับตำแหน่งของการแสดงโขน และหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ทศกัณฐ์รบพระราม หรือมักเรียกว่า “ยกรบ”

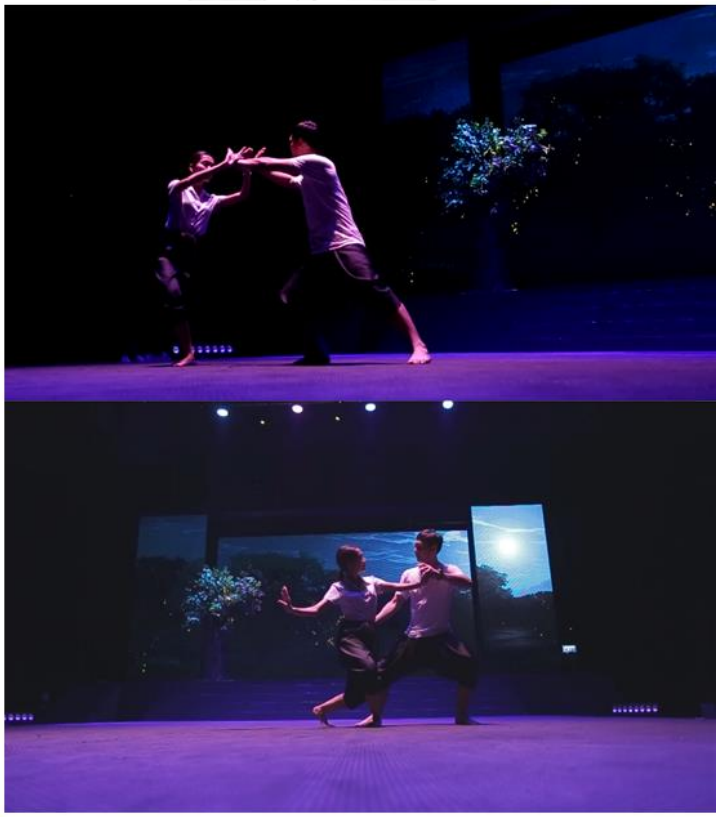


ภาพที่ 4.31 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 2 ตอนยกรบโครงหุ่น
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.31 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 2 ตอนยกรบโครงหุ่น หลังจากที่ผู้เชิดทุกคนเข้าประจำที่ โครงหุ่นตัวกลางจะเริ่มสวมบทบาทพระราม โครงหุ่นตัวขวามือของเวทีที่อยู่ตำแหน่งที่ต่ำกว่ารับบทเป็นหนุมาน และโครงหุ่นทางด้านซ้ายของเวทีรับบทบาทเป็นทศกัณฐ์ แล้วเริ่มการแสดงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบ แต่ใช้วิธีการเชิดแบบครูแกร ศัพทวณิช คือ การเชิดโดยออกลีลาท่าทางเพียงเฉพาะตัวหุ่นเท่านั้น ไม่ใช่ผู้เชิด เพื่อให้ผู้ชมมุ่งความสนใจไปที่หุ่นเพียงอย่างเดียวก่อนในฉากนี้ ผู้วิจัยได้นำโครงหุ่นมาใช้ในการแสดงหุ่นละครเล็ก เพื่อทำให้เห็นถึงวิธีการประกอบชิ้นส่วน และวิธีการเชิดของหุ่นละครเล็ก ว่าผู้เชิดคนใดอยู่ตำแหน่งไหนและบังคับส่วนใด เสมือนเป็นการเอ็กซเรย์ทุลุทะลวงดูองค์ประกอบภายในของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กนั่นเอง

องก์ที่ 2 หุ่น...คือตัวตน? ฉากที่ 3

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลาสำหรับการนำเสนอองค์ประกอบที่สำคัญของหุ่นละครเล็กในองก์ 2 ฉาก 2 ไปแล้ว ในฉากนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับรูปแบบและวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก ซึ่งถือเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงหุ่นละครเล็ก ที่จะต้องสอดประสานกันทั้งลีลา ท่วงท่า และการถ่ายทอดอารมณ์ระหว่างผู้เชิดกับหุ่น และระหว่างผู้เชิดทั้งสามคนอย่างพร้อมเพรียง รวมถึงระหว่างตัวละครที่แสดงร่วมกัน การออกแบบลีลาในการนำเสนอองค์ประกอบดังกล่าวข้างต้น แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ การนำเสนอผ่านบทพูดในละคร (Dialogue) และการนำเสนอผ่านการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ชุด คนเชิดคน เป็นการผสมผสานระหว่างการแสดงละครเวที (Acting) และนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance)



ภาพที่ 4.32 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 3 ส่วนที่ 1 ซ้อมรำ
ที่มา: ผู้วิจัย

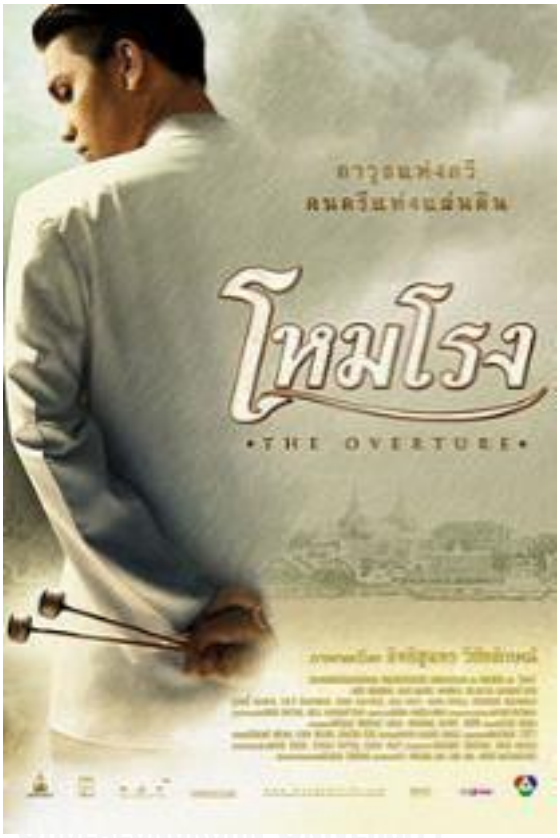
ภาพที่ 4.32 (ต่อ) การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 3 ส่วนที่ 1 ซ้อมรำ
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.32 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 3 ซ้อมรำ ในส่วนของบทพูดในละคร เป็นการสนทนากันระหว่าง “ต้นเฟิร์น” ที่เป็นตัวละครเอกจากโลกในอนาคต และ “ปลา” ลูกสาวของครูสาครในระหว่างการฝึกซ้อมโขนหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาก่อนจะเริ่มจับหุ่นในวันพรุ่งนี้ โดยในบทสนทนาของทั้งคู่มีการเปรียบเปรยเรื่องการสอดประสาน 3 ระดับ อันได้แก่ 1)ระหว่างคนกับหุ่น 2)ระหว่างผู้เชิดสามคน และ3)ระหว่างตัวละครที่แสดงด้วยกัน กับการสานความสัมพันธ์ของพวกเขา ผู้วิจัยได้ใช้ลีลาท่ารำของหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉามาเป็นสื่อให้ตัวละครได้ใกล้ชิดกัน มีทั้งบทสนทนาในระหว่างการซ้อมรำ และหยุดเพื่อพูดคุยกันในบางจังหวะ ทั้งนี้ต้องระวังให้การกระทำของตัวละครดูธรรมชาติมากที่สุดตามแนวคิดละครแบบสัจนิยม ที่เน้นความสมจริง เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเชื่อ ดังที่ ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทรรศนะ และอธิบายถึงความหมายของการกระทำ (Action) ในละคร ไว้ว่า

> การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะของการละคร โดยใช้ภาษาท่าทาง บางครั้งอาจมีการใช้ร่วมกับภาษาพูด เป็นสื่อในการถ่ายทอด มีลักษณะการสวมบทบาทของสิ่งใดสิ่งหนึ่งแล้วใช้ร่างกายสื่อสาร และตีความออกมาให้เหมาะสม ทั้งหมดนี้ต้องกระทำอยู่บนพื้นฐานของความจริง เพราะหากผู้แสดงรู้สึกไม่สมจริง การแสดงนั้นก็จะดูขัดเขิน เหล่านี้ต้องกระทำบนรากฐานของการฝึกฝน การทดลอง การเรียนรู้ และการแลกเปลี่ยนอย่างมีศิลปะ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 13 ธันวาคม 2558)

ในฉากนี้ถือเป็นฉากรัก (Love Scene) ฉากเดียวที่ปรากฏภายในเรื่อง ซึ่งถือได้ว่าเป็นจุดผ่อนคลายจังหวะอารมณ์ของเรื่อง (Pacing) เช่นเดียวกันกับฉากที่ศรได้เจอกับ

แม่โชติสาวชาววังในสมัยรัชกาลที่ 5 ครั้งแรกในภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” ในปี พ.ศ.2536 ซึ่ง “แม่โชติ คือ กำลังใจสำคัญที่คอยอยู่เบื้องหลังให้กับศร เป็นตัวละครหญิงที่มาช่วยสร้างความอ่อนหวานให้กับภาพยนตร์” (อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์, สัมภาษณ์ : 6 มกราคม 2557) ทำให้จังหวะอารมณ์ของเรื่อง (Pacing) ผ่อนคลายลง ก่อนที่จะถูกเร้าด้วยความกดดันจากการประชันฝีมือระนาดกันต่อไป



ภาพที่ 4.33 ใบปิดประกาศ (Poster) ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” ในปี พ.ศ. 2547
ที่มา: ปกดิจิตอลดีวีดี ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง”

ภาพที่ 4.34 ฉากรัก (Love Scene) ในภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” ในปี พ.ศ. 2547

ที่มา: ดิจิตัลดีวิดี ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แม้ฉากนี้จะเป็นจุดผ่อนคลายจังหวะอารมณ์ของเรื่อง แต่ก็เป็นจุดที่ดึงดูดสำหรับเยาวชนคนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของการวิจัยในครั้งนี้ ดังที่โดโรธี โรเจอส์ (Dorothy Rogers) กล่าวไว้ว่า “วัยรุ่นส่วนใหญ่จะรู้สึกว่าความรักเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของอารมณ์มนุษย์” (โดโรธี โรเจอร์, 1972: ไม่ปรากฏเลขหน้า) จากการศึกษาค้นคว้า และเก็บข้อมูลเกี่ยวกับคนรุ่นใหม่ยังพบว่า “วัยนี้ชอบทำกิจกรรมร่วมกัน เน้นความสัมพันธ์ และให้ความสำคัญกับบุคคลมากเป็นพิเศษ” (จันทร์ ชุ่มเมืองปัก, 2547: 78) ผู้วิจัยจึงได้นำหัวใจสำคัญของการแสดงหุ่นละครเล็กมาสอดแทรกไว้ในฉากนี้ นั่นคือ การสอดประสานของผู้เชิดกับหุ่น และระหว่างผู้เชิดด้วยกัน เนื่องจากเล็งเห็นถึงความสอดคล้องของความรัก และประเด็นในการนำเสนอที่มุ่งเน้นในเรื่อง “ความสัมพันธ์” เหมือนกัน ทั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ยังคงพึงระวังในการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความรักแก่เยาวชนให้อยู่ในรูปแบบที่เหมาะสม

ภาพที่ 4.35 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 3 ส่วนที่ 2 คนเชิดคน
ที่มา: ผู้วิจัย

ในส่วนที่ 2 ของการออกแบบลีลาการนำเสนอประเด็น “รูปแบบและวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก” ให้เป็นรูปธรรมนั้น ผู้วิจัยเลือกที่จะนำเสนอการสื่อลีลาและอารมณ์จากผู้เชิดสู่หุ่นผ่านการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ชุด “คนเชิดคน” มาผสมผสานกับการแสดงละคร (Acting) ด้วยเทคนิคคอลลาจ (Collage) หรือการปะติด ซึ่งการแสดงชุด ‘คนเชิดคน’ นี้ เป็นการแสดงที่สุรินทร์ ยังเขียวสด และพิสูตร ยังเขียวสดได้เคยร่วมออกแบบการแสดงไว้กับสุกฤตาวัฒน์ บำรุงพานิชโดยการแสดงชุดนี้ มีความหมายสื่อถึงจิตวิญญาณของผู้เชิดที่ถ่ายทอดลีลาและอารมณ์สู่หุ่น ซึ่งการแสดงโนราของภาคใต้ก็ “เป็นการละเล่นพื้นเมืองที่บางโอกาสใช้แสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม” (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2529: 180) สื่อถึงจิตวิญญาณเช่นกัน อีกทั้งยังมี “ลีลาการดัดตัวอ่อนของโนราที่ผู้แสดงต้องได้รับการฝึกฝนมาเป็นพิเศษ ซึ่งมีลีลาละม้ายคล้ายคลึงกับการเล่นหุ่นที่สามารถแสดงลีลาฝืนธรรมชาติได้อย่างไร้ขีดจำกัด” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 23 เมษายน 2559) ด้วยเหตุนี้ การแสดงชุดคนเชิดคนจึงได้รับแรงบันดาลใจอีกส่วนหนึ่งมาจากการแสดงโนรา และได้ผสมผสานดนตรีของโนราทางใต้มาประกอบการแสดง ดังที่สุรินทร์ ยังเขียวสดได้อธิบายถึงการแสดงชุดนี้ว่า

> การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุด “คนเชิดคน” นี้ มีอีกชื่อว่า “นาฏกรรมรำใต้” เป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงการถ่ายทอดอารมณ์ของลักษณะสี่ตัวละคร ได้แก่ พระ (นายโรง) นาง ยักษ์ ตัวตลก (เท่ง) ของการแสดงโนรา และโขนจากผู้เชิดไปสู่ผู้ที่แสดงเป็นหุ่น เราจะเห็นได้ว่าคนเชิดทำเช่นไร หุ่นทำเช่นนั้น จากทั้งภายนอกและภายใน (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 23 เมษายน 2559)

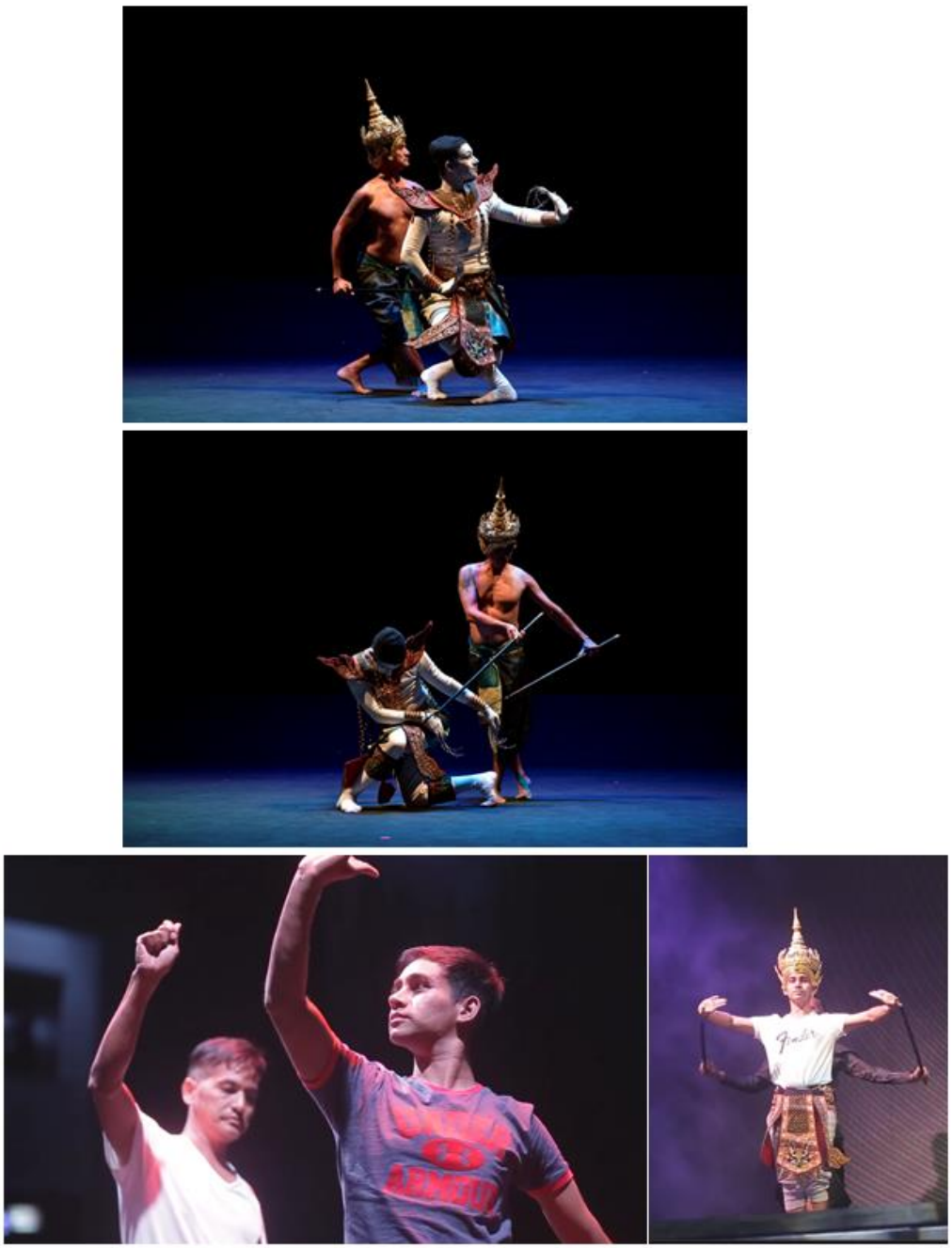
พิสูตร ยังเขียวสด ยังได้กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับ การแสดงคนเชิดคนนี้ว่า

> ลักษณะวงแขนของการตั้งวงของโนรา มีความคล้ายคลึงกับวงของหุ่นละครเล็กมาก จึงทำให้การนำลักษณะตัวละครของทางใต้มาถ่ายทอดในการแสดงชุดคนเชิดคนจึงมีความลงตัวและเหมาะสมมากยิ่งขึ้น ในการออกแบบนั้น เราจงใจให้ผู้ถูกเชิดแสดงลีลาการเคลื่อนไหวช้ากว่าผู้เชิดหนึ่งเสี้ยนจังหวะ (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 23 เมษายน 2559)

นอกจากนั้น กุลธวัช อินทร์บัว นักแสดงโนรา และผู้แสดงเป็น “หุ่นละครเล็ก” ในการแสดงชุด “คนเชิดคน” ยังได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับการแสดงชุดคนเชิดคน และพิธีโรงครูโนรา ดังนี้

> การแสดงชุดคนเชิดมีความสอดคล้องกับเรื่องการทรงเจ้าเข้าผีของพิธีกรรมตามความเชื่อของทางใต้ที่เรียกว่า “พิธีโรงครูโนรา” ซึ่งเป็นพิธีกรรมประจำปีที่เจ้าบ้านได้เชิญครูหมอโนรามาทรงที่บ้านเพื่อแก้ปัญหาชีวิต รักษาอาการเจ็บป่วย เป็นต้น ความคล้ายคลึงของการแสดงคนเชิดคน และพิธีโรงครูโนราอยู่ที่ “การถ่ายทอดใจความผ่านร่างทรง หรือหุ่นจากผู้ส่งสาร” แต่การแสดงชุดคนเชิดคนจะมีความงดงามน่าอัศจรรย์จากการเพิ่มลีลาของนาฏยศิลป์ไทย และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กเข้าไป (กุลธวัช อินทร์บัว, สัมภาษณ์: 23 เมษายน 2559)

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า การแสดงชุด “คนเชิดคน” เป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงการถ่ายทอดและสื่อสารระหว่างผู้เชิดและหุ่นในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจากผู้เชิดสู่หุ่น ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ 1) ภายนอก โดยการถ่ายทอดผ่านทางกายภาพ ได้แก่ การสร้างสรรค์รูปลักษณ์ภายนอกของหุ่น การใส่ลีลาท่าทางด้วยเทคนิคกลไก เพื่อสร้างสรรค์ลักษณะให้คล้ายคลึงมนุษย์ และ 2) ภายใน โดยการถ่ายทอดอารมณ์ และจิตใจให้แก่หุ่น ซึ่งถือว่าเป็น “การใส่จิตวิญญาณให้กับหุ่น ทำให้หุ่นประดุจมีชีวิต” (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 23 เมษายน 2559) แม้กระทั่งการกำหนดลมหายใจที่ต้องอาศัยความพร้อมเพรียงกันของผู้เชิดทั้งสามคน จึงจะสามารถสร้างหนึ่งลมหายใจของหุ่นได้ จนมีศัพท์ที่ใช้กันในศิลปินหุ่นละครเล็กว่า “สามหัวใจ กายเป็นหนึ่ง” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 23 เมษายน 2559)



ภาพที่ 4.36 การออกแบบลีลา และการฝึกซ้อม องก์ 2 ฉาก 3 คนเชิดคน

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.36 (ต่อ) การออกแบบลีลา และการฝึกซ้อม องก์ 2 ฉาก 3 คนเชิดคน
ที่มา: ผู้วิจัย

ในการออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 3 คนเชิดคน ผู้วิจัยได้เลือกนำวิธีการสื่อสารผ่านลีลาของคนเชิดคนมาใช้ในการขยายประเด็นของการถ่ายทอดอารมณ์จากคนเชิดสู่หุ่น โดยการคัดเลือกเฉพาะท่าทางที่สื่อความหมายของการควบคุมหุ่นและการแสดงอารมณ์ของคน

และหุ่นที่เหมือนกัน จากนั้นนำมาร้อยเรียงใหม่ให้สอดคล้องกับเนื่อเรื่องที่นำเสนอ แล้ววางตำแหน่งในการแสดงให้เหมาะสมกับพื้นที่ของเวทีสามด้าน หรือเวทีทรัสต์ (Thrust Stage) และมุมมองของผู้ชมรอบด้าน 180 องศา เพื่อให้เกิดความงาม และสามารถมองเห็นได้อย่างทั่วถึง จังหวะที่ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคคอลลาจ (Collage) ด้วยการนำแสดงคนเชิดคนมาปะติดนั้น ได้รับคำแนะนำจากนราพงษ์ จรัสศรีผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้

> ระหว่างที่มีการแสดงหุ่นละครเล็กด้วยโครงหุ่นอยู่นั้น ควรนำเอาการแสดงคนเชิดคนนี้เข้ามาแทรกเลย แล้วตัวละครอื่นก็กระจายหลบออกไป เพื่อเป็นการบ่งบอกว่าการเชิดอย่างมีจิตวิญญาณนั้นต้องมีวิธีการถ่ายทอดอย่างไร และยังเป็นการสร้างความตะลึงงันให้กับผู้ชมอีกด้วย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 23 พฤศจิกายน 2558)

ภายหลังจากได้รับคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยได้ปรับลำดับการแสดงอีกครั้ง โดยนำการแสดงชุดคนเชิดคนมาคั่นกลางระหว่างการแสดงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ ด้วยโครงหุ่น เพื่อสื่อความหมายถึงหุ่นละครเล็กที่ปราศจากการถ่ายทอดจิตวิญญาณและลีลาจากผู้เชิด ว่าอาจเป็นเพียงโครงกระดาษ หรือตุ๊กตาที่ไร้ชีวิต เมื่อผู้เชิดถ่ายทอดลีลาด้วยศิลปะแห่งการร่ายรำและถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการแสดง (Expression) ไปพร้อมกับหุ่น พลังจึงถูกขับเคลื่อนจากผู้เชิดผ่านไปสู่หุ่นละครเล็กจนกระทั่งพลังและความหมายนั้นถึงผู้ชมได้ในที่สุด

เมื่อการแสดงชุดคนเชิดสิ้นสุดลง ตัวละครที่เคยเชิดโครงหุ่นละครเล็กก็ปรากฏตัวกลับมาอีกครั้งบนเวทีพร้อมกับหุ่นละครเล็กทรงเครื่องเต็มตัวครบ 3 ตัวละครแทนโครงหุ่น อันได้แก่ พระราม ทศกัณฐ์ และหนุมาน ทุกตัวละครกลับมาอยู่ในตำแหน่งเดิมเดียวกับก่อนที่มีการแสดงคนเชิดคน เมื่อไฟสว่างขึ้น การแสดงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบจึงดำเนินต่อไปด้วยลีลาและอารมณ์อย่างเต็มรูปแบบ ผู้เชิดออกลีลาท่าทางโขนไปพร้อมกับหุ่น ในฉากนี้ ผู้วิจัยต้องการสื่อให้เห็นความแตกต่างของก่อนและหลังการใส่ลีลาโขนและการถ่ายทอดอารมณ์ของผู้เชิดไปสู่หุ่น การผสานและบูรณาการศิลปะไทยหลากแขนงในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก การพัฒนารูปแบบ และวิธีการเชิดของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจากอดีตถึงปัจจุบัน โดยสามารถสรุปข้อแตกต่างในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบทั้ง 2แบบ ได้ตามตารางดังนี้

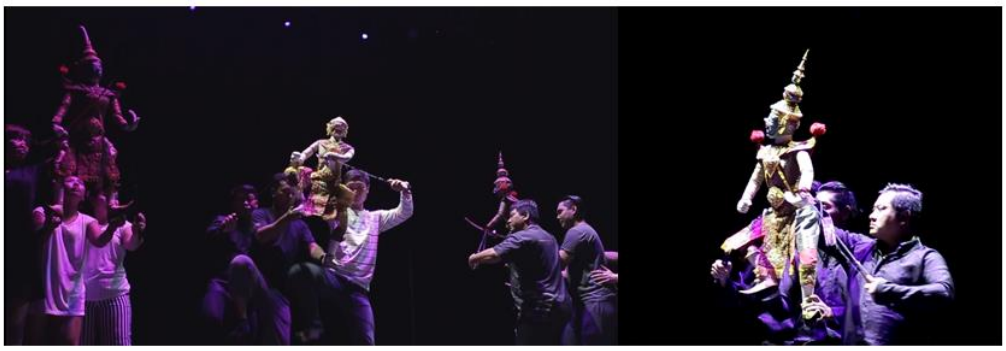
ตารางที่ 4.7 สรุปข้อแตกต่างในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบด้วยโครงหุ่น และหุ่นละครเล็ก

หัวข้อ	การแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง รามเกียรติ์ ชูดยกรบ	
	ฉากการเชิดด้วยโครงหุ่น	ฉากการเชิดด้วยหุ่นละครเล็ก
จำนวนผู้เชิด	9 คน	9 คน
จำนวนหุ่น	หัวหุ่น 3 หัว โครงตัว 3 ตัว ขา 3 คู่ แขน 3 คู่ ไม้เชิด 3 คู่	หุ่นละครเล็ก 3 ตัว พระราม ทศกัณฐ์ และหนุมาน
รูปแบบการเชิด	3 คน เชิดเพียงตัวละคร	3 คนเชิดตัวละคร และออกลีลาท่าทางแบบโขน
นักแสดงเสริม	นั่งปักผ้าด้านหลัง 2 คน และเย็บประกอบหุ่นอีก 1 คน	ไม่มี

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.37 การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 3 ยกรบทรงเครื่อง

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.37 (ต่อ) การออกแบบลีลา องก์ 2 ฉาก 3 ยกรบทรงเครื่อง
ที่มา: ผู้วิจัย

กล่าวโดยสรุป คือ หลังจากที่ผู้วิจัยได้ทำการปรับเปลี่ยนลำดับการนำเสนอตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ พบว่าการสื่อสารถึงประเด็นที่ต้องการนำเสนอเกี่ยวกับรูปแบบวิธีการเชิด และการถ่ายทอดอารมณ์ของหุ่นละครเล็กนั้นมีความชัดเจนมากขึ้น นอกจากนั้น ยังพบว่ามีความสวยงาม แปลกใหม่ และน่าสนใจมากขึ้น ซึ่งเป็นองค์ประกอบทางสุนทรียธาตุที่สำคัญสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงสำหรับคนรุ่นใหม่ตามที่เคยได้กล่าวไว้ข้างต้น

4) การออกแบบดนตรีประกอบการแสดง ครั้งที่ 2

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3 นั้น ผู้วิจัยได้ออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดงในองก์ที่ 2 ให้มีความแตกต่างกับองก์แรกอย่างสิ้นเชิง เพื่อให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่รู้สึกความแตกต่างของยุคสมัย ใหม่ - เก่า ความวุ่นวาย- ความเงียบสงบ ความซับซ้อน-ความเรียบง่าย ความร้อนแรง-ความร่มเย็น โดยให้เสียงดนตรีเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการบอกเล่าบรรยากาศ และใช้เสียงประกอบตามสถานการณ์จริง โดยมีการใช้เสียงที่เกิดจากการเคาะหรือตี วัสดุหรือเครื่องดนตรีไทยเพียง 1-2 ชิ้นเท่านั้นมาเป็นเครื่องให้จังหวะตามแนวคิดมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) เช่น ระฆัง กลอง และกรับ เป็นต้น ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ไว้ว่า

> มินิมอลลิสม์ (Minimalism) เป็นการต่อต้านอุดมคติของศิลปะคลาสสิค มุ่งเน้นความประหยัด ความเรียบง่าย ทั้งในแง่ของแนวคิด รูปแบบ วิธีการนำเสนอ และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง สาระสำคัญที่ได้จากมินิมอลลิสม์ (Minimalism) จะต้องชัดเจน ตรงไปตรงมา ไม่มีความสลับซับซ้อน (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 6 ตุลาคม 2557)

ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทเสภาขึ้นมาใหม่ เพื่อประกอบกับการแสดงในองก์ 2 ฉาก 2 ชุดผสานศิลป์และจิตใจ เพื่อบ่งบอกถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยได้รับคำแนะนำอย่างใกล้ชิดจากนางสาวยุพิน กุลนิตย์ ผู้ประพันธ์บทละครจากนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) โดยมีบทเสภา ดังนี้

ผสานศิลป์ บรรจงสร้าง อย่างประณีต งามวิจิตร ศิลป์ประสม ประสานสาย
ต่างแขนง แต่งเติม เสริมลวดลาย เป็นหุ่นคล้าย โขนละคร ฉะอ้อนกล
สามคน ประสานใจ ให้ชีวิต ถ่ายทอดจิต และวิญญาณ ผ่านเป็นผล
หุ่นชักเชิด กำเนิดงาม ตามใจคน หุ่นสร้างคน คนสร้างหุ่น ต่อรุ่นไป

ดังที่ได้กล่าวไปในหัวข้อที่ 3) การออกแบบลีลา ผู้วิจัยเลือกใช้การขับเสภาที่มีแต่เพียงเสียงร้อง และกรับ เพื่อช่วยให้ผู้ชมสามารถจับประเด็นในการนำเสนอได้จากเสียงร้องอย่างมีสมาธิ เนื่องจากปราศจากเสียงประกอบอื่นใดรบกวน ซึ่งผู้วิจัยได้เลือกใช้การขับเสภาแบบโบราณที่ไม่มีดนตรีประกอบ เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ตามที่ได้ออกแบบไว้ข้างต้น ดังที่ สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ ได้กล่าวถึงเสภาในหนังสือ “ละครไทย” ไว้ว่า

> เสภามีมาแต่โบราณสมัยกรุงศรีอยุธยา มีผู้รู้บางท่านสันนิษฐานว่าตั้งขึ้นในรัชกาลสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ราวพ.ศ.2011 ในกฎมนเทียรบาล ตอนที่ว่าด้วยกำหนดเวลา อันเป็นพระราชานุกิจของพระเจ้าแผ่นดินก็กล่าวไว้ว่า “หกทุ่มเบิกเสภา ดนตรี” แสดงว่านิยมเล่านิทานด้วยวิธีการขับเสภาในพระราชฐาน ถึงแต่งตั้งกฎไว้เป็นพระราชกิจประจำวัน เสภาในสมัยโบราณไม่มีดนตรีประกอบ จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจึงโปรดเกล้าฯให้มีปี่พาทย์บรรเลงประกอบ (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532: 148)

ในฉากที่มีการแสดงหุ่นละครเล็ก เช่น การแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบ และคุกพาทย์นั้น ผู้วิจัยยังคงใช้เพลงหน้าพาทย์ และเพลงบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดง ซึ่งเป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เนื่องจากผู้วิจัยยังคงต้องการนำเสนอรูปแบบของการแสดงหุ่นละครเล็กแบบดั้งเดิมที่มีอยู่จริงในอดีต และที่ยังคงเป็นอยู่ปัจจุบัน ให้แก่คผู้ชมคนรุ่นใหม่ได้เปิดประสบการณ์สัมผัสด้วยตนเอง

ผู้วิจัยยังได้ใช้เสียงประกอบ (Sound Effects) ที่ได้จากธรรมชาติ เป็นเสียงที่เกิดขึ้นจริงโดยไม่ต้องสังเคราะห์เสียงใหม่ โดยผู้วิจัยนำมาใช้ในการสื่อถึงสภาพแวดล้อมโดยทั่วไปที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติในเรื่อง อาทิ เสียงน้ำไหลในลำธาร เสียงนกร้อง และเสียงของ

สภาพแวดล้อมโดยทั่วไปที่เกิดขึ้นตามชีวิตประจำวัน โดยมีแนวคิดในการออกแบบดนตรีประกอบการแสดงให้ความหมายสอดคล้องกับสถานการณ์และบรรยากาศตามท้องเรื่อง ตลอดจนการสื่ออารมณ์ในการแสดง ดังที่ จุติกา โกศลเหมมณี ได้กล่าวว่า “การแสดงต้องมีการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องไปกับเสียงดนตรีและเสียงร้อง ในการช่วยกำหนดลีลาและจังหวะ เพื่อบ่งบอกถึงเรื่องราว ตลอดจนเพื่อให้การแสดงสามารถสื่อสารออกมาได้อย่างสมบูรณ์” (จุติกา โกศลเหมมณี, 2553: 59)

สรุปการสร้างสรรค์เสียง และดนตรีประกอบการแสดงในครั้งที่ 2 นี้ เป็นการออกแบบเสียงเพิ่มเติมจากการออกแบบ ครั้งที่ 1 โดยการลดทอนจากเสียงดนตรีที่เป็นบทเพลงในแนวสมัยนิยม (Pop Music) ประเภทฮิพฮอพ เป็นการใช้เสียงจากเครื่องดนตรีน้อยชิ้นตามแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) เพื่อชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างในทุก ๆ ด้านระหว่างโลกอนาคต (ปัจจุบันของเรื่อง) กับโลกในอดีต อีกทั้งยังคงใช้เพลงบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหุ่นละครเล็กตามขนบธรรมเนียมประเพณีการละเล่นหุ่นมาแต่โบราณ และใช้เสียงที่ได้จากธรรมชาติประกอบตามสภาพสิ่งแวดล้อม

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ครั้งที่ 2

การปฏิบัติการสร้างสรรค์ในครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงตามสภาพแวดล้อมของตัวละครในองก์ที่สอง เพื่อเสริมจินตนาการให้กับผู้ชม และสร้างความสมบูรณ์ให้กับการแสดงบนเวที ดังที่ ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้กล่าวถึงบทบาทของเครื่องประกอบการแสดงไว้ว่า

> Properties หรือ Props หมายถึงเครื่องประกอบการแสดงที่นักแสดงใช้ในละคร เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างฉากและเหตุการณ์ โต๊ะ เก้าอี้ อาวุธ และวัตถุต่าง ๆ ที่ตัวละครเคลื่อนย้ายบนพื้นเวทีได้ ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างภาพรวมบนเวที เครื่องประกอบการแสดงมีส่วนสำคัญที่จะทำให้โลกของละครเกิดขึ้นจริง ทำให้ผู้ชมเชื่อในสิ่งที่เห็นบนเวที และสื่อความหมาย และให้ข้อมูลเกี่ยวกับละครเช่นเดียวกับการสร้างลักษณะตัวละครผ่านนักแสดง นอกจากนี้ เครื่องประกอบการแสดงยังอาจเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญในละคร เช่น มงกุฎของพระราชา แสดงถึงความมีอำนาจ ความยิ่งใหญ่ เป็นต้น (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2556: 158)

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่มีบทบาทสำคัญในการสื่อความหมายของประเด็นการนำเสนอให้ชัดเจนขึ้นเป็นหลัก ประกอบกับผลงานการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ มีรูปแบบเป็นนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ทำให้ไม่ควรมี

สิ่งกีดขวางบนพื้นที่การแสดงมากนัก โดยในแต่ละฉากของผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก” มีการใช้อุปกรณ์ประกอบฉาก ดังนี้

5.1) อุปกรณ์ประกอบฉากในองก์ 2 ฉาก 1 ตอนไหว้ครู

ผู้วิจัยได้เลือกใช้โต๊ะบูชาครู หรือหิ้งครูตามแบบโต๊ะหมู่ 4 ของการจัดโต๊ะหมู่บูชาพระพุทธรูปในพุทธศาสนา ซึ่งประกอบด้วย โต๊ะเตี้ย 1 ตัว โต๊ะสูง 2 ตัว และโต๊ะกลางสูงสุด 1 ตัว รวมเป็น 4 ตัว ในปัจจุบันการตั้งโต๊ะหมู่บูชา นอกจากจะเป็นวัฒนธรรมประเพณีไทยที่สำคัญจนกลายเป็นมรดกของชาติแล้ว ยังถือเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยอีกด้วย ดังที่ชวลิต ศิริภิรมย์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการตั้งโต๊ะหมู่บูชาไว้ดังนี้

> การจัดโต๊ะหมู่บูชาเป็นเอกลักษณ์ของชาติอย่างหนึ่ง ได้ปฏิบัติเป็นประเพณีสืบต่อกันมาจนซึมซับเป็นวัฒนธรรมซึ่งเกี่ยวข้องกับพิธีสงฆ์ทั้งในพระราชพิธี รัฐพิธี และพิธีการทั่วไป วัตถุประสงค์ของการจัดโต๊ะหมู่บูชาเพื่อเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปพร้อมทั้งเครื่องบูชาสักการะตามคติของชาวพุทธ ซึ่งมีการจัดในรูปแบบที่หลากหลายแตกต่างกันตามความนิยมของแต่ละท้องถิ่น ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่เป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่ทรงคุณค่ายิ่ง สมควรได้รับการอนุรักษ์และสืบทอดให้ยั่งยืนต่อไป (กรมศาสนา กระทรวงวัฒนธรรม, 2556: 1)

ภาพที่ 4.38 โต๊ะหมู่บูชา แบบหมู่ 4
ที่มา: www.dmc.tv

ในองก์ 2 ฉาก 1 ตอนไหว้ครู ครูสาครได้พาชาวคณะมาไหว้ครูก่อนการเริ่มซ้อมโขน และการฝึกเชิดหุ่นละครเล็ก บนโต๊ะบูชาครูประกอบไปด้วยหัวโขน หรือศีรษะครูที่สำคัญ ซึ่งแต่ละสถานที่หรือผู้ที่จัดมีการนำมาบูชาแตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับความพร้อม และขนาดของพิธีกรรม หากเป็นพิธีไหครูก็จะมีการตั้งเศียรครูเป็นจำนวนมาก ดัง สุมิตร เทพวงษ์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือการไหว้ครูในพิธีไหว้ครูสำหรับการแสดงของไทย ว่า

> การนำหัวโขนหรือศีรษะครูมาร่วมในพิธีกรรมนี้ แต่ละสถานที่หรือเจ้าภาพที่จัด อาจนำมามากน้อยแตกต่างกันไปแล้วแต่ความพร้อมของผู้จัดที่จะหามาได้ รวมถึงศิราภรณ์ต่าง ๆ ที่นิยมนำมาจัดตั้งร่วมในพิธีไหว้ครูด้วยเช่นกัน อาจมากหรือน้อยแตกต่างกันไป หัวโขน หรือศีรษะครูที่สำคัญ หากจะนำมาร่วมในพิธี ได้แก่ หัวโขนพระอิศวร พระนารายณ์ พระพรหม พระอินทร์ พระพิฆเนศ พระวิสสุกรรม พระปรคนธรรพ พระปัญจสีขร พระพิราพ พระฤาษี และทศกัณฐ์ เป็นต้น (สุมิตร เทพวงษ์, 2548: 10)

ในฉากนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดเหตุการณ์และสถานที่ให้เกิดขึ้นที่บ้านครูสาคร ซึ่งการไหว้ครูที่นำเสนอนี้ เป็นการบูชาครูก่อนเริ่มลงมือปฏิบัติการฝึกซ้อมนาฏยศิลป์ มิใช่การจัดพิธีกรรม ประกอบกับคำแนะนำจาก สุรินทร์ ยังเขียวสด บุตรชายของครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ประจำปีพุทธศักราช 2539 ศิลปินต้นแบบที่ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์การแสดง ถึงการจัดโต๊ะหมู่บูชาเศียรครูที่เขาและครอบครัวเคยจัดที่บ้านของครูสาคร ไว้ว่า “โดยปกติแล้ว ที่บ้านก็มีการจัดหิ้งครูตามโต๊ะหมู่บูชา หมู่ 3 4 5 7 9 แล้วแต่จะมีพื้นที่ในการจัด ซึ่งหากเป็นการจัดหิ้งครูในฉากการแสดงละครเวทีแล้วนั้น ควรใช้ชุดเล็ก เพื่อความสะดวกต่อการเคลื่อนย้าย หรือเปลี่ยนฉาก” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 23 พฤศจิกายน 2558) ผู้วิจัยจึงเลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงในฉากนี้ เป็นโต๊ะหมู่ 4 ตั้งเศียรครูทั้งหมด 3 เศียร อันได้แก่

5.1.1) หัวโขนพระพิฆเณศ แทนสัญลักษณ์องค์พระพิฆเณศ ซึ่งเป็นเทพแห่งความรู้สติปัญญา ศิลปศาสตร์ ผู้วิจัยได้ตั้งศีรษะในระดับสูงสุด เนื่องจากมีความเชื่อว่ามีระดับศักดิ์ปรากฏอยู่สูงกว่าอีกสองเศียรด้านข้าง

ภาพที่ 4.39 หัวโขนพระพิฆเณศ
ที่มา: (สุมิตร เทพวงษ์, 2548: 17)

5.1.2) หัวโขนพระพิราพ แทนสัญลักษณ์องค์พระพิราพ ถือว่าเป็นครูอสูรเทพผู้ทรงอิทธิฤทธิ์ ซึ่งศิลปินนักแสดงทั่วไป และดนตรีไทนเคารพสักการะในฐานะเป็นครูดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ “เป็นเทพเจ้าแห่งความตายและหายนะทั้งปวง ในขณะเดียวกันก็เป็นเทพเจ้าแห่งความประสบโชค ขจัดโรคภัยต่าง ๆ เวลาตั้งหัวโขนหรือศีรษะท่าจะตั้งทางด้านซ้ายของเวที” (สุมิตร เทพวงษ์, 2548: 12) หรือด้านขวาของผู้ชม

ภาพที่ 4.40 หัวโขนพระพิราพ
ที่มา: (สุมิตร เทพวงษ์, 2548: 22)

5.1.3) หัวโขนพระภรตฤาษี (พ่อแก่) ถือว่าเป็นครูฤาษีฝ่ายมนุษย์ที่ได้ถ่ายทอดท่ารำและจดบันทึกท่ารำพระอิศวรไว้ เวลาตั้งหัวโขนหรือศีรษะท่านจะอยู่ทางด้านขวาของเวที หรือด้านซ้ายของผู้ชม

ภาพที่ 4.41 หัวโขนพระภรตฤาษี
ที่มา: (สุมิตร เทพวงษ์, 2548: 24)

ภาพที่ 4.42 อุปกรณ์ประกอบการแสดงในองก์ 2 ฉาก 1 ตอนไหว้ครู
ที่มา: ผู้วิจัย

อุปกรณ์ประกอบการแสดงในฉากนี้ ช่วยเพิ่มความสมเหตุสมผล และสมจริงให้กับการแสดง อีกทั้งยังให้ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ เสริมสร้างบรรยากาศมนต์ขลังแห่งความเชื่อของนาฏศิลปินอีกด้วย นอกจากโต๊ะหมู่บูชา และศีรษะครูทั้ง 3 เศียรแล้วนั้น ยังมีกระถางธูป และธูป 9 ดอก เพื่อใช้ในการเคารพครู ซึ่งสุรินทร์ ยังเขียวสดได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับจำนวน

ของธูปที่ใช้ในการไหว้ครูว่า “ในพิธีไหว้ครู จะประกอบด้วยการไหว้พระพุทธรูปที่ใช้ธูป 3 ดอก และการบูชาเศียรครู โดยใช้ธูปจำนวน 9 ดอก ซึ่งการจุดธูป 9 ดอกนั้น เป็นการจุดธูปบูชาผู้มีพระคุณ พระภูมิเจ้าที่ เทพ เจ้าป่า เจ้าเขา รุกขเทวดา ศาลพระภูมิ ศาลเทพ” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 23 เมษายน 2559) ในระหว่างการแสดงนั้น ผู้วิจัยเลือกที่จะไม่ให้นักแสดงจุดธูปจริง เพื่อหลีกเลี่ยงการเกิดควันและประกายไฟ ซึ่งเป็นกฎระเบียบต้องห้ามของการใช้โรงละคร เนื่องจากเหตุผลเรื่องระบบดับเพลิง และความปลอดภัย

5.2) อุปกรณ์ประกอบการแสดงในองก์ 2 ฉาก 2 ผสานศิลป์และจิตใจ

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงทำหน้าที่สื่อความหมาย เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างภาพให้สมบูรณ์ และทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญในการแสดง ซึ่ง อิระวดี ไตลังคะ ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับสัญลักษณ์ไว้ดังต่อไปนี้

> สัญลักษณ์ คือ สิ่งมีชีวิต หรือไม่มีชีวิตที่เป็นตัวแทน หรือสิ่งที่แทนของอีกสิ่งหนึ่ง เช่น ธง เป็นสัญลักษณ์ของชาติ นกพิราบเป็นสัญลักษณ์ของสันติภาพ สีขาวแทนความบริสุทธิ์ ฯลฯ นี่คือสัญลักษณ์ที่อาจเรียกได้ว่าสัญลักษณ์สากล แต่สัญลักษณ์ในวรรณกรรมมีใช้ทั้งที่เป็นสัญลักษณ์สากลและสัญลักษณ์เฉพาะเรื่อง เฉพาะเรื่องก็คือการที่ผู้อ่านจะต้องตีความสัญลักษณ์ในเรื่องหนึ่ง ๆ อาจตีความหมายได้มากกว่าหนึ่งความหมายก็ได้ ทั้งนี้เพราะการตีความสัญลักษณ์เป็นเรื่องของอัตวิสัย ในงานบางชิ้นที่มีความซับซ้อนอาจมีผู้อ่านตีความไปต่าง ๆ นานา การตีความสัญลักษณ์จึงเป็นกิจกรรมทางปัญญาอย่างหนึ่ง นอกจากนั้นต้องอาศัยความใจกว้างที่จะยอมรับความคิดของผู้อื่นที่แตกต่างกับตน เพราะแต่ละคนอาจตีความสัญลักษณ์แตกต่างกัน (อิราวดี ไตลังคะ, 2546: 76-80)

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์อุปกรณ์ประกอบการแสดงในฉากนี้ ผู้วิจัยได้ใช้โครงหุ่นที่ยังไม่ได้ประกอบให้เสร็จสมบูรณ์ มาสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงองค์ประกอบที่สำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โครงหุ่น เปรียบเสมือนโครงกระดูก ซึ่งเป็นแกนกลางของร่างกาย ปราศจากกระดูกสันหลัง กระโหลก แขน ขาไปแล้วร่างกายก็ไม่สามารถทรงตัว เคลื่อนไหว และแต่งกายให้สวยงามได้ ความวิจิตรและงดงามของหุ่นละครเล็กนี้ก็เช่นกัน ปราศจากองค์ประกอบหลักจากศิลปะหลากแขนงก็มิสามารถกอปรเป็นศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กนี้ได้

ภาพที่ 4.43 โครงตัว ศีรษะ แขน ขา มือ ก้านเชิด ที่ใช้ประกอบการแสดงในองก์ 2 ฉาก 2
ที่มา: ผู้วิจัย

โครงหุ่น แขน ขา มือ และเท้านี้ เป็นองค์ประกอบเบื้องต้นทำให้เกิดเป็นรูปทรง ผู้ประดิษฐ์ยังจะต้องผสานศิลป์อีกหลากหลายแขนง ทั้งหัตถศิลป์ จิตรกรรม และประณีตศิลป์ เพื่อเพิ่มรายละเอียดความงามอย่างพิถีพิถัน ผู้วิจัยจึงได้ใช้สะดึงที่มีงานปักจริง และโครงหุ่นที่ยังเย็บไม่สมบูรณ์มาเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากให้ตัวละครเสริมนั่งปักและเย็บให้เห็นองค์ประกอบอื่นที่ต้องนำมาผสานกันเป็นหุ่นละครเล็ก นอกจากนี้ โครงหุ่น ยังเป็นสัญลักษณ์ถึงแก่นแท้ของมนุษย์ และรากเหง้าตัวตนของความเป็นไทย หาใช่เนื้อหนังมังสา เสื้อผ้าอาภรณ์ หรือเปลือกนอกที่ได้รับอิทธิพล หรือค่านิยมจากที่ใด

ภาพที่ 4.44 สะดึง งานปักผ้าไทย และโครงหุ่นที่กำลังประกอบในการแสดงองก์ 2 ฉาก 2
ที่มา: ผู้วิจัย

หากแต่สิ่งเหล่านี้ยังมิอาจสรรค์สร้างให้หุ่นมีชีวิตชีวาได้ จึงจำเป็นต้องเพิ่มจิตวิญญาณของผู้เชิดผนวกกับลีลานาฏยศิลป์ไทย พร้อมคีตศิลป์ ศิลปะอันล้ำค่าจากภูมิปัญญาชาวไทยจึงบังเกิด นอกจากนี้ โครงหุ่น ยังเป็นสัญลักษณ์ถึงแก่นแท้ของมนุษย์ และรากเหง้าตัวตนของความเป็นไทย หาใช่เนื้อหนังมังสา เสื้อผ้าอาภรณ์ หรือเปลือกนอกที่ได้รับอิทธิพล หรือค่านิยมจากที่ใดไม่

5.3) อุปกรณ์ประกอบการแสดงในองก์ 2 ฉาก 3 ตอนซ้อมรำและคนเชิดคน

ในส่วนที่ 1 ตอนซ้อมรำ ผู้วิจัยเลือกใช้ต้นลำภูที่เคลื่อนย้ายได้มาประกอบฉาก เนื่องจากสถานที่เกิดเหตุในฉากนี้เป็นริมน้ำ ซึ่งมักมีต้นไม้ชนิดนี้ขึ้นพร้อมกับแสงสว่างสวยงามของหิ่งห้อย ผู้วิจัยจึงได้ทำภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) เป็นรูปลำธาร ต้นไม้อื่น ๆ หิ่งห้อย โดยแบ่งเป็น 2 ช่วงเวลา คือกลางวัน ยามฟ้าสว่าง และกลางคืน ซึ่งมองเห็นดวงจันทร์บนท้องฟ้าฉายบนจอแอลอีดี (LED) ที่เป็นพื้นหลังของฉาก เพื่อสร้างความหมายให้กับการกระทำของตัวละครเอกที่ตั้งใจซ้อมตั้งแต่เช้าจนค่ำ จนกระทั่งตัวละครเอกฝ่ายหญิงมาพบเข้า ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอบรรยากาศอันงดงามของธรรมชาติในเวลากลางคืน และเพิ่มสีในโทนเย็นให้กับฉากรักของตัวละคร

ภาพที่ 4.45 ต้นไม้ประกอบการแสดง และภาพกราฟฟิคบนจอแอลอีดี (LED) ฉากซ้อมรำในยามค่ำคืน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.45 (ต่อ) ต้นไม้ประกอบการแสดง และภาพกราฟฟิคบนจอแอลอีดี (LED) ฉากซ้อมรำในยามค่ำคืน
ที่มา: ผู้วิจัย

ในส่วนที่ 2 การแสดงชุดคนเชิดคน อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่เสริมสร้างจินตนาการให้กับผู้ชมว่าผู้ถูกเชิดเป็นหุ่นก็คือ “ไม้เชิด” ที่เพิ่มขนาดจากคันเชิดหุ่นขนาดประมาณ 50 เซนติเมตร มาเป็นไม้เชิดขนาดใหญ่ยาวประมาณ 80 เซนติเมตร เพื่อใช้กับมนุษย์ที่แต่งตัวเป็นหุ่น และแก้ไขวิธีการเชิด โดยการปรับปลายไม้เชิด จากมือหุ่นให้เป็นเพียงที่คล้องข้อมือเท่านั้น ดังภาพที่ 4.46

ภาพที่ 4.46 ภาพเปรียบเทียบไม้เชิดคนเชิดคน และไม้เชิดหุ่น และรอก
ที่มา: ผู้วิจัย

5.4) อุปกรณ์ประกอบการแสดงในองก์ 2 ฉาก 3 ตอนยกรบหุ่นทรงเครื่อง

ในฉากนี้เป็นฉากที่ต่อเนื่องกับฉากโครงหุ่น คือ เป็นการแสดงหุ่นละครเล็กในเรื่องเดียวกัน ชุดเดียวกัน ผู้เชิดเดียวกัน นั่นคือเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ โดยผู้เชิด 9 คนเดิม หากแตกต่างกันที่รูปแบบวิธีการเชิด และหุ่นที่ใช้เชิดเท่านั้น จากโครงหุ่นเปล่ากลายเป็นหุ่นทรงเครื่อง อันได้แก่ พระราม ทศกันฐ์ และหนุมาน ซึ่งได้รับความอนุเคราะห์หุ่นละครเล็กจากนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) โดยในฉากนี้ ต้องการสื่อให้เห็นถึงผลงานหลังการผสานศิลป์ไทยหลากหลายแขนง และการพัฒนารูปแบบและวิธีการเชิดของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจากอดีตถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 4.47 หุ่นละครเล็กพระราม ทศกัณฐ์ และหนุมาน
ที่มา: ผู้วิจัย

6) การออกแบบสถานที่และพื้นที่แสดง ครั้งที่ 2

สถานที่และพื้นที่การแสดงมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเป็นอย่างมาก นอกจากจะเป็นพื้นที่สำหรับการถ่ายทอดความคิด แสดงความสามารถทางศิลปะ และความคิดสร้างสรรค์แล้วนั้น ยังเป็นสถานที่พบกันระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม การเลือกพื้นที่หรือสถานที่แสดงจึงเป็นสิ่งสำคัญมาก การเลือกสถานที่แสดงจะต้องส่งเสริมให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของรูปแบบการแสดง การเคลื่อนไหวของนักแสดง ตำแหน่งการเข้าออกของนักแสดง การจัดวางอุปกรณ์ประกอบการแสดง ตลอดจนการให้ความหมาย

ตามแนวคิด และแนวทางที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานกำหนดไว้ ดังที่ ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้กล่าวถึง การสร้างภาพบนพื้นที่การแสดงไว้ว่า

> การเปลี่ยนแปลงเวที (Stage) หรือพื้นที่การแสดง (Acting Area) ให้กลายเป็นโลกของละครเรื่องใดเรื่องหนึ่ง เป็นเรื่องท้าทายของผู้ออกแบบ แม้ว่าพื้นที่นั้นจะเป็นเพียงพื้นที่ว่าง แต่เมื่อการแสดงเกิดขึ้นพื้นที่ว่างนี้กลายเป็นพื้นที่พิเศษเฉพาะละครเรื่องนั้น ๆ ซึ่งสร้างสรรค์สิ่งมหัศจรรย์ ความประหลาดใจและความพอใจให้แก่ผู้ชม ถึงเนื้อหาและความหมายของละคร ที่ค่อย ๆ เผยให้ปรากฏขึ้นทีละเล็กละน้อยผ่านนักแสดง (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2556: 153-154)

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2 นั้น ผู้วิจัยยังคงเลือกใช้สถานที่แสดงเป็นโรงละครเดอะสเตจ (The Stage) ในโครงการเอเชียทีค: เดอะ ริเวอร์ฟร้อนท์ (Asiatique: The Riverfront) เพื่อทำการแสดงผลงานการสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เนื่องจากมีความเหมาะสมของรูปแบบเวทีที่มีมุมมอง 180 องศา หรือที่เรียกว่า เวทีทรัสต์ (Thrust Stage) มีจอฉายภาพแอลอีดี (LED) ให้ฉายวิดีทัศน์ และภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิคประกอบการแสดง มีประตูกล (Trapped Door) ระหว่างกลางบันไดพัก และลิฟท์กลางเวที (Elevator) ใช้เมื่อต้องการสับเปลี่ยนฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก หรือตัวละครได้อย่างแนบเนียน และราบรื่น ไม่สะดุดระหว่างการแสดง ยกตัวอย่างเช่น ฉากที่ตัวละครคนเชิดคนปรากฏตัวแทรกเข้ามาระหว่างที่มีการเชิดโครงหุ่นเรื่องรามเกียรติ์ ชุกยกรบ เป็นต้น เวทีที่โรงละครแห่งนี้เหมาะสำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ที่ผู้ชมสามารถชมการแสดงได้อย่างใกล้ชิด มีมุมมองแปลกใหม่ โดยผู้แสดงสามารถเคลื่อนย้ายไปหาผู้ชมได้ในทุกด้าน พร้อมมีบันไดข้างให้นักแสดงลงจากเวทีไปหาผู้ชม เพื่อให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับการแสดงได้ นอกจากนี้ โรงละครเดอะสเตจ ยังตั้งอยู่ใกล้กับนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) สะดวกต่อการนัดหมาย และการเดินทาง เนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงาน การแสดงชุดนี้ มีการใช้นักแสดงจากที่นี่เป็นจำนวนมาก

ภาพที่ 4.48 โรงละครเดอะ สเตจ ณ โครงการเอเซียทีค เดอะริเวอร์ฟร้อนท์
ที่มา: ผู้วิจัย

7) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 2

เครื่องแต่งกายมีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” เป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากเรื่องราวในผลงานนี้เกี่ยวข้องกับการข้ามมิติเวลา ซึ่งเครื่องแต่งกายก็เป็นสิ่งหนึ่งที่สามารถให้ข้อมูลถึงยุคสมัย ตำแหน่ง อาชีพ ความคิด ฐานะทางสังคม พื้นเพ รสนิยม อุปนิสัย หรือกิจกรรมที่ทำบางอย่างได้ เมื่อตัวละครปรากฏบนเวที เครื่องแต่งกายจึงได้ทำหน้าที่บอกลักษณะของตัวละครก่อนที่ตัวละครจะเอ่ยคำพูดออกมา ฤทธิรงค์ วิจากานนท์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงไว้ว่า “การออกแบบเครื่องแต่งกายให้ประสบความสำเร็จได้นั้น นอกจากจะขึ้นอยู่กับการวิเคราะห์ ตีความตัวละครอย่างเป็นเหตุเป็นผลแล้ว ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของนักแสดงที่ใช้เครื่องแต่งกายนั้นให้เป็นส่วนหนึ่งของตัวละครด้วย” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2556: 157) ในการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ นักแสดงจะแสดงบทบาทผ่านภาพลักษณ์ที่ผู้วิจัยสร้างไว้ ผู้ชมจะเห็นลักษณะตัวละครจากเครื่องแต่งกาย และพัฒนาการของตัวละคร ทิศทางและแนวคิดการนำเสนอ รวมถึงบรรยากาศของละคร

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ออกแบบและจัดวางเครื่องแต่งกายในแต่ละฉาก โดยมีการกำหนดรูปแบบ และโทนสีเสื้อตามแต่ลักษณะของตัวละครแต่ละตัว โดยนำแนวคิดด้านสัญลักษณ์ (Symbolic) มาใช้ ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มตัวละครในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ดังนี้

7.1) ตัวละครจากโลกอนาคต ผู้วิจัยได้ให้โทนสีตัวละครที่อยู่ในโลกอนาคตเป็นสีขาวเหมือนกันหมด เพื่อแสดงถึงพลังคนรุ่นใหม่ ความสะอาด สดใส สดใหม่ เหมือนวัยรุ่นที่พร้อมจะรับสีสันใหม่ต่าง ๆ เข้ามาปะปนในชีวิตได้ อีกทั้งยังแสดงออกถึงความเป็นกลุ่มก้อนพวกพ้องเดียวกัน (Gangster) เพียงแต่รูปแบบและรายละเอียดของการแต่งตัวจะแตกต่างกันตามลักษณะอุปนิสัยของแต่ละตัวละคร ดังภาพ

ภาพที่ 4.49 เครื่องแต่งกายกลุ่มคนรุ่นใหม่จากโลกอนาคต
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7.2) ตัวละครในโลกอดีต จะแต่งกายตามเหตุการณ์ตามยุคสมัยนั้นจริง (ปีพ.ศ. 2528) โดยมีเสื้อผ้าหลักอยู่ทั้งหมด 3 แบบ ได้แก่

7.2.1) ชุดฝึกซ้อม เป็นชุดที่ตัวละครสวมใส่ในระหว่างการเรียนรู้ และการฝึกซ้อมนาฏยศิลป์ไทย จากการเก็บข้อมูลทางเอกสาร ภาพถ่าย ผลงานการแสดงใกล้เคียง การสัมภาษณ์ และการสังเกตุการณ์ พบว่า “โจงกระเบน” เป็นเครื่องแต่งกายหลักของนักเรียนนาฏยศิลป์ ทั้งโขน และละคร ซึ่งสีของโจงกระเบนแต่ละสี ก็มีความหมาย ที่มาของสถาบันที่แตกต่างกัน อย่างเช่น ผู้ฝึกนาฏยศิลป์เบื้องต้นจะนุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดง นิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์สาขานาฏยศิลป์ไทยจะนุ่งผ้าโจงกระเบนสีเขียว เป็นต้น สำหรับผู้เชิดหุ่นละครเล็ก สีของผ้าโจงกระเบนนั้น ไม่มีเป็นแบบแผนบังคับตายตัว เพียงแต่ในปัจจุบัน ผู้เชิดหุ่นละครเล็กมักนิยมนุ่งโจง

กระเบนสีดำพร้อมเสื้อแขนยาวสีดำทั้งชุด พิสูตร ยังเขียวสด ได้อธิบายเพิ่มเติมถึงการเริ่มใช้เครื่องแต่งกายสีดำในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กนี้ว่า

> หลังจากที่มีโอกาสได้เดินทางไปร่วมแสดงกับคณะหุ่นในประเทศฝรั่งเศส ผมได้ค้นพบวิธีการที่จะทำให้หุ่นละครเล็กโดดเด่นมากกว่าผู้เชิดบนเวที นั่นก็คือการแต่งกายด้วยชุดสีดำ ซึ่งผู้เชิดจะดูกลมกลืนกับสีของฉากหลังที่มักจะใช้ม่านดำ หรือสีพื้น โดยได้รับอิทธิพลมาจากการจัดแสง และการแสดงละครเวทีแบบตะวันตก (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 26 มิถุนายน 2553)

จากการเปลี่ยนแปลงในครั้งนั้น การแต่งกายด้วยชุดเชิดสีดำจึงเป็นที่นิยมถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน เมื่อมีการซ้อมการแสดงของคณะหุ่นละครเล็ก ก็จะพบว่านักแสดงยังคงใช้โจงกระเบนสีดำในการฝึกซ้อม แม้จะสวมเสื้อยืดหรือไม่ก็ตาม จนกลายเป็นเอกลักษณ์และสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของผู้เชิดหุ่นละครเล็ก

ภาพที่ 4.50 เครื่องแต่งกายในชุดฝึกซ้อมของคณะหุ่นละครเล็กที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน
ที่มา: ผู้วิจัย

ในการออกแบบเครื่องแต่งกายในฉากไหว้ครู และการฝึกซ้อมการแสดง ผู้วิจัยได้นำเอาเอกลักษณ์การนุ่งผ้าโจงกระเบนสีดำมาใช้กับทุกตัวละครในฉาก ซึ่ง “การฝึกซ้อมโขนและหุ่นละครเล็กในอดีต ผู้ชายมักจะถอดเสื้อ นุ่งเพียงแต่โจงกระเบน เพราะอากาศค่อนข้างร้อน ส่วนผู้หญิงจะสวมใส่เสื้อยืดและนุ่งโจงกระเบน” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 23 เมษายน 2559) ผู้วิจัยต้องการนำเสนอภาพของการฝึกซ้อมโขนของคณะสาครนาฏศิลป์ในปี พ.ศ. 2528 จึงต้องให้นักแสดงชายถอดเสื้อและนุ่งผ้าโจงกระเบนสีดำ ส่วนนักแสดงหญิงสวมเสื้อยืดสีขาวและนุ่งผ้าโจงกระเบนสีดำ ดังที่ปรากฏในภาพที่ 4.51

ภาพที่ 4.51 เครื่องแต่งกายในชุดฝึกซ้อมในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก”
ที่มา: ผู้วิจัย

7.2.2) ชุดเชิดสีดำ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องแต่งกายในการเชิดโครงหุ่น และหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ เป็นชุดเชิดสีดำมาตรฐานของนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) เนื่องจากผู้วิจัยต้องการที่จะเน้นโครงหุ่นในการสื่อความหมายถึงองค์ประกอบ

ภายในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมากกว่าผู้เชิด ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ชุดเชิดสีดำที่สอดคล้องกับแนวความคิดในการใช้สีเพื่อสร้างความกลมกลืนของผู้เชิดตามที่ พิสูตร ยังเขียวสด ได้กล่าวมาข้างต้น และใช้การจัดแสงช่วยในการดึงจุดสนใจ (Focus) ที่โครงหุ่น และตัวหุ่นละครเล็กในฉากต่อมา นอกจากนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอภาพจำอันเป็นเอกลักษณ์ของศิลปินผู้เชิดหุ่นละครเล็กให้แก่ผู้ชมคนรุ่นใหม่ เพื่อให้เกิด “การมองเบื้องต้นในสิ่งที่คุ้นเคย แล้วเข้าใจในความหมายของสิ่งที่คุ้นเคย และการมองเปรียบเทียบในสิ่งที่คุ้นเคย แล้วเข้าใจในความหมายของสิ่งที่สัมพันธ์กับสิ่งที่คุ้นเคยตามหลักทฤษฎีการมองเห็น” (ทิพย์สุดา ปทุมานนท์, 2554: 15) โดยกลุ่มเป้าหมายจะรู้จัก และสามารถจดจำลักษณะภายนอกของการแสดงหุ่นละครเล็กได้ หลังจากที่ได้ชมผลงานการแสดงในครั้งนี้

ภาพที่ 4.52 เครื่องแต่งกายในการเชิดหุ่นละครเล็กในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก”
ที่มา: ผู้วิจัย

โดยในชุดเครื่องแต่งกายในการเชิดหุ่นละครเล็กของนักแสดงชาย ประกอบไปด้วยเสื้อแขนยาวสีดำ ติดกระดุมคอเม็ดบน และข้อมือ นุ่งผ้าโจงกระเบนสีดำทับชายเสื้อพร้อมผูกผ้าคาดเอว ผมหวีเสยขึ้นเปิดหน้า ส่วนชุดเครื่องแต่งกายในการเชิดหุ่นละครเล็กของนักแสดงหญิง จะแต่งตัวเหมือนนักแสดงชาย แตกต่างตรงที่ใช้เข็มขัดแทนผ้าคาดเอว และมัดผมรวบตึงติดมวยผมล้อมมุก ในการเชิดหุ่นละครเล็กไม่นิยมใส่เครื่องประดับอื่นใด ดัง สมพิศ ยังเขียวสด ทายาทคนที่ 9 ของครูสาคร ยังเขียวสด และผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายหุ่นละครเล็ก และนักแสดงของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ได้กล่าวไว้ว่า

> เครื่องประดับประเภทต่างหู สร้อย แหวน นาฬิกามักมีความแวววาว และระยิบระยับเล่นกับแสง เมื่อนักแสดงสวมใส่ขึ้นบนเวทีแสดง ทำให้สะท้อนกับแสงรบกวนสายตา และดึงความสนใจของผู้ชมไป ดังนั้น ทางนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) จึงไม่อนุญาตให้นักแสดงสวมใส่เครื่องประดับในขณะทำการแสดงโดยเด็ดขาด (สมพิศ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 12 ธันวาคม 2556)

7.2.3) ชุดเชิดในงานสวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจหลังจากทราบเรื่องการฟื้นลมหายใจของหุ่นละครเล็กในปี พ.ศ. 2528 “ในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และเสริมสร้างเอกลักษณ์ของไทยที่จัดขึ้น ณ สวนอัมพร โดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นการกลับมาอีกครั้งของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก หลังจากที่หายสาบสูญไปนานกว่า 20 ปี” (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 14) ผู้วิจัยจึงได้เลือกนำเรื่องราวในช่วงชีวิตที่สำคัญของครูสาครในปีนั้นมาสร้างเป็นภาพจำลองให้ปรากฏสู่สายตาผู้ชมคนรุ่นใหม่อีกครั้ง เพื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงจุดกำเนิดของการฟื้นลมหายใจของหุ่นละครเล็ก พัฒนาการรูปแบบวิธีการเชิด และเครื่องแต่งกายของผู้เชิด ซึ่งประกอบไปด้วยฉากการแสดงหุ่นละครเล็กเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ยกรบ หลังโรงละครแบบดั้งเดิม โดยเครื่องแต่งกายของผู้เชิดในสมัยนั้นจะแต่งกายด้วยเสื้อสีขาว (กุยเฮง) โจงกระเบนลายดอก และผ้าขาวม้าคาดเอว

ภาพที่ 4.53 ภาพถ่ายส่วนตัวในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพรจัดขึ้นโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2528
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ถอดแบบลักษณะการแต่งกายของผู้เชิดมาจากภาพถ่ายส่วนตัวจากนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร จัดโดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2528 ซึ่งผู้วิจัยได้ปรับแบบและสีเสื้อของตัวละครให้มีความใกล้เคียงกับผู้เชิดในภาพถ่ายมากที่สุด หากแต่มีการเปลี่ยนเนื้อผ้า (Texture) ให้มีความเงางามเล่นกับแสงไฟมากขึ้น และผ้าโจงกระเบนให้สีสันสดใสขึ้น เพื่อตัดกับสีของฉากโรงละครแบบครูสาครที่ฉายบนจอแอลอีดี (LED) ด้านหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.54 ภาพฉากการแสดงในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และงานส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 ในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” ที่มา: ผู้วิจัย

7) การออกแบบแสง ครั้งที่ 2

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ทดลองสร้างสรรค์ออกแบบลีลา โดยยังไม่ได้มีการคำนึงถึงการออกแบบแสงประกอบการแสดงให้ครบทุกฉาก มีเพียงการวางโครงสร้าง ความต้องการในแต่ละฉาก และเก็บข้อมูลอ้างอิงเอาไว้ โดยจะนำมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ในการทดลองการออกแบบในครั้งต่อไป

สรุปการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้มีการทดลองออกแบบผลงานการสร้างสรรค์ ซึ่งประกอบไปด้วย องค์ประกอบในการทดลองครั้งนี้ 7

ประการ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบการแสดงและลีลา การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่และพื้นที่แสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง โดยการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งที่ 2 นั้น ผู้วิจัยขอสรุปประเด็นปัญหาที่พบและแนวทางสำหรับการปรับปรุงการแสดง ดังปรากฏในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.8 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการแก้ไข
1) บทการแสดง	- ยังคงมีบทพูดมากเกินจำเป็น ควรเล่าด้วยภาพมากกว่า - การลำดับเรื่องยังเข้าใจได้ยาก - เนื้อหาบางฉากไม่จำเป็นต้องมี	- ปรับบทการแสดง ตัดบทพูดที่ไม่จำเป็นออก และเปลี่ยนเป็นการเล่าเรื่องด้วยการแสดงแทน - เรียงการลำดับเรื่องตามช่วงเวลา เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจง่ายขึ้น
2) การคัดเลือกนักแสดง	- การเปลี่ยนนักแสดงใหม่เข้ามา ทำให้นักแสดงเดิมที่เล่นร่วมฉากต้องเริ่มต้นซ้อมใหม่ตั้งแต่ต้นในฉากที่ซ้อมจนคล่องแล้ว และเวลาไม่พอ - นักแสดงใหม่มีความสามารถทางการแสดงละคร แต่ไม่สามารถเชิดหุ่นละครเล็กในชุดยกรบได้	- แยกซ้อมนักแสดงใหม่เพิ่มเติมต่างหาก ทั้งก่อนและหลังการซ้อมร่วมกัน เพื่อให้นักแสดงใหม่สามารถเข้าซ้อมร่วมกับนักแสดงท่านอื่นได้ไวขึ้น - ฝึกซ้อมเพิ่มเติมนอกเวลา และเปลี่ยนตำแหน่งในการเชิดในจังหวะที่สามารถเปลี่ยนได้อย่างแนบเนียน
3) การออกแบบการแสดง และลีลา	- ในระหว่างการเปลี่ยนฉากหรือการเชื่อมตอน ยังคงมีบางลีลาที่ไม่ต่อเนื่องกัน สวยงาม และน่าสนใจตามที่คาดหวังไว้	- คำนึงที่ลำดับของเรื่อง เชื่อมท้ายฉาก หรือตอน เข้ากับตอนต้นของฉากหรือตอนต่อไปให้สวยงาม และน่าสนใจ

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการแก้ไข
5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	- การเคลื่อนย้าย และจัดเก็บอุปกรณ์ประกอบการแสดงเข้า - ออกจากเวที ระหว่างการเปลี่ยนฉากค่อนข้างล่าช้าและไม่ทัน	- เพิ่มจำนวนผู้ช่วยฝ่ายสนับสนุนการแสดง (Backstage) - หาจังหวะในการติดตั้งและนำอุปกรณ์ออกจากฉากที่เหมาะสมกว่านี้
6) สถานที่แสดง	- มีข้อจำกัดเรื่องจำนวนครั้งและชั่วโมงที่ใช้ในการฝึกซ้อมและแสดงจริง	- วางแผนการใช้สถานที่ล่วงหน้า โดยกำหนดเวลาที่เหมาะสม ซ้อมที่เดอะสเตจเฉพาะการฝึกซ้อมรวม
7) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	- ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์ทุกประการ	
8) การออกแบบแสง	- ยังไม่ได้ทำการทดลองในขั้นตอนนี้	

ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 ได้ว่า ปัญหาที่ควรปรับปรุงแก้ไข คือ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบลีลาการแสดง และนาฏยศิลป์ การออกแบบเสียงดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การให้ความสำคัญกับการนำเสนอหัวใจหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้ชัดเจน เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจสำหรับคนรุ่นใหม่ได้จริง ดังจะกล่าวสรุปเป็นข้อตามองค์ประกอบดังต่อไปนี้

การออกแบบบทการแสดง บทการแสดงของผลงานวิจัยเรื่อง “ละคอนเล็ก” แบ่งออกเป็น 3 องก์ 6 ฉาก ซึ่งหลังจากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 พบว่ายังคงมีการใช้บทสนทนา (Dialogue) ในการนำเสนอมากเกินไป โดยผู้วิจัยจะเปลี่ยนแปลงวิธีการเล่าเรื่องจากบทพูดผ่านตัวละครเป็นการสร้างสรรค์ออกมาเป็นภาพการแสดง เพื่อสื่อใจความที่ต้องการนำเสนอแทนในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งต่อไป

การคัดเลือกนักแสดง จากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ทำการเปลี่ยนนักแสดง 2 คน เนื่องจากประสบปัญหาเรื่องความสามารถทางด้านการแสดงละคร และเวลาสำหรับฝึกซ้อมการแสดง นักแสดงในผลงานการสร้างสรรค์นี้สามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) ผู้เชิดหุ่นละครเล็ก ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกอาจารย์และนักแสดงผู้เชี่ยวชาญการเชิดหุ่นละครเล็กจากนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 2) นักเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้นักแสดงจากคณะเต้นรำ “เดอะ ซู ไทยแลนด์” (The Zoo Thailand) ที่มีความชำนาญทางด้านการเต้นฮิพฮอพ ป๊อบปิ้ง (Popping) และล็อคกิ้ง (Locking) 3) ศิลปินรับเชิญ ได้แก่ นายเภตรา ศรีวรานนท์ นายกุลธวัช อินทร์บัว และนายวรรณศักดิ์ ศิริหล้า หลังจากการเปลี่ยนแปลงนักแสดงดังกล่าว พบว่า นักแสดงใหม่ยังต้องได้รับการฝึกซ้อมเพิ่มเติมนอกเวลา การซ้อมรวม เพื่อเพิ่มทักษะทางการแสดงให้เหมาะสมกับบทบาท และสามารถแสดงได้อย่างสมบูรณ์ภายในระยะเวลาอันสั้นต่อไป

การออกแบบลีลาการแสดง ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้สื่อให้ผู้ชมเห็นขนบธรรมเนียมการไหว้ครูของนาฏยศิลปิน โดยใช้เทคนิคการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern) อย่างเช่น การเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) เป็นต้น ในฉากการฝึกซ้อมนาฏยศิลป์ไทย ผู้วิจัยได้นำการเต้นเสา ถีบเหลี่ยมของการแสดงโขน และท่าทางจากระบำวีระชัยลิงมาประยุกต์ใช้ในการนำเสนอ ในฉากต่อมาผู้วิจัยใช้เทคนิคการสร้างภาพด้วยการเอกซ์เรย์ (X-Ray) โดยนำโครงของหุ่นละครเล็กมาทำการแสดงประกอบกับการขับเสภา และเชิดเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ยกรบ นอกจากนี้ ผู้วิจัยใช้เทคนิคคอลลาจ (Collage) หรือ การปะติด โดยนำการแสดง “คนเชิดคน” ที่มีเนื้อหาสำคัญเกี่ยวกับเรื่องการถ่ายทอดอารมณ์และจิตวิญญาณให้สอดประสานกันระหว่างผู้เชิด และหุ่น เพื่อขยายความการเพิ่มองค์ประกอบทางการสื่อสารให้กับโครงหุ่นให้ลุกขึ้นมาเสมือนกับมีชีวิต และการปะติดการแสดงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบด้วยหุ่นทรงเครื่องอย่างสมบูรณ์แบบ หลังจากการทดลองการออกแบบลีลาในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้พบว่าจุดเชื่อมของการแสดงแต่ละฉากยังไม่สวยงามต่อเนื่อง จึงนำข้อนี้ไปแก้ไขในการออกแบบลีลาการแสดง และนาฏยศิลป์ต่อไป

การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยใช้เสียงดนตรีเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการบอกเล่าบรรยากาศ และเสียงประกอบตามสถานการณ์จริง โดยมีการใช้เสียงที่เกิดจากการเคาะ หรือตี วัสดุหรือเครื่องดนตรีไทยเพียง 1-2 ชิ้นเท่านั้นมาเป็นเครื่องให้จังหวะตามแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) เช่น ระฆัง กลอง และกรับ เป็นต้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทเสภาขึ้นมาใหม่ ซึ่งมีเพียงเสียงร้อง และกรับ

เพื่อช่วยให้ผู้ชมสามารถจับประเด็นในการนำเสนอได้จากเสียงร้องอย่างมีสมาธิ ปราศจากเสียงอื่นใดรบกวน เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) อีกทั้งยังคงใช้เพลงบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหุ่นละครเล็กตามขนบธรรมเนียมประเพณีการละเล่นหุ่นมาแต่โบราณ และใช้เสียงที่ได้จากธรรมชาติประกอบตามสภาพสิ่งแวดล้อม ผู้วิจัยได้พบปัญหาในการเลือกใช้เพลงในฉากรักซึ่งยังคงขัดกับบรรยากาศในยามค่ำคืนของเรื่อง โดยจะทำการเปลี่ยนเพลง ประกอบ และเพิ่มเสียงประกอบในตอนกลางคืนที่ความเงียบได้เข้ามาเผยให้ผู้ชมได้ยินเสียงของธรรมชาติมากขึ้น เช่น เสียงจิ้งหรีด เป็นต้น

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ทดลองใช้โครงหุ่นเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง พบว่าสามารถสื่อให้เห็นถึงวิธีการบังคับหุ่นของผู้เชิด และกลไกในการเคลื่อนไหวของหุ่นได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยยังได้ใช้สะดึงผ้าที่ยังปักไม่สมบูรณ์มาใช้สื่อถึงเบื้องหลังการสร้างสรรค์องค์ประกอบทางด้านเครื่องแต่งกายของหุ่นและการทำงานหัตถศิลป์และประณีตศิลป์ต่าง ๆ นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ใช้โต๊ะหมู่บูชา 4 ตัวในการวางหัวโขน หรือเศียรครู 3 เศียร อันได้แก่ พิฆเณศ พระพิราพ และพระภรตฤาษี (พ่อแก่) ตามตำแหน่งที่ตำราไหว้ครูกำหนดไว้ตามคติความเชื่อ พร้อมกระถางธูป และธูป 9 ดอก ในการทดลองปฏิบัติ การแสดงครั้งนี้ พบว่าการเปลี่ยน และเก็บอุปกรณ์ประกอบการแสดงบนเวทีในระหว่างการเปลี่ยนฉากที่ต้องใช้จอแอลอีดี (LED) ในจุดเชื่อม จะเห็นเงาของตัวผู้สนับสนุนฝ่ายฉาก (Backstage) ระหว่างเก็บอุปกรณ์ประกอบฉาก ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้มีการปรับเปลี่ยนลำดับในการติดตั้งและเก็บฉากให้สอดคล้องกับการใช้จอแอลอีดี อีกทั้ง ใช้น็อตยึดขาโต๊ะหมู่บูชาให้เป็นชุดเดียวกัน เพื่อความสะดวกในการยกเข้ามาติดตั้ง และเก็บได้อย่างรวดเร็ว

การออกแบบสถานที่แสดง การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 ผู้วิจัยยังคงเลือกใช้โรงละคร เดอะ สเตจ ในโครงการเอเชียทีคเป็นสถานที่ฝึกซ้อม และจัดการแสดงผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เนื่องจากมีความเหมาะสมในทุก ๆ ด้าน เช่น รูปแบบโรงละครที่มีเวทีทรัสต์ (Thrust Stage) ขนาดของเวที จอฉายภาพ ระบบแสง ระบบเสียง ระยะทาง และความสะดวกในการเดินทางของนักแสดงทุกคน ข้อที่ควรระมัดระวังเพียงอย่างเดียว คือ ระยะเวลาในการใช้โรงละคร ต้องใช้ให้คุ้มค่าแก่เวลา และตามกำหนด ผู้วิจัยจึงได้ใช้โรงละครเดอะสเตจเฉพาะ การซ้อมรวมครั้งสำคัญ และใช้ห้องซ้อมที่นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) สำหรับการซ้อมย่อยเพื่อแก้ไขรายละเอียดในแต่ละฉาก

การออกแบบเครื่องแต่งกาย การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้แบ่งลักษณะการแต่งตัวออกเป็น 3 แบบ คือ 1) การแต่งกายของนักแสดงในโลกอนาคต (ปัจจุบันของเรื่อง) ซึ่งจะสวมใส่เสื้อผ้าในโทนสีขาว รูปแบบการแต่งกายเป็นไปตามบุคลิกของแต่ละตัวละครที่กำหนดไว้ 2) การแต่งกายของนักแสดงในโลกอดีต ประกอบไปด้วย ชุดสำหรับซ้อม ชุดเชิดสีดำ และชุดเชิดในงานสวนอัมพร โดยเป็นโจงกระเบนทั้งหมด 3) การแต่งกายของนักแสดงในจินตนาการ หรือนามธรรม ชุดคนเชิดคน ชุดโขน ผู้แสดงหนังใหญ่ ซึ่งผู้วิจัยจะทำการออกแบบในขั้นตอนต่อไป

การออกแบบแสง ยังไม่ได้ทำการทดลองในขั้นตอนนี้

4.2.1.3 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3

การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 3 นี้ จัดการแสดงขึ้นเมื่อวันที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558 ที่โรงละครเดอะสเตจ (The Stage) ณ โครงการเอเชียทีค เดอะ ริเวอร์ฟร้อนท์ (Asiatique: The Riverfront) ผู้วิจัยได้เริ่มต้นทำการทดลอง โดยคิดค้นแนวทางการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นจากการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ผ่านมา และดำเนินการพัฒนาองค์ประกอบการแสดงทางด้านการแสดงเพิ่มเติม ดังต่อไปนี้

1) การออกแบบบทการแสดง ครั้งที่ 3

Chulalongkorn University

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา และทดลองจากองค์ประกอบการแสดงทางด้านต่าง ๆ แล้ว ผู้วิจัยได้รับข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ และทางด้านการแสดงเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงด้วยลีลาท่าทางโดยไม่ใช้ภาษาพูด และการเล่าเรื่องตามลำดับเวลาและเหตุการณ์ เพื่อความเข้าใจที่ง่ายขึ้นของผู้ชมคนรุ่นใหม่ ดังนี้

> การแสดงนั้น ไม่จำเป็นต้องใช้ภาษาพูดเสมอไป การใช้ภาษาภาพ และภาษากายด้วยลีลาท่าทาง ก็สามารถสื่อความหมายได้อย่างชัดเจน หากลีลานั้นมีความคิดสร้างสรรค์ก็ยิ่งมีความน่าสนใจมากขึ้น ด้วยจุดประสงค์ของผลงานชิ้นนี้ คือ ทำให้คนรุ่นใหม่เข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ผู้ออกแบบต้องคำนึงถึงลำดับการแสดงให้ผู้ชมสามารถติดตามและสื่อสารให้เข้าใจได้ง่าย (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 23 พฤศจิกายน 2558)

คำแนะนำดังกล่าว ได้สอดคล้องกับทรรศนะของ ทิพย์สุดา ปทุมานนท์ เกี่ยวกับ การสื่อความหมายและภาษาภาพในการจัดองค์ประกอบศิลป์ ไว้ว่า

> สติปัญญาของคนเรานั้น มิได้เกิดจากความสามารถในการใช้ภาษาพูดอย่างเดียวเท่านั้น ความคิด ความสังเกต และความเข้าใจ ล้วนสัมพันธ์อยู่กับความเข้าใจในภาษาภาพ แต่การคิดเป็นภาพนั้นไม่ใช่ระบบที่จะรีรอได้ หากแต่ข้อมูลจะถูกนำพาผ่านไปโดยเร็วและโดยตรง ข้อมูลหรือการสื่อสารที่ได้จากการมองเห็น ถูกนำผ่านไปสู่สมอง และถูกรับรู้โดยอัตโนมัติ (ทิพย์สุดา ปทุมานนท์, 2554: 20-21)

ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงจุดด้อยที่ควรปรับปรุงในบทการแสดง เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยได้ดำเนินการแก้ไขบทละคร ตัดทอนฉากที่ไม่จำเป็นออกไป และตัดทอนบทพูด (Dialogue) ออกเกือบทั้งหมด เปลี่ยนวิธีการเล่าเรื่องจากผ่านคำพูดเป็นการแสดงแทน คงเหลือไว้แต่เพียงบทพูดในฉากสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่เพิ่มเติมเข้ามา เพื่อแสดงเจตนารมณ์ของตัวละครในเรื่องความสำคัญ ความรักและหวงแหนหุ่นละครเล็กศิลปะแห่งภูมิปัญญาของบรรพบุรุษให้ชัดเจน โดยมีบทพูดดังนี้

(เสียงหว่อขึ้น) มีคู่ชายหญิงวิ่งอุ้มหุ่นละครเล็กมา 2-3 ตัว
พลอย : (กรีดร้อง) ไม่พี่ ชั้นจะกลับไปเอาหุ่น ชั้นไม่ไปไหนทั้งนั้น
เกิด : ถ้าเอ็งเอาชีวิตไปทิ้งไว้ แล้วใครจะทำให้หุ่นมีชีวิตขึ้นมาอีก ไม่มีเวลาแล้ว เราต้องไป (หลบระเบิด ป้องแพรเป็นระยะ)
ระหว่างวิ่งเข้ามากลางเวทีอยู่นั้น อีกฝั่งหนึ่ง
มณี : ไอ้แดงอยู่ไหนลูก แม่อยู่นี่ มีใครเห็นลูกฉันบ้าง ไอ้แดงงงง.... (ร้องไห้)
หมาย : แม่พร รีบมาทางนี้ เร็ว ๆ
มณี : แต่ไอ้แดง
หมาย : มันอยู่ข้างล่างนี่แล้ว เอ็งน่ะรีบมาไว ๆ เฮ้ยยยย ๆๆๆ.... (ปิดฝาหลบระเบิดเป็นระยะ) (แม่พรตายนอนนิ่งไว้)

เกิดวิ่งจูงแพรขึ้นเวที เคาะฝาหลุมหลบภัย
เกิด : ขอพวกชั้นเข้าไปด้วยจ้า ขอพวกชั้นเข้าไปด้วย
(เสียง Off Scene : หลุมนี้เต็มแล้ว ไปดูหลุมอื่นๆ)

(เกิดวิ่งไปเคาะหลุมนายหมาย) ขอพวกเราเข้าไปด้วยจ้า

หมาย : (เปิดหลุม มองหาแม่พรนอนคว่ำอยู่) แม่พร....!!!
เกิด : เร็วเถิดลุง (ส่งหุ่นตัวแรกไป ส่งหุ่นตัวที่ 2 และกำลังจะส่งตัวที่ 3)
หมาย : ถ้าเอ็งเอาหุ่นลงมาอีกตัว จะมีที่ไม่พอสำหรับพวกเอ็ง 2 คน
พลอย : ไม่ได้! ฉันไม่เอาหุ่นไปไม่ได้ นี่หุ่นของพ่อครูแกร
หมาย : แล้วเอ็งจะเอายังไง
เกิด : ต้องทิ้งไว้ที่นี่แล้วล่ะแม่พลอย
พลอย : ไม่พี่.....ไม่...(เสียงระเบิดลูกสุดท้ายลงมา พลอยผลักเกิดลงไปในหลุม และปิดฝา คว้าหุ่นมากำมอดกลางเวที เสียงระเบิดก็ดังขึ้น ตุ้มมม.....)

ในการออกแบบบทการแสดงครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยยังได้ปรับปรุงลำดับการนำเสนอเรื่องราวผ่านการแสดงทั้งหมด 3 องก์ 4 ฉาก ตามหัวข้อที่ต้องการเสริมสร้างความเข้าใจให้กับคนรุ่นใหม่ 6 ประเด็น โดยผู้วิจัยได้ทำการเปลี่ยนแปลงหัวข้อในการนำเสนอ ด้วยการรวมหัวข้อที่มีความซ้ำซ้อนเรื่องสถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่เข้าไว้ด้วยกัน แล้วเพิ่มหัวข้อศิลปินผู้สร้างสรรค์แยกออกมาจากประวัติความเป็นมา เพื่อให้เกียรติและเชิดชูครูแกร ศัพทวณิช และครูสาคร ยังเขียวสดในฐานะศิลปินของแผ่นดิน โดยสามารถสรุปลำดับการแสดงตามหัวข้อการนำเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

1.1.1) ประวัติ ความเป็นมา และความสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

1.1.2) สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน

1.1.3) พัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

1.1.4) องค์ประกอบของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

1.1.5) รูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก

1.1.6) ศิลปินผู้สร้างสรรค์ และฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้รับคำแนะนำจากนราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ที่ปรึกษา และผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์เกี่ยวกับการเพิ่มเติมด้านความเชื่อเกี่ยวกับหุ่นละครเล็กลงไปในเรื่อง เพื่อเป็นการนำเสนอในอีกแง่มุมหนึ่งที่เร้นลับ และทำให้เรื่องราวน่าสนใจยิ่งขึ้น จากข้อมูลทางเอกสาร และการสัมภาษณ์บุคคลผู้อยู่ใกล้ชิดกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก พบว่ามีความเชื่อเกี่ยวกับคำสาปแช่ง และการจำเริญน้ำหุ่นเก่า หรือของที่หวงแหน เป็นต้น ดังที่ครูสาคร ยังเขียวสด ได้เคยเล่าให้แก่ลูกหลานฟังไว้ว่า

> ครูแกรท่านหวงหุ่นมาก ขนาดตอนแกทำนะ แกไม่ให้ใครเห็นเลย เข้าห้องปิดประตูทำอยู่คนเดียว แล้วพ่อก็เล่าให้ฟังว่าครูแกรเป็นคนโปรดของเจ้ากรมบวร ก็พาครูแกรไปดูหุ่นในวังเป็นหุ่นจีน เจ้ากรมบวร ก็พาครูแกรไปดูหุ่นในวังเป็นหุ่นจีน เจ้ากรมบวรท่านพูดไว้ว่าใครจำหุ่นท่านไปทำอะไรจะต้องเป็นไปต่างๆนานาพอครูแกรมาทำหุ่นเข้าจากที่แกเป็นคนร่ำรวยเป็นจากมือปกติกลาย เป็นมือหงิกไม่รู้สึกอะไรขนาดเตาอั้งโล่แดงๆ เอามือไปหยิบจนหนังติดยังไม่รู้สึกอะไร (ยุพิน กุลนิตย์, 2550: 72)

อีกทั้ง หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ครูแกรยังได้นำหุ่นทั้งหมดไปจำเริญน้ำ เหลือเพียง 30 กว่าตัวให้ไว้แก่ลูกสะใภ้ ซึ่งปัจจุบัน หุ่นชุดนี้ถูกเก็บไว้ที่เมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการ (อ้างถึงในบทที่ 2) ผู้วิจัยจึงได้เพิ่มเติมการนำเสนอความเชื่อเหล่านี้ผ่านการใช้เสียงพูด (Voice Over) และการจัดแสงเข้ามาสร้างบรรยากาศที่เหนือธรรมชาติ รวมถึงภาพของการจำเริญน้ำหลังจากภัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ทั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์มิได้ตัดสิน หรือเจาะจงบอกผู้ชมว่าความเชื่อนี้เป็นเรื่องจริงหรือไม่แต่อย่างใด เป็นเพียงแต่การนำเสนอถึงสิ่งที่ผู้คนมักพูดต่อกันมา

ผู้วิจัยได้เลือกการลำดับเรื่องราวตามทฤษฎีการเรียนรู้ (Learning Ecology) ของไทเลอร์ (Tylor) ที่กล่าวถึงการจัดช่วงลำดับการเรียนรู้ไว้ว่า “การจัดช่วงลำดับ (Sequence) หมายถึง หรือการจัดสิ่งที่มีความง่าย ไปสู่สิ่งที่มีความยาก ดังนั้นการจัดกิจกรรมและประสบการณ์ ให้มีการเรียงลำดับก่อนหลัง เพื่อให้ได้เรียนเนื้อหาที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น” (โกวิท ประวาลพฤกษ์, 2543: 15) ซึ่งผู้วิจัยได้คำนึงถึงความรู้พื้นฐานของกลุ่มเป้าหมายเป็นหลัก โดยการเริ่มนำเสนอภาพแรกด้วยการแสดงหุ่นละครเล็ก เพื่อให้ผู้ชมได้ทราบและเห็นก่อนว่าสิ่งที่ผู้วิจัยกำลังจะพูดถึงนั้นคืออะไร หน้าตาเป็นเช่นไร และแสดงอย่างไร จากนั้นจึงกลับมายังโลกที่ใกล้เคียงกับพวกเขา คือโลกของคนรุ่นใหม่ที่เต็มไปด้วยความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี เพื่อแสดงให้เห็นถึงความคิดค่านิยม และความห่างไกลจากศิลปวัฒนธรรมไทยของคนรุ่นใหม่ หลังจากผู้ชมได้เริ่มรู้จักหุ่นละครเล็กและคนรุ่นใหม่ในสังคมปัจจุบันแล้ว ผู้วิจัยจึงเริ่มให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติ ความเป็นมา วิวัฒนาการรูปแบบและวิธีการเชิดของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมากขึ้นตามลำดับ จนถึงขั้นสุดท้ายที่ผู้วิจัยได้

ขมวดให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงความอุตสาหะและเพียรพยายามของศิลปินไทย อันได้แก่ ครูแกร ศัพทวณิช ผู้สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และครูสาคร ยังเขียวสด ผู้ฟื้นฟู และพัฒนาศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจนมีแบบแผนดังเช่นปัจจุบัน ทั้งนี้ ผู้วิจัยยังคงคำนึงถึงความเหมาะสมของรูปแบบการแสดงและวิธีการนำเสนอ อีกทั้งความสนใจของกลุ่มเป้าหมายเป็นหลัก โดยสามารถสรุปเป็นตารางโครงสร้าง บทการแสดงในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ ครั้งที่ 3 ได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.9 โครงสร้างบทการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” ครั้งที่3

องก์ (Act)	ฉาก (Scene)	เรื่องราว	การนำเสนอ (ตอน)	ประเด็นนำเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
องก์ที่ 1 หุ่น...แค่ตัวแทน	ฉาก 1	จุดเริ่มต้นของการฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในงานเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528	1. การแสดงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบ ที่สวนอัมพร ปี 2528	1. ประวัติของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
			2. เสียงคำสาป (ความเชื่อเกี่ยวกับคำสาปแช่ง)	
	ฉาก 2	ความรัก และความหวงแหนในศิลปวัฒนธรรมของบรรพบุรุษไทย และความสูญเสียจากภัยจากสงคราม	1. สงครามโลกครั้งที่ 2	
	ฉาก 3	การนำเสนอโลกในอนาคตที่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้หายสาบสูญไปจากประเทศไทย เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสื่อสาร ทำให้คนรุ่นใหม่ถอยห่างความสนใจจากศิลปวัฒนธรรมไทย	1. คนรุ่นใหม่ในโลกอนาคต (ข่าวการค้นพบซากหุ่นละครเล็ก)	2. สถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับสังคมไทยในปัจจุบัน ที่คนรุ่นใหม่ถอยห่างความสนใจออกจากศิลปวัฒนธรรมไทย
องก์ที่ 2	ฉาก 1	ตัวละครเอกย้อนกลับไปในปี พ.ศ. 2528 พบกับคณะโขนคณะหนึ่งที่กำลังฝึกซ้อม และหัดเล่นหุ่นละครเล็ก 27 วันก่อนการแสดงจริงในงานเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร	1. ไหว้ครู 2. การฝึกซ้อมโขน เต้นเสา ถีบเหลี่ยม และวีระชัยลิง	3. ความเป็นมาและวิวัฒนาการของศิลปะ การแสดงหุ่นละครเล็กในฐานะศิลปะแห่งภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย

องก์ (Act)	ฉาก (Scene)	เรื่องราว	การนำเสนอ (ตอน)	ประเด็นนำเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้ายใจถ่ายทอดชีวิต	ฉาก 2	ความเป็นมา และวิวัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก	1. สืบสานตำนานศิลป์ (ทศกัณฐ์)	วิวัฒนาการจากวรรณกรรม ---> จิตรกรรมฝาผนัง ---> หนังใหญ่ ---> โขน ---> ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
	ฉาก 3	กลุ่มตัวละครเอก และชาวคณะช่วยกันทำหุ่นละครเล็ก ปักผ้า เย็บโครงหุ่น ประกอบหุ่น และฝึกเชิดโครงหุ่นในเวลาเดียวกัน เนื่องจากเหลือระยะเวลาก่อนงานอีกเพียงไม่กี่วัน (การหลอมรวมศิลป์หลากแขนงอย่างบูรณาการ)	1. ผสานศิลป์และจิตใจ - เสภาผสานศิลป์ ชิ้นส่วนโครงหุ่นละครเล็ก และงานเชิงช่าง - การแสดงโครงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบ	4. องค์ประกอบของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
		ทุกตัวละครต่างพยายามฝึกซ้อมและพบปัญหาในความไม่พร้อมเรียง และสอดประสานในการเชิดจนตัวละครเอกทราบว่าหัวใจหลักของการเชิดหุ่นละครเล็กคือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การสอดประสานระหว่างผู้เชิดด้วยกันและผู้เชิดกับหุ่นในเวลาเดียวกัน การส่งอารมณ์และพลังผ่านลีลาการเชิด	2. จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก - คนเชิดคน - การแสดงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบแบบปัจจุบัน	5. รูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก (ตำแหน่ง 3 คนเชิด และการสื่อสารผ่านลีลาการเชิด) พัฒนาการเชิดหุ่นละครเล็กจากอดีตุคงปัจจุบัน การสื่อสารของหุ่นละครเล็ก การถ่ายทอดอารมณ์ของผู้เชิดผ่านหุ่นละครเล็ก
องก์ที่ 3 หุ่น...คือตัวตน	ฉาก 1	ในที่สุดศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่มีเอกลักษณ์ในลีลาการเชิด ทั้งหุ่นและผู้เชิดก็ถือกำเนิดขึ้นจากวันนั้น การฟื้นลมหายใจอันรวยรินของหุ่นละครเล็กเป็นผลงานอันควรค่าแก่การจารึกในแผ่นดินของครูสาคร ยังเขียวสด	1. เชิดชูครูแผ่นดิน (สาคร ยังเขียวสด)	6. ศิลปินผู้สร้าง สรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

องก์ (Act)	ฉาก (Scene)	เรื่องราว	การนำเสนอ (ตอน)	ประเด็นนำเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
หุ่น...คือตัวตน				การปลูกฝังคนรุ่นใหม่เรื่องความภาคภูมิใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ศิลปะแห่งภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย ปรับทัศนคติและมุมมองของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะ การแสดงหุ่นละครเล็ก ปลูกฝังความภาคภูมิใจในศิลปะอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ สร้างภูมิคุ้มกันการหลั่งไหลเข้ามาของวัฒนธรรมต่างชาติ ป้องกันการสูญหายของศิลปะของชาติ ปลุกกระแสความนิยมในงานไทยขึ้นมาอีกครั้ง เพื่อก่อให้เกิดจิตสำนึกในการร่วมอนุรักษ์สืบสานศิลปวัฒนธรรมไทย

ที่มา: ผู้วิจัย

2) การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 3

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยยังคงเลือกใช้นักแสดงชุดเดิม โดยฝึกฝนทักษะทางการแสดงเพิ่มเติม และเตรียมความพร้อมก่อนการฝึกซ้อมให้แก่นักแสดงทุกครั้ง ตั้งแต่ร่างกาย การใช้ประสาทสัมผัสทั้ง 5 การใช้เสียง (Voice Training) จนถึงการแสดงออกทางอารมณ์ ทั้งสายตา สีหน้า และท่าทาง นักแสดงเหล่านี้จะต้องทำหน้าที่เป็นตัวแทนในการนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ และถ่ายทอดความคิดของผู้ออกแบบสร้างสรรค์สู่ผู้ชม ดังนั้น ผู้วิจัยจะต้องมีความมั่นใจ และเชื่อใจในความสามารถในการถ่ายทอดของนักแสดง ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับผู้ออกแบบ และนักแสดงไว้ว่า

> แม้ว่าในที่สุดไม่ว่าผู้ออกแบบจะใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบใดก็ตามก็จะต้องมอบหมายหน้าที่การปฏิบัติการให้กับนักเต้น ซึ่งเป็นเรื่องยากลำบากพอสมควร ทั้งนี้ เพราะนักแสดงอาจมีวิธีการใช้ร่างกานในการแสดงที่แตกต่างกัน แม้จะวิเศษมากสักปานใด แต่ถ้ามีลีลาการเคลื่อนไหว หรืออารมณ์ความรู้สึกที่ไม่สมดังปรารถนาของผู้ออกแบบแล้ว ความหายนะก็จะมาถึง แต่สุดท้ายเมื่อถึงเวลา

> แสดงจริงผู้ออกแบบก็จะต้องให้ความไว้วางใจในตัวนักแสดง เพราะเขาเหล่านั้นจะได้มีความมั่นใจและจะเป็นตัวแทนของผู้ออกแบบที่จะนำข่าวสารข้อมูลไปแสดงให้ผู้ชมได้ชมอย่างดีที่สุด เมื่อนักแสดงขึ้นสู่เวทีการแสดง นักแสดงจะเป็นผู้ที่ทำงานแทนผู้ออกแบบ สิ่งที่ผู้ออกแบบการแสดงทำได้ก็คือเพียงแต่เป็นผู้ชมเท่านั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, ม.ป.ป.: 95-97)

ในขณะที่ สดใส พันธุมโกมล ได้กล่าวถึง บทบาทการเป็นนักแสดงในงานศิลปะร่วม (Composite Art) ไว้ดังนี้

> ละคร คือ ศิลปะร่วม (Composite Art) คือการรวมเอาศิลปะทุกแขนงเข้าไว้ด้วยกัน ละครจะดีได้ต้องอาศัยความกลมกลืนของทุก ๆ ฝ่าย ซึ่งแต่ละฝ่ายนั้นก็อาจสามารถแยกย่อยได้อีกตาม ความเหมาะสมของละครแต่ละเรื่อง แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นในบรรดาผู้ร่วมงานทางด้านการจัดการแสดงละคร นักแสดง คือ ผู้ที่อยู่ใกล้ผู้ชมมากที่สุด ผลงานสร้างสรรค์ของฝ่ายต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการเขียนบท การแต่งกาย ฯลฯ จะได้รับการถ่ายทอดสู่ผู้ชมโดยผ่านนักแสดง (สดใส พันธุมโกมล, 2542: 10)

ดังนั้น การเตรียมความพร้อม และการฝึกซ้อมจึงเป็นเรื่องสำคัญมากสำหรับนักแสดง เพื่อให้เกิดความมั่นใจในการแสดงจริง และสามารถถ่ายทอดแก่นเรื่องได้อย่างมีประสิทธิภาพตรงตามจุดประสงค์ของผู้ออกแบบสร้างสรรค์ โดยผู้วิจัยได้ให้นักแสดงทำแบบฝึกหัดเรื่องการแสดงออก (Express) ด้วยกันกับผู้วิจัย เนื่องจากทั้งคู่ต้องมีความเข้าใจถึงวิธีการถ่ายทอดและสะท้อนความคิด เรื่องราว อารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ผ่านร่างกาย และจิตใจของนักแสดงไปยังผู้ชมเป็นอย่างดี และที่สำคัญต้องเป็นไปในทิศทางเดียวกัน จึงจะทำให้การสื่อสารมีประสิทธิภาพสมบูรณ์ขึ้น ดัง สมพร ฟูราจ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับนักแสดงไว้ ดังนี้

> นักแสดงเป็นตัวกลางที่ทำหน้าที่ถ่ายทอดความคิด เรื่องราว อารมณ์ และความรู้สึกของสิ่งที่ผู้เขียนบทและผู้กำกับตั้งไว้ไปสู่ผู้ชม ดังนั้น นักแสดง และผู้กำกับ จึงจำเป็นต้องรู้หลักและวิธีที่จะถ่ายทอดและสะท้อนมันออกมาให้ผู้ชมเห็น โดยอาศัยร่างกายและจิตใจของนักแสดง” (สมพร ฟูราจ, 2554: 38)

จากการคัดเลือกนักแสดง และการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์ 2 ครั้งที่ผ่านมา ผู้วิจัยพบว่า นักแสดงแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ 1) นักแสดง ผู้มีความสามารถในการเชิดหุ่นละครเล็ก 2) นักแสดง ผู้มีความสามารถทางด้านการเต้นรำสมัยใหม่แนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) 3) นักแสดงรับเชิญ ผู้สร้างสีสันให้แก่การแสดง ซึ่งทั้งหมดนี้ ล้วนแล้วแต่ตรงตามคุณสมบัติของนักแสดงที่ผู้วิจัยต้องการในการคัดเลือกนักแสดงครบถ้วนทุกประการ

3) การออกแบบลีลาการแสดง ครั้งที่ 3

ในการปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เริ่มต้นทำการทดลองโดยคิดค้นแนวทางการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นจากการทดลองปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ผ่านมา และดำเนินการพัฒนาการออกแบบลีลาเพิ่มเติม โดยปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอ (Style) เป็นนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) อย่างเต็มรูปแบบ ซึ่งเป็นบูรณาการระหว่างนาฏยศิลป์กับศิลปการละครเข้าไว้ด้วยกัน ให้สุนทรียะในลีลาการเคลื่อนไหวทางนาฏยศิลป์ และได้อรรสรถของศิลปการละครด้วยในขณะเดียวกัน ศศิพินทุ์ ศิริวาณิชย์ ได้อธิบายถึงรูปแบบของนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ไว้ว่า

> แดนซ์เธียเตอร์ (Dance-Theatre) เป็นตรงกลางระหว่าง เธียเตอร์ กับ แดนซ์ ซึ่งมันทำให้เห็นภาพว่า ผลงานประเภทนนี้ ยังคงเล่าเรื่องที่ศิลปินอยากจะพูด เพียงแต่สิ่งที่ใช้ในการสื่อสารนั้นไม่ใช้คำพูด หรือถ้าใช้คำพูด คำพูดก็จะไม่ใช่สื่อหลักในการสื่อสาร แต่เป็นร่างกายต่างหากที่เราให้ความสำคัญในการเล่าเรื่อง หลายครั้งที่เราคุ้นชินกับการมาชมการแสดง แล้วคาดหวังว่าจะได้ฟังคำพูด จะมีคนเล่าเรื่องให้ฟัง ทำให้ผู้ชมที่มาชมการแสดงประเภทนี้ เข้าใจว่ามันดูยาก เพียงเพราะไม่ชิน แต่หากลองเปิดใจ จะเข้าใจว่าการแสดงประเภทแด๊นซ์เธียเตอร์ดูง่าย เพราะเราแค่ชมภาพ และปล่อยให้ภาพทำงานกับจินตนาการของเรา จุดเด่นของการแสดงประเภทนี้ คือ ผู้ชมสามารถสร้างความหมายเองได้ โดยไม่ถูกจำกัด ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ส่วนตัวของแต่ละคนที่นำไปเชื่อมโยงกับการแสดง (อ้างถึงใน สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2558: 119)

ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลาการแสดง และนาฏยศิลป์ตามแนวคิดของโพสต์โมเดิร์นแด๊นซ์ (Post-Modern) ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง แนวความคิดของโพสต์โมเดิร์นแด๊นซ์ (Post-Modern Dance) ไว้ว่า “คือสิ่งที่ไม่มีอุดมคติ เป็นการผสมผสานหลายสิ่งซึ่งมีความแตกต่างกันมารวมเข้าไว้ด้วยกัน” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 20 พฤษภาคม 2558) ผู้วิจัยได้วางโครงสร้างการแสดงทั้งหมด และทำการออกแบบลีลาในแต่ละฉากครบทุกตอน แล้วทดลองให้นักแสดงปฏิบัติตาม เพื่อให้เห็นภาพรวมของการแสดงทั้งหมดครบทุกองก์ โดยคำนึงถึงองค์ประกอบสำคัญตามหลักทฤษฎีองค์ประกอบของศิลปะในงานออกแบบ อันได้แก่ รูปทรง (Form) และเนื้อหา (Content) ดังที่ ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวเกี่ยวกับ องค์ประกอบของศิลปะ ไว้ว่า

> ศิลปะนั้นมีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่ 2 ส่วน คือ ส่วนที่มนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งได้แก่โครงสร้างทางวัตถุที่มองเห็นได้ หรือรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสส่วนหนึ่ง กับส่วนที่เป็นการแสดงออก อันเป็นผลที่เกิดจากโครงสร้างทางวัตถุนั้นอีกส่วนหนึ่ง เราเรียกองค์ประกอบส่วนแรกว่ารูปทรง (Form) หรือองค์ประกอบทางรูปธรรม และส่วนหลังเราเรียกว่า เนื้อหา (Content) หรือองค์ประกอบทางนามธรรม ดังนั้น องค์ประกอบที่เป็นโครงสร้างหลักของศิลปะ ก็คือ รูปทรงกับเนื้อหา (ชลูด นิ่มเสมอ, 2557: 30)

จากคำกล่าวข้างต้นได้สอดคล้องกับคำอธิบายเกี่ยวกับองค์ประกอบของงานทัศนศิลป์ของ กำจร สุนทรพงษ์ศรี ที่ว่า

> หลักการทฤษฎีองค์ประกอบของงานทัศนศิลป์ มีองค์ประกอบหลักอยู่ 2 ประการ คือ 1) แบบหรือรูปแบบ (Form) มีลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์ของงานจิตรกรรม ได้แก่ โครงสร้างต่าง ๆ เช่น โครงสร้างทางทัศนศิลปธาตุ เช่น สี แสงเงา ฯลฯ ที่จัดรวมเป็นเอกภาพ โครงสร้างทางคุณลักษณะ คือเป็นเรื่องของสีและงาน 2 มิติ ส่วนในงานประติมากรรมก็มีแบบเฉพาะในการจัดองค์ประกอบ เช่น รูปร่างหรือรูปทรง ปริมาตร เป็นงาน 3 มิติ หรือกินที่ในอากาศ 2) เนื้อหา เนื้อเรื่อง มโนภาพ หรือแนวคิดที่จิตรกรผู้สร้างเจตนาไว้ อาจมีทั้งเรื่องรวมเนื้อหาที่เป็นรูปธรรมดูรู้เรื่อง เช่น ทิวทัศน์ คน สัตว์ และสิ่งของ กับไม่มีเรื่องราวที่ดูรู้เรื่อง หรือเป็นนามธรรม หากต้องการให้ดูแล้วใช้ความรู้สึก ไม่ใช่รู้เรื่อง เช่น เนื้อหาแนวนามธรรม หรือเชิงสัญลักษณ์ องค์ประกอบทั้ง 2 ต้องจัดรวมเป็นเอกภาพ (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2556: 223)

จากองค์ประกอบศิลปะข้างต้น ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบลีลาในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งที่ 3 โดยคำนึงถึงรูปร่าง และเนื้อหาที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย และเหมาะสมกับผู้ชมคนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของการออกแบบในครั้งนี้

ภาพการออกแบบลีลาท่าทางที่ใช้ในการปฏิบัติสร้างสรรค์ผลงาน ครั้งที่ 3

องก์ที่ 1 หุ่น...คือตัวแทน ฉากที่ 1

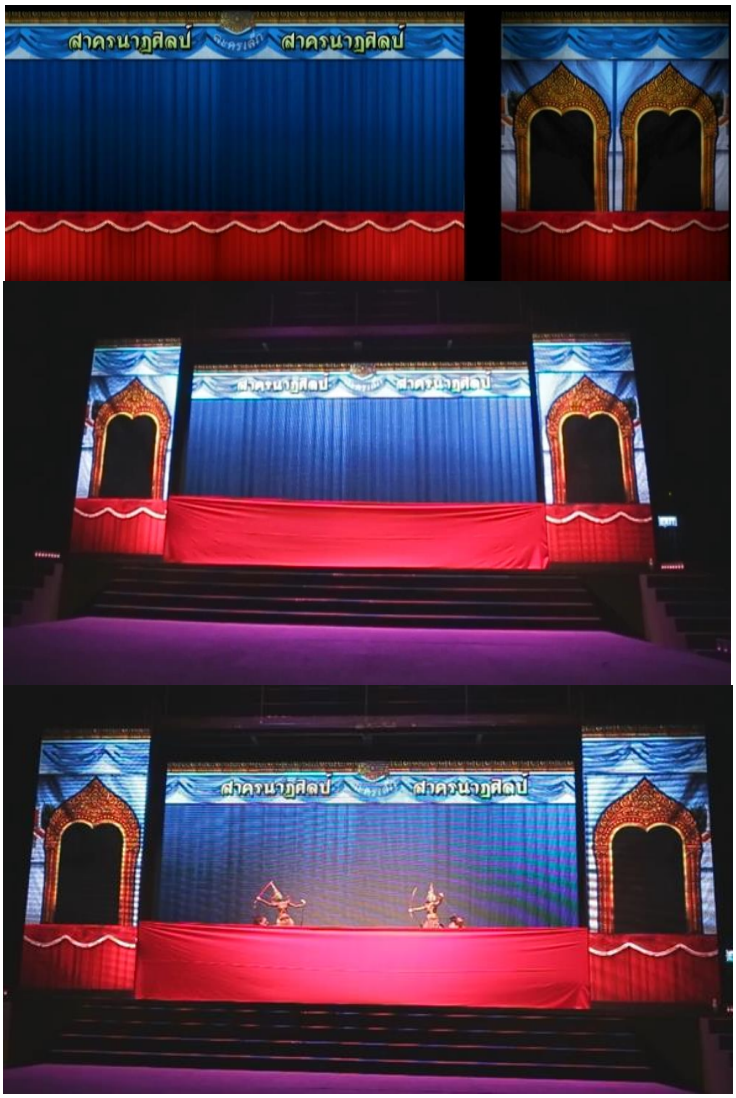
ผู้วิจัยได้เพิ่มฉากการแสดงในการเปิดเรื่อง หรือการปูพื้น (Exposition) เพื่อวางพื้นฐานของเรื่องที่กำลังจะนำเสนอ ทำให้ผู้ชมรู้ถึงภูมิหลังและความเป็นมาของเรื่องราวและตัวละครก่อนที่จะดำเนินเรื่องไปข้างหน้า วรรณศักดิ์ ศิริหล้า กล่าวเกี่ยวกับการปูพื้นเรื่องไว้ว่า “การปูพื้นที่สามารถนำคนดูเข้าสู่เรื่องได้อย่างรวดเร็ว และตรงประเด็นจะทำให้การดำเนินเรื่องพัฒนาต่อไปอย่างเป็นที่เข้าใจสำหรับคนดู” (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์: 8 มิถุนายน 2558) ซึ่งแก่นเรื่องของผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ คือ “ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” ผู้วิจัยจึงเลือกจุดเริ่มต้นด้วยการแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่องรามเกียรติ์ ชุดทศกัณฐ์รบพระราม หรือยกรบ ในงานเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทยในปี พ.ศ. 2528 ณ สวนอัมพร เพื่อทำให้ผู้ชมได้รู้จักว่าการแสดงหุ่นละครเล็กนั้นคืออะไร มีหน้าตาและวิธีการเชิดเป็นอย่างไร การแสดงชุดนี้มีความงดงามด้วยกระบวนท่าลีลาการรบอันโดดเด่น อาทิเช่น การขึ้นลอย เป็นต้น ดังที่สำนักการสังคีตได้ให้คำจำกัดความการแสดงชุดนี้ไว้ว่า

> การแสดงชุด ทศกัณฐ์รบพระราม (ยกรบ) อยู่ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์เป็นการทำสงครามระหว่างพระราม พระลักษณ์ และพลวานรกับทศกัณฐ์พญายักษ์แห่งกรุงลงกา การรบของทั้งสองฝ่ายเต็มไปด้วยชั้นเชิงของลีลาท่ารำ กระบวนการรบและความสามารถที่มีเอกลักษณ์ประณีตงดงาม (กรมศิลปากร, สำนักการสังคีต, 2557: ไม่ปรากฏหน้า)

อีกเหตุผลหนึ่งที่ผู้วิจัยเลือกจำลองเหตุการณ์ในวันนั้น เนื่องจากผู้ชมจะได้เห็นวิธีการเชิดแบบเดิมของพ่อครูแกร และแบบใหม่ของครูสาครในฉากเดียวกัน ซึ่งอ้างอิงจากเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ของการแสดงหุ่นละครเล็กที่คณะสาครนาฏศิลป์ละครเล็กหลานครูแกรของครูสาคร ยังเขียวสดได้เปลี่ยนแปลงวิธีการเชิดระหว่างการแสดงในงานเที่ยวเมืองไทยและส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพรในปี พ.ศ. 2528 ดังที่ ครูสาคร ยังเขียวสด ได้เคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

> ตอนออกแสดงปีแรก ๆ นี่ มีแต่คนเรียกหุ่นกระบอก ไม่มีใครรู้จักละครเล็ก แล้วตอนเชิดก็แห่กันมาดูแต่ข้างหลังโรง มาดูคนเชิดว่าเค้าเชิดยังไง ก็พอดีคุณสมัคร สุนทรเวชนี่มาบอกว่า คุณลุงทำไมไม่ออกไปเชิดข้างนอกเล่า คนดูเค้าจะได้เห็น ผมก็เลยให้ลูก ๆ เค้าออกไปเชิดข้างนอกให้เห็นกันไปเลย (สาคร ยังเขียวสด, วิดีทัศน์: 2548)

ผู้วิจัยจึงเริ่มออกแบบการแสดงในฉากนี้ โดยใช้จอแอลอีดี (LED) ในการสร้างฉากกราฟฟิคเป็นโรงหุ่นละครเล็กของคณะสาครนาฏศิลป์ ละครเล็กหลานครูแกร และใช้ผ้าสีแดงในการกั้นฉากบังตัวผู้เชิดโดยให้มีความสูงประมาณ 150 เซนติเมตร หรือปิดช่วงตัวของผู้เชิด เพื่อให้เห็นการแสดงเฉพาะตัวหุ่น ผู้เชิดจะใส่ลีลาท่าทางแค่ที่ตัวหุ่น ซึ่งเป็นแบบวิธีการเชิดตั้งแต่ ครั้งสมัยครูแกร ศัพทวณิช ดังภาพที่ 4.55



ภาพที่ 4.55 ฉากโรงหุ่นละครเล็กในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และงานส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 ในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก”
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.56 ผู้ออกแบบเริ่มต้นการแสดงด้วยดนตรีและเสียงประกาศเพื่อเชิญชมการแสดงในงานเที่ยวเมืองไทยและส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 เพื่อเป็นการให้ข้อมูลแก่ผู้ชมว่าเหตุการณ์นี้เกิดขึ้น ณ สถานที่และเวลาใด จากนั้นเสียงวงดนตรีปี่พาทย์ก็เริ่มบรรเลงเพลงเชิด นักแสดงหญิง 3 คน ผู้เชิดหุ่นละครเล็กพระรามวิ่งเข้ามาจากทางด้านขวาของเวที และนักแสดงชาย 3 คน ผู้เชิดหุ่นละครเล็กทศกัณฐ์วิ่งเข้ามาจากทางด้านซ้ายของเวที เมื่อตัวละครมาเจอกันตรงกลาง ผู้วิจัยใช้ลีลาท่ารำ และกระบวนการรบของโขนและการเชิดหุ่นละครเล็กมาใช้ เมื่อตัวละครได้ใช้อาวุธ (คันศร) โรมรันกัน โดยทำการหมุนเป็นวงกลมไปทางขวาตามเข็มนาฬิกา ผู้วิจัยได้ลดผ้ากั้นสีแดงที่บังตัวผู้เชิดอยู่ลง เพื่อเปิดเผยให้ผู้ชมเห็นตัวผู้เชิด และเปลี่ยนเข้าสู่วิธีการแสดงหุ่นละครเล็กแบบใหม่ในสมัยครูสาคร ยังเขียวสด ซึ่งเป็นวิธีการเชิดแบบลอยตัว ผู้ชมสามารถมองเห็น ผู้เชิดและวิธีการแสดงได้ทุกทิศทาง ข้อแตกต่างที่สำคัญที่สุดของวิธีการเชิดสมัยครูสาคร คือ ผู้เชิดจะออกลีลาท่าโขนตามอย่างหุ่นละครที่กำลังเชิดอยู่ด้วย

ภาพที่ 4.56 ฉากจำลองการแสดงหุ่นละครเล็กงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และงานส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 ในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก”

ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.56 (ต่อ) ฉากจำลองการแสดงหุ่นละครเล็กงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และงานส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 ในผลงานการแสดงเรื่อง "ละคอนเล็ก"
ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้นตัวละครจะวิ่งลงมาสู่รบกันต่อตรงกลางของเวทีทรัสต์ (Thrust Stage) ด้านล่าง เพื่อสร้างความรู้สึกใกล้ชิดให้กับผู้ชมมากขึ้น (ดังภาพที่ 4.57) โดยยังคงใช้ลีลาท่าทางของโขน และการเชิดหุ่นละครเล็กประกอบเพลงเชิด ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ซึ่งผู้เชิดจะต้องแสดงตามจังหวะหน้าทับ หรือจังหวะลงของกลองตะโพนเป็นสำคัญ การเชิดหุ่นละครเล็กนั้นเป็นการถอดลีลาการแสดงโขนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากละคร ดังในหนังสือ "โขน: อัจฉริยนาฏกรรมสยาม" ได้กล่าวถึงท่าโขนในเพลงหน้าพาทย์ไว้ ดังนี้

> ท่าโขนในเพลงหน้าพาทย์ เป็นการแสดงกระบวนท่าทางตามทำนองเพลงดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงโขน โดยผู้แสดงโขนจะต้องเต้น และรำไปตามจังหวะและท่วงทำนองเพลงดนตรี ซึ่งได้มีการบัญญัติเป็นจารีตของการแสดงโขน เช่น เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงตระนิมิต เพลงตระนอน เพลงกราวนอก เพลงกราวใน และเพลงโอดเป็นต้น
>
> ในการแสดงโขน เมื่อปี่พาทย์บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ผู้แสดงโขนจะเต้นและรำตามจังหวะหน้าทับ (จังหวะหน้าทับ คือ จังหวะการลงของกลองตะโพน) ในการเต้นและรำของตัวพระ และตัวนางนั้นมีจารีตของการแสดงโขนว่าจะรำท่าต่ำขึ้นไปหาสูง ดังนี้ ท่าแรกสอดสร้อยมาลา ท่าสองท่าผาลา ท่าสามท่าจีบตึงแขน จบด้วยท่านภาพร ซึ่งแตกต่างจากการรำเพลงหน้าพาทย์ของละครที่เริ่มจากท่าสูงและจบด้วยท่าต่ำ (เรียกชื่อท่าตามวงการนาฏยศิลป์ไทย) (กรมศิลปากร, 2556: 104)

ภาพที่ 4.57 ภาพจำลองการแสดงหุ่นละครเล็กแบบลอยตัวในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และงานส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 ในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก”
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดังนั้น การแสดงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบนี้ จึงมีลีลาท่าทางของหุ่นไม่ต่างจากโขน (ดังภาพที่ 4.58) หากแต่เทคนิคและวิธีการแสดงของหุ่นละครเล็กต้องอาศัยความสามัคคี และการสอดประสานของผู้เชิดทั้ง 3 คน ผู้เชิดต้องมีความชำนาญและต้องได้รับการฝึกฝนในเรื่องการฟังจังหวะ และการเชิดมาเป็นอย่างดี ดังที่ พิสูตร ยังเขียวสด ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับวิธีการเชิดหุ่นละครเล็กไว้ว่า

> หุ่นละครเล็กหนึ่งตัวใช้ผู้เชิดถึง 3 คนด้วยกัน ดังนั้น การเคลื่อนไหวของผู้เชิดทั้ง 3 คน จะต้องพร้อมเพรียงกัน เมื่อมีการเคลื่อนที่เป็นวงกลม หรือหมุนรอบตัว ผู้เชิดคนที่ 2 (เชิดเท้าทั้ง 2 ข้าง) และคนที่ 3 (เชิดมือขวา) จะต้องกะระยะการก้าวเท้าที่ต้องมากกว่าผู้เชิดคนที่ 1 เพื่อที่จะลงจบในจังหวะหน้าทับเดียวกันพอดี (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 26 มิถุนายน 2553)

ภาพที่ 4.58 ภาพการแสดงโขน และหุ่นละครเล็ก เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ยกรบ
ที่มา: นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

จุดเด่นของการแสดงชุดนี้อยู่ที่กระบวนท่าในการต่อสู้ของตัวละคร พระ ยักษ์ และลิง ซึ่งในการออกแบบฉากแรกนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอตัวละครเพียง 2 ตัว คือ พระราม และทศกัณฐ์เท่านั้น เนื่องจากผู้เชิดตัวละครหนุมาน ซึ่งเป็นตัวละครหลักทั้ง 3 คนจะต้องเตรียมตัวสำหรับฉากต่อไป (โลกอนาคต) ในฉากนี้ผู้วิจัยจึงตัดตอนออกมาเฉพาะฉากการสู้รบระหว่างพระรามและทศกัณฐ์ โดยเลือกนำเสนอกระบวนท่าในการต่อสู้ที่มีความงดงาม อย่างเช่น “การขึ้นลอย” มาเป็นท่าสำคัญในตอนจบ ซึ่งหุ่นพระรามได้แสดงท่าลอย 1 โดยใช้เท้าซ้ายเหยียบหุ่นทศกัณฐ์ และยกเท้าขวาขึ้น วีระศิลป์ ช้างขนุน ได้อธิบายถึง นาฏยศัพท์ คำว่า “ลอย” ไว้ดังนี้

> ลอย มีใช้ดังต่อไปนี้ ลอยพระ มี 3 ลอย (ลอยยักษ์ไม่มีเพราะเป็นผู้รับลอย) ลอยลิง มี 3 ลอย ผู้ที่อยู่ด้านบนเป็นผู้แสดงให้เห็นว่าเป็นลอย 1 2 หรือ ลอย 3 ลอย 1 ใช้เท้าซ้าย เหยียบยักษ์ ยกเท้าขวา ลอย 2 ใช้เท้าขวา เหยียบยักษ์ เท้าซ้ายเหยียบแขนขวาของยักษ์ ลอย 3 ใช้เท้าซ้ายเหยียบยักษ์ เท้าขวาเกี่ยวแขนขวาของยักษ์ ลอยสูงมี 2 ลอย ประกอบด้วย พระราม พระลักษมณ์ ยักษ์ ลิง (วีระศิลป์ ช้างขุน, สัมภาษณ์: 9 พฤษภาคม 2559)

ภาพที่ 4.59 การขึ้น “ลอย 1” ของการแสดงโขน
ที่มา: (กรมศิลปากร, 2556: 100)

ภาพที่ 4.60 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : การขึ้น “ลอย 1” และเสียงคำสาปแช่ง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.60 (ต่อ) การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 : การขึ้น “ลอย 1” และเสียงคำสาปแช่ง
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.60 ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 1 ฉาก 1 หลังจากการเปิดเรื่อง (Exposition) ด้วยการแสดงหุ่นละครเล็กเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ทศกัณฐ์รบพระราม (ยกรบ) ในงานเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ในปี พ.ศ. 2528 โดยแสดงให้เห็นถึงวิธีการเชิดทั้งแบบหลังฉาก ไม่เห็นตัวผู้เชิด และแบบลอยตัว ไม่มีฉากกั้น ผู้วิจัยได้สอดแทรกเรื่องความเชื่อเกี่ยวกับหุ่นละครเล็ก เพื่อเป็นการนำเสนอเพิ่มเติมในอีกแง่มุมหนึ่งของวัฒนธรรมไทย จากข้อมูลทางเอกสาร และการสัมภาษณ์ พบว่าความเชื่อเกี่ยวกับหุ่นละครเล็ก ได้แก่ ความเชื่อเกี่ยวกับคำสาปแช่งที่สืบทอดต่อกันมา การจำเริญน้ำของพ่อครูแกร การไหว้หุ่นก่อนการแสดง การไหว้ครูและพิธีไหว้ครู (นาฏยศิลป์และหุ่น) เป็นต้น ผู้วิจัยได้นำความเชื่อเกี่ยวกับคำสาปแช่งมาเสนอผ่านเสียง (Voice Over)

“อย่ามายุ่งกับหุ่นกู.....อย่ามายุ่งกับหุ่นกู.....อย่ามายุ่งกับหุ่นกู.....”

ขณะเดียวกันกับที่ผู้เชิดกำลังแสดงท่าลอย 1 พร้อมเสียงลมพายุและเสียงประกอบการแสดงต่าง ๆ ร่วมกับเทคนิคการจัดแสง โดยใช้ไฟกระพริบวูบวาบแสดงถึงความไม่ปกติ เพื่อสร้างบรรยากาศปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ ผู้เชิดหุ่นละครเล็กยังคงแสดงท่าขึ้นลอยและหมุนเป็นวงกลมต่อไปราวกับไม่ได้ยินเสียงคำสาปแช่งนี้ เสมือนโลกคู่ขนาน คือ ความจริง และความเชื่อ ซึ่งขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคล

ศิลปินบางท่านมีความหวาดกลัวถึงขั้นไม่กล้าแตะต้องหุ่น แต่บางท่านแม้กลัวในคำสาปแช่ง แต่ด้วยความคิดและความจำเป็นบางประการ ทำให้ท่านต้องฝืนความเชื่อ

นั้น ดัง ครูสาคร ยังเขียวสด เคยได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับการฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กขึ้นมาอีกครั้ง ไว้ว่า

> ก็กลัวนะก็จุดธูปเลี่ยง ไหน ๆ เราจะต้องตาย เกิดมาแล้วก็ต้องตายทุกคน ตายก็ตายไป ลูกจะได้เห็นฝีมือพ่อทำไว้ ก็เลยจุดธูปขออนุญาตพ่อครูแกรที่ตายไปแล้วขออนุญาตทำถ้าหากตายก็ขอชื่อท่านไว้ประจำประเทศให้เค้ารู้ไว้ทั้งประเทศไทยว่าหุ่นนี้ของพ่อครูแกรก็คิดเท่านั้น (สาคร ยังเขียวสด, วิดีทัศน์, 2548)

เมื่อจบฉากท้ายของการแสดงหุ่นละครเล็กที่สวนอัมพรด้วยเสียงคำสาป เสียงสัญญาณเตือนการทิ้งระเบิด ในสงครามโลกครั้งที่ 2 ก็ดังขึ้น ตัวละครผู้เชิดหุ่นละครเล็กอาศัยจังหวะที่ไฟบนเวทีมืดลงออกไป ตัวละคร 2 ตัวชายหญิงได้ อุ้มหุ่นวิ่งหนี และหลบระเบิดออกมาจากบริเวณที่นั่งคนดูทางด้านซ้ายของเวที (ดังภาพที่ 4.61) และตัวละครหญิงอีกคนหนึ่งเดินโซเซออกมาตามหาลูกจากบริเวณที่นั่งคนดูทางด้านขวาของเวที และคอยถามคนดูว่าเห็นลูกของเธอหรือไม่

ภาพที่ 4.61 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3: ฉากสงครามโลกครั้งที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.61 (ต่อ) การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3: ฉากสงครามโลกครั้งที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.61 ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ฉากสงครามโลกครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการแสดง (Acting) ของศิลปการละครมาถ่ายทอดฉากที่ต้องแสดงอารมณ์ความรัก และความหวงแหนในหุ่นละครเล็กของชาวคณะในอดีต ความสูญเสียและผลกระทบต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจากภัยสงครามโลกครั้งที่ 2 การออกแบบลีลาการแสดงในฉากนี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงการเคลื่อนไหวที่ควบคุม (Controlled Movements) ของแต่ละตัวละครจากจุด A ไป จุด B หรือจากบริเวณที่นั่งคนดูจนไปถึงกลางเวที ต้องควบคุมด้วยอารมณ์และความรู้สึกอย่างมีจุดประสงค์ และเหตุจูงใจในการกระทำ (Motivation of Action) โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ตัวละครที่ต้องเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กับการเจรจาจะต้องซ้อมให้คล่อง เพื่อให้การแสดงออกมาสมจริง และสามารถทำให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามได้ ดังที่ มัทนี รัตนิน ได้กล่าวถึง การเคลื่อนไหวที่ควบคุม (Controlled Movements) ไว้ว่า

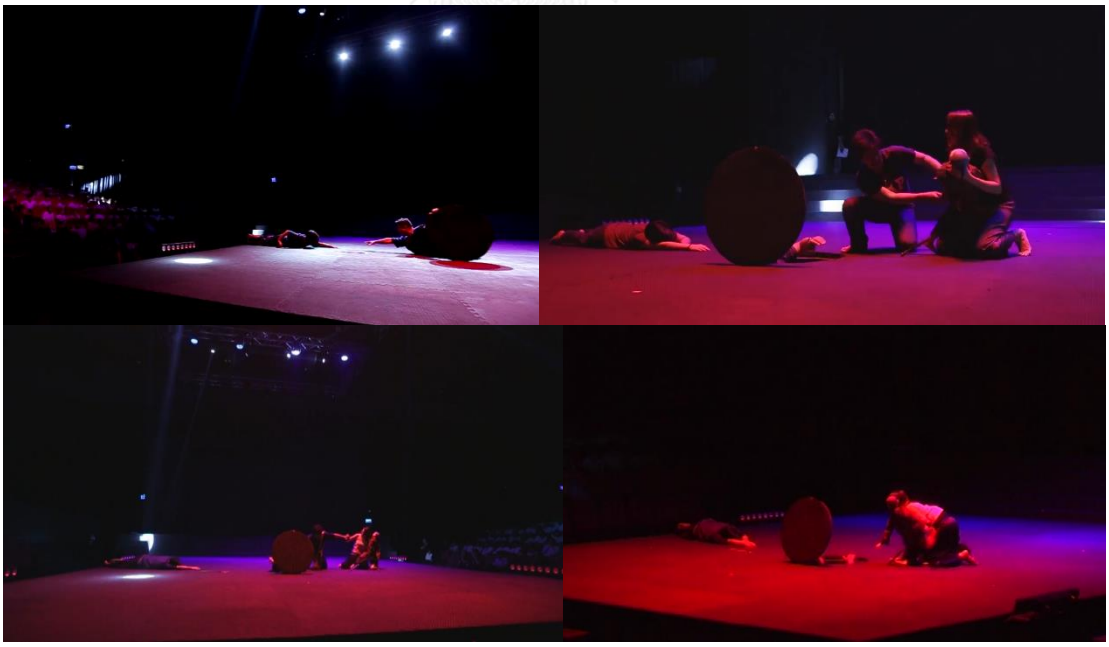
> การเคลื่อนไหวแต่ละอย่างจากจุดหนึ่งไปถึงอีกจุดหนึ่งจะต้องควบคุมด้วยอารมณ์และความรู้สึกอย่างมีจุดประสงค์ หากไม่มีเหตุจำเป็น นักแสดงไม่ควรเดินไปเดินมาอย่างไร้จุดหมาย จะทำให้การเคลื่อนไหวนั้นไม่มีพลัง ขาดการควบคุม (Uncontrolled Movement) การเคลื่อนไหวจะต้องอยู่ในบุคลิกของตัวละคอน (in character) ตลอดทั้งเรื่องแม้ว่าในขณะที่ไม่มีบทจะพูดก็ตาม ก็ยังต้องมีความรู้สึกภายในเป็นปฏิกริยาต่อภายนอกอยู่ตลอดเวลา (มัทนี รัตนิน, 2555: 42)

บทการแสดงฉากนี้ ตัวละครชายพยายามพาตัวละครหญิงที่เป็นศิลปินหุ่นละครเล็กไปยังหลุมหลบภัย แต่ตัวละครหญิงพร่ำร้องแต่ว่า “ไม่ ฉันจะกลับไปเอาหุ่น ปล่อยฉัน...” เพื่อแสดงเจตจำนงค์สะท้อนความรู้สึกถึงความผูกผันของตัวละครที่มีต่อหุ่น แล้วแสดงท่าทียื้อยุดกันระหว่างบทสนทนา ผู้วิจัยได้ให้นักแสดงเรียนรู้ และฝึกซ้อมกับแรงต้าน (Resistance)

ซึ่งให้ความหมายถึงการขัดขืน ต่อสู้ และปฏิเสธในภาษาท่า จากการทดลอง ผู้วิจัยได้ให้นักแสดงฝึกใช้แรงต้านตามหลักของแรงโน้มถ่วงของโลก (Gravity) จนมาถึงการดึง และฉุดรั้งของตัวละครชาย จนเกิดเป็นการแสดง (Acting) ในฉากนี้ขึ้นอย่างเป็นธรรมชาติ ดังเช่นธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวเกี่ยวกับแรงต้านในงานนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> ท่าทางที่มีการปะทะกำลังของนักเต้นตั้งแต่สองคนขึ้นไป แรงต้านจะเกิดขึ้นมากน้อยเพียงไรขึ้นอยู่กับปริมาณน้ำหนักที่มากระทบกับนักเต้นในขณะมีการปะทะกันของนักเต้นทั้งสองฝ่าย ตัวอย่างเช่น การยกตัวนักเต้นบัลเล่ต์ หากนักเต้นบัลเล่ต์หญิงคนใดมีน้ำหนักตัวที่มากเกินไปก็จะทำให้เกิดแรงต้านในการถูกยกตัวให้ลอยขึ้นในอากาศ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 10 สิงหาคม 2558)

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้เลือกจุดเปิดตัวละคร 3 ตัวที่บริเวณผู้ชม เนื่องจากต้องการให้ตัวละครได้มีปฏิสัมพันธ์กับคนดู และให้คนดูได้มีส่วนร่วมในการแสดง (Participatory Theatre) เพื่อให้ผู้ชมจะมีความใกล้ชิดกับนักแสดงมากกว่าละครเวทีทั่วไป มีส่วนช่วยในการดำเนินเรื่อง เมื่อนักแสดงออกมาขอความช่วยเหลือ เพื่อเพิ่มประสบการณ์ตรงจากการดูละคร ซึ่งเป็นการสร้างความตื่นตัวให้กับผู้ชมคนรุ่นใหม่ตลอดขณะรับชมอีกด้วย



ภาพที่ 4.62 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ฉากสงครามโลกครั้งที่ 2 ณ หลุมหลบภัย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.62 (ต่อ) การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ฉากสงครามโลกครั้งที่ 2 ณ หลุมหลบภัย
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.62 หลังจากที่ทุกตัวละครวิ่งมาที่หลุมหลบภัยกลางเวที ตัวละครหญิงชื่อแม่พรต้องสูญเสียชีวิตระหว่างตามหาลูก ส่วนตัวละครหญิงชื่อแม่พลอยก็เลือกที่จะผลักสามีลงไปในหลุมหลบภัยซึ่งเพียงพอสำหรับอีกแค่คนเดียว ส่วนตัวเธอยอมเอาร่างเข้ากอด เพื่อปกป้องตัวหุ่นจากระเบิดลูกสุดท้ายก่อนเธอจะเสียชีวิตลง ฉากนี้ เป็นฉากโศกนาฏกรรม (Tragedy) ที่แสดงถึงความเป็นวีรสตรี (Heroines) ในตัวละครแม่พลอย ซึ่งมีลักษณะสำคัญดังนี้

> 1) ต้องเป็นเรื่องที่แสดงความทุกข์ทรมานของมนุษย์ และจบลงด้วยความหายนะของตัวเอก 2) ตัวเอกของแทรจิดีต้องมีความยิ่งใหญ่ (Tragic Greatness) เหนือคนทั่ว ๆ ไป แต่ในขณะเดียวกันก็จะต้องมีข้อบกพร่อง หรือผิดพลาด (Tragic Flaw) ที่เป็นสาเหตุของความหายนะที่ได้รับ 3) ฉากต่าง ๆ ที่แสดงถึงความทุกขทรมานของมนุษย์ จะต้องมีผลทำให้เกิดความรู้สึกสงสารและความกลัว (Fear) อันจะนำให้ผู้ชมไปสู่ความเข้าใจชีวิต (Enlightenment) (สดใส พันธุมโกมล, 2556: 17)

จากนั้นผู้วิจัยยังสะท้อนภาพความเชื่อในเรื่องการจำเริญน้ำสิ่งของที่หวงแหน และไม่อยากให้ผู้ใดพบเห็น หรือไม่ใช้แล้ว โดยเล่าเรื่องด้วยการแสดง (Acting) เหตุการณ์จำลองขณะที่พ่อครูแกรนำหุ่นของแกไปจำเริญน้ำหลังสิ้นสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อความนิยมในการแสดงหุ่นละครเล็กลดน้อยลง (อ้างถึงในบทที่ 2) ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ 4.63 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 จำลองเหตุการณ์พ่อครูแกรจำเริญน้ำ
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการแสดงละครแนวสัจนิยม หรือเรียลลิสม์ (Realism) ของคอนสแตนติน สตานิลาฟสกี (Constantin Stanislavski) ผสมผสานกับทฤษฎีของเจมส์ แลงก์ โดย สตานิลาฟสกี ให้ความสำคัญกับความรู้สึกจากภายใน และเห็นว่านักแสดงควร “สังเกตจากความจริง การฝึกจิตใจ อารมณ์ความรู้สึกจากฐานแห่งความเป็นจริง ที่มีผลผลักดันทั้งกาย และใจให้แสดงออกมาเป็น กิริยาท่าทาง เสียงพูด สำเนียง วาจา อย่างชีวิตจริง ให้ทั้งร่างกายภายนอกกับจิตใจภายในประสานเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน” (มัทนี รัตนิน, 2546: 3) ส่วนทฤษฎีของเจมส์ แลงก์เกี่ยวกับทางจิตวิทยาที่ว่า การกระทำนั้นเกิดก่อนอารมณ์ คือ “หลังจากที่พิจารณาบททำความเข้าใจตัวละคร ทั้งด้านความคิดและการแสดงออกภายนอกหาความต้องการ (Objective) แล้ว นักแสดงจึงกระทำในสิ่งที่เขาคิดว่าตัวละครตัวนี้น่าจะทำ เรียกกันว่าเป็นวิธีการเข้าถึงบทบาทโดยเทคนิค (The Technique)” (ตรีดาว อภัยวงศ์, 2556: 103)

จากการผสมผสานวิธีการแสดงแบบสมจริงทั้ง 2 แบบข้างต้น พอสรุปได้ว่า นักแสดงจะพิจารณาบท ทำความเข้าใจตัวละครในทุก ๆ ด้านทั้งภายในและภายนอก โดยเริ่มจากภายในของตัวละครก่อนว่ามีพื้นฐานทางจิตใจ และความคิดอย่างไร ขั้นตอนต่อไปนักแสดงจะดูการกระทำและการแสดงออกของตัวละครตามบท จากนั้นพิจารณาเชื่อมโยงมิติภายในและภายนอกของตัวละครเข้าด้วยกัน เพื่อค้นหาความต้องการ (Objective) ที่แท้จริงของตัวละคร แล้วนักแสดงจึงกระทำในสิ่งที่เขาคิดว่าตัวละครนี้จะทำ และรู้สึกกับสิ่งต่าง ๆ รอบตัวอย่างไร ทั้งนี้เป้าหมายในการแสดงของนักแสดงก็คือ การโน้มน้าวให้ผู้ชมเชื่อ เกิดอารมณ์ร่วมและความคิดตามจุดมุ่งหมายของเรื่องและผู้ออกแบบสร้างสรรค์

องก์ที่ 2 หุ่น...คือตัวตน ฉาก 1 สืบสานตำนานศิลป์

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดง ครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยต้องการเสริมสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับที่มา และพัฒนาการของหุ่นละครเล็กให้แก่ผู้ชมคนรุ่นใหม่ ผู้วิจัยจึงออกแบบการแสดงเพิ่มเติมในตอนท้ายขององก์ 2 ฉาก 1 ระหว่างการฝึกซ้อมโขนของชาวคณะ ผู้วิจัยได้ขยายความถึงพัฒนาการของสิ่งที่ชาวคณะกำลังปฏิบัติอยู่จนกลายเป็นศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน โดยเริ่มเชื่อมโยงเรื่องราวจากตอนท้ายของฉากฝึกซ้อมเดิม ที่นักแสดงจบด้วยท่าหย่องขวามือเข้าอกของตัวโขนลิง ซึ่งเป็นท่าที่ต่อจากการแทงอาวุธของลิง ผู้วิจัยได้ให้ตัวละครหยุดนิ่ง (Freeze) ค้างไว้ เพื่อดึงความสนใจไปสู่สิ่งอื่นที่เคลื่อนไหว นั่นก็คือ ตัวอักษรจากบทละคร และวรรณกรรมที่ปรากฏขึ้นบนจอแอลอีดี (LED) ที่ฉายอยู่เบื้องหลังตัวละคร เพื่อแสดงจุดกำเนิดของการแสดงหนังใหญ่ โขน และหุ่นละครเล็กตามลำดับต่อไป โดย นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับเทคนิคการเคลื่อนไหวแบบหยุดนิ่ง (Freeze) ไว้ดังนี้

> เมื่อนักแสดงหยุดนิ่งอยู่ชั่วขณะหนึ่งแล้วมีการเคลื่อนไหวต่อจากนั้น ก็จะทำให้เกิดเป็นการเปลี่ยน เพื่อให้เห็นความแตกต่าง ฉะนั้นการหยุดนิ่ง จึงเป็นวิธีการที่จะสร้างความแตกต่างให้เกิดขึ้นระหว่างสองสถานการณ์ ซึ่งผู้ออกแบบลีลาสามารถนำไปใช้เป็นส่วนหนึ่งของการออกแบบได้ในหลายโอกาส (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 15 ธันวาคม 2558)

ภาพที่ 4.64 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 การเชื่อมเข้าสู่การแสดงตอน “สืบสานตำนานศิลป์”
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.64 (ต่อ) การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 การเชื่อมเข้าสู่การแสดงตอน “สืบสานตำนานศิลป์”
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.64 ผู้วิจัยได้เชื่อมการแสดงในตอนท้ายของการฝึกซ้อมโขนลิงเข้ากับฉากการแสดงพัฒนาการของหุ่นละครเล็กด้วยเทคนิคการดิสโซล์ฟ (Dissolve) หรือ การทำให้ภาพเดิมค่อยๆจางแล้วซ้อนด้วยภาพใหม่ โดยผู้วิจัยได้ใช้แสงมาเป็นเครื่องมือในการทำให้ตัวละครที่กำลังซ้อมอยู่จางไปด้วยการค่อยๆลดระดับไฟลง (Fade out) และเล่าเรื่องใหม่ซ้อนขึ้นมาแทนบนจอฉายภาพด้านหลัง

ในการออกแบบการแสดงฉากพัฒนาการของหุ่นละครเล็ก (สืบสานตำนานศิลป์) ผู้วิจัยได้นำเสนอการแสดงแบบมอนเทจ (Montage) ที่ใช้ในการตัดต่อภาพยนตร์ ซึ่งเป็นวิธีการทางศิลปะแบบหนึ่ง ที่ถือกำเนิดมาจากรัสเซีย เป็นการนำภาพต่าง ๆ ที่มีลักษณะขัดแย้งกัน ทั้งเส้น สี รูปร่าง รูปทรง ขนาด หรือแม้กระทั่งเนื้อหาของภาพที่ตรงข้ามกันมาปะติดปะต่อผนึกรวมในภาพ ๆ เดียว มีลักษณะคล้ายคลึงกับวิธีคอลลาจ (Collage) ที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้ในการออกแบบลีลาการแสดงครั้งที่ 2 หากแต่คอลลาจจะนำหลาย ๆ เรื่องราว หรือภาพที่มีความเกี่ยวข้องกันไม่ว่าทางใดทางหนึ่งมาปะติด เพื่อเสนอภายใต้เรื่องราวเดียวกัน ธิดา ผลิตผลการพิมพ์ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการตัดต่อภาพแบบมอนเทจ (Montage) ไว้ ดังนี้

> การตัดต่อภาพแบบมอนเทจ (Montage) หมายถึง การตัดต่อภาพอย่างรวดเร็ว เพื่อย่นย่อหรือขยายระยะเวลา และมักตัดต่อโดยใช้เทคนิคต่าง ๆ เช่น การกวาดภาพ (ภาพใหม่เคลื่อนเข้าแทนภาพเก่า) การดิสโซล์ฟ (Dissolve – ภาพเดิมค่อย ๆ จางไปแล้วซ้อนภาพใหม่เข้าแทน) การแบ่งจอ (Split Screen – การแบ่งจอหลายเฟรมให้เห็นหลายเหตุการณ์พร้อมกัน) ทั้งหมดนั้น เพื่อบอกข้อมูล

จำนวนมากในระยะเวลาอันสั้น และลดความน่าเบื่อหน่าย โดยสร้างความสนใจด้วยเทคนิคภาพแทน (ธิดา ผลิตผลการพิมพ์, 2556: 166)

ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคการมอนเทจบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับการพัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กตั้งแต่วรรณกรรม (Literature) จิตรกรรมฝาผนัง (Moral) หนังใหญ่ (Grand Shadow) โขน (Thai Masked Dance or Khon) และหุ่นละครเล็ก (Traditional Thai Small Puppet) โดยนำเสนอตามลำดับเวลาการพัฒนาการของหุ่นละครเล็กตามจริง ดังแผนผังต่อไปนี้

ตารางที่ 4.10 แผนผังพัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้เลือกใช้การออกแบบคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) ประกอบการแสดงโดยลำดับตามการกำเนิดของศิลปะแต่ละแขนง ผ่านลีลาของตัวละคร “ทศกัณฐ์” จากเรื่องรามเกียรติ์ เริ่มจากวรรณกรรม ผู้วิจัยได้นำบทพากย์เจรจาจากเรื่องรามเกียรติ์ที่มีเนื้อหาถึงทศกัณฐ์ที่กำลังกริ้วโกรธ และแสดงอิทธิฤทธิ์ พลังอำนาจ ศาสตราวุธทั้งจักร และศร โดยมีบทดังนี้

เมื่อนั้น *ทศเศียรสุริย์วงศ์รังสรรค์*
เห็นสิบรถสิ้นชีพชีวัน *กุมภัณฑ์กริ้วโกรธพิโรธนัก*
กระทืบบาทผาดเสียงดังฟ้าผ่า *พระหัตถ์เงื้อง่าทรงจักร*
ขบเขี้ยวเคี้ยวฟันคึกคัก *ขุนยักษ์ขว้างไปด้วยฤทธิ์ ฯ*

โชติช่วงดั่งดวงอโณทัย *เสียงสั่นหวั่นไหวถึงดุสิต*
ต้องหมู่โยธาปัจจามิตร *ล้มตายอกนิษฐ์ดาษดา ฯ*

เมื่อนั้น *พระตรีภพลบโลกนาถา*
เห็นทศพักตร์ขว้างจักรมา *ต้องหมู่โยธาวานร*
บ้างล้มบ้างตายเกลื่อนกลาด *จึ่งชักพลายวาตพระแสงศร*
พาดสายหมายมุ่งจะราญรอน *ภูธรก็ผาดแผลงไป ฯ*

ศรชัยสังหารจักรกรด *แหลกหมดไม่ทานกำลังได้*
ทั้งพลกุมภัณฑ์ก็บรรลัย *ดาษไปกับพื้นปัถพี ฯ*

เมื่อนั้น *ท้าวยี่สิบกรยักษี*
เสียจักรเสียพลโยธี *โกรธดั่งอัคคีไหม้ฟ้า*
จึ่งชักศรสาสตร์ขึ้นพาดสาย *มุ่งหมายเขม้นจะเข่นฆ่า*
น้าวหน่วงด้วยกำลังฤทธา *อสุราก็ผาดแผลงไป ฯ*

เต็มทั้งท้องฟ้าอากาศ *เกลื่อนกลาดไม่นับเล่มได้*
มีเปลวร้อนแรงดั่งแสงไฟ *ล้อมรอบรถชัยพระจักรี ฯ*

โดยผู้สร้างสรรค์ได้นำบทประพันธ์ข้างต้นมาร้อยเรียงให้ปรากฏบนจอเป็นตัวอักษรสีทองวิ่งจากขวาไปซ้าย และค่อย ๆ ทแยงจากล่างขึ้นบน ซึ่งสวนทางกับระบบการอ่านปกติของมนุษย์ที่เริ่มจากซ้ายไปขวา ทั้งนี้ เพื่อเป็นการเพิ่มแรง (Stress) ให้กับภาพที่เกิดขึ้นตามหลักการจัดองค์ประกอบศิลป์ ซึ่งพบว่าสายตามนุษย์ชอบที่จะมองไปด้านซ้ายมือ และเอียงไปทางตอนล่างของพื้นภาพ การที่ผู้วิจัยเลือกที่จัดองค์ประกอบไปในทิศทางย้อนแย้งเป็นการเพิ่มน้ำหนัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ให้กับภาพ เพื่อให้สอดคล้องกับการเลือกใช้ตัวละครที่มีพลังอำนาจเหนืออสุราทุกตน มีความน่ากลัว น่าเกรงขามเป็นพิเศษกว่าตัวละครอื่นในฉากต่อไป อีกทั้งยังสร้างความรู้สึกแปลกตา ดังเช่น ทิพย์สุดา ปทุมานนท์ ได้อธิบายถึงเรื่อง “แรง” (Stress) ขององค์ประกอบภาพ ดังนี้

> ความชอบของตาต่อบริเวณทางซ้ายมือที่มีมากกว่าบริเวณทางขวามือ และต่อบริเวณครึ่งล่างมากกว่าครึ่งบนในสนามของภาพ ทำให้เกิดการจัดระดับหรือปรับระดับสู่แนวนอนของฐานขึ้นในองค์ประกอบ (Leveled Composition) มีความมั่นคงแต่กลับมีแรงเกิดขึ้นน้อยสุด เพราะความมั่นคงในลักษณะนี้มีความนิ่งเกิดขึ้นพร้อมด้วย แต่เมื่อเกิดสภาวะที่ตรงกันข้ามขึ้น จะเกิดแรงขึ้นสูงสุด กล่าวคือเมื่อภาพถูกจัดอยู่ในพื้นที่ของแรงที่มีน้ำหนักมาก ในจุดที่ไม่ได้ได้อยู่ในบริเวณที่ตาชอบ ตาก็จะพยายามดึงภาพนั้นเข้าสู่ที่ตาชอบ ความสมดุลจะเกิดขึ้นระหว่างภาพที่เล็กกว่ากับพื้นภาพที่มีขนาดใหญ่ตอนล่าง หรือล่างซ้าย เราเรียกความสมดุลนี้ว่า Composition Balance (ทิพย์สุดา ปทุมานนท์, 2554: 42-43)

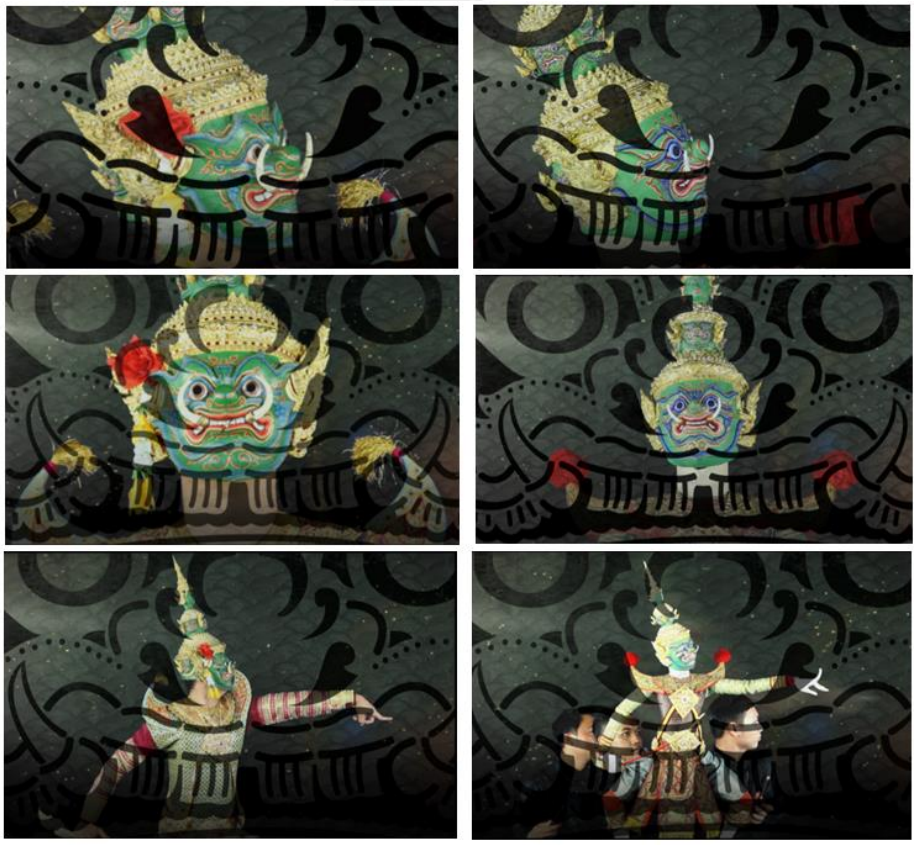
นอกจากนี้ผู้วิจัย ยังได้ทำกราฟฟิคผงระยิบระยับสีทอง (Glitter) บนพื้นหลังของวรรณกรรม และขอบของเวที เพื่อทำให้เกิดความกลมกลืนของจอฉายที่เป็นฉากหลังและพื้นเวทีที่แยกส่วนกันให้ดูเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการคุมภาพด้วยแบบและสี ดังเช่นในภาพที่ 4.65

ภาพที่ 4.65 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์: วรรณกรรม”
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้เลือกใช้ภาพจิตรกรรมฝาผนัง (Moral) วัดพระแก้ว ซึ่งเกิดจากจินตนาการของมนุษย์ในการถอดจากบทประพันธ์ออกมาเป็นภาพสีน้ำมันบนฝาผนังมาเป็นพื้นหลังฉายบนจอแอลอีดี (LED) ดังภาพที่ 4.66 (ในหน้าถัดไป) ขณะเดียวกันตัวละครที่ฝึกซ้อมโขน

ลิงจะกระโดดเตรียมตัวและวิ่งสวนทางกันลงจากเวทีไป จากนั้นบนจอจะฉายภาพของโขนตัวทศกัณฐ์สลับกับหุ่นละครเล็กตัวทศกัณฐ์ในมุมเดียวกัน ท่าต่อท่า ภาพต่อภาพ ทั้งมุมใกล้ และมุมไกล เพื่อทำให้ผู้ชมเห็นถึงความเหมือน และความละเอียดของฝีมือการถอดแบบจากโขนมาสู่หุ่นละครเล็กของช่างหุ่นไทย ดังภาพที่ 4.67 (ในหน้าถัดไป)

ภาพที่ 4.66 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์ : จิตรกรรม”
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.67 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์: โขนและหุ่นละครเล็ก”
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.67 (ต่อ) การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1
“สืบสานตำนานศิลป์: โขนและหุ่นละครเล็ก”
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้นำการแสดงหนังใหญ่มาแสดงคู่กันกับการแสดงโขน โดยใช้หนังทศกัณฐ์ และโขนตัวทศกัณฐ์แสดงประกอบเพลงคุกพาทย์ ซึ่งเป็น “เพลงไทยประเภทเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ใช้บรรเลงเพื่อแสดงการแผลงฤทธิ์” (พจนานุกรมภาษาไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2554: 77) ผู้วิจัยต้องการแสดงถึงพัฒนาการจากจิตรกรรมมาสู่การแกะหนังวัวออกมาเป็นตัวละครผนวกกับลีลาการเชิดหนังจนกลายเป็นศิลปะการเล่นหนังใหญ่ และพัฒนาการของหนังใหญ่ไปสู่การแสดงโขน ที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงหลากหลาย อันได้แก่ กระบี่กระบอง ชักนาคดึกดำบรรพ์ และหนังใหญ่ ซึ่ง เรณู โกศินานนท์ ได้อธิบายถึงอิทธิพลของหนังใหญ่ที่มีต่อโขนไว้ว่า

> การแสดงหนังใหญ่เป็นการแสดงมหรสพของไทยในอดีต นำหนังวัวมาแกะสลักเป็นภาพตัวโขนละคร เวลาแสดงจะใช้แสงเงาให้ปรากฏภาพบนจอผ้าขาว การแสดงจะต้องใช้วิธีการเชิดหนัง โดยการเต้นไปตามจังหวะของดนตรีปี่พาทย์ที่ตีประกอบ และยังต้องมีคนพากย์เจรจาด้วย โขนจึงได้รับอิทธิพลของการเต้น การพากย์ การเจรจาจากหนังใหญ่ (เรณู โกศินานนท์, 2545: 65)

ความแตกต่างระหว่างการแสดงโขน และหนังใหญ่ที่เห็นได้ชัด คือ “ความคล่องตัว และมุมมองที่เป็นสามมิติของโขน ทำให้การแสดงดูสมจริง ในขณะที่ความงดงามของหนังใหญ่อยู่ที่การเล่นกับแสงและเงา” (สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์ : 23 เมษายน 2559) ในการออกแบบการแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงนำการแสดงของไทยทั้ง 2 แบบมานำเสนอในเพลงเดียวกัน เพื่อทำให้ผู้ชมได้เห็นลีลาท่าทางที่มีความงดงาม ความเหมือน ความละม้ายคล้ายคลึง และจุดแตกต่างของศิลปะการแสดงของไทยทั้ง 2 แบบ ซึ่งได้รับอิทธิพลจนพัฒนามาเป็นโขนอย่างเห็นได้ชัด ดังภาพที่ 4.68 (ในหน้าถัดไป)

ภาพที่ 4.68 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์: หนังใหญ่”
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงต่อไปเป็นการแสดงโขน ที่ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการแสดงโดยเน้นลีลาท่วงท่าที่น่าเกรงขามสง่างามของโขน และความสวยงามวิจิตรของเครื่องแต่งกาย ซึ่งได้ชื่อว่าเป็นงานประณีตศิลป์ชั้นสูง ผู้วิจัยได้ใช้ลิฟท์ (Lift) กลางเวทีด้านบนในการเปิดตัวทศกัณฐ์ พร้อมใช้เสียงคอรัสชาย (Chorus) ประกอบ เพื่อให้ความรู้สึกเหมือนพิธีกรรมยิ่งใหญ่ (อ่านเพิ่มเติมในหัวข้อการออกแบบเสียง) ทศกัณฐ์ค่อย ๆ เลื่อนตัวขึ้นจากพื้นในท่าหยุดนิ่ง (Freeze) ที่ให้พลังและความหมาย ก่อนจะออกลีลาตามขนบธรรมเนียมของการแสดงโขน3 ท่า โดยเริ่มจากท่าล่างขึ้นบน อันได้แก่ ท่าผาลาน้อยเป็นท่าล่าง “ท่าผาลา แสดงความหมายถึงงดงาม รุ่งเรือง ต่อด้วยท่า และท่านภาพร หรือที่เรียกกันว่าท่าสูง แสดงความหมายถึงความเจริญรุ่งเรือง” (กรมศิลปากร, 2556: 97) จากนั้นหมุนตัวด้วยท่าแปลงกายเข้าสู่การแสดงคู่กับคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) ผู้วิจัยได้รับเกียรติจากศิลปินโขน นายเภตรา ศรีวรานนท์ มาร่วมแสดง และเป็นที่ปรึกษา

ทางด้านโขนในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งนี้ โดยแสดงทรรศนะเกี่ยวกับการออกแบบท่าโขนในฉากนี้ ว่า

> โจทย์ในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ คือ การออกแบบการแสดงเพื่อคนรุ่นใหม่ ดนตรีที่ใช้ประกอบก็เป็นดนตรีร่วมสมัยที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว การออกแบบท่ารำของตัวยักษ์นี้ จึงต้องเลือกใช้ลีลาที่มีความกระฉับกระเฉง แข็งแรง เช่น การย่ำเท้า การเดิน จังหวะเคาะของเพลงประกอบทำให้นึกถึงเพลงไม้เดินที่ใช้ในการเดินทาง เนื่องจากพื้นที่ในการเคลื่อนตัวมีจำกัด (ช่องลิฟท์) จึงเห็นควรว่าน่าจะใช้ลีลาการก้าวขา แล้วหมุนตัว เพื่อให้เกิดความสวยงาม ดูโลดโผน แม้จะมีพื้นที่ในการแสดงจำกัดต็ตาม อีกทั้งยังเหมาะกับเพลงประกอบอีกด้วย (เภตรา ศรีวรานนท์, สัมภาษณ์: 12 พฤษภาคม 2559)

ภาพที่ 4.69 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์: โขน”
ที่มา: ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้นำเสนอการแสดงโขนชุดนี้ประกอบกับเทคนิคพิเศษต่าง ๆ อาทิเช่น การใช้ลิฟท์ยกตัวนักแสดง การใช้เครื่องสร้างควัน (Smoke Machine) และภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) ในการแบ่งตัวของทศกัณฐ์ ซึ่งผู้วิจัยต้องการจะสื่อถึงอิทธิฤทธิ์ของทศกัณฐ์ที่มีสิบกร สิบพักตร์ เสมือนมีกำลัง 10 คน จึงได้ใช้ภาพการแบ่งตัวมาเชื่อมต่อกับลีลาท่าทางการแปลงกาย โดยใช้ตัวละครทศกัณฐ์บนจอฉายด้ายขวาของเวที 5 ตัว และด้านซ้ายของเวที 4 ตัว และเว้นตรงกลางไว้ให้แก่นักแสดงโขนตัวจริง ซึ่งต้องแสดงตรงจุดนั้นครบเป็น 10 ตัว ในคณะละครของอินเดียที่มาร่วมแสดงงานมหกรรมรามายณะอาเซียนเฉลิมพระเกียรติ ในโครงการมหกรรมวัฒนธรรมอาเซียน ภายใต้งาน "ใต้ร่มพระบารมี 234 ปี กรุงรัตนโกสินทร์” ก็มีการออกแบบเครื่องแต่งกายให้กับทศกัณฐ์โดยเว้นช่องหน้าให้กับนักแสดงจริงเป็นหนึ่งในสิบหน้าเช่นกันดังภาพที่ 4.70 (ในหน้าถัดไป)

ภาพที่ 4.70 เครื่องแต่งกายทศกัณฐ์ในเรื่องรามายณะของคณะอินเดีย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.71 การออกแบบคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) ประกอบการแสดงโขน
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.72 “การแสดงโขนประกอบคอมพิวเตอร์กราฟฟิค” (Computer Graphic)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.73 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 “สืบสานตำนานศิลป์: หุ่นละครเล็ก”
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.73 ในช่วงสุดท้ายของการแสดงฉากนี้เป็น การแสดงพัฒนาการจากโขนสู่หุ่นละครเล็ก ผู้วิจัยเลือกเปิดตัวหุ่นละครด้วยการแยกจอแอลอีดี (LED) ที่ฉายภาพ ออกจากกัน หุ่นละครเล็กทศกัณฐ์พร้อมผู้เชิด 3 คนออกมากลางเวทีพร้อมการแสดงประกอบเพลงคุกพาทย์เช่นเดียวกันกับการแสดงหนังใหญ่ และโขน เพื่อให้เห็นความเหมือนและแตกต่างของการแสดงทั้ง 3 ประเภท การเลือกใช้การแสดงประกอบเพลงคุกพาทย์เหมือนกันหมดนั้น ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีการทำซ้ำ (Repetitive) ตามแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) ซึ่ง ธรากร จันทนะสาโร ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับการทำซ้ำในนาฏยศิลป์ (Repetitive Movement) ไว้ว่า

> การทำซ้ำในนาฏยศิลป์ เป็นลักษณะหนึ่งในนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ การทำซ้ำมีหลายลักษณะ เช่น ทำท่าเดิมซ้ำ ๆ โดยนักแสดงคนเดิม หรือเปลี่ยนนักแสดง ทำท่าที่เน้นอวัยวะเดิม ๆ หรือทำท่าที่อยู่ในตำแหน่งเดิม ๆ เหล่านี้เป็นลักษณะของการทำซ้ำที่แตกต่างกันออกไป และให้อารมณ์ความหมาย หรือความรู้สึกที่ต่างกันด้วย การทำซ้ำในแง่ของจิตวิทยามักเป็นการสร้างสมาธิให้เกิดขึ้น เหมือนกับการฝึกหัดอ่านหนังสือหรือเขียนตัวหนังสือ คือเมื่อฝึกหรือกระทำเรื่องเดิมซ้ำ ๆ ไปมา ก็จะทำให้เกิดสมาธิกับสิ่งนั้น โดยมากวิธีการทำซ้ำมักจะอยู่ในส่วนหนึ่งของบทเรียนสำหรับนักแสดงละคร ขณะที่นักเรียนนาฏยศิลป์ก็จะเห็นลักษณะดังกล่าวในชั้นเรียน แต่เมื่อการทำซ้ำปรากฏในผลงานนาฏยศิลป์ก็จะให้ความหมายหรือมีนัยอีกแบบหนึ่ง ถือเป็นแนวคิดหลังสมัยใหม่ที่มุ่งเน้นสิ่งที่จำเจกระทำซ้ำไปมา กระทำแต่น้อย ซึ่งการทำซ้ำมักจะพบเห็นคู่กับแนวคิด มินิมอลลิสม์ (Minimalism) (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 19 สิงหาคม 2558)

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ใช้เทคนิคพิเศษด้วยเครื่องสร้างควัน (Smoke Machine) ระหว่างการเปิดช่องระหว่างจอ เพื่อเพิ่มบรรยากาศ ความสวยงาม ความน่าสนใจ และเสริมให้หุ่นละครเล็กโดดเด่นขึ้น ในฐานะเป็นตัวเอกของการแสดงในฉากนี้

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 3 ผู้วิจัยต้องการนำเสนอให้ผู้ชมเห็นถึงความสัมพันธ์ของศิลปะการแสดงของไทยทั้ง 3 ประเภท อันได้แก่ หนังใหญ่ โขน และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งได้รับอิทธิพลและมีพัฒนาการต่อกันมาจนกระทั่งในที่สุดกลายเป็นศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่มีแบบแผนในการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ หลังจากการแสดงหุ่นละครเล็กประกอบเพลงคุกพาทย์ดำเนินไป โขนตัวทศกัณฐ์ และหนังใหญ่ทศกัณฐ์ก็ออกมาจากทางปีกซ้ายและขวาของเวทีตามลำดับ จากนั้นก็ร่วมแสดงในท่าเดียวกัน เพลงเดียวกัน พร้อมกัน ซึ่งในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ผู้ชมจะได้เห็นท่าทางรักษาสมดุลของการแสดงไทยทั้ง 3 ประเภท สมพร ฟูราจ ได้กล่าวถึงสมดุลของการแสดงไทยไว้ ดังนี้

> ในการแสดงของไทย นักแสดงจะอยู่ในสถานะรักษาสมดุลอยู่เสมอ ขาและเข่าที่เปิดกว้างและเท้าที่หันออก ยากต่อการบังคับให้ยืนอยู่ได้ ทำให้นักแสดงเคลื่อนไหวค่อนข้างช้า เน้นทางทางตอนเริ่มต้นและท่าทางตอนจบ ความหมายและพลังอยู่ที่การใช้มือ ข้อมือและการกรีดนิ้ว ลักษณะเด่นของการแสดงของไทย คือ เครื่องแต่งกาย และการใส่เครื่องหัวชฎา หรือหัวโขนที่ทำให้การเคลื่อนไหวของนักแสดงดูเหมือนอยู่กับที่ในขณะที่ส่วนลำตัวเคลื่อนไหว (สมพร ฟูราจ, 2554: 71)

ในการจัดตำแหน่งการแสดง (Blocking) เพื่อให้ผู้ชมสามารถเห็นถึงความเกี่ยวข้อง และความสัมพันธ์ของศิลปะการแสดงของไทยทั้ง 3 ประเภทนี้โดยง่าย ผู้วิจัยจึงเริ่มใช้ลักษณะเส้นระนาบตรงมาช่วยในการอธิบาย โดยในช่วงแรกของการแสดงรวมนี้ มีการวางตำแหน่งเรียงหน้ากระดานสลับฟันปลาก่อน หลังจากการทดลองในครั้งที่ 2 นราพงษ์ จรัสศรี ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ ได้ให้ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการวางตำแหน่งนักแสดงว่า

> มุมมองที่เรียงหน้ากระดาน แม้ง่ายต่อการทำความเข้าใจ แต่เป็นมุมมองที่แบนเกินไป ไม่มีมิติ ไม่น่าสนใจ ควรมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ และน่าสนใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มเป้าหมายผู้ชม คือ คนรุ่นใหม่ ควรจัดตำแหน่งให้สร้างสรรค์กว่าแนวระนาบ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 30 พฤศจิกายน 2558)

จากข้อเสนอแนะดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้นำการแสดงมาวิเคราะห์และปรับปรุงแก้ไข โดยเริ่มต้นการแสดงเป็นแนวระนาบ จากนั้นเปลี่ยนเป็นแถวตอนลดหลั่นตามระดับ

ความสูงของการแสดง โดยใช้ขั้นบันไดช่วย เพื่อไม่ให้บังสายตาของผู้ชม การแสดงโขนจึงอยู่ด้านหน้าตอนล่างสุดบนเวทีสี่เหลี่ยม ต่อมาคือ หุ่นละครเล็ก ที่ผู้เชิดจะต้องยกหุ่นขึ้นเหนือศีรษะ ผู้วิจัยจัดให้ผู้เชิดยืนอยู่กลางบันไดคนละขั้น เพื่อเล่นระดับให้เกิดมิติและความสวยงาม ส่วนด้านบนสุด คือ หนังใหญ่ เนื่องจากผู้เชิดจะต้องชูหนังใหญ่สุดแขน และหนังมีขนาดค่อนข้างใหญ่สามารถบดบังได้ การจัดตำแหน่งเหล่านี้ เพื่อสร้างสรรค์ให้การแสดงเกิดมิติ ผู้ชมสามารถเห็นถึงระดับวง และความพร้อมเพรียงของการเคลื่อนไหวในส่วนต่าง ๆ ได้แก่ ศีรษะ วงแขน และขาของศิลปะการแสดงของไทยทั้ง 3 ประเภท ซึ่งผู้วิจัยพบว่าทั้ง 3 มีลีลาท่าทางที่คล้ายคลึง และเหมือนกันอยู่มาก ผู้ชมสามารถพบความสัมพันธ์นั้นผ่านลีลาการแสดงในผลงานการแสดงชุดนี้ ดังภาพต่อไป

ภาพที่ 4.74 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 2 ฉาก 1 รวมศิลปะการแสดงของไทย 3 ประเภท
ที่มา: ผู้วิจัย

CHULALONGKORN UNIVERSITY

องก์ที่ 3 หุ่น...คือตัวตน ฉากที่ 1

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 หุ่น...คือตัวตน ผู้วิจัยต้องการนำเสนอถึงจิตวิญญาณของศิลปินผู้ฟื้นฟู และพัฒนาการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก อันได้แก่ ครูสาคร ยังเขียวสด หรือ โจหลุยส์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี พุทธศักราช 2539 ในฐานะผู้ต่อลมหายใจให้กับหุ่นละครเล็กอีกครั้งในงานเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ในปี พ.ศ. 2528 ตามเรื่องราวในการแสดงครั้งนี้ ซึ่งผลจาก การสัมภาษณ์เยาวชนคนรุ่นใหม่ชาวไทยในปัจจุบัน ไม่ค่อยมีผู้รู้จักอย่างแน่ชัด บางคนได้ยินเพียงชื่อ แต่ไม่ทราบถึงผลงานที่ท่านได้สร้างสรรค์ไว้อย่างถ่องแท้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงออกแบบการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ขึ้น นอกจากจุดประสงค์ในการเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ให้แก่คนรุ่นใหม่แล้ว ผู้วิจัยยังต้องการให้คนรุ่นใหม่ตระหนักถึงคุณค่าของศิลปะไทย และความอุตสาหะของศิลปินไทยที่รักและยังคงสืบทอดภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไว้ตราบจนสิ้นลมหายใจ ทั้งนี้ ผู้วิจัยยังคงคำนึงถึงครูแกร ศัพทวณิช ในฐานะผู้สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กท่านแรกอีกด้วย

การนำเสนอภาพในฉากนี้ ผู้วิจัยได้รับข้อเสนอแนะจากนราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ ถึงการนำเอาผลงานการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็กหลากหลายรูปแบบของครูสาคร ยังเขียวสดขึ้นมานำเสนอให้ผู้ชมได้เห็นบนเวทีเป็นจำนวนมาก โดยใช้ลักษณะการเดินแถว (Parade) เพื่อสร้างความตระกานตาให้แก่ผู้ชม นอกจากนี้ ยังเป็นการเปิดโอกาส และสร้างประสบการณ์ให้คนรุ่นใหม่ได้ชื่นชมและสัมผัสผลงานของครูสาคร (หุ่นละครเล็ก) อย่างใกล้ชิด ผู้วิจัยจึงออกแบบฉากเชิดชูครูแผ่นดินนี้เป็นฉากจบของผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

ภาพที่ 4.75 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3
ในตอนท้ายของการขึ้นลอย 1 ในการแสดงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบ
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.75 ในตอนท้ายขององก์ 2 ฉาก 3 เมื่อชาวคณะเรียนรู้ และสามารถแสดงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบได้ ระหว่างการขึ้นท่าลอย 1 ของหุ่นพระราม และทศกัณฐ์ ฝ่ายสนับสนุนฉาก (Backstage) ได้เตรียมตั่งที่นั่งออกมาผ่านประตูกลที่เปิดได้บริเวณบันไดตรงกลางเวที เพื่อให้ตัวละครครูสาครได้เตรียมตัวนั่งบนตั่ง จากนั้นหุ่นละครเล็กทั้ง 3 ตัว พร้อมผู้เชิด 9 คนก็วิ่งสวนกันวันกลับไปอยู่ข้างหลังตั่ง เผยให้เห็นตัวละครครูสาครนั่งอยู่ด้วยท่าหยุดนิ่ง (Freeze/ Stillness/ Pause) โดยจอหลังฉายภาพครูแกร ศัพทวณิช ดังภาพที่ 4.76 โดยสทาศัย พงศ์หิรัญ ได้กล่าวถึง “เทคนิคการเคลื่อนไหวแบบหยุดนิ่ง” ดังนี้

การหยุดนิ่ง ศัพท์ทางการละครเรียกว่า ฟรีซ (Freeze) คือ การหยุดนิ่ง ช่วยให้ภาพในการแสดงชัดเจนยิ่งขึ้น เช่น การที่นักแสดงหยุดนิ่ง ไม่ได้หมายความว่านักแสดงไม่ได้มีอะไรจะเล่า แต่การหยุดนิ่งเป็นการเน้นการกระทำ เน้นการเคลื่อนไหวนั้นให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น บางครั้งเราเคลื่อนที่ตลอดเวลา ทำให้ผู้ชมตามไม่ทัน เมื่อใดที่เรามีการหยุดนิ่ง ทำให้ผู้ชมเห็นภาพการให้ความหมาย สติลเนียส คือ การคงอยู่ดำรงอยู่ เป็นการให้ความหมายในลักษณะหนึ่งนอกจากการเคลื่อนไหว เพื่อให้เห็นว่าตัวละครอยู่ในภาวะนั้น ๆ โดยการใช้เทคนิคของการหยุดนิ่ง (สทาศัย พงศ์หิรัญ, สัมภาษณ์: 16 ธันวาคม 2558)

ภาพที่ 4.76 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 “เชิดชูครูแผ่นดิน”
ที่มา: ผู้วิจัย

จากนั้น นักแสดงทุกคนในเรื่องจะทยอยเดินถือหุ่นออกมาคนละ 1 – 2 ตัวจากจุดทางเข้าต่าง ๆ บริเวณที่นั่งของผู้ชม เพื่อให้ผู้ชมได้ชมหุ่นอย่างใกล้ชิด ผู้ออกแบบได้สร้างขบวนหุ่น (Puppet Parade) ผสมผสานกับการเต้นรำแบบแฟลชม็อบ (Flash Mob) ซึ่งเป็นการเต้นรำของคนรุ่นใหม่ที่เกิดขึ้นโดยการนัดกันผ่านการสื่อสารโทรคมนาคม เครือข่ายสังคม อีเมล์ หรือแบบปากต่อปาก โดยสำนักงานข่าวซีเอ็นเอ็น (CNN) ได้นำเสนอข่าวเกี่ยวกับการเต้นแฟลชม็อบไว้ดังนี้

แฟลชม็อบ (Flash Mob) เป็นการรวมตัวของกลุ่มคนในสถานที่หนึ่งอย่างฉับพลัน เพื่อแสดงสิ่งแปลกตาและดูเหมือนไม่มีจุดมุ่งหมายในช่วงระยะเวลาอันสั้น จากนั้นจึงสลายตัว มักจะทำเพื่อจุดประสงค์การบันเทิง การล้อเลียน หรือการแสดงออกทางศิลปะ ศัพท์คำนี้เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2546 โดยทั่วไปไม่ได้ใช้กับเหตุการณ์หรือการแสดงที่จัดขึ้นเพื่อจุดประสงค์ทางการเมือง (เช่นการประท้วง) การโฆษณาเชิงพาณิชย์ การจัดฉากโฆษณาที่เกี่ยวข้องกับหน่วยงานประชาสัมพันธ์ หรือผู้เชี่ยวชาญที่ได้รับการว่าจ้าง กรณีถ้ามีจุดประสงค์ที่ได้วางแผนไว้เพื่อกิจกรรมทางสังคมดังกล่าว จะเรียกว่าสมาร์ตม็อบ (Smart Mob)” (CNN, วิดีทัศน์: 19 กุมภาพันธ์ 2553)

ภาพที่ 4.77 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 “ขบวนหุ่น”
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.77 นักแสดงทุกคนถือหุ่นขึ้นมาบนเวที เข้าประจำตำแหน่งที่ผู้ออกแบบวางไว้ โดยแบ่งเป็น 4 ระดับ ตามพื้นที่เวที ได้แก่

1) ระดับล่างสุด คือ นักแสดงนั่งพับเพียบกับพื้น และหุ่นละครเล็กอยู่บนแป้นหุ่น

2) ระดับที่ 2 คือ นักแสดงคุกเข่า ขนาบข้างด้วยหุ่นละครเล็กที่อยู่บนแป้นหุ่น

3) ระดับที่ 3 คือ นักแสดงยืนถือหุ่นละครเล็ก

4) ระดับที่ 4 คือ นักแสดงยืนบนพื้นเวทียกระดับและถือหุ่นละครเล็ก

ภาพที่ 4.78 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 “ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันบนความแตกต่าง”
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.78 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 ผู้วิจัยต้องการนำเสนอภาพนักแสดงคนรุ่นใหม่ ทั้งนักเต้นสตรีท (Street Dancer) และผู้เชิดหุ่นละครเล็กร่วมกันถือหุ่นละครเล็กบนเวทีเดียวกัน สะท้อนถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของความแตกต่างผ่านสัญลักษณ์ (Symbolic) คือ หุ่นละครเล็ก หรือศิลปวัฒนธรรมไทย สื่อความหมายว่า แม้เราจะต่างเพศต่างวัย ต่างที่มา ต่างยุคต่างสมัย แต่ทุกคนก็คือคนไทย ประเทศที่มีศิลปวัฒนธรรมอันน่าภาคภูมิใจและเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

ภาพที่ 4.79 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 “ครูสาคร ยังเขียวสด”
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.79 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 “ครูสาคร ยังเขียวสด” ระหว่างที่นักแสดงเดินถือหุ่นเข้ามาประจำที่บนเวทีและหยุดนิ่ง ภาพด้านหลังที่ฉายอยู่บนจอแอลอีดี (LED) เป็นสไลด์ภาพ (Slide) สรุปเรื่องราวการเดินทางของหุ่นละครเล็ก ตั้งแต่พ่อครูแกร ผู้ให้กำเนิดหุ่นละครเล็ก พัฒนาการเชิด หุ่นในแบบต่าง ๆ ความสำเร็จของหุ่นละครเล็กตัวแทนจากประเทศไทยบนเวทีระดับโลก จบลงด้วยภาพและเสียงของครูสาครยังเขียวสด ผู้ฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้กลับมามีชีวิตโลดแล่นอีกครั้ง ซึ่งเป็นเสียงจากการ

สัมภาษณ์เพื่อบันทึกเทปทำสารคดีเกี่ยวกับหุ่นละครเล็ก ซึ่งจัดทำโดยนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) เมื่อครั้งที่ครูสาครยังมีชีวิตอยู่ และนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) เพิ่งได้รับรางวัลชนะเลิศ (Best Performance Award) จากการประกวดหุ่นโลก ณ กรุงปราก สาธารณรัฐเชค ในปี พ.ศ. 2549 โดยใจความสำคัญของบทสัมภาษณ์นี้ ได้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ และแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของผู้วิจัยเป็นอย่างยิ่ง โดยครูสาคร ยังเขียวสด ได้กล่าวถึงคนไทยกับการรับวัฒนธรรมใหม่ของคนรุ่นใหม่ ดังนี้

> พี่น้องคนไทยเรานะ เราเป็นเลือดเนื้อของไทย ยังไงก็อะไรแปลก ๆมา เราไม่ห้ามไม่หวงหรอก ยังไงก็ขอให้อย่าทิ้งศิลปะของไทย ซึ่งเป็นศิลปะที่ปู่ย่าตายายให้มา ให้เป็นของคนไทยบ้าง ผมแน่ใจทุกวันนี้ ว่าผมตายแล้ว ผมคงไม่ไปไหน ผมจะอยู่กับหุ่นนี่ (สาคร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 14 กุมภาพันธ์ 2550)

ผู้วิจัยได้นำบทสัมภาษณ์ของครูสาครข้างต้น มาเป็นคำปิดท้ายการแสดง เนื่องจากต้องการให้ศิลปินได้สื่อสารกับผู้ชมโดยตรงถึงเจตนารมณ์ของบรรพบุรุษไทย เป็นการฝากข้อคิดไว้ให้กับคนรุ่นใหม่ได้ทบทวนและพิจารณาในการเลือกรับ และซึบซับศิลปวัฒนธรรมใดก็ตาม ต้องไม่ละทิ้งศิลปะของไทย ซึ่งเป็นภูมิปัญญาอันล้ำค่าสืบทอดกันมาแต่ครั้งบรรพกาล หรือที่เรียกว่า “มรดกทางวัฒนธรรม” ก่อนครูสาครจะล่วงลับ ท่านได้สั่งลูกหลานให้เก็บกระดูกท่านไว้ในหุ่นขี้ผึ้งที่ปั้นขึ้นมาจากการถอดแบบตามสัดส่วนจริงของท่าน ตามคำพูดที่ท่านเคยได้กล่าวไว้ว่าท่านจะไม่ไปไหน ท่านจะอยู่กับหุ่น ดังที่พิสูตร ยังเขียวสด บุตรชายคนที่ 5 ของครูสาครได้กล่าวไว้ว่า

> พ่อเขาบอกลูกทุกคนตั้งแต่ก่อนเสียไปว่า ถ้าแกเป็นอะไรไปให้นำกระดูกแกเก็บไว้ที่หุ่นตัวนี้ ซึ่งแกก็เป็นคนทำช่องสี่เหลี่ยมกลางหน้าอกของหุ่นไว้เพื่อเก็บกระดูกของตัวแกเอง หุ่นขี้ผึ้งของพ่อถือหุ่นละครเล็กฤาษีเคยตั้งอยู่ที่นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ที่สวนลุมไนท์บาซ่า ปัจจุบันได้ย้ายเอากลับไปไว้ที่บ้านพ่อ แกไม่ไปไหนจากหุ่นจริง ๆ ในทางพุทธศาสนาอาจไม่ถูกต้องเท่าไหร่ที่ไม่ปล่อยวาง และในทางโลก พ่อไม่ได้ทำผิดอะไร เขารักและอุทิศตนให้กับหุ่นมาทั้งชีวิต และเขาเลือกที่จะอยู่กับหุ่นแม้ว่าชีวิตจะหาไม่ หุ่น...คือตัวตนที่แท้จริงของแก (พิสูตร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 15 พฤษภาคม 2559)

ปัจจุบัน หุ่นครูสาครยังคงเป็นที่เคารพกราบไหว้บูชาของลูกหลานชาวคณะ ผู้ที่รักและศรัทธาในครูสาคร ยังเขียวสดตลอดจนถึงผู้ที่ชื่นชอบการแสดงหุ่นละครเล็ก ผู้วิจัยจึงเลือกนำเสียงบันทึกมาใช้ประกอบการแสดง และการประมวลภาพครูสาครและหุ่นละครเล็กในตอนท้าย โดยได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ฉากนี้จากการปิดท้ายเรื่องของภาพยนตร์ต่างประเทศที่สร้างจากเรื่องจริงของบุคคลในประวัติศาสตร์ (Biography) เช่น เดอะ โซเชียล เน็ตเวิร์ค

(The Social Network) ที่ออกฉายเมื่อวันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ. 2553 ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติของมาร์ค แซคเคอเบิร์ก (Mark Zuckerberg) ความเป็นมา และการก่อตั้งเฟซบุ๊ค (Facebook) เครือข่ายสังคม ซึ่งเป็นที่นิยมมากในปัจจุบัน และ จ็อบส์ (Jobs) ที่ออกฉายในวันที่ 16 สิงหาคม ปี พ.ศ. 2556 ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวประวัติ แนวคิด และเรื่องราวของสตีฟ จ๊อบส์ (Steve Jobs) ผู้ก่อตั้งบริษัท “แอปเปิ้ล” (Apple) ผู้ประดิษฐ์คอมพิวเตอร์ และโทรศัพท์อัจริยะ (Smartphone) อย่างไอโฟน (iPhone) ซึ่งเปลี่ยนรูปแบบวิธีการสื่อสารของมนุษย์ทั่วโลกไปโดยอย่างสิ้นเชิง ในตอนท้ายของภาพยนตร์ทั้ง 2 เรื่องมีการประมวลผลงานของผู้ที่นำมาสร้างเป็นภาพยนตร์ ข้อคิดที่ผู้นั้นได้เคยมอบไว้ และบทสรุปชีวิตในตอนท้าย

ภาพที่ 4.80 ฉากสรุปผลงานของมาร์ค ซัคเคอร์เบิร์ก (Mark Zackerberg) ในตอนท้ายของภาพยนตร์เรื่องเดอะ โซเชียล เน็ตเวิร์ค (The Social Network)
ที่มา: ภาพยนตร์เรื่องเดอะ โซเชียล เน็ตเวิร์ค (The Social Network)

ภาพที่ 4.81 ฉากสุดท้ายในภาพยนตร์เรื่องจ๊อบส์ (Jobs): การแนะนำบุคคลจริงที่ถูกนำมาอ้างอิงในภาพยนตร์
ที่มา: ภาพยนตร์เรื่องเดอะ โซเชียล เน็ตเวิร์ค (The Social Network)

ภาพที่ 4.82 การปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 องก์ 3 ฉาก 1 “ครูสาคร ยังเขียวสด”
ที่มา: ผู้วิจัย

คำอธิบายภาพที่ 4.82 ในฉากจบของการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” ไฟเวทีกลางสว่างขึ้น เผยให้เห็นนักแสดงทุกคนบนเวทีพร้อมกับหุ่นละครเล็ก จากนั้นทุกคนพนมมือไหว้ ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้การไหว้สื่อถึง 3 ประการด้วยกัน ได้แก่ 1) การแสดงความเคารพครูสาคร ยังเขียวสด และศิลปินของแผ่นดินไทยทุกท่าน 2) การไหว้เป็นการแสดงออกทางวัฒนธรรมของไทยอันดีงามอย่างหนึ่ง ที่คนไทยมีโอกาสในการปฏิบัติมากที่สุด 3) ขอขอบคุณท่านผู้ชมทุกท่านที่มาร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการอนุรักษ์ สืบทอด และสืบสานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กด้วยกันในวันนี้ ซึ่งทั้ง 3 การไหว้นี้ ล้วนเป็นการไหว้บุคคลทุกระดับอาวุโส ทุกตัวละครจึงเริ่มพนมมือไหว้ระดับอก แล้วค่อยก้มศีรษะลงเล็กน้อย ลดระดับของมือกลับมาที่ระดับอกและเงยหน้าขึ้นค้างไว้ เป็นอันจบการแสดงบริบูรณ์

4) การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 3 ผู้วิจัยยังคงให้ความสำคัญกับเสียงและดนตรีประกอบการแสดง โดยมีการใช้ดนตรีทั้งเป็นส่วนสำคัญในการดำเนินเรื่อง (Dramatic Music) เช่น เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงหุ่นละครเล็ก และใช้ประกอบการดำเนินเรื่อง (Incidental Music) เช่น คลอประกอบการกระทำบางอย่าง และเชื่อมระหว่างฉาก เป็นต้น เพื่อให้ละครมีความสมบูรณ์มากขึ้น ดังที่ อริสโตเติล (Aristotle) นักปราชญ์ชาวกรีกได้ให้ความสำคัญของดนตรีในฐานะองค์ประกอบของบทละคร โดยได้อธิบายไว้ดังนี้

> อริสโตเติล (Aristotle) ให้ “เพลง” เป็นองค์ประกอบที่ 5 ของบทละคร ซึ่งหมายถึง “เสียง” เพราะบทละครกรีกโบราณล้วนแต่มีบทเพลงซึ่งคอรัส (Chorus) หรือนักร้องหมู่จะต้องขับร้องทั้งสิ้น ในที่นี้หมายถึงรวมไปถึงเสียงที่ปรากฏบนเวที ซึ่งภาษาที่ใช้ในบทพูดคือเสียงของภาษา รวมถึงความเงียบระหว่างคำพูดต่างก็เป็น “เพลง” ในแง่ของละคร ตามหลักของอริสโตเติลนั้น บทเพลงที่ดีต้องเป็นส่วนหนึ่งของบทละครเช่นเดียวกับบทพูด และต้องมีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่น ๆ ในละครด้วย (จารุณี หงส์จารุ, 2549: 116)

ในการออกแบบเสียงในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้ทั้งเพลงบรรเลงหน้าพาทย์ที่มีอยู่ดั้งเดิม และเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมาใหม่ประกอบการแสดง โดยเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงในฉากเปิดตัว (Exposition) ผู้วิจัยได้ใช้เสียงประกาศในงานสวนอัมพร เป็นการเล่าปูมหลังของตัวละคร และให้ข้อมูลต่าง ๆ ของเหตุการณ์ที่กำลังจะเกิดขึ้นก่อนเข้าสู่การบรรเลงวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่องรามเกียรติ์ ชุดทศกัณฐ์รบพระราม หรือยกรบ นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังคงใช้เสียงประกอบตามบรรยากาศ และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายในเรื่องให้ใกล้เคียงกับความเป็นจริงตามแนวคิดสัจจนิยม (Realism) ซึ่งสดใส พันธุมโกมล ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับละครแนวเรียลสิสม์ (Realism) ไว้ว่า “การละครสมัยใหม่ที่พยายามมองชีวิตด้วยสายตาที่เป็นกลาง แล้วสะท้อนภาพออกมาในรูปของละครตามความเป็นจริงโดยไม่เสริมแต่งหรือบิดเบือน ตลอดจนใช้ชีวิตการจัดเสนอที่ทำให้ละครมีความใกล้เคียงกับชีวิตจริงมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้” (สดใส พันธุมโกมล, 2556: 36)

ดังนั้น เสียงที่เกิดขึ้นในฉากที่มีการแสดง (Acting) อาทิเช่น การแสดงในสวนอัมพร พ.ศ.2528 และฉากสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้น ผู้วิจัยจึงใช้ออกแบบเสียงแวดล้อมให้มีความใกล้เคียงกับเหตุการณ์ที่เคยเกิดขึ้นจริง ทั้งนี้ ดนตรีในการแสดงในฉากอื่น ๆ ก็ต้องมีความสอดคล้องกับลีลาในการแสดงของนักแสดงด้วย เพื่อช่วยให้ผู้ชมคล้อยตาม เข้าใจ และเกิดอรรถรสในการรับชม ดังจุติกา โกศลเหมมณี ได้แสดงทรรศนะไว้ว่า “การแสดงต้องมีการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องไปกับเสียงดนตรีและเสียงร้องในการช่วยกำหนดลีลาจังหวะหรือเพื่อบอกเรื่องราวเพื่อให้การแสดงออกสามารถสื่อสารได้อย่างสมบูรณ์” (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 59)

ในการประพันธ์เพลงใหม่สำหรับการแสดงตอน “สืบสานตำนานศิลป์” ผู้วิจัยได้ใช้โปรแกรมแต่งเพลง และเทคโนโลยีทางดนตรี สร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยประกอบการแสดงของทศกัณฐ์ โดยใช้เสียงจังหวะกลองไฟฟ้า สตริง (String) ผสมผสานกับเสียงระนาด ฉิ่ง และเสียงประกอบพิเศษ (Sound Effects) เพื่อสร้างบรรยากาศร่วมสมัย ให้ใกล้เคียงกับเพลงที่กลุ่มผู้ชมคนรุ่นใหม่คุ้นเคยมากขึ้น ผู้วิจัยยังได้นำเพลงบรรเลงปี่พาทย์ เพลงคุกพาทย์มาสลับ

ใช้ในการแสดงอิทธิฤทธิ์ของตัวละครทศกัณฐ์ทั้ง 3 แบบ (หนังใหญ่ โขน และหุ่นละครเล็ก) ซึ่งผู้วิจัยต้องการนำเสนอการแสดงประกอบเพลงคุกพาทย์ โดยไม่ผสมปะปนกับดนตรีประเภทอื่น เนื่องจากทางนาฏยศิลป์ ถือว่าเพลงนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ผู้วิจัยจึงนำเสนอด้วยความเคารพในต้นฉบับเดิม ส่วนในตอนท้ายของการแสดง ผู้วิจัยได้ใช้เพลงบรรเลงร่วมสมัยที่นำเพลงลาวเจริญศรีจากวรรณคดีไทยเรื่องลิลิตพระลอมาเรียบเรียงใหม่ได้ไพเราะ ด้วยเสียงซออู้ที่ดูหวานปนเศร้ามาเป็นเพลงรำลึกถึงครูสาคร ยังเขียวสด และปิดท้ายแสดง โดยอุดม เพชรสังหาร ได้กล่าวถึงคลื่นของเสียงดนตรีอารมณ์ที่มีต่อเสียงซอไว้ ดังนี้

> คลื่นเสียงของเครื่องดนตรีที่บรรเลงเป็นท่วงทำนองของเพลง จังหวะของเพลงไปก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่างๆ ในสมองของเรา ทำให้การทำงานของเซลล์สมองมีการเปลี่ยนแปลงไป เป็นผลให้ความคิด อารมณ์ ความรู้สึกของเราเปลี่ยนไปด้วย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับว่าลักษณะของเพลง จังหวะ ท่วงทำนอง ตลอดจนประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงนั้นเป็นอย่างไร
>
> เครื่องดนตรีที่มีความถี่ของเสียงที่สูง เช่น ไวโอลิน ซอ ขิม จะเข้ เปียโน จะมีผลต่อสมองส่วนที่ใช้ความคิดของมุนษย์ได้มากกว่าเครื่องดนตรีที่ให้เสียงความถี่ต่ำ ๆ ดังนั้นถ้าหากเราต้องการจะเลือกเพลงเพื่อกระตุ้นสมองส่วนในเรื่องของการเรียนรู้ การใช้ความคิดใช้เหตุผล ก็ควรเลือกเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีกลุ่มนี้ และจังหวะของเพลงก็ต้องพอดีจังหวะการเต้นของหัวใจ หรือเร็วกว่านิดหน่อย (อุดม เพชรสังหาร, 2558: 28)

หากใช้เครื่องดนตรีที่มีความถี่ของเสียงสูงมาบรรเลงช้ากว่าจังหวะการเต้นของหัวใจจะสามารถกระตุ้นความคิดของมนุษย์ และสร้างความรู้สึก และอารมณ์ให้คล้อยตามความช้าของจังหวะอีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของวรเขต ทักโกษาเกี่ยวกับอารมณ์ที่มีต่อเสียงซอไว้ ว่า “เสียงซอ เป็นเสียงที่ให้อารมณ์เศร้า และหวานในเวลาเดียวกัน เสียงซออู้มีความนุ่มทุ้มฟังแล้วชวนสบาย เมื่อนำมาบรรเลงในจังหวะช้า ๆ ประกอบกับเสียงดนตรีละมุนข้างเคียงจึงให้ทั้งกระตุ้นความคิดและความรู้สึกรำลึกหวนคิดถึงบางสิ่ง (วรเขต ทักโกษา, สัมภาษณ์: 9 กุมภาพันธ์ 2559)

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ฉากสุดท้าย “เชิดชูครูแผ่นดิน” ผู้วิจัยต้องการสื่อให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่ได้รู้จัก และร่วมกันรำลึกถึงครูสาคร ยังเขียวสด ในฐานะศิลปินของแผ่นดิน จากการออกแบบเสียงครั้งนี้พบว่า ดนตรีประกอบการแสดงนั้นมีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมการสื่อสารให้บรรลุวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ทุกประการ

5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งที่ 3

การปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่มีความสอดคล้องกับบทการแสดง และสื่อความหมายถึงศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กโดยตรง ทั้งนี้เพื่อส่งเสริมการสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจได้ง่ายขึ้น ดังจุติกา โกศลเหมมณี ได้กล่าวไว้ว่า

> ศิลปะการแสดงหรือนาฏยศิลป์ จำเป็นต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดง เพื่อสื่อสารกับผู้ชมได้มากขึ้น อุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นสิ่งที่ช่วยอธิบายบุคลิกลักษณะตัวละคร เสริมการอธิบายเหตุการณ์ สร้างบรรยากาศของสถานที่ในบทการแสดง เช่น อาวุธต่าง ๆ ไม้เท้า เก้าอี้ ข้าวของเครื่องใช้ตามเนื้อเรื่อง นอกจากนั้นบางครั้งผู้สนร้างสรรค์ยังมีการออกแบบลีลาให้นักแสดงใช้ประโยชน์จากอุปกรณ์ที่เคลื่อนไหวได้ในเชิงสัญลักษณ์ (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 58)

จากที่กล่าวมาข้างต้น สอดคล้องกับทรรศนะของธนากร จันทนะสาโร เกี่ยวกับ การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย และศิลปะการแสดงอื่น ๆ ไว้ว่า

> การออกแบบอุปกรณ์การแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย หรือศิลปะการแสดงอื่น ๆ จำเป็นต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อใช้สื่อสารสาระสำคัญให้กับผู้ชมได้มากขึ้น เป็นสิ่งที่ช่วยอธิบายบุคลิกลักษณะตัวละคร เสริมการอธิบายเหตุการณ์สร้างบรรยากาศของสถานที่ในบทการแสดงนั้น ๆ เช่น อาวุธ ไม้เท้า เก้าอี้ สิ่งของเครื่องใช้ตามเนื้อหาของการแสดง แม้กระทั่งบางครั้งผู้ออกแบบลีลาสามารถสร้างสรรค์ให้นักแสดงได้ใช้ประโยชน์ผ่านอุปกรณ์ดังกล่าว หรืออาจจะเป็นการเคลื่อนไหวในเชิงสัญลักษณ์นั้น ๆ กับอุปกรณ์ เป็นต้นว่า ผ้า เชือก ริบบิ้น (ธนากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 12 สิงหาคม 2558)

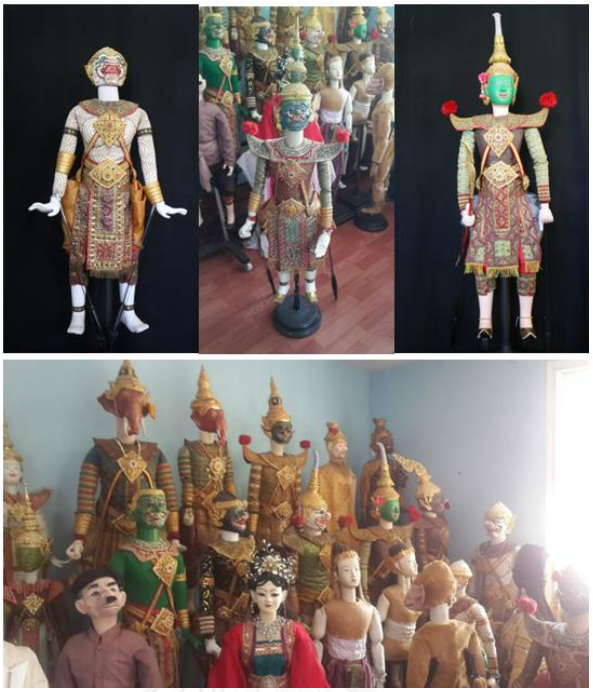
ในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้ผ้าสีแดงแทนฉากบังผู้เชิด ซึ่งเป็นการลดทอนแบบโรงหุ่นละครเล็กต้นฉบับในอดีต ที่เป็นโครงไม้ตรึงผ้าแดงจับจีบ เมื่อใช้ผ้าแดงยาว 6 เมตรผืนเดียวทำให้สะดวกต่อการเปลี่ยนฉาก และการพลิกแพลงรูปแบบวิธีการแสดงได้หลากหลายยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ใช้หนังใหญ่ อาวุธโขน (คันศร) และหุ่นละครเล็กของจริงประกอบการแสดงทั้งหมด เพื่อความสวยงาม และสมจริงของการแสดง ที่สำคัญที่สุด ผู้วิจัยต้องการนำผลงานศิลปะไทยมาให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่ได้มีโอกาสชมของจริงอย่างใกล้ชิดอีกด้วย

ภาพที่ 4.83 อุปกรณ์ประกอบการแสดง “ผ้าสีแดง ความยาว 6 เมตร”
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.84 อุปกรณ์ประกอบการแสดง: คันศรทศกัณฐ์
ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.85 อุปกรณ์ประกอบการแสดง: หนังใหญ่ทศกัณฐ์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.86 อุปกรณ์ประกอบการแสดง: หุ่นละครเล็ก
ที่มา: ผู้วิจัย

6) การออกแบบพื้นที่ และสถานที่แสดง

สถานที่ และพื้นที่การแสดงมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเป็นอย่างยิ่ง ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดง ครั้งที่ 3 วันจันทร์ที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2558 ผู้วิจัยยังคงเลือกใช้สถานที่ในการฝึกซ้อม และการแสดงจริงที่เดอะ สเตจ (The Stage) ณ โครงการเอเซียทีค: เดอะริเวอร์ฟร้อนท์ บนถนนเจริญกรุง ลักษณะของเวทีเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างภาพบนเวที โรงละครเดอะสเตจ (The Stage) เป็นเวทีแบบผู้ชมนั่งรอบเวทีสามด้าน (Thrust Stage) ซึ่งผู้ชมมีมุมมองที่ใกล้ชิดกับการแสดง “ผู้แสดงบนเวทีจะต้องหันตัวอยู่เสมอเพื่อเปลี่ยนตำแหน่ง (Position) ให้คนดูได้เห็นจากทุกด้านโดยรอบ และเดินเป็นรูปตัว S (บนพื้น) เพื่อหันหน้าออกได้หลายทิศ” (มัทนี รัตนิน, 2555: 68) ประกอบกับจอแอลอีดี (LED) ด้านหลังที่สามารถช่วยเสริมสร้างบรรยากาศของการแสดงให้มีสีสัน หรือสมจริงมากขึ้น ทำให้สถานที่ในการแสดงครั้งนี้จึงมีความเหมาะสมในทุกด้านตรงกับความต้องการของผู้วิจัยทุกประการ

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้กล่าวถึงการใช้พื้นที่การแสดง (Acting Area) ดังนี้

> การเปลี่ยนแปลงเวที (Stage) หรือพื้นที่การแสดง (Acting Area) ให้เป็นโลกของละครเรื่องใดเรื่องหนึ่ง เป็นเรื่องท้าทายของผู้ออกแบบ แม้ว่าพื้นที่นั้นจะเป็นเพียงพื้นที่ว่าง แต่เมื่อการแสดงเกิดขึ้น พื้นที่ว่างนี้ก็ได้กลายเป็นพื้นที่พิเศษเฉพาะละครเรื่องนั้น ๆ ซึ่งสร้างสรรค์สิ่งมหัศจรรย์ ความประหลาดใจ และความพอใจให้แก่ผู้ชม ถึงเนื้อหาและความหมายของละครที่ค่อย ๆ เผยให้ปรากฏขึ้น มีละเล็กละน้อยผ่านนักแสดง (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2550: 139-140)

ในการออกแบบพื้นที่การแสดง (Acting Area) สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีการใช้พื้นที่แสดงบนเวที (Stage Areas) มาเป็นส่วนประกอบในการจัดว่างตำแหน่ง และทิศทางการเคลื่อนที่ของนักแสดง และอุปกรณ์ประกอบการแสดง เพื่อให้เกิดมิติของภาพที่นำเสนอ ตลอดจนความหมายของแต่ละตำแหน่งและทิศทางการเคลื่อนไหวของนักแสดง และอุปกรณ์การแสดงที่ปรากฏบนเวที

ตารางที่ 4.11 พื้นที่แสดง และตำแหน่งบนเวที

Upstage Right (UR)	**Upstage Right Center (URC)**	**Upstage Center (UC)**	**Upstage Left Center (ULC)**	**Upstage Left (UL)**
Right (R)	**Right Center (RC)**	**Center (C)**	**Left Center (LC)**	**Left (L)**
Downstage Right (DR)	**Downstage Right Center (DRC)**	**Downstage Center (DC)**	**Downstage Left Center (DLC)**	**Downstage Left (DL)**

ผู้ชม (Audience)

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พื้นที่แสดงบนเวทีจะแบ่งตามความใกล้ไกลสายตาผู้ชมบริเวณด้านหน้า (Downstage) จะมีน้ำหนักมากกว่าบริเวณด้านใน (Upstage) บริเวณกลางเวที (Center Stage) จะมีความสำคัญมากกว่าด้านข้าง (Right and Left) ในประเทศตะวันตกจะเรียกขวา หรือซ้ายตามผู้แสดง มัทนี รัตนิน ได้กล่าวถึงการออกแบบพื้นที่แสดงบนเวทีไว้ ดังนี้

> โดยทั่วไปตามหลักสากลแล้ว ด้านขวาของผู้แสดงจะมีความสำคัญและมีน้ำหนักมากกว่าทางด้านซ้าย โดยคิดจากความรู้สึกตามธรรมชาติ และความถนัดของคนส่วนใหญ่ แต่ในตะวันออกมักถือว่าขวาของผู้ชม (ซ้ายของผู้แสดง) สำคัญกว่า เพราะถือผู้ชมเป็นหลัก เช่นตัวละครสำคัญมักอยู่ด้านขวาของผู้ชม (ซ้ายของผู้แสดง)
>
> ถ้าเวทีกว้างมากแต่ตื้น บริเวณกลางเวทีจะมีความสำคัญมากกว่าด้านขวาสุดหรือซ้ายสุด ซึ่งถึงแม้จะอยู่บริเวณหน้าเวทีก็ยังดูไกลตากว่าบริเวณกลางด้านใน (มัทนี รัตนิน, 2555: 71-73)

แอน โบการ์ท (Anne Bogart) ได้กล่าวตามทฤษฎีมุมมอง (View Point) ไว้ว่า “การเคลื่อนไหวบนเวทีในบริเวณที่ต่างกัน ก่อให้เกิดความรู้สึกในการรับรู้ที่แตกต่างกัน” (แอน โบการ์ท อ้างถึงใน สามมิติ สุขบรรจง, 2548: 5) ดังนั้น หากตัวละครปรากฏตัวในตำแหน่งที่มีน้ำหนักมากกว่า ผู้ชมก็จะให้ความสนใจมากกว่า และพื้นที่ใดมีนักแสดงพื้นที่นั้นก็จะมีความสำคัญต่อความรู้สึกผู้ชมมากกว่าบริเวณอื่น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงคำนึงถึงลักษณะพื้นที่ และรูปแบบของพื้นที่ เพื่อออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวให้สอดคล้องกับพื้นที่ที่ใช้แสดงได้อย่างเหมาะสม

7) การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงครั้งที่ 3 ผู้วิจัยยังคงใช้เครื่องแต่งกายของนักแสดงตามการออกแบบครั้งที่ 2 เนื่องจากพบว่าเครื่องแต่งกายที่กำหนดไว้มีความเหมาะสมลงตัวกับนักแสดง เรื่องราว ตัวละคร บทบาทการแสดง ลีลาท่าทางการเคลื่อนไหว ภาพลักษณ์ของการแสดงแต่ละประเภท และรูปแบบการนำเสนอตรงตามวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยทุกประการ ดัง ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงไว้ ดังนี้

> เครื่องแต่งกายเป็นสิ่งที่ถ่ายทอดความคิด ข้อมูล และความรู้สึก และสิ่งที่ผู้ออกแบบค้นพบในละครและแสดงความคิดออกมา การออกแบบเครื่องแต่งกายจะประสบความสำเร็จได้นั้น นอกจากจะขึ้นอยู่กับการวิเคราะห์ตีความตัวละครอย่างเป็นเหตุเป็นผลแล้ว ยังขึ้นอยู่กับความสามารถของนักแสดงที่จะใช้เครื่องแต่งกายนั้นเป็นส่วนหนึ่งของตัวละคร เช่น การเดิน การยืน การนั่ง การเคลื่อนไหวต่าง ๆ

ฯลฯ นักแสดงจะแสดงบทบาทของตัวเองผ่านภาพลักษณ์ที่ผู้ออกแบบสร้างไว้ ซึ่งแสดงถึงทิศทางการนำเสนอ และบรรยากาศของละคร” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2556: 157)

ผู้วิจัยได้เพิ่มเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของโขนตัวทศกัณฐ์ในองก์ 2 ฉาก 1 ตอน “สืบสานตำนานศิลป์” เพื่อแสดงให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่เห็นถึงพัฒนาการจากการเล่นหนังใหญ่ไปสู่การแสดงโขนผ่านตัวละครทศกัณฐ์ และความวิจิตรงดงามของนาฏยศิลป์ไทย ในฉากนี้ผู้วิจัยจึงต้องเพิ่มตัวละครที่แต่งชุดโขนยักษ์ตามแบบฉบับที่ถูกต้องเข้ามา ทศกัณฐ์ถือได้ว่าเป็นพญายักษ์ตัวสำคัญที่สุดในเรื่องโขน ดังนั้น เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับจึงมีมากกว่าโขนยักษ์ตัวอื่น ๆ รวมทั้งสิ้น 22 ชิ้น พร้อมศิราภรณ์ประดับศีรษะ (หัวโขนทศกัณฐ์) และศาสตราวุธ (คันศร) ดังภาพที่ 4.87 และ 4.88

ภาพที่ 4.87 รายละเอียดเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของตัวโขนยักษ์ (ทศกัณฐ์)
ที่มา: (เรณู โกศินานนท์, 2545: 89)

ภาพที่ 4.88 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของตัวโขนยักษ์ (ทศกัณฐ์)
ที่มา: (กรมศิลปากร, 2556: 120)

8) การออกแบบแสง

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้ทดลองการจัดแสง (Lighting) และสีให้กับการแสดง โดยมีจุดประสงค์เพื่อสื่อสารการแสดง เน้นนำสายตาไปยังจุดมุ่งหมายที่ต้องการให้ผู้ชมแลเห็น สร้างจุดสนใจ (Focus) ให้แก่ผู้ชม นอกจากนี้ ยังช่วยสร้างบรรยากาศ และกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชมตามเรื่องราวที่นำเสนอ โดยกฤษรา (ซูไรมาน) วริสราภูริชา ได้ให้ความหมายเกี่ยวกับการใช้แสงในการแสดง ไว้ดังนี้

> การออกแบบแสงบนเวทีนั้นมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งในการสร้างภาพบนเวที ซึ่งแสงสว่างจะช่วยให้ผู้ชมแลเห็นภาพการแสดงที่กำลังเกิดขึ้นบนเวที ปริมาณของแสงนั้นล้วนมีอิทธิพลต่อการมองเห็นของผู้ชมทั้งสิ้น จุดมุ่งหมายอันดับแรกของการแสดงคือการนำเสนอ หรือทำให้ผู้ชมแลเห็น เพื่อบังเกิดผลลัพธ์ที่น่าชื่นชมต่อสายตาของผู้ชมและจุดมุ่งหมายของการแสดง เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจการแสดงอย่างมีจุดมุ่งหมาย (กฤษรา [ซูไรมาน] วริสราภูริชา, 2548: 3)

ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของฤทธิรงค์ จิวากานนท์ เกี่ยวกับ การออกแบบแสง (Lighting) ไว้ว่า

> แสงมีความสำคัญในการสร้างภาพรวมบนเวทีอย่างมาก นอกจากจะให้แสงสว่างทำให้เรามองเห็นแล้ว แสงยังสร้างจุดสนใจบนเวทีอีกด้วย ที่สำคัญทำให้ผู้ชมเห็นในสิ่งที่ละครต้องการนำเสนอในการชมละคร ผู้ชมไม่ได้เห็นการแสดงเพียงอย่างเดียว แต่ยังเห้นองคีประกอบอื่นที่ช่วยสร้าง

> บรรยากาศของเรื่องราว เพราะฉะนั้นความสำคัญของแสงอยู่ที่ว่า ทำให้ผู้ชมเห็นอะไร และเห็นอย่างไร และจำเป็นต้องเห็นมากน้อยแค่ไหน (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2556: 158)

ในการออกแบบแสงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รับคำแนะนำ และช่วยเหลือในการจัดแสงจากนายยุทธ อุทยานินทร์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการจัดแสงสำหรับการแสดง โดยแนะนำให้พิจารณา และคำนึงถึงองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ แล้วจึงเริ่มทำการออกแบบแสง ซึ่งมีลำดับขั้นตอนดังนี้

1) เริ่มพิจารณาองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดง เช่น เทคนิคการเล่าเรื่อง ฉาก และการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง เสียงประกอบ สถานที่แสดง และอุปกรณ์ไฟพื้นฐานที่สถานที่นั้นมีให้ เป็นต้น เมื่อทราบถึงองค์ประกอบเหล่านี้แล้ว จะเข้าใจถึงทิศทางและข้อจำกัดต่าง ๆ ในการออกแบบในครั้งนี้

2) แนวคิด (Concept) ของการดำเนินเรื่องแบบนาฏยศิลป์การละครร่วมสมัย (Contemporary Dance-Theatre) ที่มีการผสมผสานระหว่าง การแสดงนาฏยศิลป์ และละคร จึงมีการใช้แสงแบบผสมผสาน ช่วงที่มีความเป็นละครมากกว่า การเต้นรำ แสงจะทำหน้าที่ในการเล่าสถานที่ และบรรยากาศ ในช่วงที่เน้นลีลานาฏยศิลป์ แสงจะเล่าความงามของเส้นในนาฏยศิลป์ แต่ไม่ได้เล่าเฉพาะเจาะจงว่าสิ่งนั้นคืออะไร

3) วิเคราะห์และตีความเนื้อเรื่องและฉาก เลือกสี รูปแบบและระดับความเข้มของแสงตามฉาก สีเสื้อผ้า จังหวะ และเทคนิคประกอบการแสดงอื่น ๆ ผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อเรื่องเป็นโลกอนาคต และอดีต แสงทำหน้าที่เล่าเรื่องและเหตุการณ์ สามารถช่วยสร้างบรรยากาศของโลกอนาคต (ปัจจุบันของเรื่อง) ได้ด้วยการใช้แสงค่อนข้างสว่าง และเสมือนจริง ส่วนในโลกอดีตนั้น ผู้วิจัยได้เลือกใช้แสงที่มีทิศทางที่ต่างออกไปในการนำเสนอ เช่น การใช้สีโทนเดียวอย่างสีโทนร้อน (Warm Color) เช่น สีแดง ในฉากสงคราม หรือสีโทนเย็น (Cool Color) เช่น สีน้ำเงิน ในฉากคำสาปแช่ง เพื่อเป็นการเล่าเหตุการณ์ตามอารมณ์ของเรื่อง ดัง สทาศัย พงศ์หิรัญ ได้กล่าวไว้ว่า “ทางจิตวิทยาเชื่อว่า สีมีผลต่อการรับรู้ของผู้ชม อาทิ สีน้ำเงิน คือ ความเย็น ให้ความรู้สึกถึงความน่ากลัว ในขณะที่สีแดง คือ สีของความร้อน ให้ความรู้สึกถึงความรุนแรง และสิ่งรุมเร้าในใจตัวละคร เป็นต้น” (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2558: 129) ส่วนโลกในจินตนาการ หรือการแสดงที่ขยายความคิด และนามธรรม ผู้ออกแบบได้ใช้ความมืด สลับกับการใช้ลำแสงสร้างจุดสนใจ (Focus)

ไปยังนักแสดง หรือสิ่งที่ต้องการนำเสนอ เป็นการใช้แสงนำสายตาคนดู และสร้างบรรยากาศให้เหมือนอยู่ในห้วงความคิด

4) ข้อจำกัดของอุปกรณ์ในสถานที่จัดการแสดง เดอะ สเตจ ณ โครงการเอเชียทีค เดอะริเวอร์ฟร้อนท์ เนื่องจากเป็นอุปกรณ์ไฟเดิมที่ติดตั้งไว้อยู่ก่อนแล้ว ซึ่งทางผู้ให้เช่าสถานที่ในการจัดการแสดงนั้น ไม่อนุญาตให้ทำการถอดเปลี่ยน สลับ เคลื่อนที่ หรือเพิ่มเติมไฟจากข้างนอกได้ จึงส่งผลให้การออกแบบแสงในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้มีข้อจำกัดในเรื่องของแสง และสี อย่างเช่น สีจากหลอดไฟแอลอีดี (LED) ให้สีค่อนข้างจัดชัดคม แลดูเป็นสีในยุคปัจจุบัน เมื่อต้องการจะสร้างแสงนวลดูเป็นอดีต ก็ไม่สามารถจะทำได้ ผู้วิจัย และยุทธ อุทยานินทร์ ที่ปรึกษาทางด้านแสงในการแสดง จึงแก้ไขด้วยวิธีการเลือกตำแหน่งทดแทน ให้สีค่อนข้างเบี่ยงไป ข้อจำกัดอีกประการหนึ่ง คือ การแสดงร่วมกับการฉายภาพบนจอแอลอีดี (LED) เนื่องจากแสงจากจอแอลอีดี (LED) ทำให้เกิดเงาของนักแสดงที่อยู่หน้าจอ ผู้ออกแบบจะต้องสร้างสรรค์แสงเพิ่มเติมด้านหน้าจอปะทะกับแสงจากจอแอลอีดี โดยต้องควบคุมไม่ให้เกิดเงาอันไม่พึงประสงค์ และต้องคำนึงถึงความสวยงามอีกด้วย ยุทธ อุทยานินทร์ ได้กล่าวถึงวิธีการจัดแสงในผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ว่า

> ในฉากที่มีการแสดงหน้าจอ ทั้งหนังใหญ่ โขน และหุ่นละครเล็ก มีความจำเป็นที่ต้องใช้เทคนิคร่วมกันทั้งการจัดแสงหน้าจอ และการฉายภาพบนจอแอลอีดี (LED) ผู้ออกแบบแสงต้องใช้เทคนิคการจัดแสงให้สีและแสงเท่ากันกับจอภาพ เนื่องจากต้องการนำเสนอภาพที่เกิดขึ้นบนเวทีให้เป็นเรื่องเดียวกันกับจอ ต้องสร้างให้เงาหายไปมากที่สุด ในขณะที่ฉากการแสดงหุ่นละครเล็ก ณ สวนอัมพร เริ่มต้นด้วยการใช้แสงด้านหน้าจอน้อยกว่าจอเป็นการเปิดเรื่อง (Exposition) เพื่อเน้นพื้นหลังฉากเป็นการปูเรื่อง และเมื่อการแสดงหุ่นละครเล็กเริ่มขึ้นจึงปรับใช้แสงด้านหน้าให้มากกว่าจอ เพื่อเน้นตัวหุ่นและผู้เชิด เป็นต้น (ยุทธ อุทยานินทร์, สัมภาษณ์: 12 เมษายน 2559)

กล่าวถึงการออกแบบแสงโดยสรุปได้ คือ ผู้วิจัยได้ออกแบบแสงภายใต้รูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่ผสมผสานการจัดแสงแบบนาฏยศิลป์ (Dance) ที่เน้นเส้น (Line) ให้เห็นความสวยงามของร่างกายมนุษย์ และการจัดแสงในละคร เพื่อให้ข้อมูล เล่าเรื่อง และเสริมสร้างบรรยากาศ ดังนั้น การปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบแสงเน้นตัวนักแสดงให้เห็นเส้นต่าง ๆ ทั้งนาฏยศิลป์แบบเดี่ยว และแบบกลุ่ม แต่ทั้งนี้มีการใช้แสงบรรยากาศเข้ามาช่วยให้เห็นสีหน้าของนักแสดงที่ต้องแสดงอารมณ์ตามความรู้สึกของตัวละครภายในเรื่องระหว่างการเต้นรำ (Characterized Dance) และการเชื่อมฉากต่าง ๆ ก็ใช้การจัดแสงแบบละคร เพื่อให้ข้อมูลเบื้องต้นถึงสถานที่ วัน เวลา หรือสิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้นในฉากต่อไป

สรุปการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้มีการทดลองออกแบบผลงานการสร้างสรรค์ ซึ่งประกอบไปด้วย องค์ประกอบในการทดลองครั้งนี้ 8 ประการ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบการแสดง และลีลาการออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบสถานที่และพื้นที่แสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดง และการออกแบบแสงสำหรับการแสดง โดยการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งที่ 3 นั้น ผู้วิจัยขอสรุปประเด็นปัญหาที่พบและแนวทางสำหรับการปรับปรุงการแสดง ดังปรากฏในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4.12 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 3

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการแก้ไข
1) บทการแสดง	- ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์ทุกประการ	
2) การคัดเลือกนักแสดง	- ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์ทุกประการ	
3) การออกแบบการแสดงและลีลา	- ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์ทุกประการ	
4) การออกแบบเสียง และดนตรีประกอบการแสดง	- ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์ทุกประการ	
5) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	- ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์ทุกประการ	
6) สถานที่แสดง	- มีข้อจำกัดเรื่องพื้นที่เตรียมตัวของนักแสดงและอุปกรณ์ประกอบการแสดงด้านข้างเวทีที่ค่อนข้างแคบ	- วางแผนการจัดลำดับการแสดงให้นักแสดงเตรียมตัวเฉพาะผู้แสดงในฉากต่อไปจริงเท่านั้น และต้องนำอุปกรณ์ประกอบการแสดงมาเตรียมก่อนล่วงหน้า
7) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	- ไม่พบปัญหา เป็นไปตามวัตถุประสงค์ทุกประการ	
8) การออกแบบแสง	- สีสันในการนำเสนอบาง	- ปรับปรุงการออกแบบแสงโดยเลือกวิธีการนำเสนอ

องค์ประกอบทางนาฏยศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางการแก้ไข
	ช่วง มีสีที่เข้มและจัดจ้าน จนเกินไป ทำให้มองไม่เห็นตัวนักแสดงในบางฉาก	และสีสันในฉากที่มีปัญหาอีกครั้ง

ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3 ได้ว่า ปัญหาที่ควรปรับปรุงแก้ไข คือ การออกแบบพื้นที่สำหรับการแสดง และการออกแบบแสง ดังจะกล่าวสรุปเป็นข้อตามองค์ประกอบดังต่อไปนี้

การออกแบบบทการแสดง ไม่พบปัญหาในการทดลองครั้งที่ 3 เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยทุกประการ

การคัดเลือกนักแสดง ไม่พบปัญหาในการทดลองครั้งที่ 3 เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยทุกประการ นักแสดงในผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้สามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ 1) ผู้เชิดหุ่นละครเล็ก ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกอาจารย์และนักแสดงผู้เชี่ยวชาญการเชิดหุ่นละครเล็กจากนาฏศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 2) นักเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้นักแสดงจากคณะเต้นรำ “เดอะ ซู ไทยแลนด์” (The Zoo Thailand) ที่มีความชำนาญทางด้านการเต้นฮิพฮอพ (Hip-Hop) ป๊อบปิ้ง (Popping) และล็อคกิ้ง (Locking) 4 ศิลปินรับเชิญ ได้แก่ นายสุรินทร์ ยังเขียวสด นายเภตรา ศรีวรานนท์ นายกุลธวัช อินทร์บัว และนายวรรณศักดิ์ ศิริหล้า

การออกแบบลีลาการแสดง ไม่พบปัญหาในการทดลองครั้งที่ 3 เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยทุกประการ

การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง ไม่พบปัญหาในการทดลองครั้งที่ 3 เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยทุกประการ

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ไม่พบปัญหาในการทดลองครั้งที่ 3 เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยทุกประการ

การออกแบบสถานที่แสดง การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 2 ผู้วิจัยยังคงเลือกใช้โรงละครเดอะสเตจในโครงการเอเชียทีคเป็นสถานที่ฝึกซ้อม และจัดการแสดงผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เนื่องจากมีความเหมาะสมในทุก ๆ ด้าน เช่น รูปแบบโรงละครที่มีเวทีทรัสต์ (Thrust Stage) ขนาดของเวที จอฉายภาพ ระบบแสง ระบบเสียง ระยะทาง และความสะดวกในการเดินทางของนักแสดงทุกคน หากแต่มีปัญหาในเรื่องของพื้นที่บริเวณข้างเวทีสำหรับการเตรียมตัว (Stand by) ของนักแสดง และอุปกรณ์ประกอบฉากที่ค่อนข้างเล็กและแคบ เนื่องจากข้อจำกัดในการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของสถานที่ และพื้นที่เตรียมตัว ผู้วิจัยจึงได้ทำการปรับเปลี่ยนลำดับการแสดง วิธีการเข้า-ออก ช่วงเวลาและจำนวนในการขึ้นเตรียมตัวของนักแสดง และอุปกรณ์ประกอบการแสดงให้สอดคล้องกับพื้นที่และการแสดงที่กำลังดำเนินอยู่บนเวที

การออกแบบเครื่องแต่งกาย การปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งที่ 3 ผู้วิจัยยังใช้เครื่องแต่งกายของนักแสดงตามการทดลองครั้งที่ 2 ซึ่งได้แบ่งลักษณะการแต่งตัวออกเป็น 3 แบบ คือ 1) การแต่งกายของนักแสดงในโลกอนาคต (ปัจจุบันของเรื่อง) ซึ่งจะสวมใส่เสื้อผ้าในโทนสีขาว รูปแบบการแต่งกายเป็นไปตามบุคลิกของแต่ละตัวละครที่กำหนดไว้ 2) การแต่งกายของนักแสดงในโลกอดีต ประกอบไปด้วย ชุดสำหรับซ้อม ชุดเชิดสีดำ และชุดเชิดในงานสวนอัมพร โดยเป็นโจงกระเบนทั้งหมด 3) การแต่งกายของนักแสดงในจินตนาการ หรือนามธรรม ชุดคนเชิดคน ชุดโขน ผู้แสดงหนังใหญ่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การออกแบบแสง ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้ทำการทดลองออกแบบแสงเป็นครั้งแรก โดยได้รับคำแนะนำและช่วยเหลือจากยุทธ อุทยานินทร์ อาจารย์ และผู้ชำนาญการด้านการออกแบบแสงสำหรับการแสดง ภาพรวมโดยส่วนใหญ่บรรลุวัตถุประสงค์ของผู้วิจัย หากแต่เพียงในบางฉาก อย่างเช่น ในองก์ 1 ฉากสงครามโลกครั้งที่ 2 ผู้วิจัยต้องการนำเสนอถึงความสูญเสียที่เกิดจากภัยสงครามในครั้งนั้น รวมถึงศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กด้วย จึงเลือกใช้สีโทนร้อน (Warm Color) ได้แก่สีแดง และสีส้ม ซึ่ง เมื่อใช้ความเข้มของแสงที่มากไปส่งผลให้ผู้ชมไม่ค่อยเห็นผู้แสดงได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้ ผู้ชมไม่ทราบว่าตัวละครที่เปิดตัวจากบริเวณที่นั่งผู้ชมอยู่ตรงไหน จึงจำเป็นที่ต้องเพิ่มไฟฟอลโล่ (Follow Light) ในการนำสายตาของผู้ชมไปยังตัวละครนั้น เพื่อสร้างจุดสนใจ (Focus) ให้แก่ผู้ชม โดยจะนำไปปรับปรุง และพัฒนาต่อไปในการแสดงจริง

4.2.2 การวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

ในการศึกษาหัวข้อเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้นำประเด็นต่าง ๆ มาใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อหาคำตอบในเรื่องแนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในการกำหนดลักษณะภาพรวมทั้งหมดของวิจัยในครั้งนี้ ซึ่งประกอบไปด้วยประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

4.2.2.1 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง

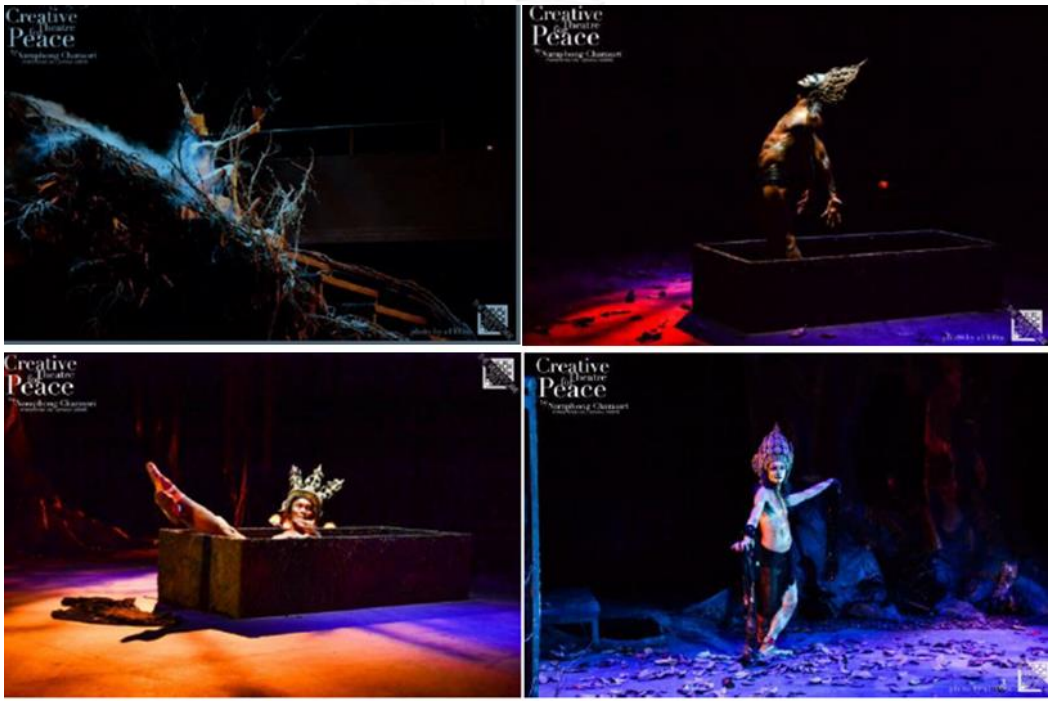
ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ เป็นการออกแบบการแสดงเฉพาะกลุ่ม ซึ่งกลุ่มเป้าหมายเป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะ ซึ่งต้องการความแปลกใหม่ น่าสนใจ และเข้าใจได้ง่าย (อ่านรายละเอียดเพิ่มเติมที่หัวข้อ 4.2.2.3) โดยมีจุดประสงค์เฉพาะ คือ การเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ที่เกิดขึ้นในผลงานการแสดงครั้งนี้ จึงเป็นการสร้างสรรค์โดยมีจุดประสงค์เฉพาะ และต้องเป็นการสร้างสรรค์ใหม่บนพื้นฐานความต้องการ และความเหมาะสมของกลุ่มเป้าหมาย ดังรจนา สุนทรานนท์ ได้กล่าวไว้ในงานสัมมนาศิลปินต้นแบบ เมื่อวันที่ 24-26 ตุลาคม พ.ศ. 2555 ว่า “การแสดงที่ถือว่าเป็นการแสดงแห่งการบุกเบิก ต้องเป็นการแสดงที่เป็นข้อมูลใหม่” (รจนา สุนทรานนท์ อ้างถึงใน วรากร เพ็ญศรีนุกูร, 2556: 140) ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของ โรเบิร์ต ดับบลิว ออลสัน (Robert W. Alson) ที่ได้ให้อธิบายเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ในบทความหนึ่งไว้ว่า

> ความสามารถในการคิดสร้างสรรค์ คือ ความสามารถในการสร้างสิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมา คำถามที่มักจะใช้กันอยู่ทั่วไปว่า อะไรเป็นส่วนประกอบของความคิดสร้างสรรค์นั้น คงจะไม่ใช่มีเพียงสิ่งเดียว ความคิดสร้างสรรค์ของคนใดคนหนึ่ง อาจจะหมายถึง การค้นพบดาวพระเคราะห์ดวงใหม่ วิธีการเล่นเปียโน หรือเล่นเทนนิสได้ดีวิธีการระบายสีให้ได้รูปภาพสวยสดงดงาม ซึ่งไม่เคยทำได้มาก่อน หรืออาจจะให้ความหมายอย่างง่าย ๆ ว่า หมายถึง ความพยายามทำสิ่งต่าง ๆ ให้ใหม่ขึ้น (โรเบิร์ต ดับบลิว ออลสัน อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2558: 239)

จากการศึกษาผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของนราพงษ์ จรัสศรี ผู้วิจัยได้ค้นพบว่า แม้มีการนำเรื่องราว หรือวรรณกรรมเก่าที่เคยถูกนำเสนอมาก่อนแล้วมาสร้างสรรค์ก็ตาม ผู้ออกแบบการแสดงสามารถใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการตีความ วิธีการแสดง และรูปแบบ

การนำเสนอที่แปลกใหม่ได้ ดาริณี ชำนาญหมอ ได้กล่าวถึง ตัวอย่างผลงานในด้านความคิดสร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้นำวรรณกรรมเก่ามาจัดการแสดงใหม่ ไว้ดังนี้

> การนำเสนอมุมมองที่แตกต่างไปจากเดิม คือ เรื่อง ซาโลเม่ (Salome) ซึ่งศิลปินได้นำเสนอผลงานด้วยแนวคิดแบบโพสต์โมเดิร์นแดนซ์ (Post - Modern Dance) ด้วยลีลาในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) โดยใช้ลีลาท่าเต้นอย่างน้อยที่สุด (Minimalistic Movement) และความดิบ (Primitive) นำเสนอผ่านฉาก การเต้นผ้าคลุม 7 ชั้น (Dance of the 7 Veils) ซึ่งถือเป็นฉากที่ได้รับการกล่าวถึงด้านลีลามากที่สุดในเรื่องซาโลเม่ แต่นราพงษ์ จรัสศรี นำเสนอโดยใช้ความเงียบตลอดทั้งการแสดง และตีความการแสดงว่า ซาโลเม่นั้นไม่ได้เป็นผู้หญิงยั่วยวนเหมือนดั่งภาพยนตร์ หรือละครที่มีผู้แสดงมาก่อน แต่ลีลาของซาโลเม่ ในแนวคิดของนราพงษ์ จรัสศรี เป็นการต่อสู้กับจิตใจของตนเองที่ต้องเอาชีวิตของชายที่ตัวเองรักและตายตามไปในที่สุด (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 171)



ภาพที่ 4.89 ภาพผลงานการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง “นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว (Salome)”
ที่มา : บียูเธียเตอร์ (BU Theatre)

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” ซึ่งพบว่า ยังไม่เคยมีงานใดที่นำส่วนหนึ่งของชีวประวัติของครูสาครยังเขียวสด และเรื่องราวเกี่ยวกับการฟื้นฟู และการค้นพบวิธีการเชิดแบบใหม่ในศิลปะการแสดงหุ่น

ละครเล็กในงานเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพรในปี พ.ศ. 2528 ที่เกิดขึ้นจริงนี้ มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงแบบนาฏยศิลป์การละครร่วมสมัยมาก่อน นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ผสมผสานเทคนิคการแสดงของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย การเต้นรำสมัยใหม่ แนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) และศิลปการละครเข้าไว้ด้วยกัน พร้อมเทคนิคพิเศษประกอบการแสดงอย่างบูรณาการ ดังนั้น การสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการนำเสนอผลงานการออกแบบการแสดงนี้ให้แก่ผู้ชมคนรุ่นใหม่อย่างน่าสนใจ และสามารถเข้าถึงได้ง่าย (Accessible) เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กตามวัตถุประสงค์ของผู้วิจัย ดังคำแนะนำของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ในผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ ไว้ว่า

> การสร้างสรรค์การแสดงที่ทำให้คนรุ่นใหม่เข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กนั้น ไม่จำเป็นจะต้องนำเสนอด้วยการแสดงหุ่นละครเล็กเพียงอย่างเดียว ผู้สร้างสรรค์สามารถที่จะใช้เทคนิคการเล่าเรื่องด้วยการปะติด (Collage) ภาพจำต่าง ๆ ของการแสดงหุ่นละครเล็กที่ประสบความสำเร็จ หรือน่าจดจำก็เป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่ทำให้คนรุ่นใหม่เห็นความหลากหลายของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กบนเวทีเดียวในเวลาอันสั้นได้ ในการเสริมสร้างความเข้าใจนั้น ขึ้นอยู่กับเรื่องราวที่ผู้สร้างสรรค์จะนำมาร้อยเรียงจนเกิดความเข้าใจ และความรู้สึกที่คล้อยตามได้ (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2556)

ภาพที่ 4.90 ภาพผลงานการสร้างสรรค์การแสดงด้วยการเชิดโครงหุ่นเปลือย เพื่อเผยให้เห็นวิธีการเชิด และเทคนิคกลไกต่าง ๆ ของหุ่นละครเล็ก จากผลงานสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก”
ที่มา : ผู้วิจัย

ดังนั้น การพิจารณาถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงจึงเป็นแนวคิดสำคัญอันดับแรกในการพัฒนาผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เพื่อนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ ไม่ซ้ำ และน่าสนใจสำหรับกลุ่มเป้าหมาย อย่างเช่น ฉากการเชิดด้วยโครงหุ่น

เปลือยเปล่า เพื่อเผยให้เห็นวิธีการเชิด และเทคนิคกลไกต่าง ๆ ของหุ่นละครเล็กดังภาพที่ 4.90 หรือการใช้เทคนิคการปะติด (Collage) เพื่อเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ให้ได้ใจความในระยะเวลาอันสั้นเช่นเดียวกันกับงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย “นารายณ์อวตาร” ของนราพงษ์ จรัสศรี ที่ “บทการแสดงแบ่งเป็น 3 องก์ แต่ละองก์ไม่ได้นำมาจากวรรณกรรมที่ต่อเนื่อง แต่เป็นการตัดตอนมาจากวรรณกรรมฉบับเต็มเพื่อทำให้ดูเรื่องเข้าใจ และต่อเนื่อง” (จิรายุทธ พนมรักษ์ อ้างถึงใน วรากร เพ็ญศรีนุกูร, 2556: 141)

4.2.2.2 การคำนึงถึงการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

“ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ได้รับแรงบันดาลใจ และพัฒนาโครงเรื่องมาจากการฟื้นฟู และเหตุการณ์การค้นพบรูปแบบการเชิดหุ่นละครเล็กของครูสาคร ยังเขียวสดในปี พ.ศ. 2528 ซึ่งเป็นชีวประวัติของครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ประจำปีพุทธศักราช 2539 และเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย โดยมีเป้าหมายเพื่อให้คนรุ่นใหม่เข้าใจ และตระหนักถึงคุณค่าของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยที่หล่อหลอมศิลปะไทยหลากแขนงเข้าไว้ด้วยกันภายใต้ลีลาการเชิดอันพริ้วไหวประดุจมีชีวิต เนื่องด้วยผู้วิจัยเล็งเห็นถึงคุณค่าแห่งภูมิปัญญาบรรพบุรุษไทย ซึ่งควรค่าแก่การอนุรักษ์ สืบสาน และถ่ายทอดตราบจนชั่วลูกชั่วหลานต่อไป ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์การแสดงโดยคำนึงถึงแนวคิดในการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กนี้ เช่นเดียวกันกับการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติประเภทคีตศิลป์ ในผลงานการสร้างสรรค์ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” (The Overture) กำกับโดย อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์ และอำนวยการผลิตโดย นนทรีย์ นิมิบุตร และ หม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล ซึ่งได้นำเอาอัตชีวประวัติบางส่วนของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บรมครูของนักดนตรีไทยผู้ผ่านยุคทองที่รุ่งเรืองอย่างสูงสุด และยุคสมัยที่กล่าวได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่ตกต่ำที่สุดของวงการดนตรีไทยในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เช่นเดียวกันกับช่วงที่หุ่นละครเล็กเกือบหายสาบสูญไป เนื่องจากภัยสงคราม และการเปลี่ยนแปลงภายหลังสงครามสิ้นสุด ดังตอนท้ายของบทสรุปภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” ได้กล่าวไว้ว่า

> ตอนนั้นบ้านเมืองกำลังเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตก รัฐบาลมีนโยบายปรับปรุงประเทศให้มีความทันสมัย และออกระเบียบควบคุมศิลปะแขนงต่าง ๆ รวมทั้งดนตรีไทย เพื่อต้องการให้ประเทศเป็นศิวิไลซ์ เป็นอารยะตามแบบตะวันตก ซึ่งสิ่งที่เกิดขึ้นนี้สร้างความปวดร้าวให้กับคนดนตรีไทยทุกคน (ปกดิจิตัลดีวีดี [DVD] ภาพยนตร์เรื่อง ‘โหมโรง’, 2548)

เช่นเดียวกันบทความชื่อ “ตีตั๋ว” ได้กล่าวถึงเหตุการณ์ในช่วงเวลานั้นไว้ ดังนี้

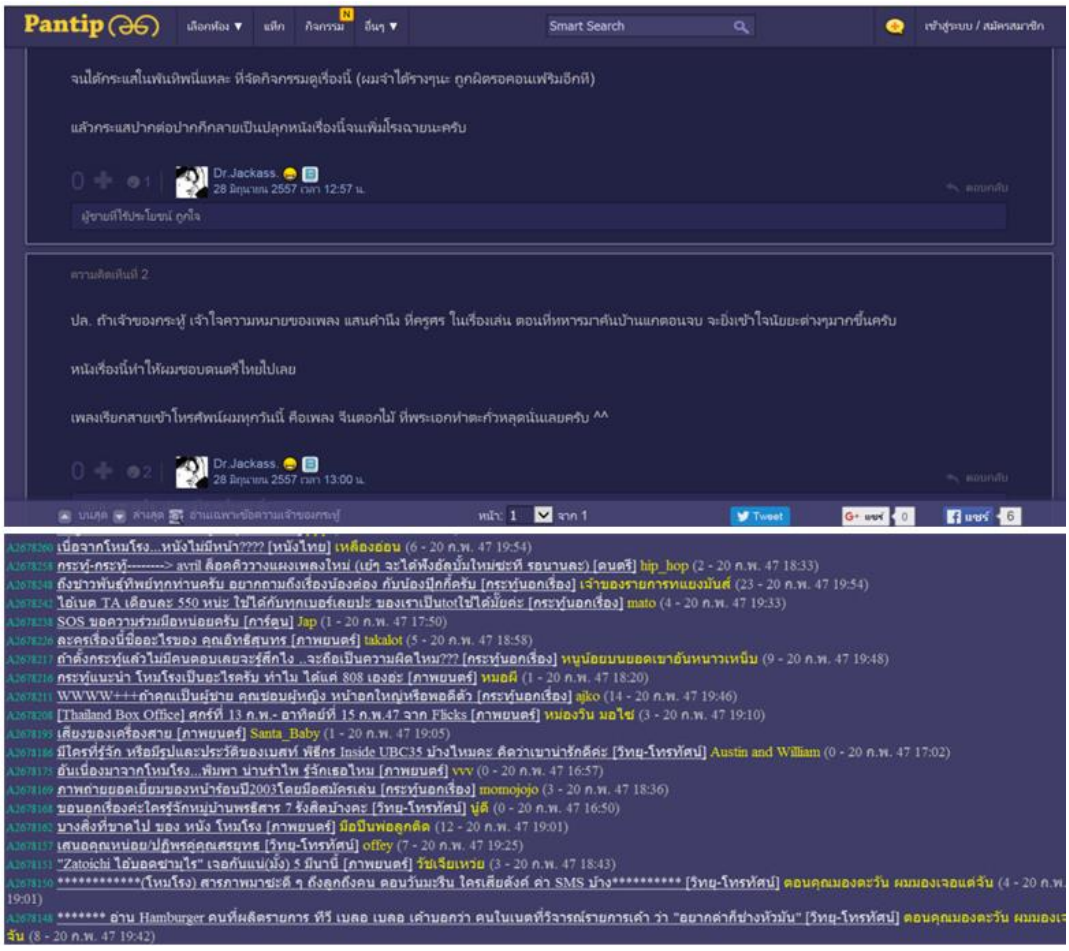
> ท่านผู้นำพยายามจะเปลี่ยนประเทศให้เป็น "อารยะ" ให้ทัดเทียมกับนานาชาติ โดยการปรับเปลี่ยนตัวเองให้เหมือนกับทางตะวันตกโดยการเปิดรับ "วัฒนธรรมและเทคโนโลยีสมัยใหม่" จากชาติตะวันตกเข้ามา เช่น ชาวบ้านต้องสวมหมวกเมื่อออกนอกบ้าน, การแต่งกายด้วยเสื้อผ้าแบบตะวันตก นั่นยังไม่สำคัญเท่ากับมีการออกกฎหมายมา "ควบคุม" วัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมดั่งเดิมของไทยที่ดูเหมือนจะขัดขวางวิถีทางไปสู่ความเป็นอารยะนั้น เช่น การห้ามกินหมากเพื่อแก้ไขปัญหาถนนสกปรกเนื่องจากชาวบ้านบ้วนน้ำหมากเรี่ยราด การปฏิรูปดังกล่าวรุกรามมาถึงวงการดนตรีไทยด้วย อันเป็นผลให้วัฒนธรรมไทยตกอยู่ในฐานะที่ไม่ต่างจาก "พลเมืองชั้นสอง" หรือ "คนต่างด้าว" ในบ้านตนเอง” (ม้าก้านกล้วย, 2548: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

บทพูดของท่านครูศรวัยชราในภาพยนตร์เรื่องนี้ ได้กล่าวถึงแก่นของเรื่องไว้ว่า “เป็นอารยะโดยการดูถูกรากเหง้าของตัวเองน่ะหรือ ไม้ใหญ่จะยืนทะนงต้านแรงช้างสารได้ ก็ด้วยรากที่หยั่งลึกและแข็งแรง ถ้าไม่ดูแลรักษาเอาไว้ให้ดี เราจะอยู่รอดกันได้แบบไหน... ” (อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์, ดิจิตัลดีวีดี, 2547) ซึ่งเปรียบได้กับศิลปวัฒนธรรมไทยที่อยู่ท่ามกลางการหลั่งไหลของวัฒนธรรมต่างชาติ วัตถุนิยม และความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารในปัจจุบัน

ภาพที่ 4.91 ภาพจากภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” (The Overture) ออกฉายในปี พ.ศ.2547
ที่มา : ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง”

ภายหลังจากที่ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” ออกฉาย กระแสการตอบรับ และชื่นชมในภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นอย่างดี จนกระทั่งได้รับรางวัลในระดับนานาชาติอีกด้วย เป็นการต่อยอดให้กับดุริยางคศิลป์ไทยต่อไป วิธีการเล่าเรื่องผ่านตัวละครที่เป็นคนรุ่นใหม่ ทำให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่รู้สึกมีความใกล้เคียงกับตน ผู้เขียนบทของภาพยนตร์เรื่องนี้ได้สร้างให้ตัวละครมีความสามารถพิเศษและความกล้าหาญแตกต่างจากตัวละครอื่นตามแบบการสร้างตัวละครเอก (Protagonist) ในแนว

โศกนาฏกรรมของละครกรีก ผลตอบรับจากภาพยนตร์เรื่องนี้ คนรุ่นใหม่เริ่มเปิดรับดนตรีไทยที่เคยไกลตัว และตอบรับกับความสามารถของศิลปินไทยมากขึ้น สังเกตได้จากการตั้งกระทู้ถึงประเด็นต่าง ๆ ในภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” จนขึ้นเป็นกระทู้แนะนำในเว็บไซต์ (Website) พันทิปดอทคอม (www.pantip.com) ดังภาพ 4.92 ซึ่งถือได้ว่าเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมด้วยการสร้างสรรค์เพื่อคนรุ่นใหม่อย่างหนึ่ง



ภาพที่ 4.92 กระทู้เกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง” (The Overture) ในเว็บไซต์พันทิปดอทคอม
ที่มา : เวิลด์ไวด์เว็บพันทิปดอทคอม (www.pantip.com)

ภาพยนตร์เรื่อง “เทริด” ซึ่งออกฉายวันที่ 19 พฤษภาคม พ.ศ. 2559 กำกับการแสดงโดยเอกชัย ศรีวิชัย เป็นอีกหนึ่งตัวอย่างของการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมผ่านการสร้างสรรค์ภาพยนตร์ เอกชัย ศรีวิชัย ได้อธิบายถึงการสอดแทรกวัฒนธรรมมโนราห์ในภาพยนตร์ ดังนี้

> เทริด คือ ความจริงใจที่จะเล่าเรื่องราวของโนราให้ถูกต้องตามขนบประเพณี ตัวละครต้องพูดภาษาใต้เพื่อความสมจริง และใช้สถานที่ถ่ายทำที่เป็นกำเนิดของโนรา นั่นก็คือ จังหวัดพัทลุง และ

สงขลา มโนราห์มี 2 แบบ แบบแรก คือ มโนราห์ที่เป็นการแสดงโชว์ มีการร้องมีการรำ ส่วนอีกแบบ คือ มโนราห์พิธีกรรม ที่เป็นการรำตามพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ต่าง ๆ ของชาวภาคใต้ที่ระบุไว้ว่าคุณต้องมีการรำมโนราห์พิธีกรรมถึงจะสัมฤทธิ์ผลได้ เช่นการเหยียบเสน การคล้องหงส์ การแทงเข้ เป็นต้น อีกหนึ่งแขนงที่มีคือ การเชื้อครู หมายถึงการเชื้อเชิญวิญญาณบรรพบุรุษเพื่อถามเรื่องราวต่าง ๆ ว่าลูกหลานทำอะไรผิดมาไหม หรือต้องแก้ไขอย่างไร เหล่านี้มันก็เป็นพิธีกรรมพื้นบ้านที่เราพยายามแทรกเข้ามาในหนังด้วย (เอกชัย ศรีวิชัย, สัมภาษณ์: 18 พฤษภาคม 2559)

ภาพที่ 4.93 ภาพจากใบปิดภาพยนตร์ (Poster) เรื่อง “เทริด”
ที่มา : เมเจอร์ ซีนีเพล็กซ์ (Major Cineplex)

ภาพที่ 4.94 ภาพการแสดงจากภาพยนตร์ เรื่อง “เทริด”
ที่มา: ภาพยนตร์เรื่อง “เทริด”

ด้วยเหตุนี้ แนวคิดในการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ในฐานะศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ จึงถูกนำมาการวิเคราะห์ในการสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” ในครั้งนี้ โดย จิรายุทธ พนมรักษ์ ได้อธิบายไว้ว่า “การอนุรักษ์โดยการสร้างสรรค์ของใหม่โดยทำให้เห็นภาพของภูมิปัญญารุ่นเก่า ซึ่งสามารถทำให้งานด้านอนุรักษ์ยังคงอยู่ต่อไปในจิตใจของคนรุ่นใหม่” (จิรายุทธ พนมรักษ์, 2553: 1) ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของการวิจัย โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จะสามารถกระตุ้นและปลูกฝังความรักและความภาคภูมิใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยให้แก่เยาวชนคนรุ่นใหม่ได้ร่วมอนุรักษ์สืบไปได้ไม่มากก็น้อย ดังเสียงพูดของครูสาคร ยังเขียวสด ที่ผู้สร้างสรรค์ได้นำเสียงบันทึกมาใช้ประกอบในการแสดงตอนสุดท้ายของเรื่อง “พี่น้องคนไทยเรานะ เราเป็นเลือดเนื้อของไทย ยังไงก็อะไรแปลก ๆ มา เราไม่ห้าม ไม่หวงหรอก ยังไงก็ขอให้อย่าทิ้งศิลปะของไทย ซึ่งเป็นศิลปะที่ปู่ย่าตายายให้มา ให้เป็นของคนไทยบ้าง ผมแน่ใจทุกวันนี้ ว่าผมตายแล้ว ผมคงไม่ไปไหน ผมจะอยู่กับหุ่นนี่” (สาคร ยังเขียวสด, สัมภาษณ์: 14 กุมภาพันธ์ 2550)

ภาพที่ 4.95 ภาพจากผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” ตอน เชิดชูครูแผ่นดิน
ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.2.3 การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

ศิลปะการแสดงแต่ละรูปแบบ มีวิธีการถ่ายทอดที่แตกต่างกัน หากแต่ล้วนมีเป้าหมายเดียวกันนั้นคือ การสื่อสาร ซึ่งแต่ละรูปแบบจะมีวิธีในการถ่ายทอดข้อมูล ให้อารมณ์ความรู้สึก และอรรถรสในการรับชมที่ต่างกัน ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้รูปแบบการแสดงให้เหมาะสมกับสิ่งที่จะถ่ายทอด ดังเช่น วรรณศักดิ์ ศิริหล้า ศิลปินการละคร นักเล่านิทาน และนักเขียนบท ได้กล่าวถึงวิธีการเลือกรูปแบบการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงานไว้ว่า

> ในการสร้างสรรค์ผลงานในแต่ละครั้ง เราจะไม่ยึดติดเรื่องการนำเสนองาน เครื่องมือที่ใช้ คือ เครื่องมือที่สามารถต่อยอดความคิดของเราได้ โดยเลือกจากว่า ช่วงนั้นของเรื่องใช้รูปแบบไหนจะสามารถสื่อสารกับคนดูได้เข้าใจ และสร้างความประทับใจได้มากที่สุด (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์: 21 พฤษภาคม 2559)

การเลือกรูปแบบการแสดงที่เหมาะสมกับวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์นั้น ผู้ออกแบบสามารถที่จะผสมผสานหลากหลายรูปแบบในการแสดงเดียวกันได้ หากรูปแบบนั้นสามารถตอบสนองกับสิ่งที่ต้องการจะสื่อถึง หรือกำหนดไว้ได้อย่างสมบูรณ์ ดังดาริณี ชำนาญหมอ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการคำนึงถึงความหลากหลายในการแสดง ไว้ดังนี้

> การคำนึงถึงความหลากหลายในการแสดงโพสต์โมเดิร์นแด๊นซ์ (Post - Modern Dance) มีความเชื่อเกี่ยวกับการนำความหลากหลายของศิลปะเข้ามาบูรณาการร่วมกัน ไม่มีกฎเกณฑ์ ไม่มีพรมแดนในเรื่องของศาสตร์แต่ละแขนง สามารถนำทุกอย่างมาร่วมกันได้ สร้างให้เกิดมุมมองที่หลากหลาย เพิ่มความแปลกใหม่ ความแตกต่างให้กับการแสดง ยกตัวอย่างงานนาฏลีลาร่วมสมัยพระ

มหาชนก ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปี พ.ศ. 2554 มีการนำกายกรรม (Acrobatics) มาผสมกับการเล่นเงา (Shadow Dance) นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) และนาฏยศิลป์ไทย นำมาผสมผสานกันทั้งหมด เพื่อให้เกิดงานที่เป็นลักษณะเฉพาะ และแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของสิ่งที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมี ทำให้เกิดความแตกต่าง ผู้ชมคาดเดาไม่ได้ในเรื่องของเทคนิคที่นำมาใช้ หรือแม้กระทั่งงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง การนำเรื่องของการออกแบบเสื้อผ้า การใช้เสียงในการแสดง การออกแบบลีลา ทั้งสามอย่างนี้เป็นศาสตร์ที่แตกต่างกัน แต่นำมารวมอยู่ในการแสดงเดียวกัน คือหลักในเรื่องของความหลากหลายนำมาบูรณาการร่วมกัน (ดาริณี ชำนาญหมอ, สัมภาษณ์: 16 กันยายน 2558)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้ยกตัวอย่างผลงาน “นารายณ์อวตาร” การสร้างสรรค์งานจากแนวคิด “พหุวัฒนธรรม” (Multi-Culture) ซึ่งหมายถึง การสร้างสรรค์ผลงานด้วย การผสมผสานวัฒนธรรมตะวันออก และตะวันตกเข้าด้วยกัน โดยการใช้ลักษณะเด่นจากหลายวัฒนธรรมมาเป็นแนวคิด ดังนี้

นารายณ์อวตาร ใช้ท่าทางและลีลาของนาฏยศิลป์ตะวันตก ที่มีการขึ้นปลายเท้า เพื่อส่งเสริมความเหนือธรรมชาติ เช่น บทบาทของนางมณโฑ ที่หลงในกลิ่นของข้าวปั้นแล้วอยากได้ กำหนดให้นักแสดงเต้นรำบนปลายเท้า โดยสวมรองเท้าบัลเล่ต์ที่เรียกว่า พอยท์ชูส์ (Point Shoes) และขึ้นปลายเท้า เพื่อให้ตัวเบาลอยตามกลิ่นข้าวปั้นนั้นไป เป็นไปตามแนวคิดการหนีจุดศูนย์ถ่วงโลกของบัลเล่ต์ ในขณะที่นาฏยศิลป์ไทยเน้นการเคลื่อนไหวที่ติดพื้น (นราพงษ์ จรัสศรี อ้างถึงใน ศทาสัย พงศ์หิรัญ, 2558: 141)

ภาพที่ 4.96 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเรื่อง “นารายณ์อวตาร”
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้ยกตัวอย่างอีกหนึ่งผลงานการแสดงที่มีพื้นฐานมาจากวรรณกรรมไทย แต่นำเสนอในรูปแบบละครเพลง (Musical) เรื่อง “พระมหาชนก” ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช โดยอธิบายไว้ดังนี้

> การสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “พระมหาชนก” เป็นผลงานที่ใช้เทคนิคการนำเสนอแบบร่วมสมัย ในรูปแบบละครเพลง (Musical) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์มีการผสมผสานหลากหลายเทคนิคเข้าด้วยกัน อย่างเช่น การนำคนมาสร้างเป็นคลื่นน้ำ โดยใช้ลีลาการแสดง ผนวกกับเครื่องแต่งกาย ทั้งนี้ผู้ออกแบบยังให้ความเคารพต่อภาพเขียนในหนังสือพระมหาชนกที่ศิลปินเป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้น และสร้างสรรค์ออกมาให้มีความใกล้เคียงมากที่สุด (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 4.97 ภาพการแสดงละครเพลงเรื่อง “พระมหาชนก” เนื่องในโอกาสเฉลิมฉลองการครองศิริราชสมบัติครบ 60 ปี
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของจานีน ยโสวันต์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.97 (ต่อ) ภาพการแสดงละครเพลงเรื่อง “พระมหาชนก” เนื่องในโอกาสเฉลิมฉลองการครองศิริราชสมบัติครบ 60 ปี
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของจานีน ยโสวันต์

ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กเป็นการแสดงที่รวบรวมภูมิปัญญาทางด้านศิลปะหลากแขนงของบรรพบุรุษไทยเข้าไว้ด้วยกัน ดังนั้น ในการนำเรื่องราวและองค์ประกอบต่าง ๆ เหล่านี้มาถ่ายทอดให้แก่คนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของการวิจัยได้รับชมเพื่อให้เกิดความเข้าใจนั้น ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงรูปแบบการแสดงที่น่าสนใจ และเข้าถึงง่ายอย่างเหมาะสม ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้เลือกนำเสนอผลงานในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงการแสดงรูปแบบนี้ไว้ว่า

> นาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) เป็นนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชนิดหนึ่ง เพราะเป็นการรวมระหว่างนาฏยศิลป์ กับศิลปะการแสดง เช่นเดียวกันกับศิลปะหลายแขนง ซึ่งหลอมรวมแล้วทำให้เกิดประเด็นใหม่ขึ้น ตัวอย่างเช่น บัลเล่ต์ ตำรับรัสเซีย (Russian Ballet) เป็นการบูรณาการระหว่างอิตาลี ฝรั่งเศส และเดนมาร์ก ซึ่งถือเอาเทคนิคสูงสุดของทั้ง 3 ประเทศมารวมกันกลายเป็นบัลเล่ต์ตำรับรัสเซีย เช่นเดียวกันกับนาฏยศิลป์การละคร ที่นาฏยศิลป์จะได้อรรถรสในด้านลีลา ซึ่งอาจจะเห็นได้น้อยในงานละครทั่วไป ในทางตรงกันข้าม ศิลปะการแสดงก็จพได้อรรถรสของอารมณ์และความรู้สึก แต่ปราศจากการใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ การบูรณาการของศาสตร์ทั้ง 2 แขนง จึงทำให้เกิดนาฏยศิลป์การละครที่ใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวใหม่จากอารมณ์ และความรู้สึกภายใน (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

ซึ่งการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์การละครของผู้วิจัยในครั้งนี้ ประกอบด้วยนาฏยศิลป์ 2 ประเภท อันได้แก่ 1) นาฏยศิลป์ไทย เช่น หนังใหญ่ โขน และการแสดงหุ่นละครเล็ก และ 2) นาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยใหม่ เช่น การเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) และศิลปการละคร ที่บูรณาการศิลปะหลากแขนงเข้าไว้ด้วยกัน อีกทั้งยังมีการสร้างสรรค์การแสดงร่วมกับคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) และเทคนิคพิเศษประกอบการแสดงอื่น ๆ การผสมผสานการแสดงหลากหลายรูปแบบในผลงานการสร้างสรรค์นี้ มีจุดประสงค์เพื่อการสื่อสาร เล่าเรื่อง ให้ข้อมูล สร้างความเข้าใจ ส่งเสริมการเรียนรู้ สร้างความแปลกใหม่ และน่าสนใจ แล้วเชื่อมโยงกับคนรุ่นใหม่ โดยใช้นาฏยศิลป์สมัยใหม่นำร่องไปสู่ศิลปะการแสดงของไทย

ภาพที่ 4.98 ภาพรูปแบบการแสดงต่างๆที่ใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก”
ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.2.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร

องค์ประกอบสำคัญในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ได้แก่ นาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละครซึ่งล้วนแล้วแต่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันจนเกิดความเป็นเอกภาพ เพื่อให้ผลงานการสร้างสรรค์มีความสวยงาม เกิดความหมาย และสามารถสื่อออกมาถึงคนรุ่นใหม่ได้อย่างเข้าใจ ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้หลักทฤษฎีนาฏยศิลป์ในการจัดองค์ประกอบของลีลาท่าทาง ทฤษฎีทัศนศิลป์ในการจัดองค์ประกอบ

ของการสร้างรูปร่าง รูปทรงต่าง ๆ การใช้จุด และเส้น เป็นต้น ทฤษฎีศิลปการละครในการสร้างสรรค์เรื่องราว การถ่ายทอดความคิดและการสื่อสารผ่านการแสดงและการนำเสนอทุกองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องอย่างบูรณาการ ขณะเดียวกันกับการใช้ทฤษฎีดุริยางคศิลป์ในการประพันธ์ และบรรเลงดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งเป็นสิ่งที่พบในงานนาฏยศิลป์ และละครอยู่เสมอ

นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของศาสตร์ทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ไว้ว่า

> มีผลงานงานทางด้านศิลปกรรมหลายชิ้น เช่น ทัศนศิลป์ และดุริ-ยางคศิลป์ ที่สามารถนำมาเป็นตัวอย่างในการศึกษาเพื่อใช้ในการต่อยอดงานและพัฒนาองค์ความรู้ด้านนาฏยศิลป์ได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้เนื่องจากองค์ประกอบในการออกแบบงานศาสตร์ทั้ง 3 แขนงนี้ มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน และในทางกลับกันผลงานนาฏยศิลป์ก็มีปรากฏให้เห็นว่าได้สร้างอิทธิพลไปยังงานดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์ เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่บันทึกเรื่องราวด้านนาฏยศิลป์ หรือการบรรเลงเพลงดนตรีที่ได้แรงจูงใจมาจากนาฏยศิลป์ (นราพงษ์ จรัสศรี อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 246)

ทางด้านดาริณี ชำนาญหมอ ได้กล่าวถึงการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ ไว้ดังนี้

> นาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ คือ ศิลปะเช่นเดียวกัน เพราะฉะนั้นมุมมองในเรื่องขององค์ประกอบศิลปะเหมือนกัน นาฏยศิลป์คือศิลปะที่ใช้ลีลาการเคลื่อนไหว ทฤษฎีต่าง ๆ ที่ใช้ในทัศนศิลป์จึงนำมาสนับสนุนนาฏยศิลป์ได้ เช่น การจัดวางองค์ประกอบ ความสมดุล เอกภาพ สามารถนำมาใช้ร่วมกันในเรื่องของการมองงานแล้วเกิดมิติ ถ้าเปรียบงานศิลปะกับงานนาฏยศิลป์ งานนาฏยศิลป์ก็เปรียบเสมือนงานสี่มิติที่มีการเคลื่อนไหว หน้าจอของคนดูก็คือเฟรม เราดูงานศิลปะเราก็มองในกระดาษหรือแผ่นเฟรม เราดูงานนาฏยศิลป์มองในอีกด้านหนึ่งขึ้นมา เพราะฉะนั้นน่าจะใช้ทฤษฎีที่ใกล้เคียงกันถ้าเปรียบกับงานของตัว จะเป็นคนที่นำทฤษฎีทางด้านศิลปะมาใส่กับงานทุกชิ้น เพราะสามารถช่วยในเรื่องภาพ ช่วยในเรื่องมุมมอง ทั้งเรื่องอุปกรณ์ เรื่องของสื่อ เรื่องของการออกแบบท่าเต้น ก็จะนำทฤษฎีมาใช้ เช่น การใช้สี ก็จะนำทฤษฎีของงานศิลปะเป็นไกด์ (ดาริณี ชำนาญหมอ, สัมภาษณ์: 16 กันยายน 2558)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการใช้ทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ในการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ เรื่องคนดีศรีอยุธยา ซึ่งเป็นการแสดงที่ใช้สถานที่แสดงโดยเฉพาะ เพื่อสื่อถึงเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ปลูกจิตสำนึกให้เกิดความสามัคคี และยอมรับความเป็นเชื้อชาติเดียวกัน ดังนี้

ภาพการจัดกลุ่มนักแสดงที่ใช้แสดงร่วมประกอบการสร้างอารมณ์และบรรยากาศของการแสดงแสงสีเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง คนดีศรีอยุธยา ในภาพจะเห็นนักแสดงสิบกว่าคนใส่เสื้อผ้าสีกลมกลืนไล่โทนสีตั้งแต่สีแดงไปถึงสีน้ำเงิน ยืนชูมือล้อไปกับสถาปัตยกรรมที่ตั้งตรงขึ้นในแนวดิ่ง ความสูงของนักแสดง เมื่อเปรียบเทียบกับความสูงของวิหารทิพย์ ช่วยสร้างความยิ่งใหญ่ให้ปรากฏเห็นเป็นความมหึมาของสถาปัตยกรรม โดยมีกลุ่มนักแสดงเป็นฐานรองรับความสูงนั้น การผสมสีของชุดนักแสดงตั้งแต่สีแดงไปจึงถึงสีน้ำเงิน ไล่โทนสีกัน เปรียบเสมือนเป็นเม็ดสีที่ประกอบกันเข้า กลายเป็นวัสดุที่ใช้สร้างวิหารทิพย์ที่นักแสดงยืนอยู่ด้านหน้า แสงที่ใช้ในฉากเริ่มต้นนี้ จะเป็นการใช้แสงเฉพาะจุดที่นักแสดงยืนอยู่ที่ฐานของวิหารทิพย์ ในขณะที่ส่วนอื่นของวัดชัยวัฒนารามตกอยู่ในความมืด ทำให้ภาพเบื้องหน้าของผู้ชม จะเห็นบริเวณที่กลุ่มนักแสดงยืนอยู่ภายใต้แสงที่ส่อง เป็นเพียงจุดเล็ก ๆ ท่ามกลางความมืดในบริเวณที่กว้างใหญ่ ซึ่งมิได้ถูกให้แสง ถ้าเป็นภาพที่อยู่ในกรอบรูปจะทำให้เห็นภาพทั้งภาพเป็นสีดำ และมีเพียงจุดที่นักแสดงยืนอยู่ให้แสงส่อง เป็นเพียงจุดเล็ก ๆ บนพื้นที่สีดำของภาพนั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 13 ธันวาคม 2558)

ภาพที่ 4.99 การแสดงแสง สี เสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง “คนดีศรีอยุธยา”
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

การใช้ทฤษฎีนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร มีส่วนสำคัญในการสื่อสารผ่านการแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับประเด็นต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ ทั้งขยายความ และแฝงไปกับการแสดง ช่วยเป็นสื่อในการนำเสนอ ทำให้ง่ายต่อ การรับรู้มากขึ้น โดยนาฏยศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละครนั้น ล้วนแล้วแต่เป็นศิลปะ การเลียนแบบธรรมชาติของมนุษย์ และสิ่งต่าง ๆ รอบตัวเรา การศึกษาถึงทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์จะทำให้เข้าใจวิธีการเคลื่อนไหวร่างกาย ทฤษฎีทางด้านดุริยางคศิลป์จะทำให้เข้าใจวิธีการใช้เสียงเพลง และดนตรีประกอบการแสดง ทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์จะทำให้เข้าใจวิธีการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ และทฤษฎีทางการละครจะทำให้เข้าการถ่ายทอดเรื่องราว ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงนำหัวข้อนี้มาร่วมพิจารณาใช้ในการวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างกัน

และความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย ทั้ง 4 ทฤษฎีนี้ยังช่วยสนับสนุนให้ผลงานสร้างสรรค์เกิดความสวยงาม และความสมบูรณ์ตามที่ผู้วิจัยตั้งใจไว้

ภาพที่ 4.100 ภาพการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก”
ที่มา: ผู้วิจัย

2.2.5 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบัน

Chulalongkorn University

การสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาและสภาพของสังคมในปัจจุบัน เป็นการคำนึงถึงความจริงของสังคม และนำมาเสนอผ่านการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายได้ตระหนักถึงความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมไทย และปัญหาการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดของศิลปะแนวสัจนิยม (Realism) ซึ่งสะท้อนความจริงที่เกิดขึ้นในสังคมอย่างตรงไปตรงมา หากแต่ผู้วิจัยได้สะท้อนสภาพสังคมเหล่านี้ผ่านจินตนาการ และการผสมผสานศิลปะหลากแขนง เพื่อให้เกิดสุนทรียะในการรับชม และการเข้าถึงได้ง่าย ทั้งนี้เป็นไปตามลักษณะ และพฤติกรรมการเลือกรับชมความบันเทิงของกลุ่มเป้าหมายในการวิจัย

การสร้างสรรค์การแสดงในปัจจุบันมีการสะท้อนให้เห็นสภาพสังคมไว้มากมาย ดังเช่น ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ของดาริณี ชำนาญหมอ ซึ่งได้กล่าวไว้ว่า

> การแสดงสร้างสรรค์ชุดเพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ได้แรงบันดาลใจ จากประเด็นความรุนแรงต่อผู้หญิง ในมุมมองที่ผู้หญิงมีสิทธิในการเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรง ซึ่งนำมาเป็นโครงสร้างในการสร้างสรรค์ผลงานทั้งสิ้น ซึ่งผู้วิจัยได้สอดแทรกแนวคิดดังกล่าวไว้ในบทการแสดง โดยการวางโครงเรื่องทั้ง 3 องก์ อันประกอบด้วย องก์ที่ 1 ผู้หญิงกับพันธนาการ องก์ที่ 2 ผู้หญิงต้องรู้จักล้มเพื่อเรียนรู้และลุกขึ้นยืดหยัดต่อสู้ปัญหาของตนเอง องก์ที่ 3 เสียงจากผู้หญิง ที่ต้องกล้าที่จะเผชิญกับปัญหาด้วยตนเอง (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 163)

ภาพที่ 4.101 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง
ที่มา: (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 243 – 245)

สทาศัย พงศ์หิรัญ ผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์การละครเรื่อง “ดรสาแบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา” ได้คำนึงถึงการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม ดังนี้

> เป็นการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม ที่ให้ความสำคัญกับสิทธิและบทบาทหน้าที่ของผู้ชาย ที่เหนือกว่าผู้หญิง อีกทั้งวัฒนธรรม และสังคมโลก ที่กำหนดให้ผู้ชายเป็นใหญ่มาแต่ครั้งอดีต และยังไม่ถูกเปลี่ยนแปลงจวบจนปัจจุบัน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า กาลเวลาและยุคสมัยไม่สามารถเปลี่ยนแปลงความเชื่อ และความศรัทธาของคนในสังคมได้ ผู้หญิงยังคงเปรียบเสมือนประชากรชนชั้นรองของสังคมเสมอ (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 148)

ภาพที่ 4.102 ภาพผลงานการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง “อิเหนา”
ที่มา : (สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557 : 176 – 180)

ผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี หลากหลายชิ้นมีการนำเสนอแนวความคิดสัจนิยมที่สะท้อนสภาพสังคม และความรู้สึกทางด้านมืดของมนุษย์ เช่น ปรัชญาศาสนาในสังคมไทยในการแสดงชุด “Contemporary Visuality of Thai Philosophy” ปีค.ศ.1990 และการเสียดสีสภาพสังคมและวัฒนธรรม ในการแสดงชุด “บัลเลอริน่า: นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา” (Ballerina) ที่สะท้อนภาพสังคมของวงการนาฏยศิลป์ในอดีต โดยนราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายไว้ว่า

> ในการแสดงเรื่อง “บัลเลอริน่า” นั้น ได้สะท้อนมุมมองทางสังคมในเรื่องเพศสภาพ และความเท่าเทียมระหว่างเพศชายและเพศหญิง ตัวอย่างเช่น ในศตวรรษที่ 14 มีข้อห้ามมิให้ผู้หญิงปรากฏตัวบนเวที โดยให้ความสำคัญกับนักเต้นชายมากกว่า แต่ในขณะที่ศตวรรษที่ 19 ผู้หญิงกลับได้รับบทเด่นในการแสดงบัลเล่ต์ ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า ในสังคมการแสดงนาฏยศิลป์สมัยหนึ่ง ผู้หญิงไม่ได้รับโอกาสในการแสดงตลอดจนการออกแบบลีลา ดังนั้น เบื้องหลังความสวยงามของผู้หญิงในยุคแรก ๆ นั้น ต้นกำเนิดเกิดจากผู้ชายเป็นผู้คิดค้นลีลาและท่าทาง นอกจากนั้น บัลเลอริน่ายังสะท้อนให้เห็นถึงสังคมในอดีตที่นักแสดงเปรียบเสมือนคนบาปในสังคม เพราะไม่ได้รับการยอมรับจากศาสนาในยุคนั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 25 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.103 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง “บัลเลอริน่า: นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา” (Ballerina)
ที่มา : บียู เธียเตอร์ (BU Theatre)

การสรรค์สร้างการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมในอดีต และอนาคต (ปัจจุบันของเรื่อง) เหตุที่ผู้วิจัยเลือกนำเสนอภาพสังคมในอนาคต เพราะต้องการสะท้อนให้คนรุ่นใหม่ได้เห็นผล หากพวกเขาละเลยศิลปวัฒนธรรมไทยในปัจจุบัน ในขณะที่ภาพในอดีตแสดงให้เห็นถึงความเป็นมา ความคิด และชีวิตความเป็นอยู่ของศิลปินหุ่นละครเล็กที่ทุ่มเททั้งกายและใจให้กับศิลปะไทย สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมของคนรุ่นเก่า เปรียบเทียบให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความคิด ความเชื่อ และค่านิยมที่แตกต่างจากกลุ่มคนรุ่นใหม่ในโลกอนาคต ซึ่งผู้วิจัยได้หมายถึงผู้ชมคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน การสะท้อนสังคมที่กำลังเต็มไปด้วยความเจริญเติบโตทางด้านเทคโนโลยี แต่ความเจริญรุ่งเรืองทางด้านศิลปะกลับแปรผกผันนั้น สะท้อนความความคิด ทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน โดยผู้วิจัยมีจุดประสงค์ในการกระตุ้น และสร้างทัศนคติในเชิงบวกใหม่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้แก่เยาวชนคนรุ่นใหม่ในผลงานการสร้างสรรค์นี้

4.2.2.6 การคำนึงถึงทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern)

แนวคิดหลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดิร์น (Post-Modern) เป็นลัทธิความเชื่อที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1960 “เป็นแนวคิดที่ปฏิวัติความเชื่อตามอย่างของลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) โดยมุ่งเน้นไปที่ความแปลกใหม่ การแหวกกฎเกณฑ์ต่างๆ ที่เป็นระบบระเบียบ” (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 232) ลีลาการเคลื่อนไหวต่างๆ จึงได้รับแรงบันดาลใจมาจากการเคลื่อนไหวที่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ความเรียบง่ายตามแนวคิดมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) หรือสิ่งเร้าที่พบได้ในชีวิตประจำวัน (Visual Stimuli) ในด้านสถานที่จัดแสดงก็สามารถแสดงในสถานที่ใดก็ได้อย่างไรข้อจำกัด นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ทรรศนะเกี่ยวกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดิร์นแดนซ์ (Post-Modern Dance) ไว้ว่า

> การไม่มีกฎเกณฑ์ ความแปลกใหม่ และความเรียบง่าย เป็นแนวคิดที่สำคัญของงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ซึ่งได้มีการพัฒนาในส่วนของการตัดทอนรายละเอียดจากนาฏยศิลป์ที่มีความเต็มรูปแบบอย่างในอดีตจนถึงปัจจุบัน กลายมาเป็นความเรียบง่าย โมเดิร์นแดนซ์ (Modern Dance) จะใส่ใจกับเรื่องความกลมกลืน (Harmony) และความชัดเจน (Clarify) แต่ถ้าเป็นโพสต์โมเดิร์นแดนซ์ (Post-Modern Dance) จะใส่ใจกับความคลุมเครือ ไม่เน้นเรื่องความกลมกลืน เช่น การใช้อุปกรณ์การแสดงของชาติหนึ่ง แต่ให้นักแสดงอีกชาติหนึ่งถือ งานนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นแดนซ์จึงต่อต้านอุดมการณ์ของคติแบบโมเดิร์นแดนซ์ สิ่งน่าสนใจคือโพสต์โมเดิร์นแดนซ์จะปรากฏเรื่องของประวัติศาสตร์ต่าง ๆ ไม่เน้นความเป็นนามธรรม (Abstract) และต้องเป็นของที่ค้นพบใหม่ มีความหมาย ซึ่งในผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เรื่อง ความอ้างว้าง (Loneliness) ของข้าพเจ้าถือเป็นงานโพสต์โมเดิร์นแดนซ์อย่างแท้จริง (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 17 ธันวาคม 2557)

ภาพที่ 4.104 ภาพผลงานการแสดงเรื่อง “ความอ้างว้าง” (Loneliness) โดยนราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : บียู เธียเตอร์ (BU Theatre)

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในต่างประเทศ มีการใช้ความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern) ดังที่ โรเบิร์ทและฮูเตอรา (Robert and Hutera) ได้นำเสนอไว้ว่า

> ลูซินดา ไชลส์ (Lucinda Childs) ได้สร้างสรรค์งานในแบบการ ทดลอง ซึ่งนับว่าเป็นลักษณะเฉพาะของโพสต์โมเดิร์นแด้นซ์ (Post-Modern Dance) ที่มีรูปแบบเรียบง่าย และจะใช้ลีลาท่าเต้นอย่างประหยัดที่สุด มักใช้การเดิน วิ่ง เหวี่ยง ที่เกี่ยวข้องกับจังหวะบนรูปแบบของการแสดงที่อิงกับเรื่องของเราขาคณิต (Geometric Pattern) ส่วนใหญ่จะเป็นงานกลุ่ม (Group Work) ที่มีนักแสดงหลายคน (โรเบิร์ทและฮูเตอรา อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 235)

และผลงานการแสดงชุด ซาโลเม่ (Salome) อีกหนึ่งผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี ที่ใช้วิธีการสร้างสรรค์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern) ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายไว้ว่า

> เป็นการแสดงที่ใช้ลีลาและการเคลื่อนไหวน้อย และเรียบง่าย เน้นท่าทางที่เล็ก แต่เน้นความรู้สึกมาก จึงทำให้รู้สึกยิ่งใหญ่ขัดกับภาพของการนำเสนอ วิธีดังกล่าวเป็นที่นิยมมากในการสร้างสรรค์งานศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) เพราะวิธีการนี้ คำนึงถึงสัญลักษณ์ หรือความหมายที่ศิลปินต้องการบอกเท่านั้น และยังเป็นการลดทอนองค์ประกอบอื่น ๆ ที่ไม่จำเป็นในการสื่อความหมายของเรื่องนั้น ๆ ออกไป (นราพงษ์ จรัสศรี อ้างถึงใน สทาศัย พงศ์หิรัญ, 2557: 144)

ภาพที่ 4.105 ภาพผลงานการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง “นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว” (Salome)
ที่มา : บียูเธียเตอร์ (BU Theatre)

ภาพที่ 4.105 (ต่อ) ภาพผลงานการแสดงนาฏยศิลป์เรื่อง “นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว” (Salome)
ที่มา : บียูเธียเตอร์ (BU Theatre)

ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลานาฏยศิลป์ โดยใช้แนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) ในการนำเสนอเรื่องราวแบบไร้กฎเกณฑ์ เริ่มต้นเรื่อง (Exposition) ด้วยเหตุการณ์ที่ไม่เรียงตามลำดับเวลา มีการใช้รูปแบบนาฏยศิลป์หลากหลายข้ามวัฒนธรรมตะวันตก และตะวันออก ได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งที่พบเห็น และการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ผสมผสานกับนาฏยศิลป์ทั้งไทย และสากล สมัยนิยม อย่างสตรีทแดนซ์ (Street Dance) แสดงรูปธรรมของหุ่นละครเล็กในรูปแบบต่าง ๆ ผสานกับการพัฒนาลีลาการเชิด ในบางช่วงใช้เสียงดนตรีประกอบเพียงชนิดเดียว หรือเพียงเสียงขับเสภาเท่านั้น ซึ่งเป็นแนวคิดแบบมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) การนำเสนอผลงานในรูปแบบนี้ เป็นไปเพื่อสร้างความแปลกใหม่ และกระชับในการแสดงให้เหมาะสมกับคนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของงานวิจัยนี้

4.2.2.7 การคำนึงถึงการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์

ในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” มีการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ผ่านตัวละคร คำพูด ลีลาท่าทางการเคลื่อนไหว เครื่องแต่งกาย เพลงดนตรี อุปกรณ์ประกอบการแสดง บทละคร ภาพวิดีทัศน์ ฯลฯ เพื่อใช้อธิบายความหมาย หรือทดแทนสิ่งที่ต้องการจะสื่อสารในสิ่งที่อาจไม่สามารถอธิบายได้ในทางตรง หรือเพื่อเพิ่มความลึกซึ้งในความหมายของสิ่งนั้น ดังที่ สดใส พันธุมโกมล ได้กล่าวถึงรูปแบบของการแสดงที่ใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อสารการแสดงไว้ว่า

> ธรรมชาติและการกระทำของมนุษย์มีอยู่มากที่ไม่สามารถอธิบายด้วยเหตุผล และประสบการณ์บางอย่างในชีวิตก็เป็นสิ่งลึกลับ ซับซ้อนเกินกว่ามนุษย์จะเข้าใจได้ ฉะนั้นการที่จะอธิบายถึงปัญหาชีวิตอย่างแจ่มแจ้ง ใช้ถ้อยคำที่สมเหตุสมผลนั้น บางครั้งก็เป็นสิ่งที่ไม่อาจทำได้ ศิลปินประเภทสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) จึงหันมาใช้วิธี “แนะ” ให้ผู้ชมจินตนาการและแสวงหาความจริงด้วยตนเอง โดยใช้สัญลักษณ์ที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังฉาก ตัวละคร การกระทำ บทเจรจา เป็นสื่อในการนำผู้ชมไปสู่ความเข้าใจเรื่องราวหรือข้อคิดของศิลปินเกี่ยวกับชีวิตหรือมนุษย์ (สดใส พันธุมโกมล, 2524: 17)

สัญลักษณ์ ทำหน้าที่ช่วยขยายขอบเขตการเล่าเรื่องให้ผู้ชมสามารถรับรู้เรื่องราว หรืออารมณ์ของการแสดงได้อย่างชัดเจนขึ้นโดยไม่รู้ตัว ธิดา ผลผลิตการพิมพ์ ได้กล่าวถึงสัญลักษณ์ที่ใช้ในภาพยนตร์ ที่สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท ดังนี้

> 1) สัญลักษณ์ที่มีความหมายเป็นสากล ทุกคนเข้าใจร่วมกันได้ เช่น น้ำตา หมายถึงความเศร้า สีขาว คือความบริสุทธิ์ เงา คือความลึกลับ ฯลฯ ซึ่งสามารถใช้ในหนังได้ แต่ข้อพึงระวังคือ อาจดูโจ่งแจ้งไร้ชั้นเชิง และ 2) สัญลักษณ์ที่ถูกกำหนดความหมายขึ้นเป็นการเฉพาะ อย่างเช่น โดยทั่วไป น้ำหมายถึงความเยือกเย็น แต่ผู้สร้างสรรค์อาจใช้ในความหมายด้านลบกว่านั้น คือความเย็นชาโหดร้าย (เช่น นางเอกฆ่าคนตายโดยผลักเขาตกบ่อน้ำ หลังจากนั้นเธอก็ได้ยินเสียงน้ำหยดเป็นประจำจนเกิดอาการหวาดระแวงว่าเขาเป็นผีกลับมาหลอกหลอน และในที่สุดไคลแม็กซ์ของหนังก็เกิดขึ้นในฉากฝนตกเมื่อเหยื่อของเธอกลับมาล้างค้น เป็นต้น) (ธิดา ผลผลิตการพิมพ์, 2556: 228)

สัญลักษณ์ ได้ปรากฏในการแสดงเพื่อช่วยให้ผู้ชมใช้ความรู้สึกในการทำความเข้าใจเรื่องราวได้มากขึ้น เช่นเดียวกับดนตรีประกอบที่มีหน้าที่หล่อเลี้ยง และเน้นอารมณ์ของการแสดงอย่างกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับตัวละคร ฉาก บทสนทนา และทุกองค์ประกอบของการแสดงนั้น ๆ เช่น ในภาพยนตร์เรื่อง เดอะ เพียนิสต์ (The Pianist) ในปี ค.ศ. 2002 ใช้กำแพงสื่อถึงการแบ่งแยกเชื้อชาติ เสียงเปียโนแทนความมีชีวิต และจิตวิญญาณ ใช้สีที่ให้ความรู้สึกแห้งแล้งเมื่อตัวละครเอกหนีตาย และสีที่ให้ความอบอุ่นในฉากที่เขากลับมาเล่นเปียโนอีกครั้ง

ภาพที่ 4.106 การสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง “เดอะ เพียนิสต์” (The Pianist) ในปี ค.ศ. 2002
ที่มา: ดิจิตัลดีวีดี เรื่อง เดอะเพียนิสต์ (The Pianist)

งานนาฏยศิลป์ เป็นหนึ่งในศิลปะการแสดงที่ใช้เป็นสัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย หรือแฝงแง่คิดต่าง ๆ ผ่านลีลา ท่าทาง อารมณ์ เสื้อผ้า อุปกรณ์ประกอบการแสดง และดนตรีเป็นหลัก ดัง นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึง รูปแบบการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> สัญลักษณ์ คือ การแสดงความหมายซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) ต่อต้านความคิดในเรื่องของความกลมกลืนของสมัยใหม่ โดยสัญลักษณ์นั้นใช้สื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมา หรือแสดงนัยยะสำคัญอย่างหนึ่ง อาจสร้างภาพของความขัดแย้งในการแสดง เพราะการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่จำเป็นต้องเกิดขึ้น เพื่อเป็นการเติมเต็มให้กับงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้อย่างเหมาะสม (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์: 1 กรกฎาคม 2558)

ทางด้านธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายถึงการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ ไว้ดังนี้

สัญลักษณ์เป็นเรื่องจำเป็นมากต่อชีวิต และวัฒนธรรมของมนุษย์ โดยเฉพาะวัฒนธรรมทางนาฏยศิลป์ที่มุ่งเน้นเรื่องการใช้สัญลักษณ์อย่างมาก เพราะใช้ลีลาท่าทางเป็นสัญลักษณ์แทนอารมณ์ความรู้สึก เพื่อใช้ถ่ายทอดตวามหมาย ซึ่งเมื่อกล่าวถึงสัญลักษณ์กับนาฏยศิลป์จะพบว่ามีอยู่หลากหลายรูปแบบ เช่น สัญลักษณ์ในท่าทางลีลา สัญลักษณ์ในด้านความหมายหรือการสื่อสารที่ศิลปินตั้งใจ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 12 สิงหาคม 2558)

ยกตัวอย่าง ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา ของธรากร จันทนะสาโร ได้ใช้สัญลักษณ์เพื่อการสื่อสาร ดังนี้

การแสดงนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาใช้สัญลักษณ์ที่สื่อความหมายการแสดงคือ เทียนไข และดอกบัว เพราะเป็นการสื่อสารด้วยการรับรู้เชิงประจักษ์อย่างตรงไปตรงมา นำเสนอผ่านอุปกรณ์การแสดงที่สำคัญ อีกทั้งยังใช้สีขาวเป็นสัญลักษณ์ของเครื่องแต่งกาย โดยการคำนึงถึงสัญลักษณ์ เพื่อสื่อความหมายนั้นมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่องานนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน ศิลปะทุกชนิดมีความเกี่ยวเนื่องกับสัญลักษณ์แทบทั้งสิ้น เพราะผลงานนั้น ๆ มิได้เจตนาที่จะอธิบายความหมายหรือจิตสำนึกของผู้สร้างสรรค์อย่างเปิดเผย (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 246)

ภาพที่ 4.107 การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา
ที่มา: (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 319 – 337)

การใช้สัญลักษณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ ผู้วิจัยได้เน้นการสื่อความหมายถึงองค์ประกอบหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สะท้อนความคิดของศิลปินหุ่นละครเล็กและคนรุ่นใหม่ผ่านลีลาการเคลื่อนไหวหลากหลายรูปแบบ อย่างเช่น การใช้เชือกผูกแขนพร้อมลีลาการเคลื่อนไหว แสดงถึงการถูกควบคุม การแสดงคนเชิดคน แสดงถึงการส่งอารมณ์จากผู้เชิดสู่หุ่นละครเล็ก เป็นต้น การใช้หุ่นละครเล็กจำนวนมากในช่วงท้ายของเรื่อง เพื่อเป็นสัญลักษณ์สื่อแทนผลผลิตทางปัญญาของบรรพบุรุษไทยอันหลากหลาย การใช้โครงหุ่นแสดงถึงการประดิษฐ์หุ่น และกลไล รวมถึงวิธีการเชิดหุ่นละครเล็กในแต่ละชิ้นส่วน การใช้เสียงขับเสภาแทนการ

สื่อถึงการผสานศิลป์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยในฐานะเป็นมรดกของชาติ การใช้เสียงพูดคำสาปแช่งประกอบเทคนิคพิเศษ ใช้แทนความคิดความเชื่อเกี่ยวกับหุ่นละครเล็กที่สืบทอดกันมา การใช้หนังใหญ่ โขน และหุ่นละครเล็กสื่อถึงคำว่าศิลปะการแสดงของไทย การใช้แสงในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อสื่อถึงเหตุการณ์ในอดีต ปัจจุบัน ปกติ และเหนือธรรมชาติ การใช้ภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิก (Computer Graphic) ถ่ายทอดตัวอักษร ภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว เพื่อเติมเต็มถึงสิ่งที่ต้องการจะสื่อให้สมบูรณ์ขึ้น ทั้งนี้ ทุกการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์จะถูกผนวกปรับใช้กับการแสดงอย่างเหมาะสม โดยคำนึงถึงวัตถุประสงค์ของการวิจัยเป็นที่ตั้ง

ภาพที่ 4.108 การสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ในผลงานการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”
ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.2.8 การคำนึงถึงสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเยาวชนรุ่นใหม่

การสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นการสร้างสรรค์เพื่อเยาวชนคนรุ่นใหม่โดยเฉพาะ ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงการออกแบบ เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการสื่อสารกับกลุ่มเป้าหมายให้เกิดความเข้าใจในแก่นสาระสำคัญที่ต้องการจะสื่อถึงกลุ่มเฉพาะ ดังนั้น การศึกษาพฤติกรรมของคนรุ่นใหม่ จึงเป็นสิ่งสำคัญในการค้นหาวิธีการเข้าถึง (Approach) พวกเขา เพื่อให้

ผู้วิจัยทราบถึงแรงผลักดันต่าง ๆ เข้าใจในความต้องการ และการกระทำ หรือการแสดงออกของคนรุ่นใหม่ ทั้งที่ปรากฏออกมาให้เห็นหรือสัมผัสได้ และไม่สามารถเห็นหรือสัมผัสได้ ทั้งภายในและภายนอก ทั้งนี้ อาจไม่สามารถสัมผัสได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 หรือสามารถวัดได้ด้วยเครื่องมือได้ จากนั้นใช้ทฤษฎีการเรียนรู้เป็นหลักในการจัดกระบวนการออกแบบการเรียนรู้แฝงในสื่อการแสดงอย่างแยบยล ให้สอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมาย เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวไปถึงผู้ชมที่เป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่ และทำให้เกิดความเข้าใจในประเด็นสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้มากขึ้น

การศึกษากลุ่มคนรุ่นใหม่ เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมประชานิยม (Pop Culture) ที่มีอิทธิพลต่อคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันเป็นอย่างยิ่ง โดยจอห์น สโตรี่ (John Storey) ได้อธิบายความหมายของวัฒนธรรมประชานิยมในหนังสือ Cultural Theory and Popular Culture ไว้ว่า

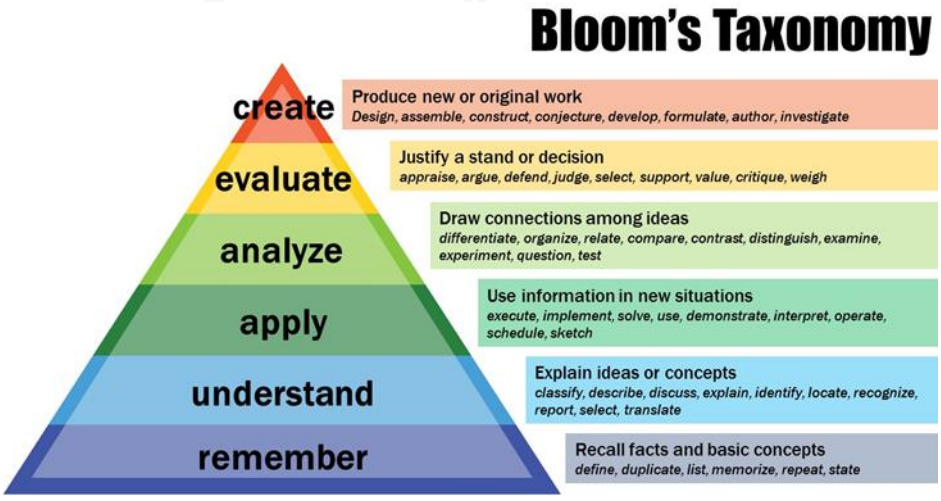
> วัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) เป็นวัฒนธรรมที่มีแหล่งกำเนิดมาจากประชาชน สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลของสื่อมวลชนและการคมนาคมสื่อสารของโลกสมัยใหม่ที่มีบทบาทสำคัญในการก่อรูปและขยายตัวของวัฒนธรรมชุมชนเมืองขนาดใหญ่ และเป็นเสมือนกระแส ไม่มีรูปแต่สัมผัสได้ บริโภคได้ และใช้มันอยู่ในชีวิตประจำวัน วัฒนธรรมประชานิยม (Pop Culture) จะปรากฏอยู่ทั่วไปในหลายรูปแบบ ได้แก่ วัตถุสิ่งของ (เช่น แฟชั่น อุปกรณ์อิเลคโทรนิค โทรศัพท์อัจฉริยะ [Smartphone]) รายการโทรทัศน์ เพลง พฤติกรรม (เช่น การเต้นบีบอย [B-Boys] การสัก การเจาะ เล่นเกมส์บนระบบเครือข่าย) กระแสความนิยม (เช่น โยคะ ปั่นจักรยาน ฮิปสเตอร์ [Hipster] เทคโนโลยีล้ำสมัย) เหตุการณ์ บุคคลที่มีชื่อเสียง (John Storey, 2012: 5)

การทำความเข้าใจวัฒนธรรมประชานิยม (Pop Culture) ช่วยให้มองเห็นและเข้าใจกระบวนการสื่อความหมายต่าง ๆ (Signification) ในสังคมระดับที่กว้างขึ้น และเห็นเป็นกระบวนการปฏิสัมพันธ์เชิงวิภาษ วิธีของเงื่อนไข ปัจจัย และกลุ่มคนรุ่นใหม่ในสังคมมากขึ้น วัฒนธรรมประชานิยมเป็นส่วนที่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงเต็มไปด้วยพลวัต เชื่อมโยงเข้ากับบริบทของโลกยุคหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Era) ที่ทำให้เกิด และเปลี่ยนแปลงชีวิตประจำวันของมนุษย์ไป บริบทที่สำคัญเหล่านั้น ได้แก่ กระแสโลกาภิวัตน์ การขยายตัวของเมืองและชนชั้นกลาง ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารที่ส่งผลกระทบต่อคนรุ่นใหม่โดยตรง เป็นต้น ซึ่งสิ่งต่าง ๆ ที่จอห์น สโตรี่ (John Storey) กล่าวถึงนั้น เป็นสิ่งที่คนรุ่นใหม่กำลังให้ความสนใจ และสามารถพบเห็นได้รอบตัวตามกระแสความนิยม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้นำวัฒนธรรมประชานิยม (Pop Culture) มาเป็นอีกหลักหนึ่งในการคำนึงถึง และประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดง เพื่อเสริมสร้าง ความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ในครั้งนี้

ในทฤษฎีการเรียนรู้ (Learning Theory) ของเบนจามิน บลูม (Benjamin Bloom) ได้จำแนกพฤติกรรมการศึกษาออกเป็น 3 หมวดหมู่ (Domain) อันได้แก่ พุทธิพิสัย จิตพิสัย และทักษะพิสัย โดยพฤติกรรมพุทธิพิสัย (Cognitive Domain) เป็นพฤติกรรมที่เกี่ยวกับสติปัญญา ความรู้ ความคิด หรือพฤติกรรมทางด้านสมองของบุคคล ในอันที่ทำให้มีความเฉลียวฉลาด มีความสามารถในการคิดเรื่องราวต่าง ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งเป็นความสามารถทางสติปัญญา แบ่งได้เป็น 6 ระดับ โดย บลูม (Bloom) กล่าวถึง “ความเข้าใจ” ซึ่งเป็นพฤติกรรมด้านพุทธิพิสัย หรือพฤติกรรมการเรียนรู้ที่เกี่ยวกับสติปัญญา ในระดับที่สอง ดังนี้

> พฤติกรรมด้านพุทธิพิสัย (Cognitive Domain) แบ่งเป็น 6 ระดับ อันได้แก่ ความรู้ความจำ ความเข้าใจ การนำความรู้ไปใช้ การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ และการประเมินค่า ซึ่ง “ความเข้าใจ” นั้น เป็น ความสามารถในการจับใจความสำคัญของสื่อ และสามารถแสดงออกมาในรูปของการแปลความ ตีความ คาดคะเน ขยายความ หรือ การกระทำอื่น ๆ (บลูม และคณะ, 2499)

ในปี ค.ศ. 1990 นักจิตวิทยากลุ่มใหม่ นำโดย โลริน แอนเดอสัน (Lorin Anderson) และเดวิด คราธวอฮ์ล (David Krathwohl) ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของบลูม (Bloom) ได้ปรับปรุงระดับของพฤติกรรมพุทธิพิสัย (Cognitive Domain) ขึ้นมาใหม่ สะท้อนผลงานในศตวรรษที่ 21 โดยกำหนดเป็นคำกริยา จากการสังเคราะห์ (Synthesis) เป็นการสร้างสรรค์ (Creating) และสลับระดับกับการประเมินค่า (Evaluating) ทำให้การสร้างสรรค์กลายเป็นอยู่ในระดับสูงสุดแทน ดังภาพ 4.109



ภาพที่ 4.109 แผนผังพฤติกรรมพุทธิพิสัย (Cognitive Domain) 6 ระดับ
ที่มา: แพทริเซีย อาร์มสตรอง (Patricia Armstrong)

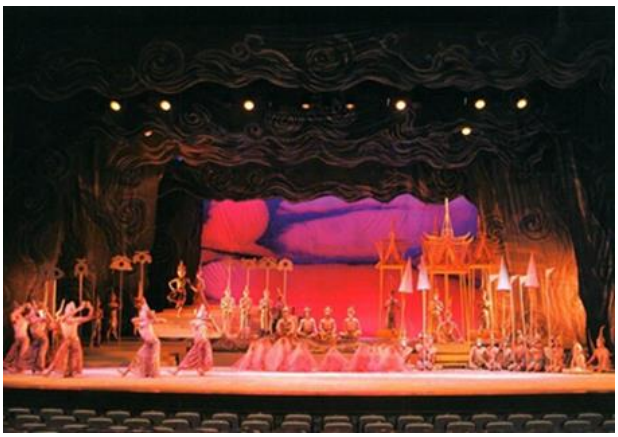
ดังนั้น การคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อคนรุ่นใหม่ใน “การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” จึงหมายถึง การออกแบบการแสดง ซึ่งทำให้คนรุ่นใหม่สามารถจับใจความสำคัญ หรือองค์ประกอบหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก จนสามารถตีความ และขยายความได้ โดยอาศัยวัฒนธรรมประชานิยม (Pop Culture) และทฤษฎีการเรียนรู้ (Learning Ecology) มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงให้ใกล้เคียงกับความนิยม และความสนใจของกลุ่มเป้าหมาย เพื่อการเข้าถึง และเชื่อมโยงได้ง่ายขึ้น

ในปัจจุบันนี้ เยาวชนคนรุ่นใหม่ต่างหันมาสนใจในศิลปวิทยาการชนิดต่าง ๆ มากขึ้น เป็นผลจากอิทธิพลความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสาร และสังคมโลกาภิวัตน์ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นปัจจัยที่ทำให้การคิดคำนึงของเยาวชนมีลักษณะแตกต่างไปจากอดีต ซึ่งสอดคล้องกับทรรศนะของ สถาพร สนทอง ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> เยาวชนปัจจุบันห่างไกลจากคำว่าศีลธรรมและจริยธรรมมากกว่าอดีต การใช้ผลงานศิลปะแขนงต่าง ๆ มาช่วยกล่อมเกลาจิตใจจึงน่าจะเป็นวิธีการที่ดี โดยเฉพาะนาฏยศิลป์ เพราะมีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ไม่ทำให้เกิดความน่าเบื่อ มีสุนทรีย์ และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จะช่วยให้สังคมปัจจุบันเกิดการมีส่วนร่วมกับประชาชนมากกว่าสังคมนาฏยศิลป์ในสมัยอดีต (สถาพร สนทอง, สัมภาษณ์: 9 ตุลาคม 2557)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับความสำคัญของการสร้าง-สรรค์นาฏยศิลป์ที่คำนึงถึงเยาวชนผ่านการแสดงนาฏยศิลป์ เรื่อง “นารายณ์อวตาร” ไว้ว่า

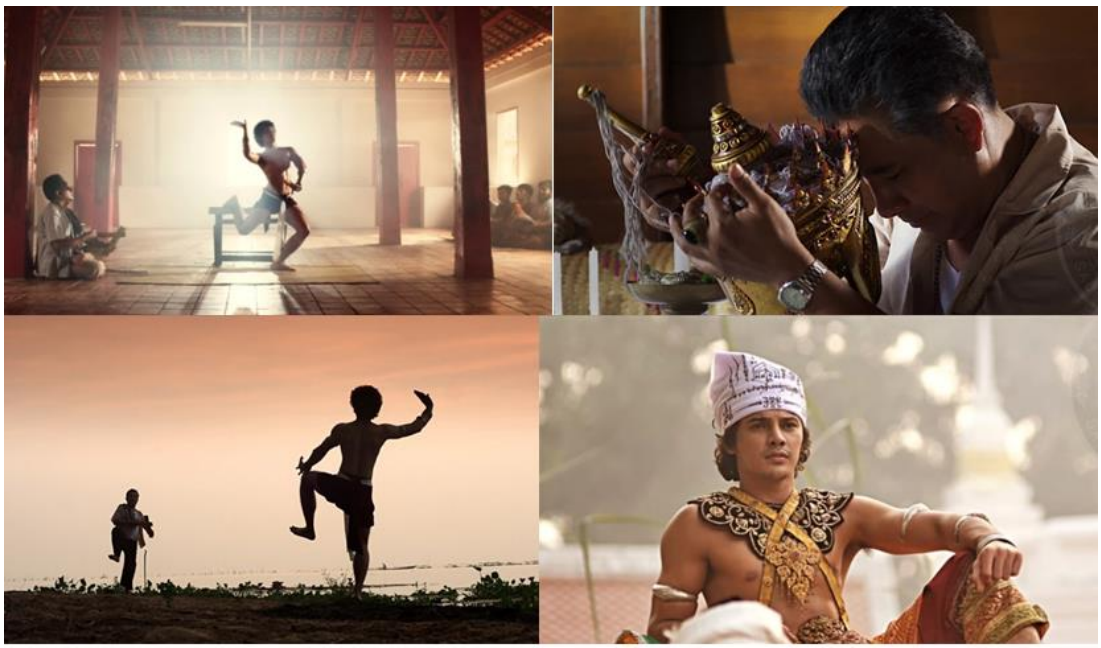
> การแสดง “นารายณ์อวตาร” เป็นการแสดงแบบโลกสมัยใหม่ หรือโมเดิร์นเวิลด์ (Modern World) ที่นำเอามรดกที่สำคัญของชาติทางด้านวรรณกรรมและศาสนา เอามาจัดสร้างเป็นผลงานการแสดงนาฏยศิลป์และศิลปะการแสดงเพื่อสื่อสารให้กับคนรุ่นใหม่ได้เข้าใจ เท่ากับว่าเป็นการต่ออายุให้กับความดั้งเดิมที่ปรากฏอยู่ในงานวรรณกรรม และศิลปะของไทยแขนงต่าง ๆ ให้ปรากฏขึ้นและมีชีวิตชีวาควบคู่ไปกับคนรุ่นใหม่ (นราพงษ์ จรัสศรี อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2556: 251)



ภาพที่ 4.110 ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง “นารายณ์อวตาร”
ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนราพงษ์ จรัสศรี

เอกชัย ศรีวิชัย ได้อธิบายถึงการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์เรื่อง “เทริด” ซึ่งผู้สร้างสรรค์ต้องการที่จะสื่อสารเรื่องรากเหง้าของวัฒนธรรมบ้านเกิดกับผู้ชมคนรุ่นใหม่ ดังนี้

> ภาพยนตร์เองก็ต้องตอบโจทย์คนดูที่เป็นกลุ่มวัยรุ่น และตอบโจทย์เราซึ่งเป็นผู้ใหญ่ที่อยากสื่อสารเรื่องวัฒนธรรมกับพวกเขา สิ่งที่พวกเขาคิดว่ามันล้าหลัง มันแย่ มันเชย มันโบราณ ความรู้สึกเหล่านั้นเราจะนำมาใส่เอาไว้ในตัวละคร สิงห์ เพื่อเป็นตัวแทนของพวกเขา ที่มีความขัดแย้งกับ ศรัทธา พ่อของเขา ซึ่งก็เป็นตัวแทนของคนอีกกลุ่ม เพื่อให้คนดูเข้าใจทั้งสองฝ่าย ไปจนถึงเราเองก็เก็บเกี่ยวเอาความรู้สึกที่คนทั่วไปมีต่อมัน คำพูดดูถูกเหยียดหยามต่าง ๆ เราเก็บมาใส่หมด แล้วมันก็จะมีการโต้ตอบแก้ต่างตลอด มันคือการถาม-ตอบสิ่งต่าง ๆ เกี่ยวกับมโนราห์ ไปจนถึงสะท้อนภาพชีวิตของรุ่นใหม่ กับคนรุ่นเก่าที่พยายามรักษาวัฒนธรรม ที่เมื่อทั้งสองกลุ่มต้องมาเจอกันเพราะอะไร ท้ายที่สุดคนเราไม่ว่าจะทำอะไรก็ตามเมื่อถึงที่สุด เขาจะนึกถึง “รากเหง้า” ของตัวเอง เราหนีบ้านเรามาทำไม เราหนีตัวเรามาทำไม (เอกชัย ศรีวิชัย, สัมภาษณ์: 18 พฤษภาคม 2559)



ภาพที่ 4.111 ภาพการแสดงจากภาพยนตร์ เรื่อง “เทริด”
ที่มา: ภาพยนตร์เรื่อง “เทริด”

การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุด ออฟฟิศม็อบ (Office Mob) ในภาพยนตร์เรื่อง สเตปโดนใจ หัวใจโดนเธอ 4 (Step Up Revolution) เป็นอีกหนึ่งตัวอย่างในการนำเสนอความคิดเกี่ยวกับการต่อต้านกลุ่มวัตถุนิยมผ่านลีลาการเต้นรำของกลุ่มนักเต้นรุ่นใหม่ ดังภาพที่ 4.112 ผู้ออกแบบท่าเต้น คือ คริสโตเฟอร์ สก็อต (Christopher Scott) ได้ออกแบบท่าเต้น โดยการใช้เทคนิคแบบผสมผสานระหว่างการเต้นรำสมัยใหม่แนวสตรีท (Street Dance) เช่น ฮิพฮอพ (Hip-Hop) ล็อคกิ้ง (Locking) และนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) นำเสนอในรูปแบบของแฟลชม็อบ (Flashmob) (อ่านรายละเอียดเพิ่มเติมในหน้า 335) เพื่อใช้สื่อสารกับคนรุ่นใหม่ สร้างความเพลิดเพลินในการถ่ายทอดความคิดต่าง ๆ ไปยังผู้ชมได้อย่างแยบยล

ภาพที่ 4.112 การแสดงนาฏยศิลป์ชุด “ออฟฟิศ ม็อบ” (Office Mob)
จากภาพยนตร์เรื่อง สเตปโดนใจ หัวใจโดนเธอ 4 (Step Up Revolution)
ที่มา: ดิจิตอลดีวีดี ภาพยนตร์ เรื่อง “สเตปโดนใจ หัวใจโดนเธอ 4” (Step Up Revolution)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเยาวชนรุ่นใหม่ มักพบว่างานศิลปะแขนงอื่น ๆ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สื่อผสม ฯลฯ ล้วนแต่สร้างภาพลักษณ์ที่เข้าใจง่าย มีการตีความสิ่งที่สามารถเข้าใจได้ยากให้ง่ายขึ้น สื่อออกมาให้มีสนุกสนาน และความเป็นสมัยใหม่เหมาะสมกับวัยวุฒิของเยาวชน ดังนั้น การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ในครั้งนี้ ถูกปรับให้เหมาะกับความนิยม และลักษณะของคนรุ่นใหม่ เพื่อเปิดมุมมองของเยาวชนคนรุ่นใหม่ถึงศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์อื่น ๆ ต่อไป

4.3 อภิปรายผล

ในการสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ในประเด็นต่าง ๆ ต่อไปจะเป็นการอภิปรายผลตามหัวข้อ วัตถุประสงค์ และคำถามในการดำเนินการวิจัย โดยผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น 2 ประเด็นหลัก ได้แก่ รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง โดยวิเคราะห์จากองค์ประกอบทางด้านการแสดง ทั้ง 8 ประการ ประกอบไปด้วย บทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลา การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบพื้นที่และสถานที่แสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย และการออกแบบแสง อีกประเด็นคือ แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ซึ่งสามารถสรุปได้ 8 ประการ ประกอบไปด้วย การคำนึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง การคำนึงถึงการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบันและปัญหาที่เกิดขึ้น การคำนึงถึงทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) การคำนึงถึงการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชนรุ่นใหม่

4.3.1 รูปแบบผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.1.1 บทการแสดง

ในการสร้างสรรค์บทการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้ทำการทดลองทั้งหมด 3 ครั้งด้วยกัน โดยมีวัตถุประสงค์ให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่เกิดความเข้าใจในองค์ประกอบหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก 6 หัวข้อ อันได้แก่

1) ประวัติ ความเป็นมา และความสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
2) สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปัจจุบัน
3) พัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก
4) องค์ประกอบของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

5) รูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก
6) ศิลปินผู้สร้างสรรค์ และฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ผู้วิจัยได้ออกแบบบทการแสดงให้สอดคล้องกับหัวข้อดังกล่าวข้างต้น ในการทดลองครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ออกแบบการแสดงโดยเลือกรูปแบบในการนำเสนอเป็น ละครเวที ที่ผู้ชมสามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้ (Participatory Theatre) แต่พบว่ามีการใช้บทสนทนา (Dialogue) มากเกินความจำเป็น ทำให้การจับใจความสำคัญ เพื่อทำความเข้าใจเกิดขึ้นได้ยาก ในการทดลองครั้งที่ 2 ผู้วิจัยจึงปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอเป็น นาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ซึ่งเป็นการผสมผสานศาสตร์ของนาฏยศิลป์ และศิลปการละครเข้าไว้ด้วยกัน ผู้วิจัยได้ใช้นาฏยศิลป์เข้ามาอธิบายเรื่องราวด้วยลีลาท่าทาง เป็นภาษาภาพทดแทน โดยสามารถสรุปบทการแสดง แบ่งออกเป็น 3 องก์ ประกอบไปด้วย

องก์ที่ 1 “หุ่น...แค่ ตัวแทน” มี 3 ฉาก ฉากที่ 1 แบ่งการแสดงย่อยออกเป็น 2 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 1 สวมอัมพร 2528 และตอนที่ 2 คำสาป ฉากที่ 2 สงครามโลกครั้งที่ 2 และฉากที่ 3 โลกอนาคต

องก์ที่ 2 “ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต” มี 3 ฉาก ฉากที่ 1 แบ่งการแสดงย่อยออกเป็น 2 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 1 ไหว้ครู และตอนที่ 2 เต้นเสาถีบเหลี่ยม ฉากที่ 2 สืบสานตำนานศิลป์ และฉากที่ 3 แบ่งการแสดงย่อยออกเป็น 2 ตอน ตอนที่ 1 ผสานศิลป์และจิตใจ และตอนที่ 2 จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก

องก์ที่ 3 “หุ่น...คือ ตัวตน” มีการแสดง 1 ฉาก คือ เชิดชูครูแผ่นดิน

โดยบทการแสดงนั้น ผู้วิจัยได้แนวคิด และแรงบันดาลใจมาจากส่วนหนึ่งของชีวประวัติครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี พ.ศ. 2539 ผู้ฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง และจากบันทึกในประวัติศาสตร์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย อีกหนึ่งสิ่งเร้าที่ทำให้ผู้วิจัยสนใจสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่นั้น ก็คือ การได้พบเห็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมของเยาวชนคนรุ่นใหม่ท่ามกลางความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารในปัจจุบัน เกิดการหลั่งไหลของวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาเป็นอันมาก ผู้วิจัยจึงต้องการสร้างสรรค์ผลงานที่นำเสนอความคิดเกี่ยวกับรากเหง้าความเป็นไทยอันมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งเราสามารถเห็นได้ชัดจากงานศิลปะของไทย เพื่อ กระตุ้นให้เยาวชนไทยใส่ใจในศิลปะไทย และสร้างความภาคภูมิใจเป็น

เกราะป้องกันการสูญหายทางวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่า ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กเป็นหนึ่งในศิลปะที่หลอมรวมศิลปะไทยต่าง ๆ หลากหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกันอย่างบูรณาการ อีกทั้งยังมีลีลาท่าทาง ความสวยงาม และเทคนิคกลไกน่าสนใจ มีความเหมาะสมแก่การนำมาเสนอเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในฐานะตัวแทนของศิลปะไทยให้แก่คนรุ่นใหม่

ผู้วิจัยเล่าเรื่องราวตั้งแต่ต้นจนจบผ่านตัวละครเอก (Protagonist) 3 คน ที่เป็นกลุ่มวัยรุ่นจากโลกอนาคตที่มีลักษณะ ความคิด และค่านิยม ใกล้เคียงกับคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน เปรียบเสมือนตัวแทนของคนรุ่นใหม่ที่จะเดินทางไปพบกับความคิด ที่มา และภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยไปพร้อม ๆ กับผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคคอลลาจ (Collage) หรือภาพปะติด และมอนเทจ (Montage) ในการเล่าเรื่อง และองค์ประกอบที่สำคัญของหุ่นละครเล็ก ซึ่งมีรายละเอียดอยู่มากให้คนรุ่นใหม่ได้รับชม เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในเวลาที่จำกัด ซึ่งไม่เคยปรากฏการนำเทคนิคเช่นนี้มาสร้างสรรค์ในงานนาฏยศิลป์การละครที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งถือว่าเป็นมิติใหม่ในการสร้างสรรค์การแสดง

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ยังคงใช้รูปแบบในการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ผู้วิจัยได้ทำการตัดบทสนทนาของตัวละคร (Dialogue) ออกเกือบทั้งหมด และสื่อสารผ่านการแสดงนาฏยศิลป์ ยกเว้นเพียงฉากสงครามโลกครั้งที่ 2 และเชิดชูครูแผ่นดิน ที่ยังคงใช้การแสดง (Acting) มาถ่ายทอดเรื่องราว บทการแสดงทั้ง 3 องก์ ในแต่ละองก์ประกอบด้วยฉาก และตอนต่าง ๆ ที่มีเรื่องราวสัมพันธ์กัน เช่น ประวัติความเป็นมา เรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ เกร็ดความเชื่อและความรู้เพิ่มเติม พัฒนาการของการแสดงหุ่นละครเล็ก วิธีการเชิดและถ่ายทอดอารมณ์ และการให้ความเคารพศิลปินผู้สร้างสรรค์ เป็นต้น แต่ละตอนที่ถูกนำมาร้อยเรียงเข้าด้วยกันนี้ มีความเกี่ยวเนื่องกันด้วยลำดับของเวลา และเหตุผลในการสนับสนุนกัน โดยผู้วิจัยได้ลำดับการแสดงตามหลักการจัดช่วงลำดับการเรียนรู้ตามทฤษฎีการเรียนรู้ของไทเลอร์ (Tylor) คือ จากง่ายไปหายาก จากความซับซ้อนน้อยเพิ่มขึ้นไปถึงมาก เพื่อให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่ค่อย ๆ ซึมซับและเกิดความเข้าใจตามหัวข้อที่กำหนด จนเกิดเป็นบทการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์การละครเรื่อง “ละคอนเล็ก” ขึ้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ปฏิบัติการทดลองเพื่อสร้างสรรค์การแสดงทั้งสิ้น 3 ครั้ง ซึ่งการทดลองในแต่ละครั้งผู้วิจัยได้ดำเนินการพัฒนาบทการแสดงจนสามารถบรรลุวัตถุประสงค์ในการออกแบบบทการแสดงทุกประการ

4.3.1.2 การคัดเลือกนักแสดง

ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่มีการผสมผสานการแสดงต่าง ๆ หลากหลายรูปแบบ ได้แก่ ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โขน การแสดง (Acting) และการเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน ดังนั้น นักแสดงในเรื่องนี้จึงจำเป็นต้องมีทักษะความสามารถทางด้านการแสดงหลากหลาย โดยผู้วิจัยแบ่งกลุ่มนักแสดงออกเป็น 3 กลุ่ม คือ 1) นักแสดง ผู้มีความสามารถในการเชิดหุ่นละครเล็ก 2) นักแสดง ผู้มีความสามารถทางด้านการเต้นรำสมัยใหม่แนวสตรีท (Street Dance) 3) นักแสดงรับเชิญ ผู้สร้างสีสันให้แก่การแสดง ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงทักษะและความสามารถทางด้านการเชิดหุ่นละครเล็กเป็นอันดับแรก เพราะเนื้อหาภายในเรื่อง ‘ละคอนเล็ก’ มุ่งเน้นการนำเสนอองค์ประกอบหลักที่สำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้แก่คนรุ่นใหม่ได้เข้าใจผ่านสื่อสัมผัสต่าง ๆ ดังนั้น นักแสดงที่จะนำเรื่องราวมาถ่ายทอดจะต้องเป็นผู้ที่มีทักษะความสามารถทางด้านการแสดงหุ่นละครเล็กในระดับที่เป็นต้นแบบ และสามารถสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมคนรุ่นใหม่จนเกิดการยอมรับได้ ข้อจำกัดที่สำคัญอย่างหนึ่งในการคัดเลือกนักแสดงในครั้งนี้ คือ ผู้ที่จะมารับบทกลุ่มตัวละครเอก (Protagonists) นอกจากมีความสามารถทางด้านการเชิดหุ่นละครเล็กแล้ว ยังจะต้องมีความสามารถทางด้านการเต้นรำสตรีทแดนซ์ (Street Dance) อีกด้วย

ในการปฏิบัติการคัดเลือกนักแสดงครั้งที่ 1 ผู้วิจัยจึงเลือกใช้วิธีการคัดเลือกนักแสดงกลุ่มที่ 1 และ 2 ด้วยวิธีไทรเอาท์ (Tryout) ซึ่งเป็นการคัดเลือกนักแสดงในกลุ่มจำกัดที่สามารถเชิดหุ่นละครเล็กได้ โดยผู้วิจัยได้พิจารณาถึงความสามารถและศักยภาพของนักแสดงไว้เป็นที่เรียบร้อยแล้ว แต่ยังคงให้นักแสดงเหล่านั้นจะมาแสดงความสามารถต่าง ๆ เพื่อให้ผู้วิจัยได้สังเกตเพิ่มเติม ซึ่งการคัดเลือกวิธีนี้มักใช้กับงานนาฏยศิลป์ หรืองานเฉพาะทาง ผลสรุป คือ ผู้วิจัยได้เลือกใช้นักแสดงหุ่นละครเล็กมืออาชีพที่มีความสามารถ และใจรักการเต้นรำแนวสตรีท แดนซ์ (Street Dance) มาเป็นตัวละครหลัก และตัวละครเสริมที่ต้องเชิดหุ่นละครเล็กล้วนมาจากนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ส่วนกลุ่มนักแสดงที่มาสวมบทบาทเป็นคนรุ่นใหม่ในโลกอนาคต ผู้วิจัยได้เลือกใช้กลุ่มนักเต้นสตรีทแดนซ์ (Street Dance) มืออาชีพในนามว่า “เดอะ ซู ไทยแลนด์” (The Zoo Thailand) ที่มีความชำนาญทางด้านการเต้นฮิพฮอพ ป๊อบปิ้ง (Popping) และล็อคกิ้ง (Locking) และเคยผ่านเวทีประกวดการเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ ทั้งในระดับชาติ และนานาชาติมา โดยมีผลงานที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักจากรายการไทยแลนด์ ก็อต ทาเลนท์ (Thailand Got Talent)

ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้รับเกียรติจากศิลปินรับเชิญผู้มีชื่อเสียงในวงการนาฏยศิลป์ไทย และละครเวทีมาร่วมในฉากการแสดงร่วมสมัยครั้งนี้ อันได้แก่ 1) นายสุรินทร์ ยังเขียวสด ศิลปินหุ่นละครเล็ก ทายาทคนที่ 7 ของครูสาคร ยังเขียวสด มารับบทบาทเป็นครูสาคร ยังเขียวสด ตัวละครสำคัญของเรื่อง 2) นายเภตรา ศรีวรานนท์ อดีตนักแสดงโขนตัวยักษ์จากกรมศิลปากร ซึ่งมาถ่ายทอดความสวยงามอันวิจิตรของนาฏยศิลป์ไทยชั้นสูงผ่านลีลาของทศกัณฐ์ในการแสดงชุดสืบสานตำนานศิลป์ 3) นายวรรณศักดิ์ ศิริหล้า ศิลปิน นักแสดงละครเวที และนักเขียนบทมาร่วมสวมบทบาทเป็นชาวคณะของครูสาคร ยังเขียวสด สร้างสีสันให้กับการแสดง และ4) นายกุลธวัช อินทร์บัว นักแสดงโนรา มาถ่ายทอดการแสดงชุดคนเชิดคน ซึ่งเป็นการแสดงที่มุ่งเน้นถ่ายทอดอารมณ์และจิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก ทั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการนำความงดงามของศิลปะการแสดงของไทยมาถ่ายทอดให้แก่เยาวชนคนรุ่นใหม่ได้เห็น และรับรู้ ซึ่งการเลือกใช้นักแสดง และนักเต้นรำมืออาชีพที่มีคุณสมบัติของนักแสดงที่ผู้วิจัยต้องการครบถ้วนทุกประการมาร่วมงานส่งเสริมให้ผลงานการสร้างสรรค์เป็นไปตามวัตถุประสงค์มากขึ้น

4.3.1.3 การออกแบบลีลาการแสดง

การออกแบบลีลาการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบลีลาโดยใช้การผสมผสานหลากหลายเทคนิคเข้าด้วยกัน ได้แก่ ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก การแสดงละคร (Acting) การแสดงนาฏยศิลป์ไทย ประกอบด้วย หนังใหญ่ และโขน การเต้นรำแบบสมัยใหม่ แนวสตรีท (Street Dance) การเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาแบบชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และการหยุดนิ่ง (Freeze) ซึ่งผู้วิจัยได้คำนึงถึงหลักการออกแบบลีลาตามแนวคิดของนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยใหม่ หรือโพสโมเดิร์นแด๊นซ์ (Post – Modern Dance) คือ สิ่งที่ไม่มีสาระ ไม่มีอุดมคติ และเป็นการผสมผสานหลายสิ่งซึ่งมีความแตกต่างกันมารวมเข้าไว้ด้วยกัน ผสมผสานกับศิลปะแนวเรียบง่าย (Minimalism) โดยการตัดทอนรายละเอียดจนเหลือแต่แก่นแท้ขององค์ประกอบหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่ต้องการสื่อให้แก่คนรุ่นใหม่ ตลอดจนแนวคิดคอลลาจ (Collage) หรือภาพปะติด ซึ่งผู้วิจัยได้นำเรื่องราวและองค์ประกอบต่าง ๆ ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่สำคัญมาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นลีลาการแสดงในรูปแบบของนาฏยศิลป์การละครที่ปรากฏอยู่ในผลงานการแสดงครั้งนี้

ผู้วิจัยได้ดำเนินการปฏิบัติการทดลองออกแบบลีลาในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่น

ละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ทั้งหมด 3 ครั้ง ในแต่ละครั้งผู้วิจัยได้ดำเนินการพัฒนาการออกแบบลีลาดังนี้

การทดลองออกแบบการแสดงครั้งที่ 1 ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการออกแบบการแสดงในฉากโลกอนาคตก่อน ซึ่งเป็นฉากที่แสดงถึงทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้ฉากนี้ออกมามีความทันสมัย น่าตื่นเต้น และสนุกสนาน ให้ใกล้เคียงกับผลการวิเคราะห์พฤติกรรมในการเลือกรับชมสื่อบันเทิงของคนรุ่นใหม่ เพื่อสร้างความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันระหว่างตัวละครและผู้ชมซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมาย ผู้วิจัยจึงกำหนดนักแสดงที่เป็นตัวละครเอก และนักเต้นในฉากนี้เป็นคนรุ่นใหม่เช่นเดียวกันกับผู้ชม โดยผู้สร้างสรรค์ใช้เทคนิค และลีลาท่าทางการเต้นรำแบบสตรีท (Street Dance) ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในกลุ่มวัยรุ่นเป็นหลัก ในการถ่ายทอดความคิด และเชื่อมโยงไปยังผู้ชม ในขั้นตอนการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้ให้โจทย์แก่นักแสดงที่เป็นคนรุ่นใหม่ว่า “หากพูดถึงหุ่นละครเล็ก คุณนึกถึงอะไร และเป็นเช่นไรตามความเข้าใจของคุณ” จากนั้นให้นักแสดงตอบคำถามโดยใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบด้นสด (Improvisation) เพื่อค้นหาลีลาท่าทางที่ตอบถึงความคิดต่าง ๆ นี้ได้อย่างน่าสนใจ เหมาะสม และชัดเจนที่สุด จนได้คำตอบถึงคำว่า “ควบคุม” การออกแบบการแสดงในฉากนี้ จึงเต็มไปด้วยลีลาการควบคุมการเคลื่อนไหวในแบบต่าง ๆ เช่น การเล่นตุ๊กตาไขลาน หุ่นยนต์ การชักหุ่นสาย คนควบคุมคน คนควบคุมหุ่น และการเชิดหุ่นละครเล็ก เป็นต้น ผู้สร้างสรรค์ได้นำคำตอบที่ได้มาพัฒนาร่วมกับเทคนิคการเต้นรำแบบสตรีท (Street Dance) มาผสมผสานกับการแสดง (Acting) และการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ออกมาเป็นรูปแบบของการเต้นล้อเลียนเพื่อแสดงทัศนคติ และสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

ในการทดลองครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ทรรศนะจากผู้เชี่ยวชาญว่า การสื่อสารด้วยภาษาภาพชัดเจน และน่าสนใจกว่าการใช้บทพูดจำนวนมากนั้น ข้อมูลที่ได้จากการมองเห็นจะถูกนำพาผ่านไปยังสมองโดยเร็วและโดยตรง จนเกิดรับรู้โดยอัตโนมัติ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ปรับปรุงบทการแสดงให้มีความกระชับ และน่าสนใจขึ้น โดยลดทอนบทสนทนา (Dialogue) ของตัวละครลง แล้วสร้างสรรค์เป็นภาษาภาพ โดยใช้ลีลาท่าทางการแสดง (Acting) และนาฏยศิลป์ไทย เช่น โขน และการเชิดหุ่นละครเล็กในการนำเสนอ เพื่อให้สื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่ายมากขึ้น โดยผู้วิจัยได้คำนึงถึงองค์ประกอบศิลป์ และความเหมาะสมของการแสดงกับกลุ่มเป้าหมาย ในการทดลองครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้เทคนิคคอลลาจ (Collage) หรือการปะติดในการเล่าเรื่อง ด้วยการนำเหตุการณ์ครั้งสำคัญ และองค์ประกอบหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่คนรุ่นใหม่ควรจะทราบ และมีความเข้าใจเบื้องต้น เพื่อพัฒนาทักษะในการรับชมศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยในขั้นต่อไป

ในการทดลองครั้งที่ 3 ผู้สร้างยังพบว่าการแสดงยังขาดความซาบซึ้ง และสมบูรณ์พอที่จะทำให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่มีความตระหนักถึงความสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ผู้วิจัยจึงได้เพิ่มเติมฉากสุดท้าย ในองก์ 3 ตอน “เชิดชูครูแผ่นดิน” เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมตระหนักถึงคุณค่าในงานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และได้รู้จัก “ครูแกร ศัพทวณิช” ศิลปินผู้สร้างสรรค์ประดิษฐ์หุ่นละครเล็กคนแรก และ “ครูสาคร ยังเขียวสด” ผู้ฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กขึ้นมาอีกครั้ง หลังจากหายสาบสูญไปกว่า 20 ปี ในฉากนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอถึงความมานะอุตสาหะการอุทิศตน และความรักแน่วแน่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในฐานะศิลปะคู่ชาติของศิลปินไทย ผู้วิจัยได้นำผลงานหุ่นละครเล็กหลากหลายตัวละครเดินขบวนผ่านผู้ชมทุกทิศทางขึ้นมาบนเวที เพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชมตามหลักสุนทรียศาสตร์ว่าด้วยเรื่องสุนทรียธาตุ ผู้วิจัยได้ใช้เสียงบันทึกของครูสาคร ยังเขียวสดที่กล่าวถึงคนรุ่นใหม่กับการรับวัฒนธรรมใหม่ ๆ ระหว่างที่ทุกตัวละครบนเวทีใช้เทคนิคการหยุดนิ่ง (Freeze) เพื่อให้ความสำคัญกับเสียงนั้น

จากการออกแบบลีลาในการสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการมีประสบการณ์ (Experience) และการถ่ายทอดองค์ความรู้ (Passing the Knowledge) ที่จะสามารถถ่ายทอดลีลาทางนาฏยศิลป์ได้ตรงตามความต้องการของผู้วิจัย ตลอดจนการสร้างสรรค์ (Creativity) ในการออกแบบลีลาทางนาฏยศิลป์ที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม (Versatile) โดยใช้ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก การแสดงละคร (Acting) การแสดงนาฏยศิลป์ไทย ประกอบด้วย หนังใหญ่ และโขน การเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) การเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาแบบชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และการหยุดนิ่ง (Freeze) ตามแนวคิดของนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยใหม่ หรือโพสโมเดิร์นแด๊นซ์ (Post – Modern Dance) ผสมผสานกับศิลปะแนวเรียบง่าย (Minimalism) แนวคิดคอลลาจ (Collage) หรือภาพปะติด และเทคนิคมอนเทจ (Montage) ในการเล่าเรื่องราว และองค์ประกอบที่สำคัญต่าง ๆ ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นลีลาการแสดงในรูปแบบของนาฏยศิลป์การละครที่ปรากฏอยู่ในผลงานการแสดงครั้งนี้ ดังนั้นลีลาจึงถือว่าเป็นองค์ประกอบการแสดงที่สำคัญที่ทำให้ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์มีความสมบูรณ์แบบ

4.3.1.4 การออกแบบเสียง และดนตรีประกอบการแสดง

ในการสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้ออกแบบเสียงและ

ดนตรีประกอบการแสดง โดยทำการทดลองปฏิบัติการออกแบบทั้งหมด 3 ครั้ง ในการทดลองปฏิบัติแต่ละครั้ง ผู้วิจัยได้พัฒนาการออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง จนได้มาซึ่งเสียงและดนตรีที่เหมาะสมแก่การนำมาใช้ในแสดง ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง อีกทั้งยังส่งผลให้การสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” เป็นเอกภาพ และมีความสมบูรณ์มากขึ้น

ในการทดลองปฏิบัติการออกแบบเสียง และดนตรีประกอบการแสดง ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้นำเสียงในชีวิตประจำวัน เช่น การเดิน การพูดคุย การใช้อุปกรณ์อิเลคโทรนิกส์ และเสียงสังเคราะห์ เพื่อสื่อถึงยานหนะที่ดูล้ำสมัย มาใช้ประกอบการแสดง (Acting) ของตัวละครในโลกอนาคต ในส่วนของการเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ผู้วิจัยได้เลือกใช้เพลงแนวฮิพฮอพ (Hip-Hop) มาประกอบการแสดงที่สื่อถึงทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ในการออกแบบเสียง และดนตรีประกอบการแสดง ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ใช้เสียงของเครื่องดนตรีเพียง 1–2 ชิ้นมาประกอบการแสดง (Acting) เช่น เสียงกรับ ตะโพน และเสียงขับเสภา เป็นต้น ตามแนวคิดเรียบง่าย หรือมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) และมีการใช้เพลงจากวงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหุ่นละครเล็กตามขนบธรรมเนียบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทย เช่น เพลงหน้าพาทย์ คุกพาทย์ และเชิด ในการแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่องรามเกียรติ์ ชุดทศกัณฐ์ยกรบพระราม หรือยกรบ

ในการปฏิบัติการออกแบบเสียง และดนตรีประกอบการแสดง ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้ประพันธ์ดนตรีประกอบการแสดงตอน “สืบสานตำนานศิลป์” ขึ้นมาใหม่ เป็นการสร้างสรรค์ดนตรีไทยร่วมสมัย เพื่อให้เหมาะกับการแสดงสำหรับคนรุ่นใหม่ โดยใช้เสียงเครื่องดนตรีไทย ซึ่งประกอบด้วย ระนาด ฉิ่ง มาบรรเลงร่วมกับเสียงกลองสังเคราะห์ (Loop/Sample) ที่ใช้จังหวะ (Beat) ในแนวฮิพฮอพ (Hip-Hop) ซึ่งมักจะถูกใช้ในการเต้นสตรีท (Street Dance) ในช่วงกลาง และช่วงท้ายของเพลง ผู้วิจัยได้นำเพลงคุกพาทย์ฉบับดั้งเดิม ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงบรรเลงประกอบการแสดงอิทธิฤทธิ์ของตัวละครทศกัณฐ์ ทั้งหนังใหญ่ โขน และหุ่นละครเล็ก โดยได้มีการลดระดับเสียง (Fade out) ดนตรีร่วมสมัยลง เพื่อเปิดทางให้แก่คุกพาทย์เข้ามา (Fade in) โดยไม่มีเสียงดนตรีสมัยใหม่เจือปน ทั้งนี้ เนื่องจากผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานโดยยังคงให้ความเคารพต่อขนบธรรมเนียมของการแสดงนาฏยศิลป์ชั้นสูง นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ใช้เสียงที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ และเลือกเสียงชนิดของเครื่องดนตรีที่กระตุ้นความรู้สึก และร่วมสร้างสรรค์บรรยากาศของเรื่องได้ อย่างเช่น เสียงซอ ที่ให้ความรู้สึกหวานและเศร้าในเพลง “ลาวเจริญศรี” สามารถสะท้อนบรรยากาศของการระลึกถึงด้วยรักและอาลัยในตอนเชิดชูครูแผ่นดิน

ทั้งนี้ ในการออกแบบเสียง และดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ (Creativity) โดยการเลือกใช้ทั้งเสียงดนตรีที่มีอยู่เดิม และการประพันธ์บทเพลงขึ้นมาใหม่ ให้สอดคล้องกับสถานการณ์และบรรยากาศตามท้องเรื่อง ตลอดจนสามารถสื่ออารมณ์ และสนับสนุนการแสดงได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังมีแนวคิดในการสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัย เพื่อสื่อสารกับผู้ชมคนรุ่นใหม่ โดยการผสมผสานเสียงจากเครื่องดนตรีไทยเข้ากับจังหวะของดนตรีสังเคราะห์แบบสมัยใหม่ไว้ด้วยกันอย่างเหมาะสมกลมกลืน เพื่อให้มีความสอดคล้องกับการออกแบบการแสดงร่วมสมัย ที่มีส่วนช่วยสะท้อนความคิดของผู้วิจัยในผลงานการแสดงนี้ได้ชัดเจนขึ้น

4.3.1.5 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ในการสร้างสรรค์การแสดง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงประกอบการใช้อุปกรณ์การแสดงทั้งสิ้น 3 ครั้ง ในการทดลองปฏิบัติทุกครั้ง ผู้วิจัยได้พัฒนาอุปกรณ์ประกอบการแสดงอย่างต่อเนื่อง จนได้มาซึ่งอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่สมบูรณ์ในการแสดง ซึ่งเป็นองค์ประกอบการแสดงอย่างหนึ่งที่สำคัญอย่างยิ่ง

ในการออกแบบอุปกรณ์การแสดงครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ใช้เส้นยางยืด (Elastic Rope) สีครีม มาถักเป็นเชือกเส้นใหญ่ที่มีความยืดหยุ่น มาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ตอน “โลกอนาคต” โดยใช้เชือกยางยืดนี้คล้องกับข้อมือทั้ง 2 ข้างของนักแสดง 3 คนที่แสดงลีลาท่าทางล้อเลียนหุ่นสาย (Marionette) ในการปฏิบัติการออกแบบอุปกรณ์ ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ใช้โครงหุ่นละครเล็กที่ยังสร้างไม่เสร็จ มาแสดงให้เห็นถึงวิธีการเชิด และกลไกภายใน โดยผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากการเอ็กซเรย์ (X-Ray) ร่างกายมนุษย์ ชิ้นส่วนต่าง ๆ ประกอบด้วย ศีรษะ โครงตัว มือ แขน คันชักลูกรอก ขา และเท้า ในฉากอื่น ๆ มีการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากตามสถานการณ์ในเรื่อง เพื่อเสริมความสมจริงให้กับการแสดง เช่น โต๊ะตั้งเศียรครู ในฉากไหว้ครู อุปกรณ์การปักผ้า ในฉากชาวคณะนั่งทำงานเชิงช่าง เป็นต้น

ในการออกแบบอุปกรณ์การแสดงครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้ใช้ผ้าสีแดงมาเป็นส่วนหนึ่งของอุปกรณ์ประกอบฉาก และการแสดงร่วมกับจอแอลอีดี (LED) บนฉากหลังที่ฉายภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) เป็นรูปโรงละครหุ่นของครูสาคร ยังเขียวสด ณ

งานสวนอัมพร ในปี พ.ศ. 2528 ในการแสดงตอนสืบสานตำนานศิลป์ ผู้วิจัยยังได้ใช้หนังใหญ่ ชุดโขน และหุ่นละครเล็กมานำเสนอให้ผู้ชมได้เห็นถึงพัฒนาการ และการถอดแบบแกะลายอย่างละเอียดของฝีมืองานช่างไทย นอกจากนี้ ในฉากสุดท้าย ผู้วิจัยได้นำหุ่นละครเล็กของครูสาคร ยังเขียวสด ทั้งไทยและสากล หลากหลายตัวละคร ประเภท ชนิด และรูปแบบ เดินขบวนจากทางเข้าทุกทางผ่านผู้ชมขึ้นไปรวมตัวกันบนเวที เห็นได้ชัดว่า ความงดงาม ความประณีต จำนวน และความหลากหลายของหุ่นละครเล็กสร้างความตื่นตะลึง น่าทึ่ง และน่าสนใจให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างดี

จากการที่ผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นั้น ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับความหลากหลาย (Versatile) และความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ของการใช้ระบบสัญลักษณ์ในการสื่อสารการแสดง ทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจเรื่องราวที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสารผ่านผลงานสร้างสรรค์การแสดงนี้

4.3.1.6 การออกแบบสถานที่แสดง

ในการออกแบบสถานที่แสดง (Place) และการใช้พื้นที่ในการแสดง (Acting Area) นั้น ผู้วิจัยเลือกใช้สถานที่แสดงเป็นโรงละครเดอะสเตจ (The Stage) ณ โครงการเอเชียทีค: เดอะ ริเวอร์ฟร้อนท์ (Asiatique: The Riverfront) เพื่อทำการแสดงผลงานการสร้างสรรค์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ในทุกการปฏิบัติการสร้างสรรค์ เนื่องจากโรงละครเดอะ สเตจ (The Stage) มีความเหมาะสมต่อการสร้างสรรค์การแสดงนี้หลายประการด้วยกัน อันได้แก่ รูปแบบเวทีที่มีมุมมอง 180 องศา หรือที่เรียกว่า “เวทีทรัสต์” (Thrust Stage) จอฉายภาพแอลอีดี (LED) ให้ฉายวิดิทัศน์และภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) ประกอบการแสดง มีประตูกล (Trapped Door) ระหว่างกลางบันไดพัก และลิฟท์กลางเวที (Elevator) ซึ่งจะถูกใช้เมื่อต้องการสับเปลี่ยนฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก หรือตัวละครได้อย่างแนบเนียน ราบรื่น และไม่สะดุดระหว่างการแสดง ยกตัวอย่างเช่น ฉากที่ตัวละครคนเชิดคนปรากฏตัวแทรกเข้ามาระหว่างที่มีการเชิดโครงหุ่นเรื่องรามเกียรติ์ ชุก ยกรบ เป็นต้น เวทีที่โรงละครแห่งนี้เหมาะสำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ที่ผู้ชมสามารถชมการแสดงได้อย่างใกล้ชิด มีมุมมองแปลกใหม่ โดยผู้แสดงสามารถเคลื่อนย้ายไปหาผู้ชมได้ในทุกด้าน พร้อมมีบันไดข้างให้นักแสดงลงจากเวทีไปหาผู้ชม เพื่อให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับการแสดงได้ นอกจากนี้ โรงละครเดอะสเตจ ยังตั้งอยู่ใกล้กับนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) สะดวกต่อ การ

นัดหมาย และการเดินทาง เนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงชุดนี้ มีการใช้นักแสดงจากที่นี่เป็นจำนวนมาก

การใช้พื้นที่ในการแสดง (Acting Area) ครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการใช้พื้นที่ในการแสดงทั้งบนเวที และบริเวณที่นั่งของผู้ชมด้านล่าง อีกทั้งมุมต่าง ๆ ของโรงละครในการเปิดตัวตัวละคร และการแสดงในบางฉาก นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ใช้ทฤษฎีการใช้พื้นที่ในการแสดงบนเวที (Acting Area) ของศิลปะการละครในการเลือกตำแหน่ง และทิศทางการเคลื่อนที่ของนักแสดง เพื่อเน้นความสำคัญในการสื่อความหมายให้แก่ผู้ชมอีกด้วย

จากการที่ผู้วิจัยได้ออกแบบสถานที่ และการใช้พื้นที่ในการแสดงผลงานการสร้างสรรค์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ (Creativity) ด้านการเลือกใช้สถานที่ที่สามารถรองรับการแสดงได้หลากหลาย มีการออกแบบการใช้พื้นที่สำหรับการแสดง ทั้งบนเวที และบริเวณผู้ชมด้านล่าง รวมถึงมุมต่าง ๆ ของโรงละคร เพื่อให้เกิดประโยชน์ในการสื่อสาร และสร้างอารมณ์ ความรู้สึกต่าง ๆ ให้แก่ผู้ชมอย่างสูงสุด ทั้งยังมีความสะดวกต่อผู้ชมที่มาชมโดยการรับเชิญ และผู้ชมที่มาท่องเที่ยวในโครงการเอเชียทีคได้มีโอกาสชมการแสดง การออกแบบสถานที่ในการสร้างสรรค์งานครั้งนี้เป็นการสนับสนุนให้เกิดการใช้พื้นที่อย่างเต็มประสิทธิภาพ คุ้มค่า หลากหลาย และสร้างสรรค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.3.1.7 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ในการสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้ดำเนินการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงประกอบเครื่องแต่งกาย โดยมีรายละเอียดในการออกแบบดังนี้

ผู้วิจัยได้เริ่มการออกแบบเครื่องแต่งกายในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้ออกแบบและจัดวางเครื่องแต่งกายในแต่ละฉาก โดยมีการกำหนดรูปแบบและโทนสีเสื้อตามแต่ลักษณะของตัวละครแต่ละตัว โดยนำแนวคิดแบบสัจนิยม (Realism) และแนวคิดด้านสัญลักษณ์ (Symbolic) มาใช้ ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มตัวละครในการออกแบบเครื่องแต่งกายดังนี้

1) ตัวละครจากโลกอนาคต ผู้วิจัยได้ให้โทนสีตัวละครที่อยู่ในโลกอนาคตเป็นสีขาวเหมือนกันหมด เพื่อแสดงถึงพลังคนรุ่นใหม่ ความสะอาด สดใส สดใหม่ เหมือนวัยรุ่นที่พร้อมจะเรียนรู้เรื่องราวใหม่ ๆ เข้ามาปะปนในชีวิตได้ อีกทั้งยังแสดงออกถึงความเป็นกลุ่มก้อนพวกพ้องเดียวกัน (Gangster) เพียงแต่รูปแบบและรายละเอียดของการแต่งตัวจะแตกต่างกันตามลักษณะอุปนิสัยของแต่ละตัวละคร (Characterized Costume)

2) ตัวละครในโลกอดีต จะแต่งกายตามเหตุการณ์ตามยุคสมัยนั้นจริง ในปีพ.ศ. 2528) โดยมีเสื้อผ้าหลักอยู่ทั้งหมด 3 แบบ ได้แก่

2.1) ชุดฝึกซ้อม เป็นชุดที่ตัวละครสวมใส่ในฉากการไหว้ครู และการฝึกซ้อมนาฏยศิลป์ไทย ในอดีตนั้นผู้เชิดหุ่นละครเล็ก ไม่มีแบบแผนการนุ่งโจงกระเบนหรือบังคับสีของผ้านุ่งแต่อย่างใด เพียงแต่ในปัจจุบัน ผู้เชิดหุ่นละครเล็กหลายสถาบันมักนิยมนุ่งโจงกระเบนสีดำพร้อมเสื้อแขนยาวสีดำ โดยการแต่งกายสีดำทั้งชุดนี้ เริ่มใช้ครั้งแรกที่นาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) ด้วยเหตุนี้ การออกแบบเครื่องแต่งกายในฉากไหว้ครู และการฝึกซ้อมโขนของคณะสาครนาฏศิลป์ในปี พ.ศ. 2528 ผู้วิจัยจึงได้นำเอาเอกลักษณ์การนุ่งผ้าโจงกระเบนสีดำมาใช้กับทุกตัวละครในฉาก ในชุดฝึกซ้อมนี้นักแสดงชายจะถอดเสื้อ และนุ่งผ้าโจงกระเบนสีดำ ส่วนนักแสดงหญิงสวมเสื้อยืดสีขาว และนุ่งผ้าโจงกระเบนสีดำ

2.2) ชุดเชิดสีดำ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องแต่งกายในการเชิดโครงหุ่น และหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุดยกรบเป็นชุดเชิดสีดำมาตรฐานของนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) เนื่องจากผู้วิจัยต้องการที่จะเน้นโครงหุ่นในการสื่อความหมายถึงองค์ประกอบภายในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมากกว่าผู้เชิด ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ชุดเชิดสีดำที่สอดคล้องกับแนวความคิดในการใช้สี เพื่อสร้างความกลมกลืนของผู้เชิด และใช้การจัดแสง เพื่อช่วยดึงจุดสนใจ (Focus) ไปยังโครงหุ่น และตัวหุ่นละครเล็กในฉากต่อมา นอกจากนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอภาพจำอันเป็นเอกลักษณ์ของศิลปินผู้เชิดหุ่นละครเล็กให้แก่ผู้ชมคนรุ่นใหม่ เพื่อให้กลุ่มเป้าหมายจะรู้จัก และสามารถจดจำอัตตลักษณ์ของการแสดงหุ่นละครเล็กได้ หลังจากที่ได้ชมผลงานการแสดงในครั้งนี้

2.3) ชุดเชิดในงานสวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 ใน การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจหลังจากการฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในปี พ.ศ. 2528 ในงานเทศกาลเที่ยวเมืองไทย และเสริมสร้างเอกลักษณ์ของไทยที่จัดขึ้น ณ สวนอัมพร โดยการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ซึ่งเป็นการกลับมาของ

ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กหลังจากที่หายสาบสูญไปนานกว่า 20 ปี ผู้วิจัยจึงได้เลือกนำเรื่องราวในช่วงชีวิตที่สำคัญของครูสาครในปีนั้นมาสร้างเป็นภาพจำลองให้ปรากฏสู่สายตาผู้ชมคนรุ่นใหม่อีกครั้ง ซึ่งประกอบไปด้วยโรงหุ่นละครเล็กแบบมีฉากปิดตัวผู้เชิด การออกเครื่องแต่งกายในฉากนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากภาพถ่ายจากคลังรูปภาพของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) จึงค้นพบ การแต่งกายของผู้เชิดในสมัยนั้น ซึ่งจะแต่งกายด้วยเสื้อสีขาว (กุยเฮง) โจงกระเบนลายดอก และผ้าขาวม้าคาดเอว ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบเครื่องแต่งกายในฉากนี้ ให้มีองค์ประกอบให้เสมือนจริงคล้ายคลึงกับชุดที่ผู้เชิดตัวจริงสวมใส่ในวันนั้น

3) ตัวละครนามธรรม เป็นตัวละครที่ผู้วิจัยใช้ในการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์กับผู้ชม ซึ่งภายในเรื่องมีทั้งหมด 2 ตัวละคร ได้แก่

3.1) โขนยักษ์ทศกัณฐ์ ในองก์ 2 ฉาก 1 ตอน “สืบสานตำนานศิลป์” เพื่อแสดงให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่เห็นถึงพัฒนาการจากการเล่นหนังใหญ่ไปสู่การแสดงโขนผ่านตัวละครทศกัณฐ์ และความวิจิตรงดงามของนาฏยศิลป์ โดยผู้วิจัยได้ใช้เครื่องแต่งกายชุดโขนและเครื่องประดับของไทยตามแบบฉบับที่ถูกต้อง ทศกัณฐ์ถือได้ว่าเป็นพญายักษ์ตัวสำคัญที่สุดในเรื่องรามเกียรติ์ ดังนั้น เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับจึงมีมากกว่าโขนยักษ์ตัวอื่น ๆ โดยรวมทั้งสิ้น 22 ชิ้น พร้อมศิราภรณ์ประดับศีรษะ (หัวโขนทศกัณฐ์) และศาสตราวุธ (คันศร)

3.2) หุ่นคนเชิดคน ในองก์ที่ 2 ฉาก 3 ตอน “ผสานศิลป์และจิตวิญญาณหุ่นละครเล็ก” ผู้วิจัยได้ใช้การแสดงร่วมสมัยชุด “คนเชิดคน” ในการสื่อให้ผู้ชมเห็นถึงการถ่ายทอดความคิด และอารมณ์ต่าง ๆ จากศิลปินผู้เชิดสู่หุ่นละครเล็ก โดยใช้นักแสดง 2 คน แสดงเป็นผู้เชิด และหุ่นละครเล็ก ผู้เชิดยังคงแต่งกายด้วยผ้าโจงกระเบนสีเข้มตามแบบอัตลักษณ์ของนักเชิดหุ่นละครเล็ก ส่วนผู้แสดงเป็นหุ่นละครเล็ก จะแต่งกายด้วยเสื้อรัดรูปแขนยาวสีขาว (Body Suite) และกางเกงรัดรูปขายาวสีขาว (Leotard) นุ่งผ้าโจงกระเบน สวมเครื่องประดับศีรษะเป็นเทริด เนื่องจากผู้ออกแบบการแสดง และเครื่องแต่งกายฉบับดั้งเดิมได้แรงบันดาลใจมาจากการแสดงลีลาของโนราที่ผสมผสานอยู่ในการแสดงนี้ เพื่อสื่อถึงความเชื่อทางด้านวิญญาณของชาวใต้เช่นเดียวกันกับการถ่ายทอดจิตวิญญาณสู่หุ่น ผู้เชิดจะแสดงสอดประสานเข้ากับผู้ที่แสดงเป็นหุ่น โดยจะถูกเชิดด้วยไม้คู่ความยาวประมาณ 1 เมตร มีเชือกคล้องข้อมือตรงปลาย บริเวณใบหน้า และมือถูกทาด้วยเครื่องสำอางค์เปลี่ยนสีผิวเป็นสีขาวทั้งหมด และวาดใบหน้าให้เหมือนกับหุ่นละครเล็ก

จากการที่ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องแต่งกายใน “ละคอนเล็ก : การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” จึงทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการเรื่องการมีรสนิยม (Taste) ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายที่เกิดจากประสบการณ์ที่สะสม นำไปสู่การถ่ายทอด และการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์อย่างเป็นรูปธรรม

4.3.1.8 การออกแบบแสง

ในการออกแบบแสงสำหรับผลงานการสร้างสรรค์การแสดง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” นี้ ผู้วิจัยได้รับเกียรติจากคุณยุทธ อุทธยานินทร์ ที่ปรึกษาทางด้านการออกแบบแสงสำหรับการแสดงในครั้งนี้ ในการทดลองการออกแบบแสงครั้งที่ 1 เกิดขึ้นในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้ออกแบบแสงภายใต้รูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่ผสมผสานการจัดแสงแบบนาฏยศิลป์ (Dance) ที่เน้นเส้น (Line) ให้เห็นความสวยงามของร่างกายมนุษย์ และการจัดแสงในละคร เพื่อให้ข้อมูล เล่าเรื่อง เสริมสร้างบรรยากาศ และกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชมตามเรื่องราวที่นำเสนอ โดยมีจุดประสงค์เพื่อสื่อสารการแสดง เน้นนำสายตาผู้ชมไปยังจุดมุ่งหมายที่ต้องการให้แลเห็น สร้างจุดสนใจ (Focus) ให้แก่ผู้ชม

ดังนั้น การปฏิบัติการออกแบบแสง ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบแสงเน้นตัวนักแสดงให้เห็นเส้นต่าง ๆ ทั้งนาฏยศิลป์แบบเดี่ยว และแบบกลุ่ม แต่ทั้งนี้ก็ยังมีการใช้แสงบรรยากาศแบบละครเข้ามาช่วยให้เห็นสีหน้าของนักแสดงที่ต้องแสดงอารมณ์ตามความรู้สึกของตัวละครภายในเรื่องระหว่างการเต้นรำ (Characterized Dance) ในการเชื่อมฉากต่าง ๆ ก็ใช้การจัดแสงแบบละครเพื่อให้ข้อมูลเบื้องต้นถึงสถานที่ วัน เวลา หรือสิ่งที่กำลังจะเกิดขึ้นในฉากต่อไป โดยผู้วิจัยได้แบ่งเนื้อเรื่องเป็นโลกอนาคต และอดีต แสงทำหน้าที่เล่าเรื่องและเหตุการณ์ สามารถช่วยสร้างบรรยากาศของโลกอนาคต (ปัจจุบันของเรื่อง) ได้ด้วยการใช้แสงค่อนข้างสว่าง และเสมือนจริง ส่วนในโลกอดีตนั้น ผู้วิจัยได้เลือกใช้แสงที่มีทิศทางที่ต่างออกไปในการนำเสนอ เช่น การใช้สีโทนเดียว อย่างสีโทนร้อน (Warm Color) เช่น สีแดง ในฉากสงคราม หรือสีโทนเย็น (Cool Color) เช่น สีน้ำเงิน ในฉากคำสาปแช่ง เพื่อเป็นการเล่าเหตุการณ์ตามอารมณ์ของเรื่อง

ทั้งนี้การออกแบบแสงในการสร้างสรรค์การแสดง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” ผู้วิจัยได้ให้

ความสำคัญกับความหลากหลาย (Versatile) ในด้านการออกแบบแสงและสีของแสงให้มีความโดดเด่น และมีความเหมาะสมกับการแสดงในแต่ละองก์นอกจากนี้ผู้วิจัยยังให้ความสำคัญกับความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ในการนำทฤษฎีสีของแสงมาออกแบบการผสมสีของแสง เพื่อช่วยสร้างบรรยากาศในการแสดงให้ดูสมจริงมากยิ่งขึ้นช่วยให้บรรยากาศของการแสดงเกิดอารมณ์ที่แตกต่างกันตลอดจนการใช้แสงสื่อความหมายในการแสดงได้อีกด้วย

4.3.2 แนวคิดของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก”

ผู้วิจัยได้อภิปรายผลตามแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” ได้แก่

4.3.2.1 การคำนึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง

ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ เป็นการออกแบบการแสดงเฉพาะกลุ่ม ซึ่งกลุ่มเป้าหมายเป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะ ที่ต้องการความแปลกใหม่ น่าสนใจ และเข้าใจได้ง่าย โดยมีจุดประสงค์เฉพาะ คือ การเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ที่เกิดขึ้นในผลงานการแสดงครั้งนี้ จึงเป็นการสร้างสรรค์โดยมีจุดประสงค์เฉพาะ และต้องเป็นการสร้างสรรค์ใหม่บนพื้นฐานความต้องการ และความเหมาะสมของกลุ่มเป้าหมาย ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง ซึ่งพบว่า ยังไม่เคยมีงานใดที่นำส่วนหนึ่งของชีวประวัติของครูสาคร ยังเขียวสด และเรื่องราวเกี่ยวกับการฟื้นฟู และการค้นพบวิธีการเชิดแบบใหม่ในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในงานเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ในปี พ.ศ. 2528 ที่เกิดขึ้นจริงนี้ มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงแบบนาฏยศิลป์การละครร่วมสมัย (Contemporary Dance-Theatre) โดยใช้วิธีเล่าเรื่องแบบคอลลาจ (Collage) หรือปะติดมาก่อน นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้ผสมผสานเทคนิค การแสดงของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ไทย การเต้นรำสมัยใหม่แนวสตรีท (Street Dance) และศิลปการละครเข้าไว้ด้วยกัน พร้อมเทคนิคพิเศษประกอบการแสดงอย่างบูรณาการ โดยดำเนินการทดลองปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงและออกแบบองค์ประกอบในการแสดงทั้งสิ้น 3 ครั้ง จากนั้นจึงนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ออกสู่สาธารณชน

จากการที่ผู้วิจัยได้ออกแบบสร้างสรรค์ “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ในการแสดงใหม่ ซึ่งนับว่าเป็นการต่อยอดและพัฒนาศิลปะการแสดงของไทย ทั้งนี้ การสร้างสรรค์ผลงานศิลปินต้องตระหนักถึงความสำคัญของการสืบค้นข้อมูล รวมไปถึงแนวความคิดและองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการแสดงทั้ง 8 ประการ อันได้แก่ บทการแสดง นักแสดง ลีลาการแสดงและนาฏยศิลป์ เสียงและดนตรีประกอบการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย สถานที่และพื้นที่แสดง และแสงที่ใช้ประกอบในการแสดง เป็นต้น

4.3.2.2 การคำนึงถึงการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้าง ความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ได้รับแรงบันดาลใจ และพัฒนา โครงเรื่องมาจากการฟื้นฟู และเหตุการณ์การค้นพบรูปแบบการเชิดหุ่นละครเล็กของครูสาคร ยังเขียวสด ในปี พ.ศ. 2528 ซึ่งเป็นชีวประวัติของครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ประจำปีพุทธศักราช 2539 และเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริงในประวัติศาสตร์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย โดยมีเป้าหมายเพื่อให้คนรุ่นใหม่เข้าใจ และตระหนักถึงคุณค่าของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยที่หล่อหลอมศิลปะไทยหลากแขนงเข้าไว้ด้วยกันภายใต้ลีลาการเชิดอันพริ้วไหวประดุจมีชีวิต เนื่องด้วยผู้วิจัยเล็งเห็นถึงคุณค่าแห่งภูมิปัญญาบรรพบุรุษไทย ซึ่งควรค่าแก่การอนุรักษ์ถ่ายทอด และสืบสานให้อยู่คู่กับคนไทยตราบนานเท่านาน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์การแสดงโดยคำนึงถึงแนวคิดในการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ในฐานะศิลปะการแสดงประจำชาติ ด้วยการสร้างสรรค์การแสดงใหม่โดยทำให้เห็นภาพของภูมิปัญญารุ่นเก่า ซึ่งสามารถทำให้งานด้านอนุรักษ์ยังคงอยู่ต่อไปในจิตใจของคนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของการวิจัย โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จะสามารถกระตุ้นและปลูกฝังความรักและความภาคภูมิใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยให้แก่เยาวชนคนรุ่นใหม่ได้ร่วมอนุรักษ์สืบไปได้ไม่มากก็น้อย

จากการที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” จากแนวคิดเรื่องการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก จึงทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับศิลปวัฒนธรรมไทย (Thai Arts and Cultures) การถ่ายทอดองค์ความรู้ (Passing the Knowledge) เกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก การสื่อสารเชิงอนุรักษ์ในศิลปะไทย (Conservative

Communication) คนรุ่นใหม่กับการหลั่งไหลทางวัฒนธรรม (Cross Culture) งานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จึงเปรียบเสมือนเครื่องมือในการช่วยกระตุ้นให้คนรุ่นใหม่ในสังคมปัจจุบันได้ตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย เกิดความภาคภูมิใจเป็นเกราะป้องกันการหลั่งไหลทางวัฒนธรรม

4.3.2.3 การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

ศิลปะการแสดงแต่ละรูปแบบ มีวิธีการถ่ายทอดที่แตกต่างกัน หากแต่ล้วนมีเป้าหมายเดียวกันนั้น คือ การสื่อสาร ซึ่งแต่ละรูปแบบจะมีวิธีในการถ่ายทอดข้อมูล ให้อารมณ์ความรู้สึก และอรรถรสในการรับชมที่ต่างกัน ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้รูปแบบการแสดงให้เหมาะสมกับกับวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์นั้น ผู้ออกแบบสามารถที่จะผสมผสานหลากหลายรูปแบบในการแสดงเดียวกันได้ หากรูปแบบนั้นสามารถตอบสนองกับสิ่งที่ต้องการจะสื่อถึง หรือกำหนดไว้ได้อย่างสมบูรณ์ ความหลากหลายของรูปแบบการแสดงนั้นเกิดจากการเคลื่อนย้ายวัฒนธรรมระหว่างกัน ซึ่งเป็นปรากฏการณ์หนึ่งทางสังคมที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปิน ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงความหลากหลายของรูปแบบการแสดงและนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้

ในการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นการนำเรื่องราวและองค์ประกอบต่าง ๆ ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมาถ่ายทอดให้แก่คนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของการวิจัยได้รับชมเพื่อให้เกิดความเข้าใจ ผู้วิจัยจึงได้ให้ความสำคัญกับความหลากหลาย (Versatile) ของรูปแบบการแสดงที่สร้างความแปลกใหม่ น่าสนใจ เข้าถึงง่าย และเหมาะสม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้เลือกนำเสนอผลงานในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ซึ่งเป็นการผสมผสานศาสตร์ของนาฏยศิลป์และศิลปการละครเข้าไว้ด้วยกัน ประกอบด้วยนาฏยศิลป์ 2 ประเภท อันได้แก่ 1) นาฏยศิลป์ไทย เช่น หนังใหญ่ โขน และการแสดงหุ่นละครเล็ก และ 2) นาฏยศิลป์ตะวันตก ทั้งแบบยุคหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance) และแบบสมัยนิยม เช่น การเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) เป็นต้น และศิลปการละคร ที่บูรณาการศิลปะหลากแขนงเข้าไว้ด้วยกัน ร่วมกับคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) และเทคนิคพิเศษประกอบการแสดงอื่น ๆ การผสมผสานการแสดงหลากหลายรูปแบบในผลงานการสร้างสรรค์นี้ มีจุดประสงค์เพื่อการสื่อสาร เล่าเรื่อง ให้ข้อมูล สร้างความเข้าใจ ส่งเสริมการเรียนรู้ แล้วเชื่อมโยงกับคนรุ่นใหม่ โดยใช้นาฏยศิลป์สมัยใหม่นำร่องไปสู่ศิลปะการแสดงของไทย

4.3.2.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร

ในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้คำนึงถึงการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร เป็นองค์ประกอบในการออกแบบ ซึ่งล้วนแล้วแต่มีความสัมพันธ์กัน ส่งเสริมให้ผลงานนั้นมีเอกภาพ ความสวยงาม เกิดความหมาย และสามารถสื่อออกมาถึงคนรุ่นใหม่ได้อย่างเข้าใจ ในการปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้หลักทฤษฎีนาฏยศิลป์ในการจัดองค์ประกอบของลีลาท่าทาง ทฤษฎีทัศนศิลป์ในการจัดองค์ประกอบของการสร้างรูปร่าง รูปทรงต่าง ๆ การใช้จุด และเส้น เป็นต้น ทฤษฎีทางศิลปการละครในการสร้างสรรค์เรื่องราว การถ่ายทอดความคิด และการสื่อสารผ่านการแสดง และทฤษฎี ดุริยางคศิลป์ในการประพันธ์ และบรรเลงดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีเหล่านี้ในการผสานทุกองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกันอย่างบูรณาการ

จากการที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” จากแนวคิดเรื่องทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร จะเห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการมีประสบการณ์การเรียนและการทำงาน (Experience) การสร้างสรรค์ (Creativity) และองค์ความรู้ (Knowledge) ในแต่ละศาสตร์ที่นำมาบูรณาการในการสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดขึ้น ผลงานการแสดงในครั้งนี้จึงเท่ากับได้รวมงานทางด้านศิลปกรรมหลายแขนงไว้ในผลงานชิ้นหนึ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3.2.5 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบัน

ความเจริญทางด้านเทคโนโลยีในยุคโลกาภิวัฒน์ ทำให้เกิดการเชื่อมต่อถึงกันได้อย่างรวดเร็วและง่ายดาย มนุษย์มุ่งพัฒนาทางด้านวัตถุ โดยละเลยศิลปวัฒนธรรมอันดีงามไป การสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาและสภาพของสังคมในปัจจุบัน เป็นการคำนึงถึงความจริงของสังคม และนำมาเสนอผ่านการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายได้ตระหนักถึงความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมไทย และปัญหาการหลั่งไหลทางวัฒนธรรม (Cross Culture) ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดของศิลปะแนวสัจนิยม (Realism) ซึ่งสะท้อนความจริงที่เกิดขึ้นในสังคมอย่างตรงไปตรงมา หากแต่ผู้วิจัยได้สะท้อนสภาพสังคมเหล่านี้ผ่าน

จินตนาการ และการผสมผสานศิลปะหลากแขนง เพื่อให้เกิดสุนทรียะในการรับชม และการเข้าถึงได้ง่าย ทั้งนี้เป็นไปตามลักษณะ และพฤติกรรมการเลือกรับชมความบันเทิงของกลุ่มเป้าหมายในการวิจัย

จากการที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” จากแนวคิดการคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบัน จึงทำให้เห็นได้ว่างานของผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับศิลปวัฒนธรรมไทย การเปลี่ยนแปลงทางสังคม (Social Change) คนรุ่นใหม่ในสังคมปัจจุบัน อิทธิพลของวัฒนธรรมต่างชาติ และการหลั่งไหลทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นปัญหาทางสังคมที่ใกล้ตัว งานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จึงเปรียบเสมือนเป็นเครื่องมือในการช่วยกระตุ้นให้คนในสังคมตระหนักถึงความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมไทย และรู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมอันเกิดจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ซึ่งอาจก่อให้เกิดการพัฒนาทางด้านวัตถุมากกว่าจิตใจ และการรับเอาอิทธิพลวัฒนธรรมต่างชาติ จนหลงลืมรากเหง้าของความเป็นไทยได้

4.3.2.6 การคำนึงถึงทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern)

แนวคิดหลังสมัยใหม่ หรือโพสต์โมเดิร์น (Post - Modern) เป็นลัทธิความเชื่อที่เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 1960 ซึ่งเป็นแนวคิดปฏิวัติความเชื่อตามอย่างของลัทธิสมัยใหม่ (Modernism) โดยมุ่งเน้นไปที่ความแปลกใหม่ การแหวกกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่เป็นระบบระเบียบ ลีลาการเคลื่อนไหวต่าง ๆ จึงได้รับแรงบันดาลใจมาจากการเคลื่อนไหวที่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ความเรียบง่ายของดนตรีตามแนวคิดมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) สิ่งเร้าที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน (Visual Stimuli) และสิ่งเร้าที่เกิดจากความคิดคำนึง (Ideational Stimuli) ในด้านสถานที่จัดแสดงก็สามารถแสดงในสถานที่ใดก็ได้อย่างไรข้อจำกัด

การสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” จากการคำนึงถึงทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) นี้ ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลานาฏยศิลป์ โดยใช้แนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) ในการนำเสนอเรื่องราวแบบไร้กฎเกณฑ์ ไม่เรียงเหตุการณ์ตามลำดับเวลา มีการใช้รูปแบบนาฏยศิลป์หลากหลายข้ามวัฒนธรรมตะวันตก และตะวันออก ได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งที่พบเห็น และการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ผสมผสานกับนาฏยศิลป์ทั้งไทย และนาฏยศิลป์ตะวันตกสมัยนิยม อย่าง สตรีทแดนซ์ (Street Dance) แสดงรูปธรรมของหุ่นละครเล็กในรูปแบบต่าง ๆ ผสานกับการพัฒนาลีลาการเชิด รวมถึงการใช้เสียงจากเครื่องดนตรีประกอบการแสดงเพียงชนิดเดียว หรือเพียงเสียงขับเสภาเท่านั้น ซึ่งเป็นแนวคิดแบบ

มินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) การนำเสนอผลงานในรูปแบบนี้ เป็นไปเพื่อสร้างความแปลกใหม่ และกระชับในการแสดงให้เหมาะสมกับคนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของงานวิจัยนี้

4.3.2.7 การคำนึงถึงการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์

ในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” มีการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ผ่านตัวละคร คำพูด ลีลาท่าทางการเคลื่อนไหว เครื่องแต่งกาย เพลงดนตรี อุปกรณ์ประกอบการแสดง บทละคร ภาพวิดิทัศน์ ฯลฯ เพื่อใช้อธิบายความหมาย หรือทดแทนสิ่งที่ต้องการจะสื่อสารในสิ่งที่อาจไม่สามารถอธิบายได้ในทางตรง หรือเพื่อเพิ่มความลึกซึ้งในความหมายของสิ่งนั้น สัญลักษณ์ ทำหน้าที่ช่วยขยายขอบเขตการเล่าเรื่องให้ผู้ชมสามารถรับรู้เรื่องราว หรืออารมณ์ของการแสดงได้อย่างชัดเจนขึ้นโดยไม่รู้ตัว

การใช้สัญลักษณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ ผู้วิจัยได้เน้นการสื่อความหมายถึงองค์ประกอบหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สะท้อนความคิดของศิลปินหุ่นละครเล็ก และคนรุ่นใหม่ผ่านลีลาการเคลื่อนไหวหลากหลายรูปแบบ อย่างเช่น การใช้เชือกห้อยลงมาจากด้านบนผูกกับข้อมือนักแสดงแบบหุ่นสายพร้อมลีลาการเคลื่อนไหว เพื่อแสดงถึงการถูกควบคุม การแสดงคนเชิดคน สื่อถึงการถ่ายทอดอารมณ์จากผู้เชิดสู่หุ่นละครเล็ก การใช้หุ่นละครเล็กจำนวนมากในช่วงท้ายของเรื่อง เพื่อเป็นสัญลักษณ์สื่อแทนผลผลิตทางปัญญาของบรรพบุรุษไทยอันหลากหลาย การใช้โครงหุ่นแสดงถึงการประดิษฐ์หุ่น และกลไล รวมถึงวิธีการเชิดหุ่นละครเล็กในแต่ละชิ้นส่วน การใช้ภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิก (Computer Graphic) แทนฉากการแสดง ถ่ายทอดตัวอักษร ภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว เพื่อเติมเต็มถึงสิ่งที่ต้องการจะสื่อให้สมบูรณ์ขึ้น ทั้งนี้ทุกการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์จะถูกผนวกปรับใช้กับการแสดงอย่างเหมาะสม โดยคำนึงถึงวัตถุประสงค์ของการวิจัยเป็นหลัก

4.2.2.8 การคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเยาวชนรุ่นใหม่

การสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นการสร้างสรรค์เพื่อเยาวชนคนรุ่นใหม่โดยเฉพาะ ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงการออกแบบการแสดงที่เพิ่มประสิทธิภาพในการสื่อสารกับกลุ่มเป้าหมายให้เกิดความเข้าใจในองค์ประกอบที่สำคัญของศิลปะการแสดง

หุ่นละครเล็ก ดังนั้น การศึกษาพฤติกรรมของคนรุ่นใหม่ จึงเป็นวิธีในสร้างเครื่องมือในการเข้าถึง (Approach) กลุ่มเป้าหมาย เพื่อให้ผู้วิจัยเข้าใจถึงแรงผลักดันต่าง ๆ ความต้องการ และการกระทำหรือการแสดงออกของคนรุ่นใหม่ จากนั้นใช้ทฤษฎีการเรียนรู้จัดกระบวนการออกแบบการนำองค์ความรู้แฝงอยู่ในสื่อการแสดงให้สอดคล้องกับคนรุ่นใหม่ เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวไปถึงผู้ชมที่เป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่ และเกิดความเข้าใจในประเด็นสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้มากขึ้น

การคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเยาวชนรุ่นใหม่ มักพบว่างานศิลปะแขนงอื่น ๆ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สื่อผสม ฯลฯ ล้วนแต่สร้างภาพลักษณ์ที่เข้าใจง่าย มีการตีความสิ่งที่สามารถเข้าใจได้ยากให้ง่ายขึ้น แล้วสื่อออกมาให้มีสนุกสนาน และความเป็นสมัยใหม่เหมาะสมกับวัยวุฒิของเยาวชน ดังนั้น การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ในครั้งนี้ ถูกปรับให้เหมาะกับความนิยม และลักษณะของคนรุ่นใหม่ เพื่อเปิดมุมมองของเยาวชนคนรุ่นใหม่ถึงศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์อื่น ๆ ต่อไป

4.4 สรุปบท

ในบทที่ 4 ผู้วิจัยได้นำเสนอถึงผลการวิเคราะห์การสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” โดยวิเคราะห์ตามรูปแบบขององค์ประกอบการแสดง 8 องค์ประกอบหลัก ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบลีลา การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบพื้นที่เวที การออกแบบเครื่องแต่งกาย และการออกแบบแสง และสรุปการวิเคราะห์คำถามงานวิจัย การวิเคราะห์รูปแบบของผลงานการสร้างสรรค์การแสดง แนวคิดในการสร้างสรรค์ และอภิปรายผลที่ได้จากงานวิจัยสร้างสรรค์ ส่วนในบทที่ 5 จะกล่าวถึง ผลงานการแสดงการสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” และแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัย และข้อเสนอแนะต่อไป

บทที่ 5
บทสรุป

5.1 อารัมภบท

“ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก” มหรสพชาวบ้านที่ถือกำเนิดมากว่าหนึ่งศตวรรษ ภูมิปัญญาแห่งบรรพบุรุษไทยหลอมรวมไว้ภายใต้ลีลาการเชิดอันมีชีวิตชีวา ศิลปะไทยหลากหลายแขนงต่างผสมผสานกันอย่างบูรณาการจนกลายเป็นศิลปะการแสดงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ในปัจจุบันการแสดงหุ่นละครเล็กหาชมได้ยาก เนื่องจากเหลือผู้สืบทอดที่มีความชำนาญเพียงไม่มาก ประกอบกับความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารแห่งโลกาภิวัฒน์ ที่ย่อโลกให้มนุษย์สามารถติดต่อกันได้ทุกที่ทุกเวลา สังคมและวัฒนธรรมจึงเกิดเปลี่ยนแปลง คนรุ่นใหม่ที่อาศัยอยู่ในสังคมมีความคิดและวิถีชีวิตที่ต่างไปจากเดิม ความนิยมในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กค่อย ๆ เสื่อมถอยลงตามกระแสค่านิยมสมัยใหม่ เกิดการหลั่งไหลของวัฒนธรรมต่างชาติ คนรุ่นใหม่เริ่มถอยห่างจากศิลปวัฒนธรรมไทยอันเป็นรากเหง้าดั้งเดิมของตนออกไปทุกที ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงมีความต้องการที่จะสร้างสรรค์ผลงานสะท้อนถึงสถานการณ์ของศิลปวัฒนธรรมไทยกับคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน พร้อมทั้งเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ เพื่อปลูกฝังให้คนรุ่นใหม่ตระหนักถึงคุณค่า และเกิดความรักความภาคภูมิใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ

การสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” นี้ จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง และสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” โดยผู้วิจัยได้ศึกษาความเป็นมา และความสำคัญของปัญหาผ่านกระบวนการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ได้แก่ การค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง วิธีการดำเนินการวิจัย การวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ผลงานตลอดจนการสรุปข้อมูล เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดง และสรุปแนวคิดที่ได้จากวิทยานิพนธ์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

จากการดำเนินงานตามกระบวนการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ที่ผ่านมา ผู้วิจัยสามารถสรุปผลงานการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” โดยแบ่งออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ได้ ดังนี้

5.2 ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

งานวิจัยภายใต้หัวข้อเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” มีวัตถุประสงค์เพื่อหารูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัย เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษา ค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบข้อมูลและดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลให้มีความสอดคล้องกับประเด็นที่ต้องการจะศึกษา ดังต่อไปนี้

5.2.1 รูปแบบของการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

ผู้วิจัยได้จำแนกรูปแบบของการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ตามองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์ 8 ประการ ได้แก่

5.2.1.1 การออกแบบบทการแสดง

บทการแสดงของการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ที่นำมาใช้ในการแสดงเป็นผลมาจากการปฏิบัติการทดลองสร้างสรรค์การแสดงในครั้งที่ 3 โดยสามารถสรุปได้ ดังนี้

1) ผู้วิจัยได้แนวคิด และแรงบันดาลใจมาจากส่วนหนึ่งของชีวประวัติครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี พ.ศ. 2539 ผู้ฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง และอีกส่วนหนึ่งมาจากบันทึกในประวัติศาสตร์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย อีกทั้ง การได้พบเห็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคม และวัฒนธรรมของเยาวชนคนรุ่นใหม่ท่ามกลางความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีการสื่อสารในปัจจุบัน ที่เกิดการหลั่งไหลของวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาเป็นอันมาก ผู้วิจัยจึงต้องการสร้างสรรค์ผลงานที่นำเสนอความคิดเกี่ยวกับรากเหง้าความเป็นไทยอันมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว โดยเล็งเห็นว่า ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เป็นหนึ่งในศิลปะที่หลอมรวมศิลปะไทยต่าง ๆ หลากหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกันอย่าง

บูรณาการ อีกทั้งยังมีลีลาท่าทาง ความสวยงาม และเทคนิคกลไกน่าสนใจ มีความเหมาะสมแก่การนำมาเสนอ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในฐานะตัวแทนของศิลปะไทยให้แก่คนรุ่นใหม่

2) ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์บทการแสดง โดยคำนึงถึงพฤติกรรมการรับชมศิลปะและสื่อบันเทิงของเยาวชนในปัจจุบัน ซึ่งพบว่าสื่อสำหรับคนรุ่นใหม่นั้นจะต้องสามารถเข้าใจได้ง่าย มีความกระชับ และสนุกสนาน ผู้สร้างสรรค์จึงเลือกใช้เทคนิคภาพปะติด หรือคอลลาจ (Collage) และมอนเทจ (Montage) ในการเล่าเรื่อง และองค์ประกอบที่สำคัญของหุ่นละครเล็ก ซึ่งมีรายละเอียดอยู่มากให้คนรุ่นใหม่ได้รับชม เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในเวลาที่จำกัด ซึ่งไม่เคยปรากฏการนำเทคนิคเช่นนี้มาสร้างสรรค์ในงานนาฏยศิลป์การละครที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งถือว่าเป็นมิติใหม่ในการสร้างสรรค์การแสดง

3) ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ถึงองค์ประกอบหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่ผู้ชมควรมีความเข้าใจในการรับชมทั้งหมด 6 ข้อด้วยกัน ซึ่งนำมาเป็นหัวใจในการสร้างสรรค์บทการแสดง อันได้แก่

3.1) ประวัติ ความเป็นมา และความสำคัญของหุ่นละครเล็ก

3.2) องค์ประกอบของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

3.3) รูปแบบการแสดง และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็ก

3.4) พัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

3.5) สถานการณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน

3.6) ศิลปินผู้สร้างสรรค์ และฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

4) ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบหลักข้างต้นมาสังเคราะห์ และสร้างสรรค์เป็นบทการแสดงที่สามารถได้จำแนกออกเป็น 3 องก์ ได้แก่

องก์ที่ 1 “หุ่น แค่ ตัวแทน” ประกอบด้วย 3 ฉาก ได้แก่ ฉากที่ 1 แบ่งการแสดงย่อยออกเป็น 2 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 1 สวนอัมพร 2528 และตอนที่ 2 คำสาป ฉากที่ 2 สงครามโลกครั้งที่ 2 และฉากที่ 3 โลกอนาคต

องก์ที่ 2 “ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต” ประกอบด้วย 2 ฉาก ได้แก่ ฉากที่ 1 แบ่งการแสดงย่อยออกเป็น 2 ตอน ได้แก่ ตอนที่

1 ไหว้ครู และตอนที่ 2 เต้นเสาถีบเหลี่ยม ฉากที่ 2 สืบสานตำนานศิลป์ และฉากที่ 3 แบ่งการแสดงย่อยออกเป็น 2 ตอน ตอนที่ 1 ผสานศิลป์และจิตใจ และตอนที่ 2 จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก

องก์ที่ 3 “หุ่น คือ ตัวตน” ประกอบด้วย การแสดง 1 ฉาก คือ เชิดชูครูแผ่นดิน

5.2.1.2 การคัดเลือกนักแสดง

ผู้วิจัยคัดเลือกนักแสดงที่มีประสบการณ์ และทักษะทางด้านนาฏยศิลป์ (Dance) และการแสดง (Acting) ที่แตกต่างกันออกไป เนื่องจากผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นการแสดงในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่มีการผสมผสานการแสดงต่าง ๆ หลากหลายรูปแบบ ได้แก่ ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โขน การแสดง (Acting) และการเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมของคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน ดังนั้น นักแสดงจำเป็นต้องมีทักษะความสามารถทางด้านการแสดงหลากหลาย ผู้วิจัยจึงคัดเลือกด้วยวิธีไทรเอ้าท์ (Try out) ได้นักเชิด นักเต้น และนักแสดงมืออาชีพมาร่วมแสดงในผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ จากการปฏิบัติการคัดเลือกนักแสดงทั้งสิ้น 2 ครั้ง จนได้มาซึ่งนักแสดงที่มีประสบการณ์ และทักษะทางด้านนาฏยศิลป์และการแสดง รวมจำนวนนักแสดงทั้งสิ้น 21 คน อันเป็นผลมาจากการคัดเลือกนักแสดงที่ได้จากการปฏิบัติการทดลองเพื่อสร้างสรรค์การแสดงในครั้งที่ 2 โดยสามารถแบ่งนักแสดงออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

1) นักแสดงผู้มีความสามารถในการเชิดหุ่นละครเล็ก จากนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) 11 คน

2) นักแสดงผู้มีความสามารถทางด้านการเต้นรำสมัยใหม่ แนวสตรีทแด๊นซ์ (Street Dance) จากคณะเดอะ ซู ไทยแลนด์ 6 คน (The Zoo Thailand)

3) นักแสดงรับเชิญมืออาชีพ ผู้สร้างสีสันให้แก่การแสดง 4 คน

5.2.1.3 การออกแบบลีลา

การออกแบบลีลาการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงาน “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษา และออกแบบลีลาโดยการผสมผสานหลากหลายแนวคิด และเทคนิคต่าง ๆ เข้าด้วยกัน ดังที่ปรากฏอยู่ในผลงานการแสดงครั้งนี้ ซึ่งเป็นผลของการออกแบบลีลาที่ได้จากการปฏิบัติการทดลองเพื่อสร้างสรรค์การแสดงในครั้งที่ 3 ประกอบด้วย

1) ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งใช้สามผู้เชิดต่อหุ่น 1 ตัว

2) การแสดงละคร (Acting)

3) การแสดงนาฏยศิลป์ไทย ประกอบด้วย หนังใหญ่ และโขน

4) การเต้นรำแบบสมัยใหม่ แนวสตรีท (Street Dance)

5) การใช้รูปแบบเคลื่อนไหวร่างกายที่พบเห็นได้ชีวิตประจำวัน (Everyday Movement)

6) การใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวแบบหยุดนิ่ง (Freeze) ซึ่งเป็นกลวิธีที่ทำให้ผู้ชมเห็นภาพ และความหมายที่แฝงอยู่ภายใต้ความเงียบชัดเจนยิ่งขึ้น

7) หลักการออกแบบลีลา และเทคนิคตามแนวคิดของนาฏยศิลป์ยุคหลังสมัยใหม่ หรือโพสโมเดิร์นแด๊นซ์ (Post – Modern Dance) คือ สิ่งที่ไม่มีสาระ ไม่มีอุดมคติ และเป็นการผสมผสานหลายสิ่งซึ่งมีความแตกต่างกันมารวมเข้าไว้ด้วยกัน

8) แนวคิดคอลลาจ (Collage) หรือภาพปะติด ซึ่งผู้วิจัยได้นำเรื่องราวและองค์ประกอบต่างๆของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กที่สำคัญมาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน

9) เทคนิคมอนเทจ (Montage) หรือการเล่าเรื่องราวโดยตัดภาพสำคัญมานำเสนออย่างรวดเร็ว

10) การนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่ผสมผสานศาสตร์ของนาฏยศิลป์ และศิลปการละครเข้าไว้ด้วยกันอย่างบูรณาการ

5.2.1.4 การออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการออกแบบเสียงและดนตรีประกอบการแสดงในผลงานการสร้างสรรค์เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้รูปแบบและลักษณะของเสียงและดนตรีประกอบการแสดงดังที่ปรากฏในผลงาน ซึ่งเป็นผลที่ได้จากการปฏิบัติการทดลองเพื่อสร้างสรรค์การแสดงในครั้งที่ 3 โดยสามารถสรุปเป็น 2 ส่วน ดังนี้

1) เลือกใช้เสียง และดนตรีประกอบที่มีอยู่เดิม เช่น เสียงในชีวิตประจำวัน เสียงเทคนิคพิเศษที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีเพื่อให้ความรู้สึกล้ำสมัย เพลงแนวฮิพฮอพ (Hip-Hop) ใช้ประกอบการแสดงที่สื่อถึงทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เสียงของเครื่องดนตรีเพียง 1–2 ชิ้นมาประกอบการแสดง (Acting) เช่น เสียงกรับ ตะโพน และเสียงขับเสภา เป็นต้น ตามแนวคิดเรียบง่าย หรือมินิมอลลิซึ่ม (Minimalism) และมีการใช้เพลงจากวงปี่

พาทย์ประกอบการแสดงหุ่นละครเล็กตามขนบธรรมเนียมของการแสดงนาฏยศิลป์ไทย เช่น เพลงหน้าพาทย์ คุกพาทย์ และเชิด ในการแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ทศกัณฐ์ยกรบพระราม หรือยกรบ

2) ประพันธ์บทเพลง และเสียงประกอบขึ้นมาใหม่ โดยใช้แนวดนตรีไทยร่วมสมัย เพื่อสื่อสารกับผู้ชมคนรุ่นใหม่ ด้วยการผสมผสานเสียงจากเครื่องดนตรีไทยเข้ากับจังหวะของดนตรีสังเคราะห์แบบสมัยใหม่ไว้ด้วยกันอย่างกลมกลืน เพื่อให้มีความสอดคล้องกับการแสดงร่วมสมัย ที่มีส่วนช่วยสะท้อนความคิดของผู้วิจัยในผลงานการแสดงนี้ได้ชัดเจนขึ้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความสอดคล้องกับสถานการณ์และบรรยากาศตามท้องเรื่อง ตลอดจนสามารถสื่ออารมณ์ และสนับสนุนการแสดง เพื่อให้การสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” เป็นเอกภาพ และมีความสมบูรณ์มากขึ้น

5.2.1.5 การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม” ผู้วิจัยได้ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงแบบเสมือนจริง (Realistic) เพื่อการสื่อสารสร้างและขยายภาพเกี่ยวกับองค์ประกอบที่สำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้ผู้ชมได้เห็นเป็นรูปธรรมชัดเจนมากขึ้น และสะท้อนถึงความคิด และความเชื่อของบรรพบุรุษไทย เช่น หุ่นละครเล็กโครงหุ่น สะดึงปักผ้า และโต๊ะหมู่บูชาเศียรครู เป็นต้น นอกจากนี้ ยังมีการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงในเชิงสัญญะ เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์ในการสื่อถึงนามธรรมที่แฝงอยู่ภายในเรื่อง เช่น เชือกยางยืด ที่ใช้ประกอบการเต้นสตรีท (Street Dance) ในฉากโลกอนาคต เพื่อสื่อถึงการควบคุม และทัศนคติของคนรุ่นใหม่ที่มีต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในเชิงเสียดสี (Satire) เป็นต้น

5.2.1.6 การออกแบบสถานที่แสดง และการใช้พื้นที่ในการแสดง (Acting Area)

ในการออกแบบสถานที่แสดงในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยใช้สถานที่แสดงเป็นโรงละครเดอะ สเตจ (The Stage) ณ โครงการเอเชียทีค: เดอะ ริเวอร์ฟร้อนท์ (Asiatique: The Riverfront) เนื่องจากมีความเหมาะสมต่อการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้หลายประการด้วยกัน อันได้แก่ รูปแบบเวทีที่มีมุมมอง 180 องศา หรือที่เรียกว่า เวทีทรัสต์ (Thrust Stage) จอฉายภาพแอลอีดี (LED) ให้ฉายวิดิทัศน์ และภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิค

(Computer Graphic) ประกอบการแสดง มีประตูกล (Trapped Door) ระหว่างกลางบันไดพัก และลิฟท์กลางเวที (Elevator) ซึ่งจะถูกใช้เมื่อต้องการสลับเปลี่ยนฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก หรือตัวละครได้อย่างแนบเนียน ราบรื่น และไม่สะดุดระหว่างการแสดง เวทีที่โรงละครแห่งนี้เหมาะสำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ที่ผู้ชมสามารถชมการแสดงได้อย่างใกล้ชิด มีมุมมองแปลกใหม่ พื้นที่หลากหลาย โดยผู้แสดงสามารถเคลื่อนย้ายไปหาผู้ชมได้ในทุกด้าน พร้อมมีบันไดข้างให้นักแสดงลงจากเวทีไปหาผู้ชม เพื่อให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับการแสดงได้ นอกจากนี้ โรงละคร เดอะ สเตจ ยังตั้งอยู่ใกล้กับนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) สะดวกต่อการนัดหมาย และการเดินทาง เนื่องจากการสร้างสรรค์ผลงาน การแสดงชุดนี้ มีการใช้นักแสดงจากที่นี่เป็นจำนวนมาก

ส่วนการออกแบบการใช้พื้นที่ในการแสดง (Acting Area) ครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้พื้นที่ในการแสดงทั้งบนเวที และบริเวณที่นั่งของผู้ชมด้านล่าง อีกทั้งมุมต่าง ๆ ของโรงละครในการเปิดตัวตัวละคร และการแสดงในบางฉาก ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีการใช้พื้นที่ในการแสดงบนเวที (Acting Area) ของศิลปการละครในการจัดองค์ประกอบภาพ (Spectacle) เลือกตำแหน่ง และทิศทางการเคลื่อนที่ของนักแสดง เพื่อเน้นความสำคัญในการสื่อความหมายให้แก่ผู้ชม และองค์ประกอบศิลป์ที่มีประสิทธิภาพ

5.2.1.7 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ในการออกแบบเครื่องแต่งกายในผลงานสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยแบ่งการออกแบบเครื่องแต่งกาย ออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

1) การออกแบบเครื่องแต่งกายของกลุ่มตัวละครจากโลกอนาคต ตามแนวคิดเหมือนจริง หรือเรียลลิสม์ (Realism) ซึ่งสามารถพบเห็นได้ในชีวิตจริง เพื่อสร้างความใกล้เคียงกับกลุ่มเป้าหมาย โดยกำหนดรูปแบบ และโทนสีเสื้อตามลักษณะของแต่ละตัวละคร (Characterized Costume) โดยใช้แนวคิดด้านสัญลักษณ์ (Symbolic) ใช้สีขาวเพื่อแสดงถึงพลังคนรุ่นใหม่ ความสะอาด สดใส สดใหม่ เหมือนวัยรุ่นที่พร้อมจะเรียนรู้เรื่องราวใหม่ๆ เข้ามาในชีวิต อีกทั้งยังแสดงออกถึงความเป็นกลุ่มก้อนพวกพ้องเดียวกัน (Gangster) เพียงแต่รูปแบบและรายละเอียดของการแต่งตัวจะแตกต่างกันตามลักษณะอุปนิสัยของแต่ละตัวละคร

2) การออกแบบเครื่องแต่งกายของกลุ่มตัวละครในโลกอดีตจะแต่งกายตามเหตุการณ์ตามยุคสมัยนั้นจริง (ปี พ.ศ. 2528) ผู้วิจัยใช้แนวคิดสมจริง หรือเรียลลิสม์

(Realistic) ในการออกแบบ เพื่อสร้างภาพจำอันเป็นเอกลักษณ์ของศิลปินผู้เชิดหุ่นละครเล็กให้แก่ผู้ชมคนรุ่นใหม่ อย่างเช่น การใช้ชุดเชิดสีดำ ซึ่งเป็นชุดมาตรฐานของนาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์) คณะหุ่นละครเล็กของครูสาคร ยังเขียวสด นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้นำทฤษฎีของสี และการจัดแสงมาใช้ เพื่อดึงจุดสนใจ (Focus) ให้กับสิ่งที่ต้องการนำเสนอ โดยสร้างความกลมกลืนของผู้เชิดกับฉากพื้นหลัง

3) การออกแบบเครื่องแต่งกายของตัวละครนามธรรม ผู้วิจัยใช้แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic) และแนวคิดเหนือธรรมชาติ (Surrealism) ในการออกแบบ โดยใช้เครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับของโขนตามขนบธรรมเนียมการแต่งยืนเครื่องแบบโบราณมานำเสนอแก่ผู้ชมรุ่นใหม่ เพื่อเป็นตัวแทนของภูมิปัญญาแห่งศิลปินไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานประณีตศิลป์ชั้นสูง นอกจากนี้ ในองก์ 2 ฉาก 2 ผู้วิจัยได้เลือกนำเสนอการสร้างอัตลักษณ์ของหุ่นละครเล็กบนร่างกายมนุษย์มาปะติด (Collage) ในผลงานครั้งนี้ โดยการแต่งหน้าและการแต่งกายด้วยเทคนิคพิเศษ ที่วาดหน้า และทาผิวกายนักแสดงเป็นสีขาวเหมือนหุ่น เพื่อสื่อถึงหุ่นละครเล็ก เพื่อให้สอดคล้องกับการแสดงที่นำเสนอเรื่องราวถ่ายทอดอารมณ์จากผู้เชิดสู่หุ่น ในการแต่งหน้า และแต่งกายครั้งนี้ ใช้เทคนิคการถอดแบบ และการขยายขนาดจากหุ่นละครเล็กสู่ร่างกายมนุษย์

5.2.1.8 การออกแบบแสง

ในการออกแบบแสงในผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยได้ออกแบบแสงภายใต้รูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่ผสมผสานทั้งการจัดแสงแบบนาฏยศิลป์ (Dance) ที่เน้นลักษณะของการเต้นรำ ให้เห็นความสวยงามของร่างกายมนุษย์ และการจัดแสงแบบละครเวที เพื่อให้ข้อมูล เล่าเรื่อง เสริมสร้างบรรยากาศ และกระตุ้นความรู้สึกของผู้ชมให้คล้อยตามเรื่องราวที่นำเสนอ โดยมีจุดประสงค์เพื่อทำให้ผู้ชมมองเห็น สื่อสารการแสดง เน้นนำสายตาผู้ชมไปยังจุดมุ่งหมายที่ต้องการให้แลเห็น สร้างจุดสนใจ (Focus) ให้แก่ผู้ชม

ผู้วิจัยใช้แสงที่มีทิศทางที่ต่างออกไปจากแสงธรรมชาติ และทฤษฎีของสีในการนำเสนอฉากที่เหนือธรรมชาติ เช่น ฉากย้อนอดีต หรือฉากที่กล่าวถึงสิ่งที่เป็นนามธรรม โดยการใช้สีโทนเดียว อย่างสีโทนร้อน (Warm Color) เช่น สีแดง มาใช้ในฉากสงคราม หรือสีโทนเย็น (Cool Color) เช่น สีน้ำเงิน ในฉากคำสาปแช่ง เพื่อสร้างความรู้สึกที่แตกต่าง ให้ความรู้สึกถึงการข้ามมิติ และเล่าเหตุการณ์ตามอารมณ์ของเรื่อง

5.2.2 แนวคิดของการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

การศึกษาเรื่องแนวความคิดของการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยสามารถสรุปเป็นประเด็นสำคัญได้ตามคำถามของงานวิจัย ซึ่งได้กำหนดเอาไว้แล้วทั้งสิ้น 8 ประเด็น ได้แก่ การคำนึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง การคำนึงถึงการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบันการคำนึงถึงทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) การคำนึงถึงการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ การคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเยาวชนรุ่นใหม่ ซึ่งสามารถสรุปในแต่ละประเด็นได้ดังนี้

5.2.2.1 การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง

ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นการสร้างสรรค์การแสดงแบบเฉพาะกลุ่มขึ้นมาใหม่ โดยมีวัตถุประสงค์เฉพาะ คือ การเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งมีกลุ่มเป้าหมายเป็นเยาวชนคนรุ่นใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะตัว มีความต้องการความแปลกใหม่ ความน่าสนใจ และการเข้าใจได้ง่าย ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity) ที่เกิดขึ้นในผลงานการแสดงครั้งนี้ จึงเป็นการสร้างสรรค์ใหม่อย่างมีจุดประสงค์ อยู่บนพื้นฐานความต้องการ และความเหมาะสมของกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งถือว่าเป็นการต่อยอดและพัฒนาศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กและศิลปะการแสดงอื่น ๆ ของไทย

5.2.2.2 การคำนึงถึงการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เป็นศิลปะการแสดงชนิดหนึ่งของไทยที่หลอมรวมเอาศิลปะหลากหลายแขนงจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยเข้าไว้ด้วยกันภายใต้ลีลาการเชิดและความงดงามของหุ่นละครเล็ก ซึ่งถือได้ว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติควรค่าแก่การอนุรักษ์ถ่ายทอด และสืบสานตราบจนชั่วลูกชั่วหลานสืบไป การสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ มีเป้าหมายเพื่อเสริมสร้างให้คนรุ่นใหม่เข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย ด้วยการสร้างสรรค์การแสดงใหม่โดยทำให้เห็นภาพของภูมิปัญญารุ่นเก่า ซึ่งสามารถทำให้งานด้านอนุรักษ์ยังคงอยู่ต่อไปในจิตใจของคนรุ่นใหม่ ผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้จึงเปรียบเสมือนเครื่องมือในการช่วยกระตุ้นให้คนรุ่นใหม่ใน

สังคมปัจจุบันได้ตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย เกิดความภาคภูมิใจ เป็นเกราะป้องกันการหลั่งไหลทางวัฒนธรรม

5.2.2.3 การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง

ศิลปะการแสดงแต่ละรูปแบบ มีวิธีในการถ่ายทอดข้อมูล ให้อารมณ์ความรู้สึก และอรรถรสในการรับชมที่ต่างกัน ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้รูปแบบการแสดงให้เหมาะสมกับกับวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์นั้น ผู้ออกแบบสามารถที่จะผสมผสานหลากหลายรูปแบบในการแสดงเดียวกันได้ หากรูปแบบนั้นสามารถตอบสนองกับสิ่งที่ต้องการจะสื่อถึง หรือกำหนดไว้ได้อย่างสมบูรณ์ ความหลากหลายของรูปแบบการแสดงนั้นเกิดจากการเคลื่อนย้ายวัฒนธรรมระหว่างกัน ซึ่งเป็นปรากฏการณ์หนึ่งทางสังคมที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะของศิลปิน ในการสร้างสรรค์การแสดงสำหรับคนรุ่นใหม่ครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้ให้ความสำคัญกับความหลากหลาย (Versatile) ของรูปแบบการแสดงที่สร้างความแปลกใหม่ ความน่าสนใจ การเข้าถึงง่าย และความเหมาะสม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้เลือกนำเสนอผลงานในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ซึ่งเป็นการผสม ผสานศาสตร์ของนาฏยศิลป์และศิลปการละครเข้าไว้ด้วยกันอย่างบูรณาการ เพื่อการสื่อสารได้หลากหลายรูปแบบอย่างมีประสิทธิภาพ

5.2.2.4 การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร

ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และศิลปการละคร เป็นองค์ประกอบในการออกแบบ ซึ่งล้วนแล้วแต่มีความสัมพันธ์กัน ส่งเสริมให้ผลงานการสร้างสรรค์นั้นมีเอกภาพ มีความสวยงาม เกิดความหมาย และสามารถสื่อแก่นสารถึงผู้ชมได้ การสร้างสรรค์การแสดงในวิจัยครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้หลักทฤษฎีนาฏยศิลป์ในการจัดองค์ประกอบของลีลาท่าทาง ทฤษฎีทัศนศิลป์ในการจัดองค์ประกอบของการสร้างรูปทรง รูปร่าง การใช้จุด และเส้น เป็นต้น ทฤษฎีศิลปการละครในการสร้างสรรค์เรื่องราว การถ่ายทอดความคิด อารมณ์ และการสื่อสารผ่านการแสดง และทฤษฎีดุริยางคศิลป์ในการประพันธ์ และบรรเลงดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งทุกองค์ประกอบเหล่านี้เป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กันต่อการสร้างสรรค์การแสดงโดยผ่านการบูรณาการทางด้านองค์ประกอบการแสดงอย่างเหมาะสม และสามารถสื่อสาระเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กออกมาถึงคนรุ่นใหม่ได้อย่างเข้าใจมากขึ้น

5.2.2.5 การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบัน

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญก้าวหน้าทางเทคโยโลยี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ด้านการสื่อสาร ที่ทำให้เกิดการเชื่อมต่อถึงกันทุกที่ทุกเวลาได้อย่างรวดเร็วและง่ายดาย มนุษย์มุ่งพัฒนาทางด้านวัตถุ โดยละเลยศิลปวัฒนธรรมอันดีงามไป การสะท้อนให้เห็นถึงปัญหาและสภาพของสังคมในปัจจุบัน เป็นการคำนึงถึงความจริงของสังคม และนำมาเสนอผ่านการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมคนรุ่นใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายได้ตระหนักถึงความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมไทย และปัญหาการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดของศิลปะแนวสัจนิยม (Realism) ซึ่งสะท้อนความจริงที่เกิดขึ้นในสังคมอย่างตรงไปตรงมา หากแต่ผู้วิจัยได้สะท้อนสภาพสังคมเหล่านี้ผ่านจินตนาการและการผสมผสานศิลปะหลากแขนง เพื่อให้เกิดสุนทรียะในการรับชม และการเข้าถึงได้ง่าย ทั้งนี้เป็นไปตามลักษณะ และพฤติกรรมการเลือกรับชมความบันเทิงของกลุ่มเป้าหมายในการวิจัย

5.2.2.6 การคำนึงถึงทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern)

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” คำนึงถึงการใช้ทฤษฎีและแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) ในการออกแบบลีลา โดยมุ่งเน้นไปที่ความแปลกใหม่ การแหวกกฎเกณฑ์ต่าง ๆ ที่เป็นระบบระเบียบ ไม่เรียงเหตุการณ์ตามลำดับเวลา มีการใช้รูปแบบนาฏยศิลป์หลากหลายข้ามวัฒนธรรมตะวันตก และตะวันออก (พหุวัฒนธรรม) ได้รับแรงบันดาลใจในการออกแบบลีลาจากการเคลื่อนไหวที่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) หรือสิ่งเร้าที่พบได้ในชีวิตประจำวัน (Visual Stimuli) รวมถึงการใช้เสียง และดนตรีประกอบการแสดงในหลายฉากแบบเรียบง่ายด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียวตามแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) สลับกับการแสดงหุ่นละครเล็กแบบเต็มรูปแบบ ส่วนในด้านการใช้สอยพื้นที่สำหรับการแสดงก็สามารถแสดงที่ใดมุมใดก็ได้อย่างไรข้อจำกัด

5.2.2.7 การคำนึงถึงการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์

ในผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ มีการใช้สัญลักษณ์ผ่านองค์ประกอบทางการแสดงต่าง ๆ เช่น ตัวละคร คำพูด ลีลาท่าทางการเคลื่อนไหว เครื่องแต่งกาย เพลงดนตรี อุปกรณ์ประกอบการแสดง บทละคร ภาพวิดีทัศน์ ฯลฯ เพื่อใช้อธิบายความหมายถึงองค์ประกอบหลักของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สะท้อนความคิดของศิลปินหุ่นละครเล็ก และคนรุ่นใหม่ผ่านลีลาการเคลื่อนไหวหลากหลายรูปแบบ หรือทดแทนสิ่งที่ต้องการจะสื่อสารในสิ่งที่อาจไม่สามารถอธิบายได้ในทางตรง หรือเพื่อเพิ่มความลึกซึ้งในความหมายของสิ่งนั้น สัญลักษณ์

ทำหน้าที่ช่วยขยายขอบเขตการเล่าเรื่องให้ผู้ชมสามารถรับรู้เรื่องราว หรืออารมณ์ของ การแสดงได้อย่างชัดเจนขึ้นโดยไม่รู้ตัว ทั้งนี้ ทุกการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์จะถูกผนวกปรับใช้กับ การแสดงอย่างเหมาะสม โดยคำนึงถึงวัตถุประสงค์ของการวิจัย และการสื่อสารกับกลุ่มคนรุ่นใหม่ เป็นหลัก

5.2.2.8 การคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเยาวชนรุ่นใหม่

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” เป็นการสร้างสรรค์เพื่อเยาวชนคนรุ่นใหม่โดยเฉพาะ ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงการออกแบบการแสดงที่เพิ่มประสิทธิภาพในการสื่อสารกับกลุ่มเป้าหมาย เพื่อให้เกิดความเข้าใจในองค์ประกอบที่สำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก การศึกษาพฤติกรรมของคนรุ่นใหม่ จึงเป็นวิธีในสร้างเครื่องมือในการเข้าถึง (Approach) กลุ่มเป้าหมาย เพื่อให้ผู้วิจัยเข้าใจถึงแรงผลักดัน ความต้องการ การกระทำ และการแสดงออกของคนรุ่นใหม่ และการใช้ทฤษฎีการเรียนรู้ในการจัดกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อให้สอดคล้องกับพัฒนาการรับรู้ของคนรุ่นใหม่ ในงานศิลปะสำหรับคนรุ่นใหม่แขนงต่าง ๆ มักพบการสร้างภาพลักษณ์ที่เข้าใจง่ายและการตีความให้ง่ายขึ้น สื่อออกมาในรูปแบบของความสนุกสนานและเป็นสมัยใหม่เหมาะสมกับวัยวุฒิของเยาวชน ดังนั้น การสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ จึงถูกปรับให้เหมาะกับ ความนิยม และลักษณะของคนรุ่นใหม่ เพื่อเปิดมุมมองของเยาวชนคนรุ่นใหม่ และเกิดความเข้าใจในประเด็นสำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้มากขึ้น

5.3 ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

ภายหลังจากที่ผู้วิจัยได้ปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงเป็นจำนวนหลายครั้ง เพื่อค้นหาบทสรุปสำคัญที่จะมาใช้พัฒนา และออกแบบการแสดงให้เสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก เกิดคุณค่า และมีประสิทธิภาพในแง่ขององค์ประกอบที่เกี่ยวข้อง จนกระทั่งเป็นผลงานการสร้างสรรค์การแสดงที่สมบูรณ์ ผู้วิจัยจึงได้จัดนิทรรศการนำเสนอผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ในวันอังคารที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2558 ณ โรงละคร เดอะ สเตจ (The Stage) ในโครงการเอเชียทีค: เดอะ ริเวอร์ฟร้อนท์ (Asiatique: The Riverfront) ระหว่างเวลา 13.30-14.30 น. ดังกำหนดการในภาพที่ 5.1

ภาพที่ 5.1 ใบปิดประกาศ และกำหนดการแสดงผลงานการสร้างสรรค์ เรื่อง "ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่"ของนิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตในวันที่ 1 ธันวาคม 2558

ที่มา : ผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้อธิบายการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” และการใช้พื้นที่ในการแสดง โดยใช้รูปแบบภาพสัญลักษณ์ ซึ่งปรากฏอยู่ในตารางที่ 5.1 ดังต่อไปนี้

หมายถึง ผู้เชิดหุ่นละครเล็ก รับบทบาทเป็น ชาวคณะสาครนาฏศิลป์ หุ่นละครเล็กหลานครูแกร

หมายถึง หุ่นละครเล็ก

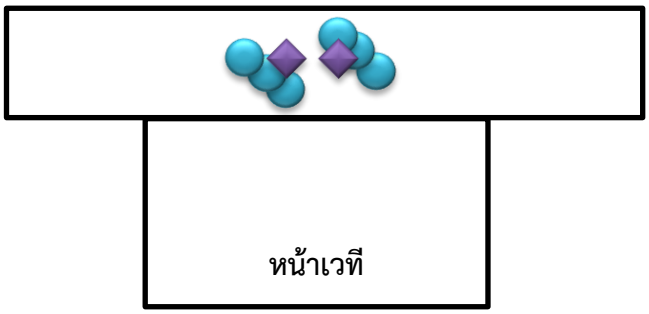
หมายถึง นักแสดงสมทบ

หมายถึง นักเต้นรำแนวสตรีท รับบทบาทเป็น คนรุ่นใหม่ในโลกอนคต

หมายถึง นักแสดงรับเชิญ รับบทบาทเป็น ครูสาคร และตัวละครนามธรรม

ตารางที่ 5.1 ประมวลภาพ และอธิบายการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 1 ตอน 1 สวนอัมพร 2528	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
 การสร้างสรรค์ฉากโรงละครสมัยครูแกร และครูสาคร ด้วยคอมพิวเตอร์กราฟฟิค และใช้อุปกรณ์ประกอบฉากเป็นผ้าสีแดง ขนาดยาว 6 เมตร 1 ผืน เพื่อเป็นฉากกั้นบังตัวผู้เชิด	**เรื่องราว** **เปิดเรื่อง (Exposition):** จุดเริ่มต้นของการฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในงานเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอก ลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 เสียงประกาศแจ้งกำหนดการแสดงต่างๆของแต่ละเวทีในงานท่องเที่ยวไทย ณ สวนอัมพร ได้ดังขึ้น ซึ่งหนึ่งในนั้นคือ การแสดงหุ่นละครเล็ก จากคณะสาครนาฏศิลป์ หุ่นละครเล็กหลานครูแกร

องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 1 ตอน 1 สวนอัมพร 2528	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
   หน้าเวที  หน้าเวที	**เรื่องราว** ครูแกร แสงไฟเริ่มเปิดเผยให้เห็นถึง โรงหุ่นละครเล็กแบบดั้งเดิมที่มีฉากปิดกั้นบังตัวผู้เชิด จากนั้นวงดนตรีปี่พาทย์ก็เริ่มบรรเลงเพลงเชิดขึ้น หุ่นละครเล็กพระราม และทศกัณฐ์ได้เปิดตัวออกมาจากขวาและซ้ายของเวทีตามลำดับ สู้รบกันด้วยลีลากระบวนท่าของโขน เป็นสัญญาณให้รู้ว่าการแสดงหุ่นละครเล็กเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ทศกัณฐ์รบพระราม (ยกรบ) ของคณะสาครนาฏศิลป์ หุ่นละครเล็กหลาน ครูแกรได้เริ่มขึ้นแล้ว **การออกแบบลีลา** ผู้วิจัยใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กแบบ ครูแกร ที่เน้นแต่ลีลาของหุ่นอย่างเดียว โดยผู้เชิดหุ่นละครเล็กหญิง 3 คนเชิดหุ่นพระรามออกมาจากทางด้านขวาของเวที และผู้เชิดหุ่นละครเล็กชาย 3 คนเชิดหุ่นทศกัณฐ์ ออกมาจากด้านซ้ายของเวที ทั้ง 2 ตัวละครแสดงลีลากระบวนท่าสู้รบตามแบบโขน หลังผ้ากั้นฉากสีแดงที่ปิดบังตัวผู้เชิด และเผยให้เห็นแต่เพียงหุ่นละครเล็ก

องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 1 ตอน 1 สวนอัมพร 2528	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**

หน้าเวที

ด้านหลังเวที

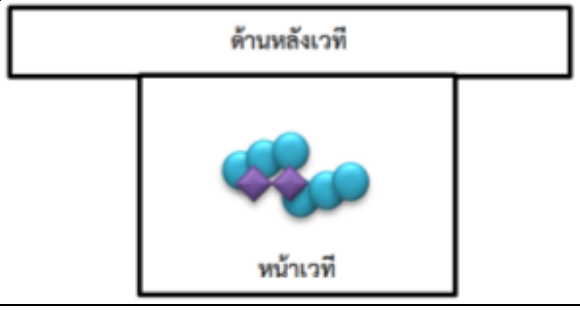
หน้าเวที

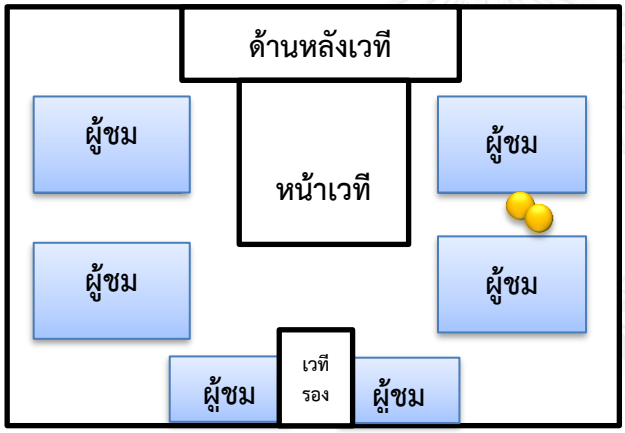
เรื่องราว

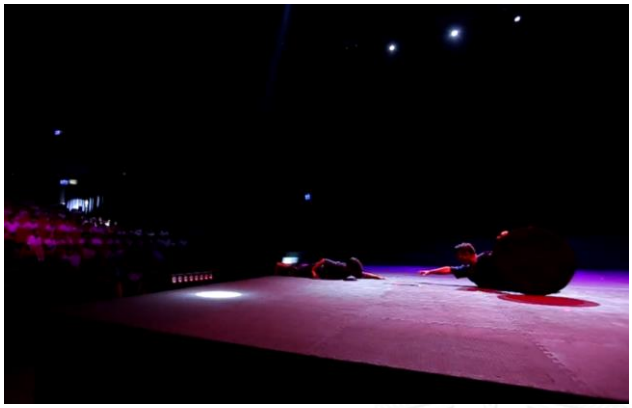
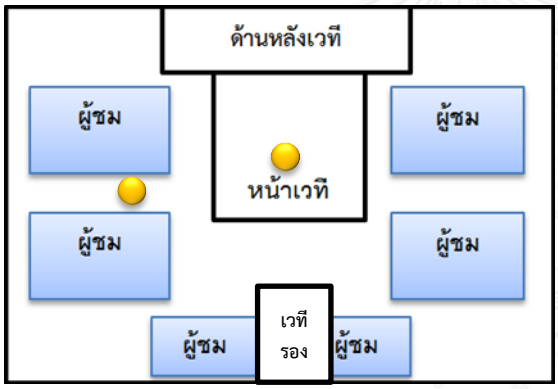
การแสดงหุ่นละครเล็กเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ ยังคงดำเนินไปในขณะที่ผ้ากั้นฉากลดระดับลง เพื่อเผยให้เห็นวิธีการเชิดหุ่นละครเล็กของผู้เชิด ซึ่งเป็นการเปลี่ยน แปลงวิธีการแสดงหุ่นละครเล็กจากแบบดั้งเดิมที่ผู้เชิดบังคับให้หุ่นออกลีลาท่ารำด้วยมือตนเท่านั้น เป็นผู้เชิดต้องออกลีลาท่าทางตามแบบโขนในขณะที่เชิดหุ่นละครเล็กด้วย (แสดงลีลาทั้งคนเชิด และหุ่น) ซึ่งสื่อถึงการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการเชิดครั้งสำคัญของศิลปะการ แสดงหุ่นละครเล็กที่เกิดขึ้นในวันงานเที่ยวเมืองไทย ส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ. 2528 จากนั้น ผู้เชิดหุ่นละครเล็กได้ออกมาแสดงต่อที่หน้าโรงละครเล็ก เพื่อให้ผู้ชมได้รับชมลีลาการเชิดอย่างใกล้ชิด

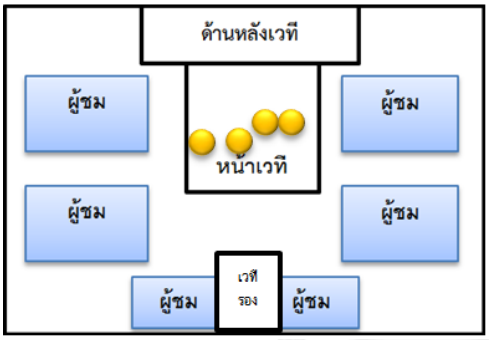
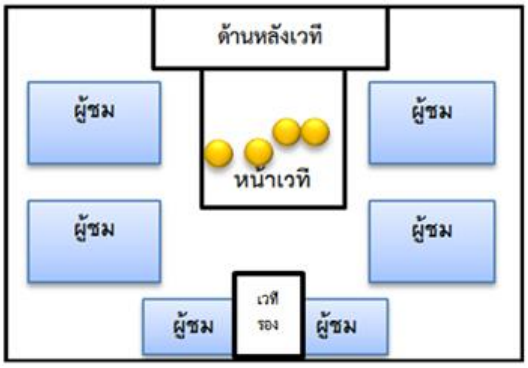
การออกแบบลีลา

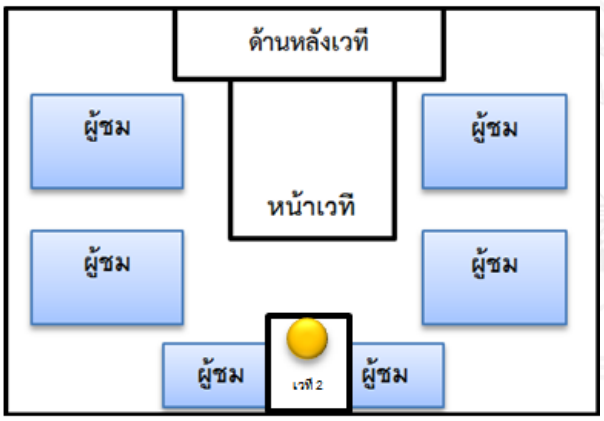
ผู้วิจัยใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กแบบใหม่ ที่ผู้เชิดและหุ่นละครเล็กแสดงลีลาท่าทาง และอารมณ์พร้อมกัน โดยการจัดวางตำแหน่งบนเวที (Blocking) นั้น คำนึงถึงตัวละครหุ่นละครเล็กเป็นหลัก ไม่ใช่ผู้เชิด แต่ทั้งนี้ ผู้เชิดทั้ง 6 คนยังคงอยู่ในตำแหน่งที่ถูกจัดวางตามองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ เพื่อความสวยงามและความสมดุลย์ ซึ่งเป็นอีกหนึ่งหลักที่สำคัญของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก)

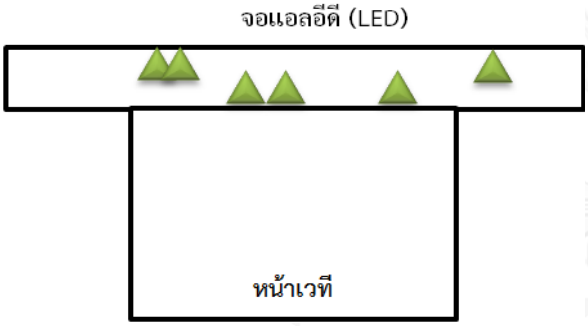
องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 1 ตอน 2 คำสาป	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
      	**เรื่องราว** ความเชื่อและเรื่องเล่าเกี่ยวกับศิลปะ การแสดงหุ่นละครเล็ก ในระหว่างการแสดงกระบวนท่าการสู้รบและขึ้นลอย 1 อยู่นั้น ท้องฟ้าก็แปรปรวน มีเสียงลมพายุ และคำสั่งว่า *“อย่ามายุ่งกับหุ่นกู...อย่ามายุ่งกับหุ่นกู... อย่ามายุ่งกับหุ่นกู”* ซึ่งสื่อถึงความเชื่อของศิลปินละครเล็กที่ได้รับการเล่าขานต่อกันมา **การออกแบบลีลา** ใช้เทคนิคการเชิดหุ่นของศิลปะ การแสดงหุ่นละครเล็กในการถ่ายทอดลีลาท่าทางแบบโขนและเรื่องราวในรามเกียรติ์ ชุด ยกรบ ในจังหวะขึ้นลอย นักเชิดทั้ง 6 คนค่อยๆ หมุนเป็นวงกลม เพื่อให้หุ่นละครเล็กหมุน 360 องศา พร้อมเสียงคำสั่งห้าม ไฟกระพริบด้วยโทนอุ่น และเย็นสลับกันแสดงถึงความแปรปรวน หรือเกิดปรากฏ การณ์พิเศษเหนือธรรมชาติขึ้น ประกอบกับเสียงลมพายุ และตะเกียงพัด) จากนั้นไฟก็ค่อย ๆ ดับลง พร้อมกับภาพสุดท้ายของการแสดงหุ่นละครเล็ก ท่าขึ้นลอยของตัวละครพระรามและทศกัณฐ์

องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 2 สงครามโลกครั้งที่ 2	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
  	**เรื่องราว** เรื่องราวเกี่ยวกับความรัก ความหวงแหนในศิลปวัฒนธรรมของบรรพบุรุษไทย และความสูญเสียจากภัยจากสงคราม เสียงสัญญาณเตือนภัยจากเครื่องบินปล่อยระเบิดดังขึ้น 2 สามีภรรยา เกิดและแม่พลอยหอบหิ้วหุ่นละครเล็กและกระเป๋าผ้าพะรุงพะรัง เกิดยื้อยุดฉุดกระชากแม่พลอยหมายไปยังหลุมหลบภัย ในขณะที่แม่พลอยคร่ำครวญร้องขอว่าเธอต้องการจะกลับไปเอาหุ่นละครเล็กที่บ้าน ซึ่งกำลังเกิดเพลิงไหม้อยู่ แต่พ่อเกิดไม่ยอมให้แม่พลอยกลับไปเสี่ยงอันตราย จึงต้องดึงลากแม่พลอยไปด้วยความจำเป็น **การออกแบบลีลา** ผู้ออกแบบให้นักแสดงเปิดตัวตรงทางเดินระหว่างผู้ชมทางด้านซ้ายของเวที ซึ่งต้องการให้ผู้ชมเปลี่ยนมุมมองและสร้างความใกล้ชิดระหว่างตัวละครกับผู้ชมมากขึ้น เพื่อเตรียมไปสู่การมีส่วนร่วมในละคร (Participation) ในฉากนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้การแสดง (Acting) ในศิลปการละครในการถ่ายทอดและสื่อสารกับผู้ชมเป็นหลัก

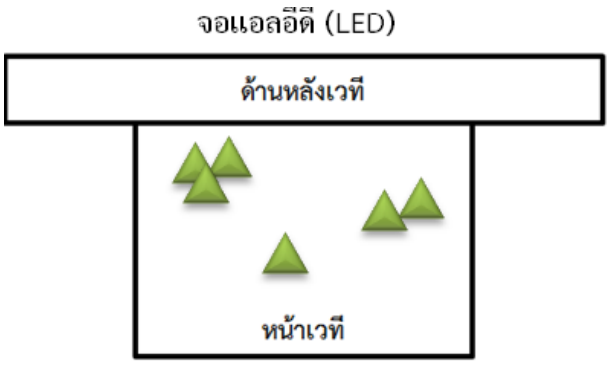
องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 2 สงครามโลกครั้งที่ 2	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
  บนเวทีของโรงละครเดอะ สเตจ (The Stage) มีประตูกล (Trapped Door) ที่เปิดจากพื้นขึ้นมา โดยนักแสดงสามารถเดินเข้ามาจากด้านหลังเวทีลงมาข้างใต้เวทีกลางเพื่อเปิดประตูกลนี้ขึ้นมาได้ ซึ่งผู้วิจัยเห็นและเกิดจินตนาการในการนำมาใช้เป็นหลุมหลบภัยในฉากนี้ 	**เรื่องราว** ในขณะเดียวกัน ตัวละครนามว่า “แม่พร” วิ่งออกตามหาลูกของเธอ โดยถามหากับผู้คนที่เธอพบเจอ (ซึ่งก็คือผู้ชม) จนกระทั่ง “นายหมาย” เปิดประตูหลุมหลบภัยออกมามองหาผู้คนที่จะเข้ามาหลบภัยเพิ่มเติม จนกระทั่งหันไปพบแม่พร จึงตะโกนบอกแม่พรว่าเขาได้พาลูกของแม่พรมาหลบในหลุมหลบภัยนี้แล้ว และขอให้แม่พรรีบตามเข้ามา แม่พรดีใจและรีบวิ่งตามเข้าไป แต่ทว่าสายไป แม่พรโดนลูกระเบิดจนถึงแก่ชีวิต **การออกแบบลีลา** ผู้วิจัยยังคงใช้การแสดง (Acting) ในการถ่ายทอดให้เห็นความสูญเสียจากภัยสงคราม และเปิดตัวตัวละครจากบริเวณที่นั่งผู้ชมฝั่งขวาของเวที โดยผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงด้วยการโต้ตอบกับตัวละครแม่พร

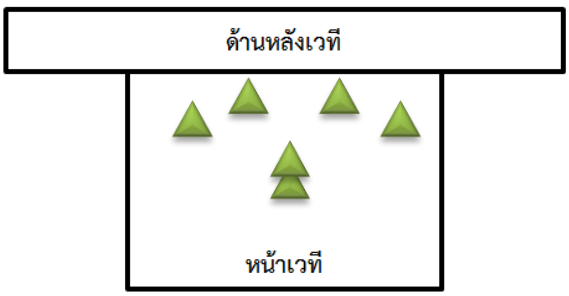
องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 2 สงครามโลกครั้งที่ 2	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
   	**เรื่องราว** ทางด้านนายเกิดและแม่พลอยได้เดินทางมาถึงหลุมหลบภัย เกิดพยายามเคาะประตูเรียกที่หลุมแรกไม่มีคนเปิด จนกระทั่งมาถึงหลุมหลบภัยของนายหมาย นายหมายเปิดประตูให้เกิดและแม่พลอยแต่สิ่งที่พวกเขาส่งให้ก่อน กลับเป็นหุ่นละครเล็ก 4 ตัว ซึ่งนายหมายแจ้งว่า หากพวกเขาเลือกจะให้หุ่นมาอยู่ในหลุมหลบภัย ที่ก็จะไม่พอสำหรับพวกเขา 2 คน นายเกิดจึงหันไปบอกให้แม่พลอยทิ้งหุ่นไป ซึ่งเธอไม่ยอม จึงยื้อและผลักให้นายเกิดลงไปในหลุมหลบภัยพร้อมหุ่นอีก 3 ตัว และปิดประตูไป ส่วนเธอกอดหุ่นละครเล็กตัวที่เหลืออยู่แน่นก่อนเสียงระเบิดครั้งสุดท้ายดังขึ้น และทุกอย่างก็ค่อยๆมืดลง **การออกแบบลีลา** ผู้วิจัยใช้การแสดง (Acting) ในศิลปการละครมาถ่ายทอดความคิด เกี่ยวกับกับความรักและความหวงแหนในหุ่นละครเล็กของบรรพบุรุษไทย ที่ใช้ภูมิปัญญาและเวลาในการรังสรรค์ศิลปะชนิดนี้ด้วยความอุตสาหะ ผู้วิจัยได้นำเสนอภาพของการปกป้องหุ่นยิ่งชีพของชาวคณะ เพื่อสะท้อนความคิดข้างต้น แสงไฟที่ใช้ในการแสดงฉากนี้ เป็นสีโทนร้อน (Warmed Color) เพื่อเสริมสร้างบรรยากาศตามสถานการณ์และอารมณ์ในเนื้อเรื่อง

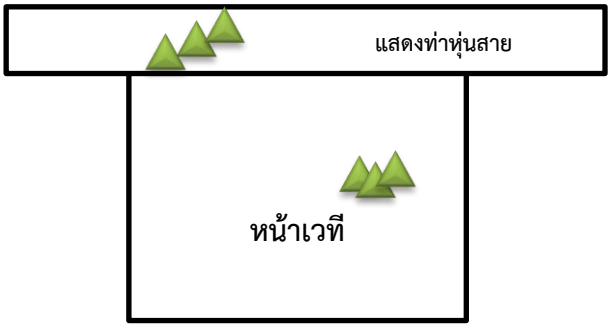
องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 2 สงครามโลกครั้งที่ 2	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
  	**เรื่องราว** หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ก็เริ่มเสื่อมความนิยมลง ชาวคณะต่างแยกย้ายกระจัดกระจาย บ้างก็เปลี่ยนอาชีพไป ครูแกรจึงนำหุ่นที่ตนมีอยู่ไปจำเริญน้ำ **การออกแบบลีลา** ใช้การแสดงละคร (Acting) ในการถ่ายทอดเหตุการณ์การจำเริญน้ำ โดยใช้เวทีรองที่อยู่ชั้นลอยฝั่งตรงข้ามของเวมีหลักในการนำเสนอ เพื่อเปลี่ยนมุมมองใหม่ให้กับผู้ชม อีกทั้งยังเป็นการดึงสายตาผู้ชมออกจากเวทีหลัก สำหรับการเตรียมฉากต่อไป

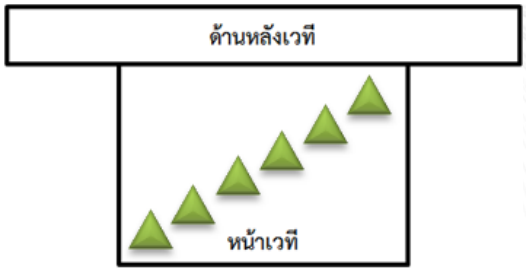
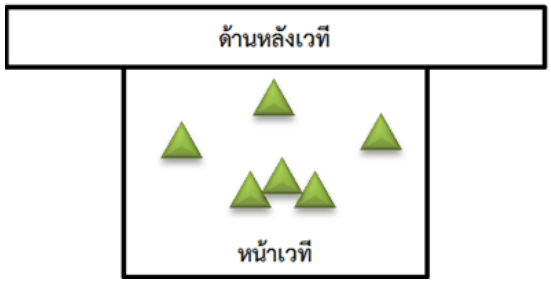
ฉาก 3 โลกอนาคต	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบายเรื่องราว และลีลา**
  	**เรื่องราว** การนำเสนอโลกในอนาคตที่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กได้หายสาบ สูญไปจากประเทศไทย เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสื่อสาร ทำให้คนรุ่นใหม่ถอยห่างความสนใจจากศิลปวัฒนธรรมไทย **การออกแบบลีลา** นักแสดง 6 คน ชาย 4 คน หญิง 2 คน ใช้การเคลื่อนไหวในชีวิต ประจำ วัน (Everyday Movement) และการแสดงละคร (Acting) ถ่ายทอดรูปแบบการใช้ชีวิตของคนรุ่นใหม่ที่อุปกรณ์เทคโนโลยีการสื่อสารกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตที่แยกออกไม่ได้ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้จอแอลอีดี (LED) ด้านหลังฉายภาพเมืองในอนาคต และสร้างเสียงสังเคราะห์ที่ให้ความรู้สึกล้ำสมัยมาประกอบเป็นเสียงแวดล้อม (Ambience) และการใช้อุปกรณ์อิเล็กโทรนิกส์ของคนรุ่นใหม่

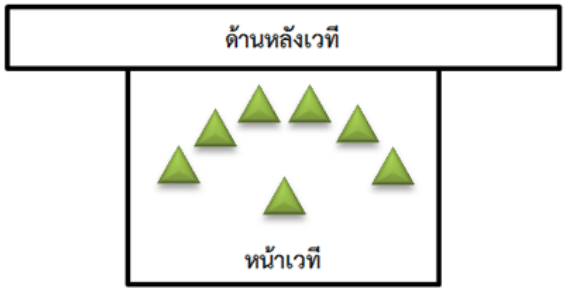
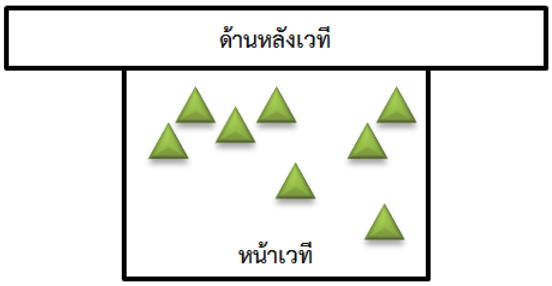
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

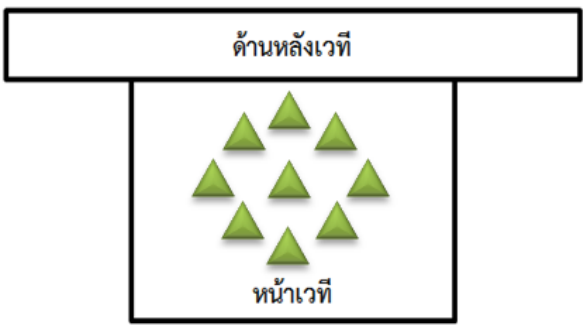
องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 3 โลกอนาคต	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
    	**เรื่องราว** สถานการณ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กกับสังคมไทยในปัจจุบัน เมื่อรายการข่าว “อรุณสวัสดิ์ประเทศไทย” (Good Morning Thailand) ฉายที่จอกลางเมือง ตัวละครทุกตัวหันไปดูข่าว แต่พอเมื่อทราบว่าเป็นข่าวการค้นพบซากหุ่นละครเล็กที่หายสาบสูญไปกว่า 20 ปี กลับไม่ให้ความสนใจ เห็นเป็นเรื่องไม่สำคัญ เพราะรู้สึกว่าไกลตัว และโบราณเกินไป จึงหัวเราะขบขัน คุยเล่นกันต่อ **การออกแบบลีลา** ใช้การแสดงละคร (Acting) ร่วมกับลีลาการเคลื่อนไหวที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) เช่น การพูดคุย การชี้นิ้ว การหัวเราะ การรับชมข่าว ปฏิกริยาตอบสนองทางอารมณ์ต่างๆ ใช้พื้นที่บนเวทีส่วนล่างของเวทีหลัก (Main Stage) เพื่อให้ตัวละครไม่ขวางจอมากเกินไป ผู้ชมสามารถเห็นได้ชัด และจับกลุ่มแบบสาม หนึ่งสอง เพื่อสร้างสัดส่วน และน้ำหนักที่เหมาะสมตามองค์ประกอบศิลป์

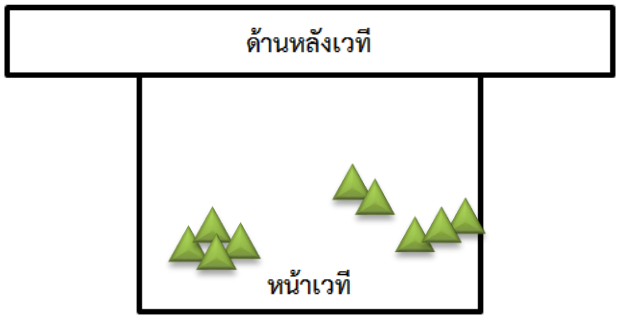
องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 3 โลกอนาคต	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
   จอแอลอีดี (LED)  	**เรื่องราว** การสะท้อนความคิดของคนรุ่นใหม่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก หลังจากข่าวจบลง กลุ่มวัยรุ่นในโลกอนาคตจึงเต้นรำล้อเลียน “หุ่นละครเล็ก” ตามความเข้าใจของพวกเขา ในฐานะ “หุ่น คือ ตัวแทน” ของมนุษย์ **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของการเต้นรำสตรีทแดนซ์ (Street Dance) ที่ประกอบด้วย ฮิพฮอพ (Hip-Hop) ล็อกกิ้ง (Locking) ป็อปปิ้ง (Popping) เบรคแดนซ์ (Break Dance) สตรีทแจ๊ส (Street Jazz) การเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และการแสดงละคร (Acting) ในการถ่ายทอดความคิดเกี่ยวกับหุ่นละครเล็กของคนรุ่นใหม่ ซึ่งผู้วิจัยได้จากการสัมภาษณ์ และการด้นสด (Improvisation) มาออกแบบเป็นท่าทาง โดยเริ่มต้นการแสดงด้วยการไขลานตุ๊กตา และหุ่นทุกตัวก็เริ่มเต้นรำ

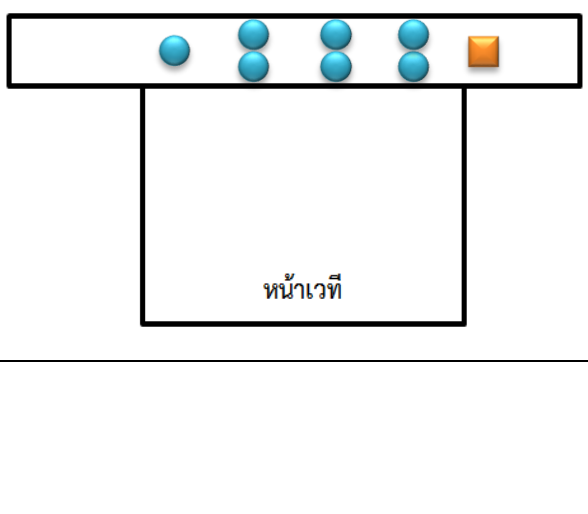
องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 3 โลกอนาคต	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
   จอแอลอีดี (LED)  	**เรื่องราว** การเต้นสตรีทแสดงความคิดของคนรุ่นใหม่มีต่อหุ่นละครเล็ก ประกอบด้วยความคิดเกี่ยวกับ การเป็นตัวแทน เป็นตุ๊กตาหรือของเด็กเล่น สิ่งไม่มีชีวิต ไม่มีจิตใจ ถูกควบคุมโดยผู้อื่น มีข้อจำกัดในการเคลื่อนไหว ไม่เป็นธรรมชาติ ซึ่งเป็นความคิดเห็นส่วนหนึ่งที่ผู้วิจัยได้จากการสัมภาษณ์คนรุ่นใหม่ที่ไม่รู้จักหุ่นละครเล็ก **การออกแบบลีลา** แบ่งนักแสดงออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มละ 3 คน ใช้เทคนิคการเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ประกอบด้วย ล็อกกิ้ง (Locking) ป็อปปิ้ง (Popping) เบรคแดนซ์ (Break Dance) เพื่อสื่อถึงหุ่นยนต์ และหุ่นสาย (Marionette) ที่ถูกคนบังคับควบคุม ผสมผสานกับการแสดงละคร (Acting) ที่ต้องแสดงออกถึงความคิด และอารมณ์ต่างๆผ่านทางสีหน้า และท่าทาง (Gesture) ซึ่งนักแสดงจะต้องแสดงทั้ง 2 ศาสตร์ คือ นาฏยศิลป์และศิลปการละครพร้อมกันอย่างกลมกลืน ตามรูปแบบของนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่กำหนดไว้

องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 3 โลกอนาคต	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
  	**เรื่องราว** การเสียดสีสังคมที่ชอบทำตามกัน ไม่เป็นตัวของตัวเอง วัตถุนิยม **การออกแบบลีลา** นักแสดงยืนเรียงในแนวทแยง เริ่มจากตำแหน่งด้านหน้าขวาสุด (DR) ไปถึงด้านในซ้ายสุด (UL) ของเวที โดยคนที่หนึ่งหันซ้ายขวา และหมุน คนที่ 2 ทำตาม และคนที่ 3 ก็ทำตามคนที่ 2 จนถึงคนที่ 6 ซึ่งใช้ลีลาของการเต้นสตรีท (Street Dance) และการเต้นเบรคแดนซ์ (Break Dance)
  	**เรื่องราว** สื่อถึง คนรุ่นใหม่ที่มีความมั่นใจในตัวเอง ความภาคภูมิใจในความเป็นมนุษย์ (มากกว่าหุ่น) ความแข็งแรง และพละกำลัง **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบโลดโผนของสตรีทแดนซ์ (Street Dance) เช่น การตีลังกา การใช้ท่าที่แสดงถึงพละกำลังแขนต่างๆ จัดตำแหน่งเป็นรูปทรงเรขาคณิต

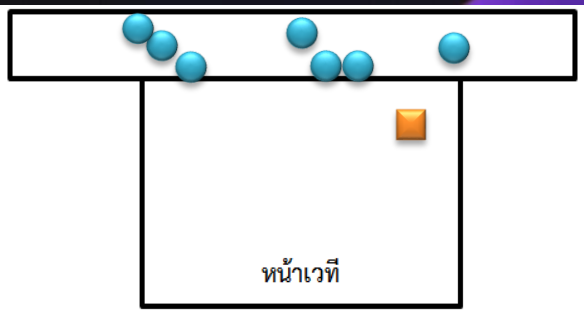
องก์ 1 หุ่น...แค่ตัวแทน?	
ฉาก 3 โลกอนาคต	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบายเรื่องราว และลีลา**
   	**เรื่องราว** กลุ่มคนรุ่นใหม่แสดงถึงชีวิตที่มีอิสระเสรี ความกล้าคิดกล้าทำ ความมั่นใจในตัวเอง ความภาคภูมิใจในความสามารถของมนุษย์ หรือความเป็นมนุษย์ (มากกว่าหุ่น) เพื่อแสดงทัศนคติที่มีต่อหุ่นละครเล็ก ว่าเป็นเรื่องที่ไม่น่าสนใจ ไม่สำคัญเท่ากับการให้ความสำคัญกับตนเอง หรืออย่างอื่นมากกว่า **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบสตรีทแดนซ์ (Street Dance) เน้นท่ากระโดด กางแขน กางขา โลดโผนแบบไม่มีรูปทรงที่แน่นอน (Free Form) กระจายไปในทุกพื้นที่การแสดง เรียงเป็นครึ่งวงกลมบาง แตกตัวกระจายทั่วเวทีบ้าง เพื่อแสดงถึงความอิสระ เสรี ไร้ขีดจำกัด ไร้การควบคุม ทั้งหมดนี้ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างการเคลื่อนไหวของคน และหุ่น

องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 3 โลกอนาคต	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
      	**เรื่องราว** การแสดง สื่อความหมายถึงการควบคุมโดยผู้อื่น การต้องทำตามคำสั่ง ไม่เป็นตัวของตัวเอง ซึ่งขัดกับความรักอิสระของคนรุ่นใหม่ **การออกแบบลีลา** ในช่วงการเต้นท่ากลุ่ม (Routine) ผู้วิจัยได้เพิ่มนักแสดงอีก 3 คน ซึ่งเป็นตัวละครเอก (Protagonist) ที่สามารถเชิดหุ่นละครเล็กได้เข้าไปในจังหวะที่เรียกรวมกลุ่ม เพื่อเชื่อมเรื่องราวในฉากต่อไป ผู้ออกแบบใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของการเต้นรำแนวสตรีท (Street Dance) ในท่าไซเฟอร์ (Cypher) หรือเลขศูนย์ โดยให้ตัวละครหลัก 1 คน อยู่ตรงกลางเป็นผู้ควบคุมสั่งประหนึ่งมีสายบังคับ และนักแสดงที่รายล้อมเป็นวงกลมใช้การเคลื่อนไหวตามแรงโน้มถ่วงของโลก (Body Contract Improvisation)

องก์ 1 หุ่นแค่ตัวแทน	
ฉาก 3 โลกอนาคต	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
       	**เรื่องราว** หลังที่ล้อเลียนท่าทางการเคลื่อนไหวของหุ่นแบบต่างๆ ในตอนท้าย กลุ่มวัยรุ่นล้อเลียนท่าทาง และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็กที่เพิ่งได้เห็นจาก รายการข่าว “สวัสดีเมืองไทย” (Good Morning, Thailand) แล้วหัวเราะขบขัน เพื่อแสดงถึงความไม่ใส่ใจในการค้นพบครั้งนี้ ไม่ใส่ใศิลปวัฒนธรรมไทย และหุ่นละครเล็ก หลังจากเต้นรำล้อเลียนหุ่นละครเล็ก เกิดปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติ ลมพายุได้พัดพาพวกเขากระจัดกระจายหายไปคนละทิศคนละทาง **การออกแบบลีลา** ใช้การเคลื่อนไหวในแนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) และการแสดงละคร (Acting) นักแสดงชาย 3 คน ทำท่าทางเลียนแบบคนเชิดหุ่น นักแสดงหญิง 1 คน ทำท่าทางเลียนแบบหุ่นละครเล็ก นักแสดงชาย 3 คนพยายามบังคับแขนขา นักแสดงให้จีบ และตั้งวง แล้วยกตัวลอยขึ้นเหมือนการเชิดหุ่นละครเล็กให้ไปยังกลุ่มนักแสดงอีก 5 คนที่รออยู่ จบลงด้วยท่าทีที่สนุก สนาน นักแสดงทุกคนหัวเราะขบขัน ในขณะที่นักแสดงหญิงยังคงท่าทาง และสีหน้านิ่งเหมือนหุ่น ก่อนจะหมุนตัวกระจายลงกันเวที

องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 1 ไหว้ครู	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
   หน้าเวที	**เรื่องราว** ชาวคณะสาครนาฏศิลป์ หุ่นละครเล็กหลานครูแกรเดินเข้ามาไหว้ครูก่อนการฝึกซ้อม แสดงถึงขนบธรรมเนียมความเชื่อ และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของศิลปินหุ่นละครเล็ก **การออกแบบลีลา** ใช้การแสดงละคร (Acting) ในการสื่อถึงกิจวัตรที่จะต้องทำประจำวันของนักแสดงนาฏศิลป์ อันได้แก่ การไหว้ครู และการฝึกซ้อม นำไหว้จุดธูปเทียนบูชาครูโดยตัวละครครูสาครหัวหน้าคณะสาครนาฏศิลป์ หุ่นละครเล็กหลานครูแกร ในการแสดงฉากนี้ผู้วิจัยให้นักแสดงจุดธูปจริง เพื่อสร้างกลิ่น กระตุ้นประสาทสัมผัสการรับรู้ด้วยกลิ่นของผู้ชม สร้างบรรยากาศของพิธีกรรม อารมณ์แห่งความเชื่อความศรัทธา และเพิ่มความสมจริงมากยิ่งขึ้น

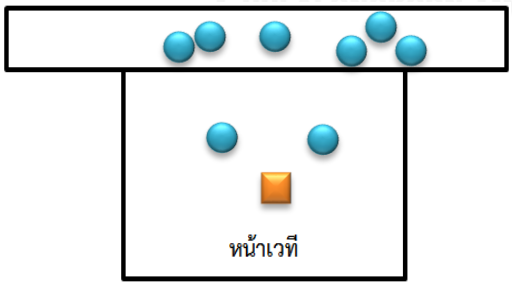
<table>
<tr><th colspan="2">องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต</th></tr>
<tr><th colspan="2">ฉาก 1 ตอน 2 เต้นเสาถีบเหลี่ยม</th></tr>
<tr><th>ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง</th><th>คำอธิบายเรื่องราว และลีลา</th></tr>
<tr><td>

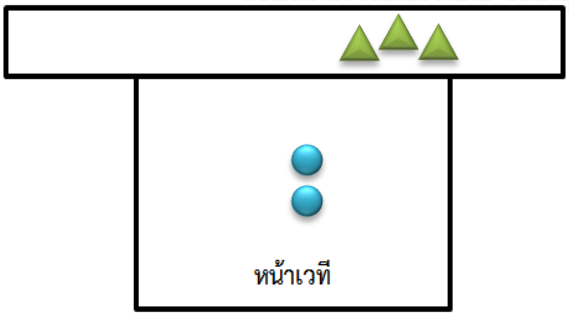
  </td><td>เรื่องราว

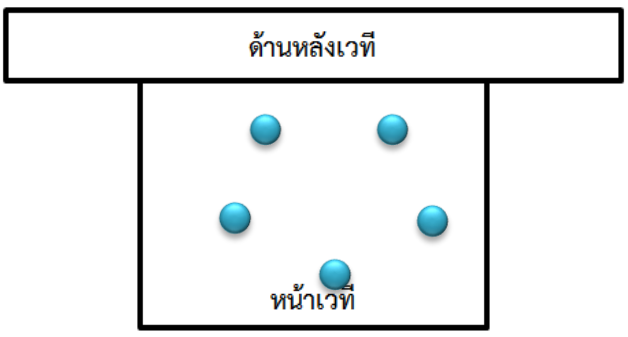
หลังจากการไหว้ครู ชาวคณะก็เริ่มลุกขึ้น แยกย้ายกันไปฝึกพื้นฐานโขน ซึ่งเรียกว่า “การเต้นเสาถีบเหลี่ยม” เพื่อเป็นการเตรียมพร้อมก่อนการเริ่มเชิดหุ่นละครเล็ก ในตอนนี้ สื่อถึงลำดับขั้นตอนการเรียนรู้วิธีการเชิด โดยต้องเริ่มจากการฝึกซ้อม เตรียมพร้อมอบอุ่นร่างกาย ยืดเส้นและกล้ามเนื้อ โดยใช้พื้นฐานของโขนเป็นหลัก

การออกแบบลีลา

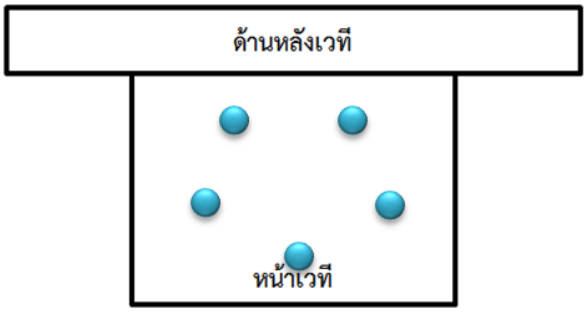
ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ไทย ประเภทโขน และละคร และการแสดงละคร (Acting) เข้ามาประกอบการแสดง ตัวละครชาย 5 คน เต้นเสา และถีบเหลี่ยม ตัวละครหญิง 2 คน ดัดแขน และมือ ตัวละครครูสาคร เดินตรวจดูการฝึกซ้อม และความถูกต้องของท่าทางในฐานะครู สื่อความหมายถึง ความจำเป็นของการฝึกซ้อม และพื้นฐานโขน ก่อนการแสดงหุ่นละครเล็ก</td></tr>
</table>

องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 1 ตอน 2 เต้นเสาถีบเหลี่ยม	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
	เรื่องราว หลังจากฝึกพื้นฐานโขน ครูสาครจึงนำนักแสดงชายฝึกลีลาท่ารำของตัวละครโขนลิง พร้อมทั้งจัดวง แก้ไขท่าทาง การวางสมดุลให้แก่ลูกศิษย์ในคณะ ในขณะที่ชาวคณะหญิงกำลังซ้อมรำ
	การออกแบบลีลา ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ไทย ประเภทโขน และละคร และการแสดงละคร (Acting) นักแสดง 2 คน แสดงท่าโขนลิง โดยใช้ท่ารำจากระบำวีระชัยลิง เพื่อแสดงถึงความคล่องแคล่วของโขนลิง ประกอบด้วยท่าโลดโผนตามรูปแบบของยิมนาสติก เช่น ท่าหกคะเมน ตีลังกาหน้า และตีลังกาหลัง เป็นต้น เพื่อปูทางไปสู่กาเชื่อมต่อของการเต้นสตรีทแดนซ์ของตัวละครจากโลกอนาคตในฉากต่อมา
	

องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 1 ตอน 2 เต้นเสาถีบเหลี่ยม	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบายเรื่องราว และลีลา**
    	**เรื่องราว** ชาวคณะได้แยกย้ายกันไปฝึกซ้อม ตัวละคร 3 ตัวจากโลกอนาคต ถูกพัดพามา หลังจากที่เต้นสตรีทแดนซ์ล้อเลียนหุ่นละครเล็ก โดยได้ปรากฏตัวขึ้นทางด้านหลัง ขณะที่ชาวคณะ 2 คนกำลังฝึกซ้อมกันอยู่ ในช่วงแรกตัวละครมึนงงกับสถานที่ และสิ่งที่ตนมองเห็น แต่เมื่อพวกเขาได้เห็นลีลาโขนตัวลิงที่มีความโลดโผน สวยงามตามแบบไทย ทำให้ 3 ตัวละครเกิดความสนใจในลีลาอันแปลกตาของพวกเขานี้ **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ไทย ประเภทโขน และการแสดงละคร (Acting) นักแสดง 2 คน แสดงท่าโขนลิง โดยใช้ท่ารำจาก ระบำวีระชัยลิง เพื่อแสดงถึงความคล่องแคล่วของโขนลิง ประกอบด้วยท่าโลดโผนตามรูปแบบของยิมนาสติก เช่น ท่าหกคะเมน ตีลังกาหน้า และตีลังกาหลัง ส่วน 3 ตัวละครจากโลกอนาคต ใช้การแสดง (Acting) ในการถ่ายทอดอารมณ์ความคิด โดยใช้เพียงวัจนภาษา หรือภาษากายเท่านั้น

องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 1 ตอน 2 เต้นเสาถีบเหลี่ยม	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
      	**เรื่องราว** ตัวละครจากโลกอนาคตเหมือนตกอยู่ในภวังค์พวกเขาจ้องมอง และเดินเข้าไปชมการฝึกซ้อมโขนของชาวคณะอย่างใกล้ชิด ด้วยความรู้สึกชื่นชม และสนใจ จึงเข้าไปร่วมฝึกซ้อมท่าทางตามแบบโขนลิง การแสดงในฉากนี้ สื่อถึงความสวยงาม ความพิสดาร ความคล่องแคล่ว และความพริ้วไหวของนาฏยศิลป์ไทย ที่ไม่ด้อยกว่าการแสดงในรูปแบบใด อย่างที่กลุ่มวัยรุ่นในโลกอนาคตคิด และล้อเลียนในองก์ 1 **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ไทยประเภทโขน การเต้นรำแนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance) และการแสดงละคร (Acting) นักแสดง 3 คน ที่แสดงเป็นตัวละครจากโลกอนาคต (วีช่า ต้นเฟิร์น และกวางโจว) เริ่มลีลาด้วยการตีลังกาเข้ามากลางกลุ่มที่กำลังซ้อมอยู่ โดยใช้ลีลาและท่าทางแบบสตรีทแดนซ์ในช่วงตอนต้น จากนั้นทำท่าทางเลียนแบบการซ้อมของชาวคณะ จนในที่สุดสามารถรวมกลุ่มกับชาวคณะ แสดงท่าทางที่แสดงถึงความโลดโผนคล่องแคล่ว และการออกอาวุธของตัวโขนลิงในนาฏยศิลป์ไทย ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้การจัดตำแหน่งรูปทรงห้าเหลี่ยม และวงกลมตามหลักการจัดองค์ประกอบศิลป์ เพื่อสร้างความสมดุลย์ สวยงาม และแปลกตาแปลกใหม่สำหรับการแสดงโขน อีกทั้ง ผู้ชมยังสามารถเห็นการแสดงได้รอบทิศทาง

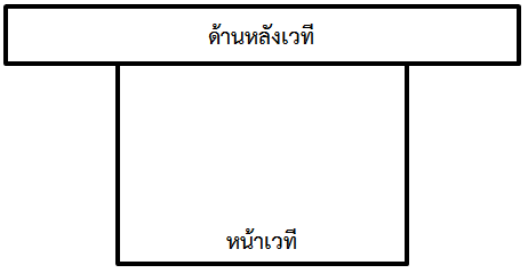
<table>
<tr><th colspan="2">องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต</th></tr>
<tr><th colspan="2">ฉาก 2 สืบสานตำนานศิลป์</th></tr>
<tr><th>ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง</th><th>คำอธิบายเรื่องราว และลีลา</th></tr>
<tr><td>

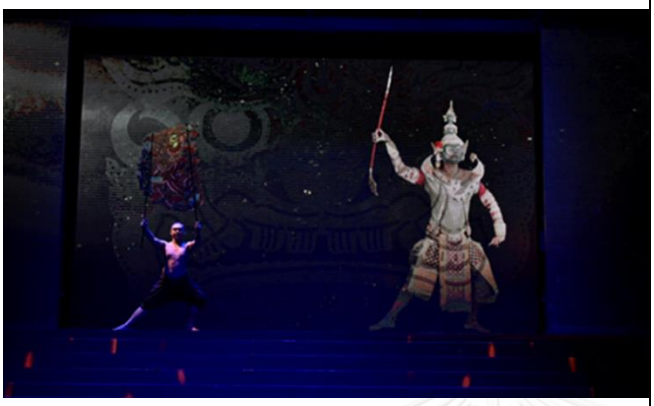
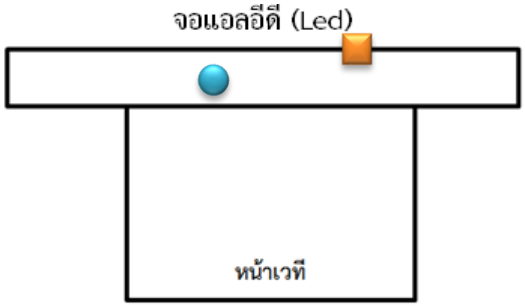
จอแอลอีดี (LED)


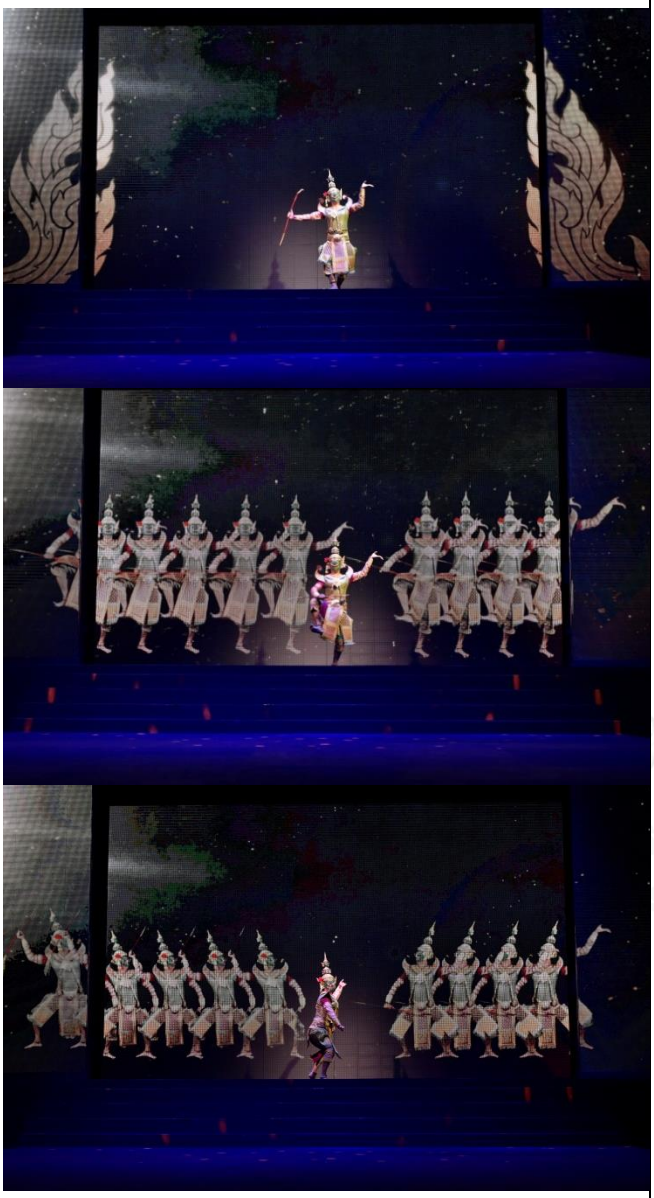
</td><td>
เรื่องราว
หลังจากการฝึกซ้อมโขนได้สิ้นสุดลง เรื่องราวการแสดงต่อไป สื่อความหมายถึงความเป็นมา และพัฒนาการของศิลปะการแสดงของไทยจนมาเป็น ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในที่สุด โดยเริ่มจากวรรณกรรมต่างๆ ที่ถ่ายทอดเรื่องราวเป็นลายลักษณ์อักษร แล้วผันแปรผ่านจินตนาการเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังอันวิจิตรบรรจง

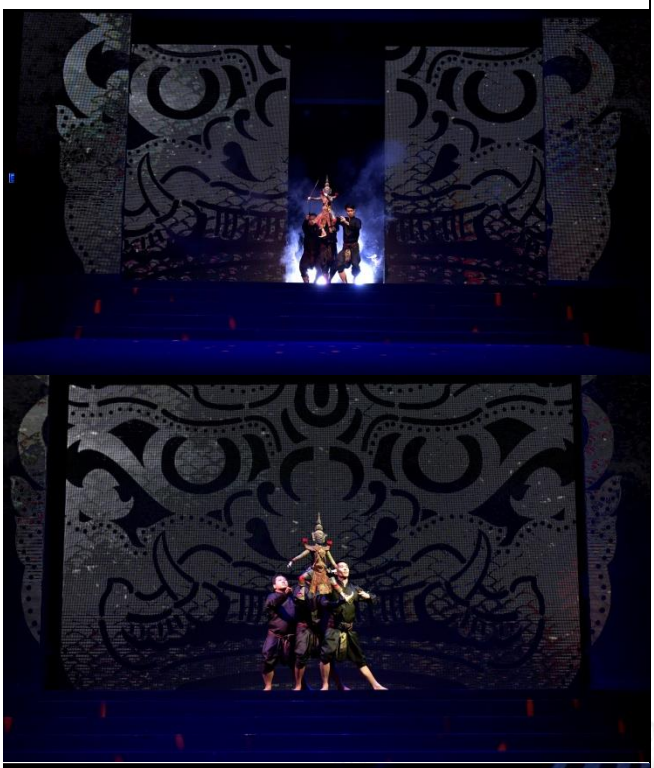
การออกแบบลีลา

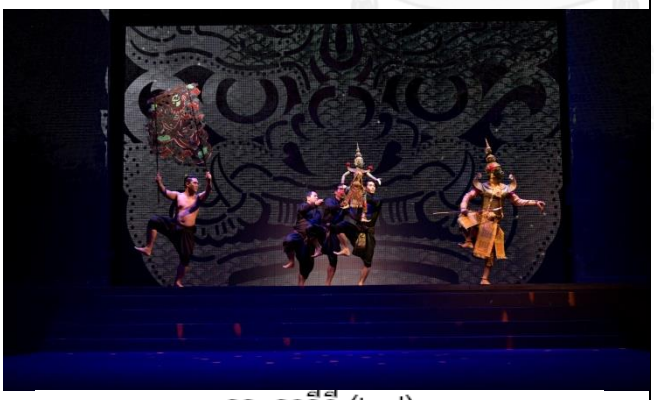
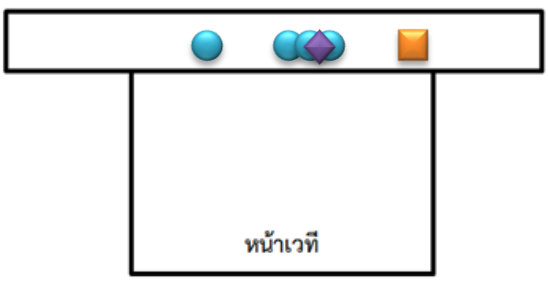
ในการเชื่อมฉาก และการแสดง ผู้วิจัยใช้เทคนิคดิสโซล์ฟ (Dissolve) คือ การทำให้ภาพเดิมค่อยๆจางหายไป แล้วซ้อนด้วยภาพใหม่เข้ามาแทนที่ โดยคงค้างการแสดงฉากก่อนหน้าไว้ด้วยลีลาการเคลื่อนไหวที่เรียกว่า การหยุดนิ่ง (Freeze) นักแสดงทั้ง 5 คนหยุดค้างด้วยแม่ท่าลิง ไฟค่อยๆมืดลง (Fade Out) ในขณะที่จอแอลอีดี (LED) ฉายภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (CG) เป็นตัวอักษรจากวรรณกรรม เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ยกรบพระราม ซึ่งในบทแสดงถึงอารมณ์โกรธเกรี้ยว และอิทธิฤทธิ์ของทศกัณฐ์ จากนั้นเปลี่ยนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง นักแสดงเปลี่ยนเป็นท่าเตรียมพร้อมออกเดินทาง และหมุนวนออกไปทางบันไดข้างซ้าย และขวาของเวที
</td></tr>
</table>

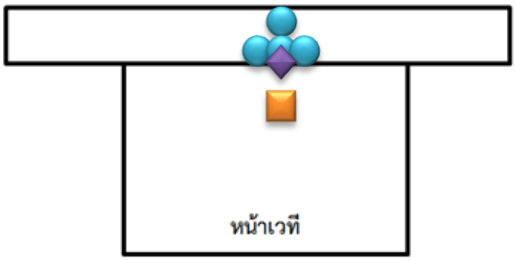
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 2 สืบสานตำนานศิลป์	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบายเรื่องราว และลีลา**
     จอแอลอีดี (LED)  	**เรื่องราว** สื่อถึง ความเป็นมา และการพัฒนาการจากจิตรกรรมสู่หนังใหญ่ จากหนังใหญ่ไปสู่โขน และจากโขนสู่หุ่นละครเล็ก การถอดแบบที่ศิลปินไทยบรรจงสร้างสรรค์ ย่อส่วน แกะทุกรายละเอียด รังสรรค์เป็นหุ่นละครเล็กที่ยังคงความงดงามตามแบบฉบับของงานประณีตศิลป์ การสร้างสรรค์การแสดงในฉากนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอเรื่องราวการพัฒนาการของศิลปะการแสดงของไทยผ่านตัวละครทศกัณฐ์ **การออกแบบลีลา** ใช้จอแอลอีดี (LED) ในการฉายภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (CG) รูปหนังใหญ่หน้ายักษ์ทศกัณฐ์ แบบขยายจากใกล้ออกมาไกลขึ้น (Zoom Out) จนเห็นครบทั้งหน้าหนังใหญ่ในที่สุดระหว่างนั้น ปรากฏภาพเคลื่อนไหวซ้อนเป็นตัวละครโขนยักษ์ทศกัณฐ์ ที่แกะภาพจากหนังใหญ่ออกมาเป็นหัวโขน เป็นตัวละครที่ใช้คนแสดง ก่อนจะซ้อนและเปลี่ยนภาพอีกครั้งด้วยภาพเคลื่อนไหวหุ่นละครเล็ก เพื่อแสดงให้เห็นถึงรายละเอียดการย่อส่วนที่มีความเหมือนมุมต่อมุม ซ้าย ขวา และหน้าตรง ในการทำคอมพิวเตอร์กราฟฟิคส่วนนี้ ประกอบจังหวะกลอง และดนตรีร่วมสมัยตามรูปแบบการนำเสนอ

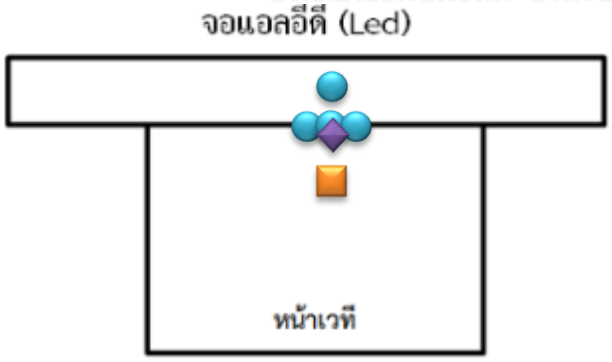
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 2 สืบสานตำนานศิลป์	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
 	**เรื่องราว** สื่อถึง พัฒนาการจากการแสดงหนังใหญ่ไปสู่การแสดงโขน เพื่อชี้ให้เห็นจุดเชื่อมโยงและขยายความไปถึงเรื่องของอัตตลักษณ์ ลีลา วิธีถ่ายทอดความคิด และเรื่องราวของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยทั้ง 2 ประเภท **การออกแบบลีลา** ใช้การผสมผสานรูปแบบ และเทคนิคการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ไทย ประกอบกับสื่อประสม (Multimedia) ผู้วิจัยออกแบบให้นักแสดงแสดงหนังใหญ่ทศกัณฐ์ ร่วมกับการฉายภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิคการแสดงโขนทศกัณฐ์บนจอแอลอีดี (LED) ประกอบเพลงคุกพาทย์ ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงระหว่างตัวละครแสดงอิทธิฤทธิ์ และการแปลงกาย ตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดการนำเสนอเรื่องราวผ่านตัวละครทศกัณฐ์ ตั้งแต่เริ่มต้นด้วยบทวรรณกรรมที่แสดงถึงอารมณ์เกรี้ยวกราด และการแผลงฤทธิ์ของทศกัณฐ์ ในฉากนี้ผู้วิจัยจึงใช้ท่าทางการแสดงในทิศทางเดียวกัน โดยกำหนดให้นักแสดงหนังใหญ่ และภาพ การแสดงโขนที่ปรากฏบนจอนั้น แสดงท่าทางเดียวกัน และสอดประสานกันตามจังหวะเดียวกัน เพื่อแสดงให้เห็นถึง ความเชื่อมโยง และวิธีการถ่ายทอดเรื่องราวของการแสดงทั้ง 2 ประเภท

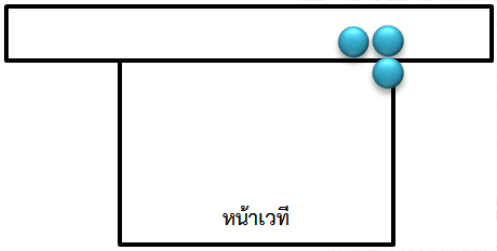
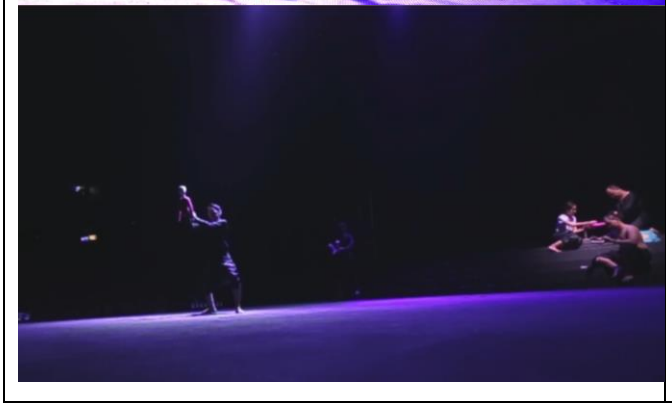
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 2 สืบสานตำนานศิลป์	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
	**เรื่องราว** สื่อถึงความงดงามของนาฏยศิลป์ชั้นสูง (โขน) ที่ผสมผสานลีลาอันอ่อนช้อย แต่เต็มเปี่ยมด้วยพละกำลัง การถ่ายทอดเรื่องราวและอารมณ์อย่างมีเอกลักษณ์ เพื่อให้คนรุ่นใหม่ได้สัมผัสกับความงามในฉบับของนาฏกรรมไทย **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหว รูปแบบ และเทคนิคการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทย ประเภทโขนยักษ์ (ทศกัณฐ์) ผู้วิจัยได้รับเกียรติจากศิลปินโขน อดีตนักแสดงกรมศิลปากร ครูเภตรา ศรีวรานนท์ มาร่วมถ่ายทอดความงดงามของนาฏยศิลป์ชั้นสูงในครั้งนี้ ร่วมกับสื่อประสม (Multimedia) ด้วยภาพคอมพิวเตอร์กราฟฟิค (Computer Graphic) ในการแบ่งตัวของทศกัณฐ์ ซึ่งผู้วิจัยต้องการจะสื่อถึงอิทธิฤทธิ์ของทศกัณฐ์ที่มีสิบกร สิบพักตร์ เสมือนมีกำลัง 10 คน จึงได้ใช้ภาพการแบ่งตัวมาเชื่อมต่อกับลีลาท่าทางการแปลงกาย
	ผู้วิจัยได้ประพันธ์ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงในช่วงนี้ขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นดนตรีไทยร่วมสมัย ที่มีจังหวะกลองค่อนข้างเร็ว เพื่อให้เหมาะกับจังหวะการย่ำเท้า และการกระทืบเท้าของตัวยักษ์

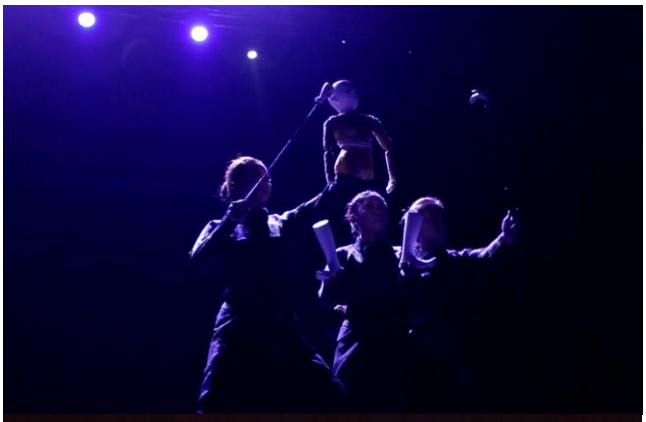
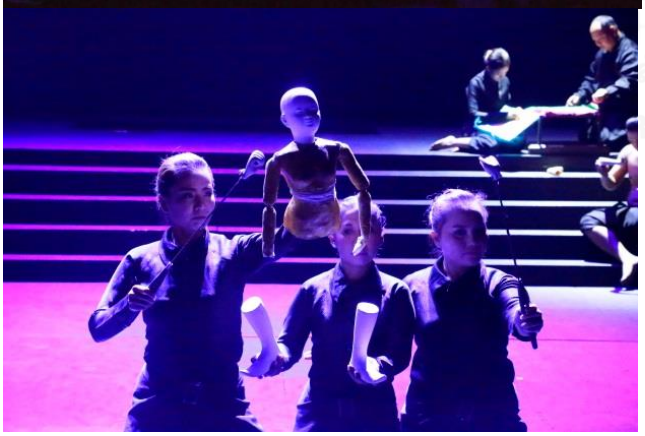
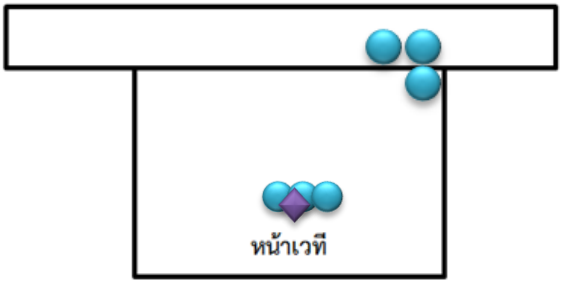
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 2 สืบสานตำนานศิลป์	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
 	**เรื่องราว** เรื่องราวการพัฒนาการได้ดำเนินมาถึงการพัฒนาการจากโขนมาสู่หุ่นละครเล็ก โดยนำเสนอลีลา ท่าทาง ความงดงาม และวิธีการถ่ายทอดเรื่องราวของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยยังคงดำเนินเรื่องผ่านตัวละครทศกัณฐ์ตามวรรณกรรมตอนต้นอยู่ **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหว และเทคนิคการแสดงของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ที่มีรูปแบบการเชิดตามแบบแผนของครูสาคร ยังเขียวสด คือ 3 คนเชิด โดยใช้หุ่นละครเล็กทศกัณฐ์เช่นเดียวกันโขนที่แสดงก่อนหน้านี้ เพื่อให้เห็นถึงความสามารถในการถอดแบบเครื่องแต่งกาย และลีลาท่าทางของศิลปินไทย ผู้วิจัยได้นำเพลงคุกพาทย์มาใช้ประกอบการแสดงอิทธิฤทธิ์ของหุ่นละครเล็กทศกัณฐ์เช่นเดียวกันกับ หนังใหญ่ และโขนที่แสดงก่อนหน้า ซึ่งเป็นเทคนิคการทำซ้ำ (Repetitive) เพื่อย้ำให้ผู้ชมเกิดภาพจำ จนสามารถหาจุดเชื่อมโยงในความสัมพันธ์ของศิลปะการแสดงทั้ง 3 ประเภทนี้ได้

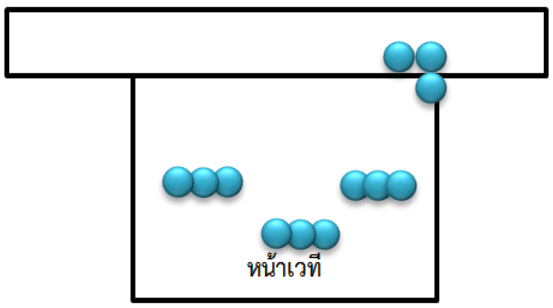
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 2 สืบสานตำนานศิลป์	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
 จอแอลอีดี (Led) 	**เรื่องราว** สื่อถึงความสัมพันธ์ของศิลปะการแสดงโขนและศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหว และเทคนิคการแสดงของนาฏยศิลป์ไทย ประกอบ ด้วยโขน และศิลปะ การแสดงหุ่นละครเล็ก ประกอบเพลงคุกพาทย์ที่ยังคงบรรเลงอยู่ ซึ่งนักแสดงโขนจะกลับมาร่วมแสดงกับหุ่นละครเล็กก่อนเพื่อเทียบกันให้เห็นฝีมือในการถ่ายทอด และการจำลองผลงานที่สมจริง
 จอแอลอีดี (Led)  	**เรื่องราว** สื่อถึงความสัมพันธ์ของศิลปะการแสดงของไทยทั้ง 3 ประเภท ได้แก่ หนังใหญ่ โขน และการแสดงหุ่นละครเล็ก **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหว รูปแบบ และเทคนิคการแสดงของนาฏยศิลป์ไทย 3 ประเภท ได้แก่ หนังใหญ่ โขน และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ประกอบเพลงคุกพาทย์ โดยนักแสดงหนังใหญ่กลับเข้ามาในฉากอีกครั้ง ทั้ง 3 แสดงลีลาท่าทางและอารมณ์เดียวกัน เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของศิลปะ การแสดงของไทยทั้ง 3 ประเภท

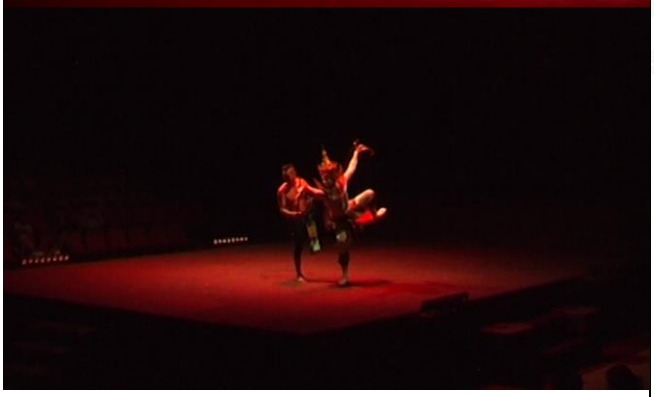
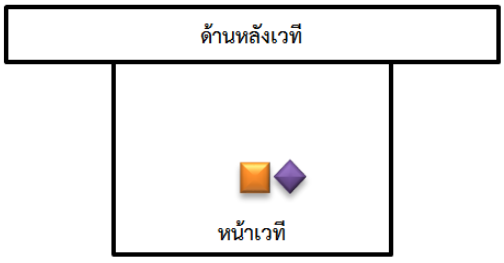
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 2 สืบสานตำนานศิลป์	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
 	เรื่องราว สื่อถึงลีลา ความงาม และความสัมพันธ์ของศิลปะการแสดงของไทยทั้ง 3 ประเภท ได้แก่ หนังใหญ่ โขน และการแสดงหุ่นละครเล็ก **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหว รูปแบบ และเทคนิคการแสดงของนาฏยศิลป์ไทย 3 ประเภท ได้แก่ หนังใหญ่ โขน และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ประกอบเพลงคุกพาทย์ โดยนักแสดงทั้ง 3 ประเภท แสดงลีลาท่าทางและอารมณ์เดียวกัน เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของศิลปะการแสดงของไทย 3 ประเภท
  	**เรื่องราว** สื่อถึงลีลา ความงาม และความสัมพันธ์ของศิลปะการแสดงของไทยทั้ง 3 ประเภท ได้แก่ หนังใหญ่ โขน และการแสดงหุ่นละครเล็ก **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหว รูปแบบ และเทคนิคการแสดงของนาฏยศิลป์ไทย 3 ประเภท ได้แก่ หนังใหญ่ โขน และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ประกอบเพลงคุกพาทย์ นักแสดงทั้ง 3 ประเภทเปลี่ยนตำแหน่งในการแสดงเป็นแถวตอนต่างระดับ เพื่อแสดงให้เห็นลีลาของศิลปะการแสดงของไทยในมุมมองที่ต่างไป

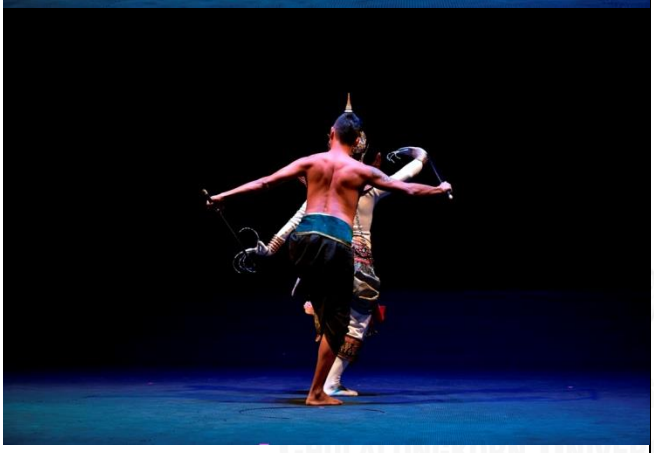
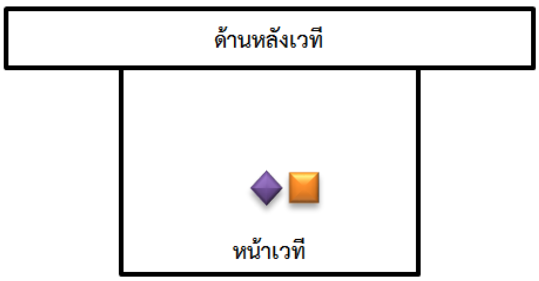
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 2 สืบสานตำนานศิลป์	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
    	**เรื่องราว** สื่อถึงท่วงท่า ลีลา ความงาม และความสัมพันธ์ของศิลปะการแสดงของไทย อันได้แก่ หนังใหญ่ โขน และการแสดงหุ่นละครเล็ก เพื่อสร้างสรรค์โอกาสให้คนรุ่นใหม่ได้ชื่นชม และสัมผัสกับศิลปะการแสดงของไทยอย่างใกล้ชิด **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหว และเทคนิคการแสดงของนาฏยศิลป์ไทย ได้แก่ หนังใหญ่ โขน และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ประกอบเพลงคุกพาทย์ โดยนำเสนอมุมมองใหม่ให้แก่ผู้ชม โดยการจัดตำแหน่งการแสดง เป็นแถวตอนต่างระดับ เพื่อแสดงให้เห็นลีลา ระดับของ วง การวางท่า สมดุลย์ และการจัดระเบียบร่างกายของศิลปะการแสดงของไทยทั้ง 3 ประเภท

องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 3 ตอน 1 ผสานศิลป์และจิตใจ	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
  	**เรื่องราว** นำเสนอวิถีชีวิตของศิลปินหุ่นละครเล็ก ที่ต้องปฏิบัติงาน ทั้งเบื้องหน้า ในฐานนักแสดง และเบื้องหลัง ซึ่งเป็นงานเชิงช่างที่ต้องอาศัยฝีมือ ความชำนาญ และความประณีต ได้แก่ การปักผ้า เย็บโครง ประกอบชิ้นส่วนหุ่น ประกอบการขับเสภา **การออกแบบลีลา** ใช้การแสดงละคร (Acting) ในการถ่าย ทอดการแสดง ในฉากประกอบด้วยนักแสดง 3 คน กำลังปักผ้า และเย็บโครงประกอบหุ่น ที่ตำแหน่งด้านซ้ายบนของเวที (UL)
  	**เรื่องราว** นำเสนอการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็กในแต่ละตำแหน่ง โดยเริ่มจากการประกอบชิ้นส่วนต่างๆของหุ่นเข้าด้วยกันจนครบส่วน ประกอบเสภา **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ผสมผสานกับการแสดง (Acting) โดยผู้เชิดคนที่ 1 ถือศีรษะที่ยึดติดกับโครงตัว และมือขวาของหุ่น วิ่งซอยเท้าออกมาออก และใช้เทคนิคของการหยุดนิ่ง (Freeze) ค้างไว้ เพื่อให้ผู้ชมเห็นได้ชัด ถึงตำแหน่งการเชิด วิธีการจับหุ่น และชิ้นส่วนที่นำมาประกอบ

องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 3 ตอน 1 ผสานศิลป์และจิตใจ	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
  	**เรื่องราว** นำเสนอการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็กในแต่ละตำแหน่ง โดยเริ่มจากการประกอบชิ้นส่วนต่างๆของหุ่นเข้าด้วยกัน จนครบส่วน ประกอบกับการขับเสภา ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการผสานศิลป์ และศาสตร์หลากแขนงรวมเป็นหนึ่ง ซึ่งผลผลิตแห่งภูมิปัญญาของบรรพบุรุษนั้น คือ หุ่นละครเล็ก **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ผสมผสานกับการแสดง (Acting) และเทคนิคการหยุดนิ่ง (Freeze) โดยผู้เชิดคนที่ 2 ถือเท้าทั้ง 2 ข้างของหุ่นวิ่งซอยเท้าออกมาสอดประสานกับการบังคับเท้าของหุ่นให้ก้าวไปกับตน ผู้เชิดคนที่ 3 ถือมือซ้ายของหุ่นวิ่งซอยเท้าออกมา มือขวาแตะหลังผู้เชิดคนที่ 2 เมื่อผู้เชิดทั้ง 3 คนยืนเรียงกันในตำแหน่งการเชิดที่ถูกต้อง ผู้ชมก็จะเห็นโครงหุ่นที่เป็นรูปเป็นร่างจำลองของมนุษย์ ทั้ง 3 ใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวแบบหยุดนิ่ง (Freeze) เพื่อสร้างจุดสนใจให้แก่ผู้ชม และทำให้สามารถเห็นชิ้นส่วนของหุ่นในแต่ละตำแหน่งในการเชิดได้อย่างชัดเจน ผู้เชิดทั้ง 3 คนอยู่ตำแหน่งกลางเวทีด้านหน้า (DC) ในขณะที่นักแสดง 3 คนที่เป็นชาวคณะยังคงแสดงการปักผ้าและเย็บโครงหุ่นอยู่ด้านหลัง ผู้ออกแบบนำเสนอฉากนี้ เป็นภาพซ้อน

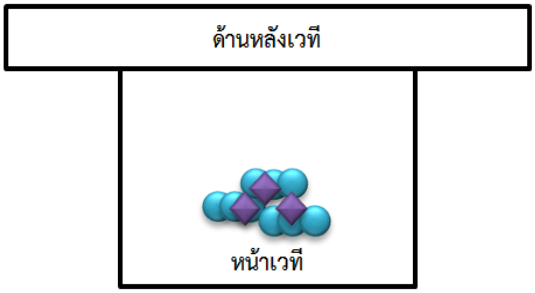
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 3 ตอน 1 ผสานศิลป์และจิตใจ	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
      	**เรื่องราว** นำเสนอการสร้างสรรค์หุ่นละครเล็ก และวิธีการเชิดหุ่นละครเล็กในแต่ละตำแหน่ง โดยเริ่มจากการประกอบชิ้นส่วนต่าง ๆ ของหุ่นเข้าด้วยกันจนครบส่วน ประกอบกับการขับเสภา ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการผสานศิลป์ และศาสตร์หลากหลายแขนงรวมเป็นหนึ่ง ซึ่งผลผลิตแห่งภูมิปัญญาของบรรพบุรุษนั้น ก็คือ หุ่นละครเล็ก **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ผสมผสานกับการแสดง (Acting) และเทคนิคการหยุดนิ่ง (Freeze) โดยนักแสดงได้ถือชิ้นส่วนที่ตนบังคับในแต่ละตำแหน่งค่อย ๆ วิ่งออกมาหยุดในตำแหน่งของตนตามที่กำหนดเช่นเดียวกับโครงหุ่นตัวแรก จนครบ 3 ตัว โดยกลุ่มผู้เชิดที่อยู่ตรงกลางทางด้านขวาของเวที (RC) นั้นคือ ตัวละครที่มาจากโลกอนาคต ซึ่งมาร่วมฝึกกับชาวคณะ ทั้ง 3 คนนั่งลงเพื่อสร้างระดับทางสายตาของผู้ชม และการสร้างภาพบนเวทีตามหลักการใช้พื้นที่แสดง และการเคลื่อนไหวบนเวทีของการแสดงละคร (Acting) จากนั้นผู้เชิดทั้ง 9 คน ใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวแบบหยุดนิ่ง (Freeze) ค้างไว้ด้วยท่าพักของตัวละครพระ ยักษ์ ลิง เพื่อสร้างจุดสนใจให้กับผู้ชม และสื่อความหมายที่แฝงไว้ในลีลา อารมณ์ และบรรยากาศ

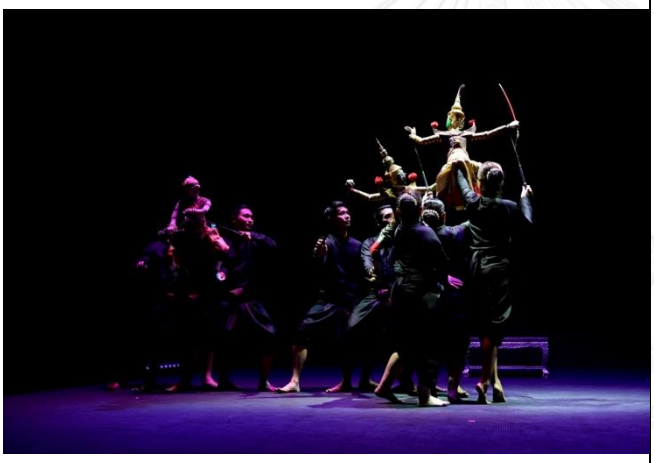
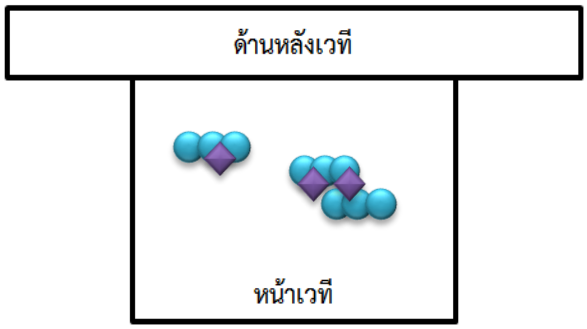
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 3 ตอน 2 จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
     	**เรื่องราว** เมื่อศิลปินได้สร้างสรรค์หุ่นละครเล็กจากโครงหุ่นแล้วนั้น การทำให้หุ่นสามารถเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวา ต้องอาศัยการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการแสดง(การบังคับหุ่น) จึงมีจินตภาพแทรกเข้ามา เพื่อแสดงให้เห็นถึงการถ่ายทอดอารมณ์จากผู้เชิดสู่หุ่นละครเล็ก และจากหุ่นละครเล็กไปถึงผู้ชม ซึ่งเปรียบเสมือนการใส่จิตวิญญาณให้กับหุ่นละครเล็ก เพื่อการเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวา **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “โนรา” ซึ่งเป็นการแสดงพื้นเมืองตามคติความเชื่อเกี่ยวกับจิตวิญญาณของชาวใต้ สอดคล้องกับแนวความคิดของผู้วิจัยเรื่องการถ่ายทอดจิตวิญญาณให้แก่หุ่นในการแสดงชุดนี้ ผสมกับการแสดงละคร (Acting) โดยเฉพาะ การแสดงอารมณ์ทางสีหน้า และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ซึ่งในการแสดงฉากนี้ ผู้ออกแบบได้คำนึงถึงการสื่อสารทางอารมณ์เป็นสำคัญ จึงใช้ลีลาท่าทาง สอดประสานกับการจัดสีของแสงตามทฤษฎีสี เริ่มต้นด้วยการถ่ายทอดอารมณ์โกรธ ผู้ออกแบบใช้ลีลาท่าทางของตัวยักษ์ ทั้งในแบบโขน และหนังตะลุง ใช้แสงสีแดง ซึ่งเป็นสีโทนร้อนในการสื่อถึงอารมณ์ เสริมสร้างบรรยากาศ โน้มน้าวความรู้สึกของผู้ชม ใช้ดนตรีพื้นเมืองทางใต้ประกอบการแสดง

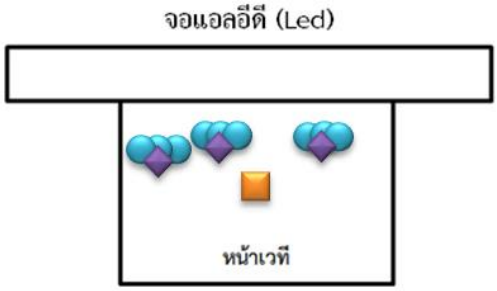
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 3 ตอน 2 จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบายเรื่องราว และลีลา**
   	**เรื่องราว** สื่อถึงการถ่ายทอดอารมณ์จากผู้เชิดสู่หุ่นละครเล็ก และจากหุ่นละครเล็กไปถึงผู้ชม ซึ่งเปรียบเสมือนการใส่จิตวิญญาณให้กับหุ่นละครเล็กเพื่อการเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวา ในช่วงที่ 2 เป็นการถ่ายทอดอารมณ์แห่งความสุข **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “โนรา” ซึ่งเป็นการแสดงพื้นเมืองตามคติความเชื่อเกี่ยวกับจิตวิญญาณของชาวใต้ สอดคล้องกับแนวความคิดของผู้วิจัยเรื่องการถ่ายทอดจิตวิญญาณให้แก่หุ่นในการแสดงชุดนี้ ผสมกับการแสดงละคร (Acting) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงอารมณ์ทางสายตาและสีหน้า และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ในช่วงที่ 2 ของการแสดง เป็นการแสดงที่สื่อถึงการถ่ายอารมณ์ สนุกสนาน มีความสุข โดยใช้ลีลาท่าทางของตัวตลก ชื่อ “เท่ง” ซึ่งเป็นตัวละครในการแสดงหนังตะลุง ที่มีถิ่นกำเนิดมาจากสงขลา ใช้การจัดแสงด้วยสีโทนเย็น ค่อนข้างสว่าง ดนตรีประกอบในช่วงนี้จะมีจังหวะที่เร็วขึ้น เพื่อเพิ่มความสนุกสนาน แต่ยังคงใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองทางใต้ในการบรรเลงประกอบการแสดง แรงบันดาลใจของการแสดงชุดนี้ มาจากแนวเรื่องจิตวิญญาณ ผสมผสานกับการแสดง “คนเชิดคน” จากนาฏศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์)

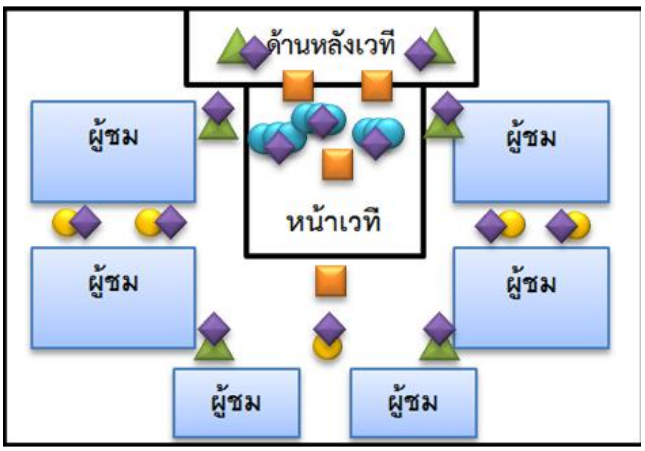
CHULALONGKORN UNIVERSITY

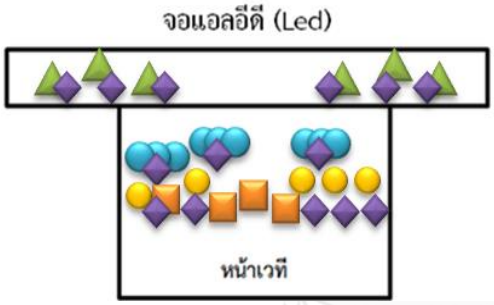
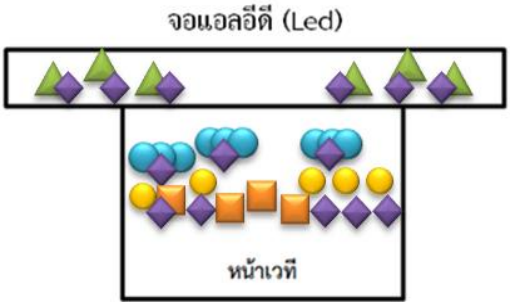
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 3 ตอน 2 จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
     	เรื่องราว สื่อถึงการถ่ายทอดอารมณ์จากผู้เชิดสู่หุ่นละครเล็ก และจากหุ่นละครเล็กไปถึงผู้ชม ซึ่งเปรียบ เสมือนการใส่จิตวิญญาณให้กับหุ่นละครเล็ก เพื่อการเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวา ในช่วงที่ 3 เป็นการถ่ายทอดจิตวิญญาณของผู้เชิดสู่หุ่น ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของผู้เชิดกับหุ่น **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์ไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “โนรา” ซึ่งเป็นการแสดงพื้นเมืองตามคติความเชื่อเกี่ยวกับจิตวิญญาณของชาวใต้ สอดคล้องกับแนวความคิดของผู้วิจัยเรื่องการถ่ายทอดจิตวิญญาณให้แก่หุ่นในการแสดงชุดนี้ ผสมกับการแสดงละคร (Acting) และศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ในช่วงที่ 3 ของการแสดงผู้เชิด และหุ่นละครเล็กจะแสดงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันด้วยลีลา ท่าทาง การสอดประสาน ซึ่งมีที่มาจากคำพูดที่ว่า “คนทำเช่นไร หุ่นทำเช่นนั้น” ของครูสาคร ยังเขียวสด ในการแสดงช่วงนี้ได้ใช้ทักษะพิเศษของนักแสดงรับเชิญมาสร้างความน่าสนใจให้กับการแสดง นั่นคือ การแสดงโนราตัวอ่อน ซึ่งเป็นแบบฉบับเฉพาะของโนรา บ้านกระดังทั้งนี้ถูกนำมาสื่อความหมายเกี่ยวกับ การบังคับหุ่นของผู้เชิด และการเคลื่อนไหวได้อย่างอิสระของหุ่นที่มีขีดจำกัดน้อยกว่ามนุษย์

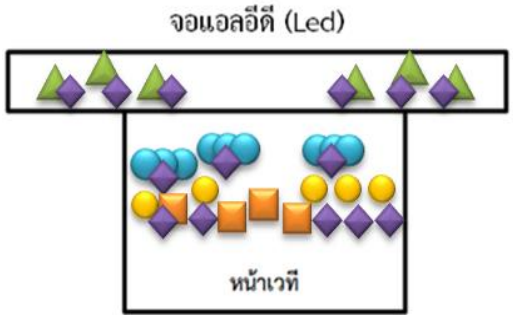
องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 3 ตอน 2 จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
 	เรื่องราว เมื่อผู้เชิดไร้วิญญาณ หุ่นย่อมปราศจากวิญญาณเช่นกัน เพราะผู้เชิด คือ ผู้ให้ชีวิตและจิตวิญญาณแก่หุ่นละครเล็ก **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์ไทย การแสดงละครและศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก ในตอนท้ายของการแสดงชุดนี้ เมื่อผู้เชิดสิ้นสุดการเชิด หุ่นก็เสมือนถูกทอดวิญญาณ เทคนิคในการแสดงช่วงนี้ คือการกำหนดลมหายใจเข้า-ออกในปริมาณที่เท่ากันและพร้อมกันระหว่างผู้เชิด และนักแสดงที่แสดงเป็นหุ่นละครเล็ก เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และผู้หนึ่งเป็นผู้มอบชีวิตให้แก่อีกสิ่งหนึ่ง
  	**เรื่องราว** เมื่อจินตภาพของการใส่จิตวิญญาณให้แก่หุ่นได้จบลง ชาวคณะผู้สร้างสรรค์โครงหุ่นละครเล็กได้รับทราบถึงการถ่ายทอดจิตวิญญาณให้แก่หุ่นละครเล็กของพวกเขา โครงหุ่นในตอนแรกนั้นผสานกับการเย็บปักถักร้อยจนกลายเป็นการแสดงหุ่นละครเล็กที่มีชีวิตชีวา **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของการแสดงหุ่นละครเล็กในเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ทศกัณฐ์ยกรบพระราม (ยกรบ) ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้การแสดงชุดนี้ในการดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้น เพื่อสร้างความเป็นเอกภาพให้แก่การแสดงของเรื่อง

องก์ 2 ผสานศิลป์และจิตใจ มือชักเส้นด้าย ใจถ่ายทอดชีวิต	
ฉาก 3 ตอน 2 จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
   	**เรื่องราว** จากความมานะอุตสาหะ ความอดทนความคิดสร้างสรรค์ การเรียนรู้ และความเพียรพยายาม หมั่นฝึกฝน จนสามารถสร้างสรรค์ผลงานอันล้ำค่า จากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยกลายเป็นศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก มรดกทางวัฒนธรรมประจำชาติอันน่าภาค ภูมิใจ (ตัวละครจากโลกอนาคตได้เรียนรู้จากประสบการณ์ด้วยตนเองในครั้งนี้ เสมือนเปิดโลกใบใหม่ให้แก่พวกเขา ซึ่งความเป็นจริงนั้น คือ โลกที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน แต่คนรุ่นใหม่อาจละเลยไป) **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวของการแสดงหุ่นละครเล็ก ในเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ทศกัณฐ์ยกรบพระราม (ยกรบ) ประกอบด้วยหุ่นละครเล็ก 3 ตัว ได้แก่ พระราม ทศกัณฐ์ และหนุมาน ผู้ออก แบบเลือกใช้ท่าขึ้นลอย ในการแสดงโขนมาใช้ในฉากสุดท้ายของการแสดงหุ่นละครเล็กที่ผู้เชิดจะต้องอาศัยเทคนิคเฉพาะตัว ทั้งการสอดประสานระหว่างผู้เชิดด้วยกัน และระหว่างตัวละครตรงข้าม การหมุนตัวพร้อมกัน ผู้เชิดทั้ง 6 คนต้องรักษาระดับของตัวละครและความสง่างามของลีลาท่าทางไว้ ซึ่งแสดงถึงความชำนาญ และประสบการณ์ของผู้เชิดเป็นอย่างยิ่ง และการแสดงชุดนี้ก็เป็นต้นกำเนิดของฟื้นฟูศิลปะ การแสดงหุ่นละครเล็กในงานเที่ยวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ในปี พ.ศ. 2528 อีกด้วย

องก์ 3 หุ่น...คือ ตัวตน	
ฉาก เชิดชูครูแผ่นดิน	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
    	**เรื่องราว** มรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าชิ้นนี้ จะไม่สามารถเกิดขึ้นได้ หากขาดผู้ประดิษฐ์คิดค้นรังสรรค์การละเล่นหุ่น จากมหรสพชาวบ้านเดินทางสู่ศิลปะการแสดงคู่ชาติและสร้างชื่อเสียงระดับประเทศ **การออกแบบลีลา** ใช้การแสดงละคร (Acting) ในการสวมบทบาทเป็นครูสาคร ยังเขียวสด และชาวคณะ และใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบหยุดนิ่ง (Freeze) ในการสร้างความสนใจให้กับสิ่งที่กำลังฉายอยู่บนจอแอลอีดี (LED) ด้านหลัง ซึ่งเป็นภาพของครูแกร ศัพทวณิช ศิลปินผู้สร้างสรรค์หุ่นละครเล็กครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2444 ผู้วิจัยใช้แสงประกอบการแสดง โดยสร้างให้นักแสดงบนเวทีกลายเป็นภาพเงา (Silhouette) เพื่อให้ภาพเคลื่อนไหวบนจอขยายความแทน หลังจากการแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ยกรบ ผู้เชิดทั้ง 9 คนวิ่งสวนกันวนไปด้านหลัง เผยให้เห็นนักแสดงที่รับบทเป็นครูสาครที่นั่งอยู่บนตั่ง ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ดนตรีบรรเลงร่วมสมัย เพลง ลาวเจริญศรี ที่ใช้ซอเป็นเครื่องดนตรีหลัก ให้ความรู้สึกหวานปนเศร้า คือ การระลึกถึงครู ด้วยความชื่นชมและคิดถึง

องก์ 3 หุ่น...คือ ตัวตน	
ฉาก เชิดชูครูแผ่นดิน	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
	เรื่องราว ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก จะยังคงหายสาบสูญ หากขาดผู้ฟื้นฟู และพัฒนาศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กอย่างต่อเนื่อง จากมหรสพชาวบ้านสู่เวทีระดับนานาชาติ จนเป็นศิลปะคู่ชาติ สร้างชื่อเสียงระดับประเทศ
	การออกแบบลีลา ใช้เทคนิคการเดินชบวนแบบพาเหรด (Parade) โดยนักแสดงนำหุ่นของครูสาคร และหุ่นที่เกิดจากการสร้างสรรค์พัฒนาหลากหลายรูปแบบ เดินขึ้นมาบนเวทีเป็นทิวแถวจากทั่วทุกมุมของพื้นที่การแสดง ระหว่างคนดู ด้านหลังเวที ประตูทางเข้า เพื่อสร้างความตื่นตาตื่นใจ และโอกาสในการได้เห็นหุ่นละครเล็กตัวจริงอย่างใกล้ชิด ผู้วิจัยยังใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบหยุดนิ่ง (Freeze) กับนักแสดงที่ขึ้นไปบนเวที และอยู่ในตำแหน่งที่กำหนดไว้แล้ว ทั้งนี้ เพื่อการสร้างความสนใจให้กับสิ่งที่กำลังฉายอยู่บนจอแอลอีดี (LED) ด้านหลัง และสิ่งที่กำลังเคลื่อนไหวอยู่ ซึ่งเป็นภาพของการเชิดหุ่นละครเล็กจริงในงานเทียวเมืองไทย และส่งเสริมเอกลักษณ์ไทย ณ สวนอัมพร ปี พ.ศ.2528 โดยทายาทของครูสาคร
	

องก์ 3 หุ่น...คือ ตัวตน	
ฉาก เชิดชูครูแผ่นดิน	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
  	**เรื่องราว** พัฒนาศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กอย่างต่อเนื่อง จากมหรสพชาวบ้านสู่ความงดงามแบบราชสำนัก **การออกแบบลีลา** บนจอแอลอีดี (LED) ฉายภาพหุ่นละครเล็กในรุ่นของทายาทครูสาคร ยังเขียวสด ที่มีการพัฒนารูปลักษณ์ให้มีความคล้าย คลึงกับหุ่นหลวง และหุ่นเล็กตามแบบฉบับหุ่นในราชสำนักมากขึ้น และปรับสัดส่วนของรูปร่างให้สมจริงใกล้เคียงกับมนุษย์มากขึ้น
  	**เรื่องราว** ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจะยังคงหายสาบสูญ หากขาดผู้ฟื้นฟู และอุทิศชีวิตให้แก่การพัฒนาศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กอย่างจริงจัง และต่อเนื่อง นั่นคือ ครูสาคร ยังเขียวสด ศิลปินแห่งชาติ สาขาการแสดง (หุ่นละครเล็ก) ประจำปีพุทธศักราช 2528 **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบหยุดนิ่ง (Freeze) เพื่อสร้างความสนใจให้กับภาพที่กำลังฉายอยู่บนจอแอลอีดี (LED) เบื้องหลัง

องก์ 3 หุ่น...คือ ตัวตน	
ฉาก เชิดชูครูแผ่นดิน	
ภาพผลงานการสร้างสรรค์ และการใช้พื้นที่ในการแสดง	**คำอธิบาย**
      	**เรื่องราว** ด้วยเรื่องราวที่ได้นำเสนอมาทั้งหมดนี้ ผู้สร้างสรรค์จึงขอเชิดชูครูแผ่นดิน แด่ครูแกร ศัพทวณิช และครูสาคร ยังเขียวสด ผู้สร้างสรรค์ และผู้ฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก **การออกแบบลีลา** ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบหยุดนิ่ง (Freeze) เพื่อสร้างความสนใจให้กับภาพและเสียงที่กำลังฉายอยู่บนจอแอลอีดี (LED) เบื้องหลัง ซึ่งในช่วงนี้ผู้สร้างสรรค์ ได้นำเสียงบันทึกจากการสัมภาษณ์ครูสาคร ยังเขียวสด เมื่อครั้งยังมีชีวิตอยู่ ที่กล่าวถึง การรับเอาวัฒนธรรมใหม่ ๆ เข้ามาไม่ได้เป็นปัญหา หากแต่ต้องไม่ลืศิลปวัฒนธรรมที่เป็นรากเหง้าของพวกเราชาวไทย ซึ่งตรงกับหัวใจหลักในการนำเสนอของการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ จากนั้นนักแสดงทุกคนพนมมือขึ้นไหว้เพื่อแสดงถึงการเคารพเทิดทูนบูชาครู ผู้สร้าง ผู้ให้ และผู้อุทิศชีวิตให้แก่ศิลปะ การแสดงหุ่นละครเล็กของไทย เพื่อรักษาไว้ให้อยู่คู่คนไทยตราบชั่วลูกชั่วหลาน

5.4 การสำรวจประชาพิจารณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงผลงานสร้างสรรค์

การจัดนิทรรศการเพื่อนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก” ในครั้งนี้ ได้มีการสำรวจความคิดเห็นของผู้ชมที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ โดยการขอความร่วมมือจากผู้ชมในการแสดงความคิดเห็นลงในแบบสอบถาม ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.4.1 การสอบถามความคิดเห็น

ผู้วิจัยได้ดำเนินการแจกแบบสอบถามความคิดเห็นให้แก่ผู้ชมก่อนเริ่มการแสดง และในลำดับต่อมาผู้วิจัยได้กล่าวนำเข้าสู่แนวความคิดและรูปแบบการแสดง จากนั้นจึงเข้าสู่การแสดงผลงานสร้างสรรค์การแสดง โดยภายหลังจากการแสดงได้สิ้นสุดลง ได้มีการเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้วิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์อย่างเสรี โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

การแสดงผลงานสร้างสรรค์การแสดงในวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2558 มีจำนวนผู้เข้าชมการแสดงทั้งสิ้น 390 คน และมีผู้ตอบแบบสอบถามทั้งสิ้นจำนวน 316 คน โดยคิดเป็นร้อยละ 81.03 ของผู้ชมการแสดงทั้งหมด

5.4.2 ผลของการตอบแบบสอบถามความคิดเห็น

ตารางที่ 5.2 ผลสำรวจข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

รายการสอบถาม	ร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม	หมายเหตุ
เพศ		
- ชาย	43.67	
- หญิง	56.33	
อายุ		
- 10-14 ปี	0.63	
- 15-17	52.53	
- 18-21 ปี	32.28	
- 22-25 ปี	1.26	

รายการสอบถาม	ร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถาม	หมายเหตุ
- 26-30 ปี	1.90	
- 31-35 ปี	1.90	
- 36-40 ปี	1.27	
- มากกว่า 40 ปี	8.23	
สถานภาพ		
- นักเรียน		
1) ระดับมัธยมต้น	1.27	
2) ระดับมัธยมปลาย	79.75	
- นิสิต/นักศึกษา		
1) ปริญญาตรี	0.00	
2) ปริญญาโท	0.00	
3) ปริญญาเอก	0.00	
- ครู/อาจารย์/พนักงานมหาวิทยาลัย	14.56	
- พนักงานรัฐวิสาหกิจ/เอกชน	0.00	
- ศิลปินอิสระ	3.80	
- อื่นๆ	1.24	
ประสบการณ์ในการชมการแสดง		
- ไม่เคย	58.23	
- 1-3 ครั้ง/ปี	34.18	
- 4-6 ครั้ง/ปี	4.43	
- 7-10 ครั้ง/ปี	1.27	
- มากกว่า 10 ครั้ง/ปี	1.90	
ทราบข่าวการแสดงครั้งนี้จากช่องทางใด		
- ครู/อาจารย์	73.71	
- เพื่อน/คนรู้จัก	9.14	
- คนในครอบครัว	0.00	
- ป้ายประชาสัมพันธ์	4.01	
- สื่อออนไลน์	1.73	
- อื่นๆ	1.71	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5.3 ผลสำรวจความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมชมผลงานการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก”

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
1	**แนวความคิดในการแสดง (Concept)**	58.86	35.44	5.7	0.00	0.00	
2	**ด้านบทการแสดง (Script)**						
	2.1 การลำดับเรื่องราวในการแสดง	54.43	37.97	6.34	1.26	0.00	
	2.2 การสื่อสารเรื่องราวในการแสดง	60.13	31.65	7.59	0.63	0.00	
	2.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและบทการแสดง	58.23	34.81	6.33	0.63	0.00	
3	**ด้านนักแสดง (Performer)**						
	3.1 จำนวนนักแสดง	56.96	32.91	10.13	0.00	0.00	
	3.2 ความสามารถหรือทักษะของนักแสดง	67.72	26.58	5.70	0.00	0.00	
	3.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและนักแสดง	63.29	28.48	6.33	1.90	0.00	
4	**ด้านการออกแบบลีลา (Choreograph)**						
	4.1 ความงดงามของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	67.72	28.48	3.80	0.00	0.00	
	4.2 การสื่อความหมายของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง	64.56	28.48	6.33	0.63	0.00	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
	4.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและการออกแบบลีลา	56.96	39.24	3.16	0.63	0.00	
5	**ด้านการออกแบบดนตรี (Music)**						
	5.1 อารมณ์และความรู้สึกของดนตรีประกอบการแสดง	63.92	29.11	6.33	0.63	0.00	
	5.2 แนวเพลงหรือวิธีการที่เลือกใช้ดนตรีในการแสดง	63.29	29.11	6.96	0.63	0.00	
6	**ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props)**						
	6.1 อุปกรณ์การแสดงสอดคล้องกับแนวความคิด	60.76	34.18	5.06	0.00	0.00	
7	**ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง (Performance Area)**						
	7.1 ขนาดของพื้นที่ที่ใช้แสดงผลงาน	55.06	36.08	6.96	1.27	0.63	
	7.2 ความคุ้มค่าในการใช้สอยพื้นที่ในการแสดง	61.39	31.65	6.96	0.00	0.00	
	7.3 บรรยากาศของพื้นที่ในการแสดง	61.39	30.38	7.59	0.63	0.00	

ลำดับ	รายการประเมิน	ร้อยละของระดับความเหมาะสม					หมายเหตุ
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
8	**ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)**						
	8.1 ความสวยงามของรูปแบบหรือสีของเครื่องแต่งกาย	67.09	27.85	5.06	0.00	0.00	
	8.2 ความสอดคล้องของแนวความคิดและเครื่องแต่งกาย	62.66	32.28	5.06	0.00	0.00	
9	**ด้านการออกแบบแสง (Lighting)**						
	9.1 แสงมีความสอดคล้องกับการแสดง	65.82	25.92	8.23	0.00	0.00	

5.4.3 ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะเพิ่มเติมจากการชมการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในจำนวนผู้เข้าร่วมชมการแสดง ทั้งสิ้น 390 คน ผู้ชมที่ได้รับแบบสอบถามรวมทั้งสิ้น 316 คน ได้มีการวิพากษ์และให้ข้อเสนอแนะเพิ่มเติมต่อการจัดแสดงผลงานสร้างสรรค์อย่างเปิดเผย และด้วยการกรองข้อความปลายเปิด ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำข้อวิพากษ์ และข้อเสนอแนะเพิ่มเติมเหล่านั้นมานาเสนอโดยสรุปดังนี้

5.4.3.1 การวิพากษ์อย่างเปิดเผย จากการจัดแสดงผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ได้มีผู้วิพากษ์ที่มีความหลากหลายทั้งวิพากษ์กับผู้วิจัยโดยตรง และวิพากษ์ผ่านนักแสดง ซึ่งจะสรุปได้ดังนี้

1) ผู้ชมให้ความคิดเห็นว่า “ละคอนเล็ก” เป็นผลงานการแสดงที่กระชับ สนุก เข้าใจได้ง่าย น่าสนใจ ไม่น่าเบื่อ อย่างที่เคยได้รับชมผลงานที่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมา

2) ผู้ชมให้ความคิดเห็นว่า การผสมผสานศิลปะการแสดงหลากหลายประเภท ทั้งศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โขน การแสดง และการนำการเต้นสมัยนิยมอย่างสตรีทแดนซ์ มาใช้ มีความน่าสนใจ สร้างความรู้สึกน่าตื่นเต้นในการรับชม

3) ผู้ชมให้ความคิดเห็นว่า การสร้างสรรค์การแสดงร่วมกับสื่อประสม (Multimedia) มีความสวยงาม ดูทันสมัย น่าตื่นเต้น แปลกตา และน่าสนใจ แต่ยังคงมีบางฉากที่ยังไม่กลมกลืนกันกับการแสดง แต่โดยรวมให้ความรู้สึกทันสมัย

4) ผู้ชมให้ความคิดเห็นว่า นักแสดงมีทักษะและความสามารถทางการแสดงสูง สามารถดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้เป็นอย่างดี บทการแสดงสื่อสารเข้าใจง่าย แม้ไม่ใช้คำพูด รู้สึกสนุกสนานไปกับการรับชม

5) ผู้ชมให้ความคิดเห็นว่า แสงประกอบการแสดงมีความสวยงาม แต่ในบางฉากใช้สีแดงมากเกินไป ทำให้ไม่ค่อยเห็นตัวนักแสดงบนเวที และควรมีไฟฟอลโล่ (Follow) เพื่อสร้างจุดสนใจให้กับการแสดงนอกพื้นที่เวที

6) ผู้ชมให้ความคิดเห็นว่า มีการใช้พื้นที่บนเวทีได้อย่างน่าสนใจ ชื่นชอบการประยุกต์ใช้ประตูกลในจุดต่างๆบนเวทีให้เข้ากับการแสดง และใช้พื้นที่ในการแสดงบริเวณที่นั่งผู้ชม

7) ดนตรีประกอบมีความหลากหลายน่าสนใจ เหมาะสมกับเนื้อเรื่อง ถูกจัดวางในจังหวะที่เหมาะสม มีบางช่วงที่ยังมีความไม่ต่อเนื่อง

5.4.3.2 การวิพากษ์จากแบบสอบถามปลายเปิด มีผู้วิพากษ์ไว้ดังนี้

1) หลังจากได้รับชมผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” แล้ว มีความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมากขึ้น มีความรู้เกี่ยวกับประวัติ ความเป็นมา วิธีการเชิด ศิลปินผู้สร้างสรรค์ และฟื้นฟูศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมากขึ้น มีการอธิบายด้วยการแสดงได้ดี

2) หลังจากได้รับชมผลงานการสร้างสรรค์แสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” แล้ว

รู้สึกรัก และภาคภูมิใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กมากยิ่งขึ้น อยากช่วยอนุรักษ์และสืบสานศิลปวัฒนธรรมไทย

3) การสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบใหม่ที่มีการผสานผสานเทคโนโลยีและการแสดงร่วมสมัย เป็นแนวคิดในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยที่น่าสนใจอย่างหนึ่ง

4) การแสดงมีความงดงามมาก สถานที่จัดการแสดง การจัดแสง สวยงามและแปลกใหม่สำหรับการแสดงผลงานการแสดงนาฏยศิลป์

5) อยากให้ประชาสัมพันธ์การแสดงร่วมสมัยนี้ไปตามเว็บไซต์ หรือเครือข่ายสังคมของเยาวชน คนรุ่นใหม่ และตามโรงเรียนต่างๆ เพื่อเผยแพร่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้น

5.5 ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไปในอนาคต

จากการวิจัยภายใต้หัวข้อเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้า และจัดทำงานวิจัยต่อไปในอนาคต ดังนี้

5.5.1. ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก มีหลายแง่มุมที่น่าสนใจ และน่าศึกษาค้นคว้า ในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ เป็นการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ ซึ่งเปรียบเสมือน เป็นคู่มือสำหรับผู้ที่เริ่มต้นรับชมการแสดงหุ่นละครเล็ก หรือเยาวชนคนรุ่นใหม่ที่ไม่มีความรู้พื้นฐานเกี่ยวศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่เข้าใจได้ยากมาสร้างสรรค์ให้เหมาะกับคนรุ่นใหม่ หากการสร้างสรรค์ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในเชิงลึกเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กครั้งต่อไป ผู้สร้างสรรค์สามารถเลือกศึกษาด้านใดด้านหนึ่งเกี่ยวศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กโดยเฉพาะได้ เช่น การสร้างสรรค์งานประณีตศิลป์ในหุ่นละครเล็ก การคิดค้นประดิษฐ์กลไกของหุ่นละครเล็ก การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายของหุ่นละครเล็ก และการประยุกต์ลีลาท่าโขนในการแสดงหุ่นละครเล็ก เป็นต้น

5.5.2 รูปแบบของผลงานการแสดง ที่นำเสนอในเรื่อง “ละคอนเล็ก” เป็นการนำเสนอผลงานในรูปแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) ที่ผสมผสานศาสตร์ของนาฏยศิลป์ และศิลปการละครเข้าไว้ด้วยกัน ผ่านแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) ใช้เทคนิคการปะติด (Collage) ในการนำเสนอความคิดที่ต้องการจะถ่ายทอด และเทคนิคการมอนเทจ (Montage) ในการตัดต่อย่นย่อเล่า

เรื่องราวที่มีรายละเอียดค่อนข้างมากอย่างรวดเร็ว คำนึงถึงลีลานาฏยศิลป์ที่เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งผสมผสานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก โขน ศิลปการละคร และการเต้นสตรีทแดนซ์ (Street Dance) เข้าไว้ด้วยกัน โดยมีการใช้สื่อประสม (Multimedia) ประกอบการแสดง อุปกรณ์การแสดงที่ใช้สื่อสารมีทั้งที่เป็นรูปแบบสัญญะ (Semiology) และการใช้อุปกรณ์จริง (Realistic) เครื่องแต่งกาย ออกแบบตามที่เคยใช้อยู่จริง ใช้แสงประกอบการแสดงแบบผสมผสานที่เน้นทั้งการสร้างบรรยากาศ สีหน้าอารมณ์ของตัวละคร และเส้นลีลาการเต้น ซึ่งเป็นการออกแบบแสงเพื่อรูปแบบการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์การละคร (Dance-Theatre) โดยเฉพาะ รวมถึงแนวคิดเรื่องทฤษฎีสีในการสร้างสรรค์ เพื่อสื่อสาร สถานการณ์ อารมณ์ การใช้พื้นที่นอกเหนือจากบนเวทีในการสร้างสรรค์การแสดง โดยรูปแบบของผลงานสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” นี้ สามารถนำผลงานไปพัฒนาต่อยอดในรูปแบบอื่น ๆ ที่ยังไม่เคยปรากฏในงานสร้างสรรค์มาก่อน เพื่อเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนางานวิจัยในด้านอื่นๆ ต่อไป

5.5.3 แนวคิดและทฤษฎีที่ได้จากงานวิจัยฉบับนี้ ประกอบด้วย การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดง การคำนึงถึงการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การคำนึงถึงทฤษฎี และแนวคิดหลังสมัยใหม่ (Post-Modern) การสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ การใช้ทฤษฎีทางด้านทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ นาฏยศิลป์ และศิลปการละคร การสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม การคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเยาวชนรุ่นใหม่ ซึ่งสามารถนำไปต่อยอดองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านการแสดงที่มีคุณภาพต่อไปในอนาคต

5.5.4 ผลงานการวิจัย เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่” เป็นงานวิจัย เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กด้วยการสร้างสรรค์การแสดงเฉพาะกลุ่ม และช่วงเวลาในปัจจุบันขณะทำการวิจัย หากมีการวิจัยเกี่ยวกับเรื่องนี้ในครั้งต่อไป ผู้วิจัยสามารถเลือกเปลี่ยนกลุ่มเป้าหมายที่ต้องการจะนำเสนอ เพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงที่เหมาะกับกลุ่มเป้าหมาย และช่วงเวลาในขณะนั้นต่อไปในอนาคต

5.5.5 ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก นาฏยศิลป์ ศิลปการละคร และศิลปะการแสดงอื่น ๆ นั้น ยังคงมีการพัฒนาอยู่อย่างต่อเนื่อง ในการศึกษาค้นคว้า และการทำวิจัยเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงสำหรับคนรุ่นใหม่ต่อไป ผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลที่เป็นปัจจุบันอยู่เสมอ เพื่อนำองค์ความรู้ต่าง ๆ มาวิเคราะห์ร่วมกับบริบทของสังคมในขณะนั้น เพื่อการสื่อสารในการสร้างสรรค์การแสดงได้อย่างมีประสิทธิภาพ

รายการอ้างอิง

เภตรา ศรีวรานนท์**. (สัมภาษณ์).** นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. 12 พฤษภาคม 2559.

เอกราช ชลกิจ **(สัมภาษณ์).** นักออกแบบท่าเต้นแนวสตรีทแดนซ์ (Street Dance). 15 ตุลาคม 2557. 10 พฤษภาคม 2558

เอนก นาวิกมูล. (2547). **หุ่นเมืองไทย.** กรุงเทพมหานคร: พิมพ์คำ.

เอนก นาวิกมูล. (2551). **คนเก่าของไทย.** กรุงเทพมหานคร: แสงดาว

โกวิท ประวาลพฤกษ์. (2543). **การจัดการเรียนรู้ที่เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลางการศึกษา.** กรุงเทพมหานคร, ม.ป.ท.

โสภัณฑ์ นุชนารถ. (2542). **จิตวิทยาวัยรุ่น.** กรุงเทพมหานคร: สถาบันราชภัฏธนบุรี.

กรมศิลปากร. (2556). **โขน: อัจฉริยนาฏกรรมสยาม.** กรุงเทพมหานคร: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับบลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

กฤษรา วริศราภูริชา. (2556). **การจัดแสงบื้องต้น.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กฤษรา วริสราภูริชา (2552). **งานและฉากละคร 2.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ก่องแก้ว วีระประจักษ์ (2553). หุ่นกระบอก. ใน **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม 32**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ.

กุลธวัช อินทร์บัว. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ประจำวิชาดนตรีนาฏศิลป์ โรงเรียนพระมารดานิจจานุเคราะห์. 23 เมษายน 2559.

คมสันฐ หัวเมืองลาด. **(สัมภาษณ์).** นาฏศิลปินอาวุโส แผนกนาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 20 ธันวาคม 2558.

คำรณ สุนทรานนท์ และรจนา สุนทรานนท์. (2545). **หุ่นละครเล็กกับการถ่ายทอด.** กรุงเทพมหานคร: คณะนาฏศิลปและดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (2551). นาฏศิลป์และละครไทย. ใน **ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง.**

พิมพ์ครั้งที่ 2, หน้า 36-67. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. (2529) **หุ่นไทย.** กรุงเทพมหานคร: อัมรินทร์การพิมพ์

จันทร์ ชุ่มเมืองปัก. (2547). **แรงจูงใจและการจูงใจสร้างปาฏิหารย์.** กรุงเทพมหานคร: ดอกหญ้ากรุ๊ป

จารุณี หงส์จารุ. (2556). การเคลื่อนไหวในละคร. ใน **ปริทัศน์ศิลปการละคร**, หน้า 138-152. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จารุณี หงส์จารุ. (2556). เสียงในละคร. ใน **ปริทัศน์ศิลปการละคร,** หน้า 116-137. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิรายุทธ พนมรักษ์. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. 14 กรกฎาคม 2557.

จุติกา โกศลเหมมณี. (2556). **รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2557). **องค์ประกอบของศิลปะ**. พิมพ์ครั้งที่ 9. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2548)**. การวิจัยทางศิลปะ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชุมพล ชะนะมา. (2554). **การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพเขียนสีเขาจันทร์งาม.** วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต. สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดาริณี ชำนาญหมอ. (2557). **การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์.

ดาริณี ชำนาญหมอ. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 16 กันยายน 2558.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. (2546). **ละครฟ้อนรำ ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำ กับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

ตรีดาว อภัยวงศ์. (2556). การแสดง. ใน **ปริทัศน์ศิลปการละคร**, หน้า 96-115. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทตฺตชีโว ภิกขุ (นามแฝง). (2528). **ไหว้ครู.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์นิวไวเต็ก.

ทิพย์สุดา ปทุมานนท์. (2554). **การจัดองค์ประกอบและที่ว่างในการออกแบบพื้นฐาน.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 16 พฤศจิกายน 2558. 24 มิถุนายน 2559.

ธนิต อยู่โพธิ์ (2500). **โขน.** ใน งานพระราชทานเพลิงศพ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล ณ วัดเทพศิรินทราวาส เมื่อวันที่ 16 มิถุนายน พ.ศ. 2500. ม.ป.ท.

ธรากร จันทนะสาโร. (2557). **นาฏศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธรากร จันทนะสาโร. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 6 ตุลาคม 2557. 10 สิงหาคม 2558. 12 สิงหาคม 2558. 19 สิงหาคม 2558. 13 ธันวาคม 2558. 16 มิถุนายน 2559.

ธิดา ผลผลิตการพิมพ์. **(2556). เขียนบทหนังชัดคนดูให้อยู่หมัด.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: ไบโอสโคป.

ธิดารัตน์ ไชยเสนา. (2548). **สุนทรียรูปในการสื่อสารการแสดงหุ่นละครเล็ก.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต. ภาควิชานิเทศศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ธีรภัทร ทองนิ่ม. (2555). **โขน.** กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

นราธิป. (2498). **นิตยสารตากล้องไทยใหม่**, ฉบับเดือนกันยายน พ.ศ. 2498. ม.ป.ท.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). **ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นราพงษ์ จรัสศรี. (ม.ป.ป.) **Isadora Duncan สตรีผู้บุกเบิกทางโมเดิร์นด้านซ์.** ม.ป.ท.

นราพงษ์ จรัสศรี. **(สัมภาษณ์).** ศาสตราจารย์ ประจาภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 29 สิงหาคม 2555. 4 เมษายน 2557. 25 เมษายน 2557. 19 กันยายน 2557. 25 พฤศจิกายน 2557. 17 ธันวาคม 2557. 25 ธันวาคม 2557. 20 พฤษภาคม 2558. 1 กรกฎาคม 2558. 2 กรกฎาคม 2558. 18 สิงหาคม 2558.

1 กันยายน 2558. 13 พฤศจิกายน 2558. 1 กันยายน 2558. 13 พฤศจิกายน 2558. 30 พฤศจิกายน 2558. 13 ธันวาคม 2558. 15 ธันวาคม 2558. 16 มิถุนายน 2559.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2550). **การสร้างสรรค์งานและออกแบบลีลาของผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์ สำหรับการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก.** รายงานการวิจัย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิวัติ พุทธประสาท. (2551). **Pop Culture: วัฒนธรรมป๊อป.** ม.ป.ท.

นิวัติ พุทธประสาท. (2556). **ทำความเข้าใจกับคำว่า Pop Culture.** ม.ป.ท.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. (2525). **ความเข้าใจในศิลปะ.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์. (2523). **ตามพรลิงค์.** วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ประภาเพ็ญ สุวรรณและสวิง สุวรรณ. (2536). **พฤติกรรมศาสตร์ พฤติกรรมสุขภาพและสุขศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เจ้าพระยาการพิมพ์.

ประยูร อุลุชาฎะ และศิลป์ชัย ชิ้นประเสริฐ. (2533). “ความหมายและลักษณะของศิลปะไทย,” ใน **ศิลปะกับสังคมไทย.** หน้า 1-54. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

ปลั่ง ศัพทวณิช, กริ่ม ดุลยวณิช, และทองอยู่ ศัพทวณิช. (2473). หนังสืออนุสรณ์งานศพ พ่อครูแกร ณ วัดสระเกศ เมื่อวันที่ 16 กรกฎาคม 2473. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ศรีหงส์.

ปาริฉัตร ตั้งพันธ์ประเสริฐ. (2550). **ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับองค์การ กับ ผลการปฏิบัติงานของพนักงาน: กรณีศึกษา พนักงานของบริษัท เธียรสุรัตน์ จำกัด.** ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาจิตวิทยาอุตสาหกรรมและองค์การ ภาควิชามนุษยศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือปีการศึกษา.

ผ่องพันธุ์ มณีรัตน์. (2521). **การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม.** กรุงเทพฯ :โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. (2545). เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง. ใน **การแสดงและการออกแบบ**, หน้า 23-46. กรุงเทพมหานคร. ไอเดียสแควร์.

พ่วง มีนอก. (2529). **สุนทรียศาสตร์.** กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาศาสนาและปรัชญา มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

พิสูตร ยังเขียวสด. **(สัมภาษณ์).** กรรมการผู้จัดการ นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์). 26 มิถุนายน 2553. 10 กรกฎาคม 2555. 1 กรกฎาคม 2556. 15 กันยายน 2557. 12 ตุลาคม 2557. 29 ธันวาคม 2557. 23 เมษายน 2559. 1 มิถุนายน 2559. 19 มิถุนายน 2559

มัทนี รัตนิน, (2555). **ศิลปะการแสดงละคอน: หลักการเบื้องต้น และการฝึกซ้อม.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มัทนี รัตนิน. (2546). **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มัทนี รัตนิน. (2551). **พัฒนาการของนาฏศิลป์และการละคอนสมัยใหม่.** ใน ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, หน้า 72-173. พิมพ์ครั้งที่2. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.

ยุทธ อุทธยานินทร์ **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ประจำสาขาศิลปะการแสดง คณะมนุษย์ศาสตร์และประยุกต์ศิลป์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย. 12 เมษายน 2559.

ยุพิน กุลนิตย์, (2550). **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายสาคร ยังเขียวสด จ.ภ. ศิลปินแห่งชาติสาขาการแสดง (หุ่นละครเล็ก) พุทธศักราช 2539.** กรุงเทพมหานคร: บริษัท เจวาน แอดเวอร์ไทซิ่ง โซลูชั่น จำกัด.

ยุพิน กุลนิตย์. **(สัมภาษณ์).** ผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์และการแสดง นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์). 20 กรกฎาคม 2556. 24 มิถุนายน 2556. 20 กันยายน 2557.

ระวิวรรณ วรรณวิไชย. **นาฏยศิลป์เพื่อเด็กที่มีความบกพร่องทางการได้ยิน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2530). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปี 2530.** กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). **พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ ไทย-อังกฤษ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. (2556). ภาพบนเวที. ใน **ปริทัศน์ศิลปการละคร**, หน้า 153-168. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลีโอ ตอลสตอย. (2528). **ศิลปะคืออะไร.** แปลโดย สิทธิชัย แสงกระจ่าง. ใน นิตยสารถนนหนังสือพิมพ์. ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สแมค คอร์ปอเรชัน จำกัด

วรรณศักดิ์ ศิริหล้า **(สัมภาษณ์).** อาจารย์พิเศษ สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 21 พฤษภาคม 2558. 8 มิถุนายน 2558.

วรากร เพ็ญศรีนุกูล. (2550). **นาฏศิลป์สร้างสรรค์ความเชื่อหลังความตายของครูโนราห์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วัชรา คลายนาทร. (2530). **สังคมวิทยาเบื้องต้น.** กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิชย์.

วิชชุตา วุธาทิตย์. **(สัมภาษณ์).** อาจารย์ ประจาภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 11 เมษายน 2556.

วิทยากร เชียงกูล. (2542). **ศึกษาบทบาทและความคิดอาจารย์ป่วย อึ๋งภากรณ์.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: มิ่งมิตร.

วิลาวัณย์ เศวตเศรนี. (2549). **การสร้างสรรค์ประดิษฐ์และการประยุกต์ศิลปะหุ่นไทยเพื่อเป็นสื่อการเรียนรู้.** รายงานการวิจัย, ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

วีระศิลป์ ช้างขนุน **(สัมภาษณ์).** ผู้ชำนาญการพิเศษ ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย และอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. 9 พฤษภาคม 2559.

ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์. (2553). หนังสือไทยโบราณ. ใน **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่ม 32**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ.

สดใส พันธุมโกมล. (2542). **ศิลปะของการแสดง (ละครสมัยใหม่).** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สดใส พันธุมโกมล. (2556). แนวทางการนำเสนอ. ใน **ปริทัศน์ศิลปการละคร**, หน้า 35-65. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สดใส พันธุมโกมล. (2556). ประเภทของละคร. ใน **ปริทัศน์ศิลปการละคร**, หน้า 15-34. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สถาพร สนทอง. **(สัมภาษณ์).** ข้าราชการบำนาญ สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร. 9 ตุลาคม 2557

สทาศัย พงศ์หิรัญ. (2557). **ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์

สทาศัย พงษ์หิรัญ. (สัมภาษณ์). อาจารย์ประจำ สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 6 ตุลาคม 2557. 9 ตุลาคม 2558. 10 พฤษภาคม 2558. 16 ธันวาคม 2558.

สน สีมาตรัง, เยาวนุช เวศร์ภาดา และพัชรี ศกศวัตเมฆินทร์. (2540). **หุ่นละครเล็ก: สื่อลีลาศิลป์สืบทอดจิตวิญญาณไทย.** กรุงเทพมหานคร: แปลน พริ้นติ้ง.

สมพร ฟูราจ. (2554). **Mime: ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สมพิศ ยังเขียวสด **(สัมภาษณ์).** ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์). 12 ธันวาคม 2556. 3 พฤศจิกายน 2557. 13 กรกฎาคม 2559.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. (2528). **การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม: แนวทางศึกษา วิเคราะห์และวางแผน.** ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สราวุฒิ ตรีอภินัย. **(สัมภาษณ์).** Integrated Marketing and Communications and Creative Director. 30 พฤศจิกายน 2558.

สามมิติ สุขบรรจง. (2548). **แอนน์ โบการ์ท ผู้ปฏิวัติทฤษฎีการแสดงในยุคหลังสมัยใหม่.** ม.ป.ท.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. (2552). **เศรษฐกิจสร้างสรรค์ (The Creative Economy).** กรุงเทพมหานคร: บริษัท บี.ซี. เพรส (บุญชิน) จำกัด.

สุเชาวน์ พลอยชุม. (2545). **สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงาม และศิลปะ.** กรุงเทพมหานคร: มหามกุฎราชวิทยาลัย.

สุพัตรา สุภาพ. (2528). **สังคมและวัฒนธรรมไทย ค่านิยม: ครอบครัว: ศาสนา: ประเพณี.** พิมพ์ครั้งที่5. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพาณิชย์.

สุภางค์ จันทวานิช. (2550). **ทฤษฎีสังคมวิทยา.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภางค์ จันทวานิช. (2556). **วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ.** พิมพ์ครั้งที่ 21. กรุงเทพมหานคร:สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมิตร เทพวงษ์. (2548). **การไหว้ครูในพิธีไหว้ครูสำหรับการแสดงของไทย.** กรุงเทพมหานคร: เดียนสโตร์.

สุมิตร เทพวงษ์. (2554). **นาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อความสมานฉันท์ในสังคมไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรินทร์ ยังเขียวสด. **(สัมภาษณ์).** ศิลปินหุ่นละครเล็ก และรองกรรมการผู้จัดการ นาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก (โจหลุยส์). 25 มิถุนายน 2553. 26 มิถุนายน 2553. 27 สิงหาคม 2557. 23 พฤศจิกายน 2558. 11 กรกฎาคม 2559. 23 เมษายน 2559.

อนุสรณ์ ลิ่มมณี. (2542). **การอธิบายกับการวิเคราะห์ทางการเมือง: ข้อพิจารณาเบื้องต้น ในเชิงปรัชญาสังคมศาสตร์**. กรุงเทพมหานคร: โครงการผลิตตาราและเอกสารการสอน คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อาคม เติมพิทยาไพสิฐ. Thailand’s Creative Economy. ใน **กิจกรรมปรับกระบวนทัศน์ของประเทศสู่เศรษฐกิจสร้างสรรค์**. 26 มีนาคม 2553 ณ ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ จังหวัดกรุงเทพมหานคร.

อิทธิสุนทร วิชัยลักษณ์**. (สัมภาษณ์).** ผู้สร้างสรรค์ภาพยนตร์เรื่อง “โหมโรง”. 6 มกราคม 2557.

อิราวดี ไตลังคะ. (2546). **ศาสตร์และศิลป์แห่งการเล่าเรื่อง.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

<u>ภาษาต่างประเทศ</u>

Allain, Paul & Harvie, Jen. (2006). **Theatre and Performance.** New York: Routledge.

Ambrosio, N. (1999). **Learning about Dance: An Introduction to Dance as Art Form and Entertainment.** USA: Kendall/Hunt.

Cheney, G. (1989). **Basic concept in modern dance: A creative appoarch (3rd ed.).** Canada : Princeton Book.

Emile Durkheim (1893). An Introduction to Four Major Works. **Division of Labour in Society.** Beverly Hills, CA: Sage Publications, Inc.

Freytag, G. (2004). **Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art.** Hawaii: University Press of the Pacific.

Huntington, S. (2002). **The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order**. New York: The Free Press.

Kingsley, D. (1964). **Human Society.** New York: The Macmillan Company.

Kroeber, Alfred L. and C. Kluckhohn. (1952). **Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions**, Harvard University, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Vol 47.

P.E.E. Fernando. (1959). An Account of the Kandyan Mission Sent to Siam in 1750. **The Ceylon Journal of Historical and Social Studies**, Vol. 1, No. 1 .

Robert, A., & Hutera, D. (1988). **The Dance Handbook.** New York: G.K.Hall

Robert, G., (2011). MERCE CUNNINGHAM. In Bremser, M., and Sanders L (eds.), **Fifty Contemporary Choreographers** (2nd ed.). pp.105-110. New York: Routledge.

Roberts, R. (2012). **Joe Louis: Hard Times Man**. London: Yale University Press.

Rogers, Dorothy. (1972). **The Psychology of Adolescence**. 2nd ed. New York: Appletion Century Crofts, Education Division Meredith Corporation.

Steeh, J. (1982). History of Ballet and Modern Dance. London: Bison Book.

Stumpf, S. (1989). **Philosophy: History & Problems**. Singapore: McGraw-Hill

Wilbur, Schramm, and Donald F., Roberts eds. (1974). **Nature of Communication Between Human.** In The Process and Effects of Mass Communication. Urbana Illinois: University of Illinois Press.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ก
สื่อประชาสัมพันธ์การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์
เรื่อง “ละคอนเล็ก”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพใบปิดประกาศประชาสัมพันธ์การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง "ละคอนเล็ก" จัดแสดงผลงานการสร้างสรรค์การแสดง วันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2558 เวลา 13.30 น. ณ โรงละคร เดอะ สเตจ โครงการเอเซียทีค เดอะ ริเวอร์ฟร้อนท์ (The Stage, Asiatique: The Riverfront)

สูจิบัตรประกอบการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง

"ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่"

บอร์ดนิทรรศการ ประกอบการแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง

“ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่

ภาคผนวก ข

ตัวอย่างแบบสอบถามปลายเปิดสำหรับผู้เชี่ยวชาญ และผู้เกี่ยวข้องทางการแสดง
ในการเก็บข้อมูล สำหรับการวิจัย เรื่อง
“ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจใน
ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. แบบสอบถามปลายเปิดสำหรับผู้เชี่ยวชาญ และผู้เกี่ยวข้องทางการแสดง นาฏศิลป์ และการแสดงหุ่นละครเล็ก เรื่อง “การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

<u>แบบสอบถามที่ 1</u> แบบสอบถามปลายเปิดใช้สำรวจความคิดเห็น

ชื่อ_____ เพศ _____อายุ _____ปี

ความเชี่ยวชาญทางด้าน_____อาชีพ_____สถานที่ทำงาน_____

ผลงานโดดเด่น_____

<u>คำชี้แจ้ง</u> ข้อมูลที่ได้จากแบบสอบถามนี้ ผู้ศึกษาจะได้นำไปประกอบการออกแบบ “การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

1. คุณรู้จักหุ่นละครเล็กมากน้อยเพียงใด ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กตามความเข้าใจของคุณ คืออะไร

_____

2. จากประสบการณ์ที่ผ่านมาของคุณ คุณคิดว่าคนรุ่นใหม่ในยุคปัจจุบันนิยมชมการแสดงประเภทใด แบบใด เพราะอะไร

_____

3. หากมีการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ชม คุณคิดว่าควรจะคำนึงถึงเรื่องใดสิ่งใดบ้าง และควรมีวิธีสื่อสารกับคนรุ่นใหม่อย่างไรในยุคของโลกแห่งการสื่อสาร_____

4. หากมีการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ชม คุณคาดหวังว่าจะเห็นอะไร แสดงที่ไหน มีรูปแบบ และการใช้เทคนิคพิเศษหรือไม่อย่างไร

_____

5. คุณมีความคิดในเรื่องความเชื่อ พิธีกรรม คำสาปแช่ง ครอบครู ของขลัง หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และวิญญาณในหุ่นหรือวัตถุโบราณกับคนรุ่นใหม่อย่างไร ควรนำเสนอหรือไม่ เพราะอะไร หากควร จะนำเสนอในแง่ใด และรูปแบบใด_____

6. คุณคิดเห็นอย่างไรที่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย ได้รับรางวัลการแสดงทางวัฒนธรรมยอดเยี่ยม จากการประกวดหุ่นโลก 2006 และ 2008 คุณคิดว่าหุ่นละครเล็กมีศักยภาพในการสร้างกระแสความนิยมในชาวต่างชาติได้หรือไม่ อย่างไร_____

7. คุณคิดว่าเป็นไปได้หรื อไม่ที่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจะสูญหายไปจากประเทศไทยอีกครั้ง ถ้าเป็นไปได้ คุณคิดว่าเป็นเพราะสาเหตุใด และมีวิธีป้องกันอย่างไร

_____

8. คุณคิดว่าทำอย่างไรให้คนรุ่นใหม่หันมาสนใจ เข้าใจ และกลับนิยมมาชมหุ่นละครเล็ก

_____

9. คุณคิดว่ากลุ่มคนรุ่นใหม่ในปัจจุบัน เป็นพลังสำคัญผลักดันในการอนุรักษ์และสืบสานศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กหรือไม่ มากน้อยเพียงใด และเราจะสามารถดึงศักยภาพนี้มาต่อยอดได้อย่างไร

_____

2. แบบสอบถามปลายเปิดสำหรับคนรุ่นใหม่ เรื่อง “การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

<u>แบบสอบถามที่ 1</u> แบบสอบถามปลายเปิดใช้สำรวจความคิดเห็น

ชื่อ_____ เพศ _____อายุ _____

ภูมิลำเนาเดิม_____อาชีพ_____สถานที่ศึกษา/ทำงาน_____

ระดับการศึกษา ☐ มัธยมต้น ☐ มัธยมปลาย ☐ ปริญญาตรี ☐ ปริญญาโท ☐ ปริญญาเอก ☐ อื่นๆ สาขาวิชา_____

<u>คำชี้แจ้ง</u> ข้อมูลที่ได้จากแบบสอบถามนี้ ผู้ศึกษาจะได้นำไปประกอบการออกแบบ “การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

1. คุณชอบชมการแสดงประเภทไหน และคิดว่าคนรุ่นใหม่ นิยมชมการแสดงอะไร ประเภทใดในปัจจุบัน

_____

2. หากคุณนึกถึงการแสดงไทย ที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติ คุณจะนึกถึงอะไรเป็น 2 อย่างแรก และคุณเคยไปชมหรือ ไม่อย่างไร_____

3. คุณรู้จักหุ่นละครเล็กหรือไม่ หากรู้จัก ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กตามความเข้าใจของคุณ คืออะไร

_____

4. หลังจากชม VDO CLIP การแสดงหุ่นละครเล็กแล้ว มีความคิดเห็น และรู้สึกอย่างไรกับการแสดงหุ่นละครเล็ก

_____

5. หากมีการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่ชม คุณคาดหวังว่าจะเห็นอะไร แสดงที่ไหน มีรูปแบบ และเทคนิคอย่างไร

_____

6. คุณมีความคิดเห็นอย่างไรในเรื่องความเชื่อ พิธีกรรม คำสาปแช่ง ครอบครู ของขลัง หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และวิญญาณในหุ่น หรือวัตถุโบราณ แล้วคุณเชื่อหรือไม่ อย่างไร และทำไม

_____

7. คุณคิดเห็นอย่างไรที่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทย ได้รับรางวัลการแสดงทางวัฒนธรรมยอดเยี่ยม จากการประกวดหุ่นโลก 2006 และ 2008 คุณคิดว่าหุ่นละครเล็กมีศักยภาพในการสร้างกระแสความนิยมในชาวต่างชาติได้หรือไม่

_____

8. คุณคิดว่าเป็นไปได้หรื อไม่ที่ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กจะสูญหายไปจากประเทศไทยอีกครั้ง ถ้าเป็นไปได้คุณคิดว่าเป็นเพราะสาเหตุใด และมีวิธีป้องกันอย่างไร

_____

9. คุณคิดว่าทำอย่างไรให้คนรุ่นใหม่หันมาสนใจ เข้าใจ และกลับนิยมมาชมหุ่นละครเล็ก

_____

ภาคผนวก ค

ตัวอย่างแบบประเมินผลงานการแสดงดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แบบประเมินผลงานการแสดงนาฏยศิลป์
การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ประจำปีการศึกษา 2558
โดยนิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจง

1. แบบประเมินฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อตรวจสอบความพึงพอใจและความเข้าใจของการเข้ารับชมผลงานการแสดงนาฏยศิลป์ โดยไม่มีคำตอบถูกหรือผิด ซึ่งขอความร่วมมือจากผู้ตอบแบบประเมินทุกท่านในการให้คำตอบที่ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด และคำตอบของท่านจะเป็นแนวทางในการพัฒนางานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ในโอกาสต่อไป

2. การแสดงผลงานดุษฎีนิพนธ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ปีการศึกษา 2558 ครั้งนี้ ได้แก่ “ละคอนเล็ก” การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่

3. แบบประเมินฉบับนี้มี 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมิน จำนวน 1 หน้า

ตอนที่ 2 แบบประเมินความพึงพอใจในผลงาน การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ จำนวน 2 หน้า

ตอนที่ 3 แบบประเมินความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก จำนวน 1 หน้า

4. ขอความร่วมมือในการตอบแบบประเมินฉบับนี้ให้ครบทุกการแสดงหรือมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ทั้งนี้เพื่อให้ได้ข้อมูลที่สมบูรณ์มากที่สุดและนำไปใช้ประโยชน์ในการวิจัยได้ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบประเมิน

คำชี้แจง : โปรดทำเครื่องหมาย √ ลงในช่อง ☐ ให้ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด

1. วันที่ท่านเข้ารับชมการแสดง

☐ วันอังคารที่ 1 ธันวาคม 2558 ☐ วันพุธที่ 2 ธันวาคม 2558

2. เพศ

☐ ชาย ☐ หญิง

3. อายุ

☐ 10 – 12 ปี ☐ 13 – 17 ปี ☐ 18 – 21 ปี ☐ 22 – 25 ปี

☐ 26 – 30 ปี ☐ 31 – 35 ปี ☐ 36 – 40 ปี ☐ มากกว่า 40 ปี

4. สถานภาพ

☐ นักเรียน

ระดับชั้น ☐ ประถมศึกษา ☐ มัธยมศึกษาตอนต้น ☐ มัธยมศึกษาตอนปลาย

☐ นิสิต / นักศึกษา

ระดับชั้น ☐ ปริญญาตรี ☐ ปริญญาโท ☐ ปริญญาเอก

☐ ครู / อาจารย์ / พนักงานมหาวิทยาลัย

☐ พนักงานรัฐวิสาหกิจ / พนักงานของรัฐ / พนักงานเอกชน

☐ ศิลปินอิสระ

☐ อื่น ๆ (โปรดระบุ)

.....

5. ประสบการณ์ในการชมการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์

☐ ไม่เคย ☐ 1-3 ครั้ง/ปี ☐ 4-6 ครั้ง/ปี

☐ 7-10 ครั้ง/ปี ☐ มากกว่า 10 ครั้ง/ปี

6. ประสบการณ์ในการชมศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

☐ ไม่เคย ☐ 1-3 ครั้ง/ปี ☐ 4-6 ครั้ง/ปี

☐ 7-10 ครั้ง/ปี ☐ มากกว่า 10 ครั้ง/ปี

7. ท่านทราบข่าวการจัดการแสดงนาฏยศิลป์ครั้งนี้จากช่องทางใด (ตอบได้มากกว่า 1 ข้อ)

☐ ครู/อาจารย์ ☐ เพื่อน/คนรู้จัก ☐ คนในครอบครัว

☐ ป้ายประชาสัมพันธ์ ☐ สื่อออนไลน์ ☐ อื่น ๆ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตอนที่ 2 แบบประเมินความพึงพอใจในผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจใน ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่

คำชี้แจง : โปรดทำเครื่องหมาย √ ลงในช่อง ☐ ให้ตรงกับข้อเท็จจริงของท่านมากที่สุด

1. โปรดทำเครื่องหมาย √ ให้ตรงกับหมายเลขตามระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึกของท่าน

ลำดับ	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
		5	4	3	2	1
1	**แนวความคิดในการแสดง (Concept)**					
2	**ด้านบทการแสดง (Plot)**					
	2.1 การลำดับเรื่องราวในการแสดง					
	2.2 การสื่อสารเรื่องราวในการแสดง					
	2.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและบทการแสดง					
3	**ด้านนักแสดง (Performer)**					
	3.1 จำนวนนักแสดง					
	3.2 ความสามารถหรือทักษะของนักแสดง					
	3.3 ความสอดคล้องของแนวความคิดและนักแสดง					
4	**ด้านการออกแบบลีลา (Choreography)**					
	4.1 ความงดงามของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง					
	4.2 การสื่อความหมายของลีลาหรือท่วงท่าในการแสดง					
	4.3 ความสอดคล้องของแนวคิดและการออกแบบลีลา					
5	**ด้านการออกแบบดนตรี (Music)**					
	5.1 อารมณ์และความรู้สึกของดนตรีประกอบการแสดง					
	5.2 แนวเพลงหรือวิธีการที่เลือกใช้ดนตรีในการแสดง					

ลำดับ	หัวข้อรายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจหรือความรู้สึก				
		มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด
		5	4	3	2	1
6	**ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง (Props)**					
	6.1 อุปกรณ์ประกอบฯ สอดคล้องกับแนวความคิด					
7	**ด้านการออกแบบพื้นที่แสดง (Acting Area)**					
	7.1 ขนาดของพื้นที่ที่ใช้ในการแสดงผลงาน					
	7.2 ความคุ้มค่าในการใช้สอยพื้นที่ในการแสดง					
	7.3 บรรยากาศของพื้นที่ในการแสดง					
8	**ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume)**					
	8.1 ความสวยงามของรูปแบบหรือสีของเครื่องแต่งกาย					
	8.2 ความสอดคล้องของแนวความคิดและเครื่องแต่งกาย					
9	**ด้านการออกแบบแสง (Lighting)**					
	9.1 แสงมีความสอดคล้องกับการแสดง					

2. ข้อเสนอแนะหรือข้อที่ควรปรับปรุงในการจัดแสดงผลงานครั้งต่อไป

.....

.....

.....

3. ถ้าหากว่ามีการจัดนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในโอกาสต่อไป ท่านจะ

☐ ไม่มาชมการแสดง ☐ ยังไม่แน่ใจ ☐ มาชมการแสดงแน่นอน

ขอขอบพระคุณทุกท่านที่ร่วมตอบแบบประเมิน

แบบประเมินความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก

โปรดตอบคำถามตามความเข้าใจของท่านหลังชมการแสดงเรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่

1. ผู้สร้างสรรค์หุ่นละครเล็กขึ้นเป็นคนแรก คือ

☐ ครูแกร ศัพทวณิช ☐ ครูสาคร ยังเขียวสด

2. ผู้ฟื้นลมหายใจของหุ่นละครเล็กในงานท่องเที่ยวไทย ปี พ.ศ. 2528 คือ

☐ ครูแกร ศัพทวณิช ☐ ครูสาคร ยังเขียวสด

3. หุ่นละครเล็ก ประกอบไปด้วยศิลปะแขนงใดบ้าง

☐ ประติมากรรม ☐ จิตรกรรม ☐ นาฏศิลป์ ☐ คีตศิลป์

☐ วรรณกรรม ☐ หัตถศิลป์ ☐ ประณีตศิลป์ ☐ ถูกทุกข้อ

4. หุ่นละครเล็ก ใช้ผู้เชิดทั้งหมดกี่คนต่อหุ่น 1 ตัว

☐ 1 คน ☐ 2 คน ☐ 3 คน ☐ 4 คน

5. คุณคิดว่าหัวใจหลักและเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก คืออะไร

.....

.....

.....

6. ในฐานะคนรุ่นใหม่ คุณมีความคิดเห็นอย่างไรต่อศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก และจะมีส่วนช่วยในการอนุรักษ์ สืบสานศิลปะการแสดงประเภทนี้อย่างไร

.....

.....

.....

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7. หลังจากชมผลงานการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในหุ่นละครเล็กในครั้งนี้ คุณรู้จักหุ่นละครเล็กมากขึ้นหรือไม่

.....

.....

.....

ขอขอบคุณทุกท่านที่ให้ความร่วมมือในการตอบแบบประเมิน

ชนันญา ชูนาค
นิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

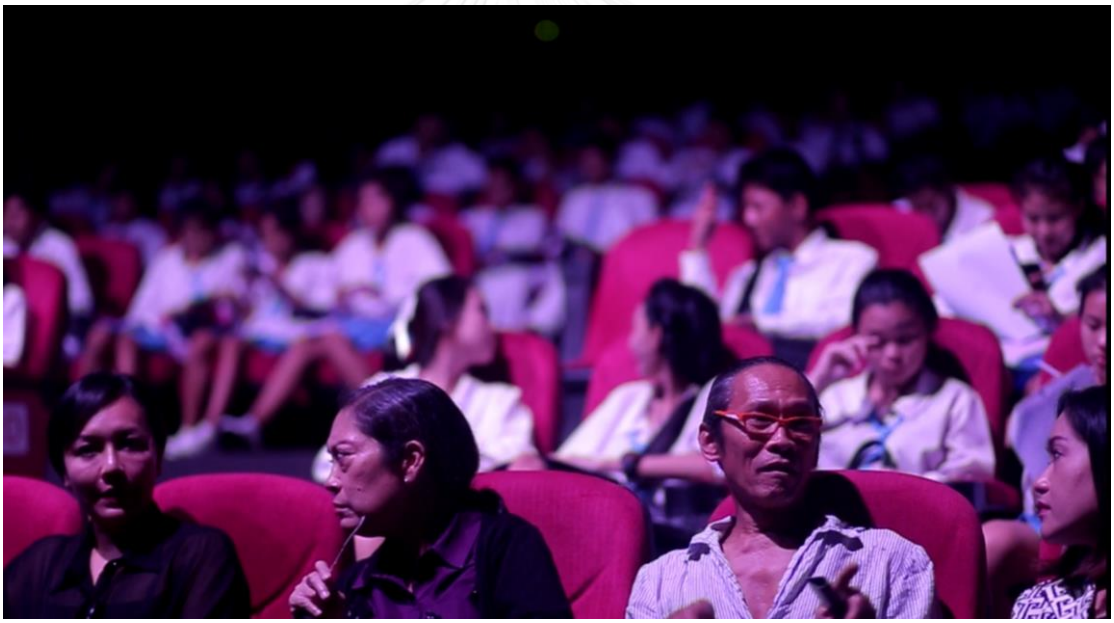
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก ง

นิทรรศการ และประมวลภาพบรรยากาศในการแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรยากาศก่อนการแสดงผลงานการสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”



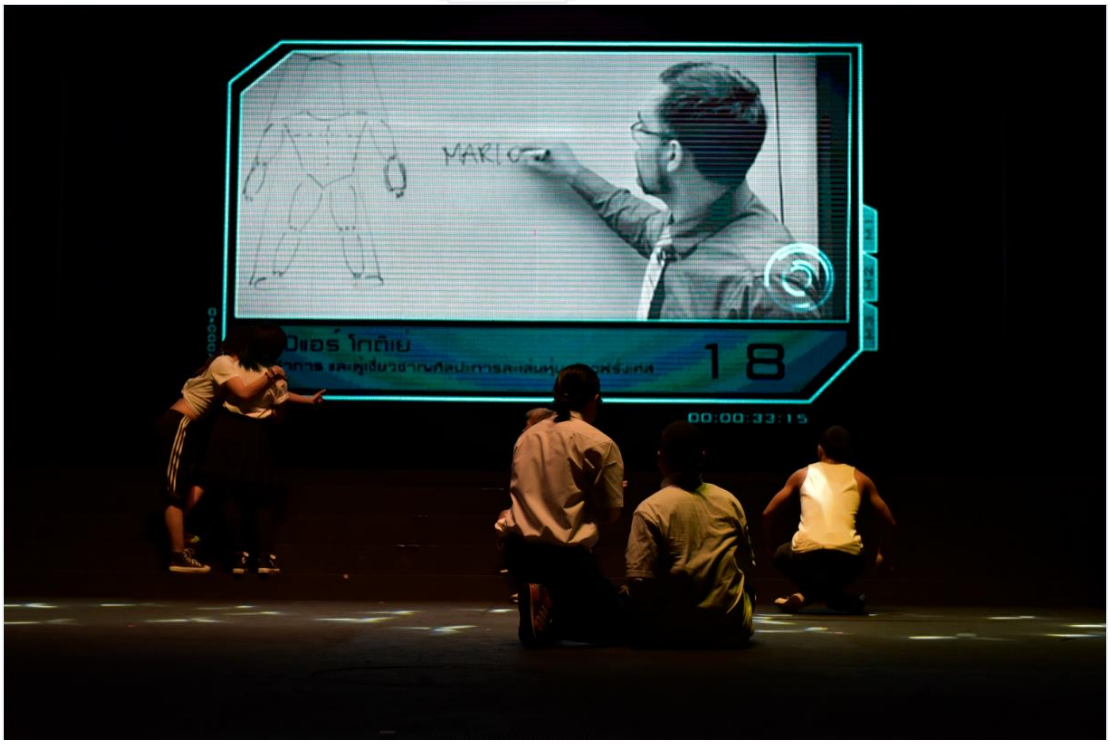
บรรยากาศก่อนการแสดงผลงานการสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

“การสาธิตการเชิดหุ่นละครเล็ก” ก่อนการแสดงผลงานการสร้างสรรค์ เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

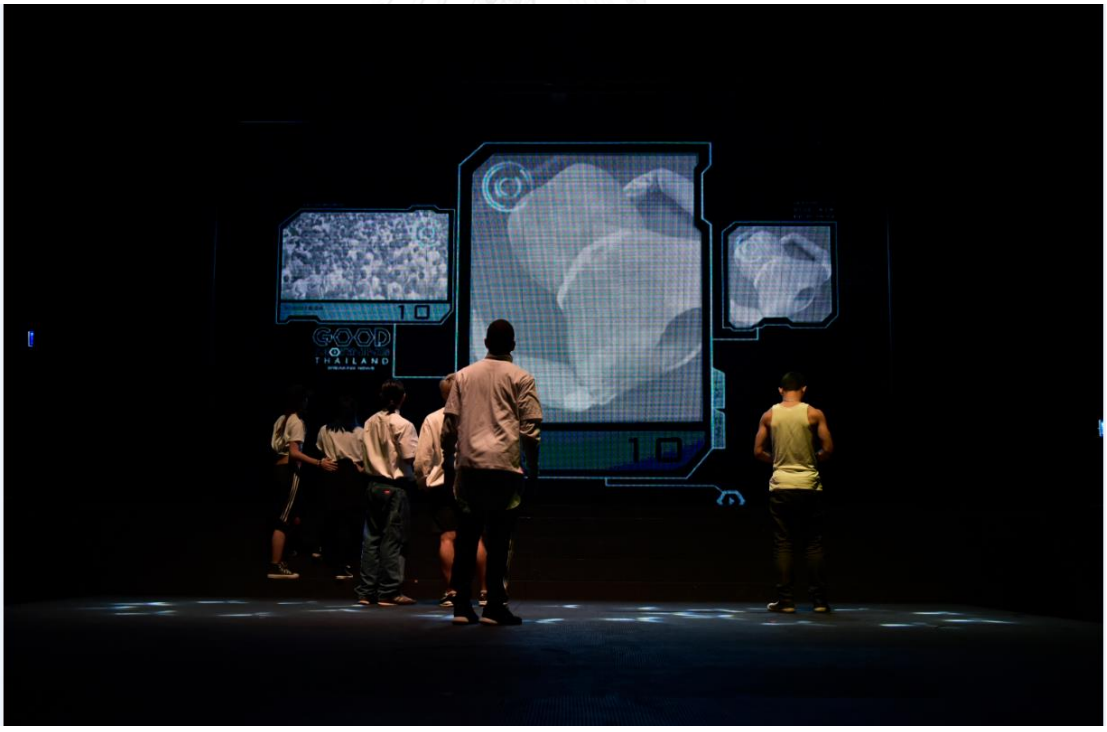
ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 1 ฉาก 1 สวนอัมพร

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” องก์ 1 ฉาก 2 สงครามโลกครั้งที่ 2



ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” องก์ 1 ฉาก 2 โลกอนาคต



ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 1 ฉาก 2 โลกอนาคต

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 1 ฉาก 2 โลกอนาคต

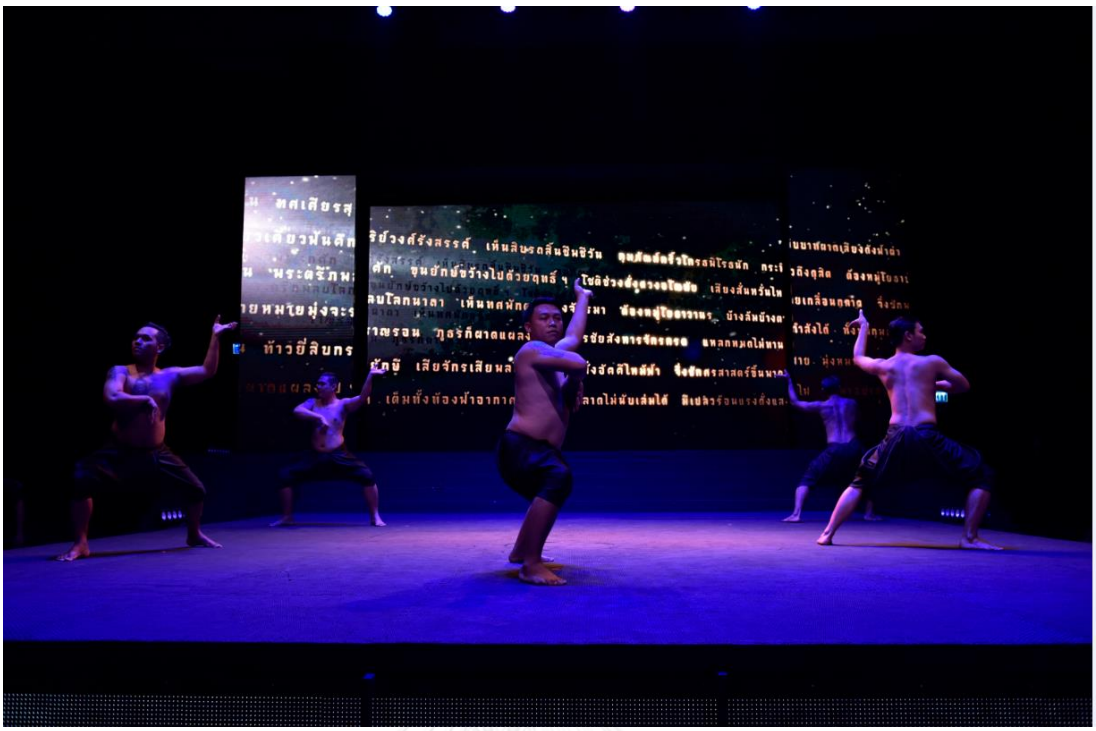
ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

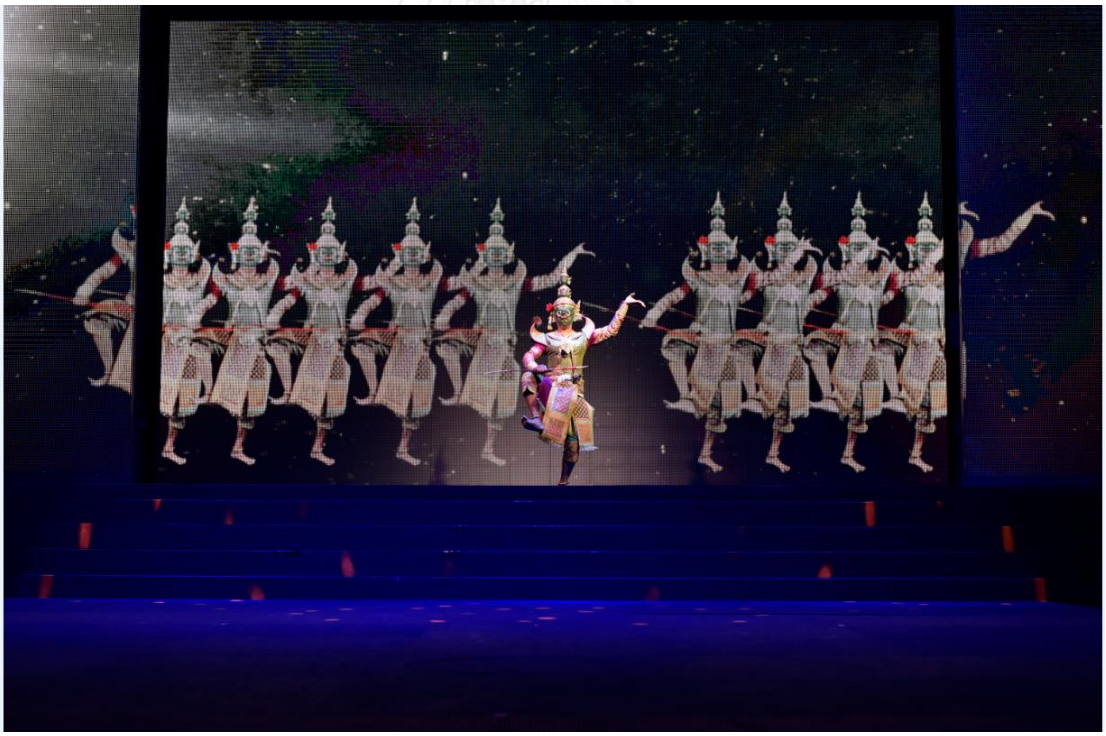
องก์ 1 ฉาก 2 โลกอนาคต

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 1 ฉาก 2 โลกอนาคต

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”
องก์ 2 ฉาก 1 ไหว้ครู และเต้นเสา ถีบเหลี่ยม





ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 2 ฉาก 2 สืบสานตำนานศิลป์

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก” องก์ 2 ฉาก 2 สืบสานตำนานศิลป์

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”องก์ 2 ฉาก 3 ผสานศิลป์ และจิตใจ

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 2 ฉาก 3 สืบสานตำนานศิลป์ ตอน “ผสานศิลป์ และจิตใจ”

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 2 ฉาก 3 สืบสานตำนานศิลป์ ตอน “จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก”

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 2 ฉาก 3 สืบสานตำนานศิลป์ ตอน “จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก”

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 2 ฉาก 3 สืบสานตำนานศิลป์ ตอน “จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก”

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 2 ฉาก 3 สืบสานตำนานศิลป์ ตอน “จิตวิญญาณของหุ่นละครเล็ก”

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 3 ฉาก 1 เชิดชูครูแผ่นดิน

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดง เรื่อง “ละคอนเล็ก”

องก์ 3 ฉาก 1 เชิดชูครูแผ่นดิน

ผู้สร้างสรรค์ พร้อมครอบครัว และทีมงานจาก เรื่อง “ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็ก สำหรับคนรุ่นใหม่”

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวชนันญา ชูนาค เกิดเมื่อวันที่ 17 เมษายน พ.ศ. 2524 ที่จังหวัดกรุงเทพมหานคร ด้วยความรักในศิลปะ ทั้งนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก ดุริยางคศิลป์ (ประพันธ์เพลง ขับร้อง และเปียโน) และศิลปการละคร มาตั้งแต่เล็ก จึงเลือกศึกษาต่อ และทำงานทางด้านศิลปกรรมศาสตร์มาโดยตลอด โดยมีประวัติการศึกษา และการทำงาน ดังนี้

ปีการศึกษา 2546

สำเร็จการศึกษาจากหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ปีการศึกษา 2549

สำเร็จการศึกษาจากหลักสูตร Master of Arts in Text and Performance Studies, Faculty of Arts and Humanities, King's College University, UK

ปีการศึกษา 2550

สำเร็จการศึกษาจากหลักสูตร Master of Fine and Applied Arts in Popular Music, Faculty of Arts and Social Sciences, Kingston University, UK

ปีการศึกษา 2553

เข้าศึกษาต่อหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปีพุทธศักราช 2548 – 2552

PR, Marketing and Events Manager และ Import & Export Manager ที่ Catering UK Ltd., UK

ปีพุทธศักราช 2552 – 2555 กรรมการผู้จัดการ บริษัท ไทยสแควร์ อินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด

ปีพุทธศักราช 2555 – ปัจจุบัน ผู้ช่วยกรรมการผู้จัดการ ผู้อำนวยการฝ่ายบริหาร และผู้อำนวยการฝ่ายการตลาด บริษัท โจหลุยส์ เธียร์เตอร์ จำกัด และ บริษัท โจ หลุยส์ ควิซีน จำกัด

กรรมการผู้จัดการ บริษัท ไอ – มิวส์ จำกัด