ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

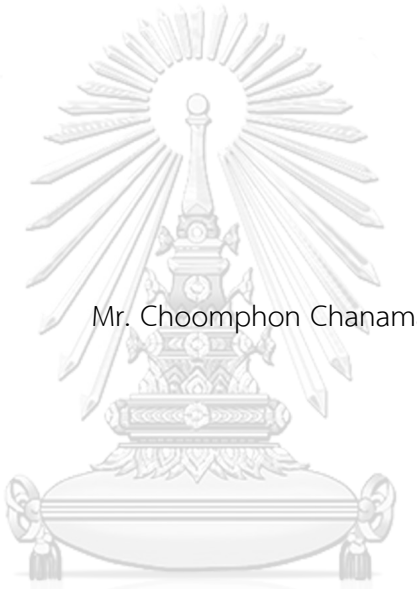
นายชุมพล ชะนะมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE GOLDEN AGE OF THAI CONTEMPORARY DANCE

Mr. Choomphon Chanama



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Philosophy in Thai Theater and Dance
Department of Dance
FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2019

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย
โดย	นายชุมพล ชะนะมา
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชุมพล ชะนะมา : ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย.
(THE GOLDEN AGE OF THAI CONTEMPORARY DANCE) อ.ที่ปรึกษาหลัก : อ. ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาเรื่องยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย มีวัตถุประสงค์คือ เพื่อศึกษาวิเคราะห์ ค้นหายุคทอง แนวความคิด และรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทยในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560 และเพื่อศึกษาผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นการศึกษาและใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย คือ การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การสัมมนา สื่อสารสนเทศอื่น ๆ และการสำรวจข้อมูลภาคสนาม โดยนำข้อมูลที่ได้มาศึกษาวิเคราะห์สังเคราะห์ให้ได้มาซึ่งผลของการวิจัย และสรุปผลตามลำดับ

ผลการวิจัยพบว่า ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย อยู่ในช่วงปี พ.ศ.2536 – 2550 แนวความคิดของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเกิดขึ้นในประเทศไทย คือ 1) แนวคิดการสร้างสรรค์งานจากบทวรรณกรรมเดิมในรูปแบบใหม่ 2) แนวคิดในการนำวัฒนธรรมที่หลากหลายมาประยุกต์ใช้กับวัฒนธรรมดั้งเดิม 3) แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ 4) แนวคิดการเต้นเฉพาะที่ 5) แนวคิดการแสดงที่สะท้อนปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นภายในโลก 6) แนวคิดการแสดงดั้งเดิมของอาเซียนผ่านมุมมองของศิลปะร่วมสมัย 7) แนวคิดลีลาแบบธรรมชาติ 8) แนวคิดการด้นสด 9) แนวคิดการมีส่วนร่วม และใส่ใจของชุมชน 10) แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไม่ระบุเพศ 11) แนวคิดการแสดงที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้ 12) แนวคิดการสร้างสรรค์งานด้วยคุณธรรมและจริยธรรม โดยมีรูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่นำเสนอแนวคิดออกมาเห็นเชิงประจักษ์ มีความแตกต่างจากรูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยที่มีจารีต และกรอบของรูปแบบการแสดงอย่างชัดเจนผลกระทบที่เกิดจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ได้ปรากฏขึ้น 7 ประเด็นคือ 1) การเมือง การปกครอง และนโยบายด้านการบริหารงานวัฒนธรรมของภาครัฐ 2) การศึกษาทางนาฏยศิลป์ 3) การสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ 4) การประกอบธุรกิจทางนาฏยศิลป์ 5) ศิลปะการแสดงละครเวทีในประเทศไทย 6) ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย 7) ดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ผลการวิจัยนี้ทำให้ผู้วิจัยได้พบองค์ความรู้ตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย	ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา	2562	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

5786841735 : MAJOR THAI THEATER AND DANCE
KEYWORD: Thai contemporary dance, The golden age

Choomphon Chanama : THE GOLDEN AGE OF THAI CONTEMPORARY DANCE. Advisor: Vijjuta Vudhaditya, Ph.D.

This research study discovers the golden age of Thai contemporary dance in Thailand. The objectives of this study are to investigate, analyze and search for the golden age, concept, and the work creation style of Thai contemporary dance, which occurred during B.E. 2530 – B.E. 2560; and to investigate the effect of social and cultural contexts for Thai contemporary dance. Qualitative research methodology is employed in this study. The tools for data analysis are document study, interview of professions, seminars and other information media, and field data survey. The data are analyzed and synthesized in order to achieve the result and conclusion.

The result of the study reveals that the golden age of Thai contemporary dance in Thailand occurred during B.E. 2536 – B.E. 2550. The concepts of Thai contemporary dance consist of 1) the adaptation of original literature into a new style; 2) the adaptation of diversified cultures with original culture; 3) symbolic concept; 4) site-specific dance concept; 5) a performance to reflect the world issues; 6) the traditional performance of Asian through the contemporary art aspect; 7) the concept of natural dance performance; 8) the concept of impromptu; 9) the concept of local participation and attention; 10) the concept of non-gender grace; 11) the performance of various kinds of knowledge integration; and 12) work of moral and ethics. The style of Thai contemporary dance empirically manifests the concepts, unlike the style of traditional Thai dance. Their performance frameworks clearly differ from each other. The effect of social and cultural contexts on Thai contemporary dance appears to be 7 issues: 1) politics, government, and cultural administration policy by government sectors; 2) Thai dance education; 3) Thai dance creation and competition; 4) business of Thai dance; 5) stage play in Thailand; 6) Western and contemporary arts in Thailand; and contemporary music in Thailand. The results of this study accomplished every purpose of the researcher.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study:	Thai Theater and Dance	Student's Signature .....
Academic Year:	2019	Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย สำเร็จลุล่วงด้วยดี ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ดังต่อไปนี้

อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้มีส่วนสำคัญที่ให้คำปรึกษาและเอาใจใส่อีกทั้งเสียสละเวลาในการตรวจงานให้อย่างละเอียดถี่ถ้วน จนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ประธานกรรมการในการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ กรรมการ และอาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย ที่ได้สละเวลาอันมีค่าในการตรวจทาน พร้อมทั้งให้คำแนะนำในการเขียนวิทยานิพนธ์ในประเด็นต่าง ๆ อย่างครบถ้วน ทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ที่ได้สนับสนุนทุนการศึกษาและให้ลาราชการเพื่อการศึกษาต่อ ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่กองบริหารบุคคล เจ้าหน้าที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ที่ช่วยเหลือ อำนวยความสะดวกในการดำเนินการ และขอขอบพระคุณ คณาจารย์สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ที่เป็นกำลังใจและอำนวยความสะดวกในการจัดทำวิทยานิพนธ์ ทำให้งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ บูรพาจารย์ นาฏยศิลปินทุกท่าน ที่ได้รังสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากในอดีตจนกระทั่งปัจจุบัน จนให้ผู้วิจัยได้นำมาศึกษาเพื่อค้นหาองค์ความรู้ ก่อเป็นประโยชน์แก่ผู้วิจัยและผู้ที่สนใจ ได้ดำเนินรอยตามในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ให้งดงามอย่างมีคุณภาพและมีคุณค่า ขอกราบขอบพระคุณ คุณครูรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2554 คุณครูทวี รัชนีกร ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2548 ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี รวมไปถึงผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ทุกท่านที่ได้กรุณาให้ความรู้ ถ่ายทอดประสบการณ์ทางการสร้างสรรค์การแสดง และแนวทางในการดำเนินงานวิทยานิพนธ์จนได้ข้อมูลประกอบการดำเนินการวิจัยฉบับนี้

ขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา และครอบครัว ที่เป็นกำลังใจให้ผู้วิจัยแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นได้อย่างมีสติ และขอบพระคุณ ครู อาจารย์ทุกท่าน ที่ได้อบรมสั่งสอนให้วิชาความรู้ จนทำให้ผู้วิจัยสามารถสำเร็จการศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิตในครั้งนี้

สุดท้ายนี้ ขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ อาจารย์ ดร.พิมพ์วิภา บุรวัฒน์ คุณนิตยา อ่อนทอง และนิสิตหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ที่ช่วยเหลือและเป็นกำลังใจด้วยดีตลอดมา ขอขอบพระคุณทุกท่าน มา ณ ที่นี้

ชุมพล ชะนะมา

CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญ

หน้า

..... ค

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญภาพ ..... ฐ

สารบัญแผนภูมิ ..... ด

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์งานวิจัย 5

1.3 คำถามในงานวิจัย 5

1.4 ขอบเขตของการวิจัย 5

1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย 6

1.6 วิธีดำเนินงานวิจัย 7

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 9

1.8 สรุปบท 9

บทที่ 2 ข้อมูลพื้นฐาน 10

2.1 นิยามศัพท์เฉพาะ 12

2.1.1 ยุคทอง (Golden Age) 13

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.2 นาฏยศิลป์ (Dance) 14
2.1.3 นาฏยศิลป์ไทย (Thai Dance) 17
2.1.4 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) 19
2.2 นาฏยศิลป์ไทย 27
2.2.1 ความหมาย 27
2.2.2 ประวัติ 27
2.2.3 รูปแบบ 28
2.3 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย 45
2.3.1 ความหมาย 45
2.3.2 ประวัติ 45
2.3.3 รูปแบบ 53
2.3.4 ศิลปินนาฏยศิลป์ร่วมสมัย 55
2.4 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance) 71
2.4.1 ความหมาย 71
2.4.2 ประวัติ 71
2.4.3 รูปแบบ 80
2.4.4 บุคคลที่มีบทบาทต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย 92
2.4.5 กลุ่มนาฏยศิลปินไทยร่วมสมัยในประเทศไทย 119
2.5 บริบทที่ส่งผลกระทบต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย 129
2.5.1 บริบททางการเมือง 131
2.5.2 บริบททางการศึกษา 150
2.5.3 บริบททางเศรษฐกิจ 183
2.5.4 บริบททางวัฒนธรรม 205
2.6 ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 226

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.6.1 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 226
2.6.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 234
2.7 สรุปบท 238
บทที่ 3 วิธีดำเนินงานวิจัย 240
3.1 รูปแบบงานวิจัย 241
3.2 การออกแบบงานวิจัย 242
3.2.1 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย 242
3.2.2 คำถามงานวิจัย 242
3.3 เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย 244
3.3.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร 244
3.3.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ 245
3.3.3 การสัมมนา 246
3.3.4 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ 246
3.3.5 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม 247
3.4 ขั้นตอนการปฏิบัติงานวิจัย 251
3.4.1 ศึกษาข้อมูลขั้นต้นที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย 252
3.4.2 วิเคราะห์ข้อมูล 253
3.4.3 พัฒนางานวิจัย 253
3.4.4 รวมรวมข้อมูล 253
3.4.5 ประเมินผลงานวิจัย 253
3.4.6 สรุปผลและเผยแพร่ 253
3.5 กำหนดการดำเนินงานวิจัย 254
3.6 ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 256
3.6.1 เกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้อง 256

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.6.2 รายชื่อผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย 257
3.7 สรุปบท 263
บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล 265
4.1 ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย 266
4.1.1 ช่วงระยะเวลาในการสืบค้นข้อมูล 266
4.1.2 ปัจจัยในการกำหนดยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย 270
4.1.3 ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย 280
4.2 งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 – 2560 295
4.2.1 แนวคิดของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในปี พ.ศ. 2530 – 2560 295
4.2.2 รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 -2560 325
4.3 ผลกระทบจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย 364
4.3.1 การเมือง การปกครอง นโยบายด้านการบริหารงานวัฒนธรรมของภาครัฐ 364
4.3.2 การศึกษาทางนาฏยศิลป์ 369
4.3.3 ผลกระทบจากการแสดงผลงานสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ 372
4.3.4 การประกอบธุรกิจทางนาฏยศิลป์ 377
4.3.5 ศิลปะการแสดงละครเวทีในประเทศไทย 380
4.3.6 ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย 382
4.3.7 ดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย 387
4.4 อภิปรายผล 389
4.5 บทสรุป 394
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 395
5.1 สรุปผลการวิจัย 395
5.1.1 ยุคทองงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย 396
5.1.2 แนวความคิดและรูปแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย 397

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.3 ผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย 403
5.2 ข้อเสนอแนะ 407
บรรณานุกรม 408
ประวัติผู้เขียน 422

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 2.1 เหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับการเต้นนาฏยศิลป์สมัยใหม่/ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และการเต้นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 50

ตารางที่ 2.2 ตารางหลักสูตรการศึกษาที่มีสาขาวิชาเอกนาฏยศิลป์หรือสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องในมหาวิทยาลัยราชภัฏ ที่ยังเปิดระดับปริญญาตรีในปี พ.ศ. 2560 155

ตารางที่ 2.3 หลักสูตรการศึกษาที่มีสาขาวิชาเอกนาฏยศิลป์ในสถาบันการศึกษาของรัฐและเอกชนที่เปิดหลักสูตรระดับปริญญาตรี ถึงปี พ.ศ. 2560 158

ตารางที่ 2.4 หลักสูตรการศึกษาระดับสูงกว่าปริญญาตรีที่มีสาขาวิชาเอกนาฏยศิลป์หรือสาขาที่เกี่ยวข้องในสถาบันการศึกษาที่ยังเปิดรับผู้เรียนถึงปี พ.ศ. 2560 161

ตารางที่ 2.5 ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ในระดับปริญญาโท และปริญญาเอก ของคณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ. 2554 – 2560) 164

ตารางที่ 2.6 การจัดงานงานศิลปวัฒนธรรมอุดมศึกษา 168

ตารางที่ 3.1 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2558 254

ตารางที่ 3.2 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2559 254

ตารางที่ 3.3 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2560 255

ตารางที่ 3.4 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2561 255

ตารางที่ 3.5 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2562 255

ตารางที่ 3.6 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2563 256

ตารางที่ 3.7 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ 260

ตารางที่ 3.8 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยทางด้านศิลปกรรม 263

ตารางที่ 4.1 เหตุการณ์สำคัญทางนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยเพื่อกำหนดช่วงเวลาในการค้นหายุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย 269

ตารางที่ 4.2 นโยบายทางการเมือง การปกครอง ของภาครัฐที่มีผลกระทบต่องานนาฏยศิลป์ไทย ร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 -2560 365

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 5.1 ปัจจัยที่ทำให้เกิดยุคทองงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ในช่วงปี พ.ศ. 2535 – 2550 396

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 แองเจล่า อิสดอร่า ดันแคน (Angela Isadora Duncan)..... 56

ภาพที่ 2.2 รุท เซน เดนนิส (Ruth St. Denis)..... 63

ภาพที่ 2.3 มาธา เกรแฮม (Matha Graham) 65

ภาพที่ 2.4 เมอร์ส คันนิงแฮม (Merce Cunningham)..... 67

ภาพที่ 2.5 การแสดงบัลเลต์เรื่อง มโนห์รา ปี พ.ศ. 2505 73

ภาพที่ 2.6 การแสดงจีนไทย - ไมตรี..... 85

ภาพที่ 2.7 การแต่งกายของนางละเวงในชุดนั่งเมือง และระบำแบบฝรั่งในการแสดงละครเรื่อง พระอภัยมณี ตอน หึงนางละเวง (พ.ศ. 2521) รับบทละเวง โดย รสสุคนธ์ ไตรโภค..... 86

ภาพที่ 2.8 นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์: การนำเสนอความเป็นเอกลักษณ์ไทย ในการเลียนแบบท่าหนุมาน ในการแสดงประกอบวงลูกทุ่ง โรงเรียนมัธยมประชานิเวศน์ กรุงเทพฯ..... 87

ภาพที่ 2.9 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ในพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์ ชุดกวนเกษียณสมุทร ออกแบบและกำกับการแสดงโดย ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี..... 89

ภาพที่ 2.10 การแสดงไตรภูมิกถา โดย คณะโกมลกุณฑ์..... 89

ภาพที่ 2.11 นาฏศิลป์นิพนธ์ ชุด นาฏกาลบ้านโนนวัด..... 89

ภาพที่ 2.12 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด วลัยราตรี (2533) ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี 91

ภาพที่ 2.13 การแสดงนาฏกรรมร่วมสมัย ชุด นารายณ์อวตาร (2545) ออกแบบการแสดง และแสดงนำโดย นราพงษ์ จรัสศรี..... 92

ภาพที่ 2.14 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง พระลอ โดย คณะโกมลกุณฑ์ 92

ภาพที่ 2.15 ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี 93

ภาพที่ 2.16 ภัทราวดี มีชูธน..... 102

ภาพที่ 2.17 การแสดง ร่าย3..... 106

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 2.18 มานพ มีจำรัส 108
ภาพที่ 2.19 พิเชษฐ์ กลั่นชื่น 113
ภาพที่ 2.20 ประดิษฐ์ ประสาททอง 115
ภาพที่ 2.21 พีรมณฑ์ ชมธวัช 117
ภาพที่ 2.22 การแสดงชุด Ancient Palce to Sleep 120
ภาพที่ 2.23 โฆษณาฟิล์มสีฟูจิ ชุด สีสันโลกตะวันออก ร่วมแสดงโดยนักแสดงคณะ TAM 121
ภาพที่ 2.24 ภาพจากการแสดงเรื่อง”เงาะป่า” 125
ภาพที่ 2.25 การแข่งขันชิงชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ ปีที่ 5 ของ โรงเรียนทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช 175
ภาพที่ 2.26 การแข่งขันชิงชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ ชิงแชมป์ฤดูร้อน ของ โรงเรียนทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช 175
ภาพที่ 2.27 สงครามเท้าไฟ ม.เทคโนโลยีมหานคร 176
ภาพที่ 2.28 สงครามเท้าไฟ รอบที่1 177
ภาพที่ 2.29 การแสดงของกลุ่มทีศิลป์ 181
ภาพที่ 2.30 การแสดงของกลุ่มคิดบวกสิปป์ 181
ภาพที่ 2.31 การแสดงของกลุ่มเพชรจรัสแสง 182
ภาพที่ 2.32 การแสดงของคณะเพชรจรัสแสง ในรอบชิงชนะเลิศ รายการคนไทยขั้นเทพ 183
ภาพที่ 2.33 การแสดงที่ภูเก็ตแฟนตาซีโชว์ จังหวัดภูเก็ต 189
ภาพที่ 2.34 การแสดงภาคเหนือ ณ โรงละครสยามนิรมิต กรุงเทพฯ 190
ภาพที่ 2.35 การแสดงที่โรงละคร KAAN ในฉากทศกัณฐ์อหังการ (THE CATACLYSM) 191
ภาพที่ 2.36 การแสดงละครเวที เรื่อง แม่นาคพระโขนง เดอะมิวสิคัล 2561 ในฉากผี 191
ภาพที่ 2.37 การเรียนนาฏศิลป์ทางทีวี ในรายการทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม. 193
ภาพที่ 2.38 การแสดงเดี่ยวในภาพยนตร์เรื่อง บิวตี้ฟูล บ๊อกเซอร์ (Beautiful Boxer) 197
ภาพที่ 2.39 การแสดงเดี่ยวในภาพยนตร์เรื่อง มี...มายเซลฟ์ (Me...Myself) ขอให้รักจงเจริญ 197

ภาพที่ 2.40 ภาพยนตร์โฆษณาฟิล์มสีฟูจิ 198
ภาพที่ 2.41 หน้าปกอัลบั้ม ลูกทุ่งไทยแลนด์ 1 ของก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี 202
ภาพที่ 2.42 เครื่องแต่งกายหางเครื่องในเพลงรักคุณยิ่งกว่าใคร ของ ก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี 202
ภาพที่ 2.43 เหล่านางระบำเงา จากละครเวทีเรื่อง มนต์นาคราช ของคณะผกาวลี 206
ภาพที่ 4.1 เครื่องแต่งกายมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก แบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย.. 335
ภาพที่ 4.2 เครื่องแต่งกายในการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก แบบละครรำ 336
ภาพที่ 4.3 เครื่องแต่งกายการแสดงชุด ไตรภูมิกถา ของคณะโกมลกุณฐ์ 336
ภาพที่ 4.4 เครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE 337
ภาพที่ 4.5 เครื่องแต่งกายในการแสดงนารายอวตาร ที่ออกแบบมาเพื่อเน้นความสบายของนักแสดง 338
ภาพที่ 4.6 การแต่งกายในช่วงที่ 1 และ ช่วงที่ 2 ของการแสดงชุดอ้างว้าง 339
ภาพที่ 4.7 การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง 339
ภาพที่ 4.8 เครื่องแต่งกายนางอัปสรา ในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 340
ภาพที่ 4.9 เครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย นารายณ์อวตาร ในปี พ.ศ. 2550.. 341
ภาพที่ 4.10 เครื่องแต่งกายการแสดงชุด Craft ที่ได้วัตถุดิบจากปลอกหมอนรูปช้าง ผลิตภัณฑ์จากท้องถิ่นในภาคเหนือของประเทศไทย 342
ภาพที่ 4.11 การแสดงชุด “ความหลัง” (Nostagia) ของ นราพงษ์ จรัสศรี 343
ภาพที่ 4.12 เครื่องแต่งกายการแสดง ซาโลเม่ นางเต้นระบำเพื่อขอหัว โดย นราพงษ์ จรัสศรี 344
ภาพที่ 4.13 เครื่องแต่งกายทศกัณฐ์ในการแสดงนารายณ์อวตาร ในปี พ.ศ. 2550 345
ภาพที่ 4.14 การแสดง “วังลดาวัลย์อดีตอันรุ่งเรือง สู่ปัจจุบันอันรุ่งโรจน์” องก์ที่ 2 349
ภาพที่ 4.15 การแสดงพิธีเปิดการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13 ชุดจิตวิญญาณบูรพา 349
ภาพที่ 4.16 การแปรแถวในการแสดงพิธีเปิดกีฬาเอเชียนเกมส์ ครั้งที่ 13 350
ภาพที่ 4.17 การแสดง “CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE” 351
ภาพที่ 4.18 การจัดกลุ่มท่านักแสดง ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตาร” 351

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.19 การแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ เรื่องคนดีศรีอยุธยา ตอนที่ 8 อยุธยาล่มแล้ว ... 352
ภาพที่ 4.20 การแสดงชุด Contemporary Visuality of Thai Philosophy of Life) 352
ภาพที่ 4.21 การแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก ในปี พ.ศ. 2549 353
ภาพที่ 4.22 การแสดงเห่เรือ ในโบราณสถาน ประกอบการแสดงคนดีศรีอยุธยา 353
ภาพที่ 4.23 การแสดง นารายณ์อวตาร ณ โรงละครกาดเธียร์เตอร์ จังหวัดเชียงใหม่ 354
ภาพที่ 4.24 การออกแบบแสงที่ช่วยถ่ายทอดอารมณ์นักแสดง ในการแสดงชุด Salome 355
ภาพที่ 4.25 การจัดแสดงที่บอกอารมณ์ความต้องการ ความหลงใหล ในการแสดงนารายณ์อวตาร 356
ภาพที่ 4.26 การใช้แสงเพื่อสร้างจุดเด่นให้นักแสดง การแสดงมหานาฏกรรมพระมหาชนก 356
ภาพที่ 4.27 การแสดงชุด Dance Laboratory: Front and Back in Dance ของ นราพงษ์ จรัสศรี 357
ภาพที่ 4.28 การฉายภาพนิ่งจากการแสดงเรื่อง ก่องข้าวน้อย ของภัทราวดีเธียเตอร์ พ.ศ. 2539 .. 357
ภาพที่ 4.29 การแสดงชุด อีตัว (E-Toor) โดย นราพงษ์ จรัสศรี 358
ภาพที่ 4.30 ฉากประกอบการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก องก์ที่ 9 ปัจฉิมบท 359
ภาพที่ 4.31 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงในการแสดงพิธีเปิดกีฬาจามจุรีเกมส์ 360
ภาพที่ 4.32 การออกแบบปีกครุฑ ที่เป็นฉากและเครื่องแต่งกายนักแสดง ในการแสดงนารายณ์อวตาร 361
ภาพที่ 4.33 ช่างก่อสร้างกำลังดำเนินการก่อสร้างพระตำหนักวังลดาวัลย์ 361
ภาพที่ 4..34 ฉากบุษบก ในการแสดงนาฏกรรม นารายณ์อวตาร 362
ภาพที่ 4.35 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา ในงานเอ็กซ์โป 2010 เซี่ยงไฮ้ 378

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญแผนภูมิ

หน้า

แผนภูมิที่ 4.1 แนวคิดนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ใน ปี พ.ศ. 2530 – 2560..277

แผนภูมิที่ 4.2 ปัจจัยที่ส่งผลให้เป็นช่วงบุกไพรเบิกทาง หรือยุคบุกเบิกงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย 284

แผนภูมิที่ 4.3 ปัจจัยในการเกิดยุคทองของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย 292

แผนภูมิที่ 4.4 แนวคิดในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในปี พ.ศ. 2530 – 2560.....324

แผนภูมิที่ 4.5 การศึกษาวิชานาฏยศิลป์ในประเทศไทย ปี พ.ศ. 2530 – 2560 371

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

นาฏยศิลป์ เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยลีลา ที่ถูกถ่ายทอดผ่านการเคลื่อนไหวของมนุษย์ออกมาเป็นทีท่าที่เรียกกันว่า การร่ายรำหรือการเต้น มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในแต่ละท้องถิ่นคล้ายกับการสื่อสารด้วยภาษาที่จะมีความแตกต่างกันไป นาฏยศิลป์มีที่มาที่หลากหลาย อาจเป็นเครื่องแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น เพื่อประกอบพิธีกรรมทางศาสนา เพื่อระบายความต้องการ ความบีบคั้น ความสุข หรือความทุกข์ที่เกิดขึ้นภายในใจของมนุษย์ หรือแม้กระทั่งแสดงถึงอำนาจ ความเจริญรุ่งเรืองของกลุ่มชนหรือบุคคลในยุคสมัยต่าง ๆ ดังนั้นนาฏยศิลป์จึงมีการเปลี่ยนแปลง พัฒนารูปแบบการแสดงจนเป็นที่นิยม และจบสิ้นลงไปตามกาลเวลา หลังจากนั้นก็ถูกรังสรรค์ขึ้นมาใหม่ตามยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ดังนั้นการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จึงเป็นศาสตร์ที่มีวิวัฒนาการและพัฒนาอย่างต่อเนื่องโดยไม่มีที่สิ้นสุด

งานนาฏยศิลป์ ในอดีตสามารถแบ่งได้ 2 ประเภทตามลักษณะการแสดงและบริบททางสังคม คือ นาฏยศิลป์ในราชสำนัก (Court Dance) และนาฏยศิลป์พื้นบ้าน (Folk Dance) นาฏยศิลป์ในราชสำนักมีหน้าที่เป็นเครื่องราชูปโภค แสดงถึงอำนาจ ฐานะทางสังคมและความมั่งคั่งของพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูง ต่อมาหน้าที่ของนาฏยศิลป์ในราชสำนักได้ปรับเปลี่ยนเป็นการแสดงเพื่อรับใช้สังคมในงานพระราชพิธีต่าง ๆ หรือในงานเทศกาลสำคัญ ๆ สืบทอดกันมา เป็นนาฏยศิลป์ที่มี กฎ ระเบียบ แบบแผน ที่ค่อนข้างจะตายตัว เรียกกันอีกอย่างว่า นาฏยศิลป์แบบแผน (Classical Dance) ส่วนนาฏยศิลป์พื้นบ้านนั้นเป็นการแสดงเพื่อรับใช้ชุมชนพื้นบ้าน สนองความต้องการในกลุ่มราษฎร เพื่อผ่อนคลาย หรือประกอบพิธีกรรมทางศาสนาตามความเชื่อที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละท้องถิ่น มีการปรับเปลี่ยนตามสภาพเศรษฐกิจ และสภาพทางสังคมเรื่อยมา จนกระทั่งในยุคสมัยที่มีการติดต่อสื่อสารกันอย่างทั่วถึงทุกมุมโลก ทำให้เกิดการถ่ายเท การลอกเลียนแบบทางวัฒนธรรม เกิดการแสดงนาฏยศิลป์อีกประเภทหนึ่ง ที่พัฒนาการไปตามยุคสมัย ผสมผสานนาฏยศิลป์เชื้อชาติอื่นและประยุกต์เข้ากับศิลปะในแขนงต่าง ๆ แสดงความเป็นตัวตนของศิลปินผู้ออกแบบการแสดงนั้น ๆ เรียกกันว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) คือ มีความเป็นปัจจุบัน ร่วมสมัย และทันสมัยอยู่ตลอดเวลาเป็นงานนาฏยศิลป์ที่นำเสนอแนวความคิดผสานกับทักษะการเต้น การรำ โดยการแสดงจะมุ่งเน้นที่จะแสดงความรู้สึก บอกเล่าเรื่องราว เนื้อหาผ่านลีลาของผู้แสดง มีความสมจริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

และสามารถเข้าถึงกลุ่มชนทั่วไปได้มากขึ้น สามารถสื่อไปถึงผู้ชมให้เข้าใจและซาบซึ้งไปกับเรื่องราวเหล่านั้น ๆ เป็นการรังสรรค์ท่าทางให้ร่วมสมัย ทันสมัยอยู่เสมอ นาฏยศิลป์ร่วมสมัยจึงเป็นงานนาฏยศิลป์ที่ปรับเปลี่ยนและเปลี่ยนแปลงไปตามปัจจัยต่าง ๆ ในสังคมตามยุคสมัย

นาฏยศิลป์ไทยก็ดำรงและสืบทอดต่อกันมาจากอดีตสู่ปัจจุบัน ด้วยกฎเกณฑ์ ธรรมเนียมประเพณีและข้อปฏิบัติที่เคร่งครัด ยึดถือเป็นจารีตมาแต่อดีตสู่ปัจจุบัน การธำรงรักษาเอกลักษณ์ทางการแสดงอย่างไทยไว้สามารถดำเนินการได้หลายวิธี เช่น การอนุรักษ์และเผยแพร่นาฏยศิลป์แบบดั้งเดิมในรูปแบบการศึกษาถ่ายทอดจากการเรียนการสอน การนำออกแสดง และการสร้างกิจกรรมอื่น ๆ อีกแนวทางหนึ่งที่จะช่วยธำรงรักษาเอกลักษณ์ความเป็นไทยไว้ในงานนาฏยศิลป์คือ การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยขึ้น โดยการนำเอกลักษณ์ความเป็นไทยมาประยุกต์ และบูรณาการสอดแทรกไว้ในงานนาฏยศิลป์ในรูปแบบต่าง ๆ อย่างมีหลักการ ในปัจจุบันการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมีมากมายหลายรูปแบบจากหลากหลายกลุ่มศิลปิน ทั้งในสถาบันการศึกษาและในกลุ่มธุรกิจการแสดง นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยปรากฏในประเทศไทยมาตั้งแต่อดีตเรื่อยมาจนกระทั่งปัจจุบัน อย่างเช่น ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งราชวงศ์จักรี เกิดการแสดงละครประเภทหนึ่ง เรียกว่า ละครดึกดำบรรพ์ สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นจาก เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ได้ชมละครโอเปร่าเมื่อครั้งตามเสด็จสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพเสด็จราชการที่ทวีปยุโรป ทำให้แนวทางและรูปแบบการแสดงละครดึกดำบรรพ์นั้นมีการผสมผสานของอิทธิพลการแสดงละครโอเปร่าแบบตะวันตก ที่มีการแบ่งการแสดงให้เป็นฉากเป็นตอน มีการบอกเล่าเรื่องราวด้วยการร้องด้วยนักแสดงเอง แต่ก็ยังคงรูปแบบกระบวนท่าการร่ายรำแบบละครในของไทยไว้ดังเดิม อาจปรับเปลี่ยนในเข้ากับบทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่บ้างเล็กน้อย ซึ่งถือได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์การแสดงให้ร่วมสมัยและทันสมัย เกิดความแปลกใหม่ขึ้นในขณะนั้น หลังจากนั้นกระแสวัฒนธรรมชาติตะวันตกได้มีอิทธิพลต่อชาติไทยมาโดยตลอด ทั้งวิถีชีวิต การแต่งกาย อาหาร ภาษา ดนตรี วัฒนธรรม ค่านิยมต่าง ๆ ส่งผลไปถึงงานนาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นในยุคนั้น ก็ปรับเปลี่ยนและแปรสภาพให้ร่วมสมัย ทันสมัย กับสภาพทางสังคมเรื่อยมา

ปัจจัยหนึ่งที่ก่อให้เกิดการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย นั่นคือการเข้ามาของนาฏยศิลป์ตะวันตก เช่น บัลเลต์ (Ballet) บัลเลต์ในประเทศไทยเกิดขึ้นตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 7 ปรากฏมีการเรียนการสอนการเต้นบัลเลต์ควบคู่ไปกับการสอนรำแบบนาฏยศิลป์ไทยดั้งเดิม ในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์หรือวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากรในปัจจุบัน ทำให้เกิดงานนาฏยศิลป์แบบประยุกต์ขึ้น อาทิ ระบำเงือกน้อย สร้างสรรค์โดย มาดามสวัสดิ์ ธนบาล ระบำหงส์เหิร สร้างสรรค์โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ถือเป็นยุคแรกเริ่มของการผสมผสานของการเต้นบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ไทย อีกทั้งยังเกิดการแสดงที่ใช้เนื้อเรื่องแบบละครไทยแต่ใช้ลีลาแบบการเต้นอย่างตะวันตก ได้แก่ พระเวสสันดร (กัณฑ์มัทรี) และมโนห์รา ออกแบบโดย คุณหญิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้มีการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องมาโดยตลอด จากที่เป็นการนำเรื่องราวที่ปรากฏในการแสดงแบบดั้งเดิมมาปรับประยุกต์ให้ร่วมสมัยปรับเปลี่ยนมาเป็นงานนาฏยศิลป์ที่มุ่งเน้นการสื่อสารอารมณ์ ถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ ของศิลปินผ่านไปยังลีลาของนักแสดงไปสู่ผู้ชม โดยมีจุดมุ่งหมายและแนวทางการแสดงที่หลากหลายแตกต่างกันออกไป เช่น เพื่อเป็นการนำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวโดยไม่เน้นเรื่องราว การเต้นเพื่อนำเสนอเรื่องราวปัญหาสังคม สะท้อนเหตุการณต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น การแสดงถึงเอกลักษณ์ประจำชาติหรือวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น หรือเป็นการนำเสนอเรื่องราวของวรรณกรรมผ่านลีลา

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance) เป็นการแสดงนาฏยศิลป์อีกแนวหนึ่งที่แพร่หลายในประเทศไทย ราวปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา จากการที่มีศิลปินชาวไทยได้ศึกษาการเต้นในหลากหลายรูปแบบ อาทิ Contemporary Dance Modern Dance และ Post Modern Dance จากต่างชาติมีโอกาสกลับมาสร้างสรรค์ผลงานและเป็นผู้สนับสนุนงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเป็นจำนวนมาก อาทิ นราพงษ์ จรัสศรี วรารมณ์ ปัจฉิมสวัสดิ์ ภัทราวดี มีชูธน มานพ มีจำรัส พิเชษฐ์ กลั่นชื่น ประดิษฐ์ ประสาททอง จิตติ ชมพลี และ พีรมณฑ์ ชมธวัช เป็นต้น ก่อให้เกิดผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยขึ้นมากมาย หนึ่งในผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพและเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปิน คือ ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ของ นราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งเป็นศิลปินที่ได้ศึกษาการเต้นบัลเลต์ในระดับอาชีพ จากโรงเรียนรอยัล บัลเลต์ (The Royal Ballet School) กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ในช่วงปี พ.ศ. 2521 – พ.ศ. 2530 มีอาชีพเป็นนักเต้นและออกแบบท่าเต้น ที่คณะนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่มีชื่อเสียง ได้แก่ลิเวอร์พูล สไปรัลดานซ์ คอมพานี (Liverpool Spiral Dance Company) และคณะเอกส์เทมโพรารี ดานซ์ เธียเตอร์ (Extemporary Dance Theater) ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ เป็นผู้ที่สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่มีคุณภาพในหลากหลายรูปแบบ ด้วยความเป็นคนไทย สำนึก และรักในความเป็นไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หนึ่งในแนวทางงานสร้างสรรค์ที่ นราพงษ์ จรัสศรี สรรค์สร้างออกมาบ่อยครั้ง คือการนำเอกลักษณ์ความเป็นไทยสอดแทรกเข้าไว้ในงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยอยู่เสมอ ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่นำเสนอความเป็นไทยที่ปรากฏในประเทศไทยมีมากมายหลายชุด อาทิ การแสดงปาร์ฟูม (Parfum) เมื่อปี พ.ศ. 2532 การแสดงชุด คอนเทมโพรารี่ วิชวลลิตี้ ออฟ ไทย ฟิโลโซฟี่ ออฟ ไลฟ์ (Contemporary Visuality Of Thai Philosophy of Life) เมื่อปี พ.ศ. 2532 การแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ คนดีศรีอยุธยา ครั้งที่ 1 เมื่อปี พ.ศ. 2535 ครั้งที่ 2 เมื่อปี พ.ศ. 2538 การแสดงวรรณคดีจินตภาพ นารายณ์อวตาร เมื่อปี พ.ศ. 2546 การแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก เมื่อ พ.ศ. 2548 และการแสดงชุด เวียงกุมกาม มังรายและสายน้ำ เมื่อปี พ.ศ. 2556 ผลงานที่กล่าวมาของนราพงษ์ จรัสศรี เป็นผลงานที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทยในหลากหลายรูปแบบ แต่ยังคงยึดถือ แก่นแท้ของเนื้อหา เรื่องราวตามบทประพันธ์ และความเชื่อใน

รูปแบบดั้งเดิม ไม่ทำลายหรือสรรค์สร้างเรื่องราวใหม่จนทำให้เกิดความคลาดเคลื่อนและเกิดความเข้าใจที่ผิดในวรรณกรรมหรือการแสดงนั้น ๆ ผลงานที่กล่าวมาของ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ความเป็นไทยในหลากหลายรูปแบบ แต่ยังคงยึดถือแก่นแท้ของเนื้อหา เรื่องราวตามบทประพันธ์ และความเชื่อในรูปแบบดั้งเดิม ไม่ทำลายหรือสรรค์สร้างเรื่องราวใหม่จนทำให้เกิดความคลาดเคลื่อน และเกิดความเข้าใจที่ผิดในวรรณกรรมหรือการแสดงนั้น ๆ ด้วยความหลากหลายและคุณภาพของผลงานนาฏยศิลป์นี้ ทำให้ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นที่รู้จักและเป็นที่ยอมรับ ว่าเป็นผู้นำเป็นผู้จุดประกาย และผู้สร้างมุมมองใหม่ ๆ อยู่เสมอ ให้กับวงการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของประเทศไทย

ในขณะที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย บนพื้นฐานของความเป็นไทยแต่ใช้แนวคิดหรือวิธีการในการแสดงเป็นแบบตะวันตก ศิลปินท่านอื่น ๆ ในประเทศไทย ก็ได้สร้างสรรค์ผลงานออกมาเช่นกัน ซึ่งมีทั้งแบบที่ใช้ทักษะทางการแสดงนาฏยศิลป์สากล นาฏยศิลป์พื้นบ้าน นาฏยศิลป์ในเอเชีย หรือในแถบอาเซียนเองก็ได้มีผู้นำมาผสมผสานเกิดเป็นงานนาฏยศิลป์ขึ้นเป็นจำนวนมาก อีกทั้งในการศึกษาวิชานาฏยศิลป์เอง ก็ได้แพร่หลายไปยังสถาบันการศึกษาอื่น ๆ ทั่วภูมิภาคของไทย เกิดศิลปินรุ่นใหม่จำนวนมาก ที่นิยมสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย และการให้ความสนับสนุนจากหน่วยงานทางรัฐบาล คือ สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (Office of Contemporary Art and Culture) ก็มีพันธกิจและหน้าที่ผลักดันให้ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยของไทยได้มีการพัฒนาและคอยดูแลศิลปินร่วมสมัยในประเทศไทยอยู่เสมอหนึ่งในกิจกรรมของสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย คือการก่อตั้งรางวัลเชิดชูเกียรติ แก่ศิลปินผู้ออกแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและตั้งรางวัลศิลปินศิลปาธรขึ้น เพื่อเป็นกำลังใจให้แก่ศิลปินร่วมสมัยในประเทศไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยก็เช่นเดียวกัน ได้ตระหนักเห็นคุณค่าและความสำคัญของศิลปินร่วมสมัยผู้ผลิตผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยโดยได้จัดโครงการที่ได้รับการสนับสนุนจากกองทุนจุฬา 100 ปี งานวิจัยทางวิชาการเรื่อง “เกณฑ์การยกย่องมาตรฐานศิลปินทางนาฏยศิลป์” โดย ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์ เพื่อจัดมอบรางวัล “ศิลปินผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์สมัยใหม่” ให้แก่ศิลปินทางนาฏยศิลป์แบบร่วมสมัย

ในหน่วยงานอื่น ๆ ทั้งหน่วยงานภาคเอกชน สื่อโทรทัศน์ หรือแม้แต่การจัดการแข่งขันในรายการต่าง ๆ ก็มีการเปิดโอกาสให้ศิลปินและงานแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้เข้าร่วมและมีบทบาทมากขึ้น จนเป็นที่ยอมรับอย่างแพร่หลายในสังคมไทยปัจจุบัน ทำให้งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีจำนวนมาก มีความหลากหลายในการนำเสนอ ทั้งรูปแบบงานนาฏยศิลป์ที่ได้รับอิทธิพลทางความคิด แนวทาง หรือรูปแบบการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากชาติตะวันตก และการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรับเปลี่ยนไปตามสมัยนิยม โดยการผสมผสานเข้ากับศาสตร์การเต้นแบบอื่น โดยไม่ได้ยึดติดกับแนวทางของการสร้างงานเป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบทางชาติตะวันตก ซึ่งเป็นผลให้งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยทั้งสองรูปแบบที่กล่าวมาเป็นที่นิยม มีจำนวนศิลปิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

และผลงานนาฏยศิลป์เพิ่มมากขึ้น ในช่วงปี พ.ศ. 2530 จนกระทั่งปัจจุบัน อาจกล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้หรือไม่

จากความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษา วิเคราะห์ แนวความคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ที่ได้รับผลกระทบต่าง ๆ จากบริบททางสังคมและวัฒนธรรม เพื่อหายุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย เป็นแนวทางสำหรับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยให้มีคุณภาพ

1.2 วัตถุประสงค์งานวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ต้องการศึกษาแนวความคิดและรูปแบบการนำเสนองานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพอันเกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560 โดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้

1.2.1 ศึกษาวิเคราะห์ ค้นหายุคทอง แนวความคิด และรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560

1.2.2 ศึกษาผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

1.3 คำถามในงานวิจัย

วิทยานิพนธ์ เรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาวิเคราะห์ ค้นหายุคทอง แนวความคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560 และศึกษาผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรม ต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยโดยมีประเด็นคำถามตามลำดับดังนี้

1.2.1 ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยมีหรือไม่ และอยู่ในช่วงใด

1.2.2 งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560 เป็นอย่างไร

1.3.3 ผลกระทบต่อบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาเพื่อหายุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตในการศึกษา โดยใช้ช่วงเวลาในการสร้างสรรค์ผลงาน องค์ประกอบในการแสดง ความรู้ และ

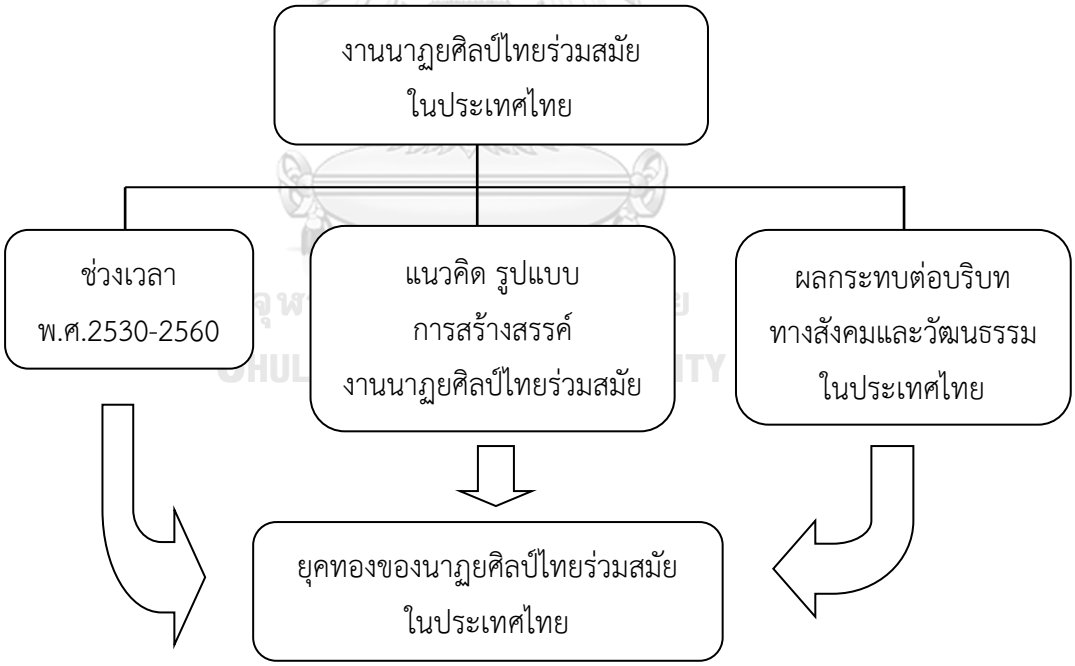
ประสบการณ์ทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงาน มาประกอบการกำหนดขอบเขตของการวิจัย ดังนี้

1.4.1 ขอบเขตทางด้านเวลา ผู้วิจัยศึกษางานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560

1.4.2 ขอบเขตทางด้านเนื้อหา ผู้วิจัยศึกษาเฉพาะการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในทุกรูปแบบ ที่มีแนวความคิด รูปแบบ หรือเทคนิคการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post Modern Dance) ของชาติตะวันตกเท่านั้น

1.4.3 ขอบเขตทางด้านประชากรกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยศึกษาผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จากศิลปินที่ได้รับการศึกษา หรือมีประสบการณ์ในการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยจากชาติตะวันตกเท่านั้น

1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย



ที่มา : ผู้วิจัย

1.6 วิธีดำเนินงานวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ผู้วิจัยเลือกใช้เครื่องมือวิจัยดังนี้

1.6.1 การเก็บข้อมูลเชิงเอกสาร ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ ตำรา งานวิจัย บทความและเอกสารทางวิชาการต่าง ๆ ตามประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ทั้งการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่และการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมไปถึงข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย อาทิเช่น ลักษณะการทำวิจัยเชิงคุณภาพ ศิลปะการแสดงละครเวที ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ดนตรีไทยร่วมสมัย และนโยบายทางการศึกษาที่มีผลกระทบต่อวงการนาฏยศิลป์ในประเทศไทย

1.6.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้แสดง ทีมงาน ผู้ชม และบุคคลอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ศึกษารวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากหลากหลายสาขา ได้แก่ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากล นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และศิลปะการแสดงในด้านอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย รวมไปถึงผู้แสดง ทีมงาน ผู้ชมและบุคคลอื่นที่เกี่ยวข้องกับการแสดงข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มีทั้งที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม

1.6.3 การสัมมนา ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสัมมนาในโครงการต่าง ๆ ที่จัดขึ้นโดยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสถานศึกษาอื่น ๆ ในประเด็นความรู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อเพิ่มพูนความรู้ ถือเป็นการเก็บข้อมูลแบบกลุ่มจากบุคลากรทางการศึกษาที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญในนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากล นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

1.6.4 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ ศึกษาสื่อสารสนเทศอื่นที่เกี่ยวข้องกับ การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในประเทศไทยในช่วง พ.ศ. 2530 - พ.ศ. 2560

1.6.5 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การรวบรวมข้อมูลจากการสังเกต การสนทนากลุ่มสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ มีทั้งแบบสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วมจากผู้แสดง ทีมงาน บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมไปถึงกลุ่มนิสิตนักศึกษาในระดับชั้นบัณฑิตศึกษาที่กำลังศึกษาเกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์ เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามกระบวนการวิจัย

1.6.6 ประสบการณ์ของผู้วิจัย การมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกันออกไป อาทิ ผู้ออกแบบการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง นักแสดง ฝ่ายเสื้อผ้า ฝ่ายแต่งหน้า ทำผม และบทบาทในฐานะผู้ชมการแสดง

เมื่อได้ข้อมูลจากเครื่องมือในการวิจัยที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยจึงได้นำข้อมูลดังกล่าวมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล อภิปรายผล และสรุปผลการศึกษา โดยใช้วิธีพรรณนาวิเคราะห์ เพื่อให้ได้ข้อมูลตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย นำเสนอเป็นงานวิทยานิพนธ์เรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย แบ่งออกได้ 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2 วัตถุประสงค์งานวิจัย

1.3 คำถามในงานวิจัย

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

1.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย

1.6 วิธีดำเนินงานวิจัย

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.8 สรุปบท

บทที่ 2 ข้อมูลพื้นฐาน

2.1 นิยามศัพท์เฉพาะ

2.2 นาฏยศิลป์ไทย

2.3 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

2.4 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

2.5 บริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

2.6 ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.7 สรุปบท

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 รูปแบบงานวิจัย

3.2 การออกแบบงานวิจัย

3.3 เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย

3.4 ขั้นตอนการปฏิบัติงานวิจัย

3.5 กำหนดการดำเนินงาน

3.6 ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3.7 สรุปบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูลและอภิปรายผล

4.1 ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

4.2 งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2530 - 2560

4.3 ผลกระทบจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

4.4 อภิปรายผล

4.5 สรุปบท

บทที่ 5 บทสรุป และข้อเสนอแนะ

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.2 ข้อเสนอแนะ

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7.1 ได้ทราบถึงยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

1.7.2 ได้แนวความคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 เกิดองค์ความรู้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพ

1.7.3 ทราบถึงผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

1.8 สรุปบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในบทที่ 1 ของงานวิทยานิพนธ์เรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ผู้วิจัยได้กล่าวถึง ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์งานวิจัย คำถามในงานวิจัย ขอบเขตของการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย วิธีดำเนินงานวิจัย และประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ในบทที่ 2 ที่จะกล่าวถึงต่อไปนั้น ผู้วิจัยจะได้นำเสนอเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย บริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 2

ข้อมูลพื้นฐาน

ในบทที่ 1 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” ผู้วิจัยได้กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์งานวิจัย คำถามในงานวิจัย ขอบเขตของการวิจัย กรอบแนวคิดในการวิจัย วิธีดำเนินงานวิจัย และประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ในบทที่ 2 นี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงข้อมูลพื้นฐานที่ผู้วิจัยได้ศึกษา จากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัย และบทสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับงานวิทยานิพนธ์นี้ ซึ่งประกอบไปด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย บริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งผลกระทบต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.1 นิยามศัพท์เฉพาะ

2.1.1 ยุคทอง

2.1.2 นาฏยศิลป์

2.1.3 นาฏยศิลป์ไทย

2.1.4 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

2.1.5 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

2.2 นาฏยศิลป์ไทย

2.2.1 ความหมาย

2.2.2 ประวัติ

2.2.3 รูปแบบ (โขน ละครรำ ระบำ รำ นาฏยศิลป์พื้นเมือง)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

2.3.1 ความหมาย

2.3.2 ประวัติ

2.3.3 รูปแบบ

2.3.4 ศิลปินนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

2.4 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

2.4.1 ความหมาย

2.4.2 ประวัติ

2.4.3 รูปแบบ

2.4.4 บุคคลที่มีบทบาทต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

2.4.5 กลุ่มนาฏยศิลปินไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

2.5 บริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งผลกระทบต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

2.5.1 บริบททางการเมือง

2.5.1.1 การเมือง ของประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5.1.2 การปฏิรูประบบการศึกษาไทย

2.5.1.3 การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของภาครัฐ

2.5.2 บริบททางการศึกษา

2.5.2.1 การศึกษาทางนาฏยศิลป์

2.5.2.2 การแสดงผลงานและการแข่งขันทางนาฏยศิลป์

2.5.3 บริบททางเศรษฐกิจ

2.5.3.1 ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ที่สร้างภาพลักษณ์ประเทศและการท่องเที่ยว

2.5.3.2 ธุรกิจนาฏยศิลป์ในโรงละครเอกชน

2.5.3.3 นาฏยศิลป์ในธุรกิจสื่อสารมวลชน

2.5.3.4 นาฏยศิลป์ในธุรกิจการจัดตลาดเชิงกิจกรรม (Event Marketing)

2.5.4 บริบททางวัฒนธรรม

2.5.4.1 ศิลปะการแสดงละครเวทีในประเทศไทย

2.5.4.2 ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

2.5.4.3 ดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

2.6 ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.6.1 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.6.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.7 สรุปบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1 นิยามศัพท์เฉพาะ

ในงานวิจัยนี้ปรากฏคำศัพท์ทางนาฏยศิลป์ ที่ผู้วิจัยใช้เพื่อประกอบการอธิบายภาพรวมของงานวิจัย เป็นคำศัพท์ที่พบได้ทั่วไปในการศึกษาทางนาฏยศิลป์ และเป็นคำศัพท์เฉพาะที่ใช้ในงานวิจัยนี้ คำศัพท์ทางนาฏยศิลป์ที่พบได้ทั่วไปนั้นอาจมีความหมาย หรือความเข้าใจที่ต่างกันไปตามสาขาวิชา หรือคำจำกัดความที่ศิลปิน หรือผู้วิจัยอื่นได้กำหนดไว้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงขออธิบายความหมายของคำศัพท์เหล่านี้เพื่อให้มีความหมายไปในทิศทางเดียวกันสำหรับการศึกษาในงานวิจัยนี้

2.1.1 ยุคทอง (Golden Age)

คำว่า “ยุคทอง” เป็นคำนาม มีความหมายตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ว่า “ช่วงเวลาที่เจริญรุ่งเรือง เช่น สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเป็นยุคทองแห่งวรรณคดีไทยยุคหนึ่ง” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556 : 956) นอกจากการศึกษาความหมายที่ปรากฏในพจนานุกรม ผู้วิจัยได้สอบถามผู้เชี่ยวชาญทางการแสดงและศาสตร์ทางศิลปะอื่น ได้ข้อมูลดังนี้

รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย – ละคร) ประจำปี 2554 กล่าวว่า “ยุคทอง คือ ยุคสมัยที่สูงสุด ในเรื่องนั้น ๆ เช่น ในด้านการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ก็น่าจะเป็นช่วงที่ นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร เพราะเป็นช่วงที่มีการประยุกต์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยขึ้นมากมายมีวรรณกรรม มีละครเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก” (รัจนา พวงประยงค์, **สัมภาษณ์**, 10 กรกฎาคม 2559)

ทวี รัชนีกร ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปี 2548 กล่าวถึงคำว่า ยุคทอง ไว้ว่า “ยุคทอง คือ ยุคที่ศิลปินได้สร้างสรรค์งานใดงานหนึ่งไว้และยังคงเหลือ หรือมีอิทธิพลต่อปัจจุบันสืบไปยังอนาคต” (ทวี รัชนีกร, **สัมภาษณ์**, 17 กรกฎาคม 2559)

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ อาจารย์ นักออกแบบการแสดง ศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ได้ให้คำจำกัดความของคำว่ายุคทอง ไว้ว่า “ยุคทอง คือช่วงสมัยแห่งการบุกเบิก ความเปล่งปลั่งโชติช่วง” (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 14 มิถุนายน 2559)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ อาจารย์ ศิลปินทางด้านดนตรีไทยและวิชาปรัชญา กล่าวถึงคำว่า ยุคทอง ไว้ว่า “ยุคทองคือช่วงสมัยที่ บรรลุภูมิปัญญาสูงสุดในขณะนั้น เช่น ในสมัยกรีก ภูมิปัญญาสูงสุดทางศิลปะ คือ สัดส่วน (Proportion) ต้องเหมาะสม มีคุณภาพดี (Quality) องค์ประกอบทางความงามต้องพอดีมีความความกลมกลืน (Harmony)” (พิชิต ชัยเสรี, **สัมภาษณ์**, 1 กรกฎาคม 2559)

ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ให้คำจำกัดความของคำว่า “ยุคทอง” ไว้ว่า

> *“ยุคทอง คือ ช่วงเวลาที่จุดประกายสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้ชัดเจน เด่นชัด อย่างเช่น ยุคทองของเศรษฐกิจในสมัยอยุธยา คือ ยุคที่ชาวตะวันตกเข้ามาทำการค้าขายในอยุธยา, ยุคทองของ คอนเทมโพรารี่ ดานซ์ (Contemporary Dance) คือ ยุคของอิสดอร่า ดันแคน (Isadora Duncan) ผู้จุดประกาย การเต้นแบบใหม่ที่ไม่ใส่รองเท้าเต้น การเต้นที่ไม่มีกฎ ระเบียบ แบบแผน หรือยุคทองการประกวดนางงามในประเทศไทย คือ ยุคของ นางสาวภรทิพย์ นาคหิรัญกนก หลังจากที่ได้รับตำแหน่งนางงามจักรวาล เป็นการจุดประกายให้เวทีประกวดนางงามเป็นที่รู้จักในมุมมองที่ดีขึ้น และแพร่หลายมาจนปัจจุบัน กล่าวสรุปคือ ยุคทอง คือ ยุคที่มีผู้ใดผู้หนึ่ง สร้างสิ่งใหม่ ๆ หรือจุดประกายความคิดใหม่ นำเข้ามาซึ่งนวัตกรรมใหม่ จนเป็นผลกระทบกับวงการนั้น”*
>
> (ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559)

จากข้อมูลข้างต้น เกี่ยวกับความหมายและคำจำกัดความของคำว่า “ยุคทอง” ผู้วิจัยได้นำข้อมูลเหล่านั้นมาสรุปและวิเคราะห์ ด้วยขอบเขตในการศึกษาของผู้วิจัยที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 1 ข้อ สรุปได้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> *“ยุคทอง คือ ยุคแห่งการบุกเบิก ช่วงเวลาแห่งการเริ่มต้น สร้างพื้นฐานองค์ความรู้ นำเสนอความสามารถทางด้านใดด้านหนึ่ง เป็นการจุดประกายสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ให้เกิดความสนใจ ความตื่นตัวของสังคมในเรื่องนั้น ๆ ส่งผลให้เกิดความเจริญ ความเปลี่ยนแปลง โชติช่วง แพร่หลายและยังคงเหลือกระทั่งปัจจุบัน มีอิทธิพลส่งผลไปยังอนาคต”*

2.1.2 นาฏยศิลป์ (Dance)

คำว่า “นาฏยศิลป์” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ไม่ปรากฏคำว่า “นาฏยศิลป์” แต่ปรากฏคำว่า “นาฏย” ซึ่งมีความหมายว่า นาฏย- (นาดตะยะ) เป็นคำนาม หมายถึง

เกี่ยวกับการฟ้อนรำ เกี่ยวกับการแสดงละคร (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556 : 621) และคำว่า ศิลป์ หมายถึง ฝีมือ ฝีมือทางการช่าง การทำให้วิจิตรพิสดาร (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556 : 1144) เมื่อนำคำว่า “นาฏย” และ “ศิลป์” มารวมกันจะได้ความหมายตามพจนานุกรมว่า “ฝีมือศิลปะแห่งการละคร หรือการฟ้อนรำที่ได้รับการฝึกฝนให้มีความวิจิตร”

เมื่อศึกษาความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ จากพจนานุกรมแล้ว ผู้วิจัยยังได้ศึกษาจากเอกสาร ตำรา ทางวิชาการ และสอบถามผู้รู้ทางนาฏยศิลป์ ถึงคำจำกัดความ และความหมายของคำว่า “นาฏยศิลป์” สรุปได้ดังนี้

อาคม สายาคม บรมครูทางการแสดงโขน ละคร ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ไทย กรมศิลปากร ได้บรรยายเกี่ยวกับความหมายของคำว่า “นาฏยศิลป์” ไว้ ในฐานะวิทยากรของกรมศิลปากร แก่นายทหารสัญญาบัตรกรมยุทธการทหารเรือ โรงเรียนสงครามจิตวิทยา เมื่อวันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2521 สรุปได้ว่า “นาฏะ” หมายถึงการร่ายรำของโขน ละคร ฟ้อนและระบำ “ศิลป” ในที่นี้หมายถึงสิ่งที่มนุษย์เราได้ประดิษฐ์ขึ้นหรือปรุงแต่งจากธรรมชาติให้แลดูสวยงามกว่าธรรมชาติ ที่ได้สร้างสรรค์ไว้ แต่จะเกิดเป็นศิลปะที่สมบูรณ์ได้นั้น ศิลปินผู้สร้างสรรค์ต้องสื่อสารกับผู้ชมได้เสียก่อน จึงจะเรียกได้ว่าเป็น ศิลปะ ดังนั้น นาฏศิลป์ จึงมีความหมายว่า การร่ายรำในสิ่งที่มนุษย์เราได้ปรุงแต่งจากธรรมชาติให้สวยสดงดงามขึ้น แต่ทั้งนี้มิได้หมายถึงการร่ายรำเพียงอย่างเดียว จะต้องมีดนตรีเป็นองค์ประกอบไปด้วย จึงจะช่วยให้สมบูรณ์แบบตามหลักวิชานาฏศิลป์ (พัฒนี พร้อมสมบัติและคณะ, 2545 : 13-14)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์อินเดีย กรมศิลปากร ได้ให้คำอธิบายเกี่ยวกับความหมายของคำว่า “นาฏศิลป์” สรุปได้ดังนี้ นาฏศิลป์ มีวิวัฒนาการมาจากการดัดแปลงธรรมชาติ เช่นเดียวกับศิลปะแขนงอื่น ๆ โดยมีการดัดแปลงอยู่ 3 ขั้นตอน คือ ขั้นที่ 1 ดัดแปลงจากอารมณ์ของมนุษย์ เช่น อาการดีใจ อาการเศร้า อาการเสียใจ ขั้นที่ 2 ดัดแปลงจากอากัปกิริยาในการสื่อความหมายของมนุษย์ เช่น การกวักมือเพื่อให้ผู้อื่นมาหาตน การโบกมือออกเพื่อให้ผู้นั้นออกไป และขั้นตอนที่ 3 คือการรังสรรค์ท่าขึ้นมาใหม่ด้วยปราชญ์แห่งศิลปิน ซึ่งจะเกิดการเปลี่ยนแปลงและแตกต่างไปตามยุคสมัย ค่านิยมและสภาพสังคมในขณะนั้น (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, 2552 : 79-80)

รัจนา พวงประยงค์ ได้กล่าวถึงความหมายของ นาฏยศิลป์ ไว้ว่า “นาฏยศิลป์ คือ ลีลาความประณีตที่ละเมียดละไม มีการคิดและสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ” (รัจนา พวงประยงค์, **สัมภาษณ์**, 10 กรกฎาคม 2559)

นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงความหมายของนาฏยศิลป์ไว้ว่า

> *“นาฏยศิลป์ หรือ dance (ดานซ์) หมายถึง “การแสดงลีลาการเคลื่อนไหวของร่างกายประกอบคำร้องและจังหวะทำนองเพลง นาฏศิลป์ เป็นศิลปะเก่าแก่ชนิดหนึ่งของโลกในยุคประวัติศาสตร์ นาฏยศิลป์ถือเป็นการแสดงออก (Express) ของความรู้สึก (Feeling) ที่แสดงออกมาในรูปแบบของกิจกรรมของมนุษย์ บรรพบุรุษของมนุษย์ในอดีตกาลเคยลอกเลียนท่าทางของสัตว์และธรรมชาติแล้วจัดเป็นการแสดงขึ้นเพื่อเป็นการเอาใจหรือแสดงความเคารพต่ออำนาจทางธรรมชาติที่มนุษย์ไม่สามารถจะหาคำตอบได้ในสมัยนั้น ในนาฏยศิลป์จะให้ความผูกพันซึ่งเกี่ยวกับจิตวิญญาณของมนุษย์เสมอ นาฏยศิลป์มักจะเกี่ยวข้องกับชีวิต ความเป็นอยู่ของมนุษย์ เขตแดนพื้นที่ สงคราม ภูตผีปีศาจ ซึ่งจะนำพาไปสู่การพัฒนาการทางด้านนาฏยศิลป์ของตัวเอง จนหล่อหลอมออกมาเป็นอารยธรรม”*
>
> (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 1-2)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ อดีตผู้อำนวยการสำนักงานรับรองมาตรฐานและประเมินคุณภาพการศึกษา (สมศ.) นักวิชาการทางด้านศิลปะและการวิจัยทางศิลปะ ได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ ไว้ว่า

> *“นาฏยศิลป์ ตามรูปศัพท์ หมายถึง การร่ายรำและการเคลื่อนไหวไปมาอย่างมีจังหวะจะโคน ซึ่งมนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นด้วยความประณีต เกิดเป็นการเคลื่อนไหวที่สวยงามน่าชม สื่อความหมายสื่อผู้ชมเพื่อก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมกัน อาจจะเป็นอารมณ์สะเทือนใจ*

เศร้าใจ สุขใจ สนุกสนานเพลิดเพลิน เป็นต้น นาฏยศิลป์ใช้ลีลาการเคลื่อนไหว (Movement) มาเป็นสื่อในการแสดงออกของอารมณ์ความคิด และบอกเล่าเรื่องราว เช่น นาฏศิลป์ไทยจะใช้ท่ารำ อันได้แก่ การใช้มือ สีหน้า แววตา และท่าทางประกอบบทร้องเพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ เช่น ตัวฉัน ไปมา ไม่ต้องการ รัก เกลียด โกรธ ซึ่งท่าทางเหล่านี้จะสื่อความหมายระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม”

(ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 10)

นักเต้นชาวต่างชาติ ก็ได้ให้ความหมายของคำว่านาฏยศิลป์ หรือ Dance ไว้ว่า“นาฏยศิลป์เป็นการแสดงออกของร่างกายและจิตใจที่รวมตัวกันได้อย่างสมดุล (Dance as the expression of mind & body in perfect harmony)” (จูดิท สตีห์, 2525: 8 อ้างถึงใน กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์, 2554: 21)

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยสามารถให้คำจำกัดความของคำว่า “นาฏยศิลป์” ได้ดังนี้

“นาฏยศิลป์ คือ สิ่งที่มนุษย์ได้ประดิษฐ์ขึ้นหรือปรุงแต่งจากธรรมชาติให้ดูสวยงาม เป็นลีลาที่มีความประณีต ละเมียดละไม ฝึกฝนให้มีความวิจิตรเพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกในรูปแบบของกิจกรรมที่ต่างกัน”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.3 นาฏยศิลป์ไทย (Thai Dance)

หากจะต้องจำกัดความให้นิยาม คำว่า “นาฏยศิลป์ไทย” ว่าหมายถึงอะไร ถ้าศึกษาความหมายจากคำในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานจะได้ความหมายของคำว่า “นาฏยศิลป์” ตามที่ได้สรุปไว้ในข้อ 2.1.2 แล้วว่า “นาฏยศิลป์ หมายถึง ฝีมือศิลปะแห่งการละคร หรือการฟ้อนรำที่ได้รับการฝึกฝนให้มีความวิจิตร” ส่วนคำว่า “ไทย” เป็นคำนาม หมายถึงชื่อประเทศที่อยู่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีพรมแดนติดต่อกับลาว เขมร มาเลเซีย และพม่า (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 590) ดังนั้นเมื่อนำคำว่า “นาฏยศิลป์” และคำว่า “ไทย” มารวมกัน ตามความหมายในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ก็จะได้ความหมายว่า

“ฝีมือศิลปะแห่งการละครไทย หรือการฟ้อนรำแบบไทยที่ได้รับการฝึกฝนให้มีความวิจิตร”

ส่วนคำนิยามของผู้วิจัยที่ได้ให้คำจำกัดความของคำว่า “นาฏยศิลป์” ไว้ตามเหตุผลที่ปรากฏในข้อ 2.1.2 นั้นว่า “นาฏยศิลป์ คือ สิ่งที่มนุษย์ได้ประดิษฐ์ขึ้นหรือปรุงแต่งจากธรรมชาติให้ดูสวยงาม เป็นลีลาที่มีความประณีต ละเมียดละไม ฝึกฝนให้มีความวิจิตร เพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกในรูปแบบของกิจกรรมที่ต่างกัน” เมื่อนำมารวมกับคำว่า “ไทย” ซึ่งมีความหมายถึงประเทศไทย จะได้ความหมาย หรือคำนิยามในอีกนัยหนึ่งว่า

“นาฏยศิลป์ไทย คือ ศิลปะการแสดงที่มนุษย์ที่อาศัยอยู่ในขอบเขตประเทศไทย หรือประเทศสยามในอดีต ได้ประดิษฐ์ขึ้นหรือปรุงแต่งจากธรรมชาติให้ดูสวยงาม เป็นลีลาที่มีความประณีต ละเมียดละไม ฝึกฝนให้มีความวิจิตร เพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกในรูปแบบของกิจกรรมที่ต่างกันตามสภาพแวดล้อมในภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศ”

หากจะศึกษาถึงความหมายของคำว่า “นาฏยศิลป์ไทย” จากศิลปิน นักวิชาการ จะได้ความหมายและคำนิยามที่ไปในทิศทางเดียวกัน อาทิ จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ กล่าวถึงนาฏยศิลป์ไทย สรุปได้ว่า นาฏยศิลป์ไทย มีความเกี่ยวข้องกับศาสนา ทั้งในด้านสอนคติธรรม และให้ความบันเทิงไปพร้อมกัน เป็นสัญลักษณ์แห่งความเป็นอารยธรรมและเป็นแหล่งรวมศิลปะไทยนานาประเภท (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, 2552: 80-81)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รัจนา พวงประยงค์ ได้กล่าวถึงนาฏยศิลป์ไทยไว้ว่า “นาฏยศิลป์ไทยคือ ลีลาที่ประณีต ละเมียดละไม ซึ่งมีการแบ่งเป็นประเภทต่าง ๆ ไว้อย่างชัดเจน ซึ่งมีความแตกต่างกันบ้างตามภูมิภาคต่าง ๆ” (รัจนา พวงประยงค์, **สัมภาษณ์**, 10 กรกฎาคม 2559)

จุติกา โกศลเหมมณี อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดงและการจัดการ วิทยาลัยนวัตกรรมการแสดงและการจัดการ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง กล่าวว่า นาฏยศิลป์ไทย หมายถึง ศิลปะของการระบำ รำ ฟ้อน ละครและการแสดงที่มีพื้นฐานมาจากวัฒนธรรมไทยทั้งในราชสำนักและในท้องถิ่นต่าง ๆ (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 19)

สรุปคำว่า “นาฏยศิลป์ไทย” ในนิยามของผู้วิจัยจึงหมายถึง *“ศิลปะแห่งการฟ้อนรำ การละครในประเทศไทยที่มีมาแต่โบราณ ได้ประดิษฐ์ขึ้นหรือปรุงแต่งจากธรรมชาติให้ดูสวยงามเป็นลีลาที่มีความประณีต ละเมียดละไม เป็นการแสดงออกในรูปแบบกิจกรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏในสังคมไทย”*

2.1.4 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance)

คำว่า “นาฏยศิลป์ร่วมสมัย” ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้คำจำกัดความของคำว่า “ร่วมสมัย” ไว้ว่า “สมัยปัจจุบัน เช่น ประวัติศาสตร์ร่วมสมัย ศิลปะร่วมสมัย รุ่นราวคราวเดียวกัน สมัยเดียวกัน” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 923) จากความหมายข้างต้นของคำว่าร่วมสมัยนั้นปรากฏคำว่า “ศิลปะร่วมสมัย” ซึ่งคำว่าศิลปะร่วมสมัย สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ได้ให้ความหมายไว้ว่า

> *“ศิลปะที่พัฒนาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในยุคสมัยเดียวกัน หรือเวลาเดียวกันและที่เกิดขึ้น หรือเวลาเดียวกันและที่เกิดขึ้นสมัยปัจจุบันโดยมีวัฒนธรรมเป็นรากสำคัญในการสร้างสรรค์หรือสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยมีกระบวนแบบหรือแนวความคิดของสังคมและวัฒนธรรมปัจจุบันเป็นพื้นฐานหรือสร้างสรรค์ใหม่เพื่อรับใช้สังคมในยุคปัจจุบัน”*
>
> (สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2547: 20)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดังนั้น เมื่อศึกษาตามความหมายของศิลปะร่วมสมัยมาเทียบกับศาสตร์ทางการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยจึงมีความหมายว่า

“ศิลปะการฟ้อนรำที่ปรากฏในสมัยปัจจุบัน ที่นำมาร่วมกับศิลปะการฟ้อนรำ การแสดงในรุ่นอื่น ๆ ให้มาแสดงในคราวเดียวกัน”

ซึ่งคำว่าสมัยปัจจุบันนี้ ก็ย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามยุค ตามช่วงเวลาที่แตกต่างกันออกไป ความหมายหรือคำจำกัดความของคำว่า “นาฏยศิลป์ร่วมสมัย” จึงมีศิลปินและผู้รู้ทางด้านนาฏยศิลป์ให้คำจำกัดความไว้อีกหลายมุมมอง อาทิ

สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา นักออกแบบการแสดง นักเต้น ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์สากล กล่าวถึงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ไว้ว่า “นาฏยศิลป์ร่วมสมัย หรือ Contemporary Dance เป็นระบำที่ฉีกมาจากการเต้นแบบบัลเลต์คลาสสิค เป็นทางออกของผู้ที่รูปร่างไม่เพอร์เฟค (Perfect) หัวใจสำคัญของการแสดงแนวร่วมสมัยคือ แนวคิด” (สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา, **สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559)

นิพนธ์ วรรณมหินทร์ นักออกแบบการแสดง นักเต้น ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์สากล ได้ให้คำจำกัดความของคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ดังนี้ “นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ การแสดงออกด้วยลีลาที่ไม่มีข้อจำกัด เคลื่อนไหวได้ทุกสัดส่วน ผสานกับความช้า-เร็วที่ลงตัว บอกเล่าเรื่องราวจากศิลปินสู่ผู้ชมด้วยท่าทาง” (นิพนธ์ วรรณมหินทร์, **สัมภาษณ์**, 26 กรกฎาคม 2559)

กันยารัตน์ นภาศัพท์ นักออกแบบการแสดง นักเต้น ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์สากล ได้ให้คำจำกัดความของคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> *“นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ อิสระในการใช้ร่างกาย ในการเคลื่อนไหว อิสระในการใช้ความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งสามารถแสดงออกได้มากกว่าการเต้นประเภทอื่น เพราะไม่มีกฎเกณฑ์อะไรที่บอกว่าทำได้ หรือทำไม่ได้ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือการผสมผสานอะไรก็ได้ ไม่ว่าจะเป็นการเลียนแบบท่าทาง การคิดสร้างสรรค์ใหม่ มีขอบเขตกว้างมาก จนกล่าวได้ว่าไม่มีสิ่งใดผิด”*
>
> (กันยารัตน์ นภาศัพท์, **สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559)

กฤษฎ์ ชัยศิลบุญ นักออกแบบการแสดง นักเต้น ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์พื้นเมืองล้านนาร่วมสมัย กล่าวถึง นาฏยศิลป์ร่วมสมัยไว้ว่า “การแสดงแบบร่วมสมัย ไม่ใช่แค่การเต้น การเต้นเป็นเพียง

องค์ประกอบหนึ่งของการแสดงแบบร่วมสมัย การแสดงประเภทนี้ต้องประกอบไปด้วยศาสตร์อื่น ๆ อีก" (กฤษฎิ์ ชัยศิลบุญ, **สัมภาษณ์**, 29 กรกฎาคม 2559)

ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล กล่าวถึงความหมายของ นาฏยศิลป์ร่วมสมัยไว้ว่า "นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ การสื่อสารอารมณ์ ผ่านการเคลื่อนไหวทางร่างกาย ไม่ว่าจะเป็นลีลาการเต้นหรือไม่เต้นก็ตาม แต่เมื่อส่งผ่านไปแล้ว ผู้ชมรับได้ในแนวคิดนั้น" (ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559)

สิริธร ศรีชลาคม อาจารย์ประจำ สาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึงความหมายของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ไว้ว่า "นาฏยศิลป์สมัยใหม่ Modern Dance มักจะหมายถึงทักษะในการเต้น รูปแบบ และทฤษฎีการเต้นแบบต่าง ๆ แต่ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย Contemporary Dance มักจะหมายถึงการแสดงที่นำเสนอแนวความคิดมากกว่าทักษะในการเต้นเพียงอย่างเดียว (สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 10)

ณพิชญา อำพันแสง นักออกแบบการแสดง นักเต้น ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์สากล นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ได้ให้คำจำกัดความของคำว่า "นาฏยศิลป์ร่วมสมัย" คือ "การเคลื่อนไหวร่างกายที่มีความอิสระ เป็นธรรมชาติ แต่มีแนวคิดในการนำเสนอท่าเต้นในรูปแบบเฉพาะของศิลปินโดยมีเรื่องราวที่ต้องการจะสื่อสารไปสู่ผู้ชม" (ณพิชญา อำพันแสง, **สัมภาษณ์**, 1 ตุลาคม 2559)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย จากเอกสารและหนังสือภาษาอังกฤษ ปรากฏคำจำกัดความของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยไว้เช่นกัน อาทิ

> *"การเต้นแบบร่วมสมัย คือการเต้นเพื่ออิสรภาพ หรือตามแรงบัลดาลใจ (Beyond Freedom and Inspiration) ท่าเต้นแต่ละท่าเหมือนภาพเรียงคำศัพท์ (Vocabulary) ที่แสดงออกให้เห็นถึงบุคคลนั้น ๆ ว่าต้องการแสดงอะไรออกมา และแสดงให้เห็นถึงความเป็นอิสระของผู้คน เพราะทุกคน*

ปลดปล่อยการเต้นอย่างเป็นอิสระ ไม่มีอะไรหยุดยั้งความเป็นอิสระในการเต้นแบบนี้ได้”

(Copeland, 2004: 112-114)

จอน มาร์ติน (John Martin) ให้คำจัดกัดความคำว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัย สรุปได้ว่า

“คอนเทมโพรารี่เปลี่ยนแปลงไปได้ตามอารมณ์ วันพรุ่งนี้จะเกิดอะไรขึ้นไม่รู้ ในอนาคตยังคาดคะเนไม่ได้ นักเต้นให้เข้าใจถึงความแตกต่างว่าความคาดคะเนของผู้ชม ระหว่างคำสองคำ คือคำว่า วัฒนธรรมและธรรมชาติ ไม่ว่าจะเกิดอะไรขึ้น การเปลี่ยนแปลงต้องเกิดขึ้นแน่นอน เพราะทั้งวัฒนธรรมและธรรมชาติต้องเปลี่ยนแปลง ไม่ดำรงอยู่ที่เดิม บางครั้งมีการนำวิทยาศาสตร์เข้ามามีส่วนร่วมด้วย เพราะมีการใช้สรีระเข้ามามีส่วนร่วม ทุกอย่างขึ้นอยู่กับ Population Culther วัฒนธรรมที่เข้ามาในสมัยนั้น คุณต้องยอมรับและเปิดใจ ผู้คนที่ยึดติดการเต้นรำแบบเก่า ๆ ต้องยอมรับว่าอนาคตเป็นสิ่งที่คาดคะเนไม่ได้ และจะต้องเป็นอะไรที่ใช้เสียง อารมณ์ ท่าทางที่เร้าอารมณ์มากขึ้น เพราะไม่อยากอยู่กับที่เดิม พัฒนาและเป็นเสน่ห์ของการเต้นรำ”

(Copeland, 2004: 116)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อศึกษาความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) จากผู้รู้ดังที่กล่าวมาข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

“นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) หมายถึง การเต้นรำอย่างอิสระตามแรงบันดาลใจของศิลปินนักเต้นที่แสดงออกให้เห็นว่าบุคคลนั้นต้องการแสดงอะไรออกมา โดยมีหัวใจสำคัญของการแสดงคือ แนวคิด และนำเสนอท่าเต้นในรูปแบบเฉพาะของศิลปินผู้นั้น โดยมีเรื่องราวที่ต้องการจะสื่อสารไปสู่ผู้ชม ไม่มีกฎเกณฑ์อะไรที่บอกว่าทำได้ หรือทำไม่ได้ เป็นการเต้นที่

ปรากฏในสมัยปัจจุบัน ที่นำมาร่วมกับศิลปะการฟ้อนรำ การแสดงในรุ่นอื่น ๆ ให้มาแสดงในคราวเดียวกันได้อย่างลงตัว”

2.1.5 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance)

จากคำจำกัดความของคำว่า นาฏยศิลป์ไทย ที่หมายถึง ศิลปะแห่งการละครไทย หรือการฟ้อนรำในประเทศไทย ที่มีมาแต่โบราณ เป็นการแสดงออกในรูปแบบกิจกรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏในสังคม และคำว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ที่หมายถึง ศิลปะการฟ้อนรำที่ปรากฏในสมัยปัจจุบัน ที่นำมาร่วมกับศิลปะการฟ้อนรำ การแสดงในรุ่นอื่น ๆ ให้มาแสดงในคราวเดียวกัน ทำให้สามารถจำกัดความคำว่า นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ได้ดังนี้

“นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือ ศิลปะการแสดงในปัจจุบัน ที่ได้นำเอกลักษณ์ของการแสดงละคร ฟ้อนรำแบบไทยที่มีมาแต่โบราณมาสร้างสรรค์ให้ร่วมสมัยกับแนวคิดของสังคมและวัฒนธรรมในปัจจุบัน”

นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ไว้ว่า “เป็นการเต้นรำหรือฟ้อนรำที่สร้างสรรค์ขึ้นในปัจจุบัน โดยบูรณาการนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์จากหลากหลายวัฒนธรรมที่ต่างยุคต่างสมัยมาร่วมแสดงในคราวเดียวกัน” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2550: 13) นอกจากนี้แล้ว นราพงษ์ จรัสศรี ยังให้คำอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยไว้ว่า

“นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย สามารถอธิบายได้ 2 รูปแบบ แบบที่ 1 อธิบายจากคำศัพท์ คอนเทมโพรารี่ คือ ร่วมสมัย นั่นหมายถึง การแสดงรำไทยที่คิดไว้ตั้งแต่โบราณนำมาแสดงในปัจจุบัน ถึงจะเป็นเทรดดิชั่นแค่ไหน ก็ถือเป็นร่วมสมัย เพราะเกิดขึ้นในยุคนี้ สมัยนี้ ผู้แสดง เสื้อผ้า เวที สถานที่ คนดู เปลี่ยนไปตามบริบทของสังคมนั่นก็ถือว่าร่วมสมัยแล้ว แต่ถ้าพูดถึงรูปแบบของการแสดงรำไทยไม่ใช่อย่างแน่นอน เพราะรำไทยมีจารีต มีกรอบของการใช้เทคนิคต่าง ๆ กำหนดไว้อยู่แล้ว แต่คอนเทมหรือโมเดร์น คือการสร้างขึ้นมาใหม่ ส่วนรำไทยคือการนำเทคนิคที่เกิดขึ้นในสมันอยุธยา หรือรัตนโกสินทร์ตอนต้นมาใช้ในสมัย

นี้ ดังนั้นการแสดงที่เอารำไทย มาใส่กางเกงยีนส์ ถือเป็นรำไทย ไม่ใช่คอนเทม เพราะใช้เทคนิครำไทย ที่แสดงสมัยนี้ ไม่ใช่คอนเทม เพราะคอนเทมก็มีเทคนิคและวิธีการแสดงที่เป็นแบบคอนเทม ดังนั้นหากจะอธิบายถึงความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยว่าเป็นแบบใดนั้น ขึ้นอยู่ว่าจะคำนึงถึงความหมายตามรากศัพท์ หรือความหมายจากเทคนิค และรูปแบบการแสดง”

(นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 16 สิงหาคม 2560)

ทวี รัชนีกร กล่าวถึงการสร้างงานศิลปะไทยร่วมสมัยในภาพรวมว่า “การสร้างงานร่วมสมัย คือการสร้างสรรค์เพื่อโลกสมัยนี้ ก็ต้องรับใช้สังคมในในยุคนี้ ปรับประยุกต์ให้เข้ากับสภาวะสังคมปัจจุบันอยู่เสมอ” (ทวี รัชนีกร, **สัมภาษณ์**, 17 กรกฎาคม 2559)

นิพนธ์ วรรณมหินทร์ กล่าวถึง นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยไว้ว่า “การออกแบบนาฏยศิลป์ที่นำลีลาการเคลื่อนไหว ทิศทางในการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ไทยมาผสมผสานกับการใช้เทคนิค การยืดหยุ่นหรือการทรงตัวแบบนาฏยศิลป์ตะวันตก โดยผสมผสานระหว่างความนิ่ง สงบ แบบนาฏยศิลป์ไทยกับการเคลื่อนไหวที่รวดเร็วแบบนาฏยศิลป์ตะวันตก” (นิพนธ์ วรรณมหินทร์, **สัมภาษณ์**, 26 กรกฎาคม 2559)

กฤษฎิ์ ชัยสิลป์บุญ ได้ให้คำจำกัดความของคำว่า นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ไว้ว่า “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือกิจกรรมทางศิลปะใดก็ได้ที่เกิดการผลิตซ้ำในทางการสร้างสรรค์ และเกิดในสภาวะปัจจุบัน กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ สิ่งที่เป็นอดีตยังคงดำรงอยู่ได้ในปัจจุบัน” (กฤษฎิ์ ชัยศิลบุญ, **สัมภาษณ์**, 29 กรกฎาคม 2559)

กันยารัตน์ นภาศัพท์ กล่าวถึงความหมายของ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ไว้ว่า “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือ การนำนาฏยศิลป์ไทยที่มีแต่โบราณมาสร้างสรรค์ร่วมกับเทคโนโลยีในสมัยนั้น ๆ แต่ยังคงไว้ซึ่งวัฒนธรรม ไม่ทำลายสิ่งเก่าถึงแม้ว่าจะเอาอะไรมาใส่ก็ยังคงรากเหง้าอยู่” (กันยารัตน์ นภาศัพท์, **สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559)

ดาริณี ชำนาญหมอ ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์สากล หัวหน้าสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ให้คำอธิบายเกี่ยวกับ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยไว้ว่า

> *“นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ต้องมีความเป็นไทย ไม่จำเป็นต้องเป็นแบบแผนแบบนาฏยศิลป์ไทยราชสำนัก หรือไม่จำเป็นต้องแบบแผนของนาฏยศิลป์ไทยพื้นเมืองก็ได้ แต่ต้องมีความเป็นไทย เพราะชื่อบอกไว้ว่าเป็น ไทยคอนเทมโพรารี่ดานซ์ ก็ต้องมีการแสดงอะไรบางอย่างที่เป็นไทย แสดงอัตลักษณ์ของความเป็นไทย ไม่ว่าจะเป็นแนวคิด วิถีชีวิต ตัวละคร โปรดักชั่น ซึ่งอยู่ที่ว่าตอนนั้นศิลปินต้องการจะเน้นอะไรในงานแสดง จึงดึงสิ่งเหล่านั้นขึ้นมาเป็นประเด็นหลัก”*
>
> (ดาริณี ชำนาญหมอ, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559)

จุติกา โกศลเหมมณี กล่าวว่า “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือ ศิลปะการเคลื่อนไหวหรือการฟ้อนรำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยมีกระบวนแบบหรือแนวความคิดของสังคมและวัฒนธรรมไทยปัจจุบันเป็นพื้นฐาน ทั้งจากวัฒนธรรมส่วนกลางและท้องถิ่นต่าง ๆ” (จุติกา โกศลเหมมณี, 2556: 21)

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัย สามารถให้คำจำกัดความของคำว่า นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance) ตามแนวทางในการดำเนินการวิจัยคือ

> *“ศิลปะการฟ้อนรำที่ปรากฏในสมัยปัจจุบัน ที่นำเอกลักษณ์ความเป็นไทย โดยไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นแบบราชสำนักหรือพื้นเมืองมาผสมผสานกับการใช้เทคนิคหรือแนวคิดในการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์อื่น อาจจะเป็นศิลปะต่างยุคต่างสมัยกัน แต่นำร่วมแสดงในคราวเดียวกันโดยสร้างสรรค์ท่วงท่าให้มีความเป็นเอกลักษณ์ แสดงถึงอัตลักษณ์ของศิลปิน และเข้ากับสภาวะปัจจุบันเสมอ โดยมีหัวใจสำคัญของการแสดงคือ แนวคิด ที่ต้องการจะสื่อไปถึงผู้ชม ด้วยเทคนิคและรูปแบบที่ไม่ใช่นาฏยศิลป์ไทย”*

สรุปนิยามศัพท์เฉพาะที่ปรากฏในวิจัยเล่มนี้ เป็นนิยามศัพท์ที่ผู้วิจัยได้นำมาจากการวิเคราะห์จากความหมายที่ให้ไว้โดย พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ศิลปิน นักเต้น นักวิชาการ ผู้มีความรู้เฉพาะทางด้านศิลปะและการแสดง อยู่ภายใต้ขอบเขตของการวิจัยที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ในบทที่ 1 สรุปได้ดังนี้

ยุคทอง คือ ยุคแห่งการบุกเบิก ช่วงเวลาแห่งการเริ่มต้น สร้างพื้นฐาน องค์ความรู้ นำเสนอความสามารถทางด้านใดด้านหนึ่ง เป็นการจุดประกายสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ให้เกิดความสนใจ ความตื่นตัวของศิลปิน และสังคมในเรื่องนั้น ๆ ส่งผลให้เกิดความเจริญ ความเปล่งปลั่ง โชติช่วง แพร่หลายและยังคงเหลือในปัจจุบัน มีอิทธิพลส่งผลไปยังอนาคต

นาฏยศิลป์ คือ สิ่งที่มนุษย์ได้ประดิษฐ์ขึ้นหรือปรุงแต่งจากธรรมชาติให้ดูสวยงาม เป็นลีลาที่มีความประณีต ละเมียดละไม ฝึกฝนให้มีความวิจิตร เพื่อแสดงออกถึงความรู้สึกในรูปแบบของกิจกรรมที่ต่างกัน

นาฏยศิลป์ไทย คือ ศิลปะแห่งการฟ้อนรำ การละครในประเทศไทยที่มีมาแต่โบราณ ได้ประดิษฐ์ขึ้นหรือปรุงแต่งจากธรรมชาติให้ดูสวยงาม เป็นลีลาที่มีความประณีต ละเมียดละไม เป็นการแสดงออกในรูปแบบกิจกรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏในสังคมไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ การเต้นรำอย่างมีอิสระตามแรงบันดาลใจของศิลปินนักเต้นที่แสดงออกให้เห็นว่าบุคคลนั้น ๆ ต้องการแสดงอะไรออกมา โดยมีหัวใจสำคัญของการแสดงคือแนวคิด และนำเสนอท่าเต้นในรูปแบบเฉพาะของศิลปินผู้นั้น โดยมีเรื่องราวที่ต้องการจะสื่อสารไปสู่ผู้ชมไม่มีกฎเกณฑ์อะไรที่บอกว่าทำได้ หรือทำไม่ได้ เป็นการเต้นที่ปรากฏในสมัยปัจจุบัน ที่นำมาร่วมกับศิลปะการฟ้อนรำ การแสดงในรุ่นอื่น ๆ ให้มาแสดงในคราวเดียวกันได้อย่างลงตัว

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือ ศิลปะการฟ้อนรำที่ปรากฏในสมัยปัจจุบัน ที่นำเอกลักษณ์ความเป็นไทย โดยไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นแบบราชสำนักหรือพื้นเมืองมาผสมผสานกับการใช้เทคนิคหรือแนวคิดในการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์อื่น อาจจะเป็นศิลปะต่างยุคต่างสมัยกัน แต่นำร่วมแสดงใน

คราวเดียวกันโดยสร้างสรรค์ท่วงท่าให้มีความเป็นเอกลักษณ์ แสดงถึงอัตลักษณ์ของศิลปิน และเข้ากับสภาวะปัจจุบันเสมอ โดยมีหัวใจสำคัญของการแสดงคือ แนวคิด ที่ต้องการจะสื่อไปถึงผู้ชม ด้วยเทคนิคและรูปแบบที่ไม่ใช่นาฏยศิลป์ไทยแบบแผน

2.2 นาฏยศิลป์ไทย

2.2.1 ความหมาย

ตามคำจำกัดความของผู้วิจัยดังที่อธิบายไว้ในข้อ 2.1.2 ว่า นาฏยศิลป์ไทย หมายถึง ศิลปะแห่งการละครแบบไทย หรือการฟ้อนรำในประเทศไทย ที่มีมาแต่โบราณ เป็นการแสดงออกในรูปแบบกิจกรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏในสังคม

2.2.2 ประวัติ

นาฏยศิลป์ไทย หรือ การแสดงโขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน แบบไทย มีมาแต่โบราณนานเท่าใดไม่ปรากฏหลักฐานเป็นที่แน่ชัด แต่เชื่อกันว่าไทยมีการแสดงโขนมาก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 (ธนิต อยู่โพธิ์, 2511 : 10) ปรากฏเป็นหลักฐานทางโบราณคดีที่เก่าแก่ที่สุด คือ หลักศิลาจารึกหลักที่ 1 ในสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช แห่งกรุงสุโขทัย เมื่อราว พ.ศ. 1822 -1843 ปรากฏคำว่า “ระบำ รำ เต้น” และปรากฏหลักฐานอีกครั้งในสมัยกรุงศรีอยุธยา เมื่อราว พ.ศ. 2275 – 2301 สมัยของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ถึงขั้นเรียกได้ว่า เป็นยุคทองของนาฏยศิลป์และการละครในพระราชสำนัก (มาลินี ดิลกวณิช, 2543: 253)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นาฏยศิลป์ไทยสันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลทางศิลปะและวัฒนธรรมจากประเทศอินเดีย (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, 2552: 81) โดยยึดจากท่าทางที่ปรากฏในคัมภีร์ภารตะนาฏยศาสตร์ (มาลินี ดิลกวณิช, 2543: 257) และอาจจะได้รับอิทธิพลจากชนชาติใกล้เคียงในขณะนั้น เช่น ชนชาติเขมร ชนชาติมอญ นำมาดัดแปลง ปรับประยุกต์ ให้เข้ากับรสนิยมของคนไทยจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของตนเองดังเช่นในปัจจุบัน นาฏยศิลป์ไทยได้สืบทอดกันมาแต่อดีตเริ่มจากในราชสำนักเผยแพร่สู่ประชาชนในรูปแบบของการแสดง จนกระทั่งปัจจุบันได้บรรจุเป็นหลักสูตรทางการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร และสถาบันการศึกษาที่ให้การศึกษาเกี่ยวกับ นาฏยศาสตร์ของไทย เพื่อเป็นการสืบทอดอนุรักษ์และพัฒนาให้คงอยู่เป็นเอกลักษณ์ของไทยสืบไป

2.2.3 รูปแบบ

รูปแบบในนาฏยศิลป์ไทยมีลักษณะเฉพาะตัว แต่ก็มีความหลากหลายในรายละเอียดของการแสดง จุดกำเนิดของนาฏยศิลป์ไทยที่สืบทอดกันมาจนกระทั่งปัจจุบันเป็นนาฏยศิลป์ที่ได้รับการพัฒนา และสนับสนุนจากระบบกษัตริย์ ท่าทางการเคลื่อนไหวมีเอกลักษณ์เด่นชัด ท่าเต้น ท่ารำ จะถูกต้องตามระเบียบแบบแผน มีข้อกำหนด เมื่อใดที่ผิดจากระเบียบแบบแผนก็ไม่สามารถจัดได้ว่าเป็นนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก (Thai Court Dance) ซึ่งสืบทอดกันมาจนกลายเป็น นาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม (Thai Tradition Dance) และกลายเป็นนาฏยศิลป์แบบแผน (Thai Classical Dance) ซึ่งได้ขัดเกลาอย่างประณีตโดยยึดถือตามแบบฉบับของในวัง และสืบทอดต่อกันมานอกวัง สู่ประชาชน จนเป็นนาฏยศิลป์ประจำชาติไทยในปัจจุบัน ซึ่งพัฒนาควบคู่ไปกับนาฏยศิลป์พื้นเมือง เป็นศิลปะการแสดงประจำท้องถิ่นต่าง ๆ ทั้งที่ยังมิได้ขัดเกลาจนพัฒนาให้ประณีตขึ้นในสมัยต่อมา แต่ยังคงรูปแบบและเอกลักษณ์ของตนไว้ การแสดงนาฏยศิลป์ไทยสามารถจัดแบ่งเป็นกลุ่มได้หลายรูปแบบ ทั้งตามลักษณะการแสดง ลีลา วัตถุประสงค์ของการแสดง หรือแม้แต่องค์ประกอบในการแสดง ก็เป็นตัวแบ่งประเภทของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยได้ แต่หากจะจัดแบ่งประเภทรูปแบบการแสดงของนาฏยศิลป์ไทย ตามหลักการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยของกรมศิลปากร สามารถแบ่งออกเป็น โขน ละครรำ ระบำ รำ และนาฏยศิลป์พื้นเมือง โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.2.3.1 โขน คือศิลปะการแสดงขั้นสูงของไทย เชื่อว่ามีมาแต่โบราณ ดังปรากฏในหนังสือละครฟ้อนรำ : ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องอิเหนา ตำนานและละครดึกดำบรรพ์ว่า “โขน เดิมเล่นเป็นพิธีเฉลิมพระเกียรติพระเป็นเจ้า คือ พระอิศวร พระนารายณ์ เป็นต้น เพื่อแสดงความสวัสดิมงคล เล่นแต่เรื่องเนื่องในอวตารพระเป็นเจ้า เช่น เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีมนุษย์ ยักษ์ และลิง พวกผู้เล่นก็ต้องหัดท่าทางแตกต่างกัน เป็นมนุษย์บ้าง เป็นยักษ์บ้าง เป็นลิงบ้าง” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 181) เป็นศิลปะการแสดงที่ผู้เล่นสวมหน้ากาก (หัวโขน) แสดงท่าทางประกอบการบรรเลงดนตรี และมีบทขับร้อง บทพากย์เจรจา

จากจดหมายเหตุลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสที่เข้ามาประเทศไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้กล่าวเกี่ยวกับมหรสพของไทยในสมัยนั้น ว่า

“ชาวสยามมีมหรสพ ประเภทเล่นในโรง 3 อย่าง อย่างที่สยามเรียกว่าโขน นั้น เป็นการร่ายรำเข้าๆออกๆ หลายคำรบตามจังหวะซอและเครื่องดนตรีอย่างอื่นอีก ผู้แสดงนั้นสวมหน้ากาก (หัวโขน) และถืออาวุธแสดง บทหนักไปในทางสู้รบมากกว่าการร่ายรำ...โขน กับระบำ มักหาไปแสดงในงานปลงศพ ลางทีก็หาไปเล่นงานอื่นๆ”

(สันต์ ท.โกมลบุตร, 2510: 217-219)

แต่เดิมโขนมีเฉพาะโขนหลวงประจำราชสำนัก ผู้ที่จะฝึกหัดโขนต้องเป็นผู้ที่มีบรรดาศักดิ์ คนธรรมดาสามัญจะฝึกหัดโขนไม่ได้ จึงกลายเป็นประเพณีเช่นนี้มา จนกระทั่งถึงในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จึงมีการพระราชทานอนุญาตให้เจ้านาย และขุนนางผู้ใหญ่ตลอดจนผู้ว่าราชการเมืองก็สามารถฝึกหัดโขนได้ โดยทรงโปรดให้หัดไว้แต่ผู้ชายตามประเพณีเดิม จนกระทั่งปี พ.ศ. 2475 หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ผู้หญิงได้รับการยอมรับให้แสดงโขนได้ ในบทตัวนาง จึงทำให้ลีลาการร่ายรำของโขนได้รับอิทธิพลจากการแสดงแบบละครใน (มาลินี ดิลกวณิช, 2543: 260)

การแสดงโขนนั้นที่ถือกันว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย เป็นการผสมผสานศิลปะการแสดง 3 อย่างไว้ด้วยกัน คือ การเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ หนังใหญ่ และกระบี่กระบอง (วันทนีย์ ม่วงบุญ และคณะ, 2556: 17-19) ได้พัฒนาจนกระทั่งเป็นการแสดงอย่างในปัจจุบัน เป็นศาสตร์แห่งการแสดงที่ผสมผสานเอกลักษณ์ วัฒนธรรมของชาติไทยไว้หลายด้าน ได้แก่ วรรณศิลป์ (บทโขน) ดุริยางคศิลป์ (เพลงหน้าพาทย์) คีตศิลป์ (การพากย์ เจรจา) หัตถศิลป์ (ศีรษะโขน เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับแบบยืนเครื่อง) และนาฏยศิลป์ (การเต้น การร่ายรำ) กระบวนการแสดงและองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงโขนที่ได้ถูกถ่ายทอดและสืบทอดมาตั้งแต่โบราณ ทำให้โขนยังคงเป็นศิลปะการแสดงขั้นสูงของไทยที่ยังคงมีความนิยมอยู่จนปัจจุบัน

การแสดงโขนแบ่งเป็นประเภทได้ 5 ประเภทตามรูปแบบของการแสดง คือโขนกลางแปลง โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว โขนหน้าจอ โขนโรงใน และโขนฉาก ในการแสดงโขน ไม่ว่าจะเป็นโขนประเภทใดก็ตามจะประกอบไปด้วยองค์ประกอบดังนี้

1) เรื่องที่ใช้แสดง เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขนนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีลายพระหัตถ์ฉบับลงวันที่ 11 เมษายน พ.ศ. 2478 ว่า

> *“โขนนั้น จำได้ว่าฝ่าพระบาททรงพระดำริว่า มาแต่รูปจำหลักฝาในเทวสถาน เพื่อเป็นการเผยเกียรติคุณแห่งพระเจ้าประสงค์จะแผ่ศาสนา แรกถ่ายจากฝาออกมาเป็นหนังก่อน หรือพาไปเผยแพร่ในที่ต่างๆ ได้แล้วก็ประดิษฐ์ทำแปลงให้เป็นรูปภาพตัวกลม หรือหุ่น เมื่อเป็นหุ่นแล้วก็เลื่อนไปเป็นคน คือ โขน การที่โขนเล่นแต่เรื่องรามเกียรติ์กับเรื่องมหาภารตะนั้น ก็เพราะสืบมาแต่รูปจำหลักเทวสถานซึ่งแสดงเรื่องอวตารทั้งสองเรื่อง รามเกียรติ์คือรามจันทราอวตาร เรื่องมหาภารตะคือ กฤษณาวตาร แสดงเรื่องพระกฤษณะช่วยพระอรชุนรบศึก ละครนั้นแน่อย่างทรงพระราชดำริพวกเรานับถือพระพุทธศาสนา จึงเปลี่ยนทางเขียนเอาโขนมาเล่นเรื่องชาดกเป็นการเผยแพร่พระบารมีแห่งพระพุทธเจ้า”*
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ
> และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์,
> 2504: 268-269)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) เครื่องดนตรี เพลงหน้าพาทย์ บทพากย์และเจรจา คือ องค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญในการแสดงโขนที่เป็นเอกลักษณ์และแตกต่างจากการแสดงนาฏยศิลป์ไทยประเภทอื่น ๆ มีรายละเอียดดังนี้

เครื่องดนตรี ที่ใช้ในการแสดงโขน เรียกว่า วงปี่พาทย์ ซึ่งใช้ไม้แข็งในการบรรเลง ในอดีตใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าอัน ประกอบไปด้วย ปี่ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง พร้อมกับโกร่งสำหรับตีให้จังหวะ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้เพิ่มเครื่องดนตรี คือ กลองทัดให้เป็น 2 ใบ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้เพิ่มวงปี่พาทย์ให้เป็นวงเครื่องคู่ และต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 จึงเปลี่ยนเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ซึ่งประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบและฆ้องโหม่ง

เพลงหน้าพาทย์ เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงโขนถือเป็นเพลงที่ศักดิ์สิทธิ์ ผู้แสดงต้องแสดงด้วยความเคารพ บูชา เสมือนอยู่ในพิธีกรรม มนตรี ตราโมท ได้อธิบายความหมายของเพลงหน้าพาทย์ไว้ว่า เพลงหน้าพาทย์คือเพลงที่บรรเลงสำหรับประกอบกิริยาอาการ เช่น ยืน เดิน กิน นอน แปลงกาย เกิดขึ้นสูญไป เป็นต้น (มนตรี ตราโมท, 2545 : 45-46 อ้างถึงใน วันทนีย์ ม่วงบุญ และคณะ, 2556 : 139) โดยจะมีชื่อเรียกเฉพาะในแต่ละเพลง เช่น เพลงเสมอ เพลงตระ เพลงโลม เพลงบาทสกุณี เป็นต้น ในการแสดงโขนโรงใน และโขนฉาก จะมีบทร้อง และเพลงร้องประกอบแบบละครใน จากที่ได้รับอิทธิพลของการแสดงแบบละครใน

บทพากย์ เจรจา ในการแสดงโขนผู้แสดงส่วนใหญ่จะสวมหัวโขน จึงทำให้ไม่สามารถพูด เจรจาได้ด้วยตนเอง จึงจำเป็นที่จะต้องมีผู้พากย์ บรรยาย บทเจรจาให้แก่ผู้แสดง ต่อมาเมื่อมีการนำละครในเข้ามาผสมผสานในการแสดงโขน จึงได้มีการเพิ่มบทร้องแบบอย่างละครใน

บทร้อง บทร้องในการแสดงโขน ปรากฏในการแสดงโขนโรงในและโขนฉาก เนื่องจากเป็นการแสดงโขนที่ได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงละครในและละครดึกดำบรรพ์ มักจะแต่งเป็นกลอนบทละคร โดยใช้ผู้หญิงขับร้องแบบในละครใน

3) หัวโขน หัวโขนเป็นเครื่องครอบศีรษะของผู้แสดง เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ผู้แสดงโขนให้การบูชาและนับถือ ด้วยเชื่อว่ามีเทพเจ้าสิงสถิตอยู่ในนั้น ในอดีตผู้แสดงโขนทุกตัวต้องสวมหัวโขน ต่อมาจึงได้ยกเว้นผู้แสดงบทตัวพระ ตัวนางและบทฤาษีที่ไม่ต้องสวมหัวโขน หัวโขนมีลักษณะที่แตกต่างกันตามลักษณะของตัวโขนนั้น ๆ เช่น หัวโขนเทพเจ้า หัวโขนอมนุษย์ หัวโขนสัตว์ เป็นต้น

4) ผู้แสดงโขนหรือตัวโขน ในการแสดงโขนมีตัวแสดงหรือผู้เล่น 4 ประเภทคือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ซึ่งมีลักษณะ ลีลา ท่าทางในการแสดงที่แตกต่างกันเพื่อบ่งบอกถึงสถานะและประเภทของตัวโขนนั้น ๆ ผู้แสดงโขนแต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงล้วน โดยใช้มหาดเล็กหลวงมาฝึกหัด (วันทนีย์ ม่วงบุญ และคณะ, 2556: 80) ในปัจจุบันนิยมใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวนาง อาจใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วนแบบโบราณ หรือใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วนในบางกรณี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายในการแสดงโขนเรียกกันว่า “ยืนเครื่อง” ปรากฏตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนต้น รัชสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 (ขุนหลวงพะงั่ว) (กฎหมายศักดินาพลเรือนครั้งกรุงเก่า, 2467: 41-42 อ้างถึงใน ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2550: 17) ลักษณะการแต่งกายแบบยืนเครื่องในยุคเริ่มแรกมีลักษณะคล้ายภาพเทวดาที่จำหลักไว้บนบานซุ้มประตูพระเจดีย์วัดพระศรีสรรเพชญ์ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับเครื่องราชูปโภค (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2507: 7) ในระยะเวลาต่อมาได้ปรับเปลี่ยน ให้เลียนแบบเครื่องต้น เครื่องทรงของพระมหากษัตริย์มากขึ้น แต่ได้ปรับเปลี่ยนบางอย่างเพื่อมิให้ทัดเทียมกับเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ ปัจจุบัน กรมศิลปากรได้ยึดถือวิธีการแต่งตามแบบแผนของกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 6 แต่มีการเปลี่ยนแปลงสัดส่วนของการสร้างเครื่องแต่งกายต่างไปจากเดิม คือ สัดส่วนของเสื้อผ้าที่มีขนาดเล็กและแคบลง เช่น ตัวพระจะนุ่งสนับเพลาสูงขึ้นจนปลายเชิงเกือบจะคลุมเข่าไม่มิดนุ่งผ้าจีบโจงสูงรั้งตามขึ้นไปจนปลายเชิงผ้าอยู่เหนือเข่ามาก เป็นต้น (ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2550 : 85-113) เครื่องแต่งกายยืนเครื่องในการแสดงโขนจะประกอบไปด้วย พัสตราภรณ์ (เครื่องแต่งกาย) ถนิมพิมพาภรณ์ (เครื่องประดับ) และศิราภรณ์ (เครื่องประดับศีรษะ)

2.2.3.2 ละครรำ ละครรำ เป็นการแสดงละครอย่างไทย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ว่า “ละครนั้นเล่นเรื่องนิทานต่าง ๆ ประกอบกับการฟ้อนรำขับร้องและเครื่องดุริยางค์” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546: 181) สันนิษฐานว่า คำว่า “ละคร” อาจจะมาจากคำว่า Lagon ในภาษาชวา ซึ่งแปลว่า ละคร แต่ผู้รู้บางท่านก็สันนิษฐานว่า มาจากคำว่า “นคร” ที่มาจากคำว่าจังหวัดนครศรีธรรมราช จังหวัดที่เป็นต้นกำเนิดของละครโนราชาตรี (มาลินี ดิลกวณิช, 2543: 267) จากจดหมายเหตุลาลูแบร์ ราชฑูตฝรั่งเศสที่เข้ามาประเทศไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้กล่าวเกี่ยวกับมหรสพของไทยในสมัยนั้น ว่า “ชาวสยามมีมหรสพ...มหรสพที่ชาวสยามเรียกว่า ละครนั้น เป็นบทกวีสดุดีความกล้าหาญแก่นาฏศิลป์ (สันต์ ท.โกมลบุตร, 2510: 217) จึงทำให้สันนิษฐานได้ว่ามีการเล่นมหรสพประเภทละครนี้มาตั้งแต่สมัยอยุธยา และอาจจะเก่าแก่กว่านั้น

ละครรำ ดำเนินเรื่องด้วยการเคลื่อนไหวและแสดงลีลาท่าทาง ด้วยการร่ายรำประกอบการคำร้องและทำนองเพลง การแสดงลีลาท่ารำนั้นจะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับประเภทของละครนั้น ๆ การแสดงละครรำ สามารถแบ่งได้ 2 ประเภทตามรูปแบบของการแสดง คือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1) ละครรำแบบดั้งเดิม ลักษณะการแสดงของละครแบบดั้งเดิมนี้ เป็นการแสดงที่เน้นการแสดงลีลาท่ารำในการดำเนินเรื่อง การบอกเล่าเรื่องราวและเหตุการณ์ต่าง ๆ เป็นการใช้ลีลาท่าทางแบบนาฏยศิลป์ไทย เรื่องราวหรือนิทานที่ใช้แสดงก็เป็นเรื่องราวที่เน้นแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ ของเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคารพในยุคสมัยนั้น ๆ รวมไปถึงการแต่งกาย ก็เน้นความถูกต้องตามแบบแผนและจารีตแบบโบราณของไทย ละครรำแบบดั้งเดิม ประกอบไปด้วย ละครชาตรี ละครนอก และละครใน

2) ละครรำแบบปรับปรุงใหม่ ละครรำแบบปรับปรุงใหม่นี้เป็นละครรำที่เกิดขึ้นหลังจากละครรำแบบดั้งเดิม เป็นการปรับเปลี่ยนลักษณะการแสดงบางอย่างให้แปลกและแตกต่างออกไป อาทิ ลีลาท่ารำ ที่ผสมผสานลีลาแบบชาติต่าง ๆ เข้ามา เครื่องดนตรี ทำนองเพลง ภาษาที่ใช้ เครื่องแต่งกาย ฉาก อุปกรณ์ประกอบการแสดง หรือแม้แต่เรื่องราวที่นำมาแสดง ก็มีความหลากหลายมากขึ้น แปรเปลี่ยนไปตามกระแสของสังคมในสมัยนั้น ถือได้ว่าเป็นการแสดงละครแบบร่วมสมัยในขณะนั้นก็ว่าได้ ละครรำแบบปรับปรุงใหม่ประกอบไปด้วย ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครร้อง ละครพูด ละครสังคีต และละครเสภา

2.2.3.3 ระบำ นิยามศัพท์เฉพาะของคำว่า “ระบำ” นักวิชาการกรมศิลปากร ได้ให้ไว้ในหนังสือทะเบียนข้อมูล: วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน เล่มที่ 2 ว่าหมายถึง “การแสดงรำที่เป็นหมู่ตั้งแต่ 2 คนขึ้นไปโดยไม่จำเป็นต้องเล่นเป็นเรื่องราว แต่มุ่งเน้นถึงความสวยงามของกระบวนท่ารำ การแปรแถว เครื่องแต่งกาย ผู้แสดง เพลงร้อง และทำนองดนตรี ซึ่งมีทั้งระบำมาตรฐาน และระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่” (ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2550: 16) ซึ่งคำว่า “ระบำ” ที่ปรากฏในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 มีความหมายว่า “การแสดงที่มุ่งความสวยงามหรือความบันเทิง ใช้ผู้แสดงเป็นหมู่ เช่น ระบำสี่บท ระบำนพรัตน์ ระบำเทพบันเทิง” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556 : 980)

คำว่า ระบำ เป็นคำที่มีมาแต่โบราณครั้งสมัยสุโขทัย ปรากฏอยู่ในศิลาจารึกเขาสุมนกูฏหลักที่ 8 ว่า “ย่อมเรียงขันหมากขันพลูบูชาพิลมระบำรำเต้นเล่นทุกวัน” (กรมศิลปากร, 2504: 398) ในสมัยอยุธยาก็ปรากฏคำว่า ระบำ จากจดหมายเหตุลาลูแบร์ ราชฑูตฝรั่งเศษที่เข้ามาประเทศไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้กล่าวเกี่ยวกับมหรสพของไทยในสมัยนั้น ว่า

“ชาวสยามมีมหรสพ...ส่วนระบำนั้น เป็นการฟ้อนรำร่วมกันทั้งชายและหญิงไม่มีบทรบราฆ่าฟัน มีแต่เชิงโอ้โลมปฏิโลมกันเท่านั้น และเขาจัดการมหรสพชนิดนี้ให้เราชมพร้อม ๆ กันไปกับชนิดข้างต้น ที่ข้าพเจ้าได้กล่าวถึงมาแล้ว นักระบำชายหญิงเหล่านี้สวมเล็บปลอมยาวมาก ทำด้วยทองเหลือง เขาร้องไปพลางรำไปพลาง และทำ (ทั้งสองอย่างไปพร้อมๆกันได้) โดยไม่เหน็ดเหนื่อยอะไรนัก เพราะวิธีการร่ายรำของเขานั้นก็เพียงการวนเป็นรูปวงกลมอย่างเดียวเท่านั้นเอง มิได้เต้นเผ่นโผนโจนทะยาน มีแต่บิดตัวกับแขนมากหน่อยเท่านั้น...โขน กับระบำมักหาไปแสดงในงานปลงศพ ลางทีก็หาไปเล่นงานอื่น ๆ”

(สันต์ ท.โกมลบุตร, 2510: 217)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีลายพระหัตถ์ฉบับลงวันที่ 26 ธันวาคม พ.ศ. 2479 ความว่า “ระบำ เป็นที่รำดูกันเล่นงาม เห็นจะสืบมาจากนัจจะอินเดีย คงจะมีมาก่อนที่คิดรำประกอบเรื่องเป็นเล่นละคร...” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ และ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2504: 121) จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นจึงกล่าวได้ว่า ระบำ เป็นการแสดงที่แตกต่างจากการแสดงประเภทละครและปรากฏชื่อเรียกเช่นนี้ในประเทศไทยตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นต้นมาหรืออาจจะเก่าแก่กว่านั้นแต่ยังมาสามารถหาหลักฐานได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระบำ เป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยประเภทหนึ่งที่นำกระบวนท่ามาจากท่ารำใน แม่ท่าทางนาฏยศิลป์ไทย และมีการคิดสร้างสรรค์ขึ้นจากจินตนาการ รูปสลัก จิตรกรรมหรือเลียนแบบท่าทางของสัตว์ต่าง ๆ มีทั้งที่ร่ายรำตามบทร้อง หรือตามทำนองเพลงที่ไม่มีบทร้อง มักจะเริ่มกระบวนท่าจากจังหวะที่ช้าแล้วกระชับในตอนท้าย เน้นความพร้อมเพรียงของผู้แสดง มีการแปรกระบวนแถวอย่างหลากหลาย (ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2550: 20-23)

รูปแบบในการแสดงระบำในหนังสือศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ 7 ได้แบ่งประเภทของระบำไว้ตามรูปแบบในการแสดงดังนี้

“ระบำมีเพียง 2 ประเภท คือระบำมาตรฐาน และระบำเบ็ดเตล็ด ระบำมาตรฐาน หมายถึงการแสดงที่มีลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระนาง (แต่เดิมตัวพระสวมเสื้อแขนยาว ปัจจุบันตัวพระละครใช้เสื้อแขนสั้น) ตลอดจนท่ารำเพลงร้องและดนตรีมีกำหนดไว้เป็นแบบแผนที่มีลักษณะเฉพาะตัว เช่น ระบำสี่บท ต่อมาได้มีผู้ประดิษฐ์ระบำซึ่งเลียนแบบระบำสี่บทขึ้นอีกหลายชุด ได้แก่ ระบำย่องหงิด ระบำดาวดึงส์ ระบำกฤดาภินิหาร และระบำเทพบันเทิง ฯลฯ ระบำเบ็ดเตล็ด หมายถึงการแสดงที่แต่งกายตามรูปแบบของการแสดงนั้น ๆ หรือการแสดงที่เป็นศิลปะเฉพาะท้องถิ่น เช่น รำพัด รำโคมญวนรำกระถาง รำสีนวล เป็นต้น ฯลฯ”

(ปราณี สำราญวงศ์, 2525: 77
อ้างถึงในชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2550: 25)

คล้ายกับในหนังสือสังคีตศิลป์ในสาสน์สมเด็จ เล่ม 2 ที่กล่าวถึงการจัดประเภทของระบำว่า

“กรมศิลปากรจัดหมวดหมู่ระบำออกเป็น 2 ประเภทคือ 1) แบบมาตรฐาน หมายถึงระบำที่มีการกำหนดแบบแผนการแต่งกายที่มีลักษณะเฉพาะ ตัว รวมทั้งท่ารำ เพลงร้อง และดนตรีก็มีกำหนดไว้เป็นแบบแผนเช่นกัน รูปแบบการแสดงที่สืบสานกันมาอาจมีต้นกำเนิดมาจากรัตนโกสินทร์ตอนต้น อาทิ ระบำดาวดึงส์ ระบำพรหมาสตร์ ระบำย่องหงิด รำกิ่งไม้เงินทอง รำประเลง รจนาเสี่ยงพวงมาลัย 2) แบบที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยกรมศิลปากรสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ซึ่งใช้จินตนาการตามความเหมาะสมและโอกาสความจำเป็นในการแสดง โดยนำอิทธิพลมาจากระบำและรำที่เป็นมาตรฐานเดิมมาปรับปรุง อาทิ ระบำกฤดาภินิหาร ระบำเทพบันเทิง ระบำวีรชัยยักษ์ ระบำวีรชัยลิง ระบำโบราณคดี 5 ชุด”

(ฤดีรัตน์ กายราศ, 2555: 46-47)

เมื่อศึกษาตามข้อมูลดังกล่าวแล้ว ผู้วิจัยจึงจัดแบ่งประเภทของระบำออกได้ 2 ประเภท ตามที่มาและวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ คือ

1. ระบำมาตรฐาน คือ ระบำที่มีมีการกำหนดท่ารำตามแบบแผนในนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก แต่งกายยืนเครื่องพระนาง มีลักษณะท่ารำเฉพาะที่ไม่ควรดัดแปลง อาทิ ระบำกฤดาภินิหาร ระบำเทพบันเทิง ระบำดาวดึงส์ ระบำพรหมาสตร์ ระบำย่องหงิด เป็นต้น

2. ระบำเบ็ดเตล็ด คือ ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในวาระโอกาสต่าง ๆ มีกระบวนท่าแตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์ในการแสดงนั้น ๆ อาทิ ระบำโบราณคดี ระบำสัตว์ต่าง ๆ ระบำดอกบัว เป็นต้น สามารถปรับปรุงดัดแปลงได้ตามสถานการณ์แต่ยังต้องคงเอกลักษณ์ของท่ารำ เพลง และเครื่องแต่งกายที่กรมศิลปากรได้ประดิษฐ์ไว้

2.2.3.4 รำ หมายถึง การร่ายรำที่มีชื่อบัญญัติไว้เป็นแบบแผน และเป็นท่ารำที่จัดไว้เป็นท่า เช่น ท่าเทพพนม ท่าปฐม ท่าพรหมสี่หน้า ท่าสอดสร้อยมาลา (พัฒนี พร้อมสมบัติและคณะ, 2545: 16) ในพจนานุกรมฯ ให้ความหมายของคำว่า รำ ไว้ว่า “รำ คือ การแสดงที่มีการเคลื่อนไหวร่างกาย เช่น แขน ขา ลำตัว นิ้ว มือ และเท้าไปตามลีลาดนตรี ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 1 คนขึ้นไป มีลีลาและแบบท่ารำที่สวยงาม เช่น รำแม่บท รำฉุยฉายพราหมณ์ ถ้าเป็นการถืออาวุธประกอบเรียกว่า รำอาวุธ เช่น รำดาบ รำทวน รำกริช บางครั้งมีการรำเป็นหมู่ก็เรียกรำ เช่น รำโคม รำวง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1001) ซึ่งมีความหมายที่สอดคล้องกับนิยามศัพท์ของคำว่า รำ ที่ปรากฏในหนังสือทะเบียนข้อมูล: วิพิธทัศนาชุด ระบำ รำ ฟ้อน เล่ม 2 หมายถึง การแสดงที่เป็นรำเดี่ยว รำคู่ และรำหมู่ ซึ่งมีทั้งการรำแบบชุด ๆ และการรำที่นำมาจากการแสดงที่เป็นเรื่องเป็นราว โดยมีลักษณะการรำที่มีรูปแบบมาตรฐานและรำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ (ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2550: 16)

เอกลักษณ์ของการรำไทยนั้น จะเป็นเพียงลีลาที่ประดิษฐ์ขึ้นมาแต่โบราณ และสืบทอดตามกันมาจนกระทั่งปัจจุบัน ได้มีผู้รู้ บรมครู นักวิชาการ และศิลปินทางการแสดงได้ให้ความหมายไว้ เกี่ยวกับเอกลักษณ์ที่แท้จริงของรำไทยว่าเป็นอย่างไรนั้น อาทิ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้กล่าวไว้ว่า

> *“เอกลักษณ์ของการฟ้อนรำไทย คือ การทรงตัว การทรงตัวในช่วงบนของร่างกายตั้งแต่หัวไหล่ลงไปจนถึงเอว การทรงตัวด้วยการตั้งตัวตรง และกดหน้าทับไว้ จะปล่อยตามสบายไม่ได้ เรียกกันว่า ทับหน้า เมื่อทรงตัวได้*

แล้ว ก็จะตั้งตัวตรง ตั้งลำคอให้แข็ง ไม่อ่อนระทวยคลอนไปทางใด ทางหนึ่ง การใช้จังหวะ จะเป็นการยุบ (ย่อเข่า) และการยืด (เหยียดเข่าตรง) มีการถ่ายเทน้ำหนักไปด้านหน้าและด้านหลัง โดยการให้ขารับน้ำหนักสลับไปมา”

(ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช และคณะ, 2541: 36)

รัจนา พวงประยงค์ ได้กล่าวไว้ว่า “รำไทย คือ ความละเมียดละไม ลีลา ที่ประณีตมาโดยบรมครูทางนาฏยศิลป์ ผ่านการขัดเกลามาตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน (รัจนา พวงประยงค์, **สัมภาษณ์**, 10 กรกฎาคม 2559)

ในมุมมองของศิลปินแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับ เอกลักษณ์ของรำไทย ไว้ว่า

“รำไทยคืออะไร เอานาฏศิลป์ไทยมาลอกเปลือกดูก่อน ยังไม่ต้องพูดถึงจิตวิญญาณ รำไทยเป็นแค่เอามือตั้งวงกับเอามือจีบหรือเปล่า ซึ่งสำหรับผมนั้นยังไม่ใช่... รำไทย เป็นเรื่องของสมดุล ความเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง อย่างเป็นระบบ แล้วโครงสร้างที่เป็นโครงสร้างหลักมาจากแม่บทท่ารำในแม่บทคือสิ่งที่เป็นหัวใจสำคัญ ถ้าเข้าใจมันเสียแล้ว ไม่ต้องมีวงกับจีบก็ได้ แต่ว่าสิ่งที่เป็นเนื้อแท้ของมันยังคงอยู่ หลักสำคัญของการเคลื่อนไหวของแขนและนิ้วมือในรำไทย คือหลักของวงกลมที่พัฒนาเข้าสู่จุดศูนย์กลางของร่างกาย โดยใช้การเคลื่อนที่ที่ต่อเนื่อง สัมพันธ์กันระหว่างมือ เท้า หน้า ลำตัว และนำพาการเคลื่อนไหวทั้งหมดกลับเข้าสู่จุดศูนย์กลาง และควบคุมพลังงานนั้นในสมดุลอยู่ตลอดเวลา”

(ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ และ พิเชษฐ์ กลั่นชื่น, มปป : 24)

ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาลักษณะรูปแบบลีลาของนาฏยศิลป์ไทย ทั้งการแสดงแบบโขน ละครรำ ระบำ รำ ด้วยการสืบค้นในตำรา หนังสือที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทย และสัมภาษณ์จากอาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขานาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) อาจารย์

สถาพร สนทอง ข้าราชการบำนาญกรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ไทย และอาจารย์วิลาวัลย์ วัชระเกียรติศักดิ์ ข้าราชการบำนาญ อดีตอาจารย์ประจำโปรแกรมวิชานาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ไทย ได้ข้อสรุปว่า นาฏยศิลป์ไทยมีหลักในการแสดงลีลาที่ยึดถือเป็นแบบแผนมาตั้งแต่อดีตสืบทอดมาถึงปัจจุบันอาจมีการปรับเปลี่ยนบ้างตามยุคสมัยแต่ยังคงหลักสำคัญไว้ คือ

1) การวางลำตัวให้ตั้งตรง หรือ ยืดส่วนของลำตัว ตั้งแต่ช่วงบริเวณเอว สันหลัง จนกระทั่งลำคอ

2) การยกตัวขึ้นลง ด้วยการใช้จังหวะยุบตัวและสะดุ้งตัว

3) การจัดวางระดับของมือ มีทั้งสิ้น 4 ระดับ คือ วงสูง (ระดับแง่ศีรษะ) วงกลาง (ระดับไหล่หรือระดับอก) วงล่าง (ระดับหน้าขา) และส่งหลัง (การเหยียดแขนตึงส่งไปด้านหลังลำตัว)

4) การวางขาเป็นเหลี่ยม มีการงอเข่าและเปิดหัวเข่าทั้งสองข้างออกจากกัน หากเป็นนักแสดงที่รับบทผู้ชายหรือตัวพระ ตัวยักษ์และตัวลิง ก็กางออกมากกว่านักแสดงที่รับบทเป็นผู้หญิงหรือตัวนาง

5) การวางเท้าที่ งอปลายนิ้วเท้าและอุ้งเท้าขึ้น (Flex) อยู่เสมอ

6) การจัดวางนิ้วในลักษณะเฉพาะ ได้แก่ การจีบ การตั้งวง การล่อแก้ว เป็นต้น

7) การเอียง ศีรษะและลำตัวเพียงเล็กน้อย ให้รับกับสัดส่วนของสรีระ ระดับของการตั้งวงต้องรับกับลำตัวและไหล่ที่ยังตั้งตรงอยู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปความหมายจากลักษณะและเอกลักษณ์ของรำไทยว่า คำว่า รำ มีความหมายถึง ลีลาท่าทาง การเคลื่อนไหวร่างกายที่ได้จัดกระบวนท่าไว้มาแต่โบราณ ลีลา ท่าทางที่ปรากฏในการแสดงประเภทรำนี้จะมีความหมายในท่าแต่ละท่า ทั้งเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นมาโดยบัญญัติไว้ให้มีความหมายตามนั้นที่เรียกว่า นาฏยศัพท์ เช่น ท่าเฉิดฉิน มีความหมายในท่ารำว่า สวยงาม ท่าบัวบาน มีความหมายถึง ความยิ่งใหญ่ เป็นต้น หรือใช้ท่ารำที่เรียกว่า ภาษาท่า ซึ่งเป็นท่าทางที่ใช้แทนกิริยาอาการของผู้แสดง เช่น ท่ารัก ท่ายิ้ม ท่าอาย แล้วนำท่านาฏยศัพท์ และภาษาท่า เหล่านั้นมาร้อยเรียงกันเพื่อแสดงออกถึงเรื่องราว หรือสื่อสารความรู้สึกของผู้แสดงไปยังผู้ชม จะใช้ผู้แสดงเดี่ยวหรือใช้ผู้แสดงเพียง 2 คน หรือเป็นกลุ่มก็ได้ เป็นการแสดงที่มุ่งเน้นอวดฝีมือ นำเสนอลีลาท่าทางของผู้แสดงที่มีความสามารถเฉพาะตัวสูง ท่ารำที่เลือกใช้จะเป็นท่าที่มีความละเมียดละไม ใช้ทักษะทางการแสดงนาฏยศิลป์ไทยและประสบการณ์ในการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ หากจะจัดหมวดหมู่ของการรำตาม

จำนวนของผู้แสดง สุมิตร เทพวงษ์ ได้อธิบายไว้ใน หนังสือสารานุกรม ระบำ รำ ฟ้อน แบ่งออกได้ 3 ประเภท (สุมิตร เทพวงษ์, 2547: 2-3) คือ

1) รำเดี่ยว คือ การรำที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว จุดมุ่งหมายในการรำเดี่ยวมีหลายวัตถุประสงค์ อาทิ ต้องการอวดฝีมือในการรำ ต้องการแปลงกาย ต้องการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ หรือต้องการอวดความสวยงามของตน เช่น รำฉุยฉาย รำลงสรง รำแต่งตัว เป็นต้น ตรงกับที่ ผุสดี หลิมสกุล ได้กล่าวถึงความหมายของรำเดี่ยวไว้ว่า

> *“การรำที่มีผู้แสดงเพียงคนเดียว เพื่อแสดงศิลปะการร่ายรำและเป็นการอวดฝีมือของการร่ายรำของผู้แสดง ตลอดทั้งให้เห็นถึงความงดงามของเครื่องแต่งกาย ฉะนั้นผู้แสดงรำเดี่ยวจะต้องถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาและอารมณ์ออกมาอย่างกลมกลืนและลงตัว เป็นภาพที่งดงามและตรึงตาตรึงใจ ที่สำคัญในการรำเดี่ยวผู้แสดงจะต้องใช้ทักษะ ความสามารถในการรำ และอารมณ์ความรู้สึกผ่านทางสีหน้าและดวงตา จึงจะสามารถสะกดผู้ชมให้ติดตามการรำนั้นด้วยความสนุกสนานเพลิดเพลินประทับใจ”*
>
> (ผุสดี หลิมสกุล, 2555: 1)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) รำคู่ คือ การรำที่ใช้ผู้แสดงจำนวน 2 คน กระบวนท่ารำมีความสอดคล้องกันระหว่างคู่รำ หรือหากเป็นท่ารำเดี่ยวโดยเฉพาะก็จะมีลักษณะท่าเดียวกัน ปฏิบัติเหมือนกัน ถ้าแตกต่างกันก็ยังจะสอดคล้องและสัมพันธ์กันเสมอ มีวัตถุประสงค์ในการรำเพื่อแสดงบทบาทต่อสู้กัน การเกี้ยวพาราสีระหว่างตัวละคร หรือการตามไล่ล่าของตัวละครหนึ่งกับอีกตัวละครหนึ่ง เช่น พระรามตามกวาง หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา รามสูร เมขลา รจนาเสี่ยงพวงมาลัย เป็นต้น

3) รำหมู่ คือ การรำที่ผู้แสดงออกมาเป็นกลุ่ม ซึ่งเป็นการตัดตอนออกมาจากการแสดงละครที่ใช้ผู้แสดงคนเดียว หรือใช้ผู้แสดงเป็นคู่มาก่อน เมื่อรำเป็นกลุ่มแล้วก็ยังใช้คำนำหน้าว่ารำเช่นเดิม อาทิ รำแม่บท รำสีนวล เป็นต้น ซึ่งจะแตกต่างจะการแสดงประเภท ระบำ ที่เป็นการแสดงหมู่เช่นกันแต่ที่มาและวัตถุประสงค์ในการแสดงต่างกัน

2.2.3.5 นาฏยศิลป์พื้นเมือง (Folk Dance) นาฏยศิลป์พื้นเมือง ตามความหมายที่ปรากฏในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน มีความหมายว่า นาฏยศิลป์ หรือ นาฏศิลป์ คือ ศิลปะแห่งการละครหรือการฟ้อนรำ ส่วนคำว่าพื้นเมือง หมายถึง เฉพาะเมือง เฉพาะที่ เมื่อรวมกันแล้วหมายถึง “ศิลปะแห่งการละครหรือการฟ้อนรำที่เฉพาะที่ หรือเฉพาะเมืองนั้น ๆ” หากจะศึกษาถึงความหมายที่ชัดเจนเกี่ยวกับการแสดง คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวถึงนาฏยศิลป์พื้นเมืองว่า “เป็นศิลปะของท้องถิ่นต่าง ๆ ทั้งที่ยังมิได้ขัดเกลา และที่ได้พัฒนาขัดเกลาให้ประณีตแล้วในสมัยหลัง แต่ยังคงรูปแบบ และเอกลักษณ์ของตนไว้” (ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช และคณะ, 2541: 76) ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ ได้ให้ความหมายของคำว่า นาฏยศิลป์พื้นเมืองหรือการแสดงพื้นเมืองไว้ว่า “การแสดงที่เกิดขึ้นตามท้องถิ่น และตามพื้นที่ต่าง ๆ ของแต่ละภูมิภาค โดยอาจมีการพัฒนา หรือดัดแปลงมาจากการละเล่นพื้นเมืองของท้องถิ่นนั้น ๆ” (ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2550 : 31) ดังนั้นการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมือง คือ การแสดงที่เกิดขึ้นตามท้องถิ่น ตามพื้นที่ในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพภูมิประเทศ สังคม วัฒนธรรม ประเพณีความเชื่อ ค่านิยม และความเจริญของท้องถิ่นนั้น ๆ เป็นศิลปะการแสดงที่สร้างขึ้นจากคนที่อาศัยในท้องถิ่น โดยผู้บริโภคหรือผู้เสพจะเป็นคนในท้องถิ่นนั่นเอง ซึ่งแบ่งออกได้ 4 ภูมิภาค โดยใช้ชื่อเรียกตามแบบทิศทางทางภูมิศาสตร์ในประเทศไทยนิยมใช้เพียง 4 ทิศ คือ ภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (อีสาน) ภาคกลาง และภาคใต้

ลักษณะการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมือง จะมีรูปแบบและลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพวิถีชีวิตของชุมชน สะท้อนการใช้ชีวิตตามสังคมพื้นเมืองนั้น ๆ ไม่คำนึงถึงระเบียบแบบแผนตามราชสำนัก มีข้อกำหนด ลักษณะการร่ายรำที่กำหนดขึ้นเองในแต่ละท้องถิ่น เป็นแบบแผนของตนเอง ในอดีตที่ยังไม่ได้รับอิทธิพลทางการแสดงจากราชสำนัก ก็จะมีลีลาที่เป็นธรรมชาติแบบชาวบ้าน ไม่มีการประดิษฐ์ท่วงท่าให้ละเมียดละไม แต่เมื่อมีการกระจายทางวัฒนธรรมจากราชสำนักเข้าสู่ภูมิภาคต่าง ๆ ทำให้การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองมีความวิจิตร บรรจง หรือมีการประดิษฐ์มากขึ้น (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 14 มิถุนายน 2559) รูปแบบในการแสดงมีทั้งเป็นการร่ายรำที่แสดงเป็นเรื่องราวและในรูปลักษณะแบบขบวนแห่ โดยมีมูลเหตุในการแสดงที่แตกต่างกันออกไป

การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคเหนือ ภาคเหนือ เป็นการกำหนดพื้นที่เขตจังหวัดจำนวน 17 จังหวัดที่อยู่ในทิศเหนือของประเทศไทย โดยกำหนดให้จังหวัดกรุงเทพฯ เป็นจุดกึ่งกลาง (สำนักงานสถิติแห่งชาติ, ออนไลน์, 22 มกราคม 2560) การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคเหนือมีความผสมผสานกันระหว่างชนพื้นเมืองที่อาศัยอยู่ในแถบนั้น อาทิ ไทยใหญ่ ไทยลานนา เงี้ยว รวมไป

ถึงชาวพม่าที่เคยเข้ามาอาศัยอยู่ในเขตภาคเหนือ ทำให้ลักษณะการแสดงนาฏยศิลป์ของภาคเหนือมีความหลากหลาย นุ่มนวลและเข้มแข็ง โดยมากการแสดงนาฏยศิลป์ของภาคเหนือจะใช้คำว่า ฟ้อน นำหน้า ซึ่งคำว่าฟ้อนทางภาคเหนือจะหมายถึง การร่ายรำ (พัฒนี พร้อมสมบัติและคณะ, 2545: 13) หากจะขยายความให้ชัดเจน ฟ้อน หมายถึง การแสดงที่มีความสวยงามของลีลาท่ารำ เครื่องแต่งกาย เพลงร้อง และทำนองดนตรี ที่มีรูปแบบ และลักษณะตามภูมิภาคหรือตามวัฒนธรรมท้องถิ่นทางภาคเหนือ (ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ, 2550: 16) นอกจากอิทธิพลจากการแสดงของชนเผ่าและวัฒนธรรมของประเทศพม่าจะปรากฏอยู่ในนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคเหนือ ลักษณะการแสดงของภาคกลางยังเข้ามามีอิทธิพลในการแสดงด้วย สืบเนื่องมาจากการที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชชายา พระนามว่าเจ้าดารารัศมี ซึ่งเป็นพระราชธิดาของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ และเจ้าแม่ทิพเกสร เจ้าเมืองเชียงใหม่ ทำให้การแสดงนาฏยศิลป์ของภาคเหนือในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี มีลักษณะของภาคกลางปะปนอยู่บ้าง (ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ, 2550: 33)

การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองของภาคเหนือสามารถแบ่งประเภทตามลักษณะการแสดงได้ 4 ประเภทคือ

1) การฟ้อนแบบพื้นเมืองเดิม เป็นการแสดงที่มีอยู่ตามท้องถิ่นทั่วไป เช่น ฟ้อนครัวทาน ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน เป็นต้น

2) การฟ้อนที่ได้รับอิทธิพลชาติอื่น เช่น ฟ้อนไต ฟ้อนโต ฟ้อนเงี้ยว เป็นต้น

3) การฟ้อนแบบคุ้มหลวง เป็นการฟ้อนที่เกิดขึ้นในคุ้มของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ซึ่งมีลักษณะของภาคกลางผสมอยู่ เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนน้อยใจยา เป็นต้น

4) การฟ้อนที่ได้รับอิทธิพลจากนาฏยศิลป์ไทยราชสำนัก เป็นการฟ้อนที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยกรมศิลปากร หรือสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่ได้นำลักษณะการร่ายรำแบบพื้นเมืองเหนือผสมผสานกับแม่ท่าต่าง ๆ แบบนาฏยศิลป์ไทย เช่น ฟ้อนที ฟ้อนเก็บใบชา ฟ้อนสาวไหม ฟ้อนแพน ฟ้อนมาลัย

นอกจากการฟ้อน หรือ รำ ที่ปรากฏในการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคเหนือ ยังมีการแสดง การละเล่นพื้นเมืองแบบอื่นปรากฏอีก อาทิ เล่นโต กิ่งกะหร่า ฟ้อนเจิง ตบมะผาบ กลองสะบัดชัย เป็นต้น

การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคกลาง ภาคกลาง เป็นการกำหนดพื้นที่เขตจังหวัดจำนวน 26 จังหวัดที่อยู่กึ่งกลางของประเทศไทย ครอบคลุมพื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา อยู่กึ่งกลางระหว่างภาคเหนือ ภาคอีสาน และภาคใต้ (สำนักงานสถิติแห่งชาติ, ออนไลน์, 22 มกราคม 2560) การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคกลางมักจะเป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงการประกอบอาชีพของกลุ่มชนที่อาศัยตามพื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำ ตามสภาพของภูมิศาสตร์ภาคกลาง จะประกอบอาชีพเกษตรกรรมและกสิกรรมเป็นหลัก ดังนั้นการแสดงพื้นเมืองที่ปรากฏจะมุ่งไป 2 ลักษณะคือ 1) การร้องรำในเชิงเกี้ยวพาราสี เช่น รำโทน รำกลองยาว ระบำชาวนา เต้นกำรำเคียว รำเหย่อย และ 2) การแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม เช่น รำแม่ศรี รำขวัญข้าว

การแสดงพื้นเมืองภาคกลาง โดยมากจะเป็นการแสดงประกอบบทร้องเพลง ซึ่งจะมีลักษณะสำเนียงที่แตกต่างกันบ้างเล็กน้อย เช่น การร้องเพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เพลงเหย่อย ลำตัดเพลงพวงมาลัย หรือรำโทน ก็เป็นการแสดงลีลาท่ารำประกอบกับการร้องเพลงเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหนุ่มและหญิงสาวทั้งสิ้น ซึ่งมีความแตกต่างจากการแสดงนาฏยศิลป์ไทยในราชสำนักเป็นอย่างมากทั้ง ๆ ที่นาฏยศิลป์ไทยในราชสำนักอยู่ในเขตภูมิภาคของภาคกลางเช่นกัน นอกเหนือจากการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคกลางที่กล่าวข้างต้น ในภูมิภาคกลางยังปรากฏนาฏยศิลป์พื้นเมืองอันเป็นที่ยอมรับและนิยมเป็นอย่างยิ่ง คือ การแสดงลิเก

การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคอีสาน ภาคอีสาน หรือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เป็นการกำหนดพื้นที่เขตจังหวัดจำนวน 20 จังหวัดที่อยู่ในทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย โดยกำหนดให้จังหวัดกรุงเทพฯ เป็นจุดกึ่งกลาง ตั้งอยู่บนที่ราบสูงโคราชมีแม่น้ำโขงกั้นเขตทางทิศเหนือและทิศตะวันออก ทางทิศใต้จรดชายแดนประเทศกัมพูชา ทางทิศตะวันตกมีเทือกเขาเพชรบูรณ์และเทือกเขาดงพญาเย็นเป็นแนวกั้นแยกจากภาคเหนือและภาคกลาง (สำนักงานสถิติแห่งชาติ, ออนไลน์, 22 มกราคม 2560)

ศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน จะมีลักษณะคล้ายคลึงกับการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองของภาคเหนือ มีความแตกต่างของกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีจำนวนมาก อาทิ ไทย ลาว ไทโคราช เขมร ไทยพวน แสก โซ่ เป็นต้น ความแตกต่างของการดำรงชีวิตในเขตภูมิประเทศที่แตกต่างกันทั้งในราบลุ่ม ในเขตเชิงเขา หรือบนยอดดอย ทำให้วัฒนธรรมของชาวอีสานมีความแตกต่างกัน ทั้งภาษา เครื่องแต่งกาย ความเชื่อและประเพณี แต่ในความแตกต่างนี้ก็ยังความปรากฏความคล้ายคลึง

ในหลาย ๆ ส่วนจากการลื่นไหลทางวัฒนธรรม ลักษณะลีลาการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานมีการใช้จังหวะที่แตกต่างจากการแสดงนาฏยศิลป์ในราชสำนัก คือ มีการวาดแขน การพรมนิ้ว การกระดกข้อมือ การส่ายสะโพก การยกเท้า การดีดส้นเท้า การย่ำเท้า เป็นต้น รวมไปถึงการถ่ายเทน้ำหนักของร่างกายในขณะที่ร่ายรำ การเอนตัวไปด้านหน้าและด้านหลัง การโยนตัวหรือแม้แต่การยักไหล่หรือการตีไหล่ ก็มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากการแสดงนายศิลป์ไทยในราชสำนัก

การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน เป็นการแสดงให้เห็นถึงพฤติกรรมการดำรงชีวิต สภาพสังคมและประเพณีที่ปรากฏ ไม่ว่าจะเป็นการประกอบอาชีพ การใช้แรงงานในการประกอบอาชีพ การเกี้ยวพาราสีของชาย–หญิง ความสนุกสนานของกลุ่มชนหลังการประกอบอาชีพ หรือแม้แต่ในพิธีกรรมก็ปรากฏการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองในรูปแบบต่าง ๆ ที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ ซึ่งมีแบบแผนที่ปฏิบัติกันมาในรูปแบบที่กำหนดไว้ตามชุมชนนั้น การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานหากจะแบ่งตามลักษณะของลีลาที่ใช้ในการแสดง จะสังเกตได้จากคำเรียกนำหน้าในการแสดงนั้น ๆ หากใช้คำว่า เซิ้ง ลักษณะการแสดงก็จะเน้นความรวดเร็ว สนุกสนาน มีความกระฉับกระเฉง เช่น เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งตังหวาย เซิ้งโปงลาง เป็นต้น แต่หากใช้คำว่า ฟ้อน ก็จะเป็นการแสดงที่มุ่งเน้นแสดงออกถึงลีลาที่เชื่องช้า นิ่มนวล อ่อนหวาน เช่น ฟ้อนภูไท ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ เป็นต้น การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานไม่ได้มีคำเรียกนำหน้าเพียงคำว่า เซิ้ง และฟ้อน เท่านั้นยังปรากฏคำว่า เรือม อีกด้วย ซึ่งเรือมเป็นภาษาท้องถิ่นของชาวไทยที่มีเชื้อสายเขมร (ประเทศกัมพูชา) มีความหมายว่ารำ ดังนั้นในเขตจังหวัดที่มีกลุ่มชนที่มีเชื้อสายเขมร เช่น จังหวัดบุรีรัมย์, จังหวัดสุรินทร์ และจังหวัดศรีสะเกษ ก็จะใช้คำเรียกนำหน้าการแสดงของตนว่า เรือม เช่น เรือมอันเร (รำกระทบไม้) เรือมตล็อก (เซิ้งกะลา) เรือมจับกรับ (การรำที่ใช้กรับไม้สั้นและยาว)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานได้มีรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไป หลังจากที่มีการศึกษาทางการแสดงที่เป็นรูปแบบตามนาฏยศิลป์ไทยในราชสำนัก มีการเปิดสถาบันการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ โดยกองศิลปศึกษา สังกัดกระทรวงศึกษาธิการ (ในขณะนั้น) ขึ้นในภูมิภาค คือ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เมื่อวันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2522 (ประวัติวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด, ออนไลน์, 24 มกราคม 2560) และวิทยาลัยนาฏศิลปะกาฬสินธุ์ ในวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2524 (ประวัติวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์, ออนไลน์, 24 มกราคม 2560) ทำให้การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานมีการผสมผสานเอาเทคนิค ลีลา การร่ายรำแบบนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนักมากขึ้น อีกทั้งทางกรมศิลปากรเองก็ได้ประดิษฐ์การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสานขึ้นโดยใช้ลีลาการร่ายรำแม่ท่าแบบนาฏยศิลป์ไทยเข้ามาผสมผสานเกิดเป็นการแสดงต่าง ๆ เช่น เซิ้งโปงลาง เซิ้งกระหยัง เซิ้งสวิง เป็นต้น

การจัดแบ่งประเภทในการแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองอีสาน หากจัดแบ่งตามวัตถุประสงค์ในการจัดแสดงสามารถแบ่งได้ 7 ประเภทคือ

1) การแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมความเชื่อ ได้แก่ เซิ้งนางด้ง โก๋ยมือ เซิ้งตังหวาย เซิ้งบั้งไฟ ฟ้อนผีฟ้า ดึงครกดึงสาก เป็นต้น

2) การแสดงที่สะท้อนถึงวัฒนธรรม วรรณกรรมท้องถิ่น ได้แก่ ฟ้อนบายศรีสู่ขวัญ ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ ฟ้อนมโนห์ราเล่นน้ำ ฟ้อนท้าวบารสชมดง เป็นต้น

3) การแสดงถึงชนเผ่า ได้แก่ ฟ้อนภูไท 3 เผ่า ฟ้อนภูไทเรณูนคร หมากกั๊บแก๊บ มวยโบราณ, ฟ้อนคอนสวรรค์ ฟ้อนสาละวัน เป็นต้น

4) การเลียนแบบกิริยาอาการของสัตว์ ได้แก่ เรือมกระหนับติงตอง (ตั๊กแตน) ฟ้อนแมงตับเต่า เซิ้งกบกินเดือน เป็นต้น

5) การแสดงเพื่อการเกี้ยวพาราสี ได้แก่ เซิ้งกะโป๋ ฟ้อนแคน เซิ้งโปงลาง เรือมอันเร เรือมซันตรูจ เรือมจับกรับ เซิ้งสราญ เป็นต้น

6) การแสดงถึงการประกอบอาชีพ ได้แก่ เซิ้งกระหยัง เซิ้งสวิง เซิ้งแหย่ไข่มดแดง ฟ้อนเข็นฝ้าย ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ เซิ้งไทภูเขา เซิ้งข้าวปุ้น เป็นต้น

7) การแสดงเลียนแบบภาพจำหลักโบราณคดี ได้แก่ ฟ้อนพนมรุ้ง ฟ้อนนครจำปาศรี ระบำพิมายปุระ เป็นต้น

CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ ภาคใต้ เป็นการกำหนดพื้นที่เขตจังหวัดจำนวน 14 จังหวัดที่อยู่ในทิศใต้ของประเทศไทย โดยกำหนดให้จังหวัดกรุงเทพฯ เป็นจุดกึ่งกลางตั้งอยู่บนคาบสมุทรมลายูทางใต้ของประเทศ ขนาบด้วยอ่าวไทยทางฝั่งตะวันออก และทะเลอันดามันทางฝั่งตะวันตก (สำนักงานสถิติแห่งชาติ, ออนไลน์, 22 มกราคม 2560)

การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้จะได้รับอิทธิพลจากประเทศมาเลเซีย เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรม ทั้งการนับถือศาสนา พิธีกรรม ประเพณี การแต่งกาย ทำให้การแสดง

นาฏยศิลป์พื้นเมืองทางภาคใต้มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากภูมิภาคอื่นของประเทศไทย มีจังหวะที่เร่งเร้า กระฉับกระเฉง เครื่องดนตรีที่ใช้ก็มุ่งเน้นเครื่องตีเป็นสำคัญ การแสดงนาฏยศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ แบ่งได้ 2 ประเภทได้แก่

1) การแสดงพื้นเมืองเดิม ได้แก่ ลิเกป่า โนรา โต๊ะครึม สิละ รองเง็ง เป็นต้น

2) การแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากนาฏยศิลป์ไทยราชสำนัก เป็นการรำที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยกรมศิลปากร หรือสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่ได้นำลักษณะการร่ายรำแบบพื้นเมืองใต้ผสมผสานกับแม่ท่าแบบนาฏยศิลป์ไทย เช่น รำซัดชาตรี ตารีกีปัส ระบำร่อนแร่ ระบำปาเต๊ะ เป็นต้น

2.3 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

2.3.1 ความหมาย

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ตามนิยามศัพท์ที่ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในข้อ 2.1.2 คือ การเต้นรำอย่างอิสระตามแรงบัลดาลใจ ของศิลปิน นักเต้น ที่แสดงออกให้เห็นว่าบุคคลนั้น ๆ ต้องการแสดงอะไรออกมา โดยมีหัวใจสำคัญของการแสดงคือ แนวคิด และนำเสนอท่าเต้น ในรูปแบบเฉพาะของศิลปินผู้นั้น โดยมีเรื่องราวที่ต้องการจะสื่อสารไปสู่ผู้ชม ไม่มีกฎเกณฑ์อะไรที่บอกว่าทำได้ หรือทำไม่ได้ เป็นการเต้นที่ปรากฏในสมัยปัจจุบัน ที่นำมาร่วมกับศิลปะการฟ้อนรำ การแสดงในรุ่นอื่น ๆ ให้มาแสดงในคราวเดียวกันได้อย่างลงตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.2 ประวัติ

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย หรือนาฏยศิลป์สมัยใหม่ มีรากฐานมาจากการเปลี่ยนแปลงในบริบททางสังคมของโลกซีกตะวันตก (จิรวัฒน์ รัตนเทพบัญชากุล, 2555: 86) นาฏยศิลป์ร่วมสมัยมีความเชื่อมโยงกับนาฏยศิลป์สมัยใหม่ ที่มีเนื้อหาแสดงถึงความทันสมัย และแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของศิลปิน นาฏยศิลป์แนวใหม่นี้เกิดขึ้นในราวศตวรรษที่ 19 ถึงต้นศตวรรษที่ 20 โดยเริ่มพัฒนามาจากทวีปอเมริกา (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 107) จากที่มีกระแสความคิดที่ไม่เห็นด้วยและการต่อต้านขนบ รูปแบบ และความเป็นระเบียบแบบแผน (Formality) ของการเต้นรำที่มีมาแต่เดิม จารีต ประเพณี ในการแสดง เช่น การเต้นบัลเลต์ต้องยืดตัวขึ้น เปิดปลายคางหน้ามองคนดูตลอดเวลา เพราะบัลเลต์มาจากการแสดงให้ราชวงศ์ จึงต้องมองหน้าให้เกียรติตลอดเวลา บัลเลต์ คือการเต้นที่ออกแบบมาเพื่อหนีจุดศูนย์ถ่วง ลอย เบา และมีลายท่าเป็นเส้นโค้ง (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 16 สิงหาคม 2560) ซึ่ง

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย หรือนาฏยศิลป์สมัยใหม่ คือ ความเป็นเอกภาพ ที่มีการขัดแย้งกันระหว่างเทรดดิชั่นกับไม่มีเทรดดิชั่น ดังที่ อัลเลน โรเบิร์ทสัน และ โดนัลด์ ฮูเตอรา กล่าวไว้ว่า “การแสดงโดยถอดรองเท้าเต้นกับเครื่องแต่งกายหลวม สร้างความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวต่อหน้าสายตาผู้ชมในยุคนั้นทำให้ อิสดอร่า ดันแคน (Isadora Duncan) เป็นได้ทั้งเทพีแห่งการเต้นรำที่น่านับถือและหญิงเสเพลที่สติฟั่นเฟือนในเวลาเดียวกัน” (อัลเลน โรเบิร์ทสัน และ โดนัลด์ ฮูเตอรา, 1988: 60, อ้างถึงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 107)

ความคิดดังกล่าวเริ่มเกิดขึ้นจากยุคแห่งการฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ราวปลายศตวรรษที่ 19 จนถึงต้นศตวรรษที่ 20 ได้มีการขยายความคิดและการเปลี่ยนแปลงความคิดในการนำเสนอรูปแบบการเต้นที่มีลักษณะใหม่ ๆ ขึ้น ราว ค.ศ. 1878–1927 (พ.ศ. 2421–2470) เกิดผู้นำทางด้านโมเดิร์นดานซ์ (Modern Dance) อิสดอร่า ดันแคน (Isadora Duncan) คือ ผู้ที่นำเสนอการแสดงที่ต่างไปจากการแสดงที่ดูมีระเบียบแบบบัลเลต์คลาสสิก ที่มีลีลาท่าทางซ้ำไปซ้ำมาบ่อยครั้ง อิสดอร่า ดันแคน สร้างสรรค์การเต้นแบบใหม่ขึ้นด้วยลักษณะลีลาที่ดูเรียบง่าย แบบทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ (Free Spirit) มีลักษณะเหมือนการเต้นแบบด้นสด (Improvisation) แต่แท้จริงมีการออกแบบไว้ก่อนนำเสนอเป็นการแสดง เป็นการแสดงลีลาท่าทางของคนธรรมดาทั่วไปซึ่งจะไม่มีเทคนิคของการเตะสูง กระโดดสูงหรือแม้กระทั่งการหมุนตัวและแสดงลีลาการแสดงออกของอารมณ์ ไม่ได้จำกัดความเฉพาะการเคลื่อนไหว ทักษะการเต้นเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวข้องกับกระบวนการลำดับความคิด การสร้างสรรค์องค์ประกอบในการแสดงและตัวผู้สร้างสรรค์ จุดมุ่งหมายคือการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อแสดงความรู้สึกและความคิดในใจ ทัศนคติ ซึ่งแสดงออกถึงความรู้สึกและความคิดในใจที่แสดงออกผ่านร่างกายมนุษย์โดยใช้การเคลื่อนไหวเป็นสื่อ ผ่านกระบวนการเลือกสรร การประดิษฐ์ท่า การจัดการการสร้างความชัดเจน ทักษะในการเต้นและการฝึกฝน ทั้งหมดคือพื้นฐานของแนวความคิดที่ก่อให้เกิดสุนทรียรสของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ หลังจากนั้น ราว ค.ศ.1894 -1991 มาธา เกรแฮม (Martha Graham) สตรีนักสร้างสรรค์อีกท่านหนึ่ง ที่ใช้ลักษณะการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมโลกตะวันออก มีการเน้นการหายใจซึ่งถือเป็นการปฏิบัติขั้นพื้นฐานของการเคลื่อนไหวของการเต้นทั้งมวลควบคู่ไปกับการแสดงลีลาท่าทางที่ไม่สวยแต่น่าสนใจ เธอเป็นผู้มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาการในยุคของการเต้นโมเดิร์นด๊านซ์ หรือที่เรียกว่าคอนเทมโพรารี่ดานซ์ในปัจจุบัน ถึงแม้ว่าจะมีผู้ที่ไม่เคยเห็นการแสดงของเธอก็ยังเคยได้ยินและสามารถจดจำชื่อของเธอได้อยู่เสมอ เธอได้เปิดโรงเรียนสอนการเต้นแบบร่วมสมัย ซึ่งนำไปสู่พัฒนาการของการเต้นแบบร่วมสมัยของโลก

ในปี ค.ศ.1929 ถึงแม้ว่า มาธา เกรแฮม จะเสียชีวิตไปแล้วแต่คณะการแสดงของเธอยังคงดำเนินต่อไป และได้สิ้นสุดลงกลายเป็นเพียงประวัติศาสตร์ แต่นักเต้นในปัจจุบันก็ยังนำเทคนิคของเธอไปเผยแพร่ และได้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อต่อยอดงานของเธออีกด้วย เช่น เมอร์ช คันนิงแฮม (Merce Cunningham) อีริค ฮอว์คินส์ (Erick Hawkins) แอนนา โซโคโลว์ (Anna Sokolow) พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) เป็นต้น รูปแบบของการเต้นสไตล์มาธานั้น ส่วนใหญ่จะแสดงออกถึง ความรู้สึกทุกข์ทรมานมาจากภายในที่สะท้อนออกมาให้เห็นในการแสดง ทั้งความสุข ความสนุก และมีชีวิตชีวา ความเกลียดชัง ความรัก ความริษยา ความคลั่งไคล้ ความรู้สึกที่ ปิดบังอีกต่อไปไม่ได้แล้วอันเนื่องมาจากความรักหรือความเกลียด ส่วนเทคนิคการเต้นของ มาธา เกรแฮม เน้นให้เห็นถึงการหายใจได้อย่างชัดเจนซึ่งถือเป็นการปฏิบัติขั้นพื้นฐานของการเต้นทุกประเภท “ท่าที่มีชื่อเสียงจากแนวทางการเต้นของ มาธา เกรแฮม คือ ท่าเกร็งกล้ามเนื้อ เรียกว่า ท่าคอนแทรกชั่น (Contraction) จะต้องปฏิบัติอย่างรวดเร็วบังคับกล้ามเนื้อท้องนั้นให้เป็นในลักษณะโค้ง และอีกหนึ่งท่าที่จะดูผ่อนคลายเรียกว่าท่ารีลีส (Release) เป็นหนึ่งเอกลักษณ์ของท่าเต้นของ มาธา เกรแฮม (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 116)

ต่อมาในปี ค.ศ.1930 ศิลปินร่วมสมัยผู้มีชื่อเสียงคือ พอล เทเลอร์ (Paul Taylor) เป็นผู้สร้างสรรค์ลีลาท่าเต้นที่ประกอบไปด้วย การวิ่ง กระโดด เดิน หรือแม้แต่การคลาน ซึ่งเทย์เลอร์ได้นำเอาท่าธรรมดาสามัญของมนุษย์มาใช้อย่างสร้างสรรค์จนดูสง่างามชวนติดตาม เรียกว่า Everyday Movement หรือท่าอิริยาบถธรรมดาสามัญที่พบในประจำวัน การเต้นแนวใหม่นี้ จะเป็นการเต้นที่กล่าวถึงเรื่องราวของศิลปินแต่ละคน สภาพแวดล้อม ทางสังคม มีอิทธิพลต่อการนำเสนองานนาฏยศิลป์ของศิลปินเหล่านั้นจนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวถ่ายทอดไปยังลูกศิษย์และนักเต้นรุ่นต่อไป นราพงษ์ จรัสศรี ได้จัดแบ่งยุค ช่วงเวลาของการเต้นแบบสมัยใหม่ โมเดอร์ดานซ์ หรือคอนเทมโพรารี่ดานซ์ ออกได้ 3 ยุค อยู่ในช่วง ค.ศ. 1900 - 1970 คือ

ยุคบุกเบิก คือยุคที่มีนักเต้นที่ไม่เห็นด้วยกับการเต้นรำที่มีความเป็นระเบียบ แบบแผน ซึ่งเป็นที่นิยมในขณะนั้น มีการเต้นในรูปแบบที่แตกต่างออกไปจากการเต้นแบบเดิม ๆ เช่น ฟูลเลอร์ นักเต้นชาวอเมริกา เธอได้แสดงในงานเวิล์ดแฟร์ ที่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ในการเต้นครั้งนั้น เธอใช้แสงจากไฟฟ้าประกอบการเคลื่อนไหวของผ้าไหมผืนใหญ่ซึ่งเปลี่ยนสีไปตามแสงไฟ ฟูลเลอร์มักใช้เทคนิค (Effect) ต่าง ๆ เข้ามามีบทบาทในการแสดงของเธอ เช่น แสงที่มีการผสมผสานสีด้วยตัวเธอเอง หรือการใช้แสงที่ส่องจากใต้เวที ซึ่งนั่นก็ถือว่าเป็นสิ่งที่แปลกใหม่กับการเต้นในสมัยนั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 108 - 109)

นักเต้นอีกผู้หนึ่งที่ถือว่าเป็นสตรีผู้นำทางด้านโมเดอร์นดานซ์ ที่ได้รับการยอมรับมาจนถึงทุกวันนี้คือ อิสดอร่า ดันแคน เธอเป็นผู้ที่ประสิทธ์ ประสาทวิญญาณของโมเดอร์นดานซ์ ให้ปรากฏขึ้น และเป็นเจ้าของทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระหรือฟรีสปิริต การเต้นในช่วงนี้ถือว่าเป็นยุคบุกเบิกในการนำศิลปะหลายรูปแบบมาไว้ในการเต้น เช่น เท็ด (เอ็ดวิน เมย์เยอร์ส) ชอว์น นักเต้นชาวอเมริกา เขามีความเห็นว่าการศึกษาทางนาฏยศิลป์ที่ดี ผู้เรียนต้องได้คุ้นเคยกับศิลปะหลากหลายรูปแบบ เขาจึงได้ว่าจ้างศิลปินจากการเต้นแบบต่าง ๆ มาสอนที่โรงเรียนของเขา อาทิ ศิลปินรำดาบจากประเทศญี่ปุ่น นักเต้นระบำของฮาวาย และเขายังเป็นบุคคลที่มุ่งมั่นที่จะเปลี่ยนแปลงความคิดเห็นที่ว่า การเต้นเป็นเรื่องของผู้หญิงเท่านั้น โดยการตั้งคณะเต้นที่มีนักแสดงเป็นชายล้วน ในปี ค.ศ. 1933

โมเดอร์นดานซ์ ยุคที่ 1 เป็นยุคที่นักเต้นโมเดอร์ดานซ์ คิดค้นเทคนิคการเต้นในรูปแบบต่าง ๆ เกิดขึ้นหลังจากที่ดันแคน และเซนต์ เดนนิส ได้ตระเวนแสดงและแนะนำคนดูให้เข้าใจถึงแนวคิดในการเต้นแบบใหม่ที่เน้นความเป็นศิลปะที่จริงใจ ซึ่งเป็นแรงบันดาลใจ และเป็นต้นแบบให้นักเต้นอีกหลายๆคนในเวลาต่อมา หนึ่งในนักเต้นที่มีความสำคัญในยุคนี้คือ มาธา เกรแฮม ชื่อของเธอถือเป็นอีกหนึ่งสัญลักษณ์ของการเต้นแบบสมัยใหม่ ในการแสดงครั้งแรกของคณะเธอแทบจะไม่มีผู้ชมเลย แต่เธอก็ต่อสู้มาโดยตลอดจนกระทั่งเป็นที่นิยมและมีผู้เข้าชมเต็มทุกรอบการแสดง เธอเคยเป็นนักเต้นในคณะของเดนนีสซอว์น และได้เปิดโรงเรียนสอนเต้นคอนเทมโพรารี่ หรือการเต้นร่วมสมัยขึ้น ในปี ค.ศ. 1929 ซึ่งเทคนิคในการเต้นของเธอเป็นเทคนิคที่ได้นำมาใช้ในการเต้นแบบคอนเทมโพรารี่ในปัจจุบัน อาทิ ท่าคอนเทรกชั่น ท่ารีลิส นักเต้นที่มีความสำคัญในยุคนี้อีกผู้หนึ่งคือ ดอริส ฮัมเฟรย์ เป็นผู้ที่พัฒนารูปแบบการเต้นที่มีแบบฉบับชัดเจนในเรื่องของการล้มลง สู่พื้น การพยุงตัวลุกขึ้น (Fall & Recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และกฎของแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of gravity)

โมเดอร์นดานซ์ ยุคที่ 2 เป็นยุคของการสานต่อ ของบรรดาลูกศิษย์นักเต้นในยุคที่ 1 ซึ่งบางคนก็ยังรักษาแบบฉบับตามต้นแบบที่ตนเองได้เรียน หรือบางครั้งก็ค้นหาความเป็นตัวตนของตัวเองด้วยการพัฒนาการเต้นไปตามแนวทางของตน นักเต้นโมเดอร์นดานซ์ที่มีชื่อเสียงในยุคนี้ อาทิ อีริค ฮอว์คินส์ (Erick Hawkins) ผู้ให้ความสำคัญกับเรื่องคุณภาพของลีลา การเคลื่อนไหว และเป็นสามีของ มาธา เกรแฮม นักเต้นอีกคนหนึ่งที่มีแนวทางการเต้นของตัวเองที่ชัดเจน คือ เมอร์ช คันนิงแฮม เขามีความคิดในการเต้นที่ขัดแย้งจากคนอื่น ทฤษฎีการเต้นของเขาคือ “นาฏกรรม ดนตรี การออกแบบ”จะเป็นอิสระจากกันและกัน เพียงแต่นำมาแสดงในเวลาเดียวกันและสถานที่เดียวกันเท่านั้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 127) เมอร์ช คันนิงแฮม เป็นผู้ที่เปลี่ยนแปลงการเต้นของตัวเองไปตามสถานที่ที่จัดแสดง เช่น เขาเคยจัดงานแสดงชื่อ อีเว้นส์ (Events) ในปี ค.ศ. 1964 และต้องเปลี่ยนการแสดงที่ได้เตรียมไว้เพราะมีปัญหาในเรื่องพื้นที่เต้น ด้วยการตัดตอนการแสดงจากบนเวทีปกติมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ร้อยเรียงใหม่ จนมีความยาวถึง 90 นาที และปรับเปลี่ยนการแสดงให้เหมาะสมกับสถานที่ คือ พิพิธภัณฑ์สถานในกรุงเวียนนา ประเทศออสเตรีย และเขาก็ได้นำการแสดงชุดนี้ออกแสดงอีกกว่า 200 กว่าครั้ง ในแต่ละครั้งการแสดงไม่เหมือนกันเลยเพราะเปลี่ยนสถานที่แสดง นักเต้นอีกคนหนึ่งที่มีลักษณะการเต้นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว คือ พอล เทย์เลอร์ เป็นการเต้นที่มีความเป็นบัลเลต์เข้ามาผสมผสาน การแฝงมุข อารมณ์ขัน ให้ปรากฏในงานนาฏยศิลป์ และการเต้นด้วยอารมณ์แห่งดนตรี (Musicality)

ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 เป็นต้นมาจนกระทั่งปี ค.ศ. 1990 เกิดการเต้นอีกประเภทหนึ่งเรียกว่า นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post–Modern Dance) อีวน เรนเนอร์ (Yvonne Rainer) ได้ใช้คำนี้เป็นครั้งแรก ซึ่งเป็นคำที่ค่อนข้างจะคลุมเครือ ลักษณะการเต้นแบบโพสต์โมเดอร์นดานซ์เป็นการเต้นที่แตกต่าง แตกแยกออกจากกัน ศิลปินในยุคโพสต์โมเดอร์นดานซ์ต่างก็มีแนวคิดปฏิวัติความคิดเก่าของนาฏยศิลป์ในอดีต การนำเสนอเรื่องของชีวิต ประจำวัน โดยให้ความสำคัญกับการเต้นว่าจะเต้นอย่างไร ทำไม และที่ไหน ลักษณะที่เด่นชัดอีกประการหนึ่งของการเต้นประเภทนี้คือ การจัดแสดงที่นอกเหนือจาก เวทีในโรงละคร เช่น สวนสาธารณะ โรงยิม หลังคาอาคาร เป็นต้น ลักษณะของงานเป็นงานแสดงที่ไม่มีการซักซ้อม หรือฝึกฝนใด ๆ มาก่อน (Untrained Dancer) (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 16 สิงหาคม 2560) คือ เน้นความธรรมชาติของการแสดง ไม่มีเทคนิคใด ๆ เหลือในการแสดง โพสโมเดอร์นดานซ์ คือ การเต้นที่ไม่มีเอกภาพ เมอร์ซ คันนิงแฮม คือผู้เริ่มต้นของการเข้าสู่ยุคโพสโมเดอร์น ดานซ์ การเริ่มต้นของความเป็นอิสระ ด้วยทฤษฎีที่ว่า “นาฏกรรม ดนตรี การออกแบบจะเป็นอิสระจากกัน เพียงแต่นำมาแสดงในเวลาเดียวกัน และที่เดียวกันเท่านั้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 127)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับการเต้นนาฏยศิลป์สมัยใหม่/ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และการเต้นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นในต่างประเทศสามารถสรุปได้ดังตารางที่ 2.1 มีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 2.1 เหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับการเต้นนาฏยศิลป์สมัยใหม่/ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และการเต้นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

ปี ค.ศ./ พ.ศ.	ศิลปิน/ นักเต้น	เหตุการณ์สำคัญ
ยุคบุกเบิก **การสร้างเอกลักษณ์การเต้นจากตัวตน** (ค.ศ.1900 – 1933) (พ.ศ.2443 – 2467)	- ลอย ฟูเลอร์ (Loie Fuller) - อิสดอร่า ดันแคน (Isdora Dauncan) - รุท เซนต์เดนนีส (Ruth St Dennis) - เท็ด ชอว์น (Ted Shawn)	- ค.ศ.1900 ลอย ฟูเลอร์ ได้แสดงที่โรงละครเฉพาะกิจ ในงาน เวิล์ดแฟร์ ณ กรุงปารีส ประเทฝรั่งเศส - ค.ศ.1900 อิสดอร่า ดันแคน ประสบความสำเร็จในการเปิดการแสดง ที่กรุงลอนดอน ประเทอังกฤษ - ค.ศ.1915 รุท เซนต์เดนนีส และเท็ด ชอว์น เปิดโรงเรียนสอนเต้น (Denishown School) ที่ นครลอสแองเจิลลิศ ประเทศสหรัฐอเมริกา - ค.ศ.1921 อิสดอร่า ดันแคน รับความนิยมอย่างมากในการเต้นประกอบบทกวี ภาพวาด และรูปปั้น - ค.ศ.1933 เท็ด ชอว์น ได้ตั้งคณะเต้นชายล้วน
ยุคที่ 1 **คิดค้นเทคนิคการเต้นในรูปแบบต่างๆ** (ค.ศ.1922 – 1943) (พ.ศ.2465 – 2486)	- มาธา เกรแฮม (Martha Graham) - ดอริส ฮัมเฟรย์ - (Doris Humphrey) - ชาร์ลส์ ไวด์มัน (Charles Weidman) - ฮันยา โฮล์ม (Hanya Holm) - เลสเตอร์ ฮอร์ตัน (Lester Horton)	- ค.ศ.1922 มาธา เกรแฮม เข้าร่วมแสดงกับคณะเต้นของเดนนีสชอว์น - ค.ศ.1925 มาธา เกรแฮม ได้สอนวิชาปฏิบัติการนาฏยศิลป์และงานละคร ที่อีสต์แมน สคูล (Eastman School) ณ มหานครนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา - ค.ศ.1927 มาธา เกรแฮม เปิดโรงเรียนสอนคอนเทมโพรารี่ดานซ์ - ค.ศ.1934 เลสเตอร์ ฮอร์ตัน ได้สร้างผลงานชิ้นแรก คือ ซาโลเม (Salome) - ค.ศ.1935 มาธา เกรแฮม ได้รับรางวัลกักเกนไฮม์เฟลโลชิป (Guggenheim Fellowship)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปี ค.ศ./ พ.ศ.	ศิลปิน/ นักเต้น	เหตุการณ์สำคัญ
		- ค.ศ.1943 เลสเตอร์ ฮอร์ตัน ตั้งคณะนาฏยศิลป์คณะแรกที่รวมคนหลายเชื้อชาติไว้ด้วยกัน ทั้งคน
ยุคที่ 1 **(ต่อ)**		ผิวดำ ผิวขาว คนอเมริกันเชื้อสายแม็กซิโก และคนญี่ปุ่น - ค.ศ.1938 อีริค ฮอว์คินส์ ได้ร่วมแสดงกับ มาธา เกรแฮม - ค.ศ.1939 เมอร์ช คันนิงแฮม ได้ร่วมแสดงกับ มาธา เกรแฮม - ค.ศ.1939 แอนนา โซโคโลว์ ได้ก่อตั้งคณะโมเดอร์นดานซ์ เป็นคณะแรก ในประเทศแม็กซิโก
ยุคที่ 2 **การสานต่อ** **(นาฏยศิลป์สมัยใหม่สู่ ยุคนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่)** (ค.ศ.1943 – 1975) (พ.ศ.2481 – 2518)	- อีริค ฮอว์คินส์ (Erick Hawkins) - เมอร์ช คันนิงแฮม (Merce Cunningham) - พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) แอนนา โซโคโลว์ (Anna Sokolow) - อัลวิน นิโคไลส์ (Alwin Nikolais) - เกลน เททลีย์ (Glen Tetley)	- ค.ศ.1944 เพิร์ล พริมัส ได้ตั้งคณะของเธอเอง มีชื่อเสียงในการเต้นแบบอินเดีย อัฟริกัน และการเต้นแบบพื้นเมืองโบราณ - ค.ศ.1945 แคธรีน ดันแฮม ตั้งโรงเรียนนาฏยศิลป์ของตนเอง เป็นสำหรับการเต้นรำของคนผิวดำในอเมริกา - ค.ศ.1945 เมอร์ช คันนิงแฮม ตั้งคณะเต้นตัวเอง - ค.ศ.1960 อีวอน เรนเนอร์ ใช้คำว่า Post - modern Dance เป็นครั้งแรก - ค.ศ.1960 เดวิด กอร์ดอน เริ่มสร้างงานของตัวเอง และก่อตั้งคณะพิคอัพอานซ์คอมปานี ที่นครนิวยอร์ก - ค.ศ.1964 เมอร์ช คันนิงแฮม จัดการแสดงชุดอีเวนส์ (Events)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปี ค.ศ./ พ.ศ.	ศิลปิน/ นักเต้น	เหตุการณ์สำคัญ
	- อัลวิน เอดลีย์ (Alvin Ailey) - แคธรีน ดันแฮม (Katherine Dunham) - เพิร์ล พริมัส (Pearl Plimus) - เจมส์ แวรริง (James Waring)	- ค.ศ.1970 เมอร์ซ คันนิงแฮม สร้างสรรงานเต้นให้เหมาะกับการบันทึกวีดีทัศน์ - ค.ศ.1971 ลอร่า ดีน ตั้งคณะลอร่า ดีน ดานซ์ คอมพานี - ค.ศ.1971 ทวีลา ธาร์ฟ บุคคลสำคัญที่ทำงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น ด้วยการคำนึงถึงความบันเทิง
ยุคที่ 2 การสานต่อ (นาฏยศิลป์สมัยใหม่สู่ ยุคนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่) (ต่อ)	- อีวอน เรนเนอร์ (Yvonne Rainer) - เดวิด กอร์ดอน (David Gordon) - ทริซา บราว์น (Trisha Brown) - สตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton) - ลอร่า ดีน (Laura Dean) - ทวีลา ธาร์ฟ (Twyla Tharp)	- ค.ศ.1975 เมอร์ซ คันนิงแฮม จัดงานแสดงชุด เอสปลานาด (Esplanade) ใช้ท่าเต้นจากกิริยาธรรมดาสามัญของมนุษย์ อาทิ วิ่ง กระโดด เดินคลาน เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่มา : ผู้วิจัย สรุปจากเนื้อหา ใน นราพงษ์ จรัสศรี (2559: 107 – 141)

2.3.3 รูปแบบ

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เป็นการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ขึ้นมาด้วยแรงปรารถนาของศิลปิน โดยนำประสบการณ์ทางนาฏยศิลป์ของตนมาเป็นปัจจัยหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน ผสานเข้ากับเรื่องราวต่าง ๆ ที่ต้องการนำเสนอ เรื่องราวทางสังคมในยุคสมัยนั้น ๆ หรือแสดงออกถึงความชอบ รสนิยม เอกลักษณ์ของตนเองโดยมีรูปแบบในการนำเสนอที่แตกต่างกันออกไปตามวัตถุประสงค์ของการแสดง รูปแบบในการเต้นแนวร่วมสมัยนี้ ไม่มีข้อจำกัด หรือการวางแบบแผนกฎเกณฑ์ที่แน่นอน จากการที่ได้สอบถามผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ ได้ข้อมูลดังนี้

นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวถึงรูปแบบการเต้นโมเดอร์นดานซ์ ไว้ว่า

> *“รูปแบบการเต้นที่เรียกว่า โมเดอร์นดานซ์ ซึ่งในปัจจุบันคือ คอนเทมโพรารี่ดานซ์ เป็นรูปแบบการเต้นที่เกิดขึ้นใหม่ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 มีความหลากหลายและแตกต่างกัน แต่ก็ยังคงเหมือนกันอยู่อย่างหนึ่งก็คือ การหาทางเอาชนะใจผู้ชมโดยการโน้มน้าวนำให้ผู้ชมได้รู้สึกถึงความสัมพันธ์ระหว่างความรู้สึกจากภายใน และเป็นภาพที่จริง จากลีลาการเคลื่อนไหวภายนอก อันเป็นปรัชญาของการเต้นแนวนี้มาจนถึงปัจจุบัน”*
>
> (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 113)

นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้กล่าวถึงการเต้นของศิลปินแนวร่วมสมัย สรุปได้ว่า ศิลปินที่ได้ชื่อว่าเป็นผู้ริเริ่ม เปลี่ยนแปลงแนวความคิดในการนำเสนอรูปแบบการเต้นแบบใหม่ คือ อิสดอร่า แดนคัน เธอนำเสนอการแสดงที่แตกต่างไปจากการแสดงแบบบัลเลต์ที่เป็นระเบียบ แบบแผน ดันแคนนำเสนอความมีอิสระด้วยลักษณะลีลาที่ดูเรียบง่าย แบบทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ หรือฟรีสปิริต มีลักษณะที่ดูเหมือนการเต้นแบบด้นสด (Improvisation) เป็นการแสดงลีลาท่าทางแบบคนธรรมดาทั่วไปซึ่งจะไม่มีเทคนิคของการเตะขาสูง กระโดดสูงหรือแม้กระทั่งการหมุนตัวและแสดงลีลาการแสดงออกของอารมณ์ ศิลปินอีกผู้หนึ่งที่มีอิทธิพลต่อการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในช่วงนั้น คือ มาธา เกรแฮม แนวทางการเต้นของเธอได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันออก เน้นการหายใจซึ่งถือเป็นการปฏิบัติขั้นพื้นฐานของการเคลื่อนไหวในการเต้น ควบคู่ไปกับการแสดงลีลาท่าทางที่ไม่สวยแต่น่าสนใจ ดอริส ฮัมเฟรย์ และชาร์ล ไวด์มัน ศิลปินผู้พัฒนาเทคนิคการเต้นที่มีรูปแบบชัดเจนในเรื่องของการล้มลงสู่พื้น และการพยุงตัวลุกขึ้น การหยุดนิ่ง และกฎของแรงโน้มถ่วงของโลก เป็นการแสดงในความเงียบโดยใช้เพียงเสียงฆ้องเพื่อให้คิวนักเต้นระหว่างการแสดง พอล เทย์เลอร์ เป็นศิลปินร่วมสมัยผู้สร้างสรรค์ลีลาท่าเต้นที่ประกอบไปด้วยการวิ่ง กระโดด เดินและแม้แต่การคลานซึ่งเทย์เลอร์ ได้นำเอา

ท่าธรรมดาสามัญของมนุษย์มาใช้อย่างสร้างสรรค์ จนดูสง่างามชวนติดตาม เรียกว่า Everyday Movement (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 109-119)

ผู้วิจัย ยังได้สอบถาม ศิลปิน นักเต้น ผู้มีความชำนาญทางการเต้นนาฏยศิลป์ตะวันตก เกี่ยวกับรูปแบบของการเต้นแบบ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ได้ข้อมูล ดังนี้

"รูปแบบในการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ การนำเสนอแนวความคิด สื่อสารระหว่างศิลปิน นักเต้นและผู้ชม เป็นการถ่ายทอดการเต้นด้วยจิตวิญญาณ ในรูปแบบร่วมสมัยที่ไม่ยึดติดกับกฎเกณฑ์ใด ๆ เหมือนศิลปะนามธรรม (Abstract Art) อาจจะเป็นการแสดงที่ไม่สวยงาม แต่มีแนวทางในการสร้างสรรค์ที่แตกต่างกันออกไป เป็นการก้าวขามออกจากกฎ จารีตที่เคยมีมา การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ผู้ชม ผู้เสพ ต้องเข้าใจงานของศิลปินนักเต้นเสียก่อน เพราะศิลปินหรือนักเต้นจะสร้างสรรค์งานตามความต้องการของตนไม่ได้ทำเพื่อตอบสนองความชอบของผู้อื่น เพราะถือว่านี่คืออิสระทางความคิดทางศิลปะ อาจจะเป็นความคิดส่วนลึกในจิตใจของศิลปินที่อยากปลดปล่อย แต่ไม่สามารถนำแสดงออกมาได้ในรูปแบบอื่น นาฏยศิลป์ร่วมสมัยคือการสร้างสรรค์ในรูปแบบที่สามารถตอบความต้องการนั้น"

(สุทธิศักดิ์ ภักดีเทวา, **สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

"การแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย สามารถสร้างสรรค์ได้หลากหลาย แตกยอดออกได้ไม่มีขีดจำกัด แต่สิ่งสำคัญคือ ผู้ที่จะแสดงหรือนักเต้นต้องมีพื้นฐานการเต้นที่ดี ในการเต้นแต่ละประเภทถึงจะสามารถแตกยอด สรรสร้างออกมาเป็นการแสดงแนวร่วมสมัยได้ ถือเป็นการแสดงที่หลุดออกมาจาก กฎระเบียบ แบบแผน ของการเต้นในแต่ละประเภทที่ได้กำหนดไว้"

(กันยารัตน์ นภาศัพท์, **สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559)

“นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ การสื่อสารผ่านความคิดของศิลปิน ผ่านเครื่องมือ ในการนำเสนอ เช่น รูปแบบการเต้น องค์ประกอบ ที่อยู่รอบๆศิลปินในช่วงเวลาหนึ่ง กระแสและวัฒนธรรมแตกต่างกันไป เช่น ในปัจจุบั กระแสการเต้นแบบการนำอิริยาบถในชีวิตประจำวันมาเป็นลีลาในการเต้น ทำให้คอนเทมโพรารี่ดานซ์ช่วงนี้จะเป็นการใช้ท่าทางแบบ Post modern คือ ใช้ท่าที่เรียบง่าย ไม่ยาก ไม่ใช่ท่าเป็นชุดเป็นตอน หรือที่เรียกว่าท่าเซต แตกต่างจากในอดีตที่นิยมใช้ท่าเต้นที่ นำเสนอพื้นฐานการเต้นที่ได้รับการฝึกฝนมาของนักเต้น”

(ดาริณี ชำนาญหมอ, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559)

เมื่อผู้วิจัยศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบของการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย สรุปได้ดังนี้

1) ไม่มีกฎเกณฑ์ ในการเต้นที่ชัดเจน แต่ต้องเป็นท่าเต้นที่บอกที่มาของกระบวนท่าเหล่านั้นว่านักเต้น หรือศิลปินผู้สร้างงานต้องการสื่ออะไรให้กับผู้ชม

2) มีความเป็นเอกลักษณ์แสดงอัตลักษณ์ของศิลปินหรือนักเต้นผู้นั้น

3) มีการผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ หรือเทคนิคการแสดงรูปแบบอื่น อย่างลงตัว

4) มีอิสระในแนวคิด และการจัดวางองค์ประกอบทางการแสดง

5) มีแนวคิดในการเต้นที่ต้องการสื่อสาร สาร บางอย่างระหว่างผู้ชมและนักเต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.4 ศิลปินนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

นาฏยศิลปินแนวนาฏยศิลป์ร่วมสมัยชาวต่างประเทศที่มีบทบาทสำคัญต่อวงการนาฏยศิลป์มีจำนวนมาก ทั้งเป็นผู้ที่บุกเบิก ริเริ่มการเต้นในแนวทางใหม่และเป็นผู้สืบสานการเต้นแบบนี้ให้มีความหลากหลาย น่าสนใจ และต่อเนื่องมากระทั่งปัจจุบัน อาทิ ลอย ฟูลเลอร์ (Loie Fuller) อิสดอร่า ดันแคน (Isadora Duncan) รุท เซนต์เดนนีส (Ruth St Denis) เท็ด ชอว์น (Ted Shawn) มาธา เกรแฮม (Martha Graham) ดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphery) เมอร์ซ คันนิงแฮม (Merce Cunningham) แคธรีน ดันแฮม (Katherine Dunham) เป็นต้น นาฏยศิลปินแนวนาฏยศิลป์ร่วมสมัยชาวต่างชาติที่ผู้วิจัย ศึกษาเกี่ยวกับชีวประวัติ ลักษณะ และรูปแบบการเต้น ได้แก่

2.3.4.1 อิสดอร่า ดันแคน (Isadora Duncan) (ค.ศ. 1877 – ค.ศ. 1927)

ภาพที่ 2.1 แองเจล่า อิสดอร่า ดันแคน (Angela Isadora Duncan)
ที่มา : อิสดอร่า ดันแคน, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 26 ตุลาคม 2559.

แองเจล่า อิสดอร่า ดันแคน (Angela Isadora Duncan) เกิดเมื่อวันที่ 26 พฤษภาคม ค.ศ. 1877 ในเมืองซานฟรานซิสโก มลรัฐแคลิฟอร์เนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา (Jonas, 1998 : 192) เป็นบุตรีคนสุดท้องจากพี่น้องทั้งสิ้น 4 คน ของชาร์ลส์โจเซฟ ดันแคน กับแมรี่ อิสดอร่า เกรย์ บิดาของอิสดอร่ามีอาชีพเป็นนายธนาคาร, วิศวกรเหมืองแร่ และนักสะสมของศิลปะ พี่น้องของอิสดอร่า ดันแคน ประกอบไปด้วย อูกัสทิน ดันแคน (Augustin Duncan) เรย์มอนด์ ดันแคน (Raymond Duncan) และอลิซาเบธ ดันแคน (Elizabeth Duncan) มีอาชีพเป็นนักเต้นเช่นกัน ไม่นานหลังจาก อิสดอร่า ดันแคนเกิด บิดาของเธอถูกเปิดเผยว่ากระทำผิดกฎหมาย ฉ้อโกงธนาคารจึงทำให้ครอบครัวของดันแคนกลายเป็นครอบครัวที่ยากจน บิดา มารดา ของดันแคนหย่ากันเมื่อเธอยังเป็นเด็กทารก หลังจากนั้นมารดาของเธอย้ายไปอยู่กับครอบครัวเดิม ที่เมืองโอกแลนด์ มลรัฐแคลิฟอร์เนีย มารดาของดันแคนทำงานอยู่ที่นั่นเป็นช่างเย็บผ้าและครูสอนเปียโน ทำให้เธอมีโอกาสได้วิชาความรู้ ความเข้าใจในดนตรี (Music Appreciation)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อดันแคนอายุ 6 ขวบ เธอได้เริ่มสอนการเต้นให้กับเด็ก ๆ เพื่อนบ้านของเธอ และได้เข้าเรียนที่โรงเรียน แต่พบว่ามันไม่ใช่สิ่งที่เธอต้องการอีกทั้งครอบครัวของเธอมีฐานะยากจนทำให้เธอลาออกเมื่ออายุราว 10 ปี หลังจากนั้นดันแคนและอลิซาเบธน้องสาวของเธอ ผู้ซึ่งอยู่เคียงข้างเธอในขณะนั้น ได้เป็นผู้ปลูกฝังการเรียนรู้ทางด้านบทกวีต่าง ๆ ให้กับเธออย่างไม่ตั้งใจ ดันแคนเริ่มเรียนรู้การเต้นตั้งแต่อายุยังน้อย เธอได้รับการเรียนบัลเลต์ด้วยเทคนิคแบบ Delsarte (นักเต้นและนักแสดงชาวฝรั่งเศส) ดันแคนยังได้ฝึกฝนการเต้นด้วยตัวเองจากการสอนเต้นให้กับเด็กที่บ้านและบริเวณใกล้เคียง เธอปฏิบัติแบบนี้อย่างต่อเนื่องตลอดทั้งชีวิตวัยรุ่นของเธอ แนวทางการเต้นของเธอเป็นไปตามจินตนาการและการด้นสดตามภาพต่างที่ปรากฏเข้ามาในความคิดของเธอ ด้วยความหวังที่ก้าวหน้าต่อไปในอาชีพนักเต้น ในปี ค.ศ. 1896 เธอเดินทางไปยังมลรัฐชิคาโก (Jonas, 1998: 193) เพื่อเข้าร่วมการคัดเลือกนักเต้นของคณะเต้นชื่อดังที่มีอยู่จำนวนมากและได้เข้าร่วมงานกับ ออกุสติน ดาลี (Augustin Daly) ที่ Augustin Daly's theater ในรูปแบบของมิวสิกฮอลล์ (Music hall) และปาร์ตี้ดานซ์ (Party dance) เธอได้รับบทบาทที่หลากหลาย อาทิ ร่วมแสดงในเรื่อง "Midsummer Night's Dream" หนึ่งจำนวน 4 คนของนักแสดงหญิงใน “The Giesha” จากการตระเวนแสดงที่ประเทศอังกฤษ

ในปี ค.ศ.1898 ขณะที่ดันแคนอาศัยอยู่ในมลรัฐนิวยอร์ก ดันแคนได้ออกจาก Augustin Daly's Theater และเริ่มต้นการเต้นเดี่ยว (Solo) ด้วยการสนับสนุนจากนายทุน โดยเรียกการเต้นครั้งนั้นว่าการเต้นด้วยปรัชญา (The Dance and Philosophy) ต่อมาดันแคนและพี่สาวของเธอ ได้รับการเชิญจากกลุ่มชนสังคมชั้นสูงให้ทำการแสดงร่วมกับ Omar Khayyam ในชุดการแสดง “The Rubbaiyat” เธอได้ทำการแสดงในห้องรับแขกของเศรษฐีผู้ว่าจ้าง ด้วยแรงบันดาลใจจากภาพวาดแจกันแบบกรีกและรูปปั้นแบบนูนที่ปรากฏในบริติชมิวเซียม แต่ในการแสดงครั้งนั้นกลับไม่เป็นที่ยอมรับด้วยคำวิจารณ์จากผู้ชม ทำให้เธอหมดกำลังใจ ไม่มีความกระตือรือร้นในการที่จะสร้างสรรค์ผลงานการเต้นต่อไป ในระหว่างปี ค.ศ.1899–1907 ดันแคนได้เริ่มต้นการเต้นอีกครั้ง ณ เมืองสำคัญ ต่าง ๆ ในทวีปยุโรป ราวปี ค.ศ.1900 ณ กรุงลอนดอน เธอมีโอกาสได้เที่ยวชม บริติช มิวเซียม ทำให้เธอได้ซึมซับเอาศิลปวัฒนธรรมของกรีกโบราณ มีโอกาสพบกับกลุ่มนักวิจารณ์และศิลปิน เธอได้ทำการเต้นร่วมกับจิตรกรที่มีชื่อว่า Charles Halle และนักแต่งเพลงชื่อ John Fuller–Maitland ผู้ซึ่งมีส่วนในการแนะนำเธอสู่ศิลปะแบบกรีก ภาพวาดแนวอิตาลีเรเนซอง และดนตรีบรรเลงด้วยเครื่องเป่า (Symphonic Music) การเต้นชุดแรกของเธอที่กรุงลอนดอนเป็นการเต้นร่วมกับการอ่านบทกวี ประกอบเพลงของ เฟลิกซ์ เมนเดลโซห์น (Felix Mendelssohn) ในการเต้นชุดต่อมาเธอละทิ้งการเต้นประกอบการอ่านบทกวี มาเต้นประกอบบทเพลงของโคปิน (Chopin) ในช่วงเวลานั้นเองทำให้ดันแคนได้หยุดและทบทวนการเต้นที่มาจากความเชื่อมั่นในตัวเองของเธอ และเริ่มต้นการเต้นด้วยแรงบันดาลใจจากการฟังเพลงของโคปิน และบีโธเฟน (Beethoven)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในปี ค.ศ. 1902 จอห์น ฟูลเลอร์ (John Fuller) ได้เชิญดันแคนไปรวมออกตระเวนแสดงกับเธอทั่วทวีปยุโรป ดันแคนได้สร้างผลงานใหม่โดยใช้เทคนิคใหม่ที่เธอคิดขึ้นเอง ซึ่งเน้นการเคลื่อนไหวที่เป็นธรรมชาติมากกว่าเทคนิคการเข้มงวดของบัลเลต์ เธอใช้เวลาส่วนใหญ่ของชีวิตที่เหลือของเธอเดินทางทั่วทั้งทวีปยุโรปและทวีปอเมริกาในแบบนี้แม้จะมีปฏิกิริยานักวิจารณ์ที่ไม่ค่อยสู้ดีนัก แต่เธอกลายเป็นที่นิยมมากสำหรับผู้ในรูปแบบการแสดงที่แตกต่างของเธอและเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินทัศนศิลป์จำนวนมาก เช่น Antoine Bourdelle Auguste Rodin Arnold Ronnebeck and Abraham Walkowitz ได้สร้างผลงานร่วมกับกับเธอ ในขณะนั้นเธอก็ยังคงเสาะแสวงหาดนตรีที่จะใช้สำหรับการเต้นต่อไป และแม้ว่าเพลงส่วนใหญ่ที่เธอเลือกจะฟังดูผสมผสานไม่ลงตัว ค่อนข้างยุ่งเหยิงและวุ่นวาย เธอจึงทดลองเต้นในความเงียบ ถือเป็นการพัฒนาไปอีกขั้นหนึ่ง

ในประเทศเยอรมันนี ดันแคนได้นำเสนอปรัชญาของ ฟรีดริช นีทเชอ (Frederick Nietzsche) ซึ่งต่อมาได้เป็นจุดเริ่มต้นของการเต้นด้วยหลักปรัชญาตามแนวทางของเธอเอง ในปี ค.ศ. 1903 เธอได้ขึ้นกล่าวแนะนำการเต้นของเธอ ณ กรุงเบอร์ลิน และเรียกการเต้นแนวนี้ว่า การเต้นแห่งอนาคต “The Dance of the Future” ซึ่งเป็นที่โจษจันกันในขณะนั้นว่าการเต้นที่เธอเรียกว่า การเต้นแห่งอนาคตนั้นมีความคล้ายคลึงกับการเต้นแบบกรีกโบราณที่เป็นธรรมชาติด้วยความมีอิสระ ดันแคนถูกกล่าวว่าเป็นผู้ที่เปลี่ยนลักษณะความเชื่อในเรือนร่างที่งดงามของผู้หญิงในการเต้นบัลเลต์แบบเดิม ๆ เธอได้กล่าวในตอนท้ายไว้ว่า การเต้นแห่งอนาคตจะกลับมาอีกครั้งด้วยความเชื่อในศิลปะชั้นสูงแบบกรีก เพราะถ้าศิลปะไม่ใช่ความเชื่อและศาสนาก็ไม่ใช่ศิลปะ เป็นแค่เพียงสินค้าอย่างหนึ่ง “For art which is not religious is not art, mere merchandise” ซึ่งเป็นคำกล่าวที่อธิบายถึงทฤษฎีการเต้นแบบของเธอได้อย่างกระจ่างแจ้ง นับเป็นช่วงเวลาที่เธอได้อธิบายและแยกแยะการเคลื่อนไหวในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายอย่างเป็นธรรมชาติด้วยหลักการของเธอ เธอยังกล่าวอีกว่า “The real source of dance, she went to three places : to nature, to the art of classical Greece, and inside herself.” (Jonas, 1998: 193) การเต้นที่แท้จริงอยู่ในธรรมชาติ ศิลปะกรีกและภายในตัวเธอ

ในช่วง ค.ศ. 1904 – 1907 ดันแคนได้อาศัยและทำงานในประเทศกรีก ประเทศเยอรมันนี ประเทศรัสเซีย และประเทศแถบสแกนดิเนเวีย เธอได้คิดค้นการออกแบบท่าเต้นของ Aeschylus' The Suppliants นี่เป็นโอกาสทำให้เธอได้พูดถึงความฝันที่จะเป็นนักเต้นซิมโฟนี่ แต่สุดท้ายเธอก็ยังขาดคุณสมบัติ เนื่องจากการจะทำให้การเต้นเข้ากับการคอรัสทำได้ยากมากแต่เธอก็พยายามผสมผสานและทำออกมาให้ดีที่สุด ในขณะที่นักเต้นคนอื่นค่อนข้างจะไม่พอใจ และกล่าวว่าเธอ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พยายามนำเสนอตัวเองมากเกินไปจนทั้งเวทีถูกเติมเต็มไปด้วยพลังของเธอ ดันแคนได้ร่วมงานกับศิลปินผู้มีชื่อเสียงหลายท่าน รวมไปถึงนักออกแบบการละคร กอร์ดอน เครก (Gordon Craig) และคอนสแตนติน สแตนนิสลาฟส์กี้ (Constantin Stanislavsky) ผู้กำกับภาพยนตร์ชาวรัสเซีย ที่นั่นทำให้เธอรู้สึกเห็นใจในสภาพที่ชาวนารัสเซียต้องตกอยู่ในทุกขเวทนา ทำให้ดันแคนกลับมาที่ประเทศรัสเซียบ่อยครั้ง และได้เปิดโรงเรียนสอนเต้นรำในเวลาต่อมา ซึ่งก่อนหน้านั้นดันแคนได้ก่อตั้งโรงเรียนสำหรับสอนการเต้นของเธอโรงเรียนแรกที่ เมืองเกรอเนอวัล (Grunewald) ชานเมืองกรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมันนี ร่วมกับน้องสาวของเธอ ที่นั่นเธอเริ่มพัฒนาทฤษฎีการเต้นของเธอและสอนให้กลับกลุ่มนักเต้นของเธอเอง ซึ่งต่อมาคือกลุ่ม Isadorables (กลุ่มของนักเต้นสาวชาวเยอรมันนีที่เต้นอยู่ภายใต้รูปแบบของ อิสดอร่า ดันแคน มีจำนวน 6 คน ซึ่งพวกเธอทั้งหมดล้วนเป็นบุตรบุญธรรมของอิสดอร่า ดันแคน และสามารถใช้นามสกุลดันแคนได้อย่างถูกต้องในปี ค.ศ.1909) ต่อมาดันแคนได้เปิดโรงเรียนสอนเต้นอีกแห่งที่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส และถูกปิดลงในไม่ช้าเนื่องจากเกิดสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง

ดันแคน ย้ายกลับมาอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ.1908 และเริ่มออกตระเวนแสดงในรัฐต่าง ๆ ทั่วทั้งประเทศ ครั้งแรกที่ดันแคนทำการแสดง เธอทำการแสดงด้วยอาการไม่สบายจึงโดนนักวิจารณ์กล่าวหาว่าเธอเป็นนักเต้นที่ไม่มีความสามารถพอที่จะเต้นประกอบวงดนตรีเครื่องเป่า (Symphonic Band) อิสดอร่า ดันแคน ได้ศึกษาเกี่ยวกับตำนานกรีก (Greek Mythology) และวิชาประติมานวิทยา หรือการเขียนรูปสัญลักษณ์ (Visual Iconography) ผนวกกับความรู้สึกที่อ่อนไหวและการเคลื่อนไหวที่เป็นธรรมชาติในความเป็นศิลปิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในปี ค.ศ. 1911 นักออกแบบแฟชั่นชาวฝรั่งเศส Paul Poiret ได้เช่าคฤหาสน์หลังหนึ่งมีชื่อเรียกว่า Pavillon du Butard ใน La Celle-Saint-Cloud เป็นเมืองหนึ่งทางตอนเหนือของประเทศฝรั่งเศส เพื่อจัดปาร์ตี้ที่แสนจะฟุ่มเฟือยขึ้นในวันที่ 20 มิถุนายน ค.ศ. 1912 อิสดอร่า ดันแคน ได้ทำการแสดงโดยสวมชุดราตรีแบบกรีกที่ออกแบบโดย Poiret เธอเต้นบนโต๊ะขนาดใหญ่ที่รายล้อมไปด้วยแขกกว่า 300 คนและขวดแชมเปญกว่า 900 ขวด เธอเต้นเช่นนั้น จนกว่าจะถึงเวลาเช้าของอีกวัน ดันแคน กล่าวว่า การเต้นของเธอจะต้องถูกจัดวางไว้สำหรับช่างภาพ คือ Eadweard Muybridge ซึ่งเธอเน้นที่ความต่อเนื่องของการเคลื่อนไหวในการเต้นรำ ทุกท่าทางจะเกิดจากจุดหนึ่งเคลื่อนไปยังจุดที่สูงขึ้น การเต้นของเธอคือความเปลี่ยนแปลง ที่ส่งผลต่อการปลดปล่อยสิ่งที่อยู่ในตัว เป็นการเต้นที่เป็นนามธรรม

ในปี ค.ศ. 1914 ดันแคนย้ายกลับไปยังประเทศสหรัฐอเมริกา และย้ายโรงเรียนของเธอไปที่นั่นด้วย โรงเรียนของเธอเป็นทาวน์เฮ้าส์ตั้งอยู่ในสวนแกรมเมอซี่ (Gramercy Park) ในเมืองแมนฮัทตั้น รัฐนิวยอร์ก ซึ่งถูกจัดให้เหมาะสำหรับการใช้งานเป็นที่ทำงานส่วนตัวของเธอและเป็นสตูดิโอใกล้ๆกันนั้นที่ถนน West 60th St. และทางด้านทิศตะวันตกของเซ็นทรัลพาร์ค (Central Park) อ็อตโต คาห์น (Otto Kahn) ประธานบริษัท Loeb & Co. ให้ดันแคนได้ใช้สถานที่ของโรงละครจัดแสดงละครและโปรดักชั่นที่ทันสมัยมากในศตวรรษนั้น (Modern Century) ดันแคนมีชีวิตส่วนตัวที่ไม่เป็นไปตามประเพณีในสังคมสมัยวิคตอเรียน (Victorian) เธอมักจะมีเรื่องอื้อฉาวในวงสังคม เธอค่อนข้างกล้าหาญ เด็ดเดี่ยวในชีวิตทั้งในเรื่องการใช้เงิน คนรัก และงานศิลปะ

ในช่วงสุดท้ายของชีวิต ดันแคนจัดการแสดงน้อยลง ทำให้เธอได้สัมผัสความทุกข์หลักจากที่ใช้ชีวิตกับความสุขสบายและความเสเพลมาโดยตลอด เป็นช่วงชีวิตที่ตกต่ำของเธอทั้งในเรื่องความรักที่อื้อฉาวและการดื่มจนมึนเมาซึ่งส่งผลต่องานของเธอ ช่วงสุดท้ายของชีวิตเธออาศัยอยู่ที่กรุงปารีสและแถบทะเลเมดิเตอร์เรเนียน และต้องหลบหนีจากหนี้สินที่มากมายของเธอ หลังจากนั้นเธอใช้ชีวิตช่วงสั้น ๆ อยู่ที่อพาร์ทเม้นท์และลดการติดต่อเพื่อนลง มีผู้ต้องการจะช่วยเหลือเธอมากมาย โดยการให้เธอเขียนอัตชีวประวัติของเธอและนำออกจำหน่ายให้พอที่จะช่วยเหลือเรื่องการเงินของเธอ

ชีวิตของดันแคนและบุตรทั้ง 2 จบลงด้วยอุบัติเหตุทางรถยนต์ ณ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส เนื่องจากรถยนต์ไม่สามารถควบคุมได้ทำให้เสียหลักเลื่อนตกน้ำทำให้บุตรทั้ง 2 จมน้ำเสียชีวิต ส่วนอิสดอร่า ดันแคน เสียชีวิต ณ เมืองนีซ (Nice) ประเทศฝรั่งเศส เมื่อวันที่ 14 กันยายน ค.ศ. 1927 จากการที่เธอนั่งรถเปิดหลังคาด้วยความสนุกสนานกับเพื่อน ผ้าพันคอของเธอถูกลมพัดและได้พันเข้าไปติดในกงล้อรถที่กำลังแล่นอยู่ ทำให้ผ้ารัดคอเสียชีวิตในทันที ดันแคนถูกเผาและเถ้าถ่านของเธอถูกวางอยู่ติดกับบรรดาลูก ๆ ของเธอในสุสานที่ Cimetière du Père-Lachaise ในกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส หลังจากการสูญเสียของ “The Mother of Dance's” โรงเรียนสอนเต้นของเธอที่ยุโรปได้ปิดตัวลง แต่ผลงานศิลปะและรูปแบบการเต้นของเธอยังมีอิทธิพลต่อบุตรสาวของเธอ มาเรีย เทเรซ่า ดันแคน (Maria-Theresa Duncan), แอนนา ดันแคน (Anna Duncan) และ ไอร์ม่า ดันแคน (Irma Duncan) ดำเนินการสอนโดยใช้หลักการเต้นและความงามแบบอิสดอร่า ดันแคน ทั้งในรัฐนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา และกรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส นักออกแบบและนักเต้น จูเลีย เลอเวียน (Julia Levien) ก็ได้ใช้เทคนิคแบบดันแคนในการเต้นของเธอ และเริ่มก่อตั้งสมาคมเต้นรำดันแคน (The Duncan Dance Guild) ในปี ค.ศ. 1950 และสถานประกอบการ บริษัท ดันแคน เซ็นจูรี่ (Duncan Centenary

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Company) ในปี ค.ศ. 1977 (Jennifer Dunning, 2006 : 94 อ้างถึงใน ออนไลน์ , 30 มกราคม 2560) และยังคงดำเนินกิจการอยู่จนกระทั่งปัจจุบัน

ดันแคน ได้รับการกล่าวขานถึงในเรื่องการเต้นของเธอต่อดนตรีที่เธอเลือกใช้ ว่าเป็นสิ่งที่น่าดูและน่าทึ่งมากซึ่งนั่นก็เป็นหนึ่งในลักษณะของความอัจฉริยะของเธอ จอร์ช บาเลนชีน (George Balanchine) และ มาธา เกแฮม (Martha Graham) ต่างกล่าวว่ารสนิยมทางดนตรีถูกยกระดับโดยดันแคน ถึงแม้ตลอดระยะเวลาที่เธอมีชีวิตอยู่จะโดนวิจารณ์อยู่เสมอ โดยนักวิจารณ์หัวโบราณที่ยึดติดกับแนวการเต้นแบบดั้งเดิมที่ต้องใช้เพลงตามแบบแผนดั้งเดิมมาประกอบการเต้น บางคนก็กล่าวว่าเธอเกิดผิดยุค ในอนาคตการเต้นของเธออาจจะเป็นที่นิยมชมชอบของผู้คนก็เป็นได้

แมค คอร์มาค (Mac Cormack) ต้องเผชิญหน้ากับการคัดค้านจากเพื่อนร่วมงานในการเลือกใช้เพลงของดันแคน หลังจากที่ดันแคนได้เสียชีวิต วาลาเรียน ซอเวทลอฟ (Valerian Svetloff) เพื่อนร่วมงานของ แมค คอร์มาค อธิบายถึงเหตุผลเบื้องหลังการเลือกเพลงของดันแคน ที่เธอใช้ปลดปล่อยการเต้นของเธอ ในการออกแบบท่าเต้นของเธอนอกจากจะผสมผสานดนตรีของนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น เธอยังใช้การเต้นโบราณของชาวกรีกที่เน้นความมีชีวิตชีวา แสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึก จนเป็นที่นิยมของการเต้นในอนาคต เมื่อเวลาผ่านไปการวิจารณ์ไปในทางที่ไม่ดีก็เริ่มหายไปตามกาลเวลา และด้วยการที่มีบุคคลผู้ทรงอิทธิพลในยุคสมัยนั้นให้การสนับสนุนเธอ การเต้นของเธอจึงเป็นเหมือนกับสิ่งที่ช่วยขับเคลื่อนถักทอให้เกิดแนวทางใหม่ ๆ ที่มีความอิสระในการออกแบบท่าเต้น ความสำเร็จของเธอสั่นสะเทือนไปทั่วทั้งวงการดนตรีทำให้คนเริ่มเรียนรู้เกี่ยวกับการเต้นไปตามสัญชาตญาณ ซึ่งเต็มเปี่ยมไปด้วยความรู้สึกที่สูงขึ้นในการค้นหาเหตุผลในการดำรงชีวิตของมนุษย์ แม้เหตุผลที่กล่าวมานั้นจะไม่สามารถพิสูจน์ได้ทางวิทยาศาสตร์แต่มันก็เป็นความจริง ดังที่เธอกล่าวว่าการเต้นทำไมมันช่างเป็นไปตามแบบแผน แทนที่มันควรจะเป็นว่าการเต้นมันช่างสนุกสนานครื้นเครง มันแสดงออกให้เห็นว่าเธอไม่ได้รู้จักดนตรีเพียงผิวเผิน แต่ลึกซึ้งเข้าไปในจิตวิญาณของดนตรี มันเรียกร้อง ร้องไห้ และความรู้สึกของมันก็ถูกถ่ายทอดผ่านการเต้นของเธอ หากทุกสิ่งที่เธอคิดเป็นจริง เธอก็คือคนที่มีสัญชาตญาณยอดเยี่ยมสามารถสื่อความรู้สึกออกมาในการเต้นของเธอได้อย่างดีในทุก ๆ ครั้งที่เธอทำการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รูปแบบการเต้นของ อิสดอร่า แดนคัน อิสดอร่า แดนคัน มีแนวคิดและแรงบันดาลใจในการเต้นจากศิลปะในสมัยกรีกและความเป็นอิสระในการเคลื่อนไหว สิ่งเหล่านั้นคือเบ้าหลอมในการเต้นของเธอ ไม่เพียงแค่เป็นนักเต้น เธอยังค้นหาดนตรีที่ช่วยสนับสนุนแนวคิดในการเต้นของเธอ ทั้งสร้างดนตรีเองและเป็นแรงบันดาลใจให้กับนักแต่งเพลงด้วย รสนิยมทางดนตรีที่โดดเด่นของเธอช่วยให้เธอเติบโตเป็นศิลปินเต็มตัว

อิสดอร่า ดันแคน ได้กล่าวใน ถึงนักเต้นชาวอเมริกันทุกคน ให้ปลดปล่อยตัวเองออกมาสู่ความก้าวหน้า ก้าวข้ามคำว่าขอบเขตด้วยการเต้นออกมาอย่างสง่าผ่าเผย “Let them come forth with great strides, leaps and bounds, with lifted forehead and far-spread arms, to dance ” (Isadora Duncan, 1927: 343) ดันแคนมุ่งสนใจในการเคลื่อนไหวที่ออกมาโดยธรรมชาติ เช่น การกระโดด ละทิ้งจากเทคนิคการเต้นแบบบัลเลต์ ดันแคนยังอ้างถึงว่าท้องทะเลคือแรงบันดาลใจในการเคลื่อนไหวของเธอ “Her focus on natural movement emphasized steps, such as skipping, outside of codified ballet technique. Duncan also cited the sea as an early inspiration for her movement” (Isadora Duncan, 1927: 10) เธอยังเชื่ออีกว่าการเคลื่อนไหวที่แท้จริงเกิดจากพลังงานที่เกิดในช่องท้อง ซึ่งเธอคิดว่าเป็นแหล่งที่มาของการเคลื่อนไหวทั้งหมด “She believed movement originated from the solar plexus, which she thought was the source of all movement” (Isadora Duncan, 1927: 75) นี่คือปรัชญาและเทคนิคการเต้นแบบใหม่ ทำให้ดันแคนคือต้นแบบของการเต้นสมัยใหม่ หรือการเต้นร่วมสมัยนั่นเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาหาข้อมูล และสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงลักษณะ รูปแบบในการเต้นแบบอิสดอร่า ดันแคน ปรากฏดังนี้

1) เรียบง่าย ซ้ำไปซ้ำมา (Simplicity)
2) มีความเป็นอิสระ (Free Spirit) คล้ายการด้นสด (Improvisation)
3) การแสดงลีลาเหมือนคนทั่วไป ด้วยเสื้อผ้าที่เรียบง่าย ไม่สวมรองเท้า
4) การเต้นที่แข็งแกร่ง มีการเร่งไดนามิค/ จังหวะของท่า (Dynamic)
5) การเต้นในความเงียบ
6) การเต้นที่ไม่จำเป็นต้องอยู่บนเวทีของโรงละคร เช่น พิพิธภัณฑ์ โต๊ะอาหาร เป็นต้น

2.3.4.2 รุท เซน เดนนิส (Ruth St. Denis) (1879 – 1968)

ภาพที่ 2.2 รุท เซน เดนนิส (Ruth St. Denis)
ที่มา : รุท เซน เดนนิส, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 1 กันยายน 2561.

รุท เซน เดนนิส เกิดเมื่อปี ค.ศ. 1879 และเสียชีวิตเมื่อปี ค.ศ. 1968 เป็นชาวอเมริกา เดนนิสเกิดในฟาร์มขนาดเล็กที่รัฐนิวเจอร์ซี (Jonas, 1998: 198) เมื่อเธอยังเด็กได้เรียนรู้เรื่องการออกกำลังกายด้วยยิมนาสติก และการร้องเพลง ซึ่งนี่เป็นการฝึกขั้นพื้นฐานในโรงเรียนเต้นของเธอ เซน เดนนิส เริ่มทำงานเป็นนักเต้นในละครบรอดเวย์ เป็นการเต้นที่ใช้ทักษะทางการเต้นที่หลากหลาย อาทิ บัลเลต์ กายกรรม การเต้นรำพื้นบ้านที่เน้นการใช้เท้า (Clog Dancing) (Jonas, 1998: 199) ในเวลาต่อมา ในปี ค.ศ. 1894 เดนนิส ได้ออกแสดงร่วมกับ เดวิด บาเรสโซ (David Belasco) ออกแสดงไปยังหลายประเทศ กระทั่งปี ค.ศ. 1900 เธอไปแสดงที่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส เธอได้ชมการเต้นของ ลอย ฟูเลอร์ (Loie Fuller) และคณะละครจากประเทศญี่ปุ่น ที่มี ซาดา ยาโกะ (Sada Yacco) เป็นนักแสดงนำเธอได้ใช้เทคนิคการแสดงของคาบูกิ มาแสดงในครั้งนั้น ถือเป็นการสร้างแรงบันดาลใจอีกครั้งหนึ่งในการเต้นรูปแบบที่แตกต่าง ต่อมาในปี ค.ศ. 1904 เธอได้เห็นภาพโปสเตอร์โฆษณาบุหรี่อียิปต์เชี่ยน ไดเอตตี ซิกาแรต (Engyptian Dieties Cigarettes) ที่เป็นภาพของรูปเทพเจ้าผู้หญิงอียิปต์ที่นั่งเปลือยหน้าอกบนบัลลังค์ ในร้านขายยาแห่งหนึ่งที่นิวยอร์ก เธอได้รับแรงบันดาลใจมาจากโปสเตอร์นั้นในการสร้างสรรค์งานที่แปลกใหม่ จนสร้างผลงานที่มีชื่อเสียงของเธอ คือ อียิปตา (Egypta) (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 111) นั่นเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้เธอมีความหลงใหลและชื่อชอบวัฒนธรรมทางโลกตะวันออกเป็นอย่างมาก

รุท เซน เดนนิส ได้แต่งงานกับ เทด ชอว์ (Ted Shawn) คู่เต้นของเธอ และตั้งโรงเรียนสำหรับการเต้นชื่อว่า The Denishown School เป็นโรงเรียนที่สอนการเต้นที่มีความแตกต่างและหลากหลายรูปแบบจากหลายชาติ เช่น บัลเลต์ ระบำสเปน ระบำหน้าท้อง ระบำอียิปต์ ระบำกรีก ระบำอินเดียนแดง การร่ายรำแบบเกอิชา และการเต้นพื้นเมือง เป็นต้น (Jonas, 1998: 201) จากที่ เซนท์ เดนนิส มีความชื่นชอบในวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทั้งวัฒนธรรมอินเดีย วัฒนธรรมโลกตะวันออกรวมไปถึงประเทศไทยด้วยเช่นกัน แสดงให้เห็นถึงการมีแนวคิดถึงชนชาติ วัฒนธรรม และอารยธรรมที่หลากหลาย โดยการเอามารวมกันอย่างละนิด โดยเน้นที่เครื่องแต่งกายเป็นอย่างแรก เมื่อแยกทางจาก เธด ชอร์ เซ็นท์ เดนนิส ก็เปลี่ยนแนวคิดมุ่งไปทางศาสนา แยกกลุ่มการแสดงเป็นกลุ่มชายล้วนและหญิงล้วน ทฤษฎีวัฒนธรรม ของ รุท เซนเดนนิส ที่มีอิทธิพลต่อโพสโมเดอร์น คือ การนำวัฒนธรรมของชาติต่าง ๆ มาสร้างสรรค์การแสดง ถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการนำวัฒนธรรมหลาย ๆ ชาติมารวมกัน ซึ่งช่วงแรกในการสร้างสรรค์การแสดง จะแยกออกจากกัน ไม่นำมารวมกัน เช่น ถ้าจะทำระบำอินเดีย ก็เป็นอินเดีย ระบำอินเดียนแดง ก็เป็นอินเดียนแดงเลย ไม่นำมารวมกัน แต่ด้วยโพส โมเดอร์น คือการทำลายเอกภาพ ของยุคโมเดอร์น การที่ไม่มีความกลมกลืน (Harmony) การแสดงจึงเป็นการนำวัฒนธรรม ลีลา เสื้อผ้า ของวัฒนธรรมต่าง ๆ มารวมกัน โดยไม่คำนึงถึงความกลมกลืน มีความขัดแย้งกันเอง (นราพงศ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 16 สิงหาคม 2560)

จากการศึกษาหาข้อมูล และสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงลักษณะ รูปแบบในการเต้นแบบรุท เซ็น เดนนิส ปรากฏดังนี้

1.. การนำเสนอวัฒนธรรมจากชนชาติและอารยธรรมที่หลากหลาย เรียกกันว่า แนวคิดวัฒนธรรม

2. การนำความเชื่อทางศาสนามาเป็นแนวทางการเต้น เรียกกันว่า แนวคิดศาสนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.4.3 มาธา เกรแฮม (Martha Graham) (ค.ศ.1894-1991)

ภาพที่ 2.3 มาธา เกรแฮม (Matha Graham)
ที่มา : มาธา เกรแฮม, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 5 สิงหาคม 2560.

มาธา เกรแฮม เกิดในปี ค.ศ.1894 ที่มลรัฐเพนซิลวาเนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา (Jonas, 1998: 205) จากครอบครัวที่เคร่งในศาสนาคริสต์ฝ่ายโปรแตสแตนต์แบบเดียวกันกับประเทศอังกฤษ เมื่อมาธาได้ศึกษาการเต้นในโรงเรียนสอนเต้นรำของ รุท เซนต์ เดนิส ในเวลานั้นโรงเรียนแห่งนี้มีความพิเศษนอกเหนือจากโรงเรียนเต้นรำอื่น ๆ คือมีการนำเอาวัฒนธรรมจากประเทศอื่น ๆ มาผสมผสานให้ออกมามีลักษณะร่วมสมัย เช่น นำสไตล์การเคลื่อนไหว ของอียิปต์ และ อินเดียมาประยุกต์ให้เป็นท่าทางที่ร่วมสมัย และยังสอนรูปแบบการเต้นทั้งแบบเก่า และใหม่ผสมผสานกัน ทำให้มาธาเป็นสตรีนักสร้างสรรค์อีกท่านหนึ่งที่ใช้ลักษณะการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันออกมาไว้ในงานของตน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เกรแฮม เป็นผู้มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาของ โมเดอร์นดานซ์ เธอคือนักเต้นที่ยิ่งใหญ่ติดอันดับในศตวรรษที่ 20 (De Mille, Agnes, 1991: 1) การเต้นรำและการสร้างสรรค์งานมีตั้งแต่ ค.ศ.1920-1991 เกรแฮมได้พลิกผันวงการเต้นด้วยการสร้างสรรค์ประดิษฐ์ท่าภาษา (Dance Langless) สามารถสื่อความหมายสามารถจนเรียกได้ว่าเป็นอีกภาษาหนึ่งได้เลย เธอใช้เวลากว่า 25 ปี สร้างงานเต้นให้เป็นตัวตนและสามารถประกอบเป็นอาชีพได้ ส่งผลให้เป็นโลโก้ของประเทศสหรัฐอเมริกา สิ่งแวดล้อมในครอบครัวของเกรแฮมมีอิทธิพลต่องานของเธอ เช่น อารมณ์ของการถูกประทุษร้ายอย่างข่มขืนและความอดกลั้นความรู้สึกเอาไว้ภายใน ซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับการเป็น

ผู้ประพฤติปฏิบัติอยู่ในกรอบของขนบธรรมเนียมของเพียวริแทน (Puritan Tradition) งานส่วนใหญ่ของเกรแฮมจะแสดงออกถึงความรู้สึกทุกข์ทรมานจากภายในซึ่งสะท้อน ออกมาให้เห็นในการแสดงมีการเน้นการหายใจซึ่งถือเป็นการปฏิบัติขั้นพื้นฐานของการเคลื่อนไหวของการเต้นทั้งมวล ควบคู่ไปกับการแสดงลีลาท่าทางที่ไม่สวยแต่น่าสนใจ (นราพงษ์ จรัสศรี. 2548: 116) “ท่าที่มีชื่อเสียงคือท่าเกร็งกล้ามเนื้อ ที่เรียกว่า คอนแทรกชั่น (Contraction) ที่จะต้องปฏิบัติอย่างรวดเร็วบังคับกล้ามเนื้อท้องให้โค้งตัว ดันกระดูกสันหลังให้โค้งและท่าผ่อนคลายที่เรียกว่า รีลีส (Release)” (Robert &Hutera, 1988: 66 อ้างถึงใน ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 26)

เกรแฮมได้ก่อตั้งบริษัท มาร์ธาเกรแฮมแดนซ์เป็นที่รู้จักว่าเป็น บริษัท เต้นรำ อเมริกันที่เก่าแก่ที่สุด ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 1926 สร้างศิลปินที่มีความสามารถมากมาย นักเรียนที่เรียนจากโรงเรียนมาร์ธา เกรแฮม ได้ออกไปสร้างบริษัทหรือดำเนินธุรกิจการเต้นมืออาชีพมากมาย เช่น Paul Taylor Dance Company Jose Limon Dance Company โรงละคร Buglisi Dance โรงละคร Rioult Dance The Battery Dance Company Noemi Lafrance Dance Company เป็นต้น เกรแฮม ยังคงเต้นตลอดช่วงกลางทศวรรษที่ 70 และออกแบบท่าเต้น จนเสียชีวิตเมื่อวันที่ 1 เมษายน 2534 เมื่ออายุได้ 96 ปีทิ้งร่องรอยแห่งแรงบันดาลใจเอาไว้ไม่เพียงแต่สำหรับนักเต้น แต่สำหรับศิลปินทุกประเภท ผลงานของเกรแฮมได้ถูกนำไปเผยแพร่อย่างต่อเนื่องมาจนปัจจุบัน โดยเหล่าลูกศิษย์ของเธอ และศิลปินเหล่านั้นก็ยังคงใช้วิธีการสอนที่ได้ร่ำเรียนมากับเธอต่อมาอีกด้วย เช่น เมอร์ส คันนิ่งแฮม อีริค ฮอคกินส์ แอนนา ซากาโลว์ พอล เทลเลอร์ หรือแม้แต่นักร้องเพลงป๊อปยอดนิยมของสหรัฐอเมริกาอย่าง มาดอนน่าก็ยังเคยเป็นลูกศิษย์ของมาธา เกรแฮม อยู่ช่วงระยะเวลาหนึ่งก่อนที่จะเปลี่ยนมาเป็นนักร้องยอดนิยมในภายหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาหาข้อมูล และสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงลักษณะ รูปแบบในการเต้นแบบ มาธา เกรแฮม ปรากฏดังนี้

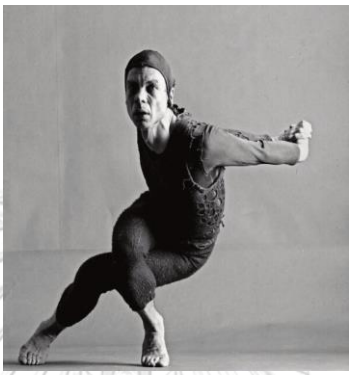
1) การแสดงอารมณ์ผ่านมาทางการเต้น เป็นการเต้นที่สอดแทรกเอาอารมณ์ของความขมขื่น ความขัดแย้งระหว่างการรับผิดชอบชั่วดี กับความปรารถนาในอารมณ์แฝงอยู่ในลีลาการเต้น

2) การเต้นด้วยเทคนิคการยืด และการหดกล้ามเนื้อ (Contraction and Release)

3) แนวคิดการเต้นแบบคอนแทรกชั่น (Contraction) และรีลีส (Release)

4) การใช้เครื่องแต่งกายที่เข้ารูป แนบเนื้อ แสดงให้เห็นสรีระนักแสดงได้ชัดเจนเพื่อแสดงให้เห็นเส้นสายของร่างกาย

2.3.4.4 เมอร์ส คันนิงแฮม (Merce Cunningham) (1919 – 2009)



ภาพที่ 2.4 เมอร์ส คันนิงแฮม (Merce Cunningham)
ที่มา : เมอร์ส คันนิงแฮม, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 25 กันยายน 2561.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมอร์ส คันนิงแฮม เกิดเมื่อปี ค.ศ.1919 ในเมืองเซ็นทราเลีย รัฐวอชิงตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา และเสียชีวิตในปี ค.ศ.2009 คันนิงแฮมมีประสบการณ์การเต้นครั้งแรกด้วยการเรียนเต้นแท๊ปขณะที่เรียนอยู่ในเว็นทราเลียจากครูท้องถิ่น Mrs. Maude Barrett ถือเป็นจุดเริ่มต้นของการเต้นและเป็นแรงบันดาลใจให้เขากลายเป็นนักเต้นผู้มีชื่อเสียงในเวลาต่อมา คันนิงแฮมเข้าเรียนต่อที่ซีแอตเติล เริ่มเรียนการแสดงในปี ค.ศ.1937-1939 แต่กลับพบว่าการแสดงคือศาสตร์แห่งการลอกเลียนแบบ มีข้อจำกัดและมีความเป็นรูปธรรม เขาจึงหันมาสนใจการเต้นที่มีความเป็นธรรมชาติ ไม่มีกฎเกณฑ์ที่ชัดเจน ในขณะนั้นเองที่ มาธา เกรแฮม ได้พบเขาและเริ่มชักชวนเข้ามาอยู่ในคณะของเธอ และได้ย้ายมาอยู่กับคณะเต้นของ มาธา เกรแฮม (Martha Graham Dance Company) ในปี ค.ศ.1939 และได้ออกมาตั้งคณะของตัวเองในปี ค.ศ.1953 มีชื่อว่า Merce Cunningham Dance Company (MCDC) (Copeland, Roger, 2004: 10)

คันนิงแฮม เป็นนักเต้นและนักออกแบบท่าเต้นชาวอเมริกันที่มีชื่อเสียงในวงการนาฏศิลป์ร่วมสมัยกว่า 50 ปี ร่วมงานกับศิลปิน นักดนตรีที่มีชื่อเสียงมากมาย ผลงานของเขาถือได้ว่าเป็นผลงานที่ล้ำหน้า ล้ำสมัยมากในขณะนั้น (Avant – Garde Art Beyond The World of Dance) คันนิงแฮม เป็นหนึ่งในศิลปินนิวดานซ์ (New Dance) การเคลื่อนไหวของเขาเกิดจากการที่ไม่ได้ตั้งใจออกแบบแต่จะเกิดขึ้นจากความคิดที่เกิดขึ้นขณะนั้นอย่างแทบไม่มีเหตุผล ทฤษฎีของเขาบัญญัติไว้ว่า นาฏกรรม ดนตรี การออกแบบจะเป็นอิสระจากกัน เพียงแต่นำมาแสดงในเวลาเดียวกันและขณะเดียวกันเท่านั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 127) นอกจากนี้ คันนิงแฮมไม่เชื่อว่าการเต้นรำที่แท้จริงนั้นจำเป็นต้องอาศัยแก่น เรื่องหรือรูปแบบใด ๆ มาเจือปน โดยแนวคิดที่สำคัญของคันนิงแฮมได้มุ่งหมายไปที่ความเชื่อว่า “การเคลื่อนไหวเพื่อประโยชน์แห่งการเคลื่อนไหว” (Movement for Movement’s Shake) ดังนั้น การเคลื่อนไหวจึงควรยึดถือเป็นเป้าหมายหลักของนาฏยศิลป์ มากกว่าที่จะ มุ่งเน้นการอธิบายเรื่องราวต่อผู้ชม (Ambrosio, 1999: 65 อ้างถึงใน ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 27) งานของเมอร์ซ คันนิงแฮม มีรูปแบบของการเต้นแบบรวดเร็ว (Speed) ความเท่ ความสง่างาม (Coolness) ความโกรธเกรี้ยวใส่อารมณ์ (Angularity) ท่วงทำนองที่คาดหวังไม่ได้ (Unexpected rhythms, hard edges) พอมารวมกันก่อให้เกิดความน่าติดตามและมีเสน่ห์มากขึ้น (Roger, 2004: 106-107) การเต้นของคันนิงแฮมมีอะไรมากกว่าการเต้นเพื่ออิสรภาพ หรือตามแรงบัลดาลใจ (Beyond Freedom and Inspiration) ในสมัยนั้นมีการถ่ายภาพเกิดขึ้น ทำให้เห็นได้เลยว่าท่าเต้นแต่ละภาพเหมือนเรียนคำศัพท์ (Vocabulary) ที่แสดงออกให้เห็นถึงบุคคล นักเต้น ในยุคนั้น ๆ ว่าต้องการแสดงอะไรออกมา และแสดงให้เห็นถึงความเป็นอิสระของผู้คน เพราะทุกคนปลดปล่อยการเต้นอย่างเป็นอิสระ ไม่มีอะไรหยุดยั้งความเป็นอิสระในการเต้นได้ มีการประดิษฐ์ท่าเต้นเฉพาะในช่วงเวลานั้น ๆ เฉพาะสถานที่นั้นขึ้นมา มีการสร้างสรรค์งานเฉพาะตัวโซโล่ (Solo) เติบโตขึ้นเรื่อย ๆ อย่างธรรมชาติ ด้วยสิ่งที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติจึงเป็นมูลเหตุทำให้เกิดการสร้างสรรค์มากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คันนิงแฮม มีอิทธิพลอย่างมากต่อการวงการนาฏยศิลป์สมัยใหม่ นักเต้นหลายคนที่ฝึกฝนกับคันนิงแฮมได้ก่อตั้งบริษัทของตนเองขึ้นมา เช่น Paul Taylor Remy Charlip Viola Jonah Bokaer Flo Ankah และ Alice Reyes เป็นต้น เขาได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติมากมายเกี่ยวกับการเต้น เช่น เหรียญเชิดชูเกียรติสูงสุดแห่งชาติอเมริกาของศิลปะ และสมาคม Mac Arthur Fellowship นอกจากนี้เขายังได้รับรางวัล Praemium Imperiale ของประเทศญี่ปุ่น และรางวัล Laurence Olivier ของประเทศอังกฤษ และได้รับรางวัล Officier of the Légion d'honneur จากประเทศฝรั่งเศส เรื่องราวของเขาได้ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นภาพยนตร์ หนังสือ และผลงานของเขายังได้ถูกนำเสนอโดยกลุ่มต่าง ๆ ในโลกละครชั้นนำของโลก ได้แก่ Paris Opéra Ballet, New York City Ballet, American Ballet Theatre, White Oak Dance Project, and London's Rambert Dance Company เป็นต้น

เทคนิคและรูปแบบการเต้นของ คันนิงแฮม ที่ถือเป็นต้นแบบและแนวทางในการเต้นแบบร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในปัจจุบัน ได้แก่

1) การคิดแบบฉับพลันทันด่วน (Contact improvisation)

2) เทคนิคการใช้นิ้วและมือ

3) การออกแบบการเต้นที่เป็นอิสระจากกันระหว่างนาฏศิลป์ ดนตรี เครื่องแต่งกาย

4) แนวคิดการเต้นแบบความบังเอิญ

5) แนวคิดความหลากหลาย การคิดและคำนวณระหว่างแสดง การเพิ่มความเร็ว ลดความเร็ว

ยังมีศิลปิน นักเต้นที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่นาฏยศิลป์ร่วมสมัย หรือนาฏยศิลป์สมัยใหม่เกิดขึ้นอีกหลายท่าน และเป็นศิลปินที่มีการเต้นในแบบฉบับของตนเอง อาทิ พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) ผู้สร้างสรรค์ลีลาท่าเต้นที่ประกอบไปด้วยการวิ่ง กระโดด เดิน และแม้แต่การคลานซึ่งเทย์เลอร์ได้นำเอาท่าธรรมดาสามัญของมนุษย์มาใช้อย่างสร้างสรรค์จนดูสง่างามชวนติดตาเรียกการเต้นแนวนี้ว่า Everyday Movement หรือท่าธรรมดาสามัญที่พบในประจำวัน (นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 128) ลอร่า ดีน (Laura Dean) ผู้ออกแบบและสร้างสรรค์งานที่มีลีลาแบบธรรมชาติ ท่าเต้นที่ดูธรรมดาสามัญ มีความเรียบง่ายซ้ำไปซ้ำมา (Repetitive Movement) นอกจากนี้เธอยังใช้เทคนิคการหมุนตัวอยู่กับที่ ทั้งในเนื้อที่แคบและหมุนวนเป็นวงใหญ่ในเนื้อที่กว้างเป็นการหมุนที่มีเทคนิคที่ต่างออกไปจากเดิมและการหมุนที่มีระเบียบแบบแผนอย่างในบัลเลต์ ทวีลา ธาร์ฟ (Twyla Tharp) นักเต้นที่มีลักษณะเฉพาะตัวในการเต้นที่มีความธรรมดาสามัญ นักเต้นต้องใช้สมองทำการคิดและคำนวณไปในระหว่างการแสดง เช่น การเต้นกลับหน้ากลับหลัง การเต้นที่เคลื่อนที่ไปด้านข้าง และการลดความเร็วหรือการเพิ่มความเร็วในการเต้น เป็นต้น

หลังจากนั้นรูปแบบในการเต้นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ก็เข้ามามีอิทธิพลในการเต้นแนวคิดของศิลปินนักสร้างสรรค์ในยุคนี้อยู่บนพื้นฐานของการปฏิวัติความคิดเก่าของนาฏยศิลป์ในอดีต จะเป็นเช่นเดียวกับแนวคิดของนักสร้างสรรค์ในสมัยโมเดอร์นดานซ์ที่ครั้งหนึ่งเคยมีความคิดขัดแย้งกับการแสดงในรูปแบบเก่า (บัลเลต์) ศิลปินในยุคโพสต์โมเดอร์นดานซ์ต่างก็คิดว่าตัวเองเป็นผู้ที่ปฏิวัติรูปแบบของมาธาเกรแฮม (Matha Graham) ข้อแตกต่างบางประการที่ทำให้การแสดงแบบ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-Modern Dance) แตกต่าง ไปจากนาฏยศิลป์แบบอื่นก็คือการแสดงแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่สามารถจัดแสดงในสถานที่ต่าง ๆ ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น สวนสาธารณะ โรงยิมส์หลังคา อาคารสถานที่เหล่านี้ กลับกลายเป็นที่ใช้แสดงนอกเหนือไปจากการแสดงในโรงละครในแบบปกติ (จูดิท สตีห์, 2525: 48 อ้างถึงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2559: 138) แนวคิดของศิลปินในยุคโพสต์โมเดอร์นดานซ์ยังนำเสนอเรื่องของชีวิตประจำวันโดยให้ความสำคัญกับคำถามที่ว่า “ จะเต้นอย่างไรทำไมและที่ไหน”

รูปแบบในการเต้นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ปรากฏเด่นชัดจากแนวคิดของศิลปินในสมัยนั้น มีความแตกต่างกันตามจินตนาการและการต้องการแสดงความเป็นตัวตนของศิลปิน จากที่ได้สรุปจาก นราพงษ์ จรัสศรี (2559: 137-139) อาทิเช่น

1) อีวอน เรนเนอร์ (Yvonne Rainer) ไม่สนใจการเคลื่อนไหวแบบที่มีเทคนิคจากการเรียนในชั้นเรียน เธอมีความเชื่อที่ว่าใครก็สามารถเต้นได้

2) เดวิด กอร์ดอน (David Gordon) ออกแบบท่าเต้นโดยยึดติดกับความไม่เป็นทางการจนบางครั้งทำให้ดูเป็นการบังเอิญ

3) ทริชา บราว์น (Trisha Brown) ออกแบบงานเต้นรำโดยคำนึงถึงที่ว่าง (Space) และใช้กฎเกณฑ์ของกีฬาและการเล่นเกมมาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์งาน

4) ลอรา ดีน (Laura Dean) สร้างสรรค์ผลงานที่มีลีลาแบบธรรมชาติท่าเต้นที่ธรรมดาสามัญแบบเรียบง่ายซ้ำไปซ้ำมา (Repetitive Movement) สร้างและเปลี่ยนแบบรูป (Pattern) การเต้นอย่างค่อยเป็นค่อยไปและนอกจากนี้เธอยังได้ใช้เทคนิคการหมุนตัวอยู่กับที่ทั้งในเนื้อที่แคบและหมุนวนเป็นวงในที่กว้างใหญ่ นับเป็นการหมุนที่มีเทคนิคที่ต่างออกไปจากการหมุนที่มีแบบแผนที่เคร่งครัดดังเช่นท่าหมุนในการเต้นบัลเลต์

5) ทวีลา ธาร์ฟ (Twyla Tharp) เธอไม่ชอบท่าเต้นที่ธรรมดาสามัญที่ง่ายต่อการปฏิบัติ เธอคิดว่านักเต้นต้องใช้สมองทำการคิดและคำนวณไปในระหว่างแสดง รูปแบบในการเต้นของเธอมีความแปลกแตกต่าง เช่น การเต้นกลับหน้ากลับหลัง การลดความเร็วหรือเพิ่มความเร็ว การเต้นที่เคลื่อนที่ไปทางด้านข้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance)

2.4.1 ความหมาย

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance) ตามที่ผู้วิจัยได้ให้ความหมายไว้ในข้อ 2.1.5 คือ “ศิลปะการฟ้อนรำที่ปรากฏในสมัยปัจจุบัน ที่นำเอกลักษณ์ความเป็นไทย โดยไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นแบบราชสำนักหรือพื้นเมืองมาผสมผสานกับการใช้เทคนิคหรือแนวคิดในการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์อื่น อาจจะเป็นศิลปะต่างยุคต่างสมัยกัน แต่นำร่วมแสดงในคราวเดียวกันโดยสร้างสรรค์ท่วงท่าให้มีความเป็นเอกลักษณ์ แสดงถึงอัตลักษณ์ของศิลปิน และเข้ากับสภาวะปัจจุบันเสมอ โดยมีหัวใจสำคัญของการแสดงคือ แนวคิด ที่ต้องการจะสื่อไปถึงผู้ชม ด้วยเทคนิคและรูปแบบที่ไม่ใช่นาฏยศิลป์ไทย” ดังนั้นผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นศึกษา วิเคราะห์ เฉพาะนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่มีรูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานจากนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สมัยใหม่ และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เท่านั้น

2.4.2 ประวัติ

ในการศึกษาข้อมูลของผู้วิจัยในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาพัฒนาการของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ได้รับอิทธิพลแนวคิดมาจากวัฒนธรรมการแสดงของชาติตะวันตก ซึ่งนาฏยศิลป์ไทยประเภทนี้เกิดขึ้นเมื่อใดไม่มีข้อมูลแน่ชัด จากหลักฐานทางการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกที่ปรากฏในประเทศไทย เริ่มต้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 พระองค์ได้โปรดให้เชื้อพระวงศ์เดินทางไปศึกษาต่อยังประเทศในทวีปยุโรป ซึ่งมีหลายพระองค์ที่ได้ชมการแสดงบัลเลต์ในขณะที่ประทับอยู่ที่นั่น (จริยา ทรัพย์ชาติอนันท์, 2548: 39) เมื่อเชื้อพระวงศ์และชนชั้นสูงในขณะนั้นกลับสู่ประเทศไทย กระบวนการแสดงที่เกิดขึ้นในการแสดงแนวตะวันตก ก็เริ่มหลั่งไหลเข้าสู่การแสดงนาฏยศิลป์ไทย อาทิ การจัดการแสดงแบบละครดึกดำบรรพ์ ที่มีโครงการสร้าง ลำดับการแสดงคล้ายกับการแสดงโอเปร่าบัลเลต์ (Opera Ballet) คือเริ่มการแสดงด้วยการโหมโรง (Overture) จบลงด้วยการมีบทจบ (Finale) และเพลงสรรเสริญพระบารมี (Royal Anthem)

การเต้นแบบตะวันตกในประเทศไทยนั้นเริ่มเข้ามาจากชนชั้นสูงของประเทศ เกิดขึ้นในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 เล็กน้อย มีการเผยแพร่นาฏยศิลป์สากลแบบแจ๊ส (Jazz) พร้อมกับการเต้นลีลาศในงานสังคมของชนชั้นสูง (มัทนี รัตนิน, 2546: 141) เช่น งานแดนซิ่ง จัดต้อนรับดยุคออฟแมคแลนเบิร์ก 23 พฤษภาคม พ.ศ. 2426 สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงภาณุพันธุวงศ์

วรเดช (วังสราญรมย์) ทรงออกการ์ดเชิญบรรดาแขกฝรั่งทั้งนอกและใน มาที่วังในงาน “มีเต้นรำแดนซิ่ง” แสดงความยินดี คำนับเจ้าดยุค ออฟแมกแลนเบิร์ก (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550: 60) และยังมีการแสดงระบำประยุกต์ต่าง ๆ ปรากฏในการแสดงละครรำของไทย ซึ่งมีการประยุกต์เครื่องแต่งกายและลีลาให้มีความแปลกใหม่และทันสมัยในยุคนั้น

การเต้นแบบตะวันตกปรากฏชัดเจน เมื่อราว พ.ศ.2490 มีการเข้ามาสอนนาฏยศิลป์ตะวันตกในประเทศไทยของชาวตะวันตก การศึกษานาฏยศิลป์แบบตะวันตกของคนไทยในขณะนั้นมีครูผู้สอนบัลเลต์ระยะแรก ๆ ได้แก่ มาดามสวัสดิ์ ธนบาล มิสซิสโกลล์ติน (Mrs. Gaulstin) มิสซิสแมคเคย์ (Mrs.McKay) และ คุณหญิงเจเนเวีฟ เลสปันยอล เดมอน (Khunying Genevieve L’Espagnal Damon) เป็นต้น บัลเลต์กลายเป็นที่สนใจของสังคมชั้นสูงในประเทศ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอุดลยเดช (รัชกาลที่ 9) และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอุดลยเดช (รัชกาลที่ 9) ทรงได้สนับสนุนให้พระเจ้าลูกเธอ และพระสหายได้ทรงศึกษาการเต้นบัลเลต์ในโรงเรียนจิตรลดา ส่งผลให้บัลเลต์เป็นที่นิยมอย่างรวดเร็วในกลุ่มคนชั้นสูงทำให้เกิดการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่ประยุกต์ระหว่างการใช้เทคนิคการแสดงแบบตะวันตก แต่เล่าเรื่องราวของวรรณกรรมแบบไทย การแสดงในยุคแรกส่วนมากจะกำกับและออกแบบท่าเต้นโดย คุณหญิงเจเนเวีฟ เลสปันยอล เดมอน เป็นการแสดงบัลเลต์เพื่อหารายได้การกุศล ถึงแม้จะไม่ใช่การแสดงที่เต็มรูปแบบเพราะมีนักแสดงน้อยและยังไม่มีประสบการณ์ อีกทั้งยังมีทักษะไม่สูงพอ แต่ก็ถือได้ว่าเป็นแรงบันดาลใจจุดประกาย และวางแนวทางการเต้นและการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์แบบใหม่ในไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแสดงบัลเลต์ในระยะแรกเป็นการแสดงที่นำเรื่องราวมาจากวรรณคดีไทย เช่น เรื่องพระเวสสันดร กัณฑ์มัทรี บัลเลต์เรื่องรามเกียรติ์ 2 องก์ (ไม่ปรากฏปีที่แสดงแน่ชัด ราว พ.ศ. 2503 - 2504) จนถึงการแสดงบัลเลต์ประกอบเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เรื่องมโนห์รา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ทรงเป็นผู้พระราชนิพนธ์เพลงและยังเป็นผู้ควบคุมการซ้อมและทรงอุปถัมภ์การแสดงในครั้งนี้ด้วยพระองค์เอง ผู้ออกแบบท่าเต้นประกอบคือ คุณหญิงเจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน ลักษณะท่าทางการแสดงเป็นบัลเลต์ แต่จะมีการผสมผสานการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ไทยไว้ โดยแขนและมือจะมีการจีบ ตั้งวงแบบนาฏยศิลป์ไทย แต่ขาและเท้าจะใช้ท่าการเคลื่อนไหวแบบการเต้นบัลเลต์ (สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 15) การแสดงบัลเลต์ประกอบบทเพลงพระราชนิพนธ์ เรื่องมโนห์รา จัดแสดงเมื่อวันที่ 5-7 มกราคม พ.ศ. 2505 ในงานกาชาดครั้งที่ 4 ณ เวทีลีลาศ สวนอัมพร มีการถ่ายทอดทางสื่อมวลชนแขนงต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นโทรทัศน์ และหนังสือพิมพ์ทำให้นาฏยศิลป์ตะวันตกเป็นที่แพร่หลายทำให้ชาวไทยได้รู้จักการแสดงแบบตะวันตกมากขึ้น

ภาพที่ 2.5 การแสดงบัลเลต์เรื่อง มโนห์รา ปี พ.ศ. 2505
ที่มา : บัลเลต์มโนห์รา, ออนไลน์. 16 กรกฎาคม 2561.

ในปี พ.ศ. 2507 มีการจัดแสดงบัลเลต์หน้าพระที่นั่งอีกครั้ง ในเรื่อง พระราชินีและนางว๊อตเติ้ล (Queen and Wattle) ผู้ออกแบบการแสดงคือ คุณหญิงเจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน เป็นการนำท่าทางของนาฏยศิลป์ไทยมาผสมผสานกับบัลเลต์ มีการใช้มือจีบใช้เทียนประกอบการแสดงซึ่งมีลักษณะคล้ายฟ้อนเทียนของไทย มีการตกแต่งชุดคล้ายสไบ จับจีบบนกระโปรงบัลเลต์ (หม่อมหลวงสุจีรา วิศิษฏ์กุล, **สัมภาษณ์**, 2542: 10 กันยายน 2542 อ้างถึงใน สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 16)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อีกด้านหนึ่งศิลปินคนไทยเอง ก็ได้สร้างสรรค์ผลงานการแสดงขึ้นในแนวทางการประยุกต์เช่นกัน เป็นการประยุกต์ให้ร่วมสมัย ทันสมัย ด้วยการนำเทคนิค หรือลีลาของนาฏยศิลป์ตะวันตกมาประยุกต์ ผสมผสานกับนาฏยศิลป์ไทย ศิลปินผู้นั้นคือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ภายหลังจากที่สมเด็จพระอนุชาธิราช ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ทิวงคตโดยกะทันหัน ในปี พ.ศ. 2497 ท่านได้กราบบังคมทูลลาจากการเป็นหม่อมห้าม และได้สมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (หม่อมราชวงศ์ ตัน สนิทวงศ์) และได้เดินทางติดตามสามี ซึ่งรับราชการเป็นทูตทหารไปประจำที่ประเทศฝรั่งเศส ประเทศอังกฤษ ประเทศอิตาลีตามลำดับ และได้รับการแต่งตั้งเป็นเอกอัครราชทูตไทย ประจำประเทศโปรตุเกส เมื่อกลับสู่ประเทศไทย ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้รับการชักชวนจาก นายธนิต อยู่โพธิ์ ผู้อำนวยการกองการสังคีตในขณะนั้น ให้เข้ามาร่วมงานในโรงเรียนนาฏศิลป เมื่อปี พ.ศ. 2491 (สวภา เวชสุรักษ์, 2547: 42) เนื่องด้วยเป็นนางละครตั้งแต่เล็ก เมื่อท่านผู้หญิงได้เดินทางไปยุโรปและได้อาศัยอยู่ราว 10 ปี ประสบการณ์ที่ท่านได้รับมา

จากต่างประเทศ การได้เรียนรู้วัฒนธรรมตะวันตกต่าง ๆ อาทิ ประเพณี การแต่งกาย ภาษา มารยาท สังคม ที่สำคัญคือ การได้พบเห็นการแสดงนาฏศิลป์ตะวันตก ศิลปะการแสดงต่าง ๆ อาทิ บัลเลต์ ระบำชนเผ่าต่าง ๆ ในยุโรป รวมทั้งการจัดฉาก แสง สีและดนตรี เมื่อกลับมาสู่ประเทศไทยแล้วก็ได้นำความรู้เหล่านั้นเข้ามาผสมผสานกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยดังที่ หม่อมหลวงตวง สนิทวงศ์ (บุตร) ได้กล่าวไว้ใน “แม่ในเทิดเกียรติคุณ” ว่า

> *“สิ่งที่แม่ได้พบเห็นในยุโรปแม่ได้นำมาเป็นประโยชน์ในการคิดประดิษฐ์หรือเปลี่ยนแปลงท่ารำในเวลาต่อมา และแม่ยังเล่าให้หลานๆ ฟังอีกว่า อยู่เมืองนอกไม่ได้สอนได้รำเลย ยายคิดถึงการรำเสียเหลือเกิน มีวันหนึ่งที่ปอร์ตุเกส ยายยืนอยู่ที่ระเบียงบ้าน แลเห็นคนเขาขี่ม้า เขาขี่ม้าเต้นไปเต้นมาให้นึกเหมือนการเต้นการรำของคน จึงจำเอามาคิดเป็นระบำม้า”*
>
> (แม่ในเทิดเกียรติคุณ, 2529: 37 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์, 2547: 41)

การเข้ามาของบัลเลต์สู่ประเทศไทย หลังจากที่ได้มีการสอนบัลเลต์ของคุณหญิงเจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน ไม่นานก็มีนักเต้นชาวไทยได้มีโอกาสไปศึกษาการเต้นบัลเลต์ในต่างประเทศ ชาวไทยกลุ่มแรกที่ได้ศึกษาการเต้นบัลเลต์ในประเทศอังกฤษและเดินทางกลับมาสอนบัลเลต์ ณ ประเทศไทยในระยะแรก มีจำนวน 4 ท่านด้วยกันคือ ท่านผู้หญิงวราพร ปราโมช ณ อยุธยา หม่อมหลวงสุจีรา วิศิษฏ์กุล พรพิมล กันทาธรรม และกาญจนา ชลวิจารณ์ (น้องสาวท่านผู้หญิง วราพร ปราโมช ณ อยุธยา) หลังจากที่กลับมาจากศึกษาการเต้นบัลเลต์ที่ต่างประเทศ ท่านผู้หญิง วราพร ปราโมช ณ อยุธยา ได้เข้ามาสอนบัลเลต์ให้กับคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้เปิดสอนบัลเลต์ให้กับผู้ชายโดยไม่เสียค่าเล่าเรียน เพื่อเป็นการสนับสนุนให้ผู้ชายที่สนใจการเต้นบัลเลต์ให้มีเพิ่มมากขึ้น ทำให้ชายไทยกลุ่มหนึ่งมีแรงผลักดันที่จะเรียนการเต้นแบบตะวันตกอย่างจริงจัง (สิริธร ศรีชลาคม , 2543: 24) อาทิ นราพงษ์ จรัสศรี บัญชา สุวรรณานนท์ และอนุวัฒน์ นาคศรีสุข เริ่มเรียนบัลเลต์กับท่านผู้หญิงวราพร ปราโมช ณ อยุธยา และอาจารย์กาญจนา ชลวิจารณ์ เมื่อปี พ.ศ. 2519 สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา วรภาคย์ สโรบล และหม่อมหลวงวัฒนวิศิษฏ์ สวัสดิวัฒน์ เริ่มเรียนบัลเลต์กับท่านผู้หญิงวราพร ปราโมช ปราโมช ณ อยุธยา และกาญจนา ชลวิจารณ์ เมื่อปี พ.ศ. 2520

หลังจากที่มีการสอนบัลเลต์ในประเทศไทย ศิลปะการเต้นแบบตะวันตกประเภทอื่น ๆ ได้เข้ามาในประเทศไทยไทย อาทิ การเต้นแบบสมัยใหม่ (โมเดิร์นดานซ์/Modern Dance) โดยมีแหม่มดูบริส เข้ามาสอนที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งถือว่าเป็นอะไรที่แปลกใหม่ และสนุกสนาน การเต้นแบบแจ๊ส (Jazz Dance) และนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) ผู้ที่นำเข้ามาเผยแพร่คือ Asa Zagorski จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมีการนำเทคนิคการใช้แสงมาประกอบการแสดง เป็นสิ่งทีน่าตื่นใจมากในยุคนั้น (สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา, **สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559) คนไทยที่ได้นำนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและเป็นคนไทยคนแรกที่เข้ามาสอนนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยคือ นราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งในเวลาต่อมาได้บรรจุเป็นอาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ สาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก คนแรกของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี พ.ศ. 2535

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เป็นที่รู้จักของสังคมนักเต้นของไทย จนถูกจัดแสดงแยกออกจากการแสดงบัลเลต์ และแจ๊สอย่างชัดเจน เช่น ในงานมหกรรมนาฏศิลป์ไทย-สากล (Dance Festival East-West-Classical-Contemporary-Jazz) จัดโดย สาขาวิชาการละคอน (ในขณะนั้น) คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จัดในระหว่างวันที่ 22-23 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2530 ณ หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์โดยศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตนิน เป็นผู้อำนวยการแสดง (สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 49 - 56) โดยมีการแสดงดังนี้

1. พระเพื่อน-พระแพง ออกแบบและควบคุมการฝึกซ้อมโดย นุชวดี (ไม่ทราบนามสกุล)
2. รักชาติ “ศึกบางระจัน” ออกแบบและควบคุมการฝึกซ้อมโดย เต็มเดือน เกษะโกมล
3. สินสมุทรกับเพื่อน (ฝูงสัตว์ในทะเล) จาก “พระอภัยมณี” ออกแบบและควบคุมการฝึกซ้อมโดย วัลภา ปัจฉิมสวัสดิ์ และวรารมณ์ ปัจฉิมสวัสดิ์
4. กำเนิดโมรา จากลิเก เรื่อง จันทโครพ ผสมผสานกับนาฏยศิลป์สมัยใหม่ ประกอบไปด้วยการแสดงเป็นช่วง ๆ ดังนี้ โมรา ออกแบบและควบคุมการฝึกซ้อมโดย นุชวดี (ไม่ทราบนามสกุล) ดิน น้ำ ลม ไฟ ออกแบบและควบคุมการฝึกซ้อมโดย เต็มเดือน เกษะโกมล ลิเก ออกแบบและควบคุมการฝึกซ้อมโดย บุญเลิศ นาจพินิจ
5. เกมส์รัก จากการละเล่นต่าง ๆ ของไทยเดิม เช่น ขี่ม้าส่งเมือง เสือข้ามห้วย ต้องเตงูกินหาง เป็นต้น มาสร้างสรรค์เป็นนาฏยศิลป์สากลสมัยใหม่ ออกแบบและควบคุมการฝึกซ้อมโดย บัญชา สุวรรณานนท์
6. SOLO ออกแบบและควบคุมการฝึกซ้อมโดย Asa Zagorski แสดงโดย นุชวดี (ไม่ทราบนามสกุล)

จะเห็นได้ว่ามีการแสดงแนวร่วมสมัยหลากหลายรูปแบบไม่ว่าจะเป็นการนำวรรณกรรมไทยมาออกแบบการแสดงใหม่ การนำการละเล่นพื้นบ้านของไทยมาจัดเป็นการแสดง หรือแม้กระทั่งการเต้นแบบเดี่ยว (Solo Dance)

การเต้นแบบตะวันตกในประเทศไทยเป็นที่แพร่หลายขึ้น จนกระทั่งมีการจัดตั้งสมาคมบัลเลต์แห่งประเทศไทยในวันที่ 19 ตุลาคม พ.ศ.2532 โดยมีวัตถุประสงค์ ที่จะสนับสนุนและส่งเสริมนาฏยศิลป์สากลทุกรูปแบบและยกระดับฐานะของศิลปิน นักเต้น นาฏยศิลป์สากล ให้เท่าเทียมกับอาชีพอันทรงเกียรติอื่น ๆ ในประเทศไทย โดยมีท่านผู้หญิงวราพร ปราโมช ณ อยุธยา เป็นนายกสมาคม ต่อมาในวันที่ 10-11 และวันที่ 16-18 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2533 สมาคมฯได้จัดการแสดงบัลเลต์การกุศลขึ้นเป็นครั้งแรกในนามสมาคมฯ เรื่อง จันทกินรี รัตนโกสินทร์ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ออกแบบท่าเต้นโดย คุณวิลเลียม มอร์แกน (William Morgan) จันทกินรีเป็นบัลเลต์ที่มีเค้าโครงเรื่องแบบวรรณคดีไทย โดยมีนราพงษ์ จรัสศรี รับบทเป็นพระเจ้าพรหมทัตสลับกับ สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา ในปี พ.ศ. 2535 มีการจัดแสดงบัลเลต์ที่มีเค้าโครงวรรณคดีไทยอีก 2 เรื่อง คือ เรื่องศรีปราชญ์ จัดโดยสมาคมบัลเลต์แห่งประเทศไทย ในระหว่างวันที่ 7-9 และวันที่ 14-16 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2535 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ ออกแบบท่าเต้นและฝึกซ้อมโดย คุณวิลเลียม มอร์แกน เรื่องสังข์ทอง แสดงในวันที่ 18-19 ธันวาคม พ.ศ.2535 ณ โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพฯ ออกแบบท่าเต้นโดย เต็มเดือน เกษะโกมล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแสดงแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ยังพัฒนาไปอย่างต่อเนื่อง ในช่วงปี พ.ศ.2532 นราพงษ์ จรัสศรี ในฐานะผู้กำกับการแสดง ได้จัดการแสดงที่ผสมผสานเอาศาสตร์ของการแสดงหลาย ๆ ด้านมารวมกัน เนื่องในงานกาลาดินเนอร์ วลัยราตรี โดยสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี เสด็จเป็นองค์ประธาน โดยนำเสนอภาพวัฒนธรรมที่งดงามและเจริญรุ่งเรืองในอดีตของไทยจนถึงปัจจุบัน ใช้รูปแบบของ ขบวนประกอบด้วยเครื่องสูง เหล่านางสนมกำนัล ขบวนฟ้อน ตามจินตนาการ ประกอบกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ศิลปะป้องกันตัว มวยไทย หรือแม้แต่การแสดงละคร (Acting) เข้ามาจัดกระบวนแถวใหม่ตามหลักของการออกแบบท่าเต้นหรือการแสดงของนาฏยศิลป์ตะวันตก เป็นการแสดงที่ได้รวบรวมเอาศาสตร์แห่งการแสดงหลายอย่างไว้ด้วยกันถือเป็นการแสดงที่แปลกใหม่มากในขณะนั้น (สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 61)

ต่อจากนั้นในปี พ.ศ. 2533 คณะกรรมการประสานว่าด้วยวัฒนธรรมและสนเทศของอาเซียน (The ASEAN Committee on Culture and Information COCI) ได้ร่วมกันจัดงานเทศกาลมหกรรมนาฏยศิลป์อาเซียนครั้งที่ 1 (The First ASEAN Dance Festival) ขึ้น ณ กรุงจาร์กาต้า ประเทศอินโดนีเซีย ในวันที่ 6-13 มีนาคม พ.ศ. 2533 โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมทางด้านศิลปะการแสดง ในกลุ่มประเทศสมาชิกอาเซียนทั้ง 6 ประเทศ ได้แก่ ประเทศบรูไนดารุสซาราม ประเทศอินโดนีเซีย ประเทศมาเลเซีย ประเทศฟิลิปปินส์ ประเทศสิงคโปร์ และประเทศไทย เทศกาลนี้มีแนวคิดที่จะนำเสนอ “การแสดงดั้งเดิมของอาเซียนผ่านมุมมองของศิลปะสมัยใหม่ (The ASEAN Traditional Dance in Reflection of Modern Expression) (องค์การวัฒนธรรมต่างประเทศ สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2539: มปน. อ้างถึงใน สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 63)

สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ ได้กลุ่มนักแสดงไทยไปร่วมแสดงในครั้งนั้น อำนวยการแสดงโดย สถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญจากกรมศิลปากร และ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การแสดงที่มีชื่อว่า “Contemporary Visuality of Thai Philosophy of Live” ออกแบบท่าเต้นโดย นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการนำเสนอวิถีชีวิตของคนไทยท่ามกลางสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปทุกวัน สังคมชนบท และสังคมเมือง แนวทางคำสอนของพระพุทธเจ้าที่ให้ยึดทางสายกลางในการดำรงชีวิต การใช้ดอกบัวประกอบการแสดงแทนสัญลักษณ์ของสติปัญญา ความรอบรู้ ความเชื่อ และความสงบ ในรูปแบบการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีพื้นฐานความคิด จากความเชื่อพื้นฐานทางวัฒนธรรมและนาฏยศิลป์ไทย ผสานกับศิลปะการแสดงตะวันตก (มนูศักดิ์ เรืองเดช, 2558: 18-19) จากการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในครั้งนี้ไม่เพียงแต่เป็นการเริ่มต้นการแสดงแนวไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance) แบบการใช้เทคนิคและวางแนวคิดแบบนาฏยศิลป์ตะวันตกจริง ๆ แต่ยังเป็นการสร้างแรงบันดาลใจให้กับนักเต้นรุ่นใหม่ที่สนใจงานแนวนี้ ดนัย แผ่นทอง กล่าวไว้ว่า “จากการที่ได้ร่วมงานกับ นราพงษ์ จรัสศรี ในครั้งนี้เป็นครั้งแรกหลังจากที่ศึกษานาฏศิลป์ไทยมาโดยตลอดทำให้หันมาสนใจการศึกษาต่อด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัย” และได้ไปศึกษา ณ ประเทศอังกฤษ ในระดับดุษฎีบัณฑิตด้านนาฏยศิลป์ และเป็นอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 64)

ความนิยมของนาฏยศิลป์สากลมีมากขึ้นในกลุ่มของผู้เรียนเต้นแต่ก็ยังจำกัดอยู่ในวงแคบ ต่อมาจึงได้มีการบรรจุการเรียนนาฏยศิลป์สากล นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ไว้ในหลักสูตรระดับอุดมศึกษา มหาวิทยาลัยที่ทำการสอนแห่งแรกคือ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทำให้เกิดนักเต้นและศิลปินที่มีความรู้ความสามารถด้านการเต้นแนวตะวันตกมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

อาทิ กันยารัตน์ นภาศัพท์ ซึ่งได้กล่าวไว้ว่า “ได้เรียนนาฏยศิลป์ร่วมสมัยครั้งแรก เมื่อราว ๆ ปี พ.ศ. 2535 กับ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย” (กันยารัตน์ นภาศัพท์, **สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559)

ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล ให้ความเห็นว่า “การเข้ามาของการเต้นแนวคอนเทมโพรารี่ดานซ์สู่นาฏยศิลป์ไทย คาดว่าเริ่มจากการศึกษาในมหาวิทยาลัย เช่น ในภาควิชานาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กลุ่มนิสิตที่ได้เรียนนาฏยศิลป์ร่วมสมัย หรือคอนเทมโพรารี่ดานซ์ จาก นราพงษ์ จรัสศรี เมื่อได้รับความรู้หรือได้รับแนวทางในการเต้นประเภทนี้ก็ได้เอาไปปรับประยุกต์เข้ากับแนวคิดและความถนัดของตน เพราะในอดีตประเทศไทยไม่มีใครสอนการเต้นแนวนี้มาก่อน เช่น มิสเตอร์มอแกน หรือ โรงเรียนวราพร-กาญจนาบัลเลต์สกูล หรือรู้จักกันว่าโรงเรียนบัลเลต์หลังสวน จะสอนการเต้นแบบบัลเลต์คลาสสิค โรงเรียนอารีย์นาฏศิลป์ ก็เน้นการสอนเต้นแบบแจ๊ส ซึ่งไม่ได้เป็นคอนเทม” (ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559) ซึ่ง ดาริณี ชำนาญหมอ กล่าวว่าได้ศึกษาการเต้นแบบคอนเทมโพรารี่ได้เรียนครั้งแรกที่ภัทราวดี เธียเตอร์ และผู้ที่นำมาสอนที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร คือ ดนัย แผ่นทอง (ดาริณี ชำนาญหมอ, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559)

การเรียนนาฏยศิลป์สากล นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ไม่ได้มีเพียงแต่ในสถาบันการศึกษาของรัฐบาลเพียงเท่านั้น หลังจากที่มีศิลปิน นักเต้น เกิดขึ้นจำนวนมาก ทำให้นักเต้นบางส่วน ผันตัวเองไปเป็นครูสอนเต้นด้วยการเปิดโรงเรียนของตนเอง ดังที่ กฤษฎิ์ ชัยสิลป์บุญ ให้ความเห็นไว้ว่า “เมื่อมีนักเต้นจำนวนมาก ประกอบกับการซบเซาของวงการละครเวที ทำให้ศิลปิน นักแสดง นักเต้น ได้ผันตัวมาเป็นอาชีพเป็นครู – อาจารย์ มากขึ้น” (กฤษฎิ์ ชัยศิลบุญ, **สัมภาษณ์**, 29 กรกฎาคม 2559) โรงเรียนสถานศึกษาเอกชนทางการเต้นแบบตะวันตกที่เกิดขึ้นในยุคแรกได้แก่ โรงเรียนนาฏศิลป์สากลพรพิมล-สบหทัย โดยอาจารย์พรพิมล กันทาธรรม ก่อตั้งราวปี พ.ศ. 2506 (พรพิมล กันทาธรรม, ออนไลน์, 15 สิงหาคม 2559) โรงเรียนนาฏศิลป์สากล วราพร-กาญจนา โดย ท่านผู้หญิงวราพร ปราโมช ณ อยุธยา เปิดทำการสอนในปี พ.ศ. 2511 โรงเรียนสุจีราบัลเลต์เปิดทำการสอนในปี พ.ศ. 2512 โรงเรียนแดนซ์เซ็นเตอร์ เปิดทำการสอนในปี พ.ศ. 2528 โดย วรารมย์ ปัจฉิมสวัสดิ์ โรงเรียนอารีย์นาฏยศิลป์ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ. 2531 โดย อารีย์ สหเวชชภัณฑ์ สถาบันบางกอกแดนซ์ก่อตั้งราว พ.ศ. 2533 โดยวัลลภา ปัจฉิมสวัสดิ์ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การศึกษาการเต้นจากสถาบันและกลุ่มนักเต้นภายนอกมหาวิทยาลัย ได้สร้างนักเต้นขึ้นมาอีกเป็นจำนวนมาก อาทิ ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล ได้เริ่มเรียนนาฏยศิลป์เมื่ออายุ 19 ปี (พ.ศ. 2533) ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล ได้กล่าวว่า

> *"คนไทยในสมัยนั้นจะรู้จักการเต้นจากการเต้นของศิลปิน นักร้องสตริงหรือในวงลูกทุ่ง เมื่อตนเริ่มเรียนบัลเลต์จึงทำให้เริ่มรู้ว่ามีการเต้นอีกแขนงหนึ่งในไทย ซึ่งไม่ได้อยู่ในสื่อจะมีผู้รู้จักและศึกษาอยู่ในวงแคบเฉพาะกลุ่มคนที่สนใจด้านการเต้นเท่านั้น แต่เมื่อตนได้เข้ามาศึกษาแล้ว จึงทำให้ทราบว่ามีการเรียนเต้นในเมืองไทยก่อนหน้านี้มานาน และเมื่อได้ศึกษาบัลเลต์ในระดับหนึ่งก็ได้เรียนรู้การเต้นในรูปแบบอื่น ๆ ซึ่งผู้ที่นำเทรนการเต้นแบบใหม่ก่อนแล้วคือ นราพงษ์ จรัสศรี หรือ ที่รู้จักกันดีในชื่อ ต๋ำ เป็นผู้ที่นำเอาการเต้นแบบ Post Modern Dance และ Contemporary Dance เข้ามาแพร่หลายในเมืองไทยจนได้ฉายาว่า ต๋ำคอนเทม"*
>
> *(ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559)*

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย และนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ได้แพร่หลายในวงกว้างมากขึ้น กระทรวงวัฒนธรรม จึงได้จัดตั้ง สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2545 เป็นหน่วยงานที่มีภารกิจในการส่งเสริม สนับสนุน และเผยแพร่กิจกรรมการสร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ในส่วนของภารกิจที่สนับสนุน ส่งเสริมงานศิลปินศิลปะการแสดง ให้พัฒนางานเพื่อก้าวขึ้นสู่ความเป็นพาณิชย์ศิลป์ (Commercial Art) สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยได้ทำการส่งเสริม ยกย่อง เชิดชูเกียรติศิลปินแนวร่วมสมัย โดยการจัดตั้งรางวัลศิลปินศิลปาธรขึ้น เพื่อส่งเสริมและยกย่องเชิดชูเกียรติศิลปินร่วมสมัยที่มีผลงานเป็นที่ประจักษ์ต่อวงการศิลปะ เพื่อสืบสานและพัฒนางานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยไว้เป็นทุนในการพัฒนาชาติทั้งในปัจจุบันและอนาคต รวมไปถึงการเผยแพร่และสร้างขวัญกำลังใจให้กับศิลปินร่วมสมัยให้สร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยที่มีคุณภาพเพิ่มมากยิ่งขึ้น

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีการสร้างสรรค์และประดิษฐ์ขึ้นอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบัน ด้วยความที่เป็นนาฏยศิลป์ที่ร่วมสมัยอยู่ตลอดเวลา ไม่มีกฎ แบบแผน ที่ตายตัว ทำให้นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีหลายรูปแบบ และหลากหลายมุมมองตามแต่ศิลปิน นักเต้นจะจินตนาการและพื้นฐานทางการแสดงของศิลปิน นักเต้นผู้นั้นได้ศึกษา เรียนรู้มา รวมไปถึงสภาวะทางสังคมการเมือง เศรษฐกิจในยุคสมัยที่ต่างกัน ก็เป็นตัวแปรหนึ่งที่ทำให้งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีความ

แตกต่างกัน ดังที่ผู้วิจัยจะได้อธิบายในบทต่อไป ซึ่งผู้วิจัยจะศึกษาเฉพาะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่สร้างสรรค์บนพื้นฐานของแนวคิด หรือรูปแบบในการนำเสนอที่เป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบตะวันตก ที่มุ่งเน้นการสื่อสารเรื่องราวของการเต้น ระหว่างผู้ชมและนักเต้น และเป็นการเต้นที่สร้างสรรค์มาจากจิตวิญญาณของศิลปินอย่างแท้จริง

2.4.3 รูปแบบ

การจัดรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย เป็นเรื่องที่มีศิลปินและนักวิชาการให้ความเห็นที่แตกต่างกัน ผู้วิจัยได้ทำการสอบถามผู้รู้ นักวิชาการ และนักเต้นผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ได้ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยดังนี้

จากการเสวนากลุ่มระหว่างผู้วิจัย ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์และนิสิตระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในวันที่ 14 มิถุนายน พ.ศ. 2559 ได้ข้อสรุปเกี่ยวกับรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย มี 2 รูปแบบดังนี้

1) นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยด้วยรูปแบบ รูปแบบในที่นี้ไม่ได้จำกัดว่าจะต้องเป็นการนำท่าทางลีลาแบบเก่าๆ มาคลี่คลายทำใหม่ อาจจะเป็นลีลาแบบเดิมหรือนำมาเพียงบางส่วน ซึ่งในปัจจุบันโดยทั่วไป ศิลปินและผู้ชมจะคิดว่า การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นการนำท่าเดิมมาขยาย เพิ่มเติม ขัดเกลา ทำขึ้นใหม่ ซึ่งอาจไม่ใช่ทั้งหมด นั่นเป็นเพียงส่วนหนึ่ง เช่น การนำกระบวนท่าเดิมของ การแสดงชุด รจนาเสี่ยงพวงมาลัย มาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยสวมเครื่องแต่งกายแบบใหม่ ก็ถือเป็นนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแล้ว เพราะไม่ได้มีสิ่งใดผิดในมุมมองของการแสดงหากจัดเครื่องแต่งกายให้บ่งบอกถึงลักษณะเด่นของตัวละครทั้งสองตัวได้ชัดเจน แต่อาจจะผิดหลักการ จารีตของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก ความเชื่อของบรมครูหรือนาฏยศิลปินท่านอื่น ๆ ที่มีความเชื่อในสิ่งที่ปลูกฝังกันมาว่าเป็นสิ่งที่ถูกต้องและดีที่สุด

2) นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยด้วยยุคสมัย เช่น การแสดงโขนของกรมศิลปากรในปัจจุบัน ก็เรียกว่าเป็นการแสดงแบบร่วมสมัยได้ เพราะถ้าไม่ปรับเปลี่ยน ปรับปรุง ให้ร่วมกับสมัยก็อาจจะเข้าไม่

ถึงกลุ่มผู้ชมรุ่นใหม่ หรือกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่า การแสดงอะไรก็ตามที่นำมาแสดงในสมัยนั้น ๆ ก็ถือว่าเป็นการแสดงร่วมสมัยแล้ว โดยไม่ได้คำนึงถึงลีลา ท่าทางว่าจะมีเทคนิคนาฏยศิลป์ร่วมสมัยหรือไม่

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์ (**สัมภาษณ์**, 31 มกราคม 2559) กล่าวถึงรูปแบบในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยว่า นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแบ่งออกได้ 2 รูปแบบคือ

1) นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในด้านเทคนิคและลีลา คือ การนำลีลาและเทคนิคของ Contemporary Dance เช่น ท่าคอนแทรคชั่น ของ มาร์ธา เกรแฮม หรือ ท่าทางการแสดงอิริยาบถการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน คือไม่ใช้เทคนิคดั้งเดิมที่เกิดขึ้น ซึ่งในอดีตอาจเรียกการใช้เทคนิคแบบนี้ว่าเป็นการเต้นแบบสมัยใหม่ เมื่อกาลเวลาผ่านมาก็อาจจะเรียกว่าเป็นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมาผสมผสานเข้ากับการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยทั้งในราชสำนักและแบบพื้นเมือง การแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยส่วนมากจะมีภาษาท่าทางและใช้การตีบทหรือเลียนแบบในสิ่งต่าง ๆ ซึ่งปฏิบัติสืบต่อกันมาช้านาน เมื่อได้เทคนิคใหม่ ๆ แบบตะวันตกมาผสมผสานกับท่าทางแบบไทย ๆ เกิดท่านาฏยศิลป์ไทยในแบบแปลก ๆ ด้วยท่าหงิกงอ ให้ประหลาดก็จะเรียกว่า Contemporary ซึ่งศิลปินผู้คิดไม่สามารถตอบตัวเองได้ว่า ที่ทำท่านั้นมาจากเทคนิคอะไร แนวคิดเป็นอย่างไร หรือต้องการนำเสนออะไรให้แก่ผู้ชมในท่าทางที่แสดงออกมา

2) นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในด้านแนวคิด (Concept) การใช้แนวคิดการเต้นแบบตะวันตกในประเทศไทยนี้เข้าใจว่าน่าจะมาจากการแสดงบัลเลต์ที่เข้ามาสู่ประเทศไทย การแสดงนาฏยศิลป์ไทยมักจะมีแนวทางในการแสดงเพื่อใช้ประกอบโขน ละคร หรือวิถีชีวิตชุมชนแบบตรงไปตรงมา เมื่อได้รับอิทธิพลจากการได้ชมการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยทำให้ศิลปินบางกลุ่มที่พยายามนำแนวคิดแปลกในการแสดงมานำเสนอ เช่น การแสดงถึงเบื้องหลังการแต่งตัวของนักแสดงโนราชาตรี นำเสนอความงาม ความประณีตของการแต่งกายก่อนการแสดง ความเมตตาของครูที่มีต่อศิษย์ ซึ่งคนไทยเองเห็นเป็นสิ่งที่อยู่ใกล้ตัว ไม่น่าสนใจ แต่เมื่อชาวต่างชาติได้เห็นก็กลายเป็นสิ่งแปลกใหม่ นำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดง

สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา กล่าวถึงงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยไว้ว่า

“การสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือ การสร้างสรรค์ในมุมมองใหม่ของเรื่องราวแบบเดิม ๆ เป็นงานนาฏยศิลป์ที่สามารถนำมาแสดงในสมัยไหนก็สามารถดูได้ เข้าใจ และรู้เรื่อง บางครั้งอาจจะเป็นงานนาฏยศิลป์ไทยในอีกสมัยหนึ่ง นำมาปรับมุมมอง ถ่ายทอดในรูปแบบใหม่ให้น่าสนใจ โดยที่ไม่แปลก แหวกแนว ผิดขนบธรรมเนียม จารีตที่มีมา แล้วยังสามารถทำให้ผู้ชมในสมัยนี้ รู้เรื่องและเข้าใจ การสร้างสรรค์ระบำให้แปลกตาจากที่เคยเป็น ประดิษฐ์เครื่องแต่งกายให้สวยงาม หวือหวา จริงๆแล้วเป็นแค่เพียงการประยุกต์ ไม่เรียกได้ว่าเป็นนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แต่การใช้เทคนิคพิเศษต่าง ๆ เข้ามาก็เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญในงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เช่น การใช้แสง”

(สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา, **สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559)

ดาริณี ชำนาญหมอ กล่าวถึงงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ว่า

“นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย อาจจะเป็นแค่การจำกัดคำ สร้างคำเรียกบนพื้นที่ของงานที่นักเต้นสร้างสรรค์อยู่เพื่ออธิบายตัวเอง ว่าเป็นใคร ทำอะไรอยู่ โดยการนำความเป็นไทยมาผสมผสานกับศาสตร์อื่นเพื่อให้ร่วมและทันกับสมัย ไทยคอนเทมโพรารี่ดานซ์ อยู่ที่ความเข้าใจ ส่วนมากจะคิดว่าคือการเต้นผสมรำ สาเหตุเพราะด้วยมียุคหนึ่งที่ กลุ่มศิลปินที่กล้าคิดกล้าทำซึ่งส่วนมากจะเป็นนักเต้นที่มาจากการเรียนเต้นนาฏยศิลป์ตะวันตก ซึ่งมีความรู้ ความสามารถการเต้นด้วยเทคนิคแบบตะวันตก เมื่อต้องการสร้างสรรค์งาน นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ก็จะนำมาผสมผสานกัน พอกลุ่มนักเต้นรุ่นหลังที่ได้ชมแล้วไม่เข้าใจ ก็จะมองแค่ว่าเป็นการใช้ท่านาฏยศิลป์ไทยผสมกับการเต้น มือเป็นไทย เท้าเป็นเต้น ทำให้ถูกสืบทอดต่อเนื่องไปด้วยความเข้าใจผิดของผู้สร้างงาน ซึ่งงานสร้างสรรค์แนวนี้เป็นความใกล้เคียงระหว่างจินตลีลาและคอนเทมโพรารี่ดานซ์ เพราะคอนเทม คือ แนวคิด ที่

ต้องการจะเสนออะไรสักอย่าง ซึ่งถ้าเป็นแค่ท่าประกอบเพลง ก็ไม่ใช่ไทย คอนเทมโพรารี่ดานซ์ ซึ่งเรียกว่า นาฏยศิลป์ประยุกต์”

(ดาริณี ชำนาญหมอ, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559)

ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล ก็ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยไว้ว่า

“การจัดประเภทหรือตัดสินว่างานนาฏยศิลป์ชิ้นใดคืองานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้นทำได้ยาก เพราะศิลปิน นักเต้น ยังเข้าใจถึงคำว่า “นาฏยศิลป์ร่วมสมัย” และ “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” ที่แตกต่างกัน บางทีคำว่านาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย อาจจะเป็นเพียงนาฏยศิลป์อีกประเภทหนึ่งที่มีขนาดใหญ่ ประกอบไปด้วยนาฏยศิลป์ประเภทอื่น ๆ อยู่ด้านใน เปรียบได้กับ การเต้นแบบ Street Dance ซึ่งมีที่มาเกิดจากการเต้นข้างถนน ถ้าศึกษาการเต้นประเภทนี้แล้ว จะประกอบไปด้วยเทคนิคการเต้นหลายรูปแบบ เช่น Hip-hop Dance, Popping Dance, Break-Dance, Locking Dance Campbellocking”

(ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาจากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นภาพรวมของการแสดงนาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นด้วยคนไทย โดยการนำเอาอัตลักษณ์ และเอกลักษณ์ของความเป็นไทยมานำเสนอในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งสามารถเรียกชื่อการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเหล่านั้นได้แตกต่างกันออกไป แบ่งได้ดังนี้ กลุ่มที่ 1 นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ กลุ่มที่ 2 นาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์ และกลุ่มที่ 3 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยด้วยรูปแบบและแนวคิดแบบตะวันตก

กลุ่มที่ 1 นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ การประยุกต์ หมายถึง ประยุกต์ มาจาก ประ-ยุก-ตะ คือ เอาไปผูกติด ในวัฒนธรรมการแสดงไทยมีการประยุกต์มาโดยตลอด เช่น ในดนตรีไทย มีการเอาปี่พาทย์ไปประยุกต์กับเครื่องสาย กลายเป็นวงมโหรี ซึ่งก็ต้องปรับเปลี่ยน นี่ก็เรียกว่าประยุกต์ ถ้าจะยกตัวอย่างทางการแสดงนาฏยศิลป์ เช่นการนำนาฏศิลป์ไทยไปผูกติดกับบัลเลต์ แต่ก็ต้องคิดท่าที่นำ

บัลเลต์มาผูกติดกับนาฏศิลป์ไทยนั้นให้สัมพันธ์กันมากที่สุด แต่ก็เป็นการประยุกต์ไม่ใช่คอนเทมโพรารี่หรือร่วมสมัย (พิชิต ชัยเสรี, **สัมภาษณ์**, 1 กรกฎาคม 2559)

นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ของศิลปินไทยที่ได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกเกิดขึ้นอย่างชัดเจน ในสมัยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ ท่านได้ประดิษฐ์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ขึ้นโดยนำท่าทางบางท่าของบัลเลต์ แนวคิดและลักษณะการแปรแถวของการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกมาปรับประยุกต์กับท่าทางแบบนาฏยศิลป์ไทย สร้างสรรค์เป็นการแสดงระบำชุดต่าง ๆ อาทิ ระบำหงส์เหิร ระบำจีน – ไทยไมตรี และปรากฏในบทบาทของตัวละครบางตัว เช่น บทนางละเวงวัณฬา ในเรื่องพระอภัยมณี โดยมีรายละเอียดปรากฏตามที่ สวภา เวชสุรักษ์ ได้อธิบายไว้ในวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต เรื่องหลักนาฏยประดิษฐ์ ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์

ระบำหงส์เหิร เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2498 ในการเดินทางเพื่อเชื่อสัมพันธไมตรีกับพม่า โดยมีจอมพลแปลก พิบูลสงคราม เป็นหัวหน้าคณะ แนวคิดในการประดิษฐ์ระบำหงส์เหิร คือ การนำเสนอความงดงามในท่าทางนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของสัตว์ปีก ตามบุคลิก ลักษณะนิสัยและจินตนาการผสมผสานลีลาแบบไทยและตะวันตก ประกอบแนวเพลงร้องสากลแสดงร่วมกับวงดนตรีสากล ใช้เพลงไทยสากลชื่อเพลงหงส์เหมราช จัดแสดงเพียงครั้งเดียวเพราะไม่มีใครจดจำกระบวนท่ารำได้ ผู้รำที่สามารถระบุชื่อได้ คือ ครูสถาพร สนทอง และครูบุนนาค ทรรทรานนท์ โดยมีการแต่งกายดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) ศีรษะสวมมงกุฎแบบพระราชินียุโรป ตรงกลางศีรษะประดับด้วยตัวหงส์

2) สวมเสื้อรัดอกไม่มีสาย และกระโปรงสีขาว ใส่กางเกงรัดรูปขาสั้นแค่ส่วนโคนขาเพื่อให้มิดชิดเพราะกระโปรงมีลักษณะบาน 5 ชั้น แต่ละชั้นมีขลิบชายสั้นเหนือเข่าขึ้นไปประมาณ 1 คืบ

3) สวมเครื่องประดับ สร้อยคอลักษณะแผ่นหนา ช่วงกลางแหลมลงมาและสวมข้อมือทำด้วยผ้ารัดเข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด สร้อยคอและเข็มขัดมีลักษณะลวดลายไทย

4) สวมปีกทำด้วยผ้าบาง โปร่ง ใส ขลิบรอบปีกแล้วเย็บติดกับสร้อยคอด้านหลัง ปล่อยลงมาส่วนปีกสองข้างเย็บติดกับข้อมือผ้า

5) ส่วนล่างผู้แสดงสวมรองเท้าบัลเลต์

ระบำจีน - ไทยไมตรี ประดิษฐ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2519 แสดงครั้งแรกที่ประเทศจีน ลักษณะท่ารำของนักแสดงตัวแทนของประเทศจีน เป็นลีลาผสมผสานระหว่างบัลเลต์กับอุปรากรจีน ท่าของขาเป็นแบบบัลเลต์ มือทำท่ากำแล้วเหยียดปลายนิ้วชี้และนิ้วกลางชิดติดกันคล้ายกับท่ามือแบบอุปรากรจีน

ภาพที่ 2.6 การแสดงจีนไทย - ไมตรี
ที่มา : พัฒนี พร้อมสมบัติ, 2554: 108.

บทนางละเวง ในละครเรื่องพระอภัยมณี ประดิษฐ์ขึ้นมา 2 รูปแบบ รูปแบบที่ 1 เมื่อปี พ.ศ. 2495 ประดิษฐ์เป็นท่ารำไทย ผู้แสดงคือ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ แสดงตอนออกรบ สุชลีย์ ไม่ทราบนามสกุล แสดงตอนนั่งเมือง รูปแบบที่สอง เมื่อปี พ.ศ. 2512 เต็มเดือน หิรัญยัษฐิติ (เกษะโกมล) เป็นผู้ประดิษฐ์ท่าทางแบบผสมผสานการเคลื่อนไหวแบบบัลเลต์ ซึ่งผู้แสดงเป็นนางละเวงวัณฬาคือ รสสุคนธ์ ไตรโภค ศิลปินผู้มีทักษะการเต้นบัลเลต์เป็นพื้นฐาน กำกับการแสดงโดย สถาพร สนทอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.7 การแต่งกายของนางละเวงในชุดนั่งเมือง และระบำแบบฝรั่งในการแสดงละครเรื่อง พระอภัยมณี ตอน หึงนางละเวง (พ.ศ. 2521) รับบทละเวง โดย รสสุคนธ์ ไตรโภค
ที่มา : มณีรัตน์ มุ่งดี, 2554: 112.

เห็นได้ว่า นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ มีความร่วมสมัยไปกับยุคและสถานการณ์บ้านเมือง การประยุกต์นี้เป็นการสร้างสรรค์ลีลาบนพื้นฐานของท่าแบบแผนของนาฏยศิลป์ในราชสำนัก ซึ่งการประยุกต์นั้นทำได้หลายรูปแบบ อาทิ นาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนักประยุกต์กับนาฏยศิลป์ไทยพื้นเมือง นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ด้วยเครื่องแต่งกาย นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ด้วยลีลาแบบเดิมแต่เปลี่ยนแนวดนตรี การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยประเภทนี้ เป็นที่นิยมในปัจจุบัน เพราะไม่ได้มุ่งเน้นที่แนวคิด หรือการถ่ายทอดอารมณ์ที่ลึกซึ้งระหว่างนักเต้นและผู้ชม แต่เป็นการประยุกต์เอาความแปลกใหม่หรือความน่าสนใจของ เครื่องแต่งกาย เพลง หรือลีลาที่กำลังเป็นที่นิยม หรือน่าสนใจในยุคสมัยนั้น ๆ เป็นการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยที่หลุดพ้นออกมาจากประเพณีนิยม นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ได้พัฒนามาจนกระทั่งปัจจุบัน ด้วยปัจจัยหลายๆด้านของสังคม ซึ่งผู้วิจัยจะได้อธิบายไว้ในหัวข้อต่อไป นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ได้เปลี่ยนแปลงรูปแบบจากการนำเทคนิคบางอย่างของนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ มาผสมผสานไว้ในลีลาบางลีลาของการแสดงนาฏยศิลป์ไทย แต่ยังคงเอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์ไทยไว้เป็นส่วนมาก อาทิ จังหวะ ระดับของเหลี่ยม มุม ของวง และขา รวมไปถึงองค์ประกอบอื่น ๆ ในการแสดงเช่น เพลง และเครื่องแต่งกาย ในอดีตยังคงใช้การบรรเลงยืนพื้นด้วยเครื่องดนตรีไทยเป็นหลัก ถึงแม้จะมีสำเนียงหรือใช้เครื่องดนตรีของต่างชาติเข้ามาผสมผสานบ้าง แต่ก็ยังคงมีความเป็นดนตรีไทยอยู่มาก แต่ในปัจจุบันมีการพัฒนารูปแบบต่าง ๆ ในการประยุกต์ให้หลุดพ้นจากความเป็นไทยมากขึ้น งานนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์นี้ จะปรากฏส่วนมากในผลงานนาฏยศิลป์นิพนธ์ งานนาฏยประดิษฐ์ ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ และงานแสดงในเทศกาลต่าง หรือที่มุ่งเน้นความสวยงามของเครื่องแต่งกาย หรือความสนุกสนานของการแสดง

ภาพที่ 2.8 นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์: การนำเสนอความเป็นเอกลักษณ์ไทย ในการเลียนแบบท่าหนุมาน ในการแสดงประกอบวงลูกทุ่ง โรงเรียนมัธยมประชานิเวศน์ กรุงเทพฯ
ที่มา : ชนิดา จันทร์งาม, 2555: 57.

กลุ่มที่ 2 นาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์ สร้างสรรค์ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า สร้างสรรค์ ซึ่งเป็นคำกิริยา ว่า“สร้างให้มีให้เป็นขึ้น (มักใช้ทางนามธรรม) เช่น สร้างสรรค์ความสุขความเจริญให้แก่สังคม” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1136) แต่คำว่า สร้างสรรค์ ที่เป็นคำวิเศษ จะมีความหมายว่า “มีลักษณะริเริ่มในทางที่ดี เช่น ความคิดสร้างสรรค์ ศิลปะสร้างสรรค์” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1136) นิยามของคำว่าสร้างสรรค์ที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากภาพเขียนสีเขาจันทร์งาม “สร้างสรรค์ คือ ความคิดจินตนาการของมนุษย์ที่เกิดจากสิ่งเร้า หรือสิ่งกระตุ้นจากปัจจัยแวดล้อม ให้สร้างสิ่งหนึ่งสิ่งใดให้เกิดขึ้นไปในทางที่ดี เพื่อสนองความต้องการของตนเองหรือเพื่อตอบสนองความต้องการของสังคม ” (ชุมพล ชะนะมา, 2554: 11)

เพราะฉะนั้น นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ คือ การร่ายรำหรือการเต้น ที่สร้างขึ้นมาจากความคิดหรือจินตนาการของมนุษย์ที่เกิดจากสิ่งเร้า หรือสิ่งกระตุ้น ให้สร้างงานนาฏยศิลป์ขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของตนหรือความต้องการของสังคม ซึ่งนาฏยศิลป์สร้างสรรค์นี้ก็จัดอยู่ในหมวดของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้เช่นกัน เพราะในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ขึ้นมาใหม่นั้น เป็นการที่จะต้องผสมผสานเอาศาสตร์ทางการเต้นหลาย ๆ แขนงมารวมกัน และผันแปรไปตามสภาวะแวดล้อมของศิลปิน เช่น เพื่อการค้าหรือธุรกิจ เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้จ้างงานและผู้ชม นั่นก็ถือได้ว่า

เป็นการสร้างงานให้ร่วมสมัยอยู่เสมอ ดังที่ กันยารัตน์ นภาศัพท์ (**สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559) ให้ข้อคิดสรุปได้ว่า การแสดงนาฏยศิลป์ไทยที่สร้างสรรค์ขึ้นในงานแสดงเชิงธุรกิจไม่ใช่นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแต่เป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่เท่านั้น เพราะการแสดงประเภทนี้จะถูกปรับเปลี่ยนตามสถานการณ์ที่เกิด บางทีก็ถูกใช้ไปในงานที่ไม่เห็นคุณค่าเช่น งานเปิดตัวสินค้า หรืองานฉลองการทำยอดทางธุรกิจบางประเภท การแสดงจะใช้มือจีบ ทำท่าแบบนาฏยศิลป์ไทยบ้าง แต่งกายแบบไทย ผสมผสานไปกับสิ่งที่ผู้สร้างงานจินตนาการ ซึ่งคงไม่ใช่เรื่องผิด เพราะค่านิยมของการเสพในงานประเภทนี้ไม่เหมือนกับการเสพงานศิลป์อื่น ๆ เพราะคนที่เสพงานศิลปะอย่างซึมซับเพื่อเอาความรู้สึก กับที่ผู้ที่เสพงานแสดงแบบการตลาด ทำให้งานแสดงต้องต่างกันออกไป

มีทิศทางเดียวกับ ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล (**สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559) ที่ได้กล่าวถึงงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อประกอบเพลงลูกทุ่งสรุปได้ว่า ในยุคการเต้นประกอบเพลงลูกทุ่ง ที่ใช้เทคนิคการเต้นที่แปลกใหม่ผสมกับการแสดงละคร เช่น การเต้นประกอบการแข่งขันวงลูกทุ่งรายการชิงช้าสวรรค์ จากการที่คนสอนโดยครูนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งคำว่า ไทยคอนเทมโพรารี่ดานซ์ หรือนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ยังไม่ได้ถูกจำกัดความ ทำให้เกิดการผสมผสาน ระหว่างนาฏยศิลป์ไทยมาผสมตะวันตก เช่น นำท่ามือจีบแบบนาฏยศิลป์ไทยมาผสมกับการพ้อยท์เท้าแบบบัลเลต์ การกระโดดหรือการนำท่าเซต (ท่าชุด) ของการเต้นแจ๊ส เข้ามาผสมกัน เมื่ออยู่ในกระแสความนิยมและการเผยแพร่ที่เข้าสู่ผู้ชมมากขึ้น ทำให้เกิดความเข้าใจว่านี่คือการเต้นร่วมสมัย ซึ่งอาจจะไม่ใช่ทั้งหมด แต่เป็นเพียงส่วนหนึ่ง คือ แนวคิดที่ต้องการจะร่วมสมัย ทันสมัย ซึ่งต้องมาศึกษาดูอีกทีหนึ่งว่าสิ่งที่นำมาใช้สะท้อนอารมณ์ตามแนวคิดที่ได้ออกแบบไว้นั้น สะท้อนอะไรออกมาบ้างและผู้ชมรับรู้และเข้าใจได้เพียงใด เป็นในทิศทางแบบคอนเทมโพรารี่ดานซ์หรือไม่ การเต้นแบบชิงช้าสวรรค์ ถ้ากลั่นกรองแล้วสามารถตอบโจทย์ดังกล่าวได้ ก็อาจถือได้ว่าเป็นงานคอนเทมโพรารี่ได้

งานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์อาจจะเป็นงานนาฏยศิลป์ที่มีแนวทางคล้ายการแสดงแบบร่วมสมัย หรือเป็นการนำแนวคิด หรือเทคนิคบางอย่าง มาผสมผสานไว้กับงานนาฏยศิลป์ของตน โดยมีขอบเขตจำกัดในการสร้างสรรค์ว่าควรจะไปในทิศทางใด ปรับเปลี่ยนได้ไปตามโอกาส และแนวคิดในแต่ละครั้ง

ภาพที่ 2.9 นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ในพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์
ชุดกวนเกษียณสมุทร ออกแบบและกำกับการแสดงโดย ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : ณัฐพร เพ็ชรเรือง, 2554: 99

ภาพที่ 2.10 การแสดงไตรภูมิกถา โดย คณะโกมลกูณฑ์
ที่มา : ไตรภูมิกถา, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 21 ต.ค. 2560.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 2.11 นาฏศิลป์นิพนธ์ ชุด นาฏกาลบ้านโนนวัด
ที่มา : ผู้วิจัย, 10 มีนาคม 2559.

กลุ่มที่ 3 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยด้วยแนวคิดแบบตะวันตก การนำเสนอแนวคิดใหม่ ๆ ถึงแม้จะใช้เทคนิคและลีลาแบบนาฏศิลป์ไทย แต่ใช้สัญญะ ความคิดเชิงปรัชญา และแนวทางในการสื่อสารความเป็นไทย ในรูปแบบเทคนิคนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ตามที่ สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา ได้กล่าวไว้ว่า

> *“นาฏยศิลป์ร่วมสมัย คือ การคลายกฎ ระเบียบที่มีมาในการเต้นทุกประเภท ไม่ใช่การนำท่าทางแบบเก่ามาผสมกับลีลาของนาฏยศิลป์ประเภทอื่น แต่ต้องเป็นการสร้างลีลาใหม่จากร่องรอยของลีลาเดิม และอารมณ์ภายในของนักเต้นเป็นหลักสำคัญในการถ่ายทอดแนวคิดไปสู่ผู้ชม เช่น การหมุนในนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เป็นการหมุนด้วยความรู้สึก ความผิดพลาดล้มเหลวในชีวิต ไม่มีความรู้สึกต้องการจะทำสิ่งใดแล้ว เพราะฉะนั้นจะต้องหมุนจากอารมณ์ภายใน แสดงออกมาสู่ท่าทาง ลีลาภายนอก ไม่ใช่เป็นการหมุนเพื่อความสวยงามหรือนำเสนอทักษะทางการเต้นของนักเต้น การทำท่าเตะขา นักเต้นต้องทราบก่อนว่าเตะทำไม จากความรู้สึกอะไรเพื่ออะไร อาจจะเป็นการเตะขาเพื่อแสดงออกถึงความไม่เหลืออะไรในชีวิตหรือเป็นการเต้นเพื่อแสดงถึงความสนุกสนานในวัยเด็ก ท่าทางที่แสดงออกมาก็จะแตกต่างกันในการทำท่าเตะขา หรือการแสดงท่าทางที่หมดความรู้สึก ชีวิตล้มเหลวก็อาจจะเพียงแสดงท่าโดยปล่อยมือให้ตกไปตามแรงดึงดูดของโลก”*
>
> (สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา, **สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

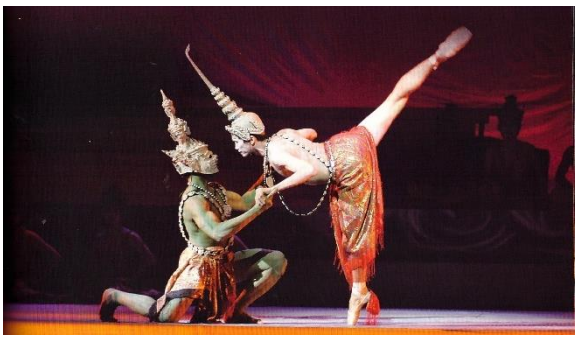
สอดคล้องกับ กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์ ที่ได้กล่าวถึงลีลาของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยว่า “จะต้องมีอารมณ์ร่วมและที่มาในการทำท่านั้น ๆ เช่น ท่าคอนแทคชั่น ของ มาร์ธ่า เกรแฮม คือ ท่าแสดงความเจ็บปวดของผู้หญิง ซึ่งตำแหน่งที่แสดงออกนั่นคือตำแหน่งท้องน้อย ซึ่งเป็นตำแหน่งของมดลูก ไม่มีในร่างกายของเพศชายแน่นอน เป็นท่าที่บอกถึงเรื่องราวความเจ็บปวดของผู้หญิง” (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์, สัมภาษณ์, 31 มกราคม 2559) ซึ่ง ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล ก็ได้กล่าวไปถึงแนวทางของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งจัดอยู่ในแนวทางของกลุ่มที่ 3 นี้ว่า

“เป็นการผสมผสานระหว่าง วัฒนธรรมชาติตะวันตกและชาติตะวันออก ซึ่งใช้หลายองค์ประกอบเช่น แนวคิด วิถีชีวิต การดำรงอยู่ของความเป็นไทย ซึ่งล้วนแต่เป็นการบอกเล่าเรื่องราวของความเป็นไทย แต่ใช้เครื่องมือในการบอกเล่าเป็นบัลเลต์ แจ๊สดานซ์ คอนเทมโพรารี่ดานซ์ หรือการใช้เทคนิคการนำเสนอแบบตะวันตก ในการสื่อสารบริบทความเป็นไทย”

(ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559)

เพราะลีลาของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยนั้นเป็นลีลาที่ เกิดจากการต่อต้าน กฎ ระเบียบ ในการเต้น เช่น ต้องเตะขาให้ได้ระดับ ต้องหมุนให้ได้ทิศทาง ซึ่งการแสดงออกแบบคอนเทมโพรารี่ดานซ์ นั้นคือ เมื่อคุณเตะขา ยกขา คุณต้องเอาออกมาจากความรู้สึก ข้างใน สะท้อนออกมาทางร่างกาย (ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559)

ภาพที่ 2.12 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด วลัยราตรี (2533)
ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : นราพงษ์ จรัสศรี อ้างถึงใน ภานุมาศ ผลพิกุล, 2557: 74.



ภาพที่ 2.13 การแสดงนาฏกรรมร่วมสมัย ชุด นารายณ์อวตาร (2545)
ออกแบบการแสดง และแสดงนำโดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : Naraphong Charassri, 2007: 215.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 2.14 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง พระลอ โดย คณะโกมลกูณฑ์
ที่มา : พระลอ โดย คณะโกมลกูณฑ์, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 21 ต.ค. 2560.

2.4.4 บุคคลที่มีบทบาทต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

ศิลปิน ผู้กำกับการแสดง ที่มีบทบาทกับวงการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยนี้มีหลายท่าน แต่ละท่านมีความสำคัญในการวางรากฐาน และสนับสนุนการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ทั้งในบทบาทของผู้ส่งเสริม หรือผู้สอน ผู้ให้ความรู้ อีกทั้งยังเป็นผู้ที่เปิดโอกาสให้นักเต้น หรือผู้ที่สนใจในศาสตร์แห่งการเต้นแบบไทยร่วมสมัย ได้ศึกษาและแสดงออกซึ่ง

ความสามารถในการเต้นแขนงนี้ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาถึงผู้ที่มีบทบาท และคุณูปการต่อวงการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ดังที่จะอธิบายดังต่อไปนี้

2.4.4.1 นราพงษ์ จรัสศรี

ภาพที่ 2.15 ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : นราพงษ์ จรัสศรี, ออนไลน์, 2560.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นราพงษ์ จรัสศรี เกิดเมื่อวันเสาร์ ที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2496 บิดาชื่อ นายเฉลียว จรัสศรี มารดาชื่อ นางเฉลิม จรัสศรี เติบโตขึ้นมา ณ อำเภอผักไห่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในวัยเด็กได้จัดแสดงเดี่ยวนาฏยศิลป์ไทยตามประสาเด็ก เพื่อต้อนรับคุณพ่อที่รับราชการในกระทรวงมหาดไทย ในหน้าที่ปลัดอำเภอที่ย้ายไปทำงานในต่างอำเภอ เมื่อกลับมาเยี่ยมมารดาซึ่ง เป็นผดุงครรภ์ที่มีชื่อเสียงในท้องถิ่นนั้นเกือบทุกอาทิตย์ และเมื่อโตขึ้น นราพงษ์ จรัสศรี ก็เริ่มนำเด็กในชุมชนที่พานักมาฝึกหัดและจัดเป็นการแสดงที่หลากหลายรูปแบบ โดยจัดการสร้างชฎามโนราห์ที่ทำด้วยกระดาษเพื่อใช้อุปกรณ์สาหรับการแสดงราไทยเป็นชิ้นแรก ต่อมา นราพงษ์ จรัสศรี ก็เป็นที่รู้จักกันดีว่าเป็นเด็กนักจัดการแสดงแห่ง อำเภอผักไห่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งในขณะนั้น อุดมไปด้วยศิลปะการแสดงท้องถิ่นประเภท ละคร ลิเก โขนสดตลอดจนโนรา ซึ่งทำให้ นราพงษ์ จรัสศรี ในวัยเด็กซึมซับเอานาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านไว้ในหัวใจเต็มเปี่ยมต่อมาบิดาได้นำ นราพงษ์ จรัสศรี จากบ้านเกิดเข้ามาเรียนชั้นประถม 1 ในโรงเรียนอนุบาลปฐมวัย พญาไท กรุงเทพมหานคร

ประวัติทางการศึกษาและตำแหน่งทางวิชาการ

พ.ศ. 2516 จบการศึกษาระดับปริญญาตรี สถาปัตยกรรมศาสตรบัณฑิต สาขา ออกแบบอุตสาหกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2521-2524 ศึกษาต่อหลักสูตรของศิลปินด้านนักเต้น (บัลเลต์) ณ สถาบัน เดอะรอยัล บัลเลต์สคูล (The Royal Ballet School) กรุงลอนดอน ประเทศสหราชอาณาจักร (อังกฤษ)

พ.ศ. 2545 จบการศึกษาระดับปริญญาโท ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต หลักสูตรการจัดการทางวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดงหลักสูตรนานาชาติ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2545 ได้รับการแต่งตั้งเป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์

พ.ศ. 2548 จบการศึกษาระดับปริญญาเอก ดุษฎีบัณฑิต ในหลักสูตรการจัดการมรดกทางสถาปัตยกรรมและการท่องเที่ยว (หลักสูตรนานาชาติ) คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับผลคะแนนยอดเยี่ยม และเป็นดุษฎีบัณฑิตคนแรกของมหาวิทยาลัยศิลปากร

พ.ศ. 2549 ได้รับการแต่งตั้งเป็นรองศาสตราจารย์

พ.ศ. 2551 ได้รับการแต่งตั้งเป็นศาสตราจารย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประวัติการทำงานและรางวัลในด้านต่าง ๆ

พ.ศ. 2516 เป็นผู้ก่อตั้งคณะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยคณะแรกของไทยชื่อ ฟันนี่บอย (Funny Boy)

พ.ศ. 2522-2527 เป็นศิลปินนักแสดง และนักออกแบบด้านนาฏยศิลป์ ของคณะนาฏยศิลป์ร่วมสมัย สไปรัลล์ด้านซ์คอมพานี เมืองลิเวอร์พูล ประเทศสหราชอาณาจักร (อังกฤษ)

พ.ศ. 2527-2530 ได้เป็นนักแสดงและนักออกแบบนาฏยศิลป์ คณะนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เอ็กเทมโพรารี ด้านซ์เทียเตอร์ กรุงลอนดอน ประเทศสหราชอาณาจักร

พ.ศ. 2531 ได้เปลี่ยนชื่อคณะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ฟันนี่บอย เป็นไทยอาร์ท มูฟเม้นท์ (Thai Art Movement)

พ.ศ. 2531-จนกระทั่งปัจจุบัน ดำรงตำแหน่งเป็นอาจารย์ประจำในสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2550-2559 ได้ดำรงตำแหน่งประธานหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต และหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต (สาขานาฏยศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2551 ได้รับรางวัลอาจารย์แบบอย่างในระดับองค์กร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2551-2560 ได้ดำรงตำแหน่งกรรมการบริหารหลักสูตร และอาจารย์ผู้สอนวิชาการบริหารจัดการศิลปกรรม หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2552-2557 ได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2558-2560 ได้ดำรงตำแหน่งกรรมการร่างและบริหารหลักสูตรนิเทศศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาสื่อและการสื่อสาร (หลักสูตรนานาชาติ) วิทยาลัยนานาติ มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2545 จนกระทั่งปัจจุบัน (2563) ได้เป็นอาจารย์พิเศษ มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พ.ศ. 2560 ได้รับรางวัลเกียรติยศแด่ผู้มีคุณูปการแก่ละครเวที และนาฏศิลป์ร่วมสมัย จากชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดง (IATC Dance & Theatre Review 2017)

พ.ศ. 2562 ได้รับการแต่งตั้งเป็นศาสตราจารย์วิจัย แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์

1) ด้านวิชาการ นราพงษ์ จรัสศรี ผลิตตำราและงานวิจัยต่าง ๆ ดังนี้ ตำราภาษาไทย ได้แก่ ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก และตำราภาษาอังกฤษ ได้แก่ นารายณ์อวตาร เพอร์ฟอร์มมิ่งอาร์ตเดอะไทยรามายณะ อินเดอะโมเดิร์นเวิลด์ (Narai Avatara Performing the Thai Ramarana in the Modern World) งานวิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต ฉบับภาษาอังกฤษทั้งฉบับ เรื่อง ความ

เป็นไปได้ในการจัดตั้งคณะนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ประจำศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย (Feasibility of establishing a resident contemporary dance company at Thailand Cultural Centre)

2) ด้านผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ผลงานด้านการสร้างสรรค์ของนราพงษ์ จรัสสรี มีหลายด้านด้วยกันอาทิ เช่น ด้านการออกแบบการแสดง ละครเวที คอนเสิร์ต โฆษณา และภาพยนตร์ มีรายละเอียดดังนี้

พ.ศ. 2531 ผู้ออกแบบและแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเดี่ยวในงานเซ้าท์แบงค์ด๊านว์เฟสติเวล (South Bank Dance Festival) ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

พ.ศ. 2532 กำกับการแสดง ออกแบบท่าเต้นและร่วมแสดงในงานแฟชั่นไทยร่วมสมัยแสดงเครื่องเพชรไทยในงานวลัยราตรี ทูลเกล้าฯถวายสมเด็จเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ฯ และอลิซาเบท เทเลอร์ (Elizabeth Taylor) ดาราภาพยนตร์ฮอลลีวู้ด

- ออกแบบท่าเต้น“Parfum”ให้กับคณะ TAM แสดง ณ หอประชุม AUA กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2533 ออกแบบท่าเต้นโดยนำทั้งศิลปินนาฏยศิลป์ไทยและบัลเลต์จากกองการสังคีตมาแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยร่วมกันใน ชุดการแสดงที่ชื่อว่า คอนเทมโพรารีวิชวลลิตี้ออฟไทยฟิลอสโซฟี่ออฟไลฟ์ (Contemporary Visuality of Thai Philosophy of Life) ในงานเทศกาลอาเซียนเฟสติเวลครั้งที่ 1 (1st ASEAN Dance Festival) จัดที่ กรุงจาร์กาตา ประเทศอินโดนีเซีย

- ออกแบบท่าเต้นในการแสดงชุด Ancient Place to sleep ในงาน The Jakarta International Festival of the Performing Arts 1990 ในนามของ คณะ TAM Dance Theatre เป็นการแสดงเชิงทดลองในรูปแบบของละครที่ใช้การเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเป็นหลักเพื่อเสนอคติและจารีตของไทย เป็นการออกแบบท่าจากนาฏยศิลป์ตะวันตก และการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน (สิริธร ศรีชลาคม, 2543 : 67)

พ.ศ. 2535 ออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในงานแสดงที่มีรูปแบบที่เรียกว่า แสง สี เสียง ประกอบจินตภาพ “คนดีศรีอยุธยา” ทูลเกล้าฯถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ในงานพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯครองราชย์ครบรอบ 50 ปี

พ.ศ. 2536 ออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยลาฟู (“La Foule”) ให้คณะบัลเลต์ เลอ ฌองน์บัลเลต์เดอฟรองซ์ (Le Jeune Ballet de France) แสดง ณ เมืองลาโบ ประเทศฝรั่งเศส

พ.ศ. 2537 ได้ออกแบบร่วมกับเคโกะ ทาเคยา (Keiko Takeya) นักแสดงและผู้อำนวยการคณะนาฏยศิลป์เคโกะทาเคยาด้านซ์คอมพานี (Keiko Takeya Dance Company) ชุดทองปู (Tonpu) ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

พ.ศ. 2537 ได้ร่วมแสดงและออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทย-บูโต (Butoh) ร่วมงานกับเทรุ กอย (Teru Goi) ศิลปินบูโต (Butoh) ในชุดทองปู (Tonpu) ณ กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น

พ.ศ. 2538 ผู้กำกับการแสดงในงานพิธี เปิด-ปิด การแข่งขันกีฬาซีเกมส์ ครั้งที่ 18 ณ สนามกีฬา 700 ปี จังหวัดเชียงใหม่

- ออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แสง สี เสียง ประกอบจินตภาพ “คนดีศรีอยุธยา” ครั้งที่ 2

พ.ศ. 2539 กำกับการแสดงและออกแบบท่าเต้น แสง สี เสียงประกอบจินตภาพ “แผ่นดินผืนนี้มีความหลัง” จ.พระนครศรีอยุธยา

พ.ศ. 2541 กำกับการแสดงและออกแบบท่าเต้น ในพิธีเปิด-ปิด การแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13 ในการแสดงชุด ชุดจิตวิญญาณแห่งบูรพา และชุดคีตภารดร (Spirit of Asia, Song of Friendships and Light of Asia) ณ สนามราชมังคลากีฬาสถาน กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2542 ออกแบบการแสดงชุด Craft ในงานมุฑิตาจิต มาดามเดม่อน ณ หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์ กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2547 ผู้กำกับการแสดงและออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบของวรรณคดีจินตภาพ “นารายณ์อวตาร” ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

- ออกแบบการแสดงและลีลา ในภาพยนตร์เรื่อง บิวตี้ฟูลบอกเซอร์ (Beautiful Boxer)

พ.ศ. 2548 กำกับการแสดงและออกแบบท่าเต้นงาน แสง สี เสียงประกอบจินตภาพ “วังลดาวัลย์” ของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์

พ.ศ. 2549 ออกแบบกำกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย “อันดามัน...สูญเสียแต่ไม่เสียศูนย์” เพื่อเป็นอนุสรณ์แก่ผู้เสียชีวิตในเหตุการณ์สึนามิแสดงในงานด้านว์ทูเดสตินี (Dance to Destiny) ณ หอวัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ร่วมกับการแสดง จากมหาวิทยาลัยบริกแฮมยัง (Brigham Young University) จากประเทศสหรัฐอเมริกา

พ.ศ. 2549 ออกแบบท่าเต้น “พับนก” ร่วมแสดงในงานเลิฟออฟอันดามัน (Love for Andaman) ณ โรงละครคุณหญิงสุมณี

พ.ศ. 2550 ผู้สานต่อการออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในรูปแบบของวรรณคดีจินตภาพ “ลิลิตพระลอ” ให้กับโรงเรียนแม่พระฟาติมาร์ ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

พ.ศ. 2550 ผู้อำนวยการฝ่ายศิลป์ และกำกับลีลานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติฯพระมหาชนก ที่ จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดขอนแก่น และกรุงเทพมหานคร ผู้อำนวยฝ่ายสร้างสรรค์และกำกับลีลา มหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก ณ อารีนา เมืองทองธานี

พ.ศ. 2551 ออกแบบการแสดงและลีลาในภาพยนตร์เรื่อง มีแอนด์มายเซลฟ์ (Me and Myself)

- ออกแบบลีลาในละครเพลงเรื่อง อันโดรเมดา แสดง ณ พระราชนิเวศน์มฤคทายวัน
- ออกแบบลีลาในมิวสิควีดีโอเพลงพระราชนิพนธ์ ชุดเอชเอ็มบูลส์ (H.M. Blues) เพลงใกล้รุ่ง และเพลงพระอาทิตย์อับแสง

พ.ศ. 2553 ออกแบบการแสดงในพิธีปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัย ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

พ.ศ. 2554 ออกแบบการแสดงในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัย “จามจุรี เกมส์” ณ สนามกีฬาแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2555 ออกแบบการแสดง และกำกับการแสดง ในงานเลี้ยงรับรอง พิธีเปิดประชุมโรตารีโลก ณ อิมแพคอารีนา เมืองทองธานี จังหวัดนนทบุรี

พ.ศ. 2556 กำกับการแสดง และออกแบบลีลา การแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ ชุด Wiang Kum Kam: When Water Conquered the Undefeated King เวียงกุมกาม มังราย และสายน้ำ ในงานเลี้ยงต้อนรับผู้นำผู้เข้าร่วมการประชุมด้านน้ำแปซิฟิก ครั้งที่ 2 จังหวัดเชียงใหม่

- ผู้ออกแบบและเป็นผู้แสดง การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว (Salome Dancing for the head) นักเต้นระบำผู้น่าเวทนา (Ballerina: The Pathetic Creature) และ Dance Laboratory ณ โรงละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Black Box Theatre)

พ.ศ. 2557 ออกแบบและเป็นผู้แสดง การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ชุด “อ้างว้าง” (Loneliness) ในงาน International Performing Arts Festival ณ หอศิลป์กรุงเทพฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พ.ศ. 2562 ออกแบบและเป็นผู้แสดง การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง Blanche Dubois' Fantasy จากวรรณกรรม เรื่อง "รถรางคันนั้นชื่อปรารถนา (Streetcar Named Desire) เรื่อง วีนัสแห่งวิลเลนดอร์ฟ: วิญญาณอิสระปลดปล่อยโลก (Venus of Willendorf: Free Spirit, Free the World) ณ โรงละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ (Black Box Theatre)

3) ด้านนักแสดง ผลงานการแสดง ของนราพงษ์ จรัสศรี มีเป็นจำนวนมากทั้งแสดงร่วมกับศิลปินต่างประเทศ เปิดทำการแสดงทั้งในและนอกประเทศไทย และการได้มีส่วนร่วมกับศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงและมีความสามารถมากมาย อาทิเช่น

พ.ศ. 2522 ได้ร่วมงานกับแจ็คกี้ แลนสเล่ย์ (Jacky Lansley) ผู้ออกแบบท่าเต้นและนักเต้นจากคณะนาฏยศิลป์เดอะรอยัลบัลเลต์ (The Royal Ballet) ณ กรุงลอนดอน เวสติ้งฟอร์ เดอะโบว์ทูฟอล (Waiting for the blow to fall) ในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบอังกฤษ

- ได้ร่วมงานกับทิมโมเท แลมฟอร์ด ผู้กำกับการแสดงฝ่ายศิลป์ (Timothy Lamford Artistic director) คณะนาฏยศิลป์สไปรัลด้านซ์คอมพานีอิมเพอโซเนชั่น (Spiral dance company Impersonations) ชุดเอออน (Aeon) ในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบอังกฤษ

พ.ศ. 2523 ได้ร่วมงานอิงจ์ ลอนรอทท์ (Inge Lonroth) ผู้ออกแบบท่าเต้นและนักเต้นร่วมสมัยจากสวีเดน ชุดโอฟามิม (Ophamin) ในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบสแกนดิเนเวียน

- ได้ร่วมงานกับทิมโมเท แลมฟอร์ด ผู้กำกับการแสดงฝ่ายศิลป์ (Timothy Lamford Artistic director) คณะนาฏยศิลป์สไปรัลด้านซ์คอมพานี (Spiral dance company) ชุดโนโดบส์ออนลี่ฮ็อคส์ (No doves only Hawks) ในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบอังกฤษ

- ได้ร่วมงานกับเมดี ดูเพรส์ (Maedee Dupres) ผู้ออกแบบท่าเต้นและนักแสดงจากสวิสเซอร์แลนด์ที่ได้พำนักในกรุงลอนดอน ชุดเซอร์กิตไฟว์ (Circuit 5) ในการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยแบบสวิสเซอร์แลนด์

- ได้ร่วมงานกับ เคท แฟลต (Kate Flatt) ผู้ออกแบบท่าเต้นในละครเพลงเรื่อง ลาส์ มีสเซอราเบิลส์ (Les Miserable) ที่ได้รับความนิยมสูง จากย่านโรงละครเวสท์เอนด์ (West End) และบอร์ดเวย์ (Broadway) ในชุด ที ด้านซ์ (Tea Dance) ในงานการแสดงนาฏยศิลป์นานาชาติแบบพื้นเมือง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- ได้ร่วมงานกับแดน วากเนอร์ (Dan Wagner) ผู้ออกแบบท่าเต้นและก่อตั้ง คณะนาฏยศิลป์ด๊านซ์วากเนอร์คอมพานี (Dan Wagner Dance Company) จากกรุงนิวยอร์ค ชุดสปิคด์โซดาตา (Spiked sonata) ในการเต้นแนวแจ๊สร่วมสมัย

พ.ศ. 2525 ได้ร่วมงานกับอัลเบิร์ท เรดด์ (Albert Reid) ผู้ออกแบบท่าเต้นและนักเต้นนำในคณะเมอซ์ส คันนิ่งแฮม นิวยอร์ค (Merce Cunningham, New York) ในชุด อีเลอจ (Elerge) การแสดงนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นด๊านซ์ (Post-modern Dance)

- ได้ร่วมงานกับผู้ออกแบบท่าเต้น และนักเต้นนำในคณะเมอซ์ คันนิ่งแฮม นิวยอร์ค (Merce Cunningham, New York) ชุดวิคแนทส์ (Vignettes) ในการแสดงนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นด๊านซ์ (Post-modern Dance)

พ.ศ. 2526 ได้ร่วมงานกับคิม แบนด์ สตรับ (Kim Brandstrup) ผู้ออกแบบท่าเต้นชาวเดนมาร์ก ชุดเดอะแนโรว์โรดทูเดอะดีพนอร์ท (The Narrow Road to the Deep North) ในการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยแบบสแกนดิเนเวียน

- ได้ร่วมแสดงกับทิมโมเท แลมฟอร์ด ผู้กำกับการแสดง (Timothy Lamford Artistic director) คณะนาฏยศิลป์สไปรัลด๊านซ์คอมพานี (Spiral Dance Company) ชุดลาสดรีมออฟวอนด์แมน (Last Dream of a Wounded Man) ในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบอังกฤษ

- ได้ร่วมงานกับโจนาธาน บอโรว์ส (Jonathan Borrows) ผู้ออกแบบท่าเต้นและนักเต้นจากคณะนาฏยศิลป์เดอะรอยัลบัลเลต์ (The Royal Ballet) ณ กรุงลอนดอน ชุดคลอสเตอร์ (Cloister) ในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแบบไอริส (Irish)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พ.ศ. 2527 ได้ร่วมงานกับเดวิด กอร์ดอน (David Gordon) ผู้ออกแบบท่าเต้นในกลุ่ม จัดสันเลนเชิร์ด (Judson lane church) จากกรุงนิวยอร์ค ในชุดฟิลด์สตาร์ทดี้ (Field Study) การแสดงนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นด๊านซ์ (Post-modern Dance)

พ.ศ. 2528 ได้ร่วมงานกับมูนา เตียง (Muna Tseng) นักออกแบบชาวฮ่องกงที่พำนักอยู่ในนิวยอร์ค (New York) ชุดวอเตอร์ วอเตอร์ (Water water) ในการแสดงนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นด๊านซ์ (Post-modern Dance)

พ.ศ. 2529 ได้ร่วมงามกับบิดาแห่งการเต้นในเทคนิคบอดี้คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Body Contact lmprovisation) จากกรุงนิวยอร์ค ชุดออกดิเบิลซีนเนอร์รี่ (Audible scenery) ในการแสดงนาฏยศิลป์แบบบอดี้คอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Body Contact lmprovisation)

- ปิแอร์ เรดส์ (Pier Rieds) ร่วมงานกับเอมิลีน คลิด (Emilyn Claid) ผู้กำกับฝ่ายศิลป์ คณะนาฏยศิลป์เอ็กเทมโพรารีด้านซ์เธียเตอร์ (Extemporary Dance Theater) ในการแสดงนาฏยศิลป์แบบด้านซ์เธียเตอร์ (Dance Theater)

พ.ศ. 2530 ได้ร่วมงานกับวิโอลา เฟเบอร์ (Viola Faber) ผู้ออกแบบท่าเต้นและนักเต้นนำในคณะเมอซ์ คันนิ่งแฮม นิวยอร์ค (Merce Cunningham, New York) ชุดการแสดงTake-away and winter rumours) ในการแสดงนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นด้านซ์ (Post-modern Dance)

- ได้ร่วมงานกับเดวิด กอร์ดอน (David Gordon) ผู้ออกแบบท่าเต้นในกลุ่มจัดสันเลนเชิร์ด (Jadson lane church) จากกรุงนิวยอร์ค ในการแสดงนาฏยศิลป์แบบโพสโมเดิร์นด้านซ์ (Post-modern Dance)

- ได้ร่วมงานกับพิพ ซิมมอนด์ (Pip Simmons) ผู้กำกับละครแบบเอ็กเพอริเมนทอลเธียเตอร์ (Experimental Theater) ที่มีชื่อเสียงในงานลอนดอนอินเตอร์เนชั่นแนลเฟสติเวลออฟเธียเตอร์ (London International Festival of Theater) กรุงลอนดอน และประสบการณ์การร่วมงานกับศิลปินจากเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น จีน ญี่ปุ่น และเวียดนาม ภายใต้บรรยากาศของเอ็กเพอริเมนเธียเตอร์ (Experimental Theater)

พ.ศ. 2531 ได้ร่วมงานกับเคท แฟลต (Kate Flatt) ผู้ออกแบบท่าเต้นในละครเพลง เรื่องเลส์ มีสสาเรเบิล (Les Miserables) ที่ได้รับความนิยมสูงจากย่านโรงละครเวสท์เอนด์ (West End) และบอร์ดเวย์ (Broadway) ในชุดมูนด้านซ์ (Moon Dance) เป็นการแสดงนาฏยศิลป์อุปรากรเรื่องทูรันดอท (Turandot)

พ.ศ. 2534 ได้ร่วมงานกับนิโคไล ลาบาเดบ (Nikolai Lebadev) นักออกแบบท่าเต้นชาวรัสเซีย ศิลปินรับเชิญเข้าร่วมงานอเมริกันด้านเฟสติเวล นอร์ทคาโลไรนา สหรัฐอเมริกา (American Dance Fastival, North Carolina USA.) ในงานการแสดงนาฏยศิลป์แบบรัสเซีย

พ.ศ. 2556 แสดงเดี่ยว ชุด ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว (Salome Dancing for the head) Ballerina และ เบื้องหน้า เบื้องหลัง การเต้นระบำ (Back and front in Dance) ณ Black Box Theatre มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

นราพงษ์ จรัสศรี เป็นศิลปินที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้บุกเบิกและมีคุณภาพในการสร้างสรรค์งานแนวร่วมสมัยและไทยร่วมสมัยอย่างแท้จริง ตามที่มีศิลปิน และนักเต้นได้กล่าวขนานนามว่า “ต้ำ คอนเท็ม” (ธนะพัฒน์ พัฒนกุลพิศาล, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559) สถาพร สนทอง

บรมครูทางนาฏยศิลป์ไทย และผู้บุกเบิกงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แบบไทยประยุกต์ ได้กล่าวถึง นราพงษ์ จรัสศรี ไว้ว่า “ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี เป็นผู้ที่บุกเบิกศาสตร์ทางนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในยุคแรก ๆ ของประเทศไทย ในแบบฉบับของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี และยังคงมีความล้ำหน้ากว่าศิลปินท่านอื่นในด้านนี้อย่างยิ่ง” (สถาพร สนทอง, **สัมภาษณ์**, 10 ตุลาคม 2559) เช่นเดียวกับ กฤษดิ์ ชัยสิลบุญ ได้กล่าวไว้ “ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี มีความเป็นศิลปินโดยแท้ในสายเลือดโดยแท้จริงและเรียกได้ว่าเป็นผู้มีความเป็นผู้นำทางด้านนาฏยศิลป์ ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย” (กฤษดิ์ ชัยศิลบุญ **สัมภาษณ์**, 29 กรกฎาคม 2559) และ ดาริณี ชำนาญหมอ ก็ได้กล่าวไว้เช่นกันว่า “นราพงษ์ จรัสศรี คือ ผู้บุกเบิกคอนเทมโพรารี่ในประเทศไทย เพราะทุกครั้งที่พูดถึงงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และผู้บุกเบิก ก็ต้องนึกถึง นราพงษ์ จรัสศรี เพราะได้ทำงานกับบริษัท คณะละครต่างชาติ ที่มีชื่อเสียงระดับโลก ได้ร่วมงานกับศิลปินในวงการนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมาแล้ว ถึงได้นำเข้ามาในเมืองไทย” (ดาริณี ชำนาญหมอ, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559)

2.4.4.2 ภัทราวดี มีชูธน

ภาพที่ 2.16 ภัทราวดี มีชูธน
ที่มา : ส่งเสริมวัฒนธรรม, 2557: 210.

ภัทราวดี มีชูธน เกิดเมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม พ.ศ.2491 เป็นบุตรสาวของ สะอาด มีชูธน อดีตอธิบดีกรมโรงงานอุตสาหกรรม กับคุณหญิงสุภัทรา สิงหลกะ นางสนองพระโอษฐ์ในรัชกาลที่ 6 และผู้ก่อตั้งเรือด่วนเจ้าพระยา มีศักดิ์เป็นหลานของพระยาราชมนตรี (สง่า สิงหลกะ) กับคุณหญิงบุญปั๋น ราชมนตรี (ตามเสด็จเจ้าดารารัศมีมาจากเชียงใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 5) ภัทราวดี มีชูธน มีพี่สาวชื่อ สุภาพรรณ พิชัยรณรงค์สงคราม (สมรสกับ เปาว์ พิชัยรณรงค์สงคราม)

ประวัติทางการศึกษา

เรียนนาฏยศิลป์และดนตรีไทยจากโรงเรียนราชินี และได้สำเร็จการศึกษาขั้นพื้นฐานที่โรงเรียนราชินี หลังจากนั้นได้ไปศึกษาต่อระดับมัธยมที่ประเทศอังกฤษ และได้ศึกษาศิลปะการแสดงที่ Pasadena Playhouse ประเทศสหรัฐอเมริกา

ตำแหน่งทางวิชาการและรางวัลที่ได้รับ

- พ.ศ. 2516 ได้รับรางวัลตุ๊กตาทองนักแสดงนำยอดเยี่ยม จากภาพยนตร์เรื่อง "ไม่มีสวรรค์สำหรับคุณ"

- ได้รับรางวัลนักพูดดีเด่น จากสมาคมนักพูดแห่งประเทศไทย

- ได้รับรางวัลเมขลา บทประพันธ์ละครโทรทัศน์ยอดเยี่ยม จากเรื่องบนถนนสายเดียวกัน

- พ.ศ. 2526 ได้รับรางวัลเมขลาละครสร้างสรรค์ดีเด่น จากละครเรื่องผู้พิทักษ์ความสะอาด

- พ.ศ. 2529 ได้รับรางวัลนักแสดงเกียรติยศ จาก โรงละครมณเฑียรทอง

- ได้รับรางวัลเกียรติยศ โทรทัศน์ทองคำ

- พ.ศ. 2532 ได้รับรางวัลหน้ากากทองคำ ออกแบบเครื่องแต่งกาย จากละครเรื่อง ความรักบนฝาโลง

- พ.ศ. 2537 ได้รับรางวัลนักธุรกิจสตรีดีเด่นแห่งปี

- พ.ศ. 2549 ได้รับรางวัลพระสิทธิธาดาทองคำ ผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม

- พ.ศ. 2553 ได้รับรางวัลสตรีดีเด่น สาขาอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม จาก กรุงเทพมหานคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- พ.ศ. 2556 ได้รับรางวัล Lifetime Achievement จากสมาคมนักวิจารณ์ภาพยนตร์แห่งประเทศไทย

- พ.ศ. 2557 ได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครเวทีและภาพยนตร์) จากกระทรวงวัฒนธรรม

ฯลฯ

ประวัติการทำงาน และประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์

ภัทราวดี มีชูธน มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาวงการละครไทย มีประสบการณ์ในวัยเยาว์ได้ชมละครหลวงวิจิตรวาทการ ลิเก และละครรำกรมศิลปากร หลังจากนั้น ได้มีประสบการณ์เรียนการแสดง ขับร้อง และนาฏยศิลป์สากลในโรงเรียนอย่างเด็กประเทศอังกฤษ และได้ไปศึกษาต่อทางการละครสมัยใหม่โดยตรงที่ประเทศสหรัฐอเมริกา จาก Pasadena Play House Drama School ที่รัฐแคลิฟอร์เนีย ได้ศึกษาระบบของสตานิสลาฟสกี ในการแสดงแนวสมจริง เป็นธรรมชาติ การฝึกอารมณ์ การสร้างตัวละคร การฝึกสมาธิ การฝึกเสียง

ภัทราวดี มีชูธน เริ่มเข้าสู่วงการบันเทิงเป็นอาชีพ ในปี พ.ศ. 2515 แสดงภาพยนตร์เรื่องแรก เรื่องไม่มีสวรรค์สำหรับคุณ เป็นการเปิดศักราชใหม่ของการแสดงแบบสมจริง การสร้างอารมณ์จากภายใน การไม่บอกบท เป็นนักแสดงที่ค้นคว้า วิเคราะห์ตัวละครก่อนเริ่มแสดง ด้วยความสามารถทางการแสดงทำให้ได้รับรางวัลตุ๊กตาทอง นักแสดงหญิงยอดเยี่ยม จากภาพยนตร์เรื่อง ความรักครั้งสุดท้าย และได้เข้าสู่วงการละครโทรทัศน์เป็นผู้ทำบทและนักแสดงที่สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 และสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อ.ส.ม.ท.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ระหว่าง พ.ศ. 2524 -2528 ได้ไปเพิ่มพูนความรู้และประสบการณ์ทางการละครแนวเพลงบรอดเวย์ ฝึกนาฏยศิลป์สากล ขับร้อง และแสดงละครออฟ บอรดเวย์ (Off Broadway) ในระหว่างนั้น (พ.ศ. 2526) ภัทราวดี มีชูธน ได้นำการแสดง “คืนหนึ่งกับภัทราวดี” (One Woman Show) มาเปิดแสดงที่โรงละครแห่งชาติ นับว่าเป็นครั้งแรกของการแสดงประเภทคอนเสิร์ต (Concert) ที่แสดงโดยคนไทย ใช้เพลงต่าง ๆ ที่ พยงค์ มุกดา ประพันธ์เนื้อร้องใส่กับทำนองเพลงจีนและเพลงญี่ปุ่น ซึ่งเคยรับจ้างร้องอัดแผ่นเสียง และเพลงจากภาพยนตร์ที่เคยแสดงมาสร้างเป็นการแสดงผสมผสานลีลาการเต้นรำกำกับโดย Arthur Faria ออกแบบและฝึกซ้อมท่าเต้น โดย ลอนนี (Lonni) นักเต้นชาวอเมริกัน โดยมี เรวัต พุทธินันท์ เป็นนักร้องรับเชิญ เป็นการแสดงหนึ่งชั่วโมงสิบห้านาทีที่ภัทราวดีแสดงทั้งร้องเพลงและเต้นร่วมกับนักเต้นชาวอเมริกัน การแสดงครั้งนี้ มีเวลาออกจากเวทีเพียงหนึ่ง

นาทีเพื่อเปลี่ยนเสื้อผ้า นอกนั้นเธอเปลี่ยนเสื้อผ้าเป็นลีลาบนเวทีระหว่างการพูดคุยและการร้องเพลง ซึ่งเป็นสิ่งแปลกใหม่ในยุคสมัยนั้น

การแสดงครั้งนี้มีการนำลีลารำไทยมาประกอบการร้องเพลงสากล นับว่าเป็นครั้งแรกที่มีการผสมผสานเช่นนี้ ได้รับการต้อนรับอย่างมากมายและเป็นแบบอย่างที่ได้รับความนิยม อย่างต่อเนื่องจนปัจจุบัน และเป็นครั้งแรกที่นักร้องไทยเปิดการแสดงในสไตล์คอนเสิร์ต ทั้งนำเสนอการร้อง การเต้นและพูดคุย (Talk Show) ร่วมกับนักแสดงประกอบซึ่งทั้งเป็นนักเต้นและนักร้องประสานเสียง ซึ่งใช้นักแสดงชาวอเมริกันเพราะในยุคนั้นไม่สามารถหานักแสดงเช่นนี้ได้ในเมืองไทย การแสดงแนวนี้ถือเป็นการแสดงแนวบอร์ดเวย์ เป็นการแสดงละครพูดสลับกับร้องเพลงและเต้นรำ เป็นการแสดงท่าทางภายนอกมากกว่าการสร้างอารมณ์ภายใน (มัทนี รัตนิน, 2546: 29)

ต่อมา ภัทราวดี มีชูธน ได้เข้าสู่วงการละครเวทีอย่างเต็มตัว จัดสร้างละครเวทีให้ บริษัทไนท์สปอต และเป็นที่ปรึกษาจัดตั้ง มณเฑียรทองเธียเตอร์ และได้ก่อตั้งคณะภัทราวดีเธียเตอร์แอนด์ดานซ์คอมพานี ขึ้นในปี พ.ศ. 2530 ต่อมาจึงได้ก่อตั้งโรงละครภัทราวดี เธียเตอร์ อุทยานละครเวทีกลางแจ้งแห่งแรกของกรุงเทพฯ ทำการแสดงครั้งแรกเมื่อเดือนสิงหาคมในปี พ.ศ. 2535 และได้จัดการแสดงละคร เรื่องสิงหไกรภพ เป็นการแสดงละครพูดผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สากล และจัดแสดงละครสมัยใหม่จากวรรณกรรมไทยเรื่อง พระลอ โดยดัดแปลงแต่งบทใหม่จากนวนิยายของทมยันตี เรื่อง รักที่ต้องมนตรา เป็นพระลอแนวใหม่ เรื่อง ลอดิลกราช โดยตีความใหม่เป็นคนสมัยปัจจุบัน มีการนำเสนอเป็นละคร และแสดงภาพนิ่งเหมือนจิตรกรรม ตัวละครแต่งกายแนวสมัยใหม่มีการออกแบบเครื่องแต่งกายให้มีเค้าความเป็นสมัยเก่าด้วยการเลือกสีเนื้ออิฐ ภายหลังในปี พ.ศ. 2537 ภัทราวดีเธียเตอร์จึงได้ทำการเปิดโรงละครเล็กเพิ่มเติม

ตั้งแต่ปี พ.ศ.2537 ภัทราวดี มีชูธน มีแนวโน้มกลับมาสู่ “รากเหง้า” ของการละครและวรรณคดีไทย โดยนำมาเสนอในบทและรูปแบบนาฏยศิลป์ ดนตรี ฉาก แสง สี เสียง เครื่องแต่งกาย แต่งหน้า ผสมผสานศิลปะตะวันตกกับไทย โดยตีความใหม่ให้เข้ากับความคิดของคนไทยรุ่นใหม่ จัดการแสดง เรื่อง อิเหนาจรกา เป็นการแสดงแนวร็อกโอเปร่า ผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สากลอย่างสุดขั้ว คือ ใช้ดนตรีแนวร็อคแจ๊ส กับดนตรีไทยเดิมและไทยสากล เป็นการแสดงละครพูดกับการบรรยาย (Narrative) และใช้ลีลาแบบนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

ในปี พ.ศ. 2538 จัดการแสดง เงาะป่า ภัทราวดี มีชูธน ได้ดัดแปลงเป็นละครเพลงร่วมสมัย จากบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 5 การแสดงใช้ท่าเต้น นำเสนอขนบประเพณีและเครื่องแต่งกาย นักแสดงแต่งหน้าคล้ายชาวป่าซาไก ผู้ฝึกซ้อมและออกแบบลีลา คือ Chick Snipper ชาวแคนาดา โดยใช้ท่าทางของชาวซาไก ซึ่ง ภัทราวดี มีชูธน ได้นำนักแสดงและผู้ออกแบบลีลา ผู้ประพันธ์เพลง ไปศึกษาที่ อำเภอเบตง จังหวัดยะลา เพื่อเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้ประพันธ์เพลงคือ Jeff Corness ชาวแคนาดา โดย ภัทราวดี มีชูธน ได้กำหนดให้ใช้ทำนองเพลงไทยเดิม และเนื้อร้องเดิม ซึ่งใช้กับการแสดงเรื่องเงาะป่ามาประยุกต์ใช้ตลอดทั้งเรื่อง โดยเก็บรักษาการร้องแบบไทยเดิมไว้ โดยมีศิลปินแห่งชาติ ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต เป็นที่ปรึกษาและฝึกการขับร้อง เป็นอุบายที่จะเผยแพร่เพลงไทยเดิมให้นักแสดงรุ่นใหม่และผู้ชมวัยรุ่นให้รู้จักและร้องเพลงไทยเดิมได้ ซึ่งก่อนที่ทำการแสดงเรื่องเงาะป่า ภัทราวดี มีชูธน ได้นำนักแสดงและคณะไปเรียนวิชาการแสดงและนาฏยศิลป์สากลที่แคนาดา และได้รับอิทธิพลการฝึกหายใจ การใช้กล้ามเนื้อที่ถูกวิธี

ในปี พ.ศ. 2539 ได้จัดการแสดง “ร่ายพระไตรปิฎก”ขึ้นโดยใช้เทคนิคลีลาของบูโต (Butoh) การแสดงแนวร่วมสมัยของประเทศญี่ปุ่นในลัทธิเซนผสมผสานกับลีลานาฏยศิลป์สมัยใหม่ กำกับการแสดงโดยมานพ มีจำรัส ศิษย์รุ่นแรก ซึ่งได้พัฒนางานและการศึกษาจากนักเต้น เป็นนักแสดงและเป็นผู้กำกับการแสดงและในปีนั้น ก็ได้จัดการแสดง เรื่อง กองข้าวน้อย เป็นเรื่องราวตำนานอีสานที่ปรากฏในเพลงกล่อมลูก โดยใช้ลีลาบูโตกับลีลาแบบนาฏยศิลป์ไทยพื้นเมืองอีสาน ต่อมาจึงได้ทำร่ายพระไตรปิฎก 2 – ปฏิจจสมุปบาทและร่าย 3 และออกนำแสดงในเวลาต่อมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 2.17 การแสดง ร่าย3
ที่มา : ณัชนรี นุชนิยม, 2556: 27.

ในปี พ.ศ. 2541 ไม่มีการแสดง ณ ภัทราวดีเธียเตอร์ เนื่องจาก ภัทราวดี มีชูธน และนักแสดงนำ หลายคน เช่น มานพ มีจำรัส สิริลักษณ์ ทรงขลิบ และสิริธร ศรีชลาคม เดินทางไปร่วมจัดการแสดงรามายณะ ของอาเซียน ที่กรุงฮานอย ประเทศเวียดนาม เป็นการแสดงแนวร่วมสมัยของศิลปินจำนวน 8 ประเทศในทวีปเอเชีย และได้ตระเวนออกแสดงในประเทศต่าง ๆ ทั้งในทวีปเอเชีย, ทวีปยุโรป และทวีปอเมริกาอย่างต่อเนื่อง

ในปี พ.ศ. 2542 - 2543 จัดการแสดง เรื่อง สหัสเดชะ โดยใช้เทคนิคการแสดงโขน หนังใหญ่ ละครรำ และหุ่นเงา ผสมเทคนิคสมัยใหม่ ช่วงเดือน มิถุนายน - ตุลาคม ในปี พ.ศ. 2544 จัดเทศกาลละครกลุ่มใหม่ เพื่อพัฒนาศักยภาพของผู้กำกับการแสดง และนักแสดงละครเวทีรุ่นใหม่ซึ่งจบการศึกษาแขนงนี้มามากมายแต่ไม่มีโอกาส และร่วมจัดโครงการนาฏดนตรีนิทัศน์ กับ ศูนย์ส่งเสริมการท่องเที่ยวกรุงเทพฯ ณ สวนสันติชัยปราการ ในทุกวันศุกร์ เสาร์ อาทิตย์ เป็นเวลาถึง 11 สัปดาห์ ต่อมาในปี พ.ศ. 2548 จัดการแสดง เรื่อง ร่ายพระไตรปิฎก 5 สุริยุปราคา – eclipse เป็นการแสดงที่กล่าวถึง การเกิดและดับของปรากฏการณ์สุริยุปราคา ที่เปรียบเสมือนความทุกข์ ใช้จังหวะกลองของไทยมาเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัย ใช้ลีลาของนาฏยศิลป์ไทยผสมผสานกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2552 จัดการแสดงเรื่อง ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ เป็นการแสดงที่ดัดแปลงมาจากละครพื้นบ้านล้านนา เรื่องลิลิตพระลอ นำเสนอในรูปแบบละครที่เป็นศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย(ณัชนรี นุชนิยม, 2556: 27-28)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภัทราวดีเธียเตอร์ได้ปิดตัวลงในกลางปี พ.ศ. 2557 เนื่องจากประสบปัญหาน้ำท่วม ซึ่งก่อนหน้านั้นในปี พ.ศ. 2553 ภัทราวดี มีชูธน ได้เปิดโรงเรียนภัทราวดีมัธยมศึกษาหัวหิน และบ้าน Art camp ณ จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ทำการเรียน การสอน ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พ.ศ. 2551 เปิดสอนตั้งแต่ระดับชั้นประถมศึกษาถึงชั้นมัธยมศึกษา และใช้ศิลปะการแสดงเข้ามามีบทบาทในการศึกษา มีการจัดการแสดงละครร่วมสมัย ในโครงการวรรณคดี ดนตรี และภาษามาอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2555 เป็นต้นมา ภัทราวดี มีชูธน ได้เป็นผู้จุดประกายการสร้าง สวนศิลป์บ้านดิน (ภัทราวดีเธียเตอร์) ร่วมกับมานพ มีจำรัส ที่ตำบลเจ็ดเสมียน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี เพื่ออบรมศิลปะหลากหลายแขนง สืบสานงานศิลป์ภูมิปัญญาของคนท้องถิ่น (ณัชนรี นุชนิยม, 2556: 4)

ภัทราวดี มีชูธน คือ ผู้ที่มีแนวคิดทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่หลากหลาย และแตกต่าง เพราะได้ชมการแสดงเป็นจำนวนมาก (ดาริณี ชำนาญหมอ, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559) ภัทราวดี มีชูธน

ยังได้กล่าวถึงผลงานต่าง ๆ ที่ได้สร้างสรรค์มาว่า “ดิฉันถือไม่ได้อยู่ในจุดที่อนุรักษ์ของดั้งเดิม เพราะมีกรมศิลปากรดูและอยู่แล้ว ถ้าทำแข่งกับเขาเราอาจทำได้ไม่ดี ดิฉันจึงทำในสิ่งที่ตัวเองชำนาญ แต่ก็ต้องมีประโยชน์ในการอนุรักษ์บ้าง” (ณัชนรี นุชนิยม, 2556: 22) จึงทำให้กล่าวได้ว่า ภัทราวดี มีชูธน คือ บุคคลที่มีความสำคัญต่อวงการนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ในด้านของผู้สนับสนุนและเป็นผู้ที่เปิดโอกาสให้กับศิลปิน นักเต้น รุ่นใหม่ ได้ศึกษาความรู้ทางด้านการเต้นและได้แสดงศักยภาพของตน

2.4.4.3 มานพ มีจำรัส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 2.18 มานพ มีจำรัส
ที่มา : เขมชาติ เทพไชย, 2557: 118.

ประวัติส่วนตัว

มานพ มีจำรัส เป็นชาวกรุงเทพมหานคร เกิดที่ โรงพยาบาลหญิง (โรงพยาบาลราชวิถีในปัจจุบัน) มีพี่น้องสามคน ชายหนึ่งคน หญิงหนึ่งคน (เพชรยุพา บูรณ์สิริจรุงรัฐ, 2553: 38)

ประวัติทางการศึกษา

จบการศึกษาในระดับปริญญาตรี จากมหาวิทยาลัยรามคำแหง

ตำแหน่งทางวิชาการและรางวัลที่ได้รับ

ในปี พ.ศ. 2548 ได้รับรางวัลศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดง จากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม

ประวัติการทำงาน และประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์

มานพ มีจำรัส มีชีวิตในวัยเด็กในสลัมย่านคลองตัน ทำให้เขาเห็น และเรียนรู้ความชัดเจนของมนุษย์ เช่น ความสับสนวุ่นวาย ผู้ชายดี ผู้หญิงชั่ว ผู้หญิงประเสริฐ ผู้ชายที่สำส่อน โลกแห่งยาเสพติด สิ่งที่มัวเมา ชีวิตที่ต้องสู้ มนุษย์ผู้รอความหวัง ความเก่งของพ่อ ความรักของแม่ เป็นต้น (เพชรยุพา บูรณ์สิริจรุงรัฐ, 2553: 30) นั่นอาจเป็นสิ่งที่ส่งผลในงานของเขาในเวลาต่อมา มานพ มีจำรัส อยากเป็นนักแสดงตั้งแต่เด็ก อายุประมาณ 5-6 ขวบ ทั้งที่ยังไม่รู้ว่าการแสดงคืออะไรขวนขวายหาความรู้ทั้งที่ไม่มีเงิน เขาได้เข้าคัดเลือกในบริษัทจัดหานักแสดงต่าง ๆ แต่ก็ต้องผิดหวังเพราะจะเลือกแต่คนหน้าดีเท่านั้นไปทดสอบความสามารถหรือมีโอกาสได้เข้าคัดตัวเพื่อเป็นนักแสดง จนต้องตั้งคำถามกับตัวเองว่า “มนุษย์มองกันเฉพาะหน้าตาภายนอกเท่านั้นเองเหรอ” เกิดความน้อยใจ และกลับมาถามกับตัวเองว่า จริง ๆ แล้วเราอยากทำอะไร เราอยากเป็นอะไร แล้วเป็นคนแบบไหน เงินทอง หรือความสามารถ อะไรกันแน่ที่เราอยากได้ จนในที่สุด มานพ มีจำรัส ก็ได้เข้ามาเต้นระบำและทำงานกับครูเล็ก” (เพชรยุพา บูรณ์สิริจรุงรัฐ, 2553: 64)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มานพ มีจำรัส ศิลปินผู้สร้างงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เป็นอีกบุคคลหนึ่งที่มีผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัย โดยเริ่มต้นการเป็นศิลปินกับภัทราวดีเธียเตอร์ ในปี พ.ศ.2535 และได้รับทุนจากโรงละครภัทราวดี ไปศึกษาด้านศิลปะการแสดง การเต้นรำและนาฏยศิลป์ รูปแบบต่าง ๆ ได้แก่ บัลเลต์ (Ballet) โมเดิร์นดานซ์ (Modern Dance) บูโต (BuToh) อะโครบาติก(Acrobatic) ศิลปะชวา บาหลี ในหลายประเทศทั่วโลก อาทิ ประเทศแคนาดา ประเทศญี่ปุ่น ประเทศอินโดนีเซีย ประเทศอังกฤษ และประเทศฝรั่งเศส และยังได้รับการศึกษานาฏยศิลป์ไทยกับครูอาวุโสทางด้านนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก 2 ท่าน คือ ศึกษาลีลาทางโขนยักษ์จากครูราฆพ โพธิเวช ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-โขนยักษ์) และศึกษาศิลปะ การร่ายรำแบบโขน ละครพระ กับครูธีรยุทธ์ ยวงศรี จากประสบการณ์เรียนนาฏยศิลป์ไทยในวัยเด็กของ มานพ มีจำรัส เป็นที่ไม่ประทับใจ การเรียนมักจะเป็นระบบการเรียนการสอนที่ไม่พูดถึงวิธีการ ที่มา และขั้นตอนในการสร้างท่ารำในแต่ละท่า แต่จะเป็นการให้ทำตามครูเท่านั้น ผลที่ได้รับก็จะทำท่ารำเหมือนครูผู้สอน โดยที่ไม่รู้ที่มาที่ไป ไม่รู้ถึงรากฐานและไม่สามารถไปคิดต่อยอดได้ (ณัฐนรี นุชนิยม, 2556 : 31) จนกระทั่ง

ได้มีโอกาสเรียนรำไทยกับครูธีรยุทธ์ ยวงศรี ผู้ได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ให้เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู ครอบครู โขน ทำให้ มานพ มีจำรัส ได้สัมผัสถึงการเรียนรำไทยแบบถึงแก่นจริงๆ ทำให้ได้รู้จักคำว่า พื้นที่ (Space) เส้นสายในการรำ (Line) ความสมดุลของร่างกาย (Form) และจังหวะความเร็วความช้า (Speed) ของรำไทย ว่าคืออะไรจึงทำให้ มานพ มีจำรัส เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์สากลและนาฏยศิลป์ไทย และเป็นผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับลีลาและนักแสดงที่มีฝีมือ

“นายอยู่ที่นี่ เติบโตมากับภัทราวดีเธียเตอร์ด้วยความกตัญญู เขาไม่เคยคิดย้ายไปที่ไหน จนวันหนึ่งเมื่อเราเห็นว่าเขาเติบใหญ่ และควรจะต้องออกไปเจริญรุ่งเรือง และให้ความรู้แก่คนรุ่นต่อไป จึงได้สร้างสวนศิลป์บ้านดิน ที่เทศบาลตำบาลเจ็ดเสมียน จังหวัดราชบุรี ซึ่งเป็นบ้านเกิดของนาย เพื่อไปกตัญญูแก่แผ่นดิน” คำกล่าวของภัทราวดี มีชูธน (เพชรยุพา บูรณ์สิริจรุงรัฐ, 2553: 10)

ผลงานแสดงและกำกับลีลาตั้งแต่ ของ มานพ มีจำรัส เริ่มขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2535 ได้แก่

พ.ศ. 2535 นิทานข้างวัด (สิงห์ ไกรภพ)

พ.ศ. 2537-2538 In Concert Rock Opera อิเหนาจรกา เงาะป่า

พ.ศ. 2539 ร่ายพระไตรปิฎก ก่องข้าวน้อย กำกับการแสดงโดย คัสสุระคุง

พ.ศ. 2540 เป็นผู้กำกับการแสดงชุด ร่ายพระไตรปิฎก 1 ร่ายพระไตรปิฎก 2 ปฏิจจสมุปบาท ละครเพลงเรื่องเติมรักให้เต็มรุ้งกับนักแสดงบกพร่องทางร่างกาย ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพจมาน ละครเพลงเรื่องรุ่งหลังฝน ละครเพลงลูกทุ่ง ทิ้งจักรมารักกันเถอะ

พ.ศ. 2541 เดินทางไปร่วมจัดการแสดงรามายณะ ของอาเซียน ที่กรุงฮานอย ประเทศเวียดนาม เป็นการแสดงแนวร่วมสมัยของศิลปินจำนวน 8 ประเทศในทวีปเอเชีย และได้ตระเวนออกแสดงในประเทศต่างๆ ทั้งในทวีปเอเชีย ทวีปยุโรป และทวีปอเมริกาอย่างต่อเนื่อง

พ.ศ. 2542 โขนรามเกียรติ์เรื่อง สหัสเดชะ แสดงเป็นอินทรชิต และมูลพลัม

พ.ศ. 2547 ร่ายพระไตรปิฎก 5 สรุยุปราคา สร้างสรรค์และกับกำการแสดงร่ายพระไตรปิฎก 5 สุริยุปราคา สร้างการแสดงเดี่ยววันทอง โดยการนำวิชา อโครบาติก (acrobatic) มาผสมผสานกับนาฏศิลป์และการนำเสนอการร่ายวรรณคดีไทยในรูปแบบของงานร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พ.ศ. 2547 – 2548 – ละครโทรทัศน์ เรื่อง “ตม” ออกอากาศทางช่อง 3 รับบทเป็นเมี่ยง

พ.ศ. 2549 สร้างการแสดงเดี่ยว วันทอง โดยการนำวิชา acrobat มาผสมผสานกับนาฏศิลป์และการนำเสนอการราย วรรณคดีไทยในรูปแบบของงานร่วมสมัย

พ.ศ. 2554 พระสุธน มโนราห์ การแสดงผสมผสานระหว่างบูโตกับสื่อมัลติมีเดีย และผลงานสุริยุปราคาได้รับแรงบันดาลใจมากจากความเชื่อของคนโบราณในขณะที่เกิดเหตุการณ์สุริยุปราคา

พ.ศ. 2558 เข้าร่วมแข่งขัน รายการไทยแลนด์ ก็อต ทาเลนท์ ซีซั่น 5 (Thailand's Got Talent) ในนามทีม สะบัดลาย ได้รับรางวัลรองชนะเลิศอันดับ 3

ผลงานการแสดงศิลปวัฒนธรรมในต่างประเทศ

พ.ศ. 2538 การแสดงชุด Lord Stressful การแสดงโขนร่วมสมัย Promote การนวดแผนโบราณทัวร์กับการ ท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยในประเทศมาเลเซีย สิงคโปร์ เยอรมัน อิตาลี ฝรั่งเศส

พ.ศ. 2540 การแสดง “โขนสหัสเดชะ” ในเทศกาลศิลปะ Biennale de la danse ที่เมือง Lyon ประเทศฝรั่งเศส

พ.ศ. 2541 ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง Realizing Rama โครงการศิลปการแสดงสัญจรอาเซียนเพื่อเปิดการประชุม Summit ใน Hanoi ประเทศเวียดนามและเดินทางแสดงรอบโลก

พ.ศ. 2541 การแสดง เดี่ยว “Return” แสดงในเทศกาลละคร ที่ Berlin

พ.ศ. 2542 “All about basic”แสดงในเทศกาลละครที่ Estonia, Hong Kong, Singapore

พ.ศ. 2546 การแสดง “The Sound of Siam” แสดงที่ประเทศสเปน ญี่ปุ่น และแอสโทเนีย

พ.ศ. 2547 แสดงในเทศกาล “Images of Asia” ทัวร์ 6 เมืองในประเทศ เดนมาร์ค

ได้รับเชิญเป็นนักแสดงนำและร่วมกำกับลีลาใน New York–Thai Production “Blood on the cat’s neck”

พ.ศ. 2548 ได้รับเชิญเข้าร่วม workshop กับ Akram Khan ในประเทศอังกฤษ สนับสนุนโดย British Council

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลงานการสอนในต่างประเทศ

พ.ศ. 2541 สอนศิลปะนาฏศิลป์ไทยใน Berlin ให้แก่คนไทยและเยาวชนไทยที่เกิดในต่างประเทศ จัดโดยกระทรวงต่างประเทศ

พ.ศ. 2542 Lecture ความแตกต่างระหว่างศิลปะไทย และศิลปะสากล ภาคปฏิบัติที่ เมือง Tallinn Estonia Hong Kong Singapore

พ.ศ. 2546 Lecture เชิงปฏิบัติและ demonstration นาฏศิลป์ไทย ณ มหาวิทยาลัยโตเกียว และมหาวิทยาลัยในประเทศสิงคโปร์ และเดนมาร์ก

ในปี พ.ศ. 2549 ได้ร่วมกับ ภัทราวดี มีชูธน ก่อตั้งศูนย์ศิลป์บ้านดิน อำเภอเจ็ดเสมียนจังหวัดราชบุรี ซึ่งเป็นบ้านเกิดของ มานพ มีจำรัส ปัจจุบันเป็นผู้อำนวยการศูนย์ศิลป์แห่งนี้ เป็นสาขาของภัทราวดีเธียเตอร์ เพื่อพัฒนาการศึกษาศิลปะในชุมชน ให้บริหารจัดการ ถ่ายทอดความรู้ให้แก่เยาวชน และเป็นประโยชน์ ต่อการเจริญเติบโตของศิลปะในภูมิภาคนั้น

แนวทางการเต้นและการแสดง

การเรียนรู้เทคนิคการเต้นและการแสดงของ มานพ มีจำรัส เริ่มต้นจากการเรียนแจ๊ส เพราะเขาไม่เคยศรัทธาในศิลปะของไทย และยังดูถูกด้วยซ้ำ เพราะดูกี่ครั้งก็คือการแก้บนหรือยังชีพเท่านั้น รำไปวัน ๆ ไม่มีความหมาย การดูการแสดงรำไทยในวัยเด็กของ มานพ มีจำรัส จึงเป็นการดูหมิ่นดูแคลนศิลปะของชาติ หลังจากนั้นจึงได้เรียนบัลเลต์กับ ครูพรพิมล กัณฑารม แต่ด้วยสรีระที่ไม่เหมาะสมกับการเต้นบัลเลต์ หลังจากที่ได้ร่วมงานกับครูเล็ก ภัทราวดีอีกครั้งหนึ่ง เขาจึงพลิกผันตนเองจากการได้เรียนการเต้นในรูปแบบต่าง ๆ จาก ครูและศิลปินต่างชาติ ทั้งการเต้นแร็พ ดิสโก้ ชวา บาหลี เป็นต้น และได้เรียนทักษะนางนาฏยศิลป์ไทย จากครูธีรยุทธ ยวงศรี ทำให้ มานพ มีจำรัส เปลี่ยนทัศนะคติในมุมมองต่อนาฏยศิลป์ไทย (เพชรยุพา บูรณ์สิริจรุงรัฐ, 2553: 83-90)

แนวทางในการเต้นของ มานพ มีจำรัส จะให้ความสำคัญกับ ทิศทาง การกระทำและผลของการกระทำ ความเร็ว-ความช้า น้ำหนัก ศูนย์กลาง สมดุล-ไม่สมดุล ตกลง-ตั้งขึ้น Line เส้นต่าง ๆ Space การใช้พื้นที่ Shape รูปร่าง Rhythm จังหวะ นำไปสู่ความกลมกลืนในการแสดง (เพชรยุพา บูรณ์สิริจรุงรัฐ, 2553: 65) การเต้นด้วยเทคนิค Improvisation หรือ การด้นสดปรากฏในงานของ

มานพ มีจำรัส เช่นกัน โดยให้ความหมายไว้ว่า การ Improvisation ฝึกให้มีไหวพริบกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นเฉพาะหน้าได้ เพราะเราไม่รู้ว่าชีวิตวันนี้จะเจออะไร มีหลักการในการปฏิบัติดังนี้

1) Select การเลือก เลือกในสิ่งที่เหมาะสมกับเวลาและความน่าสนใจในขณะนั้น

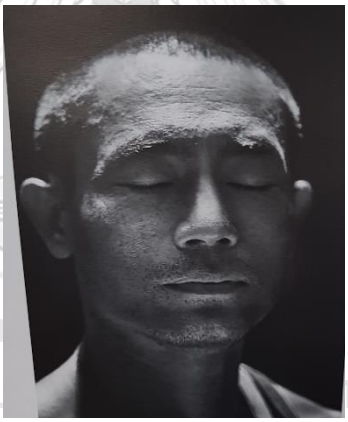
2) Exploration การขยายออกมาให้ทุกคนเข้าใจได้อย่างไร

3) Creation การคิดในเวลาปัจจุบันขณะ

4) Release การปล่อยหรือทิ้งสิ่งไม่จำเป็น

5) บทสรุป คือจุดจบของกระบวนการคิดและการปฏิบัติที่สามารถทำให้คนดูในขณะนั้นเข้าใจได้ (เพชรยุพา บูรณ์สิริจรุงรัฐ, 2553: 77)

2.4.4.5 พิเชษฐ์ กลั่นชื่น



ภาพที่ 2.19 พิเชษฐ์ กลั่นชื่น
ที่มา : เขมชาติ เทพไชย, 2557 : 122.

พิเชษฐ์ กลั่นชื่น ศิลปินศิลปาธร ด้านศิลปะการแสดง ในปี พ.ศ. 2549 เริ่มการฝึกหัดโขนจากครูชัยยศ คุ้มมณี เข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรีและจบการศึกษาจากสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

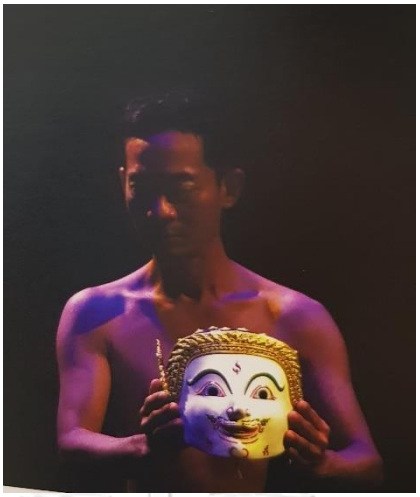
จากการศึกษาศิลปินผู้สร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (รางวัลศิลปาธร, 2549: 86) พิเชษฐ์ กลั่นชื่น เป็นศิลปินที่ได้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยขึ้น หลักจากสำเร็จการศึกษาปริญญาตรี

จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พิเชษฐ์ กลั่นชื่น และได้แสดงตัวเป็นศิลปินด้านการแสดงสู่เวทีระดับประเทศและระดับนานาชาติ ด้วยความสามารถในการประดิษฐ์ท่าเต้นอันแปลกประหลาดล้ำสมัยชวนพิศวง โดยการรวมท่วงท่าของศิลปะการร่ายรำแบบโขนดั้งเดิมมาประยุกต์เข้ากับการเต้นรำร่วมสมัย พิเชษฐ์ กลั่นชื่น มีผลงานทั้งด้านการกำกับการแสดง การออกแบบท่าเต้นและการเต้น ทั้งในเวทีไทยและเวทีระดับสากล อาทิ พ.ศ. 2541 พิธีเปิด - ปิดงานเอเซี่ยนเกมส์ (บางกอกเกมส์) ในชุด “รุ่งอรุโณทัย” และชุด “พระมหาชนก” อีกทั้งยังมีผลงานในเทศกาลเต้นในระดับนานาชาติในหลายประเทศทั้งเอเชีย อเมริกาและยุโรปในฐานะศิลปินเต้นจากประเทศไทย เช่น พ.ศ.2542 – 2543 งานแสดง แสดง สี เสียง แม่น้ำของแผ่นดิน ครั้งที่ 1 และครั้งที่ 2 พ.ศ. 2546 ชุด อทัปปัจจยตา พ.ศ. 2547 ชุดพญาฉัททันต์ลงสรง พ.ศ. 2548 ชุด Pichet Klunchun and My self พ.ศ. 2549 ชุดผมเป็นยักษ์ : I am a Demon พ.ศ. 2555 ชุด พระคเณศร์เสียงา (Ganesh) ชุด ตามไก่ พ.ศ. 2556 ชุดนิชินสกี้ สยาม (Nijinsaky Siam) เป็นต้น

นอกจากนี้ พิเชษฐ์ กลั่นชื่น ยังได้รับรางวัลจากองค์กรในประเทศและต่างประเทศ อาทิ รางวัล ‘Routes’ ECF Princess Margriet Award for Cultural Diversity จาก European Cultural Foundation ซึ่งเป็นรางวัลที่มอบให้ศิลปิน หรือนักคิดที่ทำงานเกี่ยวข้องกับหลากหลายวัฒนธรรม เพื่อช่วยสร้างให้เกิดความเข้าใจกันระหว่างผู้ที่มีพื้นฐานทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ในปี พ.ศ. 2551 รางวัล “พลเมืองคนกล้า” จาก สถาบันสัญญา ธรรมศักดิ์ เพื่อประชาธิปไตย ในปี พ.ศ. 2552 และในปี พ.ศ. 2555 พิเชษฐ์ กลั่นชื่น ได้รับรางวัลจาก The French Ministry of Culture “Chevalier of the French Arts and Literature Order” ปัจจุบัน พิเชษฐ์ กลั่นชื่น ได้ก่อตั้งกลุ่มคณะนักแสดงนามบริษัทชื่อว่า Pichet Klunchun Dance Company ซึ่งมีฐานการจัดการแสดงอยู่ที่โรงละครช้าง (Chang Theater) จัดการแสดงนาฏยศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4.4.6 ประดิษฐ์ ประสาททอง



ภาพที่ 2.20 ประดิษฐ์ ประสาททอง
ที่มา : เขมชาติ เทพไชย, 2557: 115.

ประดิษฐ ประสาททอง ศิลปินศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดง ปี พ.ศ. 2547 เป็นผู้ก่อตั้งกลุ่มละครมะขามป้อม ในปี พ.ศ. 2523 มีพื้นฐานความรู้ทางนาฏยศิลป์ เช่น โขน ละครนอก ละครใน เล่นดนตรีไทย อ่านทำนองเสนาะ มาตั้งแต่สมัยเป็นนักเรียนที่โรงเรียนสวนกุหลาบ ซึ่งเคยแสดงโขน ในบทพระราม แสดงหน้าพระที่นั่งในวันลูกเสือแห่งชาติ ซึ่งเป็นการแสดงโขนครั้งแรกของโรงเรียนสวนกุหลาบ เมื่อได้เข้ามาศึกษาที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จึงได้มาคัดตัวเพื่อแสดงโขนกับ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่งได้แสดงเป็นตัวลิง ทั้งที่เรียนเป็นตัวพระมาโดยตลอด นอกจากที่ได้ศึกษาจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์แล้วยังได้เรียนโขน (พระ) ในโรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์อีกด้วยจึงทำให้ได้เรียนทั้งโขนพระและโขนลิงในเวลาพร้อมกัน

ทางด้านนาฏยศิลป์ มีโอกาสได้เรียนกับครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติผู้เชี่ยวชาญทางด้านละครใน ทำให้เรียนรู้ถึงกระบวนรำที่มีความอ่อนช้อย งดงาม แบบละครใน และได้เรียนโขนกับครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง และครูทองสุข (แป๊ะ) ทองหลิม ได้เรียนท่ารำที่มีความสง่างาม นิ่ง ซึ่งมีความแตกต่างกันระหว่างพระโขน และพระละคร

ในปี พ.ศ. 2523 มีโอกาสทำละครการเมือง ละครรับน้อง ละครเคลื่อนไหว และ Street Performance ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในช่วงที่เหล่านักศึกษาหลบหนีเข้าป่าไปในช่วงเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 สามารถกลับเข้ามาได้ นักศึกษาเหล่านั้นจึงได้นำศิลปะประเภทเพลงและท่าเต้นที่เกี่ยวกับการดำรงชีวิตกลับมาด้วย เช่น เพลงฝัดข้าว ร่อนแร่ เป็นต้น ทางกรมศิลปากรจึงได้นำไปปรับเป็นระบำต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการดำรงชีวิต ถือเป็นศิลปะร่วมสมัยในยุคนั้นที่ได้รับแรงบัลดาลใจจากนักศึกษาที่หนีมาจากเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 เข้าไปในป่า และมีอิทธิพลต่อประดิษฐ์ ประสาททอง ในการแสดงของชมรมศิลปะและการแสดงของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ด้วย (เจตนา นาควัชระ และ สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์, 2553: 43-44) ประดิษฐ์ ประสาททอง มีชื่อเสียงในเรื่องของการแสดงลิเกร่วมสมัย ภายหลังจากที่เขาได้แยกตัวออกจาก กลุ่มละครมะขามป้อม ก็ได้ตั้งคณะละครขึ้นมาใหม่ ชื่อว่า ละครอนัตตา ในปี พ.ศ. 2555

ลักษณะของศิลปะร่วมสมัยในความคิดเห็นของ ประดิษฐ์ ประสาททอง มี 4 ประการ (เจตนา นาควัชระ และ สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์, 2553: 47-49) สรุปได้ดังนี้

1. การผลิตต้นฉบับชิ้นแรกของงานศิลปะ จะต้องสร้างด้วยศิลปินที่มีชีวิตอยู่ในช่วงเวลานั้น เช่น ละครในของรัชกาลที่ 2 ต้นฉบับวรรณกรรมคือ รัชกาลที่ 2 และครูนาฏยศิลป์คือผู้ออกแบบท่ารำว่า ลงสรงโทนจะต้องรำแบบนี้ จะรำผิดไปจากนี้ไม่ได้ ถ้าปัจจุบันยังรำแบบนี้อยู่ถือว่าเป็นการรำตามขนบประเพณีนิยม (Classic) ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ จึงไม่ใช่งานศิลปะร่วมสมัย แต่ถ้าเมื่อใดที่เกิดการนำเอาการรำลงสรงโทน มาใส่ทำนองใหม่ ประดิษฐ์ท่ารำใหม่ เปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายใหม่ให้เข้ากับยุคสมัยก็จะถือว่าเป็นงานศิลปะร่วมสมัย เพราะมีการสร้างใหม่จากศิลปินที่มีชีวิตในยุคปัจจุบัน

2. แรงบันดาลใจในการสร้างงานศิลปะหรืออิทธิพลในการสร้างงานศิลปะต้องมาจากสภาพแวดล้อมหรือสังคมในเวลานั้น ๆ ซึ่งงานจะมีลักษณะสนับสนุนหรือหรือต่อต้านสังคมหรือวัฒนธรรมนั้น ๆ ก็ได้ เช่น สังคมทุนนิยมก็มีการสร้างศิลปะเชิงพาณิชย์เพื่อสนับสนุนระบบทุนนิยม และในขณะเดียวกันก็มีการสร้างศิลปะที่ต่อต้านทุนนิยมด้วย แรงบันดาลใจเหล่านี้มีตลอดเวลา เช่น ในยุคสังคมเกษตร แรงบันดาลใจคือการพยายามสื่อสารกับสิ่งเหนือธรรมชาติ บวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อได้ได้มาเพื่อประโยชน์ต่อการเกษตรกรรม ในสมัยอยุธยา มีการปกครองแบบสมมุติเทพ ก็มีการแสดงละคร โขน เกี่ยวกับสมมุติเทพตามความเชื่อ เช่น รามเกียรติ์ เพื่อให้ประชาชนยอมรับในอำนาจของพระมหากษัตริย์ ในสมัยจอมพล ป.พิบูลย์สงคราม ใช้ลิเกเพื่อเผยแพร่แนวคิดรัฐนิยม แต่ก็เกิดลิเกหอมหวนที่ลุกขึ้นมาต่อต้านด้วยการร้องกลอนสดเมื่อลับตาเจ้าหน้าที่ของรัฐ ในขณะที่บทร้องที่ส่งให้รัฐตรวจสอบนั้นเป็นคนละอย่างกันในสมัยทุนนิยม เกิดโรงละครสยามนิรมิต ก็เป็นละครที่สร้างมาเพื่อ

ตอบสนองนักท่องเที่ยวเป็นการแสดงที่สนใจแต่จำนวนผู้ชมและค่าตั๋วโดยไม่ใส่ใจเนื้อหาที่จะสื่อออกมา และเกิดละครเชิงพาณิชย์หรือละครโทรทัศน์ที่ตอบสนองต่อผู้ชมในระบบทุนนิยมที่มีความเครียดสูงโดยเป็นละครที่เน้นความสนุกสนาน ไม่เน้นสาระ แต่ในขณะเดียวกันก็เกิดกลุ่มละครทางเลือก เช่น ละครใต้ดิน ละครโรงเล็ก เป็นต้น

3. จะต้องสื่อสารกับผู้คนในยุคสมัยนั้น ๆ ทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหา ในด้านรูปแบบนั้นการแสดงจะมีขนบที่จะสื่อสารกับผู้ชมทุกยุคสมัย เช่น ละครใน สร้างมาเพื่อให้ชนชั้นสูงในยุคสมัยนั้นได้ชมซึ่งผู้ชมจะรู้ความหมายของท่ารำ เพลงหน้าพาทย์ เนื้อเรื่อง ตัวละคร และที่มาของวรรณคดีเรื่องต่าง ๆ ที่นำมาแสดง ในส่วนของเนื้อหาการแสดง จะต้องสื่อสาร บอกเล่าความคิดของผู้แสดงนั้น ๆ ต่อสังคม ณ เวลานั้น

4. กระบวนการผลิตงานศิลปะจะต้องสอดรับกับวิถีชีวิตและสภาพสังคมในช่วงเวลานั้น ๆ เช่น ศิลปะในยุคที่ยังนับถือผี การสร้างงานศิลปะจึงมีความเคารพผี เคารพครู นึกอย่างจะรำตอนไหนขึ้นมาก็ไม่สามารถรำได้ ต้องทำพิธีบวงสรวงก่อน

2.4.4.7 พีรมณฑ์ ชมธวัช

ภาพที่ 2.21 พีรมณฑ์ ชมธวัช

ที่มา : พีรมณฑ์ ชมธวัช, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2561.

การศึกษา

พีรมณฑ์ ชมธวัช ฝึกการเต้นด้วยตนเองมาแต่วัยเด็กก่อนจะเข้าเรียนที่โรงเรียนอารีย์นาฏยศิลป์ โรงเรียนบัลเลต์พรพิมล-สบหทัย จบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในช่วงกำลังศึกษาได้มีโอกาสเข้าฝึกงานใน

คณะ Le Jeune Ballet de France ที่ประเทศฝรั่งเศส เป็นเวลา 1 ปี ระหว่างเรียนได้เข้าเป็นสมาชิกสมาคมบัลเลต์แห่งประเทศไทย และได้รับการฝึกฝนจาก Mr. William Morgan ทำให้มีความสามารถทางการเต้นหลายรูปแบบ เช่น นาฏยศิลป์ไทย โขน ยิมนาสติกและเชียร์ลีดเดอร์ เป็นต้น

ประวัติการทำงาน

ในปี พ.ศ. 2535 เป็นนักเต้นอาชีพอยู่ที่ประเทศฝรั่งเศส ได้ร่วมแสดงกับคณะ Le Jeune Ballet De France ตระเวนแสดงทั่วประเทศฝรั่งเศส และหลายประเทศในทวีปยุโรป ทวีปอัฟริกา รวมไปถึงทวีปเอเชีย ร่วมแสดงกับคณะ Red Notes Dance Company และ L'Opera De Paris ในอุปรากรเรื่อง Les Cont d'Hoffman หลังจากกลับจากต่างประเทศได้เริ่มสร้างสรรค์งานในแบบ Contemporary Dance ที่มีลักษณะความงามและจุดยืนบนพื้นฐานความเป็นไทยอย่างชัดเจนและได้รับเชิญให้ไปแสดงในวาระต่าง ๆ ยังต่างประเทศมากมายหลายประเทศหลายครั้ง อาทิ

- ร่วมแสดงในงาน Lucifer Project ที่ประเทศญี่ปุ่น
- ออกแบบท่าเต้นละครเพลงหลากมิติเรื่อง จุมพิตนางแมงมุม (Kiss of the spider woman) กำกับการแสดงโดย ยุทธนา มุกดาสนิท
- ออกแบบและกำกับลีลาการแสดงแสง สี เสียง และสื่อผสมฉลอง 220 ปีกรุงรัตนโกสินทร์ ณ ท้องสนามหลวง
- ออกแบบท่าเต้นและแสดงเดี่ยวในการแสดงชุด Homage ในการแสดงเปิดเทศกาลศิลปะการแสดงเอเชีย – ยุโรป Hong Kong in Berlin 2000 ณ กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมัน
- ออกแบบท่าเต้นเปิดงานรางวัลภาพยนตร์แห่งชาติครั้งที่ 10 เมื่อปี พ.ศ. 2542 ณ หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์
- ออกแบบท่าเต้นในงานประกวด Miss Thailand Universe 2004 ณ ห้องบางกอกคอนเวนชั่น เซ็นทรัลพลาซ่า ลาดพร้าว
- กำกับการแสดงและออกแบบท่าเต้น การประกวด Miss Thailand World 2003-2006

ปัจจุบัน พีรมณฑ์ ชมธวัช ดำรงตำแหน่ง ผู้ก่อตั้งและผู้อำนวยการคณะละครอาภรณ์งาม (Arporn-NgamDance Theatre) (พีรมณฑ์ ชมธวัช, ออนไลน์, 15 มีนาคม 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.5 กลุ่มนาฏยศิลปินไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

2.4.5.1 ไทยอาร์ทมูฟเม้นท์ (Thai Art Movement)

ผู้ก่อตั้ง นราพงษ์ จรัสศรี

ประวัติ

คณะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยคณะแรกของประเทศไทยก่อตั้งขึ้น ในปี พ.ศ.2516 มีชื่อว่า ฟันนี่บอย (Funny Boy) และได้เปลี่ยนชื่อเป็น ไทยอาร์ทมูฟเม้นท์ TAM (Thai Art Movement) ในปี พ.ศ. 2531 (จิรายุทธ พนมรักษ์, 2553: 7)

รูปแบบ

เทคนิคและวิธีการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของไทยอาร์ทมูฟเม้นท์ได้ชี้ให้เห็นถึงความโดดเด่น ความมีเอกลักษณ์เฉพาะตน คุณค่าของผลงาน ปรัชญา ศาสนา วัฒนธรรมเอกลักษณ์ของความเป็น ไทยในด้านต่าง ๆ รวมไปถึงพัฒนาการด้านศิลปะการแสดงตลอดจนบริบททางด้านสังคม

ผลงานการแสดง

คณะไทยอาร์ทมูฟเม้นท์จะรวมตัวกันเป็นครั้งคราวภายใต้การนำของ นราพงษ์ จรัสศรี มีผลงานทั้งต่างประเทศและในประเทศไทย อาทิเช่น การแสดงชุดปาร์ฟูม ในปี พ.ศ. 2532 ณ หอประชุม AUA กรุงเทพฯ การแสดงเล่าเรื่องราวจากแนวคิดวงจรชีวิตของผู้หญิงไทยในบทบาทต่าง ๆ ที่มีต่อสังคม เช่น แม่ ลูก ภรรยา และคนทำงาน ในปีเดียวกัน TAM ได้จัดการแสดงในงานวลัยราตรี ณ โรงแรมรอยัล ออคิด เชอราตัน กรุงเทพฯ ร่วมกับนักแสดงจากภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คณะนักแสดงจากกรมศิลปากร และมวยไทยจากสโมสรพาหยุทธ ไชยารัตน์ การแสดงในครั้งนี้ถึงแม้จะเน้นไปทางนาฏยศิลป์ไทยแต่รูปแบบ การจัดการแสดง รวมไปถึง Composition ใช้แนวทางนาฏยศิลป์ตะวันตก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในปี พ.ศ. 2533 TAM ได้เข้าร่วมแสดงในนามตัวแทนประเทศไทย ในงาน The Jakarta Internatational Festival of the Performing Arts 1990 ณ กรุงจาการ์ต้า ประเทศอินโดนีเซีย ในการแสดงชุด Ancient Palce to Sleep เป็นการแสดงแบบนาฏญศิลป์ร่วมสมัยนำเสนอคติและจารีตของไทยด้วยการออกแบบท่าจากเทคนิคนาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เช่น ท่าทางจากการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน เป็นต้น

ภาพที่ 2.22 การแสดงชุด Ancient Palce to Sleep
ที่มา : สูจิบัตรการแสดง Program of Contemporary Performance : Ancient Palce to Sleep, อ้างถึงใน สิริธร ศรีชลาคม, 2542: 68.

คณะนักแสดง TAM ได้ร่วมแสดงภาพยนตร์โฆษณาของฟิล์มสีฟูจิ เมื่อปี พ.ศ. 2534 ในชื่อชุด สีสันแห่งโลกตะวันออก ร่วมกับศิลปินผู้มีชื่อเสียง คุณเบิร์ด ธงชัย แมคอินไตย โดยเป็นการแสดงที่ประสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ นำเสนอความเป็นไทยด้วยการเคลื่อนไหวของแสงเงาที่แสดงถึงจินตนาการของภาพสลักหินโบราณออกมาร่ายรำ รวมถึงการนำเสนอการแสดงกลองยาวที่นำท่าทางการเต้นแจสเข้ามาผสมผสาน ถือเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ในสมัยนั้นเมื่อภาพยนตร์โฆษณาออกฉายแล้วได้รับความสนใจเป็นอย่างมาก มีการจัดการแสดงแนวนี้เพิ่มมากขึ้นทั้งด้านงานโฆษณา การเปิดตัวสินค้า การจัดงานการกุศลต่าง ๆ ภาพยนตร์ประกอบเพลง (สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 76)

ภาพที่ 2.23 โฆษณาฟิล์มสีฟูจิ ชุด สีสันโลกตะวันออก ร่วมแสดงโดยนักแสดงคณะ TAM
ที่มา : Fuji Flim commercial (Bird Thongchai), ออนไลน์, 2561.

คณะไทยอาร์ทมูฟเม้นท์ได้มีโอกาสร่วมแสดงงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยต่อเนื่องอีกหลายครั้ง เช่น ในปี พ.ศ. 2535 งานแสดงแสงสีเสียงประกอบจินตภาพ เรื่องคนดีศรีอยุธยา ณ วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในปี พ.ศ. 2536 ในงานมหกรรมการแสดงนานาชาติเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ 9 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ ในการแสดงชุด La Foule รวมกับคณะนักแสดงจาก Le Jeune Ballet de France เป็นการแสดงที่ใช้ดนตรีไทยบรรเลงประกอบการแสดง และในปี พ.ศ. 2542 งานมุฑิตาจิตานุสรณ์แด่คุณหญิงเจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน “Ballet Gala for Madam” ณ หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์ กรุงเทพฯ ในการแสดงชุด Craft เป็นต้น

2.4.5.2 ภัทราวดีเธียเตอร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้ก่อตั้ง

ภัทราวดี มีชูธน

ที่ตั้ง

ซอยวัดระฆัง ถนนอรุณอมรินทร์ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร

ประวัติ

ภัทราวดีเธียเตอร์ถือเป็นอุทยานละครเวทีกลางแจ้งแห่งแรกของกรุงเทพฯ รวมตัวกันเป็นคณะละครในปี พ.ศ. 2530 โดยการนำของ ภัทราวดี มีชูธน (ศิรินทร์พร ศรีใส, 2545 : 37) จัดทำการแสดงละครเรื่อง “เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า” แสดงที่หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ในปีแรกที่เปิดใช้ ประสบการณ์ในครั้งนั้นทำให้ภัทราวดีพบว่าประเทศไทยขาดบุคลากรที่จำเป็นต้องใช้ในการแสดงประเภท Performing Art จึงได้รวบรวมคณะทำงานเพื่อจัดการแสดงอย่างสม่ำเสมอ เพื่อสร้างงาน และหาทุนเพื่อใช้ในการศึกษาแก่นักแสดงและบุคลากร หลังจากนั้นจึงเปิดการแสดงครั้งแรกที่โรงละครของภัทราวดีที่มีชื่อว่า ภัทราวดีเธียเตอร์ เมื่อเดือนสิงหาคม ปี พ.ศ. 2535 (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2551: 67) บริหารงานโดย ภัทราวดี มีชูธน มีนโยบายในการก่อตั้งคณะว่า “การทำงานทุกอย่างต้องมีพื้นฐานจากความเป็นไทย เช่น สนับสนุนคนไทย วัฒนธรรมไทย ดนตรีไทย เป็นต้น มีวัตถุประสงค์ในการดำเนินงานคือ ส่งเสริมสนับสนุนบุคลากรในคณะภัทราวดีเธียเตอร์ให้ไปสู่ความเป็นเลิศในตนเอง ไม่ว่าใครอยู่ในตำแหน่งใด ภัทราวดีเธียเตอร์มีนักแสดงประจำของตนเอง มีการฝึกหัดนักแสดง และกิจกรรมที่สร้างงานการแสดงของตนเอง เป็นทั้งสถานที่ฝึกฝนทักษะฝีมือของนักแสดงและศิลปิน” (ณัชนรี นุชนิยม, 2556: 29) นักแสดงในสังกัดจะได้รับการฝึกฝนการแสดงในทุกรูปแบบ ทั้ง Jazz Ballet Modern dance Ballroom นาฏยศิลป์ไทย ดนตรี ศิลปะพื้นบ้าน ขับร้องเพลงสากลและเพลงไทยเดิม รวมไปถึงการจัดการ แสง เสียง การออกแบบฉากและการสร้างเครื่องแต่งกาย ในทุก ๆ ปีภัทราวดีเธียเตอร์จะพัฒนาความสามารถทางการแสดงของนักแสดงในสังกัดด้วยการเชิญศิลปินจากกรมศิลปากรและต่างประเทศเข้ามาให้ความรู้แก่นักแสดงของตน

รูปแบบในการแสดง

รูปแบบในการแสดงของภัทราวดี นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> *“ Patravadi Theatre - Bangkok Thailand, is blending Thai classical, folk techniques and international elements to create new works, as it is described, Pataravadi Theatre produces plays in Thai based on poems from the country's own rich literary heritage. Performances meld Thai classical and folk technique together with international elements to create an entirely new type of contemporary Thai theatre. The handful of other in Bangkok, meanwhile, generally showcases works translated from foreign languages or highly stylized versions of traditional Thai dances and songs.”*
>
> (นราพงษ์ จรัสศรี, 2544: 26.)

สรุปได้ว่า โรงละครภัทราวดี คือโรงละครที่ผสมผสานเทคนิคของนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์พื้นบ้านไทย และเทคนิคอื่นจากต่างประเทศเพื่อสร้างผลงานใหม่ ๆ โรงละคร โรงละครภัทราวดีมักจะเขียนบทละครขึ้นมา โดยอิงมาจากวรรณกรรมของไทยที่สืบทอดมาอย่างยาวนาน เป็นการแสดงที่ผสมผสานเทคนิคการแสดงนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิมและพื้นบ้านเข้าด้วยกันเพื่อสร้างรูปแบบการเต้นแบบใหม่ ให้กับโรงละครไทยร่วมสมัยใหม่แห่งนี้ ในขณะเดียวกัน การแสดงอีกส่วนหนึ่งจะเป็นงานละครที่แปลจากบทละครต่างประเทศ หรือการเต้นประกอบบทเพลงไทย สอดคล้องกับ ดาริณี ชำนาญหมอ ที่ว่า “โรงละครภัทราวดี เป็นโรงละครที่ผลิตงานร่วมสมัยที่มีพื้นฐานของความเป็นไทย” (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2551: 69)

ผลงานการแสดง

ผลงานของภัทราวดีเธียเตอร์มีผู้ชมเป็นชาวต่างชาติถึง 75 เปอร์เซ็นต์ (ดาริณี ชำนาญหมอ, 2551: 70) ผลงานส่วนมากจึงเป็นงานละครไทยที่มีแนวคิดใหม่ หรืองานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่องราวที่นำมาแสดงนั้น ผลงานของภัทราวดีเธียเตอร์จะนำมาจากวรรณกรรม นิทานพื้นบ้านของไทย หรือหลักคำสอนทางศาสนาซึ่งเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้อง ใกล้ชิดกับสังคมไทย ทั้งนี้มาจากความมุ่งหวังของผู้อำนวยการคณะในการที่จะใช้ศิลปะการแสดงเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมแบบไทย ๆ ด้วยประการหนึ่ง ทั้งนี้ เรื่องราวที่นำมาสร้าง แม้ว่าจะเป็นเรื่องที่คุ้นเคย แต่ก็ถูกนำมาเปลี่ยนแปลงวิธีการนำเสนอให้มีลักษณะเป็นสากลมากขึ้น และมีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดในการสื่อสารการแสดงไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย เทคนิควิธีการในการนำเสนอให้แปลกใหม่ เช่น การนำสลิงมาใช้บนเวทีละคร การส่งบุคลากร คณะทำงานที่เกี่ยวข้องในฝ่ายต่าง ๆ ไปศึกษาเพิ่มเติมในด้านนั้น ๆ เพื่อพัฒนาศักยภาพในการสร้างสรรค์งานให้ดียิ่งขึ้น การแสดงแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่จัดแสดงที่โรงละครภัทราวดีได้จัดแสดงมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 มีผลงานอาทิเช่น

สิงหไกรภพ หรือนิทานข้างวัด จัดแสดงในปี พ.ศ. 2535 ใช้การแสดงในรูปแบบละครเวทีสมัยใหม่ผสมการเยื้องย่างแบบไทยกับลีลาของ Modern Dance ดัดแปลงจากบทประพันธ์สิงหไกรภพของสุนทรภู่ มาจัดทำเป็นละครเพลงร่วมสมัย ใช้บทกลอนของสุนทรภู่บางบรรทัดเป็นบทร้อง และบทเจรจาแต่งเติมใหม่บ้าง นำแสดงโดย มานพ มีจำรัส ร่วมกับนักแสดงรับเชิญ เทียมแข กุญชร และ ประสาท ทองอร่าม โดยมีญาณี ตราโมท และชรัส เฟื่องอารมณ์ รับบทแทนในบางครั้ง กำกับการแสดงโดย ภัทราวดี มีชูธน ซึ่งช่วยร้องและพากย์เป็นภาษาไทยและอังกฤษในการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพื่อให้ผู้ชมทุกคนเข้าใจและยังเป็นผู้เปิดเทปเสียงเพลงประกอบ เสียง เทคนิคพิเศษ ซึ่งมีกว่า 40 คิว ประพันธ์เพลงโดยเทวัญ ทรัพย์แสนยากร ใช้ทำนองเพลงไทยเดิมในโอกาสที่เหมาะสม แต่งทำนองใหม่บ้าง ใช้เครื่องดนตรีไทยผสมกับดนตรีสากลเช่น กีตาร์ไฟฟ้ามาใช้กับตัวละคร เช่น คงคาประลัย ซึ่งเป็นวัยรุ่นอารมณ์รุนแรง ผสมผสานกับดนตรีสด ซึ่งมีระนาดและกลอง “สิงหไกรภพ” ได้รับความนิยมและได้รับเลือกเป็นตัวแทนประเทศไทยในงานมหกรรมละครอาเซียนในปีต่อมา และแสดงหน้าพระที่นั่งถวายสมเด็จพระพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณีวัฒนา ณ วังบางขุนพรหม แสดงในงาน World Tech โคราช และโรงละครอื่น ๆ รวมทั้งสิ้น 79 รอบ (ศิรินทร์พร ศรีใส, 2545: 91 - 92)

ร๊อกโอเปร่า อิเหนา-จรกา จัดแสดงในปี พ.ศ. 2537 ถูกดัดแปลงเป็นละครเพลงร่วมสมัยจากบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 โดยนำคำกลอนตัดตอนมาเป็นบทร้องและบทเจรจาตามความเหมาะสม ภัทราวดี มีชูธน และมานพ มีจำรัสเดินทางไปศึกษาที่สถาบัน STSI เมือง Surakarta อินโดนีเซีย เพื่อนำศิลปะชวาและบาหลีมาประดิษฐ์ใช้ให้สอดคล้องกับการแสดง บรู๊ซ แกสตัน เป็นผู้ประพันธ์เพลงใช้เครื่องดนตรีกลองแขก ปี่ชวา และเครื่องดนตรีไทยผสมกับเครื่องดนตรีสากล แสดงสดตามความเหมาะสม เช่น อิเหนาซึ่งเป็นหนุ่มวัยรุ่นใช้จังหวะดนตรีRock เป็นครั้งแรกที่โรงละครติดตั้งสลิงเพื่อให้นางฟ้าเหาะมาถวายกริชแก่ท้าวกุเรปันตอนกำเนิดอิเหนา และทดลองใช้เงาของผู้แสดงและหนังตะลุงในการเชื่อมฉาก (ศิรินทร์พร ศรีใส, 2545: 92)

“เงาะป่า” จัดแสดงในปี พ.ศ. 2538 ดัดแปลงเป็นละครเพลงร่วมสมัยจากบทพระราชนิพนธ์เงาะป่า ของรัชกาลที่ 5 เป็นเรื่องเล่าจากเงาะเผ่าซาไก ซึ่งมีผู้ถวายให้มาชุบเลี้ยงในวัง เมื่อครั้งเสด็จประพาสภาคใต้ นำแสดงโดย ภัทรวรินทร์ ทิมกุล แสดงเป็นลำหับ มานพ มีจำรัส แสดงเป็นซมพลา อัษฎาวุธ เหลืองสุนทร แสดงเป็นฮเนา จุดสำคัญของละครเรื่องนี้คือ การนำเพลงไทยเดิมซึ่งบรรจุใส่กับบทกลอนบางช่วงของพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 มาขับร้องในรูปแบบเดิมกับดนตรีร่วมสมัยสร้างสรรค์ โดยนักแต่งเพลงจากประเทศแคนาดา นำท่าเต้นรำของเงาะเผ่าซาไก ซึ่งนักแสดง ผู้กำกับการแสดงและผู้ทำเพลงได้ไปศึกษาในพื้นที่ มาประดิษฐ์ใช้ในการเต้นรำ (Modern Dance) โดยผู้กำกับลีลาจากประเทศแคนาดาเช่นกัน (ศิรินทร์พร ศรีใส, 2545: 92)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 2.24 ภาพจากการแสดงเรื่อง"เงาะป่า"
ที่มา : ศิรินทร์พร ศรีใส, 2545: 94

ก่องข้าวน้อย นิทานพื้นบ้านของอีสานเป็นการสร้างสรรค์ร่วมกันระหว่าง คัสสุระ คัง จากญี่ปุ่น และภัทราวดีเธียเตอร์ โดยใช้นักแสดงชาย 3 คน นักแสดงหญิง 4 คนจากภัทราวดีเธียเตอร์ นำเทคนิคใหม่ของญี่ปุ่นซึ่งกำลังเป็นที่กำลังได้รับความนิยมแพร่หลายในสากลเป็นลีลาและแนวคิด ละครเรื่องนี้ได้รับการต้อนรับมากมายถึงแม้ว่าคนดูจะไม่เข้าใจและไม่เคยเห็น แต่ก็เห็นเป็นของแปลกน่าสนใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

โขน ตอน สหัสสเดชะ จัดแสดงในปี พ.ศ. 2542 การแสดงซึ่งเป็นคลาสสิกมาทดลองทำโดยการนำเสนอศิลปะโขน ร่วมกับนักแสดงของกรมศิลปากร ภัทราวดีดัดแปลงบท จากพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 2 ผสมผสานกับบทของกรมศิลปากร โดยมีครูมืด ประสาท ทองอร่ามเป็นผู้เรียบเรียงบทพากย์และบทร้อง นำแสดงโดย ศิลปินกรมศิลปากรการแสดงครั้งนี้ใช้ลีลาของโขนตามแบบฉบับดั้งเดิมผสมผสานกับการเชิดหุ่นเงาเพื่อสร้างภาพตามจินตนาการของพระราชนิพนธ์ซึ่งมิอาจแสดงได้บนเวที นักแสดงแสดงสลับกับการเชิดหุ่น หรือพร้อมกัน สร้างหุ่นเงาตามลักษณะภาพวาดจิตรกรรมฝาผนัง แต่เคลื่อนไหว คอแขน ร่ายรำได้สร้างด้วยกระดาษแข็งและพลาสติกแกะลายใส่สีสันด้วยกระดาษสีและเจลไฟ นักเชิดหุ่นจากญี่ปุ่น Mr. Zen-san เป็นผู้ร่วมประดิษฐ์คิดค้นเทคนิคต่าง ๆ ในการเชิดหุ่นเช่นการยิงศร ฝนตก ฟ้าผ่า สร้างสีสันให้แก่การแสดงอย่างมากมาย ฉากที่ใช้คือจอขาวธรรมดา ฉายสไลด์ เป็นเวียงวังหรือเป็นป่าการแสดงครั้งนี้ได้มีการปรับปรุงให้มีการประหยัดเพิ่มขึ้น คือ สร้างชุดละครใหม่ออกแบบโดยคม ขาวทอง ใช้ผ้าพื้นบ้านซึ่งมีลวดลายถักทอในเนื้อผ้า มาปักด้วย

ลูกปัดทอง ซึ่งสวยงามมากเมื่ออยู่ในไฟ มีราคาถูกกว่าการสร้างชุดละครแบบเดิมเกือบห้าเท่า และสามารถซักน้ำได้ ตัวละครบางตัวที่ไม่ใช่เจ้าใหญ่ เช่น ทหารยักษ์ ลิง มูลพลัม ไม่ใส่เสื้อ แต่ทาตัวด้วยแป้งงิ้วสีต่าง ๆ ตามสีของตัวละคร นักร้อง นักพากย์ 5 คน และผู้ทำเทคนิคพิเศษ (Effect) อีก 5 คน ถูกปรับเหลือเพียง 2 คน คือ ภัทราวดี มีชูธน และกฤษดิ์ ชัยศิลบุญ ต้องร้อง พากย์ และทำเทคนิคพิเศษ เป็นการใช้คนให้คุ้มตามนโยบายของพลังงานหารสอง (ศิรินทร์พร ศรีใส, 2545: 95-96)

2.4.5.3 The Company of Performing Artists (CPA)

ผู้ก่อตั้ง

วรารมย์ ปัจฉิมสวัสดิ์

ประวัติ

The Company of Performing Artists (CPA) เป็นคณะเต้นร่วมสมัย ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2540 ภายใต้การบริหารของสถาบันแดนซ์ เซ็นเตอร์ กลุ่มนักแสดงที่เข้าร่วมส่วนมากจึงเป็นนักเรียนหรือเคยเรียนที่สถาบันแห่งนี้ รวมไปถึงนิสิตเก่าจากภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ด้วยความที่เป็นคณะเต้นที่อยู่ภายใต้สถาบันที่สอนการเต้นในทุกรูปแบบ การศึกษาด้านการเต้นที่รวบรวมหลักสูตรศิลปะการแสดงอย่างหลากหลาย อาทิ บัลเลต์คลาสสิคทั้งระบบอังกฤษและรัสเซีย แจ๊ส คอนเทมโพรารี แด็นซ์ ฮิพ-ฮอพ สตรีทแด็นซ์ ลาติน บอลรูม ยิมนาสติก ลีลาใหม่ นอกจากนี้ทางสถาบันยังจัดให้มีการเรียนการสอนหลักสูตรด้านศิลปะป้องกันตัว ซึ่งจะสามารถพัฒนาทั้งทางด้านร่างกาย จิตใจ และสมาธิได้ อาทิเช่น ไอคิโด โยคะทำให้ The Company of Performing Artists มีโอกาสได้แสดงฝีมือของตนเองสู่สาธารณชนในเทศกาลต่างๆ มีนโยบายในการตั้งคณะคือสนับสนุนกลุ่มคนรุ่นใหม่ให้ได้มีโอกาสแสดงฝีมือที่เป็นแบบฉบับของตนเองสู่สาธารณชน โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างประโยชน์ระยะยาวให้กับประเทศไทยในด้านเป็นผู้ผลิตบุคลากรที่เกี่ยวข้องด้านการเต้นรำ และพัฒนาศิลปะการเต้นในประเทศไทย

รูปแบบ

รูปแบบในการแสดงของ CPA เป็นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ตามที่นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ข้อมูลไว้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> *“ The Company of Performing Artists (CPA) – Thailand. The theme for its performances will centre on social environmental and humanitarian issues, all vividly expressed through a fusion of ancient and contemporary dance forms including ballet, contemporary dance and Thai classical dance. Drawing on Thai and Oriental mythology for its inspiration, the CPA seeks to create striking and innovative new productions. This culture blending attempts to make the CPA's performances assessable to both Thai and international audiences.”*
>
> (นราพงษ์ จรัสศรี, 2544: 26.)

สรุปได้ใจความว่า รูปแบบของการแสดงของ The Company of Performing Artists (CPA) ประเทศไทยนั้น จะมุ่งเน้นประเด็นด้านสิ่งแวดล้อมทางสังคมและด้านมนุษยธรรมทั้งหมดได้แสดงออกอย่างชัดเจนผ่านรูปแบบการเต้นผสมผสานระหว่างการเต้นแบบโบราณ การเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย รวมไปถึงบัลเลต์แบบ และนาฏยศิลป์ไทย CPA พยายามสร้างผลงานใหม่ที่โดดเด่นและสร้างสรรค์ใหม่ ๆ ด้วยแรงบันดาลใจจากแนวคิด เรื่องตำนานแบบไทยและเทพนิยายตะวันออก การผสมผสานวัฒนธรรมนี้ทำให้ การแสดงของ CPA เป็นที่น่าพอใจสำหรับผู้ชมทั้งในประเทศและต่างประเทศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผลงานสร้างสรรค์ของ CPA นี้เป็นผลงานการแสดงที่คิดขึ้นใหม่จากแนวคิดสถานการณ์ของสังคมในปัจจุบัน วรรณคดีไทย นิทานพื้นบ้าน และความเชื่อของไทยผ่านสื่อการแสดงและนาฏยศิลป์หลากหลายรูปแบบ เช่น นาฏยศิลป์ไทย บัลเลต์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ผลงานของ CPA ชุดแรกเกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2540 จัดแสดงในงาน International Dance Day งาน Dance Centre’s annual performance การแสดงมีชื่อชุดว่า กากี ออกแบบท่าเต้นและร่วมแสดงโดย วัทเชลลาฟ เวทรอฟ ศิลปินชาวรัสเซีย นำแสดงโดย วรารมย์ ปัจฉิมสวัสดิ์ พิเชษฐ์ กลั่นชื่น จิตติ ชมพลี มายูมิ โอกาซาราว่า ประพันธ์ดนตรีโดย สมเถา สุจริตกุล เป็นการแสดงที่นำเสนอในรูปแบบ Dance Drama ประยุกต์การเคลื่อนไหวแบบบัลเลต์ นาฏยศิลป์ไทย โขน เข้ามาด้วยกันอย่างลงตัว หลังจากนั้นมาก้ได้จัดการแสดงเรื่อง มโนห์ราขึ้นในปีเดียวกัน ต่อมาในปี พ.ศ. 2541 จัดการแสดงชุด กระเรียนสีเงิน (The Last Silver Crane) ณ วังสวนผักกาด กรุงเทพฯ เป็นการออกแบบการแสดงที่นำเทคนิคนาฏยศิลป์ไทยมา

ผสมผสานกับการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยญี่ปุ่น บูโต (Butoh) และจัดการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยชุด รามเกียรติ์ ณ สยามสมาคม กรุงเทพฯ ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากวรรณคดีเรื่องรามายณะ ตอน นารายณ์ปราบนนทุก มาทำการแสดงในรูปแบบใหม่

2.4.5.4 คณะโกมลกูณฑ์ (Komonlagoon Dance Troupe)

ผู้ก่อตั้ง

ธงชัย หาญณรงค์

ประวัติ

คณะโกมลกูณฑ์ เป็นคณะละครในเครือข่ายของสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม เป็นการดำเนินงานด้วยการไม่หวังผลกำไร เป็นการรวมตัวของนักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เริ่มสร้างผลงานเมื่อปี พ.ศ. 2542 และกลับมาสร้างผลงานอีกครั้งในปี พ.ศ. 2545 เป็นการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเรื่อง “รำแพน” การออกแบบการแสดงของคณะโกมลกูณฑ์ถือได้ว่า เป็นการสร้างสรรค์ผลงานไทยประยุกต์ในยุคต้นของภายในกรมศิลปากร ที่เป็นบุคลากรภายในกรมศิลปากรออกมาสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ และเป็นรุ่นแรกที่ได้ปรับเปลี่ยนการเรียนการสอนของกรมศิลปากรในขณะนั้น ถือเป็นการสร้างงานด้วยศิลปินรุ่นใหม่ภายใต้แนวคิดใหม่ ภายใต้นโยบายของคณะที่ว่า จะสร้างสรรค์และส่งเสริมผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยอย่างต่อเนื่อง เพื่อแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของนักแสดงไทยให้เป็นที่ยอมรับทั้งในประเทศและต่างประเทศ อีกทั้งยังเป็นการถ่ายทอดความรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยให้กับเยาวชนโดยไม่แสวงหาผลกำไร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปแบบ

คณะเต้นเอกชนที่ทำการแสดงแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่เป็นรูปเป็นร่างชัดเจนคือ คณะโกมลกูล ที่นำเสนอการเต้นประกอบเพลง ซึ่งเรียกว่า จินตลีลา มาผสมผสานกับการแสดงละคร

(Dance Theater) แต่อยู่ในบริบทของความเป็นไทย (ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559) รูปแบบในการแสดงของคณะโกมลกูณฑ์ในระยะแรก เป็นการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ มีการนำนาฏยศิลป์ไทยมาปรับโครงสร้างแบบแนวคิดตะวันตก จัดการแสดงเป็นชุด เป็นตอนสั้นๆ ในบางครั้งก็เอาเทคนิคการแสดงนาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้านมาปรับปรุงให้เกิดความร่วมสมัยมากขึ้น ในช่วงต่อมาได้เริ่มมีการผนวกนาฏยศิลป์ไทยเข้ากับนาฏยศิลป์อื่นๆในแถบทวีปเอเชีย แต่ยังคงพื้นฐานของนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนักอยู่และเพิ่มกระบวนท่าในการเคลื่อนไหวให้ยากขึ้น จากการผสมผสานท่าของยิมนาสติก และบัลเลต์ ไม่เพียงแต่ลีลาท่าทางเท่านั้นที่โกมลกูณฑ์ได้ปรับเปลี่ยน แต่ยังเป็นการปรับเปลี่ยนทางดนตรีอีกด้วย ในช่วงหลังเป็นการผสมผสานของท่าทางในระยะเวลาที่ผ่านมา ความเป็นไทยแฝงอยู่ในตัวนักเต้นออกมาผ่านเส้นสายของลายท่า เช่น การใช้เกลียวข้าง การย่อเหลี่ยม เส้นโค้งของลำแขนและลำตัว ถือได้ว่ารูปแบบของการเต้นคณะโกมลกูณฑ์คือ การเต้นเป็นนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ตัวอย่างผลงาน

พ.ศ. 2542 ประกวดจินตลีลาชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ

พ.ศ. 2543 ประกวดจินตลีลาชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ

พ.ศ. 2545 นาฏยศิลป์ร่วมสมัยเรื่องรำแพน นาฏศิลป์ร่วมสมัยเรื่องทาส นาฏศิลป์ร่วมสมัยเรื่อง กรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พ.ศ. 2546 นาฏยศิลป์ร่วมสมัยจดหมายจากสีดา

พ.ศ. 2547 การแสดงรามายณะร่วมสมัยเรื่อง นารายณ์ปราบนนทุก นาฏยศิลป์ร่วมสมัยจดหมายจากสีดา 2

พ.ศ. 2548 นาฏยศิลป์ร่วมสมัยจดหมายจากสีดา 3 (มหากาพย์ไตรภาคเสร็จสมบูรณ์)

พ.ศ. 2549 มหากาพย์มหาภารตะ

2.5 บริบทที่ส่งผลกระทบต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีความผันแปรไปตามกระแสของบริบทในหลายด้าน หากจะศึกษาเรื่องยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย จำเป็นที่จะต้องศึกษาสภาวะของบริบทในประเทศไทยประกอบไปด้วย เพราะบริบทในทุกด้านย่อมเชื่อมโยงและมีความสัมพันธ์กันอยู่ไม่มากก็น้อย บริบทที่มีผลกระทบต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่ผู้วิจัยศึกษา ได้แก่

บริบททางการเมือง

- การเมือง การปกครองในประเทศไทย
- การปฏิรูประบบการศึกษาไทย
- การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของภาครัฐ

บริบททางการศึกษา

- การศึกษาทางนาฏยศิลป์
- การแสดงผลงานและการแข่งขันทางนาฏยศิลป์

บริบททางเศรษฐกิจ

- ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ที่สร้างภาพลักษณ์ประเทศและการท่องเที่ยว
- ธุรกิจนาฏยศิลป์ในโรงละครเอกชน
- นาฏยศิลป์ในธุรกิจสื่อสารมวลชน
- นาฏยศิลป์ในธุรกิจการจัดตลาดเชิงกิจกรรม (Event Marketing)

บริบททางวัฒนธรรม

- ศิลปะการแสดงละครเวทีในประเทศไทย
- ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย
- ดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5.1 บริบททางการเมือง

การเมือง การปกครองของประเทศไทย เปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 ภายใต้การปกครองในประเทศจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปเป็นราชาธิปไตยภายใต้รัฐธรรมนูญ และเปลี่ยนรูปแบบการปกครองไปเป็นระบอบประชาธิปไตยแบบรัฐสภา การเปลี่ยนแปลงทางการปกครองนี้ ถือเป็นจุดพลิกผันและจุดเปลี่ยนให้กับการดำรงชีวิตของคนไทยรวมไปถึงระบบทางการศึกษา เนื่องจากนโยบายในการพัฒนาประเทศในด้านต่าง ๆ เป็นการปกครองและวางแผนด้วยรัฐสภาภายใต้รัฐธรรมนูญ ด้วยระบอบประชาธิปไตย

2.5.1.1 การเมือง การปกครองในประเทศไทย การเมือง การปกครอง การบริหารงาน และกำหนดนโยบายการบริหารประเทศของรัฐบาล ในช่วงปี พ.ศ.2530 – 2560 เป็นปัจจัยที่สำคัญที่จะกำหนดทิศทาง หรือแนวทางของงานนาฏยศิลป์ ทั้งในด้านของศิลปินผู้สร้างงาน ประชาชนผู้เสพ หรือแม้แต่การศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ก็ต้องเป็นไปตามนโยบายของรัฐบาล ตามที่ ดาริกา ชำนาญหมอ ได้สรุปจากงานวิจัย ของเทิดศักดิ์ เหล็กดี เรื่อง การศึกษาแนวนโยบายรัฐบาลในการจัดการศิลปะร่วมสมัยของไทย ไว้ว่า

> *“แนวนโยบายของรัฐบาลในการจัดการศิลปะร่วมสมัยในด้านที่เกี่ยวข้องกับการสภาพแวดล้อมทางการเมืองการปกครอง สรุปได้ว่า รัฐบาลไม่ให้ความสำคัญในเรื่องสุนทรียภาพ (โดยภาพรวมของประเทศ) ทำให้ประชาชนขาดรสนิยมทางศิลปะ และรัฐบาลไม่เอื้ออำนวยในการเสริมสร้างพื้นฐานทางศิลปะ ขาดนโยบายที่ชัดเจนในการบริหารงานด้านศิลปะ จัดลำดับความสำคัญของการสนับสนุนด้านศิลปะเป็นลำดับสุดท้าย”*
>
> *(ดาริกา ชำนาญหมอ, 2551 : 7)*

การเมืองการปกครองในประเทศไทยในปี พ.ศ. 2530 เป็นช่วงเวลาของการสิ้นสุดยุคสงครามเย็น ทำให้เกิดบรรยากาศการพัฒนาแบบเสรีนิยมรวมไปถึงการศึกษาเสรีที่รัฐไม่ได้ควบคุมในดินแดนต่าง ๆ ทั่วโลกการเน้นการค้าเสรีทำให้กลไกทางเศรษฐกิจที่รัฐเคยควบคุมและแสวงหาประโยชน์จึงกลายเป็นสิ่งไม่พึงปรารถนาอีกต่อไป กลไกรัฐวิสาหกิจ (Public Enterprise) จึงต้องการ

การแปรรูปให้เอกชนเข้ามาทำหน้าที่แทน โดยความคิดของเสรีนิยมใหม่ เน้นเรื่องของการแสวงหากำไรมากกว่าที่จะเป็นเรื่องของสิ่งมีคุณค่าสาธารณะ (ถนอม ชาภักดี, 2557: 19) ในช่วง พ.ศ. 2530-2539 ผู้มีอำนาจหลักในการปกครองประเทศไทยเป็นนักการเมืองจากการเลือกตั้ง นอกจากนี้ยังมีนักธุรกิจเข้ามาสอดแทรกการใช้อำนาจฝ่ายบริหารด้วย พล.อ.ชาติชาย ชุณหะวัณ หัวหน้าพรรคชาติไทย ดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในขณะนั้น ได้เปิดมิติการพัฒนาประเทศครั้งใหญ่ ด้วยการเน้นพัฒนาด้านเศรษฐกิจ มีการนำนโยบาย แปรสนามรบเป็นตลาดการค้ารวมทั้งการยกระดับประเทศไปสู่การผลิตแบบอุตสาหกรรมใหม่เพื่อเป็นเสือตัวที่ห้าของเอเชีย ในการพัฒนาทางเศรษฐกิจของประเทศจึงมีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทที่เกิดขึ้น

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ คือการกำหนดแนวทางการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของประเทศเพื่อให้ประชาชนมีชีวิตและความเป็นอยู่ที่ดีขึ้น โดยการเข้ามามีส่วนร่วมของประชาชนทุกขั้นตอนอย่างเป็นระบบ แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ อยู่ภายใต้การดูแลของสำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ (สศช.) หรือเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปว่า “สภาพัฒน์” หรือ “สภาพัฒนาฯ” นั้น ได้ก่อตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2493 ปัจจุบันได้มีการเปลี่ยนชื่อของหน่วยงานเป็น “สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ” อยู่ภายใต้สังกัดสำนักนายกรัฐมนตรี ประเทศไทยเริ่มจัดทำแผนพัฒนาเศรษฐกิจของชาติ มาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2502 ในสมัยรัฐบาล จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ โดยในปี พ.ศ. 2504 ได้ประกาศใช้แผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติฉบับแรกขึ้น ซึ่งแผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติ ฉบับที่ 1 มีระยะเวลาของแผน 6 ปี โดยที่แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับต่อมา มีระยะเวลาของแผน 5 ปี โดยปัจจุบันประเทศไทยกำลังอยู่ในช่วงของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560-2564) ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ เฉพาะในช่วงเวลาที่ระบุไว้ในขอบเขตของการวิจัย คือในช่วง พ.ศ. 2530-2560 ได้ข้อมูลดังนี้

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 6 (พ.ศ. 2530 - 2534)

มีจุดมุ่งหมายหลักจะยกระดับการพัฒนาประเทศให้เจริญก้าวหน้าต่อไปในอนาคต ควบคู่ไปกับการแก้ไขปัญหาทางเศรษฐกิจและสังคมที่สะสมมาแต่อดีต ทั้งนี้เพื่อให้ประชาชนชาวไทยมีรายได้ คุณภาพชีวิตความเป็นอยู่และสภาพจิตใจที่ดีขึ้น ดังนั้นประเด็นหลักของแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 6 ก็คือ

ทำอย่างไรจึงจะสามารถยกระดับการพัฒนาประเทศเพื่อให้เศรษฐกิจไทยขยายตัวสูงกว่าช่วงที่ผ่านมา จึงได้กำหนดวัตถุประสงค์และเป้าหมายที่สำคัญไว้ 2 ประการ คือ

ประการที่ 1 ทางด้านเศรษฐกิจ จะต้องรักษาระดับการขยายตัวให้ได้ไม่ต่ำกว่าร้อยละ 5 เพื่อรองรับกำลังแรงงานใหม่ที่จะเข้าสู่ตลาดแรงงานมีไม่น้อยกว่า 3.9 ล้านคน ทั้งนี้โดยเน้นลักษณะการขยายตัวที่จะช่วยเสริมความมั่นคงทางเศรษฐกิจและช่วยแก้ปัญหาทางเศรษฐกิจหลายด้านที่เกิดขึ้นในระยะของแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 5

ประการที่ 2 ทางด้านสังคม แผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 6 จะมุ่งพัฒนาคุณภาพคนเพื่อให้สามารถพัฒนาสังคมให้ก้าวหน้า มีความสงบสุข เกิดความเป็นธรรม สอดคล้องและสนับสนุนการพัฒนาประเทศส่วนรวมพร้อมกับการธำรงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของชาติ วัฒนธรรมและค่านิยมอันดี และยกระดับมาตรฐานคุณภาพชีวิตของคนในชนบทและในเมือง ให้ได้ตามเกณฑ์ความจำเป็นพื้นฐาน ให้วิทยาลัยครูผลิตบุคลากรสาขาวิชาชีพอื่นที่สามารถประกอบอาชีพอิสระได้ อย่างสอดคล้องกับสภาพของท้องถิ่นมากขึ้น โดยจัดให้มีการบริหารการศึกษาในรูปแบบวิทยาลัยชุมชนเพิ่มมากขึ้น การขยายและขอจัดตั้งมหาวิทยาลัย คณะภาควิชา สาขาวิชา และหน่วยงานใหม่ จะต้องพิจารณาถึงความเหมาะสมทั้งในด้านการพัฒนาวิชาการ ความต้องการในการพัฒนาประเทศ และความพร้อมต่าง ๆ รวมทั้งสถานที่และข้อจำกัดด้านงบประมาณ และกำลังคน การขยายและจัดตั้งมหาวิทยาลัยใหม่ เพื่อขยายโอกาสการศึกษาต่อและกระจายความเป็นธรรมในส่วนภูมิภาค จะต้องมีลักษณะดังนี้ คือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- เป็นการรวมสถาบันการศึกษาที่มีอยู่แล้ว เป็นฐานในการจัดตั้งหรือยกฐานะวิทยาเขตของมหาวิทยาลัยที่มีความพร้อมทางด้านวิชาการ บุคลากร อุปกรณ์การศึกษา อาคารและสถานที่ และเปิดโอกาสให้สถาบันอุดมศึกษาเอกชนที่มีความพร้อมและศักยภาพสูงยกฐานะขึ้นเป็นมหาวิทยาลัยได้

- เป็นการระดมสรรพกำลัง และรายได้จากแหล่งต่าง ๆ ในการจัดตั้งและให้มีแผนการเงินระยะยาวที่แสดงให้เห็นถึงขีดความสามารถ ในการพึ่งตนเองอย่างชัดเจน ตลอดจนการจัดเก็บค่าเล่าเรียนและค่าบำรุงการศึกษาจะต้องอยู่ในระดับคุ้มทุน และเพียงพอที่จะนำเงินมาใช้จ่ายและปรับปรุงมหาวิทยาลัยของตนเอง

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 7 (พ.ศ. 2535 –2539)

ผลการพัฒนาประเทศในช่วงแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 6 ได้ส่งผลให้เศรษฐกิจไทย ขยายตัวอย่างมั่นคงและมีเสถียรภาพ และฐานะการเงินการคลังของประเทศดีขึ้น ซึ่งทำให้คนไทย โดยทั่วไปมีชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นกว่าเดิม แต่ในขณะเดียวกันการขยายตัวทางเศรษฐกิจในอัตราสูงที่ผ่านมาได้ก่อให้เกิดความไม่สมดุลดังกล่าวมาแล้วหลายประการ ซึ่งจะเป็นอุปสรรคและข้อจำกัดต่อ การพัฒนาประเทศที่ยั่งยืนและมีคุณภาพในระยะยาวต่อไปได้ ดังนั้นในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 7 จึงจำเป็นต้องกำหนดทิศทางการพัฒนาประเทศให้เป็นรากฐานสำหรับการ ขยายตัวทางเศรษฐกิจอย่างต่อเนื่องยั่งยืนและมีความสมดุลต่อไป จึงได้กำหนดวัตถุประสงค์หลักของแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 7 ไว้ 3 ประการดังนี้ 1) รักษาอัตราการขยายตัวทางเศรษฐกิจให้อยู่ในระดับที่เหมาะสม เพื่อให้การเจริญเติบโต เป็นไปอย่างต่อเนื่อง และมีเสถียรภาพ 2) การกระจายรายได้และกระจายการพัฒนาไปสู่ภูมิภาคและชนบทให้กว้างขวางยิ่งขึ้นและ 3)เร่งรัดพัฒนาทรัพยากรมนุษย์ คุณภาพชีวิต สิ่งแวดล้อม และทรัพยากรธรรมชาติ

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 8 (พ.ศ. 2540 – 2544)

เป็นก้าวแรกของการนำวิธีการใหม่ในการพัฒนาประเทศมาใช้ เพื่อจัดระเบียบทางเศรษฐกิจและสังคม ให้สามารถบรรลุถึงสภาวะอันพึงปรารถนาของคนไทยทั้งชาติในอนาคต การจัดทำแผนพัฒนาฯ ฉบับนี้ได้เริ่มต้นจากการเปิดโอกาสให้คนไทยทุกกลุ่ม สาขาอาชีพและภูมิภาคของประเทศเข้ามาร่วมแสดงความคิดเห็น และกำหนดทิศทางการพัฒนาประเทศอย่างกว้างขวาง ตั้งแต่การเริ่มจัดทำแผน แทนการกำหนดแผนจากภาคราชการแต่เพียงฝ่ายเดียวอย่างแต่ก่อน ซึ่งนับได้ว่าเป็นการเปิดศักราชกระบวนการวางแผน ที่เน้นสร้างความร่วมมือร่วมใจกันผนึกกำลังอย่างสมานฉันท์ของคนในชาติ แนวคิดของการพัฒนาตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติในอดีต ได้ให้ความสำคัญกับการเร่งรัดการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจ ยุทธศาสตร์การพัฒนาได้มุ่งเน้นพัฒนาอุตสาหกรรมและการผลิตเพื่อการส่งออก อย่างไรก็ตามการเจริญเติบโตรุดหน้าทางเศรษฐกิจโดยรวมของประเทศ และความเจริญทางด้านวัตถุที่มากขึ้น มิได้หมายความว่าคนไทยและสังคมไทยจะมีความสมบูรณ์พูลสุข มีคุณภาพชีวิตที่ดีอย่างทั่วถึง วัฒนธรรมและวิถีชีวิตที่ดีงามและเรียบง่ายของสังคมไทยเริ่มเปลี่ยนไปพร้อม ๆ กับความเสื่อมโทรมของทรัพยากรธรรมชาติ และความไม่มั่นคงของครอบครัว ชุมชนและสังคม แผนพัฒนาฯฉบับที่ 8 จึงได้ปรับแนวคิดการพัฒนาจากเดิมที่เน้นการพัฒนาเศรษฐกิจเป็นจุดมุ่งเน้นหลักของการพัฒนาแต่เพียงอย่างเดียวมาเป็นการเน้นคนเป็นศูนย์กลาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ยุทธศาสตร์ใหม่ที่เป็นหัวใจสำคัญของแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 8 มีสองประการ คือ ประการแรก การพยายามเสริมสร้างความสัมพันธ์อันดีระหว่างรัฐกับประชาชนให้เกิดขึ้นมากที่สุด โดยการใช้ระบบความร่วมมือและการมีส่วนร่วมจากทุกฝ่ายในสังคม ประการที่สอง การปรับระบบการบริหารให้มีการแปลงแผนไปสู่ภาคปฏิบัติอย่างมีประสิทธิผล มีความคล่องตัวและสัมพันธ์สอดคล้องกัน โดยมียุทธศาสตร์การพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของประเทศ คือ

1) การพัฒนาศักยภาพของคน ในการพัฒนาศักยภาพของคนในด้านจิตใจ สนับสนุนให้ประชาชนมีความรู้ความเข้าใจ มีเหตุผลและสามารถเลือกนำเอาสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ในสังคมมาประยุกต์ใช้เพื่อสร้างสุนทรียภาพทางจิตใจของตน รวมทั้งดำรงชีวิตอยู่ภายใต้วิถีประชาธิปไตยได้อย่างเหมาะสมและกลมกลืน คือ

- พัฒนารูปแบบที่หลากหลายของดนตรี กีฬาและนันทนาการต่าง ๆ ให้เหมาะกับแต่ละกลุ่มเป้าหมาย

- ส่งเสริมให้มีการพัฒนาและใช้ศิลปวัฒนธรรมของชาติและของท้องถิ่นเป็นเครื่องมือในการเสริมสร้างความอ่อนโยนทางจิตใจ โดยเน้นการมีส่วนร่วมของครอบครัวชุมชน และกลุ่มที่สนใจในโอกาสต่าง ๆ

2) การพัฒนาสภาพแวดล้อมของสังคมให้เอื้อต่อการพัฒนาคน การพัฒนาสภาพแวดล้อมของสังคมให้เอื้อต่อการพัฒนาจิตใจ โดยสนับสนุนให้มีกิจกรรมและสถานที่ที่ให้สมาชิกในครอบครัวและชุมชนประกอบกิจกรรมร่วมกัน มีรายละเอียดคือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ส่งเสริมให้องค์กรประชาชนเข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาจิตใจ โดยเฉพาะองค์กรที่ดำเนินงานเกี่ยวกับการส่งเสริมศาสนา ศิลปวัฒนธรรม และการพัฒนาจิตใจ รวมทั้งสร้างมาตรการจูงใจให้ภาคธุรกิจเอกชนที่ดำเนินการเกี่ยวกับกีฬาดนตรีและศิลปะ เข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาเด็กเยาวชน และประชาชน

- ส่งเสริมให้ประชาชนและชุมชนมีความรู้ความเข้าใจและเกิดความภาคภูมิใจที่จะอนุรักษ์ฟื้นฟูและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ค่านิยมที่ดีงามและภูมิปัญญาที่มีอยู่ในท้องถิ่นและนำไปประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์อย่างเหมาะสมกับสถานการณ์ที่เปลี่ยนไป

- ส่งเสริมให้ประชาชนและชุมชนมีความรู้ ความเข้าใจ ตลอดจนมีความภาคภูมิใจที่จะร่วมกันอนุรักษ์ ฟื้นฟู และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ค่านิยมอันดีงาม และภูมิปัญญาท้องถิ่น

- ส่งเสริมให้สื่อทุกรูปแบบเข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาจิตใจ โดยผลิตรายการที่มีเนื้อหาสาระและจัดช่วงเวลาที่เหมาะสมต่อการเผยแพร่ความรู้ เกี่ยวกับศาสนาและการพัฒนาจิตใจมากขึ้น รวมทั้งกระตุ้นให้ผู้ปฏิบัติงานและองค์กรสื่อมวลชนมีจิตสำนึกต่อสังคมส่วนรวมมากขึ้น

3) การเสริมสร้างศักยภาพการพัฒนาของภูมิภาคและชนบท เพื่อยกระดับคุณภาพชีวิตของประชาชนอย่างทั่วถึง การเสริมสร้างความเข้มแข็งของครอบครัวและชุมชน ด้วยการพัฒนากระบวนการเรียนรู้ของคนในครอบครัวและชุมชน โดย

- การปฏิรูป กระบวนการเรียนการสอนทั้งในและนอกระบบโรงเรียน ส่งเสริมการวิจัย พัฒนาและเผยแพร่ภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปวัฒนธรรมและประเพณีอันดีงาม เพื่อสร้างศักยภาพความเข้มแข็งของครอบครัวและชุมชน

- การสร้างเครือข่ายการเรียนรู้ของชุมชนอย่างเป็นระบบ สนับสนุนการถ่ายทอดและแลกเปลี่ยนประสบการณ์การเรียนรู้ระหว่างคนในชุมชนเดียวกันและระหว่างองค์กรชุมชนด้วยกันในทุกรูปแบบโดยเน้นการใช้ประโยชน์จากภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือปราชญ์ชาวบ้านที่มีอยู่ และมีการรับรองวิทยฐานะของการเรียนรู้ดังกล่าว และส่งเสริมการดำเนินงานในลักษณะวิทยาลัยประชาคมที่ทำหน้าที่จัดการศึกษาและฝึกอาชีพแก่ประชาชนและเจ้าหน้าที่ผู้ปฏิบัติงานในชุมชน ในรูปแบบที่หลากหลายตามความสนใจและความถนัดโดยไม่จำกัดพื้นฐานความรู้

- การเสริมสร้างวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาคนและสังคม โดยการเสริมสร้างสมรรถภาพของชุมชนหรือสังคมให้เข้มแข็ง การสนับสนุนเวทีวัฒนธรรมในรูปแบบที่หลากหลาย เช่น การสนับสนุนกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่ริเริ่มโดยชุมชนท้องถิ่น การสร้างเวทีเสนอผลงานและเผยแพร่งานด้านศิลปวัฒนธรรม การพัฒนาระบบจูงใจและกระบวนการสร้างสรรค์ด้านศิลปวัฒนธรรมแก่การสร้างผลงานที่มีคุณค่าต่อสังคม

- การสร้างความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับวัฒนธรรมและนำมิติทางวัฒนธรรมมาใช้ ในการพัฒนา ปรับเนื้อหาสาระหลักสูตรการศึกษาทุกระดับให้เชื่อมโยงกับวัฒนธรรม โดยการปรับกระบวนการเรียนรู้ที่ใช้ความจริงเป็นหลักและมีการเรียนรู้จากรากฐานทางวัฒนธรรมส่งเสริมการวิจัย การรวบรวมข้อมูลข่าวสารความรู้ รวมทั้งการสังเคราะห์ข้อมูล ข่าวสารและผลการวิจัยเพื่อเสริมสร้างภูมิปัญญาให้สังคม สนับสนุนให้มีเวทีแลกเปลี่ยนความคิดอย่างสม่ำเสมอและการสร้างสื่อ สร้างสรรค์ทางวัฒนธรรม ส่งเสริมวัฒนธรรมกับการท่องเที่ยวและการพัฒนาประเทศด้านเศรษฐกิจและสังคม

- การพัฒนาและสร้างความภาคภูมิใจในศิลปวัฒนธรรมไทย โดยสนับสนุนให้เกิดความร่วมมือระหว่างรัฐและท้องถิ่นในการทำนุบำรุงสร้างสรรค์ และพัฒนาโบราณสถาน พิพิธภัณฑสถาน หอสมุด ฯลฯ อีกทั้งยังเผยแพร่คุณค่า รักษา สืบทอดเอกลักษณ์ความเป็นไทยและการสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมสาขาต่าง ๆ ขึ้นมาใหม่ให้สอดคล้องกับวิถีชีวิตปัจจุบันและอนาคต

- การเสริมสร้างความภาคภูมิใจในความเป็นไทยและการเป็นส่วนหนึ่งของสังคมโลก รวมทั้งการขยายโลกทัศน์ทางวัฒนธรรม โดยส่งเสริมความรู้ความเข้าใจถึงรากฐานวัฒนธรรมระดับชาติ ระดับท้องถิ่น และประโยชน์ของวัฒนธรรมที่มีต่อชุมชน และการยอมรับวิถีชีวิตที่แตกต่างหลากหลายภายในสังคม สนับสนุนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ สร้างความสัมพันธ์และความเข้าใจอันดี เกี่ยวกับวัฒนธรรมไทยกับนานาชาติ และให้สามารถรับวัฒนธรรมต่างชาติมาประยุกต์ใช้อย่างรู้เท่าทัน และส่งเสริมการท่องเที่ยวและการสัญจรทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างจิตสำนึกความรู้ ความเข้าใจ เกิดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่เป็นรากเหง้าของวิถีชีวิต ภูมิปัญญาดั้งเดิมของตนเองและผู้อื่น รวมทั้งดูแลป้องกันและแก้ไขผลกระทบที่อาจเกิดขึ้นจากกิจกรรมดังกล่าว

- การพัฒนาการบริหารจัดการด้านวัฒนธรรม โดยสนับสนุนการจัดทำและประสานแผนปฏิบัติการระหว่างหน่วยงานที่เกี่ยวข้องทั้งภาครัฐ และเอกชนให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ เป้าหมาย และแนวทางด้านวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา

- ส่งเสริมและประสานชุมชนและองค์กรบริหารส่วนท้องถิ่น ให้มีความรู้ความเข้าใจและขีดความสามารถในการสร้างสรรค์วัฒนธรรมเพื่อท้องถิ่น สนับสนุนการระดมทุนเพื่อเพิ่มวงเงินกองทุนวัฒนธรรม ให้มีจำนวนมากเพียงพอต่อการส่งเสริมวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาให้มีการแก้ไขกฎหมายระเบียบปฏิบัติ กฎกระทรวง และมติคณะรัฐ มนตรีที่เกี่ยวข้องกับงานด้านวัฒนธรรม ให้มีความชัดเจนและมีความเป็นเอกภาพ รวมทั้งดำเนินการกระจายอำนาจ เพื่อช่วยให้การบริหารงานด้านวัฒนธรรมเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

- สร้างระบบฐานข้อมูลที่สมบูรณ์เกี่ยวกับทรัพยากรทางวัฒนธรรมและสร้างดัชนีชี้วัดด้านวัฒนธรรมกับการพัฒนาเพื่อประโยชน์ในการบริหารงานและการติดตามประเมินผล และระดมสรรพกำลังในการดำเนินงานวัฒนธรรม โดยเปิดโอกาสให้ประชาชน สถาบันสังคม หน่วยงานภาครัฐ ธุรกิจเอกชน องค์กรพัฒนาเอกชนทุกแห่งเข้ามามีส่วนร่วมตาม ความสามารถความถนัดและความสนใจด้วยการยอมรับนับถือซึ่งกันและกัน

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 9 (พ.ศ. 2545 – 2549)

เป็นแผนพัฒนาฯ ที่ได้อัญเชิญแนวปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียงตามพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 มาเป็นปรัชญานำทางในการพัฒนาและบริหารประเทศ โดยยึดหลักทางสายกลาง เพื่อให้ประเทศรอดพ้นจากวิกฤต สามารถดำรงอยู่ได้อย่างมั่นคงและนำไปสู่การพัฒนาที่สมดุล มีคุณภาพและยั่งยืน ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์และสถานการณ์เปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ดังนี้เพื่อฟื้นฟูเศรษฐกิจให้มีเสถียรภาพและมีภูมิคุ้มกัน เพื่อวางรากฐานการพัฒนาประเทศให้เข้มแข็งยั่งยืน สามารถพึ่งตนเองได้อย่างรู้เท่าทันโลก เพื่อให้เกิดการบริหารจัดการที่ดีในสังคมไทยทุกระดับและเพื่อแก้ปัญหาความยากจนและเพิ่มศักยภาพและโอกาสของคนไทยในการพึ่งพาตนเอง

ยุทธศาสตร์การพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของประเทศ ในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 9 ประกอบด้วย 7 ยุทธศาสตร์ที่สำคัญ ได้แก่

1) ยุทธศาสตร์การบริหารจัดการที่ดี
2) ยุทธศาสตร์การพัฒนาคุณภาพคนและการคุ้มครองทางสังคม
3) ยุทธศาสตร์การปรับโครงสร้างการพัฒนาชนบทและเมืองอย่างยั่งยืน
4) ยุทธศาสตร์การบริหารจัดการทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม
5) ยุทธศาสตร์การบริหารเศรษฐกิจส่วนรวม
6) ยุทธศาสตร์การเพิ่มสมรรถนะและขีดความสามารถในการแข่งขันของประเทศ
7) ยุทธศาสตร์การพัฒนาความเข้มแข็งทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแหงชาติฉบับที่ 10 (พ.ศ. 2550 - 2554)

ประเทศไทยยังคงต้องเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในหลายบริบท ทั้งที่เปนโอกาสและข้อจำกัดตอการพัฒนาประเทศ จึงต้องมีการเตรียมความพร้อมของคนและระบบให้สามารถปรับตัวพร้อมรับการเปลี่ยนแปลงในอนาคตและแสวงหาประโยชน อยางรูเทาทันโลกาภิวัตนและสราง ภูมิคุ้มกันให้กับทุกภาคสวนตามหลักปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง การเปลี่ยนแปลงของบริบทการพัฒนา สถานะและทิศทางการปรับตัวของประเทศไทย การเปลี่ยนแปลงของบริบทการพัฒนาในกระแสโลกาภิวัตน การเคลื่อนยายของคนอยางเสรีความกาวหน้าของเทคโนโลยีการขนสงและกระแสโลกาภิวัตนสงผลให้มีการเดินทาง ทั้งเพื่อการทองเที่ยวและการทำธุรกิจในที่ตาง ๆ ทั่วโลกมากขึ้น รวมทั้งสังคมและเศรษฐกิจฐานความรูทำให้ประเทศตางๆ ตระหนักถึงความสำคัญของบุคลากรที่มี

องคความรูสูงตอขีดความสามารถในการแขงขันของประเทศ ทำให้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห งชาติฉบับที่ 10 กำหนดยุทธศาสตร์ในการพัฒนาประเทศดังนี้

1) ยุทธศาสตรการพัฒนาคุณภาพคนและสังคมไทยสูสังคม แหงภูมิปญญาและการเรียนรู

2) ยุทธศาสตรการสรางความเขมแข็งของชุมชนและสังคมใหเปนรากฐานที่มั่นคง

3) ยุทธศาสตรการปรับโครงสรางเศรษฐกิจใหสมดุลและยั่งยืน

4) ยุทธศาสตรการพัฒนาบนฐานความหลากหลายทางชีวภาพ และการสรางความมั่นคงของฐานทรัพยากรและสิ่งแวดลอม

5) ยุทธศาสตรการเสริมสรางธรรมาภิบาลในการบริหารจัดการประเทศ

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 11 (พ.ศ. 2555 – 2559)

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 11 ได้จัดทำขึ้นในช่วงเวลาที่ประเทศไทยต้องเผชิญกับสถานการณ์ทางสังคม เศรษฐกิจ และสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว และส่งผลกระทบอย่างรุนแรงกว่าช่วงที่ผ่าน มีแนวคิดที่มีความต่อเนื่องจากแนวคิดของแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 8–10 โดยยังคงยึดหลัก “ปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง” และ “คนเป็นศูนย์กลางของการพัฒนา” รวมทั้ง “สร้างสมดุลการพัฒนา” ในทุกมิติ และขับเคลื่อนให้บังเกิดผลในทางปฏิบัติที่ชัดเจนยิ่งขึ้นในทุกระดับ เพื่อให้การพัฒนาและบริหารประเทศเป็นไปบนทางสายกลาง เชื่อมโยงทุกมิติของการพัฒนาอย่างบูรณาการ ทั้งคน สังคม เศรษฐกิจ สิ่งแวดล้อมและการเมือง โดยมีการวิเคราะห์อย่างมีเหตุผล และใช้หลักความพอประมาณให้เกิดความสมดุลระหว่างมิติทางวัตถุกับจิตใจของคนในชาติ ความสมดุลระหว่างความสามารถในการพึ่งตนเองกับการแข่งขันในเวทีโลกในนโยบาย “ไทยเข้มแข็ง”

สถานการณ์การเปลี่ยนแปลงที่มีผลต่อการพัฒนาประเทศ คือการเปลี่ยนแปลงสำคัญระดับโลก มีการปรับตัวเข้าสู่เศรษฐกิจโลกแบบหลายศูนย์กลาง รวมทั้งภูมิภาคเอเชียทวีความสำคัญเพิ่มขึ้น และการเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุของโลกอย่างต่อเนื่อง ส่วนการเปลี่ยนแปลงภายในประเทศ เป็นการเปลี่ยนแปลงสภาวะด้านสังคม ประเทศไทยก้าวสู่สังคมผู้สูงอายุจากการมีโครงสร้างประชากรที่วัยสูงอายุเพิ่มขึ้น

ยุทธศาสตร์การพัฒนาตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 11 ที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรม ได้แก่

1) ยุทธศาสตร์การพัฒนาคนสู่สังคมแห่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตอย่างยั่งยืน การส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิต มุ่งสร้างกระแสสังคมให้การเรียนรู้เป็นหน้าที่ของคนไทยทุกคน มีนิสัยใฝ่รู้รักการอ่าน

ตั้งแต่วัยเด็ก และส่งเสริมการเรียนรู้ร่วมกันของคนต่างวัย ควบคู่กับการส่งเสริมให้องค์กร กลุ่มบุคคล ชุมชน ประชาชน และสื่อทุกประเภทเป็นแหล่งเรียนรู้อย่างสร้างสรรค์ สื่อสารด้วยภาษาที่เข้าใจง่าย รวมถึงส่งเสริมการศึกษาทางเลือกที่สอดคล้องกับความต้องการของผู้เรียน และสร้างสังคมแห่งการเรียนรู้ที่มีคุณภาพและสนับสนุนปัจจัยที่ก่อให้เกิดการเรียนรู้ตลอดชีวิต การเสริมสร้างความเข้มแข็งของสถาบันทางสังคม เป็นการเสริมสร้างความเข้มแข็งและพัฒนา บทบาทของสถาบันหลักทางสังคมให้เอื้อต่อการพัฒนาคน สร้างค่านิยมให้คนไทยภูมิใจในวัฒนธรรมไทย และยอมรับความแตกต่างของความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ลดปัญหาความขัดแย้งทางความคิด และสร้างความเป็นเอกภาพในสังคม สร้างเครือข่ายความร่วมมือทางวัฒนธรรมร่วมกับประชาคมโลกโดยเฉพาะประชาคมอาเซียนให้เกิดการไหลเวียนทางวัฒนธรรมในรูปแบบการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ส่งเสริมความเข้าใจระหว่างประชาชนในการเรียนรู้ประวัติศาสตร์วัฒนธรรม และการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ข้อมูลข่าวสาร

2) ยุทธศาสตร์การสร้างความเชื่อมโยงกับประเทศในภูมิภาคเพื่อความมั่นคงทางเศรษฐกิจและสังคม การสร้างความพร้อมในการเข้าสู่ประชาคมอาเซียน ด้วยการเข้าร่วมเป็นภาคีความร่วมมือระหว่างประเทศและภูมิภาคภายใต้บทบาทที่สร้างสรรค์ เป็นทางเลือกในการดำเนินนโยบายระหว่างประเทศในเวทีโลก

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 – 2564)

ซึ่งเป็นแผนแม่บทหลักของการพัฒนาประเทศ และเป้าหมายการพัฒนาที่ยั่งยืนรวมทั้งการปรับโครงสร้างประเทศไทยไปสู่ประเทศไทย 4.0 คือ

ยุทธศาสตร์ที่ 1 การเสริมสร้างและพัฒนาศักยภาพทุนมนุษย์

ยุทธศาสตร์ที่ 2 การสร้างความเป็นธรรมและลดความเหลื่อมล้ำในสังคม

ยุทธศาสตร์ที่ 3 การสร้างความเข้มแข็งทางเศรษฐกิจและแข่งขันได้อย่างยั่งยืน

ยุทธศาสตร์ที่ 4 การเติบโตที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมเพื่อการพัฒนาอย่างยั่งยืน

ยุทธศาสตร์ที่ 5 การเสริมสร้างความมั่นคงแห่งชาติเพื่อการพัฒนาประเทศ สู่ความมั่งคั่งยั่งยืน

ยุทธศาสตร์ที่ 6 การบริหารจัดการในภาครัฐ การป้องกันการทุจริตประพฤติมิชอบและธรรมาภิบาลในสังคมไทย

ยุทธศาสตร์ที่ 7 การพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานและระบบโลจิสติกส์

ยุทธศาสตร์ที่ 8 การพัฒนาวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี วิจัย และนวัตกรรม

ยุทธศาสตร์ที่ 9 การพัฒนาภาค เมือง และพื้นที่เศรษฐกิจ

ยุทธศาสตร์ที่ 10 ความร่วมมือระหว่างประเทศเพื่อการพัฒนา

ภายใต้ข้อจำกัดของปัจจัยพื้นฐานสำหรับการพัฒนาประเทศไทยในทุกด้านดังกล่าว ท่ามกลางแนวโน้มโลกที่มีการพัฒนาเทคโนโลยีใหม่ก้าวหน้าอย่างรวดเร็ว และประเทศต่าง ๆ กำลังเร่งพัฒนานวัตกรรมและนำมาใช้ในการเพิ่มมูลค่าผลผลิตและเพิ่มผลิตภาพการผลิตเพื่อเป็นอาวุธสำคัญในการต่อสู้ในสนามแข่งขันของโลกและการใช้ในการยกระดับคุณภาพชีวิตของประชาชน จึงเป็นความท้าทายอย่างยิ่งสำหรับประเทศไทยที่จะต้องเร่งพัฒนาปัจจัยพื้นฐานทางยุทธศาสตร์ทุกด้าน ได้แก่ การลงทุนเพื่อการวิจัยและพัฒนาการพัฒนาวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีและนวัตกรรม การพัฒนาโครงสร้างพื้นฐานและระบบโลจิสติกส์ ให้เป็นระบบโครงข่ายที่สมบูรณ์และมีประสิทธิภาพ การพัฒนาทุนมนุษย์และการปฏิรูปให้การบริหารจัดการ มีประสิทธิภาพ โปร่งใส และมีความรับผิดชอบโดยเฉพาะอย่างยิ่งการปรับปรุงด้านกฎระเบียบและระบบการบริหารราชการแผ่นดิน โดยแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 12 มุ่งเน้นการนำความคิดสร้างสรรค์และการพัฒนานวัตกรรม เพื่อทำให้เกิดสิ่งใหม่ที่มีมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ ทั้งในเรื่องกระบวนการผลิตและรูปแบบผลิตภัณฑ์และบริการใหม่ๆ การเปลี่ยนแปลงเทคโนโลยี รูปแบบการดำเนินธุรกิจ และการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตของผู้คนในสังคมทั้งที่เป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างถอนรากถอนโคนและการพัฒนาต่อยอด รวมถึงการใช้นวัตกรรมสำหรับการพัฒนาสินค้าและบริการ ทั้งในระดับพื้นบ้านจนถึงระดับสูงซึ่งมีผลต่อคุณภาพชีวิตและความเป็นอยู่ของประชาชนในวงกว้าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดังนั้นการพัฒนาในช่วง 5 ปีต่อจากนี้ไป จะเป็นช่วงที่มุ่งเน้นการพัฒนาบนฐานภูมิปัญญาที่เกิดจากการใช้ความรู้และทักษะ การใช้วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี การวิจัยและพัฒนาและการพัฒนานวัตกรรมนำมาใช้ในทุกด้านของการพัฒนา การพัฒนามีความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อมและสอดคล้องกับกรอบเป้าหมายการพัฒนาที่ยั่งยืน ขยายและสร้างฐานรายได้ใหม่ที่ครอบคลุมทั่วถึงมากขึ้นควบคู่ไปกับการต่อยอดฐานรายได้เดิม สังคมไทยมีคุณภาพและมีความเป็นธรรมโดยมีที่ยืนสำหรับทุกคนในสังคมและไม่ทิ้งใครไว้ข้างหลัง และเป็นการพัฒนาที่เกิดจากการผนึกกำลังในการผลักดันขับเคลื่อนร่วมกันของทุกภาคส่วน โดยมีจุดเน้นและประเด็นพัฒนาหลักในช่วงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมฉบับที่ 12 เพื่อเตรียมความพร้อมของประเทศในด้านการพัฒนาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี และนวัตกรรม (Thailand 4.0) ด้วยการสนับสนุนการวิจัยพัฒนา

2.5.1.2 การปฏิรูประบบการศึกษาไทย ประเทศไทยได้มีการปฏิรูปการศึกษามาทั้งสิ้น 4 ครั้ง (ชัยพัฒน์ สหัสกุล และคณะ, 2558: 135) การปฏิรูปการศึกษาครั้งแรกเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ครั้งที่ 2 ในปี พ.ศ. 2517 ครั้งที่ 3 ในช่วงปี พ.ศ. 2542-2545 และครั้งที่ 4 คือ ในปี พ.ศ. 2552

การปฏิรูประบบการศึกษาไทย ครั้งที่ 1

การปฏิรูประบบการศึกษาไทยครั้งแรก เกิดขึ้นเมื่อรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 มีพระราชดำริที่จะขยายการศึกษา โปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาโรงเรียนขึ้นในราชอาณาจักรตามแบบตะวันตกที่แยกวัดและสถานศึกษาไว้คนล่ะส่วน พระองค์ได้ทรงตระหนักในการปรับปรุงคนในประเทศให้มีความรู้ความสามารถเพื่อจะช่วยให้ประเทศชาติมีความเจริญก้าวหน้าในทุก ๆ ด้าน การที่พระองค์ทรงเห็นความสำคัญของการศึกษา จึงได้มีการจัดการศึกษาอย่างมีระเบียบแบบแผนมี โครงการศึกษาชาติ มีโรงเรียนเกิดขึ้นในวังและในวัด มีการกำหนดวิชาที่เรียน มีการเรียนการสอบไล่ และมีทุนเล่าเรียนหลวงให้ไปศึกษาวิชา ณ ต่างประเทศ สถานศึกษาที่ได้จัดตั้งขึ้นในขณะนั้นคือ โรงเรียนหลวงในพระบรมมหาราชวัง เพื่อฝึกคนให้เข้ารับราชการ โรงเรียนสุนันทาลัยในพระบรมมหาราชวังเป็นโรงเรียนสตรี ปรับปรุงโรงเรียนพระตำหนักสวนกุหลาบให้เป็นโรงเรียนนายทหารมหาดเล็ก ต่อมาได้กลายเป็นโรงเรียนข้าราชการพลเรือน และเป็นจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โรงเรียนแผนที่ โรงเรียนหลวงสำหรับราษฎรขึ้นตามวัดในกรุงเทพมหานครหลายแห่ง และแห่งแรกคือ โรงเรียนมหรรณพาราม จัดตั้งโรงเรียนแพทย์ขึ้น เรียกว่า โรงเรียนแพทยากร จัดตั้งโรงเรียนมูลศึกษาขึ้นในวัดทั่วไปทั้งในกรุงเทพมหานครและหัวเมือง ไม่เพียงแต่จัดตั้งโรงเรียนขึ้นในหัวเมืองต่าง ๆ และกรุงเทพฯ พระองค์ยังตั้งกรมศึกษาธิการขึ้นเพื่อบริหารงานเกี่ยวกับการศึกษาของประเทศโดยตรง

การปฏิรูประบบการศึกษาไทย ครั้งที่ 2

การปฏิรูประบบการศึกษาไทย ครั้งที่ 2 เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2517 สืบเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคมของประเทศไทยจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เน้นการเรียนรู้ทั้งในระบบห้องเรียนและนอกห้องเรียน มีเป้าหมายที่เน้นความเสมอภาค ความเท่าเทียมกันด้านการศึกษา การเข้าถึงโอกาสทางสังคม และยึดหลักการกระจายอำนาจสู่ท้องถิ่น มีการเปิดโอกาสให้ประชาชนผู้ที่ต้องใช้หลักสูตรเข้ามามีส่วนร่วมในการร่างหลักสูตร เป็นแผนการศึกษาและหลักสูตรฉบับแรกที่มีผู้เกี่ยวข้องในการจัดทำค่อนข้างหลากหลาย เป็นมิติใหม่ทางการศึกษาไทยที่พัฒนาการศึกษาไทยและปฏิรูปการศึกษาไทยให้มีความเจริญก้าวหน้ามากขึ้นต่อไป ในยุคนี้ประเทศไทยมี

ความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงทุกด้าน ทั้งด้านเศรษฐกิจ สังคมวัฒนธรรม การเมืองการปกครอง และการศึกษา และเศรษฐกิจของไทยเปลี่ยนจากเศรษฐกิจแบบผลิตเพื่อยังชีพเลี้ยงชีวิตมาเป็นการผลิตเพื่อการค้าขาย จากเศรษฐกิจแบบพึ่งตนเองมาเป็นระบบเศรษฐกิจที่ขึ้นต่อโลกภายนอกมากขึ้น เปลี่ยนจากระบบเศรษฐกิจที่อิงอาศัยการเกษตรเป็นหลักมาเป็นระบบเศรษฐกิจแบบกึ่งอุตสาหกรรม เป้าหมายของการศึกษา ในยุคนี้มีเป้าหมายหลัก ๆ คือ เร่งการผลิตและพัฒนากำลังคน เน้นกำลังคนเพื่อการเข้าสู่ตลาดแรงงานอุตสาหกรรมเป็นหลัก เพื่อแก้ปัญหาเศรษฐกิจ สังคม สิ่งแวดล้อม การเมือง ความมั่นคงของชาติที่เกิดจากผลการพัฒนาในช่วงของแผนพัฒนาฯฉบับก่อน และเพื่อให้ทรัพยากรบุคคลสามารถปรับตัวเองให้ทันกับความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุทั้งนี้ต้องไม่สูญเสียความเป็นตัวเอง ทั้งด้านภาษา ภูมิปัญญา อันเป็นเอกลักษณ์ของไทย

การปฏิรูประบบการศึกษาไทย ครั้งที่ 3

การปฏิรูประบบการศึกษาไทย ครั้งที่ 3 ในช่วงปี พ.ศ. 2542 – 2545 กำหนดให้สถานศึกษาร่วมกับบุคคล ครอบครัว ชุมชน องค์กรชุมชน องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น องค์กรเอกชนองค์กรวิชาชีพ สถาบันศาสนา สถานประกอบการและสถาบันสังคมชุมชนอื่น ๆ ร่วมกันส่งเสริมความเข้มแข็งของชุมชน โดยการ “จัดกระบวนการเรียนรู้ในชุมชน” เป็นการย้ำให้คำนึงถึงวัตถุประสงค์ปลายทางของการศึกษาที่ต้องทำให้ชุมชนเกิดความเข้มแข็งให้บรรลุวัตถุประสงค์ตามความหมายของการศึกษาที่สมบูรณ์แบบตามนโยบายการศึกษา และพระราชบัญญัติการศึกษาได้กำหนดแนวทางการจัดการศึกษา ต้องยึดหลักว่าผู้เรียนมีความสำคัญที่สุดการประเมินผลผู้เรียน ให้สถานศึกษาพิจารณาจากพัฒนาการของผู้เรียนความประพฤติ นอกจากนั้นยังมีการขยายการศึกษาภาคบังคับจาก 6 ปี ปรับเป็น 9 ปี มีการกระจายอำนาจการจัดการและการบริหารไปยังหน่วยงานระดับภูมิภาคและท้องถิ่น สาระสำคัญอีกประการหนึ่งคือ การออกนอกระบบของมหาวิทยาลัยของรัฐ เพื่อเป็นมหาวิทยาลัยในกำกับดูแลของภาครัฐ เพื่อความยืดหยุ่นในการบริหารงาน ทำให้บุคลากรของสถาบันอุดมศึกษาที่ออกนอกระบบสถานะกลายเป็นพนักงานมหาวิทยาลัย และมีการตรวจประเมินคุณภาพการศึกษาจากองค์กรอิสระภายนอกในทุก ๆ 5 ปี เพื่อยกระดับคุณภาพของสถาบันอุดมศึกษา

การปฏิรูประบบการศึกษาไทย ครั้งที่ 4

การปฏิรูประบบการศึกษาไทย ครั้งที่ 4 หรือการศึกษาในทศวรรษที่ 21 (2552-2561) มีวิสัยทัศน์ คือ คนไทยได้เรียนรู้ตลอดชีวิตอย่างมีคุณภาพ โดยเน้นประเด็นหลัก 3 ประการ ได้แก่

1) พัฒนาคุณภาพการศึกษาและการเรียนรู้

2) เพิ่มโอกาสทางการศึกษาและเรียนรู้อย่างทั่วถึงอย่างมีคุณภาพ

3) ส่งเสริมการมีส่วนร่วมของทุกภาคส่วนของสังคมในการบริหารและจัดการศึกษา

การศึกษาจึงต้องเร่งดำเนินการปฏิรูปการเรียนรู้ให้กับเด็กไทย ได้เข้าก้าวสู่ Thailand 4.0 อย่างเป็นรูปธรรมในหลายด้าน เช่นการพัฒนาทักษะภาษาอังกฤษเพื่อการติดต่อสื่อสาร การแลกเปลี่ยนความรู้ การประสานความร่วมมือและการค้าขายกับต่างชาติ ในขณะเดียวกันเด็กไทยในอนาคตก็ต้องคงไว้ซึ่งวัฒนธรรมของไทยที่ดีงาม ควบคู่กับการเรียนรู้ศาสตร์ใหม่ ๆ ที่มีความทันสมัยด้วยเช่นกัน การพัฒนาทักษะการคิดวิเคราะห์ อีกทั้งยังมีการบริหารจัดการคุณภาพโรงเรียนขนาดเล็กให้มีคุณภาพทัดเทียมโรงเรียนขนาดใหญ่

2.5.1.3 การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของภาครัฐ การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของชาติไทยในรูปแบบของการบริหารงานโดยรัฐบาล ระบอบประชาธิปไตย ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เริ่มต้นเมื่อปี พ.ศ. 2454 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในการประชุมเรื่องจะจัดการกระทรวงโยธาธิการใหม่ มีความสำคัญ ยกกรมขึ้นใหม่อีกกรมหนึ่ง มีหน้าที่ซ่อมแซมพระอาราม หล่อพระ และงานพิพิธภัณฑ์ โดยใช้ชื่อว่า “กรมศิลปากร” (กรมศิลปากร, 2555: 20) หลังจากนั้นภายหลังการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครอง ในปี พ.ศ. 2476 งานแสดงนาฏยศิลป์ ดนตรี ได้เป็นภารกิจของกรมศิลปากร จนกระทั่งปี พ.ศ. 2481 จึงมีการตั้งกองวัฒนธรรม ในสังกัดกรมศิลปากร ต่อมาในปี พ.ศ. 2483 มีพระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติ กำหนดความหมายของวัฒนธรรม คือ ลักษณะที่แสดงความเจริญงอกงาม ความเป็นระเบียบอันดีงาม ความกลมเกลียวก้าวหน้าของชาติ และศีลธรรมอันดีของประชาชน จากนั้นมีการออกพระราชบัญญัติบำรุงวัฒนธรรมแห่งชาติอีกหลายฉบับมีการจัดตั้งสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ จนกระทั่งวันที่ 12 มีนาคม 2495 จึงมีการสถาปนากระทรวงวัฒนธรรมขึ้น โดยมีจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีในขณะนั้นดำรงตำแหน่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม เมื่อมีการปรับเปลี่ยนรัฐบาลในเดือนกันยายน พ.ศ. 2500 หม่อมหลวงปิ่น มาลากุล ได้รับโปรดเกล้าฯ ให้เป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม ต่อมาในปี พ.ศ. 2501 เกิดภาวะผันแปรทางการเมือง กระทรวงวัฒนธรรมถูกยุบตัวลง โดยลดฐานะเป็นกองวัฒนธรรม สังกัดสำนักงานปลัดกระทรวงศึกษาธิการและเปลี่ยนมาสังกัดในกรมการศาสนา ตามลำดับ จนถึงปี พ.ศ. 2522 จึงจัดได้ตั้งเป็นสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติขึ้น มีฐานะเทียบเท่ากรม จนกระทั่งเมื่อวันที่ 3 ตุลาคม พ.ศ. 2545 รัฐบาลจึงได้สถาปนากระทรวงวัฒนธรรมขึ้นอีกครั้ง โดยมีภารกิจสำคัญครอบคลุมงานด้านศาสนา ศิลปะ และวัฒนธรรม หน่วยงานในสังกัด ประกอบด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1) สำนักงานรัฐมนตรี

2) สำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม

3) กรมการศาสนา

4) กรมศิลปากร

5) สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

6) สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

7) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

มีองค์การมหาชนขึ้นตรงกับรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมจำนวน 2 หน่วยงาน คือ ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร และหอภาพยนตร์ (กระทรวงวัฒนธรรม, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 5 เมษายน 2560) ในวันที่ 5 สิงหาคม พ.ศ. 2552 นายธีระ สลักเพชร รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมกล่าวว่า ที่ประชุมได้มติเห็นชอบแผนแม่บทวัฒนธรรมแห่งชาติ ระยะเวลา 10 ปี (พ.ศ. 2550-2559) ถือว่าเป็นฉบับแรกของกระทรวงวัฒนธรรมโดยมียุทธศาสตร์ 6 ด้าน ดังนี้

1) พัฒนาระบบบริหารจัดการงานศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรม

2) อนุรักษ์ สืบทอด และส่งเสริมการดำเนินงานด้านศาสนา ศิลปะ วัฒนธรรมบนพื้นฐานความหลากหลายทางวัฒนธรรม

3) ธำรง รักษา สถาบันชาติ ศาสนาและพระมหากษัตริย์ ให้คงอยู่คู่สังคมไทย

4) สร้างสังคมคุณธรรมในกระแสโลกาภิวัตน์

5) สร้างภาคีขับเคลื่อนการดำเนินงานทางศาสนาศิลปะและวัฒนธรรม

6) นำทุนทางวัฒนธรรมสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจและคุณค่าทางสังคมแผนแม่บทดังกล่าวเป็นการกำหนดทิศทางให้แต่ละกระทรวงและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องด้านสังคมวัฒนธรรมร่วมกันส่งเสริมให้คนไทย ซึ่งมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมเกิดความภาคภูมิใจในความเป็นไทยและหวงแหนความเป็นประเทศไทย อย่างไรก็ตามกระทรวงวัฒนธรรมเน้นการดำเนินงานทางด้านวัฒนธรรมของชาติใน 2 มิติ คือ

1) ภายในประเทศ กำหนดให้วัฒนธรรมมีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมการศึกษาผ่านแหล่งเรียนรู้ เช่น จากชุมชน แหล่งประวัติศาสตร์ท้องถิ่น โบราณสถานและพิพิธภัณฑ์ และภูมิปัญญาพื้นบ้าน สามารถนำสินค้าวัฒนธรรมมาออกแบบเป็นผลิตภัณฑ์เป็นตราสินค้าของไทย และส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม แบบบูรณาการ เพื่อสร้างรายได้ให้กับท้องถิ่น

2) ด้านต่างประเทศจะเน้นเชิงรุกทางวัฒนธรรม โดยผลักดันให้มีการจัดตั้งศูนย์วัฒนธรรมไทยในต่างประเทศมากขึ้น และจะใช้ศาลาไทยเป็นสัญลักษณ์ ซึ่งปัจจุบันได้มีสร้างในประเทศต่าง เพื่อเป็นศูนย์กลางในการเผยแพร่วัฒนธรรม เนื่องจากปัจจุบันหลายประเทศใช้มิติทางวัฒนธรรมนำการเมืองและเศรษฐกิจ ในการสร้างภาพลักษณ์ให้กับประเทศจนประสบความสำเร็จ

แนวทางการดำเนินงานของกระทรวงวัฒนธรรม จากที่รัฐบาลได้กำหนดยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี โดยมีวิสัยทัศน์ ขับเคลื่อนพัฒนาประเทศไทยตามหลักปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง ให้ประเทศมีความ “มั่นคง มั่งคั่ง ยั่งยืน” มีความสามารถในการแข่งขัน มีรายได้สูงอยู่ในกลุ่มประเทศพัฒนาแล้ว คนไทยมีความสุขอยู่ดี กินดี สังคมมีความมั่นคง เสมอภาคและเป็นธรรม โดยมียุทธศาสตร์การพัฒนา 6 ด้าน ประกอบกับการประกาศกรอบทิศทางตามนโยบายการพัฒนาสู่ประเทศไทย 4.0 และกรอบทิศทางตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560-2564) รวมทั้งสภาขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศได้จัดส่งข้อเสนอการขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศที่เกี่ยวข้องกับงานวัฒนธรรม เพื่อให้รัฐบาลรับไปพิจารณานั้นกระทรวงวัฒนธรรมได้วิเคราะห์กรอบทิศทางยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปี ประกอบกับกรอบทิศทางตามนโยบายการพัฒนาสู่ประเทศไทย 4.0 กรอบทิศทางตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560-2564) รวมทั้งข้อเสนอของสภาขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศที่เกี่ยวข้องกับงานวัฒนธรรม เพื่อจัดทำกรอบทิศทางยุทธศาสตร์ด้านวัฒนธรรมระยะ 20 ปี โดยมีเป้าหมายให้ประเทศไทยเป็นศูนย์กลางการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมในระดับนานาชาติ มีภาพลักษณ์ ความสัมพันธ์ที่ดี และได้รับการยอมรับในเวทีทางวัฒนธรรมระดับสากล ผลักดันสังคมไทยให้เป็นสังคมแห่งคนดี มีคุณธรรมจริยธรรม เอื้ออาทร มีความปรองดองสมานฉันท์เพิ่มมากขึ้น รวมทั้งส่งเสริมสนับสนุนให้ประเทศไทยมีรายได้และความมั่งคั่งจากอุตสาหกรรม สร้างสรรค์และบริการทางวัฒนธรรมเพิ่มมากขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

โดยกรอบทิศทางดังกล่าวเกี่ยวข้องกับยุทธศาสตร์ชาติระยะ 20 ปีใน 5 ยุทธศาสตร์ จำนวน 18 โครงการสำคัญ งบประมาณรวมในการดำเนินงานทั้งสิ้น 79,025,740,000 บาท (เจ็ดหมื่นเก้าพันยี่สิบห้าล้านเจ็ดแสนสี่หมื่นบาทถ้วน) โดยมีรายละเอียดของโครงการแบ่งตามแนวทางการดำเนินโครงการดังนี้ ด้านความมั่นคงจำนวน 2 โครงการ ด้านการสร้างความสามารถในการแข่งขันจำนวน 4 โครงการ ด้านการพัฒนาและเสริมสร้างศักยภาพคนจำนวน 7 โครงการ ด้านการสร้างโอกาส ความเสมอภาค และเท่าเทียมกันทางสังคมจำนวน 2 โครงการ ด้านการปรับสมดุลและพัฒนาระบบการบริหารจัดการภาครัฐจำนวน 1 โครงการ

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย มีฐานะเป็นกรมหนึ่งในกระทรวงวัฒนธรรม ก่อตั้ง เมื่อวันที่ 9 ตุลาคม พ.ศ. 2545 (ประวัติการก่อตั้งสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 11 สิงหาคม 2560) ความจำเป็นในการจัดตั้งสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย คือ

1) เป็นองค์ประกอบที่สำคัญขั้นพื้นฐานอันนำไปสู่คุณภาพชีวิตที่สมบูรณ์ของมนุษย์คือ ศิลปะนำไปสู่การพัฒนาภูมิปัญญา การเรียนรู้ การสร้างสรรค์ใหม่ ๆ การยกระดับจิตวิญญาณให้มีความละเอียดอ่อนไปสู่ความเป็นอิสระทางปัญญา อันเป็นคุณค่าของความเป็นมนุษย์ทั้งในโลกปัจจุบันและอนาคต ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อการดำเนินชีวิต เพราะคนจะต้องพัฒนาปรับตัวในการใช้ศิลปะการดำรงชีวิต เพื่อก้าวไปสู่โลกโลกยุคใหม่ที่มีพลวัตตลอดเวลา

2) ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยจะเป็นส่วนที่เติมเต็มให้การดำเนินงานด้านศิลปวัฒนธรรมของหน่วยงานในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม มีความเด่นชัด ครอบคลุมครบทุกด้านอย่างเป็นเอกภาพ

3) ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยในปัจจุบัน ควรได้รับการดูแล ส่งเสริม และสนับสนุนให้เกิดการพัฒนาอยู่เสมอต่อเนื่องต่อไปอย่างไม่ขาดตอน โดยมีวัตถุประสงค์

- เพื่อต่อยอดภูมิปัญญาทางศิลปวัฒนธรรมจากอดีตสู่ปัจจุบัน

- เพื่อสร้างสรรค์ สะสม และสร้างต้นทุนใหม่ทางวัฒนธรรม ให้แก่สังคม

- เพื่อพัฒนาให้เกิดคุณประโยชน์ต่อชาติในด้านเศรษฐกิจ อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวและศิลปะการบันเทิง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- เพื่อให้รู้เท่าทัน ก้าวทันต่อความเปลี่ยนแปลงของกระแสโลกาภิวัตน์ทางด้านศิลปวัฒนธรรม

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย สังกัดกระทรวงวัฒนธรรม ได้จำแนกงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยเป็น 9 สาขา ได้แก่ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง วรรณศิลป์ ดนตรีและการขับร้อง สถาปัตยกรรม มัณฑนศิลป์ เรขศิลป์ ภาพยนตร์ และการออกแบบเครื่องแต่งกาย มียุทธศาสตร์ดังนี้

ยุทธศาสตร์ที่ 1 ส่งเสริม และพัฒนาการเรียนรู้ ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

ยุทธศาสตร์ที่ 2 บูรณาการบริหารจัดการ งานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยเชิงรุก

ยุทธศาสตร์ที่ 3 เสริมสร้างความร่วมมือระหว่างเครือข่ายการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

ยุทธศาสตร์ที่ 4 ส่งเสริมการสร้างสรรค์ ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย มีขอบเขตและความรับผิดชอบ ต่อสาขาศิลปะการแสดง (Performing Arts) คือ

1) การส่งเสริมให้ศิลปินศิลปะการแสดงร่วมสมัย ได้มีโอกาสแสดงผลงานศิลปะการแสดง

2) การจัดแบ่งประเภทงานศิลปะการแสดงร่วมสมัยให้ชัดเจนตามวัตถุประสงค์ เช่น การแสดงละครเพื่อชุมชน หรือ การแสดงทั่วไป ทั้งนี้เพื่อจะได้นำไปใช้ในการเผยแพร่ สื่อสารสู่ความเข้าใจในกลุ่มเป้าหมายของประชาชน แต่ละกลุ่ม

3) การศึกษาวิจัยแนวทางการพัฒนางานศิลปะการแสดงของแต่ละกลุ่ม เช่น Processional Company /Commercial Company /หรือ Educational Company (กลุ่มละครเร่ ละครเพื่อชุมชน)

4) การสนับสนุน ส่งเสริมงานศิลปินศิลปะการแสดง ให้พัฒนางานเพื่อก้าวขึ้นสู่ความเป็น Commercial Art

5) การจัดระบบงานศิลปะการแสดง โดยแบ่งส่วนโครงการเป็น 3 ประเภท คือ

- โครงการเฉพาะ (ทำสิ้นสุดใน 1 ครั้ง ไม่มีต่อเนื่อง)
- โครงการต่อเนื่อง
- โครงการพิเศษ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รางวัลศิลปาธร คือ รางวัลเชิดชูเกียรติศิลปินทางด้านศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย เป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินการโครงการสรรหาศิลปินร่วมสมัยดีเด่น ของสำนักงานศิลปวัฒธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม (ปิยวดี มากพา, 2556: 53-57) โดยมีวัตถุประสงค์คือ

1) เพื่อสรรหา สืบค้น และยกย่องเชิดชูเกียรติ ศิลปินร่วมสมัยที่มีผลงานเป็นที่ประจักษ์ต่อวงการศิลปะ

2) เพื่อสืบสานและพัฒนาศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ไว้เป็นทุนในการพัฒนาชาติทั้งในปัจจุบันและอนาคต

3) เพื่อการเผยแพร่ และสร้างขวัญ กำลังใจ ให้กับศิลปินร่วมสมัย ให้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยที่มีคุณภาพเพิ่มมากยิ่งขึ้น

4) ก่อให้เกิดการพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน โดยมีผลลัพธ์และประโยชน์ที่เจ้าของโครงการ คือสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย คาดว่าจะได้รับเมื่อสิ้นสุดโครงการ

คำว่าศิลปาธร ราชบัณฑิต ศาสตราจารย์ ดร.กุสุมา รักษมณี ให้ความหมายไว้ว่า ศิลปาธร มาจากคำว่า ศิลปะ (ฝีมือ ฝีมือทางการช่าง การทำให้วิจิตร พิสดาร) กับ ธร (การยึดไว้ การถือไว้ ผู้รักษาไว้ ผู้ทรงไว้) เมื่อรวมกันแล้วจึงมีความหมายว่า ผู้ทรงไว้ซึ่งศิลปะ (เขมชาติ เทพไชย, 2557: 4) การสรรหาและคัดเลือกศิลปินร่วมสมัยดีเด่นเพื่อรับรางวัลศิลปาธรนั้น ในการดำเนินการตั้งแต่ปี พ.ศ. 2547 จนถึง พ.ศ. 2550 จัดมอบรางวัลให้ศิลปินจาก 5 สาขา คือ

1) สาขาทัศนศิลป์ (Visual Art) หมายถึง ศิลปะที่มองเห็นได้ด้วยตาทั้งศิลปะสองมิติและสามมิติ ในประเภทงานวิจิตรศิลป์

2) สาขาศิลปะการแสดง (Performing Arts) หมายถึง ศิลปะการแสดงละคร นาฏศิลป์สากล (การแสดงสมัยใหม่หรือการแสดงที่เป็นสากล) การละเล่นและการแสดงพื้นบ้านประยุกต์ ผู้ที่อยู่ในข่ายการสรรหาและคัดเลือก ได้แก่ ศิลปิน (Performing Artist) ผู้มีบทบาทสนับสนุนศิลปินในด้านต่าง ๆ (Supporting Artist) เช่น ผู้ผลิตผลงานการแสดง (Producer) ผู้บริหารงานแสดง ผู้ออกแบบฉาก ผู้กำกับการแสดง นักออกแบบท่าเต้น (Choreographer) ผู้ถ่ายทอดความรู้และมีผลงานการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) สาขาคีตศิลป์ (Music) หมายถึง ดนตรีและขับร้อง

4) สาขาวรรณศิลป์ (Literature) หมายถึง ศิลปะการประพันธ์ที่เพียบพร้อมไปด้วยคุณค่าทางวรรณศิลป์ มีลักษณะลีลาเฉพาะตน รูปแบบการประพันธ์มีทั้งกวีนิพนธ์ นวนิยาย เรื่องสั้น และบทละคร (ผลงานเขียนส่วนใหญ่ควรเป็นภาษาไทย)

5) สาขาภาพยนตร์ (Film) หมายถึง ศิลปะการถ่ายภาพ การเล่าเรื่องการแสดงทั้งที่ผลิตด้วยฟิล์มภาพยนตร์ วิดีทัศน์ สื่อดิจิตอลและอื่น ๆ

ในปี พ.ศ. 2551 ได้มีการมอบรางวัลให้แก่ศิลปินผู้มีผลงานโดดเด่นแต่มีอายุเกินจากหลักเกณฑ์ที่ได้กำหนดไว้ เรียกว่า รางวัลศิลปาธรกิตติคุณ และในปัจจุบัน (พ.ศ. 2560) กำหนดเป็น

6 สาขา สาขาที่เพิ่มขึ้นมาคือ สาขาการออกแบบเชิงสร้างสรรค์ (Creative Design) หมายถึง การสร้างสรรค์งานออกแบบโดยใช้ปรัชญาและความคิดสร้างสรรค์ที่เป็นตัวของตัวเอง ในส่วนของสาขาศิลปะการแสดงนั้น ศิลปินที่ได้รับรางวัล ได้แก่ ประดิษฐ์ ปราสาททอง (2547) มานพ มีจำรัส (2548) พิเชษฐ์ กลั่นชื่น (2549) นิมิต พิพิธกุล (2550) สินีนาฏ เกษประไพ (2551) ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง (2552) นิกร แซ่ตั้ง (2553) จารุนันท์ พันธชาติ (2557) สุวรรณดี จักราวรวุธ (2560) ธีระวัฒน์ มุลวิไล (2561) และดำเกิง ฐิตะปิยะศักดิ์ (2562)

2.5.2 บริบททางการศึกษา

2.5.2.1 การศึกษาทางนาฏยศิลป์ ประเทศไทยได้รับศิลปะและวัฒนธรรมจากชาติตะวันตกมาอย่างต่อเนื่อง จากการเผยแพร่เข้ามาด้วยการค้าและการเจริญสัมพันธไมตรีของชาวตะวันตกกับสถาบันพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ จนกระทั่งการเข้ามาของศิลปินชาวตะวันตกที่ได้มาสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในหลากหลายรูปแบบ และได้วางรากฐานการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ให้แก่เยาวชนไทย เป็นการสร้างความรู้ด้วยทฤษฎีตามหลักวิชาการและเป็นการกระจายความรู้และประสบการณ์จากในวัง เฉพาะกลุ่มคนชั้นสูง หรือกลุ่มศิลปินที่อาศัยอยู่ภายในวัง กลุ่มศิลปินที่อยู่ภายใต้ความอุปถัมภ์ของเชื้อพระวงศ์หรือขุนนาง ออกไปสู่ประชาชนทั่วไป อีกทั้งยังเป็นการสร้างงานนาฏยศิลป์ในมุมมองใหม่ ๆ ที่แตกต่างจากในอดีต อีกทั้งยังเป็นการสร้างงานเพื่อตอบสนองความต้องการของศิลปิน และสังคมในขณะนั้นมากกว่าการสร้างงานนาฏยศิลป์เพื่อตอบสนองความต้องการของพระมหากษัตริย์ หรือเพื่อความศรัทธาในศาสนาเพียงอย่างเดียว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเรียนการสอนวิชานาฏยศิลป์ไทยนั้น ในอดีตเป็นการสอนแบบครูกับศิษย์ แบบรายบุคคล เป็นการเรียนที่ผู้เรียนต้องมีความต้องการและอยากจะเรียนด้วยใจจริง จึงจะขอฝากตัวเป็นศิลป์กับครูผู้นั้น ดังปรากฏในประวัติคุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ว่า

“จากการที่ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ไปเห็นการฝึกละครหลวงที่ท้ายวังเป็นวันแรก และเกิดความประทับใจ จึงทำให้เกิดแรงบันดาลใจอยากที่จะเรียนการละครมาก จึงอ้อนวอนให้คุณพี่มณฑา พาไปกราบฝากตัวเป็นศิษย์

กับพระยาณัฐกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) และคุณหญิงณัฐกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต)"

(คณะศิษย์ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์, 2558: 1-2)

ซึ่งในขณะนั้นครูสุวรรณีมีอายุเพียง 6 ขวบ เห็นได้ว่าเป็นความสนใจและความชอบที่เกิดในการนาฏยศิลป์อย่างแท้จริง การเรียนวิชานาฏยศิลป์ไทยในเมื่อครั้งเริ่มในวิทยาลัยนาฏศิลป จะเป็นการเรียนการสอนที่เน้นรายบุคคล ถึงแม้ว่าจะเป็นการเรียนเป็นกลุ่มแต่เมื่อครูเห็นแววของนักเรียนคนใดที่สามารถจะแสดงบทบาทตัวละคร หรือตัวโขนใดได้ก็จะมุ่งเน้นฝึกฝนให้เป็นพิเศษจนมีความชำนาญในการแสดงบทบาทของตัวละครนั้น ๆ อาทิ ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ในบทอิเหนา เป็นต้น (สถาพร สนทอง, **สัมภาษณ์**, 10 ตุลาคม 2559) จากอดีตที่การศึกษาวิชานาฏยศิลป์เริ่มต้นจากในราชสำนัก ออกมาสู่วังของพระบรมวงศานุวงศ์และชนชั้นสูง ปรับเปลี่ยนมาสู่การศึกษาในโรงเรียนและสถานศึกษาอื่น ๆ ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงการเรียนการสอนในวิชานาฏยศิลป์ที่เป็นวิชาเอกของสถานศึกษาหลายที่และหลายระดับชั้นการศึกษา ดังนี้

การเรียนการสอนวิชานาฏยศิลป์ในประเทศไทยในระดับก่อนปริญญาตรีถึงระดับปริญญาตรี

การเรียนการสอนวิชานาฏยศิลป์ในประเทศไทย มีกำหนดไว้ตั้งแต่ในระดับขั้นพื้นฐาน ที่คนไทยทุกคนจะต้องได้เรียน แต่ก็เป็นเพียงพื้นฐานในการแสดงนาฏยศิลป์นั้น ไม่ได้เป็นการศึกษาที่ลึกซึ้งถึงแก่นแท้ของการแสดง ซึ่งการศึกษาทางนาฏยศิลป์ที่ลึกซึ้งนั้น ได้จัดการเรียนการสอนไว้ในสถาบันเฉพาะที่ดำเนินงานโดยกรมศิลปากร และสถาบันการศึกษาที่ให้ความสนใจเท่านั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) สถานศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม การจัดการศึกษาในวิชานาฏยศิลป์ไทยของกรมศิลปากร ในภูมิภาคต่าง ๆ เป็นการเปิดโอกาสให้เยาวชนไทยที่อาศัยอยู่ตามภูมิภาคต่าง ๆ ได้รับความรู้ทางวิชานาฏยศิลป์แบบราชสำนักไทย ถือเป็นการวางรากฐานในกับการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ จากการเรียนตามคณะโขน คณะละคร เป็นการเรียนการสอนเฉพาะกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในพระราชวัง หรือตำหนักต่าง ๆ โดยกลุ่มผู้ที่เรียนก็จะมีเพียงกลุ่มเล็ก ๆ ได้มีการปรับเปลี่ยนพัฒนาให้เป็นระบบระเบียบมีหลักสูตรในการเรียนการสอน โดยเริ่มครั้งแรก จากการก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ กองศิลปวิทยาการ กรมศิลปากร ในปี พ.ศ. 2477 ตั้งอยู่ที่ตำบลท่าช้าง อำเภอพระนคร จังหวัดกรุงเทพ มหานคร (ในขณะนั้น) ถือเป็นสหศึกษาและเป็นสถานศึกษา

แห่งเดียวของราชการในประเทศไทย ที่ให้การศึกษาทั้งภาควิชาการคือสามัญ และศิลปศึกษาคือฝึกหัดดนตรี – ศิลปะการแสดง ควบคู่กันไป ผู้ก่อตั้งขึ้นคือ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งเป็นอธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร (ในขณะนั้น) ขึ้นอยู่กับกระทรวงธรรมการ มีพระสารสาส์นประพันธ์ เป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวง (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, 2552: 195) โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เริ่มเปิดสอนเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 มีอาจารย์ลม่อม วงศ์ทองเหลือง เป็นอาจารย์ใหญ่ ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2476 ทางรัฐบาลมีความนโยบายที่จะให้ศิลปินทางโขน ละคร และดนตรีมารวมอยู่ในสังกัดเดียวกัน จึงได้โอนครูอาจารย์ด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ กับศิลปินซึ่งแต่เดิมเป็นศิลปินประจำราชสำนักของพระมหากษัตริย์ รวมทั้งเครื่องดนตรี เครื่องโขน เครื่องละคร ของหลวงบางส่วนจากกระทรวงวังให้มาอยู่สังกัดกรมศิลปากร ด้วยเหตุนั้นกรมศิลปากรจึงได้แก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนให้กว้างยิ่งขึ้น

ในวันที่ 2 พฤษภาคม พ.ศ. 2478 พระสารสาส์นประพันธ์ ได้มีคำสั่งตั้งโรงเรียนศิลปากร ซึ่งเป็นโรงเรียนช่างฝีมือของกรมในขณะนั้น สอนวิชาช่างปั้น ช่างเขียนและช่างรัก และให้ทางโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ไปรวมเป็นแผนกหนึ่งของโรงเรียนศิลปากร เรียกชื่อเฉพาะแผนกว่า “โรงเรียนศิลปากร-แผนกนาฏดุริยางค์” มีหน้าที่ฝึกหัดสั่งสอนศิลปะ ทางดนตรีปี่พาทย์ และละคร ระบำ ยังไม่มีโขน คุณหญิงประภาพรรณ วิจิตรวาทการ เป็นอาจารย์ใหญ่ ต่อมาเมื่อทางการได้แยกแผนกช่าง ไปขึ้นอยู่ในมหาวิทยาลัยศิลปากรที่ตั้งขึ้นใหม่ โดยยุบกองโรงเรียน ตามประกาศพระราชกฤษฎีกาจัดแบ่งเป็นส่วนราชการในกรมศิลปากรใหม่ ในวันที่ 24 สิงหาคม พ.ศ. 2485 ซึ่งสมัยนั้นจอมพล ป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมนตรีและบังคับบัญชาสำนักนายกรัฐมนตรี (กรมศิลปากรได้โอนมาสังกัดอยู่ในสำนักนายกรัฐมนตรี ตั้งแต่วันที่ 28 เมษายน พ.ศ. 2485) มีพระยาอนุมานราชธน เป็นอธิบดีกรมศิลปากร กรศิลปากรจึงปรับปรุงกิจการกอง ดุริยางคศิลป เปลี่ยนชื่อใหม่เป็น “กองการสังคีต” เปลี่ยนชื่อโรงเรียนเป็น “โรงเรียนสังคีตศิลป์” ขึ้นอยู่กับแผนกนาฏศิลป์ คุณหญิงจิตรา ทองแถม ณ อยุธยา เป็นอาจารย์ใหญ่ การศึกษาของโรงเรียนนี้ได้รับการปรับปรุงแก้ไขเพื่อความก้าวหน้ามาโดยลำดับ แต่เนื่องจากอุปสรรคบางประการและภัยจากสงครามโลกครั้งที่ 2 รวมทั้งราชการได้ยืมสถานที่ไปใช้ราชการอย่างอื่น ระหว่าง พ.ศ. 2485 - 2487 การศึกษาของโรงเรียนนี้จึงหยุดชะงักไปชั่วระยะหนึ่งและไม่เจริญก้าวหน้าตามสมควรแก่การเวลาที่ผ่านไป

ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลงในปี พ.ศ. 2488 การปกครองภายในประเทศเข้าสู่สภาวะปกติ กรมศิลปากรได้ปรับเปลี่ยนชื่อ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์เป็น “โรงเรียนนาฏศิลป” (ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป) เมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2515 มีวัตถุประสงค์สำคัญ 3 ประการ คือ

1. เพื่อเป็นสถานศึกษานาฏยศิลป์และดุริยางคศิลป์ของทางราชการ
2. เพื่อบำรุงรักษาไว้และเผยแพร่นาฏยศิลป์และดุริยางคศิลป์ประจำชาติไทย
3. เพื่อให้ศิลปินทางดนตรีและโขนละคร มีฐานะเป็นที่นิยมยกย่องเหมือนกับประเทศอื่น

หลังจากที่ได้เปิดวิทยาลัยนาฏศิลป ทำการเรียนการสอนที่กรุงเทพฯ เป็นแห่งแรก ต่อมากรมศิลปากรจึงได้ทำการเปิดวิทยาลัยนาฏศิลปในทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย เรียงลำดับได้ดังนี้

1) วิทยาลัยนาฏศิลป เมื่อปี พ.ศ. 2477
2) วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ เมื่อปี พ.ศ. 2514
3) วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เมื่อปี พ.ศ. 2521
4) วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง เมื่อปี พ.ศ. 2521
5) วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เมื่อปี พ.ศ. 2522
6) วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย เมื่อปี พ.ศ. 2522
7) วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ เมื่อปี พ.ศ. 2524
8) วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี เมื่อปี พ.ศ. 2524
9) วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี เมื่อปี พ.ศ. 2526
10) วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง เมื่อปี พ.ศ. 2526
11) วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี เมื่อปี พ.ศ. 2534
12) วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา เมื่อปี พ.ศ. 2535

การเรียนวิชานาฏยศิลป์ในวิทยาลัยนาฏศิลปนั้น ในช่วงแรกเป็นการสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ไทย ต่อมาในปี พ.ศ. 2509 จึงได้มีการริเริ่มสอนวิชาบัลเลต์ ในชื่อวิชาเอกนาฏศิลป์ตะวันตก โดยผู้สอนคือ หม่อมหลวงสุจีรา ทองแถม การเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลปนั้นเป็นการเรียนการสอนในระดับที่สูงสุดคือระดับอนุปริญญาเท่านั้น ต่อมาในปี พ.ศ. 2518 จึงได้ทำการเปิดต่อเนื่องอีก 2 ปี เพื่อให้เทียบเท่าระดับปริญญาตรี โดยจัดการเรียนการสอนร่วมกับวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี) หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางค์ศึกษา ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลปได้ทำการ เปิดการเรียนการสอน ในระดับปริญญาตรีในสถาบันของตนเอง ในนามของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เมื่อปี พ.ศ. 2542 (วิลาวัลย์ วัชระเกียรติศักดิ์, **สัมภาษณ์**, 23 มกราคม 2560) ในปัจจุบัน (พ.ศ. 2560) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีการเรียนการสอนในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ ไทยในระดับปริญญาตรีจำนวน 2 หลักสูตร แบ่งออกเป็น 4 สาขา คือ หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต (สาขานาฏศิลป์ไทย และสาขาศิลปศาสตร์บัณฑิต) และหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต (สาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา และนาฏศิลป์สากลศึกษา)

2) สถานศึกษาในสังกัดมหาวิทยาลัยราชภัฏ มหาวิทยาลัยราชภัฏ เป็นกลุ่มมหาวิทยาลัยที่พัฒนามาจากโรงเรียนฝึกหัดครูที่ตั้งอยู่ในส่วนกลางและส่วนภูมิภาคของประเทศ โรงเรียนฝึกหัดครูแห่งแรกเปิดสอนเมื่อวันที่ 12 ตุลาคม พ.ศ. 2435 ซึ่งตั้งขึ้นบริเวณโรงเลี้ยงเด็ก ตำบลสวนมะลิ ถนนบำรุงเมือง จังหวัดพระนคร (ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร) หลังจากนั้น จึงได้ขยายไปตั้งอยู่ทุกภูมิภาคของประเทศ ได้แก่ มณฑลนครราชสีมา ชื่อ โรงเรียนตัวอย่างประจำมณฑลนครราชสีมา มณฑลนครศรีธรรมราช มณฑลอุดร และมณฑลพายัพ ตามลำดับ หลังจากมีการยกเลิกการปกครองแบบมณฑลแล้ว ทำให้โรงเรียนฝึกหัดครูกสิกรรมประจำมณฑล จึงเปลี่ยนชื่อเป็น “โรงเรียนฝึกหัดครูประกาศนียบัตร จังหวัด” และเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น “โรงเรียนฝึกหัดครู” (ต่อท้ายด้วยจังหวัดที่ตั้ง) พร้อมขยายการก่อตั้งโรงเรียนออกไปยังภูมิภาคมากขึ้น และเปลี่ยนชื่อเป็นวิทยาลัยครู ในปี พ.ศ. 2503 พร้อมกับเปิดสอนในหลักสูตรประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ. สูง) และหลักสูตรปริญญาตรีของสภาการฝึกหัดครู ต่อมาในวันที่ 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2535 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานชื่อ “สถาบันราชภัฏ” ให้กับวิทยาลัยครูทั่วประเทศ พร้อมทั้งพระราชทาน พระราชลัญจกรเป็นตราประจำมหาวิทยาลัย โดยในปัจจุบันมีอยู่ทั้งสิ้น 38 แห่งทั่วประเทศ มีแนวทางพัฒนาให้เป็นสถาบันอุดมศึกษาเพื่อการพัฒนา ท้องถิ่น มีวัตถุประสงค์ให้การศึกษาวิชาการและวิชาชีพชั้นสูง ทำการวิจัย ให้บริการทางวิชาการแก่สังคม ปรับปรุง ถ่ายทอดและพัฒนาเทคโนโลยี ทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม ผลิตครูและส่งเสริมวิทยฐานะครู และทำให้สถาบันราชภัฏเปิดทำการสอนในสาขาวิชาอื่น ๆ นอกจากสาขาการศึกษาตั้งแต่นั้นเป็นต้น

การเรียนการสอนวิชานาฏยศิลป์ไทยระดับปริญญาตรี ในมหาวิทยาลัยราชภัฏทั่วประเทศนอกเหนือจากที่เป็นรายวิชาที่นักศึกษาทุกคนในมหาวิทยาลัยจะต้องเรียนเป็นวิชาบังคับแล้ว มหาวิทยาลัยราชภัฏได้ทำการเปิดสอนวิชานาฏยศิลป์เป็นวิชาเอก ครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2515 (วิลาวัลย์ วัชระเกียรติศักดิ์, **สัมภาษณ์**, 23 มกราคม 2560) ระดับประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ.สูง) ต่อมา ในปี พ.ศ. 2519 ปรับปรุงเป็นหลักสูตรระดับปริญญาตรี หลักสูตรครุศาสตร์ สอนวิชาชีพทางนาฏยศิลป์ ต่อมาจึงได้มีการเปิดการเรียนการสอน ในหลักสูตรวิชานาฏศิลป์และการละคร ซึ่งเป็นหลักสูตรทางด้านศิลปศาสตร์ ในปี พ.ศ. 2531 ที่สถาบันราชภัฏจันทรเกษมเป็นแห่งแรก และได้มีการเปิดสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย และสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องในมหาวิทยาลัยราชภัฏในภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วประเทศไทยจนกระทั่งปัจจุบัน ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจด้วยการสอบถามจากอาจารย์ประจำหลักสูตรต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวิชานาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากล และศิลปะแสดง ได้ข้อมูลที่แสดงให้เห็นถึงหลักสูตร ฯ ที่ยังเปิดรับนักศึกษาอยู่ในปัจจุบัน (พ.ศ. 2560) ดังตารางที่ 2.2

ตารางที่ 2.2 ตารางหลักสูตรการศึกษาที่มีสาขาวิชาเอกนาฏยศิลป์หรือสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องใน มหาวิทยาลัยราชภัฏ ที่ยังเปิดระดับปริญญาตรีในปี พ.ศ. 2560

หลักสูตรหรือสาขาที่เปิด	**สถาบันการศึกษา**
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชาศิลปะการแสดง แขนงนาฏศิลป์ไทย แขนงนาฏศิลป์สากล แขนงศิลปะการแสดง	มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง	มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย	มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร
หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง	มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี
หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏดุริยางศาสตร์	มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต	มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลักสูตรหรือสาขาที่เปิด	สถาบันการศึกษา
- สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา	
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏดุริยางคศิลป์ไทย	มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์การละคร	มหาวิทยาลัยราชภัฏอยุธยา
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี
หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์	มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์
หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์	มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย	มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชาศิลปศึกษา (นาฏศิลป์) หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏยศิลป์	มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร	มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลักสูตรหรือสาขาที่เปิด	สถาบันการศึกษา
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) - สาขาวิชาศิลปะการแสดง (พื้นบ้านอิสาน)	
หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย	มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์
หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์ หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร	มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาศิลปะการจัดการแสดง	มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขานาฏศิลป์และการแสดง	มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

ที่มา : ผู้วิจัย

3) สถาบันการศึกษาของรัฐและเอกชน ในระหว่างที่สถานศึกษาของกรมศิลปากร และมหาวิทยาลัยราชภัฏเปิดหลักสูตรการเรียนเกี่ยวกับวิชานาฏยศิลป์ให้เป็นวิชาเอก มหาวิทยาลัยในกำกับของรัฐบาล (ขณะนั้น) ก็ได้ทำการเปิดหลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์เช่นกัน อาทิ

ภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เปิดสอนเมื่อปี พ.ศ. 2514 สดใส พันธุมโกมล ซึ่งต่อมาในปี พ.ศ. 2516 ได้เชิญอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ไทย จากกรมศิลปากรมาเป็นอาจารย์พิเศษเพื่อสอนเกี่ยวกับพื้นฐานและวิชาทางนาฏยศิลป์ไทยให้กับนิสิตที่เรียนภาควิชาศิลปะการละคร คือครูอาคม สายาคม ครูจำเรียง พุทธประดับ ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ และครูนิตยา จามรมาน บรมครูทั้ง 4 ท่านนี้ ได้เข้ามาสอนใน อย่างต่อเนื่องเป็นเวลาประมาณ 4-5 ปี และยังได้มาสอนในโครงการอบรมนาฏยศิลป์ของคณะอักษรศาสตร์ในช่วงเวลาเดียวกัน (ไพโรจน์ ทองคำสุก, 2547: 189) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เปิดการสอน ในปี พ.ศ. 2526 ทำการสอนวิชานาฏยศิลป์ใน ภาควิชาศิลปะการละคอน คณะศิลปศาสตร์ เป็นวิชาโท ต่อมาได้เปิดสอน เป็นวิชาเอกในปี พ.ศ. 2529 ในสาขาวิชาวรรณกรรมการละคอน สาขาวิชาศิลปะการละคอน และสาขาวิชาการละครเพื่อ การศึกษาและการพัฒนาสังคม เป็นต้นภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เปิดในปี พ.ศ. 2531 ผลิตบัณฑิตใน 2 สาขาวิชา คือ สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย และสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก

หลังจากนั้นสถาบันการศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชนจึงได้ทำการเปิดสอนในหลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับการแสดงเป็นจำนวนมาก ประกอบด้วยหลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากล และหลักสูตรที่เกี่ยวข้องการศิลปะการแสดง โดยผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมรายชื่อหลักสูตรต่าง ๆ จากสถาบันการศึกษาในระดับปริญญาตรี เฉพาะหลักสูตรที่เกี่ยวข้องกับการ แสดงนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์สากลเป็นวิชาเอกเท่านั้น รายละเอียดในตารางที่ 2.3

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 2.3 หลักสูตรการศึกษาที่มีสาขาวิชาเอกนาฏยศิลป์ในสถาบันการศึกษาของรัฐและเอกชนที่เปิดหลักสูตรระดับปริญญาตรี ถึงปี พ.ศ. 2560

หลักสูตร	สถาบัน
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย - สาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
หลักสูตรการศึกษาบัณฑิต	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

หลักสูตร	สถาบัน
- สาขาวิชานาฏศิลป์ หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) - สาขาวิชาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์สากล) - สาขาวิชาศิลปะการแสดง (สาขาออกแบบเพื่อการแสดง)	
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชาศิลปะการแสดง - สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย - สาขาวิชานาฏยศิลป์พื้นเมือง - สาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชาศิลปะการแสดง (โนรา) - สาขาวิชาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) - สาขาวิชาศิลปะการแสดง (การละคร)	มหาวิทยาลัยทักษิณ
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชาดนตรีและการแสดง - สาขาวิชาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์และการกำกับลีลา)	มหาวิทยาลัยบูรพา
หลักสูตรการศึกษาบัณฑิต - สาขาวิชาการสอนนาฏยสังคีต	มหาวิทยาลัยบูรพา (ต่อ)
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต	วิทยาลัยนวัตกรรมการแสดงและการจัดการ สังกัดมหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลักสูตร	สถาบัน
- สาขาวิชาศิลปะการแสดงและการจัดการ	สงขลานครินทร์ วิทยาเขตตรัง
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย	มหาวิทยาลัยนเรศวร
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชาศิลปะการแสดง	มหาวิทยาลัยพะเยา
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏศิลป์พื้นเมือง - สาขาวิชาศิลปะการแสดง (หลักสูตรใหม่)	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชานาฏกรรมไทย	มหาวิทยาลัยรามคำแหง
หลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต - สาขาวิชาศิลปะการแสดง	มหาวิทยาลัยวไลยอลงกรณ์
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขานาฏศิลป์	มหาวิทยาลัยราชมงคลธัญบุรี
หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต - สาขาศิลปะการแสดง	สถาบันเทคโนโลยีแห่งอโยธยา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

* ข้อมูลส่วนหนึ่งมาจาก การเปิดหลักสูตรศิลปะการแสดงในสถาบันอุดมศึกษาของไทย: ปัญหาเรื่องแนวคิดจินตนิยมในสังคมทุนนิยมบริวาร ของ พรรณศักดิ์ สุขขี (พรรณศักดิ์ สุขขี, 2554: 80 – 91)

4) การศึกษาวิชาเอกนาฏยศิลป์และสาขาที่ใกล้เคียงในระดับสูงกว่าปริญญาตรี การศึกษาในวิชาเอกนาฏยศิลป์หรือสาขาที่ใกล้เคียง ไม่เพียงแต่ศึกษาในระดับปริญญาตรีเท่านั้น สถาบันการศึกษาและนักวิชาการได้ผลักดันให้การศึกษาวิชานาฏยศิลป์ได้รับการยอมรับในกลุ่มของนักวิชาการและเป็นการเปลี่ยนแนวทางการศึกษา ให้มุ่งเน้นไปในทางการศึกษาเชิงลึกทางทฤษฎีและการวิจัย ให้มีการสอนในระดับที่สูงขึ้นเพื่อยกระดับจากการเป็นนักปฏิบัติสู่ความเป็นนักวิชาการ ผู้วิจัยได้ค้นคว้าและรวบรวมเกี่ยวกับสถาบันการศึกษาที่เปิดหลักสูตรสอนวิชานาฏยศิลป์ในระดับที่สูงกว่าปริญญาตรี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2533 ที่มีการเปิดหลักสูตรแรกจนกระทั่งปัจจุบัน (พ.ศ.2560) รายละเอียดในตารางที่ 2.4

ตารางที่ 2.4 หลักสูตรการศึกษาระดับสูงกว่าปริญญาตรีที่มีสาขาวิชาเอกนาฏยศิลป์หรือสาขาที่เกี่ยวข้องในสถาบันการศึกษาที่ยังเปิดรับผู้เรียนถึงปี พ.ศ. 2560

หลักสูตร/สาขา	**สถาบันการศึกษา**
- หลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปการละคร - หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการจัดการทางวัฒนธรรม - หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย - หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย - หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรม - หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลักสูตร/สาขา	สถาบันการศึกษา
- หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ - หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ - หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ สาขาวิชาการวัฒนธรรมศาสตร์	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
หลักสูตรบริหารธุรกิจมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง	มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม	มหาวิทยาลัยบูรพา
หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิทยาการดนตรีและนาฏศิลป์	มหาวิทยาลัยนเรศวร
- หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม - หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่มา : ผู้วิจัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5) การศึกษาในสถาบันการศึกษาเอกชนเชิงธุรกิจ หลังจากที่มีการจัดการเรียนการสอนวิชานาฏยศิลป์ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในประเทศไทย ทำให้มีบุคลากรทางการศึกษาเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก อีกทั้งครู อาจารย์ ในกรมศิลปากรและสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ได้มีโอกาสสอนวิชานาฏยศิลป์แก่บุคคลภายนอกทั้งในรูปแบบการจัดโครงการอบรม หรือการรวมกลุ่มของบุคคลผู้สนใจ การจัดตั้งโรงเรียนสอนนาฏยศิลป์ของเอกชนที่มีชื่อเสียงในช่วงแรก คือโรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์ เมื่อวันที่ 9 เมษายน พ.ศ. 2507 โดยครูสัมพันธ์ พันธุ์มณี ภายหลังการจัดการศึกษานอกระบบตามพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติในปี พ.ศ. 2542 มีโรงเรียนที่ให้การศึกษานอกระบบประเภทศิลปศึกษาเกิดขึ้นจำนวนมากตั้งแต่นั้นจนกระทั่งปัจจุบัน อาทิ โรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์ เปิดทำการสอนในปี พ.ศ. 2507 โรงเรียนนาฏศิลป์สากลวราพร – กาญจนา เปิดทำการสอนในปี พ.ศ. 2511 โรงเรียนสุจีราบัลเลต์ เปิดทำการสอนในปี พ.ศ. 2512 โรงเรียนแดนซ์เซ็นเตอร์ นาฏศิลป์ เปิดทำการสอนในปี พ.ศ. 2528 โรงเรียนนาฏศิลป์ขาบมงคล เปิดทำการสอนในปี พ.ศ. 2530 สถาบันบางกอกแดนซ์ นาฏศิลป์ เปิดทำการสอนในปี พ.ศ. 2533 โรงเรียนพาทยกุลการดนตรีและนาฏศิลป์ เปิดทำการสอนในปี พ.ศ. 2535 สถาบันพ้อยท์ สตูดิโอ เริ่มก่อตั้งปี พ.ศ. 2547 เป็นต้น

2.5.2.2 การแสดงผลงานทางนาฏยศิลป์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ การแสดงผลงานทางนาฏยศิลป์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์นั้น เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์มีอย่างสม่ำเสมอ และพัฒนาไปในทิศทางต่าง ๆ ตามกระแสของโลก ซึ่งจะปรากฏทั้งภายในสถาบันการศึกษาและภายนอก มีทั้งเพื่อวัตถุประสงค์ในการแสดงออกซึ่งศักยภาพของตนในการประมวลผลความรู้ทางนาฏยศิลป์ และเพื่อการแข่งขัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงผลงานทางนาฏยศิลป์

ผู้วิจัยได้ศึกษา รวบรวม เฉพาะการแสดงผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ จะเป็นการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในรูปแบบใดไม่ได้ระบุเฉพาะ ผู้วิจัยต้องการศึกษาเพียงเพื่อให้เห็นว่า มีกระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ชุดใหม่ ทั้งภายในสถาบันการศึกษาและนอกสถาบันการศึกษา

1) การแสดงผลงานทางนาฏยศิลป์ในสถานศึกษา การแสดงผลงานการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ในสถานศึกษาปรากฏเป็นครั้งแรกเมื่อใด ไม่มีหลักฐานที่แน่ชัด แต่ปรากฏชัดเจนในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จากรายวิชางานโครงการนาฏยศิลป์ในปี พ.ศ. 2535 ที่มุ่งเน้นให้นิสิตได้

ออกแบบงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ โดยเป็นผู้รับผิดชอบเพียงคนเดียว โดยไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นในรูปแบบใด ใช้เทคนิคทางการแสดงแบบใด ซึ่งส่วนมากนิสิตจะทำการสร้างสรรค์ในรูปแบบที่ตนเองถนัด กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์นี้จะต้องทำควบคู่ไปกับการค้นหาข้อมูลและบันทึกรายงานในรูปแบบงานวิจัย ต่อมาเมื่อมีการเปิดหลักสูตรทางนาฏยศิลป์ในระดับที่สูงขึ้น จึงได้มีการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ในรายวิชาต่าง ๆ เพิ่มมากขึ้นรวมไปถึงการสร้างสรรค์ในรูปแบบวิทยานิพนธ์ และดุษฎีนิพนธ์ ซึ่งมีการเปิดหลักสูตรที่สอนถึงกระบวนการสร้างสรรค์เป็นสาขาวิชาเอกในระดับปริญญาเอกแห่งแรก ได้แก่ หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2551 โดยมี ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี เป็นผู้รับผิดชอบในส่วนของการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ ตัวอย่างในตารางที่ 2.5

ตารางที่ 2.5 ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ในระดับปริญญาโท และปริญญาเอก ของคณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (พ.ศ. 2554 – 2560)

ปี พ.ศ.	ผลงานสร้างสรรค์	หลักสูตร
2554	1. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากจินตนาการของผู้พิการทางสายตา โดย ปรารถนา คงสำราญ 2. การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา โดย กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
2554 (ต่อ)	3. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในแนวคิดแห่งหฐโยคะ โดย นวลรวี จันทร์ลุน 4. นาฏยศิลป์เพื่อเด็กที่มีความบกพร่องทางการได้ยิน โดย ระวิวรรณ วรรณวิไชย 5. นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุดภาวะโลกร้อน โดย สุขสันติ แวงวรรณ	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปี พ.ศ.	ผลงานสร้างสรรค์	หลักสูตร
	6. นาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อความสมานฉันท์ในสังคมไทย โดย สุมิตร เทพวงษ์	
	7. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพเขียนสีเขาจันทร์งาม โดย ชุมพล ชะนะมา	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
2556	1. การสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยเพื่อการอนุรักษ์และสร้างสรรค์สำหรับคนรุ่นใหม่ โดย มาลินี อาชายุทธการ	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
	2. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา โดย วรากร เพ็ญศรีนุกูร	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
2557	1. การสร้างสรรค์ละครนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดย รัสวรรณ อดิศัยภารดี	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
	2. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง โดย ดาริณี ชำนาญหมอ 3. นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา โดย ธรากร จันทนะสาโร 4. นาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลาในระดับนานาชาติ โดย รักษ์สินี อัครศวะเมฆ	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
2557	5. ดรสา แบหลา: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากวรรณคดีไทย เรื่อง อิเหนา โดย สทาศัย พงศ์หิรัญ	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
2558	1. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ โดย วรรณวิภา มัธยมนันท์ 2. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพท่าเต้นของนราพงษ์ จรัสศรี โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ปี พ.ศ.	ผลงานสร้างสรรค์	หลักสูตร
2558 (ต่อ)	3. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิดเบื้องหน้าเบื้องหลัง โดย ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล 4. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ผ่านพัฒนาการด้านปรัชญาในเรื่องพระมหาชนก โดย คมชวัชร์ พสุริจันทร์แดง 5. การสร้างสรรค์ละครเพลงร่วมสมัย เรื่องศิลปินผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย โดย ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์ 6. ละคอนเล็ก: การสร้างสรรค์การแสดง เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจใน ศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กสำหรับคนรุ่นใหม่ โดย ชนันญา ชูนาค 7. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุดทาส โดย ณัฐภา นาฏยนาวิน	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
2559	1. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ตามแนวคิดสัมมาทิฏฐิ โดย ณรัฐวรรณ ถิระวราวิสิฐ 2. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยจากแนวคิดความหลากหลายทางเพศ โดย สรร ถวัลย์วงศ์ศรี 3. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่สะท้อนด้านมืดจากดอกกุหลาบ โดย ภัทราพร เจริญรัตน์ 4. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยร่วมกับการฉายภาพสำหรับการแสดง: มาย แท็งก์ (My Tank) โดย สิริธร ศรีชลาคม	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปี พ.ศ.	ผลงานสร้างสรรค์	หลักสูตร
	5. บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย โดย ณรงค์ คุ้มมณี 6. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง สตรีที่ได้รับผลกระทบทางด้านจิตใจจากเหตุการณ์ความไม่สงบในเขตชายแดนภาคใต้ โดย ธนภรณ์ แสนอ้าย	
2560	1. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ชุด เดอะวิทรูเวียนแมน โดย ธนกร สรรย์วราภิภู	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
2560 (ต่อ)	2. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง โดย ขวัญชนก โชติมุกตะ 3. การสร้างนาฏยศิลป์สร้างสรรค์พิธีอรังกิตรัมในภารตะนาฏยัม โดย ฤตพชรพร ทองถนอม	ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

ที่มา : ผู้วิจัย.

ในสถาบันการศึกษาอื่นก็ปรากฏการสร้างสรรค์งานในรายวิชาต่าง ๆ เพื่อแสดงออกซึ่งศักยภาพและผลสัมฤทธิ์ของการศึกษาเช่นกัน อาทิ ในรายวิชานาฏศิลป์นิพนธ์ สาขาวิชานาฏศิลป์ ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร (กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์, 2554: 27) ในรายวิชานาฏศิลป์นิพนธ์ (Dance Senior Projects) กลุ่มสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เป็นต้น

2) การแสดงผลงานนาฏยศิลป์ในงานศิลปวัฒนธรรมอุดมศึกษา การแสดงผลงานทางนาฏยศิลป์นี้ ถือกำเนิดขึ้นเพื่อเป็นการส่งเสริมและสืบสานศิลปวัฒนธรรมไทย ซึ่งเต็มไปด้วยความหลากหลายอยู่ตามภูมิภาคต่างๆ ทั่วประเทศ ทั้งด้าน นาฏยศิลป์ คีตศิลป์ และวิจิตรศิลป์ เดิมใช้ชื่อว่า “งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมทบวงมหาวิทยาลัย” (ครั้งที่ 1-5) ซึ่งต่อมาเมื่อมีการปรับโครงสร้างของส่วนราชการทบวงมหาวิทยาลัยให้เป็นสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษาในสังกัดของ

กระทรวงศึกษาธิการ จึงได้เปลี่ยนมาเป็นชื่อ “งานส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมสำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา” ตั้งแต่ครั้งที่ 6 และเปลี่ยนเป็น “งานศิลปวัฒนธรรมอุดมศึกษา” จนถึงปัจจุบัน ในการแสดงผลงานทางนาฏยศิลป์นี้ มักจะเป็นการแสดงนาฏยสิลป์ในชุดการแสดงต่าง ๆ ที่มีมาแต่โบราณ จะมีเป็นส่วนน้อยที่นำผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่มานำแสดง เริ่มเป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2541 จนกระทั่งปัจจุบัน (2560) ตามตารางที่ 2.6

ตารางที่ 2.6 การจัดงานงานศิลปวัฒนธรรมอุดมศึกษา

ครั้งที่	เจ้าภาพ	ปีที่จัด (พ.ศ.)	จำนวนสถาบันที่เข้าร่วม
1	มหาวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่	2541	42
2	มหาวิทยาลัยรามคำแหง กรุงเทพฯ	2542	61
3	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ กรุงเทพฯ	2543	59
4	มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม	2544	61
5	มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช	2546	63
6	มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม	2547	75
7	มหาวิทยาลัยขอนแก่น จังหวัดขอนแก่น	2548	45
8	มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย	2549	50
9	มหาวิทยาลัยบูรพา จังหวัดชลบุรี	2552	83
10	มหาวิทยาลัยศิลปากร พระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม	2552	96
11	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่	2553	92

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ครั้งที่	เจ้าภาพ	ปีที่จัด (พ.ศ.)	จำนวนสถาบันที่เข้าร่วม
12	มหาวิทยาลัยวงษ์ชวลิตกุล จังหวัดนครราชสีมา	2554	54
13	มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา จังหวัดสงขลา	2555	58
14	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม	2557	76
15	มหาวิทยาลัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่	2557	72
16	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพฯ	2558	80
17	มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม จังหวัดพิษณุโลก	2560	ไม่ปรากฏ

ที่มา : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558: 34-35)

การแข่งขันทางนาฏยศิลป์

การแข่งขันทางนาฏยศิลป์เกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อใดไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด ในปัจจุบันมีการแข่งขันผลงานการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ในหลากหลายรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการแข่งขันในเชิงวิชาการ หรือการแข่งขันในเชิงธุรกิจ สามารถอธิบายได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1) การแข่งขันทางนาฏยศิลป์เชิงวิชาการ การแข่งขันผลงานทางนาฏยศิลป์ในเชิงวิชาการเป็นการแข่งขันเพื่อแสดงซึ่งศักยภาพของผู้สอน และผู้เรียนในการรังสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ออกมาตามวัตถุประสงค์ของการจัดงาน ในบางครั้งเป็นการแข่งขันเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการประกวดวงดนตรี หรืออาจจะเป็นการแข่งขันทางนาฏยศิลป์โดยตรงที่มุ่งเน้นให้มีการพัฒนาการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ต่อไป

การแข่งขันทางนาฏยศิลป์เชิงวิชาการในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียน คือ การจัดการแสดงผลิตภัณฑ์ การประกวด และการแข่งขันทางทักษะในด้านต่าง ๆ ของนักเรียนระดับปฐมวัย และระดับมัธยมศึกษา ตามกลุ่มสาระการเรียนรู้ ที่ทางสำนักคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานกำหนดไว้

งานศิลปหัตถกรรมนักเรียนจัดขึ้นครั้งแรกเมื่อวันที่ 3 มกราคม พ.ศ. 2455 โดย เจ้าพระยาสุเรนทราธิบดี (ม.ร.ว.เปีย มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงธรรมการ (ในขณะนั้นยังเป็นพระยาวิสุทธิ์สุริยศักดิ์) เป็นผู้ริเริ่มจัดงานขึ้น ณ โรงเรียนสวนกุหลาบวิทยาลัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชการที่ 6 ได้ทรงเสด็จพระราชดำเนินและทรงเปิดงาน พระยาวิสุทธิ์สุริยศักดิ์ กราบบังคมทูลพระกรุณาว่า “ความประสงค์แห่งการแสดงศิลปหัตถกรรมนี้ เพื่อแนะนำชักจูงให้เด็กชายเด็กหญิงในปัจจุบันเอาใจใส่ฝึกหัดศิลปหัตถกรรม ซึ่งเป็นทางเลี้ยงชีพต่าง ๆ งานนี้มีการแสดงศิลปหัตถกรรม การประกวดฝีมือ และความคิดในวิชาการ...” พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงมีพระราชดำรัสตอบ ตอนหนึ่งว่า “คำที่พระยาวิสุทธิ์สุริยศักดิ์ กล่าวนี้ตรงกับความคิดของเรา เราได้เคยปรารถนามานานแล้ว ... เพราะการฝึกสอนเด็กนั้นจำเป็นต้องฝึกสอนหลายอย่างไม่ใช่แต่จะเรียนวิชาหนังสือส่วนเดียวก็ยังไม่พอ จำจะต้องเป็นผู้ได้รับความฝึกฝนอันดีแล้วรอบตัวได้ฝึกหัดแล้วหลายๆ อย่าง.. เราผู้เป็นพระเจ้าแผ่นดิน ก็กล่าวยืนยันได้ว่า การที่ได้จัดให้มีการแสดงศิลปหัตถกรรมฝีมือนักเรียนขึ้นเช่นนี้ เป็นไปในหนทางที่ควรโดยชอบและปรากฏแด่คนทั้งหลายในทางที่ถูกที่ชอบสมแก่ความมุ่งหมายอันดีแล้ว..” (อรรจมาภรณ์ ชัยวิสุทธิ์, 2556: 28)

ในปี พ.ศ. 2534 การจัดงานครั้งนี้ได้มีการเปลี่ยนแปลงนโยบายให้ขยายการจัดงานออกไปทั้ง 5 ภูมิภาค เพื่อให้เยาวชนในส่วนภูมิภาค ได้มีโอกาสเข้าชมและร่วมแสดงผลงานได้อย่างทั่วถึง ใช้ชื่องานว่า “งานศิลปหัตถกรรมนักเรียนฉลอง 100 ปี กระทรวงศึกษาธิการ” โดยมอบหมายให้ทุกกรมในกระทรวง ศึกษาธิการเป็นผู้ร่วมกันจัดงาน เมื่อถึงปี พ.ศ. 2535 จึงเปลี่ยนแปลงให้มีการแบ่งการจัดงาน ออกเป็น 4 ภูมิภาค โดยกลับไปใช้ชื่องานว่า “งานศิลปหัตถกรรมนักเรียน” จนถึงปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแข่งขันนาฏศิลป์ไทย ได้เริ่มมีการแข่งขันครั้งแรกในปีการศึกษา 2552 โดยสำนักคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานเป็นผู้กำหนดเกณฑ์การแข่งขัน และได้แบ่งกิจกรรมการแข่งขันนาฏศิลป์ไทยออกเป็น 3 กิจกรรม คือ รำวงมาตรฐาน นาฏศิลป์ไทยอนุรักษ์ และนาฏศิลป์ไทยประยุกต์ จากนั้นเริ่มตั้งแต่ปีการศึกษา 2553 กิจกรรมนาฏศิลป์ไทยประยุกต์ได้ถูกยกออกจากกิจกรรมการแข่งขันนาฏศิลป์ไทย โดยได้บรรจุกิจกรรมนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์เข้ามาแทนที่จนกระทั่งถึงปัจจุบัน (ปีการศึกษา 2560) ในการแข่งขันศิลปหัตถกรรมนักเรียน ครั้งที่ 67 ปีการศึกษา 2560 กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (สาระนาฏศิลป์) มีกิจกรรมในกลุ่มสาระฯ จำนวน 6 กิจกรรม คือ รำวงมาตรฐาน ระบำมาตรฐาน นาฏศิลป์ไทยอนุรักษ์ นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ การแสดงตลก และการแข่งขันมายากล

ในการแข่งขันนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ คำว่า “นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์” ที่ปรากฏเป็นคำนิยามไว้ในหลักเกณฑ์การแข่งขัน หมายถึง การแสดงนาฏศิลป์ไทย ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ทั้งท่ารำ เพลงดนตรีเนื้อหา การแต่งกายและลีลาท่ารำสอดคล้องตามกรอบแนวคิดที่กำหนดขึ้น โดยผ่านทักษะกระบวนการกลุ่มอย่างเป็นระบบแล้วนำเสนอในรูปแบบของโครงงาน และการแสดง 1 ชุด ซึ่งจะออกมาในรูปแบบของประเภทระบำเบ็ดเตล็ดหรือการแสดงพื้นเมืองในเชิงสร้างสรรค์ (สำนักพัฒนากิจกรรมนักเรียน สำนักงานคณะกรรมการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ, ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 18 กุมภาพันธ์ 2561)

ในการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียนนั้น นอกจากการแข่งขันทางนาฏยศิลป์สร้างสรรค์แล้ว ยังมีการแข่งขันในสาขาที่เกี่ยวข้อง คือ การแข่งขันวงดนตรีลูกทุ่ง ซึ่งหนึ่งในองค์ประกอบของวงดนตรีลูกทุ่งก็คือ หางเครื่องและนักแสดงประกอบแต่ละเพลงมีจำนวน 8-20 คน โดยใช้การแสดงประกอบเพลง หรือจินตลีลาที่สอดคล้องกับบทเพลง โดยมีลีลาท่าทางที่ เหมาะสมกับบทเพลง งดใช้ 1) ท่าเตะขาสูง 2) ท่าทาง คำพูด ที่ไม่เหมาะกับการแสดง หรือการแสดงที่สะท้อนถึงการไม่สวม

การแข่งขันในรายการ Bunditpatanasilpa institute Dance Competition โครงการการแข่งขัน Bunditpatanasilpa institute Dance Competition นี้จัดขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2559 ณ โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดโดย คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพและความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์สากลของเด็กและเยาวชนไทย ให้ได้มีพื้นที่ในการแสดงศักยภาพของตน และเรียนรู้รูปแบบการทำงานอย่างนักเต้นมืออาชีพ พัฒนาไปสู่ในระดับสากล มีประเภทของการแข่งขัน 4 ประเภท คือ บัลเลต์ (Ballet) แจส ดานซ์ (Jazz Dance) คอนเทมโพรารี่ ดานซ์ (Contemporary Dance) และครีเอทีพดานซ์ (Creative Dance) โดยมีผู้เข้าประกวดแบ่งตามช่วงอายุออกเป็น 4 รุ่น ได้แก่ รุ่นอายุ 4-6 ปี รุ่นอายุ 7-12 ปี รุ่นอายุ 13-18 ปี และรุ่นอายุ 18 ปีขึ้นไป

กติกาในการแข่งขันมีทั้งประเภทเดี่ยวและประเภทกลุ่ม จัดเวลาในการแสดงประเภทเดี่ยว 01.30-03.00 นาที ส่วนในประเภทกลุ่มภายในเวลา 03.00-07.00 นาที ในการแข่งขันเต้นประเภทครีเอทีพดานซ์ สามารถนำการเต้นรูปแบบต่าง ๆ เช่น บัลเลต์ แจสดานซ์ คอนเทมโพรารี่ดานซ์ สตรีทดานซ์ ฮิบพอพ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นต้น ในการแข่งขันครั้งนี้ มีรายการที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาการเต้นแนวร่วมสมัย อยู่ทั้งสิ้น 10 รายการ มีผู้เข้าแข่งขันจำนวนมากจากหลากหลาย

สถาบันการศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชน อาทิ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบัน KPN ทอฝัน มิวสิคแอนด์แดนซ์ As Art Studio ภารตะวิทยาลัย Point Studio เป็นต้น ในการแข่งขันการเต้นประเภทครีเอทีพดานซ์ ปรากฏการออกแบบการแสดงที่ใช้ลักษณะท่าทางของนาฏยศิลป์ไทยและเอกลักษณ์ความเป็นไทยเข้ามามีส่วนในการออกแบบการแสดง เช่น การแสดงชุด Beautiful Siam การละเล่นของไทย เป็นต้น ในการแข่งขันของปี พ.ศ.2560 มีคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิที่ตัดสินคือ อาจารย์เต็มเดือน เกษะโกมล Ms.Prapeepun Lyndon และอาจารย์วรรณฤดี หาญสมบูรณ์

2) การแข่งขันทางนาฏยศิลป์เชิงธุรกิจ การแข่งขันการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในช่วงปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา จะปรากฏในรายการต่าง ๆ ที่จัดขึ้นโดยภาคเอกชน ซึ่งมีทั้งรายการที่นำเสนอในรูปแบบรายการโทรทัศน์ และเป็นการจัดแข่งขันในเทศกาลต่าง ๆ ซึ่งมีจำนวนมาก ผู้วิจัยได้ศึกษาและสืบค้นข้อมูลของการจัดการแข่งขันในบางรายการที่ได้รับการเผยแพร่ เป็นที่รู้จักในวงกว้าง อาทิ จัดการประกวดวงดนตรียามาฮ่าลูกทุ่งคอนเทสต์ Yamaha contest รายการสงครามเท้าไฟ รายการชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ รายการไทยแลนด์ ก็อตทาเลนต์ รายการคนไทยขั้นเทพ เป็นต้น

โครงการจัดการประกวดวงดนตรียามาฮ่าลูกทุ่งคอนเทสต์ Yamaha contest เป็นโครงการที่จัดขึ้นโดย บริษัท สยามดนตรี ยามาฮ่า โดย ดร.พรเทพ พรประภา ผู้จัดการใหญ่ บริษัท สยามดนตรี ยามาฮ่า จำกัด ได้เล็งเห็นถึงแนวโน้มการเติบโตของวงดนตรีลูกทุ่งในเมืองไทยและต้องการสืบสานเพลงลูกทุ่ง รวมถึงการขยายวัฒนธรรมดนตรีของไทยเข้าสู่กลุ่มเยาวชนโดยรูปแบบของการประกวด เป็นการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งทั้งวงในระดับมัธยมศึกษาไม่เกินชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การประกวดวงดนตรีลูกทุ่งในชื่อโครงการ ยามาฮ่าลูกทุ่งคอนเทสต์ เริ่มมีขึ้นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2544 และได้มีการจัดการประกวดขึ้นอย่างต่อเนื่อง จนถึง พ.ศ. 2557 และในปี พ.ศ. 2554 ได้ร่วมกับ บริษัท ทรูวิชั่นส์ เปลี่ยนชื่อการประกวดเป็น “ทรูวิชั่นส์ – ยามาฮ่า ลูกทุ่งคอนเทสต์” ซึ่งถือได้ว่าเป็นผู้บุกเบิกริเริ่มการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งแบบทั้งวง เนื่องจากก่อนหน้านี้มีการประกวดเฉพาะนักร้องเท่านั้น ไม่มีการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งแบบเต็มวงแต่อย่างใด และในแต่ละครั้งจะมีวงดนตรีลูกทุ่งในสถานศึกษาเข้าร่วมการประกวดไม่ต่ำกว่า 100 วง (ชนิดา จันทร์งาม, 2555: 45)

รูปแบบการแข่งขัน การเข้าร่วมกิจกรรมการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งยามาฮ่าลูกทุ่งคอนเทสต์ เป็นการแข่งขันในระดับประเทศ แบ่งการประกวดออกเป็น 4 ภาค โดยมีการคัดเลือกวงดนตรีลูกทุ่งที่เข้าร่วมประกวด จากภาคต่าง ๆ ที่ได้รับคะแนนรวมสูงสุดเพียง 2 วง เพื่อเป็นตัวแทนเข้าสู่การประกวดในรอบคัดเลือกและเข้าสู่การประกวดในรอบชิงชนะเลิศ วงดนตรีลูกทุ่งที่ได้รับรางวัลชนะเลิศจะได้รับถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และรางวัลเงินสด 100,000 บาท จากการประกวด 11 ครั้งที่ผ่านมา ได้ผลการแข่งขันดังนี้

ครั้งที่ 1 ปี พ.ศ. 2544 โรงเรียนสมเด็จพระธีรญาณมุนี จังหวัดนครราชสีมา

ครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2545 โรงเรียนบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนีย์) กรุงเทพฯ

ครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2546 โรงเรียนบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนีย์) กรุงเทพฯ

ครั้งที่ 4 ปี พ.ศ. 2547 โรงเรียนศึกษานารี กรุงเทพฯ

ครั้งที่ 5 ปี พ.ศ. 2548 โรงเรียนบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนีย์) กรุงเทพฯ

ครั้งที่ 6 ปี พ.ศ. 2549 โรงเรียนจ่านกร้อง จังหวัดพิษณุโลก

ครั้งที่ 7 ปี พ.ศ. 2550 โรงเรียนทุ่งเสลี่ยมชินูปถัมภ์ จังหวัดสุโขทัย

ครั้งที่ 8 ปี พ.ศ. 2551 โรงเรียนวัดเขมาภิรตาราม จังหวัดนนทบุรี

ครั้งที่ 9 ปี พ.ศ. 2554 โรงเรียนมัธยมประชานิเวศน์ กรุงเทพฯ

ครั้งที่ 10 ปี พ.ศ. 2555 โรงเรียนมัธยมประชานิเวศน์ กรุงเทพฯ

ครั้งที่ 11 ปี พ.ศ. 2557 โรงเรียนเมืองคง จังหวัดนครราชสีมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ โครงการจัดการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ เป็นรายการที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์โมเดิร์นไนท์ทีวี ทุกวันเสาร์เวลา 16.30 - 18.00 น. ผลิตโดยบริษัทเวิร์คพอยท์เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) ในปัจจุบันออกอากาศออกอากาศทาง เวิร์คพอยท์ ทีวี ทุกวันศุกร์ 18.00 - 19.20 น. เริ่มเมื่อปี พ.ศ. 2548 จัดการประกวดครั้งสุดท้ายเมื่อปี พ.ศ. 2559 เป็นโครงการจัดประกวดเพื่อเป็นเวทีแสดงความสามารถของเยาวชนไทยอายุระหว่าง 10 - 18 ปี จากโรงเรียนทั่วทุกจังหวัดในประเทศไทย มาแข่งขันในด้านการร้องเพลง

ลูกทุ่ง เล่นดนตรีในรูปแบบเต็มวงและการเต้นประกอบเพลงหางเครื่อง ผู้ชนะประจำปีจะได้รับเงินรางวัลและถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ซึ่งออกแบบโดยอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) โดยเริ่มจัดครั้งแรกเมื่อ พ.ศ.2548 โดยมีผู้ตัดสินเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในวงการเพลงลูกทุ่งไทย ศิลปินแห่งชาติ ครูเพลง และนักแต่งเพลงชื่อดัง (สำนักงานส่งเสริมวิสาหกิจขนาดกลางและขนาดย่อม, 2551: 76)

รูปแบบการแข่งขัน การประกวดวงดนตรีลูกทุ่งชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ แบ่งการแข่งขันออกเป็น 3 ฤดู คือ ฤดูหนาว ฤดูร้อน และฤดูฝน เมื่อได้แชมป์ ประจำฤดูหนาว ฤดูร้อน และฤดูฝน ครบทั้ง 3 ฤดูแล้ว จะนำทั้ง 3 แชมป์ ในแต่ละฤดู และรองแชมป์ แต่ละฤดูรวมเป็น 6 ทีม มาแข่งขันกันแบบไขว้สลับกันให้ครบทุกทีม เพื่อหาผู้ชนะเพียง 3 โรงเรียน มาแข่งขัน Champ of the Champ ประจำปีนั้น ๆ ในการประกวดโครงการชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ มีองค์ประกอบในการประกวด 3 ส่วนด้วยกันคือ วงดนตรีลุกทุ่ง นักร้อง และการเต้นประกอบเพลงลูกทุ่ง ถือเป็นการเปิดโอกาสให้เกิดการออกแบบและสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อประกอบเพลงลูกทุ่ง ในรูปแบบที่หลากหลายและแตกต่างกันออกไป

วงดนตรีลูกทุ่งที่ได้รับรางวัลชนะเลิศในโครงการชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ มีดังนี้

ครั้งที่ 1 ปี พ.ศ. 2548 โรงเรียนจ่านกร้อง จังหวัดพิษณุโลก

ครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2549 โรงเรียนจ่านกร้อง จังหวัดพิษณุโลก

ครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2550 โรงเรียนทุ่งเสลี่ยมชนูปถัมภ์ จังหวัดสุโขทัย

ครั้งที่ 4 ปี พ.ศ. 2551 โรงเรียนอัมพวันวิทยาลัย จังหวัดสมุทรสงคราม

ครั้งที่ 5 ปี พ.ศ. 2553 โรงเรียนอุตรดิตถ์ จังหวัดอุตรดิตถ์

ครั้งที่ 6 ปี พ.ศ. 2554 โรงเรียนเทพมิตรศึกษา จังหวัดสุราษฎร์ธานี

ครั้งที่ 7 ปี พ.ศ. 2556 โรงเรียนจ่านกร้อง จังหวัดพิษณุโลก

ครั้งที่ 8 ปี พ.ศ. 2557 โรงเรียนเมืองคง จังหวัดนครราชสีมา

ครั้งที่ 9 ปี พ.ศ. 2559 โรงเรียนวินิตศึกษา ในพระราชูปถัมภ์ฯ จังหวัดลพบุรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.25 การแข่งขันชิงชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ ปีที่ 5 ของ โรงเรียนทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช
ที่มา : ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 19 ต.ค. 2560.

CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 2.26 การแข่งขันชิงชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ ชิงแชมป์ฤดูร้อน ของ โรงเรียนทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช
ที่มา : ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 19 ต.ค. 2560.

รายการสงครามเท้าไฟ คือรายการวาไรตี้คอนเทสต์โชว์ เป็นการประกวดการเต้นของนิสิตนักศึกษาระดับอุดมศึกษาทั่วประเทศไทย ออกอากาศในปี พ.ศ. 2550 ออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 ในวันอาทิตย์ เวลา 16.00-17.00 น. ผลิตรายการโดยบริษัท เวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) มีคณะกรรมการในการตัดสิน 3 ท่าน ได้แก่ ภัทราวดี มีชูธน

นราพงษ์ จรัสศรี และต้า มิสเตอร์ทีม (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 7 เมษายน 2560.) รูปแบบรายการ แบ่งการแข่งขันทั้งหมด 4 ซีซั่น ประกอบด้วยซีซั่นละ 12 สถาบัน รวมทั้งหมด 48 สถาบัน เมื่อได้ผู้ชนะในแต่ละซีซั่น จึงนำมาแข่งขันในรอบชิงชนะเลิศ โดยมีกติกาแต่ละทีมจะเต้นใน 3 รอบ คือ รอบโชว์เปิดตัว รอบโชว์เฉียบพลัน ซึ่งแต่ละทีมจะต้องเต้นในจังหวะเพลงช้า และเพลงเร็ว

ผลการแข่งขัน ในครั้งที่ 1 – 4

ครั้งที่ 1 ปี พ.ศ. 2550 ผู้ชนะเลิศ ทีมจากมหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต

ครั้งที่ 2 ปี พ.ศ. 2551 ผู้ชนะเลิศ ทีมจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

ครั้งที่ 3 ปี พ.ศ. 2552 ผู้ชนะเลิศ ทีมจากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ครั้งที่ 4 ปี พ.ศ. 2553 ผู้ชนะเลิศ ทีมจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.27 สงครามเท้าไฟ ม.เทคโนโลยีมหานคร
ที่มา : ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม 2560.

ภาพที่ 2.28 สงครามเท้าไฟ รอบที่1
ที่มา : ออนไลน์. สืบค้นเมื่อ 1 กรกฎาคม 2560.

รายการไทยแลนด์ ก็อตทาเลนต์ (Thailand's Got Talent) เริ่มผลิตรายการในประเทศไทยครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2554 โดยบริษัท ยูนิลีเวอร์ (ประเทศไทย) จำกัด ได้ซื้อลิขสิทธิ์การประกวดรายการบริเทนส์กอตทาเลนต์ (Britain's Got Talent) จากประเทศอังกฤษ มาออกอากาศในประเทศ โดยให้ บริษัท เวิร์คพอย เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ ร่วมกับบริษัทโซนี่มิวสิก เป็นผู้ผลิตรายการ เป็นรายการเรียลลิตี้โชว์ เกี่ยวกับการประกวดที่ค้นหาบุคคลที่มีความสามารถโดดเด่นในการแสดงทุกประเภท โดยไม่จำกัดอายุ เพศ และจำนวนผู้เข้าร่วมทีมแข่งขัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มีกติกาการแข่งขัน ผู้เข้าแข่งขันจะต้องโชว์ความสามารถในการแสดงของตนเอง ภายในเวลา 5-10 นาที จะมีคณะกรรมการเป็นผู้ตัดสินการแสดงนั้นด้วยความชอบส่วนตัว หากไม่ชื่นชอบจะกดปุ่มสีแดงที่อยู่ด้านหน้าของตน และจะปรากฏหลอดไฟฟ้ารูปกากบาทตรงหน้าโต๊ะของตน และด้านบนของเวที ถ้าหากกากบาทปรากฏขึ้นครบทุกคน การแสดงจะหยุดลงทันที และกรรมการจะตัดสินว่าการแสดงนั้นจะผ่านเข้ารอบต่อไปหรือไม่ โดยผู้แข่งขันต้องได้รับคะแนน อย่างน้อย 2 คนใน 3 คน หรือ 3 คนใน 4 คน แล้วคัดเลือกผู้เข้าแข่งขันอีกครั้ง เพื่อเข้าสู่รอบรองชนะเลิศ

การแข่งขันไทยแลนด์ก็อตทาเลนต์ แบ่งออกเป็น 4 รอบ คือ

1. รอบคัดเลือกระดับภาค (Pre-Casting) ได้เปิดรับสมัครคัดเลือกตามภูมิภาคต่าง ๆ จากทั่วประเทศไทยจำนวน 4 ภาคได้แก่ ภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (อีสาน) ภาคใต้ และภาคกลาง ตัดสินโดยคณะกรรมการภาคสนาม

2. รอบออดิชั่น (Audition) ผู้เข้าแข่งขันที่ผ่านการคัดเลือกระดับภาค จะเข้าแข่งขันในรอบนี้ และตัดสินโดยคณะกรรมการของรายการ ทั้ง 4 คน

3. รอบรองชนะเลิศ (Semi-Final) ผู้ที่ผ่านเข้ารอบ 30 ทีมสุดท้าย จะเข้ามาแข่งขันที่เวิร์คพอยท์สตูดิโอ ตัดสินโดยผลโหวตจากทางบ้านร่วมกับคณะกรรมการของรายการ ซึ่งจะมีการโหวตให้เข้ารอบสุดท้ายสัปดาห์ละ 2 ทีม แบ่งเป็น 1 ทีมจากผลโหวตจากผู้ชมทางบ้าน และอีก 1 ทีม จากการตัดสินของคณะกรรมการของรายการ

4. รอบชิงชนะเลิศ (Final) เป็นการถ่ายทอดสดการประกวดความสามารถของผู้เข้ารอบ 10 ทีมสุดท้าย ตัดสินโดยผลโหวตจากผู้ชมทางบ้านโดยไม่มีคะแนนจากคณะกรรมการของรายการ

คณะกรรมการของรายการ (พ.ศ. 2554 – พ.ศ. 2559) ประกอบไปด้วย

ซีซั่น 1 (พ.ศ. 2554) พรชิตา ณ สงขลา ภิญโญ รู้ธรรม และนิรุตติ์ ศิริจรรยา

ซีซั่น 2 (พ.ศ. 2555) พรชิตา ณ สงขลา ภิญโญ รู้ธรรม และจิรายุส วรรธนะสิน

ซีซั่น 3 (พ.ศ. 2556) พรชิตา ณ สงขลา ภิญโญ รู้ธรรม และจิรายุส วรรธนะสิน

ซีซั่น 4 (พ.ศ. 2557) พรชิตา ณ สงขลา ชลาทิศ ตันติวุฒิ พัชรศรี เบญจมาศ และนิติพงษ์ ห่อนาค

ซีซั่น 5 (พ.ศ. 2558) พรชิตา ณ สงขลา ชลาทิศ ตันติวุฒิ พัชรศรี เบญจมาศ และนิติพงษ์ ห่อนาค

ซีซั่น 6 (พ.ศ. 2559) ชลาทิศ ตันติวุฒิ พัชรศรี เบญจมาศ นิติพงษ์ ห่อนาค และคัทลียา แมคอินทอช

ในการแข่งขันไทยแลนด์ก็อตทาเลนท์ ในรอบชิงชนะเลิศจะเป็นการโหวตคะแนนจากผู้ชมที่ชมรายการ ที่ชื่นชอบหรือให้กำลังใจผู้เข้าแข่งขันผู้ใดหรือทีมใดมากกว่า โดยไม่ได้จำกัดเรื่องประเภทของการแสดงหรือความสามารถที่นำเสนอ ทำให้ผู้ชนะเลิศและรองชนะเลิศในแต่ละปี มีความแตกต่าง

และหลากหลาย ผู้ที่ได้รับรางวัลชนะเลิศ ไทยแลนด์ก็อตทาเลนท์ และรองชนะเลิศ ในซีซั่นที่ 1 ถึงซีซั่นที่ 7 คือ (พ.ศ. 2554 – พ.ศ. 2560)

ซีซั่น 1 รางวัลชนะเลิศ มณีภัสสร มอลลอย ลักษณะการแสดง ร้องเพลง รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 สมศักดิ์ เหมรัญ ลักษณะการแสดงเล่นกีตาร์ รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 2 กลุ่มคิดบวกสิปป์ ลักษณะการแสดงนาฏลีลาผ่านละครเงา

ซีซั่น 2 รางวัลชนะเลิศ ราชนิกร แก้วดี ลักษณะการแสดง กายกรรมปีนผ้า รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 โสพิชา อังคะไวมงคล ลักษณะการแสดง ร้องเพลงประกอบการเล่นอะคูเลเล่ รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 2 กลุ่มคิดบวกสิปป์ ลักษณะการแสดง นาฏลีลาผ่านละครเงา

ซีซั่น 3 รางวัลชนะเลิศ สมชาย นิลศรี ลักษณะการแสดงร้องเพลงประกอบการเล่นกีตาร์ รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 กลุ่มไทยยิม ลักษณะการแสดง ยิมนาสติกประยุกต์รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 2 กลุ่มศรศิลป์ ลักษณะการแสดงศิลปะการต่อสู้มวยไทย

ซีซั่น 4 รางวัลชนะเลิศ กลุ่ม WHEEL CHAIRS DANCE ลักษณะการแสดง เต้นบนวีลแชร์ รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 กลุ่ม SL MUSIC ลักษณะการแสดง วงดนตรี รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 2 ทายานันท์ พงษ์ศิริ ลักษณะการแสดง กายกรรมปีนผ้า

ซีซั่น 5 รางวัลชนะเลิศ กลุ่มไทภูเขียว ลักษณะการแสดง เต้นรางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 ชบาแก้ว ลักษณะการแสดง การแสดงประกอบเพลง รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 2 กลุ่มสะบัดลาย ลักษณะการแสดง การแสดงวัฒนธรรมร้องเพลงประกอบเล่าเรื่องวรรณคดี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ซีซั่น 6 รางวัลชนะเลิศ กลุ่ม Duo Soul Sister ลักษณะการแสดงกายกรรมปีนห่วง รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 1 อนุรักษ์ ศรีชมพูลักษณะการแสดง เต้นบิดกระดูก รางวัลรองชนะเลิศอันดับ 2 อลิสา จณิน โวลต์ มันน์ ลักษณะการแสดงร้องเพลง

ในการแข่งขันแต่ละซีซั่น มีผู้เข้าแข่งขันจำนวนมากที่ใช้การแสดงแนวเทคนิคของนาฏยศิลป์ไทยมาประยุกต์ สร้างสรรค์ขึ้นให้เกิดการแสดงนาฏยศิลป์ในรูปแบบต่างกันออกไป ถึงแม้ว่าจะไม่ได้เรียกการแสดงของตนว่า นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แต่การประยุกต์และสร้างสรรค์ขึ้นมานี้ เป็นการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ โดยคนรุ่นปัจจุบันให้ทันสมัยและเข้ากับเหตุการณ์ในปัจจุบัน โดยมีกลุ่มที่เข้าร่วมประกวดและผ่านเข้ารอบรองชนะเลิศในแต่ละซีซั่น อาทิเช่น

ซีซั่น 1 กลุ่ม BS Crew ลักษณะการแสดง โชว์เต้นผสมกับศิลปะมวยไทย กลุ่มคิดบวกสิปป์ ลักษณะการแสดง นาฏลีลาผ่านละครเงา กลุ่มองศาศิลป์ ลักษณะการแสดงตีกลองกลุ่ม เป็นต้น

ซีซั่น 2 กลุ่มคิดบวกสิปป์ ลักษณะการแสดง นาฏลีลาผ่านละครเงา กลุ่มศิษย์มีครู ลักษณะการแสดง Physical Theater ราชนิกร แก้วดี ลักษณะการแสดง กายกรรมปีนผ้า กลุ่มทีศิลป์ การแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ประกอบเสื่อ เป็นต้น

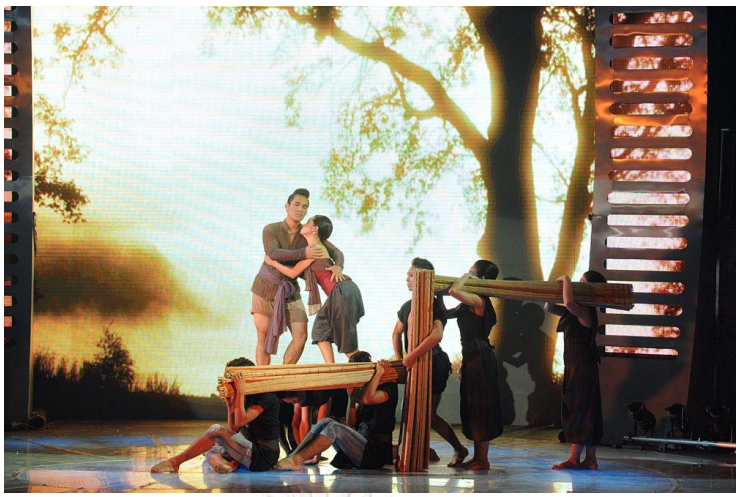
ซีซั่น 3 ทีมไอ สยาม ลักษณะการแสดง นาฏยศิลป์ผสมศิลปะประยุกต์ กลุ่มเพชรจรัสแสง ลักษณะการแสดง เปิงมาง ไทยยิม ลักษณะการแสดง ยิมนาสติกประยุกต์ กลุ่มแสง สี ศิลป์ การแสดงประกอบแบล็คไลท์ กลุ่มไทเกอร์ ลักษณะการแสดง ตีกลองสะบัดชัยประกอบเทคนิคพิเศษ กลุ่มศรศิลป์ ลักษณะการแสดงศิลปะการต่อสู้มวยไทย เป็นต้น

ซีซั่น 4 กลุ่ม The Show ลักษณะการแสดง การแสดงวัฒนธรรม กลุ่มรากแก้ว ลักษณะการแสดง นาฏยลีลาประกอบละคร กลุ่ม Believe ลักษณะการแสดง นาฏยลีลาผสมยิมนาสติก เป็นต้น

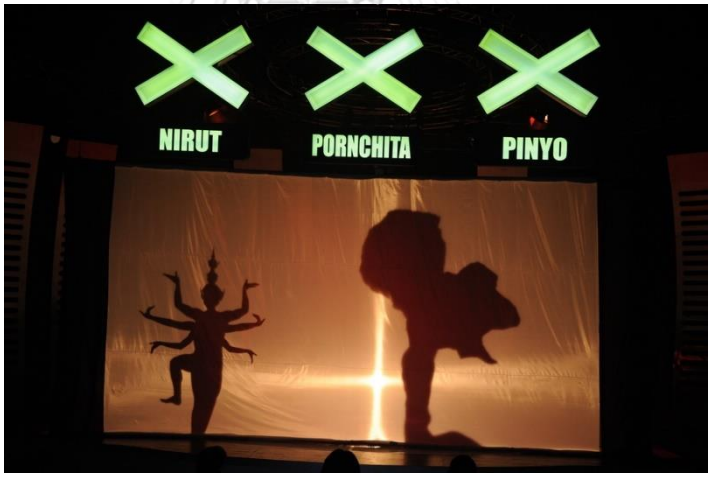
ซีซั่น 5 ศิลปะประยุกต์ กลุ่มเพชรจรัสแสดง ลักษณะการแสดง การแสดงวัฒนธรรมไทย กลุ่มสะบัดลาย ลักษณะการแสดง การแสดงวัฒนธรรมร้องเพลงประกอบเล่าเรื่องวรรณคดี กลุ่มรากแก้ว ลักษณะการแสดง การแสดงวัฒนธรรมไทย ป็นต้น

ซีซั่น 6 ทีมสยามสมัย ลักษณะการแสดงโขนประยุกต์ประกอบวีดีโอกราฟฟิก กลุ่มแสง สี ศิลป์ การแสดงประกอบแบล็คไลท์ กลุ่ม Point Work ลักษณะการแสดง เต้นแนวคอนเทมโพรารี่ผสมยิมนาสติก กลุ่ม Step Design ลักษณะการแสดง กายกรรมประกอบการเล่าวรรณคดี เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 2.29 การแสดงของกลุ่มทีศิลป์
ที่มา : ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 19 ต.ค. 2560.



ภาพที่ 2.30 การแสดงของกลุ่มคิดบวกสิปป์
ที่มา : ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 19 ต.ค. 2560.

ภาพที่ 2.31 การแสดงของกลุ่มเพชรจรัสแสง
ที่มา : ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 19 ต.ค. 2560.

รายการคนไทยขั้นเทพ เป็นรายการการประกวดทางศิลปวัฒนธรรม โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ร่วมกับ บริษัท มีมิติ จำกัด (ในเครือแกรมมี่กรุ๊ป) ได้ร่วมกันทำ “กิจกรรมพัฒนาดนตรีและการแสดงเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ” ซึ่งเป็นรายการเรียลิตี้ที่ค้นหาศิลปะการแสดง ที่สามารถนำเสนอความเป็นไทยได้ทั้งประเทศ ซึ่งออกอากาศทุกวันเสาร์ ทางโมเดิร์นไนน์ทีวี ในปี พ.ศ. 2557 โดยผู้ชนะจะได้รับถ้วยรางวัลพระราชทานพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พร้อมรางวัลเงินสด 1 ล้านบาท โดยการแข่งขันรอบแรกรอบสรรหา ซึ่งจะคัดมาเป็นตัวแทนของแต่ละภาค ได้ตัวแทนภาคละ 5 คณะ หลังจากได้ตัวแทนของแต่ละภาคแล้วก็จะเป็น รอบถึงแก่น โดยจะเป็นการให้โจทย์แก่คณะที่เข้าแข่งขัน เพื่อคัดเหลือเพียง 2 คณะเท่านั้น จากนั้นก็มาถึง รอบประชันชัย ซึ่งเป็นการจับคู่ เพื่อประชันกัน โดยคณะที่ประชันกันจะต้องนำของดีของภาคคู่ประชัน มาทำการแสดง โดยแบ่งเป็นคู่ประชันได้ 4 คณะที่เข้ารอบสุดท้าย และเข้าสู่รอบชิงชนะเลิศในที่สุด ซึ่งคณะที่ชนะเลิศได้แก่ คณะเพชรจรัสแสง

ภาพที่ 2.32 การแสดงของคณะเพชรจรัสแสง ในรอบชิงชนะเลิศ รายการคนไทยขั้นเทพ
ที่มา : ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 19 ต.ค. 2560.

2.5.3 บริบททางเศรษฐกิจ

มูลเหตุที่ทำให้งานนาฏยศิลป์กลับกลายเป็นการดำเนินการทางธุรกิจ ศิลปินสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อเชิงพาณิชย์หรือเพื่อธุรกิจแทนวัตถุประสงค์ดังในอดีต คือ

1) ศิลปินใกล้ชิดกับระบบธุรกิจมากขึ้น ศิลปินมีมนุษยสัมพันธ์มากขึ้น มีความต้องการประชาสัมพันธ์ตัวเองมากขึ้น และได้รับการเกื้อหนุนจากนักธุรกิจ

2) ศิลปินถูกแบ่งไปสู่ตลาดธุรกิจมากขึ้น เกิดการผสมผสานความรู้จากงานศิลปกรรมกับงานสื่อสารมงลชน เกิดนักโฆษณา นักออกแบบบรรจุภัณฑ์ เพิ่มปริมาณมากขึ้น

3) เป้าหมายในการสร้างสรรค์งานจากวัง และวัด มาสู่การสร้างสรรค์เพื่อตนเอง

4) องค์กรทางธุรกิจหวังผล กำไร กับศิลปินมากขึ้น

5) การสร้างงานนาฏยศิลป์เป็นการแข่งขันกันมากขึ้น

6) รูปแบบ แนวคิด ของนาฏยศิลป์แบบเก่า ถูกถ่ายทอดสู่คนรุ่นหลัง เกิดความท้าทายในการต้องการหลุดพ้น จากกรอบหรือจารีตที่เคยปฏิบัติกันมา

7) เกิดรสนิยมที่แตกต่างและหลากหลาย จากการได้ชมการแสดงนาฏยศิลป์จากหลากหลาย

ผู้วิจัยได้จัดกลุ่ม การประกอบธุรกิจทางนาฏยศิลป์แบ่งออกได้ 4 กลุ่ม คือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลุ่มที่ 1 ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ที่ส่งเสริมภาพลักษณ์ของประเทศและการท่องเที่ยว

กลุ่มที่ 2 ธุรกิจนาฏยศิลป์ในโรงละครเอกชน

กลุ่มที่ 3 นาฏยศิลป์ในธุรกิจสื่อสารมวลชน

กลุ่มที่ 4 นาฏยศิลป์ในธุรกิจการจัดการตลาดเชิงกิจกรรม (Event Marketing)

2.5.3.1 ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ที่สร้างภาพลักษณ์ประเทศและการท่องเที่ยว การสร้างภาพลักษณ์ในการจัดการท่องเที่ยวในประเทศไทยมีหลายบริบทที่ประกอบกันเพื่อส่งเสริมภาพลักษณ์ความเป็นไทยให้มีความเด่นชัด และน่าจดจำมากขึ้นสำหรับนักท่องเที่ยว การแสดงนาฏยศิลป์ก็เป็นสิ่งหนึ่งที่สามารถใช้เพื่อเป็นสื่อประชาสัมพันธ์ หรือบริการนักท่องเที่ยว ทั้งในแง่ของให้ความบันเทิงและให้ความรู้ หรือแสดงถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม การแสดงนาฏยศิลป์ทั้งภายในและภายนอกประเทศมีมาตั้งแต่ในอดีต เรื่อยมาจนกระทั่งปัจจุบัน ระยะแรกจะเป็นการนำการแสดงออกไปสู่ต่างประเทศด้วยการนำไปของรัฐบาล หลังจากนั้นมาจึงเริ่มแพร่หลายไปสู่คณะเอกชน มีรายละเอียดสามารถรวบรวมขอมูลได้ดังนี้

การจัดการแสดงนาฏยศิลป์ โดย การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย

การเดินทางไปเผยแพร่ศิลปะการแสดงของไทยยังต่างประเทศ ปรากฏเป็นหลักฐานครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2443 ในงานแสดงสินค้านานาชาติ ณ กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส และอีกหลายประเทศ เช่น รัสเซีย ออสเตรีย และเดนมาร์ก โดยคณะนายบุศย์มหินทร์ บุตรของเจ้าพระยามหินทร์ศักดิ์ธำรง และถูกส่งกลับประเทศไทยประมาณกลางปี พ.ศ. 2444 เนื่องจากการแสดงขาดทุน

การแสดงในครั้งนั้นถึงแม้จะขาดทุนในด้านการเงิน แต่ก็ถือได้ว่าเป็นการนำศิลปะ วัฒนธรรมการแสดงดนตรีและนาฏยศิลป์ไทยสู่ต่างประเทศ การส่งเสริมการท่องเที่ยวของประเทศไทยมีการจัดระบบให้เป็นรูปธรรมมากขึ้นเมื่อ การส่งเสริมการท่องเที่ยวในประเทศไทย เกิดขึ้นโดยพระดำริของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน เมื่อทรงดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการรถไฟ ในปี พ.ศ. 2467 ได้มีการส่งเรื่องราวเกี่ยวกับเมืองไทยไปเผยแพร่ในสหรัฐอเมริกา ได้มีการจัดตั้งแผนกโฆษณาของการรถไฟขึ้น ทำหน้าที่รับรอง และ ให้ความสะดวก แก่นักท่องเที่ยวที่จะเดินทางมาประเทศไทย รวมทั้งการโฆษณาเผยแพร่ประเทศไทย ให้เป็นที่รู้จักของชาวต่างประเทศ ต่อมาทรงย้ายไปดำรง

ตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงพาณิชย์ และคมนาคม งานด้านส่งเสริมการท่องเที่ยว ได้ย้ายไปอยู่ที่กระทรวงพาณิชย์ และคมนาคมด้วย แต่ยังคงทำงานร่วมกับกรมรถไฟ

การส่งเสริมการท่องเที่ยวได้เริ่มขึ้นอย่างชัดเจนใน พ.ศ. 2479 เมื่อ กระทรวงเศรษฐการเสนอโครงการบำรุงอุตสาหกรรมท่องเที่ยวในประเทศต่อคณะรัฐมนตรี โดยเสนอแผนและวัตถุประสงค์ของการอุตสาหกรรมท่องเที่ยว 3 ประการ คือ

1. งานโฆษณาชักชวนนักท่องเที่ยว
2. งานรับรองนักท่องเที่ยว
3. งานบำรุงสถานที่ท่องเที่ยวและที่พัก

ในการเสนอโครงการนี้ กระทรวงเศรษฐการได้เสนอให้จัดเป็นรูปของสมาคมการท่องเที่ยว คณะรัฐมนตรีประชุมปรึกษา เมื่อวันที่ 4 พฤศจิกายน 2479 มีมติรับหลักการของการบำรุงอุตสาหกรรมท่องเที่ยว แต่ไม่รับหลักการในการจัดตั้งให้เป็นรูปสมาคม ได้มีมติแต่งตั้งคณะกรรมการขึ้นคณะหนึ่ง ดำเนินงานโดยให้กระทรวงเศรษฐการ เป็นเจ้าของเรื่อง กระทรวงเศรษฐการได้มอบงานนี้ให้กรมพาณิชย์ เป็นผู้จัดทำเพราะกรมพาณิชย์มีแผนกส่งเสริมพาณิชย์ และท่องเที่ยวอยู่กระทรวงเศรษฐการได้ดำเนินการเรื่องนี้ต่อมาจนเมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 เกิดขึ้น และสำนักงานถูกระเบิดจึงเลิกกิจการไปชั่วคราว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อวันที่ 10 สิงหาคม 2492 คณะรัฐมนตรีได้พิจารณาเห็นควรปรับปรุงหน่วยงานท่องเที่ยวขึ้นใหม่ จึงได้มีมติให้กรมโฆษณา การยกร่างโครงการปรับปรุงหน่วยงานส่งเสริมการท่องเที่ยวเสนอให้คณะรัฐมนตรีพิจารณา ในการประชุม เมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2492 คณะรัฐมนตรีได้มีมติให้กรมโฆษณาการพิจารณาส่งเสริมการท่องเที่ยว กรมโฆษณาการได้ทำความตกลงกับกระทรวงเศรษฐการ ซึ่งในสมัยนั้นมีชื่อว่า กระทรวงพาณิชย์และคมนาคม ขอโอนกิจการส่งเสริมการท่องเที่ยว จากกระทรวงพาณิชย์และคมนาคมมาอยู่กับกรมโฆษณาการ สำนักนายกรัฐมนตรี และให้เรียกส่วนงานนี้ว่า "สำนักงานส่งเสริมการท่องเที่ยว" ใช้งบประมาณของกรมโฆษณาการเป็นงบประมาณค่าใช้จ่ายของสำนักงานนี้ ต่อมากรมโฆษณาการได้พิจารณาเห็นว่ากิจการส่งเสริมการท่องเที่ยวกำลังตื่นตัวในประเทศไทยมาก จึงได้จัดตั้งสำนักงานส่งเสริมการท่องเที่ยวให้มีฐานะเทียบเท่ากอง เรียกว่า

"สำนักงานท่องเที่ยว" โดยพระราชกฤษฎีกาจัดวางระเบียบราชการกรมโฆษณาการในสำนักนายกรัฐมนตรี พ.ศ. 2493

ใน พ.ศ. 2501 เมื่อจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ไปพักรักษาตัวอยู่ ณ โรงพยาบาลวอลเตอร์รีด สหรัฐอเมริกา ได้ศึกษากิจการท่องเที่ยวด้วยความสนใจ และได้ดำริที่จะส่งเสริมอุตสาหกรรมท่องเที่ยวในประเทศอย่างจริงจัง ในปีต่อมาเมื่อจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เป็นนายกรัฐมนตรี ได้มีประกาศพระราชกฤษฎีกาจัดแบ่งส่วนราชการ กรมประชาสัมพันธ์ พ.ศ. 2502 โดยตัด "สำนักงานท่องเที่ยว" ออกแล้วจัดตั้งขึ้นเป็นองค์การอิสระ เรียกว่า "องค์การส่งเสริมการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย"มีชื่อย่อว่า "อ.ส.ท."โดยพระราชกฤษฎีกาจัดตั้งองค์การส่งเสริมการท่องเที่ยว พ.ศ. 2502 มีหน้าที่ส่งเสริมการท่องเที่ยวเป็นส่วนใหญ่ ต่อมาอุตสาหกรรมท่องเที่ยวได้ขยายตัวอย่างกว้างขวางรวดเร็ว จำเป็นต้องปรับปรุงอำนาจหน้าที่ของ อ.ส.ท. ให้มีขอบเขตการปฏิบัติงานกว้างขวางยิ่งขึ้นทั้งในด้านการพัฒนาอนุรักษ์ทรัพยากรทางการท่องเที่ยว และ การส่งเสริมเผยแพร่ จึงได้มีการนำเสนอร่างพระราชบัญญัติการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย และ ร่างพระราชบัญญัติจัดระเบียบธุรกิจเกี่ยวกับอุตสาหกรรมท่องเที่ยว เพื่อให้ หน่วยงานการท่องเที่ยวของรัฐ มีอำนาจหน้าที่และรับผิดชอบในการพัฒนาส่งเสริมเผยแพร่ และ ดำเนินกิจการ เพื่อเป็นการริเริ่มให้มีการพัฒนาแหล่งท่องเที่ยว ตลอดจนคุ้มครองให้ความปลอดภัยแก่นักท่องเที่ยวด้วย สภานิติบัญญัติแห่งชาติซึ่งทำหน้าที่รัฐสภาในการประชุมครั้งที่ 41 วันศุกร์ที่ 20 เมษายน 2522 ได้พิจารณาร่างพระราชบัญญัติทั้ง 2 ฉบับ แล้วปรากฏว่าร่างพระราชบัญญัติจัดระเบียบธุรกิจ เกี่ยวกับอุตสาหกรรมท่องเที่ยวไม่ผ่านการพิจารณา ส่วนพระราชบัญญัติการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยได้ผ่านการพิจารณาประกาศในราชกิจจานุเบกษา ฉบับพิเศษ เล่มที่ 96 ตอนที่ 72 วันที่ 4 พฤษภาคม 2522 จัดตั้ง "การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย" ขึ้น มีชื่อย่อว่า "ททท."

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ปัจจุบัน การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยมีสำนักงานอยู่ในทวีปต่างๆ ทั่วโลก หนึ่งในการเผยแพร่เอกลักษณ์และวัฒนธรรมของชาติ คือการนำการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ทำการในนานาประเทศเพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ โดยจะนำการแสดงนาฏยศิลป์ในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยในราชสำนัก นาฏยศิลป์ไทยพื้นบ้าน และนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์ เข้าร่วมแสดงในงานเทศกาลต่าง ๆ

การจัดการแสดงนาฏยศิลป์ โดย กรมส่งเสริมวัฒนธรรม

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม สังกัดกระทรวงวัฒนธรรม เป็นองค์กรที่มีหน้าที่ ส่งเสริม สนับสนุนให้ประชาชนมีค่านิยมและพฤติกรรมที่เหมาะสม มีความภาคภูมิใจ และสืบทอดวัฒนธรรมอันเป็นอัตลักษณ์ของตนเองและชุมชน สามารถประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิต และการพัฒนาที่ยั่งยืน หนึ่งในหน้าที่ของกรมส่งเสริมวัฒนธรรม คือ ส่งเสริม สนับสนุน และพัฒนาศักยภาพการดำเนินงานของสภาวัฒนธรรม เครือข่ายวัฒนธรรม และแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรม เป็นศูนย์กลางในการศึกษา รวบรวม เผยแพร่ และให้บริการสารสนเทศและกิจกรรมทางวัฒนธรรม ส่งเสริมกระบวนการถ่ายทอดและเรียนรู้คุณค่าทางวัฒนธรรม และประสานการดำเนินงานทางวัฒนธรรม จึงมีการดำเนินการเผยแพร่ทางวัฒนธรรมไปยัง นานาประเทศ โดยจะมีหน่วยงาน สถาบันทางการศึกษา เข้าร่วมโครงการเป็นจำนวนมาก และเดินทางไปยังต่างประเทศเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติไทย

การแสดงนิทรรศการนานาชาติ

การแสดงนิทรรศการนานาชาติ (World's Fair/ World Fair/ Universal Exposition/ World’s Expo) / งานมหกรรมโลก หรือ World Expo เป็นชื่อของงานแสดงนิทรรศการที่ใหญ่ที่สุดในโลก จัดขึ้นเพื่อให้การศึกษาแก่ สาธารณชนเพื่อการรับรู้องค์ความรู้ใหม่จากประเทศทั่วโลก มีการแสดงถึงนวัตกรรม ความก้าวหน้า ทางอารยธรรมของมนุษยชาติ การพัฒนาของโลกในอนาคตและประโยชน์ที่มีต่อมวลมนุษย์ รวมถึงช่วยยกระดับของการพัฒนาประเทศ โดยการสร้างสรรค์โอกาสให้เกิดขึ้น World Expo เป็นงานมหกรรมโลก ซึ่งจัดต่อเนื่องและหมุนเวียนประเทศเจ้าภาพที่เป็นภาคีสมาชิก ภายใต้การกำกับดูแลของ สำนักงานมหกรรมโลก (Bureau of International Exposition: BIE) ที่มีฐานะเป็นองค์กรระหว่างประเทศ และมีหน้าที่บริหารจัดการให้เกิดงานมหกรรมโลก ปัจจุบันมีสมาชิกกว่า 100 ประเทศ งานในระยะแรกจะจัดขึ้นในทุก ๆ 5 ปี ต่อมาได้ปรับเปลี่ยนตามสถานการณ์ของโลก โดยจัดครั้งแรกในปี ค.ศ. 1851 ที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ โดยสโมสรศิลปะ ภายใต้แนวคิด “Industry of all Nations” ถือเป็นจุดเริ่มต้นของงานมหกรรมโลกที่จัดอย่างต่อเนื่องเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน การจัดงานครั้งล่าสุดในปี ค.ศ. 2017 ที่เมืองอัสตานา ประเทศคาซัคสถาน ในชื่องาน “คาซัคสถาน เอ็กซ์โป 2017” และจะจัดอีกครั้งในปี ค.ศ. 2020 ณ เมืองดูไบ ประเทศสหรัฐอาหรับ เอมิเรตส์ ในชื่องาน “สหรัฐอาหรับเอมิเรตส์ เอ็กซ์โป 2020”

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในการจัดแสดงนิทรรศการนานาชาติส่วนของประเทศไทยนั้น ได้ปรากฏการนำการแสดงนาฏยศิลป์ เข้ามาเป็นส่วนประกอบหนึ่งในการนำเสนอความเป็นไทยให้แก่ผู้ชม การแสดงนาฏยศิลป์ไทยที่นำแสดงนั้นมีหลากหลายรูปแบบ ซึ่งในการจัดงาน เอ็กซ์โป 2010 เซี่ยงไฮ้ ณ ประเทศจีน งานเอ็กซ์โป 2012 ยะซู ณ ประเทศเกาหลีใต้ และ งานคาซัคสถาน เอ็กซ์โป 2017 ณ ประเทศคาซัคสถาน ประเทศไทยได้นำเสนอการแสดงนาฏยศิลป์ในรูปแบบที่สร้างสรรค์ให้ร่วมสมัยโดยการผนวกเอาศิลปะการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ของไทย กับการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกเข้าไว้ด้วยกัน

2.5.3.2 ธุรกิจนาฏยศิลป์ในโรงละครเอกชน โรงละครในประเทศไทยจากเดิมที่มีเฉพาะเจ้านายในราชสำนัก เนื่องจากต้องใช้เงินทุนในการก่อสร้างอีกทั้งยังต้องมีนักแสดงประจำยังโรงละครนั้น ๆ ถือเป็นการลงทุนทรัพย์จำนวนมาก ต่อมาเมื่อการแสดงสามารถดำเนินงานในระบบธุรกิจได้ จึงเกิดมีการสร้างโรงละครสำหรับตอบรับการแสดงในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป อาทิเช่น

1) โรงละครภัทราวดี เธียร์เตอร์ ตั้งอยู่ที่ ซอยวัดระฆัง ถนนอรุณอมรินทร์ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร ก่อตั้งโดยภัทราวดี มีชูธน ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ประจำปี พ.ศ. 2557 โรงละครภัทราวดีเธียร์เตอร์ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2535 มีนโยบายในการก่อตั้งคณะว่า การทำงานทุกอย่างต้องมีพื้นฐานจากความเป็นไทย เช่น สนับสนุนคนไทย วัฒนธรรมไทย ดนตรีไทย เป็นต้น มีวัตถุประสงค์ในการดำเนินงานคือ ส่งเสริมสนับสนุนบุคลากรในคณะภัทราวดีเธียเตอร์ให้ไปสู่ความเป็นเลิศในตนเอง โรงละครภัทราวดี คือโรงละครที่ผสมผสานเทคนิคของนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์พื้นบ้านไทย และเทคนิคอื่นจากต่างประเทศเพื่อสร้างผลงานใหม่ ๆ โรงละคร โรงละครภัทราวดีมักจะเขียนบทละครขึ้นมา โดยอิงมาจากวรรณกรรมของไทยที่สืบทอดมาอย่างยาวนาน เป็นการแสดงที่ผสมผสานเทคนิคการแสดงนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิมและพื้นบ้านเข้าด้วยกันเพื่อสร้างรูปแบบการเต้นแบบใหม่ ให้กับโรงละครไทยร่วมสมัยใหม่แห่งนี้ ในขณะเดียวกัน การแสดงอีกส่วนหนึ่งจะเป็นงานละครที่แปลจากบทละครต่างประเทศหรือการเต้นประกอบบทเพลงไทย ปัจจุบันโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์ได้ปิดตัวลงเปลี่ยนเป็นการดำเนินธุรกิจโรงแรม ในชื่อว่า โรงแรมเธียเตอร์ เรสซิเดนซ์ รายละเอียดของการแสดงและผลงานของโรงละครภัทราวดี ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในหัวข้อผู้ส่วนเกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ข้อ 2.4.5.2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2) ภูเก็ตแฟนตาซี (Phuket FantaSea) ภูเก็ตแฟนตาซี เป็นคำเฉพาะ มาจากการผสมคำว่า Fantasy ซึ่งแปลว่า ความมหัศจรรย์พิศวง และ คำว่า Sea ซึ่งแปลว่า ทะเล รวมเป็นคำว่า FantaSea ซึ่งหมายถึง ท้องทะเลที่เต็มไปด้วยความมหัศจรรย์พิศวง ตั้งอยู่บริเวณหาดกมลา จังหวัดภูเก็ต ได้เปิดบริการอย่างเป็นทางการตั้งแต่เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2542 จัดแสดงในโรงละครขนาดใหญ่ในรูปแบบปราสาทหินโบราณเรียกชื่อวังไอยรา การแสดงมุ่งสร้างสรรคจ์ากเทคโนโลยบันเทิงสไตล์เมืองลาสเวกัส ประเทศสหรัฐอเมริกา โดยการนำเอาศิลปะและวัฒนธรรมไทยมาผสมผสานกับเทคโนโลยีสมัยใหม่ในระบบ 4 มิติ มีการแสดงบัลเลตก์ลางอากาศผสมกับเทคนิคกายกรรม และได้นำเอาจุดเด่นของวัฒนธรรมและความเป็นอยู่ของคนไทยทั้ง 4 ภาค ตำนานและวรรณคดีของไทยมานำเสนอ ถือเป็นหนึ่งในโรงละครของภาคเอกชนที่ได้รับความนิยมและยังเปิดกิจการดำเนินธุรกิจนกระทั่งปัจจุบัน

ภาพที่ 2.33 การแสดงที่ภูเก็ตแฟนตาซีโชว์ จังหวัดภูเก็ต
ที่มา : ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 15 ตุลาคม 2560.

3) สยามนิรมิต สยามนิรมิตเป็นโรงละครขนาดใหญ่ เริ่มเปิดการแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อปีพ.ศ. 2548 บริเวณถนนเทียนร่วมมิตร กรุงเทพฯ บริหารงานโดยบริษัทรัชดานิรมิต ต่อมาได้ขยายธุรกิจ ตั้งโรงละครสยามนิรมิตขึ้นอีกแห่ง ที่จังหวัดภูเก็ต เมื่อปลายปี พ.ศ. 2554 จัดการแสดงนาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบที่มุ่งเน้นความตระการตา ขององค์ประกอบฉาก แสง เสียง ได้รับการบันทึกไวใน Guinness World Records ว่าเป็นเวทีที่มีขนาดสูงใหญ่ที่สุดของโลก นำเสนอความงามวิจิตรของการแสดง ผ่านชุดการแสดงต่าง ๆ 3 องก์ ได้แก่ องก์ที่ 1ย้อนร้อยประวัติศาสตร์ นำเสนอประเพณีวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ประจำถิ่นทั้ง 4 ภาคของประเทศไทยตั้งแต่อดีตเมื่อราว 700 ปีมาแล้ว องก์ที่ 2 ท่องสู่ดินแดนแห่งจินตนาการ เป็นการแสดงที่จะสื่อให้เห็นถึงเรื่องราวความเชื่อเกี่ยวกับ

ไตรภพในรูปแบบเฉพาะของสยามนิรมิต ประกอบด้วย นรกภูมิ ป่าหิมพานต์ และสวรรค์ และองก์ที่ 3 รื่นเริง สนุกสนาน สืบสานประเพณีไทย เทศกาลงานรื่นเริงรและประเพณีลอยกระทง

ภาพที่ 2.34 การแสดงภาคเหนือ ณ โรงละครสยามนิรมิต กรุงเทพฯ
ที่มา : ออนไลน์, เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม 2560.

4) โรงละคร KAAN Show ธุรกิจโรงละคร D'LUCK CINEMATIC THEATRE ตั้งอยู่ใจกลางเมืองพัทยา จังหวัดชลบุรี โดยบริษัท ปัญจลักษณ์พาสุข จำกัด เปิดทำการในช่วงเดือนธันวาคม พ.ศ. 2559 มุ่งเน้นการสร้างการแสดงในโรงละครรูปแบบใหม่ให้ประเทศไทยและคนไทย โดยใช้แนวคิดและความคิดสร้างสรรค์ สร้างโชว์ใหม่ ๆ เพื่อให้คนไทยดูได้ ไม่ได้มุ่งเน้นเพียงเฉพาะแต่ชาวต่างชาติ เป็นการแสดงสดที่ผสมผสานเทคนิคเข้ากับภาพยนตร์และละครเวที ใช้การผสมผสานระหว่างการสร้างฉากด้วยคอมพิวเตอร์กราฟฟิก และหุ่นยนต์ที่สามารถเคลื่อนไหวได้จริง รวมทั้งหุ่นเชิดที่มีขนาดใหญ่เป็นพิเศษ มีการนำสัตว์จริงเข้าร่วมแสดง เป็นการถ่ายทอดเรื่องราวที่ได้แรงบันดาลใจจากวรรณคดีไทย มาสร้างสรรค์ใหม่ให้กลายเป็นความมหัศจรรย์ พร้อมดึงดูดให้ผู้ชมคท่องไปในโลกจินตนาการกับตัวละครที่ชื่อว่า คาน ที่ได้เปิดหนังสือเล่มหนึ่งที่มีชื่อว่า KAAN ซึ่งเป็นชื่อเดียวกับเขา คานถูกดูดหายไปพร้อมกับกบิลปักษาสัตว์ครึ่งนกครึ่งลิง และร่วมผจญภัยเพื่อหาทางกลับมายังโลกปัจจุบัน

ภาพที่ 2.35 การแสดงที่โรงละคร KAAN ในฉากทศกัณฐ์อหังการ (THE CATACLYSM)
ที่มา : ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 28 พฤศจิกายน 2562.

5) เมืองไทยรัชดาลัย เธียร์เตอร์ เปิดดำเนินการเมื่อ พ.ศ. 2550 ตั้งอยู่บริเวณชั้น 4 และ 6 ศูนย์การค้าเอสพลานาด รัชดาภิเษก กรุงเทพฯ เป็นการร่วมทุนของ บริษัทซีเนริโอ ธนาคารไทยพาณิชย์ และเมืองไทยประกันชีวิต ถือว่าเป็นโรงละครมาตรฐานบรอดเวย์แห่งแรกของประเทศไทย สร้างขึ้นเพื่อเปิดโลกทัศน์ใหม่ในการชมละครแนวบรอดเวย์ของคนไทยและเป็นเวทีสากลเสมือนเป็นศูนย์วัฒนธรรมนานาชาติเพื่อรองรับการแสดงจากทั่วโลก เปิดทำการแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 23 พฤษภาคม พ.ศ. 2550 มีการนำศิลปะการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ที่เหมาะสมกับเนื้อเรื่องที่นำเสนอมาประกอบละครเวทีบ่อยครั้ง อาทิ การแสดงละครเวที เรื่อง แม่นาคพระโขนง เดอะมิวสิคัล 2561

ภาพที่ 2.36 การแสดงละครเวที เรื่อง แม่นาคพระโขนง เดอะมิวสิคัล 2561 ในฉากผี
ณ เมืองไทยรัชดาลัยเธียเตอร์

ที่มา : ออนไลน์, สืบค้นเมื่อวันที่ 11 สิงหาคม 2560.

2.5.3.3 นาฏยศิลป์ในธุรกิจสื่อสารมวลชน (Mass communication) เป็นคำที่ใช้อธิบายถึงสิ่งที่เกี่ยวกับการถ่ายทอดข้อมูลผ่านสื่อมวลชนให้คนส่วนใหญ่ มักมีความหมายเกี่ยวข้องกับหนังสือพิมพ์ นิตยสาร วิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ ที่ใช้ในการเผยแพร่ข่าวหรือโฆษณา การดำเนินงานทางนาฏยศิลป์เข้ามามีบทบาทในวงการสื่อสารมวลชน

1) รายการทางโทรทัศน์ โทรทัศน์เป็นสื่อสารมวลชนที่มีอิทธิพลต่อประชากรในประเทศ ในช่วงปี พ.ศ. 2547 โทรทัศน์เข้าถึงครัวเรือนทั่วประเทศกว่า ร้อยละ 80 มากกว่าหนังสือพิมพ์และสื่อสิ่งพิมพ์อื่น ๆ ที่มีเพียงร้อยละ 40 (จันทนา เพชรพรหม, 2547: 5) ด้วยการที่สื่อโทรทัศน์สามารถสื่อสารเรื่องราวได้ในเวลาอันรวดเร็วและพร้อมกันทั้งประเทศ กล่าวได้ว่าในช่วงตั้งแต่ปี ค.ศ. 1960 (พ.ศ. 2503) เป็นต้นมา ถือเป็นยุคทองของวัฒนธรรมโทรทัศน์ (Television culture) (จันทนา เพชรพรหม, 2547: 5)

การดำเนินธุรกิจทางโทรทัศน์เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้นาฏยศิลป์มีความเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ได้อย่างรวดเร็วและหลากหลาย กิจการวิทยุโทรทัศน์ถือกำเนิดขึ้นในประเทศไทย เมื่อปี พ.ศ. 2498 (จำนง รังสิกุล. 2538: 13) ในนาม บริษัท ไทยโทรทัศน์ จำกัด มีส่วนราชการและองค์กรของรัฐบาลได้เข้าถือหุ้นร้อยเปอร์เซ็นต์ ซึ่งต่อมาในปี พ.ศ. 2520 ได้โอนกิจการทั้งหมดให้องค์การสื่อสารมวลชนแห่งประเทศไทย (The Mass Communication Organization of Thailand) ดำเนินการต่อ และเปลี่ยนชื่อเป็น บริษัท อสมท จำกัด (มหาชน) ในปัจจุบัน ซึ่งดูและสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 เอ็มคอตเอชดี (MCOT HD.) ซึ่งเปลี่ยนชื่อมาจาก สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 (พ.ศ. 2498 – พ.ศ. 2517) สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 9 (พ.ศ. 2517- พ.ศ. 2545) และสถานีโทรทัศน์โมเดิร์นไนท์ (พ.ศ. 2545 – พ.ศ. 2558) ตามลำดับ

ในช่วงแรกของการออกอากาศของ สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 ซึ่งเป็นสถานีโทรทัศน์แห่งแรกของประเทศไทย (จำนง รังสิกุล. 2538 : 35) ราวปี พ.ศ. 2499 คุณจำนง รังสิกุล หัวหน้าฝ่ายจัดการรายการได้จัดการแสดงละครเรื่องแรกทางโทรทัศน์ คือเรื่องโพงพางบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 มาจัดแสดงโดยเชิญ เจ้าพระยารามราฆพ พล.ท. ม.ล. ขาบ กุญชร คุณกชกร โปร่งมณี และคุณเย็นจิตร สัมมาพันธ์ มาเป็นตัวละคร (จำนง รังสิกุล. 2538: 60)

นาฏยศิลป์ไทยในสื่อสารมวลชนในยุคแรกไม่ได้ทำเพื่อธุรกิจอย่างเต็มตัว แต่เป็นรายการในรูปแบบของการให้ความรู้ทางนาฏยศิลป์ ถือได้ว่าเป็นเสมือนโรงเรียนทางวิชานาฏยศิลป์ที่สอนกระบวนท่าการรำให้แก่ผู้ชมผ่านจอโทรทัศน์คือ รายการ “บทเรียนฟ้อนรำ” โดย ครูสัมพันธ์ พันธ์มณี จัดร่วมกับสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม (ปัจจุบันคือ สถานีโทรทัศน์ช่อง 9 เอ็มคอตเอชดี/ Channel 9 MCOT HD) ถือเป็นการเผยแพร่นาฏยศิลป์ไทยสู่เยาวชนของชาติผ่านสื่อการเรียนการสอนทางโทรทัศน์ครั้งแรกของประเทศไทย ราว พ.ศ.2498 (เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ และคณะ, 2553 : 90) เป็นการเปิดโอกาสให้กับเยาวชนที่สนใจในศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยที่ไม่ได้เข้าศึกษาในกรมศิลปากรได้รับการเรียนวิชานาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก จากครูผู้มีความรู้ทางนี้โดยตรง เป็นการสร้างเสริมประสบการณ์ทางการแสดงซึ่งเป็นการส่งเสริม ต่อยอดให้ผู้มีความสามารถทางนาฏยศิลป์ได้นำเอาลีลา การแสดงแบบไทย ไปผสมผสานกับการแสดงแบบอื่น อีกทั้งยังเป็นการนำศาสตร์การแสดงแบบไทยดั้งเดิมออกเผยแพร่ต่อประชาชนในภูมิภาคต่าง ๆ ในประเทศไทยผ่านหน้าจอโทรทัศน์ ศิลปะการแสดงที่เป็นไทยที่ปรากฏใน สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม ในช่วงแรก เป็นการดูแลของ สัมพันธ์ พันธุ์มณี ซึ่ง จำนง รังสิกุล ได้มีนโยบายให้พนักงาน และผู้ประกาศข่าวของช่องต้องเรียนศิลปะการแสดงทุกคน ส่งผลให้เกิดโรงเรียนศิษย์นาฏศิลป์ไทยทีวีช่อง 4 ซึ่งพนักงานในขณะนั้นได้มีการนำบุตรหลาน ของตน มาเรียนที่นี่ด้วย เพื่อที่จะได้เข้ามาทำงานในสถานีโทรทัศน์แห่งนี้ในภายหน้า

ภาพที่ 2.37 การเรียนนาฏศิลป์ทางทีวี ในรายการทางสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม
ที่มา : จำนง รังสิกุล. 2538 :110.

การกำกับลีลาที่ปรากฏในธุรกิจภาพยนตร์นั้น เกิดขึ้นในประเทศไทย ปรากฏหลักฐานในถ่ายทำภาพยนตร์เพลง เรื่องเสียงศรีกรุง ราวปี พ.ศ. 2480 สง่า กาญจนาคพันธุ์ กล่าวว่า “...ตัวละครทั้งหมดถ่ายฉากในโรงละครเวลากลางวันที่ละครไม่ได้เล่น แม่มีการซ้อมระบำโดยให้มีครูดนตรีคนหนึ่งดีดเปียโน ครูระบำซึ่งเป็นชายซ้อมระบำโดยให้มีครูดนตรีคนหนึ่งดีดเปียโน ครูระบำซึ่งเป็นชายซ้อมระบำ ตัวระบำชาย 8 หญิง 8 แต่งตัวนุ่งสแล๊กบ้างสามส่วนบ้าง กางเกงขาสั้นบ้าง ใส่เสื้อเชิ้ตเสื้อชั้นในและอะไรต่าง ๆ ซ้อมท่าอย่างกายกรรมเข้ากับเปียโน...” (สง่า กาญจนาคพันธุ์, 2551: 77)

รายการคุณพระช่วย รายการคุณพระช่วย ป็นรายการวาไรตี้ที่ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม ที่บอกเล่าเรื่องราวของ ความเป็นไทย ผลิตโดยบริษัท เวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) ระยะแรกในช่วงปี พ.ศ. 2547 – 2557 ออกอากาศ ทางช่องโมเดิร์น 9 ทีวี ปัจจุบันออกอากาศทางช่องเวิร์คพอยท์ ทุกวันอาทิตย์ เวลา 09.15 - 10.15 ได้รับรางวัลทางโทรทัศน์ถึง 6 รางวัล

ช่วงหลักของรายการในอดีต ได้แก่ ช่วงจำอวดหน้าม่าน นำเสนอเพลงฉ่อยโดยศิลปิน 3 ท่าน ช่วงศิลปินเสภาวายุภักษ์ เป็นช่วงที่นำศิลปะไทยมาแสดง โดยประชาชนทั่วไป ช่วงคุณพระอาเซียน ช่วงเรื่องเล่าหลังวิก เป็นช่วงที่นำเรื่องราวเกร็ดของนักแสดงภาพยนตร์ไทย หรือ ละครไทยมาเล่าในทุกสัปดาห์ ช่วงโปสการ์ดคุณพระ เป็นช่วงที่ปรับมาจากช่วง คุณพระชมเมือง โดยเล่าเรื่องสถานที่สำคัญผ่านโปสการ์ด ช่วงคำนี้มีที่มา เป็นช่วงที่นำคำต่างๆที่ใช้กันมานานแล้วมาบอกเล่าความหมายและที่มาที่ไป ของคำเหล่านี้ เป็นผู้เล่าเรื่องราวในช่วงนี้ ต่อมา ได้มีการเปลี่ยนชื่อช่วงเป็น "นามนี้มีที่มา" ช่วงคุ้มของเก่า เป็นช่วงที่นำของเก่าของโบราณที่หาดูยากและใช้กันมานานแต่บรรพบุรุษ มาเล่าความเป็นมาและเกร็ดความรู้ต่าง ๆ จากของของเก่าเหล่านี้ ช่วงคุณพระย่ำกรุง ช่วงนี้เป็นช่วงที่จะพาไปท่องเที่ยวกรุงเทพ ไปสถานที่สำคัญ ๆ ที่เต็มไปด้วยเรื่องราวทาง วัฒนธรรม ที่สืบทอดมามากกว่า 200 ช่วงสยามชาวน้ำ เป็นช่วงที่นำเรื่องเกี่ยวกับวิถีชาวไทยที่ผูกพันกับสายน้ำมาตั้งแต่บรรพบุรุษ มาเล่าความเป็นมาและเกร็ดความรู้ โดยมีคุณพระเท่ง กับอาจารย์เผ่าทอง ทองเจือ เป็นผู้เล่าความสนุก ในช่วงนี้ให้ชมกัน และช่วงคุณพระชมเมือง เป็นช่วงที่จะพาไปเที่ยวชมเมือง กับสถานที่สำคัญ ๆ ในประเทศไทย ที่เต็มไปด้วยเรื่องราวทางวัฒนธรรมที่สืบทอดมานาน

ช่วงหลักของรายการ ได้แก่ ช่วงคุณพระเชี่ยว คือ ช่วงหลักของรายการที่นำภูมิปัญญาไทยและศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ มานำเสนอด้วยการพูดคุยกับคุณพระเชี่ยว ซึ่งเป็นผู้รู้ของเรื่องนั้น ๆ อย่างแท้จริง ช่วงคุณพระโชว์ คือ ช่วงที่ต่อเนื่องจากคุณพระเชี่ยว แต่นำเสนอโชว์ในรูปแบบต่าง ๆ ไม่ว่าจะ

เป็นการโชว์ดนตรีซึ่งมีทั้งเป็น ดนตรีไทยผสมกับดนตรีสากลอย่างลงตัว หรือ โชว์ดนตรีไทยแท้ๆเพื่อให้เห็นถึงแก่นรากทางดนตรี ที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษหรือ การโชว์สิ่งของต่าง ๆ ที่เป็นของที่มีค่า และหาดูยากมากในปัจจุบันมาให้ชมกันในช่วงนี้

ช่วงคุณพระประชัน คือ ช่วงแห่งการประชันที่ให้เยาวชนไทยได้มาสำแดงฝีมือ ทุกด้านที่เป็นศิลปวัฒนธรรมไทย เช่น การประชัน ดนตรีไทยต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นระนาดเอก ซออู้ ฆ้องวง ขลุ่ยเพียงมาง หรือ ประชันกลอนสด ที่นำเยาวชน มาสำแดงความสามารถ ทางวรรณศิลป์ หรือการประชันลายไทย ซึ่งนำเยาวชนมาประชัน การวาดเส้นลายไทย อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติด้วย ซึ่งเหล่านี้คือศิลปวัฒนธรรม ที่แสดงความเป็นชาติไทยอย่างชัดเจน โดยมีเยาวชนในช่วงคุณพระประชันเป็นผู้สืบสาน ช่วงคุณพระประชันได้ยุติการแข่งขันลง โดยเอาช่วงจำอวดหน้าม่านมาลงแทนในวันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2552 ปัจจุบัน ได้มีการกลับมาของช่วงคุณพระประชัน และจะแข่งขันในเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2558 ในวันที่ 8 พฤศจิกายน 2558 ได้มาหลัง ช่วงศิลปินเสภาวายุภักษ์

รายการโทรทัศน์ที่มีการนำเสนองานนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบต่าง ๆ ปรากฏในรายการจำนวนมาก เช่น รายการสงครามเท้าไฟ รายการชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ รายการไทยแลนด์ ก็อตทาเลนต์ รายการคนไทยขั้นเทพ ซึ่งผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในหัวข้อ 2.5.3.2 การแข่งขันทางนาฏยศิลป์เชิงธุรกิจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้อดีของการที่มีรายการโทรทัศน์ให้ความสนใจกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมากขึ้น คือ ทำให้คนรู้จักการเต้นประเภทนี้ ได้ชมและรับได้มากขึ้น แต่ข้อเสียคือ ทุกคนมองแต่ข้อดีและไม่มองข้อเสียว่าอะไรไม่ควรทำ อะไรผิด (นิพนธ์ วรรณมหินทร์, **สัมภาษณ์**, 26 กรกฎาคม 2559) ซึ่งรายการต่าง ๆ เหล่านี้ก็ต้องปรับเปลี่ยนการดำเนินรายการไปตามบริบทของสังคม และความต้องการของผู้ชม

2) ภาพยนตร์ ภาพยนตร์ หรือ หนัง คือ กระบวนการบันทึกภาพด้วยฟิล์ม แล้วนำออกฉายให้เห็นภาพเคลื่อนไหว ภาพยนตร์เกิดขึ้นครั้งแรกในโลกโดย โทมัส แอลวา เอดิสัน (Thomas Alva Adison) เมื่อ พ.ศ. 2432 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และได้เข้ามาฉายในประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ. 2440 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยปรากฏในสื่อภาพยนตร์ไม่บ่อยครั้งนัก ส่วนมากจะเป็นการนำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์พื้นบ้าน หรือนาฏยศิลป์สากล ขึ้นอยู่

กับเนื้อหาของภาพยนตร์ที่สามารถนำเสนอ ภาพยนตร์ที่นำเสนองานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในเนื้อหาของเรื่อง อาทิเช่น

การแสดงเดี่ยวของนักแสดงนำในภาพยนตร์ เรื่อง “บิวตี้ฟูล บ๊อกเซอร์ (Beautiful Boxer) สู้เยี่ยงชายเพื่อเรือนกายแห่งหญิง” เป็นเรื่องราวของนักมวยเพศทางเลือก การออกแบบลีลาที่ปรากฏในภาพยนตร์ แสดงถึงความสับสนทางเพศระหว่างเพศชายและเพศหญิงของนักแสดงนำ นำเสนอการร่ายรำลิเกตามความชอบและการชกมวยเพื่อดำรงอาชีพ การแสดงฉากนี้จะมีการเปลี่ยนเวทีมวย และเวทีลิเกสลับกัน นราพงษ์ จรัสศรี ผู้ออกแบบลีลาได้กล่าวถึงการออกแบบในครั้งนี้ว่า

> *“การแสดงแรกในขณะที่ผู้แสดงเป็นตัวน้องตุ้มเอง แสดงลีลาโดยใช้เทคนิคของการรำลิเก ในอารมณ์ของเพศหญิง และต่อมาเมื่อความคิดของในเรื่องเพศชายวนเวียนเข้ามาในจิตสำนึก น้องตุ้มก็ผลุนผลันลงจากเวทีมวย แสดงถึงความฉุนเฉียว โดยมีการใช้ลีลาของความเป็นชาย เช่น การเตะข้าวของ การกระทืบพื้น ต่อยเตะกระสอบทราย ด้วยความโกรธแค้น ส่วนการแสดงชุดที่สอง การแสดงคาบาเร่ในไนท์คลับเกย์ ใช้นักเต้นผู้ชายประมาณ 6 คน และใช้นักแสดงที่แปลงเพศอีก 6 คน แสดงเป็นนักเต้นหญิงและนักแสดงที่เป็นนักกล้ามอีก 2 คน ซึ่งในฉากนี้แนวเรื่องเป็นการดูถูกผู้ชายอกสามศอกว่าอ่อนแอกว่าผู้หญิง”*
>
> (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 1 กันยายน 2558
>
> อ้างถึงใน ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์. 2558: 58)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 2.38 การแสดงเดี่ยวในภาพยนตร์เรื่อง บิวตี้ฟูล บ๊อกเซอร์ (Beautiful Boxer)
ที่มา ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์, 2558: 57

นราพงษ์ จรัสศรี ได้ออกแบบลีลาไว้ในงานภาพยนตร์อีกรูปแบบหนึ่ง นั่นก็คือ การออกแบบลีลา ในการแสดงเดี่ยวของนักแสดงนำในภาพยนตร์เรื่อง “มี...มายเซลฟ์ (Me...Myself) ขอให้รักจงเจริญ” ซึ่งเป็นการออกแบบลีลาทั้งผู้ชายและผู้หญิง โดยมีแนวเรื่องที่มาจากความสับสนของนักแสดงนำชายที่มีชีวิตในวัยเด็กอยู่ในกลุ่มของนักแสดงคาบาเร่ และในเวลาต่อมานักแสดงชายผู้นี้ได้พบรักกับผู้หญิงที่ตนรัก จึงทำให้เกิดเป็นความสับสนระหว่างการใช้ชีวิตในแบบนักแสดงคาบาเร่ เป็นลีลาของความเป็นชายและลีลาที่ยั่วยวนของผู้หญิงสลับกันไปมา เช่นเดียวกับบทเพลงอารมณ์ที่อ่อนไหวและเข้มแข็ง และเทคนิคพิเศษที่ใช้แสงไฟประกอบโดยใช้เทคนิคสมัยใหม่ (ในขณะนั้น) เพื่อให้ได้อารมณ์ความรู้สึกในอดีต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

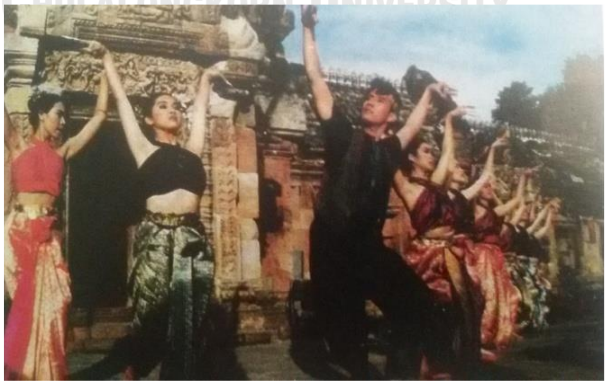
ภาพที่ 2.39 การแสดงเดี่ยวในภาพยนตร์เรื่อง มี...มายเซลฟ์ (Me...Myself) ขอให้รักจงเจริญ
ที่มา ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์, 2558: 55.

3) ภาพยนตร์โฆษณา นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในภาพยนตร์โฆษณาที่ถือเป็นยุคแรกที่เกิดขึ้นในประเทศไทยคือ ภาพยนตร์โฆษณาฟิมล์สีฟูจิเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2534 ออกแบบโดย นราพงษ์ จรัสศรี

โดยนำกลุ่มนักแสดง TAM เข้าร่วมแสดง กับศิลปินชื่อดัง ธงชัย แมคอินไตย ภาพยนตร์โฆษณานี้มีชื่อว่า “สีสันแห่งโลกตะวันออก” นราพงษ์ จรัสศรีได้ออกแบบจากแรงบันดาลใจจากภาพสลัก ภาพเขียนโบราณที่ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ โดยนำเสนอภาพของปราสาทหินพนมรุ้ง ประกอบการเคลื่อนไหวของแสงและเงา เช่น เงามือกำลังรำ จับจีบกันอยู่ ได้จินตนาการถึงภาพสลักหินที่ออกมาร่ายรำ ผสานกับการแสดงกลองยาวแบบร่วมสมัย (นำการเต้นแจ๊สเข้าไปในท่าขาเล็กน้อย) จบลงด้วยขบวนแห่กลองและเสลี่ยงขนาดใหญ่ที่ห้อมล้อมไปด้วยนางรำ แสดงความเป็นสีสันแห่งเทศกาลในภาคอีสาน (สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 76)

ภาพยนตร์โฆษณาที่เป็นที่แพร่หลายและทำให้เกิดกระแสการประยุกต์การออกแบบลีลาและเครื่องแต่งกายแบบไทยประยุกต์ขึ้นคือ ภาพยนตร์โฆษณารีเจนซี่บรั่นดีไทย นับจากปี พ.ศ. 2551 นำเสนอความเป็นไทยผ่านความเป็นสากล ทั้งวัฒนธรรม ประเพณี เครื่องแต่งกาย รวมไปถึงลีลาท่าทางของนาฏยศิลป์แบบไทยที่นำเสนอในรูปแบบที่ร่วมสมัยมากขึ้น ในปี พ.ศ. 2552 ชุดวรรณคดีไทย มีการนำการเต้นเข้ามาผสมผสานในภาพยนตร์โฆษณา ที่ปรากฏชัดเจนในชุดพระสุธน-มโนห์รา และมีปรากฏเรื่อยมาจนกระทั่งปัจจุบัน อาทิ ในปี พ.ศ. 2555 ชุดแผ่นดินวัฒนธรรม ในปี พ.ศ. 2558 ชุด 12 นักษัตร ในปี พ.ศ. 2559 ชุดแผ่นดินไทย ในปี พ.ศ. 2561 ชุดท่วงทำนอง จังหวะไทย และในปี พ.ศ. 2562 ชุดวัฒนธรรมงดงามจับใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



ภาพที่ 2.40 ภาพยนตร์โฆษณาฟิล์มสีฟูจิ
ที่มา : ภานุมาศ ผลพิกุล, 2557: 92.

การเต้นของหางเครื่องประกอบเพลงลูกทุ่ง งานนาฏยศิลป์เข้ามามีบทบาทในการแสดงประกอบบทเพลงของศิลปินนั้น มีมาตั้งแต่การแสดงประกอบในละครเวที (ผู้วิจัยจะได้อธิบายไว้ในหัวข้อ 2.5.4.1) ต่อมาเมื่อมีธุรกิจบันเทิงประเภทการเต้นประกอบวงดนตรีจึงเกิดขึ้นในสังคมไทย เช่น การเต้นจินตลีลาประกอบบทเพลง การเต้นหางเครื่องประกอบเพลงลูกทุ่ง

เพลงลูกทุ่ง เป็นวงดนตรีแบบสากลที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เพลงลูกทุ่งในระยะเริ่มแรก มาจากกการร้อง รำ ทำ เพลง ของชาวไทยมาตั้งแต่โบราณ การแหล่เทศน์ การสวดคฤหัสถ์ การเล่นจำอวด ลิเก (ทรงเครื่อง) เพลงขอทาน เพลงพื้นเมือง ฯลฯ โดยเพลงลูกทุ่งจะนำมาดัดแปลง แล้วใส่ดนตรีแบบสากล ให้เป็นลักษณะเพลงแบบใหม่ คำว่า "เพลงลูกทุ่ง" อาจารย์จำนง รังสิกุล คิดประดิษฐ์ขึ้นใช้เมื่อ วันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2507 (จินตนา ดำรงค์เลิศ, 2534: 54 อ้าวถึงใน ชนิดา จันทร์งาม, 2555: 12) เพลงลูกทุ่งในช่วงแรกส่วนมากเป็นเพลงไทยสากลที่มีความหลากหลาย มีเนื้อหาสาระของบทเพลงที่หลากหลาย อาทิเช่น เรื่องราวของความรัก การชมธรรมชาติในชนบท และยังมีสาระสะท้อนชีวิตสะท้อนปัญหาสังคมในแง่มุมต่าง ๆ ด้วยภาษาที่เข้าใจง่าย ท่วงทำนองที่คุ้นเคยและสร้างแบบใหม่อยู่ตลอดเวลา

หลังเกิดเหตุการณ์ทางการเมืองในประเทศไทย เมื่อวันที่ 6 ตุลาคม 2519 มีศิลปินนักร้องเพลงลูกทุ่งเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก วงดนตรีลูกทุ่งจึงคิดหาวิธีดึงดูดความสนใจของผู้ชม ด้วยการดัดแปลงผู้เคาะเขย่าเครื่องดนตรีในวงดนตรีลูกทุ่ง ให้เป็นนักเต้นประกอบเพลง รูปแบบการแต่งกาย การเต้นที่เป็นแบบฉบับ จนนำไปสู่จารีตการจัดวงดนตรีลูกทุ่งรุ่นต่อมา เน้นในการพัฒนารูปแบบและลงทุนอย่าง รูปแบบการแสดงบนเวทีหรือที่เรียกกันว่า “คอนเสิร์ต” (Concert) มีการใช้เครื่องเสียงและเทคนิคแสงสีที่ทันสมัยในยุคนั้น มีการเต้นประกอบของหางเครื่องซึ่งพัฒนารูปแบบในการแสดงเรื่อยมาจนกระทั่งปัจจุบัน

การแสดงประกอบนักร้องของวงดนตรีลูกทุ่ง หรือหางเครื่อง ตามความหมายของราชบัณฑิตยสถาน ให้ความหมายไว้ว่า “กลุ่มบุคคลที่ออกมาเต้นประกอบจังหวะในการร้องเพลงประเภทลูกทุ่ง” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2525: 1289) การเต้นของหางเครื่องได้พัฒนาเปลี่ยนแปลงไป มีลีลาการเต้นที่ประยุกต์มาจากชาติตะวันตก วงดนตรีลูกทุ่งของเพลินพรหมแดน เป็นวงแรกที่ปฏิวัติหางเครื่อง โดยไปศึกษาการแสดงคาบาเรต์ในยุโรป และนำแฟชั่นใหม่ ๆ จากต่างประเทศ มาใช้ปรับประยุกต์เข้ากับวงดนตรีลูกทุ่งในประเทศไทย ทั้งเครื่องแต่งกาย ขนนก มาเป็นองค์ประกอบของ

เครื่องแต่งกาย (จินตนา ดำรงค์เลิศ, 2533: 90 อ้างถึงใน ชนิดา จันทร์งาม, 2555: 21) ซึ่งสุริยา สมุทคุปติ ได้ให้ข้อ สันนิษฐานไว้ว่า การเต้นของหางเครื่องในยุคนั้นน่าจะพัฒนามาจากระบำที่กำเนิดจากสถานที่เต้นรำในกรุงปารีส ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ตอนปลาย เรียกว่า แคน แคน (can can) ซึ่งเป็นการเต้นรำที่ใช้การเตะเท้าหรือยกเท้าสูง และนักแสดงเป็นผู้หญิงสาว (ชนิดา จันทร์งาม, 2555: 21)

ยุคต่อมาของวงการลูกทุ่งเป็นเรื่องของการประยุกต์ มีการนำศิลปะการแสดงต่าง ๆ มาปรับประยุกต์เข้ากับการแสดงของวงดนตรีลูกทุ่ง ตามที่ กฤษฎ์ ชัยศิลบุญ ได้กล่าวไว้ว่า

> *“ในช่วงนึงของวงการลูกทุ่งไทย เป็นยุคของศิลปะประยุกต์ รำประยุกต์ เกิดการปรับประยุกต์ของศิลปินในภูมิภาคต่าง ๆ เช่น ในภาคอิสาน มีคำว่าลำซิ่ง ลำเพลินที่เกิดขึ้น มีศิลปิน บานเย็น รากแก่น ที่สร้างความหวือหวามากในยุคนั้น ศิลปินภาคเหนือมีสุนทรี เวชานนท์ ที่แต่งตัวเป็นสาวเหนือ มีฟ้อน มีรำประกอบ เกิดอาชีพหางเครื่อง และแดนเซอร์ประกอบ MV ในอีกด้านหนึ่งของวงการเพลงก็เป็นยุคเฟื่องฟูทางเอ็นเตอร์เทนเม้น เกิดบริษัททำเพลงขึ้นหลายบริษัท เช่น แกรมมี่ อาร์เอส คีตา เกิดการทำมิวสิควีดีโอ ประกอบบทเพลงและการจัดคอนเสิร์ตกลางแจ้ง อาทิ โลกดนตรี และ7 สีคอนเสิร์ต”*
>
> (กฤษฎ์ ชัยศิลบุญ, **สัมภาษณ์,** 29 กรกฎาคม 2559)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการเต้นประกอบบทเพลงลูกทุ่งเพื่อความสวยงาม ตระการตา กลายเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งที่ช่วยสร้างสีสันให้กับวงดนตรีลูกทุ่งในปัจจุบัน จากการจัดประกวดแข่งขันวงดนตรีลูกทุ่งในรายการต่าง ๆ ทำให้การแสดงประกอบเพลงลูกทุ่งมีแนวคิดและรูปแบบที่เปลี่ยนไป การหาเอกลักษณ์สร้างจุดเด่นให้วงดนตรีลูกทุ่งของตนจึงเกิดขึ้น การแข่งขันทางด้านการแสดงประกอบนักร้องของวงดนตรีลูกทุ่งจึงถือเป็นจุดเด่นในการสร้างสรรค์ความแปลกใหม่ โดยนำศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยเข้ามาผสมผสานในการแสดงประกอบ ถือเป็นการนำวัฒนธรรมดั้งเดิมกับวัฒนธรรมอื่นมาผสมผสานจนเกิดเป็นวัฒนธรรมใหม่จนทำให้เกิดการยอมรับและถือปฏิบัติกันอย่างแพร่หลายในวงดนตรีลูกทุ่งในปัจจุบัน

วงดนตรีลูกทุ่งที่ถือว่ามีการนำเสนอความเป็นไทยในรูปแบบที่เป็นสากล คือ วงดนตรีลูกทุ่งก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี เริ่มขึ้นเมื่อราว ปี พ.ศ. 2538 คุณเมธาศิษฐ์ จิตมั่นมานะภากร (**สัมภาษณ์**, 17 มกราคม 2563) (พี่มด) ผู้จัดการส่วนตัวของก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี ได้ให้ข้อมูลสรุปได้ว่า ในอัลบั้มเพลงลูกทุ่งชุด หัวแก้วหัวแหวน เป็นเพลงลูกทุ่งที่ออกแนวสากล ที่ต้องการทำให้มีความแตกต่างจากนักร้องลูกทุ่งคนอื่น ในการทำมิวสิค วีดีโอประกอบเพลง ซึ่งในช่วงเวลานั้น ความนิยมในการทำมิวสิควีดีโอจะเน้นการถ่ายทำนอกสถานที่กับสถานที่ธรรมชาติ เช่น ทุ่งนา ชายทะเล หรือตามป่าเขา โดยมีนักร้องนำเป็นผู้ดำเนินเรื่องแต่มิวสิควีดีโอประกอบเพลงลูกทุ่งของก๊อท จักรพันธ์ ได้เปลี่ยนไปใช้แนวทางของหางเครื่องลูกทุ่งในอดีตที่เต้นอยู่ด้านหลังของศิลปินเป็นจำนวนมาก แต่ได้เพิ่มความอลังกาลของเครื่องแต่งกายที่ใช้แนวทางของคาบาเรต์โชว์ และการเต้นแบบบรอดเวย์ ถือว่าเป็นสิ่งที่แปลกใหม่เป็นอย่างมากต่อวงการลูกทุ่งไทย

การนำความเป็นไทยมาประยุกต์เข้ากับกับเต้นประกอบเพลงลูกทุ่งของ ก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี ที่มีความเด่นชัดและปลุกกระแสการแต่งกายแบบไทยประยุกต์ คือการเต้นประกอบเพลงรักคุณยิ่งกว่าใคร ในอัลบั้มลูกทุ่งไทยแลนด์ 1 ที่ออกอากาศปี พ.ศ. 2540 ที่ได้ทำการแสดงโดยนำแนวคิดของวรรณคดีไทยเรื่อง สังข์ทอง ตอน รจนาเสี่ยงพวงมาลัยมาเป็นแนวทางในการทำการแสดง มีการนำการแต่งกายและการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยแบบแผนเข้ามาผสมผสานกับการเต้นที่ใช้นาฏยศัพท์และภาษาท่าแบบนาฏยศิลป์ไทย ได้แก่ การจีบมือ การตั้งวง รวมไปถึงการนำเครื่องประดับและเครื่องแต่งกายไทยมาปรับประยุกต์ให้เหมาะสมกับการเต้นของหางเครื่อง ในการสร้างสรรค์ท่าเต้นและเครื่องแต่งกายประกอบเพลงรักคุณยิ่งกว่าใคร ที่นำแนวคิดของวรรณกรรมไทยเรื่อง สังข์ทอง มาใช้นั้นเกิดขึ้นจากเนื้อหาของเพลงที่กล่าวถึงความรักที่ฝ่ายชายมีให้ฝ่ายหญิงอย่างมาก ไม่สามารถหาอะไรมาทดแทนได้ ถึงแม้จะมีอะไรเป็นอุปสรรค์หรือปิดกั้นอย่างไร ความรักนี้ก็เป็นที่ประจักษ์ต่อฝ่ายหญิงอยู่เสมอ เหมือนดั่งรูปทองของพระสังข์ที่นางรจนาได้มองเห็นภายใต้รูปเงาะ อีกสิ่งหนึ่งที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นสากลที่ ก๊อท จักรพันธ์ ได้เป็นผู้นำในวงการลูกทุ่งคือคือการแต่งกายด้วยชุดสูทแบบสากลที่นำมาประยุกต์ตกแต่งให้มีความเป็นไทย ซึ่งปรากฏในมิวสิควีดีโอเพลงรักคุณยิ่งกว่าใคร จนเป็นที่คุ้นตาของแฟนเพลงได้รับฉายาว่าเป็นเจ้าชายแห่งวงการลูกทุ่ง จากการแต่งกายนั่นเอง (เมธาศิษฐ์ จิตมั่นมานะภากร, **สัมภาษณ์**, 17 มกราคม 2563)

ในการสร้างสรรค์การเต้นประกอบเพลงลูกทุ่งของ ก๊อท จักรพันธ์นี้ เป็นการคิดสร้างสรรค์เฉพาะขึ้นในแต่ละเพลง ซึ่งแตกต่างจากการดำเนินงานของเพลงลูกทุ่งทั่วไปที่ไม่ได้ตั้งใจทำการแสดงสำหรับพลงใดเพลงหนึ่ง เช่น ในเพลงรักคุณยิ่งกว่าใคร ท่าเต้น เสื้อผ้าที่ใช้จะทำมาเฉพาะเพลงนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เท่านั้น ไม่มีการนำไปใช้ในเพลงอื่น และนักเต้นทุกคนต้องเป็นคนที่ได้รับการฝึกซ้อมและถ่ายทอดมาโดยเฉพาะเท่านั้น ไม่มีการนำนักเต้นอิสระ หรือเปลี่ยนแปลงผู้เต้นไปตามความสะดวกของผู้เต้น (เมธาศิษฐ์ จิตมั่นมานะภากร, **สัมภาษณ์**, 17 มกราคม 2563)

ภาพที่ 2.41 หน้าปกอัลบั้ม ลูกทุ่งไทยแลนด์ 1 ของก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี
ที่มา : ภาพส่วนตัวของอารยา จันที

ภาพที่ 2.42 เครื่องแต่งกายหางเครื่องในเพลงรักคุณยิ่งกว่าใคร ของ ก๊อท จักรพันธ์ อาบครบุรี
ที่มา : ภาพส่วนตัวของอารยา จันที

การนำการเต้นแบบสมัยใหม่หรือร่วมสมัย ได้เข้ามาอยู่ในการแสดงคอนเสิร์ตหรือไว้ในมิวสิควิดีโอ ประกอบบทเพลงของศิลปิน ในช่วงปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา เป็นยุคคอนเสิร์ตเกิดขึ้นในประเทศไทยจำนวนมาก ดังที่ นิพนธ์ วรรณมหินทร์ กล่าวไว้ว่า “คอนเสิร์ตในยุคปี 30 นั้น มีเยอะมาก เช่น คอนเสิร์ตแบบเบิร์ด เบิร์ด โชว์ในปี พ.ศ. 2534 ที่นำเสนอการแสดงหลากหลายประเภทเข้ามาไว้ในคอนเสิร์ต เช่น ลำตัด แจส ชิคาโก้ ถือว่าร่วมสมัยและแปลกใหม่มาก ๆ” (นิพนธ์ วรรณมหินทร์, **สัมภาษณ์**, 26 กรกฎาคม 2559) ซึ่งการสร้างความแปลกใหม่ในการเต้นประกอบบทเพลงของศิลปินยังปรากฏความแปลกใหม่ขึ้นในช่วงเวลานั้น ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล ได้กล่าวไว้ว่า

> *“เมื่อ 30 กว่าปีที่แล้วประมาณปี พ.ศ. 2533 สิ่งที่ครูตั้มทำคือใหม่มาก ๆ ซึ่งครูตั้มเอาสิ่งที่เป็นคอนเทม มาไว้ในดนตรีป๊อบ (Pop music) ซึ่งเป็นการเต้นที่ใหม่มาก เช่น ในคอนเสิร์ต คริสติน่า อาคีร่า ซึ่งมาทราบภายหลังว่านั่นคือโมเดิร์น หรือ คอนเทโพรารี่ดาน อาจจะไม่ใช่ เพียว คอนเทม แต่ได้รับอิทธิพลจากการที่คนที่ออกแบบคือคนที่สร้างงานเป็นคอนเทม เป็นมุมใหม่ของวงการเต้นของไทย ซึ่งท่าในเพลงนินจา จากอดีตที่ท่าเต้นเป็นท่าบอกอาการ เช่น หนาว ร้อน กลัว รัก แต่ท่าในเพลงนินจา เช่น ท่าที่ไม่ได้บอกความหมาย แต่เป็นท่าที่บอกอารมณ์ (Feeling) และคาแรกเตอร์ (Character) ของเพลงนั้น ๆ เช่น ท่านินจาที่กระชับฉับไว มีการใช้ร่างกายที่แปลกออกไป ไม่ใช่แค่การตีบทตามคำร้อง ซึ่งถือเป็นเทรนใหม่ในยุคนั้น สิ่งที่เกิดขึ้นคือความแปลกใหม่ ท่าเต้นสไตล์ใหม่ ทำให้ตี๊นาได้เป็นควีนออฟแดนส์ (Queen of Dance) ของประเทศไทยจากอัลบั้มชุดแรก”*
>
> (ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2559)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5.3.4 นาฏยศิลป์ในธุรกิจการจัดการตลาดเชิงกิจกรรม (Event Marketing) เป็นนาฏยศิลป์เพื่อสื่อสารในรูปแบบใหม่ ที่เป็นที่นิยมจนกลายเป็นธรรมเนียมของการเปิดตัวสินค้าหรือการจัดประชุม (งามทัศน์ สุทธิประภา, 2546: 2) เนื่องด้วยการเต้นเป็นการสื่อสารที่สามารถสร้างความแปลกใหม่ นำเสนอสินค้าให้ผู้ชมเกิดความสนใจและเข้าใจได้ในเวลาอันสั้น

นาฏยศิลป์มีบทบาทในการจัดการตลาดเชิงกิจกรรม งานนาฏยศิลป์ปรากฏในงานกิจกรรมประเภทนี้เสมอ ไม่ว่าจะเป็นงานมอเตอร์โชว์ งานเปิดตัวสินค้า งานประชุม หรือแม้แต่งานเลี้ยงสังสรรค์ นาฏยศิลป์สามารถเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่ช่วยส่งเสริมให้งานกิจกรรมนั้นมีความน่าสนใจ ดึงดูดใจกลุ่มเป้าหมายได้เป็นอย่างดี การเต้นในงานนำเสนอสินค้า (Presentation) เป็นการนำเสนอสินค้าที่ผู้จัดงาน ต้องการใช้การเต้น หรือการแสดงลีลาประกอบกับผลิตภัณฑ์หรือนำเสนอแนวคิด หรือแนวทางการดำเนินกิจกรรมผ่านท่วงท่า ลีลา บทเพลง เครื่องแต่งกายและองค์ประกอบอื่นๆในการแสดง ผ่านการดำเนินงานของบริษัทออร์กาไนเซอร์ (Organizer) หรือบริษัทพรีเซ็นเตชั่น (Presentation Organizer) ดังนั้นเมื่อการเต้นเข้ามามีบทบาทในการนำเสนอสินค้าเชิงพาณิชย์ ทำให้นาฏยศิลป์ต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบของตัวเองเพื่อให้ตอบสนองความต้องการของผู้จ้างหรือสินค้านั้น ๆ อีกทั้งยังต้องให้ทันยุค สมัย เพื่อให้เป็นที่เข้าใจและติดตาต้องใจผู้เข้าชม

ลักษณะการจัดการตลาดเชิงกิจกรรมที่เกิดขึ้นในประเทศไทย มีการนำการแสดงนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเข้ามามีบทบาทเป็นจำนวนมาก แต่ก็เป็นการนำนาฏยศิลป์เข้ามาปรับประยุกต์เข้ากับแนวคิด (Concept) ของการจัดงานตามความต้องการของลูกค้าหรือผู้ว่าจ้าง โดยไม่ได้มุ่งเน้นสุนทรียะที่เกิดจากศิลปะหรือแนวคิดอย่างแท้จริง (นิพนธ์ วรรณมหินทร์, **สัมภาษณ์**, 26 กรกฎาคม 2559) ลักษณะการจัดกิจกรรมจัดการตลาดเชิงกิจกรรมแบ่งตามประเภทของกิจกรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) การจัดรายการประเภทบันเทิง (Entertainment)
2) การจัดกิจกรรมที่เชื่อมโยงกับกีฬา (Sport Event Marketing)
3) การจัดการประกวด แข่งขัน (Contest – Competition)
4) การจัดงานฉลอง (Celebration)
5) การเปิดงาน (Grand Opening)
6) การจัดเปิดตัวสินค้าใหม่ (Launching Presentation)
7) การจัดนิทรรศการและการแสดงสินค้า (Exhibition and Trade Show)
8) การเดินสายเพื่อแสดงผลงาน (Road Show)
9) การเข้าร่วมขบวนพาเหรด (Parade Participation)
10) การจัดงานแถลงข่าว (Press Conference)
11) การจัดงานขอบคุณ (Thank you Party)
12) การจัดโครงการพิเศษ (Special Camping)

13) การจัดสัมมนา (Seminar)

14) การจัดกิจกรรมเชื่อมโยงเทศกาลต่าง ๆ (Festival)

2.5.4 บริบททางวัฒนธรรม

2.5.4.1 ศิลปะการแสดงละครเวทีในประเทศไทย งานศิลปะการแสดงอีกประเภทที่มีอิทธิพลในการพัฒนานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือกลุ่มผู้สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงละครเวที การแสดงละครเวทีได้เข้ามาสู่ประเทศไทยในช่วงปลายรัชกาลที่ 5 ถึงต้นรัชกาลที่ 6 เนื่องจากวรรณกรรมไทย เริ่มมีการเปลี่ยนแปลง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงจัดให้มีการชิงทุนเล่าเรียนหลวง เพื่อเปิดโอกาสให้ประชาชนได้ไปศึกษาต่อยังต่างประเทศ ดังนั้นเมื่อกลับมาสู่เมืองไทยก็ได้นำวรรณกรรมต่างประเทศเข้ามาเผยแพร่ด้วย วรรณกรรมเรื่องจักร ๆ วงษ์ ๆ มีคนสนใจน้อยลง มีการนำวรรณกรรมต่างชาติมาแปลอย่างแพร่หลายขึ้น โดยเฉพาะวรรณกรรมจากอังกฤษ และวรรณกรรมจากประเทศฝรั่งเศส (อำนาจ เย็นสบาย, 2524: 31) ส่งผลให้วรรณกรรมที่ใช้ในการแสดงละครมีเนื้อหาที่เปลี่ยนแปลงไปจากเรื่องราวของกษัตริย์หรือเทพเทวดาเปลี่ยนมาเป็นเรื่องราวของประชาชนคน

การแสดงละครของไทยเปลี่ยนเป็นการแสดงละครที่ใช้เทคนิคการแสดงที่แตกต่างจากละครรำแบบโบราณเหมือนที่เคยเป็นมา คือการใช้ท่าทางที่เป็นธรรมชาติ การใช้บทสนทนามากกว่าการใช้บทรำ รวมไปถึงการแต่งกายที่เป็นสามัญชนมากขึ้น ตรงตามตัวละครซึ่งมีความเป็นปุถุชนธรรมดา การนำระบำต่าง ๆ ตามแบบนาฏยศิลป์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในละครเวที ในช่วงแรก ๆ ปรากฏในละครปรีดาลัยที่พระนางเจ้าลักษมีลาวัณได้ทรงฟื้นฟูละครปรีดาลัย ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ขึ้นมาแสดงใหม่ เรียกกันว่า ละครปรีดาลัยใหม่ และนำออกแสดงโดยใช้ตัวแสดงชายจริงหญิงแท้ เล่นประกอบวงดนตรีสากลขนาดใหญ่ที่มีผู้เล่นถึง 40 คน มีการประดิษฐ์ระบำขึ้นบางชุดให้เหมาะสมกลมกลืนกับดนตรีสากล ละครเรื่องแรกทำการแสดงที่ศาลาเฉลิมกรุงเรื่อง พระอาลัสนัม มีการแสดงระบำฟากฟ้า นำก่อนการแสดงละคร

ละครปรีดาลัยใหม่ แสดงเรื่อยมาและเป็นที่นิยมอย่างมาก ในช่วงปี พ.ศ. 2484 – 2488 เนื่องจากช่วงนั้นเป็นช่วงสงครามมหาเอเชียบูรพา การแสดงมหรสพต่าง ๆ ได้หยุดชะงัก ภาพยนตร์ต่างประเทศไม่สามารถเข้ามาฉายในประเทศได้ ภาพยนตร์ไทยก็ไม่สามารถผลิตได้เนื่องจากไม่สามารถซื้อขายฟิล์มได้ จึงเกิดคณะละครชายจริง หญิงแท้ ขึ้นเป็นจำนวนมาก อาทิ เช่น คณะวิจิตร

เกษม คณะผกาวลี คณะเกียรติเกษม คณะนิยมไทย ภายหลังสมัยหลวงวิจิตรวาทการเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ละครแนวโรแมนติค และละครพูดประกอบเพลงยังเป็นที่นิยม มีการสร้างละครในแนวแปลกใหม่เกิดขึ้นด้วยบทประพันธ์ที่หลากหลายกว่าในอดีต เช่น ละครแนวรักผจญภัย เรื่อง ดรรชนีนาง โดย อิงอร มีดนตรีสากลแสดงคั่นฉาก มีระบำเก๋ ๆ สะดุดตา มีครูฝรั่งมาสอนท่าลีลาศและท่าเต้นบ้าง เช่น มาดามสวัสดิ์ (มัทนี รัตนิน, 2546: 18) ซึ่งเทคนิคหรือรูปแบบที่ใช้ในการแสดงละครพูดนั้นยังคงเป็นเหมือนในอดีตอยู่ หลังจากนั้น คณะละครชายจริงหญิงแท้ เริ่มเสื่อมความนิยมลงในปี พ.ศ. 2496 เนื่องจากภาพยนตร์กลับมานิยมใหม่อีกครั้ง โรงละครหลายแหล่งเปลี่ยนกิจการเป็นโรงภาพยนตร์ และต่อมาได้เกิดโทรทัศน์ขึ้นในปี พ.ศ. 2498

การแสดงละครเวทีกับนาฏยศิลป์ในช่วงแรกๆ จะเป็นการนำเทคนิคของนาฏยศิลป์เข้าไปผสมผสานไว้ มีการนำท่าทางของนาฏยศิลป์ตะวันตกมาเป็นริวิวประกอบการแสดง อาทิ เหล่านางระบำจากละครเวทีเรื่อง มนต์นาคราชของคณะผกาวลี ซึ่งเรียกการแสดงนั้นว่าระบำเงา (ศิริมงคล นาฏยกุล, 2555: 100)

ภาพที่ 2.43 เหล่านางระบำเงา จากละครเวทีเรื่อง มนต์นาคราช ของคณะผกาวลี
ที่มา : ศิริมงคล นาฏยกุล, 2555: 104.

จนกระทั่งปี พ.ศ. 2500 สดใส วานิชวัฒนา (สดใส พันธุมโกมล) (ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2554 สาขาศิลปะการแสดง ละครเวทีและโทรทัศน์) เป็นผู้บุกเบิกเบิกการเรียนการสอนศิลปะการละครสมัยใหม่หลายแนว เช่น แนวสัจนิยม เอ็กซ์เพรสชั่นนิสม์ สัญลักษณ์นิยม และละคอนแนวเอปิก ในคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ถือเป็นคนแรกของประเทศไทยที่ทำการสอนละครแนวสมัยใหม่นี้ (มัทนี รัตนิน, 2546: 20) และได้นำศิลปิน Commedia dell' Arte จากอิตาลีมาสอนการแสดงและลีลาแก่นิสิตจุฬาฯ ในขณะนั้น การศึกษาการละครแบบสมัยใหม่ ทำให้มีการใช้ลีลาทางนาฏยศิลป์เข้าไปมีบทบาทในการแสดงละครนั้น ๆ และเกิดการศึกษาศาสตร์ทางด้านละครเวที ที่แพร่หลายขึ้น เปิดคณะต่าง ๆ เช่น ในปี พ.ศ. 2505 สาขาภาษาและวรรณคดีอังกฤษ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในปี พ.ศ. 2532 วิชาเอกศิลปะการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ในปี พ.ศ. 2536 วิชาเอกศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ประสานมิตร) ในปี พ.ศ. 2538 ภาควิชานาฏยสังคีต มหาวิทยาลัยศิลปากร ในบางมหาวิทยาลัยก็เกิดคณะละครต่าง ๆ ขึ้นเพื่อสร้างสรรค์และเล่นละครเวทีตามแนวทางของตน เช่น ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปรากฏคณะละครเวทีของ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ และคณะวิทยาศาสตร์ คณะละครต่าง ๆ เหล่านี้ ได้นำ นาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ตะวันตกรูปแบบต่าง ๆ มาผสมผสานในการนำเสนอเรื่องราวด้วย อาทิ

พ.ศ. 2505 การแสดงละครเรื่อง ไชยเชษฐ์ ตอน นางแมวเย้ยซุ้ม ออกแบบการแสดงโดย สมาคมนิสิตเก่าจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีลักษณะการแสดงที่เป็นแนวร่วมสมัยคือมีฉากบานประตูกั้นมีชีวิตขึ้นมาโดยใช้การเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยผสมผสานท่าทางนาฏยศิลป์ไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

พ.ศ. 2507 การแสดงเรื่อง พระลอ ออกแบบการแสดงโดยศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มีลักษณะการแสดงที่เป็นแนวร่วมสมัยคือ ในฉากรักในสวนระหว่างพระลอและพระเพื่อน พระแพง ใช้ดนตรีสากลประกอบการเคลื่อนไหว

การแสดงเรื่อง เงาะป่า เป็นการแสดงเรื่องใช้แบบสัญลักษณ์ (Abstract) ไม่มีบทพูด เป็นการแสดงออกทางผ่านการเคลื่อนไหวทั้งหมด เป็นท่าที่นำนาฏยศิลป์ไทยผสมผสานกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย แต่ไม่ปรากฏว่าผู้ใดเป็นผู้ออกแบบท่าทางการแสดง ทราบแต่เพียงเป็นผู้ชายเท่านั้น

นอกจากคณะละครในสถาบันอุดมศึกษายังปรากฏคณะละครนอกสถาบัน อาทิ

1. มณเฑียรทองเธียเตอร์ เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2527 โดยศิษย์เก่าจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งก่อกำเนิดขึ้นในโรงแรมมณเฑียร (กอบกุล อิงคุทานนท์, 2540: 89) เป็นโรงละครขนาดเล็ก โดยมุ่งจะให้โรงแรมมณเฑียรมีบริการที่แตกต่างออกไปจากโรงแรมอื่น ๆ แต่หลังจากเปิดตัวประมาณ 8 - 9 ปี ก็ต้องปิดตัวลงเพราะประสบปัญหาด้านผลประกอบการและปัญหาในด้านการผลิตละคร เนื่องจากทำละครของคณะมณเฑียรทองเธียเตอร์นี้ ผู้ผลิตส่วนใหญ่จะเป็นนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยที่มีใจรักในการละคร และบทละครที่ใช้แสดงส่วนใหญ่ มีทั้งบทแปลบทดัดแปลงเป็นภาษาไทย และประพันธ์ขึ้นเองบ้าง

2. คณะละครสองแปด ก่อตั้งโดยกลุ่มบัณฑิตจากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัย ธรรมศาสตร์ ที่มีใจรักในละครเวที โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างสรรค์งานละครเวทีที่สมบูรณ์ ทั้งรูปแบบและมีเนื้อหาสาระให้กับผู้ชม เป็นกลุ่มละครที่ทำละครโดยไม่หวังผลกำไร หาเงินทุนในการจัดทำละครโดยการหาผู้สนับสนุนและการจำหน่ายบัตร เพื่อให้มีรายได้เพียงพอในการทำละครแต่ละเรื่องเท่านั้น คณะละครสองแปดสร้างละครจากบทละครและวรรณกรรมต่างประเทศ ผู้นำกลุ่มรุ่นบุกเบิก ได้แก่ รัศมี เผ่าเหลืองทอง ยุทธนา มุกดาสนิท บุรณี รัชไชยบุญ ปนัดดา เลิศล้ำอำไพ ในปี พ.ศ. 2532 คณะละครสองแปด ได้ริเริ่มโครงการเขียนบทละครขึ้นเอง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสนับสนุนนักประพันธ์ไทยให้มีโอกาสสร้างงานวรรณกรรมละคร ซึ่งได้รับความร่วมมืออย่าดีจากนักประพันธ์ร่วมสมัย และสามารถผลิตบทละครออกมาได้ 5 เรื่องได้แก่ เรื่องยูเดีย เรื่องถนน เรื่องหาเวลา เรื่องขอบฟ้าของแก้วตา และเรื่องใครรู้ว่าสนธยาหายไปไหน

3. แดสเอนเตอร์เทนเมนต์ เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2529 (กอบกุล อิงคุทานนท์, 2540: 92) ผลิตการแสดงบทเวทีงานศิลปะบันเทิงสมัยใหม่ โดยใช้นักแสดงอาชีพจากวงการโทรทัศน์เป็นส่วนใหญ่ แนวทางนำเสนอเป็นละครชวนหัวสะท้อนสังคม ละครเพลง ละครสำหรับเด็ก ละครฆาตกรรมสืบสวน สอบสวน ระยะแรกได้เช่าสถานที่ต่าง ๆ เพื่อเปิดการแสดง เช่น โรงละครเอยูเอ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โรงละครแห่งชาติ เป็นต้น หลังจากนั้นจึงได้ก่อตั้งโรงละครของตนเองขึ้น ชื่อว่า “โรงละครกรุงเทพฯ” ถือเป็นโรงละครเอกชนสมัยใหม่เต็มรูปแบบแห่งแรกของประเทศไทย เมื่อ พ.ศ. 2536 และเปิดการแสดงในปีนั้นด้วยเรื่อง ทุ๊ตซี่ บริษัทแดสเอนเตอร์เทนเมนต์ ยังสนับสนุนให้มีการเขียนบทละครขึ้นเอง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2537 โดยจัดให้มีการประกวดละครเวทีในระดับอุดมศึกษาขึ้น เพื่อรำลึกถึงคุณูปการที่ สดใส พันธุมโกมล มีต่อวงการละครเวทีในเมืองไทย

4. ภัทราวดีเธียเตอร์ ก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2535 โดย ภัทราวดี มีชูธน

5. กลุ่มมะขามป้อม เกิดขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. 2523 เป็นองค์กรพัฒนาเอกชนในชนบทและกรุงเทพมหานคร โดยใช้ละครเป็นสื่อเล่นบนเวทีและเร่ตามสถาบันต่าง ๆ

6. กลุ่มเส้นสีขาว เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2528 งานละครกลุ่มนี้เน้นไปในด้านการแสดงนาฏกรรมร่วมสมัย โดยมีวัตถุประสงค์ เผยแพร่นาฏยศิลป์สมัยใหม่แบบของตะวันตกให้เข้ากับนาฏยศิลป์ไทย งานชิ้นสำคัญคือ การแสดงชุด กรุงเทพมหานคร โดยการนำเพลงกรุงเทพมหานครของอัสนี โชติกุล มาใส่ลีลาการประยุกต์ของรำไทยและนาฏยศิลป์ตะวันตก โดยมีเนื้อหาต่อต้านโรคเอดส์ เป็นผลงานที่ได้รับการยกย่องจากองค์การอนามัยโลก (World Health Organization/ WHO) ว่าเป็นการแสดงที่รณรงค์ต่อต้านโรคเอดส์ที่สื่อความได้ชัด ซึ่งเป็นการแสดงที่ได้รับเงินสนับสนุนจากองค์การอนามัยโลก (กอบกุล อิงคุทานนท์, 2540: 88)

หลังจากนั้นการแสดงละครเวทีมุ่งเน้นไปที่ความสามารถของนักแสดงในเรื่องของท่าทาง (Acting) มากกว่า ทำให้การสอดแทรกการเต้น หรือการรำน้อยลง กลุ่มละครเวทีที่ยังให้ความสำคัญกับการเต้นในยุคนี้ คือ กลุ่มละครรัชดาลัยเธียเตอร์

2.5.4.2 ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ศิลปะ คือ การงานอันเป็นความพากเพียรของมนุษย์ ซึ่งต้องใช้ความพยายามด้วยมือ และความคิดเห็นความรู้สึกทางสุนทรียภาพ ย่อมมีอยู่เป็นประจำในตัวบุคคล มีความประณีตบ้างและหยาบบ้างไม่มากก็น้อย แล้วแต่การศึกษาอบรมและความเป็นบัณฑิตมีเป็นธรรมดาอยู่ในตัว (วิบูล ลี้สุวรรณ, 2546: 20)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศิลปะไทยเกิดขึ้นมาแต่อดีตมีรูปแบบและเอกลักษณ์ที่เด่นชัดสืบทอดกันมา ศิลปะของไทยมีการปรับเปลี่ยนและผสมผสานกับวัฒนธรรมของชาติต่าง ๆ เรื่อยมา เห็นเด่นชัดตั้งแต่สมัยทวารวดี มาถึงสมัยสุโขทัยเป็นต้นมาจนกระทั่งปัจจุบัน ชนชาติที่มีอิทธิพลชนชาติหนึ่งต่อการเปลี่ยนแปลงของศิลปะไทย คือ ศิลปะจากชาติตะวันตก ความสัมพันธ์ของไทยกับชาติตะวันตกเคยเกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยอยุธยา น่าจะเริ่มต้นจากที่ประเทศไทยได้มีการติดต่อกับชาวต่างชาติ ตั้งแต่ในรัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 4 (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 30) โดยมีการแลกเปลี่ยนการค้ากับประเทศต่าง ๆ จากชาติตะวันตก อาทิ ประเทศโปรตุเกส ประเทศอังกฤษ ประเทศเดนมาร์ก และประเทศฝรั่งเศส ซึ่งเป็นเหตุให้มีการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมซึ่งกันและกันสืบต่อในรัชสมัยสมเด็จ

พระนารายณ์มหาราชถือเป็นการเปิดรับวัฒนธรรมชาติตะวันตกที่เด่นชัด แต่ก็เป็นช่วงที่อิทธิพลในด้านต่าง ๆ ไม่มีผลต่อสังคมไทยมากนัก เนื่องจากถูกสกัดกั้นและถูกทำลายลงไปเสียก่อน ทำให้ความสัมพันธ์ของชาติไทยและฝรั่งเศสหยุดลงในสมัยสมเด็จพระเพทราชา ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ ศิลปะไทยในช่วงรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ไม่ว่าจะเป็นด้านจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม ดนตรีและนาฏกรรม ก็ยังเป็นศิลปะที่ได้รับอิทธิพลมาจากแบบอย่างของศิลปกรรมสมัยอยุธยาเป็นส่วนใหญ่มากกว่าชาติตะวันตก (วิบูล ลี้สุวรรณ, 2546 : 2) ดังนั้นศิลปะที่สร้างในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจึงถือว่าได้สร้างตามแบบอย่างอยุธยาโดยตรงจากศิลปินและนายช่างที่ตกค้างมาแต่สมัยอยุธยา รวมไปถึงวรรณกรรม ดนตรีและนาฏกรรม และยังได้รับอิทธิพลจากชาติ ที่มีความสัมพันธ์กับอยุธยาในขณะนั้น อาทิ อินเดีย ลังกา ขอมและจีน (อำนาจ เย็นสบาย, 2524: 1-2)

ต่อมาในช่วงสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ชาติตะวันตกเข้ามามีบทบาทในประเทศไทยมากขึ้น ในยุคลัทธิจักรวรรดินิยม (ยุคล่าอาณานิคม) แต่ยังไม่ประสบผลสำเร็จทางการทูตจนกระทั่งในรัชสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่3) ซึ่ง ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับความรู้สึกของคนไทยที่เกรงกลัวต่อภัยอันตรายจากการล่าเมืองขึ้นของยุโรปว่า “พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีพระราชดำรัสสุดท้ายพระราชทานแก่คนไทยก่อนสวรรคตไม่กี่ชั่วโมง ความว่า การทัพศึกช้างเขมรกับญวนนั้นต่อไปคงไม่มีอีกแล้ว จะมีบ้างก็แต่ฝรั่ง ให้ระวังให้ดี อย่าให้เสียทีเขาได้ สิ่งใดที่ดีของเขาก็ให้จดจำ แต่อย่านับถือเลื่อมใสนับถือว่าอะไรเป็นของฝรั่งนี่ดีหมด” ในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้นลักษณะศิลปะของไทยจะเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนา เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับสถาบันพระมหากษัตริย์ ข้าทาสและราษฎร โดยเนื้อหาของศิลปกรรมไทยจะมุ่งเน้นไปใน 2 ทิศทางคือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. เพื่อศาสนา เนื่องจากวัดเป็นจุดศูนย์กลางของชุมชนไทยในอดีต ศิลปกรรมที่สำคัญของชุมชนจึงเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่ และศาสนาพราหมณ์ควบคู่กันไป

2. เพื่อสถาบันพระมหากษัตริย์ ด้วยระบบสมบูรณาญาสิทธิราช พระมหากษัตริย์เป็นผู้มีอำนาจสูงสุด เป็นที่เคารพสักการะของราษฎร ย่อมเป็นผู้ที่มีบทบาทในการกำหนดทิศทางของศิลปวัฒนธรรมของชาติไทย

ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่4) ในขณะนั้นประเทศไทยได้มีการทำสัญญาพาณิชย์กับประเทศอังกฤษในปี พ.ศ. 2369 และประเทศสหรัฐอเมริกาในปี พ.ศ. 2375 ทำให้กระแสศิลปกรรมแบบตะวันตกได้เข้ามาสู่ประเทศไทยชัดเจนขึ้น เช่น

จิตรกรรมหรือภาพเขียนในประเทศไทยจากที่มีลักษณะแบบอุดมคติ (Idealistic Art) มีแนวโน้มเปลี่ยนแปลงไปเป็นแบบเหมือนจริง (Realism) หรือมีการสร้างประติมากรรมรูปปั้นภาพเหมือนของพระมหากษัตริย์ ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ และพระมหาเถระ แทนที่การปั้นแต่พระพุทธรูปตามที่เคยเป็นมา อย่างไรก็ตาม ถึงแม้แนวโน้มของศิลปะจะมีความเหมือนจริงมากขึ้น แต่ก็ยังเป็นศิลปะที่ใช้รองรับผู้มีอิทธิพลในอดีต แต่ยังอยู่ในกรอบของพระราชดำรัสนั่นเอง ทรงยอมรับในความรู้ทางดาราศาสตร์และความรู้ทางวิทยาศาสตร์ แต่ความเชื่อถือ ขนบธรรมเนียมประเพณีของฝรั่งนั้นทรงไม่ยอมรับ ในช่วงรัชกาลที่ 4 ศิลปะได้รับอิทธิพลจากตะวันตกอย่างกว้างขวาง จึงเกิดศิลปินที่มีแนวคิดการวาดภาพแบบตะวันตกขึ้น คือ ขรัวอินโข่ง ศิลปินผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นจิตรกรเอกประจำรัชกาลที่ 4 เป็นศิลปินในสมณเพศ และเป็นศิลปินไทยคนแรกที่ใช้เทคนิคการเขียนภาพฝาผนังแบบตะวันตกที่แสดงปริมาตรใกล้ไกล (ทวี รัชนีกร, **สัมภาษณ์**, 17 กรกฎาคม 2559) นับเป็นศิลปินก้าวหน้าแห่งยุคที่ผสมผสานแนวดำเนินชีวิตแบบไทยกับตะวันตกเข้าด้วยกัน ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าดิศวรกุมาร กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงยกย่องว่า ขรัวอินโข่งเป็นช่างเขียนไม่มีตัวสู้ในสมัยนั้น ผลงานจิตรกรรมที่ปรากฏ เช่น ภาพที่ผนังวัดบวรนิเวศน์ ภาพอุดมคติแบบไทยผสมศิลปะตะวันตก รูปแบบอิมเพรสชั่นนิสม์ และโรแมนติค (Impressionism and Romantic) อีกทั้งยังมีการปั้นรูปประติมากรรมภาพเหมือน รัชกาลที่ 4 หรือข้าราชการชั้นผู้ใหญ่และพระมหาเถระ เช่น สมเด็จพระพุฒาจารย์ (โต) ซึ่งแต่เดิมงานประติมากรรมมีแต่เฉพาะพระพุทธรูป หรือภาพที่เกี่ยวกับโบราณนิยาย (Mythology) (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550: 28)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงได้เสด็จประพาสประเทศในแถบทวีปยุโรป 2 ครั้ง ทรงสนพระทัยในศิลปกรรมของชาวตะวันตก ทั้งผลงานจิตรกรรมและประติมากรรม ได้ทรงศึกษาจนเข้าพระทัยแจ่มแจ้งจนทรงสัมผัสและรับรู้ความงามตามหลักสุนทรียะของชาวตะวันตก ซึ่งการจัดองค์ประกอบ และทัศนียภาพที่แตกต่างจากของไทยโดยสิ้นเชิง ในปี พ.ศ. 2449 ที่พระองค์ทรงเสด็จยุโรป ในขณะนั้นเป็นยุคของศิลปะสมัยใหม่ในยุโรป (Modern Art) พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หลังจากที่พระองค์ทรงเสด็จนิวัตสู่ประเทศไทย ทรงเริ่มจ้างช่างและสถาปนิกชาวอิตาเลียนเข้ามาในประเทศไทย ทำให้มีศิลปวัตถุจากตะวันตกหลั่งไหลเข้ามา สิ่งก่อสร้างต่าง ๆ ในช่วงเวลานั้นจึงถูกสร้างขึ้นตามแบบตะวันตก มีการสั่งซื้อหินอ่อนจากอิตาลีมาเพื่อสร้างพระที่นั่งอนันตสมาคม ศิลปินไทยเองก็ได้รับแรงบันดาลใจจากตะวันตก อาทิ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งมีความสำคัญในการบุกเบิกศิลปกรรมแบบตะวันตกในประเทศไทย จวบจนในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เกิดผลงานศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นประเทศที่ทันสมัย ได้แก่ รูปปั้น อนุสาวรีย์ รูปเหมือนและเหรียญตรา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในปี พ.ศ. 2475 เกิดการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองของไทยจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชกลายเป็นระบอบประชาธิปไตย ส่งผลให้ศิลปะในรูปแบบประเพณีนิยมต้องเปลี่ยนไปสู่ยุคศิลปะสมัยใหม่ ซึ่ง ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ระบุว่าผู้นำปฏิวัติเป็นนักเรียนนอกจากประเทศฝรั่งเศส รสนิยมในทางศิลปะของท่านเหล่านั้นอยู่แค่คาเฟ่ริมถนนกรุงปารีสเพียงเท่านั้น (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ 2548: 33) หลังจากเกิดเปลี่ยนแปลงการปกครองได้มีการโอนกรมศิลปากรจากเคยสังกัดในกระทรวงวัง ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นกระทรวงที่ขึ้นอยู่กับองค์พระมหากษัตริย์มาแยกไว้ต่างหาก เรียกว่า กรมศิลปากร ดังนั้นรสนิยม อิทธิพลต่าง ๆ ของศิลปกรรมไทยตามแบบพระราชนิยมที่เจริญรุ่งเรืองมาแต่ก่อน โดยพระบรมราชานุเคราะห์ขององค์พระมหากษัตริย์ ก็เกิดการเปลี่ยนแปลง อาทิ การเขียนจิตรกรรมฝาผนังเริ่มเปลี่ยนแปลงเนื้อหาและกรรมวิธีไปตามอิทธิพลของศิลปะตะวันตก และอิทธิพลของวัฒนธรรมภายนอกพระราชวัง อันเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย กล่าวคือมีความเป็นอิสระในการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ไม่ยึดติดอยู่ในกรอบของศาสนาและสถาบันพระมหากษัตริย์ตามที่เคยยึดถือกันมา (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ 2548: 29) เกิดสังคมเมืองในยุคอุตสาหกรรมเริ่มต้น การกระจายความเจริญสู่ภูมิภาคทำให้ความเจริญต่าง ๆ เข้าสู่ท้องถิ่น การบริโภคขยายตัว ศิลปะจากให้ความสำคัญเฉพาะในพระราชวังและวัด ก็ได้กระจายตัวไปตามที่ต่าง ๆ และเกิดการแยกตัวของประชาชนออกจากในวังและวัด เข้าสู่สถานที่ต่าง ๆ ตามหัวเมืองสำคัญ ๆ (ทวี รัชนีกร, **สัมภาษณ์**, 17 กรกฎาคม 2559) จะเห็นได้ว่าเมื่อประเทศไทยก้าวเข้าสู่การเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว ได้พยายามปฏิรูปประเทศไทยให้ก้าวเข้าสู่ความทันสมัยในด้านต่าง ๆ เพื่อให้มีความทัดเทียมกับอารยประเทศ แต่อย่างไรก็ดีการเมืองไทยภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในช่วงต้นนั้นยังมีความผันผวนไม่แน่นอนและยังคงก้าวไม่พ้นการปกครองภายใต้การนาของรัฐบาลทหารแต่อย่างใด เพื่อพัฒนาประเทศไปสู่ความก้าวหน้า รัฐบาลทหารไม่เพียงแต่สั่งความเจริญเข้ามาในรูปของถนน เขื่อน มหาวิทยาลัย ฯลฯ ข้าราชการ ผู้เชี่ยวชาญ และคนหนุ่มสาว จำนวนมากยังถูกส่งออก เพื่อไปจำลองแบบวิทยาการตะวันตกกลับเข้ามา รวมทั้งศิลปิน แต่ครั้งนี้เป้าหมายทางศิลปะไม่ได้อยู่ที่ยุโรปเท่านั้น ประเทศสหรัฐอเมริกากลายเป็นศูนย์กลางความเจริญยุคใหม่ ศิลปินรุ่นใหม่ที่ได้ศึกษาจากต่างประเทศเหล่านี้ จะกลับมาสร้างความเปลี่ยนแปลงอันยิ่งใหญ่ ให้แก่วงการศิลปะไทยอย่างไม่มีผู้ใดจะคาดคิด

การศึกษาวิชาศิลปะในสถานศึกษาของประเทศไทย เริ่มในสมัยรัชกาลที่ 5 และก่อตั้งโรงเรียนเพาะช่างในปี พ.ศ. 2456 จากอดีตชื่อ สามัคยาจารย์สมาคม ก่อตั้งในปี พ.ศ. 2448 เปลี่ยนเป็น โรงเรียนประณีตศิลปกรรม จนมาเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยนายคอร์ราโด เฟโรจี Corrado Feroci (ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี) ประติมากรชาวอิตาลี ผู้มีบทบาทอย่างมากในวงการศิลปกรรมตะวันตกของประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2466 เป็นต้นมา นับตั้งแต่ศิลป์ พีระศรี ได้วาง

หลักสูตรการเรียนศิลปะตะวันตกขึ้นเพื่อให้มีมาตรฐานการศึกษาทางศิลปะเช่นเดียวกับทวีปยุโรป คือ วิชาจิตรกรรมและประติมากรรม ให้แก่โรงเรียน ประณีตศิลปกรรม (กรมศิลปากร, 2555: 79) แม้ว่าในช่วงนั้นจะเน้นไปที่การเรียนการสอนในแบบศิลปะหลัก (Academic Art) แต่ในเวลาต่อมา สมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม จึงได้ก่อตั้งขึ้นมหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้น ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้วางหลักสูตร โดยมี 2 คณะ คือ คณะจิตรกรรม และ คณะประติมากรรม มีการการเรียนการสอนทั้งด้านทฤษฎีและด้านปฏิบัติ มีการถ่ายทอดรูปแบบของศิลปะตะวันตกในแบบศิลปะสมัยใหม่ในลัทธิ ศิลปะต่าง ๆ มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินไทยรุ่นใหม่มากขึ้นตามลำดับ ดังจะเห็นได้จาก ผลงานจิตรกรรมของลูกศิษย์คนสำคัญของ ศิลป์ พีระศรี ในขณะนั้นอาทิ เฟื้อ หริพิทักษ์ ประยูร อุลุชาฎะ สวัสดิ์ ตันติสุข หรือ ทวี นันทขว้าง เป็นต้น (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์, 2557: 6) นอกจากฐานะของการเป็นครูผู้สอนในสถาบันศิลปะแล้ว ศิลป์ พีระศรี ยังได้เขียนบทความเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ และเป็นผู้ที่ผลักดันให้เกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2492 ซึ่งถือได้ว่า เป็นเวทีประกวดการสร้างสรรค์ศิลปกรรมที่มีอายุยืนยาวมาจนถึงปัจจุบัน

ศิลปะในอดีตของไทยจึงถือได้ว่าเป็นศิลปะบริสุทธิ์ ศิลปะที่ทำเพื่อประโยชน์ต่อการรับใช้ทางศาสนา ประวัติศาสตร์ หรือเหตุการณ์ใด ๆ หรือเร้าใจให้ประชาชนบังเกิดความรู้สึกเลื่อมใสในศาสนา ปลุกใจให้รับใช้ชาติ หรือทำให้ผู้คนเคารพยำเกรงพระมหากษัตริย์ของตน งานศิลปกรรมเป็นเครื่องสะท้อนความจริงในสังคมเรื่องอำนาจในสังคมของยุคสมัยนั้น แต่เมื่อกาลเวลาผ่านมาศิลปินหันมาสร้างศิลปกรรมที่ไม่ใช่ประโยชน์ข้างต้น แต่ต้องการจะแสดงความรู้สึกนึกเห็นเป็นมโนภาพและอารมณ์สะเทือนใจ (Conception/ Emotion) ทางศิลป์ของตนออกมาเท่านั้น ศิลปะชนิดนี้เรียกว่า ศิลปะบริสุทธิ์ หรือ ศิลปเพื่อศิลป (วิบูล ลี้สุวรรณ, 2546: 24) เป็นศิลปะที่เสรี แสดงถึงความสามารถทางศิลปะตามใจของศิลปินให้ประจักษ์ออกมาโดยไม่อยู่ในความผูกมัดและอยู่ในอำนาจของเรื่องที่สร้างขึ้น หรือต้องทำให้ถูกใจประชาชน คนจะได้ว่าจ้างตน

ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

คำว่า “ศิลปะร่วมสมัย” ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ ให้คำนิยามคำว่า ศิลปะร่วมสมัยว่า “คืองานสร้างสรรค์ที่ผู้สร้างประสานสัมพันธ์ความรู้สึกนึกคิดตลอดจนสุนทรียะอารมณ์ส่วนตนให้เข้ากับความสำนึกในความเป็นส่วนหนึ่งของสังคมของตน โดยมุ่งสร้างงานอันกอปรด้วยความหมาย คุณค่า และพลังทางปัญญา ที่สื่อสารได้กับมหาชนในยุคของตน และแฝงไว้ซึ่งความคาดหวังที่ส่งสารข้ามยุค ข้ามสมัยไปสู่อนาคตให้ได้” (เจตนา นาควัชระ และ สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์, 2553: 11) ทิศทางกระแสของงานศิลปกรรมร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จนกระทั่งปัจจุบัน

ขรัวอินโข่ง คือศิลปินผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นจิตรกรเอกประจำรัชกาลที่ 4 เป็นศิลปินในสมณะเพศ และเป็นศิลปินไทยคนแรกที่ใช้เทคนิคการเขียนภาพฝาผนังแบบตะวันตกที่แสดงปริมาตรใกล้ไกล (ทวี รัชนีกร, **สัมภาษณ์**, 17 กรกฎาคม 2559) นับเป็นศิลปินก้าวหน้าแห่งยุคที่ผสมผสานแนวดำเนินชีวิตแบบไทยกับตะวันตกเข้าด้วยกัน ถึงแม้ว่าจะไม่ใช่แนวทางหรือหลักการของศิลปะร่วมสมัยแบบชาติตะวันตก แต่ก็ถือได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบที่แปลกใหม่และแตกต่างที่เกิดขึ้นในสังคมไทย ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงยกย่องว่า ขรัวอินโข่งเป็นช่างเขียนไม่มีตัวสู้ในสมัยนั้นจิตรกรรม ผลงานที่ปรากฏ เช่น ภาพที่ผนังวัดบวรนิเวศน์ ภาพอุดมคติแบบไทยผสมศิลปะตะวันตก รูปแบบอิมเพรสชั่นนิสม์และโรแมนติค (Impressionism and Romantic)

ภายใต้กระแสการเปลี่ยนผ่านเข้าสู่กระแสโลกาภิวัตน์ที่มีมาตั้งแต่พ.ศ. 2520 ประเทศไทยก็เดินตามระบบเศรษฐกิจทุนนิยมแบบโลกตะวันตก โดยเฉพาะสหรัฐอเมริกา และยุโรป ในวิถีทางของทุนนิยมอุตสาหกรรม ห้วงระยะการเปลี่ยนผ่านเข้ามาสู่โลกภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ในช่วงปี พ.ศ. 2530-2550 ซึ่งเป็นช่วงสองทศวรรษที่ประเทศไทยมีการเจริญเติบโต ทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็วจนกระทั่งประกาศตัวว่าเป็นเสือเศรษฐกิจใหม่แห่งเอเชีย/ นิกส์) NlCs-New Industry Countries) ภายใต้กระแสเศรษฐกิจดังกล่าวทำให้ตลาดศิลปะอันรวมไปถึงสถาบันที่เกี่ยวข้องกับศิลปะเฟื่องฟูขึ้นอย่างมาก มีหอศิลป์ พื้นที่การแสดงศิลปะ นักสะสมผลงานศิลปะ สถาบันการเงิน องค์กรเอกชนเปิดตัวเป็นผู้อุปถัมภ์ศิลปะ/ ศิลปินอย่างหลากหลาย รวมไปถึงศิลปินไทยจำนวนไม่น้อยได้รับการส่งเสริมให้ได้รับการศึกษาเล่าเรียนศิลปะในต่างประเทศ เช่น มณเฑียร บุญมา ไปศึกษาทางด้านประติมากรรมที่สถาบันศิลปะโบซาร์) Ecole Nationale Superieure des Beaux-Arts) กรุงปารีส เมื่อปี พ.ศ. 2529 (ถนอม ชาภักดี, 2557: 4) การเปลี่ยนแปลงผ่านดังกล่าว ทำให้การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในประเทศไทย หลังจากปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา ได้เปลี่ยนแปรไปตามกระแสโลกจากศิลปะสองมิติไปสู่สามมิติ ด้วยแนวความคิด รูปแบบ การนำเสนอที่แตกต่างกัน รวมถึงการนำสื่อวัสดุต่าง ๆ มาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ที่ท้าทายต่อ ขนบศิลปะที่เคยปฏิบัติมา โลกศิลปะในประเทศไทยได้เปลี่ยนแปลงมาสู่โลกาภิวัตน์ตามกระแสที่เกิดขึ้นทั่วโลก ดังจะเห็นปรากฏการณ์การนำเสนอในรูปแบบศิลปะเชิงแนวความคิด (Conceptual Art) ศิลปะการแสดงสด (Performance Art) ศิลปะการจัดวาง (Installation Art) ศิลปะวีดิทัศน์ (Video Art) ผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์ ที่สะท้อนแนวคิดเชิงความเชื่อ ศาสนา วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม ท้องถิ่น เป็นต้น ซึ่งทาให้เกิดความพิศวง แปลกใหม่ ให้กับผู้คนและตลาด ศิลปะโลก ประกอบกับทั้งภาครัฐและเอกชนก็ได้ปลุกกระแสวัฒนธรรมไทยในการส่งเสริม อุตสาหกรรมท่องเที่ยว สร้างมูลค่ารายได้ให้กับประเทศอย่างมหาศาล ในขณะเดียวกันช่วงปี พ.ศ. 2540 ได้เกิดภาวะวิกฤตทางเศรษฐกิจ สังคมระลอกใหม่มาให้เกิดกระแสการต่อต้าน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การครอบงำจากตะวันตกและปลุกสร้างสำนึกความเป็นไทยขึ้นมา ภายใต้ความผันผวนทางศิลปวัฒนธรรมในสังคมไทย

แนวคิดศิลปะสมัยใหม่ ที่เข้ามาสู่ประเทศไทยเป็นรูปแบบเฉพาะของศิลปินแต่ละคนเน้นความเป็นตัวของตัวเอง หรือของศิลปินแต่ละกลุ่มซึ่งมีมากมายหลายกลุ่ม แต่ละกลุ่มก็มีแนวคิดเทคนิควิธีการที่แตกต่างกันออกไปอย่างหลากหลาย บ้างก็สะท้อนสภาพสังคม บ้างก็แสดงมุมมองบางอย่างที่แตกต่างออกไป บ้างก็แสดงภาวะทางจิตของศิลปินและกลุ่มชน หรือแสดงความประทับใจในความงามตามธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ซึ่งได้มีการนำเอาวัสดุอุปกรณ์แบบใหม่ ๆ รวมถึงเครื่องจักรกลเข้ามาใช้ในการสร้างสรรค์งานมากขึ้น การบริโภค หรือการสนับสนุนงานศิลปะของไทย ไม่จำกัดอยู่ที่ชนชั้นสูง ขุนนาง หรือผู้ร่ำรวยอย่างแต่ก่อนเท่านั้น แต่ยังตอบสนองต่อประชาชนทั่วไปอีกด้วย ลักษณะสำคัญของ “ศิลปะสมัยใหม่” คือทัศนคติใหม่ ๆ ที่มีต่ออดีตและอนาคต ส่วนแนวคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นในระหว่างปี ค.ศ. 1950-1960 มีความแตกต่างจากแนวคิดศิลปะสมัยใหม่โดยสิ้นเชิง กำจร สุนพงษ์ศรี สรุปได้ดังนี้ (2556: 199-201)

1. พัฒนาการทางศิลปะของสมัยใหม่ ได้มาถึงจุดสุดท้ายในงานของ มินิมอล อาร์ท ที่สร้างงานน้อยเพื่อให้ได้ผลมาก (Less is More) จนไม่สามารถสร้างแนวคิดใหม่ได้

2. มีแนวคิดไม่ทำตามอุดมการณ์ของสมัยใหม่ ที่ให้คุณค่าในเรื่องการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ เป็นสิ่งมีคุณค่าสูงสุด โดยหันย้อนกลับไปนิยมการลอกเลียนแบบ

3. งานศิลปะทั่วไปมีลักษณะผสมผเส ปนเป ขาดเอกลักษณ์ มีลักษณะเป็น งานศิลปะแบบลูกผสม

4. ผลงานศิลปะมีลักษณะไม่เป็นภาวะที่แนบนัย ไม่อยู่กับร่องกับรอย ไม่สอดคล้องต่อเนื่อง (Discontinuity) ไม่สนใจในเรื่องของความมีอัตลักษณ์

5. ไม่ให้ความสำคัญของคุณค่าของความเป็นต้นแบบ ต้นคิด (Unoriginality)

6. เกิดคตินิยมในการนำสิ่งที่ดีงาม หยิบยืมมาจากแหล่งต่าง ๆ มาใช้สร้างงานของตน ซึ่งแนวคิดนี้ ในงานศิลปะสมัยใหม่ไม่นิยมทำเช่น รูปแบบเรโทร (Retro-Style) หรือกระบวนแบบที่ถอยกลับไปสู่อดีต หรือ การนำกระบวนแบบเก่ากลับมาใช้ใหม่ (Recycling old style) รวมทั้งการคตินิยมสรรพผสาน (Eclecticism) หรือการนำสิ่งและแนวคิดที่ดีของผู้อื่นหรือแหล่งอื่นมาใช้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7. มีการกลับนำมาใช้ลวดลายต่าง ๆ ทั้งที่นำมาจากของเก่าหรือสร้างใหม่ มาใช้ในการตกแต่งและงานศิลป์ทั่วไป

8. นิยมความยุ่งเหยิง (Complexity) ความขัดแย้ง (Contradiction) มีความเคลือบคลุม ไม่ชัดเจน ชอบแสดงนัยในความหมายหลายอย่าง (Ambiquity)

9. ไม่ให้ความสนใจในการจัดระดับศิลปะ ชมชอบศิลปะแนวประชานิยมกับพาณิชย์ศิลป์

ศิลปะสมัยใหม่กับศิลปะร่วมสมัยเป็นสองรูปแบบที่ต่างกันโดยที่มีประวัติศาสตร์ทับซ้อนกันในบางจุด นาตาลี ไฮนิช (Nathalie Heinich) พบว่าในขณะที่"ศิลปะสมัยใหม่" พยายามท้าทายรูปแบบเดิม ๆ "ศิลปะร่วมสมัย" กลับพยายามที่จะท้าทายแนวความคิดเบื้องหลังของงานศิลปะ ศิลปะร่วมสมัยไม่มีหลักการใดหลักการหนึ่งที่สามารถนำมาพิจารณาได้ โดยมุมมองของศิลปะร่วมสมัยนั้นมักจะกำกวม และบางที่ก็มักจะเป็นภาพสะท้อนของโลกปัจจุบัน อาจกล่าวได้ว่าหลักการของศิลปะร่วมสมัยนั้นจะต้องมีความขัดแย้ง สับสน และมีขอบเขตที่เปิดกว้าง อย่างไรก็ตามยังสามารถเห็นขอบเขตคร่าว ๆ ได้บ้าง คือ อัตลักษณ์ทางการเมือง ร่างกาย โลกาภิวัฒน์และการย้ายถิ่นฐาน เทคโนโลยี สังคมและวัฒนธรรมร่วมสมัย เวลาและความทรงจำ และการวิจารณ์ความเป็นสถาบันและการเมือง ทฤษฎีจากลัทธิต่าง ๆ ได้แก่ลัทธิหลังสมัยใหม่ (Post-modern) ลัทธิหลังโครงสร้างนิยม (Post-structuralist) เฟมินิสต์ (Feminist), และลัทธิมาร์กซ์ (Marxist) ถูกนำมาใช้เป็นบทบาทหลักในการพัฒนาทฤษฎีร่วมสมัยในโลกศิลปะ ศิลปะร่วมสมัย จึงสรุปได้ว่า เป็นงานศิลป์ที่มาพร้อมกับวิถีชีวิตยุคใหม่ ซึ่งปราศจากจุดศูนย์กลาง สามารถใช้เทคโนโลยีในการรังสรรค์ ศิลปินอยากทำอะไรก็ทำไป เพราะฉะนั้นการแยกประเภทของงานศิลปะชนิดนี้ให้ชัดเจนตายตัว ยังไม่มีใครสามารถแยกได้ เนื่องจากศิลปินหลายคนมีความเห็นไม่ตรงกัน มีจุดมุ่งหมายที่ต่างกัน ซึ่งมีจุดมุ่งหมายในการสร้างผลงานให้เกิดความงดงาม โดยยึดแก่นแท้ของศิลปะ นั่นก็คือ ความงาม ซึ่งมาตรฐานของความงามก็มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา หรือจุดประสงค์เพื่อการระบายอารมณ์ของศิลปินนั้น ๆ ลงมาในงานศิลป์ เปรียบเสมือนวิถีแห่งการระบาย การปลดปล่อย หรือเปลี่ยนแรงกดดันให้กลายเป็นพลังในการสร้างงาน ศิลปะร่วมสมัยอาจมีจุดประสงค์เป็นเครื่องมือในการสื่อความหมายเกี่ยวกับชีวิตสังคมและโลก เพื่อยกระดับของจิตใจ และสังคมให้สูงขึ้น รวมถึงการใช้ภาษาอักษรมาผสมกับภาษาที่เป็นรูปภาพเพื่อสื่อความหมาย

จากการศึกษาทางด้านประวัติศาสตร์ของศิลปะไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาจนกระทั่งปัจจุบัน จะเห็นได้ว่า ประเทศไทยได้รับศิลปะและวัฒนธรรมจากชาติตะวันตกมาอย่างต่อเนื่อง จากการเผยแพร่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เข้ามาด้วยการค้าและการเจริญสัมพันธไมตรีของชาวตะวันตกกับสถาบันพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ จนกระทั่งการเข้ามาของศิลปินชาวตะวันตกที่ได้มาสร้างสรรค์งานศิลปะนานาประเภท และได้วางรากฐานการศึกษาทางด้านศิลปะให้แก่เยาวชนไทย เป็นการสร้างความรู้ทางศิลปะด้วยทฤษฎีตามหลักวิชาการและ ออกไปสู่ประชาชนทั่วไป อีกทั้งยังเป็นการสร้างงานศิลปะในมุมมองใหม่ ๆ ที่แตกต่างจากในอดีต อีกทั้งยังเป็นการสร้างงานศิลปะเพื่อตอบสนองความต้องการของศิลปินและสังคมในขณะนั้นมากกว่า

งานนาฏยศิลป์ย่อมเกี่ยวข้องกับงานศิลปะไม่ทางตรงก็ทางอ้อม เมื่อแนวโน้ม (เทรนด์/Trend) แบบสมัยนิยมของงานศิลปะในช่วงเวลานั้นเป็นอย่างไร งานดนตรี งานนาฏยศิลป์ ก็มักจะเป็นไปดังนั้นเช่นกัน เมื่อศิลปะทางยุโรปได้เข้ามาสู่ประเทศไทยก็คงจะเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ลักษณะการสร้างงานนาฏยศิลป์ ไม่ว่าจะเป็น รูปแบบ เครื่องแต่งกาย หรือแม้กระทั่งแนวคิดในการสร้างสรรค์งานก็มีความเป็นตะวันตกเข้ามาผสมผสานไม่มากก็น้อย

2.5.4.3 ดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ดนตรีเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการแสดงนาฏยศิลป์ ดนตรีเป็นสิ่งหนึ่งที่เสริมส่งให้การแสดงมีความสมจริง และน่าสนใจยิ่งขึ้น พัฒนาการของดนตรี และนาฏยศิลป์ จึงมีทิศทางหรือแนวทางไปด้วยกันเสมอไม่มากก็น้อย ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ทั้งแบบมาตรฐานในราชสำนัก และแบบพื้นบ้าน ก็มีดนตรีประกอบเป็นสิ่งสำคัญ จนถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่จำเป็นต้องมีควบคู่ไปกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยทุกประเภท เมื่อปรากฏการแสดงที่เรียกว่า “นาฏยศิลป์ร่วมสมัย” เข้ามาในประเทศไทย ในวงการดนตรีเองก็ปรากฏ แนวทางการเล่นดนตรีที่เรียกว่า “ดนตรีร่วมสมัย” เช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1) ประวัติและพัฒนาการของดนตรีไทยร่วมสมัย ดนตรีไทย คือ ดนตรีที่ไทยที่เป็นแบบแผน หรือ ดนตรีแนวประเพณี (Traditional Music) ที่มีพัฒนาการและสืบทอดในบริบทของสังคมไทยแต่เดิม(อานันท์ นาคคง, 2559: 129) การเล่นดนตรีของคนไทยมีแต่โบราณ สันนิษฐานว่าเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นได้รับอิทธิพลของอินเดีย มอญ จีน และเปอร์เซีย เห็นชัดเจนเป็นวงดนตรีในสมัยอยุธยา (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2554: 7-14) วงดนตรีไทยแบบดั้งเดิมมี 5 ประเภท คือ วงขับไม้ วงเครื่องกลองแขก วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี หลักฐานทางประวัติศาสตร์พบว่า ไทยมีการติดต่อกับชาวตะวันตกมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเรื่อยมา เช่น โปรตุเกสได้เข้ามาเพื่อค้าขายยุทโธปกรณ์ต่าง ๆ ให้แก่ราชสำนัก ฝรั่งเศสเข้ามาเพื่อเผยแผ่ศาสนาคริสต์ เป็นต้น จนกระทั่งในสมัย

รัชการที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ประเทศไทยได้ติดต่อกับชาติตะวันตกมากขึ้น อารยะธรรมตะวันตก (ฝรั่ง) ได้เข้ามาสู่ไทยรวมไปถึงเครื่องดนตรีและเพลงของชาติตะวันตกด้วย มีการนำแตรฝรั่งมาใช้ในการเดินแถวของทหาร ทำให้คนไทยเริ่มคุ้นเคยกับแตรฝรั่งมาแต่ครั้งนั้น (ซึ่งในที่สุดก็ได้พัฒนามาเป็นวงโยธวาทิต) (พงศธร รุจิวิวัฒนกุล, 2549: 1) สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงมีพระราชดำรัสถึงเรื่องนี้ว่า “แตรวงมีขึ้นในเมืองไทยเมื่อรัชกาลที่ 4 เป่าแต่เพลงฝรั่งสำหรับนำทหารเดิน เมื่อตั้งแถวคำนับก็เป่าเพลง God Save the Queen ตามแบบอังกฤษ” เรียกกันว่า “กองแตรมหาดเล็กหัดอย่างฝรั่ง” และในสมัยเดียวกันนี้ในวังหน้าของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็มีการฝึกหัดดนตรีแบบตะวันตกเช่นกัน ซึ่งพระองค์ก็ได้ทรงจ้างครูฝรั่งชื่อ กัปตัน นอกซ์ เข้ามาทำการฝึกทหารควบคู่ไปกับดนตรีฝรั่งด้วยแตรวงที่เคยบรรเลงแต่เพลงฝรั่ง

ในสมัยรัชการที่ 5 ได้มีการส่งคนไทยไปศึกษาต่างประเทศแถบยุโรป หลังจากจบการศึกษาได้นำเอาวัฒนธรรมแบบตะวันตกเข้ามาในสังคมไทยเป็นอย่างมาก วงการดนตรีไทยจึงเริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลง ปรากฏมีวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ซึ่งได้รับการปรับปรุงขึ้นมาใหม่ เพื่อใช้ในการบรรเลงภายในอาคารซึ่งแต่ก่อนประเทศไทยไม่เคยทำ และใช้ประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่เอาแบบอย่างมาจากละครโอเปร่าของฝรั่ง ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีการพัฒนาให้แตรวงบรรเลงด้วยเพลงไทยแบบฉบับโดยแตรวงของกรมทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัติวงศ์เป็นผู้ทรงปรับปรุงขึ้น พอสมัยรัชกาลที่ 6 ก็ได้มีการจัดตั้งวงซิมโฟนี่ออร์เคสตร้าขึ้นมา ตั้งชื่อว่า “วงเครื่องสายฝรั่งหลวง” (พูนพิศ อมาตยกุล, 2551: 280) นอกจากนั้นดนตรีตะวันตกยังเข้ามามีส่วนร่วมกับวงดนตรีไทยในการประกอบการแสดงละครร้องของคณะต่าง ๆ วงเครื่องสายซึ่งเป็นวงดนตรีไทยแบบฉบับวงหนึ่ง ได้รับการพัฒนาขึ้นโดยการนำเปียโนเข้ามาผสม เรียกวงเครื่องสายแบบใหม่นี้ว่า “วงเครื่องสายผสมเปียโน” พูนพิศ อมาตยกุล กล่าวถึงวงเครื่องสายเสียงผสมนี้ว่า

> *“คุณพระสุจริตสุดา (เปรื่อง สุจริตกุล) พระสนมเอกในรัชกาลที่ 6 นำเปียโนมาบรรเลงร่วมกับวงเครื่องสายไทย ก็เกิดเป็นวงเครื่องสายผสมขึ้น จากบทความนี้จะเป็นได้ว่า คุณพระสุจริตสุดาเป็นผู้ก่อตั้งวงเครื่องสายผสมเปียโนหญิงล้วนวงแรกของเมืองไทย นักดนตรีของท่านล้วนแต่ยอดเยี่ยม เป็นครูถ่ายทอดวิชาให้อนุชนรุ่นหลังนี้ก็มาก วงการดนตรีไทยเป็นหนี้บุญคุณของท่านอยู่ไม่น้อยทีเดียว”*
>
> (พูนพิศ อมาตยกุล, 2523: 107-108
>
> อ้างถึงใน พงศธร รุจิวิวัฒนกุล, 2549: 12)

สมัยรัชกาลที่ 7 แนวโน้มทางดนตรีไทยเปลี่ยนแปลงไปมากเนื่องจากวัฒนธรรมและความเจริญทางตะวันตกหลั่งไหลเข้ามาในวิถีชีวิตไทยมากขึ้น โดยมีการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีที่สำคัญ มีการบรรเลงดนตรีด้วยเทคนิคใหม่ โดยครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้คิดวิธีบรรเลงใหม่ ๆ และเป็นคนแรกที่ใช้วิธีตีแบบสะบัด รัวขยี้ ตีกรอและตีด้วยวิธีพลิกแพลงต่าง ๆ มีการบันทึกโน้ตในพ.ศ. 2473 พระเจนดุริยางค์ เป็นผู้อำนวยการจดโน้ต มีคณะกรรมการคณะหนึ่งเรียกว่าคณะกรรมการตรวจสอบเพลงไทย บันทึกเป็นโน้ตสากล โดยบันทึกทำนองหลัก จนกระทั่งเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองขึ้นใน พ.ศ. 2475 การนิยมฝรั่งของรัฐบาลไทยในยุคนั้นทำให้ดนตรีไทยต้องซบเซาลงอย่างมาก

ในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 7 จนถึงในสมัยรัชกาลที่ 8 เริ่มต้นก่อตั้งอุตสาหกรรมภาพยนตร์ขึ้นในเมืองไทย โดยการเปลี่ยนจากหนังเงียบมาเป็นหนังเสียงหรือหนังพูดและเรียกกิจการนี้ว่า “ภาพยนตร์เสียงศรีกรุง” เพลงประกอบภาพยนตร์พูดเรื่อง “หลงทาง” ซึ่งได้ใช้เครื่องดนตรีสากลบรรเลงเพลงไทยแท้ที่บรรจุเนื้อร้องเต็มทำนอง มีเอื้อนเพียงเล็กน้อย นอกจากนั้นช่วงนี้ ดนตรีแจ๊ส (Jazz) ได้เริ่มเข้ามาแพร่หลายในประเทศไทย ผู้ที่ริเริ่มนำเข้ามาคือ หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ ที่ได้นำดนตรีสากลและโน้ตเพลงสากลมาจากต่างประเทศ ประมาณปี พ.ศ. 2477 ท่านได้รวบรวมนักดนตรีสากลตั้งวงดนตรีชื่อ “เรนโบว์” สำหรับบรรเลงเพลงแจ๊สตามสถานที่ต่าง ๆ ในปี พ.ศ. 2482 ทางราชการได้ปรับปรุงสำนักงานโฆษณากรและยกฐานะขึ้นเป็นกรม มีการบรรเลงเพลงสากลเพื่อส่งกระจายเสียงทางวิทยุแล้ววงดนตรีกรมโฆษณาการยังมีหน้าที่ ต้องไปบรรเลงดนตรีตามสถานที่ต่าง ๆ อีกด้วยต่อมาในปีพ.ศ. 2483 ได้มีการตั้งวงดุริยะโยธินขึ้นอย่างเป็นทางการภายใต้ความอุปถัมป์ของหลวงพรหมโยธี (จำปา เล้มสำราญ) วงดุริยะโยธินมีชื่อเสียงในวงการลีลาศเป็นอย่างมาก อีกทั้งยังเป็นวงดนตรีวงแรกที่มีเพลงไทยในจังหวะเต้นรำบรรเลง พ.ศ. 2485 ละครเวทีเป็นที่นิยมแพร่หลายอย่างมาก คณะละครเหล่านี้ได้แต่งเพลงไทยสากลเพื่อใช้ประกอบการแสดงละครและร้องสลับการแสดงขณะเปลี่ยนฉากไว้เป็นจำนวนมาก

ระหว่าง ปีพ.ศ. 2485-2488 จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ส่งเสริมให้มีการรำวงขึ้น กรมโฆษณาการได้แต่งเพลงรำวงไว้เป็นจำนวนมาก อาทิเช่น เพลงงามแสงเดือน ดวงจันทร์วันเพ็ญ ญวนย่าเหล คืนเดือนหงาย ดอกไม้ของชาติ ฯลฯ ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลงแล้ววงดนตรีต่างๆก็ได้เริ่มเสื่อมสลายไปหมด คงเหลือแต่วงดนตรีของกรมโฆษณาการหรือที่รู้จักกันดีในปัจจุบันว่า “วงดนตรีสุนทราภรณ์” เพียงวงเดียวที่ได้รับความนิยมในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม และได้มีการนำเอาชีวิตของชาวบ้าน กรรมกรมาใช้เป็นเนื้อหาสาระประกอบทำนองเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ แสดงให้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เห็นถึงความก้าวใหม่ของสังคมไทยที่ได้ใช้เพลงเพื่อบรรยายถึงความทุกข์ยากของประชาชน เพื่อเรียกร้องทางด้านการเมือง โดยเพลงลักษณะนี้เรียกว่า “เพลงชีวิต” ศิลปินที่มีบทบาทสำคัญในช่วงนั้นได้แก่ เสน่ห์ โกมารชุน และคำรณ สัมปุณณานนท์ นอกจากนี้ยังมีบทเพลงที่สร้างขึ้นเป็นทำนองสอนใจคนในชาติให้ระลึกถึงเอกราชและความเป็นมาของชาติไทย เช่นเพลง “ขวานทองของไทย” เป็นต้น

ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้สงบลงในปี พ.ศ. 2488 แล้วฝ่ายสัมพันธมิตรก็ได้เข้ามาอยู่ในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก และเป็นเหตุให้เกิดบาร์และเบียร์ฮอลล์ขึ้นหลายแห่งด้วยกัน ในช่วงนี้นักร้องได้และนักดนตรีของไทยส่วนใหญ่นิยมเล่นดนตรีสากลตามสถานเริงรมย์ เช่นบาร์ห้อยเทียนเหลา และภัตตาคารเก้าชั้น หลังจากนั้นเป็นยุคเฟื่องฟูของละครเวทีประเภทชายจริงหญิงแท้และละครวิทยุพร้อมกับมีบทเพลงเพื่อการฟังโดยเฉพาะ ตอนปลายสมัยรัชกาลที่ 8 คือในปี พ.ศ. 2488 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ซึ่งขณะนั้นทรงดำรงพระยศเป็นพระอนุชาอยู่ ได้ทรงเริ่มพระราชนิพนธ์เพลงไทยสากลเพลงแรกที่พระองค์ได้ทรงพระราชนิพนธ์ คือ เพลงแสงเทียน และมีอีกหลายเพลง เช่น สายฝน ชะตาชีวิต ใกล้รุ่ง ฯลฯ ดนตรีตะวันตกเริ่มมีบทบาทในสังคมไทยมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง สังคมไทยเริ่มให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมตะวันตกมากขึ้นในทุก ๆ ด้าน ดนตรีแบบตะวันตกจึงสามารถช่วยส่งเสริมการดำเนินชีวิตและวิถีการดำรงอยู่ที่เปลี่ยนไปของคนไทย

2) ดนตรีไทยร่วมสมัย ดนตรีไทยอีกประเภทหนึ่งที่มีความผสมผสานระหว่างดนตรีไทยเดิมและดนตรีสากลแบบตะวันตกไว้ด้วยกัน เรียกกันว่า ดนตรีไทยร่วมสมัย คำว่า “ดนตรีไทยร่วมสมัย” มีศิลปิน นักวิชาการได้ให้ความหมายไว้หลายท่าน วีรชาติ เปรมานนท์ กล่าวว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

> *“ดนตรีร่วมสมัยไทย หมายถึง ดนตรีที่ใช้ทำนอง ลีลา สำเนียง สีสัน และความรู้สึกแบบไทยในแบบใดแบบหนึ่งหรือแบบผสมผสานไม่จำกัดประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ คีตลักษณ์ ทฤษฎีหลักการ และวิธีการประพันธ์ประเภทของดนตรีร่วมสมัยไทย ดนตรีประเภทนี้สามารถจำแนกตามลักษณะวิธีของการประพันธ์ได้ดังนี้ 1) การนำทำนองไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานและแนวบรรเลงใหม่ โดยใช้หลักการและเครื่องดนตรีสากล 2) การนำทำนองของเพลงไทยมาเรียบเรียงและประสานเสียงด้วยหลักการดนตรีตะวันออก”*
>
> (วีรชาติ เปรมานนท์, 2537: 4-5
>
> อ้างถึงใน พงศธร วิจิตรวิวัฒนกุล, 2549: 12)

ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ได้ทำการบรรยายในรายวิชาระเบียบและการปรับปรุงวงขั้นสูง ให้คำอธิบายลักษณะของดนตรีแบบร่วมสมัยไว้ว่า

“คือการไม่ซ้ำกันในเรื่องทางศิลปะของ Contemporary เทคนิคอย่างหนึ่งก็คือ การหนีอดีตหมายความว่า สร้างอะไรใหม่ๆเป็นของตัวเอง แสวงหาความแปลกใหม่ สำหรับคุณสมบัติของผู้แต่งเพลง คือผู้แต่งเพลงอยู่ในปัจจุบันเพื่อวงดนตรีวงในวงหนึ่ง ถือว่าเป็น Contemporary Composer ลักษณะของ Contemporary จะยากกว่าเพราะมีการนำเสนอทั้งความคิดในด้านการใช้พลังงาน ความเร็ว การกระโดดเสียงไปมามีความยากกว่างานเก่า เนื่องจากความคิดของ Contemporary นั้นต้องการแสวงหาความแปลกใหม่”

(ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์, 2538: มปน.

อ้างถึงใน พงศธร วิจิตรวิวัฒนกุล, 2549: 13)

อานันท์ นาคคง ได้กล่าวเกี่ยวกับดนตรีไทยร่วมสมัย ไว้ว่า

“ดนตรีไทยร่วมสมัย หมายถึง ดนตรีไทยที่ปรากฏอยู่ในช่วงเวลาปัจจุบัน ถือเป็นตัวแทนของดนตรีไทยสมัยใหม่ มักเรียกว่า “ดนตรีไทยร่วมสมัย” (Thai Contemporary Music) มีการผสมผสานเครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีจากแหล่งวัฒนธรรมอื่น เครื่องดนตรีชาติพันธ์อื่น มีเทคนิควิธีการประพันธ์ เทคนิคในการเรียบเรียงเสียงประสาน และวิธีการนำเสนอที่แตกต่างไปจากบริบทของดนตรีแนวประเพณี”

(อานันท์ นาคคง, 2559: 129 – 130)

การเกิดงานดนตรีไทยร่วมสมัยสามารถมีได้หลายวิธีการสร้างสรรค์ เช่น การนำต้นฉบับเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ การดัดแปลงตัวบทเพลงดั้งเดิมในลักษณะการตัดต่อ การประพันธ์เพลงใหม่ทั้งหมดและการด้นสด ดนตรีร่วมสมัยปัจจุบัน แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

1) ดนตรีร่วมสมัยที่เป็นลักษณะดนตรีไทย

2) ดนตรีร่วมสมัยที่เป็นลักษณะดนตรีไทยผสมผสานดนตรีต่างชาติ

3) ดนตรีร่วมสมัยที่เป็นลักษณะดนตรีตะวันตก

ศิลปินผู้ที่มีบทบาทกับดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคแรกเริ่มจนกระทั่งปัจจุบันคือ บรูซ แกสตัน (Bruce Gaston) บรูซ แกสตัน ชาวสหรัฐอเมริกา เกิดในครอบครัวดนตรี ได้รับการบ่มเพาะเรื่องดนตรีมาตั้งแต่อายุ 3 ขวบ เข้าเรียนในสาขาวิชาดนตรี การประพันธ์เพลง และปรัชญาในมหาวิทยาลัยเซาท์เทิร์นแคลิฟอร์เนีย และจบชั้นปริญญาโทในวัยเพียง 20 ปี บรูซ แกสตัน เดินทางสู่ประเทศไทยเมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. 2512 (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550: 662) ในช่วงสงครามเวียดนามกองทัพอเมริกาได้ส่งอาสาสมัครหลาย ๆ ด้านเข้ามาสู่ประเทศไทย บรูซ แกสตัน เดินทางเข้ามาเป็นครูสอนดนตรีในโรงเรียนผดุงราษฎร์ จังหวัดพิษณุโลก เริ่มหัดเรียนดนตรีไทยกับครูชาวบ้านและเคยเรียนดนตรีไทยกับครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ และครูบุญยงค์ เกตุคง และย้ายมายังกรุงเทพ พัฒนาดนตรีไทยร่วมกับดนตรีสากล จากองค์ความรู้ทางด้านดนตรีร่วมสมัยจาก ชาร์ล ไอวฟ์ (Charles levs) และจอห์น เคจ (John Cage) ก่อตั้งวงดนตรีฟองน้ำด้วยความร่วมมือของครูบุญยงค์ เกตุคง เมื่อปี พ.ศ. 2525 (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550: 663)

ศิลปิน นักดนตรีชาวไทย ที่มีบทบาทต่องานดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทยอีกท่านหนึ่ง คือ ชัยยุทธ โตสง่า หรือ ป๋อม บอยไทย เป็นบุตรของครูดวงเนตร ดุริยะพันธ์ และครูสุพจน์ โตสง่า อีกทั้งยังเป็นน้องชายของ ณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า (ขุนอิน) ชัยยุทธ โตสง่า เป็นผู้ก่อตั้งวงบอยไทย (Bangkok Xylophone ในปัจจุบัน) ร่วมกับเพื่อนจากคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และวงกำไล วงดนตรีไทยร่วมสมัยหญิงล้วนขึ้น แนวทางในการประพันธ์เพลงของ ชัยยุทธ โตสง่า จะเน้นไปที่ดนตรีไทยในแบบประยุกต์ ผสมผสานกับดนตรี Pop Fusion Latin Jazz

กลุ่มดนตรีไทยร่วมสมัย อานันท์ นาคคง กล่าวถึงวงดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทยไว้ว่า วงดนตรีไทยร่วมสมัย สามารถแบ่งออกเป็น 3 ยุคและ 3 แนวทาง ซึ่งไม่ได้แตกต่างกันโดยสิ้นเชิงซึ่งมีการเคลื่อนไหวที่ทับซ้อนกันอยู่ ได้แก่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1) ดนตรีไทยร่วมสมัยยุคเริ่มต้น ถือว่าเริ่มต้นอย่างชัดเจนที่วงฟองน้ำ เมื่อ พ.ศ. 2523 มีแนวคิดที่ผสมผสานดนตรีไทยประเพณีกับดนตรีตะวันตกในเชิงการทดลอง ทดลองแนวคิดทางดนตรีที่ผสมผสานทั้งปรัชญาและศิลปะ เป็นวงดนตรีที่สร้างแนวคิดและเป็นแรงบันดาลใจให้กับวงดนตรีไทยร่วมสมัยรุ่นใหม่ และมีอิทธิพลต่อวงดนตรีรุ่นใหม่ต่อมา คือ วงกอไผ่

2) ดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคคลี่คลาย ตั้งแต่ พ.ศ. 2535 เป็นต้นมา ปรับเปลี่ยนเนื้อหาของดนตรีไทยแนวทดลองไปสู่ดนตรีฟิวชั่นแจ๊ส ประพันธ์เพลงใหม่ เรียบเรียงเพลงเก่าให้มีความน่าสนใจขึ้นในรูปแบบเฉพาะตัวของศิลปิน มีระบบธุรกิจมารองรับ พื้นที่แสดงมีหลากหลาย วงดนตรีในยุคนี้ได้แก่ วงบอยไทย วงเทวัญโนเวลแจ๊ส เป็นต้น

3) ดนตรีไทยร่วมสมัยในช่วงเวลาปัจจุบัน มีบทบาทมากหลัง พ.ศ. 2546 เป็นต้นมา เป็นดนตรีไทยที่ถูกนิยามความหมายใหม่ด้วยกระแสบริโภคนิยม มีระบบการสร้างคุณค่าความเป็นไทยผ่านกิจกรรมทางสังคมที่หลากหลาย รูปแบบการแสดงมีความน่าสนใจ มีการผสมผสานลีลาการเคลื่อนไหว การออกแบบแฟชั่น และการแสดงในลักษณะอีเว้นท์โชว์ (Event Show) วงดนตรีในกลุ่มนี้คือ วงขุนอินแจ๊สออฟสยาม วงกำไล วงโจลกระเบน วงสไบ คณะเพชรจรัสแสง เป็นต้น (อานันท์ นาคคง, 2556: 125-126)

กลุ่มที่สร้างงานดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นงานหลัก

1) วงสุนทราภรณ์ - สังคีตสัมพันธ์ที่นำเอาเพลงไทยดั้งเดิม มาใส่เนื้อเต็มและเรียบเรียงดนตรีในลักษณะผลัดกันบรรเลงระหว่างวงหัสดนตรี และวงดนตรีไทยโดยมิได้มีการปรุงแต่งหรือปรับปรุงองค์ประกอบย่างอื่นของเพลงและดนตรีมากนัก จึงดูเป็นลักษณะนำเอาดนตรี ต่างยุคต่างสมัย ใส่การบรรเลงสลับหรือ รวมในเวลาเดียวกันเสียมากกว่างานดนตรีร่วมสมัย

2) วงดนตรีประสม ประยุกต์ของ อาจารย์สมาน กาญจนผลินปี พ.ศ. 2522 ลักษณะเพลงประกอบละครโทรทัศน์ในเรื่องราวจักร ๆ วงศ์ ๆ หลายครั้งเป็นการนำเครื่องดนตรีสากลหลายชนิด เช่น เปียโน ไวโอลิน กีตาร์ มาใช้ในลักษณะการบรรเลงแบบสากล คือมีเสียงประสานและคอร์ดและเสียงประสานที่เรียบง่าย ประสมกับลีลาการบรรเลงเลียนให้ได้น้ำหนักเสียงในแบบไทย ๆ บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีไทยบางชิ้น คือ ขลุ่ย ซออู้ บรรเลงโดย ครูเทียบ คงลายทอง และ ครูหลวงไพเราะเสียงซอ

3) วงฟองน้ำ เป็นวงดนตรีไทยร่วมสมัยวงแรกของประเทศไทย วงฟองน้ำเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2522 จากความคิดของครูบุญยงค์ เกตุคง และอาจารย์บรูซ แกสตัน เป็นลักษณะของวงดนตรีที่มีการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยดั้งเดิมกับวงดนตรีสมัยใหม่ทำให้เกิดแนวลีลา สีสันและการใช้เครื่องดนตรีที่แปลกแตกต่างออกไป ทำให้เกิดการตื่นตัวในวงการดนตรีไทยและสังคมทั่วไปหันมาให้

ความสนใจมากขึ้นเกิดจากกการรวมตัวกันของอาจารย์บรูซ แกสตันและอาจารย์บุญยงค์ เกตุคง รวมตัวกันก่อตั้งวงฟองน้ำ โดยมีกลุ่มนักดนตรีทั้งไทยและสากลที่มีความคิดสอดคล้องกันมาร่วมงาน ถ่ายทอดความคิดและทัศนะคติอันหลากหลาย เนื้อหาและความคิดหลักของงานอ้างอิงแนวความคิดในเชิงปรัชญาที่ต้องใช้ความคิด วงฟองน้ำมีลักษณะที่เป็นกลุ่มดนตรีมากกว่าเป็นวง มีทั้งงานดนตรีแนวอนุรักษ์ งานดนตรีสร้างสรรค์ประยุกต์ และงานดนตรีทดลอง ผลงานของวงดนตรีฟองน้ำ เช่น อุปรากรเรื่อง ชูชก เจ้าพระยาคอนแชร์โต้ อิทธิบาทสี่ มรรคแปด ราหูอมตะวัน ละครคนดีที่เสฉวน ละครเพลงแม่ค้าสงคราม ละครซ้อมนเรื่องพระสังข์ – อิฟิกานีย์ ละครอิเหนาร็อคโอเปร่า ละครสังข์ทองร็อคโอเปร่า และอีกมากมาย (พูนพิศ อมาตยกุล, 2551: 663)

4) วงกังสดาล เป็นวงที่กำเนิดมาจากกลุ่มนักดนตรีกลุ่มหนึ่งที่แยกตัวออกมาจากกลุ่มฟองน้ำ ในปี พ.ศ. 2532 คุณอัมพรได้ริเริ่มตั้งวงกังสดาลขึ้นโดยเชิญ คุณครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ (ศิลปินแห่งชาติปี พ.ศ. 2536) เนื่องด้วยความคิดของแนวทางดนตรีที่ต่างจากฟองน้ำ วงกังสดาลสร้างงานในลักษณะฟิวชั่นแจ๊ส (Futionn Jazz) ที่นอกจากจะมีดนตรีสากลคือ เครื่องลมทองเหลือง และกลองชุด แล้วยังมีเครื่องดนตรีไทยครบเกือบแทบทุกชนิด คือ จะเข้ ขลุ่ย ซอ ระนาด ฆ้องวง มาร่วมบรรเลงในลักษณะดังกล่าว มีประเด็นหนึ่งที่มีความน่าสนใจคือ การบรรเลงเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล ซึ่งไม่ได้มีการปรับสเกลให้ตรงกัน โดเฉพาะเครื่องดีด เครื่องตี จึงอาจจะทำให้ฟังดูขัดแย้ง แปลกแยกไปบ้างเล็กน้อย

5) วงบอยไทย – ยกรบ ปี พ.ศ. 2538 บอยไทย เป็นวงดนตรีวงที่สองในสังกัดของบริษัทไพซิสมิวสิคต่อจากวง “กังสดาล”โดยการริเริ่มของคุณอัมพร จักกะพาก บอยไทยสามารถลบล้างทรรศนะคติเดิม ๆ ที่คนเคยคิดเกี่ยวกับดนตรีไทยว่าเชย และน่าเบื่อได้อย่างไม่น่าเชื่อ วงบอยไทยได้มีการพัฒนารูปแบบและแนวดนตรีตลอดมาเพื่อให้เข้ายุคสมัยแต่คงยึดปรัชญาในการผสมผสานดนตรีไทย เป็นกลุ่มนักดนตรีที่ส่วนหนึ่งเคยเป็นสมาชิกของวงกังสดาล และสร้างงานที่มีทิศทางใกล้เคียงกับแนวทางของกังสดาลแต่มีความชัดเจนในแนวทางของตนเองมากขึ้น วงบอยไทย ก่อตั้งโดยอาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ และ อาจารย์ชัยยุทธ โตสง่า ทายาทของ ครูสุพจน์ โตสง่าลักษณะเด่นของวงบอยไทยคือ การใช้สีสัน และรูปแบบของจังหวะดนตรีแถบอเมริกากลาง เช่น บราซิลเลี่ยน จาไมก้า เร็กเก้ และคาลิปโซ่ โดยได้นำเครื่องจังหวะทั้งไทยและตะวันตกมาบรรเลงร่วมกัน สำหรับวงยกรบเป็นอีกกลุ่มในเครือวงบอยไทย แต่เน้นแนวทางการเรียบเรียงกลุ่มเครื่องจังหวะทั้งไทยและสากลโดยเฉพาะมีผลงานออกมาในรูปแบบการแสดงสดร่วมกับวงบอยไทย

6) วงกอไผ่ วงกอไผ่ ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2526โดยความคิดริเริ่มของ อานันท์ นาคคง และวงดนตรีรวมไปถึงศิลปินคนอื่น ๆ อีกมากมาย อาทิ เทวัญ ทรัพย์แสนยากร เอกรงค์ ภุมรินประสาร วงศ์วิโรจน์รักษณ์ เบญจรงค์ ไหมไทย และวงโปรมูสิก้า เป็นต้น ได้ร่วมเล่นเพลงร่วมสมัยที่

ไม่ได้อิทธิพลจากฟองน้ำชุดที่ 1 มากนัก แต่จะเล่นจากความสนุกของศิลปิน ปลายปี พ.ศ. 2526 ได้มีโอกาสทำเพลงร่วมกับการแสดงของครูช่าง (ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง) จัดแสดงคนหน้าขาวซึ่งผู้แสดงจะทาหน้าสีขาวแสดงบทบาทต่าง ๆ ในขณะที่นักดนตรีจากวงกอไผ่ซึ่งในครั้งนั้นมี อานันท์ นาคคง ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษณ์ และชัยภัค ภัทรจินดา ทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงดนตรีในลักษณะของการด้นสด (improvisation) ซึ่งเป็นพื้นฐานประการหนึ่งของการบรรเลงแบบตะวันตกด้วย จากนั้นวงกอไผ่ได้มีโอกาสบันทึกเสียงผลงานดนตรีร่วมสมัยในปี พ.ศ. 2527 ที่หอภาพยนตร์แห่งชาติ นับว่าเป็นงานที่มีความแปลก ได้ทำเพลงประกอบหนังเงียบ ซึ่งแนวคิดในตอนนั้นมาจาก ชื่อของภาพยนตร์ที่ว่า “แหวนวิเศษ” และน่าจะเปรียบความวิเศษ ด้วยเสียงและท่วงทำนองกรุ๋งกริ๋ง ด้วยเครื่องดนตรีประเภทโลหะ ในส่วนของงานภาพยนตร์ที่สร้างชื่อเสียงให้กับวงกอไผ่ คือการให้เสียงดนตรีไทยในเพลงไทยประกอบภาพยนตร์ เรื่อง “สุริโยทัย” (2541) เป็นการทำงานเพลงร่วมกับ Richard Harvey กำกับการทำเพลงโดยหม่อมเจ้าชาตรีเฉลิม ยุคล อีกผลงานที่สร้างชื่อเสียงคือ งานดนตรีประกอบภาพยนตร์ เรื่อง“โหมโรง” The Overture (2547) ได้ทำงานเพลงร่วมกับ ชาติชาย พงษ์ประภาพันธ์ และณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า แนวคิดในการผสมวงดนตรีของกอไผ่ ได้เปลี่ยนแปลงไปในเชิงดนตรีร่วมสมัย (Contemporary music) กล่าวคือ มีการพยายามผสมผสานเครื่องดนตรีอื่น ๆ นอกจากเครื่องดนตรีไทยที่เคยใช้บรรเลงอยู่เป็นปรกติแล้วเข้ามาร่วมบรรเลงกับวงดนตรีไทยแบบฉบับ ซึ่งมีทั้งประเภทวัสดุอุปกรณ์ที่เป็นเครื่องมือเครื่องใช้ทั่ว ๆ เช่น การใช้ชามใส่น้ำตีร่วมกับวงเครื่องสายในอัลบั้มชุดขอมดำดิน และการบรรเลงร่วมกันของวงเครื่องสายไทยกับวงอังกะลุง ในเพลงญี่ปุ่นรำพึง ในอัลบั้มเพลงครูคู่สมัย (มธุริน เริ่มรุจน์, 2550: 118)

7) ขุนอินออฟเดอะบีท (Khun In of the Beat) วงดนตรีไทยร่วมสมัยขุนอินออฟเดอะบีท เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2547 (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550: 898) เน้นใช้เครื่องเคาะจังหวะเครื่องหนังนานาชนิดโดย ณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า พัฒนาวงมาจากวงดนตรีบางกอกอคูสติค (Bangkok Acoustic) ที่มีชื่อเสียงมาจากภาพยนตร์เรื่องโหมโรง

8) วงดนตรีกำไล ก่อตั้งเมื่อเดือนตุลาคม 2547 (พูนพิศ อมาตยกุล, 2550: 902) เป็นวงดนตรีร่วมสมัยหญิงล้วนก่อตั้งวงโดย ชัยยุทธ โตสง่า รวบรวมนักดนตรีหญิงที่มีฝีมือดี รูปร่างหน้าตาดี จากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ มาปรับปรุงแนวทางการนำเสนอบนเวทีและเรียบเรียงเพลงในการบรรเลงให้มีลีลาสนุกสนานปนความน่ารัก ดนตรีร่วมสมัยที่เป็นลักษณะดนตรีไทยผสมผสานดนตรีต่างชาติที่พบเด่นชัด คือ วงฟองน้ำ วงกังสดาล วงก่อไผ่ เป็นต้น วงที่กล่าวมาข้างต้นนี้ เป็นวงที่ผสมระหว่างเครื่องคนตรีสองชาติขึ้นไปโดยจะมีเครื่องดนตรีไทยเข้าร่วมมีบทบาทอยู่ด้วยเสมอ เครื่องดนตรีที่นำเข้าไปผสมนี้จะต้องมีการปรับเปลี่ยนเสียง เพื่อให้ระบบเสียงเข้ากันได้เป็นการนำเสนอการร่วมสมัย

ในช่วงปี พ.ศ. 2557 เกิดกระแสการเปลี่ยนแปลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เคยมีลักษณะเต็มวง เปลี่ยนไปสู่การสดจำนวนเครื่องดนตรีที่สร้างทำนอง (Melodic instruments) ไปเป็นการใช้เครื่องจังหวะ (Percussion) ซึ่งทำให้ไม่มีปัญหาต่อระบบทฤษฎีเสียงระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากลอีกต่อไป ความนิยมที่มาทดแทนวงดนตรีไทยร่วมสมัย คือ กลอง ซึ่งพบว่ามีวงดนตรีที่นักดนตรีวัยรุ่นนิยมนำกลองขนาดใหญ่มาใช้ในการแสดง ซึ่งมีทั้งกลองไทย กลองพื้นบ้าน กลองชุด และกลองไทโกะของประเทศญี่ปุ่น โดยการแสดงมักจะผสมผสานองค์ประกอบทางการแสดงเพื่อให้เน้นความเป็นไทยเข้าไป เช่น เสียงระนาด นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ หรือการออกแบบเครื่องแต่งกายไทยประยุกต์ กลุ่มนักดนตรีเหล่านี้ได้แก่ เพชรจรัสแสง ไทเกอร์ดรัม โดย กิติชัย ไทยแท้ กลุ่มไทโกะ ของ Kob Groove Brothers โดยราชศักดิ์ เรืองใจ กลุ่มไทโกะของบางกอกอาร์ตทีม เป็นต้น (อานันท์ นาคคง, 2559: 138 - 139)

2.6 ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.6.1 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จะมุ่งเน้นการดำเนินงานวิจัยในรูปแบบงานวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีในการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อค้นหาคำตอบในงานวิจัยจากการสืบค้นข้อมูลจากแหล่งข้อมูลด้วยเครื่องมือหลายรูปแบบ และนำมาวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีความงาม (สุนทรียศาสตร์) ทฤษฎีทัศนศิลป์ และเกณฑ์มาตรฐานทางศิลปิน โดยมีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.6.1.1 ทฤษฎีความงาม (Aesthetic) หรือสุนทรียศาสตร์ ถือเป็นอีกสาขาหนึ่งของวิชาปรัชญา หมายถึง ความงาม (Beauty) แรกเริ่มจากการเน้นเฉพาะความงามและวัตถุประสงค์ของงานศิลปะเป็นสำคัญ ต่อมาถึงสมัยโรมัน นักปราชญ์ชาวคริสเตียน เช่น เซนต์ โทมัส (St. Thomas of Equina) และเซนต์ ออกุสทีน (St. Augustine) ได้พัฒนากรอบแนวคิดสุนทรียศาสตร์ โดยการผนวกความดีและความงามไว้ด้วยกัน (ไพโรจน์ ชมุนี, 2559: 9)

สุนทรียะที่จะเกิดขึ้นนั้นขึ้นอยู่กับสัมผัส (Sense) ทั้ง 5 ของมนุษย์ อันประกอบไปด้วย รูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัสทางกาย ความงามที่จะเกิดขึ้นของแต่ละคนเป็นเรื่องส่วนบุคคล ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของผู้นั้น ความงามนี้มากมายหลายรูปแบบ ครอบคลุมมากกว่าที่มองเห็น ความงามบางครั้งรวมไปถึง

ความงามที่เกิดจากภายในจิตใจ เมื่อพบเห็นแล้วเกิดการสะเทือนอารมณ์หรือเจริญตา เจริญใจ ไปกับสิ่งนั้น (ธนภัทร รุ่งธนาภิรมย์, 2560: 14) ดังนั้นความงามในที่นี้ไม่ได้หมายถึงความสวยเพียงอย่างเดียว แต่รวมไปถึงความลงตัวอันเกิดจาก

1) ความสวย (Beauty) เป็นเรื่องเฉพาะของบุคคลที่มีมุมมอง รสนิยมและประสบการณ์ที่แตกต่างกันตามปัจจัยในการดำเนินชีวิต

2) เอกภาพ (Unity) คือความเป็นหนึ่งเดียว ความลงตัว สามารถตอบโจทย์หรือความต้องการของศิลปินได้อย่างลงตัวในความเป็นเอกภาพ อาจจะเกิดจากความแตกต่างที่สร้างความเป็นหนึ่งได้ (Unity in Diversity) แต่ต้องตั้งอยู่บนความพอดี

3) ดุลยภาพ (Balance)

4) ความประสานกลมกลืน (Harmony)

บุคคลที่จะรู้ซึ้งถึงความงามหรือสุนทรียะได้อย่างกระจ่างแจ้ง ต้องเป็นบุคคลที่รู้คุณค่าของงานศิลปะ ทั้งเรื่องอุปนิสัยส่วนตัวและการศึกษา เมื่อได้ฟังหรือได้มองดูงานศิลปะแล้ว เกิดการประจักษ์ (Manifestation) ทำให้เกิดความรู้รส รู้คุณค่า (Appreciation) จนเกิดความรู้สึกสะเทือนใจทางสุนทรียภาพ (Arsthetic) (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2559: 71) การรับรู้ในงานทางนาฏยศิลป์จนเกิดสุนทรียะย่อมเกิดจากความประทับใจ โดยมากจะเป็นความประทับใจที่เกิดขึ้นจากภายใน เกิดจากการไตร่ตรองจากอุปนิสัยส่วนตัว การอบรม ความรู้ รวมไปถึงประสบการณ์ส่วนตัวของผู้นั้น ประสบการณ์ที่จะก่อให้เกิดความรู้นี้ประกอบไปด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1) ประสบการณ์นิยม หมายถึงทรรศนะที่ถือว่าแหล่งความรู้ที่น่าเชื่อถือมีอย่างเดียวเท่านั้นคือประสบการณ์ ซึ่งก็คือ ความรู้ที่ผ่านประสาทสัมผัสเท่านั้น

2) ความรู้ก่อนประสบการณ์ คือความรู้ที่ไม่ต้องอาศัยประสบการณ์ ไม่ได้เกิดจากประสาทสัมผัส ก็คือความรู้จากการบอกเล่า และการศึกษา

3) ความรู้หลังประสบการณ์ มีลักษณะคล้ายกับความรู้จากประสบการณ์นิยม อาจเรียกอีกอย่างว่า ความรู้เชิงประจักษ์ หรืออความรู้เชิงประสบการณ์

สุนทรียะ หรือความงามในมุมมองของ พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวไว้สรุปได้ว่า สุนทรียะ คือความพึงพอใจในสภาวะอารมณ์นั้น ๆ ไม่สามารถอธิบายได้อย่างชัดเจนเพราะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในขณะนั้น ถ้าจะให้จำแนกรูปแบบของสุนทรียะสามารถแบ่งออกได้ 5 รูปแบบ คือ 1) ความงาม 2) ความน่าเกลียด

3) ความขบขันหรือตลก 4) ความโศกเศร้า และ 5) ความน่าทึ่ง รูปแบบของสุนทรียะทั้ง 5 รูปแบบนี้ทุกรูปแบบมีข้อแม้ว่าต้องให้ความสำเริงหรือพึงพอใจในอารมณ์ ได้ฟัง ได้เห็นแล้วรู้สึกเพลิดเพลินมีความรื่นเริงบันเทิง หรือต้องเกิดอารมณ์ใดอารมณ์หนึ่งขึ้นภายในจิตใจ ถ้าไม่มีก็ถือว่าไม่ใช่สุนทรียะ (พิชิต ชัยเสรี, **สัมภาษณ์**, 1 กรกฎาคม 2559)

การค้นหาสุนทรียะ หรือความงามทางศิลปะใช้ทฤษฎีหลากหลายทฤษฎีเข้ามามีบทบาทในการค้นหาสุนทรียะ หนึ่งในทฤษฎีที่นักปรัชญานำมาใช้คือ ทฤษฎีแห่งความรู้ (Empistemology) ซึ่งหมายถึง ญาณวิยา เป็นปรัชญาที่ว่าด้วยบ่อเกิด ลักษณะ หน้าที่ ประเภท ระเบียบวิธี และความสมเหตุสมผลของความรู้ โดยการแสวงหาความรู้ ตามที่ กีรติ บุญเจือ กล่าวไว้ประกอบไปด้วย 1) ผัสสะ รู้โดยอายตนะ (Sense) 2) ความเข้าใจ รู้โดยการอนุมาน (Inference) 3) อัชฌัตติกญาณ รู้โดยสามัญสำนึก (Comon Sense) 4) ตรัสรู้ รู้โดยญาณวิเศษ (Transcendental) และ 5) วิวรณ์ การรู้โดยการเปิดเผยของสิ่งเหนือธรรมชาติ (Supernature Manifestition) (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2559: 90) เมื่อเกิดความรู้จากการมีประสบการณ์ทางศิลปะผสมผสานกับพื้นฐานทางการอบรมและอุปนิสัยส่วนตัว จะก่อให้เกิดรสนิยม (Tasye) ขึ้น ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่กำหนดความแตกต่างในการรับรู้สุนทรียะของแต่ละบุคคล รสนิยม คือ ความนิยมชมชอบ ความพอใจ ความสารถในการคัดเลือก คัดสรร สิ่งที่ดีอันเกิดจากความรู้สึกภายในศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวว้าว่า “ความรู้สึกความงามเป็นสุนทรียภาพนี้ ย่อมเป็นไปตามอุปนิสัยการอบรมและการศึกษาของบุคคล ซึ่งเรียกรวมกันว่า รส เพราะฉะนั้นความรู้สึกนี้จึงอาจมีความแตกต่างกันมาก” (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2559: 97) ดังนั้นความงามหรือสุนทรียะของแต่ละบุคคลจึงมีความแตกต่างกันออกไป ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ รสนิยมของแต่ละบุคคลมีความแตกต่างกันคือ สิ่งแวดล้อมของสังคมที่อยู่รายรอบตัวเรา เช่น ขนบธรรมเนียมประเพณี ศาสนา ความเชื่อ ก็มีส่วนสำคัญที่จะกำหนดรสนิยมได้เช่นกัน ในปัจจุบันกระแสของแฟชั่นจากแหล่งต่าง ๆ ก็สามารถเป็นตัวกำหนดรสนิยม ทำให้เกิดความผันแปรไปตามกาลเวลา เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว

ทฤษฎีความงาม หรือสุนทรียศาสตร์ มีประโยชน์ต่อการดำเนินชีวิตทั้งทางร่างกายและจิตใจ ความงามเป็นสิ่งเร้าที่ทำให้มนุษย์เกิดความรู้สึกพึงพอใจในด้านบวกจึงนับว่ามีประโยชน์หลายประการ สุนทรียะ เป็นศาสตร์ที่พัฒนาจิตใจของมนุษย์โดยเฉพาะ มนุษย์จำเป็นต้องศึกษาเพื่อปรับปรุงตนเองให้เป็นผู้มีรสนิยมสูง เพื่อประโยชน์ในการแสวงหาความสุขทางใจ และเพื่อเข้าถึงศิลปะทุกประเภทซึ่งมนุษย์เราจะต้องเกี่ยวข้อง โดยหลีกเลี่ยงไม่ได้ ผู้รับรู้และเข้าถึงสุนทรีย่อมได้รับประโยชน์หลายประการด้วยกัน อาทิ

1) ยกระดับความคิด พัฒนาการใช้ชีวิตจากความงามหรือประสบการณ์จากงานศิลปะ

2) ให้แรงบันดาลใจ เกิดความต้องการที่จะสร้างสรรค์งานศิลปะต่อไป

3) ดึงดูดความสนใจ สร้างความน่าสนใจให้แก่ผู้ชม

4) เพิ่มคุณค่าให้กับงานศิลปะ เพิ่มสถานะทางสังคม

5) ได้รับรสความงามทางศิลปะ ซึ่งไม่เคยมีหรือเคยเห็นในธรรมชาติมาก่อน เรียกว่าได้รู้ได้เห็นเหนือกว่าคนธรรมดา

6) ความงามศิลปะจะฝังแน่นโดยความทรงจำ ไม่ลืมเลือนง่าย ๆ ถือเป็นประสบการณ์ที่ดีในการดำเนินชีวิต

7) ศิลปะทำให้เรามีความเห็นร่วมกัน ทำให้จิตใจผูกพันต่อกัน ผู้ที่มีอารมณ์มีรสนิยมตรงกัน จะมีความเข้าใจ จะรักกันแน่นแฟ้นยิ่งขึ้น

8) ศิลปะชั้นสูง จะมีจุดโน้มเอียงให้เราเข้าใจถึงคุณงามความดีบางอย่าง เป็นการปรับปรุงจิตใจให้มีการคล้อยตามไปได้โดยง่าย

2.6.1.2 ทฤษฎีทัศนศิลป์ (The Theory of Visual Art) ทัศนศิลป์ คือ งานศิลปะที่สามารถมองเห็นได้ งานนาฏยศิลป์ก็เป็นงานศิลปะประเภทหนึ่งที่ต้องใช้การรับรู้ด้วยการมองเห็นเป็นสิ่งสำคัญ ดังนั้นการสร้างงานนาฏยศิลป์ให้เกิดความลงตัวเป็นสิ่งที่ศิลปินหลายท่านตั้งเป้าหมายไว้ การใช้ทฤษฎีทางทัศนศิลป์ จึงมีส่วนสำคัญในการออกแบบและวางแผนการสร้างสรรค์งานให้เป็นไปอย่างมีระบบ

องค์ประกอบพื้นฐานของศิลปะ (Basic elements of arts) ประกอบไปด้วย จุด เส้น รูปร่าง รูปทรง ขนาด สัดส่วน สี พื้นผิว แสงและเงา องค์ประกอบเหล่านี้สิ่งใดสิ่งหนึ่งย่อมเกิดขึ้นในงานศิลปะทุกประเภท การจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ให้เกิดความงาม จำเป็นจะต้องใช้หลักการออกแบบ ซึ่งแนวทางในการจัดวางองค์ประกอบทางศิลปะหรือที่เรียกกันว่า “การจัดวางองค์ประกอบศิลป์” (Art Composition) มีหลักสำคัญดังนี้

1) เอกภาพ (Unity) หมายถึง การแสดงออกที่มีจุดมุ่งหมายเดียว มีความแน่นอนและมีความเรียบง่าย งานชิ้นเดียวจะแสดงออกหลายความคิด หลายอารมณ์ แต่จะต้องร้อยเรียง

เรื่องราวหรือหาจุดเชื่อมต่อเพื่อไม่ให้เกิดความสับสนจนขาดเอกภาพ และการแสดงออกด้วยลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินแต่ละคนก็สามารถทำให้เกิดเอกภาพแก่ผลงานได้

2) ความสมดุล (Balance) คือความเท่ากัน ในองค์ประกอบของการจัดงานศิลปะนั้น การจัดวางให้มีน้ำหนักเฉลี่ยเท่ากัน เมื่อมองด้วยสายตาแล้วไม่ขัดตา หรือมีน้ำหนักไปข้างใดข้างหนึ่ง ซึ่งมีหลักการจัดวางให้เกิดความสมดุลอยู่ 3 ประเภท คือ

- ความสมดุลแบบซ้ายขวาเหมือนกันหรือความสมดุลแบบสมมาตร เป็นการสมดุลที่มีการจัดให้ส่วนประกอบทั้งสองข้างคล้ายกัน ให้ความรู้สึกนิ่ง หรูหรา ศักดิ์สิทธิ์ น่าเกรงขามและน่าเชื่อถือ ดังนั้นเมื่อสร้างงานที่เกี่ยวกับพิธีกรรมหรือค่อนข้างจะเป็นทางการจึงมักจะใช้ความสมดุลแบบสมมาตร

- ความสมดุลแบบด้านซ้ายและขวาไม่เหมือนกัน หรือความสมดุลแบบไม่สมมาตร คือ การจัดวางที่มีบางส่วนประกอบด้านรูปร่าง สี หรือจำนวนไม่เหมือนกัน ซึ่งหากงานศิลปะนั้นต้องการนำเสนอถึงความผ่อนคลาย สบายตา และความเป็นอิสระ ศิลปินก็มักจะเลือกใช้ความสมดุลแบบไม่สมมาตร

- ความสมดุลแบบแกนกลาง เป็นวิธีการสร้างความสมดุลโดยการสร้างภาพที่เริ่มต้นจากศูนย์กลางแล้วจัดภาพให้แตกกระจายออกไปรอบ ๆ คล้ายรัศมี

3) สัดส่วน (Proportion) หมายถึง ความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสมระหว่างช่วงว่างของรูปร่าง รูปทรง ขนาด พื้นผิวต่าง ๆ รวมถึงสีที่นำมาใช้จัดงานศิลปะซึ่งต้องมีความพอดีขององค์ประกอบรวมถึง ความสัมพันธ์กลมกลืนระหว่างองค์ประกอบทั้งหลายด้วย ซึ่งจะต้องเป็นความพอเหมาะขององค์ประกอบทั้งหลายที่นำมาจัดรวมกันและไม่ขัดแย้งกันเกินไป

4) จังหวะ (Rhythm) หมายถึง ช่วงจังหวะหรือลีลาการเคลื่อนไหวที่เกิดจากการซ้ำกันทั้งในรูปแบบที่เป็นระเบียบ และไม่เป็นระเบียบ เกิดจากการเลื่อนไหวต่อเนื่องกันของ หน่วย เส้น สี หรือรูปทรง ทำให้ดูมีชีวิตชีวา เกิดบรรยากาศและจินตนาการสมจริงตามที่ศิลปินออกแบบไว้ขึ้น การจัดให้มีจังหวะนั้นสามารถทำได้หลายประการ เช่น การจัดให้มีองค์ประกอบซ้ำกัน และการจัดให้มีองค์ประกอบที่แตกต่างกันแต่ให้เชื่อมโยงต่อเนื่องกัน

5) จุดเด่น (Point of Interest) หมายถึง การสร้างจุดที่น่าสนใจที่สุดในงานศิลปะในการจัดสร้างงานศิลปะชนิดใดชนิดหนึ่งถ้าหากไม่มีการเน้นจุดเด่น ก็คงจะไม่สามารถมุ่งย้ำหรือสื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจในความคิดหรือประเด็นต่าง ๆ ที่ศิลปินแฝงไว้ได้อย่างชัดเจน การสร้างจุดเด่นหลายจุดเกินไปก้ยังเป็นการลดทอนความสำคัญและสร้างความสับสนให้กับผู้ชม ดังนั้นการสร้าง

จุดเด่นควรสร้างให้มีเพียงจุดเดียวอาจจะทำได้หลายลักษณะ เช่น เน้นให้เด่นด้วยขนาด รูปร่าง แสง เงา สี ท่าทางหรือเรื่องราว โดยใช้ส่วนประกอบมูลฐาน และองค์ประกอบทัศนศิลป์ อย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลายอย่างผสมกัน ซึ่งเมื่อสัมผัสด้วยสายตาแล้วเกิดความชัดเจน เด่นสะดุดตาเป็นสิ่งแรก หรือเป็นจุดทีมีพลัง มีอำนาจดึงดูดสายตามากกว่าส่วนอื่น ๆ การเน้น ให้เกิดจุดเด่นในงานศิลปะเป็นสิ่งสำคัญมาก เพราะจะเป็นเครื่องเรียกร้อง ความสนใจ เพื่อชักจูงให้เข้าไปสัมผัส ในส่วนละเอียดต่อไป และเป็นการเพิ่ม ความน่าดู ความสมบูรณ์ก่อให้เกิดความลงตัวขึ้นให้กับงานออกแบบนั้น

6) นัยยะ (Conceptual) หมายถึง สิ่งที่แอบแฝงในงานศิลปะ นั่นคือการนำองค์ประกอบอย่างหนึ่งมาจัดวางเพื่อให้นึกถึงหรือเห็นเป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่ง นัยยะ เป็นวิธีการจัดวางองค์ประกอบของงานศิลปะที่น่าสนใจ เป็นการไม่บอกถึงเรื่องราวโดยตรง แต่ต้องใช้การตีความสามารถซ่อมความหมาย ด้วยการเชื่อมโยงเรื่องราวด้วยทิศทางที่หลากหลาย การสร้างนัยยะเป็นสิ่งที่ศิลปินต้องใช้ประสบการณ์ในการสร้างให้เกิดขึ้นในงานศิลปะของตน ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจในสิ่งที่ศิลปินแฝงไว้

7) ความขัดแย้ง (Contrast) หมายถึง ความแตกต่าง การนำความแตกต่าง ความขัดแย้งด้วยรูปทรง หรือองค์ประกอบอื่น ๆ เมื่อนำมาจัดวางด้วยความพินิจพิจารณาอันดีของศิลปินแล้ว ก็อาจจะส่งเสริมให้เกิดความงามทางศิลปะในอีกรูปแบบหนึ่ง เป็นการสร้างให้ผลงานนั้นมีความงามเด่นชัด ช่วยเน้นสิ่งใดสิ่งหนึ่งในจุดสำคัญของการออกแบบให้เป็นจุดที่น่าสน ใจขึ้น ไม่น่าเบื่อ ไม่เกิดซ้ำซาก อาจจะทำให้มีความสมบูรณ์มากขึ้นก็เป็นได้ ความขัดแย้งหรือความแตกต่างหลากหลายที่พอดีจะสร้างความเป็นหนึ่งให้งานศิลปะ เพราะการมีองค์ประกอบเดียวในงานอาจจะทำให้งานนาฏยศิลป์นั้นไม่น่าสนใจ ขาดสีสัน และกลายเป็นงานที่มีความสันโดษมากกว่าความเป็นหนึ่งเดียว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการการจัดวางองค์ประกอบทางศิลปะข้อสำคัญคือ การสื่อสารเนื้อเรื่อง หรือแนวคิดที่เกิดจากความคิดของศิลปินที่มีต่อผลงานนั้น ๆ ความมุ่งหวังของศิลปินที่ซ่อนไว้ในงานศิลปะนั้นคือแนวทางในการสร้างงานเพื่อให้บรรลุถึงจุดประสงค์ โดยจัดวางองค์ประกอบให้มีความสัมพันธ์กันโดยการมองภาพรวมของงานศิลปะนั้นเป็นสำคัญ ลดความคลุมเครือ และสร้างจุดเด่นของงานศิลปะนั้นด้วยเอกลักษณ์ของศิลปิน เมื่อปฏิบัติได้เช่นนี้ก็จะได้ผลงานทางศิลปะที่สร้างสรรค์คุณค่าให้กับผู้ชมในโดยในแนวคิดในการสร้างสรรค์ ตามที่ สุชาติ เถาทอง กล่าวไว้ (2521 : 1) คือ

1) ความรู้ในวัตถุประสงค์ของงานที่ต้องการสร้างสรรค์

2) เทคนิคในการทำงาน กลวิธีในการสร้างสรรค์

3) คุณค่าทางสุนทรียภาพ คือ ส่วนมูลฐาน เส้น สี รูปร่าง รูปทรง ผิว น้ำหนัก และคุณค่าทางสุนทรียภาพ ดุลยภาพ ส่วนสัด ช่วงจังหวะ ความกลมกลืน ความแตกต่างและจุดเด่น

2.6.1.3 เกณฑ์มาตรฐานทางศิลปิน เกณฑ์มาตรฐานศิลปินเป็นเกณฑ์การคัดสรรศิลปินผู้เป็นต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์เพื่อยกย่องผู้มีความสามารถและเป็นตัวอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อเป็นต้นแบบในการศึกษา ค้นคว้า หาข้อมูลในการศึกษาวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ทั้งระดับชาติและนานาชาติ เป็นการทราบถึงมาตรฐานในการสร้างสรรค์งาน อีกทั้งเกณฑ์ในการตัดสินศิลปินในสังคมไทยอันจะเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1) การสร้างสรรค์งานที่เหมาะสมกับบริบทสังคมไทย

2) จรรยาบรรณและคุณธรรมจริยธรรมในการสร้างสรรค์งาน

3) แนวทางในการสร้างสรรค์งานที่จะนำไปสู่การยอมรับทั้งในระดับประเทศและ นานาชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาโครงการสร้างมาตรฐานการยกย่องบุคคลต้นแบบทางนาฏยศิลป์แบ่งออกเป็น 11 ประการ (วิชชุตา วุธาทิตย์, สัมภาษณ์, 16 สิงหาคม 2560) สรุปได้ดังนี้

1) เป็นผู้มีจิตวิญญาณและเป็นศิลปิน (Spiritual) มีพลังจากชีวิตจิตใจ มีปณิธานแน่วแน่ในทางนาฏยศิลป์ อุทิศตนเพื่อการทำงานอย่างดีที่สุดตามแนวทางของตนเอง มีการแสดงผลงานด้วยใจอันบริสุทธิ์โดยไม่อยู่ภายใต้แรงกดดันจากภายนอกและผู้สนับสนุน จิตวิญญาณนี้ต้องมาจากหลายส่วน ทั้งอารมณ์ ความรัก ความผูกพันในสิ่งที่ตัวเองทำ

2) มีประสบการณ์การเรียนและการทำงานในฐานะที่เป็นศิลปิน (Experience) มีคุณวุฒิและวัยวุฒิ ผ่านการฝึกฝน การศึกษา สั่งสม บ่มเพาะจนเกิดทักษะ และความชำนาญเฉพาะทาง

มีความรู้หลากหลายและรู้จักประมวลสิ่งที่ได้รู้ได้เห็นมา ได้ลองผิดลองถูกจนเล็งเห็นการณ์ไกล และยังคงพัฒนาตนเองอย่างไม่หยุดยั้ง

3) เป็นผู้มีความสามารถหลากหลายแบบ (Versatile) เป็นผู้ที่สามารถนำประสบการณ์รอบตัวมาบูรณาการ และปรับเปลี่ยนอย่างเหมาะกับกาลเวลาและสถานที่ เป็นผู้รู้เป็นพหูสูตรอบด้าน เพื่อสามารถนำความรู้มาใช้ในการปรับปรุงสร้างสรรค์ผลงานของตนได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน

4) มีความเป็นผู้นำและเป็นผู้บุกเบิก (Pioneer) เพื่อสามารถสร้างให้เกิดรูปแบบใหม่ที่เป็นเอกลักษณ์ของตน เป็นที่ยอมรับของคนในสังคม ไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่

5) มีปรัชญาในการทำงาน (Philosophy) ศิลปินต้องแสดงให้เห็นว่ามีศรัทธา และมีความยึดมั่นไม่สั่นคลอนต่อเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจที่ว่าด้วยความรู้และความจริงนำไปสู่การดำเนินชีวิตอันทรงคุณค่า เป็นประโยชน์แก่สาธารณะเพื่อให้สังคมได้ซึมซับและเรียนรู้สามารถประยุกต์ไปใช้ในการดำเนินชีวิตของแต่ละปัจเจกบุคคล โดยสะท้อนออกมาเป็นงานศิลปกรรม

6) มีการสร้างสรรค์ (Creativity) มีการสร้างสรรค์ สามารถสร้างสรรค์งานที่ประยุกต์ความรู้เข้ากับความงามโดยคำนึงถึงบริบทต่าง ๆ และนำองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องมาใช้ด้วยทัศนะวิธีการที่ดีทั้งที่ปรากฏเป็นผลงานของตนอย่างเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว และถ่ายทอดความรู้ของตนเองไปสู่ผู้อื่นได้

7) มีรสนิยม (Taste) มีความนิยมชมชอบทางศิลปะที่งามถึงระดับสุนทรียะ รับรู้ศิลปะรสผ่านอายตนะทั้ง 6 คือ ตา หู จมูก ลิ้น กาย และใจ หรือศิลปินอาจสร้างมาตรฐานรสนิยมของตัวเองนอกเหนือจากเกณฑ์ดังกล่าวจนเป็นที่ยอมรับด้วยวิธีการสร้างงานที่เป็นกระบวนการอย่างมีเหตุผล

Chulalongkorn University

8) มีการถ่ายทอดความรู้ (Communication) การเป็นศิลปิน ต้องเป็นครูผู้สร้างบุคลากรที่มีคุณภาพสูงให้แก่วงการนาฏยศิลป์ด้วยวิธีการถ่ายทอดทางศิลปะอย่างเหมาะสม มีกระบวนการและเป็นระบบ

9) เป็นผู้หายาก (Rarity) หมายถึง เป็นปราชญ์ที่รอบรู้ หาบุคคลใดจะมาเทียบเคียงได้ยากและหาไม่ได้แล้ว

10) มีจรรยาบรรณ (Ethic) บำเพ็ญตนให้อยู่ในศีลธรรมจรรยา มีทัศนคติและจุดยืนที่ชัดเจนทางด้านศีลธรรม รักษา ส่งเสริมเกียรติคุณ ในฐานะศิลปิน เป็นแบบอย่างแก่สังคม

11) มีความหลงใหล (Passion) มีความอยาก สร้างสรรค์ผลงานด้วยความหลงใหล และตอบสนองความต้องการของตัวเองในการสร้างสรรค์ผลงานนั้น ๆ

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยได้ใช้เกณฑ์มาตรฐานศิลปินเกณฑ์ เป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการวิเคราะห์ สังเคราะห์ งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 เพื่อให้ได้มาซึ่งผลงานที่มีคุณภาพ ตามที่ผู้วิจัยกำหนดไว้

2.6.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องงานวิจัยเรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นงานวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากงานวิจัย งานวิทยานิพนธ์ที่มีข้อมูลเกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ทั้งในด้านรูปแบบการแสดง ด้านผลกระทบต่อบริบททางสังคม รวมไปถึงด้านการบริหารจัดการ เพื่อให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ในการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

รัชดาพร สุคโต (2538) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏศิลป์ไทย : งานอาเซี่ยนเฟสติวัล (ASEAN festival)” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ประวัติความเป็นมา และลักษณะของงานอาเซียนเฟสติสวัล

นราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ (2540) ได้ศึกษาเรื่อง “การแสดงคาบาเรต์ คณะอัลคาซ่าร์โชว์” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับ ประวัติและลักษณะของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในการแสดงแบบคาบาเรต์ในประเทศไทย

ธรรมรัตน์ โถวสกุล (2543) ได้ศึกษาในเรื่อง “นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2534 – 2541” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติและที่มาของรายวิชาโครงงานนาฏยศิลป์ รวมไปถึงผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2534 ถึงปี พ.ศ. 2541

สิริธร ศรีชลาคม (2543) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย : การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ระหว่าง ปี พ.ศ. 2510 – 2542” งานวิจัยนี้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย รวมไปถึงลักษณะและรูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

อุมาพร เสนาจักร (2543) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์ในรายการดาวล้านดวง” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับรายการโทรทัศน์ในประเทศไทยที่นำงานนาฏยศิลป์ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยไปไว้ในช่วงต่าง ๆ ของรายการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นราพงษ์ จรัสศรี (2544) ได้ศึกษาเรื่อง “ความเป็นไปได้ในการจัดตั้งคณะนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ประจำศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติ ความเป็นมา และแนวทางการจัดตั้งคณะนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย

สวภา เวชสุรักษ์ (2547) ได้ศึกษาเรื่อง “หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติงานนาฏยศิลป์ไทย รูปแบบและลักษณะการออกแบบงานนาฏยศิลป์ไทย และการนำแนวคิดและท่าทางแบบนาฏยศิลป์ตะวันตกมาใช้ในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ไทย

จริยา ทรัพย์ชาตอนันต์ (2548) ได้ศึกษาเรื่อง “ความหมายและการสร้างร่างกายในการเรียนบัลเลต์ในสังคมไทย” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์บัลเลต์และนาฏยศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย

ดาริณี ชำนาญหมอ (2551) ได้ศึกษาเรื่อง “โครงการจัดตั้งคณะนาฏศิลป์ร่วมสมัย Creative Dance Studio” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมา และแนวทางการจัดตั้งและการดำเนินธุรกิจของคณะนาฏยศิลป์ในประเทศไทย

จิรายุทธ พนมรักษ์ (2553) ได้ศึกษาเรื่อง “เอกลักษณ์ไทยในงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับ ประวัติ ความเป็นมา ลักษณะ และรูปแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

ชุมพล ชะนะมา (2554) ได้ศึกษาเรื่อง “การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากภาพเขียนสีเขาจันทร์งาม” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รูปแบบและแนวทางในการสร้างสรรค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์ (2554) ได้ศึกษาเรื่อง “การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เรื่องสัญวิทยาและกระบวนการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ณัฐพร เพ็ชรเรือง (2554) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์ในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติการแสดงพิธีเปิดกีฬา การออกแบบ และตัวอย่างการแสดงนาฏยศิลป์ในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุเมธ เทศขำ (2554) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยสื่อสารประวัติศาสตร์ไทยในการแสดง แสง เสียง ประกอบจินตภาพ เรื่องแผ่นดินผืนนี้มีความหลัง” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมไปถึงลักษณะและรูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่นำมาใช้ในการออกแบบงาน แสง เสียงประกอบจินตภาพ

อักษราวดี เสียงดัง (2554) ได้ศึกษาในเรื่อง “เอกลักษณ์ไทยในการแสดงวิจิตรนาฏกรรมเทิดพระเกียรติพระมหาชนก” งานวิจัยนี้ได้ให้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมไปถึงลักษณะและรูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่นำมาใช้ในการออกแบบงานนาฏกรรม

จิรวัฒน์ รัตนเทพบัญชากุล (2555) ได้ศึกษาเรื่อง “อิทธิพลของการละเล่นพื้นบ้านในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย “ละครไทย พ.ศ.2533” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวติความเป็นมา และรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

ชนิดา จันทร์งาม (2555) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์ไทยที่ปรากฏในการแสดงประกอบนักร้องของวงดนตรีลูกทุ่ง” งานวิจัยนี้ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติ ความเป็นมา และรูปแบบการเต้นในวงลูกทุ่งของประเทศไทย

วัลลภา ปัจฉิมสวัสดิ์ (2555) ได้ศึกษาเรื่อง “การพัฒนาแนวทางการก่อตั้งโรงเรียนศิลปะการเต้น” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติ ความเป็นมา และแนวทางการจัดตั้งคณะนาฏยศิลป์ในประเทศไทย

จุติกา โกศลเหมมณี (2556) ได้ศึกษาเรื่อง “รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับรูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย รวมไปถึงตัวอย่างผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ณัชนรี นุชนิยม (2556) ได้ศึกษาเรื่อง “การจัดการศิลปะการแสดงร่วมสมัยที่สวนศิลป์ บ้านดิน ตำบลเจ็ดเสมียน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี” งานวิจัยนี้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติ รูปแบบและลักษณะของการแสดงที่ปรากฏใน สวนศิลป์ บ้านดิน ตำบลเจ็ดเสมียน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี

ปิยวดี มากพา (2556) ได้ศึกษาเรื่อง “รางวัลศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดง” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับการก่อตั้งสำนักศิลปะร่วมสมัย การก่อตั้งรางวัลศิลปาธร ความสำคัญและการคัดเลือกศิลปินศิลปาธร

รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ (2556) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์ไทยเพื่อเพิ่มจินตนาการผ่านการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ คนดีศรีอยุธยา” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมไปถึงลักษณะและรูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่นำมาใช้ในการออกแบบงาน แสง เสียงประกอบจินตภาพ

วรากร เพ็ญศรีนุกูร (2556) ได้ศึกษาเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ลักษณะและวิธีการออกแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ดาริณี ชำนาญหมอ (2557) ได้ศึกษาเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับลักษณะ รูปแบบ และวิธีการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

ธรากร จันทนะสาโร (2557) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์จากแนวคิดในพระพุทธศาสนา” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับสัญญวิทยา แนวทางและวิธีการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ทฤษฎีในการสร้างผลงานนาฏยศิลป์ รวมไปถึงตัวอย่างผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ภานุมาศ ผลพิกุล (2557) ได้ศึกษาเรื่อง “การศึกษาความเป็นผู้นำทางด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติ ความเป็นมาของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย อีกทั้งยังให้ความรู้เกี่ยวกับลักษณะและวิธีการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมไปถึงผลงานและประวัติของของศิลปินนาฏยศิลป์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

มณีรัตน์ มุ่งดี (2557) ได้ศึกษาเรื่อง “บทบาทและลีลาของนางละเวงในการแสดงละคร เรื่อง พระอภัยมณี” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับ ประวัติ ความเป็นมาของแสดงละครไทย รวมไปถึงพัฒนาการของการแสดงละครไทยที่นำเครื่องแต่งกายและท่าทางแบบตะวันตกมาใช้ในบทบาทนางละเวง

ลักขณา แสงแดง (2557) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง วังลดาวัลย์ อดีตอันรุ่งเรืองสู่ปัจจุบันอันรุ่งโรจน์” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมไปถึงลักษณะและรูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่นำมาใช้ในการออกแบบงาน แสง เสียงประกอบจินตภาพ

ศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด (2557) ได้ศึกษาในเรื่อง “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง เวียงกุมกาม: เมื่อน้าเอาชนะกษัตริย์ผู้ไม่แพ้ใคร” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมไปถึงลักษณะและรูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่นำมาใช้ในการออกแบบงาน แสง เสียงประกอบจินตภาพ

ภคพร หอมนาน (2558) ได้ศึกษาเรื่อง “นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) ชุดอ้างว้าง โดย นราพงษ์ จรัสศรี” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับลักษณะและวิธีการออกแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในชุดอ้างว้าง

มนูศักดิ์ เรืองเดช (2558) ได้ศึกษาเรื่อง “แนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่สะท้อนถึงบริบทของสังคมไทยผ่านการแสดง ชุด CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE” งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับความเป็นมาของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แนวคิดและรูปแบบในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในชุด CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE

สรร ถวัลย์วงศ์ศรี (2559) ได้ศึกษาเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยจากแนวคิดความหลากหลายทางเพศ” งานวิจัยนี้ให้ความรู้เกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ลักษณะและรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย รวมไปถึงตัวอย่างงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

สิริธร ศรีชลาคม (2559) ได้ศึกษาเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยร่วมกับการฉายภาพสำหรับการแสดง: มาย แท็งก์ (My Tank)” งานวิจัยนี้ให้งานวิจัยนี้ได้ให้ความรู้เกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ลักษณะและรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย รวมไปถึงตัวอย่างงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.7 สรุปบท

ในบทที่ 2 ข้อมูลพื้นฐาน ผู้วิจัยได้รวมรวมข้อมูลอันเป็นพื้นฐานต่อกระบวนการทำวิจัยในเรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ประกอบด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย บริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งผลกระทบต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในบทที่ 3 ที่จะกล่าวต่อไปนั้นจะกล่าวถึงวิธีดำเนินงานวิจัย จะประกอบไปด้วย รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย

ขั้นตอนการปฏิบัติงานวิจัย กำหนดการดำเนินงาน ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย และประเด็นในการสัมภาษณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3

วิธีดำเนินงานวิจัย

ในบทที่ 2 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย” ผู้วิจัยได้กล่าวถึง ข้อมูลพื้นฐานที่ผู้วิจัยได้ศึกษา จากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัย และบทสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับงานวิทยานิพนธ์นี้ ซึ่งประกอบไปด้วย นิยามศัพท์เฉพาะ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย บริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในบทที่ 3 นี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึง รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย ขั้นตอนการปฏิบัติงานวิจัย กำหนดการดำเนินงาน และผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.1 รูปแบบงานวิจัย

3.2 การออกแบบงานวิจัย

- 3.2.1 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย
- 3.2.2 คำถามงานวิจัย
- 3.2.3 ผลที่ได้จากการวิจัย

3.3 เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย

- 3.3.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร
- 3.3.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ
- 3.3.3 การสัมมนา
- 3.3.4 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ
- 3.3.5 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

3.4 ขั้นตอนการปฏิบัติงานวิจัย

3.5 กำหนดการดำเนินงาน

3.6 ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3.7 สรุปบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1 รูปแบบงานวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยทางมนุษยศาสตร์ เป็นการศึกษาคุณค่าของความเป็นมนุษย์ โดยการตีความและวิเคราะห์จากข้อมูล และประสบการณ์ของผู้วิจัย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เป็นการวิจัยที่หาแนวความคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530-2560 และศึกษาผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จากความจริงและเหตุการณ์ สภาพแวดล้อมที่มีอยู่ ซึ่งไม่สามารถวัดปริมาณได้ ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมมนา การสัมภาษณ์ และประสบการณ์ตรง มาสังเคราะห์ วิเคราะห์ เพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้จนเกิดความรู้ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยตั้งไว้ และสรุปผลการวิจัยในรูปแบบการพรรณนาความ

รูปแบบของงานวิทยานิพนธ์เรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย เป็นการใช้รูปแบบของงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เป็นการวิจัยที่เก็บรวบรวมข้อมูลจากตัวแปรที่มีลักษณะเป็นข้อความที่บรรยายลักษณะ เหตุการณ์ หรืออธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นว่าเป็นอย่างไรตามสภาพแวดล้อม ทำให้มีการสรุปผลการวิจัยเชิงลึก ที่ค่อนข้างมีความซับซ้อน ผลสรุปการวิจัยจะขึ้นอยู่กับมุมมองหรือประสบการณ์ส่วนบุคคลของผู้วิจัยในการพิจารณาปรากฏการณ์นั้น ๆ เน้นศึกษาความจริงที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติจากสถานการณ์จริง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจปรากฏการณ์ต่าง ๆ ในสังคมอย่างลุ่มลึก เข้าใจความหมาย กระบวนการความรู้สึกนึกคิด ความเชื่อ ค่านิยม ทัศนคติ เพื่อให้รู้ลึก รู้จริง ของสิ่งที่ศึกษา โดยเน้นการพรรณนาถึงสถานการณ์ (Situation) วิเคราะห์ข้อมูลและเชื่อมโยงเหตุการณ์ (Event) สภาพแวดล้อม (Phenomenon) หรือปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นอดีตปัจจุบันหรืออนาคต จึงเป็นกระบวนการวิจัยที่ใช้เวลาในการศึกษานานและใช้วิธีการศึกษาที่ละเอียดอ่อน เช่น การสังเกต การสัมภาษณ์ หรือการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (สุมาลี ไชยศุภรากุล, 2558: 50)

การวิจัยเชิงคุณภาพเป็นการทำงานวิจัยโดยการใช้ข้อมูลเชิงคุณภาพที่รวบรวมได้จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ไม่สามารถจัดกระทำในรูปแบบข้อมูลเชิงปริมาณได้ นั่นคือ ไม่เน้นข้อมูลที่เป็นจำนวน หรือปริมาณค่านิยม ในการวิจัยเพื่อหาความรู้หรือทฤษฎีนั้น เป็นการใช้สุนทรียศาสตร์เข้ามาเป็นส่วนเกี่ยวข้อง ผลการวิจัยจึงมีความสัมพันธ์กับผู้วิจัยเป็นอย่างยิ่งเพราะเพราะการวิเคราะห์ข้อมูลที่เกิดขึ้นในงานวิจัย ส่วนหนึ่งมาจากความคิดเห็นหรือประสบการณ์ของนักวิจัย

3.2 การออกแบบงานวิจัย

การดำเนินงานวิจัยในวิทยานิพนธ์เรื่อง “ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย” นี้ผู้วิจัยได้ออกแบบงานวิจัยโดยใช้กระบวนการวิจัยตามขั้นตอนของเวียร์สมา (Wiersma) คือ การค้นพบปัญหา (Indentifying the Problem) การทบทวนข้อมูล (Reviewing Information) การรวบรวมข้อมูล (Collecting) วิเคราะห์ข้อมูล (Analyzing Data) และสรุปผล (Conclusion) (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 43) ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดประเด็นในการศึกษาจากปัญหาที่ค้นพบเสียก่อน หลังจากนั้นจึงตั้งคำถามในงานวิจัยขึ้น เพื่อให้ได้แนวทางในการศึกษา กำหนดวัตถุประสงค์และขอบเขตในการดำเนินงานวิจัย ค้นคว้าข้อมูลจากเครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย และวิเคราะห์ข้อมูลดังกล่าว สรุปผลทำให้ได้มาซึ่งผลงานที่สร้างประโยชน์ให้แก่วงการนาฏยศิลป์ต่อไป มีรายละเอียดดังนี้

3.2.1 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ที่ต้องการจะศึกษาแนวความคิดและรูปแบบการนำเสนองานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพอันเกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560 โดยมีวัตถุประสงค์ในการวิจัย 2 ประเด็นดังนี้

1) ศึกษาวิเคราะห์ แนวความคิด รูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560

2) ศึกษาผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2 คำถามงานวิจัย

วิทยานิพนธ์ เรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาวิเคราะห์ แนวความคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560 ซึ่งถือว่าเป็นช่วงที่มีการสร้างสรรค์งานประเภทนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจำนวนมากจนถือว่าเป็นยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย และเป็นการศึกษาหาแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยให้มีคุณภาพ ด้วยเกณฑ์มาตรฐานการยกย่องศิลปินต้นแบบทางนาฏยศิลป์ ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีประเด็นคำถามตามลำดับดังนี้

3.2.2.1 ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นคำถามเพื่อการค้นคว้าหาข้อมูลว่ายุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีหรือไม่ และถ้ามีจะปรากฏอยู่ในช่วงระยะเวลาใด โดยวิธีการศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยใน

ประเทศไทย โดยการศึกษาเพื่อหาประเด็นยุคทองนี้มีวิธีการลำดับแรกคือ การกำหนดระยะเวลาในการสืบค้น เพื่อจะได้เป็นการศึกษาข้อมูลให้อยู่ในขอบเขตไม่กว้างจนเกินไป ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการสืบค้นข้อมูล คือ ช่วงระยะเวลาในการสืบค้นข้อมูล และปัจจัยในการกำหนดยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย คือ ปัจจัยในด้านใดบ้าง

3.2.2.2 งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560 การที่จะวิเคราะห์ถึงยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยว่าเกิดขึ้นในช่วงใดนั้น ปัจจัยหนึ่งคือการวิเคราะห์ถึงผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทยว่า ผลงานนาฏยศิลป์แบบใดที่ใช้เทคนิค แนวคิด ออกแบบสร้างสรรค์การแสดงด้วยแนวทางของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่บ้าง และเมื่อนำมาสร้างสรรค์ให้นำเสนอถึงความเป็นไทยแล้วจะเป็นอย่างไร โดยผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นการตั้งคำถามตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ดังนี้

1) แนวความคิด
2) บทประกอบการแสดง
3) ลีลา
4) เครื่องแต่งกาย
5) ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง
6) การใช้พื้นที่ในการแสดง
7) แสงประกอบการแสดง
8) ฉากประกอบการแสดง
9) การเลือกใช้นักแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2.3 ผลกระทบจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ประเด็นในการตั้งคำถามเกี่ยวกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมเป็นการค้นหาถึงผลกระทบที่เกิดขึ้นจากบริบทต่าง ๆ ในประเทศไทยที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2530 – 2560 โดยแบ่งเป็นประเด็นดังนี้

1) การเมือง การปกครอง นโยบายด้านการบริหารงานวัฒนธรรมของภาครัฐ
2) การศึกษาทางนาฏยศิลป์
3) การสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์
4) การประกอบธุรกิจทางนาฏยศิลป์
5) ศิลปะการแสดงละครเวทีในประเทศไทย
6) ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย
7) ดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

3.2.3 ผลที่ได้จากการวิจัย ในการดำเนินงานผ่านกระบวนการวิจัยเพื่อหายุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย จะทำให้เกิดผลงานจากการวิจัย ดังนี้

1) ได้ทราบถึงยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

2) ได้แนวความคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 เกิดองค์ความรู้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพ

3) ทราบถึงผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

3.3 เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย” นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Sources) และข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Sources) โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย 5 ชนิดในการวิจัย ดังนี้

3.3.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจาก เอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัย และบทความทางวิชาการต่าง ๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย มีรายละเอียดดังนี้

3.3.1.1 ด้านนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยค้นหาข้อมูล และรวบรวมข้อมูลในการศึกษาเพื่อนำมาวิเคราะห์ให้ได้มาซึ่งคำตอบในงานวิจัยจากประเด็นทางนาฏยศิลป์ ทั้งข้อมูลทางนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

3.3.1.2 ด้านศาสตร์ทางศิลปะและอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยค้นหาข้อมูลแวดล้อมเพื่อนำมาวิเคราะห์ข้อมูลทางนาฏยศิลป์เพื่อให้ได้มาซึ่งคำตอบของงานวิจัย โดยศึกษาข้อมูลจากประเด็นต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับ ศิลปะตะวันตก ศิลปะร่วมสมัย ละครเวที ดนตรีตะวันตก ดนตรีไทยร่วมสมัย

3.3.1.3 ด้านบริบททางสังคม และวัฒนธรรม ข้อมูลทางบริบททางสังคมและวัฒนธรรมมีส่วนในการศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาวิเคราะห์ซึ่งคำตอบในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่มีผลกระทบต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ได้แก่ นโยบาย การวางแผน และ

พัฒนาคุณภาพการศึกษาของรัฐบาลไทย การดำเนินธุรกิจทางนาฏยศิลป์ และธุรกิจบันเทิงที่มีส่วนเกี่ยวข้อง

3.3.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์และศาสตร์ทางศิลปะที่เกี่ยวข้องมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งต่องานวิจัยนี้ ทำให้ผู้วิจัยได้รับข้อมูลจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในแบบเชิงลึกแบบเดี่ยวและการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นในการสัมภาษณ์ดังนี้

3.3.2.1 ประเด็นยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในการค้นหายุคทองงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยนั้น ผู้วิจัยได้นำประเด็นนี้เป็นหัวข้อในการสอบถาม ผู้เชี่ยวชาญทางการแสดงนาฏยศิลป์ และศาสตร์ทางศิลปะและการแสดงอื่น ๆ ให้ได้มาซึ่งความคิดเห็น ประเด็นในการค้นหายุคทอง การเปรียบเทียบยุคทองในศิลปะแขนงอื่น ๆ เพื่อเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ข้อมูล

3.3.2.2 ประเด็นแนวคิดของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามในประเด็นของแนวคิดในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้น ซึ่งเป็นแนวคิดที่มีการพัฒนามาจากการงานนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เพื่อนำมาวิเคราะห์ให้ได้มาซึ่งแนวคิดของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

3.3.2.3 ประเด็นรูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยได้นำประเด็นการค้นหารูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 มาเป็นหัวข้อในการสัมภาษณ์ สอบถามข้อมูลจากผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยการค้นหารูปแบบนี้ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นในการตั้งคำถามตามองค์ประกอบของการแสดง ซึ่งประกอบไปด้วย แนวความคิด บทประกอบการแสดง ลีลา เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง การใช้พื้นที่ในการแสดง แสง ฉาก และการเลือกใช้นักแสดงในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย

3.3.2.4 ประเด็นบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ผู้วิจัยได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจนสามารถก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงหรือผลกระทบต่อการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่ผู้วิจัยนำมาตั้งคำถามคือ การเมือง การปกครอง นโยบายด้านการบริหารงานวัฒนธรรมของภาครัฐ การศึกษาทางนาฏยศิลป์ การสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ การประกอบ

ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ ศิลปะการแสดงละครเวทีในประเทศไทย ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย และดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

3.3.2.5 ประเด็นแนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพ ในการตั้งคำถามเพื่อค้นหาแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยให้มีคุณภาพ ผู้วิจัยได้ตั้งประเด็นเพื่อสอบถามถึงแนวความคิด ข้อเสนอแนะ และงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพจากผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินนักเต้นที่มีประสบการณ์ในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

3.3.3 การสัมมนา

วิทยานิพนธ์เรื่อง “ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย” ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้หาข้อมูลด้วยการเข้าร่วมสัมมนาในประเด็นความรู้ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีรายละเอียดดังนี้

- เข้าร่วมโครงการสัมมนาทางวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ เรื่อง “กระบวนการด้านนาฏยประดิษฐ์ : การบูรณาการงานสร้างสรรค์ งานวิจัย และการแสดงศิลป์” เมื่อวันที่ 13-14 สิงหาคม พ.ศ.2558 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- เข้าร่วมโครงการสัมมนาเชิงปฏิบัติการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย การขับเคลื่อนการจัดการศึกษาวัฒนธรรมในประเทศไทย เมื่อวันที่ 11 กรกฎาคม พ.ศ.2559 ณ ศูนย์แสดงสินค้าและการประชุม อิมแพ็คเมืองทองธานี อาคาร IMPACT Forum จัดโดย กระทรวงวัฒนธรรม
- เข้าร่วมโครงการเสวนาวิชาการ“แนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย” และการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์จากสถาบันต่าง ๆ เมื่อวันที่ 5 เมษายน 2561 ณ ห้องกิจกรรม (Theatre Room) หอสมุดป๋วย อึ้งภากรณ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต

3.3.4 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากสื่อสารสนเทศอื่นที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ถือเป็นการหาข้อมูลด้วยการประจักษ์ (Empirical) และใช้การสังเกต (Observation) เพื่อรวบรวมข้อมูลและนำมาวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้ศึกษาสื่อสารสนเทศต่าง ๆ ในประเด็นของการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยศึกษาจากผลงานของผู้ที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับของบุคคลในวงการและประชาชนทั่วไป

3.3.3 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

3.3.5 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม

ในการรวมรวมข้อมูลภาคสนาม (Survey) ผู้วิจัยมีโอกาสได้ศึกษาข้อมูลด้วยตนเองจากแหล่งที่มาหลายด้าน ได้ทำการสำรวจและบันทึกข้อมูลภาคสนาม โดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Non–Participant Observation) มีรายละเอียดดังนี้

3.3.5.1 การรวมรวมข้อมูลภาคสนาม เสวนากลุ่ม (Interview Group) จากการเสวนากลุ่มระหว่างผู้วิจัย ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ นิสิตระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ และนิสิตระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่องานวิจัย ด้วยข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

3.3.5.2 การเป็นกรรมการประเมินผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ เป็นการสำรวจข้อมูลภาคสนามที่ผู้วิจัยสังเกตการณ์การสร้างสรรค์ผลงานในปัจจุบันจากนักศึกษา ที่ศึกษาวิชาเอกทางนาฏยศิลป์ มีรายละเอียดดังนี้

1) กรรมการประเมินผลงานนาฏศิลป์นิพนธ์ นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม (นาฏศิลป์) มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา พ.ศ. 2558 เมื่อวันที่ 1 เมษายน 2558 ณ ลานอนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี จังหวัดนครราชสีมา

2) กรรมการประเมินผลงานนาฏศิลป์นิพนธ์ นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม (นาฏศิลป์) มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา พ.ศ. 2559 เมื่อวันที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2559 ณ หอประชุมอนุสรณ์ 70 ปี มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

3) กรรมการประเมินผลงานนาฏศิลป์นิพนธ์ นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา พ.ศ. 2560 เมื่อวันที่ 17 มีนาคม พ.ศ. 2560 ณ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

4) กรรมการประเมินผลงานนาฏยสารนิพนธ์ นักศึกษาชั้นปีที่ 4 สาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี เมื่อวันที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2560 ณ อาคาร 2 ชั้น 8 ห้องประชุมเฉลิมพระเกียรติ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี

5) กรรมการประเมินผลงานนาฏศิลป์นิพนธ์ นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา พ.ศ. 2561 เมื่อวันที่ 28 มีนาคม พ.ศ. 2561 ณ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

6) กรรมการประเมินผลงานศิลปนิพนธ์ด้านดนตรีและนาฏศิลป์ นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชา ดนตรี - ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน มหาวิทยาลัยขอนแก่น เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม 2561 ณ ลานวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยขอนแก่น

7) กรรมการประเมินผลงานนาฏยสารนิพนธ์ นักศึกษาชั้นปีที่ 4 สาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี เมื่อวันที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2561 ณ โรงละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

8) กรรมการประเมินผลงานนาฏศิลป์นิพนธ์ นักศึกษาชั้นปีที่ 4 หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา พ.ศ. 2562 เมื่อวันที่ 29 มีนาคม 2562 ณ หอประชุมอนุสรณ์ 70 ปี มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

9) กรรมการประเมินผลงานปริญญานิพนธ์ ของนางสาวศราวดี ภูชมศรี นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิจัยศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น เมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม 2562 ณ โรงละครคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

10) กรรมการประเมินผลงานนาฏศิลป์นิพนธ์ นักศึกษาชั้นปีที่ 4 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา พ.ศ. 2563 เมื่อวันที่ 4 มีนาคม 2563 ณ สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

11) กรรมการประเมินผลงานนาฏยสารนิพนธ์ นักศึกษาชั้นปีที่ 4 สาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง หลักสูตรครุศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี เมื่อวันที่ 7 มีนาคม พ.ศ. 2563 ณ โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.3.5.3 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) การสังเกตแบบมีส่วนร่วมในการค้นหาข้อมูลเพื่องานวิทยานิพนธ์นี้ ผู้วิจัยได้ใช้การสังเกตจากการเข้าร่วมแสดงงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในฐานะนักแสดงและผู้รับผิดชอบในหน้าที่ต่าง ๆ ทำให้ได้ข้อมูลเชิงประจักษ์ที่ได้จากประสบการณ์ในการร่วมแสดงและเป็นผู้ช่วยดำเนินงานในฝ่ายต่าง ๆ ของการสร้างสรรค์การแสดง จากวิธีลงมือปฏิบัติ การสังเกตการณ์ และเฝ้าดูปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ผู้วิจัยได้เข้าไปสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมคือ

1) ร่วมแสดงประกอบแสดงชุด คร้าฟ (Craft) งานรำลึกถึงมาดามเดม่อน ในปี พ.ศ. 2542 ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี ณ หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์ กรุงเทพฯ

2) ร่วมแสดงงานของ กองทุนสัตว์ป่าโลกสากล ประเทศไทย (World Wide Fund for Nature - WWF) ในปี พ.ศ. 2542 ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี ณ สวนเบญจสิริ กรุงเทพฯ

3) ร่วมดำเนินการฝึกซ้อมและดำเนินงานการแสดงในพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัยแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 38 “จามจุรีเกมส์” ในปี พ.ศ. 2554 ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี ณ สนามกีฬาแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพฯ

4) ร่วมดำเนินการฝึกซ้อมและดำเนินงานการแสดง ในงานเลี้ยงรับรอง พิธีเปิดประชุมโรตารีโลก ในปี พ.ศ. 2555 ออกแบบการแสดงและกำกับการแสดง โดย นราพงษ์ จรัสศรี ณ อิมแพคอารีนา เมืองทองธานี จังหวัดนนทบุรี

ผู้วิจัยยังได้ทำการสังเกตการณ์แบบมีส่วนในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เฉพาะที่หรืองานแสดงประกอบแสง สี เสียง และจินตภาพในสถานที่ต่าง ๆ ในประเทศไทย

3.3.5.4 การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non - Participant Observation)

การสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม เป็นวิธีการเก็บข้อมูลที่นักวิจัยเฝ้าดูปรากฏการณ์หรือเหตุการณ์ ที่ตนเองสนใจ โดยไม่เข้าไปมีส่วนร่วม (ชาย โพธิสิตา, 2562: 218) เป็นการศึกษาถึงแหล่งข้อมูลในอีกรูปแบบหนึ่งที่ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงแนวคิดและแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากการเข้าชมการแสดง และได้รับความรู้จากการเสวนาให้ความรู้หลังจากเข้าชมการแสดงในแต่ละครั้งซึ่งเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยเป็นอย่างมาก ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม มีรายละเอียดดังนี้

1) การแสดงเดี่ยว Contemporary Dance โดย นราพงษ์ จรัสศรี ในงาน The Repertoire 2013 ณ BU Theatre Company มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ระหว่างวันที่ 24 ตุลาคม-2 พฤศจิกายน 2556 ที่มีความสำคัญต่อนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทยในยุคปัจจุบันโดยประกอบไปด้วยการแสดง 3 ชุดดังนี้ Salome Dancing for the head – ซาโลเม่นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว Ballerina: The pathetic creature – นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา Dance Laboratory: Front and Back in Dance (เบื้องหน้าเบื้องหลังการเต้นระบา)

2) การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่เป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาระดับปริญญาเอก

- “Dance for all” การนำเสนอผลงานการแสดงนาฏยศิลป์นิพนธ์ ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ (รุ่นที่ 6) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2558 เมื่อวันที่ 1-2 ตุลาคม พ.ศ.2558 ณ ห้องโถงใต้อาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีผลงานดุษฎีนิพนธ์จำนวน 6 ชุดการแสดง ได้แก่

- การสร้างสรรค์ละครเพลงร่วมสมัย เรื่อง ศิลปินผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย THE CREATIVE OF THAI CONTEMPORARY MUSICAL : THE PIONEER OF

CONTEMPORARY DANCE ARTIST IN THAILAND โดย ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์ อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

- การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด “เบื้องหน้า เบื้องหลัง” THE CREATIVE OF THAI CONTEMPORARY DANCE IN THE CONCEPT OF FRONT AND BACK โดย ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

- นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ทาส THE CREATIVE DANCE ON SLAVERY โดย ณัฐภา นาฏยนาวิน อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

- การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพการแสดงของนราพงษ์ จรัสศรี ชุด THE CREATIVE DANCE FROM DANCE POSITION OF NARAPHONG CHARASSRI โดย ขวัญแก้ว ประสานพานิช อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

- การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ THE CREATIVE DANCE BASED ON THE BELIEF IN NARAYANA’S REINCANATIONS โดย วรรณวิภา มัธยมนันท์ อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

- การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ผ่านพัฒนาการในเรื่องพระมหาชนก THE DANCE CREATION FROM DEVELOPMENT OF MAHAJANAKA โดย คมชวัชร์ พสุริจันทร์แดง อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

3) การนำเสนอผลงานการแสดงนาฏยศิลป์นิพนธ์ ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ (รุ่นที่ 7) คณะศิลปกรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน และวันที่ 14 ธันวาคม พ.ศ.2559 ณ ลานพิพิธศิลป จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และ ห้องโถงใต้อาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีผลงานดุษฎีนิพนธ์จำนวน 6 ชุดการแสดง ได้แก่

- การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเด็นของตัณหาจากนิทานพื้นบ้านไทย โดย ณรงค์ คุ้มมณี อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

- การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่สะท้อนด้านมืดจากดอกกุหลาบ โดย ภัทราพร เจริญรัตน์ อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

- การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เรื่อง “สตรีที่ได้รับผลกระทบทางด้านจิตใจจากเหตุการณ์ความไม่สงบในเขตชายแดนภาคใต้ของประเทศไทย” โดย ธนภรณ์ แสนอ้าย อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

- การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยร่วมกับการฉายภาพสำหรับการแสดง : มายแท็งก์ (My Tank) โดย สิริธร ศรีชลาคม อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ตามแนวคิดสัมมาทิฏฐิ โดย ณรัฐวรรณ ถิระวราวิสิฐ อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

- การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยแนวความคิดความหลากหลายทางเพศ โดย สรร ถวัลย์วงศ์ศรี อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

4) การนำเสนอผลงานการแสดงนาฏยศิลป์นิพนธ์ ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ (รุ่นที่ 8) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ 6 ธันวาคม พ.ศ.2560 ณ ห้องโถงใต้อาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีผลงานดุษฎีนิพนธ์จำนวน 2 ชุดการแสดง ได้แก่

- การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยชุด “ The Vitruvian Man” โดย ธนกร สรรย์วราภิภู อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

- นาฏยศิลป์สร้างสรรค์สะท้อนความกดดันที่นำไปสู่การเป็นฆาตกรหญิง ชุด “I Killed Him” โดย ขวัญชนก โชติมุกตะ อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

5) การนำเสนอผลงานการแสดงนาฏยศิลป์นิพนธ์ ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ (รุ่นที่ 9) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อวันที่ 7 มกราคม 2562 ณ โรงละคร BU Theater มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

- การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ จากทฤษฎีสมัยใหม่และหลังสมัยใหม่ทางนาฏยศิลป์โดย ภัทรฤทัย กันตะกนิษฐ์ อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

- การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ โดย ลักขณา แสงแดง อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

- การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากความหมายนามเต็มของ “กรุงเทพมหานคร” โดย ณัฏฐ์พัฒน์ ผลพิกุล อาจารย์ที่ปรึกษา ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.4 ขั้นตอนการปฏิบัติงานวิจัย

งานวิทยานิพนธ์เรื่อง “ยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย” เป็นงานวิจัยที่ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในปี พ.ศ. 2530-2560 เพื่อศึกษาวิเคราะห์ แนวความคิด และรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยและศึกษาผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นการค้นคว้าศึกษาด้วยองค์ความรู้เชิงคุณภาพ ผู้วิจัยจึงได้ใช้แนวทางและกรอบแนวคิดของการวิจัยเชิงคุณภาพมาเป็นหลักในการกำหนดรูปแบบงานวิจัย เพื่อค้นหายุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แนวความคิด รูปแบบ ของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพ รวมไปถึงค้นหาผลกระทบทาง

บริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในการปฏิบัติงานวิจัย ผู้วิจัยได้ปฏิบัติงานโดยมีขั้นตอนตามลำดับต่อไปนี้

3.4.1 ศึกษาข้อมูลขั้นต้นที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

จากเครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย ได้แก่

3.4.1.1 หนังสือ ตำรา งานวิจัย บทความและเอกสารทางวิชาการ ตามประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ทั้งการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่และการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมไปถึงข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย อาทิเช่น ลักษณะการทำวิจัยเชิงคุณภาพ ศิลปะการแสดงละครเวที ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ดนตรีไทยร่วมสมัย และนโยบายทางการศึกษาที่มีผลกระทบต่อวงการนาฏยศิลป์ในประเทศไทย

3.4.1.2 สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้แสดง ทีมงาน ผู้ชม และบุคคลอื่นที่เกี่ยวข้อง ศึกษา รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัยจากหลากหลายสาขาวิชาชีพ ได้แก่ นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากล นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และศิลปะการแสดงในด้านอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย รวมไปถึงผู้แสดง ทีมงาน ผู้ชมและบุคคลอื่นที่เกี่ยวข้องกับการแสดงข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มีทั้งที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.1.3 การสัมมนา ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสัมมนาในโครงการต่าง ๆ ที่จัดขึ้นโดยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสถานศึกษาอื่น ๆ ในประเด็นความรู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อเพิ่มพูนความรู้ ถือเป็นการเก็บข้อมูลแบบกลุ่มจากบุคลากรทางการศึกษา ที่มีความรู้และความเชี่ยวชาญในศาสตร์นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากล นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

3.4.1.4 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ ศึกษาสื่อสารสนเทศอื่นที่เกี่ยวข้องกับ การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในประเทศไทยในช่วง พ.ศ. 2530 - พ.ศ. 2560

3.4.1.5 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การรวบรวมข้อมูลจากการสังเกต การสนทนากลุ่ม สัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ มีทั้งแบบสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และสังเกตการณ์แบบไม่มี

ส่วนร่วม จากผู้แสดง ทีมงาน บุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมไปถึงกลุ่มนิสิต นักศึกษาในระดับชั้นบัณฑิตศึกษาที่กำลังศึกษาเกี่ยวกับงานนาฏยศิลป์ เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ตามกระบวนการวิจัย

3.4.1.6 ประสบการณ์ของผู้วิจัย การมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในบทบาทหน้าที่ที่แตกต่างกันออกไป อาทิ หน้าที่ ผู้ออกแบบการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง นักแสดง ฝ่ายเสื้อผ้า ฝ่ายแต่งหน้า ทำผม และบทบาทในฐานะผู้ชมการแสดง

3.4.2 วิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เปรียบเทียบเพื่อหาคำตอบงานวิจัยยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ตามคำถามที่ตั้งไว้ในการออกแบบงานวิจัย

3.4.3 พัฒนางานวิจัย

นำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อประเมินผลในขั้นต้นและนำกลับมาแก้ไข

3.4.4 รวมรวมข้อมูล

ผู้วิจัยรวบรวมทั้งหมด ทั้งในส่วนของเอกสารและข้อมูลการแสดง นำมาเรียบเรียงเพื่อจัดทำเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.4.5 ประเมินผลงานวิจัย

จัดทำเอกสารการวิจัยนำเสนอต่อคณะกรรมการประเมินผลวิทยานิพนธ์ ตามหลักเกณฑ์ของมหาวิทยาลัย ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของคณะกรรมการ

3.4.6 สรุปผลและเผยแพร่

จัดพิมพ์และนำเสนอต่อมหาวิทยาลัยและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องเพื่อทำการเผยแพร่ต่อไป

3.5 กำหนดการดำเนินงานวิจัย

ในการดำเนินงานวิจัยในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยได้ดำเนินงานวิจัยทั้งในรูปแบบการวิเคราะห์ข้อมูลทางวิชาการ เพื่อค้นหายุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แนวความคิด รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมไปถึงค้นหาผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินงานวิจัยตามขั้นตอนที่ได้วางแผนไว้ข้างต้น มีรายละเอียดดังปรากฏในตารางที่ 3.1 ถึงตารางที่ 3.6 ดังนี้

ตารางที่ 3.1 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2558

ขั้นตอน	รายละเอียดการ	ก.ค. 2558	ส.ค. 2558	ก.ย. 2558	ต.ค. 2558	พ.ย. 2558	ธ.ค. 2558
1	วางแผนการดำเนินงานวิจัย	↔					
2	เก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อจัดทำโครงร่างวิทยานิพนธ์ดำเนินการสอบ	↔	↔				
3	จัดเอกสารตามประเภท เก็บข้อมูลภาคสนามวิเคราะห์เอกสาร			↔	↔	↔	
4	เก็บข้อมูลภาคสนามและดำเนินการวิจัยในบทที่ 1 - 2					↔	
5	นำเสนอต่ออาจารย์ที่ปรึกษา						↔

ที่มา ผู้วิจัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 3.2 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2559

ขั้นตอน	รายละเอียด	ม.ค.-เม.ย. 59	พ.ค.-ส.ค. 59	ก.ย.-ธ.ค. 59
1	นำงานวิจัยบทที่ 1 – 2 กลับมาแก้ไข	↔		
2	ดำเนินการวิจัยในบทที่ 1 -3	↔	↔	
3	นำเสนออาจารย์ที่ปรึกษา			↔

ที่มา ผู้วิจัย

ตารางที่ 3.3 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2560

ขั้นตอน	รายละเอียด	ม.ค.-เม.ย. 60	พ.ค.-ส.ค. 60	ก.ย.-ธ.ค. 60
1	เก็บข้อมูลภาคสนามและวิเคราะห์	←→		
2	ดำเนินการวิจัยในบทที่ 4	←→	←→	
3	สรุปผล วิเคราะห์ผล และนำเสนออาจารย์ที่ปรึกษา			←→

ที่มา ผู้วิจัย

ตารางที่ 3.4 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2561

ขั้นตอน	รายละเอียด	ม.ค.-เม.ย. 61	พ.ค.-ส.ค. 61	ก.ย.-ธ.ค. 61
1	นำเสนออาจารย์ที่ปรึกษา	←→		
2	แก้ไขปรับปรุง	←→	←→	
3	นำเสนอวิทยานิพนธ์บทที่ 1 – 4 ต่ออาจารย์ที่ปรึกษา		←→	
4	แก้ไขปรับปรุง			←→

ที่มา ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 3.5 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2562

ขั้นตอน	รายละเอียด	ม.ค.-เม.ย. 62	พ.ค.-ส.ค. 62	ก.ย.-ธ.ค. 62
1	เก็บข้อมูลภาคสนามและวิเคราะห์เอกสารเพิ่มเติม	←→		
2	ดำเนินการแก้ไขปรับปรุง บทที่ 1 - 5		←→	←→

ที่มา ผู้วิจัย

ตารางที่ 3.6 กำหนดการดำเนินงานวิจัย ปี พ.ศ. 2563

ขั้นตอน	รายละเอียด	ม.ค. 63	ก.พ. 63	มี.ค. 63	เม.ย. 63	พ.ค. 63	มิ.ย. 63	ก.ค. 60
1	นำเสนอวิทยานิพนธ์ บทที่ 1-5	←→						
2	แก้ไขปรับปรุง		←→	←→				
3	นำส่งวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์				←→	←→		
4	ดำเนินการสอบวิทยานิพนธ์						←→	←→

ที่มา ผู้วิจัย

3.6 ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

เครื่องมือหนึ่งในการทำวิจัยเพื่องานวิทยานิพนธ์เรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ก็คือการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยเพื่อสอบถามข้อมูลอันมีประโยชน์ต่องานวิจัย จากศิลปิน นักเต้น ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ และศิลปินผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะ ดนตรี และสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยเรื่อง “ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้อง รายนามผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ประเด็นในการตั้งคำถาม และกำหนดการสัมภาษณ์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

3.6.1 เกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้อง

ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในที่นี้ คือ ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ และศาสตร์ทางศิลปกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับงานวิทยานิพนธ์นี้ ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีความสำคัญในการให้ข้อมูลต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัย ผู้วิจัยได้กำหนดหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้เกี่ยวข้องไว้ดังนี้

3.6.1.1 ผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้ศึกษาวิจัยกำหนดคุณสมบัติของผู้ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยชิ้นนี้โดยจะต้องเป็นผู้ที่เคยผ่านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์หรือศิลปะการแสดงอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีผลงานเป็นที่ยอมรับของวงการนาฏยศิลป์ เพื่อให้ได้ข้อมูลจากการศึกษาในประเด็นของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย และการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่เป็นประโยชน์ ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยองค์ความรู้จากผู้ที่เกี่ยวข้องข้างต้นให้ได้มาซึ่งคำตอบของงานวิจัย ตรงตามวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยได้ตั้งไว้

3.6.1.2 ผู้เกี่ยวข้องในด้านวิชาการทางด้านศิลปกรรม ผู้ศึกษาวิจัยได้ตั้งข้อกำหนดคุณสมบัติของผู้ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิจัยชิ้นนี้โดยจะต้องเป็นผู้ที่มีองค์ความรู้ หรือผ่านการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปกรรม เป็นที่ประจักษ์ได้รับการยอมรับในวงการศิลปกรรมของชาติ และมีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เพื่อเป็นข้อมูลในการนำมาวิเคราะห์ในประเด็นบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่มีต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

3.6.2 รายชื่อผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ในงานวิจัยนี้ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาจะประกอบไปด้วยผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางด้านนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย ศิลปะการแสดง รวมไปถึงผู้เกี่ยวข้องในด้านวิชาการทางด้านศิลปกรรม ซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องในการวิเคราะห์ข้อมูลในส่วนของผลกระทบจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่ต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยจะปรากฏดังรายนามดังต่อไปนี้

3.6.2.1 รายนามผู้เกี่ยวข้องที่มีประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ มีดังต่อไปนี้

1) อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) ประจำปี 2554 บรมครูผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ไทย กรมศิลปากร มีประสบการณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยมากกว่า 60 ปี และมีประสบการณ์แสดงนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ในช่วงแรก ถือเป็นกลุ่มศิลปินไทยกลุ่มแรกที่นำการแสดงนาฏยศิลป์ไทยออกแสดงที่ต่างประเทศ

2) อาจารย์สถาพร สนทอง ศิลปินอาวุโส อดีตศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย อดีตผู้อำนวยการฝ่ายศิลปกรรม โรงละครแห่งชาติ และ หัวหน้าฝ่ายศิลปะการแสดง กองการสังคีต กรมศิลปากร และบุคคลต้นแบบทางนาฏยศิลป์ โครงการสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ และนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์เป็นจำนวนมาก

3) ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ศาสตราจารย์วิจัยแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย และผู้บุกเบิกสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยศาสตราจารย์

4) อาจารย์วิลาวัลย์ วัชระเกียรติศักดิ์ ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย อดีตผู้อำนวยการสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา มีประสบการณ์ทางการแสดงและได้รับการศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทยจากกรมศิลปากร

5) อาจารย์สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ นักออกแบบท่าเต้น เป็นกลุ่มชายไทย กลุ่มที่ 2 ที่ได้ศึกษาการเต้นแบบตะวันตกที่ต่างประเทศ มีความสามารถทาง

นาฏยศิลป์สากล และการขับร้องสากล มีประสบการณ์เป็นคณะกรรมรายการ เดอะสตาร์ ค้นฟ้าคว้าดาวและเป็นผู้ออกแบบลีลาให้กับโรงละคร เมืองไทยรัชดาลัย เธียเตอร์ และ การแสดงในเครือบริษัท จีเอ็มเอ็ม มีเดีย จำกัด (มหาชน)

6) อาจารย์นิพนธ์ วรรณมหินทร์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์สากล ผู้ก่อเกิดคณะวาไรตี้ แดนซ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบท่าเต้นมีผลงาน อาทิ พระมหาชนก เดอะฟีโนมีนอน ไลฟ์ โชว์ งานคอนเสิร์ตและกิจกรรมต่าง ๆ ของช่อง 3 งานแสดงสินค้า Luxury Brand ฯลฯ

7) อาจารย์กฤษฎิ์ ชัยศิลป์บุญ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ นักออกแบบท่าเต้นแนวล้านนาร่วมสมัย มีประสบการณ์ออกแบบการแสดงและแสดงร่วมกับโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์ ปัจจุบัน ดำรงตำแหน่ง กรรมการผู้จัดการ บริษัทกฤษฎิ์ทีม ออร์แกไนเซอร์ แอนด์ เพอร์ฟอรม์แมนส์

8) อาจารย์จิรายุทธ พนมรักษ์ ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ไทย มีประสบการณ์ทางการออกแบบการแสดง เป็นผู้ช่วยผู้กำกับในการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในงานสำคัญต่าง ๆ

9) อาจารย์กันยารัตน์ นภาศัพท์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์สากล นักออกแบบท่าเต้น และมีประสบการณ์ในการแสดงละครเวทีและออกแบบลีลาให้กับโรงละคร เมืองไทยรัชดาลัย เธียเตอร์ และ การแสดงในเครือบริษัท จีเอ็มเอ็ม มีเดีย จำกัด (มหาชน)

10) อาจารย์ณพิชญา อำพันแสง ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์สากล นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นักออกแบบท่าเต้น มีประสบการณ์ในการแสดงในบัลเลต์หลายเรื่อง อาทิเช่น มโนราห์ บัลเลต์ Beauty and the Beast Contemporary 101 Swan Lake เป็นต้น นอกจากนี้เธอยังออกแบบท่าเต้น สำหรับมิวสิคัลเรื่อง Chicago และ Chorus line ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้บริหารสถาบัน พอยท์ สตูดิโอ (Point Studio)

11) อาจารย์ ดร. ดาริณี ชำนาญหมอ ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์สากล มีประสบการณ์การแสดงและออกแบบการแสดงร่วมกับ โรงละครภัทราวดี เธียเตอร์ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งหัวหน้าสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

12) อาจารย์ ดร. ธนะพัฒน์ พัฒนกุลพิศาล นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ มีประสบการณ์การแสดงและร่วมงานกับ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์จรัสศรี ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง วิชาเอกการแสดงและกำกับการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

13) อาจารย์ ดร. ธรากร จันทนะสาโร นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมีประสบการณ์ในการสอน และการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ สาขาวิชานาฏศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

14) คุณนพดล บัณฑิตย์ นักแสดงอิสระ มีประสบการณ์ทางการแสดงนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ร่วมแสดงในงานนาฏกรรม นารายณ์อวตาร ของนราพงษ์ จรัสศรี ในบท นนทก และร่วมแสดงกับคณะนักแสดงของ พิเชษฐ์ กลั่นชื่น

15) คุณนราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ นักออกแบบการแสดง มีประสบการณ์ทางการแสดงนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เคยร่วมแสดงในการแสดงแสงเสียง ประกอบจินตภาพคนดีศรีอยุธยา จากการออกแบบของนราพงษ์ จรัสศรี ปัจจุบันประกอบธุรกิจด้านจัดการแสดงที่ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ในชื่อทีม Show Point Dance

16) คุณเลิศพงษ์ เกียรติไพบูลย์ นักเต้นอิสระ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัย อดีตผู้ออกแบบท่าเต้นให้กับ คณะวาไรตี้ แดนซ์

17) อาจารย์ ดร. สุรีรัตน์ จีนพงษ์ นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ปัจจุบันดำรงตำแหน่งรองคณบดี ฝ่ายวิชาการและการประกันคุณภาพ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

18) อาจารย์ณัฐพร เพ็ชรเรือง นักแสดง ผู้เชี่ยวชาญทางการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีประสบการณ์แสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ร่วมกับนักแสดงกลุ่มโกมลกุณฐ์ และกลุ่มทีศิลป์ ปัจจุบัน ดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำ สาขานาฏศิลป์และการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี

19) คุณเสาวลักษณ์ ลักขณา นักแสดงและผู้ประสานงานการแสดง บริษัท วาไรตี้ แดนซ์ จำกัด มีประสบการณ์ประสานงานการแสดง จัดการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.6.2.2 รายนามผู้เกี่ยวข้องในด้านวิชาการทางด้านศิลปกรรม มีดังต่อไปนี้

1) อาจารย์ทวี รัชนีกร ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปี 2548 ผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะ ด้านงานทัศนศิลป์ ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติทางศิลปะมากมาย อาทิ ศิลปินมรดกอีสาน สาขาทัศนศิลป์ (ทัศนศิลป์ร่วมสมัย) ศิลปินดีเด่น ของจังหวัดนครราชสีมา รางวัลศิลปินยอดเยี่ยม “ทุนสร้างสรรค์ศิลป์ พีระศรี” และได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติ รางวัลมนัส เศียรสิงห์ “แดง”

2) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยและปรัชญา อดีตอาจารย์ประจำสาขาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3) อาจารย์ ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์และงานวิจัยทางศิลปกรรม อดีตดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4) อาจารย์ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์ ศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย ดนตรีไทยร่วมสมัย มีประสบการณ์ในการเป็นสมาชิกวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีชื่อเสียง อาทิ วงฟองน้ำ วงกอไผ่ เป็นต้น ปัจจุบันเป็นอาจารย์พิเศษทางดนตรีไทย และดนตรีไทยร่วมสมัยในสถาบันการศึกษา

5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์ ผู้เชี่ยวชาญทางการออกแบบเครื่องกาย มีประสบการณ์ออกแบบเครื่องแต่งกายไทยและเครื่องแต่งกายไทยร่วมสมัย ปัจจุบันดำรงตำแหน่ง รองคณบดีฝ่ายบริหาร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ

6) คุณกิตติชัย ตรีรัตน์วิชชา ศิลปินประติมากรรมอิสระ อดีตอาจารย์ประจำสาขาวิชาทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา มีประสบการณ์ทำงานสนองพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช จัดสร้างพระบรมรูป ขณะพระองค์ทรงงานเพื่อนำไปประดิษฐาน ณ คลองลัดโพธิ์ ระหว่างสะพานภูมิพล 1 และสะพานภูมิพล 2 ปั้นพระบรมรูปครึ่งพระองค์ ซึ่งขณะนี้ประดิษฐานอยู่ที่อนุสรณ์สถานทุ่งมะขามหย่อง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

7) คุณเมธาศิษฐ์ จิตมั่นมานะภากร ผู้จัดการส่วนตัวศิลปิน จักรพันธ์ อาบครบุรี ผู้ดูแลฝ่ายเครื่องแต่งกาย และให้คำปรึกษาแนวทางการแสดงของ ศิลปิน จักรพันธ์ อาบครบุรี

เมื่อผู้วิจัยได้รายนามของผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยแล้ว ผู้วิจัยจึงได้ปฏิบัติการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยตามประเด็นในการสัมภาษณ์ดังที่อธิบายไว้ในหัวข้อ 3.3.2 สรุปได้ 5 ประเด็นด้วยกัน คือ ประเด็นยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ประเด็นแนวคิดของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ประเด็นรูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ประเด็นบริบททางสังคมและวัฒนธรรม และประเด็นแนวทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพ ผู้วิจัยได้กำหนดตารางในการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องต่าง ๆ ดังตารางที่ 3.7 และตารางที่ 3.8 มีรายละเอียด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตารางที่ 3.7 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์

ชื่อ – สกุล	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อาจารย์รัจนา พวงประยงค์	10 ก.ค. 2559	หลักการแสดงนาฏยศิลป์ไทย เอกลักษณ์นาฏยศิลป์ไทย รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทย
	7 มี.ค. 2560	หลักการออกแบบงานนาฏยศิลป์ งานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์
	16 มี.ค. 2562	บริบททางการศึกษานาฏยศิลป์ไทย

ชื่อ – สกุล	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อาจารย์สถาพร สนทอง	10 ต.ค. 2559	หลักการออกแบบงานนาฏยศิลป์ งานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์
ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี	14 มิ.ย. 2559	หลักการออกแบบงานนาฏยศิลป์ ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์
	7 เม.ย. 2560	งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
	6 มิ.ย. 2560	นาฏยศิลป์ตะวันตกในประเทศไทย
	16 ส.ค. 2560	การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
	2 ก.พ. 2561	ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์
อาจารย์วิลาวัลย์ วัชระเกียรติศักดิ์	24 ม.ค. 2560	หลักการแสดงนาฏยศิลป์ไทย เอกลักษณ์นาฏยศิลป์ไทย รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์วิลาวัลย์ วัชระเกียรติศักดิ์ **(ต่อ)**	18 มี.ค. 2562	บริบททางการศึกษานาฏยศิลป์ไทย ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์
อาจารย์สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา	23 ก.ย. 2559	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ลักษณะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
อาจารย์นิพนธ์ วรรณมหินทร์	26 ก.ค. 2559	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย
อาจารย์นิพนธ์ วรรณมหินทร์	26 ก.ค. 2559	ลักษณะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
อาจารย์กฤษฎิ์ ชัยศิลป์บุญ	29 ก.ค. 2559	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย
	6 มี.ค. 2563	ลักษณะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
อาจารย์จิรายุทธ พนมรักษ์	19 มิ.ย. 2560	ลักษณะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
อาจารย์กันยารัตน์ นภาศัพท์	23 ก.ย. 2559	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ลักษณะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
อาจารย์ณพิชญา อำพันแสง	1 ต.ค. 2559	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชื่อ – สกุล	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
		ลักษณะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
อาจารย์ ดร. ดาริณี ชำนาญหมอ	28 ก.ย. 2559	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ลักษณะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
อาจารย์ ดร. ธนะพัฒน์ พัฒนกุลพิศาล	28 ก.ย. 2559	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย
อาจารย์ดร. ธรากร จันทนะสาโร	10 ม.ค. 2559	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ลักษณะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
	14 มิ.ย. 2559	งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพ
คุณนพดล บัณฑิตย์	8 ส.ค. 2561	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ ประสบการณ์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
คุณนราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ	8 ก.พ. 2561	ประสบการณ์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ธุรกิจการแสดง
คุณเลิศพงษ์ เกียรติไพบูลย์	26 ก.ค. 2559	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ลักษณะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
อาจารย์ ดร. สุรีรัตน์ จีนพงษ์	24 ม.ค. 2560	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ลักษณะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
อาจารย์ณัฐพร เพ็ชรเรือง	22 พ.ค. 2560	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ ประสบการณ์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
คุณเสาวลักษณ์ ลักขณา	5 ต.ค. 2561	ธุรกิจการแสดง ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์

ที่มา : ผู้วิจัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 3.8 ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัยทางด้านศิลปกรรม

ชื่อ – สกุล	วันที่สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
อาจารย์ทวี รัชนีกร	17 ก.ค. 2559	ศิลปะร่วมสมัย/ ศิลปะไทยร่วมสมัย ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์
รองศาสตร์จารย์พิชิต ชัยเสรี	1 ก.ค. 2559	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ ความสัมพันธ์ของดนตรีกับนาฏยศิลป์
อาจารย์ ดร. วิชชุตา วุธาทิตย์	16 ส.ค. 2560	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ เกณฑ์การยกย่องมาตรฐานศิลปิน กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ
อาจารย์ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์	6 มิ.ย. 2560	ดนตรีร่วมสมัย/ ดนตรีไทยร่วมสมัย ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ ความสัมพันธ์ของดนตรีกับนาฏยศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์	31 ม.ค. 2559	ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ลักษณะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
คุณกิตติชัย ตรีรัตน์วิชชา	5 เม.ย. 2560	ศิลปะร่วมสมัย/ศิลปะไทยร่วมสมัย ทัศนะเกี่ยวกับหัวข้อวิทยานิพนธ์
คุณเมธาศิษฐ์ จิตมั่นมานะภากร	17 ม.ค. 2563	การแสดงของวงลูกทุ่งที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ ของศิลปินจักรพันธ์ อาบครบุรี การปรับเปลี่ยนการแสดงของดนตรีลูกทุ่งในทันสมัยของศิลปิน จักรพันธ์ อาบครบุรี

ที่มา : ผู้วิจัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.7 สรุปบท

ในบทที่ 3 วิธีดำเนินงานวิจัยของการศึกษาวิจัยเรื่อง “ยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย” ผู้วิจัยได้กล่าวถึง รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย ขั้นตอนการปฏิบัติงานวิจัย กำหนดการดำเนินงาน และผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย บทต่อไปใน

บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูลและอภิปรายผล ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในประเทศไทย งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 – 2560 ผลกระทบต่อบริบททางสังคม และวัฒนธรรมจากงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย และการอภิปรายผล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในบทที่ 3 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย” ผู้วิจัยได้กล่าวถึง รูปแบบงานวิจัย การออกแบบงานวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย ขั้นตอนการปฏิบัติงานวิจัย ตารางกำหนดการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ประเด็นในการสัมภาษณ์ ในบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย แนวคิดในการแสดงของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 – 2560 รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 – 2560 ผลกระทบต่อบริบททางสังคมและวัฒนธรรมจากงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย และอภิปรายผล ซึ่งประกอบไปด้วยรายละเอียดดังนี้

4.1 ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

- 4.1.1 ช่วงระยะเวลาในการสืบค้นข้อมูล
- 4.1.2 ปัจจัยในการกำหนดยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย
- 4.1.3 ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

4.2 งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 – 2560

- 4.2.1 แนวคิดของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 - 2560
- 4.2.2 รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 - 2560

4.3 ผลกระทบจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

- 4.3.1 การเมือง การปกครอง นโยบายด้านการบริหารงานวัฒนธรรมของภาครัฐ
- 4.3.2 การศึกษาทางนาฏยศิลป์
- 4.3.3 การสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์
- 4.3.4 การประกอบธุรกิจทางนาฏยศิลป์
- 4.3.5 ศิลปะการแสดงละครเวทีในประเทศไทย
- 4.3.6 ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย
- 4.3.7 ดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

4.4 อภิปรายผล

4.5 สรุปบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1 ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

ยุคทอง (Golden age) ตามที่ผู้วิจัยได้ให้คำจำกัดความไว้ในบทที่ 2 ว่า *"ยุคทอง คือ ยุคแห่งการบุกเบิก ช่วงเวลาแห่งการเริ่มต้น สร้างพื้นฐาน องค์ความรู้ นำเสนอความสามารถทางด้านใดด้านหนึ่ง เป็นการจุดประกายสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ให้เกิดความสนใจ ความตื่นตัวของศิลปิน และสังคมในเรื่องนั้น ๆ ส่งผลให้เกิดความเจริญ ความเปล่งปลั่ง โชติช่วง แพร่หลายและยังคงเหลือในปัจจุบัน มีอิทธิพลส่งผลไปยังอนาคต"* ทำให้ผู้วิจัยดำเนินการสืบค้น และวิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ ตามขอบเขตของการสืบค้นข้อมูลที่ได้กำหนดไว้ด้วยสาระสำคัญสองประการคือ ช่วงระยะเวลาในการสืบค้นข้อมูล และปัจจัยในการกำหนดยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย เพื่อจะได้มาซึ่งยุคทองงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย มีรายละเอียดดังนี้

4.1.1 ช่วงระยะเวลาในการสืบค้นข้อมูล

จากการศึกษาข้อมูลในบทที่ 2 ผู้วิจัยพบว่างานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยเริ่มจากได้รับอิทธิพลจากนาฏยศิลป์ตะวันตก แล้วจึงได้รับแนวทางการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จากชาติตะวันตกตามลำดับ จากข้อมูลสามารถสรุปได้ดังนี้

1) เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2490 การเต้นแบบตะวันตก (บัลเลต์) ได้เข้ามาสู่ประเทศไทยด้วยนักแสดง ศิลปินชาวตะวันตก อาทิ มาดามสวัสดิ์ ธนบาล มิสซิสโกลล์ติน มิสซิสแมคเคย์ และคุณหญิงเจเนเวีฟ เลสปันยอล เดมอน ถือเป็นการปูรากฐานการเต้นแบบตะวันตกให้แก่ชาวไทยที่ได้มีโอกาสศึกษาในสถาบันการศึกษาสำหรับกลุ่มบุคคลชั้นสูงซึ่งล้วนอยู่ในเขตกรุงเทพฯ และเป็นการเปิดโลกทัศน์สำหรับการร่วมชม และการได้ร่วมแสดงบัลเลต์ในประเทศไทย

2) ในปี พ.ศ. 2519 ผู้ที่ได้ไปศึกษาการเต้นในต่างประเทศ คือ ท่านผู้หญิงวราพร ปราโมช ณ อยุธยา หม่อมหลวงสุจีรา วิศิษฏ์กุล พรพิมล กันทาธรรม และกาญจนา ชลวิจารณ์ ได้กลับมาสอนบัลเลต์ในประเทศไทย เป็นผู้วางรากฐานการเต้นบัลเลต์ให้กับกลุ่มนักเต้นดังกล่าวก่อนที่จะไปศึกษาด้านการเต้นเพิ่มเติมจากต่างประเทศ

3) ในช่วงปี พ.ศ. 2530 - 2531 กลุ่มศิลปินชาวไทยที่เคยศึกษาบัลเลต์จากครูบัลเลต์ในประเทศไทย อาทิ นราพงษ์ จรัสศรี สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา บัญชา สุวรรณนานนท์ ได้กลับมายังประเทศไทยจากการไปศึกษาการเต้นแบบตะวันตกในรูปแบบต่าง ๆ จากชาติตะวันตก รวมไปถึงการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

4) ในปี พ.ศ. 2531 สถาบันอุดมศึกษาของรัฐ ได้เปิดทำการเรียนการสอนการเต้นแบบตะวันตกเป็นวิชาเอกในระดับปริญญาตรีเป็นแห่งแรก ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีชื่อหลักสูตรว่า ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย และสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ถือเป็นการเรียนเต้นในระดับปริญญาตรีที่เป็นหลักสูตรการเรียนเต้นโดยตรง มีการเรียนการสอนในรายวิชา นาฏยศิลป์ร่วมสมัย 1 (3504190) และนาฏยศิลป์ร่วมสมัย 2 (3504290) ซึ่งถือว่าเป็นการเรียนการสอนในรายวิชานาฏยศิลป์ร่วมสมัยจากผู้ที่ศึกษาการเต้นด้านนี้มาโดยเฉพาะ จาก นราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งเป็นผู้สอนในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปี พ.ศ. 2535 และยังมีรายวิชาที่เปิดโอกาสให้นิสิตได้เรียนรู้และทดลองในการปรับประยุกต์ความสามารถทางนาฏยศิลป์ของตนในรูปแบบต่าง ๆ ตามแนวคิด และข้อมูลที่สืบค้น ได้แก่รายวิชานาฏยประดิษฐ์ 1 (3504311) รายวิชานาฏยประดิษฐ์ 2 (3504312) และรายวิชางานโครงการนาฏยศิลป์ (3504490) ถือเป็นการวางรากฐานการสร้างสรรค์งานที่ใช้แนวคิดร่วมสมัยสู่นิสิตและนักศึกษา ที่ศึกษาทางการเต้นโดยตรง

5) ในวันที่ 19 ตุลาคม พ.ศ. 2532 มีการจัดตั้งสมาคมบัลเลต์แห่งประเทศไทย ถือเป็นการส่งเสริมการเต้นแบบตะวันตกให้มีความแพร่หลายไปสู่กลุ่มคนที่อยู่นอกเหนือจากวงการนักเต้นมากขึ้น และยังเป็นการนำเอาเทคนิคการเต้นแบบตะวันตก มานำเสนอเรื่องราววรรณกรรมของไทย อาทิ ในปี พ.ศ. 2533 สมาคมฯ ได้จัดการแสดงบัลเลต์การกุศลขึ้นเป็นครั้งแรกในนามสมาคมฯ เรื่อง จันทกินรี รัตนโกสินทร์ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ออกแบบท่าเต้นโดย คุณวิลเลียม มอร์แกน (William Morgan) โดยมีนราพงษ์ จรัสศรี รับบทเป็นพระเจ้าพรหมทัต สลับกับสุธีศักดิ์ ภักดีเทวา ในปี พ.ศ. 2535 มีการจัดแสดงบัลเลต์ที่มีเค้าโครงวรรณคดีไทย อีก 2 เรื่อง คือ เรื่องศรีปราชญ์ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ออกแบบท่าเต้นและฝึกซ้อมโดย คุณวิลเลียม มอร์แกน และเรื่องสังข์ทองในปีเดียวกัน ณ โรงละครแห่งชาติ ออกแบบท่าเต้นโดย เต็มเดือน เกษะโกมล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6) ในปี พ.ศ. 2516 มีการก่อตั้งคณะเต้นเอกชนขึ้นในประเทศไทย เป็นคณะเต้นที่มีแนวทางการเต้นไปในทางการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ส่งผลไปยังการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบใหม่ ได้แก่ คณะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ฟันนี่บอย (Funny Boy) ก่อตั้งโดย นราพงษ์ จรัสศรี และเปลี่ยนชื่อเป็นกลุ่มไทยอาร์ทมูฟเม้นท์ (Thai Art Movement) ในปี พ.ศ. 2530 ต่อมาในปี พ.ศ. 2531 ได้มีการก่อตั้งคณะแสดงละครและศิลปะการเต้นแนวร่วมสมัย ภายใต้ชื่อของโรงละครที่มีชื่อเดียวกันกับชื่อคณะนักแสดงและผู้ก่อตั้งว่า คณะภัทราวดีเธียเตอร์ ก่อตั้งโดย ภัทราวดี มีชูธน และทำการแสดงครั้งแรกในปี พ.ศ. 2535 หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2540 เกิดคณะ The Company of Performing Artists (CPA) ก่อตั้งโดย วรารมย์ ปัจฉิมสวัสดิ์ และคณะโกมลกุณฑ์ ในปี พ.ศ. 2541 เป็นต้น

7) ในปี พ.ศ. 2530 นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เริ่มเป็นที่รู้จักของสังคมนักเต้นของไทย ปรากฏเด่นชัดจนถูกจัดแสดงแยกออกจากการแสดงบัลเลต์ และแจ๊สอย่างชัดเจน มีหลักฐานในงานมหกรรมนาฏศิลป์ไทย - สากล (Dance Festival East-West-Classical-Contemporary-Jazz) จัดโดยสาขาวิชาการละคอน (ในขณะนั้น) คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยมี ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตนิน เป็นผู้จัดการแสดง ต่อจากนั้นในช่วงปี พ.ศ. 2532 นราพงษ์ จรัสศรี ในฐานะผู้กำกับการแสดง งานวลัยราตรี ได้จัดการแสดงที่ผสมผสานเอาศาสตร์ของการแสดงหลายๆ ด้านมารวมกันเพื่อนำเสนอภาพวัฒนธรรมที่งดงามและเจริญรุ่งเรืองในอดีตของไทยจนถึงปัจจุบัน โดยใช้ศิลปวัฒนธรรรมของไทยมาออกแบบการแสดงตามหลักของการออกแบบท่าเต้นหรือการแสดงของนาฏยศิลป์ตะวันตก ในปีเดียวกัน นราพงษ์ จรัสศรี ได้ออกแบบการแสดงที่ใช้แนวคิดสิทธิสตรีและใช้แนวการเต้นแบบร่วมสมัยตามแนวทางของ มาธา เกรแฮม ที่ใช้อารมณ์ในการสื่อทางทางของการแสดง ในชุดการแสดงที่มีชื่อว่า Parfum แสดงโดยคณะ TAM ณ หอประชุม AUA กรุงเทพฯ

หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2533 คณะกรรมการประสานว่าด้วยวัฒนธรรมและสนเทศของอาเซียน (COCI) ได้ร่วมกันจัดงานเทศกาลมหกรรมนาฏยศิลป์อาเซียนครั้งที่ 1 (The First ASEAN Dance Festival) ขึ้น ณ กรุงจาร์กาต้า ประเทศอินโดนีเซีย ประเทศไทยโดย สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ ได้นำนักแสดงและการแสดงเข้าร่วมในครั้งนั้น อำนวยการแสดงโดย สถาพร สนทอง และ สุรพล วิรุฬรักษ์ (ได้รับแต่งตั้งเป็นศาสตราจารย์กิตติคุณในปัจจุบัน) ในการแสดงที่มีชื่อว่า “Contemporary Visuality of Thai Philosophy of Live” ออกแบบท่าเต้นโดย นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการนำเสนอวิถีชีวิตของคนไทยท่ามกลางสภาพสังคมที่เปลี่ยนไปทุกวัน สังคมชนบท และสังคมเมือง แนวทางคำสอนของพระพุทธเจ้าที่ให้ยึดทางสายกลางในการดำรงชีวิต การใช้ดอกบัวประกอบการแสดงแทนสัญลักษณ์ของสติปัญญา ความรอบรู้ ความเชื่อ และความสงบ ในรูปแบบการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในครั้งนี้เป็นการเริ่มต้นการแสดงแนวไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance) แบบการใช้เทคนิคและวางแนวคิดแบบนาฏยศิลป์ตะวันตกจริง ๆ และยังเป็นการสร้างแรงบันดาลใจให้กับนักเต้นรุ่นใหม่ที่สนใจงานแนวนี้ และในปีเดียวกัน นราพงษ์ จรัสศรี ได้เข้าร่วมแสดง ในงาน The Jakarta International Festival of the Performing Arts 1990 ที่ กรุงจาร์กาตา ประเทศอินโดนีเซีย ในชุดการแสดง Ancient Place to sleep เป็นการแสดงเชิงทดลองในรูปแบบของละครที่ใช้การเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเป็นหลัก เพื่อเสนอคติและจารีตของไทย เป็นการออกแบบท่าจากนาฏยศิลป์ตะวันตก และการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน ตามแนวทางการเต้นของศิลปินร่วมสมัยที่มีชื่อว่า พอล เทเลอร์ และยังเป็นการนำวัฒนธรรมชาติตะวันออกจากหลาย ๆ ประเทศมาผสมผสานกัน ตามแนวทางการเต้นแบบจากนักเต้นชาติตะวันตก รุท เซน เดนนิส อีกด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สรุป ช่วงเวลาที่ผู้วิจัยกำหนดในการสืบค้นข้อมูลของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย จึงเริ่มต้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา จนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 2560 ด้วยเหตุผลคือ ช่วงเวลานั้นเป็นช่วงเวลาที่กลุ่มศิลปินชาวไทย ที่ได้ไปศึกษาการเต้นแบบตะวันตกในรูปแบบต่าง ๆ จากชาติตะวันตก รวมไปถึงการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post Modern Dance) ได้เดินทางกลับมายังประเทศไทย มีการศึกษานาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์สมัยใหม่ ในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐ มีการจัดตั้งสมาคมบัลเลต์แห่งประเทศไทย เกิดการก่อตั้งคณะเต้นเอกชนขึ้นในประเทศไทย ที่มีแนวทางการเต้นไปในทางการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์ร่วมสมัย เริ่มเป็นที่รู้จักของสังคมนักเต้นของไทย ปรากฏเด่นชัดจนถูกจัดแสดงแยกออกจากการแสดงบัลเลต์ และแจ๊สอย่างชัดเจน และเกิดการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีแนวคิดนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

ตารางที่ 4.1 เหตุการณ์สำคัญทางนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยเพื่อกำหนดช่วงเวลาในการค้นหายุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

ปี พ.ศ.	เหตุการณ์สำคัญทางนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย
2590	- มีการสอนและการแสดงบัลเลต์ จากศิลปินชาวต่างชาติในประเทศไทย
2516	- เกิดคณะนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย คณะ Funny Boy
2519	- มีครูสอนบัลเลต์ที่เป็นชาวไทย
2530	- ชาวไทยที่มีทักษะการเต้นแบบร่วมสมัย และหลังสมัยใหม่ กลับจากการศึกษาและทำงานในคณะเต้นจากชาติตะวันตก - มีการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแยกออกมาจากการแสดงอื่น
2531	- มีการสอนหลักสูตรบัลเลต์ในระดับมหาวิทยาลัย - ก่อตั้งคณะภัทราวดีเธียเตอร์ - มีการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ใช้แนวคิดแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เช่น Par fume
2532-2533	- ก่อตั้งสมาคมบัลเลต์ - เกิดการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ในแนวคิดแบบนาฏยศิลป์ตะวันตก เช่น งานวลัยราตรีการแสดง ชุด Contemporary Visuality of Thai Philosophy of Live” และ Ancient Place to Sleep เป็นต้น
2535	- ภัทราวดีเธียร์เตอร์ทำการแสดงชุดแรก - เกิดการแสดง แสง สี เสียง ในรูปแบบแนวคิดแบบตะวันตก “คนดีศรีอยุธยา”

ที่มา ผู้วิจัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.1.2 ปัจจัยในการกำหนดยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงข้อมูลต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทที่ 2 และจากการดำเนินการวิจัยในบทที่ 3 นั้น ทำให้ผู้วิจัยสามารถกำหนดปัจจัยในการนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์เพื่อให้ได้ถึงยุคทองของงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทยโดยประกอบไปด้วยปัจจัยดังนี้

- ปัจจัยทางด้านระยะเวลา
- ปัจจัยทางด้านแนวคิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่
- ปัจจัยทางด้านปริมาณของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

4.1.2.1 ปัจจัยทางด้านระยะเวลา ด้วยการวิเคราะห์ข้อมูลในข้อ 4.1.1 ผู้วิจัยจึงได้ขอบเขตในการสืบค้นข้อมูลของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย เพื่อศึกษาและค้นหายุคทองของนาฏยศิลป์ไทยในประเทศไทย โดยเริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา ถึงพ.ศ. 2560 ตามที่อธิบายไว้ในหัวข้อ 4.1.1

4.1.2.2 ปัจจัยทางด้านแนวคิดและรูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ จากการกำหนดขอบเขตในการวิจัยในข้างต้น ผู้วิจัยได้กำหนดไว้แล้วว่า จะศึกษางานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเฉพาะที่ใช้แนวคิดและเทคนิคการเต้นแบบนาฏยศิลป์ตะวันตก เข้ามาเป็นแนวแนวทางหลักในการออกแบบการแสดง ดังนั้นผู้วิจัยจึงศึกษาเฉพาะงานนาฏยศิลป์กลุ่มที่ 3 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยด้วยรูปแบบและแนวคิดแบบตะวันตก ที่ได้อธิบายไว้ในหัวข้อ 2.4.3 ในบทที่ 2 ในการวิเคราะห์ข้อมูลว่า การแสดงนาฏยศิลป์แบบใดหรืองานแสดงชิ้นใดที่ผู้วิจัยจะนำมาศึกษานั้น ผู้วิจัยได้ใช้การวิเคราะห์ตามแนวคิดหรือแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง และรูปแบบของการแสดง

แนวคิดหรือรูปแบบในการสร้างสรรค์บทการแสดง ในหลักการทฤษฎีองค์ประกอบของงานศิลปะ มีองค์ประกอบหลักอยู่ 2 ประการคือ แบบหรือรูปแบบ (Form) และ เนื้อหา เนื้อเรื่อง มโนภาพ หรือแนวคิด (กำจร สุนทรพงษ์ศรี, 2559 : 223) ซึ่งแนวคิดก็คือทฤษฎี ส่วนสาระที่ปรากฏในงานศิลปะก็คือเนื้อเรื่องนั่นเอง แนวคิดของการสร้างสรรค์งานศิลปะมีความสอดคล้องกับงานนาฏยศิลป์ ดังนั้นแนวคิดที่จะทำให้เกิดสาระในงานนาฏยศิลป์ นั่นก็คือ การสร้างงานแสดงด้วยทฤษฎีการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จึงมีทฤษฎีในการสร้างสรรค์งานเช่นกัน การสร้างสรรค์โดยใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์เป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่จะสามารถอธิบายได้ ซึ่งจะส่งผลให้งานมีคุณภาพมีคุณภาพและมีความน่าเชื่อถือมากยิ่งขึ้น และยังเป็นไปตามจารีตและแบบแผนทางนาฏยศิลป์ จากที่ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตในการศึกษางานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยไว้ว่า จะศึกษา

เฉพาะงานที่ใช้รูปแบบ หรือเทคนิคในการสร้างสรรค์งานแบบนาฏยศิลป์ตะวันตกเท่านั้น ดังนั้นทฤษฎีในการสร้างแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในมุมมองของผู้วิจัย จึงต้องอาศัยทฤษฎีหรือแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์แบบตะวันตกเป็นหลัก ผนวกกับแนวคิดหรือจารีตแบบนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า

> *“ศิลปินต้องมีอิสรภาพในการสร้างสรรค์งาน เพราะการสร้างงานความมีอิสระจากทุกอย่าง การสร้างงานร่วมสมัยของไทยบางครั้งยังยึดติดของความเป็นชาติ จึงทำให้ศิลปินเหมือนยังสร้างงานอยู่ภายในกรอบ ฉะนั้นปัญหาของการสร้างงานทางด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัยของศิลปินไทย ส่วนหนึ่งจึงเกิดจากการเข้าใจผิด เมื่อเปรียบเทียบกับศิลปินต่างประเทศที่เขาจะมองไปข้างหน้า คือ การสร้างสรรค์งานให้หลุดออกไป แต่ศิลปินไทยบางครั้งยังมีความกังวลและยังเปรียบเทียบงานตนเองกับงานที่อยู่ใกล้เคียง ทำให้งานออกมายังไม่หลุดจากกลุ่มเดิม นั่นคือแนวความคิดที่ต่างกันของศิลปินไทยกับต่างประเทศ และประเด็นที่สำคัญก็คือ ทางด้านผู้ชม หรือคนดู ก็มีความหลงประเด็นอยู่ เพราะบางครั้งผู้สร้างใช้วิธีการบริหารจัดการ (Management) เพราะต้องการที่จะดึงดูดคนดูมากกว่าการสร้างงานศิลปะ (Artistic) ซึ่งหากผู้ชมเป็นกลุ่มคนที่มีประสบการณ์ก็อาจจะไม่หลงไปในประเด็นนั้น”*
>
> (นรีรัตน์ พินิจธนสาร, 2559 : มปน.)

จากข้อความข้างต้น และข้อมูลที่ปรากฏในบทที่ 2 ผู้วิจัย สรุปประเด็นได้ว่า การสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้นต้องสร้างด้วยความเป็นอิสระ ไม่ยึดติดในความเป็นชาติ จึงจะทำให้งาน มีความแตกต่างและหลุดพ้นจากสิ่งเดิม แต่ไม่เป็นการสร้างสรรค์ที่ทำลายหรือขัดแย้งกับขนบธรรมเนียม หรือจารีตในความเป็นไทย ซึ่งการแสดงแนวนี้จะประสบความสำเร็จหรือเข้าถึงผู้ชมหรือไม่ ก็ต้องขึ้นอยู่กับผู้ชมว่ามีประสบการณ์ในการชมการแสดงประเภทนี้เพียงพอหรือไม่ การออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จึงควรจะต้องคำนึงถึงความต้องการที่จะนำเสนอว่าต้องการให้งานออกมาในรูปแบบใด จะเป็นการสื่อเฉพาะ รูปร่าง/ การเคลื่อนไหว (Vision) หรืออารมณ์ (Emotion) ซึ่งสองส่วนนี้จะเป็นตัวกำหนดรูปแบบในการสร้างสรรค์งาน (นราพงษ์ จรัศศรี, **สัมภาษณ์**, 6 มิถุนายน 2560) เป็นเหตุให้งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีหลากหลายรูปแบบ ไม่มีขอบเขตที่จำกัดตายตัว

หากจะดูที่คำศัพท์ของคำว่า ร่วมสมัย ก็อาจจะตีความหมายได้ว่า การแสดงนาฏยศิลป์ไทยในปัจจุบันชุดใดก็ตามที่แสดงในสมัยนี้ก็จะมีความร่วมสมัยด้วยตัวของมันเอง ถึงแม้ว่าจะเป็นแบบแผนแค่ไหน ก็ถือเป็นร่วมสมัย เพราะเกิดขึ้นในยุคนี้ ผู้แสดง เสื้อผ้า เวที สถานที่ ผู้ชม เปลี่ยนไปตามบริบทของสังคม นั่นก็ถือว่าร่วมสมัยแล้ว แต่ถ้ามองไปที่รูปแบบของการนำเสนอนั้น นาฏยศิลป์ไทยไม่ใช่ร่วมสมัยอย่างแน่นอน เพราะนาฏยศิลป์ไทยมีจารีต มีกรอบของการใช้เทคนิคทางการแสดงอยู่แล้ว แต่คอนเทมดานซ์ หรือโพส โมเดอร์นดานซ์ คือการสร้างขึ้นมาใหม่ ส่วนนาฏยศิลป์ไทยคือการนำเทคนิคที่เคยเกิดขึ้นในอดีตมาใช้ในสมัยนี้ ดังนั้นการแสดงที่เอาท่านาฏยศิลป์ไทยมานำเสนอ แล้วสวมกางเกงยีนส์ หรือแต่งกายให้เข้ากับสมัยปัจจุบัน จึงถือเป็นนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ ไม่ใช่นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เพราะยังใช้เทคนิคนาฏยศิลป์ไทยที่ยังแสดงสมัยนี้ (นราพงษ์ จรัศศรี, **สัมภาษณ์**, 16 สิงหาคม 2560)

การที่จะหารูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้น ผู้วิจัยจะขอวิเคราะห์แนวทางการเต้นของตะวันตกที่มีบทบาทของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ซึ่งมีอยู่สองส่วนด้วยกันคือ เทคนิค หรือรูปแบบของนาฏยศิล์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) และ เทคนิค รูปแบบของการเต้นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post Modern Dance) จากที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษาในช่วงปี พ.ศ. 2530-2560 สามารถรวบรวมข้อมูลได้ โดยมีรายละเอียดเทคนิคและรูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีผลกระทบต่องานแสดงที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ดังนี้

1) การให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์งานในรูปแบบใหม่ การสร้างงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมักจะใช้จากโครงสร้างของเดิมที่เคยมีอยู่แล้วในบางส่วน ซึ่งในการสร้างสรรค์ใหม่นั้นอาจจะตัดบางช่วงของการแสดงเดิมออกเพื่อให้กระชับขึ้น และจะเพิ่มเติมสิ่งใหม่ ๆ เพื่อให้เป็นไปตามบริบททางสังคมในแต่ละยุคสมัยนั้น ๆ การสร้างสรรค์งานในรูปแบบใหม่ จะต้องคำนึงถึง สาระนั่นก็คือ เนื้อเรื่อง ในอดีตถ้าจะกล่าวถึงคำว่า เนื้อเรื่อง จะหมายความเอาว่า คือ เรื่องเล่าหรือนิยาย แต่ในปัจจุบัน เนื้อเรื่องคือเรื่องที่ทำให้ทุกคนตระหนักในสภาวะแวดล้อม สังคม หรือไม่ก็เป็นเรื่องราวหรือประเด็นที่คนไม่เคยใช้มาก่อน อาจจะเป็นเรื่องที่ครั้งหนึ่งไม่มีคนสนใจ แล้วนำมาทำใหม่ให้เป็นที่สนใจของคนในสังคม นั่นก็คือการสร้างสรรค์ใหม่บนพื้นฐานของความเข้าใจในรากเหง้าของวัฒนธรรมนั้น ซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะบุคคลของศิลปิน ดังนั้นการสร้างสรรค์ด้วยการนำเอาวัฒนธรรมเดิมที่มีอยู่แล้วมาเปลี่ยนรูปลักษณ์ภายนอก นั่นคือ ดนตรี เครื่องแต่งกาย หรืออุปกรณ์ในการนำเสนอ จึงไม่ใช่งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ผู้วิจัยจะนำมาศึกษา และวิเคราะห์ข้อมูล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2) แนวความคิดในการนำวัฒนธรรมที่หลากหลายมาประยุกต์ใช้และก่อให้เกิดสิ่งใหม่จากวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมที่มีอยู่และทำให้เกิดวัฒนธรรมที่มีการพัฒนาขึ้น ต้นแบบการนำเสนอแนวคิดการแสดงแบบนี้ คือ รุท เซนต์ เดนนิส มีแนวทางการแสดงที่นำเอาการแสดงวัฒนธรรมหลายชนชาติมาแสดงในงานเดียวกัน ต่อมาภายหลังในช่วงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ การแสดงแนวนี้ได้ปรับเปลี่ยนไปเป็นการนำวัฒนธรรมจากหลายชนชาติมาปะติดรวมกัน โดยไม่คำนึงว่าจะมีความเป็นเอกภาพหรือไม่ (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 2 กุมภาพันธ์ 2561) แต่ยังเป็นการสร้างสรรค์ด้วยการอนุรักษ์วัฒนธรรม จะแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมอันดีงามอยู่เสมอ ไม่ว่าจะมีการนำเอาวัฒนธรรมของประเทศมาผสมผสานในรูปแบบใดก็เป็นการร่วมอนุรักษ์อย่างสร้างสรรค์ กล่าวคือสร้างสรรค์ใหม่โดยไม่ทำลายของเก่า จารีตใดที่ต้องรักษาไว้ก็ยังคงไว้เช่นเดิม แต่อาจจะตีความใหม่บทพื้นฐานของความเชื่อและจารีตเดิม

3) การสร้างสรรค์งานโดยใช้แนวความคิดเชิงสัญลักษณ์ในการแสดง สัญวิทยาและการสร้างความหมาย (Semiology) ถือเป็นหลักวิชาการแขนงหนึ่งที่ศึกษากระบวนการสื่อความหมาย ศึกษาเกี่ยวกับระบบของสัญลักษณ์ ที่ปรากฏอยู่ในความคิดของมนุษย์ อันถือเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวของเรา สัญลักษณ์อาจจะได้แก่ ภาษา เครื่องหมาย สัญญาณ รหัส รูปภาพ ฯลฯ สัญวิทยาได้รับการพัฒนาในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 เมื่อนำเข้ามาเป็นแนวทางหนึ่งในการสร้างงานนาฏยศิลป์ถือเป็นการทำให้การแสดงนั้นเข้าใจได้ง่ายยิ่งขึ้น ซึ่งการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนั้นผู้ชมจะรับชมการแสดงได้อย่างเข้าใจถ่องแท้มากยิ่งขึ้น การสร้างเครื่องหมายแสดงภาพของความรู้สึกนึกคิดแม้ไม่ได้เป็นรูปถ่ายซึ่งเป็นภาพโดยตรง แต่ก็เป็นการมองถ่ายภาพโดยอ้อม คือผู้ออกแบบลีลา นักเต้นมีความรู้สึกนึกคิดอย่างไรนั้น ก็จะตั้งเป็นภาพจินตนาการเสียก่อน แล้วจึงแสดงออกตามที่ตั้งไว้นั้นออกมาเป็นลีลา อาจจะนำมาประกอบกับวัตถุต่าง ๆ ซึ่งไม่ได้หมายถึงตามภาพที่มองเห็นในวัตถุนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4) การสร้างสรรค์งานด้วยคุณธรรมและจริยธรรม ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สร้างสรรค์อยู่บนพื้นฐานของคุณธรรมและจริยธรรม จะเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่าผลงานทางการแสดงมีคุณค่าควรแก่การเป็นแบบอย่างที่ดีต่อไป และสามารถเผยแพร่ได้เพื่อเป็นแนวทางการสอน หากมีการสอดแทรกธรรมมะ คติสอนใจ คุณธรรมจริยธรรมในการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในผลงานทุกครั้งเสมอ จะเป็นสิ่งต่าง ๆ ที่สำคัญอย่างยิ่งสำหรับสังคมในปัจจุบัน

5) ความไม่เป็นเอกภาพ ตามทฤษฎีการแสดงแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ต่อต้านอุดมคติของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ที่จะต้องมีความกลมกลืน ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยบางชุดที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงแนวหลังสมัยใหม่ ดังนั้นจึง

ปรากฏผลงานการแสดงหลายชิ้น ที่ไม่มีความเป็นเอกภาพในงานชิ้นเดียวกัน ดนตรี ลีลา เครื่องแต่งกาย อาจจะไม่มีความสัมพันธ์กันเลย ซึ่งนั่นเป็นการแสดงความเป็นตัวตนของศิลปินได้อย่างชัดเจน

6) การเต้นเฉพาะที่ หรือ ศิลปะเฉพาะที่ เป็นการจัดการแสดง การเต้นในหลากหลายสถานที่ ที่ไม่ใช่โรงละคร เช่น สวนสาธารณะ โรงยิมส์ หลังคา หรือแม้แต่ท้องถนน เป็นการเต้นโดยใช้พื้นที่แบบ Site – Specific ซึ่งหมายถึง การแสดงที่สร้างขึ้นมาเพื่อสถานที่นั้นที่เดียว เมื่อไปยังสถานที่ที่อื่นก็ปรับเปลี่ยนไป เช่น การเต้นหน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ที่มีเสาด้านหน้า มีขั้นบันได และลานกว้างด้านหน้า ฝั่งตรงข้ามมีต้นไม้ที่มีกิ่งโค้ง และมีสระน้ำอยู่ด้านหลัง ก็ต้องออกแบบการแสดงให้สัมพันธ์กับที่ตรงนั้น เช่น ถ้าต้องการทำการแสดงด้านหน้าคณะ ก็ต้องออกแบบงานให้สัมพันธ์กับเสาของตึก ขั้นบันได หรือแม้แต่ลายของกระเบื้องที่อยู่ด้านหน้าคณะ หรือถึงแม้ว่าจะเป็นลานโล่งเราก็สามารถดึงมาเป็นศิลปะเฉพาะที่ (Site – Specific) ได้ แต่ต้องออกแบบการแสดงให้สัมพันธ์หรือชูสถานที่นั้นออกมา (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 7 เมษายน 2560) การเต้นเฉพาะที่เกิดขึ้นเรื่อยมากับแนวคิดการเต้นของศิลปินร่วมสมัยและศิลปินหลังสมัยใหม่หลายท่าน อาทิ อิสดอร่า ดันแคน และเมอร์ส คันนิงแฮม เป็นต้น

7) การออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ที่มีลีลาแบบธรรมชาติ โดยมีท่าเต้นที่ธรรมดาสามัญ เรียบง่าย ซ้ำไปซ้ำมา (Repetitive Movement) โดยสร้างและเปลี่ยนรูปแบบ (Patten) เพราะงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยไม่ยึดติดกับการใช้เทคนิคขั้นสูงในการออกแบบลีลา นักแสดงอาจจะไม่ใช่ผู้ที่มีทักษะในการเต้นที่สมบูรณ์แบบ หรือมีความสามารถในการเต้นเพียงอย่างเดียว เพราะความธรรมชาติจะเกิดขึ้นจากบุคคลที่ไม่ได้ผ่านการฝึกฝนมาอย่างช่ำชองจนเกิดความชำนาญ ซึ่งนั่นเป็นลักษณะแนวคิดหนึ่งในการเต้นแบบร่วมสมัยและการเต้นแบบหลังสมัยใหม่ของศิลปินตะวันตกหลายท่าน อาทิ อีวอน เรนเนอร์ เดวิด กอร์ดอน ลอรา ดีน และ ทวีลา ธาร์ฟ เป็นต้น

8) การให้ความสำคัญกับเรื่องของความเท่าเทียมกันของมนุษย์ ในช่วงเวลาที่เกิดการเต้นที่เรียกว่า คอนเทมโพรารี่ดานซ์ และ โพสโมเดอร์ดานซ์ หรือ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นั้น เป็นช่วงระยะเวลาที่สังคมโลกต้องการจะหลุดพ้นจากสภาวะความกดขี่ข่มเหง ทั้งเรื่องการเหยียดสีผิว การแบ่งชนชั้นวรรณะ หรือแม้กระทั่งความเท่าเทียมทางเพศ รวมไปถึงสภาวะทางสังคมและการเมืองในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา คือช่วงเวลาที่เรียกร้องสิทธิเสรีภาพของชาวไทยต่อการปกครองระบบประชาธิปไตยครึ่งใบ ทั้งนั้นแนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ที่บอกเรื่องราวของ

ความเท่าเทียมกัน หรือการนำเสนอถึงความอ่อนแอ ความท้อแท้ หรือความเข้มแข็งของกลุ่มคนต่าง ๆ ในโลก จึงสะท้อนออกมาในงานเต้นเป็นจำนวนมาก

9) การสร้างงานเพื่อสะท้อนปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นภายในโลก (Reflection) การทำลายธรรมชาติทำให้เกิดปัญหาอุณหภูมิของโลกสูง เกิดภัยธรรมชาติบ่อยครั้ง การเกิดปัญหายาเสพติด การเกิดโรคภูมิคุ้มกันบกพร่องหรือโรคเอดส์ ปัญหาการก่อการร้าย การคอรัปชันทางการเมือง และปัญหาทางเศรษฐกิจ เป็นต้น ปัญหาต่าง ๆ เหล่านี้ย่อมส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ของวงการนาฏยศิลป์ ซึ่งการสร้างสรรค์งานที่สามารถจะบอกเล่าเรื่องราวต่าง ๆ เหล่านี้ได้ดีนั่นก็คืองานนาฏยศิลป์แนวร่วมสมัย ในประเทศไทยเกิดปัญหาการก้าวเข้าสู่สังคมอุตสาหกรรม มีการเปลี่ยนแปลงสังคมชนบทแบบเกษตรกรรมให้เข้าสู่สังคมเมือง ทำให้เกิดปัญหาทางสังคมต่าง ๆ ตามมา

10) การสร้างงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยด้วยแรงบันดาลใจ (Inspiration) ในการสร้างงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเป็นการสร้างสรรค์จากแรงขับภายในใจของศิลปินที่บันดาลออกมาให้เป็นท่าทาง ไม่จำเป็นต้องมีจุดเริ่มต้นจากการเอาท่าเต้นเป็นตัวนำ เพราะการที่ผู้สร้างสรรค์ ยึดเอาท่าเต้นเป็นตัวนำ ก็จะต้องไปพยายามหาเรื่องราวเพื่อมารองรับท่าเต้นที่คิดไปล่วงหน้า แต่ถ้ามีแรงบันดาลใจ เพลง หรือองค์ประกอบอื่น ๆ มาก่อน แล้วค่อยคิดท่าเต้นตาม ก็จะเป็นอีกหนึ่งแนวทางหนึ่งในการสร้างงานแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

11) การสร้างงานด้วยสิ่งที่มองเห็น (Vision) การสร้างงานด้วยสิ่งที่มองเห็นเป็นการเน้นการสร้างงานด้วยการเคลื่อนไหวสรีระ สัดส่วนของนักแสดง โดยไม่ได้คำนึงถึงอารมณ์และความรู้สึก (Emotion) ผิดไปจากการสร้างงานด้วยความรู้สึกที่เอาความรู้สึกเป็นตัวนำในการสร้างลีลา ซึ่งงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้น มีแนวทางในการสร้างงานทั้งสองแบบ ทั้งใช้สิ่งที่มองเห็นหรือลีลาเป็นตัวตั้ง และการนำอารมณ์ภายในเป็นตัวกำหนดลีลา

12) แนวคิดการแสดงลีลาแบบด้นสด (Improvisation) การด้นสด ถือเป็นการให้อิสระทางความคิดแก่นักแสดงที่ศิลปินผู้ออกแบบการแสดงได้วางโครงสร้างไว้ เพื่อให้การแสดงดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน การด้นสด เป็นการนำเสนออารมณ์ที่เกิดขึ้นโดยใช้ความสดจากอารมณ์ หรือความจริงของสถานการณ์ที่เกิดขึ้นบนเวทีการแสดงนั้น (Real Situation) เป็นแรงกระตุ้นทำให้นักแสดงเกิดลีลาจากจินตนาการของตนเองตามสาระหรือเรื่องราวการแสดงนั้น ถือการเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ จึงมักจะปรากฏท่าทางใหม่ ๆ อยู่เสมอ การเต้นแนวนี้ได้รับการพัฒนามาจากการเต้นแนวอิสระ (Free Spirit) ของนักเต้นที่มีชื่อว่า อิสดอร่า แดนคัน

13) การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในลักษณะที่เรียกว่า ไม่ระบุเพศ (Unisex) แนวทางการออกแบบลีลานี้จะไม่ปรากฏความเป็นชายหรือความเป็นหญิงที่ชัดเจน แม้แต่วิธีการแต่งกายก็ไม่เฉพาะเจาะจงให้เห็นว่าเป็นผู้ชายหรือผู้หญิง แนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ที่มุ่งเน้นความเท่าเทียมกันทางเพศ งานสร้างสรรค์งานแสดงที่ไม่ระบุเพศหรือการจำกัดเพศสภาพจากภายนอก แนวคิดเหล่านี้ถูกสร้างขึ้นเพื่อสร้างความหลากหลายบนเวที ปรากฏการแต่งกายข้ามเพศ การเลียนแบบเพศอื่น การแสดงลักษณะพฤติกรรมทางเพศวิถี ทั้งทำให้เหมือนจริงและให้แปลกสะดุดตา หรือเป็นเรื่องเสียดสีตลกขบขันบนเวทีเมื่อแรกเห็น โดยทั้งหมดนั้นมีเจตนาในการสร้างความโดดเด่นจากประเด็นเรื่องเพศทั้งสิ้น (สรร ถวัลย์วงศ์ศรี, 2559: 52) การแสดงที่ไม่ระบุเพศนี้ในบางการแสดงใช้นักแสดงที่มีเพศสภาพแตกต่างไปจากเพศสภาพของตัวละคร หรือแนวการเต้นนั้น แต่ไม่ได้ออกแบบการแสดงให้ผู้ชมรู้สึกว่าเป็นเรื่องขบขัน กลับต้องการให้ผู้ชมได้เห็นลีลาการแสดงของร่างกายที่มีลักษณะทางกายภาพที่แตกต่างกัน บนโครงสร้างของการออกแบบที่มาจากแนวคิดเดียวกันจนเกิดความงามในอีกรูปแบบหนึ่ง

14) การสร้างสรรค์การแสดงที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้เดียว เป็นการออกแบบการแสดงที่ศิลปินจะใช้ความรู้ ประสบการณ์จากหลากหลายศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับงานที่สร้างสรรค์ มาผสมผสาน และออกแบบมาให้เป็นการแสดงในรูปแบบของตน ในอดีตผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์อาจจะมีองค์ความรู้จากศาสตร์ที่ใกล้เคียงกับศาสตร์ทางการแสดง เช่น ความรู้ทางดนตรี ความรู้ทางศิลปะ ความรู้ทางเครื่องแต่งกาย และความรู้ทางวรรณกรรม เป็นต้น เพื่อให้การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์นั้นมีคุณภาพที่ดี แต่ในการสร้างสรรค์งานแนวทางแบบร่วมสมัยนี้ ผู้ออกแบบการแสดงหลายท่านมีการนำศาสตร์อื่น ๆ ที่นอกเหนือจากศาสตร์ใกล้เคียงทางวัฒนธรรมและงานศิลปะ เช่น วิทยาศาสตร์ สถาปัตยกรรมศาสตร์ หรือแม้แต่คณิตศาสตร์ มาเป็นแรงบันดาลใจหรือนำความรู้เหล่านั้นผสมผสานเข้ากับการออกแบบงานแสดงของตน เพื่อให้ได้มาซึ่งการแสดงที่มีความแตกต่างและแสดงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนให้มากที่สุด

15) การให้ความสำคัญและความใส่ใจกับชุมชน การมีส่วนร่วมในประชาคม และการให้ประชาชนมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์การแสดงหรือมีส่วนร่วมในการร่วมแสดง เป็นการแนวคิดที่แสดงให้เห็นถึงการนำศิลปะการแสดงให้เข้าถึงประชาชนมากขึ้น การใส่ใจในชุมชนอาจจะไม่ได้ปรากฏเพียงการนำสถานที่ของชุมชนนั้นมาเป็นแนวคิดในการแสดง แต่รวมไปถึงการนำประชาชนท้องถิ่น เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนเหล่านั้นมานำเสนอให้เข้ากับงานแสดงของตนเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สรุป ปัจจัยทางด้านแนวคิดและรูปแบบทางการแสดงของงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ที่ผู้วิจัยจะนำมากำหนดในการค้นหายุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย จะต้องเป็นงานนาฏยศิลป์ที่มีแนวทางในการแสดงเป็นไปตามที่ได้นิยามไว้หรือใช้เทคนิคใดเทคนิคหนึ่ง และจะต้องปรากฏแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่ทีลักษณะของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย หรือนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ดังที่สรุปไว้ในแผนภูมิที่ 4.1

แผนภูมิที่ 4.1 แนวคิดนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหมใน ปี พ.ศ. 2530 – 2560

ที่มา : ผู้วิจัย.

4.1.2.3 ปัจจัยทางด้านปริมาณของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ตามขอบเขตของงานวิจัย เป็นงานนาฏยศิลป์ที่มีแนวคิดแบบศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art) มุ่งเน้นที่ความงาม ความสุข และความพึงพอใจ เป็นงานที่มีอุดมการณ์ ดังนั้นการใช้แนวคิด และเทคนิคในการออกแบบลีลาและสร้างสรรค์งานแสดง ตามแนวคิดของงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ จึงแตกต่างจากการสร้างงานแนวสมัยนิยม (Pop Art) ที่สร้างสรรค์งานจากความรู้สึกที่ตอบสนองต่อปรากฏการณ์ในโลกปัจจุบัน โดยใช้วิธีการแบบเก่าผสมผสานกับเทคนิคสมัยใหม่ในเชิงพาณิชศิลป์ (Commercial Art) จนกลายเป็นงานนาฏยศิลป์ที่คิดสร้างสรรค์ขึ้นมาอย่างรวดเร็วและเปลี่ยนแปลงง่าย กล่าวได้ว่าอาจเป็นที่นิยมในเวลานี้แต่พรุ่งนี้ทุกคนก็ลืมเสียแล้ว (กำจร สุนทรพงษ์ศรี, 2554: 486-487) ยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คงไม่ใช่ยุคเงิน หรือยุคที่ทำเงิน หรือรายได้ให้กับศิลปิน เพราะยุคทอง คือ ความภาคภูมิใจ ของศิลปิน เป็นการแสดงออกถึงงานศิลปะที่สื่อถึงจิตวิญญาณของศิลปิน ที่ทำเพราะความอยากมากกว่าเพื่อเงิน ทำให้ปริมาณงานที่เกิดขึ้นจึงไม่มีจำนวนมากเพื่อหารายได้ แต่จะเกิดขึ้นจากแรงขับหรือสถานการณ์ที่เกิดขึ้นที่ส่งผลให้ศิลปินต้องการที่จะสร้างสรรค์ผลงานออกมาเสียมากกว่า

การค้นหายุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จึงไม่ได้เน้นที่ปริมาณของงานที่ปรากฏ แต่มุ่งเน้นที่คุณภาพของงาน ความหลากหลายของการแสดงที่มีแนวทางการแสดงแบบร่วมสมัย และความเป็นผู้นำ ก่อเกิดความเปลี่ยนแปลงให้แก่วงการนาฏยศิลป์ ในช่วง พ.ศ. 2490 จากที่ปรากฏการแสดงด้วยเทคนิคบัลเลต์ด้วยเรื่องราวของวรรณคดีไทย หรือการเต้นประกอบบทเพลงพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 9 ในระยะเวลาหลังจากนั้น การแสดงนาฏยศิลป์ที่มีความผสมผสานระหว่างไทย กับชาติตะวันตกก็จะออกมาในรูปแบบคล้ายกันนี้ คือเป็นการแสดงบัลเลต์ในเรื่องราวของวรรณคดีไทย เช่น มโนห์รา สังข์ทอง มัทนะพาธา เป็นต้น การเต้นจะใช้ท่าทางและเทคนิคแบบบัลเลต์แต่อาจจะมีการใช้ท่าทางของนาฏยศิลป์ไทยมาผสมผสาน เช่น การจีบมือ การตั้งวง และนักแสดงจะแต่งกายด้วยเสื้อผ้าที่ผสมผสานความเป็นไทยเข้าไปกับชุดบัลเลต์

ในช่วง พ.ศ. 2530 มีการแสดงแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดจากแนวคิดการแสดงแบบชาติตะวันตกเกิดขึ้นคือ การแสดงในงาน South Bank Dance Festival ณ กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ ออกแบบลีลาและแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งเป็นการแสดงที่นำเอาเอกลักษณ์ของการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยทั้ง 4 ภาค มานำเสนอด้วยเทคนิค และแนวความคิดแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ถือว่าเป็นการนำนาฏยศิลป์ไทยเข้ามามีส่วนร่วมในการออกแบบท่าทางอย่างแท้จริง หลังจากนั้นการแสดงแนวนี้ก็เป็นที่แพร่หลายในประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแสดงแนวนี้เกิดขึ้นในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก และมีความหลากหลาย อาทิ เช่น การแสดงเดี่ยวชุดปาร์ฟูม การแสดงชุดวลัยราตรี การแสดงชุดคอนเทมโพรารี่ วิชวลลิตี้ ออฟ ไทยฟิลอสโซฟี ออฟ ไลฟ์ การแสดงประกอบแสง เสียง ชุด คนดีศรีอยุธยา และ การแสดงประกอบโฆษณาชุดสีสันของโลกตะวันออก โดย นราพงษ์ จรัสศรี การแสดงละครร่วมสมัย เรื่อง ร่ายพระไตรปิฎก โดย มานพ มีจำรัส และ เรื่องเงาะป่า โดย Chick Snipper ภายใต้การกำกับการแสดงของภัทราวดี มีชูธน การเล่านิทานพื้นบ้านอีสาน ด้วยเทคนิคการแสดงแบบบุตโต เรื่อง ก่องข้าวน้อย โดย Katsura Kan การแสดงบัลเลต์ ผสมผสานกับเทคนิคการแสดงนาฏยศิลป์ไทย และ บุตโต ชุดนกกระเรียนตัวสุดท้าย โดย วรารมย์ ปัจฉิมสวัสดิ์ Kutsura Kan จุลชาติ อรัญยะนาค และการสร้างชุดการแสดงที่นำเอาเทคนิคการแสดงของนาฏยศิลป์ไทยมานำเสนอด้วยแนวคิดแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ได้แก่ Homage II ออกแบบโดย พีรมณฑ์ ชมธวัช Golden Paradise ของมานพ มีจำรัส ความสับสนของมหานคร ของพีรพงศ์ เสนไสย และแสงสว่างแห่งวัฏกาล ของสิริธร ศรีชลาคม เป็นต้น แต่ปริมาณของงานที่ปรากฏไม่ได้เป็นเครื่องยืนยันว่า ความแพร่หลายและความนิยมของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้น เกิดจากคุณภาพของงาน อาจจะเป็นเพราะความทันสมัยของเทคโนโลยีที่สามารถเข้าถึงทุกภูมิภาคและทุกพื้นที่ของประเทศไทย การเปิดโอกาสทางการสร้างสรรค์การแสดงที่มีเพิ่มมากขึ้น หรือแนวโน้มของความนิยม (เทรนด์/Trend) ในการชื่นชอบวัฒนธรรมในช่วงนั้น

ปริมาณงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจะมีจำนวนมากหรือน้อย อาจจะเกิดจากปัจจัยทางการศึกษาที่เปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้พัฒนาและออกแบบสร้างสรรค์การแสดง อาทิเช่น ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เปิดโอกาสให้นิสิตผู้เรียนทางการเต้นมีโอกาสได้รู้จักวิธีการสร้างสิ่งใหม่ หรือใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกายในการทำงานนาฏยศิลป์แนวร่วมสมัยได้ ทำให้เกิดการแสดงการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ใหม่ ๆ อยู่เสมอ สอดคล้องกับมุมมองของ ทาคาโกะ อิวาซาวา (Takako Iwasawa, 2009: 2) การเรียน การสอนนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในสถาบันการศึกษาระดับมหาวิทยาลัย ถือเป็นจุดเริ่มต้น ที่ทำให้เกิดความแพร่หลาย การที่นราพงษ์ จรัสศรี ผู้มีความเชี่ยวชาญและชำนาญในศาสตร์นี้มีโอกาสได้เข้ามาสอนที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทำให้เกิด ลูกศิษย์ที่มีความรู้ ความสามารถในศาสตร์ดังกล่าว เมื่อศิษย์เหล่านั้นได้ออกไปทำหน้าที่สอนยังสถาบันการศึกษาอื่น เช่น พีรมณฑ์ ชมธวัช เคยสอนที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พิเชษฐ์ กลั่นชื่น เคยสอนที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ศิริมงคล นาฏยกุล และ พีรพงศ์ เสนไสย สอนที่ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม กันยารัตน์ นภาศัพท์ ออกแบบท่าทางให้แก่ศิลปินและรายการต่าง ๆ ในบริษัท จีเอ็มเอ็ม แกรมมี่ จำกัด (มหาชน) ณพิชญา อำพันแสง สอนที่สถาบัน Point Studio เป็นต้น ซึ่งทำให้เกิดเมล็ดพันธ์ทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัยขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มากมาย ถือเป็นการต่อยอดให้แก่วงการ อาทิ ธงชัย หาญสวัสดิ์ กลุ่มคิดบวกสิปป์ กลุ่มทีศิลป์ กลุ่มองศาศิลป์ เป็นต้น

สรุป ปริมาณของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นหนึ่งในปัจจัยของยุคทองนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยว่าจะอยู่ในช่วงใด แต่ปัจจัยสำคัญที่จะเป็นตัวกำหนดก็คือ คุณภาพของผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในช่วงปีนั้น ว่ามีหลักการ แนวทางในการออกแบบ ที่ใช้เทคนิคตามที่ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ในข้อ 4.1.2.2 หรือไม่ อีกทั้ง ยังมีความเป็นต้นแบบของวงการ มีอิทธิพลส่งผลไปยังศิลปินคนอื่น ๆ ในรุ่นต่อมาได้เจริญงอกงามเป็นที่รู้จัก เป็นการส่งต่อแนวทางการสร้างสรรค์งานจากรุ่นสู่รุ่น จากสถานที่แห่งหนึ่งไปยังอีกแห่งหนึ่ง จากกลุ่มคนหนึ่งไปยังกลุ่มคนหนึ่งได้หรือไม่

4.1.3 ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

ผลการวิจัยจากปัจจัยที่จะก่อให้เกิดยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยตามที่ผู้วิจัยได้ให้รายละเอียดไว้ในข้อ 4.1.1 และ 4.1.2 นั้น ผู้วิจัยได้นำปัจจัยทางด้านระยะเวลาและปัจจัยทางด้านรูปแบบและแนวคิดของงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและงานนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาวิเคราะห์ผลงานและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นผู้วิจัยสามารถแบ่งช่วงเวลาของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยออกเป็น 4 ช่วง ตามที่ พิชิต ชัยเสรี (**สัมภาษณ์**, 1 กรกฎาคม 2559) ได้นิยามช่วงเวลาของคีตกวีไว้ 4 ช่วงเวลา คือ ช่วงบันดาลรังสฤษดิ์ ช่วงศึกษิตอนุรักษ์ ช่วงขนบพักสบสมัย และช่วงบุกไพรเบิกทาง ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาเทียบเคียงให้เข้ากับระยะเวลาที่เกิดขึ้นกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย โดยมีช่วงระยะเวลาก่อนที่จะเกิดยุคบุกเบิก คือ ช่วงเวลาที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงแบบนาฏยศิลป์ตะวันตก มีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.3.1 ช่วงการได้รับอิทธิพลจากการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตก ช่วงเวลาดังกล่าวปรากฏราว พ.ศ. 2490 – 2530 เป็นช่วงเวลาที่เกิดงานนาฏยศิลป์ประเภทไทยประยุกต์ขึ้นซึ่งต่อมาเรียกกันในภายหลังว่างานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย อันที่จริงงานนาฏยศิลป์ไทยได้มีการปรับประยุกต์เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมและวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา แต่การที่นำเอาเทคนิคการเต้นนาฏยศิลป์ทางซีกโลกฝั่งตะวันตกมาผสมผสานกับเทคนิคการแสดงของนาฏยศิลป์ไทยนั้น ปรากฏเด่นชัดในช่วงรัชกาลที่ 9 แห่งราชวงศ์จักรี ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ชาวไทยได้รับรู้ถึงศาสตร์แห่งการเต้นที่เรียกว่า นาฏยศิลป์ตะวันตกอย่างแท้จริง และนำมาประยุกต์เข้ากับความเป็นไทยในการแสดงต่าง ๆ ด้วยปัจจัยและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2490 เป็นต้นมา สรุปได้ดังนี้

1) ราวปี พ.ศ. 2490 มีศิลปินชาวต่างชาติ อาทิ มาดามสวัสดิ์ ธนบาล มิสซิสโกลล์ติน มิสซิสแมคเคย์ และคุณหญิงเจเนเวีฟ เลสปันยอล เดมอน เข้ามาสอนการเต้นแบบตะวันตก (บัลเลต์) ในประเทศไทย

2) การเรียนบัลเลต์ได้รับการยอมรับและสนับสนุนจากสถาบันพระมหากษัตริย์ จากเหตุการณ์ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอุดลยเดช (รัชกาลที่ 9) และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอุดลยเดช (รัชกาลที่ 9) ทรงได้สนับสนุนให้พระเจ้าลูกเธอ และพระสหายได้ทรงศึกษาการเต้นบัลเลต์ในโรงเรียนจิตรลดา ในปี พ.ศ. 2500 อีกทั้งพระองค์ยังได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลง ชุด มโนราห์ (Kinari Suite) พร้อมทั้งจัดแสดงเป็นคอนเสิร์ตร่วมกับการแสดงบัลเลต์ประยุกต์กับนาฏยศิลป์ไทย เป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2505 ในงานกาชาด ณ สวนอัมพร

3) เกิดการประยุกต์ท่าทางนาฏยศิลป์ไทยและความเป็นตะวันตกเข้าไว้ในการแสดง นอกเหนือจากการจัดทำการแสดงบัลเลต์มโนห์ราที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2505 แล้ว ได้เกิดการแสดงแนวนี้เรื่อยมา โดยนำเนื้อเรื่องวรรณคดีของไทยในเรื่องต่าง ๆ มานำเสนอในรูปแบบบัลเลต์ประยุกต์เข้ากับนาฏยศิลป์ไทย อาทิ พระเวสสันดร รามเกียรติ์ จันทกินรี และศรีปราชญ์ เป็นต้น

นอกจากการเต้นบัลเลต์ประยุกต์แล้วยังเกิดการสร้างระบำแบบนาฏยศิลป์ไทยแต่ใช้แนวคิด และท่าทางแบบบัลเลต์และการเต้นแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสานไว้ในระบำแบบนาฏยศิลป์ไทย ผู้ที่ถือได้ว่าเป็นต้นแบบและเป็นผู้นำในการสร้างสรรค์ระบำในละครไทยที่มีความแปลกและแตกต่างเช่นนี้คือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ระบำที่เกิดขึ้นอาทิเช่น ระบำหงส์เหิร ระบำนพรัตน์ ระบำม้า หรือแม้กระทั่งการออกแบบเครื่องแต่งกายและท่าทางของนางละเวงวัณฬา ในเรื่องพระอภัยมณี อีกทั้งในช่วงปี พ.ศ. 2499-2511 นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร เป็นผู้ที่มีแนวคิดและแนวทางในการดำเนินงานที่นอกจากจะรื้อฟื้นศิลปะการแสดงของไทยแบบโบราณแล้ว ท่านยังมีแนวทางที่ทันสมัยปรับประยุกต์ให้การแสดงของไทยอยู่รอดให้สังคมไทยขณะนั้น เกิดการสร้างระบำที่มีแนวทางการสร้างสรรค์จากภาพจำหลักและจินตนาการของศิลปิน คือ ระบำโบราณคดี และได้นำคณะศิลปินของกรมศิลปากรไปแสดงยังต่างประเทศบ่อยครั้ง เกิดการสร้างสรรค์ระบำนานาชาติต่าง ๆ เพื่อเชื่อมความสัมพันธ์ อาทิเช่น ระบำจีน – ไทยไมตรี ระบำมิตรสัมพันธ์มั่นใจไทย – เกาหลี เป็นต้น และยังมีการนำวงออเคสตร้าที่ใช้เครื่องดนตรีสากลบรรเลงเพลงประกอบการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยมาตรฐานอาทิ ระบำกฤดาภินิหาร ซึ่งนักแสดงแต่งกายแบบยืนเครื่องตัวพระ-

ตัวนางตามแบบกรมศิลปากร ถึงแม้ว่าจะเป็นการรำโดยใช้ลีลาแบบเดิมแต่ก็ปรับประยุกต์ให้มีความแปลกใหม่ถือเป็นการทดลองและสร้างสรรค์ให้เกิดความแปลกใหม่ขึ้น

4) มีการเรียนวิชาเอกนาฏยศิลป์สากล (บัลเลต์) ในปี พ.ศ. 2509 ในระดับมัธยมศึกษา และต่อเนื่องอีก 2 ปีในระดับอนุปริญญา เมื่อปี พ.ศ. 2518 ที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

5) การเดินทางไปศึกษาต่อทางนาฏยศิลป์ตะวันตกในต่างประเทศของชาวไทยกลุ่มแรกคือ ท่านผู้หญิงวราพร ปราโมช ณ อยุธยา หม่อมหลวงสุจีรา วิศิษฏ์กุล พรพิมล กันทาธรรม และกาญจนา ชลวิจารณ์ และกลับมาสอนการเต้นแบบตะวันตกในประเทศไทย ถือเป็นจุดเริ่มต้นของการศึกษาการเต้นแบบตะวันตกของคนไทยในต่างประเทศ

6) เกิดโรงเรียนเอกชนที่มีการสอนเต้นบัลเลต์ให้กับผู้ที่สนใจ อาทิเช่น ในปี พ.ศ. 2506 โรงเรียนนาฏศิลป์สากลพรพิมล-สบหทัย โดยอาจารย์พรพิมล (บูลกุล) กันทาธรรม ในปี พ.ศ. 2511 โรงเรียนนาฏศิลป์สากล วราพร-กาญจนา โดย ท่านผู้หญิงวราพร ปราโมช ณ อยุธยา ในปี พ.ศ. 2512 โรงเรียนสุจีราบัลเลต์ โดยหม่อมหลวงสุจิรา วิศิษฏ์กุล ในปี พ.ศ. 2528 โรงเรียนแดนซ์เซ็นเตอร์ โดย วรารมย์ ปัจฉิมสวัสดิ์ เป็นต้น

7) เริ่มต้นการศึกษา การถ่ายทอดในรูปแบบการเรียนเต้นแบบตะวันตกในสถาบันการศึกษา ทั้งในสถานศึกษาระดับมัธยมศึกษา ระดับมหาวิทยาลัย หลังจากที่มีการสอนบัลเลต์ในโรงเรียนจิตรลดา ก็ได้มีการสอนบัลเลต์ตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ จากศิลปินชาวไทยที่ได้ไปศึกษาการเต้นมาจากชาติตะวันตก เช่น ในปี พ.ศ. 2519 ท่านผู้หญิงวราพร ปราโมช ณ อยุธยา และอาจารย์กาญจนา ชลวิจารณ์ ได้สอนบัลเลต์ที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แบบไม่เสียค่าเล่าเรียนให้กับนักเต้นชาย อาทิ นราพงษ์ จรัสศรี บัญชา สุวรรณานนท์ และอนุวัฒน์ นาคศรีสุข และในปีต่อมาสอนให้กับ สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา วรภาคย์ สโรบล และหม่อมหลวงวัฒนวิศิษฏ์ สวัสดิวัฒน์ ซึ่งนักเรียนเต้นเหล่านี้ในเวลาต่อมาคือบุคคลสำคัญในวงการนาฏยศิลป์สากล และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

4.1.3.2 ช่วงบันดาลรังสฤษฏ์ (พ.ศ. 2530 – 2535) หมายถึง ช่วงเวลาแห่งเสรีภาพของศิลปินในการรังสฤษฏ์งานของตนเองจากแรงบันดาลใจ เพราะการสร้างสรรค์งานศิลปะนั้นเริ่มมาจากแรงบันดาลใจ (พิชิต ชัยเสรี, 2557: 2) ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ถือเป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะแขนงหนึ่ง เมื่อศิลปินริเริ่มหรือเริ่มต้นจะสร้างงานแสดง จำเป็นต้องมีแรงบันดาลใจในการ

เปิดทางกระทำสิ่งนั้น ซึ่งเรียกได้ว่าเป็นยุคบุกเบิกของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาแห่งการบุกเบิกงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่นำเอา รูปแบบ และแนวคิดของการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกมาใช้ ถือเป็นการค้นหาและทดลองประยุกต์ความเป็นไทยให้เข้ากับความเป็นตะวันตกให้ลงตัว ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นได้ข้อสรุปว่าช่วงบุกเบิกหรือช่วงบันดาลรังสฤษฏ์ทางของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยไทยจะอยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2530 - 2535 ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ชาวไทยได้รับรู้ถึงศาสตร์แห่งการเต้นที่เรียกว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัยอย่างแท้จริง และนำมาประยุกต์เข้ากับความเป็นไทยในการแสดงต่าง ๆ ด้วยปัจจัยและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา จากมูลเหตุดังต่อไปนี้

1) มีการศึกษาบัลเลต์ในระดับอุดมศึกษาในปี พ.ศ. 2531 ภาควิชานาฏยศิลป์ สาขานาฏยศิลป์ตะวันตก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2538 สาขาวิชานาฏศิลป์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตประสานมิตร และในปี พ.ศ. 2542 มีการพัฒนาการศึกษาทางนาฏยศิลป์ขึ้นในหลักสูตรระดับปริญญาโท ในความรับผิดชอบของ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) เกิดคณะเต้นเอกชนในปี พ.ศ. 2530 มีโรงละครรองรับการแสดงของกลุ่มคณะเต้น ชื่อว่า ภัทราวดีเธียเตอร์ โดย ภัทราวดี มีชูธน ในปีเดียวกัน คณะเต้นร่วมสมัย Funny Boy ได้เปลี่ยนชื่อเป็น Thai Art Movement (TAM) โดย นราพงษ์ จรัสศรี และยังเกิดโรงเรียนสอนเต้นเอกชนขึ้นเพิ่มเติมในปี พ.ศ. 2531 มีโรงเรียนอารีย์นาฏยศิลป์ โดย อารีย์ สหเวชชภัณฑ์ และในปี พ.ศ. 2533 มีสถาบันบางกอกแดนซ์ โดยวัลลภา ปัจฉิมสวัสดิ์ เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) มีการจัดตั้งสมาคมบัลเลต์แห่งประเทศไทยในวันที่ 19 ตุลาคม พ.ศ.2532 ถือเป็นการแสดงถึงความยอมรับและเป็นที่นิยมในวงการแสดงนาฏยศิลป์ในประเทศไทย นายกสมาคมท่านแรกคือ ท่านผู้หญิงวราพร ปราโมช ณ อยุธยา ปัจจุบันได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง สาขานาฏศิลป์ ประจำปี พ.ศ. 2560

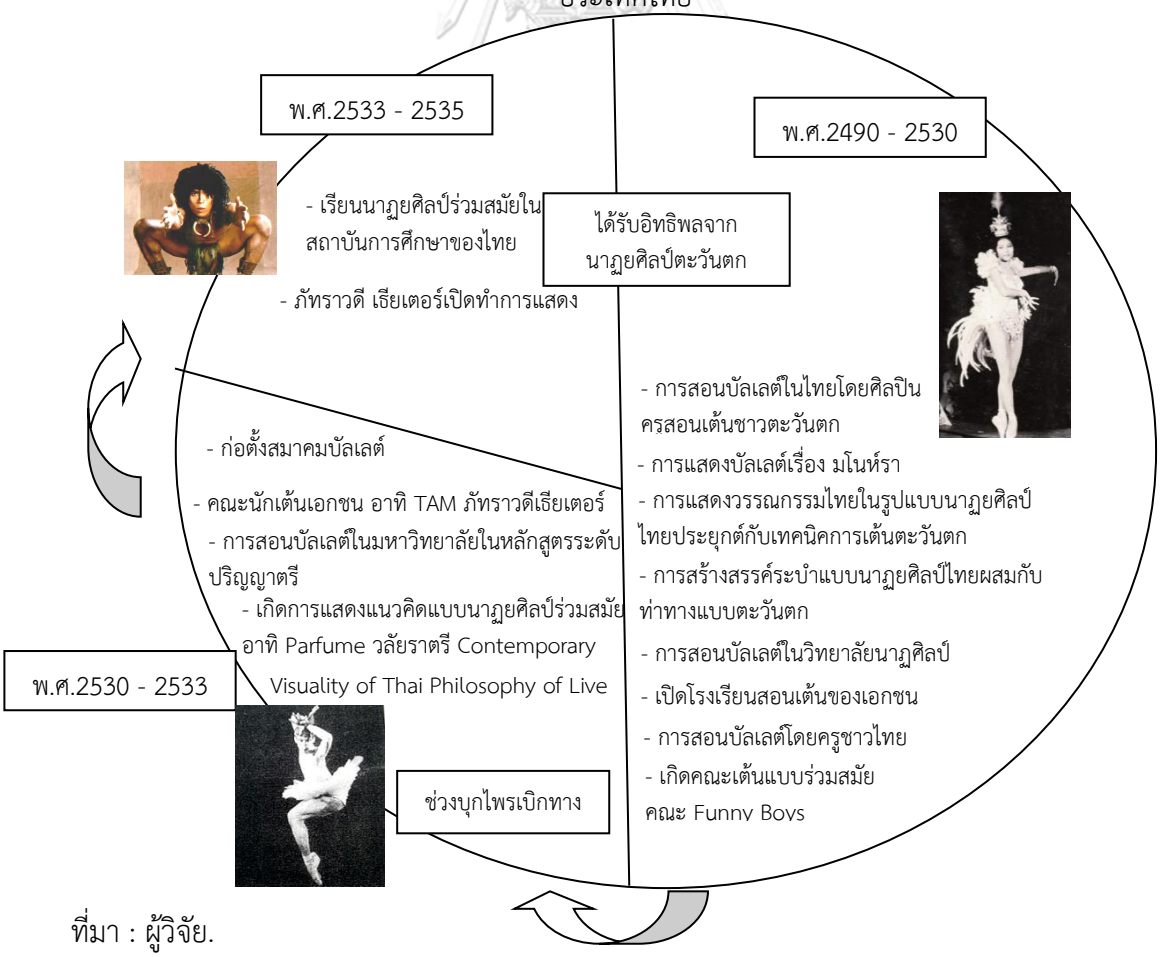
4) เทคนิคการเต้นแบบนาฏยศิลป์สมัยใหม่ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ได้เริ่มเข้ามาสู่ประเทศไทย มีการจัดการแสดงทั้งแบบนาฏยศิลป์ตะวันตก และนำมาประยุกต์เข้ากับนาฏยศิลป์ไทย มีการทดลองทำการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ด้วยเทคนิคการเต้นที่หลากหลายเกิดเป็นความแปลกใหม่ แตกต่าง และน่าสนใจต่อชาวไทยเป็นอย่างมาก อาทิเช่น เทคนิคท่าอิริยาบถธรรมดาสามัญที่พบในประจำวัน ของ พอล เทเลอร์ เทคนิคการเต้น ด้วยท่าเกร็งกล้ามเนื้อ หรือท่าที่

ผ่อนคลาย ของ มาธา เกรแฮม เทคนิคการเต้นด้วย ท่าล้มลงสู่พื้น การพยุงตัวลุก การหยุดนิ่ง และกฎของแรงโน้มถ่วงของโลก ของ ดอริส ฮัมเฟรย์ และเทคนิคการเต้นแบบทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ ของ อิสดอร่า แดนคัน เป็นต้น

5) การนำแนวคิดแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ มาเป็นแนวคิดในการนำความเป็นไทยเสนอในมุมมองที่แตกต่าง การแสดงแนวนี้ที่เกิดขึ้นในประเทศไทยที่ถือว่าเป็นงานแสดงที่มีแนวคิดแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เช่น แนวคิดการเต้นสไตล์มาธา เกรแฮม ที่แสดงออกถึงความรู้สึกทุกข์ทรมานมาจากภายในที่สะท้อนออกมาให้เห็นในการแสดง แนวคิดการแสดงแบบ เมอร์ซ คันนิงแฮม คือ นาฏกรรม ดนตรี การออกแบบ จะเป็นอิสระจากกันและกัน เพียงแต่นำมาแสดงในเวลาเดียวกันและสถานที่เดียวกันเท่านั้น และแนวคิด การนำชนชาติ วัฒนธรรม และอารยธรรมที่หลากหลายมาสร้างสรรค์การแสดง ของ รุท เซนเดนนิส เป็นต้น

สรุป ช่วงบุกไพรเบิกทาง หรือ ยุคบุกเบิกของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ได้เกิดขึ้นราวปี พ.ศ. 2490 จนถึง ปี พ.ศ. 2535 มีรายละเอียดดังแผนภูมิที่ 4.2 ดังนี้

แผนภูมิที่ 4.2 ปัจจัยที่ส่งผลให้เป็นช่วงบุกไพรเบิกทาง หรือยุคบุกเบิกงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย



ที่มา : ผู้วิจัย.

4.1.3.3 ช่วงศึกษิตอนุรักษ์ (พ.ศ. 2536 – 2550) มีความหมายตามที่ พิชิต ชัยเสรี (2557: 3) ได้ให้ไว้ สรุปได้ว่า เป็นช่วงที่มีการสร้างหลักการ กระบวนการ ที่มาจากผลของการกลั่นกรองภูมิปัญญาจนสำเร็จลงตัว ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้เปรียบช่วงนี้คือยุคทอง ที่เกิดการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยด้วยการกลั่นกรองและมีกระบวนการ จนได้ผลงานที่กลมกลืนและมีดุลยภาพ อีกทั้งยังมีความเคารพต่อความเป็นไทยแต่ก็ยังมีความเป็นตะวันตก ด้วยแนวคิดและเทคนิคในการแสดงตามแบบงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์สมัยใหม่ ซึ่งยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจะอยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2536 – 2550 จากผลการศึกษาของผู้วิจัยปัจจัยที่ทำให้ช่วงเวลานี้เป็นช่วงเวลาที่อาจจะกล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย มาจากข้อมูลที่ผู้วิจัยสืบค้นและทำการวิเคราะห์ตามกระบวนการวิจัย มีรายละเอียดดังนี้

1) เกิดการค้นหาตัวตนของศิลปิน จากยุคบุกเบิกของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2535 ที่ได้มีศิลปินนักเต้นจากชาติตะวันตกได้เข้ามาสอนการเต้นแบบตะวันตกในประเทศไทย สืบเนื่องไปจนถึงการที่มีนักเต้นชาวไทยได้ไปเรียนการเต้นบัลเลต์ และการเต้นตะวันตกแบบอื่น ๆ จากต่างประเทศ ได้กลับมาปูรากฐานแห่งการเต้นแบบตะวันตกในประเทศไทย ในระยะเวลาต่อมา ศิลปินชาวไทยที่ได้ร่วมงานกับคณะเต้นต่างชาติ อาทิ นราพงษ์ จรัสศรี ได้มีโอกาสนำประสบการณ์และความสามารถทางการเต้นสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่มีความเด่นชัดเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย จนได้รับการขนานนามว่า “ต๋ำคอนเทม” ได้สร้างผลงานที่เป็นตัวตนของตัวเองมากมาย ภัทราวดี มีชูธน ผู้ก่อตั้งโรงละครภัทราวดีเธียร์เตอร์ ที่สนับสนุนงานแสดงที่มีความแปลกใหม่ การนำวรรณกรรม วรรณคดีไทยมานำเสนอในรูปแบบที่แตกต่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การค้นหาตัวของศิลปินเกิดขึ้นได้จากการที่ศิลปินผู้สร้างงานตกผลึกจากประสบการณ์ชีวิต ผ่านร้อนผ่านหนาว มีประสบการณ์ในการดำเนินชีวิตจนเกิดความเข้าใจ ส่งออกเป็นพลัง สร้างแรงบันดาลใจให้เกิดงานแสดงชิ้นนั้น ๆ ออกมาและที่สำคัญหากศิลปินผู้สร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยผู้คิดงานได้ทำหน้าที่เป็นนักแสดง นักเต้นเสียเอง จะเกิดความเข้าใจในชิ้นงานชิ้นนั้นเป็นอย่างมาก เพราะจะรู้ว่างานแสดงชิ้นนี้ต้องการอะไรและจะสื่อออกไปเช่นไร ศิลปินผู้สร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีผลงานเป็นที่ประจักษ์และมีความเป็นปัจเจกชน “ด้วยการสร้างงานที่มีคุณภาพ นั่นคือ มีการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ เป็นงานที่มีความงาม ซึ่งความงามไม่ใช่คำว่า คลาสสิค” (ทวี รัชนีกร, **สัมภาษณ์,** 17 กรกฎาคม 2559) ศิลปินผู้สร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีความเป็นตัวตนที่สร้างสรรค์งานในยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย อาทิเช่น

นราพงษ์ จรัสศรี แนวทางการสร้างงานแสดงที่หลากหลายรูปแบบ แต่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวคือ มักจะเป็นงานที่ใช้เทคนิคการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ มีการนำแนวทางของแสดงอารมณ์ภายใน จิตใต้สำนึก หรือมุมมองในแง่ต่าง ๆ ของผู้แสดงหรือตัวละครออกมานำเสนอ และยังคงจารีตของความเป็นไทยที่ไม่ล่วงล้ำต่อชิ้นงานของบรมครูทางนาฏยศิลป์ไทยที่ได้รังสรรค์ไว้ ผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี ที่เป็นที่รู้จักในช่วงปี พ.ศ. 2535 – 2550 อาทิ ในปี พ.ศ. 2535 งานแสดงที่มีรูปแบบที่เรียกว่า แสง สี เสียง ประกอบจินตภาพ “คนดีศรีอยุธยา” ในปี พ.ศ. 2537 ได้ร่วมแสดงและออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทย-บูโต (Butoh) ร่วมงานกับเทรุ กอย (Teru Goi) ศิลปินบูโต (Butoh) ในชุดทองปู (Tonpu) พ.ศ. 2539 กำกับการแสดงและออกแบบท่าเต้น แสง สี เสียงประกอบจินตภาพ “แผ่นดินผืนนี้มีความหลัง” จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในปี พ.ศ. 2541 กำกับการแสดงและออกแบบท่าเต้น ในพิธีเปิด-ปิด การแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13 ในการแสดงชุด จิตวิญญาณบูรพาและคีตภารดร (Spirit of Asia, Song of Friendships and Light of Asia ณ กรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. 2542 ออกแบบการแสดงชุด Craft ในงานมุฑิตาจิตมาดามเดม่อน ในปี พ.ศ.2545 งานนาฏยกรรมไทยร่วมสมัยในรูปแบบของวรรณคดีจินตภาพ “นารายณ์อวตาร” ในปี พ.ศ. 2547 งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในภาพยนตร์เรื่อง บิวตี้ฟูลบอกเซอร์ (Beautiful Boxer) ในปี พ.ศ.2548 งาน แสง สี เสียงประกอบจินตภาพ “วังลดาวัลย์” ในปี พ.ศ.2549 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย “อันดามัน...สูญเสียแต่ไม่เสียศูนย์” และในปี พ.ศ. 2550 การแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก ณ อารีนา เมืองทองธานี เป็นต้น

การแสดงภายใต้การดูแลของโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์ ถือเป็นคณะแสดงละครและนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่มีความเป็นตัวตน มีความเป็นเอกลักษณ์อย่างสูง ด้วยการนำวรรณกรรมหรือแนวคิดที่ปรากฏในวิถีชีวิตของคนไทยมานำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ รวมไปถึงการแสดงละครเวที ทำให้การแสดงที่เกิดขึ้นของคณะภัทราวดีเธียเตอร์ มีชื่อเสียงและสร้างศิลปินร่วมสมัยให้เกิดขึ้นในวงการมากมาย การแสดงแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2536 – 2550 อาทิเช่น ในปี พ.ศ. 2535 ได้จัดการแสดงละครพูดผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สากล เรื่อง สิงหไกรภพ และละครสมัยใหม่จากวรรณกรรมไทยเรื่อง พระลอ ดัดแปลงแต่งบทใหม่จากนวนิยายของทมยันตี เรื่อง รักที่ต้องมนตรา เป็นพระลอแนวใหม่ เรื่อง ลอดิลกราช โดยตีความใหม่เป็นคนสมัยปัจจุบัน มีการนำเสนอเป็นละครและภาพนิ่งเหมือนจิตรกรรม ในปี พ.ศ.2537 จัดการแสดง เรื่อง อิเหนาจรกา เป็นการแสดงแนวร็อกโอเปร่า ผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สากล ในปี พ.ศ. 2538 จัดการแสดงเรื่องเงาะป่า ในปี พ.ศ. 2539 ได้จัดการแสดง “ร่ายพระไตรปิฎก”ขึ้นโดยใช้เทคนิคลีลาของบูโต (Butoh) ในปี พ.ศ. 2542 - 2543 จัดการแสดงเรื่อง สหัสเดชะ โดยใช้เทคนิคการแสดงโขน หนังใหญ่ ละครรำ และหุ่นเงา ผสมเทคนิคสมัยใหม่

ในช่วงปี พ.ศ. 2536 เป็นต้นมา เกิดศิลปินที่ใช้เทคนิคการแสดงแนวนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก ศิลปินเหล่านั้นล้วนค้นหาและสร้างสรรค์เทคนิคเฉพาะตัวของตน เพื่อสร้างความเป็นเอกลักษณ์บุคคล อาทิ มานพ มีจำรัส พิเชษฐ์ กลั่นชื่น จิตติ ชมพลี และ ธงชัย หาญณรงค์ เป็นต้น

2) ความความหลากหลายในรูปแบบของผลงาน คือ การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีความหลากหลาย แสดงถึงการบรรลุภูมิปัญญาในศาสตร์ที่ว่าด้วยการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในช่วงเวลานี้งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทยประกอบไปด้วยงานที่มีรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งขนาดของงานที่ใช้นักแสดงจำนวนคนเดียวไปจนถึงใช้นักแสดงกว่าร้อยคน เป็นงานแสดงที่มีความหลากหลาย ทั้งในรูปแบบของการนำเสนอ และรูปแบบของลักษณะงานที่ต้องนำไปร่วมแสดง อีกทั้งยังเป็นยุคที่ศิลปินได้สร้างสรรค์งานนั้น ๆ ไว้และยังหลงเหลือหรือมีอิทธิพลต่อปัจจุบันสืบไปยังอนาคต งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในช่วงปี พ.ศ. 2536 – 2550 อันแสดงถึงความหลากหลายของงาน ได้แก่

- งานนาฏยศิลป์ที่สร้างขึ้นเพื่อแสดงความเป็นตัวตนของศิลปิน คือ งานนาฏยศิลป์ที่สร้างขึ้นจากความต้องการและแรงบันดาลในใจของศิลปินอย่างแท้จริง แนวคิดของงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมักจะเป็นงานที่แสดงตัวตนของศิลปินผู้นั้น ด้วยแรงขับที่อยู่ภายในหลีกเลี่ยงการครอบงำจากนายทุน หรือข้อบังคับใด ๆ “งานคอนเทมจริง ๆ ไม่สามารถทำเชิงพาณิชย์ได้ เพราะคืองานอาร์ตจริง ๆ เป็นงานศิลปะเพื่อศิลปะ” (สุทธิศักดิ์ ภักดีเทวา, **สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559) งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่สร้างขึ้นเพื่อแสดงความเป็นตัวตนของศิลปิน ที่เกิดขึ้นในช่วงยุคทอง (2535 – 2550) อาทิเช่น งานนาฏกรรมนารายณ์อวตารของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ. 2545 นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงการสร้างสรรค์งานนี้สรุปได้ว่า “การสร้างสรรค์ผลงานนาฏกรรมนารายณ์อวตาร ทำไปจากทุนทรัพย์ของตนเอง ไม่ได้คาดหวังว่าจะให้มีผู้ชมเต็มโรงละครศูนย์วัฒนธรรม แต่ที่ต้องสร้างสรรค์ขึ้นมา เพราะความต้องการของตนเองล้วน ๆ หากไม่สร้างตอนนี้เพราะคิดว่าไม่พร้อม ก็ไม่รู้ว่าเมื่อไหร่จะพร้อม ดังนั้นงานชิ้นนี้จึงเป็นงานที่สร้างมาจากแรงขับจากภายในตัวเองจริง ๆ ไม่ต้องกังวลถึงสปอนเซอร์หรือผู้ชม” (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์,** 16 สิงหาคม 2560)

- งานแสดงประเภทนาฏยกรรม (Dance Theater) งานนาฏยกรรม หรือการแสดงละครด้วยท่าทาง ลีลา แบบนาฏยศิลป์ หรือการแสดงนาฏยศิลป์ที่เป็นเรื่องราวนั่นเอง นาฏยศิลป์ไทยเองก็ปรากฏการแสดงละครด้วยท่าทางมาแต่โบราณเรียกกันว่า ละครรำ เมื่อมีการนำ

เทคนิคและแนวคิดแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาใช้ในการนำความเป็นไทยออกแสดงในรูปแบบต่าง ๆ ในบางครั้งศิลปินผู้สร้างงานก็ได้นำเทคนิคการแสดงละครเวที (Drama) มาเป็นส่วนหนึ่งในการถ่ายทอดท่าทาง ลีลา งานนาฏยกรรมจึงเป็นงานแสดงอีกประเภทหนึ่งที่ศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบที่แตกต่างตามจินตนาการของตน ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ประเภทนาฏยกรรมที่ปรากฏในช่วงปี พ.ศ. 2536 – 2550 มีเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก อาทิเช่น ผลงานของนราพงษ์ จรัสศรี ได้แก่ ปาร์ฟูม Ancient Place to sleep เงาะป่า นารายณ์อวตาร มหานาฏกรรมพระมหาชนก ลิลิตพระลอ ฯลฯ ผลงานของคณะภัทราวดี แดนซ์คอมปานี เช่น สิงหไกรภพ สหัสเดชะ อิเหนาจรกา เงาะป่า ร่ายพระไตรปิฎก คิงเครียด ลอดิลกราช ฯลฯ ผลงานของคณะโกมลกูณฑ์ เช่น นาฏศิลป์ร่วมสมัยเรื่อง กรรม จดหมายจากสีดา การแสดงรามายณะร่วมสมัยเรื่อง นารายณ์ปราบนนทุก เป็นต้น

- งานแสดงในสถานที่แบบเปิด (Arena Theatre) การแสดงประเภทนี้คือการแสดงที่ผู้ชมสามารถชมการแสดงได้รอบทิศทาง นักแสดงมีความใกล้ชิดกับผู้ชม ซึ่งผู้ชมสามารถเห็นนักแสดงได้แบบสามมิติ (Three-Dimensional from in Space) (กฤษรา (ซูไรมาน) วริศราภูริชา, 2551: 62) การแสดงแบบนี้เกิดขึ้นในประเทศไทยบ่อยครั้ง พบได้จากการแสดงในสนามกีฬา หรือหอประชุมขนาดใหญ่ที่สามารถจัดให้ผู้ชมได้นั่งชมการแสดงรอบทิศทาง แต่การนำแนวคิดแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เข้ามามีส่วนในการออกแบบการแสดงนั้นได้เกิดขึ้นเห็นเด่นชัดในช่วงปี พ.ศ. 2541 จากการจัดการแสดงในพิธีเปิดกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13 ณ สนามกีฬาราชมังคลากีฬาสถาน กรุงเทพฯ จากการออกแบบการแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี ในชุดจิตวิญญาณแห่งบูรพา และชุดคีตภารดร (Spirit of Asia, Song of Friendships and Light of Asia และในปี พ.ศ. 2550 ชุดมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก ณ อิมแพค อารีนา เมืองทองธานี กรุงเทพฯ เป็นต้น

- การแสดงจินตภาพประกอบแสง สี เสียง การแสดงประเภทนี้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับการแสดงแบบนาฏยศิลป์เฉพาะที่ (Site Specific Dance) การแสดงจินตภาพประกอบแสง สีเสียง ในประเทศไทยเกิดขึ้นมาเป็นเวลานาน นิยมแสดงตามโบราณสถานหรือสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ มีวัตถุประสงค์เพื่อจะบอกเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสถานที่นั้นตามยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ในปี พ.ศ. 2535 นราพงษ์ จรัสศรี และสาขาวิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ออกแบบการแสดงและร่วมทำการแสดงจินตภาพประกอบแสง สี เสียง ชุด คนดีศรีอยุธยา ณ วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา การแสดงในครั้งนั้นได้ใช้ แนวคิดและเทคนิคการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในหลายแนวทาง อาทิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แนวคิดนาฏยศิลป์เฉพาะที่ แนวคิดสัญวิทยา และแนวคิดการเต้นแบบด้นสด เป็นต้น การนำเทคนิคนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมาไว้ในการแสดงแนวนี้ปรากฏขึ้น ในช่วงปี พ.ศ. 2536 – 2550 มีศิลปินและนักออกแบบการแสดงหลายท่านได้ออกแบบการแสดงแนวนี้ไว้อีกหลายชุดการแสดง เช่น การแสดงจินตภาพประกอบแสง สี เสียง ชุด แผ่นดินผืนนี้มีความหลัง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา การแสดงจินตภาพประกอบแสง สี เสียง ชุด วังลดาวัลย์ ของสำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ การแสดงจินตภาพประกอบ แสง สี เสียงและท่านน้ำสื่อผสม ชุด แม่น้ำของแผ่นดิน และ การแสดงแสง สี เสียงและสื่อผสมฉลอง 220 ปีกรุงรัตนโกสินทร์ ณ ท้องสนามหลวง เป็นต้น

- การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในภาพยนตร์ การแสดงนาฏยศิลป์หลายชุดการแสดงได้มีโอกาสเป็นส่วนหนึ่งของสื่อภาพยนตร์ แต่การออกแบบลีลาการแสดงด้วยเทคนิคและแนวคิดแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เกิดขึ้นชัดเจนในประเทศไทยเมื่อปี พ.ศ. 2547 จากภาพยนตร์เรื่อง บิวตี้ ฟูลบอกเซอร์ (Beautiful Boxer) โดยการออกแบบของ นราพงษ์ จรัสศรี ด้วยการกำกับลีลาของนักแสดงนำในความสับสนระหว่างเพศชายและจิตใจภายในที่เป็นผู้หญิง

- การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยประกอบภาพยนตร์โฆษณา ภาพยนตร์โฆษณาที่ปรากฏการออกแบบท่าทาง หรือลีลาแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเกิดขึ้นเห็นชัดเจนในปี พ.ศ. 2534 ในภาพยนตร์โฆษณาของฟิล์มสีฟูจิ ชุด สีสันแห่งโลกตะวันออก ดำเนินการถ่ายทำที่ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ และในปี พ.ศ. 2551 ภาพยนตร์โฆษณารีเจนซี่ชุดวรรณคดีไทย (พระสุธน-มโนห์รา) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยประกอบศิลปินนักร้อง ในช่วงปี พ.ศ. 2528 เป็นต้นมา ธุรกิจเพลงในประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงและเป็นที่นิยมอย่างมาก ทำให้เกิดธุรกิจการออกแบบการแสดงแบบครบวงจร อีกทั้งยังเกิดการออกแบบท่าเต้นของศิลปินประจำบทเพลงต่าง ๆ เพื่อให้เป็นจุดขาย หรือสร้างความน่าสนใจให้กับเพลงนั้น ในปี พ.ศ. 2533 นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำแนวคิดการออกแบบท่าเต้นแบบนาฏยศิลป์สมัยใหม่เข้ามาเป็นแนวทางในการออกแบบท่าเต้นให้กับคริสตินา อากีร่า ในเพลงนินจา ถือว่าเป็นการเต้นในแนวทางที่แปลกใหม่ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น

3) การได้รับความยอมรับและการสนับสนุนจากภาครัฐและเอกชน การให้การยอมรับและเปิดกว้างทางศิลปะและวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นโดยการสนับสนุนของภาครัฐ และภาคเอกชนในประเทศไทย เป็นปัจจัยหนึ่งที่เปิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2536 เป็นต้นมา ทำให้กระแสการสร้างสรรค์การแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีอย่างแพร่หลายในประเทศ อาทิ การนำชุด

การแสดงแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเข้าร่วมเทศกาลการแสดงนาฏยศิลป์ระดับนานาชาติ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2531 ณ ประเทศอินโดนีเซีย ในปี พ.ศ. 2541 มีการให้งบประมาณสนับสนุนจากสำนักงานคณะกรรมการนโยบายพลังงานแห่งชาติ (สพช.) ร่วมกับ ภัทราวดีเธียเตอร์ จัดแสดงโขนหาร 2 เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สหัสเดชะ ซึ่งเป็นการจัดการแสดงโขนในรูปแบบใหม่ ในปี พ.ศ. 2545 มีการก่อตั้งสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย สังกัดกระทรวงวัฒนธรรม และในปี พ.ศ. 2547 สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ได้จัดตั้งรางวัลศิลปาธร เพื่อเชิดชูเกียรติให้กับศิลปินแนวร่วมสมัย เป็นต้น ถือว่าได้การได้รับการสนับสนุนและการยอมรับจากภาครัฐ เป็นปัจจัยหนึ่งในการขับเคลื่อนให้วงการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในยุคนั้นมีการพัฒนาและขยายไปในวงกว้าง

ในส่วนของหน่วยงานเอกชน งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเข้ามามีบทบาทในธุรกิจสื่อสารมวลชนและธุรกิจการท่องเที่ยว เห็นได้จากการสร้างโรงละครสำหรับแสดงนาฏยศิลป์ที่มีแนวคิดร่วมสมัย ได้แก่ โรงละครภัทราวดีเธียเตอร์ มีการสร้างโรงละครที่นำเทคนิคหรือแนวคิดแบบร่วมสมัยในบางส่วนไปจัดไว้ในการแสดงของคณะแสดงของตน อาทิเช่น ภูเก็ตแฟนตาซี สยามนิรมิต เป็นต้น การจัดรายการโทรทัศน์ที่เกี่ยวกับนาฏยศิลป์ในประเทศไทย เริ่มต้นจากเป็นรายการที่สอนหรือสาธิตการแสดงนาฏยศิลป์ เช่น รายการ “บทเรียนฟ้อนรำ” โดย ครูสัมพันธ์ พันธ์มณี หลังจากนั้นรายการโทรทัศน์ที่นำเสนอเกร็ดความรู้หรือจัดการประกวดความสามารถทางนาฏยศิลป์ได้เกิดขึ้นในประเทศไทย ซึ่งในบางรายการนำเสนอถึงทักษะและแนวคิดของการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเข้าไปไว้ในรายการ เช่น ในปี พ.ศ. 2550 รายการสงครามเท้าไฟ แต่ในบางรายการโทรทัศน์มีการนำทักษะหรือแนวคิดการประยุกต์ความเป็นไทยกับสากล เพื่อความทันสมัยถึงแม้จะไม่ได้เป็นการใช้ทักษะการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยหรือนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ได้รับการเรียนจากผู้รู้ที่มีความชำนาญ แต่ก็ถือได้ว่าเป็นการได้เปิดโอกาสให้ศิลปินรุ่นใหม่ได้มีเวทีเพื่อสร้างสรรค์ผลงานและพัฒนาแนวคิดทางนาฏยศิลป์ เช่น ในปี พ.ศ. 2544 การจัดการประกวดวงดนตรีเยาวชนยามาฮ่าลูกทุ่งคอนเทสต์ ในปี พ.ศ. 2548 รายการชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ เป็นต้น

4) การศึกษาในระดับสูงขึ้นทางนาฏยศิลป์ จากในช่วงยุคบุกเบิกของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย บริบททางการศึกษาที่เกิดขึ้นในช่วงนั้นมีการริเริ่มการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ตะวันตกในรูปแบบต่าง ๆ ในสถาบันการศึกษาทั้งระดับภาคบังคับและอุดมศึกษา ซึ่งในช่วงปี พ.ศ. 2536 การศึกษานาฏยศิลป์ได้มีการเปิดหลักสูตรที่สูงกว่าระดับปริญญาบัณฑิต นั่นคือหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเปิดในระดับปริญญาเอก เมื่อปี พ.ศ. 2545 ชื่อหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ถึงแม้ว่าจะเป็นหลักสูตรที่เกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไทยแต่ก็เป็นการศึกษาที่พัฒนากระบวนการคิดและสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในขั้นที่สูงขึ้น

5) เกิดศิลปินหน้าใหม่ เป็นผลกระทบของศิลปินในยุคบุกเบิกที่ได้ปูรากฐานการสร้างสรรค์การแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ไว้ มีศิลปินร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากการสืบทอดแนวทางของศิลปินต้นแบบ การที่ศิลปินคนหนึ่งมีอิทธิพลส่งผลไปยังศิลปินคนอื่น ๆ เป็นงานที่งอกงาม เป็นที่รู้จัก การส่งต่อแนวทางการสร้างสรรค์งานจากรุ่นสู่รุ่น จากสถานที่แห่งหนึ่งไปยังอีกแห่งหนึ่ง คล้ายกับเป็นพาหะที่เป็นตัวกลาง ถือได้ว่าเป็นยุคทองอย่างแท้จริง อีกทั้งยังมีนิสิต นักศึกษาที่สำเร็จการศึกษาระดับอุดมศึกษา จากสถาบันการศึกษาในประเทศไทย ซึ่งศึกษาวิชาที่เรียนเกี่ยวกับการเต้นรำโดยตรง มีโอกาสแสดงผลงาน และเข้าร่วมทำงานการแสดง ถือเป็นสร้างลูกศิษย์ผู้มีผลงานสร้างสรรค์และเป็นนักวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ที่ได้รับการศึกษาและร่วมแสดงในช่วงระยะเวลานั้น อาทิ ในช่วงปี พ.ศ. 2536 – 2550 ศิลปินนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่จบการศึกษาจาก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เช่น กันยารัตน์ นภาศัพท์ พีรพงศ์ เสนไสย พิเชษฐ์ กลั่นชื่น พีรมณฑ์ ชมธวัช ณพิชญา อำพันแสง สิริธร ศรีชลาคม เป็นต้น

ต่อมาศิลปินเหล่านี้ ได้มีโอกาสสร้างสรรค์การแสดงแนวนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลปไทยร่วมสมัย อีกทั้งยังเข้าเป็น ครู อาจารย์ ประจำสถาบันการศึกษาต่าง ๆ และได้สร้างศิลปินหน้าใหม่ขึ้นขึ้นมากมาย อาทิ พีรพงศ์ เสนไสย เป็นอาจารย์ที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เป็นหนึ่งในอาจารย์ผู้สอนเต้น พีระ พันลูกท้าว และ พีรมณฑ์ ชมธวัช เป็นอาจารย์ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นอาจารย์ผู้สร้างแรงบันดาลใจและสอนการเต้นแนวร่วมสมัยแก่ ธงชัย หาญณรงค์ เป็นต้น

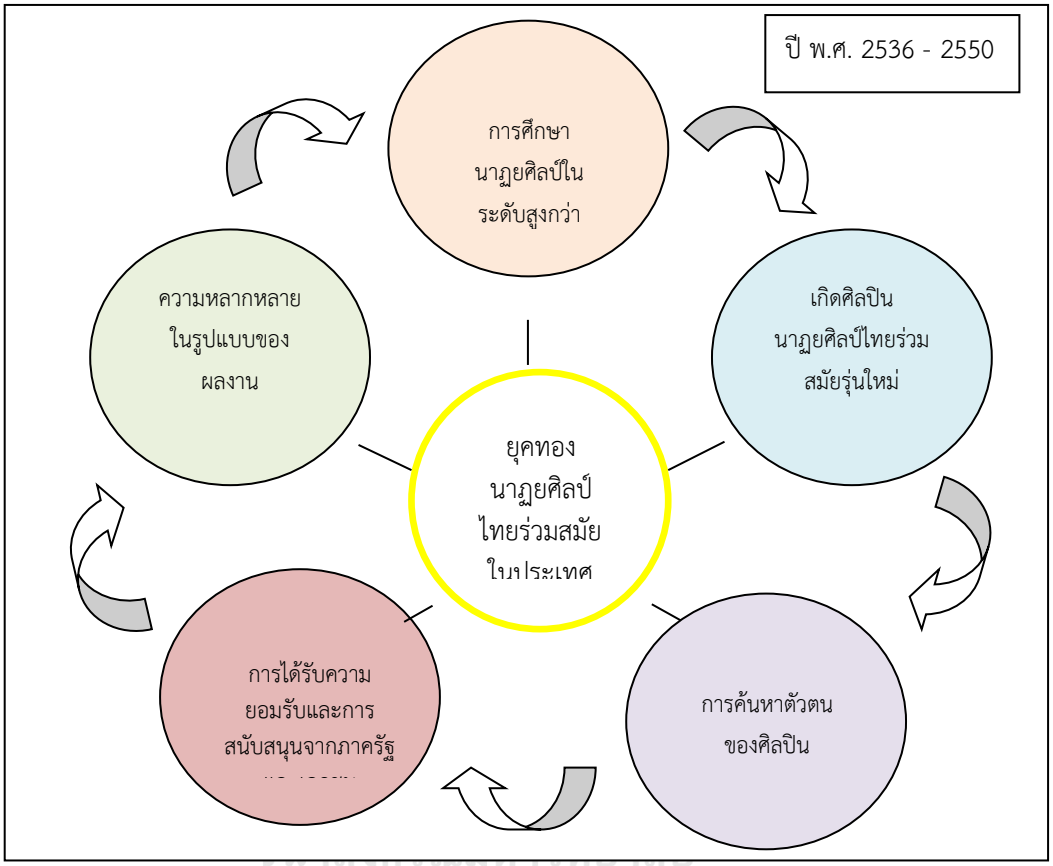
สถาบันเต้น หรือคณะนักเต้นภายนอกสถานศึกษาก็เป็นอีกสถานที่หนึ่งที่สร้างศิลปินแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยให้เกิดขึ้น เช่น คณะภัทราวดีเธียเตอร์ มีศิลปินผู้ร่วมงานคือ มานพ มีจำรัส กฤษฎ์ ชัยสินบุญ จิตติ ชมพี ดาริกา ชำนาญหมอ คณะ Thai Art Movement (TAM) ได้ให้แรงบันดาลใจในการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยให้แก่ ดนัย แผ่นทอง ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล ปริญญา ต้องโพนทอง เป็นต้น

สรุป ช่วงศึกษิตอนุรักษ์ หรือ ยุคทองงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย อยู่ระหว่างปี พ.ศ. 2536 – 2550 เป็นช่วงเวลาแห่งการตกผลึก การสร้างสรรค์งานประเภทนาฏยศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ไทยร่วมสมัย ที่ใช้แนวทางของงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ของชาติตะวันตก ผู้วิจัยสามารถสรุปปัจจัยที่เกิดขึ้น ในช่วงยุคทองนี้ดังแผนภูมิที่ 4.3 มีรายละเอียดดังนี้

แผนภูมิที่ 4.3 ปัจจัยในการเกิดยุคทองของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย



ที่มา : ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.1.4 ช่วงขนบพักสบสมัย (พ.ศ. 2551 - 2560) หลังจากช่วงที่ถือได้ว่าเป็นยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2536-2550 วัฒนธรรมการแสดงยังคงต้องสืบสานและพัฒนาต่อไป ดังที่ พิชิต ชัยเสรี (2557: 3) กล่าวไว้ว่า “วัฒนธรรมมีชีวิต คงอยู่นิ่งเฉยไม่ได้ มีอันต้องพลวัตเคลื่อนไหวอยู่ร่ำไป ในระหว่างที่ยังภักดีต่อขนบศึกษิตอยู่นั้น ศิลปินก็อาจจะปรับแนวทางการสร้างสรรค์งานให้เป็นไปตามสมัยนิยมที่เกิดขึ้นในช่วงนั้น” สรุปคือ ช่วงเวลาแห่งขนบพักสบสมัย คือยุคสืบสานการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นช่วงเวลาของการส่งต่อเทคนิคการแสดงของศิลปินในช่วงยุคบุกเบิกและยุคทองให้ไปสู่ศิลปินรุ่นใหม่ อีกทั้งยังเป็นการกระจายภูมิรู้และกลวิธีการจัดการแสดงต่าง ๆ ไปสู่ภูมิภาค เป็นการรักษาความเป็นนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวทางที่ศิลปินในอดีตได้สร้างสรรค์ไว้ อีกทั้งยังเป็นการนำความเป็นไทยประยุกต์เข้ากับสมัยนิยม ยุคที่เปิด

โอกาสให้ศิลปินได้แสดงผลงานออกมาชัดเจน แต่ไม่ใช่คนที่ศึกษามาจริง ๆ ทุกคนสามารถออกแบบท่าเต้น แต่การเรียนอาจจะไม่ลึกซึ้ง ทำให้ยุคนี้คือกระแสที่ทุกคนสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เพราะนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ตะวันตก (บัลเลต์) มีกรอบ ผู้ที่เรียนด้านการเต้นรำแบบนี้มา เมื่อจบการศึกษาไปก็ไม่สามารถทำอะไรได้มากนักนอกจากการสอน เมื่อมีงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยก็จะเป็นการต่อยอด เป็นการเปิดโอกาสให้คิดและทำในสิ่งที่ท้าทายความสามารถของตน

การต่อยอดและเปิดโอกาสให้งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้มีการเผยแพร่ไปสู่ชาวไทยในวงกว้างเห็นได้ชัดเจนจากการมีรายการประกวดการแสดงทางโทรทัศน์ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ผู้เข้าประกวดการแสดงบางส่วนก็นำเอาทักษะการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์สมัยใหม่ หรือการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคบุกเบิก และยุคทองมาเป็นแนวทางการทำการแสดงเพื่อเข้าประกวดของตนเอง อาทิ กลุ่มคิดบวกสิปป์ กลุ่มองศาศิลป์ กลุ่มทีศิลป์ กลุ่มเพชรจรัสแสง กลุ่มแสง สี ศิลป์ กลุ่มศรศิลป์ กลุ่มรากแก้ว ทีมสยามสมัย ในรายการไทยแลนด์ก็อตทาเลนต์ (Thailand’s Got Talent) ที่เริ่มออกอากาศในปี พ.ศ. 2554 หรือในรายการคนไทยขั้นเทพ ที่เริ่มออกอากาศในปี พ.ศ. 2557 ก็มีการนำรูปแบบและเทคนิคนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมาไว้ในการจัดทำการแสดง

ในส่วนของการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน ศิลปินในยุคบุกเบิกและยุคทองบางท่านก็ยังสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอด เช่น นราพงษ์ จรัสศรี ในปี พ.ศ. 2554 สร้างสรรค์ผลงานออกแบบการแสดงในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัย “จามจุรีเกมส์” ในปี พ.ศ. 2556 ออกแบบการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ ชุด Wiang Kum Kam: When Water Conquered the Undefeated King เวียงกุมกาม มังราย และสายน้ำ ออกแบบและเป็นผู้แสดงการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเดี่ยว (SOLO Dance) เรื่อง ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำเพื่อขอหัว (Salome Dancing for the head) นักเต้นระบ้าผู้น่าเวทนา (Ballerina: The Pathetic Creature) และ Dance Laboratory ในปี พ.ศ. 2557 ออกแบบและเป็นผู้แสดง การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ชุด “อ้างว้าง” (Loneliness) มานพ มีจำรัส จัดทำการแสดง พระสุธน มโนราห์ ในปี พ.ศ. 2554 และทำการแสดงในนามทีมสะบัดลาย เข้าร่วมแข่งขัน รายการไทยแลนด์ ก็อต ทาเลนท์ ซีซั่น 5 ในปี พ.ศ. 2558 พิเชษฐ์ กลั่นชื่น ออกแบบการแสดงชุด พระคเณศร์เสียงา (Ganesh) และชุด ตามไก่ ในปี พ.ศ. 2555 ออกแบบการแสดงชุดนิชินสกี้ สยาม (Nijinsaky Siam) ในปี พ.ศ. 2556 เป็นต้น

โรงละครที่นำการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเข้ามามีส่วนร่วมในการจัดการแสดงที่เกิดขึ้นในยุคทองก็ยังดำเนินการต่อ และมีโรงละครแนวเดียวกันนี้เกิดขึ้นอีก เช่น เมืองไทยรัชดาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เธียร์เตอร์ เปิดทำการ ในปี พ.ศ. 2551 โรงละคร KAAN Show เปิดทำการ ในปี พ.ศ. 2559 เป็นต้น ในด้านของการสนับสนุนศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ภัทราวดี มีชูธน ได้จุดประกายการสร้างสวนศิลป์บ้านดินที่ตำบลเจ็ดเสมียน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี โดยดำเนินการร่วมกับ มานพ มีจำรัส เป็นสถานที่เพื่ออบรมศิลปะหลากหลายแขนง สืบสานงานศิลป์ภูมิปัญญาของคนท้องถิ่นให้ร่วมสมัย และยังเปิดโรงเรียนภัทรวดี หัวหิน ในปี พ.ศ. 2554 โดยนำศิลปะเป็นเครื่องมือในการเรียนรู้ และพัฒนาศักยภาพของนักเรียน ทั้งทางด้านวิชาการและการดำรงชีวิตตามแบบวัฒนธรรมที่ดีงามทั้งของไทยและสากล ซึ่งปลูกฝังและให้โอกาสเยาวชนของชาติได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ รวมไปถึงการแสดงที่นำเสนอความเป็นไทยในรูปแบบที่ร่วมสมัยมากขึ้น อาทิ ละครเพลงเรื่องเงาะป่า ละครเวทีเรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์ ละครเวทีเรื่องเวตาล เป็นต้น

การสร้างสรรค์ผลงานของนิสิต นักศึกษา ในระดับปริญญาโทและปริญญาเอก ก็เป็นอีกหนึ่งผลชี้วัดว่าในช่วงปี พ.ศ. 2550 – 2560 นี้คือการสานต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยและแสดงออกถึงความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยออกมาในรูปแบบงานวิจัย เช่น ในปี พ.ศ. 2554 ผลงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา โดย กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในแนวคิดแห่งหฐโยคะ โดย นวลรวี จันทร์ลุน นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุดภาวะโลกร้อน โดย สุขสันติ แวงวรรณ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อความสมานฉันท์ในสังคมไทย โดย สุมิตร เทพวงษ์ ผลงานการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากแนวคิดในพระพุทธศาสนา โดย ธรากร จันทนะสาโร และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากภาพเขียนสีเขาจันทร์งาม โดย ชุมพล ชะนะมา ซึ่งการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยโดยนิสิต นักศึกษา ในระดับสูงกว่าปริญญาตรีนี้มีการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องมาโดยตลอดจนประทั่งปัจจุบัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.1.5 ช่วงบุกไพรเบิกทาง คือ ช่วงเวลาแห่งการเริ่มต้นใหม่อีกครั้งหรือการเสาะแสวงหาความแปลกใหม่ หนทางที่หลีกเลี่ยงจากรอยทางที่ดำเนินมา เมื่อถึงจุดหนึ่งที่งานศิลปะได้สร้างสรรค์และพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ด้วยรูปแบบที่เคร่งครัดหรือแนวทางที่ปฏิบัติมาซ้ำ ๆ จากรุ่นสู่รุ่น ทำให้ศิลปินรุ่นถัดมาต้องการที่ใคร่ลิ้มลองความแปลกใหม่ นับเป็นธรรมชาติปกติของศิลปินทั้งปวงอยู่แล้วที่ถวิลหาเสรีอันไร้ขอบเขต (พิชิต ชัยเสรี, 2557: 4) ดังนั้นในช่วงบุกไพรเบิกทางจึงเปรียบได้ดังนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดงเพื่อหาทางออกจากไพรฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่ ถือเป็นยุคเบิกทาง ของวงการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ศิลปินริเริ่มค้นหาทฤษฎีหรือการแสดงในแนวทางใหม่ ๆ ที่มีความเป็นเอกลักษณ์ให้แตกต่างไปจากศิลปินหรือผลงานที่ผ่านมา ซึ่งอาจจะยังไม่เกิดขึ้นในประเทศไทย เนื่องจากในปัจจุบันงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยยังดำเนินรอยตามสิ่งที่เกิดขึ้นในยุคบุกเบิกและยุคทองที่ศิลปินเหล่านั้นได้สร้างไว้ ถึงแม้ว่าจะเกิดเทคโนโลยีและความแปรผันในสังคมโลกมากขึ้น

แต่แนวทางของงานนาฏยศิลป์ก็ยังเจริญรอยตามบรรทัดฐานที่ศิลปินยุคทองและยุคสานต่อไปปฏิบัติกันมา แต่คาดว่าในเวลาอีกไม่นานศิลปินผู้มีความสามารถที่จะได้เริ่มบุกไพรเพื่อเบิกทางให้วงการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย พัฒนาและคงอยู่ต่อไปได้อย่างยืนนาน

4.2 งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 – 2560

จากการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยตามที่ปรากฏในบทที่ 2 ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาสังเคราะห์ และวิเคราะห์เพื่อหาคำตอบตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยนำข้อมูลจากการศึกษามาวิเคราะห์ตามหลักการสร้างงานศิลปะ ที่ประกอบไปด้วยองค์ประกอบหลัก 2 ส่วนคือ รูปแบบ (Form) และ เนื้อหา สาระ หรือแนวคิด (Content) ผู้วิจัยจะขอวิเคราะห์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีแนวคิดจากการเต้นของตะวันตก ได้แก่ แนวคิดในการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) และ แนวคิดในการเต้นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post Modern Dance) สามารถรวบรวมข้อมูลได้มีรายละเอียดดังนี้

4.2.1 แนวคิดของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในปี พ.ศ. 2530 – 2560

แนวคิดของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั่นคือการสร้างหรือกำหนดทฤษฎีที่จะทำให้เกิดสาระ หรือแบบรูปต่าง ๆ ที่จะปรากฏในงานนาฏยศิลป์นั้น ดังนั้นงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่สร้างสรรค์ด้วยทฤษฎีหรือแนวคิดเหล่านี้จึงสามารถอธิบายถึงหลักการและที่มาที่ไปของการสร้างสรรค์ได้ แนวคิดที่ปรากฏสามารถสรุปได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1.1 แนวคิดการสร้างสรรค์งานจากบทวรรณกรรมเดิมในรูปแบบใหม่ การสร้างสรรค์งานจากบทเดิม วรรณกรรม หรือเนื้อเรื่องที่เคยมีผู้ประพันธ์ไว้แล้ว หรือสร้างสรรค์ไว้แล้ว แต่นำมานำเสนอในประเด็นใหม่หรือสร้างแนวทางในการนำเสนอรูปแบบใหม่ บนโครงสร้างของเดิมที่เคยมีอยู่แล้วในบางส่วน นาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนักมักจะนำเนื้อเรื่องจากวรรณกรรมหรือเรื่องเล่าที่มีมาแต่อดีตเป็น แนวทางสำคัญในการนำเสนอ งานนาฏยศิลป์ประเภทระบำที่ปรากฏก็มักจะเป็นงานแสดงที่ตัดตอน หรือสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่จากวรรณกรรมเหล่านั้น ซึ่งวรรณกรรมหรือเรื่องเล่าที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในการสร้างสรรค์งานแสดงของไทย จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินทางนาฏยศิลป์นำมาสร้างสรรค์ใหม่ในรูปแบบของตน ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเรื่องราวของบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) มาเป็นแนวทางในการนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ตามจินตนาการของตนเองในการแสดงชุด นารายณ์อวตาร ในปี พ.ศ. 2546 นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงสิ่งที่จุดประกายให้

สร้างสรรค์การแสดง ชุด นารายณ์อวตาร ว่า “เกิดจากความฝันที่ต้องการจะสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่กล่าวถึง เทวดา นางฟ้า สรวงสวรรค์ จึงได้นำความประทับใจที่มีต่อวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ผนวกกับภาพจิตรกรรมแบบศิลปะไทย โดยมีหลักในการสร้างสรรค์งานคือ ใช้จินตนาการของตนเองบนพื้นฐานของความเคารพต่อของศิลปินผู้รังสรรค์งานเหล่านี้ไว้เมื่อในอดีต โดยใช้บทแบบดั้งเดิม มีการปรับเปลี่ยนน้อยที่สุด เพราะมีความเชื่อทางด้านคุณธรรมและจริยธรรมในการสร้างสรรค์งาน” (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 5 เมษายน 2561) การนำเนื้อเรื่องในรามเกียรติ์มาทำเป็นการแสดงในครั้งนี้ นราพงษ์ จรัสศรี แต่ละองก์ไม่ได้นำเนื้อเรื่องมาจากวรรณกรรมที่ต่อเนื่อง เป็นการตัดตอนมาจากวรรณกรรมฉบับเต็ม เพื่อทำให้กระชับและต่อเนื่อง เรียบเรียงเรื่องราว และผูกเนื้อเรื่องขึ้นใหม่ เพื่อให้เนื้อหาของเรื่องมีความกระชับมากขึ้นและสามารถทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่าย เป็นการหยิบยกเอาประเด็นใหม่ ของรามเกียรติ์มานำเสนอด้วยการเรียงร้อยแบบใหม่ ไม่เหมือนกับบทพระราชนิพนธ์เดิม เรียกว่า การสร้างเรื่องใหม่ในเรื่องเดิม เป็นการสร้างสรรค์ใหม่บนพื้นฐานของความเข้าใจในรากเหง้าของวัฒนธรรมนั้น ทำให้งานแสดงชุด นารายณ์อวตาร ของนราพงษ์ จรัสศรี เป็นงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ที่มีความร่วมสมัย ทำให้เกิดแนวทางใหม่ในการสร้างสรรค์งานแสดงจากวรรณกรรมไทย ซึ่งมีเนื้อเรื่องดังนี้

การสร้างสรรค์งานจากบทเดิม วรรณกรรม หรือเนื้อเรื่องที่เคยมีผู้ประพันธ์ไว้แล้วหรือสร้างสรรค์ไว้แล้ว แต่นำมานำเสนอในประเด็นใหม่หรือสร้างแนวทางในการนำเสนอรูปแบบใหม่บนโครงสร้างของเดิมที่เคยมีอยู่แล้วในบางส่วน นาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนักมักจะนำเนื้อเรื่องจากวรรณกรรมหรือเรื่องเล่าที่มีมาแต่อดีตเป็น แนวทางสำคัญในการนำเสนอ งานนาฏยศิลป์ประเภทระบำที่ปรากฏก็มักจะเป็นงานแสดงที่ตัดตอน หรือสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่จากวรรณกรรมเหล่านั้น ซึ่งวรรณกรรมหรือเรื่องเล่าที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในการสร้างสรรค์งานแสดงของไทย จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินทางนาฏยศิลป์นำมาสร้างสรรค์ใหม่ในรูปแบบของตน ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเรื่องราวของบทพระราชนิพนธ์เรื่อง รามเกียรติ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) มาเป็นแนวทางในการนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ตามจินตนาการของตนเองในการแสดงชุด นารายณ์อวตาร ในปี พ.ศ. 2546 นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึงสิ่งที่จุดประกายให้สร้างสรรค์การแสดง ชุด นารายณ์อวตาร จากงานสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง“แนวคิดและการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย” และการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์จากสถาบันต่าง ๆ เมื่อวันที่ 5 เมษายน 2561 ณ ห้องกิจกรรม (Theatre Room) หอสมุดป๋วย อึ้งภากรณ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิตว่า “เกิดจากความฝันที่ต้องการจะสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่กล่าวถึง เทวดา นางฟ้า สรวงสวรรค์ จึงได้นำความประทับใจที่มีต่อ วรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ผนวกกับภาพจิตรกรรมแบบศิลปะไทย โดยมีหลักในการสร้างสรรค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

งานคือ ใช้จินตนาการของตนเองบนพื้นฐานของความเคารพต่อของศิลปินผู้รังสรรค์งานเหล่านี้ไว้เมื่อในอดีต โดยใช้บทแบบดั้งเดิม มีการปรับเปลี่ยนน้อยที่สุด เพราะมีความเชื่อทางด้านคุณธรรมและจริยธรรมในการสร้างสรรค์งาน” การปรับเปลี่ยนบทในการแสดงนารายณ์อวตารของนราพงษ์ จรัสศรี จึงยังให้ความสำคัญกับเนื้อเรื่องที่ปรากฏในวรรณกรรมดั้งเดิมอยู่ แต่นำเสนอตามจินตนาการของตนเองในรูปแบบที่มีความแตกต่างจากเดิม การนำเนื้อเรื่องในรามเกียรติ์มาเป็นต้นแบบในการทำการแสดงในครั้งนี้ ในการแสดงแต่ละองก์ไม่ได้นำเนื้อเรื่องมาจากวรรณกรรมที่มีเรื่องราวต่อเนื่อง เป็นการตัดตอนมาจากวรรณกรรมฉบับเต็ม เพื่อทำให้กระชับและต่อเนื่อง เรียบเรียงเรื่องราว และผูกเนื้อเรื่องขึ้นใหม่ เพื่อให้เนื้อหาของเรื่องมีความกระชับมากขึ้น และสามารถทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่าย เป็นการหยิบยกเอาประเด็นใหม่ ของรามเกียรติ์มานำเสนอด้วยการเรียงร้อยแบบใหม่ ไม่เหมือนกับบทพระราชนิพนธ์เดิม เรียกว่า การสร้างเรื่องใหม่ในเรื่องเดิม เป็นการสร้างสรรค์ใหม่บนพื้นฐานของความเข้าใจในรากเหง้าของวัฒนธรรมนั้น ทำให้งานแสดงชุด นารายณ์อวตาร ของนราพงษ์ จรัสศรี เป็นงานนาฏยศิลป์ที่มีความร่วมสมัย ทำให้เกิดแนวทางใหม่ในการสร้างสรรค์งานแสดงจากวรรณกรรมไทย ซึ่งมีเนื้อเรื่องดังนี้

องก์ที่ 1 นารายณ์ปราบนนทก ประกอบด้วย ฉาก 1 นนทกลำเค็ญ ฉาก 2 พระอิศวรประทานนิ้วเพชร ฉาก 3 นนทกล้างแค้นนางฟ้า – เทวดา ฉาก 4 ท้าวหัสนัยน์ทูลพระอิศวรเรื่องนนทก ฉาก 5 นารายณ์แปลง และฉาก 6 นนทกล้ม เนื้อเรื่องใน “นารายณ์อวตาร” ที่จะสร้างสรรค์ในองก์ต่อไป นราพงษ์ จรัสศรี ได้มีการสร้างสรรค์บทใหม่ โดยการตัดต่อบทเพื่อให้ได้ใจความ โดยยังคงเนื้อเรื่องเดิมไว้ การแสดงกล่าวถึงพระฤาษีกไลโกฏได้รับรู้ถึงความเดือดร้อนที่เกิดจากทศกัณฐ์ จึงได้เชิญพระนารายณ์อวตารลงไปเพื่อปราบทศกัณฐ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องก์ที่ 2 พระนารายณ์อวตาร ประกอบด้วย ฉาก 1 พระอิศวรรับสั่งให้ท้าวมัฆวานไปเชิญพระนารายณ์มาเฝ้า ฉาก 2 ห้วงมหาสมุทร ฉาก 3 พระนารายณ์ตื่นจากพระบรรทมบนหลังพระยาอนันตนาคา และฉาก 4 เทวดาอาสาไปสู้ศึก

องก์ที่ 3 กรุงลงกาและอโยธยา ประกอบด้วย ฉาก 1 นางมณโฑได้กลิ่นข้าวปั้น ฉาก 2 นางกากนาสูรขโมยข้าวปั้น ฉาก 3 นางมณโฑเสวยข้าวปั้น ฉาก 4 สามมเหสีรับข้าวปั้น และฉาก 5 นางฟ้าเทวดาฉลองพระนารายณ์อวตาร

การใช้บทการแสดงใน นารายณ์อวตาร นี้ยังคงรักษาประเด็นหลักที่เป็นหัวใจของเรื่องรามเกียรติ์ไว้ หัวใจของเรื่องรามเกียรติ์ที่แฝงด้วยคติธรรมในเรื่องของคุณธรรมจริยธรรม คือ

ความดี ความชั่ว ธรรมะย่อมชนะอธรรม หรือความดีย่อมชนะความชั่ว ซึ่งเรื่องราวของรามเกียรติ์ในการแสดงแบบนาฏยศิลป์ของไทย ก็จะมีรูปแบบการนำเสนอเนื้อเรื่องที่แฝงด้วยคติที่สอนให้คนให้ทำดี และมีการตีความเนื้อเรื่องในมุมมองของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่นำเสนอความเสียสละของพระนารายณ์ที่ยอมสละความสุขส่วนตัวลงไปเกิดเป็นเพียงมนุษย์ธรรมดา เพื่อปราบทศกัณฐ์และบรรดาเหล่ายักษ์ รวมไปถึงการเสียสละของเหล่าเทวดาขออาสาตามไปช่วยปราบทศกัณฐ์

ลักษณะเด่นอีกประการในการนำเสนอรามเกียรติ์ ในแนวคิดของ นราพงษ์ จรัสศรี คือ ใช้บทบรรยายที่ทำให้คนทั่วไปเข้าใจง่าย ใช้การนำเสนอหรือการอ่านบทแบบธรรมดา ไม่ได้อ่านหรือขับแบบทำนองเสนาะ โดยยังคงฉันทลักษณ์แบบกลอนแปด ที่เป็นเอกลักษณ์ไทยมีความงดงามในด้านของภาษา โดยลักษณะของกลอนแปดเป็นร้อยกรองชนิดที่มีความเรียงสามารถเข้าใจ และสื่อความหมายได้ง่าย การเลือกใช้บทโดยนำมาอ่านตามในรูปแบบของการอ่านแบบร้อยแก้วนั้น มีวัตถุประสงค์จะช่วยให้เยาวชนคนรุ่นใหม่ที่ไม่คุ้นเคยกับบทร้อยกรองสามารถเข้าใจบทการแสดงได้ทันทีในขณะที่รับชมการแสดง โดยไม่ต้องมีการแปลความหมายอีกครั้งสามารถเข้าใจเรื่องได้อย่างรวดเร็ว เสมือนว่ากำลังอ่านด้วยตนเองและใช้จินตนาการของตนพร้อม ๆ กับการชมการแสดง ซ้ำยังเป็นอีกวิธีที่จูงใจผู้ชมให้กลับไปอ่านบทประพันธ์หลังชมการแสดงเสร็จเรียบร้อย (จุลชาติ อรัณยะนาค, 2556: 117)

การนำวรรณกรรมไทยที่ได้รับการยอมรับมาทำเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยแบบร่วมสมัย ที่ยังคงเอกลักษณ์ของความเป็นไทย แต่นำเสนอในมุมมองแนวคิดแบบร่วมสมัยที่เป็นที่ยอมรับและถือว่าเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินร่วมสมัยในปัจจุบันได้สร้างสรรค์งานแนวนี้ขึ้นมาก็คือ การสร้างสรรค์การแสดงจากวรรณกรรมเรื่องพระมหาชนก บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) โดย นราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์จากเค้าโครงเรื่องราวมาจากบทพระราชนิพนธ์ไม่ใช่บทประพันธ์ที่มาจากจากประเทศอินเดีย (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 7 เมษายน 2560) ถือการจัดการแสดงนี้มีความใกล้เคียงบทพระราชนิพนธ์ของในหลวงรัชกาลที่ 9 เป็นการรักษาคุณภาพของบทที่ปรากฏในหนังสือ ให้ออกมานำเสนอรูปแบบการแสดงแบบร่วมสมัย ในชื่อการแสดงว่า มหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของ นิทรรศการเฉลิมพระเกียรติแด่ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) เนื่องในโอกาสเฉลิมฉลองวโรกาสครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี จัดขึ้น ณ อิมแพค อารีน่า เมืองทองธานี กรุงเทพฯ ในวันที่ 26 พฤษภาคม – 11 มิถุนายน 2549 จัดแสดงถึง 34 รอบ ลักษณะการแสดงละครเพลงแบบนาฏกรรมไทยร่วมสมัย เป็นการร่วมกันของบุคคลที่มีความชำนาญในการสร้างสรรค์งานศิลปะในหลาย ๆ แขนง อาทิ ผู้ประพันธ์บทเพลงคือ บรูซ แกสตัน ผู้กำกับการแสดงและปรับปรุง

บท คือ พรรณศักดิ์ สุขี ออกแบบเครื่องแต่งกาย โดย โกมล พานิชพันธุ์ และอำนวยฝ่ายศิลป์และกำกับลีลาโดย นราพงษ์ จรัสศรี การออกแบบการแสดงในครั้งนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวว่า “ที่เลือกรูปแบบการแสดงแบบร่วมสมัย เพราะการแสดงแบบร่วมสมัยมักเปิดกว้างให้คนดูตีความได้มากกว่าการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทย และในบทพระราชนิพนธ์เองก็มีความเป็นสมัยใหม่ สอดแทรกในเนื้อหาอยู่เสมอ อาทิ การใช้ ยันตกล คือ รถโค่นมะม่วง” (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 7 เมษายน 2560) แรงบันดาลใจหนึ่งในการสร้างสรรค์งานแสดงนี้คือภาพจิตรกรรมไทย ในหนังสือพระราชนิพนธ์ เรื่อง พระมหาชนก โดยเฉพาะผลงานของ เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ทำให้การออกแบบเสื้อผ้า และฉากประกอบการแสดงมีความคล้ายคลึง ทั้งเรื่องของการใช้สี และองค์ประกอบการจัดวางที่เทียบเคียงจากภาพวาด โดยไม่มุ่งเน้นความเป็นแฟนตาซี

แนวคิดร่วมสมัยที่ปรากฏในมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก ณ อิมแพค อารีน่า เมืองทองธานี เช่น การใช้ฉากแบบ Modified realism (ละครแนวสัจจนิยมประยุกต์) ในตอนที่พระมหาชนกเจรจากับนางมณีเมขลา เป็นการนำเสนอฉากที่แสดงถึงความว่างเปล่าเพื่อให้การสนทนาที่ปรากฏในการแสดงเป็นสิ่งสำคัญ โดดเด่น ผู้ชมจะได้จดจำเนื้อเรื่องที่นักแสดงสื่อสารออกมาบทที่ใช้สนทนามิได้ตัดตอน หรือเพิ่มเติม ยังคงไว้ซึ่งความงาม และลักษณะเด่นทางภาษาของบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง พระมหาชนก แนวทางการออกแบบการแสดงแนวนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เป็นการใช้ความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบลีลาหรือวางโครงสร้างในการแสดงด้วยการใช้ท่าทางมากกว่าให้ความสำคัญกับเทคโนโลยี ให้ความลึกซึ้งและซาบซึ้งกับงานศิลปะมากกว่าการใช้ความสะดวกสบายรวดเร็วและหวือหวาของเทคนิคพิเศษ เช่น ฉากกลางทะเล หากใช้สลิงดึงนักแสดงที่แสดงเป็นพระมหาชนกให้ลอยขึ้น ความรู้สึกที่คนดูได้รับคือ ความทันสมัย ความตระการตาจากเทคโนโลยี แต่ในพระมหาชนกของนราพงษ์ จรัสศรี ใช้การออกแบบลีลา ที่ทำให้คนสามารถลอยได้ ทำให้คนดูได้รับความรู้สึกที่ลึกซึ้งกับศิลปะ เกิดภาพจำ และความเป็นตัวตนของผู้ออกแบบ

แนวคิดการสร้างสรรค์งานจากบทวรรณกรรมเดิมในรูปแบบใหม่ ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากศิลปินร่วมสมัยหลายท่าน อาทิ การสร้างสรรค์งานภายใต้การควบคุมของ ภัทราวดี มีชูธน ในปี พ.ศ. 2537 จัดทำการแสดงชุด อิเหนาจรกา จากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เรื่องอิเหนา เป็นการแสดงแนวร็อกโอเปร่า ด้วยการนำศิลปะชวาและบาหลีมาประดิษฐ์ใช้ให้สอดคล้องกับการแสดง บรู๊ซ แกสตัน เป็นผู้ประพันธ์เพลงใช้เครื่องดนตรีกลองแขก ปี่ชวา และเครื่องดนตรีไทยผสมกับเครื่องดนตรีสากล แสดงสดตามความเหมาะสมของเนื้อเรื่องในตอนนั้น ๆ และทดลองใช้เงาของผู้แสดงและหนังตะลุงในการเชื่อมฉาก ในปี พ.ศ. 2538 จัดการแสดง เงาะป่า ดัดแปลงเป็นละครเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ร่วมสมัยจากบทพระราชนิพนธ์เงาะป่า ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 จุดสำคัญของละครเรื่องนี้คือ การนำเพลงไทยเดิมซึ่งบรรจุใส่กับบทกลอนบางช่วงของพระราชนิพนธ์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 มาร้องในรูปแบบเดิมกับดนตรีร่วมสมัย ผู้ออกแบบท่าทางเป็นศิลปินจากประเทศแคนาดา นอกจากนั้น โรงละครภัทราวดียังได้สร้างสรรค์การแสดงแนวร่วมสมัยด้วยวรรณกรรมเดิมของชาติไทยที่มีอยู่แล้วออกมาในรูปแบบที่ร่วมสมัยและทันสมัยในขณะนั้นเรื่อยมาก เช่น ในปี พ.ศ. 2539 ได้จัดการแสดง “ร่ายพระไตรปิฎก ร่ายพระไตรปิฎก 2 – ปฏิจจสมุปบาท และร่าย 3 ในปี พ.ศ. 2542 จัดการแสดงเรื่อง สหัสเดชะ ในปี พ.ศ. 2548 ร่ายพระไตรปิฎก 5 สุริยุปราคา – eclipse ในปี พ.ศ. 2552 จัดการแสดงเรื่อง ร.รัก ล.ลิลิต ลิลิตพระลอ

นอกจาก นราพงษ์ จรัสศรี และ ภัทราวดี มีชูธน ยังมีผลงานจากศิลปินชาวไทยที่ใช้วรรณกรรมเดิมที่มีอยู่ของไทยมานำเสนอในรูปแบบและแนวคิดแบบร่วมสมัย อีกหลายท่าน อาทิ การสร้างสรรค์ของ ธงชัย หาญณรงค์ ในปี พ.ศ. 2546 ชุดจดหมายจากสีดา ในปี พ.ศ. 2547 การแสดงรามายณะร่วมสมัยเรื่อง นารายณ์ปราบนนทุก และจดหมายจากสีดา 2 ในปี พ.ศ. 2548 การแสดงชุดจดหมายจากสีดา 3 (มหากาพย์ไตรภาคเสร็จสมบูรณ์) เป็นต้น

การนำเสนอวรรณกรรมเดิมในรูปแบบใหม่บนแนวทางของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ไม่ได้เกิดขึ้นเพียงแต่นำวรรณกรรมไทยมาทำใหม่ในรูปแบบไทยร่วมสมัยเท่านั้น นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้นำเสนอวรรณกรรมเดิมของชาติตะวันตก มานำเสนอในรูปแบบไทยร่วมสมัยได้อย่างลงตัวและน่าชื่นชม นั่นคือ การสร้างสรรค์การเต้นเดี่ยว ชุดซาโลเม่ นางผู้เต้นรำเพื่อขอหัว (SALOME Dancing for the head) ที่ได้สร้างสรรค์ไว้ในปี พ.ศ. 2556 ณ โรงละคร แบล็คบ๊อกซ์ เธียเตอร์ (Black Box Theater) มหาวิทยาลัยกรุงเทพ นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเอาวัฒนธรรมตะวันออกมาผสมกับวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งเนื้อเรื่องของซาโลเม่นี้ มีที่มาจากตำนานในศาสนาคริสต์ การแสดงนาฏยศิลป์ที่นำเรื่องราวของ ซาโลเม่ มานำเสนอมักจะเป็นการแสดงที่ใช้เทคนิคแบบนาฏยศิลป์ตะวันตกในการนำเสนอ แต่นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเสนอซาโลเม่ในมุมมอง และจินตนาการของศิลปินไทยร่วมสมัยด้วยการนำเสนอเนื้อเรื่องแบบเดิม แต่ใช้เทคนิคการแสดงแบบใหม่ รักษาเพียงโครงร่างบทไว้ ใช้การนุ่งผ้าและใช้ผ้านุ่งแบบวัฒนธรรมไทย เลือกใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงความเชื่อและการดำรงชีวิตแบบคนไทยคือ โลงศพ และหม้อน้ำ แสดงให้เห็นว่าการนำวรรณกรรมจากชาติตะวันตก หรือชาติอื่นมานำเสนอในรูปแบบความเป็นไทยสามารถที่จะสร้างสรรค์ได้ หากผู้สร้างสรรค์หรือศิลปินผู้สร้างงานนั้น ซาบซึ้งและเข้าใจถึงแก่นแท้ของความเป็นไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.1.2 แนวความคิดในการนำวัฒนธรรมที่หลากหลาย โดยนำมาประยุกต์ใช้และก่อให้เกิดสิ่งใหม่จากวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมที่มีอยู่ เป็นแนวทางการแสดงที่นำเอาการแสดงวัฒนธรรมหลายชนชาติมาแสดงในงานเดียวกัน บางครั้งเป็นการนำวัฒนธรรมจากหลายชนชาติมาปะติดรวมกัน โดยไม่คำนึงว่าจะมีความเป็นเอกภาพหรือไม่ ซึ่งทฤษฎีการสร้างสรรค์การแสดงแนวนี้เกิดขึ้นเป็นการสร้างสรรค์แบบ นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Port Modern Dance) (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2561) แต่ยังเป็นการสร้างสรรค์ด้วยการอนุรักษ์วัฒนธรรม จะแสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมอันดีงามอยู่เสมอ ไม่ว่าจะมีการนำเอาวัฒนธรรมของประเทศมาผสมผสานในรูปแบบใดก็เป็นการร่วมอนุรักษ์อย่างสร้างสรรค์ กล่าวคือสร้างสรรค์ใหม่โดยไม่ทำลายของเก่า จารีตใดที่ต้องรักษาไว้ก็ยังคงไว้เช่นเดิม แต่อาจจะตีความใหม่บทพื้นฐานของความเชื่อและจารีตเดิม

งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่มีแนวคิดในการนำเสนอด้วยการนำวัฒนธรรมอันหลากหลายมารวบรวมกันไว้ โดยยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของไทย หรือนำเสนอให้เห็นในรูปแบบของมุมมองผ่านเอกลักษณ์ความเป็นไทย ไว้ อาทิเช่น ซาโลเม่ นางผู้เต้นรำเพื่อขอหัว (SALOME Dancing for the head) ของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้สร้างสรรค์ไว้ในปี พ.ศ. 2556 โดยนำเอาวัฒนธรรมตะวันออกมาผสมกับวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งเนื้อเรื่องของซาโลเม่นี้ มีที่มาจากตำนานในศาสนาคริสต์ ซาโลเม่ ปรากฏในบทละครของ ออสคาร์ ไวลด์ (Oscar Wilde) เป็นสัญลักษณ์ของสตรีที่มีเสน่ห์ ความมีเสน่ห์ของซาโลเม่ปรากฏเด่นชัดในบทละคร เช่น การเต้นรำที่ยั่วยวนอารมณ์ในตอนที่กล่าวถึงการขอพันธะสัญญาใหม่ ซึ่งซาโลเม่ได้ชื่อว่าเป็นผู้มีส่วนที่นำความตายไปสู่นักบุญ จอห์น แบปติสต์ ตามพระวรสาร นักบุญจอห์น แบปติสต์ เป็นชาวคริสต์ยุคแรกท่านหนึ่งซึ่งมีส่วนสำคัญในการสร้างศาสนจักร โดยท่านเป็นผู้ตักน้ำทำพิธีแบปติสต์มาให้กับพระเยซู แต่ด้วยความร้ายของซาโลเม่ที่ได้จากมารดาทำให้ซาโลเม่ผู้เป็นพระธิดาของกษัตริย์แสร้งทำอุบายร่ายรำอย่างสวยงามถวายจอมกษัตริย์จนพอพระทัย หลุดพระโอษฐ์ให้นางสามารถขออะไรก็ได้ นางจึงสบโอกาสขอศีรษะของนักบุญจอห์น แบปติสต์ ซึ่งแม้กษัตริย์จะไม่เต็มพระทัยทำตามความต้องการของนางเลย แต่ด้วยพลั้งพระโอษฐ์ไปแล้วจึงจำต้องทรงยินยอม การแสดงนาฏยศิลป์ที่นำเรื่องรามของ ซาโลเม่ มานำเสนอมักจะเป็นการแสดงที่ใช้เทคนิคแบบนาฏยศิลป์ตะวันตกในการนำเสนอ แต่นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเสนอซาโลเม่ในมุมมอง และจินตนาการของศิลปินไทยร่วมสมัย ด้วยการนำเสนอเนื้อเรื่องแบบเดิมแต่ใช้เทคนิคการแสดงแบบใหม่ รักษาเพียงโครงร่างบทไว้ เป็นการนำเสนอจากผู้ที่ได้เรียนนาฏยศิลป์ที่ใช้เทคนิคไทยและตะวันตกมาอย่างเชี่ยวชาญ แต่ในการนำเสนอครั้งนี้ต้องแสดงออกมาด้วยการตัดเทคนิคหรือการแสดงโดยไม่มีเทคนิค (untrained) นั่นเอง

การสร้างสรรค์การแสดง ซาโลเม่ ของ นราพงษ์ จรัสศรี นี้ถึงแม้จะใช้ทฤษฎีการสร้างสรรค์การแสดงแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ คือการไม่ใช้เทคนิคในการแสดง แต่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเอกเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมจากหลากหลายชาติ มารวมไว้ในการแสดง เช่น การนำเครื่องสวมศีรษะแบบวัฒนธรรมการแสดงกัมพูชา การนุ่งผ้าและใช้ผ้านุ่งแบบวัฒนธรรมไทย การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงคือ โลงศพ และหม้อน้ำ ที่มีความเป็นวัฒนธรรมร่วมของชาติตะวันตกและชาติตะวันออก การใช้หน้ากาก ที่มีลักษณะได้รับแรงบันดาลใจมาจากวัฒนธรรมการแสดงแบบพม่า การแสดงลีลาประกอบกับฉากและอุปกรณ์ประกอบฉาก ที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้รับแรงบันดาลใจมาจากดินแดนของสุวรรณภูมิ โดยมีกลิ่นไอของวัฒนธรรมเข้ามา และมีการสื่อความหมายโดยการใช้สัญลักษณ์คือ ต้นไม้แห้ง ปรากฏในฉากสุดท้าย มีต้นไม้แห้งอยู่บนหัวนักแสดง แสดงให้เห็นว่าเมื่อสิ้นชีพไปแล้ว ที่มีความสุขที่สุดของทุกคนก็คือธรรมชาติแต่ที่ต้องเป็นต้นไม้แห้งก็เพราะ ไม่มีใครรักษาธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นการเสียดสีสังคมด้วย และใบไม้ที่ปลิวลงมาสื่อถึงสิ่งที่มาจากที่สูงจากสรวงสรรค์เป็นตัวแทนของพระเจ้า

การนำวัฒนธรรมอันหลากหลายเชื้อชาติมาผสมผสานให้ลงตัว แต่ยังคงความเป็นไทยนั้นยังปรากฏในงานสร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี อีกงานหนึ่งคือ ในการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระมหาชนก สร้างสรรค์ขึ้นเนื่องในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชทรงครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี ณ อิมแพค อารีน่า เมืองทองธานี ในปี พ.ศ. 2549 การยกตัว การวางท่ามือและเท้าแบบบัลเลต์ ลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวที่มาจากท่ารำไทย เช่น ท่าถวายบังคม ท่าเข้าเฝ้าของทหารและนางใน ท่าเดินและท่าระบำของนางฟ้า เป็นต้น การนำเครื่องดนตรีตะวันออกประเภทเครื่องสาย มาร่วมบรรเลงในการแสดงเพื่อเพิ่มอรรถรส ปรากฏในองก์ที่ 7 ฉากที่ 1 อุทิศ พราหมณ์มหาศาล ซึ่งเป็นการจงใจดีดให้มีเสียงแปร่ง ออกภาษาแขก เพื่อสร้างบรรยากาศให้ตลกขำ ขัน เนื่องจากเป็นฉากที่พราหมณ์จะปรากฏตัวด้วยบทตลก ส่วนเพลงขับร้องในการแสดงวิจิตรนาฏกรรมเทิดพระเกียรติพระมหาชนก ในบางฉากที่ใช้ทำนองขับร้องเพลงแขกเจ้าเซ็นร้องร่าย เพลงกล่อมนิทรา และขับทำนองเสนาะ ได้นำทองเพลงเหล่านี้มาบรรจุเนื้อร้องใหม่ บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล แต่ทำนองการร้องร่ายนั้นเป็นการร้องร่ายที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยใช้เทคนิคการขับร้องแบบสากล แสดงให้เห็นว่าการออกแบบการแสดง พระมหาชนก ในครั้งนี้ เป็นการแสดงที่ยกย่องเอกลักษณ์ไทยมาผสมผสานวัฒนธรรมที่หลากหลายเข้าไว้ด้วยกัน แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ไทยไว้ได้อย่างเหมาะสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.1.3 การสร้างสรรค์งานโดยใช้แนวความคิดเชิงสัญลักษณ์ ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์แบบร่วมสมัย ทฤษฎีหนึ่งที่ได้รับความนิยมในการนำมาเป็นแนวทางในการออกแบบการแสดงคือ การใช้แนวความคิดเชิงสัญลักษณ์ การจินตนาการให้สิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือลีลาที่คิดไว้สื่อความหมายออกไปทั้งทางตรงและทางอ้อม หรืออาจจะสื่อให้ผู้ชมได้คิดและจินตนาการไปตามความรู้สึก เป็นการเปิดกว้างทางด้านความคิดของผู้ชม ความหมายของสัญลักษณ์ หรือ สัญญะ คือ สิ่งที่มีความหมายมากกว่าตัวของมันเอง องค์ประกอบ 3 ส่วน ส่วนแรกคือ สิ่งที่เป็นของจริงทั้งหลาย (Reference) เช่น กระจก ดอกไม้ แก้วน้ำ ส่วนที่สองคือ ตัวหมาย (Signifier) ในแต่ละวัฒนธรรมก็จะสร้างสัญญะขึ้นมาทดแทนสิ่งที่เป็นของจริงทั้งหลาย อาจอยู่ในรูปของภาพ (Image) หรือเสียง (Sound) และส่วนที่สามคือ ตัวหมายถึง (Signified) จัดเป็นภาพในใจหรือภาพในความคิด (Concept) ซึ่งสมองสั่งให้ทำงานตามจินตนาการ (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 45)

การนำสัญญะ หรือ สัญลักษณ์มาใช้ในการสื่อความหมายต่าง ๆ ไปสู่ผู้ชม ปรากฏในงานของ นราพงษ์ จรัสศรี อย่างเด่นชัด ในการแสดง พระมหาชนก สร้างสรรค์ขึ้นเนื่องในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชทรงครองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี แสดง ณ อิมแพค อารีน่า ในปี พ.ศ. 2549 ในองก์ที่ 5 มิถิลานคร ที่เหล่าพราหมณ์และขุนนางของกรุงมิถิลา จัดขบวนเสด็จมารับพระมหาชนก หลังจากที่พระมหาชนกว่ายน้ำอยู่ในมหาสมุทรเป็นเวลา 7 วัน 7 คืน นราพงษ์ จรัสศรี ได้แปรขบวนนักแสดงให้เป็นเส้นทางเดินที่คดเคี้ยว เพื่อประโยชน์ในการดึงเวลาการแสดงให้นานยิ่งขึ้น แต่ได้แฝงความหมายไว้ในการแปรขบวนแถวเป็นแบบนั้น เพื่อแสดงถึงหนทางการเดินทางที่ยาวนาน ลำบากของพระมหาชนก และยังปรากฏการใช้สัญลักษณ์ของกิเลศตัณหา ในองก์ที่ 6 มรรค ฉากที่ 3 เมืองอวิชชา คือการนำเอาภาพจำลองสถานที่ท่องเที่ยวย่านพัฒน์พงษ์มานำเสนอ มีการเต้นรูดเสา และผู้หญิงขายบริการ ซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์ของกิเลศและตัณหา และองก์ที่ 9 ปัจฉิมบท มีการออกแบบให้นักแสดงเดินวนไปมาในวงกลม แสดงออกถึงความรู้แจ้ง (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 29 ธันวาคม 2561) การนำสัญลักษณ์ต่าง ๆ มาสอดแทรกไว้ในงานนาฏยศิลป์นี้ เป็นการสร้างจินตนาการให้ทั้งผู้สร้างงาน นักแสดง และผู้ชมเอง ให้เกิดความรู้สึกและคล้อยตามไปกับจินตนาการที่ผู้สร้างสรรค์ได้รังสรรค์ไว้

การนำเทคนิคการแสดงแบบสัญลักษณ์ หรือสัญญะ ถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดง แสงเสียงประกอบจินตภาพ ชุด คนดีศรีอยุธยา ในปี พ.ศ. 2535 ซึ่งปรากฏในหลายช่วงของการแสดง อาทิเช่น ในช่วงตั้งชุมชน นราพงษ์ จรัสศรี ได้ใช้นักแสดงสัญลักษณ์ (Symbolic) จัดท่าเป็นภาพนิ่ง (Pose) โดยมือถือผลไม้นานาชนิด แตกต่างกันออกไปแสดงให้เห็นถึงความอุดมสมบูรณ์ของบ้านเมืองในช่วงเวลานั้น โดยด้านหลังยังมีนักแสดงสมทบแสดงให้เห็นถึงผู้คนในตลาดมีการค้าขายกันอย่างมีความสุข อารมณ์ของนักแสดงจะแตกต่างกันออกไปทั้งการเดิน การวิ่ง การนั่ง ทำให้เห็นถึง

องค์ประกอบต่าง ๆ หรือในช่วงเสียกรุง มีกลุ่มนักแสดงทำท่าเต้น หมุน การกระโดด และทรุดตัวอย่างรวดเร็ว แสดงถึงความตื่นเต้น เพราะอยู่ในช่วงการทำศึกสงคราม มีการจับกลุ่มทำเป็นวงกลมเพื่อแสดงให้เห็นว่าชาวไทยอยู่ในวงล้อมของชาวพม่า ในท่ามีการฟาดแขนไปมาทางด้านข้างแสดงออกถึงการต่อสู้ และปัดป้องศัตรู ส่วนอีกด้านหนึ่งของเวทีนักแสดงสมทบทั้งชายและหญิงที่แสดงเป็นชาวบ้านยกมือสื่อสารให้เห็นถึงการต่อสู้ถึงแม้จะสู้ไม่ได้ก็สู้ ต่อมานักแสดงประกอบชายที่แสดงเป็นทหารได้ตั้งแถวหน้ากระดานสองแถว สื่อให้เห็นถึงเป็นกำแพงเมืองที่สร้างสรรค์ทำเป็นกำแพงมนุษย์ มีการยกลอยคนแสดงให้เห็นถึงซากศพที่โดนทหารพม่าฆ่าตาย เป็นฉากที่คนไทยล้มตายจำนวนมาก ในการแสดงช่วงนี้ใช้นักแสดงชายและหญิงจำนวนมาก ทำให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่และสมจริง มีการลำเลียงศพออกไปโดยการยกให้เห็นโดดเด่นชัด มีการออกแบบของการยกคนตายในท่าต่าง ๆ สื่ออารมณ์ให้เห็นถึงการใช้วิธีการยกขึ้นสูงลำเลียงไหลออกไป ชาวบ้านชายหญิงรอบ ๆ รายล้อมแสดงอารมณ์โศกเศร้าบางกลุ่มก็วิ่งหนีตายบางกลุ่มก็นอนตายทับถมกันบางกลุ่มก็หยุดนิ่ง เป็นการใช้การจัดกระบวนแถวและการจัดกลุ่มของนักแสดง เพื่อสื่อให้เห็นถึงความหมายต่าง ๆ ที่ซ่อนอยู่ในบทละคร

สัญญะที่ปรากฏในการแสดง แสง-เสียง ประกอบจินตภาพ คนดีศรีอยุธยาใช้ อีกประการหนึ่งคือ การใช้ดอกบัว ที่ปรากฏในฉากที่ 3 นำเสนอถึงสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ หลังจากที่ทรงครองราชย์มานานนับ 40 ปี พระองค์ทรงลาทางโลกเข้าสู่ทางธรรมโดยการออกผนวชในบั้นปลายของชีวิต ระหว่างฉากนี้ ดอกบัวได้ถูกนำมาเป็นสัญลักษณ์ของพระองค์ ดอกบัวมีความสำคัญกับฉากนี้เพราะเป็นสัญลักษณ์ของชีวิต ความหวัง ความบริสุทธิ์ และความสวยงาม ที่ยังคงอยู่แม้กระทั่งจะอยู่ในโคลนเลน และยังเกี่ยวข้องกับความอุดมสมบูรณ์ของแผ่นดินอยุธยาที่ซึ่งมีที่นาและพืชผักผลไม้เพื่อเลี้ยงชีวิตประชาชน (นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวถึงใน กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์, 2554: 30-31)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ใช้แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ ที่ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงสื่อความหมายในการแสดง อุปกรณ์ทุกชนิดสามารถนำมาใช้ประกอบการแสดงได้โดยไม่มีข้อจำกัด และเป็นสิ่งที่ช่วยอธิบายในเชิงสัญลักษณ์ และยังสื่อถึงสถานการณ์ตามท้องเรื่องตลอดจนยังเสริมสร้างบรรยากาศของสถานที่นั้น ๆ ได้อย่างกลมกลืนกับการแสดง ปรากฏในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี ชุด อ้างว้าง (Loneliness) ที่สร้างสรรค์ขึ้น ในปี พ.ศ. 2557 นราพงษ์ จรัสศรี มีแนวความคิดในการนำอุปกรณ์ประกอบสิ่งที่มีอยู่รอบตัวนำมาประยุกต์ใช้ก่อให้เกิดประโยชน์ เช่น พรมหญ้าสีเขียว สื่อถึงความเป็นธรรมชาติ ความสงบที่สอดแทรกถึงความอ้างว้างอยู่เพียงลำพัง รถเข็น สื่อถึงบุคคลทั่วไปที่อยู่ตามท้องถนนที่มักจะใช้รถเข็น ในการขนของต่างๆที่สอดแทรกถึงความอ้างว้างอยู่เพียงลำพัง ไม่เป็นที่ต้องการของผู้อื่น สุนัข สื่อถึงความเป็นมิตร ความซื่อสัตย์และความเป็นเพื่อนแท้ ลูกโลก สื่อถึงโลกหรือสภาวะภายในของศิลปินที่มีความอ้างว้าง

ความเหงา ม่านสีขาว สื่อถึงความอ้างว้างความเหงาอยู่เพียงลำพังภายในจิตใจ ไม้พาย นำมาใช้เพื่อที่จะสื่อให้เห็นถึงความอ้างว้าง โดดเดี่ยวเพียงลำพัง ท่ามกลางมหาสมุทร ถือได้ว่าอุปกรณ์ดังกล่าวที่ นราพงษ์ จรัสศรี เลือกนำมาใช้มีความสอดคล้องกับการแสดงและสถานการณ์นั้น ๆ ได้อย่างสมบูรณ์ สื่อให้เกิดอารมณ์ หรือสภาวะต่าง ๆ ที่จะสื่อให้ผู้ชมเกิดความนึกคิดไปพร้อมกับการแสดง

การสร้างสรรค์งานแสดงที่ใช้แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่มีความน่าสนใจอีกชุดการแสดงหนึ่งคือ งานสร้างสรรค์ชุด Fancy Sonata (แฟนซี โซนาต้า) ในปี พ.ศ. 2533 ที่นำปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคม สะท้อนออกมาด้วยการนำเสนอเป็นด้านซ์ประกอบการแสดงด้วยสัญญะ เช่น การใช้โคมครอบหัวนักแสดงที่รับบทคนไข้ ถือเป็นการแสดงให้เห็นถึงการโดนครอบงำ และยังมีการนำเสนอความผิดจริยธรรมของแพทย์ ที่แสดงออกมาด้วยท่าทางยืนสูบบุหรี่ ถือเป็นสัญญะที่แสดงให้เห็นถึงการขัดแย้งทางจริยธรรมทางวิชาชีพ ที่ไม่สมควรกระทำแฝงนัยยะที่กระทบกระเทียบถึงความผิดจรรยาบรรณของแพทย์ ถือว่าเป็นการแสดงที่นำสัญญะต่าง ๆ มาสื่อความหมายแฝงไว้ด้วยคำสอนแทนที่จะบอกเล่าเรื่องราวเหล่านั้นโดยตรง

การใช้สัญลักษณ์แทนความหมายต่าง ๆ ยังปรากฏในผลงานของ ประดิษฐ์ ประสาททอง ศิลปินศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดง ปี 2547 ได้ใช้ดอกบัวแทนสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในละครเรื่อง "กลับมาเถิดวันทอง" ซึ่งดอกบัวเป็นดอกไม้ที่ใช้บูชาพระ ดอกไม้ที่ผู้บวชนาคใช้วันทาเสมาเพื่ออำลาโลกเข้าสู่เพศบรรพชิต ดอกไม้ที่ให้นักโทษถือก่อนพาตัวไปหลักประหาร และดอกไม้ที่จัดใส่มือผู้ตายก่อนมัดตราสังข์และบรรจุโลง ซึ่งในเรื่องนี้ ประดิษฐ์ ประสาททอง ได้ให้ตัวละครจมื่นไวยนำดอกบัวขัดหลังมาไหว้ขอขมาแม่ในสิ่งที่ล่วงเกิน อีกนัยหนึ่งคือมอบดอกบัวให้แม่ถือขึ้นสวรรค์ไปไหว้พระจุฬามณี และนางวันทองปลิดกลีบดอกบัว 8 กลีบวางเป็นวงรอบลูกชายก่อนลาจาก คล้ายกับจะบอกใบ้ให้ลูกยึดถือในมรรคแปด สามารถแยกแยะให้ได้ว่าสิ่งใดคือกงจักรและสิ่งใดคือดอกบัว แม้จะมีรูปทรงเป็นวงกลมเหมือนกัน" (ประดิษฐ์ ประสาททอง กล่าวถึงใน กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์, 2554: 29)

4.2.1.4 แนวคิดการเต้นเฉพาะที่ (Site-Specific Dance Performance) หรือการแสดงนาฏยศิลป์เฉพาะที่ มีความสัมพันธ์กับการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post–Modern Dance) ซึ่งสามารถจัดแสดงในสถานที่ต่าง ๆ ที่ไม่ใช่โรงละครให้กลายเป็นสถานที่สำหรับการแสดงซึ่งนอกเหนือไปจากการแสดงในโรงละครแบบปกติ อาทิ สวนสาธารณะ โรงยิมส์ หลังคาอาคาร (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 138) เป็นการออกแบบการแสดงเพื่อตอบสนองต่อสถานที่เฉพาะ โดยศิลปินผู้ออกแบบท่าทาง ต้องใช้สถานที่นั้น สถาปัตยกรรมหรือสภาวะแวดล้อมมาเป็นตัวกระตุ้น

ในการออกแบบการแสดง ถึงแม้ว่าสถานที่แสดงและการออกแบบท่าเต้นจะมีความหลากหลายเป็นอย่างมาก

การเต้นเฉพาะที่ที่เกิดขึ้นในประเทศไทยที่ปรากฏหลักฐานชัดเจนคือ การแสดงประกอบ แสง สี เสียง ซึ่งเกิดขึ้นครั้งแรกตั้งแต่ปี พ.ศ. 2519 โดยกรมศิลปากรร่วมกับกองทัพเรือจัดขึ้น ที่วัดอรุณราชวราราม ราชวรมหาวิหาร (สุเมศ เทศขำ, 2554: 13) และจัดแสดงขึ้นอย่างต่อเนื่องตามสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ในประเทศไทย การแสดงแสง สี เสียง เป็นการแสดงที่เน้นความตระการตาของระบบแสงสี และดนตรี เสียงประกอบให้สอดผสานกับสถานที่ ๆ สำคัญต่าง ๆ ในประเทศ โดยอาศัยบทประพันธ์และมีผู้บรรยาย นักแสดงทำท่าทางโดยใช้ท่าทางง่าย ๆ เช่น การผายมือ การชี้นิ้ว หรือการไว้มือ บางครั้งยืนนิ่ง ให้แสงส่องมาที่นักแสดงเพื่อให้ทราบว่าบทบรรยายถึงนักแสดงคนนั้น สลับกับการแสดงในชุดระบำต่าง ๆ เพื่อสร้างอรรถรสให้ผู้ชม

จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2535 นราพงษ์ จรัสศรี ได้สร้างปรากฏการณ์ใหม่ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เฉพาะที่ขึ้น โดยอาศัยการผสานความหลากหลายทางศาสตร์การแสดง ทั้งงานการละคร และนาฏยศิลป์ ผสมผสานกับเทคนิคแสง สี และระบบเสียง ในการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง คนดีศรีอยุธยา จัดโดยกองทัพบก ธนาคารทหารไทย และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นองค์กรหลักในการผลิต ใช้สถานที่แสดงคือ วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา การออกแบบนาฏยศิลป์เฉพาะที่ของ นราพงษ์ จรัสศรี คำนึงถึงความเหมาะสมและเคารพต่อจารีตดั้งเดิมของสถานที่ ทั้งยังช่วยส่งเสริมให้สถานที่นั้นทรงคุณค่ามากยิ่งขึ้น โดยใช้ศาสตร์ทางด้านศิลปะหลาย ๆ แขนงเข้ามาประมวลและใช้ได้อย่างเหมาะสมและลงตัว เทคนิคและแนวคิดของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เฉพาะที่แบบร่วมสมัยนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กระทำขึ้นหลายอย่าง อาทิ มีการนำเอานักแสดงสัญลักษณ์ (Symbolic) มาแสดงอารมณ์เป็นตัวเล่าเรื่อง มีแนวความคิดและประดิษฐ์ลีลาการเคลื่อนไหวที่มีองค์ประกอบมากกว่าในอดีต การแสดงช่วงบำรุงราชนาวีก็ได้นำเอาทหารเรือสมัยเก่าและสมัยใหม่ มาแสดงร่วมกันโดยทหารเรือสมัยเก่าแต่งชุดฝีพายนั่งพายเรือบนเวที เรียกว่า พายบก ทหารเรือสมัยใหม่เดินแปรแถวกลางเวทีพร้อมทั้งมีการควงปืนประกอบเพลงมาร์ช ทำให้เห็นถึงความเป็นไทยร่วมสมัยอีกช่วงการแสดง ซึ่งเป็นการแสดงที่ออกแบบลีลานาฏยศิลป์มาเพื่อแสดงในสถานที่กำหนดไว้เท่านั้นไม่สามารถนำไปแสดงที่ไหนได้

การออกแบบการแสดงที่ถือได้ว่าเฉพาะที่ และใช้สถานที่อันมีอยู่ให้ร่วมไปกับการแสดงได้นั้น ปรากฏใน ช่วงผลัดแผ่นดิน มีบทกลอนและพรรณนาถึงประวัติศาสตร์ การทำแนวพาโนรามาใช้พื้นที่ทุกส่วนทั้งประตูต่าง ๆ รวมทั้งกำแพงต่าง ๆ กำแพงจริงเหมือนกำแพงเมืองทำให้

เห็นคนดูนั่งอยู่ในเมืองให้เห็นเชิงเทินและใบเสมา หรือในบางช่วงการแสดงแค่เพียงการที่ทุกคนยกแขนขึ้นมาพนมมือเหนือหัวก็สามารถสื่อความหมายได้หลายด้าน ทางด้านสุนทรียะก็จะเห็นถึงความงามและความยิ่งใหญ่ ด้านสถาปัตยกรรมก็จะเห็นว่าเป็นใบเสมาของกำแพงเมือง ด้านนาฏยศิลป์ก็จะเห็นถึง ลีลาอันอ่อนช้อยของแขนที่วาดแขนข้างตัวไปบรรจบกันเหนือศีรษะ ยังสื่อสารให้เห็นถึงวัฒนธรรมของไทย คือการเคารพอย่างอ่อนน้อม เทิดทูนขึ้นเหนือหัว

การออกแบบการแสดงด้วยแนวคิดการเต้นเฉพาะที่ โดยใช้ทฤษฎีของการเต้นร่วมสมัย และหลังสมัยใหม่ของ นราพงษ์ จรัสศรี ปรากฏในการแสดง แสงเสียงประกอบจินตภาพเรื่อง วังลดาวัลย์ อดีตอันรุ่งเรือง สู่ปัจจุบันอันรุ่งโรจน์ จัดการแสดงขึ้นในปี พ.ศ. 2547 ณ สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ การออกแบบลีลาท่าทางในการแสดงครั้งนี้ มีลักษณะเป็นการเคลื่อนไหวตามชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) และศิลปะแนวเรียบง่าย (Minimalism) ใช้สถานที่แสดงคือ บ่อน้ำ และสนามหญ้าบริเวณด้านหน้าพระตำหนักวังลดาวัลย์ ให้เกิดประโยชน์ต่อการแสดง โดยมีนักแสดงกลุ่มหนึ่งพายเรือสัญจรไปมาค้าขายอยู่ในบ่อน้ำ และนักแสดงอีกกลุ่มหนึ่งกำลังสัญจรไปมาค้าขายอยู่บริเวณสนามหญ้า ในฉากที่กล่าวถึงการก่อสร้างพระตำหนักวังลดาวัลย์ มีนักแสดงกลุ่มหนึ่งรับบทเป็นช่างก่อสร้างกำลังดำเนินการก่อสร้างพระตำหนักวังลดาวัลย์ ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงที่คือ นั่งร้านที่ทำมาจากไม้ไผ่ และอุปกรณ์ที่ใช้ในการก่อสร้างอื่น ๆ มาแสดงจริง โดยออกแบบให้มีการวางอุปกรณ์ดังกล่าว ให้เข้าไปที่พระตำหนักจริงเลย เพื่อให้เกิดความสมจริงและความน่าสนใจ ในองก์ที่ 2 อดีตอันรุ่งเรือง นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้ออกแบบให้นักแสดงไปยืนอยู่ในจุดตำแหน่งต่าง ๆ ของพระตำหนัก อาทิ ที่ระเบียงด้านบนบริเวณชั้น 2 ของพระตำหนักวังลดาวัลย์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แนวคิดการเต้นเฉพาะที่ในการสร้างสรรค์การแสดงแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ไม่ได้ปรากฏแค่เพียงในการแสดงประกอบแสง เสียง ตามแหล่งโบราณสถานที่สำคัญในประเทศไทยเท่านั้น ในการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อเปิดการแข่งขันกีฬา ก็เป็นสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์เฉพาะที่เช่นกัน ในการออกแบบการแสดงแต่ละชุดการแสดงนั้น ศิลปินได้ออกแบบการแสดงเพื่อสถานที่นั้น ๆ และเพื่อวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไปตามจุดประสงค์ของการแข่งขันกีฬาในรายการต่าง ๆ

การแสดงพิธีเปิดการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 ในปี พ.ศ. 2541 ประเทศไทยได้รับเกียรติเป็นเจ้าภาพจัดการแข่งขัน โดยใช้สนามกีฬาราชมังคลากีฬาสถาน กรุงเทพฯ เป็นสถานที่ในการจัดพิธีเปิดการแข่งขัน บริษัท เจ เอส แอล โกลบอล มีเดีย จำกัด เป็นผู้ดำเนินการจัดพิธีเปิด -ปิดการแข่งขัน นำเสนอความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ ความเป็นสากลในรูปแบบ

การแสดง ในการแสดงชุด "SPIRIT OF ASIA" หรือ "จิตวิญญาณแห่งบูรพา" ภายใต้การควบคุมและออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำแนวคิดของการเต้นเฉพาะที่มาใช้ผสานกับการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่นำเสนอความเป็นไทยในแบบสากล แบ่งการแสดงออกเป็น 4 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ดวงตะวัน (สีแดง) แทนกลุ่มประเทศแถบเอเชียตะวันออก มีความหมายคือความเข้มแข็งและยังอาจหมายถึงเพศชาย ช่วงที่ 2 จันทรา (สีเหลือง) แทนกลุ่มประเทศแถบเอเชียใต้ตอนกลาง มีความหมายคือ ความนุ่มนวลอ่อนโยนและยังอาจหมายถึงเพศหญิง ช่วงที่ 3 ดารา (สีฟ้า) แทนกลุ่มประเทศแถบเอเชียตะวันตก หมายถึง ประชาคมหรือการอยู่ร่วมกันเป็นสัมพันธ์บริสุทธิ์ของทารก เด็กและเยาวชน และช่วงสุดท้าย มหากุมุท (สีขาว) แทนกลุ่มประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีความหมายคือ สันติสุขหรือความรู้แจ้ง นราพงษ์ จรัสศรี ได้เลือกใช้อุปกรณ์ลูกบอลลูนขนาดใหญ่ เป็นตัวแทนของสีทั้ง 4 สี ปล่อยลงมาตามอัฒจันทร์ที่นั่งของคนดู ทั้ง 4 ด้าน เป็นการออกแบบการแสดงที่ให้ผู้ชมมีส่วนร่วมด้วย เนื่องจากลูกบอลลูนขนาดใหญ่ทั้ง 4 ลูกนี้ต้องใช้ความสามัคคีและความร่วมมือ ร่วมใจ ของผู้ชมที่ส่งต่อลูกบอลลูนลงมายังสนามที่มีอุปกรณ์รูปนกสีขาวขนาดใหญ่รอรับอยู่ ในการแสดงใช้ท่าทางแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ประกอบบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่ภูมิพลอดุลยเดชรัชกาลที่ 9 จำนวน 4 เพลง ได้แก่ เพลงพระราชนิพนธ์ใกล้รุ่ง เพลงพระราชนิพนธ์แผ่นดินของเรา เพลงพระราชนิพนธ์สายลม และพระราชนิพนธ์แสงเดือน การแสดงชุดจิตวิญญาณบูรพา เป็นการแสดงการสนามกีฬาที่มีความเป็นเอกลักษณ์และเป็นแนวทางใหม่ของการนำเสนอความเป็นไทยในรูปแบบที่ทันสมัย อีกทั้งยังเป็นการแสดงที่ใช้นักแสดงถึง 2,000 กว่าคน แปรขบวนแถวที่สวยงามและสอดคล้องกับแนวคิดของการแสดงได้อย่างลงตัว ถือเป็นการออกแบบการแสดงที่สร้างมาเฉพาะที่ตามวัตถุประสงค์ของงานอย่างแท้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เฉพาะที่ (Site – Specific Dance) คือการแสดงที่สร้างขึ้นมาเพื่อสถานที่นั้นที่เดียวที่ เมื่อไปจัดแสดง ณ สถานที่อื่นก็จะต้องปรับเปลี่ยนไปตามสถานที่นั้น ๆ ซึ่งการแสดงแนวนี้เกิดขึ้นในงานของ นราพงษ์ จรัสศรี บ่อยครั้งส่งผลมาถึงงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ในระดับปริญญามหาบัณฑิตของ ชุมพล ชะนะมา ในชุดการแสดง เขาจันทร์งามที่ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นอาจารย์ที่ปรึกษา เป็นการนำเสนองานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ใช้สถานที่หน้าคณะศิลปกรรมศาสตร์ เป็นสถานที่ออกแบบการแสดงและจัดแสดงผลงาน การออกแบบลีลาจึงจำเป็นต้องออกแบบการแสดงให้สัมพันธ์กับสถานที่ตรงนั้น ท่าทางต้องสัมพันธ์กับเสาคณะ ขั้นบันได ต้นไม้ด้านข้างทั้งสองข้าง หรือแม้แต่กับลายของกระเบื้องที่อยู่ด้านหน้าคณะก็ต้องคำนึงถึงเช่นกัน เพื่อชูสถานที่นั้นออกมาให้เสริมลีลาและเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอ ซึ่งการออกแบบการแสดงในครั้งนี้เมื่อเปลี่ยนสถานที่จัดแสดงไปยังสถานที่อื่นที่มีลักษณะทางกายภาพแตกต่างกันออกไป ผู้สร้างสรรค์

ลีลาก็ต้องออกแบบลีลาใหม่บนโครงสร้างเดิม โดยคำนึงถึงสัดส่วนของพื้นที่ องค์ประกอบในการวางคอมโพสิชัน และความเคารพในสถานที่

4.2.1.5 แนวคิดในการแสดงที่สะท้อนปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นภายในโลก การให้ความสำคัญกับเรื่องของความเท่าเทียมกันของมนุษย์ สิทธิสตรี และเรื่องเศรษฐกิจ เป็นแนวคิดที่เกิดขึ้นในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เพราะแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงมีความเป็นอิสระ ศิลปินสามารถบอกเล่าเรื่องราวในชีวิตของตน หรือสภาพสังคมแวดล้อมได้ออกมาด้วยลีลา นราพงษ์ จรัสศรี ถือเป็นศิลปินคนไทยกลุ่มแรกที่นำแนวคิดแบบนี้มานำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในการสร้างสรรค์งานชุด Fancy Sonata ในปี พ.ศ. 2533 ของ TAM โดย นราพงษ์ จรัสศรี นำปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคม สะท้อนออกมาด้วยการนำเสนอด้วยลีลา ท่าเต้น เช่น การมองคนโดยไม่ช่วยเหลือ การหยุดมุงดูแบบที่เรียกกันว่า ไทยมุง มีคนทุกข์ทรมานแต่ไม่มีคนสนใจ การเยาะเย้ยสังคม การล้างสมอง การเพิกเฉยต่อผู้อื่น การแสดงท่าทางต่าง ๆ เหล่านี้เป็นการนำเสนอปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นภายในสังคมด้วยท่าทางแบบกิจกวัตรประจำวัน (Everyday Movement) ซึ่งเป็นแนวทางการเต้นแบบหนึ่งที่ปรากฏในการเต้นหลังสมัยใหม่ อีกทั้งยังมีการออกแบบการแสดงด้วยสัญญะ คือการใช้โคมครอบหัวนักแสดงบทคนไข้ แสดงให้เห็นถึงการโดนครอบงำ การแสดงท่าทางที่โดยทั่วไปมักปฏิบัติในแนวตั้ง แต่เอามาปรับเปลี่ยนเป็นแนวนอน และการใช้เรื่องของการวางระดับของท่า ลีลา เพื่อแสดงให้เห็นถึงความต่ำต้อย มีการนำเสนอความผิดจริยธรรมของแพทย์ ที่แสดงออกมาด้วยท่าทางยืนสูบบุหรี่ ถือเป็นการขัดแย้งทางจริยธรรมทางวิชาชีพ ที่ไม่สมควรกระทำแฝงนัยยะที่กระทบกระเทียบถึงความผิดจรรยาบรรณของแพทย์ ถือว่าเป็นการแสดงที่แตกต่างและสะท้อนปัญหาของสังคมไทยได้อย่างชัดเจน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การแสดงชุด อีตัว ถูกสร้างสรรค์โดยนราพงษ์ จรัสศรี ในปี พ.ศ. 2539 อีตัว เป็นคำเรียกอีกคำหนึ่งของผู้หญิงหากินผู้หญิงขายบริการ เป็นการแสดงที่ทำขึ้นเพื่อแสดงถึงจริยธรรม ด้วยการประชดสังคม กล่าวถึงผู้หญิงต่างจังหวัดที่เข้ามาอาศัยในเมืองหลวง แล้วโดนเอารัดเอาเปรียบจากผู้คนในสังคมเมือง เป็นการแสดงที่สะท้อนปัญหาสิทธิสตรี ในการออกแบบลีลามีความเป็นไทยร่วมสมัยโดยการนำเอกลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย คือการใช้เล็บทองเหลืองที่สวมใส่นิ้วมือของการร่ายรำแบบนาฏยศิลป์ไทยดั้งเดิม แต่ไม่ได้นำเสนอในรูปแบบเดิม ๆ โดยนำเล็บทองเหลืองมาใส่ไว้ที่เท้า แสดงถึงความแตกต่างทางชนชั้น (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 29 ธันวาคม 2561) ในการแสดงได้ใช้เครื่องดนตรีไทยคือ ระนาด แต่ใช้เฉพาะรางระนาดที่ไม่มีขาตั้ง แต่เอามาแขวนไว้กับคอของนักแสดงหญิงสองคน ถือเป็นการแสดงออกถึงการกดขี่ และใช้แรงงานผู้หญิง ซึ่งระนาดนี้ยังใช้เป็นส่วนหนึ่งในการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดงอีกร่วมกับ เครื่องดนตรีขลุ่ย และฉิ่ง

จุดเริ่มต้นการแสดงชุดนี้เกิดจากสิ่งเร้าที่สัมผัสและความทรงจำในวัยเยาว์ของ นราพงษ์ จรัสศรี ในวัยเด็กที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา กลิ่นเฉพาะของโคลนและฟางเป็นสัญลักษณ์ ที่ถูกนำมาเชื่อมโยงหลายประเด็นเข้ากับชีวิตของประชาชนชาวไทย ที่ไม่ได้มาจากกรุงเทพ นักแสดงแต่ละคนจะสวมใส่ชุดที่มีรูปแบบแตกต่างกันไปในแต่ละวัน และจะไม่มีการแบ่งเพศของนักแสดงโดยเครื่องแบบของนักแสดง สำหรับศิลปินเดี่ยวที่แสดงในบทบาทเป็นเหยื่อ ผู้ถูกค้าซึ่งการแต่งตัวต้องให้ดูแตกต่างจากผู้อื่น การแสดงชุดนี้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อกระตุ้นสังคม ให้ได้รับรู้ว่าสังคมที่เป็นอยู่จริงมิได้ขาวสะอาด และเป็นอย่างภาพลักษณ์ที่ทุกคนเห็นและเข้าใจ

นาฏยศิลป์ร่วมสมัยชุดปาร์ฟูม (Parfum) สร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ. 2532 ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี เป็นเรื่องราวของสิทธิสตรี สร้างขึ้นมาใหม่ ไม่ได้อิงจากเนื้อหาเรื่องเดิมหรือเรื่องราวของผู้ใด เป็นเรื่องราวในอดีตจากความทรงจำของ นราพงษ์ จรัสศรีเอง (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 6 เมษายน 2560) ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากการทุ่มเททำงานเพื่อแม่ ผู้หญิงที่ตนให้ความเคารพอย่างที่สุด และสำหรับผู้หญิงทุกคนในโลกที่ไม่ได้รับความยุติธรรมและตกเป็นแพะรับบาป ถูกกีดกันและลงโทษ ซึ่งเกิดขึ้นบ่อยในสังคมโดยเฉพาะกลุ่มโสเภณีในไทยซึ่งมีความรู้ค่อนข้างน้อย เป็นการนำเสนอด้านที่เลวร้ายของการพัฒนาเศรษฐกิจไทยในขณะนั้น ที่มุ่งเน้นเพื่อจุดหมายด้านการท่องเที่ยวนับตั้งแต่สงครามอินโดจีน มุ่งเน้นประโยชน์ทั้งทางตรงและทางอ้อมจากการเพิ่มจำนวนของนักท่องเที่ยวเก็บเกี่ยวผลประโยชน์และภาพที่ปรากฏต่อนานาชาติส่งผลกระทบต่อชื่อเสียงที่ดีงามของประเทศไทย ผู้หญิงไทยได้รับการมองว่าเป็นผู้หญิงใจง่ายเป็นที่ต้องการของทหารอเมริกันที่รบในประเทศเวียดนาม การแสดงชุดนี้พยายามที่จะนำเสนอสภาพของผู้หญิงอีกมากมายที่ต้องสละตัวเอง แต่กลับถูกตำหนิและต่อต้านจากสังคมถูกเอาเปรียบจากผู้ชาย ผู้หญิงจึงเป็นผู้รับเคราะห์และโชคร้าย นราพงษ์ จรัสศรี ยังได้นำเสนอความเป็นไทยในการแสดงชุด ปาร์ฟูม นอกเหนือจากการนำเสนอความเป็นไทยในเนื้อเรื่องของการแสดงแล้ว ยังนำเพลงไทยเข้ามาไว้ในการแสดง เช่น เพลงดาวเรืองดาวโรย เสนอในตอนเพลงแห่งการตั้งครรภ์ครั้งแรก (The song of the first who got pregnant) เป็นต้น

การนำแนวคิดในการแสดงที่สะท้อนปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นภายในโลกที่ปรากฏไม่เพียงแต่เป็นปัญหาทางสังคมเท่านั้น ปัญหาทางสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นภายในโลกก็เป็นแนวทางอีกแนวทางหนึ่งในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย อาทิเช่น การแสดงชุด สภาวะแวดล้อม นาฏยศิลป์บำบัด ปัจจัยที่หาย (Missing Factor) ในปี พ.ศ. 2535 เป็นการแสดงที่ให้ความสำคัญกับเรื่องของสิ่งแวดล้อม เช่น ป่า น้ำ อากาศ ที่คนทำลายจนเสียหายไป หรืองานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชุดอันดามันสูญเสียแต่ไม่เสียศูนย์ ในปี พ.ศ. 2548 ในงานดานซ์ ทู เดสตินี่ (Dance to Destiny) ใน

ความร่วมมือของมหาวิทยาลัยบริกแฮมยัง (Brigham Young University) ประเทศสหรัฐอเมริกา ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย การแสดงชุดนี้ถูกสร้างสรรค์ขึ้นเนื่องจากเหตุการณ์แผ่นดินไหวใต้ทะเล ในมหาสมุทรอินเดีย เมื่อวันที่ 26 ธันวาคม พ.ศ. 2547 ส่งผลกระทบถึงประเทศไทย เกิดเหตุการณ์ที่เรียกว่า คลื่นสึนามิขึ้นบริเวณชายฝั่งทำให้มีผู้เสียชีวิต ผู้บาดเจ็บ และผู้สูญหายจำนวนมาก นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเหตุการณ์นี้ มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ขึ้น เพื่อเป็นอนุสรณ์แด่ผู้สูญเสียจากเหตุการณ์ภัยพิบัติสึนามิ อีกทั้งยังเป็นอีกแรงที่ปลุกกระตุ้นให้สังคมได้ตระหนักถึงความรุนแรงของเหตุการณ์ที่เกิดอีกทั้งยังสอดแทรกเรื่องความมีน้ำใจ และการช่วยเหลือที่คนไทยมีแต่ผู้ประสบเหตุการณ์ไม่ว่าจะเป็นชนชาติใด ซึ่งถือได้ว่านี่คือเอกลักษณ์และอัตลักษณ์ของความเป็นคนไทย การสร้างสรรค์การแสดงในแนวคิดสะท้อนปัญหาสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นในโลกนี้ ได้สร้างสรรค์ขึ้นอีกในปีเดียวกัน โดย นราพงษ์ จรัสศรี คือ การแสดงชุดพับนก ในงานเลิฟออฟอันดามัน ณ โรงละครคุณหญิงสุมณี สร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์แด่โศกนาฏกรรมจากเหตุการณ์ความไม่สงบในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ และความสูญเสียจากวิกฤตการณ์คลื่นยักษ์สึนามิ

4.2.1.6 แนวคิดการแสดงดั้งเดิมของอาเซียนผ่านมุมมองของศิลปะร่วมสมัย การแสดงนาฏยศิลป์ของไทยมีการนำเอาวัฒนธรรมของชนชาติต่าง ๆ เข้ามาผสมผสานกับศิลปะการแสดงของไทยมาตั้งแต่โบราณ โดยเฉพาะวัฒนธรรมของชาติอาเซียน แต่ในช่วงแรกจะเป็นการนำเอาเอกลักษณ์ของลีลา เครื่องแต่งกาย หรือดนตรีประกอบมาปรับประยุกต์เข้ากับวิธีการดำเนินเรื่องราวหรือวิธีสร้างสรรค์แบบนาฏยศิลป์ไทย

ศิลปวัฒนธรรมของชนชาติอาเซียน หรือประเทศในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีการนำมาแลกเปลี่ยนกันอย่างเป็นทางการ เมื่อมีการจัดโครงการ “ASEAN Performing Arts Festival” ขึ้นเป็นครั้งแรกที่ กรุงจาการ์ตา ประเทศอินโดนีเซีย ในปี พ.ศ. 2524 หลังจากนั้นได้แบ่งการจัดงานออกเป็น 2 โครงการ คือ โครงการ “ASEAN Dance Festival” และ โครงการ “ASEAN Theatre Festival” ซึ่งโครงการ “ASEAN Dance Festival” จัดขึ้นครั้งแรกที่ ประเทศอินโดนีเซีย ในปี พ.ศ. 2533 ประเทศไทย ได้นำการแสดงแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด “Contemporary Visuality Of Thai Philosophy Of Life” เข้าร่วมโครงการ ออกแบบการแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี มีนักแสดงที่มีพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทย จำนวน 6 คน และนักแสดงที่มีพื้นฐานการ แสดงนาฏยศิลป์ตะวันตก จำนวน 8 คน จากสำนักการสังคีตกรมศิลปากร และนักแสดงสากลที่มีอาชีพอิสระ (มนูศักดิ์ เรืองเดช, 2554: 20) นราพงษ์ จรัสศรี ได้ออกแบบการแสดงที่ทำให้ศิลปินนักแสดงของไทยที่มีความสามารถหลากหลายรูปแบบสามารถแสดงความสามารถของตนได้อย่างเต็มที่ และนำเสนอความเป็นไทยในมุมมองและรูปแบบใหม่ อาทิ การใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายของแนวคิดตาม

หลักพระพุทธศาสนา วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมจารีตประเพณีไทย สภาพสังคมไทย นราพงษ์ จรัสศรี เลือกใช้ดอกบัว เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นสัญลักษณ์ของปัญญา ความจริง และความสงบ ที่กำลังเสื่อมความสำคัญลงในจิตใจของคนไทยสมัยใหม่ ความซับซ้อนของความสมัยใหม่ทำให้ชีวิตรวดเร็วขึ้นมีอิสระเสรีมากขึ้น นำความเชื่อเกี่ยวกับเรื่อง ดอกบัว 4 เหล่า มาใช้ในการแสดง ซึ่งเป็นภาพของการนำเสนอดอกบัวที่มีความยาวของก้านดอก 4 ขนาดด้วยกัน แสดงให้เห็นความคิดของคนในช่วงสมัยนั้นที่ผู้คนมีความเคารพในศาสนา

วัฒนธรรมการละเล่นไทย ปรากฏชัดเจนอยู่ในการแสดง ชุด “Contemporary Visuality of Thai Philosophy of Life” ที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทยได้เป็นอย่างดี อาทิ การละเล่นเสือข้ามห้วย รีรีข้าวสาร โพงพาง มอญซ่อนผ้า ก็ถูกนำมาไว้ในการแสดง สร้างบรรยากาศผ่อนคลาย สร้างความสนุกสนาน เกิดความบันเทิงใจ สร้างความขำขันให้กับผู้ชม อีกทั้งยังสะท้อนให้ทราบถึงวิถีชีวิตของ สังคมไทยที่ดี เอกลักษณ์ความเป็นไทยอีกอย่างหนึ่ง คือ พิธีกรรม หรือความเชื่อ แนวคิดนี้สะท้อนออกมาในการแสดงโดยพิธีกรรมทางศาสนาและเรื่องของการทรงเจ้าเข้าผี นราพงษ์ จรัสศรี เลือกนำเสนอการรำแม่ศรี โดยนำท่าทางการเต้นแบบเอนตัวไปมา เพื่อแสดงการประกอบพิธีกรรมการบวงสรวงบูชา แสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ อัญเชิญเทพเจ้ามาสถิตในร่างคน เป็นการแสดงออกถึงความเชื่อทางพิธีกรรม ที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตของคนไทย

นราพงษ์ จรัสศรี ได้ออกแบบลีลาในการแสดงชุดนี้ ให้มีความเป็นธรรมชาติ ไม่ใช้ทักษะลีลาแบบนาฏยศิลป์ไทย ไม่มีการจีบมือ การตั้งวง แต่นำเสนอด้วยท่าทางแบบชีวิตประจำวันและท่าทางสบาย ๆ แต่ยังคงความเป็นไทย ลักษณะการอ่อนน้อมถ่อมตนของคนไทยแสดงออกโดยการก้มตัวลงต่ำ การช่วยเหลือเกื้อกูลกันทำโดยการดึงนักแสดงอีกท่านขึ้น จับมือกัน และเดินไปด้วยกัน การพึ่งพาอาศัยกันแสดงออกโดยนักแสดงเอนหลังพิงกันในลักษณะท่ายืนหรือท่านั่ง การแสดงกิริยาของกลุ่มคนซึ่งมารวมตัวกันในเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งที่ตนให้ความสนใจ เรียกว่าไทยมุง โดยให้นักแสดงมารวมตัวกันเป็นกลุ่ม

การแต่งกายที่แสดงความเป็นไทยในมุมมองร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ถูกถ่ายทอดออกมาในการแสดงชุดนี้ ด้วยแนวคิดจาก ความดั้งเดิมของไทย คือการใช้ผ้าฝ้ายดิบ มีการออกแบบสีของชุดด้วยสีเอิร์ธโทน (Earth tone) เพื่อให้แสดงถึงความเป็นธรรมชาติ ประกอบกับลักษณะผ้าที่เลือกมาตัดเย็บซึ่งเป็นผ้ามัดย้อมของไทยและเป็นงานฝีมืออีกด้วย ลักษณะชุดของนักแสดงชายที่มีลักษณะเด่นคือ ส่วนกางเกงที่มีขากางเกงเป็นขาทรงกระบอกแต่มีความกว้างและมี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ความยาวถึงตาตุ่ม ลักษณะคล้ายกางเกงเล หรือกางเกงม่อฮ่อม ที่เกษตรกรไทยนิยมสวมใส่ ส่วนลักษณะชุดนักแสดง

มุมมองศิลปะร่วมสมัยผ่านความเป็นอาเซียนแบบดั้งเดิมของนราพงษ์ จรัสศรี แสดงออกผ่านทางการเลือกใช้เสียงประกอบการแสดงในการแสดง ชุด “คอนเทมโพรารี วิชวลลิตี้ ออฟ ไทย ฟิลลอสโซฟี ออฟ ไลฟ์ (Contemporary Visuality of Thai Philosophy of Life) การแสดงชุดนี้ได้ใช้เครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสายและเครื่องเป่า เพื่อให้เหมาะสมกับลีลาและอารมณ์ของการแสดง และที่ไม่ใช้ดนตรีในบางช่วงนั้น คือความเงียบ เพื่อให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการใช้จินตนาการในการแสดงไปพร้อมกับนักแสดง แต่ทั้งนี้การแสดงชุดนี้ถือ ได้ว่าได้สืบสานดนตรีของไทยไว้ด้วยเช่นกันมีการใช้เครื่องดนตรีไทยที่มีความแปลกใหม่ คือ การนำเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมาประกอบการแสดงโดยใช้การบรรเลงเครื่องดนตรีแบบเดี่ยวไม่มีการบรรเลงดนตรีแบบรวมวง อาทิ การใช้กรับพวงประกอบจังหวะตามการแสดงการก้าวเดิน การใช้ซึงบรรเลงแสดงถึงบอกเรื่องราวสภาพเพศชายและหญิงการทำงาน และการใช้เสียงขลุ่ยแสดงถึงความอ่อนล้าความอ่อนโยน เป็นต้น หรือแม้แต่การใช้เสียงร้องประกอบการแสดง ก็ใช้เพียงเสียงของนักแสดงฮัมเพลงในลำคอซึ่งเป็นการแสดงสดมีการใช้เทคนิคความหลากหลายทางดนตรี เช่น มีการใช้เสียงสะบัด พลิ้วไหว ต่อเนื่องไปจนจบการแสดง แม้กระทั่งความเงียบก็เป็นส่วนหนึ่งของเสียงที่ใช้ประกอบการแสดงในครั้งนี้

การนำเสนอความเป็นไทยและความเป็นอาเซียนในมุมมองความศิลปะร่วมสมัย ยังปรากฏในงานแสดงชุด คร้าฟ (Craft) ของนราพงษ์ จรัสศรี ที่สร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ. 2542 ณ หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์ คร้าฟ ถือเป็นการแสดงที่ล้ำยุค บุกเบิก ของการใช้งานหัตถศิลป์มานำเสนอในการแสดง อาทิเช่น กระจก ซึ่งเป็นกระจกที่ประดิษฐ์ขึ้นจากแกะฉลุลายไม้อย่างสวยงาม มีความเป็นวัฒนธรรมของอาเซียนอย่างเห็นได้ชัด กระจกที่นำมาแสดงนี้เพื่อสะท้อนมุมมองของอดีตและปัจจุบัน นอกจากนี้ยังได้มีการนำเทียนที่มีขนาดใหญ่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการแสดง ไม่ได้มาเพื่อใช้ประโยชน์จากแสงสว่าง แต่เทียน คือ ตัวแทนของวัฒนธรรม ประเพณี ของคนไทย เพราะเทียนปรากฏอยู่ในพิธีกรรมต่าง ๆ อยู่เสมอ ความแปลกใหม่ที่ปรากฏในงานแสดงของ นราพงษ์ จรัสศรี นั่นคือ การออกแบบการแต่งหน้า ซึ่งให้ความสำคัญกับสีที่เลือกใช้บนใบหน้า และติดแผ่นทองคำเปลวบนใบหน้า ซึ่งเป็นการออกแบบร่วมกันระหว่าง นราพงษ์ จรัสศรี และ มนตรี วัดละเอียด ผู้เชี่ยวชาญด้านการแต่งหน้าโรงเรียนสอนศิลปะการแต่งหน้า MTI

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.1.7 การออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ที่มีลีลาแบบธรรมชาติ การสร้างงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ที่เกิดขึ้นในช่วง พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา ไม่จำเป็นต้องเริ่มจากการเอาท่าเต้นเป็นตัวนำ เป็นการการสร้างงานด้วยสิ่งที่มองเห็น (Vision) กับอารมณ์และความรู้สึก (Emotion) ศิลปินนักเต้น มีความรู้สึก อย่างไรในการแสดงตอนนั้นหรือเรื่องราวนั้น ๆ ก็แสดงออกมาด้วยลีลาท่าทางแบบฉบับของตนเอง ไม่จำเป็นต้องใช้เทคนิคขั้นสูงในการแสดง ดังเช่นปรากฏในการแสดง เนื่องในงานของกองทุนสัตว์ป่าโลกสากล ประเทศไทย (World Wide Fund for Nature - WWF) ในปี พ.ศ. 2542 นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำนักแสดงจาก คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เข้าร่วมแสดง ณ สวนเบญจสิริ กรุงเทพฯ ซึ่งนักแสดงเหล่านั้นเป็นผู้ที่กำลังศึกษาในรายวิชานาฏยศิลป์ร่วมสมัย ซึ่งมีพื้นฐานทางการแสดงที่แตกต่างกันทั้งนาฏยศิลป์สากล และนาฏยศิลป์ไทย แต่เมื่อได้รับความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ร่วมสมัยแล้ว นราพงษ์ จรัสศรี สามารถทำให้นักแสดงเหล่านี้ออกแบบท่าทางสัตว์ต่าง ๆ ในรูปแบบของตนเองได้อย่างอิสระ ทำให้การนำเสนอการแสดงในครั้งนั้นเป็นการแสดงลีลาที่มีความเป็นอิสระ ไม่มีข้อจำกัดทางด้านเทคนิค มีลีลาที่เป็นธรรมชาติบนพื้นฐานของการนำเสนอความเป็นสัตว์นานาชนิด

4.2.1.8 การด้นสด (Improvisation) การด้นสด ถือเป็นการให้อิสระทางความคิดแก่นักแสดง ที่ศิลปินผู้ออกแบบการแสดงได้วางโครงสร้างไว้ เพื่อการแสดงดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน การด้นสด ปรากฏในการแสดงแนวร่วมสมัยบ่อยครั้ง เป็นแนวทางที่ พีน่า เบาส์ (Pina Bausch) เป็นผู้นำในการแสดงแนวนี้ เป็นการนำเสนออารมณ์ที่เกิดขึ้นโดยใช้ความสดจากอารมณ์ของนักแสดงหรือความจริงของสถานการณ์ที่เกิดขึ้นบนเวทีแสดงนั้น ดังที่ปรากฏในการแสดงเดี่ยว ของ นราพงษ์ จรัสศรี ในชุดนางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา (Ballerina : The pathetic creature) ในปี พ.ศ. 2556

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการแสดงชุดดุลยภาพความกลมกลืน ส่วนหนึ่งในการแสดงในพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัยแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 38 “จามจุรีเกมส์” ณ สนามกีฬาแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปรากฏการด้นสดในการแสดง คือในช่วงที่นักแสดงวิ่งออกมาพร้อมอุปกรณ์เสื่อสานแบบไทย ผู้กำกับการแสดงปล่อยให้นักแสดงใช้วิธีการแสดงลีลาแบบด้นสด (Improvisation) ซึ่งเป็นการปล่อยให้นักแสดงคิดค้นกระบวนท่าที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละบุคคล โดยไม่ต้องมีการเลือกกระบวนท่าที่เหมือนกัน ซึ่งการแสดงลีลาที่ไม่เหมือนกันนั้นสามารถทำให้การแสดงปรากฏออกมาได้อย่างน่าตื่นตา ไม่เกิดความน่าเบื่อ และจะทำให้ผลงานนั้นออกมาน่าสนใจยิ่งขึ้น ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า “การด้นสดเป็นการแสดงนาฏยลีลาที่มีความเป็นธรรมชาติ ดูแล้วเกิดความรู้สึกมีชีวิต ดูน่าสนใจ หาก

จะเปรียบเทียบกับวิทยาศาสตร์ จะไม่มีสูตรใดๆ ล้วนแต่เป็นความงามที่เกิดจากความบังเอิญอย่างแท้จริง” (นราพงษ์ จรัสศรี อ้างถึงใน ณัฐพร เพ็ชรเรือง, 2554: 114-115)

การด้นสดนี้ยังได้ถูกนำไปใช้ในการแสดงชุดที่ 3 พระบารมีปกเกล้าเหล่าประชา นักแสดงที่ถือร่มแปรตัวอักษรเป็นเลข 84 เรียบร้อยแล้วนักแสดงทุกคนในสนามหยุดนิ่ง นักแสดงบัลเลต์เริ่มเคลื่อนตัวออกมาแสดงในสนามด้วยการด้นสด หลังจากนั้นนักแสดงนาฏยศิลป์ไทย ออกมาจากด้านซ้ายและขวาของสนาม แล้วจึงเริ่มร่ายรำบริเวณกลางสนาม โดยใช้ท่าทางที่ด้นสดบนพื้นฐานของท่าทางแบบนาฏยศิลป์ไทยทั้ง 4 ภาค เน้นการเคลื่อนไหวแบบร่วมสมัย คือ ใช้ลักษณะการเคลื่อนที่เร็ว และกระชับฉับไวผสมผสานกับถ่วงทำนองเพลงที่มีจังหวะสนุกสนานรื่นเริง

4.2.1.9 การให้ความสำคัญและความใส่ใจกับชุมชน การมีส่วนร่วมในประชาคมและการให้ประชาชนมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์การแสดงหรือมีส่วนร่วมในการร่วมแสดง เป็นการแนวคิดที่แสดงให้เห็นถึงการนำศิลปะการแสดงให้เข้าถึงประชาชนมากกว่าการนำศิลปะการแสดงเพื่อชนชั้นสูงดังเช่นในอดีต ดังนั้นในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจึงปรากฏการนำนักแสดงจากประชาคมหรือชุมชนต่าง ๆ เข้ามาร่วมแสดงในบทบาทที่เหมาะสม เป็นการเปิดโอกาสทางสังคมให้บุคคลที่ไม่ได้ศึกษาทางการแสดงนาฏยศิลป์โดยตรงมีโอกาสได้เข้าถึงงานศิลปะ และเป็นการปลูกฝังให้เกิดความรัก ความภาคภูมิใจในสถานที่หรือเรื่องราวทางประวัติศาสตร์อันเกิดขึ้นในชุมชนของตน อาทิ

การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวีดิทัศน์ เรื่องเงาะป่า ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2537 เนื่องในโอกาสครบรอบสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 100 ปี เปิดสวนป่าวนาลัย ทางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยมีแนวคิดที่จะสร้างการแสดงที่สะท้อนให้เห็นคุณประโยชน์ต่อมหาวิทยาลัยและเป็นการตอบแทนพระคุณต่อผู้ทรงสถาปนา จึงนำบทละครเรื่องเงาะป่า บทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มาสร้างในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยคัดเลือกนักแสดงจากในสถาบัน อีกทั้งได้คัดเลือกสถานที่ถ่ายทำในมหาวิทยาลัย ซึ่งใช้ระยะเวลาในการฝึกซ้อมประมาณ 1 เดือน แล้วถ่ายทอดการแสดงออกมาในรูปแบบวีดิทัศน์ โดยมีระยะเวลาทั้งสิ้น 20.15 นาที (นภวรรณ นาคอุไร, 2554: 60) การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวีดิทัศน์ เป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีแนวคิดการให้ความสำคัญและความใส่ใจกับชุมชนและแนวคิดการเต้นเฉพาะที่ที่เด่นชัดมาก การให้ความสำคัญของชุมชนและความใส่ใจที่นราพงษ์ จรัสศรี ผู้กำกับการแสดง ได้ให้ความสำคัญคือ

1) สถานที่ที่ใช้แสดงและบันทึกวีดิทัศน์คือ สวนป่าจุฬาวนาลัย ซึ่งเป็นสวนที่ถูกสร้างขึ้นบริเวณภายใน คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อพัฒนาคณะครุศาสตร์ให้มีสิ่งแวดล้อมที่เป็นระเบียบเรียบร้อย ตามนโยบายของทางมหาวิทยาลัยและสามารถเป็นแหล่งสื่อการเรียนรู้ รูปแบบของสวนจึงมีลักษณะคล้ายป่าและมีความอุดมสมบูรณ์ การเลือกสถานที่นี้ไม่เพียงแต่เป็นสถานที่ที่อุดมสมบูรณ์ มีลักษณะเป็นป่าเหมาะสมกับเนื้อเรื่องตามบทพระราชนิพนธ์ ยังเป็นการประชาสัมพันธ์และให้ความสำคัญกับการนำป่ามาไว้กลางใจเมือง เป็นการใช้ประโยชน์จากการมีป่าท่ามกลางมหาวิทยาลัย สร้างความภาคภูมิใจและรักในสถาบันมากยิ่งขึ้น

2) การคัดเลือกผู้แสดง นราพงษ์ จรัสศรี เลือกใช้นักแสดงที่มีความเกี่ยวพันกับจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ถือได้ว่าเป็นลูกหลานจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประกอบด้วย เจ้าหน้าที่ นักศึกษา ในมหาวิทยาลัย ทำให้เกิดความสามัคคี ความผูกพัน และรักในสถาบันของตน เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นว่าการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบวีดิทัศน์นี้ เป็นการสร้างสรรค์เพื่อจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยอย่างแท้จริง

แนวคิดการให้ความสำคัญและความใส่ใจกับชุมชนยังปรากฏในการคัดเลือกนักแสดงประกอบการแสดงแสงเสียง ประกอบจินตภาพ ที่มุ่งเน้นการเสนอเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ชาติไทย เพื่อทำให้การแสดงมีความยิ่งใหญ่ตระการตา ซึ่งจำเป็นต้องใช้นักแสดงสมทบจำนวนมาก ก็มีการนำนักแสดงสมทบที่มีความสามารถทางการแสดงนาฏยศิลป์น้อยและด้อยประสบการณ์มาร่วมแสดง ดังปรากฏใน การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยสื่อสารประวัติศาสตร์ไทยในการแสดง แสง เสียง ประกอบจินตภาพ เรื่องแผ่นดินผืนนี้มีความหลัง ซึ่งนักแสดงสมทบเหล่านั้นได้มาจากนักเรียนนายเรือ นักเรียนพยาบาลทหารเรือ และนักเรียนดุริยางค์ทหารเรือ ล้วนแล้วแต่สังกัดกองทัพเรือทั้งสิ้น ซึ่งเป็นหน่วยราชการที่ดูแลและเป็นเจ้าของสถานที่ในการแสดงครั้งนี้ แม้แต่การแสดงในงานสำคัญระดับชาติ แนวคิดในการให้ความสำคัญกับประชาคมก็ถูกนำมาใช้ในการคัดเลือกนักแสดงประกอบการแสดงพิธีเปิด การแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 ในการแสดงชุด "SPIRIT OF ASIA" หรือ "จิตวิญญาณแห่งบูรพา" ที่ผู้กำกับการแสดงได้ให้โอกาสเยาวชนผู้ด้อยโอกาสได้เข้าร่วมแสดงในครั้งนี้ และในการแสดงพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 “จามจุรีเกมส์” ที่มีนักแสดงร่วมเป็นนิสิตคณะต่าง ๆ นิสิตระดับชั้นมหาบัณฑิต และดุษฎีบัณฑิตจากคณะพยาบาลศาสตร์ เจ้าหน้าที่ บุคลากร ภายในมหาวิทยาลัย และจากสถาบันการศึกษาอื่น ๆ คือ นิสิตพยาบาล ชั้นปีที่ 1 วิทยาลัยพยาบาลสภากาชาดไทย นิสิตพยาบาลโรงพยาบาลตำรวจ นักเรียนจากโรงเรียนช่างฝีมือทหาร รวมนักแสดงทั้งสิ้นประมาณ 800 คน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.1.10 การออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในลักษณะที่เรียกว่า ไม่ระบุเพศ (Unisex) การให้ความสำคัญกับเรื่องของความเท่าเทียมกันของมนุษย์ ในช่วงเวลาที่เกิดการเต้นที่เรียกว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ขึ้นนั้น เป็นช่วงระยะเวลาที่สังคมโลกต้องการจะหลุดพ้นจากสภาวะความกดขี่ข่มเหง ทั้งเรื่องการเหยียดสีผิว การแบ่งชนชั้น หรือแม้กระทั่งความเท่าเทียมทางเพศ ทั้งนั้น แนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ที่บอกเรื่องราวของความเท่าเทียมกัน หรือการนำเสนอ ความอ่อนแอ ความลื่นไหล เรื่องเพศสภาพหรือการสร้างสรรค์งานแสดงที่ไม่ระบุเพศจำกัดเพศสภาพจากภายนอกนั้นมีความหลากหลายบนเวทีการแสดงมากขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการแต่งกายข้ามเพศ การเลียนแบบเพศอื่น ๆ การขยายกิริยาลักษณะพฤติกรรมการแสดงออกทางเพศวิถีทั้งทำให้เหมือนจริงและให้แปลกสะดุดตาหรือเป็นเรื่องเสียดสีตลกขบขันบนเวทีเมื่อแรกเห็น โดยทั้งหมดนั้นมีเจตนาในการสร้างความโดดเด่นจากประเด็นเรื่องเพศทั้งสิ้น (สรร ถวัลย์วงศ์ศรี, 2559: 52)

นราพงษ์ จรัสศรี เป็นศิลปินผู้หนึ่งที่ให้ความสำคัญและถือเป็นผู้บุกเบิกเรื่องการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในลักษณะที่เรียกว่าไม่ระบุเพศ (Unisex) ถือได้ว่าเป็นผู้ที่มีความกล้าหาญที่จะเปิดเผย ความเป็นตัวตน อีกทั้งกล้าที่จะนำเสนอ สุนทรียะความงามผ่านภาพลักษณ์เรื่องเพศสภาพที่ท้าทายกรอบนิยามความหมายเดิม ผลงานที่โดดเด่นและถือเป็นต้นแบบของการสร้างสรรค์งานในรูปแบบไม่ระบุเพศ คือ ผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นารายณ์อวตาร ที่ใช้นักแสดงเป็นชายล้วนในทุกบทบาท ทั้งตัวละครพระผู้ชาย เทวดาชาย ตัวละครหญิง นางฟ้า อสูรและตัวละครอื่น ๆ การเลือกใช้ผู้แสดงเพศชายทั้งหมดถึงแม้ว่าจะเป็นการอิงจากการแสดงโขนแบบโบราณของไทย หรือละครผู้ชายล้วนเป็นนาฏยศิลป์ของไทย เหตุผลอีกประการหนึ่งคือเพื่อความเป็นไปได้ในการสร้างงานตามอุดมคติที่ได้แรงบันดาลใจจากภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี มีความต้องการที่นำเสนอการแต่งกายตามภาพที่ปรากฏซึ่งเป็นการแต่งกายที่เปลือยอก “ทั้งบทเทวดาและนางฟ้า ต้องการจะให้แต่งกายตามภาพจิตรกรรม ด้วยสัดส่วนที่ใกล้เคียงและการเปลือยอก ดังนั้นจึงใช้นักแสดงชายล้วนเป็น ผู้แสดงมีความเป็นไปได้สูงที่ไม่โดนวิพากษ์วิจารณ์ หากใช้นักแสดงหญิงแล้วเปลือยอกคงจะต้องโดนกระแสต่อต้านอย่างแน่นอน” (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 29 ธันวาคม 2561) การจัดการแสดงในครั้งนั้นจึงไม่ถูกวิพากษ์วิจารณ์ในทางลบ เกิดภาพลักษณ์ใหม่ซึ่งมีความหลากหลายทางเพศปรากฏขึ้นบนเวที เนื่องด้วยนักแสดงชายที่แต่งกายเป็นนางฟ้ากับเทวดาเมื่อมาแสดงด้วยกันบทเวที ที่มีการเปลือยอกและมีฉากเกี้ยวพาราสีกัน เกิดความงามทางศิลปะไม่เน้นเรื่องความอนาจารหรือเรื่องทางเพศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การออกแบบท่าทางในลักษณะไม่ระบุเพศ (Unisex) ปรากฏขึ้นอีกหลายครั้ง นราพงษ์ จรัสศรีใช้แนวทางนี้ในการผลิตงานแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2530 เรื่อยมาจนกระทั่งปัจจุบัน อาทิ การแสดงชุด ปาร์ฟูม (Parfum) การแสดงชุด อีตัว (E-Toor) การเต้นเดี่ยวชุด Salome: Dancing for the head ซาโลเม่ นางผู้เต้นระบำ เพื่อขอหัว การเต้นเดี่ยวชุด Ballerina: The pathetic creature นางระบำ ปลายเท้าผู้น่าเวทนา และการแสดงชุดอ้างว้าง เป็นต้น ไม่เพียงแต่ นราพงษ์ จรัสศรี ที่สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยด้วยแนวคิดไม่ระบุเพศ (Unisex) ปรากฏงานแสดงของศิลปินไทยท่านอื่นเช่นกัน อาทิ การแสดงชุด ฉุยฉาย ที่ดัดแปลงมาจากการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย โดย พิเชษฐ์ กลั่นชื่น การแสดงชุด Eclipse สุริยุปราคา และ พจมาร โดย ภัทราวดีเธียเตอร์ การแสดงชุด นางวันทอง โดยมานพ มีจำรัส เป็นต้น

การแสดงที่ไม่ปิดกั้นทางเพศ หรือในลักษณะที่ไม่ระบุเพศนี้ ไม่ได้ปรากฏแต่เพียงในการแสดงนาฏยศิลป์เท่านั้น ยังปรากฏในการแสดงลีลาประกอบฉากหนึ่งของภาพยนตร์เรื่อง บิวตี้ฟูลบ้อกเซอร์ ที่นราพงษ์ จรัสศรี เป็นผู้กำกับลีลาในตอนนั้น เป็นการแสดงฉากเปิดตัวของภาพยนตร์ที่นักแสดงของเรื่องซึ่งมีเพศสภาพเป็นชาวรักร่วมเพศกำลังแสดงคาบาเรต์ในสถานที่บันเทิงแห่งหนึ่ง ซึ่งการแสดงในตอนนั้นไม่ได้เป็นการแสดงลิปซิงค์ (Lip Sing) เหมือนอย่างที่นักแสดงคาบาเรต์นิยมกระทำในประเทศไทย แต่เป็นการแสดงที่นำเอาวัฒนธรรมไทยเข้ามานำเสนอในรูปแบบร่วมสมัย โดยเป็นภาพต่อเนื่องที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้เคยออกแบบไว้แล้วในการแสดงชุด คร้าฟ ถือเป็นความต่อเนื่องของงานนาฏยศิลป์เพื่อศิลปะมาเป็นงานบันเทิง เป็นการนำเสนอคาบาเรต์แบบมีคลาสมีรสนิยม ไม่ใช่การแสดงคาบาเรต์เพื่อความบันเทิงเท่านั้น ถือเป็นการยกระดับมุมมองของนักแสดงที่มีรสนิยมทางเพศแบบชายรักชาย ที่เน้นการแสดงเพื่อความงามทางศิลปะมากกว่าการมุ่งขายเรือนร่าง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1.11 การสร้างสรรค์การแสดงที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้เดียว การสร้างสรรค์การแสดงแบบร่วมสมัยนอกจากศิลปินจะมีองค์ความรู้ทางนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งแล้ว จำเป็นอย่างยิ่งที่ศิลปินผู้สร้างงานจะต้องมีความรู้ทางนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ซึ่งหากมีความรู้ที่ลึกซึ้งและความสามารถที่อยู่ในขั้นดี จะเป็นสิ่งที่ยืนยันให้ผลงานการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีความแตกต่างและเฉพาะตนมากยิ่งขึ้น อีกทั้งหากศิลปินมีความรู้ทางด้านศิลปศาสตร์อื่น ๆ อาทิ ศิลปะ ดนตรี สถาปัตยกรรม ก็จะเป็นการส่งเสริมให้การอออกแบบการแสดงเป็นไปด้วยความแปลกใหม่ด้วยมุมมองที่แตกต่างยิ่งขึ้น

การสร้างสรรค์การแสดงที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้เดียว ปรากฏในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยหลายชุดการแสดง ที่เห็นเด่นชัดในการนำความรู้และ

ความสามารถทางการเต้นแบบตะวันตก ผนวกกับพื้นฐานความรู้ ความเข้าใจในการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทย ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ลีลาที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนของศิลปินท่านนั้น เกิดขึ้นในงาน นารายณ์อวตาร ของ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นงานที่มีความสร้างสรรค์ทางลีลาอย่างลงตัว มีการใช้ลักษณะของการเต้นแบบบัลเลต์มาผสมผสานกับท่วงท่าลีลาแบบนาฏยศิลป์ไทย ทำให้เกิดท่าทางใหม่ ๆ ขึ้น อาทิ การยกตัวของนักแสดงชาย หญิง ด้วยเทคนิคแบบนาฏยศิลป์สากล ที่มีการสัมผัสตัวกันมากกว่าในรูปแบบการรำคู่แบบนาฏยศิลป์ไทย แต่ใช้ท่าทางของมือที่ปรับประยุกต์จากท่ามือแบบรำไทย หรือการสร้างสรรค์ท่าขึ้นมาใหม่จากภาษา เช่น ท่าพันธ์ไม้เลื้อยจากเพลงหลักไม้เลื้อย ที่เป็นการออกแบบให้นักแสดงหญิงที่รับบทนางมณโฑทอดกายลงกับพื้น เหมือนไม้เลื้อยที่อ่อนแอ ไม่มีที่ยึดเหนี่ยว ไม่สามารถตั้งตัวให้ตรงได้ ซึ่งการสร้างสรรค์ลีลาที่นำมาผสมผสานระหว่างเทคนิคการแสดงแบบนาฏยศิลป์ตะวันตกและนาฏยศิลป์ไทยนั้น จะต้องไม่ขัดต่อจารีตและประเพณี ซึ่งลีลาที่ นราพงษ์ จรัสศรี ประดิษฐ์ขึ้นมานั้นก็จะปรึกษาและให้เกียรติรับฟังความคิดเห็นร่วมกับนักแสดงที่ร่วมแสดงด้วยเสมอ ดังที่ นพดล บัณฑิตย์ กล่าวไว้ว่า

“ร่วมงานกับครูต้ำครั้งแรก คือเรื่องนารายณ์อวตาร ตนเองมีความ สามารถทางการแสดงโขน เรียนโขนยักษ์มาตั้งแต่เด็ก ขณะนั้นไม่มีประสบการณ์ทางการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเลย เมื่อรับเล่นก็มีความกังวลอยู่บ้าง แต่พอได้ลงมือทำแล้ว รู้สึกหมดห่วงและสนุก แปลกใหม่มาก ๆ ครูต้ำจะให้เกียรติและปรึกษาเรื่องท่าโขนและท่ารำไทยอยู่เสมอพร้อมทั้งให้เรามีส่วนร่วมในการออกแบบท่าทางเมื่อจะต้องแสดงคู่กับนักแสดงในบทผู้หญิงที่จะเน้นลีลาแบบบัลเลต์มากกว่านักแสดงชายที่แสดงเป็นยักษ์ ทำให้มีความลื่นไหลและสอดคล้องกันดี” (นพดล บัณฑิตย์, **สัมภาษณ์,** 8 สิงหาคม 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความสามารถทางการแสดงแบบนาฏยศิลป์ตะวันตก นาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ของ นราพงษ์ จรัสศรี ทำให้ผลงานของ นราพงษ์ จรัสศรี มีความแตกต่าง มีเอกลักษณ์และสร้างสรรค์ออกมาจากความเข้าใจในลักษณะของลีลาและความเป็นเอกลักษณ์ในแต่ละรูปแบบ ศิลปินไทยที่มีความรู้ทางนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ที่สามารถนำมาผสมผสานกับการแสดงเอกลักษณ์ความเป็นไทยได้อย่างน่าสนใจยังมีอีกหลายท่าน อาทิ ธงชัย หาญณรงค์ ผู้ก่อตั้งคณะโกมลกูณฑ์ ที่นำความรู้จากการที่ได้ไปศึกษาการเต้นที่ประเทศอินโดนีเซีย และประเทศอินเดีย มาปรับประยุกต์เข้ากับการสร้างสรรค์การแสดงของตน ออกมาเป็นชุดการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด จดหมายจากสีดา และจดหมายจากสีดา 2 (ณัฐพร เพ็ชรเรือง, **สัมภาษณ์**, 22 พฤษภาคม 2560)

ความรู้ทางศิลปะก็เป็นอีกศาสตร์หนึ่งที่มีผลส่งเสริมให้การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีความแตกต่างและละเมียดละไมมากยิ่งขึ้น ทฤษฎีการใช้สีของศิลปะสามารถนำมาปรับประยุกต์เข้ากับการใช้สีในงานนาฏยศิลป์ได้ เมื่อผู้ออกแบบมีความรู้ความเข้าใจในการเลือกใช้สีทั้งในด้านการออกแบบเสื้อผ้าและการใช้แสงประกอบการแสดงก็เป็นส่วนหนึ่งที่ส่งเสริมให้การแสดงมีความน่าสนใจและเข้าใจได้มากยิ่งขึ้น การเลือกใช้สีในการแต่งหน้า ในการแสดงชุดอ้างว้าง นราพงษ์ จรัสศรี เลือกใช้สีในการแต่งหน้าที่มีความหมายต่อการแสดง ใช้สีชมพู สื่อให้เห็นถึงจิตใจและความรู้สึกต่าง ๆ ที่สงบ อบอุ่นและน่าทะนุถนอม สำหรับคนที่มีความรู้สึกโดดเดี่ยวมีอารมณ์ท้อแท้เปราะบางหรือไม่มีความมั่นคงทางอารมณ์ ใช้สีม่วงเป็นสีที่มีลักษณะสื่อให้เห็นถึงการดูแลและปลอบโยนช่วยให้จิตใจ ให้สงบและอดทนต่อความรู้สึกที่โศกเศร้าหรือสูญเสียที่มากระทบจิตใจและประสาท ให้ฟื้นกลับมาจาก ภาวะตกต่ำหรือความเศร้าที่ครอบงำอยู่ในจิตใจ และใช้สีเทา เป็นสีที่มีลักษณะสื่อให้เห็นถึงต่อสู้กับความกลัวและความตกใจ ความเศร้า ความโดดเดี่ยว และความเหงา

การเลือกใช้ความงามทางศิลปกรรมของไทยให้เข้ามาส่งเสริมการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยปรากฏในหลากหลายชุดการแสดง ความงามของภาพจิตรกรรมไทยถูกส่งผ่านทางเครื่องแต่งกายและสีหน้าของนักแสดงในงานแสดงชุด นารายณ์อวตาร นราพงษ์ จรัสศรี เลือกใช้ความงามที่ปรากฏบนใบหน้าเทวดา นางฟ้า ในภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องรามเกียรติ์ที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ความรู้ทางศิลปกรรมของไทย และความซาบซึ้งในความงามอย่างไทย ถูกรังสรรค์ขึ้นโดยมนตรี วัดละเอียด ช่างแต่งหน้าชื่อดังที่ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการออกแบบการแต่งหน้านี้ร่วมกับ นราพงษ์ จรัสศรี ออกแบบการแต่งหน้าให้ตัวละครที่รับบทตัวพระและตัวนางจะทาหน้าสีขาว มีเส้นคิ้วที่โก่งกว่าปกติ วาดเส้นขอบตาบนและขอบตาล่าง และเส้นตาสองชั้นในเบ้าตาด้วยสีดำ ทาแก้มด้วยสีฝุ่นสีแดง ทาปากเป็นรูปกระจับ การแต่งหน้าแบบนี้ถือได้ว่าเป็นการนำความงามแบบจิตรกรรมไทยเข้ามาสู่การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ถือเป็นผู้บุกเบิกที่มีความกล้าในการออกแบบการแต่งหน้าที่แตกต่างไปจากสมัยนิยมในขณะนั้น ทำให้เป็นต้นแบบของการแต่งหน้าแบบจิตรกรรมไทยที่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน

ความรู้ทางการออกแบบเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย เป็นความรู้ที่เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญอย่างยิ่งสำหรับการออกแบบท่าเต้น หากศิลปินผู้ออกแบบลีลามีความรู้ในการออกแบบเสื้อผ้าและสามารถเลือกใช้เครื่องแต่งกายที่ส่งเสริมให้ลีลาและจินตนาการที่ศิลปินต้องการที่จะสื่อสารให้การแสดงของตนเองสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น อีกทั้งยังไม่เป็นอุปสรรคในการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยด้วยความเข้าใจในวัฒนธรรมไทยและความมีรสนิยมในการปรับประยุกต์สร้างสรรค์ออกมาให้มีความเป็นเอกลักษณ์และต้นแบบในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ให้ออกมามีความเป็นไทยแต่ยังเข้ากับการแสดงแนวร่วมสมัยได้เด่นชัด คือ เครื่องแต่งกายในงานแสดงชุดนารายณ์อวตาร ของนราพงษ์ จรัสศรี ที่เกิดจากการเลียนแบบศิลปกรรมของไทย ภาพวาดจิตรกรรมฝาผนัง การแต่งกายยืนเครื่องแบบโขนดั้งเดิม และการแต่งกายแบบไทย เป็นเค้าโครงมาผสมผสานเข้าด้วยกันจนเกิดเครื่องแต่งกายที่มีความเป็นเอกลักษณ์ มีการเปลือยให้เห็นช่วงหน้าอก รักษาแบบเครื่องแต่งกายเทวดา นางฟ้า ในจิตรกรรมฝาผนัง สิ่งที่เป็นเอกลักษณ์ในการออกแบบเครื่องแต่งกายใน นารายณ์อวตาร คือ การออกแบบเครื่องประดับที่รักษามาตราส่วนตามแบบภาพจิตรกรรมฝาผนัง เช่น มาตราส่วนของมงกุฎ โครงสร้างได้นำรูปแบบมาตราส่วนแบบจิตรกรรมฝาผนังซึ่งมียอดแหลมสูงกว่ามงกุฎที่ใช้ในการแสดงแบบโขน ละคร ของกรมศิลปากร ถึงแม้ว่าจะปรับเปลี่ยนในอัตราส่วนความสูงของมงกุฎและชฎา ที่มีลักษณะสูง และเพรียวกว่า แต่ยังอนุรักษ์คงลักษณะความเป็นไทย ในด้านรายละเอียดของมงกุฎและชฎา ยังเสริมประภามณฑล (รัศมีที่เปล่งเป็นลำออกมาจากศีรษะของผู้ศักดิ์สิทธิ์) เข้าไปอีกเพื่อเพิ่มความมีพลังให้กับตัวแสดง การเลือกใช้เสื้อผ้าในการแสดงของนักแสดงตัวนาง ก็ใช้การนุ่งผ้าถุง ที่ได้เค้าโครงมาจากจิตรกรรมและประติมากรรมของไทย ใช้วัตถุดิบที่เบากว่าแทนที่กับวัตถุดิบที่หนาและหนักตามแบบกรมศิลปากร วิธีนุ่งใช้การป้ายไปด้านข้างซ้อนกันแบบเรียบง่าย ทำให้เอื้อประโยชน์ต่อนักแสดงในการเตะขา ทำให้เคลื่อนไหวได้อย่างอิสระ

ความรู้ทางสถาปัตยกรรม เป็นอีกศาสตร์หนึ่งที่สามารถใช้กับการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในส่วนของการออกแบบฉาก และการวางโครงสร้างของการแปรแถวในการแสดง การออกแบบภาพร่างในการสร้างฉากและออกแบบแสง ในการแสดง นารายณ์อวตาร นราพงษ์ จรัสศรี ศิลปินผู้ออกแบบลีลาเป็นผู้ออกแบบเอง ได้ใช้ความรู้ทางสถาปัตยกรรมที่ได้ศึกษาในระดับปริญญาตรี ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ดังนั้นฉากที่ออกแบบจึงมีความงามและลงตัวตามแบบศิลปะและมีความเข้าในในการเลือกใช้พื้นที่และการใช้ฉากประกอบอย่างเหมาะสมและเกิดประโยชน์สูงสุดในการแสดง เนื่องจากเป็นผู้ออกแบบลีลา และเป็นผู้แสดงเอก เช่น ฉากลงกาและฉากอโยธยา ในองก์ 3 ฉากที่ 1 เป็นการสร้างฉากสามแบบในฉากเดียว (สมชาย โตวิทิตวงศ์, 2553: 130) ฉากที่ 1 ใช้พื้นที่ด้านหลังเวที ตัวละครทศกัณฐ์และนางมณโฑ อยู่บนที่สูงกว่าบริวารของตน แต่ยังอยู่ในระดับที่ต่ำกว่าพระนารายณ์ที่ประทับในองก์ 1 และ องก์ 2 ซึ่งยังคงอยู่ในระดับที่สูงกว่าท้าวทศรถที่อยู่ในกรุงอโยธยา เป็นต้น ความรู้ทางสถาปัตยกรรมยังมีส่วนช่วยส่งเสริมในการออกแบบลีลาในการแสดงอีกด้วย ดังเช่นที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ออกแบบท่า ประกอบคำว่า อยู่ในปราสาทรูจี ซึ่งได้มีแนวความคิดมาจากหน้าบันพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ความรู้ทางสถาปัตยกรรมศาสตร์ยังเป็นส่วนหนึ่งในการวางแผน และออกแบบการใช้สัดส่วนบนเวที ศิลปินผู้ที่มีความโดดเด่นในด้านการออกแบบการแสดงในพื้นที่กว้างได้ดี คือ นราพงษ์ จรัสศรี ดังที่ ประสาร วงวิโรจน์รักษ์ ศิลปินดนตรีไทยร่วมสมัย ผู้ที่มีโอกาสได้ร่วมงานกับ นราพงษ์ จรัสศรี ในหลายครั้ง กล่าวว่า “เคยร่วมงานกับ อ.ต้ำ อยู่บ่อยครั้ง อ.ต้ำ จะทำงานสเกลใหญ่ๆ ใช้คนเยอะ ๆ ได้อย่างมีคุณภาพ สวยงามและมีความโดดเด่นมาก หาคนทำแบบนี้ได้ยาก” (ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์, **สัมภาษณ์**, 6 มิถุนายน 2560) การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์มหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก ณ อิมแพค อารีน่า เมืองทองธานี ในปี พ.ศ. 2549 ของ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการสร้างสรรค์งานบนพื้นที่ ที่มีขนาดกว้างใหญ่ ของอิมแพคแอรีน่า เมืองทองธานี ซึ่งเป็นพื้นที่การแสดงที่มีความแตกต่างจากพื้นที่การแสดงโดยทั่วไป คือ เป็นการใช้พื้นที่แสดงแบบผู้ชมรอบทิศทาง อารีน่าเธียเตอร์ (Arena theatre) ไม่ใช่เวทีด้านเดียว ที่ผู้ชมสามารถชมได้จากด้านหน้าเพียงด้านเดียว ดังนั้นการแปรแถวและการจัดวางองค์ประกอบทางการแสดงจึงมีความสำคัญที่จะต้องสื่อสารให้ผู้ชมการแสดงทั้ง 4 ด้าน มีความเข้าใจในเนื้อหาและลีลาไปในทิศทางเดียวกัน เช่น ท่านั่งของพระมหาชนก ที่เลียนแบบท่าทางของพระโพธิสัตว์ ในท่านั่งขัดสมาธิ จะมีผู้แสดงเป็นน้ำกลุ่มหนึ่งโอบอุ้มพระมหาชนกไว้ มีลักษณะคล้ายพระมหาชนกนั่งอยู่บนอาสนะ หลังจากนั้นมีผู้แสดงรอบนอกชูดอกบัวเคลื่อนที่ไปรอบๆ อาสนะนั้น ซึ่งสื่อความหมายถึงการบรรลุธรรมของพระโพธิสัตว์ คือ พระมหาชนก เมื่อบำเพ็ญความเพียรจนได้วิริยะบารมี (อักษราวดี เสียงดัง, 2554: 54) ซึ่งเป็นการออกแบบที่สามารถมองได้ทุกมุมมอง ผู้ชมสามารถมองเห็นพระมหาชนกในมุมที่สูงกว่านักแสดงคนอื่นได้จากทุก ๆ ด้าน หรือแม้แต่การออกแบบลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวที่เลียนแบบการสาธิตการฟื้นฟูต้นมะม่วง 9 วิธี อาทิ ท่าเพาะเม็ด ท่าปักชำกิ่ง และท่าทาบกิ่ง ที่ใช้การยกตัวของนักแสดงให้ออกมาให้รูปแบบสามเหลี่ยม หรือเส้นตรง มาสื่อความหมายให้มีความเป็นนาฏยศิลป์ ซึ่งการออกแบบเหล่านี้ถือได้ว่าเป็นองค์ความรู้ที่ได้นำหลักการออกแบบทางนาฏยศิลป์ และทัศนศิลป์เข้ามาปรับประยุกต์ใช้กับความรู้ทางเกษตรกรรมนั่นเอง

4.2.1.12 การสร้างสรรค์งานด้วยคุณธรรมและจริยธรรม นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ตามคำนิยามที่ให้ไว้โดยผู้วิจัย คือ “ศิลปะการฟ้อนรำที่ปรากฏในสมัยปัจจุบัน ที่นำเอกลักษณ์ความเป็นไทย โดยไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นแบบราชสำนักหรือพื้นเมืองมาผสมผสานกับการใช้เทคนิคหรือแนวคิดในการนำเสนอแบบนาฏยศิลป์อื่น อาจจะเป็นศิลปะต่างยุคต่างสมัยกัน แต่นำร่วมแสดงในคราวเดียวกันโดยสร้างสรรค์ท่วงท่าให้มีความเป็นเอกลักษณ์ แสดงถึงอัตลักษณ์ของศิลปิน และเข้ากับสภาวะปัจจุบันเสมอ โดยมีหัวใจสำคัญของการแสดงคือ แนวคิด ที่ต้องการจะสื่อไปถึงผู้ชม ด้วยเทคนิคและรูปแบบที่ไม่ใช่นาฏยศิลป์ไทย” การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจึงเป็นการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่ต้องประดิษฐ์ สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ตามจินตนาการ และพื้นฐานหรือ

โครงสร้างของนาฏยศิลป์เดิม แต่สร้างสรรค์ด้วยมุมมอง และแนวคิดแบบใหม่ ดังนั้นงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณค่าควรจะสร้างสรรค์อยู่บนพื้นฐานของคุณธรรมและจริยธรรม แสดงให้เห็นว่าผลงานทางการแสดงมีคุณค่าควรแก่การเป็นแบบอย่างที่ดีต่อไป และสามารถเผยแพร่ได้เพื่อเป็นแนวทางการสอน หากมีการสอดแทรกธรรมมะ คติสอนใจ คุณธรรมจริยธรรมในการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในผลงานทุกครั้งเสมอ จะเป็นสิ่งต่าง ๆ ที่สำคัญอย่างยิ่ง

คุณธรรม คือ ธรรมอยู่ในใจ ความดีงาม จริยธรรม คือ สิ่งที่ปรากฏออกมา และพิสูจน์ได้ว่า ดี ชั่ว ถูก ผิด การใช้คุณธรรมและจริยธรรมในการสร้างสรรค์งานของศิลปินสำหรับสังคมในปัจจุบัน ศิลปินผู้สร้างสรรค์ต้องแสดงให้เห็นว่าการมีศรัทธายึดมั่นไม่สั่นคลอนต่อเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ที่ว่าด้วยความรู้และความจริงนำไปสู่การดำเนินชีวิตอันดีและทรงคุณค่า เป็นประโยชน์แก่สาธารณะ เพื่อให้สังคมได้ซึมซับ และเรียนรู้สามารถประยุกต์ไปเป็นการดำเนินชีวิตของแต่ละปัจเจกบุคคล โดยสะท้อนออกมาเป็นงานศิลปะการแสดง

คุณธรรมประการหนึ่งที่ควรจะมีในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยตามเกณฑ์มาตรฐานศิลปินผู้เป็นต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยตามที่วิชชุตา วุธาทิตย์ ได้กล่าวไว้ เป็นการสร้างจรรยาบรรณและคุณธรรมจริยธรรมในการสร้างสรรค์งาน ผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จะต้องเป็นผู้มีจิตวิญญาณและเป็นศิลปิน (Spiritual) เป็นผู้มีประสบการณ์การเรียนและการทำงานในฐานะที่เป็นศิลปิน (Experience) และเป็นผู้มีความสามารถหลากหลายแบบ (Versatile) อีกทั้งยังต้องมีความเป็นผู้นาและเป็นผู้บุกเบิก (Pioneer) มีปรัชญาในการทำงาน (Philosophy) อย่างสร้างสรรค์ (Creativity) ด้วยความมีรสนิยม (Taste) และต้องมีจรรยาบรรณ (Ethic) คือการบำเพ็ญตนให้อยู่ในศีลธรรมจรรยา มีทัศนคติและจุดยืนที่ชัดเจนทางด้านศีลธรรม รักษา ส่งเสริมเกียรติคุณ ในฐานะศิลปิน เป็นแบบอย่างแก่สังคม เมื่อศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานเป็นผู้ดำรงตนอยู่ในศีลธรรมอันดีแล้ว งานสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นจึงจะสร้างอยู่บนพื้นฐานของความถูกต้องทางสังคม มีจรรยาบรรณ ไม่กระทำการลอกเลียนผู้อื่น หรือนำผลงานของผู้อ่านมาแอบอ้างให้เป็นของตน อีกทั้งยังไม่สร้างสรรค์งานขึ้นมาใหม่ด้วยการลบหลู่หรือกระทำงานที่ผิดจารีต แบบแผน หรือประเพณีที่มีมาแต่โบราณ เพราะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มักจะสร้างสรรค์จากวรรณกรรมดั้งเดิม หรือนำความเชื่อในชุมชนมาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในรูปแบบของศิลปินเอง จริยธรรมขั้นพื้นฐานที่ควรจะมีในการสร้างสรรค์งานจึงเป็นการคำนึงถึงจารีต และข้อบังคับต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคม

บทสรุป แนวคิดในการแสดงของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530–2560 ได้แก่แนวคิดการสร้างสรรค์งานจากบทวรรณกรรมเดิมในรูปแบบใหม่ แนวความคิดในการนำ

วัฒนธรรมที่หลากหลายมาประยุกต์ใช้ และก่อให้เกิดสิ่งใหม่จากวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมที่มีอยู่ แนวคิดการสร้างสรรค์งานโดยใช้แนวความคิดเชิงสัญลักษณ์ในการแสดง แนวคิดการเต้นเฉพาะที่ แนวคิดในการแสดงที่สะท้อนปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นภายในโลก แนวคิดการแสดงดั้งเดิมของอาเซียนผ่านมุมมองของศิลปะร่วมสมัย แนวคิดการออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ที่มีลีลาแบบธรรมชาติ แนวคิดการด้นสด แนวคิดการมีส่วนร่วมของชุมชน ให้ความสำคัญและความใส่ใจกับชุมชน แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไม่ระบุเพศ แนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้เดียว และแนวคิดการสร้างสรรค์งานด้วยคุณธรรมและจริยธรรม ดังปรากฏในแผนภูมิที่ 4.4

แผนภูมิที่ 4.4 แนวคิดในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในปี พ.ศ. 2530 – 2560

ที่มา : ผู้วิจัย

4.2.2 รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 -2560

รูปแบบ (Form) ของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือรูปลักษณ์ที่นำเสนอแนวคิดออกมาเห็นเชิงประจักษ์ รูปแบบการนำเสนอนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยย่อมแตกต่างจากรูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยอย่างแน่นอน เพราะนาฏยศิลป์ไทยมีจารีต มีกรอบของการใช้เทคนิคต่าง ๆ อยู่แล้ว แต่นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือการสร้างขึ้นมาใหม่ ดังนั้นรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจึงประกอบไปด้วยองค์ประกอบการแสดงที่นำมาผสมกลมกลืนกันจนเกิดเป็นชิ้นงานแสดงเพื่อตอบสนองแนวคิดตามที่ผู้ออกแบบได้ตั้งไว้

รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้นประกอบไปด้วยส่วนต่าง ๆ ที่รวมกันขึ้นมาเป็นการแสดงเรียกกันว่า องค์ประกอบทางการแสดง องค์ประกอบทางการแสดงก็คือส่วนประกอบต่าง ๆ ที่นำมาผสมผสานกันอย่างลงตัวเพื่อส่งเสริมการแสดงนั้น ๆ ให้ตรงตามวัตถุประสงค์หรือตามแนวคิดในการนำเสนอของศิลปินให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ตามที่ จุติกา โกศลเหมมณี ได้กล่าวไว้ ถึงรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี องค์ประกอบการแสดงประกอบไปด้วย บทประกอบการแสดง ลีลา เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง การใช้พื้นที่ในการแสดง การใช้แสง ฉากและอุปกรณ์ และการเลือกใช้นักแสดง ผู้วิจัยจึงได้นำแนวทางดังกล่าวมาศึกษาถึงองค์ประกอบในการแสดงของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 ว่าจะมีเอกลักษณ์ และลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นอย่างไร ประกอบไปด้วยรายละเอียดดังนี้

4.2.2.1 บทประกอบการแสดง บทประกอบการแสดงที่ปรากฏในงานนาฏยศิลป์ไม่ใช่เป็นเพียง คำเจรจา หรือคำสนทนา ระหว่างนักเต้นหรือผู้แสดง แต่บทคือเค้าโครงของการแสดงที่จะกำหนดให้การแสดงออกมาในรูปลักษณะใด มีการแบ่งช่วงของการแสดงเป็นเช่นไร และบทยังเป็นตัวกำหนดให้ลักษณะ (Character) ของนักเต้นว่าจะเป็นอย่างไร ทั้งลักษณะภายนอกและพฤติกรรมหรืออารมณ์ที่นักเต้นจะแสดงออกต้องไปในทิศทางใด บทประกอบการแสดงที่ไม่ได้เป็นบทเจรจา จึงเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การเล่าเรื่องราวของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นการเล่าเรื่องผ่านความรู้สึกโดยใช้ความรู้สึกผ่านสรีระร่างกาย แตกต่างจากการแสดงเต้นประเภทอื่น ๆ ที่อยู่ในกรอบและจารีตของการแสดงนั้น ๆ การแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยสามารถเล่าเรื่องราวได้มากกว่า ฟรีสไตล์มากกว่า เกิดความแปลกใหม่ สามารถแตกยอดได้เรื่อย ๆ (นิพนธ์ วรรณมหินทร์, **สัมภาษณ์**, 29 ก.ค. 59) การสร้างบทประกอบการแสดงของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจึงเปรียบเสมือนอัตลักษณ์ของการแสดงและตัวตนของศิลปินว่าจะนำเสนอผลงานของตนในรูปแบบใด ที่จะสร้างความแปลกใหม่และน่าสนใจให้กับผู้ชม การสร้างบทประกอบการแสดงของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏ

ในช่วง ปี พ.ศ. 2530 – 2560 นั้นแบ่งได้ 2 ประเภทคือ การสร้างบทขึ้นมาใหม่ และการดัดแปลงบทจากเค้าโครงเดิม

1) การสร้างบทขึ้นมาใหม่ การสร้างบทประกอบการแสดงเกิดจากจินตนาการและจุดมุ่งหมายของศิลปิน ที่สร้างสรรค์ขึ้นให้เหมาะสมกับรสนิยมของศิลปินและผู้ชมในแต่ละยุคสมัย ศิลปินผู้สร้างสรรค์บทการแสดงถือได้ว่าเป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวในจินตนาการแก่ผู้ชมผ่านประสบการณ์และการตีความ เลือกสรรแนวทางในการนำเสนอผ่านบทที่วางโครงร่างไว้ การสร้างสรรค์บทการแสดงที่ดีต้องให้ข้อคิดหรือแนวคิดกับผู้ชมหลังจากที่การแสดงได้จบสิ้นลง รัจนา พวงประยงค์ ได้กล่าวไว้ว่า “การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในปัจจุบัน ต้องฝากอะไรไว้ให้กับคนดู ไม่ใช่เพื่อความบันเทิงเท่านั้น เช่น หากจะทำระบำปลากัด การแสดงไม่ใช่แค่เอานักแสดงที่เป็นปลามากัดมากันแล้วจบมีฝ่ายพ่ายแพ้ สุดท้ายฝ่ายชนะมามีความสุขแบบเริงระบำ อันนั้นไม่ใช่ความจริง ไม่ได้ให้ข้อคิด แต่เราควรจะแฝงข้อคิดว่า หลังจากที่พ่ายแพ้แล้วสิ่งสำคัญกว่านั้นคือความสูญเสีย นั่นคือถ้ามีสงครามมีการต่อสู้ ผลลัพธ์ที่จะได้ตามมาคือความสูญเสีย เป็นการนำหลักธรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง ถึงจะเป็นการสร้างงานนาฏยศิลป์ในแบบสมัยใหม่” (รัจนา พวงประยงค์, **สัมภาษณ์**, 10 ก.ค. 59)

การสร้างบทขึ้นมาใหม่ปรากฏให้เห็นในงานเต้น ช่วงหลังปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา อาทิ นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด ปาร์ฟูม (Parfum) ในปี พ.ศ. 2532 โดย นราพงษ์ จรัสศรี ได้แรงบันดาลใจจากการทุ่มเททำงานเพื่อแม่ ผู้หญิงที่ให้ความเคารพอย่างที่สุด และสำหรับผู้หญิงทุกคนในโลก บทที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อการแสดงปาร์ฟูมนี้ เป็นการแสดงถึงบทบาทของผู้หญิงที่ใช้ชีวิตในสังคมทั่วไป เริ่มต้นจาก 1) ผู้หญิงในที่ทำงาน (Women at work) แสดงถึงผู้หญิงที่ทำงานหนักในบทบาทต่าง ๆ ที่ สะท้อนความวุ่นวายในสังคมนี้ 2) การเติบโต (Growing up) แสดงสัญลักษณ์การเติบโต การค้นหาตัวตน แสดงถึงวิถีทางของเด็กหญิงในก้าวแรก 3) การหาคู่ ความหลากหลายของมุมมอง (Finding a mate - Couples - Multiple perspective) แสดงถึงความสมดุลและการบรรลุเป้าหมายของความสุขในชีวิตการแต่งงานของผู้หญิงในแต่ละครอบครัว 4) ตลกร้าย หญิงสาวที่ถูกทิ้ง (Black humour - The hanging girl) แสดงให้เห็นถึงความโน้มเอียงของผู้หญิงบางคนที่จิตใจอ่อนไหว 5) เพลงแห่งการตั้งครรภ์ครั้งแรก (The song of the first who got pregnant) นำเสนอเพลงลูกทุ่งของไทย ดาวเรืองดาวโรย ประกอบกับการแสดงของผู้หญิงที่เป็นทั้งนักร้องและนักเต้นที่ต่างทำงานตามหน้าที่ของตน 6) แกะดำ - การสบประมาทพวกแพะรับบาป (The black sheep-abuse of the outcast scapegoat) แสดงถึงผู้หญิงหลายคนที่กลายเป็นแพะรับบาปในสังคม คล้ายกับบุคลิกของวิโดว์ (Widow) ในภาพยนตร์ซอร์บา เดอะ กรีซ และคล้ายกับโสเภณีในประเทศไทย ซึ่งการแสดงชุดปาร์ฟูมนี้ เป็นการใช้แนวคิดสิทธิสตรี แสดงออกถึงความเท่าเทียมกันในสังคมซึ่งเป็นแนวคิดหนึ่งที่ปรากฏในการสร้างสรรค์งานในช่วงศิลปะหลังสมัยใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ชุดอ้างว้าง เป็นการแสดงที่เขียนบทการแสดง การดำเนินเรื่องขึ้นมาใหม่จากจินตนาการของศิลปิน ด้วยความต้องการที่จะสะท้อนให้เห็นถึงสภาวะความอ้างว้างที่มักเกิดกับผู้คนในวัยสูงอายุ ถือเป็นงานนาฏยศิลป์ที่สร้างขึ้นอย่างทันสมัยตามสภาวะของสังคมไทย ที่มีแนวโน้มสังคมประชากรสูงอายุเพิ่มมากขึ้นตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2543 เป็นต้นมา และก้าวเข้าสู่สังคมผู้สูงอายุอย่างเต็มตัวในปี พ.ศ. 2556 การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ในช่วงที่ 1 ต้องการสื่อให้เห็นภูมิหลังในอดีต นำเสนอในแง่มุมของความเหงาอ้างว้างของมนุษย์ที่ประสบกับสภาวะนี้ของแต่ละชนชาติ ช่วงที่ 2 จินตนาการของศิลปินที่สื่อถึงการเดินไปที่ต่าง ๆ เพียงลำพัง ความอ้างว้างที่มักจะถูกทอดทิ้ง และช่วงที่ 3 สื่อให้เห็นถึงความร่องลอยของสภาวะที่ก่อให้เกิดความเหงาอ้างว้างดำเนินชีวิตเพียงคนเดียว

2) การดัดแปลงบทจากเค้าโครงเดิม การปรุงแต่งดัดแปลงใหม่ (Adjustable) คือการทำให้ใหม่โดยปรับปรุงจากของเดิม ปรับให้เหมาะสมกับเวลา สถานที่ สภาพสังคม เศรษฐกิจ และความนิยมในกลุ่มผู้ชม (อารี สุทธิพันธุ์, 2532: 178) เป็นแนวทางของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ได้เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก เนื่องจากการแสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้นอิงจากบทในวรรณกรรม หรือนิทานพื้นบ้านที่เล่าต่อสืบทอดกันมานาน เมื่อมีการนำกลับมาสร้างสรรค์ใหม่บนแนวคิดของงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย จึงมักจะมีการนำส่วนหนึ่งของวรรณกรรม หรือเนื้อเรื่องของวรรณกรรมที่มีอยู่แล้วมาปรับปรุง หรือดัดแปลงขึ้นใหม่ซึ่งแตกต่างจากในอดีตที่มีการนำวรรณกรรมไทยมานำเสนอในรูปแบบอื่น เช่น การแสดงบัลเลต์ประกอบเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เรื่องมโนห์รา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวปรมินทรหาภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ทรงเป็นผู้พระราชนิพนธ์เพลงและยังเป็นผู้ควบคุมการซ้อม และทรงอุปถัมภ์การแสดงในครั้งนี้ด้วยพระองค์เอง ผู้ออกแบบท่าเต้นประกอบคือ คุณหญิงเจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน ลักษณะท่าทางการแสดงเป็นบัลเลต์ แต่จะมีการผสมผสานการเคลื่อนไหวของนาฏยศิลป์ไทยไว้ โดยแขนและมือจะมีการจีบ ตั้งวงแบบนาฏยศิลป์ไทย แต่ขาและเท้าจะใช้ท่าการเคลื่อนไหวแบบบัลเลต์ (สิริธร ศรีชลาคม, 2543: 15) ซึ่งการแสดงในครั้งนั้นไม่ได้ปรับปรุงบทขึ้นมาใหม่ เป็นการนำเสนอบทละครตามเดิมแต่ใช้เทคนิคการแสดงแบบบัลเลต์ จึงไม่เรียกว่าเป็นการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ใช้แนวคิดเป็นร่วมสมัยดังชาติตะวันตก

การปรับปรุงบทวรรณกรรมของไทย เพื่อนำมาเสนอในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่โดดเด่นคือ การนำวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ มานำเสนอในรูปแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี ในการแสดงนาฏกรรมนารายณ์อวตาร ได้นำเอาเนื้อเรื่องในบางตอนที่ไม่ได้ต่อเนื่องกันมาร้อยเรียงเข้าด้วยกัน การปรับปรุงบทวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์เช่นนี้ไม่ได้เกิดขึ้น

ครั้งแรก หากแต่เกิดขึ้นบ่อยครั้งในการแสดงโขน หรือละครแบบไทย เช่น การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนหนุมานชาญสมร ที่ปรับปรุงบทโดย ครูเสรี หวังในธรรม ที่นำตอนต่าง ๆ ในเรื่อง รามเกียรติ์ที่เกี่ยวข้องกับหนุมาน หรือตอนที่ตัวละครหนุมานมีความสำคัญ มาเรียงร้อยต่อเนื่องกัน เพื่อนำเสนอการดำเนินชีวิตของหนุมาน ตั้งแต่เริ่มต้นจนจบ เช่นเดียวกัน นราพงษ์ จรัสศรี ก็นำบทที่ปรากฏในเรื่องรามเกียรติ์ที่ไม่ได้มีลำดับต่อเนื่องกัน แต่มีความสัมพันธ์และสามารถสื่อสารเรื่องราว ของการอวตารของพระนารายณ์มายังมนุษย์โลก มาร้อยเรียงต่อกันได้อย่างลงตัว การนำเรื่องราวที่ ไม่ได้เรียงลำดับต่อเนื่องกันตามบทวรรณกรรมเดิม โดยการลดทอนเนื้อเรื่องในบางตอนนอออกเพื่อ ความกระชับในการแสดง ไม่ใช้เวลานาน เหมาะสำหรับสภาพสังคมในปัจจุบัน โดยเลือกเนื้อเรื่องที่ นำเสนอเรียงลำดับดังนี้ องก์ที่ 1 นารายณ์ปราบนนทก (ฉากที่ 1 นนทกลำเค็ญ ฉากที่ 2 พระอิศวร ประทานนิ้วเพชร ฉากที่ 3 นนทกล้างแค้นนางฟ้า – เทวดา ฉากที่ 4 ท้าวหัสนัยน์ทูลพระอิศวรเรื่อง นนทก ตอนนารายณ์แปลง ฉากที่ 5 นนทกล้ม) องก์ที่ 2 พระนารายณ์อวตาร (ฉาก 1 พระอิศวร รับสั่งให้ท้าวมัฆวานไปเชิญพระนารายณ์มาเฝ้า ฉาก 2 ห้วงมหาสมุทร ฉาก 3 พระนารายณ์ตื่นจาก พระบรรทมบนหลังพระยาอนันตนาคา ฉาก 3พระอินทร์และเทวดาทั้งหลายมาถึงยังเกษียรสมุทร ฉาก 4 เทวดาอาสาไปสู้ศึก) องก์ที่ 3 กรุงลงกาและอโยธยา (ฉาก 1 นางมณโฑได้กลิ่นข้าวปั้น ฉาก 2 กากนาสูรขโมยข้าวปั้น ฉาก 3 นางมณโฑเสวยข้าวปั้น ฉาก 4 สามมเหสีรับข้าวปั้น ฉาก 5 นางฟ้า เทวดาฉลองพระนารายณ์อวตาร) เนื้อเรื่องที่ นราพงษ์ จรัสศรี เลือกนำมาร้อยเรียงกันใหม่นี้ยังคง เนื้อความหลักของรามเกียรติ์ในตอนนั้น ๆ อยู่ ทำให้ผู้ชมเข้าใจได้ในเวลาอันสั้น และสิ่งหนึ่งที่ปรากฏ ในบทประกบการแสดงของ นารายณ์อวตาร ที่มีความแตกต่างจากที่บรมครูทางนาฏยศิลป์ไทยได้ สร้างสรรค์ไว้คือ การนำประเด็นที่แตกต่างของแต่ละตอนขึ้นมานำเสนอ เช่น การหลงใหลและอยาก ลิ้มรสข้าวทิพย์ ของนางมณโฑ อีกทั้งยังมีการปรับการนำเสนอของบทจากที่ใช้การขับร้องแบบไทย เป็นการอ่านแบบร้อยแก้ว เพื่อความรวดเร็วและเข้าใจง่ายยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การสร้างบทประกอบการแสดงโดยการดัดแปลงบทจากเค้าโครงเดิม ยังปรากฏในการแสดงเรื่อง เงาะป่า ในปี พ.ศ. 2538 ของภัทราวดีเธียเตอร์ ที่นำเสนอเรื่องราวเงาะป่า อ้างอิงแนวทางการสร้างสรรค์บทจาก พระราชนิพนธ์ของ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ที่ใช้โครงสร้างของเรื่องดังเดิม แต่บทเจรจา บทร้อง ได้เขียนขึ้นมาใหม่ ซึ่งยังคงเนื้อหาและแก่นของเรื่องไว้ดังเดิม ดังเช่นที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กระทำไว้เช่นกัน ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในรูปแบบวีดิทัศน์ เรื่องเงาะป่า ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี พ.ศ. 2537 ที่นำเสนอการแสดง เรื่องเงาะป่า ในรูปแบบใหม่ที่ยังคงโครงสร้างของพระราชนิพนธ์เดิมไว้

จากที่กล่าวมาข้างต้น สรุปได้ว่า การดัดแปลงบทจากเค้าโครงเดิม ในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา มีแนวทางในการสร้างสรรค์ที่ยังคงรักษาเก็บวัฒนธรรมเดิมไว้แต่มองในวิสัยทัศน์มุมมองที่แตกต่าง ดังนี้

1) เรียงร้อยบทใหม่ที่ยังคงรักษาฉันทลักษณ์เดิมแต่ใช้การนำเสนอที่แตกต่างจากเดิม

2) การใช้บทการแสดงที่ยังรักษาแก่นประเด็นหลักที่เป็นหัวใจ และคุณค่าของเรื่องไว้

3) สร้างสรรค์บทใหม่บนพื้นฐานหรือแนวคิดของเรื่องเดิม

4) การสร้างสรรค์บทใหม่ โดยการตัดต่อบทเพื่อให้ได้ใจความ ทำให้เรื่องราวมีความต่อเนื่องและรวดเร็วทันใจผู้ชม

5) การถอดบทความจากลักษณะฉันทลักษณ์ที่เป็น กาพย์ โคลง หรือบทร้อยกรองให้เป็นบทร้อยแก้ว เพื่อความเข้าใจที่ง่ายยิ่งขึ้นเข้าถึงกลุ่มเป้าหมายที่มีความหลากหลาย

4.2.2.2 ลีลา ลักษณะการสร้างสรรค์ลีลานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของไทยที่ผู้วิจัยนำมาศึกษา ลำดับแรกคงจะต้องเป็นการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นจากศิลปินที่เป็นคนไทย เพราะความเป็นคนไทย คือ สิ่งที่มีมาแต่เกิด ติดตัวมากับคนไทย ได้รับการปลูกฝังและวางรากเหง้ามาตั้งแต่กำเนิดมาทั้งในครอบครัว โรงเรียน หรือสังคมภายนอกที่หล่อหลอมความเป็นไทยให้มีอยู่ในศิลปินคนไทยนั้น ๆ ส่วนสิ่งที่ได้เรียนต่อมา คือ ทักษะ ที่ฝึกฝนของแต่ละบุคคล เป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความแตกต่างและแตกฉานในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นตัวบ่งชี้ถึงผลงานศิลปินท่านนั้น ว่าจะมีแนวทางและทิศทางในการสร้างลีลาแบบใด

ในการวิเคราะห์ถึงลักษณะลีลาของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทยในช่วง ปี พ.ศ. 2530 – 2560 จะเป็นการวิเคราะห์ในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีแนวคิด และแนวทางในการแสดงแบบนาฏยศิลป์ตะวันตก ดังนั้นการศึกษาหลักการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่แบบตะวันตกจึงเป็นสิ่งสำคัญ จุดเริ่มต้นของการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) นั้น คือการต่อต้านการเต้นแบบคลาสสิก นั่นก็คือการเต้นบัลเลต์ กลุ่มนักเต้นร่วมสมัยจะมีแนวคิดต่อต้านว่ากลุ่มนักเต้นบัลเลต์คือกลุ่มล้าสมัย เหมือนคนที่ไม่ได้อ่านหนังสือพิมพ์ส่วนกลุ่มนักเต้นบัลเลต์ก็จะเหยียดการแสดงแนวร่วมสมัยเช่นกัน (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 7 เม.ย.60) เพราะการเต้นแบบคลาสสิกไม่ว่าจะเป็นการเต้นแบบบัลเลต์ หรือการร่ายรำแบบราชสำนักของไทย จะมีกรอบหรือกฎเกณฑ์ที่ชัดเจน เป็นสิ่งที่บรมครูทางการแสดงได้คิดและสร้างสรรค์ไว้อย่างลงตัวในช่วงยุคสมัยนั้น ๆ จะกล่าวว่าเป็นสิ่งที่ล้าสมัยคงจะไม่เหมาะสม ดังนั้นการเต้นแบบร่วมสมัยจึงพยายามที่หาแนวทางการเต้นที่แตกต่างและต่อต้านจากการเต้นแบบบัลเลต์ ในเมื่อบัลเลต์คือการเต้นที่ให้ความรู้สึกลอยตัว ปลิวหนีจุดศูนย์ถ่วงของโลก มีลักษณะเป็นเส้นโค้ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การเต้นแบบร่วมสมัยก็จะใช้ท่าเต้นที่ลงข้างล่าง ใช้การกระโดด เล่นกับจุดศูนย์ถ่วงแรงดึงดูดของโลก มีลักษณะท่าทางเป็นเหลี่ยมมุม เส้นโค้ง หรือแบบใดก็ได้ไม่จำกัด จารีตและประเพณีในการแสดงบัลเลต์จะต้องยืดตัวขึ้น เปิดปลายคาง หน้ามองผู้ชม ตลอดเวลา เพราะบัลเลต์มาจากการแสดงให้ราชวงศ์ชม จึงต้องมองหน้าถือเป็นการให้เกียรติผู้ชม เพราะฉะนั้นถึงแม้ จะเดินเข้าเวที ก็ต้องมองผู้ชมจนสุดสายตา แตกต่างจากการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่ใช้ลักษณะของการวางสีหน้าให้เป็นไปตามอารมณ์ของนักเต้นที่ต้องการจะสื่อสารต่อผู้ชม บางครั้งอาจจ้องมองไปที่ใบหน้าผู้ชม หรืออาจจะจ้องมองไปที่คู่เต้นของตน หรือเหม่อลอยไม่มองที่จุดใดจุดหนึ่ง มีการก้มศีรษะหรือเงยหน้าหรือหมุนไปมาแล้วแต่แนวคิดในการแสดงที่ได้ออกแบบไว้

หลังจากมีแนวคิดในการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยก็เกิดแนวคิดแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ขึ้น คือการเต้นแบบไม่มีเอกภาพ ไม่จำเป็นต้องมีความสอดคล้อง บางสิ่งบางอย่างสามารถขัดแย้งกันได้ หรือมุ่งเน้นความเรียบง่าย การไม่ยึดติดต่อการแสดงบนเวทีหรือในโรงละครนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จึงถือเป็นรูปแบบนาฏยศิลป์ที่เปิดโอกาสให้ศิลปินมีความอิสระทางความคิดในการสร้างสรรค์และเผยแพร่ตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้กระตุ้นให้ผู้ชมเกิดคำถามและจดจ่อในงานแสดงที่เกิดขึ้น ซึ่งผู้ชมสามารถตีความได้ตามประสบการณ์ของตน ดังนั้นท่าทางของแนวการเต้นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ จึงมีความเป็นอิสระทางความคิดและอิสระทางการแสดงลีลา ใช้ท่าทางที่เรียบง่าย ซ้ำไปซ้ำมา ใช้ท่าทางแบบกิจวัตรประจำวันหรือการใช้ท่าทางอิริยาบถต่าง ๆ ของมนุษย์มาเป็นท่าทางในการแสดง

สรุปได้ว่า ลีลาการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่คือการมีอิสระจากองค์ประกอบอย่างอื่นให้เหลือเพียงลีลาเท่านั้น เป็นการมุ่งเน้นที่ลีลาอย่างแท้จริง โดยการตัดองค์ประกอบทางการแสดงอื่นออกไป เมื่อทราบถึงแนวทางการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่แบบตะวันตกแล้ว ต่อไปก็จะกล่าวถึงแนวทางการแสดงนาฏยศิลป์แบบไทย ตามที่ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ใน บทที่ 2 ข้อ 2.2.3 สรุปได้ว่า ลักษณะลีลาของนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนัก มีหลักสำคัญในการแสดงลีลา อาทิ

1) การวางลำตัวให้ตั้งตรง หรือยืดส่วนของลำตัวตั้งแต่ช่วงบริเวณเอว ถึงลำคอ

2) การยกตัวขึ้นลง ด้วยการใช้จังหวะยุบตัวและสะดุ้งตัว

3) การจัดวางระดับของมือ มีทั้งสิ้น 4 ระดับ คือ วงสูง (ระดับแง่ศีรษะ) วงกลาง (ระดับไหล่หรือระดับอก) วงล่าง (ระดับหน้าขา) และส่งหลัง (การเหยียดแขนตึงส่งไปด้านหลังลำตัว)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4) การวางขาเป็นเหลี่ยม มีการงอเข่าและเปิดหัวเข่าทั้งสองข้างออกจากกัน หากเป็นนักแสดงที่รับบทผู้ชายหรือ ตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิง ก็กางออกมากกว่านักแสดงที่รับบทเป็นผู้หญิงหรือตัวนาง

5) การวางเท้าที่งอปลายนิ้วเท้าและอุ้งเท้าขึ้น (Flex) อยู่เสมอ

6) การจัดวางนิ้วในลักษณะเฉพาะ เช่น การจีบ การตั้งวง การล่อแก้ว

7) การใช้ศีรษะที่ตั้งตรง เปิดปลายคาง มีการเอียงศีรษะ และลำตัว ให้รับกับสรีระ

ในการออกแบบลีลาแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทยในช่วงปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา เป็นระยะเวลาที่การเต้นในต่างประเทศแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่กำลังได้รับความนิยม จึงเป็นหนึ่งในสาเหตุที่นักเต้นชาวไทยที่ได้ไปศึกษา และทำงานเกี่ยวกับการเต้นในชาติตะวันตก จะมีแนวโน้มที่ได้รับอิทธิพลจากการเต้นแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และนาฏยศิลป์ร่วมสมัยซึ่งเป็นต้นแบบสู่การเต้นแบบสมัยใหม่ กลับมาสร้างงานยังประเทศไทย ในขณะที่การสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยในช่วงนั้นเป็นการนำลีลาแบบนาฏยศิลป์ไทยมาประยุกต์ขึ้นใหม่ให้เร็วขึ้นหรือช้าลง เปลี่ยนท่าทางในเพลงเดิม หรือนำท่าทางที่มีอยู่แล้วไปใช้ในการบรรเลงเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ หรือการร่ายรำในทีท่าแบบเดิมแต่เปลี่ยนองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ แต่งหน้า ทำผม ในรูปแบบที่แตกต่างจากเดิม การประยุกต์ต่าง ๆ เหล่านี้ไม่ใช่การเปลี่ยนแปลงทางการแสดงที่มาจากก้นบึ้งของลีลา เป็นเพียงการนำนาฏยศัพท์ (Vocabulary) ของนาฏยศิลป์ไทยมาใช้ ไม่ได้ปรับเปลี่ยนลีลาหรือสร้างลีลาขึ้นมาใหม่ ดังนั้นการเต้นในประเทศไทยช่วงนั้น จึงเป็นการพัฒนาขององค์ประกอบของการเต้นมากกว่าที่จะพัฒนาการเต้นอย่างแท้จริง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การคิดสร้างสรรค์ลีลานาฏยศิลป์ไทยที่มีกลิ่นอายของนาฏยศิลป์ตะวันตกปรากฏให้เห็นตั้งแต่โบราณ บรมครูทางนาฏศิลป์ไทยได้ประยุกต์ลีลาของนาฏยศิลป์ตะวันตกเข้ามาในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยในหลายชุดการแสดง อาทิ การแสดงชุดระบำไก่ ประดิษฐ์ท่ารำโดย ครูลมุล ยมะคุปต์ ที่เกิดขึ้นในสมัยอดีตไม่ใช่การแสดงในลักษณะนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนักอย่างแท้จริง (จิรายุทธ พนมรักษ์, **สัมภาษณ์**, 19 มิถุนายน 2560) มีการกระโดด เขย่งเท้า เลียนแบบท่าทางของสัตว์ ซึ่งเป็นแนวทางในการเต้นแบบตะวันตก ถือเป็นการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบที่แตกต่างจากที่เคยเป็นมา แต่ก็ยังไม่ใช่การสร้างสรรค์ด้วยแนวคิดแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยอย่างแท้จริง เพราะเป็นเพียงการประยุกต์ลีลาให้แปลกใหม่ขึ้นเพียงเท่านั้นไม่ได้พัฒนาท่าทาง ลีลา มาจากอารมณ์และความรู้สึกที่เป็นอิสระของนักเต้น ต่อมาเมื่อมีนักเต้นที่ได้รับการศึกษาด้านการเต้นโดยตรงจากต่างประเทศกลับมายังประเทศไทย การพัฒนาท่าทางลีลาของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจึงได้มีการปรับเปลี่ยนไปในแนวโน้มแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

ลักษณะของลีลาในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในช่วง ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา เป็นการสร้างสรรค์การแสดงจากแนวทางในการเต้น ทั้งแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และนาฏยศิลป์ไทยทั้งแบบราชสำนัก และแบบพื้นบ้าน ขึ้นอยู่กับความถนัด ทักษะ เนื้อหา และแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ของศิลปินแต่ละคน จากการสอบถาม นราพงษ์ จรัสศรี ได้ข้อสรุปว่าการสร้างลีลาในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจะต้องคำนึงถึงสองสิ่งคือ รูปทรง สรีระ (Form) และเนื้อหา (Manner) หมายถึง การสร้างลีลาที่คำนึงถึงรูปร่างของนักแสดงและเนื้อหาในงานเต้นว่าจะต้องไปในทิศทางใดที่จะทำให้ผสมผสานกันอย่างลงตัว ไม่ได้เน้นที่เทคนิคในลีลา แต่มุ่งเน้นลีลาที่สื่อสารเรื่องราวระหว่างนักเต้นและผู้ชม อาทิเช่น การออกแบบการเต้นเดี่ยวในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดซาโลเม่ ที่นักแสดงชายต้องรับบทบาทเป็นนักแสดงหญิง นั่นคือ รูปร่าง (Form) เป็นผู้ชาย แต่เนื้อหา (Manner) เป็นผู้หญิง การใช้นักแสดงที่เป็นชายแต่ต้องแสดงออกในบทบาทลีลาแบบผู้หญิง ซึ่งการออกแบบการแสดงจะมีความซับซ้อนในตัวเอง จะต้องคำนึงถึงรูปทรงของผู้แสดงและเนื้อหาที่ต้องการสื่อ ดังนั้นจึงเป็นการออกแบบลีลาที่เน้นความรู้สึก ให้เกิดความงามจากข้างในการวางท่า การเคลื่อนไหว และการจัดส่วนประกอบ (Composition) เช่น การออกแบบท่าทางให้มีลักษณะของความเป็นผู้หญิง ในท่านั่งก็ใช้การนั่งปิดขา บิดสะโพก แทนที่จะนั่งกางหัวเข่าทั้งสองข้างออกจากกัน (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 7 เม.ย.60)

ลีลา การเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีหลากหลายรูปแบบ เกิดจากการผสมผสานแนวคิดและทฤษฎีการเต้นที่เกิดขึ้นเป็นจำนวนมากในยุคนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ สามารถสรุปได้ดังนี้

1) มีการใช้ภาษาท่าทางในการสื่อสาร โดยนักแสดงใช้ร่างกายเป็นส่วนประกอบสำคัญมากกว่าการใช้อุปกรณ์ประกอบเพื่อการอธิบายท่าทาง

2) การเคลื่อนไหวด้วยท่าทางการเคลื่อนไหวที่พบได้ในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) อาทิ การยืน เดิน นั่ง นอน

3) ใช้ลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวที่สะท้อนให้เห็นถึงบริบททางสังคม ในด้านสังคมและวัฒนธรรม ด้านศาสนา ปรัชญาและความเชื่อ อาทิ การละเล่นไทย ไทยมุง การทรงเจ้าเข้าผี เป็นต้น

4) มีการนำลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวที่แสดงถึงความเป็นคนไทย เช่น การกราบแบบไทย การไหว้แบบไทย การนั่งแบบไทย การทักทายแบบคนไทย การให้ความเคารพแบบคนไทย มาเป็นท่าทางในงานนาฏยศิลป์ ซึ่งแตกต่างจากงานนาฏยศิลป์ไทยที่จะประดิษฐ์ท่าทางให้มีความวิจิตรขึ้น หรือสมมุติท่านาฏยศัพท์ต่าง ๆ ขึ้นมาตามความหมายที่ระบุไว้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5) ใช้การทำท่าด้วยการด้นสด บางครั้งเกิดการแสดงโดยไม่มีการซ้อม เป็นการเข้ามาพบกันของนักเต้น นักออกแบบเสื้อผ้า และนักดนตรี หรือในบางครั้งอาจจะได้มีการฟังเพลงและทดลองสวมใส่เสื้อผ้ามาก่อน แต่นักแสดงก็จะด้นสดสร้างสรรค์ท่าทางไปตามความรู้สึกในครั้งนั้น ๆ ซึ่งการด้นสดไม่ใช่การที่นักเต้นทำอะไรก็ได้ แต่เป็นการที่กำหนดจุดมุ่งหมาย ทิศทาง อารมณ์ของนักเต้นไว้แล้วว่าจะเป็นแบบไหน ต่อจากนั้นจึงให้อิสระในการสร้างสรรค์ลีลาของนักเต้นเองตามอารมณ์ ตามความรู้สึกและความเข้าใจในเรื่องราวของเขา ซึ่งในการแสดงเพลงเดียวกัน อาจจะมีความแตกต่างกันของลีลาในแต่ละรอบการแสดง ขึ้นอยู่กับจินตนาการ อารมณ์ร่วมของนักเต้นในตอนนั้น

6) เทคนิคการเต้นแบบบูโต เป็นเทคนิคการเต้นร่วมสมัยของประเทศญี่ปุ่น ที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะลัทธิแสดงพลังอารมณ์ (Expressionism) มีลักษณะคือเป็นการแสดงที่มองกลับมายังตัวตนของนักเต้นเอง เพ่งมองลงไปให้ลึกถึงข้างใน ถ่ายทอดอารมณ์และส่งผ่านออกไป ไม่ได้สร้างสรรค์มาเพื่อเอาใจผู้ชม แต่เป็นการสร้างการแสดงเพื่อให้เห็นถึงสัจธรรมและความเป็นจริง รวมไปถึงตัวตนของในของมนุษย์ ละทิ้งเรื่องทางเพศและการปกปิดร่างกายด้วยเครื่องแต่งกายที่งดงาม

7) การเต้นจากความเข้าใจในเนื้อหาของการเต้น ไม่ใช่การเต้นจากการท่องจำการออกแบบท่าทางต้องเป็นการที่ศิลปินผู้สร้างงาน ผู้เต้น เข้าใจในงานแต่ละช่วงว่า ช่วงนี้ต้องการสื่อสารอะไร แล้วแสดงท่าทางออกมาในสไตล์ที่ผู้สร้างงานกำหนดไว้หรือในขอบเขตที่มีร่วมกันซึ่งสไตล์ท่ามีความสำคัญมาก ว่านักเต้น หรือนักออกแบบท่าเต้นจะต้องมีพื้นฐานในการเต้นสไตล์นั้น ๆ อย่างเชี่ยวชาญและชำนาญ ทำให้ศิลปินร่วมสมัยโดยมากจะคิดลีลาและเป็นนักเต้นเสียเอง เพราะเขาคือผู้ที่รู้ซึ้งถึงแนวคิดในการแสดงนั้นมากที่สุด

8) การออกแบบลีลาที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสภาวะแวดล้อม หรือธรรมชาติรอบตัว เช่น สายน้ำ ลมพัด คลื่นทะเล เปลวไฟ เป็นต้น

9) ท่าเต้นที่เรียบง่าย ไม่ใช้เทคนิคที่ซับซ้อน ไม่ต้องใช้ทักษะในการเต้นในระดับสูงแต่ต้องเป็นการเต้นจากการใช้อารมณ์จากภายใน

10) การนำเอกลักษณ์ของลีลาในนาฏยศิลป์ชาติต่าง ๆ เข้ามาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ลีลาในแบบฉบับของตนเอง

11) การเลียนแบบท่าทางของสัตว์ให้ออกมาเป็นท่าเต้น โดยคำนึงถึงความสมจริงมากกว่าความสวยงามของนักแสดง

12) การสร้างสรรค์ลีลาขึ้นใหม่โดยมีรากฐานมาจากนาฏยศิลป์ไทยผสมผสานกับแนวคิด เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย หรือนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

13) การสร้างสรรค์ลีลาจากแรงบันดาลจากศิลปะประเภทอื่น ๆ อาทิ ความชื่นชมในเสียงเพลง เสียงดนตรี ความงดงามในภาพจิตรกรรม ความงามของโครงสร้างโบราณสถาน เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.2.3 เครื่องแต่งกาย จากแนวคิดแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ที่ต่อต้านความเป็นแบบแผนและกฎระเบียบที่มีมา การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ปรากฏในการแสดงงานแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจึงมีแนวทางในการออกแบบที่หลากหลาย ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่าง ผู้วิจัยพบว่าแนวทางในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 นั้น มีรูปแบบที่ความหลายหลายขึ้นอยู่กับปัจจัยและบริบทที่เกิดขึ้นในสังคม

การใช้เครื่องแต่งกายในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจะแตกต่างกับงานนาฏยศิลป์ไทยแบบราชสำนักโดยสิ้นเชิง นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมักจะใช้เครื่องแต่งกายที่เรียบง่าย จนบางครั้งคือเครื่องแต่งกายในชีวิตประจำวัน เพราะนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจะมุ่งเน้นที่ลีลา และอารมณ์ของนักแสดงมากกว่าการนำเสนอความประณีต วิจิตรสวยงามของเครื่องแต่งกาย ลดทอนความฉูดฉาดของสี นิยมใช้โทนสีเย็น (Cool Colors) เช่น สีเทา สีฟ้า สีน้ำเงิน สีเขียว ให้อารมณ์ความรู้สึก สงบ สะอาด เย็นสบาย สุภาพไม่กระตุ้นอารมณ์ หรือใช้สีโทนสีอ่อน (Light Colors) ที่ให้ความหมายที่ดู อ่อนโยน เบาสบาย บางครั้งก็ปรากฏการใช้โทนสีมืดทึบ (Dark Colors) คือสีที่ให้ความรู้สึกหนักแข็งแกร่ง เข้มแข็ง มีพลัง การเลือกใช้สีในเครื่องแต่งกายของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ศิลปินผู้สร้างงานพยายามให้เสื้อผ้า เครื่องแต่งกายส่งเสริมการเต้นให้สอดคล้องไปในทิศทางเดียวกันกับแนวคิดของการแสดง อีกทั้งยังมุ่งเน้นให้นักแสดงได้แสดงลีลาได้อย่างเต็มที่ ไม่นิยมสวมเครื่องประดับเพชรพลอยที่ดึงดูดความสนใจจากผู้ชมไปจากลีลาการแสดง กล่าวคือ องค์ประกอบใดที่มีความโดดเด่นกว่า ลีลา ก็จะกำจัดออกให้หมด แต่ถ้าหากการแสดงนั้นจะมุ่งเน้นที่นำเสนอเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายก็จะต้องเป็นการนำเข้ามาเพื่อส่งเสริมลีลา เช่น การใส่เสื้อผ้าที่มีเนื้อผ้าเบา พลิ้ว เพราะต้องการเน้นการเคลื่อนไหวที่ดูแล้วพลิ้วไหว แต่ในบางครั้งก็สวมเสื้อผ้าน้อยชิ้น เช่น สวมกางเกงขาสั้นเพียงตัวเดียว ถอดเสื้อหรือสวมเพียงเสื้อกล้ามตัวเดียว เพื่อต้องการนำเสนอท่าทางการเต้นที่ต้องใช้สรีระของผู้เต้นสื่ออารมณ์ออกมาด้วยลีลาส่งผ่านไปยังผู้ชม

อีกมุมหนึ่งของการออกแบบเสื้อผ้าในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 ก็มีการนำแนวทางของการทำเสื้อผ้าที่นำเสนอความเป็นไทยในปรากฏในการแสดง แต่เป็นการออกแบบในมุมมองใหม่ ๆ ที่แตกต่างไปจากเครื่องแต่งกายของนาฏยศิลป์ไทย เห็นได้ชัดจากการออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงชุดนารายณ์อวตาร ที่ได้รับแรงบันดาลใจมากจากจิตรกรรมฝาผนังซึ่งแตกต่างจากเครื่องแต่งกายที่ออกแบบโดยกรมศิลปากรอย่างชัดเจน การออกแบบเครื่องแต่งกายในนารายณ์อวตารนี้ ต้องการให้นักแสดงมีความเป็นอิสระในการบังคับร่างกายมากที่สุด มุ่งเน้นความเรียบง่าย แต่ยังคงมีเค้าโครงของภาพจิตรกรรมฝาผนัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สัดส่วนที่มีขนาดใหญ่ขึ้นกว่าแบบที่กรมศิลปากรได้สร้างสรรค์ไว้ แต่มีน้ำหนักเบาและไม่ประดับเพชรพลอยให้เป็นที่ดึงดูดความสนใจจากผู้ชม ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องแต่งกายในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย สามารถสรุปรายละเอียดดังนี้

1) เรียบง่าย การแต่งกายด้วยเสื้อผ้าที่มีความเรียบง่าย ไม่เน้นความซับซ้อนหรือรายละเอียดที่ประณีตของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ เป็นแนวทางอย่างหนึ่งในการออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย การใช้เครื่องแต่งกายที่เรียบง่ายและใช้เสื้อผ้าน้อยชิ้นนี้เป็นไปตามแนวคิดของการเต้นแบบร่วมสมัยที่มุ่งเน้นความงามของลีลาการเต้นและการแสดงออกทางอารมณ์ของผู้เต้นมากกว่าการที่ให้ผู้ชมสนใจกับเครื่องแต่งกายหรือเครื่องประดับในร่างกายของนักเต้น อีกทั้งยังเป็นการให้ผู้ชมเห็นความสามารถของนักแสดงในการเต้นอย่างแท้จริง ทำให้เห็นการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อ และไม่สวมเครื่องแต่งกายที่ฟู่ฟ่ามากเกินไปอาจทำให้รบกวนสมาธิและสายตาของผู้ชม

การออกแบบเครื่องแต่งกายโดยเน้นความเรียบง่าย และเปิดเผยสรีระของนักแสดงปรากฏในการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระมหาชนก ที่จัดขึ้นในปี พ.ศ. 2549 ณ เมืองทองธานี ซึ่งมีความแตกต่างจากการแสดงในเรื่องพระมหาชนกที่จัดแสดงขึ้นในแนวนาฏยศิลป์ไทยแบบมาตรฐานที่มุ่งเน้นแสดงถึงความวิจิตรงดงามของเครื่องแต่งกาย ตามจารีตการแสดงละครรำแบบไทย

ภาพที่ 4.1 เครื่องแต่งกายมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก แบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย
ที่มา : การแสดงพระมหาชนก, ออนไลน์, 2560.

ภาพที่ 4.2 เครื่องแต่งกายในการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก แบบละครรำ
ที่มา : การแสดงละครรำพระมหาชนก, ออนไลน์, 2560.

ในการแสดงชุด ไตรภูมิกถา ในปี พ.ศ. 2551 ออกแบบลีลา โดย ธงชัย หาญณรงค์ ผู้อำนวยการสร้างสรรค์คณะโกมลกูณฑ์ ก็เป็นการออกแบบเครื่องแต่งกายที่มุ่งเน้นความเรียบง่าย ลักษณะของรูปทรง เนื้อผ้า และสีที่ใช้เน้นความเป็นธรรมชาติและการเคลื่อนไหวได้อย่างเป็นอิสระ

ภาพที่ 4.3 เครื่องแต่งกายการแสดงชุด ไตรภูมิกถา ของคณะโกมลกูณฐ์
ที่มา : การแสดงชุด ไตรภูมิกถา, ออนไลน์, 2562.

2) ส่งเสริมการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยอีกแนวทางหนึ่งคือ การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ส่งเสริม สนับสนุนการแสดง ไม่เป็นอุปสรรคในการออกแบบลีลา มีความโปร่งเบา สะดวกต่อการเคลื่อนไหว สามารถแสดงลีลาได้โดยไม่มีขีดจำกัด ซึ่งการออกแบบเครื่องแต่งกายแนวนี้แตกต่างจากการออกแบบเครื่องแต่งกายของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยอย่างชัดเจน ด้วยประเพณีนิยมของเครื่องแต่งกายที่ปรากฏในการแสดงระบำ รำ ฟ้อน

ของชาติไทยนั้นมักจะมีความละเมียดละไม ประณีต ใช้วัตถุดิบผ้าที่หนา ทนทาน แข็งแรง เพื่อรองรับการปักลวดลายต่าง ๆ ลงไปในเนื้อผ้า จึงสร้างความเทอะทะไม่คล่องตัว เป็นอุปสรรคในการแสดงลีลา

การออกแบบเครื่องแต่งกายที่มุ่งเน้นความสะดวกสบายของนักแสดง ความบางเบาส่งเสริมการแสดงให้สามารถออกแบบลีลาท่าทางได้อย่างไม่จำกัด ปรากฏในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยหลายชุดการแสดง อาทิเช่น การแสดงชุด CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE ในปี พ.ศ. 2533 ออกแบบโดย นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการออกแบบเครื่องแต่งกายที่ให้ความสำคัญในเรื่องของสีไม่ฉูดฉาดและความเหมาะสมกับสีที่เป็นธรรมชาติ การเลือกวัตถุดิบเรื่องผ้าฝ้ายที่มีลักษณะเนื้อผ้าบาง เบาเรียบง่าย สอดคล้องกับลีลาการเคลื่อนไหวในการแสดง มีการออกแบบสีของชุดด้วยที่เรียกว่า เอิร์ธโทน (Earth tone) เพื่อให้เป็นธรรมชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.4 เครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE
ที่มา : เอก อรุณพันธ์. 2556: 75.

การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงชุดนารายณ์อวตาร ที่ได้รับแรงบันดาลใจมากจากจิตรกรรมฝาผนังซึ่งแตกต่างจากเครื่องแต่งกายที่ออกแบบโดยกรมศิลปากรอย่างชัดเจน การออกแบบเครื่องแต่งกายในนารายณ์อวตารนี้ ต้องการให้นักแสดงมีความเป็นอิสระในการบังคับร่างกายมากที่สุด มุ่งเน้นความเรียบง่าย แต่ยังคงมีเค้าโครงของภาพจิตรกรรมฝาผนัง สัดส่วนที่มีขนาดใหญ่ขึ้นกว่าแบบที่กรมศิลปากรได้สร้างสรรค์ไว้ แต่มีน้ำหนักเบาและไม่ประดับเพชรพลอยให้เป็นที่ดึงดูดความสนใจจากผู้ชม

ภาพที่ 4.5 เครื่องแต่งกายในการแสดงนารายอวตาร ที่ออกแบบมาเพื่อเน้นความสบายของนักแสดง
ที่มา : Naraphong Charassri, 2007: 59.

3) มีความสมจริง การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เอกลักษณ์หนึ่งที่ปรากฏคือความสมจริงของเครื่องแต่งกายของนักเต้นจนบางครั้งแทบจะใช้เสื้อผ้าที่ใช้ในชีวิตประจำวันมาสวมใส่ในการแสดงเลย ซึ่งความสมจริงของเครื่องแต่งกายนี้ขึ้นอยู่กับแนวคิดในการแสดงว่าศิลปินผู้สร้างงานนั้นต้องการจะสื่อสารอะไรออกไปให้ผู้ชม อาทิ การแต่งกายในการแสดง ชุดอ้างว้างของ นราพงษ์ จรัสศรี เครื่องแต่งกายของนักเต้นมีลักษณะที่เรียบง่าย สมจริงกับสถานะภาพและบทบาทของนักเต้นที่ผู้ออกแบบต้องการนำเสนอ ในช่วงที่ 1 นำเสนอการดำเนินชีวิตเมื่ออยู่ในประเทศเขตหนาวนักเต้นก็สวมใส่เครื่องแต่งกายที่มีความหนาอย่างเสื้อโค้ชบ่งบอกถึงผู้คนที่อาศัยอยู่เขตหนาวในทวีปยุโรป ในช่วงที่ 2 ผู้ออกแบบต้องการนำเสนอการเดินทางของชีวิตในช่วงที่อยู่ในประเทศเขตร้อน ด้วยการเดินทางเพียงลำพัง จึงเลือกที่จะสวมใส่ผ้าที่มีความใกล้เคียงและสมจริงกับเนื้อเรื่องของการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.6 การแต่งกายในช่วงที่ 1 และ ช่วงที่ 2 ของการแสดงชุดอ้างว้าง
ที่มา : ภัคพร หอมนาน, 2558: 76–77.

ความสมจริงที่เกิดขึ้นในการออกแบบเครื่องแต่งกายในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ยังเกิดขึ้นได้จากการนำทฤษฎีเบื้องหน้า – เบื้องหลัง (Front to Back) คือการนำเรื่องราวจากหลังเวทีการแสดงออกมานำเสนอสู่ด้านหน้าเวที ดังนั้นเครื่องแต่งกายของนักแสดงจึงมีความสมจริง คล้ายคลึงกับเครื่องแต่งกายของนักแสดงที่กำลังเตรียมพร้อมแสดงหน้าเวทีมากที่สุด ตัวอย่างเช่นในการแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง ในปี พ.ศ. 2552 ออกแบบโดย นราพงษ์ จรัสศรี ที่นำเสนอนักแสดงกลุ่มหนึ่งนำอุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้แก่ ชุดเครื่องตัวพระออกมาแต่งหน้าเวที

ภาพที่ 4.7 การแสดงชุดแต่งองค์ทรงเครื่อง
ที่มา : ตวงพร มีทรัพย์, 2554: 56.

4) แสดงถึงความเป็นไทยในมุมมองที่แตกต่าง การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย สิ่งหนึ่งที่สำคัญคือการแสดงออกถึงความเป็นไทย แต่ด้วยแนวคิดของการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่ค้นหาความเป็นตัวตน แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของผู้ออกแบบการแสดง การแสดงถึงความเป็นไทยจึงมีได้หลายมุมมอง ความแตกต่างกันไปตามศิลปินผู้ออกแบบ มีการนำเสนอความเป็นไทยในรูปแบบต่าง ๆ ผ่านเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ด้วยวัตถุดิบที่หลากหลาย ศิลปินบางท่านเลือกใช้ความเรียบง่ายในการนำเสนอความเป็นไทย ในทางกลับกันศิลปินบางท่านยังใช้ความสวยงามตามแบบโครงสร้างของเครื่องแต่งกายแบบนาฏยศิลป์ไทยทั้งในราชสำนักหรือแบบพื้นบ้าน แต่มาดัดแปลงปรับเปลี่ยนในเรื่องวัตถุดิบ สี หรือรูปทรง จากจินตนาการหรือความชอบส่วนตัว ทำให้เกิดเครื่องแต่งกายที่มีความเป็นไทยในมุมมองที่แตกต่างกัน อาทิเช่น การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์ ของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี การแสดงชุดที่ 1 กวนเกษียรสมุทร การแต่งกายของนางอัปสรเป็นการนุ่งผ้าโจงกระเบนและผ้าคาดอกสีม่วงประกายสีทอง การใช้สีม่วงนี้เป็นการคำนึงถึงสีที่มีความคลุมโทน หรือมีความเป็นสีธรรมชาติ (Earth Tone) ส่วนผู้แสดงชายผู้ถือลำตัวของพญานาคนั้นนุ่งโจงกระเบนแบบสมพต (หยักรั้ง) ด้วยผ้าสีแดง (จิรายุทธ พนมรักษ์, 2553: 80) และการแต่งกายในการแสดงนารายณ์อวตาร ที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ออกแบบเครื่องแต่งกายโดยการอ้างอิงมาจากภาพวาดฝาผนังในวัดของไทย ผสมผสานกับจินตนาการของตนเอง จนออกมาเป็นเครื่องแต่งกายเทวดานางฟ้า ที่มีความแตกต่าง เป็นเอกลักษณ์ แต่ยังคงความเป็นไทยที่มีความร่วมสมัย ทันสมัยมากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 4.8 เครื่องแต่งกายนางอัปสรา ในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38
ที่มา : ณัฐพร เพ็ชรเรือง, 2554: 99.

ภาพที่ 4.9 เครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย นารายณ์อวตาร ในปี พ.ศ. 2550
ที่มา : Naraphong Charassrri, 2007: 28.

5) ใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือวัสดุที่ได้หาได้จากชุมชน การออกแบบเครื่องแต่งกายจากวัสดุในชุมชนเป็นอีกแนวทางหนึ่งในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในการใช้วัสดุที่หาได้จากท้องถิ่นหรือผลิตภัณฑ์ที่เกิดจากภูมิปัญญาท้องถิ่นให้มาเป็นส่วนหนึ่งของการแต่งกายในการแสดงนั้นไม่ใช่เพียงการใช้ผ้าท้องถิ่นหรือเครื่องประดับที่ผลิตขึ้นจากในชุมชนเพียงเท่านั้น แต่เป็นการปรับประยุกต์เอาวัสดุ อุปกรณ์ หรือผลิตภัณฑ์จากท้องถิ่นที่ถูกมองข้ามหรือไม่ได้นำมาเป็นเครื่องแต่งกาย นำมาปรับประยุกต์หรือออกแบบให้สามารถเป็นเครื่องแต่งกายได้ถือเป็นการนำเสนอความเป็นไทยในรูปแบบใหม่ และยังเป็นการแสดงออกถึงจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ผลงาน อาทิเช่น ในปี พ.ศ. 2542 เนื่องในงาน “Ballet Gala for Madam” มุทิตาจิตานุสรณ์แด่คุณหญิงเจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน ณ หอประชุมกรมประชาสัมพันธ์ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ออกแบบการแสดงชุด Craft โดยนำเอาปลอกหมอนรูปช้าง ผลิตภัณฑ์ท้องถิ่นของภาคเหนือมาปรับประยุกต์ให้เป็นสไบสำหรับให้นักแสดงสวมใส่ แสดงออกถึงความเป็นไทยและสามารถนำภูมิปัญญาท้องถิ่นมาปรับประยุกต์ใช้ได้ เป็นความแปลกใหม่และน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.10 เครื่องแต่งกายการแสดงชุด Craft ที่ได้วัตถุดิบจากปลอกหมอนรูปช้าง ผลิตภัณฑ์จากท้องถิ่นในภาคเหนือของประเทศไทย
ที่มา : ปลอกหมอนรูปช้าง, ออนไลน์, 2562.

6) ผสมผสานเอกลักษณ์จากวัฒนธรรมที่หลากหลาย จากแนวคิดในการออกแบบการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีการนำเอาวัฒนธรรมของชาติต่าง ๆ มาผสมผสานกันไว้ในการแสดงชุดเดียวกัน ส่งผลไปถึงการออกแบบเครื่องแต่งกายที่นำเอาเอกลักษณ์ของชนชาติต่าง ๆ หรือชนชาติไทยจากภูมิภาคต่าง ๆ มาปรับประยุกต์เข้าด้วยกัน ปรากฏในการแสดงเช่น การแสดงเรื่องมโนห์รา ณ ประเทศอินโดนีเซีย ทีได้นำเอาบทการแสดงมโนห์ราของไทยมาปรับเปลี่ยนใหม่ โดยให้นางมโนห์ราเป็นชาวเหนือ จึงให้ใส่ปีกกิ่งกะหล่า นุ่งผ้าซิ่น สวมเสื้อผ้าโปร่งบางแบบชาวเหนือ ส่วนพรานบุญและพระสุธน เป็นชาวใต้ ก็แต่งกายแบบใต้ ที่ต้องปรับเปลี่ยนเช่นนี้เพราะสถานการณ์บ้านเมืองในขณะนั้นต้องการให้สังคมมีความสามัคคี (สภาพร สนทอง, **สัมภาษณ์**, 10 ตุลาคม 2559)

ในการแสดงชุด “ความหลัง” (Nostagia) ของ นราพงษ์ จรัสศรี เมื่อ ปี พ.ศ. 2535 มีการนำเครื่องแต่งกายที่มาจากวัฒนธรรมการแสดงของชาติตะวันตกเช่น กระโปรงทูทู่ ที่ใช้สำหรับเต้นบัลเลต์ เมื่อนำมาใส่ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เพื่อต้องการสื่อให้เห็นความฟูฟ่องคล้ายขนไก่ โดยใช้ลีลาที่ผสมผสานความเป็นไทยกับตะวันตกเข้าด้วยกัน แต่มีนักแสดงอีกกลุ่มหนึ่งที่แต่งกายแบบชนเผ่าวัฒนธรรมชาวเกาะในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยสิ่งที่ นราพงษ์ จรัสศรี ใช้ประสานการแต่งกายเหล่านี้ให้สัมพันธ์กันคือการลงสีที่ตัวนักแสดง ถือเป็นการผสมผสานวัฒนธรรมอย่างลงตัว

ภาพที่ 4.11 การแสดงชุด “ความหลัง” (Nostagia) ของ นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : ภานุมาศ ผลพิกุล, 2557: 105.

การแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ซาโลเม่ นางเต้นระบำเพื่อขอหัว ออกแบบและแสดงโดย นราพงษ์ จรัสศรี เมื่อปี พ.ศ. 2556 เป็นการออกแบบเครื่องแต่งกายที่ผสมผสานวัฒนธรรมจากหลาย ๆ ชาติมารวมกัน ที่ได้เลือกใช้เครื่องแต่งกายที่น้อยชิ้นเพื่ออวดเรือนร่างและโครงสร้างของลีลาท่าเต้นผ่านกล้ามเนื้อและสรีระของผู้เต้นนุ่งผ้าจากอินโดนีเซีย ใช้เครื่องประดับศีรษะที่มากจากการรำอัปสราของชาติกัมพูชา ถึงแม้จะเป็นเครื่องประดับที่มีชิ้นใหญ่ แต่ก็มุ่งเน้นที่จะนำเสนอเพียงโครงสร้างและเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องประดับนั้น ไม่ได้มุ่งเน้นการนำเสนอลวดลายอันวิจิตรของเครื่องประดับศีรษะ แตกต่างจากเครื่องแต่งกายของนาฏยศิลป์ไทยที่มุ่งเน้นความวิจิตรงดงาม และยังใช้การแต่งหน้าเลียนแบบหน้ากากของชาติพม่า เมื่อนำองค์ประกอบต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วนั้นรวมกันก็เกิดความลงตัวและแปลกใหม่

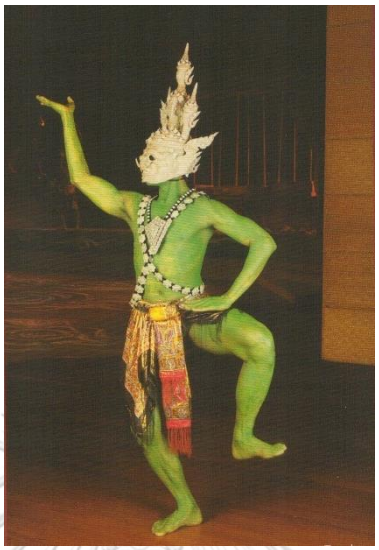
ภาพที่ 4.12 เครื่องแต่งกายการแสดง ซาโลเม่ นางเต้นระบำเพื่อขอหัว โดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : การแสดงซาโลเม่, ออนไลน์, 2562.

7) เครื่องแต่งกายที่นำเสนอจินตนาการของศิลปิน การออกแบบเครื่องแต่งกายในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดงที่มาจากจินตนาการของศิลปินเอง ศิลปินมักมีการตีความและจินตนาการที่แตกต่างกันออกไป แต่งานนาฏยศิลป์ที่สามารถเปิดโอกาสให้ศิลปินได้สร้างสรรค์ชิ้นงานของตนเองออกมาได้อย่างไม่มีขอบเขตมีไม่มากนัก ดังนั้นงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจึงเป็นอีกหนึ่งโอกาสที่นักนาฏยประดิษฐ์ได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายตามจินตนาการของตน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏการเครื่องแต่งกายที่มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นและถือเป็นผู้นำทางด้านการรังสรรค์เครื่องแต่งกายจากจินตนาการของศิลปิน ในช่วงปี พ.ศ. 2530-2560 คือ งานสร้างสรรค์ชุด นารายณ์อวตาร การออกแบบเครื่องแต่งกายในครั้งนี้ได้รับแรงบันดาลใจมาจากจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์ เอกลักษณ์หนึ่งของตัวละครในวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์คือการกำหนดสีกายของตัวละคร เพื่อให้ทราบว่าตัวละครใดเป็นตัวละครใด นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำจินตนาการของตนเข้าไปมีส่วนร่วมในการนำเสนอตัวละครที่อยู่ในการแสดงให้มีความแตกต่างกัน แต่ยังคงเอกลักษณ์ในการนำเสนอถึงเรื่องสีของตัวละครไว้ดังเดิม ด้วยการนำสีมาทาที่ตัวแสดง (Body Paint) ซึ่งไม่มีปรากฏในจารีตการแสดงนาฏยศิลป์ไทยแบบดั้งเดิม ตัวแสดงพระนารายณ์ใช้สีม่วง ตัวแสดงทศกัณฐ์ใช้สีเขียว ตัวแสดงพญาครุฑใช้สีแดง เป็นต้น นอกจากจะเป็นการกำหนดให้สีอยู่บนร่างกายของนักแสดงด้วยการทาสี ซึ่งเกิดขึ้นมาจากจินตนาการของผู้สร้างงาน

แล้ว ยังสอดคล้องกับการถ่ายทอดความศักดิ์สิทธิ์ที่มีต่อการนับถือเทพเจ้าในลัทธิฮินดู ตามความเชื่อในการเรื่องการทาสีลงบนร่างกาย



ภาพที่ 4.13 เครื่องแต่งกายทศกัณฐ์ในการแสดงนารายณ์อวตาร ในปี พ.ศ. 2550
ที่มา : Naraphong Charassrri, 2007: 28.

สรุป เครื่องแต่งกายในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 มีความหลากหลายตามปัจจัยต่าง ๆ ได้แก่ แนวคิดในการแสดง รูปแบบในการนำเสนอ รสนิยม มุมมองทางศิลปะของศิลปินผู้สร้างงาน การตีความและจินตนาการ ทุนทรัพย์ และบริบททางสังคม ทำให้มีลักษณะการแต่งกายที่ปรากฏคือ

- ความเรียบง่าย
- ส่งเสริมการแสดง
- มีความสมจริง
- แสดงถึงความเป็นไทยในมุมมองที่แตกต่าง
- ใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือวัสดุที่ได้จากชุมชน
- ผสมผสานเอกลักษณ์จากวัฒนธรรมที่หลากหลาย
- เครื่องแต่งกายที่นำเสนอจินตนาการของศิลปิน

4.2.2.4 ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง ดนตรีและเสียงประกอบในการแสดงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอีกองค์ประกอบหนึ่งในการแสดงนาฏยศิลป์ ในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จากแนวทางทฤษฎีในการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของศิลปินชาวต่างชาติ อาทิ อิสดอร่า ดันแคน (Isadora Duncan) ศิลปินนักเต้นผู้บุกเบิกงานเต้นแนวร่วมสมัยโดยออกแบบท่าเต้นจากแรงบันดาลใจที่ได้จากการฟังเพลงคลาสสิค เช่น โชแปง (Chopin) และ บีโธเฟน (Beethoven)

หลังจากนั้นเธอก็เปลี่ยนมาใช้ความเงียบเป็นเสียงแห่งการเต้น และเป็นผู้นำเครื่องดนตรีในวงซิมโฟนีที่ผสมผสานให้เกิดเป็นเพลง หรือนำเพลงจากศิลปินที่มีชื่อเสียงในขณะนั้นมาผสมผสานกับการเต้นของเธอออย่างลงตัวแสดงให้เห็นว่าเธอไม่ได้รู้จักดนตรีเพียงผิวเผิน แต่ลึกซึ้งเข้าไปในจิตวิญาณของดนตรีด้วยแนวคิดของเธอเอง รุท เซ็นท์ เดนนิส (Ruth St. Denis) กับการใช้เทคนิคการสร้างภาพของดนตรีที่มีบริบทรูปแบบของการใช้จังหวะการเคลื่อนไหวที่สอดคล้อง สัมพันธ์กับรูปแบบและจังหวะของบทเพลง เมอร์ซ คันนิ่งแฮม (Merce Cunningham) ใช้ทฤษฎีการเต้นที่แยกเป็นอิสระจากองค์ประกอบการแสดงทั้งหมดรวมถึงดนตรี เป็นต้น จะเห็นได้ว่างานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่นี้มีความหลากหลายในการใช้ดนตรีประกอบการแสดงเป็นอย่างมาก ส่งผลมาถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ในช่วงหลัง พ.ศ. 2530 ที่ได้มีนักเต้นชาวไทยนำเทคนิคการเต้นแบบร่วมสมัยและหลังสมัยใหม่เข้ามาสู่ประเทศไทย การใช้ดนตรีและเสียงประกอบแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่จึงถ่ายทอดมาสู่การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ปัจจัยภายในประเทศไทยกับงานดนตรีไทยร่วมสมัยก็มีพัฒนาการและความสัมพันธ์ไปกับการแสดงนาฏยศิลป์ ถึงแม้จะไม่ได้ไปในทิศทางเดียวกันทั้งหมดแต่ก็มีความเชื่อมโยงกัน ดนตรีไทยร่วมสมัย ในมุมมองของศิลปินนักดนตรีของไทยนั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยคือ ดนตรีที่ใช้ทำนอง ลีลา สำเนียง สีสัน และความรู้สึกแบบไทยในแบบใดแบบหนึ่งหรือแบบผสมผสานไม่จำกัดประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ คีตลักษณ์ ทฤษฎีหลักการ และวิธีการประพันธ์ประเภทของดนตรีร่วมสมัยไทยจำแนกตามลักษณะวิธีของการประพันธ์ได้ 2 รูปแบบ คือ 1. การนำทำนองไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานและแนวบรรเลงใหม่ โดยใช้หลักการและเครื่องดนตรีสากลและ 2. การนำทำนองของเพลงไทยมาเรียบเรียงและประสานเสียงด้วยหลักการของดนตรีตะวันออก การประพันธ์ดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีเอกลักษณ์และถือเป็นกลุ่มศิลปินแรก ๆ ที่ทำคือ กลุ่มฟองน้ำ แนวเพลงของวงฟองน้ำมีวิธีทำ 2 รูปแบบคือการจูนดนตรีไทยให้เข้ากับระบบเสียง ของสากลและการเอาเครื่องดนตรีสากลมาเล่นในระบบของเพลงไทย (ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์, **สัมภาษณ์**, 6 มิถุนายน 2561)

ดนตรีและเสียงประกอบการแสดงที่ปรากฏในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 จึงมีความหลากหลาย แบ่งได้เป็นประเภทได้ดังนี้

1) บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ตามแนวทางและความถนัดของนักดนตรีวงนั้น ๆ หรือตามความต้องการของผู้ออกแบบการแสดง

2) บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จากทำนองเพลงไทยเดิมที่มีอยู่แล้ว อาจจะนำมาเรียบเรียงใหม่ หรือเปลี่ยนเครื่องดนตรีหรือแนวการเล่นใหม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3) การตีเครื่องดนตรีแบบไม่จำกัดทำนอง หรือการเล่นดนตรีแบบไม่ได้สนใจความสอดคล้องหรือการเรียบเรียงที่ร้อยเรียงต่อกันของเมโลดี้จนเกิดทำนองที่ไพเราะ

4) เสียงเงียบ การใช้เสียงเงียบในการแสดงเกิดขึ้นในการแสดงแนวนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ขึ้นอยู่กับว่าศิลปินนักเต้นต้องการสื่อสารเรื่องราวใดให้กับผู้ชม อาจจะเน้นความเงียบ แสดงถึงความอึดอัด ต้องการซ่อนเร้น การอยู่ในพวังของนักเต้นกับเรื่องราวบางเรื่อง

5) เสียงจากอุปกรณ์ที่ไม่ใช่เครื่องดนตรี การใช้เสียงประกอบการแสดงนาฏยศิลป์อีกแบบหนึ่งที่ปรากฏในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือการใช้เสียงที่เกิดขึ้นจากอุปกรณ์ประกอบการแสดงอื่น ๆ เช่น ในการแสดง ซาโลเม่ ใช้เสียงการลากสิ่งของ เสียงเคาะไม้ เสียงใบไม้แห้ง เสียงน้ำไหล เป็นต้น บางครั้งเสียงที่เกิดจากร่างกายของคนเต้นก็เป็นเสียงประกอบการแสดงได้เช่นกัน เช่น เสียงปรบมือ เสียงเดิน เสียงกระทืบเท้า เป็น

6) การใช้ดนตรีหลากหลายรูปแบบในการแสดงครั้งเดียว ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยจะใช้เครื่องดนตรีหรือวงดนตรีที่อยู่ในประเภทเดียวประกอบการแสดงอยู่เสมอ เช่น ใช้วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย หรือวงดนตรีพื้นเมือง อาจจะมีปรากฏในการแสดงรำ 4 ภาค ที่ต้องสื่อถึงเอกลักษณ์ของภูมิภาคทั้ง 4 ของประเทศไทย ก็จะใช้วงดนตรีจากภูมิภาคนั้น ๆ บรรเลงประกอบการแสดงของภาคตน แต่ถึงอย่างนั้นก็ยังเป็นการใช้วงดนตรีที่มาจากรากฐานวัฒนธรรมเดียวกัน แต่ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้นปรากฏการใช้เสียงจากเครื่องดนตรี วงดนตรี ที่หลากหลายมาผสมผสานกันในการแสดงครั้งเดียว เช่น ในการแสดงนาฏกรรม เรื่อง นารายณ์อวตาร บางช่วงของการแสดงใช้วงดนตรีมโหรีแบบไทยบรรเลงไปพร้อมกับบทสวดร้องโดยคอรัสและนักร้องที่ใช้เทคนิคการร้องแบบตะวันตก บางช่วงก็เป็นการใช้เสียงบรรยายแทนการใช้เสียงดนตรี หรือ การใช้เสียงขับร้องที่โหยหวนของนักร้องหญิง ซึ่งแตกต่างจากบางช่วงที่ใช้เพลงนิวเอจ ประกอบการแสดงในช่วงที่ต้องการสื่อถึงความสับสนวุ่นวาย

จะเห็นได้ว่าดนตรี เสียงประกอบในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ไม่ได้เป็นบทเพลงที่เน้นความไพเราะถึงขั้นที่ให้ผู้ชมตั้งใจมานั่งฟังเพลง บางทีอาจจะใช้เพลงเปิดบรรเลงไปเรื่อย ๆ จนผู้ฟังเกิดการเบื่อ แต่พอเอามารวมกับด้านซ์แล้วกลับส่งเสริมให้น่าดูยิ่งขึ้น เพลงอาจจะเป็นตัวเสริมลีลาให้เด่นขึ้นมา (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 7 เมษายน 60) ดังนั้นงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เพลงจึงเป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งที่ต้องตามลีลาและการออกแบบของศิลปินนักเต้น และเป็นดนตรีประกอบที่มีความหลากหลายไม่มีขีดจำกัด ไม่มีขอบเขต แต่ถึงกระนั้นก็ไม่นิยมที่จะนำเพลงที่เป็นแบบแผนจารีตของนาฏยศิลป์ไทยมาสร้างสรรค์ท่าทางประกอบใหม่ เพราะงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ดีควรจะเป็นงานที่ให้ความเคารพต่อขนบธรรมเนียม จารีตของการแสดงที่มีอยู่เดิม

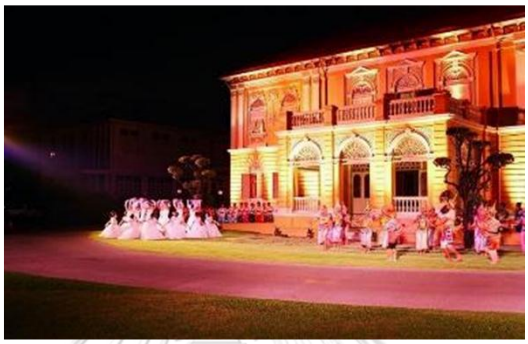
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.2.5 การใช้พื้นที่ในการแสดง พื้นที่ในการแสดง คือ สถานที่ที่นักแสดงใช้แสดงลีลาของตนสู่ผู้ชม จากในอดีตนาฏยศิลป์มีไว้เพื่อตอบสนองความเชื่อในการประกอบพิธีกรรม พื้นที่ที่ใช้สำหรับแสดงคือลานกว้างหรือสถานที่ที่ใช้สำหรับประกอบพิธีกรรมนั้น ๆ ต่อมานาฏยศิลป์ได้ปรับเปลี่ยนหน้าที่ถูกสร้างสรรค์มาเพื่อเป็นเครื่องแสดงความรุ่งเรืองของวัฒนธรรมประจำชาติ บำเรอความต้องการของชนชั้นสูง และกลายเป็นการจัดการแสดงเพื่อธุรกิจตอบสนองกระแสนิยมของแต่ละยุคสมัย นาฏยศิลป์จึงถูกนำมาไว้ในโรงละครที่มีเวทีจัดแสดงโดยเฉพาะ การใช้พื้นที่ในการแสดงในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีความแตกต่างจากงานนาฏยศิลป์ไทยเป็นอย่างมาก ทั้งเรื่องของรูปแบบและจุดประสงค์ในการใช้พื้นที่มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์การใช้พื้นที่ในการแสดงของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 ออกเป็น 3 ลักษณะคือ 1) สถานที่ในการแสดง 2) การแปรแถว และ 3) ความหมายในการใช้พื้นที่บนเวที

1) สถานที่ในการแสดง สถานที่หรือเวทีสำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ไทย แต่เดิมนิยมแสดงบนเวทีที่อยู่ในโรงละครหรือภายนอกโรงละครแต่มีรูปแบบเวทีที่เรียกกันว่า Proscenium Theatre คือ โรงละครแบบที่มียกพื้นเวที การแสดงอยู่ภายในกรอบรูปสี่เหลี่ยมหรือรูปโค้ง มีลักษณะของเวทีที่ผู้ชมชมได้จากด้านหน้าเพียงด้านเดียว ให้นักแสดงอยู่สูงจากผู้ชม (กฤษรา (ซูไรมาน) วริศราภูสิชา, 2551: 49) เมื่อวัฒนธรรมการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เข้ามาในประเทศไทย ทำให้เกิดการแสดงนาฏยศิลป์ที่ใช้สถานที่ในการแสดงที่มีความแตกต่างไปจากเดิม ได้แก่ การแสดงนาฏยศิลป์เฉพาะพื้นที่ (Site Specific Dance) การแสดงนาฏยศิลป์ที่สามารถจัดแสดงในสถานที่ต่างๆ ที่ไม่ใช่โรงละคร อาทิ โบราณสถาน สวนสาธารณะ โรงยิมส์ หลังคาอาคาร สระน้ำ เป็นการออกแบบการแสดงเพื่อตอบสนองต่อสถานที่เฉพาะ โดยศิลปินผู้ออกแบบท่าทางต้องใช้สถานที่นั้น สถาปัตยกรรมหรือสภาวะแวดล้อมมาเป็นตัวกระตุ้นในการออกแบบการแสดง ซึ่งแตกต่างจากการแสดงบทเวทีที่พื้นที่ในการสร้างสรรค์การแสดงที่จำกัดแค่พื้นที่บนเวที การแสดงนอกพื้นที่บนเวที ที่ปรากฏชัดเจนในช่วงปี พ.ศ. 2535 คือการแสดงประกอบ แสง สี เสียง ถึงแม้ว่าการแสดงประเภทนี้จะมีแสดงก่อนปี พ.ศ. 2530 มาแต่ก็เป็นการแสดงในรูปแบบของระบำในชุดต่าง ๆ มาประกอบกับบทบรรยาย หรือจะเป็นการนำเทคนิคการแสดงแบบนิ่ง หรือ ตาโบบิวองส์มาผสมผสานเข้าไป จนกระทั่ง นราพงษ์ จรัสศรี ได้นำเทคนิคและแนวคิดการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เข้ามาในการแสดงประกอบแสง สี เสียง ชุด คนดีศรีอยุธยา ในปี พ.ศ. 2535

ตัวอย่างการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่แสดงนอกพื้นที่โรงละคร เช่น การแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง วังลดาวัลย์อดีตอันรุ่งเรือง สู่ปัจจุบันอันรุ่งโรจน์ ดังปรากฏในองก์ 2

อดีตอันรุ่งเรือง เนื้อเรื่องกล่าวถึงสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ายุคลทิฆัมพรฯ ได้รับตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงมหาดไทยทรงย้ายกลับมาประทับที่วังลดาวัลย์ นราพงษ์ จรัสศรี มีแนวคิดจัดการแสดง ณ บริเวณสนามหญ้าด้านหน้าพระตำหนักวังลดาวัลย์ ถือเป็นการแสดงสัญลักษณ์ที่สื่อถึงการย้ายกลับมาประทับที่วังลดาวัลย์ จัดการแสดงโนราห์ ซัดชาตรี สื่อถึงวัฒนธรรมไทยและถิ่นฐานภาคใต้ การแสดงบัลเลต์โรแมนติกสื่อถึงวัฒนธรรมตะวันตกตามโครงสร้างของวังลดาวัลย์ที่ถูกสร้างขึ้นในรูปแบบของสถาปัตยกรรมตะวันตก ถือเป็นแนวความคิดที่ปรับการแสดงให้เข้ากับการแสดงนอกพื้นที่เวที



ภาพที่ 4.14 การแสดง “วังลดาวัลย์อดีตอันรุ่งเรือง สู่ปัจจุบันอันรุ่งโรจน์” องก์ที่ 2
ที่มา : ลักขณา แสงแดง, 2557: 101.

การแสดงนอกพื้นที่โรงละครที่มีลักษณะที่เด่นและเป็นที่กล่าวถึงในแง่ความคิดสร้างสรรค์และความทันสมัย แต่ยังมีความเป็นไทยอยู่ในการแสดง คือ การแสดงพิธีเปิดการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13 ณ ราชมังคลากีฬาสถาน ในปี พ.ศ. 2541 ในชุดจิตวิญญาณบูรพา และคีตภารดร ซึ่งเป็นการแสดงที่ออกแบบมาเฉพาะพื้นที่ ถือเป็นนาฏยศิลป์เฉพาะพื้นที่ที่ออกแบบมาเพื่อพื้นที่บริเวณกว้าง และให้ผู้ชมในสนามมีส่วนรวมในการเล่นกับอุปกรณ์ประกอบการแสดง

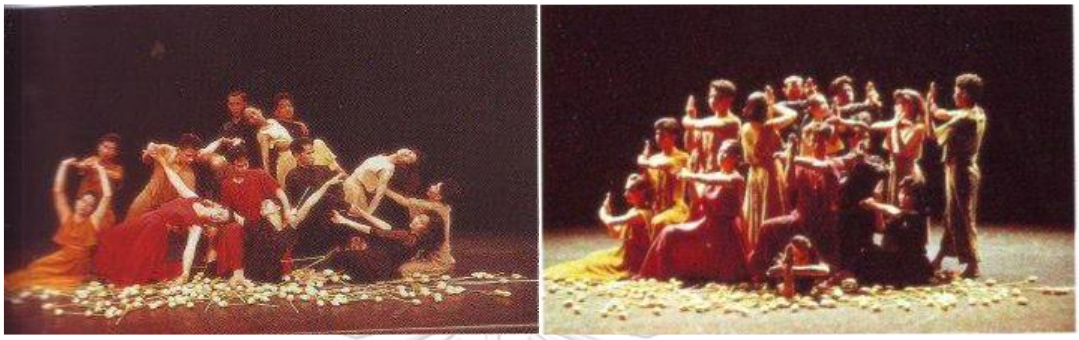
ภาพที่ 4.15 การแสดงพิธีเปิดการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13 ชุดจิตวิญญาณบูรพา
ที่มา : พิธีเปิดการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13, ออนไลน์, 2562.

การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนอกพื้นที่โรงละครนี้ยังมีอีกหลายชุดการแสดงที่เกิดขึ้นในช่วงเวลา พ.ศ. 2530 – 2560 สถานที่ที่ใช้แสดงมีความหลากหลายและแตกต่างกันออกไป เช่น การแสดงประกอบแสงเสียง ม่านน้ำ สื่อผสม การแสดงประกอบแสง สี เสียง ณ สถานที่สำคัญ ๆ ต่างในประเทศไทย รวมไปถึงพิธีเปิด – ปิดการแข่งขันกีฬาระดับชาติและนานาชาติ

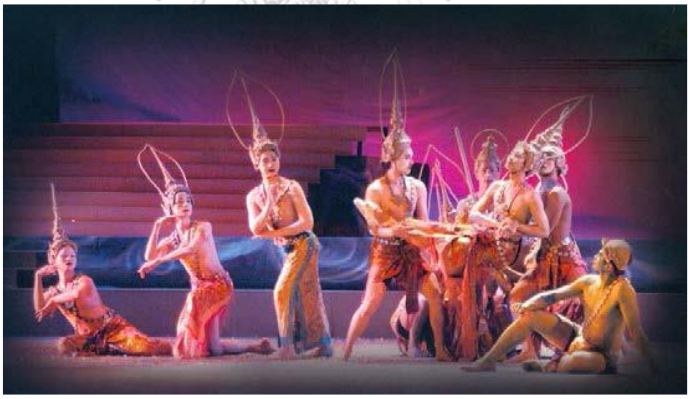
2) การแปรแถว การแปรแถวหรือการใช้พื้นที่บนเวที ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยแบบมาตรฐานและนาฏยศิลป์พื้นเมืองนั้นนิยมแปรแถวเพื่อจุดประสงค์ให้เกิดความสวยงามในการแสดงแต่การใช้พื้นที่บนเวทีหรือการแปรแถวที่เกิดขึ้นในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในช่วงปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา มีจุดประสงค์ที่มากขึ้นนอกเหนือจากสร้างให้เกิดความสวยงามต่อการแสดง ลักษณะเด่นของการแปรแถวที่เกิดขึ้นในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้น ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว บางครั้งอยู่กระจัดกระจายไปตามพื้นที่แสดงต่าง ๆ มีทั้งแบบสมมาตร (Balance) และอสมมาตร (Asymmetrical Balance) แต่ก็ยังคงคำนึงถึงความสมดุลที่เกิดขึ้นในการแสดง มีรูปแบบแถวทั้งเป็นรูปเรขาคณิตและการแปรแถวแบบไม่ตายตัว หรือฟรีสไตล์ เน้นความเป็นธรรมชาติ เป็นการไม่กำหนดรูปแบบการแปรแถว แปรกระบวนบนการแสดงอย่างชัดเจน แต่ละครั้งในการแสดงมีความแตกต่างกันออกไปตามจินตนาการและสถานการณ์ที่เกิดขึ้นจริงบนเวที ซึ่งมีความแตกต่างจากการแสดงนาฏยศิลป์แบบดั้งเดิม และนาฏยศิลป์พื้นบ้านของไทย

ภาพที่ 4.16 การแปรแถวในการแสดงพิธีเปิดกีฬาเอเชียนเกมส์ ครั้งที่ 13
ที่มา : การแปรแถวในการแสดงพิธีเปิดกีฬาเอเชียนเกมส์, ออนไลน์, 2562.

การแปรแถว หรือการจัดกลุ่มของท่าทางนักแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีการจัดกระบวนแถวและตั้งกลุ่มแบบเล่นระดับ เพื่อสร้างความแปลกใหม่ ความน่าสนใจ และเป็นการใช้พื้นที่ในการแสดงอย่างคุ้มค่า อีกทั้งยังเป็นการสื่อสารเรื่องราวของสาระที่อยู่ในการแสดงนั้นผ่านการจัดวางนักแสดงให้อยู่ที่จุดใดจุดหนึ่งบนเวที ซึ่งเป็นสิ่งที่แปลกใหม่และน่าสนใจ



ภาพที่ 4.17 การแสดง “CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE”
ที่มา : มนูศักดิ์ เรืองเดช, 2558: 113.



ภาพที่ 4.18 การจัดกลุ่มท่านักแสดง ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตาร”
ที่มา : Naraphong Charassri, 2007: 80.

การแปรแถวเพื่อเป็นนัยยะหรือสื่อความหมายในการแสดง การแปรแถวแบบนี้ใช้หลักทฤษฎีสัญวิทยาในการแสดงเข้ามามีส่วนร่วม ใช้แสดงเหตุการณ์หรือสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในการเต้นสื่อออกมาด้วยการแปรแถวหรือจัดรูปแบบของคน เช่น ในการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพเรื่องคนดีศรีอยุธยา ในปี พ.ศ. 2535 ตอนที่ 8 อยุธยาล่มแล้ว (บ้านบางระจันและสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช) ปรากฏการจัดแถวยืนเรียงหน้ากระดานและเกาะเกี่ยวกันของนักแสดงแสดงให้เห็น

ถึงความสามัคคี ที่รวมตัวกันเป็นปึกแผ่นเพื่อจะต่อสู้ให้ประเทศได้รับเอกราช แทนที่จะสร้างฉากเป็นกำแพงเมืองที่แข็งแกร่งหรือนำเสนอเพียงฉากสู้รบอย่างเดียว หรือในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด คอนเทมโพรารี วิชวลลิตี้ ออฟ ไทยฟิลลอสโซฟี ออฟ ไลฟ์ (Contemporary Visuality of Thai Philosophy of Life) มีการแปรแถวให้นักแสดง 1 คน นั่งขัดสมาธิท่ามกลางนักแสดงที่ตั้งแถวรายล้อมเป็นวงกลม พร้อมถือดอกบัวชูขึ้นเหนือศีรษะ เป็นสัญลักษณ์ของการเทิดทูนบูชาพระพุทธศาสนาของชาวไทย หรือการทำท่านั่งของพระมหาชนก ที่เลียนแบบท่าทางของพระโพธิสัตว์ โดยมีผู้แสดงสมทบแสดงเป็นน้ำ กลุ่มหนึ่งโอบอุ้มพระมหาชนกไว้ มีลักษณะคล้ายพระมหาชนกนั่งอยู่บนอาสนะต่อมามีผู้แสดงรอบนอกชูดอกบัวเคลื่อนที่ไปรอบ ๆ อาสนะนั้น ซึ่งสื่อความหมายถึงการบรรลุธรรมของพระโพธิสัตว์ คือ พระมหาชนก เมื่อบำเพ็ญความเพียรจนได้วิริยะบารมี

ภาพที่ 4.19 การแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ เรื่องคนดีศรีอยุธยา ตอนที่ 8 อยุธยาล่มแล้ว
ที่มา : รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, 2556: 59.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.20 การแสดงชุด Contemporary Visuality of Thai Philosophy of Life)
ที่มา : มนูศักดิ์ เรืองเดช, 2558: 64.

การแปรแถวและการยกตัวของนักแสดงที่ปรากฏในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ถือว่าเป็นเอกลักษณ์ในการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือ การใช้นักแสดงหลายคนยกตัวนักแสดงที่รับบทสำคัญขึ้น และให้นักแสดงผู้นั้นแสดงลีลา เคลื่อนที่ไปบนปลายมือของนักแสดงกลุ่มที่รอรับร่างอยู่ ดังเช่นที่ปรากฏในฉากพระมหาชนกกำลังว่ายน้ำอยู่ท่ามกลางมหาสมุทร

ภาพที่ 4.21 การแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก ในปี พ.ศ. 2549
ที่มา : การแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก, ออนไลน์, 2562.

การแปรแถวให้เป็นฉาก หรืออุปกรณ์ประกอบการแสดง วัตถุประสงค์ของการแปรแถวแบบนี้คือการให้นักแสดงตั้งกระบวนแถวหรือแปรกระบวนให้สื่อความหมายถ่ายทอดเรื่องราวหนึ่งในการแสดงแทนที่จะใช้อุปกรณ์หรือการสร้างฉากประกอบการแสดงเพื่อสื่อความหมายเลย

ภาพที่ 4.22 การแสดงเห่เรือ ในโบราณสถาน ประกอบการแสดงคนดีศรีอยุธยา
ที่มา : รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ, 2556: 175.

3) การให้ความหมายในการใช้พื้นที่บนเวที การใช้พื้นที่บนเวที ที่ปรากฏในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้น นิยมใช้พื้นที่ส่วนหน้าหรือช่วงส่วนกลางของเวทีเป็นส่วนมาก แต่การใช้พื้นที่ของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้นมีความลึกซึ้งและหลากหลายมากกว่า ศิลปิน นักเต้น สามารถใช้พื้นที่ทุกส่วนของเวทีในการแสดงลีลาของตนได้โดยไม่เน้นส่วนหน้าและส่วนกึ่งกลางเวทีเป็นสำคัญ แต่เน้นที่ความสำคัญของนักแสดง และการสร้างจุดสนใจบทเวทีว่าในการแสดงนั้นช่วงนั้นต้องการให้ผู้ชมมุ่งความสนใจไปที่จุดใดของเวที ก็จะออกแบบการใช้พื้นที่ให้จุดนั้นเป็นจุดเด่นของการแสดงซึ่งไม่จำเป็นว่าจะต้องเป็นจุดกึ่งกลาง หรือจุดหน้าของเวที บางครั้งนักแสดงอาจจะเข้าไปใช้พื้นที่ของผู้ชมให้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงของได้ ในการออกแบบพื้นที่ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่นำมาแสดงนอกโรงละคร ในบางครั้งการแสดงนาฏยศิลป์เฉพาะพื้นที่ยังต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของพื้นที่ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานสถาปัตยกรรม มีความกลมกลืนกับโบราณสถาน และบริเวณพื้นที่โดยรอบ การแสดงจะต้องส่งเสริมพื้นที่นั้นให้โดดเด่นขึ้นอีกด้วย

การแบ่งลำดับชั้นการยืน–นั่ง ของนักแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเพื่อแสดงให้เห็นชั้นวรรณะ หรือความต่างกันทางสถานะของนักแสดง ก็มีความกว่าการจัดการลำดับชั้นการนั่งในนาฏยศิลป์ไทย เพราะผู้สร้างสรรค์งานต้องการให้ผู้แสดง และผู้ชมเกิดความรู้สึกคล้อยตามบทการแสดงนั้นและยังเป็นการเปิดกว้าง สร้างจินตนาการให้กับ เช่น ในการแสดงนารายณ์อวตาร ณ จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อปี พ.ศ. 2539 ในองก์ที่ 2 ฉาก 1 ที่กล่าวถึงเหล่าเทวดานางฟ้าเข้าเฝ้าพระอิศวรที่เขาพระสุเมรุ ก็มีการจัดพื้นที่ให้นั่งหลายระดับตามวรรณะของเทวดา นักแสดงที่มีวรรณะสูงสุดในฉากนั้นคือ พระอิศวร ก็ใช้จุดยืนที่สูงที่สุด แต่เยื้องไปทางขวาของเวที ไม่ได้อยู่จุดกึ่งกลางตามที่การแสดงโขน ละครแบบไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

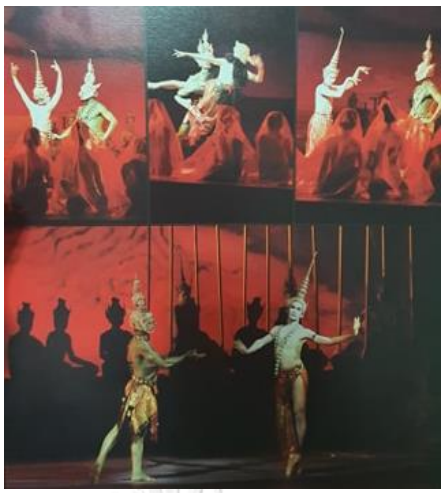
ภาพที่ 4.23 การแสดง นารายณ์อวตาร ณ โรงละครกาดเธียร์เตอร์ จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา : Naraphong Charassri, 2007: 147.

สรุป การใช้พื้นที่ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในช่วงปี พ.ศ. 2530–2560 มีความแตกต่างและสร้างความแปลกใหม่ให้กับวงการนาฏยศิลป์ ด้วยการใช้แนวคิดแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ผนวกกับเทคนิคการแสดงละครเวที มีการใช้พื้นที่แสดงนอกจากโรงละครมากขึ้น และเป็นการออกแบบการแสดงเพื่อแสดงในสถานที่นั้น ๆ เฉพาะ ที่เรียกกันว่านาฏยศิลป์เฉพาะที่ อีกทั้งจุดประสงค์ในการแปรแถวและการใช้พื้นที่ในการแสดงก็มีความหลากหลายมากกว่าความต้องการให้เกิดความสวยงามและพร้อมเพรียงเหมือนการแสดงระบำแบบไทย โดยมีจุดประสงค์นอกเหนือจากการแสดงสัญญะบางอย่างเพื่อสื่อสาระในการแสดงแล้ว ยังสามารถแปรเป็นฉาก อุปกรณ์ และยกระดับการยืน นั่งของผู้เต้น ผู้แสดงได้ด้วยท่าทางไม่ใช้อุปกรณ์และเทคนิคพิเศษ

4.2.2.6 แสงประกอบการแสดง แสงในการแสดงนาฏยศิลป์ของไทยตั้งแต่ในอดีตมีหน้าที่ส่องสว่างให้การแสดงและสร้างจุดเด่นให้กับนักแสดง แต่การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในช่วงปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา แสงมีหน้าที่มากกว่าเพียงส่องแสงสว่างในการแสดง แต่แสงสามารถสร้างบรรยากาศของเรื่องราว (Mood) นอกจากใช้แสงที่เกิดขึ้นบนเวทีจากเครื่องฉายแสง และระบบเทคนิคแล้วการใช้แสงธรรมชาติก็เกิดขึ้นในการแสงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเช่นกัน บทบาทและหน้าที่ของแสงทีมีความเกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย สรุปได้ดังนี้

1) แสดงบรรยากาศ ฤดูกาล ช่วงเวลา
2) แสงแสดงอารมณ์ของการแสดง
3) ทำหน้าที่เปิด ปิดการแสดง
4) เสริมเทคนิคพิเศษในการสื่อความหมาย เทคนิคแสงและเงา
5) สร้างจุดเด่นในการแสดง

ภาพที่ 4.24 การออกแบบแสงที่ช่วยถ่ายทอดอารมณ์นักแสดง ในการแสดงชุด Salome
ที่มา : BU theatre อ้างถึงใน วรากร เพ็ญศรีนุกูร, 2556: 47.



ภาพที่ 4.25 การจัดแสดงที่บอกอารมณ์ความต้องการ ความหลงใหล ในการแสดงนารายณ์อวตาร
ที่มา : Naraphong Charassri, 2007: 209.

ภาพที่ 4.26 การใช้แสงเพื่อสร้างจุดเด่นให้นักแสดง การแสดงมหานาฏกรรมพระมหาชนก
ที่มา : การแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก, ออนไลน์, 2562.

การใช้แสงในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย นอกจากจะเพื่อส่องสว่าง สร้างบรรยากาศ และให้จุดเด่นแก่นักแสดงแล้ว การใช้เทคนิคแสงและเงาก็เป็นอีกเทคนิคหนึ่งที่นำมาใช้ในงานแนวนี้ ถึงแม้ว่าในงานนาฏยศิลป์ไทยจะปรากฏการใช้แสงเงาในการเล่นหนังใหญ่และหนังตะลุง แต่ก็มักจะเป็นการใช้ร่วมกับอุปกรณ์ประกอบการแสดงเท่านั้น ไม่นิยมใช้กับนักแสดง ซึ่งแตกต่างกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ใช้แสงเงาให้เกิดกระทบกับร่างของนักแสดงเพื่อเกิดความหมายด้านใดด้านหนึ่งต่อการแสดง

ภาพที่ 4.27 การแสดงชุด Dance Laboratory: Front and Back in Dance ของ นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : BU Theatre อ้างถึงใน วรากร เพ็ญศรีนุกูร, 2556: 50.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.28 การฉายภาพนิ่งจากการแสดงเรื่อง ก่องข้าวน้อย ของภัทราวดีเธียเตอร์ พ.ศ. 2539
ที่มา : สิริธร ศรีชลาคม, 2559: 49.

4.2.2.7 ฉากประกอบการแสดง ฉาก คือ วัสดุและสิ่งก่อสร้างที่นำมาประกอบกันให้เป็นสถานที่ในการแสดง ฉากในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยไม่ปรากฏในการแสดงประเภทระบำ แต่จะปรากฏในการแสดงละครซึ่งจะเป็นฉากที่สร้างมาเพื่อจำลองสภาพแวดล้อมของสิ่งที่ปรากฏในบทละครเพื่อให้การแสดงถ่ายทอดออกมาได้สมจริง ฉากในการแสดงละครรำแบบนาฏยศิลป์ไทยมีมาแต่สมัยปลายรัชกาลที่ 5 ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์และพัฒนามาตามลำดับ การใช้ฉากในการแสดงนาฏยศิลป์ของไทยมีความเปลี่ยนแปลงขึ้นราว พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา เมื่อมีแนวทางการสร้างสรรค์การแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่ได้นำแนวคิดการแสดงแบบนาฏยศิลป์

ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ของชาติตะวันตก มาสร้างสรรค์การแสดงขึ้นในประเทศไทย ความหมายและจุดประสงค์ของการใช้ฉากจึงเปลี่ยนแปลงและมีบทบาทกับการแสดงมากขึ้น

การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์โดยให้ความสำคัญกับฉากประกอบการแสดงมากกว่าเป็นเพียงเครื่องประกอบบนเวทีเท่านั้น มีการใช้ฉากให้เป็นส่วนหนึ่งของลีลาและเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอ โดยไม่ให้โดดเด่นเกินนักแสดงและลีลาที่เกิดขึ้นของนักแสดง ความแตกต่างและเอกลักษณ์ของฉากประกอบการแสดงในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในช่วง ปี พ.ศ. 2530 – 2560 สรุปได้ดังนี้

1) ซ่อนนัยทางการแสดง นัย (Conception) หมายถึง ข้อสำคัญ การซ่อนนัยยะทางการแสดง คือการนำองค์ประกอบในการแสดงองค์ประกอบหนึ่งมาจัดวางเพื่อให้นึกถึง สัมพันธ์หรือทดแทนองค์ประกอบหนึ่ง การนำฉาก และอุปกรณ์ประกอบการแสดงมาใช้โดยการคำนึงถึงลีลาของนักแสดง เพื่อสร้างนัย ความหมายแฝงไปในการแสดงนั้น เช่น การแสดงชุด อีตัว ที่ให้นักแสดงหญิงใช้ปากคาบผืนระนาด แทนที่จะวางผืนระนาดไว้บนราง แสดงถึงนัยยะทางการแสดงที่ต้องการจะสื่อถึงความกดขี่ทางเพศในสังคมที่เกิดขึ้นกับเพศหญิง

ภาพที่ 4.29 การแสดงชุด อีตัว (E-Toor) โดย นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา : ดาริณี ชำนาญหมอ, 2557: 40.

การออกแบบฉากที่แฝงนัยทางการแสดงในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ปรากฏการสร้างฉากแบบการแสดงนัย (ซิมโบลิก) (Symbolism หรือ Nonrealistic setting) ลักษณะของการใช้ฉากประเภทนี้คือ การใช้เครื่องหมายแทนความคิดและวัตถุเป็นเครื่องหมายที่มอง เป็นการสร้างวัตถุ

หนึ่งขึ้นแล้วให้จินตนาการของผู้ชมคล้อยไปตามสาระของผู้ออกแบบ เป็นการสร้างสรรค์ความคิดทางด้านจิตวิทยามากกว่าสร้างสิ่งแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติตามแนวคิดของการแสดง เป็นรูปแบบของงานนามธรรม (Abstract) ซึ่งเป็นแนวความคิดหนึ่งที่เปิดขึ้นในงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่ส่งผ่านมายังงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ถือเป็นแนวทางที่แปลกใหม่ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ณ ช่วงเวลานั้น เช่น ฉากท้องพระโรงในการแสดงมหานาฏกรรม พระมหาชนก ที่นำผ้าสีขาวโยงจากด้านบนแล้วปล่อยทิ้งลงไปถึงพื้น ในลักษณะกระโจมหรือรูปสามเหลี่ยม แสดงให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ ตระการตา ภายในฉากผ้านั้นมีตราพระมหากษัตริย์อยู่ภายในแสดงถึงสัญลักษณ์ของกษัตริย์ชาติไทย

ภาพที่ 4.30 ฉากประกอบการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก องก์ที่ 9 ปัจฉิมบท
ที่มา : การแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก องก์ที่ 9 ปัจฉิมบท, ออนไลน์, 2561.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) การสร้างฉากที่ไกลจากความเป็นจริง ลักษณะของการสร้างฉากประเภทนี้คือการสร้างฉากให้หนีห่างไกลจากความเป็นจริงหรืออุดมคติที่ทุกคนคาดการณ์ไว้ เรียกกันว่า Formalism หรือ Plasticism เป็นการสร้างฉากที่เน้นความใหญ่โต ไม่เน้นรายละเอียด สามารถปรับเปลี่ยนไปตามจินตนาการของนักเต้นหรือศิลปินผู้ออกแบบที่สามารถสมมุติให้เป็นอะไรก็ได้

ในการสร้างฉากที่ไกลจากความจริงเกิดขึ้นในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยบ่อยครั้งอาทิเช่น การสร้างฉากที่เปรียบเสมือนเขาไกรลาส ในการแสดงพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัย ครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์ ผู้ออกแบบการแสดงไม่ได้สร้างเขาไกรลาสให้มีลักษณะหรือรูปร่างเหมือนภูเขาไกรลาศในอุดมคติ มีการออกแบบให้มีใหญ่โต สามารถเคลื่อนย้ายได้ด้วยนักแสดง ไม่เน้นความสวยงามของรายละเอียด มีรูปร่างพิเศษคล้ายก้อนหินหรือผลึกหินสีขาวแต่ยังสามารถให้ผู้แสดงและผู้ชม

จินตนาการ คล้อยตามไปได้กับการแสดงว่านี่คือ ภูเขาไกรลาส ภูเขาอันยิ่งใหญ่และมีความน่าพิศวงตามมายาคติในวรรณคดีไทยได้เช่นกัน

ภาพที่ 4.31 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงในการแสดงพิธีเปิดกีฬาจามจุรีเกมส์
ที่มา : ณัฐพร เพ็ชรเรือง, 2554: 104.

3) ออกแบบฉากให้เป็นส่วนหนึ่งของนักแสดง การออกแบบฉากประกอบการแสดงหรือในมุมหนึ่งฉากให้สัมพันธ์กับนักแสดงหรือเป็นเครื่องแต่งกายของนักแสดง เป็นแนวทางในการทำฉากอีกแบบหนึ่งที่ไม่พบในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมักมีการนำฉากหรืออุปกรณ์ที่อยู่บนเวทีมาใช้ประโยชน์ให้สูงสุดในงานแสดงนั้น ถือเป็นการให้เกียรติทีมงานผู้สร้างฉาก เมื่อทีมงานสร้างอุปกรณ์หรือฉากมาเพื่อประกอบการแสดง แล้วเป็นสิ่งที่ส่งเสริมให้การแสดงดียิ่งขึ้น เข้าใจได้ง่ายขึ้น นักออกแบบการแสดงก็จะใช้อุปกรณ์หรือฉากเหล่านั้นให้เกิดประโยชน์สูงสุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ในการออกแบบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงนาฏกรรม เรื่อง นารายณ์อวตาร การออกแบบปีกพญาครุฑในการแสดง ศิลปินผู้สร้างได้ขยายสัดส่วนของอุปกรณ์ประกอบฉากและการแสดงให้ใหญ่ขึ้น มีความมหึมาอลังการ เพื่อให้สมส่วนกับมาตราส่วนในการใช้พื้นที่ขนาดใหญ่ของหอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย และความมีความเกินจริงให้สมกับที่เป็นเทวนิยาย อาทิเช่น ปีกของพญาครุฑที่กว้างเท่าฐานพญานาคที่พระนารายณ์บรรทมอยู่ ซึ่งมีขนาดใหญ่เกินกว่าที่นักแสดงจะมามารถร่ายรำได้ ผู้ออกแบบจึงได้ให้นักแสดงออกมาเคลื่อนไหวสร้างภาพนิ่งเป็นภาพจำบนเวที เพื่อการดำเนินเรื่องมากกว่าโชว์ลีลาการเต้นรา ซึ่งแตกต่างจากพญาครุฑที่ปรากฏในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ในตอนเดียวกันนี้ที่ออกแบบให้ปีกพญาครุฑอยู่ติดกับเครื่องแต่งกายของนักแสดงสามารถขยับได้เพราะจะเน้นการออกมาร่ายรำของนักแสดง

ภาพที่ 4.32 การออกแบบปีกครุฑ ที่เป็นฉากและเครื่องแต่งกายนักแสดง
ในการแสดงนารายณ์อวตาร
ที่มา : Naraphong Charassri, 2007: 194.

4) สถานที่ธรรมชาติเป็นฉากประกอบการแสดง ตามแนวคิดการแสดงศิลปะเฉพาะที่ ซึ่งเป็นแนวคิดหนึ่งที่เกิดขึ้นในการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ การใช้สถานที่ทีมีอยู่แล้ว ทั้งสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ แหล่งโบราณคดี หรือลานกว้างตามธรรมชาติก็สามารถนำมาจัดแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้เช่นกัน

ภาพที่ 4.33 ช่างก่อสร้างกำลังดำเนินการก่อสร้างพระตำหนักวังลดาวัลย์
ที่มา : ลักขณา แสงแดง, 2557: 91.

5) การออกแบบฉากด้วยความเรียบง่าย ใช้แนวคิดศิลปะมินิมอล (Minimal Art) ศิลปะมินิมอล หรือ มินิมอลลิซึม เป็นลัทธิหนึ่งของโลกศิลปะตะวันตก ซึ่งแสดงออกถึงความเรียบง่ายของรูปทรง ชัดเจนในความคิดของการสร้างสรรค์ศิลปะให้เป็นวัตถุ สามารถเข้าใจถึงลักษณะทั้งมวลของงานศิลปะได้ทันทีเพียงแค่มองเห็น ตรงกับทฤษฎีการแสดงนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่มีแนวทางที่เน้นความเรียบง่าย (Less is More) ที่ต่อต้านความสมบูรณ์แบบ และความกลมกลืน การออกแบบฉากแนวนี้ถือเป็นการสะท้อนถึงความร่วมสมัยอย่างแท้จริง ที่ละทิ้งซึ่งความงดงามในองค์ประกอบเสริมอื่น ๆ นอกจากลีลาและอารมณ์ในการถ่ายทอดของนักแสดง การสร้างฉากแนวนี้เกิดขึ้นในการแสดงนาฏกรรมชุด นารายณ์อวตาร ในการสร้างฉากบุษบกสำหรับพิธีกวนข้าวทิพย์ ที่ใช้โครงสร้างแบบบุษบกแต่มีการตัดทอนลวดลายและสีสันลงให้มีความเรียบง่ายในการมองแต่ได้ขยายสัดส่วนให้เหมาะสมกับการแสดงที่โรงละครขนาดใหญ่

Chulalongkorn University

ภาพที่ 4..34 ฉากบุษบก ในการแสดงนาฏกรรม นารายณ์อวตาร

ที่มา : Naraphong Charassri, 2007: 217.

4.2.2.8 การเลือกใช้นักแสดง นักแสดง (Actor) เป็นผู้รับหน้าที่สื่อสารสาระของการแสดงตามที่ผู้กำกับหรือผู้สร้างสรรค์ผลงานมอบหมาย โดยการถ่ายทอดเหล่านั้นปรากฏสู่ผู้สายตาของผู้ชม นักแสดงเป็นหัวใจของการแสดงและเป็นผู้ที่สวมบทบาทเป็นตัวละครเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวและความรู้สึกนึกคิดที่มีอยู่ในบทมาสู่ผู้ชม ในการแสดงนาฏยศิลป์ที่เป็นแบบแผนของทุกเชื้อชาติ นักเต้น นักแสดงจะต้องได้รับการฝึกฝนทักษะทางการแสดงนั้นจนเกิดความเชี่ยวชาญและชำนาญจึงจะแสดงลีลาได้อย่างดงาม แต่ในการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในบางครั้งนักแสดงหรือนักเต้นไม่จำเป็นต้องเป็นผู้ที่ฝึกฝนมาจนชำนาญ ในบางการแสดงผู้ที่ไม่มีทักษะทางการเต้นอาจจะกลายเป็น

นักเต้นที่สามารถถ่ายทอดแนวคิดของผู้ออกแบบการแสดงได้ดีก็เป็นได้ การคัดเลือกนักแสดงของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจึงมีความแตกต่างและมีแนวทางในการคัดเลือกนักแสดงที่หลากหลายตามแนวทางในการสร้างงานนาฏยศิลป์นั้น ๆ สามารถสรุปได้ดังนี้

1) ทักษะความสามารถของนักแสดง การคัดเลือกนักแสดงนั้นไม่ได้มุ่งเน้นที่ทักษะทางการเต้นเพียงอย่างเดียว ในบางครั้งต้องดูที่แนวทางการแสดงว่าต้องใช้นักเต้น นักแสดงที่มีทักษะความสามารถทางด้านใดบ้าง เหมาะสมกับบทบาทที่ได้รับเหลือไม่ เช่น ทักษะการแสดงละคร การร้องเพลง ทักษะการเต้นแบบมาตรฐาน หรือทักษะการเต้นของชาติอื่น เช่น การคัดเลือกนักแสดงนำในการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติมหาชนก ที่ได้เลือก อัษฎาวุธ เหลืองสุนทร มารับบทพระมหาชนก เนื่องจากเป็นผู้ที่มีความสามารถทางการแสดงละคร ทั้งการแสดงละครโทรทัศน์ ละครเวที และภาพยนตร์ รวมถึงร่วมแสดงงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยจากโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์มาพอสมควร

2) ประสบการณ์ทางการแสดง การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในบางการแสดงที่ต้องการนำเสนอแนวคิดที่เป็นการใช้อารมณ์หรือถ่ายทอดเรื่องราวที่กล่าวถึงความยากลำบาก นักแสดงที่สามารถจะถ่ายทอดการแสดงแนวนี้ได้อย่างเต็มที่ต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการใช้ชีวิตมาพอสมควร ถือได้ว่าเป็นผู้ที่ได้รับรู้และเห็นสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในชีวิต ตามที่สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา กล่าวไว้ว่า “งานแสดงแบบคอนเทม ศิลปินต้องผ่านร้อนผ่านหนาว ต้องมีประสบการณ์ ต้องมีอินเนอร์ เพราะฉะนั้น เด็ก ๆ จะแสดงไม่ได้เพราะยังไม่เจอประสบการณ์ในชีวิต เหมือนกับนักแสดงที่ดีต้องผ่านชีวิตที่ up set มาคนที่อยู่ในครอบครัวที่มีความสุข ไม่มีทางเล่นบทชีวิตได้ดี เพราะเขาไม่รู้ว่าการลำบากเป็นอย่างไร ไม่เคยกินข้าวกับน้ำ หรือกินน้ำแทนข้าว แล้วจะถ่ายทอดออกมาจากความรู้สึกได้อย่างไร” (สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา, **สัมภาษณ์**, 23 กันยายน 2559)

3) การเปิดโอกาสให้นักแสดง การเปิดโอกาสให้นักแสดงที่เป็นเยาวชน ผู้ด้อยโอกาสหรือผู้คนในชุมชน ถือเป็นแนวทางการคัดเลือกนักแสดงอีกแนวทางหนึ่งที่เกิดขึ้นในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ซึ่งขึ้นอยู่กับผู้กำกับการแสดงหรือผู้ออกแบบการแสดงที่จะออกแบบการแสดงอย่างไรที่สามารถจะนำบุคคลเหล่านั้นมีโอกาสเข้าร่วมแสดงตรงตามแนวคิดการมีส่วนร่วมและการให้ความใส่ใจชุมชน เช่น การนำเยาวชนด้อยโอกาสมาร่วมแสดงนาฏกรรมชุด นารายณ์อวตาร ในบทเปลวไฟ การนำทหารจำนวนมากร่วมแสดงบทสายน้ำในการแสดงมหานาฏกรรมพระมหาชนก

4) ปริมาณของนักแสดง จำนวนนักแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีความแตกต่างกันไปตามบริบทของการแสดงชุดนั้น ๆ ในบางชุดการแสดงใช้นักแสดงเพียงคนเดียวก็สามารถถ่ายทอดเรื่องราวได้อย่างสมบูรณ์ แต่บางชุดการแสดงก็ใช้จำนวนนักแสดงเป็นจำนวนมากเพื่อความสมจริงและเป็นไปจินตนาการของผู้สร้างงาน เช่น การใช้นักแสดงจำนวนมากในบท เทวดา-

นางฟ้า จากการแสดงนาฏกรรมชุด นารายณ์อวตาร ซึ่ง นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวว่า เป็นความต้องการของตนที่อยากให้เหมือนสรวงสวรรค์ที่มากไปด้วยเทวดานางฟ้า ตามภาพเขียนที่ผนังวัด

4.3 ผลกระทบจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ผลกระทบจากบริบทของสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลให้แนวทาง หรือแนวโน้มของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยมีการพัฒนาหรือปรับเปลี่ยนไปในทิศทางใด จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาหาข้อมูลบริบททางสังคมที่มีผลต่อการพัฒนาแนวทาง และรูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีประเด็นดังนี้

- การเมือง การปกครอง นโยบายด้านการบริหารงานวัฒนธรรมของภาครัฐ
- การศึกษาทางนาฏยศิลป์
- การสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์
- การประกอบธุรกิจทางนาฏยศิลป์
- ศิลปะการแสดงละครเวทีในประเทศไทย
- ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย
- ดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

4.3.1 การเมือง การปกครอง นโยบายด้านการบริหารงานวัฒนธรรมของภาครัฐ

จากการศึกษาถึงสภาวะทางการเมือง การปกครอง และนโยบายการบริหารงานทางวัฒนธรรมของภาครัฐ ในช่วงปี พ.ศ. 2530 ถึง ปี พ.ศ. 2560 สรุปผลการวิจัยถึงผลกระทบที่เกิดขึ้นต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีรายละเอียดดังนี้

4.3.1.1 การเมือง การปกครองในประเทศไทย ช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 เป็นช่วงเวลาที่เกิดการพัฒนาแบบเสรีนิยม รัฐบาลส่งเสริมระบบเสรีนิยมที่เน้นตลาดเสรี การค้าเสรี การเงินเสรี รวมไปถึงการศึกษาเสรีที่รัฐไม่ได้ควบคุม เปิดมิติการพัฒนาประเทศครั้งใหญ่ ด้วยการเน้นพัฒนาด้านเศรษฐกิจ มีการนำนโยบาย แปรสนามรบเป็นตลาดการค้า สามารถสรุปผลกระทบของการเมือง การปกครองในประเทศไทย จากแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 ประกอบไปด้วย แผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 6 ถึงแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 12 ที่ส่งผลต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยดังปรากฏในตารางที่ 4.2 ได้ดังนี้

ตารางที่ 4.2 นโยบายทางการเมือง การปกครอง ของภาครัฐที่มีผลกระทบต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 -2560

การเมือง การปกครองของภาครัฐ		
แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ	**นโยบาย**	**ผลกระทบต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย**
ฉบับที่ 6 (พ.ศ. 2530 – 2534)	- นโยบายทางด้านสังคมที่มุ่งเน้นยกระดับมาตรฐานคุณภาพชีวิตของคนในชนบทและในเมืองให้วิทยาลัยครูผลิตบุคลากรสาขาวิชาชีพอื่นที่สามารถประกอบอาชีพอิสระได้อย่างสอดคล้องกับสภาพของท้องถิ่นมากขึ้น	- การกระจายตัวของการศึกษาทางนาฏยศิลป์จากกรมศิลปากรสู่สถานศึกษาภายนอกและในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย
ฉบับที่ 7 (พ.ศ. 2535 – 2539)	- นโยบายต่อเนื่องจากแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 6 มีการเปิดมหาวิทยาลัยในภูมิภาคอีกอย่างต่อเนื่อง	- การศึกษาทางนาฏศิลป์ที่มีอย่างต่อเนื่องในสถาบันการศึกษาวิทยาลัยครู
ฉบับที่ 8 (พ.ศ. 2540 – 2544)	- นโยบายพัฒนา เพิ่มศักยภาพของคนในด้านจิตใจ พัฒนาในรูปแบบที่หลากหลายของดนตรี กีฬาและนันทนาการต่าง ๆ ให้เหมาะกับแต่ละกลุ่มเป้าหมาย - ส่งเสริมให้มีการพัฒนาและใช้ศิลปวัฒนธรรมของชาติ และของท้องถิ่น	- ส่งเสริมการวิจัย พัฒนา และเผยแพร่ภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ริเริ่มโดยชุมชนท้องถิ่น มีเวทีเสนอผลงานและเผยแพร่งานด้านศิลปวัฒนธรรม - การพัฒนาระบบจูงใจและกระบวนการสร้างสรรค์ด้านศิลปวัฒนธรรมแก่การสร้างผลงานที่มีคุณค่าต่อสังคม - เกิดการเรียนรู้ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมที่เป็นรากเหง้าของวิถีชีวิต ภูมิปัญญาดั้งเดิมของตนเอง - สนับสนุนกิจกรรมทางวัฒนธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเมือง การปกครองของภาครัฐ		
แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ	**นโยบาย**	**ผลกระทบต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย**
ฉบับที่ 8 (ต่อ)		- เกิดวิกฤตต้มยำกุ้ง ทำให้ธุรกิจท่องเที่ยวและธุรกิจจัดการแสดงภายในประเทศมีการขยายตัวและพัฒนาไปอย่างต่อเนื่อง - มีการพัฒนาการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเพื่อสนับสนุนธุรกิจท่องเที่ยวบนพื้นฐานวิถีความเป็นไทย
ฉบับที่ 9 (พ.ศ. 2545 – 2549)	- แนวปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงตามพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์และสถานการณ์เปลี่ยนแปลงต่าง ๆ - สนับสนุนวิสาหกิจขนาดกลางและขนาดย่อม (SME) กองทุนหมู่บ้านและชุมชนเมือง และโครงการโอทอป (OTOP)	- มีกระทรวงวัฒนธรรม และสำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย - ตั้งรางวัลศิลปาธร เพื่อส่งเสริม สนับสนุน และเชิดชูเกียรติศิลปินร่วมสมัย ให้ก้าวไปในเส้นทางอาชีพได้อย่างมั่นคง - กระแสการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเพื่อสนับสนุนโครงการโอทอปท้องถิ่น
ฉบับที่ 10 (พ.ศ. 2550 ─ 2554)	- มีการเปลี่ยนแปลงรัฐบาลและนายกรัฐมนตรีหลายครั้ง ส่งผลไปถึงนโยบายในการพัฒนาประเทศที่ไม่มั่นคง	- การพัฒนางานทางนาฏยศิลป์แนวทางในการนำเสนอไปในทิศทางสะท้อนปัญหาการเมือง การปลูกจิตสำนึกในการรักชาติ และการเรียกร้องสิทธิมนุษยชน
ฉบับที่ 11 (พ.ศ. 2555 – 2559)	- ยึดหลัก “ปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง” และ “คนเป็นศูนย์กลางของการพัฒนา”	- เกิดการเชื่อมโยงวัฒนธรรมการแสดงจากหลากหลายประเทศ โดยเฉพาะประเทศในเขตภูมิภาคอาเซียน ส่งผลไปยังการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การเมือง การปกครองของภาครัฐ		
แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ	**นโยบาย**	**ผลกระทบต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย**
ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560 – 2564)	เป้าหมายการพัฒนาที่ยั่งยืน ไปสู่ประเทศไทย 4.0	- การพัฒนาการแสดงด้วยรูปแบบของงานวิจัย และการใช้นวัตกรรมต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์งาน - การสร้างสรรค์งานเพื่อตอบสนองชุมชนภายใต้กรอบการลงพื้นที่วิจัยหรือการสร้างสรรค์เพื่อประชาสัมพันธ์ การท่องเที่ยวในชุมชนต่าง ๆ

ที่มา : ผู้วิจัย.

4.3.1.2 การปฏิรูประบบการศึกษาไทย การปฏิรูประบบการศึกษาไทยที่มีผลกระทบต่อวางการนาฏยศิลป์คือ การปฏิรูประบบการศึกษาไทย ครั้งที่ 3 ในช่วงปี พ.ศ. 2542 – 2545 การออกนอกระบบของมหาวิทยาลัยของรัฐ เพื่อเป็นมหาวิทยาลัยในกำกับดูแลของภาครัฐ เพื่อความยืดหยุ่นในการบริหารงาน ทำให้บุคลากรของสถาบันอุดมศึกษาที่ออกนอกระบบสถานะกลายเป็นพนักงานมหาวิทยาลัย และมีการตรวจประเมินคุณภาพการศึกษาจากองค์กรอิสระภายนอกในทุก ๆ 5 ปี เพื่อยกระดับคุณภาพของสถาบันอุดมศึกษา ซึ่งส่งผลทั้งในด้านต่าง ๆ ของวงการศึกษาไทย คือ การคัดกรองบุคลากรทางการศึกษา ต้องเป็นผู้ที่มีคุณวุฒิทางการศึกษาที่ตรงกับสาขาวิชาที่สอน ทำให้มีการเรียน การสอน ในหลักสูตรฯ ที่สูงกว่าปริญญาตรีมากขึ้น ถือเป็นการแพร่กระจายของนักวิชาการทางนาฏยศิลป์จากส่วนกลาง หรือกรุงเทพมหานครไปสู่ภูมิภาคต่าง ๆ ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่แตกต่างและหลากหลายมากยิ่งขึ้น ซึ่งผู้วิจัยจะได้อธิบายผลกระทบที่เกิดขึ้นโดยละเอียดในหัวข้อ 4.3.2

4.3.1.3 การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของชาติไทย การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของชาติขึ้นอยู่กับนโยบายในการพัฒนาประเทศ หากนโยบายประเทศเน้นไปที่การพัฒนาทางด้านคุณภาพชีวิตของประชากร หรือการท่องเที่ยวท้องถิ่น การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของชาติก็จะมุ่งเน้นไปสู่การพัฒนาหรืออนุรักษ์ภูมิปัญญาที่เกิดขึ้นในชุมชน เหตุการณ์สำคัญของการดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของชาติที่ส่งผลกระทบต่อวงการนาฏยศิลป์คือ รัฐบาลได้สถาปนากระทรวง

วัฒนธรรมขึ้นเมื่อวันที่ 3 ตุลาคม พ.ศ. 2545 โดยมี สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย เป็นหนึ่งในหน่วยงานทั้ง 7 ในความรับผิดชอบ ซึ่งมีนโยบายต่อยอดภูมิปัญญาทางศิลปวัฒนธรรมจากอดีตสู่ปัจจุบัน สร้างสรรค์ สะสม และสร้างต้นทุนใหม่ทางวัฒนธรรม ให้แก่สังคม พัฒนาให้เกิดคุณประโยชน์ต่อชาติในด้านเศรษฐกิจ อุตสาหกรรม การท่องเที่ยวและศิลปะการบันเทิง และให้รู้เท่าทันและก้าวทันต่อความเปลี่ยนแปลงของกระแสโลกาภิวัฒน์ทางด้านศิลปวัฒนธรรม อีกทั้งยังมีการตั้งรางวัลเชิดชูเกียรติศิลปินทางด้านศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย คือ รางวัลศิลปาธร ถือเป็นการมองเห็นคุณค่าและส่งเสริมศิลปินร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น ทำให้งานศิลปวัฒนธรรมทั้งด้านอนุรักษ์และพัฒนาสร้างสรรค์มีหน่วยงานที่รับผิดชอบโดยตรง และมีงบประมาณส่งเสริมเพื่อสนับสนุนงานในด้านต่าง ๆ ในส่วนของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยก็ได้รับการส่งเสริมจากรัฐบาล เห็นได้จากการจัดตั้งสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยขึ้น เพื่อกำกับ ดูแล และให้การสนับสนุนศิลปะร่วมสมัยในทุกด้าน ทำให้ศิลปินร่วมสมัยมีพื้นที่ในการแสดงผลงาน และความคิดสร้างสรรค์ของตนมากขึ้น เกิดผลงานต่าง ๆ ที่เป็นที่ประจักษ์แก่สายตาชาวไทยและนานาชาติ อาทิ การเข้าร่วมงานเทศกาลมหกรรมนาฏยศิลป์อาเซียนครั้งที่ 1 (The First ASEAN Dance Festival) ในปี พ.ศ. 2533 ประเทศไทยได้นำการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดคอนเทมโพลาลี วิชชัวลิตี้ ออฟ ไทย ฟิโลโซฟี เข้าร่วมแสดงในครั้งนั้น การจัดการแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ พระมหาชนก ในงานนิทรรศการเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เนื่องในโอกาสงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี เมื่อปี พ.ศ. 2549 ซึ่งเป็นการแสดงที่นำเรื่องราวของบทพระราชนิพนธ์ของในหลวง รัชกาลที่ 9 มานำเสนอในรูปแบบนาฏกรรมไทยร่วมสมัย และการแสดงในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13 ที่กรุงเทพฯ ในปี พ.ศ. 2541 ที่นำเสนอการแสดงออกมาในแนวศิลปะการแสดงร่วมสมัย ซึ่งเป็นการแสดงที่สร้างความตื่นตา ตื่นใจ และความแปลกใหม่ของประเทศไทยในขณะนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การให้เงินทุนสนับสนุนในการจัดทำการแสดงแนวนาฏยศิลป์ร่วมสมัย อาทิ โครงการ “โขนหาร 2” จัดโดย สำนักงานคณะกรรมการนโยบายพลังงานแห่งชาติ (สพช.) ร่วมกับภัทราวดี เธียเตอร์ ในช่วงปี พ.ศ. 2541 และการก่อตั้งคณะโกมลกูณฑ์ คณะศิลปะการแสดงร่วมสมัย ในกำกับของสำนักงานศิลปะร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นแรงกระตุ้น และกำลังสำคัญสร้างความตื่นตัวให้แก่ศิลปินแนวร่วมสมัยในประเทศไทย สรุปผลการวิเคราะห์การเมือง การปกครองนโยบายด้านการบริหารงานวัฒนธรรมของภาครัฐ ได้ว่า

1) ผลกระทบทางตรง ผลกระทบทางตรงที่ส่งผลต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือ นโยบายที่ให้ความสำคัญต่อการทำนุบำรุงและประชาสัมพันธ์ ศิลปวัฒนธรรมของชาติ ที่มีมาอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้มีการดำเนินงานด้านวัฒนธรรมที่เป็นรูปธรรมในการกำกับของ กระทรวงวัฒนธรรม

เมื่อ ปี พ.ศ. 2545 นโยบายการขยายพื้นที่ทางการศึกษาสู่ชุมชน ที่เริ่มขึ้นในปี พ.ศ. 2530 ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาในภูมิภาคต่าง ๆ ทั่วประเทศไทย ทำให้การศึกษาทางนาฏยศิลป์แพร่หลายไปสู่จังหวัดหัวเมืองในภูมิภาคอย่างรวดเร็ว เป็นการสร้างศิลปินนักแสดง และบุคลากรทางนาฏยศิลป์มากขึ้น ซึ่งผู้วิจัยจะได้อธิบายโดยละเอียด ในหัวข้อ 4.3.2

2) ผลกระทบทางอ้อม ด้วยนโยบายทางการท่องเที่ยว และนโยบายการพัฒนาของชุมชน เช่น โครงการสนับสนุนวิสาหกิจขนาดกลางและขนาดย่อม (SME) โครงการโอทอป (OTOP) และโครงการไทยเข้มแข็ง เป็นส่วนหนึ่งที่กระตุ้นให้มีการพัฒนาการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อตอบรับนโยบายของรัฐบาลในการส่งเสริมการท่องเที่ยวและการพัฒนาชุมชนอย่างยั่งยืน นโยบายกระตุ้นให้ประชาชนตื่นตัวในการก้าวเข้าสู่ประชาคมอาเซียนในช่วงปี พ.ศ. 2550 ส่งผลให้การดำเนินงานด้านนาฏยศิลป์ ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์มีพื้นที่ในการนำเสนอผลงาน มีโอกาสได้ผลิตผลงานที่มีความหลากหลายและกระจายตัวไปทั่วทั้งประเทศไทย

4.3.2 การศึกษาทางนาฏยศิลป์

จากการศึกษาถึงบริบททางการศึกษาที่ส่งผลกระทบต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย นโยบายการขยายพื้นที่ทางการศึกษาสู่ชุมชน ที่เริ่มขึ้นในปี พ.ศ. 2530 ก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้การศึกษาทางนาฏยศิลป์แพร่หลายไปสู่ส่วนภูมิภาคอย่างรวดเร็ว ผู้วิจัยสรุปได้ผลการวิจัยถึงผลกระทบที่เกิดขึ้นมีรายละเอียดดังนี้

4.3.2.1 งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดจากการศึกษาวิชานาฏยศิลป์ในสถานศึกษาสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ในปัจจุบันมีการศึกษาในสถานศึกษาสังกัดกรมศิลปากร ที่ศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์เป็นวิชาเอกตั้งแต่ระดับมัธยมศึกษา จนถึงในระดับปริญญาตรี และปริญญาโท ต่อเนื่องในนามของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีการเรียนการสอนในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์ตะวันตก การเรียนวิชานาฏยศิลป์ในสถานศึกษาของกรมศิลปากรมุ่งเน้นการศึกษานาฏยศิลป์แบบแผนเป็นสำคัญ ทั้งนาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์สากล และนาฏยศิลป์พื้นบ้าน ส่งผลให้แนวทางของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏจะอยู่ในจารีตและแบบแผนเป็นส่วนมาก

4.3.2.2 งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดจากการศึกษาวิชานาฏยศิลป์ในสถานศึกษาสังกัดมหาวิทยาลัยราชภัฏ หลักสูตรฯ การศึกษาทางนาฏยศิลป์ในมหาวิทยาลัยราชภัฏนั้น มีพื้นฐานและโครงสร้างมาจากการศึกษาวิชาชีพครู และการนำองค์ความรู้จากท้องถิ่นมา

ทำการศึกษา แนวทางและแนวคิดในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จึงมีแนวทางที่จะเป็นการผลิตงานและสร้างสรรค์งานเพื่อให้เข้ากับบริบทในท้องถิ่น การสร้างสรรค์งานจึงมุ่งเน้นงานที่เรียกว่า พาณิชย์ศิลป์ หรืองานในแนวทางสัจธรรมสังคมนิยม

4.3.2.3 งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดจากการศึกษาวิชานาฏยศิลป์ในสถาบันการศึกษาของรัฐและเอกชน จากหลักสูตรทางการศึกษาของสถาบันการศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชน มีทั้งหลักสูตรทางด้านครุศาสตร์ ศิลปกรรมศาสตร์ และศิลปศาสตร์ แต่ส่วนมากจะเป็นสาขาวิชา ที่อยู่ในหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต หรือศิลปศาสตรบัณฑิต ทำให้แนวทางในการศึกษามุ่งเน้นไปในการสร้างสรรค์ศิลปินทางการแสดง ส่งผลไปยังแนวคิด และแนวทางในการสร้างสรรค์งานมีความหลากหลาย แตกต่างกันไปตามรสนิยมของผู้สอน และผู้เรียน อีกทั้งยังมีความเป็นอิสระ และมุ่งเน้นความทันสมัย และทันต่อกระแสสังคมและกระแสโลกอยู่เสมอ

4.3.2.4 งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดจากการศึกษาวิชาเอกนาฏยศิลป์ในระดับสูงกว่าปริญญาตรี การศึกษาในวิชาเอกนาฏยศิลป์ในระดับที่สูงกว่าปริญญาตรี เป็นการผลักดันให้การศึกษาวิชานาฏยศิลป์ได้รับการยอมรับในกลุ่มของนักวิชาการและเป็นการเปลี่ยนแนวทางการศึกษาให้มุ่งเน้นไปในทางการศึกษาเชิงลึกทางทฤษฎีและการวิจัย ดังนั้นการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่มาจากกระบวนการวิจัย ทำให้ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นเป็นงานที่มีพื้นฐานการสร้างงานตามกระบวนการทางวิชาการมากยิ่งขึ้น มีความลึกซึ้ง และแสดงความเป็นตัวตนของศิลปิน หรือนักวิจัยผู้นั้นได้อย่าชัดเจน

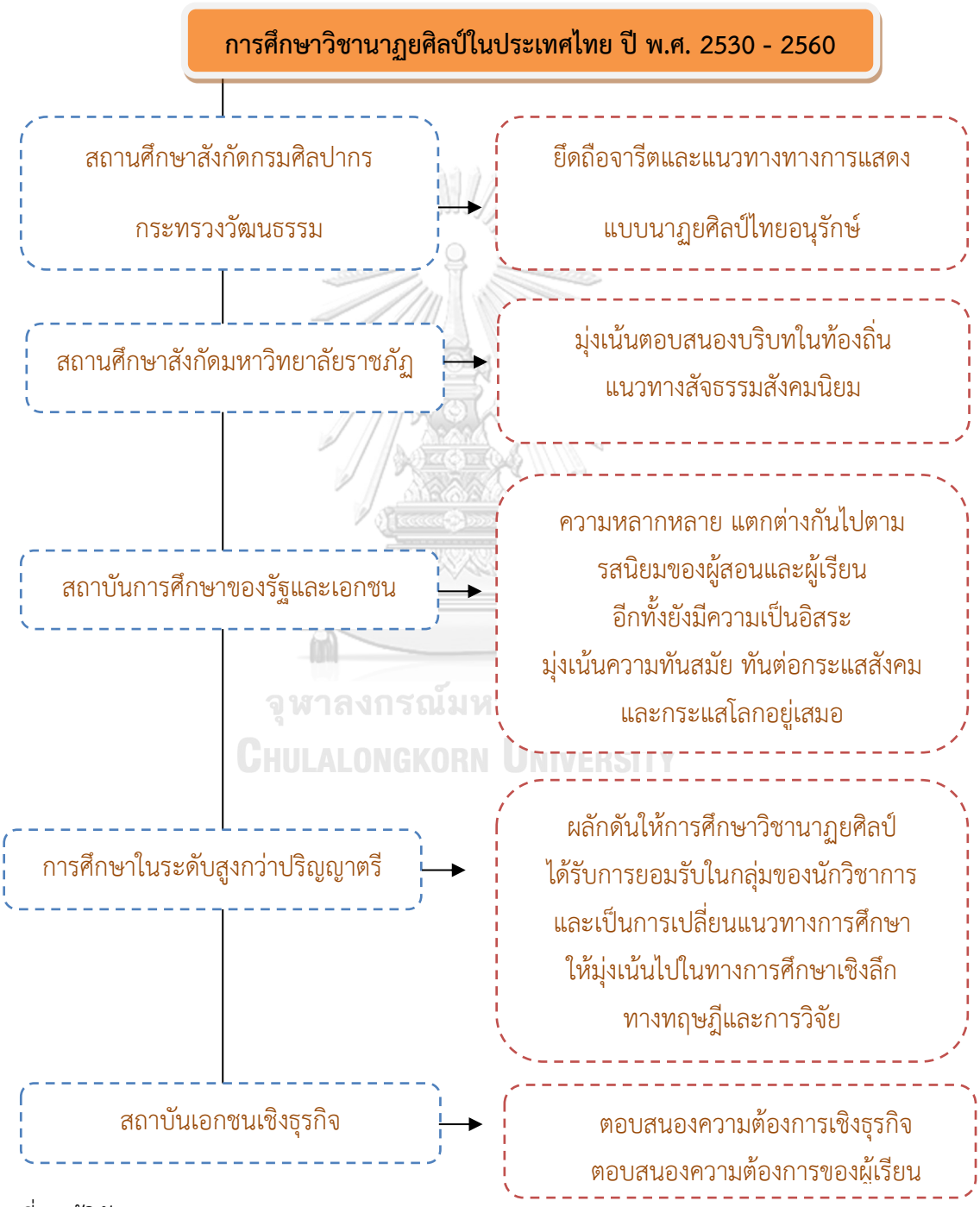
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.3.2.5 งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดจากการศึกษานาฏยศิลป์ในสถาบันเอกชนเชิงธุรกิจ เนื่องจากวัตถุประสงค์ในการเปิดกิจการเพื่อการศึกษาเกี่ยวกับนาฏยศิลป์เพื่อเหตุผลทางธุรกิจเป็นส่วนมาก ทำให้การศึกษาที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จึงเป็นงานที่ตอบสนองความต้องการเชิงธุรกิจ มากกว่ามุ่งเน้นเชิงศิลปะ หรือเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้เรียน หรือผู้ประกอบการทางธุรกิจอื่น ๆ ที่เข้ามามีบทบาทในการประชาสัมพันธ์ หรือการแสดงออกซึ่งศักยภาพของสถาบันของตน

จากข้อมูลข้างต้น การศึกษาทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และนาฏยศิลป์ตะวันตกที่เกิดขึ้นในประเทศไทยนั้นจึงทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่อการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในช่วง ปี พ.ศ. 2530-2560 เมื่อมีการศึกษาที่แพร่หลาย และอยู่ในระดับที่

สูงขึ้น อีกทั้งยังเป็นการสร้างสรรค์งานที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาทำให้การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเกิดรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปจากแนวทางของการศึกษา สรุปดังปรากฏในแผนภูมิที่ 4.5

แผนภูมิที่ 4.5 การศึกษาวิชานาฏยศิลป์ในประเทศไทย ปี พ.ศ. 2530 – 2560



ที่มา ผู้วิจัย.

สรุปผลการวิเคราะห์บริบททางการศึกษาที่ส่งผลกระทบต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ได้ว่า

1) ผลกระทบทางตรง คือ การเพิ่มจำนวนศิลปินจากส่วนกลางสู่ภูมิภาค ซึ่งได้รับการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์โดยตรง และการเปิดโอกาสในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ในหลากหลายรูปแบบเพื่อการศึกษาและการแข่งขันเชิงวิชาการ ทำให้เกิดการฝึกความคิดและความกล้าแสดงออกในทางนาฏยศิลป์ ก่อเกิดการแสดงนาฏยศิลป์ในรูปแบบต่าง ๆ

2) ผลกระทบทางอ้อม คือ ศิลปินได้ศึกษาการเต้นในหลากหลายรูปแบบจากสถานศึกษาและวัฒนธรรมท้องถิ่น เกิดการบูรณาการ ประยุกต์ สร้างสรรค์เป็นงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีความหลากหลาย ถือเป็นการเผยแพร่ภูมิปัญญาท้องถิ่นในรูปแบบที่แตกต่างจากเดิม ด้วยแนวคิดที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางการศึกษาของแต่ละสถาบัน

4.3.3 ผลกระทบจากการแสดงผลงานสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์

ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์มีอย่างสม่ำเสมอ และพัฒนาไปในทิศทางต่าง ๆ ตามกระแสของโลก คือ การแสดงผลงานสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา ปรากฏการแสดงผลงานสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์จำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นเพื่อจุดประสงค์เพื่อพัฒนาศักยภาพทางนาฏยศิลป์ในเชิงวิชาการ หรือการแข่งขันในเชิงพาณิชย์ สามารถสรุปและวิเคราะห์ผลกระทบที่เกิดขึ้นต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้ดังนี้

4.3.3.1 การแสดงผลงานทางนาฏยศิลป์ในสถานศึกษา การศึกษาในสาขาวิชานาฏยศิลป์ในสถาบันการศึกษา หนึ่งในรายวิชาที่มีความสำคัญในการผลิตบัณฑิตทางนาฏยศิลป์ คือ รายวิชาที่ฝึกฝนให้ผู้ศึกษาได้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ขึ้น เป็นการเปิดโอกาสให้นิสิต นักศึกษา ได้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งมีความแตกต่างกันออกไปตามแนวทางของหลักสูตรฯ ของสถานศึกษานั้น ๆ และสภาวะแวดล้อมทางสังคม รวมไปถึงศักยภาพ และภูมิรู้ของผู้สอนก็เป็นสิ่งสำคัญเช่นกัน การศึกษาทางนาฏยศิลป์ที่ควบคู่ไปกับการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ปรากฏเป็นหลักฐานชัดเจน เมื่อ พ.ศ. 2534 ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จากรายวิชางานโครงการนาฏยศิลป์ (3504490) ในรายวิชาปรากฏการสร้างสรรค์ผลงานปริญญานิพนธ์ ในสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก จำนวน 6 ชุดการแสดง ได้แก่ ชุด Star of love ชุด Line of love ชุด The Big Blue ลีลาแห่งหายนะ ชุดชีวิตของสายน้ำ ชุดสำนึกสุดท้าย และชุดกิเลส ในสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย จำนวน 3 ชุดการแสดง ได้แก่ ชุดทวนน้ำ ชุดชีวาลัย และชุดจินตนาการ หลังจากนั้นได้มีการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงมาอย่างต่อเนื่องในทุกปี จนกระทั่งปัจจุบัน ซึ่งการสร้างสรรค์ผลงานของนิสิต นักศึกษาในระดับ

ปริญญาตรี ในสถาบันการศึกษานี้มีประกอบอยู่ในหลักสูตรฯ ของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ แทบทุกสถาบันที่ทำการเรียนการสอนเกี่ยวกับนาฏยศิลป์

ในระยะเวลาต่อมาเมื่อมีการเปิดหลักสูตรการศึกษาทางนาฏยศิลป์ในระดับปริญญาโท และระดับปริญญาเอกขึ้น ได้มีการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ขึ้นในทิศทางของนักวิชาการมากขึ้น มีการคิดอย่างเป็นระบบและการใช้ทฤษฎีทางการเต้น ทฤษฎีทางศิลปะการแสดง และทฤษฎีทางศิลปะ เข้ามามีบทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานมากขึ้น ปรากฏงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในหลายผลงาน อาทิ การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา โดย กิตติกรณ์ นพอุดมพันธุ์ สร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ.2554 นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา โดย ธรากร จันทนะสาโร สร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ.2557 การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในแนวคิด เบื้องหน้าเบื้องหลัง โดย ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล สร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ. 2558 บทอัศจรรย์: นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย โดย ณรงค์ คุ้มมณี สร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ.2559 เป็นต้น

4.3.3.2 การแข่งขันทางนาฏยศิลป์ การแข่งขันทางนาฏยศิลป์เป็นการเปิดโอกาสให้มีการพัฒนาการแสดงทางนาฏยศิลป์ในอีกมิติหนึ่ง ผู้วิจัยได้แบ่งการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ออกไป 2 ประเภทตามวัตถุประสงค์ของการประกวด คือ การแข่งขันเชิงวิชาการ และการแข่งขันเชิงธุรกิจ ซึ่งการแข่งขันทั้ง 2 ประเภทนี้ส่งผลกระทบต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยโดยมีรายละเอียดดังนี้

1) การแข่งขันเชิงวิชาการ การแข่งขันผลงานทางนาฏยศิลป์ในเชิงวิชาการ เป็นการแข่งขันเพื่อแสดงซึ่งศักยภาพของผู้สอน และผู้เรียนในการรังสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ออกมาตามวัตถุประสงค์ของการจัดงาน เป็นการแข่งขันทางนาฏยศิลป์โดยตรงที่มุ่งเน้นให้มีการพัฒนาการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ต่อไป หรือในบางครั้งอาจจะการแสดงนาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของการประกวดวงดนตรี ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้จากการแข่งขันคือการประเมินตามเกณฑ์คะแนนที่ผู้จัดการประกวดกำหนด โดยมีเกณฑ์เป็นลำดับ เหรียญทอง เหรียญเงิน และเหรียญทองแดง ดังเช่นในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียน จัดโดย สำนักคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน ซึ่งปรากฏการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ที่ต้องประดิษฐ์และสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ คือ นาฏศิลป์ไทยประยุกต์ เกิดขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2552 ได้เปลี่ยนชื่อเป็น นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ในปีต่อมา และการแสดงของหางเครื่องและนักแสดงประกอบวงดนตรีลูกทุ่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแข่งขันนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียนนั้น หมายถึง การแสดงนาฏศิลป์ไทย ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ทั้งท่ารำ เพลงดนตรีเนื้อหา การแต่งกายและลีลาท่ารำ สอดคล้องตามกรอบแนวคิดที่กำหนดขึ้น โดยผ่านทักษะกระบวนการกลุ่มอย่างเป็นระบบแล้วนำเสนอในรูปแบบของโครงงาน และการแสดง 1 ชุด ซึ่งจะออกมาในรูปแบบของประเภทระบำเบ็ดเตล็ดหรือการแสดงพื้นเมืองในเชิงสร้างสรรค์ เทคนิคและรูปแบบที่ใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จึงเน้นไปที่ นาฏยศิลป์ไทย และนาฏยศิลป์พื้นบ้านเป็นส่วนมาก เนื่องจากความถนัดของผู้สอน และนักเรียนในระดับชั้นประถมศึกษา และชั้นมัธยมศึกษา และกรรมการในการตัดสินที่ไม่ใช่ผู้มีทักษะทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ส่งผลไปยังมุมมอง และทัศนคติต่องานสร้างสรรค์ที่ไม่ต้องมีแนวทางไปในทิศทางของงานแนวร่วมสมัย แต่ต้องเป็นงานสร้างสรรค์ขึ้นให้แปลกใหม่ มีการผสมเทคนิคการแสดงหลากหลายรูปแบบ และตรงตามวัตถุประสงค์ของการแสดงที่ตั้งไว้

เมื่อศึกษาจากผลการแข่งขันในปี พ.ศ. 2559 ที่ผ่านมา การแข่งขันนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ม.1-ม.3 รางวัลชนะเลิศเหรียญทอง ได้แก่การแสดงชุด โนรา โรงเรียนอำมาตย์พานิชนุกูล จังหวัดตรัง และผลการแข่งขันนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ม.4-ม.6 รางวัลชนะเลิศเหรียญทอง ได้แก่ การแสดงชุด นารีน้อมประณต ผ้าพระบฏพุทธบูชา จากโรงเรียนสตรีทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งแนวทางในการสร้างสรรค์ของการแสดงที่ได้รับคะแนนสูงที่สุดทั้ง 2 ระดับชั้น เป็นการแสดงที่ประยุกต์เอาการแสดงนาฏยศิลป์ไทยพื้นเมือง มารวมกับศาสตร์การแสดงอื่น เช่น การแสดงละคร และใช้การประพันธ์เนื้อร้อง และทำนองเพลงใหม่ ไม่ใช่เป็นการแสดงที่ใช้เทคนิค และรูปแบบการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย จึงกล่าวได้ว่า ทิศทางของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแข่งขันเชิงวิชาการนี้ เป็นการประยุกต์นาฏยศิลป์ไทยให้เข้ากับยุคสมัย และปรับปรุงเพื่อไม่ให้ซ้ำกับที่เคยมีมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ส่วนการแข่งขันในรายการ Bunditpatanasilpa institute Dance Competition จัดขึ้นในปี พ.ศ. 2559 และในปี พ.ศ. 2560 ซึ่งมีการจัดแบ่งประเภทของการแข่งขันไว้อย่างชัดเจน ซึ่งมีการแข่งขันที่มีแนวทางของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย 2 ประเภทคือ คอนเทมโพรารี่ ดานซ์ (Contemporary Dance) และครีเอทีพดานซ์ (Creative Dance) ซึ่งในปี พ.ศ. 2560 มีการแข่งขันที่ใช้แนวคิดไทยร่วมสมัยได้แก่ การแสดงชุด Beautiful Siam และการละเล่นไทย เป็นต้น

2) การแข่งขันเชิงธุรกิจ การแข่งขันงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ในเชิงธุรกิจในประเทศไทย ปรากฏมีหลักฐานชัดเจนในช่วงปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา จะปรากฏในรายการต่าง ๆ ที่จัดขึ้นโดยภาคเอกชน ซึ่งมีทั้งรายการที่นำเสนอในรูปแบบรายการโทรทัศน์ และเป็นการจัดแข่งขันใน

เทศกาลต่าง ๆ ซึ่งมีจำนวนมาก ผู้วิจัยได้ศึกษาและสืบค้นข้อมูลของการจัดการแข่งขันในบางรายการที่ได้รับการเผยแพร่ เป็นที่รู้จักในวงกว้าง ที่ส่งผลกระทบต่อวงการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย อาทิเช่น

การประกวดวงดนตรีลูกทุ่งในชื่อโครงการ ยามาฮ่าลูกทุ่งคอนเทสต์ เริ่มมีขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2544 จนถึง ปี พ.ศ. 2557 และการประกวดวงดนตรีลูกทุ่งชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ โดยบริษัทเวิร์คพอยท์เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) เริ่มเมื่อปี พ.ศ. 2548 ถึงปี พ.ศ. 2559 ลักษณะของการประกวดทั้งสองรายการนี้เป็นการสร้างสรรค์การเต้นประกอบวงดนตรีลูกทุ่ง ทั้งในรูปแบบของเพลงช้าและเพลงเร็ว โดยจะคำนึงถึงเรื่องราวตามเนื้อหาของเพลงนั้น ๆ มีการสร้างสรรค์ฉาก เครื่องแต่งกาย ในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความชัดเจน และโดดเด่น ถึงแม้ว่าการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการประกวดของวงดนตรีลูกทุ่งนี้ จะไม่ได้ใช้เทคนิคการแสดงที่เป็นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของชาติตะวันตก แต่ก็ถือได้ว่าเป็นการเปิดโอกาสให้มีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปตามความถนัดของผู้สอน และนักเรียนในโรงเรียนนั้น ๆ ซึ่งเป็นแนวทางการประยุกต์งานนาฏยศิลป์ไทยให้ร่วมกับสมัยมากขึ้น และยังเป็นการแพร่กระจายทางการสร้างสรรค์ผลงานประยุกต์ในแนวที่เน้นการแต่งกาย และสร้างฉากประกอบการแสดงวงดนตรีลูกทุ่งไปทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย

ในการประกวดผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ที่มีผลกระทบต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่น่าสนใจและถือว่าเป็นรายแก่ในยุคแรก ๆ ที่เปิดโอกาสให้ คณาจารย์ นิสิต นักศึกษา ในระดับอุดมศึกษาได้ ระดมความคิดและร่วมสร้างสรรค์งานในรูปแบบของงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ได้แก่ รายการสงครามเท้าไฟ ออกอากาศในปี พ.ศ. 2550 ออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 ผลิตรายการโดยบริษัท เวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) มีคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของประเทศไทย คือ นราพงษ์ จรัสศรี และผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะการแสดง คือ ภัทราวดี มีชูธน และกรรมการอีกท่านคือ ต้า มิสเตอร์ทีม ซึ่งได้จัดการประกวดทั้งสิ้น 4 ครั้ง เป็นโครงการที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์อย่างมีหลักการที่ได้รับการแนะนำและพิจารณาคะแนนจากผู้รู้ทางเต้นจริง ๆ (นราพงษ์ จรัสศรี, **สัมภาษณ์**, 7 เมษายน 2560) ลักษณะการเต้นเป็นการเต้นแบบร่วมสมัย คำนึงถึงแนวคิด (Concept) ที่กรรมการมอบให้ ผู้แข่งขันต้องสื่อความหมายออกให้ผู้ชมเข้าใจด้วยลีลาการเต้น ซึ่งในบางเพลงก็มีการนำเอาศิลปะการแสดงแบบไทยเข้ามาผสมผสานเข้าไปด้วย ถือได้ว่าการเต้นแบบนี้ยังเป็นที่แปลกใหม่ของคนไทย และสวนกระแสสังคมในความนิยมในขณะนั้น ที่นิยมการเต้นแบบ Cover Dance หรือ Street Dance เป็นส่วนมาก

การแข่งขันทางนาฏยศิลป์ที่ถือได้ว่า เป็นการเปิดวงการนาฏยศิลป์ประยุกต์ให้เป็นที่รู้จักของคนไทยในวงกว้างมากยิ่งขึ้น คือ รายการไทยแลนด์ ก็อตทาเลนต์ (Thailand's Got Talent) โดยบริษัท เวิร์คพอย เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ ร่วมกับบริษัทโซนี่มิวสิก เป็นผู้ผลิตรายการ เป็นการประกวดที่ค้นหาบุคคลที่มีความสามารถโดดเด่นในการแสดงทุกประเภท โดยไม่จำกัดอายุ เพศ และจำนวนผู้เข้าร่วมทีมแข่งขัน การแข่งขันทั้ง 7 ซีซั่นที่ผ่านมา มีทีมผู้เข้าแข่งขันจำนวนหนึ่งที่นำลักษณะของความเป็นไทยเข้ามามีบทบาทในการนำเสนอการแสดงของตนจนมีเอกลักษณ์เป็นที่รู้จัก และกระตุ้นให้เกิดแนวทางในการสร้างสรรค์งานประเภทนี้ออกมาเป็นจำนวนมาก ทีมที่มีการแสดงแนวนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ และนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่ปรากฏในรายการไทยแลนด์ ก็อตทาเลนต์ ได้แก่ กลุ่มคิดบวกสิปป์ กลุ่มไทยยิม กลุ่มสะบัดลาย กลุ่มองศาศิลป์ กลุ่มทีศิลป์ และกลุ่มเพชรจรัสแสง เป็นต้น ซึ่งผลกระทบที่เกิดขึ้นต่อวงการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยคือ การที่ศิลปินนักแสดง ผู้สร้างงาน ได้มีเวทีที่เปิดโอกาสให้แสดงความสามารถโดยไม่จำกัด รูปแบบ และแนวทางในการนำเสนอ อีกทั้งยังเป็นการประชาสัมพันธ์กลุ่มของตนให้เป็นที่รู้จักในวงกว้าง ต่อยอดไปสู่การทำธุรกิจการแสดง

นอกจากนี้ยังมีการแข่งขันเชิงวัฒนธรรมในด้านธุรกิจการแข่งขันการแสดงอีก อาทิ รายการคนไทยขั้นเทพ การแข่งขันโครงการ World Cultural Dance Festival โดยมูลนิธิเยาวชนสัมพันธ์นานาชาติ การแข่งขันในโครงการ CSTD Thailand Dance Grand Prix เป็นต้น ก็เป็นรายการแข่งขันที่เปิดโอกาสให้การแสดงแนวไทยประยุกต์นี้แพรหลาย และเข้าถึงทุกกลุ่มคนในประเทศไทยมากยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สรุปผลกระทบจากการแสดงผลงานสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ที่ส่งผลต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ได้ว่า

1) ผลกระทบทางตรง คือ การแสดงผลงานสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์เป็นการเปิดโอกาสและการสร้างพื้นที่ทางการแสดงให้กลุ่มผู้สร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์เป็นการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์มีมีมากขึ้น เกิดจากทักษะทางการแสดงหลากหลายรูปแบบ ซึ่งส่วนมากจะเป็นการประยุกต์ให้เข้ากับ กฎ เกณฑ์ ระเบียบข้อบังคับในการแข่งขันนั้น ๆ อีกทั้งการจัดการประกวดในช่วงปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา จะเป็นรายการที่ถ่ายทอดการแข่งขันทางโทรทัศน์ ซึ่งเป็นสื่อสารมวลชนที่เข้าถึงทุกครัวเรือน ทำให้เกิดการรู้จัก และเข้าถึงการแสดงแนวนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์มากขึ้น แต่ก็ยังเป็นการสร้างสรรค์งานที่ประยุกต์ให้ร่วมสมัยมากกว่าการสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคร่วมสมัยแบบชาติตะวันตก ปัจจัยที่เป็นเช่นนั้น อาจจะเนื่องจากใน

การประกวดต้องมีกรรมการผู้ตัดสิน ซึ่งกรรมการผู้ตัดสินในแต่ละรายการนั้นนิยมนำเอาดารานักแสดง ผู้ที่มีชื่อเสียงไปตัดสิน เพราะต้องการเรียกเรตติ้งคนดูมากกว่าการให้ซาบซึ้งถึงการเต้นที่แท้จริง มีเพียงบางรายการเท่านั้นที่นำเอากรรมการผู้ที่มีความรู้ ความสามารถทางการเต้นไปเป็นกรรมการตัดสิน อาทิเช่น รายการสงครามเท้าไฟ

2) ผลกระทบทางอ้อม คือ การปลูกฝังความกล้าในการสร้างสรรค์ผลงานให้แก่เยาวชน และคนไทยผู้ที่ไม่มีโอกาสได้เรียน หรือได้ชมผลงานเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานแสดง เพราะการแข่งขันนอกจากจะมีผู้ออกแบบท่าทาง (Choreographer) ยังประกอบไปด้วย นักแสดง ผู้ออกแบบเสื้อผ้า ผู้ออกแบบดนตรี ผู้ออกแบบอุปกรณ์ ผู้ออกแบบแสง กรรมการตัดสิน และผู้ชม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของงานสร้างสรรค์เหล่านั้น การได้ลงมือสร้างสรรค์งานแสดง หรือการชม ถือเป็นการทดลองและการสั่งสมความรู้และประสบการณ์ ให้เกิดการพัฒนา ต่อยอดในระดับต่อไปได้ ซึ่งหากการประกวดนั้น ๆ มีการสอดแทรกความรู้ทางการเต้นและการแสดงจากผู้รู้ไปด้วย ยิ่งจะเป็นการเพิ่มพูนประสบการณ์ทางการแสดงที่ถูกต้องให้กับผู้ที่สนใจต่อไป

4.3.4 การประกอบธุรกิจทางนาฏยศิลป์

นาฏยศิลป์เป็นศาสตร์ที่เกิดขึ้นจากการตอบสนองความต้องการของมนุษย์ด้วยวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไปตามบริบททางสังคมนั้น เช่น เพื่อประกอบพิธีกรรม เพื่อแสดงความมั่งคั่งทางวัฒนธรรมของชนชั้นสูง เพื่อตอบสนองประเพณีในชุมชน และเพื่อปลดปล่อยความต้องการของศิลปิน เป็นต้น การประกอบธุรกิจที่มีนาฏยศิลป์เข้ามามีส่วนร่วม เป็นอีกธุรกิจหนึ่งที่เกิดขึ้นในประเทศไทย แต่ธุรกิจการแสดงเหล่านี้ส่งผลกระทบเช่นไรกับวงการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.3.4.1 ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ที่ส่งเสริมภาพลักษณ์ของประเทศ และการท่องเที่ยว
การสร้างภาพลักษณ์ในการจัดการท่องเที่ยวของประเทศไทย การแสดงนาฏยศิลป์เป็นสิ่งหนึ่งที่สามารถใช้เพื่อเป็นสื่อประชาสัมพันธ์ หรือบริการนักท่องเที่ยว ทั้งในแง่ของให้ความบันเทิง ให้ความรู้เชิงวัฒนธรรม และแสดงถึงเอกลักษณ์ของชาติได้ การจัดการแสดงนาฏยศิลป์ของไทยสู่สายตาชาวต่างชาติ ดำเนินการโดยหน่วยงานของรัฐบาล และของเอกชน อาทิ การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ในสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม วัดไทยในต่างประเทศ สภาวัฒนธรรมพื้นบ้านโลก (CIOFF) และหน่วยงานเอกชนต่าง ๆ เป็นต้น โดยมากการแสดงทางนาฏยศิลป์ที่นำแสดงในโครงการต่าง ๆ จะมุ่งเน้นไปที่การนำเสนอนาฏยศิลป์แบบมาตรฐาน หรือแบบพื้นบ้านเป็นส่วนมาก เนื่องจากวัตถุประสงค์ของงานที่จัดแสดงนั้น เพื่อนำเสนอเอกลักษณ์ของชาติไทยในรูปแบบดั้งเดิม

หรือแบบพื้นเมืองที่สามารถพบได้ตามภูมิภาคต่าง ๆ และเป็นการนำเสนอที่มุ่งเน้นแสดงออกถึงความสวยงาม และความสนุกสนานมากกว่าการให้ซาบซึ้งในศิลปะการแสดงแต่การเผยแพร่วัฒนธรรมในส่วนของการส่งเสริมภาพลักษณ์ของประเทศในบางกิจกรรม ที่มีวัตถุประสงค์ให้แสดงออกถึงความร่วมสมัยทางวัฒนธรรม หรือการก้าวเข้าสู่เทคโนโลยีที่ทันสมัย การแสดงนาฏยศิลป์ไทยที่นำเสนอในงานดังกล่าว ก็จะปรับเปลี่ยนรูปแบบไปในแนวทางของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยและนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ อาทิเช่น การแสดงในงานเทศกาลมหกรรมนาฏยศิลป์อาเซียนครั้งที่ 1 ในปี พ.ศ. 2533 ชื่อว่า “Contemporary Visuality of Thai Philosophy of Live”หรือ การแสดงนาฏยศิลป์ในงานแสดงนิทรรศการนานาชาติ (World’s Expo) ที่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบให้เป็นการแสงที่ประยุกต์ให้ร่วมสมัยมากขึ้น ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2553 เป็นต้นมา

การนำเสนอความเป็นไทยเพื่อการส่งเสริมภาพลักษณ์ของประเทศไทยและการท่องเที่ยว เกิดขึ้นอีกหลายครั้งผ่านทางลีลาการแสดงที่หลากหลายรูปแบบ อาทิ ในปี พ.ศ. 2553 ในงาน เอ็กซ์โป 2010 เซี่ยงไฮ้ (The World Exposition Shanghai Chaina 2010) ประเทศจีน มีการนำวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ มาตีความใหม่ โดยการนำนักแสดงหลักในเนื้อเรื่องตอนนั้น ๆ เช่น บททศกัณฐ์ มาแสดงบทยกรบกับพระรามและพระลักษณ์ ในกระบวนท่ารบเหมือนกับการแสดงโขน แต่เพิ่มตัวประกอบในการแสดง เช่น ตัวละครแต่งกายสีดำ แสดงบทบาทความชั่ว อยู่รายรอบตัวทศกัณฐ์ หรือ ใช้อุปกรณ์ผ้าสีดำคลุมร่างของทศกัณฐ์แสดงถึงความชั่วร้ายที่เข้าครอบงำ การแสดงความรักระหว่างหนุมานและนางสุพรรณมัจฉาในแนวทางของนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่ใช้อารมณ์ร่วมไปกับการแสดงลีลา (เสาวลักษณ์ ลักขณา, **สัมภาษณ์**, 5 ตุลาคม 2561) เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 4.35 การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา
ในงานเอ็กซ์โป 2010 เซี่ยงไฮ้
ที่มา : Ministry of Social and Human Security, 2010: 54.

ผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการส่งเสริมภาพลักษณ์และการท่องเที่ยวของประเทศไทยจึงเป็นการเปิดโอกาสให้แก่ศิลปินผู้สร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ได้มีพื้นที่ในการผลิตผลงานทางนาฏยศิลป์ที่นำความเป็นไทยออกสู่สากล ด้วยรูปแบบที่มีความแตกต่างและแปลกใหม่อยู่เสมอ ถึงแม้จะเป็นการสร้างสรรค์งานเชิงธุรกิจโดยภาครัฐ ก็ไม่ได้มุ่งหวังผลกำไรหรือตอบสนองความต้องการของนายทุนเพียงอย่างเดียว แต่ยังคำนึงถึงความเหมาะสมและการแสดงถึงความงดงามของอารยธรรมไทยที่นำเสนอในรูปแบบที่แตกต่างออกไป

4.3.4.2 ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ในการจัดการตลาดเชิงกิจกรรม (Event Marketing) งานนาฏยศิลป์เป็นงานศิลปะประเภทหนึ่งที่ใช้ตอบสนองความต้องการของมนุษย์ทั้งในด้านการให้ความบันเทิง พิธีกรรม หรือแสดงวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นตน ในระยะหลังนาฏยศิลป์มีแนวโน้มที่พัฒนาโดยการยึดถือความนิยมของประชาชนเป็นเกณฑ์แตกต่างจากในอดีตที่ยึดถือความต้องการหรือความชื่นชอบของชนชั้นสูงเป็นหลัก ได้ปรับเปลี่ยนไปตามกระแสความนิยมของประชาชนทั่วไป โดยผลิตงานด้วยความหลากหลายไม่ยึดติดกับรูปแบบราชสำนักเป็นสำคัญดังเช่นในอดีต ศิลปินผู้ผลิตงานนาฏยศิลป์จะมีความใกล้ชิดกับระบบธุรกิจมากขึ้น ศิลปินมีมนุษยสัมพันธ์ต่อบุคคลอื่นมากขึ้น มีความต้องการประชาสัมพันธ์ตัวเองมากขึ้น เพื่อได้รับการเกื้อหนุนจากนักธุรกิจ ดังนั้นองค์กรทางธุรกิจจึงหวังผล กำไร กับศิลปินและผลงานมากขึ้น

การนำงานนาฏยศิลป์มามีส่วนในการประชาสัมพันธ์ธุรกิจ หรือนำเสนอสินค้าจึงเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้งานนาฏยศิลป์ได้พัฒนาและสร้างสรรค์อยู่อย่างสม่ำเสมอ ความเป็นไทยจึงถูกนำมาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์งานแสดงเพื่อตอบสนองความต้องการทางธุรกิจ การสร้างงานนาฏยศิลป์จึงเป็นการแข่งขันมากขึ้น รูปแบบ แนวคิด ของนาฏยศิลป์แบบเก่าถูกถ่ายทอดสู่คนรุ่นใหม่ สร้างความท้าทายในความต้องการหลุดพ้น จากกรอบหรือจารีตที่เคยปฏิบัติกันมา เกิดรสนิยมที่แตกต่างและหลากหลาย แต่ก็ยังคงต้องตอบสนองความต้องการของนายทุน หรือผู้ว่าจ้าง (นราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ, **สัมภาษณ์**, 8 กุมภาพันธ์ 2561)

ผลกระทบที่เกิดขึ้นจากธุรกิจการจัดการตลาดเชิงกิจกรรม (Event Marketing) ต่อการนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยคือ โอกาสในการสร้างสรรค์งานด้วยโจทย์ที่แตกต่าง ท้าทายและทันสมัยอยู่เสมอ แต่ก็จะมีอุปสรรคในการออกแบบสร้างสรรค์งานคือกรอบการสร้างงานที่ถูกกำหนดขึ้นโดย ผู้ว่าจ้าง นักธุรกิจ และความต้องการของกลุ่มผู้ชม ที่ต้องคำนึงถึงมากกว่าความต้องการและจิตวิญญาณของศิลปินผู้สร้างงานนั้น

4.3.5 ศิลปะการแสดงละครเวทีในประเทศไทย

งานศิลปะการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่มีอิทธิพลในการพัฒนานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือกลุ่มผู้สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงละครเวที การแสดงละครเวทีของไทยใช้เทคนิคการแสดงที่แตกต่างจากละครรำแบบโบราณเหมือนที่เคยเป็นมา คือการใช้ท่าทางที่เป็นธรรมชาติ การใช้บทสนทนามากกว่าการใช้บทรำ รวมไปถึงการแต่งกายที่เป็นสามัญชนมากขึ้น การแสดงละครเวทีกับนาฏยศิลป์ในช่วงแรก ๆ จะเป็นการนำเทคนิคของนาฏยศิลป์เข้าไปผสมผสานไว้ มีการนำท่าทางของนาฏยศิลป์ตะวันตกมาเป็นริวิวประกอบการแสดง อาทิ เหล่านางระบำจากละครเวทีเรื่องมนต์นาคราช ของคณะผกาวลี ซึ่งเรียกการแสดงนั้นว่า ระบำเงา

จนกระทั่งปี พ.ศ. 2500 สดใส วานิชวัฒนา ได้เป็นผู้บุกเบิกเบิกการเรียนการสอนศิลปะการละครสมัยใหม่หลายแนว ในคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ถือเป็นคนแรกของประเทศไทยที่ทำการสอนละครแนวสมัยใหม่นี้ และได้นำศิลปิน Commedia dell' Arte จากอิตาลีมาสอนการแสดงและลีลาแก่นิสิตจุฬาฯ ทำให้มีการใช้ลีลาทางนาฏยศิลป์เข้าไปมีบทบาทในการแสดงละครนั้น ๆ และเกิดการศึกษาศาสตร์ทางด้านละครเวที ที่แพร่หลายขึ้น ในบางมหาวิทยาลัยก็เกิดคณะละครต่าง ๆ ขึ้นเพื่อสร้างสรรค์และเล่นละครเวทีตามแนวทางของตน ซึ่งคณะละครต่าง ๆ เหล่านี้ได้นำนาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์ตะวันตกรูปแบบต่างๆมาผสมผสานในการนำเสนอเรื่องราวด้วย

นอกจากคณะละครในสถาบันอุดมศึกษายังปรากฏคณะละครนอกสถาบันอุดมศึกษา อาทิ คณะมณเฑียรทองเธียเตอร์ (พ.ศ. 2527) คณะละครสองแปด (พ.ศ. 2532) แดสเอนเตอร์เทนเมนต์ (พ.ศ.2529) กลุ่มคณะละครที่นำการแสดงหรือทักษะการแสดงทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเข้ามามีบทบาทในการนำเสนอละครเวทีในแบบฉบับของตนเอง ได้แก่ กลุ่มมะขามป้อม (พ.ศ. 2523) กลุ่มเส้นสีขาว (พ.ศ. 2528) ภัทราวดีเธียเตอร์ (พ.ศ. 2535) ในระยะเวลาต่อมาการแสดงละครเวทีมุ่งเน้นไปที่ความสามารถของนักแสดงในเรื่องของท่าทาง (Acting) มากกว่า ทำให้การสอดแทรกการเต้น หรือการรำน้อยลง กลุ่มละครเวทีที่ยังให้ความสำคัญกับการเต้นในยุคนี้ คือ กลุ่มละครรัชดาลัยเธียเตอร์ (พ.ศ. 2550)

ผลกระทบที่เกิดขึ้นจากการแสดงละครเวทีที่มีต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ไม่ได้มีผลกระทบที่เกิดขึ้นโดยตรง คงจะเป็นผลกระทบทางอ้อมที่เกิดขึ้นจากเทคนิคและรูปแบบการแสดงที่นำมาผสมผสานกัน สรุปได้คือ

4.3.5.1 เทคนิคในการแสดงละครเวที (Acting) มามีส่วนในการออกแบบลีลาของนาฏยศิลป์ เพราะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีแนวทางมากจากการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ที่มีการใช้อารมณ์จากภายในของนักแสดงถ่ายทอดออกมาภายนอกด้วยลีลาท่าทาง ดังนั้นนักแสดง นักเต้นที่มีพื้นฐานทางการแสดงละครเวทีจึงมีความเข้าใจในการเต้นรูปแบบนี้โดยง่าย (นิพนธ์ วรรณมหินทร์, **สัมภาษณ์**, 26 กรกฎาคม 2559) ดังจะเห็นปรากฏในละครเพลงร่วมสมัยเรื่องเงาะป่า ของภัทราวดีเธียเตอร์ ที่ดัดแปลงเป็นจากบทพระราชนิพนธ์เงาะป่าของรัชกาลที่ 5 หรือ การแสดงมหานาฏกรรมพระมหาชนก ที่ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นผู้ออกแบบการแสดง ที่ใช้เทคนิคการแสดงละครเวทีเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดง และยังใช้นักแสดงที่มีพื้นฐานละครเวทีมาร่วมแสดงทั้งในบทตัวเอกและนักแสดงสมทบส่วนหนึ่งที่เป็นนักศึกษา คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพฯ แต่ก็ยังเป็นการออกแบบลีลาที่เน้นไปในทางการเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏยศิลป์ (Dance Movement) ให้งานแสดงออกมาในรูปแบบนาฏยการละคร (Dance Theater)

4.3.5.2 องค์ประกอบในการแสดงละครเวที องค์ประกอบหลายอย่างที่ปรากฏในการแสดงละครเวทีที่ส่งผลมายังการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา คือ

1) ฉากประกอบการแสดง การใช้ฉากในการแสดงในงานนาฏยศิลป์ในอดีตไม่เป็นที่นิยม จนกระทั่งมีการนำฉากมาประกอบไว้ในการแสดงละครรำของไทย และในช่วงหลัง ปี พ.ศ. 2530 ปรากฏการใช้ฉากประกอบงานแสดงที่เป็นนาฏยศิลป์ล้วน ๆ และงานนาฏยการละครมากยิ่งขึ้น ซึ่งฉากที่ปรากฏมีหลากหลายรูปแบบ แตกต่างกันออกไปตามแนวคิดของศิลปินซึ่งจะเน้นการใช้งานอย่างคุ้มค่าและมีประโยชน์ต่อการสื่อความหมายของใช้ลีลานักแสดง มากกว่าการนำมาประกอบกอบการแสดงเพื่อเสริมสร้างความสวยงามอย่างเดียว

2) แสง แสงในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้นใช้เพียงเพื่อส่องให้แสงสว่างแก่นักแสดง แต่การใช้แสงในละครเวทีนั้นนอกจากจะทำให้เพื่อมองเห็นนักแสดงแล้วยังเป็นการใช้เพื่อจุดประสงค์อีกหลายด้าน ทั้งใช้สื่ออารมณ์ของนักแสดง ใช้การเน้นนาสายตามาสู่จุดมุ่งหมายที่ต้องการให้เห็น ทำให้เกิดความลึกบนเวทีและแสดงให้เห็นรูปร่างของวัตถุบนเวที สร้างบรรยากาศและสร้างปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่เหมาะสมกับสถานการณ์ และช่วยจัดภาพและองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในฉากของการแสดง ซึ่งจุดประสงค์ของการใช้ฉากในละครเวทีนี้ถูกส่งผ่ายมายังการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยด้วยเช่นกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3) ระบบการทำงาน ในการทำงานละครเวทีจะมีการแบ่งหน้าที่ฝ่ายต่าง ๆ อย่างชัดเจน แต่ในการสร้างงานนาฏยศิลป์ของไทยในอดีตนั้นมักจะมีผู้ออกแบบท่าทางเป็นผู้รับผิดชอบการดำเนินงานทั้งหมดซึ่งต่อมาระบบการทำงานตามความสามารถของแต่ละบุคคลได้เข้ามาสู่การสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เช่น ผู้อำนวยการสร้าง ผู้กำกับการแสดง ผู้กำกับลีลา ผู้กำกับแสง ฝ่ายฉาก ฝ่ายเครื่องแต่งกาย ฝ่ายประสานงาน ฝ่ายธุรการ ฝ่ายประชาสัมพันธ์ ฝ่ายสวัสดิการ เป็นต้น

4.3.6 ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

ศิลปะตะวันตกเข้ามามีบทบาทในประเทศไทยตั้งแต่อดีตเห็นเป็นหลักฐานตั้งแต่สมัยอยุธยาปรากฏในงานศิลปะทั้งประเภทจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ศิลปินชาวไทยได้ปรับประยุกต์ศิลปะตะวันตกและศิลปะไทยเข้าหากันเรื่อยมา แต่ก็ยังมีแนวทางการสร้างงานศิลปะไปใน 2 ทิศทางคือ

1) เพื่อศาสนา เนื่องจากวัดเป็นจุดศูนย์กลางของชุมชนไทยในอดีต ศิลปกรรมที่สำคัญของชุมชนจึงเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่ และศาสนาพราหมณ์ควบคู่กันไป

2) เพื่อสถาบันพระมหากษัตริย์ ด้วยระบบข้าทาสบริวารและราษฎร งานศิลปกรรมเป็นเครื่องสะท้อนความจริงในสังคมเรื่องอำนาจในสังคมของยุคสมัยนั้น พระมหากษัตริย์เป็นผู้มีอำนาจสูงสุด เป็นที่เคารพสักการะของราษฎร ย่อมเป็นผู้ที่มีบทบาทในการกำหนดทิศทางของศิลปวัฒนธรรมของชาติ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลังจากที่ประเทศไทยได้มีการทำสัญญาพาณิชย์กับประเทศอังกฤษในปี พ.ศ. 2369 และประเทศสหรัฐอเมริกาในปี พ.ศ. 2375 ทำให้กระแสศิลปกรรมแบบตะวันตกได้เข้ามาสู่ประเทศไทยชัดเจนขึ้น เช่น จิตรกรรมหรือภาพเขียนในประเทศไทยจากที่มีลักษณะแบบอุดมคติ (Idealistic Art) มีแนวโน้มเปลี่ยนแปลงไปเป็นแบบเหมือนจริง (Realism) หรือมีการสร้างประติมากรรมรูปปั้นภาพเหมือนของพระมหากษัตริย์ ข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ และพระมหาเถระ แทนที่การปั้นแต่พระพุทธรูปตามที่เคยเป็นมา อย่างไรก็ตามถึงแม้แนวโน้มของศิลปะจะมีความเหมือนจริงมากขึ้น แต่ก็ยังเป็นศิลปะที่ใช้รองรับผู้มีอิทธิพลในอดีต แต่ยังอยู่ในกรอบของพระราชดำรัสของพระมหากษัตริย์ในสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ศิลปะได้รับอิทธิพลจากตะวันตกอย่างกว้างขวาง จึงเกิดศิลปินที่มีแนวคิดการวาดภาพแบบตะวันตกขึ้น คือ ขรัวอินโข่ง ศิลปินผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นจิตรกรเอกประจำรัชกาลที่ 4 เป็นศิลปินในสมณเพศ และเป็นศิลปินไทยคนแรกที่ใช้เทคนิคการเขียนภาพ

ฝาผนังแบบตะวันตกที่แสดงปริมาตรใกล้ไกล (ทวี รัชนีกร, **สัมภาษณ์**, 17 กรกฎาคม 2559) นับเป็นศิลปินก้าวหน้าแห่งยุคที่ผสมผสานแนวดำเนินชีวิตแบบไทยกับตะวันตกเข้าด้วยกัน

ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงได้เสด็จประพาสประเทศในแถบทวีปยุโรป 2 ครั้ง ทรงสนพระทัยในศิลปกรรมของชาวตะวันตก หลังจากที่พระองค์ทรงเสด็จนิวัตสู่ประเทศไทย ทรงเริ่มจ้างช่างและสถาปนิกชาวอิตาเลียนเข้ามาในประเทศไทย ทำให้มีศิลปวัตถุจากตะวันตกหลั่งไหลเข้ามา สิ่งก่อสร้างต่าง ๆ ในช่วงเวลานั้นจึงถูกสร้างขึ้นตามแบบตะวันตก มีการสั่งซื้อหินอ่อนจากอิตาลีมาเพื่อสร้างพระที่นั่งอนันตสมาคม ศิลปินไทยเองก็ได้รับแรงบันดาลใจจากตะวันตก อาทิ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งมีความสำคัญในการบุกเบิกศิลปกรรมแบบตะวันตกในประเทศไทย จวบจนในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) ได้เกิดผลงานศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นประเทศที่ทันสมัย ได้แก่ รูปปั้น อนุสาวรีย์ รูปเหมือนและเหรียญตรา ในปี พ.ศ. 2475 เกิดการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองของไทยจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชกลายเป็นระบอบประชาธิปไตย ส่งผลให้ศิลปะในรูปแบบประเพณีนิยมต้องเปลี่ยนไปสู่ยุคศิลปะสมัยใหม่

หลังจากเกิดเปลี่ยนแปลงการปกครองได้มีการโอนกรมศิลปากรจากเคยสังกัดในกระทรวงวังตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งเป็นกระทรวงที่ขึ้นอยู่กับองค์พระมหากษัตริย์มาแยกไว้ต่างหาก เรียกว่ากรมศิลปากร ดังนั้นรสนิยม อิทธิพลต่าง ๆ ของศิลปกรรมไทยตามแบบพระราชนิยมที่เจริญรุ่งเรืองมาแต่ก่อน โดยพระบรมราชานุเคราะห์ขององค์พระมหากษัตริย์ ก็เกิดการเปลี่ยนแปลง อาทิ การเขียนจิตรกรรมฝาผนังเริ่มเปลี่ยนแปลงเนื้อหาและกรรมวิธีไปตามอิทธิพลของศิลปะตะวันตก และอิทธิพลของวัฒนธรรมภายนอกพระราชวัง อันเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย กล่าวคือมีความเป็นอิสระในการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ไม่ยึดติดอยู่ในกรอบของศาสนาและสถาบันพระมหากษัตริย์ตามที่เคยยึดถือกันมา (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 29) เกิดสังคมเมืองในยุคอุตสาหกรรมเริ่มต้น การกระจายความเจริญสู่ภูมิภาคต่าง ๆ ทำให้ความเจริญต่าง ๆ เข้าสู่ท้องถิ่น การบริโภคขยายตัว ศิลปะจากให้ความสำคัญเฉพาะในพระราชวังและวัด ก็ได้กระจายตัวไปตามที่ต่าง ๆ และเกิดการแยกตัวของประชาชนอกจากในวังและวัด เข้าสู่สถานที่ต่าง ๆ ตามหัวเมืองสำคัญ ๆ (ทวี รัชนีกร, **สัมภาษณ์**, 17 กรกฎาคม 2559) ข้าราชการ ผู้เชี่ยวชาญ และศิลปินจำนวนมากมีโอกาสได้ไปศึกษาต่อในต่างประเทศ ซึ่งเป้าหมายของการศึกษาทางศิลปะที่ประเทศในทวีปยุโรป และประเทศสหรัฐอเมริกา ศิลปินรุ่นใหม่ที่ได้ศึกษาจากต่างประเทศเหล่านี้ ได้กลับมาสร้างความเปลี่ยนแปลงอันยิ่งใหญ่ ให้แก่วงการศิลปะไทยในเวลาต่อมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การศึกษาวิชาศิลปะในสถานศึกษาของประเทศไทย เริ่มในสมัยรัชกาลที่ 5 และก่อตั้งโรงเรียนเพาะช่างในปี พ.ศ. 2456 จากอดีตชื่อ สามัคยาจารย์สมาคม เปลี่ยนเป็น โรงเรียนประณีตศิลปกรรม จนมาเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร โดยนายคอร์ราโด เฟโรจี Corrado Feroci (ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี) ประติมากรชาวอิตาลี ผู้มีบทบาทอย่างมากในวงการศิลปกรรมตะวันตกของประเทศไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2466 เป็นต้นมา นับตั้งแต่ศิลป์ พีระศรี ได้วางหลักสูตรการเรียนศิลปะตะวันตกขึ้นเพื่อให้มีมาตรฐานการศึกษาทางศิลปะเช่นเดียวกับทวีปยุโรป แม้ในช่วงนั้นจะเน้นไปที่การเรียนการสอนในแบบศิลปะหลัก (Academic Art) แต่ในเวลาต่อมา สมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม จึงได้ก่อตั้งขึ้นมหาวิทยาลัยศิลปากรขึ้น ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้วางหลักสูตร มี 2 คณะ คือ คณะจิตรกรรมและคณะประติมากรรม มีการการเรียนการสอนทั้งด้านทฤษฎีและด้านปฏิบัติ มีการถ่ายทอดรูปแบบของศิลปะตะวันตกในแบบศิลปะสมัยใหม่ในลัทธิศิลปะต่าง ๆ มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินไทยรุ่นใหม่มากขึ้นตามลำดับ ดังจะเห็นได้จากผลงานจิตรกรรมของลูกศิษย์คนสำคัญของศิลป์ พีระศรี ในขณะนั้นอาทิ เฟื้อ หริพิทักษ์ ประยูร อุลุชาฎะ สวัสดิ์ ตันติสุข ทวี นันทขว้าง เป็นต้น (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์, 2557: 6) นอกจากฐานะของการเป็นครูผู้สอนในสถาบันศิลปะแล้ว ศิลป์ พีระศรี ยังได้เขียนบทความเกี่ยวกับศิลปะสมัยใหม่ และเป็นผู้ที่ผลักดันให้เกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นเป็นครั้งแรก ในปี พ.ศ. 2492 ซึ่งถือได้ว่า เป็นเวทีประกวดการสร้างสรรค์ศิลปกรรมที่มีอายุยาวนานมาจนถึงปัจจุบัน

กระแสโลกาภิวัตน์ที่มีมาตั้งแต่ทศวรรษ 2520 ประเทศไทยก็เดินตามระบบเศรษฐกิจทุนนิยมแบบโลกตะวันตก การเปลี่ยนผ่านเข้ามาสู่โลกภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์ในวิถีทางของทุนนิยมอุตสาหกรรม ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2550 ซึ่งเป็นช่วงสองทศวรรษที่ประเทศไทยมีการเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว จนกระทั่งประกาศตัวว่าเป็นเสือเศรษฐกิจใหม่แห่งเอเชีย หรือนิกส์ (NICs-New Industry Countries) ภายใต้กระแสเศรษฐกิจดังกล่าวทาให้ตลาดศิลปะอันรวมไปถึง สถาบันที่เกี่ยวข้องกับศิลปะเฟื่องฟูขึ้นอย่างมาก มีหอศิลป์ พื้นที่การแสดงศิลปะ นักสะสมผลงานศิลปะ สถาบันการเงิน องค์กรเอกชนต่าง ๆ เปิดตัวเป็นผู้อุปถัมภ์ศิลปะ ศิลปินอย่างหลากหลาย อัน รวมไปถึงศิลปินไทยจำนวนไม่น้อยได้รับการส่งเสริมให้ได้รับการศึกษาเล่าเรียนศิลปะในต่างประเทศ

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวทำให้การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมาได้ผันแปรไปตามกระแสโลกจากสองมิติไปสู่สามมิติ ด้วยแนวความคิด รูปแบบ การนำเสนอที่แตกต่างกัน รวมถึงการนำสื่อวัสดุต่าง ๆ มาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ที่ท้าทายต่อขนบศิลปะที่เคยปฏิบัติมา โลกศิลปะในประเทศไทยได้เปลี่ยนแปลงมาสู่ยุคโลกาภิวัตน์ตามกระแสที่เกิดขึ้นทั่วโลก ดังจะเห็นปรากฏการณ์ จากการนำเสนอในรูปแบบศิลปะในเชิงแนวความคิด (Conceptual

art) ศิลปะการแสดงสด (Performance Art) ศิลปะการจัดวาง (Installation Art) ศิลปะวีดิทัศน์ (Video Art) ผลงานของกมล เผ่าสวัสดิ์ ที่สะท้อนแนวคิดเชิงความเชื่อ ศาสนา วัฒนธรรม สิ่งแวดล้อม ท้องถิ่น เป็นต้น ซึ่งทำให้เกิดความพิศวง แปลกใหม่ ให้กับผู้คนและตลาด ศิลปะโลก ประกอบกับทั้งภาครัฐและเอกชนก็ได้ปลุกกระแสวัฒนธรรมไทยในการส่งเสริม อุตสาหกรรมท่องเที่ยว สร้างมูลค่ารายได้ให้กับประเทศอย่างมหาศาล ในขณะเดียวกันช่วงปี พ.ศ. 2540 ได้เกิดภาวะวิกฤตทางเศรษฐกิจ สังคมระลอกใหม่มาให้เกิดกระแสการต่อต้านการครอบงำจากตะวันตก และปลุกสร้างสำนึกความเป็นไทย ประเทศไทยได้รับศิลปะและวัฒนธรรมจากชาติตะวันตกมาอย่างต่อเนื่อง จากการเผยแพร่เข้ามาด้วยการค้าและการเจริญสัมพันธไมตรีของชาวตะวันตกจนกระทั่งการเข้ามาของศิลปินชาวตะวันตกที่ได้มาสร้างสรรค์งานศิลปะนานาประเภท และได้วางรากฐานการศึกษาทางด้านศิลปะให้แก่เยาวชนไทย เป็นการสร้างความรู้ทางศิลปะด้วยทฤษฎีตามหลักวิชาการออกไปสู่ประชาชน อีกทั้งยังเป็นการสร้างงานศิลปะในมุมมองใหม่ที่แตกต่างจากในอดีต อีกทั้งยังเป็นการสร้างงานศิลปะเพื่อตอบสนองความต้องการของศิลปินและสังคมในขณะนั้นมากกว่า

ผลกระทบจากศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ระหว่างปี พ.ศ. 2530 -2560 งานนาฏยศิลป์ย่อมเกี่ยวข้องกับงานศิลปะไม่ทางตรงก็ทางอ้อม เมื่อแนวโน้ม (เทรนด์/Trend) แบบสมัยนิยมของงานศิลปะในช่วงเวลานั้นเป็นอย่างไร งานดนตรี งานนาฏยศิลป์ ก็มักจะเป็นไปดังนั้นเช่นกัน เมื่อศิลปะทางยุโรปได้เข้ามาสู่ประเทศไทยก็คงจะเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ลักษณะการสร้างงานนาฏยศิลป์ ไม่ว่าจะเป็น รูปแบบ เครื่องแต่งกาย หรือแม้กระทั่งแนวคิดในการสร้างสรรค์งานก็มีความเป็นตะวันตกเข้ามาผสมผสานไม่มากก็น้อย งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพส่วนมากจะมีพื้นฐานของความเป็นศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art) คืองานนาฏยศิลป์ที่มุ่งเน้นเพื่องานศิลปะโดยแท้จริง ใช้ความรู้สึก ใช้อารมณ์ ความประทับใจ ในการสร้างและประกอบเป็นงานนาฏยศิลป์ขึ้น และจะไม่กระทำไปเพื่อประโยชน์ในเชิงการค้า การพาณิชย์ การอุตสาหกรรมหรือการโฆษณาชวนเชื่อต่าง ๆ ประกอบไปด้วย 3 ส่วนคือ 1) เนื้อหา (Content) คือมีสาระหรือจุดหมายในการประกอบงานศิลปะ 2) ความชำนาญและประสบการณ์ (Experience) ต้องผ่านการฝึกฝนอย่างหนักเพื่อให้เกิดทักษะและสร้างงานศิลปะได้อย่างสมบูรณ์ และ 3) โครงร่าง หรือ From เป็นการสร้างกรอบหรือทรวดทรง และบรรจุเนื้อหาลงไปอย่างครบถ้วน

ผลกระทบจากศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยที่มีต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีอยู่ 3 ลักษณะคือ ทางด้านแนวคิด ทางด้านสุนทรียะทางศิลปะและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน มีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1) แนวคิด แนวคิดในการนำเสนองานนาฏยศิลป์ที่ได้มาจากทฤษฎีทางศิลปะ มีหลายแนวคิดที่เกิดขึ้นในยุคศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) และศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art) เช่น

ศิลปะเอ็กซเพรสชันนิสม์ (Expressionism) ศิลปะที่ค้นหามโนทัศน์ กระบวนแบบและกลวิธีเพื่อการแสดงออกให้ถึงจุดหมายที่ศิลปินต้องการ โดยมีการแสดงพลังอารมณ์ออกมาอย่างรุนแรง ผันแปรรูปทรงต่าง ๆ จนผิดธรรมชาติ

ศิลปะนามธรรม (Abstract Art) การแสดงออกอย่างอิสระเสรี แสดงภาวะทางอารมณ์ของศิลปินซึ่งเกิดขึ้นโดยฉับพลัน ไม่มีการเตรียมวางแผนล่วงหน้าไว้ก่อน

ศิลปะฉับพลัน (Happening Art) การสร้างงานฉับพลันขึ้นทันทีทันใด โดยเน้นการมีส่วนร่วมของผู้ชม ผู้ชมต้องม้าวนสำคัญทำให้ผลงานเกิดความสมบูรณ์

ศิลปะผสมผสานสิ่งแวดล้อม (Environment Art) คล้ายคลึงกับศิลปะฉับพลันแต่ใช้พื้นที่ที่กว้างกว่า เพื่อให้เกิดสภาพสามมิติที่ชัดเจน เป็นการสร้างงานศิลปะที่ผู้ชมมีส่วนร่วมทั้งใช้ความเคลื่อนไหว ใช้ตามอง ใช้หูฟังเสียง และสามารถจับต้องได้ บางครั้งถึงขั้นสร้างกลิ่นเพื่อให้เกิดอารมณ์ร่วมในอีกมิติหนึ่ง

แนวคิดที่ได้กล่าวไปข้างต้นนี้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยไม่ทางตรงก็ทางอ้อม ศิลปินผู้ออกแบบการแสดงและออกแบบท่าเต้นต่างนำแนวคิดต่าง ๆ เหล่านี้มาผสมผสานกับแนวทางสร้างงานการแสดงจออกมาเป็นงานนาฏยศิลป์ที่แปลกและแตกต่างออกไป

2) สุนทรียะทางศิลปะ การสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยให้เกิดความสุนทรียะทางศิลปะก็จำเป็นที่จะต้องเรียนรู้ทฤษฎีพื้นฐานทางทัศนศิลป์ ซึ่งเป็นทฤษฎีที่เกิดขึ้นจากงานศิลปะตะวันตก ประกอบไปด้วยองค์ประกอบ คือ จุด เส้น รูปร่าง น้ำหนักอ่อน-แก่ สี บริเวณว่าง และพื้นผิว แล้วนำมาจัดวางด้วยวิธีต่าง ๆ คือ เอกภาพ ความสมดุล สัดส่วน จังหวะ ความขัดแย้ง ความกลมกลืน การเน้น และการซ้ำ ในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยในอดีตอาจจะไม่ได้คำนึงความลงตัวตามทฤษฎีทางทัศนศิลป์ แต่ในปัจจุบันงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้คำนึงถึงความงามในรูปแบบของงานศิลปะมากขึ้น ความงามในที่นี่ไม่ใช่เพียงแต่ความสมดุล หรือความลงตัวในงานนั้น ๆ แต่รวมไปถึงความขัดแย้งที่เกิดขึ้นก็อาจจะเป็นความงามที่ลงตัวได้ตามทฤษฎีทางทัศนศิลป์

3) แรงบันดาลใจในการสร้างผลงาน งานนาฏยศิลป์ไทยตั้งแต่ในอดีตส่วนมากจะเกิดขึ้นมาจากวรรณกรรมและความเชื่อที่เกิดขึ้นในสังคม งานศิลปะก็เช่นกัน งานศิลปะเป็นตัวสื่อสารให้เห็นถึงวัฒนธรรม ความเชื่อ เรื่องราววรรณกรรม และเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในชุมชน ดังนั้นจึงไม่เป็นที่แปลกเลยว่างานศิลปะจะเป็นแนวทางสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ขึ้นมา เมื่อมีแนวทางในการสร้างงานศิลปะมากมายตามยุคสมัยและแนวคิด ทฤษฎี ลัทธิทางศิลปะต่าง ๆ เกิดขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทิ้งร่องรอยจากอดีตหรือปัจจุบันส่งไปถึงอนาคตไว้ศิลปินนักเต้นหลายท่านจึงนำผลงานศิลปะเหล่านั้นมาถ่ายทอดให้รูปแบบของการแสดง รวมไปถึงงานแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยด้วยเช่นกัน

4.3.7 ดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

ดนตรีเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการแสดงนาฏยศิลป์ ดนตรีเป็นสิ่งหนึ่งที่เสริมส่งให้การแสดงมีความสมจริง และน่าสนใจยิ่งขึ้น พัฒนาการของดนตรี และนาฏยศิลป์ จึงมีทิศทางหรือแนวทางไปด้วยกันเสมอไม่มากก็น้อย ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ทั้งแบบมาตรฐานในราชสำนัก และแบบพื้นบ้าน ก็มีดนตรีประกอบเป็นสิ่งสำคัญ จนถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่จำเป็นต้องมีควบคู่ไปกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยทุกประเภท เมื่อปรากฏการแสดงที่เรียกว่า “นาฏยศิลป์ร่วมสมัย” เข้ามาในประเทศไทย ในวงการดนตรีเองก็ปรากฏ แนวทางการเล่นดนตรีที่เรียกว่า “ดนตรีร่วมสมัย” เช่นกัน

ดนตรีไทยร่วมสมัย หมายถึง ดนตรีที่ใช้ทำนอง ลีลา สำเนียง สีสัน และความรู้สึกแบบไทยในแบบใดแบบหนึ่งหรือแบบผสมผสานไม่จำกัดประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ คีตลักษณ์ ทฤษฎีหลักการ และวิธีการประพันธ์ประเภทของดนตรีร่วมสมัยไทย ดนตรีประเภทนี้สามารถจำแนกตามลักษณะวิธีของการประพันธ์ได้คือ

1) การนำทำนองไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานและแนวบรรเลงใหม่ โดยใช้หลักการและเครื่องดนตรีสากล

2) การนำทำนองของเพลงไทยมาเรียบเรียงและประสานเสียงด้วยหลักการของดนตรีตะวันออก

3) การประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ หรือเรียกว่า การหนีอดีต เป็นการแสวงหาความแปลกใหม่ มีการนำเสนอทั้งความคิดในด้านการใช้พลังงาน ความเร็ว การกระโดดเสียงไปมา ต้องมีความยากกว่างานเก่า

ศิลปินผู้ที่มีบทบาทกับดนตรีไทยร่วมสมัยในยุคแรกเริ่มจนกระทั่งปัจจุบันคือ บรูซ แกสตัน (Bruce Gaston) บรูซ แกสตัน ผู้ก่อตั้งวงดนตรีฟองน้ำด้วยความร่วมมือของครูบุญยงค์ เกตุคง เมื่อปี พ.ศ. 2525 เป็นการประพันธ์เพลงไทยร่วมสมัยในหลากหลายรูปแบบทั้งการนำปรัชญา มาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลง การนำทำนองเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงใหม่และบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยผสมผสานกับเครื่องดนตรีชาติอื่น ๆ นอกจากนี้ยังมีวงดนตรีไทยร่วมสมัย และกลุ่มนักดนตรีเกิดขึ้นหลังจากนั้นอีกเป็นจำนวนมาก อาทิเช่น ชัยยุทธ โตสง่า หรือ ป๋อม บอยไทย ผู้ก่อตั้ง

วงบอยไทยและวงกำไล วงดนตรีไทยร่วมสมัยหญิงล้วน ณรงค์ฤทธิ์ โตสง่า ผู้ก่อตั้งขุนอินออฟเดอะบีท วงกังสดาล วงกอไผ่ เป็นต้น

ผลกระทบของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่มีต่องานนาฏยศิลป์ไทยไม่ปรากฏเด่นชัด นอกจากการที่ศิลปินได้นำบทเพลงที่วงดนตรีไทยร่วมสมัยได้สร้างสรรค์ไว้มาผสมผสานกับลีลาท่าเต้นของตนเอง แต่ปรากฏวงดนตรีไทยร่วมสมัยในช่วงเวลาปัจจุบันมีรูปแบบการแสดงมีความน่าสนใจ มีการผสมผสานลีลาการเคลื่อนไหว การออกแบบแฟชั่น และการแสดงในลักษณะ Event Show วงดนตรีในกลุ่มนี้คือ วงขุนอินแจ๊สออฟสยาม วงกำไล วงโจงกระเบน วงสไบ คณะเพชรจรัสแสง เป็นต้น

ในช่วงปี พ.ศ. 2557 เกิดกระแสการเปลี่ยนแปลงของวงดนตรีไทยร่วมสมัยที่เคยมีลักษณะเต็มวง เปลี่ยนไปสู่การสดจำนวนเครื่องดนตรีที่สร้างทำนอง (Melodic instruments) ไปเป็นการใช้เครื่องจังหวะ (Percussion) ซึ่งทำให้ไม่มีปัญหาต่อระบบทฤษฎีเสียงระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากลอีกต่อไป ความนิยมที่มาทดแทนวงดนตรีไทยร่วมสมัย คือ กลอง ซึ่งพบว่ามีวงดนตรีที่นักดนตรีวัยรุ่นนิยมนำกลองขนาดใหญ่มาใช้ในการแสดง ซึ่งมีทั้งกลองไทย กลองพื้นบ้าน กลองชุด และกลองไทโกะของประเทศญี่ปุ่น โดยการแสดงมักจะผสมผสานองค์ประกอบทางการแสดงเพื่อให้เน้นความเป็นไทยเข้าไป เช่น เสียงระนาด นาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ หรือการออกแบบเครื่องแต่งกายไทยประยุกต์ กลุ่มนักดนตรีเหล่านี้ได้แก่ เพชรจรัสแสง ไทเกอร์ดรัม โดย กิติชัย ไทยแท้ กลุ่มไทโกะของ Kob Groove Brothers โดยราชศักดิ์ เรืองใจ กลุ่มไทโกะของบางกอกอาร์ตทีม เป็นต้น (อานันท์ นาคคง, 2559: 138-139) ดนตรีร่วมสมัยในสมัยนี้ มีการผสมผสานกับการใช้ลีลาท่าทางเข้ามาร่วมในการแสดง เพราะการแสดงตอนนี้ต้องเผยแพร่ในทุกรูปแบบ จากในอดีตมีแค่ขายเสียงเพลง ไม่ต้องเห็นหน้านักดนตรี แต่ในปัจจุบันต้องเผยแพร่ทั้งหน้าตานักดนตรี ลีลา ท่าทาง ของนักดนตรี ทุกสิ่งทุกอย่างสามารถขายได้หมด เพราะฉะนั้นถ้ามีการนำการแสดง เข้ามามีส่วนร่วมก็จะน่าสนใจมากขึ้น ทำให้การแสดงและรูปแบบของดนตรีไทยร่วมสมัยจึงเปลี่ยนไป (ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์, **สัมภาษณ์**, 6 มิถุนายน 2560)

กล่าวโดยสรุปคือ ดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นส่วนหนึ่งของตัวเลือกในการนำบทเพลงมาไว้ในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย และวงดนตรีไทยร่วมสมัยก็พยายามนำการออกแบบลีลาไปร่วมในการนำเสนอดนตรีไทยร่วมสมัยในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปเพื่อค้นหาและแสดงความเป็นตัวตนและสร้างความน่าสนใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4 อภิปรายผล

ผู้วิจัยได้นำคำถามของการวิจัยมาเป็นแนวทางในการอภิปรายผลการวิจัย เพื่อหาคำตอบที่ว่า ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยมีหรือไม่ และอยู่ในช่วงใด งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530-2560 เป็นอย่างไร แนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยให้มีคุณภาพ ด้วยแนวคิด เทคนิค และรูปแบบของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ควรจะเป็นอย่างไร และผลกระทบต่อบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นอย่างไร โดยอภิปรายผลตามประเด็นได้รายละเอียดดังนี้

ประเด็นที่ 1 ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ผู้วิจัยพบว่ายุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ.2536-2550 มีระยะเวลาทั้งสิ้นประมาณ 14 ปี จากการศึกษาข้อมูลการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทยในช่วงปี พ.ศ. 2530-2560 ตามขอบเขตการศึกษาที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ ซึ่งอภิปรายผลได้ว่า ยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย น่าจะเกิดขึ้นในช่วง ปี พ.ศ. 2536-2550 เพราะคำว่า ยุคทอง คือ ยุคสมัยที่สูงสุดในเรื่องนั้น ๆ (รัจนา พวงประยงค์, **สัมภาษณ์**, 10 กรกฎาคม 2559) เป็นการจุดประกายสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ให้เกิดความสนใจ ความตื่นตัวของสังคมในเรื่องนั้น ๆ ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าว มีการนำเสนองานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นหลากหลายรูปแบบ ไม่เพียงแต่เป็นการแสดงเป็นชุดแบบระบำ แต่ยังปรากฏเข้าไปในการแสดงแบบนาฏยกรรม ละครเวที การแสดงจินตภาพประกอบ แสง สี เสียง การแสดงในพิธีเปิดกีฬาสำคัญ ๆ ของประเทศ ภาพยนตร์ ภาพยนตร์โฆษณา หรือแม้แต่ในการแสดงประกอบศิลปินนักร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปัจจัยที่ทำให้ช่วงปี พ.ศ. 2536 – 2550 เป็นช่วงเวลาที่เรียกว่า ยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย อีกประการหนึ่ง คือ เป็นยุคที่ศิลปินได้สร้างสรรค์งานใดงานหนึ่งไว้และยังคงเหลือ หรือมีอิทธิพลต่อปัจจุบันสืบไปยังอนาคต” (ทวี รัชนีกร, **สัมภาษณ์**, 17 กรกฎาคม 2559) ซึ่งงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในขณะนั้นถือว่าเป็นต้นแบบ และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานแนวนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยจนกระทั่งปัจจุบัน อาทิเช่น งานนาฏกรรมร่วมสมัยชุด นารายณ์อวตาร ตามที่ ดาริกา ชำนาญหมอ ให้ความเห็นไว้ว่า “งานไทยร่วมสมัยของครูต้ำ ชุด นารายณ์อวตาร คือ Visual ทั้งหมดของความเป็นร่วมสมัยและความเป็นไทย” (ดาริกา ชำนาญหมอ, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559.) หรือ การออกแบบท่าทางให้กับศิลปินคริสติน่า อากีร่า ในเพลงนินจา ของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่นำแนวคิดการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาใช้ (ธนะพัฒน์ พัฒน์กุลพิศาล, **สัมภาษณ์**, 28 กันยายน 2559) ถือได้ว่าเป็นความกล้าและความแปลกใหม่ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้น ที่ออกแบบท่าเต้นให้ศิลปินโดยไม่สื่อความหมายด้วยท่าทาง แต่เป็นการสื่อออกมาด้วยหลักการสัญวิทยาผ่านลักษณะเฉพาะ (Character)

ในท่าเต้นของศิลปินนักร้องแทน หรือการสร้างสรรค์งานแสดงละครเวทีที่มักจะนำแนวทางการเต้นแบบบูโตนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของประเทศญี่ปุ่น เข้ามามีส่วนในการนำเสนอวรรณกรรมไทยของ ภัทราวดีเธียเตอร์ ก็ถือได้ว่าเป็นผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นไว้เป็นแนวทางและต้นแบบไปสู่ศิลปินในยุคต่อมา

ในช่วงปี พ.ศ. 2536 – 2550 ยังเป็นช่วงเวลาที่ศิลปินได้มีโอกาสค้นหาความเป็นตัวตนของงานนาฏยศิลป์ของตนเอง มีการสร้างงานนาฏยศิลป์ที่ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐบาลและภาคเอกชนในหลากหลายรูปแบบที่ให้ศิลปินได้ทดลอง และสร้างสรรค์ผลงานออกมาจนเป็นที่ยอมรับในกลุ่มนาฏยศิลปิน เช่น การแสดงในพิธีเปิดเอเชี่ยนเกมส์ครั้งที่ 13 ชุด จิตวิญญาณบูรพาและคีตภารดร และการออกแบบมหานาฏกรรมพระมหาชนก เป็นต้น อีกทั้งยังมีการแข่งขันทางการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยที่เน้นการประยุกต์ให้ร่วมสมัยมากขึ้น ถือเป็นช่วงเวลาที่บรรดาศิลปินได้มีพื้นที่ในการแสดงออกทางการสร้างสรรค์ผลงานของตนเอง

ข้อสำคัญอีกประการหนึ่งที่เกิดขึ้นในการค้นพบยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย คือการค้นพบศิลปินต้นแบบทางนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือ นราพงษ์ จรัสศรี ตามปัจจัยที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ในการกำหนดยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยนั้น ปรากฏในศิลปิน นราพงษ์ จรัสศรี ในทุกปัจจัย ได้แก่

1) การค้นหาตัวตนของศิลปิน ตามที่อธิบายไว้ข้างต้นว่า นราพงษ์ จรัสศรี คือศิลปินผู้หนึ่งที่สร้างสรรค์งานการแสดงจากความต้องการของตนเอง ทดลองออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อค้นหาตัวตนสร้างเอกลักษณ์ในงานของตนเอง จนได้รับการขนานนามจากศิลปิน นักเต้นว่า “ต้ำคอนเทม”

2) เกิดศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยรุ่นใหม่ นราพงษ์ จรัสศรี คือ ศิลปินที่มอบความรู้และประสบการณ์ทางการแสดงและการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์แก่ศิลปินรุ่นหลังเป็นจำนวนมาก จากการที่เป็นอาจารย์สอนนาฏยศิลป์ตะวันตก ในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2535 จนกระทั่งปัจจุบันเป็นเวลากว่า 28 ปี และเป็นผู้ก่อตั้งกลุ่มนาฏยศิลป์ร่วมสมัย Funny Boy ในปี พ.ศ. 2516 (ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็น Thai Art Movement TAM.) จึงทำให้มีลูกศิษย์มากมาย ซึ่งในปัจจุบันศิษย์เหล่านั้นก็เป็นกำลังสำคัญในการเผยแพร่และสืบสานงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

3) การศึกษานาฏยศิลป์ในระดับสูงกว่าปริญญาตรี การศึกษาทางนาฏยศิลป์เกี่ยวข้องกับนราพงษ์ จรัสศรี ใน 2 ทิศทางคือ ในส่วนบุคคล นราพงษ์ จรัสศรี ได้ศึกษาทางนาฏยศิลป์ทั้งทางตรงและใกล้เคียง จนกระทั่งชั้นปริญญาดุษฎีบัณฑิต ผลงานวิทยานิพนธ์ในระดับขั้นดีเยี่ยมและเป็นการเขียนวิทยานิพนธ์ด้วยภาษาอังกฤษทั้งเล่ม ทำให้เห็นถึงความพยายามที่จะพัฒนาความรู้ทางนาฏยศิลป์ของตนเองอยู่เสมอเพื่อให้ทันต่อยุคสมัย อีกทั้งยังได้รับตำแหน่งทางวิชาการ ระดับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ศาสตราจารย์ทางนาฏยศิลป์ตะวันตก เป็นการยกระดับอาจารย์ทางนาฏยศิลป์ให้เป็นที่ยอมรับในวงการนักวิชาการ อีกทิศทางหนึ่งคือ เป็นผู้รับผิดชอบ ผู้สอนในหลักสูตรการศึกษาทางนาฏยศิลป์ตั้งแต่ระดับปริญญาบัณฑิตถึงระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต และเป็นอาจารย์พิเศษในสถาบันการศึกษาของประเทศอีกหลายสถาบัน ทำให้เห็นว่า นราพงษ์ จรัสศรี คือหนึ่งในผู้ผลักดันการศึกษาทางนาฏยศิลป์ในสูงขึ้นและพัฒนาไปตายุคสมัย

4) การได้รับความยอมรับและการสนับสนุนจากภาครัฐและเอกชน ปัจจัยนี้เห็นได้จาก การที่นราพงษ์ จรัสศรีได้รับการมอบหมายจาก หน่วยงานภาครัฐและภาคเอกชนให้จัดทำการแสดงสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในงานสำคัญระดับนานาชาติและระดับชาติอยู่เสมอ เช่น การแสดงในพิธีเปิดเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13 การแสดงมหานาฏกรรมมหาชนก การแสดงจินตภาพประกอบแสง สี เสียง ในวาระและสถานที่สำคัญต่าง ๆ

5) ความความหลากหลายในรูปแบบของผลงาน นราพงษ์ จรัสศรี มีผลงานการสร้างสรรค์ที่ปรากฏภายในประเทศและนำแสดงออกไปยังต่างประเทศ รูปแบบที่นำเสนอมีหลากหลายรูปแบบ อาทิ งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเพื่อแสดงความเป็นตัวตนของศิลปิน งานนาฏยกรรมไทยร่วมสมัย งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในสถานที่เปิด งานแสดงประกอบจินตภาพ งานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในภาพยนตร์ งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในภาพยนตร์โฆษณา งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยประกอบเพลงศิลปิน งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเดี่ยว เป็นต้น

ประเด็นที่ 2 แนวคิดและรูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยพบว่างานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2530 – 2560 เป็นงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีการนำเทคนิคและแนวคิดของการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่มาใช้ อาทิ เทคนิค Everyday Movement ของ พอล เทเลอร์ เทคนิคการเต้น ด้วยท่าเกร็งกล้ามเนื้อ (Contraction) หรือท่าที่ผ่อนคลาย (Release) ของ มาธา เกรแฮม เทคนิคการเต้นด้วย ท่าล้มลงสู่พื้น การพยุงตัวลุกขึ้น (Fall & Recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และกฎของแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of gravity) ของ ดอริส ฮัมเฟรย์ และเทคนิคการเต้นแบบทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ (Free Spirit) ของ อิสดอร่า ดันแคน ร่วมกับทฤษฎีแนวคิดทางปรัชญา เช่น ทฤษฎีสัญญะวิทยา และแนวคิดทางศิลปะ เช่น แนวคิดศิลปะเอ็กซเพรสชั่นนิสม์ แนวคิดศิลปะนามธรรม แนวคิดศิลปะฉับพลัน และแนวคิดศิลปะผสมผสานสิ่งแวดล้อม โดยนำมาปรับประยุกต์เข้ากับความเป็นไทยในแง่มุมที่แตกต่างกันออกไป นอกเหนือจากการใช้ลีลา เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี หรือเนื้อหาวรรณกรรมที่ใช้แสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมุ่งเน้นการนำเสนอเนื้อหาของการแสดงด้วยการแสดงถึงความเข้าใจในข้อคิดหรือสารที่ศิลปินผู้ออกแบบได้แฝงไว้ในการแสดง ดังนั้นการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจึงมีความหลากหลายรูปแบบและแนวทางในการนำเสนอ เป็นไปตามจินตนาการและความถนัดของศิลปินผู้ออกแบบ ในการออกแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนอกจากจะมุ่งเน้นไปที่การนำเสนอแนวคิดของการแสดงและการแสดงออกด้วยลีลาแล้ว การนำเทคนิคในการแสดงละครเวที และหลักการของศาสตร์วิชาอื่น ๆ มาใช้ก็ปรากฏเสมอ เช่น เทคนิคการใช้แสง การออกแบบเสียงในการแสดง การใช้ฉากประกอบการแสดงด้วยหลักการทางสถาปัตยกรรม รวมไปถึงหลักการทางวิทยาศาสตร์และคณิตศาสตร์ก็ถูกนำมาใช้ในการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ดังนั้นงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 จึงเป็นการทดลองการเริ่มต้นใช้แนวคิดการเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ เข้ามานำเสนอความเป็นไทยในรูปแบบการแสดง ที่ศิลปินผู้ออกแบบได้ผสมผสานแนวคิดอื่น ๆ เข้าไปด้วยความหลากหลายและไร้ข้อจำกัด เพื่อที่จะถ่ายทอดสาระ และแนวความคิดในการแสดงที่ศิลปินผู้ออกแบบต้องการจะส่งไปถึงผู้ชม

ประเด็นที่ 3 แนวทางการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยให้มีคุณภาพ ผู้วิจัยพบว่าแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ควรจะมีการคำนึงถึงความเข้าใจในศาสตร์การเต้นแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่เสียก่อนจึงจะสามารถออกแบบการแสดงได้อย่างมีคุณภาพและเข้าถึงแก่นแท้ของงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย อีกทั้งยังควรเป็นผู้ที่มีทักษะหรือประสบการณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยไม่ว่าจะเป็นแบบราชสำนัก แบบมาตรฐาน หรือพื้นบ้าน ซึ่งนั่นเป็นสิ่งที่ทำให้ศิลปินผู้ออกแบบจะสามารถนำทักษะทางการแสดงของไทยมาผสมผสานกับความเป็นตะวันตกได้อย่างลงตัว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แนวทางการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพนอกจากจะต้องคำนึงถึงทักษะทางการแสดงที่ศิลปินผู้ออกแบบพึงมีแล้ว ควรจะมีความเป็นต้นแบบหรือความเป็นเอกลักษณ์ของตนเองตามหลักเกณฑ์มาตรฐานการยกย่องบุคคลต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์ ในส่วนของศิลปินตามที่วิชชุตา วุธาทิตย์ (วิชชุตา วุธาทิตย์, **สัมภาษณ์**, 16 สิงหาคม 2560) ได้กล่าวไว้ ไม่ว่าข้อใดข้อหนึ่งก็จะส่งผลให้งานที่สร้างสรรค์ขึ้นมานั้นมีคุณภาพ ได้แก่ เป็นผู้มีจิตวิญญาณและเป็นศิลปิน (Spiritual) เป็นผู้มีประสบการณ์การเรียนและการทำงานในฐานะที่เป็นศิลปิน (Experience) เป็นผู้มีความสามารถหลากหลายแบบ (Versatile) เป็นผู้มีความเป็นผู้นำและบุกเบิก (Pioneer) เป็นผู้มีปรัชญาในการทำงาน (Philosophy) เป็นผู้สร้างสรรค์ (Creativity) เป็นผู้มีรสนิยม (Taste) เป็นผู้มีการถ่ายทอด

ความรู้ (Communication) เป็นผู้ที่หายาก (Rarity) เป็นผู้ที่มีจรรยาบรรณ (Ethic) และเป็นผู้ที่มีความหลงใหล (Passion) และที่สำคัญศิลปินผู้สร้างงานนาฏยศิลป์ไม่ควรปิดกั้นงานสร้างสรรค์ของเยาวชนและศิลปินยุคใหม่ ตามที่ทวี รัชนีกร (ทวี รัชนีกร, **สัมภาษณ์**, 17 กรกฎาคม 2559) ได้กล่าวไว้ว่า “การสร้างงานร่วมสมัย สร้างไปเถิด สุดท้ายแล้วสังคมที่ฉลาดและมีรสนิยมจะยอมรับและตัดสินเองว่างานชิ้นใดมีคุณภาพ”

ผู้วิจัยยังพบอีกว่า ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพต้องเป็นสิ่งที่มนุษย์ต้องการจากงานเสพย์งานศิลปะ คือ ความงาม (Form) และประโยชน์ใช้สอย (Function) ถ้าศิลปินผู้สร้างงานรู้ถึงความต้องการของผู้เสพย์ว่าต้องการสิ่งใด และสร้างงานชิ้นนั้นได้ตรงตามวัตถุประสงค์ ก็ถือว่าบรรลุเป้าหมายของตนแล้ว ซึ่งงานนาฏยศิลป์ที่มีคุณค่า ควรประกอบไปด้วย สัจจะ คือ ความจริง ธรรมะ คือ ความดี และความงาม คือ สุนทรียะ

ประเด็นที่ 4 ผลกระทบต่อบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ผู้วิจัยพบว่าผลกระทบต่อบริบททางสังคมและวัฒนธรรมของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีทั้งสิ้น 4 ด้านคือ 1) บริบททางการเมือง ประกอบด้วย การเมือง การปกครองภายในประเทศ การปฏิรูประบบการศึกษาไทย การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของภาครัฐ 2) บริบททางการศึกษา ประกอบด้วย การศึกษาทางนาฏยศิลป์ การแสดงผลงานและการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ 3) บริบททางเศรษฐกิจ ประกอบด้วย ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ที่สร้างภาพลักษณ์ประเทศและการท่องเที่ยว ธุรกิจนาฏยศิลป์ในโรงละครเอกชน นาฏยศิลป์ในธุรกิจสื่อสารมวลชน และนาฏยศิลป์ในธุรกิจการจัดตลาดเชิงกิจกรรม (Event Marketing) 4) บริบททางวัฒนธรรม ประกอบด้วย ศิลปะการแสดงละครเวที ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัย และดนตรีไทยร่วมสมัย ซึ่งมีผลกระทบทั้งทางตรงและทางอ้อมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ทั้งต่อศิลปินผู้ออกแบบการแสดงและแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งส่งผลไปถึงผู้เสพงานศิลป์หรือผู้ชมการแสดง ที่จะเป็นไปตามกระแสของสังคมและวัฒนธรรมในช่วงเวลานั้น

ผลกระทบจากบริบททางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ ทั้งต่อจำนวนการสร้างสรรค์ผลงาน แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินในช่วงปี พ.ศ. 2530-2560 คือ บริบททางการเมือง การปกครองภายในประเทศ การปฏิรูประบบการศึกษาไทย การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของภาครัฐ บริบททางการศึกษา การศึกษาทางนาฏยศิลป์ การแสดงผลงานและการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ บริบททางเศรษฐกิจ ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ที่สร้างภาพลักษณ์ประเทศและการท่องเที่ยว ธุรกิจนาฏยศิลป์ในโรงละครเอกชน นาฏยศิลป์ในธุรกิจสื่อสารมวลชน และนาฏยศิลป์ในธุรกิจการจัดตลาดเชิงกิจกรรม บริบททางวัฒนธรรม ศิลปะตะวันตกและร่วมสมัยในปะเทศไทย ส่วนบริบททาง

ศิลปวัฒนธรรมในด้านดนตรีไทยร่วมสมัยและศิลปะการแสดงละครเวทีนั้น ส่งผลกระทบไปยังองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เช่น การออกแบบลีลา การเลือกใช้เทคนิคแสง การออกแบบฉาก เป็นต้น

4.5 บทสรุป

ในบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย แนวคิดในการแสดงของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 – 2560 รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในปี พ.ศ. 2530 – 2560 ผลกระทบต่อบริบททางสังคมและวัฒนธรรมจากงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย และการอภิปรายผล ต่อไปในบทที่ 5 บทสรุป และข้อเสนอแนะ ผู้วิจัยจะนำเสนอข้อสรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

ในบทที่ 4 ของวิทยานิพนธ์เรื่อง “ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย” ผู้วิจัยได้กล่าวถึง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย แนวคิดในการแสดงของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ผลกระทบต่อบริบททางสังคมและวัฒนธรรมจากงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย และการอภิปรายผล ในบทที่ 5 นี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึง สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ โดยมีรายละเอียดดังนี้

5.1 สรุปผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง ยุคทองของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย มีวัตถุประสงค์ในการวิจัย เพื่อ 1) เพื่อศึกษาวิเคราะห์ ค้นหายุคทอง แนวความคิด และรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560 และ 2) เพื่อศึกษาผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย การศึกษาวิจัยครั้งนี้ประกอบไปด้วยการค้นหาข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยและบริบททางสังคมที่มีผลกระทบในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากตัวแปรที่มีลักษณะเป็นข้อความที่บรรยายลักษณะ เหตุการณ์ หรืออธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตามสภาพแวดล้อมของประเทศไทย ด้วยวิธีการสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การสัมมนา สื่อสารสนเทศอื่น ๆ และการสำรวจข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ออกแบบและสร้างเครื่องมือเพื่อใช้เครื่องมือในการวิจัยคือ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม หลังจากได้ข้อมูลแล้วจึงนำมาสังเคราะห์ และวิเคราะห์ ประมวลผลจนได้มาซึ่งข้อสรุปตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ และรวบรวมจัดทำเป็นเล่มวิทยานิพนธ์

ผลจากการวิจัยในครั้งนี้ สามารถสรุปสาระสำคัญตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ได้เป็น 3 ส่วน คือ ส่วนแรก ยุคทองงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยวิเคราะห์ตามปัจจัยต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 ส่วนที่สอง แนวความคิดและรูปแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2530 – 2560 โดยจำแนกตามองค์ประกอบทางการแสดงนาฏศิลป์ และส่วนที่สาม ผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรม

ต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย โดยจำแนกตามบริบททางสังคมและวัฒนธรรม 7 ประเด็น สามารถอธิบายผลการวิจัยตามประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

5.1.1 ยุคทองงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

อยู่ในช่วงปี พ.ศ. 2536 – 2550 โดยมีปัจจัยที่ส่งผลให้ถือได้ว่าเป็นยุคทอง ตรงตามที่ผู้วิจัยได้นิยามไว้ในนิยามศัพท์ของคำว่า ยุคทอง คือ *“ยุคแห่งการบุกเบิก ช่วงเวลาแห่งการเริ่มต้นสร้างพื้นฐาน องค์ความรู้ นำเสนอความสามารถทางด้านใดด้านหนึ่ง เป็นการจุดประกายสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้เกิดความสนใจ ความตื่นตัวของสังคมในเรื่องนั้น ๆ ส่งผลให้เกิดความเจริญ ความเปล่งปลั่ง โชติช่วง แพร่หลายและยังคงเหลือกระทั่งปัจจุบัน มีอิทธิพลส่งผลไปยังอนาคต”* สรุปได้ตามตารางที่ 5.1 ดังนี้

ตารางที่ 5.1 ปัจจัยที่ทำให้เกิดยุคทองงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ในช่วงปี พ.ศ. 2535 – 2550

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นิยามศัพท์	ผลการวิจัย
ยุคแห่งการบุกเบิก ช่วงเวลาแห่งการเริ่มต้นสร้างพื้นฐาน องค์ความรู้ นำเสนอความสามารถทางด้านใดด้านหนึ่ง	- ศิลปินนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยค้นหาตัวตนสร้างเอกลักษณ์ของตนเอง
เป็นการจุดประกายสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ให้เกิดความสนใจ ความตื่นตัวของสังคมในเรื่องนั้น ๆ	- เกิดความความหลากหลายในรูปแบบของผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย
เกิดความเจริญ ความเปล่งปลั่ง โชติช่วงแพร่หลาย	- การได้รับความยอมรับและการสนับสนุนจากภาครัฐ และภาคเอกชน

นิยามศัพท์	ผลการวิจัย
	- การศึกษาในระดับสูงขึ้นทางนาฏยศิลป์ - สร้างศิลปินผู้สร้างงาน และนักแสดงจากการสำเร็จการศึกษาในสาขาวิชานาฏยศิลป์
ยังคงเหลือกระทั่งปัจจุบัน มีอิทธิพลส่งผลไปยังอนาคต	- วางรากฐานของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในรูปแบบต่าง ๆ - เกิดศิลปินหน้าใหม่ที่เป็นกำลังสำคัญในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในปัจจุบัน

ที่มา ผู้วิจัย.

5.1.2 แนวความคิดและรูปแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย

ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 มีผลการศึกษาวิจัยใน 2 ประเด็นคือ ประเด็นด้านแนวความคิด และประเด็นด้านรูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย สรุปผลได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.1.2.1 แนวความคิดงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 เป็นแนวความคิดทางการแสดงที่ได้จากการนำ ทฤษฎี แนวความคิดในการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตก คือ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ รวมไปถึงแนวคิดของศิลปะตะวันตก มาปรับประยุกต์ให้เข้ากับความเป็นไทย จนเกิดเป็นแนวความคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ดังนี้

- แนวคิดการสร้างสรรค์งานจากบทวรรณกรรมเดิมในรูปแบบใหม่
- แนวคิดในการนำวัฒนธรรมที่หลากหลายมาประยุกต์ใช้กับวัฒนธรรมดั้งเดิม
- แนวคิดเชิงสัญลักษณ์
- แนวคิดการเต้นเฉพาะที่

- แนวคิดการแสดงที่สะท้อนปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นภายในโลก

- แนวคิดการแสดงดั้งเดิมของอาเซียนผ่านมุมมองของศิลปะร่วมสมัย

- แนวคิดลีลาแบบธรรมชาติ

- แนวคิดการด้นสด

- แนวคิดการมีส่วนร่วม และใส่ใจของชุมชน

- แนวคิดการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ไม่ระบุเพศ

- แนวคิดการแสดงที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้

- แนวคิดการสร้างสรรค์งานด้วยคุณธรรมและจริยธรรม

5.1.2.2 รูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเกิดขึ้นในประเทศไทย รูปแบบ (Form) ของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือรูปลักษณ์ที่นำเสนอแนวคิดออกมาเห็นเชิงประจักษ์ รูปแบบการนำเสนอนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีความแตกต่างจากรูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยที่มีจารีต และกรอบของรูปแบบการแสดงอย่างชัดเจน ผู้วิจัยได้ผลของการวิเคราะห์ถึงรูปแบบของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทยตามองค์ประกอบการแสดง มีรายละเอียดดังนี้

1) บทประกอบการแสดง การสร้างบทประกอบการแสดงของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในช่วง ปี พ.ศ. 2530 – 2560 นั้นแบ่งได้ 2 ประเภทคือ การสร้างบทขึ้นมาใหม่ และการดัดแปลงบทจากเค้าโครงเดิม (Adjustable)

2) ลีลา เป็นการสร้างสรรค์ลีลาจากแนวทางในการเต้นจากเทคนิค และแนวความคิดนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ นาฏยศิลป์ไทยทั้งแบบราชสำนัก และแบบพื้นบ้าน ขึ้นอยู่กับความถนัด ทักษะ เนื้อหา และแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ของศิลปินแต่ละคน โดยจะต้องคำนึงถึง รูปทรง สรีระ (Form) และเนื้อหา (Manner) ลีลา การเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีหลากหลายรูปแบบ สามารถสรุปได้ดังนี้

- มีการใช้ภาษาท่าทางในการสื่อสาร โดยนักแสดงใช้ร่างกายเป็นส่วนประกอบสำคัญมากกว่าการใช้อุปกรณ์ประกอบเพื่อการอธิบายท่าทาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- การเคลื่อนไหวด้วยท่าทางการเคลื่อนไหวที่พบได้ในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement)

- ใช้ลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวที่สะท้อนให้เห็นถึงบริบททางสังคม ในด้านสังคมและวัฒนธรรม ด้านศาสนา ปรัชญาและความเชื่อ

- มีการนำลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวที่แสดงถึงความเป็นคนไทย เช่น การอ่อนน้อมถ่อมตนโดยการก้มตัวลงต่ำ การช่วยเหลือเกื้อกูลด้วยการจับมือกัน และเดินไปด้วยกัน การนั่งแบบไทย มาเป็นท่าทางในงานนาฏยศิลป์ ซึ่งแตกต่างจากงานนาฏยศิลป์ไทยที่จะประดิษฐ์ท่าทางให้มีความวิจิตรขึ้น หรือสมมุติท่านาฏยศัพท์ต่าง ๆ ขึ้นมาตามความหมายที่ระบุไว้

- ใช้การทำท่าด้วยการด้นสด บางครั้งเกิดการแสดงโดยไม่มีการซ้อม เป็นการเข้ามาพบกันของนักเต้น นักออกแบบเสื้อผ้า และนักดนตรี หรือในบางครั้งอาจจะได้มีการฟังเพลงและทดลองสวมใส่เสื้อผ้ามาก่อน แต่นักแสดงก็จะด้นสดสร้างสรรค์ท่าทางไปตามความรู้สึกในครั้งนั้น ๆ ที่กำหนดจุดมุ่งหมาย ทิศทาง อารมณ์ของนักเต้นไว้แล้วว่าจะเป็นแบบไหน ต่อจากนั้นจึงให้อิสระในการสร้างสรรค์ลีลาของนักเต้นเองตามอารมณ์ ตามความรู้สึกและความเข้าใจในเรื่องราวของเขา ซึ่งในการแสดงเพลงเดียวกัน อาจจะมีความแตกต่างกันของลีลาในแต่ละรอบการแสดง ขึ้นอยู่กับจินตนาการ อารมณ์ร่วมของนักเต้นในตอนนั้น

- เทคนิคการเต้นแบบบูโต แสดงถึงพลังอารมณ์ (Expressionism) ของนักเต้นเองถ่ายทอดอารมณ์และส่งผ่านออกไป ไม่ได้สร้างสรรค์มาเพื่อเอาใจผู้ชม แต่เป็นการสร้างการแสดงเพื่อให้เห็นถึงสัจธรรมและความเป็นจริง รวมไปถึงตัวตนของในของมนุษย์ ละทิ้งเรื่องทางเพศและการปกปิดร่างกายด้วยเครื่องแต่งกายที่งดงาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- การเต้นจากความเข้าใจในเนื้อหาของการแสดงที่ผู้สร้างงานต้องการนำเสนอ

- การออกแบบลีลาที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสภาวะแวดล้อม หรือธรรมชาติรอบตัว เช่น สายน้ำ ลมพัด คลื่นทะเล เปลวไฟ เป็นต้น

- ท่าเต้นที่เรียบง่าย ไม่ใช้เทคนิคที่ซับซ้อน ไม่ต้องใช้ทักษะในการเต้นในระดับสูงแต่ต้องเป็นการเต้นจากการใช้อารมณ์จากภายใน

- การนำเอกลักษณ์ของลีลาในนาฏยศิลป์ชาติต่าง ๆ เข้ามาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ลีลาในแบบฉบับของตนเอง

- การเลียนแบบท่าทางของสัตว์ให้ออกมาเป็นท่าเต้น โดยคำนึงถึงความสมจริงมากกว่าความสวยงามของนักแสดง

- การสร้างสรรค์ลีลาขึ้นใหม่โดยมีรากฐานมาจากนาฏยศิลป์ไทยผสมผสานกับแนวคิด เอกลักษณ์ของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย หรือนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่

- การสร้างสรรค์ลีลาจากแรงบันดาลจากศิลปะประเภทอื่น ๆ อาทิ ความชื่นชมในเสียงเพลง เสียงดนตรี ความงดงามในภาพจิตรกรรม ความงามของโครงสร้างโบราณสถาน เป็นต้น

3) เครื่องแต่งกาย การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ปรากฏในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีแนวทางในการออกแบบที่หลากหลาย ขึ้นอยู่กับปัจจัยและบริบทที่เกิดขึ้นในสังคม สามารถสรุปรายละเอียดดังนี้

- มีความเรียบง่าย ไม่เน้นความซับซ้อนหรือรายละเอียดที่ประณีตของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ มุ่งเน้นความงามของลีลาการเต้นและการแสดงออกทางอารมณ์ของผู้เต้นมากกว่าการที่ให้ผู้ชมสนใจกับเครื่องแต่งกายหรือเครื่องประดับในร่างกายของนักเต้น

- ส่งเสริมการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยอีกแนวทางหนึ่งคือ การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ส่งเสริม สนับสนุนการแสดง ไม่เป็นอุปสรรคในการออกแบบลีลา

- มีความสมจริง การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เอกลักษณ์หนึ่งที่ปรากฏคือความสมจริงของเครื่องแต่งกายของนักเต้นจนบางครั้งแทบจะใช้เสื้อผ้าที่ใช้ในชีวิตประจำวันมาสวมใส่ในการแสดง

- แสดงถึงความเป็นไทยในมุมมองที่แตกต่าง การออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย สิ่งหนึ่งที่สำคัญคือการแสดงออกถึงความเป็นไทย แต่ด้วยแนวคิดของการแสดงแบบนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่ค้นหาความเป็นตัวตน แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของผู้ออกแบบการแสดง การแสดงถึงความเป็นไทยจึงมีได้หลายมุมมอง ความแตกต่างกันไปตามศิลปินผู้ออกแบบมีการนำเสนอความเป็นไทยในรูปแบบต่าง ๆ ผ่านเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ด้วยวัตถุดิบที่หลากหลาย

- ใช้ภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือวัสดุที่ได้หาได้จากชุมชน ให้มาเป็นส่วนหนึ่งของการแต่งกายในการแสดง ไม่ใช่เพียงการใช้ผ้าท้องถิ่นหรือเครื่องประดับที่ผลิตขึ้นจากในชุมชนเพียงเท่านั้น แต่เป็นการปรับประยุกต์เอาวัสดุ อุปกรณ์ หรือผลิตภัณฑ์จากท้องถิ่นที่ถูกมองข้ามหรือไม่ได้นำมาเป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เครื่องแต่งกาย นำมาปรับประยุกต์หรือออกแบบให้สามารถเป็นเครื่องแต่งกายได้ถือเป็นการนำเสนอความเป็นไทยในรูปแบบใหม่ และยังเป็นการแสดงออกถึงจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ผลงาน

- ผสมผสานเอกลักษณ์จากวัฒนธรรมที่หลากหลาย จากแนวคิดในการออกแบบการแสดงแบบนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีการนำเอาวัฒนธรรมของชาติต่าง ๆ มาผสมผสานกันไว้ในการแสดงชุดเดียวกัน ส่งผลไปถึงการออกแบบเครื่องแต่งกายที่นำเอาเอกลักษณ์ของชนชาติต่าง ๆ หรือชนชาติไทยจากภูมิภาคต่าง ๆ มาปรับประยุกต์เข้าด้วยกัน

- เครื่องแต่งกายที่นำเสนอจินตนาการของศิลปิน ที่มาจากการตีความและจินตนาการที่แตกต่างกันออกไปของศิลปินท่านนั้น ๆ

4) ดนตรีและเสียงประกอบในการแสดง เป็นองค์ประกอบที่สำคัญอีกองค์ประกอบหนึ่งในการแสดงนาฏยศิลป์ ดนตรีและเสียงประกอบการแสดงที่ปรากฏในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยระหว่างปี พ.ศ. 2530 – 2560 มีความหลากหลาย แบ่งได้เป็นประเภทได้ดังนี้

- บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ ตามแนวทางและความถนัดของนักดนตรีวงนั้น ๆ หรือตามความต้องการของผู้ออกแบบการแสดง

- บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จากทำนองเพลงไทยเดิมที่มีอยู่แล้ว อาจจะนำมาเรียบเรียงใหม่ หรือเปลี่ยนเครื่องดนตรีหรือแนวการเล่นใหม่

- การตีเครื่องดนตรีแบบไม่จำกัดทำนอง หรือการเล่นดนตรีแบบไม่ได้สนใจความสอดคล้องหรือการเรียบเรียงที่ร้อยเรียงต่อกันของเมโลดี้จนเกิดทำนองที่ไพเราะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

- เสียงเงียบ การใช้เสียงเงียบในการแสดง ขึ้นอยู่กับว่าศิลปินนักเต้นต้องการสื่อสารเรื่องราวใดให้กับผู้ชม อาจจะเน้นความเงียบ แสดงถึงความอึดอัด ต้องการซ่อนเร้น การอยู่ในภวังค์ของนักเต้นกับเรื่องราวบางเรื่อง

- เสียงจากอุปกรณ์ที่ไม่ใช่เครื่องดนตรี คือการใช้เสียงที่เกิดขึ้นจากอุปกรณ์ประกอบการแสดงอื่น ๆ เช่น เสียงการลากสิ่งของ เสียงเคาะไม้ เสียงใบไม้แห้ง เสียงน้ำไหล เป็นต้น บางครั้งเสียงที่เกิดจากร่างกายของคนเต้นก็เป็นเสียงประกอบการแสดงได้เช่นกัน เช่น เสียงปรบมือ เสียงเดิน เสียงกระทืบเท้า เป็นต้น

- การใช้ดนตรีหลากหลายรูปแบบในการแสดง เป็นการใช้เสียงจากเครื่องดนตรี หรือวงดนตรี ที่หลากหลายมาผสมผสานกันในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงครั้งเดียว

5) การใช้พื้นที่ในการแสดง การใช้พื้นที่ในการแสดง ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นในการศึกษาเป็น 3 ประเด็น มีรายละเอียดดังนี้

- สถานที่ในการแสดง นอกจากการแสดงบนเวทีการแสดงแล้วยังปรากฏการแสดงนอกพื้นที่เวที (Site Specific) ซึ่งการออกแบบการแสดงก็จะสอดคล้องไปกับพื้นที่การแสดงนั้น ๆ เรียกว่า นาฏยศิลป์เฉพาะที่

- การแปรแถว หรือการใช้พื้นที่บนเวทีเกิดขึ้นในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในช่วงปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา มีความหลากหลายและมีจุดประสงค์ในการแปรแถวนอกเหนือจากสร้างให้เกิดความสวยงามต่อการแสดง มีทั้งแบบสมมาตร (Balance) และอสมมาตร (Asymmetrical Balance) แต่ก็ยังคงคำนึงถึงความสมดุลที่เกิดขึ้นในการแสดง มีรูปแบบแถวทั้งเป็นรูปเรขาคณิตและการแปรแถวแบบไม่ตายตัว เน้นความเป็นธรรมชาติ มีความแตกต่างกันออกไปตามจินตนาการและสถานการณ์ที่แสดง มีการยกตัวของนักแสดง แสดงนัยยะหรือสื่อความหมายในการแสดง โดยใช้หลักทฤษฎีสัญวิทยาเข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงสถานการณ์ที่เกิดขึ้น และมีการแปรแถวหรือจัดรูปแบบของนักแสดง แปรแถวให้เป็นฉาก หรือเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง

- ความหมายในการใช้พื้นที่บนเวที ใช้พื้นที่ทุกส่วนของเวทีในการแสดงลีลาโดยไม่เน้นส่วนหน้าและส่วนกึ่งกลางเวทีเป็นสำคัญ แต่เน้นที่ความสำคัญของนักแสดง และการสร้างจุดสนใจบนเวทีว่าในการแสดงนั้น ช่วงนั้นต้องการให้ผู้ชมมุ่งความสนใจไปที่จุดใด บางครั้งนักแสดงอาจจะเข้าไปใช้พื้นที่ของผู้ชมให้เป็นส่วนหนึ่งของการแสดงได้ ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ใช้พื้นที่แสดงเฉพาะที่ ศิลปินจะออกแบบการใช้พื้นที่ให้คำนึงถึงความเหมาะสมของพื้นที่ ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานสถาปัตยกรรม มีความกลมกลืนกับโบราณสถาน และบริเวณพื้นที่โดยรอบ การแสดงจะต้องส่งเสริมพื้นที่นั้นให้โดดเด่นขึ้นอีก และยังต้องคำนึงถึงจารีตและความเชื่อในสถานที่นั้นด้วย

6) แสงประกอบการแสดง บทบาทและหน้าที่ของแสงที่มีความเกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย สรุปได้ดังนี้

- แสดงบรรยากาศ ฤดูกาล ช่วงเวลา
- แสงแสดงอารมณ์ของการแสดง
- ทำหน้าที่เปิด ปิดการแสดง
- เสริมเทคนิคพิเศษในการสื่อความหมาย เทคนิคแสงและเงา
- สร้างจุดเด่นในการแสดง

7) ฉากประกอบการแสดง งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีการใช้ฉากให้เป็นส่วนหนึ่งของลีลาและเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอ โดยไม่ให้โดดเด่นเกินนักแสดงและลีลาที่เกิดขึ้น สรุปได้ดังนี้

- ซ่อนนัยทางการแสดง
- การสร้างฉากที่ไกลจากความเป็นจริง
- ออกแบบฉากให้เป็นส่วนหนึ่งของนักแสดง
- สถานที่ธรรมชาติเป็นฉากประกอบการแสดง
- การออกแบบฉากด้วยความเรียบง่าย ใช้แนวคิดจากศิลปะมินิมอล (Minimal Art)

8) การเลือกใช้นักแสดง การคัดเลือกนักแสดงของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีความแตกต่างและมีแนวทางในการคัดเลือกนักแสดงที่หลากหลาย ตามแนวทางในการสร้างงานสามารถสรุปได้ดังนี้

- ทักษะความสามารถของนักแสดง การคัดเลือกนักแสดงนั้นไม่ได้มุ่งเน้นที่ทักษะทางการเต้นเพียงอย่างเดียว ต้องดูที่แนวทางการแสดงว่าต้องการใช้นักแสดงที่มีทักษะความสามารถทางด้านใดบ้าง เหมาะสมกับบทบาทที่ได้รับเหลือไม่ เช่น ทักษะการแสดงละคร การร้องเพลง ทักษะการเต้นแบบมาตรฐาน ทักษะการเต้นแบบร่วมสมัย หรือทักษะการเต้นของชาติอื่น ๆ

- ประสบการณ์ทางการแสดง การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในบางการแสดงที่ต้องการนำเสนอการใช้อารมณ์ในการถ่ายทอดเรื่องราว นักแสดงที่สามารถถ่ายทอดการแสดงแนวนี้ได้อย่างเต็มที่ อาจจะต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในการใช้ชีวิต เป็นผู้ที่เคยรับรู้และเห็นสิ่งต่าง ๆ ในชีวิต

3) การเปิดโอกาสให้นักแสดง การเปิดโอกาสให้นักแสดงที่เป็นเยาวชน ผู้ด้อยโอกาสหรือผู้คนในชุมชน ถือเป็นแนวทางการคัดเลือกนักแสดงอีกแนวทางหนึ่งที่เกิดขึ้นในงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ตามแนวคิดการแสดงเพื่อชุมชน

4) ปริมาณของนักแสดง จำนวนนักแสดงในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีความแตกต่างกันไปตามบริบทของการแสดงชุดนั้น ๆ ในบางชุดการแสดงใช้นักแสดงเพียงคนเดียวก็สามารถถ่ายทอดเรื่องราวได้อย่างสมบูรณ์ แต่บางชุดการแสดงก็ใช้จำนวนนักแสดงเป็นจำนวนมากเพื่อความสมจริงและเป็นไปจินตนาการของผู้สร้างงาน

5.1.3 ผลกระทบทางบริบทในสังคมและวัฒนธรรมต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาหาข้อมูลบริบททางสังคมที่มีผลต่อการพัฒนาแนวทาง และรูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ใน 4 ด้าน คือ บริบททางการเมือง บริบททางการศึกษา บริบททางเศรษฐกิจและบริบททางวัฒนธรรม สรุปผลออกมาได้ 7 ประเด็น มีผลสรุปดังนี้

5.1.3.1 การเมือง การปกครอง นโยบายด้านการบริหารงานวัฒนธรรมของภาครัฐ มีประเด็นในการศึกษา 3 ประเด็นคือ

1) การเมือง การปกครองในประเทศไทย ผลกระทบที่เกิดขึ้นจะเกิดขึ้นจาก นโยบายการบริหารประเทศของภาครัฐที่ทำให้แนวโน้มทางการศึกษาไปในทิศทางใด อีกทั้งส่งผลไปยังเศรษฐกิจภายในประเทศที่ทำให้งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่ต่างกัน เช่น แนวปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงในแผนพัฒนา ฉบับที่ 9-11 ทำให้เกิดกระแสการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเพื่อสนับสนุนโครงการหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ (OTOP) และภูมิปัญญาท้องถิ่น หรือในช่วงที่ประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงรัฐบาลและนายกรัฐมนตรีหลายครั้ง ส่งผลไปถึงนโยบายในการพัฒนาประเทศที่ไม่มั่นคง ส่งผลให้แนวทางในการนำเสนองานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยไปในทิศทางสะท้อนปัญหาการเมือง การปลูกจิตสำนึกในการรักชาติ และการเรียกร้องสิทธิมนุษยชน

2) การปฏิรูประบบการศึกษาไทย การศึกษาถือเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ศิลปินได้ถ่ายทอดความรู้ ทักษะทางการแสดงในสถาบันการศึกษา ดังนั้นนโยบายทางการศึกษาจึงมีส่วนสำคัญในการส่งผลกระทบต่องานนายศิลป์ไทยร่วมสมัย เช่น มีการเปิดมหาวิทยาลัยในภูมิภาคตามแผนพัฒนาฯ ฉบับที่ 6 ส่งผลให้เกิดการกระจายตัวของการศึกษาทางนาฏยศิลป์จากกรมศิลปากรสู่สถานศึกษาภายนอกและในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย หรือการปฏิรูประบบการศึกษาไทยครั้งที่ 3 ในช่วงปี พ.ศ. 2542 – 2545 การออกนอกระบบของมหาวิทยาลัยของรัฐ มีการตรวจประเมินคุณภาพการศึกษาจากองค์กรอิสระภายนอกในทุก ๆ 5 ปี เพื่อยกระดับคุณภาพของสถาบันอุดมศึกษา ซึ่งส่งผลในด้านต่าง ๆ ของวงการศึกษาไทย คือ การคัดกรองบุคลากรทางการศึกษาที่มีคุณวุฒิทางการศึกษาตรงกับสาขาวิชาที่สอน มีการเรียน การสอน ในหลักสูตรฯ ที่สูงกว่าปริญญาตรีมากขึ้น ถือเป็นการแพร่กระจายของนักวิชาการทางนาฏยศิลป์จากส่วนกลางไปสู่ภูมิภาค

3) การดำเนินงานด้านวัฒนธรรมของชาติไทย งานด้านวัฒนธรรมของชาติที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2530 – 2560 คือ การก่อตั้งกระทรวงวัฒนธรรม การก่อตั้งสำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ส่งผลให้งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยพัฒนาอย่างต่อเนื่องด้วยการสนับสนุนจากภาครัฐ อีกทั้งยังเกิดผลกระทบทางอ้อมให้การพัฒนางานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจาก นโยบายการท่องเที่ยว และนโยบายการพัฒนาของชุมชน เช่น ในโครงการสนับสนุนวิสาหกิจขนาดกลางและขนาดย่อม (SME) โครงการโอทอป (OTOP) และโครงการไทยเข้มแข็ง เป็นส่วนหนึ่งที่กระตุ้นให้มีการพัฒนาการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อตอบรับนโยบายของรัฐบาลในการส่งเสริมการท่องเที่ยวและการพัฒนาชุมชนอย่างยั่งยืน หรือ นโยบายการก้าวเข้าสู่ประชาคมอาเซียน ส่งผลให้ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์มีพื้นที่ในการนำเสนอผลงานที่ต้องปรับประยุกต์เอาวัฒนธรรมของชาติในอาเซียนมารังสรรค์ในรูปแบบต่าง ๆ ตามความถนัดของตน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.1.3.2 การศึกษาทางนาฏยศิลป์ การศึกษาทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัย และนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในประเทศไทย เกิดขึ้นหลายระดับชั้น ทั้งในระดับการศึกษาภาคบังคับ การศึกษาในระดับปริญญาตรี และสูงกว่าปริญญาตรี รวมไปถึงในสถานศึกษานาฏยศิลป์ของภาคเอกชน ส่งให้เกิดผลกระทบคือ การเพิ่มจำนวนศิลปินจากส่วนกลางสู่ภูมิภาค ศิลปินได้ศึกษาการเต้นในหลากหลายรูปแบบจากสถานศึกษาและวัฒนธรรมท้องถิ่น เกิดการบูรณาการ ประยุกต์สร้างสรรค์เป็นงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีความหลากหลาย ถือเป็นการเผยแพร่ภูมิปัญญาท้องถิ่นในรูปแบบที่แตกต่างจากเดิม ด้วยแนวคิดที่เปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางการศึกษาของแต่ละสถาบัน

5.1.3.3 การแสดงผลงานสร้างสรรค์และการแข่งขันทางนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยได้ศึกษาโดยแบ่งออกเป็น 2 ประเด็น มีผลสรุปดังนี้

1) การแสดงผลงานทางนาฏยศิลป์ในสถานศึกษา ในการผลิตบัณฑิตทางนาฏยศิลป์ของสถาบันการศึกษา ส่วนมากจะมีรายวิชาที่ฝึกฝนให้ผู้ศึกษาได้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ขึ้น เป็นการเปิดโอกาสให้นิสิต นักศึกษา ได้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ซึ่งมีความแตกต่างกันออกไปตามแนวทางของหลักสูตรฯ ของสถานศึกษานั้น ๆ และสภาวะแวดล้อมทางสังคม รวมไปถึงศักยภาพ และภูมิรู้ของผู้สอน ซึ่งในปัจจุบันได้พัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏยศิลป์ขึ้นในทิศทางของนักวิชาการ มีการคิดอย่างเป็นระบบและการนำทฤษฎีทางการเต้น และทฤษฎีทางศิลปะเข้ามามีบทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานมากขึ้น

2) การแข่งขันทางนาฏยศิลป์ การแข่งขันทางนาฏยศิลป์แบ่งออกได้ 2 ประเภทตามวัตถุประสงค์ของการประกวด คือ การแข่งขันเชิงวิชาการ และการแข่งขันเชิงธุรกิจ ซึ่งการแข่งขันทั้ง 2 ประเภทนี้ส่งผลกระทบต่อนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย คือ เป็นการเปิดโอกาสและสร้างพื้นที่ทางการแสดงให้กลุ่มผู้สร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ เป็นการเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์จากทักษะทางการแสดงในหลากหลายรูปแบบ ซึ่งส่วนมากจะเป็นการประยุกต์ให้เข้ากับ กฎ เกณฑ์ ระเบียบข้อบังคับในการแข่งขันนั้น ๆ อีกทั้งในการแข่งขัน ส่วนมากจะมีการถ่ายทอดหรือบันทึกการแสดงผ่านช่องทางสื่อสารมวลชนในหลากหลายรูปแบบ เป็นการทำให้ชาวไทยโดยทั่วไปเกิดการรู้จัก และเข้าถึงการแสดงแนวนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมากขึ้น ถือเป็นการปลูกฝังและเสริมสร้างความกล้าแสดงออกให้แก่ผู้ชม และเยาวชนรุ่นต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.1.3.4 การประกอบธุรกิจทางนาฏยศิลป์ ถึงแม้ว่างานนาฏยศิลป์ในอดีตจะเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อตอบสนองต่อความเชื่อ ประเพณีของชุมชน และเพื่อแสดงถึงอารยธรรมของชาติ โดยเป็นไปตามความต้องการของชนชั้นสูงในชาติ แต่ในปัจจุบันวัตถุประสงค์ในการสร้างงานนาฏยศิลป์ได้เปลี่ยนไปตามบริบทของสังคม การประกอบธุรกิจที่มีงานนาฏยศิลป์เข้ามามีส่วนร่วมเป็นอีกธุรกิจหนึ่งที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ในช่วงปี พ.ศ. 2530 – 2560 คือ 1)ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ที่ส่งเสริมภาพลักษณ์ของประเทศ และการท่องเที่ยว และ 2) ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ในการจัดการตลาดเชิงกิจกรรม (Event Marketing) ธุรกิจทางนาฏยศิลป์ทั้ง 2 รูปแบบนี้ เป็นการเปิดโอกาสให้ศิลปินผู้สร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ได้มีพื้นที่ในการผลิตผลงานทางนาฏยศิลป์ที่นำความเป็นไทยออกสู่สากล ด้วยรูปแบบที่มีความแตกต่างและแปลกใหม่อยู่เสมอ ทั้งในเชิงธุรกิจและการไม่หวังผลกำไร

5.1.3.5 ศิลปะการแสดงละครเวทีในประเทศไทย มีผลกระทบต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย สรุปได้ดังนี้

- เทคนิคในการแสดงละครเวที (Acting) มีส่วนในการออกแบบลีลาของนาฏยศิลป์ เพราะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีแนวทางมาจากการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยและนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ ที่มีการใช้อารมณ์จากภายในของนักแสดงถ่ายทอดออกมาภายนอกด้วยลีลาท่าทาง ดังนั้นนักแสดง นักเต้น ที่มีพื้นฐานทางการแสดงละครเวทีจึงมีความเข้าใจในการเต้นรูปแบบนี้โดยง่าย

- องค์ประกอบในการแสดงละครเวที ได้แก่ ฉากประกอบการแสดง เทคนิคการใช้แสง และระบบในการทำงาน ปรากฏในการสร้างสรรค์และออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.1.3.6 ศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ผลกระทบที่ส่งผลต่องานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมีดังนี้

- แนวคิด แนวคิดของศิลปะตะวันตกและศิลปะร่วมสมัยได้ถูกศิลปินทางนาฏยศิลป์นำมาเป็นแนวทางในการออกแบบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของตน อาทิเช่น ศิลปะเอ็กซเพรสชั่นนิสม์ ศิลปะนามธรรม ศิลปะฉับพลัน และศิลปะผสมผสานสิ่งแวดล้อม เป็นต้น

- สุนทรียะทางศิลปะ งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้คำนึงถึงความงามในรูปแบบของงานศิลปะมากขึ้น ตามทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ที่ความงามไม่ใช่เพียงความสมบูรณ์แบบเพียงเท่านั้น

- แรงบันดาลใจในการสร้างผลงาน แรงบันดาลใจจากงานศิลปะก็เป็นอีกแนวทางหนึ่งที่ส่งผลให้งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เพราะงานศิลปะคืองานศิลป์ที่มีการแสดงถึงธรรมะ ความเชื่อ เรื่องราววรรณกรรม และเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในชุมชน

5.1.3.7 ดนตรีไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ดนตรีไทยร่วมสมัยเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบทางการแสดงและเป็นหนึ่งของตัวเลือกในการนำบทเพลงมาไว้ในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย และในทางกลับกัน วงดนตรีไทยร่วมสมัยก็พยายามนำการออกแบบลีลาไปร่วมในการนำเสนอดนตรีไทยร่วมสมัยในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป

5.2 ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการวิจัยครั้งต่อไปในอนาคต จากการศึกษาวิทยานิพนธ์เรื่อง ยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังนี้

1) ควรมีการศึกษาถึงงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในยุคบุกเบิก หรือยุคทองของงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แบบเจาะจงชุดการแสดงหรือเจาะจงศิลปิน เพื่อประโยชน์ในการศึกษาองค์ความรู้ในการออกแบบงานแสดงที่เป็นต้นแบบต่อการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีคุณภาพ

2) การศึกษาแนวทางและการออกแบบงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีความแตกต่างจากงานนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์ เป็นอีกแนวทางในการทำวิจัยที่จะสร้างองค์ความรู้และความเข้าใจให้กับศิลปินรุ่นใหม่ที่มีความสนใจสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยให้มีคุณภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. การศึกษา และการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน – ละครรำ. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2550.

กรมศิลปากร. คำอ่านและคำแปลจารึกสุโขทัย. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2504.

กรมศิลปากร. งานมหกรรมนาฏศิลปอาเซียน ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2526.

กรมศิลปากร. เปิดบ้านศิลปากร. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977), 2555.

กฤษฎ์ ชัยศิลป์บุญ. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 29 กรกฎาคม 2559.

กฤษฎ์ ชัยศิลป์บุญ. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2563.

กฤษรา (ซูไรมาน) วริศราภูริชา. งานฉากละคร 1. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: บรัท วี.พริ้นท์ (1991), 2551.

กอบกุล อิงคุทานนท์. ละครเวทีสมัยใหม่. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ษรฉัตร, 2540.

กระทรวงวัฒนธรรม. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.m-culture.go.th/th/ewt_ news.php?nid =3092/. สืบค้น 5 เมษายน 2560.

กันยารัตน์ นภาศัพท์. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2559.

การแข่งขันชิงช้าสวรรค์ลูกทุ่งคอนเทสต์ ของโรงเรียนทุ่งสง จังหวัดนครศรีธรรมราช. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://krissadabt.wordpress.com. สืบค้น 19 ตุลาคม 2560.

การแข่งขันศิลปหัตถกรรมนักเรียนครั้งที่ 66. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.sillapa.net/ home/ wp – content/. สืบค้น 12 กรกฎาคม 2560.

การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://thai.tourismthailand.org/. สืบค้น 31 พฤษภาคม 2560.

การแปรแถวในการแสดงพิธีเปิดการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://www.youtube.com/watch?v=ppJkaKP7mqA. สืบค้น 7 ตุลาคม 2562.

การแสดงกลุ่มคิดบวกสิปป์. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://www.thairath.co.th /content/175810. สืบค้น 19 ตุลาคม 2560.

การแสดงกลุ่มทีศิลป์. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://www.facebook.com/TheeSilp/. สืบค้น 19 ตุลาคม 2560.

การแสดงของกลุ่มเพชรจรัสแสง. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://tv.mthai.com/digital-tv/83244.html. สืบค้น 19 ตุลาคม 2560.

การแสดงชุด ไตรภูมิกถา. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.hiclasssociety.com/ hiclass/detail_page. php?sub_id=293. สืบค้น 15 มีนาคม 2562.

CHULALONGKORN UNIVERSITY

การแสดงแต่งกายชุด ไตรภูมิกถา. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.hiclasssociety.com/hiclass/detail_page. php?sub_id=293. สืบค้น 25 ตุลาคม 2560.

การแสดงที่โรงละคร KAAN. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://www.klook.com/th/activity/17016-kaan-show-ticket-pattaya-thailand/. สืบค้น 28 พฤศจิกายน 2562.

การแสดงที่ภูเก็ตแฟนตาซีโชว์. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://iphukettravel.com/tours/phuket/phuket-fantasea-show.html. สืบค้น 15 ตุลาคม 2560.

การแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติ์พระมหาชนก. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://jslsquare.com/portfolio/event-organizer/304. สืบค้น 15 มีนาคม 2562.

การแสดงมหานาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก องก์ที่ 9 ปัจฉิมบท. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://www.scene4.com/archivesqv6/jul-2006/html/yasovant-thai-jul06.html. สืบค้น 7 ตุลาคม 2562.

การแสดงเครื่องแต่งกายละครรำพระมหาชนก. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://www.scene4.com/ archivesqv6/jul-2006/html/yasovant-thai-jul06.html. สืบค้น 7 ตุลาคม 2560

การแสดงละครเวที เรื่องแม่นาคพระขโนง. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://zoomzogzag.com/2018/05/14/re-maenak-prakanong-the-musical18/. สืบค้น 11 สิงหาคม 2560.

กำจร สุนทรพงษ์ศรี. ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

กำจร สุนทรพงษ์ศรี. สุนทรียศาสตร์ : หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์. การศึกษาวิเคราะห์แนวทางการออกแบบเครื่องแต่งกายนาฏศิลป์นิพนธ์ (นาฏศิลป์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ระหว่างปีการศึกษา 2546-2550. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์. การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญญะดอกบัวในพุทธศาสนา. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์. ผู้ช่วยศาสตราจารย์. รองคณบดีฝ่ายบริหาร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สัมภาษณ์, 31 มกราคม 2559.

กิตติชัย ตรีรัตน์วิชชา. ศิลปินประติมากรรมอิสระ. สัมภาษณ์, 5 เมษายน 2560.

เขมชาติ เทพไชย. เอกะทศวรรษ ศิลปาธร. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977), 2557.

คณะศิษย์ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์. สูจิบัตรนาฏศิลป์ไม่สิ้นสายใย ร้อยรวมดวงใจสดุดี คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พ.ศ.2533. กรุงเทพฯ : พีคการพิมพ์, 2558.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. และคณะ. เอกลักษณ์ไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2541.

โฆษณาฟิล์มฟูจิ ชุดสีสันตะวันออก ร่วมแสดงโดยนักแสดงคณะTAM. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.youtube.com/watch?v=m47z9PdVu_E. สืบค้น 25 เมษายน 2561.

งานศิลปหัตถกรรม. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.sillapa.net/home/. สืบค้น 25 เมษายน 2560.

งามทัศน์ สุทธิประภา. กระบวนการสื่อสารการเต้นในการตลาดเชิงกิจกรรม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวาทวิทยา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

จริยา ทรัพย์ชาตอนันต์. ความหมายและการสร้างร่างกายในการเรียนบัลเล่ต์ในสังคมไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา (มานุษยวิทยา) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. นาฏศิลป์ศึกษา. กรุงเทพฯ : เท็คโปรโมชั่น แอนด์ แอดเวอร์ไทซิ่ง, 2552.

จันทนา เพชรพรหม. การนำเสนอเอกลักษณ์ “ความเป็นไทย” ในรายการคุณพระช่วย. วิทยานิพนธ์ปริญญา มหาบัณฑิต สาขานิเทศศาสตรพัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

จำนง รังสิกุล. ตำนานโทรทัศน์ไทยกับจำนง รังสิกุล. กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ จำกัด, 2538.

เจตนา นาควัชระ และ สุวรรณา เกรียงไกรเพ็ชร์. ลักษณะร่วมสมัยในงานศิลปะแขนงต่างๆ: ทัศนะของศิลปิน. กรุงเทพฯ : กิจไพศาลการพิมพ์และซัพพลายส์, 2553.

จิรวัฒน์ รัตนเทพบัญชากุล. อิทธิพลของการละเล่นพื้นบ้านในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย “ละครไทย พ.ศ.2533”. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

จิรายุทธ พนมรักษ์. นักวิชาการทางนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์. 19 มิถุนายน 2560.

จิรายุทธ พนมรักษ์. เอกลักษณ์ไทยในงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553.

จุติกา โกศลเหมมณี. รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, มหาวิทยาลัย. วิศิษฏศิลปินสรรพศิลป์สโมสร Thai Music and Performing Arts Festival. กรุงเทพฯ: มปท. 2558.

เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ และคณะ. สัมพันธ์ พันธุ์มณี. กรุงเทพฯ : จตุพร ดีไซน์, 2553.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ชนิดา จันทร์งาม. นาฏยศิลป์ไทยที่ปรากฏในการแสดงประกอบนักร้องของวงดนตรีลูกทุ่ง. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

ชวลิต สุนทรานนท์ และคณะ. ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน เล่ม2. กรุงเทพฯ : ไทภูมิ พับลิชชิ่ง, 2550.

ช่อง 4 บางขุนพรหม. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://th.wikipedia.org/wiki/ช่อง 4 บางขุนพรหม/. สืบค้น 1 มิถุนายน 2560.

ชัยพัฒน์ สหัสกุล และคณะ. ปริทัศน์สถานภาพความรู้ด้านเศรษฐกิจการศึกษาของประเทศไทย. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2558.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. การวิจัยทางศิลปะ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ชุมพล ชะนะมา. การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากภาพเขียนสีเขาจันทร์งาม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

ฐาปนีย์ สังสิทธิวงศ์. การสร้างสรรค์ละครเพลงร่วมสมัย เรื่องศิลปินผู้บุกเบิกนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

ณพิชญา อำพันแสง. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 1 ตุลาคม 2559.

ณัชนรี นุชนิยม. การจัดการศิลปะการแสดงร่วมสมัย ที่สวนศิลป์ บ้านดิน ตำบลเจ็ดเสมียน อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556.

ณัฐพร เพ็ชรเรือง. นาฏยศิลป์ในพิธีเปิดการแข่งขันกีฬามหาวิทยาลัยครั้งที่ 38 จามจุรีเกมส์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

ณัฐพร เพ็ชรเรือง. อาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี. สัมภาษณ์, 22 พฤษภาคม 2560.

ดาริณี ชำนาญหมอ. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

ดาริณี ชำนาญหมอ. โครงการจัดตั้งคณะนาฏศิลป์ร่วมสมัย Creative Dance Studio. งานวิจัยเชิงคุณภาพโครงการทางวัฒนธรรม ปริญญามหาบัณฑิต วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2551.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดาริณี ชำนาญหมอ. หัวหน้าภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2559.

เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. การสร้างสรรค์จิตรกรรมรูปลักษณ์ของมนุษย์ ในผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยของไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2557.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ตำนานละครอิเหนา. พระนคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2507.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ละครฟ้อนรำ : ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องอิเหนา ตำนานและละครดึกดำบรรพ์. กรุงเทพฯ : มติชน, 2546.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. สาส์นสมเด็จ เล่ม7. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, 2504.

ถนอม ชาภักดี. การสร้างสรรค์สื่อเรื่อง กระบวนการวิจารณ์ทัศนศิลป์ในประเทศไทยช่วงปี พ.ศ. 2530-2550; ภายใต้บริบทของโลกาภิวัฒน์ และโลกศิลปะ. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

ทวี รัชนีกร. ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปี 2548. สัมภาษณ์, 17 กรกฎาคม 2559.

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. พิมพ์ครั้งที่3. พระนคร : กองการสังคีต กรมศิลปากร, 2511.

ธนะพัฒน์ พัฒนกุลพิศาล. นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 28 กันยายน 2559.

ธนภัทร รุ่งธนาภิรมย์. ทฤษฎีความงาม. กรุงเทพ : โรงพิมพ์แอทโฟร์พริ้นท์, 2557.

ธรากร จันทนะสาโร. ความอ้างว้าง: นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ของนราพงษ์ จรัสศรี. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 19, 2(2558): 61-72.

ธรากร จันทนะสาโร. นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 10 มกราคม 2559.

ธรากร จันทนะสาโร. นักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 14 มิถุนายน 2559.

ธรากร จันทนะสาโร. นาฏยศิลป์จากแนวคิดในพระพุทธศาสนา. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

ธรรมรัตน์ โถวสกุล. นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2534 – 2541. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2543.

นพดล บัณฑิตย์. ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ไทย โขน ละคร. สัมภาษณ์, 8 สิงหาคม 2561.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

นราพงษ์ จรัสศรี. การสร้างสรรค์งานและออกแบบลีลาของผู้อำนวย การฝ่ายศิลป์สำหรับการแสดงนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนกและวิจิตรนาฏกรรมเฉลิมพระเกียรติพระมหาชนก. กรุงเทพฯ : ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

นราพงษ์ จรัสศรี. ความเป็นไปได้ในการจัดตั้งคณะนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ประจำศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการทางวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

นราพงษ์ จรัสศรี. ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพฯ : ศูนย์หนังสือแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นราพงษ์ จรัสศรี. ศาสตราจารย์. นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 14 มิถุนายน 2559.

นราพงษ์ จรัสศรี. ศาสตราจารย์. นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 7 เมษายน 2560.

นราพงษ์ จรัสศรี. ศาสตราจารย์. นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน2560.

นราพงษ์ จรัสศรี. ศาสตราจารย์. นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 16 สิงหาคม 2560.

นราพงษ์ จรัสศรี. ศาสตราจารย์. นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 2 กุมภาพันธ์ 2561.

นราพงษ์ จรัสศรี. [ออนไลน์.] เข้าถึงได้จาก, https://chamchurigames38.wordpress.com/2011. สืบค้น 21 สิงหาคม 2560.

นราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ. การแสดงคาบาเรต์ คณะอัลคาซ่าร์โชว์. วิจัยนาฏยศิลป์ 1 สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

นราฤทธิ์ เอี่ยมศิริ. นักออกแบบการแสดง และผู้ประกอบธุรกิจด้านการแสดง. สัมภาษณ์, 8 กุมภาพันธ์ 2561.

นรีรัตน์ พินิจธนสาร. การศึกษาแนวโน้มความต้องการและความเป็นไปได้ในการเปิดหลักสูตรปริญญาโทสาขาละครประยุกต์และสาขาศิลปะการแสดงร่วมสมัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ, 2559. (เอกสารไม่ตีพิมพ์)

นิพนธ์ วรรณมหินทร์. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 26 กรกฎาคม 2559.

บัลเลต์มโนห์รา. [ออนไลน์.] เข้าถึงได้จาก, https://thestandard.co/kingrama9-cremation-amusements-manora-ballet//. สืบค้น 16 กรกฎาคม 2561.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

แบ่งเขตปกครองในประเทศไทย. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://service.nso.go.th/nso/ Thailand/ thailand.jsp/. สืบค้น 22 มกราคม 2560.

ประวัติการก่อตั้งสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www. ocac.go.th/index.php?module=page&page=detail&id=2 /. สืบค้น 11 สิงหาคม 2560.

ประวัติของครูเล็ก ภัทราวดี มีชูธน. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.thaifilm.com/ forumDetail. Asp?topicID=4212&page=3&keyword=. สืบค้น 11 พฤศจิกายน 2559.

ประวัติพรพิมล กันทารม, [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http:// www.ps-dance.net/ 2559. สืบค้น 15 สิงหาคม 2559

ประวัติวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://th.wikipedia.org/wiki/ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์/. สืบค้น 22 มกราคม 2560.

ประวัติวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://tanasitict5.blogspot. com/. สืบค้น 24 มกราคม 2560.

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์. นาฏศิลป์ไทย : สื่อทางวัฒนธรรมที่มากกว่าความบันเทิง THAI DANCE: CONVEY OF CULTURAL RATHER THAN ENTERTAINMENT. วารสารวิจัย มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี. 2, 1(2558): 106 - 137.

ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์. ศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย ดนตรีไทยร่วมสมัย. สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2560.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล และคณะ. เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534.

ปลอกหมอนรูปช้าง ผลิตภัณฑ์จากท้องถิ่นในภาคเหนือของประเทศไทย. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://www.taradplaza.com/product/4117350. สืบค้น 7 ตุลาคม 2562.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ และ พิเชษฐ์ กลั่นชื่น. ทางไปสู่การอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : กิจไพศาลการพิมพ์และซัพพลายส์, มปป.

ปิยวดี มากพา. รางวัลศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดง. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2556.

เปลื้อง ณ นคร และสุนีต ประภาสะวัต. สารานุกรมโลกของเรา เล่มที่ 9 ศิลปะและนันทนาการฉบับภาษาไทย. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2535.

ผุสดี หลิมสกุล. รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. [ออนไลน์.] เข้าถึงได้จาก, http://www.nesdb.go.th/main.php?filename=develop_issue/. สืบค้น 22 มกราคม 2560.

แผนแม่บทวัฒนธรรมแห่งชาติ. [ออนไลน์.] เข้าถึงได้จาก, http://www.ocac.go.th/. สืบค้น 22 มกราคม 2560.

พงศธร รุจิวิวัฒนกุล. วิเคราะห์เพลงวงบอยไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2549.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. ปฐมบทดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2, กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.

พรรณศักดิ์ สุขี. การเปิดหลักสูตรศิลปะการแสดงในสถาบันอุดมศึกษาของไทย: ปัญหาเรื่องแนวคิดจินตนิยมในสังคมทุนนิยมบริวาร. วารสารนักบริหาร 31, 4(2554): 80-91).

พระลอ คณะโกมลกูณฑ์. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จากhttps://nineteenone.blogspot.com/2012/04/ ?fbclid=IwAR2pcoNcvVaXxJlPTdFR41_gahsv4kZilxlPzJD-BwjkORu7xY7m1Wajv5M. สืบค้น 21 ตุลาคม 2560.

พัชราวรรณ ทับเกตุ. ประวัติความเป็นมาของกองการสังคีต. รายงานวิชาประวัตินาฏยศิลป์ไทย หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

พัฒนี พร้อมสมบัติ และคณะ. รวมงานนิพนธ์ของ นายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร. พิมพ์ครั้งที่2. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) , 2545.

พัฒนี พร้อมสมบัติ และคณะ. วิพิธทัศนา. กรุงเทพฯ : เซเว่น พริ้นติ้งกรุ๊ป, 2542.

พิชัย ชัยเสรี. การประพันธ์เพลงไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยลัย, 2557.

พิชัย ชัยเสรี. รองศาสตราจารย์. นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยและปรัชญา. สัมภาษณ์, 1 กรกฎาคม 2559.

พิธีเปิดการแข่งขันกีฬาเอเชี่ยนเกมส์ ครั้งที่ 13.” [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://topicstock.pantip.com/chalermthai/topicstock/2010/03/A9036531/A9036531.html. สืบค้น 7 ตุลาคม 2562.

พีรมณฑ์ ชมธวัช. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://www.pressreader.com/thailand/hello-Thailand. สืบค้น 15 มีนาคม 2561.

พูนพิศ อมาตยกุล. จดหมายเหตุดนตรี 5 แผ่นดิน. กรุงเทพฯ : มูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง), 2551.

พูนพิศ อมาตยกุล. จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เดือนตุลา, 2550.

เพชรยุพา บูรณ์สิริจรุงรัฐ. มี/Me. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พลับลิชชิ่ง, 2553.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ไพโรจน์ ทองคำสุก. ครูจำเรียง พุทธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2547.

ภคพร หอมนาน. นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยโพสต์โมเดอร์นดานซ์ (Post – Modern Dance) ชุด อ้างว้าง โดย นราพงษ์ จรัสศรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

ภัทราวดี มีชูธน, วารสารวิจัยศิลปวัฒนธรรม 3, 2. (2545) : 67.

ภานุมาศ ผลพิกุล. การศึกษาความเป็นผู้นำทางด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

มธุริน เริ่มรุจน์. ดนตรีไทยร่วมสมัย: กรณีศึกษาวงกอไผ่. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2550.

มณีรัตน์ มุ่งดี. บทบาทและลีลาของนางละเวงในการแสดงละคร เรื่อง พระอภัยมณี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2557.

มนูศักดิ์ เรืองเดช. แนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ที่สะท้อนถึงบริบทของสังคมไทยผ่านการแสดง ชุด "CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE". วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2558.

มัทนี รัตนิน. ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะ การกำกับการแสดงละครเวที. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546.

มาธา เกรแฮม (Matha Graham). [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://karsh.org/photographs/martha-graham/ สืบค้น 5 สิงหาคม 2560.

เมอร์ส คันนิงแฮม (Merce Cunningham). [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://www.mercecunningham.org/. สืบค้น 25 กันยายน 2561.

มานพ มีจำรัส. ME (มี). ราชบุรี : เพชรสำนักพิมพ์, 2553.

มานพ มีจำรัส. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.ocac.go.th/artist-detail-265.html/. สืบค้น 15 เมษายน 2559.

มาลินี ดิลกวณิช. ระบำและละครในเอเชีย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2543.

เมธาศิษฐ์ จิตมั่นมานะภากร. ผู้จัดการส่วนตัวศิลปิน จักรพันธ์ อาบครบุรี. สัมภาษณ์, 17 มกราคม 2563.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รณชัย รัตนเศรษฐ. อิทธิพลตะวันตกที่มีผลต่อพัฒนาการในวัฒนธรรมดนตรีของไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีวิทยา มหาวิทยาลัยมหิดล. 2554.

รัจนา พวงประยงค์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) ประจำปี 2554. สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2559.

รัจนา พวงประยงค์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) ประจำปี 2554. สัมภาษณ์, 7 มีนาคม 2560.

รัจนา พวงประยงค์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) ประจำปี 2554. สัมภาษณ์, 16 มีนาคม 2562.

รัชดาพร สุคโต. นาฏศิลป์ไทย : งานอาเซี่ยนเฟสติวัล (ASEAN festival). การวิจัยนาฏศิลป์ 2 สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

รัตนา ดวงแก้ว และคณะ. นโยบาย การวางแผน และพัฒนาคุณภาพการศึกษา. นนทบุรี : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2557.

รัฐศาสตร์ จั่นเจริญ. นาฏยศิลป์ไทยเพื่อเพิ่มจินตนาการผ่านการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ คนดีศรีอยุธยา. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2556.

รางวัลศิลปาธร 2560. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.ocac.go.th/news-detail-1482.html/. สืบค้น 25 กรกฎาคม 2560.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน 2554 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน, 2556.

รุท เซน เดนนิส (Ruth St. Denis). [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก https://www.findagrave.com/memorial/968/ruth-st_denis. สืบค้นเมื่อวันที่ 1 กันยายน 2561.

ฤดีรัตน์ กายราศ. สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จ เล่ม 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ สกสค., 2555.

ลักขณา แสงแดง. นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง วังลดาวัลย์ อดีตอันรุ่งเรืองสู่ปัจจุบันอันรุ่งโรจน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

เลิศพงษ์ เกียรติไพบูลย์. นักเต้น. สัมภาษณ์, 26 กรกฎาคม 2559.

วรากร เพ็ญศรีนุกูร. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงความเชื่อหลังความตายของครูโนรา. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วันทนีย์ ม่วงบุญ และคณะ. โขน : อัจฉริยนาฏกรรมสยาม. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2556.

วัลลภา ปัจฉิมสวัสดิ์. การพัฒนาแนวทางการก่อตั้งโรงเรียนศิลปะการเต้น. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาบริหารการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

วิชชุตา วุธาทิตย์. ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์และงานวิจัยทางศิลปกรรม. สัมภาษณ์, 16 สิงหาคม 2560.

วิลาวัลย์ วัชระเกียรติศักดิ์. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 24 มกราคม 2560.

วิลาวัลย์ วัชระเกียรติศักดิ์. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย. สัมภาษณ์, 18 มีนาคม 2562.

วาสนา สง่าเมือง และคณะ. “โครงการการแข่งขัน ครั้งที่ 2 Bunditpatanasilpa institute Dance Competition 2017.” [ม.ป.ท.,2560].

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. ศิลปะวิชาการ : ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี. กรุงเทพฯ : มูลนิธิ ศาสตราจารย์ศิลป์พีระศรี อนุสรณ์. 2546.

วิรุณ ตั้งเจริญ. ทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2536.

วิรุณ ตั้งเจริญ. ศิลปะร่วมสมัย. กรุงเทพฯ : กรุงเทพโฟโต้คอมแอนด์พริ้นท์, 2527.

วิศปัตย์ ชัยช่วย. ความสำคัญของบทการแสดงประกอบแสงและเสียง. วารสารดำรงวิชาการ 7 (มกราคม-กรกฎาคม 2551): 77 – 95.

ศริยา หงษ์ยี่สิบเอ็ด. นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในการแสดงแสงเสียงประกอบจินตภาพ เรื่อง เวียงกุมกาม: เมื่อน้าเอาชนะกษัตริย์ผู้ไม่แพ้ใคร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557.

ศิริมงคล นาฏยกุล. ผกาวลี ตำนานละครเวทีของไทย. กรุงเทพฯ : บริษัท ที คิว พี จำกัด, 2555.

ศิรินทร์พร ศรีใส. จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวาทวิทยา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2545.

ศิลปหัตถกรรมนักเรียนครั้งที่ 67. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.sillapa.net/home/. สืบค้น 11 มีนาคม 2561.

สง่า กาญจนาคพันธุ์. หนังไทยในอดีต. กรุงเทพฯ : วัชรินทร์การพิมพ์, 2551.

สงครามเท้าไฟ ม.เทคโนโลยีมหานคร. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, https://www.youtube.com watch?v=XcpBHWhdWfI&app=desktop&persist_app=1&gl=US&hl=en&client=mv-google. สืบค้น 1 กรกฎาคม 2560.

ส่งเสริมวัฒนธรรม, กรม. ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2557. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2557.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สถาพร สนทอง. ศิลปินอาวุโส อดีตศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 10 ตุลาคม 2559.

สรร ถวัลย์วงศ์ศรี. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยจากแนวคิดความหลากหลายทางเพศ. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2559.

สวภา เวชสุรักษ์. หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สังคม พรหมศิริ. นาฏศิลป์พื้นเมือง 2. คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย, 2553.

สันต์ ท.โกมลบุตร. ราชอาณาจักรสยามโดย มร.เดอะลาลูแบร์ อัครราชทูตผู้มีอำนาจเต็มแห่งองค์สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวไปสู่พระเจ้ากรุงสยาม จดหมายเหตุลาลูแบร์ ฉบับสมบูรณ์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ก้าวหน้า วังบูรพา, 2510.

สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา. ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 23 กันยายน 2559.

สุรีรัตน์ จีนพงษ์. นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์. สัมภาษณ์, 24 มกราคม 2560.

สุวิมล ติรกานนท์. การประเมินโครงการ : แนวทางสู่การปฏิบัติ. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2550.

เสาวลักษณ์ ลักขณา. นักแสดง และผู้ประสานทางการแสดง. สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม 2561.

สิริธร ศรีชลาคม. นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย : การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่นๆ ระหว่าง ปี พ.ศ. 2510 – 2542. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สิริธร ศรีชลาคม. การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยร่วมกับการฉายภาพสำหรับการแสดง: มาย แท็งก์ (My Tank). วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย. ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ปี 2547. กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม, 2547.

สำนักงานส่งเสริมวิสาหกิจขนาดกลางและขนาดย่อม. สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 33. กรุงเทพฯ : สำนักงานส่งเสริมวิสาหกิจขนาดกลางและขนาดย่อม, 2551.

สุชาติ เถาทอง. หลักการทัศนศิลป์. กรุงเทพฯ : นำอักษรการพิมพ์, 2521.

สุมาลี ไชยศุภรากุล. ระเบียบวิธีวิจัยทางสังคมศาสตร์. นนทบุรี : มาตา, 2558

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สุมิตร เทพวงศ์. สารานุกรม ระบำ รำ ฟ้อน. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮาส์, 2547.

สุเมธ เทศขำ. นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยสื่อสารประวัติศาสตร์ไทยในการแสดง แสง เสียง ประกอบจินตภาพ เรื่องแผ่นดินผืนนี้มีความหลัง. วิทยานิพนธ์ปริญญาหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2554.

อรรจมาภรณ์ ชัยวิสุทธิ์. การแข่งขันนาฏศิลป์ในงานศิลปหัตถกรรมนักเรียน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2556.

อักษราวดี เสียงดัง. เอกลักษณ์ไทยในการแสดงวิจิตรนาฏกรรมเทิดพระเกียรติพระมหาชนก. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

อานันท์ นาคคง. การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน. ใน สุวิมล วิมลกาญจนา, รายงานองค์ความรู้ผลงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม ของสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย ประจำปี 2556 – 2558, หน้า 125 – 144 . กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2559.

อารี สุทธิพันธุ์. ศิลปะกับมนุษย์. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2528.

อำนาจ เย็นสบาย. ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อักษรไทย. 2524.

อุมาพร เสนาจักร. นาฏยศิลป์ในรายการดาวล้านดวง, วิจัยทางนาฏยศิลป์ 1 สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2543

เอก อรุณพันธ์. การศึกษานาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี การแสดงชุด “CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE” (ภาพลักษณ์ร่วมสมัยในปรัชญาของไทย) THE STUDY OF NARAPHONG CHARASSRI’S CONTEMPORARY DANCE COMPOSITIO: CONTEMPORARY VISUALITY OF THAI PHILOSOPHY OF LIFE. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 23, 2(2557): 29-38.

Copeland, Roger. Merce Cunningham The Modernizing of Modern Dance. New York : Routledge, 2004.

De Mille, Agnes. Martha : The Life and Work of Martha Graham. New York : Random House, 1991.

Duncan Centerary. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.duncancenter.org/labyrinths. สืบค้นเมื่อ 30 มกราคม 2560.

Duncan Isadora. My Life. New York : Liveright, 1927.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

Isadora Duncan. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.biography.com/people/isadora-duncan-9281125#childhood/. สืบค้น 26 ตุลาคม 2559.

Jonas, Gerald. Dancing : The Pleasure, Power, and Art of Movement. New York : ABRAMS, 1998.

Ministry of Social and Human Security. Thainess: Sustainable Ways of Life. Bangkok Thailand : Kyodo Nation Printing Services Co., Ltd, 2010.

Naraphong Charassri. Narai Avatar: Performing the Thai Ramayana in the Modern World. Thailand: Amarin Printing and Publishing Public Company Limoted, 2007.

Roger Copeland. Merce Cunningham : The Modernizing of Modern Dance. New York : Routledge, 2004.

Takako Iwasawa THE 7 ACADEMIC FORUM (February 16, 2009) "Urban Culture as Social Interface" Maha Chula Building, The Faculty of Arts, Chulalongkorn University. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก, http://www.cujucr.com/downloads/pdf_7_2009/Takako%20Iwasawa.pdf สืบค้น 5 สิงหาคม 2560.

Terry Walter. Isadora Duncan : her life, her art, her legacy. New York : Dodd, Mead, 1984.

World Expo. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จากhttp://www.ghbhomecenter.com/journal/ileupload/1724Dec10LTlfoEd.pdf/ . สืบค้น 11 มีนาคม 2560.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นายชุมพล ชะนะมา

วัน เดือน ปี เกิด 11 มกราคม 2523

สถานที่เกิด อำเภอเมือง จังหวัดชัยภูมิ

วุฒิการศึกษา

พ.ศ. 2544 ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ศป.บ.)
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2554 ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.)
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2562 ปริญญาดุษฎีบัณฑิต (ศศ.ด.)
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ที่อยู่ปัจจุบัน เลขที่ 355/22 หมู่บ้านกุลสิริวิลล์ หมู่ 4 ซอยชัยบุตร ตำบลในเมือง อำเภอเมืองชัยภูมิ จังหวัดชัยภูมิ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University