สุนทรีย์มียี่ห้อ?:
มองละครเวทีไทยร่วมสมัยในวัฒนธรรมบริโภค

ดังกมล ณ ป้อมเพชร*

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อนำเสนอผลการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างละครเวทีไทยร่วมสมัยกับวัฒนธรรมบริโภค นับตั้งแต่มูลเหตุที่ละครเวทีซึ่งเป็นสุนทรียศาสตร์แบบตะวันตกได้เข้ามาเป็นศิลปะชั้นสูงของสังคมชั้น "ผู้นำ" ไทย วิสัยในการบริโภคละครเวทีของคนไทย อันหมายถึงการใช้เพื่อเสพ การใช้เพื่อเรียนรู้ และการใช้เพื่อสร้างสรรค์ ความสัมพันธ์และ/หรือขัดแย้งกันระหว่างละครเวทีที่เป็นสุนทรียศาสตร์ตะวันตกกับสุนทรียศาสตร์ท้องถิ่น อิทธิพลของทุนนิยมใหม่, พหุวัฒนธรรม, และ "ตราสินค้า" อันเป็นผลิตผลของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่มีต่อละครเวทีไทยร่วมสมัย ทั้งนี้ เพื่อให้ได้แนวทางที่เหมาะสมในการบริโภคละครเวทีทั้งสามลักษณาการ เพื่อการพัฒนาที่ยั่งยืนของศิลปะแขนงนี้ในสังคมไทย

---

*อาจารย์ ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำว่า "ยี่ห้อ" ดูจะเป็นคำแสลงหูเมื่อมาอยู่คู่กับคำที่กล่าวถึงศิลปะ "ชั้นสูง" อย่างละครเวที แต่เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่าละครเวทีก็ดำผุดดำว่ายอย่างกระเสือกกระสนพอควรในกระแสอันเชี่ยวกรากของวัฒนธรรม "บ้ายี่ห้อ" แบบบริโภคนิยมในสังคมไทยสมัยโลกาภิวัตน์ บทความชิ้นนี้เป็นการมองภาพการเติบโตของละครเวทีไทยร่วมสมัยที่เป็นไปในแนวราบมากกว่าแนวดิ่ง,หรือที่บางคนกล่าวหาว่าเป็นการโตช้าและเตี้ยแกร็น, ว่าแท้จริงแล้วเป็นผลจากมายาคติในสังคมไทยเอง ที่ได้รับการขับเน้นให้เข้มข้นขึ้นด้วยปรัชญาของลัทธิบริโภคนิยม ซึ่งมีอยู่ในการเสพ-สร้างสรรค์ละครเวทีของคนไทย ทั้งที่เห็นอย่างโจ่งแจ้งและที่แฝงตัวอยู่อย่างลึกลับ

วัฒนธรรมทุนนิยมและบริโภคนิยมเกิดขึ้นจากการกำหนดรสนิยมโลกาภิวัตน์ขึ้นมาเพื่อผลประโยชน์สูงสุดทางการผลิตและการค้า เช่นการทำให้แมคโดนัลด์ เพลงป๊อปอเมริกัน และภาพยนตร์ฮอลลีวูดเผยแพร่ไปทั่วโลกจนกลายเป็นวัฒนธรรมมวลชน หากผู้บริโภคต้องการอยู่ในกระแสวัฒนธรรมหลักก็ไม่มีสิทธิเลือกที่จะฝังตัวอยู่กับวัฒนธรรมย่อยของตน วัยรุ่นหนุ่มสาวที่อยู่ในวัฒนธรรมเมืองหลวงย่อม "เดินเล่นเพื่อให้คนมอง" อยู่แถวสยามสแควร์ สยามเซ็นเตอร์ ดิสคัฟเวอรี หรือสยามพารากอน มากกว่าเดินห้างดั้งฮั่วเส็ง บางลำภู หรือห้างสรรพสินค้าใกล้สถานศึกษาแต่มีภาพลักษณ์ไม่นำสมัย เมื่อหิวแต่เงินน้อยต้องเดินเข้าแมคโดนัลด์ แม้จะเห็นรถข้าวไข่เจียวอยู่ใกล้ๆ ต้องวิ่งไล่ดูหนังฝรั่งเพื่อไปคุยกับเพื่อนวัยรุ่นด้วยกัน ต้องฟังเพลงฮิปฮอปทั้งที่ไม่เข้าใจเนื้อเพลงและยังแอบฮัมเพลงลูกทุ่งที่ตนได้ยินติดหู ฯลฯ และยิ่งไปกว่านั้นหากต้องการเป็นคนทันสมัยไม่ตก "เทรนด์" (trend) ผู้บริโภคในอุดมคติเหล่านี้ยิ่งต้องวิ่งตามให้ทันกระแสนิยมที่ไม่เคยเสถียร หากแต่เปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆ เพราะวัฒนธรรมทุนนิยมนั้น"เล่น" กับอุปสงค์และอุปทานของการบริโภคอยู่ตลอดเวลา

วิธียืนยันว่าตนอยู่ในกระแสหรืออินเทรนด์ (in trend) ที่ปลอดภัยที่สุดก็คือการกำหนดตัวตนหรืออัตลักษณ์ด้วยยี่ห้อของสินค้าทางด้านวัฒนธรรมที่บ่งบอกคุณค่าด้วยการมองดูจับต้องต่างๆ อาทิ แฟชั่นโทรศัพท์มือถือ ที่ไม่เฉพาะวัยรุ่นเท่านั้นแต่ยังรวมถึงหนุ่มสาวทั้งในและนอกเมืองหลวงด้วย ที่เปลี่ยนรุ่นเปลี่ยนยี่ห้อ

โทรศัพท์เป็นว่าเล่น เพื่อให้ทันกับกระแสของรูปลักษณ์และเทคโนโลยีที่ใหม่ขึ้นเรื่อยๆ แม้ว่าบางคนจะไม่เคยใช้ ไม่เข้าใจ หรือไม่จำเป็นต้องใช้ฟังก์ชันอันหรูหราเพียบพร้อมของเฟอร์นิเจอร์ประจำตัวราคาแพงประเภทนี้เลยก็ตาม อีกตัวอย่างหนึ่งได้แก่สินค้าที่เกี่ยวกับการประทินโฉมให้เป็นอุดมคติ เช่น ครีมทาหน้าทาตัวให้ผิวขาวอมชมพู ก็เป็นที่นิยมอย่างบ้าคลั่งของคนไทยผิวเหลืองและดำแดง เพราะหลายคนฝันหวานกับวลีที่ว่า *"เพียงสามสิบบาท จากเด็กบ้านนอกธรรมดาๆ คนนึง ก็ได้เป็นดาราแล้วค่ะ"* หรืออย่างในกรณีสินค้าระงับกลิ่นกายที่แยกย่อยซอยยิบเพื่อตอบสนองผู้บริโภคทุกประเภทตั้งแต่ หญิงสาว ชายหนุ่ม เด็กสาว เด็กหนุ่ม คนขรึม ขี้เล่น นักกีฬา หรือสำหรับคนที่ต้องการให้วงแขนขาวรับกับใบหน้าที่ทาครีมขาวอมชมพูมาแล้ว เป็นต้น ทั้งๆที่ความจริงแล้วสินค้าประเภทนี้ก็มีส่วนประกอบสำคัญเหมือนๆกัน

การสร้างแบรนด์ (brand) หรือยี่ห้อสินค้าที่สื่อโฆษณาอุปโลกน์คุณค่าทางรสนิยมขึ้นมาเพื่อกระตุ้นการผลิตและบริโภคนี้ จะเน้นหนักที่การสร้างภาพลักษณ์อุดมคติหรือ Ideal-I ที่ประสบความสำเร็จในแง่ใดแง่หนึ่ง เช่น อำนาจ ความมั่งคั่ง สถานภาพสูงทางสังคม ความดึงดูดทางเพศ และความจิตใจดี[1] ให้กับผู้บริโภค เมื่อเขาใช้สินค้าแบบนี้ยี่ห้อนี้ เขาจะเกิดความเชื่อว่าสินค้านั้นได้ "ซุบตัว" เขาให้มีคุณลักษณะดังภาพลักษณ์ของสินค้า และทำให้บังเกิดความมั่นใจว่าสังคมหนึ่งๆจะต้อนรับเขาเข้ามาในพื้นที่ ด้วยภาพลักษณ์หรืออัตลักษณ์อันที่พึงประสงค์ของสังคมนั้นๆ

กล่าวได้ว่าวัฒนธรรมบริโภคนิยมนั้นเน้นการเสพ "รสนิยม" เพื่อบ่งบอกภาพลักษณ์และอัตลักษณ์ของผู้บริโภคในสังคม ยิ่งรสนิยม "สุนทรีย์" เท่าไหร่ ผู้บริโภคก็ยิ่งรู้สึกมั่นใจในอัตลักษณ์และชนชั้นของตนมากขึ้นเท่านั้น และเพราะไม่มีผู้บริโภค

---

[1] สมเกียรติ ตั้งนโม, **วัฒนธรรมทางสายตาในวัฒนธรรมกระแสทุน**, ถอดเทปจากการนำเสนอที่สมาคมนักข่าวแห่งประเทศไทย เมื่อ 11 ธันวาคม 2547.

คนใดเป็นผู้กำหนดกระแสเหล่านี้ ดัชนีวัดระดับความสุนทรีย์ที่ง่ายที่สุดก็คือ "ยี่ห้อชั้นดี" หรือแบรนด์เนม (Brand Name) นั่นเอง

โลกาภิวัตน์นั้นสร้างกระแสหลักระดับโลกที่เอื้อให้วัฒนธรรมบริโภคนิยมงอกงาม แต่ในขณะเดียวกันก็ได้ทำให้เกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรมด้วย กระแสวัฒนธรรมโลกไร้พรมแดนนี้ ก่อให้เกิดความผันแปรสับสนของอัตลักษณ์ และเกิดความขัดแย้งระหว่างอุดมการณ์โลกาภิวัตน์กับชาตินิยมและพื้นถิ่นนิยม[2]

อัตลักษณ์ หรือ Identity เป็นความรู้สึกนึกคิดที่บุคคลมีต่อตนเองว่า "ฉันคือใคร" ซึ่งจะเกิดขึ้นจากการปฏิสังสรรค์ระหว่างตัวเรากับคนอื่น โดยผ่านการมองตนเอง และการที่คนอื่นมองเรา อัตลักษณ์ต้องการความตระหนัก (Awareness) ในตัวเราและการเลือก[3] เพื่อหาแนวทางกำหนดความเป็นไปของตัวเอง (self-determination) เราทุกคนนั้นมีทั้งอัตลักษณ์ส่วนบุคคล และอัตลักษณ์กลุ่มซึ่งหมายถึงการผูกพันอยู่กับชุมชนใดชุมชนหนึ่ง การกำหนดตัวตนของเรานั้น เป็นไปเพื่อให้สามารถมีพื้นที่อยู่ชุมชนใดชุมชนหนึ่งได้ ในยุคบริโภคนิยมที่ผู้คนเผชิญกับความเสี่ยงและความไม่แน่นอนของกระแสโลก ทำให้คนยิ่งโหยหาสิ่งยึดเหนี่ยว ซึ่งก็คืออัตลักษณ์โดยเฉพาะทางวัฒนธรรม[4] และเมื่อผู้คนหลากหลายอพยพเคลื่อนย้ายเข้ามาอยู่รวมกันในชุมชนเมือง ก็มีการแบ่งแยกทางชนชั้น เชื้อชาติ สังคม รสนิยม เพศ ฯลฯ ที่ชัดเจนขึ้น สังคมมีความหลากหลายและผู้ที่อาศัยอยู่ในชุมชนโลกาภิวัตน์นั้นมีความหลากหลายซับซ้อนทั้งทางด้านอัตลักษณ์และทางด้านวัฒนธรรม มีทั้งวัฒนธรรมสูง วัฒนธรรมพื้นเมือง วัฒนธรรมประชานิยม และวัฒนธรรมย่อยต่างๆ ชนชั้นปกครองหรือผู้มีอิทธิพลในชุมชนจึงสร้างวัฒนธรรมกระแสหลักเพื่อครอบลงไป

---

[2] ธีรยุทธ บุญมี, **ชาตินิยมและหลังชาตินิยม**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: สายธาร, 2547), หน้า 28-30.

[3] นัทธนัย ประสานนาม, **เพศ ชาติพันธุ์ และปัญหาเกี่ยวกับอัตลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง Touch of Pink** (บทความลำดับที่ 738 เผยแพร่บนเว็ปไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืนครั้งแรกเมื่อ 13 พ.ย. 2548).

[4] ธีรยุทธ บุญมี, เรื่องเดิม, หน้า 200-201.

ในสังคมที่มีความเป็นพหุวัฒนธรรมเพื่อให้สภาพ "ไร้ความเป็นระเบียบเรียบร้อย" นี้ "อยู่ในกรอบอันดี" และด้วยวัฒนธรรมแบบมาตรฐานนี่เองที่ทำให้เกิดความขัดแย้งเรื่องอัตลักษณ์ของบุคคลกับอัตลักษณ์ชุมชน เพราะเรามักคาดหวังและประเมินค่าคนแต่ละคนจาก "ยี่ห้อ" ของผลผลิตทางวัฒนธรรมที่บุคคลนั้นๆ บริโภค ซึ่งบางครั้งก็อาจเป็นเพียงภาพลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้น มิใช่อัตลักษณ์ส่วนตัวของเขา

พัฒนาการของความคิดเรื่อง "ยี่ห้อ" กับคนไทย

สายชล สัตยานุรักษ์ ให้ความเห็นว่าสังคมไทยเริ่มมีความพยายามสร้าง "ตัวตน" ความเป็นชาติไทย หรืออัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทยเพื่อปลุกกระแสชาตินิยมให้กับคนไทยตั้งแต่ในรัชสมัยของรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 โดยที่ทั้งสองพระองค์ทรงเน้นวัฒนธรรมชั้นสูงแบบอังกฤษ เพื่อให้สยามประเทศมีภาพลักษณ์ที่เจริญเท่าเทียมอารยะประเทศอื่นๆ ในยุโรป ที่ในขณะนั้นหวังจะครอบครองประเทศไทยให้ตกเป็นอาณานิคม จากนั้นวัฒนธรรมกระแสหลักเริ่มเน้น "ความเป็นไทยที่เชื้อชาติ" และกีดกันคนจีนด้วยเหตุผลทางการเมือง แม้ปัญญาชนบางท่าน อาทิ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กรมหมื่นพิทยาลงกรณ์ เจ้าพระยาธรรมศักดิ์-มนตรี หลวงธำรงนาวาสวัสดิ์ ฯลฯ จะเสนอว่าควรมองภาพของ "คนไทย" ว่าคือผู้คนหลากหลายเชื้อชาติที่อาศัยอยู่ร่วมกันในเมืองไทย และการปลูกฝัง "ความเป็นไทย" นั้นควรเน้นที่คุณธรรมไม่ใช่เชื้อชาติ ทั้งยังเสนอว่าควรใช้นโยบายประสานประโยชน์กับคนหลากชาติหลากภาษาในเมืองไทยมากกว่าแบ่งแยกกีดกันหรือผนวกรวม[5]

ในสมัยสงครามโลก ยุค "เชื่อผู้นำชาติพันภัย" จอมพล ป.พิบูลสงคราม ได้ปลุกกระแสชาตินิยมด้วยการสร้างวัฒนธรรมทางการแนวประชานิยมชั้นสูงแบบใหม่ เช่น ชุดไทย รำวง สวมหมวก พร้อมทั้งลดทอนความเป็นพื้นบ้านเช่น กินหมาก นุ่งผ้าถุง และสัญลักษณ์แห่งระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช อาทิ ผ้าม่วง ราชปะแตน

---

[5] สายชล สัตยานุรักษ์, **ประวัติศาสตร์ความคิด "ชาติไทย" กระแสหลัก** (สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, บทความลำดับที่ 788 เผยแพร่บนเว็ปไซต์มหาวิยาลัยเที่ยงคืน ครั้งแรก 26 ธันวาคม 2548), หน้า 2-10.

ราชทินนาม ออกไป มีการสร้างความศักดิ์สิทธิ์ของ "ชาติไทย" ที่เก่าแก่โบราณและยกขึ้นเป็นศูนย์รวมอันดับหนึ่งของสำนึกแห่งความเป็นไทย ดังลำดับ "ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์" ต่อมาในรัฐบาลสมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ได้เริ่มระบบเศรษฐกิจอุตสาหกรรมอย่างจริงจัง มีการดึงคนไทยจากท้องถิ่นภูมิภาคต่างๆ ให้เข้ามาร่วมในกระบวนการทำงานในเมืองหลวง ชีวิต "คนเมือง" จึงเริ่มมีความแตกต่างทั้งในด้านเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ฯลฯ เกิดคนกลุ่มน้อย คนชั้นแรงงาน ชาวสลัม คนเร่ร่อน และวัฒนธรรม "ต่ำ" ที่เข้ามาพร้อมกับกรรมาชีพจาก "บ้านนอก" เหล่านี้ ช่วงนี้เองที่หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ปลุกกระแสความเป็นไทยขึ้นมาใหม่ เน้นว่าแม้ว่าคนๆหนึ่งจะมีเชื้อชาติจีนหรือใดๆก็ตาม ก็สามารถเป็นคนไทยได้อย่างสมบูรณ์ ด้วยการยึดมั่นในวัฒนธรรมประเพณีไทยอันเก่าแก่ดีงามและจงรักภักดีต่อสถาบันกษัตริย์อันเป็นประมุข[6] กรอบความคิดเรื่องผู้ใหญ่-ผู้น้อย การถ่อมตน รู้จักที่ต่ำที่สูง การประพฤติตนอยู่ในขนบประเพณีอันดีงาม และการยอมรับเอาคนนอกมาเป็นคนใน*ก็ได้* ถ้าหากเขาคิดเหมือนเราหรือเอื้อประโยชน์ให้เรา จึงยิ่งชัดเจนขึ้นเรื่อยๆ ในสังคมไทย

จนกระทั่งเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลา อันเป็นปรากฏการณ์ที่ "ผู้น้อย" ไม่ยอมก้มหัวให้ "ผู้ใหญ่" ผู้ที่ไม่มีความชอบธรรม ทำให้คนชั้นล่างและชั้นกลางได้เข้ามามีส่วนร่วมกับสังคมในด้านต่างๆ อย่างเต็มที่มากขึ้น[7] และตั้งแต่ทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา เศรษฐกิจและวัฒนธรรมไทยกลายเป็นส่วนหนึ่งของกระแสโลกาภิวัตน์ยิ่งขึ้นไปกว่าเดิม คนไทยเชื้อสายจีนซึ่งส่วนใหญ่อยู่ใน "วรรณะแพศย์" จึงมีพื้นที่ในสังคมการเมืองมากขึ้นเป็นลำดับ จนกลายเป็นกลุ่มที่กุมอำนาจ ทั้งทางเศรษฐกิจและอำนาจรัฐไว้ได้เกือบเบ็ดเสร็จในทศวรรษ 2540

ช่วงที่คนไทยเชื้อสายจีนกลายเป็นคนไทย "หน้าจีน" ชั้นกลางและชั้นสูงนี้เองที่รสนิยมและมโนทัศน์ด้านความงามของคนไทยได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม จาก

---

[6] สายชล สัตยานุรักษ์, เรื่องเดิม, หน้า 22.

[7] ธีรยุทธ บุญมี, เรื่องเดิม, หน้า 99-109.

ค่านิยม exoticization หรือการชื่นชมความงาม "ประหลาด" ของความเป็นเทศหรือเป็นอื่น ที่นิยมของนอกหรือ "เห่อฝรั่ง" จนพาลเอ็นดูลูกครึ่งฝรั่งที่ตาโตจมูกโด่งผิวขาวสะอาด ก็เริ่มมีฉันทาคติที่หันมายอมรับหน้าบรรดาลูกจีนตี๋หมวย ว่าดวงตาเล็กรีผิวพรรณดี แต่ถึงอย่างไร รูปลักษณ์ผิวคล้ำปากหนาแบบไทยท้องถิ่น ก็ยังไม่เคยอยู่ในมาตรฐานความงามของคนไทย ที่มักกล่าวว่า "ตำสกปรกไม่สะอาดสบายตา"

เหตุการณ์พฤษภาทมิฬในปี 2535 ทำให้ความตื่นตัวด้านประชาธิปไตยของคนไทยหวนกลับมาอีกครั้ง เริ่มจาก "ม็อบมือถือ" ของคนชั้นกลางที่ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มพ่อค้าประชาชน แล้วพัฒนามาเป็นกลุ่มต่างๆ ที่เรียกร้องสิทธิทางการเมืองเมื่อเหตุการณ์สงบลง เช่นองค์กรพิทักษ์สิทธิ NGOs กลุ่มอาชีพเกษตรกร กลุ่มสมัชชาคนจน และกลุ่มที่เรียกร้องสิทธิของเพศชั้นรอง ได้แก่กลุ่มสิทธิสตรี และเพศที่สาม (นั่นแปลว่าสังคมไทยยกเพศชายเป็นเพศผู้นำ และกดขี่หญิงเป็นเพศรอง และกีดกัน "อื่นๆ" เป็นเพศที่ไม่เข้าคู่ ไม่เข้าพวก แปลกแยก - ผู้เขียน) คนไทยเหล่านี้เริ่มเรียนรู้ที่จะกำหนดอัตลักษณ์ส่วนตัวด้วยตนเอง รู้จักปกป้องรักษาและเรียกร้องสิทธิของตนไม่เป็น "ผู้น้อย" ที่ยอมตอนให้ "ผู้ใหญ่" กำหนดชีวิตให้อีกต่อไป กระนั้น ผู้ที่มีอำนาจและใคร่รักษาอำนาจ รวมถึงผู้ที่ยังไม่รู้สึกว่าถูกรุกล้ำพื้นที่ ก็พยายามมองการเรียกร้องสิทธิของกลุ่มต่างๆ เหล่านี้ว่า เป็นการทำลายความเป็นระเบียบเรียบร้อยของสังคมที่อยู่ในกรอบประเพณีอันดีงามโดยกลุ่มคนชายขอบ ในขณะเดียวกัน มายาคติที่รัฐนำมาครอบความคิดความเชื่อของคนไทยอีกอันหนึ่งอยู่ก็คือ "รัฐไทยเป็นรัฐที่เมตตาและสังคมไทยเป็นสังคมเมตตา" มโนทัศน์เช่นนี้ทำให้สังคมไทยไม่ยอมรับว่ามีความขัดแย้งและความไม่เป็นธรรมในรัฐหรือในสังคมไทยอันเนื่องมาจากโครงสร้างเศรษฐกิจการเมือง และวัฒนธรรม[8] พฤติกรรมแบบปากว่าตาขยิบเช่นนี้ทำให้เกิดการแบ่งชั้นทางวัฒนธรรมของสังคมไทยที่ปัจจุบันมีความเป็นพหุลักษณ์ "แม้คนไทยจะมีแนวโน้มยอมรับความแตกต่างหลากหลายทางวัฒนธรรมใน "ชาติไทย" มากขึ้นกว่าเดิม เพราะอย่างน้อยก็เป็นประโยชน์ต่อธุรกิจ แต่คนไทยยังมิได้ยอมรับความแตกต่าง

[8] สายชล สัตยานุรักษ์, เรื่องเดิม, หน้า 12 และ 23-28.

หลากหลายถึงระดับที่เห็นว่าทุกวัฒนธรรมมีสถานะเท่าเทียมกัน และการที่รัฐและปัญญาชนกระแสหลักยังเน้น "ความเป็นไทย" หรือเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาติไทยที่มีลักษณะแช่แข็งตายตัว ไม่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา ก็ยิ่งสร้างความรู้สึกนึกคิดว่าเอกลักษณ์ไทยเป็นลักษณะเฉพาะ[9]

ทัศนะนี้สอดคล้องกับสฤณี อาชวานันทกุล ที่มีความเห็นว่า "ความเหลื่อมล้ำระหว่าง *สื่อและค่านิยมสมัยใหม่*เช่น ทัศนคติ"ทนได้แต่ไม่ยอมรับ"ที่สังคมไทยมีต่อกลุ่มเกย์ กับ *ความเป็นไทยกระแสหลัก*ที่เราถูกปลูกฝังในโรงเรียนมาช้านานว่าเป็นสิ่งสูงค่าควรอนุรักษ์ ปรากฏเด่นชัดและเคลื่อนห่างออกจากกันมากขึ้นเรื่อยๆ ณ วันนี้ เราควรตั้งคำถามว่า มีอะไรบ้างในความเป็นไทยที่เราควรละทิ้งหรือปรับเปลี่ยนเพื่อให้อยู่รอดในโลกยุคโลกาภิวัตน์อย่างสันติ และให้โอกาสชนกลุ่มน้อย และคนกลุ่มใหม่ๆ ในประเทศที่ไม่เคยมีบทบาทในวาทกรรม "ความเป็นไทย" เช่น กลุ่มเด็กวัยรุ่น ชาวไทยมุสลิมภาคใต้ และแรงงานอพยพ ได้มีสิทธิมีเสียงและพื้นที่ทางสังคม มีอัตลักษณ์ของตัวเองที่ไม่ถูกครอบงำหรือต่อต้านโดย "วัฒนธรรมทางการ" และได้รับการยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของทั้งวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ไทยอย่างแท้จริง[10]

แต่การณ์กลับกลายเป็นว่ามายาคติแห่งการ "แบ่งแยกคนใส่ลิ้นชักชั้นต่างๆ" ของสังคมไทยแบบปากอย่างใจอย่าง กลับไปกันได้ดีกับปรัชญาบริโภคนิยม ที่เน้นการสร้างภาพลักษณ์ของบุคคลให้เป็นที่พึงประสงค์อย่างฉาบฉวยของสังคมภาพลักษณ์นิยม และการประเมินค่าของปัจเจกชนจากการกวาดตาดู "ยี่ห้อ" ที่บ่งบอกอัตลักษณ์ส่วนตัวของบุคคลนั้นๆ ว่าถูกต้องตามรสนิยมอันดีที่เป็น "บรรทัดฐาน" ของสังคมหรือไม่เพียงไร

---

[9] เรื่องเดิม, หน้า 12 และ 23-28.

[10] สฤณี อาชยานันทกุล (แปล.) **มายาคติของการปทะระหว่างอารยธรรม**, บทบรรยายของเอ็ดวาร์ด ซาอิด บทความลำดับที่ 807เผยแพร่บนเว็บไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืนครั้งแรก 17 มกราคม 2549.

ละครเวทีไทย : เติบโตในแนวระนาบ

มูลเหตุที่การละครเวทีแบบตะวันตกได้เดินทางเข้ามายังประเทศไทยนั้น แต่แรกเป็นผลมาจากการสร้างความศิวิไลซ์ให้กับสยามประเทศเพื่อโต้ตอบกระแสจักรวรรดิ์นิยมและลัทธิอาณานิคมของประเทศตะวันตกในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ในการเตรียมบุคลากรระดับผู้บริหารของประเทศ ให้รู้เท่าทันระบบของตะวันตก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯและพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทรงสนับสนุนการส่งเจ้านายและข้าราชบริพารไปศึกษาวิชาการแขนงต่างๆ จากประเทศเจ้าของศาสตร์ ส่วนข้าราชบริพารระดับรองลงไป ก็ทรงจัดให้ศึกษาเล่าเรียนในโรงเรียนหลวงและโรงเรียนวัด ปัญญาชนกลุ่มแรกของประเทศเหล่านี้บางท่านก็ได้มีโอกาสเห็นการแสดงละครแบบต่างๆ ของประเทศในยุโรป ขณะเดียวกัน ก็ได้รับการสั่งสอนฝึกฝนศิลปะการแสดงแขนงต่างๆ ของไทยด้วย ดังนั้น เมื่อมีการรับเอาวัฒนธรรมละครของตะวันตกเข้ามาสู่การละครของไทยหลังจากที่รัชกาลที่ 5 เสด็จฯ กลับจากการประพาสอินเดีย แต่เดิมที่ละครไทยถือเรื่องการรำเป็นหลัก จึงได้มีการดัดแปลงเป็นละครไทยแนวใหม่ๆ ที่เจือลักษณะของละครตะวันตก อาทิ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครเสภา ละครร้อง และละครพูด[11] ดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงอธิบายถึงลักษณะการแสดงละครดึกดำบรรพ์ว่า "เป็นละครผู้หญิงเล่น สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรา- นุวัดติวงศ์ ทรงริแบบอย่างให้เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์เล่นขึ้น กระบวนเล่นติดเอาละครไทยปรุงกับแบบละครร้องของชาวยุโรป คือแต่งตัวและรำอย่างละครใน เล่นบนเวที มีฉากและตัวละครร้องเอง มีลูกคู่ปี่พาทย์รับ เล่นเรื่องละคร"[12]

จะเห็นว่าการปรับ แปร ปรุงและแปลงรูปให้เข้ากัน ระหว่างสุนทรียศาสตร์ของศิลปะการแสดงไทยและตะวันตกนั้น เกิดขึ้นอย่างค่อยเป็นค่อยไปโดยผู้ที่รู้จัก

---

[11] สายวรุณ น้อยนิมิตร, "จากละครดึกดำบรรพ์ถึงละครร้อง : พระอัจฉริลักษณ์ของสองนักปราชญ์" วารสารภาษาและหนังสือ 33 (2545).

[12] สายวรุณ น้อยนิมิตร, เรื่องเดิม.

เลือก-สรรค์ เริ่มจากละครดึกดำบรรพ์และละครร้อง ที่ยังคงมีลักษณะใกล้เคียงกับละครแนวขนบของไทย แล้วจึงค่อยพัฒนาไปสู่ละครพูดอย่างตะวันตก ทั้งที่แปลบ้าง เขียนใหม่บ้าง จากนั้น ละครแบบใหม่ทั้งหลายนี้ก็แพร่หลายไปสู่ประชาชน ที่ได้รับความนิยมในวงกว้างก็คือ "ละครพูดและละครร้อง ซึ่งพัฒนาไปถึงยุคที่รุ่งเรืองที่สุดระหว่าง พ.ศ.2476-2498 โดยปรากฏคณะละครมากมาย เช่น คณะปรีดาลัย พรานบูรพ์ ผกาวลี ฯลฯ เป็นต้น แต่ละครร้องก็ถึงแก่กาลเสื่อมสลายด้วยอิทธิพลของภาพยนตร์และโทรทัศน์จนต้องทยอยปิดโรงละครไปจดหมดระหว่าง พ.ศ. 2504-2505 ละครเวทีฟื้นตัวใหม่อีกครั้ง ด้วยการเปิดให้มีการเรียนการสอนละครเวทีแบบตะวันตก ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ แต่เป็นการฟื้นตัวในร่างใหม่เพราะไม่ได้กลับไปอิงรูปแบบละครแบบเก่าอีกเลย"[13]

การศึกษาละครเวทีในยุค "ฟื้นตัว" นี้ เน้นการเรียนรู้ศาสตร์ต้นแบบคือละครตะวันตกเป็นหลัก การสร้างละครเวทีของสถาบันทั้งสอง จึงเน้นการนำวรรณกรรมบทละคร "สมัยใหม่" ของตะวันตกมาแปลบ้าง ดัดแปลงให้อยู่ในบริบทไทยๆ บ้าง แล้วแต่ความเหมาะสม อาทิ **ตุ๊กตาแก้ว** แปลจาก *The Glass Menageries* ของ Tennessee Williams และ **อวสานของเซลส์แมน** ดัดแปลงให้เป็นไทย จาก *Death of a Salesman* ของ Arthur Miller เป็นต้น กระนั้น ก็ยังมีทัศนคติที่ว่า "ละครมหา'ลัย" มีกลิ่นนมเนยมากไปจนผู้ชมชาวไทยเข้าไม่ถึง

ในบทวิจารณ์ละครเรื่อง **ยอดปรารถนา** ที่สดใส พันธุมโกมล ดัดแปลงให้เป็นไทย จากเรื่อง *The American Dream* ของ Edward Albee "เฉียดรวี" ได้กล่าวว่า *"ที่โยงไปถึงความสำเร็จขั้นต่อมาในการจับความรู้สึกคนดูได้ใกล้ชิด เพราะ พ่อ แม่ ยาย หญิงสาว และชายหนุ่ม ก็คือ คนเดินดินกินข้าวแกงธรรมดา...และนี่ก็เป็น*

---

[13] ปาริชาติ จึงวิจัฒนาภรณ์, "ละครเวทีสมัยใหม่ : เรื่องไทย เรื่องเทศ ฤาสำคัญไฉน", วารสารภาษาและหนังสือ 33 (2545): 16. ปาริชาติแบ่งพัฒนาการของละครเวทีในประเทศไทยเป็น 3 ยุค คือ 1. ยุคฟื้นตัว (พ.ศ. 2514-2519) 2. ยุคแสวงหามาตรฐาน (พ.ศ. 2520-2530) และ 3. ยุคเติบโต (พ.ศ. 2531-2542).

ครั้งแรกที่เห็นคุณสดใสลงมาเล่นกับลูกชาวบ้าน หวังว่าคราวต่อไป คงจะเล่นกับลูกชาวบ้านมากกว่านี้"[14]

การที่ผู้วิจารณ์ใช้คำว่า "ลงมาเล่นกับลูกชาวบ้าน" นั้น สะท้อนทัศนคติที่คนทั่วไปมีต่อละครเวทีแบบตะวันตกและ "สถาบัน" ที่จัดการแสดงอย่างชัดเจนว่า โดยปกติจะรู้สึกว่า ละครเวทีนั้นเป็นศิลปะที่อยู่ในระดับซึ่งสูงส่งเกินกว่าคนธรรมดาๆ จะซาบซึ้ง และเชื่อมโยงชีวิตของตนกับชีวิตของตัวละคร "ฝรั่ง" เหล่านั้น และพร้อมทั้งเรียกร้องให้สถาบันการศึกษา สร้างละครเวทีที่สื่อสารกับคนไทยอย่างตรงไปตรงมาแทนการมองผ่านละคร "ฝรั่ง"

ในยุค "ประชาธิปไตยเบ่งบาน" (2524-2519) ละครเวทีได้รับใช้ข้อเรียกร้องข้างต้นอย่างเต็มที่ ละครที่เขียนและจัดแสดงโดยนิสิตนักศึกษาปัญญาชน อาทิ ในรวมบทละครซาดิสม์ ของคมทวน คันธนู มีเรื่อง "คนตกเหว" เรื่อง "ประดู่" ชุด **สงครามในหลุมศพ** ของสุวัฒน์ ศรีเชื้อ เรื่อง "อมนุษยธรรม" ของคมสัน พงศ์สุธรรม "**เราจะฝ่าข่ามไป**" ของวิสา คัญทัพ และงานของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว ซึ่งประกอบด้วยงานของนักเขียนบทละครสำคัญหลายคน เช่น "**ฉันเพียงอยากไปข้างนอก**" และ "**งานเลี้ยง**" ของวิทยากร เชียงกูล และ "**ชั้นที่ 7**" ของสุชาติ สวัสดิ์ศรี เป็นต้น งานละครเวทีเหล่านี้ "ก่อให้เกิดสำนึกปฏิวัติในมหาวิทยาลัย...เป็นละครที่สามารถปลุกเร้าความรู้สึกของคนในสังคมให้เกิดมีสำนึกว่า สังคมประเทศเราเป็นอย่างไร สังคมโลกเป็นอย่างไร สร้างให้คนได้เห็นได้คิดอะไร ก่อให้เกิดโลกทัศน์และชีวทัศน์ได้....แต่ยุคหลังจากนั้นเหงามาก หลายคนเจอ blacklist"[15]

---

[14] "เฉียดรวี", "สู่ฝันอันยิ่งใหญ่", อ้างใน "การเขียนบทละครเวทีในประเทศไทย : สภาพปัญหาและทางออก" ของปาริชาติ จึงวิจัฒนาภรณ์, **วารสารภาษาและหนังสือ** 33 (2545): 6.

[15] สกุล บุณยทัต, **บันทึกคำบรรยาย** (โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 3 เรื่อง "ละครเวที : เรื่องไทย เรื่องฝรั่ง", 27 สิงหาคม 2542), ในวารสารภาษาและหนังสือ 33 (2545): 110-111.

ละครในยุค "ขบถ" นี้ เป็นละคร "เพื่อชีวิต" ที่สะท้อนแนวคิดทางการเมืองของคนไทยในยุคที่เร่งเร้า แต่หลังจากเหตุการณ์ 6 และ 14 ตุลา รัฐก็ระมัดระวังการสร้างสรรค์อย่างเสรีของศิลปิน-ปัญญาชนมากขึ้น ขณะเดียวกัน นักการละครหัวขบถหลายคนก็ไม่อยู่ในฐานะที่สร้างสรรค์ละครใหม่ๆ ได้ เพราะบ้างก็ติดคุก บ้างก็หนีเข้าป่า

ละครเวทีในยุคต่อมา ทั้งในสถาบันการศึกษาและกลุ่มละครอิสระ เช่น กลุ่มละครสองแปด ไม่ว่าจะเป็นละครแปลหรือดัดแปลง มักก้าวออกมาจากแนวสมจริง ตัวอย่างเช่น **นิมิตมายา** ดัดแปลงจาก *A Dream Play* **อันตราคนี** ดัดแปลงจาก *Antigone* และ **กาลิเลโอ** แปลจาก *Galileo* และแม้จะเน้นการสร้างละครตะวันตกระดับมาตรฐานที่ "พูด" กับคนไทยมากขึ้น แต่จากการที่ละครเหล่านี้มักมีมุมมองหลักเกี่ยวกับปรัชญาชีวิต และความขัดแย้งเชิงอภิปรัชญาระหว่างมนุษย์กับสังคม ทำให้ผู้คนทั่วไปยังคงรู้สึกว่า ละครเวทีในสถาบันนั้น มีเนื้อหาสาระที่หนักหน่วงหรือไม่ก็ดูสูงส่งทางปัญญาเกินกว่าผู้คนระดับ "ลูกชาวบ้าน" จะรับไปบริโภคได้

ละครเวทีในฐานะมหรสพชั้นสูงกลับมาอีกครั้งด้วยการเปิดวิก*มณเฑียรทอง-เธียเตอร์*ในโรงแรมมณเฑียร ที่นำเสนอละครดัดแปลงจากเทศเป็นไทยและบทละครดั้งเดิม ทั้งละครตลกเสียดสีและจริงจัง อาทิ **ขอรับฉัน คนบ้าบนหลังคา โลกอลเวง ลูกคุณหลวง** ฯลฯ โดยมีผู้สร้างผู้แสดงเป็นนักการละครมีฝีมือ แต่เมื่อ "ละครมณเฑียรทอง" กลายเป็นวัฒนธรรมของคนชั้นสูงที่ดูไปกินไปเพื่อบริโภค "แฟชั่นการดูละคร" แนวทางของละครก็หันไปสู่ความบันเทิงมากกว่าจริงจัง เวทีนี้กลายเป็นสนามพิสูจน์ฝีมือของดาราโทรทัศน์ ซึ่งก็ดึงดูดผู้ชมและรายได้อย่างมากมาย แต่ขณะเดียวกัน ก็กลับกลายเป็นดาบสองคมที่คืนสนองวิกมณเฑียรทองเอง เมื่อดาราเหล่านั้นไม่มีเวลาซ้อมหรือแม้กระทั่งไม่มีเวลามาแสดงจริง ทำให้แม้ละครหลายเรื่องจะ "เล่นอยู่ได้นานและมีกำไรดี แต่คุณภาพของงานกลับต่ำลง จนผู้จัดต้องตัดสินใจเลิก ทั้งๆที่ไม่อยากเลิก หลังจากที่ดำเนินกิจการมาถึง 9 ปีครึ่ง"[16]

---

[16] สุรพล วิรุฬหรักษ์, **บันทึกคำบรรยาย** (โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 1 เรื่อง "จากวรรณคดีสู่ละครเวทีสมัยใหม่", 31 มกราคม 2542), ในวารสาร**ภาษาและหนังสือ** 33 (2545): 99.

อย่างไรก็ดี คุณูปการที่มีค่ายิ่งของมณเฑียรทองเธียเตอร์ก็คือ นอกจากจะทำให้ละครเวทีกลับมาเป็นมหรสพที่อยู่ในความสนใจของผู้ชม ซึ่งมิได้อยู่เฉพาะในวงการศึกษาและศิลปะแล้ว ยังเป็นกำลังใจให้กับ "คนละคร" หลายๆ คนที่ได้มีเวทีเพื่อสื่อสารกับผู้ชมนอกวงของตน และยิ่งไปกว่านั้น กิจกรรมการละครที่มีชีวิตชีวาของมณเฑียรทอง ได้เป็นแรงบันดาลใจให้กับนักเรียนการละครในขณะนั้นหลายคนที่ต่อมาเติบโตเป็น "คนละคร" รุ่นหลังอีกด้วย ดังจะเห็นได้จากการสร้างละครเวทีในยุคเติบโตที่มีแตกกิ่งก้านสาขาออกไปหลายลักษณะ ดังนี้

ก. *ละครเขียนใหม่โดยกลุ่มละครอิสระ* ที่เกิดขึ้นมากมายและมีแนวทางที่หลากหลาย ทั้งผสมผสานกับศิลปะพื้นบ้าน และใช้ลักษณะของ Physical Theater เช่น **ผู้หญิงพลาสติค** ของมายาบ็อกซ์ และ **เจ้าลอ...หล่อล้ำ** ของกลุ่มมะขามป้อม ส่วนละครเขียนใหม่ที่ได้รับการยกย่องทั้งในแง่วรรณศิลป์และการสร้าง *"คือผู้อภิวัฒน์"* นั้น ถือเป็นการกลับมาอีกครั้งอย่างสง่างามของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว

ข. *ละครเขียนใหม่เพื่อละครเชิงพาณิชย์* โดยกลุ่มแดสเอนเทอร์เทนเมนต์ ซึ่งพยายามทำละครเวทีให้เป็นเชิงพาณิชย์ แต่ในขณะเดียวกันก็ให้ความบันเทิงระดับคุณภาพด้วย มักเป็นละครแนวตลกเสียดสีสังคม ใช้เนื้อเรื่องใกล้ตัวคนดู และมีความสนุกสนานเข้ากับรสนิยมของผู้ชมส่วนใหญ่ อาทิ **คุณหมอคะ...แต่ว่ามันไม่ใช่** และ **ทึนทึก** เป็นต้น[17]

ค. *ละคร "เพลง" รสไทย* ของคณะละครกึ่งอาชีพ "ภัทราวดีเธียเตอร์" ที่ผสมผสานการร้อง นาฏศิลป์ ดนตรี เทคนิคภาพบนเวทีอันแปลกใหม่ตระการตา นำเสนอเนื้อเรื่องและความสนุกสนานบันเทิงแบบไทยๆ อาทิ **สิงหไกรภพ เงาะป่า ร็อคโอเปร่าเรื่องอิเหนา** ฯลฯ ละครเหล่านี้ได้รับคำชมในแง่รูปแบบที่สร้างสรรค์ แม้จะมีเสียงติติงในแง่เนื้อหาบ้าง แต่ก็ถือเป็นการจุดประกายให้นักทำละครรุ่นต่อๆ มา กล้าทดลอง และกล้าทำงานแบบข้ามขนบมากขึ้น

---

[17] ปาริชาติ จึงวิจัฒนาภรณ์, "ละครเวทีสมัยใหม่ : เรื่องไทย เรื่องเทศ ฤาสำคัญไฉน", อ้างแล้ว, หน้า 16-20.

ง. *ละครแปล*จากวรรณกรรมตะวันตก ของกลุ่มละครสองแปดที่ยังคงเน้นการนำเสนอละครแปลมาตรฐานสูง ทั้งในแง่ตัวบทและการจัดแสดงเช่น **ผู้มาเยือน** (*The Visit*) และ **แรด** (*Rhinoceros*)

จ. *ละครดัดแปลงจากบทละครตะวันตก*ของสถาบันการศึกษา "ที่ได้รับคำชื่นชมถึงการปรับบทให้เข้ากับบริบทของสังคมไทยอย่างกลมกลืนขึ้นแต่ยังคงรักษาไว้ได้ซึ่งแก่นความคิดของผู้ประพันธ์ดั้งเดิม" เช่น **ไพรพันลึก** (*Into the Woods*) **ศึกอสรพิษ** (*The Way of the World*) ของคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย[18]

หลังจากพ.ศ. 2542 เป็นต้นมา คงกล่าวได้ว่า การละครเวทีไทยเข้าสู่ยุค "แสวงหาตัวตน" บรรดาคนทำละคร ทั้งอาจารย์ในสถาบันการศึกษา กลุ่มละครอิสระ และศิลปินเดี่ยว ต่างก็สั่งสมประสบการณ์ ความชำนาญ และความสนใจทางการละครของตนมาได้ระดับหนึ่ง จึงเริ่มทดลองสร้างละครที่เน้นการกลับไปสู่รากเหง้าในแนวทางเฉพาะตน ที่ไม่ยึดติดกับกรอบทฤษฎีทางการละคร เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด ชีวิตและปัญหาของคนไทยในสังคมร่วมสมัย บ้างก็ทดลองใช้เทคนิคของการแสดงทั้งไทยและเทศผสมผสานกัน บ้างก็ใช้เรื่องราวจากวรรณคดี นิทานพื้นบ้านไทยหรือนาฏศิลป์ไทยมานำเสนอมุมมองที่ผู้คนทั่วไปมักจะมองข้ามเนื่องจาก "อยู่ใกล้เกินไป" เช่น **นนทุก และ ลุยไฟ** ของคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย บางกลุ่มก็ผสมผสานเทคนิคของบูโตและ Physical Theater บางงานอย่างนาฏศิลป์แนวใหม่ของพิเชษฐ์ กลั่นชื่น ก็เป็นการผสมผสานศิลปะการแสดงหลายๆ ประเภทเข้าด้วยกัน ทั้งละครรำ บูโต และ Dance Theater เพื่อสื่อ "สาร" ของผู้สร้างได้อย่างกลมกลืน แต่ในขณะเดียวกัน งานทดลองของอีกหลายๆคน ก็เป็นไปอย่างที่นิมิตร พิพิธกุลกล่าวไว้จริงๆว่า "เป็นการนำเทคนิคต่างๆ เข้ามาถมทับเสียจนไม่แน่ใจว่า

---

[18] เรื่องเดิม, หน้าเดิม.

เป็นละครหรือไม่ เพราะว่ามีเทคนิคเต็มไปหมดจนกระทั่งหาตัวประเด็นไม่เจอ หาตัวเนื้อไม่เจอ อันนี้คือวิถีของคนไทย คนไทยชอบแบบนั้นจริงๆ"[19]

เป็นที่ทราบกันดีว่าละครเวทีนั้นไม่เคยเป็นสินค้าขายดีในกระแสบริโภคนิยม เนื่องด้วยไม่ใช่กระแสหลักในแง่ของการผลิตเพื่อบริโภค การสร้าง-เสพงานละครเวทีนั้นจึงมีจำนวนน้อยมากเมื่อเทียบกับสื่อบันเทิงประเภทเดียวกันอย่างละครโทรทัศน์หรือภาพยนตร์แนวกระแสนิยม คณะละครภัทราวดีเธียเตอร์และกลุ่มแดสเอนเทอร์-เทนเมนท์ซึ่งปัจจุบันคือกลุ่มดรีมบ๊อกซ์ เป็นคณะละครเวทีกึ่งอาชีพเพียงสองคณะที่ยังคงพยายามดิ้นรนให้อยู่รอดด้านการเงินและความนิยม จึงต้องผลิตงานที่ดึงดูดผู้ชมที่มีกลุ่มใหญ่พอสวรควรเพื่อให้องค์กรของตนสามารถดำเนินกิจการด้านละครเวทีต่อไปได้ ละครส่วนใหญ่ต้องมี "จุดขาย" ที่ความบันเทิง ความแปลกใหม่หวือหวา หรือดาราที่ร่วมแสดง-ซึ่งแม้จะมาด้วยใจรักแต่ก็มักไม่ใคร่มีเวลาซ้อม ด้วยผลจากภาวะคุกคามดังกล่าวทำให้เกิดเสียงเรียกร้องคุณภาพทางศิลปะของละครเวทีเชิงพาณิชย์ศิลป์ในทำนองว่า "ถึงแม้ตลาดของผู้บริโภคจะเป็นตัวกำหนดแนวทางหนึ่งที่สำคัญต่อคนทำละคร แต่ก็ยังมีคนดูอีกมากที่อยากดูละครดีๆ มีเนื้อหาสาระ และท้าทายสติปัญญา ฉะนั้น อย่าได้ดูถูกว่า คนไทยชอบดูละครที่เอาเสียงหัวเราะมากกว่า"[20]

ช่วงที่คนดูต้องการชมละครเวที "คุณภาพ" ที่ไม่ใช่ละครตลกนี่เอง ที่บริษัทผู้สร้างละครโทรทัศน์ยักษ์ใหญ่อย่างเอ็คแซ็คท์ (Ex'act) หันมาสร้างละครเพลงแนวอลังการหรือที่มักชอบเรียกกันว่า "ละครเพลงบรอดเวย์" โดยใช้ดารานักร้องชื่อดังระดับประเทศ เพลงร้องทำนองคุ้นหู และความยิ่งใหญ่ตระการตาของนักเต้นประกอบจำนวนมาก เครื่องแต่งกาย เทคนิคฉาก แสง และเวที พร้อมทั้งงบประมาณที่ทุ่มให้กับสื่อโฆษณาอย่างเต็มที่ เพื่อดึงดูดให้ผู้คนที่ไม่เคยเป็น "แฟน" ละครเวทีหันมาสนใจศิลปะแขนงนี้บ้าง และก็ได้ผลสำเร็จอย่างดียิ่ง "ละครเพลงเอ็คแซ็คท์" อาทิ

---

[19] นิมิต พิพิธกุล, **บันทึกคำบรรยาย** (โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 3, เรื่องเดิม), หน้า 121.

[20] กมลมาศ จิตต์ชันติวงศ์, บทวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์ผู้จัดการ, อ้างใน "การเขียนบทละครเวทีในประเทศไทย : สภาพ ปัญหาและทางออก" ของปาริชาติ จึงวิจัฒนาภรณ์, อ้างแล้ว, หน้า 8.

วิมานเมือง บัลลังก์เมฆ ทวิภพ ฯลฯ กลายเป็นมหรสพในกระแสนิยมที่คนทันสมัยต้องไปชมสักครั้ง มิฉะนั้นจะเชย ถึงขั้นที่ว่าในช่วงที่ละครกำลังเปิดแสดงอยู่นั้น ประโยคแรกที่วัยรุ่นในมหาวิทยาลัยทักทายกันก็คือ "ไปดูบัลลังก์เมฆรึยัง"

อานิสงส์ของ "ละครเพลงเอ็ดเซ็ดท์" คือสามารถทำให้ทัศนคติที่ว่า "พวกละครคือพวกเต้นกินร่ำกิน" ของคนไทยสมัยก่อนแทบจะพลิกมุมมองไปภายในพริบตา การร้อง-เต้น-เล่นละคร โดยเฉพาะละครเพลงและรีวิว ได้รับความนิยมในหมู่วัยรุ่นวัยเรียนเป็นอย่างมาก มีการเรียนและฝึกฝนการเต้นและร้องเพลงอย่างจริงจังเพราะต่อไปก็สามารถใช้เป็นวิชาหากินได้ แต่ในแง่การแสดงและศาสตร์ของละครเวทีแล้ว เยาวชนคนรุ่นใหม่ส่วนใหญ่ยังเห็นว่าไม่จำเป็นต้องศึกษาอย่างจริงจังก็น่าจะสามารถ "เล่น" และ "ทำ" ละครเวทีได้ ดังที่จะเห็นจากเวทีประกวดหนุ่มสาวหน้าตาดีที่อยากเข้าวงการบันเทิง มักจะมีผู้เข้าประกวดหลายคน เลือกแสดงความสามารถพิเศษด้วยการ "แสดงละครเดี่ยว" ที่ผู้เขียนดูมากี่เวทีแล้วก็ต้องพบกับการปั้นหน้าเค้นเสียงและโบกมือซ้ายทีขวาที บ้างก็ว่าถึงจะร่ำเรียนฝึกฝนศาสตร์ของละครเวทีมาอย่างถูกต้อง แต่เมื่อถึงที่สุดแล้ว ก็นำมาใช้หากินไม่ได้ และต้องผันตัวไปทำธุรกิจบันเทิงในอุตสาหกรรมละครโทรทัศน์แทนอยู่ดี

หากเปรียบพัฒนาการของละครเวทีไทยเป็นเหมือนภาพต้นไม้พันธุ์ผสมที่ค่อยๆ เติบโต จะเห็นว่า บางครั้งต้นไม้ที่กำลังจะหยั่งรากลึกมั่นคง ก็กลับถูกวัชพืชรุกรานเอาบ้าง ถูกริดกิ่งก้านที่กำลังงอกงามออกบ้าง แต่ถึงอย่างไรต้นไม้นี้ก็ยังค่อยๆ พยายามแผ่กิ่งก้านสาขาแตกสาแหรกออกไปมากมายในเชิงกว้าง มิใช่การพุ่งขึ้นในทางสูงและมีลักษณะเป็นลำต้นเดียวโดดๆ บัดนี้ ถึงเวลาที่ต้นไม้นี้จะผลิดอกดูมออกจากกิ่งก้านอันหลากหลาย และหากได้การทะนุถนอมบำรุงรักษาอย่างดี ก็คงได้ออกดอกบานสะพรั่งหลากสี กลายเป็นลูกไม้หลายรส เพื่อสืบทอดแพร่พันธุ์เชื้อสายของต้นไม้มหัศจรรย์นี้ต่อไป

บางครั้งดอกดูมเหล่านี้อาจต้องเผชิญกับหนอนไชพาณิชย์นิยมบ้าง แต่เชื้อร้ายที่จะทำให้ต้นไม้เกิดโรคเดี้ยแกร็น จนดอกดูมอาจหมดแรงเรี่ยวเหี่ยวแห้งไปเสียก่อน มิใช่ศัตรูพืชที่มองเห็นได้ง่ายๆเช่นนี้ หากแต่คือลักษณะบริโภคนิยม ที่แอบ

แฝงฝังตัวอยู่กับมายาคติแบบไทยๆ ของกลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องกับวงการละครเวทีต่างหาก

"ยี่ห้อ" กับละครเวทีไทย

แม้ละครเวทีจะไม่เคยเป็นสินค้าขายดีในกระแสบริโภคนิยม แต่ในฐานะตัวแทนของวัฒนธรรมสูง ละครเวทีคือแบรนด์เนมอย่างดีในการบ่งบอกรสนิยมอันสุนทรีย์ของชนชั้นสูง ปัญญาชน ศิลปิน และชนชั้นกลางที่ต้องการขยับฐานะทางสังคมให้สูงขึ้น และความจริงที่ไม่น่าเชื่อก็คือปรัชญาบริโภคนิยมที่เน้นการเสพ "รสนิยม" และประเมินค่าสิ่งต่างๆ หรือบุคคลด้วยภาพลักษณ์ของ "ยี่ห้อ" นั้น ได้ "สาป" ประชากรในชุมชนซึ่งเล็กเท่าหยิบมืออย่างชุมชนละครเวทีไทย ให้เกิดภาวะขัดแย้งในอัตลักษณ์ของตนเอง โดยภาคหนึ่งบอกว่าตนอยู่ในสังคมที่เอื้ออาทรแบบพี่ๆ น้องๆ ที่มีความรักในศิลปการละครเหมือนๆ กัน และด้วยความเป็นนักวิชาการและ/หรือเป็นศิลปินจึงมีใจเปิดกว้าง ทำให้มีช่องว่างระหว่างชนชั้นที่แคบหรือแทบไม่มีเลย แต่อีกภาคหนึ่งนั้น คนในชุมชนละครหลายๆ คนก็ยึดมั่นใน "ยี่ห้อ" หรือมโนทัศน์ทางการละครของตน ว่านี่คือเครื่องบ่งบอกอัตลักษณ์ของตนที่เหนือกว่าคนอื่นๆ และด้วยอภิสิทธิดังกล่าว ตนจึงเป็นเทรนด์เซ็ตเตอร์ (Trendsetter) หรือผู้กำหนดมาตรฐานหรือแนวทางหลักอย่างที่ละครเวทีไทยร่วมสมัยควรจะเป็น

ในทัศนะของผู้เขียนแล้ว สภาพการณ์เช่นนี้เป็นผลมาจากระบบความคิด-มโนทัศน์ และค่านิยมของคนไทย ที่สั่งสมบ่มเพาะมาในแต่ละยุคสมัย อันได้แก่เรื่อง *ตัวตน-ชนชั้น ผู้ใหญ่-ผู้น้อย การอยู่ในกรอบระเบียบอันดี การยึดมั่นในความขลัง ศักดิ์สิทธิ์ของคำสอน—ขนบเก่า การ (ทำเสมือนว่า) ยอมรับความต่าง แต่ไม่ยอมยกคนอื่นให้เท่าเทียมกับเรา* และที่ร้ายที่สุด *การหมกมุ่นอยู่ในมายาคติว่าสังคมไทยไม่มีความขัดแย้ง* จนกระทั่งมาถึงยุคที่เราถูกกล่อมเกลี้ยงเลี้ยงดูด้วยลัทธิบริโภคนิยมจนทำให้รับเอาทัศนคติ "วัดค่าที่ยี่ห้อ" และ "เสพรสนิยม" มาปฏิบัติโดยไม่รู้ตัว ด้วยมีแรงผลักดันของมายาคติทั้งหลายที่กล่าวมาแล้วข้างต้นเป็นสิ่งเกื้อหนุนนั่นเอง

ผู้มีฐานะ ปัญญาชน และนักเรียน "ศิลปะ" มีโอกาสบ่มเพาะรสนิยมของวัฒนธรรม "ชั้นสูง" อย่างละครเวทีแบบมาตรฐาน "ตะวันตก" แต่ชนชั้นกลางระดับล่างที่นั้นกลับถูกจู่โจมโดยวัฒนธรรม "ของนอก" นี้โดยไม่ได้รับการปูพื้นฐานเพื่อการบริโภคที่ถูกต้อง เขาเหล่านี้จึง "เกรง" "อคติ" และ "ถอยห่าง" ในขณะเดียวกัน ผู้บริโภคละครเวทีซึ่งเป็นชนชั้นนำหรือผู้ใคร่อยากเป็นชนชั้นนำนั้น ก็พยายามกำหนดตัวตนและพื้นที่ทางสังคมของตนโดยใช้"ยี่ห้อ"ของประเภทมหรสพและทฤษฎีทางการละครต่างๆ เพื่อทั้งเลื่อนขั้นตนเองขึ้นให้สูงกว่าผู้บริโภควัฒนธรรมมวลชนที่เป็นคนชั้นกลางและชั้นล่างระดับล่าง และเขยิบหนีจากละครเวทีนอกกระแสที่คุกคามภาวะ "ผู้นำ" ทางวัฒนธรรมของตน โดยหารู้ไม่ว่าในการกระทำดังกล่าวนั้น ก็เท่ากับว่าตนได้ตกเป็นเหยื่อของลัทธิบริโภคนิยมทางวัฒนธรรมด้วยเช่นกัน

เมื่อสังคมไทยตกอยู่ภายใต้ระบบเศรษฐกิจทุนนิยมข้ามชาติและกระแสโลกาภิวัตน์ สื่อทางวัฒนธรรมที่เป็นพาณิชย์ศิลป์อันได้แก่ภาพยนตร์ ดนตรี และละครโทรทัศน์ ล้วนได้รับผลกระทบจากอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งเป็นผลของบริโภคนิยมทั้งสิ้น วัฒนธรรมมวลชนการกำหนดรสนิยมกลางๆ เพื่อการทำซ้ำผู้บริโภคส่วนใหญ่ซึ่งเป็นชนชั้นกลางก็ถูกยัดเยียดหรือยอมรับคุณค่าปลอมๆ นี้เพื่อใช้สร้างตัวตน สถานภาพทางสังคม และพื้นที่ในสังคมของตน เพื่อให้ตนมีความรู้สึกว่าได้ถีบตัวขึ้นมาจากการเป็นคนระดับล่างที่บริโภควัฒนธรรมชั้นต่ำ อันได้แก่วัฒนธรรมท้องถิ่น หรือวัฒนธรรมประชานิยม ละครเวทีซึ่งเคยถูกมองว่าเป็นศิลปะที่ต้อง "ปีนบันไดดู" สำหรับคนชั้นสูง ปัญญาชน และศิลปิน ก็ได้ถูกนำมาทำให้ "ย่อยง่าย" และเป็นเครื่องหย่อนใจสำหรับมวลชน เพื่อให้ทั้งสามารถมีส่วนแบ่งทางพาณิชย์จาก "สินค้า" ประเภทภาพยนตร์ต่างประเทศและละครโทรทัศน์บ้าง และเพื่อตอบสนองอุปสงค์ของคนชั้นกลางที่ต้องการได้ชื่อว่า "เสพศิลปะ" กับเขาบ้าง

กระนั้นก็ตาม การรับเอาละครเวทีแบบตะวันตกเข้ามาบริโภคของปัญญาชนไทยนั้นก็ตกอยู่ในอาการ "ล้าหลังทางวัฒนธรรม" เพราะในขณะที่พวกเขารับเอาศิลปการละครแบบสมัยใหม่หรือ Modernism เข้ามานั้น โลกตะวันตกได้ก้าวสู่ยุค

อุตสาหกรรมใหม่แล้ว ส่วนสังคมไทยยังคงยึดติดกับค่านิยมแบบระบบศักดินา จนกระทั่งโลกศิลปะ-วรรณกรรม ได้ก้าวสู่ยุคหลังสมัยใหม่ (Post Modern) แนวคิดหลังตะวันตก (Post Western) และหลังอาณานิคม (Post Colonial) ปัญญาชนและศิลปินไทยหลายคนก็ยังยึดสุนทรียะแบบสมัยใหม่ อันเป็นวัฒนธรรมศักดินาที่ใช้กำหนดตัวตนและพื้นที่ทางสังคมของตนไว้อย่างเหนียวแน่น และปฏิเสธกระแสใหม่ๆ ที่เขาไม่รู้จัก เพราะศิลปะนอกกระแสนั้นไม่อยู่ในมาตรฐานทางรสนิยมที่คุ้นเคย

ธีรยุทธ บุญมีกล่าวว่า "แนวคิด Post Western หรือ Post Colonial มองว่าองค์ความรู้ Modernism เหล่านั้น ล้วนแต่เพื่อสร้างภาพสร้างตัวตนที่ดีงามมีเหตุผลให้โลกตะวันตก แต่กดเหยียด เพิกเฉย ละเลย ลืมประวัติศาสตร์ของตัวตน การดำรงอยู่ ศิลปะ-วัฒนธรรม ปรัชญา ฯลฯ ของคนอื่น หรือ ผู้อื่น"[21] ความคิดนี้ช่างตรงกับแนวคิดการนำตัวตนทางวัฒนธรรมที่ตายตัวของกลุ่ม "ชนชั้นนำ" มา*ยกตน-ข่มท่าน* ว่าที่แท้จริงแล้วพฤติกรรมนี้ก็คือการปิดกั้นตนเองจากกระแสวัฒนธรรมพหุนิยมนั่นเอง

ลักษณาการของบริโภคนิยมในวงการละครเวที อาจแบ่งเป็นสองแนวทางใหญ่ คือ

ก. การใช้ละครเวทีเป็นสินค้าภาพลักษณ์ สำหรับกำหนดตัวตนที่เหนือกว่าในสังคม ของคนชั้นสูง ปัญญาชน ศิลปิน และคน "ทันสมัย" และ

ข. การยึดติดกับ "ยี่ห้อ" ที่เป็นหรือเคยเป็นมาตรฐานของตน เพื่อความปลอดภัยในอัตลักษณ์ที่ตนสร้างไว้ อันได้แก่ ทฤษฎี ขนบ มโนทัศน์ที่มีต่อ "ชื่อยี่ห้อ" ของผู้สร้างละคร

---

[21] ธีรยุทธ บุญมี, เรื่องเดิม, หน้า 136.

การใช้ละครเวทีเป็นสินค้าภาพลักษณ์สำหรับกำหนดตัวตนที่เหนือกว่าในสังคม

ฉันคือคนชั้นสูง ฉันรสนิยมสูงกว่าพวกรากหญ้า เพราะฉันดูละครเวที ดูโอเปรา ดูบัลเลต์ ซึ่งเป็นมหรสพราคาแพง

(เขาเหล่านี้จะรู้หรือไม่ว่า มหรสพชั้นสูงอย่างโอเปรานั้น เผยแพร่และพัฒนาไปได้กว้างไกล ก็เพราะการเปิดโรงละคร Public Opera ของคนชั้นกลาง มิใช่ด้วยการฝังตัวอยู่เฉพาะในราชสำนัก ครั้นต่อมาโอเปรากลับเลื่อนขั้นขึ้นไปเป็นศิลปะชั้นสูงอีกครั้ง ก็เพราะอาศัยอัตลักษณ์ที่งามประหลาดของเสียงร้อง ดนตรี และภาพบนเวทีอันหรูหรา)

ฉันละเมียดละไมกว่าเธอ เพราะฉันรู้จักเลือกเสพ-สร้างเฉพาะละครที่มี "ความงาม" ตามมาตรฐานของรสนิยมอันดี ไม่เกลือกกลั้วกับความไม่เป็นระเบียบเรียบร้อย โจ่งแจ้งโจ่งครึ่ม

(แล้วเหตุใดจึงนำเอามาตรฐานหรือรสนิยมของวัฒนธรรมหนึ่ง มาประเมินค่าศิลปะของอีกวัฒนธรรมหนึ่งเล่า)

ฉันคือปัญญาชน ฉันรู้ดีกว่าเธอ ที่เข้าใจศิลปะการละครผิดๆ

(เช่นเดียวกัน บางครั้งอาจเป็นปัญญาชนเองที่เข้าใจผิด หลงเอาสุนทรียศาสตร์แบบหนึ่ง ไปตัดสินสุนทรียศาสตร์อีกแบบหนึ่ง จึงพาลคิดไปว่า คนอื่นไม่ถูก)

ฉันฉลาดลุ่มลึกกว่าเธอ เพราะสามารถสร้าง-เสพละครเวทีที่คนทั่วไปต้องปีนบันไดดู

(แต่บางครั้ง เมื่อปัญญาชนบางคน ไม่ "เก็ท" (get) ไม่เข้าใจ จึงรู้สึกถอยห่างจากละครเวทีบางเรื่อง กระนั้น เขาก็ยังอุตส่าห์คิดไปได้อีกว่า คนสร้าง-คนเสพละครเวทีเรื่องนั้นๆ นั่นแหละที่ "ผิด" เพราะไปหลงชื่นชมอะไรไร้แก่นสารที่ผู้รู้อย่างเขาไม่เข้าใจ)

ความรู้ความเข้าใจทางศิลปการละครของฉัน "แท้จริงกว่า" พวกที่สร้าง-เสพละครเวทีโดยไม่มีหลักวิชา และสนองตัณหาตัวเองจนเลอะเทอะ

(นี่คือข้อกล่าวหาคนทำละครแบบ Auteur ซึ่งหมายถึง ผู้กำกับการแสดงที่ถืออิสระในการ "ปรุง" หรือ "ยำ" งานละครชั้นมาตรฐาน เพื่อ "เล่าใหม่" ให้สามารถ

สื่อสารความคิดที่เขาเชื่อว่าจะทำให้งานนั้นๆ สะท้อนมโนทัศน์ที่ร่วมสมัยกว่าให้กับผู้ชมได้ บางครั้งหมายถึงการมองจากมุมใหม่ หรือตีความใหม่ ด้วยสายตาที่แยกแยะโครงสร้าง (Strucuturalism) หรือรื้อถอนโครงสร้าง (Post-structuralism และ Deconstruction) และการใช้เทคนิค-แนวทางอันหลากหลายผสมผสาน ไม่เป็นไปตามขนบ หรือแม้กระทั่งการใช้เทคนิคที่ไม่ใช่ลักษณะของละครเวทีแบบเดิมๆ เช่นการเล่าเรื่องแบบ "cut-ชน" หรือ Montage

ในเมื่อผู้สร้างละครแนว Auteurism เป็นอิสระจากกรอบความคิดด้านทฤษฎี เพื่อสร้างงานที่เขาเชื่อว่า "สื่อสาร" กับผู้ชมร่วมสมัย แล้วเหตุใดเล่าปัญญาชนนักทฤษฎีนิยมจึงไม่ยอมเป็นอิสระบ้าง ลอง ใช้แนวคิดต่างๆ หลายแนวทางเพื่อพยายามเข้าใจ "สาร" ที่นัก Auteur ผู้นี้ต้องการเสนอ แล้วจึงประเมินคุณค่าของงานนั้นๆ น่าจะเป็นการบริโภคที่ได้ผลดีกว่า)

"อย่ามาสอนฉัน" ไม่ต้องมายัดเยียดความคิดหลักของละครให้ฉัน ฉันก็มีสมอง เป็นปัญญาชนเหมือนกัน!

(บางครั้งเกิดจากความมั่นใจว่าตนรู้แล้วเข้าใจแล้ว ทั้งที่สิ่งนั้นอาจจะยังไม่ใช่ความคิดหลักของละคร จึงด่วนสรุปไปว่าประโยคเด่นที่อยู่ในเรื่อง หรือภาพจบที่เห็นบนเวทีนั้น โจ่งแจ้งและจงใจบอกเล่าความคิดของละครเกินไป จนเหมือนดูถูกสติปัญญาของผู้ชมเช่นดน บางที ถ้าถอนอคตินี้ออกบ้าง แล้วใช้หัวใจ "ดู" ละคร เขาก็อาจ "รู้สึกได้" ถึงสารที่ละครเรื่องนั้นๆ ต้องการเสนอ ซึ่งบางครั้งอาจซ่อนอยู่ลึกเกินกว่าการใช้ "สมอง" วิเคราะห์)

ฉันคือศิลปิน ฉันต่อต้านปัญญาชนพวก "ทฤษฎีจำ" ที่มัวแต่คิดหรือยัดเยียดความคิดให้ผู้ชม จนละครกลายเป็น "ยาขม" ไม่มีความบันเทิงอารมณ์

(แน่นอนว่าละครเวทีแต่ละเรื่องก็มีจุดมุ่งหมายต่างๆ ไป บ้างก็เป็นไปเพื่อผ่อนคลายอารมณ์ บางเรื่องก็ก่อให้เกิดปัญญา และบางครั้งก็จรรโลงจิตใจ แต่หลายคนยังเข้าใจว่า ความสนุกคือความตลก เบาสมองเพียงอย่างเดียว และบางคนก็คาดหวังว่า เมื่อเดินออกจากโรงละครแล้ว ตนจะต้องรู้สึกผ่อนคลายสบายใจ มิใช่ยังคิดเครียด

ซึ้งไปกับปัญหาที่แก้ไม่ได้ของตัวละครในเรื่อง จนเกิดความหงุดหงิดรำคาญใจเพราะตนไม่ต้องการ "คิดต่อ" หรือไม่ก็เป็นเพราะตน "คิดไม่ออก"

ในบางกรณี การ "ไม่เอาทฤษฎี" ก็เกิดจากกลวิธานป้องกันตัวแบบ "อ่งุ่นเปรี้ยว")

ฉันคือคนสร้าง-เสพละคร "ตัวจริง" ที่กล้าลองกล้าเสี่ยง ไม่ว่าจะเป็นงานแหวกแนวแบบ autherism หรืองานศิลปะจริงๆ ที่ไม่ต้องมีเครื่องประกอบหรูหรามากมาย

(บางครั้ง "ศิลปิน" ก็คิดเอาว่าแนวทางแบบ poor theater ของตนเท่านั้นที่เป็นศิลปะเพื่อศิลปะของแท้ และขัดหูขัดตาไปหมดเมื่อเห็นงานของผู้อื่นมีองค์ประกอบทางศิลป์ที่เกินเลยไปจากที่ตนคาดหวัง

นอกจากนี้ บางคนก็หมกมุ่นอยู่กับ "ความเป็นอิสระของผู้กำกับการแสดงที่ใหญ่เสียจนทำอะไรกับนักแสดงก็ได้ ...ละครบางเรื่องเอาตัวบทคลาสสิคมาตีความใหม่ ตีความว่าถ้ามันไม่มีความหมายนั้นอยู่ในตัวบท ก็ยัดเยียดความหมายใหม่เข้าไปในตัวบทให้ได้"[22])

ฉันคือคน "ทันสมัย" ฉันเสพ-ฉันสร้างละครในกระแส

(คนเหล่านี้มีความสุขที่สุด ก็เมื่อตอนที่มีคนรู้คนเห็นว่า ฉันก็ไปดู-ฉันเป็นผู้ทำ ละครเรื่องนั้น หรือละครแนวนี้ แต่ไม่สนใจว่างานนั้นๆ บอกอะไรกับตน หรือคนอื่น เป็นบุคคลประเภท "love himself in art, not art in himself!")

ฉัน "อินเทรนด์" ฉันจึงทำละครนักศึกษา

(ที่จริงแล้ว นิสิตนักศึกษาหลายคน มีฝีมือและพรสวรรค์ทางศิลปการละครเทียบเท่าหรือมากกว่าบางคนที่ทำละครอยู่ ณ ปัจจุบันเสียอีก แต่น่าเสียดายที่พวกเขาเห็นละครเวทีเป็นเพียงกิจกรรมในสถาบัน และเป็นเพียงประสบการณ์ที่น่าทรงจำของชีวิตในรั้วมหาวิทยาลัย

---

[22] เจตนา นาควัชระ, **บันทึกคำบรรยาย** (โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 3 เรื่องเดิม), หน้า 128.

เช่นเดียวกับการชมละครเวที ที่หลายคนทำไป "ตามกระแส" ของเพื่อนนักศึกษา และเมื่อก้าวสู่สังคมใหม่ที่มีกิจกรรมกลุ่มอย่างใหม่ ก็เลิกสนใจดูละครเวทีนี่เองเป็นเหตุผลที่แม้ละครเวทีจะมีผู้ชมหน้าใหม่ทุกปี แต่ก็ไม่เห็นว่าฐานผู้ชมจะขยายจำนวนไปมากมายขึ้นเท่าไหร่ ทั้งนี้ก็เพราะ ทุกปีๆ ก็จะมีผู้ชมหน้าใหม่จำนวนประมาณเท่านี้ เวียนหน้ากันเข้ามาลิ้มลองรสชาติของการชมละครเวที ก่อนที่จะหันไปหารสชาติของกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่อยู่ในกระแสประเภทอื่นๆ)

<u>การยึดติดอยู่กับแบรนด์เนม : ทฤษฎีและขนบอันศักดิ์สิทธิ์ กับ ยี่ห้อคณะละคร เพราะความไม่กล้าเสี่ยง</u>

ทฤษฎีและขนบอันศักดิ์สิทธินี้..คือสรณะ

ผู้บริโภคละครเวทีหลายคนยึดมั่นว่าแนวละครต่างๆ ต้อง "เป็นแบบนั้น-นำเสนอแบบนี้" ด้วยเหตุผลแบบกำปั้นทุบดินว่า "ก็เพราะว่ามันเป็นละครแนวนี้!" เช่น "เพราะฉันจะใช้แนวของ *Brecht* ละครของฉันจึงต้องมี*สิ่งที่ทำให้แปลก*" "เพราะละครเรื่องนี้เป็น*ฟาร์ซ* นักแสดงจึงต้องมีลีลาเอะอะตึงตังโครมครามและเน้นจังหวะฉับไว" "เพราะนี่คือ*แอบเสิร์ด* มันจึงต้องไม่รู้เรื่องสิ!" "นี่คือละคร*เชคสเปียร์*มิใช่หรือทำไมนักแสดงไม่พูดจามีจังหวะจะโคน และไม่ใช้ทำนองเสียงที่แสดงถึงวรรณศิลป์ล่ะ" "แย่มาก ไม่มี*เอกภาพทางการละครทั้งสาม* (The Three Unities) เลย ไม่มี*รสนิยม*อันดี (decorum) ไม่เหมาะสมที่จะเอามาเล่นบนเวทีสาธารณะเลย" "ไม่รู้จักที่ต่ำที่สูงเอาเรื่อง*สูงส่งแบบนี้*มานำเสนอ*แบบบ้านๆ* ได้อย่างไร" ฯลฯ

สำหรับผู้ที่ยึดทฤษฎีละครของอริสโตเติลเป็นสรณะ หากได้ศึกษาอย่างจริงจังก็คงทราบว่า อริสโตเติลเพียงแต่เสนอแนะมุมมองของละครเวทีที่เขาเห็นว่าเหมาะสมเท่านั้น ไม่เคยตั้งเป็นกฎเกณฑ์หรือทฤษฎีแต่อย่างใด หากแต่คนรุ่นหลังๆ เอง ที่พยายามหาแบบอย่างที่เป็นมาตรฐานไว้เป็นหลักยึด จึงตีความทัศนะของอริสโตเติลว่าเป็นกฎเกณฑ์ข้อบังคับที่ละเมิดมิได้

ตัวอย่างของกรณีดังกล่าวในประวัติศาสตร์ทางการละครก็ได้แก่ ข้อพิพาทระหว่าง Académie Française หรือบัณฑิตสภาของฝรั่งเศส กับ นักเขียนบทละคร

ชื่อก้อง Pierre Comeill และบทละครเรื่อง *Le Cid* ของเขา ด้วยข้อหาที่ว่าละครเรื่องนี้มีลักษณะที่ไม่เข้ากับกฎเกณฑ์ Neoclassic ซึ่งบัณฑิตสภาสร้างขึ้นโดยใช้แนวทางของ Aristotle เป็นคัมภีร์

ข้อหาของ *Le Cid* ก็คือ

1. ไม่มีความสมจริงที่เป็นสากลในแง่คุณลักษณะของตัวละคร เช่น กษัตริย์ไม่มีคุณลักษณะของกษัตริย์ นางเอกไม่มีคุณธรรมที่สตรีชั้นสูงควรมี

2. ไม่มีเอกภาพทั้งสาม คือ

2.1 ดำเนินเรื่องโดยกินเวลาหลายปี แทนที่จะเลือกให้เกิดเหตุการณ์ภายในเวลา 1 วัน ซึ่งเป็นเวลาที่ "สมจริง" กว่า ในแง่ที่ผู้ชมจะสามารถยอมรับได้จากการชมละครตรงหน้า ซึ่งมีความยาวประมาณ 2-3 ชั่วโมง

2.2 เมื่อไม่มีเอกภาพของเวลา จึงไม่มีเอกภาพของสถานที่ ละครเรื่องนี้เปลี่ยนฉากเปลี่ยนสถานที่อย่างมากมาย เกินกว่าความเป็นจริงที่จะเกิดขึ้นได้ตามการรับรู้ด้วยคลองจักษุของผู้ชม

2.3 โครงเรื่องถือว่ามีเอกภาพอยู่บ้าง แต่เนื่องจากไม่มีเอกภาพของเวลาและสถานที่ ละครเรื่องนี้จึงไม่น่าเชื่อ ไม่มีความสมจริง นอกจากนี้แล้ว ละครเรื่องนี้ยังนำเอาลักษณะของทราจิดีและคอเมดีมาปะปนกัน ทำให้มาตรฐานของการเขียนวรรณกรรมบทละครของบัณฑิตสภาของฝรั่งเศสเสื่อมเสีย

เมื่อเป็นเช่นนี้ บัณฑิตสภาของฝรั่งเศสจึงออกโรงกล่าวโทษละครเรื่องดังกล่าว ว่าเป็น *ละครจัณฑาล* หรือ Illegitimate play เนื่องด้วยไม่เข้ากฎเกณฑ์อันดีงามของวัฒนธรรมชั้นสูงที่ตนเพิ่งสร้างขึ้น เพื่อรับรองสถานภาพของฝรั่งเศสที่ขณะนั้นกำลังอยู่ในช่วงสร้างภาพลักษณ์ของมหาประเทศผู้ร่ำรวยอารยธรรมแห่งทวีปยุโรป

เมื่ออ่านถึงย่อหน้าที่ผ่านมาแล้ว เราๆท่านๆ ในยุคปัจจุบันคงหัวเราะเยาะความยึดมั่นถือมั่นและความ "เป็นตุเป็นตะ" ของกฎเกณฑ์นีโอคลาสสิค แต่ก็น่าคิดอยู่ว่า การที่เราใช้มโนทัศน์เกี่ยวกับแนวคิดหรือทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งทางการละครของเราไป กำหนดแนวทางการสร้าง-เสพละครเวทีเรื่องใดเรื่องหนึ่งนั้น เป็นการใช้

"ยี่ห้อ" มาตัดสินเนื้อในของตัวสินค้าหรือไม่ ดีไม่ดีคนรุ่นหลังอาจหัวเราะเยาะความเป็นดุเป็นดะของเราบ้างก็ได้

เหตุผลที่สำคัญที่สุดของการเป็นอยู่ในลักษณะต่างๆของละครเวทีเรื่องใดๆ ก็ตาม ก็คือ ละครเรื่องนั้นต้องการนำเสนออะไร ความคิดหลักนี้เองที่เป็นตัวกำหนดแนวทางในการนำเสนอละครเรื่องนั้นๆ มิใช่กฎเกณฑ์ทางการละคร ความอหังการของผู้สร้าง หรือความต้องการจะเอาใจผู้เสพ

ปัญหาเกี่ยวกับการสร้างใหม่ โดยการผสานขนบที่แตกต่างเข้าด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นการเล่าเรื่องที่คนส่วนใหญ่มีมโนทัศน์แบบหนึ่ง ผ่านสุนทรียะอีกแบบหนึ่ง หรือการใช้เทคนิคของละคร "เทศ" มาปรุง "ละครไทย" มักมีคำถามที่ก่อให้เกิดโต้เถียงอย่างกว้างขวางมากมาย อาทิ อะไรคือของแท้ อะไรของเทียม อะไรศักดิ์สิทธิ์แตะต้องไม่ได้ อะไรขยับได้ "บทละครไม่ใช่คัมภีร์ที่เปลี่ยน ism ต่างๆ ไม่ได้ ของไทยเองก็เปลี่ยนได้ อาจมีคนบอกว่า กำลังทำลายวรรณกรรมไทยหรือเปล่า วรรณกรรมเกิดขึ้นเพื่อที่จะเข้ามารองรับชีวิต อย่าให้ชีวิตเราตกเป็นทาสวรรณกรรม"[23] "อะไรเป็นสากล อะไรเป็นเรื่องที่เฉพาะกับถิ่นที่ กับชุมชน หรือกับชาติ ผมว่าเรื่องนี้เถียงกันไปจนไม่นอนทั้งคืนก็ไม่จบ"[24] ฯลฯ

เราคงต้องบอกตนเองเสมอๆ ว่า ความรู้นั้นลื่นไหลเปลี่ยนแปลงไปเรื่อยๆ เช่นเดียวกับสังคมพหุลักษณ์ในยุคโลกาภิวัตน์ แต่หลักในการสร้างสรรค์ละครแนวผสมผสานนั้นก็คือ ต้องแน่ใจเสียก่อนว่าสารที่จะสื่อคืออะไร และจะสื่ออย่างไร ทำไมจึงต้องผสมผสาน ต้องปรับ ต้องปรุง "ต้องรู้ว่าวรรณคดีเรื่องนี้จะเสนอแก่นอะไร สาระอะไร ส่วนรูปแบบนั้น จะเป็นอะไรก็แล้วแต่ ต้องเป็นรูปแบบที่ท่านชำนาญดีกว่าการไปเห็นคนอื่นทำอะไรแล้วอยากทำบ้าง"[25] และเมื่อมีเหตุผลสมควรแล้ว จึงเลือกสรรลักษณะที่ส่งเสริมกันและกันของศิลปะต่างขนบ เพื่อให้งานละครที่สร้าง

---

[23] นิมิต พิพิธกุล, เรื่องเดิม, หน้า 126.

[24] เจตนา นาควัชระ, เรื่องเดิม, หน้า 128.

[25] ภัทราวดี มีชูธน, **บันทึกคำบรรยาย** (โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 3 เรื่องเดิม), หน้า 101.

สรรค์ใหม่นั้น สามารถสื่อ "สาร" ที่เหมาะสมกับท้องถิ่น และอย่าได้คิดว่าแนวทาง *สร้างใหม่ไทย-เทศ* นี้เป็นของแปลกแหวกแนวแหวกขนบ ของคนคะนองที่ร้อนหรือไร้วิชา เพราะตัวอย่างของการรับ-ปรับ-ปรุง-สร้างใหม่ ของสุนทรียศาสตร์ต่างขนบ-ต่างภาษานั้น มีมาตั้งแต่การสร้างละครดึกดำบรรพ์และละครร้อง ตามแบบโอเปราและโอเปอเรตตา ในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์แล้ว

"ยี่!" ละครยี่ห้อนี้

หลายคนมักกำหนดมโนทัศน์ที่มีต่อ"ชื่อ"กลุ่มผู้สร้างงานละครว่าจะมีลักษณะเนื้อหา แนวทาง อย่างใดอย่างหนึ่งไม่เปลี่ยนแปลง ซึ่งนี่ก็คือการ "แปะฉลากยี่ห้อ" และเลือกที่จะมีความคาดหวัง อดติ หรือฉันทคติ ต่อละครเรื่องใดๆ ก็ตามที่สร้างขึ้นภายใต้ "ยี่ห้อ" นั้นๆ เช่น ***ละครอักษรฯ*** แปลว่าเป็นละครยากๆ ต้องปีนบันไดดู ต้องสร้างจากวรรณคดี ต้องอยู่ในกรอบระเบียบอันดีไม่ "ก้าวหน้า" จนเกินไป ***ละครถาปัด*** แปลว่าต้องเป็นละครตลก และเป็นตลกปัญญาชน ถ้าเราไม่ขำแปลว่าไม่ใช่ปัญญาชน ***ละคร "แดส"*** แปลว่าต้องมีดารา ต้องเป็นละครตลกเบาสมองเหมือนๆ กันทุกเรื่อง

ดังนั้นจึงเกิดความคิดทำนองว่า "ฉันจะไม่มีวันดูละคร*ยี่ห้อนี้*" "ผิดหวังจริงนี่ไม่ใช่ละครอักษรฯนี่" ฯลฯ

การบริโภคโดยยึดติดที่ "ยี่ห้อ" นี่เอง ที่ทำร้ายทั้งผู้เสพและผู้สร้าง และที่สำคัญ บั่นทอนพัฒนาการของละครเวทีด้วย

มีอะไรอยู่ในห่อ

สังคมไทยบริโภคละครเวทีเพื่อใช้เสพเป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นเพื่อหย่อนใจหลีกหนี หรือกำหนดตัวตนและพื้นที่ทางสังคม ***การบริโภคเพื่อเรียนรู้นั้น*** กล่าวได้ว่ามีเฉพาะในกลุ่มปัญญาชนเพราะยังไม่มีการปลูกฝังมุมมองของสุนทรียศาสตร์ทั้งแบบตะวันออกและตะวันตกอย่างจริงจังมาตั้งแต่ระดับประถมศึกษา การศึกษาศิลปะการละคร มิได้เป็นไปเพื่อใช้สร้าง-เสพละครเวทีเท่านั้น แต่ศาสตร์แขนงนี้ ยังช่วยทำให้เราเข้าใจมนุษย์ เข้าใจชีวิต และเข้าใจความเป็นไปต่างๆ ของโลกมากขึ้นด้วย

ที่ฉัน-เขาทำสิ่งนี้ ต้องการอะไร ที่ฉัน-เขารู้สึกเช่นนี้ เป็นเพราะคาดหวังอะไร ผิดหวังอะไร

ที่ฉัน-เขามีปฏิกิริยาเช่นนี้และกระทำอะไรตอบอีกฝ่ายกลับไปนั้น แท้จริงแล้วคือการทำอะไร เพื่ออะไร

เพราะอะไร และการกระทำนี้-ความต้องการนี้ เป็นส่วนย่อยของภาพใหญ่ของสิ่งที่ฉัน-เขาต้องการ

และกระทำหรือไม่ และจะนำไปสู่เป้าหมายที่ต้องการหรือไม่ อย่างไร

หากผู้ที่ศึกษาฝึกฝนศาสตร์ของละคร นำคำถามที่นักแสดง ผู้กำกับการแสดง และผู้วิเคราะห์ตีความบทละครใช้ ในการทำความเข้าใจและเข้าถึงตัวละครและบทละครเหล่านี้ มาใช้ถาม-ตอบตนเอง เพื่อให้เข้าใจความคิด ความต้องการ และการกระทำของตนเอง และคนที่เกี่ยวข้อง ก็คงทำให้คนๆ นั้นไม่เสียเวลา "เล่นอารมณ์" หรือ "ฟูมฟาย" จนหลงทางหลงประเด็นว่า เขาและเรา กำลังทำอะไรอยู่ เพื่ออะไร

ส่วน***การบริโภคเพื่อสร้างสรรค์***นั้น ยังไม่มีการพัฒนาไปในทิศทางที่เกื้อกูลกันอย่างเต็มที่ หากจำกัดอยู่ในวงเล็กๆ ที่มีแนวทางไม่ขัดกัน เพราะผู้สร้างสรรค์งานศิลปการละคร ซึ่งมีทั้งกลุ่มศักดินาทางวัฒนธรรม ปัญญาชน "ศิลปิน" พวกหัวก้าวหน้ากล้าลอง และผู้ที่ทำละครด้วยใจรักโดยไม่ได้ศึกษาอย่างเป็นระบบต่างก็พยายามรักษาอัตตาและพื้นที่ของตนอยู่ในที

จะสร้างสรรค์ละครเวทีไทยร่วมสมัยอย่างไร ให้มีศักดิ์ศรีในฐานะที่เป็นศิลปะ?

เอ็ดวาร์ด ซาอิด กล่าวว่า "โลกเราทุกวันนี้เป็นโลกแห่งการผสมปนเป การอพยพย้ายถิ่นฐาน และการข้ามพรมแดนระหว่างกัน ไม่มีวัฒนธรรมหรือสังคมใดๆ ที่บริสุทธิ์เป็นหนึ่งเดียวหรือโดดเดี่ยว"[26]

ในโลกยุควัฒนธรรมผสมผสานและพัฒนาก้าวหน้าไปไม่หยุดยั้ง แม้กระทั่งการหยุดอยู่ที่แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ (post-modernism) ก็อาจเป็นการตีกรอบให้

---

[26] เอ็ดวาร์ด ซาอิด, **มายาคติของการปทะระหว่างอารยธรรม**, สฤณี อาชยานันทกุล (แปล), บทความลำดับที่ 807เผยแพร่บนเว็บไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืนครั้งแรก 17 มกราคม 2549.

กับตนเองได้เช่นกัน เพราะมนุษย์และสังคมมีความหลากหลายซับซ้อนกว่าแต่ก่อนมาก จึงไม่สามารถนำเอาระบบความคิดเพียงอย่างใดอย่างหนึ่ง มาตัดสินโลกปัจจุบันที่มีความเป็นพหุลักษณ์ได้ว่า อะไรถูก-ผิด-ดี-ไม่ดี หากต้องใช้หลายๆ ทฤษฎีหลายๆ แนวคิดประกอบกัน จากนั้นแล้วก็ให้ลืมเสีย แล้วลองใช้*ตรรกะของความไม่เป็นตรรกะ*พิจารณาดู จากนั้นก็ถอยออกมามองในมุมกว้างและมุมสูง เพื่อสกัดแก่นแท้ของภาพที่ใหญ่โตซับซ้อนสับสนวุ่นทั้งหมดออกมา ว่า "ใคร ทำอะไร เพื่ออะไร และเหมาะกับเราหรือส่วนรวมหรือไม่ อย่างไร" โดยไม่หลงประเด็นที่เกิดจากการใช้อคติหรือฉันทาคติ

ทัศนคติประเภทที่ว่า *ยอมรับว่ามี แต่ไม่ยกให้เท่ากับ "ฉัน"* นั้น ไม่ช่วยให้ประชากรในชุมชนละครเวที-ที่แม้จะมีขนาดไม่ใหญ่นักแต่ก็มีความเป็นพหุลักษณ์-อยู่ร่วมกันได้อย่างเกื้อกูลกัน หากเราต้องยอมรับความแตกต่าง และเห็นผู้อื่นเป็นเพื่อนร่วมพื้นที่ และต้องพึงระลึกว่า อัตลักษณ์นั้นมิใช่อัตตา

กระแสบริโภคนิยมทำให้คนต้องวิ่งตามความไม่เสถียรของรสนิยม ศิลปะการละครไม่มีหน้าที่วิ่งกวดให้ทันผู้ชม แต่มีหน้าที่ที่ต้องสื่อสารอันเป็นสาระสำคัญของชีวิต ให้กับผู้ชมยุคบริโภคนิยมทั้งหลาย ไม่ใช่ปรนเปรอการบริโภคแบบหลีกหนีหรือส่งเสริมการบริโภคภาพลักษณ์

แก่นแท้ของละครเวทีนั้นมีเพียงสามประการ คือ เรื่องที่จะเล่า การแสดง และผู้ชม องค์ประกอบอื่นๆที่มิได้กล่าวถึงนั้น คือเครื่องมือในการแสดง "เรื่อง" ที่จะเล่าให้กับผู้ชม องค์ประกอบบางอย่าง ก็เป็นแค่เปลือกห่อหุ้ม ซึ่งเปลี่ยนแปลงไปได้ไม่หยุดนิ่งแล้วแต่ยุคสมัย เพื่อให้เรื่อง-ซึ่งบางครั้งก็เปลี่ยนมุมมองเมื่อสังคมเปลี่ยน-ที่แสดงนั้นสื่อถึงผู้ชม-ซึ่งก็มีอัตลักษณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคสมัยเช่นกัน

ฉะนั้นแล้ว เราจงเป็นผู้บริโภคละครเวทีที่รู้เท่าทันมายาคติทั้งหลาย ไม่พิศดูแค่เปลือก ซอง ห่อ หรือฉลากยี่ห้อ แล้วก็ด่วนสรุปคุณค่าของละครเวทีเรื่องหรือแนวต่างๆ

ลองชิมเนื้อในดูก่อน หากไม่ชอบก็ไม่ต้องกินต่อ แต่กระนั้น ก็ไม่จำเป็นว่าละครเวที "ยี่ห้อ" นี้จะต้องมีรสชาติเช่นนี้ตลอดไป ***เพราะศิลปะนั้นไม่จำเป็นต้องมียี่ห้อ***

และตัวเราเอง ก็ใช่ว่าจะมีอัตลักษณ์ที่เกี่ยวเนื่องกับละครเวที ที่หยุดนิ่งคงที่เป็นอมตะนิรันดร์กาลเสียเมื่อไหร่

บรรณานุกรม

กมลมาศ จิตต์ขันติวงศ์. บทวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์ผู้จัดการ, อ้างใน ปาริชาติ จึงวิจัฒนาภรณ์ "การเขียนบทละครเวทีในประเทศไทย : สภาพ ปัญหาและทางออก".

เจตนา นาควัชระ. บันทึกคำบรรยาย. โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 3 เรื่อง "ละครเวที : เรื่องไทย เรื่องฝรั่ง" 27 สิงหาคม 2542, พิมพ์ในวารสาร**ภาษาและหนังสือ** 33 (2545): 128.

"เฉียดรวี". "สู่ฝันอันยิ่งใหญ่". อ้างใน ปาริชาติ จึงวิจัฒนาภรณ์ "การเขียนบทละครเวทีในประเทศไทย : สภาพ ปัญหาและทางออก" ของ, **วารสารภาษาและหนังสือ** 33 (2545): 6.

ปาริชาติ จึงวิจัฒนาภรณ์. "ละครเวทีสมัยใหม่ : เรื่องไทย เรื่องเทศ ฤาสำคัญไฉน", **วารสารภาษาและหนังสือ** 33 (2545): 16-20.

ธีรยุทธ บุญมี. **ชาตินิยมและหลังชาตินิยม**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สายธาร, 2547.

นัทธนัย ประสานนาม. **เพศ ชาติพันธุ์ และปัญหาเกี่ยวกับอัตลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง Touch of Pink.** บทความลำดับที่ 738 เผยแพร่บนเว็ปไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืนครั้งแรกเมื่อ 13 พ.ย. 2548.

นิมิต พิพิธกุล. บันทึกคำบรรยาย. โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 3 เรื่อง "ละครเวที : เรื่องไทย เรื่องฝรั่ง" 27 สิงหาคม 2542, พิมพ์ใน **วารสารภาษาและหนังสือ** 33 (2545): 121, 126.

ภัทราวดี มีชูธน. บันทึกคำบรรยาย. โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 3 เรื่อง "ละครเวที : เรื่องไทย เรื่องฝรั่ง" 27 สิงหาคม 2542, พิมพ์ใน **วารสารภาษาและหนังสือ** 33 (2545): 101.

สกุล บุณยทัต. บันทึกคำบรรยาย. โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 3 เรื่อง "ละครเวที : เรื่องไทย เรื่องฝรั่ง" 27 สิงหาคม 2542, พิมพ์ใน **วารสารภาษาและหนังสือ** 33 (2545): 110-111.

สฤณี อาชยานันทกุล (แปล). **มายาคติของการปทะระหว่างอารยธรรม.** บทบรรยายของเอ็ดวาร์ด ซาอิด, บทความลำดับที่ 807 เผยแพร่บนเว็บไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืนครั้งแรก 17 มกราคม 2549.

สมเกียรติ ตั้งนโม. **วัฒนธรรมทางสายตาในวัฒนธรรมกระแสทุน.** ถอดเทปจากการนำเสนอที่สมาคมนักข่าวแห่งประเทศไทย เมื่อ 11 ธันวาคม 2547.

สายชล สัตยานุรักษ์. **ประวัติศาสตร์ความคิด "ชาติไทย" กระแสหลัก.** สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, บทความลำดับที่ 788 เผยแพร่บนเว็ปไซต์มหาวิยาลัยเที่ยงคืน ครั้งแรก 26 ธันวาคม 2548, หน้า 2-10, 12 และ 23-28.

สายวรุณ น้อยนิมิตร. จากละครดึกดำบรรพ์ถึงละครร้อง : พระอัจฉริลักษณ์ของสองนักปราชญ์. **วารสารภาษาและหนังสือ** 33 (2545).

สุรพล วิรุฬรักษ์. บันทึกคำบรรยาย. โครงการศึกษาวรรณกรรมบทละครไทยร่วมสมัย ครั้งที่ 1 เรื่อง "จากวรรณคดีสู่ละครเวทีสมัยใหม่" 31 มกราคม 2542, ดีพิมพ์ใน**วารสารภาษาและหนังสือ** 33 (2545): 99.

เอ็ดวาร์ด ซาอิด. **มายาคติของการปทะระหว่างอารยธรรม.** สฤณี อาชยานันทกุล (แปล). บทความลำดับที่ 807เผยแพร่บนเว็บไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืนครั้งแรก 17 มกราคม 2549.