จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่

นางสาวศิรินทร์พร ศรีใส

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาวาทวิทยา ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2545

ISBN 974-17-3353-4

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

IMAGINARY CONCEPT IN PERFORMING ARTS COMMUNICATION OF MODERN THAI THEATRE

Miss Sirinporn Srisai

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Speech Communication
Department of Speech Communication and Performing Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2002

ISBN 974-17-3353-4

หัวข้อวิทยานิพนธ์	จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่
โดย	นางสาว ศิรินทร์พร ศรีใส
สาขาวิชา	วาทวิทยา
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะนิเทศศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ จุมพล รอดคำดี)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ อวยพร พานิช)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา

(รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์)

.....กรรมการ

(อาจารย์จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์)

.....กรรมการ

(อาจารย์สุวรรณดี จักราวรวุธ)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศิรินทร์พร ศรีใส: จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่ (IMAGINARY CONCEPT IN PERFORMING ARTS COMMUNICATION OF MODERN THAI THEATRE) อ.ที่ปรึกษา : รศ. ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 223 หน้า, ISBN 974-17-3353-4

"จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่" เป็นงานวิจัยที่มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างและการดำเนินงาน รวมถึงลักษณะของงานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงทัศนะของผู้สร้างสรรค์งานและการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีในปัจจุบัน รวมถึงแสดงให้เห็นถึงลักษณะของงานที่สร้างสรรค์โดยคณะละคร ซึ่งผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์ผู้อำนวยการ หรือตัวแทนของคณะละครจำนวน 25 คณะ และรวบรวมผลงานในรูปบทละคร วิดีทัศน์บันทึกภาพการแสดง สื่อประชาสัมพันธ์ บทความที่เกี่ยวข้องกับงานละครของกลุ่มตัวอย่าง รวมถึงเข้าชมการแสดงสดด้วยตัวเอง รวมทั้งสิ้น 144 เรื่อง

ผลการวิจัย พบว่า

การดำเนินงานของคณะละครที่มีอยู่ในปัจจุบันสามารถจำแนกได้เป็น คณะละครถาวร และคณะละครเฉพาะกิจ ซึ่งปริมาณคณะละครที่มีมากกว่า คือคณะละครเฉพาะกิจ โดยเฉพาะที่มีอายุไม่เกิน 10 ปี โดยที่จำนวนสมาชิกของคณะละครจะมีตั้งแต่ 1-11 คนเป็นหลัก ซึ่งส่วนใหญ่ไม่ได้จบการศึกษาด้านการละครมาโดยตรง แต่มีประสบการณ์ทางสุนทรียะผ่านกิจกรรมในมหาวิทยาลัย หรือการร่วมงานกับคณะละครอื่น ๆ

โครงสร้างในการดำเนินงานเมื่อแบ่งตามลักษณะงานจะแบ่งได้เป็นฝ่ายบริหารและฝ่ายผลิตแต่เมื่อปฏิบัติงานจริงมักไม่ได้มีการแยกกันอย่างชัดเจน และมักจะพบปัญหาการขาดแคลนบุคลากรในฝ่ายบริหาร ทำให้การวางแผนในส่วนการจัดการมีอุปสรรค

ในส่วนของลักษณะของคณะละครนั้นสามารถแบ่งประเภทของแนวคิดในการทำละครได้เป็น 5 กลุ่ม ได้แก่ ละครเพื่อการละคร ละครเพื่อศิลปะการแสดง ละครเพื่อความบันเทิงใจ ละครเพื่อการพัฒนา และละครเพื่อสังคมและการเมือง ละครเพื่อการพัฒนามีกลุ่มผู้ชมเป้าหมายที่ชัดเจนคือเด็ก และเยาวชน ละครประเภทอื่น ๆ ไม่ได้มีการกำหนดกลุ่มผู้ชมเป้าหมายไว้อย่างชัดเจน คณะละครทุกประเภทล้วนมีความพยายามที่จะขยายฐานผู้ชมให้กว้างขวางขึ้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา วาทวิทยาและสื่อสารการแสดง	ลายมือชื่อนิสิต
สาขาวิชา วาทวิทยา	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา
ปีการศึกษา 2545	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม

4485128228: MAJOR SPEECH COMMUNICATION
KEYWORD: PERFORMING ART/ PERFORMING ARTS COMMUNICATION/ MODERN THAI THEATRE/ IMAGINARY CONCEPT

SIRINPORN SRISAI: IMAGINARY CONCEPT IN PERFORMING ARTS COMMUNICATION OF MODERN THAI THEATRE , THESIS ADVISOR : ASSOC. PROF. THIRANUN ANAWAJ-SIRIWONG, 223 pp, ISBN 974-17-3353-4

This research aims to study the infrastructure, work process and the communication characteristic of modern Thai theatre in order to reflect the viewpoint of the play maker and the existence of modern Thai theatre at the present. The research also demonstrates the characteristic of the works created by the theatre. The interviews with 25 directors and representatives of the theatrical groups were conducted, and totally 144 pieces of work, including scripts, videos, PR ads., related articles, and researcher also watches the plays were collected.

The research found that the management of the theatrical group at the present can be divided into permanent theatrical group and temporary theatrical group. The most existing groups are the groups that are not exceeding than 10 years. The groups mostly contain 1 to11 members. Most of the members do not have direct experience by education but they have aesthetic experience in the university or participate in other theatrical groups. The work infrastructure can be categorized into management team and production team. However, there is no obvious separation when play is performed. The problem of insufficient administrative staff were mostly found and this affected the management plan.

The philosophy of the theatre can be divided into 5 groups; Play for Theatre, Play for Arts Performance, Play for Pleasure, Play for Development, and Play for Society and Politics. Play for Development purpose has its clearly target groups which are children and youth, while the other groups of play has no specific target. All types of modern theatres put their efforts to extend the audience base.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Department Speech Communication and Performing Arts Student's signature .....
Field of study Speech Communication Advisor's signature .....
Academic year 2000 Co-Advisor's signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้เต็มไปด้วยเรื่องราว.....ทั้งเรื่องที่ดี และเรื่องที่ดีมากกว่า ขอบคุณทุก ๆ อย่างที่ทำให้เกิดเรื่องราวเหล่านี้ขึ้น

ขอขอบคุณทุนประดิษฐ์-สมสุข กัลจาฤก สำหรับทุนสนับสนุนการทำวิทยานิพนธ์ ขอบพระคุณรองศาสตราจารย์อวยพร พานิช อาจารย์จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ และอาจารย์สุวรรณดี จักราวรวุธ ประธาน และกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ สำหรับคำแนะนำที่ทำให้งานนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น รวมถึงอาจารย์ประจำภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดงทุกท่านที่ถ่ายทอดความรู้ และประสบการณ์ที่มีค่าตลอดระยะเวลาที่ใช้ในการศึกษาที่นี่

ขอบคุณคณะละครกลุ่มตัวอย่างสำหรับข้อมูล และน้ำใจอันดีที่แบ่งปันให้ผู้วิจัยได้ร่วมสัมผัสความสุขจากละคร

ขอบคุณจุ๊บ ที่เข้าใจและอยู่ข้างกันตลอดมา กีต้าร์ที่ทำให้รู้ว่าเราจะหาเพื่อนใหม่ดี ๆ ได้เสมอ ปราชญ์ ป๋อม ปุ๋ย นุช กุ้ง สำหรับกำลังใจจากที่ไหนซักแห่ง แตงกวากับข้อความที่ส่งมาเป็นเพื่อนกันยามดึก พี่โหน่งที่เป็นพี่สาวแสนดีของน้องเสมอ เพื่อน ๆ พี่ ๆ น้อง ๆ วาทวิทยา รุ่น 4 ที่ทำให้ 2 ปีที่ผ่านมาเป็นอีกช่วงเวลาที่มีความสุข และลักขณา เพื่อนที่ดีที่สุดในชีวิต... เราทำได้แล้วนะ

ขอบคุณทุกวันที่ดี ที่ทำให้รู้ว่าโลกนี้น่าอยู่แค่ไหน และทุกวันที่เลวร้าย ที่ทำให้รู้ว่ายังมีอีกหลายคนอยู่ข้าง ๆ เสมอ ขอบคุณที่โลกนี้ยังมีเพื่อน ความฝัน เพลงนั้น ละครน้ำเน่าใครคนหนึ่ง และกำลังใจดี ๆ ในสายโทรศัพท์

ขอบคุณ ความรักของพ่อกับแม่ ที่ทำให้ลูกได้เกิดมาพบกับเรื่องดี ๆ ขนาดนี้

และสำคัญที่สุด ทุกตัวหนังสือ และเรื่องราวทั้งหมดนี้จะเริ่มต้น และจบลงไม่ได้หากขาดคนพิเศษคนนี้ ***รองศาสตราจารย์ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์*** ผู้ที่ให้ผู้วิจัยมากกว่าการเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ขอบคุณสำหรับสายลมอุ่น ๆ ที่ทำให้กังหันยังคงหมุนต่อไป..... ” หนูรักครูค่ะ”

ศิรินทร์พร ศรีใส

14 พฤษภาคม 2546

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่

1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4

1.3 คำถามนำวิจัย 4

1.4 ขอบเขตในการวิจัย 4

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย 5

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5

2 แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 6

3 วิธีดำเนินการวิจัย 20

3.1 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 20

3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 22

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล 23

3.4 การวิเคราะห์ข้อมูล 24

4 ผลการวิจัย 25

5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 142

5.1 สรุปผลการวิจัย 142

5.2 อภิปรายผลการวิจัย 152

5.3 ข้อแสนอแนะ 156

หน้า

รายการอ้างอิง 158
ภาคผนวก 163

ภาคผนวก ก 163
ภาคผนวก ข 207
ภาคผนวก ค 220

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 224

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

ตาราง หน้า

ตาราง 1 ตารางแสดงองค์กรทุนที่สนับสนุนงินดำเนินงานของคณะละครเวทีเพื่อการพัฒนา 64

ตาราง 2 ตารางแสดงค่าธรรมเนียมในการเข้าใช้สถานที่ของศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย 69

ตาราง 3 ตารางแสดงค่าธรรมเนียมในการเข้าใช้สถานที่ของสถาบันปรีดี พนมยงค์ 70

ตาราง 4 ตารางแสดงค่าเรียนในหลักสูตรการอบรมของภัทราวดีเธียเตอร์ 72

ตาราง 5 ตารางแสดงผลงานของ Dass ตั้งแต่ปี 2529 – 2546 103

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพประกอบ หน้า

รูปที่ 1 ภาพจากแผ่นพับประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง “เดี๊ยน” 26

รูปที่ 2 แผ่นพับประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง “ฉันผู้ชายนะยะ” 27

รูปที่ 3 แผ่นพับประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง “นังเหมียวย้อมสี” 30

รูปที่ 4 ภาพจากแผ่นพับประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง “ตายกี่ชาติก็จะตามไปรักเธอ” 31

รูปที่ 5 บริเวณโถงภายในโรงละครกรุงเทพ 50

รูปที่ 6 ภายในโรงละครกรุงเทพ 50

รูปที่ 7 ภายในโรงละครกลางสวนภัทราวดีเธียเตอร์ 51

รูปที่ 8 ภายในโรงละครกลางสวนภัทราวดีเธียเตอร์ 51

รูปที่ 9 หน้าโรงละคร Studio 1 ภัทราวดีเธียเตอร์ 51

รูปที่ 10 สวนอาหารภายในภัทราวดีเธียเตอร์ 52

รูปที่ 11 ลานหินแตก 52

รูปที่ 12 บริเวณร้านขายของที่ระลึกของภัทราวดีเธียเตอร์ 53

รูปที่ 13 บริเวณร้านขายของที่ระลึกของภัทราวดีเธียเตอร์ 53

รูปที่ 14 บริเวณสำนักงานด้านหน้าของมรดกใหม่ 54

รูปที่ 15 ภายในโรงละครมรดกใหม่ 55

รูปที่ 16 ภายในโรงละครมรดกใหม่ 55

รูปที่ 17 ภายในโรงละครมรดกใหม่ 55

รูปที่ 18 ภายในบ้านที่จัดเป็นเวทีละคร และสถานที่ซ้อมของมันตา 56

รูปที่ 19 ภายในห้องที่ใช้ในการตัดต่อเสียงของมันตา 56

รูปที่ 20 สำนักงานของพระจันทร์เสี้ยวภายในสถาบันปรีดี พนมยงค์ 57

รูปที่ 21 พื้นที่ในสถาบันปรีดี พนมยงค์ที่พระจันทร์เสี้ยวและคณะละครอื่น ๆ ใช้เพื่อซ้อมละคร 57

รูปที่ 22 พื้นที่ในสถาบันปรีดี พนมยงค์ที่พระจันทร์เสี้ยวและคณะละครอื่น ๆ ใช้เพื่อซ้อมละคร 57

รูปที่ 23 ห้องโถงภายในบ้านมะขามป้อม 58

รูปที่ 24 ห้องเก็บของบนชั้น 2 ของบ้านมะขามป้อม 58

รูปที่ 25 บริเวณสนามหญ้าในบ้านมะขามป้อม 58

รูปที่ 26 สำนักงานของไม้ขีดไฟ 59

รูปที่ 27 สำนักงานของไม้ขีดไฟ 59

ภาพประกอบ หน้า

รูปที่ 28 ภาพจากแผ่นพับประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง"สิ่งมีชีวิตที่เรียกว่าคน" 83
รูปที่ 29 ภาพจากการแสดงละครเรื่อง "ทารกจกเปรต" 87
รูปที่ 30 ภาพจากการแสดงละครเรื่อง "ทารกจกเปรต" 87
รูปที่ 31 ภาพจากโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง "When a man love a man" 88
รูปที่ 32 ภาพจากการแสดงเรื่อง "สิงหไกรภพ" 92
รูปที่ 33 ภาพจากการแสดง"ร๊อกโอเปร่า อิเหนา-จรกา" 93
รูปที่ 34 ภาพจากการแสดงเรื่อง"เงาะป่า" 94
รูปที่ 35 ภาพจากการแสดง"ร่ายพระไตรปิฎก" 95
รูปที่ 36 ภาพจากการแสดงเรื่อง"ก่องข้าวน้อย" 95
รูปที่ 37 ภาพจากการแสดงโขนตอน "สหัสสเดชะ" 96
รูปที่ 38 ภาพจากการแสดง"ร่ายพระไตรปิฎก 2: ปฏิจจสมุปบาท" 97
รูปที่ 39 ภาพจากการแสดง"ร่ายพระไตรปิฎก 2: ปฏิจจสมุปบาท" 97
รูปที่ 40 ภาพจากการแสดงเรื่อง "เมื่อฮิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป" 100
รูปที่ 41 ภาพจากการแสดงเรื่อง "เมื่อฮิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป" 100
รูปที่ 42 ภาพจากการแสดงเรื่อง "เมดูซ่า...ชีวิตที่ไม่มีงู" 100
รูปที่ 43 ภาพจากละครเรื่อง"ร้ายเหลือเครือญาติ" 109
รูปที่ 44 ภาพจากละครเรื่อง "สามสาวทรามทราม" ในการจัดแสดงครั้งที่ 2 109
รูปที่ 45 ภาพจากละครเรื่อง "อลหม่านหลังบ้านทรายทอง" 109
รูปที่ 46 ใบปิดประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง "อภินิหารแม่มดแฝด" 110
รูปที่ 47 ภาพจากการแสดงเรื่อง "ตะลุยเมืองตุ๊กตา" 110
รูปที่ 48 ภาพจากละครเรื่อง "สุดสายปลายรุ้ง" 111
รูปที่ 49 ภาพจากละครเรื่อง "เพ้อ-คลั่ง" 111
รูปที่ 50 ภาพจากการแสดงเรื่อง"มาลัย มงคล" 116
รูปที่ 51 ภาพจากการแสดงเรื่อง"มาลัย มงคล" 116
รูปที่ 52 ภาพจากการแสดงละครหุ่น "นิทานบอกเล่าเก้าสิบ" 122
รูปที่ 53 พบรรยากาศการดูละครของคณะยายกับตา 125
รูปที่ 54 พบรรยากาศการดูละครของคณะยายกับตา 125
รูปที่ 55 ภาพประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง"เมืองนิมิตร" 134

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพประกอบ หน้า
รูปที่ 56 ภาพประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง"เมืองนิมิตร" 134
รูปที่ 57 ภาพจากการแสดงละคร "เปลี่ยนฟ้า...แปรดิน" 135
รูปที่ 58 ภาพจากการแสดงเรื่อง "เหลียวหลังแลหน้า ตุลงตุลา" 137

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

สังคมไทยเป็นสังคมที่มีความผูกพันกับละครมาเป็นเวลานาน ตามที่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดพบว่า คนไทยมีการแสดงประเภทระบำ รำ เต้นตั้งแต่ก่อนยุคพ่อขุนรามคำแหง และได้มีพัฒนาต่อมาจนกระทั่งกลายเป็นการแสดงลักษณะละครในสมัยกรุงศรีอยุธยา (โสมรัศมิ์ จันทรประภา, 2508 อ้างถึงในเพาวิภา ภมรสถิตย์, 2528 :3) ซึ่งคำว่าละครที่กล่าวถึงนี้ หมายถึงการแสดงที่ดำเนินไปเป็นเรื่องราว โดยในยุคแรกนี้ละครไทยมีแบบอย่างมาจากประเทศอินเดีย (สวรรญา อิสราพร และเริง รณกร, 2529 :5) ซึ่งละครในรูปแบบที่กล่าวถึงในช่วงต้นนี้เรียกว่า “ละครจารีต”

จากนั้นละครไทยมีพัฒนาการเรื่อยมาจนกระทั่งละครแนวตะวันตกเริ่มเข้ามาสู่ประเทศไทยราวปลายสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นยุคสมัยที่ประเทศไทยได้ ติดต่อกับประเทศตะวันตกมากขึ้น ประกอบกับองค์พระมหากษัตริย์โปรดให้ส่งเสริมการละครมากทำให้เกิดการผสมผสานรูปแบบของละครไทยกับละครตะวันตกเข้าด้วยกันในรูปแบบของละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ และละครร้อง ที่สำคัญเริ่มมีการใช้นักแสดงชายจริงหญิงแท้ในการแสดง โดยเรื่องที่นำมาแสดงในสมัยนั้นส่วนสำคัญมาจากบทพระราชนิพนธ์ของพระองค์เอง (สวรรญา อิสราพร และเริง รณกร ,2529:12) จากนั้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ยุคที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวดำรงพระยศเป็นพระบรมโอรสาธิราช ได้มีละครพูดเกิดขึ้นครั้งแรกโดยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือละครพูดร้อยแก้ว และละครพูดร้อยกรอง (ยุทธชัย อุทยานินทร์, 2540 :1) จากนั้นการละครไทยได้มีพัฒนาการปรับเปลี่ยนวิธีการแสดงเรื่อยมา จนกระทั่งเฟื่องฟูมากที่สุดในสมัยรัชการที่ 6 ลักษณะของละครได้ปรับรูปแบบให้มีองก์ มีฉาก ใช้ภาษาธรรมดา มีการเปลี่ยน เครื่องแต่งตัวตามเนื้อเรื่อง ซึ่งลักษณะละครที่กล่าวถึงนี้ยึดแบบจากตะวันตกเป็นหลัก และกลายเป็นต้นแบบของละครในสมัยต่อมา (เบญจมาศ และเศรษฐ พลอินทร์, 2524 อ้างถึงใน เพาวิภา ภมรสถิตย์,เรื่องเดียวกัน)

อาจกล่าวได้ว่าในช่วงยุคสมัยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 6 นี้การละครไทยที่มีรูปแบบผสมผสานกับของตะวันตกเฟื่องฟูมาก ส่วนหนึ่งเนื่องจากพระมหากษัตริย์ทรงโปรด และ

ให้การสนับสนุน โดยในช่วงสมัยนี้เองที่ได้มีคณะละครของเอกชนเกิดขึ้นหลายคณะ และด้วยเหตุที่ยุคนี้เป็นยุคทองของวรรณกรรมเรื่องที่คณะละครนำมาเล่นจึงมักเป็นวรรณคดีที่ประชาชนรู้จักกันดีอยู่แล้ว เช่น สามก๊ก ขุนแผน พระอภัยมณี เป็นต้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างความบันเทิงเป็นหลัก แต่รูปแบบของละครยังถูกจำกัดระหว่างละครหลวงกับละครเวทีของประชาชน (สวรรญา อิสราพร และเริง รณกร, อ้างแล้ว)

ละครพูดซึ่งเดิมถูกจัดว่าเป็นละครหลวงเริ่มขยายตัวมาเป็นละครเวทีของประชาชนในสมัยรัชกาลที่ 7 เริ่มต้นจากคณะละครปรีดาลัย โดยพระนางเธอลักษมีลาวัณ ซึ่งเปิดโรงครั้งแรกที่ศาลาเฉลิมกรุง โดยใช้ตัวแสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ รูปแบบของบทละครจะเป็นละครพูดผสมละครระบำ ส่วนเรื่องที่นำมาเล่นนั้นส่วนหนึ่งนำมาจากพระนิพนธ์ของพระบิดา หรือเรื่องสั้นของนักเขียนในยุคนั้น เช่น น.ม.ส. ม.จ.ศิวากร วรวรรณ และม.จ.ทองต่อ ทองแถม เป็นต้น รวมถึงนิพนธ์ด้วยตนเองอีกหลายเรื่อง ในช่วงเวลาเดียวกันนั้นคณะละครร้องอีกหลายคณะยังคงได้รับความนิยมอย่างสูง เช่น แม่เลื่อน แม่บุญนาค และพรานบูรพ์ ในช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ละครพูดประเภทชายจริงหญิงแท้นี้ได้แทรกตัวมาเป็นที่นิยมในหมู่ประชาชนมากขึ้น เนื่องจากมหรสพประเภทอื่น ๆ เช่นภาพยนตร์ฝรั่งไม่สามารถนำเข้ามาได้ หรือแม้แต่ภาพยนตร์ไทยเองที่ไม่สามารถผลิตได้เช่นกัน เจ้าของโรงหนังอย่างเฉลิมกรุง และเฉลิมนคร จึงได้ติดต่อคณะละครเข้าแสดงแทน ซึ่งนอกจากคณะปรีดาลัยแล้ว ยังมีคณะละครเกิดขึ้นอีกมากมายเช่น คณะศิวารมณ์ คณะเทพศิลป์ คณะผกาวลี คณะเกียรติเกษม และคณะอัศวินการละครและภาพยนตร์ เป็นต้น (กอบกุล อิงคุทานนท์, 2541, สวรรญา อิสราพร และเริง รณกร, อ้างแล้ว)

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ความก้าวหน้าของเทคโนโลยีได้นำเอาสื่อบันเทิงสมัยใหม่เข้ามาสู่ประเทศไทย กล่าวคือ ช่วงหลังสงครามได้มีภาพยนตร์ 35 มม. และพัฒนาเป็นภาพยนตร์ 16 มม.ในช่วงทศวรรษ 2500 พร้อมกันนั้นเองสื่อบันเทิงที่เข้าถึงบ้านประชาชนได้เกิดขึ้น นั่นคือละครวิทยุ ซึ่งสัมพันธ์กับภาพยนตร์ โดยได้มีการนำเอาเรื่องในภาพยนตร์มาแสดง ในขณะที่โทรทัศน์ได้มีการผลิตละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์โทรทัศน์ และค่อยมีพัฒนาการพร้อม ๆ กันไป และตั้งแต่ปี 2500 จนถึงปัจจุบัน ละครโทรทัศน์ได้กลายเป็นละครกระแสหลักของคนในสังคม

อาจกล่าวได้ว่าความก้าวหน้าทางวิทยาการดังที่กล่าวข้างต้น ได้เปลี่ยนที่ทางของละครในยุคก่อนให้มีระยะห่างจากคนดูมากขึ้น ด้วยความสะดวก สบายในการแสวงหาความบันเทิงได้จากแหล่งใกล้ตัวในบ้าน หรือสื่อภาพยนตร์ที่ทำให้ผู้สร้างสรรค์หันมาผลิตงานที่มีรายได้

มากกว่าจากการที่สามารถเผยแพร่ซ้ำได้ และโรงละครได้เปลี่ยนเป็นโรงภาพยนตร์ หรือปิดตัวไปจนหมด ด้วยเหตุผลเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งทำให้ละครเวทีเริ่มซบเซาลง

อย่างไรก็ดีละครเวทีได้มีการศึกษาอย่างเป็นระบบในมหาวิทยาลัย ในช่วงทศวรรษ 2510 โดยเริ่มต้นที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ส่วนในมหาวิทยาลัยส่วนภูมิภาคได้เริ่มมีการสอนขึ้นที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และที่คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากรด้วย ด้วยเหตุนี้เองที่ทำให้ศิลปะการละครสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตกเริ่มแพร่หลายในหมู่นักศึกษามหาวิทยาลัย และค่อย ๆ เผยแพร่ไปสู่สาธารณชนจากการจัดแสดงละครของมหาวิทยาลัยนี้เอง โดยในภาพรวมแล้วคนละครที่เป็นนิสิต นักศึกษาในช่วงเวลานี้ต้องการเสนอความคิดเพื่อกระตุ้นให้ประชาชนตระหนักถึงปัญหาสังคม และวัฒนธรรมบางด้านที่เสื่อมโทรม ซึ่งมีวัตถุประสงค์แตกต่างจากการแสดงละครในยุคก่อน ๆ ที่มุ่งให้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลินเป็นหลัก ละครโดยมีจุดเริ่มต้นจาก “กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว” ซึ่งเป็นการรวมตัวของนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (กอบกุล อิงคุทานนท์, อ้างแล้ว) และจากนั้นได้มีการรวมตัวเป็นกลุ่มละครของนิสิต นักศึกษาเกือบทุกมหาวิทยาลัย

อนึ่ง สถาบันการศึกษาในสาขานิเทศศาสตร์ ได้เปิดเป็นภาควิชาขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อปี 2513 คือภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง และในปัจจุบันนี้มีแนวโน้มในการเปิดภายใต้คณะนิทศศาสตร์ในสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ เช่น มหาวิทยาลัยกรุงเทพ มหาวิทยาลัยรังสิต มหาวิทยาลัยเกษมบัณฑิต ฯลฯ

ผลงานการสร้างสรรค์ละครจากรั้วมหาวิทยาลัยในช่วงเวลาดังกล่าวเรียกได้ว่าใช้แนวทางตามแบบตะวันตกอย่างเต็มรูปแบบ ด้วยเพราะแนวทางในการศึกษามุ่งเน้นให้รู้จักกับละครตามแบบสากล บทละครที่นำมาแสดงในช่วงเวลานั้นมีหลากหลายมากขึ้น กล่าวคือ แปลจากบทละครที่มีชื่อเสียงจากยุโรป และอเมริกาเป็นส่วนมาก เช่น คอยโกโด อวสานของเซลส์แมนแม่ อันตราคนี เป็นต้น อีกส่วนหนึ่งนำมาจากบทละครสมัยใหม่ที่มีเขียนไว้ในช่วงเวลานั้นมาแสดง เช่น ฉันอยากจะออกไปข้างนอก ของวิทยากร เชียงกูล เป็นต้น

จากจุดเริ่มต้นของละครเวทีสมัยใหม่จนถึงปัจจุบัน ได้มีรูปแบบวิธีการนำเสนอและเนื้อหาที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น เมื่อพิจารณาย้อนกลับไปจากจุดเริ่มต้นอาจกล่าวได้ว่ารูปแบบของละครได้แปรผันไปตามกลุ่มคนที่ส่งอิทธิพลต่อสังคมในแต่ละยุค กล่าวคือจากองค์พระมหากษัตริย์ สู่สังคมชั้นสูง กระทั่งมาเป็นจากกลุ่มคนจากรั้วมหาวิทยาลัยในยุคที่ผู้คนแสวงหา

คำตอบบางอย่างจากสังคม จึงอาจกล่าวได้ว่าจินตทัศน์ในการสร้างสรรค์งานของผู้สร้างสรรค์ละครแต่ละยุคสมัยได้รับอิทธิพลจากกระแสหลักที่ต่างกัน และสะท้อนให้เห็นสภาพการณ์ที่เกิดขึ้นในวงการละคร หรือในสังคมที่ต่างกันไป ทั้งนี้ในปัจจุบันได้มีคณะละครที่สร้างสรรค์ละครเวทีประเภทละครสมัยใหม่เกิดขึ้นมากมายกว่า 30 คณะ (www.lakorn.org, 4 ตุลาคม 2545) ซึ่งถือว่ามีจำนวนมากโดยเฉพาะในช่วงเวลา 10 ปีที่ผ่านมา แต่ยังไม่ได้มีการรวบรวม ศึกษาผลงานเหล่านั้นอย่างเป็นระบบ งานวิจัยเรื่องนี้จึงต้องการศึกษาในประเด็นดังกล่าวโดยเชื่อว่าจินตทัศน์ของผู้สร้างสรรค์ละคร และการดำเนินงานมีผลต่อรูปแบบที่นำเสนอ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่จะสะท้อนเรื่องราวต่าง ๆ ในแวดวงศิลปะการละคร รวมถึงสังคมปัจจุบัน และที่สำคัญคือเพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาโครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครเวทีสมัยใหม่
2. เพื่อศึกษาลักษณะของงานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่

คำถามนำวิจัย

1. โครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครเวทีสมัยใหม่เป็นอย่างไร
2. งานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่มีลักษณะเป็นอย่างไร

ขอบเขตของการวิจัย

เนื่องจากคณะละครเวทีในปัจจุบันนี้มีจำนวนมาก และค่อนข้างกระจัดกระจาย ดังนั้นการกำหนดกลุ่มประชากรในการศึกษาจึงอ้างอิงจากการรวบรวมของ www.lakorn.org ณ วันที่ 4 ตุลาคม 2545 เป็นหลัก และเพิ่มเติมคณะละครที่เป็นที่รู้จักในวงกว้าง ไม่นับรวมถึงละครในมหาวิทยาลัย ทั้งนี้จะศึกษาเฉพาะคณะละครที่มีการดำเนินงานอยู่ในกรุงเทพฯ เท่านั้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

จินตทัศน์	หมายถึง	แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานละครสู่ผู้ชม
คณะละคร	หมายถึง	กลุ่มคนที่รวมตัวกันเพื่อสร้างสรรค์ละครเวทีสมัยใหม่
ละครเวทีสมัยใหม่	หมายถึง	การแสดงที่ดำเนินไปอย่างมีเรื่องราว โดยรูปแบบของการแสดงได้รับอิทธิพลจากละครตะวันตก ตั้งแต่ปี 2510 - ปัจจุบัน
ลักษณะของละคร	หมายถึง	ประเภท รูปแบบ แนวคิด เนื้อหาและผู้ชมเป้าหมายของงานสื่อสารการแสดงที่สร้างสรรค์โดยคณะละคร

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

การละครเวทีสมัยใหม่ของไทยพัฒนาตัวเองอย่างต่อเนื่องในช่วงเวลาหลายสิบปีที่ผ่านมา ผลจากงานวิจัยเรื่องนี้เป็นภาพรวมของการสร้างสรรค์งานสื่อสารการแสดงในยุคสมัยปัจจุบัน ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นทัศนะของผู้สร้างสรรค์ และการดำรงอยู่ของกลุ่ม รวมถึงทำให้เห็นแนวโน้มในอนาคต ซึ่งจะเป็นพื้นฐานในการกำหนดแนวทางในการพัฒนาศิลปะแขนงนี้ให้ดำรงอยู่เพื่อบอกเล่าเรื่องราวต่อสังคมไทย และสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าทางสุนทรียะต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

"จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่" เป็นงานวิจัยที่ต้องการศึกษาถึงแนวคิดและกระบวนการในการสร้างสรรค์ละครเวที ของคณะละครเวทีสมัยใหม่ในประเทศไทย โดยมีแนวคิดที่ใช้เป็นกรอบในการศึกษา ดังนี้

- ละครในฐานะกระบวนการสื่อสาร
- รูปแบบของสื่อสารการละคร
- การดำเนินงาน และวัฒนธรรมองค์กรละคร

ซึ่งแนวคิดที่กล่าวข้างต้นนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงภายใต้กรอบวิเคราะห์ละครในฐานะกระบวนสื่อสาร ดังที่โรลองด์ บาร์ธส์ (1964 อ้างถึงในวัลยา วิวัฒน์ศร, 2538: 123) ได้กล่าวไว้ว่า

"ละคร" คือเครื่องจักรแห่งการสื่อสารประเภทหนึ่ง ในขณะที่ไม่ได้ทำงาน เครื่องจักรนี้ซ่อนตัวอยู่หลังม่าน แต่เมื่อมีการเปิดตัวเครื่องจักรนี้มันจะส่งสารจำนวนหนึ่งมายังเราทันที สารเหล่านี้มีลักษณะพิเศษเฉพาะกล่าวคือ มันถูกส่งมาพร้อม ๆ กันแต่ด้วยจังหวะที่ต่างกัน ในการแสดงแต่ละขณะเราจะได้รับข่าวสารถึงหก หรือเจ็ดประการในเวลาเดียวกัน (จากฉาก เสื้อผ้า แสง ตำแหน่งของนักแสดง กริยาท่าทาง ภาษาใบ้ คำพูด) ข่าวสารบางประเภทคงที่ (กรณีของฉาก) ในขณะที่ข่าวสารอื่น ๆ เปลี่ยนไป (คำพูด กริยาท่าทาง) นี่เป็นเรื่องของการประสานข่าวสารอย่างแท้จริง และนี่คือลักษณะของความเป็นละคร

ละครในฐานะกระบวนการสื่อสาร

อานน์ อูแบร์สเฟลด์ อธิบายว่าละครซึ่งเป็นสัญญะกลุ่มหนึ่ง ประกอบด้วยส่วนที่เป็นตัวบท หรือบทเจรจา กับส่วนที่เป็นการแสดง สัญญะกลุ่มนี้อยู่ในกระบวนการของการสื่อสาร ซึ่งจะส่ง "สาร" มายังผู้ชมละคร โดยสามารถอธิบายตามกระบวนการสื่อสารได้ (วัลยา วิวัฒน์ศร, เรื่องเดียวกัน: 124) ดังนี้

ผู้ส่งสาร (Sender) : ผู้ประพันธ์ + ผู้กำกับการแสดง + ผู้ช่วยผู้กำกับด้านต่าง ๆ + นักแสดง

สาร (Message) : ตัวบท + การแสดง

รหัส (Code) : รหัสด้านภาษา + รหัสด้านโสตทัศนะ + รหัสด้านสังคม + วัฒนธรรม + รหัสเฉพาะละคร

ผู้รับสาร (Receiver) : ผู้ชมละคร

ในการแสดงเรื่องหนึ่ง ๆ มีความตั้งใจที่จะสื่อสาร เห็นได้จากการแสดงออกของผู้แสดงว่า สิ่งที่เขาแสดงออกไม่ใช่เพียงตัวเขา แต่เป็นตัวเขาที่พูดอะไรบางอย่าง ในระหว่างการสื่อสารข่าวสารอาจหายไปบางอย่าง แต่ก็อาจมีสารอย่างอื่นเพิ่มมาอีกโดยไม่ได้ตั้งใจ

โดยทั่วไปแล้วละครเป็นเหมือน “กลุ่มสัญญะกลุ่มหนึ่ง” ที่ผู้ชมละครสามารถรับได้ด้วยตาและหู กลุ่มสัญญะนี้จะประสาน ส่งเสริม สื่อซ้ำ ลบล้าง ขัดแย้ง หรือกระทำการอย่างอื่นเพื่อสร้างสารที่ต้องการสื่อสารมายังผู้ชม ทุกหน่วยบนเวทีเป็นสัญญะที่มีความหมาย เป็นรหัสที่ละครส่งมายัง ผู้ชม และผู้ชมจะต้องถอดรหัสสัญญะต่าง ๆ เหล่านั้น ซึ่งสัญญะที่อยู่ในละครนั้นเป็นการประสานกันของรหัสด้านภาษา รหัสด้านโสตทัศนะ รหัสด้านสังคมวัฒนธรรม และรหัสเฉพาะละคร

<u>รหัส : รหัสด้านภาษา+รหัสด้านโสตทัศนะ+รหัสด้านสังคมวัฒนธรรม +รหัสเฉพาะละคร</u>

รหัสที่ว่านี้คือทั้งหมดของสิ่งที่ปรากฏอยู่บนเวทีละครรวมถึงสิ่งที่ละครสะท้อนให้เห็น หรือสื่อความถึงในบริบทนอกเวทีละคร โดยที่รหัสที่บรรจุอยู่ในสารของละครประกอบไปด้วย (วัลยา วิวัฒน์ศร, อ้างแล้ว: 125)

1. รหัสด้านภาษา หมายถึงภาษาพูด และภาษาแสดงดังที่จะกล่าวถึงต่อไป
2. รหัสด้านโสตทัศนะ คือสิ่งที่สามารถรับรู้ด้วยสายตา (เด่นดวง พุ่มศิริ, อ้างแล้ว) ซึ่งประกอบด้วย

- ฉากหรือสิ่งแวดล้อมของเรื่อง
- เครื่องแต่งตัว การแต่งหน้า และสัดส่วนของผู้แสดง

- ความชัดแจ้งของฉาก และผู้แสดง
- การเคลื่อนไหวร่างกาย

และสิ่งที่รับรู้ได้ด้วยหู คือ

- บทสนทนา
- เพลง
- เสียงประกอบ

3. รหัสด้านสังคมวัฒนธรรม เป็นเรื่องของขนบของละคร กล่าวคือสิ่งที่ทำให้ละครถูกจัดว่าเป็นละครที่ดี และเป็นที่ชื่นชมตามแนวคิดในกระแสสังคมและวัฒนธรรม

4. รหัสเฉพาะละคร เช่นสถานที่แสดง ฉาก

รหัสทั้ง 4 ประการนี้ได้ผนวกรวมอยู่เป็นส่วนหนึ่งในสาร คือตัวบทและการแสดงละคร ซึ่งทำให้ผู้ดูในฐานะผู้รับสารสามารถตีความหมายหรือถอดรหัสที่มีอยู่ในละครมาเป็นความเข้าใจในสารที่ละครส่งมาถึงได้ ทั้งนี้อาจถือได้ว่าในส่วนของรหัสด้านสังคมวัฒนธรรมเป็นส่วนที่สำคัญอย่างยิ่งที่มีผลต่อการตีความสารในละคร กล่าวคือผู้ชมที่อยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกันกับเรื่องราวที่แสดง หรือผู้ชมที่รู้จักขนบวัฒนธรรมของชาตินั้น ๆ ดีจะไม่มีปัญหาในการถอดรหัส แต่ผู้ชมที่อยู่ต่างวัฒนธรรมอาจจะเข้าไม่ถึงรหัสทั้งหมดที่สารส่งมาได้ อย่างไรก็ดีการถอดรหัสในละครเป็นสิ่งที่สามารถเรียนรู้ได้

และรหัสที่ได้รวมตัวกันเป็นกลุ่มสัญญะมากมายได้ประสานกันทำหน้าที่เป็นเหมือนภาษาซึ่งมีหน้าที่ในการสื่อสารหลายประการ จาคอปสัน (ม.ป.ป. อ้างถึงในวัลยา วิวัฒน์ศร ,อ้างแล้ว: 125) ได้อธิบายถึงหน้าที่ของภาษาซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มสัญญะในละครที่มีหน้าที่ต่อผู้ชม 6 ประการได้แก่

1. ***หน้าที่ด้านอารมณ์หรือการแสดงออก*** ซึ่งเน้นที่ตัวผู้ส่งสาร คือผู้แสดง ผู้กำกับการแสดง และผู้กำกับด้านอื่น ๆ เป็นหน้าที่ที่สำคัญที่สุด เพื่อส่ง “สาร” มายังผู้รับสาร หรือผู้ชมว่าตัวละครหรือผู้ส่งสารนั้น ๆ มีบุคลิกลักษณะอย่างไร และอยู่ในอารมณ์เช่นไร

2. ***หน้าที่ด้านการตอบรับ*** ซึ่งเน้นที่ตัวผู้รับสารโดยมุ่งหมายที่จะได้ปฏิกริยาตอบรับจากผู้รับสารตามที่ผู้ส่งสารส่งไป ผู้รับสารในละครมีอยู่สองฝ่าย ได้แก่ตัวละครด้วยกัน และผู้ดู ซึ่งเมื่อได้รับสารแล้วย่อมจะต้องคิด ตัดสินใจ พูดจาหรือมีปฏิกริยาโต้ตอบ

3. ***หน้าที่ด้านอ้างอิง*** ทำให้ผู้ชมไม่ลืมบริบทของการสื่อสารดังกล่าว ไม่ว่าจะเป็นบริบทด้านประวัติศาสตร์ สังคม การเมือง หรือจิตวิทยา ลักษณะอ้างอิงนี้จะนำไปสู่ “ความเป็นจริง”ประการหนึ่ง

4. ***หน้าที่ด้านความงาม*** เน้นที่ตัวสาร ซึ่งจะเป็นทั้งคำพูด และองค์ประกอบอื่น ๆ ที่ช่วยเพิ่มความหมายให้แก่คำพูดนั้น

5. ***หน้าที่ด้านการตรวจสอบ*** ซึ่งเน้นที่การติดต่อระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร หน้าที่ในการตรวจสอบนี้จะปรากฏทั้งกับผู้ชมและตัวละครด้วยกันเอง ในรูปของการมีปฏิกิริยา เช่น หลั่งน้ำตา หัวเราะ ร่วมไปกับละคร

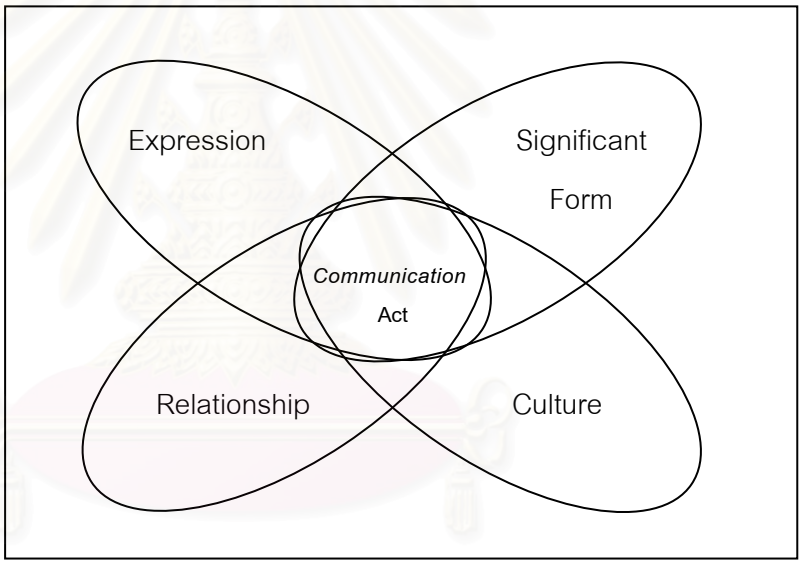
6. ***หน้าที่ด้านยืนยันความเข้าใจ*** ซึ่งเน้นที่ตัวรหัสที่ใช้เพื่อให้แน่ใจว่าผู้รับสารเข้าใจในรหัสที่ผู้ส่งสารใช้ โดยในตัวบทจะมีการพูดย้ำ พูดถามความหมายของคำ

ในละครเรื่องหนึ่ง ๆ หน้าที่ต่าง ๆ ทั้ง 6 ประการนี้ของภาษา ทั้งภาษาพูดในตัวบทและภาษาของการแสดงอันได้แก่ ภาษาใบ้ กริยาท่าทาง การเคลื่อนไหว การแต่งหน้า แต่งผม เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบฉาก ฉาก แสง ดนตรีและเสียง ภาษาพูดและภาษาการแสดงนี้จะร่วมกันส่งสารมายังผู้รับสาร ซึ่งหมายรวมทั้งตัวละครผู้ร่วมบทเจรจา ตัวละครอื่น ๆ และผู้ชมประกอบตัวกันขึ้นมาเป็นละคร ด้วยสัญญะจำนวนมากเช่นนี้การแสดงละครจึงสื่อสารได้มากกว่าตัวบทละคร

อย่างไรก็ดีการรับรู้ในรหัสที่มีอยู่ในสารยังขึ้นกับบริบทอีกด้วย ซึ่งบริบทนั้นมีอยู่ 2 ประเภทคือ บริบทในเนื้อเรื่อง ซึ่งผูกเกี่ยวข้องอยู่กับตัวเรื่อง และบริบทนอกเนื้อเรื่องที่ครอบคลุมทุกองค์ประกอบของสถานการณ์ระหว่างผู้ส่งสารกับผู้รับสาร

นอกจากนี้ การที่มองละครในฐานะที่เป็นกระบวนการสื่อสาร การสื่อความหมายของงาน ซึ่งเป็นงานศิลปะแขนงหนึ่งยังมีสิ่งที่เป็นบริบทกำกับตัวมันอยู่อีก 3 ชั้น (ธีระยุทธ บุญมี, อ้างแล้ว) คือ บริบททางสังคมวัฒนธรรม บริบททางผัสสะ และบริบทสร้างสรรค์ของศิลปิน ซ้อนทับกันอยู่ตลอดเวลา ซึ่งบริบททั้ง 3 นี้มีความสัมพันธ์กับความเข้าใจของคนดู เช่นบางครั้งในโลกปัจจุบัน บทบาทการสร้างสรรค์ของศิลปินมีสูงมาก บริบทอื่นมีน้อยจนบางทีดูไม่ออก หรือไม่เข้าในว่าศิลปินต้องการสื่ออะไร ในบางครั้งถ้างานสอดคล้องกับบริบททางสังคม คนดูก็จะเข้าใจความหมายได้ทันที แต่บางครั้งถ้าการสร้างสรรค์ของศิลปินสอดคล้องกับผัสสะของผู้ชมงาน ก็เป็นที่ชื่นชมว่าสวย เป็นต้น

ซึ่งจากความหมายของละครซึ่งเป็นศิลปะในฐานะการสื่อสาร สามารถเขียนเป็นแบบจำลองได้ ดังนี้ (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2546)



แบบจำลองแสดงศิลปะในฐานะการสื่อสาร

ละครในฐานะการสื่อสาร ประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 4 ประการที่เชื่อมโยงกันให้การสื่อสารด้านศิลปะ ได้แก่ การแสดงออก (Expression) รูปแบบที่มีนัยสำคัญ (Significant Form) ความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับสารกับผู้ส่งสาร (Relationship) ผ่านสื่อประเภทใด ผู้รับสารรับในลักษณะใด และวัฒนธรรม (Culture) ซึ่งหมายรวมความเข้าใจในภาษาและศิลปะนั้น ๆ

ทั้งนี้ องค์ประกอบด้านการแสดงออก และองค์ประกอบด้านรูปแบบ หรือประเภทของงานเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในงานศิลปะ ส่วนองค์ประกอบด้านลักษณะความสัมพันธ์ของ

ผู้รับสารกับผู้ส่งสาร และองค์ประกอบด้านวัฒนธรรม เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของการสื่อสารใด ๆ ในสังคม

<u>สาร: ตัวบทและการแสดง</u>

สารจะเป็นส่วนที่สะท้อนให้เห็นแนวความคิดในการสร้างงานของคณะละคร ซึ่งสารในงานศิลปะโดยทั่วไปนั้น สามารถแบ่งได้เป็น 5 ส่วน (ธีระยุทธ บุญมี, 2546) คือ รูปแบบ (Form) เนื้อหา (Content) อารมณ์ (Emotions) วัตถุประสงค์ (Purpose) ในการสร้างงาน และขนบจารีต (Tradition หรือ School) ในแต่ละสังคมนั้น ๆ ที่จะมีผลต่อการสร้างงาน และโดยที่ตัวสารในบริบทของความเป็นละครประกอบด้วยตัวบทและการแสดง ดังนั้นผู้วิจัยจะอธิบายถึงตัวบทคือลักษณะของเนื้อหา และวิธีการในการนำเสนอ หรือรูปแบบในการแสดง ของละครแต่ละประเภทโดยจำแนก ดังนี้ (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2546, มัทนี โมชดารา รัตนิน, ม.ป.ป.,และนพมาส ศิริกายะ, ม.ป.ป.)

<u>1. Classicism</u> ลักษณะที่เน้นความเป็นแบบแผน จารีตในแบบดั้งเดิม

1.1 แนวคลาสสิซิสม์ (Classicism) มีความเป็นแบบแผนที่ชัดเจน ในรูปของละครตะวันตกจะเป็นลักษณะของวัฒนธรรมกรีกดั้งเดิม หรือเป็นละครจารีตของไทย

1.2 แนวเอพิก (Epic) มองว่าละครไม่ควรเปลืองเวลาไปกับสิ่งสมมติ จึงไม่ยอมให้คนดูมีอารมณ์ร่วมกับละครมากเกินไป วิธีการนำเสนอจะทำให้คนดูระลึกอยู่เสมอว่ากำลังอยู่ในโรงละคร จะใช้เพื่อนำเสนอประเด็นความคิดทางประวัติศาสตร์

1.3 แนวเทรจิดี (Tragedy) เสนอเรื่องแนวจริงจัง (Serious) และการกระทำของมนุษย์ที่แสดงความทุกข์และการต่อสู้กับพลังที่อยู่เหนือธรรมชาติ หรือชะตากรรมที่มนุษย์ไม่สามารถเอาชนะได้ แต่มนุษย์ซึ่งเป็นตัวเอกของเรื่องต้องการเอาชนะจนสุดท้ายต้องพบกับความตาย เพื่อศักดิ์ศรีและความหมายในชีวิต แต่ในที่สุดโลกก็คืนสู่สภาพเดิมภายใต้กฎธรรมชาติที่มีระเบียบ

<u>2. Realism</u> เป็นการจำลองภาพ (Representation) ความจริงของชีวิต การแสดงจะเน้นเนื้อเรื่อง และการนำเสนอที่สมจริง เป็นลักษณะของละครที่ครบสูตรความเป็นละคร ที่มี

โครงสร้างอันประกอบด้วย การแนะนำเรื่อง (Exposition) การเปลี่ยนแปลง (Incidental Moment) จุดหักเหของเรื่อง (Turning Point) ขั้นตอนของการเกิดปัญหา (Rising Step) การพยายามแก้ไขปัญหา (Falling) การเผชิญหน้ากับปัญหา (Climax) และบทสรุปของเรื่อง (Conclusion) อย่างครบถ้วน

2.1 แนวอัตถนิยม (Realism) แสดงภาพความเป็นจริงออกมาให้เห็นอย่างตรงไปตรงมา รายละเอียดเป็นสิ่งที่สามารถเห็นได้ในชีวิตประจำวัน ในการแสดงแนวนี้จะพยายามจำลองภาพความจริงด้วยรายละเอียดที่เหมือนจริงในฉาก แสง เครื่องแต่งกาย เครื่องประกอบฉาก

2.2 แนวดรามา (Drama) เป็นลักษณะแนวเหมือนจริงที่เล่นกับอารมณ์ของคนดู ทำให้คนดูเข้าไปมีความรู้สึกร่วมอยู่ในละคร

2.3 แนวเมโลดรามา (Melodrama) ลักษณะละครอีกแบบหนึ่งที่เน้นอารมณ์มากกว่าเหตุผล แต่จะแตกต่างจากดรามาอยู่ตรงที่มีคนชั่วคนดีแบ่งกันอย่างชัดเจน ตัวเอกจะดีจนเกินจริง ในขณะที่ตัวร้ายจะมุ่งทำลายตัวเอกทุกวิถีทาง และเรื่องราวจะพลิกผันได้ตามคนเขียนบท

3. Anti-Realism เป็นรูปแบบที่ปฏิเสธความเหมือนจริงทุกประการ กล่าวคือจะตรงกันข้ามกับละครในแนว Realism ที่กล่าวถึงข้างต้น

3.1 แนวซิมโบลิสม์ (Symbolism) ถือว่าความจริงจะสามารถรู้ได้ทางความรู้สึกเท่านั้น ดังนั้นจึงนำเสนอโดยใช้วัตถุหรือการกระทำที่เป็นสัญลักษณ์ที่จะกระตุ้นให้โยงความคิดสู่ความรู้สึกเกี่ยวกับความจริง

3.2 แนวเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) มีลักษณะเชิงปฏิเสธ และยกระดับสิ่งไร้เหตุผลว่าเป็นสิ่งสำคัญ กล่าวคือแสดงลักษณะการมองแก่นแท้ของโลกว่าเป็นสิ่งไร้เหตุผล

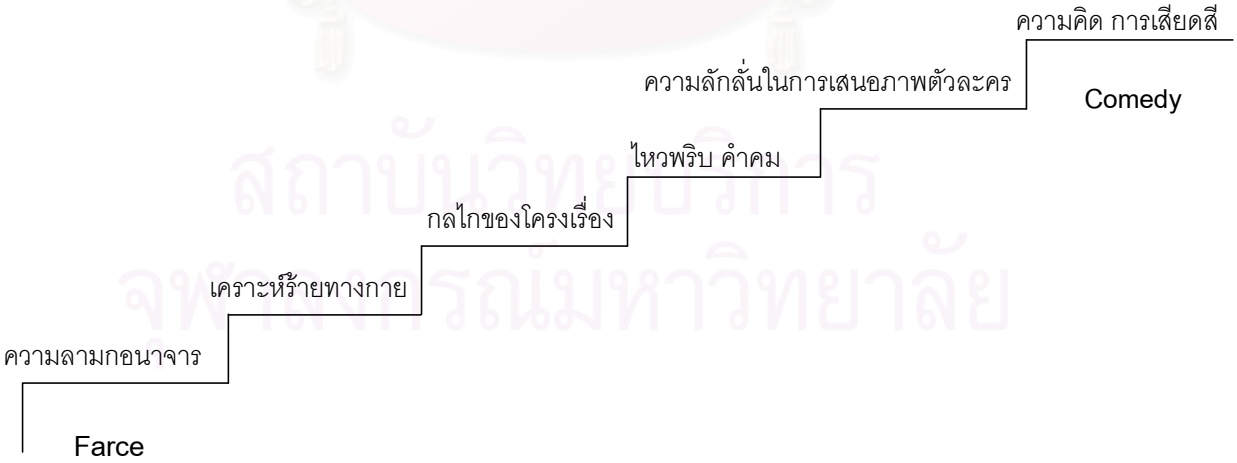
3.3 แนวแอบเสิร์ด (Absurd) เห็นว่าสัจธรรมสูงสุดคือความวุ่นวายสับสน ไร้ระเบียบ และไร้สาระ การนำเสนอจึงมีลักษณะไม่ปะติดปะต่อ ไม่เป็นเหตุเป็นผล และมองโลกในแง่ร้าย

4. Idealism แม้จะไม่ได้ปฏิเสธ แต่ก็ไม่ได้ความสำคัญกับความสมจริง เป็นละครที่เน้นแนวคิดที่เป็นอุดมคติ

4.1 แนวโรแมนติซิสม์ (Romanticism) ไม่สนใจรูปแบบ และแบบแผน มีอุดมคติกับจินตนาการอยู่เสมอ ฉากมักเป็นสถานที่ไกลโพ้น หรือเป็นสถานที่ที่คิดฝันขึ้น การดำเนินชีวิตเต็มไปด้วยความตื่นเต้นเพื่อจะเดินไปยังจุดหมายที่แสนไกล

4.2 แนวเอ็กซเปรสชั่นนิสม์ (Expressionism) พยายามที่จะหันออกจากแนวอัตถนิยม เพื่อแสดงทัศนะส่วนตัวที่มีต่อความเป็นจริงโดยไม่สนใจกับการเสนอรูปลักษณ์ภายนอก แต่ตีความความหมายด้วยความรู้สึก ยึดมั่นว่าอัตตาภายในตัวมนุษย์เป็นความจริงมากกว่าอัตตาภายนอก การแสดงสะท้อนให้เห็นความรู้สึกภายในตัวละคร โดยรูปลักษณ์ภายนอก ขนาด สีสันจะผิดปกติไป

4.3 แนวคอเมดี (Comedy) และฟาส (Farce) หัวใจของละคร Comedy อยู่ที่การที่เราตระหนักว่าเพื่อนมนุษย์พลัดตกลงมาจากอุดมคติสักแค่ไหน และเมื่อกล่าวถึงละครประเภทขบขันเพื่อให้เห็นภาพการจัดแบ่งประเภทได้สะดวกขึ้นผู้วิจัยจะอธิบายพร้อม ๆ ไปกับละคร Farce กล่าวคือ ละครประเภทขบขันนี้สามารถจัดระดับ หรือลำดับขั้นของอารมณ์ขัน จากจุดที่ใช้สร้างเสียงหัวเราะในละครได้ดังนี้ (ทอมพ์สัน อ้างถึงในนพมาศ ศิริกายะ,อ้างแล้ว)



แม้ว่าจุดที่จัดอยู่ในบันไดขั้นล่าง ๆ ของ Comedy จะเป็นเนื้อหาโดยทั่วไปของ Farce แต่ไม่ได้หมายความว่าละครที่มีสิ่งเหล่านี้จะด้อยค่าทางศิลปะ ผู้ประพันธ์เรื่องราวสามารถ

ยกระดับ เนื้อหาให้เป็นศิลปะขั้นสูงได้แม้ว่าจะยังเป็น Farce อยู่ อย่างไรก็ดีในแง่ของอารมณ์ขัน Farce และComedy มีลักษณะร่วมคือ ทั้งคู่เรียกร้องให้คนดูแยกตัวออกห่างจากเรื่องราว ไม่ให้คนดูเข้ามามีอารมณ์ร่วมอยู่กับเหตุการณ์บนเวที

แนวคิดเกี่ยวกับการดำเนินงาน และวัฒนธรรมองค์กรละคร

งานวิจัยเรื่องนี้ศึกษาคณะละครในฐานะองค์กรรูปแบบหนึ่ง ทั้งนี้องค์กรแต่ละประเภท ย่อมจะมีวัฒนธรรมอันเป็นลักษณะเฉพาะ ซึ่งย่อมส่งผลต่อการดำเนินงาน โดยในการศึกษานี้ ผู้วิจัยได้ประมวลความรู้เกี่ยวกับการเรียนรู้วัฒนธรรมองค์กรเพื่อเป็นกรอบในการศึกษาโครงสร้าง และการดำเนินงานของคณะละคร อันจะส่งผลถึงจินตทัศน์ในการสื่อสารการแสดงของคณะละคร ดังต่อไปนี้ (กริช สืบสนธ์, 2538 : 6-17 และ 123-127 และสุพัตรา สุภาพ, 2545 :20-22)

สิ่งที่ทำให้เกิดวัฒนธรรมองค์กรประกอบด้วย

1. ผู้ก่อตั้ง หรือผู้นำ ซึ่งมีผลต่อทิศทางในการดำเนินงาน ตลอดจนมุมมองในการสร้างงานสื่อสารการแสดง และในกรณีที่คณะละครมีอายุยาวนาน และมีสมาชิกดำเนินงานมากกว่า 1 รุ่น อุดมการณ์ของผู้ก่อตั้ง หรือผู้นำในยุคต่าง ๆ ก็จะถูกถ่ายทอดผ่านเรื่องเล่าจากรุ่นสู่รุ่นซึ่งเป็นวิธีการที่ใช้ในการสืบทอดอุดมการณ์ของคณะอย่างหนึ่ง

2. ค่านิยม เป็นสิ่งที่ช่วยสร้างมาตรฐานในการผลิตงาน ซึ่งในที่นี้อาจหมายถึงอุดมการณ์ และเป้าหมายในการสร้างงานสื่อสารการแสดง

3.ขนบประเพณีขององค์กร ซึ่งหมายถึงวิธีการปฏิบัติในกิจกรรมต่าง ๆ เช่น การพบปะ การประชุม การเข้าสู่องค์กร ของสมาชิกในคณะละคร ตลอดจนการติดต่อสื่อสารกับบุคคลภายนอก เป็นต้น

4.สัญลักษณ์ ซึ่งแสดงออกมาผ่าความหมายของชื่อคณะละคร ตลอดจนถึงลักษณะภายนอกของตัวอาคารสำนักงาน ทั้งนี้การศึกษา ในส่วนของการแบ่งพื้นที่การใช้งานของตัวอาคารสำนักงาน จะสามารถทราบถึงวิธีการดำเนินงานด้วยเช่นกัน

5.สภาพแวดล้อมขององค์กร ซึ่งจะเป็นตัวกำหนดว่าจะต้องทำอย่างไรองค์กรจึงจะประสบผลสำเร็จ ทั้งนี้การจะประเมินผลสำเร็จขององค์กรละครนั้น จะต้องอาศัยมุมมอง 4 ด้าน คือ (ดัดแปลงจาก วิฑูรย์ สิมะโชคติ, 2546)

5.1 มุมมองด้านการเงิน (Financial Perspective) พิจารณาจากสถานภาพด้านการเงิน ในส่วนของระบบการจัดการองค์กร และระบบค่าตอบแทนสมาชิก และคณะทำงาน

5.2 มุมมองด้านลูกค้า (Customer Perspective) ในส่วนขององค์กรละคร มุมมองด้านลูกค้านั้น พิจารณาได้จาก 2 มิติ คือ ลูกค้าที่เป็นองค์กรภาครัฐ ภาคเอกชน หรือองค์กรประชาชนที่ว่าจ้างคณะละครเพื่อสร้างสรรค์งานสื่อสารการแสดงในวัตถุประสงค์อย่างใดอย่างหนึ่ง และมิติที่ 2 คือกลุ่มเป้าหมายซึ่งเป็นผู้ชมละคร

5.3 มุมมองด้านกระบวนการภายใน (Internal Process Perspective) พิจารณาจากกระบวนการสื่อสารภายในองค์กร ที่มีผลต่อรูปแบบโครงสร้าง และการดำเนินงาน

5.4 มุมมองด้านการเรียนรู้ และการพัฒนา (Learning and Growth Perspective) พิจารณาในด้านการส่งเสริมศักยภาพด้านการละครของสมาชิก เพื่อพัฒนางานสื่อสารการแสดง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับโครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครในประเทศไทยที่ผ่านมา พบว่ามีการศึกษาในสาขาวิชามานุษยวิทยา โดยใช้กรอบความคิดเรื่องชุมชนปฏิบัติ (Community of Practice) เป็นแนวทางในการศึกษา ซึ่งกรอบแนวคิดดังกล่าวกล่าวถึงการเรียนรู้ผ่านบริบทของชุมชนที่เกิดจากการรวมตัวของสมาชิกที่มีเป้าหมายร่วมกัน และถ่ายทอดข้อมูลความรู้ผ่านการปฏิบัติ ทั้งนี้งานวิจัยดังกล่าวศึกษากับคณะละคร 2 คณะ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของคณะละครกลุ่มตัวอย่างในงานศึกษาเรื่องนี้ กล่าวคือ

ศึกษาคณะละครภัทราวดีเธียเตอร์ ในงานวิจัยเรื่อง “ภัทราวดีเธียเตอร์: ชุมชนละครเวทีสมัยใหม่” (ยุทธชัย อุทยานินทร์, 2544) ซึ่งอธิบายการเป็นสมาชิกส่วนหนึ่งในการดำเนินงานของภัทราวดีเธียเตอร์ว่าเป็นเรื่องของการเรียนรู้ผ่านชุมชนที่เกิดจากการรวมตัวของ

สมาชิกที่มีเป้าหมายร่วมกัน และถ่ายทอดแลกเปลี่ยนความรู้กันโดยผ่านการปฏิบัติเป็นกรอบในการศึกษา ผลการศึกษาพบว่าการเรียนรู้ในประสบการณ์ด้านละครเวทีของสมาชิกใหม่ของภัทราวดีเธียร์เตอร์นั้นเริ่มต้นจากการเรียนรู้ในวงนอกสุด เช่นเป็นลูกมือในการช่วยทำฉาก ยกของ ทำความสะอาดอุปกรณ์ จากนั้นขยับเข้าสู่หน้าที่อื่น ๆ เช่น ช่วยงานหลังเวที ผู้ช่วยผู้กำกับเวทีเป็นต้น นอกจากนี้ภัทราวดีเธียร์เตอร์ยังสัมพันธ์กับคณะละครอื่น ๆ ผ่านการเข้าร่วมจัดการงานเทศกาลละครที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ซึ่งทำให้เกิดวัฒนธรรมการวิพากษ์วิจารณ์แลกเปลี่ยนความรู้เพื่อเป็นแนวทางในการทำงานปีต่อไป

เนื่องจากงานวิจัยเรื่องดังกล่าวใช้กรอบความคิดเรื่องชุมชนปฏิบัติเป็นแนวทางในการศึกษาผลการศึกษาจึงตอบคำถามเกี่ยวกับวิธีการเรียนรู้ และแก้ปัญหาจากการปฏิบัติของคนในกลุ่มเป็นหลัก แต่ในส่วนหนึ่งได้ทำให้ทราบถึงลักษณะความสัมพันธ์ของสมาชิกในกลุ่มด้วย กล่าวคือความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิกในกลุ่มถูกกรอบด้วยลักษณะของการเรียนรู้ด้วย กล่าวคือสมาชิกในกลุ่มเข้ามารวมกลุ่มเพื่อจุดมุ่งหมายเพื่อการเรียนรู้ และมีความสัมพันธ์กันผ่านการทำงานเป็นหลัก และบุคคลที่เป็นศูนย์กลางของสมาชิกทั้งหมดอยู่ที่ภัทราวดี มีชูธน ซึ่งมีภาพของทั้งความเป็นครู นักแสดง และเจ้านาย ผู้วิจัยได้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างศูนย์กลางกับสมาชิกอื่น ๆ ไว้ว่าระบบความสัมพันธ์ในกลุ่มมีอยู่สองระบบซ้อนกันอยู่ คอระบบเจ้านายและลูกน้องที่ใช้ความเด็ดขาดของระเบียบในการทำงานร่วมกัน และระบบครูกับศิษย์ที่ใช้ความเมตตาเน้นการอบรมสิ่งสอนและให้อภัย ส่วนในกลุ่มของสมาชิกด้วยกันแบ่งออกเป็นสองกลุ่มคือกลุ่มเจ้าหน้าที่ประจำสำนักงาน และกลุ่มนักแสดงและเจ้าหน้าที่เทคนิค

งานวิจัยอีกเรื่องหนึ่งใช้กรอบแนวคิดเดียวกัน โดยศึกษากับคณะละครมะขามป้อม คือ “ลิเกเอ็นจีโอ: กรณีศึกษากลุ่มละครมะขามป้อม” (ศิรินทร์ ใจเที่ยง, 2545) ซึ่งผู้วิจัยได้อธิบายภาพความสัมพันธ์ภายในกลุ่มที่ผู้วิจัยซึ่งเป็นสมาชิกอาสาสมัครไว้ว่า มีลักษณะเป็นเหมือนครอบครัว เนื่องจากมีบางส่วนของสมาชิกมีการพักอาศัยอยู่ในบ้านที่ใช้เป็นสำนักงานของกลุ่มด้วยกัน รูปแบบของกลุ่มมีลักษณะยืดหยุ่นสามารถเข้า และออกจากกลุ่มได้อย่างเสรีไม่มีข้อผูกมัดใด ๆ โดยการเข้าเป็นสมาชิกในกลุ่มเริ่มต้นจากการเป็นอาสาสมัครเข้ามาร่วมงานโดยสมัครใจ และเรียนรู้บทบาท หน้าที่ ตลอดจนวิธีการแสดงลิเกที่ใช้เป็นกรณีศึกษาในงานวิจัยโดยผ่านการร่วมทำงานจากการเป็นอาสาสมัครของผู้วิจัยเอง ในส่วนเนื้อหา และรูปแบบในการแสดงลิเกของมะขามป้อม ผู้วิจัยได้อธิบายว่าจะเป็นลักษณะเฉพาะที่ตอบสนองชนชั้นกลางเป็นหลัก กล่าวคือเรื่องที่นำเสนอจะมีประเด็นทางสังคมที่ชัดเจน ซึ่งมีความแตกต่างจากลิเกอาชีพตรงที่ลิเก

อาชีพเล่นลิเกด้วยเงื่อนไขทางเศรษฐกิจ แต่ลิเกมะขามป้อมเป็นเครื่องมือผลิต และส่งผ่านความคิดไปสู่สังคม

ในส่วนของงานสื่อสารการแสดงในประเทศไทย มีผู้ศึกษาในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

การวิจัยเรื่อง “สัญนิยมในสื่อสารการแสดง "ลิเก" ยุคโลกาภิวัตน์” (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2543) ชี้ให้เห็นถึงการแสดงลิเกว่ามีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา โดยการนำของเก่าที่ยังคง เอกลักษณ์ของลิเก เช่น การร้องรานิเกลิง การแต่งกายแต่งหน้าที่สวยงามและเนื้อเรื่องที่ยังคงเกี่ยวกับเจ้ามาผสมผสานกับความทันสมัยหรือกลยุทธ์ในการแสดงใหม่ๆ เพื่อสร้างรายได้ เช่นการปรับปรุงเครื่องแต่งกาย ให้วิจิตรอลังการมากขึ้น นำเพลงลูกทุ่งมาช่วยหารายได้ เปลี่ยนรูปแบบของรายการพิเศษ รวมทั้งการผันตัวเอง ไปเป็นนักร้องเพลงลูกทุ่งของนักแสดงลิเก ทั้งนี้เนื่องมาจากพลังสื่อมวลชน ความทันสมัย และการสร้างช่องทางเพื่อความอยู่รอด ส่วนสัญนิยมในการแสดงนั้น เน้นที่ความสวยงามเป็นหลัก ทั้งการแต่งกาย แต่งหน้า เวที ฉาก แสง สี ซึ่งช่วยสร้างความเพลิดเพลินและความลื่นไหลทางอารมณ์ในการชมการแสดงได้ ผู้แสดงลิเกต้องมีความสามารถ ในการร้อง รำ มีปฏิภาณไหวพริบที่ดี มีลีลาเฉพาะตัวที่ดึงดูดคนดู สามารถนำเหตุการณ์รอบตัวมาผสมผสานกับ การแสดง และสามารถสร้างปฏิสัมพันธ์กับคนดูได้ ในส่วนของคนดู พบว่าคนดูมีความต้องการในการมาดูลิเก 3 ลักษณะ คือ มาเพื่อดูการแสดง มาเพื่อดูการแสดงและนักแสดง และมาเพื่อดูนักแสดงเป็นหลัก โดยมีความ นิยมลิเก 4 ประการคือ ความนิยมใน สัญญะด้านความงาม คุณลักษณ์ของตัวละคร บทบาทการแสดง วิธีปฏิสัมพันธ์ของนักแสดงลิเก และความสัมพันธ์พิเศษ

ในขณะที่ ประเด็นการสื่อสารการแสดงรูปแบบละครสมัยใหม่ของคณะละครของไทย มีการศึกษาเกี่ยวกับการสื่อสารการแสดงละครด้วยรูปแบบของละครเอพิค หรือละครเบรคชท์ของคณะละครพระจันทร์เสี้ยว ในงานวิจัยเรื่อง “ผลกระทบของการละครเบรคชท์ที่มีต่องานละครของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว” (ปริลักษณ์ กลิ่นช้าง, 2543) พบว่ามีการนำรูปแบบของละครเอพิคมาใช้ในการแสดงของไทยใน 2 ลักษณะคือ การนำเอาบทละครของเบรคชท์มาใช้โดยตรงด้วยวิธีการแปล เช่นละครเรื่องนี่แหละโลก ซึ่งเมื่อเป็นบทละครแปล พระจันทร์เสี้ยวได้ปรับให้เข้ากับบริบทของสังคมไทยด้วยการใช้ ฉากไทย ขนานกับฉากฝรั่ง รวมถึงปรับมุมมองในตอนขบของเรื่องจากความสิ้นหวังหดหู่ ให้เป็นการจบลงด้วยความหวังเป็นต้น และอีกลักษณะหนึ่งคือการการรับเทคนิค และทฤษฎีละครเอพิคมาใช้ในบทละครของไทย เช่นละครเรื่อง คือผู้อภิวัฒน์ ที่ได้มีการนำเทคนิคแปลกใหม่จากละครเบรคชท์ต้นแบบ เช่น การบอกเล่าเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ให้แก่

คนดูโดยตรง เหมือนกับการท่องเอกสารทางประวัติศาสตร์ให้ฟังเหมือนท่องเอกสารพร้อมกับเสียงพิมพ์ดีด ในลักษณะคล้ายละครแบบ Documentary เป็นต้น

ในส่วนของการการแสดงพื้นบ้านนั้น การศึกษาในสาขานิเทศศาสตร์ จะให้ความสนใจในแง่เป็นสื่อเพื่อการรณรงค์ โดยเน้นไปที่การวิเคราะห์เนื้อหาในสื่อพื้นบ้านเกี่ยวกับข่าวสารด้านจริยธรรม ค่านิยม และข่าวสารด้านสาธารณสุข และมีประเด็นร่วมกันในเรื่องของความเสื่อมของวัฒนธรรมพื้นบ้าน (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2543) เช่น การศึกษาเรื่อง “การรับข่าวสารทางด้านจริยธรรมจากสื่อพื้นบ้านประเภทซอของประชาชนในอำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่” (จันทร์เพ็ญ ชาติพันธ์, 2530) “บทบาทและการเสื่อมสลายของรองเง็งตันหยง” (จิตตนา หนูณะ, 2532) “การวิเคราะห์บทบาท และค่านิยมในสื่อพื้นบ้าน ละครเสภาขุนช้างขุนแผน” (ธีรเดช ชื่นประภานุสรณ์, 2537) “การรับข่าวสารทางด้านสาธารณสุขจากสื่อพื้นบ้านประเภทหนังตะลุงของประชาชนในเขตอำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช” (ปาริชาติ ยุทธะพาทีกูล, 2537) “บทบาทสื่อพื้นบ้านในวัฒนธรรมมอญในอำเภอพระประแดง” (ศรีปาน รัตติการชลากร, 2537) ซึ่งผลการวิจัยที่ได้พบจากการศึกษาสื่อพื้นบ้านดังกล่าวข้างต้นจะเป็นไปในแนวทางเดียวกัน กล่าวคือ สื่อพื้นบ้านจะมีบทบาทสำคัญในการให้ความบันเทิง ให้ข่าวสารเกี่ยวกับกิจกรรมต่าง ๆ ในชุมชน การเสนอแนะการดำเนินชีวิต การสอดส่องแจ้งข้อเท็จจริงให้สังคม การวิพากษ์วิจารณ์ และการประสานให้สังคมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ส่วนสาเหตุที่ทำให้สื่อพื้นบ้านเสื่อมสลายนั้นเนื่องมาจากการเข้าแทนที่ของสื่อสมัยใหม่ ข้อจำกัดของตัวสื่อในการสืบทอด และการปรับปรุงดัดแปลงตัวเอง รวมถึงไม่ได้รับความนิยมของผู้ชม

นอกจากนี้ยังได้มีการศึกษาถึงผลของการแสดงที่ใช้เพื่อการพัฒนา ของคณะละครสมัยใหม่ในงานวิจัยเรื่อง “การศึกษากระบวนการและผลของโครงการสื่อชาวบ้านเพื่อพัฒนามนุษย์และสังคมในภูมิภาคที่ต่างกัน : กรณีศึกษาคณะละครมะขามป้อม” (จุฬากรณ์ มาเสถียรวงศ์, 2540) โดยศึกษาศึกษากระบวนการและผลการใช้วัฒนธรรมพื้นบ้านของโครงการสื่อชาวบ้าน เพื่อพัฒนามนุษย์และสังคมจาก โครงการละครเรื่อง”มาลัย มงคล” โดยการดำเนินงานของคณะละครมะขามป้อม ซึ่งเป็นลักษณะของละครรณรงค์ ที่คณะละครตระเวนแสดงตามโรงเรียนต่าง ๆ ทั่วประเทศ โดยผลการวิจัยชี้ ให้เห็นความจำเป็นที่ต้องมีการ ปรับสื่อการเรียนรู้ให้สอดคล้อง กับความแตกต่างตามสภาพบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของผู้เรียน หรือผู้รับสารในแต่ละท้องถิ่น นอกจากนี้กระบวนการละครยังได้ให้แนวทางในการเชื่อมต่อรูปแบบการศึกษาอย่างไม่เป็นทางการ เข้ากับการศึกษาในระบบที่น่าจะขยายผลในโรงเรียนได้ในอนาคต ขณะเดียวกันกระบวนการละคร”มาลัย มงคล” ยังเป็นรูปแบบการศึกษาชุมชนที่ดีที่ชุมชนและโรงเรียนร่วมกัน

ทำงานได้ ก่อให้เกิดการสร้างผู้นำชุมชน และสร้างเครือข่ายผู้นำชุมชนที่มีการแลกเปลี่ยน เรียนรู้เกี่ยวกับเทคนิค วิธีการส่งเสริมการเรียนรู้ในชุมชน เพื่อการขยายผลสู่โรงเรียนและชุมชนต่างๆ เพื่อสร้างจิตสำนึก ที่ดีแก่เด็กและเยาวชน และเพื่อกระตุ้นชุมชนให้รวมพลังกันแก้ปัญหา ของชุมชนได้อย่างดียิ่งขึ้นในอนาคต

อย่างไรก็ดี แม้ว่าจะมีการศึกษาวิจัยที่ให้ความสนใจเกี่ยวกับคณะละคร และงานสื่อสารการแสดงอยู่จำนวนหนึ่ง แต่จะเห็นได้ว่า ยังไม่ได้มีการรวบรวมศึกษาคณะละคร และลักษณะของงานสื่อสารการแสดง โดยเฉพาะของของคณะละครสมัยใหม่ในภาพรวม งานวิจัยเรื่องนี้จึงสนใจศึกษาการดำเนินงาน และลักษณะงานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่ในภาพรวม ซึ่งจะสะท้อนจินตทัศน์ในการนำเสนองานในยุคสมัยปัจจุบัน อันจะเป็นฐานความรู้ เพื่อประโยชน์ในการพัฒนาศิลปะแขนงนี้ต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง "จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่" เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการวิจัยแบบสหวิธีการ (Multiple Methodology) กล่าวคือใช้การสัมภาษณ์ (Interview) ร่วมกับการสังเกตการณ์ (Observation) และการศึกษาเอกสาร (Documentary Research) ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรของงานวิจัยเรื่องนี้คือคณะละครที่สร้างสรรค์งานละครในประเทศไทย ซึ่งมีทั้งสิ้น 33 คณะ* ซึ่งเป็นคณะละครที่มีการดำเนินงานอยู่ในกรุงเทพจำนวน 31 คณะ ผู้วิจัยได้คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างจากคณะละครที่อยู่ในกรุงเทพ จำนวน 25 คณะ โดยเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์ผู้อำนวยการ หรือสมาชิกที่เป็นตัวแทนของคณะละคร จำนวน 24 คน (เรียงตามลำดับอักษร) ดังนี้คือ

1. เกรียงศักดิ์ กล่อมสกุล	ยายกับตา
2. จารุนันท์ พันธชาติ	WOW COMPANY
3. ชาญณรงค์ บำราพรักษ์	รองเท้าแก้ว
4. เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร	Dream Mask
5. ฐานัฐ พิมพ์ทอง	ฐานการละคร
6. ณัฐ นวลแพง	เสาสูง
7. ธีระวัฒน์ มุลวิไล	B-Floor
8. นิกร แซ่ตั้ง	8x8 Theatre Group
9. นิมิตร พิพิธกุล	มันตา
10. บุญพงษ์ พานิช	Cherry Theatre
11. ปาจรีย์ ดียวดยิ่ง	โอมเพี้ยง
12. ปรีชายุทธ แซ่จัง	ใบไม้ไหว
13. พรรำไพ แจ่มจำรัส	มรดกใหม่

* ข้อมูลจาก http://www.lakorn.org ณ วันที่ 4 ตุลาคม 2545

14. ภัทราวดี มีชูธน	ภัทราวดี เธียเตอร์
15. วรัญญู อินทรกำแหง	ค.คน สตูดิโอ
16. วรรณศักดิ์ ศิริหล้า	ดอกไม้การบันเทิง
17. ศรัทธา ปลื้มสูงเนิน	ไม้ขีดไฟ
18. ศิริวรรณ ธีระปถัมภ์	Dass (โรงละครกรุงเทพ)
19. สันติ จิตระจินดา	มายา
20. สินีนาฏ เกษประไพ	พระจันทร์เสี้ยวการละคร และยายหุ่น
21. สุคนธจิต วงษ์เผือก	กะจิดริด
22. สุธารัตน์ สินนอง	ปอเลอเปอ
23. สมศักดิ์ ศิริพันธ์	มะขามป้อม
24. สำคัญจณ์ พรลือชา	Dough Stage

โดยในการสัมภาษณ์ผู้วิจัยได้นัดหมายกับผู้อำนวยการหรือตัวแทนของคณะละครดังกล่าวที่สำนักงานของคณะ หรือในขณะที่มีการซ้อมการแสดงของคณะ ทั้งนี้เพื่อให้เห็นการดำเนินงานอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้น

ในส่วนของงานสื่อสารการแสดงของคณะ ผู้วิจัยขอความร่วมมือจากคณะละครในการสำเนาผลงานของคณะในรูปแบบของบทละคร แผ่นพับประชาสัมพันธ์ วีดีทัศน์ และค้นคว้าจากเอกสาร เช่นบทวิจารณ์ จากหนังสือพิมพ์ รวมถึงสัมภาษณ์ผู้อำนวยการคณะถึงลักษณะของผลงาน ซึ่งประกอบด้วย

สื่อประชาสัมพันธ์	จำนวน 112 เรื่อง
บทละคร	จำนวน 10 เรื่อง
วิดีทัศน์บันทึกการแสดง	จำนวน 9 เรื่อง
ดูการแสดงสด	จำนวน 8 เรื่อง
บทวิจารณ์ทางหนังสือพิมพ์	จำนวน 4 เรื่อง

และสัมภาษณ์ผู้อำนวยการคณะประกอบในกรณีที่คณะละครไม่สะดวกให้สำเนาผลงาน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

งานวิจัยเรื่องนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้โดยใช้สหวิธีการกล่าวคือใช้การสัมภาษณ์ร่วมกับการสังเกตการณ์ และการศึกษาเอกสาร โดยแบ่งวิธีการเก็บข้อมูลดังนี้

1. สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Information Interview) คือ ผู้อำนวยการคณะละคร โดยใช้การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างโดยเปิดกว้างไม่จำกัดคำตอบ และสัมภาษณ์เจาะลึก เพื่อทราบถึงลักษณะทางประชากรของสมาชิกในคณะ การรวมกลุ่มของสมาชิก โครงสร้างและการดำเนินงาน รวมถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานของคณะ โดยมีลักษณะคำถามดังนี้

- ชื่อ-สกุล
- การศึกษา/สาขาวิชา

(ของผู้อำนวยการคณะ)

- ชื่อคณะละครของท่านมีความหมายถึงอะไร เหตุใดจึงใช้ชื่อนี้
- แนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ละครของคณะของท่านเป็นอย่างไร
- สิ่งที่ต้องการสื่อสารไปยังกลุ่มเป้าหมายของคณะละครของท่านคืออะไร
- กลุ่มเป้าหมายหลักที่คาดหวังว่าจะดูละครของคณะท่านเป็นใคร
- เพราะเหตุใดท่านจึงเห็นว่าละครจะสามารถทำให้บรรลุวัตถุประสงค์ในการสื่อสาร
- นอกจากการสร้างสรรค์แล้วคณะละครของท่านยังมีกิจกรรมอย่างอื่นอีกหรือไม่ อะไรบ้าง
- เงินทุน และรายได้ในการสร้างสรรค์ละครแต่ละเรื่องมาจากที่ใด
- คณะละครของท่านได้มีการจดทะเบียนหรือไม่ ประเภทใด

ทั้งนี้แนวคำถามที่กล่าวข้างต้นอาจมีการเพิ่มเติมในขณะเก็บข้อมูลเพื่อให้ได้คำตอบที่สามารถนำมาวิเคราะห์ตามคำถามนำวิจัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. ศึกษาข้อมูลเอกสาร เช่นบทละคร แผ่นพับประชาสัมพันธ์ วีดีทัศน์ หรือสื่อรูปแบบอื่น ๆ ที่เป็นผลงานเกี่ยวเนื่องกับงานสื่อสารการของคณะละครเพื่อศึกษาคุณลักษณะของงาน โดยมีกรอบที่ใช้ในการศึกษาคือ

- ลักษณะเนื้อเรื่อง
- ประเภทละคร
- ที่มาของบทละคร
- วิธีการนำเสนอ
- สถานที่แสดง
- กลุ่มผู้ชมเป้าหมาย
- คณะทำงาน

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเริ่มต้นรวบรวมข้อมูลตั้งแต่ช่วงกลางเดือนพฤศจิกายน 2545 ถึงกุมภาพันธ์ 2546 โดยจะเก็บข้อมูลอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ ดังนี้

1. ในขั้นต้นผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลของประชากรในการวิจัยเพื่อคัดเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่าง
2. ผู้วิจัยใช้วิธีพูดคุยสอบถามจากคณะละคร ศึกษาเอกสาร และเข้าร่วมฟังการเสวนาเกี่ยวกับสภาพการณ์ทั่วไปของคณะละครในประเทศไทย และเพื่อใช้ในการพิจารณากลุ่มตัวอย่างที่จะสามารถตอบคำถามตามวัตถุประสงค์การวิจัยได้เหมาะสมที่สุด
3. คัดเลือกกลุ่มตัวอย่างจากเกณฑ์ที่กล่าวข้างต้น จากนั้นติดต่อไปยังกลุ่มที่อยู่ในเกณฑ์พิจารณาและเข้าเก็บข้อมูลโดยขึ้นกับความสมัครใจของกลุ่มตัวอย่างดังกล่าว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การวิเคราะห์ข้อมูล

<u>เพื่อตอบคำถามนำวิจัยข้อที่ 1</u>

โครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครเวทีสมัยใหม่เป็นอย่างไร

สร้างข้อสรุปด้วยการหาแบบแผน (Pattern) จากพฤติกรรมที่ผู้วิจัยได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้อำนวยการและสมาชิกของคณะละคร ถึงวิธีการดำเนินงาน และลักษณะขององค์กร

<u>เพื่อตอบคำถามนำวิจัยข้อที่ 2</u>

งานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่มีลักษณะเป็นอย่างไร

จัดกลุ่มข้อมูล (Clustering) ของผลงานสื่อสารการแสดง โดยพิจารณาจากแนวคิด รูปแบบ กลุ่มเป้าหมายในการนำเสนอ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

ผลการวิจัย

เพื่อที่จะทำความเข้าใจให้กระจ่างชัดต่อผลการวิจัย ผู้วิจัยจะเริ่มต้นด้วยการเสนอสถานะของการละครเวทีไทยช่วงทศวรรษ 2520 ดังต่อไปนี้

เมื่อเริ่มมีการศึกษาด้านการละครในมหาวิทยาลัยของไทยในทศวาษ 2510 ทำให้บทบาทของละครเวทีกลับมาตื่นตัว และขยายไปสู่สังคมในวงกว้างมากขึ้น นอกจากที่มีการจัดแสดงละครของภาควิชาที่เปิดสอนด้านศิลปะการละครในมหาวิทยาลัย ไม่ว่าจะเป็นในรูปของละครวิทยานิพนธ์ของนักศึกษา หรือการจัดแสดงของภาควิชาเองแล้ว ภาพของการแพร่ขยายของละครเวทีสมัยใหม่ยังเห็นได้จากการเกิดกลุ่มละครเล็ก ๆ อีกจำนวนหนึ่งในรั้วมหาวิทยาลัย เช่น ***กลุ่มเปลวเพลิง*** ของมหาวิทยาลัยรามคำแหง ***กลุ่มตะวันเพลิง*** มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นต้น และอีกจำนวนหนึ่งเป็นการจัดแสดงนอกรั้วมหาวิทยาลัย เช่น ***กลุ่มชมรมละครเพื่อการศึกษา ชมรมกลุ่มละครตุลา 18*** เป็นต้น ทั้งนี้สภาพการณ์ของคนหนุ่มสาวในมหาวิทยาลัยช่วงเวลานั้นในอีกด้านหนึ่งให้ความสนใจกับภาวะทางสังคมรอบตัวซึ่งมีปัญหาด้านการปกครองและวัฒนธรรมบางด้านมากขึ้น ละครจึงเป็นเครื่องมือหนึ่งถูกใช้สะท้อนความคิดทางการเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงปลายทศวรรษ 2510 กลุ่มที่มีอิทธิพลต่อกระแสความคิดด้านวัฒนธรรมและการเมืองเด่นชัดมากที่สุดคือ ***กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว*** ซึ่งเป็นการรวมตัวกันของนักศึกษาที่สนใจด้านวรรณกรรมในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (สวรรญา อิสราพร และเริง รณกร,ม.ป.ป.: 23-27 และกอบกุล อิงคุทานนท์, 2541: 75-83) ดังที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงในรายละเอียดต่อไป

เมื่อเกิดเหตุการณ์ทางการเมืองช่วงปี 2519 สถานการณ์ของละครเวทีซบเซาลง โดยเฉพาะกลุ่มนักศึกษาที่รวมตัวกันนอกมหาวิทยาลัย แต่ก็เป็นเพียงในช่วงต้นทศวรรษ 2520 เท่านั้น แต่หลังจากนั้น 2-3 ปีเป็นต้นมา จึงได้เริ่มมีกลุ่มคนรวมตัวขึ้นอีกครั้งของกลุ่มนักศึกษาทั้งที่ยังศึกษาอยู่ในรั้วมหาวิทยาลัย และที่จบการศึกษาแล้ว นำเสนองานละครมาในรูปแบบ และเป้าหมายที่หลากหลาย ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะกล่าวเน้นถึงคณะละคร 2 คณะที่มีบทบาทสำคัญในช่วงเวลานั้น และส่งผลถึงจินตทัศน์ในการสร้างงานของคณะละครเวทีสมัยใหม่ในปัจจุบัน คือ ***มณเฑียรทองเธียร์เตอร์*** และ***คณะละครสองแปด***

บทบาทของละครเวทีสมัยใหม่มีความเด่นชัดมากขึ้น เมื่อโรงแรมมณเฑียร ได้จัดให้มีแสดงละครเวทีขึ้นในโรงแรมเป็นครั้งแรก โดยใช้ชื่อว่า ***มณเฑียรทองเธียเตอร์*** (ถาวร โสภีอมร*, สัมภาษณ์, 8 พฤษภาคม 2546) ด้วยเหตุผลคือต้องการนำเอาการแสดงบันเทิงรูปแบบใหม่ที่ไม่ใช่การแสดงดนตรี ที่มีแสดงอยู่ในขณะนั้นมาสร้างความแปลกใหม่ให้กับลูกค้าของโรงแรม โดยใช้พื้นที่เวทีที่เคยใช้ในการแสดงดนตรีภายในคลับภายในโรงแรมมาปรับเป็นสถานที่แสดงละครเรื่องแรกที่ทดลองจัดแสดง คือ “เดี๊ยน” ซึ่งนำมาจาก บทละครเรื่อง Staircase ของ Charles Dyer ในปี 2527 ได้ ชลิต เฟื่องอารมณ์ และดิลก ทองวัฒนา ซึ่งเป็นนักแสดงละครโทรทัศน์ที่มีชื่อเสียงในขณะนั้น เป็นผู้แสดงนำ

รูปที่ 1 ภาพจากแผ่นพับประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง “เดี๊ยน”

ละครเรื่อง “เดี๊ยน” ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี จนต้องนำกลับมาแสดงถึง 2 ครั้ง ทำให้***มณเฑียรทองเธียเตอร์***มีโครงการจัดละครเวทีมาแสดงอย่างต่อเนื่อง ในปีแรกนี้***มณเฑียรทองเธียเตอร์***มีละครแสดงต่อเนื่องถึง 7 เรื่อง โดยส่วนใหญ่เป็นบทละครที่ดัดแปลงมาจากต่างประเทศ เช่น “ไอ้หมี (มารยาททราม)” (2528) จาก The Bear ของ Anton Chekhov “คนบ้า บนหลังคา” (2528) จาก The Mad Man of Thea Roof ของคิคูจิ เคน “หัวเราะกับน้ำตา” (2528) จาก The Good Doctor ของ Neil Simon “ขอรับ(ฉัน)” (2528) จาก The Inspector General เป็นต้น แต่ถึงจะเป็นเรื่องราวที่ดัดแปลงมาจากต่างประเทศ แต่เงื่อนไขหนึ่งในการคัดเลือกคณะละครเข้ามาแสดงในโรงแรม คือ “จะต้องมีบทที่ดี ที่สามารถสื่อสารกับคนดูได้ มีความเชื่อมต่อกับความเป็นไทย” (ถาวร โสภีอมร, สัมภาษณ์, 8 พฤษภาคม 2546) นอกจากนี้ยังมีเรื่องที่ประพันธ์โดยคนไทยอยู่ด้วย เช่น “ใต้แสงเทียน” (2528) โดย ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง “กว่า

* ถาวร โสภีอมร เป็นผู้ริเริ่มนำเอาละครเวทีเข้าไปจัดแสดงที่โรงแรมมณเฑียร

จะได้เป็นหางเครื่องเมืองฝรั่ง" (2528) โดย ภัทราวดี ศรีไตรรัตน์ เบรดี้ "คุณหญิงอมราภา" (2529) โดยไพโรจน์ สาลีรัตน์ เป็นต้น นอกจากนี้ จะต้องมีนักแสดงที่เป็นที่รู้จักเป็นผู้แสดงนำเพื่อเป็นจุดสร้างความสนใจกับผู้ชมอีกด้วย และเรื่องที่ประสบความสำเร็จมากที่สุดของ***มณเฑียรทองเธียเตอร์*** ได้จัดแสดงขึ้นในช่วง 2 ปีแรกนี้เอง นั่นคือละครเรื่อง "ฉันผู้ชายนะยะ" ซึ่งดัดแปลงจากเรื่อง Boys in The Band ของ Mart Crowley สร้างบท และกำกับการแสดงโดย ดร.เสรี วงษ์มณฑา โดยจัดแสดงต่อเนื่องเป็นเวลาถึงกว่า 5 เดือน (25 สิงหาคม – 6 ธันวาคม 2529 และ 23 ธันวาคม 2529 – 31 มกราคม 2530) จากปกติที่จะจัดแสดงเรื่องละประมาณ 2 เดือนเท่านั้น

<u>รูปที่ 2</u> แผ่นพับประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง "ฉันผู้ชายนะยะ"

ความสำเร็จของ***มณเฑียรทองเธียเตอร์***นี้เอง ได้ปลุกให้กระแสของละครเวทีสมัยใหม่ตื่นตัวมากขึ้น นอกจากที่นี่จะเป็นพื้นที่สำหรับกลุ่มคนละครที่มีอยู่ได้เข้ามาแสดงแล้ว ยังกระตุ้นให้เกิดการรวมกลุ่มคณะละครอื่น ๆ ขึ้นอีกมาก ทั้งในอุดมการณ์ที่เหมือน และต่างกัน กล่าวคือ

ในปี 2528 ได้เกิดคณะละครขึ้นอีกกลุ่มหนึ่ง ซึ่งถือได้ว่าเป็นคณะละครที่มีบทบาทสำคัญในเวลานั้นในด้านที่เรียกว่าเป็น "ละครปัญญาชน" นั่นคือ ***คณะละครสองแปด*** กล่าวคือ ในขณะที่***มณเฑียรทองเธียเตอร์*** ให้ความสำคัญกับการวางแผนการตลาดเพื่อสร้างความสนใจจากกลุ่มคนดูที่อยู่ในฐานะลูกค้าของโรงแรม ***คณะละครสองแปด*** ที่เกิดขึ้นหลังจากนั้น 1 ปี กลับมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์ละครเวทีที่อยู่บนพื้นฐานศิลปะละครแบบตะวันตกอย่างเต็มรูปแบบ โดยไม่ประนีประนอมกับผู้ชม (ปนัดดา เลิศล้ำอำไพ, สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2546)

คณะละครสองแปด ก่อตั้งขึ้นโดยกลุ่มคนที่รักละครเวที นำโดยรัศมี เผ่าเหลืองทอง ยุทธนา มุกดาสนิท ซึ่งเป็นผู้กำกับ และเขียนบทภาพยนตร์ที่มีชื่อเสียง ร่วมด้วยปนัดดา เลิศล้ำอำไพ บุรณี รัดชัยบุญ และวิลัดดา วนดุรงค์วรรณ จุดมุ่งหมายเพียงประการเดียวของ***คณะละครสองแปด*** คือทำละครเวทีที่ได้มาตรฐาน เพื่อให้คนไทยได้รู้จักละครเวทีแท้ ๆ ที่มีความสมบูรณ์ด้านศิลปะ และความคิด (ปนัดดา เลิศล้ำอำไพ, สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2546) และด้วยพื้นการศึกษาด้านการละครตะวันตกมาโดยตรง และอุดมคติที่จะทำให้ศิลปะละครเวทีแบบตะวันตกอันเป็นต้นแบบของละครเวทีสมัยใหม่ เป็นที่รู้จักในวงกว้าง บทละครที่***สองแปด***ใช้ในการแสดงจึงนำมาจากต่างประเทศทั้งหมด โดยเริ่มต้นจาก “กาลิเลโอ” ในปี 2528 ซึ่งเป็นบทละครของแบร์ทอลล์ เบรคชท์ “กาลิเลโอ” ประสบความสำเร็จอย่างงดงาม จนกล่าวได้ว่ามากกว่าละครที่จัดแสดงในช่วง 5 ปีก่อนหน้านั้น รวมถึงละครของ***มณเฑียรทองเธียเตอร์***ด้วย ทั้งนี้มีการประเมินว่าความสำเร็จดังกล่าวนั้น อาจไม่ได้เกิดจากความสนใจละครเวทีของคนไทยมีมากขึ้นแต่อย่างใด แต่เป็นเพราะได้มีการประชาสัมพันธ์อย่างมีขั้นตอน รวมถึงฐานะของคณะผู้จัดได้รับยอมรับอยู่แล้วด้วยประการหนึ่ง (สวรรญา อิสราพร และเริง รณกร, ม.ป.ป.:43)

หลังจากความสำเร็จของ “กาลิเลโอ” ชื่อของ***คณะละครสองแปด***ได้เป็นที่รู้จักในหมู่ผู้ชมละครเวทีเป้าหมายของคณะ คือ “ผู้ที่จบมหาวิทยาลัย และใฝ่หาความบันเทิงที่มีความคิด” (ปนัดดา เลิศล้ำอำไพ, สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2546) จากนั้นคณะละครสองแปดจึงได้ผลิตละครต่อเนื่องอีกหลายเรื่อง กล่าวคือ

ในปี 2529 “อยากให้ชีวิตนี้ไม่มีเธอ” จากบทประพันธ์เรื่อง Biography: A Game ของ มักซ์ ฟริซ ละครเรื่องนี้***คณะละครสองแปด***ได้***กลุ่มไนท์สปอต***[*] มาดูแลในเรื่องการจัดการให้ เนื่องจากในขณะนั้น***ไนท์สปอต***ได้ไปเช่าหอศิลป์ พีระศรี ซึ่งเป็นสถานที่หนึ่งที่คณะละครต่าง ๆ ใช้เป็นพื้นที่จัดแสดงละครในช่วงเวลานั้นไว้ในระยะยาว และเป็นผู้จัดการละครเวทีมาแสดง โดย “อยากให้ชีวิตนี้ไม่มีเธอ” เป็นละครเรื่องที่ 2 ที่***ไนท์สปอต***เป็นผู้จัดการแสดง ต่อจาก “ลอดิลกราช” ของ ภัทราวดี มีชูธน

ในปี 2530 ***คณะละครสองแปด***ขึ้นถึงจุดสูงสุดจากการจัดแสดงละครเรื่อง“สู่ฝันอันยิ่งใหญ่” ละครเพลงเต็มรูปแบบที่นำมาจากเรื่อง Man of La Mancha ที่โรงละครแห่งชาติ แต่

---

[*] ค่ายผลิตเทปเพลง และรายการโทรทัศน์ ซึ่งในขณะนั้นหันมาสนใจการจัดแสดงละครเวทีด้วยโดยเริ่มต้นจัดแสดงเรื่องแรกคือ “ลอดิลกราช” ของภัทราวดี มีชูธน ตามมาด้วย “อยากให้ชีวิตนี้ไม่มีเธอ” ของสองแปด และ “ยุทธการหยุมหยิม” ของซูโม่สำอางค์ เป็นต้น

หลังจากนั้น***คณะละครสองแปด***เริ่มมีอุปสรรคในการทำงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของการบริหารจัดการ โดยเมื่อจัดแสดงละครเรื่องที่ 4 คือ “ผู้มาเยือน” จากบทประพันธ์เรื่อง The Visit ที่หอประชุมเมืองไทยประกันชีวิตนั้น ปรากฏว่าไม่ประสบความสำเร็จเหมือนเรื่องที่ผ่านมา ทั้งนี้อาจเนื่องมาจาก นอกจากขาดบุคคลากรด้านการจัดการ ทำให้วางแผนการประชาสัมพันธ์ไม่เพียงพอแล้ว สถานที่แสดงยังอยู่ห่างไกล ไม่เป็นที่รู้จัก เนื่องจากปีนั้นเป็นปีแรกที่หอประชุมเมืองไทยประกันชีวิตเปิดใช้ และไม่มีนักแสดงที่มีชื่อเสียงร่วมแสดงด้วย (ปนัดดา เลิศล้ำอำไพ, สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2546)

หลังจากนั้น***สองแปด*** พยายามที่จะส่งเสริมการเขียนบทละครที่เป็นของไทย ด้วยการเชิญนักเขียนที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับจำนวนหนึ่งที่สนใจการเขียนบทละครมาร่วมโครงการสร้างสรรค์บทละคร จากโครงการนี้ได้บทละครที่เป็นผลงานของนักเขียนไทยจำนวน 5 เรื่อง* (รัศมี เผ่าเหลืองทอง, 2534) และจัดให้มีการแสดงอ่านบทละครขึ้น อย่างไรก็ดี***สองแปด***ไม่อาจดำรงกิจกรรมได้อย่างสม่ำเสมอ “เพราะเราไม่ได้มีโครงสร้างเป็นธุรกิจ แต่มีความพยายามกันอยู่บ้างว่าจะทำให้เป็นอาชีพได้หรือไม่ แต่ในที่สุดก็พบว่าทำไม่ได้ เพราะถ้าจะต้องทำเป็นอาชีพเลย ต้องมีการทุ่มเทโดยหัวจักรสำคัญ แต่เราไม่มี ด้วยเงื่อนไขสมาชิกของคณะละครสองแปด โดยเฉพาะกลุ่มที่เป็นแกนนำ ไม่สามารถทุ่มเทได้ เพราะทุกคนไม่มีเงินทุนเป็นของตัวเอง” (ปนัดดา เลิศล้ำอำไพ, สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2546) ดังนั้นกิจกรรมละครของสองแปดในช่วงเวลานี้จึงซาลงไป แต่ก็ยังคงมีการจัดแสดงละครอยู่อีก หลังจากเว้นช่วงไประยะหนึ่ง โดยยังคงใช้บทละครจากต่างประเทศอยู่นั่นเอง คือ “เจ้าชายน้อย” และ “มนุษย์สองหน้า” ในปี 2534 “แรด” ในปี 2537 “แฮมเลท” ในปี 2538 และล่าสุดปี 2544 “จุมพิตนางแมงมุม” ซึ่งทำให้***สองแปด***ประสบกับภาวะขาดทุนอย่างหนักเนื่องจากค่าใช้จ่ายในการผลิตเกินกว่าที่ตั้งไว้ และไม่ได้รับความสนใจจากคนดูเท่าที่ควร

ในขณะที่หลังจากเปิดตัวอย่างงดงามในปีแรกแล้ว ***มณเฑียรทองเธียร์เตอร์*** ยังคงมีการจัดแสดงละครอย่างต่อเนื่องตลอดปี โดยมีคณะละครหมุนเวียนเข้ามาไม่ขาดสาย และคนดูก็ให้ความสนใจอย่างต่อเนื่องจนต้องมีการปรับปรุงพื้นที่แสดงให้สามารถจุคนดูเพิ่มมาก โดยละครที่นำมาแสดงในช่วงต่อมา ยังคงมีทั้งที่ดัดแปลงมาจากต่างประเทศ เช่น “นางฟ้าคิวโดด” (2530) จากเรื่อง Boeing Boeing นังเหมียวย้อมสี (2532) จาก My Fair Lady เป็นต้น แต่ได้เพิ่มสัดส่วนของบทละครที่เป็นของไทยมากขึ้น เช่น “คัทรียาจ๋า...” (2530) “ลูกค้าซาตาน” (2530)

---

* อ่านเพิ่มเติมใน คณะละครสองแปด. 5 บทละครเวทีไทยคณะละครสองแปด. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สมาพันธ์, ม.ป.ป.

“ผู้แทนข้างสภา” (2530) “ผู้แพ้...ผู้ชนะ” (2531) “ความรักบนฝาโลง” (2531) “เคหาสน์มืด.. ติ๊ดตื๋อ” (2532) เป็นต้น

รูปที่ 3 แผ่นพับประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง “นังเหมียวย้อมสี”

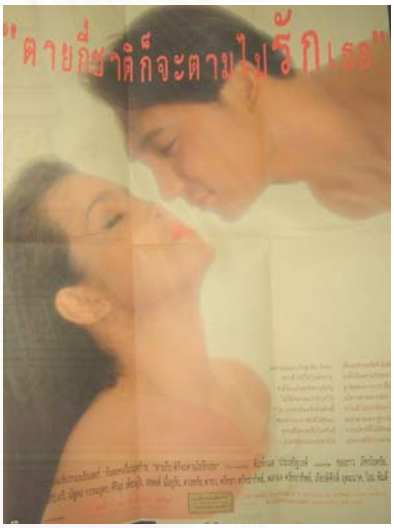
นอกจากนี้ยังกระตุ้นความสนใจในละครเวทีให้เพิ่มมากขึ้นด้วยการจัดการประกวดละครเวทีมณเฑียรทองครั้งแรกเมื่อ 25 มกราคม 2530 และมีการจัดต่อเนื่องทุกปี โดยรางวัลดังกล่าวจะพิจารณาให้กับละครที่แสดงที่***มณเฑียรทองเธียเตอร์***นั่นเอง

การจัดแสดงละครเวทีของ ***มณเฑียรทองเธียเตอร์*** ถือได้ว่าเป็นการเปิดตลาดใหม่ให้กับละครเวทีสมัยใหม่ของไทย ทำให้ภาพของละครเวทีเป็นสื่อบันเทิงสำหรับคนในวงกว้างมากขึ้น (สุวรรณดี จักราวรวุธ, สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2546) เนื่องจากก่อนหน้านั้นละครเวทีถูกวางไว้เป็นเรื่องของปัญญาชนที่บุคคลทั่วไปไม่อาจจับต้องได้ ด้วยเนื้อหาที่เป็นตะวันตกที่คนไทยไม่คุ้นเคย นอกจากนี้ยังได้เกิดมีการจัดแสดงละครเวทีขึ้นในโรงแรมอีกหลายแห่ง เช่น โรงแรมเอเซีย โรงแรมโอเรียนเต็ล รีสอร์ทหินสวยน้ำใส เป็นต้น แต่อย่างไรก็ดีด้วยเงื่อนไขของสถานที่ และราคาบัตรในการเข้าชมที่ค่อนข้างสูง คือประมาณ 300 – 450 บาท ยังคงทำให้การชมละครเวที จำกัดอยู่ในกลุ่มคนไม่มากนักอยู่นั่นเอง

ด้วยกระแสของละครเวทีที่ยังคงได้รับความสนใจ และจากแนวคิดที่จะขยายฐานคนดูละครเวทีในฐานะเป็นสื่อบันเทิงรูปแบบหนึ่งให้เพิ่มมากขึ้น จึงได้เกิดการจัดการแสดงละครเวทีในลักษณะของละครเพื่อความบันเทิงขึ้นอีกกลุ่มหนึ่ง คือ ***Dass*** ซึ่งเริ่มผลิตงานละครเวทีเพื่อ

เป็นอาชีพอย่างจริงจังในปี 2533 โดยจัดตั้งขึ้นในรูปแบบขององค์กรธุรกิจ ***Dass*** ผลิตผลงานอย่างต่อเนื่องในโรงละครของคณะเองที่ตั้งขึ้นในปี 2536 และยังคงผลิตงานต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน ดังที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไป

มณเฑียรทองเธียเตอร์ยังคงดำเนินงานต่อเนื่องมาอีกหลายปี หากแต่ในช่วงระยะหลัง ต้องประสบกับปัญหาด้านการจัดการแสดงหลายประการ นักแสดงมีทางเลือกในการรับงานอื่น ๆ เช่น งานละครโทรทัศน์มากขึ้น ค่าใช้จ่ายในส่วนของนักแสดงเพิ่มมากขึ้น มีการใช้นักแสดงนำ 2-3 ชุด เพื่อสลับสับเปลี่ยนกันแสดงในแต่ละรอบ เวลาในการซ้อมการแสดงลดน้อยลง ควบคุมคุณภาพของงานได้ยากขึ้น ประกอบกับมีคู่แข่งมากขึ้น ทำให้ความคุ้มค่าในเชิงธุรกิจมีน้อยลง ***มณเฑียรทองเธียเตอร์***จึงปิดตัวลงในปีที่ 9 กับละครเรื่องที่ 55 ในปี 2536 เรื่อง “ตายกี่ชาติก็จะตามไปรักเธอ”



รูปที่ 4 ภาพจากแผ่นพับประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง “ตายกี่ชาติก็จะตามไปรักเธอ”

อย่างไรก็ดี กระแสละครเวทีที่ในช่วง 2 ทศวรรษที่ผ่านมา ไม่ได้มีแค่เพียงคณะละครที่กล่าวถึงไปเท่านั้น แต่ยังมีกลุ่มละครเล็ก ๆ อีกจำนวนหนึ่งที่เกิดขึ้น ด้วยเป้าหมายอุดมการณ์ที่แตกต่างกันออกไป เช่น ***กลุ่มมะขามป้อม มายา 21 พิจิก เส้นสีขาว มะนาวหวาน พับเพียบ*** เป็นต้น (สุวรรณดี จักราวรวุธ, สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2546 และสวรรญา อิสราพร และเริง รณกร, อ้างแล้ว: 41-46) อาจกล่าวได้ว่าจินตทัศน์ของงานละครเวทีในช่วง 2 ทศวรรษข้างต้น สามารถแบ่งได้เป็น 2 แนวทางอย่างชัดเจน คือ ละครที่มุ่งเน้นการนำเสนอเพื่อพัฒนาด้านศิลปะการละคร อย่าง***คณะละครสองแปด*** และละครที่มุ่งเน้นที่ความบันเทิง ตามแนวทางของ***มณเฑียรทองเธียเตอร์*** ในขณะที่กระแสของละครสะท้อนการเมืองที่ทำหน้าที่ขับเคลื่อนสังคมไม่ได้มีบทบาทเหมือนทศวรรษ 2510 ส่วนการสร้างละครเพื่อการพัฒนากำลัง

เริ่มต้นขึ้น จากการเกิดขึ้นของกลุ่มละคร***มะขามป้อม*** และ***มายา*** ซึ่งยังคงดำเนินงานมาจนถึงปัจจุบัน ดังที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไป

เพื่อศึกษาถึงจินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่ ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้อำนวยการ หรือผู้รับผิดชอบในการบริหารงานของคณะละครจำนวนทั้งสิ้น 25 คณะ เพื่อให้ทราบถึงโครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละคร รวมถึงพิจารณาจากผลงานของคณะ เพื่อให้ทราบถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์ละครของคณะละคร ซึ่งสามารถแสดงผลการวิจัยตามคำถามนำวิจัยได้ดังนี้

<u>คำถามนำวิจัยข้อที่ 1</u> โครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครสมัยใหม่เป็นอย่างไร

จากการเก็บข้อมูลผู้วิจัยพบว่า การดำเนินงานของคณะละครปัจจุบันประกอบด้วยสมาชิกตั้งแต่คนเดียวจนถึง 11 คนเป็นหลัก ซึ่งบางครั้งมีการหมุนเวียนสมาชิกระหว่างกลุ่มเพื่อสร้างสรรค์งาน (เช่น ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร***, *Wow Company* และ *B-Floor* เป็นต้น) บางคณะใช้ระบบอาสาสมัคร (เช่น ***มะขามป้อม ไม้ขีดไฟ ยายกับตา*** เป็นต้น) และบางครั้งการผลิตงานก็ขึ้นกับข้อจำกัดจากจำนวนสมาชิกเอง (เช่น ***8x8 Wow Company ค. คนสตูดิโอ*** เป็นต้น) ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงประเด็นนี้ต่อไป

เนื่องจากผู้ก่อตั้งหรือผู้อำนวยการคณะมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อทิศทางการดำเนินงานของคณะละคร ซึ่งเป็นรูปแบบขององค์กรชนิดหนึ่ง เนื่องจากวิธีคิดของผู้นำคือลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมองค์กรนั่นเอง (สุพัตรา สุภาพ, 2545) และจากการเก็บข้อมูลผู้วิจัยพบว่าคณะละครที่ก่อตั้งมามากกว่า 10 ปี อันประกอบด้วย ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร มะขามป้อม มายา Dass ภัทราวดีเธียเตอร์*** และ ***มรดกใหม่*** นั้นมีบทบาทสำคัญในการสร้างคนละครในรุ่นต่อมา ไม่ว่าจะในลักษณะรับเป็นสมาชิกเพิ่มขยายให้องค์กรใหญ่ขึ้น หรือเป็นพื้นที่ในการฝึกฝนและค้นหาตัวเองและออกไปตั้งเป็นคณะละครของตัวเองต่อไป ซึ่งอุดมการณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดและวัฒนธรรมที่คุ้นเคยของคณะละครที่เป็นต้นแบบเหล่านี้ ย่อมต้องส่งอิทธิพลต่อการสร้างงานหรือการดำเนินงานของคณะละครในรุ่นต่อมา ผู้วิจัยจึงจะเริ่มต้นด้วยการกล่าวถึงคณะละครดังกล่าว เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงวิธีการบอกเล่าเรื่องราว แนวคิด และการทำงาน

พระจันทร์เสี้ยวการละคร

พระจันทร์เสี้ยวการละคร (สันติสุข โสภณศิริ,บรรณาธิการ, 2542) เกิดขึ้นในช่วงปี 2512 โดยเริ่มต้นจากกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่สนใจวรรณกรรม เช่น สุชาติ สวัสดิ์ศรี นิคม รายวา คำรณ คุณดิลก เธียรชัย ลาภานันท์ วีรประวัติ วงศ์พัวพันธุ์ วินัย อุกฤษณ์ วิทยากร เชียงกูล ธัญญา ผลอนันท์ ซึ่งแต่ละคนก็มีงานเขียนอยู่ในขณะนั้น ต่อมาสมาชิกบางคน เช่นคำรณ คุณดิลก เริ่มสนใจงานละครเวทีจึงได้เขียนบทละครขึ้นในปี 2516 โดยที่เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี่ยวกับการไถ่ถามคุณค่าของยุคสมัย ในขณะนั้นเองที่กลุ่ม***พระจันทร์เสี้ยว***เริ่มมีบทบาทในกิจกรรมด้านการละครมากขึ้น และเป็นที่รู้จักของกลุ่มคนในมหาวิทยาลัย ต่อมาคำรณหนึ่งในสมาชิกยุคแรกของ***พระจันทร์เสี้ยว***เดินทางไปสอนวิชาศิลปะการละครที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และได้สร้างผลงานละครเวทีชุด “ชนบทหมายเลข 1 หมายเลข 2 และหมายเลข 3” ซึ่งเป็นการพูดถึงประเด็นความยากจนของประชาชน ปัญหาสังคมในขณะนั้น ลักษณะเด่นของละครเวทีชุดนี้อยู่ที่การนำวิธีการที่เรียกว่า Poor Theatre ที่เน้นที่ความสามารถของนักแสดงและความสัมพันธ์กับผู้ดู มากกว่าให้ความสำคัญกับฉาก

ต่อมาในปี 2518 คำรณกลับมาที่กรุงเทพท่ามกลางกระแสความรุนแรงทางการเมือง และได้สร้างงานละครเพื่อสื่อสารในประเด็นสังคม ทำให้ต้องใช้ชื่อในการแสดงที่หลากหลาย เพื่อหลบเลี่ยงกระแสความรุนแรงทางการเมือง หลังจากเหตุการณ์ทางการเมืองเดือนตุลาคม 2519 สมาชิกของ***พระจันทร์เสี้ยว***ในยุคนั้นก็แยกย้ายกันไป

จนเมื่อปี 2530 ***พระจันทร์เสี้ยว***กลับมาสร้างงานอีกครั้ง “คือผู้อภิวัฒน์” คือผลงานในครั้งนั้น ซึ่งเป็นเรื่องราวของรัฐบุรุษอาวุโส ปรีดี พนมยงค์ โดยสภามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ร่วมกับมูลนิธิปรีดี พนมยงค์เป็นผู้จัดขึ้น เพื่อนำเสนออุดมการณ์ในการสร้างสรรค์สังคมไทยให้ดีขึ้น และตั้งคำถามกับสังคมไทยว่าอุดมการณ์เหล่านั้นจะได้รับการตอบรับอย่างไร ซึ่งสมาชิกที่ร่วมงานมาจากการรับสมัครนักแสดงเพื่อร่วมฝึกฝนทักษะด้วยความมุ่งหวังที่จะสร้างคนละครในยุคต่อไป ซึ่งในช่วงเริ่มแรกมีอาสาสมัครทั้งสิ้นรวม 100 คน จนกระทั่งหลังจากฝึกฝนอย่างหนักเหลืออาสาสมัครเพียงแค่ 15 คน และผ่านการคัดเลือกเป็นนักแสดงหลัก 12 คน ซึ่งหนึ่งในนั้นมีนิมิตร พิพิธกุล ซึ่งภายหลังได้ก่อตั้งคณะละครมันตารวมอยู่ด้วย ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไป “คือผู้อภิวัฒน์”ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี และมีการตระเวนเล่นในหลายจังหวัดและนับเป็น***พระจันทร์เสี้ยว***ในยุค ที่ 2 (สินีนาฏ เกษประไพ, สัมภาษณ์)

หลังจากนั้นอีก 8 ปี คือปี 2538 ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร***นำ “คือผู้อภิวัฒน์” มาสร้างอีกครั้งโดยทีมงานชุดใหม่ ยกเว้นนิมิตร พิพิธกุลซึ่งครั้งนี้นอกจากแสดงแล้วยังเพิ่มหน้าที่ผู้ช่วยกำกับการแสดงด้วย หลังจากการแสดง”คือผู้อภิวัฒน์”ในครั้งที่ 2 แล้ว ***พระจันทร์เสี้ยว***โดยการนำของ คำรณ คุณดิลก ซึ่งมีความมุ่งหวังจะสืบสานงานละครอย่างต่อเนื่อง ได้ร่วมกับศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสดงอรุณจัดโครงการคณะละครถาวรขึ้น เพื่อเสนอผลงานในโรงละครของตัวเอง โดยรวบรวมสมาชิกที่สนใจงานละครเวทีจากที่ต่าง ๆ และส่วนหนึ่งมาจากการผลิตงาน”คือผู้อภิวัฒน์”ครั้งที่ผ่านมาด้วย

ช่วงปี 2539-2540 โครงการคณะละครถาวรสร้างละครอย่างต่อเนื่อง แต่ก็ต้องปิดตัวลงเพราะปัญหาทางเศรษฐกิจ ส่วนสมาชิกบางส่วนก็ต้องแยกย้ายกันไปเนื่องจากปัญหาเรื่องการเงิน และ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร***ได้ย้ายที่ทำการมาอยู่ที่ซอยราชครู ซึ่งเป็นบ้านของคำรณ ผู้อำนวยการคณะ ในช่วงนั้นสมาชิกที่มีอยู่ยังคงพยายามที่จะสร้างงานอย่างต่อเนื่อง จากที่เคยมีองค์กรสนับสนุนกลายเป็นการสร้างงานเพราะความอยากทำ โดยใช้วิธีการรวบรวมเงินของสมาชิกกันเองที่หารายได้จากงานอื่น ๆ มาทำละคร โดยละครที่ทำก็ยังคงเน้นในประเด็นเรื่องสังคมอยู่เช่นเดิม จนเมื่อปี 2541 ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร***ได้รับการสนับสนุนจากสถาบันปรีดี พนมยงค์ให้เข้ามาใช้พื้นที่ภายในสถาบันเป็นสำนักงาน และสถานที่ซ้อม โดย***พระจันทร์เสี้ยวการละคร***มีหน้าที่สร้างสรรค์งานละครและกิจกรรมศิลปวัฒนธรรมให้แก่สถาบันจนถึงปัจจุบัน

จากรุ่นสู่รุ่น***พระจันทร์เสี้ยวการละคร***มีการผลัดเปลี่ยน หมุนเวียนสมาชิกสู่รุ่นที่ 3 ในปัจจุบัน “ที่เราไม่ทิ้งเลยคือประเด็นความคิดที่ต้องการสร้างงานที่สะท้อนความเป็นไปของสังคม คนกลุ่มเล็ก ๆ ในสังคมที่เดือดร้อน ตามอุดมการณ์ในชื่อของ***พระจันทร์เสี้ยว***ที่มองเห็นสังคมเหมือนแก้วน้ำที่ยังไม่เต็ม มันจึงต้องแสวงหาสิ่งที่ดีกว่า ซึ่งภาวะตรงนี้อาจจะต่างจากคนรุ่นก่อน เพราะสภาวะสังคมมันต่างกัน แต่พูดถึงสังคมเหมือนกัน” (สินีนาฏ เกษประไพ, สัมภาษณ์)

<u>โครงการสื่อชาวบ้าน หรือคณะละครมะขามป้อม</u>

โครงการสื่อชาวบ้าน หรือกลุ่มละครมะขามป้อม (ประดิษฐ์ ประสาททอง, 2545) เกิดขึ้นเมื่อปี 2523 โดยกลุ่มคนที่ส่วนหนึ่งผ่านเหตุการณ์ทางการเมืองช่วง 6 ตุลาคม 2519 กลับมารวมตัวกัน เมื่อ“กลุ่มประสานงานศาสนาเพื่อสังคม” (กศส.) เปิดโอกาสให้เป็นส่วนหนึ่งที่ทำหน้าที่ผลิตการแสดงเพื่อเผยแพร่แนวคิดของกศส.โดยตระเวนแสดงในจังหวัดต่าง ๆ ในประเด็นเช่น การพนัน ยาเสพติด อบายมุข ความรู้เรื่องสหกรณ์ สิทธิมนุษยชน เป็นต้น (ศิรินทร์ ใจเที่ยง ,2545) จนเมื่อปลายปี 2523 ประชาชนยังไม่มีความเข้าใจเรื่องระบอบประชาธิปไตยอย่างเพียงพอ

สมาชิกก่อตั้งของ***มะขามป้อม***จึงคิดที่จะไปสร้างความเข้าใจกับชาวบ้าน จึงได้รวมตัวกันทำละคร โดยที่สมัยก่อนนั้นทำเป็นสื่อพื้นบ้านจริง ๆ คือใช้เพลงพื้นบ้าน ละครพื้นบ้านไปเล่นให้ชาวบ้านดู และมีการคุยแลกเปลี่ยนมุมมองกับชาวบ้านหลังจากละครเลิก ในขณะที่อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญมากในยุคนี้คือ จัดการอบรมสื่อการเรียนการสอนให้กับครู อาจารย์เพื่อปลูกฝังให้อาจารย์รู้จักการปลูกฝังเรื่องการรักประชาธิปไตยให้กับเด็กที่ถูกต้อง (สมศักดิ์ ศิริพันธ์, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546)

ต่อมาในยุคที่ 2 บทบาทละครเร่มีบทบาทสำคัญมากขึ้นโดยเน้นกลุ่มเป้าหมายอยู่ที่ชาวบ้านเช่นเดิม และในยุคที่ 3 ซึ่งพี่ตั้ว (ประดิษฐ์ ประสาททอง อดีตผู้อำนวยการในยุคที่ 3 ของ***มะขามป้อม*** และมีตำแหน่งเป็นที่ปรึกษาในขณะที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูล) ได้เดินทางไปร่วมงานกับคณะละครชุมในต่างประเทศ เห็นว่าเยาวชนมีพลังที่จะสื่อสาร และสืบทอดเรื่องราวต่อไปให้คนในชุมชนได้ และการฝึกฝนเด็ก และเยาวชนในชุมชนจะทำให้สืบทอดวัฒนธรรมในชุมชนเหล่านั้นเองด้วย จึงได้มาเน้นที่กลุ่มเยาวชนเป็นต้นมา โดยประเด็นที่นำเสนอนั้นยึดสถานการณ์ในชุมชนนั้น ๆ เป็นหลัก

แม้ว่าจะเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยของคนที่เป็นผู้อำนวยการ หรือผู้นำที่กำหนดทิศทางของคณะ แต่ “หลักอย่างหนึ่งที่***มะขามป้อม***ยึดเป็นธรรมนูญกลุ่มเลย คือจะต้องเป็นไปเพื่อสนับสนุนส่งเสริมสื่อภาคประชาชน ” (ประดิษฐ์ ประสาททอง, อ้างแล้ว) ด้วยการจัดการอบรมเชิงปฏิบัติการ หรือส่งเสริมองค์กรชาวบ้าน หรือเยาวชนในพื้นที่ต่าง ๆ ให้มีโอกาสผลิตสื่อด้วยตัวเอง อีกประการหนึ่งคือ***มะขามป้อม***จะเรียนรู้จากกลุ่มเยาวชนในชุมชนนั้น ๆ เพื่อนำมาสร้างสื่อเพื่อสื่อสารกับชนชั้นกลาง โดยกระจายข่าวสารให้ทั่วถึงกัน เพื่อให้เกิดความเข้าใจระหว่างกลุ่มคน ระหว่างชนบทกับเมือง ชุมชนชนบทในเมือง ด้วยการทำงานที่มีพื้นฐานที่เชื่อในพลังของชุมชน ทำให้การบริหารงานของ***มะขามป้อม***มุ่งเน้นให้***มะขามป้อม***เป็นเวทีที่เป็นของทุกคน เป็นเวทีร่วม ดังนั้นการทำงานของ***มะขามป้อม***จะมีวิธีการทำงานที่ “ประนีประนอมสูงจนน่ารำคาญ เราจะมีกรอบหลวม ๆ ไว้ว่า ถ้าหนูมาทำเพื่อคนอื่นนี่ผ่านแล้ว ” (ประดิษฐ์ ประสาททอง, อ้างแล้ว)

<u>สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา)</u>

สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) เริ่มต้นเมื่อปี 2524 โดยมีความคิดแรกเริ่มว่าศิลปวัฒนธรรมมีมากกว่าความบันเทิง จึงอยากบอกเล่าเรื่องราวผ่านสื่อเหล่านี้ โดยที่ในแต่ละคนไม่ได้มีพื้นฐานการศึกษาด้านการละครมาก่อน เพียงสามารถสัมผัสได้ตั้งแต่สมัยยังเป็นเด็กมัธยมในฐานะคนดูว่าในละครมีการสื่อสารหมวดอื่น ๆ ที่ซ่อนอยู่ สันติ จิตระจินดา

(สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2546) หนึ่งในสมาชิกก่อตั้งของ***มายา***เล่าว่า “บางทีตัวละครเปลื้องผ้าบนเวทีเราก็ไม่เห็นว่ามันโป๊ แต่มันแสดงถึงความท้อแท้ในการดำรงชีวิตอย่างถึงที่สุด ซึ่งตอนนั้นก็ยังเด็ก ๆ อยู่แต่พี่รู้ว่าพี่สัมผัสมันได้ รู้สึกว่ามันมีความหมายที่ต่างออกไป” และเนื่องจากในสมัยนั้นมีละครจากต่างประเทศเข้ามามาก ทำให้สันติได้รับประสบการณ์จากการดูละคร และเมื่อมีโอกาสได้ทำละครครั้งแรกในงานนิทรรศการของโรงเรียน จึงได้เห็นพลังว่าละครสามารถสื่อสารได้ และแรงผลักดันที่ทำให้เริ่มทำละครอย่างจริงจังเมื่อได้มีส่วนร่วมในการดูละครที่สร้างสรรค์โดยนักศึกษาในมหาวิทยาลัยแล้วเห็นว่าน่าจะทำได้ดีกว่านั้น หากมีการเตรียมความพร้อม และให้ความสำคัญกับกระบวนการผลิตและฝึกฝนอย่างเพียงพอ จึงได้รวมตัวกับเพื่อน ๆ สร้างงานละครขึ้น โดยเปรียบเหมือนเป็น “กิจกรรมของชนชั้นกลาง” ที่ไม่ได้อยู่ภายใต้องค์กร หรือสถาบันการศึกษาใด ๆ

มายาเริ่มต้นจากการนำเสนอละครด้วยหุ่น เหตุเป็นเพียงเพราะทุกคนเป็นเด็กขี้อาย แต่ด้วยความอยากนำเสนอ จึงคิดแค่ทำอย่างไรไม่ให้คนเห็นหน้า ประกอบกับการนำประสบการณ์ในวัยเด็กของสมาชิกแต่ละคนมาบูรณาการเข้าด้วยกัน สร้างเป็นงานละครขึ้น โดยที่ทุกคน “ไม่ได้เรียนการละคร ทักษะต่าง ๆ เป็นประสบการณ์วัยเด็กของพวกเรา อย่างพี่เองไปหอสมุดเปิด encyclopedia เห็นว่าเค้าทำหุ่นก็เลยเอากลับมาทำ ตัวพี่ต๋อย (สมศักดิ์ กัณหา สมาชิกก่อตั้งอีกคนหนึ่งของ***มายา***) เค้าก็มีประสบการณ์เรื่องของการอ่านการ์ตูนอะไร ทุกคนอาศัยสิ่งที่ได้เรียนรู้มา ผ่านกิจกรรมที่มีสีสันในชีวิตมา ประสบการณ์เหล่านี้จะช่วยสอนเรา” ส่วนเนื้อหาที่ทำไม่ได้มุ่งเน้นไปที่ปัญหาสังคมอย่างตั้งใจเหมือน***พระจันทร์เสี้ยว*** และ***มะขามป้อม*** “เพราะเราไม่เข้าใจประเด็นทางสังคม เราเติบโตมาในเมือง เป็นชนชั้นกลางที่กินขนมเค้ก ขนมพาย ละครเรื่อง แรก ๆ ตัวละครยังคงกินขนมเค้ก มีหิมะตก เป็นภาพที่เราติดตาจากการดูหนังตะวันตก เรื่องที่เราอ่านก็เป็นเรื่องแปล แต่ที่นี่ก็มีเด็กที่เป็นชนบท ก็ได้แลกเปลี่ยนกัน” และพบว่าสิ่งที่สมาชิกของ***มายา***รู้สึกมากที่สุดคือเรื่องเด็ก เพราะในช่วงเวลาที่เริ่มต้นนั้นทุกคนเพิ่งผ่านวัยเด็กมาไม่นาน แต่กลับรู้สึกว่าเด็กในยุคต่อมาไม่สนุกสนานเหมือนกับยุคก่อน “ไม่มีใครคิดเรื่องสมองสองซีก เรื่อง Imagination Creativity มีแต่คนคิดว่าเรียนอย่างไรถึงจะได้เป็นหมอ ทำอย่างไรให้เก่ง ซึ่งเราเห็นว่าไม่จำเป็น เรารู้สึกจริงใจมาก ทำไมไม่ให้เราคิด เราพูดเรื่องของเรา” (สันติ จิตระจินดา, สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2546)

ปัจจุบันนี้***มายา***ยังคงมุ่งสร้างงานสำหรับเด็กและเยาวชนด้วยความตระหนักถึงสิทธิที่เด็กควรจะได้รับอยู่อย่างต่อเนื่องมาตลอดเป็นเวลา 22 ปี โดย”ดำเนินโครงการสร้างสรรค์ใด ๆ ทางศิลปวัฒนธรรมและการศึกษาเพื่อปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมที่มี

ผลกระทบต่อโอกาสเป็นอยู่ดี และศักยภาพในการเจริญเติบโตเป็นมนุษย์สมบูรณ์ที่มีคุณภาพและความสุขตามธรรมชาติ และสิทธิพื้นฐานแห่งความเป็นมนุษย์" (สันติ จิตระจินดา,บรรณาธิการ, 2545)

Dass และโรงละครกรุงเทพ

Dass เริ่มต้นขึ้นเมื่อปี 2533 โดยหนึ่งในแกนนำคือศิริวรรณ ธีระปถัมป์ ซึ่งเป็นข้าราชการกระทรวงศึกษาธิการที่รับผิดชอบด้านงานโทรทัศน์สำหรับเด็ก ขณะนั้นมูลนิธิช่วยเหลือเด็กที่ขาดแคลนต้องการผลิตละครเวทีสำหรับเด็ก คณะทำงานของกระทรวงจึงได้ผลิตละครเรื่องไร่แสนสุขขึ้นในปี 2529 และอภินิหารแม่มดแฝด ในปี2531 จากพื้นฐานที่รักการทำกิจกรรมตั้งแต่เรียนมหาวิทยาลัย และรักในละครเวที จึงได้ลาออกจากงานราชการโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อผลิตงานแสดงบนเวทีอย่างจริงจัง ให้มีชื่อเสียงโดดเด่นในฐานะองค์กรเอกชนรายแรกที่จัดตั้งขึ้นเพื่อผลิตงานละครเวทีอาชีพอย่างแท้จริง (http://www.dass.co.th, 30 มกราคม 2546) ดังนั้นแนวทางในการผลิตผลงานของ ***Dass*** จะอยู่ภายใต้การวางแผนการตลาดเป็นสำคัญ "เราผลิตงานทุกรูปแบบ ทุกแนวขึ้นอยู่กับว่าประชาชนต้องการดูแบบไหน ถ้าบางทีเราทำละครตลกมามากแล้ว เราก็มาทำละครชีวิตบ้าง เราต้องเลือกจากกระแสคนดูเป็นสำคัญ" (ศิริวรรณ ธีระปถัมป์, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546) และนอกจากจะให้ความสำคัญกับหลักการตลาดแล้ว สิ่งที่ ***Dass*** ใช้ในการดึงความสนใจจากคนดูคือการใช้นักแสดงละครโทรทัศน์ที่มีชื่อเสียงแสดงนำเสมอ เนื่องจากเชื่อว่า "ความคิดเห็นของคนไทยที่รู้สึกกับละครเวทียังไม่ลึกซึ้ง....คนมาดูละครยังไม่ได้มาดูด้วยความรักบางทีมาดูยังไม่รู้ว่ามาดูเรื่องอะไร เพียงแต่มาดูดาราคนนี้ ไม่ได้ดูเพราะโปรดักชั่นมีคุณภาพ" ซึ่งทำให้ ***Dass*** มีความ ตั้งใจที่จะปลูกฝังต่อไป ทั้งในเรื่องของคุณภาพในการแสดง และคนดู ปัจจุบันนี้ ***Dass*** มีโรงละครเป็นของคณะเอง โดยก่อตั้งขึ้นเมื่อปี 2536 และผลิตงานต่อเนื่องเป็นที่ยอมรับมาจนถึงปัจจุบัน

ภัทราวดีเธียเตอร์

ภัทราวดีเธียเตอร์ (http://www.patravaditheatre.com, 13 มีนาคม 2546) รวมตัวกันเป็นคณะละครครั้งแรกในปี 2530 โดยการนำของภัทราวดี มีชูธน ซึ่งเป็นนักแสดง ผู้กำกับการแสดง และผู้เขียนบทละครโทรทัศน์ที่มีชื่อเสียง ในงานละครเรื่อง "เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า" ซึ่งแสดงที่หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยในปีแรกที่เปิดใช้ ประสบการณ์ในครั้งนั้นทำให้ภัทราวดีพบว่าประเทศไทยขาดบุคลากรที่จำเป็นต้องใช้ในการแสดงประเภท

performing art จึงได้รวบรวมคณะทำงานเพื่อจัดการแสดงอย่างสม่ำเสมอ เพื่อสร้างงาน และหาทุนเพื่อใช้ในการศึกษาแก่นักแสดงและบุคลากร

ต่อมาในปี 2535 ภัทราวดีได้สร้างโรงละครขึ้น เพื่อสร้าง พัฒนา และฝึกฝนนักแสดงอย่างต่อเนื่อง การดำเนินงานของ***ภัทราวดีเธียเตอร์***ค่อนข้างจะเป็นระบบ และครบวงจร เพื่อที่จะสนับสนุนนักแสดงในสังกัดให้ทำงานศิลปะได้อย่างเต็มที่ “ถ้าไม่อย่างนั้นแล้วการ surviving ของเด็กจะต้องให้เค้าไปทำอะไรอย่างอื่น แล้วหน้าที่ในการรับผิดชอบต่อศิลปะของเค้าจะทำได้ครึ่งเดียว ที่เหลือต้องเป็นเรื่องของการทำมาหากิน ซึ่งตรงนี้เราต้องรับผิดชอบ หาเงินให้เค้า ดังนั้นเราจึงต้องเลือกเก็บไว้บางคนที่เราสมควรเก็บ บางคนที่เราเห็นว่าไม่สมควรเก็บเราก็ไม่เก็บเพราะเราสตางค์น้อย...แล้วเด็กที่นี่เค้าจะรู้ตัวเอง ถ้าอยู่ไม่ได้จะไปเอง เราไม่ไล่เค้า” (ภัทราวดี มีชูธน, สัมภาษณ์, 13 กุมภาพันธ์ 2546)

นักแสดงของภัทราวดีเธียเตอร์จะต้องฝึกฝนทั้งในเรื่องของทักษะการแสดง เรียนรู้วัฒนธรรมอย่างลึกซึ้งทั้งตะวันออกและตะวันตก รวมถึงการกล่อมเกลาจิตใจให้ละเอียดอ่อน และสงบมากขึ้นด้วย เนื่องจากภัทราวดีเห็นว่า ”การเป็นศิลปินนี่จิตใจเราค่อนข้างจะฟุ้งซ่าน รุนแรง ก้าวร้าว เป็นธรรมชาติของศิลปินที่ไม่เป็นก็มักจะทำงานไม่ได้หรอก การมีธรรมชาติแบบนี้มันต้องสงบ เราต้องมีบางอย่างที่เรารู้จักคิด ความก้าวร้าวมันลดลง แล้วก็มีสติมากขึ้น เมื่อเป็นอย่างนั้นแล้วจะทำให้จินตนาการมันสูงส่ง แล้วงานที่ออกมามันจะมีสาระ และละเมียดละไม” ซึ่งวิธีการสอนจะผนวกรวมอยู่ในการทำงาน เช่น การให้ละครมาอยู่กับธรรมะในงานร่ายพระไตรปิฎก เป็นต้น

จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าภัทราวดีจะให้ความสำคัญการพัฒนาคนเป็นอย่างมาก ทั้งในเรื่องตัวงาน และความคิดอันละเมียดละไมที่จะเป็นประโยชน์ต่อการสร้างงานศิลปะ เพราะ “ที่นี่เป็นสถาบันที่สร้างขึ้นมาเพื่อเป็นความเจริญของศิลปะ.เป็นสถาบันที่สร้างคนตั้งแต่วันแรกจนถึงวันสุดท้าย เป้าหมายของเราคือการสร้างศิลปิน และจะต้องเป็นศิลปินแห่งชาติ” (ภัทราวดี มีชูธน, สัมภาษณ์, 13 กุมภาพันธ์ 2546)

มรดกใหม่

มรดกใหม่ เป็นคณะละครอีกแห่งหนึ่ง ก่อตั้งขึ้นในปี 2538 โดยความมุ่งมั่นของชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ร่วมกับสมาชิกอีกรวม 5 คน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นลูกศิษย์จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ชลประคัลภ์เป็นอาจารย์ประจำอยู่ในขณะนั้น โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อที่จะก่อตั้งคณะละครอาชีพ ในช่วงแรกกว่าจะได้มาซึ่งละครแต่ละเรื่องสมาชิกในคณะทุกคนต้อง “ปากกัดตีนถีบแสนสาหัส” ทั้งหาสถานที่ซ้อม และทุนในการสร้างงาน (http://www.moradokmai.com, 4 มกราคม 2546) เนื่องจากในช่วงแรกคณะทำงานยังมีน้อย ต้องดึงจากอาสาสมัครที่เป็นนักศึกษามาช่วย ใช้นักแสดงละครโทรทัศน์ที่มีชื่อเสียงมาแสดง และสถานที่ที่ใช้ในการแสดงจะเป็นที่ศูนย์วัฒนธรรม โรงละครกรุงเทพเป็นหลัก ซึ่งเหล่านี้มีค่าใช้จ่ายสูงทั้งสิ้น

จนกระทั่งปี 2541 ***มรดกใหม่***ได้มีโรงละครเป็นของคณะเองเป็นครั้งแรกที่ตึกช้าง ใช้ชื่อว่าโรงละครมรดกใหม่ โดยมีความมุ่งหวังให้เป็นสถานที่ซ้อม และฝึกฝนนักแสดงโดยไม่ต้องมีค่าใช้จ่ายในการเช่าโรงละคร นอกจากนี้***มรดกใหม่***ยังได้สร้างคนละครใหม่ ๆ จากการจัดอบรมทักษะด้านการละคร ไม่ว่าจะในด้านการแสดง หรือการเขียนบทซึ่งเป็นวิธีการในการระดมทุนอย่างหนึ่งด้วย เมื่อมีนักเรียนการแสดงเพิ่มมากขึ้นจึงได้เปลี่ยนแนวคิดในการผลิตจากการใช้ดาราแสดงมาใช้นักเรียน และสมาชิกของ***มรดกใหม่***แสดงเอง เพื่อลดค่าใช้จ่ายอีกส่วนหนึ่งด้วย และด้วยความตั้งใจที่จะสร้าง***มรดกใหม่***ให้เป็นคณะละครถาวรที่ผลิตละครเวทีอย่างต่อเนื่อง และเป็นอาชีพได้จริง ***มรดกใหม่***จึงพยายามที่จะจัดการระบบการเงินอย่างเป็นหมวดหมู่ มีระบบเงินเดือนให้กับพนักงานประจำ แต่ด้วยเรื่องของรายได้ของคณะที่ไม่สม่ำเสมอ เนื่องจาก”ละครเวทีคนนิยมน้อย แล้วเราก็ยังคิดทำ เงินทุนเราก็ไม่มี ครูเอง(ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง) ก็เป็นหนี้เป็นสินมาทำ... อย่างที่เคยมีเงินเดือนแน่นอนก็มีจ่ายมั่ง ไม่มีจ่ายมั่ง บางทีก็ต้องดูว่าอาทิตย์นี้ได้ตั๋วมาเท่าไหร่ก็มาแบ่งกัน” (ปาจรีย์ ดียวดยิ่ง*, สัมภาษณ์, 7 ธันวาคม 2545) แต่เมื่อค่าใช้จ่ายมีมากในขณะที่ผลงานที่ผลิตออกไปไม่สามารถสร้างรายได้เพื่อมาดูแลคณะได้ที่สุด***มรดกใหม่***จึงต้องหยุดการดำเนินงานของโรงละครที่ตึกช้างลงและคณะทำงานส่วนหนึ่งไปที่เชียงใหม่ โดยที่สมาชิกส่วนหนึ่งกระจายออกมาตั้งคณะละครกันเอง เช่น ***ฐานการละคร*** *Dough stage* เป็นต้น

ปี 2544 ***มรดกใหม่***กลับมาตังสำนักงานอยู่ที่กรุงเทพอีกครั้ง โดยลดขนาดการผลิตงานลงจากเดิมอีก แต่ยังคงโรงละครซึ่งยังมีเป็นของคณะเองตามเจตนารมณ์เดิมที่ต้องการใช้

---

* ปาจรีย์ ดียวดยิ่ง เป็นหนึ่งในสมาชิกรุ่นแรกที่ก่อตั้งมรดกใหม่ ปัจจุบันออกมาสร้างงานของตัวเองในชื่อคณะโอมเพี้ยง

เป็นที่ฝึกฝน “ลูกศิษย์” เพื่อสร้างศักยภาพให้พร้อมในการดำเนินงานละครเวทีเป็นอาชีพต่อไป (พรรำไพ แจ่มจำรัส, สัมภาษณ์, 11 มกรา 2546)

คณะละครที่แตกตัวจากคณะละครเดิม

เนื่องจากมีประวัติศาสตร์ที่ยาวนาน คณะละครที่กล่าวข้างต้นจึงเป็นพื้นที่หนึ่งในการค้นหาแนวทาง หรือเป็นโรงเรียนสอนคนในรุ่นต่อมา ซึ่งยังคงยึดเส้นทางการทำละครต่อไป แต่แยกย่อยเป็นชื่อคณะอื่น ๆ เช่น

มันตา

นิมิตร พิพิธกุล รวบรวมสมาชิกผลิตงานในชื่อ***คณะละครมันตา*** ที่หมายถึงปัญญา หลังจากได้ร่วมงาน และเรียนรู้เรื่องละครจากคำรณ คุณดิลกจากการทำละคร “คือผู้อภิวัฒน์” กับ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร***ในครั้งแรก และอยู่กับ***มะขามป้อม***อีกกว่า 4 ปีจึงกลับมาร่วมกับ***พระจันทร์เสี้ยว***อีกครั้งเมื่อมีโครงการคณะละครเวทีถาวร จนถึงปัจจุบันประสบการณ์บนเส้นทางการทำละครกว่า 15 ปี ทำให้นิมิตรพบว่า “อัตรายิ่งใหญ่ ขยายยิ่งทุกข์มันแบกภาระ แล้วก็กลายเป็นว่าเราต้องพยายามรักษาชื่อของมันไว้รักษาเกียรติยศของมันไว้ ถึงวันหนึ่งก็คิดว่าไม่ดีกว่า...ละครเป็นเรื่องของวิถีชีวิต เรารักละคร เราจะลุกขึ้นมาทำเมื่อไหร่ก็ได้ วันนี้เรามีทุนรอนเราก็ลุกขึ้นมาทำ วันนี้เรานึกสนุกชวนกันมาเล่นละครด้วยความรู้สึกว่าเรารักละครปรับให้มันเป็นวิถีชีวิตซะ แทนที่จะทำให้มันกลายเป็นเรื่องของเกียรติยศ ชื่อ***มันตา***นี่ก็มาจากชื่อโรงละครที่บ้านที่ติดชื่อไว้ว่ามันตา แต่ไม่ได้คิดว่าวันหนึ่งเราต้องมาสะสมงานไว้จนคนมาถามว่าเราทำมากี่เรื่องแล้ว ต่อไป***มันตา***จะมีทิศทางใด ไม่ได้คิด” (นิมิตร พิพิธกุล, สัมภาษณ์, 21 พฤศจิกายน 2545) แต่ด้วยแนวคิดจาก***พระจันทร์เสี้ยว***ที่มีฐานของการคิดเนื้อหาที่เป็นกระแสสังคม และความเป็นวิถีชุมชนแบบ***มะขามป้อม*** ปัจจุบันนิมิตรจัดห้องรับแขกในบ้านพักของตัวเองเป็นโรงละครเล็ก ๆ สำหรับคนในชุมชน และเป็นที่ดำเนินงานตามอุดมการณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดมา

8x8 Theatre Group

Dass ***หรือโรงละครกรุงเทพ*** เป็นเวทีหนึ่งที่เปิดพื้นที่ให้คนละครหน้าใหม่จากรั้วมหาวิทยาลัยได้มีโอกาสแสดงออกถึงความสามารถในการผลิตงานละคร ผ่านทางกิจกรรมเช่นการ

ประกวดบทละคร “สดใสอวอร์ด” และการฝึกงาน (ศิริวรรณ ธีรประถัมภ์, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546) ซึ่งนิกร แซ่ตั้ง ก็เป็นคนหนึ่งที่เริ่มอาชีพการทำละครด้วยการเข้ามาฝึกงานกับ *Dass* ตามที่เป็นวิชาบังคับของมหาวิทยาลัย จากที่ก่อนหน้านั้นมีประสบการณ์ร่วมในการผลิตละครในคณะวารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และละครของภาควิชาศิลปการละคร (ปัจจุบันคือคณะศิลปกรรมศาสตร์) อยู่บ่อยครั้ง จนได้เรียนการแสดงกับอาจารย์มัทนี โมชดารารัตนิน หลังจากจบการศึกษานิกรจึงได้เป็นพนักงานประจำที่ *Dass* อยู่ถึง 2 ปี และออกมาผลิตผลงานอิสระในชื่อ *8x8 Theatre Group* นิกรมีความมุ่งหวังที่จะทำให้การผลิตละครเวทีเป็นอาชีพให้ได้ต่อไป

ปอเลอเปอ

สุธารัตน์ สินนอง สนใจละครตั้งแต่เรียนอยู่มัธยมปลาย และสมัครเข้ามาเป็นอาสาสมัครที่***มะขามป้อม***ตั้งแต่ปี 2539 ซึ่งในขณะนั้นยังเรียนอยู่ที่คณะมนุษยศาสตร์ สาขาการสื่อสารมวลชน ที่***มะขามป้อม***สุธารัตน์ได้สัมผัสกับทั้งละครและผู้คนในหลายรูปแบบจากการร่วมเดินทางไปยังเครือข่ายกลุ่มละครของ***มะขามป้อม*** ผนวกกันเป็นแนวคิดที่จะนำเสนอเรื่องราวของคนเล็ก ๆ ในสังคมที่ตัวเองมีโอกาสได้ไปรู้จัก เช่นชนเผ่าต่าง ๆ ผ่านรูปแบบละครหุ่น ในชื่อ***ปอเลอเปอ*** ที่หมายถึงนิทาน วันนี้การเดินทางของ***ปอเลอเปอ***เพิ่งเริ่มต้น ในขณะที่เจ้าของความคิดก็ยังมีความสุขกับหน้าที่อาสาสมัครของ***มะขามป้อม***ควบคู่กันอยู่ด้วย

สมาชิกคณะละคร: ประสบการณ์ และการศึกษา

ในส่วนผู้ก่อตั้ง และสมาชิกดำเนินงานหลักของกลุ่มละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในคณะละครที่เกิดขึ้นไม่นานนัก พบว่าจบการศึกษาจากสาขาวิชาที่หลากหลาย แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าส่วนใหญ่ไม่ได้จบการศึกษาด้านการละครมาโดยตรง แต่จะอยู่ในกลุ่มของศิลปะและการสื่อสาร จากข้อมูลมีเพียง ***กะจิดริด เสาสูง*** *Cherry Theatre* และ ***ใบไม้ไหว*** เท่านั้นที่ผู้อำนวยการคณะจบการศึกษาในสาขาละคร แต่แม้ว่าจะมีพื้นฐานการศึกษาที่ต่างกัน แต่ที่เหมือนกันก็คือส่วนใหญ่ต่างก็มีประสบการณ์ในการทำกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานสื่อสารการแสดงในมหาวิทยาลัย หรือผ่านการ อบรมการแสดงจากสถาบันเอกชน หรือคณะละครที่มีอยู่ก่อนทั้งสิ้น กล่าวคือ

วรรณศักดิ์ ศิริหล้า (***ดอกไม้การบันเทิง***) และเกรียงศักดิ์ กล่อมสกุล (***ยายกับตา***) รู้จักกับละครครั้งแรกในกิจกรรมชมรมที่ทั้งคู่ทำร่วมกันที่มหาวิทยาลัยรามคำแหง จากความสนใจที่มีเหมือนกันในเรื่องการแสดง ทำให้ทั้งคู่ได้นำละครเข้าไปผสานกับกิจกรรมของชมรมที่มุ่ง

แก้ปัญหาต่อต้านยาเสพติด เนื่องจากมองว่าละครจะทำให้ประเด็นที่พูดถึงซึ่งเป็นเรื่องหนักเข้าใจได้ง่าย และน่าสนใจมากขึ้น การเรียนรู้ในเรื่องงานละครอย่างจริงจังครั้งแรกเกิดขึ้นเมื่อได้เชิญประดิษฐ์ ประสาททอง (***มะขามป้อม***) เข้าไปสอนให้เป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมในชมรม จากครั้งนั้นจนเมื่อออกจากมหาวิทยาลัยเส้นทางละครของทั้ง 2 คนแตกต่างกันออกไป ตรงที่เกรียงศักดิ์ยังคงเน้นงานด้านพัฒนาต่อไปโดยตั้งเป็น***ยายกับตา***โดยเริ่มต้นจากการทำงานเพื่อสิ่งแวดล้อม และเริ่มหันมาสนใจการใช้ละครหุ่นเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมเพื่อเด็กในเวลาต่อมา เนื่องจากมีความผูกพันกับหุ่นกระบอก หุ่นมือ และหุ่นเชิดมาตั้งแต่วัยเด็ก รวมถึงต้องการให้หุ่นเป็นตัวแทนของ “การสืบทอดความรัก ความอบอุ่น ความเอื้ออาทร ที่คนแก่มีต่อลูกหลาน” (เกรียงศักดิ์ กล่อมสกุล. สัมภาษณ์, 13 มกราคม 2546) การทำงานของ***ยายกับตา***ไม่ได้จำกัดแค่เพียงงานละคร แต่เป็นการจัดกิจกรรมเพื่อสื่อสารกับเด็ก ๆ โดยเกรียงศักดิ์เชื่อว่า การได้สื่อสารแบบสองทางจะทำให้การบอกเล่าผ่านตัวละครเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น

ส่วนวรรณศักดิ์นอกจากจะร่วมกับ***ยายกับตา***ตั้งแต่ที่มหาวิทยาลัยแล้ว ยังได้สัมผัสกับการแสดงละครเวทีในอีกรูปแบบหนึ่งด้วย คือได้ร่วมงานกับคณะละครเวทีในการแสดงที่***มณเฑียรทองเธียเตอร์***ในฐานะนักแสดงบ้าง และทำในส่วนอื่น ๆ เช่น จัดเสื้อผ้านักแสดงบ้าง จากการชักชวนของรุ่นพี่ที่ทำอยู่ก่อนหน้านั้นแล้ว และหลังจากจบการศึกษาในสาขาวิชาภาษาไทยบาลี วรรณศักดิ์ก็ยังคงเกี่ยวข้องกับงานละคร แม้จะมีงานประจำในช่วงแรก แต่เมื่อมีงานด้านละครอย่างต่อเนื่องจึงตัดสินใจลาออกเพื่อมาทำละครเพียงอย่างเดียว ในฐานะนักแสดงอิสระวรรณศักดิ์จึงได้เรียนรู้การทำงานจากการทำงานร่วมกับหลายคณะ เช่น *B-Floor* ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** เป็นต้น และเมื่อนึกสนุกเต็มที่วรรณศักดิ์จึงสร้างสรรค์งานแสดงเดี่ยวในแบบของตัวเองขึ้นมาภายใต้ชื่อ ***ดอกไม้การบันเทิง*** ประสบการณ์การทำละครของวรรณศักดิ์กว่า 10 ปีทำให้ตัวเองเข้าใจขึ้นเรื่อย ๆ ว่า “มันเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อนมาก ไม่ได้ทำเก๋ ๆ เหมือนตอนเริ่มต้นแรก ๆ เพราะละครมันสามารถเปลี่ยนทัศนคติ หรือสนับสนุนความคิดเห็นบางอย่างได้....ถ้าสังคมกำลังมีปัญหา ถ้าเราชี้ทางแก้ปัญหาผ่านละครได้ คนดูก็อาจจะมองเห็น” (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2546) ซึ่งวรรณศักดิ์มองว่าการเริ่มต้นงานละครจากกิจกรรมนักศึกษาของตัวเองทำให้การทำละครผ่านกระบวนการคิดมากขึ้น ปัจจุบันวรรณศักดิ์มีผลงานการแสดงเดี่ยวที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง และเป็นที่ยอมรับในกลุ่มคนดูโดยเฉพาะเพศที่สาม “บางคนบอกว่าทำละครเกย์ ทำไมทำแต่กลุ่มตัวเอง แต่บางคนก็รู้สึกว่ามันมีแบบนี้ด้วยเหรอ แต่เราไม่ได้เรียกร้องความเป็นเกย์ แค่พูดถึงความเป็นมนุษย์ แค่พูดว่าถ้าคุณเป็น ละครก็กมันเลยใกล้เค้ามั้ง”

ศรัทธา ปลื้มสูงเนิน (***ไม้ขีดไฟ***) เรียนจบด้านรัฐศาสตร์ เริ่มต้นจากการทำค่ายอาสารณรงค์ตั้งแต่เรียนอยู่ในมหาวิทยาลัย โดยในช่วงแรกจะใช้วิธีการอบรม และจัดให้กลุ่มเป้าหมายในการทำงาน คือกลุ่มเยาวชนทำกิจกรรมร่วมกัน เพื่อสื่อสารประเด็นที่ต้องการ ต่อมาได้ลองนำละครมาเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการอบรม จึงได้เห็นศักยภาพของละครในแง่ที่สามารถสื่อสารกับคนได้เป็นจำนวนมากพร้อมกันได้ ทั้ง ๆ ที่คณะทำงานไม่ได้มีความรู้เรื่องละครมากนัก เพราะสมาชิกในคณะไม่มีใครเรียนละครมาเลย “เล่นเอง คิดเองว่ามันควรจะเป็นอย่างไร เป็นละครจน ๆ มาก คนดูยังตอบรับดี” (ศรัทธา ปลื้มสูงเนิน, สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2546) จึงหันมาเรียนรู้เรื่องละครอย่างจริงจังโดยมีสมาชิกของ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร***มาแนะนำให้ และยังใช้ละครเป็นเครื่องมือในการสื่อสารเพื่อการพัฒนาในโครงการต่าง ๆ มาโดยตลอด จนถึงปัจจุบัน หน่วยงานสหประชาชาติ ได้เห็นความสำคัญของสื่อละครของไม้ขีดไฟ จึงได้ส่งกลุ่มละครจากฟิลิปปินส์มาสอนเพิ่มเติมให้ด้วย

เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร (*Dream Masks*) จบการศึกษาในสาขาวิชาพละศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ ซึ่งก็ไม่น่าจะเกี่ยวข้องกับงานละครอีกเช่นกัน แต่เชิดศักดิ์เล่าว่า “เป็นเรื่องของความฝันล้วน ๆ อยากเป็นนักแสดง อยากดัง เรามีบางอย่างคือกล้าแสดงออก ก็เข้าใจว่าแค่นั้นก็เพียงพอโดยที่ไม่รู้ตัวเลยว่ามันต้องมีการควบคุมตัวตน” (เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2546) จนเมื่อเรียนจบเป็นเวลาเดียวกับที่***คณะละครมรดกใหม่***เปิดรับอบรมการแสดง จึงได้เข้ามาสู่การทำละครอย่างจริงจัง ได้เรียนรู้กระบวนการผลิตละครจากการเป็นนักเรียนการแสดง จนร่วมในการผลิตงานกับ***มรดกใหม่*** จนเมื่อวันหนึ่งที่อยากมีผลงานในชื่อของตัวเอง จึงได้รวมตัวกับเพื่อนจาก***มรดกใหม่***อีก 2 คน คือนินาท บุญโพธิ์ทอง(พาณิชยศาสตร์และการบัญชี ภาคภาษาอังกฤษ และ ยุโรปศึกษา) และสายฟ้า ตันธนา (สถาปัตยกรรมศาสตร์) ผลิตผลงานเรื่องแรกในนาม Naked Masks Project และต่อเนื่องมาตลอดจนปัจจุบันในชื่อใหม่ ***Dream Masks*** และสิ่งที่ ***Dream Masks*** ให้ความสำคัญมากที่สุดคือกระบวนการทำงาน ให้ความสำคัญกับคน “เพราะเราโตมาจากตรงนั้น จึงรู้ว่าตรงนั้นมันยั่งยืนมาก เน้น Process มากกว่า Product”

สำคัญจณ์ พรลือชา (***Dough Stage***) เริ่มสร้างสรรค์งานละครครั้งแรกตั้งแต่สมัยเป็นนักศึกษาที่มหาวิทยาลัยขอนแก่น ทั้งที่ศาสตร์สาขาที่เรียนอยู่ไม่ได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานสื่อสารการแสดงแม้แต่น้อย เพราะคณะที่สำคัญจณ์ศึกษาอยู่คือคณะทันตแพทยศาสตร์ ซึ่งการเริ่มต้นงานละครในครั้งนั้นมาจากความสนใจที่มีอยู่โดยที่ตัวเองก็บอกเหตุผลไม่ได้ และจากความสนใจนี้เองที่ทำให้เขาเดินทางมากรุงเทพบ่อยครั้ง เพื่อเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านละครเวทีในฐานะคนดู และกลับไปตั้งชุมนุมผู้รักการอ่านและการแสดง เพื่อให้เพื่อนร่วมคณะที่สนใจอย่าง

เดียวกันได้สัมผัสกับงานละคร จนเมื่อเรียนจบสำคัญจณ์จึงได้ใกล้ชิดกับศาสตร์ทางด้านละครมากขึ้น ด้วยการพาตัวเองเข้าไปอบรมการแสดงใน***คณะละครมรดกใหม่*** และได้ร่วมแสดงในงานของ***มรดกใหม่***เสมอ จนเมื่อช่วงหนึ่งที่***คณะละครมรดกใหม่***พักการดำเนินงาน แต่ด้วยความผูกพันกับละครทำให้สำคัญจณ์รวบรวมเพื่อน ๆ จาก***มรดกใหม่***ทำละครกัน ใช้ชื่อคณะว่า *Dough Stage* ซึ่งเป็นศัพท์ทางทันตกรรม หมายถึงระยะที่สารในการทำฟันปลอมผสมกันพอเหมาะพอดีที่สุด เหมือนกับช่วงเวลานั้นที่เหมาะสมที่สุดในการสร้างงานในชื่อของตัวเอง จากคนดู ถึงคนทำสร้างประสบการณ์ที่ "ทำให้รู้สึกผูกพันกับละครจนขาดไม่ได้" แม้ว่าปัจจุบันนี้จะยังคงมีอาชีพหลักเป็นทันตแพทย์อยู่ก็ตาม (สำคัญจณ์ พรลือชา, สัมภาษณ์, 6 กุมภาพันธ์ 2546)

จากหลากหลายเส้นทาง หลากหลายเหตุผล ที่ทำให้คนเหล่านี้เข้ามาอยู่บนอาชีพคนทำละคร ทั้งที่ไม่ได้ผ่านการศึกษาตามระบบในมหาวิทยาลัย แม้บางคนที่ไม่ได้มีประสบการณ์มาก่อนก็ยังคิดอยากลองทำละคร หรือใช้ละครเป็นสื่อเพื่อบอกสารบางอย่าง เนื่องจาก"สื่อละครเป็นสื่อที่ผลิตจะว่าง่ายก็ง่าย จะว่ายากก็ยาก ที่ว่าง่ายนั้นเพราะว่าละครเป็นสื่อที่สัมพันธ์กับมนุษย์เป็นหลักถ้ามีมนุษย์อยู่ร่วมกันใช้ความคิดเห็นต่าง ๆ มีวิธีการนำเสนอลักษณะใด ลักษณะหนึ่งขึ้นมาแล้วก็มีผู้ชมก็ปรากฏเป็นงานละครได้ มันจึงเป็นงานที่ผลิตได้ง่าย แต่ผลิตให้ดีนั้นยาก" (สันติ จิตระจินดา, มายา, สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2546)

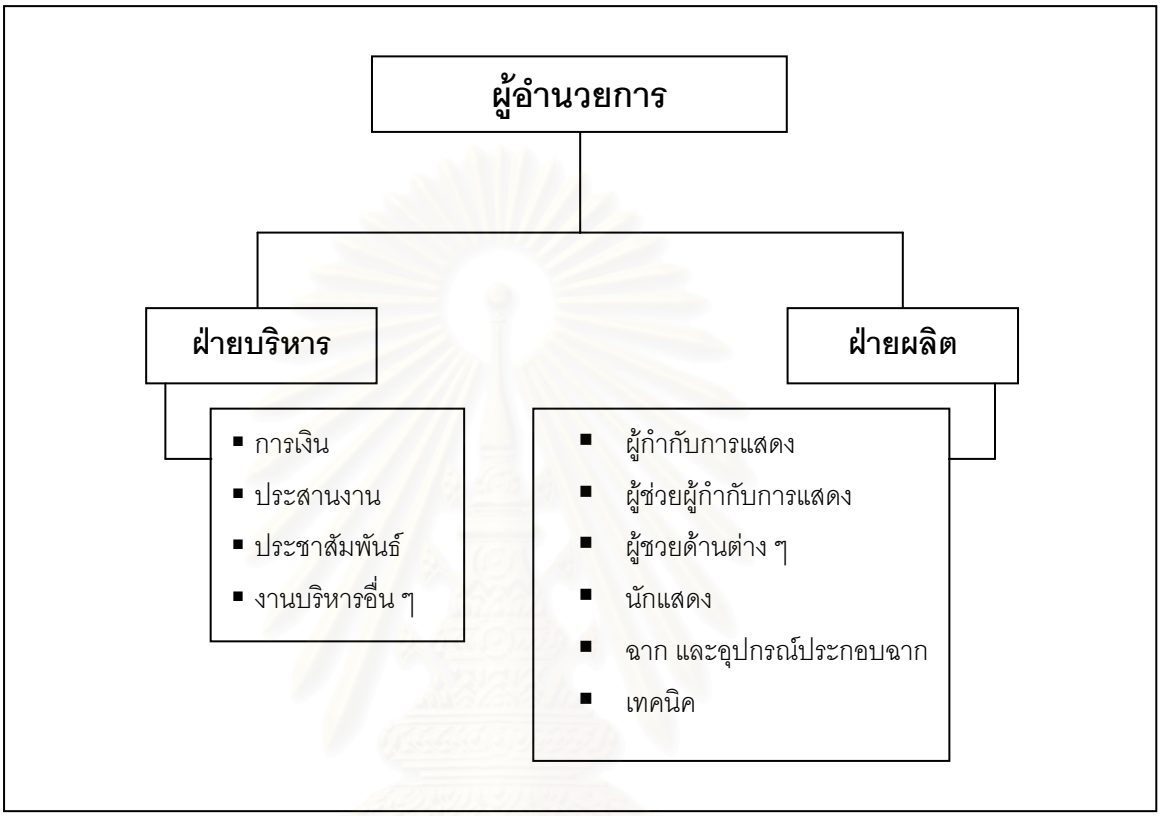
โครงสร้างและการดำเนินงาน

คณะละครเป็นประเภทขององค์กรลักษณะหนึ่ง โดยส่วนใหญ่จะมีโครงสร้างในการจัดการค่อนข้างหลวม และสมาชิกสามารถสื่อสารกันโดยตรงได้ในทุกระดับ กล่าวคือจะมีการวางโครงสร้างการจัดการไว้เป็นแนวทาง แต่ด้วยจำนวนบุคคลากรที่จำกัดจึงทำให้การทำงานเป็นไปในลักษณะของการบูรณาการความรู้ในแต่ละคนที่เป็นบุคคลากรเอง อย่างไรก็ดีโครงสร้างหลัก ๆ เมื่อแบ่งตามลักษณะงานของคณะละครแบ่งเป็น 2 หน่วยได้แก่

ฝ่ายบริหาร ได้แก่งานที่เกี่ยวข้องกับการวางแผนงาน และจัดการประสานงานในเรื่องการเงิน การประชาสัมพันธ์ และการดำเนินงานในส่วนจัดการองค์กร และงานบริหารอื่น ๆ เช่น การจัดอบรม เป็นต้น

ฝ่ายผลิต ได้แก่งานในส่วนของการผลิตละคร ซึ่งประกอบไปด้วยผู้กำกับ และผู้ช่วยฝ่ายต่าง ๆ นักแสดง จนถึงการสร้างงานฉาก แสง เสียง และเทคนิคพิเศษอื่น ๆ

โดยที่ทั้ง 2 ฝ่ายจะอยู่ภายใต้การแนวคิดในการทำงานของคณะละครที่มีแกนหลักจากผู้อำนวยการ หรือผู้ก่อตั้งคณะ ซึ่งสามารถแสดงเป็นแผนผังโครงสร้างการดำเนินงานของคณะละครได้ดังนี้



อย่างไรก็ดีตามที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นเนื่องจากสมาชิกในคณะละครมีจำนวนไม่มากนัก ลักษณะของการแบ่งงานตามโครงสร้างดังที่กล่าวถึงจึงมีไม่ชัดเจนเสียเป็นส่วนมาก เพียงแต่ทุกที่จะมีแกนหลักในการดำเนินงานตามเป้าหมายที่ได้ตั้งไว้ก่อนแล้ว หากแต่เมื่อมีการดำเนินงานจริงมักเป็นการพูดคุยกันเพื่อหาแนวทางที่เหมาะสมที่สุดในการปฏิบัติงานในครั้งนั้น ๆ มากกว่า และด้วยละครเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคน ทั้งในเนื้อหาของละคร และการดำเนินงานเพื่อสร้างละคร ดังนั้นในการผลิตละครของคณะละครที่ผู้วิจัยพบ จึงให้ความสำคัญกับคนทำละคร พอ ๆ กับตัวละคร กล่าวได้ว่าการดำเนินงานของคณะละครส่วนใหญ่ จะอยู่ด้วยระบบที่เป็นการส่งเสริมให้ทุกคนได้มีส่วนร่วม กล่าวคือ เน้น และให้คุณค่าความสำคัญของความเป็นมนุษย์ที่มีลักษณะความสามารถเฉพาะกับสมาชิก หรือพนักงานทุกคน ยอมรับในศักดิ์ศรี และเปิดโอกาสให้คนได้แสดงความคิดเห็น มีส่วนร่วมในการพัฒนาการทำงาน การสร้างกฎระเบียบ และให้มีส่วนร่วมในการกำหนดนโยบายด้วย เช่น

การดำเนินงานของ***มะขามป้อม*** เป็นระบบการดำเนินงานที่ใช้อาสาสมัครเป็นกำลังสำคัญในการปฏิบัติงาน ดังนั้นระบบการทำงานของคนใช้วิธีการแล้วแต่ความสะดวก และความพร้อมที่จะทำงานในระยะเวลานั้น ๆ แล้ว***มะขามป้อม***จะจัดงานที่เหมาะสมตามระยะเวลาที่อาสาสมัคร นั้น ๆ สะดวก “ถ้าว่าง 3 เดือนก็อาจจะให้มาแสดงงานละครเร่ ว่าง 3 ชั่วโมงก็มาช่วยแปะแสตมป์ส่งจดหมายประชาสัมพันธ์ หรือไม่สามารถมาได้เลยทำงานทุกวันก็ช่วยโทรศัพท์ประสานงานก็ได้” (ประดิษฐ์ ประสาททอง, 2545) วิธีการที่จะคัดสรร จัดการให้อาสาสมัครจำนวนมากให้ได้ดำเนินงานในส่วนใดส่วนหนึ่ง จึงเริ่มต้นด้วยการฝึกฝนแบบบูรณาการความรู้และเรียนรู้วัฒนธรรมองค์กรไปพร้อม ๆ กันเป็นการเริ่มต้นก่อน แล้วจึงเปิดโอกาสให้ได้ทดลองทำงานในทางที่ถนัด เนื่องจาก***มะขามป้อม***มีงานในหลายส่วนดังนั้น***มะขามป้อม***จึงฝึกฝนสมาชิกให้ทำให้เป็นทุกอย่าง “เนื่องจากเราต้องการให้เป็นเวทีร่วม สนามร่วม เราจะมีกรอบหลวม ๆ ว่าถ้าหนูมาเพื่อคนอื่นนี่ผ่านแล้ว เราไม่มีการ audition คัดเลือก เราเอาหมด ด้วยงาน***มะขามป้อม***มีหลายแบบมาก ก็ต้องดูกันตั้งแต่เข้ามา ประเภทว่าเข้ามาแล้ว....พี่คะชีวิตหนูอุทิศเพื่อการเป็นผู้กำกับการแสดง ก็....ได้ลูก แต่เริ่มจากไปล้างจานก่อนนะ กวาดใบไม้ ทำบ้านให้เรียบร้อย พี่ตั้วเองอยู่ที่นี่มาจนเป็นปู่แล้ว อยู่มา 23 ปีทุกวันนี้ก็ยังล้างจานอยู่ ทุกคนก็ทำกันหมด” วิธีการฝึกฝนตนเองของสมาชิกเช่นนี้อยู่ภายใต้ความคิดที่ส่งเสริมให้สมาชิกทำในสิ่งที่รัก แต่เมื่อถึงเวลาหนึ่งก็จำเป็นจะต้องก้าวข้ามสิ่งที่ตัวเองรักไปสู่รับผิดชอบตังแต่ต่อส่วนรวมตั้งแต่เรื่องเล็ก ๆ ภายในองค์กรเอง จนถึงความรับผิดชอบต่อสังคมด้วย “สมมติว่าคุณเป็น Make Up Artist คุณจะทำงานนั้นอย่างเดียว แม้ว่าวันนี้จะไม่มีการแสดงคุณก็จะรอคอยการแต่งหน้าไม่ได้ เพราะที่นี่มีงานหลากหลายที่ทุกคนจะต้องช่วยกันทำ” นอกจากนี้เหตุผลอีกประการหนึ่งก็คือด้วยเนื้องานของ***มะขามป้อม***สัมพันธ์กับชุมชนโดยตรง และต้องสนับสนุนวิถีของชาวบ้านได้ จึงต้องเป็นผู้สนับสนุนให้กับทุกคน ทุกฝ่ายได้ โดยเชื่อว่าการเป็นผู้สนับสนุนที่ดีได้ก็จะเป็นผู้นำที่ดีได้ต่อไป จึงอาจกล่าวได้ว่าที่จะทำงานกับ***มะขามป้อม*** ไม่ได้ตัดสินจากทักษะการทำงานเพียงอย่างเดียว แต่ต้องเป็นเรื่องของจิตใจ ทัศนคติในการทำงาน การมีส่วนร่วม การใส่ใจความรู้สึกของคนอื่นเป็นสำคัญ ซึ่งในทุก ๆ ปีมะขามป้อมจะมีการประเมินผลการทำงานที่ผ่านไป โดยการประเมินงานที่ว่านี้จะต้องประกอบไปด้วย 3 ส่วนด้วยกันคือ ทิศทางการทำงาน กระบวนการทำงาน หรือการทำงานร่วมกัน และประเมินผลงานศิลปะ

ด้วยวิธีคิดแบบ***มะขามป้อม***ที่ต้องร่วมแรงร่วมใจ และเคารพในความคิดผู้อื่นที่มีพื้นฐานจากการต้องทำงานกับชุมชนนั้น เป็นฐานความคิดเดียวกันกับคณะละครเพื่อการพัฒนาที่ต้องทำงานร่วมกับชุมชนอื่น ๆ เช่นกัน เช่นการทำงานของ***ไม้ขีดไฟ*** มีสมาชิกดำเนินงานหลัก 8 คน ซึ่งทำหน้าทีในงานบริหารโดยเฉพาะในส่วนของการติดต่อประสานงานกับองค์กรแหล่งทุน

เช่นเดียวกับ***มะขามป้อม*** ในขณะที่คณะทำงานชุดเดียวกันนี้ก็เป็นผู้ผลิตงานละครที่ใช้ในงานพัฒนา ทั้งในส่วนของการเขียนบท และการแสดง ส่วนกำลังสำคัญในการดำเนินงานอีกส่วนหนึ่งก็ใช้ระบบอาสาสมัครเช่นเดียวกัน ซึ่งลักษณะเด่นของการใช้อาสาสมัครในการดำเนินงานของ***ไม้ขีดไฟ*** คือการปกครองอาสาสมัครอย่างใกล้ชิดที่พิจารณาไปถึงพฤติกรรมส่วนตัวของอาสาสมัครเป็นการคัดเลือก เช่น เนื่องจาก***ไม้ขีดไฟ***เป็นคณะทำงานที่เน้นพัฒนาแก้ปัญหาในประเด็นเรื่องของผู้หญิงเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นในการทำงานลงพื้นที่ในสถานศึกษาต้องอยู่กับกลุ่มเป้าหมายที่เป็นผู้หญิงมาก ครั้งหนึ่งอาสาสมัครที่ร่วมงานกับ***ไม้ขีดไฟ***ถูกพบว่ามีพฤติกรรมที่ไม่เหมาะสม กล่าวคือ “เรามีกันแต่ผู้ชาย จึงเป็นที่จับตามองอยู่แล้วที่จับประเด็นเรื่องผู้หญิง อาสาสมัครเราจึงต้องดูแลพฤติกรรมด้วย อย่างบางคนก็ไม่สามารถทำงานด้วยกันได้ เพราะเจ้าชู้” (ศรัทธา ปลื้มสูงเนิน, สัมภาษณ์, 15 มกรา 2546)

ยายกับตาเป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่ทำงานในลักษณะของละครเพื่อการพัฒนา โดยเน้นที่กลุ่มเป้าหมายเป็นเด็ก ด้วยการดำเนินงานที่มีสมาชิกหลักเพียง 3 คน การติดต่อประสานงานตลอดจนการจัดการแสดงจึงใช้สมาชิกที่มีอยู่เป็นหลักก่อน กล่าวคือพี่หนุ่ย (เกรียงศักดิ์ กล่อมสกุล) ซึ่งเป็นผู้อำนวยการกลุ่มที่ทำตั้งแต่ติดต่อประสานงานกับแหล่งทุน ไม่ว่าจะเป็นการจ้างวานของเอกชนที่รู้จัก***ยายกับตา***ผ่านคนที่เคยร่วมงานกับ***ยายกับตา***มาก่อน หรือจากหน่วยงานที่ให้ทุนต่าง ๆ เช่น UNICEF เป็นต้น ไม่แต่เพียงการไม่แบ่งแยกคณะทำงานอย่างชัดเจนในฝ่ายบริหารและฝ่ายผลิตเท่านั้น กล่าวคือในสมาชิกหลักนี้เองที่ช่วยกันในการคิดบท จัดฉาก จนถึงเป็นแสดงละครหุ่นเองด้วย ซึ่งก็เชิดเป็นตัวละครมากกว่า 1 ตัวเช่นกัน วันที่ผู้วิจัยเจอกับ***ยายกับตา***ครั้งแรกในการแสดงละครหุ่น “นิทานบอกเล่าเก้าสิบ” ในโครงการละครเพื่อสิทธิเด็ก งานสีสันละครกรุงเทพ 2002* ที่บริเวณป้อมพระสุเมรุ ถนนพระอาทิตย์ ยายกับตามากัน 2 คนคือ พี่หนุ่ย และพี่ม่าว ซึ่งมาเตรียมงาน จัดเตรียมฉาก และหุ่นก่อนหน้าการแสดงจริง เมื่อใกล้เวลาแสดง พี่หนุ่ยและพี่ม่าวออกมาอีกครั้งด้วยชุดโจงกระเบนพร้อมสำหรับการแสดง เป็นตัวละครยายกับหลานเอง และเมื่ออยู่หลังฉาก พี่หนุ่ย และพี่ม่าว ยังใช้เสียงเป็นตัวละครอื่น ๆ ในเรื่องด้วย

ภาพการทำงานแบบที่ให้ความสำคัญกับการทำงานร่วมกันของสมาชิกในระบบครอบครัวที่มีลักษณะ “ช่วยกันทำ” นี้เป็นภาพลักษณะการทำงานที่ค่อนข้างเห็นชัดเจนในคณะละครที่มีอยู่ส่วนใหญ่ ซึ่งที่กล่าวไปข้างต้นจะเป็นลักษณะละครเพื่อการพัฒนา แต่ลักษณะของ

---

* งานสีสันละครกรุงเทพ 2002 เป็นงานเทศกาลละครที่จัดขึ้นเป็นครั้งแรกในปี 2545 โดยการรวมตัวของคณะละครจำนวนมาก ดูรายละเอียดในภาคผนวก

ละครเวทีประเภทอื่น ๆ การดำเนินงานที่ผสานฝ่ายบริหาร และฝ่ายผลิตไว้ด้วยกันก็มีไม่ต่างกัน ซึ่งการดำเนินงานด้วยวิธีการเช่นนี้เนื่องจากมีข้อจำกัดด้านจำนวนสมาชิก บางครั้งก็สร้างปัญหาสำหรับการดำเนินงานด้วย โดยเฉพาะปัญหาขาดแคลนคณะทำงานในฝ่ายบริหาร เนื่องจาก"คนที่มาทำทุกคนอยากเป็น Artist หมด ซึ่งมันเป็นข้อเสีย" (ณัฐ นวลแพง, เสาสูง, สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546)

อย่างไรก็ดียังคงมีการดำเนินงานของคณะละครที่มีการแบ่งการทำงานตามโครงสร้างข้างต้นอย่างชัดเจน 2 คณะด้วยกันได้แก่ ***Dass*** และ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** ซึ่งสามารถสังเกตได้จากลักษณะของการใช้พื้นที่สำนักงานดังที่จะกล่าวถึงต่อไป

สถานภาพของคณะละคร

แม้ว่าความตั้งใจจะมีไม่ต่างกัน แต่ลักษณะของการดำเนินงานของแต่ละคณะมีความต่าง ทั้งนี้เมื่อดูถึงสถานภาพขององค์กร เช่น อายุขององค์กร จำนวนสมาชิก สำนักงาน ระบบการจัดการ อาจจำแนกสถานภาพของคณะละคร จากลักษณะต่าง ๆ ได้ดังนี้

<u>สำนักงาน</u>

1. คณะละครถาวร

ได้แก่ คณะละครที่มีการดำเนินงานอย่างสม่ำเสมอ ต่อเนื่อง และสมาชิกของคณะยึดการทำละครเป็นอาชีพหลัก และมีสำนักงานประกอบการที่แน่นอน

การมีสำนักงานที่แน่นอนสะท้อนให้เห็นลักษณะการดำเนินงานที่สม่ำเสมอต่อเนื่อง นอกจากนี้ลักษณะของสถานที่ตั้ง และตัวสำนักงานยังสะท้อนให้เห็นถึงบุคลิกภาพของคณะละครนั้น ๆ อีกด้วย โดยคณะละครที่มีสำนักงาน หรือสถานที่ประกอบการที่แน่นอนมีเพียง 8 คณะเท่านั้น ได้แก่ ***Dass ภัทราวดีเธียเตอร์ มายา มะขามป้อม มรดกใหม่ พระจันทร์เสี้ยว มันตา ไม้ขีดไฟ*** โดยจากลักษณะพื้นที่ที่ใช้เป็นสำนักงานนี้แบ่งเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่

1. คณะละครถาวรที่มีโรงละครเป็นของคณะเอง เป็นความพยายามของคณะละครซึ่งมีเป้าหมายที่จะสร้างงานอย่างต่อเนื่องเป็นเบื้องต้น นอกจากนี้ยังเป็นพื้นที่สำหรับการพัฒนาบุคคลากรในคณะให้ได้มีโอกาสแสดงผลงาน จนกระทั่งถึงต้องการสร้างละครให้เข้าใกล้กับชุมชนมากที่สุด ซึ่งประกอบด้วย *Dass* ***ภัทราวดีเธียเตอร์ มรดกใหม่*** และ***มันตา***

Dass และโรงละครกรุงเทพ มีสำนักงาน และโรงละครตั้งอยู่ที่ถนนเพชรบุรี ตั้งแต่ปี 2536 จดทะเบียนในชื่อบริษัท แดส เอ็นเอร์เทนเม้นท์ จำกัดในช่วงแรก และตั้งแต่ปี 2544 ได้แยกออกเป็นอีก 2 บริษัทในเครือคือ บริษัท ดรีมบอกซ์ และบริษัท โชว์มาสเตอร์ จำกัด ทั้งสองบริษัทบริหารงานอย่างเป็นอิสระต่อกัน สำนักงานจะแบ่งพื้นที่การใช้งานตามโครงสร้างงานอย่างชัดเจน กล่าวคือ

มีส่วนของสำนักงานที่ดำเนินงานฝ่ายบริหาร ที่ทำหน้าที่ในการประสานงานการดำเนินงาน การเงิน การประชาสัมพันธ์ ซึ่งอยู่ด้านหลังโรงละครที่มีขนาดจุคนได้ 672 ที่นั่ง ซึ่งอาคารโรงละครยังแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือส่วนโถงหน้า เป็นบริเวณอเนกประสงค์ ใช้เป็นที่สำหรับพักคอย สังสรรค์และจัดเลี้ยง เน้นความทันสมัย และโปร่งสบาย บริเวณส่วนโถงหน้าจะจัดเป็นนิทรรศการแสดงงานศิลปะ และ สามารถดัดแปลงเป็นโรงละครขนาดเล็ก ความจุ 150 ที่นั่งได้ด้วย (http://www.dass.co.th, 14 มีนาคม 2546) ชั้นบนของอาคารโรงละครมีห้องทำงานของผู้อำนวยการคณะและห้องประชุมซึ่งเป็นสถานที่ที่ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้อำนวยการคณะ

โดยปกตินอกจากจะผลิตงานละครแสดงอย่างต่อเนื่องแล้วโรงละครกรุงเทพยังเปิดโอกาสให้คนนอกเข้ามาเช่าใช้ โดยคิดค่าใช้จ่ายตามที่ตกลงกันในแต่ละโครงการ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รูปที่ 5 บริเวณโถงภายในโรงละครกรุงเทพ

รูปที่ 6 ภายในโรงละครกรุงเทพ

<u>ภัทราวดีเธียเตอร์</u> หรือที่จดทะเบียนในชื่อบริษัท พี เอส ดี เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด ตั้งอยู่ในซอยวัดระฆัง กรุงเก่าฝั่งธนบุรีตั้งแต่ปี 2535 (ก่อนหน้านั้นภัทราวดี มีชูธน ผู้อำนวยการคณะรวมตัวเป็นคณะละครตั้งแต่ปี 2530) ซึ่งเดิมที่ตรงนี้เป็นโรงเรียนสุภัทรา ซึ่งเป็นของคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ มารดาของภัทราวดี ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** ใช้พื้นที่ให้เป็นลักษณะของการดำเนินงานแบบครบวงจร กล่าวคือสถานที่ตั้งเป็นลักษณะโรงละครในสวน ซึ่งในบริเวณที่ทำการจะประกอบไปด้วยสำนักงานบริหารอยู่บริเวณชั้นล่างของส่วนที่เป็นอาคารเรียนเดิม ห้องสมุดสำหรับค้นคว้าหาข้อมูลทางศิลปะ โรงละครในสวนที่สามารถจุคนดูได้ 450 ที่นั่ง โรงละครขนาดเล็กที่ใช้ชื่อว่า studio 1 จุคนได้ 100 ที่นั่ง ซึ่งนอกจากโรงละครนี้จะใช้รองรับการแสดงที่คณะผลิตเองแล้ว ยังเปิดโอกาสให้บุคคลภายนอกเข้ามาเช่าสถานที่ได้ด้วย เช่น โครงการที่เปิดพื้นที่ให้กับนักเรียนระดับมัธยมได้มีโอกาสสัมผัสกับงานผลิตจริง ๆ โดยให้เช่าโรงละครกลางได้ในราคา 35,000 บาท เป็นต้น

<u>รูปที่ 7 และ รูปที่ 8</u> ภายในโรงละครกลางสวนภัทราวดีเธียเตอร์

<u>รูปที่ 9</u> หน้าโรงละคร Studio 1 ภัทราวดีเธียเตอร์

บริเวณด้านหน้าของ***ภัทราวดีเธียเตอร์***เป็นที่ตั้งของสวนอาหารเล็ก ๆ ที่สามารถนั่งชมการแสดงบริเวณลานหินแตก ที่ใช้สำหรับเรียน ซ้อม และเปิดการแสดงในบางโอกาสไปพร้อม ๆ กันด้วย โดยการแสดงที่มาเล่นที่ลานแห่งนี้***ภัทราวดีเธียเตอร์***จะไม่มีการเก็บค่าเช่าสถานที่ ทั้งนี้เป็นการเปิดโอกาสให้คณะละครหน้าใหม่ ๆ ที่มีผลงานน่าสนใจมีพื้นที่ในการแสดงผลงาน และหากมีความสามารถที่น่าสนใจภัทราวดีจะให้การแนะนำเพิ่มเติม หรือชักชวนมาทำงานร่วมกันต่อไป

รูปที่ 10 สวนอาหารภายในภัทราวดีเธียเตอร์

รูปที่ 11 ลานหินแตก

เนื่องจากการดำเนินงานของ***ภัทราวดีเธียเตอร์***มีความมุ่งหวังให้เป็นโรงละครบวงจรที่มีรายได้สามารถเลี้ยงองค์กรได้ และในปัจจุบัน***ภัทราวดีเธียเตอร์***มีเจ้าหน้าที่ทั้งในส่วนของการบริหาร และฝ่ายผลิตเป็นจำนวนกว่า 30 คน ซึ่งได้รับค่าตอบแทนเป็นเงินเดือนแน่นอนทุกเดือน ***ภัทราวดีเธียเตอร์***จึงมีพื้นที่พิเศษที่แตกต่างจากคณะละครอื่นอย่างชัดเจนอีกสถานที่หนึ่งนอกจากส่วนของร้านอาหาร นั่นคือ ร้านขายของที่ระลึก ซึ่งตั้งอยู่บริเวณหน้าเธียเตอร์นั่นเอง ภายในร้านขายของที่ระลึกจะมีสินค้าของโรงละครเองจำหน่าย เช่น วิดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงผลงานของคณะในราคาเรื่องละ 500 บาท แผ่นพับประกอบการแสดง หรือไปรษณียบัตรประชาสัมพันธ์ผลงานที่ผ่านมาแล้วในราคา 10-20 บาท เสื้อยืดพิมพ์ลายสัญลักษณ์โรงละครในหลากหลายราคา เป็นต้น ซึ่งคณะทำงานก็แบ่งส่วนงานตามพื้นที่ที่กล่าวข้างต้น

<u>รูปที่ 12</u> และ<u>รูปที่ 13</u> บริเวณร้านขายของที่ระลึกของภัทราวดีเธียเตอร์

<u>มายา</u> เป็นอีกคณะหนึ่งที่มีโรงละครเป็นของคณะเอง และมีการจัดการบริหารอย่างเป็นระบบ ชัดเจน สำนักงานของ***มายา*** หรือ “มายาลัย” ตั้งอยู่ในซอยลาดพร้าว 96 ลักษณะของสำนักงานเป็นเหมือนบ้านที่มีความเป็นส่วนตัวค่อนข้างมากเมื่อเทียบกับ 2 คณะที่ผ่านมากล่าวคือ เมื่อมองจากภายนอกจะเห็นบ้านหลังใหญ่อยู่หลังกำแพงสูง ปิดประตูลงกลอนแน่นหนาภายในบ้าน หรือสำนักงานนี้มีการใช้พื้นที่แบ่งเป็นสัดส่วนชัดเจน ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้อำนวยการของคณะภายในห้องประชุมเล็ก ๆ ซึ่งอยู่ด้านหน้า ถัดเข้าไปจะเป็นห้องทำงานสมาชิกซึ่งมีประมาณ 11 คน ในขณะที่ชั้นบนมีห้องซ้อม ในขณะที่บริเวณรอบสำนักงานมีพื้นที่ที่สามารถทำกิจกรรม หรือซ้อมการแสดงได้เช่นกัน โรงละครของ***มายา*** หรือ Maya Box ไม่ได้อยู่บริเวณเดียวกับสำนักงานเหมือน 2 คณะที่ผ่านมา แต่ตั้งอยู่ถัดไปในซอยลาดพร้าว 71 เป็นโรงละครขนาดเล็ก 50 ที่นั่ง ซึ่งจะเปิดใช้ในกิจกรรมของ***มายา***เองเสียเป็นส่วนมาก (สันติ จิตระจินดา, สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2546)

วิธีการดำเนินงานของทั้ง 3 คณะที่ผู้วิจัยกล่าวถึงข้างต้นนี้ จะมีการวางกฎระเบียบในการทำงานค่อนข้างชัดเจน สังเกตจากการติดต่อประสานงานเพื่อเข้าไปขอข้อมูลหรือสัมภาษณ์ของผู้วิจัยจะดำเนินไปค่อนข้างจะเป็นทางการ ตั้งแต่เริ่มการติดต่อ มีการทำเป็นจดหมายขอข้อมูลอย่างเป็นรายลักษณ์อักษร สถานที่ที่สัมภาษณ์เป็นลักษณะของห้องประชุมที่คณะละครใช้ในการประชุมงาน หรือบริเวณที่ใช้เพื่อรับแขก ซึ่งเป็นภาพสะท้อนของการทำงานเชิงองค์กรที่มีระบบการจัดการอย่างเป็นรูปธรรม ในขณะที่คณะละครที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูลส่วนใหญ่จะเป็นการติดต่อนัดหมายทางโทรศัพท์ และสัมภาษณ์ในสถานที่ที่ไม่เป็นทางการมากกว่า ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไป

อีกรูปแบบหนึ่งของคณะละครที่มีโรงละครเป็นของตัวเองเช่นกัน แต่แตกต่างในวิธีการดำเนินงาน กล่าวคือมีแนวคิดในเรื่องของการดำเนินงานแบบลดรูปลง เข้าถึงชุมชนมากขึ้น ลักษณะของสำนักงานค่อนข้างจะกึ่งทางการ จนถึงไม่เป็นทางการ กล่าวคือ

มรดกใหม่ ดังที่กล่าวข้างต้นไปแล้วว่าแต่เดิม ***มรดกใหม่***เคยทั้งผลิตงานเพื่อแสดงในโรงละครของคนอื่น จนมีสำนักงาน และโรงละครที่ตึกช้าง พหลโยธิน ปัจจุบันคณะละคร ***มรดกใหม่*** ย้ายมาอยู่บริเวณพื้นที่สำนักงานให้เช่าของ RCA ถนนเพชรบุรี โดย***มรดกใหม่***เป็นเจ้าของ 2 ห้อง ด้านหน้าเป็นสำนักงาน ในขณะที่เปิดประตูไปด้านหลังจะเป็นโรงละครขนาดเล็กประมาณ 30 ที่นั่ง ด้านหน้าที่เป็นพื้นที่แสดงไม่ได้มีการยกเป็นพื้นเวทีแต่อย่างใด ซึ่งห้องนี้ยังใช้เป็นสถานที่ฝึกสอนในส่วนของการอบรมทักษะด้านการละครซึ่งเป็นงานอีกส่วนหนึ่งของ ***มรดกใหม่***ด้วย

รูปที่ 14 บริเวณสำนักงานด้านหน้าของมรดกใหม่

รูปที่ 15 รูปที่ 16 และ รูปที่ 17 ภายในโรงละครมรดกใหม่

ปัจจุบันนี้***มรดกใหม่***มีสมาชิกผู้ดำเนินงานหลักทั้งสิ้น 10 คนโดยไม่ได้มีการแบ่งหน้าที่ชัดเจนในฝ่ายบริหาร และฝ่ายดำเนินงาน โดยที่ทุกคนอยู่ภายใต้ระบบเงินเดือน ซึ่งความจริงแล้ว***มรดกใหม่***พยายามที่จะใช้ระบบนี้มาตั้งแต่เริ่มต้นเพียงแต่ช่วงก่อนหน้านี้ที่อยู่ที่ตึกช้างมีค่าใช้จ่ายมาก ในขณะที่รายได้จากการขายบัตรไม่สามารถจ่ายค่าเช่าโรงละครได้เพียงพอจนต้องเสียระบบการจ่ายเงินเดือนไป แต่ในปัจจุบันนี้***มรดกใหม่***มีรายได้แน่นอนมากขึ้นจากการทำละครสัญจร และการลดรูปการผลิตให้เล็กลงทำให้สามารถจัดการระบบการเงินได้ดีขึ้น สมาชิกผู้ดำเนินงานของ***มรดกใหม่***จึงได้รับค่าตอบแทนเป็นเงินเดือนในปัจจุบัน “แม้ว่าจะเป็นจำนวนไม่มาก แต่มันหมายถึงเรากำลังดีขึ้น (พรรำไพ แจ่มจำรัส,สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546)

มันตา เป็นคณะที่ตั้งขึ้นโดยการนำของนิมิตร พิพิธกุล อดีตสมาชิกรุ่นที่ 2 ของ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร*** ด้วยประสบการณ์ในอาชีพคนทำละครมากว่า 10 ปีกับทั้ง***พระจันทร์เสี้ยว*** และ***มะขามป้อม***ทำให้นิมิตรผูกพันกับละคร และรักในวิถีชุมชนด้วยจึงทำบ้านพักเป็นสำนักงานและโรงละคร หรือเรียกได้ว่าเป็นเวทีที่ใช้สำหรับแสดงเล็ก ๆ สำหรับคนในชุมชนด้วย สมาชิกของ***มันตา*** ไม่สามารถบอกได้ชัดเจนว่ามีกี่คน ส่วนใหญ่ผู้ดำเนินงานบริหารคือตัวของนิมิตรเอง และคณะทำงานมาจากคนรู้จักที่ต้องการร่วมงานในแต่ละโครงการไป โดยคณะทำงานจะได้รับค่าตอบแทนตามลักษณะงานในแต่ละครั้ง ซึ่งโดยลักษณะงานของ***มันตา***ในปัจจุบันนอกจากจะสร้างงานตามแรงบันดาลใจของตัวเองเพื่อแสดงในโรงละครชุมชนแห่งนี้แล้ว ยังมีการสร้างงานเพื่อแสดงในโรงละครขนาดใหญ่ที่อื่น เช่นสถาบันปรีดี พนมยงค์ และงานที่ได้รับทุนจากหน่วยงาน ต่าง ๆ หรืองานประเภทจ้างวานให้จัดการแสดงอีก ทำให้ที่นี่เป็นสำนักงานที่ใช้ซ้อมประชุมงาน ห้องตัดต่อเสียงเล็ก ๆ และเป็นฐานข้อมูลประเภทวิดีทัศน์ผลงานการแสดงอีกมากมาย

รูปที่ 18 ภายในบ้านที่จัดเป็นเวทีละคร และสถานที่ซ้อมของมันตา

รูปที่ 19 ภายในห้องที่ใช้ตัดต่อเสียงของมันตา

2. คณะละครถาวรที่ไม่มีโรงละครเป็นของคณะเอง ซึ่งประกอบด้วย ***พระจันทร์เสี้ยว มะขามป้อม ไม้ขีดไฟ และยายกับตา*** ในกรณีของ***มะขามป้อม***กับ***ไม้ขีดไฟ*** นั้น ลักษณะของงานส่วนมากจะเป็นงานละครสัญจร ละครชุมชน หรือการอบรมเพื่อการพัฒนาชุมชนต่าง ๆ มากกว่า สำนักงานจึงเป็นพื้นที่สำหรับการวางแผนการบริหาร และประสานงานต่าง ๆ ในขณะที่แม้ว่า***พระจันทร์เสี้ยว***จะไม่ได้มีโรงละครเป็นของคณะเอง แต่เนื่องจาก***พระจันทร์เสี้ยว***ได้รับการสนับสนุนให้ใช้พื้นที่ของสถาบันปรีดี พนมยงค์ การซ้อมการแสดงหรือการจัดการแสดงจึงใช้พื้นที่ภายในสถาบันนั่นเอง แต่ก็ยังคงต้องมีการเสียค่าเช่าใช้เช่นเดียวกับหน่วยงานอื่นเช่นกัน ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวถึงในประเด็นนี้ต่อไป

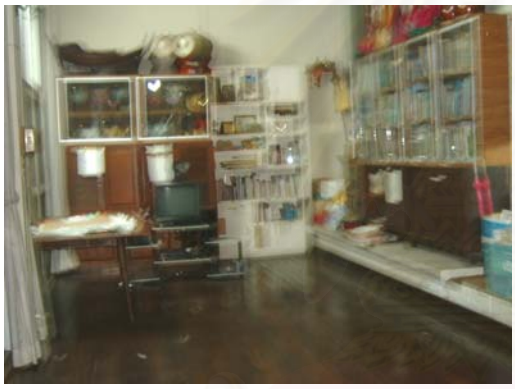
<u>พระจันทร์เสี้ยวการละคร</u> ใช้พื้นที่ห้องหนึ่งในสถาบันปรีดี พนมยงค์เป็นสำนักงาน ปัจจุบันนี้***พระจันทร์เสี้ยว***มีสมาชิกดำเนินงานหลักประมาณ 4 คน โดยที่แยกออกเป็นคณะละครหุ่น “ยายหุ่น” อีกคณะหนึ่งด้วย ซึ่งเป็นคณะทำงานกลุ่มเดียวกัน และใช้สำนักงานที่นี่เช่นเดียวกัน แม้ว่าจะมีสำนักงานอย่างเป็นหลักแหล่ง แต่สมาชิกของ***พระจันทร์เสี้ยว***บางคนก็ทำงานในชื่อคณะอื่นด้วย คือ *B-Foor* และยังคงมีงานพิเศษอื่น ๆ เพื่อเป็นรายได้เสริมด้วย เนื่องจากงานหลักของ***พระจันทร์เสี้ยว***ในปัจจุบันมีเพียงแค่ทำละครโดยอาศัยรายได้จากกำไรจากการขายบัตรเพียงอย่างเดียว ซึ่งไม่ได้มีรายได้ และค่าตอบแทนที่แน่นอน แต่อย่างไรก็ดี การใช้พื้นที่ภายในสถาบันปรีดีฯ ทำให้เมื่อ***พระจันทร์เสี้ยว***สร้างงาน สามารถใช้บริเวณต่าง ๆ ในสถาบันปรีดีฯ ในการซ้อมการแสดงได้สะดวกขึ้น

<u>รูปที่ 20</u> สำนักงานของพระจันทร์เสี้ยวภายในสถาบันปรีดี พนมยงค์

<u>รูปที่ 21</u> และ <u>รูปที่ 22</u>

พื้นที่ในสถาบันปรีดี พนมยงค์ที่พระจันทร์เสี้ยว และคณะละครอื่น ๆ ใช้เพื่อซ้อมละคร

<u>มะขามป้อม</u> ประกอบด้วยสมาชิกดำเนินงานบริหารที่ได้รับค่าตอบแทนเป็นระบบเงินเดือนจำนวน 8 คน ซึ่งทำหน้าที่บริหารงานสำนักงาน และบริหารงานผลิตละครชุมชน และสมาชิกอาสาสมัครร่วมดำเนินงานโดยไม่ได้รับค่าตอบแทนอีกเป็นจำนวนมาก สำนักงานของ***มะขามป้อม***เป็นบ้านเช่าอยู่ในซอยอินทามระ 3 ลักษณะของบ้าน หรือสำนักงานแห่งนี้สะท้อนวิธีการทำงานแบบอาสาสมัครที่มาอยู่กันเป็นครอบครัว กล่าวคือเป็นบ้านหลังใหญ่ 2 ชั้น ที่เปิดรับผู้คนอย่างเป็นมิตรตลอดเวลา ผู้วิจัยไปเก็บข้อมูลที่***มะขามป้อม***หลายครั้ง และไม่เคยเห็นประตูรั้วของที่นี่ปิดแม้ครั้งเดียว ภายในบ้านมะขามป้อมเป็นทั้งสำนักบริหารงาน สถานที่เก็บข้อมูลผลงานสำหรับผู้ต้องการค้นคว้า ที่เก็บของ ห้องซ้อม และเป็นที่พักของสมาชิกในบางครั้งด้วย ในขณะที่รอบบ้านมีสนามหญ้าสำหรับใช้ในการปูเสื่อประชุมงานใต้ต้นไม้ พูดคุยกันระหว่างสมาชิก หรือเตรียมการดำเนินงานเป็นบริเวณกว้าง



<u>รูปที่ 23</u> ห้องโถง

<u>รูปที่ 24</u> ห้องเก็บของที่ใช้ในการแสดงบนชั้น 2

<u>รูปที่ 25</u> บริเวณสนามหญ้าในบ้านมะขามป้อม

<u>ไม้ขีดไฟ</u> เป็นคณะละครที่ทำงานละครเพื่อการพัฒนา ซึ่งลักษณะงานเป็นละครชุมชนเช่นเดียวกับ***มะขามป้อม ไม้ขีดไฟ***มีสมาชิกดำเนินงานหลักทั้งสิ้น 8 คน ซึ่งได้รับค่าตอบแทนเป็นเงินเดือน ในอีกส่วนหนึ่งใช้ระบบอาสาสมัคร สำนักงานของ***ไม้ขีดไฟ***เป็นบ้านเช่าเล็ก ๆ ที่เป็นศูนย์กลางการบริหารงาน ประสานงาน และประชุมงาน และเนื่องจากที่สำนักงานไม่มีบริเวณที่จะใช้ในการซ้อมการแสดงต่าง ๆ ***ไม้ขีดไฟ***จะยกขบวนกันไปซ้อมที่สวนสาธารณะสำหรับเยาวชนในบริเวณใกล้เคียงแทน

<u>รูปที่ 26</u> และ<u>รูปที่ 27</u> สำนักงานของไม้ขีดไฟ

ในขณะที่คณะละครถาวรที่ผู้วิจัยกล่าวถึงข้างต้นมีสำนักงานที่แน่นอนเป็นหลักแหล่ง แต่หากพิจารณาร่วมกับระยะเวลาในการก่อตั้งคณะและการสร้างงานที่มีอย่างต่อเนื่องแล้วยังคงมีคณะละครถาวรนอกเหนือจากที่ผ่านมาอีก กล่าวคือ

<u>ยายกับตา</u> ซึ่งเป็นคณะละครอีกคณะหนึ่งที่มีการดำเนินงานมายาวนานมากกว่า 10 ปี ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงไปแล้ว แต่ไม่ได้มีสำนักงานอย่างชัดเจน จะใช้ที่พักของผู้อำนวยการคณะในการพูดคุย ประชุมงาน ส่วนหนึ่งเนื่องจากเป็นการทำงานระหว่างเพื่อน และพี่น้องที่เป็นสมาชิกหลักในการดำเนินงาน ส่วนผู้ร่วมงานอื่น ๆ จะเป็นอาสาสมัครจากคนที่รู้จัก หรือเครือข่ายเยาวชนเพื่อการพัฒนา เป็นต้น และเนื่องจากการดำเนินงานเป็นลักษณะนี้คณะทำงานที่เป็นสมาชิกหลัก 3 คน จึงไม่ได้มีการตกลงรับค่าตอบแทนเป็นเงินเดือนแต่อย่างใด อย่างไรก็ดีในช่วงระหว่างผู้วิจัยเก็บข้อมูล ***ยายกับตา*** เริ่มมาใช้พื้นที่สำนักงานเดียวกับเครือข่ายเยาวชนเพื่อการพัฒนา ที่ชุมชนเคหะร่มเกล้า

2. คณะละครเฉพาะกิจ

ได้แก่คณะละครที่ไม่ได้มีสำนักงานเป็นหลักแหล่ง สมาชิกหลักส่วนใหญ่ไม่ได้มีงานประจำในคณะละครนั้น ๆ แต่เป็นลักษณะของการรวมตัวกันสร้างงานในชื่อคณะเป็นครั้งคราว ซึ่งจากที่ผู้วิจัยพบนั้นละครละครประเภทนี้เป็นส่วนใหญ่ของคณะละครที่มีอยู่กล่าวคือมีถึง 16 จาก 25 คณะที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูล และมีถึง 7 คณะที่เพิ่งเริ่มก่อตั้งเพียงน้อยกว่า 1ปี -2 ปี (นับถึงเมื่อผู้วิจัยเริ่มเก็บข้อมูลเดือนพฤศจิกายน 2545) กล่าวคือ

จำนวนปีที่ก่อตั้ง	ชื่อคณะละคร	จำนวนสมาชิกหลัก
5 ปีขึ้นไป	ดอกไม้การบันเทิง (6 ปี)	1
	Wow Company (6 ปี)	3
	กะจิดริด (6 ปี)	หยุดการดำเนินงาน
	เสาสูง (5 ปี)	3
2-5 ปี	8x8 Theatre Group (4ปี)	1
	ใบไม้ไหว (4ปี)	4
	B-Floor (3 ปี)	4
	Dream mask (3 ปี)	3
	Cherry Theatre (2 ปี)	6
น้อยกว่า1ปี – 2ปี	Dough Stage (2 ปี)	6
	ฐานการละคร (น้อยกว่า 1 ปี)	3
	โอมเพี้ยง (1 ปี)	3
	ค.คน (2 ปี)	หยุดการดำเนินงาน
	รองเท้าแก้ว (น้อยกว่า 1 ปี)	สมาชิกกลุ่มความหวังของชาวไทย
	ปอเลอเปอ (น้อยกว่า 1 ปี)	สมาชิกส่วนหนึ่งมะขามป้อม
	ยายหุ่น (1 ปี)	สมาชิกพระจันทร์เสี้ยว

คณะละครเฉพาะกิจ มีวิธีดำเนินงานในลักษณะเดียวกัน กล่าวคือเนื่องจากไม่ได้มีสำนักงานที่แน่นอน ประกอบกับผู้อำนวยการคณะตลอดจนสมาชิกส่วนใหญ่ไม่ได้ดำเนินงานกับคณะละครนั้น ๆ เป็นงานหลัก คณะไม่ได้มีการวางแผนงานอย่างชัดเจน หรืออาจกล่าวได้ว่าการสร้างงานในแต่ละครั้งขึ้นอยู่กับความพร้อมในเรื่องทั้งของเวลา และเงินทุน

เนื่องจากสมาชิกแต่ละคนก็ต่างมีงานของตัวเอง รวมทั้งผู้อำนวยการกลุ่มด้วย คณะละครเฉพาะกิจบางกลุ่มจึงทำได้แค่เพียงเป็นงานอดิเรกที่ให้สาระกับชีวิต “ต้องบอกให้ชัดเจนนะว่าทำเพื่อสนองตันหาตัวเองเป็นใหญ่ ไม่ได้ทำเพื่อเงิน รายได้ หรือทำอะไรให้มันดีขึ้น พี่ก็เป็นเสี้ยวหนึ่งที่เมื่อมีน้อง ๆ เข้ามาก็จะปลูกฝังความคิดอะไรเกี่ยวกับละครเวทีให้เข้าใจมากขึ้น” (ปาจารีย์ ดียวดยิ่ง, โอมเพี้ยง, สัมภาษณ์, 7 ธันวาคม 2545) เช่นเดียวกับ ***Dough Stage*** ที่ผู้อำนวยการยังคงเป็นทันตแพทย์ที่มีคลินิกที่ต้องรับผิดชอบแต่ก็พร้อมที่จะปิดร้านเพื่อมาทำละครเสมอเมื่อมีโอกาส ซึ่งระหว่างที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูล สำคัญจน์ พรลือชา ผู้อำนวยการซึ่งเป็นแกนหลักในการทำงานของคณะเพิ่งเสร็จสิ้นจากการร่วมในโครงการละคร “ร่ายพระไตรปิฎก 2“ ของ***ภัทราวดีเธียเตอร์***ในฐานะนักแสดง และเตรียมงานละครเรื่องใหม่ในโครงการละคร“ทศชาติ” ของ***มรดกใหม่*** ซึ่งเปิดโอกาสให้กลุ่มคนทำละคร 10 กลุ่มนำเสนองานในรูปแบบของตัวเอง สำคัญจน์ กล่าวถึงเหตุผลของการทำละครแต่ละครั้งว่า ”ขึ้นอยู่กับอารมณ์เป็นหลัก แล้วก็โอกาส ซึ่งโอกาสนี้สำคัญมากสำหรับคนทำละครบ้านเรา อย่างทศชาตินี่เป็นโอกาสที่ดีมาก เราต้องให้โอกาสตัวเองด้วย แต่สำหรับตัวเองนี่ให้โอกาสยากหน่อยเพราะไม่ค่อยมีเวลา....ทำละครเป็นงานอดิเรก แต่รักละครมาก จะตายกับมันนี่แหละครับ” (สำคัญจณ์ พรลือชา,สัมภาษณ์, 6 กุมภาพันธ์ 2546)

เสาสูงเป็นคณะละครหนึ่งที่สร้างงานอย่างต่อเนื่อง แต่สมาชิกของคณะเองก็ไม่ได้มองว่าการทำคณะละครจะสามารถเป็นอาชีพได้ “กลุ่มละคร***เสาสูง***มองละครเวทีเป็นงานอดิเรก แต่เป็นงานอดิเรกที่จริงจัง ต้องทำ ภายในระยะเวลานี้ยังทำให้เป็นอาชีพไม่ได้ คือเราก็หวังแต่มันจะอยู่ที่เราอย่างเดียวไม่ได้ มันเป็นที่ระบบ เวลาที่เราทำละครเวทีเราต้องมีเวลากับมันมาก ๆ ละครที่ดีของ***เสาสูง***เป็นช่วงที่พี่ตกงาน” (ณัฐ นวลแพง, สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546)

ในขณะที่คณะละครที่กล่าวข้างต้นมีความชัดเจนที่จะทำละครเวทีเป็นกิจกรรมเสริมที่จำเป็นกับชีวิต ผู้อำนวยการของ***ฐานการละคร***พยายามที่จะสร้างให้***ฐาน***เป็นคณะละครถาวรด้วยการหาเวทีสร้างโอกาสนำเสนอผลงานอย่างต่อเนื่อง ในขณะที่ตัวผู้อำนวยการเองก็หารายได้เสริมจากงานอื่น ๆ อยู่ด้วยเช่นการแสดงละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ เป็นต้น เช่นเดียวกับ ***Dream Masks*** ที่พยายามวางแผนงานอย่างเป็นระบบเพื่อพัฒนาเป็นคณะละครถาวรต่อไป ในระยะเวลาเพียงแค่ 3 ปี ***Dream Masks*** มีงานอย่างต่อเนื่อง และมีการวางแผนงานระดมทุนเพื่อเป็นทุนสำรองของคณะในการผลิตผลงานด้วย

อีกกรณีหนึ่งเป็นลักษณะของสมาชิกคณะละครถาวรที่ต้องการสร้างงานในแนวทางและชื่อของตัวเอง จึงแตกแขนงออกมาเป็นครั้งคราว เช่น ในกรณีของ***ใบไม้ไหว*** และ ***ปอเลอเปอ*** ที่ผู้อำนวยการ และสมาชิกส่วนใหญ่เป็นอาสาสมัครของ***มะขามป้อม*** หรือ *B-Floor* ที่ใช้คณะทำงานร่วมกับบางส่วนของ***พระจันทร์เสี้ยว***การทำงานจึงยังคาบเกี่ยวระหว่าง 2 คณะ ส่วนเงื่อนไขในการสร้างงานคือเมื่อมีเวลาและโอกาสที่เหมาะสมเช่นกัน

อย่างไรก็ดี ยังมีกลุ่มคนอีกจำนวนหนึ่งที่แม้ไม่ได้ทำเป็นคณะละครถาวรแต่อาจกล่าวได้ว่าทำละครเป็นอาชีพ เช่นในกรณีของนิกร แซ่ตั้ง (*8x8 Theatre Group*) วรรณศักดิ์ ศิริหล้า (***ดอกไม้การบันเทิง***) จารุนันท์ พันธชาติ (*Wow Company*) ธีรวัฒน์ มุลวิไล (*B-Foor*) ที่ทำงานในลักษณะคณะละครเฉพาะกิจมาอย่างต่อเนื่อง ยาวนานด้วยความตั้งใจที่จะทำละครเวทีให้สามารถทำเลี้ยงชีพให้ได้

โดยเหตุที่ไม่มีสำนักงานเป็นของคณะเอง วิธีการทำงานของคณะละครลักษณะนี้จึงต้องดำเนินการประชุม เตรียมงาน หรือซ้อมกันที่บ้านของสมาชิกคนใดคนหนึ่งเป็นหลัก (เช่น ***โอมเพี้ยง***) หรือใช้พื้นที่สำนักงานของคณะละครถาวรที่เป็นสมาชิกอยู่ด้วยในการซ้อม (เช่น ***ปอเลอเปอ ใบไม้ไหว ยายหุ่น***) และส่วนหนึ่งของคณะละครประเภทละครริมทาง (*Cherry Theatre*) เช่า หรือขอใช้โรงละคร เช่น สถาบันปรีดี พนมยงค์ โรงละครกรุงเทพ หอศิลป์ตาดู ที่จะใช้แสดงในการเตรียมงาน ซ้อม และใช้ในการแสดงซึ่งก็มีรายละเอียดในค่าใช้จ่ายส่วนนี้ดังที่จะกล่าวถึงในส่วนต่อไป

ระบบการเงิน : แหล่งทุน รายได้ และค่าตอบแทนคณะทำงาน

เมื่อเริ่มเก็บข้อมูลผู้วิจัยหนักใจที่จะถามในประเด็นเรื่องรายได้ และการเลี้ยงชีพนี้มาก เนื่องจากเคยได้ยิน หรือคิดเองเป็นบางครั้งว่า ศิลปินทำงานด้วยใจ...ไม่ใช่เพื่อเงิน แต่เมื่อคิดในอีกมุมหนึ่งศิลปินก็ยังต้องกินข้าว ใช้จ่าย ดำรงชีพ และสร้างงานศิลปะโดยอาศัยเงินอยู่ และเมื่อเป็นเช่นนั้นการคุยเรื่องการเงินคงไม่ใช่เรื่องไม่น่าฟังจนเกินไป ซึ่งเมื่อสัมภาษณ์กับ “ศิลปิน” เหล่านี้ ผู้วิจัยได้พบว่า ความรักในอุดมการณ์ รักในงาน และรักในละคร เป็นแกนสำคัญในใช้ชีวิตอยู่กับคณะละคร มากกว่าเงินทองอย่างแท้จริง เพราะแทบจะทุกคณะไม่เคยได้รายได้เป็นกอบเป็นกำจากการทำละครเลย อย่างชนิดที่เรียกว่าไม่ขาดทุนก็ถือว่าดีที่สุดแล้ว อย่างไรก็ดีผู้วิจัยจะจำแนกเรื่องระบบการเงินของคณะละครออกเป็น 2 ประเด็นด้วยกันคือ แหล่งทุน รายได้ และค่าตอบแทนคณะทำงาน

แหล่งทุน รายได้

เงินทุนในการทำละครเป็นปัจจัยที่สำคัญในการผลิตละคร ลักษณะของเงินทุนในการทำละครของคณะละครแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะกว้าง ๆ กล่าวคือ

1.ทุนสำรองของคณะละคร หรือเรียกว่าเป็นการทำละครโดยการออกทุนของคณะละครเอง ซึ่งโดยส่วนใหญ่คณะละครเวทีที่ใช้วิธีนี้จะมีรายได้จากการขายบัตร หรือค่าตอบแทนจากการเร่ละคร และส่วนอื่น ๆ ซึ่งจะกล่าวถึงต่อไป

2.ทุนสนับสนุนโครงการจากองค์กรหรือหน่วยงานต่าง ๆ องค์กรหรือหน่วยงานที่ให้การสนับสนุนการสร้างงานของคณะละครนั้น มีทั้งหน่วยงานของไทย เช่น กระทรวงสาธารณสุข กรมประชาสัมพันธ์ มูลนิธิผู้หญิง เป็นต้น และต่างประเทศ เช่น Canada Fund Unicef เป็นต้น ซึ่งคณะละครเวทีเพื่อการพัฒนามักจะมีแนวโน้มที่จะได้รับทุนสนับสนุนที่ว่านี้มากกว่าโดยเฉพาะจากหน่วยงานของไทย โดยจำนวนเงินที่ได้รับขึ้นอยู่กับลักษณะและขอบเขตของงาน เช่น จากข้อมูลของ***มะขามป้อม***ในปี 2544-2545 “โครงการนำร่องสื่อทางเลือกเพื่อสิทธิเด็ก” ได้รับทุนจากสภาองค์กรพัฒนาเด็กและเยาวชน (สอดย.) จำนวน 204,500 บาท โครงการ”วิตามินเสริม เพิ่มพลัง โครงการ 1 และ 2” ซึ่งจัดละครเร่ และอบรมเชิงปฏิบัติการ ได้รับทุนจาก The Eepat Foundation จำนวน 750,000 และ 639,000 บาท ตามลำดับ เป็นต้น

ทั้งนี้จากข้อมูลของกลุ่มตัวอย่าง (***มะขามป้อม ไม้ขีดไฟ มายา*** และ***ยายกับตา***) ส่วนหนึ่งของหน่วยงานที่สนับสนุนการดำเนินงานของคณะละคร และประเด็นที่หน่วยงานเหล่านั้นให้การสนับสนุนสามารถแสดงได้ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>ตาราง 1</u> ตารางแสดงองค์กรทุนที่สนับสนุนเงินดำเนินงานของละครเวทีเพื่อการพัฒนา

ชื่อองค์กรทุน	ชื่อโครงการ (ชื่อคณะ)	ประเด็น	ปีที่ได้รับทุน
<u>องค์กรต่างประเทศ</u>			
Canada Fund	AIDS Awareness Through Community Theatre (มะขามป้อม)	รณรงค์ป้องกันโรคเอดส์และจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา	2538-2539 2541,2542
	Community Theatre for Development (มะขามป้อม)	รณรงค์ป้องกันโรคเอดส์ โครงการแลกเปลี่ยนและเครือข่ายเยาวชน	2543
	Community Theatre for Development in Phayao (มะขามป้อม)	รณรงค์ป้องกันโรคเอดส์ โครงการแลกเปลี่ยนและเครือข่ายเยาวชน จ.พะเยา (โครงการต่อเนื่อง)	2544
	โครงการสร้าง website (ไม้ขีดไฟ)	ให้ข้อมูลเรื่องความรุนแรงทางเพศ	2542
สถานทูตแคนาดา	ตีฆ้องร้องป่าว....ให้เท่าทัน (ไม้ขีดไฟ)	ป้องกันการตั้งครรภ์ไม่พึงประสงค์	2542
AusAID (สนุบสนุนโครงการละครชุมชน สื่อชาวบ้าน)	Youth Theatre for Understanding about Aids (มะขามป้อม)	รณรงค์ป้องกันโรคเอดส์	2540
	Youth Theatre for Aids Awareness and Project for Future Sustainability (มะขามป้อม)	รณรงค์ป้องกันโรคเอดส์ และสร้างศักยภาพสำหรับคนรุ่นใหม่	2541,2542
	Study Tour (มะขามป้อม)	โครงการอบรมสื่อชาวบ้านให้กับเยาวชนจากประเทศออสเตรเลีย	2541

รัฐบาลออสเตรเลีย	รณรงค์สร้างความสัมพันธ์ที่สร้างสรรค์ (ไม้ขีดไฟ)	ความสัมพันธ์ของหนุ่มสาว	2545
Unicef (สนับสนุนโครงการเกี่ยวกับสิทธิเด็ก)	Talon Tour Creative Puppet Stop Aids (มะขามป้อม)	รณรงค์ป้องกันเอดส์	2541
	โครงการสานฝัน (มะขามป้อม)	อบรมเชิงปฏิบัติการ และละครเร่เรื่องสิทธิเด็ก	2543
	โครงการฮักดอย (มะขามป้อม)	อบรมเชิงปฏิบัติการ และละครเร่เรื่องสิทธิเด็ก	2543
	Community Theatre for Child Rights (มะขามป้อม)	อบรมเชิงปฏิบัติการ และละครเร่เรื่องสิทธิเด็กเกี่ยวกับโรคเอดส์	2543
	ละครหุ่นมือ (ไม้ขีดไฟ)	งานวันเด็ก	2543-2544
	ละครส่งเสริมสิทธิเด็กในงานสีสันละครกรุงเทพ 2000 (กลุ่มละคร)	ส่งเสริมสิทธิเด็ก	
Misereor	Grassroots Micro Media Project (มะขามป้อม)	พัฒนาด้านละครชุมชน	2540,2541 ,2542
The Eepat Fundation (สนับสนุนโครงการเกี่ยวกับสิทธิเรื่องเพศ)	วิตามินเสริม เพิ่มพลัง โครงการ 1 และ 2 (มะขามป้อม)	อบรมเชิงปฏิบัติการ ละครเร่เกี่ยวกับเพศพาณิชย์	2545
Global Alliance (GA)	โครงการละครสร้างสรรค์โรงงาน (มะขามป้อม)	อบรมเชิงปฏิบัติการละคร เรื่องสุขภาพแรงงานในโรงงาน	2545
<u>องค์กรในประเทศ</u> **กรมประชาสัมพันธ์**	Environmental Awareness for Youth (มะขามป้อม)	รณรงค์เรื่องสิ่งแวดล้อม	2538-2539 2541
	ละครชุมชน “มาลัย มงคล” (มะขามป้อม)	รณรงค์ป้องกันโรคเอดส์	2538-2539 2541
สำนักประชาสัมพันธ์เขต 7 ระยอง	ละครหุ่น (ไม้ขีดไฟ)	รณรงค์ปัญหาขยะในจ.ระยอง	2543-2544

สภาองค์กรพัฒนาเด็กและเยาวชน (สอดย.)	Community Theatre for Youth (มะขามป้อม)	การอบรมเชิงปฏิบัติการเรื่องละครชุมชนสำหรับเยาวชน	2540
	โครงการนำร่องสื่อทางเลือกเพื่อสิทธิเด็ก (มะขามป้อม)	การอบรมเชิงปฏิบัติการเรื่องละครชุมชนสำหรับเยาวชน	2545
ศูนย์พิทักษ์สิทธิเด็ก	โครงการตัวฉันเป็นของฉัน (มะขามป้อม)	การละเมิดสิทธิทางเพศ	2545
กระทรวงสาธารณสุข	Youth Theatre for Aids Awareness and Project for Future Sustainability (มะขามป้อม)	การอบรมเชิงปฏิบัติการ และรณรงค์ป้องกันโรคเอดส์	2540
	ละครสินสมุทร ตอน ทนไม่ไหวแล้ว (ไม้ขีดไฟ)	ให้ความรู้เรื่องอาหารเสริมสุขภาพ	2543-2544
สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.)	โครงการสุขภาพวัยรุ่น (ไม้ขีดไฟ)	สุขภาพวัยรุ่น	2545
	ละครการศึกษา เด็กไทยรู้ทัน (มายา)	โทษของขนมขบเคี้ยว	2545-2546
มูลนิธิผู้หญิง	โครงการรณรงค์ค่านิยมใหม่ในคนหนุ่มสาว (ไม้ขีดไฟ)	สร้างค่านิยมใหม่ให้เยาวชน	2540
	โครงการสนับสนุนอาสาสมัครเข้าไปสร้างกิจกรรมให้เด็กที่ถูกกักบริเวณ (ไม้ขีดไฟ)	พัฒนาเด็กที่ถูกกักบริเวณที่กองตรวจคนเข้าเมือง	2543-2544
มูลนิธิเพื่อนหญิง	ละครเร่ เรื่องโคตรตอ(แหล) (ไม้ขีดไฟ)	ยุติความรุนแรงทางเพศ	2543-2544
มูลนิธิศุภนิมิตร	อบรมเชิงปฏิบัติการ (ไม้ขีดไฟ)	ให้ความรู้เรื่องบทบาทชายหญิง	2543-2544
มูลนิธิสืบนาคะเสถียร	โครงการนิทานบอกเล่าเก้าสิบ (ยายกับตา)	อนุรักษ์สิ่งแวดล้อม	2542-2543
	ละครหอบรักมาห่มป่า หอบฟ้ามาห่มเธอ (มะขามป้อม)	อนุรักษ์สิ่งแวดล้อม	2545

จะเห็นได้ว่าประเด็นที่หน่วยงานต่าง ๆ ให้การสนับสนุนนั้น จะสอดคล้องกับนโยบายหลักของหน่วยงานนั้น ๆ โดยรูปแบบของโครงการส่วนมากจะเป็นละครเร่ หรือละครชุมชน ทั้งนี้การได้มาซึ่งการสนับสนุนของแหล่งทุนดังกล่าวนั้นจะมีทั้งการเขียนโครงการเสนอไปยังแหล่งทุนเอง และอาศัยประสบการณ์งานที่ผ่านมาของคณะละครทำให้แหล่งทุนเสนอให้เขียนโครงการตามโจทย์ที่แหล่งทุนต้องการ แต่มักจะเกิดขึ้นกับคณะละครที่มีการดำเนินงานต่อเนื่องมาเป็นเวลานาน เช่น ***สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา)*** เล่าว่า ที่ผ่านมาองค์กรหรือหน่วยงานต่าง ๆ ที่ให้การสนับสนุนโครงการของสถาบันฯ ไม่ว่าจะเป็นกระทรวงศึกษา หรือกระทรวงสาธารณสุข จะเป็นฝ่ายติดต่อประสานงานมายังสถาบันฯ เองเกือบทั้งหมด และมักจะเป็นการร่วมงาน ให้ทุนกันในระยะยาวเนื่องจากการทำงานขององค์กรเหล่านี้จะมีเป้าหมายค่อนข้างชัดเจน ดังนั้นจึงมีงานต่อเนื่องเสมอหากคณะละครทำงานเป็นที่พอใจ จึงทำให้“มายามีสิทธิเลือกพอสมควรว่าอยากทำอะไร” (สันติ จิตระจิดา, สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2546)

หรือในกรณีของ***มะขามป้อม***ซึ่งได้รับการสนับสนุนจาก Global Alliance (GA) ในโครงการล่าสุด ละครสร้างสรรค์โรงงานนั้น ในเบื้องต้น Global Alliance (GA) มีเป้าหมายในการจะพัฒนาคุณภาพชีวิตให้กับแรงงานในโรงงาน ซึ่งไม่ได้สนใจสื่อละคร และไม่รู้จัก ***มะขามป้อม*** แต่ได้รับการแนะนำจากผู้ที่เคยร่วมงานกับ***มะขามป้อม***ว่ากระบวนการละครของ***มะขามป้อม***มีประสิทธิภาพ จึงเริ่มมีการติดต่อ เขียนโครงการนำเสนอตามไป (สมศักดิ์ ศิริพันธ์, สัมภาษณ์) นับว่าผลงานที่ผ่านมาของคณะละครและการติดต่อแนะนำจากสื่อบุคคลมีความสำคัญระดับหนึ่งในการพิจารณาให้ทุนขององค์กรทุน ทั้งนี้เหตุหนึ่งเนื่องจากคณะละครที่มีอยู่มีจำนวนไม่มากนัก วงการละครแคบ และแทบจะรู้กันหมดว่าผลงานของคณะใดเป็นอย่างไร (สำคัญจณ์ พรลือชา, Dough Stage, สัมภาษณ์, 6 กุมภาพันธ์ 2546)

อย่างไรก็ดี ไม่ได้หมายความว่าคณะละครเวทีประเภทอื่น ๆ ไม่ได้รับการสนับสนุนจากองค์กรต่าง ๆ เสียทีเดียว แต่จากข้อมูลผู้วิจัยพบว่า หน่วยงานที่สนับสนุนส่วนใหญ่จะเป็นหน่วยงานต่างประเทศ เช่นสถาบันเกอเธ่อินเตอร์นาซิโอนเนล สมาคมฝรั่งเศส สมาคมญี่ปุ่น เป็นต้น หรือบางครั้งจะเป็นการสนับสนุนจากคณะละครด้วยกันเองเพื่อจะส่งเสริมให้มีการสร้างงานต่อไป เช่น ***ภัทราวดีเธียเตอร์ โรงละครกรุงเทพ*** เป็นต้น

นอกจากจะใช้รายได้จากทุนสนับสนุนขององค์กร ซึ่งถูกเขียนรวมไปในการขอทุนสนับสนุนโครงการเพื่อเลี้ยงคณะ และสมาชิกของคณะละครเวทีเพื่อการพัฒนา แล้ว ในกรณีที่เป็นคณะละครเวทีประเภทอื่น ๆ ที่ใช้ทุนสำรองของคณะในการสร้างสรรค์งาน รายได้ที่คาดว่าจะมีคือ

<u>รายได้จากการขายบัตร</u>

การใช้วิธีการขายบัตรเป็นรายได้หลักของการทำละครนั้น ผู้ผลิตจะต้องมีทุนสำรองเพื่อใช้จ่ายในการผลิตการทำละครเวทีกับรายได้จากการขายบัตรนั้นเรียกได้ว่าเป็นความหวังที่คนทำละครแทบจะไม่นึกถึง เนื่องจากจากประสบการณ์ที่ได้พบมานั้น การจัดแสดงละครเวทีโดยหารายได้จากการขายบัตรมักไม่ประสบความสำเร็จ เรียกว่าขาดทุนจนเป็นเรื่องปกติ (*Dass,**มรดกใหม่**, Wow Company, B-Floor,* สัมภาษณ์) หรือ ได้เท่าทุนก็น่ายินดีมากแล้ว อย่างไรก็ดี การวางแผนการจัดแสดงละครเวทีโดยคิดรายได้จากการขายบัตรนั้นจะมีทั้งเริ่มต้นจากการรวบรวมทุนทรัพย์ส่วนตัวของสมาชิกที่ทำโครงการละครเรื่องนั้น ๆ ร่วมกัน หรือเรียกว่าเป็นการลงขันกันเพื่อทำละคร (***พระจันทร์เสี้ยว เสาสูง***) ทุนส่วนกลางของคณะ (*Dass **มรดกใหม่***) ผู้อำนวยการ หรือเจ้าของโครงการที่จะทำละครเรื่องนั้น ๆ (***โอมเพี้ยง** Dough Stage **ฐานการละคร***) โดยต้นทุนในการสร้างงานส่วนที่หนักหนาที่สุดสำหรับโดยเฉพาะคณะละครที่ไม่มีโรงละครเป็นของคณะเองคือค่าเช่าโรงละคร ทั้งนี้ค่าใช้จ่ายโรงละครสำหรับการแสดงแต่ละครั้งโรงละครจะมีค่าธรรมเนียมในการใช้พื้นที่ ตัวอย่างเช่น

ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย, 2546) จะต้องมีการเสียค่าจอง และค่ามัดจำตามสถานที่ที่จะใช้งาน เช่นหอประชุมใหญ่ หอประชุมเล็ก เวทีกลางแจ้งก่อนเข้าใช้สถานที่ตามจำนวนวันที่ต้องการใช้กล่าวคือ

ค่าจอง

<u>หอประชุมใหญ่</u>	1-5 วัน	10,000 บาท
	6-10วัน	20,000 บาท
	11-20วัน	30,000 บาท
	21-30วัน	40,000 บาท
	1 เดือนขึ้นไป	50,000 บาท
<u>หอประชุมเล็ก/โรงละครกลางแจ้ง</u>	3,000 บาท/ครั้ง	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ค่าธรรมเนียม

<u>ตาราง 2</u> ตารางแสดงค่าธรรมเนียมการเข้าใช้สถานที่ของศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

สถานที่/กิจกรรม	**ค่าธรรมเนียม(บาท)**
<u>หอประชุมใหญ่</u>	มัดจำ 6,000 /วัน
เตรียมงาน-ซ้อม-เก็บงาน **<u>บวก</u>** ค่าเครื่องปรับอากาศ ซ้อมเต็มรูปแบบ (ไม่มีผู้เข้าชม) แสดงจริง หรือซ้อมเต็มรูปแบบ(มีผู้เข้าชม)	4,000 /วัน 4,500 /ชั่วโมงแรกและ2,000 /ชั่วโมงต่อไป 20,000 /รอบ 36,000 /รอบ
ห้องพักนักแสดง ห้องฝึกซ้อม	300 /วัน 200 / ชั่วโมง
<u>หอประชุมเล็ก</u>	มัดจำ 2,000 /วัน
เตรียมงาน-ซ้อม-เก็บงาน บวก ค่าเครื่องปรับอากาศ ซ้อมเต็มรูปแบบ (ไม่มีผู้เข้าชม) แสดงจริง หรือซ้อมเต็มรูปแบบ(มีผู้เข้าชม)	1,000 /วัน 2,000 / ชั่วโมงแรกและ 1,000 / ชั่วโมงต่อไป 5,000 /รอบ 12,000 /รอบ
<u>โรงละครกลางแจ้ง/เวทีกลางแจ้ง</u>	มัดจำ 400/วัน
เตรียมงาน-เก็บงาน แสดงจริง	800/วัน 2,400 /วัน

สถาบันปรีดี พนมยงค์ มีระเบียบการขอใช้พื้นที่ (สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย, สัมภาษณ์) คือ เสียค่ามัดจำ 50% ล่วงหน้า 1 เดือนก่อนวันแสดงจริง โดยคิดจากค่าธรรมเนียมเข้าใช้โรงละคร ที่มีอัตราดังนี้

<u>ตาราง 3</u> ตารางแสดงค่าธรรมเนียมการเข้าใช้สถานที่ของสถาบันปรีดี พนมยงค์

สถานที่/กิจกรรม	**ค่าธรรมเนียม**
<u>ห้องประชุมใหญ่</u>	
เตรียมงาน ซ้อม	1,500 /วัน
บวก ค่าเครื่องปรับอากาศ	1,500 /ชั่วโมง
แสดงจริง	2,500 /ชั่วโมง

ส่วนในกรณีที่มีการนำอุปกรณ์พิเศษเข้ามาใช้เพิ่มเติม เช่นเครื่องเสียง หรือไฟ หรือการขอเข้าใช้สถานที่ในส่วนอื่น ๆ ในการแสดง หรือการซ้อมจะต้องมีการพูดคุยกันในรายละเอียดอีกครั้งหนึ่ง

ซึ่งจากสถานการณ์ความสนใจ หรือกระแสความนิยมละครเวทีในลักษณะของการซื้อบัตรเข้าชมในประเทศไทยในขณะนี้ยังถือว่ามีอยู่น้อย ซึ่งทำให้ค่าใช้จ่ายในส่วนของโรงละครจำนวนมากดังที่กล่าวข้างต้นเป็นปัญหาสำหรับละครเวทีที่ไม่มีโรงละครเอง และอาศัยรายได้จากการขายบัตร ทั้งนี้ผู้วิจัยพบจากประสบการณ์ที่ผู้วิจัยได้เข้าชมการแสดงละครเวทีที่คณะละครเวทีจัดแสดงขึ้นตามสถานที่ต่าง ๆ และจากคำสัมภาษณ์ของสมาชิกคณะละครเอง เช่น

เสาร์ที่19 มกราคม 2546 ผู้วิจัยเดินทางไปถึงสถาบันปรีดี พนมยงค์เพื่อชมละครเวทีที่จัดขึ้นโดยการร่วมมือกันของคณะละคร 3 คณะ คือ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร*** *B-Floor* และ *Wow Company* เรื่อง “วีนัสปาร์ตี้” ซึ่งเปิดแสดงเป็นวันสุดท้าย ผู้วิจัยเดินทางไปถึงสถาบันปรีดีฯ ในเวลาประมาณอีก 15 นาทีจะเริ่มต้นการแสดงในรอบ 14.00 น. เมื่อผู้วิจัยเข้าไปติดต่อซื้อบัตรเข้าชม ผังที่นั่งของโรงละครมีเพียงยังคงว่าง มีเพียงเครื่องหมายกากบาทแสดงการจองที่นั่งเพียงหนึ่งที่ ในตอนแรกผู้วิจัยไม่แน่ใจนักว่าเครื่องหมายกากบาทนั้นหมายถึงที่ที่ว่าง หรือที่ที่มีคนจองแน่ เพราะเวลานั้นใกล้ถึงเวลาแสดงเต็มทีแล้ว แม้ว่าคนดูจะน้อยอย่างไรก็ไม่น่าจะมีแค่คนเดียว จนเจ้าหน้าที่ขายบัตรถามผู้วิจัยให้เลือกที่นั่ง ยังไม่ทันตอบเจ้าหน้าที่คนเดิมก็บอกเองว่าให้ผู้วิจัยเลือกที่นั่งตามชอบใจ ผู้วิจัยเป็นผู้ชมคนที่สองของรอบการแสดงนั้น จนกระทั่งเวลาผ่านไปราว 15 นาทีผู้ชมเริ่มมีเพิ่มมากขึ้น ซึ่งหลายคนผู้วิจัยเคยได้พบตามคณะละครต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นในฐานะนักแสดง หรือผู้ร่วมผลิตงาน จนเมื่อเวลาผ่านไปเกินกำหนดการแสดงที่ระบุไว้ตามบัตรครึ่งชั่วโมง ประตูห้องประชุมใหญ่ก็เปิดให้ผู้ชมเข้าไป สรุปคือในรอบการแสดงนั้นมีผู้ชมทั้งสิ้น 7 คน รวมผู้วิจัยด้วย บรรยากาศเช่นที่กล่าวถึงนี้อาจจะเป็นที่น่าแปลกใจหากครั้งนั้นเป็นการชมละครเวทีครั้งแรก

แต่เพียงแค่ระยะเวลาช่วงที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูลมักจะได้พบสภาพการณ์แบบนี้เสมอ และเกือบทุกครั้ง หลังจากเสร็จสิ้นการแสดง ผู้วิจัยมักจะพบเสมอว่า คนดูเกินครึ่งเป็นคนทำละคร เพื่อน หรือคนรู้จักของนักแสดง หรือผู้ผลิตงานเอง สังเกตได้จากเมื่อเสร็จสิ้นการแสดงคนดูเกือบทั้งหมดจะยังไม่เดินออกจากโรงละคร แต่จะยังคงนั่งอยู่เพื่อพูดคุยกับคณะทำงาน และเช่นอีกครั้งที่ผู้วิจัยได้ไปดูละครเรื่อง “เกมจับหมู”ของคณะละคร ***Dream Masks*** ที่แสดงที่สถาบันปรีดีฯ ผู้วิจัยก็ได้พบเหตุการณ์ใกล้เคียงกัน คือมีคนดูทั้งสิ้นรวมผู้วิจัย 14 คน

<u>ค่าตอบแทนจากการฝึกอบรม</u>

เป็นที่ยอมรับกันในหมู่คณะละครว่า การสร้างงานละครเวทีเพื่อจรรโลงศิลปะเพียงอย่างเดียว ไม่สามารถทำให้ทั้งคณะละครเอง และสมาชิกในคณะละครดำรงชีพอยู่ได้ และท้ายที่สุดความพยายามในการจะสร้างงานศิลปะก็อาจจะจบลงด้วย จึงทำให้หลายคณะที่สร้างละครเพื่องานศิลปะเพียงอย่างเดียว ปรับลักษณะงานให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เพื่อทดแทนภาวะขาดทุน หรือเพื่อนำรายได้จากส่วนดังกล่าวมาสร้างงานตามแนวทางเดิมต่อไป

การจัดอบรมทักษะด้านการละครเป็นความพยายามหนึ่งที่คณะละครใช้เพื่อระดมทุน หารายได้ในการหล่อเลี้ยงคณะละคร และนอกจากเป็นการสร้างรายได้กับคณะแล้ว ที่สำคัญไปกว่านั้นยังเป็นการเปิดพื้นที่ให้คนได้เข้ามาค้นหาตัวเอง และ”หาช้างเผือก” เพื่อสืบสานงานศิลปะการละครต่อไปด้วย (ภัทราวดี มีชูธน, ภัทราวดีเธียเตอร์, สัมภาษณ์, 13 กุมภาพันธ์ 2546) โดยทักษะด้านการละครที่จัดอบรม เช่น การแสดง การเขียนบท การแต่งหน้า เป็นต้น และนี่คือตัวอย่างหลักสูตรการฝึกอบรมของ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** (http://www.patravaditheatre.com, 12 มีนาคม 2546)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>ตาราง 4</u> ตารางแสดงค่าเรียนในหลักสูตรการอบรมของภัทราวดีเธียเตอร์

หลักสูตร	กลุ่มเป้าหมาย	ค่าเรียน	หมายเหตุ
การแสดง การใช้เสียง การแต่งหน้าการแสดง Modern Dance Creative Thinking	5-12 ปี	9,500 บาท	1-10 เมษายน 2546 *ทุกคนจะได้มีโอกาสแสดงผลงานเมื่อเสร็จสิ้นการเรียน*
ศิลปะการแสดง และศิลปะไทย (โขน รำไทย กลองสบัดชัย)	ไม่จำกัดอายุ	50 บาท	ทุกวันศุกร์ เสาร์ อาทิตย์ วันละประมาณ 1-2 ชั่วโมง
นาฏศิลป์ไทย	ตั้งแต่ 6 ปีขึ้นไป	3,500 บาท นักเรียนใหม่เสียค่าลงทะเบียนแรกเข้า 800 บาท	หลักสูตรระยะยาว 12 สัปดาห์ ทุกวันเสาร์ ครั้งละ 1 ชั่วโมงครึ่ง *มีการคัดเลือกเพื่อเป็นนักแสดงของโรงละคร*
การแสดง	13 ปีขึ้นไป	<u>Acting 1</u> 6,000 บาท <u>Acting 2</u> 6,000 บาท	4 วัน วันละ 3 ชั่วโมง สมัครเรียนเป็นกลุ่ม

ในขณะที่***มรดกใหม่***ก็มีการอบรมลักษณะนี้เช่นเดียวกัน โดยที่ผ่านมาได้มีการอบรมอย่างต่อเนื่องในหลักสูตร (<u>http://www.moradokmai.com,</u> 4 มกราคม 2546)

1. การแสดงสำหรับเด็ก อายุ 6-15 ปี (15 รุ่น)
2. การแสดงสำหรับคนทั่วไป อายุ 15 ปีขึ้นไป (17 รุ่น)
3. การเขียนบทละคร (19 รุ่น)

ในการจัดกิจกรรมฝึกอบรมของคณะละครดังกล่าวนี้ ท้ายที่สุดแล้วจะมีการจัดละครเพื่อเป็นเวทีสำหรับให้นักเรียนได้แสดงความรู้ความสามารถด้วย ซึ่งก็หมายความว่าคณะละครจะมีรายได้จากการขายบัตรจากกิจกรรมนี้ นอกเหนือจากค่าเรียนที่มีอัตราประมาณ 3,000 - 6,000 บาทต่อหลักสูตรด้วย ทั้งนี้จากการสังเกตการณ์ของผู้วิจัยเมื่อครั้งที่***มรดกใหม่***จัดละครเวทีเรื่อง “พินอกคิโอ” ซึ่งเป็นผลงานของเด็ก ๆ นักเรียนการแสดงของมรดกใหม่ที่อายุระหว่าง 6-15 ปี

จำนวน 14 คน ผู้วิจัยซื้อบัตรชมการแสดงในราคาใบละ 150 บาท เป็นครั้งหนึ่งในไม่กี่ครั้งที่ผู้วิจัยพบว่าที่นั่งในโรงละครเล็ก ๆ ประมาณ 30 ที่นั่งนี้เต็มหมด นอกจากเป็นรายได้เสริมของคณะละครแล้ว มากไปกว่านั้นคณะละครสร้างกิจกรรมการแสดงของเด็ก ๆ ในครั้งนั้นให้เป็นมากกว่าการแสดงความสามารถด้านการแสดง แต่เป็นประสบการณ์ที่เด็ก ๆ ได้สัมผัสกับประสบการณ์ของตัวละครบนเวที รู้จักตัวเองและยอมรับความคิดเห็นของผู้อื่น จากการได้ทำงานร่วมกันอันเป็นแนวคิดในการผลิตละครเวทีสำหรับเด็ก (พรรัตน์ ดำรุง,2538) นอกจากนี้การทำงานจริงที่มีคนซื้อบัตรเข้ามาดูน่าจะทำให้ความรู้สึกต่องาน และเป็นการฝึกความรับผิดชอบในงานมากกว่ากิจกรรมในโรงเรียน หรือในครอบครัว แม้ว่าคนดูส่วนใหญ่จะเป็นคนในครอบครัวของนักแสดงตัวน้อยเหล่านั้นเองก็ตาม

<u>ค่าตอบแทนจากการละครเวทีสัญจร</u>

ละครเวทีสัญจรที่ว่านี้ เป็นวิธีการหนึ่งที่คณะละครใช้ในการหารายได้เลี้ยงองค์กร โดยมีกลุ่มเป้าหมายเป็นเยาวชนในโรงเรียน ซึ่งวิธีการคือ คณะละครจะสร้างสรรค์งานซึ่งเป็นลักษณะของละครเพื่อการศึกษา หรือละครเวทีที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับวิชาเรียนของกลุ่มเป้าหมายขึ้นมา และติดต่อไปยังโรงเรียนเป้าหมายเพื่อขอความร่วมมือในการเข้าไปแสดงในโรงเรียน โดยโรงเรียนเหล่านั้นจะต้องเสียค่าใช้จ่ายให้กับคณะละครเป็นค่าตอบแทนตามจำนวนรอบ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้พบผลการดำเนินการในส่วนรายได้จากการจัดละครสัญจร หรือการนำกระบวนการละครเข้าไปในโรงเรียนใน 2 ลักษณะ ดังนี้

กรณีของ***มรดกใหม่*** อาจกล่าวได้ว่าการจัดละครเวทีสัญจรเป็นการปรับรูปแบบการสร้างงานของคณะละคร***มรดกใหม่*** กล่าวคือ ในยุคเริ่มต้น ***มรดกใหม่***มีความมุ่งหวังที่จะสร้างคณะละครถาวรขึ้น โดยผลิตละครเวทีป้อนโรงละครของตนเอง ซึ่งในขณะนั้น***มรดกใหม่***เช่าสถานที่ทำสำนักงาน และโรงละครอยู่ที่ตึกช้าง ถนนพหลโยธิน มรดกใหม่สร้างงานโดยทุนของคณะละครเองเป็นหลัก และมีรายได้จากการขายบัตร แต่ก็ต้องประสบกับภาวะเดียวกันกับที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงไปแล้ว คือไม่มีคนดูเพียงพอที่จะทำให้รายได้จากการขายบัตรมาเลี้ยงคณะละครได้ เมื่อค่าใช้จ่ายในทุกส่วนยังคงต้องใช้ ไม่ว่าจะเป็นค่าเช่าสถานที่ ค่าใช้จ่ายในการผลิตงานอย่างต่อเนื่องทำให้ในที่สุด***มรดกใหม่***ต้องหยุดกิจการชั่วคราว จนเมื่อปี 2544 คณะละคร***มรดกใหม่***เกิดขึ้นอีกครั้ง โดยครั้งนี้ย้ายมาอยู่ที่ RCA ที่ยังคงมีโรงละครเพื่อแสดงงานของคณะต่อไป แต่ยังเพิ่มในส่วนของละครสัญจรอย่างจริงจัง เพื่อหารายได้ให้คณะด้วย โดยคณะละคร***มรดกใหม่***จะส่ง จดหมายพร้อมรายละเอียดของละครไปยังโรงเรียนเป้าหมาย หากโรงเรียนสนใจต้องเสีย

ค่าตอบแทนในการแสดง 6,000 บาท ต่อคนดู 600 คน ต่อรอบการแสดง รายได้จากวิธีการนี้***มรดกใหม่***เริ่มทำมาได้ประมาณ 1 ปี แต่ก็ทำให้ระบบการเงินของ***มรดกใหม่***เริ่มดีขึ้น (พรรำไพ แจ่มจำรัส, สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546)

ในขณะที่***กะจิดริด*** ซึ่งมีอุดมการณ์ในการสร้างงานละครเด็กอย่างเต็มรูปแบบเพียงอย่างเดียวกลับไม่ประสบความสำเร็จในการดำเนินงาน เนื่องจากสิ่งที่***กะจิดริด***ทำนั้นนอกจากจะมีละครสัญจรแล้ว ยังเพิ่มส่วนที่เป็นงานระบบการศึกษาที่เรียกว่า ละครในการศึกษา (Drama in Education) ซึ่งหมายถึงการนำองค์ประกอบของละครไปใช้ในหลักสูตรประถมศึกษา โดยเน้นที่กระบวนการปฏิบัติ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการเรียนรู้และพัฒนาการของเด็กแต่ละคน กิจกรรมที่เตรียมขึ้นจะมีขั้นตอน การวางแผนเพื่อสอดคล้องกับหลักสูตรการเรียนการสอน (พรรัตน์ ดำรุง, 2538) โดยสิ่งที่***กะจิดริด***ต้องพบคือ โรงเรียนหลายแห่งไม่เข้าใจว่าทำไมต้องมีค่าใช้จ่าย จึงปฏิเสธการร่วมงาน ในขณะที่การจะขอทุนจากองค์กรที่เกี่ยวข้อง มีนโยบายสอดคล้องกับอุดมการณ์การทำงาน อย่างกระทรวงศึกษาธิการก็ยังต้องเจอปัญหาการทำงานซ้ำซ้อน เนื่องจากทางกระทรวงก็มีบุคลากรที่เตรียมไว้สำหรับการปฏิรูปการศึกษาแล้ว และโดยที่ในส่วนสำนักงานของ***กะจิดริด***นั้น ต้องการทำให้เป็นองค์กรถาวรต่อไป จึงจัดการการเงินอย่างเป็นระบบ คือมีระบบเงินเดือนให้กับสมาชิก มีค่าตอบแทนในการทำละคร แต่เมื่อประสบปัญหาในการดำเนินงานซึ่งกระทบกับระบบการเงิน ในปัจจุบัน***กะจิดริด***จึงหยุดการดำเนินงานไว้ชั่วคราว (สุคนธจิต วงษ์เผือก, สัมภาษณ์, 24 มกราคม 2546)

<u>รายได้อื่น ๆ</u>

เนื่องจากละครเวทียังไม่เป็นที่นิยมในประเทศมากนัก การดำรงชีพของคณะละครและสมาชิกด้วยรายได้จากการผลิตละครเวทีเพียงอย่างเดียวจึงไม่เพียงพอ ดังนั้นจึงมีความพยายามที่จะหารายได้จากส่วนอื่น ๆ มาหล่อเลี้ยงมาประกอบด้วย ซึ่งรายได้เสริมที่ว่านี้ได้มาจากกิจกรรมต่อไปนี้

1. การจ้างผลิตงานแสดงที่จัดขึ้นโดยหน่วยงานต่าง ๆ เช่น การแสดงแม่น้ำของแผ่นดิน (***Dass***) การเปิดตัวสินค้า (***Cherry Theatre***)
2. ค่าเช่าโรงละคร ในกรณีที่คณะละครนั้น ๆ มีโรงละครของคณะ (***Dass ภัทราวดีเธียเตอร์ มรดกใหม่***)

3. การขายของที่ระลึกจากโรงละคร หรืองานละคร เช่น วิดีทัศน์บันทึกภาพการแสดง เสื้อยืดพิมพ์ลายสัญลักษณ์คณะละคร หรือชื่องานละคร เป็นต้น (***มะขามป้อม ภัทราวดีเธียเตอร์***)
4. ร้านอาหาร เช่นกรณีของ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** ซึ่งพยายามที่จะสร้างโรงละครแบบครบวงจร นอกจากจะสร้างงานป้อนโรงละครของคณะแล้วยังเป็นโรงเรียน ร้านอาหาร และขายของที่ระลึกอีกด้วย

นอกจากนี้สมาชิกของคณะละครเองบางส่วนต้องมีการประกอบอาชีพเสริมอื่น ๆ เพื่อหารายได้มาทำละคร เช่น ครูสอนการแสดง (Acting Coach) นักแสดงละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ หรือโฆษณา เป็นต้น ซึ่งเป็นลักษณะของการรับจ้างชั่วคราว (Freelance) หรือแม้แต่มีอาชีพหลักเป็นอย่างอื่นเพื่อเลี้ยงชีพแต่ยังคงหาเวลามาทำละครต่อไป อาจกล่าวได้ว่า คณะละครที่มีอยู่ในปัจจุบันยังไม่สามารถหารายได้มาสนับสนุนองค์กรด้วยการผลิตละครเพียงอย่างเดียว โดยเฉพาะอย่างยิ่งหากอาศัยรายได้จากการขายบัตร

ค่าตอบแทนคณะทำงาน

ค่าตอบแทนคณะทำงานของคณะละครสามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะได้แก่

<u>1.**ระบบเงินเดือน**</u> ซึ่งส่วนมากจะให้ในระบบนี้ในส่วนของฝ่ายบริหาร เช่น ***มะขามป้อม*** มีสมาชิกหลักที่ได้รับเงินเป็นพนักงานอยู่ 8 คน ซึ่งอยู่ในตำแหน่ง ที่ปรึกษา ผู้อำนวยการคณะ ผู้จัดการสำนักงาน การเงิน ฝ่ายระดมทุน ฝ่ายข้อมูลและเผยแพร่ ประชาสัมพันธ์ และประสานงานกับเครือข่ายท้องถิ่น มีช่วงเงินเดือนระหว่าง 7,000 – 19,000 บาท เป็นต้น ในขณะที่***ภัทราวดีเธียเตอร์***จะให้ค่าตอบแทนกับพนักงานประจำที่มีทั้งฝ่ายบริหารและฝ่ายผลิต ที่ส่วนมาก “เริ่มต้นจากการรบเป็นค่าจ้างตั้งแต่ 300-400 บาทจนเดี๋ยวนี้เงินเดือนหลาย ๆ หมื่นก็มี ราคาจะไม่เหมือนกัน ขึ้นกับศักยภาพบางคนอยู่มานานก็ไม่แพงนักเพราะศักยภาพไม่ตรง” (ภัทราวดี มีชูธน, สัมภาษณ์, 13 กุมภาพันธ์ 2546) เช่นเดียวกันกับ ***Dass*** ที่ใช้ระบบเงินเดือนกับพนักงานประจำทั้ง 2 ส่วนเช่นกัน

<u>2.**ระบบการจ่ายค่าจ้างตามชิ้นงาน**</u> เป็นลักษณะที่เห็นโดยทั่วไปในการทำละครกล่าวคือ จะมีการตกลงค่าตอบแทนกันเป็นคราวที่ได้ร่วมงานกัน ดังที่กล่าวไปแล้วว่าส่วนหนึ่งของคณะละครที่มีอยู่จะมีสมาชิกจำนวนไม่มากทำให้ไม่สามารถครอบคลุมงานทั้งหมดได้ อีก

ประการหนึ่งด้วยธรรมชาติของงานละครที่ต้องการคนที่ตรงกับบุคลิกภาพของละครในการแสดง หรือต้องการคนที่มีทักษะตรงกับความต้องการในแต่ละโครงการ จึงต้องมีการจ้างเฉพาะงานดังกล่าว

ในส่วนของค่าตอบแทน ผู้วิจัยพบว่าการจัดการของคณะละครโดยเฉพาะคณะละครถาวรให้ความสำคัญกับค่าตอบแทนสำหรับคณะทำงานเป็นอย่างมาก “เพราะถือว่ามันเป็นเรื่องของอาชีพอย่างนักแสดงนี่ต้องไม่ต่ำกว่า 4,000 บาทต่อรอบ คือเดือนหนึ่งเราไม่ได้เล่นละครทุกวัน แต่ถ้าเดือนหนึ่งเราได้เล่นซัก 3-4 เรื่องคุณก็ได้เงินเดือนเท่าข้าราชการ อาจจะเหนื่อยหน่อยหนักหน่อย เค้าเรียกว่ากรรมกรทางศิลปะ รายได้ก็เฉลี่ยพอ ๆ กับที่จะสามารถดำรงชีพได้” (นิมิตร พิพิธกุล, มันตา, สัมภาษณ์,16 ธันวาคม 2545) ซึ่งการทำให้นักแสดง หรือคนทำงานละครสามารถดำรงชีพได้ด้วยการทำละครนี้มีส่วนสำคัญในการสร้างงานศิลปะ กล่าวคือ การมีรายได้ที่พอเลี้ยงชีพจากการทำงานศิลปะ จะทำให้ศิลปินสร้างงาน และรับผิดชอบต่องานศิลปะได้เต็มที่ ถ้าไม่อย่างนั้น แล้วจะต้องแบ่งเวลาไปในเรื่องของการทำมาหากิน ซึ่งก็จะทำให้หน้าที่ในการทำงานศิลปะมีแค่ครึ่งเดียว (ภัทราวดี มีชูธน, ภัทราวดีเธียเตอร์, สัมภาษณ์, 13 กุมภาพันธ์ 2546) ในขณะที่ ***Dass*** ซึ่งใช้นักแสดงละครโทรทัศน์ หรือภาพยนตร์เป็นนักแสดงหลักจึงมีการวางแผนเรื่องค่าตอบแทนอย่างเป็นระบบ ประกอบกับการวางแผนการดำเนินงานในเชิงธุรกิจ และการตลาดอยู่แล้ว

อย่างไรก็ดีผู้วิจัยพบว่า แม้ว่าคนละครจะเข้าใจถึงความจำเป็นในการเลี้ยงชีพและการพัฒนางานศิลปะ แต่ระบบค่าตอบแทนบุคลากรส่วนใหญ่ยังไม่ได้จัดการอย่างเป็นระบบ หลายแห่งไม่ได้มีค่าตอบแทนให้นักแสดง หรือผู้ร่วมงานในฝ่ายอื่น ๆ “ทุกคนได้รับการสนับสนุนมาจากทางบ้าน อย่างมาซ้อมนี่ก็ไม่มีเบี้ยซ้อมให้ เพราะเราไม่ใช่องค์กรใหญ่ ไม่มีเงินทุน นักแสดงมาซ้อม จนกระทั่งเล่นถ้าได้กำไรก็เอามาจ่ายค่าเช่า นักแสดงก็ยังไม่มี แต่ถ้าขาดทุน ก็ขาดทุนอีกมันก็เลยไม่มีค่าใช้จ่ายให้” (พรรำไพ แจ่มจำรัส, มรดกใหม่, สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546) การจัดการเรื่องการเงินจะเป็นลักษณะของการลงขัน และหารแบ่งเมื่อละครเสร็จสิ้น ซึ่งก็พบว่ามักจะไม่ได้อะไรมากกว่าความรู้สึกดีที่ได้ทำ การสร้างงานด้วยความอยากทำ และได้รับในสิ่งที่ตอบสนองความต้องการได้ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นค่าตอบแทนที่มีค่ามากกว่าตัวเงินในทัศนะของคนละครที่ “ไม่สนใจว่าถ้าได้เงินมานี่จะเป็นกำไร เพราะสำหรับตัวเอง การได้ทำละครเวทีมันเป็นบุญชีวิต เวลาได้ทำแล้วรู้สึกฉลาดขึ้น เรื่องหนึ่งก็ฉลาดขึ้นทีหนึ่ง ลองผิดลองถูก ได้เก็บความโง่ของเรื่องนี้ไว้สำหรับเรื่องต่อไป แล้วก็มีมุมมองทางศิลปะที่มันมากขึ้น อันนั้นมันเป็นกำไรสำหรับพี่แล้ว ได้เท่าทุนก็ชื่น

ใจแล้วนะ พี่ดำรงชีวิตด้วยอย่างอื่นมากกว่า" (ปาจรีย์ ดียวดยิ่ง, โอมเพี้ยง, สัมภาษณ์, 7 ธันวาคม 2545)

"สิ่งที่ทำอยู่มันเหมือนกับว่าถ้าเรามีอะไรทำแล้วมันสุขกายสุขใจเรื่องเงินทองมันก็ไม่ใช่เรื่องสำคัญ คนทำละครเวทีนี่มันอยู่ที่กระบวนการทำงาน วิธีการชำระล้างจิตใจบางอย่าง อย่างสิ่งที่ทำในเสาสูง ก็ไม่สามารถไปทำได้ในชีวิตจริง ไม่สามารถเขียนบทแบบนี้ได้ในการทำหนัง ทำละครทีวี เพราะความสำเร็จของการทำเหล่านั้นมันขึ้นกับรายได้" (ณัฐ นวลแพง, เสาสูง, สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546)

"สิ่งที่มันคุ้มสำหรับเราคือการทำให้มันเป็นงานขึ้นมา เราทำฝันสำเร็จแล้ว คือถ้าเราวาดภาพเราก็ต้องไปซื้ออุปกรณ์มันก็คือการลงทุน แล้วเมื่อวาดเสร็จแล้วเรามาคาดหวังว่าใครเราจะมาซื้อรูปเรา แล้วถ้าไม่มีใครมาซื้อเราจะเสียดายเงินเหรอ หรือว่าเราจะดีใจแล้วว่าภาพนั้นเป็นภาพที่สวยงามแล้วเก็บไว้กับเราตลอดเวลา เอาไว้ศึกษาเพื่อพัฒนางานต่อไป" (ฐานัฐ พิมพ์ทอง, ฐานการละคร, สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2546)

"เราต้องทำความเข้าใจว่าเราไม่ได้มีอะไรให้คุณนะ มันเป็นเรื่องของการศึกษาล้วน ๆ ไม่ได้มองว่าทำไมว่าทำไมเราต้องมาศึกษาละคร การแสดง ประเด็นมันอยู่ตรงที่เมื่อเราศึกษาความเข้าใจมนุษย์แล้วคุณก็สามารถไปอยู่ในสังคมของคุณได้" (เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร, Dream Mask, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2546)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

<u>คำถามนำวิจัยข้อที่ 2</u> งานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่มีลักษณะเป็นอย่างไร

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้อำนวยการคณะละครกลุ่มตัวอย่าง เกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์งานสื่อสารการแสดงของคณะ ผลงานสื่อสารการแสดง ทั้งที่ผู้วิจัยดูการแสดงสดสำหรับงานที่แสดงในช่วงเวลาที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูล และวิดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงจากคณะละครกลุ่มตัวอย่าง รวมถึงเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานสื่อสารการแสดงของคณะ คือ สื่อประชาสัมพันธ์ บทละคร บทวิจารณ์ทางสื่อหนังสือพิมพ์ รวมทั้งสิ้น 144 เรื่อง

เมื่อพิจารณาจากผลงานสื่อสารการแสดง ของคณะละครกลุ่มตัวอย่าง สามารถจำแนกผลงานตามวัตถุประสงค์ในการสร้างได้เป็น 6 กลุ่ม ได้แก่

1. **ละครเพื่อการละคร** หมายถึงละครที่มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่เน้นหน้าที่ในด้านอารมณ์และการแสดงออกของตัวละครเพื่อชี้ให้เห็นถึงความละเอียดอ่อนในความเป็นมนุษย์ ประเด็นของเนื้อหาเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ในระดับจุลภาค
2. **ละครเพื่อศิลปะการแสดง** หมายถึงละครที่คณะละครสร้างสรรค์ขึ้นโดยให้น้ำหนักกับรูปแบบ และวิธีการนำเสนอมากกว่าองค์ประกอบอื่น ๆ ในละคร
3. **ละครเพื่อความบันเทิงใจ** หมายถึงผลงานของคณะละครที่ที่มุ่งเน้นความหลากหลายเพื่อสร้างความบันเทิงแก่ผู้ชมเป็นหลัก
4. **ละครเพื่อการพัฒนา** หมายถึงลักษณะละครที่มีเป้าหมายเพื่อการพัฒนาซึ่งสามารถแยกออกได้เป็น ละครชุมชน ละครเพื่อการศึกษา และละครเพื่อเด็กและเยาวชน
5. **ละครเพื่อสังคมและการเมือง** เป็นลักษณะละครที่มีประเด็นในการนำเสนอเพื่อสะท้อนปัญหา หรือสถานการณ์สังคมในระดับมหภาค รวมถึงเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์

1.ละครเพื่อการละคร

โดยเหตุที่ละครเป็นเรื่องของชีวิต เป็นกิจกรรมทางปัญญาอย่างหนึ่ง เรื่องราวต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทละคร คือเรื่องราวที่ทำให้เรารู้ถึงวิถีบางอย่างซึ่งจะทำให้ผู้ได้เสพเกิดพลังนึกคิด และรับรู้ถึงวิธีไปตามบทบาทของตัวละคร ไม่ว่าบทบาทของตัวละครเหล่านั้นจะนำเสนอออกมาในรูปแบบใด กิจกรรมที่เกิดขึ้น ย่อมมีส่วนทำให้มนุษย์ได้รู้จักมนุษย์ด้วยกันเอง และสร้าง

ความหมายใหม่ ๆ ให้มนุษย์รู้สึกโดดเดี่ยวน้อยลง (สุชาติ สวัสดิ์ศรี, 2545) จินตทัศน์ในการสื่อสารการแสดงละครเพื่อการละคร อยู่บนพื้นฐานความคิดที่จะค้นหาความจริงของโลกและชีวิตมนุษย์ที่ขัดแย้งอยู่ภายใต้หน้ากากของความจริงที่หลอกลวง ดังเช่น Luigi Pirandello* (อ้างถึงในภาวิณี นานา, 2537) ที่เชื่อว่า "ความจริงเกี่ยวกับชีวิตได้ถูกบิดเบือนไป ด้วยการหลอกตนเองของมนุษย์ โดยการพยายามสร้างภาพความจริงขึ้นภายในจิตใจของตนเอง ซึ่งแท้จริงแล้วเป็นภาพลวงตาที่ว่างเปล่า" ซึ่งจากแนวคิดดังกล่าวทำให้การสร้างสรรค์งานละครให้ความสำคัญกับความเป็นมนุษย์สูง โดยหวังว่าความละเอียดอ่อนในความเป็นมนุษย์ของตัวละคร จะทำให้คนดูหันกลับมามองชีวิต และทำความเข้าใจกับตัวเอง และคนรอบข้างมากขึ้น ละครในกลุ่มนี้จึงให้ความสำคัญกับมิติด้านความลึกของตัวละครมาก การสื่อสารงานละครเพื่อการละครจึงเป็นลักษณะของการจำลองภาพ (Representation) ชีวิตของมนุษย์ โดยที่มีจุดหมายสำคัญเพียงเพื่อให้มนุษย์ได้ตั้งคำถามต่อตัวตนที่แท้จริงที่อยู่ภายใต้ภาพที่แสดงออกต่อโลกภายนอก ซึ่งแนวคิดดังกล่าวนี้ถูกนำเสนออย่างต่อเนื่องผ่านงานของคณะละคร***มรดกใหม่*** "ลักษณะเด่นของเราคือการทำละครที่ว่าด้วยชีวิตมนุษย์ และเน้นไปที่ความสมจริง แม้ว่าจะทำแนวอื่นด้วย แต่โดยหลัก ๆ เราต้องกลับไปที่พื้นฐานของชีวิตว่าทำไมตัวละครนี้ถึงทำแบบนี้" (พรรำไพ แจ่มจำรัส, สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546) และเมื่อพิจารณาผลงานของ***มรดกใหม่*** (http://moradokmai.com, 4 มกราคม 2546) พบว่าเนื้อหาของบทละครสะท้อนแนวคิดหลักในการการนำเสนออยู่ที่แก่นแท้ของความเป็นมนุษย์ในแง่มุมต่าง ๆ โดยผลงานของละครของ***มรดกใหม่*** จะมีทั้งบทละครที่นำมาจากบทประพันธ์ของไทย และต่างประเทศ กล่าวคือ

1. บทละครตะวันตกสมัยใหม่

"อวสานของเซลส์แมน" (มีนาคม 2542)

"อะไรคือความสุขที่แท้จริง การปลูกผักแปลงเล็ก ๆ สักแปลง เฝ้ารดน้ำรอให้มันเติบโต หรือกรทำยอดขายให้ได้ทะลุเป้าเพื่อตำแหน่งผู้จัดการ"

"รถรางคันนั้นชื่อปรารถนา" (พฤษภาคม 2542)

"ชีวิตก็สวยงามได้ แม้ว่าจะไม่สะอาดบริสุทธิ์นัก เช่นเดียวกับชีวิตของ บล๊านช์ ดูบัวร์ สำคัญเพียงแต่ว่าเธอจะทนทานกับมันได้แค่ไหนกับผู้คนรอบข้างที่เธอต้องเผชิญ"

* Luigi Pirandello นักการละครชาวอิตาเลียน ได้รับรางวัลโนเบล สาขาวรรณกรรมในปี ค.ศ.1934 เป็นที่รู้จักจากคนทั่วโลกในฐานะนักเขียนบทละคร

"ขอรับฉัน" (กรกฎาคม 2540)

"สิ่งที่ได้มาไม่ถูกวิธีมักไม่ค่อยจีรัง"

"สารพัด สารเพ" (กรกฎาคม 2538)

"สิ่งที่เห็นเป็นเพียงภาพลวงตา ความสุขที่แท้จริงอยู่ที่ใจเราเอง เรือแตก หลายชีวิตยังมีความหวัง เมื่อเรือลอยมาถึงยังเกาะประหลาดแห่งหนึ่งที่มองไม่เห็นน้ำ ไม่เห็นอาหาร แต่ผู้คนยังมีชีวิตอยู่ ผู้มาเยือนพยายามดิ้นรนให้ได้ในสิ่งที่ตนเองต้องการ พวกเขาจะอยู่ได้อย่างไรในขณะที่ท้องหิว และจานอาหารมีแต่ความว่างเปล่า"

"อำเภออึกทึก" (มกราคม 2539)

"บางทีความเงียบก็สามารถแก้ปัญหาได้ดีเหมือนกัน ผู้คนในอำเภออึกทึกอยู่กับเสียงอึกทึกมากขึ้น มากขึ้น มากขึ้นจนเกิดความโกลาหล เมื่อหูของพวกเขาไม่ได้ยินคำพูดของกันและกัน และทุกคนเต็มไปด้วยความโกรธ ใครจะช่วยชาวอำเภออึกทึกให้กลับมามีความสุขอีกครั้ง"

"วณิพกรำพึง" (พฤษภาคม 2539)

"ความสุขที่แท้จริงหาใช่ความสุขไม่ เมื่อพวกขอทานที่ไม่เคยมีอะไรเป็นเจ้าเข้าเจ้าของ ต้องมารับมรดกบ้าน 2 หลังในหมู่บ้าน จะเกิดอะไรขึ้น"

"เพื่อนยาก" (สิงหาคม 2542)

"ผืนดินแห่งความฝันผูกพันเพื่อนสองคนไว้ด้วยมิตรภาพ แต่ไม่ว่าความจริงจะเป็นเช่นไรสิ่งที่เอนทำเพื่อเพื่อนก็คือสิ่งที่ดีที่สุดเสมอ แม้ว่ามันจะหมายถึงการหยุดยั้งความฝันของเพื่อนก็ตาม"

"แม็คเบ็ธ ผู้ทรยศ" (ตุลาคม 2542)

"เกียรติภูมิคือความอัปยศ เมื่อผู้คิดคดคือผู้กล้า และแม้ว่าจะไม่มีประจักษ์พยานแต่ความรู้สึกผิดบาปที่เกาะกุมจิตใจของผู้กระทำผิด ก็จะแสดงตัวตนของมันมาในที่แจ้งเสมอ"

"เรื่องระยำของทอมวิงฟิลด์" (มีนาคม 2544)

"ความไม่ปล่อยวางชีวิตแต่หนหลังของแม่ที่นำพาหายนะมาสู่ลูก และตัวเธอเอง"

2. บทละครที่นำมาจากวรรณกรรมตะวันตก

"อิดิปุส" (ธันวาคม 2541)

"ความอยากรู้อยากเห็นอาจนำไปซึ่งความหายนะ

ทารกชายผู้หนึ่งถูกนำไปทิ้ง เพราะเขาเกิดมาพร้อมกับคำทำนายที่ว่า เขาจะสังหารบิดาและเอามารดามาเป็นภรรยา แต่แล้วโชคชะตากลับเล่นกล และวิ่งวนกลับมาที่ชีวิตเขา จึงกลายเป็นโศกนาฏกรรมที่เลื่องลือ เมื่อเขาคือกษัตริย์กรีกผู้ยิ่งใหญ่ ซึ่งนำพาเหล่าประชาชนให้พ้นจากความหายนะ"

ทั้งนี้การนำเอาบทละครจากต่างประเทศมาแสดงของ***มรดกใหม่***นี้ เป็นความตั้งใจของผู้ก่อตั้ง ที่ยังคงเป็นผู้อำนวยการคณะในปัจจุบัน คือชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ที่จะให้ละครเป็นแบบฝึกหัดให้นักแสดง ซึ่งเป็นสมาชิกของคณะได้เรียนรู้ทั้งเรื่องของการเขียนบทละคร และเนื้อหาอันเป็นการจำลองให้ได้รู้จักชีวิต (พรรำไพ แจ่มจำรัส, ปาจรีย์ ดียวดยิ่ง, เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร, ฐานัฐ พิมพ์ทอง, สัมภาษณ์) โดยเหตุที่จินตทัศน์ในการสื่อสารงานละครเพื่อการละครได้รับอิทธิพลจากแนวคิดด้านการละครจากตะวันตกดังที่กล่าวถึงข้างต้น บทละครจากต่างประเทศจึงเป็นพื้นฐานสำคัญในการเรียนรู้วิธีการเผยมิติด้านลึกของตัวละคร

อย่างไรก็ดี ผลงานอีกส่วนหนึ่งของ***มรดกใหม่***ยังได้มีการนำเอาเรื่องของไทยมาแสดง แต่ก็ยังคงมีการตีความในด้านที่จะทำให้ได้เรียนรู้ถึงชีวิตเช่นเดียวกัน โดยแหล่งที่มาของเรื่องมาจาก

3. วรรณคดี และนิทานพื้นบ้านไทย

"พระสุธน-มโนราห์" (กันยายน2541)

"อย่าปักใจเชื่อในสิ่งที่เราเห็น เพราะจริง ๆ อาจจะไม่เป็นอย่างที่เราเห็นก็ได้"

"นิทานเวตาล" (สิงหาคม 2538,สิงหาคม 2539,ตุลาคม 2540)

"สติมีอยู่ในคนทุกคน สุดยอดของความเป็นคน ต้องมีความข่มใจ และสามารถควบคุมทุกอย่างได้ เป็นเรื่องของพระวิกรมาทิตย์ที่ต้องบำเพ็ญเพียร อดกลั้นไม่เอ่ยวาจาใด ๆ ในขณะที่นำตัวเวตาลกลับไป"

"ขลู-นางอั้ว" (กุมภาพันธ์ 2541)

"ซะตาเรา เราลิขิต อย่าเอาชีวิตไปขึ้นกับใคร

เรื่องราวความรักพื้นบ้านอีสาน ตำนานดอกขลู-นางอั้ว โรมิโอ-จูเลียตแบบไทย ๆ"

"เจ้าจันทร์ผมหอม" (เมษายน 2541)

"อย่ามองคนแค่เพียงเปลือกนอก

การเดินทางของหญิงงามเพื่อพิสูจน์ศักดิ์ศรีของตัวเอง เมื่อเธอจำเป็นต้องเลือกระหว่างหน้าที่และความรัก แต่การเดินทางครั้งนี้กลับทำให้เธอได้ค้นพบว่า หน้าที่กับความรักใช่ว่าจะต้องแยกกันเสมอไป เพียงแต่หัวใจเธอยอมรับแบบนั้นหรือไม่"

"จิตรา" (กุมภาพันธ์ 2543)

"ความรักทำให้คนเรายอมลงทุนทุ่มเททุกสิ่งทุกอย่าง คำถามก็คือมันคุ้มกันหรือเปล่าที่จะเปลี่ยนแปลงชีวิตของเราทั้งชีวิต ในเมื่อชีวิตหนึ่ง ๆ มีความสวยงามจำเพาะที่แตกต่าง ยากแก่การเปรียบเทียบ และยากแก่การกำหนดคุณค่า"

4. นิยายไทย

"แม่นาคพระโขนง" (กุมภาพันธ์ 2540)

"อย่าปล่อยให้ความรักมาครอบงำตัวเราได้"

"ระนาดเอก" (ธันวาคม 2540)

"ความเพียรและความไม่ระย้อท้อถอยจะนำมาซึ่งความสำเร็จ"

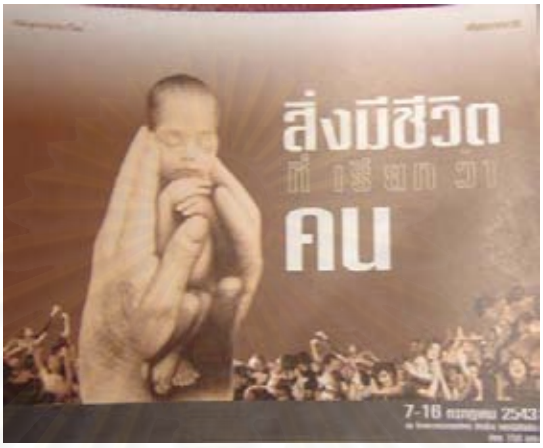
5.วรรณกรรมสมัยใหม่

"อาเพศกำสรวล" (ธันวาคม 2539)

"หลากหลายชีวิต และหลากหลายสถานการณ์ของผู้คนในสังคม จากหนังสือรางวัลซีไรต์ของ วินทร์ เลียววารินทร์"

"สิ่งมีชีวิตที่เรียกว่าคน" (กรกฎาคม 2543)

"เรื่องราวของคนหลายชีวิต ในสังคมที่หลากหลาย จากงานเขียนรางวัลซีไรต์ของวินทร์ เลียววาริน์ทร์"



รูปที่ 28 ภาพจากแผ่นพับประชาสัมพันธ์เรื่อง "สิ่งมีชีวิตที่เรียกว่าคน"

"คำพิพากษา" (พฤศจิกายน 2544)

"ใครมีสิทธิพิพากษาชีวิตใคร ฟัก หนุ่มผู้มีอนาคตไกล ถูกชาวบ้านพิพากษาว่าได้หญิงไม่เต็มเต็งมาเป็นเมีย เรื่องราวคงจบลงแค่นี้ได้ ถ้าหญิงคนนี้จะไม่เคยเป็นเมียพ่อเขามาก่อน...เขาจะหาทางออกให้กับคำพิพากษานี้อย่างไร"

จากข้อมูลข้างต้นซึ่งแสดงถึงจินตทัศน์ในการนำเสนอในแต่ละเรื่องราวของ***มรดกใหม่***ซึ่งมุ่งนำเสนอเนื้องราวที่มีเนื้อหาที่ให้น้ำหนักกับการเข้าถึงหลักสัจธรรมของชีวิต และความสัมพันธ์ในระดับจุลภาค ซึ่งด้วยวิธีการคิดดังกล่าวนี้เอง ได้ส่งผลถึงกระบวนการสร้างงานในแต่ละครั้งที่ ต่างก็มีแนวคิดในการทำงานในลักษณะใกล้เคียงกัน กล่าวคือ ให้ความสำคัญกับกระบวนการทำงานกับนักแสดงในการให้มีส่วนร่วมในการสร้างบท และตีความบทละครมาก โดยมีเป้าหมายให้นักแสดงได้เรียนรู้ชีวิตผ่านตัวละคร เป็นการค้นพบความล้ำลึกของ "คน" อย่างไม่มีที่สิ้นสุด "ยิ่งค้นหาพี่ยิ่งเจอ เป็นการค้นหาที่ไม่สิ้นสุด" (พรรำไพ แจ่มจำรัส, สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546) โดยวิธีคิดดังกล่าวนี้เองได้ถูกส่งผ่านมายังสมาชิกของ***มรดกใหม่***ทั้งปัจจุบัน และอดีตสมาชิกที่ออกมาสร้างงานของตัวเองด้วยทัศนะที่ไม่แตกต่างกัน

"สิ่งที่ได้รับมาจาก***มรดกใหม่***เลยคือ การสร้างคาเรคเตอร์ที่เป็นคน นี่คือสิ่งที่ครูสอนเลย ทำให้มันกลม ให้มันเห็นเสี้ยว คือตัวร้ายก็ไม่ใช่ร้ายทั้งหมด ให้มัน well rounded ตัวดีก็ไม่ได้ดีแบบสุดโต่ง เราต้องทำความเข้าใจกับความเป็นคนให้มาก ไม่งั้นเราจะยึดอยู่กับรูปแบบ เราต้องเข้าไปถึงตัวละครนั้นให้ได้จริง ๆ ตัวละครต้องมีมิติ" (ปาจรีย์ ดียวดยิ่ง-โอมพี้ยง, สัมภาษณ์, 7 ธันวาคม 2545)

"การทำละครเรื่องหนึ่งทำให้เรารู้จักตัวละครแต่ละตัว ทำให้เราเข้าใจชีวิตมากขึ้น เพราะเราต้องศึกษาคาเรคเตอร์ ก่อนที่เราจะศึกษาตัวละคร เราต้องศึกษาตัวเองด้วย แม้ว่าเราจะไม่เคยทำแบบนั้น แต่เราต้องมาเทียบกับตัวเอง เราจึงต้องค้นหาเข้าไปในตัวเองว่ารู้สึกแบบนั้นบ้างไหม....อย่างน้อยใจเราก็พัฒนา เพราะถ้าเรายับยั้งอารมณ์ ควบคุมอารมณ์ที่ไม่ดีได้ชีวิตก็จะพัฒนาขึ้น" (ฐานัฐ พิมพ์ทอง-ฐานการละคร, สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2546)

"ถ้าคุณเล่นเป็นตัวเองคุณจะไม่มีทางเห็นตัวเองเลยว่าคุณมีข้อเสียอย่างไร มนุษย์เราไม่เคยด่าตัวเองหรอก เมื่อเราไปเล่นเป็นคนอื่นแล้ว ใน moment หนึ่งมันก็เหมือนคุณนั่นแหละ คุณจะเข้าใจตัวเองจากการไปเล่นเป็นคนอื่น เมื่อเข้าใจคนอื่น ก็จะเข้าใจตัวเอง ตัวละครก็คือมนุษย์ล้วน ๆ ผมเริ่มเข้าใจตอนอยู่กับครู (ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง) ได้เรียนรู้ว่าโลกของละครมันเป็นโลกของความจริง" (เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร-Dream Mask, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2546)

Dream Mask เป็นคณะละครหนึ่งที่แตกตัวออกมาจากมรดกใหม่ ซึ่งมีจินตทัศน์ในการสื่อสารความคิดที่อยู่ในละครไม่แตกต่างจาก***มรดกใหม่*** ที่เป็นเหมือนโรงเรียนสอนวิชาการละครของสมาชิกในคณะ กล่าวคือนอกจาก ***Dream Mask*** จะต้องการนำเสนอในประเด็นเรื่องแก่นแท้ความเป็นมนุษย์ และความสัมพันธ์ที่มีระหว่างกันแล้ว ยังให้ความสำคัญกับกระบวนการทำงานกลุ่ม ซึ่งสะท้อนความคิดอย่างเดียวกับสิ่งที่ต้องการจะบอกผ่านละคร คือให้คนไหวรู้สึกกับความละเอียดอ่อนในความสัมพันธ์ที่มีระหว่างกันมากขึ้น

"เราไม่ได้คิดว่าทำไมเราต้องมาศึกษาละคร การแสดง ประเด็นมันคือเมื่อเราศึกษาความเข้าใจมนุษย์แล้ว คุณก็สามารถเข้าไปอยู่ในสังคมของคุณได้" (เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร-Dream Mask, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2546) และเมื่อพิจารณาจากกระบวนการสร้างงานของ ***Dream Mask*** ที่ผ่านมาจะเห็นได้ว่าจำนวนหนึ่งใช้ผู้แสดงจำนวนมาก* ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะแสดงให้

---

* รายละเอียดในภาคผนวก ผลงานของคณะละคร Dream Mask

เห็นความหลากหลายในบุคลิก และความคิดที่แตกต่างกันของมนุษย์ และอีกส่วนหนึ่งคือความต้องการที่จะขยายฐานของคนทำละคร เรียนรู้ละคร และรักละครให้มากขึ้น เนื่องจากส่วนหนึ่งของนักแสดงในละครของ *Dream Mask* เป็นผู้ที่เข้ามาร่วมการอบรมพื้นฐานด้านการละครของคณะ ซึ่งจะส่งเสริมให้ผู้เข้าร่วมอบรมได้มีโอกาสสร้างสรรค์งานละคร โดยวิธีการการทำงานในแต่ละครั้งจะยังไม่มีบทที่ชัดเจน แต่จะมีการปรับแก้ตามนักแสดง และละครของ *Dream Mask* จะมีวิธีการเลือกนักแสดงโดยการ “ไม่ต้องทำอะไรเลย สิ่งที่ทำคืออยากเล่นไหม ถ้าอยากเล่นก็มา แล้วก็ดูว่าเค้ารู้สึกสนุกกับอะไรอยู่ เราเห็นว่าตัวละครตัวนี้เป็นอย่างไร แล้วคนที่มีอยู่เป็นอย่างไร แล้วก็ให้คนคนนั้นลองเล่นดู แล้วเล่นได้ขนาดไหนเอาแค่นั้นพอ แล้วถ้ายังไม่เหมาะกับบทนี้ก็ให้สลับเป็นอย่างอื่น” หรือมีการปรับบทละครให้เป็นไปตามจำนวนนักแสดงที่มีอยู่ เช่น ละครเรื่อง “สหายเก่า”

“สหายเก่า” เป็นละครแนวอัตถนิยมที่แสดงภายในร้านอาหารบริเวณถนนพระอาทิตย์ โดยคณะ *Dream Mask* ซึ่งเป็นเรื่องราวของกลุ่มเพื่อนเก่าสมัยเรียนมหาวิทยาลัย 5 คนที่นัดมาเจอกันที่ร้านอาหารแห่งหนึ่ง สัน วุฒิ ไก่ เดี่ยว แอน และติ๊ก ซึ่งตัวละครเหล่านี้เป็นตัวละครหลักที่อยู่ในละครเรื่อง “แฮมเบอร์เกอร์ม็อบ” ที่ *Dream Mask* เคยสร้าง ซึ่งในเรื่องนั้นมีตัวละครมากกว่านี้ แต่บทก็ถูกปรับให้เหลือตัวละครเพียง 5 ตัวตามจำนวนนักแสดงที่เป็นผู้เข้าร่วมอบรมในโครงการที่กล่าวข้างต้น

อย่างไรก็ดี ยังมีคณะละครที่เพิ่งเริ่มต้นการดำเนินงานได้ไม่นาน และมีงานละครเพียง 1-3 เรื่องซึ่งอาจไม่สามารถกำหนดทิศทางที่แน่ชัดของคณะได้ เช่น ***โอมเพี้ยง ฐานการละคร*** *Dough Stage* เป็นต้น อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยพบว่าคณะละครดังกล่าวได้รับอิทธิพลของความคิดมาจาก***มรดกใหม่*** อันเป็นคณะละครที่สมาชิกของคณะเหล่านี้เคยร่วมงานในฐานะสมาชิก และนักเรียนการแสดงเช่นเดียวกัน

นอกจากนี้เนื้อหาที่นำเสนอในละครเพื่อการละครยังเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ในระดับจุลภาค เช่น ความสัมพันธ์ในครอบครัว เพื่อน คนรัก เป็นต้น

<u>ความสัมพันธ์ของคนในละคร</u>

เหตุหนึ่งที่เกิดการสร้างสรรค์งานในลักษณะงานละครเพื่อการละครนั้น เกิดจากคนทำละครมองว่าสภาพสังคมที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งสังคมเมืองนั้น คนขาดการ

สื่อสารกัน ประกอบกับสื่อมวลชนกระแสหลักต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นโทรทัศน์ หรือภาพยนตร์ ไม่ได้มีส่วนในการที่จะสร้างสัมผัสของความเป็นมนุษย์ได้อย่างแท้จริง

"สิ่งที่ตั้งใจมากที่สุดคือให้คนดูมีความอ่อนโยนต่อความเป็นมนุษย์มากขึ้น Sensitive ขึ้นเพราะทุกวันนี้มันถูกสื่อกระตุ้นเร้าจนชา เพิกเฉยต่อกัน เพิกเฉยต่อสิ่งรอบข้าง และอยู่แต่กับตัวเอง ก็หวังว่าละครจะช่วยให้เค้าอ่อนไหวมากขึ้น เปิดประสาทสัมผัสของตัวเองมากขึ้น และมีความเป็นมนุษย์กับคนอื่นมากขึ้น...โดยองค์รวมของงานจึงต้องสนับสนุนความเป็นมนุษย์ ความรู้สึก ความอ่อนโยน งานจะไม่เป็น Multimedia แต่เป็นเรื่องของมนุษย์ เป็นเรื่องของความสัมพันธ์เรียบ ๆ ธรรมดาของมนุษย์ ใช้รูปแบบธรรมดา" (นิกร แซ่ตั้ง-8x8 Theatre Group, สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2546)

งานที่ปรากฏจึงนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคนในรูปแบบต่าง ๆ ในวิถีชีวิตที่เป็นสามัญ ที่สามารถพบได้ทั่วไปโดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมเมือง ของชนชั้นกลาง เรื่องของความสัมพันธ์ที่ที่ถูกมองว่าผู้คนเพิกเฉยต่อกันและกัน เช่น ความสัมพันธ์ในครอบครัวในละครเรื่อง "ทารกจกเปรต"* ของ ***8x8 Theatre Group*** (นำเสนอผ่านการดำเนินงานของ ***Dass***) โดยนิกร แซ่ตั้ง แม้จะถูกนำเสนอในรูปแบบละครตลก แต่ความตั้งใจของผู้สร้างต้องการแสดงถึงความเฉยชา และการเป็นคนแปลกหน้าซึ่งกันและกันแม้แต่คนในครอบครัวเดียวกันเอง

"ทารกจกเปรต" เป็นการจำลองภาพชีวิต ความเป็นอยู่ของครอบครัวชนชั้นกลางในสังคมเมือง ที่ดูเหมือนจะเรียบง่าย แต่ในความสัมพันธ์ที่ดูจะปกติดีนั้นเอง มีความผิดปกติที่ซ่อนอยู่ในสมาชิกแต่ละคนในครอบครัว โดยที่ทุกคนพยายามจะมองข้าม เพียงเพราะขาดการสื่อสาร ทำให้ขาดความเข้าใจกันและกัน

ละครเรื่องนี้จัดแสดงที่โรงละครกรุงเทพ ฉากและการแต่งกายมีลักษณะเหมือนจริงกล่าวคือ เหตุการณ์ทั้งหมดเกิดขึ้นบ้านหลังหนึ่ง ภาพรวมของฉากดูเรียบ ง่าย ส่วนการแต่งกายก็เป็นลักษณะเหมือนจริงเช่นเดียวกัน รวมถึงตัวทารกที่แสดงโดยวสันต์ อุตมโยธิน ซึ่งทำให้ท่าทาง และการแต่งกายเป็นทารกแบบเหมือนจริงกลายเป็นผิดจากความเป็นจริง เรื่องราวเริ่มต้นด้วยการให้แม่เป็นผู้เล่ากิจวัตรประจำวันโดยพูดกับคนดูโดยตรง และเริ่มเข้าสู่เรื่องราว โดยตัวละครแต่ละตัวจะสลับพูดกับคนดูในลักษณะเล่าเรื่องเป็นครั้งคราว

---

* อ่านเรื่องย่อในภาคผนวก

รูปที่ 29 และรูปที่ 30 ภาพจากการแสดงละครเรื่อง “ทารกจกเปรต”

เรื่องราวในละครเพื่อการละครที่ต้องการกระตุ้นเร้าให้คนดูไหวรู้สึกถึงความเป็นมนุษย์ ความสัมพันธ์ที่มีระหว่างกันมากกว่าการพูดถึงประเด็นทางสังคมเช่นที่กล่าวข้างต้นที่สิ่งที่ต้องการนำเสนอเป็นชีวิตของคนธรรมดา ครอบครัวธรรมดาที่อยู่ในสังคม

นอกจากชีวิตที่เป็นธรรมดาแล้ว งานละครที่พบยังมีลักษณะของความสัมพันธ์ที่แตกต่างจากความปกติธรรมดา เช่น ความสัมพันธ์ของกลุ่มรักร่วมเพศ จาก***ดอกไม้การบันเทิง*** “งานส่วนใหญ่ของกั๊กจะทำเรื่องของความสัมพันธ์ในละคร กั๊กจะไม่พูดประเด็นที่มันใหญ่มาก เพราะเราไม่เข้าใจ พื้นฐานอยู่ตรงที่ว่าอะไรจะเกิดคงต้องเกิดที่ตัวเราก่อน เราจะปรับจะแก้ยังไงมันก็ต้องเริ่มที่ตัวเรา ละครเราเลยเริ่มจากความสัมพันธ์จากจุดที่เรามี มันเลยมีอารมณ์ที่เทียบเคียงกับคนดูได้บางจุด...คนชอบก็จะซ๊อบ ชอบ คนไม่ชอบก็จะไม่ชอบเลย บอกว่าเราทำละครเกย์ทำไม ทำแต่กลุ่มตัวเอง แต่เราไม่ได้เรียกร้องความเป็นเกย์ไง แค่พูดถึงความเป็นมนุษย์...ปกติส่วนใหญ่งานที่มีเกย์ ๆ แบบนี้ก็จะเป็นละครตลก ไม่เป็นมนุษย์ เป็นสไตล์ของการเอาคนแบบนี้มาเป็นสีสันของเรื่อง แต่เราอยากทำให้มันเป็นตัวเอก มันเป็นชีวิต” (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2546) เช่น “When a man love a man” เรื่องของต้น โจ และริว....

รูปที่ 31 ภาพจากโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง “When a man love a man”

เขาทั้งคู่อาศัยอยู่ในบ้านหลังเดียวกัน
ใคร ๆ ก็มองว่าเขาเป็นคู่ขา
จนวันหนึ่ง
ถ้าเพียงเขาจะบอกก่อนหน้านี้สักคำว่าจะไป
อะไร ๆ ที่เลวร้ายก็จะไม่เกิดขึ้น
เพราะต่างฝ่ายต่างคิดว่าทุกอย่างคงคลี่คลายไปในทางที่ดีได้
ดังที่ตนคาดหวัง
ความสัมพันธ์ที่หักสะบั้นลงนั้น มันเจ็บปวดกับทุกฝ่าย
หากแต่ลึกลงไปกว่านั้นกลับพบว่า
ในความเจ็บปวดเราได้เรียนรู้ ความสุข ความปราโมทย์ เคียงคู่กันอยู่
บางเวลาเราคงเหมือนต้น
บางเวลาเราเป็นโจ
และบางเวลาเราคือริว
แล้วเราจะไปหวังอะไรกับผู้อื่น
“เราอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม แต่ทว่ากำลังเหงาลงทุกที”

(จากแผ่นพับประชาสัมพันธ์ละครเวทีเรื่อง “When a man love a man”, ***ดอกไม้การบันเทิง***)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

และด้วยภาพของกลุ่มชายรักร่วมเพศที่มักถูกสร้างให้เป็นตัวละครตลกที่คอยสร้างสีสันให้กับเรื่องราวในละครเรื่องอื่นในความคิดของวรรณศักดิ์ ทำให้ “when a man love a man” มีความเป็นชีวิตจริงมากกว่าจึงนำเสนอในแนวดรามา ซึ่งอยู่ในกลุ่มของการแสดงแนวอัตถนิยม “ตั้งใจจะเขียนออกมาในแนวหนังฝรั่งเศส คือไม่ต้องพูดอะไรมาก เงียบ ๆ ดรามาอารมณ์ ร้องไห้ เขวี้ยงของ” (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2546) ก่อนหน้า “When a man love a man” วรรณศักดิ์ได้รับการยอมรับเป็นอย่างดีจากการแสดงในรูปแบบของการแสดงเดี่ยวโดยเริ่มเรื่องแรกในปี 2539 ในละครเรื่อง “คืนที่คีนูรีฟจูบฉัน” ตามมาด้วย “This is my life I love you” “ไฉไลไปรบ” “ขอขันที” ซึ่งแนวคิดในการนำเสนอก็ยังคงมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับกลุ่มชายไม่จริง หญิงไม่แท้อยู่นั่นเอง ด้วยเรื่องราวที่นำมาเสนอ และผู้แสดงซึ่งส่วนใหญ่วรรณศักดิ์จะเป็นผู้แสดงนำเอง ทำให้คนมองว่าเป็นละครเพื่อกลุ่มเกย์ “ก็ได้รับการยอมรับว่าเป็นกลุ่มเกย์มาดู ซึ่งจริง ๆ แล้วงานของกั๊กก็มีคนดูทั้งชายและหญิง” ซึ่งการเลือกเรื่องที่มาเล่น “จะเกิดจากตัวเอง แล้วก็จากที่รู้สึกนี้มันเกิดจากภาวะอะไร ตรงนี้เราอาจจะเอาประเด็นสังคมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย แต่เราจะไม่พูดวงใหญ่ อย่างคนทะเลาะกัน เราก็มาดูว่าอะไรบ้างที่ทำให้คนทะเลาะกัน ทีนี้ก็อยู่ที่คนดูแล้ว บางคนก็รู้สึกว่าเราจำลองโลกให้เค้า ก็คิดว่ามันดี”

อาจกล่าวได้ว่าความมุ่งหวังของคนทำละครลักษณะนี้ ไม่ได้อยู่ที่ความเปลี่ยนแปลงที่ยิ่งใหญ่ในสังคม แต่อยู่ที่ความตระหนักถึงความมีตัวตนอยู่จริงของตัวเอง และคนรอบ ๆ ตัว ทั้งในมุมที่เหมือนและไม่เหมือนเรา และในมุมที่ไม่เคยเห็น “ละครมันทำหน้าที่สื่อสารกับคนดู โดยที่ตัวเองก็ไม่ได้หวังว่ามันจะทำหน้าที่เปลี่ยนแปลงสังคมอะไร คนมาดูละครเรื่องหนึ่งมันก็ไม่ใช่ว่าออกไปแล้วพฤติกรรมจะเปลี่ยน ไม่ได้ต้องการนำเสนอว่าจงทำดี แต่จะพยายามให้มันย้อนกลับมาหาคนดูให้ได้ว่าเสี้ยวหนึ่งของชีวิตคุณเป็นอย่างนี้หรือเปล่า ซึ่งเวลาเราทำมันก็เหมือนกับว่าเรารู้จักตัวเองแล้ว ถ้าเทียบกับตัวละคร ตัวละครมันก็มีความเป็น Universal คนคนหนึ่งที่เหมือนเรา มันก็จะมีมุมหนึ่งที่กระทบใจเราอยู่แล้ว” (ปาจรีย์ ดียวดยิ่ง-โอมเพี้ยง, สัมภาษณ์, 7 ธันวาคม 2545)

“มันเหมือนเป็นการเตือนจำ...คุณอย่าลืมว่าคุณยังมีความสัมพันธ์กับคนอื่นอยู่นะวันนี้คุณลืมอะไรหรือเปล่า คุณรักเค้าหรือเปล่า แล้วก็ให้กำลังใจกับคนดู ให้รู้สึกว่าตัวเองมีค่า” (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า-ดอกไม้การบันเทิง, สัมภาษณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2546) และหากจะมีส่วนทำให้สังคมดีขึ้น จากจุด เล็ก ๆ จุดนี้จะทำให้สังคมเล็ก ๆ รอบ ๆ ตัวดีขึ้นเอง

2. ละครเพื่อศิลปะการแสดง

การสื่อสารละครเพื่อศิลปะการแสดง เป็นแนวคิดที่ให้ความสำคัญกับองค์ประกอบเรื่องวิธีการนำเสนอภาพที่ปรากฏบนเวทีละคร กล่าวคือละครประเภทนี้ให้น้ำหนักกับรูปแบบและเทคนิควิธีการในการนำเสนอมากกว่าเนื้อหา องค์ประกอบของเรื่อง ซึ่งอธิบายได้ด้วยทฤษฎีรูปแบบ (Form Theory) ซึ่งเบลล์ (Clive Bell, 1969 อ้างถึงในถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2546) ได้ให้ทัศนะไว้ว่าอารมณ์สุนทรียะ ไม่ใช่อารมณ์ชีวิตของมนุษย์ แต่เป็นอารมณ์ที่ถูกกระตุ้นได้โดยงานศิลปะเท่านั้น ดังนั้นรูปแบบของงานจึงต้องเป็นรูปแบบที่มีนัยสำคัญ (Significant Form) ซึ่งเบลล์คิดว่าจะต้องมีอยู่ในงานทัศนศิลป์ทุกประเภท ซึ่งรูปแบบที่มีนัยสำคัญนี้จะจะนำพาเราพ้นจากกิจกรรมของมนุษย์ไปสู่โลกแห่งความปิติทางสุนทรียะ เพราะในขณะที่เราสัมผัสกับศิลปะนั้นเราจะหยุดความสนใจในเชิงมนุษย์ เราจะถูกยกให้อยู่เหนือกระแสแห่งชีวิต เป็นคำอธิบายที่นิยามไม่ได้ว่าอารมณ์สุนทรียะคืออะไร นอกจากจะบอกให้รู้ว่าเป็นภาวะหนึ่งของจิตมนุษย์ ที่เป็นโลกแห่งความปลื้มปิติทางสุนทรียะ เป็นโลกที่อยู่เหนือกิจกรรมทั่วไปอันเป็นกระแสแห่งชีวิตปกติ ในขณะที่ Susanne K. Langer (อ้างถึงในถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, เรื่องเดียวกัน) มีความเห็นต่างตรงที่เห็นว่า อารมณ์สุนทรียะไม่ใช่อารมณ์วิเศษ แต่เป็นอารมณ์แห่งชีวิต หรืออารมณ์ของมนุษย์ทั่วไปนอกจากนี้ยังให้ความหมายของศิลปะว่าจะต้องแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของศิลปะกับทักษะทางกายภาพ หรือการสร้างงานศิลปะ และความสัมพันธ์ของศิลปะกับความรู้สึกและการแสดงออกโดยนิยามศิลปะว่า “ศิลปะคือการสร้างรูปแบบซึ่งเป็นสัญลักษณ์ความรู้สึกของมนุษย์”

หากจะพิจารณาจากกรอบความคิดเกี่ยวกับหน้าที่ของภาษาในละคร ก็นับได้ว่าละครเพื่อศิลปะการแสดงให้น้ำหนักกับหน้าที่ด้านความงามมากกว่าหน้าที่ด้านอื่น ๆ ซึ่งความงามดังกล่าวนี้เป็นเรื่องของวิธีการทางศิลปะด้านการแสดง ทั้งด้านศักยภาพของนักแสดงรวมถึงเทคนิคอื่น ๆ ทั้งนี้จากการเก็บข้อมูล ผู้วิจัยพบว่า คณะละครที่มีแนวคิดในการสร้างงานเพื่อพัฒนาศิลปะด้านการแสดงอย่างชัดเจนมี 3 คณะด้วยกัน คือ ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** *B-Floor* และ*Wow Company* ซึ่งรายละเอียดของลักษณะงานดังนี้

ศิลปไทยร่วมสมัย

ภัทราวดีเธียเตอร์ โดยภัทราวดี มีชูธนเป็นคณะละครคณะหนึ่งที่มุ่งพัฒนาด้านศักยภาพของนักแสดงเป็นเรื่องสำคัญ “ที่นี่เป็นสถาบันที่สร้างคน สร้างคนตั้งแต่วันแรกถึงวันสุดท้ายเป็นกิจกรรมหลัก และเป็นหน้าที่หลักของดิฉัน” (ภัทราวดี มีชูธน, สัมภาษณ์, 13 กุมภาพันธ์ 2546) จึงทำให้จินตทัศน์ในการสร้างงานละครของ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** สนับสนุนเป้าหมายหลักที่จะพัฒนาศักยภาพของคณะทำงานด้านศิลปะการแสดง การริเริ่มสร้างงานของ***ภัทราวดีเธียเตอร์***จะเกิดขึ้นทุกปี โดยพิจารณาจากกำลังเรื่องทุนทรัพย์เป็นเบื้องต้น นอกจากนี้ “เราจะดูจากว่าปีนี้บุคลากรเรามีอะไร คนเก่าเราจะให้ทำอะไร และให้คนใหม่ทำอะไร หรือในงานที่เราทำใหม่นี่เราจะเอาเด็กใหม่มาไว้ตรงไหน นี่เป็นวิธีการทำให้เด็กโต คือให้เค้ามาทำงาน แล้วก็ได้สตางค์ด้วย บางทีสอนใน class นี่เด็กไม่โตเท่าไหร่หรอก เพราะว่าในการซ้อมนี่เราซ้อมไปสอนไป เรื่องเทคนิคต่าง ๆ ก็จะบอกกันไป เพราะฉะนั้นก็เป็นการเติบโตที่เร็ว เป็นการเรียนลัด เด็ก ๆ ที่จบจากมหาวิทยาลัยแล้วก็ตามมักจะไม่เชี่ยวชาญ ปฏิบัติไม่ได้ ยังมีวิธีคิดแบบที่อยู่ในโลกปัจจุบันไม่เป็น แล้วก็เลี้ยงใครไม่ได้เลย แม้แต่ตัวเอง เราจึงมุ่งที่จะพัฒนาศักยภาพของเด็กเวลาจะสร้างงานก็จะดูว่าศักยภาพของเด็กคืออะไร แล้วก็จะมาสร้างที่มันจะพัฒนาเด็ก คือเป้าหมายเรานี่จะสร้างศิลปิน และจะต้องเป็นศิลปินแห่งชาติ”

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาในส่วนของแนวคิด การให้ความสำคัญกับองค์ประกอบของงานละคร ผู้วิจัยพบว่าในมุมของผู้สร้างกรณีของ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** มุ่งให้ความสำคัญกับเทคนิควิธีการนำเสนอมาก ดังจะเห็นได้จากข้อมูลในส่วนผลงานละครที่ผ่านมาของคณะ* ซึ่งเน้นย้ำถึงรูปแบบวิธีการที่นำเสนอ มากกว่าเนื้อหาของละคร ดังนี้

“สิงหไกรภพ” หรือ ”นิทานข้างวัด” ใช้สไตล์ละครเวทีสมัยใหม่ผสมการเยื้องย่างแบบไทยกับลีลาของ Modern Dance ดัดแปลงจากบทประพันธ์ สิงหไกรภพของสุนทรภู่ มาจัดทำเป็นละครเพลงร่วมสมัย ใช้บทกลอนของสุนทรภู่บางบรรทัดเป็นบทร้อง และบทเจรจา แต่งเติมใหม่บ้าง นำแสดงโดยมานพ มีจำรัส (นักแสดงในสังกัด) ร่วมกับนักแสดงรับเชิญ คุณเทียมแข กุญชรครูมืด (ประสาท ทองอร่าม) โดยมีคุณญาณี ตราโมท และชรัส เฟื่องอารมณ์ รับบทแทนในบางครั้ง กำกับการแสดงโดย ภัทราวดี มีชูธน ซึ่งช่วยร้องและพากษ์เป็นภาษาไทยและอังกฤษในการแสดงเพื่อให้ผู้ชมทุกคนเข้าใจและยังเป็นผู้เปิดเทปเสียงเพลงประกอบ เสียง Effect ซึ่งมีกว่า 40 คิว ประพันธ์เพลงโดยคุณเทวัญ ทรัพย์แสนยากร ใช้ทำนองเพลงไทยเดิมในโอกาสที่เหมาะสม

---

* ข้อมูลจาก website ของภัทราวดีเธียเตอร์ www.patravaditheatre.com

เช่น ทำนองม้าย่อง แต่งทำนองใหม่บ้าง ใช้เครื่องดนตรีไทยผสมกับดนตรีสากลเช่น กีตาร์ไฟฟ้า มาใช้กับตัวละครเช่นคงคาประลัยซึ่งเป็นวัยรุ่นอารมณ์รุนแรง ผสมผสานกับดนตรีสด ซึ่งมีระนาด และกลอง

รูปที่ 32 ภาพจากการแสดงเรื่อง “สิงหไกรภพ”

ความสำเร็จของละครเรื่องนี้***ภัทราวดีเธียเตอร์***ประเมินว่าเป็นเพราะการสร้างงานที่สอดคล้องกับความถนัดของนักแสดง ความพิถีพิถันระเบียบวินัย และการฝึกซ้อมอย่างเข้มงวด นักแสดงถูกฝึกให้มีพลังและจริงจังกับงาน การดำเนินเรื่องที่กระฉับกระเฉงรวดเร็ว สอดแทรก ลีลาหลากหลายน่าสนใจสวยงามน่าประทับใจ การขับร้องและการพูดมีน้อยมาก เพราะนักแสดงเพิ่งเริ่มหัด “สิงหไกรภพ” ได้รับความนิยมและได้รับเลือกเป็นตัวแทนประเทศไทยในงานมหกรรมละครอาเซียนในปีต่อมา และแสดงหน้าพระที่นั่งถวายสมเด็จพระพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณีวัฒนา ณ วังบางขุนพรหม แสดงในงาน World Tech โคราช และโรงละครอื่น ๆ รวมทั้งสิ้น79 รอบ

“ร๊อกโอเปร่า อิเหนา-จรกา” ถูกดัดแปลงเป็นละครเพลงร่วมสมัยจากบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 โดยนำคำกลอนตัดตอนมาเป็นบทร้องและบทเจรจาตามความเหมาะสม ภัทราวดี มีชูธน และมานพ มีจำรัสเดินทางไปศึกษาที่สถาบัน STSI เมือง Surakata อินโดนีเซีย เพื่อนำศิลปะชวาและบาหลีมาประดิษฐ์ใช้ให้สอดคล้องกับการแสดง อาจารย์บรู๊ซ แกสตันเป็นผู้ประพันธ์เพลงใช้เครื่องดนตรีกลองแขก ปี่ชวา และเครื่องดนตรีไทยผสมกับเครื่องดนตรีสากล แสดงสดตามความเหมาะสม เช่น อิเหนาซึ่งเป็นหนุ่มวัยรุ่นใช้จังหวะดนตรีRock เป็นครั้งแรกที่โรงละครติดตั้งสลิงเพื่อให้นางฟ้าเหาะมาถวายกริชแก่ท้าวกุเรปันตอนกำเนิดอิเหนา และทดลองใช้เงาของผู้แสดงและหนังตะลุงในการเชื่อมฉาก

รูปที่ 33 ภาพจากการแสดง"ร๊อกโอเปร่า อิเหนา-จรกา"

อนุวัฒน์ นาคศรีสุข จาก Charm Centre เป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายโดยใช้แบบของชวา บาหลีเป็นแนวคิด รักพงศ์ ทิฆัมพรอนันต์ นักแสดงซึ่งโรงละครให้ทุนไปเรียนการออกแบบฉาก และเครื่องแต่งกายที่อังกฤษเป็นผู้สร้างเครื่องประดับ ลายผ้า และหมวก การแสดงครั้งนี้ สมเด็จพระพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณีวัฒนา เสด็จเป็นการส่วนพระองค์ชมการแสดง และยังได้มอบเงินบำรุงให้โรงละครอีกจำนวนหนึ่ง

"เงาะป่า" ดัดแปลงเป็นละครเพลงร่วมสมัยจากบทพระราชนิพนธ์เงาะป่า ของรัชกาลที่ 5 เป็นเรื่องเล่าจากเงาะเผ่าซาไก ซึ่งมีผู้ถวายให้มาชุบเลี้ยงในวัง เมื่อครั้งเสด็จประพาสภาคใต้ นำแสดงโดย เม ภัทรวรินทร์ เป็นลำหับ มานพ มีจำรัส เป็นซมพลา อัษฎาวุธ เหลืองสุนทร เป็นฮเนา จุดสำคัญของละครเรื่องนี้คือ การนำเพลงไทยเดิมซึ่งบรรจุใส่กับบทกลอนบางช่วงของพระราชนิพนธ์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 มาร้องในรูปแบบเดิมกับดนตรีร่วมสมัย สร้างสรรค์ โดย composer จากประเทศคานาดา นำท่าเต้นรำของเงาะเผ่าซาไก ซึ่งนักแสดง ผู้กำกับการแสดง และผู้ทำเพลงได้ไปศึกษาในพื้นที่ มาประดิษฐ์ใช้ในการเต้นรำ (modern dance) โดยผู้กำกับลีลาจากคานาดาเช่นกัน

รูปที่ 34 ภาพจากการแสดงเรื่อง"เงาะป่า"

ฉากที่ใช้เรียบง่ายมีภูเขาซึ่งสร้างขึ้นบริเวณบ่อน้ำ ออกแบบโดย Pam Johnson ชาวแคนาดา ต้นไม้ซึ่งขึ้นอยู่บนเวทีและรอบเวที ใช้เป็นที่ปีนป่ายของนักแสดง กระท่อมสร้างจากไม้ไผ่แบบเงาะเผ่าซาไก สุพจน์ ฉิมสุข นักออกแบบไทยซึ่งไปทำงานที่ฝรั่งเศสเป็นผู้ออกแบบและสร้างเครื่องแต่งกาย ตัดเย็บในฝรั่งเศสเนื่องจากผ้าบางชนิดเช่นผ้าหนังยืด ไม่สามารถหาได้ในเมืองไทย สร้างกางเกงคล้ายเตี่ยวให้มานพใส่แสดง กระโดดโลดเต้นอย่างไรก็ไม่โป๊ งานชิ้นเล็กๆแต่ต้องใช้ฝีมือในการตัดเย็บ ชุดนกของละครเรื่องนี้ทำจากขนนกสีชมพูและแดงตามคำบรรยายของบทพระราชนิพนธ์ก็ทำในฝรั่งเศส ส่วนชุดชาวบ้านใช้ผ้าดิบย้อมสีแดงเข้ม สุพจน์บินมาควบคุมการตัดเย็บที่กรุงเทพ

"ร่ายพระไตรปิฎก" การแสดงเดี่ยวโดย ภัทราวดี มีชูธน กำกับการแสดงโดยมานพ มีจำรัส ศิษย์รุ่นแรก ซึ่งได้พัฒนางานและการศึกษาจากนักเต้น เป็นนักแสดงและเป็นผู้กำกับการแสดง เรื่องนี้เป็นครั้งแรกที่ภัทราวดีได้นำคำสอนจากหนังสือพระไตรปิฎกฉบับประชาชนมาสร้างเป็นบทละครและการแสดงซึ่งใช้สมาธิและความชำนาญพิเศษ แบ่งออกเป็นสองฉาก ฉากแรกเป็นการแสดงประกอบลีลาเกี่ยวกับประสบการณ์การนั่งสมาธิ ซึ่งมีนิวรณ์ 5 คือกามะฉันทะ โทสะ ความเซื่องซึมง่วงนอน ความฟุ้งซ่าน ความลังเลสงสัย เป็นอุปสรรค ฉากที่สองเป็นการร่ายประกอบลีลาวินัยปิฎกมหาวิภังค์ เล่มที่1

รูปที่ 35 ภาพจากการแสดง"ร่ายพระไตรปิฎก"

"ก่องข้าวน้อย" นิทานพื้นบ้านของอีสานเป็นการสร้างสรรค์ร่วมกันระหว่าง คัสสุระ คัง จากญี่ปุ่น และ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** โดยใช้นักแสดงชาย 3 คน นักแสดงหญิง 4 คน จาก***ภัทราวดีเธียเตอร์*** นำเทคนิคใหม่ของญี่ปุ่นซึ่งกำลังเป็นที่กำลังได้รับความนิยมแพร่หลายในสากลเป็นลีลาและแนวคิด ละครเรื่องนี้ได้รับการต้อนรับมากมายถึงแม้ว่าคนดูจะไม่เข้าใจและไม่เคยเห็น แต่ก็เห็นเป็นของแปลกน่าสนใจ

รูปที่ 36 ภาพจากการแสดงเรื่อง"ก่องข้าวน้อย"

"โขน ตอน สหัสสเดชะ" การแสดงซึ่งเป็นคลาสสิกมาทดลองทำโดยการนำเสนอศิลปะโขน ร่วมกับนักแสดงของกรมศิลปากร ภัทราวดีดัดแปลงบท จากพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 2 ผสมผสานกับบทของกรมศิลปากร โดยมีครูมืด ประสาท ทองอร่ามเป็นผู้เรียบเรียงบทพากย์และบทร้อง นำแสดงโดย สมเจตน์ ภู่นา แสดงเป็นพระลักษณ์ เภตรา ศรีวรานนท์ แสดงเป็นท้าวสหัสสเดชะ พัชรา บัวทองเป็นนางมณโฑ พิเชษฐ์ กลั่นชื่นเป็น อินทรชิต จุลชาติ อรัญยะนาค เป็นทศกัณฑ์และกำกับลีลา คุณสินินาฏ โพธิเวช และคุณมยุรี อิศรเสนาร่วมแสดงเป็นนางระบำให้ความคึกครื้น ภัทราวดี มีชูธน กำกับการแสดง การแสดงครั้งนี้ใช้ลีลาของโขนตามแบบฉบับดั้งเดิมผสมผสานกับการเชิดหุ่นเงาเพื่อสร้างภาพตามจินตนาการของพระราชนิพนธ์

ซึ่งมิอาจแสดงได้บนเวที นักแสดงแสดงสลับกับการเชิดหุ่น หรือพร้อมกัน สร้างหุ่นเงาตามลักษณะภาพวาดจิตรกรรมฝาผนัง แต่เคลื่อนไหว คอแขน ร่ายรำได้สร้างด้วยกระดาษแข็งและพลาสติกแกะลายใส่สีสันด้วยกระดาษสีและเจลไฟ นักเชิดหุ่นจากญี่ปุ่น Mr. Zen-san เป็นผู้ร่วมประดิษฐ์คิดค้นเทคนิคต่าง ๆ ในการเชิดหุ่นเช่นการยิงศร ฝนตก ฟ้าผ่า สร้างสีสันให้แก่การแสดงอย่างมากมาย ฉากที่ใช้คือจอขาวธรรมดา ฉายสไลด์ เป็นเวียงวังหรือเป็นป่า ทำให้ได้รับความสนใจและได้รับเชิญร่วมโครงการพลังงานหารสองแสดงเพิ่มอีก 40 รอบในจังหวัดต่างๆทั้งสี่ภาค เรียกว่าโขนรวมพลังหารสอง

รูปที่ 37 ภาพจากการแสดงโขนตอน “สหัสสเดชะ”

การแสดงครั้งนี้ได้มีการปรับปรุงให้มีการประหยัดเพิ่มขึ้น คือ สร้างชุดละครใหม่ออกแบบโดยคม ขาวทอง ใช้ผ้าพื้นบ้านซึ่งมีลวดลายถักทอในเนื้อผ้า มาปักด้วยลูกปัดทอง ซึ่งสวยงามมากเมื่ออยู่ในไฟ มีราคาถูกกว่าการสร้างชุดละครแบบเดิมเกือบห้าเท่า และสามารถซักน้ำได้ ตัวละครบางตัวที่ไม่ใช่เจ้าใหญ่ เช่น ทหารยักษ์ ลิง มูลพลัม ไม่ใส่เสื้อ แต่ทาตัวด้วยแป้งเงิ้วสีต่าง ๆ ตามสีของตัวละคร นักร้อง นักพากย์ 5 คน และผู้ทำ Effect อีก 5 คน ถูกปรับเหลือเพียง2 คน คือ ภัทราวดี มีชูธน และกริช ชัยศิลป์บุญ ทั้งร้องทั้งพากย์ทั้งทำ Effect เป็นการใช้คนให้คุ้มตามนโยบายของพลังงานหารสอง ดวงไฟซึ่งเคยใช้ถึง 200 ดวงถูกปรับให้เหลือเพียง 25 ดวง ออกแบบโดยสุพัตรา เครือครองสุข

“ร่ายพระไตรปิฎก 2: ปฏิจจสมุปบาท” ได้แรงบันดาลใจจากหลักธรรมทางพุทธ

ศาสนา “ปฏิจจสมุปบาท” (ปะ-ติ-จะ-สะ-หมุบ-บาด) คือ อาการทั้งหลายที่เป็นสาเหตุแห่งการเกิดทุกข์ หากรู้และเข้าใจอาการเหล่านี้ก็จะสามารถดับทุกข์ได้ โดยการแสดงได้นำอาการต่าง ๆ มานำเสนอเป็นละครเวทีในรูปแบบของ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** ที่ผสมผสานความสามารถในการแสดงการเต้นรำ เข้ากับเทคนิคที่ทันสมัย

รูปที่ 38 และรูปที่ 39 ภาพจากการแสดง”ร่ายพระไตรปิฎก 2: ปฏิจจสมุปบาท”

จากที่กล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่าจินตทัศน์ในการสร้างละครของ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** ให้ความสำคัญกับเทคนิควิธีการนำเสนอมาก โดยพยายามที่จะหาวิธีการในการแสดงใหม่ ๆ ทั้งกับตัวละครและองค์ประกอบอื่น ๆ โดยพัฒนาศักยภาพด้านการแสดงให้กับนักแสดงไปพร้อม ๆ กันด้วย ทั้งนี้นอกจากเทคนิควิธีการที่จะแสดงออกมาให้เห็นจากภายนอกแล้วสิ่งที่จะช่วยส่งเสริมพัฒนาศักยภาพในการสร้างงานตามแนวคิดของภัทราวดี คือพลังจากภายใน ซึ่งจะส่งให้เกิดพลังในการแสดง และจะสร้างความสนุกให้ละคร เพราะละครที่สนุกเกิดจากพลังจากการแสดงของนักแสดง “เวลาเราเป็นผู้เล่นเราต้องให้ Energy ให้สมาธิ ให้สิ่งที่ดีที่สุด อย่างที่เค้าบอกว่าทำให้สุด ๆ รำให้สุดมือ ร้องให้สุดเสียง ให้กับทั้งคนดู และให้กับนักแสดงด้วยกัน เราต้องให้ลมหายใจที่สุด ๆ และมันจะสร้างให้เกิดพลัง แล้วจะเกิดความปิติ” ซึ่งต้องเกิดจากการพัฒนาจิตใจเป็นเบื้องต้น เช่น งานละครเรื่อง ร่ายพระไตรปิฎก “เป็นอุบายที่จะเอาการละครมาอยู่กับพระ กับธรรมมะ เพื่อจะเอาเด็กเข้าไปอยู่กับธรรมะ ไปกล่อมเกลา การจะส่งเด็กไปวัดเฉย ๆ นี่มันไม่ไปหรอก แต่พอให้เข้าไปทำงานเค้าก็จะได้สัมผัส แล้วพอเห็นว่าเป็นประโยชน์เราก็เอามาทำละครกัน แล้วพอทำไปทำมาเค้าก็จะได้เอาไปใช้ในชีวิตประจำวันโดยไม่รู้ตัว....อย่างน้อยก็ทำให้เค้าได้ไปสัมผัสกับความสงบบ้าง เพราะการเป็นศิลปินนี่จิตใจเราค่อนข้างจะฟุ้งซ่าน รุนแรง และก้าวร้าว อันนี่เป็น Nature ของศิลปินที่ถ้าไม่เป็นมักทำงานไม่ได้หรอก การมี Nature แบบนี้มันต้องสงบ เราต้องมีบางอย่างที่ทำให้เรารู้จักคิด ความก้าวร้าวมันก็ลดลง แล้วก็มีสติมากขึ้น แล้วการที่เป็นอย่างนี้มันจะทำให้

จินตนาการมันสูงส่ง แล้วงานที่มันออกไปมันจะละเมียดละไม” (ภัทราวดี มีชูธน, สัมภาษณ์, 13 กุมภาพันธ์ 2546)

ในส่วนของเรื่องราวที่นำมาแสดงนั้น จะเห็นได้ว่าทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นของผลงานของ***ภัทราวดีเธียเตอร์***จะนำมาจากวรรณกรรม นิทานพื้นบ้านของไทย หรือหลักคำสอนทางศาสนาซึ่งเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้อง ใกล้ชิดกับสังคมไทย ทั้งนี้มาจากความมุ่งหวังของผู้อำนวยการคณะในการที่จะใช้ศิลปะการแสดงเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมแบบไทย ๆ ด้วยประการหนึ่ง ทั้งนี้ เรื่องราวที่นำมาสร้าง แม้ว่าจะเป็นเรื่องที่คุ้นเคย แต่ก็ถูกนำมาเปลี่ยนแปลงวิธีการนำเสนอให้มีลักษณะเป็นสากลมากขึ้น และมีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดในการสื่อสารการแสดง ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย เทคนิควิธีการในการนำเสนอให้แปลกใหม่ เช่น การนำสลิงมาใช้บนเวทีละคร การส่งบุคลากร คณะทำงานที่เกี่ยวข้องในฝ่ายต่าง ๆ ไปศึกษาเพิ่มเติมในด้านนั้น ๆ เพื่อ พัฒนาศักยภาพในการสร้างสรรค์งานให้ดียิ่งขึ้น อย่างไรก็ดี ***ภัทราวดีเธียร์เตอร์***ได้เคยผลิตผลงานที่นำมาจากบทประพันธ์ของต่างประเทศด้วย คือการแสดงเรื่อง “แม่เสียงหวานกบาลเหน่ง” ซึ่งเป็นบทละครที่แปลมาจาก “The Bald Soprano” ของ Eugene Ionesco นับเป็นครั้งแรกและครั้งเดียวที่***ภัทราวดีเธียเตอร์***สร้างการแสดงโดยใช้บทประพันธ์จากต่างประเทศ ซึ่งปรากฏว่าคนดูไม่นิยม ประการหนึ่งเนื่องมาจากบทละครเรื่องนี้เป็นบทละครประเภท Absurd คนไทยไม่เข้าใจ “เพราะวิถีชีวิตเราต่างกับฝรั่ง และบทละครแปลแบบตรงตัว ไม่ได้ตีความเปรียบเทียบ นักแสดงยังไม่เข้าใจเรื่องราว ผู้กำกับเองก็เป็นมือใหม่เพิ่งเรียนจบมา นักแสดงก็แสดงไปตามบทที่ ๆ ที่ไม่เข้าใจ” (http://www.patravaditheatre.com, 13 มีนาคม 2546)

ศิลปะการสื่อสารผ่านภาษากายและละครแนวทดลอง

คณะละครที่มีจินตทัศน์ในการสร้างละครที่เน้นรูปแบบในการแสดงนั้น ยังนอกเหนือจาก***ภัทราวดีเธียเตอร์***อีก 2-3 คณะด้วยกัน กล่าวคือ *B-Floor Wow Company* และบางงานในชื่อของ***พระจันทร์เสี้ยว*** ซึ่งเมื่อพิจารณาจากสมาชิกภายในคณะ และคณะทำงานจะพบว่าใน 3 คณะนี้เป็นสมาชิกกลุ่มเดียวกันที่หมุนเวียนสร้างงานในชื่อต่าง ๆ ตามผู้กำกับของงานนั้น ๆ ซึ่งเป็นผู้อำนวยการ หรือสมาชิกในแต่ละกลุ่มนั่นเอง เช่นธีระวัฒน์ มุลวิไล ผู้อำนวยการคณะ *B-Floor* จารุนันท์ พันธชาติ ผู้อำนวยการคณะ *Wow Company* และสินีนาฏ เกษประไพ สมาชิกประสานงาน***พระจันทร์เสี้ยวการละคร*** ที่จากการเก็บข้อมูลผู้วิจัยพบว่าจะมีการร่วมกันสร้างงานอยู่เสมอ โดยใช้คณะทำงานกลุ่มเดียวกัน* งานละครที่กล่าวถึงนี้จะใช้วิธีการแสดงที่เรียกว่า

---

* รายละเอียดในภาคผนวก

Physical Theatre หรือละครที่เน้นการแสดงด้วยร่างกายหรือสรีระเป็นหลักในการนำเสนอ และเสริมด้วยลักษณะของบรรยากาศ สีสันของแสง เสียง ในการบอกเล่าเรื่องราว ซึ่งอาจทำให้ลักษณะที่ปรากฏบนเวทีซึ่งสะท้อนอารมณ์ ความรู้สึกภายในของตัวละครแทนคำพูดนั้นมีรูปลักษณ์ภายนอกผิดเพี้ยนไปจากความจริง หรือเรียกว่าเป็นลักษณะการแสดงแบบเอ็กซเปรสชั่นนิสม์ หรืออาจกล่าวได้ว่า ละครเพื่อศิลปะการแสดง (Performance Art) ในรูปแบบนี้เป็นกิจกรรมการแสดงที่ขบฏต่อละครแบบดั้งเดิม เป็นกิจกรรมที่เป็นปรปักษ์กับงานละครทั้งหลาย เป็นกิจกรรมที่ทำลายรูปร่าง และภาพของละครแบบเก่า รวมทั้งปฏิเสธภาพลวงทั้งปวง เป็นกิจกรรมที่นำเสนอไม่ได้เป็นตัวแทนของสิ่งใด ดังนั้นจึงมีวิธีการสร้างตัวตนโดยการบอกเล่าเรื่องราวที่ไม่ต่อเนื่อง และองค์ประกอบที่แยกเป็น ส่วน ๆ (Josette Fe'ral, 1982 อ้างถึงใน พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, 2543)

จินตทัศน์ในการสร้างงานของคณะละคร ***B-Floor*** มุ่งหวังที่จะทำคณะละครที่แสดงความเป็นศิลปะมาก ๆ โดยนำวิธีการที่เรียกว่า Physical Theatre มาใช้ในการแสดง ดังนั้นด้วยวิธีการนำเสนอที่ต้องการส่งเสริมการใช้จินตนาการและการตีความของผู้ชม ในการแสดงจึงไม่มี หรือมีการสื่อสารด้วยบทพูดน้อยที่สุด ซึ่ง"มันจะแตกต่างกันเลยกับละครที่พูดที่เน้นการพูดเพื่อสื่อสาร ซึ่งเราจะใช้ทุกอย่างที่ไม่ต้องพูด" (ธีระวัฒน์ มุลวิไล, สัมภาษณ์, 3 ธันวาคม 2545) ด้วยภาษาร่างกายที่เป็นสากล ดังนั้นเรื่องราวที่นำมาเสนอจะเป็นประเด็นที่อยู่ในบริบทสากล ไม่ใช่ปัญหาสังคมที่เกิดขึ้นตรง ๆ กับสังคมไทยเพียงอย่างเดียวด้วย เช่น

"เมื่อฮิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป" (Well, Hitler stole my pink piggy doll) เป็นงานที่ผู้กำกับ คือ ธีระวัฒน์ มุลวิไล ได้แรงบันดาลใจมาจากลีลา รูปแบบการแสดงหนังของชาลี แชปปลิ้น (จารุนันท์ พันธชาติ, Wow Company, สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2546) โดยเฉพาะเรื่อง "Modern time" ที่บอกเล่าเรื่องราวของชายคนหนึ่งที่พยายามจะเข้าไปอยู่ในระบบการทำงานในช่วงการปฏิวัติอุตสาหกรรมแต่ไม่ประสบความสำเร็จ จากแรงบันดาลใจจากรูปแบบการนำเสนอในหนังเรื่องดังกล่าว ทำให้ภาพการนำเสนอบนเวทีในเรื่องนี้เป็นเหมือนหนังขาวดำ กล่าวคือให้นักแสดงแต่งกายด้วยสีขาว-ดำ คือ ตัวเอก 2 คนใช้เสื้อผ้าสีขาว และตัวประกอบอื่น ๆ ใส่สีดำ การเล่าเรื่องใช้อากัปกิริยาการเคลื่อนไหว การเต้นรำ ผสานกับแสงสีที่จัดวางไว้อย่างมีความหมายในการสื่ออารมณ์ พร้อมกับดนตรีในแบบอาร์ต ไม่ใช่แค่ดนตรีประกอบเฉย ๆ แต่ดำเนินเรื่องโดยใช้เสียงต่าง ๆ ในการตอบสนองการสื่อนัยให้สอดคล้องไปกับเนื้อเรื่อง (Pattara Danutra, Bangkok Post, 14 March 2001) ซึ่งละครเรื่องนี้ได้รับการกล่าวถึงในหนังสือพิมพ์มติชนวันที่ 15 มีนาคม 2544 ว่าเป็น "ละครค่อนข้างดูยาก และเครียด แต่มีความเป็นละครที่ให้คนดูมี

ส่วนร่วมในการกระโดดเข้าไปดึง หรือตีความแก่นแกนหัวใจของเรื่องออกมาให้ได้ ซึ่งการดูเพียงรอบเดียวไม่น่าจะพอ”

รูปที่ 40 และรูปที่ 41 ภาพจากการแสดงเรื่อง “เมื่อฮิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป”

“เมดูซ่า...ชีวิตที่ไม่มีงู” (Medusa-Life without snake) เป็นงานที่ ***B-Floor*** ได้หยิบเอาลักษณะของตัวละครในเทพนิยายกรีกมาเป็นสื่อ เพื่อนำเสนอความไม่เที่ยงแท้ และความเชื่อในการเกิดใหม่เพื่อชดใช้กรรม เป็นเรื่องของหญิงชราที่ภาคภูมิใจอยู่กับงูที่อยู่บนศีรษะ เนื่องจากสิ่งนี้เป็นสิ่งที่แสดงถึงความมีอำนาจของเธอ แต่แล้ววันหนึ่งงูเหล่านั้นหายไป ความยิ่งใหญ่ที่เคยมีเหลือเพียงแค่ความเจ็บปวด เธอจึงจบชีวิตลงด้วยคมดาบ เป็นการตีความเทพนิยายกรีกใหม่โดยนำงูบนศีรษะของเมดูซ่ามาสื่อถึงความมีอำนาจ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสูญเสีย และความเปลี่ยนแปลง

รูปที่ 42 ภาพจากการแสดงเรื่อง”เมดูซ่า...ชีวิตที่ไม่มีงู”

ละครเรื่องนี้ใช้นักแสดง 2 คน เน้นการใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย ผสมผสานการเต้นรำ และการต่อสู้ของภาคเหนือ คือ ตบมะผาบ ฟ้อนเจิง และฟ้อนดาบ นอกจากนี้ยังได้มีการใช้ละครใบ้ร่วมแสดงความรู้สึกสื่อสารกับผู้ชมแทนคำพูด ตลอดเวลา 45 นาทีของการแสดงผู้ชมจะไม่ได้เห็นความตระการตาของฉากและเสื้อผ้า แต่จะได้สัมผัสกับศิลปะการเคลื่อนไหวของร่างกายที่ตัวละครให้แทนเสียงสนทนา รวมถึงแสงไฟ และเสียงดนตรีในการดำเนินเรื่อง (หนังสือพิมพ์เดลินิวส์ , 21 ตุลาคม 2544) ก่อนหน้าที่จะมาแสดงในประเทศไทยที่หอประชุมเล็ก ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในปี 2544 ละครเรื่องนี้ได้ไปแสดงในงานเทศกาลละครนานาชาติ Edinburgh Fringe Festival 2001 ประเทศสก็อตแลนด์ และงานเทศกาลละครนานาชาติในประเทศอิยิปต์ด้วย

เรื่องราว เนื้อหาที่ถูกนำมาแสดงในละครรูปแบบ Physical Theatre นี้มักจะสร้างเรื่องขึ้นมาใหม่ หรือตีความเรื่องราวที่มีอยู่เดิมขึ้นมาใหม่ ซึ่งวิธีการแต่งเรื่อง หรือกำหนดแนวทางของเรื่องขึ้นมาใหม่ของคณะละครแนวนี้โดยส่วนมากมักจะกำหนดเพียงโครงเรื่องไว้เท่านั้น องค์ประกอบต่าง ๆ ทั้งเนื้อหา และรูปแบบ ลีลาในการแสดง รวมไปถึงนักแสดง จะตามมาหลังจากที่ได้มีการเริ่มซ้อม “ช่วงซ้อมเป็นช่วงสำคัญ เพราะสมมุติว่าผมตั้งโจทย์เอาไว้อันหนึ่ง ผมอาจจะออกแบบไว้ได้ วางบล็อกกิ้งเอาไว้ได้ คิด เขียนไว้ก่อนได้ แต่สุดท้ายผมไม่รู้ว่ามันจะเป็นอะไรถ้าไม่ได้ซ้อมจริง ๆ คือเมื่อมีโจทย์อยู่ก็เอานักแสดงช่วยว่ามันจะเกิดขึ้นได้อย่างไร ในตอนแรกผมกำหนดโจทย์มา เช่น แค่การเดินเฉย ๆ เราจะเดินอย่างไร ก็ให้นักแสดงลองมาทำดู และก็ให้อีกกลุ่มหนึ่งดูว่ารู้สึกอย่างไร “ (ธีระวัฒน์ มุลวิไล, 2544) ส่วนในเรื่องของผู้แสดงนั้น เนื่องจากเป็นละครที่เรียกได้ว่านำเสนอแนวคิด แบบที่ไม่เน้นเรื่องราว ดังนั้นจึงไม่ได้มีตัวละครที่ชัดเจน ”มันเริ่มมาจากคิดว่าอยากทำก่อน อยากทำแบบนี้ แล้วเรามีคนแค่นี้ทำอย่างไรได้บ้าง แล้วก็เป็นระบบแพ้คัดออก คือไม่ว่าง ไม่ไหวก็ออกไป ค่อย ๆ มาดูภาพจากการซ้อม ได้ภาพฉากนี้ ฉากนี้ แล้วสมมติว่าอีก 2 เดือนจะเล่น จะต้องเอาทั้งหมดมาตัดต่อ ดูว่าฉากนี้ต้องเป็นภาพนี้ มาเรียงตามประเด็นว่าเป็นอย่างที่ต้องการไหม” (จารุนันท์ พันธชาติ, B-Floor, สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2546)

ลักษณะสำคัญในการสร้างละครประเภทนี้จะเน้นรูปแบบการนำเสนอ มากกว่ารายละเอียดของเนื้อหาในละคร เช่นละครเรื่อง ”WOW“ (จารุนันท์ พันธชาติ, B-Floor, สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2546) งานเรื่องแรกของ ***Wow Company*** ในปี 2540 ที่เกิดขึ้นจากการเข้าร่วมอบรมการแสดงในเทคนิค View Point กับ Josh Fox นักละครชาวนิวยอร์กซึ่งเป็นผู้กำกับของเรื่อง โดยเนื้อหาในละครมาจากการพูดคุยระหว่างผู้กำกับ กับนักแสดง กล่าวคือ ผู้กำกับตั้งคำถาม

เกี่ยวกับการลาจาก แล้วเอาคำตอบของนักแสดงมาร้อยเรียงเป็นเรื่องราว “เป็นเรื่องที่ไม่มีตอนต้น ตอนจบ แต่จะแบ่งเป็นตอนที่... ตอนที่.... โดยเชื่อมโยงกันโดยมีผู้เล่าเรื่อง” เป็นต้น

กลุ่มเป้าหมายที่งานในลักษณะนี้ คาดว่าจะดูงานในเบื้องต้นนั้นคาดว่าน่าจะเป็นกลุ่มนักศึกษามาดู แต่เมื่อทำไปแล้วพบว่าไม่ได้เป็นดังที่คาดไว้เท่าที่ควร กลุ่มเป้าหมายที่มาดูส่วนใหญ่กลับกระจัดกระจาย ทั้งนักศึกษา กลุ่มคนทำงานทั่วไป รวมไปถึงวัยผู้ใหญ่ก็มี ชาวต่างประเทศ รวมถึงการไปจัดแสดงยังต่างประเทศด้วย แต่ที่เป็นแฟนประจำสม่ำเสมอก็คือคนในแวดวงการทำละครด้วยกันนั่นเอง แต่ทั้งหมดนี้พบว่าคนดูค่อนข้างน้อย “เรามองว่ามันเป็นละครทางเลือก มันยังไม่ pop ตอนนี้ แต่ต่อไปข้างหน้ามันอาจจะ pop เราคิดว่าพยายามที่จะทำให้คนไทยดู แต่ก็พบว่าคนไทยปฏิเสธ แต่ก็จะมีกลุ่มคนดูฝรั่งที่ O.K เราก็มองว่าละครเราน่าจะเป็นละครนักศึกษา แต่นักศึกษาก็ไม่มาดู หากลุ่มคนดูยากมาก ไม่รู้เหมือนกัน” (จารุนันท์ พันธชาติ, Wow Company, สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2546) ซึ่งปริมาณผู้ชมในแต่ละครั้ง แต่ละรอบที่จัดแสดงงานละครนั้น พบว่าจะไม่เกิน 40 คนต่อรอบ ซึ่งภาวะเช่นนี้ “มันก็เป็นปัญหาเหมือนกัน เพราะตอนแรกไม่คิดว่ามันจะยากเกินไปถ้าวัดจากตัวเองนะ แต่เมื่อผู้ชมมาเราจะเห็นว่ามันมีทั้ง 2 แบบเลย คือดูงานเรารู้เรื่อง กับไม่รู้เรื่องเลย ซึ่งก็ไม่เข้าใจว่าทำไมคน 2 กลุ่มนี้ถึงมีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง เราก็พยายามจะปรับ หลายครั้งที่เราพยายามจะใช้บทพูดเข้ามาเชื่อมโยงบ้าง....จำนวนผู้ชมควรจะมากขึ้น แต่มันก็ไม่มากขึ้น” (ธีระวัฒน์ มุลวิไล, B-Floor, สัมภาษณ์, 3 ธันวาคม 2545)

3. ละครเพื่อความบันเทิงใจ

จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารงานละครเพื่อความบันเทิงใจ วางอยู่บนพื้นฐานการมองการจัดแสดงละคร เป็นเหมือนการแสดงมหรสพอันเป็นลักษณะการแสดงที่อยู่กับสังคมไทยมาเป็นเวลานาน กล่าวคือ ดูละครเพื่อสร้างความรื่นรมย์กับชีวิต ลักษณะของละครประเภทนี้เป็นงานที่ต้องการเล่าเรื่องราวให้คนดูได้รับความบันเทิงเป็นเบื้องต้น

<u>รูปแบบ และแนวคิด</u>

จินตทัศน์ในงานประเภทนี้เป็นลักษณะเดียวกันกับงานของ***มณเฑียรทองเธียเตอร์***ที่กล่าวถึงข้างต้น ซึ่งคณะละครที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน และยังดำเนินงานตามแนวคิดดังกล่าวมาจนถึงปัจจุบันคือ *Dass* ทั้งนี้เป้าหมายของการก่อตั้งคณะก็เพื่อต้องการให้ความบันเทิงกับผู้ชมเป็นเบื้องต้น โดยในการทำละคร “จะต้องเน้นความสนุกสนาน เพราะว่าคน

เครียด แต่ว่าต้องไม่เป็นพิษเป็นภัยกับสังคม" (ศิริวรรณ ธีระปถัมป์, สัมภาษณ์) และเมื่อพิจารณาผลงานที่ผ่านมาของ ***Dass*** จะเห็นได้ว่าจะมีความหลากหลายในเรื่องประเด็นเนื้อหาในการนำเสนอ รูปแบบ ไปจนถึงกลุ่มเป้าหมาย กล่าวคือ

<u>ตาราง 5</u> ตารางแสดงผลงานของ *Dass* ตั้งแต่ปี 2529-2546

ชื่อละคร (ปี)	**รูปแบบ/แนวเรื่อง**	**ลักษณะเนื้อเรื่อง**
ไร่แสนสุข (2529 และ 2530)	ละครเพลง (โรแมนติซิสม์)	เรื่องวุ่น ๆ ของสัตว์ต่าง ๆ ทีอยู่ในไร่แสนสุข
อภินิหารแม่มดแฝด (2531)	ละครเพลง (โรแมนติซิสม์)	การผจญภัยของหวานใจกับเจ้าชาย เพื่อเข้าไปช่วยเด็ก ๆ ที่ถูกแม่มดฝาแฝดจับตัวไป
กับดัก (2533)	สืบสวน สอบสวน	การสืบสวนการฆาตรกรรมที่ไร้ร่องรอยภายในบ้านหลังหนึ่งในชนบทของอังกฤษ
มนต์เพลงขนมครก (2533)	ละครเพลง	ความรักระหว่างเจิน เจินกับเลอยศซึ่งเป็นคู่หมั้นกันตั้งแต่เด็กโดยที่ทั้งคู่ไม่รู้มาก่อน โดยมีขนมครกเป็นสื่อ
ร้ายเหลือเครือญาติ (2533)	สุขนาฏกรรม	เรื่องราวสนุกสนานล้อเลียนสังคมผู้ดี ที่จำเป็นต้องรับดาราสาวฮอลิวู้ดซึ่งเป็นน้องสาวของแม่บ้านมาเป็นสะใภ้
สโนไวท์และสิ่งแวดล้อม (2534)	ละครสำหรับเด็ก	
สุดสายปลายรุ้ง (2534)	ชีวิต	ความรักสามเส้าของนางแบบสาว กับแฟนหนุ่มช่างภาพที่แอบไปมีอะไรกับเพื่อนรัก
อลเวงเพลงนางฟ้า (2534)	ละครเพลง	เรื่องราวโรแมนติกคอเมดี้ของนางฟ้าที่อยากลงมาช่วยเหลือมนุษย์จึงได้พบกับนายตำรวจหนุ่มที่ปลอมตัวมาเป็นขอทานเพื่อจับคนร้าย
สัญญาณเลือดสัญญารัก (2534)	ฆาตกรรม	การสืบสวนคดี การวางแผนฆาตรกรรมอำพรางภรรยาของตัวเองของโทนี่ แวนดิช แล้วป้ายความผิดให้เพื่อนเก่า
ซินเดอเรลล่า (2534)	ละครเพลง	เทพนิยายซินเดอเรลล่า

ราชินีหิมะ (2534)	โรแมนติซิสม์	การผจญภัยของเดซี่เพื่อตามหาคนรักคือมิเชลที่ถูกราชินีหิมะจับตัวไป
ทึนทึก (2535)	คอเมดี	เรื่องวุ่น ๆ ของกลุ่มเพื่อนสาวโสดสนิทที่ร่วมกันขัดขวางความรักของปานดวงใจหนึ่งใน ก๊วนโสดที่กำลังตกหลุมรักชายที่พวกเธอคิดว่าไม่คู่ควร
ตะลุยเมืองตุ๊กตา (2535)	ละครเพลง (โรแมนติซิสม์)	การผจญภัยของมือปราบอวกาศแห่งดาวซร้อกที่เดินทางมาจับจอมโจรร้ายที่หนีมาบนโลกมนุษย์
จิ้งจอกลอกลาย (2535)	เทรจิดี	การแก่งแย่งชิงดีชิงเด่นของคนในตระกูลฮับบาร์ด จนที่สุดได้มาซึ่งอำนาจเงินทองที่ต้องการแต่กลับต้องสูญเสียสิ่งที่รักไปตลอดกาล
วัยอะเฟรด (2535)	คอเมดี	เรื่องราวของกลุ่มวัยรุ่นที่เกิดขึ้นที่รีสอร์ทบนเกาะกลางทะเลอันดามัน ที่ร่วมมือกันแกล้งเจ้าของรีสอร์ท จนตกใจตาย และสุดท้ายจึงได้รู้ว่าโดนตอบกลับอย่างเจ็บแสบ
ตะลุยเมืองตุ๊กตา (2536)		สร้างใหม่ครั้งที่ 2 โดยใช้ผู้แสดงชุดเดิม
ทู้ตซี่ (2536)	คอเมดี	อาจารย์สอนการแสดงผู้มีความยึดมั่นไม่สามารถหางานทำได้จึงปลอมเป็นหญิงไปคัดเลือกได้เป็นนักแสดง และเกิดเรื่องวุ่น ๆ เนื่องจากไปหลงรักสาว แต่พ่อของสาวเกิดมาหลงรักเขาในร่างผู้หญิงเสียอีก
แม่ยายไม่เคยยุ่ง (2536)	สุขนาฏกรรม	เรื่องของแม่ยายจอมยุ่งของลูกสาวแสนซื่อกับลูกเขยจอมเจ้าชู้ ที่ต่างไม่อยากให้แต่ละฝ่ายออกจากครอบครัวไป
ไร่แสนสุข (2536)		สร้างครั้งที่ 3 ใช้นักแสดงชุดใหม่
เธอชื่ออีฟ (2536)	ละครชีวิต	ดัดแปลงจากภาพยนตร์เรื่อง All about Eve การเปิดเผยเรื่องราวเลวร้ายในวงการมายา

ปาร์ตี้ปีจอ..อ๋อเหรอ (2537)	วาไรตี้สนุกสนาน	
สาวสติเสีย (2537)	ละครสนุกปนเศร้า แนวอิมเพรสชั่นนิส	เรื่องราวของเพื่อนสนิทตั้งแต่วัยเรียน 4 คนที่นัดกันไปบนยอดดอยเพื่อนำเถ้ากระดูกของเพื่อนอีกคนที่ตายไปโปรยตามที่ได้สัญญากันไว้ ที่นั่นทุกคนคุยกันเรื่องราวเก่า ๆ จนปริศนาความตายของเพื่อนเริ่มคลี่คลาย
กระชากฝันวันสยอง (2537)	ละครเวทีกึ่งคอนเสิร์ต	กลุ่มวัยรุ่นที่หลงเข้าไปในปราสาทร้าง และต้องต่อสู้กับปีศาจตัวแสบ และกับดักสารพัด
เชือกสังหาร (2537)	ฆาตรกรรมในรูปแบบจีนโบราณ	ดัดแปลงจากภาพยนตร์เรื่อง The Rope เรื่องของชายหนุ่ม 2 คนที่ก่อคดีฆ่าเพื่อนคนหนึ่งแล้วซ่อนไว้ จนกระทั่งมีผู้มาสืบสวน
บุษบาก๋ากั่น (2537)	คอเมดี	เรื่องราวของการแข่งขันกันของ 2 ค่ายเทปยักษ์ใหญ่ มัมมี่ กับเอสโอเอส ที่ส่งสาบสืบมาสอดแนมการถ่ายมิวสิควิดีโอของนักร้องชื่อดังจนได้พบว่าภาพนักร้องคนนั้นตรงข้ามกับที่เห็น
พินัยกรรมของหญิงวิกลจริต (2537)	ละครแสดงเดี่ยว/ชีวิต	เรื่องราวซับซ้อนของหญิงที่ทุกคนกล่าวหาว่าวิกลจริตที่ถูกขังอยู่ห้องใต้ดินของบ้าน และเรื่องราวก็เริ่มขึ้นในคืนที่มีงานเลี้ยงฉลองที่ศาลตัดสินให้เธอไม่ได้รับมรดก และวันนั้นความจริงก็เปิดเผยว่าเป็นแผนการร้ายของน้องสาวฝาแฝดของเธอเอง
สวัสดีปีหมู หนูหลุดแล้ว (2538)	วาไรตี้สนุกสนาน	
คืนสุดท้าย ชายโสด (2538)	คอเมดี	เรื่องของชายหนุ่มที่กำลังจะแต่งงานในวันรุ่งขึ้นจึงจัดงานฉลองคืนโสดคืนสุดท้าย และคืนนั้นทำให้เขาต้องเกิดความสับสนกับการตัดสินใจแต่งงานครั้งนี้มากขึ้นทุกที
คุณหมอคะแต่ว่า...มันไม่ใช่ (2538)	คอเมดี	เรื่องชวนปวดหัวของคุณหญิงแววววรรณผู้ร่ำรวย กับริรินดานักร้องลูกทุ่งอดีตคนใช้ซึ่งนัด

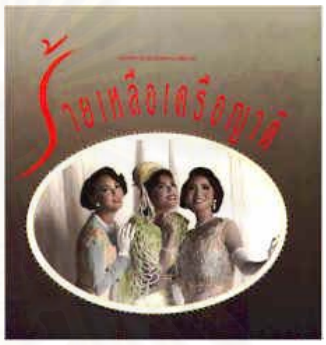
		มาผ่าตัดศัลยกรรมหน้าในวันเดียวกัน แต่เจ้ากรรมคุณหมดขี้เมาเกิดสลับหน้าคนทั้งสองขึ้น เรื่องราวยุ่ง ๆ จึงเกิด
ซินเดอริลล่า (2538)	ละครเพลง	เทพนิยายซินเดอเรลล่า
แมวจอมข่วน ข่วน ข่วน ข่วน (2539)	ละครหน้ากากในโครงการ Dass Mask and Puppet	เรื่องของแมวเกเรแห่งซอย 7 ที่ถูกแม่มดสาบให้หมดเขี้ยวเล็บ โดยมีเงื่อนไขให้ไปจับนกสีชมพูกลับมา ไม่อย่างนั้นจะต้องกลายเป็นแมวกระจอกตลอดชีวิต
ริษยา พยาบาท ฆาตกรรม (2539)	ชีวิต ฆาตกรรม	เรื่องของอดีตดาราสองพี่น้องกฤติกา กับประกายพรึกที่ประสบอุบัติเหตุ กฤติกากลายเป็นคนพิการ ประกายพรึกถูกกล่าวหาว่าเป็นคนทำ และกลายเป็นคนสติเลอะเลือน กฤติกาวางแผนนำน้องสาวไปโรงพยาบาลบ้าเธอพยายามขัดขวางและนำไปสู่การฆาตกรรม
สามสาวทราม ทราม (2539)	คอเมดี (ให้คนดูช่วยตัดสินว่าใครจะได้ไปสวรรค์และนรก)	เรื่องราวเกิดขึ้นบริเวณเขตรอยต่อระหว่างสวรรค์กับนรก วิญญาณของผู้หญิงสามคนที่ตายพร้อมกัน และต่างให้การกับลูกขุนถึงความเป็นมาและชีวิตตัวเอง
อภินิหารมังกรกายสิทธิ์สีรุ้ง (2539)	ละครหุ่น	การผจญภัยเพื่อช่วยเหลือโอรสของพระราชาและพระราชินีแห่งเมืองกระดาษสีที่ประชวนเป็นโรคประหลาดหัวเราะไม่หยุด
เพ้อ-คลั่ง (2539)	ชีวิต	ละคร2เรื่องซ้อนกันอยู่ในเรื่องเดียว เรื่องของหญิงสาวคนหนึ่งที่เฝ้ารอคนรักที่จากไป ชีวิตมีแต่คำถามว่าเขาจะเป็นอย่างไร และยังรักเธออยู่หรือเปล่า ในที่สุดเขาก็มา ละครเริ่มต้นแบบเดียวกัน แต่มีตอนจบต่างกันระหว่างเพ้อกับคลั่ง
จริง ๆ นะคะบุษยาไม่ได้โกหก (2539)	คอเมดี	เรื่องราวย้อนยุคสมัยปี2493ของบุษยาหญิงสาวสวยไฮโซที่มีหนุ่ม ๆ มาติดพันมากมายทั้งที่มีสามีอยู่แล้ว แต่เรื่องราวรุ่นวายเกิดขึ้นเพราะบุษยาชอบโกหกจนติดเป็นนิสัย

อมาดิอุส (2539)	ชีวิต	เรื่องราวชีวิตของโมสาร์ท และซาเลียรี่ที่เล่าผ่านสายตาของซาเลียรี่ที่รู้สึกขมขื่นใจที่ความสามารถของตัวเองไม่อาจสู้อัจริยะอย่างโมสาร์ทได้ ทั้งที่ในสายตาของเขาโมสาร์ทเป็นเพียงผู้ที่มีแต่ความอ่อนแอ ไร้สาระ
สาวิตรี (2539)	บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6	เรื่องราวของสาวิตรีที่ตัดสินใจเลือกสัตยวานเป็นคู่ครองแม้รู้ว่าเขาจะอายุสั้น แต่เมื่อเขาตายลงสาวิตรีได้ไปขอชีวิตสามีคืนโดยใช้อุบายอันแยบยล
โชว์โอ้โห อ้าหา อู้หู (2540)	วาไรตี้โชว์สนุกสนาน	
แอ๋ม (2540)	คอเมดี	เรื่องราวเสียดสีชีวิตครอบครัวยุคใหม่ที่เต็มไปด้วยความสับสนอลหม่านของการค้นหาตัวเอง
ฮิวโก้ผจญภัย ตอน รวมพลังบุกแดนแม่มด (2540)	ละครแนวอินเตอร์แอคทีฟ	
มือปราบอวกาศ ตอน ตะลุยสุสานฟาโรห์ (2540)	ละครเพลง	การผจญภัยในสมัย2680 ปีก่อนคริสตกาลของมือปราบอวกาศเพื่อรักษาสมบัติอันล้ำค่าของอิยิปต์
Double Double สามีจอมปลอม (2540)	โรแมนติก ทริลเลอร์	ริชาร์ดสามีของฟิลิปปาผู้เสียชีวิตก่อนวันเกิดอายุ 35 ปีซึ่งเป็นเวลาที่เขาจะไดรับมรดกพอดีฟิลิปปาจึงรับตัวดันแคนคนจรจัดข้างถนนมาให้ปลอมตัวเป็นสามีเพื่อให้ปรากฏตัวในงานวันเกิด แต่เธอได้ตกหลุมรักเขา
สัตว์กระป๋อง (2541)	ละครสำหรับเด็ก	เรื่องของนักวิทยาศาสตร์ที่คิดค้นวิธีอัดสัตว์เลี้ยงใส่กระป๋องเพื่อนำไปขายให้เด็ก ๆ โดยมีลูกสาจอมเกเร และอลิสาแฟนเจ้าของร้านขายของชำเป็นผู้สนับสนุน แต่แล้วลูกชายของอลิสาตกลงไปในกระป๋องเสียเอง
3คู่ซู้ทั้งนั้น (2541)	คอเมดี	เรื่องราวของชาย หญิง 3 คู่ที่แอบมีเล็กมีน้อยกันจน

		เกิดเรื่องราวอลเวง
ว่าที่...ศรีสะใภ้ (2541)	คอเมดี	เรื่องเดียวกันกับร้ายเหลือเครือญาติ สร้างสรรค์ใหม่ เปลี่ยนชื่อ และผู้แสดง
กุหลาบสีเลือด (2541)	Drama Thriller	ปริศนาฆาตกรรมของโรส ที่เล่าย้อนหลังชีวิตก่อนเสียชีวิตของเธอ ตอนที่อยู่ในบ้านเช่าหลังนี้กับเพื่ออีก 4 คน และเรื่องราวค่อย ๆ คลี่คลายในที่สุด
อลหม่านหลังบ้านทรายทอง (2542)	คอเมดี	ละครซ้อนละคร เรื่องราวว่นวายของทีมงานและนักแสดงเบื้องหลังละครเวทีเรื่องบ้านทรายทอง
นางพญางูขาว (2543)	ละครเพลง	ตำนานรักอมตะจีนโบราณ ของนางพญางู กับมนุษย์ที่จบลงด้วยความเศร้า
อลหม่านหลังบ้านทรายทอง (2543)		สร้างครั้งที่ 2 ใช้นักแสดงชุดเดิม
Art ศิลปะ..เหรอ (2543)	คอเมดี	รสนิยมในงานศิลปะ และมิตรภาพระหว่างเพื่อน 3 คน
พินัยกรรม..กำกวม (2543)	คอเมดี	เรื่องราวสนุกสนาน ซับซ้อนซ้อนเงื่อน เมื่อพินัยกรรมระบุว่าหลานสาวที่หายตัวไปต้องเป็นผู้มารับมรดก แต่กลับมีหญิงสาวมาอ้างว่าเป็นหลานถึง 5 คน
ทารกจกเปรต (2543)	คอเมดี	เรื่องราวของครอบครัวที่ดูเหมือนจะปกติสุขจนเมื่อมีทารกประหลาดปรากฏตัวขึ้น
อลหม่านหลังบ้านทรายทอง (2543)		สร้างครั้งที่ 3 ใช้นักแสดงชุดเดิม
จ๊ะจ๋า..หมาหรือเมีย (2544)	คอเมดี	ความสัมพันธ์ที่วุ่นวายของคนกับคน คนกับหมา และหมากับหมา
เหมาะท่าคว้าเหลว (2544)	ละครร้องแนวสนุกสนาน	เรื่องของความเจ้าชู้ของท่านเจ้าคุณที่มีกับสาวใช้ เป็นเหตุให้เกิดการเข้าใจผิดจนเกิดเรื่องพลิกล็อกขึ้น
ทึนทึก (2545)		สร้างครั้งที่ 2 เปลี่ยนนักแสดงใหม่

จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่า รูปแบบ และลักษณะของเนื้อหาของละครเวทีของ *Dass* อาจแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะกว้าง ๆ กล่าวคือ

1. ละครแนวคอเมดี เน้นความสนุกสนานซึ่งเป็นสัดส่วนของละครที่มีมากสุด และมักเป็นละครที่ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีจากผู้ชม เนื่องจากมีการนำบางเรื่องมาผลิตซ้ำอีก 2-3 ครั้ง เช่น ละครเรื่อง "ร้ายเหลือเครือญาติ" ในชื่อใหม่ว่า "ว่าที่ศรีสะใภ้" "สามสาวทราม ทราม" "อลหม่านหลังบ้านทรายทอง" และ "ทึนทึก" เป็นต้น

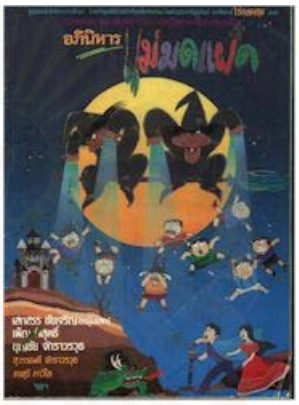


รูปที่ 43 ภาพจากละครเรื่อง "ร้ายเหลือเครือญาติ"

รูปที่ 44 ภาพจากละครเรื่อง "สามสาวทรามทราม" ในการจัดแสดงครั้งที่ 2

รูปที่ 45 ภาพจากละครเรื่อง "อลหม่านหลังบ้านทรายทอง"

2. ละครแนวโรแมนติซิสม์ และละครสำหรับครอบครัว ที่มีกลุ่มผู้ชมเป้าหมายเป็นผู้ชมที่มาดูกันเป็นครอบครัว ซึ่งเป็นละครอีกประเภทหนึ่งที่ ***Dass*** ผลิตมาตั้งแต่เริ่มต้น และเป็นที่สนใจได้รับการตอบรับจากผู้ชมเป้าหมายเป็นอย่างดี เช่น “ไร่แสนสุข” “อภินิหารแม่มดแฝด” “ตะลุยเมืองตุ๊กตา” เป็นต้น แต่เนื่องจากเป็นรูปแบบละครที่ใช้ต้นทุนในการผลิตสูง จึงทำให้ไม่ค่อยผลิตอย่างสม่ำเสมอนัก แม้จะได้รับความสนใจดีพอสมควรก็ตาม

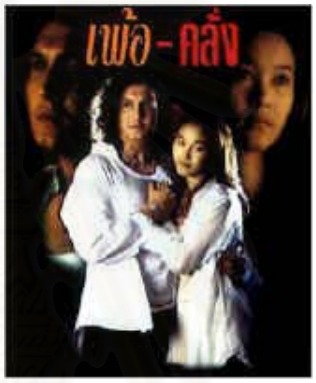


รูปที่ 46 ใบปิดประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง “อภินิหารแม่มดแฝด”

รูปที่ 47 ภาพจากการแสดงเรื่อง “ตะลุยเมืองตุ๊กตา”

3. ละครแนวดรามา ซึ่งเป็นลักษณะของละครที่เล่นกับอารมณ์ของคนดู เนื้อหาของละครแนวนี้อาจมุ่งนำเสนอมิติด้านลึกของตัวละครเช่นเดียวกับจินตทัศน์ในการทำละครเพื่อการละคร แต่อาจนำเสนอในรูปแบบที่ไม่เป็นแค่เพียงลักษณะสมจริงเท่านั้น เช่น “สุดสายปลายรุ้ง” “นางพญางูขาว” “เพ้อ-คลั่ง” เป็นต้น

รูปที่ 48 ภาพจากละครเรื่อง “สุดสายปลายรุ้ง”



รูปที่ 49 ภาพจากละครเรื่อง “เพ้อ-คลั่ง”

แม้ว่าจะมีสัดส่วนของละคร แนว Comedy และรูปแบบการนำเสนอที่เน้นความสนุกสนาน ไม่ว่าจะเป็นละครเพลง หรือวาไรตี้โชว์อยู่มากที่สุด แต่ในการสร้างงานของ Dass ยังคงมีละครรูปแบบอื่นนำเสนออยู่ด้วย ทั้งนี้ในการทำละครแต่ละเรื่อง “ต้องดูจากกระแสคนดูเป็นหลัก บางทีทำแนวตลกมามากแล้วก็ทำแนวชีวิตบ้าง เราทำละครเพื่อตอบสนองผู้ชมทุกกลุ่ม เราจึงต้องสนองทุกรูปแบบ” (ศิริวรรณ ธีระปถัมป์, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546) และในละครทุกเรื่องข้างต้นจะใช้นักแสดงที่มีชื่อเสียงเป็นนักแสดงนำทั้งสิ้น โดยเห็นว่านักแสดงเหล่านั้นจะสามารถช่วยดึงความสนใจจากคนดูได้ระดับหนึ่ง เนื่องจากเชื่อว่าวัฒนธรรมการดูละครของคนไทยตอนนี้ยังไม่ได้รับการปลูกฝังให้รักในศิลปะการแสดงอย่างแท้จริง ส่วนหนึ่งมาดูละครเนื่องจากการประชาสัมพันธ์ และบางส่วนมาเพื่อดูนักแสดงที่ตนชื่นชอบ

ละครเพื่อความบันเทิงใจนอกจากจะอยู่ในรูปขององค์กรที่เป็นธุรกิจอย่าง ***Dass*** แล้ว ยังมีคณะละครเฉพาะกิจกลุ่มเล็ก ๆ อีก เช่น ***เสาสูง*** ที่มองเห็นการทำงานละครเวที เป็นส่วนเติมเต็มของชีวิต เป็นเรื่องสนุกสนาน “ละครมันเป็นภาพสะท้อนเท่านั้น ถามว่ามันรับผิดชอบต่อ

สังคมไหม ไม่หรอก เราตั้งคำถามกับตัวเองเสมอว่าเราจำเป็นต้องทำอย่างนั้นด้วยเหรอ เราพูดในสิ่งที่เราคิดอยากจะพูด เรามีสิทธิพูด นั่นคือสื่อที่เราสามารถพูดออกมาได้ว่า ณ เวลานี้มีอะไรเกิดขึ้นในสังคมบ้าง...เราเน้นในเรื่องการแสดงประเด็น สิ่งที่ชัดเจนคือเราเป็นตัวแทนของคนสมัยนี้ เพราะประเด็นเรามาจากหนัง จากหนังสือพิมพ์ ภาพในการแสดงก็เกิดมาจากภาพในหนังนี่เอง มันไม่มีแบบของละครเวทีบางอย่าง แล้วทุกคนก็สนุกกับมัน ทุกอย่างมันเป็นเรื่องจริงที่เราเล่าอย่างสนุกสนาน" (ณัฐ นวลแพง, สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546) ดังนั้น เนื้อหา และรูปแบบในการนำเสนอจึงเน้นที่ความสนุกเป็นเบื้องต้นเช่นกัน เช่น

ละครเรื่อง"สามสาวสันดานเสีย" ของคณะละครเสาสูง ซึ่งประชาสัมพันธ์ทาง http://www.dass.co.th/saosoong.html (10 มกราคม 2546) ไว้ว่าเป็น

"เรื่องตลกแบบร้าย ๆ ของสตรีไทยวัยรุ่นกับการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าที่น่าตกใจ เริ่มต้นจากหนี้สินเงินสดที่ต้องเคลียร์ให้จบกันกับเจ้าหนี้ขาโหดภายในพรุ่งนี้ แต่จะทำยังไงดีล่ะ??? ทั้ง ๆ ที่คืนนี้ทั้งสามสาวมีเงินรวมกันยังไม่ถึง 30 บาท ทางออกของเธอทั้ง 3 คนก็คือร้านเหล้าสักแห่ง และมารยาหญิงที่เธอมี ....จับเสี่ยโง่ ๆ สักคนมารูดทรัพย์ซะ.... แค่นี้เรื่องก็น่าจะจบ แต่เปล่าเลย เรื่องไม่ง่ายแค่นั้นเพราะ 1 ใน 3 ที่เสี่ยปิ๊ง ปั๋ง ... เกิดขาดใจตายขึ้นมาก่อน แผนจะสำเร็จแล้ว 2 คนที่เหลือจะทำยังไง (เรียกตำรวจแล้วส่งโรงพยาบาลเหรอ...ง่ายไป!!!)

พวกเธอก็จัดการชักใยใส่วิญญาณเทียมให้ศพของเพื่อนสาวเพื่อนร่วมแก๊งค์ของพวกเธอเอง เพื่อล่อเสี่ยคนนั้นให้ติดกับ ไปลอกคราบ-ไปปลอกลอก-ไปใช้หนี้-ไปเที่ยว-ไปเลี้ยงผู้ชาย-ไปซื้อเหล้า-ไปซื้อยา-ไปซื้อโน่นซื้อนี่ ฯลฯ...

อย่าตกใจกับเนื้อหา ถ้าเราบอกคุณว่าบางส่วนของสามสาวสันดานเสียนี้เป็นเรื่องจริง

กำกับการแสดงโดย ณัฐ นวลแพง

พร้อมด้วยนักแสดงสันดานเสีย (จริง ๆ) จิริรัตน์ โง้ว เยาวลักษณ์ เมฆกุลวิโรจน์ ขนิษฐา จิตตวิเชียร กนกวรรณ บำรุงราษฎร์ เกษตรชยกสิกานนท์"

กระบวนการทำงานของคณะละคร***เสาสูง***ที่ใช้อยู่เสมอในละครของคณะ คือ “เกิดจากการคุยกันเล่น ๆ ในหมู่เพื่อน ๆ อย่างแรกที่จะทำในแต่ละโปรเจ็คคือ นึกสนุกหรือยัง” จุดเริ่มต้นของการทำละครเรื่อง”สามสาวสันดานเสีย”เกิดจากนักแสดงนำทั้ง 3 คนซึ่งเป็นเพื่อนกันและเป็นเพื่อนกับผู้กำกับด้วยอยากเล่นละคร ผู้กำกับคือ ณัฐ นวลแพงสร้างตัวละครจากคาแร็กเตอร์ของเพื่อนเอง เรื่องราวในเรื่องจึงมาจากการ improvise กันในร้านเหล้าตามสถานที่เกิดเหตุในเรื่อง “เป็นเรื่องของเด็กเที่ยวใน RCA มีโครงเรื่องอยู่แล้ว แต่ไม่รู้ว่าจะทำอย่างไร ก็เลยสร้างเรื่องจากคาแร็กเตอร์มัน เล่นเป็นตัวเองเลย เวลาซ้อมก็ไม่เหมือนซ้อม ก็ซ้อมกันที่ร้านเหล้าก็คุยกัน กินเหล้ากันปกติ เป็นอย่างนี้อยู่ 2 เดือนจนเข้าเนื้อ เป็นเรื่องหนึ่งที่ pop มากของเสาสูง มีคนจะซื้อไปทำหนัง เรื่องนี้เป็นตัวอย่างหนึ่งที่จะแสดงให้เห็นว่านักแสดงไม่จำเป็นต้องเก่ง” (ณัฐ นวลแพง, เสาสูง, สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546)

เรื่องราวในละครของเสาสูงได้รับการวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็น “ละครชวนหัว ชั่วร้าย เพราะเราเป็นพวกชอบวิจารณ์สังคมในเชิงลบ แต่ตลก” (ณัฐ นวลแพง, เสาสูง, สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546) อาจเกิดจากการตีความเรื่องราวที่มีอยู่เดิมที่คุ้นเคยในมุมมองที่แตกต่างให้กลายเป็นประเด็นที่ร่วมสมัย เช่นการการเปลี่ยนมุมมองจากวรรณกรรมพระอภัยมณี ที่เสาสูงมองว่าเป็นเรื่องเล่าในมุมมองของผู้ชาย ให้กลายเป็นมุมมองของผู้หญิงในละครเรื่อง “ผีเสื้อสมุทร”... “ในเรื่องผีเสื้อสมุทรนี่ตัวเอกกลายเป็นตัวร้ายหมดเลยนะ นางเงือกก็เป็นนังกะหรี่ทะเล พระเจ้าตาก็เป็นเกย์ แล้วก็หลงเสน่ห์พระอภัย เกาะแก้วพิษดานก็เหมือนกับเป็นฮาเร็มเหมือนเป็นเกาะเสม็ดเคยได้ยินไหมที่เค้าพูดกันว่า ไปเสม็ดเสร็จทุกราย.... เราจะคิดในเชิงเสียดสีเรื่องการใช้ชีวิตของวัยรุ่น” สุดท้ายการตายของผีเสื้อสมุทรไม่ได้เป็นเพราะเสียงปี่ของพระอภัย แต่เป็นการฆ่าตัวตายเอง เนื่องจากทนความเจ้าชู้ไม่ไหว เป็นต้น

แม้จะมีแนวคิดในการสร้างละครเพื่อความบันเทิงใจ แต่รูปแบบของละครที่พบไม่ได้มุ่งเน้นไปที่ความขบขันแต่เพียงอย่างเดียว ทั้งนี้ดังที่กล่าวข้างต้นแล้วว่าจินตทัศน์ในการสร้างละครเพื่อความบันเทิงใจ มีฐานความคิดจากการมองละครในแนวคิดเดียวกับมหรสพของไทย ที่มีลักษณะเด่นคือความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดระหว่างคนดูกับการแสดง โดยในอดีตความสัมพันธ์ดังกล่าวจะถูกเชื่อมต่อโดยตัวตลกในละคร ซึ่งอาจไม่มีความเกี่ยวพันธ์กับเรื่องราวแต่อย่างใด แต่ด้วยลักษณะของละครเวทีสมัยใหม่ อันได้รับอิทธิพลจากตะวันตกจะแยกโลกของคนดู กับโลกของตัวละครไว้ออกจากกันอย่างสิ้นเชิงเข้ามาแทรกปนด้วย ทำให้วิธีการของมุขตลกที่จะเชื่อมความสัมพันธ์ของคนดู กับละครเปลี่ยนแปลงไป (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2538) กล่าวคือ แทนที่ตัวละครจะมีปฏิสัมพันธ์กับคนดูโดยตรง กลับเปลี่ยนรูปไปเป็นการใช้บริบททางสังคมที่ตัวละครกับคนดูมี

ร่วมกันเป็นตัวเชื่อม ด้วยวิธีการเสียดสีสังคม ซึ่งอาจจะไม่ได้มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อหาในละครแทน

4.ละครเพื่อการพัฒนา

จินตทัศน์ในการสร้างงานสื่อสารการแสดงที่มีเป้าหมายเพื่อการพัฒนานี้ คือการใช้การแสดงซึ่งอาจเป็นละคร หรือกระบวนการละครเพื่อให้ความรู้ มุ่งให้เปลี่ยนแปลง หรือเกิดพฤติกรรมอย่างหนึ่งอย่างใดกับกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งรูปแบบของการนำเสนองานในกลุ่มนี้จะเป็นลักษณะของละครเร่สู่ชุมชน หรือเป็นละครที่ให้คนในชุมชนได้มีส่วนร่วม โดยที่กลุ่มเป้าหมายของละครเพื่อการพัฒนาในปัจจุบันมักจะอยู่ที่กลุ่มเยาวชนเป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้การทำงานละครเพื่อการพัฒนานี้ส่วนใหญ่จะได้รับทุนจากหน่วยงาน หรือองค์กรต่าง ๆ ตามี่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงไปแล้วในการตอบคำถามนำวิจัยข้อที่ 1 และโดยเหตุที่เป็นการทำงานกับแหล่งทุน ดังนั้นประเด็นในการนำเสนอจะเป็นลักษณะของการทำงานตามโจทย์ที่หน่วยงานเหล่านั้นกำหนด หรืออาจเกิดจากการที่คณะละครได้ร่วมกิจกรรมกับชุมชน แล้วเห็นปัญหาจึงคิดโครงการเสนอต่อหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับประเด็นนั้น ๆ เป็นต้น

แนวคิดเรื่องละครเพื่อการพัฒนา มีจุดเริ่มต้นนับตั้งแต่ในยุคแรกที่เป็นลักษณะของกลุ่มอาสาสมัครที่เกิดขึ้นในยุคที่เกิดความผันผวนทางการเมือง ซึ่งการออกเร่แสดงละครตามชุมชนต่าง ๆ ในยุคนั้นก็เพื่อที่จะสะท้อนปัญหา ให้ความรู้กับประชาชนเกี่ยวกับประเด็นทางสังคมที่เกิดขึ้นในสมัยนั้น แต่แม้ว่ากิจกรรมละครที่เกี่ยวข้องกับการเมืองจะสลายตัวไป แต่กลับเป็นเชื้อให้เกิดกลุ่มอาสาสมัครในอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งออกเร่แสดงในชนบทโดยมีจุดหมายหลักคือเพื่อพัฒนาสังคมและเด็กที่อยู่ห่างไกลจากโอกาสและด้อยการศึกษา ซึ่งกลุ่มอาสาสมัครเหล่านี้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษานอกระบบ นอกจากกิจกรรมละครแล้ว ยังเปิดอบรมเกี่ยวกับการเป็นผู้นำเยาวชน และฝึกอบรมครูในท้องถิ่นที่ห่างไกล ซึ่งงานละครเร่ของอาสาสมัครเหล่านี้กลายเป็นรูปแบบสำคัญของกิจกรรมละครสำหรับเยาวชนในประเทศไทยต่อมา (พรรัตน์ ดำรุง, 2537) ซึ่งจากการเก็บข้อมูลงานละครเพื่อการพัฒนาสามารถแบ่งได้เป็นอีก 3 ประเภท คือ

1. ละครชุมชน
2. ละครสำหรับเด็กและเยาวชน
3. ละครเพื่อการศึกษา

1. ละครชุมชน

ละครชุมชน เป็นรูปแบบหนึ่งของละครเพื่อการพัฒนา ที่มีการผนวกประสานระหว่างความรู้ ความคิดของคณะละคร และชุมชน ซึ่งจะมีเป็น 2 ลักษณะคือ ละครเร่สู่ชุมชน และการอบรมกระบวนการละครชุมชนให้กับกลุ่มเป้าหมาย เพื่อพัฒนาชุมชนในระยะยาว ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ละครเร่สู่ชมชน

โครงการสื่อชาวบ้าน หรือคณะละครมะขามป้อมเป็นคณะละครที่มีการดำเนินงานสร้างสรรค์ละครชุมชนมาเป็นเวลานาน และเป็นที่ยอมรับของคณะละครด้วยกันอีกหลายคณะในฐานะเป็นต้นแบบของการทำงานละครชุมชน โดยส่วนใหญ่จะมีเนื้อหา หรือประเด็นที่ถูกกำหนดไว้แล้ว ไม่ว่าจะโดยแหล่งทุน หรือการกำหนดทิศทางของคณะเองในแต่ละปี (สมศักดิ์ ศิริพันธ, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546) กล่าวคือ ในแต่ละปีการดำเนินงานของ***มะขามป้อม***จะมีการประชุมประจำปี เพื่อกำหนดทิศทางเพื่อเป็นกรอบในการดำเนินงาน จากนั้นจึงมาพิจารณาว่าแหล่งทุนใดที่มีความเป็นไปได้ที่จะสนับสนุนในโครงการนั้น ๆ และทำโครงการไปยังแหล่งทุนต่อไป ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากการดำเนินงานในระยะเวลานานของ***มะขามป้อม***เป็นพื้นฐานประกอบกับงานละครชุมชนของคณะละครอื่น ๆ เช่น ***ไม้ขีดไฟ ใบไม้ไหว*** พบว่าประเด็นที่ละครชุมชนนำเสนอนั้นมักจะมีกลุ่มเป้าหมายอยู่ที่เยาวชนเป็นหลัก โดยประเด็นที่นำเสนอจะเป็นเรื่องที่เป็นปัญหาที่กลุ่มเป้าหมายอยู่ในภาวะเสี่ยงจะประสบ เช่น ปัญหายาเสพติด โรคเอดส์ เพศสัมพันธ์ในวัยรุ่น เป็นต้น ดังมีตัวอย่างต่อไปนี้

ละครเร่เรื่อง “มาลัย มงคล” โดย***มะขามป้อม*** ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโครงการจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา จัดแสดงเร่ตามสถานศึกษาจำนวน 60 แห่งทั่วประเทศ กลุ่มผู้ชมเป้าหมายเป็นเด็กวัยรุ่น นักเรียนในระดับมัธยมศึกษา โดยได้รับทุนจากกองงานคณะกรรมการประชาสัมพันธ์แห่งชาติ กรมประชาสัมพันธ์ และจัดแสดงในโครงการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเยาวชนออสเตรเลีย-ไทย ตระเวนแสดงในโรงเรียนมัธยมศึกษา และโรงละครในประเทศออสเตรเลีย ประเด็นที่ต้องการนำเสนอเป็นเรื่องของการรณรงค์เพื่อคลี่คลายปัญหาเรื่องโรคเอดส์ โดยเนื้อหาของละครจะเป็นเรื่องของมาลา และมาลีซึ่งเป็นตัวแทนของวัยรุ่นที่มีปัญหา ได้เสียชีวิตในเวลาไล่เลี่ยกัน เมื่อเสียชีวิตทั้งสองได้พบกับพระมาลัยซึ่งเป็นพระเถระรูปหนึ่งที่สามารถเที่ยวไป

ในทั้งแดนสวรรค์ และนรก ท่านได้พาวิญญาณทั้งสองไปท่องแดนสวรรค์ และนรก ทำให้คนทั้งสองได้พบกับเหตุการณ์มากมายที่ทำให้ทั้งสองได้นึกถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนโลกมนุษย์.....

มาลีเด็กสาววัยรุ่นผู้เพียบพร้อม มีฐานะดี พ่อเป็นนักธุรกิจใหญ่ที่พร้อมจะปรนเปรอมาลัยด้วยวัตถุ สิ่งของราคาแพงมากมาย แต่สิ่งหนึ่งที่มาลีไม่เคยได้คือเวลา และความรักความใส่ใจที่มีให้กับตัวเอง และแม่ ผู้ซึ่งยอมทนเศร้าโศกเพราะพ่อไปมีเมียน้อยจนกระทั่งวันหนึ่งทะเลาะกันอย่างรุนแรงจนแม่หนีจากไป ในเวลานั้นเองมาลาเพื่อนชายนัดมาลีออกไปเที่ยว มาลีนั่งรอมาลาเป็นเวลานานแต่มาลาก็ยังไม่มา เนื่องจากระหว่างจะออกมาหามาลี มาลาได้พบกับศรรามเพื่อนร่วมสถาบันซึ่งขอให้มาลาช่วยเหลือตนเองที่ไปมีเรื่องตีกันมา เมื่อมาลาไม่มา มาลีดื่มเหล้าจนเมามาย และด้วยความมึนเมาไม่มีสติ ประกอบกับความต้องการจะประชดพ่อ มาลีหลงผิดไปกับเสี่ยใหญ่ที่เพิ่งรู้จักกัน เมื่อมาลารู้เข้าเสียใจมาก จนเสียการเรียนและเรียนไม่จบในที่สุด ศรรามเสนอตัวช่วยเหลือโดยการพาไปเที่ยวผู้หญิงมากมายเพื่อลบความเสียใจ และที่นั้นมาลาได้พบกับปาเมลาเด็กสาวเซ็กซี่ที่เคยถูกมาลา ศรราม และเพื่อนในกลุ่มผู้ชายข่มขืนมาขายตัว รวมถึงมาลีคนรักเก่าที่เสียอนาคตเพราะแก้ปัญหาด้วยวิธีที่ผิดมาขายตัวรวมอยู่ด้วย เมื่อทั้งคู่ได้มองเห็นเหตุการณ์ทั้งหมดร่วมกันอีกครั้งหลังจากเสียชีวิต ทั้งคู่กล่าวโทษกันถึงสาเหตุที่ทำให้ตัวองเดินทางผิด จนเมื่อได้ยินบทสวดพระมาลัยที่ว่า “มนุษย์มีกรรมเป็นสิ่งกำหนด นรก แลสวรรค์อยู่ที่จิต... เพียงตระหนักในบุญ ตระหนักในบาป ก็จะหลุดห้วงเวทนา” จึงคิดได้ว่าต่างมีส่วนทำให้กันและกันตกนรก จึงสงบใจได้

รูปที่ 50 และรูป 51 ภาพจากการแสดงเรื่อง”มาลัย มงคล”

โดยในบทละครที่แม้จะเป็นรูปแบบของการประยุกต์ตัวละครจากตำนาน ความเชื่อเรื่องนรกสวรรค์ และใช้วิธีการนำเสนอที่แทรกศิลปะไทย เช่นการรำ เพลงมาลัย และโคลง

กลอน ซึ่งคุณสมบัตินี้ ถือว่าเป็นคุณสมบัติที่โดดเด่นของละครของ***มะขามป้อม*** ที่มองว่าการจัดแสดงละครในชุมชน จำเป็นต้องอาศัยความรู้ ความเข้าใจในศิลปะแบบไทย หรือศิลปะพื้นบ้านที่ชุมชนคุ้นเคย เพื่อให้การสื่อสารเป็นไปได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น และที่สำคัญที่สุดยังถือเป็นการประยุกต์ใช้ศิลปะไทย เพื่อรักษาให้ดำรงอยู่ต่อไปด้วย นอกจากนี้ยังเป็นแนวทางที่คณะละครเพื่อการพัฒนา ในลักษณะละครชุมชนใช้ในการสร้างงานเช่นเดียวกัน ซึ่งนอกจากเรื่องที่ผู้วิจัยยกมาเป็นตัวอย่างนี้แล้ว เรื่องอื่น ๆ ก็ใช้วิธีใกล้เคียงกัน เช่น “จันทโครพ ตอนโจ๊ะ...Before time” ที่นำเอาตัวละครจากนิทานพื้นบ้าน มาประยุกต์ใช้เพื่อสอนในเรื่องเพศศึกษา เป็นต้น

อย่างไรก็ดีนอกจากจะใช้วิธีการแสดงพื้นบ้านเข้าเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงแล้ว บทละครชุมชนเพื่อการพัฒนายังแทรกเนื้อหาที่เป็นปัจจุบันไว้ เพื่อดึงให้เป็นเรื่องใกล้ตัวกลุ่มผู้ชมเป้าหมายที่เป็นกลุ่มวัยรุ่นมากขึ้น เช่น จากบทละครเรื่อง “มาลัย มงคล” ช่วงที่แสดงถึงการปรนเปรอลูกด้วยวัตถุมากมายแทนความรักของพ่อมาลี โดยวิธีการนำเสนอใช้ต้นกัลปพฤกษ์เป็นสัญลักษณ์ของพ่อที่ซื้อทุกอย่างให้ลูกได้เว้นแต่ความรัก และมีคอรัสเป็นตัวละครเสริมให้ภาพชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนี้

คอรัส (คลี่ใบที่เสากลางเวทีออกเป็นต้นกัลปพฤกษ์แล้วพากันหยิบสิ่งของออกจากต้นไม้นั้น)

ที่นั่น ยังมี ต้นกัลปพฤกษ์ เอาไว้นึก สิ่งใด ก็ได้ผล
ปรารถนา สิ่งใด ย่อมได้ยล ผลิดอก ออกผล ชั่วตาปี
ประสงค์ทรัพย์ สิ่งไร ก็ไปขอ ประสิทธิ์ให้ มากพอ ทั่วถ้วนถี่
สำหรับผู้ คิดชอบ กอร์ปกรรมดี กัลปพฤกษ์ ย่อมพลี ให้ทุกคน

คอรัส ต้นกัลปพฤกษ์!
เมื่อใดหญิงและชาย บ่ขวนขวายด้วยนาไร่
เลี้ยงชีพด้วยต้นไม้ กามพฤกษ์ อันเป็นผล
บ่ห่อนจะค้าขาย บ่ขวนขวายเป็นกังวล
เกษมสุขทุกตัวตน ที่กามพฤกษ์ ตามปรารถนา

มาลี <u>ต้นกัลปพฤกษ์ ที่บ้านฉันก็มี อยากได้อะไร ก็ขอได้ทั้งนั้น</u>

คอรัส (เปลี่ยนเป็นพ่อของมาลีกำลังแต่งตัวไปทำงานออกมาจากหลังต้นกัลปพฤกษ์ มาลีเดินเข้าไปหา)

พ่อมาลี พ่อไปทำงานนะลูก (ดีดนิ้ว มีคอรัสออกมายืนซ้อนหลังมาลีเหมือนมีมือ 10 มือมาปรนิบัติแปรงฟัน สระผมให้)

มาลี พ่อ หนูอยากจะ.....

พ่อมาลี พ่อรักลูกนะ (พ่อดีดนิ้วอีกครั้ง คอรัสเอาของออกมาปรนเปรอมาลี)

คอรัส1 อิงลิช ฟอร์กู สุดยอดตำราติวเข้ม ภาษาคล่อง ก่อนเหินฟ้าสู่อเมริกา

คอรัส2 วอร์คแมน รุ่นไม่ล่าสุด พร้อมคอเลคชั่นธรรมมะประดับใจ

คอรัส1 กริ้ง ๆๆๆ กลางคืนโทรฟรี กลางวันนาทีละบาท

คอรัส2 อินเตอร์เน็ต สื่อสารทั่วไทย โยงใยทั่วโลก

คอรัส1 ติ๊งหน่อง มิสตีนมาแล้วค่ะ

คอรัส2 เพชรต๊อกแต๊ก เลอค่าอมตะนิรันกาล

คอรัส1 ดันก้นโดนัท

คอรัส2 ปิซ่า งัด

คอรัส1 ลีฟาย 506

คอรัส2 ตะโกนลิ้ง

คอรัส1 เครื่องหนังกาลีโรส

คอรัส2 ชุดชั้นในกาโม่

มาลี พ่อ....หนูอยากเจอแม่

สิ่งที่"มาลัย มงคล"ต้องการนำเสนอ คือการไม่ประมาทพลาดพลั้งทำอะไรไปด้วยอารมณ์ชั่ววูบ เหมือนกับทั้งคู่ซึ่งต่างก้าวเดินไปในทางผิดเพราะเสียใจ ผิดหวังกับเหตุการณ์รอบตัว แม้ว่าในเรื่องราวจะไม่ได้พูดถึงเรื่องโรคเอดส์ หรือสอนถึงภัยร้ายตรง ๆ แต่หลังจากจบการแสดงจะมีการพูดคุยถึงเรื่องราวในละคร แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับกลุ่มคนดู โดยดึงเข้าประเด็นที่ต้องการบอกอีกชั้นหนึ่ง ซึ่งเป็นกิจกรรมที่คณะละครที่จัดการแสดงเพื่อการพัฒนาทำอย่างต่อเนื่อง ถือเป็นการให้ความรู้อีกขั้นตอนหนึ่ง เพราะเป็นการได้พูดคุยกันโดยตรงกับกลุ่มเป้าหมายซึ่งมีแนวโน้มจะประสบปัญหาที่นำเสนอโดยตรง ทั้งนี้นอกจากจะเป็นการตรวจสอบทัศนคติต่อประเด็นที่นำเสนอ วิธีการนำเสนอแล้ว หลายครั้งยังเป็นการค้นพบแง่มุมใหม่ ๆ ต่อปัญหาจากชุมชนเองที่คณะละครไม่เคยรู้มาก่อน ซึ่งก็สามารถนำมาใช้ประโยชน์ในการสร้าง หรือปรับปรุงงานในครั้งต่อ ๆ ไปได้ (สมศักดิ์ ศิริพันธ์, มะขามป้อม, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546)

เช่นเดียวกันกับ***ไม้ขีดไฟ***ที่ใช้วิธีการคล้ายกันกล่าวคือใช้ละครนำประเด็นเรื่องที่ต้องการนำเสนอ เพื่อดึงเหตุการณ์ที่นำไปสู่ปัญหาให้เห็นอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้น แล้วตามด้วยการพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันหลังจบละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นที่***ไม้ขีดไฟ***นำเสนอมาโดยตลอดคือประเด็นเรื่องของผู้หญิง เช่นเรื่องการขายบริการทางเพศ การตั้งครรภ์ไม่

ตั้งใจ ซึ่งเป็นประเด็นที่ละเอียดอ่อนที่จะพูดถึงในสถานศึกษา “เราพูดตรงกว่า แจ่มแจ้งกว่า คือ โรงเรียนจะมีส่วนคัดง้างกันอยู่ว่าเป็นการชี้โพรงให้กระรอกหรือเปล่า ซึ่งถามว่าแนวคิดเรื่องพวกนี้เก่าหรือยัง เก่าแล้ว แต่ยังพบอยู่ว่า บางโรงเรียนก็จะมีครูมาบอกว่าก็ดีนะสิ่งที่เราทำแต่มันโจ่งแจ้งเกินไป แต่กับเด็กที่เราพยายามสร้างให้เป็นแกนนำ เราพูดความจริงตลอด เพราะเท่าที่ผ่านมาเราไม่พูดความจริงกัน” (ศรัทธา ปลื้มสูงเนิน, ไม้ขีดไฟ, สัมภาษณ์) ด้วยแนวความคิดที่มองว่าปัญหาในประเด็นเรื่องเพศสัมพันธ์เป็นเรื่องที่ควรต้องได้รับการพูดคุย และแก้ไขอย่างตรงไปตรงมา ละครในช่วงแรก ๆ ของไม้ขีดไฟมีลักษณะที่พูดถึงปัญหาในเชิงวิพากษ์วิจารณ์ และรุนแรง “ซึ่งทำให้มีปัญหามาก กลุ่มเป้าหมายไม่ชอบเรา เพราะรู้สึกว่าเราไม่เป็นมิตร เราจึงเปลี่ยนวิธีการใหม่โดยบอกเล่าเรื่องราวอย่างมีศิลปะมากขึ้น” เช่น ในบทละครของ***ไม้ขีดไฟ***เรื่อง “เทวดา ถึงเวลาแล้ว” ที่ใช้ในการรณรงค์สร้างความเข้าใจต่อประเด็นปัญหาทางเลือกของผู้หญิงที่ประสบปัญหาการตั้งครรภ์เมื่อยังไม่พร้อม

“เทวดา ถึงเวลาแล้ว” เป็นเรื่องของสุดทาง ซึ่งเป็นวิญญาณที่ได้เวลาลงมาเกิดบนโลกมนุษย์ เรื่องราวดำเนินไปโดยการให้สุดทางไปยังคู่รักหลากหลายรูปแบบที่มีความสัมพันธ์กันเพื่อหาที่ที่เหมาะสมที่จะลงมาเกิด.....

คู่รักคู่ที่ 1 สมหวัง กับสมรัก พ่อค้า-แม่ค้าในตลาดฐานะยากจน มีลูกแล้ว 2 คน และเนื่องจากคิดว่าทำหมันแล้ว ปลอดภัย แต่แล้วหลังจากมีเพศสัมพันธ์กันสมรักเกิดตั้งท้อง ด้วยฐานะที่ยากจน สมรัก และสมหวัง ไม่สามารถเลี้ยงดูลูกที่จะเกิดมาได้อีก....ทั้งคู่จะทำอย่างไร สุดทางจึงขอเทวดาไปยังคู่ต่อไป

คู่รักคู่ที่ 2 ศักดิ์สิทธิ กับจันทร์จวง 2 นักร้องลูกทุ่ง ที่รู้จักกันได้ไม่นาน แอบมีเพศสัมพันธ์กันจนตั้งท้อง แต่ศักดิ์สิทธิไม่ยอมรับว่าเป็นลูกตัวเอง.....จันทร์จวงจะทำอย่างไร สุดทางจึงต้องไปหาคู่รักต่อไป

คู่รักคู่ที่ 3 2 นักเรียนมัธยมหนุ่ม สาวที่มีความใฝ่ฝันถึงอนาคตตัวเองอย่างสวยงาม แต่สุดท้ายห้ามใจไม่ไหว มีเพศสัมพันธ์กันนักเรียนสาวตั้งท้อง แล้วอนาคตล่ะ.....มีทางเลือกให้พวกเขาหรือไม่

สุดท้ายละครได้ให้ทางออกที่จบลงอย่างสวยงาม สมรักคลอดลูกคนที่ 3 แล้วป้ามารับเป็นลูกบุญธรรม นักเรียนมัธยมหนุ่มสาว อธิบายเรื่องราวให้พ่อแม่ฟัง และทั้งหมดเข้าใจ จึงรอให้คลอดเสียก่อนจึงกลับไปเรียนเหมือนเดิม และหลังจบการแสดงมีการพูดคุยเพื่อให้กลุ่มเป้าหมายร่วมกันคิดเสนอทางเลือกในการแก้ปัญหาในกรณีเช่นนี้อย่างไรบ้าง รวมถึงทัศนคติต่อการทำแท้ง

อาจกล่าวได้ว่าละครที่จัดทำขึ้นเพื่อให้ความรู้ที่กล่าวข้างต้นนี้ เป็นเครื่องมือที่คณะละครใช้เพื่อเป็นสื่อให้ประเด็นปัญหาที่ต้องการกล่าวถึงเป็นรูปธรรม และใกล้ตัวกลุ่มเป้าหมายมากยิ่งขึ้น มากกว่าการการใส่ข้อมูลความรู้แบบตรงไปตรงมาในบทละครเลย ทั้งนี้ตัวละครในเรื่องจะมีลักษณะใกล้เคียงกับกลุ่มเป้าหมายนั้นเอง ส่วนขั้นตอนที่จะทำให้การสื่อสารนั้นบรรลุเป้าหมายได้ดียิ่งขึ้นนั้น คณะละครชุมชนเลือกใช้การจัดกิจกรรมเสริมหลังจากการแสดงเป็นการเปิดโอกาสให้กลุ่มเป้าหมายได้มีโอกาสคิดในประเด็นนั้น ๆ ด้วยตนเองเพิ่มจากการสอดแทรกความรู้ไปในละคร และกิจกรรมที่เกิดขึ้นนอกจากการพูดคุยอย่างไม่เป็นทางการระหว่างนักแสดงของคณะกับกลุ่มคนดูเป้าหมายแล้ว ยังมีกิจกรรมอื่น ๆ อีกเพื่อส่งเสริมให้กลุ่มเป้าหมายจัด กิจกรรมดำเนินงานอย่างต่อเนื่อง เพื่อเป็นการจุดประกาย ต่อยอดความรู้ และวิธีปฏิบัติให้ดำเนินต่อไปในชุมชน เช่นการสร้างเครือข่ายเยาชนในจังหวัดต่าง ๆ เพื่อดำเนินงานในอุดมการณ์เดียวกัน เช่น ***กลุ่มละครมะเขือแจ้*** เครือข่ายของ***คณะละครมะขามป้อม***ที่จังหวัดพะเยา ***กลุ่มละครครองแครง*** ในจังหวัดอยุธยา ซึ่งเป็นเครือข่ายของ***คณะละครมะขามป้อม***เช่นกัน และ***เครือข่ายเยาวชนอาสาสมัคร***ในจังหวัดนครราชสีมา ของ***ไม้ขีดไฟ*** เป็นต้น ทั้งนี้มุมมองต่อการใช้ละครเป็นสื่อในการพัฒนาในทัศนะของผู้สร้างงานละครชุมชนไม่ได้มองค่าของศิลปะการละครเพียงแค่ความสนุกสนานที่สามารถดึงคนดูได้ในเชิงปริมาณเท่านั้น แต่มองว่า “ละครมีพลังในการสื่อสาร การจัดกิจกรรมอื่น ๆ อาจจะสามารถดึงคนได้ แต่ศิลปะมันจับใจคน และมันจำมันฝังใจแล้วเค้าจะนำกลับมาใช้ได้ เราเชื่อว่าอย่างนั้น” (สมศักดิ์ ศิริพันธ์, มะขามป้อม, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546)

การใช้กระบวนการละครเพื่อการพัฒนา

ลักษณะของละครชุมชนอีกรูปแบบหนึ่งเป็นการใช้กระบวนการละครเพื่อการพัฒนา เป็นลักษณะของการอบรมให้กลุ่มเป้าหมายได้เรียนรู้กระบวนการทำละครซึ่งจะเป็นประโยชน์ในแง่ที่จะทำให้กลุ่มเป้าหมายซึ่งเป็นผู้เข้าร่วมอบรม ได้มีโอกาสในการครุ่นคิดถึงปัญหา

และวิธีการแก้ไขปัญหาในชุมชนด้วยตนเองอย่างตรงจุด เช่น การอบรมเชิงปฏิบัติการละคร ใน" โครงการละครสร้างสรรค์โรงงาน" จากทุนของ Global Allince (GA) ในประเด็นเรื่องของสุขภาพคนในโรงงาน ซึ่งเป็นโครงการของ***มะขามป้อม*** โดยดำเนินการกับโรงงานใหญ่บริเวณนิคมอุตสาหกรรม ซึ่งสมศักดิ์ ศิริพันธุ์ (สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546) ซึ่งเป็นผู้รับผิดชอบโครงการกล่าวถึงโครงการนี้ว่า เป็นโครงการที่นำเอากระบวนการละครเข้าไปฝึกอบรมให้กับหนุ่มสาวโรงงานในชั้นปฏิบัติการ ซึ่งเดิมที่เป็นอยู่ก่อนได้รับการอบรม แต่ละคนต่างทำงานตามหน้าที่ ไม่ได้ตระหนักถึงความเสื่อมของสุขภาพที่จะได้รับจากการอยู่ในสภาพแวดล้อม และระยะเวลาการทำงานที่ไม่เหมาะสม จนเมื่อสิ้นสุดการอบรมกระบวนการละคร ได้จัดกิจกรรมให้ผู้เข้าอบรมทำละครขึ้นมา 1 เรื่อง โดยทำทั้งกระบวนการ กล่าวคือ เลือกประเด็นที่จะแสดง เขียนบท แสดง ออกแบบการผลิตต่าง ๆ เอง โดยความช่วยเหลือในการหาอุปกรณ์ เครื่องมือให้จากวิทยากรจาก***มะขามป้อม*** ซึ่งละครที่ออกมาได้เร่แสดงตามโรงอาหารของโรงงาน ได้สร้างความประทับใจให้กับทั้งตั้งแต่เพื่อนร่วมงานในระดับปฏิบัติการด้วยกัน ไปจนถึงระดับผู้บริหาร แต่สิ่งที่เรียกได้ว่าประสบความสำเร็จที่สุด อันเป็นเป้าหมายของละครชุมชนในลักษณะนี้คือ ให้คนชุมชนตระหนักถึงปัญหาที่มีอยู่ แล้วคิดหาวิธีแก้ไขป้องกันด้วยวิธีที่เหมาะสมที่สุดสำหรับชุมชน ซึ่งผลที่***มะขามป้อม***ได้พบจากโครงการนี้คือ คนในโรงงานเหล่านี้สะท้อนปัญหาที่พวกเขาประสบอยู่ทุกวันผ่านมาทางบทละคร นำเสนอสู่เพื่อนร่วมงาน และเกิดการต่อรองในเรื่องของสวัสดิภาพในการทำงานให้กับตัวเองกันมากขึ้น

2. ละครสำหรับเด็กและเยาวชน

ประเด็นในการนำเสนอในการจัดการแสดงละครสำหรับเด็กและเยาวชน จะมีลักษณะเช่นเดียวกันกับงานละครเพื่อการพัฒนาอื่น ๆ คือ นำเสนอประเด็นตามโจทย์ของหน่วยงานที่เป็นแหล่งทุน หรือเน้นให้เกิดจินตนาการ และการเรียนรู้ผ่านบทละคร เช่น การเน้นให้มีการสื่อสารแบบสองทางกับกลุ่มผู้ชมเป้าหมาย ซึ่งวิธีการสื่อสารแบบสองทางที่กล่าวถึงนี้จะมีทั้งการแทรกการสนทนาระหว่างคนดูกับตัวละครซึ่งเป็นวิธีการที่เห็นภาพชัดเจนที่สุด เช่น ละครหุ่นใน "โครงการนิทานบอกเล่าเก้าสิบ" ของคณะ***ยายกับตา*** ซึ่งเป็นโครงการรณรงค์อนุรักษ์ผืนป่าตะวันตก โดยมูลนิธิสืบ นาคะเสถียร

"นิทานบอกเล่าเก้าสิบ" เป็นเรื่องของหนูน้อยผักบุ้งเด็กผู้หญิงที่เป็นเพื่อนรักกับพี่มหิงสา ควายป่าตัวสุดท้ายที่อาศัยอยู่ในผืนป่าตะวันตกของประเทศไทย วันหนึ่งทั้งสองนัดกันไปเที่ยวป่า และหลังจากที่สนุกสนานกับการชี้ชวนกันดูสัตว์นานาชนิดในป่าอย่างเพลิดเพลินแล้ว ก็

แยกย้ายกันกลับบ้าน ระหว่างนั้นเองพี่มหิงสาถูกนายพรานใจร้ายยิงตาย เมื่อผักบุ้งมาพบเข้าในตอนเช้าก็ร้องไห้เสียใจเรียกร้องให้ใครมาช่วยให้พี่มหิงสาฟื้น แล้วนางฟ้าก็ปรากฏกายขึ้นมอบกล่องวิเศษให้ผักบุ้งเพื่อชุบชีวิตมหิงสา แต่มีข้อแม้อยู่ว่าผักบุ้งต้องหาความดี 10 ประการมาใส่กล่องวิเศษให้เต็ม ผักบุ้งขอความช่วยเหลือจากเด็ก ๆ ที่ดูอยู่จนสามารถหาความดีได้ตามต้องการ มหิงสาจึงฟื้นคืนชีพอีกครั้งและอยู่ด้วยกันในป่าที่อุดมสมบูรณ์อย่างมีความสุข

รูปที่ 52 ภาพจากการแสดงละครหุ่น"นิทานบอกเล่าเก้าสิบ"

ลักษณะของบทละครจะมีการสอดแทรกความรู้ที่ต้องการถ่ายทอดแก่กลุ่มเป้าหมายคือเด็ก อย่างตรงไปตรงมา เช่น ในบทละคร"นิทานบอกเล่าเก้าสิบ" ซึ่งต้องการให้ความรู้เกี่ยวกับผืนป่าตะวันออก และการอนุรักษ์ธรรมชาติ จึงมีการสอดแทรกความรู้เกี่ยวกับสัตว์ต่าง ๆ และคุณประโยชน์ของผืนป่าตะวันตกอยู่ตลอดการแสดง เช่นในระหว่างการเดินเที่ยวป่าของผักบุ้งกับพี่มหิงสา

มหิงสา เอาล่ะมาถึงแล้ว ผักบุ้งรู้ไหมว่าที่นี่เขาเรียกว่าอะไร

ผักบุ้ง ไม่รู้ค่ะพี่มหิงสา

มหิงสา ที่นี่เค้าเรียกว่า ผืนป่าตะวันตกไง ผักบุ้งรู้จักไหม ป่าตะวันตกนี่นะเป็นผืนป่าที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทยเชียวนะ ในประเทศไทยนะไม่มีผืนป่าไหนใหญ่กว่านี้อีกแล้ว

ผักบุ้ง โอ้โห ต้นไม้เยอะจริง ๆ เลย เอ๊ะโน้นนกอะไรนะพี่มหิงสา ตัวใหญ่ ๆ หางยาว ๆ มีสีเขียวสวยงามมากเลย

มหิงสา นั่นเค้าเรียกว่านกยูง ปัจจุบันนี้หายากมากเลยนะ

ผักบุ้ง แล้วนั่นตัวอะไรล่ะพี่มหิงสา

มหิงสา ตัวนั้นมีลักษณะอย่างไรล่ะผักบุ้ง

ผักบุ้ง ตัวมันเหมือนพี่มหิงสาเลย มีเขาด้วย ตัวสีแดง แถมใส่ถุงเท้าสีขาวอีกด้วย

มหิงสา นั่นเขาเรียกว่าวัวแดง

ผักบุ้ง พี่มหิงสา ผักบุ้งขอกินน้ำ ล้างหน้าล้างตาหน่อยนะ...ว้าวน้ำเย็นจังเลย ใสสะอาดด้วย

มหิงสา เป็นไงล่ะ ลำธารในผืนป่าตะวันตกนี่ ใสสะอาด แถมไหลตลอดทั้งปีไม่มีวันหมดด้วยนะ ถ้าหายเหนื่อยแล้วเราเดินทางต่อดีกว่านะ

ผักบุ้ง โอ้โห โน่นอะไรน่ะ ตัวเบ้อเริ่มเลย จมูกย้าว ยาว หูก็กาง

มหิงสา นั่นก็คือพี่ช้างนั่นเอง ผักบุ้งรู้มั้ยว่าพี่ช้างนี่เป็นสัตว์ที่ตัวใหญ่ที่สุดในผืนป่าตะวันตกแห่งนี้เลยนะจะบอกให้ และผืนป่าแห่งนี้ยังมีครอบครัวของพี่ช้างอยู่อีกมากมายเลย พี่มหิงสาว่าพวกเรากลับบ้านกันดีกว่าเดี๋ยวจะมืดเสียก่อน

นอกจากนี้ละครสำหรับเด็กที่เป็นละครชุมชนรูปแบบหนึ่งยังตั้งใจที่จะให้กลุ่มเป้าหมายได้มีโอกาสสื่อสาร เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงด้วย เช่นในบทละคร “นิทานบอกเล่าเก้าสิบ” นี้มีการให้ผู้ชมเด็ก ๆ เหล่านี้โต้ตอบกับตัวละครเป็นส่วนหนึ่งของบทสนทนาในละครเป็นการกระตุ้นให้คิดตามตลอดทั้งเรื่อง เช่น ตอนที่ผักบุ้งแยกจากมหิงสาแล้วไปเจอกับนายพราน

นายพราน อ้าวเด็ก ๆ *(พูดกับเด็ก ๆ คนดู)* มานั่งทำอะไรกันแถวนี้เนี่ย คือว่าข้ากำลังจะเข้าป่าพอดี ไม่รู้ว่าในป่าแห่งนี้มีสัตว์เยอะหรือเปล่า....*(ให้เด็ก ๆ ตอบ)*....แล้วมีสัตว์อะไรบ้างล่ะ...*(ให้เด็ก ๆ ตอบ)*...

ผักบุ้ง อุ๊ย คุณลุง มาทำอะไรแถวนี้คะ

นายพราน เจ้าไม่ต้องรู้หรอก ไม่ใช่เรื่องของเด็ก แล้วเจ้าล่ะมาทำอะไร เย็นแล้วไม่ยอมกับบ้านกลับช่อง

ผักบุ้ง อ๋อ ผักบุ้งไปเที่ยวในป่ามาค่ะ

นายพราน เออ..พอดีเลย ข้ากำลังอยากรู้ว่าในป่าแห่งนี้มีสัตว์อะไรบ้าง เจ้าพอจะรู้บ้างไหม

ผักบุ้ง โอ้ย ในป่าแห่งนี้มีสัตว์เยอะแยะมากมาย มีทั้งช้าง เสือ วัวแดง กระทิง ที่สำคัญมีพี่มหิงสาด้วย

นายพราน เอ...ตัวมหิงสานี่มันคือตัวอะไรล่ะ

ผักบุ้ง ก็เป็นความป่าไง เอ...นั่นปืนนี่นาหรือว่าคุณลุงเป็นนายพราน เพื่อน ๆ (*หันมาพูดกับเด็ก ๆ*) เพื่อน ๆ เห็นปืนของคุณลุงอย่างที่ผักบุ้งเห็นไหม... *(ให้เด็ก ๆ ตอบ)*...

และตอนท้ายของเรื่องที่ให้เด็ก ๆ ได้ช่วยกันหาความดีเพื่อช่วยชีวิตพี่มหิงสาตามเงื่อนไขของนางฟ้า

ผักบุ้ง เพื่อน ๆ ได้ยินไหม เพื่อน ๆ ต้องช่วยผักบุ้งหาความดีทั้ง 10 ประการมาใส่กล่องวิเศษให้ครบได้ไหม*...(ให้เด็ก ๆ ตอบ)*...งั้นความดี 10 ประการมีอะไรบ้าง*...(ให้เด็ก ๆ ช่วยกันตอบจนครบ 10 ประการ)*...เฮ ! ครบ 10 ประการแล้วแต่ทำไมพี่มหิงสายังไม่ฟื้นอีก หรือว่าเราเรียกค่อยไป งั้นเราเรียกให้ดังอีกนะเพื่อน ๆ เอ้า 1 2 3 พี่มหิงสา....

มหิงสา เอ๊ะ! พี่มหิงสาตายไปแล้วนี่นาผักบุ้ง แล้วทำไมถึงฟื้นขึ้นมาได้ล่ะ

ผักบุ้ง เฮ! พี่มหิงสาฟื้นแล้ว ก็นางฟ้ามาช่วยเอาไว้ ให้กล่องวิเศษมา 1 กล่อง แล้วให้พวกเราหาความดีมาใส่กล่องให้ครบ 10 ประการ แล้วเพื่อน ๆ ก็ช่วยกันหาความดีมาจนครบ พี่มหิงสาเลยฟื้นขึ้นมาอีกครั้งไง

มหิงสา ก็แสดงว่า เด็ก ๆ ทุกคนช่วยพี่มหิงสาเอาไว้น่ะสิ พี่มหิงสาขอบคุณทุกคนมากนะ

ผักบุ้ง ผักบุ้งก็ต้องขอบคุณเพื่อน ๆ ด้วยที่ช่วยผักบุ้งหาความดีมาใส่กล่องจนครบแต่ว่าเพื่อน ๆ อย่าลืมทำความดีตามที่หามาใส่กล่องด้วยนะ

มหิงสา จริงสิ เด็ก ๆ ต้องช่วยกันทำความดีเยอะ ๆ นะ และอย่าลืมช่วยกันรักษาผืนป่าตะวันตกอันอุดมสมบูรณ์ผืนนี้ไว้ด้วยล่ะ หากว่าผืนป่าตะวันตกถูกทำลายจนหมดแล้ว พี่มหิงสาฟื้นขึ้นมาก็ไม่มีประโยชน์เพราะว่าพี่มหิงสาและเพื่อน ๆ ก็จะไม่มีบ้านอยู่และไม่มีอาหารกิน พี่มหิงสาและเพื่อน ๆ

ของพี่ก็คงจะตายไปในที่สุด เฮ้อ...ผักบุ้งพี่มหิงสาเพลียเหลือเกิน ขอตัวไปพักก่อนนะ

รูปที่ 53 และรูปที่ 54 ภาพบรรยากาศการดูละครของคณะยายกับตา

3. ละครเพื่อการศึกษา

ละครเพื่อการศึกษา คือการนำองค์ประกอบของละครไปใช้ โดยเน้นที่กระบวนการปฏิบัติ มีจุดมุ่งหมายเพื่อการเรียนรู้และพัฒนาการของเด็กแต่ละคน กิจกรรมที่เสริมขึ้นจากการเรียนการสอนนี้ต้องมีขั้นตอนและการวางแผน เพื่อให้สอดคล้องกับหลักสูตร ทั้งนี้งานที่พบในลักษณะของละครเพื่อการศึกษานั้น เป็นรูปแบบของละคร T.I.E. (Theatre in Education) โดยจะมีผู้แสดงที่ทำหน้าที่เป็นครู และนักแสดงเป็นผู้คอยกระตุ้นเพื่อหาคำตอบเกี่ยวกับปัญหาหรือสาระในการนำเสนอ โดยที่มีกลุ่มเป้าหมายเป็นเด็กในระดับชั้นประถม ถึงมัธยมศึกษาตอนต้น ทั้งนี้ผลงานของคณะละครที่มีลักษณะเป็นละครเพื่อการศึกษาอย่างเต็มรูปแบบมี 2 คณะด้วยกัน คือ ***สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา)*** และ***กะจิดริด*** ซึ่งรายหลังนี้ได้หยุดการดำเนินงานไปแล้วเนื่องจากปัญหาด้านการเงิน โดยมีตัวอย่างผลงานดังนี้

จากกิจกรรม"เด็กขอรณรงค์" โครงการ"เด็กไทยรู้ทัน" ของ***มายา*** (สันติ จิตระจินดา,บรรณาธิการ, 2545) ซึ่งใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง “เด็กไทยรู้ทัน” ซึ่งเป็นโครงการที่จัดทำขึ้นเพื่อส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้แก่เด็กนักเรียนในระดับประถมศึกษาให้รู้เท่าทันกลวิธีโฆษณาชวนเชื่อของสินค้าขนมเด็กทางโทรทัศน์ โดยการสนับสนุนของสำนักงานสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) มีเนื้อหาส่งเสริมให้กลุ่มเป้าหมาย ซึ่งเป็นเด็ก ๆ ชั้นประถมศึกษาร่วม

เป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมรณรงค์การไม่ใช้เงินค่าขนมให้หมดไปกับการซื้อขนมขบเคี้ยวที่เป็นอันตรายต่อร่างกาย

กระบวนการเริ่มต้นด้วยการนำเสนอเป็นละคร เรื่อง"เด็กไทยรู้ทัน" ที่มีวัตถุประสงค์ในการกระตุ้นเตือนให้เด็ก ๆ ได้คิดถึงอันตรายจากขนมขบเคี้ยว ซึ่งการแสดงละครในกระบวนการละครเพื่อการศึกษา หรือละคร T.I.E. ในโครงการนี้ของ***มายา*** จะแตกต่างกับผลงานของคณะอื่น คือจะมีการแจกบทละครที่แสดง ซึ่งในแต่ละช่วงตอนของบทสนทนาของตัวละคร จะมีการตั้งคำถามให้เด็ก ๆ คิดตอบ ซึ่งเป็นคำถามที่จะทำให้กลุ่มเป้าหมายติดตามเรื่องที่ต้องการบอกได้อย่างใกล้ชิดขึ้น เช่น

ในตอนที่ 1 ของละครที่ชื่อว่า “ทำไมแร้งจึงไม่กินศพเด็ก” เพื่อนำเสนอว่าร่างกายของเด็ก ๆ ที่ได้รับแต่ของไม่มีประโยชน์ก็คือร่างกายที่เป็นพิษ เนื่องจากได้รับสารอาหารที่ไม่เป็นประโยชน์ตลอดช่วงอายุ เมื่อตายไป อีแร้งซึ่งปกติกินศพ ยังคงเกี่ยงที่จะกินศพเด็กที่หามาได้นี้ โดยในระหว่างที่แร้งถกเถียงกันเรื่องศพของเด็กที่ว่า จะมีคำถามแทรกอยู่ให้เด็ก ๆ ได้ตอบคำถามจากบทสนทนาของตัวละคร ซึ่ง***มายา***เรียกกิจกรรมนี้ว่า “กิจกรรมคิดต่อ” เช่น

แร้งเฒ่า เด็กบ้า กินอะไรไม่รู้จักเลือก

แร้งสาว ศพเด็กนี่ก็เป็นยาพิษดี ๆ นี่เอง โอ๊ยจะเป็นลม

แร้งเด็ก แย่แล้วเรา ต่อไปนี้ถ้าหิวนำจะกินอะไรดีเวลาพัก เลิกเรียนก็อยากกินน้ำอัดลมเพราะมันซ่าหวานจับใจดี ถ้ากินก็มีโทษแต่เด็ก ๆ ต้องกินน้ำ เพราะน้ำเป็นส่วนสำคัญต่อร่างกาย

> คำถามคิดต่อ 8 จะเกิดอะไรขึ้นถ้าเรากินน้ำอัดลมแทนน้ำสะอาด

แร้งหัวหน้าฝูง ก็กินน้ำเปล่าดีที่สุด โรงเรียนควรมีน้ำเปล่าเย็น ๆ ไว้บริการให้เด็กถึงจะถูกต้อง ถ้าไม่มีเด็ก ๆ ก็หิ้วกระติกน้ำไปโรงเรียนสิ

แร้งสาว ปากก็กินไม่ได้

แร้งเฒ่า กระดูกก็ผุเพราะน้ำอัดลม กินไม่ได้

> คำถามคิดต่อ 9 ทำไมการดื่มน้ำอัดลมจึงเป็นเหตุสะสมทำให้เกิดปัญหากระดูกผุ

นอกจากกระตุ้นให้คิดต่อจากคำถามที่ตั้งผ่านบทละครแล้ว หลังจากละครจบโครงการ"เด็กไทยรู้ทัน" ยังให้นักแสดงของเรื่อง 5 คน ดำเนินกิจกรรมต่อ ในฐานะเป็นผู้อำนวยการฝึกอบรม ซึ่งกิจกรรมคิดต่อ 2 ประกอบด้วย 6 ขั้นตอน (สันติ จิตระจินดา, บรรณาธิการ, 2545) คือ

1. ***ขั้นตอนอุ่นเครื่อง***

   กรี๊ดพลังเด็ก-ชวนเด็กร้องเพลง-แบ่งกลุ่มย่อย

2. ***ขั้นตอนแนะนำปัญหา***

   ข้อสรุปจากละคร โดยตั้งคำถามว่า “เธอมีวิธีการเช่นไรที่จะช่วยเหลือเพื่อนในโรงเรียน และชุมชนของเธอให้รู้เท่าทันกลวิธีโฆษณาชวนเชื่อของสินค้าขนมหลอกเด็กเจ้าปัญหาทั้งหลาย” และ “เธอมีวิธีการใช้เงินอย่างไร ไม่ให้เงินนั้นใช้ไปอย่างไร้ประโยชน์ เพื่อช่วยเหลือพ่อแม่ของพวกเราที่ทำงานหาเงินมาด้วยความยากลำบาก และเพื่อประเทศชาติของเราไม่ให้ล่มจม

3. ***ขั้นตอนในการไตร่ตรองทางแก้เฉพาะตน***

   ให้เด็กแต่ละคนคิดหาคำตอบในใจ-วาดภาพคำตอบ

4. ***ขั้นตอนระดมสมอง และหาคำตอบโดยกลุ่ม***

   พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดในกลุ่มย่อย-กลุ่มลงมติเลือกวิธีการที่เหมาะสม

5. ***ขั้นตอนสื่อสารทางออก***

   จัดทำสื่อรู้ทัน: ภาพฝาผนัง (ขนาด 120x90 ซม.)-จัดแสดงผลงานแต่ละกลุ่ม-เชิญคุณครูมาแสดงความคิดเห็น-เชิญชุมชนมาแสดงความคิดเห็น

6. ***ขั้นตอนการถอดรหัสปรับใช้***

   สรุปพลังเด็ก-เชื่อมโยงกับชีวิตจริงในโรงเรียนและชุมชน-แจกหนังสือปฏิบัติการรู้ทันแข็งขันเปลี่ยนแปลงโลก: คู่มือการเรียนรู้ละครการศึกษาเรื่อง เด็กไทยรู้ทัน-ร้องเพลงอำลา

นอกจากนี้หลังจากเสร็จสิ้นกิจกรรมโดยนักแสดงแล้ว ยังทิ้งกิจกรรมให้เด็ก ๆ ได้มีส่วนร่วมในการรณรงค์ต่อด้วยดังนี้

1. ***กระเป๋าเด็กไทยรู้ทันบอกเพื่อน*** ให้เด็ก ๆ นำสติ๊กเกอร์ที่แนบอยู่ในหนังสือติดลงบนกระเป๋านักเรียน เพื่อประกาศให้เพื่อน ๆ ได้รับรู้ด้วย และ"ถ้าเพื่อนของเธออยากร่วมโครงการเด็กไทยรู้ทันละก้อ ให้พวกเขาเขียนจดหมายมาขอหนังสือปฏิบัติการรู้ทัน แข็งขันเปลี่ยนแปลงโลกได้ตามที่อยู่นี้....(ให้ที่อยู่ของสถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา)
2. ***ออมสินเรียนรู้*** ให้เด็ก ๆ ทำกระปุกออมสินจากขวดน้ำพลาสติกหรือขวดแก้ว เก็บเงินสะสมไว้ทุกวันเป็นเวลา 1 เดือนเพื่อดูว่าจะเก็บเงินได้เท่าไหร่

3. ***ทำโปสเตอร์ติดในชุมชน*** ให้เด็ก ๆ ออกแบบและเขียนโปสเตอร์สวย ๆ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวของขนมเจ้าปัญหา โฆษณาหลอกเด็ก การใช้เงินอย่างไร้ประโยชน์ แล้วนำไปติดให้ทั่วชุมชน
4. ***ทำละครหุ่นไปเล่นให้น้องดู*** ให้เด็ก ๆ รวมกลุ่มกันประมาณ 3-4 คน ช่วยกันแต่งบทละคร ทำหุ่นจากวัสดุที่ใช้แล้ว หรือวัสดุธรรมชาติที่หาได้ในชุมชน ฝึกซ้อมกันให้ดีแล้วนำไปเล่นให้น้อง ๆ ดู เพื่อให้น้อง ๆ จะได้เรียนรู้ที่จะเป็นเด็กไทยรู้ทัน
5. ***จดหมายเปิดผนึกจากเด็กไทยรู้ทัน*** เมื่อทำกิจกรรมรณรงค์ทั้งหมดให้บันทึกลงจดหมาย (มีแนบไว้ให้ในหนังสือ) แล้วส่งกลับมาที่สถาบัน เป็นต้น

ทั้งนี้ความแตกต่างของละครเพื่อการศึกษากับละครเพื่อเด็กและเยาวชนที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงในก่อนหน้านี้คือ กลุ่มผู้ชมเป้าหมาย กล่าวคือแม้ว่าจะเป็นเด็กและเยาวชนเช่นเดียวกัน แต่ละครเพื่อการศึกษาจะมุ่งไปที่กลุ่มเป้าหมายที่เด็กในระบบการศึกษามากกว่า แต่อย่างไรก็ดี ละครเพื่อการศึกษา เป็นหนึ่งในลักษณะของละครชุมชนที่มุ่งสร้างละครเพื่อเป็นสื่อกระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้ และพัฒนากระบวนความคิด ตั้งคำถามถึงปัญหา และหาวิธีแก้ปัญหาในชุมชนได้อย่างเหมาะสม

5. ละครเพื่อสังคมและการเมือง

เนื่องจากจุดเริ่มต้นของคณะละครหลายคณะเกิดขึ้นในช่วงยุคสมัยที่มีความเข้มข้นทางการเมืองและปัญหาสังคม คือในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลา 2516 และ 6 ตุลา 2519 ดังนั้นส่วนหนึ่งของงานละครที่มีอยู่จึงสะท้อนจินตทัศน์ที่ยังมีรากของอุดมการณ์ในยุคแรก กล่าวคือ เนื้อหาที่นำเสนอจะมุ่งนำเสนอประเด็นในสังคม และย้ำเตือนถึงเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ซึ่งจากการเก็บข้อมูล งานที่มีประเด็นในการนำเสนอเป็นเรื่องสังคมและการเมืองจะปรากฏในงานของคณะละครได้แก่ ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร*** และ***มะขามป้อม***

พระจันทร์เสี้ยวกับละครเพื่อสังคมและการเมือง

แม้ว่าในปัจจุบัน ประเด็นทางสังคมและการเมืองจะไม่ได้ทำหน้าที่ในการขับเคลื่อนสังคม และไม่ได้ถูกนำมากล่าวถึงมากนักในการทำละครของกลุ่มตัวอย่างเมื่อเทียบกับยุคเริ่มต้นก่อตั้งคณะ ทั้งนี้ในทัศนะของสมาชิกของ***พระจันทร์เสี้ยว***ยุคปัจจุบันอย่างที่สินีนาฏ เกษประไพ (พระจันทร์เสี้ยว, สัมภาษณ์, 3 ธันวาคม 2545) ให้ความเห็นว่า “ในปัจจุบันนี้สถานการณ์

ทางสังคมมันเปลี่ยนไป อาจจะไม่ได้มีเหตุการณ์ใหญ่ ๆ สำคัญเหมือนยุคก่อน แต่***พระจันทร์เสี้ยว*** ยังคงทำงานในประเด็นทางสังคมเช่นเดิม" ซึ่งงานหนึ่งที่เป็นผลงานชิ้นสำคัญของ***พระจันทร์เสี้ยว*** ที่ส่งผลถึงการสืบทอดเจนารมณ์ของการสร้างงานจาก***พระจันทร์เสี้ยว***ยุคแรกมายังยุคต่อมา คือ "คือผู้อภิวัฒน์"

"คือผู้อภิวัฒน์" (คำรณ คุณดิลก, ใน สันติสุข โสภณสิริ, บรรณาธิการ, 2542) เป็นละครที่สร้างขึ้นจากความร่วมมือของสภามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กับมูลนิธิปรีดี พนมยงค์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนออุดมการณ์ของปรีดี พนมยงค์ และหารายได้สมทบทุนในการก่อสร้าง สถาบันปรีดี พนมยงค์ ในครั้งแรกเมื่อปี 2530 ครั้งที่ 2 2538 และครั้งที่ 3 ในปี 2542 ในวาระครบรอบ 100 ปีชาตกาลนายปรีดี พนมยงค์ ซึ่งเป็นเรื่องราวชีวประวัติของปรีดี พนมยงค์ที่คณะทำงานได้ตั้งใจไว้แล้วว่า "ละครเรื่องนี้ได้ถูกกำหนดไว้ตั้งแต่แรกแล้วว่าให้เป็นละครเอพิก (Epic Theatre) ด้วยเหตุผลที่ว่าละครเอพิก เป็นละครที่ไม่เน้นการเร้าอารมณ์ แต่มุ่งให้เกิดความหมายทางด้านความคิดและสติปัญญาในขณะที่รับชม" (สันติสุข โสภณสิริ, บรรณาธิการ, เรื่องเดียวกัน) และเนื่องจากความมุ่งหวังของละคร "คือผู้อภิวัฒน์" ต้องการให้คนดูตั้งคำถามเกี่ยวกับ "ผู้อภิวัฒน์" และ "สัญลักษณ์ของความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคมไทย" องค์ประกอบในละครจึงมีลักษณะเรียบง่ายไม่บ่งบอกยุคสมัยกล่าวคือ ฉากเป็นสีดำ นักแสดงใส่ชุดสีเทาทั้งหมด ยกเว้นชุดของนักแสดงที่แสดงเป็นปรีดีที่เป็นสีขาว เพื่อให้เป็นสัญลักษณ์ของคนที่มีทั้งดีและเลว และตามแนวคิดที่ว่า คนดีมีมาก...คนกล้าทำดี มีน้อย แต่เมื่อนักแสดงชุดเดิมเปลี่ยนเป็นตัวละครอื่นก็ใช้วิธีการเพิ่มรายละเอียดลงไปในเสื้อผ้าพื้นฐาน เช่น ในฉากของแม่พลอย นักแสดงซึ่งใส่ชุดพื้นฐานสีเทาใช้วิธีเพิ่มผ้าแถมสีเข้าไป เป็นต้น

เรื่องราวดำเนินไปผ่านการเล่าเรื่องของตัวละคร ในลักษณะที่เป็นทั้งเหตุการณ์จริงผ่านตัวละครที่มีอยู่จริง ตามประวัติศาสตร์ แทรกด้วยตัวละครที่สร้างขึ้นในส่วนรายละเอียดของมุมมองของประชาชนในยุคนั้น* เช่น มีการแทรกฉากครอบครัวของแม่พลอย ซึ่งเป็นตัวละครจากเรื่องสี่แผ่นดิน เมื่อคณะราษฎรประกาศยึดอำนาจและเปลี่ยนแปลงการปกครอง เพื่อสะท้อนถึงความรู้สึกของประชาชนในยุคนั้น ดังต่อไปนี้

* อ่านเพิ่มเติมในบทละครรำลึกนายปรีดี พนมยงค์ รัฐบุรุษอาวุโส คือผู้อภิวัฒน์ 2475

ปรีดี (บรรยาย) คณะราษฎรโดยพระยาพหลพลฯ พรยาทรงฯ พระยาฤทธิ์ฯ ได้กราบบังคมทูลเชิญพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวให้ทรงเป็นกษัตริย์ภายใต้รัฐธรรมนูญ และพระองค์ทรงตรัสมาในพระราชหัตถเลขาถึงผู้รักษาพระนครฝ่ายทหาร

เสียงนอก ข้าพเจ้าเห็นแก่ความเรียบร้อยของอาณาประชาราษฎร ไม่อยากให้เสียเลือดเสียเนื้อ กับทั้งเพื่อจัดการโดยละม่อมละไม ไม่ให้ขึ้นชื่อว่าจลาจลเสียหายแก่บ้านเมือง และความจริงข้าพเจ้าก็คิดอยู่แล้วที่จะเปลี่ยนแปลงตามทำนองนี้ คือมีพระเจ้าแผ่นดินปกครองตามรัฐธรรมนูญ.....

ปรีดี ยังมีบางคนที่กลัวการเปลี่ยนแปลง เหมือนกลัวถูกภูตผีปีศาจ เขาสร้างจินตนาการหลอกตัวเอง หลอกชาวบ้าน เลือดจะนองแผ่นดิน หมู่บ้านทุกบ้าน เมืองทุกเมืองจะเปลี่ยนเป็นคอมมูนปารีส เป็นโซเวียต รุสเซีย กิโยตินจะตั้งอวดใบคมปลาบกลางท้องสนามหลวง เลือดสีน้ำเงินจะนองแผ่นดิน ข้าพเจ้าทำการเปลี่ยนแปลงการปกครองเพื่อแก้ไขปัญหาการเปลี่ยนแปลงการใช้อำนาจสูงสุดจากคนคนเดียว มาเป็นของกลุ่มคนคณะใดคณะหนึ่ง ข้าพเจ้าเป็นนักกฎหมาย ข้าพเจ้าต้องการทำลายความอยุติธรรม ข้าพเจ้าไม่เคยคิดที่จะทำลายมนุษย์

<u>ฉากแม่พลอย</u>

ช้อย เร็ว ๆ มานี่แม่พลอย

เพิ่ม แม่พลอย ๆ เกิดเรื่องใหญ่แล้ว

พลอย อะไรกันคุณหลวง เกิดเรื่องอะไรกัน

เพิ่ม เกิดกบฏขึ้นแล้ว

พลอย ตายจริง

เพิ่ม ฉันเห็นมากับตา ทหารเต็มหน้าพระลานไปหมด แล้วนี่ยังไง ประกาศที่เขาแจกแต่เช้า แม่พลอยอ่านเอาเองก็แล้วกัน

พลอย ไม่จริง ๆ อย่าไปเชื่อคณะราษฎร์นี่ใคร มาจากไหน

เพิ่ม ก็คนที่คิดการคราวนี้อย่างไรล่ะ ฉันรู้แต่เพียงคนสองคน

พลอย จะทำอย่างไรกับในหลวง จะฆ่าเจ้าให้หมดหรือ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพิ่ม ฉันเองก็ไม่รู้ ฉันว่าไม่มีใครรู้ทั้งนั้นว่าจะเป็นอย่างไรกันต่อไป ว่าถ้าสำเร็จ เมืองไทยก็จะเปลี่ยนรูปการปกครองใหม่มีคอนสติตูชั่น

ช้อย มีใครนะ

เพิ่ม ไม่ใช่คน...ฉันไม่รู้จะอธิบายยังไงถูกเหมือนกัน

พลอย แล้วกัน คุณหลวงยังอธิบายไม่ถูก ฉันจะไปเข้าใจได้อย่างไร

เพิ่ม แต่ก่อนนี้ในหลวงท่านอยู่เหนือกฎหมาย แต่ต่อไปนี้เขาจะให้ในหลวงอยู่ใต้กฎหมาย

พลอย ก็เผื่อท่านไม่ยอมล่ะ

เพิ่ม นั่นน่ะสิ มันยุ่งกันใหญ่แน่

พลอย แล้วเจ้านายพระองค์อื่นล่ะ

เพิ่ม เขาจับเอาไปขังไว้หลายพระองค์แล้ว

พลอย พุทโธ่เอ้ย ทำไมถึงรุนแรงอย่างนี้

(อ๊อดเข้าฉาก)

เพิ่ม มันเบาไม่ได้หรอก มันต้องแรงไปตาม ๆ กัน เราต้องระวังตัวให้ดี พ่ออ๊อดรู้เรื่องแล้วหรือยัง

อ๊อด รู้แล้วครับคุณลุง ผมรู้มานานแล้วด้วยซ้ำไป

เพิ่ม พ่ออ๊อดมาก็ดีแล้ว จะได้อธิบายให้แม่เค้าฟังเรื่องคอนสติตูชั่น

อ๊อด เห็นจะไม่ต้องก็ได้ จริงไหมคุณแม่ ของอย่างนี้สอนกันครู่เดียวไม่รู้เรื่อง ผมว่ารอดูเค้าไปก่อนดีกว่า

พลอย นี่พ่ออั้นเค้าหายไปไหน...อั้นเค้าอย่างนี้แหละคุณหลวงตอนนี้หายหน้าไปเรื่อย เดี๋ยว ๆ ไปค้างกับเพื่อนนักเรียนนอกของเขา หายไปข้ามวันข้ามคืน ประชง ประชุมอะไรกันเนี่ย

เพิ่ม อ้อ

อ๊อด นั่นสิ พี่อั้นเขาเพื่อนมาก เพื่อนใหญ่ ๆ ทั้งนั้น ป่านนี้คงฉลองชัยกันเต็มที่แล้ว

พลอย อ๊อด พูดอะไร แม่ไม่เข้าใจ

เพิ่ม พ่ออ๊อดหมายความว่า

อ๊อด ครับ หมายความว่าอย่างนั้น

เพิ่ม ลุงก็นึกอยู่แล้วเหมือนกัน

พลอย คุณหลวง ตาอ๊อด นี่หมายความว่า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพิ่ม นั่นแหละ ว่าพ่ออั้นเขามีอะไรรู้เรื่องอยู่กับพวกที่คิดการณ์คราวนี้ด้วย

พลอย ชั้นไม่เชื่อ อั้นเขาสาบานกับฉันว่า เขาไม่เคยคิดอะไร อ๊อดบอกแม่ว่าไม่จริงเดี๋ยวนี้ แม่ไม่เชื่อ

อ๊อด อ๊อดก็ไม่รู้จะพูดอย่างไรถูก ถ้าอ๊อดบอกว่าไม่จริง อ๊อดก็ต้องพูดโกหกกับแม่ เพราะอ๊อดเข้าใจว่าจริง

พลอย ตาอ๊อด แกรู้ไหมว่าแกหาความพี่แกมากไปเสียแล้ว อ๊อดจะล้อเล่นหรือหาความอื่น ๆ แม่ไม่ว่าหรอก เพราะแม่เห็นเป็นพี่น้องกัน แต่คราวนี้อ๊อดเล่นหนักไปเสียแล้ว ถึงกับหาว่าพี่เป็นกบฏคิดร้ายต่อในหลวง มีอย่างรึพี่น้องคลานตามกันมาแท้ ๆ น่าจะรักกัน นี่อ๊อดกลับมาใส่ความพี่เค้าอย่างร้ายแรง แม่ไม่มีวันเชื่อว่าลูกของแม่จะเป็นกบฏได้ ถ้าอั้นเป็นได้ อ๊อดก็เป็นได้เหมือนกัน เพราะเป็นพี่น้องพ่อแม่เดียวกันแท้ ๆ

อ๊อด โธ่แม่

พลอย อั้น...(ทรุดลงไป)...คุณหลวง ช่วยพาฉันไปห้องพระที

(นักแสดงในฉากสี่แผ่นดินออกจากเวที)

.....

บรรยาย ต้นปี พ.ศ.2489 ประเทศไทยบรรลุข้อตกลงกับอังกฤษ ไทยไม่อยู่ในฐานะประเทศแพ้สงคราม

ปรีดี มีพระบรมราชโองการ แต่งตั้งข้าพเจ้าเป็นรัฐบุรุษอาวุโส เป็นที่ปรึกษาราชการแผ่นดินในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล บรรยากาศทางการเมืองเต็มไปด้วยความคึกคัด เกิดพรรคการเมืองต่าง ๆ ขึ้น ศาลฎีกายกฟ้องจอมพลป. พิบูลสงครามจากคดีอาชญากรสงคราม รัฐบาลพลเรือนผลัดเปลี่ยนกันหลายคณะ คลื่นใต้น้ำจากฝ่ายทหารเริ่มก่อตัวขึ้น
24 มีนาคม พ.ศ. 2489 ข้าพเจ้าได้รับแต่งตั้งเป็นนายกรัฐมนตรี

(เข้าฉากแม่พลอย)

พลอย คุณชาย คุณหลวงจะให้ฉันทำย่างไร

ปรีดี แม่พลอย ทุกอย่างในโลกย่อมเปลี่ยนไปตามกาลเวลา ไม่มีใครสามารถหยุดยั้งมันได้หรอก ถ้าหากฉันไม่ทำการเปลี่ยนแปลงการปกครองในวันนี้ ในวันข้างหน้าก็ต้องมีคนทำ

พลอย คุณชายคึกฤทธิ์สร้างฉันขึ้นมา แล้วจะให้ฉันทนอยู่ได้อย่างไรใต้อำนาจของพวกจาบจ้วงราชวงศ์

คึกฤทธิ์ แม่พลอย แม่พลอยเชื่อฉันสิ ฉันจะไม่ยอมให้พวกมนุษย์พวกนี้มีความจำเริญขึ้นในแผ่นดินหรอก แล้วแม่พลอยคอยดูต่อไปก็แล้วกัน

เหตุการณ์ดำเนินต่อไปจนกระทั่งถึงนายปรีดีหลบหนีการรัฐประหารไปยังต่างประเทศ การเรียกร้องประชาธิปไตยโดยประชาชนเมื่อเหตุการณ์ 14 ตุลา และ 6 ตุลา และจนกระทั่งนายปรีดีถึงแก่อสัญกรรม ซึ่งในส่วนนี้เองที่เป็นฉากเขียนบันทึกของปรีดี เป็นการทิ้งท้ายโดยตั้งคำถามกับคนดูให้คิดต่อตามเจตนารมณ์ของผู้ผลิต กล่าวคือ

ปรีดี มีบางเรื่องที่ผมรู้ แต่บังเอิญเข้าลักษณะของคำพังเพยโบราณที่ว่า เป็นเรื่องที่พูดไม่ออก บอกไม่ได้ ผมก็ต้องขอผลัดไปในโอกาสที่สถานการณ์อำนวยให้พูดออกบอกได้ ถ้าหากโอกาสนั้นยังไม่เกิดขึ้นในอายุขัยของผม ก็ต้องเป็นเรื่องของประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติมิได้หยุดชะงักภายในอายุขัยของคนใดหรือเหล่าชนใด ประวัติศาสตร์จะดำเนินต่อไปในอนาคตโดยไม่มีที่สิ้นสุด ดังนั้น ขอฝากไว้แก่ท่านและชนรุ่นหลังที่ต้องการสัจจะ เป็นผู้ตอบให้ด้วย

หลังจากที่คือผู้อภิวัฒน์ในครั้งที่ 3 ที่ใช้ชื่อว่า “คือผู้อภิวัฒน์ 2475” ในปี 2542 เสร็จสิ้นการแสดงที่สถาบันปรีดี พนมยงค์แล้ว ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร*** ได้นำละครเรื่องนี้ไปเปิดการแสดงในทวีปยุโรป 3 ประเทศ คือผรั่งเศส ซึ่งเป็นที่ที่ปรีดี พนมยงค์จัดประชุมก่อตั้งคณะราษฎร์ขึ้นเป็นครั้งแรก ประเทศเนเธอร์แลนด์ และสวีเดน

อย่างไรก็ดี เมื่อพิจารณาจากผลงานของ***พระจันทร์เสี้ยว***ที่ผ่านมาจะมีการนำเสนอแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในช่วงเดือนตุลา อันเป็นช่วงเวลาในยุคเริ่มต้นการก่อตั้งคณะอยู่เสมอ เช่น ละครความฝันกลางเดือนหนาว (พระจันทร์เสี้ยวการละคร, 2539) ในปี 2539 ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับคณะละครกลุ่มหนึ่งที่กำลังหมดหวังกับการทำละครที่มีคนดูไม่มาก จึงมาคิดว่า ละครควรสร้างในจินตนาการที่มีความคิด หรือสร้างแต่ความตลกขบขันตามกระแส คณะละครนี้จึงมาทบทวนบทละครชื่อดังที่ได้รับความนิยมอย่างมากเพื่อค้นหาความคิดที่ซ่อนอยู่

การนำเสนอละครเรื่องนี้ ใช้เวทีแบบฝ่ากลางคนดู หรือคนดูอยู่ล้อมรอบเวที ทั้งนี้ คำรณ คุณะดิลก ผู้อำนวยการผู้ก่อตั้งคณะ และผู้กำกับละครเรื่องนี้ให้เหตุผลในการสร้างละครเรื่องนี้ว่า "***พระจันทร์เสี้ยว***เกิดมาในยุคเดือนตุลาจึงต้องการถ่ายทอดเรื่องราวการทำละครเพื่อสื่อสารในช่วงเวลาที่เกิดความเปลี่ยนแปลงทางสังคมให้กับพระจันทร์เสี้ยวรุ่นใหม่ได้รับรู้"

ละครร้องเรื่อง "เมืองนิมิตร" เป็นผลงานของ***พระจันทร์เสี้ยว***อีกเรื่องหนึ่งในปี 2544 ที่มีแนวคิดในการนำเสนอประเด็นทางสังคม กล่าวคือ

<u>รูปที่ 55</u> และ<u>รูปที่ 56</u> ภาพประชาสัมพันธ์ละครเรื่อง"เมืองนิมิตร"

"เมืองนิมิตร" นำมาจากนวนิยายของ เรียมเอง ซึ่งเป็นเรื่องราวเหตุการณ์ชีวิตของคนไทย ในช่วงที่สงครามโลกครั้งที่ 2 ใกล้จะสิ้นสุด (<u>http://www.bkkonline.com/movie/drama/moon/story.html</u>, 9 มีนาคม 2546) "โดยกล่าวถึงวีรกรรมของคนเมือง ที่เป็นฝ่ายสืบราชการลับของขบวนการเสรีไทย นอกจากนั้นยังเสนอภาพการครองชีพในยามยากของชาวพระนคร โดยสร้างตัวละครที่มีสถานะความเป็นอยู่ และความนึกคิดที่ต่างกันให้มาร่วมชีวิตช่วงหนึ่งในที่แห่งเดียวกัน อีกทั้งให้บทบาทแก่ตัวละครอย่างทัดเทียมกันด้วย ตลอดทั้งเรื่องของ"เมืองนิมิตร" แสดงลักษณะการต่อสู้ของตัวละครกับภาวการณ์ต่างๆ และเกิดผลอันเกิดจากการต่อสู้นั้นทั้งในระดับแคบ คือ ความเปลี่ยนแปลงด้านพฤติกรรม อารมณ์ และโลกทัศน์ของตัวละคร และผลในระดับกว้าง คือ ความเปลี่ยนแปลงของสังคมโดยเฉพาะด้านการบ้านการเมือง ด้วยคุณลักษณะอันโดดเด่นในด้านภาษาในวรรณกรรมจากปลายปากกาของนักเขียนชั้นครู ที่เรียงร้อยด้วยถ้อยคำที่มีท่วงทำนองอยู่ในทุกประโยคที่เป็นตัวหนังสือ ล้วนมีส่วน

อย่างมากในการผลักดันให้เกิดทำนองเพลง เมื่อเป็นบทละครเพลงอันทรงคุณค่าด้านความคิดและประเด็นเนื้อหาที่มีความเป็นสากลและมีข้อคิดในอุดมคติที่ลึกซึ้ง และยังคงร่วมสมัยมาจนปัจจุบัน โดยยังคงรักษาเนื้อหาและเค้าโครงบทประพันธ์เดิมไว้"

ผลงานละครเพื่อสังคมและการเมืองของมะขามป้อม

คณะละครมะขามป้อม เป็นอีกคณะหนึ่งที่มีผลงานที่สะท้อนจินตทัศน์ และแนวคิดทางสังคมและการเมือง ผลงานเรื่องหนึ่งคือ "เปลี่ยนฟ้า...แปรดิน" ซึ่งสะท้อนสะท้อนเหตุการณ์เมื่อครั้งเปลี่ยนแปลงการปกครองสมัย 2475 จัดแสดงครั้งแรกในโครงการฉลอง 100 ปีชาตกาลรัฐบุรุษอาวุโส ปรีดี พนมยงค์ เช่นเดียวกันกับละคร "คือผู้อภิวัฒน์ 2475" ของ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร*** โดยแนวคิดสำคัญของเรื่องที่ได้ประชาสัมพันธ์ไว้ในแผ่นพับประชาสัมพันธ์ละครคือ

"การเปลี่ยนแปลงการปกครองประเทศมาสู่ระบอบประชาธิปไตยโดยสามัญชนผู้อาจหาญพลิกฟ้าที่ไม่มีชีวิตใด ๆ ต้องสูญเสีย

รูปที่ 57 ภาพจากการแสดงละคร เปลี่ยนฟ้า...แปรดิน

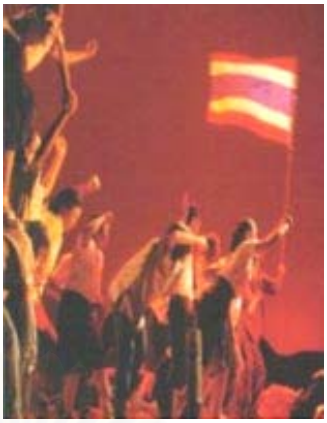
" เปลี่ยนฟ้า...แปรดิน" แสดงในรูปแบบลิเกทรงเครื่องเป็นเรื่องราวของหลวงประดิษฐ์เสนาบดีผู้มีความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์ ที่ต่อมาเล็งเห็นความเดือดร้อน ความเป็นอยู่ที่ยากเข็ญของประชน จึงทำการปฏิวัติเพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครอง โดยไปทูลขอพระขรรค์ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของอำนาจในการปกครองเมือง กับพระมหากษัตริย์ ทำให้อำนาจการปกครองมาอยู่ที่ประชาชนนับแต่นั้นเป็นต้นมา

“เหลียวหลัง แลหน้า ตุลงตุลา” เป็นละครอีกเรื่องหนึ่งของ***มะขามป้อม***ที่มีแนวคิดเพื่อสะท้อนถึงเรื่องราวทางการเมืองในระบอบประชาธิปไตย ของไทย ซึ่งผู้วิจัยได้เข้าชมการแสดงนี้ในงานสีสันละครกรุงเทพ 2002 ซึ่งนำมาตัดตอนให้กระชับขึ้นโดยใช้ชื่อว่า “นายซวยตลอดศก” ซึ่งการแสดงละครเรื่องนี้จัดแสดงบริเวณลานไทรริมน้ำ ป้อมพระสุเมรุ

“นายซวยตลอดศก” เป็นเรื่องของนายซวย กับนางเฮงชาวบ้านธรรมดาที่ไม่รู้หนังสือ และเติบโตมาในสังคมแบบชาวบ้าน เมื่อมีลูกคนแรกนายซวยต้องไปเป็นทหาร “รับใช้ชาติ” โดยทิ้งให้นางเฮงเลี้ยงดูลูกชายคนแรก และลูกสาวติดท้องอีก 1 คนเพียงลำพัง เวลาผ่านไปนายซวยกลับมาพร้อมกับความภาคภูมิใจ เหรียญกล้าหาญ และความพิการที่ได้มาจากบาดแผลของสงคราม ขณะนั้นลูกชายเรียนอยู่ในมหาวิทยาลัย ส่วนลูกสาวอยู่โรงเรียนมัธยม นางเฮงมีอาชีพเก็บขยะขายเนื่องจากขายที่นาให้กับนายทุนไปหมดแล้ว ..

ในช่วงเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 ลูกชายของทั้งคู่ที่กำลังเรียนอยู่ในมหาวิทยาลัยได้เข้าร่วมกับขวนการนักศึกษาขับไล่รัฐบาลในยุคนั้นจนต้องหนีเข้าป่าไป ในเหตุการณ์นั้นเองลูกสาวคนเล็กก็ได้หายสาบสูญไปด้วย เวลาผ่านไป นายซวยกับนางเฮงยังคงมีชีวิตอย่างที่เคยเป็น แม้ว่าสภาพแวดล้อมรอบด้านจะเปลี่ยนไป แล้วลูกชายของพวกเขาก็กลับมาในฐานะผู้สมัครรับเลือกตั้งสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร นางเฮงยังคงถามหาลูกสาวที่รัก สุดท้ายก็ได้รับคำตอบว่าเสียชีวิตไปตั้งแต่เหตุการณ์ครั้งนั้น

ลูกชาย และเพื่อนนักศึกษาผู้ร่วมในเหตุการณ์ครั้งนั้นกำลังต่อสู้กันทางการเมืองต่อไปในสภาผู้แทนราษฎร กับนโยบายหลักที่ได้ยินกันอย่างติดหู “ทำเพื่อประชาชน” แต่นายซวยและนางเฮงผู้เป็นตัวแทนของประชาชนจากยุคสู่ยุค....ยังคงไม่มีอะไรเปลี่ยนไป นอกจากรอยแผลจากสิ่งรอบตัว ละครวันนี้จบลงด้วยรอยน้ำตาของนายซวย และนางเฮงตัวละครที่ตั้งคำถามที่หลายคนสงสัยกับผู้มีอำนาจในสังคมแม้จะไม่มีคำตอบ แต่อย่างหนึ่งที่คนดูรับรู้ไปด้วยกันก็คือร่อยรอยของบาดแผลที่ยังไม่ได้รับการรักษาของคนไทยด้วยกันเองที่ยังต้องร่วมรับรู้ และซ่อนเร้นบางอย่างอย่างที่ใคร ๆ ก็รู้อยู่แก่ใจ



รูปที่ 58 ภาพจากการแสดงเรื่อง “เหลียวหลังแลหน้า ตุลงตุลา”

นักแสดงหลักมีเพียง 3 ตัว คือนายซวย นางเฮง และเทวดาประจำต้นโพธิ์ที่อยู่คู่กับเรื่องราวตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งเทวดานี่เองที่เปรียบเหมือนกับผู้ที่มองเห็นเหตุการณ์จากทุกมุมของทุกคน นอกเหนือจากนั้นจะเป็นนักแสดงที่เป็นคอรัส ใช้ประกอบเหตุการณ์ในแต่ละช่วงของเรื่องราว ซึ่งจะเป็นนักแสดงชุดเดียวกันประมาณ 7 คน ซึ่งจะแสดงเป็นกลุ่มชาวบ้าน กลุ่มนักศึกษา กลุ่มนักข่าวที่สัมภาษณ์นักการเมือง ด้วยโดยจะมีลักษณะการแต่งตัวเปลี่ยนไปตามบทบาทที่แสดงในแต่ละช่วงเหตุการณ์

เนื้อหาในละคร”นายซวยตลอดศก”จะมีการเสียดสี ประชดประชันเหตุการณ์ทางการเมืองอยู่เป็นระยะ เช่น ในขณะที่มีการแสดงดังกล่าว เป็นช่วงเวลาซึ่งรัฐบาลได้แบ่งแยกกระทรวงใหม่เพิ่มขึ้นจากเดิม ในช่วงหนึ่งของละครก็เป็นการทะเลาะกันของนักการเมืองเพื่อแย่งตำแหน่งรัฐมนตรี ซึ่งบทสนทนาจะพูดเกี่ยวกับการที่ใครได้เก้าอี้มากกว่าหรือน้อยกว่าใครอย่างไร โดยทุกคนอ้างถึง “การทำเพื่อประชาชน” ทั้งสิ้นจนเมื่อตกลงกันไม่ได้...

นักการเมืองชาย 1 โอ้ย แล้วเราจะทะเลาะกันทำไมอยู่ล่ะ เราก็ตั้งมันใหม่ซัก 200 กระทรวงสิ แล้วก็แบ่ง ๆ กันไป แค่นี้ก็หมดเรื่อง (ทุกคนหยุดคิด)

นักการเมืองหญิง 1 เออ ดีๆๆ แล้วกระทรวงวัฒนทรามเนี่ยะก็ยกให้ชั้นแล้วกันนะ

นักการเมืองชาย 2 เอ้า ๆ คุณได้ไงเนี่ยผมสิต้องได้

นักการเมืองชาย 3 อ้าว แล้วไหนว่าผมจะได้ 3 กระทรวงไง

อาจกล่าวได้ว่าองค์ประกอบของสารในผลงานของคณะละคร ที่มีแนวคิดเพื่อสังคมและการเมืองนั้น จะมีหน้าที่ด้านอ้างอิงชัดเจนที่สุด กล่าวคือ เมื่อละครในแนวคิดนี้ต้องการนำเสนอเพื่อที่จะตั้งคำถาม หรือสะท้อนให้เห็นมุมมองที่เกิดขึ้นในสังคม จึงต้องส่งสารที่ทำให้คนดูสามารถเชื่อมต่อความคิดระหว่างโลกละคร กับโลกปัจจุบันที่มีความสืบเนื่องจากละครได้

เมื่อพิจารณาจากข้อมูลละครเพื่อสังคมและการเมืองที่กล่าวถึงทั้งหมดข้างต้น จะเห็นได้ว่า เกือบทั้งหมดเป็นการจัดแสดงในวาระพิเศษที่จัดขึ้นเพื่อระลึกเกี่ยวกับเหตุการณ์ทางการเมือง เช่น งาน 100 ปีชาตกาลนายปรีดี พนมยงค์ หรืองานระลึกเหตุการณ์เดือนตุลาคม เป็นต้น ทั้งนี้ เมื่อเปรียบเทียบกับงานละครในยุคแรกของคณะละครในช่วงทศวรรษ 2510 โดยเฉพาะในส่วนของผลงานของพระจันทร์เสี้ยวการละคร อาจกล่าวได้ว่างานละครในยุคปัจจุบัน ไม่ได้มีบทบาทสำคัญในการขับเคลื่อนสังคมเหมือนที่ผ่านมา ส่วนหนึ่งอาจเนื่องมาจากสภาพสังคมในปัจจุบันไม่ได้มีความเข้มข้นในการเรียกร้องบทบาททางการเมืองภาคประชาชนมากเท่าเดิมก็เป็นได้

กลุ่มผู้ชมเป้าหมาย

จากแนวคิดการจัดแสดงละครเวทีสมัยใหม่ในปัจจุบัน ที่สามารถจำแนกได้เป็น 5 ประเภทตามที่กล่าวข้างต้นนั้น อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญในการประกอบกันเป็นกระบวนการสื่อสารของคณะละคร คือส่วนของผู้รับสาร จากการสัมภาษณ์ผู้อำนวยการคณะละครกลุ่มตัวอย่าง ประกอบกับสังเกตการณ์จากการดูการแสดงของคณะละคร กลุ่มเป้าหมาย หรือผู้รับสารเป้าหมายของการจัดแสดงละคร สามารถอธิบาย 2 ลักษณะ ตามประเภทของแนวคิดในการสร้างงานได้เป็นกลุ่มเป้าหมายในงานละครเพื่อการพัฒนา และกลุ่มเป้าหมายในงานละครประเภทอื่น ๆ กล่าวคือ

1. กลุ่มผู้ชมเป้าหมายในงานละครเพื่อการพัฒนา

เมื่อพิจารณาในแนวคิดเป้าหมายในการสร้างงานละครเพื่อการพัฒนา ซึ่งนำเสนอในรูปแบบของละครชุมชน ละครสำหรับเด็กและเยาวชน และละครเพื่อการศึกษา ทั้งนี้ทั้ง 3 รูปแบบดังกล่าวนั้น มีวิธีการดำเนินงานในลักษณะของการกำหนดกลุ่มผู้ชมเป้าหมายจากประเด็นปัญหาเป็นเบื้องต้น ดังนั้นในการสร้างงานจึงมีกลุ่มเป้าหมายที่ชัดเจน ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นได้ว่า กลุ่มเป้าหมายที่สำคัญคือเด็ก และเยาวชนเป็นหลัก “เนื่องจากเยาวชน จะเป็นแกนสำคัญในการจะสืบทอดความคิดสู่ชุมชนของตนเองต่อไปได้ดี” (สมศักดิ์ ศิริพันธ์-มะขามป้อม,

สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546) โดยเยาวชนกลุ่มเป้าหมายดังกล่าวนี้ มีทั้งเยาวชนในระบบ และนอกระบบการศึกษา กล่าวคือส่วนหนึ่งเป็นการนำละครไปแสดงในโรงเรียนต่าง ๆ ทั่วประเทศ เช่น การแสดงละครเรื่อง “เด็กไทยรู้ทัน” ของ***มายา*** ที่ตระเวนแสดง100 รอบ ในโรงเรียนระดับประถมศึกษา 10 จังหวัด “จันทโครพ ตอน โจ๊ะ Before time” (โครงการ เร่ เล่น ร้อง สอนน้องเปิดผอบ) ของ ***มะขามป้อม*** แสดง 94 รอบ ในโรงเรียนมัธยม 90 โรงเรียน 17 จังหวัด เป็นต้น

นอกจากกลุ่มเป้าหมายที่เป็นเด็ก และเยาวชนในระบบการศึกษา หรือการตระเวนแสดงตามโรงเรียนต่าง ๆ แล้ว กลุ่มเด็ก และเยาวชนนอกระบบการศึกษายังเป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่คณะละครที่มีจินตทัศน์ในการสื่อสารละครเพื่อการพัฒนาให้ความสำคัญ ถือเป็นการให้โอกาสเด็ก ๆ ให้ได้สัมผัสกับประสบการณ์ทางสุนทรียะ โดยเชื่อว่าด้วยวิธีการนี้ จะสามารถส่งผ่านความรู้ที่ต้องการปลูกฝังให้กับเด็ก ๆ ได้ดีมากขึ้น เช่น การจัดแสดงละครในชุมชนต่าง ๆ ของ***ยายกับตา*** เป็นต้น

2. กลุ่มผู้ชมเป้าหมายในงานละครประเภทอื่น ๆ

แม้ว่าจะมีแนวคิดในการสร้างงานที่หลากหลาย แต่การกล่าวถึงกลุ่มผู้ชมเป้าหมายของคณะละครที่สร้างสรรค์งานละครประเภทอื่น ๆ นอกจากละครเพื่อการพัฒนา กลับไม่ได้มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน กล่าวคือส่วนใหญ่คณะละครไม่ได้มีการวางแผนไว้ล่วงหน้าว่ากลุ่มเป้าหมายของละครที่จะผลิตเรื่องนั้น ๆ จะเป็นกลุ่มใด เพียงแค่มีเหตุผลสำคัญในความต้องการจะบอกเล่าเรื่องราวอย่างใดอย่างหนึ่งเป็นพื้นฐาน แต่อย่างไรก็ดีได้มีการคาดการณ์ไว้ว่าจะเป็นกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัย หรือคนทำงานช่วงต้น ที่มีรสนิยมในการเสพละครทางเลือกที่มีความแตกต่างจากสื่อบันเทิงกระแสหลัก แต่สภาพการณ์ที่เป็นอยู่จริง กลับพบว่ากลุ่มผู้ชมละครเวทีมีจำนวนไม่มากนัก และส่วนหนึ่งเป็นกลุ่มที่อยู่ในแวดวงการทำละครด้วยกันเอง ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวถึงไปแล้ว

เหตุสำคัญที่ทำให้ละครเวทีไม่เป็นที่นิยมในประเทศไทยเป็นเพราะอะไรนั้น อาจยังไม่สามารถหาข้อสรุปที่ชัดเจนได้ แต่สำหรับการประเมินจากผู้ผลิตงานเองได้ให้ความคิดเห็นไว้หลากหลาย กล่าวคือ

คนส่วนใหญ่ยังไม่ได้รับการปลูกฝังวัฒนธรรมของการดูละครในลักษณะเดินทางมาดูละครในโรงละคร และการดูละครเวทีอย่างที่ต้องการเสพงานศิลปะอย่างเพียงพอ จึงทำให้หลายครั้งการเลือกดูละครเวที เลือกจากกระแสความนิยมในตัวนักแสดงที่นำแสดงมากกว่า

คุณภาพของงาน (ศิริวรรณ ธีระปถัมป์-Dass, สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546) ประกอบกับวิถีชีวิตประจำวันของคนโดยเฉพาะในกรุงเทพฯไม่เอื้อต่อการเดินทางมาชม คือเป็นไปอย่างเร่งรีบ ทำให้เวลาในการเสพศิลปะมีน้อย ประกอบกับระบบการจราจรไม่เอื้ออำนวยต่อการออกมาชมมหรสพนอกสถานที่ โดยที่โรงละครถาวรที่มีอยู่ในปัจจุบันนี้ตั้งอยู่กลางใจเมืองเป็นส่วนใหญ่ (เช่น สถาบันปรีดีฯ ตั้งอยู่ที่ซอยทองหล่อ โรงละครมรดกใหม่ ตั้งอยู่ที่ RCA โรงละครกรุงเทพ ตั้งอยู่ที่ถนนเพชรบุรี เป็นต้น) การจะเดินทางมาชมนั้นต้องผ่านการจราจรที่ติดขัด ทำให้คนส่วนใหญ่เลือกที่จะหาความบันเทิงจากสื่อใกล้ตัวอย่างโทรทัศน์ หรือวิทยุมากกว่าการเดินทางมาชมละครที่โรงละคร ทั้งที่ย้อนไปสมัยก่อน คนไทยเองก็มีวัฒนธรรมการออกมาชมมหรสพเช่น ลิเก นอกบ้านอยู่แล้ว แต่นั่นจะมีลักษณะใกล้เคียงกับละครเร่ที่เดินทางไปหาคนดูมากกว่า

กลยุทธ์การประชาสัมพันธ์ และการตลาดที่ไม่ได้มีการวางแผนอย่างชัดเจน เนื่องจากบุคลากรในการดำเนินงานมีไม่มากพอ (ปาจรีย์ ดียวดยิ่ง-โอมเพี้ยง, ธีระวัฒน์ มุลวิไล-B-Floor) ประกอบกับสื่อบันเทิงอื่น ๆ เช่น ภาพยนตร์ ได้รับความสนใจจากสื่อมวลชนในการเสนอข่าวอย่างต่อเนื่องมากกว่า อาจเป็นเหตุให้ทำให้กลุ่มผู้ชมให้ความสนใจและเข้าชมมากกว่า ส่วนการนำเสนอข่าวสารทางด้านละครเวทีนั้นหายาก อาจเป็นเหตุหนึ่งที่คนส่วนมากอาจไม่รู้ข่าวการจัดแสดงงานของคณะละครเวที เช่นในกรณีของ "วีนัสปาร์ตี้" นั้นอาจเป็นไปได้ว่าการจัดแสดงเป็นช่วงเวลาเดียวกับมหกรรมภาพยนตร์ที่จัดขึ้นในช่วงสัปดาห์นั้นเช่นกัน ซึ่งสื่อมวลชน และประชาชนให้ความสนใจเป็นจำนวนมาก (จารุนันท์ พันธชาติ-Wow Company, สัมภาษณ์, 1กุมภาพันธ์ 2546) นอกจากนี้ยังเป็นเรื่องของเงินทุนในการทำประชาสัมพันธ์ให้ได้รู้ในวงกว้างมีไม่เพียงพอ การทำประชาสัมพันธ์งานของคณะละครที่มีอยู่ในปัจจุบันจึงอาศัยวิธีการที่ไม่ต้องใช้เงินทุนมากนัก เช่น การส่งจดหมายประชาสัมพันธ์ไปยังกลุ่มผู้ดูที่มีบันทึกไว้เดิม การลงโฆษณาโดยไม่เสียค่าใช้จ่ายทางอินเตอร์เน็ต การส่งข่าวประชาสัมพันธ์ไปยังสื่อมวลชนหรือการเชิญสื่อมวลชนเข้ามาชมละครในการแสดงรอบแรก ๆ เพื่อให้ลงข่าวประชาสัมพันธ์ให้ แต่ก็ยังคงมีการประชาสัมพันธ์ด้วยวิธีหลัก เช่น ทำโปสเตอร์อยู่ แต่ก็ไม่ได้ผลเท่าใดนัก

อย่างไรก็ดีผู้วิจัยได้ข้อสังเกตในส่วนของคนดูที่แตกต่างไปจากสิ่งที่พบจากการเดินทางไปชมที่โรงละคร คือผู้ชมละครในงานสีสันละครกรุงเทพ 2002 ในงานนั้นมีผู้สนใจเข้าดูละครในแต่ละเรื่องเป็นจำนวนมากเกือบทุกคณะ จนบางรอบการแสดงที่นั่งเต็ม ผู้วิจัยไม่มีโอกาสได้เข้าดู ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่า การจัดงานในครั้งนั้นเป็นลักษณะคล้ายกับละครเร่ในสมัยก่อน ที่ละครเดินทางเข้ามาหาชุมชน (นิมิตร พิพิธกุล-มันตา, สัมภาษณ์, 21 พฤศจิกายน 2545) และอีกประการหนึ่ง ปกติบริเวณป้อมพระสุเมรุ จนถึงถนนพระอาทิตย์จะถูกใช้เป็นสถานที่จัดงานเทศกาล

ต่าง ๆ อยู่เสมอ ดังนั้นคนดูจำนวนหนึ่งนอกจากเป็นคนในชุมชนเองที่เป็นเจ้าของพื้นที่แล้ว ยังเป็นประชาชนที่สนใจในเทศกาลต่าง ๆ ที่จัดขึ้นบริเวณนี้เป็นประจำ ซึ่งอาจจะไม่ใช่กลุ่มคนดูที่สนใจละครเวทีโดยเฉพาะ ในขณะที่อีกจำนวนหนึ่งก็เป็นขาประจำของการดูละครเวที ซึ่งทำให้ไม่สามารถวัดผลเรื่องคนดูจากงานนี้ได้อย่างชัดเจนนัก อย่างไรก็ดีการได้พบคนดูที่หลากหลายเช่นนี้เป็นเรื่องดีเพราะสอดคล้องกับวัตถุประสงค์หนึ่งของการจัดงาน คือขยายฐานคนดูละครให้กว้างออกไป และอาจกล่าวได้ว่าละครก็ยังคงเรียกความสนใจจากคนในสังคมไทยได้อยู่มาก เพียงแต่ละครเวทียังขาดที่ทาง และทิศทางที่เหมาะสมในการพัฒนาเท่านั้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง"จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่" มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างและการดำเนินงาน รวมถึงลักษณะของงานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่ โดยผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากคณะละครทั้งสิ้น 25 คณะ ด้วยวิธีการสัมภาษณ์ผู้อำนวยการ หรือตัวแทนของคณะละคร รวมถึงศึกษาผลงานของคณะผ่านการเข้าดูละคร บทละคร วิดีทัศน์บันทึกภาพการแสดง สื่อประชาสัมพันธ์ และบทความในหนังสือพิมพ์ที่เกี่ยวข้องกับผลงานของคณะละคร

จากการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการสร้างข้อสรุปด้วยการหาแบบแผน (Pattern) จากพฤติกรรมที่ผู้วิจัยได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้อำนวยการหรือตัวแทนของคณะละคร เพื่อศึกษาโครงสร้างและการดำเนินงาน และจัดกลุ่มข้อมูล (Clustering) ของผลงานสื่อสารการแสดง สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

<u>คำถามนำวิจัยข้อที่</u> 1 โครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครเวทีสมัยใหม่เป็นอย่างไร

โครงสร้างและการดำเนินงาน

จากการเก็บข้อมูลคณะละครกลุ่มตัวอย่างพบว่าคณะละครที่มีอายุน้อยกว่า 10 ปี มีจำนวนมากที่สุดถึง 17 คณะ จาก 25 คณะ และในจำนวนนี้มีถึง 7 คณะที่ก่อตั้งมาไม่เกิน 2 ปี โดยที่แต่ละคณะจะมีสมาชิกตั้งแต่คนเดียวจนถึงประมาณ 11 คน โดยส่วนใหญ่ไม่ได้จบการศึกษาด้านการละครโดยตรง แต่ยังคงเป็นสายที่เกี่ยวข้องกับศิลปะและการสื่อสาร เช่น วารสารศาสตร์ มนุษยศาสตร์ นาฏศิลป์ เป็นต้น และได้มีประสบการณ์ทางสุนทรียะผ่านการทำงานกิจกรรมในมหาวิทยาลัย ผ่านการอบรม หรือร่วมงานกับคณะละครที่มีอยู่ก่อนหน้าที่จะมาตั้งคณะละครเป็นของตัวเองทั้งสิ้น แต่ทั้งนี้ยังคงมีคนละครบางส่วนที่จบการศึกษาทางด้านการละครโดยตรง เช่น สมาชิกจากคณะละคร ***เสาสูง*** *Cherry Thratre* ***กะจิดริด*** เป็นต้น

ส่วนโครงสร้างในการดำเนินงานของคณะละครแบ่งได้เป็น 2 ฝ่ายด้วยกัน คือ

ฝ่ายบริหาร ได้แก่งานที่เกี่ยวข้องกับการวางแผนงาน และการจัดการประสานงานในเรื่องการเงิน การประชาสัมพันธ์ และการดำเนินการเกี่ยวกับการจัดการองค์กร และการบริหารงานอื่น ๆ

ฝ่ายผลิต ได้แก่งานในส่วนของการผลิตละคร ซึ่งประกอบไปด้วยผู้กำกับ ผู้ช่วยผู้กำกับ และผู้ช่วยฝ่ายต่าง ๆ นักแสดง รวมไปจนถึงการดำเนินงานในส่วนของการสร้างสรรค์ละครทั้งหมดอันประกอบด้วย ฉาก แสง เสียง และเทคนิคพิเศษต่าง ๆ

อย่างไรก็ดีเมื่อพิจารณาการดำเนินงานของคณะละครโดยส่วนใหญ่มักจะไม่ได้มีการแบ่งหน้าที่กันอย่างชัดเจน เพียงแต่ทุกที่จะมีแกนหลักในการดำเนินงานตามเป้าหมายที่ได้ตั้งไว้ก่อนแล้ว หากแต่เมื่อมีการดำเนินงานจริงมักเป็นการพูดคุยกันเพื่อหาแนวทางที่เหมาะสมที่สุดในการปฏิบัติงานในครั้งนั้น ๆ มากกว่า และด้วยละครเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับคน ทั้งในเนื้อหาของละคร และการดำเนินงานเพื่อสร้างละคร ดังนั้นในการผลิตละครของ จะอยู่ด้วยระบบที่เป็นการส่งเสริมให้ทุกคนได้มีส่วนร่วม กล่าวคือ เน้นและให้คุณค่าความสำคัญของความเป็นมนุษย์ที่มีลักษณะความสามารถเฉพาะกับสมาชิก หรือพนักงานทุกคน ยอมรับในศักดิ์ศรี และเปิดโอกาสให้คนได้แสดงความคิดเห็น มีส่วนร่วมในการพัฒนาการทำงาน การสร้างกฎระเบียบ และให้มีส่วนร่วมในการกำหนดนโยบายด้วย อย่างไรก็ดียังคงมีคณะละครที่มีการแบ่งโครงสร้างอย่างชัดเจนอยู่บ้าง ซึ่งสามารถพิจารณาได้จากการจัดแบ่งพื้นที่ของสำนักงาน คือ ***Dass ภัทราวดีเธียเตอร์*** และ ***สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา)***

ด้วยการดำเนินงานที่เน้นวิธีการที่มีลักษณะ “ช่วยกันทำ” ซึ่งเป็นภาพการทำงานที่เห็นได้อย่างชัดเจนในคณะละครส่วนใหญ่ดังที่กล่าวนั้น อาจเกิดจากเหตุผลของจำนวนสมาชิกของคณะละครซึ่งมีจำนวนไม่มาก ซึ่งเหตุผลดังกล่าวได้นำไปสู่ปัญหาการขาดแคลนคนทำงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฝ่ายบริหารด้วย กล่าวคือบุคลากรที่มีอยู่ ต้องการที่จะทำหน้าที่ในส่วนของการผลิตเป็นส่วนใหญ่ซึ่งทำให้การจัดการในส่วนอื่น ๆ เช่นการจัดการประชาสัมพันธ์ การจัดการเรื่องระบบการเงิน บกพร่องไป ซึ่งส่งผลอย่างยิ่งต่อความเป็นอยู่ และสถานภาพของคณะละคร

สถานภาพของคณะละคร

เมื่อพิจารณาจากระบบการจัดการ การดำเนินงาน อายุของคณะละคร สำนักงาน จำนวน และคุณลักษณะของสมาชิก จะสามารถจำแนกสถานภาพของคณะละครได้เป็น 2 ประเภทได้แก่

1. คณะละครถาวร

ได้แก่คณะละครที่มีการดำเนินงาน มีการสร้างงานอย่างสม่ำเสมอ ต่อเนื่อง มีสำนักงานประกอบการที่แน่นอน เป็นหลักแหล่ง และสมาชิกของคณะยึดอาชีพการทำละครเป็นอาชีพหลักเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งคณะละครถาวรนี้มีทั้งสิ้น 9 คณะ โดยเป็นคณะละครที่มีสำนักงานที่แน่นอน 8 คณะเรียงลำดับตามระยะเวลาที่ก่อตั้งคณะ ได้แก่ ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร มะขามป้อม สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) Dass ภัทราวดีเธียร์เตอร์ มรดกใหม่ ไม้ขีดไฟ*** และ***มันตา*** ส่วนคณะละคร***ยายกับตา*** ซึ่งถึงแม้ว่าจะไม่มีสำนักงานที่แน่นอน แต่เมื่อพิจารณาจากจำนวนปีที่สร้างงานในชื่อ***ยายกับตา*** คือ 9 ปีน่าจะถือได้ว่า ***ยายกับตา***เป็นอีกคณะละครหนึ่งที่จัดอยู่ในประเภทคณะละครถาวรได้เช่นกัน

อย่างไรก็ดีเมื่อพิจารณาจากการใช้พื้นที่ในการดำเนินงานของสำนักงาน สามารถแบ่งประเภทของคณะละครถาวรได้เป็นอีก 2 ประเภท คือ

คณะละครที่มีโรงละครเป็นของคณะเอง มีทั้งสิ้น 5 คณะ ซึ่งประกอบด้วย ***Dass ภัทราวดีเธียเตอร์ มายา มรดกใหม่*** และ***มันตา*** ซึ่งเมื่อพิจารณาจากลักษณะของโรงละครของทั้ง 5 คณะดังกล่าวจะได้เห็นความแตกต่างแยกย่อยลงไปอีก กล่าวคือ สำหรับ***Dass*** และ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** สร้างโรงละครในลักษณะที่เป็นโรงละครถาวรขนาดใหญ่ ที่จุคนได้ 672 และ 450 ที่นั่ง หรือแม้แต่โรงละครขนาดเล็กที่จุคนได้ 150 และ 100 ที่นั่งตามลำดับ ซึ่งทั้ง 2 ลักษณะจะแยกพื้นที่ออกจากส่วนของการดำเนินงานบริหารอย่างชัดเจน ส่วน***มายา*** แม้ว่าจะมีโรงละครแยกพื้นที่ออกจากส่วนบริหาร แต่จะเป็นลักษณะของโรงละครขนาดเล็กที่จุคนได้ 50 คน อย่างไรก็ดีลักษณะของโรงละครของทั้ง 3 คณะดังกล่าว จะแตกต่างจากลักษณะของโรงละครของ***มรดกใหม่*** และ***มันตา*** ซึ่งโรงละคร หรือเรียกได้ว่าเป็นพื้นที่สำหรับการแสดงละครจะมีขนาดเล็กที่อยู่ในบริเวณเดียวกันกับส่วนของการบริหาร เป็นลักษณะของการจัดสถานที่ภายในสำนักงานเพื่อจัดการแสดง โดยจะจุคนได้ประมาณ 25-30 ที่นั่งเท่านั้น

การมีพื้นที่ในการแสดงเป็นของคณะละครเองนั้นเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับการจัดการผลิตละคร โดยเฉพาะเรื่องการลดค่าใช้จ่ายในส่วนของค่าเช่าโรงละคร อีกทั้งยังสามารถใช้พื้นที่ของโรงละครในการเพิ่มรายได้สำหรับองค์กรด้วยการให้คณะละคร หรือผู้จัดการแสดงอื่น ๆ เช่าใช้ด้วย นอกจากนี้การมีโรงละคร หรือพื้นที่ที่ในการจัดแสดงละครเองนั้นมีส่วนสำคัญในการพัฒนางานผลิต เนื่องจากสามารถใช้พื้นที่ในการซ้อมได้ด้วย

คณะละครถาวรที่ไม่มีโรงละครเป็นของคณะเอง เกือบทั้งหมดเป็นคณะละครที่ผลิตงานประเภทละครละครเพื่อการพัฒนา ที่มีลักษณะงานเป็นการเร่ละครเป็นส่วนมาก ซึ่งประกอบไปด้วย***มะขามป้อม*** และ***ไม้ขีดไฟ*** ซึ่งลักษณะของสำนักงานจะเป็นบ้านเช่า สำหรับ***มะขามป้อม*** จะเป็นบ้านหลังใหญ่ที่มีบริเวณกว้างโดยรอบที่สามารถใช้เป็นสำนักงาน เก็บอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงต่าง ๆ ซ้อมการแสดง และประชุมงานได้อย่างสะดวก แต่***ไม้ขีดไฟ*** จะเป็นบ้านเช่าขนาดเล็กที่ใช้เป็นเพียงสำนักงานบริหาร และเก็บอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง เมื่อจะซ้อมการแสดงจะใช้พื้นที่สวนสาธารณะบริเวณใกล้เคียง ส่วน***พระจันทร์เสี้ยวการละคร*** แม้ว่าจะผลิตงานที่จัดแสดงในโรงละคร แต่เนื่องจากสถานที่ที่ใช้เป็นสำนักงาน ได้รับการสนับสนุนจากสถาบันปรีดี พนมยงค์ จึงมีพื้นที่ที่ใช้ในการซ้อม แต่เมื่อมีการแสดงที่ต้องใช้โรงละคร ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร***ใช้วิธีเช่าสถานที่จากสถาบันปรีดีฯ เช่นเดียวกัน

2. คณะละครเฉพาะกิจ

เป็นลักษณะของคณะละครที่ไม่ได้มีสำนักงานเป็นหลักแหล่งแน่ชัด สมาชิกส่วนใหญ่ไม่ได้มีงานประจำในคณะละครนั้น ๆ แต่เป็นลักษณะของการรวมตัวกันสร้างงานในชื่อคณะเป็นครั้งคราว ซึ่งจากข้อมูลกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยพบว่ามีคณะละครประเภทเฉพาะกิจอยู่ถึงเกินครึ่งคือ 15 จาก 24 คณะที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูล ได้แก่ ***ดอกไม้การบันเทิง*** ***Wow Company*** ***เสาสูง*** ***8x8 Theatre Group*** ***B-Floor*** ***ใบไม้ไหว*** ***Dream Mask*** ***Chearry Theatre*** ***Dough Stage*** ***ฐานการละคร*** ***โอมเพี้ยง*** ***ค.คน*** ***สตูดิโอ*** ***รองเท้าแก้ว*** ***ปอเลอเปอ*** และ***ยายหุ่น*** ซึ่งหนึ่งในจำนวนนี้เป็นส่วนหนึ่งของ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร*** คือ ***ยายหุ่น*** ซึ่งการดำเนินงานใช้สถานที่และสมาชิกกลุ่มเดียวกัน ทั้งนี้คณะละครเฉพาะกิจเกิดขึ้นด้วยเหตุผลต่าง ๆ ที่สามารถสรุปได้ดังนี้

1. เนื่องจากไม่ได้มีสำนักงานที่แน่นอน ประกอบกับผู้อำนวยการหรือสมาชิกส่วนใหญ่ไม่ได้ดำเนินงานกับละครนั้น ๆ เป็นหลัก คณะละครต่าง ๆ เหล่านี้จึงไม่ได้มีการวางแผนงานอย่างชัดเจนเป็นส่วนมาก หรืออาจกล่าวได้ว่าการสร้างงานในแต่ละครั้งขึ้นอยู่กับความพร้อมทั้ง

เรื่องของเวลาและเงินทุน เช่น กรณีของคณะ***โอมเพี้ยง*** *Dough Stage* *Cherry Theatre* ***เสาสูง*** เป็นต้น

2. คนละครบางกลุ่ม ซึ่งถึงแม้ว่าจะไม่ได้มีคณะทำงาน และสำนักงานที่แน่นอน แต่ แต่ละคนยังคงทำละคร หรือเกี่ยวข้องกับละครเป็นอาชีพ และเมื่อมีความคิดอยากสร้างงาน จึงรวบรวมคณะทำงานซึ่งอาจไม่ใช่ชุดเดิม และใช้ชื่อคณะละครนั้น ๆ ในการนำเสนอ เช่น กรณีของนิกร แซ่ตั้ง (*8x8 Theatre Group*) วรรณศักดิ์ ศิริหล้า (***ดอกไม้การบันเทิง***) จารุนันท์ พันธชาติ (*Wow*)

3. สมาชิกของคณะละครถาวรบางคนที่ต้องการสร้างงานในแนวทาง และชื่อของตัวเอง ซึ่งอาจจะมีความแตกต่างจากคณะละครถาวรที่เป็นสมาชิกอยู่ จึงแตกแขนงออกมาสร้างงานในชื่อของตัวเอง ในขณะที่ยังคงเป็นสมาชิกของคณะละครถาวรอยู่ เช่น ธีระวัฒน์ มุลวิไล สมาชิกคณะ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร*** และผู้อำนวยการกลุ่ม *B-Floor* ปรีชายุทธ แซ่จัง และสุธารัตน์ สินนอง สมาชิกอาสาสมัคร***มะขามป้อม*** ผู้อำนวยการคณะ***ใบไม้ไหว***และ***ปอเลอเปอ*** ตามลำดับ

นอกจากคณะละครเฉพาะกิจที่สมาชิกในคณะต่างมีอาชีพอื่น ๆ และมารวมตัวกันเมื่อมีโอกาสแล้ว ยังคงมีคณะละครในกลุ่มนี้ที่มีแนวโน้มว่าจะดำรงอยู่เพื่อพัฒนาเป็นคณะละครถาวรต่อไปด้วย เช่น *Dream Mask* ซึ่งพยายามที่จะสร้างงานอย่างต่อเนื่อง และมีการวางแผนการระดมทุนเพื่อเป็นทุนสำรองของคณะด้วย

ระบบการเงิน : แหล่งทุน รายได้ และค่าตอบแทนคณะทำงาน

แหล่งทุน

ลักษณะของทุนในการทำละครสามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะคือ

1. **<u>ทุนสำรองของคณะละคร</u>** คือการทำละครโดยคณะละครออกทุนเอง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นลักษณะของการผลิตละครที่มีรายได้จากการขายบัตร หรือค่าตอบแทนจากการเร่ละคร

2. **<u>ทุนสนับสนุนจากองค์กรหรือหน่วยงานต่าง ๆ</u>** ซึ่งมีทั้งหน่วยงานของไทย เช่น กระทรวงสาธารณสุข กรมประชาสัมพันธ์ มูลนิธิผู้หญิง เป็นต้น และต่างประเทศ เช่น Canada Fund สถานทูตแคนาดา Unicef เป็นต้น ซึ่งคณะละครที่ได้รับทุนจากหน่วยงานต่าง ๆ เหล่านี้มักจะเป็นคณะละครที่ทำงานละครเพื่อการพัฒนาเป็นส่วนใหญ่ อย่างไรก็ดี สำหรับคณะละครที่สร้างงานในลักษณะอื่น ๆ นอกเหนือจากเพื่อการพัฒนาก็ยังมีหน่วยงานที่สนับสนุนอยู่ ซึ่งจากข้อมูลพบว่าเป็นหน่วยงานจากต่างประเทศ เช่น เกอเธ่ สมาคมฝรั่งเศส สมาคมญี่ปุ่น เป็นต้น หรือหากเป็นหน่วยงานของไทยมักจะเป็นการสนับสนุนทุนจากคณะละคร หรือหน่วยงานละครด้วยกันเอง เช่น ***ภัทราวดีเธียเตอร์ โรงละครกรุงเทพ*** เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อส่งเสริมให้มีการสร้างงานต่อไป

รายได้

ในส่วนของรายได้ของคณะละครนั้น นอกเหนือจากทุนสนับสนุนที่ได้จากหน่วยงานต่าง ๆ เพื่อทำละครเพื่อการพัฒนาซึ่งจะรวมค่าดำเนินงาน แบะค่าใช้จ่ายบุคลากรของคณะละครไปแล้วนั้น ยังมีรายได้ที่คณะละครคาดจะได้รับด้วยวิธีการต่าง ๆ อีก สรุปได้ดังนี้

1. **<u>รายได้จากการขายบัตร</u>** แม้ว่าจะเป็นวิธีการหนึ่งที่คณะละครวางแผนว่าจะสามารถสร้างรายได้ในการดำรงอยู่ได้ แต่โดยสภาพที่ปรากฏจริงนั้น การดูละครเวทียังไม่เป็นที่นิยมในประเทศไทยมากนัก ดังนั้น รายได้จากการขายบัตรเพียงอย่างเดียวจึงไม่ได้มากพอที่จะยึดเป็นอาชีพในระยะยาวได้ นอกจากมีการดำเนินงานในส่วนอื่น ๆ เสริมด้วย ไม่ว่าจะเป็นการหารายได้พิเศษของสมาชิกในคณะละครเอง หรือการประกอบการส่วนอื่น ๆ ของคณะละครเป็นรายได้เพื่อหล่อเลี้ยงองค์กรต่อไป

2. **<u>ค่าตอบแทนจากการฝึกอบรม</u>** การจัดอบรมทักษะด้านการละครเป็นความพยายามหนึ่งที่คณะละครใช้ในการระดมทุนสู่คณะ หรือหารายได้ในระดับสมาชิกเองด้วย

3. **<u>ค่าตอบแทนจากละครเวทีสัญจร</u>** เป็นลักษณะของการสร้างงานละครเพื่อนำเสนอกับกลุ่มเป้าหมายซึ่งเป็นนักเรียนในโรงเรียน โดยงานละครที่คณะละครทำขึ้นนี้จะเป็นลักษณะของละครเพื่อการศึกษา โดยเก็บค่าใช้จ่ายจากโรงเรียนตามจำนวนรอบ และจำนวนผู้ชม

4. **<u>รายได้อื่น ๆ</u>** เนื่องจากการผลิตละครเวทีเพียงอย่างเดียว ไม่สามารถสร้างรายได้หล่อเลี้ยงคณะละครได้อย่างพอเพียง คณะละครจึงต้องมีการหารายได้จากวิธีการอื่น ๆ นอกเหนือจากที่

กล่าวไปแล้ว เช่น การรับผลิตงานแสดงต่าง ๆ การให้เช่าโรงละครในกรณีของคณะละครที่มีโรงละครของคณะ การขายของที่ระลึกจากงานละคร และการเปิดกิจการอื่น ควบคู่ไปกับการทำละคร เช่น ร้านอาหารของ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** เป็นต้น

ค่าตอบแทนคณะทำงาน

คณะละครกลุ่มตัวอย่างมีระบบในการจ่ายค่าตอบแทนโดยแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะ คือ ระบบเงินเดือน และระบบการจ่ายค่าจ้างตามชิ้นงาน ซึ่งจากการเก็บข้อมูลสามารถสรุปได้ว่า แม้ว่าสมาชิกคณะละครจะเข้าใจถึงความสำคัญในเรื่องของค่าตอบแทนในการดำเนินงาน แต่มีเพียงคณะละครไม่กี่แห่งที่มีระบบการให้ค่าตอบแทนแก่คณะทำงานในแต่ละโครงการ หรือเป็นระบบเงินเดือนอย่างเป็นรูปธรรมชัดเจน ในขณะที่คณะละครส่วนใหญ่ยังไม่ได้มีการจัดการอย่างเป็นระบบ โดยที่การสร้างงานแต่ละครั้งยังคงใช้ระบบ ลงขัน และหารแบ่งรายได้เมื่อเสร็จสิ้นการแสดง ซึ่งโดยส่วนมากมักจะไม่ได้อะไรดังที่กล่าวไปแล้ว แต่ด้วยความรักในศิลปะการละคร จึงทำให้บุคลากรเหล่านี้ยังคงสร้างงานต่อไป แม้จะไม่ได้รับค่าตอบแทนที่จะใช้ในการดำรงชีพได้จริงก็ตาม

<u>คำถามนำวิจัยข้อที่ 2</u> งานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่มีลักษณะเป็นอย่างไร

เมื่อพิจารณาจากผลงานสื่อสารการแสดงของคณะละครกลุ่มตัวอย่าง สามารถสะท้อนจินตทัศน์ในการสร้างงานได้เป็น 5 กลุ่ม โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. **ละครเพื่อการละคร** เป็นลักษณะละครที่ให้ความสำคัญกับรายละเอียดเรื่อง “ความเป็นคน” อันเป็นแนวทฤษฎีจากตะวันตก กล่าวคือ เป็นการสะท้อนภาพความเป็นมนุษย์ ละครในกลุ่มนี้จึงให้ความสำคัญกับมิติด้านความลึกของตัวละคร หรือเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ในระดับจุลภาค

ละครในแนวละครเพื่อการละครที่พบนั้นจะให้ความสำคัญกับรูปแบบในการนำเสนอเป็นรองจากเนื้อหา เรื่องราวของละคร หรือให้น้ำหนักกับการตีความที่พยายามจะเสนอรายละเอียดของความเป็นมนุษย์ จากเรื่องที่มาจากทั้งบทประพันธ์ของไทย ต่างประเทศ รวมถึงบทที่เขียนขึ้นมาใหม่ ซึ่งมักจะมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของคนในปัจจุบัน โดยเฉพาะคนใน

เมืองใหญ่ที่มีความอ่อนไหวต่อความรู้สึกของกันและกันน้อยลง โดยความสัมพันธ์ที่ว่านี้จะมีทั้งความสัมพันธ์แบบปกติ และความสัมพันธ์พิเศษ อย่างรักร่วมเพศด้วย

อาจกล่าวได้ว่า ความมุ่งหวังของการทำละครในแนวคิดนี้ ไม่ได้อยู่ที่ความเปลี่ยนแปลงอันยิ่งใหญ่ในสังคม แต่อยู่ที่ความตระหนักถึงความมีตัวตนอยู่จริงของตัวเอง และคนรอบ ๆ ตัว ทั้งในมุมที่เหมือนหรือไม่เหมือนตัวเรา ดังนั้นสารที่อยู่ในบทละคร ให้นำหนักกับหน้าที่ด้านอารมณ์และการแสดงออกของตัวละครมากที่สุด เพื่อที่จะสื่อสารอารมณ์นั้น ๆ ถึงผู้ดูให้เทียบเคียงกับสิ่งที่เกิดขึ้นในชีวิตจริง

2. **ละครเพื่อศิลปะการแสดง** งานละครเพื่อศิลปะการแสดงนี้มีแนวคิดสำคัญอยู่ที่การให้น้ำหนักกับรูปแบบในการนำเสนอ มากกว่าเนื้อหาในบทละคร กล่าวคือ กระบวนการผลิตจะให้ความสำคัญกับ ลีลา ท่าทาง วิธีการในการนำเสนอ ทั้งในส่วนของศักยภาพของนักแสดง และการให้ความหมายกับ แสง สี เสียง ตลอดจนเสื้อผ้า เครื่องแต่งกายเป็นสำคัญ ทั้งนี้จากข้อมูลผลงานของคณะละครในประเภทละครเพื่อศิลปะการแสดงที่เน้นรูปแบบมากกว่าเนื้อหาที่กล่าวถึงนี้ อาจสรุปได้เป็น 2 ลักษณะคือ

รูปแบบของการประยุกต์ศิลปะไทยให้เป็นสากล หรือศิลปะไทยร่วมสมัย ซึ่งเห็นได้ชัดเจนในงานของ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** โดยที่บทละครเกือบทั้งหมดของ***ภัทราวดีเธียเตอร์***จะนำมาจากบทประพันธ์ของไทย ไม่ว่าจะเป็นวรรณคดีไทย จะนำทั้งถึงนิทานพื้นบ้านที่สังคมไทยคุ้นเคยมานำเสนอในรูปแบบที่แตกต่างไปจากขนบเดิมตามเนื้อเรื่อง ทั้งนี้สิ่งที่***ภัทราวดีเธียเตอร์*** เน้นมากที่สุด อยู่ที่การพัฒนาศักยภาพของนักแสดง ในเรื่องของศิลปะการแสดงทั้งศิลปะแบบไทยและต่างประเทศ โดยจะมีการส่งนักแสดงในสังกัดไปเรียนศิลปะการแสดงแขนงต่าง ๆ จากต่างประเทศอยู่เสมอ

อีกรูปแบบหนึ่งของผลงานคณะละครเพื่อศิลปะการแสดงนี้จะพบในลักษณะละครที่ใช้วิธีการนำเสนอที่ใช้ร่างกายในการสื่อสารมากกว่าคำพูด หรือ Physical Theatre ซึ่งคณะละครที่มีแนวทางเช่นนี้ชัดเจนคือ *B-Floor* และ *Wow* ซึ่งแท้จริงแล้วก็คือกลุ่มคนทำงานที่เกือบจะเป็นชุดเดียวกัน ทั้งนี้ผลงานของทั้ง 2 กลุ่ม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง *B-Floor* ที่มีเป้าหมายอุดมการณ์ชัดเจนที่จะสร้างงานที่เป็นศิลปะในรูปแบบที่แปลกใหม่ โดยจากการพิจารณาผลงานของกลุ่มตัวอย่างดังกล่าวนี้ สามารถสรุปได้ว่าการดำเนินเรื่องในละครจะดำเนินตามแนวคิดหลักของเรื่องโดยแทบจะไม่มีรายละเอียดของเนื้อหาในละคร

อาจกล่าวได้ว่า หน้าที่ของภาษาที่อยู่ในละครที่งานละครเพื่อศิลปะการแสดงให้ความสำคัญมากที่สุด คือหน้าที่ด้านความงาม ผ่านรหัสทางโสตทัศนะ ซึ่งเน้นไปที่ความงามด้านองค์ประกอบของภาพที่ผู้ดูจะสามารถสัมผัสได้ด้วยสายตา

3. **ละครเพื่อความบันเทิงใจ** จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารงานละครประเภทนี้วางอยู่บนพื้นฐานการมองการจัดแสดงละคร เป็นเหมือนการแสดงมหรสพอันเป็นลักษณะการแสดงที่อยู่กับสังคมไทยมาเป็นเวลานาน เป็นลักษณะของละครที่เน้นสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชมเป็นแนวคิดหลัก โดยเกิดทั้งจากการวางแผนด้านการตลาด อย่าง ***Dass*** ที่ต้องการตอบสนองคนดูซึ่งถูกมองว่าต้องการดูละครที่สนุกสนาน เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดจากสภาพสังคมในปัจจุบัน งานของ ***Dass*** ที่ผ่านมาจึงเน้นไปที่ความหลากหลายในการนำเสนอละครในรูปแบบต่าง ๆ แต่เมื่อพิจารณาผลงานแล้วพบว่ามีสัดส่วนของละครในกลุ่ม Idealism มากที่สุด กล่าวคือ เป็นลักษณะของละครแนว Comedy ละครเพลง หรือละครสำหรับเด็กในแนวโรแมนติซิสม์ และจินตทัศน์ในการทำละครเช่นนี้ยังพบในคณะละครอื่น ๆ อีก เช่น ***เสาสูง*** ที่มีแนวคิดสร้างละครเสียดสีสังคมด้วยมุมมองสนุกสนานเช่นเดียวกัน

อาจกล่าวได้ว่าละครเพื่อความบันเทิงใจนี้มีลักษณะเดียวกันกับแนวคิดของศิลปะการแสดงของไทยตั้งแต่เดิมที่เน้นความสนุกสนานซึ่งความสนุกสนานนั้นจะเกิดจากการ

4.**ละครเพื่อการพัฒนา** เป็นลักษณะของละครที่คณะละครใช้เป็นสื่อในการพัฒนาคุณภาพชีวิตของกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นเด็กและเยาวชน โดยละครเพื่อการพัฒนาที่ได้พบ ยังสามารถแบ่งได้อีก 3 ประเภท คือ ละครชุมชน ละครเพื่อเด็กและเยาวชน และละครเพื่อการศึกษา โดยทั้ง 3 ประเภทจะแสดงในรูปแบบของละครเร่ที่เดินทางไปหากลุ่มเป้าหมาย โดยประเด็นที่นำเสนอส่วนใหญ่จะสอดคล้องกับเป้าหมายการดำเนินงานของแหล่งทุน

ลักษณะสำคัญของละครเพื่อการพัฒนา คือความตั้งใจให้ให้มีการสื่อสารสองทางระหว่างตัวละคร กับกลุ่มเป้าหมาย โดยการพยายามให้กลุ่มเป้าหมายได้เข้ามามีส่วนร่วมในการแสดง ด้วยการให้มีการโต้ตอบกับตัวละครในเรื่อง ดังนั้น หน้าที่ในด้านการตอบรับ และหน้าที่ด้านการตรวจสอบในละครจะเด่นชัดที่สุด หรืออาจมีการจัดให้มีการพูดคุย สนทนากลุ่มระหว่างคนดูกับคณะละครในประเด็นที่ละครนำเสนอ เพื่อทราบถึงทัศนคติของกลุ่มเป้าหมายต่อปัญหานั้น ๆ

ซึ่งนอกจากจะมีส่วนสำคัญในการค้นหาแนวทางแก้ปัญหาที่เหมาะสมสำหรับผู้เกี่ยวข้องแล้ว ยังอาจทำให้พบกับปัญหาอื่น ๆ ที่จะนำไปสู่การพัฒนาต่อไป

นอกจากการสื่อสาร 2 ทางผ่านการพูดคุยในระหว่าง และหลังเสร็จสิ้นการแสดงแล้วยังจะมีรูปแบบของการจัดกิจกรรมต่อเนื่องสำหรับกลุ่มเป้าหมายเพื่อให้มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องผ่านผู้นำในแต่ละชุมชนอีกด้วย

ทั้งนี้รูปแบบที่งานละครเพื่อการพัฒนาใช้ในการนำเสนอละคร สังเกตได้ว่าจะมีการนำเอาศิลปะไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะพื้นบ้านมาใช้ประกอบเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราวที่เป็นละครสมัยใหม่ หรือเป็นการประยุกต์เรื่องราวจากวรรณกรรม หรือนิทานพื้นบ้านไทยที่คุ้นเคยมาดัดแปลงในประเด็นที่ต้องการนำเสนอ ในรูปของละครสมัยใหม่

5.**ละครสังคมและการเมือง** ในปัจจุบันละครสังคมและการเมืองมีสัดส่วนไม่มากนัก เมื่อเทียบกับละครประเภทอื่น ๆ ทั้งนี้อาจสังเกตได้จากการสร้างงานของ***พระจันทร์เสี้ยวการละคร***ซึ่งมีเป้าหมาย อุดมการณ์ในการสร้างงานเพื่อสะท้อนเรื่องราวทางสังคมและการเมืองมาตั้งแต่ยุคแรก จนถึงปัจจุบันนี้ก็ยังผลิตงานละครในประเภทการเมืองน้อยลง แม้จะยังมีอุดมการณ์ในการผลิตงานเพื่อสะท้อนสังคมอยู่ แต่ประเด็นเรื่องของการเมืองจะน้อยลง อาจกล่าวได้ว่าในช่วงทศวรรษ 2510 ละครสังคมและการเมืองมีความชัดเจนในฐานะเป็นเครื่องมือในการขับเคลื่อนสังคม ซึ่งในปัจจุบันนี้การสร้างละครสังคมและการเมืองในวัตถุประสงค์ดังกล่าวจะลดน้อยลง แต่จะเป็นเครื่องมือหนึ่งทางศิลปวัฒนธรรม ที่จะแสดงในวาระสำคัญที่จะกระตุ้นให้คนดูตั้งคำถามกับสังคมในช่วงเวลานั้น ๆ

โดยผลงานในส่วนของละครเพื่อสังคมและการเมืองที่ได้พบจากการเก็บข้อมูล จะนำเสนอในโอกาสสำคัญทางการเมืองต่าง ๆ เช่น ครบรอบเหตุการณ์สำคัญ 14 และ 6 ตุลาคม รวมถึงวาระ 100 ปีชาตกาล นายปรีดี พนมยงค์ เป็นต้น โดยประเด็นที่นำเสนอมักจะเป็นประเด็นเรื่องการปกครองระบอบประชาธิปไตย และเมื่อเป็นละครที่สะท้อนสังคม และการเมือง หน้าที่ของบทละครด้านการอ้างอิงจะชัดเจนที่สุด กล่าวคือจะมีการเน้นที่เป็นบริบทอ้างอิงที่เป็นเรื่องของประวัติศาสตร์ สังคม และการเมืองเพื่อให้ผู้ดูได้เทียบเคียงละครกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง แต่ทั้งนี้ยังมีละครสังคมและการเมืองอีกลักษณะหนึ่งที่ไม่ได้เป็นการสะท้อน หรือจำลองภาพประวัติศาสตร์ แต่เป็นการนำเสนอในประเด็นที่เป็นระดับเล็กลงมาจากการเมืองระดับประเทศ

กล่าวคือเป็นเรื่องของผู้คนยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 กับเมืองในอุดมคติในละครเรื่อง “เมืองนิมิตร” เป็นต้น

อภิปรายผลการวิจัย

ในขณะที่โลกของสื่อบันเทิงกระแสหลักในปัจจุบันอย่างภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์มีบทบาทสำคัญในด้านให้ความบันเทิงกับสาธารณชน ละครเวทีซึ่งเป็นศิลปะบันเทิงที่ยังคงแสวงหาแนวทางที่เป็นของกลุ่มเองเสมอมา ดังที่สดใส พันธุมโกมล (2534) กล่าวว่า ละครสมัยใหม่เป็นเรื่องของคนที่ “แสวงหา” เนื่องจากโลกสมัยใหม่ได้ชี้ให้เห็นข้อบกพร่องนานับประการของวิถีชีวิต ซึ่งผลักดันให้นักศิลปะทางด้านการละครพากันแสวงหาสื่อกลางที่จะสะท้อนให้เห็นความจริงของยุคสมัย เป็นปากเป็นเสียงกับความคิด ความสำนึก ความปรารถนาที่มีอยู่ในใจ และเป็นเครื่องชี้แนวทางที่จะไปสู่การแก้ไขสภาพสังคมเพื่อจะไปสู่อนาคตที่ดีกว่า และชีวิตที่สมบูรณ์กว่าในปัจจุบัน

ละครเวทีสมัยใหม่กับการตอบรับจากกลุ่มผู้ชม

จากผลการวิจัยจะเห็นได้ว่าศิลปะแขนงละครเวทีที่มีอยู่ในประเทศไทยในขณะนี้ยังคงไม่ได้รับความสนใจจากกลุ่มคนดูเท่าที่ควร ทั้งนี้จึงเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้วงจรชีวิตของคณะละครสั้น เนื่องจากไม่สามารถประกอบเป็นอาชีพได้ หรือหากยังคงมีอายุอยู่ก็มักจะมีการจัดการเรื่องการเงินอย่างไม่เป็นระบบเนื่องจากมีรายได้ไม่เพียงพอกับค่าใช้จ่าย โดยเฉพาะอย่างยิ่งคณะละครที่นอกเหนือจากการผลิตละครเพื่อการพัฒนา คือในกลุ่มของคณะละครที่อาศัยรายได้จากการขายบัตร

ข้ออ่อนด้วยประการหนึ่งที่ทำให้ศิลปะการแสดงละครเวทีในปัจจุบัน ไม่ได้รับความนิยมในหมู่คนดู อาจเนื่องมาจากความมุ่งหวังของคณะละครจำนวนหนึ่งต้องการสร้างงานเพื่อตอบสนองความต้องการของตัวเองเป็นสำคัญ ซึ่งบางครั้งไม่สามารถสื่อสารกับคนดูได้ ซึ่งขัดแย้งกับแนวคิดของตอล สตอย (อ้างถึงใน ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2546) ที่กล่าวถึงคุณสมบัติที่เป็นเงื่อนไขของศิลปะที่ดี ที่นอกจากจะมีเนื้อหาที่เป็นแนวคิดใหม่ที่จะโน้มนำความรู้สึกของผู้รับไปสู่สิ่งที่ดีกว่า มีความจริงในในการนำเสนอ กล่าวคือแรงกระตุ้นในการนำเสนอต้องมาจากผู้สร้างสรรค์เองแล้ว สารที่สื่ออันประกอบด้วยเนื้อหา และรูปแบบนั้นจะต้องชัดเจน ผู้ดูจะต้องสามารถเข้าใจได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับคนจำนวนมาก

และด้วยเหตุผลในการสร้างงานเพื่อตอบสนองความต้องการของตัวเองเป็นพื้นฐานนี้เอง ทำให้คณะละครส่วนใหญ่ไม่ได้มีการวางกลุ่มเป้าหมายไว้อย่างชัดเจน จึงอาจมีผลต่อการจัดการในส่วนของการประชาสัมพันธ์ให้ถึงกลุ่มผู้ชมเป้าหมายด้วย

อย่างไรก็ดียังคงมีคณะละครที่อาศัยรายได้จากการขายบัตรที่มีอายุยาวนาน และสามารถดำรงอยู่ได้โดยมีการจัดการระบบการเงินอย่างเป็นระบบ คือ *Dass* และ ***ภัทราวดีเธียเตอร์*** ซึ่งเมื่อพิจารณาที่ผลงานของทั้ง 2 ที่ จะเห็นได้ว่ามีการนำเสนอที่อิงลักษณะงานที่กล่าวได้ว่ามีความคุ้นชินมากกว่าสำหรับกลุ่มคนดูเป้าหมายซึ่งเป็นคนไทย กล่าวคือ

จินตทัศน์ในการนำเสนองานของ *Dass* เป็นลักษณะของละครเพื่อความบันเทิงใจ อันเป็นแนวคิดที่ใกล้เคียงกับการแสดงมหรสพของไทย การนำเสนองานของ *Dass* มีความหลากหลาย แต่ที่เป็นลักษณะเด่นที่แตกต่างจากคณะละครอื่น ๆ คือความตั้งใจที่จะใช้นักแสดงที่มีชื่อเสียงแสดงนำในละคร ทั้งนี้การเลือกตัวนักแสดงที่มีชื่อเสียง ที่ผู้ชมมีความคุ้นเคยดีมาใช้ในการสร้างความสนใจกับคนดูนั้น เป็นแนวคิดหนึ่งที่จะสร้างความรู้สึกใกล้ชิดกับคนดูมากขึ้น ไม่ทำให้ละครถูกแยกออกไปจากชีวิตของคนดูเหมือนกับละครตะวันตก ซึ่งแนวคิดดังกล่าวนี้สอดคล้องกับการดำเนินงานของ***มณเฑียรทองเธียร์เตอร์***ที่มีบทบาทอย่างยิ่งในยุคสมัยหนึ่งดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวไปแล้ว ทั้งนี้ในทรรศนะของผู้อำนวยการคณะ*Dass* เหตุผลหนึ่งของการเข้ามาดูละครของผู้ดูก็คือ การเข้ามาดูนักแสดงที่ชื่นชอบมากกว่าการมาดูละครจริง ๆ และนี่เองที่อาจเป็นจุดหนึ่งที่ทำให้ละครของ *Dass* ได้รับความสนใจ และทำให้ดำเนินงานมาได้เป็นเวลานาน แต่ถึงกระนั้นก็ตามรายได้จากการขายบัตรเพียงอย่างเดียวก็ไม่ได้ทำให้ *Dass* มีรายได้เพียงพอที่จะเลี้ยงองค์กรได้ แต่ยังต้องอาศัยรายได้จากการจัดการแสดง อื่น ๆ ควบคู่ไปด้วย

ในขณะที่***ภัทราวดีเธียเตอร์*** ที่มีจินตทัศน์ในการนำเสนอแบบที่ให้ความสำคัญกับความงามที่สัมผัสได้โดยโสตทัศนะ คือให้ความสำคัญกับความวิจิตรของเสื้อผ้า แสง ดนตรี อันเป็นลักษณะสำคัญที่สอดคล้องกับการนำเสนอแสดงแบบไทยที่คุ้นเคย เช่น ลิเกที่เน้นที่ความสวยงามเป็นหลัก ทั้งการแต่งกาย แต่งหน้า เวที ฉาก แสง สี ซึ่งช่วยสร้างความเพลิดเพลินและความลื่นไหลทางอารมณ์ในการชมการแสดงได้ (สุกัญญา สมไพบูลย์, 2544) แต่แม้เรื่องราวที่ภัทราวดีเธียเตอร์นำมาแสดงจะเป็นเรื่องของไทยซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้กลุ่มผู้ชมเป้าหมายที่เป็นคนไทยตอบรับด้วยความคุ้นเคยได้ดีกว่า ยังได้มีการปรับเปลี่ยนจากรูปแบบการแสดงที่คุ้นเคย มีการนำเอาเทคนิควิธีการที่ร่วมสมัยมาใช้ในการแสดง ซึ่งสร้างความแปลกใหม่ที่สอดรับกับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย

การปรับตัวเพื่อความอยู่รอดของคณะละครเวทีสมัยใหม่

โดยเหตุที่ไม่สามารถมีรายได้จากการทำละครเพียงอย่างเดียว คณะละครจำนวนหนึ่งมีวิธีการเพิ่มรายได้เพื่อเลี้ยงองค์กรให้ได้ ด้วยการจัดการอบรมทักษะด้านการละคร เพื่อถ่ายทอดประสบการณ์ทางสุนทรียะให้กับคนรุ่นใหม่ ๆ ที่ต้องการด้านแสดงออกเพื่อปลดปล่อยจิตใจเป็นอิสระ ซึ่งเป็นเหตุผลประการหนึ่งที่ต้องการเข้ามามีประสบการณ์ด้านการละคร และด้วยเหตุนี้เอง อาจมีผลให้เกิดคณะละครกลุ่มเล็ก ๆ เกิดขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก ซึ่งในปัจจุบันการเกิดขึ้นของคณะละครกลุ่มเล็ก ๆ ดังกล่าวก็มีแนวโน้มเพิ่มมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรอบ 10 ปีที่ผ่านมา โดยที่ส่วนหนึ่งมาจากการได้เข้าไปมีประสบการณ์กับคณะละครที่มีอยู่ ผ่านการฝึกอบรมนี้เอง

และแม้ว่าการถือกำเนิดขึ้นของคณะละครเฉพาะกิจจะเป็นสภาพการณ์ที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดมาของแวดวงละครเวที แต่ที่ผ่านมาไม่ได้มีพื้นที่สำหรับแสดงตัวต่อสาธารณะอย่างชัดเจน ดังที่จะพบเสมอว่าในการจัดแสดงละครของคณะละครเวทีโดยเฉพาะกับคณะละครเฉพาะกิจจะมีกลุ่มผู้ชมสำคัญอยู่ในกลุ่มคนทำละครเวทีด้วยกันเอง และทำให้การนำเสนองานของคณะละครไม่ต่อเนื่อง และวงจรชีวิตของคณะละครสั้น ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากในช่วงที่ละครเวทีได้รับความสนใจจากสาธารณชน และสร้างความคึกคักให้กับคนทำละครเวที คือช่วงของการเกิดขึ้นของ ***มณเฑียรทองเธียเตอร์*** ซึ่งถือได้ว่าเป็นยุคที่คณะละครเวทีมีที่ทางที่ชัดเจนในการแสดงแล้ว ในปัจจุบันแม้วาจะไม่ได้มีพื้นที่แสดงในรูปแบบเดียวกันนั้นแล้ว แต่ยังมีการรวมตัวกันของกลุ่มละครด้วยกันเอง ดังที่มีการจัดงาน “สีสันละครกรุงเทพ 2000” เป็นครั้งแรกเมื่อเดือนพฤศจิกายน 2545 และหากมีการจัดงานอย่างต่อเนื่อง ผู้วิจัยมองว่าน่าจะเป็นการสร้างพลังที่เข้มแข็งให้กับกลุ่มคณะละครในการแสดงตัวต่อสาธารณชน และเป็นพื้นที่สำหรับกลุ่มคนใหม่ ๆ ได้มีโอกาสเข้ามาสร้างงานต่อไป

แม้ว่าจะยังมีคณะละครที่สามารถมีรายได้เลี้ยงองค์กรอยู่จำนวนหนึ่ง ในขณะที่คณะละครจำนวนมากไม่สามารถมีรายได้มากพอที่จะประกอบเป็นอาชีพได้ เนื่องจากเหตุผลที่สำคัญที่สุดคือคนดูไม่นิยม แต่ก็ยังปรากฏว่าคนละครที่ได้แวะเวียนเข้ามาสัมผัสกับศิลปะด้านการละครนี้แล้ว จะยังคงมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับละครอยู่เสมอ แม้ว่าคณะละครจะปิดตัวลง หรือยังไม่ได้มีการสร้างงานใหม่ ๆ ในกรณีของคณะละครเฉพาะกิจ

การละครปัจจุบันพยายามแสวงหาแนวทางใหม่ ๆ และแสวงหาความหมายให้แก่ชีวิตที่สับสน และอ้างว้าง ซึ่งสะท้อนให้เห็นโลกยุคปัจจุบันนั่นเอง นักละครปัจจุบันมักจะไม่ยึดถือกับกฎเกณฑ์การแสดงแบบหนึ่งแบบใด แต่จะทดลองรูปแบบใหม่ ๆ เพื่อแสวงหาทางอันจะทำให้ชีวิตที่สับสนอ้างว้างมีความหมายขึ้น อย่างน้อยก็กับตัวเอง แม้ว่างานละครจะไม่ได้สร้างสิ่งตอบแทนอันเป็นรูปธรรมให้แก่พวกเขาเลยก็ตาม แต่สิ่งที่ยิ่งใหญ่ที่คนละครได้รับจากการทำละคร คือ การได้ตอบสนองความต้องการในระดับจิตวิญญาณ การได้เรียนรู้ชีวิต สัมผัสกับงานศิลปะที่จรรโลงจิตใจ ที่เป็นการตอบแทนที่คนละครได้รับที่มีคุณค่าที่ตรึงให้อยู่ และเรียนรู้ในโลกของละครต่อไป

แนวโน้ม และทิศทางของคณะละคร กับการสร้างสรรค์งานสื่อสารการแสดงในอนาคต

งานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่ในปัจจุบันมีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องเป็นเวลานาน และมีความพยายามที่จะปรับตัวให้สอดคล้องกับบริบททางสังคม เพื่อให้สอดคล้องกับสังคมไทยมากขึ้น เช่น ในส่วนของละครเพื่อการพัฒนา ผู้วิจัยมองว่าน่าจะมีสัดส่วนของการเติบโต และการดำรงอยู่ขององค์กรที่เข้มแข็งมากขึ้น ทั้งนี้เนื่องมาจาก สื่อเพื่อการพัฒนาถูกนำมาใช้เพื่อตอบสนองการพัฒนาสังคมในประเด็นใดประเด็นหนึ่ง ซึ่งเหตุนี้เองที่ทำให้ละครเพื่อการพัฒนาจะมีทิศทางที่ชัดเจนมากกว่า ในการที่จะได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภาครัฐ และภาคประชาชน แต่ทั้งนี้ ทางคณะละครเองก็จำเป็นที่จะต้องมีการพัฒนาผลงาน ในแง่ของการปรับตัวให้เข้ากับความนิยมของกลุ่มผู้ชมเป้าหมายอย่างต่อเนื่องด้วย

ทั้งนี้ ลักษณะผลงานละครเพื่อการพัฒนาที่มีอยู่ในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของละครชุมชน สะท้อนให้เห็นถึงจินตทัศน์ในการสร้างงานที่อาศัยสื่อพื้นบ้าน ซึ่งที่ผ่านมาถูกนำมาใช้ในเชิงอนุรักษ์ ไม่ได้มีการปรับตัวเข้ากับยุคสมัย และกลุ่มผู้ชมเป้าหมายส่งผลให้เกิดความเสื่อมสลายในที่สุด แต่ละครเพื่อการพัฒนาของคณะละครเวทีสมัยใหม่เป็นลักษณะของการประยุกต์เอาศิลปะไทยพื้นบ้านที่คุ้นเคย กับศิลปะละครสมัยใหม่ ซึ่งการมีการปรับตัวในลักษณะเช่นนี้น่าจะทำให้ละครเพื่อการพัฒนาสอดรับกับความเปลี่ยนแปลงในสังคม และยังคงทำหน้าที่สำคัญในการพัฒนาในประเด็นที่ต้องการได้ต่อไป

การลดขนาดการแสดงให้เล็กลงเป็นวิธีการหนึ่งที่คณะละครเวที มีการนำมาใช้เพื่อปรับให้เข้ากับปริมาณคนดู ซึ่งในปัจจุบันนี้ เริ่มเห็นแนวโน้มที่จะมีการจัดแสดงในสถานที่ อื่น ๆ

ที่ไม่ใช่โรงละครมากขึ้น เช่น หอศิลป์ ร้านอาหาร และร้านหนังสือขนาดเล็ก ทั้งนี้นอกจากจะเป็นการประหยัดค่าใช้จ่ายในส่วนของโรงละครซึ่งมีผลกระทบต่อทุนในการสร้างสรรค์งานเป็นอย่างมากแล้ว ยังเป็นลักษณะของการนำละครไปหาคนดูมากขึ้น ซึ่งเป็นวิธีการขยายฐานคนดูให้เพิ่มมากขึ้นด้วย

แนวโน้มจินตทัศน์ในการนำเสนองานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่ในภาพรวมน่าจะมีความหลากหลายทั้งรูปแบบ เนื้อหา วิธีการในการนำเสนอมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้เพื่อสนองตอบความต้องการของคนดูที่ยังต้องมีการขยายฐานออกไป และเป็นการถ่ายทอดจินตนาการอันไม่สิ้นสุดของคนละครในการสร้างสรรค์ให้เกิดสุนทรียะในสังคมไทยต่อไป

ข้อจำกัดในการวิจัย

1. เนื่องจากคณะละครจำนวนหนึ่งไม่ได้มีการบันทึกผลงานของคณะไว้อย่างเป็นระบบ บางส่วนไม่สะดวกที่จะให้ผู้วิจัยสำเนาผลงาน เนื่องจากมีการสูญหายไปโดยผู้ศึกษาก่อนหน้าผู้วิจัย รวมถึงเป็นนโยบายของบางคณะที่ไม่เผยแพร่ผลงาน ทำให้เป็นอุปสรรคต่อการประมวลผลข้อมูลจากแหล่งเดียว ซึ่งผู้วิจัยแก้ปัญหาโดยการศึกษาเพิ่มเติมผลงานดังกล่าวจากบทวิจารณ์ หรือการประชาสัมพันธ์ทางสื่อสิ่งพิมพ์ คือหนังสือพิมพ์ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ คือเว็ปไซด์แนะนำคณะละคร เป็นต้น

2. เนื่องจากคณะละครส่วนใหญ่ไม่ได้มีสำนักงานเป็นหลักแหล่ง และการดำเนินงานขึ้นกับปัจเจกบุคคลเป็นหลัก ดังนั้นผู้วิจัยจึงไม่สามารถติดต่อคณะละครบางกลุ่มซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงหมายเลขโทรศัพท์ ซึ่งเป็นโทรศัพท์เคลื่อนที่ได้

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะสำหรับการดำเนินงานของคณะละคร

1. ควรจะมีการสร้างสถานภาพทางวิชาการเพิ่มมากขึ้น โดยเฉพาะกับคณะละครที่มีอายุยาวนาน เพื่อให้ประสบการณ์ในงานมีส่วนสำคัญในการพัฒนางานสื่อสารการแสดงในอนาคตต่อไป รวมถึงจะทำให้เพิ่มสถานภาพทางวิชาชีพด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. จากผลการวิจัยพบว่า คณะละครเกือบทั้งหมดไม่ได้มีการจัดการที่เป็นระบบ กล่าวคือ ไม่ได้มีการจดทะเบียน ซึ่งน่าจะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้สถานภาพขององค์กรไม่ชัดเจน ซึ่งแม้ว่าที่ผ่านมาจะไม่ได้มีปัญหาในเรื่องของระบบการจัดการการเงิน แต่ในระยะยาวอาจเกิดปัญหาได้ จึงควรมีการศึกษาเรื่องระบบการจัดการสมัยใหม่ เพื่อให้การทำงานมีการวางแผนอย่างเป็นระบบมากขึ้น

3. น่าจะมีความพยายามที่จะสร้างงานให้พัฒนาไปสัมพันธ์กับวัฒนธรรมประชานิยมให้มากขึ้น โดยอาศัยความรู้ทางนิเทศศาสตร์ในการวิเคราะห์ผู้รับสารอย่างจริงจังเพิ่มมากขึ้น เพื่อปรับรูปแบบของงานให้ตอบสนองต่อผู้ชม ในขณะที่ยังคงคุณลักษณะที่เป็นสื่อทางเลือกที่มีความแตกต่างจากสื่อกระแสหลักสำหรับผู้ชมอยู่

4. จากผลการวิจัยในส่วนของสมาชิกคณะละครจำนวนมากที่ไม่ได้จบการศึกษาด้านการละครจากมหาวิทยาลัย และผู้ที่จบการศึกษาด้านละครมาโดยตรงเองก็คิดว่าการศึกษาในระบบไม่ได้มีผลต่อการออกมาสร้างงานเป็นของตัวเองแต่อย่างใด เนื่องจากการศึกษาระบบจะเน้นการสอนในแนวคิด ทฤษฎีของตะวันตก ในขณะที่วัฒนธรรมการดูละครของไทยนั้นมีความแตกต่าง ผู้วิจัยมองว่าการเรียนรู้จากประสบการณ์จึงมีความสำคัญ ทั้งนี้นอกจากกิจกรรมในมหาวิทยาลัยที่จะส่งเสริมให้มีการเรียนรู้เพื่อการสร้างงานในอนาคตแล้ว ในส่วนของคณะละครเองก็ต้องมีการพัฒนาศักยภาพสมาชิกอย่างต่อเนื่องด้วย

ข้อเสนอแนะสำหรับงานวิจัยในอนาคต

เนื่องจากงานวิจัยในประเด็นการสื่อสารการแสดงของละครเวที ในสาขานิเทศศาสตร์ยังมีผู้ศึกษาน้อย จึงควรได้มีการศึกษาเพิ่มเติมในประเด็นอื่น ๆ อีกเพื่อใช้เป็นฐานในการพัฒนาทางวิชาการต่อไป เช่น การศึกษาวิเคราะห์ลงลึกในรายละเอียดของละครแต่ละประเภท หรือวิเคราะห์รูปแบบ เนื้อหาของงานสื่อสารการแสดงที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมไทย และกลุ่มเป้าหมายที่เป็นคนไทย เพื่อให้ศิลปะการสื่อสารการละครได้มีการพัฒนาและอยู่เพื่อสร้างสุนทรียะให้กับสังคมไทยสืบไป

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กริช สืบสนธ์. วัฒนธรรมและพฤติกรรมการสื่อสารในองค์กร. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2538.

กอบกุล อิงคุนานนท์. ละครเวทีสมัยใหม่ : ยุคแรกเริ่ม-รัชกาลที่ 9.กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ษรฉัตร. 2541.

กลุ่มละคร. ประวัติกลุ่มละคร. แหล่งที่มา http://www.lakorn.org [11 พ.ย.2545].

กลุ่มดรีมบ๊อกส์และโรงละครกรุงเทพ.dass entertainment. แหล่งที่มา http://www.dass.co.th [10 พ.ย.2545].

เกรียงศักดิ์ กล่อมสกุล. ผู้อำนวยการคณะยายกับตา. สัมภาษณ์.13 มกราคม 2546.

จันทร์เพ็ญ ชาติพันธ์. การรับข่าวสารทางด้านจริยธรรมจากสื่อพื้นบ้านประเภทซอของประชาชนในอำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่.วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.

จารุนันท์ พันธชาติ. ผู้อำนวยการคณะละครWow. สัมภาษณ์, 1 กุมภาพันธ์ 2546.

จิตตนา หนูณะ. บทบาทและการเสื่อมสลายของรองเง็งตันหยง. วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตร์พัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.

จุฬากรณ์ มาเสถียร. การศึกษากระบวนการและผลของโครงการสื่อชาวบ้านเพื่อพัฒนามนุษย์และสังคมในภูมิภาคที่ต่างกัน : กรณีศึกษาคณะละครมะขามป้อม. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาพื้นฐานการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ขาญณรงค์ บำราพรักษ์, สมาชิกคณะละครรองเท้าแก้ว. สัมภาษณ์,26ธันวาคม 2545.

เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร.ผู้อำนวยการคณะละคร Dream Mask. สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2546.

ฐานัฐ พิมพ์ทอง. ผู้อำนวยการฐานการละคร. สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2546.

บุญพงศ์ พานิช. ผู้อำนวยการคณะละครเซอรี่เธียเตอร์. สัมภาษณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2546.

ประดิษฐ์ ปราสาททอง."กว่าจะมีวันนี้...ประสบการณ์ 20 ปี มายา-มะขามป้อม". การเสวนาสัมผัสรอยทาง สร้างแรงบันดาลใจ ให้ทายาทวงการละคร. 17 พฤศจิกายน 2545.

ปนัดดา เลิศล้ำอำไพ.คณะกรรมการถาวรคณะละครสองแปด. สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2546.

ปาริชาติ ยุทธะพาทีกูล. การรับข่าวสารทางด้านสาธารณสุขจากสื่อพื้นบ้านประเภทหนังตะลุงของประชาชนในเขตอำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช. วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตร์พัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

ปริลักษณ์ กลิ่นช้าง. ผลกระทบของละครเบรชท์ที่มีต่องานละครของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว. อักษรศาสตร์พิจารณ์, หน้า 54-63. กรุงเทพฯ :จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ปาจรีย์ ดียวดยิ่ง. ผู้อำนวยการคณะโอมเพี้ยง. สัมภาษณ์, 7ธันวาคม 2545.

ปรีชายุทธ แซ่จัง. ผู้อำนวยการคณะใบไม้ไหว. สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2545.

พระจันทร์เสี้ยวการละคร. เบื้องหลังการทำละครความฝันกลางเดือนหนาว[วีดิทัศน์], 2539

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. Performance Art : ศิลปะแห่งการใช้ร่างกายมนุษย์.รวมบทความวิชาการด้านศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2543.

พรรัตน์ ดำรุง."ละครเด็ก:กลุ่มละครเร่สู่ชนบท".ยังสดใส (2538) : 74-77.

พรรำไพ แจ่มจำรัส. สัมภาษณ์,11 มกราคม 2546.

เพาวิภา ภมรสถิตย์. ความสัมพันธ์ระหว่างละครโทรทัศน์กับสังคมไทย. วิทยานิพนธ์สังคมวิทยามหาบัณฑิต ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

ภัทราวดีเธียร์เตอร์. ประวัติ. แหล่งที่มา http:// www.patravaditheatre.com [16 มีนาคม 2546].

ภัทราวดีเธียร์เตอร์. ผลงาน. แหล่งที่มา http:// www.patravaditheatre.com [16 มีนาคม 2546].

ภัทราวดีเธียร์เตอร์. หลักสูตร. แหล่งที่มา http:// www.patravaditheatre.com [16 มีนาคม 2546].

ภัทราวดี มีชูธน. ผู้อำนวยการภัทราวดีเธียเตอร์. สัมภาษณ์, 13 กุมภาพันธ์ 2546.

ภาวิณี นานา."โลกทัศน์อันซับซ้อนของ Luigi Pilandello".ยังสดใส (2538) :89-91.

ณัฐ นวลแพง. ผู้อำนวยการคณะเสาสูง. สัมภาษณ์, 11 มกราคม 2546.

เด่นดวง พุ่มศิริ. ศิลปการละครทางปฏิบัติ ตอนศิลปแห่งการจัดแสดงละคร. นครปฐม: หมวดวิชานาฏศาสตร์ และนาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.ม.ป.ป.

ถาวร โสภีอมร.Vice President and Project manager บริษัท ตันตกิตติ์ จำกัด. สัมภาษณ์, 8 พฤษภาคม 2546.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์. นิเทศศาสตร์กับเรื่องเล่า และการเล่าเรื่อง วิเคราะห์การศึกษาจินตคดี-จินตทัศน์ในสื่อร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์. สุนทรียนิเทศศาสตร์ : เอกภาคในทวิภาคแห่งการสื่อสาร. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2546.

ธีรเดช ชื่นประภานุสรณ์. การวิเคราะห์บทบาทและค่านิยมสื่อพื้นบ้านละครเสภาขุนช้างขุนแผน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

ธีรยุทธ บุญมี. ถอดรื้อปรัชญา และศิลปะแบบตะวันตกเป็นศูนย์กลาง. กรุงเทพฯ:สายธาร. 2546.

ธีรวัฒน์ มุลวิไล.สัมภาษณ์. “Just on point”. GM. พฤษภาคม 2544.

ธีรวัฒน์ มุลวิไล. ผู้อำนวยการคณะละครบี-ฟลอร์. สัมภาษณ์, 3 ธันวาคม 2545.

นิกร แซ่ตั้ง. ผู้อำนวยการคณะ 8x8 Theatre Group. สัมภาษณ์, 6 มกราคม 2546.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. โขน คาราบาง น้ำเน่า และหนังไทย ว่าด้วยเพลง ภาษา และนานามหรสพ. กรุงเทพฯ :สำนักพิมพ์มติชน,2538.

นิมิตร พิพิธกุล. ผู้อำนวยการคณะมันตา. สัมภาษณ์, 21 พฤศจิกายน 2545.

นิมิตร พิพิธกุล. ผู้อำนวยการคณะมันตา. สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม 2545.

นพมาส ศิริกายะ. บทประพันธศิลป์ของอริสโตเติล (The Aetic of Aristotles). กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.ม.ป.ป.

มัทนี โมชดารา รัตนิน. ศิลปะการแสดงละคอน: การละคอนเบื้องต้นและการฝึกซ้อม.กรุงเทพฯ. ม.ป.ป.(อัดสำเนา).

มรดกใหม่.หลักสูตรการอบรม.แหล่งที่มา http://www.moradokmai.com[4มกราคม 2546]

ยุทธชัย อุทยานินทร์. ภัทราวดีเธียร์เตอร์ : ชุมชนละครเวทีสมัยใหม่. วิทยานิพนธ์ปริญญาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.2545.

รัศมี เผ่าเหลืองทอง.ในคณะละครสองแปด. 5 บทละครเวทีไทย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สมาพันธ์, 2534.

วรัญญู อินทรกำแหง, สมาชิกคณะละครค.คนสตูดิโอ. สัมภาษณ์, 5 กุมภาพันธ์ 2546.

วรรณศักดิ์ ศิริหล้า. ผู้อำนวยการคณะดอกไม้การบันเทิง. สัมภาษณ์, 7 กุมภาพันธ์ 2546.

วัลยา วิวัฒน์ศร. การละครฝรั่งเศสศตวรรษที่ 18.พิมพ์ครั้งที่ 2.กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2538.

ศรัทธา ปลื้มสูงเนิน. ผู้อำนวยการคณะไม้ขีดไฟ. สัมภาษณ์, 15 มกราคม 2546.

ศิรินทร์ ใจเที่ยง. ลิเกเอ็นจีโอ:กรณีศึกษากลุ่มมะขามป้อม.วิทยานิพนธ์ปริญญาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยามหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.2545.

ศิริวรรณ ธีระปถัมภ์. ผู้อำนวยการโรงละครกรุงเทพ. สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546.

“ศิลปวัฒนธรรม”, เดลินิวส์ (21 ตุลาคม 2544).

ศรีปาน รัตติกาลชลากร. บทบาทของสื่อพื้นบ้านในวัฒนธรรมมอญในอำเภอพระประแดง. วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตร์พัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย. เงื่อนไขการเข้าใช้สถานที่ภายในศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ตามระเบียบสวช. พ.ศ. 2541. กรุงเทพฯ, 2546 (อัดสำเนา)

สวรรญา อิสราพร และเริง รณกร. จังหวะก้าวการละครเวที.ม.ป.ป.

สันติ จิตระจินดา,บรรณาธิการ. เอกสารประกอบการชมละครการศึกษาเรื่องเด็กไทยรู้ทัน.กรุงเทพฯ:สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา(มายา).2545.

สันติ จิตระจินดา. ผู้อำนวยการทางศิลปะสถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา). สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2546.

สันติสุข โสภณศิริ,บรรณาธิการ. บทละครรำลึกนายปรีดี พนมยงค์ รัฐบุรุษอาวุโส คือผู้อภิวัฒน์ 2475 คำรณ คุณดิลก และพระจันทร์เสี้ยวการละคร. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์, 2542

สินธิ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2546.

สินินาฏ เกษประไพ. สัมภาษณ์, 3 ธันวาคม 2545.

สุกัญญา สมไพบูลย์. สัญนิยมในสื่อสารการแสดง "ลิเก" ยุคโลกาภิวัตน์. วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวาทวิทยา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543

สุคนธจิต วงษ์เผือก. ผู้อำนวยการคณะกะจิดริด. สัมภาษณ์, 24 มกราคม 2546.

สุชาติ สวัสดิ์ศรี. ใน นิมิตร พิพิธกุล และผิวน้ำ เฉลิมญาติ (บรรณาธิการ.),บทละครสำหรับอ่าน-เล่น กระโจมไฟ.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เคล็ดไทย, 2545.

สุธารัตน์ สินนอง. ผู้อำนวยการคณะปอเลอเปอ. สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546.

สุพัตรา สุภาพ. วัฒนธรรมองค์กร. ใน ศิริรัตน์ แอดสกุล (บรรณาธิการ), รวมบทความสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา. หน้า 20-17. กรุงเทพ :ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

สุวรรณดี จักราวรวุธ. สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2546

สุวรรณดี จักราวรวุธ. สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2546

สมศักดิ์ ศิริพันธ์. ผู้อำนวยการคณะละครมะขามป้อม. สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2546.

เสาสูง.สามสาวสันดานเสีย. แหล่งที่มา: http://www.dass.co.th/saosoong.html ,10 มกราคม 2546.

สำคัญจณ์ พรลือชา. ผู้อำนวยการ Dough Stage. สัมภาษณ์, 6 กุมภาพันธ์ 2546.

อุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, บรรณาธิการ. จินตทัศน์ทางสังคมในภาษาสื่อมวลชน. กรุงเทพฯ:โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2542.

อรการ กาคำ. 2000 สหัสวรรษใหม่ เมื่อโลกกลายเป็นศูนย์. กรุงเทพธุรกิจ, 12 กันยายน 2542.

ภาษาอังกฤษ

Pattara Danutra, “Outlook”, Bangkok Post, (14 March 2001)

Wilson, Edwin. The Theater Experience. USA: The City University of New York. 1991

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร พระจันทร์เสี้ยวการละคร

ปีที่ก่อตั้ง 2512 (33 ปี)

การจดทะเบียน ไม่มี

สำนักงาน สถาบันปรีดี พนมยงค์ 65/1 ซอยทองหล่อ 1-3 สุขุมวิท 55 เขตวัฒนา กทม. 10110

จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร 5 คน

รายชื่อผู้ดำเนินการ

1. คำรณ คุณะดิลก (ที่ปรึกษา)
2. สุนทร มีศรี
3. สินีนาฏ เกษประไพ
4. ธีระวัฒน์ มุลวิไล
5. ทวิทธิ์ เกษประไพ

ความเป็นมา

พระจันทร์เสี้ยวการละครเกิดขึ้นในช่วงปี 2512 โดยเริ่มต้นจากกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่สนใจวรรณกรรม เช่น สุชาติ สวัสดิ์ศรี นิคม รายวา เธียรชัย ลาภานันท์ วีรประวัติ วงศ์พัวพันธุ์ วินัย อุกฤษณ์ วิทยากร เชียงกูล ธัญญา ผลอนันท์ ซึ่งแต่ละคนก็มีงานเขียนอยู่ในขณะนั้น ต่อมาสมาชิกบางคนเช่นคำรณ คุณดิลก เริ่มสนใจงานละครเวทีจึงได้เขียนบทละครขึ้น ในปี 2516 โดยที่เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นเรื่องเกี่ยวกับการไถ่ถามคุณค่าของยุคสมัย ในขณะนั้นเองที่กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวเริ่มมีบทบาทในกิจกรรมด้านการละครมากขึ้น และเป็นที่รู้จักของกลุ่มคนในมหาวิทยาลัย ต่อมาคำรณ หนึ่งในสมาชิกยุคแรกของพระจันทร์เสี้ยวเดินทางไปสอนวิชาศิลปะการละครที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และได้สร้างผลงานละครเวทีชุด “ชนบทหมายเลข 1 หมายเลข 2 และหมายเลข 3” ซึ่งเป็นการพูดถึงประเด็นความยากจนของประชาชน ปัญหาสังคมในขณะนั้น ลักษณะเด่นของละครเวทีชุดนี้อยู่ที่การนำวิธีการที่เรียกว่า Poor Theatre ที่เน้นที่ความสามารถของนักแสดงและความสัมพันธ์กับผู้ดูมากกว่าให้ความสำคัญกับฉาก

ต่อมาในปี 2518 คำรณกลับมาที่กรุงเทพท่ามกลางกระแสความรุนแรงทางการเมือง และได้สร้างงานละครเพื่อสื่อสารในประเด็นสังคม ทำให้ต้องใช้ชื่อในการแสดงที่หลากหลายเพื่อหลบเลี่ยงกระแสความรุนแรงทางการเมือง หลังจากเหตุการณ์ทางการเมืองเดือนตุลาคม 2519 สมาชิกของพระจันทร์เสี้ยวในยุคนั้นก็แยกย้ายกันไป ตัวของคำรณเองเดินทางไปฝรั่งเศส และเข้าร่วมกับคณะละคร Theatre de la Mandragore จนเมื่อปี 2529 พระจันทร์เสี้ยวกลับมา สร้างงานอีกครั้ง “คือผู้อภิวัฒน์” คือผลงานในครั้งนั้น ซึ่งเป็นเรื่องราวของรัฐบุรุษอาวุโส

ปรีดี พนมยงค์ โดยสภามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ร่วมกับมูลนิธิปรีดี พนมยงค์เป็นผู้จัดขึ้น เพื่อนำเสนออุดมการณ์ในการสร้างสรรค์สังคมไทยให้ดีขึ้น และตั้งคำถามกับสังคมไทยว่าอุดมการณ์เหล่านั้นจะได้รับการตอบรับอย่างไร ซึ่งสมาชิกที่ร่วมงานมาจากการรับสมัครนักแสดงเพื่อร่วมฝึกฝนทักษะด้วยความมุ่งหวังที่จะสร้างคนละครในยุคต่อไป “คือผู้อภิวัฒน์”ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี และมีการตระเวนเล่นในหลายจังหวัด และนับเป็นพระจันทร์เสี้ยวในยุคที่ 2

หลังจากนั้นอีก 8 ปี 2538 พระจันทร์เสี้ยวการละครนำ”คือผู้อภิวัฒน์” มาสร้างอีกครั้งโดยทีมงานชุดใหม่ หลังจากการแสดง ”คือผู้อภิวัฒน์”ในครั้งที่ 2 แล้ว พระจันทร์เสี้ยวโดยการนำของ คำรณ คุณดิลก ซึ่งมีความมุ่งหวังจะสืบสานงานละครอย่างต่อเนื่อง ได้ร่วมกับศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสดงอรุณจัดโครงการคณะละครถาวรขึ้นเพื่อเสนอผลงานในโรงละครของตัวเอง โดยรวบรวมสมาชิกที่สนใจงานละครเวทีจากที่ ต่าง ๆ และส่วนหนึ่งมาจากการผลิตงาน”คือผู้อภิวัฒน์”ครั้งที่ผ่านมาด้วย ช่วงปี 2539-2540 โครงการคณะละครถาวรสร้างละคร 4 เรื่อง ได้แก่ “กูชื่อ...พญาพาน” “ความฝันกลางเดือนหนาว” “มาดามเหมา” “ตลิ่งสูงซุงหนัก” และ”กระโจมไฟ” แต่ที่สุดก็ต้องปิดตัวลงเพราะปัญหาทางเศรษฐกิจ ส่วนสมาชิกบางส่วนก็ต้องแยกย้ายกันไปเนื่องจากปัญหาเรื่องการเงิน และพระจันทร์เสี้ยวการละครได้ย้ายที่ทำการมาอยู่ที่ซอยราชครู ซึ่งเป็นบ้านของคำรณ ผู้อำนวยการคณะ ในช่วงนั้นสมาชิกที่มีอยู่ยังคงพยายามที่จะสร้างงานอย่างต่อเนื่อง จากที่เคยมีองค์กรสนับสนุนกลายเป็นการสร้างงานเพราะความอยากทำ โดยใช้วิธีการรวบรวมเงินของสมาชิกกันเองที่หารายได้จากงานอื่น ๆ มาทำละคร โดยละครที่ทำก็ยังคงเน้นในประเด็นเรื่องสังคมอยู่เช่นเดิม จนเมื่อปี 2541 พระจันทร์เสี้ยวการละครได้รับการสนับสนุนจากสถาบันปรีดี พนมยงค์ให้เข้ามาใช้พื้นที่ภายในสถาบันเป็นสำนักงาน และสถานที่ซ้อม โดยพระจันทร์เสี้ยวการละครมีหน้าที่สร้างสรรค์งานละครและกิจกรรมศิลปวัฒนธรรมให้แก่สถาบันจนถึงปัจจุบัน และปัจจุบันพระจันทร์เสี้ยวการละครได้ดำเนินโครงการสื่อศิลปวัฒนธรรมละครหุ่นครูองุ่น มาลิก หรือคณะละครยายหุ่น เพื่อสร้างสรรค์สื่อละครหุ่นเพื่อเด็กและเยาวชนไปแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ “พระจันทร์เสี้ยวการละครยังคงเชื่อมั่นและมุ่งนำเสนอผลงานผ่านการแสดงที่เน้นการเคลื่อนไหวอย่างมีพลังผ่านทางการแสดง และรูปแบบการเคลื่อนไหว และการสื่อความหมายทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม ภายใต้ความคิดหลักอันสำคัญคือ มุ่งกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิดวิเคราะห์ต่อสารที่ปรากฏมากกว่าการคล้อยตามไปตามอารมณ์ของตัวละคร และเรื่องราวจนขาดการควบคุม”

2516-2519	ละครเวที แม่ (Mother / Magsim Gorgi)
	ละครเวที ก่อนอรุณจะรุ่ง
	ละครเวที งานเลี้ยง
	ละครเวที นายอภัยมณี
	ละครเวที นี่แหละโลก
	ละครเวที นกที่บินข้ามฟ้า
	ละครเวที ชั้นที่ 7
	ละครเวที ฉันเพียงอยากออกไปข้างนอก
	ละครเวที ชนบทหมายเลข 1, 2 และ3
2530	ละครเวที คือผู้อภิวัฒน์
2531	ละครเวที ชนบทหมายเลข 4 (แล้ง)
2538	ละครเวที คือผู้อภิวัฒน์
	ละครเวทีตากอากาศกลางสนามรบ (Picnic on the Battle Filed/ Fernando Arrban)
2539	ละครเวที กูชื่อ...ภูพาน
	ละครเวที ความฝันกลางเดือนหนาว
	ละครเวที มาดามเหมา (Madam Mao's Memories/Henry Ong)
2540	ละครเวที ตลิ่งสูงซุงหนัก
	ละครเวที กระโจมไฟ
	ละครเร่ ผู้หญิงกับรัฐธรรมนูญ
	ละครเวทีนาฏปฏิกูล พระมะเหลเถไถ
	ละครริมทาง บางกอกกง วงกตกาล
2541	ละครริมทาง หมู่บ้านจกจ้วง
	อ่านบทกวี เสกสรรค์ประเสริฐกุล
	อ่านบทกวี นายผี อัศนี พลจันทร์
	ละครสัญจรตามบ้าน คำปราศรัยของนาย ก
	ค่ายละคร สัญจรเข้าถ้ำ เขาชะเมา
	การเต้นรำร่วมสมัย ธรรมนูษสติ
	ศิลปะร่วมสมัย ญัติภังค์
	อ่านบทกวี วรรณกรรมร้อยเรื่องที่คนไทยควรอ่าน
	ค่ายเยาวชน ค่ายละครบ้านไม่รู้โรย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

	อบรมเชิงปฏิบัติการ ละครเวทีวิถีสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1 และ 2
	โครงการละครชุมชน ลานจันทร์...สานฝันคนเมือง
	โครงการรวบรวมทำเนียบบทละครเวทีไทย
	ละครริมทาง จากเงื้อมเงาสู่ร่มเงา
	ละครเวที สงครามบุปผาชาติ
	อ่านบทกวี วิถีชีวิตแห่งดุลยภาพ ท่ามกลางยุคสมัย
2542	ละครเวที คือผู้อภิวัฒน์ 2475
	ละครเวทีนาฏปฏิกูล พระมะเหลเถไถ
2543	ละครริมทาง หมู่บ้านสีมอ
	ละครเวที พุทธประวัติ
	ละครเวที OCT.6102519
2544	ละครเวที หมู่บ้านพัฒนา
	การแสดง คีตาท้าชิม
	ละครร้อง เมืองนิมิตร
	การแสดงสด ความทรงจำ
	ละครริมทาง เด็กเอ๋ยเด็กดี
	ละครเวที บินเดี่ยวคอเดียวกัน
	อบรมพื้นฐานศิลปะการละคร มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ
2545	ละครริมทาง กล่องสีรุ้ง
	หนังสั้นเรื่อง มัทรี
	ละครริมทาง โซนนิ่ง
	การแสดง คีตาวิปัสสนา (The Noise of Art)
	การแสดงเดี่ยว ประวัติศาสตร์ ความทรงจำ และสังคม
	การแสดงละครเรื่อง ปริศนากาเหว่า (ดัดแปลงจากเรื่อง Caucasian Chalk ของ Circle Brecht)
2546	ละครเรื่อง วีนัสปาร์ตี้ : เรื่องของเธอ เรื่องของเขา เรื่องของเรา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร มะขามป้อม
ปีที่ก่อตั้ง 2523 (22 ปี)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน บ้านมะขามป้อม ซอยอินทามระ 3
จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร 8 คน และอาสาสมัคร
รายชื่อผู้ดำเนินการ

6. ประดิษฐ์ ประสาททอง
7. ญาดา เกรียงไกรวุฒิ
8. สมศักดิ์ ศิริพันธุ์
9. ชุลีรัตน์ เลิศวาทะสกุล
10. ขวัญหทัย บุญลือ
11. ดวงใจ หิรัญศรี
12. สุพงศ์ จิตต์เมือง
13. เรวดี จงไพบูลย์กิจ

ความเป็นมา

มะขามป้อมใช้ชื่ออย่างเป็นทางการว่า “โครงการสื่อชาวบ้าน” ก่อตั้งขึ้นในปี 2523 ในลักษณะองค์กรพัฒนาเอกชนไม่มุ่งผลกำไรใช้กระบวนการสื่อสารเพื่อการพัฒนา โดยแบ่งการทำงานออกเป็น 5 ฝ่าย (เอกสารแนะนำองค์กรมะขามป้อม, 2545) คือ

1. ฝ่ายละครชุมชน (Community Theatre Project) จัดการอบรมเชิงปฏิบัติการละครเพื่อพัฒนาชุมชน และกิจกรรมต่อเนื่องเพื่อให้กลุ่มเป้าหมายได้พัฒนากิจกรรมระดมความร่วมมือในการกัญหาในท้องถิ่นของตนเอง กลุ่มเป้าหมายที่สำคัญคือ เยาวชนในส่วนภูมิภาค (Rural Grassroots Program), เยาวชนในชุมชนเมือง (Urban Workshop Program) และเยาวชนในสถาบันต่าง ๆ (Institutional Programs) ตลอดจนกลุ่มเป้าหมายพิเศษ เช่นผู้อพยพในศูนย์อพยพ, เยาวชนในสถานพินิจและคุ้มครองเด็กของกรมราชทัณฑ์ หรือกลุ่มชนเผ่าเป็นต้น
2. ฝ่ายการแสดง (กลุ่มละครมะขามป้อม) จัดกิจกรรมการแสดงทั้งที่เป็นละครรณรงค์เต็มรูปแบบ (Major Production) และละครนำร่องหรือละครย่อย (Mini

Theatre) ที่ผสมผสานเทคนิคละครร่วมสมัยกับงานศิลปะพื้นบ้าน และวัฒนธรรมชุมชนเข้าไว้ด้วยกัน เน้นกระบวนการศึกษาข้อมูลและสภาพปัญหาที่เป็นจริงตามสถานการณ์ของสังคมในขณะนั้น เช่นประชาธิปไตย โสเภณีเด็ก การอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม เอดส์ ยาเสพติด เป็นต้น นำเสนอต่อผู้ชมเป้าหมาย รวมถึงการอภิปรายเพื่อแลกเปลี่ยนทัศนะและประสบการณ์ (Discussions) ภายหลังการแสดงละครแต่ละรอบ ระหว่างนักแสดงและผู้ชม

3. ฝ่ายข้อมูลและเผยแพร่

- ผลิตสื่อเพื่อการรณรงค์ในประเด็นปัญหา (Media Campaign) ผ่านช่องทางสื่อสารมวลชนทุกแขนง เครือข่ายอินเตอร์เน็ต ตลอดจนจัดให้มีการเผยแพร่ความรู้ประสบการณ์การทำงาน ข้อค้นพบจากการศึกษาวิจัยสู่ประชาชนในรูปของละครนิทรรศการ วิดีโอ สิ่งพิมพ์ เป็นต้น
- ศูนย์ข้อมูล (Documentation Center) เพื่อให้บริการข้อมูลในรูปเอกสาร สื่อโสตทัศนูปกรณ์ รวมถึงการเสวนาหรือสัมมนาแลกเปลี่ยนในหัวข้อต่าง ๆ

4. ฝ่ายบริหาร บริหารและจัดการองค์กรทั้งในส่วนสำนักงาน การเงิน ทรัพยากรบุคคล ตลอดจนอำนวยการโครงการต่าง ๆ ให้ดำเนินงานลุล่วงอย่างมีประสิทธิภาพ

5. ฝ่ายเสริมสร้างเครือข่ายและพัฒนาศักยภาพ เป็นงานพัฒนาภายในทั้งด้านข้อมูลข่าวสารความรู้ทางวิชาการ ทักษะการละคร ตลอดจนพัฒนาเทคนิคในการอำนวยการเรียนรู้ (การเป็นวิทยากร) รวมถึงเชื่อมโยงเครือข่ายการพัฒนาที่เกี่ยวข้องกับระดับท้องถิ่นและนานาชาติ

ผลงานด้านการแสดงโดยสังเขปตั้งแต่ปี 2535

2535
ไอ้หมาเขียว
หุ้นไล่กา
อยู่ไหนน้ำใจจ๋า
ประชาธิปไตยชาวบ้าน
เครือฟ้าเธอไม่โกหก
ผู้เจริญ
2536
นกกับกวาง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ไกรทอง

ละครหุ่น

พิษฐาน...เอย

2537

เจ้าลอ...หล่อล้ำ

พิษฐาน...เอย

Asian People Theatre Festival (The Big Wind)

2538

งานเทศกาลละครร่วมกับศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณ

อโนดาต รูปแบบ Solo Performance

สวรรค์มันน่าขึ้น

โครงการจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษาและการป้องกันปัญหาเอดส์ในวัยรุ่น

จันทโครพ ตอน โจ๊ะ....Before time

2539

จันทโครพ ตอน โจ๊ะ....Before time

ละครหุ่นสัญจร

ละครณรงค์เลือกตั้งผู้ว่ากทม.

มาลา มาลี กะ หลวงพี่มาลัย

มาลัยมงคล

ละครเพลงเร่

ละครหุ่น “ผ้าขี้ริ้ว” “ปากกาลูกลื่นของน้องต้อม” โครงการนิทานเร่มูลนิธิเด็ก

โครงการหูฟังดังถึงใจ “เมืองเสียงใหญ่”

2540

ช้างกับมด

ดอกไม้

ปีศาจขยะ

ในความมืด

ขุนช้างขุนแผน ตอน นางพิมพ์หึงนางลาวทอง

มิตรภาพ

มาลัย มงคล

ขยะ และยาเสพติด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เด็กใจแข็งตะลุย “โอ๊ะโหย”

2532 **<u>ผลงานเด่น</u>** (ข้อมูลจากแผ่นพับประชาสัมพันธ์มะขามป้อม)

2536-2537 ***พิษฐานเอย***
สถานการณ์ของโสเภณีเด็กในเมืองไทยที่มีผลสืบเนื่องมาจากการล่มสลายของสังคมชนบท สนับสนุนโดยสถาบันเกอเธ่ แห่งรัฐบาลเยอรมันประจำประเทศไทย จัดแสดงที่ประเทศเยอรมัน อังกฤษ และประเทศไทย และเข้าร่วมเทศกาลละครโลก Edinburgh Fringe Festival ประเทศสกอตแลนด์

2537 ***เจ้าลอ..หล่อล้ำ***
รณรงค์สภาพปัญหายาเสพติดในชุมชนแออัด เขตเมืองและปริมณฑล ร่วมกับสำนักงานคณะกรรมการป้องกันและปราบปรามยาเสพติด (ป.ป.ส.) จัดการแสดง 20 รอบ

2537 ***อโนดาด***
Solo Performance โดยปองจิต สรรพคุณ ร่วมแสดงกับนานาชาติ 8 ประเทศของเอเชียในโครงการ Asian People Theatre

2537 *Cry of Asia 2*
ประดิษฐ์ ประสาททอง ร่วมกับนักแสดง 10 ประเทศแถบเอเชีย แสดงละครเวทีร่วมสมัย “การเดินทางแห่งความฝัน” เพื่อจุดประกายการค้นหา “ตัวตนเอเชีย” ท่ามกลางกระแสการพัฒนาของโลก ที่เปลี่ยนทิศเคลื่อนสู่ภูมิภาคเอเชียแปซิฟิกในทศวรรษ 2000

2537-2537 ***จันทโครพ***
โครงการสื่อรณรงค์เอดส์ และจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา สนับสนุนโดย Canada Fund แสดงในโรงเรียนมัธยมศึกษาทั่วประเทศ 94 รอบ

2538-2539 ***มาลัย มงคล***
สอนจริยธรรมทางเพศผ่านละคร จัดการแสดงในโรงเรียนมัธยมทั่วประเทศ จัดแสดงแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมที่ Australia เข้าร่วมเทศกาล ละครประชาชนที่ South Korea และ Hong Kong ทั้งสิ้น 120 รอบ

2544 ***เปลี่ยนฟ้า แปรดิน***
ลิเกทรงเครื่อง ร่วมโครงการฉลอง 100 ปี ชาตกาลรัฐบุรุษอาวุโส ปรีดี พนมยงค์ ณ พิพิธพัณฑ์วังสวนผักกาด 4 รอบ และจัดการแสดงในประเทศอเมริกา 3 รอบ

ชื่อคณะละคร สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา)
ปีที่ก่อตั้ง 2524 (22 ปี)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน มายาลัย 189 ลาดพร้าว 96 วังทองหลาง กรุงเทพฯ 10310
จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร 2 คน และเจ้าหน้าที่ประจำโครงการ
รายชื่อผู้ดำเนินการบริหาร

14. สันติ จิตระจินดา
15. สมศักดิ์ กัณหา

ความเป็นมา

ก่อตั้งเมื่อปี 2524 เป็นที่รู้จักกันดีในนามละครเร่คณะ “มายา” ซึ่งเป็นระครเร่ระดับวิชาชีพสำหรับเด็ก และเยาวชนที่เสนอละครการศึกษาสำหรับเด็ก และเยาวชนในชุมชนต่าง ๆ ทั่วประเทศอย่างสม่ำเสมอ โดยมีความมุ่งหวังว่าจะดำเนินโครงการใด ๆ ทางศิลปวัฒนธรรมและการศึกษาเพื่อการปรับปรุง เปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อมทางวัฒนธรรมที่มีผลกระทบต่อโอกาสเป็นอยู่ที่ดี และศักยภาพในการเจริญเติบโตเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์ที่มีคุณภาพและความสุขตามธรรมชาติ และสิทธิขั้นพื้นฐานแห่งความเป็นมนุษย์ ด้วยการดำเนินงานอย่างต่อเนื่อง ทำให้มายา ได้รับการประกาศเกียรติคุณให้เป็นสื่อชาวบ้านดีเด่นภาคกลาง ปี 2525 จากสำนักงานส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ (สยช.) สำนักรัฐมนตรี และได้รับเกียรติให้เป็นตัวแทนละครสำหรับเด็ก และละครการศึกษาของประเทศไทยเข้าร่วมแสดง กำกับการแสดง แลกเปลี่ยนประสบการณ์ บรรยาย และจัดการฝึกอบรมในมหกรรมการละครและการศึกษาระหว่างชาติของภูมิภาคเอเชียแปซิฟิกจำนวนมาก นอกจากนี้มายายังมีบทบาทในด้านการพัฒนาการศึกษาของชาติ ร่วมมือกับหน่วยงานและสถาบันทางการศึกษาทุกระดับทั้งภาครัฐ และเอกชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการพัฒนาหลักสูตร และคุณภาพการเรียนการสอน ด้วยงานด้านการฝึกอบรมที่จัดให้แก่อาจารย์ และครูประจำการในท้องถิ่นกว่าหมื่นคนทั่วประเทศในทุก ๆ ปี

งานของสถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา (มายา) แบ่งได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่

1. ละครเวที
   - ละครสำหรับเด็ก
   - ละครทดลอง
2. ละครเร่
   - ละครในการศึกษา
   - ละครชุมชน
3. วิพิธทัศนาทางเลือก การนำเสนอทางวัฒนธรรมเพื่อนำเสนอข้อชี้แนะระดับนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรม และการพัฒนาเด็กและเยาวชน
4. โครงการรณรงค์ ออกแบบและดำเนินการโครงการรณรงค์ทางสังคมและการศึกษาในเนื้อหาต่าง ๆ
5. งานบริการวิชาการ สนับสนุนวิทยาการแก่หน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภายในประเทศ และต่างประเทศ เช่น ASSITEJ, IDEA, INTERPLAY, UNIMA, UNICEF, IPA, ACCU, UNESCO, UNDP, WHO, ANA, GOETHE INSTITUTE, JAPAN FOUNDATION

ผลงานที่ผ่านมา

ละครเร่

2524 เพื่อนน้อง 1

2525 เพื่อนน้อง 2

2526 เพื่อนน้อง 3

2527 เดินสายคลายร้อน 1

2529 เดินสายคลายร้อน 2

2530 เดินสายกระจายฝัน 1

2531 เดินสายกระจายฝัน 2

2533 พรุ่งนี้จะดีกว่า

2534 ความลับฟูฟู

2536 แก๊งยกเมฆ

2537 ศึกพลังครก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2538 นะจะบอกให้ บ้านผีสิง

2539 ช้างแปร่นในแดนเถื่อน บ้านน้อยบิวตี้

2540 ดาวเล่านิทาน

2544 แม่คือเพื่อนแท้

ละครเวทีทดลอง

2531 เปลี่ยนใบหน้าไม่ได้

2532 พรุ่งนี้จะดีกว่า

2533 หยดหนึ่งน้ำนม ขวัญกับเรียม

2534 สิทธารถะ 50 วิธีทรมานเด็ก

2535 หน้ากากแก้ว

2538 นาร์ซิสซัส

2539 ผู้หญิงพลาสติก

2540 ดาวเล่านิทาน มุกหนอก นิทานเพลงนกดูแอ่ว เจ้าชายน้อย ดาวดวงใหม่

2541 ผู้หญิงพลาสติก เข็นครกขึ้นเขา แมวน้อยร้อยหมื่นชาติ การเรียนรู้ที่มีความสุข

2542 ผู้หญิงพลาสติก วิชาดีกู้ชาติ

2543 ผู้หญิงพลาสติก พระมหาชนกกับชีวิตจริงของฉัน โรงเรียนกลางป่ามีวิชาดี เที่ยวดาวลูกไก่

การแสดงนานาชาติ

1985 Seven sister star [Malaysia]

1986 Free to be you and me [Malaysia]

1987 Young people's Theatre [Singapore]

1988 Escape [Australia], Lalita's Way [Australia]

1992 The land of smile [Japan]

1998 Plastic woman [Malaysia]

1999 Plastic woman [Singapore]

2000 Plastic woman [Germany]

ชื่อคณะละคร Dass (โรงละครกรุงเทพ)
ปีที่ก่อตั้ง 2533 (12 ปี)
การจดทะเบียน บริษัทดรีมบอกซ์ และ บริษัทโชว์มาสเตอร์ จำกัด
สำนักงาน โรงละครกรุงเทพ ถนนเพชรบุรี
จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร 11 คน
รายชื่อผู้ดำเนินการ

16. ศิริวรรณ ธีระปถัมป์
17. สุวรรณดี จักราวรวุธ
18. ดารกา วงศ์ศิริ
19. และสมาชิกฝ่ายบริหาร

ความเป็นมา

ในปี พ.ศ. 2529 มูลนิธิช่วยเหลือนักเรียนที่ขาดแคลนได้นำเสนอละครเพลงสำหรับเด็กเรื่อง “ไร่แสนสุข” เพื่อหารายได้ให้แก่มูลนิธิ โดยแสดงครั้งแรกที่หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และต่อมาที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในปี2531 มูลนิธิได้จัดแสดงละครเพลงอีกเรื่องหนึ่งคือ “อภินิหารแม่มดแฝด” หลังจากนั้นทีมงานหลักของละครเวทีทั้งสองเรื่องได้ก่อตั้งแดส เอ็นเทอร์เทนเม้นท์ ขึ้นในปีพ.ศ. 2533 โดยมีจุดประสงค์หลักที่จะผลิตงานแสดงบนเวที เป็นองค์กรเอกชนรายแรกที่จัดตั้งขึ้นเพื่อผลิตงานละครเวทีอาชีพอย่างแท้จริง การผลิตงานทุกครั้งตั้งอยู่บนหลักการที่มุ่งพัฒนาคุณภาพทั้งคนทำงาน และผู้ชมด้วย ความเชื่อมั่นว่า ศิลปะการแสดงเป็นงานที่สามารถ เข้าใกล้จิตวิญญาณของมนุษย์ทุกคน ได้อย่าง ลึกซึ้ง ง่ายดาย

ในปี 2536 Dass ก่อตั้งโรงละครกรุงเทพ เพื่อรองรับงานแสดงของDassเอง และของคณะละครต่าง ๆ ทั้งในและต่างประเทศ ปัจจุบันนอกจากจะผลิตละครเวทีอย่างสม่ำเสมอแล้วยังร่วมสนับสนุนให้คณะละครรุ่นใหม่ได้มีโอกาสนำเสนอผลงานสู่สายตาประชาชนอีกด้วย

ในปี 2544 แดสได้ปรับองค์กรเพื่อให้เกิดความคล่องตัวยิ่งขึ้นในการทำงาน และได้แยกออกเป็นอีกสองบริษัทในเครือ คือ บริษัทดรีมบอกซ์ และ บริษัทโชว์มาสเตอร์ จำกัด ทั้งสองบริษัทบริหารงานอย่างเป็นอิสระต่อกันและกัน

ชื่อคณะละคร ภัทราวดีเธียเตอร์

ปีที่ก่อตั้ง 2535 (10 ปี)

การจดทะเบียน บริษัทพี เอส ดี เอนเตอร์เทนเมนท์ จำกัด

สำนักงาน โรงละครภัทราวดีเธียเตอร์

รายชื่อผู้ดำเนินการ

20. ภัทราวดี มีชูธน
21. มานพ มีจำรัส
22. สมาชิกฝ่ายบริหาร และนักแสดงในสังกัด

ความเป็นมา

ภัทราวดีเธียเตอร์ อุทธยานละครเวทีกลางแจ้งแห่งแรกของกรุงเทพ ตั้งอยู่ในซอยวัดระฆัง บริเวณกรุงเก่าฝั่งธนบุรี เปิดการแสดงครั้งแรกเมื่อเดือนสิงหาคม ปี พ.ศ. 2535 โดย ภัทราวดี มีชูธน นักแสดง ผู้กำกับการแสดง และผู้เขียนบท มีผลงานเป็นที่ยอมรับคนหนึ่งของประเทศไทย

ภัทราวดีเริ่มก่อตั้งคณะละครโดยการทดลองประพันธ์และสร้างละครเพลงเรื่อง “เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า”แสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมโรงละครใหญ่ ในปี พ.ศ.2530 ซึ่งเป็นปีแรกของการเปิดใช้โรงละครแห่งนี้ เธอนำแสดงร่วมกับ คุณชรัส เฟื่องอารมณ์ คุณสุชาติ ชวางกูล และคุณฉันทนา กิติยพันธ์ โดยมีคุณปรัศญ์ สุวรรณศร เป็นผู้ประพันธ์ดนตรี คุณบุบผา ธรรมบุตร เป็นผู้ควบคุมวงดนตรี Choreographer จาก New York ฝึกสอนลีลาให้กับนักแสดงทุกคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้แสดงเป็น Chorus ซึ่งในยุคสมัยนั้น มีแต่นักเรียน Ballet นักเต้นจากดิสโกเทค ไม่มีพื้นฐานการเรียนเต้นรำมาเลย

ประสบการณ์ในครั้งนั้นทำให้เธอตระหนักว่าประเทศไทยขาดการศึกษาและขาดบุคลากรซึ่งจำเป็นต้องใช้ในการแสดงประเภท Performing art เธอจึงรวบรวม ทีมและจัดการแสดงประเภท Variety show อย่างสม่ำเสมอเพื่อสร้างงานหาเงินมาให้การศึกษาแก่นักแสดงและบุคลากรเบื้องหลังการแสดงอย่างต่อเนื่องโดยการมอบเงินรายได้ส่วนตัวทั้งหมดให้กับโรงละครเพื่อการพัฒนางานและบุคลากร นักแสดงในสังกัดได้รับการฝึกสอนให้มีพื้นฐานการแสดงหลากหลาย ดังที่เธอได้รับการฝึกมาคือการแสดง การเต้นรำประเภท Jazz, Ballet, Modern dance,

Ballroom รำไทย ดนตรี ศิลปะการละคร ศิลปะพื้นบ้าน ขับร้องทั้งเพลงสากลและเพลงไทยเดิม รวมทั้งการจัดแสงเสียง การออกแบบฉากและสร้างเครื่องแต่งกาย

ในทุก ๆ ปีภัทราวดีเธียเตอร์จะเชิญครูจากต่างประเทศ และจากกรมศิลปากรมาสอน ศิลปะหลากหลาย เช่นBallet, Modern dance, Contact Improvisation, Butoh ของญี่ปุ่น โขน รำไทย การฟ้อนของภาคเหนือ กลองสะบัดชัย การออกแบบท่าเต้น เป็นต้น และส่งนักแสดงในสังกัดที่มีความสามารถไปศึกษาต่างประเทศ เช่น อังกฤษ แคนาดา อินโดนิเซีย ส่งนักแสดงและทีมงานไปดูงานจัดการแสดงในประเทศต่างๆอย่างสม่ำเสมอ เชิญผู้กำกับการแสดงที่มีชื่อเสียงมาร่วมสร้างงาน เพื่อเพิ่มพูนทักษะความรู้ความสามารถ ค้นคิดและสร้างสรรค์งานซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของคนไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร ยายกับตา

ปีที่ก่อตั้ง 2536 (9ปี)

การจดทะเบียน ไม่มี

สำนักงาน เครือข่ายเยาวชนเพื่อการพัฒนา ชุมชนเคหะร่มเกล้า

จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร 3 คน

รายชื่อผู้ดำเนินการ

1. เกรียงศักดิ์ กล่อมสกุล
2. รัตนา มองโนนสูง
3. สารัตน์ กล่อมสกุล
4. อาสาสมัครเครือข่ายเยาวชนเพื่อการพัฒนา

ความเป็นมา

ยายกับตาเกิดขึ้นจากความตั้งใจของเกรียงศักดิ์ กล่อมสกุล ซึ่งเป็นชาวจังหวัดเพชรบุรี อดีตนักศึกษามหาวิทยาลัยรามคำแหง ซึ่งระหว่างเรียนมหาวิทยาลัยได้ผ่านงานกิจกรรมการพัฒนาอย่างมากมาย จนกระทั่งปี 2536 เกรียงศักดิ์เกิดความคิดที่จะใช้ละครหุ่นในการสื่อสารกับเด็ก ๆ จึงได้สร้างหุ่นขึ้นและเร่แสดง เป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมเพื่อเด็กและเยาวชน โดยใช้ชื่อว่า “ยายกับตา” โดยคิดว่า “การใช้ชื่อว่ายายกับตา มันเหมือนเป็นตัวแทนกับความใกล้ชิด ความอบอุ่นที่คนแก่ในครอบครัวมีให้กับเด็ก ๆ แล้วเหมือนกับการได้ถ่ายทอดสั่งสอนสิ่งที่ดีให้กับเด็กด้วย” (เกรียงศักดิ์ กล่อมสกุล, สัมภาษณ์) กิจกรรมที่ยายกับตาทำนั้น มุ่งที่จะส่งเสริมกิจกรรมสิ่งแวดล้อม จริยธรรม และการอนุรักษ์สิ่งดีงามของไทยไว้ ผ่านละครหุ่น และการให้เด็ก ๆ ได้มีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ โดยเชื่อว่าจะทำให้เด็กมีพัฒนาการด้านความคิดที่ดีขึ้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร มรดกใหม่

ปีที่ก่อตั้ง 2538 (7 ปี)

การจดทะเบียน ไม่มี

สำนักงาน RCA โซน C 21/ 57-58 ซอยศูนย์วิจัย-พระราม 9 ถนนพระราม9 แขวงบางกะปิ เขตห้วยขวาง กรุงเทพ 10320

รายชื่อผู้ดำเนินการ

23. ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง (ผู้อำนวยการคณะ) และสมาชิกดำเนินงาน 10 คน

ความเป็นมา

แรกเริ่มเดิมทีมรดกใหม่คือรายการโทรทัศน์ที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 เป็นรายการสารคดีที่เน้นเฉพาะเรื่องศิลปวัฒนธรรม และเริ่มการผลิต และสร้างสรรค์ละครเวทีโดยมุ่งหวังจะทำให้เป็นคณะละครเวทีอาชีพตั้งแต่ปี 2538 โดยเริ่มต้นจากสมาชิก 5 คนนำโดยครูช่าง ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ซึ่งเป็นอาจารย์ประจำที่ภาควิชาการละคร คณะ อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในขณะนั้น ในช่วงแรกกว่าจะได้มาซึ่งละครแต่ละเรื่องสมาชิกในคณะทุกคนต้อง “ปากกัด ตีนถีบแสนสาหัส” ทั้งหาสถานที่ซ้อม และทุนในการสร้างงาน เนื่องจากในช่วงแรกคณะทำงานยังมีน้อย ต้องดึงจากอาสาสมัครที่เป็นนักศึกษามาช่วยใช้นักแสดงละครโทรทัศน์ที่มีชื่อเสียงมาแสดง และสถานที่ที่ใช้ในการแสดงจะเป็นที่ศูนย์วัฒนธรรมโรงละครกรุงเทพเป็นหลัก ซึ่งเหล่านี้มีค่าใช้จ่ายสูงทั้งสิ้น

จนกระทั่งปี 2541 มรดกใหม่ได้มีโรงละครเป็นของคณะเองเป็นครั้งแรกที่ตึกช้าง ใช้ชื่อว่าโรงละครมรดกใหม่ โดยมีความมุ่งหวังให้เป็นสถานที่ซ้อม และฝึกฝนนักแสดงโดยไม่ต้องมีค่าใช้จ่ายในการเช่าโรงละคร นอกจากนี้มรดกใหม่ได้ยังสร้างคนละครใหม่ ๆ จากการจัดอบรมทักษะด้านการละคร ไม่ว่าจะในด้านการแสดง หรือการเขียนบทซึ่งเป็นวิธีการในการระดมทุนอย่างหนึ่งด้วย เมื่อมีนักเรียนการแสดงเพิ่มมากขึ้นจึงได้เปลี่ยนแนวคิดในการผลิตจากการใช้ดาราแสดงมาใช้นักเรียน และสมาชิกของมรดกใหม่แสดงเอง เพื่อลดค่าใช้จ่ายอีกส่วนหนึ่งด้วย และด้วยความตั้งใจที่จะสร้างมรดกใหม่ให้เป็นคณะละครถาวรที่ผลิตละครเวทีอย่างต่อเนื่อง และเป็นอาชีพได้จริง มรดกใหม่จึงพยายามที่จะจัดการระบบการเงินอย่างเป็นหมวดหมู่ แต่เมื่อค่าใช้จ่ายมีมากในขณะที่ผลงานที่ผลิตออกไปไม่สามารถสร้างรายได้เพื่อมาดูแลคณะได้ที่สุดมรดกใหม่จึงต้องหยุดการดำเนินงานของโรงละครที่ตึกช้างลงและคณะทำงานส่วนหนึ่งไปที่เชียงใหม่ โดยที่สมาชิกส่วนหนึ่งกระจายออกมาตั้งคณะละครกันเอง เช่น ฐานการละคร Dough stage เป็นต้น

ปี 2544 มรดกใหม่กลับมาตั้งสำนักงานอยู่ที่กรุงเทพอีกครั้ง โดยลดขนาดการผลิตงานลงจากเดิมอีก แต่ยังคงโรงละครซึ่งยังมีเป็นของคณะเองตามเจตนารมณ์เดิมที่ต้องการใช้เป็นที่ฝึกฝน “ลูกศิษย์” เพื่อสร้างศักยภาพให้พร้อมในการดำเนินงานละครเวทีเป็นอาชีพต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร ไม้ขีดไฟ

ปีที่ก่อตั้ง 2538 (7 ปี)

การจดทะเบียน ไม่มี

สำนักงาน บ้านไม้ขีดไฟ 4 / 1430 หมู่บ้านธนะสิน โครงการ 7 ซอย 4 ถนนสุขาภิบาล 1 แขวงคลองกุ่ม เขตบึงกุ่ม กทม.

รายชื่อผู้ดำเนินการ

1. ศรัทธา ปลื้มสูงเนิน
2. พงษ์เทพ จิตมงคลศรี
3. กฤษฎา แซ่มจ้อย
4. พงศธร สายชมภู
5. สิงหา ทองชัยภูมิ
6. นฤมล อ่างวัฒนกิจ
7. กมลทิพย์ กันเสน
8. จักราวุธ บำรุงกิจ

ความเป็นมา

กลุ่มไม้ขีดไฟ เกิดจากการรวมตัวกันของคนหนุ่มสาวที่เป็นผลผลิตของกิจกรรมนักศึกษาในรั้วมหาวิทยาลัย เมื่อต้นปี 2538 ด้วยความอยากที่จะสร้างเวที และสร้างโอกาสให้ความคิดความฝันได้โลดแล่นไป ด้วยแนวคิดที่อยากเห็นสังคมพัฒนาไปในทางที่ดีขึ้น กิจกรรมต่าง ๆ จึงถูกคิดค้นขึ้นโดยเริ่มต้นจากการทำค่ายเยาวชน ประกอบกับการจัดกิจกรรมเกี่ยวกับการพัฒนาโดยมีกลุ่มเป้าหมายที่เด็กและเยาวชนเป็นหลัก ต่อมาเมื่อลองได้ใช้ละครประกอบในกิจกรรม ไม้ขีดไฟได้เห็นถึงศักยภาพของละครในด้านการตอบรับของกลุ่มเป้าหมาย จึงให้ความสนใจในการพัฒนาศักยภาพของสมาชิกในกลุ่ม โดยเชิญสมาชิกจากคณะละครอื่น ๆ มาอบรมให้ เช่นพระจันทร์เสี้ยวการละคร หรือขอคำแนะนำจากคณะละครอื่น เช่น มะขามป้อม เป็นต้น ทั้งนี้ปัญหาที่ไม้ขีดไฟให้ความสนใจ และมีกิจกรรมอย่างชัดเจน คือปัญหาในประเด็นเกี่ยวกับผู้หญิง เช่น ปัญหาตั้งครรภ์ไม่ตั้งใจ ปัญหาความรุนแรงกับเพศหญิง เป็นต้น

กิจกรรมที่ผ่านมา

ปี 2538

- โครงการเยาวชนคนทันสื่อโดยจัดกิจกรรมกับเยาวชนในระดับมัธยมศึกษาในจังหวัดนครราชสีมา ต่อเนื่องในระยะเวลา 1 ปี

ปี 2539

- อบรมเชิงปฏิบัติการ กระบวนการกลุ่มสัมพันธ์ (Group Dynamic) ให้กับนักศึกษาในช่วงรับน้องใหม่
- อบรมเชิงปฏิบัติการ เติมพลังให้คนมีไฟ ให้กับกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยรามคำแหง
- เสวนา “จุดไฟสร้างฝัน พลังคนหนุ่มสาว” เพื่อเป็นเวทีแลกเปลี่ยนความคิดเห็นของนักศึกษา
- ค่ายประวัติศาสตร์ ต้นกล้า..ประชาธิปไตย ณ อุทายแห่งชาติภูหินร่องกล้า จ. พิษณุโลก
- ละครเร่ คนรุ่นใหม่ ร่วมสร้างการเมืองใหม่ ร่วมกับองค์กรกลางตระเวน 4 จังหวัดภาคอีสาน และอีก 1 จังหวัดภาคตะวันออก

ปี 2540

- โครงการรณรงค์ทางเลือกใหม่ของการรับน้อง สำหรับนักศึกษาสถาบันต่าง ๆ
- อบรม เทคนิคการบริหารการจัดการองค์กร สำหรับนักศึกษาที่ทำกิจกรรมในสถาบันต่างๆ
- โครงการ รณรงค์ค่านิยมใหม่ในกลุ่มคนหนุ่มสาว ร่วมกับมูลนิธิผู้หญิง
- งานเวที 8 มีนา วันสตรีสากล ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยรามคำแหง
- เสวนา ทัศนคติสังคมไทย ต่อบทบาทชาย-หญิง ในรั้วมหาวิทยาลัย
- ค่ายสัมผัสและเก็บข้อมูลชุมชน ค่ายวิถีสังคมกับค่านิยมชาย-หญิง ณ บ้านแม่อ้อ อ. พาน จ. เชียงราย
- ละครเร่ ภัยผู้หญิง เล่นในโรงเรียนอาชีวะศึกษา กทม. ในวันยุติความรุนแรงในผู้หญิง ร่วมกับมูลนิธิเพื่อนหญิง

ปี 2541

- ละครเวที คนค้นคน เทศกาลฤดูกาลสานศิลป์ ครั้งที่ 1 ณ ภัทราวดีเธียเตอร์
- ละครเร่เมืองแสนปม 5 อ๋อ งานประชาชนกู้ชาติ ณ บ้านมนังคศิลา
- ละครเร่วันโลกแตก งานเอิร์ธเดย์ ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์
- ละครเร่เรื่อง กรง ช่วงรับนักศึกษาใหม่ มหาวิทยาลัยรามคำแหง 2
- โครงการรณรงค์ รับน้องอย่างสร้างสรรค์ สำหรับนักศึกษาในสถานบันต่างๆ
- โครงการเก็บข้อมูลเรื่อง "ความรุนแรงในกลุ่มนักเรียนอาชีวะศึกษา กรุงเทพมหานคร" เพื่อนำเสนอ สภาองค์การพัฒนาเด็กและเยาวชน
- ละครเร่ วันเกิด (เหตุ) เล่นในโรงเรียนอาชีวะศึกษา กทม. งานวันยุติความรุนแรงในผู้หญิง
- ฝึกอบรมเทคนิคการทำสื่อละครให้กับกลุ่มเยาวชนต่างๆ

ปี 2542

- ร่วมกับกลุ่มเยาวชนในภูมิภาคต่างๆ จัดงานเวทีเยาวชนแห่งชาติ ครั้งที่2 ในสถาบันราชภัฏพระนคร เพื่อให้สังคมตระหนักถึงพลังของเยาวชนในการเข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาสังคม
- โครงการ "ตีฆ้องร้องป่าว…ให้เท่าทัน"ใน 10 จังหวัดภาคอีสาน เพื่อรณรงค์ไปยังนักเรียนนักศึกษา ให้ตระหนักในการป้องกันปัญหาการตั้งครรภ์ไม่พึงประสงค์ในหมู่วัยรุ่น โดยการสนับสนุนของสถานฑูตแคนาดา
- ละครรณรงค์ เพื่อให้ประชาชนตระหนักต่อการออกมาใช้สิทธิเลือกตั้งสมาชิกวุฒิสภา โดยการสนับสนุนของคระกรรมการเลือกตั้ง

ปี 2543-2544

- ได้รับการสนับสนุนจากกองทุนเพื่อพัฒนาสตรีสหประชาชาติ (Unifem) เพื่อรณรงค์ปัญหาความรุนแรงต่อสตรี ไปยังกลุ่มเป้าหมายนักเรียนมัธยมปลาย 20 โรงเรียนในเขต กทม.
- โครงการสร้างสื่อ website เพื่อให้ข้อมูลเรื่องความรุนแรงทางเพศต่อวัยรุ่นโดยการสนับสนุนจาก กองทุนประเทศแคนนาดา www.firedee.com
- จัดโครงการเยาวชนกับการมีส่วนร่วมทางการเมือง ร่วมกับเครือข่ายเยาวชนเพื่อการพัฒนา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- จัดโครงการอาชีวะสร้างสรรค์ร่วม กับสภาองค์การพัฒนาเด็กและเยาวชนในพระบรมราชินูปถัมของสมเด็จพระเทพรัตรนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี
- จัดอบรมการใช้สื่อละครเพื่อการพัฒนาชุมชนให้แก่เยาวชนในมูลนิธิฮักเมืองน่าน
- ร่วมกับมูลนิธิผู้หญิงจัดโครงการ"สนับสนุนอาสาสมัครเข้าไปสร้างกิจกรรมให้เด็กที่ถูกกักบริเวณ"ที่กองตรวจคนเข้าเมือง
- จัดละครหุ่นรณรงค์ปัญหาขยะจำนวน 15 โรงเรียน ณ จังหวัดระยอง โดยการสนับสนุนจากสำนักประชาสัมพันธ์เขต 7 จังหวัดระยอง
- เข้าร่วมจัดกิจกรรมในลานเด็ก ในงานวิถีไทย ณ สวนลุมพินี
- ละครหุ่นมือในงานวันเด็กร่วมกับ Unicef
- จัดละครเรื่อง สินสมุทร ตอน ทนไม่ไหวแล้ว ในงานสัปดาห์สุขภาพ กระทรวงสาธารณสุข
- ละครเร่เรื่อง Funny BKK ตอน today never die โดยการสนับสนุนจาก กทม.
- ละครเร่เรื่อง โคตรตอ (แหล) ในวันยุติความรุนแรง โดยได้รับการสนับสนุนจากมูลนิธิเพื่อนหญิง
- โครงการ รักษ์น้ำยม พื้นที่ ต.วังชิ้น จ.แพร่
- ละครรณรงค์อาสาสมัคร พื้นที่ จ. ระนอง
- ร่วมกับมูลนิธิศุภนิมิตร จัดฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการเรื่องบทบาทชายหญิง

<u>ปี 2545-2546</u>

- โครงการวิจัยเชิงปฏิบัติการเพื่อพัฒนาองค์ความรู้ในการจัดการปัญหาและพัฒนาเยาวชนโดยกระบวนการมีส่วนร่วมของเยาวชนและชุมชน ร่วมกับสภาองค์การพัฒนาเด็กและเยาวชนในพระราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี โดยการสนับสนุนจากสถาบันวิจัยเพื่อสังคม (สกว.)
- โครงการสร้างเครือข่ายเยาวชนที่ทำกิจกรรม การมีส่วนร่วมในงานพัฒนาสังคม (ระหว่างหาทุน)
- โครงการฝึกอบรมการทำสื่อ ฯลฯ เพื่องานพัฒนาสังคมให้แก่กลุ่มเยาวชนกลุ่มต่าง ๆ
- จัดโครงการ "รณรงค์เพื่อสร้างความสัมพันธ์ที่สร้างสรรค์ในกลุ่มคนหนุ่มสาว" โดยการสนับสนุนจากโครงการออสเตรเลียช่วยชุมชน
- โครงการสุขภาพวัยรุ่น โดยได้รับการสนับสนุนจากส.ส.ส.
- ละครหุ่นมือในงานแสดงศิลปะที่สีลมเนื่องในงานวันเด็ก

- จัดกิจกรรมลานเล่นเพื่อเรียนรู้ ในงานวันครอบครัวร่วมกับภาคีเพื่อเด็กไทย ณ กรมการแพทย์ กระทรวงสาธารณสุข
- ร่วมกับเครือข่ายเยาวชนเพื่อการพัฒนาจัดงานวันเด็ก ณ เคหะชุมชนร่มเกล้า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร B-Floor
ปีที่ก่อตั้ง 2539 (6 ปี)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน ไม่มี
รายชื่อผู้ดำเนินการ

1. ธีระวัฒน์ มุลวิไล (คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่)
2. ทวิทธิ์ เกษประไพ
3. สินีนาฏ เกษประไพ
4. จารุนันท์ พันธชาติ
5. พฤษา รุ่งแสง

ความเป็นมา

ธีระวัฒน์ มุลวิไล ได้เรียนวิชาการละครครั้งแรกที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และเป็นหนึ่งในสมาชิกของพระจันทร์เสี้ยวการละคร ต่อมาสนใจที่จะสร้างงานในรูปแบบที่แตกต่างจากแนวทางของพระจันทร์เสี้ยว กล่าวคือ ต้องการสร้างงานที่มีลักษณะเป็น “ศิลปะที่ไม่ประนีประนอมกับผู้ชม” ในรูปแบบของละครที่สื่อสารด้วยการเคลื่อนไหวของร่างกาย หรือ Physical Theatre โดยเริ่มต้นงานแรกกับจารุนันท์ พันธชาติ แห่งคณะละคร WOW Company สร้างงานเรื่อง”มิดะ” เพื่อร่วมในงานเทศกาลละครของภัทราวดีเธียเตอร์ หลังจากนั้น ธีระวัฒน์ได้นำเสนองานอย่างต่อเนื่องทั้งในประเทศไทย และร่วมงานกับผู้กำกับต่างประเทศ เช่นในงาน”เมดูซ่า...ชีวิตที่ไม่มีงู” เป็นต้น อย่างไรก็ดีเมื่อดูจากรายชื่อสมาชิก การสร้างงานของ B-Floor ยังคงใช้คณะทำงานในกลุ่มเดียวกันกับพระจันทร์เสี้ยวด้วย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลงานที่ผ่านมา

ธันวาคม 2542	มิดะ (ร่วมกับ Wow)
มกราคม 2543	การแสดงประกอบการอ่านบทกวีเรื่อง อ่าน อ่าน อ่าน
พฤษภาคม 2543	ภควัทคีตา การแสดงศิลปกรรมกลางแจ้ง
พฤษภาคม 2543	หนังสือ...หนังหา
มิถุนายน 2543	มิดะ (ร่วมกับ Wow)
มีนาคม 2544	เมื่อฮิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป
ตุลาคม 2544	เมดูซ่า...ชีวิตที่ไม่มีงู
พฤศจิกายน 2544	ชายขอบ
พฤศจิกายน 2545	Crying Century
มกราคม 2546	วีนัสปาร์ตี้ (ร่วมกับพระจันทร์เสี้ยวการละคร และ Wow)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร Wow Company (Thailand)
ปีที่ก่อตั้ง 2539 (6 ปี)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน ไม่มี
จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร 2 คน และสมาชิกสัญจร
รายชื่อผู้ดำเนินการ

24. จารุนันท์ พันธชาติ (มนุษยศาสตร์ การสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยเชียงใหม่)
25. บัณฑิต แก้ววันนา

ความเป็นมา

Wow Company เกิดขึ้นจากการรวมตัวของคนทำละครส่วนหนึ่งในจังหวัดเชียงใหม่ ร่วมกับนักศึกษาในชมรมการแสดงมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ หลังจากได้เข้าร่วมการอบรมเทคนิควิวพอยท์จากนักการละครจากนิวยอร์กชื่อ Josh Fox แล้วจึงได้ร่วมกันผลิตละครเรื่องแรก เรื่อง “ว้าว” ขึ้นเมื่อเดือนกรกฎาคม 2539 โดยจัดแสดงที่โรงละครมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่เป็นครั้งแรก และจัดอีกครั้งที่ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณกรุงเทพ ในเดือนพฤศจิกายน ปีเดียวกัน ต่อมา Josh Fox ได้นำเอาละครเรื่อง American Inference I จากนิวยอร์กมาร่วมแสดง ซึ่งทำให้เกิดการร่วมงานกันของทีมงานว้าว 2 ซีกโลก สร้างละครเรื่อง This is not Ramakian โดยมีผู้กำกับจาก 3 ชาติ คือ Josh Fox จากอเมริกา Gallis As จากอินโดนิเซีย และสันติภาพ อินกองงาม จากประเทศไทย โดยมีนักแสดงกว่า 20 คนจากประเทศไทย อเมริกา ไต้หวัน และอินโดนีเซียเข้าร่วม หลังจากนั้นก็ได้มีการทำงานในลักษณะร่วมงานกันต่างประเทศอีกหลายครั้ง ได้แก่ Push, Silent Noise, Stairway to the star ในส่วนของประเทศไทยเริ่มสร้างงานครั้งแรกด้วยผลงานแนวทดลองเรื่อง BE และตามมาด้วยผลงานอีกหลายชิ้น ปัจจุบัน Wow Company มีสมาชิก 2 คน ซึ่งเกือบทั้งหมดมีงานประจำ ซึ่งผู้อำนวยการคณะคือ จารุนันท์ จึงร่วมสร้างงานกับ B-Floor มากกว่า

ผลงานที่ผ่านมา

ว้าว

American Inference I

This is not Ramakian

Push

Silent noise

Stairways to the star

Be

Nowhere Now Here: Copy

วีนัสปาร์ตี้ (ร่วมกับพระจันทร์เสี้ยวการละคร และB-Floor)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร ดอกไม้การบันเทิง
ปีที่ก่อตั้ง 2539 (6 ปี)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน ไม่มี
รายชื่อผู้ดำเนินการ

วรรณศักดิ์ ศิริหล้า (มนุษยศาสตร์ ภาษาไทย บาลี มหาวิทยาลัยรามคำแหง)

ความเป็นมา

วรรณศักดิ์ ศิริหล้า เข้ามาสู่แวดวงการทำละครตั้งแต่เป็นนักศึกษาในมหาวิทยาลัยรามคำแหงโดยกิจกรรมในมหาวิทยาลัย และได้เข้าร่วมแสดงที่โรงแรมมณเฑียรในสมัยนั้น จากนั้นวรรณศักดิ์ก็ได้ทำละครอยู่เสมอมา ทั้งผลิตงานด้วยตนเอง และการร่วมงานกับคณะละครต่าง ๆ อย่างสม่ำเสมอ เช่น ยายกับตา ภัทราวดีเธียเตอร์ Wow เป็นต้น ในขณะที่การผลิตงานแรกในชื่อดอกไม้การบันเทิงคือ คืนที่คีนูรีฟจูปฉัน ในปี 2539 ทำให้กลุ่มเป้าหมายในการดูละครของวรรณศักดิ์ ในชื่อดอกไม้การบันเทิงชัดเจนขึ้นว่าเป็นกลุ่มชายไม่จริงหญิงไม่แท้ หรือกลุ่มเกย์

ผลงานที่ผ่านมา

ละครแสดงเดี่ยว คืนที่คีนูรีฟจูบฉัน	สมาคมฝรั่งเศส คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ละครแสดงเดี่ยว คืนที่คีนูรีฟจูบฉัน ฉบับไททานีค	สตูดิโอ 1 ภัทราวดีเธียเตอร์
การแสดงเดี่ยวอ่านเรื่องสั้นราโชมอน	โรงละคอนหยอดกล่อง รามคำแหง
	ลานพระพิฆเณศ ภัทราวดีเธียเตอร์
การแสดงเดี่ยวประกอบวิดีโอเทปเรื่อง ไข่มุขทำเหตุ	ห้องญี่ปุ่น ภัทราวดีเธียเตอร์
ละคร This is my life…I love you	โรงละครมรดกใหม่
ละคร When a man love a man	สถาบันปรีดี พนมยงค์

ชื่อคณะละคร กะจิดริด
ปีที่ก่อตั้ง 2539 (ปัจจุบันหยุดการดำเนินงาน)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน -
จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร 3 คน
รายชื่อผู้ดำเนินการ

5. สุคนธจิต วงษ์เผือก (วิชาเอกละครเพื่อการศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร)
6. สนธยา สุชฎา
7. พฤหัส พหลกุลบุตร

ความเป็นมา

กะจิดริด เกิดขึ้นจากกลุ่มอาสาสมัครที่ร่วมงานกับมะขามป้อมมาเป็นเวลานาน และต้องการทำงานเพื่อการพัฒนาแบบมีจุดมุ่งหมายเฉพาะไปที่ละครเพื่อการศึกษามากขึ้น จึงตั้งเป็นกะจิดริดขึ้น มีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่และส่งเสริมความเข้าใจในการใช้ละครเพื่อการศึกษาในการพัฒนาเด็กและเยาวชน โดยเน้นเฉพาะกับนักเรียนในระดับประถมศึกษา ขอบเขตการทำงานคือ งานละครเพื่อการศึกษา งานวิชาการและฝึกอบรม และงานการศึกษาทางเลือก ซึ่งมีกลุ่มเป้าหมายเป็นโรงเรียนระดับประถมศึกษา ซึ่งวิธีการดำเนินงานก็คือ การสร้างสรรค์งานละครเพื่อการศึกษาเสนอไปยังโรงเรียนกลุ่มเป้าหมาย โดยเรียกเก็บค่าใช้จ่ายในการเข้าไปนำเสนองาน ในระหว่างการดำเนินงานกะจิดริดมีความมุ่งหวังที่จะเป็นคณะละครถาวรเพื่อดำเนินงานในเป้าหมาย ได้มีการจัดการสำนักงานโดยมีระบบเงินเดือนให้แก่พนักงาน และแบ่งการทำงานเป็นฝ่ายต่าง ๆ

ปัจจุบันกะจิดริดได้หยุดการดำเนินงานชั่วคราวเนื่องจากปัญหาเรื่องการการเงินอันเกิดจากความไม่เข้าใจระหว่างกลุ่มเป้าหมาย กล่าวคือ “ทางโรงเรียนอาจจะไม่เข้าใจว่าสิ่งที่เราทำมันแตกต่างอย่างไรกับสิ่งที่ครูในโรงเรียนทำอยู่แล้ว ก็เลยคิดว่าทำไมต้องเสียเงินให้กับเรา” (สุคนธจิต วงษ์เผือก,สัมภาษณ์) ซึ่งก่อนหน้าที่จะมีปัญหานั้น ทางคณะมีรายได้เสริมจากอุดมการณ์หลักคือการผลิตละครเพื่อการศึกษาผ่านทางโทรทัศน์ด้วย แต่เพื่อจะได้ทำงานตามความตั้งใจในเบื้องต้นในระยะหลังงานโทรทัศน์ที่สร้างรายได้ได้ดีกว่าจึงลดน้อยลง และเมื่อกลุ่มเป้าหมายไม่ตอบรับต่อวิธีการของกะจิดริด การจัดการบริหารเรื่องการเงินจึงประสบปัญหาและปิดตัวลงชั่วคราว สมาชิกของกะจิดริดก็ยังคงเป็นอาสาสมัครทำงานร่วมกับมะขามป้อมต่อไป และ ยังคงใช้ความรู้ในด้านการละครเพื่อการศึกษาถ่ายทอดกบนักศึกษาในมหาวิทยาลัยอีกด้วย

ชื่อคณะละคร เสาสูง
ปีที่ก่อตั้ง 2540 (5 ปี)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน ไม่มี
จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร 3 คน
รายชื่อผู้ดำเนินการ

26. ณัฐ นวลแพง (วิชาเอกศิลปะการละคร มหาวิทยาลัยกรุงเทพ)
27. กิตติ มีชัยเขตต์
28. กัลป์ พันธ์พิกุล

ความเป็นมา

กลุ่มละครเสาสูง เป็นกลุ่มละครเล็ก ๆ ก่อตั้งขึ้นกลางเดือนสิงหาคม 2540 จากบรรดาอดีตนักศึกษาอันเป็นมิตรสหายซึ่งเคยทำละครเวทีร่วมกันในมหาวิทยาลัย และอาสาสมัครพรรคพวกที่หัวใจยังไม่ห่างหายสาบสูญไปจากเวทีละคร ที่ว่างเว้นจากงานประจำของแต่ละคน อาทิ นักเขียนบทละครโทรทัศน์ , Copy Writer บริษัทโฆษณา , อาจารย์ในมหาวิทยาลัย , คนทำงานละครเวที , เลขาบริษัทธุรกิจเอกชน , พนักงานฝ่ายการตลาด และนักศึกษา ทุกคนต่างมีแนวคิดในการทำงานที่ต้องการจรรโลงโลกของคนทำละครให้คงอยู่และพัฒนาไปกว่าที่เป็นอยู่ โดยอาศัยกระบวนการทำงานกลุ่มในการสร้างสรรค์งานแต่ละชิ้น ไม่มีข้อจำกัดในแนวทางและรูปแบบการนำเสนอ และเปิดโอกาสให้สมาชิกในกลุ่มได้เสนอผลงานของตัวเองต่อสาธารณชน

ปัจจุบันสมาชิกส่วนใหญ่ของเสาสูงยังคงมีอาชีพประจำ และยังคงหาเวลา และโอกาสที่เหมาะสมสร้างงานละครเวทีไปพร้อม ๆ กัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะ ใบไม้ไหว

ปีที่ก่อตั้ง 2540 (4 ปี)

การจดทะเบียน ไม่มี

สำนักงาน มะขามป้อม

จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร 4 คน

รายชื่อผู้ดำเนินการบริหาร

1. ปรีชายุทธ แซ่จัง (ภาควิชานาฏศิลป์และการละคร สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา)
2. ณัฐพร นิรังสรรค์ (ภาควิชานาฏศิลป์และการละคร สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา)
3. พุทธิพงศ์ วงศ์สว่าง (ภาควิชานาฏศิลป์และการละคร สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา)
4. จันทนา สังข์ทอง (ภาควิชานาฏศิลป์และการละคร สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา)

ความเป็นมา

ความสนใจละครของปรีชายุทธ แซ่จัง ผู้อำนวยการคณะ เริ่มต้นขึ้นจากการเป็นอาสาสมัครให้กับคณะละครมะขามป้อมตั้งแต่อยู่ชั้นมัธยม และการตั้งเป็นคณะละครใบไม้ไหวเริ่มต้นจากการรวมตัวกับเพื่อนนักศึกษาภาควิชานาฏศิลป์และการละคร สถาบันราชภัฏสวนสุนันทาเพื่อเข้าร่วมการประกวดโครงการ “รักใจคุณ” ซึ่งเป็นโครงการเพื่อส่งเสริมการดูแลรักษาสุขภาพที่จัดขึ้นโดยโรงพยาบาลกรุงเทพ ร่วมกับสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ (สยช.) ในครั้งนั้นใบไม้ไหวได้รับทุนเพื่อเพื่อจัดทำโครงการ “ละครเร่สร้างชุมชน รณรงค์ให้แข็งแรง” โดยทำเป็นละครเร่เรื่อง “ตุ่มเดียวก็เสียวเกิน” แสดงใน 15 ชุมชนทั่วกรุงเทพฯ หลังจากนั้นใบไม้ไหวได้รับทุนจากหน่วยงานต่าง ๆ เพื่อทำละครเร่ รณรงค์ในประเด็นต่าง ๆ อีกหลายครั้ง รวมถึงตั้งชมรมละครใบไม้ไหวขึ้นที่สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา เพื่อเปิดโอกาสให้นักศึกษาในสถาบันได้ทำงานจริง ปัจจุบันผู้ดำเนินงานหลักของคณะมี 4 คน ซึ่งแต่ละคนจะมารวมตัวกันในโอกาสที่มีโครงการจะผลิตงานร่วมกัน และหาผู้ร่วมงานในแต่ละโครงการจากการเปิดรับสมัครทางสื่ออินเตอร์เน็ต หรือจากชมรมละครใบไม้ไหวของสถาบันฯ โดยสมาชิกส่วนหนึ่งยังคงเป็นอาสาสมัครของมะขามป้อมด้วย

ผลงานที่ผ่านมา

2540	ได้รับทุนเพื่อจัดทำ *" โครงการละครเร่สร้างชุมชน รณรงค์ให้แข็งแรง "* จัดแสดงละคร รณรงค์ด้านสุขภาพในชุมชน จำนวน 15 ชุมชน สนับสนุนโดยโรงพยาบาลกรุงเทพ ร่วมกับสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ (สยช.)
2541	รางวัลชนะเลิศถ้วยพระราชทานพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ประจำปี 2540 จาก "โครงการละครเร่สร้างชุมชน รณรงค์ให้แข็งแรง" จัดตั้งชมรมการแสดง "ชมรมละครใบไม้ไหว" ร่วมกับนักศึกษาโปรแกรมวิชานาฏศิลป์และการละครสถาบันราชภัฏสวนสุนันทา จัดการแสดงละครในโครงการ *"รู้โรค รู้รักษา ประชา เป็นสุข"* อำนวยการสร้างโดยโรงพยาบาลกรุงเทพ จำนวน 10 รอบ จัดทำละครรณรงค์การประหยัดพลังงานเรื่อง "พลังขวด" ร่วมกับโครงการรวมพลังหารสอง จัดแสดง ณ ลานเอนกประสงค์สยามดิสคัพเวอรี่
2543	จัดทำละครศิลปนิพนธ์เรื่อง *"ในท้องช้างในท้องฉัน"* จัดแสดงร้านบัดดี้เบียร์ ถนนข้าวสารและโรงละครภาควิชานาฏศิลป์และการละคร สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา รวมจำนวน 5 รอบจัดเทศกาลละครร่วมกับนักศึกษาโปรแกรมวิชานาฏศิลป์และการละคร ณ โรงละครสถาบันราชภัฏสวนสุนันทา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร 8x8 Theatre Group
ปีที่ก่อตั้ง 2541 (4 ปี)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน ไม่มี
จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร 1 คน
รายชื่อผู้ดำเนินการ

นิกร แซ่ตั้ง (วารสารศาสตร์ ธรรมศาสตร์)

ความเป็นมา

8x8 Theatre Group มีผู้ดำเนินการบริหารเพียงคนเดียวคือ นิกร แซ่ตั้ง จบการศึกษาจากวารสารศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เริ่มทำงานละครครั้งแรกจากกิจกรรมในมหาวิทยาลัยกับละครเวทีของคณะ หลังจากนั้นได้มีประสบการณ์แสดงละครเวทีอีกหลายครั้งกับภาควิชาการละคร คณะศิลปศาสตร์ จนได้เรียนการแสดงกับศ.ดร.มัทนี รัตนิน ก่อนที่จะมาฝึกงานทำละครที่ Dass จนจบการศึกษา ระหว่างนั้นได้ร่วมงานกับคณะละครสองแปดในฐานะนักแสดง และเริ่มเป็นพนักงานประจำของ Dass ระหว่างนั้นได้มีผลงานการกำกับการแสดง การแสดง และการเขียนบทหลายเรื่องด้วยกัน เช่น สัตว์กระป๋อง อภินิหารมังกรกายสิทธิสีรุ้ง

หลังจากร่วมงานกับ Dass ได้ประมาณ 2 ปี จึงได้ลาออกเพื่อผลิตงานของตนเองในชื่อ 8x8 Theatre Group โดยความหมายของชื่อกลุ่มได้เปรียบเวทีละครเป็นเหมือนตารางหมากรุกที่มี 2 ฝ่าย แต่ละฝ่ายมีตัวละคร มีความขัดแย้ง มีทางออก และมีเรื่องราว ในเบื้องต้นมีสมาชิกก่อตั้ง 3 คน ผลงานเรื่องแรกคือ คำสาปคนจน ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากโครงการละครเพื่อทางเลือกของโรงละครกรุงเทพ ในปี 2541 จากนั้น 8x8 Theatre Group ได้มีผลงานอีก 4 เรื่อง คือ ทางเลือกของหัวใจ ทารกจกเปรต กรุงเทพฯน่ารักน่าชัง และนอนไม่หลับ ปัจจุบันมีนิกร แซ่ตั้งเป็นผู้ดำเนินการบริหารเพียงผู้เดียว โดยผู้ร่วมงานในแต่ละผลงานจะเป็นสมาชิกหมุนเวียนซึ่งมาจากผู้ที่สนใจในงานละครเวทีที่หลากหลาย เช่นนักแสดงละครเวทีอิสระ สมาชิกจากคณะละครอื่น ๆ และนักศึกษามหาวิทยาลัยที่นิกรเป็นอาจารย์พิเศษ ปัจจุบัน 8x8 ยังคงมีความตั้งใจจะผลิตผลงานละครเวทีอย่างต่อเนื่องต่อไป โดยนอกจากนิกรจะผลิตงานละครของตนเองแล้วยังร่วมงานกับคณะละครอื่น ๆ ด้วย เช่น กำกับการแสดงละครเวทีเรื่อง สามสาวทราม ทราม ของ Dass Entertainment , This is not Ramakien ของ Wow Company เป็นต้น

ผลงานที่ผ่านมา

ปี	ชื่อเรื่อง	ประเภทละคร	สถานที่แสดง	เขียนบท	ประเภทบทละคร	กำกับการแสดง	หมายเหตุ
2542	คำสาบคนจน		โรงละครกรุงเทพ	นิกร แซ่ตั้ง	ดัดแปลงจาก Curse of starving class	นิกร แซ่ตั้ง	โครงการละครทางเลือกของโรงละครกรุงเทพ
2543	ทางเลือกของหัวใจ	ความสัมพันธ์หนุ่มสาว	โรงละครกรุงเทพ	นิกร แซ่ตั้ง	เขียนใหม่	นิกร แซ่ตั้ง	
2544	ทารกจกเปรต	ละครครอบครัวแนวตลก	โรงละครกรุงเทพ กาดเธียเตอร์ เชียงใหม่	นิกร แซ่ตั้ง	เขียนใหม่	นิกร แซ่ตั้ง	เป็นลิขสิทธิ์ของโรงละครกรุงเทพ
2545	นอนไม่หลับ	แสดงเดี่ยว	ศูนย์วัฒนธรรม	นิกร แซ่ตั้ง	เขียนใหม่	นิกร แซ่ตั้ง	เปิดการแสดงฟรี

สถาบันวิทยบริการ

ชื่อคณะละคร มันตา
ปีที่ก่อตั้ง 2542 (3 ปี)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน บ้านพักของผู้อำนวยการคณะ
รายชื่อผู้ดำเนินการ

นิมิตร พิพิธกุล (โทวิชาการละคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์)

ความเป็นมา

นิมิตร พิพิธกุล เริ่มต้นเข้าสู่แวดวงการทำละครโดยเริ่มต้นกับคำรณ คุณะดิลก ในละคร “คือผู้อภิวัฒน์” ของพระจันทร์เสี้ยว จากครั้งนั้น นิมิตรได้เรียนรู้ และร่วมงานกับพระจันทร์เสี้ยว มีผลงานในการเขียนบท และการกำกับการแสดงเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง ในช่วงเวลาหนึ่งที่พระจันทร์เสี้ยวหยุดการดำเนินงาน นิมิตรได้ร่วมงานกับมะขามป้อมอีกกว่า 4 ปี ในช่วงเวลานั้นนิมิตรได้หลงไหล และเข้าใจถึงวิถีของละครชุมชนที่ใกล้ชิดกับคนดู และเป็นวิถีของชีวิตอย่างแท้จริงอย่างไรก็ดีนิมิตรได้กลับมาร่วมกับพระจันทร์เสี้ยวอีกครั้งเมื่อคำรณ คุณะดิลกมีโครงการจัดทำคณะละครเวทีถาวร ในที่สุด ปัจจุบันประสบการณ์บนเส้นทางการทำละครกว่า 15 ปี ทำให้นิมิตพบว่า “อัตรายิ่งใหญ่ ขยายยิ่งทุกข์ มันแบกภาระ แล้วก็กลายเป็นว่าเราต้องพยายามรักษาชื่อของมันไว้รักษาเกียรติยศของมันไว่ ถึงวันหนึ่งก็คิดว่าไม่ดีกว่า...ละครเป็นเรื่องของวิถีชีวิต เรารักละคร เราจะลุกขึ้นมาทำเมื่อไหร่ก็ได้ วันนี้เรามีทุนรอนเราก็ลุกขึ้นมาทำ วันนี้เรานึกสนุกชวนกันมาเล่นละครด้วยความรู้สึกว่าเรารักละครปรับให้มันเป็นวิถีชีวิตซะ แทนที่จะทำให้มันกลายเป็นเรื่องของเกียรติยศ ชื่อมันตานี่ก็มาจากชื่อโรงละครที่บ้านที่ติดชื่อไว้ว่ามันตา แต่ไม่ได้คิดว่าวันหนึ่งเราต้องมาสะสมงานไว้จนคนมาถามว่าเราทำมากี่เรื่องแล้ว ต่อไปมันตาจะมีทิศทางใด ไม่ได้คิด” (นิมิตร พิพิธกุล, สัมภาษณ์, 24 พฤศจิกายน 2545) การดำเนินงานของมันตาอาจจะไม่ได้มีจำนวนสมาชิกที่ชัดเจน โดยผู้ร่วมงานส่วนหนึ่งเป็นสมาชิกจากพระจันทร์เสี้ยวในขณะที่อีกส่วนหนึ่งจะมาจากระหว่างทางที่ได้ร่วมงานในการทำงานโครงการต่าง ๆ ด้วยแนวคิดจากพระจันทร์เสี้ยวที่มีฐานของการคิดเนื้อหาที่เป็นกระแสสังคม และความเป็นวิถีชุมชนแบบมะขามป้อม ปัจจุบันนิมิตรจัดห้องรับแขกในบ้านพักของตัวเองเป็นโรงละครเล็ก ๆ สำหรับคนในชุมชน และเป็นที่ดำเนินงานตามอุดมการณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดมา นอกจากนี้ยังได้จัดการแสดงในโรงละคร และรับจัดการแสดง จากหน่วยงานต่าง ๆ อีกด้วย

ชื่อคณะละคร หน้ากากนิมิตร (Dream Masks)

ปีที่ก่อตั้ง 2543 (2 ปี)

การจดทะเบียน ไม่มี

สำนักงาน ร้านอาหารบ้านท่าตำหนัก (บ้านของหนึ่งในผู้ดำเนินการบริหาร)

จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร 3 คน

รายชื่อผู้ดำเนินการ

1. เชิดศักดิ์ ปทุมศรีสาคร (ศึกษาศาสตร์ เกษตรศาสตร์)
2. นินาท บุญโพธิ์ทอง (BBA ธรรมศาสตร์ และ ยุโรปศึกษา จุฬาฯ)
3. สายฟ้า ตันธนา (สถาปัตยกรรมศาสตร์ รังสิต)

ความเป็นมา

หน้ากากนิมิตร หรือ Dream Masks กำเนิดขึ้นโดยสมาชิกอาสาสมัครของคณะละครมรดกใหม่ ที่มาจากนักเรียนการแสดงและเขียนบท กับอาจารย์ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง หลังจากเป็นอาสาสมัครกับคณะละครมรดกใหม่อยู่หลายปี อาสาสมัครทั้ง 3 คนต้องการสร้างผลงานของตนเอง จึงเริ่มผลิตงานเรื่องแรก “ตีไข่ใส่ฟองรัก” ในปี 2543 ซึ่งเป็นบทละครที่ดัดแปลงมาจาก “The Rule Of The Game” ของ Luigi Pirandello โดยในการทำงานครั้งนั้น ยังใช้ชื่อเป็นโครงการ Naked Masks Project เนื่องจากทำขึ้นในขณะที่เป็นอาสาสมัครของคณะละครมรดกใหม่ หลังจากนั้นได้มีผลงานในชื่อ Naked Masks Project อีกรวม 3 เรื่อง ก่อนที่จะแยกตัวออกมาดำเนินงานเองอย่างเต็มรูปแบบ และเปลี่ยนชื่อเป็น Dream Masks Group ในปี 2544 โดยการดำเนินงานของ Dream Masks Group แบ่งออกเป็น 3 ส่วนด้วยกัน คือ

1. การสร้างสรรค์ละครเวทีโดยผู้ดำเนินงานหลัก โดยใช้ชื่อว่า **Naked Masks Project** (รายได้จากการขายบัตร)
2. เปิดอบรมนักแสดงและการเขียนบทโดยไม่เสียค่าใช้จ่าย และมีการส่งเสริมให้ผู้เข้ารับการอบรมได้ผลิตงานอย่างต่อเนื่อง ชื่อโครงการ **Dream Masks Actor Wright**
3. อบรม และแลกเปลี่ยนความรู้ประสบการณ์กับสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในลักษณะของการเข้าไปมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานในสถาบันการศึกษา **Dream Masks Exchange** (รายได้จากสถาบันการศึกษา หรือหน่วยงานที่จัดจ้างตามโครงการ)

ผลงานที่ผ่านมา

ชื่อละคร / สถานที่แสดง	รายละเอียด	คณะทำงาน	นักแสดง
ตีไข่ใส่ฟองรัก (ดัดแปลงจาก The rule of the game/Luigi Pirandello) โรงละครมรดกใหม่ และ Café' Buongiorno	ละครแนวโรแมนติกคอเมดี เป็นเรื่องราวการค้นหาปรัชญาของความรักระหว่างสามี ภรรยา และชายชู้	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร/บริหาร นินาท บุญโพธิ์ทอง/กำกับการแสดง สายฟ้า ตันธนา/กำกับศิลป์ สายฟ้า ตันธนา และนิธิพัทธ นิพัทธนวัฒน์/แปลบท	สายฟ้า ตันธนา, ชานุส ภู่ประพันธ์, นิธิพัทธ นิพัทธนวัฒน์, ผกามาศ บัวแตง ฯลฯ
คนบ้ามหานคร (ดัดแปลงจากไม้ขีดไฟในกองฟืน)คนบ้ามหานคร (ดัดแปลงจากไม้ขีดไฟในกองฟืน) สวนลุมพินี	ละครแนว absurd การต่อสู้เพื่อความฝันในการปีนเขาลูกหนึ่งระหว่างชายหนุ่ม และชายแก่	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร/บริหารและออกแบบลีลา นินาท บุญโพธิ์ทอง/กำกับการแสดง สรายุทธ ปิ่นทอง/ บท	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร, ธนาคาร สุทธิพงษ์ คุณเต้, สุมณฑี นำสวัสดิ์, นวลพรรณ กิตติรัตน์
บัตรนำโชคร้าย (ดัดแปลงจาก La Patente) ถนนปั้น สีลม	เรื่องของชายผู้ถูกพิจารณาว่าเป็นตัวโชคร้าย	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร/บริหารและออกแบบลีลา นินาท บุญโพธิ์ทอง/กำกับการแสดง สายฟ้า ตันธนา/กำกับศิลป์	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร, นวลพรรณ กิตติรัตติราช, สุมณฑี นำสวัสดิ์, ธนาคาร สุทธิพงษ์, นิติเทพ คูณค้ำ
แฮมเบอร์เกอร์ม็อบ สถาบันปรีดี พนมยงค์	ละครแนว Realistic Drama เรื่องราวของนักศึกษากิจกรรมที่ต้องต่อสู้เพื่ออุดมการณ์ทั้ง ๆ ที่ยังไม่แน่ใจว่าใช่อุดมการณ์ของตัวเองหรือเปล่า	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร/บริหาร นินาท บุญโพธิ์ทอง/กำกับการแสดง-บท สายฟ้า ตันธนา/กำกับศิลป์	สายฟ้า ตันธนา, เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร, สุมณฑี นำสวัสดิ์, หนิง, สืบสกุล นาคสวัสดิ์, ฐานชน จันทร์เรือง
ปมผีฟ้า ลานหินแตก ภัทราวดีเธียเตอร์	ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นกับหนุ่มคนหนึ่งที่ถูกผีเข้าจนต้องพาไปบวชในวัดป่า	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร/บริหาร นินาท บุญโพธิ์ทอง	ธนาคาร สุทธิพงษ์, เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร, สายฟ้า ตันธนา

คุณนายสนธยา (ดัดแปลงจาก The Glass Manageries/Tenesee Williams)	เรื่องราวของกระเทยรุ่นใหญ่ที่ต้องเลี้ยงดูลูกชาย 2 คนในช่วงวิกฤติการณ์ของชีวิต	นินาท บุญโพธิ์ทอง/บริหาร เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร/กำกับการแสดง สายฟ้า ตันธนา/กำกับศิลป์ นักแสดงทั้งหมด/บท	อภิรักษ์ ชัยปัญหา, ธนาคาร สุทธิพงษ์, สืบสกุล นาคสวัสดิ์, กิตติศักดิ์ แซ่หล่อ
สูตรรักสามเหลี่ยม (ดัดแปลงจาก Two girls and a guy/James Toback)	ละครแนวคอเมดี เรื่องราวของชายหนุ่มที่มีแฟนสองคนในเวลาเดียวกัน โดยสลับเวลาให้คนละเท่า ๆ กันก่อนจะมารถไฟชนกันในงานวันเกิดของตัวเอง	นินาท บุญโพธิ์ทอง/บท สายฟ้า ตันธนา/กำกับ	ศักดิ์ชาย เกียรติปัญญาโอภาส, มนัญญา สถิตย์ภูมิ, พรเพ็ญ ฟ้าอำนวย
ผู้กำกับสติแตกกับหนังไม่มีชื่อ ร้านอาหารบ้านท่าตำหนัก	เรื่องเล่าในกองถ่ายภาพยนตร์ที่ผู้กำกับชอบทิ้งงาน กำลังถูกแก้แค้นโดยผู้ช่วยอย่างเจ็บแสบ	นินท บุญโพธิ์ทอง/ บริหาร กิตติ แซ่หล่อ/กำกับการแสดง-บท	กิตติ แซ่หล่อ, สุวัฒน์,ก้อย,เล็ก
บุษบามาตรกรรม About Studio และโรงละครกรุงเทพ	เรื่องราวของกลุ่มคนทำละครที่หันมาทำภาพยนตร์ และพบกับปัญหามากมายจนหาทางระบายใส่กัน และบุษบาก็เป็นเป้าหมายที่น่าสะใจที่สุด	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร/บริหาร นินาท บุญโพธิ์ทอง/ กำกับการแสดง-บท สายฟ้า ตันธนา/กำกับศิลป์	ตรึงตา โมษิตชัยมงคล, ธีรยุทธ ปรัชญาบำรุง. สุนทร มีศรี, ดวงใจ หิรัญศรี, สุมณฑา สวนผลรัตน์, เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร, สายฟ้า ตันธนา, สืบสกุล นาคสวัสดิ์, วรัญญา จิระเดชนันท์, สุมณฑี นำสวัสดิ์, นวลพรรณ กิตติราช, นิติเทพ คูณค้ำ, ชญาดา รุ่งเต่า, โต๊ะ, อภิรัตน์ ชัยปัญหา, พรเพ็ญ ฟ้าอำนวย, สุริศร แก้วม่วง, ศักดิ์ชาย เกียรติปัญญาโอภาส, มนัญญา สถิตย์ภูมิ, ทิพาภรณ์ ฟ้าอำนวย, กิตติศักดิ์ แซ่หล่อ, คงศักดิ์ จงใจ, ณรงค์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

			ฤทธิ์ สุนทรานนท์,ทิพย์ภาพร รัตนะ, ไกรสร นางรอง. สุขสัณฑ์ ปิ่นทอง, อรพินท์ นงค์นิ่ม
เกมจับหมู สถาบันปรีดี	ละครในรูปแบบละครเวทีคอนเสิร์ต เรื่องราวของหนุ่มนักธุรกิจไฟแรงที่หาวิธีสร้างความสุขสุดพิเศษด้วยการตั้งคลับจับหมูขึ้นมาเพื่อสลายอัตตากันอย่างเมามันก่อนจะพบว่า ยิ่งสลายอัตตายิ่งแข็ง	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร/บริหารและออกแบบลีลา นินาท บุญโพธิ์ทอง/กำกับการแสดง สายฟ้า ตันธนา/กำกับศิลป์	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร, สายฟ้า ตันธนา, ชญาดา รุ่งเต่า, อรพินท์ นงค์นิ่ม, เลิศรบ ศรีพัฒน์, สุวัฒน์ สุวรรณเดโชไชย, สวนันต์ มหาสันติปิยะ, เสมอใจ มณีโชติ, มนัญญา สถิตย์ภูมิ, ศักดิ์ชายน เกียรติปัญญาโอภาส

สถาบันวิทยบริการ

ชื่อคณะละคร Cherry Theatre

ปีที่ก่อตั้ง 2541 (4 ปี)

การจดทะเบียน ไม่มี

สำนักงาน ไม่มี

รายชื่อผู้ดำเนินการ

1. บุญพงษ์ พานิช (ศิลปะการละคร มหาวิทยาลัยกรุงเทพ)
2. จตุพร บุตรโคตร
3. พัฒนชัย โชติมิตร
4. นัฐพงษ์ เฉลยวาเรศ
5. Ear และ แนน

ความเป็นมา

Cherry Theatre เริ่มต้นขึ้นจากการที่บุญพงษ์ พานิชชื่นชอบในศิลปะริมทางเป็นการส่วนตัว และหลังจากได้ไปศึกษาต่อในต่างประเทศ จึงได้จุดประกายการสร้างละครริมทาง โดยมองว่าคนไทยห่างไกลกับวัฒนธรรมละครเวทีที่ต้องซื้อบัตรเข้าชม แต่ลักษณะของละครที่สอดคล้องกับวิถีคนไทยคือ ละครชุมชน จึงเริ่มต้นการแสดงละครริมทาง จากคนเดียวจนมีสมาชิกเพิ่มมากยิ่งขึ้นในปัจจุบัน ซึ่งทุกคนต่างมีหน้าที่หลักประจำ ไม่ว่าจะเป็นการทำงาน หรือการเรียน แต่เมื่อมีเวลาว่าง หรือมีการจ้างงานจากหน่วยงานต่าง ๆ จึงได้มารวมตัวกันเพื่อสร้างงานเสมอ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร โอมเพี้ยง
ปีที่ก่อตั้ง 2544 (1 ปี)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน ไม่มี
รายชื่อผู้ดำเนินการ

29. ปาจรีย์ ดียวดยิ่ง (อักษรศาสตร์ วิชาโทศิลปะการละคร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)
30. สรายุทธ์ ปิ่นทอง
31. กาญจนา หงษ์หยก
32. นิธิวดี ประมูล

ความเป็นมา

โอมเพี้ยง เกิดจากการรวมตัวกันของสมาชิก และนักเรียนการแสดงของคณะละครมรดกใหม่โดยการนำของปาจรีย์ ดียวดยิ่ง สมาชิกรุ่นก่อตั้งของมรดกใหม่ซึ่งเริ่มต้นชีวิตการทำละครจากการเรียนวิชาโทศิลปะการละครที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้เรียนกับอาจารย์ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ซึ่งคิดจะก่อตั้งคณะละครโดยตั้งใจที่จะผลิตละครเป็นอาชีพหลักในช่วงเวลานั้น จึงได้ชักชวนลูกศิษย์มาร่วมกัน และปาจรีย์ก็เป็นหนึ่งในสมาชิกรุ่นนั้น 8 ปีที่ได้ร่วมงานกับมรดกใหม่ ได้สร้างประสบการณ์ที่หลากหลายทั้งในด้านของการผลิตละครและเรียนรู้ชีวิตทั้งใน และนอกละครไปพร้อม ๆ กัน จนเมื่อปี 2544 ปาจรีย์ และสมาชิกอีกจำนวนหนึ่งของมรดกใหม่ ได้ออกมาผลิตผลงานเรื่องแรกคือ “ปมฆ่า...ทารก” แม้จะไม่ได้เชื่อว่าการทำละครเวทีเพียงอย่างเดียวจะสามารถเลี้ยงชีพได้

ปัจจุบันสมาชิกแต่ละคนของโอมเพี้ยงต่างมีอาชีพหลักอื่น ๆ เช่น เขียนบทละครโทรทัศน์ และมารวมตัวกันเพื่อสร้างสรรค์งานละครเพื่อเติมบทเรียนใหม่ให้ชีวิต

ผลงานที่ผ่านมา

2544 ปมฆ่า...ทารก

ชื่อคณะละคร Dough Stage
ปีที่ก่อตั้ง 2544 (1 ปี)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน ไม่มี
รายชื่อผู้ดำเนินการ

1. สำคัญจณ์ พรลือชา (ทันตแพทยศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น)
2. ภาสกร สุพัฒนกุล
3. ภาวิณี วัฒน์รณชัย
4. วรสิทธิ์ ถาวรวงศ์
5. โศรยา ปุญญะยันต์

ความเป็นมา

สำคัญจณ์ พรลือชา สนใจในศิลปะการละครตั้งแต่ตอนศึกษาอยู่คณะทันตแพทยศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น แม้ว่าจะเป็นสายการเรียนที่ไม่เกี่ยวข้องกัน แต่สำคัญจณ์เป็นแกนนำสำคัญในการจัดตั้งชุมนุมผู้รักการอ่านและการแสดง เพื่อผลิตละครเรื่องแรกของตัวเอง ในคณะทันตแพทยศาสตร์ หลังจากเรียนจบสำคัญจณ์เข้าร่วมอบรมทักษะด้านการแสดงกับหลาย ๆ ที่ รวมทั้งมรดกใหม่ ที่สำคัญจณ์ได้ร่วมแสดง เขียนบท และกำกับอยู่หลายเรื่อง จนเมื่อมรดกใหม่หยุดการดำเนินงานในกรุงเทพเมื่อประมาณปี 2544 สำคัญจณ์ก็เป็นอีกคนหนึ่งในสมาชิกอีกหลายตนของมรดกใหม่ที่รวบรวมสมาชิก และคนอื่น ๆ ที่รู้จักจากการเรียนการแสดงมาทำละครต่อไป

ปัจจุบัน สำคัญจณ์ ยังคงเป็นทันตแพทย์ ส่วนสมาชิกคนอื่น ๆ ต่างมีงานหลักอย่างอื่น แต่แม้จะมีปัญหาเรื่องเวลาอยู่บ้าง แต่ก็ยังต้องหาเวลามาเกี่ยวข้องกับละครอยู่เสมอ ถ้าไม่ได้ทำเองก็ร่วมกับคณะอื่น ๆ เช่น ล่าสุดสำคัญจณ์ เป็นหนึ่งในนักแสดงเรื่องร่ายพระไตรปิฎก 2 ของภัทราวดีเธียเตอร์ ที่ออกทัวร์แสดงทั่วประเทศ

ผลงานที่ผ่านมา

2544	พิราดิอุส (โรงละคร มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ)
2545	เดือด (ลานหินแตก ภัทราวดีเธียเตอร์)

ชื่อคณะละคร ฐานการละคร
ปีที่ก่อตั้ง 2544 (น้อยกว่า1 ปี)
การจดทะเบียน ไม่มี
สำนักงาน ไม่มี
จำนวนผู้ดำเนินงานหลัก 3 คน
รายชื่อผู้ดำเนินการ

ฐานัฐ พิมพ์ทอง (นาฏศิลป์) ผู้อำนวยการคณะ

ความเป็นมา

ฐานัฐ พิมพ์ทอง จบการศึกษาในสาขานาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ด้วยความสามารถที่มีทางด้านศิลปะไทย ฐานัฐมีโอกาสไปร่วมงานเผยแพร่วัฒนธรรมที่ประเทศญี่ปุ่นและเกาหลี หลังจากจบการศึกษา ก่อนหน้าที่จะได้มาพบกับชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ผู้อำนวยการคณะละครมรดกใหม่ จากการแนะนำของอาจารย์จากกรมศิลปากร จึงได้เข้าไปร่วมงานกับมรดกใหม่เป็นครั้งแรกในโครงการ “มนต์ขลังท้องถิ่น” ซึ่งเป็นการเร่ละครทัวร์ทั่วประเทศ เมื่อได้สัมผัสกับละครในครั้งนั้น ทำให้ฐานัฐหลงไหลในมนต์เสน่ห์บางอย่างของละคร และอยู่กับมรดกใหม่ช่วงระยะเวลาหนึ่ง และสร้างงานในชื่อของตัวเองครั้งแรก แสดงในงานสีสันละครกรุงเทพ โดยความมุ่งหวังที่ “อยากจะถ่ายทอดให้คนอื่นรู้ว่าละครมันดีจริง ๆ”

ผลงานที่ผ่านมา

พฤศจิกายน 2545 ละคร เทพ ธิดา พยากรณ์ ในงานสีสันละครกรุงเทพ 2002
มกราคม 2546 ละคร พระเตมีย์*

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

* เป็นหนึ่งในละครชุด “ทศชาติ” ซึ่งเป็นโครงการที่คณะละครมรดกใหม่จัดขึ้นโดยให้คณะละคร จำนวน 10 คณะ สร้างสรรค์งานในเรื่องราว 10 ชาติภพ ของพระพุทธเจ้า

ชื่อคณะ รองเท้าแก้ว

ปีที่ก่อตั้ง 2545

การจดทะเบียน ไม่มี

สำนักงาน มูลนิธิความหวังของชาวไทย

จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร ประมาณ 10 คน

รายชื่อผู้ดำเนินการบริหาร สมาชิกชาวคริสเตียนมูลนิธิความหวังของชาวไทย

ความเป็นมา

คณะละครรองเท้าแก้วส่วนหนึ่งของมูลนิธิความหวังของชาวไทย ซึ่งดำเนินงานโดยอาสาสมัครคริสเตียนโดยที่มูลนิธิดังกล่าวมีวัตถุประสงค์ในการดำเนินงานเพื่อสร้างสรรค์สังคมในด้านต่าง ๆ ตามคำสอนในพระคัมภีร์ทางคริสตศาสนา โดยทั่วไปทางมูลนิธิจะมีกิจกรรมการบำเพ็ญประโยชน์ที่หลากหลาย เช่น การเป็นอาสาสมัครสอนหนังสือให้กับการศึกษานอกโรงเรียน เป็นต้น ในส่วนของการทำละครรองเท้าแก้วเริ่มทำละครเมื่อประมาณปี 2544 โดยรวมกลุ่มของอาสาสมัครมูลนิธิที่มีความสนใจทำละครเพื่อความสนุกสนานในวันอาทิตย์ซึ่งเป็นวันที่ทุกคนมานมัสการพระเจ้าที่โบสถ์ ในเบื้องต้นเป็นการทำให้ดูกันในหมู่ผู้ปกครอง เพื่อนที่โบสถ์ หรือในเทศกาลวันเด็กในหมู่ชาวคริสเตียน โดยช่วงแรกหน้าที่ของละครของรองเท้าแก้วเป็นแค่การให้ความเพลิดเพลินในหมู่สมาชิก และคนใกล้ชิด แต่เพื่อให้สอดคล้องกับเป้าหมายของมูลนิธิ การผลิตละครในชื่อรองเท้าแก้วจึงเริ่มออกตระเวนไปให้ความสุขกับชุมชนใกล้เคียงบ้าง เช่น การไปแสดงในงานวันเด็ก เป็นต้น

รองเท้าแก้วเปิดตัวสู่สาธารณชนครั้งแรกในงาน “สีสันละครกรุงเทพ 2000” โดยนำละครเรื่อง “เจ้าหญิงนาราดากับดินสอวิเศษ” และ “เสียงเล็ก ๆ ของฉันที่ดังก้องเมือง“ ไปจัดแสดง ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโครงการละครเพื่อสิทธิเด็ก ที่ได้รับทุนจากองค์กรยูนิเซฟ ละครของคณะมุ่งกลุ่มเป้าหมายเป็นเด็ก โดยยึดรูปแบบประหยัดและสร้างสรรค์ นอกจากสร้างสรรค์ละครแล้วรองเท้าแก้วยังได้มีการส่งเสริมให้ความรู้เพิ่มเติมในด้านละครแก่สมาชิกและอาสาสมัคร ซึ่งเกือบทั้งหมดเป็นชาวคริสเตียน โดยได้เชิญวิทยากรที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านละครมาบรรยายหลังจากนมัสการพระเจ้าในวันอาทิตย์ในบางโอกาสอีกด้วย

ชื่อคณะละคร ค.คน

ปีที่ก่อตั้ง ปัจจุบันหยุดการดำเนินงาน

การจดทะเบียน ไม่มี

สำนักงาน ไม่มี

จำนวนผู้ดำเนินการบริหาร คน

รายชื่อผู้ดำเนินการ

1.ศักดิ์ชาย เกียรติปัญญาโอภาส

2.วรัญญู อินทรกำแหง

3.ชมพูนุช ดีประวัติ

4.วัชรชัย นุ่นงาม

5.ดุจดาว วัฒนปกรณ์

6.มนันยา สถิตย์ภูมิ

7.ไพโรจย์ เศรษฐเวคิน

8.ต่อพงศ์ พูนศรัทธา

ความเป็นมา

กลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่รวมตัวกันจากการทำกิจกรรมในมหาวิทยาลัย ระหว่างนั้นมีงานติดต่อมาจากหน่วยงานนอกมหาวิทยาลัยจึงได้ร่วมกันทำงาน และเมื่อมีการถามถึงชื่อกลุ่ม สมาชิกทั้งหมดจึงได้นึกถึงแก่นสำคัญของละครอันเป็นเรื่องของมนุษย์ จึงใช้ชื่อว่า ค.คน ในระหว่างที่ศึกษาสมาชิกในกลุ่มหลายคนได้ร่วมงานกับคณะละครอื่น ๆ ในฐานะนักแสดงอยู่บ้าง อีกทั้งนำเสนองานของคณะเองในลักษณะของการจัดการแสดงตามโอกาสอำนวย เช่นการแสดงในงาน ถนนคนเดินที่ถนนสีลม เมื่อปี 2545 เป็นต้น

ปัจจุบันสมาชิกของค.คน ซึ่งจบการศึกษาจากรั้วมหาวิทยาลัยแล้ว ต่างแยกย้ายกันไปตามเส้นทางของตนเอง ซึ่งบางคนก็ยังคงเวียนวนอยู่ในแวดวงละครอยู่บ้าง แต่หยุดการดำเนินงานในส่วนของคณะไว้ชั่วคราว จนกว่าจะมีโอกาส และเวลาที่เหมาะสม

ภาคผนวก ข

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร	มะขามป้อม
ชื่อละคร	พิษฐาน...เอย (2537)
ประเภทบทละคร	เขียนบทขึ้นใหม่
นักแสดง	อาสาสมัครมะขามป้อม
สถานที่แสดง	ประเทศเยอรมัน อังกฤษ และประเทศไทย และเข้าร่วมเทศกาลละครโลก Edinburgh Fringe Festival ประเทศสกอตแลนด์
แหล่งทุน/รายได้	สถาบันเกอเธ่
แนวคิด/เนื้อหา	เป็นเรื่องของเด็กผู้หญิงในครอบครัวชนบทแห่งหนึ่ง ที่อยู่ในสังคมเกษตร ครอบครัวทำนาเป็นอาชีพ มีความฝันเพียงแค่เป็นชาวนาที่ดีแบบพ่อแม่ของเธอเท่านั้น เมื่อเริ่มโตเป็นสาวเป็นช่วงเวลาเดียวกับที่วัฒนธรรมตะวันตกเริ่มเข้ามาแทนที่ความเป็นอยู่แบบเดิม ของชาวบ้านจนในที่สุดชาวบ้านในหมู่บ้านไม่สามารถเลี้ยงชีพแบบเดิมได้ จึงต้องเดินทางเข้าทำงานในเมืองหลวง ไม่เว้นแม้แต่บ้านของเธอ เมื่อเข้ามาอยู่ในเมืองหลวง พ่อกับแม่เข้าทำงานในโรงงาน ทำงานหนักเป็นเหมือนเครื่องจักรชิ้นหนึ่ง ทิ้งให้ ขายพวงมาลัยอยู่ข้างถนนโดยใช้กลอุบายต่าง ๆ นานา แล้ววันหนึ่งก็ถูกหลอกให้ไปค้าประเวณี พ่อกับแม่เป็นเหยื่อของเครื่องจักรในโรงละครกลายเป็นโสเภณีที่จัดจ้านด้วยความจำใจ
รูปแบบการนำเสนอ	เป็นละครที่นำเสนอโดยมีการสื่อความหมายผ่านการแสดงสัญลักษณ์ที่ต้องมีการตีความ เช่นการใช้การเคลื่อนไหวร่างกายนักแสดงเป็นลักษณะเครื่องจักรในโรงงานอุตสาหกรรมเพื่อสะท้อนการถูกกลืนเข้าสู่ระบบอุตสาหกรรมเป็นต้น

ชื่อคณะละคร	มะขามป้อม (5 กรกฎาคม 2538-12 กุมภาพันธ์ 2539)
ชื่อละคร	จันทโครพ ตอน โจ๊ะ Before time (โครงการ เร่ เล่น ร้อง สอนน้องเปิดผอบ) สื่อรณรงค์เอดส์ กับจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา
ประเภทบทละคร	ดัดแปลงจากนิทานจันทโครพ
กำกับการแสดง	ก๋วย/หนึด
นักแสดง	ต่าย ฝน กุ้ง เอี้ยง วิทย์ สน ทอม ณัฐ
สถานที่แสดง	17 จังหวัด 90 โรงเรียน
จำนวนรอบ	94 รอบ
แหล่งทุน/รายได้	Canada Fund และเก็บค่าใช้จ่ายจากสถานศึกษาที่ไปเล่น 3,000 บาท
ผู้ชมเป้าหมาย	นักเรียนมัธยมปลาย
แนวคิด/เนื้อหา	นิทานพื้นบ้านเรื่องจันทโครพมีตัวเอกเป็นวัยรุ่นที่มีความประพฤติที่ดีมาโดยตลอด แต่ทำผิดพลาดเพียงอย่างเดียวคือเปิดผอบก่อนเวลา ทำให้ชีวิตต้องพบความความหายนะ ตรงกับสุภาษิตไทยว่า “ชิงสุกก่อนห่าม” จันทโครพเป็นเด็กหนุ่มวัย 14 ปีที่คึกคะนอง อยากรู้ อยากลองในเรื่องเพศสัมพันธ์ พยายามที่จะถามพ่อ และแม่ถึงวิธีการใช้พระขรรค์ของพ่อในขณะที่พ่อกับแม่ก็บ่ายเบี่ยงที่จะตอบโดยอ้างว่ายังไม่ถึงวัยอันควร จนที่โรงเรียนจันทโครพได้พบกับเพื่อน ๆ ที่จะหาที่ลับพระขรรค์ ด้วยการพาไปโจ๊ะในคืนนี้ ร้อนถึงพระเจ้าตาที่พยายามบอกให้ยับยั้งชั่งใจไว้รอให้ถึงเวลาอันควร จนเมื่อเรียนจบ เดินทางกลับเมือง พระเจ้าตายกผอบให้จันทโครพโดยกำชับให้เปิดเมื่อถึงที่หมายแล้ว แต่จันทโครพก็ทนไม่ไหวเปิดผอบกลางป่า มีโมราสาวงามออกมา และคืนนั้นเองจันทโครพได้มีอะไรกับโมรา แต่สุดท้ายจันทโครพก็ต้องเป็นโรคร้ายที่รักษาไม่หาย แต่โมราก็ยังคงให้กำลังใจต่อไป
รูปแบบการนำเสนอ	ดัดแปลงเรื่องราวแบบไทย ๆ ให้สอดคล้องกับประเด็นที่ต้องการนำเสนอ และสื่อความหมายโดยใช้สัญลักษณ์ เช่นพระขรรค์ ผอบ เป็นต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร	มะขามป้อม (พฤษภาคม - กันยายน 2539)
ชื่อละคร	มาลา มาลี กะหลวงพี่มาลัย (โครงการรณรงค์ AIDS กับจริยธรรมทางเพศในสถานศึกษา)
ประเภทบทละคร	เขียนบทขึ้นใหม่
เขียนบท	เขียนขึ้นจากการระดมความคิด ความเห็นของนักแสดงจนได้โครงเรื่องประมาณ 3-4 โครงแล้วทดลองเล่น จากนั้นบรรณาธิการบทจะเรียบเรียงอีกครั้ง ระหว่างซ้อมมีการปรับแต่งอยู่เสมอจนลงตัว เรียบเรียง ประดิษฐ์ ประสาททอง
กำกับการแสดง	ประดิษฐ์ ประสาททอง นิมิต พิพิธกุล (ช่วยกำกับ) กำกับลีลา สวณีย์ อุทุมมา
นักแสดง	ญาดา เกรียงไกรวุฒิกุล นีลชา เฟื่องฟูเกียรติ ศิวาพร ผาสุก ประดิษฐ์ ประสาททอง ประวิทย์ สงคราม พฤหัส พหลกุลบุตร สนธยา สุชฎา ปรีชายุทธ แซ่จัง
ทีมงาน	เสื้อผ้า เสาวณีย์ วงศ์จินดา ฉาก/อุปกรณ์ นีลชา เฟื่องฟูเกียรติ แสง/เสียง ประวิทย์ สงคราม
สถานที่แสดง	20 สถานศึกษา (6 จังหวัด ได้แก่ ร้อยเอ็ด อุบลราชธานี นครราชสีมา ประจวบคีรีขันธ์ ระนอง ภูเก็ต) รวม 9,515 คน
แหล่งทุน/รายได้	กองงานคณะกรรมการประชาสัมพันธ์แห่งชาติ กรมประชาสัมพันธ์
ผู้ชมเป้าหมาย	นักเรียน นักศึกษา อายุ 14-18 ปี จาก20สถาบันการศึกษา
แนวคิด/เนื้อหา	นำแนวคิดเรื่องชีวิตหลังความตายตามความเชื่อของพุทธศาสนามาเป็นจุดเริ่มต้นของเรื่องราว โดยใช้บทสวดมาลัย ซึ่งเป็นบทสวดในงานศพเป็นจุดเริ่มต้นของเรื่องราว กล่าวคือเนื้อหาของบทสวดเป็นการชี้ให้เห็นถึงบาป บุญ คุณ โทษ ให้คนประกอบกรรมดี และไม่ประมาท เนื้อหา เป็นเรื่องของมาลา และมาลีซึ่งเป็นตัวแทนของวัยรุ่นที่มีปัญหา ได้เสียชีวิตในเวลาไล่เลี่ยกัน เมื่อเสียชีวิตทั้งสองได้พบกับพระมาลัยซึ่งเป็นพระเถระรูปหนึ่งที่สามารถเที่ยวไปในทั้งแดนสวรรค์และนรก ท่านได้พาวิญญาณทั้งสองไปท่องแดนสวรรค์ และนรก ทำให้คนทั้งสองได้พบกับเหตุการณ์มากมายที่ทำให้ทั้งสองได้นึกถึงเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนโลกมนุษย์..... มาลีเด็กสาววัยรุ่นผู้เพียบพร้อม มีฐานะดี พ่อเป็นนักธุรกิจใหญ่ที่พร้อมจะปรนเปรอมาลัยด้วยวัตถุสิ่งของราคาแพงมากมาย แต่สิ่งหนึ่งที่มาลีไม่เคยได้คือเวลา และความรัก ความใส่ใจที่มีให้กับตัวเองและแม่ ผู้ซึ่งยอมทนเศร้าโศกเพราะพ่อไปมีเมียน้อยจนกระทั่งวันหนึ่งทะเลาะกันอย่างรุนแรงจนแม่หนีจากไป ในเวลานั้นเองมาลาเพื่อนชายนัดมาลีออกไปเที่ยว มาลีนั่งรอมาลาเป็นเวลานานแต่มาลาก็ยังไม่มา เนื่องจากระหว่างจะออกมาหามาลีมาลาได้พบกับศรรามเพื่อนร่วมสถาบันซึ่งขอให้มาลาช่วยเหลือตนเองที่ไปมีเรื่องตีกันมา ทางฝ่ายมาลีด้วยความมึนเมาไม่มีสติ ประกอบกับความต้องการจะประชดพ่อ มาลีหลงไปกับเสี่ยใหญ่ที่เพิ่งรู้จักกัน เมื่อมาลารู้เข้าเสียใจมาก จนเสียการเรียนและเรียนไม่จบในที่สุด ศรรามเสนอตัวช่วยเหลือโดยการพาไปเที่ยวผู้หญิงมากมายเพื่อลบความเสียใจ และที่นั้นมาลาได้พบกับปาเมลาเด็กสาวเซ็กซี่ที่เคยถูกมาลา ศรราม และเพื่อนในกลุ่มผู้ชายข่มขืน และมาลีคนรักเก่าที่เสียอนาคตเพราะแก้ปัญหาด้วยวิธีที่ผิด เมื่อทั้งคู่ได้มองเห็นเหตุการณ์ทั้งหมดร่วมกันอีกครั้งหลังจากเสียชีวิต ทั้งคู่กล่าวโทษกันถึงสาเหตุที่ทำให้ตัวองเดินทางผิด จนเมื่อได้ยินบทสวดพระมาลัยจึงคิดได้ว่าต่างมีส่วนทำให้กันและกันตกนรก จึงสงบใจได้
รูปแบบการ	ใช้เวลาในการแสดง 60 นาที ใช้นักแสดง 8 คนผลัดกันสวมบทบาทต่าง ๆ โดยการสวมชุดกลาง

นำเสนอ	(Basic Costume) เหมือนกันทุกคน คือใส่เสื้อเข้ารูปสีเนื้อ และกางเกงรัดรูปสีน้ำเงิน ทับด้วยผ้าบางพันทับลักษณะเป็นกระโปรงหลวม ๆ อีกชั้นหนึ่ง และมีการใส่เครื่องประดับเพิ่มเติมเมื่อเปลี่ยนบทบาทไป ทั้งนี้ตัวละครหลัก ๆ 2 ตัวคือมาลา กับมาลีใช้ตัวเดิมตลอด ส่วนที่เหลือจะสลับเป็นคอรัสกับตัวละครอื่น ๆ คือ ศรราม ปาเมลา พระมาลัย
กิจกรรมเสริม	นิทรรศการซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับความเป็นมาของโครงการ แนวคิดในการผลิตละคร แนะนำกิจกรรมของกลุ่มมะขามป้อม รูปแบบเป็นการจำลองบรรยากาศงานศพ ใช้สีขาวดำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร	ใบไม้ไหว
ชื่อละคร	ในท้องช้าง ในท้องฉัน
ประเภทบทละคร	เขียนบทใหม่
กำกับการแสดง	ปรีชายุทธ แซ่จัง
สถานที่แสดง	ร้านแฮมล็อก ถนนพระอาทิตย์ งานสีสันละครกรุงเทพ
จำนวนรอบ	94 รอบ
แหล่งทุน/รายได้	UNICEF
แนวคิด/เนื้อหา	เป็นเรื่องของเด็กผู้ชายคนหนึ่งซึ่งเกิดมาท่ามกลางความสับสนวุ่นวายในสังคมเมือง เด็กชายผู้ไม่รู้ว่าพ่อเป็นใคร และแม่อยู่ที่ไหน เขาเติบโตมาด้วยการหาบขนมไทยขายเลี้ยงชีพตามข้างถนน จนกระทั่งตกเป็นเหยื่อของสังคมจากความไร้เดียงสา และความต้องการเงิน อันเป็นปัจจัยสำคัญที่สามารถซื้อทุกสิ่งได้ในปัจจุบัน ....วันหนึ่ง ชาวต่างชาติมาซื้อขนมแล้วหลอกให้เด็กชายไปส่งที่บ้าน วันนั้นเด็กชายขโมยเงิน และสิ่งของชายคนนั้นติดมือมาด้วยและได้ใช้สิ่งเหล่านั้นซื้อสิ่งที่เคยอยากได้ อยากมี เมื่อเงินหมดเด็กมาเร่ร่อนขายขนมต่อไป จนได้พบกับชาวต่างชาติอีกครั้ง โดยที่ไม่รู้ว่าเป็นคนเดียวกับวันก่อน เด็กชายตามไปที่บ้านอีกครั้ง ครั้งนี้เขาถูกทำร้าย บังคับให้ร่วมเพศและถ่ายภาพไว้โดยขู่ว่าหากไม่ทำตามจะแจ้งตำรวจถึงการที่เด็กชายขโมยของไป... เหตุการณ์วันนั้นได้กลายเป็นข่าวใหญ่ในหน้าหนังสือพิมพ์ ที่สุดชาวต่างชาติถูกดำเนินคดีตามกฎหมาย แต่เด็กชายได้กลายเป็นชายค้าประเวณีในสถานบันเทิงเลี้ยงชีพต่อไป
รูปแบบการนำเสนอ	วิธีการนำเสนอแบบสอดแทรกศิลปะแบบไทย ๆ เช่น ใช้คอรัส นักแสดงที่เล่าเรื่องใส่ชุดไทย มีการรำไทย เพลงกล่อมลูกแบบไทย และมีการแทรกการเล่าเรื่องด้วยหุ่นเงาคล้ายกับหนังตะลุงแทรกการเล่าเรื่องเป็นระยะ วิธีการดำเนินเรื่องใช้การสื่อสารโดยใช้สัญลักษณ์เป็นจุดเด่น เช่นตอนที่แม่เด็กชายร่วมเพศกับชายคนรัก ชื่อขนม สาเก ถั่วดำ สอดไส้ ขนมชั้น (sweet me) “เขาบอกว่าจะกินขนมชั้น”

ชื่อคณะละคร	8x8 Theatre Group (ร่วมงานกับDass)
ชื่อละคร	ทารกจกเปรต
ประเภทบทละคร	เขียนบทขึ้นใหม่
เขียนบท	นิกร แซ่ตั้ง
กำกับการแสดง	นิกร แซ่ตั้ง
สถานที่แสดง	โรงละครกรุงเทพ
แนวคิด/เนื้อหา	ทารกจกเปรตเป็นเรื่องของครอบครัว ครอบครัวหนึ่งที่ประกอบไปด้วย พ่อ แม่ และลูกอีก 3 คน พี่สาวคนโต พนักงานบริษัทที่มีสุขภาพไม่ค่อยแข็งแรง น้องชายคนรองนักศึกษามหาวิทยาลัยที่ไม่ค่อยกลับบ้าน และน้องสาวคนเล็กยังเป็นนักเรียนมัธยม.....5 ชีวิตในบ้านหลังเล็ก ๆ ที่มีพ่อเป็นผู้นำทำงานหาเลี้ยงครอบครัว ในขณะที่แม่เป็นแม่บ้านคอยดูแลความเรียบร้อยให้กับบ้าน และทุกคนในบ้าน ตื่นเช้าแม่ทำกับข้างเตรียมรอทุกคน กินข้าวอิ่มทุกคนพากันออกจากบ้าน แม่เริ่มดูแลความเรียบร้อยในบ้าน ตกเย็น แม่เตรียมทำกับข้าวรอทุกคน ที่ทยอยกันกลับมา บางคนช้า บางคนเร็ว บางคนกิน บางคนไม่กินค่ำลงก็ต่างเข้านอน รอเวลาเช้าที่จะตื่นมาพบกับกิจวัตรเดิม ๆ ที่ดำเนินมานับสิบปีดูเหมือนมีความสุขดี ทั้งที่ความจริงแล้วในชีวิตประจำวันที่ซ้ำซากและดูเหมือนปกติดีนี้ ยังมีเรื่องราวที่แอบซ่อนอยู่ จนเมื่อเช้าวันหนึ่งเหตุการณ์ผิดปกติก็เกิดขึ้น...มีเสียงทารกร้องดังอยู่หน้าบ้าน ทุกคนทำเหมือนไม่มีอะไรเกิดขึ้น และออกไปทำหน้าที่ของตนตามปกติ.... เหมือนกับทุกวันที่ต่างทำเป็นไม่รู้ความผิดปกติของกันและกัน จนตกเย็น เด็กทารกประหลาดนั้นก็เดินเข้ามาในบ้านด้วยตัวเอง ทุกคนพยายามไล่ทารกประหลาดนี้ออกไปจากบ้านด้วยความตกใจกลัว เกิดความสับสนอลหม่านทั้งครอบครัว ซึ่งการเข้ามาของทารกประหลาดนี้กระตุ้นให้คนในครอบครัวเผชิญหน้ากัน และทำให้รู้เรื่องราวที่ซ้อนอยู่ที่แต่ละคนไม่เคยรู้ พ่อแอบมีบ้านเล็กมาเป็นเวลานาน แม่ยอมรับความจริงว่าลูกสาวคนโตเป็นลูกติดท้องมาตั้งแต่ก่อนแต่งงานกับพ่อ โดยคิดว่าไม่มีใครรู้ แต่แท้ที่จริงแล้วลูกสาวรู้ตัวมาตลอดเพราะพ่อที่แท้จริงเคยไปหาตั้งแต่อยู่ที่โรงเรียน และตัวเองก็ท้องกับหัวหน้าที่ทำงานและทำแท้งมาแล้วหลายครั้ง ขณะที่น้องชายคนรองก็กำลังมีปัญหาเพราะทำเพื่อนสาวที่มหาวิทยาลัยท้อง และจะพาไปทำแท้งเช่นกัน เมื่อต่างรู้เรื่องราวของกันและกัน ทุกคนได้เรียนรู้ปัญหา เข้าใจกันมากขึ้น ทั้งที่เรื่องราวที่เผยกันในวันนั้นต่างคนก็รู้กันดีอยู่แก่ใจ ทั้งเรื่องบ้านเล็กของพ่อ การทำแท้งของลูก ทุกคนต่างกลัวว่าจะทำให้กันและกันเสียใจ แต่ไม่เคยได้รู้ว่าการไม่พูดอะไรกันเลยกลับทำให้ต่างเสียใจกันมากขึ้น.....และเมื่อเหตุการณ์คลี่คลายพ่อตัดสินใจออกไปอยู่กับบ้านเล็ก โดยสัญญาว่าจะกลับมาหาและรักลูก ๆ เสมอ ลูกสาวคนโตกับแม่จะปรึกษาพูดคุยกันมากขึ้น ในขณะที่น้องชายคนรองตัดสินใจพาเพื่อนสาวไปสารภาพกับพ่อ แม่โดยไม่ใช้วิธีเอาเด็กออกเพื่อแก้ปัญหา ทารกประหลาดก็จากไป ทิ้งไว้แต่เพียงบ้านหลังเดิม ครอบครัวเดิม ที่ตั้งแต่วันนี้จะมีชีวิตประจำวันแบบใหม่ ที่จะคุยกัน และเข้าใจกันมากขึ้น แม้ว่าจะไม่มีพ่ออีกต่อไป
รูปแบบการนำเสนอ	เรื่องราวเริ่มต้นด้วยการให้แม่เป็นผู้เล่ากิจวัตรประจำวันโดยพูดกับคนดูโดยตรง และเริ่มเข้าสู่เรื่องราว โดยตัวละครแต่ละตัวจะสลับพูดกับคนดูในลักษณะเล่าเรื่องเป็นครั้งคราว ฉากและการแต่งกายมีลักษณะเหมือนจริง กล่าวคือ เนื่องจากเหตุการณ์ทั้งหมดเกิดขึ้นบ้านหลังหนึ่ง ฉากจึงเป็นพื้นที่ภายในบ้านซึ่ง ส่วนการแต่งกายก็เป็นลักษณะเหมือนจริงเช่นเดียวกัน รวมถึงตัวทารกที่แสดงโดยวสันต์ อุตมโยธิน ซึ่งทำให้การแต่งกายเป็นทารกแบบเหมือนจริง กลายเป็นผิดจากความเป็นจริง

ชื่อคณะละคร	Dream Mask
ชื่อละคร/โครงการ	สหายเก่า
ประเภทบทละคร	โครงเรื่องโดย นินาท บุญโพธิ์ทอง และเขียนขึ้นใหม่โดยนักแสดง
เขียนบท	นักแสดงทั้งหมด
กำกับการแสดง	สายฟ้า ตันธนา
นักแสดง 5 คน	นวลพรรณ กิติราช เลิศรบ ศรีพัฒน์ รัตนชัย ตรีเดชา ฟรานซิส นันตสุคนธ์ ชญาดา รุ่งเต่า เสมอใจ มณีโชติ
สถานที่แสดง	ร้านหนังสือเดินทาง ถนนพระอาทิตย์
ผู้ชมเป้าหมาย	ผู้เข้าร่วมชมงานสีสันละครกรุงเทพ
แนวคิด/เนื้อหา	เรื่องราวของกลุ่มเพื่อนเก่าสมัยเรียนมหาวิทยาลัย 5 คนที่นัดมาเจอกันที่ร้านอาหารแห่งหนึ่ง สัน วุฒิ ไก่ เดี่ยว แอน และติ๊ก ซึ่งการมาพบกันของเพื่อนเก่าครั้งมีติ๊กคอยป่วนกดดันให้ทุกคนพูดในสิ่งที่อยู่ในใจออกมา จึงได้รู้ว่าตลอดเวลาที่ดูเหมือนว่าทุกคนเข้าใจ และสนิทสนมกัน ยังคงมีบางสิ่งที่ต่างปิดบัง ไม่พูดถึง การมาพบกันครั้งนี้จึงทำให้ปมที่อยู่ในใจของแต่ละคนคลี่คลายไป เพียงแค่พูดในสิ่งเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่อยู่ในใจออกมา เหตุการณ์เริ่มต้นในร้านอาหารแห่งหนึ่งเริ่มต้นติ๊กมาเป็นคนแรก ตามมาด้วยแอนติ๊กเริ่มชวนแอนคุยเรื่องเก่า ๆ มากมาย ไปจนถึงเรื่องความสัมพันธ์ของแอนกับวุฒิ แฟนเก่าของแอน ซึ่งแอนพยายามบ่ายเบี่ยงไม่ยอมพูดถึง ก่อนที่จะหงุดหงิดมากไปกว่านั้น เดี่ยวมาถึงพอดี เมื่อเห็นติ๊กก็ไม่พอใจมากเนื่องจากไม่ชอบหน้ากันอยู่แล้ว จึงเกิดการพูดกวนกันตลอดเวลา ซึ่งก็ยังคงอยู่ในเรื่องของแอนกับวุฒิเป็นหลัก เวลาผ่านไปไม่นานวุฒิตามมาเป็นคนต่อไป โดยยังมีติ๊กคอยป่วนในเรื่องเดิม ๆ บรรยากาศเริ่มไม่ดีขึ้นทุกทีจนกระทั่งไก่และสันที่ตามมาเป็นคู่สุดท้าย ติ๊กยังขุดคุ้ยเรื่องเก่า ๆ ต่อไป ทุกคนไม่เข้าใจว่าติ๊กต้องการอะไร เมื่อบรรยากาศตึงเครียดถึงที่สุด ทุกคนต่างก็เผยความรู้สึกทั้งด้านดี ด้านร้ายของเพื่อนในสายตาของตัวเองออกมา แลความจริงความจริงที่บางคนไม่รู้ ติ๊กแอบชอบวุฒิมาตลอดจึงไม่พอใจที่แอนได้วุฒิไปและเลิกรากันในเวลาต่อมา ไก่แอบชอบสันแต่ไม่กล้าบอก เดี่ยวยอมรับว่าไม่ชอบติ๊ก แต่ก็มองเห็นข้อดีในหลายอย่าง ในขณะที่ไก่รู้สึกดีกับสันมาตลอดเช่นกัน แม้ว่าทั้งหมดจะเป็นเรื่องราวในอดีตที่ผ่านพ้นไปหมดแล้ว แต่การได้กลับมาพูดถึงเหตุ และผลของเหตุการณ์ต่าง ๆ เหล่านั้นก็ทำให้ทุกคนเข้าใจกันมากขึ้น
รูปแบบการนำเสนอ	เป็นละครแนวอัตนิยม ซึ่งวิธีการนำเสนอใช้สถานที่บริเวณชั้น 2 ของร้านหนังสือเดินทาง ซึ่งเป็นส่วนของที่นั่งทานอาหารอยู่แล้วในการแสดง ซึ่งในเรื่องเหตุการณ์ก็เกิดในร้านอาหารเช่นกัน รวมถึงวิธีการสร้างเรื่อง เขียนบทที่ให้นักแสดงตีความจากบุคลิกภาพของตัวละคร

	เองด้วย

ชื่อคณะละคร	Dream Mask Group
ชื่อละคร	เกมส์จับหมู
กำกับการแสดง	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร
นักแสดง	เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร, สายฟ้า ตันธนา, ชญาดา รุ่งเต่า, อรพินท์ นงค์นิ่ม, เลิศรบ ศรีพัฒน์, สุวัฒน์ สุวรรณเดโชไชย, สวนันต์ มหาสันติปิยะ, เสมอใจ มณีโชติ, มนัญญา สถิตย์ภูมิ, ศักดิ์ชายน เกียรติปัญญาโอภาส
สถานที่แสดง	ลานน้ำพุ สถาบันปรีดี พนมยงค์
แหล่งทุน/รายได้	การขายบัตร
แนวคิด/เนื้อหา	เรื่องราวของนักธุรกิจรุ่นใหม่กลุ่มหนึ่งที่พยายามหาวิธีสร้างความสุขด้วยการตั้งคลับจับหมูขึ้นมาโดยการนำของมิตร ซึ่งมีความมั่นใจและเป็นที่ไว้วางใจของเพื่อน ๆ ในคลับให้เป็นผู้นำ กิจกรรมที่สมาชิกในคลับทำร่วมกันคือการเล่นไพ่จับหมู ที่มีแนวคิดในการเล่นเพื่อที่จะจับจุดอ่อนของผู้ร่วมแข่งขัน เช่นเดียวกับสมาชิกในคลับต้องการจะสลายความเชื่อมั่นในตัวเองของกันและกัน เพื่อให้ยอมรับในแนวคิดที่ร่วมกันสร้างว่า ความสุขอยู่ที่ใจ และโดยไม่รู้ตัว แต่ละคนไม่เคยย้อนกลับมาดูสิ่งที่ตัวเองคิดและเป็นอย่างจริงจัง และไม่เคยมองว่าต่างก็พยายามไขว่คว้าหาความสุขจากความคาดหวังในตัวของคนอื่นมากกว่าที่ใจตัวเองตามที่ขีดแนวทางเอาไว้ จนกระทั่งหมูซึ่งไม่ใช่คนที่มีความมั่นใจ เป็นผู้ชายที่มีปัญหากับแฟนสาวเพราะความที่มีจิตใจอ่อนโยน มีชีวิตอยู่กับความฝัน และจินตนาการ เข้ามาร่วมในคลับด้วยความจริงใจในการแสดงตัวตนของตนเองออกมาทำให้ทุกคนในคลับ หันมาให้ความวางใจกับหมู ซึ่งสร้างความสับสนให้กับมิตรเป็นอย่างมาก
รูปแบบการนำเสนอ	เป็น “ละครเวทีคอนเสิร์ต” ตามที่ Dream Mask ประชาสัมพันธ์ว่าเป็นละครแนวทดลองที่จะนำวงคนตรีมาเล่นสด ๆ ร่วมในการแสดง ซึ่งวงดนตรีดังกล่าวอยู่บนเวทียกลักษณะเวทีคอนเสิร์ตที่อยู่ด้านหลังพื้นที่ที่นักแสดงใช้แสดง นักแสดงในเรื่องมีทั้งหมด 9 คน รวมกับนักดนตรี อีกประมาณ 4 คน เกมส์จับหมูแสดงบริเวณลานน้ำพุภายในสถาบันปรีดี พนมยงค์ ใช้ฉากหลังเป็นอาคารสถาบัน 3 ชั้น ซึ่งนักแสดงใช้พื้นที่ระเบียงชั้นบนในอาคารในการแสดงด้วย

ชื่อคณะละคร	B-Floor , Wow
ชื่อละคร	มิดะ (2543)
ประเภทบทละคร	เขียนบทขึ้นใหม่
กำกับการแสดง	ธีระวัฒน์ มุลวิไล
แหล่งทุน/รายได้	จำหน่ายบัตร (200 บาท)
แนวคิด/เนื้อหา	มิดะหรือคะ คือผู้หญิงม่ายขาวอาข่าที่ได้รับเลือกให้เป็นผู้สอนเด็กหนุ่มในเผ่าอาข่า ที่ได้รับเลือกให้เป็นผู้สอนเด็กหนุ่มในเผ่าให้เรียนรู้ถึงวิธีการร่วมประเวณี มิดะเริ่มเรื่องจากยอดดอยด้วยมุมมองจากคนเมือง ที่มักมองว่าผู้หญิงชาวเขามักทำงานตลอดเวลา และในขณะเดียวกัน ผู้หญิงในเมืองถูกนำเสนอเพื่อสะท้อนภาพของผู้หญิงโดยรวมว่าไม่ต่างกับผู้หญิงชาวเขา ในละครเปรียบพวกเธอเหมือนตัวอ่อนของไหมที่รอเวลาลงหม้อต้มเพื่อดึงเส้นไหมออกมา แล้วตัวอ่อนจะต้องตาย แต่กลับได้เส้นไหมที่งดงาม เนื้อหาของการแสดงสื่อถึงแง่คิดหลายแง่มุมที่เปรียบเทียบถึงมิดะ หญิงสาวชาวดอยที่เป็นผสอนเรื่องเพศให้กับผู้ชายชาวดอยสูง ซึ่งสังคมเมืองก็เป็นเช่นนั้น นอกจากนี้ยังสื่อถึงอีกหลายเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นการส่งลูกเข้ามาเรียนในกรุงเทพ ความเหงาของคนเมือง (เรียบเรียงจากบทวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์กรุงเทพธุรกิจ และเดลินิวส์ : ข้อมูลจาก WOW)
รูปแบบการนำเสนอ	Physical Theatre ใช้ภาษาท่าทาง แสง และเสียงเพลงเป็นแกนสำคัญในการเล่าเรื่องราวและบอกความรู้สึกของตัวละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร	WOW
ชื่อละคร	สอง ศูนย์ สูญ ศูนย์
ประเภทบทละคร	เขียนบทขึ้นใหม่
เขียนบท	นักแสดงร่วมสร้างแนวคิด
กำกับการแสดง	นักแสดงร่วมกันคิดและกำกับ
นักแสดง	บัณฑิต แก้ววันนา สันติภาพ อินกองงาม อัครัช จันทร์แก้ว จารุนันท์ พันธชาติ มณฑา ทิพย์ สุขโสภา
สถานที่แสดง	โรงละครกรุงเทพ (โรงเล็ก)
จำนวนรอบ	5 รอบ
แนวคิด/เนื้อหา	เป็นละครเหนือจริง สลับกับความเป็นจริง ที่ไม่ได้เน้นการดำเนินเรื่องราวตามบทละครที่เขียน แต่กำหนดโครงไว้เท่านั้น โดยมีแนวคิดหลัก คือ “การค้นพบว่าการมีอยู่ของตัวตนมิได้มีเพื่อเพียงหายใจทิ้งไปเฉย ๆ ละครเริ่มต้นด้วยการที่ตัวละครพยายามที่จะเคลื่อนไหวร่างกายของตัวเองอย่างทุลักทุเล เริ่มจากคนหนึ่ง แล้วคนอื่น ๆ ก็พยายามทำบ้าง ใช้เวลาการแสดงช่วงนี้อยู่ประมาณหนึ่ง จากนั้นนักแสดง 4 คนวิ่งขึ้นไปบนชั้นลอย ดูเหมือนพวกเขากำลังพบกับของเล่นชิ้นใหม่ ส่วนนักแสดงที่เหลืออีก 1 คนข้างล่างทำหน้าฉงนว่าเพื่อนทั้ง 4 เล่นอะไรกันอยู่ จากนั้นข้างบนก็ทิ้งถุงพลาสติกเป่าลมน้อยใหญ่ลงมาเกลื่อนพื้นเวทีชั้นล่าง จากนั้นทุกคนก็ร่าเริงเล่นกับถุงพลาสติก ครู่หนึ่งก็มีการแย่งชิงกันทั้งที่ถุงมีอยู่มากมายเนื่องจากชอบในใบเดียวกัน หรือต้องการในใบที่มีคนอื่นเลือกแล้ว จนเกิดการถกเถียง และแบ่งอาณาเขต แบ่งพรรคพวกกัน นักแสดงทั้งหมดเปรียบเหมือนกับตัวแทนของมนุษย์ และถุงพลาสติกแทนอะไรก็ตามที่เป็นที่ต้องการ แม่กระทั่งอากาศหายใจ
รูปแบบการนำเสนอ	Physical Theatre ใช้การเคลื่อนไหวของร่างกายในการนำเสนอ โดยใช้บทพูดเป็นรอง

ชื่อคณะละคร	B-Floor
ชื่อละคร	เมดูซ่า...ชีวิตที่ไม่มีงู (Medusa…Life without Snake)
ประเภทบทละคร	เขียนบทขึ้นใหม่
กำกับการแสดง	ธีระวัฒน์ มุลวิไล
นักแสดง	ธีระวัฒน์ มุลวิไล จารุนันท์ พันธชาติ
สถานที่แสดง	ประเทศสกอตแลนด์ ประเทศอิยิปต์ และหอประชุมเล็กศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
แนวคิด/เนื้อหา	นำลักษณะเด่นของตัวละครในเทพนยายกรีกที่มีงูมาเป็นสื่อ นำเสนอความไม่เที่ยงแท้และความเชื่อในเรื่องเกิดใหม่เพื่อชดใช้กรรม โดยเปิดเรื่องด้วยการกล่าวถึงวันคืนเก่า ๆ ที่มนุษย์จะเกิดมาบนโลก มีการเกิด ดับ และเวียนว่ายที่อยู่ในห้วงวัฏสงสารหญิงชราที่ภาคภูมิใจอยู่กับงูที่อยู่บนศีรษะ เนื่องจากเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงพลังอำนาจในตัวเธอ แต่แล้ววันหนึ่งงูเหล่านั้นหายไป ความยิ่งใหญ่ที่เคยมีเหลือแค่ความเจ็บปวด เธอจึงจบชีวิตลงด้วยคมดาบ
รูปแบบการ **นำเสนอ**	Physical Theatre เน้นการใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย โดยผสมผสานการแต้นรำของญี่ปุ่น กับการต่อสู้ของภาคเหนือคือการตบมะผาบ ฟ้อนเจิง และฟ้อนดาบ ประกอบการให้สีหน้าในการแสดงอารมณ์ความรู้สึก สื่อสารกับผู้ดูแทนคำพูด “ตลอดเวลา 45 นาทีของการแสดง ผู้ชมจะไม่ได้เห็นความตระการตาของฉากหรือเสื้อผ้า แต่จะได้สัมผัสกับศิลปะการเคลื่อนไหวของร่างกายที่ตัวละครใช้แทนเสียงสนทนา รวมถึงแสงไฟ และเสียงดนตรี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อคณะละคร	B-Floor
ชื่อละคร	เมื่อฮิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป
ประเภทบทละคร	จากแรงบันดาลใจจากภาพยนตร์เรื่อง Modern Time
กำกับการแสดง	ธีระวัฒน์ มุลวิไล
นักแสดง 12 คน	ยาดน่ คาซูกิ, ธีระวัฒน์ มุลวิไล, ปิลันธน์ จารยพันธ์, สินีนาฏ เกษประไพ, เดชอุดม ชูคำ, ปิติพงษ์ งามญาณ, จารุนันท์ พันธชาติ, บัณฑิต แก้ววันนา, วิชาญ โพนสัย, เชิดศักดิ์ ประทุม ศรีสาคร, สุมณฑา สวนผลรัตน์, ทศพร มงคล
สถานที่แสดง	สภาบันปรีดี พนมยงค์, โรงละครกาดสวนแก้ว เชียงใหม่
แหล่งทุน/รายได้	มูลนิธิญี่ปุ่น รายได้จากการขายบัตร
แนวคิด/เนื้อหา	ชายยากไร้คนหนึ่งถูกไล่ออกจากงานในโรงงาน เขาแทบหมดหนทาง แต่เมื่อได้รับกำลังใจจากภรรยา จึงเริ่มทำงานใหม่ แต่ก็ต้องพบกับคามผิดหวัง ในระหว่างนั้น เขาได้เข้าไปพบกับเหตุการณ์รุนแรงกลางเมือง หลังจากหลุดรอดออกมาได้ เขาจึงตัดสินใจไปขายไตที่โรงพยาบาลแห่งหนึ่ง แต่เขาก็พบวาผู้คนที่นี่ถูกควบคุมร่างกายและจิตใจเพื่อที่จะขายให้กับผู้ประกอบการเพื่อใช้งานต่อไป โดยมีลูกหมูเป็นเครื่องมือควบคุมคนเหล่านั้น เมื่อหนีจากโรงพยาบาลได้เขารู้ว่าคนทั้งเมืองกลายเป็นมนุษย์ที่ถูกควบคุมไว้แล้ว จึงเข้าไปช่วยภรรยาที่เข้าไปทำงานในโรงงานทอผ้า ระหว่างการหลบหนี เขาพลัดกับภรรยาแต่ก็ได้ลูกหมูไว้ในครอบครอง จากชายยากไร้ เขากลายเป็นผู้ควบคุมคนทั้งเมือง
รูปแบบการนำเสนอ	ได้แรงบันดาลใจมาจากลีลา รูปแบบการแสดงหนังของชาลี แชปปลิ้น โดยเฉพาะเรื่อง Modern time ที่บอกเล่าเรื่องราวของชายคนหนึ่งที่พยายามจะเข้าไปอยู่ในระบบการทำงานในช่วงการปฏิวัติอุตสาหกรรมแต่ไม่ประสบความสำเร็จ จากแรงบันดาลใจจากรูปแบบการนำเสนอในหนังเรื่องดังกล่าว ทำให้ภาพการนำเสนอบนเวทีในเรื่องนี้เป็นเหมือนหนังขาวดำ กล่าวคือให้นักแสดงแต่งกายด้วยสีขาว-ดำ คือตัวเอก 2 คนใช้เสื้อผ้าสีขาว และตัวประกอบอื่น ๆ ใส่สีดำ การเล่าเรื่องใช้อากัปกิริยาการเคลื่อนไหว การเต้นรำ ผสานกับแสงสีที่จัดวางไว้อย่างมีความหมายในการสื่ออารมณ์ให้ล้นหลามออกมา พร้อมกับดนตรีในแบบอาร์ตไม่ใช่แค่ดนตรีประกอบเฉย ๆ แต่ดำเนินเรื่องโดยใช้เสียงต่าง ๆ ในการตอบสนองการสื่อนัยให้สอดคล้องกลมกลืนไปกับเนื้อเรื่อง

ชื่อคณะละคร	พระจันทร์เสี้ยว B-Floor wow
ชื่อละคร	วีนัส ปาร์ตี้
ประเภทบทละคร	เขียนบทขึ้นใหม่
กำกับการแสดง	สินีนาฏ เกษประไพ
นักแสดง	สุมณฑา สวนผลรัตน์, ธีระวัฒน์ มุลวิไล, ปรียา วงศ์ระเบียบ, จารุนันท์ พันธชาติ, ธนากร ทาระธรรม, วรัญญู อินทรกำแหง
สถานที่แสดง	ห้องประชุมใหญ่ สถาบันปรีดี และประเทศฟิลิปปินส์
จำนวนรอบ	5
แหล่งทุน/รายได้	จำหน่ายบัตร (200 บาท)
แนวคิด/เนื้อหา	เป็นเรื่องราวสะท้อนภาพบทบาทของผู้หญิงที่เป็นอยู่ในสังคม ที่ต้องดิ้นรน ต่อสู้ และอดทนต่อการกดขี่ของเพศชาย และสังคมรอบด้าน นำเสนอผ่านผู้หญิง ที่เป็นตัวแทนของเรื่องราวที่เห็นได้จริงในสังคมปัจจุบัน คนแรกเป็นหญิงร่างท้วมที่พยายามทุกวิถีทางเพื่อลดความอ้วน ไม่ว่าจะอดอาหาร ออกกำลังกาย และท้ายที่สุดต้องสิ้นด้วยการหันไปพึ่งการทำศัลยกรรม เพียงเพื่อเป็นที่ยอมรับตามกระแสแฟชั่น และความชอบของเพศชาย คนที่สองสาว Office ผู้มีความมุ่งมั่น ถูกเอาเปรียบสารพันจากเพื่อนร่วมงานเพศตรงข้าม ด้วยความขยันงานของเธอได้รับการชื่นชม แต่ที่สุดแล้ว ตำแหน่งและโอกาสก็ยังตกไปอยู่กับผู้ชายอยู่ดี และนอกจากภัยร้ายที่มีอยู่อย่างดาษดื่นในโลกภายนอกแล้ว ภายในบ้านที่น่าจะปลอดภัย ผู้หญิงก็ยังคงตกเป็นเหยื่อที่ต้องเสียเปรียบอยู่จากหน้าที่ภรรยาต้องจำยอมทำทุกอย่างให้สามีพอใจ
รูปแบบการนำเสนอ	Physical Theatre ใช้ภาษาท่าทาง แสง และเสียงเพลงเป็นแกนสำคัญในการเล่าเรื่องราว และบอกความรู้สึกของตัวละคร ตัวละครมีการสนทนา แต่ไม่ได้ใช้ภาษาที่สื่อสารอย่างปกติ แต่คนดูสามารถรับรู้ และเข้าใจได้จากน้ำเสียง และบริบทของเรื่องราว การแต่งกาย ใช้ทั้งแนวสมจริง ให้สามารถรับรู้ได้ถึงบทบาทที่ตัวละครกำลังเป็น เช่น เป็นผู้หญิงทำงาน แม่บ้าน หรือสาวสังคม ประกอบกับบางช่วงใช้สีของเสื้อผ้าแทนความหมายบางอย่าง เช่นในตอนสุดท้าย ตัวละครทั้งหมดใส่ชุดขาว และพยายามก้าวผ่านกรอบที่ถูกตีจากสังคมออกมาสู่อิสระ

ภาคผนวก ค

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โครงการจัดงาน"สีสันละครกรุงเทพฯ 2002[*]

(Bangkok Theatre Season 2002)

ปรากฏการณ์ทางศิลปะครั้งสำคัญของคนกรุงเทพฯกำลังจะเกิดขึ้น เมื่อคณะละครเวทีร่วมสมัย คณะละครรุ่นใหม่ๆ และภาควิชาการละครในสถาบันการศึกษาต่างๆ กว่า 20 คณะ ร่วมมือกันแสดงผลงานละครเวทีหลากหลายให้ชมกันอิ่มตาตลอดเดือนพฤศจิกายน นี่คือสัญญาณแห่งการเติบโตทางศิลปวัฒนธรรมครั้งสำคัญของคนกรุงเทพฯ ที่ควรจับตามอง

หลักการและเหตุผล

ละครเวทีไทยได้วิวัฒนาการอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่รัชการที่ 5 เฟื่องฟูในรัชกาลที่ 6 ชะงักงันเมื่อสงครามโลก ประกอบกับความแรงของภาพยนตร์และโทรทัศน์เข้ามาแทนที่ ละครเวทีไทยจึงขาดช่วงความสนใจไประยะหนึ่ง จนกระทั่ง อ.สดใส พันธุโกมล แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และ อ.มัทนี รัตนิน แห่งมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ริเริ่มการสอนละครเวทีสมัยใหม่และฟื้นละครเวทีให้กลับมาอยู่ในความนิยมของกลุ่มผู้มีการศึกษา คณะละครทางสังคมเช่น พระจันทร์เสี้ยว มายา มะขามป้อม ฯลฯ ภาควิชาการละครในสถาบันศึกษาต่างๆ และคณะละครใหม่ๆ ได้ผลิตผลงานให้ปรากฏแก่สังคมมาอย่างต่อเนื่อง ขยายปริมาณ คุณภาพของงานละครเวทีและกลุ่มคนดูให้กว้างขวางขึ้นจนปัจจุบัน คณะละครเวทีไทยหลาย คณะได้รับเชิญไปร่วมในเทศกาลละครในประเทศต่างๆทั้ง Asia Europe America หรือแม้แต่เทศกาลละครที่ใหญ่ที่สุดในโลกที่เมือง Edinburgh ประเทศ Scotland มาแล้วทั้งสิ้น ศิลปินละครเวทีไทยหลายๆท่าน ได้รับเชิญเข้าร่วมโครงการร่วมผลิตละครเวทีกับชาติอื่นๆทั่วโลก มาโดยตลอด

ถึงแม้นละครเวทีไทยจะได้รับความนิยมจากกลุ่มคนดูจำนวนน้อย เมื่อเทียบกับประชากรทั้งประเทศ และเทียบกับผู้ชมการแสดงแบบอื่นๆ แต่ศิลปะละครเวทีไทยก็มีพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง เป็นศิลปะที่เชื่อมร้อยศิลปะดั้งเดิมที่เป็นแบบแผนของราชสำนักและแบบพื้นบ้านเข้ากับวิถีชีวิตและสังคมในโลกโลกาภิวัฒน์ที่นับวันจะทวีการเปลี่ยนแปลงมากขึ้นเรื่อยๆ และต้องยอมรับว่าศิลปะละครเวทีนับเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่มีความอิสระและคล่องตัวในการทดลอง ค้นหา พัฒนา ให้สอดรับกับสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปอยู่ตลอดเวลาได้อย่างมี
ประสิทธิภาพ

---

[*] จากเอกสารประชาสัมพันธ์งานสีสันละครกรุงเทพ

การที่สังคมหนึ่งให้ความสำคัญต่อศิลปะแบบดั้งเดิมที่หยุดนิ่ง มากกว่าศิลปะที่เคลื่อนไหวและเติบโตอยู่ตลอดเวลา นับเป็นอันตรายในระยะยาวอย่างยิ่ง นั่นหมายถึงสังคมนั้นจะเหลือแต่ศิลปะแบบตายตัวที่ไม่สอดคล้องกับยุคสมัยที่ผันแปรไปตลอดเวลา

ศิลปินในแขนงต่างๆไม่ว่าจะเป็นแบบประเพณีนิยมของราชสำนักอย่าง โขน ละครใน ระบำ หรือศิลปะพื้นบ้าน อย่าง หมอลำ หนังตะลุง ลิเกฯลฯ นั้น มีหน่วยงานราชการดูแล สนับสนุนทั้งด้าน สวัสดิการ การจัดแสดงงาน การจัดทำทำเนียบประวัติและผลงาน มีแหล่งรวบรวมข้อมูลเพื่อการศึกษาค้นคว้า ในขณะที่ศิลปะละครเวทีไทยไม่มีหน่วยงานใดใดสนับสนุนในลักษณะดังกล่าวเลย

คนละครเวทีจึงจำเป็นต้องพัฒนาเครือข่าย เสริมสร้างชุมชนคนละครเวทีให้แข็งแรงขึ้น ทั้งนี้ต้องสงวนจุดต่างไม่ว่าจะเป็นลักษณะงานละคร เพื่อศิลปะ เพื่อพัฒนาสังคม เพื่อการศึกษา เพื่อการบำบัด ฯลฯ รูปแบบกลวิธีการนำเสนอ (Style) กลุ่มเป้าหมาย วิธีการบริหารจัดการ และเสริมความเข็งแกร่งของจุดร่วมคือความงามในศิลปะการละครเวที เพื่อพัฒนาการของละครเวทีไทยและเพื่อให้สังคมทั่วไปรับรู้ เข้าใน สนใจ และยอมรับศิลปะละครเวทีให้เป็นทางเลือกหนึ่งของความบันเทิงและการจรรโลงสุนทรียรสทางศิลปะ อันเป็นสากลของมนุษย์

<u>วัตถุประสงค์</u>

1.เพื่อสร้างกระแสให้ผู้ชมทั่วไปหันมา สนใจ และร่วมสนับสนุนกิจกรรมละครเวทีมากขึ้น
2.เพื่อพัฒนาเครือข่ายคนละครเวทีไทยให้เข้มแข็งขึ้น สู่ความยั่งยืนในอนาคต
3.เพื่อเสริมกิจกรรมทางวัฒนธรรมของชุมชนถนนพระอาทิตย์ให้เป็นรูปธรรมชัดเจนยิ่งขึ้น

<u>ระยะเวลาโครงการ</u> ตลอดเดือนพฤศจิกายน

<u>สถานที่จัดงาน</u>

1.เวทีกลางที่สวนสาธารณะสันติชัยปราการ และสองฟากถนนพระอาทิตย์
2.ร้านค้า ตึกเก่า บ้าน ซึ่งใช้แสดงของคณะละครต่างๆ ในย่านถนนพระอาทิตย์
3.โรงละคร, หอศิลป์, สถาบันการศึกษา ทั่วกรุงเทพฯ ซึ่งเป็นที่แสดงของคณะละครต่างๆ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กิจกรรม

1. CENTRE STAGE **การแสดงบนเวที ป้อมพระสุเมรุ**

(ทุกวันอาทิตย์เวลา 17.00 น ถึง 18.00 น และ 19.00 น ถึง 20.00 น)

คณะจัดงานจะจัดกิจกรรมต่างๆขึ้นที่ ป้อมพระสุเมรุ สวนสันติชัยปราการ อันเป็นเวทีกลางของการจัดงาน ในตอนบ่ายทุกวันอาทิตย์ ตลอดเดือนพฤศจิกายน 2545 เพื่อเป็นจุดศูนย์กลาง ที่จะเกิดกระแสความสนใจของผู้ชม แหล่งปะทะสังสรรค์ของคนทำละครกับผู้ชมและคนละครด้วยกันเอง กิจกรรมที่เวทีกลางอาจประกอบด้วย

-การแสดงสั้นของแต่ละกลุ่ม เพื่อประชาสัมพันธ์ละครของตน

-การแสดงละครเต็มเรื่องของบางคณะละคร

-การแสดงจากชุมชน

-การแสดงที่ว่าจ้างมาเพื่อสร้างสีสัน เช่น วงดนตรี ลิเก ละครชาตรี หุ่นกระบอก ฯลฯ

2.COMMUNITY EVENTS (ตึกโรงพิมพ์เดิมและกระจายอยู่ในอาคารต่างๆของชุมชนฯ)

2.1 **โปรแกรมเชิงวิชาการ** ทุกวันอาทิตย์ 16.00-20.00น. ตลอดเดือนพฤศจิกายน มีทั้ง

-การเสวนาเกี่ยวกับละครเวทีไทย โดยนักวิชาการและครูละครเวทีไทย

-การอบรมเชิงปฏิบัติการ(Work shop) เกี่ยวกับศิลปะละครเวที เช่น ละครใบ้ เบื้องต้น (Pantomime) กายกรรมเบื้องต้น (Acrobatic) การละเล่นเกี่ยวกับละคร (Theatre Games) การแต่งหน้าเพื่อการแสดง (Stage Make-up) การทำหุ่นอย่างง่าย / การเชิดหุ่น (Puppetry) การทำหน้ากากอย่างง่ายและการแสดงละครหน้ากาก(Mask Play)

-นิทรรศการ เกี่ยวกับละครเวทีไทย / ประวัติและผลงานของคณะละครเวทีต่างๆ

2.2 **โปรแกรมการแสดงของแต่ละคณะ** อาจมีทุกศุกร์ เสาร์ อาทิตย์ ตลอดเดือนพฤศจิกายน แต่ละกลุ่มจัดการเลือกสถานที่แสดง เรื่องที่แสดง กำหนดเวลาการแสดง ราคาบัตร การจัดหา อุปกรณ์แสง-เสียง และงบประมาณ ในการผลิตด้วยตนเอง

2.3 STREET PERFORMANCE (บริเวณสวนสันติชัยปราการ และตลอดแนวถนนพระอาทิตย์ทุกวันอาทิตย์ 16.00-20.00น.เริ่มตั้งแต่เดือนตุลาคมจนสิ้นพฤศจิกายน) แต่ละคณะละครจะหมุนเวียนกันจัดการแสดงข้างถนน (Street Performance) เพื่อเป็นการ

ประชาสัมพันธ์ละครเรื่องต่างๆ ที่แสดงอยู่ในงานฯ การแสดงอาจเป็น ดนตรี การฟ้อนรำ ละครเร่ ละครใบ้ กายกรรม มายากล ตัวอย่างละครที่แสดงในงาน ฯลฯ โดยผู้ชมไม่ต้องซื้อบัตร แต่อาจให้รางวัลผู้แสดงได้ตามอัธยาศัย ซึ่งการแสดงดังกล่าวอาจมีทั้ง

-แบบอยู่ใน Programกำหนดสถานที่และเวลาแสดงชัดเจน
-แบบไม่อยู่ใน Program ตระเวนเล่นไปรอบๆงานเมื่ออยากแสดง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวศิรินทร์พร ศรีใส เกิดเมื่อวันที่ 4 ตุลาคม 2519 ที่กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมปลายจากโรงเรียนราชินี และระดับปริญญาตรีจากภาควิชาการสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ในปีการศึกษา 2540 เข้าศึกษาต่อระดับปริญญาโทในภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา 2544

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย