วารสารดนตรีและการแสดง
MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

Faculty of Music and Performing Arts, Burapha Unversity

ISSN 2465-356X

Volume 1 Issue 1 January - June 2015

วารสารดนตรีและการแสดง
MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

ที่ปรึกษาและผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพบทความ

ศาตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล	มูลนิธิราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล
ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตาจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร
รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พระประสิทธิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุกัญญา สมไพบูลย์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริพร ศรีวรกานต์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมสันต์ วงค์วรรณ์	มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรัณยานนท์	มหาวิทยาลัยมหิดล
ดร.มนัส แก้วบูชา	มหาวิทยาลัยบูรพา
ดร.ถนอมนวล หิรัญเทพ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ดร.กุลธิดา มณีรัตน์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ดร.สาวิตา ดิถียนต์	ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะการแสดง
ดร.อาทรี วณิชตระกูล	มหาวิทยาลัยบูรพา

บรรณาธิการที่ปรึกษา

อาจารย์สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์	คณบดีคณะดนตรีและการแสดง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศานติ เดชคำรณ	รองคณบดีฝ่ายบริหารและวางแผน

บรรณาธิการ

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.อาทรี วณิชตระกูล

กองบรรณาธิการ

มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จันทนา คชประเสริฐ
Dr.Koji Nakano
ดร.ธนะรัชต์ อนุกูล
อาจารย์ไพบูลย์ โสภณสุวภาพ
อาจารย์คอลิด มิดำ
ดร.พิมลพรรณ เลิศล้ำ

มหาวิทยาลัยรังสิต
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวไล ตันจันทร์พงศ์

มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภดล ทิพย์รัตน์

มหาวิทยาลัยมหิดล
ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล

มหาวิทยาลัยทักษิณ
ดร.ระวีวัฒน์ ไทยเจริญ
ดร. สุรสิทธิ์ ศรีสมุทร

มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม
ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร

มหาวิทยาลัยนเรศวร
ดร.ณัฏฐนิช นักปี่

กองจัดการ

1. คุณสุภัทรชัย จีบแก้ว
2. คุณกฤษณะ สโมสร
3. คุณวิสาขา แซ่อุ้ย

เจ้าของ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา
169 ถนนลงหาดบางแสน ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131

วารสารดนตรีและการแสดง
MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมทางด้านวิชาการ การค้นคว้าวิจัยและการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีและการแสดง
2. เพื่อเผยแพร่ผลงานทางด้านวิชาการและวิจัยด้านดนตรีและการแสดง
3. เพื่อเป็นการบริหารทางวิชาการแก่สังคม
4. เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนแนวความคิด องค์ความรู้ ความก้าวหน้าในด้านวิชาการและวิจัยทางดนตรีและการแสดง

กำหนดออกเผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ

ฉบับที่ 1 (ฉบับภาคต้น) มกราคม – มิถุนายน
ฉบับที่ 2 (ฉบับภาคปลาย) กรกฎาคม – ธันวาคม

การติดต่อบอกรับ

สถาบันการศึกษา หรือหน่วยงานที่สนใจ ติดต่อบอกรับวารสารดนตรีและการแสดง ได้ที่ **คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา**

วารสารดนตรีและการแสดง

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ต.แสนสุข อ.เมือง จ.ชลบุรี 20131
โทร. 038-10-2566-7 โทรสาร. 038-745-807

ออกแบบปก

นิกร กาเจริญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
โทร.081-575-6395

จัดรูปเล่มและพิมพ์ที่

บริษัท โฮโกะ เพรส จำกัด
166/33-34 หมู่ 3 ต.เสม็ด อ.เมืองชลบุรี จ.ชลบุรี โทร.038-398-095

บทบรรณาธิการ

สวัสดีครับ ท่านผู้อ่านทุกท่าน

วารสารดนตรีและการแสดงที่ท่านได้อ่านอยู่ในขณะนี้ เป็นฉบับปฐมฤกษ์ของคณะดนตรีและการแสดง ซึ่งทางคณะฯ ตั้งใจและมุ่งหวังว่า วารสารฉบับนี้จะเป็นแหล่งรวบรวมความรู้ในศาสตร์ด้านดนตรีและการแสดง สำหรับผู้ที่สนใจ และยังเป็นอีกหนทางหนึ่งสำหรับผู้ที่ต้องการจะเผยแพร่องค์ความรู้ในด้านดนตรีและการแสดง เพื่อแบ่งปันความรู้ให้ผู้ที่สนใจในงานด้านนี้ด้วยอีกช่องทางหนึ่ง

สำหรับวารสารดนตรีและการแสดงฉบับปฐมฤกษ์นี้ ได้รับเกียรติจากนักวิชาการทั้งในด้านดนตรีและด้านการแสดง กรุณาเขียนบทความวิชาการส่งมาตีพิมพ์ทั้งสิ้นจำนวน ๑๐ บทความ เป็นบทความทางด้านดนตรี ๕ บทความและบทความทางด้านการแสดง ๕ บทความ ทางกองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้ด้วยครับ

สุดท้ายนี้ กองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง ยินดีรับฟังข้อคิดเห็นต่างๆ จากท่านผู้อ่านผ่านทางเว็ปไซต์ของคณะดนตรีและการแสดง และหวังว่าวารสารดนตรีและการแสดงจะได้เป็นอีกช่องทางหนึ่งในการใช้แสวงหาความรู้และเผยแพร่ความรู้สำหรับผู้ที่ชื่นชอบงานด้านดนตรีและด้านการแสดง พบกันใหม่ในฉบับที่ ๒ ปลายเดือนธันวาคมนี้ครับ

ดร.รณชัย รัตนเศรษฐ
บรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดและโน้ตพ้องเสียงบนแนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต
Octaves and Enharmonic Equivalents on Set Theory: Basic Concepts 8
วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น

เทคนิคการบรรเลงกีต้าร์ของแพ็ท เมทินีและไมค์ สเทิร์น
The Guitar Techniques of Pat Metheny and Mike Stern 24
เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร

ปี่ไฉน : สังคีตลักษณ์และบทเพลง
Pi Chanai: Musical Form and Repertoire 40
ภัทระ คมขำ

พิธีไหว้ครูดนตรีไทยและนาฏศิลป์แห่งภาคตะวันออก คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา (พ.ศ.2538-2558)
The Wai Kru Ceremony of Thai Classical Music and Dance in Eastern of Thailand 54
Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University (1995 - 2015)
สันติ อุดมศรี

บทบาทแตรวงทหารกับวัฒนธรรมดนตรีของไทย
The role of the military Brass band on the music culture of Thailand 66
รณชัย รัตนเศรษฐ

นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ของญี่ปุ่น: ประวัติและแนวคิดของบุโตะ
Postmodern Dance in Japan: History and Concept of Butoh 80
ธรากร จันทนะสาโร

ละครกับพื้นที่ในชุมชนมุสลิม: กรณีศึกษาชุมชนบ้านม้า
Theatre within the Muslim Community: Case study of Baan Maa Community 95
คอลิด มิดำ

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

ละครเพื่อการเรียนรู้ : การออกแบบกระบวนการเรียนรู้ผ่านละคร
สำหรับพัฒนาเยาวชนในศตวรรษที่ 21
Theatre for Learning: Learning Design through Theatre 112
For the 21st Century Youth Development
ไพบูลย์ โสภณสุวภาพ

วีรกรรมชาวบ้านบางระจัน: ประวัติศาสตร์ วรรณกรรม และอุดมการณ์
The Bravery of the Bang Rachan People: History, Literature and Ideology 127
อาทรี วณิชตระกูล

ลิเกไทยร่วมสมัยจากบทละครต่างประเทศ: กระบวนทัศน์และกระบวนวิธี
Contemporary Thai Likay from Foreign Plays: Paradigm and Approaches 142
สุกัญญา สมไพบูลย์

วารสารดนตรีและการแสดง
MUSIC & PERFORMING ARTS JOURNAL

ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดและโน้ตพ้องเสียงบนแนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซต

Octaves and Enharmonic Equivalents on Set Theory: Basic Concepts

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น[1]

บทคัดย่อ

นักประพันธ์ดนตรีในศตวรรษที่ 20 พยายามหาหนทางและวิธีการใหม่ๆ สำหรับประพันธ์บทเพลงของพวกเขา นอกจากนั้นนักประพันธ์หลายคนพยายามหลีกหนีวิธีการประพันธ์เพลงแบบเดิมที่อยู่ภายใต้กรอบแนวคิดดนตรีโทนาล จนกระทั่งทำให้เกิดดนตรีเอโทนาลขึ้น ดังนั้นการวิเคราะห์ดนตรีที่ถูกประพันธ์ขึ้นในศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีเอโทนาลแบบอิสระ จึงไม่สามารถนำแนวคิดและกฎเกณฑ์ภายใต้ขอบเขตระบบโทนาลิตีมาใช้อธิบายความสัมพันธ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นในบทเพลงได้อย่างเหมาะสมนัก อย่างไรก็ตามมีนักทฤษฎีดนตรีหลายคนได้พยายามคิดค้นหาแนวทางการวิเคราะห์บทเพลงแบบใหม่ๆ ขึ้น ซึ่งทฤษฎีดนตรีเซตเป็นแนวคิดหนึ่งที่สามารถนำมาใช้อธิบายบทประพันธ์ดนตรีเอโทนาลได้อย่างเหมาะสม ทฤษฎีเซตมีแนวคิดพื้นฐานที่แตกต่างไปจากวิธีการแบบดั้งเดิม โดยแนวคิดพื้นฐาน 2 ประการที่สำคัญสำหรับการศึกษาทฤษฎีเซต คือ ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด และความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง

คำสำคัญ: ดนตรีเอโทนาล, ทฤษฎีเซต, ช่วงคู่แปด, โน้ตพ้องเสียง, ความเท่าเทียม

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

ABSTRACT

In early twentieth-century, western music tonality began to breakdown. Many composers attempt to explore a new composing method by avoiding composing within the boundary of tonal music. Therefore, many composers endeavored to construct a new system for organizing their pitches. Consequently, an analysis by using common practice method also cannot explain the relationship of pitches especially free-atonal music works. Theorists of twentieth-century music, however, came up with new ideas of analysis methods in order to explicate contemporary music. Certainly, set theory is a method of musical analysis which appropriately describes composition of atonal music. Furthermore, some basic concepts of set theory are different from traditional function. There are two basic concepts—octaves and enharmonic equivalents—that are fundamental principles of pitch organization.

Keywords: Atonal, Set Theory, Octave, Enharmonic, Equivalence

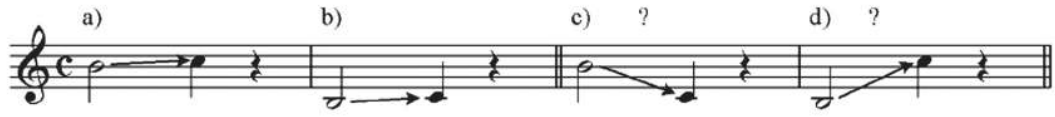
ทฤษฎีดนตรีศตวรรษที่ 20 เป็นแนวคิดใหม่สำหรับการวิเคราะห์หรืออธิบายความสัมพันธ์ต่างๆ ภายในบทประพันธ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งวิธีการประพันธ์ที่นักประพันธ์ใช้ในบทเพลง แนวคิดใหม่ที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 20 เช่น ทฤษฎีของเชงเคอร์ (Schenkerian Theory) ทฤษฎีนีโอรีมันเนียน (Neo-Riemannian Theory) และทฤษฎีเซต (Set Theory) เป็นต้น โดยสองทฤษฎีแรกยังคงเป็นแนวคิดสำหรับอธิบายความสัมพันธ์ต่างๆ ที่อยู่บนพื้นฐานของระบบโทนาลิตี ไม่ว่าจะเป็นบทประพันธ์จากยุคบาโรก คลาสสิก และโรแมนติก รวมถึงบางบทประพันธ์ของดนตรีร่วมสมัย แต่เป็นการอธิบายในมุมมองใหม่ซึ่งแตกต่างไปจากวิธีการพิจารณาความสัมพันธ์ตามแบบแผนดั้งเดิม (Traditional Harmony or Common Practice) ส่วนทฤษฎีเซตเป็นแนวคิดสำหรับอธิบายบทประพันธ์ในระบบดนตรีเอโทนาลิตี อย่างไรก็ตามทฤษฎีเซตสามารถนำไปประยุกต์ใช้เพื่ออธิบายดนตรีที่ยังคงอยู่ภายใต้กรอบของดนตรีโทนาลได้ นักทฤษฎีบางท่านได้นำแนวคิดนี้ไปใช้อธิบายดนตรีของนักประพันธ์ เช่น เดอบุสซี (Debussy) ราเวล (Ravel) สตราวินสกี (Stravinsky) และบาร์ตอก (Bartók) เป็นต้น

ทั่วไปแล้วทฤษฎีเซตมีประโยชน์อย่างมากสำหรับใช้อธิบายดนตรีเอโทนาลแบบอิสระ (Free-Atonal) ซึ่งเป็นมุมมองใหม่สำหรับการพิจารณาความสัมพันธ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายในบทประพันธ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งมิติที่เกี่ยวข้องกับระดับเสียง เนื่องจากแนวคิดพื้นฐานที่สำคัญของดนตรีเอโทนาลมักเกิดจากการใช้กลุ่มโน้ต หรือวิธีการจัดการกับระดับเสียงภายในกลุ่มโน้ตหนึ่งๆ อย่างเป็นระบบ รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มโน้ตเหล่านั้น เพื่อเชื่อมโยงให้บทเพลงมีเอกภาพ และดำเนินไปในทิศทางเดียวกันอย่างมีแบบแผน

ทฤษฎีเซตมีแนวคิดพื้นฐานบางประเด็นที่แตกต่างจากระบบดนตรีโทนาลแบบเดิม ความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงต่างๆ ไม่ว่าจะในแนวนอนหรือแนวตั้ง ทั้งที่เป็นขั้นคู่และ/หรือเสียงประสาน โดยแนวคิดพื้นฐานด้านระดับเสียงของระบบโทนาลิตีมีความแตกต่างกันระหว่างช่วงเสียงสูง-ต่ำ ระดับเสียงที่ปรากฏในช่วงเสียงที่ต่างกันจะมีความหมายที่แตกต่างกัน เช่น โน้ตตัว B บนกุญแจเทรเบิล (Treble Clef) แตกต่างจากโน้ตตัว B บนกุญแจเบส (Bass Clef) เป็นต้น นอกจากนั้นโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน แต่สะกดชื่อโน้ตต่างกันแบบโน้ตพ้องเสียง (Enharmonic) ก็ให้ความหมายแตกต่างกัน เช่น โน้ต E𝄪, F♯ และ G♭ เป็นต้น ความรู้ความเข้าใจเดิมบางประการที่ใช้กันมายาวนานบนพื้นฐานระบบโทนาลิตีเดิม ไม่สามารถนำมาใช้อธิบายทฤษฎีเซตได้ทั้งหมด จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ควรทำความเข้าใจแนวคิดซึ่งแตกต่างไปจากเดิม ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดด้านระดับเสียง รวมถึงด้านระยะห่างขั้นคู่ สำหรับแนวคิดพื้นฐานหลัก 2 ประเด็น ที่ควรทำความเข้าใจเป็นอันดับแรก เสมือนเป็นข้อตกลงเบื้องต้นหรือข้อกำหนดใหม่ภายใต้กฎเกณฑ์ทฤษฎีเซต คือ ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด (Octave Equivalence) และความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง (Enharmonic Equivalence)

1. ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด

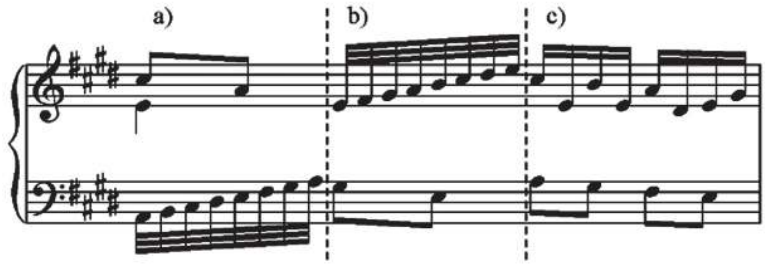
แนวคิดด้านระดับเสียงภายในขอบเขตของระบบโทนาลิตี ขณะที่โน้ตตัวเดียวกันปรากฏบนระดับเสียงหรือช่วงเสียงที่ต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีความสัมพันธ์กับระดับเสียงอื่นไม่ว่าบนแนวทำนองหรือเสียงประสาน จะมีบทบาทและหน้าที่แตกต่างกันซึ่งขึ้นอยู่กับบริบทแวดล้อมขณะนั้น ลองจินตนาการถึงแนวโน้มการเคลื่อนที่ของระดับเสียง 2 ตัวที่ดำเนินต่อเนื่องกันบนบันไดเสียง C เมเจอร์ โดยระดับเสียงแรกเป็นโน้ตตัว B ที่อยู่สูงและต่ำกว่าโน้ต C-กลาง แนวโน้มการเคลื่อนที่ของระดับเสียง B แต่ละตัวต้องการเคลื่อนที่ไประดับเสียงใด (ตัวอย่างที่ 1)

ตัวอย่างที่ 1 แนวโน้มการเคลื่อนที่

โดยปรกติแนวโน้มการเคลื่อนที่แบบดนตรีโทนาล เมื่อแนวทำนองเคลื่อนที่จากระดับเสียง B ไปหา C มักเป็นไปตามตัวอย่างที่ 1 a) และ b) มากกว่าที่จะเป็นไปตามตัวอย่าง 1 c) และ d) นอกจากนั้นเห็นได้ว่าการเคลื่อนที่แนวทำนองแต่ละอันมีคุณลักษณะที่แตกต่างกัน ยกเว้นตัวอย่าง 1 a และ b ที่มีลักษณะการเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกัน และให้คุณลักษณะเสียงที่คล้ายกัน แตกต่างกันเพียงแนวคิดพื้นฐานด้านช่วงเสียง แต่สำหรับการอธิบายดนตรีบนแนวคิดทฤษฎีเซตนั้น ตัวอย่างที่ 1 ทุกอันไม่มีความแตกต่างใด กล่าวคือ ระดับเสียงซึ่งถูกแบ่งแยกด้วยคุณสมบัติของช่วงคู่แปด (Octave) ไม่มีผลอีกต่อไป แนวคิดใหม่สำหรับทฤษฎีเซตให้ความหมายกับโน้ตทุกตัวมีสถานะเท่าเทียมกัน แม้ว่าโน้ตนั้นๆ จะอยู่บนช่วงเสียงต่างกันก็ตาม

พิจารณากลุ่มโน้ตแต่ละจังหวะทั้ง 3 ชุด (ตัวอย่างที่ 2) เห็นได้ว่ากลุ่มโน้ต a), b), และ c) มีลักษณะพื้นผิว (Texture) แตกต่างกัน โดยที่กลุ่มโน้ต a) และ b) มีแนวหนึ่งเคลื่อนที่ทีละขั้นแบบการไล่บันไดเสียงขึ้น ส่วนอีกแนวหนึ่งเคลื่อนที่แบบกระโดดขั้นคู่ 3 อีกทั้งกลุ่มโน้ตทั้งสองมีลักษณะเป็นแนวทำนองสอดประสานแบบพลิกกลับ (Invertible Counterpoint) ซึ่งกันและกัน แต่กลุ่มโน้ต c) มีลักษณะการเคลื่อนที่แตกต่างออกไปเล็กน้อย โดยแนวบนเคลื่อนที่แบบกระโดดขั้นคู่กว้าง ส่วนแนวล่างเคลื่อนที่ลงทีละขั้น

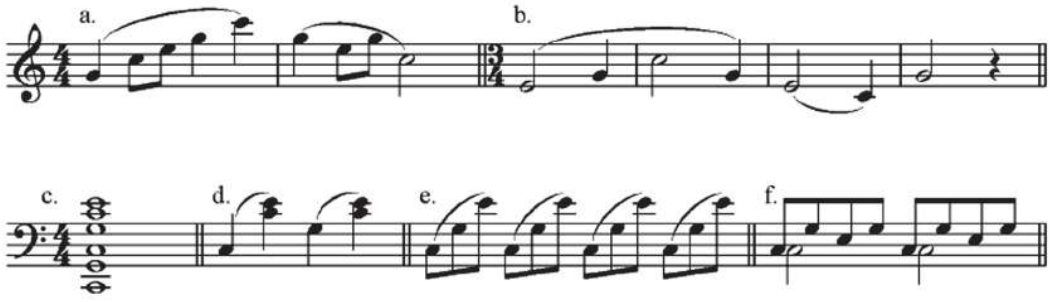
นอกจากนั้นเมื่อพิจารณาประเด็นตัวโน้ตที่ใช้ในแต่ละกลุ่ม สามารถกล่าวว่ากลุ่มโน้ต a) อยู่บนโมด A ลิเดียน (Lydian) ส่วนกลุ่มโน้ต b) และ c) อยู่บนโมด E ไอโอเนียน (Ionian) ได้เช่นกัน แต่สำหรับแนวคิดทฤษฎีเซตถือว่ากลุ่มโน้ตทั้งหมดมีสถานะเท่าเทียมกัน เนื่องจากกลุ่มโน้ตเหล่านั้นประกอบด้วยโน้ตชุดเดียวกันทุกตัว

ตัวอย่างที่ 2 'Air, Variation V' from *Suite* No. 5 (1720): George Frideric Handel



สำหรับแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับระดับเสียงควรทำความเข้าใจก่อนว่า ไม่ว่าจะเป็นดนตรีระบบใด เมื่อโน้ตตัวหนึ่งๆ ปรากฏอยู่ ณ ระดับเสียงใดก็ตามบนบรรทัด 5 เส้น นักดนตรีก็จะเล่นโน้ตตัวนั้นให้มีระดับเสียงสูง-ต่ำตามความเป็นจริงที่กำหนด และมีความหมายภายในตัวมันเองของโน้ตนั้นๆ แต่สำหรับแนวคิดด้านระดับเสียงของทฤษฎีเซต โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาตัวดนตรีเชิงการวิเคราะห์ ไม่จำเป็นต้องคำนึงว่าโน้ตตัวเดียวกันนั้นมีระดับเสียงที่ได้ยินอยู่บนช่วงเสียงใด ไม่ว่าจะเป็นเสียงสูงหรือต่ำ โน้ตตัวนั้นมีสถานะเท่าเทียมกัน เนื่องจากโน้ตที่ได้ยินบนระดับเสียงที่ต่างกัน มีชื่อตามอักษรเป็นตัวเดียวกัน (A, B, C, ... , G) การนำแนวคิดทฤษฎีเซตมาใช้สำหรับอธิบายหรือวิเคราะห์ดนตรี สิ่งจำเป็นอันดับแรกคือการยุบรวมกลุ่มโน้ตหรือระดับเสียงต่างๆ ให้อยู่ในรูปของโครงสร้างพื้นฐาน โดยโครงสร้างดังกล่าวเป็นการตัดโน้ตที่ซ้ำกันไม่ว่าจะอยู่ในช่วงเสียงใดให้เหลือเพียงตัวเดียว แนวคิดลักษณะนี้กล่าวได้ว่าเป็น "ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด"

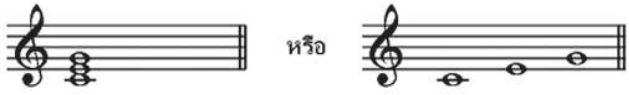
ตัวอย่างที่ 3ก โน้ตหรือระดับเสียง



กลุ่มโน้ต a, b, c, d, e, และ f (ตัวอย่างที่ 3ก) มีจำนวนตัวโน้ตไม่เท่ากัน พร้อมทั้งปรากฏบนช่วงเสียงและบริบทที่แตกต่างกัน โดยกลุ่มโน้ต a และ b มีลักษณะเป็นแนวทำนอง ส่วนกลุ่มโน้ต c, d, e, และ f มีลักษณะเป็นแนวเสียงประสาน แม้ว่ากลุ่มโน้ตแต่ละกลุ่มจะทำหน้าที่ในบริบทที่แตกต่างกัน แต่เมื่อนำกลุ่มโน้ตเหล่านั้นมาพิจารณาบนพื้นฐานแนวคิดด้านความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด

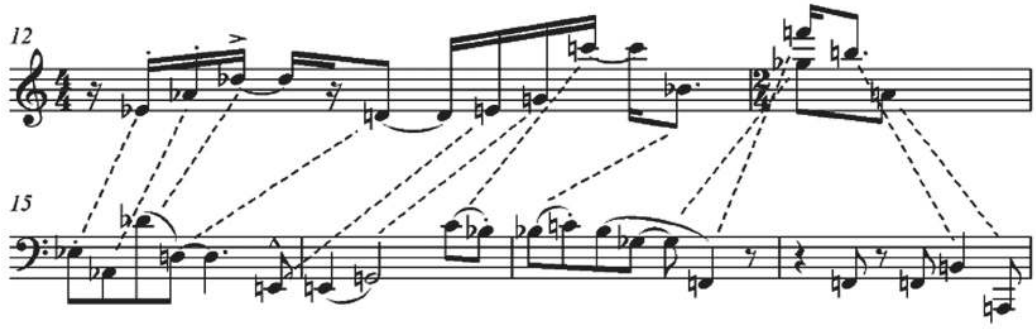
สมาชิกของแต่ละกลุ่มโน้ตเหล่านั้นจะประกอบด้วยโน้ต C, E, และ G เท่านั้น ดังนั้นจึงพิจารณาได้ว่ากลุ่มโน้ตทั้งหมดนั้นมีสถานะเดียวกัน โดยสามารถบันทึกอยู่ในรูปของโครงสร้างพื้นฐานแบบง่ายที่สุดได้ตามตัวอย่างที่ 3ข

ตัวอย่างที่ 3ข โครงสร้างพื้นฐาน



ตัวอย่างบทเพลง *Piano Piece*, Op. 33a (1929) ของอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg) แสดงแนวทำนองห้องที่ 12-13 ดำเนินอยู่บนกุญแจเทรเบิล และห้องที่ 15-18 ดำเนินอยู่บนกุญแจเบส (ตัวอย่างที่ 4) แนวทำนองทั้งสองมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนด้านช่วงเสียง รวมถึงมิติด้านอื่นๆ เช่น ความยาวแนวทำนอง ลักษณะจังหวะ และความยาวตัวโน้ต เป็นต้น แต่สำหรับแนวคิดของทฤษฎีเซตโดยพื้นฐานแล้วถือว่าแนวทำนองทั้งสองมีสถานะเท่าเทียมกันและเป็นแนวทำนองเดียวกัน หรือสามารถกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่าเป็นความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด

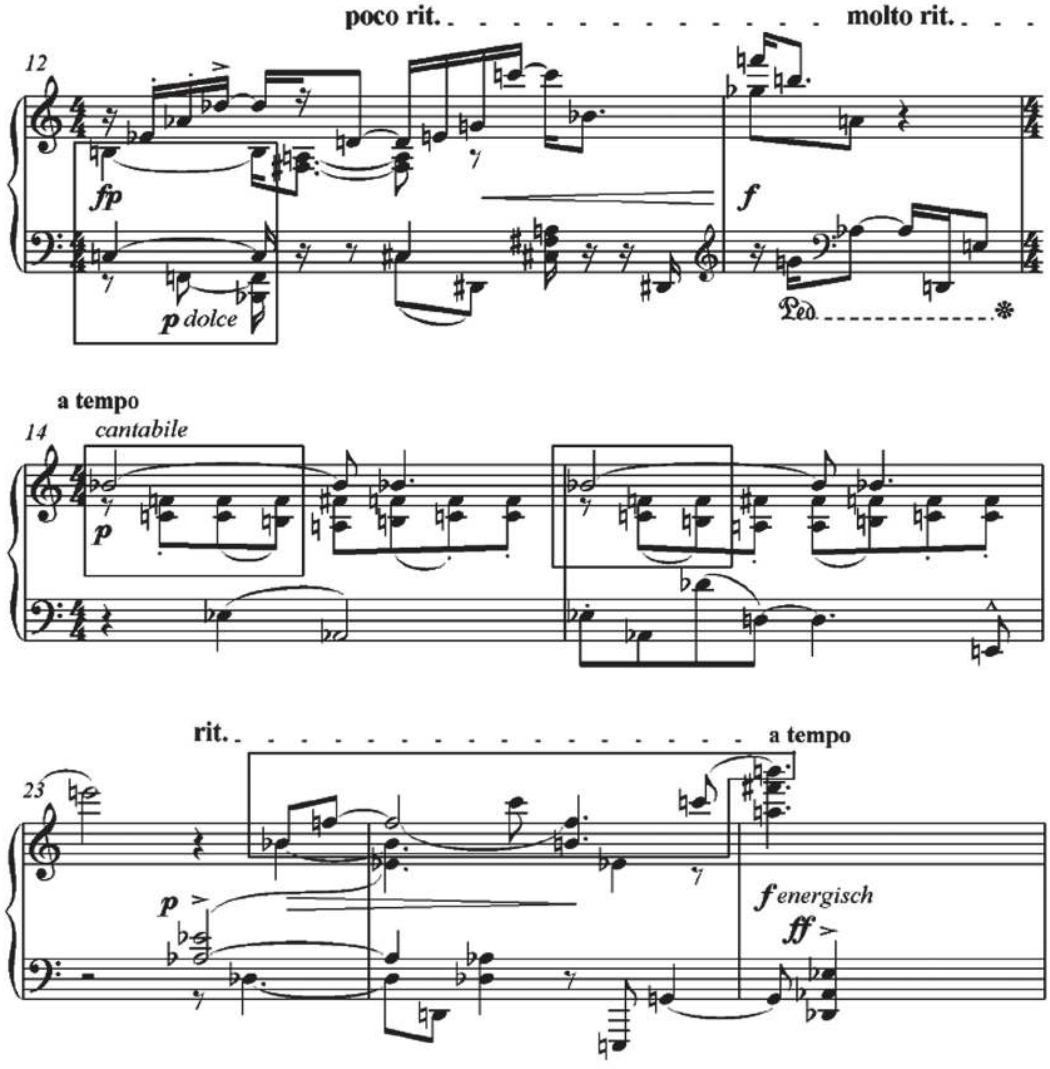
ตัวอย่างที่ 4 *Piano Piece*, Op. 33a: Schoenberg



ดังนั้นการพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มโน้ตใดๆ ก็ตาม ไม่ได้เปรียบเทียบเฉพาะลักษณะแนวทำนองที่มีความคล้ายคลึงกัน หรือมีโครงสร้างแบบเดียวกันเพียงอย่างเดียวตามแบบดนตรียุคก่อนเท่านั้น ความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มโน้ตต่างๆ สามารถเกิดขึ้นได้โดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงบทบาทและหน้าที่ของกลุ่มโน้ตนั้น เช่น ขณะที่โน้ตกลุ่มหนึ่งกำลังทำหน้าที่ดำเนินแนวทำนอง สามารถมีสถานะเท่าเทียมกับอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งกำลังทำหน้าเป็นแนวเสียงประสานได้เช่นกัน

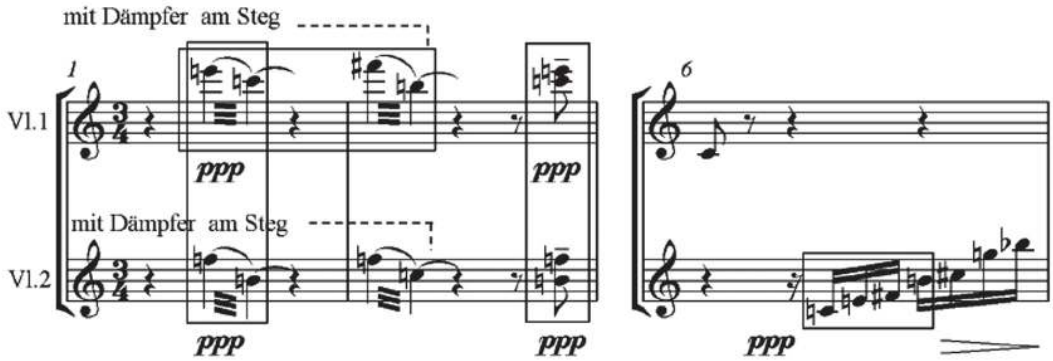
เปรียบเทียบกลุ่มโน้ตภายในกรอบสี่เหลี่ยมบริเวณห้องที่ 12, 14, 15, และ 23-25 จากบทเพลง *Piano Piece*, Op. 33a (ตัวอย่างที่ 5) พบว่า กลุ่มโน้ตเหล่านั้นแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงในหลาย

มิติ เช่น ช่วงเสียง ความเข้มเสียง คุณภาพเสียง จังหวะและความยาวตัวโน้ต รวมถึงบทบาทและหน้าที่ของกลุ่มโน้ตเหล่านั้น อย่างไรก็ตามกลุ่มโน้ตเหล่านั้นมีสถานะเท่าเทียมกันบนพื้นฐานแนวคิดทฤษฎีเซต เนื่องจากกลุ่มโน้ตแต่ละกลุ่มประกอบด้วยสมาชิกโน้ตเดียวกันทั้งหมด คือ B♭, B♮, C, และ F

ตัวอย่างที่ 5 *Piano Piece*, Op. 33a: Schoenberg

เพลง *Five Pieces for String Quartet*, Op. 5, No. 4 (1909) ของอันโทน เวเบิร์น (Anton Webern) มีความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มโน้ตคล้ายกับ *Piano Piece*, Op. 33a ของเชินแบร์ก โดยเวเบิร์นใช้กลุ่มโน้ตเดียวกันในบริบทที่แตกต่างกัน (ตัวอย่างที่ 6) กรอบสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้งห้องที่ 1 และ 2 ใช้กลุ่มโน้ต B♮, C♮, E♮, และ F♮ เล่นเสียงประสานลักษณะคอร์ดบนช่วงเสียงเดียวกัน แต่ใช้

วิธีการผลิตเสียงคอร์ดต่างกัน ส่วนกลุ่มโน้ตในกรอบสี่เหลี่ยมแนวนอนห้องที่ 1-2 และ 6 ใช้กลุ่มโน้ต B♮, C♮, E♮, และ F♯ บนช่วงเสียงต่างกัน 2 ช่วงคู่แปด โดยกรอบที่ 1 เป็นลักษณะเสียงประสานส่วนกรอบที่ 2 เป็นแนวทำนอง นอกจากนั้นเห็นได้ว่ากลุ่มโน้ตทั้งสองมีโน้ตสมาชิกแตกต่างกันเล็กน้อย

ตัวอย่างที่ 6 *Five Pieces for String Quartet*, Op. 5, No. 4: Webern

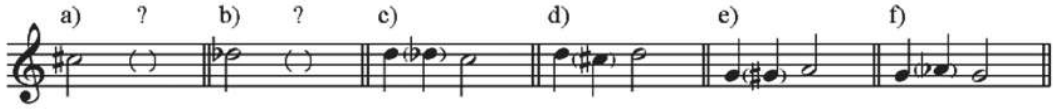


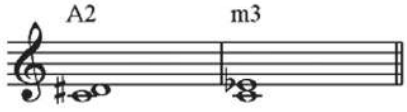
จากตัวอย่างที่ 4-6 เห็นได้ว่าแต่ละบทประพันธ์ใช้กลุ่มโน้ตที่มีสมาชิกเดียวกัน แม้ว่าจะปรากฏในบริบทและหน้าที่ที่แตกต่างกัน โน้ตที่ปรากฏในระดับเสียงใดก็ตาม บนพื้นฐานแนวคิดของทฤษฎีเซตถือว่ามีสถานะเท่าเทียมกันโดยไม่คำนึงถึงมิติอื่น ถึงแม้ว่าโน้ตตัวหนึ่งๆ จะปรากฏในช่วงเสียงที่ต่างกัน แต่ชื่อของโน้ตตัวนั้นก็ไม่ได้เปลี่ยนไป อีกทั้งเมื่อนำมาจัดอยู่ในรูปของโครงสร้างพื้นฐานโดยการตัดที่โน้ตซ้ำกันออกไปก็จะเป็นโน้ตตัวเดียวกันนั่นเอง แนวคิดในมิติของระดับเสียงลักษณะนี้จึงเปรียบเสมือนเป็นการให้ความสำคัญกับความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด ซึ่งเป็นผลมาจากชื่อของตัวอักษร ดังนั้นความแตกต่างระหว่างช่วงเสียงหรือช่วงคู่แปด จึงไม่มีผลต่อการวิเคราะห์บทประพันธ์ที่นำเอาแนวคิดของทฤษฎีเซตมาใช้สำหรับการอธิบายอีกต่อไป

2. ความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง

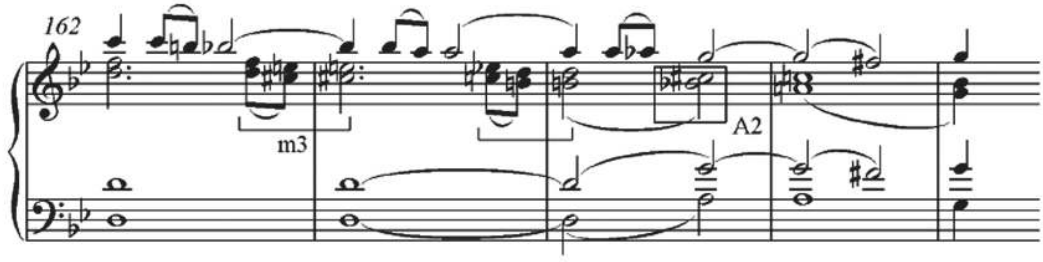
แนวคิดของระบบดนตรีโทนาลนั้น ระดับเสียงของโน้ตแต่ละตัวที่มีความหมายในตัวมันเอง ลองนึกถึงลิ่มนิ้วบนเปียโน แม้ว่าโน้ต C♯ กับ D♭ ณ ช่วงเสียงเดียวกัน จะอยู่บนตำแหน่งเดียวกัน แต่โน้ตทั้ง 2 ตัวนั้นก็มีความแตกต่างกันภายในบริบทที่โน้ตแต่ละตัวนั้นกำลังทำหน้าที่อยู่ รวมถึงโน้ตทั้ง 2 ตัวนั้นทำหน้าที่ต่างกันบนลำดับขั้นบันไดเสียง (Scale Degree) เช่น บนบันไดเสียง B♭ เมเจอร์ โน้ต C♯ ทำหน้าที่เป็น ♯2 ของบันไดเสียง ส่วนโน้ต D♭ ทำหน้าที่เป็น ♭3 ของบันไดเสียง เป็นต้น ซึ่งโน้ตลำดับที่ ♯2 และ ♭3 มีบทบาทและหน้าที่ต่างกันทั้งบนแนวทำนองและเสียงประสาน

พิจารณาตัวอย่างที่ 7 a) และ b) ว่าโน้ต C♯ กับ D♭ มีแนวโน้มการเคลื่อนที่ไปหาโน้ตตัวใด ต่อมาพิจารณาตัวอย่างที่ 7 c) d) e) และ f) จากตัวอย่างแสดงถึงแนวโน้มการเคลื่อนที่ของโน้ต C♯ กับ D♭ ว่าเมื่อใดที่โน้ตถูกกำกับด้วยเครื่องหมายแฟล็ต (♭) โน้ตตัวต่อไปมักมีแนวโน้มการเคลื่อนที่ลงทางตรงกันข้ามเมื่อโน้ตถูกกำกับด้วยเครื่องหมายชาร์ป (♯) โน้ตตัวต่อไปมักมีแนวโน้มการเคลื่อนที่ขึ้น ตัวอย่างดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าบทบาทหน้าที่ของโน้ต C♯ กับ D♭ มีความแตกต่างกัน

ตัวอย่างที่ 7 แนวโน้มการเคลื่อนที่

ลองพิจารณาอีกกรณีหนึ่งโดยเปรียบเทียบคุณลักษณะเสียงของขั้นคู่เสียงระหว่าง C-D♯ และ C-E♭ ที่เกิดขึ้นภายในหูของเรา (โดยไม่ต้องกดเปียโน) ว่าให้ความรู้สึกเช่นไร? นอกจากนั้นทดลองเล่นขั้นคู่ดังกล่าวบนเปียโน สามารถบอกได้หรือไม่ว่าเสียงที่ได้ยินนั้นเป็นเสียงที่เกิดจากขั้นคู่ใด? ทราบกันดีอยู่แล้วว่าโน้ต D♯ และ E♭ อยู่ตำแหน่งเดียวกันบนเปียโน ดังนั้นเมื่อเล่นขั้นคู่ทั้งสองบนเปียโนจะอยู่บนตำแหน่งเดียวกัน (ตัวอย่างที่ 8)

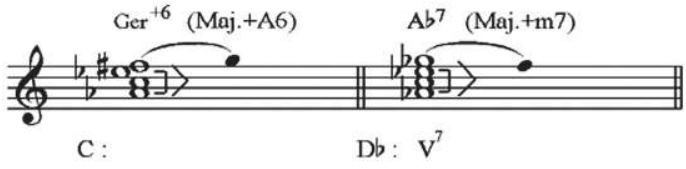
ตัวอย่างที่ 8 เปรียบเทียบขั้นคู่เสียง

ถ้าพิจารณาโดยใช้เพียงความรู้สึกที่ได้จากการจินตนาการถึงขั้นคู่ทั้งสอง เห็นได้ว่าขั้นคู่เสียง C-D♯ ให้ความรู้สึกเสียงกระด้าง ส่วนขั้นคู่เสียง C-E♭ ให้ความรู้สึกเสียงกลมกลืน แต่เมื่อลองเล่นขั้นคู่ทั้งสองบนเปียโนเพียงลำพังโดยไม่มีโน้ตตัวอื่นเข้ามาเกี่ยวข้อง เป็นการยากที่จะกล่าวว่าเสียงที่ได้ยินเป็นขั้นคู่เสียงใด แต่ถ้าเมื่อใดก็ตามมีโน้ตตัวอื่นเข้ามาเกี่ยวข้องกับขั้นคู่ดังกล่าว ความรู้สึกที่ได้จากขั้นคู่ทั้งสองจะชัดเจนขึ้น ทั้งนี้เนื่องมาจากบทบาทหน้าที่ของโน้ตแต่ละตัวมีความแตกต่างกันภายในบริบทนั้นๆ (ตัวอย่างที่ 9)

ตัวอย่างที่ 9 *Symphony* No. 40: Mozart



เปรียบเทียบคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมัน (German Augmented Sixth Chord) กับคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ (Dominant Seventh Chord) โดยพิจารณาคอร์ดที่มีลักษณะเป็นคอร์ดพ้องเสียง (Enharmonic Chord) ซึ่งกันและกัน ในที่นี้หมายถึงคอร์ดที่มีสมาชิกโน้ตชุดเดียวกัน แต่มีโน้ตบางตัวสะกดชื่อโน้ตต่างกัน เช่น คู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมันประกอบด้วยโน้ต A♭, C, E♭, และ F♯ ส่วนคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ประกอบด้วยโน้ต A♭, C, E♭, และ G♭ เป็นต้น

คอร์ดทั้งสองประกอบด้วยโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน แต่สะกดชื่อโน้ตต่างกันหนึ่งตัว (F♯ และ G♭) อันดับแรกควรทำความเข้าใจโครงสร้างของคอร์ดทั้งสองก่อน โดยคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมันเป็นโครมาติกคอร์ดแบบหนึ่งสร้างขึ้นจากโน้ตตัวที่ ♭6-1-♭3-♯4 บนบันไดเสียง ส่วนคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์สร้างขึ้นจากโดมินันท์ทรัยแอด (แบบเมเจอร์) บนบันไดเสียงใดๆ เพิ่มด้วยขั้นคู่เจ็ดไมเนอร์ (m7) หรือมีโครงสร้างเป็น 1-3-5-♭7 จากโน้ตพื้นต้นของทรัยแอดนั้น (ตัวอย่างที่ 10)

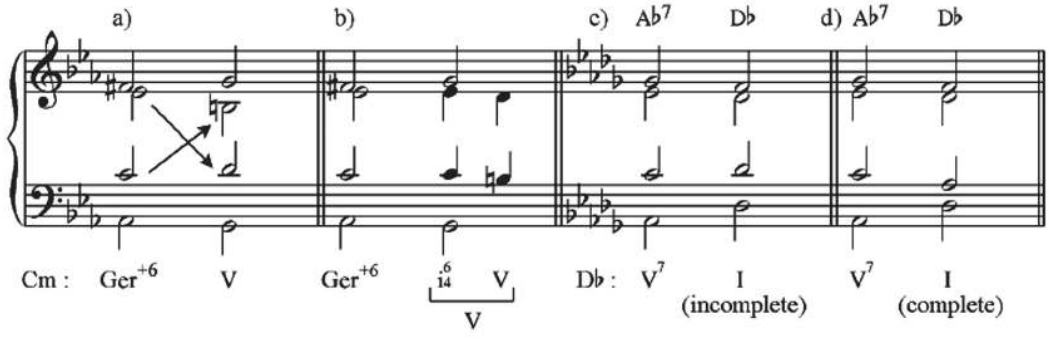
ตัวอย่างที่ 10 โครงสร้างคอร์ด

นอกจากนั้นโครงสร้างพื้นฐานของคอร์ดทั้งสองสามารถกล่าวได้ว่าคล้ายคลึงกันอย่างมาก คือ โครงสร้างเมเจอร์ทรัยแอด + ขั้นคู่หกออกเมนเทด (Maj.+A6) สำหรับคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมัน และโครงสร้างเมเจอร์ทรัยแอด + ขั้นคู่เจ็ดไมเนอร์ (Maj.+m7) สำหรับคอร์ดเมเจอร์ทบเจ็ด สังเกตว่ามีขั้นคู่พ้องเสียงระหว่างคู่หกออกเมนเทด และคู่เจ็ดไมเนอร์ แต่กระนั้นโครงสร้างของทั้ง 2 คอร์ด ทำให้แนวโน้มการเคลื่อนที่ของโน้ตต่างกัน โดยโน้ต ♯4 มักเคลื่อนที่ขึ้นไปหาโน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียง ส่วนโน้ต ♭7 ของคอร์ดโดมินันท์มักเคลื่อนที่ลงไปหาโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดโทนิก

ตัวอย่างที่ 11 a เป็นการดำเนินคอร์ด Ger^{+6}-V บนกุญแจเสียง C ไมเนอร์ สังเกตแนวบนและล่างสุดเคลื่อนที่จากคู่หกออกเมนเทด (A6) ไปหาคู่แปดเพอร์เฟค (P8) โดยโน้ต F♯ เคลื่อนที่ขึ้นไปหา G ส่วนโน้ต A♭ เคลื่อนที่ลงไปหา G เช่นกัน แต่แนวด้านในทั้งสองแนวจะเกิดลักษณะการล้ำแนวเสียง (Voice Crossing) ซึ่งการเคลื่อนที่ของ Ger^{+6} ไปสู่ V โดยตรง นอกจากจะพบปัญหาข้างต้น อีกกรณีหนึ่งอาจพบการเคลื่อนที่แบบคอร์ดขนานได้เช่นกัน โดยการเคลื่อนที่ทั้งสองลักษณะนั้นสามารถพบได้ในบทเพลง เช่น *String Quartet* No. 13 in D minor, K. 173 (1773) ของโมสาร์ท เป็นต้น อย่างไรก็ตามบทประพันธ์จำนวนมากใช้การดำเนินคอร์ด Ger^{+6}- $\frac{6}{4}$ (หรือ $\frac{6}{4}$)-V7 (ตัวอย่างที่ 11 b) เพื่อเลี่ยงปัญหาดังกล่าว

ตัวอย่างที่ 11 c) และ d) เป็นคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ของกุญแจเสียง D♭ เมเจอร์ ซึ่งเป็นคอร์ดพ้องเสียงกับตัวอย่างที่ 11 a) และ b) มีการดำเนินคอร์ดแบบ V7-I สังเกตแนวบนและล่างสุดเคลื่อนที่จากคู่เจ็ดไมเนอร์ (m7) ไปหาคู่สามเมเจอร์ (M3) ซึ่งโน้ต G♭ เคลื่อนที่ลงไปหา F ส่วนโน้ต A♭ กระโดดไปหา D♭ ตามลำดับ

จากตัวอย่างที่ 11 ทั้งหมด แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างกันของโน้ตและคอร์ดดังกล่าว ถึงแม้ว่าเป็นคอร์ดพ้องเสียงกัน คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมันทำหน้าที่เป็นคอร์ดนำหน้าคอร์ดโดมินันท์ (Pre-Dominant) บนกุญแจเสียง C ไมเนอร์ อีกทั้งโน้ตพ้องเสียง F♯ เคลื่อนที่ขึ้น ส่วนคอร์ด A♭7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ดโดมินันท์บนกุญแจเสียง D♭ เมเจอร์ พร้อมกับโน้ตพ้องเสียง G♭ เคลื่อนที่ลง ส่วนการเคลื่อนที่บนแนวเบสของทั้ง 2 คอร์ดเป็นไปตามบทบาทและหน้าที่ของคอร์ดนั้นๆ

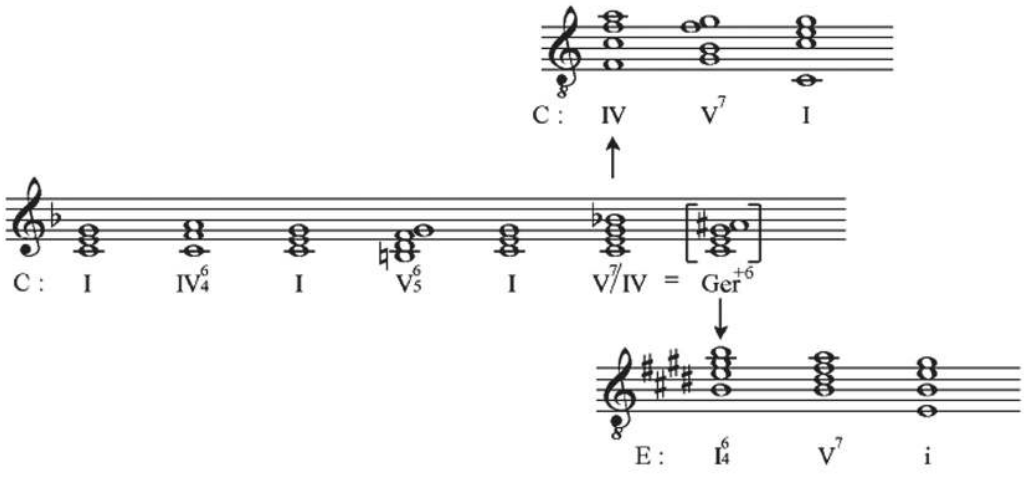
ตัวอย่างที่ 11 German Augmented Sixth *versus* Dominant Seventh Chords



ปรกติแล้วการสะกดชื่อโน้ตต่างกันมีผลให้บทบาทและหน้าที่ของคอร์ดพ้องเสียงระหว่างคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมัน และคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์แตกต่างกัน พิจารณาคอร์ดทั้งสองบนบันไดเสียง C เมเจอร์ (ตัวอย่างที่ 12) คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมันประกอบด้วยโน้ต C-E-G-A♯ ทำหน้าที่นำหน้าคอร์ดโดมินันท์บนกุญแจเสียงใหม่ (E เมเจอร์) ส่วนคอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์

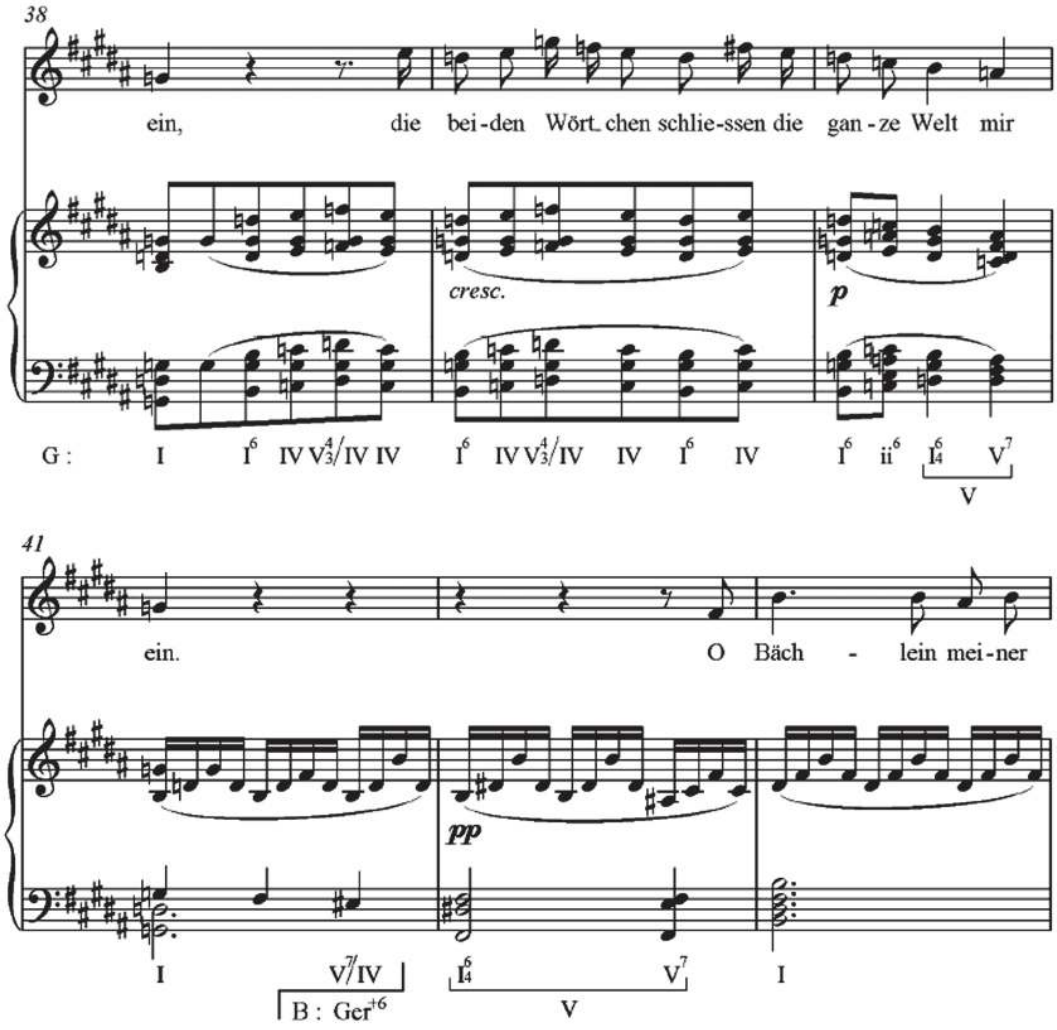
ประกอบด้วยโน้ต C-E-G-B♭ ทำหน้าที่โดมินันท์ระดับสองให้กับคอร์ดซับโดมินันท์ (V/IV) บนกุญแจเสียงเดิม

ตัวอย่างที่ 12 หน้าที่ของคอร์ดพ้องเสียงระหว่าง Ger^{+6} และ Dom.7th

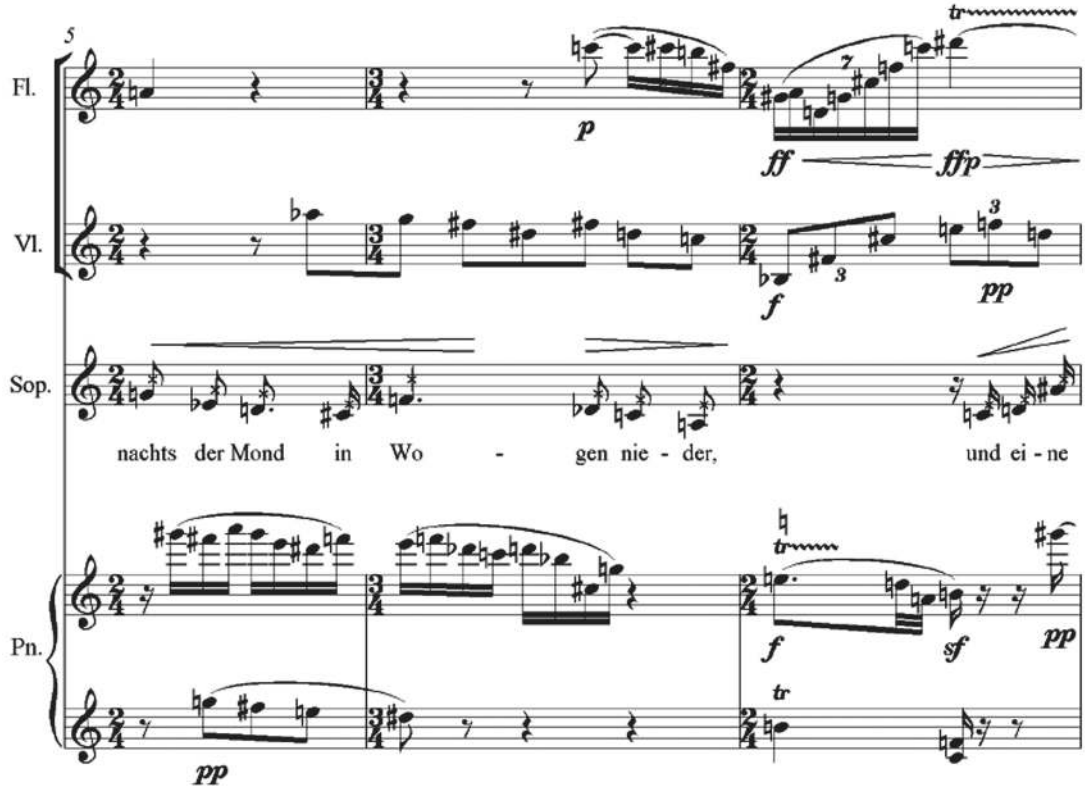


ดังนั้นคอร์ดที่มีโครงสร้างเป็นเมเจอร์ทรัยแอด + ขั้นคู่เจ็ดไมเนอร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าทำหน้าที่เป็นโดมินันท์ (V7) หรือเป็นโดมินันท์ระดับสอง (V7/?) ของกุญแจเสียงเดิม สามารถตีความใหม่ได้ว่าเป็นคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมันของกุญแจเสียงใหม่ ด้วยคุณสมบัติของคอร์ดพ้องเสียงนั่นเอง บทเพลง 'Der Neugierige,' Op. 25, No. 6 ของชูเบิร์ต (ตัวอย่างที่ 13) ห้องที่ 38-43 แสดงถึงคุณสมบัติดังกล่าว โดยเป็นการใช้คอร์ดร่วมของคอร์ดพ้องเสียงระหว่างคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมัน และคอร์ดโดมินันท์ระดับสองในห้องที่ 41 เพื่อเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก G เมเจอร์ กลับไปยัง B เมเจอร์ ซึ่งเป็นกุญแจเสียงหลัก (Home Key) ของบทเพลงนี้

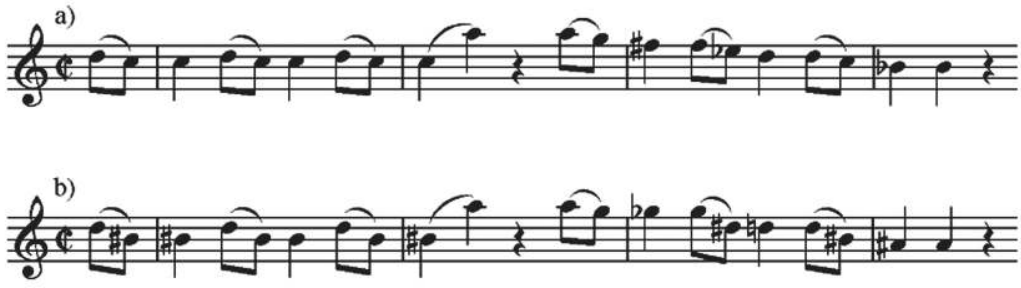
พิจารณาบทบาทและหน้าที่ระหว่างคอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบบเยอรมันกับคอร์ดโดมินันท์ให้ชัดเจนขึ้น ลองเปรียบเทียบคอร์ด V$^{\sharp}_{3}$/IV ห้องที่ 38-39 ประกอบด้วยโน้ต D♮, G♮, และ F♮ โดยตัดโน้ต B (โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด) การเคลื่อนที่บนแนวเปียโน พบว่า โน้ต F (โน้ตตัวที่ ♭7 ของคอร์ด V) เคลื่อนที่ลงไปหาโน้ต E (โน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด IV) จากนั้นพิจารณาคอร์ด Ger^{+6} ห้องที่ 41 ซึ่งมีโน้ตพ้องเสียงกันกับคอร์ด V$^{\sharp}_{3}$/IV โดยประกอบด้วยโน้ต G♮, D♮, E♯, และ B การเคลื่อนที่บนแนวเปียโน พบว่า โน้ต E♯ (โน้ตตัวที่ ♯4) เคลื่อนที่ขึ้นไปหาโน้ต F♯ (โน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด I กุญแจเสียงใหม่)

ตัวอย่างที่ 13 'Der Neugierige,' Op. 25, No. 6: Schubert

คุณสมบัติของคอร์ดพ้องเสียงตามที่กล่าวมาข้างต้นทั้งหมด แสดงให้เห็นถึงบทบาทและหน้าที่ของคอร์ด รวมถึงแนวโน้มการเคลื่อนที่ของโน้ตแต่ละตัว ส่วนใหญ่แล้วดนตรีที่อิงอยู่กับระบบโทนาลิตีให้ความสำคัญกับโน้ตพ้องเสียงเหล่านั้น เนื่องจากปรกติแล้วโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน แต่สะกดชื่อโน้ตต่างกันเป็นตัวบ่งบอกถึงแนวโน้มการเคลื่อนที่ของแนวทำนอง และหน้าที่ที่สัมพันธ์กับโน้ตอื่นภายในบริบทนั้นๆ นอกจากนั้นเมื่อโน้ตพ้องเสียงเป็นสมาชิกตัวหนึ่งของคอร์ดใดๆ อาจทำให้บทบาทและหน้าที่ของคอร์ดนั้นเปลี่ยนแปลงไป เช่นกัน

สำหรับบทประพันธ์ที่นำแนวคิดของทฤษฎีเซตมาใช้เพื่อการอธิบายตัวดนตรี แตกต่างอย่างสิ้นเชิงจากระบบโทนาลิตี แนวคิดพื้นฐานทฤษฎีเซตได้ละทิ้งความหมาย และไม่ให้ความสำคัญกับโน้ตพ้องเสียงตามวิธีการของดนตรีโทนาล เพลงลำดับที่หนึ่ง Mondestrunken,' จากบทประพันธ์

Pierrot lunaire (1912) ของเชินแบร์ก ห้องที่ 5-7 ใช้โน้ตโครมาติกครบทั้ง 12 ตัว สำหรับโน้ตที่มีเครื่องหมายแปลงเสียงเป็นโน้ต C♯-D♭, D♯-E♭, G♯-A♭, A♯-B♭, และ F♯ ยกเว้นไม่มีโน้ต G♭ (ตัวอย่างที่ 14) โดยแนวคิดทฤษฎีเซตโน้ตเหล่านี้มีสถานะหรือมี “ความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง”

จากที่ได้กล่าวมาแล้วว่าสำหรับดนตรีภายในขอบเขตระบบโทนาลิตี โดยปรกติแล้วเมื่อใดก็ตามที่โน้ตถูกกำกับด้วยเครื่องหมายแฟล็ตมีแนวโน้มการเคลื่อนที่ลง ส่วนโน้ตถูกกำกับด้วยเครื่องหมายชาร์ปมีแนวโน้มการเคลื่อนที่ขึ้น แต่สำหรับพื้นฐานทฤษฎีเซตเงื่อนไขเหล่านั้นไม่มีผลอีกต่อไป ดังนั้นการบันทึกโน้ตสามารถบันทึกด้วยโน้ตตัวใดก็ได้

พิจารณาแนวทำนองเดียวกันแต่บันทึกโน้ตต่างกัน (ตัวอย่างที่ 15) แนวทำนอง a) คัดมาจากบทประพันธ์ *Symphony* No. 40 in G Minor, K.550 (1788) ของโมสาร์ท โดยไม่ใส่เครื่องหมายกำหนดกุญแจเสียง จากนั้นนำมาบันทึกด้วยวิธีการใหม่แบบแนวทำนอง b) ซึ่งแนวทำนอง a) สามารถทำความเข้าใจได้ง่ายกว่า แต่สำหรับแนวคิดของทฤษฎีเซตถือว่าแนวทำนองทั้งสองมีสถานะเท่าเทียมกัน และเป็นความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง ลองย้อนกลับไปพิจารณาตัวอย่างที่ 14 ใหม่อีกครั้งว่า ถ้าบทประพันธ์บันทึกโน้ตตามแนวคิดของระบบโทนาลิตีจะมีลักษณะเป็นเช่นไร

ตัวอย่างที่ 15 ความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง

การทำความเข้าใจเกี่ยวกับประเด็นความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปดและโน้ตพ้องเสียง ภายใต้กรอบแนวคิดทฤษฎีเซต อาจทำให้เกิดความสับสนระหว่างองค์ความรู้ที่มีมาแต่เดิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นความสัมพันธ์ต่างๆ ของระดับเสียงที่เกิดขึ้นบนแนวตั้งและแนวนอน ที่อยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของระบบโทนาลิตี ซึ่งพื้นฐานแนวคิดของทฤษฎีเซตนั้น ไม่ให้ความสำคัญกับระดับเสียงที่เกิดขึ้นบนช่วงเสียงใดๆ อีกทั้งไม่ให้ความสำคัญกับโน้ตต่างกันแต่ให้เสียงเดียวกันอีกต่อไป ความรู้ความเข้าใจเดิมบางประการบนพื้นฐานระบบโทนาลิตีเดิม ไม่สามารถนำมาใช้อธิบายทฤษฎีเซตได้ทั้งหมด ดังนั้นผู้ที่เริ่มศึกษาทฤษฎีเซตควรระลึกอยู่เสมอว่า โน้ตตัวอักษรเดียวกันไม่ว่าจะเกิดขึ้นบนช่วงเสียงใดก็ตามจะมีค่าเท่ากัน ซึ่งเป็น “ความเท่าเทียมกันของช่วงคู่แปด” และโน้ตเสียงเดียวกันไม่ว่าจะเขียนอยู่ในรูปใดจะมีสถานะเดียวกันเสมอ โดยที่เป็น “ความเท่าเทียมกันของโน้ตพ้องเสียง” ความเท่าเทียมกันทั้ง 2 ประเด็นนี้ เป็นพื้นฐานสำคัญสำหรับผู้ที่ต้องการศึกษาและทำความเข้าใจกฎเกณฑ์ต่างๆ ภายใต้แนวคิดทฤษฎีเซตในระดับต่อไป

บรรณานุกรม

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). **การประพันธ์เพลงร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2558). **ดนตรีศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

———. (2550). *ดนตรีเอโทนาลในกระแสเอ็กซ์เพรสชันนิซึ่ม*. **วารสารดนตรีรังสิต**, ปีที่ 2 ฉบับที่ 1: 42-48.

Burkhart, Charles. (2004). **Anthology for Musical Analysis**. 6th ed. Belmont, CA: Wadsworth Group.

Eckardt, Jason. (2005). *Surface Elaboration of Pitch-Class Sets Using Nonpitched Musical Dimensions*. **Perspectives of New Music**, vol. 43, no. 1: 120-140.

Egmond, René Van, and David Butler. (1997). *Diatonic Connotations of Pitch-Class Sets*. **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, vol. 15 no. 1: 1-29.

Forte, Allen. (1973). **The Structure of Atonal Music**. New Haven, CT: Yale University Press.

Kostka, Stefan. (2006). **Materials and Techniques of Twentieth-Century Music**. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Morgan, Robert P. (1992). **Anthology of Twentieth-Century Music**. New York: W.W. Norton & Company.

Rahn, John. (1980). **Basic Atonal Theory**. New York: Longman.

Roig-Francoli, Miguel A. (2008). **Understanding Post-Tonal Music**. New York: McGraw-Hill.

Straus, Joseph N. (2005). **Introduction to Post-Tonal Theory**. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Turek, Ralph. (1992). **Analytical Anthology of Music**. 2nd ed. New York: McGraw-Hill.

เทคนิคการบรรเลงกีต้าร์ของแพ็ท เมทินีและไมค์ สเทิรน์
The Guitar Techniques of Pat Metheny and Mike Stern

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร[1]

บทคัดย่อ

บทความเรื่องการบรรเลงกีต้าร์ของแพ็ท เมทินีและไมค์ สเทิรน์จะกล่าวถึงแนวคิดที่น่าสนใจและเป็นเอกลักษณ์ เช่น ด้านอุปกรณ์ ด้านอิมโพรไวส์หรือด้านเทคนิคส่วนตัว โดยการบรรเลงกีต้าร์ของแพ็ท เมทินีมักเพิ่มมิติของเสียงกีต้าร์ให้มีความหลากหลาย ด้วยการใช้กีต้าร์ที่มีลักษณะแตกต่างกัน เช่น กีต้าร์ลำตัวกลวงหรือกีต้าร์ซินธิไซเซอร์ เป็นต้น ด้านการอิมโพรไวส์เขานิยมใช้ระบบนิ้ว 3-2-1-2 ในการสร้างแนวทำนองต่อเนื่อง ส่วนการบรรเลงกีต้าร์ของไมค์ สเทิรน์นั้นใช้กีต้าร์ลำตัวตันและเพิ่มมิติของเสียงด้วยอุปกรณ์แปลงเสียงกีต้าร์ ด้านการอิมโพรไวส์ของเขามักนิยมสร้างแนวทำนองต่อเนื่องแบบสำเนียงบีบอป

คำสำคัญ: แพ็ท เมทินี, ไมค์ สเทิรน์, นักกีต้าร์แจ๊ส

[1] อาจารย์ วิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต

Abstract

This Article, The Playing style of Pat Metheny and Mike Stern, is talking about the interesting idea ans personal identity of both guitarists which, can be describe into subcategories such as Personal equipment, Personal style of improvise, and Personal Technic. For Pat Metheny, are using difference type of guitars, (Hollow body, Synthesizer guitar), to create more dimension to his sound. On his improvisation, he uses a Finger System 3-2-1-2 to create a continuing melodic line. For Mike Stern, He uses Solid body guitar effect. On his Improvisation, He likely to create a continuing melodic as a Bebop style.

Keywords: Pat Metheny, Mike Stern, Jazz Guitarist

บทความนี้จะกล่าวถึงการบรรเลงกีต้าร์ของนักกีต้าร์ 2 คน คือ แพ็ท เมทินีและไมค์ สเทิรน์ ซึ่งมีแนวทางการบรรเลงที่ผู้เขียนสนใจทั้งด้านอุปกรณ์ แนวคิดการอิมโพรไวส์ และ/หรือด้านเทคนิคที่เป็นเอกลักษณ์ โดยนักกีต้าร์ทั้ง 2 คนนี้อยู่ในแวดวงดนตรีแจ๊สมาอย่างยาวนาน รวมถึงได้ร่วมงานกับนักดนตรีแจ๊สที่มีชื่อเสียงอีกมากมาย นอกจากนี้แพ็ท เมทินียังเป็นอาจารย์สอนกีต้าร์ให้กับไมค์ สเทิรน์ ที่สถาบัน เบิร์กลีคอลเลจออฟมิวสิคอีกด้วย อนึ่งบทความการบรรเลงกีต้าร์ของแพ็ท เมทินี และไมค์ สเทิรน์จะกล่าวถึงแนวทางการบรรเลงกีต้าร์ที่อาจพบได้จากบทเพลงที่พวกเขาบรรเลง ไม่ได้ระบุเจาะจงว่าต้องพบแนวคิดต่างๆ (ดังที่จะกล่าวถึงต่อไป) ในทุกบทเพลง ทั้งนี้เพื่อทราบถึงแนวทางพื้นฐานการบรรเลงกีต้าร์ของพวกเขา เพื่อให้ผู้ฟังหรือผู้ที่สนใจมีอรรถรสในการรับฟังมากยิ่งขึ้น

เทคนิคการบรรเลงกีต้าร์ของแพ็ท เมทินี

แพ็ท เมทินีเกิดเมื่อวันที่ 12 สิงหาคม ค.ศ. 1954 เมืองแคนซัส มลรัฐมิสซูรี เขาเริ่มเป็นอาจารย์สอนกีต้าร์ในมหาวิทยาลัยไมอามี่ (University of Miami) เมื่ออายุ 18 ปี จากนั้นเริ่มสร้างชื่อเสียงจากการร่วมงานกับนักไวบราโฟนแจ๊สแกรี่ เบอร์ตัน (Gary Burton, 1943-) โดยได้มีโอกาสพบกับแกรี่ เบอร์ตัน ครั้งแรกประมาณเดือนเมษายน ปีค.ศ. 1973 ในงานเทศกาลดนตรีแจ๊สวิตชิทา เมืองแคนซัส ช่วงเดือนมกราคม ปีค.ศ. 1974 เขาถูกชักชวนจากแกรี่ เบอร์ตันให้เป็นอาจารย์สอนในสถาบัน เบิร์กลีคอล- เลจออฟมิวสิค Richard Niles (2009: 27-28) ซึ่งช่วงเวลานั้นเขามีอายุเพียง 19 ปี หลังจากนั้นในปีค.ศ. 1996 สถาบันแห่งนี้ได้มอบปริญญาเอกดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ด้านดนตรีให้ กับเขา อิทธิพลทางดนตรีนั้นเขาได้รับจากไมล์ส เดวิส เวส มอนโกเมอร์รี่ (Wes Montgomery, 1923-1968) จิม ฮอลล์ (Jim Hall, 1930-2013) และวงเดอะบีทเทิลส์ (The Beatles)

ผลงานอัลบั้มแรกของตัวเขาเองชื่อว่า ไบรท์ไซส์ไลฟ์ (Bright Size Life) สังกัดค่ายอีซีเอ็ม บันทึกเสียงปีค.ศ. 1975 มีนักดนตรีแจ๊สร่วมบรรเลงด้วยคือ แจโค แพสโทริอัส (Jaco Pastorius, 1951-1987) นักเล่นเบส บ๊อบ โมเสส (Bob Moses, 1948-) นักเล่นกลอง บทเพลงส่วนใหญ่เป็น บทเพลงประพันธ์ขึ้นมาใหม่ นอกจากนี้เขายังได้นำกีต้าร์ 12 สาย เข้ามาร่วมบรรเลงทำให้สร้างมิติของเสียงกีต้าร์ได้มากขึ้น โดยเขานำมาบรรเลงในบทเพลง*สิราภรณ์ (Sirabhorn)* จากผลงานอัลบั้มนี้เองเริ่มทำให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ของเขาทั้งในด้านการประพันธ์บทเพลงและด้านการบรรเลงกีต้าร์ หลังจากนั้น 1 ปี เขาออกผลงานชุดที่ 2 ชื่อว่า วอร์เตอร์คัลเลอร์ (Water Colours) สังกัดค่ายอีซีเอ็ม ออกเมื่อปีค.ศ. 1977 ซึ่งผลงานชุดนี้เปลี่ยนนักดนตรีทั้งหมด นักดนตรีแจ๊สร่วมบรรเลงด้วยคือ อีเบอร์ฮาร์ด เวเบอร์ (Eberhard Waber, 1940-) นักเล่นเบส แดนนี กอททลิบ (Danny Gottlieb, 1953-) นักเล่นกลอง และไลล์ เมย์ (Lyle Mays, 1953-) นักเล่นเปียโน

ปีค.ศ. 1978 เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของแพ็ท เมทินีในปีนี้เองได้ร่วมงานกับนักเปียโนไลล์ เมย์ส แดนนี กอททลิบ นักเล่นกลอง และมาร์ค อีแกน (Mark Egan, 1951-) นักเล่นเบส ออกผลงานอัลบั้มชื่อแพ็ทเมทินีกรุ๊ป (Pat Metheny Group) ความเป็นกลุ่มแพ็ทเมทินี จึงเริ่มที่ผลงานชุดนี้ (ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ 2545: 226) บทเพลงของแพ็ทเมทินีกรุ๊ป ถูกจัดให้อยู่ในกลุ่มของดนตรีแจ๊สร่วม สมัย (Contemporary Jazz) ซึ่งได้รับอิทธิพลของดนตรีหลากหลายประเภท เช่น ได้รับอิทธิพลจากดนตรีบราซิลเลี่ยน หรือได้รับอิทธิพลจากดนตรีอิเล็กทรอนิก เป็นต้น

จากแพ็ทเมทินีกรุ๊ปนี้เอง ทำให้เขามีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากขึ้น รวมถึงได้ตระเวนแสดงดนตรีทั้งในอเมริกา ยุโรป และญี่ปุ่น เฉลี่ยในแต่ละปีเขาตระเวนแสดงดนตรีประมาณระหว่าง 120-200 ครั้ง Richard Niles (2009: xix) จากผลงานของแพ็ทเมทินีกรุ๊ปนี้เองทำให้เขาได้รับรางวัล แกรมมี่อวอร์ด ครั้งแรกในปีค.ศ. 1980 จากอัลบั้มชื่อ อเมริกันการาจ (American Garage) สังกัดค่ายอีซีเอ็ม อัลบั้มนี้ออกเมื่อปีค.ศ. 1979 อนึ่งเขาได้รับรางวัล แกรมมี่อวอร์ด รวมทั้งหมด 19 ครั้ง

แพ็ท เมทินียังได้ร่วมงานกับนักดนตรีแจ๊สมีชื่อเสียงอีกมากมาย ทั้งผลงานของเขาเองหรือร่วมงานกับนักดนตรีท่านอื่น โดยผลงานอัลบั้มของแพ็ท เมทินีแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ผลงานในชื่อของแพ็ท เมทินี และผลงานในชื่อของแพ็ทเมทินีกรุ๊ป

แพ็ท เมทินีเป็นนักดนตรีที่มีความโดดเด่นด้านการอิมโพรไวส์ เทคนิคการบรรเลงกีต้าร์ การประพันธ์บทเพลงและเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งล้วนแล้วแต่แสดงความเป็นตัวตนของเขาได้เป็นอย่างดี นอกเหนือความโดนเด่นดังที่กล่าวมาแล้วยังมีอุปกรณ์สำคัญและกลายเป็นเอกลักษณ์ด้วย คือ กีต้าร์ ซึ่งกีต้าร์ของเขาแต่ละตัวนั้นมีลักษณะแตกต่างกัน ทั้งนี้ทำให้สามารถเพิ่มมิติในการบรรเลงกีต้าร์ให้มีเอกภาพได้มากขึ้น กีต้าร์แต่ละประเภทถูกนำมาใช้บรรเลงแตกต่างกันออกไป ตั้งแต่กีต้าร์ 12 สาย กีต้าร์คลาสสิค กีต้าร์ไร้เฟรต ประเภทที่เป็นสายไนลอน (Fretless Nylon-String Guitar) และซีต้าร์ไฟฟ้า (Electric Sitar) โดยกีต้าร์ที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของเขามีดังนี้

1. กีต้าร์ลำตัวกลวง (Hollow Body) ยี่ห้อไอบาเนซ เป็นกีต้าร์รุ่นของเขาเองที่นำมาใช้บรรเลงเป็นส่วนใหญ่ ผลิตออกมาด้วยกันหลายรุ่น เช่น รุ่นพีเอ็ม 100 (Ibanez PM-100) รุ่นพีเอ็ม 200 (Ibanez PM-200) เป็นต้น บริษัทไอบาเนซผลิตกีต้าร์รุ่นของเขาตั้งแต่ปีค.ศ. 1996 ก่อนหน้านั้นเขาใช้กีต้าร์ที่นักกีต้าร์แจ๊สนิยมใช้ คือ กีต้าร์กิ๊ปสันรุ่น อีเอส 175 (Gibson ES-175)

ภาพที่ 1 แพ็ท เมทินีกับกีต้าร์รุ่นพีเอ็ม 200
ที่มา: http://photos.allaboutjazz.com/

2. กีต้าร์ 42 สาย แพ็ท เมทินีเรียกว่า ปิกัสโซกีต้าร์ (Pikasso Guitar) กีต้าร์ตัวนี้สร้างโดยช่างทำกีต้าร์หญิงจากประเทศแคนาดาชื่อ ลินดา แมนเซอร์ (Linda Manzer, 1952-) ลักษณะของกีต้าร์นั้นแบ่งเป็น 6 สาย 12 สาย และ 12 สายไร้เฟร็ต เขานำปิกัสโซกีต้าร์ มาบรรเลงในบทเพลง เช่น บทเพลง*อินทูเดอะดรีม (Into the Dream)* จากอัลบั้มชื่อ อิมเมจินารีเดย์ (Imaginary Day) สังกัดค่าย วอร์เนอร์บรอส ออกเมื่อปี ค.ศ. 1997 เป็นต้น

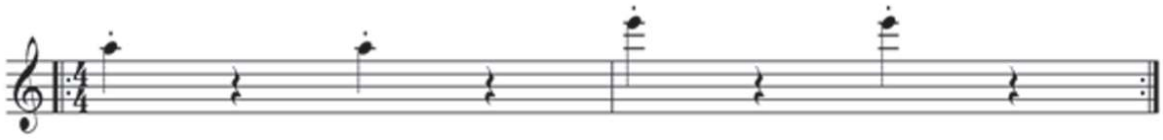
ภาพที่ 2 ปิกัสโซกีต้าร์
ที่มา: http://www.premierguitar.com

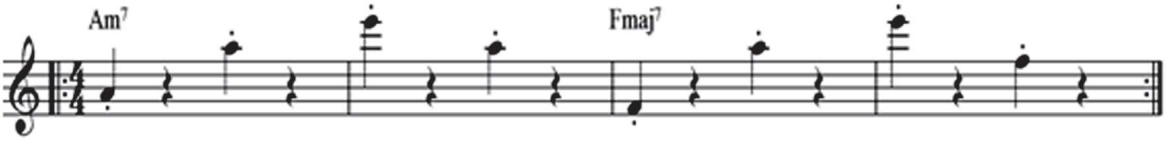
3. กีต้าร์ซินธิไซเซอร์ ของโรแลนด์ รุ่น จีอาร์ 300 (Roland GR-300) เป็นกีต้าร์ที่เขานำมาใช้บรรเลงบ่อยเช่นกัน กีต้าร์ซินธิไซเซอร์นี้สามารถสร้างมิติในการบรรเลงได้เป็นอย่างดี เนื่องจากสามารถจำลองเสียงได้หลากหลาย เช่น จำลองเสียงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย หรือประเภทเครื่องเป่า เป็นต้น ทำให้ขยายขอบเขตการบรรเลงกีต้าร์ออกไป อนึ่งกีต้าร์ซินธิไซเซอร์รุ่นนี้มีคุณสมบัติถูกออกแบบให้มีสัญญาณแบบอนาลอก (Analog) ซึ่งลักษณะของคุณภาพเสียงมีความสมจริง รวมถึงการประมวลผลของกีต้าร์ซินธิไซเซอร์รุ่นนี้สามารถตอบสนองได้รวดเร็ว เหมาะสำหรับนำมาใช้บรรเลงขณะแสดงดนตรีได้ดี เพราะไม่มีค่าความหน่วงของสัญญาณในสัญญาณเสียงที่เกิดขึ้น (ปกติกีต้าร์ซินธิไซเซอร์จะมีค่าความหน่วงของสัญญาณ) แพ็ท เมทินี นำกีต้าร์ซินธิ-ไซเซอร์มาบรรเลงในบทเพลง เช่น บทเพลง *ทูดิเอ็นออฟเดอะเวิลด์ (To the End of the World)* จากอัลบั้มชื่อ วีลีฟเฮีย (We Live Here) สังกัดค่ายกิฟเฟนเร็คคอร์ด บันทึกเสียงเมื่อปีค.ศ. 1995 เป็นต้น

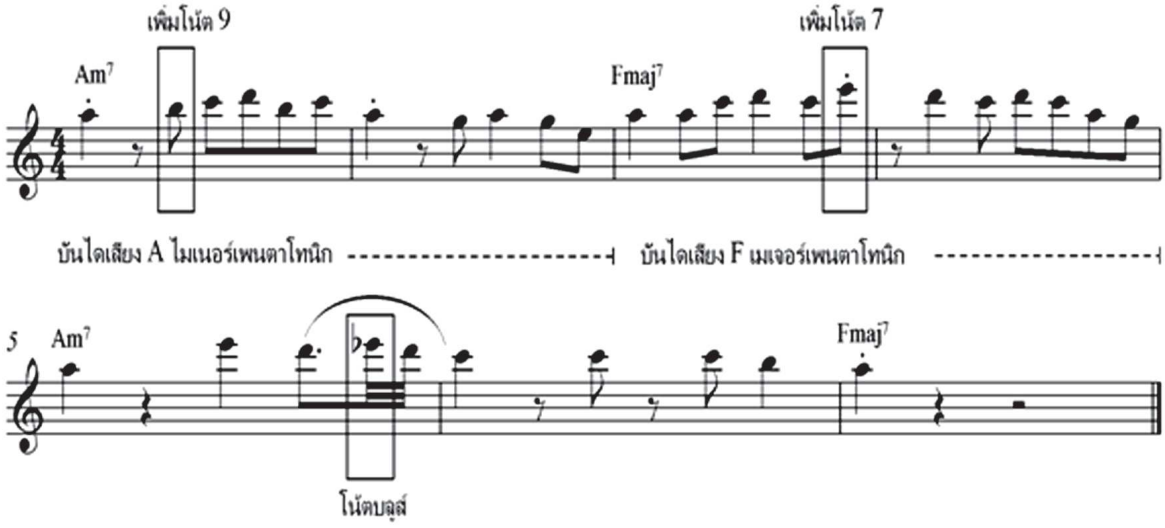
ภาพที่ 3 แพ็ท เมทินีกับกีต้าร์ซินธิไซเซอร์
ที่มา: http://steveadelson.com

การอิมโพรไวส์ของแพ็ท เมทินีเป็นสิ่งซึ่งแสดงความเป็นตัวตนของเขาได้เป็นอย่างดีด้วยเทคนิคการบรรเลงกีต้าร์เฉพาะตัวหรือแนวคิดการอิมโพรไวส์ซึ่งลีลาท่วงทำนองของเขา ทำให้ผู้ฟังสามารถรับฟังได้อย่างมีอรรถรส Richard Niles (2010: 28-29) ได้อธิบายหลักการอิมโพรไวส์ของแพ็ท เมทินีสรุปได้ดังนี้

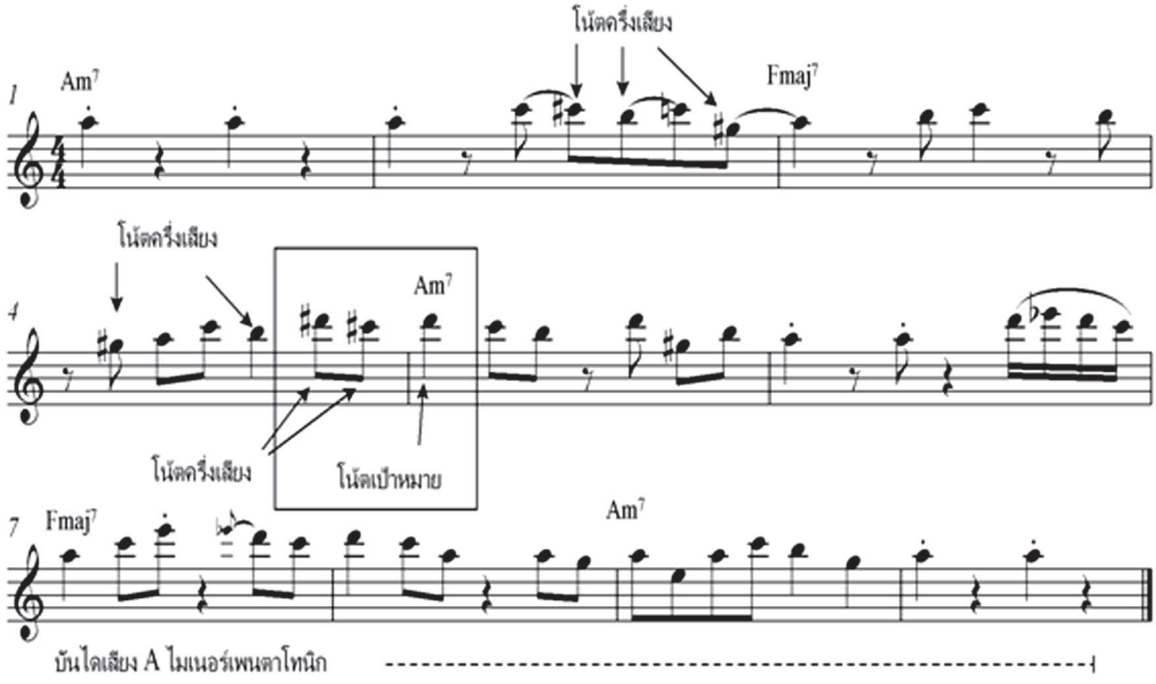
ตัวอย่างที่ 1 แสดงให้เห็นถึงตัวอย่างโน้ตเป้าหมาย (Target Note) ของแพ็ท เมทินีโดยเริ่มจากการกำหนดโน้ตที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน

ตัวอย่างที่ 1 โน้ตเป้าหมายที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน

จากนั้นเขาได้กำหนดเสียงประสานขึ้น เพื่อทำให้เห็นถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงประสานที่ชัดเจน โดยใช้การดำเนินคอร์ดเป็น Am7 และ Fmaj7 แนวทำนองในตัวอย่างที่ 2 ได้พัฒนาปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับการดำเนินคอร์ด ซึ่งได้แนวคิดจากตัวอย่างที่ 1

ตัวอย่างที่ 2 การดำเนินคอร์ดและแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 3 แพ็ท เมทินีแสดงการอิมโพรไวส์อยู่ในศูนย์กลางเสียงแนวทำนองส่วนใหญ่อยู่ในบันไดเสียงเพนตาโทนิก โดยในห้องที่ 1 เขาเพิ่มโน้ต 9 และห้องที่ 3 เพิ่มโน้ต 7 นอกจากนี้ยังพบการใช้ประโยคแบบบลูส์ในห้องที่ 5

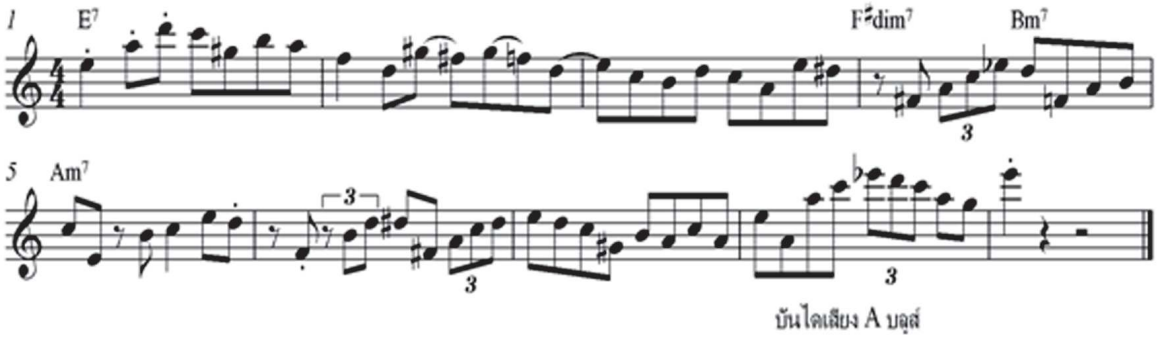
ตัวอย่างที่ 3 การอิมโพรไวส์อยู่ในศูนย์กลางเสียง

จากตัวอย่างที่ 4 แพ็ท เมทินีได้เพิ่มการอิมโพรไวส์ในรูปแบบอื่นเป็นตัวอย่าง คือ การใช้โน้ตครึ่งเสียงเข้าหาโน้ตเป้าหมาย (Chromatic Approaches) และยังพบการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิก โดยใช้บันไดเสียง A ไมเนอร์เพนตาโทนิกกับคอร์ด Fmaj7 และ Am7 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 7-10 ทำให้แนวทำนองมีความเป็นเอกภาพ

ตัวอย่างที่ 4 การใช้โน้ตครึ่งเสียงเข้าหาโน้ตเป้าหมาย



ตัวอย่างที่ 5 เขาได้แสดงการอิมโพรไวส์ออกนอกศูนย์กลางเสียงจากการดำเนินคอร์ดเดิม โดยขยายขอบเขตของเสียงประสานออกไปด้วยการดัดแปลงแก้ไขเสียงประสานเดิม (Reharmonization) ซึ่งเขาได้แก้ไขเสียงประสานเดิมออกไปดังนี้ คือ เพิ่มคอร์ด E7 ห้องที่ 1 เพิ่มคอร์ด F#dim7 และคอร์ด Bm7 ห้องที่ 4 จากนั้นกลับมาสู่คอร์ด Am7 ในห้องที่ 5

การแก้ไขเสียงประสานเดิมนั้นทำให้ออกจากศูนย์กลางเสียง และการออกจากศูนย์กลางเสียงนี้ เขาใช้โน้ตครึ่งเสียงในการเข้าหาโน้ตเป้าหมาย สังเกตว่าเขายังคงให้ความสำคัญกับการใช้ประโยคแบบบลูส์ซึ่งเป็นประเด็นสำคัญของการแสดงตัวอย่างจากบทสัมภาษณ์นี้ ทำให้เห็นถึงเป้าหมายและวิธีนำเสนอการอิมโพรไวส์ของเขา

ตัวอย่างที่ 5 การอิมโพรไวส์ออกนอกศูนย์กลางเสียงด้วยวิธีการเปลี่ยนเสียงประสาน

จากตัวอย่างที่กล่าวมาข้างต้นสรุปได้ว่า แนวคิดวิธีการอิมโพรไวส์ของแพ็ท เมทินีมีแนวคิดพื้นฐานจากการใช้แนวทำนองเรียบง่ายไม่ซับซ้อน ซึ่งเขาสามารถเพิ่มความซับซ้อนด้วย การขยายเสียงประสานออกไป จากแนวคิดนี้ให้ความสำคัญแก่การอิมโพรไวส์ ทั้งในด้านแนวทำนองและด้านเสียงประสาน

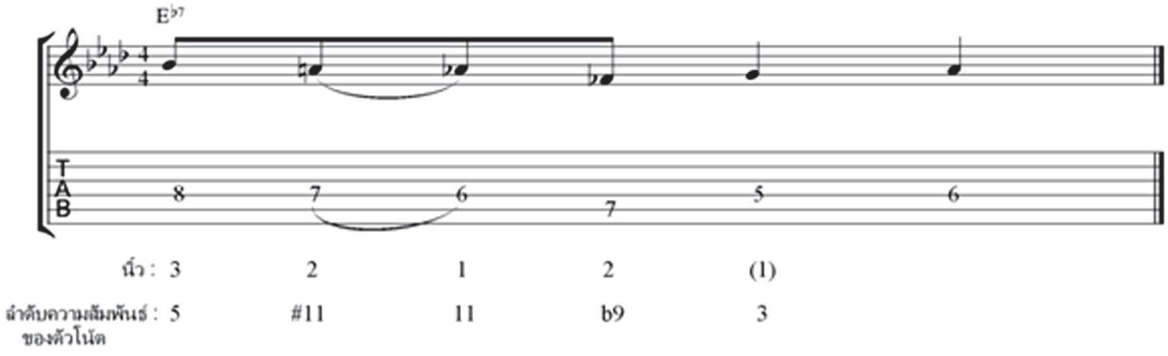
การอิมโพรไวส์ของแพ็ท เมทินียังมีความโดดเด่นเรื่องของเทคนิคในการบรรเลงกีต้าร์เขานิยมใช้เทคนิคการบรรเลงกีต้าร์ด้วยลักษณะของระบบนิ้ว (Fingering) ที่เป็นเอกลักษณ์ กล่าวคือโดยปรกติแล้วมือซ้ายของผู้เล่นกีต้าร์สามารถจับโน้ตบนคอกีต้าร์ได้ 4 นิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย ตามลักษณะทางกายภาพของนิ้วมือซ้าย (ปรกตินิ้วโป้งมือซ้ายจะอยู่ในลักษณะจับทางด้านหลังของคอกีต้าร์ เพื่อทำให้นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย ของมือซ้ายสามารถกดโน้ตบนคอกีต้าร์ได้นิ้วโป้งจึงไม่นิยม ถูกนำมาใช้ในการกดโน้ตบนคอกีต้าร์) แพ็ท เมทินีนิยมใช้รูปแบบการใช้ลักษณะนิ้วซ้ำกันในการบรรเลงกลุ่มโน้ตต่างๆ

Andy Smith (2007: 24-25) ได้อธิบายถึงวิธีการบรรเลงกีต้าร์ด้วยลักษณะของระบบนิ้วของแพ็ท เมทินีสาระพอสังเขปว่า ลักษณะรูปแบบของนิ้วที่พบมากที่สุด คือ 3-2-1-2 (1 คือ นิ้วชี้ 2 คือ นิ้วกลาง 3 คือ นิ้วนาง) ทำให้เกิดเป็นกลุ่มโน้ต 3 ตัว ซึ่งห่างกันครึ่งเสียง เขานิยมการใช้ลักษณะนิ้วแบบนี้ในการเคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมาย ทำให้มีโน้ตผ่าน (Passing Note) หรือโน้ตครึ่งเสียงเกิดขึ้นในแนวทำนอง

ตัวอย่างที่ 6 แสดงให้เห็นถึงการใช้ลักษณะนิ้ว 3-2-1-2 จากการอิมโพรไวส์ของเขา ในบทเพลง *ออลเดอะทิงค์ยูอาร์ (All the Thing You Are)* ประพันธ์โดยเจอร์โรม เครินท์ (Jerome Kern, 1885-1945) บทเพลงนี้อยู่ในผลงานอัลบั้มชื่อ เควสชันแอนด์อานเซอร์ (Question and Answer) สังกัดค่าย กิฟเฟนเร็คคอร์ด บันทึกเสียงเมื่อปีค.ศ. 1990

การเคลื่อนที่ของกลุ่มโน้ตเกิดขึ้นในสายที่ 4 และ 5 ของกีต้าร์ เริ่มจากนิ้วนางโน้ต Bb สายที่ 4 เคลื่อนที่ลงครั้งละครึ่งเสียงไปยังนิ้วกลางโน้ต A นิ้วชี้โน้ต Ab ตามลำดับ จากนั้นเขาเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วโดยใช้นิ้วกลางเคลื่อนที่ขึ้นไปยังสายที่ 5 โน้ต Fb และจบลงด้วยการเคลื่อนนิ้วชี้ลงครึ่งเสียงจากเดิมโน้ต Ab ไปยังโน้ต G ของสายที่ 4

ตัวอย่างที่ 6 แสดงการใช้ลักษณะนิ้ว 3-2-1-2



การใช้ลักษณะนิ้วแบบนี้ ทำให้เกิดแนวทำนองซึ่งประกอบด้วยโน้ตครึ่งเสียง เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมาย สังเกตว่าการเคลื่อนที่ของกลุ่มโน้ตเริ่มจากโน้ตในคอร์ด คือ Bb เป็นโน้ตลำดับที่ 5 และจบลงที่โน้ต Fb ซึ่งเป็นโน้ต b9 โดยปรกติแล้วโน้ต b9 ต้องการเกลาเข้าหาโน้ตโทนิกหรือโน้ตในคอร์ด เพื่อลดความกระด้างของเสียง จากการเคลื่อนที่ของกลุ่มโน้ตในตัวอย่างนี้พบว่าเกลาเข้าหาโน้ตในคอร์ด คือ โน้ต G เป็นโน้ตลำดับที่ 3 ของคอร์ด Eb7 จึงทำให้แนวทำนองมีความกลมกลืนไปกับคอร์ด แม้ว่าแนวทำนองจะประกอบด้วยโน้ตครึ่งเสียง

รูปแบบลักษณะระบบนิ้วของแพ็ท เมทินีดังที่แสดงในตัวอย่าง เป็นเพียงเอกลักษณ์สำคัญประการหนึ่งซึ่งพบได้บ่อยจากการบรรเลงกีต้าร์ของเขา ทั้งนี้วิธีการใช้รูปแบบลักษณะระบบนิ้วว่าจะใช้อย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับปัจจัยประกอบอื่นๆ ด้วย ยกตัวอย่างเช่น การสร้างประโยคเพลงด้วยขั้นคู่เสียงที่กว้าง การใช้นิ้วแบบ 3-2-1-2 อาจไม่เหมาะสม ควรใช้นิ้วแบบ 4-2-1-2 หรือแบบ 4-3-1-3 (1 คือ นิ้วชี้ 2 คือ นิ้วกลาง 3 คือ นิ้วนาง และ 4 คือ นิ้วก้อย) จะเหมาะสมกว่า เป็นต้น ทำให้ผู้บรรเลงกีต้าร์สามารถใช้นิ้ว ไปกดในตำแหน่งโน้ตขั้นคู่เสียงกว้างที่ต้องการได้

แนวคิด เทคนิค และอุปกรณ์ดังที่กล่าวมาแล้วนั้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่พบได้บ่อยของแพ็ท เมทินี เขาได้ผสมผสานดนตรีหลากหลายประเภท ทำให้ผลงานมีความเป็นตัวตนของเขา ผนวกกับแนวคิด เทคนิค และอุปกรณ์ทำให้นักกีต้าร์คนนี้เป็นนักดนตรีแจ๊สที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเป็นอย่างมากในปัจจุบัน

เทคนิคการบรรเลงกีต้าร์ของไมค์ สเทิร์น

ไมค์ สเทิร์นเกิดวันที่ 10 มกราคม ค.ศ. 1953 เมืองบอสตัน ศึกษาดนตรีจากสถาบัน เบิร์กลีคอลเลจออฟมิวสิค โดยเรียนกับอาจารย์หลายท่าน เช่น แพ็ท เมทินี และมิค กูดดริค (Mick Goodrick, 1945-) เป็นต้น เริ่มสร้างชื่อเสียงจากการร่วมงานกับวงบลัดสเวทแอนด์เทียร์ส (Blood, Sweat & Tears) วงดนตรีประเภทฟิวชั่นร็อค (Fusion Rock) โดยการแนะนำจากแพ็ท เมทินี อิทธิพลทางดนตรีนั้นเขาได้รับจากดนตรีบลูส์และดนตรีร็อคจากนักกีต้าร์ เช่น จิมมี เฮ็นดริกซ์ (Jimi Hendrix, 1942-1970) ส่วนด้านดนตรีแจ๊สจากนักกีต้าร์เวส มอนโกเมอร์รี่ และจิม ฮอลล์ เป็นต้น

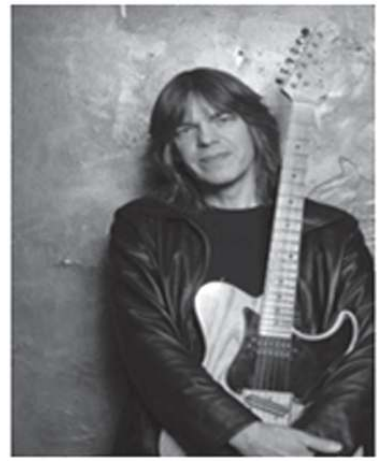
ผลงานสร้างชื่อเสียงจากการร่วมงานกับไมล์ส เดวิสในบทเพลงแฟตไทม์ อัลบั้มชื่อ เดอะแมนวิทเดอะฮอร์น (The Man with the Horn) สังกัดค่ายโคลัมเบีย ออกจำหน่ายเมื่อปีค.ศ. 1981 ผลงานอัลบั้มชุดนี้เขาร่วมบรรเลงกีต้าร์ในบทเพลงแฟตไทม์ บทเพลงเดียวเท่านั้น บทเพลงอื่นบรรเลงกีต้าร์โดย แบร์รี่ ฟินเนอร์ที (Barry Finnerty, 1951-) บทเพลงนี้ทำให้เขาเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางมากขึ้น

ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ (2545: 295) กล่าวว่า *“บทเพลงแฟตไทม์ นอกจากจะทำให้ไมค์ สเทิร์นได้เป็นที่รู้จักแล้วยังทำให้วงของไมล์ส เดวิสยุคคืนสู่เวทีพุ่งพรวดขึ้นสู่ความนิยมทันที ความสำเร็จนี้ตามความเห็นของผมว่าน่าจะแบ่งกันคนละครึ่ง ครึ่งหนึ่งเป็นของไมล์ส เดวิสในฐานะผู้ผลักดันเปิดโอกาสและวางแนวดนตรี อีกครึ่งหนึ่งเป็นของไมค์ สเทิร์นในฐานะที่ได้ระดมความคิดทั้งปวงที่สั่งสมมายาวนานแล้ว ถ่ายทอดอารมณ์ลึกๆ ลงในบทเพลงแฟตไทม์ จนทำให้ แผ่นชุดเดอะแมนวิทเดอะฮอร์นเป็นที่ลือลั่นแทบจะกล่าวได้ว่าชุดนี้ขายได้เพราะบทเพลงนี้ ส่งผลให้วงและตัวของไมล์ส เดวิสผงาดขึ้นสู่วงการดนตรีอีกครั้งหลังจากหยุดพักฟื้นเสียหลายปี”*

นอกจากนี้เขายังร่วมงานกับไมล์ส เดวิสอีกในอัลบั้มชื่อ สตาร์พีเพิล (Star People) สังกัดค่ายโคลัมเบีย ออกจำหน่ายปีค.ศ. 1983 โดยร่วมบรรเลงกีต้าร์กับนักกีต้าร์จาก สถาบันเบิร์กลีคอลเลจออฟ-มิวสิค เช่นเดียวกับเขานั่นคือ จอห์น สโคฟิลด์ (John Scofield, 1951-) ไมค์ สเทิรน์ได้ร่วมงานกับนักดนตรีท่านอื่น ทั้งผลงานของตัวเขาเองและร่วมงานกับนักดนตรีท่านอื่นอีกมากมาย

ไมค์ สเทิรน์มีพื้นฐานการบรรเลงกีต้าร์ได้รับอิทธิพลจากดนตรีบลูส์และดนตรีร็อค ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เขานำเอกลักษณ์ของดนตรีดังกล่าว เข้ามามีบทบาทในการบรรเลงกีต้าร์ด้วยเช่นกัน ทั้งในด้านของเทคนิคการบรรเลงกีต้าร์เช่น เทคนิคการดันสาย (Bending) เป็นต้น และอุปกรณ์ที่ใช้ร่วมของการบรรเลงกีต้าร์ อุปกรณ์สำคัญของเขาได้แก่ กีต้าร์และอุปกรณ์แปลงเสียงกีต้าร์ (Effect)

ปรกติแล้วนักกีต้าร์แจ๊สนิยมใช้กีต้าร์ลักษณะลำตัวกลวง หรือลำตัวกึ่งกลวง (Semi Hollow) แต่กีต้าร์ของเขาในปัจจุบันมีลักษณะลำตัวตัน (Solid Body) เป็นกีต้าร์รุ่นของเขาเอง ยี่ห้อยามาฮ่า รุ่นแปซิฟิกา 1511 MS (Yamaha Pacifica 1511 MS) บริษัทยามาฮ่าผลิตกีต้าร์รุ่นของเขาตั้งแต่ปีค.ศ. 1996 โดยมีรูปทรงกีต้าร์คล้ายกับทรงกีต้าร์เฟนเดอร์ รุ่นเทเลเคสเตอร์ (Fender Telecaster) ที่เขาเคยใช้นำมาบรรเลงก่อนหน้านี้

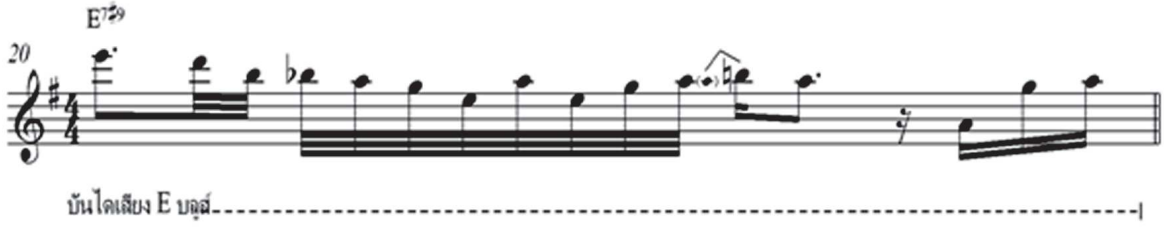


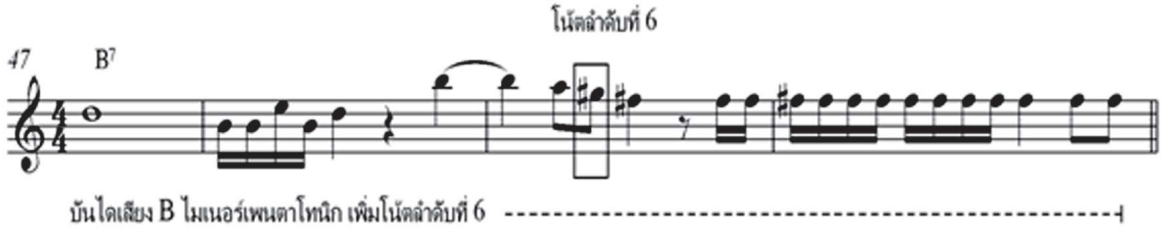
ภาพที่ 4 ไมค์ สเทิรน์กับกีต้าร์รุ่นแปซิฟิกา 1511 MS
ที่มา: http://www.guitarplayer.com

อุปกรณ์แปลงเสียงกีต้าร์ที่เขานิยมนำมาใช้ในการบรรเลงกีต้าร์ ได้แก่ อุปกรณ์แปลงเสียงกีต้าร์ประเภทให้เสียงแตก (Overdrive or Distortion) และประเภทให้เสียงตาม (Delay) โดยประเภทเสียงแตกเขาใช้ยี่ห้อบอส รุ่นดีเอส 1 (Boss DS-1) เอกลักษณ์สำคัญของอุปกรณ์แปลงเสียงกีต้าร์ประเภทนี้ ทำให้เสียงกีต้าร์สามารถค้างยาวได้มากขึ้น (Sustain) สามารถเล่นความเข้มเสียงได้ง่าย (Dynamics) และเนื้อเสียงของกีต้าร์มีมวลมากขึ้น (นักกีต้าร์แจ๊สสมัยใหม่ในปัจจุบัน นิยมนำมาใช้ร่วมประกอบการบรรเลงกีต้าร์ เนื่องจากทำให้เนื้อเสียงของกีต้าร์มีมวลมากขึ้น) อุปกรณ์แปลงเสียงกีต้าร์ประเภทเสียงแตกพบได้บ่อยจากดนตรีประเภทบลูส์และดนตรีร็อค

อุปกรณ์แปลงเสียงกีต้าร์ประเภทให้เสียงตาม เขาใช้ยี่ห้อบอส รุ่น ดีดี 3 หรือรุ่น ดีดี 6 (Boss DD-3, DD-6) ซึ่งช่วยทำให้เพิ่มมิติของเสียงกีต้าร์ได้เป็นอย่างดี เนื่องจากสามารถปรับค่าเสียงตามได้หลากหลาย

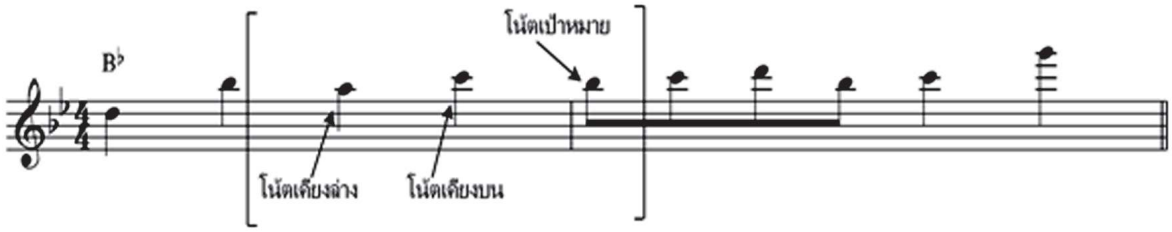
อิทธิพลทางดนตรีของไมค์ สเทิร์นมีพื้นฐานจากดนตรีบลูส์ และดนตรีร็อค ซึ่งดนตรีประเภทดังกล่าวนี้นิยมใช้บันไดเสียงบลูส์ รวมถึงบันไดเสียงเพนตาโทนิก แนวคิดการอิมโพรไวส์ของเขาส่วนใหญ่นำบันไดเสียงบลูส์รวมถึงบันไดเสียงเพนตาโทนิกมาใช้ในการอิมโพรไวส์ ตัวอย่างที่ 7 Joe Charupakorn (2010: 74-75) ได้วิเคราะห์การอิมโพรไวส์ของไมค์ สเทิร์นโดยใช้บันไดเสียง E บลูส์ กับคอร์ด E7#9 ในห้องที่ 20 ของบทเพลง*ซันนี่ไซด์ (Sunnyside)* จากอัลบั้มชื่อ บีทวีนเดอะไลน์ส (Between the lines) สังกัดค่ายแอตแลนติคเร็คคอร์ด ออกจำหน่ายเมื่อปีค.ศ. 1996

ตัวอย่างที่ 7 การอิมโพรไวส์ในบันไดเสียง E บลูส์

บางครั้งพบว่าเขาใช้โน้ตผ่านเพื่อเข้าหาโน้ตเป้าหมาย เช่น ใช้โน้ตลำดับที่ 6 เป็นโน้ตผ่านเข้าหาโน้ตเป้าหมาย ในบันไดเสียงไมเนอร์เพนตาโทนิกด้วย ตัวอย่างที่ 8 แสดงตัวอย่างการใช้โน้ต G# (โน้ตลำดับที่ 6) เป็นโน้ตผ่านเพื่อเข้าหาโน้ต F# ซึ่งเป็นโน้ตเป้าหมายอยู่ใน บันไดเสียง B ไมเนอร์เพนตาโทนิก โดยใช้กับคอร์ด B7 พบในการอิมโพรไวส์ของเขาจากบทเพลง**แฟตไทม์** อัลบั้มชื่อ เดอะแมนวิทเดอะฮอร์น ห้องที่ 47 เป็นต้น

ตัวอย่างที่ 8 การใช้โน้ตผ่านเข้าหาโน้ตเป้าหมายของบันไดเสียง B ไมเนอร์เพนตาโทนิก

นอกจากนี้แนวคิดการอิมโพรไวส์แบบสำเนียงบีบอป อย่างเช่น ชาลี ปาร์เกอร์ (Charlie Parker, 1920-1955) หรือดิซซี่ กิลเลสพี (Dizzy Gillespie, 1917-1993) ก็เป็นสิ่งที่พบได้บ่อยครั้งในการอิมโพรไวส์ของไมค์ สเทิร์นเช่นกัน Joe Charupakorn (2010: 16-17) ได้อธิบายถึงแนวคิดแบบบีบอปของไมค์ สเทิร์น สาระพอสังเขปได้ว่า วิธีการอิมโพรไวส์แบบสำเนียงบีบอปของเขานั้น มีการใช้ทั้ง โน้ตในคอร์ด โน้ตผ่าน โน้ตเคียงบน โน้ตเคียงล่าง โน้ตครึ่งเสียง เป็นส่วนประกอบในการเข้าหาโน้ตเป้าหมาย โดยวิธีการเข้าหาโน้ตเป้าหมายของเขาที่พบได้บ่อย คือ

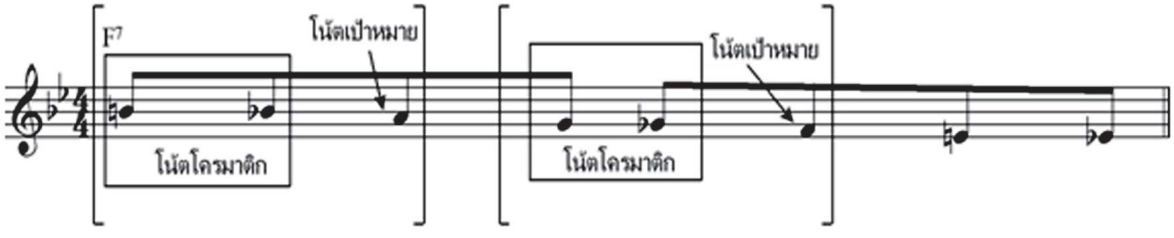
1) ใช้โน้ตเคียงล่าง (Lower Neighboring Tone) ต่ำกว่าโน้ตเป้าหมายครึ่งเสียง จากนั้นใช้โน้ตเคียงบน (Upper Neighboring Tone) ที่สูงกว่าโน้ตเป้าหมาย 1 เสียงเต็ม และเกลาเข้าหาโน้ตเป้าหมาย (Half Step Below-Scale Step Above-Chord Tone)

จากตัวอย่างที่ 9 แสดงวิธีการดังกล่าว โดยโน้ตเป้าหมายคือ โน้ต Bb เขาเริ่มจากโน้ต A เป็นโน้ตเคียงล่าง จากนั้นเคลื่อนที่ไปยังโน้ต C ที่เป็นโน้ตเคียงบนสูงกว่าโน้ตเป้าหมาย 1 เสียงเต็มและเกลาเข้าหาโน้ตเป้าหมายโน้ต Bb

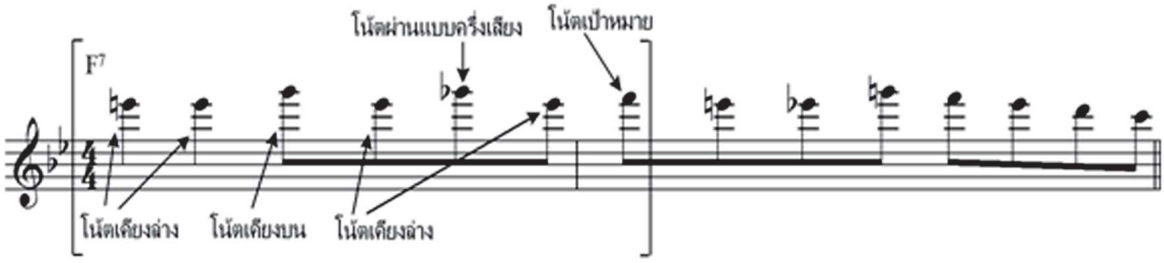
ตัวอย่างที่ 9 แนวคิดแบบสำเนียงบีบอป รูปแบบที่ 1

2) ใช้โน้ตสูงกว่า 1 เสียงเต็มจากโน้ตเป้าหมาย โดยใช้โน้ตผ่านแบบครึ่งเสียงเกลาลงมาสู่โน้ตเป้าหมาย (Embellished Whole Step Above-Chord Tone) ซึ่งตามที่โจ ชรุปกรณ์ (Joe Charupakorn) กล่าวนั้นมีลักษณะเดียวกับดับเบิ้ลโครมาติก (Double Chromatic)

จากตัวอย่างที่ 10 แสดงการเข้าหาโน้ตเป้าหมายโน้ต A และ F การเข้าหาโน้ตเป้าหมายโน้ต A เริ่มจากโน้ต B และโน้ตผ่านแบบครึ่งเสียงโน้ต Bb เกลาเข้าหาโน้ตเป้าหมายคือโน้ต A

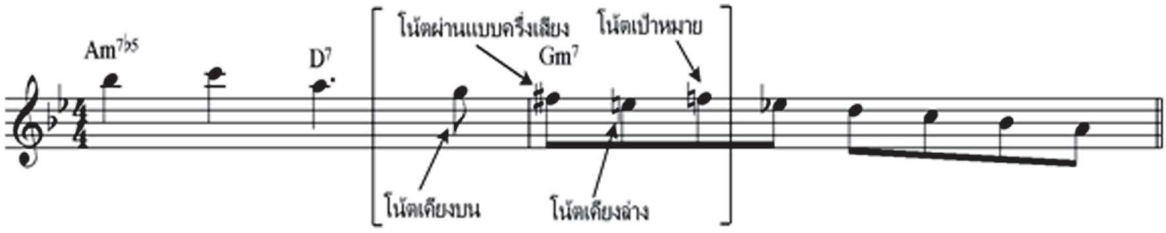
การเข้าหาโน้ตเป้าหมายโน้ต F มีลักษณะทิศทางเหมือนกับการเข้าหาโน้ตเป้าหมายโน้ต A เริ่มจากโน้ต G ไปยังโน้ตผ่านแบบครึ่งเสียงโน้ต Gb เกลาเข้าหาโน้ตเป้าหมายคือโน้ต F

ตัวอย่างที่ 10 แนวคิดแบบสำเนียงบีบอป รูปแบบที่ 2

3) ใช้โน้ตเคียงล่างต่ำกว่าโน้ตเป้าหมายครึ่งเสียง จากนั้นใช้โน้ตเคียงบนที่สูงกว่าโน้ตเป้าหมาย 1 เสียงเต็ม และใช้โน้ตผ่านแบบครึ่งเสียงเกลาลงมาสู่โน้ตเป้าหมาย (Half Step Below-Embellished Whole Step-Chord Tone)

ตัวอย่างที่ 11 แสดงการเข้าหาโน้ตเป้าหมาย คือโน้ต F เริ่มจากโน้ต E เป็นโน้ตเคียงล่างต่ำกว่าโน้ตเป้าหมายครึ่งเสียง จากนั้นเคลื่อนขึ้นมายังโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตเคียงบนสูงขึ้น 1 เสียงเต็มจากโน้ตเป้าหมายและใช้โน้ต Gb เป็นโน้ตผ่านแบบครึ่งเสียงเกลาลงเข้าหาโน้ตเป้าหมายคือโน้ต F

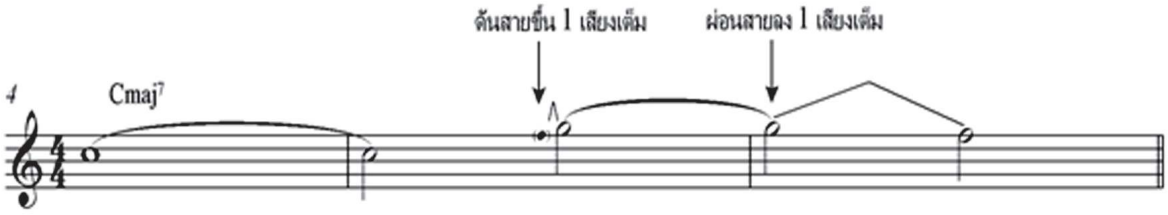
ตัวอย่างที่ 11 แนวคิดแบบสำเนียงบีบอป รูปแบบที่ 3

4) ใช้โน้ตเคียงบนสูงขึ้น 1 เสียงเต็มจากโน้ตเป้าหมาย จากนั้นใช้โน้ตผ่านแบบครึ่งเสียงลงจากโน้ตเคียงบนและใช้โน้ตเคียงล่างต่ำกว่าโน้ตเป้าหมายครึ่งเสียงเกลาเข้าหาโน้ตเป้าหมาย (Embellished Whole Step Above-Half Step Below-Chord Tone)

ตัวอย่างที่ 12 แสดงการเข้าหาโน้ตเป้าหมายโน้ต F เริ่มจากโน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตเคียงบนเคลื่อนลงครึ่งเสียงไปยังโน้ต F# จากนั้นเคลื่อนมายังโน้ตเคียงล่างคือโน้ต E และเกลาเข้าหาโน้ตเป้าหมาย

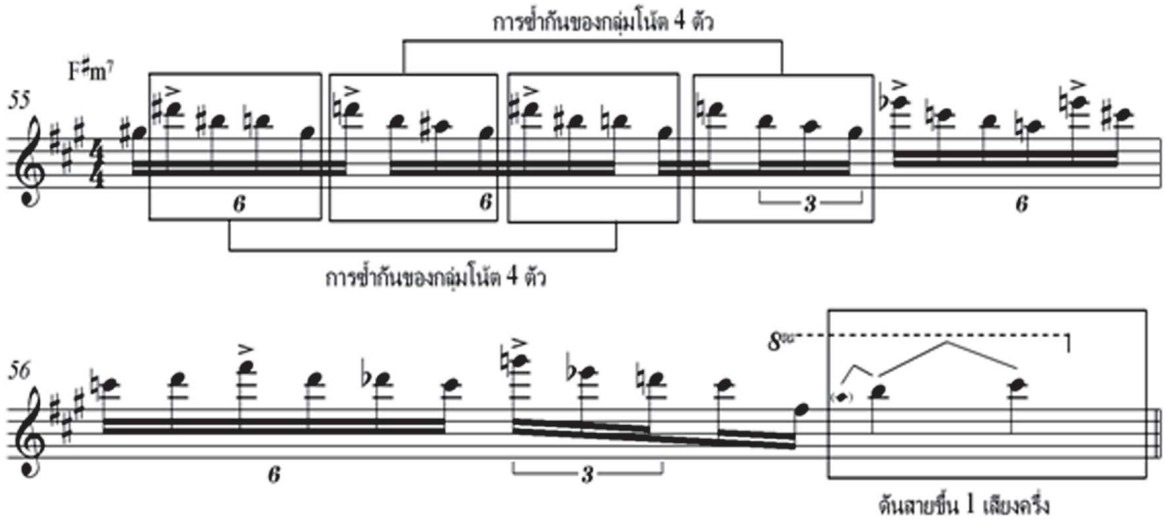
ตัวอย่างที่ 12 แนวคิดแบบสำเนียงบีบอป รูปแบบที่ 4

แนวคิดแบบบีบอปของไมค์ สเทิรน์นั้นเป็นเพียงตัวอย่างวิธีการคิดบางส่วนเท่านั้น ยังมีวิธีการคิดแบบบีบอปอีกหลายวิธีที่เขาใช้ในการอิมโพรไวส์ จากตัวอย่างดังกล่าวทั้งหมดนั้นเป็นวิธีการเพียงบางส่วนซึ่งพบได้บ่อย แต่อย่างไรก็ตามทั้งนี้ขึ้นอยู่ความเหมาะสมในบริบทของการอิมโพรไวส์เป็นสำคัญ

ไมค์ สเทิรน์ยังมีความโดดเด่นเรื่องของเทคนิคการอิมโพรไวส์ ซึ่งพบได้บ่อยครั้งว่าเขามักจะใช้เทคนิคการดันสายในการอิมโพรไวส์ โดยปรกติแล้วนักกีต้าร์แจ๊สไม่นิยมนำเทคนิคนี้มาใช้เนื่องจากขนาดของสายกีต้าร์นั้นมีขนาดใหญ่ทำให้ดันสายได้ยาก เทคนิคการดันสายนี้พบได้บ่อยจากดนตรีบลูส์ และดนตรีร็อค ซึ่งเป็นดนตรีที่มีอิทธิพลในการบรรเลงกีต้าร์ของเขา เทคนิคการดันสายที่นิยมโดยทั่วไปมีลักษณะดันสายขึ้น 1 เสียงเต็ม (พบการดันสายขึ้น 1 เสียงครึ่ง หรือมากกว่า แต่ไม่เป็นที่นิยม) ดันสายขึ้นครึ่งเสียงดันสายขึ้น ¼ เสียง เทคนิคการดันสายทำให้เกิดการเอื้อนสูงขึ้นของโน้ต

ตัวอย่างที่ 13 เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร (2011: 57) แสดงการอิมโพรไวส์ของไมค์ สเทิรน์ด้วยเทคนิคการดันสายขึ้น 1 เสียงเต็มและผ่อนสายลง 1 เสียงเต็ม ในห้องที่ 5-6 ของบทเพลงแฟตไทม์ อัลบั้มชื่อ เดอะแมนวิทเดอะฮอร์น เริ่มจากโน้ต F ดันสายขึ้น 1 เสียงเต็ม ไปยังโน้ต G จากนั้นผ่อนสายลง 1 เสียงเต็มกลับมายังโน้ต F

ตัวอย่างที่ 13 การดันสายขึ้น 1 เสียงเต็ม

ไมค์ สเทิรน์ยังนำเทคนิคการดันสายมาใช้ช่วงจบประโยคเพลง วิธีลักษณะนี้พบได้บ่อยในดนตรีบลูส์และดนตรีร็อค จากตัวอย่างที่ 14 Joe Charupakorn (2010: 87-92) แสดงให้เห็นถึงการดันสายช่วงจบประโยคเพลง จากการอิมโพรไวส์ของเขาในบทเพลงสวังค์(Swunk) ผลงานอัลบั้มชื่อ อีสวอท์อิทอีส (Is What It Is) สังกัดค่ายแอตแลนติคเร็คคอร์ด บันทึกเสียงเมื่อปีค.ศ. 1994

ตัวอย่างที่ 14 เห็นได้ว่าเขาใช้ลักษณะจังหวะมีความหนาแน่นมาก (Rhythmic Density) คือใช้โน้ตเขบ็ต 2 ชั้น 6 พยางค์เป็นส่วนมาก โดยสร้างลักษณะความตึงเครียดของแนวทำนองด้วยการซ้ำของกลุ่มโน้ต 4 ตัว (Four Notes Grouping) จากนั้นกลุ่มโน้ต 4 ตัว เคลื่อนที่สูงขึ้นไปยังโน้ตสูงสุด (Climax Note) โน้ต G และคลี่คลายลงด้วยการดันสายจากโน้ต A ไปยังโน้ต C สังเกตว่าช่วงเทคนิคการดันสายเขาลดความหนาแน่นของลักษณะจังหวะลง

ตัวอย่างที่ 14 เทคนิคการดันสายช่วงจบประโยคเพลง

เทคนิคการดันสายนี้เป็นเอกลักษณ์สำคัญประการหนึ่งของไมค์ สเทิรน์ทำให้เขามีความแตกต่างจากนักกีต้าร์แจ๊สทั่วไป ซึ่งเทคนิคการดันสายนี้ก็มาจากอิทธิพลทางดนตรีที่เขาได้รับมานั้นเอง ทั้งนี้รวมถึงอุปกรณ์และแนวคิดการอิมโพรไวส์ที่แสดงความเป็นตัวตนของเขาได้เป็นอย่างดี

แนวทางการบรรเลงกีต้าร์ของแพ็ท เมทินีและไมค์ สเทิรน์ จะเห็นได้ว่านักกีต้าร์ทั้ง 2 คน มีเอกลักษณ์ที่ชัดเจน คือ ด้านอุปกรณ์ของแพ็ท เมทินีใช้กีต้าร์ลำตัวกลวงรุ่นของเขาเอง ผสมผสานกับกีต้าร์ 42 สาย (ปิกัสโซกีต้าร์) และกีต้าร์ซินธิไซเซอร์ในการบรรเลงเป็นส่วนใหญ่ ด้านอุปกรณ์ของไมค์ สเทิรน์ ใช้กีต้าร์ลำตัวตันรุ่นของเขาเอง ผสมผสานกับอุปกรณ์แปลงเสียงกีต้าร์ในการบรรเลงเป็นส่วนใหญ่ ด้านแนวคิดการอิมโพรไวส์ที่ชัดเจนของแพ็ท เมทินีนั้น การสร้างประโยคเพลงต่อเนื่องเขามักนิยมใช้ระบบนิ้ว 3-2-1-2 เป็นส่วนประกอบ ขณะที่ไมค์ สเทิรน์สร้างประโยคเพลงต่อเนื่องด้วยวลีแบบสำเนียงบีบอปเป็นส่วนประกอบ จากแนวทางการบรรเลงกีต้าร์ที่กล่าวมาข้างต้นของนักกีต้าร์ทั้ง 2 คนนี้เป็นเพียงแนวทางหนึ่งเท่านั้น ไม่ได้ชี้ชัดหรือเจาะจงว่าต้องพบแนวคิดต่างๆ ที่ได้กล่าวมาแล้วเสมอไป (ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบอื่นๆ ร่วมด้วย) การศึกษานี้เพื่อเป็นแนวทางพื้นฐานทำให้มีอรรถรสในการรับฟัง และ/หรือด้านการบรรเลงกีต้าร์ในรูปแบบต่างๆ ของพวกเขามากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 5 การบรรเลงกีต้าร์ร่วมกันของไมค์ สเทิรน์ และแพ็ท เมทินี
ณ เบิร์กลีคอลเลจออฟมิวสิค ปีค.ศ. 1975 (คนแรกและคนสุดท้าย จากซ้ายไปขวา)
ที่มา: http://www.thescreamonline.com/

บรรณานุกรม

เจตนิพิฐ สังข์วิจิตร. (2011). *เพลงแฟตไทม์ (Fat Time) โดยไมค์ สเทิรน์*. วารสารดนตรีรังสิต. ฉบับที่ 2 ของปีที่ 6: 53-61.สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยรังสิต เมืองเอก ปทุมธานี 12000.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์ศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.

ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ. (2545). *ฤๅจะอ่อนหวานปานแจ๊ส*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สามัญชน.

Charupakorn, Joe. (2010). *Mike Stern Guitar Signature Licks*. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corporation.

Niles, Richard. (2009). *The Pat Metheny Interview The Inner Workings of His Creativity Revealed. Milwaukee*, WI: Hal Leonard Corporation.

_____. (2010). “Inside and Outside the Harmony with Pat Metheny.” *Berklee Today*. (Spring 2010): 28-29.

Smith, Andy. (2007). *Pat Metheny: Composition to Exploit the Sound of the Guitar*. MMusic, New Zealand School of Music.

บรรณานุกรมรูปภาพ

Adelson, Steve. “Guitar ans Stick Master: Pat Metheny.” [Online]. Available at: http://steveadelson.com/interview_metheny.php, 9 May 2015.

Cleveland, Barry. “Mike Stern.” [Online]. Available at: http://www.guitarplayer.com/artists/1013/mike-stern/11805, 9 May 2015.

Micallef, Ken. “Pat Metheny.” [Online]. Available at: http://photos.allaboutjazz.com/gallery_image.php?id=138592, 9 May 2015.

Small, Mark. “Pat Metheny: No Boundaries.” [Online]. Available at: http://www.thescreamonline.com/music/music4-3/metheny/metheny.html, 9 May 2015.

Wheeler, Rick “Lots of Strings Attached.” [Online]. Available at: http://www.premierguitar.com/articles/lots-of-strings-attached-1, 9 May 2015.

ปี่ไฉน : สังคีตลักษณ์และบทเพลง
Pi Chanai: Musical Form and Repertoire

ภัทระ คมขำ[1]

บทคัดย่อ

ปี่ไฉน เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในพระราชพิธีมาตั้งแต่อดีต บรรเลงคู่กับกลองชนะเสมอ อันเป็นที่มาของชื่อเรียกที่ว่า ปี่ไฉนกลองชนะ ลักษณะทางกายภาพแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนบนมีรูสำหรับเสียบลิ้นปี่ด้านบน เจาะรูบังคับเสียง 7 รู และ 1 รูนิ้วค้ำ อีกส่วนมีลักษณะบานออกเป็นลำโพง เมื่อสวมประกอบเข้าด้วยกันมีความยาวประมาณ 23 เซนติเมตร ทำมาจากแก่นไม้เนื้อแข็งหรืองาช้าง ลิ้นปี่ไฉนทำจากใบตาลสวมเข้ากับกำพวดผูกด้วยเชือกควั่นใช้กำบังลมแบบปี่ชวาแต่ขนาดเล็กลงมา ปี่ไฉนมีเสียงสูงจ้าดังกังวานสำหรับใช้ในที่กว้างและบรรเลงคู่กับกลองชนะจำนวนมาก ระดับเสียงของปี่ไฉนเป็นอิสระไม่เทียบเข้ากับเครื่องดนตรีไทยชนิดใด ไม่พบการรวมวงในวงดนตรีไทย การสืบทอดความรู้ของเป่าปี่ไฉนพบในงานเครื่องสูงและกลองชนะ ปัจจุบันถูกแบ่งการเป่าเป็นสองสำเนียงได้แก่ ครูทอง เย็นเกล้า และ ครูสมบัติ บทเพลงสำหรับปี่ไฉนเรียกว่า เพลงร้อยดอก หรือเพลงโศกลอยลม มีท่วงทำนองสั้น ๆ ใช้การเป่าเสียงยาวประกอบกับกลวิธีพิเศษ มีการกลับต้นตามระเบียบวิธีการบรรเลงดนตรีไทย วรรคส่งเพื่อลงจบได้อย่างชัดเจนในช่วงท้ายเพื่อกลับต้นหรือส่งให้ผู้เป่าปี่อีกคนที่เป่าคู่กันรับช่วงเป่าได้สะดวกยิ่งขึ้น

คำสำคัญ: ปี่ไฉน สังคีตลักษณ์ บทเพลง

[1] อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ (ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

Pi Chanai is a musical instrument has been used as part of a Royal Ceremony accompanied by a drum called *Klong Chana* how it became the name of ensemble: *Pi Chanai - Klong Chana. Pi Chanai* is made in 2 parts, the upper part where the reed is inserted on the top; the four small pieces of palm leaf tied to a small metal tube fit in a small round of coconut shell, along the body has 7 finger holes on the front and another one for the thumb, another part uses as bell, when 2 parts join it is 23 cm in length. It is made of the wood or ivory. *Pi Chanai* produces the loud sound suitable for the outdoor performance accompanied by the large number of *Klong Chana*. The key of *Pi Chanai* is free therefore, it isn't accompanied other pitched instrument or join any Thai classical ensemble. The music has been passed through a generation to generation. There are two styles of *Pi Chanai*, which master musicians Kru Tong Yenklao and Kru Sombut. The music of *Pi Chanai* has been known as *Pleng Roy Dok or Pleng Sok Loy Lom*, where the musician plays a long tone with various unique techniques. *Pleng Roy Dok* has 4 parts with short melodies. The musical structure is similar to the tradition form of Thai music. The song has as an ending phrase as a sign for repetitions or as a cue for another player to join in the music.

Keywords: Pi Chanai, Musical Form, Repertoire

ปี่ไฉนในปัจจุบัน จัดอยู่ในหมวดเครื่องดนตรีประโคมสำหรับพระราชพิธีอวมงคลจัดอยู่ในสังกัดกองพระราชพิธี และเครื่องประโคมส่วนหนึ่งถูกสังกัดอยู่ในกองศิลปกรรม สำนักพระราชวัง จึงดูเหมือนว่าจะอยู่ไกลตัวออกไปจากบุคคลสามัญชนทั่วไป แม้กระทั่งนักดนตรีไทยผู้ที่สนใจในดนตรีก็ยังเป็นการยากที่จะเข้าศึกษาในเรื่องของกระบวนการวิธีการปฏิบัติ รวมถึงลักษณะเฉพาะทางสังคีตลักษณ์และบทเพลงที่ใช้ เนื่องจากปี่ไฉนตั้งแต่อดีตถูกกำหนดให้ใช้เฉพาะในราชสำนักเพื่อจัดประโคมพระราชพิธีพระศพพระราชพิธีอวมงคล และพิธีศพสามัญชนชั้นสูงที่ทำคุณประโยชน์ต่อประเทศชาติจนได้รับพระราชทานชั้นยศในระดับต่างๆ จึงทำให้ระบบการสืบทอดการบรรเลงปี่ไฉนถูกจำกัดอยู่เพียงเจ้าพนักงานประโคมเพียงเท่านั้นซึ่งก็มีจำนวนน้อยมากในปัจจุบัน ผู้เขียนเคยปฏิบัติงานในตำแหน่งเจ้าพนักงานพระราชพิธี เจ้าหน้าที่งานในพระองค์ ฝ่ายพิธีการ สำนักพระราชวังได้มีโอกาสเข้าสัมผัสกับงานกองงานเครื่องสูงอยู่เป็นประจำ โดยนายเดชน์ สัมภวคุปต์ ผู้ดำรงตำแหน่งหัวหน้างานเครื่องสูงครั้งนั้นเป็นผู้สอนกระบวนการและวิธีการเป่าปี่ไฉน พร้อมมอบปี่ไฉนให้กับผู้เขียน ๑ เลาโดยแนะนำให้รู้จักกับนายเจตนา ปฐมรัตน์ ซึ่งเป็นผู้เป่าปี่ไฉนประจำอยู่ในขณะนั้นและอธิบายเรื่องการสืบทอดและเรื่องเครื่องประโคมต่างๆ ด้วย

ปี่ไฉนของผู้เขียนที่ได้รับจากนายเดชน์ สัมภวคุปต์ อดีตหัวหน้างานเครื่องสูง

เหตุด้วยความจำเพาะของปี่ไฉนผู้เขียนจึงเขียนบทความเพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการสืบทอดเรียบเรียงและรวบรวมข้อมูลเท่าที่ผู้เขียนได้รับประสบการณ์และจากการสัมภาษณ์ผู้ปฏิบัติงานพระราชพิธีโดยตรง

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๕ กล่าวถึงเรื่องปี่ไฉนเอาไว้ว่า

> *ปี่ไฉนนี้ เข้าใจว่าไทยได้แบบอย่างมาจากเครื่องดนตรีอินเดีย เรียกว่า Shahnai, Surnai, Sanai หรือ Senai เป็นเครื่องเป่าทำด้วยไม้ ขนาดยาวประมาณ ๓๐ เซนติเมตร มีรู ๗ รูเป่าจากบนลงล่าง ในไตรภูมิพระร่วงมีกล่าวถึง “ปี่ไฉนแก้ว” ว่า เป่าปี่ไฉนแก้วเลาหนึ่งชื่อว่า นันทไฉน แสดงว่าคนไทยคงจะรู้จักและนำมาใช้ตั้งแต่สมัยสุโขทัย แต่ก่อนคงจะนิยมปี่ชนิดนี้กันมาก จึงปรากฏนามบรรดาศักดิ์อยู่ในพระอัยการตำแหน่งพลเรือนครั้งกรุงศรีอยุธยา ตำแหน่งพนักงานปี่พาทย์ว่า “ขุนไฉนยไพเราะห์” ซึ่งคงหมายถึงว่าเป็นผู้เป่าปี่ชนิดนั้นได้ไพเราะ ในโคลงนิราศหริภุญชัย ซึ่งสันนิษฐานว่าแต่งในสมัยอยุธยาหรือก่อนหน้านั้นขึ้นไป เรียกเครื่องเป่าชนิดนี้ว่า “สละไนย” ดังปรากฏในโคลงบทหนึ่งว่า*

“นักคุนแคนคู่ค้อง **สละไนย**
ไพโอฐสลายสบับไส *ดอกสร้อย*
บางตูบางบทไป *แพงร่ำ รักเอย*
เสลยเยอยลหน้าช้อย *ชอบด้วยโดยระบำ”*

ปี่ไฉนที่ไทยนำเอามาใช้ แต่เดิมจะใช้ในการอันใดบ้างไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด แต่ในหนังสือเรื่องพระอภัยมณี กล่าวถึงปี่ไฉนว่า ใช้ในการประโคมคู่กับแต่สังข์เวลาพระมหากษัตริย์เสด็จออก เช่น ตอนท้าวสุริโยไทย เจ้าเมืองการเวก เสด็จออกรับทูต พระอภัยมณีว่า

“ประโคมทั้งสังข์แตรออกแซ่ซ้อง
ท้าคู่กลองแขกเสนาะเพราะสำเนียง
ปี่ไฉนได้ทำนองกลองชนะ
เสียงเปิงปะเปิงครึ่มกระหึ่มเสียง
อำมาตย์หมอบนอบน้อมอยู่พร้อมเพรียง
บังคมเคียงคอยสดับรับโองการ”

ต่อมา ปี่ไฉนคงนำไปใช้ในกระบวนแห่ คู่กับปี่ชวาซึ่งจ่าปี่ใช้เป่านำกลองชนะในกระบวนพยุหยาตรา (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๕: ๙๕-๙๖)

จากการสืบค้นเรื่องปี่ไฉนในปัจจุบันผู้เขียนพบว่ามีผู้กล่าวถึงเรื่องปี่ไฉนในอดีตอันเป็นฐานสำคัญไว้หลายประการดังนี้

ในหนังสือเพลงดนตรีและนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จดหมายฉบับวันที่ ๑๑ มีนาคม ๑๔๘๑ ความที่เกี่ยวเนื่องกับปี่ไฉนว่า

กราบทูล สมเด็จกรมพระยาดำรงฯ ทราบฝ่าพระบาท

เป็นพระเดชพระคุณที่ทรงพระเมตตาบอกรูปกลอง “โนบัต” ได้ให้ทราบเกล้าทางมลายูนั้นให้หวั่นใจว่าจะเจือรีตฝรั่งเข้าไปเสียบ้าง ดังจะเล่าเรื่องถวาย เมื่อไปเที่ยวชวาได้พบแขกมาเป่าปี่ขอทาน ปี่นั้นก็เป็นปี่ชวาเรานี่เอง ผิดกันแต่กะบังลมซึ่งสวมอยู่ที่ปี่กับลิ้นต่อกัน ของเราเป็นรูปกลมดุจจาน แต่ของเขาเป็นรูปรีปลายแหลมงอน เมื่อเป่าปี่แล้วกะบังปิดปากงอนขึ้นไปดุจคนมีหนวดโง้งงอน งามกว่ากะบังลมของเรามาก เพลงที่เป่านั้นเป็นเพลงโหยหวน ไม่มีจังหวะ ท่วงทีเป็นเพลงปี่ไฉนในวงกลองชนะของเรา ฉะนั้น อยากรู้ว่าปี่นั้นเรียกชื่อเป็นภาษาชวาว่ากระไร ถามเขา เขาบอกว่าชื่อ “ตรมเป็ด” สิ้นดีกันเท่านั้น

คราวนี้จะกราบทูลถึงคำว่า “ไฉน” ได้ทราบมาทางทูลกระหม่อมชายว่าเป็น คำฮินดู หมายถึงปี่ทุกอย่าง ไม่จำกัดเป็นแต่ปี่ชนิดเล็กเช่นที่เป่าเข้ากับกลองชนะ เช่นที่เราเข้าใจกัน เหตุที่ได้ทรงทราบมานั้น เป็นด้วยมีตาแขกคนหนึ่ง แกเป็นกวี หมกมุ่นอยู่ในกระบวนบทร้อง แล้วก็พาให้แกเอาใจใส่ในทางร้องและเครื่องปี่พาทย์ด้วย เที่ยวได้สืบสาววิธีร้องและเล่นปี่พาทย์ของชาติต่างๆ ที่สุดก็อยากรู้ทางข้างไทย จึงมีผู้เสือกไสแกไปถวายทูลกระหม่อมชาย เพื่อแกจะได้เห็นเครื่องปี่พาทย์อย่างไทยตามที่ทรงมีอยู่ และฟังพระอธิบายด้วย

ในการสนทนาวิสาสะแก่กันนั้น ทูลกระหม่อมชายจึงได้ทรงทราบจากคำที่แกทูลว่า “ไฉน” เป็นคำฮินดู หมายถึงปี่ทุกอย่าง ที่จริงควรจะรู้ เพราะชื่อหัวหน้าปี่พาทย์เวรหลวงก็ชื่อว่า “หมื่นไฉนไพเราะ” ซึ่งไม่มีปี่ไฉนอยู่ในวงปี่พาทย์เวรเลย

อีกประการหนึ่ง ยอดพระเจดีย์ก็มีส่วนที่เรียกว่า “ปล้องไฉน” ปี่ไฉนไม่ได้ทำเป็นปล้อง ทำแต่ปี่ใหญ่คือปี่ ปี่พาทย์ ยอดพระเจดีย์ก็หมายถึงปี่ใหญ่นั้นเอง

พูดถึงละครก็นึกขึ้นมาได้อีกอย่าง พระรามเภรีเขาเป็นลูกหลวงพิษณุเสนี (ศิรษะล้าน) เชื่อได้ว่าเขามีความรู้หลัก เขาว่ากลองชนะซึ่งตีปิ๋ง เปิง ครุ่ม เป็นชั้นสูงนั้น เป็นเพลงช้า ส่วนตีชนิดที่เรียกว่า “สามไม้หนีสี่ไม้ไล่” (คือ ปุปุปุ ครุบครุบครุบครุบ) ซึ่งใช้ตีในยศขุนนางนั้น เขาว่าเป็นเพลงเร็ว แต่ก่อนตีไปด้วยกันกับเพลงช้า เป็นหมายให้เดินช้าเดินเร็ว ที่สามไม้หนีก็ตีด้วยสองหน้าเป็น “ปิ๊ะ ปิ๋ง ปะ ครุบครุบครุบครุบ” ต่อเมื่อแยกไปเป็นยศขุนนางขี้เกียจเอาสองหน้าไปก็ใช้กลองเลวใบหนึ่งตีปุปุปุแทน จะจริงหรือไม่จริงก็พังเข้าทีมาก เกล้ากระหม่อมจึงฉวยเอาไปจัดให้ปี่พาทย์ตีคอนเสิร์ตตับพรหมมาศเช่นเขาว่านั้น เป็นเพลงช้าเพลงเร็วติดกัน

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ๒๕๕๒: ๒๑๕-๒๑๗)

พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เรื่องเหตุใดข้าพเจ้าจึงชอบดนตรีไทย เฉลิมพระเกียรติและรวมพระราชนิพนธ์ ความเกี่ยวข้องกับปี่ไฉนและกลองชนะว่า

...อีกอย่างหนึ่งที่พอจะกล่าวในที่นี้ได้คือ “เปิงพรวด” หมายถึงพวกที่แต่งกายสีแดงในงานพระราชทานเพลิงศพ ตีกลองซึ่งมีตีอยู่ ๒ จังหวะ จังหวะหนึ่งใช้ตีในงานพระศพเจ้านายหรือบุคคลชั้นสูงมากๆ อีกจังหวะหนึ่งเรียกกันว่า “สามไม้หนี สี่ไม้ไล่” นั้น ใช้ตีในงานศพคนที่สำคัญรองๆ ลงมา (ในงานที่เสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ) สิ่งที่ข้าพเจ้านับ “เปิงพรวด” ว่าเป็นดนตรีไทยนั้นเพราะว่า มีคนหนึ่งเป่าปี่ เพลงที่ใช้เป่าจนบัดนี้ ข้าพเจ้ายังไม่ทราบว่า เป็นเพลงเฉพาะหรือเพียงเป่าให้เกิดเป็นเสียงโหยหวนเยือกเย็น แต่คงเป็นเพราะอย่างแรกมากกว่า เพราะเห็นเป่ากี่ครั้งๆ ก็เหมือนกันหมด”

(สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, ๒๕๒๑: ๕๑)

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าปี่ไฉนนั้นได้ใช้อยู่คู่กับชาวไทยมายาวนานมาก ตั้งแต่อดีตจากบันทึกข้อมูลต่างๆ แสดงให้เห็นว่าปี่ไฉนมีการสืบทอดมาหลายช่วงอายุคน โดยผู้ที่มีหน้าที่หลักในงานพระราชพิธีจะเป็นผู้เป่าปี่เรียกว่า "จ่าปี่" และผู้นำในการตีกลองชนะเรียกว่า "จ่ากลอง" ยังคงเรียกมาจนกระทั่งปัจจุบันนี้

มิได้เปลี่ยนแปลง อีกประการที่สังเกตพบว่าปี่ไฉนกับกลองชนะจะถูกใช้คู่กันเสมอเมื่อจะต้องบรรเลงปี่ไฉน กลองชนะก็จะต้องตีบรรเลงไปคู่กันจึงเรียกวงดังกล่าวว่าปี่ไฉนกลองชนะ อีกทั้งเสียงของกลองชนะที่ตีพร้อมกันดัง "พรวด" จึงเป็นเหตุให้บางครั้งพนักงานพระราชพิธีเรียกกลองชนะว่ากลองพรวดอีกชื่อหนึ่งเช่นกัน

ลักษณะทางกายภาพ

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๕ กล่าวอธิบายถึงเรื่องลักษณะของปี่ไฉนเอาไว้ว่า

> *ปี่ชนิดหนึ่ง ลักษณะเป็นปี่ ๒ ท่อน ถอดออกจากกันได้ ท่อนบนเรียวยาว ปลายผายออกเล็กน้อยเรียกว่า “เลาปี่” ท่อนล่างปลายบานเรียกว่า “ลำโพง” เมื่อนำมาสวมกันเข้าจะมีรูปร่างเรียวปลายบานคล้ายดอกลำโพง ทำด้วยไม้หรืองา ยาวประมาณ ๑๙ เซนติเมตร ตอนบนที่ใส่ลิ้นลักษณะเป็นรูเล็กประมาณ ๑ เซนติเมตรและตอนล่างรูกว้าง ท่อนลำโพงนั้นควั่นลูกแก้วตรงกลาง ๑ เปลาะ ลำโพงกว้างประมาณ ๗-๘ เซนติเมตร เลาปี่เจาะรูนิ้วเรียงกันตามความยาว ๗ รู และมีรูนิ้วค้ำข้างหลัง ๑ รู ในระดับระหว่างรูที่ ๑ กับรูที่ ๒ ข้างหน้า เหนือรูที่ ๑ กลึงไม้ควั่นเป็นลูกแก้ว ๑ เปลาะ ลิ้นปี่ไฉนทำด้วยใบตาลซ้อน ๔ ชั้น ตัดกลมผูกติดกับกำพวด ตอนที่สอดใส่ในเลาปี่เคียนด้วยเส้นด้าย แต่เหนือเส้นด้ายที่เคียนนั้นมี “กะบังลม” ลักษณะเป็นแผ่นกลมบางทำด้วยโลหะหรือกะลาสำหรับรองริมปาก เพื่อเวลาเป่าจะได้ไม่เมื่อยปาก* (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๔๕: ๙๕-๙๖)

ลักษณะทางกายภาพของปี่ไฉนในปัจจุบัน จากข้อมูลผู้เขียนพบว่าแบ่งเป็น ๒ ส่วนแล้วสวมประกอบเข้าด้วยกัน มีรูสำหรับเสียบลิ้นปี่ด้านบนส่วนอีกด้านนั้นบานออกเป็นลักษณะลำโพง

ท่อนแรกเป็นเลาเรียวยาวด้านบนเล็กไปหาใหญ่ ด้านเล็กไว้เสียบลิ้นปี่ ส่วนอีกด้านไว้ประกอบเข้ากับตัวลำโพงปี่ส่วนที่สอง ลักษณะเดียวกันกับปี่ชวา มีความยาวประมาณ ๑๗ เซนติเมตร เจาะรูสำหรับปิดเปิดนิ้วบังคับเสียงในระบบ ๗ รู และ ๑ รูนิ้วค้ำให้เกิดเสียงสูงต่ำตามที่ต้องการ ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะเดียวกันกับเครื่องเป่าไทยประเภทขลุ่ยชนิดต่างในเครื่องดนตรีไทย

ลักษณะทางกายภาพของปี่ไฉนส่วนที่ ๑

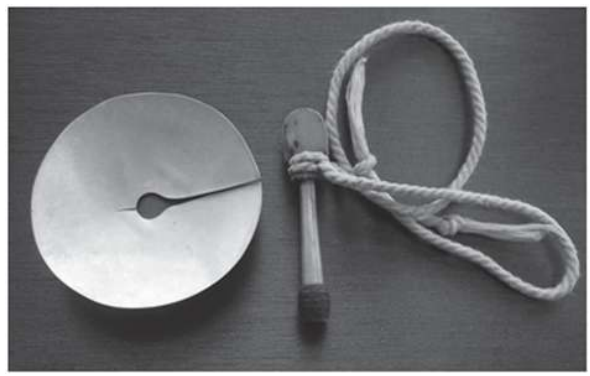
ส่วนที่ ๒ เป็นลักษณะลำโพงยาวประมาณ ๗ เซนติเมตร ขนาดเส้นรอบวงของลำโพงประมาณ ๗ เซนติเมตร

ลักษณะทางกายภาพของปี่ไฉนส่วน ๒

ลักษณะทางกายภาพของปี่ไฉนที่ประกอบเข้าด้วยกันทั้ง ๒ ส่วน

เมื่อนำส่วนที่ ๑ และส่วนที่ ๒ มาสวมประกอบเข้าด้วยกันทั้งสองท่อนพร้อมที่จะใช้เป่า มีขนาดความยาวประมาณ ๒๓ เซนติเมตร

ผู้เขียนพบว่าปี่ไฉนมักทำด้วยไม้จริงส่วนของแก่นไม้เนื้อแข็งเพื่อคุณภาพเสียงที่ดังกังวาน เช่น ไม้ชิงชัน ไม้พะยูง ไม้กระพี้เขาควาย หรืองาช้าง



ลักษณะทางกายภาพของลิ้นปี่ไฉน

ในส่วนของลิ้นปี่ไฉนนั้นทำจากใบตาลนำมาพับสี่ส่วนแล้วตัดให้ได้ขนาดสวมเข้ากับกำพวดผูกด้วยเชือกควั่นตามลักษณะการตัดลิ้นปี่ของปี่ในและปี่ชวา มีการใช้กะบังลมแบบปี่ชวาแต่ขนาดเล็กลงมา โดยส่วนมากผู้ที่เป่าปี่มักจะต้องรู้จักวิธีที่สร้างขึ้นด้วยตนเองเพราะจะต้องลองเสียงไปด้วยขณะที่ตัดลิ้นปี่จึงจะได้คุณภาพของเสียงตามที่ต้องการ

ระบบเสียงของปี่ไฉน

ปี่ไฉน มีลักษณะการใช้นิ้วเรียงตามลำดับเหมือนกันกับปี่ชวา หรือขลุ่ยของไทยเช่นกันเมื่อไล่เปิดนิ้วขึ้นเสียงก็จะไล่ขึ้น และปิดนิ้วลงจะเกิดเสียงโน้ตเรียงลงกันตามลำดับ

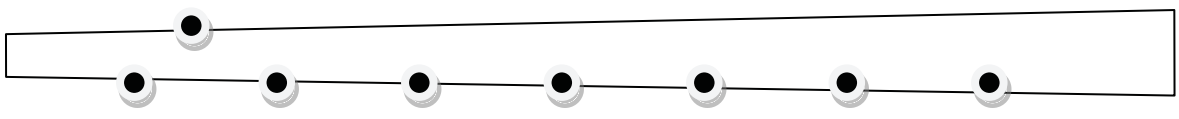
ทางเสียง ของปี่ไฉนผู้เขียนพบว่าเสียงของปี่ไฉนมีลักษณะเสียงสูงจ้าเสียงดังกังวานเนื่องจากใช้ในที่กว้างเมื่อบรรเลงประโคม อีกทั้งกลองชนะก็มีจำนวนมากเวลาประโคมปี่ไฉนจึงต้องมีเสียงดังให้พอดีกับเหตุดังกล่าว ระบบนิ้วเสียงของปี่ไฉนเมื่อปิดนิ้วบังคับเสียงและรูนิ้วค้ำทั้งหมด เสียงจะสูงกว่าระดับเสียงเพียงออบนประมาณ ๑ เสียงเมื่อเป่าขลุ่ยเพียงออบนในนิ้วเดียวกันแต่ไม่เข้ากันแบบสนิทกลมกลืนเนื่องจากปี่ไฉนมีลักษณะการบรรเลงอิสระไม่เทียบเข้ากับเครื่องดนตรีไทยชนิดใด และไม่ปรากฏพบการรวมวงในวงดนตรีไทยแต่อย่างใด

ผู้เขียนกำหนดให้แทนสัญลักษณ์โน้ตต่างๆ ดังนี้

ทางเพียงออล่าง	ให้แทนด้วยโน้ตเสียง	ซอล	สัญลักษณ์	ซ
ทางใน	ให้แทนด้วยโน้ตเสียง	ลา	สัญลักษณ์	ล
ทางกลาง	ให้แทนด้วยโน้ตเสียง	ที	สัญลักษณ์	ท
ทางเพียงออบน	ให้แทนด้วยโน้ตเสียง	โด	สัญลักษณ์	ด
ทางนอก	ให้แทนด้วยโน้ตเสียง	เร	สัญลักษณ์	ร
ทางกลางแหบ	ให้แทนด้วยโน้ตเสียง	มี	สัญลักษณ์	ม
ทางชวา	ให้แทนด้วยโน้ตเสียง	ฟา	สัญลักษณ์	ฟ

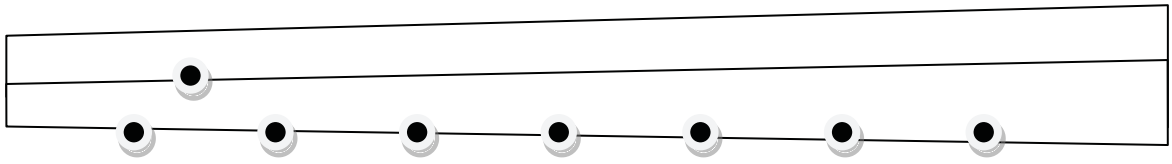
แทนสัญลักษณ์การปิดนิ้วบังคับเสียง

แทนสัญลักษณ์การเปิดนิ้วบังคับเสียง



ลักษณะการปิดรูบังคับเสียงและรูนิ้วค้ำของขลุ่ยเพียงออ

การแสดงระดับเสียงของนิ้วขลุ่ยเพียงออเมื่อปิดนิ้วหมดเป็นเสียงโน้ต โด พบว่าตรงกับเสียงทางเพียงออบน



ลักษณะการปิดรูบังคับเสียงและรูนิ้วค้ำของปี่ไฉน

การแสดงระดับเสียงของนิ้วปี่ไฉนเมื่อปิดนิ้วหมดเป็นเสียงโน้ต เร พบว่าตรงกับเสียงทางนอก ซึ่งระดับเสียงนี้จะสูงขึ้นกว่าระดับเสียงทางเพียงออบนอยู่ ๑ เสียง เมื่อเป่าในนิ้วเดียวกันของปี่ไฉนและขลุ่ยเพียงออ

ปัญหาที่พบในระบบเสียงของปี่ไฉนได้แก่ความห่างของช่วงเสียงมีจำกัดไม่มากเหมือนปี่ชวาและขลุ่ยของไทย จึงลำบากในการดำเนินทำนอง ผู้เขียนพบว่าช่วงเสียงที่พบมีเพียงแค่ช่วงเสียงของนิ้วที่เปิดขึ้นและปิดลงเท่านั้น ในกลุ่มเสียงสูงใช้วิธีเปิดนิ้วแล้วบังคับเสียงโน้ตโดยใช้การควบคุมลมให้ได้ระดับเสียงของโน้ตที่ต้องการ

บทเพลงและการสืบทอด

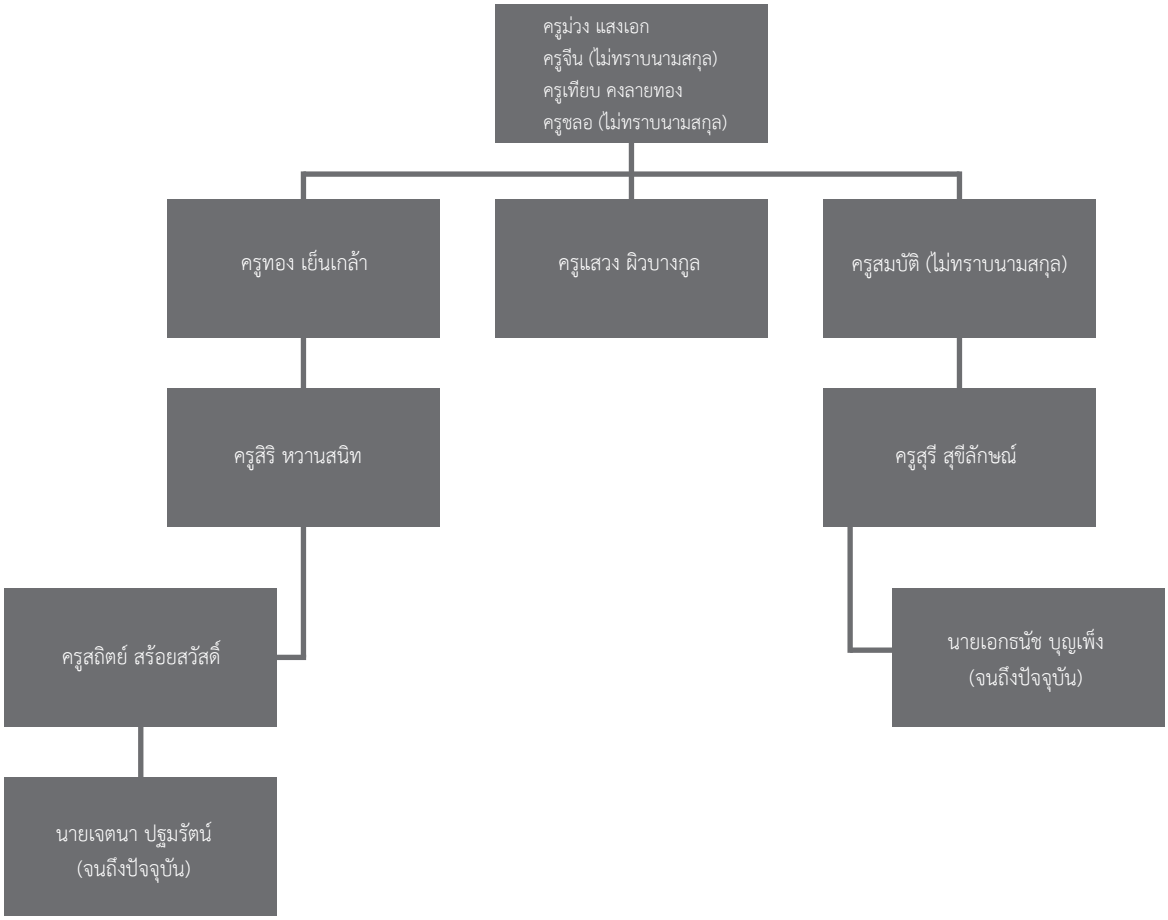
การสืบทอดความรู้ทางด้านการเป่าปี่ไฉนในงานเครื่องสูงและกลองชนะ ผู้เขียนพบว่ามีการเปลี่ยนแปลงการถ่ายทอดไปตามยุคสมัย ปัจจุบันมีพนักงานพระราชพิธีเพิ่มมากขึ้นแต่มีผู้ที่สามารถเป่าปี่ไฉนได้จำนวนน้อย ซึ่งยังไม่เพียงพอต่องานพระราชพิธี ดังนั้นในอดีตปรากฏพบข้อมูลแสดงให้เห็นถึงชั้นยศที่เป็นขวัญและกำลังใจต่อผู้เป่าปี่เสมอมาจนกระทั่งปัจจุบันก็ยังมีการเพิ่มเงินรางวัลพิเศษประจำให้กับพนักงานพระราชพิธีผู้ที่สามารถเป่าปี่ไฉนได้อยู่เสมอมาไม่เปลี่ยนแปลง

จากการสัมภาษณ์ข้อมูลพนักงานพระราชพิธีตำแหน่งจ่าปี่ในปัจจุบัน นายเจตนา ปฐมรัตน์ ผู้สืบทอดบทเพลงปี่ไฉน และเป็นพนักงานประโคมทำหน้าที่เป่าปี่ในงานพระราชพิธีมาตลอดตั้งแต่เริ่มรับราชการเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๕ จนถึงปัจจุบัน กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของบทเพลงของปี่ไฉนและสาย การสืบทอดการเป่าปี่ไฉนไว้ดังนี้

> *ในอดีตผู้ใหญ่เค้าไม่ทำข้อมูลเอาไว้เมื่อเข้ามาเป่าปี่ก็ได้หัดเป่าปี่ไฉนกับครูสถิตย์ สร้อยสวัสดิ์ ซึ่งเป็นคนปี่สมัยนั้น และก็มีครูแสวง ผิวบางกูล ครูแสวงท่านเป็นดนตรีไทยด้วย ต่อมาท่านก็ครบวาระออกไปส่วนเราก็เป่าเรื่อยมา โบราณเค้าก็บอกให้ร้อยดอกไปเรื่อย ซึ่งปัจจุบันก็กลัวจะสูญเสียเพราะการร้อยไปเรื่อย บางที่ก็เลยไม่รู้ว่าเนื้อแบบใด และปัจจุบันเลยเป่าไปคนละแบบ ซึ่งข้อมูลที่ผมเป่าก็จะเป็นแบบครูทองนะ ครูท่านอยู่สมัยครูเทียบคงลายทองน่ะ ทางเราเรียกว่าเพลงร้อยดอก แต่บางทีเค้าเรียกว่าโศกลอยลม มีอยู่ ๔ ท่อน หรือเรียกเป็นวรรคก็ว่าได้เพราะเป็นทำนองสั้นๆนะเพราะว่านิ้วปี่ไฉนนั้นมีโน้ตไม่มากช่วงเสียงเดียวเท่านั้นแต่กลวิธีก็แล้วแต่จะบังคับลมไปแบบใด*
>
> (เจตนา ปฐมรัตน์, สัมภาษณ์, ๒๕ เมษายน ๒๕๕๖)

ผู้เขียนพบข้อมูลจากการสัมภาษณ์ว่าในระบบการถ่ายทอดการเป่าปี่ไฉน ถูกแบ่งการเป่าเป็นสองสำเนียงโดยจะได้แสดงรูปแบบผู้ถ่ายทอดและผู้รับการถ่ายทอดการเป่าปี่ไฉนการสืบทอดบทเพลงดังนี้

การสืบทอดงานเครื่องเป่าประโคมดนตรีในงานเครื่องสูงและกลองชนะ



ปัจจุบันข้อมูลการสืบทอดบทเพลงในการเป่าปี่ไฉนแบ่งเป็นสองสายตามข้อมูลข้างต้นผู้เขียนยังได้บันทึกข้อมูลโน้ตของบทเพลงร้อยดอกหรือโศกลอยลมทั้ง ๔ ท่อนไว้ดังนี้

บทเพลงร้อยดอกหรือโศกลอยลมทั้ง ๔ ท่อนได้รับจากการสัมภาษณ์ข้อมูลเจ้าพนักงานพระราชพิธีตำแหน่งจ่าปี่นายเจตนา ปฐมรัตน์ เป็นผู้สืบทอดทางเป่าปี่ไฉนและปฏิบัติหน้าที่อยู่ในปัจจุบันผู้เขียนบันทึกโน้ตในระบบตัวอักษรดังอธิบายไว้ในข้างต้นเรื่องระบบเสียง เนื่องจากเสียงปี่นั้นเป็นเสียงยาวประกอบกับมีการใช้กลวิธีพิเศษในการเป่าจึงบันทึกโครงสร้างของบทเพลงที่ได้รับการสืบทอดเพื่อความเข้าใจต่อไป

นายเจตนา ปฐมรัตน์ เจ้าพนักงานประโคม

เนื้อเพลงของปี่ไฉน

โอ้พระคุณทูลกระหม่อมแก้ววันนี้แล้วเวลามาถึงพลัน
คุณพ่อไม่ผิดทำไมปิตุราชมาฟาดฟัน
หรือพระกีดกั้นหลงกลคนใจพาล
ก่อนเคยเห็นอยู่หลัด - หลัด มาพลัดพราก
ต้องมาหนีจากลูกหลานไปไม่คืนกลับ
ต่อแต่นี้มีแต่จะลับ
พ่อไม่คืนกลับมาให้ลูกหลานเห็นดังเช่นเคย
(ภัทระ คมขำ, ๒๕๔๗, ๕๑)

ร้อยดอก (หรือโศกลอยลม) ๔ ท่อน

ท่อนที่ ๑

- - - -	- - - ร	- - - -	- ด - ร	- - - ฟ	- - - -	(ม ฟ) - -	(ม ฟ) - -
- - - -	- - - ซ	- - - -	(ฟ ซ) - -	- - - -	(ฟ ซ) - -	- - - -	- - - ซ
- - - -	(ฟ ซ) - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลับต้น

ท่อนที่ ๒

- - - -	- - - ล	- ดำ - ร	- ดำ - ล	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ล
- - - -	(ดำ ล) - -	(ดำ ล) - -	- ดำ - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - -	(ฟ ซ) - -
(ฟ ซ) - -	(ฟ ซ) - -	(ฟ ซ) - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กลับต้น

ท่อนที่ ๓

- - - -	- - - ล	- ดำ - ล	- ดำ - ล	- - - -	- - - ดำ	- - - -	- - - ล
- - - -	- - - ดำ	- - - ล	- - - -	(ดำ ล) - -	(ดำ ล) - -	- ดำ - -	- - - ร
- - - -	- - - ดำ	- - - ล	- - - -	(ดำ ล) - -	(ดำ ล) - -	- ดำ - -	- - - ร
- - - -	- - - ดำ	- - - ล	- - - -	(ดำ ล) - -	(ดำ ล) - -	- ดำ - -	- - - ซ
- - - -	- ฟ - ม	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - -	(ฟ ซ) - -	- - - -	- - - ล

กลับต้น

ท่อนที่ ๔

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดำ	- - - ซ	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ม
- ร - ซ	- ร - ซ	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - ล	- - - ดำ	- - - -	- - - ร
- - - -	- - - ดำ	- - - ล	- - - ดำ	- ซ - -	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ม
- ร - ซ	- ร - ซ	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - -	(ฟ ม) - -	- - - -	- - - ล

กลับต้น

ผู้เขียนพบว่าบทเพลงร้อยดอก ๔ ท่อนนั้นมีท่วงทำนองสั้นๆ มีรูปแบบที่เฉพาะตัว มีการกลับต้นตามระเบียบวิธีการบรรเลงดนตรีไทย และมีวรรคส่งเพื่อลงจบได้อย่างชัดเจนในช่วงท้ายของบทเพลงด้วยมีเสียงบังคับเพื่อจะกลับต้นหรือส่งให้ผู้เป่าปี่อีกคนที่เป่าคู่กันรับช่วงเป่าได้สะดวกยิ่งขึ้น

ผู้เขียนตระหนักถึงคุณค่าทางศิลปะทางดนตรีของไทยซึ่งมีการสืบทอดมายาวนาน ปี่ไฉนและกลองชนะเป็นดนตรีอีกหนึ่งประเภทที่มีลักษณะของการสืบทอดที่ชัดเจนมีระบบระเบียบวิธีการบรรเลงแบบดนตรีราชสำนักของไทยควรค่าที่จะเผยแพร่และทำนุบำรุงรักษาไว้ให้อยู่คู่ประเทศไทยสืบไปบทความนี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งที่มีความมุ่งหมายในการสืบทอดรักษามรดกทางดนตรีปี่ไฉนกลองชนะให้ผู้สนใจได้ศึกษาต่อไป

บรรณานุกรม

เจตนา ปฐมรัตน์. เจ้าพนักงานพระราชพิธี. **สัมภาษณ์**. ๒๕ เมษายน ๒๕๕๖.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา และ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ๒๕๕๒. **เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

ภัทระ คมขำ. ๒๕๔๗. **ปี่ชวาในงานพระราชพิธี**. วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๔๕. **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์**. กรุงเทพมหานคร: สหมิตรพริ้นติ้ง.

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. ๒๕๒๑. **เหตุใดข้าพเจ้าจึงชอบดนตรีไทย เฉลิมพระเกียรติและรวมพระราชนิพนธ์ (พ.ศ. ๒๕๑๐ – ๒๕๒๐)**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

พิธีไหว้ครูดนตรีไทยและนาฏศิลป์แห่งภาคตะวันออก คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา (พ.ศ.2538-2558)

The Wai Kru Ceremony of Thai Classical Music and Dance in Eastern of Thailand Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University (1995 - 2015)

สันติ อุดมศรี[1]

บทคัดย่อ

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา มีวิสัยทัศน์เพื่อการพัฒนาคุณภาพการวิจัยและวิชาการด้านดนตรีและการแสดง สร้างองค์ความรู้ใหม่จากแนวคิด ความเชื่อ ประเพณี ขนบนิยม และวัฒนธรรมไทย เพื่อการอนุรักษ์ พัฒนา สืบสาน สร้างสรรค์ พร้อมพัฒนาผู้ชมและสังคมด้วยศิลปะ มุ่งเน้นการยกระดับคุณภาพทางวิชาการในมิติต่างๆ โดยเฉพาะด้านการจัดการเรียนการสอน การวิจัย การบริการวิชาการ การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม เพื่อให้วัฒนธรรมไทยยังคงอยู่อย่างทันสมัย สามารถเชื่อมโยงกับสังคมโลกที่เปลี่ยนแปลง

การจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและนาฏศิลปแห่งภาคตะวันออก มีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อครูอาจารย์ สานสัมพันธ์อันดีระหว่างครูและลูกศิษย์ ทำบุญเลี้ยงพระและแผ่ส่วนบุญส่วนกุศลแด่ครูอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว และเปิดโอกาสให้นิสิตจากทุกสาขาวิชาชีพทั้งใหม่และเก่าได้มาร่วมสังสรรค์กัน อันจะก่อให้เกิดความสามัคคีในหมู่คณะ

ความหมายของพิธีไหว้ครูของศิลปินทางนาฏศิลป์และดนตรีปี่พาทย์ ถือเป็นพิธีที่ควรยกย่องและควรรักษาไว้ เพราะครูบาอาจารย์ที่ดีย่อมเป็นผู้ให้ความรอบรู้เฉลียวฉลาดในศิลปวิทยาการแก่ศิษย์ของตน ครูโบราณาจารย์ท่านได้กำหนดระเบียบและบัญญัติวิธีไว้ให้ปฏิบัติกันมาด้วยหลักเกณฑ์อันดี เพื่อให้เกิดมงคลและมีประสิทธิภาพแก่บรรดาศิลปินทุกคน

เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครูดนตรีไทย ซึ่งถือเป็นผลผลิตแห่งภูมิปัญญาของศิลปินดนตรีไทย มีความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมดนตรีไทยในด้านอื่นๆ เช่น เครื่องดนตรี นักดนตรี และเพลงดนตรี สาระสำคัญที่ควรศึกษามี 2 ประเด็น คือ วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทย และนักดนตรีไทยผู้บรรเลงเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทย

พิธีไหว้ครูดนตรีไทยและนาฏศิลป์ภาคตะวันออก คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา ประจำปี 2558 จัดขึ้นในวันพฤหัสบดีที่ 24 กันยายน 2558 โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยและนาฏศิลป์ ซึ่งได้แก่ ครูชนะ ชำนิราชกิจ และครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ให้เกียรติเป็นอย่างสูงมาร่วมในพิธี

[1] อาจารย์ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

Music and performance group of Burapha University has visions to improve quality of research and content of music and show performances. These contain of building up new knowledge, believe, tradition, norm, and culture in order to conserve, develop, maintain, continue, create, as well as improve audiences and society by utilizing art. These will be emphasized on academic quality improvement in different dimensions, especially on teaching, research, technical assistances, art and cultural maintenance for keeping Thai art and culture to be modernized and are able to connect with the globalization environment.

The ceremony to show respect to Thai musical teachers and artists (Wai Kru) has aims to express their gratitude to teachers, improve relationships between teachers and students. The ceremony activities include food offering to monks and sacrifice (pay respect) to teachers who passed away. This is also a chance to gather previous and present students from different departments and groups to meet and connect as well as share their experiences in order to improve unity of the faculty and university.

The meaning to the ceremony to express respect to Thai Khon and pipe band artists should be praised and conserved. The event would present that good teachers will be persons who provide omniscience and intelligence in art to their students. The ancient teachers initiated role and regulations for appropriate procedures in order to preserve sanctity and effectiveness to all artists.

Thai music for the ceremony is considered as intellectual product of Thai musical artists which is related to Thai cultures, such as music instruments, musicians, and music. The essential of the content should consist of 2 things; pipat band plays “Tra Wai Kru” Thai music and musicians plays “Tra Wai Kru” Thai music.

The Wai Kru ceremony, eastern performing art, music and show of Burapha University in 2015 will be performed on Thursday, September 24, 2015. Several Thai musical and art experts will honorary participate in this ceremony, such as Kru Chana Chamnirachakit, and Kru Paiboon Kremkang.

ในปีพุทธศักราช 2556 สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ได้ถูกจัดตั้งขึ้นมาเป็นคณะใหม่ว่า “คณะดนตรีและการแสดง” โดยความเห็นชอบของคณะผู้บริหารมหาวิทยาลัยบูรพา มีท่านอาจารย์สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์ รับหน้าที่เป็นคณบดีคนแรก มีวิสัยทัศน์เพื่อมุ่งเน้นการพัฒนาคุณภาพการวิจัยและวิชาการด้านดนตรีและการแสดง สร้างองค์ความรู้ใหม่จากแนวคิด ความเชื่อ ประเพณี ขนบนิยม และวัฒนธรรมไทย เพื่อการอนุรักษ์ พัฒนา สืบสาน สร้างสรรค์ พร้อมพัฒนาผู้ชมและสังคมด้วยศิลปะ รวมทั้งมุ่งเน้นการยกระดับคุณภาพทางวิชาการของคณะในมิติต่างๆ โดยเฉพาะด้านการจัดการเรียนการสอน การวิจัย การบริการวิชาการ การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม เพื่อให้วัฒนธรรมไทยยังคงอยู่อย่างทันสมัย สามารถเชื่อมโยงกับสังคมโลกที่เปลี่ยนแปลง

พิธีไหว้ครูดนตรีไทยและนาฏศิลป์ภาคตะวันออก เริ่มดำเนินโครงการมาตั้งแต่ปีพุทธศักราช ๒๕๓๘ ซึ่งขณะนั้นคณะศิลปกรรมศาสตร์ได้จัดตั้งเป็นคณะตามประกาศในราชกิจจานุเบกษา ฉบับกฤษฎีกา เล่ม 112 ตอนที่ 21 ก ลงวันที่ 21 มิถุนายน 2538 และได้ยึดถือปฏิบัติต่อเนื่องกันมาทุกปี โดยในปีนี้ได้กำหนดขึ้นในวันพฤหัสบดีที่ 24 กันยายน 2558 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูกตเวทีต่อครูบาอาจารย์ สานสัมพันธ์อันดีระหว่างครูและลูกศิษย์ ได้มีโอกาสทำบุญเลี้ยงพระและแผ่ส่วนบุญส่วนกุศลแด่ครูอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้ว รวมทั้งเปิดโอกาสให้นิสิตจากทุกสาขาวิชาชีพทั้งใหม่และเก่าได้มาร่วมสังสรรค์กัน อันจะก่อให้เกิดความสามัคคีในหมู่คณะ ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา นับเนื่องจากสาขาวิชาดนตรีและการแสดงจนกระทั่งมาถึงคณะดนตรีและการแสดง ซึ่งได้จัดกิจกรรมทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมมาจนครบ 20 ปีบริบูรณ์ ได้มีนิสิตสำเร็จการศึกษาแล้วเป็นจำนวนมาก ซึ่งนิสิตเหล่านี้เปรียบได้ดังกับเมล็ดพันธุ์ทางดนตรีที่ได้รับการอบรมบ่มเพาะเป็นอย่างดี สามารถผลิดอกออกผลอันงดงามในสังคมพื้นที่ต่างๆทั้งในภาครัฐและเอกชนรวมทั้งภาคตะวันออกอย่างน่าภาคภูมิใจ โดยใช้องค์ความรู้ที่ได้ร่ำเรียนมาไปประกอบสัมมาชีพ สร้างสรรค์จรรโลงชื่อเสียงคณะให้เลื่องชื่อระบือไกลจนเป็นที่ยอมรับนับถือมาจนถึงทุกวันนี้

การไหว้ครูคืออะไร

ความหมายของการไหว้ครูโขน ละคร และดนตรีปี่พาทย์ นั้น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ท่านประทานอรรถาธิบายไว้ในลายพระหัตถ์ถึงหม่อมเจ้าหญิงพัฒนายุ ดิศกุล ไว้น่าสนใจ ดังนี้[1]

[1] อุทิศ นาคสวัสดิ์, พิธีไหว้ครู นิทรรศการธำรงไทย ครั้งที่ 2 วิทยาลัยครูสวนสุนันทา, หน้า 71-84

"...คำที่เรียกว่าไหว้ครูนั้น ควรจะเป็นว่าศิษย์ไหว้ครูผู้สอนวิชาให้แก่ตน แต่โดยที่มีเครื่องแต่งตัวโขน ละคร และเครื่องปี่พาทย์ มาตั้งในการไหว้ครูให้เคารพด้วย จึงพาให้เข้าใจไปว่าไหว้ผีสิงอยู่ในเครื่องโขนและละครและเครื่องปี่พาทย์เหล่านั้น จะเป็นผีอะไรก็ไม่ทราบ ทำให้พวกครูเดือดร้อนเห็นว่าเลวไป จึงคิดหาเทวดาเข้ามาปรับให้เป็นผีฟ้าจะได้มีศักดิ์โดยสมบูรณ์ ก็หาได้คนธรรพมาตามประสาที่มีความรู้นั้น แต่ทางข้างอินเดียถือว่า คนธรรพและอัปสรนั้นเป็นพวกเทวดาชั้นต่ำ เป็นบ่าวเทวดา จะถือเอาคนธรรพเป็นครูนั้นเห็นว่ารู้สึกจะเลวไป จึงเติมคำว่า "ประ"เข้าข้างหน้าเป็น "พระประคนธรรพ" ให้ฟังครึ้มและรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ยิ่งขึ้น ที่ว่าเป็นครูตะโพนนั้นเป็นของเปรียบเทียบ ด้วยตะโพนเป็นเครื่องให้จังหวะ และเป็นเครื่องบังคับการร้องรำทุกเพลงเหมือนอย่างเป็นนายหรือเป็นครู จึงยกให้พระประคนธรรพเป็นครูตะโพน ที่...อา...ไหว้ครูในวันเกิดของอาทุกปีนั้นอามิได้ตั้งใจไหว้ผีฟ้าองค์ใดองค์หนึ่งเลย อาตั้งใจไหว้บูชาคุณแห่งท่านผู้มีพระคุณ 2 จำพวก คือ ท่านผู้ได้แนะนำให้ความรู้แก่อาด้วยตัวท่านเองโดยตรงจำพวกหนึ่ง กับที่ท่านเผยฝีมือไว้ให้ได้เห็นได้จำกลเม็ดของท่านเป็นความรู้แต่หารู้จักตัวท่านโดยตรงไม่อีกจำพวกหนึ่ง นี่เป็นทางดำเนินของอา ซึ่งทำตามความพอใจ..." (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2521, หน้า 71-84)

จากทัศนะดังกล่าว ความหมายของพิธีไหว้ครูของศิลปินทางโขนและดนตรีปี่พาทย์ นับเป็นพิธีที่ควรยกย่องและควรรักษาไว้ เพราะครูบาอาจารย์ที่ดีย่อมเป็นผู้ให้ความรอบรู้เฉลียวฉลาดในศิลปวิทยาการแก่ศิษย์ของตน ครูโบราณาจารย์ท่านได้กำหนดระเบียบและบัญญัติวิธีไว้ให้ปฏิบัติกันมาด้วยหลักเกณฑ์อันดีเพื่อให้เกิดมงคลและมีประสิทธิภาพแก่บรรดาศิลปินทุกคน แต่ก็เป็นกฎธรรมดาของระเบียบหลักเกณฑ์ทั้งหลายที่มิได้จดบันทึกหรือจดไว้เพียงเพื่อช่วยความจำ นานๆเข้าก็วิปลาสคลาดเคลื่อนไปจากบัญญัติเดิมบ้างบางอย่างก็กลายรูปไปบ้าง ฉะนั้น ระเบียบการไหว้ครูโขน ละคร และดนตรีปี่พาทย์ ก็ตกอยู่ในกฎธรรมดาดังกล่าวนี้ แต่จะตำหนิครูอาจารย์แต่ก่อนว่าท่านหวงแหนก็ไม่ได้ เพราะถ้าผู้มีความไม่สุจริตในใจได้ระเบียบบัญญัติของท่านไป แล้วนำไปใช้ตามความประสงค์ที่ไม่สุจริตของตนนั้น ก็จะกลายเป็นไร้ประสิทธิภาพนำความเสื่อมเสียมาสู่วงการศิลปะ และพาให้เกิดความอัปมงคลขึ้นแก่ศิลปินทั่วไป เมื่อท่านผู้เป็นครูอาจารย์นั้นๆท่านสังเกตพิจารณาเห็นว่าศิษย์คนใดมีคุณวุฒิดีและมีสุจริตในใจ ท่านก็ยกตำราประสิทธิประสาทพรให้ไว้แก่ศิษย์คนนั้นให้เป็นตัวแทนของท่าน แม้จะได้ตำราไปก็เพียงแต่เก็บไว้บูชา ไม่เป็นผู้นำทำพิธีไหว้ครูและครอบให้แก่ใครได้ ระเบียบหลักเกณฑ์ในการไหว้ครูโขน ละคร และดนตรีปี่พาทย์ จึงมีหลักฐานสืบมาแต่สิ่งสำคัญของคณาจารย์ศิลปินผู้นำทำพิธีไหว้ครูและครอบนั้น เข้าใจว่าอยู่ที่ความมั่นคงในสมาธิจิตและกำลังใจอันสุจริตของท่าน ซึ่งศิษย์ผู้ได้รับมอบหมายพึงตามรอยด้วยความเคารพ ดังเจ้าคุณพระยาสุนทรเทพระบำได้พิจารณาบุคคลเพื่อมอบประสิทธิประสาทการครอบครูเพื่อให้ยึดถืออย่างเคร่งครัดต่อไปนี้[2]

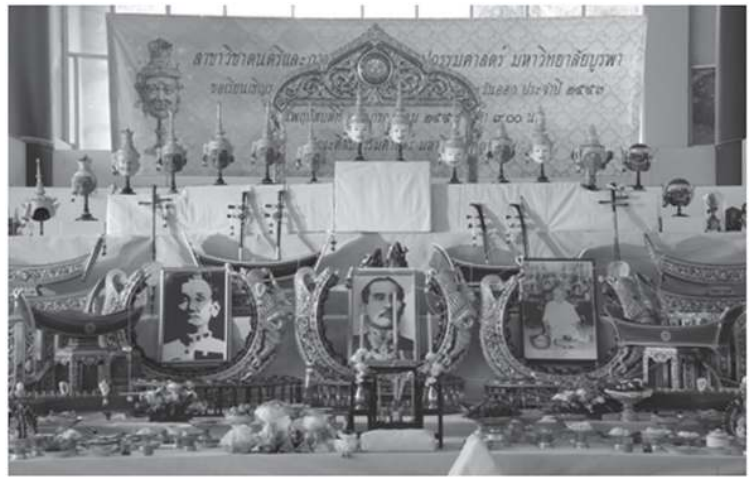
[2] โรงเรียนสันติราษฎร์วิทยาลัย; 22 สิงหาคม 2525

1. เป็นศิลปินได้ทุกประการ ทั้งการแสดงเป็นพระ นาง ยักษ์ ลิง ตลอดจนการควบคุมดูแลรักษาระเบียบวินัย จัดการแสดงตามขั้นตอนที่รับผิดชอบ ทั้งการแสดง การพากย์ เจรจา ทำบท

2. เป็นผู้มีใจฝักใฝ่ (เจตคติ) แน่วแน่ มั่นคง อยู่ในบารมีครู เดินตามรอยเท้าครู ไม่กำเริบ สืบสานวัดรอยเท้าครู

3. เป็นผู้มีความซื่อสัตย์ มั่นคงในสัจธรรม ไม่อคติลำเอียง ไม่เห่อเหิมเกริม หรือโอ้อวดและเห็นแก่ตัว

4. เป็นผู้มีเมตตา กรุณา และมีความกตัญญูกตเวทิคุณเป็นที่ตั้ง *(คณะครูโรงเรียนสันติราษฎรวิทยาลัย, 2555, หน้า 16)*



ภาพที่ 1 ภาพพิธีไหว้ครู สาขาวิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์
โดยนายสันติ อุดมศรี วันที่ 24 ก.ค. 2553

การจัดพิธีไหว้ครูดนตรีไทยและนาฏศิลปะภาคตะวันออก ของคณะดนตรีและการแสดงนั้น ยึดถือตามขนบธรรมเนียมประเพณีแต่โบราณเป็นสำคัญ เริ่มตั้งแต่วันพุธที่ 23 กันยายน 2558 เวลาบ่าย นิมนต์พระสงฆ์จำนวน 9 รูป มาเจริญพระพุทธมนต์ โดยมีคณาจารย์ นิสิตวิชาเอกดนตรีไทย นาฏศิลป์ การแสดงและดนตรีสากล เข้าร่วม และจัดวงปี่พาทย์เครื่องคู่ (นิสิตปัจจุบัน) บรรเลงประกอบพิธีกรรม

ต่อมาในวันพฤหัสบดีที่ 24 กันยายน 2558 เวลาเช้า เริ่มจากพระสงฆ์จำนวน 9 รูป เจริญพระพุทธมนต์ถวายภัตตาหารเช้าแด่พระสงฆ์ แล้วคณาจารย์และนิสิตวิชาเอกต่างๆ รวมทั้งผู้หัดเรียนโขน ละคร ปี่พาทย์จะได้รับการประพรมน้ำพระพุทธมนต์ทั่วกันทุกคน จากนั้นจึงเข้าสู่กระบวนการจัดตั้งเครื่องไหว้ครูตามประเพณี

การจัดพิธีไหว้ครูของคณะดนตรีและการแสดงนั้น แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ด้วยกันคือ ด้านปี่พาทย์และด้านนาฏศิลป์ โดยจัดแยกห้องกัน ซึ่งกระบวนการจัดกิจกรรมในแต่ละห้องต่างก็มีขั้นตอนที่น่าสนใจและมีความพิเศษเป็นอย่างมาก ทั้งนี้ นับว่าเป็นสิ่งที่ดี คือ ฝ่ายคณาจารย์จะรับหน้าที่จัดการในด้านต่างๆทั่วไป เช่น นิมนต์พระ จัดสถานที่ ทำหนังสือที่ระลึก ทำความสะอาดถ้วยจาน และอื่นๆ เป็นต้น ในส่วนของนิสิตนิสิตทุกคนก็ได้มีส่วนร่วมทำบุญลงขันกัน โดยแต่ละชั้นปีจะแบ่งหน้าที่ในการดูแลจัดหาเครื่องบวงสรวงบูชาครูที่แตกต่างกัน ดังนี้

- นิสิตชั้นปีที่ 1 รับหน้าที่จัดหาหัวหมู (สุก) ไก่ ปู เป็ด กุ้ง ปลา ไข่ หอยแครง และน้ำจิ้ม เป็นต้น

- นิสิตชั้นปีที่ 2 รับหน้าที่จัดหาอาหารหวาน ประเภทขนมแกงบวด ขนมคันหลาว นมข้น เนย ทองหยิบ ทองหยอด ฝอยทอง ขนมหูช้าง ขนมถ้วยฟู ขนมต้มขาว เครื่องดื่ม ได้แก่ กาแฟชง ชาร้อน และผลไม้ต่างๆ ยกเว้นผลไม้ต้องห้าม คือ มังคุด พุทรา มะไฟ ละมุด และระกำ

- นิสิตชั้นปีที่ 3 รับหน้าที่จัดหาเครื่องถวายพิเศษ ประกอบด้วย ข้าวหมกไก่ โรตี ขนมเปี๊ยะ เหล้า น้ำเปล่า หมากพลู บุหรี่ และข้าวตอก ดอกไม้ ธูป เทียนชัย พร้อมทั้งจัดทำขันกำนลสำหรับผู้เข้าครอบครู

- นิสิตปีที่ 4 รับหน้าที่จัดหาหัวหมู (ดิบ) ไก่ ปู เป็ด กุ้ง ปลา ไข่ หอยแครง และน้ำจิ้ม เป็นต้น

ภาพที่ 2-3 เครื่องบวงสรวงบูชาครู ซึ่งนิสิตชั้นปีต่างๆได้ร่วมกันจัดเตรียม
โดยนายสันติ อุดมศรี วันที่ 24 ก.ค. 2553

จะเห็นได้ว่า การจัดกิจกรรมในลักษณะนี้ช่วยส่งเสริมให้นิสิตรู้จักการวางแผนและได้ทำงานร่วมกัน ทำให้นิสิตเกิดความกระตือรือร้นสนใจ ดังจะเห็นได้จากบรรยากาศในห้องประชุมขณะที่แบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบจะเต็มไปด้วยความสนุกสนานจากการมีจิตอาสาของนิสิตแต่ละคน มีการหารือร่วมกันถึงแผนในการสรรหาเครื่องบูชาครู ว่าจะนำมาจากสถานที่ใด ราคาเท่าไร บวกลบคูณหารค่าใช้จ่ายกันอย่างไร ใครจะเป็นคนซื้อ ใครจะเป็นคนหิ้ว ใครจะเป็นคนเก็บสตางค์ เป็นต้น และเมื่อถึงวันงานพิธี เครื่องสังเวยที่กำหนดไว้ก็จะทยอยกันมาเพื่อจัดเรียงกันตั้งแต่เช้าตรู่อย่างครบถ้วนสมบูรณ์ เตรียมพร้อมสำหรับพิธีในช่วงสาย

ลำดับต่อมา ถือเป็นขั้นตอนที่มีความสำคัญมากที่สุด คือ ครูผู้อ่านโองการพิธีกรรมพิธีไหว้ครู โดยในทุกปีจะได้รับเกียรติเป็นอย่างสูงจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยและนาฏศิลป์ที่ได้เสียสละเวลาและให้ความเมตตาแก่คณาจารย์คณะดนตรีและการแสดงเป็นอย่างสูง ซึ่งผู้เขียนได้รวบรวมรายนามของท่านดังกล่าวจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ ครูพินิจ ฉายสุวรรณ ครูชนะ ชำนิราชกิจ ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ครูสมบัติ แก้วสุจริต ครูวีระชัย มีบ่อทรัพย์ เป็นต้น จะเห็นได้ว่า ครูผู้อ่านโองการประกอบพิธีแต่ละท่านนั้นต่างสั่งสมความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์ จนเชี่ยวชาญในศาสตร์เป็นอย่างยิ่งยวด และยังมีจิตใจที่มั่นคงแนวแน่ในการที่จะเจริญตามรอยเท้าครูทุกอิริยาบถ เช่น น้ำลายไอปาก การพูดจา ทักษะการบรรเลง การรำ การปฏิบัติตนอยู่ในศีลธรรม ตลอดจนการสืบทอดเชื้อสายวงศ์ตระกูลทางด้านโขนละครและดนตรีปี่พาทย์อีกด้วย ดังจะนำประวัติครูผู้อ่านโองการมาอธิบายพอสังเขป ดังนี้

1. ครูพินิจ ฉายสุวรรณ เกิดวันที่ 17 สิงหาคมเป็นบุตรนายย้อยและนางถนอม ฉายสุวรรณ บิดาของท่านเป็นนักเทศน์ ท่านเรียนดนตรีไทยกับครูผัน กองโชค และเรียนเพลงสาธุการกับหลวงอาพร จากนั้นจึงเรียนเพลงต่างๆเพิ่มเติมจากนายยอด พูนสมบัติ ต่อมาได้เดินทางเข้ากรุงเทพฯ โดยได้ศึกษาเพิ่มเติมจากนายทวน และนายเจ๊ก อ่อนละมูล แล้วได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของครูพริ้ง ดนตรีรส และครูบุญยงค์ เกตุคง ทำให้ท่านมีผลงานการประพันธ์เพลงต่างๆมากมายจนเป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทย จนได้รับเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติประจำปี 2540 สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

2. ครูชนะ ชำนิราชกิจ ผู้มาทำหน้าที่อ่านโองการพิธีไหว้ครูดนตรีไทย เกิดเมื่อวันที่ 1 มกราคม 2481 เป็นบุตรของนายกริบและนางอินทร์ มีพี่น้อง 7 คน โดยท่านเป็นบุตรคนที่ 6 ของตระกูลชำนิราชกิจ บิดาของท่านเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถมากท่านหนึ่งของจังหวัดเพชรบุรี ครอบครัวของท่านจึงได้ยึดอาชีพบรรเลงดนตรีไทยมาโดยตลอด ท่านเริ่มเรียนดนตรีกับบิดาจนมีฝีมือรอบตัว แต่มีชื่อมากทางเครื่องเป่า ในปี พ.ศ.2516 ท่านได้เรียนเพิ่มเติมจากครูอีกหลายท่าน เช่น ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูพินิจ ฉายสุวรรณ ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ เป็นต้น

ภาพที่ 4 ผู้อ่านโองการไหว้ครู (ครูชนะ ชำนิราชกิจ)
โดยนายสันติ อุดมศรี วันที่ ๒๔ ก.ค. ๒๕๕๓

ภาพที่ ๕ ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง
โดยนายสันติ อุดมศรี วันที่ ๒๔ ก.ค. ๒๕๕๓

3. ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้มาทำหน้าที่อ่านโองการพิธีไหว้ครูนาฏศิลป์ เกิดเมื่อวันที่ 12 กันยายน 2494 ที่ตำบลบางไทรอำเภอบางไทร จังหวัพระนครศรีอยุธยา เป็นบุตรของนายใหญ่และนางเสวียง เข้มแข็ง มีพี่น้องร่วมบิดามารดา 9 คน โดยท่านเป็นบุตรคนที่ 5 สมรสกับนางสิริพร มีบุตรธิดา 2 คน ท่านได้รับมอบหมายให้เป็นครูอ่านโองการไหว้ครูนาฏศิลป์จากอาจารย์อุดม อังศุธรเมื่อวันที่ 8 มิถุนายน 2542

4. ครูวีระชัย มีบ่อทรัพย์ เข้ารับการศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ตั้งแต่ปีพ.ศ.2500 และได้ศึกษาเล่าเรียนจนจบระดับปริญญาตรีที่สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลในปี พ.ศ. 2516 ปัจจุบันท่านเป็นอาจารย์ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และได้รับมอบหมายให้เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร จากครูอุดม อังศุธร

5. ครูสมบัติ แก้วสุจริต เกิดเมื่อวันที่ 25 มกราคม 2486 เป็นบุตรของนายเติมและนางลิ้นจี้ แก้วสุจริต เริ่มรับราชการในตำแหน่งครูตรี วิทยาลัยนาฏศิลป และปฏิบัติหน้าที่ราชการจนเป็นที่ไว้วางใจจนได้รับการแต่งตั้งให้ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยผู้บริหารวิทยาลัยนาฏศิลป ต่อมาได้รับตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปในจังหวัดต่างๆ ได้แก่ นครศรีธรรมราช กาฬสินธุ์ ร้อยเอ็ด อ่างทอง และดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการสำนักการสังคีต รวมทั้งเป็นคณะกรรมการมูลนิธิครูมนตรี ตราโมท ในพระบรมราชูปถัมภ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ

นอกจากครูผู้อ่านโองการแล้ว สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งในพิธีกรรมไหว้ครูโขน ละคร และดนตรีปี่พาทย์ คือ เพลงหน้าพาทย์ไหว้ครูดนตรีไทย การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีกรรมหรือการประกอบการแสดงด้วยเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงนั้นต้องใช้ทักษะฝีมือและประสบการณ์ทางด้านดนตรีมาอย่างโชกโชน ต้องผ่านขั้นตอนการศึกษาดนตรีไทยมาอย่างถูกระบบ จึงจะสามารถบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ได้สมบูรณ์ถูกต้อง ที่ผ่านมาวงดนตรีที่มาบรรเลงประกอบพิธีกรรมนั้นทางคณะดนตรีและการแสดงได้รับเกียรติจากกองดุริยางค์ สำนักงานตำรวจแห่งชาติ 1 วง และครูอาวุโสจากสถาบันการศึกษาต่างๆ 1 วง มาร่วมบรรเลงเป็นประจำทุกปี การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ถือเป็นผลผลิตแห่งภูมิปัญญาของศิลปินดนตรีไทย และเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีไทย จึงย่อมเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมดนตรีไทยในด้านอื่นๆ ด้วย เช่น เครื่องดนตรี นักดนตรี และเพลงดนตรี เป็นต้น ในการนี้จึงใคร่ขอเสนอข้อมูลวัฒนธรรมทางดนตรีไทยที่เกี่ยวข้องกับพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ใน 2 ประเด็น คือ[3]

1. วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทย
2. นักดนตรีไทยผู้บรรเลงเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทย ...”

(นัฐพงศ์ โสวัตร, 2538 หน้า 28-29) 2521, หน้า 71-84)

1. วงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทย

ตามแบบแผนประเพณีโบราณ การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ต้องใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งเท่านั้น โดยเฉพาะในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยจะใช้วงปี่พาทย์ประเภทอื่นไม่ได้ แต่หากนำเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทยไปใช้บรรเลงในกิจกรรมอื่น เช่น ละคร และการแสดงต่างๆ ก็อาจใช้วงปี่พาทย์ประเภทอื่นๆ ได้ เช่น วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงปี่พาทย์ไม้นวม เป็นต้น ในที่นี้จะกล่าวถึงลักษณะของวงปี่พาทย์ไม้แข็งซึ่งใช้บรรเลงเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทย มี 3 ลักษณะ ได้แก่ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง

วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอกไม้ ระนาดทุ้มไม้ ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง

---

[3] นัฐพงศ์ โสวัตร, บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล พ.ศ.2538 หน้า 28-29)

วงปี่พาทย์ไม้แข็งทั้ง 3 ลักษณะนี้ เป็นแบบแผนเฉพาะของการรวมวงบรรเลงสำหรับไหว้ครูดนตรีไทย ที่ถือปฏิบัติสืบเนื่องมาจนเป็นวัฒนธรรมดนตรีไทยอย่างหนึ่ง จะสังเกตเห็นว่า ในการประสมวงลักษณะนี้ ไม่มีฉาบ กรับ และโหม่ง อนึ่ง ถ้าการประสมวงที่มีฉาบ กรับ และโหม่ง นั้น จะใช้ในการบรรเลงในงานพิธีอื่นๆ นอกจากนี้ เรื่องคุณภาพของเครื่องดนตรีทุกชิ้นในวงปี่พาทย์จะต้องมีเสียงที่แจ่มใส กังวาน ไม่เพี้ยนเสียง รูปลักษณะของเครื่องดนตรีทุกชิ้นต้องสวยงาม เรียบร้อย ถูกสัดส่วน และการวางเครื่องดนตรีจะต้องถูกต้องตามแบบแผนประเพณี เสียงของวงปี่พาทย์เมื่อบรรเลงรวมวงแล้วจะต้องไพเราะเหมาะสมกับเพลงที่บรรเลง

2. นักดนตรีไทยผู้บรรเลงเพลงตระไหว้ครูดนตรีไทย

เพลงตระไหว้ครูเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ผู้ที่จะบรรเลงเพลงกลุ่มนี้ได้ต้องเข้าพิธีครอบปี่พาทย์ทุกขั้นตอนเป็นลำดับไป จะข้ามขั้นตอนไม่ได้ ดังที่ครูมนตรี ตราโมท[4] ได้อธิบายเรื่องพิธีการครอบไว้ว่า

"...การครอบของการเรียนปี่พาทย์นั้นมีขั้นตอนเป็นลำดับไป เหมือนการเรียนวิชาสามัญ เป็นประถม มัธยม และอุดม

1. *ขั้นแรกทีเดียวนั้นเป็นการครอบอย่างย่อ ผู้เรียนนำดอกไม้ธูปเทียนและเงินกำนลมามอบให้แก่ครูด้วยคารวะ แล้วครูก็จับมือศิษย์ผู้นั้นให้ตีฆ้องวงใหญ่ ขึ้นต้นเพลงสาธุการสามครั้ง ก็เป็นอันเสร็จ ถือว่าศิษย์ผู้นั้นเป็นอันเริ่มเรียนปี่พาทย์ต่อไปได้ โดยต่อเพลงสาธุการต่อไปจากผู้หนึ่งผู้ใดก็ได้จนจบ แล้วก็เรียนเพลงในชุดโหมโรงเย็น ซึ่งยกเว้นเพลงตระไว้เพลงหนึ่ง และเรียนเพลงอื่นๆต่อไปตามแต่ครูจะเห็นสมควร*
2. *การครอบอันดับสอง ก็คือ เมื่อศิษย์เรียนเพลงโหมโรงเย็นจบแล้ว และเริ่มเรียนเพลงตระโหมโรงซึ่งเว้นไว้ในการเรียนขั้นแรก โดยครูจับมือให้ตีเพลงหญ้าปากคอก*
3. *ครอบอันดับสาม เป็นการเริ่มเรียนเพลงโหมโรงกลางวัน ซึ่งครูก็จะจับมือให้ตีเพลงกระบองกัน*
4. *อันดับสี่ เริ่มเรียนการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ในขั้นนี้ครูมักจะจับมือให้ตีเพลงบาทสกุณี*
5. *อันดับห้า เมื่อเริ่มเรียนเพลงองค์พระพิราพ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงสูงสุด..."(มนตรี ตราโมท, 2540 หน้า 60)*

จากขั้นตอนของการการเรียนการสอนดังกล่าว จะเห็นว่า ผู้เรียนจะต้องเรียนเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ในแต่ละขั้นตอนให้จบเพลงและครบทุกเพลง ซึ่งนับเป็นแบบแผนที่สืบทอดเป็นวัฒนธรรมดนตรีไทยที่สำคัญอย่างหนึ่ง ดังนั้น จึงขอเสนอรายชื่อเพลงหน้าพาทย์ต่างๆจากประสบการณ์การเรียนปี่พาทย์ของผู้เขียนที่ผ่านมา เพื่อให้เห็นขั้นตอนการเรียนการสอนและการครอบเพื่อเรียนปี่พาทย์สืบไป ดังนี้

[4] มนตรี ตราโมท, โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท. (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์ พ.ศ.2540 หน้า 60)

ตารางแสดงลำดับขั้นตอนการศึกษาเพลงหน้าพาทย์ของผู้เขียน

ลำดับ	ครอบอันดับที่ ๑	ครอบอันดับที่ ๒	ครอบอันดับที่ ๓	ครอบอันดับที่ ๔	ครอบอันดับที่ ๕
	เพลงโหมโรงเย็น	**เพลงตระโหมโรง**	**เพลงโหมโรงกลางวัน**	**เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง**	**เพลงหน้าพาทย์สูงสุด**
๑	สาธุการ	ตระหญ้าปากคอก	กราวใน	บาทสกุณี	องค์พระพิราพ
๒	รัวสามลา	ตระปลายพระลักษณ์	เชิด	สาธุการกลอง	
๓	เข้าม่าน	ตระมารละม่อม	ชุบ	ตระสันนิบาต	
๔	ปฐม	ตระเชิงเทียน	ลา	ตระพระปรคนธรรพ	
๕	ท้ายปฐม	ตระเสือขบหรือเล็บเสือ	กระบองกัน	ตระเทวาประสิทธิ์	
๖	ลา	ตระย้อนรอย หรือเสือซ่อนเล็บ	เสมอข้ามสมุทร	ตระเชิญ	
๗	เสมอ	ตระคู่สันนิบาต	เชิดฉาน	ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์	
๘	รัวลาเดียว	ตระเชิงกระแชง	ปลูกต้นไม้	ตระประทานพร	
๙	เชิดสองชั้น	ตระแหบ	ชายเรือ	พราหมณ์เข้า	
๑๐	เชิดชั้นเดียว	ผู้เขียนได้ทำการศึกษาเพียงเท่านี้ และยังมีเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ อีกที่ต้องศึกษาต่อไป	รุกร้น	พราหมณ์ออก	
๑๑	กลม		แผละ	ดำเนินพราหมณ์	
๑๒	ชำนาญ		เหาะ	คุกพาทย์	
๑๓	กราวใน		โล้	ตระนิมิต	
๑๔	ต้นชุบและลา		วา	ตระนอน	
				ตระประสิทธิ	
	โหมโรงเช้า			เสมอผี	
๑	สาธุการ			เสมอมาร	
๒	เหาะ			เสมอเถร	
๓	รัวลาเดียว			เสมอเข้าที่	
๔	กลม			เพลงรำดาบเชือดหมู	
๕	ชำนาญ			นั่งกิน และเซ่นเหล้า	

ภาพที่ 6 ครูประสิทธิ์ ถาวร และครูชฎิล นักดนตรี

จะเห็นว่า การเรียนการสอนจะเริ่มเรียนตามลำดับ หลังจากเรียนเพลงหน้าพาทย์ขั้นสูงสุดแล้ว ผู้เรียนอาจจะเรียนเพลงอื่นนอกเหนือจากที่กำหนดไว้ในแต่ละขั้นตอน เช่น เพลงตระกริ่ง เพลงตระเชิญเหนือเชิญใต้ เพลงตระมงคลจักรวาล เพลงตระลงสรงพระพรหม เพลงตระฤาษีกไลยโกศ เพลงตระพระพิฆเนศวร เพลงตระนารายณ์เต็มองค์ เพลงตระพระปัญจสิงขร และอื่นๆ ตามแต่ผู้ประกอบพิธีแต่ละท่านจะเรียกเพลงตระไหว้ครูในลำดับและจำนวนแตกต่างกันไป ดังการเรียกชื่อเพลงเพื่อประกอบพิธีกรรมของคุณครูชนะ ชำนิราชกิจ มีขั้นตอนการเรียกเพลงดังนี้ เพลงสาธุการ เพลงพระเจ้าเปิดโลก เพลงสาธุการกลอง เพลงพราหมณ์เข้า เพลงโหมโรงสิ่งละอันพันละน้อย เพลงตระสันนิบาต เพลงตระเชิญเหนือเชิญใต้ เพลงเสมอสามลา เพลงตระพระพิฆเนศวร เพลงตระประทานพร เพลงตระเทวาประสิทธิ์ เพลงตระประสิทธิ เพลงตระพระปรคนธรรพ เพลงองค์พระพิราพเต็มองค์ เพลงนั่งกิน เพลงเซ่นเหล้า เพลงลา (เถา) เพลงพราหมณ์ออก เพลงเสมอเข้าที่ และเพลงเชิดชั้นเดียวออกเพลงกราวรำ เป็นต้น

ดังนั้น ผู้ที่บรรเลงเพลงเหล่านี้ได้จึงจะต้องใช้ความวิริยะอุตสาหะ สติปัญญา และความสามารถอย่างสูงยิ่งที่จะต้องผ่านขั้นตอนของกระบวนการเรียนการต่อเพลง และผ่านอุปสรรคต่างๆ ของชีวิตมามากพอสมควร จนเข้าถึงขั้นตั้งใจจริงที่จะมุ่งเรียนดนตรีไทยตลอดไป นอกจากความสามารถในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในพิธีครอบทุกขั้นตอนแล้ว นักดนตรีไทยผู้บรรเลงเพลงตระไหว้ครูยังต้องมีจริยธรรมและความประพฤติที่ดี มีศีลห้า และหากมีจรรยาบรรณของศิลปินควบคู่ไปด้วยก็จะยิ่งทำให้นักดนตรีไทยผู้บรรเลงเพลงตระไหว้ครูมีความพร้อมสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ภาพที่ 7 นักดนตรีบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ : วงปี่พาทย์เครื่องคู่

ดังกล่าวมาแล้วนี้ การไหว้ครูอาจารย์จึงเป็นของดี ไม่น่าจะถูกติเตียนว่างมงาย ผู้ใดที่ยังไม่เคยมีโอกาสได้เห็นพิธีกรรมการไหว้ครูควรจะพยายามหาโอกาสดู เพื่อจะได้ซึมซับและร่วมเป็นส่วนหนึ่งของเรื่องราวทางวัฒนธรรม ที่ว่า ครูนั้นเรานับถือรองมาจากพ่อแม่ ดังปรากฏในมูลบทกล่าวว่า *"...พ่อแม่และครูบาเทวดาทุกราศรี..."* นี่อย่างไร ครูยังมาก่อนเทวดาเสียอีก เพราะฉะนั้นในสมัยก่อนๆวิชาเขาจึงรุ่งเรือง เพราะครูก็รักลูกศิษย์ ลูกศิษย์ก็นับถือครู เขาจึงให้วิชากันเต็มที่ไม่มีปิดบัง

ถ้าเราคิดกันเพียงแค่ว่า ครูเป็นเพียงลูกจ้างที่รับเงินค่าสอนไปวันหนึ่งๆ โดยไม่มีความรักและความรับผิดชอบต่อกันและกัน แล้วเมื่อไรจึงจะได้วิชา ? เมื่อไรหนาจึงจะได้เรียนรู้อย่างแท้จริง ? ขอท่านจงได้พิจารณาดูให้เห็นความสำคัญในข้อนี้ด้วยเถิด..

บรรณานุกรม

คณะครูโรงเรียนสันติราษฎร์วิทยาลัย (2525) กรุงเทพฯ:

นัฐพงศ์ โสวัตร, (2538). บทบาทและหน้าที่ของเพลงตระไหว้ครูในพิธีไหว้ครูดนตรีไทย (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

มนตรี ตราโมท, (2540). โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท. (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์ หน้า 60)

อุทิศ นาคสวัสดิ์, (2521). พิธีไหว้ครู นิทรรศการธำรงไทย ครั้งที่ 2 วิทยาลัยครูสวนสุนันทา, กรุงเทพมหานคร :

บทบาทแตรวงทหารกับวัฒนธรรมดนตรีของไทย

The role of the military Brass band on the music culture of Thailand

รณชัย รัตนเศรษฐ[1]

บทคัดย่อ

การพัฒนาด้านการทหารตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ต่อเนื่องมาถึงในสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้เกิดแตรวงทหารขึ้น ซึ่งมีองค์ความรู้ของวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีไทย เกิดเป็นวัฒนธรรมดนตรีของไทย ที่มีหัวข้อที่น่าสนใจคือ 1) การผสมผสานบทเพลงไทยแบบแผนกับเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องลม 2) แตรวงทหารนำรูปแบบเพลงและจังหวะ ตามแบบอย่างตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ 3) จากแตรวงทหารสู่วัฒนธรรมดนตรีบันเทิง หัวข้อทั้งสามทำให้เป็นที่มาของบทบาทแตรวงทหารกับวัฒนธรรมดนตรีของไทย ซึ่งมีส่วนช่วยทำให้พัฒนาการวัฒนธรรมดนตรีของไทยมีการเปลี่ยนแปลงสามารถตอบสนองความต้องการทางรสนิยมดนตรีของคนในสังคมได้ทุกยุคสมัยจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: แตรวงทหาร วัฒนธรรมดนตรีของไทย

[1] อาจารย์ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

The development of Thai military since the reign of King Rama IV ongoing to the reign of King Rama V made up the military brass band which there were the mixture of Western music culture into the Thai music culture. That would also created a new Thai music culture. There were 3 interesting points which were 1) The mixture of Thai music scheme with the western music wind-instruments. 2) The military brass band brought in and publicize Western music styles and rhythms in Thailand. 3) From military brass band to entrainment music culture. These 3 points are the origin of the military brass band roles and the music culture in Thailand. All these also help develop Thai music culture to meet with the musical tastes of the people in every era to the present.

Keywords: Military-Brass Band, The music culture of Thailand

การมีทหารต่างชาติเข้ามาทำงานในประเทศไทยนั้น มีมานานแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา มีทหารโปรตุเกส ทหารที่เข้ามาสอนการรบด้วยการยิงปืนน้อยใหญ่ การมีทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่ง โดยมีครูฝรั่งสอนจึงเกิดลักษณะเด่นชัดทางแสนยานุภาพติดตามมา

การมีทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่ง จัดการด้านกำลังทหาร เริ่มชัดเจนมากในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงปรับปรุงเปลี่ยนแปลงด้านการทหารให้ทันสมัยขึ้นกว่ารัชกาลก่อนๆ ประเทศสยาม[1] ได้จ้างครูฝรั่งเข้ามาฝึกทหาร โดยทางวังหลวงมีร้อยเอก อิมเปย์ (Capt. Impey) เข้ามาเมื่อ 11 ตุลาคม พ.ศ. 2394 และวังหน้าของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว มีร้อยเอก โทมาส น๊อกซ์ (Capt. Thomas Knox) เรื่องนี้แหม่ม แอนนา เลียวโนเวนซส์ (Anna H. Leonowens) กล่าวว่า[2] *"กัปตันน๊อกซ์ เข้ามาด้วยความยากจน เข้ามารับจ้างเป็นล่ามเรื่องค้าขายก่อน ต่อมาวังหน้าจึงจ้างให้หัดทหารบ้าง ทำงานดีจนเป็นที่โปรดปรานของสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งสองคนได้ฝึกหัดทหารในกรมอาสาลาว และอาสาเขมร"* ทหารที่ได้รับการฝึกหัดเช่นนี้ เรียกว่า **"ทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่ง"** เป็นที่มาของการจัดการระเบียบแบบแผนของทางทหาร ทั้งสองคนเป็นผู้ริเริ่มนำเพลงคำนับเข้ามาในกรุงสยาม ตามบันทึกจากหนังสือสาส์นสมเด็จ กล่าวว่า *"แตรวงมีขึ้นในเมืองไทยเมื่อรัชกาลที่ 4 ครูคนแรกเป็นอังกฤษชื่อไรหม่อมฉันลืมไปเสียแล้ว เป่าแต่เพลงฝรั่งสำหรับนำทหารเดินเมื่อตั้งแถวคำนับก็เป่าเพลง God Save the Queen ตามแบบอังกฤษ..."* (เพลงดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ 2552, 336) จึงเป็นที่มาของเพลงสรรเสริญพระบารมีต่อมา

ในยุคแรก สยามมิได้สนใจถึงอิทธิพลของเพลงคำนับ จนสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อเสด็จประพาสเมืองปัตตาเวียในปี 2414 ทหารฮอลันดา กองเกียรติยศมาขอเพลงคำนับ เพื่อนำไปบรรเลงรับเสด็จ แต่เมื่อฝ่ายไทยบอกชื่อเพลง "God Save the Queen" เป็นเพลงคำนับของสยาม ฝ่ายฮอลันดาจึงถามว่า "ประเทศสยามเป็นเมืองขึ้นของประเทศอังกฤษหรือ" เรื่องนี้แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของเพลงคำนับอย่างฝรั่งว่ามีความสำคัญเสมอเพลงชาติ ซึ่งสมัยนั้นเรายังไม่เคยมีไว้ใช้ เมื่อเสด็จกลับจากปัตตาเวีย จึงทรงจัดตั้งกองทหารแตรวงทหารมหาดเล็ก แล้วจึงเริ่มคิดว่าสยามต้องมีเพลงสรรเสริญพระบารมี

เมื่อเริ่มสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปีพ.ศ. 2411 นั้น ช่วง 3 ปีแรก ยังไม่เห็นการเปลี่ยนแปลงทางการทหารชัดเจน แต่ก็เป็นที่ทราบว่า มีพระราชประสงค์ที่จะปรับปรุงการทหารให้เข้มแข็งยิ่งขึ้น แต่ยังติดขัดที่ไม่มีบุคคลที่จะรับหน้าที่ได้อย่างเต็มที่ จึงทรงริเริ่มให้พระเจ้าน้องยาเธอที่กำลังเจริญพระชันษาขึ้นเป็นคนหนุ่มรุ่นใหม่ ได้ทำหน้าที่เกี่ยวกับการทหาร ปรากฏว่าได้เริ่มตั้งกองทหารมหาดเล็กขึ้นใน ปีพ.ศ. 2414 (พันเอกนายวรการบัญชา 2547) และยังได้สืบทอดแตรวงทหารต่อมา โดยได้บรรยายไว้ถึงการจัดตั้งกองแตรวงทหารมหาดเล็กขึ้นเป็นครั้งแรกดังนี้

---

[1] บางช่วงในบทความนี้ ผู้เขียนจะใช้คำเรียกประเทศไทย ว่า "ประเทศสยาม" ซึ่งจะทำให้เหมาะสมกับช่วงเวลาในการกล่าวถึงเหตุการณ์นั้นๆ ในอดีต เนื่องจากการเปลี่ยนคำเรียกเป็นประเทศไทยเพิ่งเกิดขึ้นเมื่อปีพ.ศ. 2482 ในรัฐบาลจอมพลป. พิบูลสงคราม

[2] อ้างอิงจากบันทึกของศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ซึ่งเป็นผู้ค้นคว้าและจดบันทึก

“อนึ่งในสมัยนี้ได้โปรดเกล้าฯ ให้จัดทหารฝึกหัดแตรวงเป็นกอง ๑ ต่างหากแต่เดิม พระเจ้าน้องยาเธอพระองค์เจ้าศุขสวัสดิ์ ซึ่งบังคับกองร้อยทหารราบที่ ๕ ได้ทรงกำกับกองแตรวงนี้ ภายหลังได้โปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าน้องยาเธอพระองค์เจ้าดิศวรกุมาร คือนายพลโท พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งเป็นนักเรียนทหารอยู่ในกรมนี้ เป็นนายร้อยตรีบังคับการกองแตรวงนี้ และมีนายพันตรีพระยาวาทิตบรเทศ (ม.ร.ว. ชิต เสนีวงศ์ ณ กรุงเทพ) แต่เมื่อยังเป็น หม่อมราชวงศ์ชิต ผู้ซึ่งเป็นหลักรู้วิชาแตรดี เป็นนายแตรวงเรียกว่า “แบนด์ มาสเตอร์” มียศทหารเท่าชั้นจ่านายสิบ...”

จนกระทั่งพระราชโอรสในรัชกาลที่ 5 ทรงเจริญพระชนม์พรรษาขึ้น จึงได้ส่งพระราชโอรสไปศึกษาวิชาทหารในยุโรปหลายพระองค์ เช่นพระองค์เจ้าจิรประวัติวรเดช ศึกษาที่ประเทศอังกฤษ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ ศึกษาที่ประเทศเยอรมนี สมเด็จเจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนารถศึกษาที่ประเทศรัสเซีย เป็นต้น เพื่อให้กลับมาช่วยบริหารราชการแผ่นดินและงานกองทัพไทย ทุกพระองค์มิได้นำความรู้ทางทหารกลับมาอย่างเดียว แต่ได้นำระบบระเบียบ การทำงาน การจัดการเรียนวิชาทหาร และที่สำคัญได้นำความรู้และรสนิยมด้านดนตรีกลับเข้ามาอีกด้วย จนเกิดความเป็นปึกแผ่นขึ้นในวงการดนตรีของทหารทั้งฝ่ายทหารเรือ โดยสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ และฝ่ายทหารบก โดยสมเด็จเจ้าฟ้าจักรพงษ์ภูวนารถทรงเป็นผู้สนับสนุนด้านการดนตรี นับเป็นอิทธิพลด้านดนตรีที่ยิ่งใหญ่ และเกิดสิ่งใหม่ๆ ขึ้นในกองทัพไทยเป็นอันมาก

บทบาทแตรวงทหารกับวัฒนธรรมดนตรีของไทย

จุดเริ่มต้นในการปรับปรุงด้านการทหาร ส่งผลให้อิทธิพลด้านดนตรีตะวันตกเข้ามาพร้อมกับกิจการทหาร สิ่งที่สำคัญในช่วงแรกคือ การรับผู้มีความรู้ทางด้านดนตรีตะวันตกทั้งครูทหารและครูพลเรือน เข้ามาถ่ายทอดวิชาการด้านดนตรีให้แก่คนไทย หรือแม้แต่ในกรณีของทูนกระหม่อมบริพัตร ที่ไปศึกษาวิชาการทหารก็ได้รับความรู้ดนตรีตะวันตกเข้ามาถ่ายทอดเช่นกัน ความรู้ดนตรีตะวันตกในช่วงนี้จึงเป็นการรับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกผ่านการทหารที่ชัดเจน และถูกถ่ายทอดจนเกิดผู้มีความรู้ด้านดนตรีตะวันตกในประเทศไทยเพิ่มมากขึ้น ทำให้งานด้านดนตรีตะวันตกสามารถแพร่ขยายเข้าสู่สังคมไทย และถูกปรับปรุงให้เข้ากับสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยอย่างต่อเนื่อง

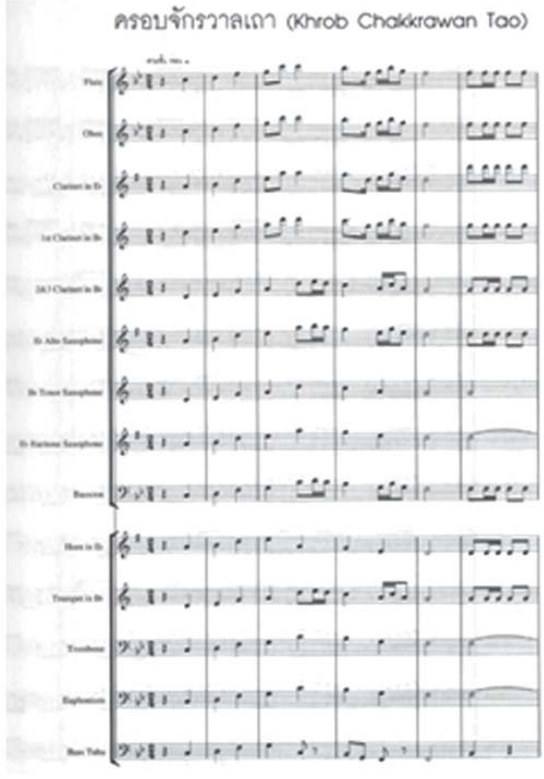
บทบาทของแตรวงจากการทหาร ที่แพร่เข้าสู่สังคมไทยจนก่อให้เกิดการแพร่ขยายวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกในวิถีชีวิตชาวไทย ทั้งในลักษณะทางกายภาพของเครื่องดนตรีตะวันตก รูปแบบเพลงดนตรีตะวันตก ตลอดจนถึงระเบียบวิธีการนำมาใช้ ได้ถูกปรับปรุงผสมผสานกับวัฒนธรรมดนตรีไทยต่อๆ มา

การผสมผสานบทเพลงไทยแบบแผนกับเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องลม

เมื่อเครื่องดนตรีตะวันตกจากการทหาร ถูกนำมาใช้ในประเทศไทย นอกจากใช้บรรเลงเป็นแตรสัญญาณและเพลงเคารพ ยังถูกนำมาปรับใช้ในการบรรเลงลักษณะอื่น โดยนำบทเพลงไทยแบบแผนมาบรรเลง เกิดเป็นการผสมผสานเป็นวัฒนธรรมดนตรีแนวใหม่ในสมัยนั้น เป็นวิธีการนำเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทแตร ซึ่งมีสีสันของเสียงที่แตกต่างจากสีสันของเสียงเครื่องดนตรีไทย มาบรรเลงเพลงไทยแบบแผน จึงทำให้ชาวไทยได้ความรู้ที่แปลกแตกต่างแต่คุ้นเคย กล่าวคือ ได้ฟังเสียงเครื่องดนตรีที่แปลกไปจากเดิม แต่เป็นบทเพลงที่มี

ความคุ้นเคย เข้าใจรับรู้ได้อยู่แล้ว จึงทำให้เกิดอรรถรสในการฟังที่ผิดแผกไปจากเดิม เกิดเป็นวัฒนธรรมดนตรีแนวใหม่ ที่ได้รับความนิยมเรื่อยมา ในช่วงแรก แตรวงทหาร สันนิษฐานว่า การนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงเพลงไทยแบบแผน ยังไม่มีการแยกแนวประสานเสียงทั้งแบบตะวันตก และแบบไทย เพียงแต่เป็นการนำทำนองเพลงที่คุ้นเคยและจำได้ มาบรรเลงด้วยเครื่องเป่าตะวันตก และทุกเครื่องมือบรรเลงตามเหมือนกัน จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 5 การบรรเลงจึงเริ่มเป็นแบบแผนมากขึ้น โดยมีการใช้เครื่องประกอบจังหวะไทยเข้ามาบรรเลงร่วม ได้แก่ ฉิ่ง กรับ ฉาบกรอ กลองแขก ส่วนเครื่องเป่าตะวันตกก็บรรเลงทำนองตามกันไป จะมีแนวการบรรเลงแต่ละเครื่องมือแตกต่างกันบ้างเล็กน้อย

ในระยะต่อมา ผู้ที่ทำให้แตรวงทหาร มีการบรรเลงเพลงไทยแบบแผนได้อย่างถูกต้องตามแนวการบรรเลงเพลงไทยแบบแผน คือ ทูนกระหม่อมบริพัตร เมื่อพระองค์กลับมาจากประเทศเยอรมันในปีพ.ศ. 2446 ได้ทรงงานที่กระทรวงทหารเรือ ทรงสละเวลามาควบคุมการฝึกซ้อมและทรงพระนิพนธ์เพลงประทานให้ทหารเรือบรรเลง โดยทรงนำบทเพลงไทยแบบแผน มาแยกแนวการบรรเลงตามแบบเพลงไทยแบบแผน ทำให้แตรวงทหารสามารถบรรเลงเพลงไทยแบบแผนได้ถูกต้องตามหลักการประสานเสียงแบบไทย รวมทั้งจังหวะหน้าทับต่างๆ ด้วย บทเพลงที่พระองค์ทรงพระนิพนธ์ในลักษณะนี้มีมากมายเช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เขมรพวง สามชั้น เขมรชมจันทร์ โหมโรงสะบัดสะบิ้ง สามชั้น ทยอยใน ทยอยนอก ครอบจักรวาล เถา เป็นต้น

ตัวอย่างที่ ๑ โน้ตเพลงไทยที่แยกเสียงประสานตามแบบแผนทูนกระหม่อมบริพัตรสุขุมพันธ์

ที่มา: หนังสือโน้ตเพลง เทิดพระกียรติในวโรกาสครบรอบวันคล้ายวันประสูติ 120 ปี จอมพลเรือ จอมพล สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

แตรวงทหารนำรูปแบบเพลงและจังหวะ ตามแบบอย่างตะวันตกเข้ามาเผยแพร่เพลงที่มี

การทหารได้นำอิทธิพลตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ และส่งผลถึงองค์ประกอบของดนตรีตะวันตกในรูปแบบของเพลงดนตรี รูปแบบจังหวะ ได้เข้ามาเผยแพรในสังคมไทย ซึ่งทำให้เกิดรูปแบบของเพลงดนตรีตามอย่างตะวันตก คือ

(1) รูปแบบเพลงดนตรีที่เป็นเพลงคำนับ

เพลงคำนับ เป็นรูปแบบเพลงดนตรีที่มาจากการทหารอย่างชัดเจน ตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงแม้ว่าจะมีหลักฐานว่า รูปแบบเพลงคำนับที่สำคัญ เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 คือ เพลงบุหลันลอยเลื่อน ที่ใช้สำหรับบรรเลงรับรัชกาลที่ 2 เมื่อเสด็จออกว่าราชการ แต่ไม่ได้นำมาใช้อย่างเป็นทางการ รูปแบบที่เป็นเพลงคำนับที่มาจากการทหารอย่างเป็นรูปธรรม เริ่มต้นในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยนำเพลง God Save the Queen มาใช้โดยกองทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่ง และใช้เรื่อยมา จนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการเปลี่ยนเพลงคำนับสำหรับพระมหากษัตริย์ด้วยเหตุผลทางการเมือง (ดังที่กล่าวมาแล้วในบทนำ)

นอกจากเพลงคำนับที่ใช้สำหรับพระมหากษัตริย์แล้วนั้น ยังมีเพลงคำนับที่ใช้รับพระบรมวงศานุวงศ์ และเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีการต่างๆ ที่สำคัญ อันเกี่ยวเนื่องกับเพลงคำนับกับการทหาร คือ เพลงมหาชัย และเพลงมหาฤกษ์

บทเพลงมหาชัย ใช้สำหรับรับเสด็จพระบรมวงศานุวงศ์ เมื่อเสด็จออกงานในสถานที่ต่างๆ ส่วนเพลงมหาฤกษ์ เป็นเพลงพิธีการที่ใช้สำหรับงานต่างๆ เช่น การเปิดงาน การเฉลิมฉลอง เป็นต้น บทบาทสำคัญของเพลงคำนับจากกิจการทหาร ยังคงถูกใช้สืบมาในสังคมไทยอย่างต่อเนื่อง จากการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรี

(2) รูปแบบเพลงพิธีกรรม

รูปแบบเพลงพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับการทหาร มีผลสืบเนื่องมาจากการใช้แตรวงทหารบรรเลงเพลงไทยแบบแผน ซึ่งบทเพลงไทยแบบแผนมีเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมในสังคมไทยอย่างลึกซึ้ง เมื่อแตรวงทหารนำบทเพลงไทยแบบแผนมาบรรเลง จึงสามารถเข้าร่วมบรรเลงในพิธีกรรมของไทยได้ เช่น งานเรียกขวัญนาค งานบวชนาค งานบุญในโอกาสต่างๆ แม้แต่งานอวมงคล งานศพ เป็นต้น

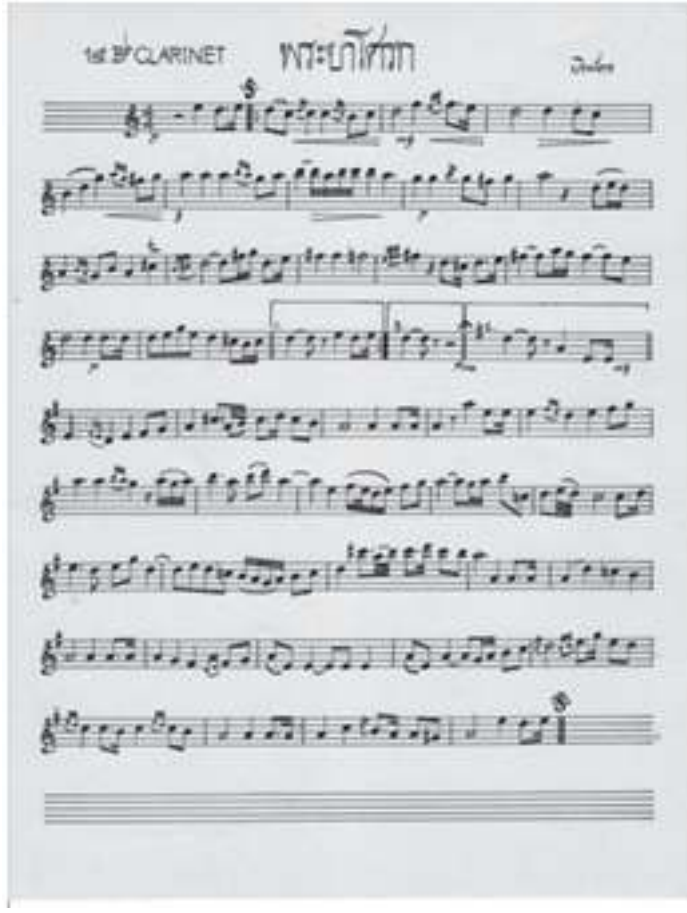
เนื่องจากวงแตรวงทหารมีความคล่องตัว สามารถจัดรูปแบบการบรรเลงได้ทั้งรูปแบบการนั่งบรรเลงและเดินบรรเลง ทำให้แตรวงทหารมีลักษณะที่โดดเด่นขึ้นทั้งในด้านบทเพลงแบบตะวันตก และแบบไทย รวมทั้งรูปแบบการใช้งานได้อย่างกว้างขวาง เช่น การเดินแห่ในพิธีศพของราชสำนัก ซึ่งนำบทเพลงไทยแบบแผนที่ใช้ในงานศพ มาบรรเลงโดยแตรวงทหาร สามารถจัดรูปแบบขบวนได้อย่างสวยงาม จากพระนิพนธ์ของทูนกระหม่อมบริพัตร นำเพลงโศกมาเรียบเรียงเสียงประสานในจังหวะสโลว์มาร์ช (Slows March) ตามแบบอย่างตะวันตกที่มีเพลงฟิวเดอรัล มาร์ช (Funeral March) ใช้สำหรับแห่ขบวนศพ

การใช้เพลงโศก ในรูปแบบจังหวะสโลว์มาร์ชแห่นำกระบวนศพ ใช้ครั้งแรกในการบรรเลงนำขบวนพระบรมศพสมเด็จพระศรีพัชรินทรา บรมราชินีนาถ จากนั้นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดรับสั่งให้ใช้เป็นเพลงนำศพได้ทุกระดับชั้น มาแต่ครั้งนั้น (พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง และพูนพิศ อมาตยกุล 2524, หน้าที่ 74) ซึ่งทูนกระหม่อมทรงนิพนธ์แยกเสียงประสาน เป็นสกอร์โน้ต (Score Note)

สำหรับเครื่องดนตรีต่างๆ อย่างเต็มที่ถึง 14 กลุ่ม หลังจากนั้นได้ทรงนิพนธ์เพิ่มเติมอีก โดยนำเพลงต้นเรื่องพญาโศก มาต่อเติมเพิ่มเข้าไปอีกท่อนหนึ่ง ทุกวันนี้เวลามีงานศพ เคลื่อนศพครั้งใด หรือประชุมเพลิง จะใช้เพลงโศกนี้เป็นประจำ หากมีแตรวงบรรเลงในงานนั้น ปรากฏว่าในต่างจังหวัดใช้บ่อยกว่าในกรุงเทพฯ

จึงเห็นได้ว่าแตรวงทหารเข้ามามีบทบาทในพิธีกรรมของสังคมไทย โดยอาศัยบทเพลง เป็นตัวเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมประจำถิ่น กระทั่งคนไทยยอมรับและนำเข้ามาใช้อย่างต่อเนื่อง จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมในสังคม มีการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย จนถึงปัจจุบันเราสามารถเห็นแตรวงในงานเรียกขวัญนาค การแห่นาคของชาวชนบท หรือแม้แต่การแห่ขบวนศพ และการบรรเลงแตรวงกับเพลงไทยแบบแผนในงานศพ ตามความนิยมของผู้ว่าจ้าง โดยส่วนใหญ่จะเป็นแตรวงชาวบ้าน ส่วนแตรวงทหารจะใช้เฉพาะในกิจการงานทหารเป็นหลัก

ตัวอย่างที่ ๒ โน้ตเพลงพระยาโศรก (สะกดชื่อตามโน้ตเพลงต้นฉบับ) ทางแตรวง ของทูนกระหม่อมบริพัตร



ที่มา: กองดุริยางค์ทหารเรือ

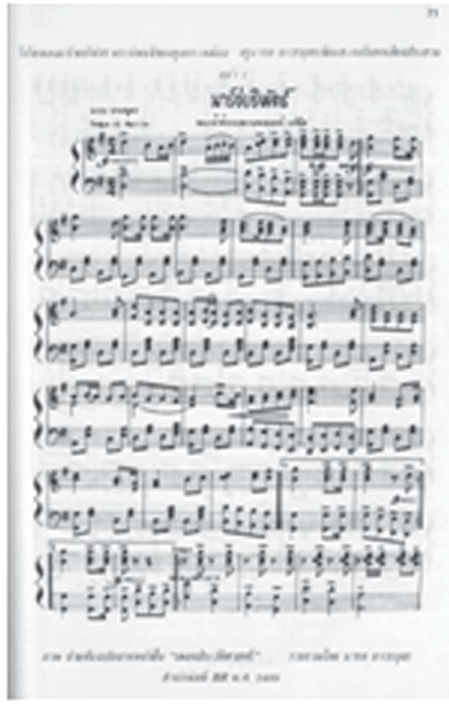
(3) รูปแบบเพลงมาร์ช

รูปแบบเพลงมาร์ช เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของดนตรีแบบทหาร เพราะเพลงมาร์ช เป็นบทเพลงที่ใช้สำหรับเดินแถว มีลีลาของจังหวะที่กระฉับกระเฉง เป็นบทเพลงประเภทเพลงปลุกใจ ที่กระตุ้นอารมณ์ผู้ฟังให้เกิดความฮึกเหิม รูปแบบเพลงมาร์ชเข้ามาเผยแพร่พร้อมกิจการทหารที่ปรับปรุงตามแบบอย่างตะวันตก และการเจริญสัมพันธไมตรีของชาวตะวันตก ที่มักจะมีเรือรบที่ทำหน้าที่คุ้มกัน หรือนำคณะทูตเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรี เมื่อมาถึงประเทศไทยได้นำแตรวงทหารเข้ามาบรรเลงด้วย เช่นเดียวกับกรณีของครูฟุสโก ที่มาพร้อมกับเรือรบเทเนสซี่ ของชาวอเมริกัน และสังกัดในหมวดทหารแตร จนกระทั่งมารับราชการเป็นครูแตรในประเทศไทย

รูปแบบเพลงมาร์ช เข้ามามีบทบาทในสังคมไทย ผ่านการทหาร โดยมีรูปแบบที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อใช้ในการเดินแถว จากกิจการทหารสู่กิจกรรมต่างๆ ของสังคมไทย เช่นการเดินพาเหรดในเทศกาลต่างๆ หรือการเดินขบวนในกิจกรรมของมวลชนในสังคม เป็นต้น เพลงมาร์ชฝรั่งที่เข้ามาพร้อมกับเรือรบอเมริกัน คือ เพลง Marching to Gorgia (ไทยเรียกเพลง คุณหลวง) สำหรับเพลงมาร์ชที่เกิดในกรุงสยาม เกิดที่กองทัพเรือก่อนที่อื่น และได้มีการบันทึกแผ่นเสียง (Odeon ตราตึก หน้าสีน้ำตาล) ไว้ได้แก่ มาร์ชภาณุรังษี มาร์ชวชิราวุธ (มาร์ชพระนาม) มาร์ชจิระ มาร์ช์ดำรง เพลงเหล่านี้ยังไม่ทราบว่าท่านผู้ใดเป็นคนแต่ง (พูนพิศ สยามสังคีต 2534)

เมื่อสังคมไทยรู้จักเพลงมาร์ชผ่านการทหาร ในเบื้องต้นจะได้ยินแต่เพลงมาร์ชของชาติตะวันตก เมื่อทูนกระหม่อมบริพัตร ได้ทรงพระนิพนธ์เพลงมาร์ชในพระนามขึ้นก็เป็นที่พอใจ โดยเฉพาะนำเพลงที่ท่านแต่งไปบรรเลงหน้าโรงหนังเงียบชื่อว่าเพลง “มาร์ชบริพัตร” พระองค์ทรงนิพนธ์ขึ้นในรูปแบบอย่างตะวันตก จากข้อเขียนของครูนารถ ถาวรบุตร ได้เล่าไว้ว่า *“เพลงมาร์ชบริพัตรนี้ ข้าพเจ้าไม่เคยเห็นโน้ตเพลงเลย จำได้แต่ทำนองและชื่อ เมื่อปี พ.ศ. 2462 ข้าพเจ้าอายุ 12 ขวบ สมัยนั้นเขาใช้แตรวงบรรเลงประกอบภาพยนตร์เงียบ มีคนเป่าแตร 5-6 คน แตรวงนี้จะมาบรรเลงนอกโรงเรียกว่า โหมโรง พอได้เวลาก็จะย้ายเข้าโรงเพื่อบรรเลงประกอบหนังเงียบ วงแตรจะนั่งเป่าอยู่ใกล้จอด้านซ้าย มีกระโจมไฟสลัวพอให้เห็นโน้ตได้ลางๆ พอจะเดากันได้ว่า เมื่อ 55 ปีที่แล้วมานั้นก็มีเพลงมาร์ชเหมือนกัน เรียกว่าพึ่งเริ่ม หลังจากนั้นก็ไม่มีผู้ใดแต่งสืบต่อจากทูลกระหม่อมฯ...”* (ใหญ่ นภายน 2542, หน้าที่ ๗๖-๗๘)

นอกจากนั้นครูนารถยังให้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับเพลงมาร์ช ที่ท่านได้ยิน เมื่อปีพ.ศ. 2462 แล้วนั้นจนกระทั่งปีพ.ศ. 2482 เป็นเวลาถึง 23 ปีเต็ม แม้จะมีคนไทยแต่งเพลงมาร์ชบ้าง แต่ประชาชนมิได้สนใจนัก ประชาชนเริ่มต้อนรับเพลงมาร์ช เมื่อครูนารถแต่ง เพลงมาร์ชกองทัพบก เพลงมาร์ชสยามานุสติ และเพลงมาร์ชพิทักษ์สันติราษฎร์ ครูนารถรู้สึกเสียดายที่คนไทยลืมเพลงมาร์ชบริพัตร ท่านจึงนึกทำนองเก่าที่จำได้มาเขียนเป็นโน้ตไว้ (พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง และ พูนพิศ อมาตยกุล 2524, หน้าที่ 70)

ตัวอย่างที่ ๓ โน้ตเพลงมาร์ชบริพัตรของทูนกระหม่อมบริพัตร จากการบันทึกโน้ต และเรียบเรียงให้สมบูรณ์ของครูนารถ ถาวรบุตร

ที่มา: หนังสือทูลกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี

เมื่อเพลงมาร์ชเข้ามาเผยแพร่ และเป็นที่นิยมของคนในสังคม รูปแบบของเพลงมาร์ชจึงแพร่ขยายสู่วงราชการ สถานศึกษา หน่วยงานต่างๆ จึงมีเพลงมาร์ชประจำสถาบันของตนเอง และผู้ที่ได้รับสมญานามว่า “ราชาเพลงมาร์ช” คือ ครูนารถ ถาวรบุตร เพราะท่านได้แต่งเพลงมาร์ชให้กับสถาบันต่างๆ มากมาย นอกจากนั้น รูปแบบเพลงมาร์ช ยังแพร่กระจาย และได้รับความนิยมจนมีนักประพันธ์เพลงมากมาย ที่ประพันธ์เพลงในลักษณะนี้ออกมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

รูปแบบเพลงมาร์ชจากดนตรีทหาร ยังคงถูกนำมาใช้อย่างต่อเนื่อง และมีนักประพันธ์รุ่นใหม่ ที่ประพันธ์เพลงมาร์ชไทยออกมาให้ประชาชนได้รับฟัง จากค่านิยมว่า “เมื่อมีสถาบัน ก็ต้องมีการประพันธ์เพลงมาร์ชประจำสถาบัน” จึงเป็นเครื่องยืนยันถึงรูปแบบของเพลงมาร์ชที่แทรกซึมเข้าสู่สังคมไทยอย่างสมบูรณ์

จากแตรวงทหารสู่วัฒนธรรมดนตรีบันเทิง

นอกจากนั้น แตรวงทหารยังได้ถูกส่งไปประจำการตามหัวเมืองต่างๆ ในประเทศไทย ทำให้ประชาชนได้รู้จักแตรวงทหารอย่างแพร่หลาย จึงเกิดเป็น “แตรวงชาวบ้าน” โดยการถ่ายทอดความรู้จากทหารแตรที่ไปประจำการ จึงเกิดเป็นแตรวงชาวบ้านแพร่หลายไปตามที่ต่างๆ ในประเทศไทย เกิดเป็นวัฒนธรรมดนตรีประเภทแตรวง เข้าไปอยู่ในสังคมไทย ทั้งงานมงคล งานรื่นเริงสังสรรค์ หรือแม้แต่งานอวมงคล จะพบเห็นวงแตรวงเข้าไปมีส่วนร่วมในงานต่างๆ ได้เป็นอย่างดี ด้วยวิธีการผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน แตรวงทั้งในแบบทหาร และชาวบ้าน จึงเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ ที่มีเฉพาะในประเทศไทย

แตรวงทหารนำเพลงไทยแบบแผนมาบรรเลง ทำให้อิทธิพลดนตรีตะวันตก ในรูปแบบใหม่ได้แพร่กระจายเข้าสู่สังคมไทยอย่างกว้างขวาง เกิดเป็นวัฒนธรรมดนตรีของไทยรูปแบบใหม่ขยายวงกว้างออกไปในส่วนภูมิภาคจากกิจการทหารที่แพร่ขยายออกไปตามหัวเมืองต่างๆ ทำให้เกิดแตรวงทหารในส่วนภูมิภาค และส่งผลให้เกิดการถ่ายทอดสู่สังคมไทย กลายเป็น **“แตรวงชาวบ้าน”** ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูแตรทหาร เมื่อแตรวงชาวบ้านเกิดขึ้นในวัฒนธรรมดนตรีของไทย ทำให้ประชาชนทั่วไปสามารถรับชม รับฟังดนตรีประเภทนี้ได้ง่ายขึ้น บทบาทของแตรวงจึงแทรกเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของประเพณีต่างๆ ของสังคมไทย เช่น งานบวชนาค งานทอดกฐิน งานทอดผ้าป่า เป็นต้น

ตัวอย่างที่ *การแห่ขบวนบวชนาคของชาวบ้านพานทองในอดีต*

เมื่อแตรวงชาวบ้านขยายความนิยมสู่ภูมิภาค ทำให้แตรวงชาวบ้านมีบทบาทในการบันเทิงของวัฒนธรรมดนตรีของไทย จึงทำให้สามารถแบ่งลักษณะบทบาทของแตรวงต่อวิถีชีวิตของประชาชนได้ ๒ ลักษณะ คือ

(๑) <u>บทบาทการเดินบรรเลงประกอบขบวนแห่</u>

การเดินบรรเลงประกอบขบวนแห่ที่แตรวงถูกว่าจ้าง โดยได้รับความนิยมมากที่สุด คือ “ประเพณีงานบวชนาค” โดยเฉพาะในช่วงที่มีการเดินนำขบวนแห่นาคเข้าโบสถ์เป็นช่วงที่ผู้คนในชุมชนนั้น ได้รับความบันเทิง ยิ่งขบวนแห่มีคนมาก โดยเฉพาะนางรำในแถวหน้าขบวน *(นางรำในที่นี้คือ ผู้ที่มาร่วมงาน จะมารำนำหน้าขบวนแตรวง ไม่ได้ถูกว่าจ้างมารำ)* ก็จะทำให้ขบวนแห่มีความสนุกสนาน มีชีวิตชีวา เจ้าภาพงานจึงพิถีพิถันเลือกวงแตรวงที่มีความสามารถบรรเลงเพลงได้หลากหลาย เพื่อให้ผู้มาร่วมงานมาช่วยกันรำแห่ขบวนนาค และอีกช่วงคือ การแห่นาครอบโบสถ์ ถือเป็นช่วงสุดท้ายของงานแตรวง โดยจะนำขบวนนาคแห่รอบโบสถ์จากซ้ายวนไปทางขวาสามรอบ โดยบทเพลงที่ใช้ในช่วงแรกจะเป็นเพลงไทยแบบแผน และตามด้วยบทเพลงลูกทุ่ง ปิดท้ายในรอบที่สามถือเป็นการเสร็จหน้าที่ของแตรวง จากงานวิจัยวัฒนธรรมแตรวงชาวบ้านอำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี (รณชัย รัตนเศรษฐ ๒๕๕๖) ได้ศึกษาแตรวงในพื้นที่และมีตัวอย่างที่น่าสนใจจากการสัมภาษณ์ นายธวัช คงคำ ได้เล่าว่า

“งานแตรส่วนใหญ่จะเป็นงานแห่นาค ถ้าเป็นขบวนใหญ่ๆ ผมก็ต้องไปตามพรรคพวกมาช่วยกัน เพราะบางทีเดินแค่ สองสาม กิโล ใช้เวลาสามชั่วโมงยังไม่ถึงเลย เราก็เป่าไม่หยุด นางรำก็รำกันไม่ยอมเดินเลย บางงานนางรำตั้ง ห้าถึงหกสิบคน ขอกันแต่เพลงลูกทุ่งมันส์ๆ ก็เล่นไปให้เค้า ถ้าเป็นงานลักษณะอย่างนี้ผมก็จะใช้รถเข็น เหมือนรถเข็นน้ำตามบ้านนอกทั่วไปแหละครับ แต่ทำพื้นหน่อยแล้วเอากลองชุดใส่เพื่อตีประกอบจังหวะ เพราะเป็นเพลงลูกทุ่งต้องใส่จังหวะให้มันส์ๆ ไว้ก่อน เจ้าภาพก็พอใจ บอกกันปากต่อปาก ผมก็ได้งานเยอะ...”

งานในลักษณะที่นายธวัชได้ให้สัมภาษณ์ ถือเป็นค่านิยมที่คนในชุมชนสืบทอดกันมา ในช่วงเดือนงานบวชนาคตามชนบท (งานจะหมดช่วงเข้าพรรษา เพราะจะไม่มีการบวชพระใหม่) แตรวงจึงเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้โดยกลายเป็นค่านิยมในสังคมไปแล้ว เมื่อมีงานแห่นาคเจ้าภาพจึงจำเป็นต้องว่าจ้างหาแตรวงมาร่วมงาน เปรียบเสมือนสัญลักษณ์อีกแบบหนึ่งในงานบวชนาคตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนั้นแตรวงจะเป็นงานเดินแห่ขบวนของประเพณีต่างๆ เช่น งานประเพณีแห่เทียนเข้าพรรษา งานประเพณีแห่ขบวนเพื่อสรงน้ำพระและขบวนนางสงกรานต์ เป็นต้น งานประเภทนี้จะมีเพียงปีละครั้งในแต่ละประเพณี จากข้อมูลคณะแตรวงเป็นบางวงที่ได้ไป เช่น คณะแตรวงของนายธวัช คงคำ ที่ได้ไปร่วมแห่ในงานประเพณีต่างๆ แต่ไม่ได้ไปทุกครั้ง แล้วแต่เทศบาลจะมาจ้างวงไหนให้ไปร่วมขบวนแห่ ส่วนงานอีกประเภทหนึ่งที่มีเจ้าภาพมาติดต่อให้ไปคือ งานศพ ในช่วงที่จำเป็นต้องใช้แตรวงเพื่อมานำขบวนศพ คือในช่วงแห่ศพขึ้นเมรุเพื่อรอเวลาการฌาปนกิจตามแบบพิธีกรรมของศาสนาพุทธ โดยให้เคลื่อนขบวนศพวนจากขวาไปซ้าย บทเพลงที่แตรวงใช้จะเป็นเพลงที่นำมาจากบทเพลงไทยแบบแผน ได้แก่ เพลงธรณีกันแสง เพลงพญาโศก หรือบางวงก็จะนำเพลงมาร์ชทหารเรือมาใช้ประกอบด้วย อีกหนึ่งตัวอย่างจากงานวิจัยวัฒนธรรมแตรวงชาวบ้านอำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี (รณชัย รัตนเศรษฐ ๒๕๕๖) ได้สัมภาษณ์นางสมคิด เรืองเดช ได้เล่าว่า

“ถ้ามีงานศพเค้าก็จะมาตามไปงาน ส่วนใหญ่ก็จะใช้แตรวงแห่ตอนเคลื่อนศพ ก่อนเคลื่อนศพก็มีบรรเลงเพลงไทยเดิมบ้าง ผสมกับเพลงลูกทุ่งช้าๆ ถ้าต้องรอนาน พอตอนเคลื่อนศพก็จะใช้ เพลงธรณีกันแสง เพลงพญาโศก เดินแห่รอบเมรุสามรอบ พอตอนเคลื่อนศพขึ้นเมรุก็ใช้เพลงมาร์ชทหารเรือ...”

จากคำสัมภาษณ์จะเห็นได้ว่า แตรวงก็ยังคงเข้าไปมีบทบาทกับวิถีชีวิตในชุมชนอยู่ ชาวบ้านยังคงนิยมใช้แตรวงในช่วงต่างๆ ซึ่งในหลายๆ พื้นที่แทบจะไม่มีการใช้แตรวงในการแห่ศพแล้ว จากข้อมูลตัวอย่างการใช้แตรวงในลักษณะการเดินบรรเลงประกอบขบวนแห่ก็ยังคงมีบทบาทในวิถีชีวิตของคนในอำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรีสืบมาจนถึงปัจจุบัน

(๒) <u>การนั่งบรรเลงประกอบพิธีกรรม และงานบันเทิง</u>

การปรับเปลี่ยนจากการเดินบรรเลงมาใช้ในการนั่งบรรเลง ซึ่งสามารถนำมาใช้งานได้หลากหลายงาน ในพิธีกรรมในที่นี้หมายถึง งานที่เกี่ยวข้องกับการทำพิธีทางสงฆ์ตามความเชื่อของศาสนาพุทธเป็นส่วนใหญ่ โดยพื้นฐานของงานพิธีกรรมในสมัยก่อน จะใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงประกอบพิธีกรรม เช่น บรรเลงช่วงที่พระมาถึงงานและบรรเลงส่งช่วงที่พระกลับ บรรเลงช่วงพระฉัน เป็นต้น นอกจากนั้นก่อนการแห่นาคในวันรุ่งขึ้น ช่วงบ่ายหรือเย็นจะมีพิธีการที่เรียกว่า “การเรียกขวัญนาค” เมื่อหมอขวัญนาคขับกลอนสอนนาคถึงเรื่องบุญคุณของบิดามารดา ตลอดจนเรื่องในชีวิตต่างๆ ในแต่ละช่วงก็จะมีวงดนตรีบรรเลงรับเป็นช่วงๆ ไป

ในพิธีการต่างๆ ที่กล่าวมาทั้งหมด เมื่อมีแตรวงเกิดขึ้นในพื้นที่อิทธิพลของแตรวงได้เข้าไปมีส่วนร่วมและทำหน้าที่ต่างๆ เหล่านี้ได้เหมือนการใช้วงปี่พาทย์บรรเลงในสมัยก่อน ดังตัวอย่างงานวิจัยฯ ดังกล่าวมาแล้วข้างต้น ยังมีข้อมูลที่น่าสนใจจาก นายธวัช คงคำ ได้เล่าเกี่ยวกับการใช้แตรวงในการนั่งบรรเลงไว้ว่า

“วงแตรวงของผมสามารถเล่นเพลงไทยเดิมแบบวงปี่พาทย์ได้ เพราะถ้าเจ้าภาพจ้างผมไปงานบวชส่วนใหญ่ก็จะจ้างสองวัน วันแรกก็ไปวัดช่วงบ่ายๆ เพื่อไปรอนาคอาบน้ำโกนผม และแห่กลับมาที่บ้าน พอถึงบ้านก็เริ่มตั้งวงบรรเลงเพลงไทยแบบแผนผสมเพลงลูกทุ่งบ้าง พอตอนเย็นหมอทำขวัญนาคมาก็จะเริ่มทำพิธีเรียกขวัญนาค หมอขวัญเค้าร้องสอนนางเรื่องอะไรผมก็จะพยายามหาเพลงให้เข้ากับคำสอนเค้า เช่น ถ้าพูดเรื่องบุญคุณพ่อแม่ เมื่อร้องสอนจบผมก็จะรับด้วยเพลงค่าน้ำนม ไปเรื่อยๆ อย่างนี้จนเสร็จพิธี ตกค่ำผมก็ตั้งวงบรรเลงประเภทเพลงลูกทุ่งเพื่อให้แขกมาร่วมงานได้มีเพลงฟังในช่วงฉลองขวัญนาค ดึกหน่อยก็เลิก พอเช้ามีพิธีสงฆ์ผมก็บรรเลงเพลงรับ ช่วงจุดธูปเทียนก็บรรเลงสาธุการ ถ้าพระฉันที่บ้านก็บรรเลงในช่วงพระฉันจนพระให้พรและกลับก็จะบรรเลงส่งพระ เสร็จแล้วก็เริ่มตั้งขบวนแห่ เพื่อแห่นาคไปวัดต่อไป...”

จากคำสัมภาษณ์ของนายธวัช จะเห็นได้ว่าเมื่อเกิดแตรวงขึ้นในพื้นที่ แตรวงเริ่มเข้ามามีบทบาทในวิถีชีวิตของคนในชุมชน ยุคสมัยและค่านิยมเป็นสิ่งผลักดันให้แตรวงเข้ามามีส่วนรับใช้ในสังคม นอกจากนั้นค่านิยมทางวัฒนธรรมการบันเทิงก็ถูกงานด้านแตรวงเข้ามีส่วนร่วม เนื่องจากแตรวงสามารถนำมาจัดวงให้เป็นการบรรเลงแบบนั่งบรรเลงได้ แต่สิ่งที่สำคัญคือ รูปแบบบทเพลงที่แตรวงสามารถบรรเลงได้ทำให้ได้รับความนิยมสูงขึ้น ซึ่งในช่วงหลังปี พ.ศ. ๒๕๐๐ เพลงลูกทุ่งได้ถือกำเนิดขึ้นมาอย่างเต็มตัว และแพร่ขยายออกไปสู่ส่วนภูมิภาคเช่นกัน เกิดเป็นความนิยมในกลุ่มคนแพร่ขยายเป็นที่นิยม บทเพลงเหล่านี้ที่คณะแตรวงสามารถนำมาบรรเลงให้ความสุขแก่ผู้ฟังได้จึงเป็นข้อได้เปรียบอย่างยิ่ง จึงมีการจ้างวงแตรวงมาบรรเลงเพลงและมีนักร้องประกอบทำให้เกิดความสนุกสนาน

นอกจากนั้นยังมีการนำไปผสมผสานกับงานพิธีกรรมของชนชาติอื่นด้วยเช่น งานพิธี “กงเต็ก” ของชาวจีนดังตัวอย่างที่นายธวัช ได้เล่าเพิ่มเติมไว้ว่า

“งานศพทั่วไปที่ต้องไปแห่ศพรอบเมรุผมก็ไปบางช่วงก็มีงานเยอะ บางช่วงก็แทบไม่มีเลย แต่มีเจ้าภาพบางรายเป็นคนไทยเชื้อสายจีน ก็จ้างผมไปเป่าประกอบพิธีทำกงเต็กผมก็ไป เนื้อหาพิธี คำสวด คำร้อง ผมไม่ทราบความหมายหรอก เพียงแต่พอจบพิธีในแต่ละช่วงเค้าก็จะให้เราเล่นเพลงไปช่วงหนึ่ง และก็ทำพิธีต่อสลับกันไปอย่างนั้น เดี๋ยวนี้ไม่มีคนไทยเชื้อสายจีนที่ทำพิธีนี้กันมากนัก ก็เริ่มเลือนรางไม่มีคนจ้างไปทำประกอบพิธีแบบนี้แล้ว”

บทบาทของแตรวงในรูปแบบการนั่งบรรเลงนั้น สามารถทำหน้าที่ครอบคลุมความต้องการของคนในวิถีชุมชนได้เป็นอย่างดี ส่งผลให้ในช่วงหลัง พ.ศ. ๒๕๐๐ มีคณะแตรวงเกิดขึ้นมากมายหลายคณะ ทำหน้าที่รับใช้ชุมชน มีผู้คนในชุมชนหันมาหัดแตรวงเพื่อใช้ประกอบเป็นอาชีพเสริมมากขึ้น แต่ในช่วงต่อๆ มาวัฒนธรรมความบันเทิงของสังคมเปลี่ยนไปจึงทำให้จำนวนคณะแตรวงลดน้อยลงไปตามกาลเวลา

บทสรุป

จากบทบาทแตรวงจากการทหาร ส่งผลให้สังคมไทยในงานด้านดนตรีถูกพัฒนาไปอย่างต่อเนื่อง และเกิดขึ้นกับคนทุกระดับชั้นในประเทศไทย งานด้านดนตรีผสมผสานในวัฒนธรรมดนตรีของไทย ได้แทรกซึมเข้าไปในวิถีการดำเนินชีวิต ตามจารีตประเพณีของประชาชน ดนตรีจากการทหารได้เข้าไปร่วมทำหน้าที่ ให้การดนตรีของประเทศพัฒนาขึ้น โดยวิธีการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรี โดยเฉพาะรูปแบบดนตรีแตรวงทหาร ซึ่งเป็นสัญลักษณ์สำคัญของดนตรีทหาร ถูกนำไปปรับใช้ให้เหมาะสมกับระเบียบวัฒนธรรม จารีตประเพณีของวัฒนธรรมไทยได้อย่างกลมกลืน จนทำให้บทบาทของแตรวงจากการทหารมีผลทำให้วัฒนธรรมดนตรีของไทย เกิดความหลากหลาย มีการสืบทอด พัฒนาให้เหมาะสมกับยุคสมัย และใช้งานมาจนถึงปัจจุบัน

บรรณานุกรม

นายวรการบัญชา, พันเอก. 2547. ตำนานทหารมหาดเล็ก (คัดจากต้นฉบับ). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กรีนแมคพาย.

พูนพิศ อมาตยกุล. 2543. พลังการเมือง กับการก่อกำเนิดบทเพลงสำคัญ และผลต่อศิลปะดนตรีของชาติ. กรุงเทพฯ: (เอกสารอัดสำเนา)

_____ . 2551. จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล เล่ม 1และ2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา.

_____ . 2552. เพลงดนตรี: จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุมานราชธน. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

_____ . 2552. เพลงดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

_____ . 2534. สยามสังคีต. ศิลปวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

พูนพิศ อมาตยกุล และเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. 2550. กัปตัน เอ็ม ฟุสก์ ครูแตรทหารมะรีน สมัยรัชกาลที่ 5 ข้อมูลค้นพบใหม่ ในปีพ.ศ. 2550. เพลงดนตรี ปีที่ 13 (ฉบับที่ 1): 23-34.

สุกรี เจริญสุข.2530. 99 ปี เพลงสรรเสริญพระบารมี. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

_____ . 2539. แตรและแตรวงของชาวสยาม. กรุงเทพฯ: Dr.Sax.

_____ . 2540. เพลงชาติ. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: Dr.Sax.

รณชัย รัตนเศรษฐ. ๒๕๕๖. วัฒนธรรมแตรวงชาวบ้าน อำเภอพานทอง จังหวัดชลบุรี. โครงการวิจัยทางด้านศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ ในชุดโครงการวิจัย “วิถีชีวิต ภูมิปัญญา ทางด้านศิลปวัฒนธรรมในชลบุรี”, มหาวิทยาลัยบูรพา.

_____ . ๒๕๕๕. อิทธิพลตะวันตกที่มีผลต่อพัฒนาการในวัฒนธรรมดนตรีของไทย. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์, มหาวิทยาลัยมหิดล.

ศิริรัตนบุษบง, พระองค์เจ้า, พระเจ้าวรวงศ์เธอ และ พูนพิศ อมาตยกุล. 2524. ทูลกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี. กรุงเทพฯ: บริษัทจันวาณิชย์ จำกัด.

ใหญ่ นภายน . 2542. จากแตรวงโรงหนังไปสู่วงแจ๊ส. วารสารไทย ปีที่ 20 (ฉบับที่ 72): 76-87.

_____ . 2547. โรงหนัง โรงละคร ย้อนยุคกึ่งศตวรรษ. วารสารไทย ปีที่ 25 (ฉบับที่ 92) : 50-67.

นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ของญี่ปุ่น: ประวัติและแนวคิดของบุโตะ
Postmodern Dance in Japan: History and Concept of Butoh

ธรากร จันทนะสาโร[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้ต้องการศึกษาประวัติและแนวคิดของนาฏศิลป์บุโตะ ซึ่งถือได้ว่าเป็นนาฏศิลป์ร่วมสมัยของประเทศญี่ปุ่น นักวิชาการและศิลปินทางด้านนาฏศิลป์ในตะวันตกต่างยกย่องให้นาฏศิลป์บุโตะเป็น “อาว็อง-การ์ด แด๊นซ์ (avant-garde dance)” หมายถึงนาฏศิลป์ที่มีความทันใหม่และล้ำยุค เปรียบได้กับเป็นนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) ของสังคมญี่ปุ่น ในด้านประวัติของนาฏศิลป์บุโตะพบว่า “บุโตะ (Butoh)” หมายถึงการเต้นรำแห่งความมืด (dance of darkness) เป็นนาฏศิลป์ที่เริ่มต้นในช่วงยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ราวช่วงทศวรรษที่ 1950 ผู้บุกเบิกคนสำคัญคือ ทัทซึมิ ฮิจิกาตะ (Tatsumi Hijikata) และคะซึโอะ โอโนะ (Kazuo Ohno) มีปรัชญาที่นาฏศิลป์บุโตะใช้คือ “ความงามที่ซ่อนเร้นอยู่ในความน่าเกลียด” เพราะมักตีแผ่เรื่องราวแห่งฝันร้าย บทกวี กามารมณ์ ความล่อแหลมของจิตวิญญาณมนุษย์ไปพร้อม ๆ กัน และในด้านแนวคิดของนาฏศิลป์บุโตะพบว่า มักอาศัยเรื่องราวและเหตุผลของธรรมชาติมาเป็นสิ่งจูงใจในการกำหนดการเคลื่อนไหวร่างกาย มักมีการใช้เรื่องของสีเป็นสัญลักษณ์ในการแสดง พบมากคือการใช้สีขาว เพราะเชื่อว่าสีขาวเป็นสีแห่งความดับสูญหรือความตาย มักนำเสนอความน่าเกลียดผ่านรูปลักษณ์ภายนอก กล่าวคือ มีการทำใบหน้าที่บิดเบี้ยว หรือความพยายามเคลื่อนไหวด้วยท่าทางที่แปลกประหลาด มักมีการด้นสดของนักแสดงเพื่อเชื่อมโยงกับจินตนาการ ก่อให้เกิดการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันออกไป และยังพบเห็นการแสดงนาฏศิลป์บุโตะที่ปราศจากเสื้อผ้าอาภรณ์หรือเส้นผม (หมายถึงการโกนหัว) ได้ในบางโอกาส ที่สรุปมานี้เห็นได้ว่านาฏศิลป์บุโตะอาศัยเรื่องปรัชญาของชีวิตมนุษย์และเรื่องราวจากธรรมชาติมาเป็นพื้นฐานในการแสดง

คำสำคัญ: บุโตะ, นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่, นาฏศิลป์ญี่ปุ่น, ความล้ำยุคของนาฏศิลป์

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

Abstract

The objective of this article is to study background and perspective of Butoh, the contemporary dance of Japan. Butoh Dance was highly admired by western scholars and artists as avant-garde dance which refers to state-of-the-art dance that is comparable to postmodern dance. “Butoh” refers to dance of darkness and its history has begun after World War 2, during 1950 decade. The pioneers of Butoh are Tatsumi Hijikata and Kazuo Ohno. Butoh’s philosophy is “Hidden beauty in ugliness” as it is likely to describe stories of nightmares, poems, lust, dark side of human’s spirits. In term of concept, Butoh Dance applies story and rationale of nature to identify body movement and uses colors to convey message. Mostly white is used as the color represents death or ending. Ugliness is presented through external expression such as twisted face or exotic movement. Actors are likely to improvise to express imagination, creating different movement. Occasionally, Butoh is performed without cloth or hair (shaved head). This concept can be concluded that Butoh Dance applies philosophy of human lives and nature as basic performance model.

Keywords: Butoh, Postmodern dance, Japanese dance, Avant-garde dance

มนุษย์กับนาฏศิลป์ น่าจะเกิดขึ้นมาพร้อมกับคราวที่มนุษย์รู้จักวิธีการล่าสัตว์ การหาอาหาร รู้จักพิธีกรรมต่าง ๆ เพื่อสร้างกำลังใจให้สังคมของตนเองประสบแต่ความโชคดี นาฏศิลป์ยังใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับสิ่งเร้นลับที่เกิดขึ้นในลักษณะปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่กระบวนการทางวิทยาศาสตร์ยังไม่สามารถหาคำตอบได้ในสมัยนั้น จึงเห็นได้ว่า “นาฏศิลป์จะมีความผูกพันซึ่งเกี่ยวกับจิตวิญญาณของมนุษย์เสมอ นาฏศิลป์มักจะเกี่ยวข้องกับชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์ เขตแดนพื้นที่ สงคราม ภูติผีปีศาจ ซึ่งจะนำพาไปสู่การพัฒนาการทางด้านนาฏศิลป์ของตัวเอง”[2] ด้วยเหตุนี้นาฏศิลป์จึงมีรากฐานของการเคลื่อนไหวที่พัฒนามาจากจิตวิญญาณของมนุษย์โดยแท้จริง ซึ่งดำเนินควบคู่ไปพร้อมกับคำว่า “ความคิดสร้างสรรค์”

ความคิดสร้างสรรค์เป็นกลไกสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้นาฏศิลป์เกิดการพัฒนาหรือตื่นตัวอยู่ตลอด เป็นความท้าทายที่จะทำให้เกิดสิ่งใหม่อยู่เสมอ ความคิดสร้างสรรค์เป็นความมหัศจรรย์อย่างหนึ่ง เป็นปรากฏการณ์ที่ก่อให้เกิดประโยชน์กับศิลปวิทยาการแขนงต่าง ๆ “ความคิดสร้างสรรค์ จึงเป็นความสามารถในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมา คำถามที่มักจะใช้กันอยู่ทั่วไปว่า อะไรเป็นส่วนประกอบของความคิดสร้างสรรค์นั้น คงจะไม่ใช่มีเพียงสิ่งเดียว ความคิดสร้างสรรค์ของคนใดคนหนึ่งอาจจะหมายถึงการค้นพบดาวนพเคราะห์ดวงใหม่ วิธีการเล่นเปียโนหรือเล่นเทนนิสได้ดี วิธีการระบายสีให้ได้รูปภาพที่สวยสดงดงาม ซึ่งไม่เคยทำได้มาก่อน”[3] และนาฏศิลป์จึงจำเป็นอย่างมากที่ต้องอาศัยกระบวนการทางความคิดสร้างสรรค์ในการสืบต่อและพัฒนาศาสตร์แขนงนี้อยู่ตลอดเวลา

ประเทศญี่ปุ่นถือได้ว่าเป็นชาติที่มีเอกลักษณ์ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมที่โดดเด่น เห็นได้ชัดเจนทางด้านงานศิลปะการแสดงและนาฏศิลป์พบว่ามีรูปแบบอย่างหลากหลาย เป็นต้นคาบูกิ โนะ เคียวเง็น ตลอดจนนาฏศิลป์พื้นเมือง นาฏศิลป์ชนิดหนึ่งที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางคือ บุโตะ โดยบุโตะถือได้ว่าเป็นสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ 20 กลายมาเป็นอิทธิพลของนาฏศิลป์ที่มีความทันสมัยอันตั้งอยู่บนพื้นฐานของวัฒนธรรมญี่ปุ่น นาฏศิลป์บุโตะมักใช้รูปแบบของการเคลื่อนไหวจากกิริยาอาการของชีวิตประจำวัน อันเป็นการง่ายต่อการแสดงออกของห้วงอารมณ์ ความรู้สึก รูปร่าง รูปทรง และสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่มาจากคติของความตาย นั่นจึงเป็นสาเหตุที่ทำให้การรับรู้ความงดงามของนาฏศิลป์บุโตะแตกต่างไปจากนาฏศิลป์อื่น ๆ นอกจากนี้ “นาฏศิลป์บุโตะยังเป็นตัวแทนแห่งจิตวิญญาณของมนุษย์ที่มีความซับซ้อน ผ่านการแสดงออกของร่างกายที่ให้ความรู้สึกผิดปกติ แต่กลับให้ประโยชน์ในด้านพลังของการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างมหาศาล เช่น การพัฒนาบุโตะมาใช้เป็นนาฏศิลป์บำบัด”[4]

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ในประเทศไทยส่วนใหญ่พัฒนารูปแบบมาจากนาฏศิลป์แบบหลวง และนาฏศิลป์แบบราษฎร์ หรือการนำเอาลักษณะเฉพาะของนาฏศิลป์สกุลอื่นมาประยุกต์ใช้ แต่เมื่อพิจารณานาฏศิลป์บุโตะจะพบว่ามีข้อมูลทางด้านประวัติหรือแนวคิดของการแสดงที่เขียนเป็นภาษาไทยค่อนข้างจำกัด หรือที่ปรากฏให้

---

[2] นราพงษ์ จรัสศรี, ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า 3.

[3] ออลสัน, โรเบิร์ต ดับบลิว, ศิลปะการเสริมสร้างพลังความคิดสร้างสรรค์, แปลโดย มนูญ ตนะวัฒนา (กรุงเทพมหานคร: ธีระพงษ์การพิมพ์, 2539), หน้า 15.

[4] Patricia P. Capello, “Dance as our source in dance/movement therapy education and practice,” American Journal of Dance Therapy 29, 1 (2007): 45.

ศึกษาอย่างจริงจังก็มักเป็นงานเขียนที่ถูกเขียนเป็นภาษาอังกฤษ ผู้เขียนจึงได้ตั้งต้นศึกษาจากเอกสาร ตำรา งานเขียนเชิงวิชาการ รวมถึงการสัมภาษณ์นาฏศิลปิน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและแนวคิดของนาฏศิลป์บุโตะ โดยหลังจากได้ทำการศึกษาก็ทำให้ค้นพบข้อมูลที่น่าสนใจหลายประการ และเชื่อว่าบทความนี้จะเป็นประโยชน์ในด้านการรวบรวมเรื่องราวเชิงประวัติและสภาพของนาฏศิลป์บุโตะให้ได้ศึกษาอย่างกว้างขวางและหลากหลายมากยิ่งขึ้น

ประวัติของนาฏศิลป์บุโตะ

ภายหลังจากสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่สองในปี ค.ศ. 1945 ประเทศญี่ปุ่นก็ต้องผจญกับสภาพการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมที่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อประชาชน สาเหตุสำคัญมาจากการทิ้งระเบิดปรมาณูของประเทศสหรัฐอเมริกาที่เมืองฮิโรชิมาและเมืองนางาซากิ จากเหตุการณ์นี้ส่งผลให้ประชากรของประเทศญี่ปุ่นเสียชีวิตมากถึงเกือบสองแสนคน นับเป็นเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ที่ยังคงได้รับการกล่าวถึงอยู่เนือง ๆ ต่อมาเริ่มมีการฟื้นฟูสภาพสังคมและวัฒนธรรมให้กลับมาเป็นปกติเช่นเดิม แต่เนื่องจากผลพวงของสงครามโลกกลับเป็นการทิ้งร่องรอยบาดแผลให้กับชาวญี่ปุ่น และเป็นยากที่จะลบเลือนออกไปจากหน้าประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ กระทั่งราวปลายทศวรรษที่ 1950 ต่อช่วงต้นทศวรรษที่ 1960 วัฒนธรรมในญี่ปุ่นเริ่มตื่นตัวและพยายามปฏิวัติรูปแบบศิลปะแขนงต่าง ๆ การปรากฏตัวของศิลปินผู้บุกเบิกนาฏศิลป์ที่สำคัญสองคนจึงเริ่มต้นขึ้นตั้งแต่บัดนั้น

จากสงครามโลกครั้งที่ 2 นี้เอง จึงเป็นสาเหตุทำให้ศิลปวิทยาการทางด้านนาฏศิลป์ของญี่ปุ่นเกิดการตื่นตัว จนกระทั่งส่งผลต่อนาฏศิลปินและริเริ่มสร้างรูปแบบของนาฏศิลป์ที่มีลักษณะเฉพาะขึ้น “บุโตะ (Butoh)” มาจากคำในภาษาญี่ปุ่นสองคำ คือ “bu หมายถึงการเต้นรำ (dance) และ toh หมายถึงลำดับหรือขั้นตอน (step) ทั้งสองเป็นคำที่ใช้แทนการเต้นรำประกอบพิธีกรรมในสมัยโบราณ”[5] บุโตะจึงเป็นการแสดงออกถึงลำดับของการเต้นรำ เป็นลักษณะของนาฏศิลป์สกุลหนึ่งที่แสดงออกถึงความเปรี้ยวจี๊ดและล้ำยุคล้ำสมัย “ในวัฒนธรรมตะวันตกได้ขนานนามให้บุโตะเป็น avant-garde dance”[6] และปรัชญาที่เคลือบแฝงในบุโตะยังบ่งบอกถึงการสร้างสรรค์และการทำลาย เสมือนว่าเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะที่ว่าด้วยเรื่องของการก่อกำเนิดและการหมดวาระ จุดประสงค์หลักของบุโตะจึงแสดงออกถึงการต่อต้านกระแสวัฒนธรรมตะวันตกที่มีอิทธิผลในประเทศญี่ปุ่นภายหลังสงครามโลกครั้งที่สอง

นายทัทซึมิ ฮิจิกาตะ (Tatsumi Hijikata) และนายคะซึโอะ โอโนะ (Kazuo Ohno) เป็นสองปรมาจารย์คนสำคัญผู้บุกเบิกบุโตะในประเทศญี่ปุ่นช่วงปลายทศวรรษที่ 1950 คำว่าบุโตะนั้น “แต่เดิมเรียกว่า Ankoku-Butoh ที่หมายถึง การเต้นรำแห่งความมืด (dance of darkness)”[7] ผู้เขียนได้ศึกษาจากเอกสารเพิ่มเติมพบว่า

---

[5] Helen Myers, “Piercing the mask of Japanese dance theatre,” in The dance experience: Insights into history, culture and creativity, eds. Myron Howard Nadel and Marc Raymond Strauss. (New Jersey: Princeton Book, 2003) p. 47.

[6] Shea A. Tayler, “Butoh: A bibliography of Japanese avant-garde dance,” Collection Building 31, 1 (2012): 15.

[7] Ibid., p. 15.

> คำว่า บุโตะ เป็นชื่อปัจจุบันที่ได้รับการยอมรับเป็นที่เรียบร้อย ซึ่งเดิมพัฒนามาจากคำว่า Ankoku-Buyo ในช่วงต้นทศวรรษที่ 1960 คำว่า Ankoku หมายถึง การพูดถึงความมืด (utter darkness) และคำว่า Buyo หมายถึง การเต้นระบำ ซึ่งคำว่า Buyo ถูกนำไปใช้ผสมกับคำต่าง ๆ จนเกิดความหมายอื่น เช่น gendai buyo หมายถึง นาฏศิลป์สมัยใหม่ (modern dance) koten buyo หมายถึง นาฏศิลป์ราชสำนัก (classical dance) ฯลฯ[8]

ในทัศนะที่ได้เสนอไว้ดังกล่าวข้างต้นนี้ นายโดนัลด์ ริชชี่ (Donald Richie) เป็นนักเขียน นักหนังสือพิมพ์และนักวิจารณ์ภาพยนตร์ที่ได้อาศัยอยู่ในประเทศญี่ปุ่นมาเป็นเวลากว่า 40 ปี ได้กล่าวไว้ว่า “บุโตะเป็นการปลุกกระแสสังคมของประเทศญี่ปุ่นให้หันกลับมาใส่ใจวิถีชีวิตของคนในสถานะต่าง ๆ มากขึ้น โดยเฉพาะกลุ่มโสเภณีหรือคนยากจนซึ่งปราศจากที่อยู่อาศัย”[9] บุโตะจึงเป็นนาฏศิลป์ที่มีความหมายลึกซึ้งเกินกว่าการเป็นเพียงศิลปะที่คอยรับใช้ผู้คนทั่วไป สิ่งที่แสดงออกของบุโตะมิได้มีเจตนาที่จะสื่อไปถึงความสวยงาม ประณีต หรือละเอียดอ่อนเฉกเช่นเดียวกับนาฏศิลป์สกุลอื่น ปรมาจารย์ผู้บุกเบิกทั้งสองจึงกลายเป็นสัญลักษณ์แห่งบุโตะโดยปริยาย นายมิน ทานะกะ (Min Tanaka) ศิลปินบุโตะได้มีการกล่าวเชิงเปรียบเทียบไว้ว่า “คาซึโอะ โอโนะ คือพระเจ้า และทัทซึมิ ฮิจิกาตะ คือซาตาน”[10] ซึ่งผู้เขียนขยายความตามความคิดเห็นส่วนตัวได้ว่า พระเจ้าและซาตานเป็นสิ่งคู่กัน เปรียบเรื่องสวรรค์และนรก ความดีและความชั่วร้าย นาฏศิลป์บุโตะเป็นการผสมผสานระหว่างสิ่งตรงกันข้ามได้อย่างลงตัว

ศิลปินบุโตะในยุคที่สองที่โดดเด่น คือ นายอะกาอิ มาโระ (Akai Maro) ในอดีตเคยเป็นนักแสดงให้กับกลุ่มคณะละครแนวทดลองชื่อ Joyko Gejiko และเป็นลูกศิษย์ของนายทัทซึมิ ฮิจิกาตะ ซึ่งได้เล่าเรียนเป็นเวลาเกือบสามปี ซึ่งนายอะกาอิ มาโระเป็นผู้ก่อตั้งคณะนาฏศิลป์บุโตะที่ชื่อว่า Dia Rakuda Kan Company ในปี ค.ศ. 1972 มีความหมายว่า “เรือรบของอูฐที่ยอดเยี่ยม (great camel battleship) อูฐเป็นสัตว์ที่มีรูปร่างประหลาด มีโหนกบริเวณหลัง เห็นรูปร่างที่บิดเบี้ยวและอูฐเป็นสัตว์ที่ใช้ในการขนส่งสินค้าบริเวณเส้นทางสายไหม ถือเป็นเส้นทางการสื่อสารหลักที่เชื่อมต่อระหว่างโลกตะวันออกและตะวันตกเข้าด้วยกัน”[11] คณะนาฏศิลป์บุโตะของนายอะกาดิ มาโระถือเป็นคณะนาฏศิลป์กลุ่มแรกที่ได้ไปจัดแสดงบุโตะที่ประเทศสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ. 1982 ปรากฏตัวครั้งแรกในเทศกาลนาฏศิลป์แห่งอเมริกา (American Dance Festival) นอกจากนี้ยังมีศิลปินที่มีชื่อเสียงในยุคถัดมาอีกหลายคน เช่น นายยูชิโอะ อะมากัสซึ (Uhsio Amagatsu) นายเทรุ กอย (Teru Goi) นายมิน ทานะกะ (Min Tanaka)

---

[8] Kurihana Nanako, “Hijikata Tatsumi: The words of Butoh,” The Drama Review 44, 1 (2000): 12.

[9] Vicki Sanders, “Dancing and the dark soul of Japan: An aesthetic analysis of “Buto,” Asian Theatre Journal 5, 2 (1988): 148.

[10] Helen Myers, “Piercing the mask of Japanese dance theatre,” in The dance experience: Insights into history, culture and creativity, eds. Myron Howard Nadel and Marc Raymond Strauss. (New Jersey: Princeton Book, 2003) p. 49.

[11] Ibid., p. 49-50.

พัฒนาการของบุโตะดำรงอยู่ได้ด้วยปรัชญาและคติที่ว่าด้วย “ความงามที่ซ่อนเร้นอยู่บนความน่าเกลียด” สิ่งที่ทำให้บุโตะแตกต่างไปจากนาฏศิลป์อื่นคือมีส่วนประกอบของความพิสดารและความสวยงามอันกลมกลืนเข้าด้วยกัน นำเสนอเรื่องราวแห่งฝันร้าย บทกวี กามอารมณ์ ความล่อแหลมของจิตวิญญาณแห่งมนุษย์ เพราะคติของศิลปินบุโตะเชื่อว่า ร่างกายของมนุษย์สามารถบอกเล่าเรื่องราวประวัติศาสตร์ในอดีต จากที่กล่าวมาจึงเป็นเหตุผลที่ทำให้ศิลปินบุโตะมุ่งมั่นจะทำให้เกิดความทรงจำจากอดีตที่ฝังตัวอยู่ใต้จิตสำนึกของมนุษย์นั่นเอง โดยอิทธิพลของบุโตะมิได้แต่เพียงขยายตัวเฉพาะกลุ่มคนในแวดวงศิลปะหรือนาฏศิลป์เท่านั้น แต่ยังพบว่า “อิทธิพลของนายทัทซึมิ ฮิจิกาตะได้แพร่หลายไปทั่วโลก เห็นชัดที่งานภาพยนตร์ รูปถ่าย งานเขียน และนาฏศิลปินหลายคนต่างก็ได้เข้าร่วมฝึกอบรมวิธีการแสดงของบุโตะหรือได้รับผลกระทบโดยตรงจากศิลปะของเขา”[12]

อาจกล่าวได้ว่า นาฏศิลป์บุโตะเป็นผลผลิตของความคิดสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏศิลป์ของประเทศญี่ปุ่นที่มีความโดดเด่นเฉพาะ ดังที่นายนราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า

> บุโตะเป็นนาฏศิลป์ของญี่ปุ่นที่มีลักษณะเฉพาะตามยุคสมัยที่เรียกว่า โพสโมเดิร์น (postmodern) เป็นนาฏศิลป์ที่แสดงออกถึงปรัชญาที่เรียกว่า ระบำแห่งความมืด ตรงกับภาษาอังกฤษว่า dance of darkness การฝึกหัดบุโตะจึงมีลักษณะเฉพาะตัว เนื่องจากมิได้เป็นการผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์สกุลใดเป็นพิเศษ แต่เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายตามปรัชญาหลังสมัยใหม่ ดังนั้นการเคลื่อนไหวท่าทางจึงมาจากอาการปกติตามธรรมชาติของมนุษย์ เพื่อให้เข้าใจอารมณ์และความรู้สึกที่มาจากแก่นแท้ของจิตใจอย่างแท้จริง[13]

โดยสอดคล้องกับความคิดเห็นของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่ได้อธิบายว่า “บุโตะเป็นนาฏศิลป์สมัยใหม่ของญี่ปุ่นที่แพร่หลายไปในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ก็เป็นมิติใหม่ทางนาฏศิลป์ ที่ผู้กำกับหรือผู้ที่ออกแบบท่าทางและศิลปินของญี่ปุ่นพยายามคิดค้นขึ้นใหม่ โดยไม่อาศัยรูปแบบนาฏศิลป์ทั้งหลายที่มีอยู่ก่อนนี้แต่อย่างใด”[14]

ความล้ำยุคของบุโตะถูกส่งต่อไปยังประเทศตะวันตก เกิดเป็นรูปแบบของนาฏศิลป์อีกสกุลหนึ่งขึ้นมา บุโตจึงมิใช่ศิลปะที่เล่าเรื่องจากจุดเริ่มต้นไปจุดสุดท้ายเพียงอย่างเดียว แต่บุโตะเป็นศิลปะที่มีความสลับซับซ้อน ต้องอาศัยการถอดความหมายจากลีลาท่าทาง ซึ่งถูกนำเสนอผ่านองค์ประกอบของการแสดงที่ผิดแปลกไปจากคตินิยมในความงามของนาฏศิลป์โดยสิ้นเชิง ดังนั้นบุโตะที่ถือเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นมาเพียง 60 กว่าปี แต่กลับแผ่ขยายอิทธิพลไปยังประเทศต่าง ๆ อย่างรวดเร็ว จึงนับว่าเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งมีควรต้องมีการศึกษาอย่างลึกซึ้งต่อไป

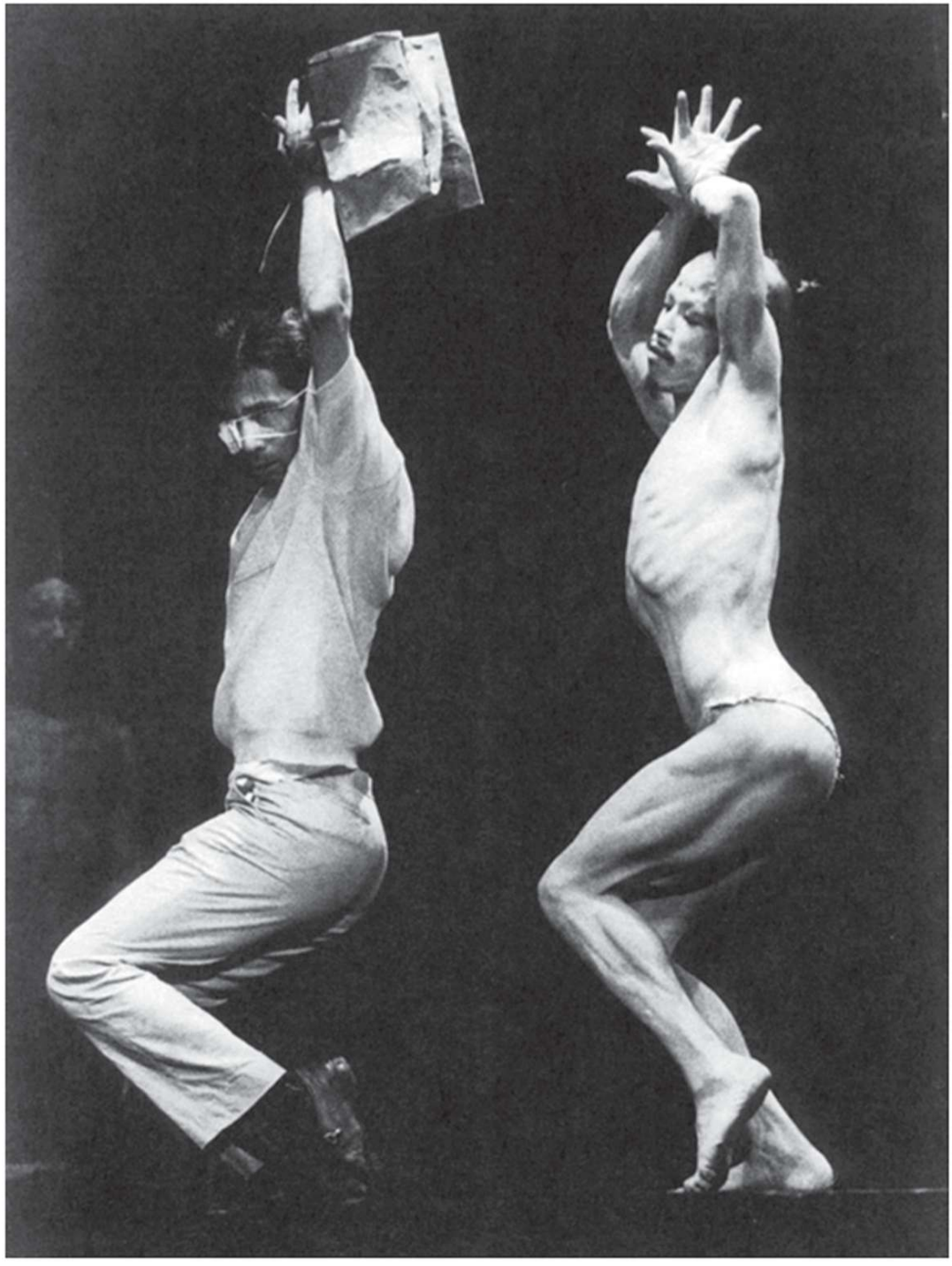
---

[12] Kurihana Nanako, “Hijikata Tatsumi: The words of Butoh,” The Drama Review 44, 1 (2000): 12.

[13] สัมภาษณ์ นราพงษ์ จรัสศรี, ศาสตราจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 18 เมษายน 2557

[14] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 233.

ภาพที่ 1 ทัทซึมิ ฮิจิกาตะ (Tatsumi Hijikata) ในนาฏศิลป์บุโตะที่ตัวเขาออกแบบเอง
เรื่อง A Story of Small Pox ในปี ค.ศ. 1972
ภาพบันทึกโดย โอโนะซึกะ มาโกโตะ (Onozka Makoto)
ที่มา: Nanako, 2000, p.13



ภาพที่ 2 (ซ้าย) ทัทซึมิ ฮิจิกาตะ (Tatsumi Hijikata) สาธิตการออกแบบท่าเต้นของตนเอง ให้กับทามะโนะ โกอิชิ (Tamano Koichi) ในนาฏศิลป์บุโตะ เรื่อง Fin Whale ในปี ค.ศ. 1972 ภาพบันทึกโดย โฮโซอิ เออิโกะ (Hosoe Eiko)
ที่มา: Nanako, 2000, p.23

ภาพที่ 3 คะซึโอะ โอโนะ (Kazuo Ohno) กำลังออกแบบท่าเต้นของนาฏศิลป์บุโตะ
ในการแสดงชุด Admiring La Argentina ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากนักเต้นรำชาวสเปน
ผู้ซึ่งเป็นต้นแบบให้กับอาชีพนักเต้นของคะซึโอะ โอโนะ
ภาพบันทึกโดย นาโอยะ อิเกกามิ (Naoya Ikegami)
ที่มา: Sanders, 1988, p.151

แนวคิดของนาฏศิลป์บุโตะ

บุโตะเป็นรูปแบบของนาฏศิลป์สกุลหนึ่งที่มีต้นกำเนิดและพัฒนาการมาจากประเทศญี่ปุ่น วิธีการแสดงออกของบุโตะมีความเป็นเหตุเป็นผลในแง่ของธรรมชาติ กล่าวคือเป็นการใช้พลังของการเคลื่อนไหวร่างกายที่นำลงสู่พื้นดิน ซึ่งตรงกันข้ามกับวิธีการเต้นบัลเลต์ที่มุ่งเน้นการกระโดดและความเบาลอยของเรือนร่าง บุโตะจึงมิใช่เป็นเพียงศิลปะแห่งการเคลื่อนไหวร่างกายเท่านั้น แต่เป็นการผสมผสานประสบการณ์และจินตนาการในขณะที่กำลังแสดง อย่าไรก็ดีบุโตะถูกนำมาใช้เพื่อให้เกิดการยอมรับทางวัฒนธรรม อันเป็นหน้าที่ประการหนึ่งของนาฏศิลป์แทบทุกสกุลของมนุษยชาติ

ดังได้กล่าวแล้วว่า ปรัชญาและคติของบุโตะคือ “ความงามที่ซ่อนเร้นอยู่บนความน่าเกลียด” เพราะว่าการเคลื่อนไหวร่างกายจะมีลักษณะที่แปลกไปจากนาฏศิลป์ทั่วไป ทำหน้าตาบิดเบี้ยว แขนและขามีการเคลื่อนไหวที่ผิดไปจากปกติ ทำให้เมื่อดูแล้วปราศจากความสวยงามของนาฏศิลป์ในอุดมคติที่ต้องลีลาการเคลื่อนไหวสวยงาม เครื่องแต่งกายและดนตรีประกอบเหมาะสมกัน และนี่จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้วิธีการแสดงออกของบุโตะมีลักษณะเฉพาะตัว โดยผู้เขียนขอสรุปแนวคิดของนาฏศิลป์บุโตะออกเป็นประเด็นๆ คือ[15] **ประการแรก** บุโตะมีเหตุและผลของธรรมชาติเป็นหลัก ดังนั้นการเคลื่อนไหวต่าง ๆ จึงเป็นลักษณะที่สอดคล้องกับแรงดึงดูดของโลก **ประการที่สอง** บุโตะมีการใช้สีขาวแต้มทั่วทั้งร่างกายหรืออาจบางแห่งของร่างกาย เพราะสีขาวแสดงออกถึงสัญลักษณ์แห่งความดับสูญหรือความตาย **ประการที่สาม** การเคลื่อนไหวจะใช้วิธีการแสดงออกถึงความบิดเบี้ยวของใบหน้า ปาก และอวัยวะต่าง ๆ บางครั้งก็มีการโกนผมออกจากศีรษะจนหมด **ประการที่สี่** บุโตะเป็นเหมือนกับการด้นสดของนักแสดง แต่ความเป็นจริงแล้วนักแสดงต้องทำการฝึกฝนร่างกาย เพื่อเรียนรู้รูปแบบของการใช้อวัยวะตามวิธีการคิดและแสดงออก **ประการที่ห้า** บุโตะใช้ภาพจากจิตนาการเป็นตัวเชื่อมโยงให้เกิดการเคลื่อนไหวร่างกายและปลดปล่อยท่าทางต่าง ๆ ออกมา และ**ประการสุดท้าย** การเปลือยกายถือเป็นเรื่องปกติของบุโตะ เพราะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เข้าใจความเป็นธรรมชาติ สิ่งที่น่าสังเกตคือการเปลือยกายในบุโตะถือเป็นศิลปะที่ปราศจากความอุจาดหรืออนาจาร เพราะเชื่อในความเป็นธรรมชาติ

ถึงแม้ว่านาฏศิลป์ตะวันตกอื่น ๆ เช่น การเต้นบัลเลต์ การเต้นรำสมัยใหม่ ฯลฯ มักจะต้องคำนึงถึงรูปแบบการใช้ร่างกายตามคติของนาฏศิลป์ กล่าวคือ บัลเลต์ต้องมีมาตรฐานและรักษาระเบียบของร่างกาย ส่วนนาฏศิลป์สมัยใหม่อาจพิจารณาใช้รูปแบบการเต้นรำของมาธา เกรแฮม (Martha Graham's technique) ในทางตรงกันข้ามแม้ว่านาฏศิลป์บุโตะจะปราศจากแบบแผนของลีลาท่าทางที่เป็นมาตรฐาน แต่ผู้เรียนหรือผู้ฝึกหัดก็จำเป็นจะต้องศึกษาแนวคิดและวิธีการเคลื่อนไหวของบุโตะอย่างปฏิเสธไม่ได้ แม้ว่าจะไม่มีสิ่งที่เรียกว่า “ท่ารำหรือท่าเต้นชุด (dance routine)” ก็ตาม

---

[15] Laura Downey, Cynthia Berrol, Robyn Flaum Cruz, Lenore Hervey, and ADTA Research Committee, Abstract from the 2012 47th annual American dance therapy association research and thesis poster session,” American Dance Therapy 35, 1 (2013). 37-50.

Dorothee Legrand and Susanne Ravn, “Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers,” Phenomenology and the Cognitive Sciences 8, 3 (2009): 399, 404.

Shea A. Tayler, “Butoh: A bibliography of Japanese avant-garde dance,” Collection Building 31, 1 (2012): 15-16.

สิ่งที่น่าสนใจภายใต้แนวคิดของนาฏศิลป์บุโตะคือ “เพื่อให้เกิดการนำประสบการณ์ของตนเองออกมาใช้ ซึ่งมิได้มุ่งเน้นการแสวงหาจากประสบการณ์ภายนอก แต่เป็นการค้นหาความรู้สึกที่มาจากภายใน”[16] แม้ว่าบุโตะจะเป็นรูปแบบทางนาฏศิลป์ที่ปรากฏขึ้นในวัฒนธรรมของมนุษย์มาเกินกว่าครึ่งทศวรรษ แต่สิ่งที่ขยายความเด่นชัดของบุโตะอยู่ที่การเคลื่อนไหวที่เชื่องช้าสลับไปมากับความรวดเร็วในบางครั้ง และใช้ลักษณะของใบหน้ามนุษย์เปรียบเสมือนเป็นหน้ากากที่คอยถ่ายทอดอารมณ์หรือความหมายต่าง ๆ ทำให้แนวคิดและวิธีการแสดงออกของบุโตะมีลักษณะเฉพาะตัว และกลายเป็นแรงบันดาลใจให้กับศิลปินต่าง ๆ ซึ่งรวมไปถึงศิลปินชาวไทย เป็นการได้เปิดประสบการณ์เกี่ยวกับนาฏศิลป์อีกรูปแบบหนึ่ง

ภาพที่ 4 (ด้านบน) ทัทซึมิ ฮิจิกาตะ (Tatsumi Hijikata) และ (ด้านล่าง) คะซึโอะ โอโนะ (Kazuo Ohno) ในการแสดงนาฏศิลป์บุโตะ เรื่อง Rose-colored Dance ในปี ค.ศ. 1965
ภาพบันทึกโดย โฮโซอิ เออิโกะ (Hosoe Eiko)
ที่มา Tatsuhiko, 2000, p.51

[16] Dorothee Legrand and Susanne Ravn, “Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers,” Phenomenology and the Cognitive Sciences 8, 3 (2009): 404.

ภาพที่ 5 มิน ทานะกะ (Min Tanaka)
ศิษย์คนสำคัญผู้ใกล้ชิดการทำงานของทัทซึมิ ฮิจิกาตะ (Tatsumi Hijikata)
ภาพบันทึกโดย โนริท เซกิน มาสสัน (Nourit Sekine-Masson)
ที่มา: Sanders, 1988, p.153

ส่งท้าย

จากสภาพของนาฏศิลป์ที่ปรากฏในสังคมไทยปัจจุบันมีความแตกต่างไปจากอดีต เช่น รูปแบบ แนวคิด วิธีการเล่าเรื่อง หรือการนำเสนอ ทำให้วัฒนธรรมในการพัฒนาผลงานนาฏศิลป์เกิดการตื่นตัวอยู่ท่ามกลางกระแสของวัฒนธรรมตะวันตก ในช่วงไม่เกิน 40-50 ปีที่ผ่านมานาฏศิลป์ในสังคมไทยต่างก็เกิดการคละเคล้ารูปแบบของศิลปะแขนงต่าง ๆ มากขึ้นอย่างเห็นได้ชัด

นาฏศิลป์บุโตะ มีวิธีการนำเสนอและการแสดงออกของลีลาที่แตกต่างไปจากนาฏศิลป์ราชสำนักของญี่ปุ่นอย่างมีลักษณะเฉพาะตัว โดยนราพงษ์ จรัสศรี[17] ซึ่งเป็นนาฏศิลปินชาวไทยผู้บุกเบิกนาฏศิลป์ร่วมสมัย และยังมีโอกาสร่วมงานการแสดงนาฏศิลป์บุโตะกับศิลปินที่มีชื่อเสียงของประเทศญี่ปุ่นสองคนคือ เทรุ กอย (Teru Goi) และเคโกะ ทาเคยะ (Keiko Takeya) ในการแสดงที่ชื่อว่า ทองปู (Tonpu) ซึ่งมีนัยของการแสดงว่า “สายลมแห่งตะวันออก” โดยการแสดงดังกล่าวได้ผสมผสานอิทธิผลแห่งความเป็นศิลปะของไทย ญี่ปุ่น และตะวันตก นำมาคละเคล้าจนเกิดความลงตัว มีการเคลื่อนไหวอย่างเชื่องช้า มีพลัง และต่อเนื่องกันไปมาอย่างไม่หยุดนิ่ง อันถือได้ว่าเป็นการเปิดประสบการณ์ของนาฏศิลปินชาวไทยที่สำคัญที่มีต่อการพัฒนางานนาฏศิลป์ในสังคมไทยต่อมา โดยผู้เขียนได้มีโอกาสศึกษาภาพบันทึกการแสดงสดของการแสดงทองปู และวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในประเทศไทยปัจจุบัน เป็นต้นว่าตามสถาบันการศึกษาที่จัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ หรือจากศิลปินอิสระต่าง ๆ มีข้อที่น่าสังเกตและนำมาศึกษาต่อดังนี้

ประการแรก ที่ผู้เขียนพบเห็นได้ในงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในปัจจุบันคือ การพยายามใช้วิธีการเคลื่อนไหวที่เป็นอิสระมากขึ้นมาปรับใช้ หรือที่เรียกว่า everyday movement ซึ่งหมายถึงการเคลื่อนไหวที่มาจากอิริยาบถจากชีวิตประจำวันตามปกติ เล่าเรื่องหรืออธิบายการเคลื่อนไหวนั้นอย่างตรงไปตรงมา อันเป็นแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (postmodern dance) **ประการที่สอง** มีการนำแนวคิดที่ว่าด้วยเรื่องของปรัชญาชีวิตมาใช้อย่างมีความชัดเจนมากขึ้น เช่น ความรู้สึกนึกคิด ศาสนา พลังงาน ความเชื่อ ที่ดึงจิตวิญญาณแห่งความเป็นมนุษย์ออกมาแสดงออก มากกว่าที่จะสรรเสริญสิ่งเร้นรับหรือพลังงานที่มนุษย์มองไม่เห็นซึ่งแตกต่างไปจากอดีต และ**ประการที่สาม** นาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่มีความแปลกใหม่และแตกต่างไปจากที่ผู้ชมเคยเห็นมาก่อนนั้น มักจะไม่ถูกต่อต้านหรือยอมรับ แต่เป็นลักษณะความรู้สึกเฉย ๆ ธรรมดาสามัญ เหตุเพราะปัจจุบันนาฏศิลป์สร้างสรรค์ของศิลปินจำนวนไม่น้อยได้นำวิธีการในลักษณะของตะวันตกมาปรับใช้อย่างมหาศาล เจตนาก็เพื่อพัฒนางานนาฏศิลป์ของสังคมไทยให้เกิดรูปแบบที่แตกต่างไปจากเดิมตามวิธีคิดแบบตะวันตก อันเป็นกระบวนการในแง่ของความคิดสร้างสรรค์ แต่ในแง่ของการอนุรักษ์ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่ามีหน่วยงานที่ดูแลและรับผิดชอบโดยตรง ทำให้เกิดความขัดแย้งกันในแง่ของกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งไม่สามารถหาข้อยุติอันเป็นที่สรุปได้อย่างชัดเจน ทำให้การยอมรับความเปลี่ยนแปลงในนาฏศิลป์สร้างสรรค์ของสังคมไทยไม่ถูกยอมรับในระยะเวลาอันสั้น

[17] สัมภาษณ์ นราพงษ์ จรัสศรี, ศาสตราจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 18 เมษายน 2557

ภาพที่ 6 เทรุ กอย (Teru Goi) ศิลปินที่มีชื่อเสียงทางด้านนาฏศิลป์บุโตะ
กำลังแสดงผลงานแสดงเดี่ยวที่กรุงโตเกียว ในปี ค.ศ. 1987
ภาพบันทึกโดย วิกกี แซนเดอร์ (Vicki Sanders)
ที่มา: Sanders, 1988, p.154

บรรณานุกรม

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2557, 18 เมษายน). ศาสตราจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์.

มาลินี ดิลกวณิช. (2543). ระบำและละครในเอเชีย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ออลสัน, โรเบิร์ต ดับบลิว. (2539). ศิลปะการเสริมสร้างพลังความคิดสร้างสรรค์ [The art of creative thinking] (มนูญ ตนะวัฒนา, ผู้แปล). กรุงเทพมหานคร: ธีรพงษ์การพิมพ์.

Capello, P.P. (2007). Dance as our source in dance/movement therapy education and practice. American Journal of Dance Therapy, 29(1), 37-50.

Downey, L., Berrol, C., Cruz, R.F., Hervey, L., & ADTA Research Committee. (2013). Abstracts from the 2012 47th annual American dance therapy association research and thesis poster session. American Journal of Dance Therapy, 35(1), 26-38.

Legrand, D., & Ravn, S. (2009). Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers. Phenomenology and the Cognitive Sciences, 8(3), 389-408.

Myers, H. (2003). Piercing the mask of Japanese dance theatre. In M.H. Nadel & M.R. Strauss (Eds.), The dance experience: Insights into history, culture and creativity (pp. 39-52). New Jersey: Princeton Book.

Nanako, K. (2000). Hijikata Tatsumi: The words of butoh. The Drama Review: TDR, 44(1), 10-28.

Sanders, V. (1988). Dancing and the dark soul of Japan: An aesthetic analysis of "buto". Asian Theatre Journal, 5(2), 148-163.

Tatsuhiko, S. 2000. Hijikata Tatsumi: Plucking off the darkness of the flesh (An interview). The Drama Review: TDR, 44(1), 49-55.

Taylor, S.A. (2012). Butoh: A bibliography of Japanese avant-garde dance. Collection Building, 31(1), 15-18.

ละครกับพื้นที่ในชุมชนมุสลิม: กรณีศึกษาชุมชนบ้านม้า

Theatre within the Muslim Community: Case study of Baan Maa Community

คอลิด มิดำ[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อแสวงหาบทบาทที่เหมาะสมของละครในชุมชนมุสลิม โดยมีพื้นที่ดำเนินการที่ชุมชนบ้านม้า เขตประเวศ จังหวัดกรุงเทพมหานคร โดยใช้กระบวนการศึกษาจากการทดลองปฏิบัติในชุมชนที่เป็นบ้านเกิดของผู้เขียนในระหว่าง ปี พ.ศ. 2551-2558 การศึกษามีข้อค้นพบดังนี้ 1. ละครมิได้เป็นเพียงสื่อบันเทิงแก่ผู้ชมแต่ยังเป็นเครื่องมือในการนะซีฮัต (การตักเตือน) สื่อสารศาสนธรรมและเป็นพื้นที่ในการลื่อสารกันของคนในชุมชน โดยมีประเด็นและรูปแบบการนำเสนอที่สัมพันธ์กับตัวตนของผู้ชมในแง่มุมศาสนาและรสนิยมของผู้ชมภายใต้แนวคิดในการสร้างละครฐานชุมชน 2. ละครมีบทบาทในฐานะเครื่องมือในการพัฒนาเยาวชน โดยเป็นพื้นที่ในการแสดงอัตลักษณ์ด้านบวกของเยาวชน

คำสำคัญ: ละครฐานชุมชน/ ชุมชนมุสลิม/ การสร้างสรรค์ละคร

[1] อาจารย์ประจำสาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

The article aims to explore the appropriate role of theatre in Muslim community. The study field is ‘Baan Maa’ Community, Prawet District, Bangkok. The study period of this practice-based research is during 2008-2015. The results of the study are 1) The role of theatre in Muslim community should function not only as an entertainment, but also as the role of ‘Nasihat’ [to advice]. In other to make theatre related to the community, the issues and style of presentation should base on Islamic faith and its audience tastes under the community-based theatre approach. 2) The theatre is used as a tool for children development by helping them construct their positive identity.

Keywords: Community-based theatre / Muslim community / Theatre production

ย้อนไปเมื่อปี พ.ศ. 2551 ละครเวทีเรื่อง อิมานหนา ซาตานหนี[2] ได้จัดแสดงขึ้นเนื่องในงานประจำปีของโรงเรียนนูรุ้ลฮิดายะห์ โรงเรียนสอนศาสนาในชุมชนบ้านม้า ชุมชนเล็กๆ ที่แทรกตัวอยู่ท่ามกลางหมู่บ้านจัดสรร ในเขตประเวศ กรุงเทพมหานคร นี่อาจจะไม่ใช่ครั้งแรกที่มีละครเวทีได้จัดแสดงในชุมชนแห่งนี้ แต่นั่นถือเป็นก้าวแรกที่ผู้เขียนได้มีบทบาทในฐานะผู้สร้างสรรค์ละคร ผลักดันให้มีการจัดแสดงละครของเด็กๆ ในชุมชน นับเป็นก้าวแรกของการเริ่มต้นค้นหาความเป็นไปได้ของศิลปะการละครกับชุมชนมุสลิม

หลังจากการแสดงวันนั้นจบลง ผู้เขียนใช้เวลาต่อเนื่องเป็นระยะเวลากว่า 8 ปีในการผลักดันให้ละครทำหน้าที่ในชุมชนมุสลิม โดยใช้โอกาสในงานประจำปีของชุมชนแห่งนี้เป็นพื้นที่ในการทดลอง ค้นหาแนวทางรูปแบบละคร ทั้งยังค่อยๆ จัดวางละครให้ทำหน้าที่ แสดงบทบาทต่อชุมชน เฉกเช่นที่ละครได้แสดงบทบาทในฐานะต่างๆ อาทิ เครื่องมือในการขับเคลื่อน สื่อสารชุมชน หรือแม้กระทั่งเป็นเครื่องมือในการแก้ปัญหาให้กับหลายๆ ชุมชนมาอย่างยาวนาน ผู้เขียนมองหาบทบาทนั้นในการทำงานละครชุมชนครั้งนี้เช่นกัน

“ละครในชุมชนมุสลิม” นั้นแตกต่างไปจากการสร้างละครชุมชนอื่นๆ อย่างไร? ตอบในฐานะคนในชุมชนและคนทำงานละคร แน่นอนย่อมต่างกัน เหตุผลสำคัญคือชุมชนมุสลิมนั้นอยู่ภายใต้บริบททางสังคมที่ดำเนินไปด้วยหลักการศาสนาอิสลาม ด้วยหลักนี้มุสลิมจึงมีวิถีการดำเนินชีวิตที่ออกแบบภายใต้หลักการศาสนา ชีวิตถูกกำหนดด้วยแนวทางปฏิบัติตามศาสนาตั้งแต่ตื่นนอนจนกระทั่งเข้านอน ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย วัฒนธรรมการดำเนินชีวิตอยู่ภายใต้กรอบทางศาสนาที่มีตีความจากคัมภีร์อัลกุรอาน[3] และแนวทางซุนนะห์[4] บริบทเหล่านี้คือตัวแปรที่ทำงานให้งานละครในชุมชนมุสลิมนั้นต่างไป

ในมิติทางศาสนา วัฒนธรรมด้านศิลปะการแสดงได้ถูกกล่าวถึงและกำหนดที่ทางในหมู่ชาวมุสลิมเริ่มต้นด้วยการตั้งคำถามว่า ศิลปะการแสดงเป็นสิ่งฮาลาล (อนุมัติหรืออนุญาตในทางศาสนา) หรือไม่? อะไรที่เป็นเงื่อนไขที่จะสามารถสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงได้? ความหลากหลายหลากเลื่อนในการตีความและช่วงเวลาของการตีความที่ต่างออกไปนั้น ส่งผลต่อตัวศิลปะการแสดง ท่าทีของชุมชนมุสลิมต่างๆ มีความระมัดระวังในการนำเสนอการแสดง บ้างมีท่าทีที่เปลี่ยนไปต่อศิลปะการแสดงที่เกิดขึ้นในชุมชน ผลพวงจากการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตมุสลิมในประเทศไทยในเรื่องหลักการศาสนา ส่งผลให้ศิลปะการแสดงในสังคมมุสลิมไทยหลายชนิด ถูกตีความว่าผิดหลักการศาสนาและเสื่อมความนิยมลงไป และกลายเป็นสิ่งต้องห้ามในชุมชนไปในที่สุด

จากสภาพการณ์ดังกล่าวนี้ทำให้ผู้เขียนตระหนักว่า การจะนำ “ละครเวที” อันเป็นผลผลิตจากวัฒนธรรมอื่นที่ไม่ใช่อิสลามไปปรากฏตัวขึ้นในชุมชนมุสลิมนั้นจำเป็นจะต้องเข้าไปอย่างมีมีวิธีคิดที่รอบด้านทั้งมุมมองทางศาสนาและวิถีชีวิตของคนใน สำหรับผู้เขียน การแนะนำชุมชนให้รู้จักมักคุ้นกับศิลปะการแสดงที่เรียกว่าละครนั้นถือเป็นโอกาสและความท้าทายอย่างยิ่ง เป็นความพยายามที่จะหาจุดบรรจบกันของละครกับหลักศาสนา ละครกับชุมชนมุสลิมและการเป็นนักการละครกับชุมชนตนเอง

---

[2] ชื่อบทละครที่ได้แรงบันดาลใจมาจากบทกวีของครูเทวัญ หมัดมณีเลิศ ปราชญ์ชาวบ้านในชุมชนบ้านม้า ท่านเขียนบทกวีนำมาอ่านในงานเดียวกับที่ผู้เขียนได้นำละครไปแสดง ผู้เขียนจึงขออนุญาตตั้งชื่อละครให้สอดคล้องกันกับการอ่านบทกวี

[3] คัมภีร์สูงสุดในสาสนาอิสลาม

[4] วัตรปฏิบัติของศาสดามุฮัมหมัด ซอลลัลลอฮุอลัยฮิวะซัลลัม ที่มุสลิมยึดถือเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตในทุกๆ มิติ

ผู้เขียนเป็นหนึ่งในจำนวนไม่มากของนักการละครในประเทศไทยที่เป็นมุสลิม ศึกษาและทำงานด้านศิลปะการละครทั้งในระบบการศึกษาและทำละครเวทีอาชีพร่วมกับหลายกลุ่มละครในเครือข่ายละครกรุงเทพ ทั้งในแบบละครที่สร้างความบันเทิงและการใช้กระบวนการละครเพื่อสร้างการเรียนรู้ การทำงานในหลายๆ ด้านหลายแบบทำให้เห็นคุณค่าของการสร้างสรรค์ละคร ผู้เขียนจึงสนใจการประยุกต์ใช้ละครในการพัฒนาผู้อื่น อาทิ ละครในแบบละครประยุกต์ ละครการศึกษา และละครจากชุมชน

ผู้เขียนใช้แนวทางของละครละครประยุกต์ (Applied Theatre) เป็นหลักในการดำเนินงาน ละครประยุกต์คือการใช้กิจกรรมละครเพื่อจุดมุ่งหมายอื่นๆ ที่มิใช้เพียงมุ่งให้ความบันเทิงเท่านั้น จึงแตกต่างจากการสร้างงานละครเพื่อแสดงผลงานทางศิลปะ เป็นการทำงานละครหลายรูปแบบนอกเหนือไปจากการรับชมละครในโรงละคร ดังนั้นพื้นที่ของละครจึงหลากหลายทั้งในห้องเรียน ชุมชน เรือนจำ เป็นต้น เป็นละครที่เข้าไปพัฒนามนุษย์เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ และสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชมในหลากหลายระดับ สร้างการมีประสบการณ์ตรงจากการร่วมงานละครในหลายๆ บทบาท เช่น การเป็นนักแสดง การเป็นผู้ชม เกิดการพัฒนาและสื่อการสื่อสารแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกัน และสามารถเป็นกำลังในการสร้างการเปลี่ยนแปลงของชุมชนและสังคม

แนวคิดและรูปแบบละครประยุกต์นั้น มีความใกล้เคียงกับวิถีทางการละครของชาวบ้านในอดีต กล่าวคือไม่ว่าจะพัฒนามาจากวัฒนธรรมใดละครในชุมชนก็ให้ทั้งความบันเทิงและสะท้อนภาพผู้คนในชุมชน เป็นพื้นที่ในการเล่า เรื่องชวนหัวเราะของผู้คนธรรมดา ประชาชนในหมู่บ้าน สอดแทรกสาระในใจชาวบ้าน การจัดแสดงล้วนสัมพันธ์ ผูกพันกับชุมชนในหลายลักษณะ (พรรัตน์ ดำรุง, 2557: 6)

ในด้านของกระบวนการของผู้เขียนในดำเนินงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ อาจจะเรียกว่าเป็นการวิจัยสร้างสรรค์ โดยผู้เขียนได้วางกระบวนการศึกษาวิจัยตามธรรมชาติ ปราศจากขอบเขตเงื่อนไขทางเวลาและแหล่งทุนในการทำวิจัย ผู้เขียนใช้ตัวตนในฐานะคนใน ผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย สมาชิกในชุมชน ผสมผสานกลมกลืนกับความเป็นนักวิจัย นักวิชาการ นักการละคร ดำเนินการศึกษาแบบมีส่วนร่วมในทุกขั้นตอน และตลอดระยะเวลาในการสร้างสรรค์ได้เกิดข้อเรียนรู้ แนวปฏิบัติที่เป็นประโยชน์ในการสร้างสรรค์ละครสำหรับชุมชน

1. หลักการศาสนาอันเกี่ยวเนื่องกับการสร้างสรรค์การแสดง

หากตั้งโจทย์ว่าจะทำละครในชุมชนมุสลิม หลักข้อแรกที่ผู้เขียนนำมาพิจารณาคือหลักการศาสนามองเรื่องนี้อย่างไร สาเหตุที่ต้องเริ่มต้นด้วยกับเรื่องนี้เพราะการทำงานครั้งนี้จะต้องปลอดภัยที่สุด ความปลอดภัยคือการนำหลักการศาสนามาพิจารณาและออกแบบให้ละครอยู่ภายใต้กรอบนี้ให้มากที่สุด ขจัดสิ่งที่จะทำให้ละครผิดหลักการศาสนา โดยสิ่งที่ผู้เขียนมองหาในหลักการศาสนาคือ ศาสนามีมุมมองต่อละครอย่างไร? และหลักเกณฑ์ในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงนั้นเป็นอย่างไร?

1.1 บทบาทของละครในที่ทางของศาสนาอิสลาม

หากพิจารณาบทบาทของละครจากแนวคิดในภาพกว้าง เราสามารถเสพละครด้วยกับจุดมุ่งหมายหลายระดับ คือ (1) เพื่อความเพลิดเพลิน คือ ดูละครเพื่อความบันเทิงสนุกสนาน หลีกหนีจากความทุกข์ (2) เพื่อเจริญปัญญา คือได้รับความรู้แง่คิด คติต่างในละคร (3) นำพาจิตวิญญาณ คือ ยกระดับจิตใจนำไปสู่การปฏิบัติดีงามในชีวิต

แง่มุมเกี่ยวกับบทบาทของละครดังกล่าวนี้สามารถนำมาพิจารณาสอดคล้องไปกับหลักการศาสนาอิสลามที่นักวิชาการทางศาสนาได้หยิบยกเอาหลักการศาสนาทั้งที่มาจากตัวบทคำภีร์อัลกุรอาน และจากหะดีษ หากลองพิจารณาการอ้างอิงตัวบทของนักวิชาการศาสนา ก็จะพบว่า นักวิชาการกลุ่มที่มีทัศนะไม่เห็นด้วยกับศิลปะการแสดงในศาสนาก็เพราะว่า ศิลปะการแสดงนั้นเกี่ยวเนื่องกับความบันเทิงที่ถูกมองว่าเป็นเรื่องไร้สาระ ตัวอย่างเช่น

<u>คัมภีร์อัลกุรอาน บทลุกมาน โองการที่ 6</u>[5] ความว่า

"และในหมู่มนุษย์มีผู้ซื้อเอาเรื่องไร้สาระเพื่อทำให้เขาหลงไปจากแนวทางของอัลลอฮ โดยปราศจากความรู้และถือเอามันเป็นเรื่องขบขัน ชนเหล่านี้พวกเขาจะได้รับการลงโทษอันอัปยศ"

หากพิจารณาตัวบทดังกล่าวจะเห็นว่า มีคำสำคัญคือ "เรื่องไร้สาระ" ที่การตีความว่ากำลังอธิบายถึงสิ่งบันเทิงต่างทั้งดนตรีการขับร้องหรืออื่นๆ ที่เป็นเรื่องไร้สาระที่จะนำพามนุษย์หลงทางไปจากแนวทางของศาสนา เพราะในบทนี้ คำว่า "ละฮฺวัลหะดีษ" ในภาษาอาหรับ มีนักวิชาการอาทิ อิหม่ามอิบนุ กะษีรฺ (อ้างใน ฮาเร๊ะเจะโด๊ะ,แปล 2550: 24) ที่ได้เขียนไว้ในหนังสือ "ตัฟซีรอิบนุ กะษีร" ว่าสาวกและผู้ใกล้ชิดของท่านศาสดาได้อรรถาธิบายคำว่านี้ว่ามีความหมายคือ การร้องเพลง หรือการซื้อขาย (เช่า) นักร้องหญิงนั่นเอง

<u>คัมภีร์กุรอ่านบทอันนัจม โองการที่ 59- 61</u> ความว่า

"พวกเจ้ายังคงแปลกใจต่อคำกล่าวนี้อีกหรือ? และพวกเจ้ายังคงหัวเราะ และยังไม่ร้องไห้ และพวกเจ้ายังคงหลงระเริงลืมตัว"

ในบทนี้คำในภาษาอาหรับที่แปลประโยคที่ว่า "และพวกเจ้ายังคงหลงระเริงลืมตัว" คือ "ว่าอันตุมซามิดูน" อิมหม่าม อัล-กุรฏุบี (มาลินา ดอรอมาน,แปล, 2541: 13-15)ได้อธิบายคำว่า "ซามิดูน" มีที่มาจากรากศัพท์คำว่า สะมะดะ ซึ่งมีความหมายหลากหลาย คำนี้มีความหมายคือการเชิดหน้าหน้าขึ้นอย่างภาคภูมิใจหรือเย่อหยิ่ง แต่หากเมื่อนำคำดังกล่าวมาผันเป็นคำนามจะได้คำว่า "ซุมุด" แปลว่าการเล่นเพื่อฆ่าเวลาหรือการเล่นยามว่าง และเมื่อแปลเป็นศัพท์ของการถูกกระทำคือ "ซามิด" แปลว่า ผู้ที่เล่นเครื่องดนตรีจากคำอธิบายดังกล่าวนี้จะเห็นว่าแนวคิดของที่มองถึงการร้องรำทำเพลงเป็นการกระทำเมื่อมีเวลาว่างหรือเพื่อฆ่าเวลา ซึ่งนั่นอาจหมายความว่าการร้องรำทำเพลงเพียงเพื่อฆ่าเวลาเป็นความไม่ถูกไม่ควรที่มุสลิมพึงหลีกเลี่ยง

---

[5] คำแปลภาษาไทยของเนื้อหาจากคำภีร์อัลกุรอ่านและหะดีษทั้งหมดได้คัดลอกมาจากหนังสือ <u>ศิลปะ ดนตรี การร้องเพลงและการเต้นรำในมุมมองอิสลาม</u> ของ อับดุลเราะหฺมาน อัลบัฆดาดีรฺ ที่ ฮาเร๊ะ เจ๊ะโด๊ะ แปลจากหนังสือ "Seni Dalam Pandangan Islam: Seni Vocal, Musik Dan Tari" และหนังสือ <u>กฎอิสลามว่าด้วยดนตรีและการขับร้อง ตามแนวทางของอัลกุรอ่าน สุนนะฮฺ และนักการศาสนา</u> ของอบู บิลาล มุสฏอฟา อัลคานาดี ที่แปลโดย มาลีนา ดอรอมาน

กล่าวโดยสรุป จากรายงานหะดีษและคัมภีร์อัลกุรอานที่มีนักวิชาการด้านศาสนาอิสลามได้นำมาอ้างอิงเกี่ยวกับการแสดงในอิสลามและมีทัศนะไม่อนุญาตให้มุสลิมข้องเกี่ยวกับการแสดงในอิสลามนั้น จะพบว่ามุมมองที่ได้รับการตีความหรือการหยิบยกเอาหลักฐานทางศาสนามาอ้างอิงเกี่ยวกับการแสดงในอิสลามว่าการแสดงอาจเข้าข่าย ความบันเทิงเป็นเรื่องที่ไร้สาระ และเป็นแบบอย่างของชัยฏอน (มาร) ที่มุสลิมไม่ควรทำตาม เพราะเป็นความต้องการของชัยฏอนที่จะใช้กลวิธีของเสียงเพลงและดนตรีดึงเอามนุษย์ออกห่างไปจากอิสลาม

ดังนั้นเมื่อผู้เขียนคิดจะสร้างสรรค์ละครในชุมชน จึงกำหนดบทบาทละครมิใช่เพียงเพื่อนำเสนอความบันเทิงที่ไม่มีสาระเท่านั้น แต่มุ่งหวังให้ละครเป็นเครื่องมือในการให้ความรู้ ให้การตักเตือนที่เรียกว่าการนะซีฮัต การนะซีฮัตเป็นสิ่งสำคัญในศาสนาอิสลาม ท่านศาสดากล่าวว่า “ศาสนาคือการตักเตือน” การตักเตือนนั้นเป็นคำใหญ่เพราะท่านศาสดาพูดถึงนะซีฮัตว่าเป็นศาสนา ซึ่งหมายถึงว่าการที่มนุษย์จะอยู่บนโลกนี้ไม่ใช่จะอยู่ได้ด้วยตนเองหรือแสวงหาความสุขเพียงส่วนตัวไม่ได้การแสดงออกถึงความรับผิดชอบกันในสังคมนั้นแสดงออกด้วยการตักเตือนกันของเพื่อนมุษย์เพราะฉะนั้นนะซีฮัตจึงเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญในการทำงานเพื่ออิสลาม

การนะซีฮัตด้วยละครนั้นไม่ใช่เพียงแค่ส่งเนื้อหาสาระที่เป็นข้อมูล แต่มันเป็นสื่อที่เล่าเรื่อง (Narrative media) ที่มีการการแปลงเนื้อหาสาระทางศาสนาเป็นสารที่มีรส มีเรื่องชวนติดตาม มีความซับซ้อนยอกย้อน ชวนสงสัยและตั้งคำถาม ดังนั้นมันอาจจึงเป็นคุณสมบัติใหม่ของการสื่อสารเพื่อนะซีฮัต ที่ไม่ใช่เพียงการนำส่งเนื้อหาเชิงข้อมูล แต่มันได้แปลงข้อมูลนั้นเป็นเรื่องแต่งที่มีชีวิตชีวา มีอารมณ์ความรู้สึก ที่ไม่ได้ใช้เพียง “ภาษาพูด” อย่างตรงๆ ที่อ แต่สื่อสารด้วยศิลปะของการแสดงออกด้วยภาษาที่หลากหลาย เช่นภาษากาย สีหน้า ท่าทาง ภาษาจากองค์ประกอบทางการแสดง เช่น ฉาก เสื้อผ้า แสง เป็นต้น (คอลิด มิดำ, 2553: 201)

ดังนั้นการประยุกต์ละครในฐานะการนะซีฮัตนั้น อาจจะแตกต่างไปกับการนะซีฮัตในแบบการแสดงธรรม (คุตบะห์) หรือการตักเตือนกันและกันหลังการละหมาด หรือการบรรยายธรรมมะ ที่ตั้งต้นด้วยหลักศาสนาและเนื้อหาเชิงข้อมูลเพื่อตักเตือนและโน้มน้าวใจให้ทำความดี ละครจึงเป็นศิลปะของการโน้มน้าวใจและตักเตือนที่น่าดูชม

1.2 หลักเกณฑ์ในการสร้างสรรค์การแสดงตามแนวทางอิสลาม

จากการรวบรวมหลักฐานดังกล่าวที่เป็นคำพูดที่ท่านศาสดาได้เคยตรัสไว้รวมทั้งรายงานหะดีษที่เกี่ยวกับพระจริยวัตรที่ได้แสดงออกหรือปฏิบัติต่อการร้องเพลงและการแสดง ซึ่งสามารถสรุปหลักเกณฑ์ได้ดังนี้

1.2.1 การร้องเพลงหรือการแสดงสามารถกระทำได้ หากการร้องเพลงนั้นไม่ขัดกับหลักเกณฑ์ของศาสนาอิสลามในหลักศรัทธา และหลักปฏิบัติ หรือเนื้อหาของเพลงนั้นต้องไม่หยาบคาย และขัดต่อศีลธรรมอันดีงาม อาทิในการศึกสงครามดังเช่นในสมัยท่านศาสดาที่มีการหยิบเอาบทเพลงปลุกใจเหล่านักรบ หรือในขณะทำงานหรือร่วมแรงร่วมใจกัน ดังที่มีบันทึกไว้โดยว่าในช่วง “สงครามคูเมือง” ซึ่งขณะที่ท่านศาสดาและคนอื่นๆ กำลังขุดคูดินรอบๆ เมืองมะดีนะฮฺเพื่อป้องกันศัตรูก็มีการขับร้องเพลงที่เป็นบทร้องกรองซึ่งประพันธ์โดยกวีชื่อ อับดุลเลาะฮฺ บิน เราะวาฮะฮฺที่มีเนื้อหาดังต่อไปนี้ (มาลินา ดอรอมาน แปล, 2541: 60)

“ด้วยพระนามแห่งอัลลอฮ์ หากไม่ใช่พระองค์แล้วพวกเราคงไม่ได้รับการชี้นำ และไม่ได้รับพระเมตตาและไม่ได้กล่าววิงวอนต่อพระองค์ ดังนั้นขอพระองค์ทรงประทานความสงบสุขและสันติภาพลงมาแก่พวกเราด้วยเถิด และได้โปรดทำให้เท้าของเรายึดมั่นคง หากว่าเราต้องปะทะ (พวกศัตรู) แท้จริงแล้วคนอื่นได้ลุกขึ้นมาเป็นปรปักษ์กับพวกเรา เมื่อใดที่พวกเขาปรารถนาจะสร้างความปั่นป่วน เราไม่ยอมรับ เราไม่ยอมรับ”

1.2.2 การร้องเพลงขึ้นอยู่กับกาลเทศะ จะมีการจำกัดเฉพาะบางสถานที่ หรือวันที่พิเศษเท่านั้นเช่นวันอีดิ้ฟิตรฺและอีดิ้ลอัฎฮา (เป็นวันตรุษเฉลิมฉลองของมุสลิมหลังจากสิ้นสุดเทศกาลถือศีลอดและพิธีฮัจญ์ตามลำดับ) หรือในพิธีแต่งงาน การเฉลิมฉลองในวาระพิเศษเช่นการกลับจากสงคราม และต้อนรับการเดินทางมาของบุคคลสำคัญ ซึ่งทัศนะต่อโอกาสในการขับร้องเพลงนั้น อิบนุ อัลอะรอบีย์ (ฮาเร๊ะ เจ๊ะโด๊ะ, แปล, 2550: 61) กล่าวว่าเมื่อใดที่การร้องเพลงกระทำขึ้นเป็นประจำแล้วมันจะกลายเป็นสิ่งมักรูฮ์ (ไม่มีความผิดหากแต่ไม่เกิดผลบุญ) นอกจากนั้นการแสดงใดๆ ที่มีสิ่งผิดศีลธรรมเข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น การดื่มสุรา เรื่องทางเพศ เช่นนี้แล้วการแสดงนั้นถือว่าขัดกับหลักศาสนาทันที และการร้องเพลงของผู้หญิงจำกัดให้แต่เฉพาะกับผู้ชมที่เป็นหญิงเท่านั้น

1.2.3 ประเด็นเกี่ยวกับเครื่องดนตรีนั้น การขับร้องหรือการแสดงประกอบเครื่องดนตรีถือว่าอนุญาตแต่หลายทัศนะ อนุญาตให้ใช้เฉพาะเครื่องดนตรีที่เรียกว่า “กลองดุฟ” เท่านั้น ซึ่งกลองดุพเป็นกลองหน้าเดียวที่มีลักษณะคล้ายแทมบูรีน แต่จะไม่มีโหละที่ประกอบติดเพื่อให้เกิดเสียงอย่างแทมบูรีน และมีบางทัศนะยังอนุญาตให้ใช้กลองดุฟนี้เฉพาะกับสตรีเท่านั้น

1.2.4 การเต้นรำในอิสลามก็เช่นเดียวกับการขับร้องที่อนุญาตให้เฉพาะในวาระสำคัญ มีบางแนวคิดที่อนุญาตให้สตรีเท่านั้นที่เต้นรำได้และการเต้นรำจะต้องไม่ประกอบเครื่องดนตรีอื่นใดยกเว้นกลองดุฟและอนุญาตให้สตรีเต้นรำเฉพาะในหมู่สตรีด้วยกัน ไม่อนุญาตให้เต้นรำคู่ เว้นแต่จะเป็นการเต้นรำระหว่างชายหญิงที่อยู่ในครอบครัวเดียวกันที่ไม่สามารถแต่งงานกันได้ตามที่ศาสนาบัญญัติคือ พ่อ ลูก พี่ น้อง ลุง น้า อา ยกเว้นแต่ลูกพี่ลูกน้อง มุสลิมซุนนียังไม่อนุญาตให้นำการเต้นรำไปใช้เพื่อประกอบพิธีทางศาสนาและไม่อนุญาตให้ทำการเต้นรำจนเป็นเสมือนประเพณีปฏิบัติ และบางแนวคิดก็ไม่อนุญาตทั้งในเพศชายเพศหญิง แต่อย่างไรก็ตามก็ปรากฏหะดีษที่อนุญาตให้เพศชายเต้นรำประกอบการแสดงอาวุธและไม่อนุญาตให้มีการเต้นรำแบบที่มีลักษณะการเคลื่อนไหวคล้ายกับเพศหญิงเพราะผิดหลักศาสนาที่ว่าด้วยการประพฤติปฏิบัติที่แตกต่างกันระหว่างเพศ โดยมีกล่าวอ้างอิงถึงหะดีษที่พูดเรื่องดังกล่าวคือ (ฮาเร๊ะ เจ๊ะโด๊ะ,2550: 112)

“หะดีษรายงานโดยอิหม่ามอะฮฺหมัด จาก อิบนุ อัมรุ บิน อัล-อัศ ความว่า จะไม่ใช่พวกของฉันหญิงที่ทำตัวเหมือนชายและชานทำตัวเหมือนหญิง”

1.2.5 ไม่มีหะดีษหรืออัลกุรอานที่พูดถึงละครอย่างชัดเจน สำหรับในรายละเอียดเรื่องการแสดงอิสลามไม่อนุญาตให้มีการเลียนแบบหรือแสดงเป็นอัลลอฮ์ หรือศาสดามุฮัมมัด และศาสนทูต ทั้งในภาพวาดหรือศิลปะการแสดง หากจะนำหลักเกณฑ์เกี่ยวกับการแสดงอื่นมาเทียบเคียงใช้เพื่อพิจารณาในส่วนของละครนั้นก็อาจเป็นไปได้ที่ละครจะต้องพูดเรื่องที่ดีมีประโยชน์ส่งเสริมในเรื่องคุณงามความดี หรือในโอกาสสำคัญ และมีข้อจำกัดระหว่างเพศเช่นเดียวกับการขับร้อง

2. เส้นทางของการสร้างสรรค์ละครในชุมชนมุสลิม

เส้นทางของการทำงานละครชุมชนของผู้เริ่มต้นด้วยแรงบันดาลใจจากวัยเด็ก ดังที่กล่าวไว้ในบทนำข้างต้นว่า การจัดแสดงละครไม่ได้เกิดขึ้นโดยผู้เขียนเป็นผู้สร้างขึ้นมาเป็นครั้งแรก แต่ย้อนไปหลายสิบปีก่อนเมื่อครั้งที่ผู้เขียนเป็นเยาวชนในชุมชน ผู้เขียนกับกลุ่มเพื่อนจำนวนหนึ่งมักจะได้ร่วมแสดงละครในงานสำคัญของชุม เช่นในงานวันตรุษดีอิ้ลฟิตรุและอีดิ้ลอัฎฮา การแสดงในชุมชนมิได้จำกัดเพียงแค่การแสดงละครเท่านั้น ชุมชนมุสลิมส่วนใหญ่จะมีการแสดงศิลปะการขับลำนำที่เป็นที่นิยมหรืออาจจะเรียกว่าเป็นพระเอกของการแสดงในชุมชนมุสลิม ที่เรียกว่า อนาซีด หรือมีวงดนตรีที่พัฒนารูปแบบจากการขับลำนำประกอบกับเครื่องดนตรีตะวันตกที่เรียกว่า นาเซบ (อนาซีดและนาเซบ เป็นคำเดียวกันแต่ชาวมุสลิมพื้นถิ่นเรียกด้วยสำเนียงเฉพาะของตนเอง จาก อนาซีด มาเป็น นาเซบ) กิกจรรมเล่านี้เกิดขึ้นโดยเยาวชนคนหนุ่มสาวในชุมชนที่ชักชวนกันมาจัดกิจกรรม นำพารุ่นพี่รุ่นน้องมาร้องมาร่วมแสดงกัน

กิจกรรมดังกล่าวเว้นช่วงขาดหายไปในรุ่นของผู้เขียน จนกระทั่งผู้เขียนได้เติบโตขึ้นและมีโอกาสได้ทำงานละครกับกลุ่มละคร เรียนรู้การสร้างสรรค์ละครจากการฝึกปฏิบัติและการเรียนรู้ในระดับมหาวิทยาลัย การออกไปทำงานละครในฐานะนักการละคร ทำให้เห็นบทบาทและคุณประโยชน์ของละครอันหลากหลาย

ในขณะที่ผู้เขียนได้เรียนรู้เกี่ยวกับองค์ความรู้ด้านศิลปะการละคร คำถามที่เกิดขึ้นในใจว่า ความรู้ของเราจะเป็นประโยชน์อะไรกับชุมชนของเราได้บ้าง เป็นคำถามสำคัญ คำถามดังกล่าวมุ่งตรงไปตั้งคำถามกับ “ตัวตน” ของผู้เขียนและ “ละคร” สำนึกความเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนเล็กๆ ที่ชื่อบ้านม้า และในฐานะนักการละครที่เป็นสมาชิกคนหนึ่งในชุมชนจะมีตัวตนอย่างไรในชุมชน และศิลปะการละครจะมีตัวตนอย่างไรในชุมชน

2.1 งานน้ำชาการกุศล: โรงละครของชุมชน

ผู้เขียนใช้งานน้ำชาการกุศลของโรงเรียนสอนศาสนาในชุมชนชื่อ งานรวมน้ำใจสู่นูรุ้ลฮิดายะห์ เป็นช่วงเวลาในการจัดแสดง กิจกรรมนี้จัดขึ้นเพื่อหารายได้สมทบทุนการดำเนินงานของโรงเรียน โรงเรียนแห่งนี้จัดตั้งขึ้นโดยความร่วมมือของคนในชุมชนที่จำเป็นจะต้องจัดการศึกษาด้านศาสนาให้กับเยาวชนในชุมชนอันเป็นข้อบังคับทางศาสนาที่ทุกชุมชนต้องรับผิดชอบ มิเช่นนั้นจะถือเป็นความผิด ดังนั้นคนในชุมชนจึงรวมตัวกันจัดตั้งโรงเรียนโดยการสนับสนุนสถานที่และปรับปรุงอาคารโดยการสนับสนุนจากคนในชุมชน เป็นโรงเรียนนอกระบบจัดการศึกษาเฉพาะด้านที่ไม่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐ ดังนั้นในแต่ละปี ชาวบ้านในชุมชนจะมาร่วมแรงร่วมใจกันจัดงานรับบริจาคขึ้น มีการออกร้านค้าขายอาหารแก่คนในชุมชนชนและผู้คนละแวกใกล้เคียง มีกิจกรรมทางศาสนาคือการบรรยายศาสนธรรม และการแสดงของเยาวชนที่เป็นนักเรียนในโรงเรียนแห่งนี้ ดังนั้นผู้เขียนจึงใช้โอกาสนี้นำเสนอกิจกรรมการแสดงละครให้เด็กๆ ในโรงเรียนและเยาวชนวัยรุ่นร่วมแสดง

กิจกรรมการแสดงละคร มักจะถูกจัดให้เป็นรายการสุดท้ายบนเวที เหตุผลจากการไล่เรียงลำดับความสำคัญจากกิจกรรมเชิงศาสนา อาทิ การอ่านคัมภีร์อัลกุรอาน การบรรยายธรรมไล่เรียงไปจนถึงการแสดงที่เป็นความบันเทิงปิดท้ายด้วยการแสดงละคร แต่อย่างไรก็ตามเมื่อการจัดแสดงละครได้รับความสนใจจากคนในชุมชนมากขึ้น ในทุกปีชาวบ้านในชุมชนมักจะถามไถ่ว่าถึงละครที่จะจัดแสดง จนทำให้รายการแสดงละครเวที กลายเป็นกิจกรรมเพื่อดึงดูดให้ชาวบ้านในชุมชนอยู่ร่วมงานและฟังบรรยายศาสนธรรมเพราะอยากอยู่ร่วมชมการแสดงละครที่จัดเป็นรายการสุดท้าย โดยมีละครที่จัดแสดงในระหว่างปี พ.ศ. 2551 -2558 จำนวน 6 เรื่อง ดังนี้

1. ละครเรื่อง *อีมานหนา ซาตานหนี* จัดแสดงในวันที่ 12 เมษายน พ.ศ. 2551
2. ละครเรื่อง *ฝันบ้า ดุนยาเลิฟ* จัดแสดงในวันที่ 8 เมษายน พ.ศ. 2554
3. ละครเรื่อง *มุสลิม เอาอยู่* จัดแสดงในวันที่ 6 เมษายน พ.ศ. 2555
4. ละครเรื่อง *ไฟล็อค ไฟรัก* จัดแสดงในวันที่ 20 เมษายน พ.ศ. 2556
5. ละครเรื่อง *มหาบุรุษ ยอดมนุษย์กู้โลก* จัดแสดงในวันที่ 10 พฤษภาคม พ.ศ. 2557
6. ละครเรื่อง *มะอัฟ* จัดแสดงในวันที่ 11 เมษายน พ.ศ. 2558

2.2 เยาวชนคณะละครบ้านม้า

เยาวชนที่มาร่วมแสดงละครในชุมชนบ้านม้านั้น ในช่วงสองสามปีแรก ๆ ผู้เขียนใช้นักเรียนในโรงเรียนสอนศาสนา ในตอนเริ่มต้นการทำละคร เด็กชุดแรกที่แสดงมีอายุระหว่าง 6-11 ปี เรื่องที่ผู้เขียนจัดทำจึงเริ่มจากเรื่องแนวแฟนตาซี การพจญภัย การปราบปีศาจ เป็นละครที่เขียนเพื่อผู้เล่นที่เป็นเด็ก

ระยะเวลาผ่านไป เยาวชนขาประจำที่เคยเล่นละครกับผู้เขียน เริ่มเติบโตขึ้นเป็นวัยรุ่น การมาร่วมเล่นละครเริ่มเป็นความน่าอาย เยาวชนเหล่านั้นเริ่มคิดว่าละครเป็นกิจกรรมของเด็กๆ หลายคนปฏิเสธที่จะมาร่วมงาน หลายคนเปลี่ยนวิถีชีวิต จบการเรียนในโรงเรียนสอนศาสนา ศึกษาต่อในโรงเรียนมัธยมศึกษา เด็กเปลี่ยนความสนใจไปสู่วิถีวัยรุ่น ติดเกม แข่งรถมอเตอร์ไซด์ ใช้ยาเสพติด ไปร่วมกันตั้งกลุ่มแก๊งในชุมชน

ผู้เขียนมองเห็นปัญหาและอยากนำเยาวชนกลุ่มนั้นกลับมาสู่ชุมชน ความจริงที่พบคือชาวบ้านเริ่มมองเยาวชนเป็นตัวปัญหาเป็นพวกก่อกวน ไร้ประโยชน์ ผู้เขียนจึงใช้โอกาสเมื่อเวลาพบเจอเยาวชน ชักชวนทาบทามกลับมาเล่นละคร โดยจูงใจว่าจะทำเรื่องราวใกล้ตัวเยาวชนเปิดโอกาสให้เยาวชนนำเสนอว่าอยากให้ละครมีอะไร เยาวชนเริ่มคิดสนุก และในท้ายที่สุดก็กลับมาซ้อมละครและจัดแสดงหลังจากเว้นช่วงไปยาวนาน

ความสำเร็จของละครในครั้งนั้น ทำให้เยาวชนกลับมาได้รับการยอมรับกับชุมชน จากเด็กไม่เอาถ่านกลายเป็นคนเก่ง คนมีความสามารถของชุมชน เสียงชื่นชมทำให้นับจากนั้นหลายปี เยาวชนวัยรุ่นกลุ่มนี้กลายเป็นนักแสดงขาประจำของชุมชน ภาพของความสำเร็จยังเชิญชวนเยาวชนรุ่นใหม่ๆ ให้สนใจอยากเข้ามามีประสบการณ์การแสดง มาอยู่บนเวที เยาวชนอยากเล่นและเล่าเรื่องด้วยกันในงานประจำปี เยาวชนบางคนที่ไม่พร้อมจะเป็นนักแสดงก็วางตัวเองอยู่ในบทบาทอื่นๆ อาทิ คนทำฉาก หาอุปกรณ์ เป็นแรงหนุนให้เพื่อนๆ

ปัจจุบันเยาวชนที่เป็นนักแสดงเติบโตกลายเป็นเด็กหนุ่ม บางคนเรียนในระดับมหาวิทยาลัยแล้ว บางคนทำงานประจำ แต่เมื่องานประจำปีมาถึง เยาวชนกลุ่มนี้ก็จะกลับมาทำหน้าที่เป็นนักแสดง ทำหน้าที่สร้างความสุขให้กับคนในชุมชนเสมือนเป็นภารกิจและหน้าที่ของพวกเขาในทุกๆ ปี โดยมีเยาวชนเด็กๆ ที่กำลังเติบโตขึ้น กำลังพลัดเปลี่ยนรุ่นกันขึ้นมาแสดงบทบาทในฐานะนักแสดงของคณะละครบ้านม้าต่อไป

3. การสร้างสรรค์ละครในชุมชนมุสลิม

ละครที่เกิดขึ้นในชุมชนบ้านม้ามีลักษณะเป็น ละครฐานชุมชน (Community-based Theatre) เป็นลักษณะการสร้างงานละครละครที่มุ่งเอาชุมชนเป็นตัวตั้งในการออกแบบกระบวนการในชุมชน เป็นการใช้ละครกับชุมชนที่เกิดจากความต้องการของตัวชุมชนเป็นหลักโดยใช้ช่วงเวลาและโอกาสในการจัดแสดงตามวิถีชีวิตของคนในชุมชน อีกทั้งต้องกำหนดประเด็นที่ต้องสื่อสารสัมพันธ์ชุมชน โดยผู้เขียนได้พัฒนาเรื่องราว

จากชุมชน การออกแบบวิถีการนำเสนอที่เป็นเสมือนหน้าตาของละครก็เป็นสิ่งที่ต้องเชื่อมโยงไปยังตัวตนวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของคนในชุมชน ดังนั้นในขั้นของการเลือกใช้วัตถุดิบต่างๆ ที่มาใช้ประกอบเพื่อเล่าเรื่องให้ถูกจริตกับกลุ่มผู้ชมนั้นจึงเกิดจาก 2 มิติ คือจากฐานชุมชนในส่วนผู้ชม ก็เพื่อให้ละครผสานกลมกลืนกับชาวบ้านมากที่สุด ไม่สูงส่งอย่างแปลกแยก แต่ยังคงคุณค่าทางศิลปะและท้าทายผู้ชมกับการนำเสนอแบบใหม่ๆ และจากฐานชุมชนที่เป็นเยาวชนนักแสดง จึงเป็นความพยายามของผู้เขียนที่เลือกใช้ศิลปะที่ใกล้ชิดเนื้อตัวของนักแสดงที่เป็นเยาวชนวัยรุ่น เป็นการทำให้ละครสามารถเชื่อมต่อกับอัตลักษณ์ของวัยรุ่นในชุมชน เลือกรูปแบบที่ผู้แสดงอยากให้มีในละคร เป็นการเปิดพื้นที่ให้กับตัวตนวัยรุ่นในชุมชน

3.1 การพัฒนาเนื้อหาละคร: ละครเล่าเรื่องของพวกเรา

ละครทั้ง 6 เรื่องที่จัดแสดงในชุมชนเป็นบทที่เกิดขึ้นจากตัวผู้เขียนทำหน้าที่เขียนวางโครงบททั้งหมด โดยในขั้นตอนการพัฒนาเรื่องได้พัฒนาเรื่องราวร่วมกับคณะทำงานที่เข้ามามีส่วนร่วมในการเสนอเนื้อหารือประเด็นที่เหมาะสมในปีนั้นๆ และส่งต่อให้ผู้เขียนทำหน้าที่เขียนเพื่อนำมาจัดแสดง มี 1 เรื่องคือเรื่อง ไฟล็อคไฟรัก (2556) ที่มีกระบวนการพัฒนาบทร่วมกับนักแสดง โดยแนวทางในการพัฒนาบทแบ่งเป็น 2 แบบดังนี้

(3.1.2) บทละครที่พัฒนาจากเรื่องราวที่เกิดในชุมชน

การคิดประเด็นเนื้อหาของละครในแต่ละปี ผู้เขียนมักจะเชื่อมโยงเรื่องราวที่เกิดขึ้นในช่วงนั้นๆ นำมาพัฒนาเป็นละครเพื่อสื่อสารศาสนธรรมกับชุมชน แนวคิดในการใช้เรื่องที่ “ใกล้ตัว” มาเล่า นั้นจะทำให้ผู้ชมที่มีความเข้าใจ ใกล้ชิดและเกิดความรู้สึกร่วมและสามารถเชื่อมโยงไปยังเรื่องราวจริงที่นำมาเป็นพื้นฐานในการสร้างบทละคร ละครในกลุ่มนี้มี 4 เรื่อง คือ

(1.) ละครเรื่อง *อีมานหนา ซาตานหนี* (2551) ผู้เขียนนำเรื่องราวความขัดแย้งที่สำคัญมากๆ ในชุมชนอย่างเรื่อง ความแตกแยกกันในเรื่องแนวคิดการปฏิบัติพิธีกรรมทางศาสนา ในชุมชนมีแนวคิดในการปฏิบัติศาสนกิจที่แตกต่างกันอยู่ 2 กลุ่มใหญ่ๆ ที่เรามักเรียกกันอย่างติดปากว่า คณะเก่า กับคณะใหม่ ความขัดแย้งนี้มีมาอย่างยาวนาน ผลของความไม่เข้าใจกันในเรื่องทำให้เกิดความรู้สึกเป็นคนละพวก เกิดความบาดหมางที่กินลึกลงไปในจิตใจ จากคนรุ่นหนึ่งมาสู่รุ่นหนึ่ง

ผู้เขียนสนใจนำเสนอปัญหานี้เพราะอยากให้ชุมชนมองข้ามผ่านความต่างและและยอมรับความแตกต่างของกันและกัน และกลับมาช่วยกันมองปัญหาและแก้ปัญหาสำคัญอื่นๆ ที่เข้ามากระทบกับคนในชุมชนอย่างปัญหาเยาวชนและเด็กวัยรุ่น ผู้เขียนเลือกจะเล่าปัญหานี้ผ่านเรื่องราวที่เป็นจินตนาการ ใช้เยาวชนวัยเด็กเป็นนักแสดง เล่าเรื่องราวของปีศาจที่เข้ามาลักพาตัวเยาวชนไปเป็นทาสเพราะผู้ใหญ่มัวแต่ทะเลาะกัน ใช้ความแฟนตาซี ความขบขันส่งผ่านข้อคิดไปยังผู้ชม

(2.) ละครเรื่อง *มุสลิม เอาอยู่* (2555) เป็นการนำเหตุการณ์น้ำท่วมครั้งใหญ่ในปลายปี พ.ศ. 2554 ที่ชุมชนบ้านม้าเองได้รับผลกระทบเช่นกัน มาสะท้อนเรื่องราวของการพยายามเอาตัวรอดของคนในสังคมที่เผชิญปัญหาโดยไม่ได้นำหลักธรรมทางศาสนามายึดถือปฏิบัติ

ละครเรื่องนี้ ได้นำเค้าโครงเรื่องละครจากบทละครร่วมสมัยเรื่องแม่น้ำแห่งความตาย ของนิกร แซ่ตั้ง มาดัดแปลง เล่าเรื่องผ่านเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในชุมชนมุสลิมสื่อสารประเด็นศาสนธรรมเรื่อง ปัญหาที่มนุษย์เผชิญนั้นล้วนเป็นบททดสอบที่พระผู้เป็นเจ้ากำหนด มนุษย์จึงจำเป็นจะต้องผ่านปัญหาอย่าง ชายฉลาดด้วยกับการปฏิบัติอย่างมีหลักธรรม

(3.) ละครเรื่อง *ไฟล็อค ไฟรัก* (2556) บอกเล่าความร่วมมือร่วมใจของคนในชุมชน บทบาทของทุกคนในชุมชนที่ต้องช่วยกันดูแลชุมชนที่เรารัก นำเหตุการณ์เมื่อครั้งเกิดเพลิงไหม้บริเวณป่าละเมาะ ในชุมชน ที่ลุกลามจนเกือบจะเกิดไหม้ใน ล็อควะกัฟ (ที่ดินบริจาคสำหรับคนยากจน) แต่ด้วยการร่วมแรง ร่วมใจกันของคนในชุมชนที่ช่วยดับไฟทำให้ชุมชนปลอดภัย

ละครเรื่องนี้ผู้เขียนใช้กระบวนการสร้างที่พัฒนาจากฉากย่อยๆ ที่เยาวชนในชุมชน ที่เข้าร่วมอบรมโครงการ “บ้านม้า ถิ่นของเรา” ที่เป็นค่ายอบรมการใช้ศิลปะเพื่อการเรียนรู้ชุมชน จัดขึ้นระหว่าง วันที่ 13-15 เมษายน พ.ศ. 2556 นำการแสดงที่พัฒนาในค่ายอบรมมาปรับและนำมาจัดแสดง โดยเล่าเรื่องราว ของเยาวชนที่เป็นเสมือนหน่วยอาสาสมัครพิทักษ์ชุมชน ในตอนท้ายของบทการแสดง ผู้เขียนนำประโยคที่ เยาวชนเขียนขึ้น จากโจทย์ที่ว่า *“เมื่อโตขึ้นอยากจะทำอะไรให้ชุมชน”* มาสร้างเป็นบทพูดให้ทุกคนได้แสดง ความจริงใจ ที่เป็นเสียงจริงๆ ของเยาวชนที่แสดงเป้าหมายของตนเองที่คาดหวังว่าจะทำเพื่อชุมชน

(4.) ละครเรื่อง *มะอัฟ* (2558) คำว่า มะอัฟ เป็นภาษาอาหรับ หมายถึงการให้อภัย ผู้เขียนหยิบยกเรื่องราวจริงของการสูญเสียเยาวชนคนหนึ่งที่ประสบอุบัติเหตุจากจักรยานยนต์และเสียชีวิตไป เมื่อต้นปี พ.ศ 2558 ก่อนที่จะเสียชีวิตได้เกิดความบาดหมางกันในกลุ่มเยาวชนในชุมชน เยาวชนแตกกันเป็น กลุ่มๆ มีปัญหากัน บางคนทะเลาะกันและไม่ได้มีโอกาสกล่าวมะอัฟ ซึ่งตามหลักการศาสนากล่าวไว้ว่าเมื่อเกิด การทะเลาะ การที่เราจะไม่พูดคุยกับคู่ขัดแย้งนานเกินสามวันนั้นถือเป็นความผิด จำเป็นจะต้องกล่าวอภัยให้ แก่กัน แต่เยาวชนบางคนในกลุ่มดังกล่าวยังไม่ได้ให้อภัยกับเพื่อนที่เสียชีวิต

ผู้เขียนนำเหตุการณ์นี้มาปรับเพื่อเล่าใหม่ โดยหยิบยกประเด็นความขัดแย้งของ เยาวชน เหตุการณ์การเสียชีวิตมา และการโกรธกันโดยไม่ได้มะอัฟ มาใส่เรื่องเล่าใหม่ นำอุทาหรณ์มาสอนใจ คนในชุมชน นำเรื่องใกล้ตัว เรื่องเพื่อน เรื่องคนรู้จักมาให้เยาวชนนักแสดงเล่าแบ่งปันกับคนในชุมชน

(3.1.3) ละครที่พัฒนาเรื่องราวจากศาสนธรรมและแนวคิดอิสลาม

ในกระบวนการคิดประเด็นเพื่อสร้างบทละคร หลายครั้งที่ผู้เขียนตั้งต้นด้วยกับหลักธรรมที่ ต้องการสื่อสารแก่ชุมชน แล้วจึงพัฒนาเป็นเรื่องเล่าเพื่อนำเสนอหลักธรรมนั้น โดยบทละครที่สร้างสรรค์ ผ่านแนวทางนี้มี 2 เรื่องคือ

(1.) ละครเรื่อง *ฝันบ้า ดุนยาเลิฟ* (2544) ผู้เขียนได้แรงบันดาลใจจากพระวจนะ ของศาสดาที่ว่า *“สิ่งที่ตามผู้ตายไป (ที่หลุมศพ) นั้นมีสามสิ่ง สองสิ่งจะกลับมาและคงเหลือสิ่งเดียว (ที่อยู่กับ ผู้ตาย) ครอบครัว ทรัพย์สิน และการงาน(ที่ดีและชั่วที่เขาเคยปฏิบัติ)จะตามเขาไป แล้วครอบครัวและทรัพย์สิน ก็จะกลับมา เหลือเพียงการงาน (ที่อยู่กับเขาในหลุม)”* ที่ได้รับฟังจากการบรรยายศาสนธรรมที่มัสยิด จึงนำมา สร้างเป็นบทละคร

ละครเล่าเรื่องบุคคลผู้มั่งคั่ง นักการเมืองผู้ร่ำรวย แต่เขากับใช้ชีวิตอย่างมองไม่เห็นสัจธรรมเรื่องความตายที่ศาสนาอิสลามได้กล่าวไว้ หลงใหลยึดติดกับโลก สุดท้ายเมื่อความตายมาถึงชีวิตก็ไม่เหลืออะไรให้ติดตามเขาไปยังหลุมฝังศพนอกไปจากผลของการกระทำที่ได้ปฏิบัติไว้เมื่อครั้งที่มีชีวิต ที่พระผู้เป็นเจ้าจะใช้ตัดสินเขาในวันพิพากษา

(2.) ละครเรื่อง มหาบุรุษ ยอดมนุษย์กู้โลก (2557) เกิดจากความต้องการที่จะเทิดเกียรติศาสดามุฮัมมัด (ซ.ล.) พูดถึงแนวคิดเรื่องการดำเนินชีวิตตามแบบฉบับศาสดาที่หากใครทำได้ก็จะเสมือนเราได้ปฏิบัติชีวิตได้อย่างเป็นยอดมนุษย์ที่ไม่จำเป็นต้องไปพึ่งพายอดมนุษย์จากที่ไหน ทุกคนล้วนเป็นยอดมนุษย์ได้ด้วยตัวเอง

ละครนำเสนอเรื่องราวแนวแฟนตาซี เมื่อยอดมนุษย์จากภาพยนตร์และการ์ตูนดังมารวมตัวกันแข่งขันกันเพื่อค้นหายอดมนุษย์ ภารกิจที่ต้องช่วยเหลือพี่น้องผู้ทุกข์ยากกลับสำเร็จได้จากการนำแนวคิดการปฏิบัติในศาสนาและแนวทางการดำเนินชีวิตของศาสดามาปฏิบัติของคนธรรมดาคนหนึ่งที่มาร่วมการแข่งขันครั้งนี้ด้วย ทำให้เขาได้รับชัยชนะไปในที่สุด

3.2 การทดลองด้านรูปแบบและกลวิธีการนำเสนอ

จากประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ละครในชุมชนมุสลิมทั้ง 6 เรื่องของผู้เขียน ปัจจัยในการกำหนดรูปแบบการนำเสนอที่สำคัญคือ บริบททางศาสนาดังที่ที่ผู้เขียนได้อธิบายถึงหลักการศาสนาที่ยึดโยงอยู่ในชุมชนไปแล้ว สิ่งนี้เป็นกรอบที่ผู้เขียนตระหนักว่าจะต้องรักษากรอบนี้ให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ อีกส่วนที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากันคือกลุ่มเป้าหมายที่เป็นคนในชุมชน การสร้างสรรค์ละครชุมชนครั้งนี้จึงมีทั้งแนวคิดในการสร้าง ละครนะซีฮัต ที่ต้องสื่อศาสนธรรมอิสลาม ด้วยรูปแบบการแสดงที่อนุญาตตามหลักอิสลาม รวมไปถึงการสร้างละครที่ให้ความสำคัญกับตัวตน ธรรมชาติของผู้ชมละคร โดยเป็นการสร้างละครตอบสนองจริตและรสนิยมของผู้ชมละคร

ในการปฏิบัติการจริงในสนามของการสร้างสรรค์ละคร หลายครั้งทั้งสองแนวคิดการสร้างงานก็สวนทางกัน หลายครั้งที่ผู้เขียนที่อยู่ในบทบาทของผู้เขียนบท ผู้กำกับการแสดง เลือกนำเสนอบางอย่างบนเวทีด้วยกับแนวคิดที่ต้องการทำละครด้วยรูปแบบละครที่ไม่ผิดหลักการ แต่อีกหลายครั้งผู้เขียนเองก็เลือกที่จะล้ำเส้น เล่นห่าม นอกลู่กับรูปแบบการนำเสนอบางอย่าง

ความเป็นจริงข้อหนึ่งที่ต้องกล่าวถึงคือ ชุมชนบ้านม้านั้นแม้จะเป็นชุมชนมุสลิมที่มีการดำเนินชีวิตด้วยกับวัฒนธรรมทางศาสนาอิสลาม แต่การปฏิบัติตามหลักการศาสนาในระดับปัจเจกบุคคลนั้นเป็นเรื่องส่วนตัวที่ระดับความเคร่งครัดในการปฏิบัติตามศาสนานั้นต่างกัน อันเป็นสิทธิที่ผู้คนจะเลือกปฏิบัติได้ อีกทั้งชุมชนเองก็ปฏิสัมพันธ์อยู่กับวัฒนธรรมอื่นๆ รูปแบบการดำเนินชีวิตแบบอื่นที่ห้อมล้อมพวกเราในเมืองหลวงทำให้ชุมชนมีความหลากหลายของคนในความคิดและวิถีชีวิต ข้อเท็จจริงคือคนในชุมชนดูละครโทรทัศน์ ดูหนัง ฟังเพลง รับสื่อเสพสื่อในทุกๆ วัน คนในชุมชนมีทั้งแต่งกายแบบมุสลิม หรือใส่เสื้อผ้าตามแฟชั่นนิยมแบบคนในสังคมไทยทั่วไป มีทั้งปฏิบัติศาสนกิจอย่างเคร่งครัดหรือละเลยการปฏิบัติ ตัวตนอันหลากเลื่อนของคนในชุมชนในแง่มุมดังกล่าวนั้นส่งผลต่อการเลือกนำเสนอบางอย่างในการสร้างละครครั้งนี้ หน้าตาของละครจึงมิได้เรียบร้อยในนามละครสอนศาสนา มีสีสันบางอย่างที่ตอบสนองตัวตนของคนในชุมชน

3.2.1 การเลือกแนวทางการนำเสนอที่อิงกับหลักการศาสนา

ในมุมของการสร้างละครให้อยู่ในหลักการศาสนาหรือนำเสนอละครที่มีกลิ่นอายจากวัฒนธรรมอิสลาม ผู้เขียนเลือกนำเสนอผ่านรูปแบบ ดังนี้

1. ละครที่แสดงด้วยนักแสดงชาย ด้วยหลักการศาสนาเรื่องการแบ่งพื้นที่การแสดงชายหญิง ผู้เขียนจึงเลือกที่จะใช้เยาวชนชายเป็นนักแสดงเพื่อสอดคล้องกับแนวคิดทางศาสนาดังกล่าว ดังนั้นเรื่องราวเกือบทั้งหมดจะถูกเล่าผ่านตัวละครชาย มีเพียงครั้งเดียวที่ผู้เขียนใช้นักแสดงหญิงคือการแสดงในละครเรื่อง มหาบุรุษ ยอดมนุษย์กู้โลก ที่ใช้นักแสดงที่เป็นนักเรียนผู้หญิงในโรงเรียนที่ยังเป็นเด็กอยู่ ซึ่งกรณีนี้ผู้เขียนมีความต้องการที่จะทดลองกับกลุ่มผู้ชม ซึ่งพบว่ายังไม่มีข้อติเตียนจากชุมชน แม้ว่าสำหรับบางกลุ่มที่สร้างสรรค์ละคร อาทิ ช่องโทรทัศน์มุสลิมจะมีนโยบายที่จะไม่นำเสนอผู้หญิงในสื่อหรือการแสดงเลยก็ตาม

2. การใช้อนาชีดในละคร อนาชีดหรือการขับลำนำเป็นรูปแบบการแสดงที่เป็นเอกฉันท์ว่าอยู่ในหลักศาสนา อนาชีดมีลักษณะคล้ายการขับร้องประสานเสียง หรือการร้องเพลงโดยทั่วไป แต่การแสดงอนาชีดมักจะไม่ใช้เครื่องดนตรีเลย การใช้อนาชีดนั้นเป็นการดึงเอาต้นทุนทางวัฒนธรรมในชุมชนมาใช้ โดยการใช้อนาชีดในละครนั้นจะใช้เป็นเป็นเสียงประกอบเพื่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึก เช่นใช้อนาชีดในช่วงคลี่คลายปัญหาของละคร บางครั้งก็ใช้การแสดงขับร้องอนาชีดของนักแสดงผสมผสานเข้าไปเป็นฉากหนึ่งในละคร

3.2.2 การเลือกแนวทางการนำเสนอที่ใกล้ชิดคนในชุมชน

ผู้เขียนเลือกนำเอาวัตถุดิบที่ใกล้ตัวและนำเสนอรสชาติละครที่ผู้คนในชุมชนชื่นชอบ ถูกจริตกับกลุ่มผู้ชม เพื่อเชื่อมโยงการแสดงละครให้ใกล้ตัวตนชาวบ้านมากที่สุด บนพื้นฐานของความสนุกบันเทิง โดยสิ่งที่ผู้เขียนเลือกใช้มีดังนี้

1. *มัดใจชาวบ้านด้วยละครตลก* รสชาติส่วนใหญ่ของละครที่ถ่ายทอดออกมาจะอยู่บนพื้นฐานของเรื่องราวตลกขบขัน ท่าทีตลกเข้าได้ง่ายกับผู้ชม และเล่าได้ง่ายด้วยนักแสดง เยาวชนนักแสดงชอบพูดเรื่องตลก ชอบมุกตลก เช่นเดียวกับผู้ชม ความยากคือการที่เราจะพาสาระ หลักธรรม ไปกับแนวทางตลกได้อย่างไร ในชิ้นงานแต่ละชิ้นผู้เขียนจะเริ่มเล่าด้วยเรื่องราวสนุกสนาน ชวนหัว บางครั้งไปถึงการแสดงตลกแบบคาเฟ่ แต่นั้นก็เพื่อดึงดูดผู้ชมให้เข้ามาสนใจเรื่อง สนุกกับเรื่อง สัมพันธ์กับเรื่องด้วยกับเสียงหัวเราะ หลายครั้งเรื่องราวจบลงด้วยความตายของตัวละครที่ผู้ชมรัก อาทิ ในเรื่อง มะอัฟ ตัวละครเอกเด็กแว้นที่ตลกขบขันประสบอุบัติเหตุเสียชีวิต ความตายของตัวละครเป็นความเศร้าของผู้ชมในตอนท้าย เป็นความเสียใจต่อการจากไปของตัวละครที่รัก

2. *ส่งเสียง สื่อสาร ด้วยดนตรี* การเลือกใช้ดนตรีเป็นความสุ่มเสี่ยงที่สุดในการเลือกของผู้เขียน การบรรจุเพลงสมัยนิยมลงไปในละครอาจจะเป็นสิ่งที่ทำให้ละครที่จัดแสดงกลายเป็นคนละขั้วกับละครศาสนา ผู้เขียนตระหนักในสิ่งนี้ดี เจตนาในการใช้เพลงในการแสดงมีอยู่ด้วยกันสองเหตุผลคือ เหตุผลแรกคือเพื่อตอบสนองนักแสดง ตัวอย่างเช่น เมื่อตอนที่ผู้เขียนสร้างสรรค์ละครเรื่อง ฝันบ้า ดุนยาเลิฟ ผู้เขียนชวนแก๊งวัยรุ่นในชุมชนมาร่วมแสดง โดยเปิดโอกาสให้นักแสดงเลือก นักแสดงให้มีฉากวัยรุ่นตีกันและเพลงคาราบาว

ผู้เขียนเลือกที่จะใช้ทั้งสองอย่างที่นักแสดงร้องขอ เพราะต้องการตอบสนองนักแสดงด้วยสิ่งที่พวกเขาอยากเล่า เป็นการเปิดประตูด่านแรกท่พาเยาวชนกลุ่มนี้จะมาร่วมแสดง การตัดสินใจเลือกครั้งนั้นไม่มีเสียงตำหนิจากชุมชน แต่ในการจัดแสดงในครั้งหลังๆ นั้น การเลือกเพลงป๊อบสมัยนิยมจะเป็นตัวเลือกสุดท้ายของผู้เขียนที่จะบรรจุลงไปในการแสดง อีกเหตุผลหนึ่งคือ เพลงใกล้ชิดกับผู้ชม หลายเพลงคุ้นหู ช่วยเล่าเรื่อง ช่วยเพิ่มความใกล้ชิด เพลง Mission Impossible จากภาพยนตร์เรื่อง James Bone ทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงแนวเรื่องสืบสวน ฮีโร่ของกลุ่มกองกำลังพิทักษ์บ้านม้า ในละครเรื่องไฟล็อค ไฟรัก ได้เป็นอย่างดี

3. *สร้างความสนใจด้วยสื่อ* เป็นการเพิ่มความหลากหลายในรูปแบบการนำเสนอการเล่าเรื่องด้วยวิดิโอ ทำให้ผู้ชมสนุกสนานมากขึ้น เพิ่มพื้นที่การแสดงที่นอกเหนือจากการแสดงสด ไปสู่การเล่าเรื่องด้วยสื่อภาพที่ไม่ได้เกิดขึ้นง่ายๆ ในชุมชน การใช้มัลติมีเดียยังเป็นการพื้นที่ให้กับศิลปินนักสร้างสรรค์คนอื่นๆ ได้เข้ามาร่วมงานกับผู้เขียน บางครั้งที่วิดิโอถ่ายภาพคนในชุมชน สัมภาษณ์คนในชุมชน หรือแม้กระทั่งนำผู้ใหญ่ในชุมชนมาร่วมแสดงในงานภาพเคลื่อนไหวอีกด้วย

4. บนเส้นทางที่เดินมาและก้าวต่อไปของละครชุมชนมุสลิม

หลังจากละครเรื่องมะอัฟจบลง ทันทีหลังจากนั้นกลุ่มนักแสดงที่พึ่งได้รับเสียงปรบมือก็เปลี่ยนสภาพกลายเป็นคนงานเก็บโต๊ะ เคลียร์พื้นที่ เก็บของ เก็บขยะดูแลความสะอาดของพื้นที่จัดงาน นั่นคืองานสุดท้ายก่อนงานประจำปีจะจบลง บทบาทนักแสดงถูกวางลงไปสู่อีกหลายๆ บทบาทของเยาวชน ระหว่างเก็บของเด็กๆ นักแสดงได้รับคำชื่นชมจากผู้ใหญ่ที่กำลังช่วยกันเก็บของ บ้างโดนแซวหยอกล้อถึงบทบาทที่ได้รับ วันนั้นละครยังทำให้ใครหลายคนคิดถึงเยาวชนวันรุ่นคนนั้นที่พึ่งจากพวกเราไป บางคนน้ำตาซึม บางคนเดินมาชื่นชมผู้เขียนว่า ปีนี้ละครตลกและเศร้าดี

บทสนทนาหนึ่งในระหว่างที่ผู้เขียนและชาวบ้านช่วยกันเก็บของส่งคืนพื้นที่ คือคำถามจากชาวบ้านหลายคนๆ ถามว่า ปีหน้าจะแสดงเรื่องอะไร? คำถามลักษณะนี้ชี้ให้เรามองเห็นได้ว่า นี่อาจจะเป็นความสำเร็จหนึ่งของความพยายามในการติดตั้งละครในชุมชนมุสลิม คำถามนั้นน่าจะเป็นเครื่องยืนยันให้กับตัวผู้เขียนได้ว่าละครกับชุมชนบ้านม้านั้นมีอนาคตที่สดใส เพราะอย่างน้อยแล้วละครก็กลายเป็นคนคุ้นเคยกับชาวบ้านไปเสียแล้ว เป็นสิ่งที่เค้าตั้งตารอ เป็นของดีที่ไม่แปลกปลอมในชุมชนเหมือนที่ผู้เขียนเคยกังวล

3.1 ละคร: พื้นที่ในการแสดงตัวตน

ละครเปิดโอกาสให้เยาวชนได้แสดงตัวตน เมื่อละครเริ่มแสดง ทันใดนั้นละครก็เปลี่ยนเยาวชนวัยรุ่นกลุ่มหนึ่งในกลายเป็นคนสำคัญที่กำลังทำภารกิจสำคัญ ภารกิจในการนะซีฮัตแก่คนในชุมชน ซึ่งเป็นภารกิจแบบเดียวกับที่ผู้บรรยายศาสนธรรมประจำชุมชน อิหม่ามหรือครูสอนศาสนาในชุมชนกระทำในพื้นที่ของตนเอง ในบทบาทของตนเองที่ถูกวางไว้ในฐานะคนสำคัญของชุมชน เวทีละครได้หยิบยื่นบทบาทสำคัญนี้ให้กับเยาวชนเช่นกัน เป็นพื้นที่ในการแสดงการมีอยู่ถึงคุณค่าของตัวเองฐานะฟันเฟืองสำคัยฟันเฟืองหนึ่งในการสื่อสารนะซีฮัตของชุมชน

หนึ่งในความสำเร็จที่ผู้เขียนมักจะนึกถึงต่อประเด็นที่ละครได้สร้างคุณค่าให้กับเยาวชนคือเรื่องที่เยาวชนคนหนึ่งได้รับคำชื่นชมอย่างมากหลังจากจบการแสดง “รอซีดี” ที่ก่อนหน้านี้ทุกคนตั้งฉายาล้อเลียน

ชื่ออย่างขำขันว่า “รอซีเลว” เพราะความประพฤติที่ไม่ค่อยจะสู้ดีนัก ทำให้ใครๆ พากันตำหนิ ผู้เขียนชวนรอซีดีมาร่วมแสดงครั้งแรกในเรื่อง อิมานหนา ซาตานหนี หลังจากจบการแสดงผู้คนพากันชื่นชมในความกล้าแสดงออกของรอซีดี นับตั้งแต่นั้นมาเมื่อผู้เขียนรับหน้าที่ทำละครประจำปีในครั้งต่อๆ มา รอซีดีก็จะเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงอย่างเต็มใจ และกลายเป็นเหมือนหน้าที่ไปในที่สุด ในแต่ละปีผู้ชมจะรอชมการแสดงของรอซีดี

เรื่องเล่าดังกล่าวชี้ให้เห็นว่า ละครกลายเป็นกิจกรรมที่จัดวางบทบาทหน้าที่ให้เยาวชนวัยรุ่นของชุมชนบ้านม้า ไม่ว่าระหว่างปีเด็กกลุ่มนี้จะไปแสดงตนในบทบาทอะไร ทั้งที่เป็นสิ่งพึงประสงค์และไม่พึงประสงค์สำหรับชุมชน ในทุกปีพวกเขาจะกลับมารวมตัวกันเพื่อทำหน้าที่เป็นนักแสดงละคร แม้ว่าหลายคนเข้ามาแล้วคนพบว่าไม่ชอบเป็นนักแสดง พวกเขาบางคนก็อาสาเป็นคนจัดเตรียมอุปกรณ์ หรือวางบทบาทตัวเองเป็นผู้ชมที่มารอบชมการแสดงของเพื่อนๆ

สิ่งนี้ยืนยันคุณค่าของละครในฐานะเครื่องมือในการพัฒนามนุษย์ เยาวชนวัยรุ่นที่ไม่สามารถจะแสดงศักยภาพในด้านบวกของตนเองในพื้นที่ใดได้ ก็ได้ใช้พื้นที่บนเวทีละครแห่งนี้แสดงออกซึ่งพฤติกรรมด้านบวกและพึงประสงค์ พวกเขาได้ใช้พลังไปในกิจกรรมที่เป็นประโยชน์ ปลดปล่อยพลังของวัยรุ่นไปกับกิจกรรมสาธารณะในชุมชนของตัวเอง

ละครยังเป็นพื้นที่ในการแสดงบทบาทของผู้เขียนในฐาน นักการละคร จากคำถามในตอนต้นที่ถามกลับมาที่ตัวเองว่าจะใช้ความรู้ด้านละครนี้อย่างไรในชุมชน นักการละครจะมีที่ทางอย่างไรในชุมชนมุสลิม การทำงานในช่วงเวลาที่ผ่านมาได้ให้คำตอบแก่ผู้เขียนแล้ว

ในกระบวนการสร้างสรรค์ละครมิได้เป็นพื้นที่เฉพาะเยาวชนเท่านั้น กระบวนการละครยังรวบรวมเอาผู้ใหญ่ในชุมชนเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการทั้งครูสอนศาสนา ศิลปินนักถ่ายภาพ ศิลปินนักออกแบบช่างฝีมือที่เข้ามาร่วมกันทำงานร่วมกับผู้เขียนและเยาวชนนักแสดง ในละครหลายเรื่องผู้เขียนเชื่อเชิญผู้ใหญ่ในชุมชนร่วมเป็นนักแสดงในบทต่างๆ โดยเจตนาเพื่อจะสร้างความเป็นเจ้าของผลงานการแสดงร่วมกัน และสื่อสารว่าละครมิใช่เรื่องของเด็ดๆ แต่เป็นพื้นที่ของพวกเราทุกคน

3.2 ก้าวต่อไปกับละครชุมชนมุสลิม

ระยะเวลา 8 ปี ที่ผู้เขียนได้ลองผิดลองถูกในการสร้างสรรค์ละครในชุมชนมุสลิม ทำให้ผู้เขียนได้แนวปฏิบัติชุดหนึ่งที่มาจากประสบการณ์ในการทำงาน สำหรับในอนาคตของศิลปะการละครในชุมชนมุสลิม สิ่งที่ผู้เขียนคาดหวังอยากให้เกิดการพัฒนาขึ้นมีหลายประการด้วยกันคือ

3.2.1 ผลักดันให้กลุ่มเยาวชนสร้างสรรค์ละครด้วยตนเองให้มากที่สุด จากปัจจุบันเยาวชนที่เข้ามาร่วมกระบวนการละครนั้นทำหน้าเพียงเป็นนักแสดงและอยู่ในกระบวนการพัฒนาบทละครกับผู้เขียนที่ทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดง หรือใช้กระบวนการละครแบบหลวมๆ นั้นไปสู่การเป็นผู้สร้างสรรค์เอง ผู้เขียนถอยออกมาทำหน้าที่เป็นพี่เลี้ยงคอยเฝ้าดู

3.2.2 ทดลองนำกระบวนการละคร (Drama Process) มาใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาเยาวชน หรือจัดกิจกรรมในชุมชน ให้ชุมชนเรียนรู้ประเด็นต่างๆ ผ่านกระบวนการเรียนรู้ด้วยละคร เพราะ

แม้ว่าตัวผู้เขียนเองจะใช้กระบวนการเหล่านี้ในการทำงานในพื้นที่อื่นๆ แต่สำหรับในพื้นที่ตัวเอง กลับเป็นเรื่องยาก ความซับซ้อนในบทบาทของผู้เขียนในฐานะคนใน ทำให้บางครั้งก็เป็นข้อจำกัดและความกลัว ซึ่งหากจะมีการนำกระบวนการเรียนรู้ผ่านละครมาใช้ในชุมชนตนเอง อาจจะต้องเลือกปรับให้สอดคล้องวิถีของชุมชนด้วย

3.2.3 ทดลองกับรูปแบบละครที่หลากหลาย แนวละครที่หลากหลาย เพื่อเพิ่มประสบการณ์ศิลปะแก่สมาชิกในชุมชน ท้าทายกับการเรียนรู้ทางการละครให้กับทั้งคนทำและคนดู

3.2.4 พัฒนาพื้นที่ละครสำหรับเยาวชนผู้หญิง ผู้เขียนมองเห็นว่าเยาวชนผู้หญิงในชุมชนมีศักยภาพ และมีความสนใจในศิลปะและควรจะได้รับการสนับสนุนให้มีพื้นที่ในศิลปะ คำถามที่ว่าจะทำอย่างไรที่จะสร้างสรรค์ละครภายใต้หลักการเกี่ยวกับเพศในศาสนาอิสลาม พื้นที่ละครของเยาวชนผู้หญิงจะเป็นอย่างไร เป็นคำถามที่รอการทดลองพิสูจน์ต่อไป

บทสรุป

ความพยายามที่จะผลักดันให้ศิลปะการละครมีพื้นที่ในชุมชนมุสลิมนั้นเป็นความพยายามที่จะหาทางบรรจบกันระหว่างหลักการศาสนากับศิลปะการละคร ศิลปะการละครกับการมีบทบาท ตัวตนในสังคมมุสลิม เส้นทางนี้สามารถบรรจบกันได้ด้วยกับการหาจุดเชื่อมโยงสิ่งเหล่านั้น นั่นคือการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงที่ไม่เป็นปฏิปักษ์กับหลักความเชื่อทางศาสนา และการสร้างสรรค์ที่คำนึงถึงพื้นฐาน ตัวตนของผู้เสพที่เป็นคนในชุมชน ศิลปะการละครจึงน้อมตัวลงปรับสู่ชุมชน เมื่อนั้นศิลปะการละครจึงจะทำหน้าที่รับใช้ชุมชนมุสลิมได้อย่างแท้จริงในฐานะเครื่องมือในการสื่อสารศาสนธรรม มีบทบาทเป็นเครื่องในการเรียนรู้ตักเตือนเป็นละครนะซีฮัต หรือเป็นกระบวนการ เป็นพื้นที่ในการเรียนรู้พัฒนาตนของเยาวช น

การทำงานละครชุมชนหัวใจคือการมุ่งเป้าหมายกลับไปที่ชุมชน จังหวะ เวลา พื้นที่ เป็นสิ่งที่นักการละครจำเป็นต้องเฝ้าติดตามและคอยสังเกตการณ์อย่างใกล้ชิด อยู่กับจังหวะของชุมชนนั้นๆ ทุกชุมชนมีลักษณะเฉพาะ มีความแตกต่างหลากหลาย ทั้งคน สิ่งแวดล้อม บริบททางสังคม ทุกชุมชนล้วนมีอัตลักษณ์เป็นของตนเอง นักการละครชุมชนต้องเข้าใจเงื่อนไขต่างๆ เหล่านี้ เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นตัวแปรสำคัญที่ละครจะเดินทางไปในวิถีใด ในรูปแบบใดกับชุมชน ขณะเดียวกันนักการละครก็ไม่ควรหยุดนิ่งที่จะนำเสนอสิ่งใหม่ๆ แก่ชุมชน อันเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้เพื่อพัฒนาต่อยอดให้ชุมชนเข้มแข็งต่อไป

การทำงานละครชุมชนเป็นกระบวนการที่ไม่สามารถจะเกิดขึ้นและศึกษาอยู่ในช่วงระยะเวลาจำกัดได้ เพราะผลของการทำงานอาจจะยังไม่เกิดขึ้นในช่วงเวลาสั้นๆ คนทำงานอาจต้องเฝ้ารออย่างใจเย็นในการที่จะเห็นการทำงานของละครอย่างมีประสิทธิภาพในชุมชน เห็นการเติบโตและการผลิดอกออกผลของละครในชุมชน คนทำงานจำเป็นจะต้องทำงานอย่างต่อเนื่อง วางกระบวนการอย่างยืดหยุ่น ทว่ามีหลักในการทำงานอย่างชัดเจน ฝึกฝนในการมองเห็นเรียนรู้ และพัฒนาอย่างไม่หยุดหย่อน แม้จะพบว่าในระหว่างทางอาจจะไม่ราบรื่นไปเห็นการเคลื่อนอย่างชัดเจนหรือก้าวกระโดดหรือยังไม่เห็นผลที่เราตั้งเป้าหมายไว้ แต่ขอเพียงให้เชื่อมั่นและไว้ใจในชุมชน ให้ชุมชนเป็นฐานในการสร้างงาน ให้แก่นแกนในการทำงานมาจากชุมชน และนั้นจะเป็นการทำงานละครชุมชน ที่มาจากชุมชนอย่างแท้จริง

บรรณานุกรม

กาญจนา แก้วเทพ. 2552. สื่อเล็กๆ ที่น่าใช้ในงานพัฒนา. กรุงเทพ : ภาพพิมพ์.

คอลิด มิดำ. 2553. กระบวนการสร้างสรรค์ละครนะซีฮัตในชุมชนมุสลิม. วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรรัตน์ ดำรุง. 2557. ละครประยุกต์: การใช้ละครเพื่อการพัฒนา. กรุงเทพ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อับดุลเราะฮฺมาน อัลอัคดาดีย,ฮาเร๊ะ เจ๊ะโด๊ะ,แปล. 2550. ศิลปะ ดนตรี การร้องเพลงและการเต้นรำในมุมมองของอิสลาม. ปัตตานี : โรงพิมพ์มิตรภาพ.

อบู บิลาล มุสฏอฟา อัล คานาดี, มาลินา ดอรอมาน. 2541. กฎอิสลามว่าด้วยดนตรีและการขับร้องตามแนวทางอัลกุรอาน-สุนนะฮฺและความเห็นของนักการศาสนา. กรุงเทพ : อิสลามมิคอะเคเดมี.

McGrath John. 1982. A Good Night out Popular theatre: Audience Class and Form. London: Methuen London.

ละครเพื่อการเรียนรู้ : การออกแบบกระบวนการเรียนรู้ผ่านละคร สำหรับพัฒนาเยาวชนในศตวรรษที่ 21

Theatre for Learning: Learning Design through Theatre For the 21st Century Youth Development

ไพบูลย์ โสภณสุวภาพ[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอประสบการณ์เกี่ยวกับการออกแบบกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้สำหรับพัฒนาเยาวชนในศตวรรษที่ 21 ผ่านรายวิชาละครเพื่อการเรียนรู้ ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2557 ให้แก่นิสิตวิชาเอกการแสดงและกำกับการแสดง สาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา มีนิสิตเข้าร่วมกิจกรรมจำนวน 16 คน โดยออกแบบกระบวนการเรียนรู้ที่เรียกว่า ละครเพื่อการเรียนรู้ ซึ่งพัฒนามาจากแนวคิดด้านละครกับการเรียนรู้ แนวคิดการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง (Experiential Learning) และแนวคิดของผู้อำนวยการเรียนรู้ (Facilitator) ทั้งนี้ได้ออกแบบกระบวนการละครเป็น 3 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนการติดตั้งเครื่องมือในกายตนและการอยู่ร่วมกัน ขั้นตอนที่สองการสำรวจมุมมองชีวิตผ่านกิจกรรมเชิงละคร และขั้นตอนที่สามการเปิดรับมุมมองใหม่จากการพาเรียนรู้ชุมชนและสิ่งแวดล้อม วิธีการเก็บข้อมูลประกอบไปด้วยการสังเกต การจดบันทึก การจัดกิจกรรมสะท้อนความคิดเห็นและความรู้สึก (Refection) เครื่องมือที่ใช้เก็บข้อมูลประกอบไปด้วย สมุดบันทึกของผู้สอนและผู้เรียน ภาพวาด ข้อเขียนต่างๆ และผลงานการแสดงละคร จากนั้นนำข้อมูลมาวิเคราะห์ถึงมุมมองของผู้เรียนในประเด็นการพัฒนาเยาวชนในศตวรรษที่ ๒๑ ที่มุ่งสร้างให้เยาวชนมีจิตสำนึกต่อโลก ความรับผิดชอบต่อสังคมโลก มีทักษะการสื่อสารและทำงานร่วมกัน เป็นผู้ที่มีความคิดริเริ่มและการชี้นำตนเอง

ผลการศึกษาพบว่า ผู้เรียนเกิดคุณลักษณะของเยาวชนในศตวรรษที่ 21 ผู้เรียนรู้สึกถึงความเชื่อมโยงระหว่างตนเองกับสิ่งแวดล้อม เกิดสำนึกเรื่องการสร้างการเปลี่ยนแปลงที่สามารถเริ่มต้นจากการเปลี่ยนแปลงภายในตนเอง เคารพและเชื่อมั่นในศักยภาพของตนเอง ผู้อื่นและชุมชน เริ่มยอมรับในกันและกัน สามารถทำงานร่วมกับผู้อื่น เกิดการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมา นำพาให้ผู้เรียนย้อนคิดคำนึงถึงเส้นทางการใช้ชีวิตของตนเองโดยนำพาไปสู่การเรียนรู้มุมมองชีวิตใหม่ จนก่อร่างความคิดว่าตนเองคือผู้ที่สามารถลงมือกระทำบางสิ่งในฐานะพลเมืองโลกได้

คำสำคัญ: ละครเพื่อการเรียนรู้ กระบวนการละคร ละครประยุกต์ ละครฐานชุมชน

---

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

This article presented experiences of the learning process of the students majoring in Acting and Directing Performances in 2nd Semester of 2014 Academic Year in the Faculty of Music and Performing Arts of Burapha University as the 21st century youth development through drama courses. There were 16 students participating in the activities. The researcher designed the learning process known as "Theatre for Learning" which was developed from the Theatre concept, the Experiential Learning Approach and facilitator's concept. In fact, the learning process through Theate was designed as a three-step process. Step 1 was installation of the tools in the body and cohabitation. Step two was the survey of the view of life through theater activities. Step three was the exposure from a new perspective by taking the students to learn about the communities and their environment. The data were collected through observation, note-taking, and the arrangement for the activities reflecting the views and feelings (Refection). The instrument used for data collection consisted of diaries of instructors and students, drawings, and theatrical works. The data were then analyzed to find out the students' perspectives concerning the 21st Century youth development. This learning process was experimented to build the youth to be initiative, self-directed, conscious about the world, responsible for society, and able to communicate and work with other people.

The findings revealed that after the learning process, the learners began to have the desirable characteristics of the 21st Century youth who could feel a connection between themselves and the environment, who could be aware of making changes starting from themselves, and who could respect and have confidence in the potential of their own, of other people, and of the communities. The learners began to accept each other and were able to work well with others. In addition, they could communicate with other people openly. The learning process would bring back the students to think about their past life which led them to learn new perspectives so that they could form their new own idea that they themselves could do some good things as the citizens of the world.

Keywords: Theatre for Learning Drama Process Applied Drama Community-based Theatre

แนวทางการพัฒนามนุษย์ในศตวรรษที่ 21 ได้หันกลับมาสนใจพัฒนาเยาวชนในมิติของความเป็นมนุษย์ ซึ่งมิติของความเป็นมนุษย์หมายถึงมิติภายในจิตใจเป็นความรู้สึกภายในตนเองที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับผู้อื่น เป็นจิตที่เอื้อต่อผู้อื่น ปฏิบัติต่อกันด้วยความรักความเมตตา เคารพคนและสิ่งแวดล้อมรอบตัว โดยกำหนดเป็นสาระการเรียนรู้ที่สำคัญตามแนวทางการเรียนรู้ศตวรรษที่ 21 (วรพจน์ วงศ์กิจรุ่งเรือง และ อธิป จิตตฤกษ์, 2554) คือมุ่งพัฒนาคนให้มีจิตสำนึกต่อโลก ความรับผิดชอบต่อสังคมโลก มีทักษะการสื่อสารและทำงานร่วมกัน เป็นผู้ที่มีความคิดริเริ่มและการชี้นำตนเอง ซึ่งการพัฒนาเยาวชนมีหลายรูปแบบทั้งการศึกษาในระบบและนอกระบบผ่านกระบวนการและวิธีการต่างๆ การนำความรู้ด้านศิลปะการละครไปใช้เป็นเครื่องมือพัฒนามนุษย์ในฐานะกระบวนการเรียนรู้ สามารถใช้ได้หลายลักษณะ มีการใช้กิจกรรมละครในชั้นเรียนผ่านรูปแบบละครในการศึกษา (Drama in Education) การเรียนรู้ชุมชนหรือร่วมสะท้อนเรื่องราวชุมชนในรูปแบบละครเพื่อการพัฒนาชุมชน ละครฐานชุมชน (Community-based Theatre) รวมไปถึงการนำละครไปประยุกต์ใช้ด้านต่างๆ จนเกิดเป็นแนวทางของละครประยุกต์ (Applied Theatre) (พรรัตน์ ดำรุง, 2557) ซึ่งละครประยุกต์เป็นคำใหม่ที่เกิดขึ้นในช่วง 20 ปีที่ผ่านมา เป็นละครที่ให้ความสำคัญกับกลุ่มผู้ชมเฉพาะเจาะจง มีการสร้างสรรค์กระบวนการละครและการแสดงที่มีเรื่องราวสัมพันธ์กับผู้ชม โดยนำละครไปสู่ผู้ชมนอกโรงละคร เช่น งานขับเคลื่อนชุมชนในพื้นที่สาธารณะ การใช้ละครในโรงพยาบาลเพื่อเรียนรู้เรื่องสุขภาพ การนำละครไปใช้เป็นกระบวนการเรียนรู้ในงานพิพิธภัณฑ์ เป็นต้น

สิ่งสำคัญของการออกแบบกระบวนการคือการออกแบบกระบวนการให้สัมพันธ์กับช่องทางการเรียนรู้ (Knowledge Representation) ของมนุษย์ที่จะเอื้อให้เกิดประสิทธิภาพและประสิทธิผลในการเรียนรู้ เพื่อทำให้ผู้เรียนเกิดความอยากรู้ อยากเห็น ซึ่งช่องทางการเรียนรู้ ตามแนวคิดของจิโรม บรูนเนอร์ (Schunk, D. H, 2014) ประกอบไปด้วย ช่องทางการเรียนรู้แบบที่ 1 ผ่านการมองเห็นภาพ (Iconic representation) ใช้สายตาหรือการสังเกตวัตถุต่างๆ (Visual) เป็นการเรียนรู้ผ่านภาพ ใช้รูปภาพแทนของจริง (Iconic mode) ช่องทางเรียนรู้แบบที่ 2 การเรียนรู้ผ่านการใช้ระบบสัญลักษณ์ (Symbolic representation) รับรู้ข้อมูลผ่านสัญลักษณ์ เป็นการเรียนรู้โดยใช้ ภาษาเป็นสื่อจากการฟัง การอ่าน และการเขียน (Symbolic Mode) เรียนรู้ด้วยการฟัง (Auditory) และการพูด (Talking) ช่องทางการเรียนรู้แบบที่ 3 การรับรู้ผ่านการลงมือทำ (Enactive representation) ใช้มือหรือการสัมผัส (Touching) เป็นวิธีที่ผู้เรียนมีปฏิสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมโดยการสัมผัส จับต้องด้วยมือ ผลักดึง มีการกระทำ (Action) ในขณะเรียนรู้ (Enactive mode) ซึ่งกระบวนการละครสำหรับพัฒนามนุษย์สามารถใช้แนวคิดช่องทางเรียนรู้ไปใช้เป็นต้นทุนสำหรับออกแบบกระบวนการได้

ผู้เขียนสนใจการพัฒนาเยาวชนในมิติความเป็นมนุษย์และสนใจใช้ละครเพื่อสร้างการเรียนรู้ จึงออกแบบกระบวนการเรียนรู้ผ่านละคร เรียกว่า ละครเพื่อการเรียนรู้ โดยเชื่อมโยงแนวคิดด้านศิลปะการละคร แนวคิดด้านการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง (องค์การแพธ, 2551) และแนวคิดผู้อำนวยการเรียนรู้ (Facilitator) แล้วออกแบบเป็นกระบวนการละคร ที่มีลักษณะเป็นชุดกิจกรรม เชื่อมร้อยต่อเนื่องเพื่อนำพาผู้เข้าร่วมกระบวนการเกิดการเรียนรู้ด้วยตนเอง เน้นการเรียนรู้จากการ ลงมือทำ สะท้อนย้อนคิด แสดงความรู้สึก แสดงความคิดเห็นร่วมกัน มีกระบวนการแสวงหาคำตอบผ่านกระบวนการละคร ทดลองใช้กับนิสิตวิชาเอก

อะไรคือ “กระบวนการละคร” ใน ละครเพื่อการเรียนรู้

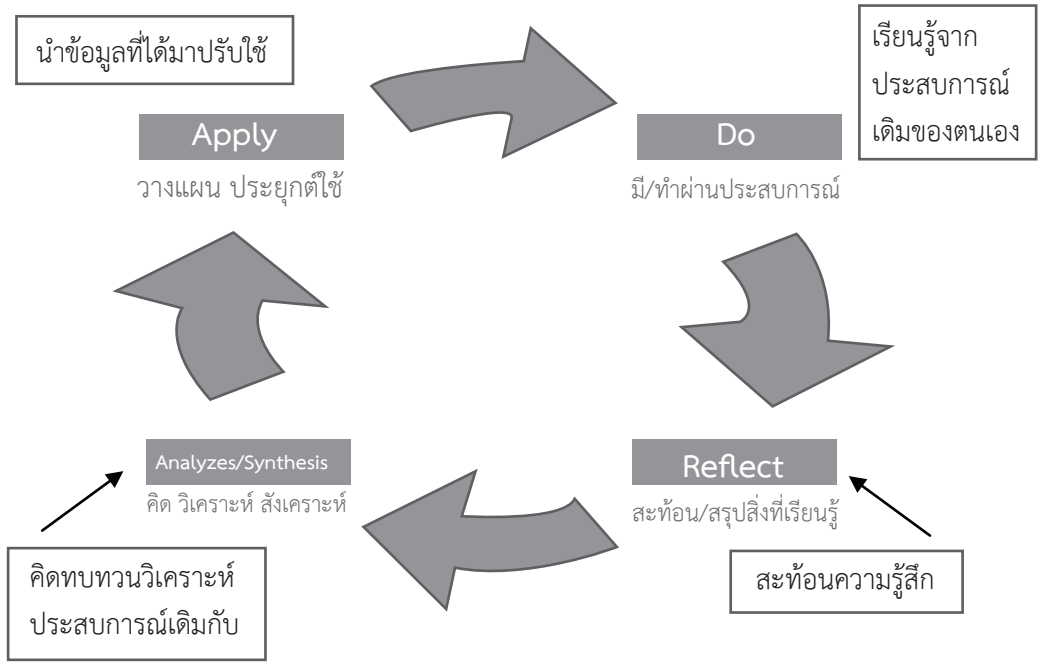
อาณาบริเวณของละครเพื่อการเรียนรู้ ประกอบไปด้วยกิจกรรมและแนวคิดที่หลากหลายซึ่งขึ้นอยู่กับการผสมผสานแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังนักออกแบบการเรียนรู้ ซึ่งทำให้กระบวนการของละครมีความต่างกัน อาทิเช่น บางคนใช้กิจกรรมละครเชิงนันทนาการ ขณะที่บางคนใช้กิจกรรมละครเป็นกระบวนการเรียนรู้ บางคนใช้รูปแบบการแสดงละครเพื่อสื่อสารกับผู้ชมในประเด็นที่อยู่ในละคร ทำให้รูปแบบการใช้กิจกรรมละครย่อมแตกต่างกันไป แนวคิดที่ใช้ออกแบบกระบวนการละคร ในรายวิชาละครเพื่อการเรียนรู้ ประกอบไปด้วย แนวคิดศิลปะการละคร แนวคิดการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง และแนวคิดผู้อำนวยการเรียนรู้ โดยออกแบบกระบวนการให้ผู้เรียนได้เรียนรู้ชุมชนจากคนในชุมชนจริงผ่านโครงงานปลายภาคเรียน

แนวคิดศิลปะการละคร

แนวคิดศิลปะการละครเพื่อพัฒนาคนสามารถทำได้หลายรูปแบบ แต่มีลักษณะที่คล้ายกัน คือเน้นการเรียนรู้ผ่านกิจกรรมละคร ไม่ว่าจะอยู่ในบทบาทผู้เข้าร่วมกระบวนการหรือบทบาทของผู้ชม เน้นการทำงานอย่างมีส่วนร่วม ให้ลงมือทำ มีกระบวนการสะท้อนความคิด ความรู้สึก ผ่านกิจกรรมหลากหลาย ตัวอย่างเช่น งานของ Armand Gatti, John O’Toole and Augusto Boal (Perndergast, M & Saxton, j, 2009. P 10) นักการละครที่สนใจประยุกต์ใช้ละครเพื่อทำงานกับคนในบริบทต่างๆ เพื่อให้คลี่คลายสภาวะที่ตนเองต้องเผชิญ เป็นการขับเคลื่อนมนุษย์ก่อนที่จะขับเคลื่อนสังคม นักการละครเหล่านี้ได้สร้างวิถีของละครใหม่ โดยทะลายกรอบหรือขนบเดิมของละครที่แยกคนดูและคนแสดงออกจากกัน พยายามทำให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในละครผ่านกลวิธีต่างๆ ผู้เข้าร่วมกระบวนการละครและผู้ชมละครเกิดการเปลี่ยนแปลงผ่านกระบวนการที่คิดค้นขึ้น อันเป็นที่มาของกระแสการขับเคลื่อนสังคมด้วยละคร นักการละครที่สำคัญคือ ออกัสโต โบอัล (Augusto Boal) ได้ทดลองคิดค้นกิจกรรมเชิงละครเพื่อให้ผู้เข้าร่วมเกิดการเรียนรู้ เช่น กิจกรรมสำรวจเรื่องราวในชีวิตมาสร้างเป็นเนื้อหาในละคร กิจกรรมวิเคราะห์บทละคร กิจกรรมการฝึกฝนร่างกาย เสียงและจิตใจของนักแสดง กิจกรรมสร้างละคร และกิจกรรมทางศิลปะ เช่น การวาด การเขียนบทกวี ซึ่งแต่ละกิจกรรมจะมีวัตถุประสงค์ต่างกัน จนเกิดการพัฒนารูปแบบการใช้งานละครในมิติขับเคลื่อนสังคมและสร้างการเรียนรู้ทั้งโลกตะวันตกและตะวันออก กิจกรรมเชิงละครต่างๆ ที่เกิดขึ้นคือต้นทุนของกิจกรรมที่อยู่ในกระบวนการละคร เสมือนเป็นต้นทุนของการเลือกใช้กิจกรรม เลือกหยิบไปใช้อย่างมีความหมาย มีวัตถุประสงค์เฉพาะของการใช้งานและไม่ได้มีวิธีการตายตัว ขึ้นอยู่กับผู้ใช้กิจกรรมหรือผู้จัดกิจกรรม จากแนวคิดดังกล่าวผู้เขียนเลือกแนวคิดเกี่ยวกับ “กระบวนการหรือกิจกรรมของละคร” ที่ส่งผลต่อผู้เข้าร่วมกิจกรรมมาเป็นฐานคิดสำหรับออกแบบกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้

แนวคิดการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง ละครเพื่อการเรียนรู้มีลักษณะพิเศษ คือ สามารถสร้างการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง เรียนรู้ผ่านการลงมือปฏิบัติจริง มีการปฏิสังสรรค์ทางความคิดและปฏิสัมพันธ์ผ่านการทำงานร่วมกัน

แผนภาพวงจรการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง (องค์การแพธ, 2551)



การเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง นี้สอดคล้องกับการทำงานของสมอง ดังที่ พรพิไล เลิศวิชาและอัครภูมิ จารุภากร (2550) ผู้เขียนหนังสือออกแบบกระบวนการเรียนรู้โดยเข้าใจสมอง ได้สังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับละครโดยใช้แนวคิดการเรียนรู้บนฐานสมอง (Brain-based Learning) ไว้ว่าการนำผู้เรียนเข้าสู่สถานการณ์จำลองที่คล้ายจริง กระบวนการเรียนรู้ของสมองจะถูกขับเคลื่อนอย่างมีคุณภาพ เจ้าของสมองได้ยินเสียงตนเอง ได้ลงมือและเห็นสิ่งที่ตนเองกระทำถือได้ว่าเป็นการสอนตัวเองด้วยตนเอง ในกระบวนการของละครได้ให้ความสำคัญกับการสะท้อนมุมมอง สะท้อนความรู้สึกและเปิดโอกาสให้ผู้เข้าร่วมกระบวนการได้เรียนรู้ด้วยตนเองผ่านกิจกรรม พยายามเชื่อมชีวิตของผู้เข้าร่วมกระบวนการกับสิ่งที่เป็นสาระสำคัญของแต่ละกิจกรรมที่อยู่ในกระบวนการละคร ทำให้ผู้เรียนได้แสดงออกถึงความคิดและความรู้สึกด้านในของจิตใจ ซึ่งสอดคล้องกับวงจรการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง

ผู้จัดกระบวนการเรียนรู้ละครส่วนผสมระหว่างแนวคิดการเรียนรู้ผ่านประสบการณ์ตรง (Experiential Learning) และแนวคิดผู้อำนวยการเรียนรู้ (Facilitator)

ผู้จัดกระบวนการเรียนรู้ละคร ทำหน้าที่ออกแบบกระบวนการเรียนรู้และจัดการเรียนรู้โดยเชื่อมโยงศาสตร์ด้านละคร การเรียนรู้ และชุมชน พาให้ผู้เข้าร่วมกระบวนการรู้สึกและลงมือทำด้วยใจใฝ่รู้ ผู้จัดกระบวนการเรียนรู้ใช้หลักการของการเป็นผู้จัดกระบวนการเรียนรู้ตามแนวคิดของผู้อำนวยการเรียนรู้ (Facilitator) คำว่า Facilitator ใช้ภาษาไทยหลายความหมาย (ดวงหทัย บูรณเจริญกิจ และ อธิษฐาน์ คงทรัพย์, 2556) เช่น ผู้ดำเนินการกลุ่ม กระบวนการ วิทยากรกระบวนการ หรือผู้อำนวยการเรียนรู้ โดยนำลักษณะสำคัญของผู้อำนวยการเรียนรู้มาเป็นคุณสมบัติร่วมที่สำคัญของการเป็นผู้จัดกระบวนการละครเพื่อสร้างการเรียนรู้

ลักษณะที่สำคัญของผู้อำนวยการเรียนรู้คือเป็นผู้ที่จะสนับสนุนให้กลุ่มเกิดบรรยากาศที่เกื้อกูล บรรยากาศของความร่วมมือและเกิดความเคารพที่เอื้อให้กลุ่มทำงานร่วมกันอย่างมีส่วนร่วมอย่างเต็มที่ ผู้อำนวยการเรียนรู้เป็นผู้ที่สามารถใช้กระบวนการกลุ่ม ที่หมายถึงกิจกรรมในรูปแบบต่างๆ สามารถสอดแทรกความรู้ที่กลุ่มต้องการให้เกิดขึ้น รวมทั้งกระตุ้นให้ผู้เข้าร่วมเกิดความกระตือรือร้นที่จะทำให้ประสบความสำเร็จ โดยไม่พยายามทำตัวว่ามีความสำคัญหรือฉลาดกว่ากลุ่ม ผู้อำนวยการเรียนรู้ที่ดีต้องทำให้ผู้เข้าร่วมเชื่อมั่นว่า “เขาทำได้ด้วยตัวเราเอง” ลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะที่จำเป็นที่ผู้จัดกระบวนการละครต้องมีและสามารถฝึกฝนได้ ทักษะของผู้จัดกระบวนการละครประกอบไปด้วย

1. ทักษะการฟังอย่างเข้าใจ ทักษะการรับฟังเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ผู้เข้าร่วมกระบวนการรับรู้ว่าผู้จัดกระบวนการ รับฟังและเข้าใจอย่างแท้จริงในความรู้สึกและเนื้อหาที่กำลังเรียนรู้หรือไม่ การเรียนรู้ของผู้เข้าร่วมจะไม่เกิดขึ้นถ้าเกิดความรู้สึกอึดอัดใจ กลัวหรือรู้สึกต่อต้าน อาการที่แสดงถึงการตั้งใจรับฟัง คือ สายตา ภาษากาย การไม่ขัดจังหวะ ไม่ทำอย่างอื่นไปในขณะที่ฟัง สิ่งที่ผู้ฟังจะได้จากการฟังคือ ความเข้าใจในเนื้อหาของเรื่องที่พูด รู้ถึงความรู้สึกของผู้พูด

2. ทักษะการถามหรือตั้งคำถาม ผู้จัดกระบวนการละครที่ดี สามารถใช้คำถามเพื่อสร้างการเรียนรู้ เลือกใช้คำถามที่ไม่จู้โจมหรือทำให้ผู้เข้าร่วมกระบวนการเกิดความรู้สึกลำบากใจ กังวลว่าคำตอบที่แลกเปลี่ยนนั้นจะเป็นคำตอบที่ผิดหรือไม่ การใช้คำถามที่ดีจะสร้างการมีส่วนร่วมในการอภิปราย แสดงความคิดเห็น เอื้อให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมเกิดการเติบโต เกิดการแลกเปลี่ยนข้อคิดเห็น ประสบการณ์ระหว่างผู้เข้าร่วมกิจกรรม และควรหาจังหวะให้ผู้เข้าร่วมได้ทบทวนและมองเห็นการเรียนรู้และการเติบโตของตนเอง

3. ทักษะการสร้างบรรยากาศการเรียนรู้ ผู้จัดกระบวนการละคร ต้องคอยสร้างบรรยากาศการยอมรับนับถือในตัวผู้เข้าร่วม สร้างความรู้สึกปลอดภัยในห้องเรียน เคารพในกันและกัน ไม่ทำให้เกิดการเสียหน้าหรือเสียชื่อ ช่วยให้ผู้เข้าร่วมกระบวนการมีส่วนร่วม เปิดใจ คิดและยอมรับเนื้อหาขณะเรียนรู้ ซึ่งจะนำไปสู่ความตระหนักในคุณค่าของตนเอง เมื่อผู้เข้าร่วมมีโอกาสได้ทดลองพฤติกรรมใหม่ กล้าซักถาม กล้าแสดงออก โดยไม่ตำหนิว่า ผู้จัดกระบวนการต้องช่วยให้ผู้เข้าร่วมรู้สึกว่า “ฉันก็ทำได้ มั่นใจว่าสิ่งที่ตนทำนั้นทำได้ด้วยความสามารถของผู้เข้าร่วมกระบวนการ” กระบวนการเรียนรู้จะล้มเหลวทันทีถ้าผู้เข้าร่วมรู้สึกว่าตัวเองโง่ เพราะการเชื่อมั่นในตนเองเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดความอยากรู้ อยากมีส่วนร่วมเป็นจุดเริ่มของความใฝ่รู้

4. ทักษะการทำให้กลุ่มเคลื่อนไปตามกระบวนการ ผู้จัดกระบวนการละครต้องคอยช่วยรักษาทิศทางของกลุ่มเพื่อให้บรรลุเป้าหมายที่วางไว้ สิ่งหนึ่งที่ช่วยได้คือ การช่วยจับประเด็น ความคิดของกลุ่ม เพื่อให้รู้ว่ากลุ่มกำลังคุยเรื่องอะไร

การออกแบบกระบวนการละคร “ละครเพื่อการเรียนรู้” : การออกแบบร่วมกันระหว่างผู้สอน ผู้เรียนและคนในชุมชน

การออกแบบกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้ครั้งนี้ เริ่มต้นจากการวิเคราะห์ผู้เรียน ซึ่งเป็นนิสิตวิชาเอกการแสดงและกำกับการแสดง ชั้นปีที่ 2 จำนวน 16 คน เริ่มต้นจากการวิเคราะห์ตัวตนและการทำความเข้าใจวิธีคิด วิธีการมองโลกของผู้เรียน รวมไปถึงสไตล์การเรียนรู้ของผู้เรียนแต่ละคนผ่านวิธีการชวนคุย ผู้เขียนได้ทำการสำรวจต้นทุนความรู้และมุมมองเกี่ยวกับละครโดยดึงประสบการณ์เดิมของแต่ละคน ว่าเคยเรียนรู้และฝึกปฏิบัติละครอะไรมาบ้าง มีความเข้าใจละครอย่างไร จากนั้น ชวนคุยเรื่องความต้องการของผู้เรียนเกี่ยวกับกระบวนการสอน ด้วยคำถามที่ว่า “ถ้าจะออกแบบการเรียนในรายวิชานี้อยากให้เป็นอย่างไร อยากให้มีอะไรบ้าง ทำกิจกรรมอะไรบ้าง” ผู้เรียนสะท้อนว่าต้องการเรียนรู้ในสถานที่จริงนอกห้อง สนใจไปเรียนรู้ชุมชนจริง อยากให้มีกิจกรรมที่ฝึกในชั้นเรียนควบคู่ไปกับการบรรยายเนื้อหา ผู้เขียนจึงนำข้อมูลทั้งหมดไปออกแบบเป็นกระบวนการละครในรายวิชาละครเพื่อการเรียนรู้ โดยแบ่งได้เป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การติดตั้งเครื่องมือในกายตนและการอยู่ร่วมกัน ประกอบไปด้วยกิจกรรมอายตนะเพื่อเปิดมุมมองเรื่องการรับรู้สิ่งต่างๆ ด้วยประสาทสัมผัสที่ซ่อนอยู่กายตน ชี้ให้เห็นว่าปัญญาสามารถเกิดขึ้นได้ด้วยตนเอง กิจกรรมรู้จักกันผ่านงานศิลปะและการฟัง จำนวน 4 สัปดาห์ (สัปดาห์ละครั้ง ครั้งละ 4 ชั่วโมง)

ขั้นตอนที่ 2 การสำรวจมุมมองชีวิตผ่านกิจกรรมเชิงละคร ประกอบไปด้วย กิจกรรมการอ่านและวิเคราะห์เรื่องสั้น บทกวี กิจกรรมละครจากนิทานและเรื่องสั้นคัดสรร จำนวน 8 สัปดาห์ เมื่อทำกิจกรรมต่างๆ เสร็จแล้วจะเน้นการสะท้อนความรู้สึก สะท้อนความคิดเห็น และบันทึกสิ่งที่ได้เรียนรู้ ผ่านเครื่องมือเก็บข้อมูลต่างๆ สาระการเรียนรู้หลักของขั้นตอนที่ 2 คือการเรียนรู้จักตนเองและผู้อื่น

ตัวอย่างบทกลอนคัดสรร เรื่อง ก้อนหิน

นักปาฐกถายืนซ้อมพูดอยู่หน้าก้อนหิน พรรณนาถึงสังคม ความไม่เป็นธรรม ความเลวร้าย คดโกงต่างๆ การปฏิวัติวัฒนธรรม ความคิด การปฏิวัติศาสนา การศึกษา และการสร้างสรรค์ความสมบูรณ์พูนสุขแก่มนุษย์ การเสริมสร้างเทคโนโลยีอันจะทำให้มีความเจริญรุ่งเรืองอย่างไม่มีความสิ้นสุด มนุษย์จะพิชิตธรรมชาติและจักรวาลสำเร็จ มีความเป็นอมตะ เขาบรรยายสนองอารมณ์ของตนเองต่อไปเป็นนานจนเหนื่อย จึงหยุดพูด

ก้อนหินจึงพูดขึ้นบ้างว่า ท่านได้ยินถ้อยคำของท่านบ้างหรือไม่ ลำโพงไม่เคยมีหูฟัง คนพูดมาก หูหนวก คนไม่พูดหูไวเสมอ

“เมื่อคนหยุดพูดก็จะได้ยินเสียงก้อนหิน” (ช่วง มูลพินิจ. 2551)

กิจกรรมสร้างละครจากเรื่องสั้นประกอบภาพวาดโดยจิมมี่ เหลียว (Jimmy Liao) นักวาดภาพประกอบที่มีชื่อเสียงของเอเชีย และหนังสือบูรณาการสู่ชีวิตชุดข้าว ของสำนักพิมพ์สานอักษร มูลนิธิโรงเรียนรุ่งอรุณ มาใช้เป็นต้นทุนด้านเนื้อหาละครและการเชื่อมชีวิตของผู้เรียนกับวิธีธรรมชาติ

ภาพการแสดงจากเรื่องสั้นของจิมมี่ เหลียว (Jimmy Liao)

ภาพกิจกรรมการแสดงละครจากหนังสือบูรณาการสู่ชีวิตชุดข้าว ในงานตลาดนัดสีเขียว ม.บูรพา

ขั้นตอนที่ 3 การเปิดรับมุมมองใหม่จากการพาเรียนรู้ชุมชนและสิ่งแวดล้อม ประกอบไปด้วย การพาลงชุมชนบ้านโพธิ์ อำเภอบ้านโพธิ์ จังหวัดฉะเชิงเทรา ลงชุมชน ๒ ครั้ง

ลงชุมชนครั้งที่ 1 พานิสิตเรียนรู้ชุมชนและสิ่งแวดล้อมผ่านค่ายเรียนรู้ชุมชน 2 วัน 1 คืน ผู้เข้าร่วมประกอบด้วยเยาวชนบ้านโพธิ์ นิสิตมหาวิทยาลัยบูรพา ผู้ใหญ่ในชุมชนและพี่ๆ จากกลุ่มละครเพื่อการเรียนรู้บางเพลย์ จำนวน 50 คน ผู้เขียนจัดกระบวนการประชุมกลุ่มแกนนำชมรมลำพูบ้านโพธิ์ ระดมความคิดและวางแผนเรื่องการพาเรียนรู้จักพื้นที่บ้านโพธิ์ เจ้าของในชุมชนอยากให้เรียนรู้เรื่องอะไร ไปดูอะไรที่บ้านโพธิ์ ได้ข้อสรุปว่าจะเป็นการเรียนรู้จากคนต้นเรื่อง ฟังเรื่องเล่าจากลุง ป้า น้า อาในชุมชน พาไปเรียนรู้จักความเป็นมาของชุมชน ความเชื่อและประเพณีในชุมชน ชมศาลเจ้า ชมวัดประกอบการเล่าเรื่องจากคนในพื้นที่ ล่องเรือในแม่น้ำบางปะกง พาชมค้างคาว สำรวจพื้นน้ำ ชมป่าจากสองฝั่งลำน้ำ และฟังเรื่องเล่าชีวิตริมน้ำของคนบางปะกง หลังกลับจากค่ายมีการจัดกระบวนการถอดบทเรียนผ่านกิจกรรมเชิงศิลปะ ภาพวาด บทกวี และพัฒนาบทกวีเป็นการแสดงสั้นๆ

ภาพกิจกรรมล่องเรือชมแม่น้ำบางปะกงและศึกษาธรรมชาติผ่านการดูนก

ภาพกิจกรรมฟังเรื่องเล่าจากลุงสายัณห์ อัศวินลุ่มน้ำบางปะกง

ภาพกิจกรรมการลงชุมชน พูดคุยกับคนในชุมชนและนำข้อมูล มาสังเคราะห์ร่วมกัน

หลังจากเข้าค่ายแล้ว ผู้เขียนได้กลับไปจัดกระบวนการสะท้อนมุมมองของผู้เรียนผ่านการเขียนเป็นบทกลอนเปล่าจากความรู้สึก และพัฒนาเป็นการแสดงสั้นๆ และพาผู้เรียนกลับไปร่วมจัดงานในงานบางปะกงส่งเสียงครั้งที่ 2 ซึ่งผู้เรียนได้ร่วมเป็นทีมงานจัดงานแสดงสะท้อนมุมมองที่ตนเองมีสู่คนในชุมชน

ลงชุมชนครั้งที่ 2 พานิสิตร่วมเป็นทีมงานจัดงานกับคนในชุมชนและร่วมทำกิจกรรมชุมชน ในงานบางปะกงส่งเสียงครั้งที่ 2 ตอน บ้านเรา บ้านโพธิ์ บ้านแสนสุข ซึ่งนิสิตทั้ง 16 คน ร่วมเป็นทีมตกแต่งสถานที่ประชาสัมพันธ์ชุมชน ทำกิจกรรมกับเยาวชนในชุมชน แสดงผลงานของตนเองที่พัฒนามาจากการลงพื้นที่ครั้งก่อน

ภาพกิจกรรมการจัดงานชุมชน บางปะกงส่งเสียงในชุมชนบ้านโพธิ์ จังหวัดฉะเชิงเทรา

ปลายภาคเรียนจัดกิจกรรมสะท้อนมุมมองของแต่ละคนในรูปแบบ Refection และข้อเขียนสะท้อนการเรียนรู้ตลอดกระบวนการ

วิธีการเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

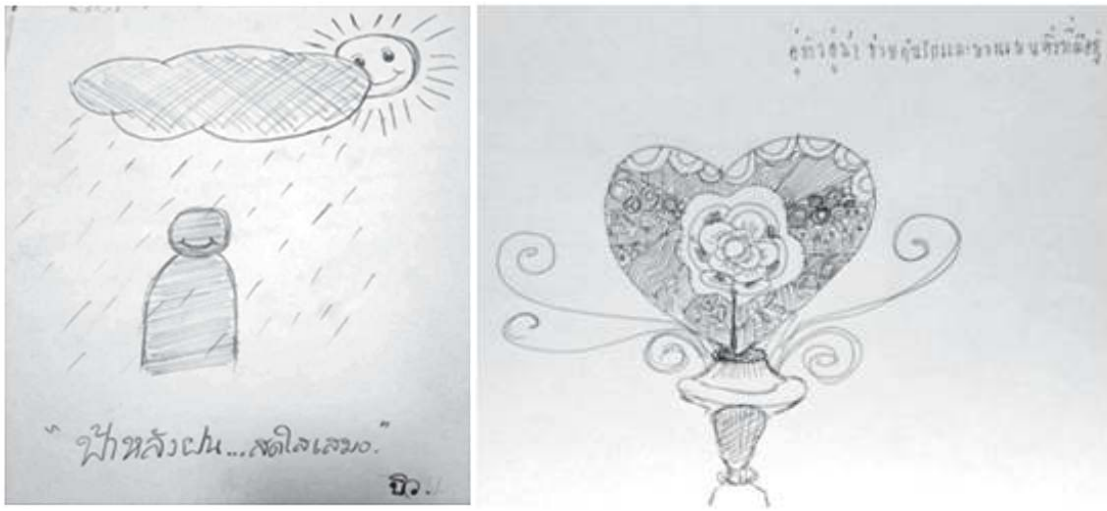
ผู้เขียนออกแบบวิธีการเก็บข้อมูลประกอบไปด้วยการสังเกต การจดบันทึก การจัดกิจกรรมสะท้อนความคิดเห็นและความรู้สึก (Refection) เครื่องมือที่ใช้เก็บข้อมูลประกอบไปด้วย สมุดบันทึกของผู้สอนและผู้เรียน ภาพวาด ข้อเขียนต่างๆ และผลงานการแสดงละคร ทำการเก็บข้อมูลเป็นระยะๆ เพื่อติดตามพัฒนาการที่เกิดขึ้นในตัวผู้เรียน ทั้งนี้ได้นำข้อมูลจากร่องรอยที่ปรากฏในชิ้นงานเช่น ภาพวาด บทกวี เสียงสะท้อนผ่านการพูดคุย มาวิเคราะห์ถึงมุมมองของผู้เรียนในประเด็นการพัฒนาเยาวชนในศตวรรษที่ ๒๑ ที่มุ่งสร้างให้เยาวชนมีจิตสำนึกต่อโลก ความรับผิดชอบต่อสังคมโลก มีทักษะการสื่อสารและทำงานร่วมกัน เป็นผู้ที่มีความคิดริเริ่มและการชี้นำตนเอง

การประเมินผลการเรียนรู้ของผู้เข้าร่วมกระบวนการละคร

การประเมินผลให้ความสำคัญกับการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นกับผู้เข้าร่วมกิจกรรมละคร ทั้งพฤติกรรมที่ปรากฏภายนอกและมุมมองด้านในที่ไม่สามารถมองเห็นได้ เช่น ทัศนคติเกี่ยวกับการมองโลก ความเชื่อ ความรู้สึกที่เกิดขึ้นขณะที่ร่วมกิจกรรม คำถามที่มักจะใช้เป็นคำถามหลัก คือ “รู้สึกอย่างไรเมื่อได้ร่วมกิจกรรม” และ “สิ่งที่ได้เรียนรู้หลังจากทำกิจกรรม” โดยเชื่อมโยงกับชีวิตของผู้ร่วมกระบวนการ ซึ่งออกแบบให้ผู้เข้าร่วมทำกิจกรรมเชิงละคร

การประเมินผลจำเป็นต้องมีเครื่องมือสำหรับเก็บข้อมูลและบันทึกข้อมูล ซึ่งในการจัดกระบวนการละคร ได้เก็บข้อมูลผ่านการบันทึก ข้อเขียน บทกวี ภาพวาดหลังและรายงานสรุปหลังเรียน นอกจากวิธีการสะท้อนผ่านการเขียนบนกระดาษ ยังออกแบบให้มีการเก็บข้อมูลสะท้อนมุมมอง สะท้อนความรู้สึกผ่านข้อความและรูปภาพทางกลุ่มเฟสบุค (Facebook) รวมไปถึงการเก็บข้อมูลด้วยการบันทึกภาพกิจกรรมขณะทำกิจกรรมและจัดเก็บข้อมูลเป็นระยะๆ

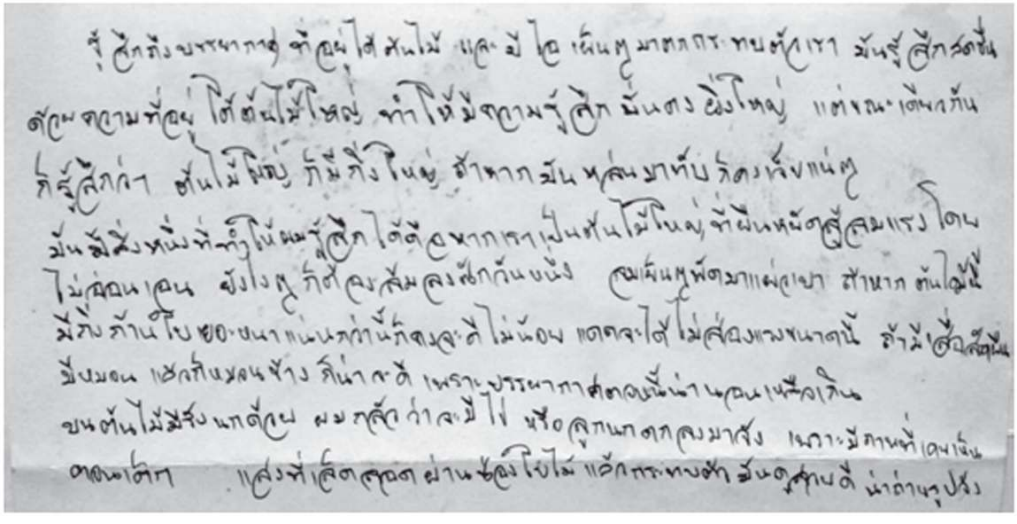
การเก็บข้อมูลด้วยการสะท้อนความรู้สึก ความคิด ลงบนกระดาษผ่านการเขียนและการบันทึก



การสะท้อนความรู้สึกและความคิด ผ่านการวาด การขีดเขียน

ผลการเรียนรู้และมุมมองชีวิตที่เกิดขึ้นหลังผ่านกระบวนการละคร : ละครเพื่อการเรียนรู้

การติดตั้งเครื่องมือในกายตน หมายถึง การเชื่อมโยงให้ผู้เรียนเห็นว่าการเปิดรับรู้ด้วยประสาททั้ง 5 ผ่านกิจกรรมอายตนะสามารถใช้เป็นวิธีการเรียนรู้ ใคร่ครวญและตรวจสอบตนเอง ซึ่ง เจ กฤษณะมูรติ (โสรีช์ โพธิ์แก้ว, ผู้แปล, 2555) ได้กล่าวถึงการรับรู้ผ่านอายตนะว่า เป็นการรับรู้โดยปราศจากถ้อยคำซึ่งเป็นวิถีของการภาวนา นั่นคือการรับรู้โดยปราศจากความคิด เป็นการรับรู้ที่ชัดเจน กิจกรรมนี้จัดการเรียนนอกห้องเรียนโดยพาผู้เรียนไปเรียนใต้ร่มไม้ บริเวณสวนต้นไม้ลานธรรม เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้สัมผัสสิ่งแวดล้อมรอบตัว ได้อยู่กับตนเองทั้งร่างกายและใจ เปิดโอกาสให้ผู้เรียนสำรวจลงลึกไปในกายตนเอง อะไรที่ผุดบังเกิดให้เขียนลงไปอย่างใสซื่อ ซื่อตรง ถ่ายทอดเป็นการเขียนอย่างอิสระ หลังจากทำกิจกรรมผู้เรียนรู้สึกประหลาดใจเกี่ยวกับการได้สำรวจชีวิตของตนเองผ่านความเงียบ ทำให้เกิดการย้อนคิดถึงเรื่องราวชีวิตของตนเอง ทำให้ทราบความรู้สึกนึกคิด ความกังวลใจ หรือสิ่งที่แต่ละคนกำลังเผชิญอยู่ได้เป็นอย่างดี สิ่งที่เป็นประเด็นน่าสนใจคือหลังจากทำกิจกรรมอายตนะ ผู้เรียนสะท้อนว่าตนรู้สึกดีมากที่ได้กลับมาใคร่ครวญตนเองผ่านการนั่งและเลือกพื้นที่อย่างอิสระ เสียงสะท้อนยังระบุว่า *นานมากที่ไม่เคยกลับมานั่งครุ่นคิดถึงตนเอง การอยู่กับตนเองทำให้ พบว่า เกิดอะไรขึ้นกับตนเองได้ชัดเจนขึ้น และเมื่อได้ฟังข้อเขียนของเพื่อนที่อ่านให้ฟัง ทำให้รับฟังเรื่องราวและการรับฟังเสียงข้างในของเพื่อนที่ไม่เคยได้รับฟังมาก่อน* การสะท้อนและการรับฟัง เป็นจุดเริ่มต้นการเรียนในรายวิชานี้ได้เป็นอย่างดี และทำให้ผู้สอนเข้าใกล้ และเข้าถึงผู้เรียนได้เป็นอย่างดี



ภาพแสดงข้อเขียนจากกิจกรรมอายตนะ (เขียนโดย รุจิกร ลีลาส)

การค้นหาและค้นพบคำตอบได้ด้วยการใคร่ครวญของตนเอง สามารถเกิดขึ้นได้จริงผ่านกระบวนการที่นำพาให้รู้สึก พบว่า การเรียนรู้ที่สำคัญน่าจะเป็นการเรียนรู้ที่เริ่มต้นจากภายในตนเอง รู้จักตนเองทั้งความคิด มุมมอง อารมณ์ ความรู้สึก หลายคนภูมิใจในตนเอง “ได้เรียนรู้จักภูมิใจในตนเอง ยินดีน้อมรับคำชมอย่างภูมิใจ เรียนรู้ที่จะพูดอย่างตรงไปตรงมา และเรียนรู้ที่จะรู้จักขอบคุณตัวเองและผู้อื่น” (สุชานันท์ มีสุข - จอย สาวแกร่ง)

ผู้เรียนเกิดการสะท้อน ย้อนคิด นึกถึงชีวิตตนเอง พบสภาวะของใจที่บางครั้งวิตกกังวลว่าจะทำอย่างไรเมื่อเผชิญสถานการณ์ แต่เมื่อมีการเปิดพื้นที่ในกระบวนการให้มีการสะท้อนได้อย่างอิสระ เน้นการเปิดรับฟังทั้งกลุ่มใหญ่และกลุ่มย่อย ทำให้เกิดความสะดวกใจในการแลกเปลี่ยน ซึ่งต้องอาศัยการจัดกระบวนการหลายครั้งจนกระทั่งผู้เรียนเริ่มมั่นใจ หลายคนสะท้อนว่าเริ่มเรียนรู้จักตนเองและคิดว่าการรู้จักอารมณ์ ความคิดของตนเองเป็นสิ่งสำคัญ “ถ้าเราไม่เรียนรู้จักตัวเองเราจะไม่สามารถเปิดใจเรียนรู้คนอื่นได้เลย” (ธนวัฒน์ ชลวนารัตน์ - แคนน่อน เด็กหนุ่มในห้องเรียน) การได้มองเห็นชีวิตทำให้บางคนเริ่มมองย้อนกลับไปสู่ชีวิตของตนเอง *“ฉันชอบบรรยากาศชนบทเพราะพ่อแม่ฉัน ให้ฉันอยู่กับบรรยากาศบ้านๆ มาตั้งแต่เด็ก ฉันไม่มีความรังเกียจหรือเบื่อหน่ายเพราะฉันเองก็เป็นแบบนั้น”* (อมลิน เชียงแรง -โอลีฟสาวเชียงฮาย)

การนอบน้อมและเกิดความสัมพันธ์กลุ่ม โดยเริ่มต้นจากการรับฟังเสียงของกันและกัน ผู้เรียนเกิดความรู้สึกขอบคุณในกันและกัน เกิดความสัมพันธ์ที่ดีในกลุ่มเพื่อนและชุมชน บางสิ่งที่เคยติดค้างในใจเริ่มคลี่คลาย เริ่มยอมรับในกันและกัน **เคารพและฟังกัน เชื่อใจและเชื่อมั่นในกลุ่ม** ดังที่ มิว หญิงสาว (มธุการ ศรสงคราม) สะท้อนมุมมองว่า *“ตลอดเวลาหนึ่งเทอม ที่ได้เรียนรู้จากการบอกเล่าและลงมือทำ มีความเปลี่ยนแปลงมากมายเกิดขึ้นในสมองและในหัวใจของเรา เราเกิดการเรียนรู้ตั้งแต่เริ่มคิดกับตัวเอง ไปถึงกลุ่มเพื่อน ได้เรียนรู้จากการทำงาน เกิดการยอมรับช่วยกันแก้ไข ช่วยกันเป็นกำลังใจให้กันและกัน”*

การเชื่อมโยงระหว่างตนเองกับสิ่งแวดล้อม ผู้เรียนเริ่มรู้สึกว่าตนเองเกิดการปรับเปลี่ยนมุมมองเกี่ยวกับตัวเรากับสิ่งแวดล้อมรอบตัว เกิดความห่วงใยชุมชน เชื่อมโยงกับชุมชน มีรู้สึกว่าชุมชนมีบางสิ่งที่เริ่มหายไป

> *“รู้สึกผูกพันกับคนบ้านโพธิ์ ได้เห็นชีวิตริมแม่น้ำอย่างแท้จริง เห็นป่า เห็นสัตว์ที่ไม่เคยเห็น วิถีชีวิตเก่าแก่ที่ยังใช้ชีวิตกันแบบในละคร อยู่กับบ้าน ทุกคนรู้จักกันเกือบหมด รู้สึกถึงความรัก ความอบอุ่นในที่แห่งนั้น แต่เบื้องหลังความสุขกลับมีความทุกข์เกิดขึ้นจากสิ่งที่พวกเขาไม่ได้ก่อขึ้นหรือต้องการ และรู้ว่าพวกเขาส่วนหนึ่ง (ชาวบ้าน) พยายามช่วยกันที่จะแก้ปัญหานั้นอย่างเต็มที่”*
>
> (ลลิต์ภัทร มูลทรัพย์ - ปอย สาวน้อยในเมืองหลวง)

การเรียนรู้ที่เกิดขึ้นนี้เชื่อมกลับไปที่ตัวผู้เรียน บางคนเคยคิดว่าเรื่องสิ่งแวดล้อมเป็นเรื่องห่างไกลตัว กลับกลายเป็นเรื่องใกล้ตัวที่ต้องช่วยแก้ไข การได้ลงชุมชนทำให้เกิดความรู้สึกว่าตนเองจะมีส่วนทำอะไรได้บ้างในฐานะคนๆ หนึ่งในสังคม

> *“การได้ลงพื้นที่จริงที่บ้านโพธิ์ ฉะเชิงเทรา เรามีแรงบันดาลใจในการทำงานมากที่สุด เราได้ฟังเรื่องเล่าของคุณลุง คุณป้า ทำให้เราอยากที่จะทำละครเพื่อช่วยเป็นแรงขับเคลื่อนบางอย่างในชุมชนและเชื่อว่าจะกลายเป็นแรงที่พัฒนาไปสู่สังคม กระบวนการทั้งหมดเกิดขึ้นโดยที่เราไม่รู้ตัว พอรู้ตัวอีกทีเราก็ได้ซึมซับมันเข้าไปมากมายในจิตใจและสมองของเรา”*
>
> (มธุการ ศรสงคราม - มิว หญิงสาว)

สิ่งที่ปรากฏในตัวผู้เรียนสามารถรับรู้ได้ว่าผู้เรียนเกิดจิตสำนึกต่อโลกและความสำนึกในความเป็นพลเมือง ได้ก่อตัวขึ้นอย่างช้าๆ ดังที่ จอย สาวแกร่ง (สุชานันท์ มีสุข) สะท้อนว่า *“ได้บทเรียนครั้งสำคัญที่ทำให้เราสนใจสิ่งรอบข้างมากขึ้น ไม่ใช่เพียงแต่ผู้คนเท่านั้น ยังได้เรียนรู้ที่จะรักษา และให้เกียรติแก่สัตว์ พืชร่วมโลก ไม่เบียดเบียนสิ่งแวดล้อมสิ่งที่ให้ชีวิตแก่เราทุกคน ถ้าเราไม่สามารถเปลี่ยนผู้อื่นได้ ก็ควรที่จะเริ่มเปลี่ยนจากตนเองเพื่อไปสู่คนรอบกาย”*

วิถีศิลปะคือวิถีของการขัดเกลา ขัดความคิดและขัด...ใจ

การเรียนรู้ผ่านกระบวนการละคร – ละครเพื่อการเรียนรู้ ทำให้เกิดการสะท้อนย้อนมองตัวตนของคนเข้าร่วมกระบวนการ เปรียบเสมือนกับการคลี่ออกของกายและจิต มีการเปิดรับความรู้สึกหรือความคิดที่ผ่านเข้ามาทางการรับรู้ ผู้ร่วมกระบวนการได้เรียนรู้ชีวิตและมุมมองชีวิตทั้งตนเองและผู้อื่น เกิดการเติบโตทางใจซึ่งเป็นผลจากการทำงานร่วมกัน เกิดการพัฒนาความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคนและชุมชน **การพาลงชุมชนช่วยงานชุมชนเป็นการนำพาให้ผู้เข้าร่วมกระบวนการเกิด “ความรู้สึกร่วม”** เมื่อรู้สึกจึงร่วม “ร่วมใจ ร่วมคิด ร่วมทำ” ก่อเกิดการเปลี่ยนแปลงภายในตนเองด้วยกระบวนการที่ค่อยเป็นค่อยไป รู้สึกจึงประทับเข้าไปในใจ ดังนั้นการเปิดโอกาสให้ตนเองได้เรียนรู้มุมมองใหม่ๆ ผ่านกระบวนการละครเพื่อการเรียนรู้ที่เน้นประสบการณ์ตรงและจัดการเรียนรู้แบบค่อยเป็นค่อยไป รู้จักเลือกใช้กระบวนการของละครที่นำพาให้รู้สึก ให้ความใส่ใจกับผู้เข้าร่วมกระบวนการและใช้หัวใจนำสมอง ย่อมทำให้ผู้เรียนรู้เกิดการขัดเกลาตนเอง ขัดเกลาหัวใจและขัดเกลาความคิดของตน เพื่อให้พร้อมเป็นมนุษย์ที่สังคมโลกใฝ่หา อันมีลักษณะของความเป็นมนุษย์ที่มีจิตสำนึกต่อโลก ความรับผิดชอบต่อสังคมโลก มีทักษะการสื่อสารและทำงานร่วมกัน เป็นผู้ที่มีความคิดริเริ่มและการชี้นำตนเอง ซึ่งจะเป็นรากฐานสำคัญของการอยู่ร่วมกันในอนาคต

บรรณานุกรม

ดวงหทัย บูรณเจริญกิจ และ อธิษฐาน์ คงทรัพย์. (2556). **ก้าวพ้นปัญหา...สู่ข้อตกลงด้วยกระบวนการกลุ่ม.** กรุงเทพ. ห้างหุ้นส่วนจำกัด เบสท์ กราฟฟิค เพรส.

ช่วง มูลพินิจ. (2551). **ฝูงมนุษย์**. กรุงเทพ. สำนักพิมพ์มิ่งมิตร

พรพิไล เลิศวิชา, อัครภูมิ จารุภากร. (2550). **ออกแบบกระบวนการเรียนรู้โดยเข้าใจสมอง**.กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์.

พรรัตน์ ดำรุง. (2557). **ละครประยุกต์ : การใช้ละครเพื่อการพัฒนา**. กรุงเทพ. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรพจน์ วงศ์กิจรุ่งเรือง และ อธิป จิตตฤกษ์, (ผู้แปล), (2554). **ทักษะแห่งอนาคตใหม่ : การศึกษาเพื่อศตวรรษที่ 21** = 21st century skills : Rethinkink how students learn. กรุงเทพ. Openworld.

วราลักษณ์ ไชยทัพ. (2544). **การจัดกระบวนการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วม**. เชียงใหม่. หจก. เชียงใหม่ บี. เอส. การพิมพ์.

โสรีช์ โพธิ์แก้ว, ผู้แปล. (2555). **บทเพลงแห่งภาวนา.** กรุงเทพ. สำนักพิมพ์โกมลคีมทอง

องค์การแพธ. (2551). **คู่มือการฝึกอบรมผู้จัดการเรียนรู้เพศศึกษาแบบรอบด้าน**. กรุงเทพ. บริษัท เออร์เจนท์ แทค จำกัด.

Hughes, C. (1998). **Museum Theatre : communicating with visitor through drama**. United States of America. Heinemann Portmouth NH.

Perndergast, M & Saxton, j. (2009). **Applied Theatre**. USA. Intellect,The University of Chicago Press.

Schunk, D. H. (2014). **Learning Theories : An Educational Perspective**. USA. Pearson.

วีรกรรมชาวบ้านบางระจัน: ประวัติศาสตร์ วรรณกรรม และอุดมการณ์
The Bravery of the Bang Rachan People: History, Literature, and Ideology

อาทรี วณิชตระกูล

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งพิจารณาประวัติศาสตร์และวรรณกรรมในฐานะที่เป็นเรื่องเล่า โดยศึกษาวิเคราะห์เรื่องเล่าเกี่ยวกับวีรกรรมชาวบ้านบางระจันดังที่ปรากฏอยู่ในหน้าประวัติศาสตร์ไทยช่วงก่อนการเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าครั้งที่สอง และวรรณกรรม *บางระจัน* ของ “ไม้ เมืองเดิม” แนวคิดเกี่ยวกับศาสตร์แห่งการเล่าเรื่องและแนวคิดเกี่ยวกับอุดมการณ์ที่ใช้ในการศึกษาเรื่องเล่าดังกล่าวทำให้พบความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่แฝงอยู่เบื้องหลังการบันทึกวีรกรรมของชาวบ้านบางระจันเป็นลายลักษณ์อักษรในหนังสือประวัติศาสตร์และวรรณกรรมซึ่งเป็นที่รู้จักกันดี การศึกษาพบว่ามีปฏิบัติการของอุดมการณ์รักชาติที่มุ่งหลอมรวมความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของคนในชาติแฝงเร้นอยู่ในเรื่องเล่าอย่างเข้มข้น ทั้งนี้ การนำเรื่องเล่าเกี่ยวกับวีรกรรมของชาวบ้านบางระจันมาเผยแพร่ผ่านสื่อตลอดหลายปีที่ผ่านมาทั้งในหนังสือแบบเรียนประวัติศาสตร์ไทยและสื่อสมัยใหม่ต่างๆ นับเป็นการบ่มเพาะ ผลิตซ้ำ และตอกย้ำอุดมการณ์รักชาติให้ยั่งยืนต่อไปในสังคมไทย

คำสำคัญ: บางระจัน ประวัติศาสตร์ วรรณกรรม อุดมการณ์

Abstract

This article looks at history and literature in the form of narratives by studying and analyzing two pieces of narration; one is about the heroic act of the Bang Rachan people that appears in a Thai historical text right before they lost to Myanmar for the second time, and the other is a famous novel by Mai Muangdoem, *Bang Rachan*. The story draws upon the two theoretical concepts, the art of narrative and the ideology. Through the examination of these well-known historical publication and literature about the Bang Rachan people, it becomes clear that the concept of power relations was weaved in the writing. Together with this discovery, the article also identifies the practice of patriotic ideology intensely integrated in the story, aiming to create the unity of the nation. Therefore, in the past several years, these narratives about the bravery of the Bang Rachan people have been publicized in forms of the school textbooks on Thai history and various new media content, such as films, television series, and music. The efforts are intended to help engrain, reproduce and emphasize the patriotic ideology among the Thai people, and sustain the Thai society.

Keywords: Bang Rachan, history, literature, ideology

วีรกรรมของชาวบ้านบางระจัน จังหวัดสิงห์บุรี ซึ่งเกิดขึ้นในปีพ.ศ. 2308 ก่อนการเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่าครั้งที่สองนั้น เป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ที่คนไทยส่วนใหญ่รู้จักกันดี การเล่าวีรกรรมชาวบ้านบางระจันมีความโดดเด่นในฐานะที่เป็นเรื่องเล่าซึ่งมีตัวละครเป็นชาวบ้าน เป็นสามัญชนคนธรรมดาที่มีความสามัคคี กล้าหาญ มีหัวใจรักชาติ และเปี่ยมไปด้วยความสามารถจนเอาชนะพม่าเพื่อป้องกันที่มั่นได้ถึง 7 ครั้งทั้งที่มีกำลังพลน้อยกว่าพม่า อีกทั้งชาวบ้านยังมีกำลังอาวุธที่ด้อยประสิทธิภาพกว่าอาวุธของพม่ามาก แม้ในที่สุดชาวบ้านบางระจันจะเสียที่มั่นพ่ายแพ้แก่พม่า และพม่าสามารถมีชัยเหนือกรุงศรีอยุธยาได้ในเวลาอีกเพียง 2 ปีต่อมา วีรกรรมของชาวบ้านบางระจันในครั้งนั้นก็ได้รับการจารึกให้เป็นหน้าหนึ่งของประวัติศาสตร์ไทยตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และได้รับการคัดเลือกให้อยู่ในหนังสือแบบเรียนประวัติศาสตร์ไทยอีกด้วย นอกจากนี้ วีรกรรมของชาวบ้านบางระจันยังได้รับการสดุดีผ่านการผลิตซ้ำเรื่องราวการต่อสู้เพื่อป้องกันดินแดนของชาวบ้านผ่านสื่อหลากหลายประเภท ทั้งหนังสือ ภาพยนตร์ เพลง และละครโทรทัศน์ จวบจนปัจจุบัน

บทความนี้ผู้เขียนมุ่งศึกษาวีรกรรมของชาวบ้านบางระจันในฐานะที่เป็นปฏิบัติการของเรื่องเล่า โดยศึกษาวิเคราะห์การเล่าเรื่องวีรกรรมชาวบ้านบางระจันผ่านการเขียนประวัติศาสตร์ไทยและการเขียนวรรณกรรมเรื่อง *บางระจัน* ของ ก้าน พึ่งบุญ ณ อยุธยา “ไม้ เมืองเดิม” เพื่อศึกษาการสร้างอุดมการณ์ที่แฝงอยู่ในเรื่องเล่าดังกล่าว ตลอดจนชี้ให้เห็นความสำคัญของการเขียนประวัติศาสตร์และการผลิตซ้ำประวัติศาสตร์เพื่อใช้เป็นเครื่องมือตอกย้ำอุดมการณ์แก่คนในชาติ ผู้เขียนใช้แนวคิดเรื่องศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง (narratology) เพื่อศึกษาวิเคราะห์การเล่าวีรกรรมของชาวบ้านบางระจันทั้งในฐานะที่เป็นเรื่องเล่าประวัติศาสตร์และเรื่องเล่าวรรณกรรม และใช้แนวคิดเรื่องอุดมการณ์ (ideology) เพื่อศึกษาวิเคราะห์สิ่งที่ไม่ได้รับการบอกเล่าออกมาอย่างตรงไปตรงมาในการเล่าวีรกรรมของชาวบ้านบางระจันหากแต่แฝงเร้นอยู่เบื้องหลังเรื่องเล่า ทว่าเป็นที่น่าสังเกตว่าเรื่องที่ไม่ได้รับการบอกเล่าอย่างตรงไปตรงมานี้กลับเป็นเรื่องเล่าที่ทรงพลังกอปรด้วยอำนาจยิ่งกว่าตัวเรื่องเล่าเองด้วยซ้ำ

ศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง วาทกรรม และอุดมการณ์ในเรื่องเล่า

มนุษย์รู้จักคุ้นเคยกับการเล่าเรื่องมาเป็นเวลาช้านานแล้ว มนุษย์ผลิตเรื่องเล่า (narrative) เพื่อใช้แลกเปลี่ยนแบ่งปันข้อมูลข่าวสาร ความรู้ ความคิด ความรู้สึก ตลอดจนประสบการณ์ระหว่างมนุษย์ด้วยกัน เรื่องเล่าจึงเป็นสิ่งที่ยึดโยงมนุษย์ในสังคมเดียวกันเข้าไว้ด้วยกัน ในอดีตมนุษย์คุ้นเคยกับเรื่องเล่าประเภทนิทาน เรื่องสั้น นวนิยาย ปัจจุบันประเภทของเรื่องเล่าได้เพิ่มมากขึ้นตามการเกิดของสื่อสมัยใหม่ อาทิ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ อินเทอร์เน็ต ประเภทของเรื่องเล่าจึงขยายขอบเขตกว้างขวางออกไปมากขึ้น มารี-ลอรี ไรอัน (Marie-Laure Ryan) สรุปว่าเรื่องเล่าเป็นการนำเสนอเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกันและมีความสัมพันธ์แบบเป็นเหตุเป็นผลต่อกัน เราสามารถจำแนกประเภทของเรื่องเล่าได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ ได้แก่ เรื่องบันเทิงคดี (fiction) ซึ่งเป็นเรื่องแต่งจากจินตนาการ และเรื่องที่ไม่ใช่บันเทิงคดี (non-fiction) ซึ่งเป็นเรื่องที่เน้นการให้ข้อมูลและอิงกับข้อเท็จจริง (Herman, 2007: 22-33) ดังนั้น เรื่องเล่าจะดูเหมือนนำเสนอ “ความจริง” มากน้อยเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับประเภทของเรื่องที่เล่า สามารถกล่าวได้ว่าเรื่องที่ไม่ใช่บันเทิงคดีย่อมดูเหมือนเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นจริง เป็นเรื่องที่นำเสนอความเป็นจริงมากกว่าเรื่องบันเทิงคดี

การศึกษาศาสตร์แห่งการเล่าเรื่องซึ่งเป็นศาสตร์ที่แพร่หลายในช่วงทศวรรษที่ 1980 นั้นเป็นการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างของเรื่องเล่า อันได้แก่ การสร้างโครงเรื่อง (plot) การสร้างตัวละคร (character) กลวิธีการเล่าเรื่อง เนื้อหาของเรื่องเล่า การสื่อความหมายด้วยสัญลักษณ์ ตลอดจนผลกระทบของการเล่าเรื่องต่อปัจเจกบุคคลและต่อสังคมอีกด้วย (Culler, 1997: 83) การศึกษาเรื่องเล่าวีรกรรมชาวบ้านบางระจันในบทความนี้เป็นการศึกษาเรื่องเล่า 2 ประเภทใหญ่ ได้แก่ ประวัติศาสตร์ ซึ่งจัดเป็นเรื่องเล่าประเภทเรื่องที่ไม่ใช่บันเทิงคดี และวรรณกรรม ซึ่งจัดเป็นเรื่องเล่าประเภทเรื่องบันเทิงคดี โดยมุ่งศึกษาวิเคราะห์เรื่องเล่าในแง่ของโครงสร้าง เนื้อหา ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการเล่าเรื่อง ตลอดจนปัจจัยที่เป็นผลกระทบจากการเล่าเรื่องเป็นสำคัญ

นอกจากการศึกษาตัวเรื่องเล่าเองแล้ว ศาสตร์แห่งการเล่าเรื่องยังขยายขอบเขตการศึกษาออกไปถึงการศึกษาทำความเข้าใจผู้เล่าเรื่องเพื่อให้การศึกษาเรื่องเล่าสมบูรณ์รอบด้านขึ้น ในการเล่าเรื่องนั้น ผู้เล่าเรื่องนับเป็นผู้มีอำนาจในการประกอบสร้าง (construct) ความเป็นจริงของเรื่องเล่า เป็นผู้มีอำนาจในการคัดเลือกปรุงแต่งเรื่องเล่าผ่านการใช้ภาษา ประกอบกันขึ้นเป็นชุดของความคิดหรือวาทกรรม (discourse) ซึ่งเป็นกลุ่มคำหรือถ้อยคำที่ไหลเวียนอยู่ในสังคมในยุคหนึ่ง วาทกรรมเป็นกระบวนการใช้ภาษาในการสร้างตัวตนและสร้างความหมายให้กับสรรพสิ่งต่างๆ ในสังคม โดยมีลักษณะเป็นชุดความคิดที่แฝงเร้นด้วยอำนาจและอุดมการณ์ของสังคมในช่วงเวลาหนึ่งๆ (Barker, 2003: 101-104) มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสเสนอว่าวาทกรรมนั้นเป็นข้อเขียนที่ “ผู้ทรงคุณวุฒิ” เป็นผู้ผลิตขึ้นและเผยแพร่ออกไปในสังคม วาทกรรมจึงมีความสัมพันธ์กับอำนาจ (power) ของกลุ่มคนในสังคม (Edgar, and Sedgwick, 2004: 71-75) ด้วยเหตุนี้วาทกรรมจึงมีลักษณะเป็นการแสดง (performance) รูปแบบหนึ่ง ตามความหมายที่ว่าการแสดงเป็นการกระทำหรือชุดของการกระทำซึ่งกระทำเพื่อประโยชน์ของผู้อื่น การแสดงจึงเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตประจำวันที่ทุกคนในสังคมต่างผลัดกันเป็นผู้แสดงและเป็นผู้ชมด้วยกันทั้งสิ้น (Cohan, 2008: 16) อย่างไรก็ดี วาทกรรมมิใช่เป็นเพียงการแสดงออกซึ่งความจริง มิใช่เป็นเพียงการสะท้อนความจริง หากแต่เป็นการประกอบสร้างความจริงจนถึงกับกลายเป็นความจริงด้วยตัวเอง ด้วยเหตุนี้ การศึกษาศาสตร์แห่งการเล่าเรื่องจึงมีความสัมพันธ์กับการศึกษาความสัมพันธ์เชิงอำนาจในสังคม เพื่อค้นหาสิ่งที่ไม่ได้รับการบอกเล่าออกมาผ่านการเล่าเรื่องนั่นเอง ดังนั้น การศึกษาวิเคราะห์เรื่องเล่าที่อยู่ในรูปแบบของตัวบททางประวัติศาสตร์และวรรณกรรมในการศึกษาวีรกรรมชาวบ้านบางระจันจึงมิใช่การศึกษาข้อเท็จจริงที่เป็นความจริงแท้ หากแต่เป็นการศึกษาความจริงที่ผ่านการปรุงแต่งจากผู้เล่าเรื่องมาแล้วนั่นเอง

เมื่อเรื่องเล่าได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นจากการใช้ภาษาและวาทกรรมแล้ว การทำให้วาทกรรมมี “สถาบัน” รองรับ เป็นกลวิธีหนึ่งที่ทำให้ความจริงที่ได้รับการประกอบสร้างผ่านเรื่องเล่าเป็นความจริงที่ได้รับการยอมรับยิ่งขึ้น ทำให้ความจริงนั้นเป็นจริงยิ่งขึ้น (Cohan, and Shires, 1997: 133-138) ยิ่งหากสถาบันที่รองรับวาทกรรมนั้นเป็นสถาบันหลักของสังคม อาทิ สถาบันชาติ สถาบันศาสนา ก็ยิ่งทำให้วาทกรรมนั้นๆ เป็นที่ยอมรับยิ่งขึ้นไปอีก การกำหนดกรอบความคิดให้กับมนุษย์ในสังคมผ่านสถาบันที่ประกอบสร้างเรื่องเล่าให้กับคนในสังคมหนึ่งๆ จึงนับเป็นวิถีหนึ่งที่ทำให้ทุกคนอยู่ร่วมกันในสังคมได้อย่างราบรื่น

อุดมการณ์เป็นกรอบความคิดที่ทำงานผ่านวาทกรรม อุดมการณ์เป็นโลกทัศน์ที่ได้รับการหลอมรวมและเชื่อมโยงกับปัจจัยต่างๆ และยังถูกทำให้เป็นเรื่องธรรมชาติ หลุยส์ อัลธูแซร์ (Louis Althusser) เห็นว่าอุดมการณ์เป็นสิ่งที่ดูเหมือนจะแฝงตัวอยู่ในสามัญสำนึก (common sense) ของมนุษย์ หากแต่แท้จริงแล้วเป็นจิตสำนึกลวง (false consciousness) (During, 2005: 31-32) อุดมการณ์จึงมิใช่สิ่งที่เป็นธรรมชาติ มิใช่ความจริงแท้ ทว่าเป็นสิ่งที่สังคมกำหนดขึ้นเพื่อทำหน้าที่ในการประกอบสร้างอัตบุคคลในสังคม ทำให้มนุษย์มีกรอบความคิดความเชื่อหลักไปในทิศทางเดียวกัน มีหลักยึดเหนี่ยวร่วมกัน เพื่อความสงบสุขมั่นคงของสังคม

ดังได้กล่าวแล้วว่าบทความนี้มุ่งพิจารณาวีรกรรมของชาวบ้านบางระจันในฐานะที่เป็นเรื่องเล่า โดยศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างและเนื้อหาของเรื่องเล่า ปัจจัยที่มีความสัมพันธ์กับการเล่าเรื่อง ตลอดจนกรอบความคิดที่แอบแฝงซ่อนเร้นอยู่ในเรื่องเล่า การศึกษาวีรกรรมชาวบ้านบางระจันด้วยการใช้แนวคิดศาสตร์แห่งการเล่าเรื่องและแนวคิดเรื่องอุดมการณ์ทำให้เข้าใจความสัมพันธ์เชิงอำนาจของมนุษย์ในสังคม ตลอดจนเข้าใจกรอบความคิดซึ่งผู้มีอำนาจในสังคมใช้ร้อยรัดคนในสังคมเข้าไว้ด้วยกัน เพื่อความเป็นระเบียบเรียบร้อย ความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของคนในสังคม

เรื่องเล่ากับประวัติศาสตร์และวรรณกรรม

ดังได้กล่าวข้างต้นว่าทั้งประวัติศาสตร์และวรรณกรรมต่างเป็นเรื่องเล่าด้วยกันทั้งสิ้น ปีเตอร์ ลามาร์ค (Peter Lamarque) กล่าวสรุปไว้ว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างแนบแน่นระหว่างเรื่องเล่ากับเรื่องบันเทิงคดี ชนิดที่ว่าหากเอ่ยถึงเรื่องเล่า คนมักนึกถึงเรื่องบันเทิงคดีเสมอ (อ้างในฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค, 2548: 43) เรามักเข้าใจกันทั่วไปว่าการศึกษาประวัติศาสตร์เป็นการศึกษาข้อเท็จจริง เป็นการศึกษาความจริงที่เคยเกิดขึ้นในอดีต ประวัติศาสตร์จึงมิใช่เรื่องเล่า ส่วนการศึกษาวรรณกรรมเป็นการศึกษาจินตนาการ ความคิด ความรู้สึกของผู้เขียน ข้อเท็จจริงที่ปรากฏในประวัติศาสตร์จึงดูเป็นจริงมากกว่าข้อเท็จจริงในวรรณกรรม หากแต่เมื่อพิจารณาถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจที่อยู่ในงานเขียนประวัติศาสตร์และวรรณคดีเป็นสำคัญแล้ว เราจะค้นพบความจริงที่ได้รับการประกอบสร้างขึ้นในงานเขียนทั้งสองประเภทเช่นเดียวกัน ยิ่งไปกว่านั้น ความเป็นจริงยังมิได้มีเพียงหนึ่งเดียว แต่ความเป็นจริงขึ้นอยู่กับมุมมองที่หลากหลายของผู้มอง และความเป็นเรื่องเล่าของงานเขียนทั้งสองประเภทอีกด้วย

ทั้งประวัติศาสตร์และวรรณกรรมต่างเป็นวาทกรรมที่แสดงให้เห็นอุดมการณ์ แต่มีลักษณะการนำเสนอที่แตกต่างกัน เฮย์เดน ไวท์ (Hayden White) เสนอว่าประวัติศาสตร์เป็นเรื่องเล่า เป็นวาทกรรมร้อยแก้วที่ประกอบสร้างจากเหตุการณ์ต่างๆ ที่กระจัดกระจายมาไว้ด้วยกัน การเขียนประวัติศาสตร์ตามลำดับเวลาทำให้ประวัติศาสตร์มีลักษณะเหมือนเรื่องแต่ง มีโครงเรื่อง มีลำดับเหตุการณ์ มีการทำให้คนธรรมดากลายเป็นตัวละคร (Cobley, 2001: 30-33) ประวัติศาสตร์จึงเป็นเรื่องเล่าชนิดหนึ่ง การเล่าประวัติศาสตร์มีวัตถุประสงค์เพื่อหลอมรวมความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในพื้นที่หนึ่งๆ ให้มีภูมิหลังความเป็นมาในชีวิตร่วมกัน

แนวคิดวัตถุนิยมวัฒนธรรม (Cultural Materialism) ซึ่งแพร่หลายในอังกฤษตั้งแต่ทศวรรษ 1980 มุ่งศึกษาประวัติศาสตร์ร่วมสมัยเพื่อชี้ให้เห็นการสร้างความเป็นชาติ ความเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ เช่นเดียวกับแนวคิดนวประวัติศาสตร์ (New Historicism) ซึ่งแพร่หลายในสหรัฐอเมริกาตั้งแต่ทศวรรษ 1990 ซึ่งมุ่งศึกษาหาความเชื่อมโยงระหว่างตัวบท วาทกรรม อำนาจ และการประกอบสร้างตัวตนของมนุษย์ในสังคม (Culler, 1997: 129-130) แนวคิดนี้เห็นว่าอดีตเป็นเรื่องเล่าประเภทหนึ่ง นักประวัติศาสตร์มิได้เป็นผู้ “ค้นพบ” ความจริง หากแต่ทำหน้าที่เป็นผู้ตีความหมาย (During, 2005: 53-54) ดังนั้น งานเขียนเกี่ยวกับประวัติศาสตร์จึงมิได้เป็นกลาง แต่สะท้อนให้เห็นวิถีที่มนุษย์ปัจจุบันต้องการเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับอดีต

แนวคิดนวประวัติศาสตร์ยังเห็นว่าการที่วรรณกรรมประกอบไปด้วยความคิดและจินตนาการของผู้เขียนนั้น มิได้ทำให้วรรณกรรมมีสถานะสูงส่งกว่างานเขียนประเภทอื่น (Frow, 2006: 100-123) แท้จริงแล้วทั้งวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ต่างเป็นวาทกรรมที่แสดงให้เห็นอุดมการณ์ของผู้เขียนและของสังคมในยุคหนึ่งๆ เช่นเดียวกัน เพียงแต่มีลักษณะกลวิธีการนำเสนอที่แตกต่างกันเท่านั้น ความสัมพันธ์ของประวัติศาสตร์กับวรรณกรรมได้รับการนำมาให้ความหมายใหม่ กล่าวคือ ประวัติศาสตร์มิได้มีฐานะเป็นเพียงบริบท (context) ของวรรณกรรมเท่านั้น หากแต่ประวัติศาสตร์มีฐานะเป็นตัวบทคู่ (co-text) กับวรรณกรรม (Culler, 1997: 122-123) หมายถึง การอ่านตัวบทวรรณกรรมทำให้เราเข้าใจประวัติศาสตร์มากขึ้นด้วย มิใช่เพียงการอ่านประวัติศาสตร์เพื่อให้เข้าใจวรรณกรรมแต่เพียงฝ่ายเดียวตามความคิดแบบดั้งเดิมเท่านั้น เพราะทั้งประวัติศาสตร์และวรรณกรรมประกอบไปด้วยโครงสร้างที่ซับซ้อน เป็นงานเขียนที่ถูกครอบงำจากอุดมการณ์ที่ได้รับการประกอบสร้างจากผู้มีอำนาจในสังคม และเป็นปฏิบัติการของวาทกรรมที่ไหลเวียนอยู่ในสังคมวัฒนธรรมในช่วงเวลาเดียวกันด้วย

อนึ่ง ประวัติศาสตร์นิพนธ์ (historiography) ซึ่งหมายถึงการเขียนประวัติศาสตร์และรวมถึงการสร้างประวัติศาสตร์ในสังคมไทยตั้งแต่อดีตมานั้นเป็นสมบัติของคนชั้นสูง กล่าวคือ เฉพาะผู้ที่อยู่ในชนชั้นผู้นำทางการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ ศาสนา และวัฒนธรรมของประเทศเท่านั้นที่มีโอกาสเป็นผู้บันทึกประวัติศาสตร์ไทย จึงสามารถกล่าวได้ว่าราชสำนักและวัดเท่านั้นที่เป็นผู้ผลิตประวัติศาสตร์นิพนธ์ไทยในสมัยโบราณ (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2545: 3-4) ข้อจำกัดที่เกี่ยวกับการกำหนดผู้เขียนประวัติศาสตร์ซึ่งมีสถานภาพเป็นคนชั้นสูงในสังคมไทยดังกล่าว ส่งผลให้การพิจารณาความสัมพันธ์เชิงอำนาจของผู้เขียนประวัติศาสตร์กับประชาชนทั่วไปชัดเจนขึ้นด้วย ดังจะได้กล่าวในลำดับต่อไป

การสร้างสำนึกความเป็นชาติและอุดมการณ์ชาตินิยม

อุดมการณ์ชาตินิยม (nationalism) เป็นอุดมการณ์หลักอุดมการณ์หนึ่งที่แฝงเร้นอยู่ในสังคมไทย ในบริบทสังคมไทยนั้น อุดมการณ์ชาตินิยมเน้นความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของคนในชาติที่อยู่ภายใต้การปกครองของสถาบันพระมหากษัตริย์ที่มีความศักดิ์สิทธิ์เป็นสำคัญ อุดมการณ์ชาตินิยมพัฒนาขึ้นในประเทศไทยอย่างชัดเจนตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มูลเหตุสำคัญที่ทำให้อุดมการณ์ชาตินิยมได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นอุดมการณ์หลักในสังคมไทยก็เนื่องมาจากการเข้ามาของ

ชาติตะวันตกที่เริ่มเข้ามาในประเทศไทยหรือสยามในขณะนั้น ลัทธิล่าอาณานิคมของตะวันตกที่กดดันอย่างหนักตั้งแต่ทศวรรษ 2400 เป็นต้นมา มีผลทำให้สยามต้องดิ้นรนหาทางหลีกรอดให้พ้นจากอำนาจของตะวันตก การปลูกจิตสำนึกความเป็นชาติควบคู่ไปกับการพัฒนาปรับปรุงประเทศให้ทันสมัยทัดเทียมตะวันตกจึงเป็นกุศโลบายที่ได้รับการสืบสานและเบ่งบานเต็มที่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ลัทธิล่าอาณานิคมของตะวันตกทำให้สยามต้องปรับตัวครั้งใหญ่ทั้งการปฏิรูปการเมืองการปกครองควบคู่ไปกับการปฏิรูปสังคมวัฒนธรรม โดยได้มีการนำแนวคิดของตะวันตกมาปรับใช้ด้วยเหตุผลสำคัญคือเป็นการทำให้ชาติตะวันตกเห็นประจักษ์ว่าสยามมีความเจริญทัดเทียมตะวันตก การปฏิรูปของสยามในครั้งนั้นนอกจากเป็นการต่อต้านการคุกคามของตะวันตกดังกล่าวแล้ว ยังเป็นการปรับปรุงระบบการเมืองการปกครองตลอดจนสังคมวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมของสยามที่เสื่อมประสิทธิภาพไปตามกาลเวลาอีกด้วย ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งกินเวลาถึง 42 ปี สยามมีการเปลี่ยนรูปแบบการปกครองไปเป็นแบบรัฐชาติ มีการรวมอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลาง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสอาณานิคมตะวันตก ได้แก่ สิงคโปร์ ชวา มลายู พม่า และอินเดีย ตั้งแต่ยังทรงเป็นยุวกษัตริย์เมื่อครั้งเสด็จขึ้นครองราชย์เมื่อพระชนมายุ 15 ชันษาเพื่อทรงศึกษาต้นแบบการปกครองที่จะช่วยให้สยามเจริญรุ่งเรืองมั่นคง เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงบรรลุนิติภาวะเป็นพระมหากษัตริย์โดยสมบูรณ์แล้ว พระองค์ทรงจัดให้มีการปฏิรูปการเมืองการปกครองหลายประการ อาทิ การปฏิรูประบบราชการ การปฏิรูประบบศาล การจัดระบบภาษีอากร ในด้านการปฏิรูปสังคมและวัฒนธรรมนั้น พระองค์ทรงจัดให้มีการยกเลิกการเกณฑ์แรงงาน ระบบทาส ปฏิรูประบบการศึกษา เป็นอาทิ

นอกจากการปฏิรูปสยามประเทศครั้งใหญ่ดังกล่าวข้างต้น ความเปลี่ยนแปลงสำคัญที่เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวคือ การสร้างสำนึกความเป็นชาติด้วยการรวมคนในชาติให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันเพื่อสร้างจิตสำนึกความเป็นไทยด้วยการใช้วาทกรรมเรื่องเชื้อชาติเป็นหลัก โดยรัฐใช้ยุทธวิธี 2 ประการ ประการแรก รวมกลุ่มคนที่พูดภาษาเดียวกัน ได้แก่ ภาษาไทย และปรับให้ผู้พูดภาษาไทกลุ่มอื่นๆ มีสำนึกร่วมของการเป็นคนไทยด้วยกัน ประการที่สอง รวมกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในอาณาเขตเดียวกันและเป็นข้าราชบริพารของกษัตริย์องค์เดียวกันให้มีสำนึกของความเป็นคนไทยร่วมกัน หลังจากการรวมคนในชาติให้เป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันด้วยการใช้ภาษาและใช้ถิ่นที่อยู่อาศัยเป็นเกณฑ์แล้ว รัฐได้ปรับเปลี่ยนนโยบายให้สอดคล้องกับวาทกรรมเรื่องเชื้อชาติเพื่อส่งเสริมความแข็งแกร่งและยืนยันความถูกต้องชอบธรรมให้วาทกรรมดังกล่าวหลายประการ อาทิ มีการรับเอาคำใหม่มาใช้ในภาษาไทย ได้แก่ คำว่า “ประเทศชาติ” หรือ “ชาติประเทศ” ซึ่งสอดคล้องกับคำภาษาอังกฤษว่า “nation-state” มีการเปลี่ยนคำว่าสยามมาเป็นคำว่า “ประเทศไทย” หรือ “ราชอาณาจักรไทย” หมายความถึงประเทศหรือราชอาณาจักรของคนสัญชาติไทย (คริส เบเคอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร, 2557: 86-91)

ปฏิบัติการณ์ของอุดมการณ์ชาตินิยมนอกจากจะทำงานผ่านการสร้างรัฐชาติและการปลูกจิตสำนึกให้ประชาชนมีความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันดังกล่าวข้างต้น การยกระดับพัฒนาคุณภาพชีวิตของประชาชนด้วยการใช้วาทกรรมความเจริญผ่านการหล่อหลอมประชาชนให้เป็นพลเมืองที่ดีของชาติก็เป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่เป็นกลไกที่รัฐใช้รวมใจของคนในชาติ ศาสนาพุทธ การปฏิรูประบบการศึกษา การจัดการเรื่องการสาธารณสุขล้วนเป็นตัวอย่างของกลไกที่ร่วมมือกันทำงานอย่างเป็นระบบระเบียบเพื่อขานรับวาทกรรมความเจริญ เสริมให้แนวคิดความเป็นชาติมีความเข้มแข็งอย่างยั่งยืนด้วยการพัฒนาคุณภาพชีวิตของประชาชน ทำให้ประชาชนอยู่ดีมีสุขขึ้น ทว่าในระดับกลไกการทำงานของอุดมการณ์นั้น อุดมการณ์ชาตินิยมทำงานผ่านวาทกรรมเชื้อชาติและวาทกรรมความเจริญ เพื่อมุ่งหวังให้ประชาชนยึดมั่นสามัคคีอยู่กับความเป็นชาติ ความเป็นกลุ่มก้อนเป็นพวกพ้องเดียวกัน โดยได้รับสิ่งตอบแทนเป็นผลประโยชน์ที่รัฐมอบให้ ในขณะที่รัฐก็เรียกร้องเอาความจงรักภักดีจากประชาชนเป็นสิ่งตอบแทนเช่นกัน

อุดมการณ์ชาตินิยม ประวัติศาสตร์ และวีรกรรมชาวบ้านบางระจัน

ลัทธิล่าอาณานิคมของตะวันตกนอกจากจะส่งผลต่อความคิดของชนชั้นนำไทยที่จะปรับเปลี่ยนสังคมไทยให้เจริญทัดเทียมตะวันตกดังกล่าวข้างต้น ยังก่อให้เกิดความคิดที่จะตอกย้ำความเป็นไทยด้วยการคัดสรรมรดกทางวัฒนธรรมไทยเพื่อปรุงแต่งให้มีความโดดเด่นสมศักดิ์ศรีความเป็นชาติไทย ผู้นำในสังคมไทยสนใจใช้วิชาประวัติศาสตร์เป็นเครื่องมือหนึ่งในการยืนยันอุดมการณ์ชาตินิยมให้กับคนในชาติ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแสดงความสนพระทัยในวิชาประวัติศาสตร์เป็นพิเศษ ทรงพระราชนิพนธ์ประวัติศาสตร์สยามโดยย่อเป็นภาษาอังกฤษ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้เฉลิมฉลองประวัติศาสตร์สยามเป็นส่วนหนึ่งของงานฉลองใหญ่ที่จัดขึ้นหลังจากเสด็จพระราชดำเนินกลับจากยุโรปเป็นครั้งที่สองและเฉลิมฉลองการครองราชสมบัติครบ 40 ปี เมื่อปีพ.ศ. 2450 พระราชปาฐกถาที่ทรงแสดงในงานนี้ให้แสดงให้เห็นพระราชดำริที่เห็นความสำคัญของประวัติศาสตร์ในฐานะที่เป็นกลไกการทำงานหนึ่งของอุดมการณ์รักชาติ สามารถช่วยปลูกจิตสำนึกความเป็นพวกเดียวกัน กระตุ้นให้ประชาชนมีความรักและความภาคภูมิใจในชาติของตนได้

ประเทศทั้งหลายซึ่งได้ควบคุมกันเปนชาติแลเปนประเทศขึ้น ย่อมถือว่าเรื่องราวของชาติตนและประเทศตน เปนสิ่งสำคัญซึ่งจะพึงศึกษาแลพึงสั่งสอนกัน ให้รู้ชัดเจนแม่นยำ เปนวิชาอันหนึ่งซึ่งจะได้แนะนำความคิดแลความประพฤติ ซึ่งจะพึงแทนได้เลือกได้ในการที่ผิดแลชอบชั่วแลดี เปนเครื่องชักนำให้เกิดความรักชาติแลรักแผ่นดินของตัว (คริส เบเคอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร, 2557: 100)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเป็นชนชั้นนำอีกพระองค์หนึ่งที่สนพระทัยวิชาประวัติศาสตร์จนได้รับการถวายสมัญญาให้เป็นพระบิดาแห่งประวัติศาสตร์ไทย พระองค์ทรงนิพนธ์พงศาวดารเรื่องไทยรบพม่า ซึ่งคนทั่วไปเรียกขานจนเป็นที่รู้จักว่าชื่อหนังสือ *ไทยรบพม่า* หนังสือเล่มนี้เป็นที่รู้จักกันแพร่หลายในฐานะที่เป็นหนังสือตำราประวัติศาสตร์ไทยที่มีชื่อเสียงที่สุดเล่มหนึ่ง มีผู้อ่านและนำมาใช้อ้างอิงกันอย่างกว้างขวางจนสามารถกล่าวได้ว่ามีการเผยแพร่และตอกย้ำอุดมการณ์ชาตินิยมผ่านหนังสือ

เล่มนี้เป็นที่รู้จักกันแพร่หลายในฐานะที่เป็นหนังสือตำราประวัติศาสตร์ไทยที่มีชื่อเสียงที่สุดเล่มหนึ่ง มีผู้อ่านและนำมาใช้อ้างอิงกันอย่างกว้างขวางจนสามารถกล่าวได้ว่ามีการเผยแพร่และตอกย้ำอุดมการณ์ชาตินิยมผ่านหนังสือเล่มนี้อยู่เสมอ แม้จะเป็นที่เข้าใจว่าคำว่า “ไทย” และคำว่า “พม่า” ที่ใช้ในชื่อหนังสือนั้นมิได้หมายความถึง “ประเทศไทย” และ “ประเทศพม่า” ดังความหมายที่ใช้ในปัจจุบัน เพราะบ้านเมืองสมัยนั้นยังมิได้รวมกันเป็นรัฐชาติ เป็นแต่เพียงแว่นแคว้นน้อยใหญ่ที่กระจัดกระจายอยู่ทั่วไปเท่านั้น ทว่าการที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงนิพนธ์ถึงการรบระหว่างไทยกับพม่าซึ่งกินเวลายาวนานตั้งแต่ครั้งที่กรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นจำนวนถึง 44 ครั้งนั้น เป็นการตอกย้ำความเป็นคู่สงครามระหว่างไทยกับพม่าอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยง คำว่า “พม่าข้าศึก” ที่พระองค์ทรงใช้เรียกพม่าดังที่ปรากฏอยู่ในหนังสือตลอดทั้งเล่มเป็นการตอกย้ำความเป็นอื่นให้กับพม่า ในขณะเดียวกันก็ยืนยันความเป็นพวกพ้องเดียวกันของคนไทยที่ต้องร่วมแรงร่วมใจกันต่อสู้กับพม่า

ความน่าสนใจของการกล่าวถึงความขัดแย้งระหว่างไทยกับพม่านั้นอยู่ที่ พงศาวดารเรื่องไทยรบพม่ายืนยันขันแข็งถึงความชอบธรรมในการรบของฝ่ายไทย สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสรุปภาพรวมของการรบระหว่างไทยกับพม่าว่าสงครามเกิดขึ้นเพราะไทยไปรบพม่าก่อนมีเพียง 16 ครั้ง ในจำนวนนี้เป็นการรบเพื่อขับไล่พม่าไปจากดินแดนไทย 7 ครั้ง และพระองค์ยังทรงให้เหตุผลว่าในการรบสองครั้งใหญ่ที่ทำให้ฝ่ายไทยต้องเสียเอกราชนั้นเป็นเพราะมีบุรุษพิเศษขึ้นเป็นใหญ่ในพวกพม่า และไทยยังต้องต่อสู้กับพม่าในเวลาที่พม่าได้กำลังของแว่นแคว้นอื่นๆ มาสมทบ ยิ่งไปกว่านั้น พงศาวดารเรื่องไทยรบพม่า ยังยืนยันว่าพม่าไม่สามารถปราบปรามเอาไทยไว้ใต้อำนาจไว้ได้ เพราะเหตุผลสำคัญคือ

ในไม่ช้าคงเกิดมีวีรบุรุษขึ้นเป็นใหญ่ในพวกไทย สามารถจะควบคุมคนน้อยรบพุ่งเอาชัยชนะคนมากได้ด้วยปรีชากล้าหาญ กลับตั้งเมืองไทยเป็นอิสรภาพได้อีก (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2555: 13)

การให้ภาพว่าไทยเป็นฝ่ายที่มีความชอบธรรมมากกว่าพม่าในการรบ ไม่ว่าจะเป็นสาเหตุในการรบเป็นไปเพื่อการปกป้องเอกราชของชาติมากกว่าเป็นการรุกรานพม่า การให้เหตุผลในการรบชนะของพม่าในการสงครามใหญ่ว่าเป็นเพราะมีผู้นำที่แข็งแกร่งเป็นพิเศษประกอบกับการมีกำลังพลมากกว่านั้น เป็นการตอกย้ำความเข้มแข็งของคนไทย ความถูกต้องชอบธรรมของฝ่ายไทยในการที่ไทยจำเป็นต้องรบ ขณะเดียวกันก็เป็นการเรียกร้องให้เห็นว่าจำนวนกำลังพลและความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของทุกคนในชาติเป็นปัจจัยสำคัญในการเอาชนะข้าศึก การที่ *พงศาวดารเรื่องไทยรบพม่า* ให้ความเห็นว่าผู้ที่เป็นวีรบุรุษที่สามารถควบคุมคนจำนวนน้อยให้เอาชนะคนจำนวนมากได้ด้วยความสามารถและความกล้าหาญนั้น ยิ่งเป็นการตอกย้ำปลุกระดมหัวใจความรักชาติของคนไทยให้ฮึกเหิมและปรารถนาจะมีคุณสมบัติและมีความสามารถเช่นวีรบุรุษบ้าง

ในการบันทึกตัวบทประวัติศาสตร์เรื่องวีรกรรมชาวบ้านบางระจันซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างเอกภาพทางการเมืองและสังคมของรัฐไทยสมัยใหม่ (สุเนตร ชุตินธรานนท์ และคณะ, 2552: 22) นั้น พงศาวดารเรื่องไทยรบพม่า บรรยายว่าเหตุการณ์ดังกล่าวเป็น “เรื่องอัศจรรย์” เพราะเป็นเรื่องเหลือเชื่อที่ชาวบ้านธรรมดาจะสามารถรวมตัวกันเป็นปึกแผ่นเข้มแข็ง สวมหัวใจนักสู้จนแม้ไม่มีศาสตราวุธที่เพียบพร้อมก็ไม่หวั่นเกรง

“พม่าข้าศึก” ที่มีความพร้อมกว่าทั้งด้านกำลังพลและกำลังอาวุธ วีรกรรมของชาวบ้านบางระจันใน พงศาวดารเรื่องไทยรบพม่า มีความเป็นเรื่องเล่าที่สมบูรณ์แบบในแง่โครงสร้างของโครงเรื่องและตัวละคร กล่าวคือ โครงเรื่องเล่าถึงการรวบรวมกำลังพลของชาวบ้านเพื่อรบกับพม่าอย่างกล้าหาญถึง 8 ครั้งแม้ชาวบ้านจะมีความพร้อมน้อยกว่าพม่า กลวิธีการเล่าเรื่องในลักษณะดังกล่าวทำให้ผู้อ่านสนใจใคร่ติดตามเรื่องเล่าและเอาใจช่วยชาวบ้านบางระจันให้รบชนะพม่าในแต่ละครั้ง กลวิธีการเล่าเรื่องก่อนการรบครั้งสุดท้ายนั้นยิ่งทวีความเข้มข้นเมื่อชาวบ้านประสบความล้มเหลวในการหล่อปืนใหญ่ไว้ต่อสู้กับพม่า อีกทั้งผู้นำกลุ่มที่เข้มแข็งหลายคนก็พลีชีพไปก่อนหน้า เรื่องเล่าดังกล่าวจบลงในลักษณะของเรื่องโศกที่สุดท้ายแล้วค่ายบางระจัน ฐานที่มั่นของชาวบ้านก็เสียแก่พม่า การจบเรื่องเล่าด้วยความโศกยิ่งเป็นการขับเน้นความสมบูรณ์แบบของวีรกรรมของชาวบ้านบางระจัน ก่อให้เกิดความสะเทือนใจแก่ผู้อ่าน ทว่าในขณะเดียวกันก็เป็นการปลุกเร้าให้ผู้อ่านเข้าถึงหัวใจกล้าของชาวบ้านบางระจันทุกดวง

ในด้านการสร้างตัวละครนั้น เรื่องเล่าเน้นว่าตัวละครในวีรกรรมชาวบ้านบางระจันล้วนเป็นชาวบ้านธรรมดา มีผู้นำเป็นผู้กล้า 11 คนจากหลายถิ่นฐานที่อยู่เดิม มีพระสงฆ์เป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวบ้านตามวิถีของคนไทยผู้นับถือศาสนาพุทธ ทุกคนรวมตัวกันด้วยหัวใจรักชาติ เรื่องเล่ายังกล่าวถึงพิธีกรรมที่พระอาจารย์ธรรมโชติ พระสงฆ์ที่ชาวบ้านนับถือว่าเป็นผู้รู้วิทยาคม ทำพิธีแจกของขลังให้ชาวบ้านติดตัวไว้เพื่อความเป็นสิริมงคล การขับเน้นความเป็นคนธรรรมดาสามัญของชาวบ้านที่มีความคิดอ่าน มีความเชื่อเช่นเดียวกับชาวบ้านอื่นๆ ทั่วไป ยิ่งเป็นการขับเน้นความเป็นมนุษย์ธรรมดาสามัญของตัวละคร ปลุกเร้าให้ผู้อ่านเชื่อได้ว่าตัวละครทุกตัวเป็นตัวละครที่สามารถจับต้องได้จริง และเรียกร้องให้ผู้อ่านประพฤติตนเช่นเดียวกับตัวละครบ้าง การเล่าเรื่องโดยกลวิธีการเล่าโครงเรื่องและตัวละครให้เห็นความด้อยกว่าของชาวบ้านบางระจันในทุกทาง แต่ขับเน้นให้เห็นหัวใจสู้ของชาวบ้านที่มีความเพียรพยายามอย่างไม่ย่อท้อต่อการรบจนตัวตายนั้น เป็นกลวิธีการเล่าเรื่องที่ขับเน้นความเป็นวีรบุรุษที่สมควรถือเป็นแบบอย่างของชาวบ้านเป็นที่สุด

อนึ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่าในหนังสือ *พงศาวดารเรื่องไทยรบพม่า* นั้น นอกจากจะกล่าวสดุดีวีรกรรมของชาวบ้านบางระจันแล้ว ยังกล่าวถึงอีกเหตุการณ์หนึ่งที่เกิดขึ้นไล่เลี่ยกันกับเหตุการณ์วีรกรรมชาวบ้านบางระจัน คือ ในเดือน 3 ปีระกาเช่นเดียวกัน มีการรวมตัวกันของคนไทยอีกกลุ่มหนึ่ง นำโดยกรมหมื่นเทพพิพิธซึ่งเป็นพี่ยาเธอในสมเด็จพระบรมราชาธิราชหรือพระเจ้าเอกทัศ กรมหมื่นเทพพิพิธเดิมถูกคุมตัวไว้ที่เมืองจันทบุรีเพราะมีความผิด พระองค์ได้ชักชวนชาวเมืองแถบชายทะเลตะวันออก ได้แก่ เมืองระยอง เมืองบางละมุง เมืองชลบุรี และเมืองปราจีนบุรีเพื่อช่วยรบแก้กรุงศรีอยุธยา มีผู้คนมากมายไปเข้าพวกด้วยเพราะพม่ายังมิได้ยกไปถึงหัวเมืองแถบนั้น แม้แต่คนในกรุงศรีอยุธยาเอง อาทิ พระยารัตนาธิเบศร์ซึ่งเป็นจตุสดมภ์กรมวังก็ยังไปเข้ารวมกลุ่มด้วยเพราะไม่สมัครใจจะรบอยู่ในกรุงศรีอยุธยา ในการรบครั้งสำคัญครั้งหนึ่ง ฝ่ายพม่ามีชัยชนะสามารถตีค่ายกองทัพหน้าของกรมหมื่นเทพพิพิธได้ พม่าจึงยกทัพทั้งทัพบกทัพเรือต่อมายังฐานที่มั่นของกรมหมื่นเทพพิพิธที่เมืองปราจีนบุรี ทว่าพระองค์ทรงอพยพครอบครัวหนีไปเมืองนครราชสีมา ทำให้ชาวบ้านที่มารวมกลุ่มกันกระจัดกระจายเพราะขาดผู้นำ เหตุการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นในเวลาไล่เลี่ยกันกับเหตุการณ์ที่บางระจันแต่กินเวลายาวนานกว่าเหตุการณ์วีรกรรมชาวบ้านบางระจัน 1 เดือน (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2555: 352-353)

ผู้เขียนตั้งข้อสังเกตว่าเหตุการณ์การรวมกลุ่มกันของชาวบ้านที่มีกรมหมื่นเทพพิพิธเป็นผู้นำนั้นเป็นเหตุการณ์ที่ไม่เป็นที่รู้จักแพร่หลายเท่าวีรกรรมชาวบ้านบางระจัน เนื่องจากเหตุการณ์ดังกล่าวแม้จะมีปรากฏอยู่ในหน้าประวัติศาสตร์ทว่าไม่ได้รับการคัดสรรให้นำมาขับเน้นวีรกรรมของกลุ่ม เพราะเป็นเหตุการณ์ที่มิได้แสดงถึงความแข็งแกร่งเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของชาวบ้านมากเท่าเหตุการณ์วีรกรรมชาวบ้านบางระจัน อีกทั้งตัวละครสำคัญในเรื่องเล่าก็ไม่ได้มีความเป็นวีรบุรุษที่ยิ่งใหญ่ ไม่ได้เป็นเพียงชาวบ้านธรรมดา ซ้ำยังหนีเอาตัวรอดเมื่อถึงคราวคับขันอีกด้วย การที่เรื่องการรวมกลุ่มกันของกลุ่มกรมหมื่นเทพพิพิธนี้ไม่ได้รับการนำมาบอกเล่าเพื่อขับเน้นให้แพร่หลายนั้น ยิ่งเป็นการตอกย้ำอุดมการณ์รักชาติให้ชัดเจนขึ้นว่าการกระทำแบบใด อุปนิสัยของคนแบบใดที่สมควรได้รับการเชิดชู และการกระทำแบบใด อุปนิสัยของคนแบบใดที่ไม่สมควรเอาเป็นเยี่ยงอย่าง

ดังได้กล่าวแล้วว่าการบันทึกเรื่องราวในประวัติศาสตร์นั้นผ่านการคัดสรรกลั่นกรองจากผู้มีอำนาจในการบันทึก มิใช่เป็นการบันทึกตามความเป็นจริงอย่างเที่ยงตรงทุกอย่าง การเลือกบันทึกเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งลงไปในหน้าประวัติศาสตร์ล้วนสะท้อนให้เห็นอุดมการณ์ที่แฝงอยู่เบื้องหลัง อุดมการณ์รักชาติเป็นอุดมการณ์หลักที่ปรากฏในการบันทึกประวัติศาสตร์เพราะสามารถตอบสนองแนวคิดเรื่องเอกลักษณ์ของแต่ละชาติ การสร้างมรดกทางวัฒนธรรมของแต่ละชาติได้อย่างน่าสนใจ นอกจากการบันทึกประวัติศาสตร์เรื่องวีรกรรมชาวบ้านบางระจันในประวัติศาสตร์ไทยแล้ว ในหน้าประวัติศาสตร์ของต่างประเทศ เช่น ของฮังการี ก็มีเรื่องเล่าประวัติศาสตร์คล้ายคลึงกับเรื่องเล่าวีรกรรมชาวบ้านบางระจันของไทยเพื่อตอกย้ำอุดมการณ์ชาตินิยมด้วยการขับเน้นความสำคัญของวีรบุรุษที่เป็นชาวบ้านเช่นเดียวกัน เหตุการณ์การรบที่เรียกว่า The Siege of Eger ในปีพ.ศ. 2095 ซึ่งนำโดยผู้นำคนสำคัญ เอสต์วัน โดโบ (Istvan Dobo) ที่ได้นำกองกำลังชาวบ้านจำนวนน้อยต่อสู้กับกองทัพของอาณาจักรออตโตมันอันเกรียงไกรที่เมืองเอเคอร์ (Eger) ซึ่งตั้งอยู่ทางตะวันออกเฉียงเหนือของฮังการี เป็นเหตุการณ์สำคัญและได้รับการคัดสรรให้นำมาตอกย้ำผ่านการจัดงานเฉลิมฉลองวีรกรรมของชาวบ้านเป็นประจำทุกปี

อุดมการณ์ชาตินิยม วรรณกรรม และวีรกรรมชาวบ้านบางระจัน

การขานรับอุดมการณ์ชาตินิยมที่แฝงอยู่ในบันทึกประวัติศาสตร์ของไทยในเหตุการณ์วีรกรรมชาวบ้านบางระจันทำให้วีรกรรมของชาวบ้านได้รับการผลิตซ้ำหลายครั้ง ครั้งสำคัญที่สุดเพราะมีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรผ่านปลายปากกาของนักเขียนที่ได้รับการขนานนามว่าเป็นนักเขียนต้นแบบวรรณกรรมลูกทุ่งไทย “ไม้ เมืองเดิม” คือวรรณกรรมเรื่อง *บางระจัน* ซึ่งเขียนขึ้นในบริบทสังคมไทยพ.ศ. 2481 ซึ่งมีมิติความคิดเรื่องอุดมการณ์ความรักชาติเพิ่มขึ้นจากการให้ความสำคัญกับความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ในฐานะที่เป็นชาติตามที่มีอยู่แต่เดิม ไปเป็นการให้ความสำคัญกับ ”ชาตินิยมสามัญชน” ซึ่งเน้นความสำคัญของชุมชนที่มีเชื้อชาติเดียวกัน มีประวัติศาสตร์ยาวนานร่วมกันและพูดภาษาเดียวกันเพิ่มขึ้น (คริส เบเคอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร, 2557: 158-159) ความเติบโตของสังคมเมืองใหม่ก่อให้เกิดการเรียกร้องความเจริญและความอยู่ดีมีสุขให้กับทุกคนในชาติ มิใช่จำกัดอยู่เพียงสำหรับคนชั้นสูงในสังคมเท่านั้น นักคิดนักเขียนในยุคนั้น อาทิ

พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ กุหลาบ สายประดิษฐ์ “ศรีบูรพา” รวมทั้งไม้ เมืองเดิมจึงเน้นการให้ความสำคัญกับการสร้างตัวละครเอกที่เป็นสามัญชนมากกว่าการให้ความสำคัญกับตัวละครเอกที่เป็นคนชั้นสูง สำหรับใน *บางระจัน* นั้น ไม้ เมืองเดิม ยังเน้นการนำเสนอความสามัคคีของตัวละครสามัญชนที่ร่วมแรงร่วมใจกันปกป้องถิ่นที่อยู่ของตนอย่างเข้มแข็งอีกด้วย

บางระจัน แบ่งการเล่าเรื่องผ่านการตีความหมายจากโคลงของนวนิยายเรื่อง สามทหารเสือ (The Three Musketeers) ซึ่งเขียนโดยอเล็กซอง ดูมาร์ส์ (Alexandre Dumas) นักเขียนชาวฝรั่งเศส พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ทรงแปลโคลงเกี่ยวกับ เกียรติศักดิ์ทหารเสือ ซึ่งถือเป็นแบบอย่างความประพฤติของทหารฝรั่งเศสไว้ในหนังสือพิมพ์ ดุสิตสมิต เมื่อปีพ.ศ. 2461 ความว่า

มโนมอบพระผู้ เสวยสวรรค์
แขนมอบถวายทรงธรรม์ เทิดหล้า
ดวงใจมอบเมียขวัญ และแม่
เกียรติศักดิ์รักข้า มอบไว้แก่ตัว

วรรณกรรม *บางระจัน* วางโครงเรื่องและสร้างแก่นเรื่องแต่ละบทตามการตีความหมายจากโคลงข้างต้นเป็น 4 บท โดยตั้งชื่อบทตามโคลงในแต่ละบาท บทแรก มโนมอบพระผู้เสวยสวรรค์ นั้น กล่าวถึงทัพตัวละครเอกชายที่นำพวกพ้องสาบานต่อหน้าพระพุทธรูป ต่อหน้าหลวงพ่อเที่ยง พระสงฆ์ผู้มีศักดิ์เป็นพ่อของทัพว่าเขาจะขอถวายความผิดแต่หนหลังที่ได้เคยปล้นสะดมทรัพย์และเสบียงอาหารแก่พระพุทธเจ้า และขอตั้งสัตย์ว่าจะอาสาแผ่นดินจนตัวตายให้สมกับที่เป็นทหาร บทที่หนึ่งจบลงด้วยการที่ทัพและพวกเดินทางไปเข้าร่วมกับชาวบ้านบางระจัน บทที่สอง แขนมอบถวายทรงธรรม์เทิดหล้า กล่าวถึงการศึกที่ชาวบ้านบางระจันร่วมกันเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวรบชนะพม่าหลายครั้งหลายหน บทนี้เน้นให้เห็นภาพโดยรวมของชาวบ้านที่สมัครสามัคคีกันเหนียวแน่น แม้แต่แฟง ตัวละครเอกหญิง ยังอาสาช่วยรบกับพม่าด้วยการเสียสละออกไปเป็นตัวล่อให้พม่าสนใจในความเป็นผู้หญิงสวย เพื่อให้กองทัพชาวบ้านที่ซุ่มอยู่ออกมาโจมตีจนพม่าแตกพ่ายไปโดยง่าย ส่วนทัพที่แม้จะป่วยหนักในตอนท้ายบทจนไม่สามารถออกไปรบได้ ก็มุ่งมั่นที่จะไปรบเคียงบ่าเคียงไหล่ชาวบ้านอย่างไม่ย่อท้อ และจากบทที่สองเป็นต้นไป ไม้ เมืองเดิมได้นำวีรกรรมของวีรชนตามที่บันทึกไว้ในตัวบทประวัติศาสตร์ผสมเข้ามาในการดำเนินเรื่องอีกด้วย บทที่สาม ดวงใจมอบเมียขวัญและแม่ กล่าวถึงชีวิตส่วนตัวของทัพที่แม้จะสมรักกับแฟง ทว่าใจของทัพก็จดจ่ออยู่กับการรบ การเล่าเรื่องย้ำให้เห็นว่าทัพแทบจะไม่มีเวลาเป็นส่วนตัวอยู่กับคนที่รักทั้งแม่ของเขาและแฟงเลย บทนี้ยังย้ำการให้ความสำคัญกับความรักชาติของทัพเป็นสำคัญด้วยการสร้างเหตุการณ์ให้ทัพปลอบแฟงว่าความรักในยามศึกนั้นไม่น่ากลัว ตราบใดที่ทั้งคู่รักกันมากพอไม่ว่าจะอยู่ภพใดความรักก็จะยั่งยืนตลอดไป วิสัยทหารย่อมเห็นการศึกสำคัญที่สุด เพราะหากพ่ายแพ้แล้วศัตรูจะหยามทั้งคนรักและฝีมือของทหาร บทสุดท้าย เกียรติศักดิ์รักของข้ามอบไว้แก่ตัว เป็นบทสรุปสุดท้ายของการรบว่าชาวบ้านบางระจันทุกคนสู้จนตัวตายแม้จะอับจนสิ้นไร้หนทาง ไม้ เมืองเดิมใช้คำพูดสุดท้ายของทัพปิดท้ายการเขียนได้อย่างจับใจว่า

“ขอไหว้เมืองสยาม บางระจันล่มศึกเสียค่ายแล้ว แต่ศรีอยุธยาจักค้ำฟ้า ระจันเพียงทัพชาวบ้านน้อย ก็สู้จนหมดคน แต่สยามจักอยู่ค้ำฟ้า” (ไม้ เมืองเดิม, 2553: 222)

ในแง่ของการเล่าเรื่องด้วยการตั้งชื่อบทแต่ละบทตามโคลง เกียรติศักดิ์ทหารเสือ และวางโครงสร้างของการดำเนินเรื่องในแต่ละบทให้สอดคล้องกับความหมายของชื่อบทนั้น เป็นการปลูกฝังและถ่ายทอดอุดมการณ์รักชาติไปสู่ผู้อ่านวรรณกรรมอย่างชัดเจน ความหมายโดยรวมของโคลงขับเน้นเกียรติยศศักดิ์ศรีของทหารซึ่งมีศูนย์รวมอยู่ที่ความรักชาติเป็นสำคัญดังรายละเอียดข้างต้น คำพูดสุดท้ายของทัพยิ่งแสดงให้เห็นหัวใจของการเล่าเรื่องว่าตอกย้ำความสำคัญของความเป็นชาติเหนือสิ่งอื่นใด อีกทั้งยังยืนยันความกล้าหาญและหัวใจนักสู้ของทุกคนในชาติว่าเป็นคุณสมบัติที่สำคัญที่สุดของการเป็นพลเมืองที่ดีของชาติ

สำหรับในแง่ของการสร้างตัวละคร บางระจัน แบ่งการสร้างตัวละครออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ตัวละครกลุ่มแรกเป็นตัวละครจากจินตนาการของไม้ เมืองเดิม ตัวละครกลุ่มนี้ประกอบไปด้วยทั้งตัวละครเอกและตัวละครแวดล้อม ผู้เขียนเลือกสร้างตัวละครกลุ่มแรกนี้ให้เป็นชาวบ้านสามัญ ยิ่งไปกว่านั้น ตัวละครเอกชายทัพ ยังเคยทำผิดพลาดด้วยการหนีทหารและออกปล้นสะดมชาวบ้านไทยกันเองด้วยเหตุสุดวิสัย การกำหนดให้ตัวละครเอกเป็นชาวบ้านที่เคยทำผิดพลาดมาก่อนยิ่งขับเน้นความเป็นสามัญที่จับต้องได้ของตัวละครยิ่งขึ้น ทำให้ผู้อ่านเข้าใจและเทียบเคียงตัวเองกับตัวละครได้ง่ายขึ้น นอกจากนี้ การสร้างตัวละครเอกให้เป็นตัวละครในจินตนาการยังเป็นกลวิธีที่ทำให้ผู้อ่านเทียบเคียงตัวเองกับตัวละครได้ง่ายกว่าการเทียบเคียงตัวเองกับตัวละครที่เป็นวีรชนในประวัติศาสตร์ เนื่องจากตัวละครในจินตนาการของผู้เขียนมีความเป็นมนุษย์ที่ไม่สมบูรณ์แบบ มีความบกพร่องในลักษณะนิสัยเช่นเดียวกับคุณลักษณะของมนุษย์จริงมากกว่าตัวละครที่เป็นวีรชน

ตัวละครกลุ่มที่สองเป็นตัวละครที่เป็นวีรชนชาวบ้านบางระจันดังที่ปรากฏในตัวบทประวัติศาสตร์ จำนวน 11 คน ได้แก่ นายแท่น นายโชติ นายอิน นายเมือง นายทองแก้ว นายดอกไม้ พันเรือง นายทองเหม็น นายทองแสงใหญ่ นายจันทร์เขียว และขุนสรรค์ ผู้เขียนนำตัวละครกลุ่มที่สองนี้มาผสมเข้ากับตัวละครกลุ่มแรกอย่างลงตัว ตัวละครที่เป็นวีรชนได้รับการสร้างให้มีชีวิตจิตใจ มีเลือดเนื้อ กลมกลืนกับตัวละครกลุ่มที่ผู้เขียนจินตนาการขึ้น และมีบทบาทต่อการดำเนินเรื่องเช่นเดียวกับตัวละครในจินตนาการ กลวิธีการผสมตัวละครจากจินตนาการของผู้เขียนกับตัวละครวีรชนจากตัวบทประวัติศาสตร์เข้าด้วยกันนั้น ยิ่งเป็นการขับเน้นให้การเล่าเรื่อง *บางระจัน* ตลอดจนทำให้ตัวละครทุกตัวในเรื่องเล่ายิ่งมีความสมจริง น่าเชื่อถือยิ่งขึ้น

อุดมการณ์ชาตินิยมที่ปรากฏในวรรณกรรม บางระจัน ส่งผลให้แก่นแกนของการเล่าเรื่องขับเน้นความเป็นกลุ่มก้อนของตัวละครฝ่ายไทยทุกตัวที่มีความกล้าหาญ มีความสามัคคีร่วมแรงร่วมใจกันอย่างแน่นแฟ้น ตัวละครทุกตัวต่อสู้เพื่อชาติแม้อับจนหนทาง เต็มใจสละชีวิตเพื่อปกป้องแผ่นดิน เอกลักษณ์ของเรื่องเล่าดังกล่าวจึงอยู่ที่ความเป็นหนึ่งเดียวกันของตัวละครฝ่ายไทยทุกตัวซึ่งมีการกระทำหลักการกระทำเดียวกัน ได้แก่ การปกป้องชาติจนตัวตายนั่นเอง

การนำเรื่องราวที่ปรากฏในตัวบทประวัติศาสตร์มาเล่าในรูปของวรรณกรรม บางระจัน ทำให้เรื่องราวของวีรชนบางระจันแพร่หลายยิ่งขึ้นอีก เพราะเป็นการนำประวัติศาสตร์มาเล่าผสมผสานเข้าไปกับการใช้จินตนาการของผู้เขียนวรรณกรรม ส่งผลให้เรื่องเล่าในวรรณกรรมมีสีสันยิ่งขึ้น กลวิธีดังกล่าวทำให้อุดมการณ์ชาตินิยมยิ่งได้รับการตอกย้ำแน่นแฟ้นยิ่งขึ้นไปอีกในสังคมไทย

บทสรุป

การทำงานร่วมกันของการเล่าเรื่องในประวัติศาสตร์และการเล่าเรื่องในวรรณกรรมทำให้อุดมการณ์ทำงานได้อย่างราบรื่น ชัดเจน และทรงประสิทธิภาพมากขึ้น วีรกรรมชาวบ้านบางระจันซึ่งเป็นเรื่องเล่าที่ปรากฏอยู่ในหน้าประวัติศาสตร์ไทยก่อนเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่สองขับเน้นความกล้าหาญ ความสามัคคี และความรักชาติของชาวบ้านบางระจันได้รับการนำมาเล่าทั้งในตัวบททางประวัติศาสตร์และในรูปแบบของวรรณกรรมเพื่อตอกย้ำอุดมการณ์ชาตินิยมซึ่งเป็นอุดมการณ์สำคัญที่หลอมรวมน้ำหนึ่งใจเดียวกันของคนในชาติ ทำให้ประชาชนเกิดความรู้สึกถึงความเป็นพวกเดียวกัน รักและหวงแหนแผ่นดินถิ่นเกิด เห็นความสำคัญของชาติยิ่งกว่าชีวิตของตน ในบริบทของสังคมไทยนั้น อุดมการณ์รักชาติเป็นกรอบความคิดที่ได้รับการปลูกฝังและบ่มเพาะจากสถาบันหลักของชาติ ได้แก่ สถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งส่งผ่านกรอบความคิดดังกล่าวไปสู่ชนชั้นสูงซึ่งเป็นผู้นำสังคมในด้านต่างๆ ทำให้อุดมการณ์รักชาติแฝงตัวอย่างแน่นแฟ้นในสังคมไทย การที่อุดมการณ์รักชาติมีจุดเริ่มมาจากชนชั้นผู้นำในสังคมนี้เอง ยิ่งทำให้เห็นอำนาจของชนชั้นสูงที่มีอิทธิพลเหนือสามัญชนอย่างชัดเจน จนกลายเป็นปัญหา เป็นความขัดแย้งประการหนึ่งของสังคมไทยดังที่ปรากฏให้เห็นอยู่เนืองๆ

แม้วีรกรรมของชาวบ้านบางระจันจะเป็นข้อถกเถียงที่ยังไม่มีบทสรุปในวงวิชาการว่าเรื่องเล่าดังกล่าวเป็นเรื่องจริงหรือไม่ หรือเป็นเพียงเรื่องจากจินตนาการทั้งหมด การผลิตซ้ำวีรกรรมชาวบ้านบางระจันผ่านสื่อสมัยใหม่ต่างๆ ในปัจจุบันทั้งการพิมพ์ซ้ำวรรณกรรม การเขียนเล่าเรื่องด้วยรูปแบบหนังสือภาพ หนังสือการ์ตูนสำหรับเด็ก การสร้างเรื่องราววีรกรรมของชาวบ้านผ่านสื่อโทรทัศน์ สื่อภาพยนตร์ และเพลง รวมทั้งการพิมพ์ในหนังสือแบบเรียนชั้นประถมศึกษาเกี่ยวกับบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ไทย ก็ทำให้เรื่องราววีรกรรมชาวบ้านบางระจันและอุดมการณ์รักชาติยังคงมีชีวิตโลดแล่นอยู่ในสังคมไทยตราบนานเท่านาน

บรรณานุกรม

หนังสือภาษาไทย

คริส เบเคอร์และผาสุก พงษ์ไพจิตร. 2557. ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์มติชน.

ดำรงราชานุภาพ. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. 2555. พงศาวดารเรื่องไทยรบพม่า. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์มติชน.

เทพมนตรี ลิมปพยอม. 2554. ย้อนรอยประวัติศาสตร์. กรุงเทพมหานคร. Sanamya Publishing.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. 2545. กรุงแตก, พระเจ้าตากฯ และประวัติศาสตร์ไทย ว่าด้วยประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์นิพนธ์. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์มติชน.

ไม้ เมืองเดิม. 2553. บางระจัน. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์แสงดาว.

สุเนตร ชุตินธรานนท์ และคณะ. 2552. ชาตินิยมในแบบเรียนไทย. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์มติชน.

อนันต์ อมรรตัย บรรณาธิการ. 2544. คำให้การชาวกรุงเก่า. กรุงเทพมหานคร. สำนักพิมพ์จดหมายเหตุ.

หนังสือภาษาอังกฤษ

Barker, Chris. 2003. Cultural Studies: Theory and Practice. Second Edition. SAGE Publications.

Cobley, Paul. 2001. Narrative. London and New York. Routledge,

Cohan, Steven, Shires, M. Linda. 1997. Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction. London and New York. Routledge,

Cohen, Robert. 2008. Theatre. Eight Edition. New York. McGraw-Hill.

Counsell, Colin, Wolf, Laurie. 2006. Performance Analysis: An Introductory Coursebook. New York. Routledge.

Culler, Jonathan. 2000. Literary Theory: A Very Short Introduction. New York. Oxford University Press Inc.

During, Simon. 2005. Cultural Studies: A Critical Introduction. New York. Routledge.

Edgar, Andrew, Sedgwick, Peter. 2004. Cultural Theory: The Key Thinkers. London and New York.

Frow, John. 2006. Genre. London and New York. Routledge.

Herman, David. 2007. The Cambridge Companion to Narrative. UK. Cambridge University Press.

บทความ

ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมาค. เรื่องเล่า (Narrative) และศาสตร์แห่งการเล่าเรื่อง (Narratology). ใน นิเทศศาสตร์ปริทัศน์ วารสารวิชาการ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต. ปีที่ 9, ฉบับที่ 1, กรกฎาคม-ธันวาคม พ.ศ. 2548.

การสร้างสรรค์ลิเกไทยร่วมสมัยจากบทละครต่างประเทศ
Creation of Contemporary Thai Likay from Foreign Plays

สุกัญญา สมไพบูลย์[1]

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอการสร้างสรรค์ลิเกร่วมสมัย โดยใช้แนวคิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมของการแสดงโดยนำเสนอตัวอย่างของลิเกร่วมสมัยที่ใช้บทละครนานาชาติ 3 ผลงานคือ เยอรมัน *(ลิเกฟาสท์)* ฝรั่งเศส *(ลิเกเกาะทาส)* และญี่ปุ่น *(ลิเกยักษ์ตัวแดงหรือ อะกาโอนิ)* โดยจะอธิบายกระบวนการสร้างสรรค์และอภิปรายถึงจุดเด่นและจุดด้อยในการสร้างสรรค์งานดังกล่าวเพื่อนักวิชาการทางสื่อสารการแสดง การละคร รวมทั้งศิลปินร่วมสมัยสามารถนำไปปรับใช้ในการสร้างสรรค์งานในลักษณะนี้ต่อไป

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุกัญญาสมไพบูลย์ จบการศึกษาระดับปริญญาเอกสาขาการละคร (PhD in Drama) จากมหาวิทยาลัย Exeter ประเทศอังกฤษ (2555) จบปริญญาโทสาขาวิชาวาทวิทยา จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2544) และจบปริญญาตรีสาขาการกระจายเสียงทางวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ เกียรตินิยมอันดับ 1 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ (2542) ปัจจุบันเป็นผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

This article presents intercultural theatre on Thai contemporary performance, the collaboration between a traditional popular theatre-*likay* and three classic and renowned plays from Germany, France and Japan; Likay*Faust, The Island of Slaves* and *Red Demon* are examined respectively. Discussion of strong and weak points of creating this kind of performance is included, providing essential elements for further productions by contemporary academics and practitioners.

บทความนี้นำเสนอให้เห็นถึงกระบวนวิธีของการสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยที่ใช้แนวคิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมในการแสดง โดยนำวรรณกรรมหรือบทละครจากต่างชาติ 3 เรื่องนำเสนอผ่านการแสดงลิเกร่วมสมัยได้แก่ (1) *ลิเกเฟาสท์* (2545) จากบทละครเยอรมัน (2) *ลิเกเกาะทาส* (2550) จากบทละครฝรั่งเศส และ (3) *ลิเกยักษ์ตัวแดง* (2551) จากบทละครญี่ปุ่น

กระบวนการสร้างสรรค์และการแสดงลิเกร่วมสมัยทั้งสามเรื่องจะสะท้อนให้เห็นถึงวิธีการที่ศิลปินพยายามสร้างความสมดุลในการเลือกใช้องค์ประกอบต่างๆ ในเชิงทดลองของการผสมผสานวัฒนธรรมและองค์ประกอบการแสดงในงานร่วมสมัย ทั้งการปรับรูปแบบของลิเกเองให้ร่วมสมัยและปรับเนื้อหาของบทละครต่างประเทศซึ่งค่อนข้างจะเป็นการนำเสนอประเด็นทางสังคมที่เป็นสากล (universal content of social concern) ให้เข้ากับบริบทของสังคมไทยหรือประเด็นใหม่ๆ ที่ผู้สร้างต้องการจะนำเสนอตามบริบทของการแสดง ซึ่งผลงานดังกล่าวก็ประสบความสำเร็จในระดับที่แตกต่างกันออกไป

ประเด็นหลักที่จะมีการนำเสนอและอภิปรายในบทความนี้ได้แก่

- แนวคิดเกี่ยวกับการผสมผสานวัฒนธรรมในสื่อสารการแสดงและการละครที่จะเป็นแนวทางนำมาใช้ในลิเกไทยร่วมสมัยทั้งสามเรื่อง
- นิยามความหมายของละครร่วมสมัยในประเทศไทย
- คุณลักษณะการแสดงลิเกแบบดั้งเดิมและการสร้างลิเกแบบร่วมสมัย
- แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ลิเกไทยร่วมสมัยจากวรรณกรรมนานาชาติ

การผสมผสานวัฒนธรรมในการแสดงและการละคร

การผสมผสานวัฒนธรรมและองค์ประกอบของการแสดงที่แตกต่างกันนั้น เป็นวิถีการสร้างสรรค์ผลงานที่ได้รับความนิยมจากนักการละครมานานนับศตวรรษ โดยกระบวนการดังกล่าวอาจจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน และมีแนวคิด (concept) ที่แตกต่างหรือคาบเกี่ยวกัน ซึ่งการผสมผสานทางวัฒนธรรมและองค์ประกอบของการแสดงนั้นมีรูปแบบและแนวทางหลากหลายจากรูปศัพท์ภาษาอังกฤษ [2] อาทิ intercultural theatre / intra-cultural theatre / transcultural theatre / transnational theatre / collaborative theatre / hybrid theatre เป็นต้น

---

[2] สามารถอ่านรายละเอียดและแนวคิดด้านการผสมผสานวัฒนธรรมในการแสดงเพิ่มเติมได้ใน

1. Lo, Jacqueline and Gilbert, Helen. 2002. ‘Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.’ *The Drama Review*. Vol. 46, No. 3, pp. 31-53.
2. Pavis, Patrice. 1996b. ‘Introduction: Towards a Theory of Interculturalism and Theatre’. In Patrice Pavis, ed., 1996. The Intercultural Performance Reader. London: Routledge: 1-26.
3. Daugherty, Diane. 2005. ‘The Pendulum of Intercultural Performance: Kathakali King Lear at Shakespeare's Globe’. *Asian Theatre Journal*. Vol. 22, No. 1, pp.52-72.

นิยามความหมายของแต่ละคำ (ซึ่งแตกต่าง คล้ายคลึง และคาบเกี่ยวกัน) สามารถอธิบายโดยสังเขปได้คือ “intercultural theatre” เป็นการละครจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน หรือการแลกเปลี่ยนกันทั้งสองฝ่ายของวัฒนธรรม (two-way flow) (Lo and Gilbert, 2002: 36) เช่น การแสดงเรื่อง Mahabharata (1985) ของ Peter Brook ที่นำ *กถกฬิ (kathakali)* ของอินเดียมาแสดงโดยใช้เทคนิคของละครตะวันตก ส่วน “hybrid theatre” คำนี้แปลเป็นไทยว่า “ละครลูกผสม” และมักจะนำของสองสิ่งที่แตกต่างกันแต่นำมาจัดวางให้อยู่ในการแสดงเดียวกันได้อย่างลงตัว เช่น การแสดงงิ้วเรื่อง *พระสุธน มโนราห์* หรือการใช้การแสดงบัลเล่ต์ในการแสดงมโนราห์บูชายัญ เป็นต้น นอกจากนี้แล้ว intercultural theatre หรือละครที่เกิดขึ้นระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ยังมีคำศัพท์ย่อยเพื่ออธิบายความหมายให้ชัดเจนคือ “extra-cultural theatre” อันหมายถึงความแตกต่างของผู้ที่อยู่คนละขอบเขตพื้นที่กันซึ่งโดยนัยมักจะใช้อธิบายการ ผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและตะวันตก และอีกหนึ่งคำคือ “intra-cultural theatre” ซึ่งก็คือการละครจากการผสมผสานวัฒนธรรมโดยความแตกต่างของวัฒนธรรมยังอยู่ร่วมในขอบเขตพื้นที่เดียวกันหรืออยู่ในอาณาประเทศ หรือภูมิภาคเดียวกัน ดังที่ Rustom Bharucha ได้กล่าวไว้ว่า “การละครจากการผสมผสานความต่างที่ยังอยู่ในขอบเขตพื้นที่เดียวกัน (intra-cultural theatre) นั้นเป็นการนำวัฒนธรรมที่แตกต่างกันทั้งระดับท้องถิ่นหรือภูมิภาคแต่อยู่ร่วมกันมาสร้างผลงานใหม่ๆ ในกรอบแนวคิดระดับมหภาค และให้ความสำคัญที่การแปลความหมายของวัฒนธรรมที่หลากหลายเพื่อสร้างความเข้าใจร่วมกัน (อ้างถึงใน Lo and Gilbert, 2002: 38 และ Bharucha, 2000: 9)

ความหมายดังกล่าวอาจจะคาบเกี่ยวไปที่ความหมายของ “transnational theatre” ที่แต่ละชาติที่มีความเหมือนหรือจุดร่วมกันในวัฒนธรรมหรือประเพณีการแสดง ได้นำองค์ประกอบเหล่านั้นผสมผสานกัน เช่น เทศกาลรามายณะในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่แต่ละชาตินำการแสดงรามายณะของตนมาแสดงด้วยกัน หรือการแสดงลิเกเรื่อง *นาคะวงศ์ (Naga Wong)* ที่จัดแสดง ณ สยามสมาคมในปีพ.ศ. 2548 ที่ศิลปินสามชาตินำการแสดงที่คล้ายคลึงกันของชาติตนมาแสงด้วยกัน โดยไทยนำเสนอ “ลิเก” กัมพูชานำเสนอ “ยี่เก” ส่วนลาวนำเสนอ “ลำเลื่อง” แล้วจัดแสดงด้วยกันเป็นเรื่องเดียวกัน (perform in the same repertoire) สะท้อนการเชื่อมต่อและผสมผสานวัฒนธรรมทั้งประวัติศาสตร์ ภูมิประเทศ ความเชื่อ สุนทรียะที่ข้ามผ่านเขตแดนของแต่ละประเทศ และอาจกล่าวได้ว่าเป็นการผสมผสานในเชิง “transcultural theatre” ด้วย ซึ่งสามารถอธิบายได้ว่าเป็นการสร้างสรรค์งานที่แตกต่างระหว่างวัฒนธรรมให้พ้นจากข้อจำกัดของเรื่องชาตินิยมและเน้นหนักที่สารัตถะของความเป็นมนุษย์ด้วยกัน (Brook, 1987) อันสอดคล้องกับ Pavis (1996) ที่กล่าวไว้ว่าผู้สร้างสรรค์ผลงานหรือผู้กำกับให้ความสำคัญในการหาจุดร่วม (commonality) ของวัฒนธรรมมากกว่าจะมองหาความแตกต่าง (difference) ซึ่งการสร้างสรรค์งานในลักษณะนี้ก็จะเป็นรูปแบบการหาความร่วมมือการประสานกันทางวัฒนธรรมที่เรียกว่า “collaborative theatre”

สำหรับงานผสมผสานทางวัฒนธรรมในการแสดงนี้ โดยเฉพาะในการนำบทละครเชิงประเด็นสังคมมาเสนอในรูปแบบลิเกร่วมสมัย ก็อาจจะเทียบให้เห็นในการผสมผสานทางวัฒนธรรมในเชิงตะวันตก (western) และตะวันออก (eastern) ดังแนวคิดที่นักวิชาการสองท่านได้เปรียบเทียบไว้ โดย Leonard Cabell Pronko นักวิชาการผู้เขียนบทความเรื่อง “Theatre East and West: Perspectives toward a Total Theatre” (1967) ได้กล่าวไว้ว่าละครตะวันออกหรือ Oriental Theatre จะมีหัวใจหลักที่สะท้อนภาพของการแสดงใน 3 ลักษณะ คือ (1) total หมายถึงเป็นละครที่รวบรวมองค์ประกอบทางการแสดงและวิธีการทางการแสดงหลากหลายมาไว้ด้วยกัน (2) participative คือคนดูสามารถมีส่วนร่วมหรือเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงได้ โดยนักแสดงสามารถพูดคุยหยอกเย้าคนดู ถามคำถาม และคนดูก็ดูไปคุยไป รับประทานอาหารพร้อมทั้งวิพากษ์วิจารณ์การแสดงได้ในเวลาเดียวกัน ประการสุดท้ายคือ (3) stylized หรือความสวยงามที่ดูเหนือจริงของวิธีการแสดง ลักษณะตัวละคร และองค์ประกอบต่างๆบนเวทีหรืออาจจะเรียกว่าการแสดงแบบไม่เหมือนจริง (non-realistic style) แต่ในอีกฟากหนึ่งของความคิด Steve Tillis (2003) ก็ได้ให้นิยามคุณสมบัติของละครตะวันตกหรือ Western theatre ไว้ในบทความทางวิชาการเรื่อง “East, West, and World Theatre” ใน *Asian Theatre Journal* ว่าคุณลักษณะของละครตะวันตก ซึ่งผู้เขียนตีความว่าเป็นแบบสมัยใหม่ มักจะมีลักษณะ (1) realistic หรือมีความเหมือนจริงในเทคนิคที่ใช้แสดง (2) selective คือมีการคัดสรรสิ่งที่ต้องการนำเสนอในส่วนองค์ประกอบของการแสดงรวมทั้งการคัดกรองเนื้อหาที่จะนำเสนอ และ (3) intellectual หมายความว่าเมื่อดูจบแล้วผู้ดูควรจะเกิดความคิด ความรู้ หรือละครนั้นดูแล้วต้องประเทืองปัญญา

คุณสมบัติทั้งหมดของสองรูปแบบที่แตกต่างของการละครทั้งตะวันตกและตะวันออกนั้นสามารถที่จะนำมาใช้ในการสร้างลิเกไทยร่วมสมัยที่สร้างสรรค์จากบทละครหรือวรรณกรรมนานาชาติ โดยบทละครดังกล่าวเป็นบทที่ต้องการสะท้อนประเด็นสังคมที่ผ่านรูปแบบการแสดงลิเกที่นำเสนอแบบสวยงามและไม่ต้องเหมือนจริงแต่มีการคัดสรรว่าจะนำองค์ประกอบของการแสดงในส่วนใดมาใช้บ้างเพื่อเล่าเรื่องราวที่สร้างสรรค์ปัญญาได้อย่างสนุกสนานและคนดูได้มีส่วนร่วมหรือคิดตามอย่างลงตัวซึ่งเป็นความท้าทายที่โดดเด่นของการแสดงลิเกร่วมสมัย

การแสดงและละครร่วมสมัยในประเทศไทย

แม้ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ประเทศไทยจะไม่เคยตกเป็นอาณานิคมหรือเมืองขึ้นเชิงกายภาพของชาติมหาอำนาจใดๆ ก็ตาม แต่ในเชิงสังคมวัฒนธรรมนั้นอาจกล่าวได้ว่าประเทศไทยได้รับอิทธิพลของชาติตะวันตกมาช้านาน โดยเฉพาะในช่วงหลังสงครามเย็น (Cold War)ประกอบกับอิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์จึงส่งผลให้มีการรับวัฒนธรรมของต่างชาติโดยเฉพาะชาติตะวันตกเข้ามาในประเทศไทยในแง่มุมต่างๆ รวมทั้งศิลปะการแสดงด้วยรูปแบบและเนื้อหาการแสดงจากต่างประเทศนั้นมีทั้งการนำเข้ามาใหม่ๆ หรือการสั่งสมองค์ความรู้เหล่านั้นจนตกตะกอนกลายเป็นของทันสมัยในสังคมไทย โดยศิลปินไทยที่ได้รับองค์ความรู้จากต่างประเทศ หรือศิลปินต่างประเทศที่นำวัฒนธรรมนานาชาติเข้ามานำเสนอในประเทศไทย

การนำของใหม่ๆ เหล่านั้นเข้ามาผสมผสานกับการแสดงดั้งเดิมของไทยและนำเสนอรูปแบบใหม่ๆ จึงเป็นส่วนหนึ่งของการนิยามงานร่วมสมัย (contemporary) ในประเทศไทย ซึ่งคำว่า “ร่วมสมัย” อาจจะหมายถึงการแสดงแบบใหม่จากการปรับเนื้อหาหรือรูปแบบที่มีการผสมผสานหรือจัดเรียงองค์ประกอบของการแสดงจากของเก่ากับของใหม่หรือกับของไทยกับของต่างชาติ ซึ่งต้องเกิดสุนทรียะในการรับชมตามเวลาและบริบทที่ทำการแสดงนั้นๆ (Sompiboon, 2012) โดยนัยคำว่าร่วมสมัยคือ “เวลา” และ “บริบท” นั้น ประดิษฐ ประสาททอง ศิลปินศิลปาธรปี พ.ศ. 2547 ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า การแสดงร่วมสมัยที่สร้างสรรค์นั้นต้องทำให้คนที่อยู่ร่วมสมัยเดียวกัน (same time) ภายใต้บริบทของสังคมเดียวกัน (same context) สามารถดูการแสดงนั้นๆ แล้วเข้าใจไปด้วยกันได้ (สัมภาษณ์, 2552) ส่วนในความหมายว่าด้วยตัวของศิลปะการแสดงร่วมสมัยนั้น นอกจากจะมีการผสมผสานกันขององค์ประกอบที่แตกต่างกันตามที่กล่าวข้างต้นแล้ว ภัทราวดี มีชูธน ศิลปินแห่งชาติปีพ.ศ. 2557 ยังได้กล่าวว่าบางครั้งศิลปะแบบเก่าหรือโบราณมากๆ เมื่อได้รับการถ่ายทอดโดยศิลปินรุ่นใหม่ที่มีการฝึกฝนร่างกายมาแตกต่างจากวิธีการดั้งเดิมหรือได้รับทักษะการใช้ร่างกายจากศิลปะการแสดงรูปแบบอื่นๆ หรือมี “ทาง” ในการนำเสนอที่แตกต่างจากต้นฉบับ และมีการตีความใหม่ในงานนั้นๆ แม้จะดำเนินการแสดงตามขนบนิยมแบบดั้งเดิมก็นับเป็นงานร่วมสมัยได้ เพราะอย่างไรก็จะไม่เหมือนของดั้งเดิม (สัมภาษณ์, 2553) ดังนั้นคำว่า “ร่วมสมัย” ในงานศิลปะการแสดงจึงไม่จำเป็นต้องมีความ “แท้” (authenticity) และ “ดั้งเดิม” (originality) ในการสร้างสรรค์แต่มีการนำสิ่งเหล่านั้นมาเป็นเครื่องมือ เป็นเนื้อหา เป็นรูปแบบ หรือวิธีการ โดยการปรับปรนหรือประยุกต์ขึ้นมาใหม่

สื่อสารการแสดงหรือการละครสมัยใหม่ในประเทศไทยนั้นมีจุดเริ่มต้นจากการละครในมหาวิทยาลัย โดยมีการจัดตั้งหลักสูตรการเรียนการสอนทางด้านนี้ขึ้น โดยในปีพ.ศ. 2507 ภาควิชาภาษาอังกฤษ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยก็ได้นำบทละครภาษาอังกฤษโดยเฉพาะบทละครของเช็คสเปียร์ (Shakespeare) มาเป็นสื่อการเรียนการสอนภาษาอังกฤษ และได้มีการจัดตั้งสาขาการละครขึ้นในปี พ.ศ. 2518 โดย รองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมล ในทางเดียวกันมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ก็ได้มีการนำบทละครตะวันตกมาสอนในวิชาการละคร โดยเริ่มต้นในปี พ.ศ.2509 และวิชาการละครก็กลายมาเป็นสาขาวิชาหลักในปีพ.ศ. 2514 ซึ่งริเริ่มโดย ศาสตราจารย์ ดร. มัทนี รัตนิน อีกทั้งยังมีการนำบทละครแนวเรียลลิสต์และประเด็นทางสังคมมาใช้สอนและสร้างสรรค์เป็นผลงานการแสดง อาทิ ผลงานของHarold Pinter, Samuel Becket, Eugene Ionesco, และJean Anouilh เป็นต้น นอกจากนี้ระบบการสอนนักแสดงในแนวสมจริงจาก Stanislavsky’s method ก็ถูกนำมาใช้เป็นหลักในการเรียนการสอนการแสดงและละคร

จากจุดเริ่มต้นดังกล่าวละครร่วมสมัยในประเทศไทยได้มีการพัฒนาโดยกลุ่มศิลปินและนักวิชาการที่ร่ำเรียนและฝึกฝนทั้งในประเทศและต่างประเทศ และสร้างสรรค์ผลงานออกมามากมาย ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะสำคัญ (Sompiboon, 2012: 152) คือ (1) การแสดงร่วมสมัยที่มีพื้นฐานจากการแสดงสมัยใหม่ (modern-based contemporary theatre) กับ (2) ละครร่วมสมัยที่มีพื้นฐานจากการแสดงขนบ / ประเพณีนิยม (tradition-based contemporary theatre) ซึ่งแต่ละชนิดมีตัวอย่างผลงานมากมายแต่ในที่นี้จะขอกล่าวโดยสังเขป

ในส่วนแรก “การแสดงร่วมสมัยที่มีพื้นฐานจากการแสดงสมัยใหม่” นั้นจะเป็นการละครที่มีการปรับประยุกต์รูปแบบหรือเนื้อหามาจากละครตะวันตก โดยเป็นรูปแบบของละครเพื่อศิลปะการแสดง อาทิ ละครของกลุ่มสองแปด มณฑียรทองเธียเตอร์ แดสเอ็นเตอร์เทนเมนต์มาสู่ดรีมบอกซ์ และรัชดาลัยเธียเตอร์ เป็นต้น อีกส่วนหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือละครร่วมสมัยที่ชูประเด็นทางสังคม เช่นงานละครของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว กลุ่มบีฟลอร์ และ กลุ่ม 8x8 เป็นต้น

ในส่วนหลัง “ละครร่วมสมัยที่มีพื้นฐานจากการแสดงขนบ / ประเพณีนิยม” นั้นจะเป็นงานร่วมสมัยที่พัฒนามาจากวรรณคดีไทยที่นำมาตีความใหม่ และนำเสนอผ่านรูปแบบการร้อง การรำ การเต้น การเคลื่อนไหวร่างกาย รวมทั้งดนตรีแบบประเพณีนิยมประยุกต์อาทิ ผลงานการนำวรรณคดีไทยมาตีความใหม่และเล่าใหม่ของภัทราวดี เธียเตอร์ เรื่อง *อิเหนา จรกา ร็อคโอเปร่า* (2537) ดัดแปลงจาก *อิเหนาสหัสเดชะ* (2540) ดัดแปลงจาก *รามเกียรติ์ ลิเกชาละวัน เดอะมิวสิเคิล* (2549) ดัดแปลงจาก*ไกรทอง* และ *ร.รัก ล.ลิลิต* (2551-2552) ดัดแปลงจากลิลิตพระลอ อีกฟากหนึ่งของละครร่วมสมัยมีพื้นฐานจากการแสดงขนบ / ประเพณีนิยม จะนำเสนอในรูปแบบของละครเพื่อการพัฒนา อาทิ ผลงานของมูลนิธิสื่อชาวบ้านหรือที่รู้จักกันว่าคณะละครมะขามป้อมก็มีการนำการแสดงพื้นบ้านและวรรณคดีไทยมาใช้ในการให้ความรู้ในประเด็นต่างๆ แก่เยาวชนและคนทั่วไป อาทิ เรื่อง *พิษฐานเอย* (2536) ที่นำเพลงพื้นบ้านท่วงทำนองต่างๆ มาใช้ในผสมผสานกับการเล่าเรื่องทุกข์ของชาวนาและการค้ามนุษย์และโสเภณีเด็ก *เจ้าลอหล่อล้ำ* (2537) จาก*ลิลิตพระลอ* ที่ใช้สอนเรื่องโทษภัยของยาเสพติด *จันทโครพ...โจ๊ะบีฟอร์ไทม์* (2538) ดัดแปลงจากบทละคร *จันทโครพ* ที่ชี้ให้เห็นถึงปัญหาการมีเพศสัมพันธ์ก่อนวัยอันควร และ *มาลัยมงคล* (2539-2540) ดัดแปลงจากการสวดพระมาลัย สะท้อนถึงปัญหาการติดเชื้อเอช ไอ วี (HIV)

สำหรับลิเกร่วมสมัยนั้น จะจัดเข้าอยู่ในงานประเภทหลังที่นำการแสดงขนบนิยมแบบลิเกมานำเสนอในรูปแบบใหม่โดยนำเสนอเนื้อเรื่องจากบทละครต่างประเทศ ซึ่งมีเหตุผลและปัจจัยหลายประการในคุณสมบัติที่เหมาะสมที่ทำให้ลิเกถูกเลือกมาใช้ในการสร้างงานร่วมสมัยดังกล่าว

คุณลักษณะของลิเกแบบขนบนิยม

ลิเกคือการแสดงแบบแนวตลาดหรือประชานิยม (Thai popular theatre) ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมจากประชาชนในวงกว้าง โดยเฉพาะคนชนบทและคนชั้นล่างถึงชั้นกลาง ลิเกมีวิวัฒนาการจากการแสดงเพื่อพิธีกรรมของการสวดแบบมุสลิมและพัฒนาเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงในปัจจุบันและมีการปรับรูปแบบและวิธีการนำเสนอให้ทันสมัยแต่ยังคงมีแก่นของการแสดงที่ประกอบไปด้วยการร้องด้นกลอนเฉพาะที่เรียกว่า “ราชนิเกลิง” หรือ “รานิเกลิง” มีการรำ การแต่งใบหน้าที่เข้มทั้งตัวละครชายและหญิง การใส่เสื้อผ้าแบบเฉพาะตัวที่สีสันฉูดฉาดประดับด้วยเพชรเทียมหรือคริสตัลที่สวยงาม ประดิษฐประสาททอง ศิลปินผู้สร้างสรรค์ลิเกร่วมสมัยได้กล่าวไว้ว่า “ลิเกมาจากประชาชน มันเป็น local มากๆมันเป็นความรู้จากพื้นดิน มันไม่ได้ถูกบินไปเอามา ไม่ได้นั่งเรือไปเอามาแต่มันมาจากดินที่คุณเหยียบอยู่เพราะฉะนั้นเสียงอะไรที่เข้ามาในดินที่คุณเหยียบอยู่คุณก็เก็บขึ้นมาแล้วก็หล่อหลอมงอกเงยขึ้นมา ผมถึงบอกว่าลิเกมันมีรากมันหยั่งรากอยู่ในสังคมไทย” (สัมภาษณ์, 2552)

คนดูลิเกไม่ได้เน้นที่เรื่องราว หากแต่เน้นที่รสชาติหรือความสนุกตามความสามารถของนักแสดง ยกตัวอย่างสมศักดิ์ ภักดี ลิเกชื่อดังเคยให้สัมภาษณ์ไว้ในนิตยสารนางนวลว่า ตัวเขาเล่นลิเกมา 20 ปี เล่นในโครงสร้างเรื่องเดิมประมาณ 5 เรื่อง เพราะเปลี่ยนที่แสดงไปเรื่อยๆ หากกลับมาที่เดิมแล้วแสดงเรื่องเดิมคนดูก็ไม่ว่าอะไร แต่จะดูความสามารถในการร้อง การรำ การด้นกลอนสด ชุดที่สวยงาม หรือดูนักแสดงคนใหม่มารับบทที่เคยมีผู้แสดงไว้แล้ว และเปรียบเทียบว่าใครแสดงได้ถึงบทกว่ากัน ซึ่งก็เหมือนกับการดูละครหลังข่าวที่หลายๆ เรื่องนำมาทำใหม่หรือ remake อาทิ คู่กรรม บ้านทรายทอง แม่นาคพระโขนง ผู้กองยอดรัก เป็นต้น และนอกเหนือจากการที่ลิเกเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงแล้ว ลิเกยังเคยถูกใช้เป็นสื่อการแสดงเพื่อเผยแพร่แนวคิดต่างๆ ด้วย อาทิ ในยุคของจอมพล ป. พิบูลสงคราม รัฐบาลได้ใช้ลิเกเป็นสื่อในการต่อต้านคอมมิวนิสต์ โดยการจัดประกวดลิเกต่อต้านคอมมิวนิสต์และรณรงค์ให้ประชาชนไปเลือกตั้งในปี พ.ศ. 2495 ณ กรมโฆษณาการหรือกรมประชาสัมพันธ์ในยุคนั้น ซึ่งมีลิเกถึง 83 คณะเข้าประกวดเพื่อชิงถ้วยและเงินรางวัลซึ่งแสดงให้เห็นว่าการแสดงลิเกสามารถนำมาปรับใช้เพื่อสื่อสารไปยังคนดูได้ตามวัตถุประสงค์ที่ผู้สร้างสรรค์จะกำหนดขึ้น

นอกจากนี้ลิเกยังสามารถที่จะปรับตัวให้ทันสมัยไปตามสื่อบันเทิงกระแสหลักของทั้งไทยและต่างประเทศ สามารถที่จะนำเนื้อหา ข่าวสารบ้านเมืองที่เกิดขึ้นมาสอดแทรกในเนื้อหาการแสดงแบบประโลมโลกหรือเมโลดราม่า (melodrama) ซึ่งเป็นคุณลักษณะหลักได้อย่างลงตัว อีกทั้งยังสามารถนำบทเพลงยอดนิยมต่างๆ ทั้งเพลงลูกทุ่ง เพลงพื้นบ้าน เพลงป๊อบมาใช้ร้องนอกเหนือจากกลอนราชนิเกลิงหรือเพลงไทยเดิมอันเป็นองค์ประกอบหลักของการแสดงได้ด้วย

ลิเกตามขนบนิยมจะเริ่มการแสดงด้วยการโหมโรง ซึ่งช่วงเวลานั้นด้านหลังเวทีก็จะมีการให้เรื่องแจกบทกับตัวละคร และนักแสดงก็จะนึกถึงบทพูดและบทร้องที่เคยใช้หรือแต่งสดเพื่อจะแสดงหน้าเวที เมื่อเริ่มการแสดงก็จะเป็นการลงโรง ดำเนินเรื่องไปตามบทเหมือนการแสดงละครประเพณีนิยมอื่นๆ ของไทย ซึ่งในการแสดงนั้น นักแสดงจะต้องร้อง รำ และสามารถจะด้นสด เล่นกับคนดูตามสถานการณ์สดๆ ทีเกิดขึ้น นอกจากนี้การแต่งตัวด้วยชุดประดับคริสตัลหรือเพชรปลอม สีสันสวยงาม การใส่เครื่องประดับแพรวพราว รวมทั้งการแต่งหน้าที่เข้มจัดไม่ว่าตัวละครจะเป็นคนจน คนรวย คนดีหรือคนชั่ว และไม่ว่าจะเป็นหญิงหรือชายจะไม่มีข้อยกเว้นในเรื่องความสวยงาม (ยกเว้นตัวตลกที่แต่งตัวได้ตามจินตนาการของตนเอง) เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นสุนทรียะของการแสดงลิเก ดังนั้นศิลปินร่วมสมัยที่จะนำลิเกมาสร้างสรรค์นั้นก็จำเป็นจะต้องรู้คุณลักษณะที่เป็นแก่นแกนของลิเกเพื่อจะได้เลือกสรรองค์ประกอบของการแสดงมาได้อย่างลงตัว

ศิลปินร่วมสมัยหลายคน ได้ตระหนักถึงข้อเด่นของการแสดงลิเกที่จะใช้นำเสนอเรื่องราวประเด็นทางสังคมและถูกจริตรสนิยมของคนชั้นกลาง ซึ่งอาจมองลิเกเป็นวัฒนธรรมชาวบ้าน วัฒนธรรมตลาด ให้กลับมาสนใจการแสดงชนิดนี้ ตามแรงดึงดูดของชื่อเรื่องหรือบทละครนานาชาติที่จะถูกนำเสนอผ่านการแสดงลิเก

คุณลักษณะของลิเกในการนำมาสร้างสรรค์ละครร่วมสมัย

ลิเกร่วมสมัยแสดงให้เห็นถึงการผลิตผลงานที่นำองค์ประกอบดั้งเดิมของลิเกมาใช้ในการเล่าเรื่องราวภายใต้บริบทใหม่ๆ โดยการตีความของผู้สร้างสรรค์ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ลิเกถูกใช้ในการสื่อ “สาร”เพราะลิเกมีรูปแบบการแสดงที่ปรับง่าย (loose form) ไม่มีรูปแบบที่เคร่งครัดในเชิงขนบและพิธีกรรม สามารถที่จะนำเสนอเรื่องราวได้เหมือนกับการแสดง musical ที่นักแสดงสามารถร้อง เต้น หรือรำในเวลาเดียวกัน ลิเกมีเสื้อผ้าและเครื่องประดับที่สวยงาม ส่งผลให้สามารถสื่อสารเรื่องที่หนักให้มีความเพลิดเพลินได้และสามารถนำเสนอสารที่ต้องการจะสื่อกับคนดูได้ค่อนข้างอิสระ เพราะนอกจากจะเป็นเนื้อหาที่ปรากฏในบทสนทนาของเรื่องแล้ว ลิเกสามารถที่จะพูดนอกเรื่องได้และพูดโดยตรงกับคนดู สามารถนำเสนอการแสดงอื่นๆ มาผสมผสานในการแสดง ใช้อุปกรณ์เสริมใดๆ ก็ได้

การผสมผสานการแสดงในรูปแบบลิเกร่วมสมัยที่นำเนื้อหาจากวรรณกรรมเชิงประเด็นสังคมจากต่างประเทศนี้ จะช่วยให้เกิดคุณค่าในเชิงสุนทรียะครบทั้ง 3 ระดับตามที่ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2547) กล่าวไว้คือ “เพลิดเพลิน เจริญปัญญา และนำพาจิตวิญญาณ” ซึ่งในการแสดงลิเกโดยทั่วไปจะสามารถนำพาคนดูเข้าสู่ความเพลิดเพลินได้ และสำหรับแนวคิดเชิงปรัชญาที่ปรากฏในวรรณกรรมบทละครทั้งสามชาติที่ได้ยกมานั้น อาจจะช่วยเจริญปัญญาและนำพาจิตวิญญาณ การนำรูปแบบลิเกมาเสนอเรื่องเชิงปรัชญาจึงทำให้เกิดคุณค่าตามจุดมุ่งหมายเชิงสุนทรียะครบทั้งสามประการ

การสร้างบทลิเกที่นำเนื้อหาจากต่างประเทศมาใช้นี้ มีแนวทางในการสร้างสรรค์แบบตีความใหม่ให้เข้ากับบริบทที่ต้องการจะนำเสนอ โดยนำคุณลักษณะที่เป็นสุขนาฏกรรมของลิเกมาผสมผสานกับเรื่องที่เป็นประเด็นสังคม หรือการให้ความรู้ การบ่มเพาะจิตวิญญาณ อาทิ ลิเกเฟาสท์ นั้นจะนำเสนอในประเด็นเรื่องของการนิพพานในพระพุทธศาสนา นำเสนอผ่านกระบวนการคิดถึงความสุขที่แท้จริงนั้นเป็นความสุขที่ตัดออกจากอามิสบูชา ทรัพย์สินเงินทอง วัตถุนิยม หรือแม้แต่ชื่อเสียงเกียรติยศซึ่งรูปแบบและเนื้อหาของการแสดงลิเกร่วมสมัยนี้ อาจกล่าวได้ว่าก็เป็นการนำเสนอละครแบบ “เบรคเชี่ยน สไตล์” (Brechtian Style)[3] ที่นำรูปแบบการแสดงแบบไม่เหมือนจริง เป็น stylization มานำเสนอเรื่องราวเชิงประเด็นสังคมที่ทำให้คนดูต้องขบคิดนอกเหนือจากความเพลิดเพลิน

[3] แบรโทลท์เบรคชท์ หรือ Bertolt Brecht (1898-1956)เป็นนักการละครชาวเยอรมัน เจ้าของแนวคิดการละครที่ตรงกันข้ามกับThe Poetics ของอริสโตเติล โดยเบรคชท์ไม่ต้องการให้คนดูมีอารมณ์กับการแสดงแนวดรามาติคที่กระตุ้นความสงสารแลความกลัวไปกับตัวละครเพื่อการชำระจิตใจแบบการละครที่อริสโตเติลเขียนไว้ นอกจากนี้เบรคชท์ยังมีแนวคิดตรงข้ามกับแนวเรียลลิสต์ ที่ว่าคนดูกำลังนั่งดูชีวิตจริงผ่านฝาที่ 4 ของห้อง (the forth wall) ที่เปิดเอาไว้ให้คนดูได้เห็น ได้สังเกตชีวิตที่โลดแล่นบนเวที แต่แนวคิดของเบรคชท์จะเตือนให้คนดูทราบว่ากำลังดูละครอยู่ ไม่ให้ดิ่งทางอารมณ์แต่ให้คิดตาม โยเทคนิคที่จะทำให้คนดูตระหนักว่ากำลังดูละครอยู่นั้น มีหลายเทคนิคอาทิ การทำให้แปลก (Verfremdung) คือขณะที่กำลังมีการดำเนินเรื่องอยู่นั้น ก็ให้มีการคั่นด้วยเพลง ป้าย โปรเจคเตอร์ ตัวละครใส่หน้ากาก เพื่อให้คนดูที่ดูละครอยู่สะดุดกับสิ่งที่เข้ามาและฉุกคิดตามเพื่อให้เกิดปัญญาหรือได้ข้อคิดในการดูละคร

แม้ว่าการนำเสนอการแสดงลิเกจะไม่ใช่รูปแบบละครผอมหรือละครที่เรียบง่าย (poor theatre / minimal presentation) แต่การนำเสนอจะผ่านการแต่งกายและเครื่องประดับที่สวยงามและยิ่งใหญ่เกินชีวิตประจำวัน ทว่าในความอลังการขององค์ประกอบเหล่านี้ก็สามารถที่จะสอดแทรกเนื้อหาที่ประชดประชันหรือนำเสนอด้านลบของวัตถุนิยมและทุนนิยม ความไม่เท่าเทียม ปัญหาเชิงเศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรม เชื้อชาติ ศาสนา เพศ ชนชั้น การศึกษา และประเด็นปัญหาสำคัญต่างๆ ซึ่งลิเกร่วมสมัยเหล่านี้สามารถที่จะนำเสนอเนื้อหาเชิงประชดประชันเสียดสีได้อย่างแยบคาย โดยนำเสนอผ่านการแต่งหน้าให้ตลก ใส่หน้ากากบุคคลที่จะล้อเลียน การใช้ภาษายั่วล้อหรือเลียนแบบสินค้าแบรนด์เนม โดยที่ผู้ชมก็สามารถที่จะรู้ว่าตัวละครกำลังกล่าวถึงอะไร เป็นตลกร้ายที่อยู่ในความขบขันแบบตลกตลาดของการแสดง

McGrath (1981: 54-59)) แสดงให้เห็นรายละเอียดที่สำคัญของความแตกต่างระหว่างรสนิยมแบบประชานิยมและรสนิยมของคนชั้นกลางที่มีผสมผสานกันอยู่ในการแสดงลิเกร่วมสมัย โดยรสนิยมแบบประชานิยมหรือรสนิยมแนวตลาดจะประกอบไปด้วยความตรงไปตรงมาของเนื้อหา ความตลกขบขัน ความรวดเร็ว การใช้ภาษาถิ่น มีบทเพลง เร้าอารมณ์ เป็นต้น ในขณะที่รสนิยมของคนชั้นกลางนั้นจะประกอบไปด้วยการนำเสนอเรื่องราวที่ต้องผ่านการตีความ ค่อนข้างจะมีเอกลักษณ์มีความเป็นปัจเจกในเนื้อหาและการรับชม อย่างไรก็ตามความแตกต่างของทั้งสองพรมแดนของรสนิยมนี้ สามารถที่จะนำมาผสมผสานได้ในงานลิเกร่วมสมัยที่นำรูปแบบสนุกสนาน สวยงาม การร้องการรำ และความตลกขบขัน และการแต่งกายแต่งหน้าที่สวยงามอลังการ มานำเสนอเนื้อหาที่มีความเข้มข้นในเชิงประเด็นสังคม

ลำดับต่อไปจะอภิรายและนำเสนอตัวอย่างการแสดงลิเกร่วมสมัยจากบทละครนานาชาติทั้ง 3 เรื่อง ดังนี้

ลิเกเฟาสท์ (Likay Faust)[4]

ลิเกเฟาสท์ ดัดแปลงมาจากบทละครคลาสสิคดั้งเดิมของ โยฮันโวล์ฟกัง ฟอน เกอเธ่จากบทประพันธ์ดั้งเดิมนั้น เฟาสท์ หรือ ดร. เฟาสท์ อยากจะมีชีวิตที่สุขสบายของชายหนุ่มที่มีความรู้และความสามารถมากมาย แต่มีความทะเยอทะยานและอยากได้ อยากมี อยากเป็นไม่มีที่สิ้นสุด ซึ่งวันหนึ่งโชคชะตาได้พาให้เขามาพบกับเมมฟิสโต (Mephistophles)ปิศาจที่สงสัยในอำนาจของพระเจ้า และเชื่อว่ามนุษย์จะมีชีวิตที่ดีโดยไม่ต้องเชื่อในความศักดิ์สิทธิ์ของพระเจ้า ซึ่งเห็นจุดอ่อนของเฟาสท์ จึงได้ทำให้เขาหลงเชื่อและยอมขายวิญญาณให้แก่ตนเองเพื่อแลกกับการกลับมาหนุ่มอีกครั้งและมีชีวิตที่เป็นอมตะ หากแต่เมื่อเวลาผ่านไปเฟาสท์ไม่พอใจในชีวิตที่เป็นอยู่จึงคิดจะยกเลิกข้อตกลงที่ให้ไว้กับปิศาจ ซึ่งส่งผลให้เขาถูกปิศาจฆ่าตายอย่างทารุณ

[4] *ลิเกเฟาสท์* กำกับการแสดงโดยครูช่าง ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง นำแสดงโดยพิเชษฐ์ กลั่นชื่น ประดิษฐ ประสาททอง บิสมิลลา นานา กำกับดนตรีโดยไกวัล กุลวัฒโนทัยและบรรเลงเพลงโดยวงฟองน้ำ จัดแสดงในงานมหกรรมศิลปะการแสดงและดนตรีนานาชาติครั้งที่ 4 ระหว่างวันที่ 4-5 ตุลาคม 2545 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ในฐานะผู้กำกับการแสดงได้ตีความใหม่โดยสอดแทรกแนวคิดเชิงพุทธศาสนาลงไปในเนื้อหาเดิม และชี้ให้เห็นการ “อนัตตา” หรือการไม่มีตัวตน การไม่แสวงหาอัตตา เป็นความสุขสูงสุด เป็นรากฐานของชีวิตตามหลักพุทธศาสนามากกว่าการหลงติดอยู่ในความสุขไม่เที่ยงแท้หรือความสุขชั่วคราวของโลกวัตถุนิยม ในเนื้อหาการแสดงนั้นชลประคัลภ์ได้สร้างให้เมมฟิสโตเป็นนักธุรกิจที่อยู่ภายใต้ลัทธิวัตถุนิยมและจะล่อลวงให้ผู้อื่นมาติดกับดักและวังวนนี้ ซึ่ง ดร. เฟาสท์ก็ขายวิญญาณให้กับปิศาจเพื่อความเป็นอมตะ การยึดมั่นถือมั่นในตนเองซึ่งก็คือสุขอันจอมปลอมนี้เป็นการสะท้อนภาพความโง่เขลาเบาปัญญาของมนุษย์

เรื่องราวดังกล่าวได้ถูกนำมาสร้างสรรค์แบบละครซ้อนละคร (play-within-a-play) ที่ผู้กำกับสมมติสถานการณ์ให้เป็นเรื่องราวของคณะละครคณะหนึ่ง (outer play) ที่มีการดำเนินเรื่องขนานไปกับเรื่องราวที่เกิดในละครที่พวกเขาต้องแสดง (inner play) โดยจะมีการนำเสนอผ่านการแสดงหลายรูปแบบตามความสามารถของนักแสดง อาทิ บูโตและลิเกซึ่งการนำเรื่องราวที่เป็นปรัชญาและมีรายละเอียดมากมายมาทำเป็นละครซ้อนละครเป็นการเพิ่มความซับซ้อนให้เรื่องและแม้ลิเกจะมีคุณสมบัติเด่นในการปรับปรน หรือเพิ่มเติมการแสดงอื่นๆ ไปใส่ไว้ในเรื่องราวของการแสดงได้ แต่ถ้ามีมากไปประกอบกับความยากในการนำเสนอเรื่องราวภายในอันซับซ้อนของมนุษย์ผ่านการแสดงที่เป็นวาไรตี้นี้ก็ถือว่าเป็นอุปสรรคสำคัญในการนำเสนอ โดยเฉพาะการนำเสนอซึ่งศิลปินและนักวิจารณ์ อาทิ เกรียงศักดิ์ ศิลากอง (อ้างถึงใน Mahasarinand, 2007) และ Suvannanonda (2002) มองว่าประเด็นนี้เป็นจุดอ่อนของ*ลิเกเฟาสท์* ตัวอย่างของความสับสนที่มาจากความพยายามที่จะสร้างความงดงามทว่ายังขาดความลงตัวคือการวางรูปแบบนำเสนอในตัวละครที่แสดงลิเกแสดงคู่ขนานไปกับบูโตในเพลงเดียวกันก็ทำให้ความสมดุลทางการแสดงลดน้อยถอยลงไปเพราะจังหวะการแสดงของรูปแบบการแสดงทั้งสองชนิดนี้มีความแตกต่างกันลิเกจะมีจังหวะที่ค่อนค่อนข้างเร็วในขณะที่บูโตจะช้า

รูปที่ 1 ภาพจากการแสดงลิเก เฟาสท์
ภาพจาก http://travel.sanook.com/538541/

ประดิษฐ ประสาททอง ในฐานะนักแสดงและมีความเชี่ยวชาญการแสดงลิเกเป็นพิเศษ ได้ให้คำแนะนำและข้อเสนอแนะในการแสดงและช่วยเขียนเนื้อเพลงเพื่อขับร้องเป็นบทเพลงราชนิเกลิงได้ เพราะราชนิเกลิงไม่ใช่กลอนแปด แต่เป็นกลอนลักษณะพิเศษมี 5-6 คำต่อวรรคและเป็นกลอนหัวเดียวที่จะลงท้ายบทด้วยเสียงสระและตัวสะกดเดียวกัน นอกจากนี้บทเพลงหน้าพาทย์อันเป็นบทเพลงสำคัญของการแสดงลิเกที่จะใช้ในการแนะนำตัวละครทีละตัวในการปรากฏตัวในฉาก และกล่าวบอกคนดูว่าตนเองเป็นใคร รวมทั้งเล่าวัตถุประสงค์คร่าวๆ ของตนเองในฉากนั้นๆ รวมทั้งเล่าถึงประเด็นขัดแย้ง สิ่งที่ตัวละครจะทำต่อไป ซึ่งช่วยให้คนดูติดตามเรื่องได้เป็นอย่างดี ซึ่งประดิษฐ ประสาททอง กล่าวว่าเพลงหน้าพาทย์ที่ถือเป็น “กระดูกสันหลังของการแสดงลิเก” ก็ถูกตัดไป เพื่อความรวดเร็วในการนำเสนอ การแสดงลิเกจึงไม่ใช่หัวใจหรือพระเอกในการดัดแปลงการแสดงให้ร่วมสมัย แต่เป็นองค์ประกอบในการแสดงที่นำรูปแบบการแสดงหลากหลายมารวมกันไว้ แต่เมื่อชื่อว่าลิเก ก็จะทำให้คนดูจินตนาการถึงความสนุก สวยงาม และชวนให้ติดตามในความท้าทายที่นำสื่อการแสดงพื้นบ้านในรูปแบบวัฒนธรรมตลาดมานำเสนอเรื่องปรัชญาชั้นสูง ในการแสดงนั้น ประดิษฐ ประสาททอง แสดงเป็นเมมฟิสโต หัวหน้าปิศาจ ซึ่งจะนำเสนอตัวละครตัวนี้ผ่านรูปแบบลิเก ในขณะที่พิเชษฐ์ กลั่นชื่น แสดงเป็นเฟาสท์ ก็นำเสนอตัวละครผ่านการแสดงโขนและบัลเล่ต์ตามความถนัดของนักแสดง นางเอกที่คู่กับ ดร. เฟาสท์ก็เป็นศิลปินที่มีความสามารถในการร้องนักแสดงในลิเกเฟาสท์จึงไม่ได้ถูกเรียกร้องความสามารถในเชิงการแสดงลิเกนัก เพราะผู้กำกับต้องการนำเสนอการผสมผสานของการแสดงหลายรูปแบบแต่ผ่านการนำเสนอแบบร่วมสมัย ต้องการนักแสดงที่เคลื่อนไหวร่างกายได้ตามรูปแบบการแสดงอื่นๆ ทั้งบัลเล่ต์บูโตโขน เป็นต้น อีกทั้งยังต้องการการซ้อมที่เป็นระบบมากกว่าการด้นสดที่เป็นธรรม ชาติของลิเกอาชีพ

ในการแต่งกายนั้นชุดลิเกก็ถูกนำมาเป็นสัญลักษณ์ของวัตถุนิยม ความมั่งคั่ง มั่งมี ที่เกินความจำเป็นเป็นแค่ความตื่นเต้น ความสุขจอมปลอม แต่ไม่สุขทางสติปัญญา ซึ่งไม่สามารถนำพาไปสู่การสงบอันเป็นนิรันดร์จากการนิพพานได้ โดยประดิษฐ ประสาททองที่เป็นนักแสดงในส่วนลิเกนั้นก็ได้ช่วยออกแบบชุดลิเกให้ร่วมสมัยยิ่งขึ้น โดยในฉากที่ตัวละครในเรื่องปลอมตัวเพื่อไปยังเมืองอื่นก็ให้ใส่ชุดลิเก โดยท่อนบนเป็นเสื้อลิเกปักเพชรหรือเสื้อแจ็กเก็ตสีทองสำหรับละครรำแต่ท่อนล่างให้นุ่งผ้าโสร่งยาวแบบหน้านาง ส่วนตัวละครหญิงก็ใส่ชุดกระโปรงสุ่มยาวปักเพชรระยิบระยับ

องค์ประกอบการแสดงที่เป็นจุดเด่นของลิเกเฟาสท์คือดนตรีที่ใช้ในเรื่องที่ช่วยแยกโลก 2 โลกที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอในเรื่องได้เป็นอย่างดี คือโลกของคณะละคร (outer play) กับโลกของนักแสดงที่ต้องเล่นละคร (inner play) ซึ่งมีผู้ร่วมรังสรรค์คือไกวัล กุลวัฒโนทัยอาจารย์บรูส แก๊สตัน และคุณเท็ดดี้ลูกชายของอาจารย์บรู๊ซ ซึ่งบรรเลงโดยวงฟองน้ำ อย่างไรก็ตามการแยกดนตรีออกเป็นสองฝ่ายคือในส่วนของละครที่นำเสนอคณะละคร มีนักแสดง และผู้ผลิตต่างๆ แล้วถกเถียงกันในเรื่องราวต่างๆ บทเพลงจะเป็นวงสตริงคอมโบ ในส่วนของลิเกก็จะเป็นวงดนตรีปี่พาทย์ ซึ่งบทเพลงที่แตกต่างนี้ก็ทำให้คนดูชื่นชมมาก

เกาะทาส (The Island of Slaves) [5]

ลิเกเรื่องเกาะทาสเป็นการทดลองนำเสนอลิเกอีกรูปแบบหนึ่ง โดยนำบทละครคอเมดี้คลาสสิคของฝรั่งเศสเรื่อง *L' iiledes Esclaves* (1725) ของ Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux มาทำการแสดงโดยศิลปินลิเกอาชีพ ซึ่งจะแตกต่างจาก ลิเกเฟาสท์ ที่ใช้ศิลปินร่วมสมัยมาแสดงลิเก เกรียงศักดิ์ ศิลากอง ผู้กำกับการแสดงเป็นผู้ชื่นชอบในการร้องรำของลิเกและพิจารณาแล้วว่าธรรมชาติของการแสดงลิเกสามารถที่จะนำเสนอเรื่อง *เกาะทาส* ได้อย่างลงตัวจึงได้ตระเวนดูการแสดงลิเกที่ปิดวิกในตลาดทั่วกรุงเทพมหานครและเขาเองก็พบกับลิเกคณะนิรันดร์ อัญชลี และเกรียงศักดิ์ก็ชื่นชอบที่นักแสดงมีความสามารถในการร้องและการรำ รวมทั้งการเคลื่อนไหว การใช้ร่างกายบนเวที ได้อย่างสนุกสนานและสะดุดตาเป็นพิเศษ จึงเชิญให้มาร่วมแสดงลิเกเรื่อง *เกาะทาส* โดยเกรียงศักดิ์ ศิลากอง ได้นำบทละครที่แปลเป็นภาษาไทยแล้วมาให้ทางคณะลิเกนิรันดร์ อัญชลีเป็นผู้ไปแปลงเป็นบทลิเกและแบ่งฉากการแสดงตามขนบนิยมของการแสดงลิเก

ลิเก *เกาะทาส* มีเนื้อเรื่องย่อว่าเรือของตัวละครเอกที่เดินทางมากับทาสได้อับปางลงและพวกเขาต้องขึ้นมาบนเกาะเกาะหนึ่งซึ่งพวกทาสกลุ่มใหญ่ได้มาตั้งรกรากและสร้างกฎกติกาขึ้นมาใหม่ คือทุกคนบนเกาะต้องมีความเท่าเทียมกัน จะไม่มีความแตกต่างระหว่างนายกับทาส และถ้าใครที่จะอยู่บนเกาะนี้ไม่ปฏิบัติตามก็จะถูกลงโทษโดยการถูกฆ่าให้ตายได้ ซึ่งตัวเอกกับคนรับใช้ของเขาก็สลับเสื้อผ้า สลับบทบาท ซึ่งส่งผลต่อเหตุการณ์และการกระทำอื่นๆ อีกมากมายที่ชวนให้เกิดความตลกขบขัน โดยเนื้อเรื่องลักษณะนี้ที่มีการปลอมตัว สลับเพศ สลับบทบาท หรือการเข้าใจผิดแบบผิดฝาผิดตัว ก็มีให้เห็นอยู่มากมายในงานสุขนาฏกรรมของเชคสเปียร์ อาทิ *ตามใจท่าน (As You Like It) หรรษาราตรี (Twelfth Night) เวนิชวานิส (The Merchant of Venice)* เป็นต้น และคุณลักษณะดังกล่าวก็เป็นเรื่องราวที่ลิเกแบบขนบนิยมนำมาแสดงกัน โดยเฉพาะการสลับทารก การปลอมตัว เป็นต้น ดังนั้นเรื่องราวชวนหัวแบบผิดฝาผิดตัวในเรื่อง เกาะทาส แม้จะแฝงไว้ด้วยปรัชญาประชาธิปไตยและความเท่าเทียมของมนุษย์ แต่ก็สามารถนำมาแสดงให้สนุกสนานในรูปแบบลิเกได้

รูปที่ 3: ภาพจากโปสเตอร์การแสดงลิเกเรื่องเกาะทาส โดยลิเกคณะนิรันดร์ อัญชลี
ภาพจาก http://www.discoverythailand.com/likay_alliance_francaise_bangkok.asp

[5] *ลิเกเรื่อง เกาะทาส จัดแสดงระหว่างวันที่ 9 และ 12 พฤษภาคม 2550 ณ Alliance Francaise Bangkokกำกับการแสดงโดยเกรียงศักดิ์ ศิลากอง*

สำหรับฉากในการแสดงก็ใช้วิธีการ “สมมติ” แบบการแสดงลิเกที่จะมีตั่งหรือเตียงไม้ตั้งอยู่กลางเวที แล้วสามารถบอกคนดูว่านั่งอยู่ท้องพระโรงหรือกลางป่า ในกระท่อม ในห้องนอนได้ทั้งสิ้น ซึ่งเรื่อง *เกาะทาส* จะวางหินปลอมไว้ตรงกลางเวที ตัวละครก็รำออกจากทางซ้ายและเข้าขวาเหมือนกับเวทีลิเกตามปกติ มีการแบ่งฉากแบบการแสดงลิเกและเริ่มเรื่องราวโดยการที่ตัวละครเอกออกมาแนะนำตัวกับคนดูทีละฉาก ซึ่งลิเกเรียกว่าการ “กล่าว” หลังจากที่ให้คนดูรู้จักตัวละคร นิสัยใจคอ และความต้องการในแต่ละฉากแล้ว ตัวละครก็จะพบกันเพื่อให้เรื่องได้ดำเนินต่อไป นอกจากนี้ผู้กำกับการแสดง อยากจะนำเสนอสิ่งพิเศษให้กับคนดูคือให้พระเอกของเรื่องก็คือพระเอกนิรันดร์ อัญชลี ได้ร้องเพลงภาษาฝรั่งเศสชื่อเพลง Non Je Ne RegretteRien (No Regrets) ประกอบการแสดงในท้องเรื่อง จึงได้จดเนื้อร้องภาษาไทยแต่ออกเสียงภาษาฝรั่งเศสแบบคาราโอเกะให้นิรันดร์ได้ฝึกร้อง ซึ่งพระเอกนิรันดร์ ก็กล่าวว่าเขาปรับตัวอย่างมากที่จะร้องให้ได้ดีที่สุด พยายามเลียนแบบสำเนียงฝรั่งเศสตามต้นฉบับที่ได้มา ซึ่งสำหรับการแสดงลิเกนั้นการนำบทเพลงที่ไม่ใช่ราชนิเกลิงหรือเพลงไทยเดิมมาร้องในเรื่องแบบนี้ก็ไม่ใช่ความแปลกหรือการขัดต่อขนบแต่อย่างใด เพราะโดยธรรมชาติลิเกก็สามารถที่จะสรรหาบทเพลงหรือการรำ การเต้นต่างๆ มาผสมผสานในการแสดงได้แบบไม่ดูประหลาด แต่ทั้งนี้ทั้งนั้นก็อยู่ที่ความสามารถของนักแสดงหรือผู้กำกับการแสดงที่จะทำให้สมดุล (นิรันดร์ อัญชลี, สัมภาษณ์ 2553) และการร้องเพลงดังกล่าวได้สร้างความสุขใจและเสียงชื่นชมจากคนดูเป็นอย่างมากที่นักแสดงลิเกสามารถที่จะร้องเพลงฝรั่งเศสที่พวกเขารู้จักได้

อย่างไรก็ดีการนำเสนอความขบขันของวรรณกรรมฝรั่งเศส เข้ามาอยู่บริบทการเข้าใจของผู้ชมที่เป็นคนไทย และผ่านการแสดงลิเกเป็นสิ่งที่ท้าทายผู้กำกับเป็นอย่างมาก เพราะต้องผ่านกระบวนการแปลภาษา การแปรความหมาย และการแปลงให้เป็นบทลิเกผ่านการขับร้อง ซึ่ง Amranand (2007) ได้เขียนวิจารณ์ไว้ว่า ความขบขันของเรื่องฝรั่งเศสดั้งเดิมได้สูญรสไปบ้างจากการแปล แต่ด้วยความสามารถของนักแสดงลิเกที่สามารถด้นสดและสร้างความขบขันจากเหตุการณ์รอบตัวก็สามารถที่จะยังรักษาความสนุกของเรื่องราวไว้ได้ และเป็นที่ยอมรับด้วยเสียงหัวเราะของผู้ชมทั้งไทยและฝรั่งเศส โดยผู้ชมต่างชาติสามารถอ่านคำแปลภาษาอังกฤษและภาษาฝรั่งเศสที่เตรียมไว้ให้ โยสรุปแต่ละฉากแต่ละองก์ ผสมกับท่าทางที่ตลกขบขันของนักแสดง นอกจากนั้นนักแสดงก็พูดภาษาไทยสำเนียงอังกฤษแบบตลกขบขัน หรือการแปลแบบคำต่อคำที่ทำให้การสื่อความหมายไม่สมบูรณ์แต่ก็สร้างความตลกขบขันให้กับคนดูชาวไทยเป็นอย่างดี ตัวอย่างเช่น นักแสดงหญิงคนหนึ่งในเรื่องได้หยอกล้อกับคนดูโดยแสดงนอกเรื่อง นอกบทว่าตนเองอยากจะมีสามีเป็นฝรั่ง และพูดภาษาอังกฤษแบบผิดๆ ถูกๆ (broken English)เพื่อสร้างความขบขัน ประกอบกับท่าทางที่ทะเล้นและยั่วยวน เช่น คำว่า “ยู เอาไหม ปั่มปั๊ม” และทำท่าขยับสะโพกไปด้านหน้าและด้านหลัง

นอกจากนี้นักแสดงยังใช้เทคนิคสำคัญของลิเกคือการเล่นในบทและสนทนาโดยตรงกับคนดูในการแสดง (off-and-on-stage) ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ เป็นเสน่ห์ของการแสดง และไม่มีการเตรียมพร้อมเป็นการด้นสดที่พิจารณาจากบริบทและสถานการณ์บนเวทีขณะนั้น ตัวอย่างเช่น นักแสดงหญิงทำไวร์เลส (body pack wireless) ที่ติดอยู่ด้านหลังของตัวหลุดและหล่นก็เลยขอให้นักแสดงชายที่อยู่ในฉากเดียวกันช่วยล้วงขึ้นมา แล้วก็พูดจาหยอกล้อในเชิงทะลึ่งทะเล้นก่อนที่จะกลับมาในบทสนทนาของเรื่องและเข้าสู่บทสนทนาในบทละคร นอกจากนี้

นิรันดร์ อัญชลี ยังเล่าว่าขออนุญาตผู้กำกับในการตั้งชื่อตัวละครเอง โดยจะขอชื่อแบบไทยๆ (นิรันดร์ อัญชลี, สัมภาษณ์ 2553) แต่ผู้กำกับขอให้ใช้ชื่อฝรั่งเศสตามบทละคร เพื่อคนดูจะได้เข้าใจง่ายขึ้น ซึ่งสิ่งนี้ก็ส่งผลให้เกิดการพูดนอกบทอีกครั้งโดยการที่นักแสดงจำชื่อตัวละครของเพื่อนไม่ได้ จึงต้องถามสดกลางเวทีเลยว่าชื่ออะไร และสัญญาว่าจะไม่ลืมอีก ก่อนจะกลับเข้าไปในเรื่องอีกครั้งซึ่งจุดนี้ก็สร้างความขบขันให้คนดู และไม่รู้สึกว่าเป็นข้อผิดพลาดของการแสดง

แม้ว่าเกรียงศักดิ์ จะเป็นผู้กำกับแต่ก็กำกับในลักษณะของโครงสร้างและภาพรวมมากกว่ารายละเอียด เพราะตัวของเกรียงศักดิ์เองนั้นแม้มีความชื่นชอบในศิลปะการแสดงลิเก แต่ตนเองก็ไม่ได้เป็นนักแสดงหรือมีความชำนาญในการแสดง บทร้องราชนิเกลิงในลิเก *เกาะทาส* จึงเป็นผลงานการแต่งขึ้นมาโดยชาวคณะนิรันดร์ อัญชลี นอกจากนี้เกรียงศักดิ์ยังยินดีที่จะให้ศิลปินลิเกเป็นนักสร้างบทละคร (dramaturge) ในแบบของตนด้วย ดังนั้นในกระบวนการฝึกซ้อมการแสดง เกรียงศักดิ์ อนุญาตให้นักแสดงได้ดัดแปลงหรือเพิ่มเติมสิ่งที่ต้องการจะสื่อสารกับคนดูได้บ้าง เพื่อจะจัดการแสดงออกไปให้ถึงรสของการแสดงลิเกมากที่สุด อาทิ เพิ่มความตลกขบขันในบทพูดหรือตัวละครที่เป็นตัวตลก การพูดคุยโดยตรงกับคนดู เป็นต้น ซึ่งลักษณะการทำงานดังกล่าวผู้เขียนเองก็เคยใช้ในการกำกับการแสดงลิเกร่วมสมัยของตนเอง คือลิเกรำลึก 30 ปี 6 ตุลา 2519 เรื่อง*ฉันรักเธอเสมอมาทุกนาที* ที่จัดแสดงในปี พ.ศ. 2549 ซึ่งแม้ผู้เขียนจะสามารถแต่งบทร้องได้ ร้องลิเกได้ และมีประสบการณ์แสดงลิเกมาพอสมควร แต่ในส่วนรายละเอียดและ “ทาง” ของการเล่นลิเกนั้นจะเทียบชั้นไม่ได้เลยกับนักแสดงอาชีพ ผู้เขียนจึงเชิญพระเอกจเรชาย เลิศพร พระเอกลิเกอาชีพ มาช่วยกำกับในส่วนของการร้อง การรำ และการเลือกบทเพลงไทยเดิมที่จะนำมาใช้ในเรื่องด้วย

อย่างไรก็ตาม การทำงานโดยศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญต่างกันมาสร้างงานร่วมกัน คือฝ่ายหนึ่งที่เชี่ยวชาญบทละครฝรั่งเศส การตีความเนื้อเรื่องและการแสดงแบบสมัยใหม่ กับอีกฝ่ายที่ชำนาญในการแสดงลิเกแบบขนบนิยมนั้น การประนีประนอมในเชิงศิลปะของทั้งสองฝ่ายก็มีให้เห็น โดยจากการที่เนื้อหาพูดถึงเรื่องทาส ทำให้ลิเกคณะนิรันดร์ อัญชลี ได้แต่งบทร้องเพื่อสรรเสริญพระมหากรุณาธิคุณของรัชกาลที่ 5 ที่ทรงเลิกทาสและขับร้องสรรเสริญในตอนท้าย ซึ่งประเด็นดังกล่าวไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของเรื่องเกาะทาสที่นำเสนอความตลกขบขันของการสลับบทบาทระหว่างนายกับบ่าวแทน อย่างไรก็ตามการกระทำดังกล่าวก็ไม่ได้ทำให้เส้นเรื่องเสียหาย และเป็นความต้องการของนักแสดงลิเก เกรียงศักดิ์ ศิลากองในฐานะผู้กำกับก็อนุญาตให้นักแสดงร้องบทดังกล่าวในตอนท้ายของเรื่องได้ แต่เรื่องระยะเวลาในการแสดงนั้น เกรียงศักดิ์ได้กำชับกับนักแสดงเป็นอย่างมากก็คือการต้องดำเนินเรื่องให้จบภายใน 90 นาที ซึ่งอาจจะขัดต่อธรรมชาติของการแสดงลิเกแบบขนบนิยมที่จะแสดงประมาณ 3-4 ชั่วโมง ซึ่งลิเกนิรันดร์ อัญชลีมีความกังวลในช่วงแรกว่ากลัวจะแสดงไม่ครบถ้วนหรือภาษาลิเกจะเรียกว่า “เล่นไม่ละเอียด” แต่เกรียงศักดิ์ ศิลากองก็อธิบายถึงความจำเป็นที่ต้องกระชับเรื่องให้ฟัง และให้ตัดการ “ออกนอกเรื่อง” หรือการเล่นนอกบทแบบด้นสดลงบ้างเพื่อความกระชับของเรื่องแต่ก็ไม่ให้เสียรสของการแสดงลิเก ซึ่งคณะนิรันดร์ อัญชลีก็พยายามปรับการแสดงของตนให้อยู่ในเวลาที่กำหนด

ยักษ์ตัวแดง (Red Demon)[6]

ยักษ์ตัวแดง หรือออกเสียงแบบญี่ปุ่นว่า *อะกาโอนิ (Akaoni)* และเรียกชื่อเป็นภาษาอังกฤษว่า *Red Demon* บทประพันธ์ของ ฮิเดกิ โนดะ นักการละครชาวญี่ปุ่น ที่ได้นำมาสร้างสรรค์ใหม่ให้เป็นการแสดงลิเก โดยกลุ่มละครมะขามป้อม[7] กำกับการแสดงโดยประดิษฐ ประสาททอง นำเสนอเรื่องของคนพลัดถิ่น คนไม่มีแผ่นดินและการกีดกันของเพื่อนมนุษย์การเหยียดชนชั้น การไม่ยอมรับในความแตกต่างของเชื้อชาติ มีอคติกับคนที่แตกต่าง อันนำไปสู่การมุ่งร้ายและปิดกั้นโอกาสในการที่จะทำความเข้าใจกันและสื่อสารอย่างสันติ อันนำไปสู่โศกนาฏกรรม

เรื่องย่อก็คือมีชาวบ้านที่อาศัยอยู่บนเกาะอันไกลโพ้นและมีความเชื่อว่าไม่มีใครอีกแล้วในอีกฟากฝั่งหนึ่ง วันหนึ่งได้มีชายแปลกหน้าที่ชาวบ้านเรียกว่ายักษ์เกิดเรืออับปางและมาขึ้นที่เกาะนั้น เนื่องจากชายคนดังกล่าวมีรูปร่างหน้าตา ผิวพรรณที่แตกต่างกับชาวบ้านและพูดภาษาอื่นซึ่งสื่อสารกันไม่ได้ ชาวบ้านจึงหวาดระแวงและคิดจะกำจัดชายคนนี้ไปเสีย แต่นางเอกของเรื่องที่เป็นหนึ่งในชาวบ้านคิดจะช่วยเหลือเขาจึงจะถูกกำจัดด้วย ทั้งนี้ชายแปลกหน้าหรือยักษ์ตัวแดงและนางเอกก็ต้องถูกขับออกจากหมู่บ้านโดยทางเรือ ทั้งนี้พี่ชายผู้มีความพิการทางสมองของนางเอก และตัวร้ายที่แอบชอบนางเอกอยู่และแกล้งทำเป็นจะช่วยเหลือก็ได้ลงเรือไปด้วย เมื่อมีคลื่นลมและพายุเรือลอยเคว้งคว้างกลางทะเล นางเอกสลบไปและฟื้นมาได้เพราะซุปหูฉลามที่พี่ชายและตัวร้ายได้ป้อนให้นางกิน แต่เมื่อเข้าฝั่งได้นางเอกพบว่าซุปที่ตัวเองกินไม่ใช่หูฉลามเพราะยักษ์ตัวแดงหายไปจากเรือ นางเสียใจจึงไปกระโดดหน้าผาตาย เพราะความคับแค้นใจที่ใครๆ ก็ใส่ร้ายว่ายักษ์จะกินคน แต่แท้ที่จริงคนกินยักษ์

---

[6] *ยักษ์ตัวแดง* กำกับการแสดงโดยประดิษฐ ประสาททอง ได้จัดแสดงที่เทศกาลละครกรุงเทพ 2009 หรือ Bangkok Theatre Festival 2009 และรอบการแสดงพิเศษ ณ บ้านจิมทอมป์สัน ระหว่างวันที่ 1-8 พฤศจิกายน 2552 ต่อมาได้เปิดการแสดง ณ Tokyo Metropolitan Art Space กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น ในโครงการ Mekong Festival 2009 เพื่อเป็นการเฉลิมฉลองปีแห่งการแลกเปลี่ยนความสัมพันธ์ระหว่างประเทศในลุ่มแม่น้ำโขงและประเทศญี่ปุ่น “Mekong-Japan Exchange Year 2009” ระหว่างวันที่ 19-22 พฤศจิกายน 2552 และสุดท้ายได้ทำการแสดงที่ Singapore Arts Festival 2010 ณ Esplanade’s Theatre Studio มิถุนายน 2553

[7] คณะละครมะขามป้อมหรือมูลนิธิสื่อชาวบ้านได้ผลิตการแสดงลิเกร่วมสมัยมาอย่างต่อเนื่อง ยาวนาน ถ้าไม่นับรวมลิเกที่แสดงเพื่อสมัชชาคนจน ซึ่งสร้างความสนุกสนานให้ผู้มาชุมนุมแล้วนั้น ลิเกมะขามป้อมถือกำเนิดอย่างเป็นทางการจากเรื่อง *“เปลี่ยนฟ้า แปรดิน”* ลิเกอภิวัตน์เพื่อร่วมรำลึก 100 ปี รัฐบุรุษอาวุโส ปรีดี พนมยงค์และครบรอบ 20 ปีมะขามป้อม ณ วังสวนผักกาด เมื่อปี พ.ศ. 2544 นอกจากนี้ประดิษฐประสาททองก็ได้สร้างสรรค์และนำเสนอลิเกร่วมสมัยอีกหลายเรื่องตามวาระและโอกาสต่างๆกัน เช่น ลิเกที่แสดงในงานเทศกาลละครกรุงเทพ ได้แก่ *ศึกเมืองแปร (พักตร์)* และพระทองนางนาก ลิเกเนื่องในโอกาสครบรอบ 30 ปี 6 ตุลาคม 2519 แสดงที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เรื่อง*เมืองห่อหมก* ลิเกมัลติมีเดีย เรื่อง *มหาชนก Never Say Die* ต่อมามะขามป้อมได้ทำลิเกสามชาติ ได้แก่ กัมพูชา ลาว และไทยเรื่อง *นาคะวงศ์* ลิเกเรื่องนี้ได้พัฒนาต่อเป็นลิเกเรื่อง *ลิขิตนาคา* หรือ *The Message* ที่เปิดเผยโฉมหน้าอันแท้จริงของมนุษย์ที่มีความโลภและทำทุกอย่างเพื่อความอยู่รอดของตนเองโดยไม่ได้สนใจว่าการกระทำเหล่านั้นจะมีผลกับเพื่อนมนุษย์คนอื่นหรือไม่ลิเกเรื่องนี้แสดงทั้งที่ไทย และเมืองโยโกฮาม่า ประเทศญี่ปุ่นในปี พ.ศ. 2551 ซึ่งนับได้ว่าเป็นลิเกเรื่องแรกของมะขามป้อมที่ได้ไปแสดงที่ญี่ปุ่น

ในเรื่องนี้ประดิษฐได้ตั้งชื่อของตัวละครให้สัมพันธ์กับยักษ์ โดยยักษ์ตัวแดงชื่อ “คาซี” ซึ่งเป็นคำในวัฒนธรรมมุสลิมที่แปลว่ายักษ์ ส่วนนางเอกและตัวละครที่เหลือจะชื่อยักษ์ในแบบไทยๆ คือนางเอกชื่อ “ขิณี” พี่ชายชื่อ “ขมูขี” และตัวร้ายที่แอบชอบนางเอกชื่อ “ปักหลั่น” ทั้งนี้ประดิษฐ ได้มีความเห็นว่าเรื่องราวการไม่ยอมรับในความแตกต่างกันของมนุษยชาติเกิดขึ้นได้ในหลายรูปแบบ ทั้งการเหยียดเชื้อชาติหรือศาสนา ทำให้เขามองไปที่เหตุการณ์ในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย จึงสร้างสรรค์ชื่อ “คาซี” ให้กับยักษ์ตัวแดง ซึ่งสะท้อนความแปลกแยก ความเป็นอื่น และความไม่เข้าใจกันของคนไทยมุสลิมกับไทยพุทธซึ่งเป็นปัจจัยที่ทำให้เกิดปัญหาอันรุนแรงอย่างต่อเนื่องในสังคมไทย ซึ่งในการตีความการนำเสนอลักษณะนี้ Preez (2011: 159) ได้กล่าวไว้ว่าความคิดดั้งเดิมในตัวบทสามารถที่จะสร้างสรรค์ในบริบทใหม่ได้ หรือในบริบทเก่าแต่มีความคิดใหม่ๆ เกิดขึ้นได้เช่นกัน

สำหรับลิเก *ยักษ์ตัวแดง* นี้จะแตกต่างจาก *ลิเกเฟาสท์* และ *เกาะทาส* โดยการใช้ศิลปินร่วมสมัยที่ได้รับการฝึกฝนลิเกแบบขนบนิยมทุกคน โดยนักแสดงต้องร้องได้ ต้องเข้าใจการแสดงลิเก แล้วมีความเต็มใจที่ต้องทำงานแบบละครเวทีด้วย นั่นคือต้องมีการซ้อมซึ่งแตกต่างจากการเล่นลิเกแบบขนบที่ไม่ต้องมีการซ้อม ซึ่งนักแสดงของมะขามป้อมยังต้องช่วยคิดบทกลอนตามที่ผู้กำกับให้การบ้าน แล้วผู้กำกับจะนำมาเลือกสรรจัดวางและบรรจุในบทเป็นกลอนที่ใช้ร้องจริงในเรื่อง อย่างไรก็ดี เพื่อรักษาเสน่ห์ในการด้นสดหรือการมีปฏิสัมพันธ์กับคนดูด้วยนั้น ผู้กำกับอนุญาตให้นักแสดงเพิ่มเติมคำพูดหือเล่นกับคนดูได้บ้าง แต่ต้องไม่ทำลายเส้นเรื่องหรือจังหวะของการแสดงให้ช้าหรือหน่วง ดังคำที่ประดิษฐเรียกว่า “ตกท้องช้าง” นอกจากนี้ยังนำเสนอด้วยรูปแบบของลิเกประยุกต์ที่ไม่ทิ้งส่วนสำคัญหรือแก่นแกนของลิเกไปและจากประสบการณ์การสร้างสรรค์งานลิเกร่วมสมัยอย่างหลากหลายและต่อเนื่องของผู้กำกับ จึงทำให้ *ยักษ์ตัวแดง* เป็นการแสดงลิเกร่วมสมัยจากบทละครต่างชาติที่ค่อนข้างลงตัวที่สุด

รูปที่ 4: ลักษณะเวทีและ blocking แบบละครเวทีสมัยใหม่
ที่ไม่มีตั่งตั้งกลางเวทีเหมือนการแสดงลิเกแบบขนบนิยม
ภาพโดย สุกัญญา สมไพบูลย์

ในการเริ่มทำงานโปรดักชั่นนี้ประดิษฐเล่าว่าเมื่อได้โจทย์เรื่อง ยักษ์ตัวแดงนั้น สิ่งแรกที่คิดถึงคือภาพยักษ์วิธีการนำเสนอยักษ์กับขนบนิยมของลิเกที่ยังคงมีความเป็นลิเกทำอย่างไรไม่ให้หลุดในความเป็นลิเก ขั้นตอนการสร้าสรรค์งานที่น่าสนใจคือ

> “ก็เริ่มเอาบทมาดูก่อนอ่านซ้ำๆ แล้วจับ sequence หลักๆ ของเรื่อง ว่ามันแบ่ง sequence หลักๆของเรื่องอย่างไร หัวใจมันอยู่ตรงไหน theme ดั้งเดิมของเขาเขาเน้นอะไรแล้วพี่ก็นำมาเปรียบเทียบกับงานของมะขามป้อมที่ทำอยู่ความสนใจของตัวเองในปัจจุบัน แล้วเราก็หาว่าใน theme ย่อยๆ เราจะ highlight อะไรเพื่อทำเป็น version ของเรา content ที่เราอยากจะพูด โดยที่ theme หลักของเขาก็ยังคงอยู่ ไม่เสีย แต่ sub-theme ที่เราอยากได้ เราอยากจะเน้นอะไรสามารถเอาไปขยายความตรงไหนได้” (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์ 2552)

ประดิษฐกล่าวเพิ่มเติมว่าเขาปรับเนื้อหาค่อนข้างมากเพราะได้รับโจทย์ต้องเล่นให้จบภายในชั่วโมงเดียว เขาจึงนำเฉพาะเนื้อหาหลักคือเน้นที่ตัวละครยักษ์และนางเอกไว้ และมีปูมหลังไว้คลี่คลายตัวละคร

“...แต่มาที่นี่ เราก็เห็นว่ามันอยู่ตัวอยู่แล้วแต่ในสายตาญี่ปุ่นก็พบว่าบางฉากมันไม่จำเป็นต้องยาวขนาดนั้นก็มาตัดลงอีกแต่อย่างไรก็ตามพี่ก็ยังยืนยันว่าเวอร์ชั่นที่เสร็จมากจากเมืองไทยนั้นลงตัวเวอร์ชั่นล่าสุดที่ญี่ปุ่นค่อนข้างลงตัวแล้ว ยกเว้นเพลงของปักหลั่นที่ตัดออกคิดว่าต้องยืนยันที่จะเอามาเข้าเพราะน้ำหนักของตัวนี้ยังไม่พอดีโดยตัดเพลงราชนิเกลิงทิ้งไปคือมันจะมีฉากหลังจากที่โดนศาลเตี้ยหรือชาวบ้านพิพากษาแล้วนางเอกก็ยังยืนยันว่าคาซีเป็นคนไม่ใช่ยักษ์ ถ้านางเอกกล่าวหาว่ามันเป็นยักษ์ตัวเองก็จะรอด ปักหลั่นก็พยายามทำทุกอย่างเพื่อให้นางเอกรอดพ้นจากการโดนรุมประชาทัณฑ์แล้วมันก็พยายามพูดว่านางเอกอินโนเซ้นต์ไม่เกี่ยวข้องด้วย แต่นางเอกเลือกที่จะพูดความจริงมากกว่าที่จะมีชีวิตอยู่กับปักหลั่น (ประดิษฐ ประสาททอง, สัมภาษณ์ 2552)

ในการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากและตีความให้ร่วมสมัยนั้น ประดิษฐ ได้แสดงทัศนะว่าเขาได้เขาได้ตีความและใช้ขวดเป็นสัญลักษณ์หลายๆ อย่าง เหมือนกับที่ลิเกแบบขนบนิยมก็สามารถสมมติอุปกรณ์ประกอบฉาก อาทิ ผ้าขาวม้า นำมาม้วนเป็นเด็ก นำมาคลุมตัวเวลาซ่อนตัว เป็นต้น แต่สำหรับยักษ์ตัวแดง ขวดถูกใช้เป็นสัญลักษณ์แทนปากและเสียงหรือความคิด เมื่อมีขวดลอยมาเกยฝั่ง ขมูขีก็นำมาเล่นนำมาพูดใส่เหมือนเป็นไมโครโฟนและมีเสียง echo ประกอบด้วย ตามจินตนาการของผู้มีความบกพร่องทางสติปัญญา แต่เมื่อน้องสาวกระโดดหน้าผาแล้ว ขมูขีพูดผ่านขวดก็จะไม่มีเสียงก้องแล้วเหมือนกับความรู้สึกที่หมดศรัทธาของตัวละคร ไม่มีความเชื่อในความน่าอยู่ของโลกใบนี้อีกต่อไป แม้กระทั่งความฝันของผู้บกพร่องทางสติปัญญาก็ถูกทำลาย ความสิ้นหวังจึงเกิดขึ้นเป็นอารมณ์ของเรื่องในตอนนั้นสำหรับการตีความตัวละครนั้นประดิษฐกล่าวว่าตัวยักษ์นี้สามารถที่จะเป็นคนดีหรือคนชั่วก็ได้ขึ้นอยู่กับความเข้าใจของคนดูไม่มีการขมวดหรือจบเรื่องให้ ไม่มีบทสรุปแล้วแต่คนดูจะคิด ซึ่งมีฉากให้คาซีส่งสารใส่ขวดไปให้เพื่อนแต่ขวดไปไม่ถึง เพื่อนๆ เลยถอย

เรือไปแต่ประดิษฐไม่เฉลยว่าคาซีจะเรียกเพื่อนมาทำไม ก็ อาจจะร้ายหรืออาจจะดี น่าสงสารแบบพวกเร่ร่อน ก็ได้ซึ่งก็ไม่มีใครต้อนรับ ยักษ์อาจจะเป็นได้ทั้งดีและไม่ดีเหมือนกับมนุษย์ทั่วไป แต่ยักษ์ก็เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นอื่น

ในส่วนบทเพลงและดนตรีนั้นยักษ์ตัวแดงมีการปรับประยุกต์หลายสิ่งแม้กระทั่งดนตรี ที่ตัวนักดนตรีเองไม่เคยมีใครเคยบรรเลงวงปี่พาทย์ให้กับลิเกอาชีพ อีกทั้งในเรื่องยักษ์ตัวแดง ผู้กำกับการแสดงยังได้นำบทเพลงสำเนียงชวาหลายเพลงมาใช้และต้องมีการเรียบเรียงใหม่จากเพลงที่มีโน้ตสากลมาเป็นโน้ตที่ต้องบรรเลงโดยดนตรีไทย ดังคำกล่าวของประดิษฐที่ว่า

> “...ก็เป็นเพลงชวาส่วนใหญ่ วิธี research ส่วนใหญ่จะเป็นความรู้เดิมคือเพลงไทยสำเนียงชวา เพลงที่ใช้จะมี 3-4 ประเภทประเภทที่ 1 คือเพลงบังคับของลิเก คือเพลงราชนิเกลิง ประเภทที่ 2 คือเพลงกระบอกสองไม้ และพี่ก็ใช้เพลงหงษ์ทองซึ่งลิเกปัจจุบันก็ไม่ค่อยได้ใช้นะแต่พี่ก็ยังใช้ โดยสามเพลงนี้คือเพลงบังคับที่ลิเกของพี่ทุกเรื่องต้องมีเพลงประเภทต่อไปคือเพลงสำเนียงออกภาษาพี่ก็ใช้เพลงชวากับแขก จริงๆ แล้วเพลงชวากับแขกไม่เหมือนกันนะแต่คล้ายกัน ตอนแรกพี่ใช้เพลงชวาอย่างเดียวแต่คิดว่าแขกก็เก๋เพราะคาบสมุทรมลายูมีหลายชาติพันธุ์ไม่ใช่แค่ชวาและพี่ก็ใช้เพลงหุ่นกระบอกซึ่งมีสำเนียงจีนด้วยคือใช้ความรู้เดิมกับความรู้ที่ค้นคว้าเพิ่มจากเพลงละครร้อง ซึ่งเพลงละครร้องนั้นลิเกส่วนใหญ่ไม่ได้นำมาใช้เพราะไม่รู้จักแต่อย่างเพลงกลันตันรันทดเขาก็ใช้นะแม้ว่าจะมาจากละครร้องแต่ลิเกนำมาจากเพลงลุกทุ่ง เพราะมีเพลงละครร้องมากมายที่พัฒนาไปเป็นเพลงลุกทุ่ง แล้วลิเกก็หยิบจับมาใช้แต่ของพี่หยิบจาก original มาใช้เลย มันไม่ได้เดินทางอ้อมพี่ไปหยิบจากละครร้องสมัยปรีดาลัยเพลงที่พี่เลือกก็เอาเพลงที่อยู่ในสมัยที่มีการปะทะสังสรรค์กันทางวัฒนธรรมของชวามลายู ฝรั่งฮอลแลนด์ เนเธอแลนด์ ดัช ฝรั่งเศส และพวกนี้ก็จะมีเพลงกลันตันรันทดเพลงปัตตาเวีย ซึ่งเพลงปัตตาเวียนำมาใช้ก็ไม่เข้าพวกต่อมาก็เป็นเพลงแขกปัตตานี คือพวกนี้พี่ก็ดูจากชื่อและชื่อก็มีที่มาที่ไปมันคือเมืองที่อยู่ในคาบสมุทรมลายูที่มาพร้อมสำเนียง เพลงอีกประเภทที่ใช้คือเพลงที่ใช้ในการแสดงรองเง็งซัมเป็ง ซึ่งเป็นเพลงที่คิดใหม่ แต่งใหม่โดยศิลปินมุสลิมภาคใต้ ซึ่งแต่งจากรากของรองเง็งและซัมเป็ง เดิมรองเง็งและซัมเป็งก็คือการแสดงทางภาคใต้ซึ่งมีหลายสำเนียง หลายทำนองเรียกว่าเป็นสายทำนอง ตัวอย่างเปรียบเทียบเช่น แคนเองก็มีหลายทำนองเรียกกันว่าหลายลาย เช่น ลาย เต้ยโขง ลายอื่นๆ เหล่านี้พี่ก็หยิบจับมา จาก CD ก็มีและ search ใหม่ก็มีว่าอันนี้มันมีภูมิหลังอย่างไรที่เกี่ยวข้องกัน”

ในการรักษาสมดุลให้เกิดกับรูปแบบของการแสดงลิเกนั้น ประดิษฐ์ได้เพิ่มเติมบางฉากที่ไม่มีดั้งเดิม เพื่อให้เห็นถึงขนบนิยมบางอย่างที่สะท้อน “รส” ของการแสดงลิเกด้วยซึ่งเนื้อหาในเรื่องยักษ์ตัวแดงนั้น ประดิษฐ์ กล่าวว่าพยายามจะรักษาเนื้อหาดั้งเดิมของตัวบทถึงแปดสิบเปอร์เซ็นต์ (Takiguchi, 2010) แต่จะเพิ่มคุณลักษณะบางอย่างที่พบในการแสดงลิเกลงไป อาทิ ในฉากที่คาซีหรือยักษ์ตัวแดงกับขิณีได้มีปฏิสัมพันธ์กันในถ้ำนั้น ถ้าเป็นบทดั้งเดิมของฮิเดกิ โนดะ เขาจะไม่แสดงถึงความ “สัมพันธ์” ใดๆ แต่ปล่อยให้คนดูคิดและจินตนาการเอง ในขณะที่ประดิษฐ์ได้สร้างบทร้องและบทรำให้เห็นว่าคู่นี้มีความ “สัมพันธ์” ที่จะนำไปสู่ความ “ผูกพัน” ในอนาคต ซึ่งฉากรักนี้ถือเป็นหัวใจสำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงลิเกที่จะทำให้คนดูมีอารมณ์ร่วม และความรักของคู่พระ-นาง ก็จะแสดงออกอย่างเปิดเผย ให้คนดูรู้ทุกแง่มุมแบบสัพพัญญู (omniscience) ของความสัมพันธ์ของตัวละครเพื่อความง่ายในการติดตามเรื่อง

สรุป

กล่าวได้ว่าลิเกเฟาสท์ เป็นการทดลองนำบทละครของเยอรมันมาตีความใหม่ให้เข้ากับปรัชญาพุทธศาสนาในเรื่องของ “อนัตตา” และประเด็นการใช้ชีวิตแบบมีสติและปัญญานำเสนอผ่านการแสดงหลากหลายแต่หยิบยืมรูปแบบการแสดงลิเกนำมาใช้ในบางส่วนของเรื่อง ซึ่งก่อให้เกิดข้อจำกัดในเชิงการเล่าเรื่องและส่งผลให้การแสดงนี้ยังไม่เป็นภาพของการแสดงลิเกร่วมสมัยที่ประสบความสำเร็จมากนัก ในขณะที่ลิเกเกาะทาสเป็นการนำประเด็นปรัชญาประชาธิปไตยและความเท่าเทียมของมนุษย์ผ่านเรื่องเล่าในบทละครแบบคอมเมดี้และการปลอมตัวตามบทละครดั้งเดิมของฝรั่งเศส บทละครลักษณะดังกล่าวเมื่อนำเสนอผ่านการแสดงลิเกจึงทำได้ไม่ยากนัก แต่เรื่องราวเชิงปรัชญาก็ถูกลดทอนให้เข้ากับการแสดงลิเกที่เน้นให้ตัวละครมีปฏิสัมพันธ์กับคนดู บอกเล่าเรื่องราวต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับคนดูโดยตรงทั้งผ่านคำพูดและการขับร้อง บทสนทนาระหว่างตัวละครด้วยกัน รวมทั้งการต้องเล่นให้สนุกมีการทำซ้ำในสิ่งที่คนดูชอบซึ่งเรียกว่าการ “ขยี้มุกตลก” นอกจากนี้การใช้ศิลปินลิเกอาชีพเป็นผู้ถ่ายทอดเรื่องราวจึงทำให้การแสดงเป็นรูปแบบลิเกที่ค่อนข้างจะสมบูรณ์ แต่ก็ยังมีความลักลั่นในการจะนำเสนอของนักแสดงที่ต้องพยายามเก็บประเด็นเชิงปรัชญาที่ต้องการนำเสนอให้ได้มากที่สุดทั้งที่นักแสดงอยากเน้นที่ความสนุกสนานเพลิดเพลิน ส่วนเรื่องสุดท้าย ลิเก ยักษ์ตัวแดง เป็นภาพสะท้อนนิยามลิเกร่วมสมัยที่มีการปรับปรนทั้งรูปแบบและเนื้อหา นั่นคือมีการใช้รูปแบบลิเกทั้งหมด แต่ผสมผสานกับการวางตำแหน่งนักแสดงหรือการใช้เวทีแบบละครเวทีสมัยใหม่ สีสันของชุดที่ตัวละครสวมใส่ก็มีนัยสำคัญในการอธิบายนิสัยของตัวละครแต่ก็ยังคงใช้ผ้าและเครื่องประดับที่แพรวพราว ส่วนเนื้อหาจากบทละครญี่ปุ่นก็ถูกนำมาดัดแปลงให้เข้ากับบริบทสังคมไทยมากขึ้นแต่ยังคงอยู่ในแก่นเรื่องเดิม

ลิเกร่วมสมัยจากบทละครต่างประเทศทั้ง 3 เรื่องสะท้อนให้เห็นถึงการสร้างสรรค์งานการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างของไทยกับของต่างชาติหรือถ้ามองในรูปแบบกับเนื้อหาก็จะเป็นรูปแบบแบบประเพณีนิยมกับเนื้อหาแบบสมัยใหม่ เป็นการใช้คุณลักษณะของการแสดงทั้งตะวันออกและตะวันตก ที่จะเปิดมุมมองใหม่ของการแสดงร่วมสมัยและขยายกลุ่มผู้ชม อาทิ คนชั้นกลาง ที่นิยมดูละครที่สะท้อนแนวคิด ปรัชญา หรือประเด็นทางสังคม มากกว่าที่เน้นแนวเมโลดราม่าหรือแนวประโลมโลก ซึ่งการรับชมเนื้อหาในเชิงนี้แต่ผ่าน

รูปแบบลิเกก็จะช่วยให้กลุ่มผู้ชมเหล่านี้มีโอกาสได้เห็นแง่งามของการแสดงพื้นบ้าน และขยายวงความสนใจในสื่อพท้นบ้านหรือสื่อประเณีของไทยให้มากขึ้น ซึ่งอาจจะนำไปสู่การสร้างสรรค์งานแบบลูกผสมดังกล่าวนี้อีก

อย่างไรก็ดีศิลปินร่วมสมัยควรที่จะมีความเข้าใจในธรรมชาติและคุณลักษณะของการแสดงลิเกและลองฝึกฝนปฏิบัติเพื่อจะสามารถเก็บแก่นแกนของการแสดงลิเกไว้ และนำบทละครเชิงสังคมที่อาจจะเป็นของต่างชาติที่ได้รับความนิยมอย่างสากลและแพร่หลายหรือบทละครที่จะสร้างสรรค์เองมานำเสนอได้อย่างลงตัว ลดปัญหาอุปสรรคในการสร้างสรรค์งานเชิงผสมผสานทางวัฒนธรรมดังกล่าว นอกจากนี้แล้วความประนีประนอมและการไม่กดทับว่าศิลปะประเภทใด แขนงใดมีความสูงหรือต่ำกว่ากัน หากว่าศิลปะทุกอย่างมีความเท่าเทียมกันในเชิงสุนทรียะแต่แตกต่างที่องค์ประกอบและการนำเสนอ รวมทั้งบริบทและวัตถุประสงค์ของการแสดงจะช่วยให้ศิลปินร่วมสมัยสามารถเลือกสรรรูปแบบของการแสดงและเนื้อหาที่มีความแตกต่างกันมาผสมผสานกันได้เป็นอย่างดีและลดช่องว่างในการเชื่อมต่อศิลปะการแสดงร่วมสมัยให้โลดแล่นต่อไปบนเวทีการแสดง

บรรณานุกรม

หนังสือภาษาอังกฤษ

Amranand, Amitha. 2007. 'Rolling in the Aisle: Marivaux a La Likay Delights both Locals and Foreigners, Bangkok Post, 14 May 2007, pp. 8.

Bharucha, Rustom. 2000. The politics of cultural practice: thinking through theatre in an age of globalization. London: Athlone.

Daugherty, Diane. 2005. 'The Pendulum of Intercultural Performance: Kathakali King Lear at Shakespeare's Globe'.Asian Theatre Journal.Vol.22, No. 1, pp.52-72.

Lo, Jacqueline and Gilbert, Helen. 2002. 'Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis.' The Drama Review. Vol. 46, No. 3, pp. 31-53.

Mahasarinand, Prawit. 2007. 'Weekend highlight: LikayFrançaise, A classic comedy of French theatre is being told through Traditional Thai dance this month'. The Nation [online].

Available at: <http://www.nationmultimedia.com/weekend/20070504/>. [Accessed 8 June 2009].

McGrath. John. 1981. A Good Night Out Popular Theatre: Audience, Class and Form. London: Eyre Methuen.

Pavis, Patrice. 1996b. 'Introduction: Towards a Theory of Interculturalism and Theatre'. In Patrice Pavis, ed., 1996.

The Intercultural Performance Reader. London: Routledge: 1-26.

Preez, Petrus Du. 2011. 'The Tall Tale of Tall Horse: The Illusion (or Manifestation) of African Cultural and Traditional Aesthetics in Hybrid Performances.'InKenelgweonu, ed., 2011. Trends in Twenty-first Century: African Theatre and Performance, edited by. Amsterdam: Editions Rodopi B.V, pp. 139-170.

Pronko, Leonard C. 1967. Theater East and West: Perspectives Toward a Total Theater. Berkeley: University of California Press.

Sompiboon, Sukanya. 2012. The Reinvention of Thai Traditional-Popular Theatre: Contemporary *Likay* Praxis. PhD Thesis. University of Exeter.

Suvannanonda, Bancha. 2002. 'The Show within a Show: The Goethe Institute's `Faust' Was a Cultural Medley by a Youthful Theatre Group', Bangkok Post, 8 October 2002, pp.2.

Takiguchi, Ken. 2010. *Red Demon in Likay – An Interview with PraditPrasatthong*. [online]. Available at http://singartsfestival.wordpress.com/2010/06/09/red-demon-in-rika interview-with-pradit-prasartthong/. [Accessed 12 July 2010].

Tillis, Steve. 2003. ‘East, West, and World Theatre’, Asian Theatre Journal. Vol. 20, No.1, pp.:71- 87.

หนังสือภาษาไทย

เกรียงศักดิ์ ศิลากอง. 2555. “ประสบการณ์การกำกับลิเกเกาะทาส”.สัมภาษณ์ทางโทรศัพท์. 1 มีนาคม 2555.

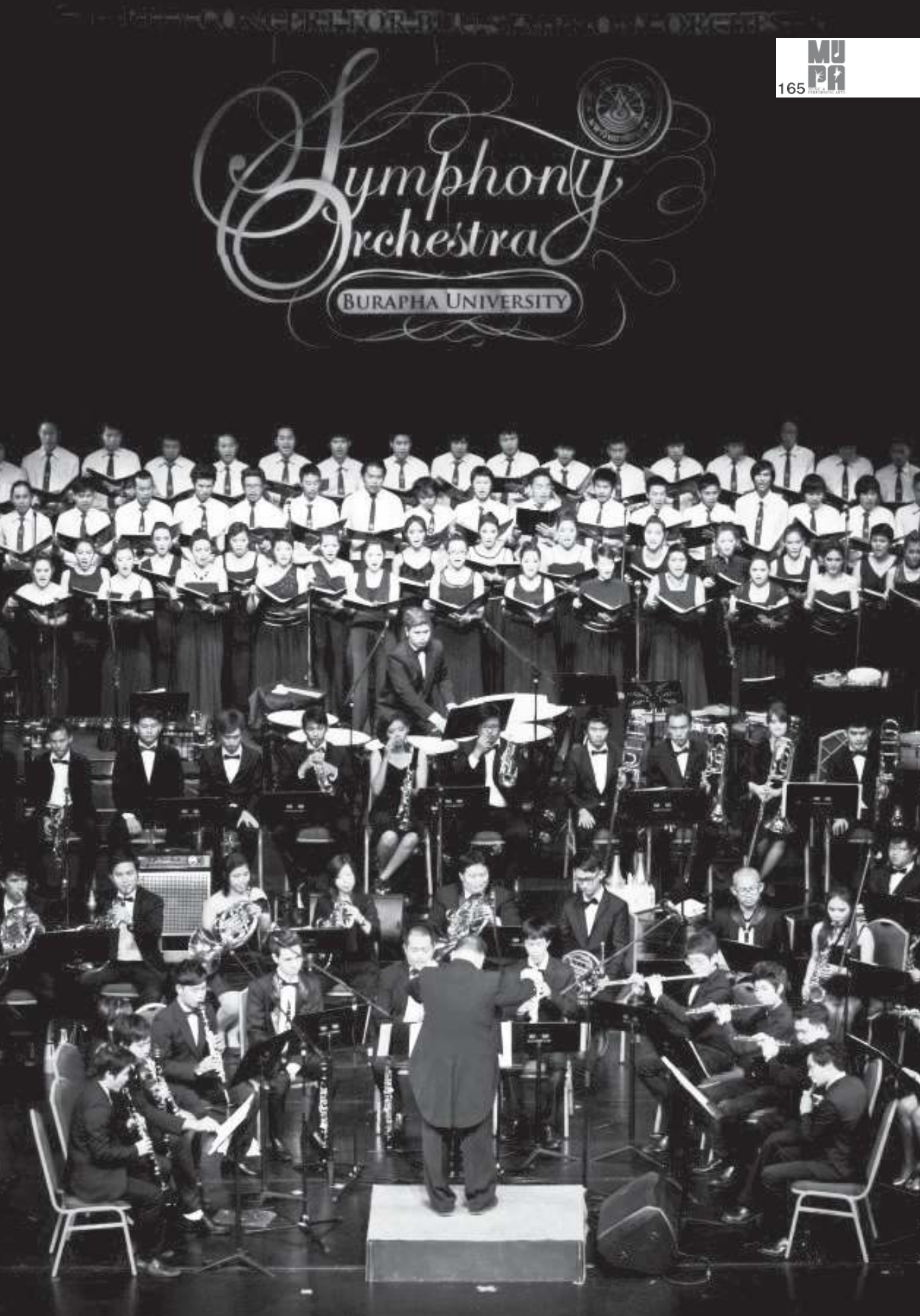
ถิรนันท์อนวัชศิริวงศ์และคณะ (2546). สุนทรียนิเทศศาสตร์ : การศึกษาสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคดี. กรุงเทพฯ: คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิรันดร์ อัญชลี. 2553. “ประสบการณ์การแสดงลิเกเรื่องเกาะทาส”. สัมภาษณ์. 6 ตุลาคม 2553.

ภัทราวดี มีชูธน. 2553. “ศิลปินร่วมสมัย การทำงานร่วมสมัยจากงานพื้นฐานขนบนิยมประเพณีนิยม และลิเกเรื่องชาละวันเดอะมิวสิเคิล”. สัมภาษณ์. 3 ตุลาคม 2553.

ประดิษฐ ประสาททอง. 2552. “ดนตรี เพลง และเครื่องแต่งกายในลิเกร่วมสมัยของมะขามป้อม” สัมภาษณ์. 29 เมษายน 2552

ประดิษฐ ประสาททอง. 2555. “ลิเกยักษ์ตัวแดงและลิเกเฟาสท์”.สัมภาษณ์. 10 เมษายน 2555.


Symphony Orchestra
Burapha University

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับเพื่อตีพิมพ์ในวารสารดนตรีและการแสดง

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทรรศน์/บทวิจารณ์หนังสือและผลงานด้านดนตรีและการแสดงหรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรอยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. ผู้นิพนธ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ มีความยาวไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ใช้ชุดแบบอักษรมาตรฐานราชการไทยสารบรรณ (TH SarabunPSK) ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title) ใช้อักษรตัวหนา ขนาด 18 pt จัดกึ่งกลางหน้ากระดาษ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษตัวพิมพ์ใหญ่ มีความยาวพอสมควรกับหน้ากระดาษ จำนวนไม่เกิน 15 คำ และหากเป็นชื่อเรื่องจากงานวิจัยควรปรับให้กระชับและตรงกับเนื้อหาของบทความ และหลีกเลี่ยงการใช้อักษรย่อเป็นส่วนหนึ่งของชื่อเรื่อง

2.2 ชื่อผู้นิพนธ์ (Author) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดต่อจากชื่อเรื่องชิดขวา ระบุข้อมูล ชื่อ – นามสกุลจริง ของผู้นิพนธ์ หากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

2.3 บทคัดย่อ (Abstract) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบเต็มแนวหรือกระจายบรรทัด ความยาวไม่เกินกรอบตารางสี่เหลี่ยมภายในพื้นที่หน้ากระดาษ A4 และจบภายใน 1 ย่อหน้า ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (แยกภาษาไทย 1 หน้า และภาษาอังกฤษ 1 หน้า) จำกัดจำนวนคำอยู่ที่ 200 คำ

2.4 ที่อยู่และสังกัดของผู้นิพนธ์ (Affiliation) ใช้อักษรขนาด 12 pt ในรูปของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ กำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

2.5 เนื้อหา (Content) ใช้อักษรปกติ ขนาด 16 pt การจัดแนวพิมพ์ตามความเหมาะสมกับภาษาที่ใช้ และหากเป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจดแจ้งลิขสิทธิ์พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน และหากเป็นบทความที่ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย ให้ระบุชื่อของแหล่งทุนในส่วนของกิตติกรรมประกาศตามเงื่อนไขการรับทุน

2.6 เอกสารอ้างอิง (Reference) ใช้อักษรขนาด 16 pt จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย โดยบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันจะต้องย่อเข้าไป 8 ช่วงตัวอักษร (1 Tab) มีรายการอ้างอิงในเนื้อหาตรงกับรายการอ้างอิง ท้ายบทความครบถ้วนทุกรายการ โดยเรียงลำดับตามชุดอักขรานุกรมภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (อ่านรายละเอียดเรื่องการอ้างอิงเพิ่มเติม)

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับด้วยตนเอง (Manuscript Submission Self-Checklist) ที่ผู้นิพนธ์ได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการอ่านพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้อง ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์ จำนวน 2 ท่านต่อ 1 บทความ

3. บทความที่ได้รับฉันทานุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและเก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ผู้นิพนธ์จะได้รับวารสารฉบับสมบูรณ์เมื่อกองบรรณาธิการได้เสร็จสิ้นการตรวจพิสูจน์อักษรและมีการเผยแพร่ในรูปของวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) หรือวารสารฉบับตีพิมพ์ (Hard Print) ในบางฉบับ

5. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง “บรรณาธิการบริหารวารสารดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา” เท่านั้น

6. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะเรียนแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์จะต้องส่งบทความในรูปแบบของไฟล์ Word โดยจัดส่งกองบรรณาธิการวารสารดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา หรือที่ E-mail: aummupa@gmail.com โทร 038-102566 ต่อ 104

2. ในกรณีที่เป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือโครงงานต่าง ๆ จะต้องมีหนังสือรับรองจากต้นสังกัดหรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษาโครงการ ในการนาผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่เป็นบทความวิจัย จะต้องมีหนังสือรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)

4. ในกรณีที่เป็นบทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องต้องมีใบรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มิใช่ภาษาอังกฤษ ต้องมีหนังสือรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความเช่น รูปภาพ หรือรูปกราฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจนและเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม คุณภาพสีและความละเอียดสาหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น

คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

เลขที่ ๑๖๙ ตำบลแสนสุข อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี ๒๐๑๓๑ โทรศัพท์ ๐๓๘ ๑๐๒๕๖๖ โทรสาร ๐๓๘ ๗๔๕ ๘๐๗

Faculty of Music and Performing Arts, Burapha University

169 Seansook Muang Chonburi 20131 THAILAND Tel.+66 3810 2566 Fax +66 3874 5807 www.mupabuu.net