9 ทศวรรษ พัฒนาการละครเพลงไทยในวิกฤติการณ์โลก

นิโลบล วงศ์ภัทรนนท์[1]

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ของพัฒนาการของละครเพลงไทยนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2474-2565 เป็นระยะเวลากว่า 90 ปี ที่ชนชั้นกลางได้ริเริ่มแบบแผนทางวัฒนธรรมการแสดงละครเพลงเพื่อตอบสนองต่อกลุ่มตนเอง มีการเปลี่ยนแปลงและปรับปรุงไปตามวิกฤติการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัยเพื่อดำรงและสืบสานวัฒนธรรมบันเทิงนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาวิวัฒนาการของละครเพลงควบคู่ปรากฏการณ์สำคัญของประเทศไทยและของโลกเพื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์และความขัดแย้งในการผสมผสานวัฒนธรรมท้องถิ่นกับวัฒนธรรมโลก โดยการรวบรวมเอกสารและการสังเกตการณ์

ผลการวิจัยพบว่า วิกฤติการณ์โลกส่งผลต่อพัฒนาการละครเพลง ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 7 ยุคสมัย ดังนี้ (1) ยุคบุกเบิกละครเพลงโดยชนชั้นกลาง (พ.ศ. 2474-2495) (2) ยุคบูรณาการละครเพลงข้ามสื่อ (พ.ศ. 2496-2513) (3) ยุคบ่มเพาะการละครสมัยใหม่ (พ.ศ. 2514-2528) (4) ยุคฟื้นฟูและพัฒนาอัตลักษณ์ละครเพลง (พ.ศ. 2529-2549) (5) ยุคเติบโตของละครเพลงในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (พ.ศ. 2550-2555) (6) ยุคสร้างตัวตนและสืบทอดวัฒนธรรมของละครเพลง (พ.ศ. 2556-2562) (7) ยุคการทวนกระแสโลกาภิวัตน์ของละครเพลง (พ.ศ. 2563-2565) การวิวัฒน์ของละครเพลงในแต่ละยุคสมัยนั้นมีปัจจัยสำคัญคือ วิกฤติการณ์ด้านการเมือง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ สภาพการณ์สังคมในแต่ละยุคสมัย และวิกฤติโรคระบาดอย่างการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโควิด-19 (Covid-19) องค์ประกอบ

---

* วันที่รับบทความ 20 มิถุนายน 2565; วันที่แก้ไขบทความ 27 กันยายน 2565; วันที่ตอบรับบทความ 12 ตุลาคม 2565

[1] อาจารย์ ดร. ประจำภาควิชาส่งเสริมและนิเทศศาสตร์เกษตร คณะเกษตร มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

ที่มีความต่อเนื่องในพัฒนาการของละครเพลงตลอดเก้าทศวรรษคือ ชนชั้นกลาง เป็นทั้งผู้ส่งสารและผู้รับสารที่ผสมผสานวัฒนธรรมโลกกับวัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อยึดโยงชนชั้นของตัวเองกับสังคม ส่วนองค์ประกอบของการสื่อสารที่มีความผันผวนแปรเปลี่ยนไปตามวิกฤติการณ์ของโลกมากที่สุดคือ ช่องทางการเผยแพร่ ซึ่งมีสถานะที่ไหลเลื่อนไปตามวิกฤติและโอกาสในแต่ละยุคสมัย

คำสำคัญ: ละครเพลง ชนชั้นกลาง โควิด-19 โลกาภิวัตน์

Nine Decades of Thai Musical Development through the Global Crisis

Nilobon Vongpattaranon[2]

Abstract

This historical approach research aims to examined the development of "Thai Musical Play" from 1931-2022. For 9 decades that the middle classes have initiated cultural formation of Musical Play in response to their own groups, there are changes and improvements according to the crisis that arise in each era to maintain and preserve this entertainment culture. The researcher studied the evolution of Thai Musical Play along with significant phenomena of Thailand and Global to analyze the relationship and conflict in the integration of local and global culture by collecting the documents and observation.

The results from this qualitative research found that the global crisis affects the development of musical play which can be divided into 7 periods as follows: The Musical Pioneer by The Middle Class (1931-1952), The Cross-Media Integration in Musical Play (1953-1970), The Modern Drama Incubation in Musical Play (1971-1985), The Restoration and Identity Development of Musical Play (1986-2006), The Growth Period of Musical Play in Cultural Industries (2007-2012), The Identity formation & Cultural Inheritance of Musical Play (2013-2019) and The Deglobalization in Musical Play (2020-2022). In each Musical Play's era,

[2] Lecturer in the Department of Agricultural Extension and Communication, Faculty of Agriculture, Kasetsart University

there are important factors including political, economic, social and cultural crisis, international relations, social conditions in each era and pandemic such as COVID-19. The continuity element of musical theatre development throughout nine decades is that the middle class has successively played both sender and receiver role and integrated the global culture with the local culture in order to adhere its own class to society while the most volatile communication element is the channel which flows to the global crisis's pros and cons in each era.

Keywords: Musical Play, the middle class, Covid-19, globalization

บทนำ

Homi Bhabha (1990) กล่าวว่า การสืบทอดวัฒนธรรมต่อไปได้นั้น ต้องมีความเป็นพลวัตที่ไม่เคยหยุดนิ่ง และจำต้องมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา "โลกาภิวัตน์" (globalization) ถือเป็นวิกฤติการณ์สำคัญของโลกที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมทั่วโลก และเกิดเป็นโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรม (cultural globalization) อันเป็นสนามของวัฒนธรรมที่เข้ามาทำปฏิกิริยากันกับในชุมนุมชนต่างๆ ทั่วทั้งโลก Bhabha ยังได้อธิบายความสัมพันธ์ของวิกฤติการณ์ที่นำมาสู่การสร้างสรรค์วัฒนธรรมในหนังสือ *The Location of Culture* ว่า แรงกดดันจากกระแสโลกาภิวัตน์ในยุคหลังการล่าอาณานิคมมิได้ทำให้วัฒนธรรมท้องถิ่นสูญสลายหายไป แต่เกิดการสร้างพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่มีการผสมผสาน (cultural hybridity) จนเกิดการรับและแลกเปลี่ยน และกลายเป็นวัฒนธรรมพันธุ์ใหม่ที่มีความสอดคล้องต่อบริบทสิ่งแวดล้อมในกาลสมัยนั้น ละครเพลงมีพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงที่เชื่อมโยงกับปรากฏการณ์ทางสังคมและยุคสมัย และเป็นที่น่าสนใจว่า วัฒนธรรมบันเทิงที่สืบทอดมาอย่างยาวนานถึงเก้าทศวรรษนี้จะมีพลวัตทางวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนไปเช่นไร สุรศักดิ์ นามวัฒน์โสภณ (2564) กล่าวว่า พลวัตของความเปลี่ยนแปลงทางกระบวนทัศน์และวิถีชีวิตใดๆ ของผู้คนในช่วงเวลาหนึ่งๆ ล้วนส่งผลสะท้อนให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งทางตรงและทางอ้อมทั้งสิ้น เฉกเช่นเดียวกับ "ละครเพลง" วัฒนธรรมบันเทิงที่ถูกสถาปนาขึ้นโดยชนชั้นกลางตั้งแต่ในปี พ.ศ. 2474 ถูกขับเคลื่อนโดยวิกฤติการณ์และเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์มากมาย นับตั้งแต่จุดเริ่มต้นในช่วงการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์สู่ระบอบประชาธิปไตย ในปี พ.ศ. 2475 ซึ่งเป็นปฐมฤกษ์ของการเปลี่ยนเจ้าภาพผู้สร้างสรรค์วัฒนธรรมบันเทิงจากชนชั้นสูงมาสู่ชนชั้นกลางที่เป็นคนกลุ่มใหม่ในสังคมไทย ละครเพลงจึงถือกำเนิดขึ้นท่ามกลางการต่อสู้กับอิทธิพลของกระแสโลกาภิวัตน์แบบตะวันตก (Westernization) กับระบบเผด็จการทหารในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง เพื่อเป็นวัฒนธรรมบันเทิงให้กับชนชั้นกลางซึ่งกลายเป็นกลุ่มคนส่วนใหญ่ของสังคมในขณะนั้น ภายหลังเมื่อสิ้นสุดสงครามมหาเอเชียบูรพา

ลงในปี พ.ศ. 2490 ละครเวทีเริ่มเสื่อมความนิยมลงจากกระแสโลกาภิวัตน์ที่มีอเมริกาเป็นผู้นำในการพัฒนาด้านต่างๆ ของโลก จนเกิดกระแสการทำให้เป็นอเมริกัน (Americanization) ผลกระทบต่อพัฒนาการละครเพลงในด้านหนึ่งคือการที่ภาพยนตร์และโทรทัศน์มีบทบาทในสังคมไทยมากขึ้นอย่างต่อเนื่องและกลายเป็นสื่อบันเทิงยอดนิยม แต่ในอีกด้านกระแสโลกาภิวัตน์แบบอเมริกันก็ทำให้เกิดระบบการศึกษาละครเพลงแบบเป็นศาสตร์ จากการก่อตั้งภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จนสำเร็จลุล่วงในปี พ.ศ. 2514 เกิดเป็นยุคสมัยของการละครสมัยใหม่ (modern drama) ที่มีการสอนศาสตร์การละครให้กับกลุ่มชนชั้นกลาง ซึ่งกลุ่มหนึ่งสืบทอดค่านิยมแบบตะวันตกและอเมริกันในฐานะสื่อบันเทิง และอีกกลุ่มใช้ละครเวทีเป็นเครื่องมือเพื่อแสดงจุดยืนและอุดมการณ์ทางการเมือง เพราะในทศวรรษ 2510 นี้เองเป็นช่วงเวลาที่สังคมไทยปกครองด้วยระบอบเผด็จการทหาร ซึ่งดำเนินอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ พ.ศ. 2501-2506 สมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ และ พ.ศ. 2506-2516 สมัยจอมพลถนอม กิตติขจร เมื่อเกิดวิกฤติการณ์ทางการเมืองภายในประเทศ คือ เหตุการณ์ 14 ตุลา วันมหาวิปโยค ใน พ.ศ. 2516 ตามมาด้วยเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ที่เกิดการนองเลือดครั้งใหญ่โดยการสังหารหมู่นักศึกษาและประชาชนที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งเป็นผลพวงจากการที่สังคมไทยพัฒนาไปสู่ยุคใหม่จากการรับอิทธิพลและความช่วยเหลือจากสหรัฐอเมริกาเพื่อรองรับเศรษฐกิจแบบทุนนิยม เกิดวิกฤติการณ์ของระบบคุณค่า กล่าวคือ ค่านิยม ศาสนา ความเชื่อ กับวิถีปฏิบัติในสังคมสมัยใหม่ขัดแย้งกัน ทั้งหมดนี้ทำให้เกิดการตั้งคำถามและทบทวนความหมายที่มีต่อสังคมสมัยใหม่ รวมไปถึงในระบบคุณค่าของละครเพลงไทย (สรณัฐ ไตลังคะ, 2552)

ในปี พ.ศ. 2540 เกิดจุดเปลี่ยนครั้งใหญ่ของระบบเศรษฐกิจไทยที่เรียกว่า “วิกฤติต้มยำกุ้ง” ซึ่งต่อมาได้กลายเป็น “วิกฤติการเงินในภูมิภาคเอเชีย” จนรัฐบาลในขณะนั้นต้องมีการประกาศลอยตัวค่าเงินบาท (floating exchange rate system) (ปณิธัศร์ ปทุมวัฒน์, 2552) รัฐบาลไทยต้องเข้าขอความช่วยเหลือจากกองทุนการเงินระหว่างประเทศ (IMF) ทำให้ในปี พ.ศ. 2541 เป็นต้นมา

ประเทศไทยประสบภาวะเงินเฟ้ออย่างหนักและค่อยๆ ปรับตัวดีขึ้นในปี พ.ศ. 2545 จนกระทั่งปี พ.ศ. 2547 เกิดธรณีพิบัติภัย "โศกนาฏกรรมสึนามิ" (tsunami) ส่งผลให้เศรษฐกิจไทยชะลอตัวในปี พ.ศ. 2548 อย่างรุนแรง จนในปี พ.ศ. 2549 เศรษฐกิจไทยเริ่มกลับมาฟื้นตัวและอยู่ในเกณฑ์ดี (ผุสดี ทิพทัส, 2553) แต่ในปี พ.ศ. 2550 สหรัฐอเมริกาก็เกิดวิกฤติทางการเงินที่เรียกว่า Sub-Prime Montage Crisis หรือวิกฤติแฮมเบอร์เกอร์ โดยมีบ่อเกิดจากฟองสบู่ภาคอสังหาริมทรัพย์ที่สะสมมาตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2544-2548 ผลกระทบในครั้งนี้แผ่ออกไปเป็นวงกว้างทั่วโลก รวมทั้งในประเทศไทยด้วย (ปณิธัศร์ ปทุมวัฒน์, 2552) จากปัจจัยเรื่องวิกฤติเศรษฐกิจในช่วงปี พ.ศ. 2540 เป็นต้นมา มีผลกระทบต่อละครเพลง ซึ่งในขณะนั้นมีสถานะเป็นวัฒนธรรมบันเทิงเชิงพาณิชย์ที่สร้างทุนทางเศรษฐกิจให้กับชนชั้นกลาง การสร้างสรรค์ละครเพลงมีน้อยลงอย่างเห็นได้ชัด หรือในบางปีไม่มีเลย ซึ่งละครเพลงช่วงนี้ยังคงได้รับอิทธิพลจากความเป็นอเมริกันในรูปแบบละครเพลงอเมริกันบรอดเวย์ (American Broadway Musical)

ต่อมาเมื่อประเทศไทยให้ความสำคัญกับแนวคิดการพัฒนาเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2552 โดยรัฐบาลได้ประกาศคำมั่นสัญญา หรือ Creative Thailand Commitments ภายใต้โครงการไทยเข้มแข็งเพื่อขับเคลื่อนนโยบายเศรษฐกิจสร้างสรรค์นำบรรจุไว้ในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 11 (พ.ศ. 2555-2559) โดยมุ่งหวังให้ประเทศไทยเป็นศูนย์กลางอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ในภูมิภาคอาเซียน (คณะกรรมาธิการขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศด้านเศรษฐกิจ, 2559) ชนชั้นกลางจึงมีเป้าหมายในการสร้างตำแหน่งแห่งที่ของตนเองในสังคม โดยใช้ละครเพลงเป็นตัวขับเคลื่อนโอกาสทางเศรษฐกิจและสร้างคุณค่าทางวัฒนธรรมให้สังคมไทยโดยกระบวนการทำวัฒนธรรมละครเพลงให้กลายเป็นสินค้า (commoditization of culture) หรืออุตสาหกรรมการสร้างวัฒนธรรม โดยมีปัจจัยที่เข้ามาสนับสนุนคือ การปฏิวัติทางเทคโนโลยี การผลิตละครเพลงจึงถูกขับเคลื่อนด้วยเทคโนโลยีที่แทรกซึมเข้าไปในระบบการบริหารจัดการของละครเพลง รวมไปถึงช่องทางการเผยแพร่ให้มีลักษณะเป็นเครือข่ายของการปฏิสัมพันธ์ระดับโลก (global network of global

interaction) (ทิพย์ภาศิริ แก้วเทศ และคณะ, 2561) เมื่อเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรมวัฒนธรรมซึ่งสื่อบันเทิงถูกผลิตขึ้นจำนวนมาก และกลายเป็น “ตลาดของมวลชน” ทั้งกิจการของโทรทัศน์และวิทยุก็ก้าวเข้าสู่ความเป็นดิจิทัล (digital) ช่องทางการรับชมสื่อบันเทิงเริ่มมีมากขึ้นเมื่อโลกออนไลน์ (online) ได้กลายมาเป็นหน้าต่างบานใหม่ให้ผู้ชมมีตัวเลือกในการรับชม ละครเพลงในยุค Digital Disruption จึงต้องแข่งขันกับสื่อบันเทิงอื่นเพื่อผ่านพ้นวิกฤติการณ์ทางเทคโนโลยีนี้

ในช่วงปี พ.ศ. 2556 เกิดเหตุการณ์สำคัญทางการเมือง เมื่อมวลมหาประชาชนชาวไทยรวมตัวแสดงพลังต่อต้านรัฐบาลของ นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร นำมาสู่การยุบสภา และเกิดสถานการณ์ความไม่สงบต่อเนื่องมาในปี พ.ศ. 2557 จนเกิดการรัฐประหารนำโดย พลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา (ประภาพร สีหา, 2560) ทำให้ละครเวทีในช่วงนี้ปี พ.ศ. 2556-2557 มีน้อยลง (จริยา ศรีธนพล, 2557) จนกระทั่งเหตุการณ์บ้านเมืองกลับเข้าสู่ภาวะปกติ อุตสาหกรรมวัฒนธรรมการสร้างสรรค์ละครเพลงโดยชนชั้นกลางก็กลับมาคึกคักอีกครั้งท่ามกลางการแข่งขันกันของผู้ผลิตที่มีทุนทางเศรษฐกิจและสังคมดีในช่วงปี พ.ศ. 2558-2559 จนกระทั่งในช่วงปลายปี พ.ศ. 2559 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช มหิตลาธิเบศรรามาธิบดี จักรีนฤบดินทรสยามินทราธิราชบรมนาถบพิตร เสด็จสวรรคต ในวันที่ 13 ตุลาคม ในช่วงระหว่างไว้ทุกข์ถวายความอาลัยนั้น มีประกาศขอความร่วมมือให้งดจัดงานรื่นเริงต่างๆ เป็นเวลา 30 วัน ส่งผลให้การแสดงรื่นรมย์ต่างๆ เช่น คอนเสิร์ต งานมหกรรม กิจกรรมกีฬา การแสดงต่างๆ ต่างยกเลิกหรือเลื่อนออกไปอย่างไม่มีกำหนด สถานบันเทิงต่างๆ หลายแห่งปิดการให้บริการชั่วคราว รวมทั้งโรงละคร ส่งผลให้มีจำนวนละครเพลงน้อยลงในช่วงปี พ.ศ. 2560 จนเมื่อเสร็จสิ้นพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ อุตสาหกรรมของละครเพลงจึงกลับมาคึกคักอีกครั้งท่ามกลางการผลัดเปลี่ยนแผ่นดินสู่รัชกาลที่ 10 ที่เข้ามาขับเคลื่อนกระแสความจงรักภักดีและความสมานฉันท์ของคนในชาติอีกครั้ง แต่ในปลายปี พ.ศ. 2562 ก็เริ่มเกิดเหตุการณ์โรคระบาดจากเมืองอู่ฮั่น ที่ขยายผลกระทบไปทั่วโลก หรือที่รู้จักในชื่อ โควิด-19 (COVID-19) องค์การอนามัยโลก (World Health

Organization: WHO) ได้ประกาศให้การระบาดนี้เป็นภาวะฉุกเฉินทางสาธารณสุขระหว่างประเทศ ในวันที่ 30 มกราคม พ.ศ. 2563 และประกาศให้เป็นโรคระบาดทั่วไป ในวันที่ 11 มีนาคม พ.ศ. 2563 โรคติดต่อนี้ส่งผลให้ธุรกิจการแสดงละครเพลงซึ่งเป็นการแสดงสดในโรงละคร ต้องมีการเปลี่ยนแปลงไปนับจากนั้นเป็นต้นมา เนื่องจากรัฐบาลไทยมีการประกาศพระราชกำหนดฉุกเฉิน นับตั้งแต่วันที่ 3 เมษายน พ.ศ. 2563 มีคำสั่งให้ปิดโรงละครเพื่อประโยชน์ในการเฝ้าระวังป้องกันและควบคุมโรคติดต่ออันตราย (ศุภัควัน ญาณวรรธนสกุล และคณะ, 2564) ทำให้องค์กรธุรกิจการแสดงต้องปิดโรงละครเป็นเวลายาวนาน เกิดกลยุทธ์ใหม่ในการปรับสู่ช่องทางการแสดงแบบออนไลน์ (online) จนเมื่อรัฐบาลประกาศแนวทางในการผ่อนปรนเพื่อให้เศรษฐกิจที่ซบเซาในช่วงโควิดได้กลับมาฟื้นตัวอีกครั้ง คณะละครขนาดเล็กทยอยจัดการแสดงกันออกมาแบบบูรณาการกับช่องทางออนไลน์บ้าง และแสดงสดบ้าง จนกระทั่งสถานการณ์เริ่มคลี่คลายในปลายปี พ.ศ. 2564 เทศกาลละครกรุงเทพฯ หรือ Bangkok Theatre Festival 2021 (BTF 2021) ได้กลับมาจัดขึ้นตามปกติ ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ในช่วงเดือนพฤศจิกายน โดยมีการเปิดพื้นที่จัดแสดงให้กลุ่มและคณะละครได้เข้ามาสร้างงานการแสดงสดแขนงต่างๆ ถือเป็นโอกาสสำคัญที่ละครเพลงได้กลับสู่พื้นที่การสื่อสารทางวัฒนธรรมบันเทิงของชนชั้นกลางอีกครั้ง ก่อนที่การแสดงละครเพลงจากองค์กรธุรกิจการแสดงจะเริ่มประชาสัมพันธ์การแสดงละครในโรงละครเชิงพาณิชย์ ซึ่งทยอยกลับมาแสดงตั้งแต่เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2565 ภายใต้มาตรการความปลอดภัยต่างๆ อย่างเคร่งครัด การสืบทอดละครเพลงของชนชั้นกลางภายใต้วิกฤติการณ์ต่างๆ ทำให้เห็นพัฒนาการของวัฒนธรรมบันเทิงนี้ที่ผันแปรไปตามปัจจัยในแต่ละยุคสมัยได้อย่างหลากหลาย และทำให้เห็นการดิ้นรนต่อสู้เพื่อความอยู่รอดของชนชั้นกลางในการรักษาวัฒนธรรมของตนเองด้วยวิถีทางต่างๆ

จึงเป็นที่น่าสนใจว่า ชนชั้นกลางมีกระบวนการสถาปนาวัฒนธรรมของตนเองจากแรงขับเคลื่อนของวิกฤติการณ์สำคัญของโลกและภายในประเทศอย่างไร ผลลัพธ์ของการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมโลกและวัฒนธรรมท้องถิ่น

ก่อให้เกิดวัฒนธรรมบันเทิงใหม่ของชนชั้นกลาง ที่มีวิวัฒนาการผันแปรไปตามวิกฤติการณ์อย่างไร และการสืบทอดวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นใหม่นี้มีวิถีทางอย่างไรที่ทำให้ละครเพลงดำรงคงอยู่คู่กับสังคมไทยมาถึงเก้าทศวรรษท่ามกลางวิกฤติการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัย

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษากระบวนการสถาปนาละครให้เป็นวัฒนธรรมบันเทิงของชนชั้นกลางในระหว่างปี พ.ศ. 2474-2565

2. เพื่อศึกษาพัฒนาการของละครเพลงไทยในระหว่างปี พ.ศ. 2474-2565

3. เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของการผสมผสานวัฒนธรรมละครเพลงไทยกับวิกฤติการณ์สำคัญในระหว่างปี พ.ศ. 2474-2565

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาในครั้งนี้มีขอบเขตการศึกษาละครเพลงไทยนับตั้งแต่ยุคที่มีการเรียกประเภทของศิลปะการแสดงว่า “ละครเพลง” ปรากฏชัดเจนคือ ในปี พ.ศ. 2474 จนถึงเดือนพฤษภาคมในปี พ.ศ. 2565 ท่ามกลางสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคไวรัสติดเชื้อโคโรนา 2019 (COVID-19) รวมเป็นระยะเวลา 9 ทศวรรษของการสถาปนาละครเพลงให้เป็นวัฒนธรรมบันเทิงของชนชั้นกลางในสังคมไทย

แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดแนวคิดทฤษฎีหลักเพื่อใช้เป็นกรอบแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. ทฤษฎีผสมผสานทางวัฒนธรรม (Hybridity) มีแนวความคิดว่า ไม่มีวัฒนธรรมใดบริสุทธิ์แท้จริง โดยไม่พึ่งพาหรือหยิบยืมองค์ประกอบจากวัฒนธรรมอื่น Homi Bhabha (1994) ได้ให้ความเห็นว่า ในขณะที่วัฒนธรรม

กระแสหลักได้ทำหน้าที่เป็นตัวแทนของพื้นที่นั้น แต่วัฒนธรรมย่อยก็มีการต่อรองเพื่อสร้างพื้นที่ในการผสมผสานทางวัฒนธรรม (cultural hybridity) ของตนเอง อันเป็นจุดกำเนิดของการเปลี่ยนแปลงเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ (moments of historical transformation) ดังนั้น เมื่อเกิดวิกฤติการณ์หรือเหตุการณ์สำคัญขึ้น ย่อมจะเป็นแรงผลักดันให้วัฒนธรรมเกิดการปรับตัวเพื่อความอยู่รอด พัชราพร ดีวงษ์ (2556) กล่าวว่า กระบวนการของการผสมผสานข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรมเป็นแนวทางของการสร้างสรรค์ความหมายใหม่ในวัฒนธรรมบนโลกที่เกิดการ “รับ” และ “แลกเปลี่ยน” ซึ่งกันและกันอยู่ตลอดเวลา การที่ละครเพลงสามารถดำรงอยู่ในสังคมไทยมาได้กว่าเก้าสิบปี จึงเป็นการแสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมบันเทิงนี้มีความเป็นพลวัต มีการเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นธรรมชาติและแนบเนียนจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคม

2. แนวคิดเรื่องละครเพลง (Musical Theater) ละครเพลงเป็นศิลปะเชิงพาณิชย์รูปแบบหนึ่ง (commercial art form) ที่มีการปรับประยุกต์อย่างต่อเนื่องผ่านความเปลี่ยนแปลงในแต่ละช่วงของกาลเวลา พัฒนาการของละครเพลงจึงมีความสัมพันธ์กับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์อยู่โดยตลอด นับตั้งแต่ในยุคกรีก เรียกการละครประเภทนี้ว่า ละครร้อง (lyric theater) ซึ่งเป็นการเต้นรำประกอบการร้องเพลงเพื่อบูชาเทพเจ้าไดโอนีซุส (Dionysus) ในพิธีไดธีแรมบ์ (Dithyrambs) ในช่วงศตวรรษที่ 17 หรือยุคของการฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ซึ่งมีศูนย์กลางความรุ่งเรืองของละครเพลงในประเทศอังกฤษ เยอรมนี ออสเตรีย-ฮังการี และฝรั่งเศส ในช่วงแรกนั้นละครเพลงจัดเป็นศิลปะของชนชั้นสูง แต่ต่อมาได้กลายเป็นศิลปะของมวลชนทุกชนชั้น อิทธิพลของศิลปะการแสดงละครเพลงได้แผ่ขยายข้ามทวีปมาสู่ประเทศอเมริกาจากการแผ่ขยายอาณานิคมจากยุโรป ในปี ค.ศ. 1664 ทหารอังกฤษเข้ายึดครองดินแดน และเปลี่ยนชื่อเมืองเป็น “นิวยอร์ก” (New York) เพื่อเป็นเกียรติแก่พี่ชายของกษัตริย์ มีการเรียกชื่อถนนสายสำคัญและเป็นถนนเส้นที่ใหญ่ที่สุดในตัวเมืองตามแบบประเพณีนิยมในอังกฤษว่า “บรอดเวย์” (Broadway) จนหลังสงครามกลางเมืองอเมริกา (Civil War) สิ้นสุดลงในปี ค.ศ. 1865 นิวยอร์กเติบโตเป็นมหานครและรุ่งเรืองกว่าที่เคย

ผู้คนมากมายไหลหลั่งเข้ามาตั้งรกรากและสร้างกิจการการค้ามากมาย โรงละครหลายแห่งถือกำเนิดขึ้นบนถนนบรอดเวย์ สร้างปรากฏการณ์ของกระแสละครเพลงในอเมริกาที่แผ่ขยายอิทธิพลของการแสดงรูปแบบนี้ไปทั่วโลก โดยมีกลุ่มคณะทัวร์ละครเร่ไปในต่างเมืองและต่างประเทศ การทำธุรกิจการแสดง (show business) จึงกลายเป็นกิจการทำเงินที่มีมูลค่ามหาศาลในอเมริกานับแต่นั้นเป็นต้นมา วัฒนธรรมบันเทิงแขนงนี้ได้กลายเป็นอำนาจละมุน (soft power) ที่ถูกเผยแพร่ออกไปโดยกระแสโลกาภิวัตน์และเข้าไปผสมผสานกับวัฒนธรรมบันเทิงท้องถิ่นในแต่ละประเทศ

ระเบียบวิธีวิจัย

บทความวิจัยครั้งนี้มีขอบเขตในการศึกษานับตั้งแต่ยุคที่มีการสถาปนาศิลปะการแสดง “ละครเพลง” ในปี พ.ศ. 2474 จนถึงปี พ.ศ. 2564 โดยใช้กระบวนวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) ผสานวิธีวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (historical approach) อันประกอบไปด้วยรายละเอียดในการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1. การวิจัยเชิงเอกสาร (Documentary Research) ได้แก่ จดหมายเหตุ บันทึกทางประวัติศาสตร์ โคลง กลอน นิราศ บทพระราชนิพนธ์ นิยาย เรื่องสั้น หนังสือ โปสเตอร์ โฆษณา เว็บไซต์ สื่อวีดิทัศน์ บทความทั้งจากสิ่งพิมพ์และสื่อสิ่งพิมพ์ออนไลน์ โดยมีเอกสารหลักในการศึกษาของแต่ละยุคสมัยดังนี้ ยุคบุกเบิกละครเพลงโดยชนชั้นกลาง เอกสารหลักจาก อัจฉราวรรณ ภู่สิริวิโรจน์ (2543) และกัลยรัตน์ หล่อมณีนพรัตน์ (2535) ยุคบูรณาการละครเพลงข้ามสื่อ เอกสารหลักจาก ศิริมงคล นาฏยกุล (2545) และภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ (2549) ยุคบ่มเพาะการละครสมัยใหม่ เอกสารหลักจาก สรณัฐ ไตลังคะ (2552) และกมลวรรณ บุญโพธิ์แก้ว (2544) ยุคฟื้นฟูและพัฒนาอัตลักษณ์ของละครเพลง มีเอกสารหลักจาก ชโลธร จันทะวงศ์ (2554) ยุคเติบโตของละครเพลงในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม มีเอกสารหลักจาก มรกต เหรียญทอง (2554) ยุคสร้างตัวตนและสืบทอดวัฒนธรรมของละครเพลง มีเอกสารหลักจาก ประภาพร สีหา

(2560) ยุคทวนกระแสโลกาภิวัตน์ของละครเพลง มีเอกสารหลักจาก สุรศักดิ์ นามวัฒนโสภณ (2564) เพื่อไล่เรียงความเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความเป็นไทยในมิติของความต่อเนื่องและการปรับเปลี่ยนในแต่ละยุคสมัยตามที่ได้ทบทวนในวรรณกรรม

2. การสังเกตการณ์ (Observation) โดยใช้วิธีการสังเกตทั้งแบบมีส่วนร่วม (participatory observation) และแบบไม่มีส่วนร่วม (non-participatory observation) โดยเข้าสังเกตแบบมีส่วนร่วมจากการเป็นนักแสดงในละครเพลงเรื่องต่างๆ อาทิ *รักเธอเสมอ* (2554) *หนึ่งในดวงใจ สุนทราภรณ์เดอะมิวสิคัล* (2555) *หลังคาแดง* (2555) *แผ่นดินของเรา* (2558) *สูตรเสน่หา เดอะมิวสิคัล* (2562) และเป็นผู้ผลิตผลงานการแสดง *มาดามดูมี* (2563) *ก่อนจะเป็นจดหมาย ปลายทาง เดอะมิวสิคัล* (2564) *วันวาน Musical in Museum* (2565) สังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมพื้นที่ในการฝึกซ้อมการแสดงละครเพลง การรับชมและการแสดงละครเพลงในโรงละครและพื้นที่จัดแสดงละครเพลงต่างๆ อาทิ *สี่แผ่นดิน* (2554) *ดรีมเกิร์ล* (2555) *แม่เบี้ย* (2555) *โหมโรง* (2561) *แม่นาคพระโขนง* (2561) *Still on My Mind* (2561) *บุปผาราตรี เกือบจะเป็นมิวสิคัล* (2561) *แม่นาค* (2562) *Chorus Line* (2565) เป็นต้น ในช่วงที่โรงละครปิดเนื่องจากสถานการณ์โควิดจะเป็นการรับชมแบบออนไลน์ (online) ได้แก่ *ทีนทึกทางไกล* (2563) เป็นต้น

ผลการวิจัย

งานวิจัยเรื่องนี้จะนำเสนอเนื้อหาโดยการพรรณนาข้อมูลตามปรากฏการณ์รวมในแต่ละยุคสมัยของละครเพลง ผู้วิจัยจะใช้การรวบรวมข้อมูลจากเอกสารแบ่งออกตามยุคสมัยโดยใช้เกณฑ์วัฒนธรรมโลกและวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งจะแบ่งการนำเสนอออกเป็น 7 ยุคสมัย ดังนี้

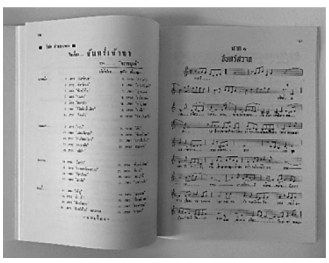
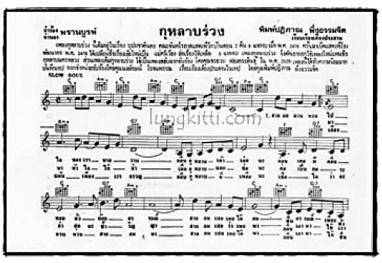
1. ยุคบุกเบิกละครเพลงโดยชนชั้นกลาง (พ.ศ. 2474-2495) วัฒนธรรมการแสดงของไทยในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้รับอิทธิพลจากกระแสโลกาภิวัตน์ของการทำให้เป็นตะวันตก (Westernization) และ

ทำให้เกิดความทันสมัย (modernization) (อารีย์ นัยพินิจ และคณะ, 2557) วัฒนธรรมของตะวันตกได้แพร่กระจายเข้ามาในประเทศไทยทำให้วัฒนธรรมในการชมละครเริ่มเปลี่ยนไป เมื่อเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ได้ก่อตั้งโรงละครตามอย่างประเทศตะวันตกและเก็บเงินค่าเข้าชมละคร จึงทำให้โรงละครอื่นๆ เก็บเงินค่าเข้าชมละครด้วย ผู้ชมจึงมีโอกาสชมละครได้ตามความพอใจของตนโดยที่ไม่ต้องรอชมจากเทศกาลต่างๆ การตั้งโรงละครเพื่อเก็บเงินค่าเข้าชมทำให้การจัดการแสดงละครเป็นธุรกิจบันเทิงที่ทำรายได้ และเป็นสาเหตุให้เกิดการแข่งขันกันระหว่างคณะละครต่างๆ ที่มีในสมัยนั้น (พวงเพ็ญ สว่างใจ, 2551) การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของวัฒนธรรมความบันเทิงซึ่งเดิมเป็นกิจกรรมร่วมกันของคนในสังคมกลายเป็นวัฒนธรรมที่ผู้คนเลือกเสพตามรสนิยมและความพอใจ และต้องจ่ายเงินเพื่อการนี้ ทำให้มหรสพกลายเป็นสื่อฐานะของผู้ชมและเกิดเป็นธุรกิจของการแสดง (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549)

การสถาปนาละครเพลงขึ้นเป็นศิลปะการแสดงแขนงใหม่ในสังคมไทยมีจุดเริ่มต้นในปี พ.ศ. 2474 เกิดเหตุการณ์สิ้นพระชนม์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งเป็นผู้ริเริ่ม “ละครร้องแบบปรีดาลัย” บรรดาคณะละครที่เคยนำแบบแผนการแสดงละครร้องของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ก็มีการพัฒนาการแสดงให้ทันสมัยขึ้นเพื่อให้สามารถเข้าถึงคนทุกชนชั้น โดยเฉพาะชนชั้นกลางซึ่งเป็นคนส่วนใหญ่ในสังคม พรานบูรพ์ หรือ จวงจันทน์ จันทร์คณา ได้ก่อตั้ง “คณะละครจันทโรภาส” นำเรื่อง *จันทร์เจ้าขา* มาแสดงที่โรงละครพัฒนากรเป็นครั้งแรก ด้วยการแสดงในรูปแบบที่เรียกว่า “ละครเพลง” ซึ่งได้ริเริ่มปฏิรูปจากละครร้องแบบปรีดาลัย โดยพัฒนาการแสดงด้วยการนำเพลงไทยสากลมาประกอบการแสดงมากขึ้น เปลี่ยนจากวงดนตรีปี่พาทย์มาใช้เครื่องดนตรีสากลประเภทแจ๊ส (Jazz) เพื่อให้สอดคล้องกับความเป็นอารยะ ซึ่งสอดรับกับอุดมการณ์ทางการเมืองของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ในขณะนั้น เครื่องดนตรีที่นิยมใช้ในการบรรเลงละครเพลงคือ กลองชุด แซกโซโฟน ไวโอลิน ทรัมเป็ต และเบส เมื่อปรับใช้เครื่องดนตรีเป็นแบบตะวันตกแล้วจึงเป็นจุดเริ่มต้นของการผสมผสานความเป็นไทยและความเป็น

ตะวันตก เกิดเป็นการผสมผสาน (hybridization) รูปแบบเพลงใหม่ในการแสดงที่เรียกว่า “เพลงไทยสากล” มิใช่เพลงไทยเดิมที่มีลูกเอื้อนอีกต่อไป (อัจฉราวรรณ ภู่สิริวิโรจน์, 2543) มีลักษณะของการประพันธ์คำร้องที่ไม่จำเป็นต้องตรงตามฉันทลักษณ์ของไทย ไม่มีสัมผัสแน่นอนและแทรกคำศัพท์ภาษาอังกฤษในเนื้อเพลง โดยขับร้องแบบเนื้อเต็มไม่มีลูกเอื้อนและลูกคู่ร้องรับ ผู้แสดงเป็นผู้ร้องประกอบลีลาเอง โดยมีการริเริ่มใช้การบันทึกโน้ตดนตรีแบบสากลแบบบรรทัดห้าเส้น ผู้บรรเลงจะต้องถ่ายทอดโน้ตผ่านสื่อเครื่องดนตรีออกมาเป็นเสียงตามโน้ตที่ถูกเขียนไว้เพื่อสร้างมาตรฐานการแสดงอย่างตะวันตก ความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ตอบสนองนโยบายสร้างอารยะของรัฐบาลได้ดี ละครเพลงจึงได้รับความนิยมอย่างมาก

ภาพที่ 1 โน้ตเพลงสากลในละครเพลงไทยยุคบุกเบิกละครเพลงโดยชนชั้นกลาง



ที่มา: http://www.kumaksorthai.com และ http://www.lungkitti.com

ละครเพลงในยุคบุกเบิกละครเพลงโดยชนชั้นกลางนำแบบแผนของผู้แสดงจากละครปรีดาลัยคือ ใช้การแสดงแบบหญิงเป็นชาย โดยมีการกำหนดตัวละครไว้ 3 ตัวละคร คือ ตัวพระ ตัวนาง และมีตัวตลกตามพระ โดยตัวพระนั้นใช้ผู้หญิงแสดงเป็นผู้ชาย ส่วนตัวตลกตามพระนั้นเป็นขนบที่มาจากละครชาตรีจึงใช้ผู้ชายแสดง ซึ่งละครชาตรีเองก็รับเอาวัฒนธรรมจากอินเดียในละครชาตรี (โนราห์ชาตรี) โดยเมื่อแรกมีตัวแสดง 3 คน ได้แก่ ตัวนายโรง (ตัวยืนเครื่อง) ตัวนาง และตัวจำอวด (ตัวเบ็ดเตล็ด) (เรณู โกศินานนท์, 2545) การใช้นักแสดงหญิงเป็นตัวพระและตัวนางในยุคบุกเบิกละครเพลงโดยชนชั้น

กลางนี้ มีเหตุปัจจัยหนึ่งอันเนื่องมาจากวัฒนธรรมของไทยที่ต้องมีการรักนวลสงวนตัวระหว่างชายหญิง ซึ่งในละครเพลงจะมีเนื้อหาครบทุกอรรถรส ทั้งบทรักบทเกี้ยวพาราสีเมื่อถึงฉากเข้าพระเข้านางผู้ชมจะได้ไม่รู้สึกตะขิดตะขวงใจ ทั้งนี้ กัลยรัตน์ หล่อมณีนพรัตน์ (2535) ได้กล่าวว่า การแสดงที่ชายเป็นหญิงนั้นเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของละครเพลงในยุคนี้ แม้จะเคยทดลองเปลี่ยนนักแสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ แต่กลับไม่เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมเท่าไรนัก ดังนั้นการใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วนจึงเป็นเครื่องบ่งบอกว่า การแสดงละครเพลงในยุคบุกเบิกละครเพลงโดยชนชั้นกลางนี้ ชนชั้นกลางได้หยิบยืมวัฒนธรรมผู้แสดงแบบชายเป็นหญิงมาจากการละครของชนชั้นสูงในสมัยก่อน (จิราพรรณ เอี่ยมแก้ว, 2550)

หลังจากนั้นสังคมไทยก็เกิดการเปลี่ยนแปลงการเมืองการปกครองในปี พ.ศ. 2475 ประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตย วัฒนธรรมหลังจากปีนี้เป็นไปตามนโยบายรัฐนิยม ซึ่งรัฐเข้ามากำกับดูแลวัฒนธรรมในหลายด้าน และเกิดการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน) ในปี พ.ศ. 2477 นับเป็นสถาบันของชาติแห่งแรกที่ให้การศึกษาทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลปะเป็นที่หล่อหลอมวัฒนธรรมสำคัญของชาติ และกำหนดมาตรฐานของวัฒนธรรมที่ส่งเสริมอัตลักษณ์ความเป็นอารยประเทศนับแต่นั้นมา ผลพวงจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้นทำให้ผู้ประกอบอาชีพศิลปินด้านวัฒนธรรมบันเทิงแบบเดิมมีฐานะตกต่ำ เนื่องจากระบบการอุปถัมภ์สิ้นสุดลง เมื่อทุนทางเศรษฐกิจไม่เพียงพอละครเพลงในยุคบุกเบิกละครเพลงโดยชนชั้นกลางจึงต้องอาศัยการแสดงแบบคณะจร (tour cast) ไปเช่าโรงละครหรือโรงภาพยนตร์ตามที่ต่างๆ วิกฤติการณ์ทางการเมืองได้ส่งผลกระทบต่อพัฒนาการของละครเพลงไทยมากขึ้นในยุคของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ให้ความสนใจในกิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมของชาติจนมีการประกาศเป็นพระราชบัญญัติโดยเฉพาะวัฒนธรรมครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2483 ซึ่งแนวคิดและค่านิยมที่ว่าวัฒนธรรมของไทยเดิมล้าหลังกว่าวัฒนธรรมตะวันตก (อรอนันต์ สิงหะคเชนทร์, 2529) รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม

ซึ่งได้ออกประกาศรัฐนิยม 12 ฉบับ ที่เกี่ยวข้องกับการดนตรีในประกาศรัฐนิยมฉบับที่ 3 และพระราชกฤษฎีกา “กำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรี การขับร้อง และการพากย์” ได้มีการตราระเบียบกรมศิลปากรออกมาเพื่อควบคุมผู้บรรเลงดนตรี ขับร้อง และพากย์ที่ทำเป็นอาชีพ หรือแสดงอยู่ในที่สาธารณะ เป็นต้นว่า นักดนตรีต้องเข้ารับการอบรมเพื่อให้ได้ประกาศนียบัตรรับรองความเป็นศิลปิน หรือใบรับรองเทียบเท่าจากกรมศิลปากร มิฉะนั้นจะไม่สามารถบรรเลงได้ ผู้บรรเลงต้องแต่งกายตามแบบรัฐนิยม และห้ามวางเครื่องดนตรีหรือนั่งบนพื้นบรรเลง และหากต้องบรรเลงเพื่อใช้ในละคร ต้องมีการแนบบทละครไปให้พิจารณาด้วย พระราชกฤษฎีกาฉบับนี้กระทบอย่างรุนแรงต่อวงดนตรีไทยอย่างมาก ผลสืบเนื่องจากการควบคุมการบรรเลงดนตรีไทยในครั้งนั้น ทำให้เกิดรูปแบบการบรรเลงดนตรีใหม่ขึ้น โดยมีการประสมประสานกับดนตรีตะวันตกตามความต้องการของผู้นำในขณะนั้น เกิดเป็นวงดนตรีที่เรียกว่า “สังคีตสัมพันธ์” มีลักษณะของทำนองเพลงไทยแบบเนื้อเต็ม มีการเอื้อนทำนองน้อย และกลายเป็นสิ่งที่นิยมในเวลาต่อมา ทำให้การบรรเลงดนตรีไทยในรูปแบบเดิมกลายเป็นของเชยและล้าสมัย (ณรงค์ เขียนทองกุล, 2544) บทละครของพรานบูรพ์ในยุคนี้จึงมีการปรับปรุงเนื้อหาให้มีความทันสมัย โดยสอดแทรกแนวคิดเรื่องสิทธิ เสรีภาพ ความเสมอภาค และสิทธิสตรีเข้าไป การแทรกเรื่องราวเหล่านี้มีส่วนทำให้บทละครของพรานบูรพ์ใกล้เคียงกับชีวิตความเป็นอยู่ของคนในสังคม และทำให้ละครเพลงของพรานบูรพ์ได้รับความนิยมอย่างยิ่ง (อัจฉราวรรณ ภู่สิริวิโรจน์, 2543) ละครเพลงจึงกลายเป็นเครื่องมือทางการเมืองเพื่อปลูกฝังนโยบายชาตินิยมในแง่มุมของการสอดแทรกแก่นเรื่องเกี่ยวกับความรักและเสียสละเพื่อชาติ และเป็นพื้นที่สื่อสารเรื่องการสร้างไทยให้มีความเป็นอารยประเทศผ่านการสอดแทรกวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งเข้ามามีอิทธิพลต่อความเป็นอยู่ของคนไทยสมัยนั้น เป็นการปลูกฝังรสนิยม (taste) และวิถีชีวิต (lifestyle) ให้กับกลุ่มชนชั้นกลางได้เข้าใจวัฒนธรรมที่ได้รับความนิยมในขณะนั้น เช่น การรับประทานอาหารฝรั่ง การดื่มเบียร์และวิสกี้ การไปสโมสร หรือแม้แต่การแต่งกายแบบสากลนิยมที่ต้องเป็นไปตามกฎระเบียบในยุคนั้น ละครเพลง

ในยุคนี้จึงทำหน้าที่เป็นอำนาจละมุน (soft power) ที่ผู้นำประเทศใช้หล่อหลอมประชาชนด้วยสื่อบันเทิง

ในปี พ.ศ. 2484 ประเทศไทยก้าวเข้าสู่สงครามโลกครั้งที่สองโดยรัฐบาลไทยลงนามเป็นพันธมิตรเข้าร่วมกับญี่ปุ่น และประกาศสงครามกับสหรัฐฯ และสหราชอาณาจักร ในวันที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2485 (อัศวิน จินตกานนท์, 2554) ในช่วงนั้นธุรกิจภาพยนตร์ซบเซาไปในช่วงสงคราม อันเนื่องมาจากโรงภาพยนตร์ไม่สามารถซื้อภาพยนตร์จากฮอลลีวูดมาฉายได้ ภาพยนตร์ตะวันตกจึงถูกแทนที่ด้วยภาพยนตร์ญี่ปุ่นที่มุ่งหมายจะสร้างวงศ์ไพบูลย์ในสงครามมหาเอเชียบูรพา โดยใช้ภาพยนตร์เป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมในการเผยแพร่ความคิดดังกล่าว (ปฏิพัทธ์ สถาพร, 2559) แต่ก็ไม่ได้รับความนิยมจากคนไทย เนื่องจากไม่พอใจที่ญี่ปุ่นเข้ามาใช้อำนาจในไทย (ศิริมงคล นาฏยกุล, 2545) ส่วนกระแสความนิยมการชมภาพยนตร์ในสังคมไทยจึงเป็นอันต้องหยุดชะงักลง เพราะอุปกรณ์ในการถ่ายทำและฟิล์มขนาด 35 มม. ขาดแคลน ผู้ผลิตในยุโรปประสบกับภาวะสงคราม และตลาดการค้าภาพยนตร์ในอเมริกาอย่างฮอลลีวูดก็ซบเซา ความบันเทิงที่เข้ามาปลอบประโลมหัวใจคนไทยในยามนั้นคือ ละครเวที (ปฏิพัทธ์ สถาพร, 2559) โรงภาพยนตร์หลายแห่งกลายเป็นพื้นที่จัดแสดงของคณะละครเพลง แต่หลังจากปี พ.ศ. 2489 ละครพูดก็เข้ามาได้รับความนิยมในสังคมไทยแทนที่ละครร้อง คณะจันทโรภาสของพรานบูรพ์เองก็ประสบปัญหาขาดทุนจากการออกเร่แสดง พรานบูรพ์จึงตัดสินใจล้มเลิกคณะละคร จนเมื่อสิ้นสุดสงครามมหาเอเชียบูรพาลงในปี พ.ศ. 2490 ธุรกิจภาพยนตร์จึงกลับมาเฟื่องฟูอีกครั้ง โรงภาพยนตร์ที่เคยให้เช่าแสดงละครก็เปลี่ยนกลับมาฉายตามเดิม ละครเวทีจึงมีสถานที่แสดงลดน้อย ชนชั้นกลางซึ่งไม่มีโรงละครเป็นของตนเองแต่อาศัยการเร่แสดงในโรงภาพยนตร์ จึงถูกบีบจากนายทุนให้สิ้นสุดการแสดงลง

พัฒนาการของละครเพลงในยุคนี้แสดงให้เห็นว่า ชนชั้นกลางมีทุนทางเศรษฐกิจไม่มากพอที่จะเป็นเจ้าของสถานที่จัดแสดงของตนเองจึงทำให้ประสบปัญหาในการสืบทอดวัฒนธรรมละครเพลงซึ่งต้องแข่งขันกับสื่อบันเทิงอื่น แต่ในขณะเดียวกัน วิกฤติการณ์สงครามโลกครั้งที่สองกลับกลายเป็นโอกาส

ที่ละครเพลงจะกลับมาได้รับความนิยมในสังคมไทย ผนวกกับนโยบายสร้างชาติด้วยอารยะของรัฐบาลที่อาจสร้างปัญหาให้กับสื่อวัฒนธรรมไทยแบบดั้งเดิม แต่สร้างแรงสนับสนุนให้กับละครเพลงที่มีการปรับตัวผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกกับวัฒนธรรมท้องถิ่นได้อย่างลงตัว จึงอาจกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมละครเพลงนี้ได้ถือกำเนิดขึ้นท่ามกลางวิกฤติการณ์ต่างๆ ของโลกและภายในประเทศไทยและถูกขับเคลื่อนโดยปัจจัยทางการเมืองและความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ ที่มุ่งเน้นในวัฒนธรรมท้องถิ่นต้องมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมโลกเพื่อดำรงคงอยู่ต่อไปในสังคมได้

2. ยุคบูรณาการละครเพลงข้ามสื่อ (พ.ศ. 2496-2513) ความนิยมของสื่อบันเทิงในไทยเริ่มเปลี่ยนแปลงเมื่อกระแสของภาพยนตร์เริ่มกลับเข้ามาในสังคมไทยภายหลังสงครามโลกครั้งที่สองสิ้นสุดลง ในปี พ.ศ. 2496 ภาพยนตร์จากต่างประเทศและในประเทศมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น จากเดิมที่มีภาพยนตร์เข้าฉายปีละประมาณไม่เกิน 10-20 เรื่อง ตัวเลขการเข้าฉายได้เปลี่ยนแปลงเพิ่มไปถึงระดับ 70 เรื่องต่อปี โดย พ.ศ. 2496 มีจำนวนถึง 78 เรื่อง เมื่อภาพยนตร์เป็นสื่อบันเทิงที่ทำรายได้มากโรงภาพยนตร์ต่างๆ จึงยุติการแสดงละครเพลงและเปลี่ยนมาฉายภาพยนตร์แทน ความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นบนเวทีศาลาเฉลิมนครก่อน เมื่อศาลาเฉลิมนครเปลี่ยนมาฉายภาพยนตร์จีน คณะละครเวทีจึงต้องย้ายวิกมารวมกันแสดงที่โรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมไทยเป็นที่สุดท้าย ละครเพลงเรื่องสุดท้ายที่ได้จัดแสดงที่นั่นคือเรื่อง *ช้องนาง* ประพันธ์บทโดยอิงอร คณะละครต่างๆ ที่พยายามยืนหยัดในการทำละครเพลงต่อไปก็ต้องย้ายไปที่โรงละครศรีอยุธยาสี่กั๊กพระยาศรี แต่ก็ไม่ได้รับความนิยมนัก และในที่สุดกระแสโลกาภิวัตน์แบบตะวันตกที่ปลูกฝังค่านิยมการชมภาพยนตร์ของผู้ชมก็ทำให้การแสดงละครเพลงของไทยเสื่อมความนิยมลงไปพร้อมกับโรงละครที่ใช้แสดงละครเวที วิกฤติการณ์นี้เป็นผลต่อเนื่องมาจากในยุคก่อนที่ชนชั้นกลางเริ่มสร้างวัฒนธรรมบันเทิงของตนเองโดยไม่มีการอุปถัมภ์จากชนชั้นสูง ประกอบกับเมื่อเจอระบบทุนนิยมที่นายทุนต่างมุ่งหมายกำไรในการผลิตเป็นหลัก สื่อบันเทิงที่สร้างรายได้ให้น้อยกว่าภาพยนตร์อย่างละครเพลงก็ลดความนิยมไปโดยปริยาย

ภาพที่ 2 โรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมไทย

ที่มา: https://www.manphoppra.com

ด้วยเหตุนี้ ชนชั้นกลางผู้ผลิตละครเพลงจึงคิดหาวิธีการใหม่ในการนำเสนอละครเพลง โดยบูรณาการกับช่องทางการเผยแพร่ของสื่อต่างๆ ที่กำลังเป็นที่นิยมในขณะนั้น รพีพร (สุวัฒน์ วรดิลก) เล็งเห็นว่า ตามธรรมเนียมก่อนฉายภาพยนตร์มักมีนักร้องมาร้องในรอบปฐมทัศน์ จึงคิดเสนอเป็นละครเพลงอย่างง่าย ความยาวประมาณ 30-40 นาที เพื่อแสดงสลับการฉากภาพยนตร์ บทละครเพลงเรื่องแรกคือ *มนต์รักนวลจันทร์* ปรากฏว่าได้รับความนิยมอย่างมาก *มนต์รักนวลจันทร์* นี้เป็นละครเพลงที่ประพันธ์ด้วยกวีนิพนธ์ตลอดทั้งเรื่อง มีผู้แสดงเพียง 2 คน มีลักษณะเด่นตรงที่บทเพลงจะประกอบด้วย 3 จังหวะในเพลงเดียวกัน ได้แก่ จังหวะวอลซ์ แทงโก้ และสโลว์ ตามลำดับ ถือเป็นเอกลักษณ์ในการประพันธ์อย่างหนึ่งของละครเพลงยุคบูรณาการที่ได้อิทธิพลมาจากบทเพลงของตะวันตกและจังหวะการเต้นรำแบบลีลาศของตะวันตก การเติบโตของละครเพลงในยุคนี้จึงได้รับความนิยมควบคู่กันไปกับเพลงไทยสากลที่มีจังหวะเต้นรำ ซึ่งถือเป็นความบันเทิงที่ทันสมัยเพราะเมื่อสงครามสงบลงนั้น สังคมไทยก็กำลังคลั่งไคล้การลีลาศและเพลงประกอบภาพยนตร์ซึ่งนำมาเปิดทางวิทยุ จนเกิดเป็นธุรกิจแผ่นเสียงที่ทำให้เพลงไทยสากลจัดอยู่ในเพลงผู้ดี อันเป็นการแบ่งแยกรสนิยมของผู้เสพวัฒนธรรมในสังคมไทย (ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, 2549) โดยมีเอื้อ สุนทรสนาน หัวหน้าวงสุนทราภรณ์เข้ามาเป็นบุคคลสำคัญที่ผสมผสานความเป็นไทยและความเป็นตะวันตกในบทเพลงประกอบละครต่างๆ

ภาพที่ 3 รพีพร (สุวัฒน์ วรดิลก) และ เอื้อ สุนทรสนาน

ที่มา: https://th.wikipedia.org, http://www.chumchonradio.net/wizContent.asp?wizConID=150&txtmMenu_ID=7

ชนชั้นกลางประสบความสำเร็จในการพัฒนาละครเพลงสลับการชมภาพยนตร์ได้ไม่กี่ปี รัฐบาลของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้เปิดกิจการสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหม ในปี พ.ศ. 2498 ประชาชนจึงหันมาชมโทรทัศน์มากขึ้น เพราะเป็นสิ่งแปลกใหม่ (ศิริมงคล นาฏยกุล, 2545) โดยมี จำนง รังสิกุล เป็นหัวหน้าฝ่ายจัดรายการประจำสถานีคนแรก จำนงจึงมีแนวคิดในการนำการแสดงละครเวทีเข้าสู่รายการโทรทัศน์ โดยชักชวนคณะชื่นชุมนุมศิลปิน นำโดย สวลี ผกาพันธุ์ ซึ่งเคยเป็นนางเอกอยู่ในคณะผกาวลี และอดิศักดิ์ เศวตนันท์ นำคณะนักแสดงเดิมมาเปิดแสดงละครเพลงเรื่อง *ความพยาบาท* ซึ่งเป็นละครเพลงที่เป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมกลับมาแสดงอีกครั้งทางจอโทรทัศน์ การแสดงละครเพลงในยุคบูรณาการละครเพลงข้ามสื่อปรากฏขึ้นในจอโทรทัศน์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2499 (ศิริมงคล นาฏยกุล, 2545)

ภาพที่ 4 สวลี ผกาพันธุ์

ที่มา: https://www.sanook.com/women/116185/

จนเมื่อโทรทัศน์ขยายกิจการมากขึ้น รัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ จึงจัดตั้งสถานีโทรทัศน์แห่งใหม่ขึ้นในปี พ.ศ. 2500 ณ บริเวณสนามเป้า คือ สถานีวิทยุโทรทัศน์ ช่อง 7 (ภายหลังต่อมาในปี พ.ศ. 2511 จึงเปลี่ยนมาเป็น สถานีโทรทัศน์ช่อง 5 กองทัพบก) โดยมีผู้การถาวร ประสิทธิ์ เป็นผู้ดำเนินการ คณะละครเวทีจึงเริ่มนำการแสดงละครเวทีไปเผยแพร่ ณ สถานีโทรทัศน์ช่อง 7 มากขึ้น ส่งผลให้การแสดงละครเพลงถ่ายเทจากสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม สู่สถานีโทรทัศน์ช่อง 7 สนามเป้าในระยะหนึ่ง ก่อนที่จะสูญหายไปจากทาง รายการของทางสถานีเช่นเดียวกันกับสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม อันเนื่องมาจาก จำนง รังสิกุล พ้นจากตำแหน่งในปี พ.ศ. 2511 ละครเพลงก็จาก ลาหน้าจอโทรทัศน์ไปพร้อมกันในปีนั้นเอง เรื่องสุดท้ายคือ *ขอบรั้วริมวัง* และ *เจ้าลอ* (ศิริมงคล นาฏยกุล, 2545)

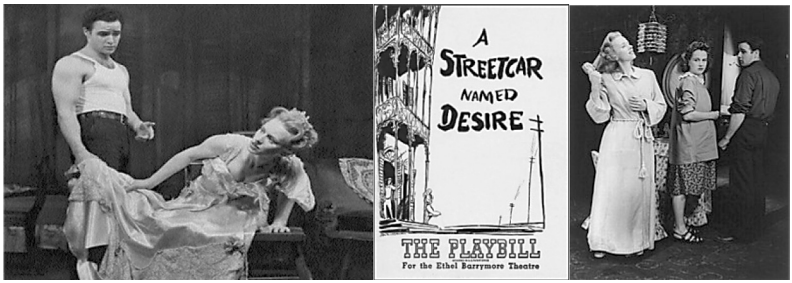
พัฒนาการละครเพลงไทยในยุคนี้มีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นไปกับ อิทธิพลของเทคโนโลยีสื่อวิทยุโทรทัศน์ที่เข้ามาตามกระแสโลกาภิวัตน์ ทำให้ ละครเพลงต้องเกิดการปรับตัว โดยมีแรงกดดันอีกประการคือภายหลังการสิ้นสุด สงครามโลกครั้งที่สองนั้น ค่านิยมแบบอเมริกันเริ่มเข้ามาส่งผลต่อพฤติกรรม การเสพสื่อบันเทิงของผู้ชม สิ่งเหล่านี้มิได้เกิดขึ้นทีละเหตุการณ์ แต่เป็นการ

เปลี่ยนแปลงจากปัจจัยหลายด้านไปพร้อมกันทำให้ชนชั้นกลางที่ต้องการดำรงวัฒนธรรมบันเทิงของตนเองไว้ต้องหาวิธีบูรณาการช่องทางการเผยแพร่กับสื่อที่เข้ามาเป็นกระแสนิยมในขณะนั้น ในขณะที่รูปแบบของสื่อที่เป็นที่นิยมก็เปลี่ยนแปลงไป เมื่อมีโทรทัศน์เป็นสื่อมวลชนที่ผู้คนสามารถรับชมได้หลายคนในเวลาเดียวกันโดยมีค่าใช้จ่ายน้อยกว่าภาพยนตร์ เนื่องจากในช่วงแรกที่เป็นการแสดงสลับฉากภาพยนตร์ ผู้ชมที่จะเข้าโรงภาพยนตร์ในยุคนั้นจะต้องมีฐานะพอสมควร เพราะมีการกำหนดราคาบัตรในแต่ละโรงละครแตกต่างระดับกัน ตั้งแต่ 5, 7, 12, 12.50 และ 16 บาท ต่อมาตั๋วราคา 5 บาทถูกยกเลิกไป และมีการปรับค่าตั๋วเรื่อยมาจนเป็นราคา 20, 30, 40 และ 50 บาท ปัจจัยด้านเศรษฐกิจจึงมีส่วนอย่างมากในการกำหนดผู้ชมกลุ่มเป้าหมายของละครเพลง นอกจากนี้ ละครเวทีและภาพยนตร์ยังเป็นสื่อที่เรียกร้องกฎกติกามารยาทจากผู้ชมมากกว่าโทรทัศน์ เช่น การแต่งกายที่เหมาะสมเพื่อเข้าชม มารยาทในการรับชม การเดินทางเพื่อไปรับชม ในขณะที่โทรทัศน์นั้นสามารถเคลื่อนที่ไปอยู่ในครัวเรือนได้ตามที่ต้องการ อีกทั้งยังไม่เรียกร้องข้อจำกัดด้านการแต่งกายหรือการรับชม ทำให้โทรทัศน์กลายเป็นสื่อมวลชนที่เข้ามามีอิทธิพลในสังคมไทยมากขึ้น (อิสรีย์ คุณากรบดินทร์, 2562) ดังนั้นละครเพลงที่บูรณาการข้ามสื่อไปพึ่งพิงช่องทางการเผยแพร่จากโรงภาพยนตร์และโทรทัศน์จึงต้องเผชิญกับแรงกดดันจากค่านิยมในการเสพสื่อที่เปลี่ยนไป ประกอบกับแนวทางการสร้างทุนทางเศรษฐกิจ ที่นายทุนเจ้าของสถานที่ นักประพันธ์ นักแสดง ก็หันไปทำงานในวงการภาพยนตร์กันเสียมาก เพราะสามารถสร้างรายได้ที่ดีกว่า และสอดคล้องไปกับแนวทางของรัฐบาลของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่ได้ส่งเสริมให้ประชาชนในชาติรู้จักและประกอบกิจกรรมการพักผ่อนหย่อนใจด้วยการชมภาพยนตร์ เพื่อแสดงความเป็นอารยะตามแบบอย่างวัฒนธรรมตะวันตก (อิสรีย์ คุณากรบดินทร์, 2562)

3. ยุคบ่มเพาะการละครสมัยใหม่ (พ.ศ. 2514-2528) เมื่อการไหลเลื่อนทางเทคโนโลยี (technoscape) ส่งผลให้สื่อวิทยุและโทรทัศน์กลายมาเป็นสื่อมวลชนของประเทศไทยในยุคบูรณาการละครเพลงข้ามสื่อ พัฒนาการของสื่อจึงส่งผลต่อพฤติกรรมของผู้เสพสื่อบันเทิงให้มีความเปลี่ยนแปลงไปตามกระแส

โลกาภิวัตน์แบบอเมริกัน (Americanization) อันเนื่องมาจากชนชั้นกลางที่ได้ไปศึกษาต่อในอเมริกาและได้รับเอาวัฒนธรรมแบบอเมริกันเข้ามาผสมผสานในสื่อบันเทิงไทย ในยุคนี้ศิลปะการแสดงถูกยกระดับให้เป็นศาสตร์ความรู้ในระดับอุดมศึกษา โดย สดใส พันธุมโกมล เป็นผู้วางรากฐานและผลักดันการก่อตั้งภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จนสำเร็จลุล่วงในปี พ.ศ. 2514 จากนั้นเป็นต้นมา การละครของไทยก็เกิดระบบระเบียบในการเรียนรู้ผ่านหลักสูตรที่ได้อิทธิพลจากตะวันตกและกระแสโลกาภิวัตน์อเมริกัน ถือเป็นก้าวสำคัญของชนชั้นกลางที่มุ่งหมายจะผลิตบุคลากรเพื่อสืบสานทุนทางวัฒนธรรมที่ได้สั่งสมไว้ในอดีตอย่างเป็นแบบแผนจากศาสตร์การละครแบบตะวันตก การเรียนการสอนด้านละครของไทยที่ผ่านมาเป็นการเรียนรู้ด้วยการปฏิบัติงานจริง และเป็นเรื่องของพรสวรรค์ โดยมีเพียงคณะละครที่ถ่ายทอดความรู้ส่งต่อกันภายในคณะมีการคัดเลือกผู้ที่จะมารับบทพระ นาง ก่อนทำการฝึกสอน แต่ในยุคของการบ่มเพาะบุคลากรทางการแสดงพันธุ์ใหม่ของชนชั้นกลาง ที่คัดสรรเอาเฉพาะกลุ่มที่มีการศึกษาเข้ามาเป็นทั้งผู้ผลิตละครและผู้ชมละครในอนาคต จึงเป็นที่มาของยุคบ่มเพาะการละครสมัยใหม่ (modern drama) ทำให้ละครเวทีมีความเป็นตะวันตกมากขึ้น จากการนำวรรณกรรมแปลมาใช้ในการแสดงละครเวที อาทิ *A Streetcar Named Desire* ของผู้เขียน เทนเนสซี วิลเลียมส์ แปลโดย มัทนี รัตนิน ในปี พ.ศ. 2512 มีชื่อเรื่องเป็นภาษาไทยว่า *รถรางคันนั้นชื่อปรารถนา* ถูกนำมาจัดแสดงเป็นละครชื่อเดียวกันกับชื่อภาษาไทยในปี พ.ศ. 2515 *Death of a Salesman* ของนักเขียน อาเทอร์ มิลเลอร์ แปลเป็นเรื่อง *ความตายของเซลส์แมน* โดย สุชาวดี ตัณฑวณิช ในปี พ.ศ. 2514 และถูกนำมาแสดงเป็นละครเวทีชื่อเรื่อง *อวสานของเซลล์แมน* ในปี พ.ศ. 2514 (มัทนี รัตนิน, 2546; เจตนา นาควัชระ, 2524; กอบกุล อิงคุทานนท์, ม.ป.ป.)

ภาพที่ 5 ละครเวทีเรื่อง *A Streetcar Named Desired*



ค่านิยมแบบอเมริกันที่แทรกซึมผ่านสื่อบันเทิงต่างๆ ในประเทศไทยขณะนั้น ส่งผลไปถึงการยอมรับนับถือประเพณีและเทศกาลต่างๆ อาทิ คริสต์มาส วาเลนไทน์ การยอมรับการบริโภคอาหารและการแต่งกายในแบรนด์สินค้าของอเมริกา (จงเดือน สุทธิรัตน์, 2552) และทำให้เกิดกระแสของการต่อต้านเผด็จการและเรียกร้องสิทธิเสรีภาพจนเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 อันนำไปสู่การสิ้นสุดของการปกครองระบอบเผด็จการทหาร ทศวรรษ 2510 จึงเป็นยุคที่ประชาคมของนักศึกษาและปัญญาชนในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มีความตื่นตัว สร้างกลุ่ม ชมรม องค์กรนักศึกษา ฯลฯ และเริ่มทำกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับสังคมในวงกว้างทั้งในเขตเมืองและชนบทเป็นที่รู้จักดีในชื่อ “ยุคฉันจึงมาหาความหมาย” เกิดการผลิตละครสะท้อนสังคมและสื่อที่ตอบสนองต่อความคิดที่หลากหลายของกลุ่มคน ซึ่งถูกขับเคลื่อนด้วยพลังทางการเมืองเป็นหลักจากอิทธิพลของปรัชญาอัตถิภาวนิยม ปรัชญาลัทธิมาร์กซ์ (Marxism) และกระแสทุนนิยมที่เกิดการแบ่งชนชั้นภายในชนชั้นกลางกันเองด้วย การพัฒนาของเมือง ระบบการศึกษา ระบบสาธารณูปโภค รวมไปถึงในระบบคุณค่าของละครเพลงไทย (สรณัฐ ไตลังคะ, 2552) ในขณะที่ฝ่ายหนึ่งได้รับอิทธิพลจากกระแสอเมริกันนิยม โดยนำเอาวรรณกรรมแปลของ ฌอง-ปอล ซารตร์ เรื่อง *The Respectful Prostitute* มาแปลเป็นเรื่อง *เกียรติโสเภณี* แปลโดย ภราไดย สุวรรณรัฐ นำมาดัดแปลงเป็นภาพยนตร์ไทยแนวมิวสิคัลในปี พ.ศ. 2521 ใช้ชื่อเรื่องว่า *เทพธิดาบาร์ 21*

ในขณะที่วัฒนธรรมโลกผสมผสานกับศาสตร์การละครแบบตะวันตกกำลังงอกงามในระบบการศึกษาของไทย พัฒนาการของละครเพลงอีกส่วนหนึ่งก็งอกเงยจากวัฒนธรรมท้องถิ่นในดนตรีประกอบละครเพลงแบบ “เพลงลูกทุ่ง” ซึ่งเป็นผลลัพธ์จากพัฒนาการของเพลงไทยสากลในยุคก่อน จนเกิดการแตกแขนงออกเป็นเพลงลูกทุ่งและเพลงลูกกรุงอย่างชัดเจนในยุคนี้ เพลงลูกทุ่งในยุคนี้ได้ทำหน้าที่ในการสะท้อนสภาพสังคมและเสียดสีปัญหาในยุคนั้น อาทิ ภาพยนตร์เพลง *มนต์รักลูกทุ่ง* (2513) ที่นำเสนอปัญหาทางสังคมจากยุคทุนนิยม ผู้คนแห่แหนจากชนบทเข้ามาหาความเจริญในเมืองและถูกล่อลวง ภาพยนตร์เพลงเรื่องนี้มีการแทรกเครื่องดนตรีไทยประกอบ เช่น ฉิ่ง โทน ระนาด ขลุ่ย ซอ เป็นต้น (ฉกาจ ราชบุรี, 2537) ในขณะที่ภาพยนตร์เพลงเรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* ซึ่งแปลมาจากวรรณกรรมตะวันตกก็ได้รับอิทธิพลจากภาพยนตร์เพลงของอเมริกันในการใช้วงดนตรีแบบแจ๊ส ประกอบการดำเนินเรื่องโดยใช้เครื่องดนตรีสากล ก็มีจุดร่วมของเนื้อหาที่สะท้อนให้เห็นชีวิตของสาวบาร์ในเมืองกรุงที่ถูกกดขี่จากนายทุนและระบบทุนนิยม จึงอาจกล่าวได้ว่า วิกฤติการณ์ทางเศรษฐกิจและการเมืองนั้นนำมาสู่แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์และประพันธ์ผลงานวัฒนธรรมบันเทิงในยุคนี้

ภาพที่ 6 ภาพยนตร์เพลงเรื่อง *เทพธิดาบาร์ 21* และ *มนต์รักลูกทุ่ง*

ที่มา: https://thaibunterng.fandom.com

พัฒนาการของละครเพลงไทยในยุคนี้จึงเติบโตไปพร้อมกับยุคประชาธิปไตยเบ่งบาน (blooming of democracy) ในช่วงปี พ.ศ. 2516-2519 เป็นยุคที่ประชาชนมีเสรีภาพในการแสดงออกอย่างเต็มที่ สื่อละครเวทีในยุคนี้กลายเป็นพื้นที่ต่อสู้ทางการเมืองในสนามของศิลปวัฒนธรรม ด้วยการนำเสนออุดมการณ์ต่อต้าน (counter ideology) กับอุดมการณ์หลัก ซึ่งในสื่อโทรทัศน์และภาพยนตร์ในขณะนั้นยังไม่สามารถกระทำได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มนักศึกษาในรั้วมหาวิทยาลัย มีการนำศาสตร์การละครตะวันตกที่เรียกว่า "เบรคชท์" (Brecht) ของนักการละครชาวเยอรมันเข้ามาใช้ในการสื่อสารการแสดงในประเทศไทย (กมลวรรณ์ บุญโพธิ์แก้ว, 2544) ผลงานของเบรคชท์ถูกกล่าวขานว่าคือการทำให้บทละครกลายเป็นบทเรียน ซึ่งมีนักการละครไทยนำมาทำเป็นละครเวทีแล้วหลายเรื่อง อาทิ *กาลิเลโอ คนดีที่เสฉวน แม่ค้าสงคราม* เป็นต้น ศิลปการละครถูกยกระดับให้กลายเป็นกระบอกเสียงที่สร้างความเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (new social movement) เป็นกระจกสะท้อนภาพให้มนุษย์ได้ตรึกตรองปัญหาของผู้อื่น และได้ตรึกตรองปัญหาที่อยู่รอบตัวในสังคม อาทิ *รถไฟไปกระบี่* (2514) ของ ชัยสิริ สมุทวณิช บทละครมุ่งเสียดสีการปฏิวัติรัฐประหารของไทยที่เกิดขึ้นอย่างซ้ำซาก บทละครเชื้อสายไทยมากมายจึงเข้ามาตอบสนองกลุ่มผู้ชมที่ต้องการต่อต้านวาทกรรมของรัฐ ในขณะที่ภาพยนตร์เพลงลูกทุ่งที่ได้อิทธิพลต่อเนื่องจากยุคบูรณาการละครเพลงข้ามสื่อนั้น เข้ามาตอบสนองกลุ่มผู้ชมที่ต้องการแสดงความเห็นทางการเมืองในระดับชีวิตประจำวัน (micro politics) โดยใช้รูปแบบของความบันเทิงนำมาสู่การสร้างการมีส่วนร่วมทางสังคม (กมลวรรณ์ บุญโพธิ์แก้ว, 2544)

ในยุคนี้จึงเห็นได้ว่า กลุ่มชนชั้นกลางที่เป็นทั้งผู้สร้างและเสพวัฒนธรรมละครเพลงที่เริ่มแตกแขนงรสนิยมออกไปอย่างหลากหลายและกว้างขวาง อันเนื่องมาจากวิกฤติการณ์ของกระแสโลกาภิวัตน์แบบอเมริกัน ระบบทุนนิยม และวิกฤติการณ์ทางการเมืองภายในประเทศ ทำให้รสของละครเวทีที่ผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นกับวัฒนธรรมโลกอย่างศาสตร์การละครแบบตะวันตกมีสัดส่วนในการปรุงออกมาตามความชอบของผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย โดยกลุ่ม

นักการละครสายวิชาการจากสถาบันการศึกษานิยมใช้งานแปลจากวรรณคดีตะวันตกตามอย่างความรู้แบบอเมริกันชน นักการละครสายวิชาชีพส่วนหนึ่งก็มีความนิยมในวรรณกรรมที่สะท้อนสังคม การเมือง ประวัติศาสตร์ อีกส่วนมีความนิยมในการผลิตงานภาพยนตร์เพลงสะท้อนสังคมเมืองและชนบทที่แปรเปลี่ยนไป ขับเน้นให้เป็นความรุ่งเรืองของเพลงลูกทุ่งและมองผ่านวิถีชนบทแบบชนชั้นกลาง สนามการต่อสู้ทางวัฒนธรรมในยุคนี้จึงมีผู้เล่นจากหลากหลายแวดวง อันนำมาสู่พัฒนาการของละครเพลงที่จะสืบทอดในยุคต่อไป

4. ยุคฟื้นฟูและพัฒนาอัตลักษณ์ละครเพลง (พ.ศ. 2529-2549) ในยุคนี้พัฒนาการของละครเพลงถูกขับเคลื่อนจากวิกฤติการณ์ทางเศรษฐกิจเป็นหลัก อันเนื่องจากเป็นช่วงที่ชนชั้นกลาง (bourgeoisie) ในสังคมกำลังเติบโตเข้ามามีส่วนในกลไกการเมืองการปกครองเศรษฐกิจสังคมวัฒนธรรมและกลายเป็นชนชั้นโลก (global class) ซึ่งชนชั้นกลางที่มีอิทธิพลในสังคมขณะนี้เป็นกลุ่มที่ได้รับการบ่มเพาะค่านิยมแบบตะวันตก (Western-oriented) และแบบอเมริกัน (American-oriented) ในปี พ.ศ. 2540 เกิดจุดเปลี่ยนครั้งใหญ่ของระบบเศรษฐกิจไทยที่เรียกว่า “วิกฤติต้มยำกุ้ง” ซึ่งต่อมาได้กลายเป็น “วิกฤติการเงินในภูมิภาคเอเชีย” จนรัฐบาลในขณะนั้นต้องมีการประกาศลอยตัวค่าเงินบาท (floating exchange rate system) (ปณิธัศร์ ปทุมวัฒน์, 2552) รัฐบาลไทยต้องเข้าขอความช่วยเหลือจากกองทุนกู้การเงินระหว่างประเทศ (IMF) ทำให้ในปี พ.ศ. 2541 เป็นต้นมา ประเทศไทยประสบภาวะเงินเฟ้ออย่างหนัก และค่อยๆ ปรับตัวดีขึ้นในปี พ.ศ. 2545 จนกระทั่งปี พ.ศ. 2547 เกิดธรณีพิบัติภัย “โศกนาฏกรรมสึนามิ” (tsunami) ส่งผลให้เศรษฐกิจไทยชะลอตัวในปี พ.ศ. 2548 อย่างรุนแรง จนในปี พ.ศ. 2549 เศรษฐกิจไทยเริ่มกลับมาฟื้นตัวและอยู่ในเกณฑ์ดี (ผุสดี ทิพทัส, 2553) แต่ในปี พ.ศ. 2550 สหรัฐอเมริกาก็เกิดวิกฤติทางการเงินที่เรียกว่า “Sub-Prime Montage Crisis” หรือ “วิกฤติแฮมเบอร์เกอร์” โดยมีบ่อเกิดจากฟองสบู่ภาคอสังหาริมทรัพย์ที่สะสมมาตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2544-2548 ผลกระทบในครั้งนี้แผ่ออกไปเป็นวงกว้างทั่วโลก รวมทั้งในประเทศไทยด้วย (ปณิธัศร์ ปทุมวัฒน์, 2552)

ในช่วงต้นของยุคนี้ ก่อนที่จะเกิดวิกฤติการณ์ทางเศรษฐกิจในปี พ.ศ. 2540 เป็นช่วงที่เมล็ดพันธุ์ทางการละครสมัยใหม่ที่ชนชั้นกลางได้บ่มเพาะเอาไว้ได้เติบโตและสร้างความงอกงาม ทั้งในแง่ของการใช้สื่อการละครเพื่อเป็นพื้นที่เพื่อสร้างทุนทางเศรษฐกิจให้มั่งคั่ง และทั้งในแง่ของการเป็นพื้นที่สั่งสมทุนทางวัฒนธรรมของชนชั้นกลางโดยการผสมผสานวัฒนธรรมต่างชาติกับวัฒนธรรมไทย จากการแสดงละครเพลงแบบตู้เพลง (jukebox) เรื่อง *เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า* โดย ภัทราวดี มีชูธน (ศรีไตรรัตน์) จัดแสดงในระหว่างวันที่ 30 กรกฎาคม ถึง 9 สิงหาคม พ.ศ. 2530 บทและกำกับการแสดงโดย มัทนี โมชดารา รัตนิน กำกับการแสดงและควบคุมท่าเต้นโดย Lonnie McNeil ซึ่งเป็นนักแสดงจากบรอดเวย์ และการก่อตั้งคณะละครสองแปดในปี พ.ศ. 2528 ซึ่งได้ผลิตผลงานละครเพลงเรื่อง *แมน ออฟ ลามันช่า (The Man of La Mancha)* ของ เดล วาสเซอร์แมน (Dale Wasserman) ชื่อภาคภาษาไทยคือเรื่อง *สู่ฝันอันยิ่งใหญ่* แปลเป็นภาษาไทยโดย มัทนี เกษกมล และยุทธนา มุกดาสนิท จัดแสดง ณ เวทีโรงละครแห่งชาติในปี พ.ศ. 2530 ซึ่งถือเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่ละครเพลงของชนชั้นกลางเรื่องนี้ได้สร้างปรากฏการณ์ความนิยมในหมู่ผู้ชมอย่างมาก (ชโลธร จันทะวงศ์, 2554)

ภาพที่ 7 สูจิบัตรละครเพลงเรื่อง *สู่ฝันอันยิ่งใหญ่* (2530)

ที่มา: http://topicstock.pantip.com/chalermkrung/topicstock/2008/04/C6540560/C6540560.html

ต่อมามีการจัดตั้งบริษัทที่ผลิตละครเวทีโดยกลุ่มชนชั้นกลางที่ได้ร่ำเรียนศาสตร์การละครจากรั้วอุดมศึกษาคือ บริษัท แดส เอนเตอร์เทนเมนท์ ในปี พ.ศ. 2533 โดยในช่วงแรกเป็นการผลิตละครเพลงและละครเพื่อครอบครัว อาทิ *มนต์เพลงขนมครก* (2533) *อลเวงเพลงนางฟ้า* (2534) นอกจากนี้ ในช่วงกลางของยุคยังมีการฟื้นฟูวัฒนธรรมของละครเพลงในอดีต โดยการนำละครเพลงของรพีพรในยุคบูรณาการละครเพลงข้ามสื่อกลับมาจัดแสดงอีกครั้งในวาระพิเศษเพื่อเทิดพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และเพื่อหารายได้จัดตั้งกองทุนเพื่อศิลปินแห่งชาติ ในปี พ.ศ. 2536-2538 และ “มหกรรมดนตรีและวิพิธทัศนาพิเศษ 5 รัชกาล เพลงไทยสากล” การนำละครเพลงของรพีพรและละครในยุคก่อนกลับมาจัดแสดงในครั้งนี้จะมีความเต็มรูปแบบมากขึ้น จากอิทธิพลของการแข่งขันกับภาพยนตร์แบบ “Blockbuster” แบบอเมริกัน ทำให้การแสดงมีความยาวมากขึ้น ฉากก็มีการเพิ่มความละเอียดมากขึ้น เพิ่มความอลังการลงไปในทุกๆ ด้าน ต่างจากเดิมที่เป็นการแสดงสลับการฉายภาพยนตร์ (อัจฉราวรรณ ภู่สิริวิโรจน์, 2543) ในขณะที่ละครเพลงกำลังกลับมาได้รับความนิยมอย่างมาก จนบริษัท เอ็กแซ็กท์ จำกัด ซึ่งเป็นผู้ผลิตละครโทรทัศน์ที่มีชื่อเสียงในยุคนี้ ก็เริ่มขยายสายงานด้านสื่อบันเทิงมาสู่การสร้างละครเวทีในปี พ.ศ. 2540 โดยประเดิมด้วยละครเพลงเรื่อง *วิมานเมือง* แต่เมื่อบ้านเมืองเกิดวิกฤติการณ์ทางเศรษฐกิจก็หยุดผลิตละครเพลงไปถึง 3 ปี และกลับมาผลิตละครเพลงเรื่อง *บัลลังก์เมฆ* ในปี พ.ศ. 2544 ก่อนจะเปลี่ยนมาเป็นบริษัท ซีเนริโอ จำกัด ในปี พ.ศ. 2547 และมีผลงานด้านละครเวทีมาจวบจนปัจจุบัน

พัฒนาการสำคัญของละครเพลงไทยในยุคนี้คือ การก้าวสู่ความเป็น “มิวสิคัล” ตามแบบอย่างละครเพลงบรอดเวย์ในอเมริกันและตะวันตก แดส เอนเตอร์เทนเมนท์ ได้มีการเปลี่ยนชื่อเป็น บริษัท ดรีมบอกซ์ เอนเตอร์เทนเมนท์ จำกัด ในปี พ.ศ. 2544 มีการเปิดตัวละครเวทีที่ใช้คำว่า “มิวสิคัล” (musical) เป็นเรื่องแรกคือ *คู่กรรม เดอะมิวสิเคิล* ละครเพลงโศกนาฏกรรมจากบทประพันธ์ของ ทมยันตี บทละครและเนื้อเพลงโดย ดารกา วงศ์ศิริ มิวสิคัลเรื่องนี้ได้รับความนิยมอย่างมากจนได้ไปเปิดแสดงในต่างจังหวัด และนำกลับมาแสดงอีกหลายครั้ง

ภาพที่ 8 ละครเพลงเรื่อง *วิมานเมือง* (2530) และ *บัลลังก์เมฆ* (2544)

ที่มา: https://twitter.com/baannanglakorn/status, https://open.spotify.com/ album/2rpzEGM2Gz4MIEbf59F6aj

(restage) (ชโลธร จันทะวงศ์, 2554) การปรับเปลี่ยนด้วยคำต่อท้ายละครเวทีว่า “มิวสิคัล” นั้น ส่งผลให้มีการปรับปรุงหลายประการในองค์ประกอบของละครเพลง เช่น ขนาดของวงดนตรีที่ใช้บรรเลง นิยมใช้วงดนตรีออร์เคสตราขนาดใหญ่ที่มีจำนวน 20-30 คน ใช้ไมค์แบบคลิปติดไว้ที่นักแสดงทุกคนเพื่อความสะดวกในการกระจายและขยายเสียง (ชโลธร จันทะวงศ์, 2554) มีการแบ่งกลุ่มนักแสดงหลักกับนักแสดงสมทบ (ensemble) อย่างชัดเจน และมีการคัดเลือกอย่างเป็นระบบ มีการจัดระบบนักแสดงแบบละครเพลงบรอดเวย์ของอเมริกัน ซึ่งในตัวละครเดียวกันนั้นสามารถมีนักแสดงได้มากกว่า 1 คนสลับรอบแสดงกัน เรียกว่าดับเบิ้ลแคส (double cast) เช่น *สู่ฝันอันยิ่งใหญ่* (2530) มีผู้รับบทดอน กีโฮเต้ คือ จรัล มโนเพ็ชร และศรัณยู วงษ์กระจ่าง ส่วนละครเพลงเรื่อง *ทวิภพ* (2548, 2549) มีการจัดแสดงในระบบ double cast ตัวละครหลักฝ่ายชายคือ คุณหลวงอัครเทพวรากร นำแสดงโดย ทรงสิทธิ์ รุ่งนพคุณศรี และภูธเนศ หงส์มานพ และตัวละครหลักฝ่ายหญิงคือ มณีจันทร์/เมนี่ นำแสดงโดย สุทธาสินี พุทธินันทน์ และปนัดดา เรืองวุฒิ โดยในการแสดงปี พ.ศ. 2548 เป็นการจับคู่กันของพระ-นางแสดงสลับรอบกัน โดยภูธเนศจับคู่กับสุทธาสินี ส่วนทรงสิทธิ์จับคู่กับปนัดดา แต่ในปี พ.ศ. 2549 มีการสลับคู่แบบพบกันหมด เพื่อให้ผู้ชมได้ความแปลกใหม่

ในการรับชม เนื่องจากละครเวทีเป็นศิลปะที่ขึ้นอยู่กับผู้แสดง ดังนั้นเมื่อเปลี่ยนนักแสดงไปการแสดงในแต่ละรอบ อาจได้รับอรรถรสไม่เหมือนกัน จึงเป็นอีกหนึ่งกลยุทธ์ทางการตลาดที่นำมาใช้เพื่อสร้างรายได้ให้มากขึ้น

ภาพที่ 9 นักแสดงแบบ Double Cast ใน *ทวิภพ เดอะมิวสิคัล*

ที่มา: https://www.bloggang.com/m/viewdiary.php?id=lionia&month=05-2005&date=26&group=1&gblog=17

นอกจากนี้ อีกหนึ่งกลยุทธ์ในการสร้างรายได้และทำให้ละครเพลงขยายฐานผู้ชมออกไปในวงกว้างคือ การนำนักแสดงที่มีชื่อเสียงจากสื่อต่างๆ มารับบทนำ อาทิ แสงระวี อัศวรักษ์ นางเอกจากเรื่อง *ศกุนตลา* (2536) เคยเป็นมิสไทยแลนด์เวิลด์ประจำปี พ.ศ. 2529 เป็นตัวแทนสาวไทยไปประกวดความงามและเมื่อกลับมาก็ได้เซ็นสัญญาเป็นนักร้องในค่ายคีตาเรคคอร์ด ศรัณยู วงษ์กระจ่าง ที่รับบทนำ ดอน กิโฮเต้ ในเรื่อง *สู่ฝันอันยิ่งใหญ่* ปี พ.ศ. 2530 ก็มีผลงานทางจอโทรทัศน์ที่ได้รับชื่อเสียงมากในหลายเรื่องในก่อนหน้านี้ เช่น *เก้าอี้ขาวในห้องแดง* (2527) *ระนาดเอก* (2528) *มัสยา* (2528) *บ้านทรายทอง* และ *พจมาน สว่างวงศ์* (2530) เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะชนชั้นกลางที่เพิ่งคลี่คลายจากการประสบปัญหาทางเศรษฐกิจต้องการสร้างละครเพลง เพื่อทำรายได้ในการเลี้ยงชีพ อันหมายถึงการขายบัตรเข้าชมให้ได้จำนวนมากในราคาที่คุ้มค่าในการบริหารจัดการองค์กร

การแสดงที่ใหญ่ขึ้น การใช้ดารา นักแสดง ศิลปิน หรือบุคคลที่มีชื่อเสียงหรือเป็นที่รู้จักในวงกว้าง ย่อมสามารถทำให้ได้รับความสนใจจากผู้เข้าชมจำนวนมาก ทั้งที่เป็นแฟนคลับและบุคคลทั่วไป

การฟื้นฟูละครเพลงในยุคนี้จึงมิได้เป็นเพียงการผลิตซ้ำรูปแบบและเนื้อหาของละครเพลงในอดีต แต่เป็นการนำมาปรับปรุงใหม่ให้ตอบสนองต่อรสนิยมของชนชั้นกลางในยุคนี้ และยกระดับมาตรฐานการผลิตละครเพลงให้เป็นอย่างอเมริกันบรอดเวย์ ผสมผสานกับรสนิยมของผู้ผลิตละครในแต่ละองค์กร เป็นต้นว่า ลักษณะของทำนองและคำร้องที่พบได้ในการสร้างสรรค์ละครเพลงของ บริษัท ดรีมบอกซ์ เอนเตอร์เทนเมนท์ จำกัด คือการออกแบบคำเพื่อให้เกิดความลงตัวที่จะดัดแปลงจากคำพูดในบทละคร เพื่อให้เข้ากับคำพูดที่จะอยู่ในเนื้อร้องในบทเพลงเป็นลักษณะของละครเพลงแบบ sung through คือการร้องดำเนินเรื่อง (ชโลธร จันทะวงศ์, 2554) ส่วนละครเพลงของ บริษัท ซีเนริโอ จำกัด จะออกแบบผสมผสานความเป็นแนวเพลงป็อปเข้าไปในละครเพลง เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงได้ง่ายขึ้น เนื่องจากเพลงป็อปนั้นมีโครงสร้างของเพลงที่ไม่สลับซับซ้อน มีลักษณะของเมโลดี้หรือท่วงทำนองที่ง่ายต่อการจดจำ ประกอบกับชนชั้นกลางที่ยังมีทุนทางวัฒนธรรมไม่มากพอ จึงมีการหยิบยืมเนื้อเรื่องจากหลากวัฒนธรรมมาสร้างสรรค์เป็นละครเพลง อาทิ วัฒนธรรมพื้นบ้าน (*มโนราห์ถวายตัว*) วัฒนธรรมแขก (*ศกุนตลา*) วัฒนธรรมตะวันตก (*สู่ฝันอันยิ่งใหญ่* และ *ซินเดอเรลล่า*) วัฒนธรรมจีน (*นางพญางูขาว*) วัฒนธรรมจากวรรณกรรมไทย (*ทวิภพ* และ *คู่กรรม*) วัฒนธรรมที่หยิบยืมจากชนชั้นสูงและชนชั้นราชสำนัก (*ศกุนตลา* และ *เวนิสวานิช*) และวัฒนธรรมที่ผสมผสานขึ้นมาใหม่เป็นของตนเอง (*ไร่แสนสุข อภินิหารแม่มดแฝด อลเวงเพลงนางฟ้า มนต์เพลงขนมครก บางกอก 2485* และ *วิมานเมือง*) โดยมีแก่นเรื่องสำคัญคือ ความรักระหว่างหนุ่มสาว ซึ่งเป็นการ romanticization ตามรสนิยมของชนชั้นกลาง ยุคฟื้นฟูและพัฒนาอัตลักษณ์ละครเพลงนี้ จึงมีบทบาทในการเป็นห้องทดลองที่ชนชั้นนำวัฒนธรรมโลกและวัฒนธรรมท้องถิ่นมาผสมผสานเพื่อสร้างแนวทางละครเพลงของตนเองตามแบบรสนิยมของชนชั้นกลาง (middle-class taste) เพื่อแข่งขันกับสื่อบันเทิงต่างๆ ที่มีอยู่ในสังคมไทย เพื่อสร้างทุนวัฒนธรรมและทุนทางเศรษฐกิจให้ตนเอง

5. ยุคเติบโตของละครเพลงในอุตสาหกรรมวัฒนธรรม (พ.ศ. 2550-2555) พัฒนาการสำคัญของละครเพลงในยุคนี้คือ การก้าวสู่อุตสาหกรรมความบันเทิง (entertainment industry) ทำให้ศิลปะของการแสดงละครเพลงกลายเป็นเรื่องเชิงพาณิชย์ และเป็นผลผลิตจากสังคมทุนนิยมเพื่อการบริโภคของผู้ชมจำนวนมาก (มรกต เหรียญทอง, 2554) เกิดเป็นสิ่งที่เรียกว่า “commercialization of arts” หรือ “culture industry” ซึ่งก็คือ อุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่เป็นส่วนหนึ่งของระบบเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (creative economy) เป็นเศรษฐกิจกระแสใหม่ของโลกที่เกี่ยวพันกับวัฒนธรรมและทรัพย์สินทางปัญญา ในช่วงนี้ละครเพลงจึงมีการเติบโตอย่างรวดเร็วและก้าวกระโดดไปกับนโยบายระบบเศรษฐกิจของไทยตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 10 (2550-2554) (ไกรฤกษ์ ปิ่นแก้ว, 2544) ที่รัฐบาลไทยมุ่งเน้นเรื่องการเพิ่มคุณค่าของสินค้าและบริการบนฐานความรู้และนวัตกรรม ละครเพลงจึงถูกสร้างมูลค่าเพิ่มให้กลายเป็นทุนวัฒนธรรมของชนชั้นกลางและเป็นเครื่องมือในการสร้างทุนทางเศรษฐกิจ เกิดผู้ผลิตหน้าใหม่จากหลากหลายกลุ่มตบเท้าเข้ามาสร้างละครเพลงในยุคนี้ มาจากอิทธิพลของกระแสอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมภายใต้แนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ชนชั้นกลางส่วนใหญ่ที่ผันตัวมาผลิตละครเพลงมีต้นทุนทางวัฒนธรรมจากการเป็นผู้ผลิตสื่อบันเทิงอื่นมาก่อน และมีทุนทางเศรษฐกิจโดยการประสานประโยชน์กับเครือข่ายต่างๆ เพื่อร่วมสร้างพันธมิตรในการสนับสนุนการแสดงละครเพลงของตนเอง ในขณะที่แต่ละผู้ผลิตก็มีจุดยืนในการสร้างสรรค์ผลงานที่แตกต่างกัน แต่กระนั้นทั้งหมดก็ยังคงอยู่ภายใต้แนวคิดของการหยิบยืมและผสมผสานวัฒนธรรม จนทำให้ละครเพลงกลายเป็นสนามทดลองทางวัฒนธรรมที่ได้รับกระแสนิยมที่ดีในยุคนี้

การเติบโตของละครเพลงภายใต้แนวคิดการหยิบยืมและการผสมผสานทางวัฒนธรรมนั้นปรากฏตั้งแต่กระบวนการคัดสรรบทละครเพื่อนำมาสร้างเป็นละครเพลง โดยมิได้จำกัดแค่ในแวดวงวรรณกรรมหรือใช้บทประพันธ์เดิม เนื่องจากแต่ละองค์กรก็มีผู้ประพันธ์บทที่มีแนวคิดและข้อจำกัดที่แตกต่างกัน ละครเพลงในยุคนี้จึงมีทั้งที่รับอิทธิพลจากละครบรอดเวย์แบบอเมริกันมาโดยการซื้อลิขสิทธิ์เพื่อจัดแสดงเป็นภาษาไทย อาทิ *เฟม เดอะมิวสิคัล* (2554)

มิสไซง่อน (2555) *ดรีมเกิร์ล* (2555) ซึ่งมักแฝงแนวคิดความฝันแบบอเมริกันชน (American dreams) ในขณะที่ละครเพลงอีกหลายเรื่องเลือกนำบทประพันธ์จากวรรณกรรมที่เป็นที่รู้จักกลับมาผลิตซ้ำ (repetition) เป็นต้นว่า *ข้างหลังภาพ* (2551) *ทวิภพ* (2554) *สี่แผ่นดิน* (2554) *ปริศนา* (2555) ส่วนการประพันธ์บทขึ้นใหม่มักเกิดขึ้นกับละครเพลงแนว Jukebox เช่น *ลมหายใจ* (2552) *รักเธอเสมอ* (2554) *รักจับใจ* (2555) และ *สุนทราภรณ์เดอะมิวสิคัล* ทุกเรื่องการผลิตละครเพลงอย่างต่อเนื่องของแต่ละองค์กรธุรกิจการแสดงทำให้เกิดการพัฒนาผลงานละครเพลง จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละผู้ผลิต และนำมาสู่การวางรากฐานกลุ่มผู้ชมเป้าหมายในแต่องค์กรละคร

ภาพที่ 10 ละครเพลง *เฟม* (2554) *มิสไซง่อน* (2555) และ *ดรีมเกิร์ล* (2555)

ที่มา: https://mgronline.com/business/detail/9540000112364, https://www.artbangkok.com/?p=6875, https://www.bloggang.com/m/viewdiary.php?id=sixthsense&month=08-2012&date=26&group=4&gblog=22

ผู้ผลิตที่เป็นเจ้าของโรงละครในยุคนี้ จึงมักได้เปรียบกว่าผู้ผลิตข้ามสื่อที่ต้องเช่าโรงละครในการจัดแสดง เมื่อบริษัท ซีเนริโอ จำกัด ได้เปิดโรงละครเมืองไทยรัชดาลัยเธียเตอร์ พ.ศ. 2550 ก็มีการนำละครเพลงของบรอดเวย์ในรูปแบบของการแสดงแบบ “เดินสาย” หรือ “international tour” มาเปิดแสดงในไทยถึง 5 เรื่อง ได้แก่ (1) *CATS The Musical* (2) *We Will Rock You The Musical* (3) *Cinderella The Musical* (4) *Chicago The Musical* และ

(5) *Mamma Mia! The Musical* นอกจากนี้ บริษัท ซีเนริโอ จำกัด ก็มีการผลิตละครเพลงอย่างต่อเนื่องในทุกปี ในบางปีสามารถเปิดการแสดงได้ 3-4 เรื่อง และสามารถเป็นนายทุนให้เช่าโรงละครจัดแสดงเพื่อหารายได้ในช่วงที่ว่างเว้นจากการทำละคร รวมไปถึงการสร้างรายได้จากการขายของที่ระลึกจากละครเวที เมื่อเกิดภาวะวิกฤติการณ์ องค์กรธุรกิจการแสดงที่มีโรงละครเป็นของตนเองก็มีความยืดหยุ่นกว่าในการผลิตและเผยแพร่การแสดง ในช่วงวิกฤติการณ์น้ำท่วมครั้งใหญ่ในปี พ.ศ. 2554 เมื่อผู้ผลิตละครเวทีหลายคณะต้องเลื่อนกำหนดการแสดงละครออกไป อันมาจากการเดินทางที่ไม่สะดวกในกรุงเทพมหานคร ผู้ผลิตละครหน้าใหม่อย่างบริษัท อินเด็กซ์ ครีเอทีฟ วิลเลจ จำกัด (มหาชน) ได้ประกาศเลื่อนการแสดงจาก 28 ตุลาคม ถึง 6 พฤศจิกายน พ.ศ. 2554 เป็นวันที่ 18-28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2554 โดยมีการลดรอบการแสดงลงจาก 12 รอบการแสดงเหลือเพียง 9 รอบการแสดง เนื่องมาจากหลายปัจจัย เป็นต้นว่า พื้นที่โรงละครที่จัดแสดงที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยนั้นมีตารางการจองใช้งานค่อนข้างมาก และตารางการทำงานของดารานักแสดงที่ได้ตกลงกันไว้ก็มีการเปลี่ยนแปลง (ไทยรัฐออนไลน์, 2554) ในขณะที่บริษัท ซีเนริโอ จำกัด ซึ่งกำลังจะเปิดการแสดงละครเพลง *สี่แผ่นดิน เดอะมิวสิคัล* สามารถเลื่อนการแสดงทั้ง 67 รอบออกไป เพื่อดูสถานการณ์ได้อย่างสะดวก โดยเลื่อนจากวันที่ 19 ตุลาคม ถึง 13 พฤศจิกายน พ.ศ. 2554 เป็นวันที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2554 ถึง 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2555 ซึ่งการเลื่อนรอบการแสดงออกไปข้ามปีเช่นนี้ หากเป็นการเช่าโรงละครแสดงจะสิ้นเปลืองต้นทุนในการผลิตอย่างมาก ภาพรวมของตลาดในยุคเติบโตของละครเพลงในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมนี้จะมีการแข่งขันที่รุนแรงมากขึ้น กล่าวคือ จะมีความเป็น red ocean มากขึ้น เนื่องจากมีจำนวนผู้ผลิตในอุตสาหกรรมมากขึ้นกว่าเดิม และผู้ผลิตรายเดิมก็เริ่มใช้กลยุทธ์ทางการตลาดมากขึ้นกว่าแต่ก่อน (ทัศน์พล พรพงษ์อภิสิทธิ์, 2562)

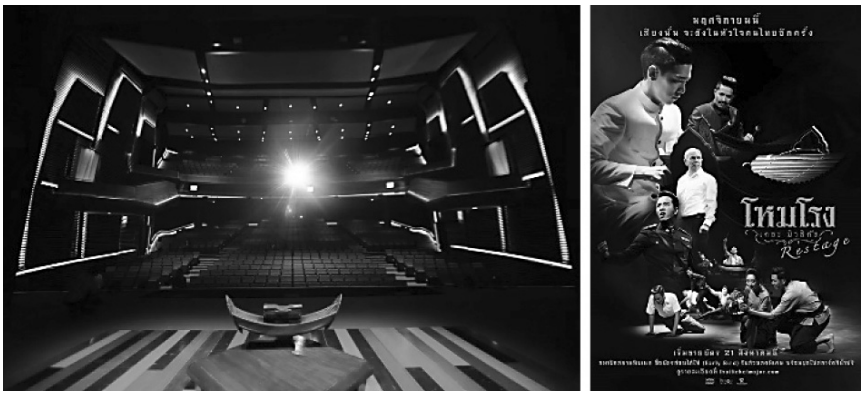
พัฒนาการของละครเพลงในยุคนี้จึงขับเคลื่อนจากนโยบายของรัฐ แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ กระแสของศาสตร์การพัฒนาที่ยั่งยืน (sustainable development) แนวคิดการพัฒนาเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative

Thailand Commitments) ทำให้ละครเพลงเป็นมากกว่าการสร้างทุนทางเศรษฐกิจและวัฒนธรรมให้แก่ชนชั้นกลาง แต่ยังมีบทบาทในการเป็นทุนเชิงสัญลักษณ์ที่จะบอกตัวตน อัตลักษณ์ของบุคคล สถานะและชนชั้นทางสังคมจากการเสพสื่อละครเพลงว่า เป็นผู้มีรสนิยมที่ดี มีการศึกษาอีกด้วย (ประภาพร รัตโน และหยกขาว สมหวัง, 2560) โดยมีปัจจัยสนับสนุนคือ การไหลเลื่อนทางเทคโนโลยี (technoscape) ที่เข้ามาพัฒนาองค์ประกอบในการผลิตและเผยแพร่ละครเพลงให้มีความทันสมัยขึ้น มีระบบการจัดการที่สะดวกขึ้น เช่น การจองบัตรผ่านเว็บไซต์ การติดตามข่าวสารจากสื่อประชาสัมพันธ์ออนไลน์ และการใช้กลยุทธ์ทางการตลาดต่างๆ เพื่อยกระดับละครเพลงให้เป็นสินค้าทางวัฒนธรรมที่มีผู้ชมแบบเฉพาะกลุ่ม (niche market) ที่มีฐานะดี

6. ยุคสร้างตัวตนและสืบทอดวัฒนธรรมของละครเพลง (พ.ศ. 2556-2562) พัฒนาการละครเพลงไทยในยุคนี้มีการวิวัฒน์ไปกับสถานการณ์ของบ้านเมืองเป็นหลัก ทั้งเหตุการณ์ทางการเมือง ในช่วงปี พ.ศ. 2556 ซึ่งมวลมหาประชาชนชาวไทยรวมตัวแสดงพลังต่อต้านรัฐบาลของ ยิ่งลักษณ์ ชินวัตร นำมาสู่การยุบสภา และเกิดสถานการณ์ความไม่สงบต่อเนื่องมาในปี พ.ศ. 2557 จนเกิดการรัฐประหารนำโดย พลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา (ประภาพร สีหา, 2560) ทำให้ละครเวทีในช่วงนี้ปี พ.ศ. 2556-2557 มีน้อยลง (จริยา ศรีธนพล, 2557) ปัจจัยอีกประการที่ละครเพลงเริ่มลดลงอันเนื่องมาจากการแข่งขันที่สูงมากของผู้ผลิตในยุคก่อน โรงละครในการแสดงตามแบบอย่างบรอดเวย์มีอยู่อย่างจำกัด เมื่อปัจจัยในการผลิตมีไม่เพียงพอ กอปรกับการลงทุนในการสร้างละครเพลงนั้นมีค่าใช้จ่ายสูง โดยละครเพลงฟอร์มยักษ์เรื่องหนึ่งอาจมีต้นทุนการผลิตสูงถึง 40 ล้านบาท (ทัศน์พล พรพงษ์อภิสิทธิ์, 2562) ทำให้กลุ่มผู้ผลิตละครเพลงทยอยลดน้อยลง เหลือเพียงกลุ่มผู้ผลิตที่มีความพร้อมด้วยทุนทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม มีใจรักในการทำละครเพลงอย่างแท้จริง ได้แก่ บริษัท เวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) ร่วมมือกับธนาคารกสิกรไทย จัดสร้างโรงละครเคแบงก์สยามพิฆเนศ ตั้งอยู่บริเวณชั้น 7 ศูนย์การค้าสยามสแควร์วัน กรุงเทพมหานคร เปิดการแสดงเรื่องแรกในปี พ.ศ. 2558

ด้วยละครเพลง *โหมโรง เดอะมิวสิคัล* ซึ่งมาจากภาพยนตร์ไทยชื่อเดียวกัน โดย บริษัท เวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด ได้ใช้โรงละครนี้ในการจัดกิจกรรมการแสดงอื่นนอกเหนือจากละครเวทีด้วย อาทิ คอนเสิร์ต การจัดอบรม งาน talk show และเปิดให้เช่าพื้นที่ทำกิจกรรมต่างๆ

ภาพที่ 11 โรงละครเคแบงก์สยามพิฆเนศ และ *โหมโรง เดอะมิวสิคัล* (2558)



ที่มา: https://marketeeronline.co/archives/45688, https://musicstation.kapook.com/view130302.html

เมื่อทุนในการผลิตละครเพลงสูง ค่าบัตรเข้าชมก็สูงขึ้นตาม ทำให้ละครเพลงกลายเป็นทุนทางสัญลักษณ์สำหรับผู้ชมที่มีความสามารถในการจ่ายได้และมีรสนิยมสูง เพราะมีการเรียกร้องต้นทุนในการรับชมหลายประการ เป็นต้นว่าการซื้อลิขสิทธิ์ละครเพลงบรอดเวย์มาจัดแสดงนั้น มักมีการสอดแทรกค่านิยมและอารมณ์ขันแบบตะวันตก ซึ่งผู้ชมต้องทำการบ้านในการเข้าชมมาก่อน จึงจะรู้สึกคล้อยตามไปกับเนื้อเรื่องในการแสดงได้อย่างสนุกสนาน อีกทั้งมารยาทในการเข้าชมที่ผู้ชมต้องมาก่อนเวลาเพื่อรอเข้าชมตามบัตรที่นั่ง ห้ามรับประทานอาหารหรือเครื่องดื่มในการรับชม หากเป็นรอบปฐมทัศน์หรือรอบสื่อมวลชนจะต้องมีการแต่งตัวอย่างสวยงาม เพื่อเป็นการให้เกียรติผู้สร้างสรรค์ผลงาน และมักมีการเชิญชนชั้นสูงมาร่วมเป็นเกียรติในงานด้วย การจัดแสดงละครในยุคนี้

จึงมีความใกล้ชิดกับชนชั้นสูงและชนชั้นราชสำนักมากขึ้นกว่าในยุคที่ผ่านมา โดยการนำเสนอเรื่องราวของชนชั้นกษัตริย์และชนชั้นสูงนั้นเป็นแนวกระแสนิยมในยุคนี้ ที่ชนชั้นกลางต้องการสร้างสะพานเชื่อมโยงวัฒนธรรมของชนชั้นกลางกับชนชั้นสูงและยกระดับของละครเพลงให้มีความเป็นศิลปะชั้นสูงในยุคนี้ อาทิ *เลือดขัตติยา* (2556) *สี่แผ่นดิน* (2557, 2562) *ซูสีไทเฮา* (2557, 2558) *โหมโรง* (2558, 2561) *รอยดุริยางค์* (2558) *ธีรราชา* (2559) *พระร่วง* (2561)

ภาพที่ 12 ประชาชนมาเฝ้ารับเสด็จฯ ในละครเพลง *รอยดุริยางค์* และ *สี่แผ่นดิน*

ที่มา: https://music.mthai.com/news/scoop/220899.html, https://pantip.com/topic/39485767

ดังนั้น เมื่อเกิดเหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับชนชั้นสูง จึงส่งผลกระทบต่อพัฒนาการของละครเพลงในแง่มุมของการสร้างสรรค์เนื้อหาโครงเรื่องของละคร ในช่วงปลายปี พ.ศ. 2559 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหิตลาธิเบศรรามาธิบดี จักรีนฤบดินทร สยามินทราธิราชบรมนาถบพิตร เสด็จสวรรคต ในวันที่ 13 ตุลาคม รัฐบาลประกาศไว้ทุกข์ถวายความอาลัยเป็นเวลา 1 ปี ระหว่างนั้นมีประกาศขอความร่วมมือให้งดจัดงานรื่นเริงต่างๆ เป็นเวลา 30 วัน แต่องค์กรธุรกิจการแสดงต่างเลื่อนการแสดงออกไปยาวนานกว่านั้น ด้วยเป็นช่วงที่บรรยากาศของบ้านเมืองเต็มไปด้วยความโศกเศร้า ส่งผลต่อเนื่องให้มีจำนวนละครเพลงน้อยลงในช่วงปี พ.ศ. 2560 ด้วย ภายหลังจากนั้นมีการนำละครเพลงที่มีเนื้อหารำลึกถึงสถาบันกษัตริย์มาจัดแสดงมากมาย อาทิ

รองเท้าของพ่อ (2560) *พระร่วง* (2561) *Still on My Mind* (2561) อีกทั้งเมื่อนำละครเพลง *สี่แผ่นดิน เดอะมิวสิคัล* มาจัดแสดงในปี พ.ศ. 2562 ก็ได้มีการปรับบทให้เข้ากับยุคสมัยมากยิ่งขึ้น เป็นต้นว่า ในฉากที่ต้องมีการกราบพระบรมฉายาลักษณ์ของในหลวงในการแสดงในครั้งก่อน จะเป็นพระบรมฉายาลักษณ์ของรัชกาลที่ 9 แต่การแสดงละครเพลง *สี่แผ่นดิน* เมื่อปี พ.ศ. 2562 จะเป็นพระบรมฉายาลักษณ์ของรัชกาลที่ 10 ให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในปัจจุบันสมัย และแสดงถึงความจงรักภักดีของชนชั้นกลางต่อสถาบันกษัตริย์ไทย แสดงให้เห็นว่า ชนชั้นกลางมีการสร้างสายสัมพันธ์กับชนชั้นสูงเพื่อถ่ายทอดความเป็นทุนเชิงสัญลักษณ์ของละครเพลงว่า เป็นสื่อบันเทิงสำหรับคนมีระดับ มีฐานะทางสังคมดี และมีความสัมพันธ์อันดีกับสถาบันกษัตริย์

การสร้างสรรค์ละครเพลงในยุคนี้จึงมีการประสานประโยชน์กับชนชั้นสูง และสร้างตำแหน่งแห่งที่ทางสังคมให้กับชนชั้นกลางได้ยึดโยงตนเองไปกับสภาพการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัย ผ่านกระบวนการทำให้เป็นละครเพลง (musicalization) กับสื่อบันเทิงต่างๆ เช่น การหยิบเอาละครเวทีที่เป็นละครพูดมาทำให้เป็นละครเพลง (*ชายกลาง เดอะมิวสิคัล*) การนำภาพยนตร์สยองขวัญมาทำให้เป็นละครเพลงแนวคอมเมดี้ผสมโรแมนติก (*บุปผาราตรี เกือบจะมิวสิคัล*) การนำบทพระราชนิพนธ์มาทำเป็นละครเพลง (*พระมหาชนก เดอะฟีโนมีนอน ไลฟ์โชว์*) การร้อยเรียงเพลงให้เป็นละครเพลง (*ลมหายใจ เดอะมิวสิคัล, แฟนจ๋า เดอะมิวสิคัล*) การนำละครโทรทัศน์มาสร้างเป็นละครเพลง (*ก๊วนคานทอง เลิฟเกม เดอะมิวสิคัล, สูตรเสน่หา เดอะมิวสิคัล*) เมื่อทุกสัมพันธบทของสื่อบันเทิงถูกเชื่อมโยงมาสู่การเป็นละครเพลง ก็จะเกิดการสืบสานวัฒนธรรมบันเทิงนี้ให้อยู่ในกระแสสังคมเรื่อยไปโดยไม่ต้องเกรงการสูญหายไปจากสังคมอีก เนื่องจากมีกระบวนการบ่มเพาะอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมให้กับคนรุ่นต่อไปอย่างสม่ำเสมอ และมีกลวิธีดังกล่าว ทำให้ยุคอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมนี้เป็นยุคทองของวัฒนธรรมละครเพลงในสังคมไทย

7. ยุคการทวนกระแสโลกาภิวัตน์ของละครเพลง (พ.ศ. 2563-2565)

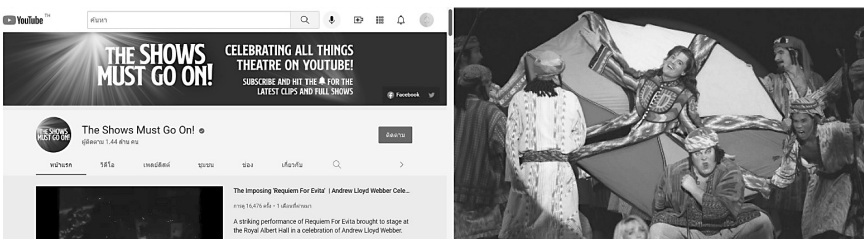
ปลายปี พ.ศ. 2562 ได้เกิดวิกฤติการณ์สำคัญของโลกคือ เหตุการณ์โรคระบาด

จากเมืองอู่ฮั่นที่ขยายผลกระทบไปทั่วโลก หรือที่รู้จักในชื่อ โควิด-19 (Covid-19) องค์การอนามัยโลก (WHO) ได้ประกาศให้เป็นภาวะฉุกเฉินทางสาธารณสุขระหว่างประเทศ ในวันที่ 30 มกราคม พ.ศ. 2563 วิกฤติทางสาธารณสุขนี้ส่งผลกระทบเป็นวงกว้างไปทั่วโลกจนเกิดเป็นวิกฤติทางเศรษฐกิจ ผลสำรวจของ Broadway League (2019) พบว่า ผู้ชมละครเพลงบรอดเวย์ส่วนใหญ่ร้อยละ 65 เป็นนักท่องเที่ยวซึ่งมักซื้อบัตรมาชมละครเพลงที่จัดแสดงมายาวนานจนมีชื่อเสียงเลื่องลือ ในขณะที่คนท้องถิ่นในนิวยอร์กมักจะชอบซื้อบัตรเพื่อชมละครเพลงใหม่ๆ ละครบรอดเวย์นั้นถือเป็นตำนานและสัญลักษณ์สำคัญของมรดกทางวัฒนธรรมของอเมริกันชน ดังนั้น เมื่อบางประเทศประกาศจำกัดการเดินทางส่งผลให้ไม่มีนักท่องเที่ยวซึ่งเป็นกลุ่มผู้ชมหลักของละครเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอเมริกา เมื่อมีประกาศปิดโรงละครตั้งแต่วันที่ 12 มีนาคม พ.ศ. 2563 ทำให้คณะละครอาชีพต้องประกาศเลื่อนหรือยุติการแสดงลง ดังเช่น *The Phantom of the Opera* ที่เปิดการแสดงในบรอดเวย์ติดต่อกันมาถึง 34 ปี กลับต้องยุติการแสดงลงในเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2563 เนื่องจากอเมริกาประกาศจำกัดการเดินทางเข้าออกประเทศ ส่วนละครเพลงใหม่ที่มีกำหนดจะแสดงก็เป็นอันต้องปิดตัวไปก่อนได้พบผู้ชม (Meilee, 2021) โรงละครบนถนนบรอดเวย์กว่า 41 แห่งต้องปิดยาวนานกว่าหนึ่งปี ซึ่งวิกฤติการณ์เทียบเคียงที่ละครเพลงในอเมริกาเคยประสบมาในช่วงเหตุการณ์ 9/11 (September 11 Attacks) ที่มีการพักโรงละครเพื่อไว้อาลัยต่อผู้เสียชีวิตในเหตุการณ์ดังกล่าว ก็ยังไม่ร้ายแรงในเชิงเศรษฐกิจเทียบเท่ากับการปิดโรงละครในช่วงโควิด (Jasak, 2021) วิกฤติการณ์โควิด-19 นี้จึงส่งผลกระทบโดยตรงต่อละครบรอดเวย์ อันหมายถึงคนจำนวนมากในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของอเมริกา

สำหรับประเทศไทย กรมควบคุมโรคได้เปิดศูนย์ปฏิบัติการภาวะฉุกเฉินนับตั้งแต่ 4 มกราคม พ.ศ. 2563 ต่อมาเมื่อกระทรวงสาธารณสุขได้ออกประกาศในราชกิจจานุเบกษา โดยมีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 1 มีนาคม พ.ศ. 2563 กำหนดให้โรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 หรือ โควิด-19 (COVID-19) เป็นโรคติดต่ออันตราย ลำดับที่ 14 ตามพระราชบัญญัติโรคติดต่อ พ.ศ. 2558 เพื่อประโยชน์ในการเฝ้าระวัง ป้องกัน และควบคุมโรคติดต่ออันตราย ผลจากวิกฤติการณ์นี้

ทำให้มีประกาศสถานการณ์ฉุกเฉินทุกเขตท้องที่ทั่วราชอาณาจักร มีข้อกำหนดให้ปิดสถานบริการหรือสถานที่เสี่ยงต่อการแพร่ระบาดโรค ซึ่งโรงละครกลายเป็นหนึ่งในสถานที่เสี่ยงต่อการแพร่ระบาด ทำให้โรงละครทั่วโลกต้องปิดและเลื่อนการแสดงออกไปอย่างไม่มีกำหนด (ศุภัควัน ญาณวรรธนสกุล และคณะ, 2564) ในช่วงที่เกิดวิกฤติทางสาธารณสุขนี้ยังไม่สามารถทำการแสดงละครเพลงในโรงละครได้ ชนชั้นกลางที่เป็นองค์กรธุรกิจการแสดงได้รับผลกระทบอย่างมากจากการขาดรายได้ในการขายบัตรเข้าชมละครหรือการให้เช่าโรงละครองค์กรธุรกิจการแสดงทั้งไทยและต่างประเทศก็มีการปรับตัวเข้าสู่ช่องทางการเผยแพร่แบบออนไลน์ในหลากหลายรูปแบบ เริ่มจากการที่ละครเพลงบรอดเวย์นำบันทึกการแสดงออกมาให้ชมแบบสตรีมมิง (streaming) โดยไม่มีค่าใช้จ่าย ผลปรากฏว่า มียอดผู้ชมนับล้านจากทั่วโลกเข้ามาชมการแสดงชื่อดัง Andrew Lloyd Webber เจ้าของตำนานละครเพลงชื่อดังหลายเรื่องได้เปิดช่อง YouTube ชื่อ The Show Must Go On! ไว้เพื่อถ่ายทอดการแสดงละครเพลงของตนเอง โดยประเดิมจาก *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* ในวันที่ 3 เมษายน พ.ศ. 2563 และอีกหลายเรื่องตามมาเพื่อให้ผู้ชมที่เป็นแฟนคลับของละครเพลงยังคงไม่ลืมวัฒนธรรมนี้ และได้ผ่อนคลายจากความตึงเครียดในสถานการณ์โควิด (Broadwaydirect, 2020)

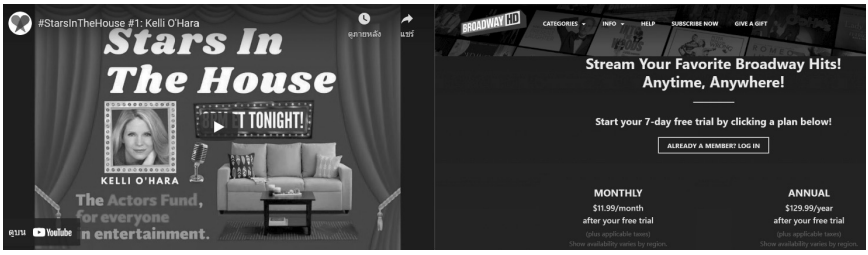
ภาพที่ 13 *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* ทางช่อง The Show Must Go On!



ที่มา: https://www.deseret.com/entertainment/2020/4/3/21206204/andrew-lloyd-webber-streaming-musicals-free-donny-osmond-joseph-amazing-technicolor-dreamcoat

นอกจากนี้ เหล่านักแสดงละครบรอดเวย์ที่ต่างว่างงานเนื่องจากต้องกักตัวกันที่บ้าน เกิดแนวคิดในการสร้างละครออนไลน์ โดยนักแสดงละครแต่งพื้นที่ในบ้านของตนเองเป็นฉากในการแสดง และเปิดการแสดงเป็นประจำทุกวัน ช่วงระหว่างเวลา 14.00-20.00 น. ชื่อรายการ *Stars in the House* โดยการแสดงไม่มีค่าใช้จ่ายในการเข้าชม แต่ผู้ชมสามารถบริจาคเงินตามศรัทธาเพื่อเข้ากองทุนสำหรับนักแสดงที่ในช่วงนั้นหลายชีวิตต้องเผชิญวิกฤติการณ์ตกงานและขาดรายได้ ในขณะที่บางองค์กรใช้วิธีการเรียกเก็บค่าสมาชิกในการเข้าชมบันทึกการแสดงของละครเพลง อาทิ BroadwayHD มีการเรียกเก็บค่ารายเดือนจากผู้ที่ต้องการเข้าชมละครเพลงชื่อดัง อย่าง *Rents* และ *Cats* ผ่านทางช่องทาง Amazon Prime ซึ่งในช่วงเวลาเพียงไม่นานหลังจากปิดโรงละครไป ละครเพลงบรอดเวย์ก็ย้ายมาเปิดวิกการแสดงทางช่องทางออนไลน์กันอย่างคึกคัก (Liz Cantrell, 2020)

ภาพที่ 14 *Stars in The House* และช่อง BroadwayHD



ที่มา: https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/g31742627/how-to-stream-watch-broadway-shows-at-home/

กระแสละครเพลงออนไลน์ในต่างประเทศส่งผลให้ผู้ผลิตละครเพลงกระแสหลักในไทยอย่าง บริษัท ดรีมบอกซ์ เอนเตอร์เทนเมนท์ จำกัด นำละครเวทีที่เคยจัดแสดงในปี พ.ศ. 2535 เรื่อง *ทึนทึก* มาจัดแสดงภาคต่อในรูปแบบ tele theatre เรื่อง *ทึนทึกทางไกล A New Short Play* เป็นการทดลองทำการแสดงผ่านระบบ Zoom Live Streaming ทางช่องออนไลน์ โดยผู้แสดงใช้พื้นที่ใน

บ้านของตนเองเล่าเรื่องราวของตัวละครที่กำลังเผชิญในสถานการณ์โควิด แม้ว่าเรื่องนี้จะไม่ใช่ละครเพลง แต่ก็เป็นก้าวแรกของการวิวัฒน์ละครเวทีจากโรงละครสู่หน้าจอการแสดงทางโซเชียลมีเดียต่างๆ จึงเป็นที่มาของการเรียกละครในยุคนี้ว่า digital theatre ซึ่งผู้ผลิตผลงานไม่จำเป็นต้องเป็นเจ้าของโรงละคร เพียงแต่เป็นเจ้าของแพลตฟอร์มที่สามารถใช้เผยแพร่การแสดงได้อย่าง YouTube, Facebook หรือ Vimeo รวมไปถึงการประยุกต์ช่องทางการติดต่อสื่อสารแบบออนไลน์ให้กลายเป็นพื้นที่ทำการแสดงในช่วงสถานการณ์โควิดบนมาตรการสาธารณสุขที่รัฐกำหนด แม้จะเป็นละครที่สามารถรับชมโดยไม่มีค่าใช้จ่าย และได้รับความสนใจจากประชาคมชาวละครไทยเพราะเป็นของใหม่ แต่กลับไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร เพราะนอกจากอรรถรสในการรับชมจะไม่เหมือนการแสดงสดในโรงละครแล้ว ยังเผชิญปัญหาในเรื่องสัญญาณอินเทอร์เน็ต ซึ่งมีผลทำให้จังหวะของการแสดงติดขัดหรือได้ยินเสียงพูดไม่ชัดเจน หากนักแสดงขยับร่างกายก็จะมีเสียงรบกวนเข้ามาในระหว่างการรับชมด้วย นักแสดงจึงต้องเปิดและปิดไมค์เมื่อถึงคิวในการพูด ซึ่งเมื่อเทคโนโลยีนี้ยังเป็นสิ่งใหม่ที่ยังไม่คุ้นเคย จึงมีปัญหาในการแสดงที่ทั้งผู้ผลิตและนักแสดงต้องเรียนรู้ใหม่ในการรับมือกับสถานการณ์ไม่คาดฝันทางการแสดงออนไลน์ต่างๆ ด้วย

ภาพที่ 15 Tele Theatre เรื่อง *ทีนทีกทางไกล A New Short Play*

ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=TYj_3eZ41QM

ส่วนบริษัท ซีเนริโอ จำกัด ใช้กลยุทธ์ในการผลิตการแสดง musical from home ในรูปแบบคอนเสิร์ตออนไลน์ โดยนำนักแสดงมาร้องเพลงประกอบละครเพลงเรื่องต่างๆ ผ่านทางออนไลน์ นักแสดงจะมีการซักซ้อมแบบออนไลน์และแสดงจากคนละที่กัน โดยอาจใส่เสื้อผ้าทั่วไปหรือมีการแต่งกายคล้ายกับในละคร แต่ไม่มีการจัดวางฉากหรือแสงประกอบการแสดง ในการแสดงครั้งนี้จัดขึ้นในวันที่ 20-24 เมษายน พ.ศ. 2563 ผ่านทางแฟนเพจเฟซบุ๊ก Scenario & Rachadalai และ VOGUE Thailand ซึ่งการจัดการแสดงครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ชมร่วมบริจาคสมทบทุนซื้อเครื่องมืออุปกรณ์การแพทย์รักษาผู้ป่วย Covid-19 ให้กับ มูลนิธิโรงพยาบาลราชวิถี กระแสตอบรับการแสดงแนวนี้ดีมาก จนมีการจัดขึ้นเป็นรอบที่สองในเดือนต่อมา โดยในครั้งที่สองที่จัดแสดงมีการปรับปรุงระบบการแสดงให้นักแสดงสามารถร้องเพลงหมู่พร้อมกันได้ ถือเป็นความท้าทายใหม่ที่แสดงให้เห็นพัฒนาการของละครเพลงแบบ digital theatre ซึ่งมักนิยมให้มีตัวแสดงเดี่ยวหรือสองคน เพราะอุปสรรคในการใช้เสียงทับซ้อนกันในการแสดง

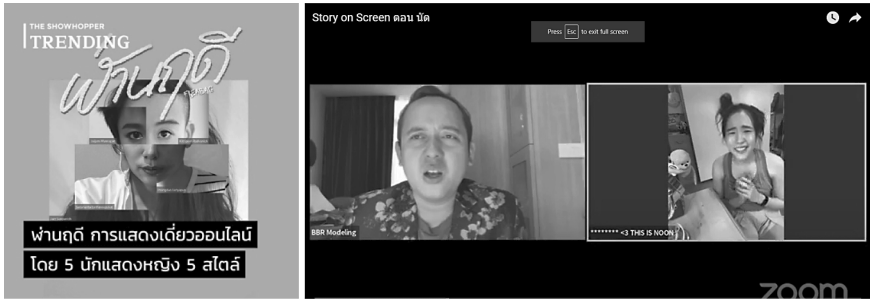
ภาพที่ 16 Musical from Home

ที่มา: https://www.thaiticketmajor.com/variety/ent/12996/, https://www.youtube.com/watch?v=d2dkG06L-38

ในช่วงที่องค์กรธุรกิจการแสดงขนาดใหญ่ยังไม่มีการเปิดการแสดงเรื่องใหม่ในโรงละคร คณะละครกลุ่มย่อยต่างก็ใช้ช่วงเวลานี้ในการทดลองการผลิตงานและเกิดผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบออนไลน์ใหม่ๆ อาทิ *ฟ้านฤดี* โดย QTQT Showcase ดัดแปลงจาก *Fleabag* ของ Phoebe Waller-Bridge เปิดแสดง

10 รอบ ผ่านระบบ Zoom โดยจำกัดผู้ชมรอบละ 30 ที่ เป็นการแสดงเดี่ยวของนักแสดง 5 คน 5 สไตล์ ซึ่งต่างคนต่างนำเสนอบทในแบบของตนเองจากต่างสถานที่กันจากมาตรการสาธารณสุขที่ให้เว้นระยะห่าง (social distancing) นอกจากนี้ยังมีละคร *Bangkok Supper Dinner Melbourne* โดย นินาทสตูดิโอ เป็นการไลฟ์สดจากผู้แสดงที่อยู่คนละทวีป ส่วนการแสดง *Story on Screen* เป็นรูปแบบการแสดงเรื่องสั้นไลฟ์สดผ่าน Zoom นักแสดงแต่ละคนจะได้ซ้อมบทของตัวเองโดยไม่ทราบว่าจะได้แสดงกับใครจนเมื่อการแสดงเริ่มขึ้น ถือเป็นความท้าทายทางการแสดงของนักแสดงซึ่งมีการแสดงทั้งหมด 3 ตอน คือ นัด พบ และ รัก ลักษณะการแสดงเหล่านี้แสดงให้เห็นจุดเด่นของการแสดงละครเวทีแบบ digital theatre ที่ผู้แสดงไม่จำเป็นต้องอยู่ในสถานที่เดียวกัน และเนื้อหาของละครมักสะท้อนให้เห็นสภาพสังคมและการใช้ชีวิตของคนในขณะนั้นที่ต้องมีการกักตัวเว้นระยะห่าง และรักษาสุขภาพอนามัยอย่างเคร่งครัด อย่างไรก็ตาม การทำละครของคณะละครกลุ่มย่อยนั้นยังมีอุปสรรคในการพัฒนาเพื่อเป็นละครเพลง เนื่องจากระบบเทคโนโลยีออนไลน์ในขณะนั้นยังไม่ได้ถูกออกแบบมาเพื่อรองรับการร้องเพลงไปพร้อมกับเสียงดนตรี แต่เป็นการประยุกต์ช่องทางการสื่อสารออนไลน์ที่ใช้ในการประชุมงานอย่างโปรแกรม Zoom มาเป็นโรงละครในการแสดงและประสานกับช่องทางโซเชียลมีเดียอื่นๆ เพื่อถ่ายทอดสด

ภาพที่ 17 *ฟ่านฤดี* และ *Story on Screen* ตอน นัด



ที่มา: http://www.theshowhopper.com/, https://www.youtube.com/watch?v=pOys-03QCTk

จนเมื่อสถานการณ์โควิดเริ่มคลี่คลาย ละครโรงเล็กในไทยเริ่มกลับมาแสดงในช่วงสิงหาคม พ.ศ. 2563 หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร จัดโครงการ BACC Art Space Sharing แบ่งปันพื้นที่เพื่อคนศิลปะ ที่สนับสนุนให้ศิลปินออกมาผลิตงานการแสดงโดยไม่คิดค่าใช้จ่ายในการเช่าพื้นที่ ก็เริ่มมีการจัดการแสดงสดแบบจำกัดจำนวนผู้เข้าชม เป็นการแสดงในสถานที่เทียบเคียงโรงละครโดยคณะละครขนาดเล็ก อาทิ ละครเวที *Loan Officer* จัดแสดง 1 รอบการแสดง นอกจากนี้ ยังมีละครเพลงในนามกลุ่มนิสิตนักศึกษาจากหลากหลายสถาบันเรื่อง *ต้องรัก (ต้องเป็น) Musical* การแสดงมิวสิคัลเดี่ยวเชิงทดลองเรื่อง *มาดามดูมี* จัดแสดง 3 รอบการแสดง เป็นละครแบบ solo performance สลับกับการร้องเพลงประกอบ โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตของหมอดูที่ต้องเจอเรื่องราวปัญหาความรักของลูกดวงมากมายและหลากหลาย โดยที่เธอเองก็มีปัญหาไม่แพ้กัน ซึ่งเป็นที่น่าสนใจว่า ราคาบัตรเข้าชมในคณะละครกลุ่มเล็กนี้จะอยู่ที่ประมาณ 250-300 บาท ต่อที่นั่ง ต่ำกว่าราคาบัตรในช่วงเวลาปกติ อันเนื่องมาจากสภาพเศรษฐกิจในขณะนั้นค่อนข้างย่ำแย่ เพราะธุรกิจหลายอย่างต้องหยุดชะงักและปิดตัวลงอันเนื่องมาจากสถานการณ์โควิด ละครเวทีจึงถูกมองเป็นของฟุ่มเฟือย (สุรศักดิ์ นามวัฒนโสภณ, 2564) และตามมาตรการสาธารณสุขในขณะนั้น จึงมีการจำกัดจำนวนผู้ชมต่อรอบอยู่ที่ประมาณ 30-50 คน

ภาพที่ 18 *มาดามดูมี, Loan Officer* และ *ต้องรัก (ต้องเป็น) Musical*

ที่มา: https://www.bacc.or.th/event/2645.html, https://www.facebook.com/playcoolfulltime/

ล่วงเข้าต้นปี พ.ศ. 2564 ราชกิจจานุเบกษาเผยแพร่ประกาศและคำสั่ง 2 ฉบับ เมื่อวันที่ 29 มกราคม 2564 ซึ่งเป็นมาตรการผ่อนคลายล็อกดาวน์และแบ่งโซนพื้นที่สีควบคุมการแพร่ระบาดของโควิด-19 โรงละครส่วนใหญ่อยู่ในกรุงเทพมหานครซึ่งจัดเป็นพื้นที่ควบคุมสูงสุดสีแดง ส่งผลให้มีการสั่งห้ามทำกิจกรรมที่จะเป็นการรวมตัวของชุมนุมชน อันทำให้เกิดความเสี่ยงต่อการแพร่ระบาด ส่งผลให้โรงละครยังคงต้องปิดอย่างต่อเนื่อง องค์กรธุรกิจการแสดงยังคงพักโครงการละครเพลงต่างๆ เอาไว้ แม้จะมีการคัดเลือกนักแสดงและซักซ้อมไปบ้างแล้ว องค์กรธุรกิจการแสดงของทางไทยยังคงปิดโรงละครอย่างต่อเนื่อง และยังไม่มีการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ แต่ใช้กลยุทธ์ต่างกันในการพัฒนาการละครเพลงยุคนี้ บริษัท ดรีมบอกซ์ เอนเตอร์เทนเมนท์ จำกัด ใช้กลยุทธ์จำหน่ายบัตรชมบันทึกการแสดงละครเวทีทางออนไลน์ อาทิ *น้ำใสใจจริง เดอะมิวสิคัล, คู่กรรม เดอะมิวสิคัล, มอม เดอะมิวสิคัล* และ *ซ้อน A New Musical* ผ่านกลุ่มเฟซบุ๊ก Dreambox Theatre Club โดยจำหน่ายบัตรชมบันทึกการแสดงสดในราคาบัตร 270 บาท ผู้ชมเก่าราคา 250 บาท ไม่จำกัดการเข้าชมแต่จำกัดระยะเวลาในการรับชม 15 วัน

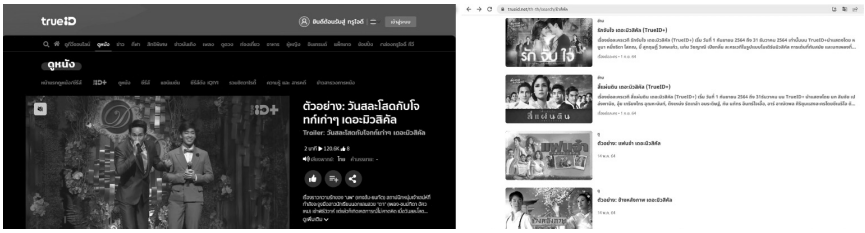
ภาพที่ 19 กลยุทธ์การขายบัตรชมละครเพลงทาง Dreambox Theatre Club

ที่มา: https://www.facebook.com/dreamboxtheatre.bkk/photos

ส่วนบริษัท ซีเนริโอ จำกัด ก็มีการนำบันทึกการแสดงสดของละครเวที 4 เรื่อง มาฉายให้ชมทางโทรทัศน์ช่องวัน 31 ได้แก่เรื่อง *แม่นาคพระโขนง*

เดอะมิวสิคัล, บัลลังก์เมฆ เดอะมิวสิคัล, ลมหายใจ เดอะมิวสิคัล และ *แฟนจ๋า เดอะมิวสิคัล* โดยเริ่มออกอากาศตั้งแต่วันที่ 26 ธันวาคม พ.ศ. 2563 ถึง 3 มกราคม พ.ศ. 2564 โดยหลังจากนั้นมีการขายละครเวทีเหล่านี้เพื่อฉายลงในแพลตฟอร์มของทรูไอดี (TrueID) ผู้ที่ต้องการรับชมสามารถสมัครสมาชิกเพื่อรับชมละครเรื่องต่างๆ ตามแพ็กเกจที่ได้จ่ายเงิน กลยุทธ์เช่นนี้เป็นการขยายฐานของกลุ่มผู้ชมละครเวทีให้มีมากขึ้น ในขณะเดียวกัน ก็ยังสามารถทำรายได้ในขณะที่โรงละครยังไม่สามารถเปิดแสดงได้ตามปกติ ส่วนผู้ชมเดิมก็สามารถติดตามรับชมเพื่อให้หายคิดถึงละครเพลงที่ทิ้งช่วงการแสดงไปนาน

ภาพที่ 20 กลยุทธ์การขายบัตรชมละครเพลงทาง Dreambox Theatre Club



ที่มา: https://www.trueid.net/th

ทางฝั่งของโต๊ะกลมโทรทัศน์ บริษัทในเครือของบริษัท เวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) ผู้ผลิตละครเวที *โหมโรง เดอะมิวสิคัล, ชายกลาง เดอะมิวสิคัล, นิทานหิ่งห้อย เดอะมิวสิคัล* ใช้กลยุทธ์เริ่มแรกจากการลงเพลงประกอบละครเวทีทางช่อง YouTube และต่อมามีการนำบันทึกการแสดงเป็นเต็มเรื่อง *ชายกลาง เดอะมิวสิคัล* มาเผยแพร่ แต่ยอดผู้ชมจวบจนปัจจุบันในเดือนมิถุนายน พ.ศ. 2565 ก็ยังมียอดการเข้าชมไม่ถึงสองแสนครั้ง ในขณะที่การแสดงออนไลน์ของละครบรอดเวย์สามารถเข้าถึงผู้ชมทั่วโลกได้นับล้าน แสดงให้เห็นว่า แม้จะมีการข้ามแพลตฟอร์มมาสู่ช่องทางออนไลน์ที่สะดวกต่อการชมมากขึ้น ก็ไม่ได้หมายความว่า ละครเพลงในประเทศไทยจะสามารถเป็นสื่อบันเทิงแบบมวลชนได้เทียบอย่างอเมริกา ผู้ชมละครเวที

ส่วนใหญ่จึงเป็นกลุ่มคนที่มีจำนวนไม่มาก (niche market) เมื่อเทียบกับจำนวนประชากรไทยทั้งประเทศ ดังนั้น กลุ่มผู้ผลิตที่มีทางเลือกอื่นในการสร้างรายได้ก็ย้ายช่องทางหากินไปสื่อบันเทิงอื่นหรืองานด้านอื่น เหลือเพียงกลุ่มผู้ผลิตละครโรงเล็กที่เป็นคณะบุคคลกลุ่มย่อยที่รักในละครเข้ามาสร้างสรรค์ผลงานในช่วงนี้

ขณะที่ประเทศไทยเป็นตลาดของการแสดงละครโรงเล็กแบบผู้ชมกลุ่มเล็ก ในฝั่งของที่อเมริกาโรงละครเพลงบรอดเวย์สามารถกลับมาเปิดการแสดงอีกครั้ง ประเดิมด้วยเรื่องแรกที่กลับมาแสดงคือ *Pass Over* โดย Antoinette Chinonye Nwandu ในวันที่ 4 สิงหาคม พ.ศ. 2564 ตามด้วยละครบรอดเวย์ยอดนิยมอย่าง *Hamilton, Lion King* และ *Wicked* ที่ทยอยกลับมาเปิดการแสดงในเดือนกันยายน การกลับมาเปิดการแสดงอีกครั้งนั้นทางโรงละครมีการปรับปรุงให้มีช่องระบายอากาศได้ปลอดโปร่งขึ้น มีการทำความสะอาด ฆ่าเชื้อ เพื่อเตรียมรับผู้ชมและนักท่องเที่ยวที่จะกลับเข้ามาในโรงละคร (Binney and Harrison, 2021) ทั้งนี้ ในหลายโปรดักชันมีการปรับความยาวของละครให้เหลือเพียง 90 นาที เพื่อทำการแสดงโดยไม่มีเบรกพักครึ่ง อีกทั้งยังงดช่วงของการแจกลายเซ็นนักแสดง ตัวอย่างเช่น *Harry Potter and the Cursed Child* เดิมมีความยาวถึง 5 ชั่วโมง และแบ่งออกเป็นสองช่วงการแสดง เมื่อกลับมาเปิดการแสดงอีกครั้งในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2564 จะมีการรวบให้สั้นลงเหลือเป็นการแสดงหนึ่งองก์เท่านั้น (Garvey, 2021) แต่เมื่อละครเวทีโรงใหญ่ในไทยยังคงเงียบหายจากการแสดงสด ก็เป็นโอกาสทองของคณะละครกลุ่มย่อยและละครเวทีในสถาบันการศึกษานำพื้นที่ต่างๆ มาปรับให้เป็นพื้นที่การแสดง โดยผสมผสานช่องทางออนไลน์กับการแสดงสดในการบริหารจัดการการแสดง เป็นต้นว่า ใช้การคัดเลือกนักแสดง การซ้อมในช่วงแรก หรือเจาะแยกฉากผ่านทางออนไลน์ มีการนัดเพื่อพบกันเป็นครั้งคราว เพื่อลดความเสี่ยงในการติดเชื้อ และสวมหน้ากากอนามัยขณะซ้อมการแสดง ส่วนละครเวทีในสถาบันการศึกษาที่เปิดหลักสูตรการแสดงก็ต้องมีการปรับแนวทางการผลิตละครเวที โดยใช้ระบบการผลิตคล้ายภาพยนตร์ คือใช้การถ่ายทำ ตัดต่อ และนำมาเผยแพร่ทางออนไลน์ หรือใช้การแสดงสดในโรงละครแบบไม่มีผู้ชม แต่ไลฟ์ผ่านช่องทางออนไลน์เพื่อเผยแพร่

ผลงาน มีการผสมผสานวิธีการซ้อมแบบออนไลน์และนัดมาแสดงจริงในวันที่ต้องถ่ายทอดสดเพื่อลดความเสี่ยงในการติดเชื้อโควิด บางสถาบันใช้การแสดงสดแบบมีตัวแสดงสำรองในบทสำคัญต่างๆ เพื่อให้มีนักแสดงมาทดแทนในช่วงที่นักแสดงหลักต้องกักตัวหรือเจ็บป่วย ดังเช่น คณะอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต ได้จัดแสดงละครเพลงเพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการเรียนรู้รายวิชาต่างๆ โดยหยิบยืมบทละครจากละครมิวสิคัลที่เคยจัดแสดงเรื่อง *บุปผาราตรี เกือบจะเป็นมิวสิคัล* และ *ขอพบในฝัน สุนทราภรณ์เดอะมิวสิคัล* เป็นการแสดงละครเพลงสดที่ย่อส่วนมาจัดแสดงในพื้นที่ห้องเรียนของมหาวิทยาลัย มีการเปลี่ยนฉาก การจัดแสง การแต่งหน้าทำผมของนักแสดงแบบเต็มรูปแบบ ในส่วนของวงดนตรีนั้นใช้เครื่องดนตรีอย่างง่าย 3-4 ชิ้น เช่น กลองชุด กีต้าร์ คีย์บอร์ด นักแสดงร้องสด และในส่วนของ *บุปผาราตรี เกือบจะเป็นมิวสิคัล* นั้นมีการประพันธ์เพลงประกอบเพิ่มโดยนักศึกษาอีก 1 บทเพลง ในส่วนที่ลดทอนลง ได้แก่ จำนวนผู้แสดงฉากในการแสดงซึ่งต้องปรับเปลี่ยนไปตามลักษณะพื้นที่ในการแสดง และแนวทางการกำกับการแสดงซึ่งขึ้นอยู่กับผู้กำกับการแสดงอาจมีการตีความใหม่ เช่น บทเจ๊สี่ใน *บุปผาราตรี* เดิมเป็นผู้หญิง แต่ในเวอร์ชันใหม่นี้เป็นสาวประเภทสอง ซึ่งถือเป็นการเปิดกว้างที่เข้ากับยุคสมัยของการเรียกร้องสิทธิความเท่าเทียมทางเพศ

ภาพที่ 21 การแสดงละครเพลงของสถาบันการศึกษาในช่วงโควิด

ที่มา: https://www.facebook.com/watch/?v=1064934993916505, https://m.facebook.com/100755975418530/photos/a.103262225167905/112629474231180/?type=3&_rdr

ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์ (2564) ได้วิเคราะห์ว่า สถานการณ์โควิดส่งผลต่อการปรับตัวของนักแสดงและการนำเสนอละครเวทีออนไลน์ อันเนื่องมาจาก digital theatre เป็นกระบวนการใช้นวัตกรรมทางเทคโนโลยีเข้ามาเปลี่ยนแปลงชุดกระบวนทัศน์ที่ถือปฏิบัติกันมาช้านานอย่างถอนรากถอนโคนและเข้าควบคุมเบ็ดเสร็จ โดยการรื้อถอนห่วงโซ่อุปทานเดิมแล้วประกอบสร้างขึ้นใหม่ หรือสร้างห่วงโซ่อุปทานขึ้นใหม่ทั้งระบบ (Skog et al., 2018) การผลิตละครเวทีออนไลน์จะต้องมีการปรับเทคนิคการแสดง เพราะนักแสดงจะต้องอยู่หน้ากล้อง มีกรอบและขอบเขตการแสดงที่นักแสดงต้องเรียนรู้ อีกทั้งนักแสดงยังต้องรับผิดชอบหน้าที่ของฝ่ายอื่นๆ ด้วย เช่น การแต่งหน้าทำผมด้วยตนเอง การจัดวางข้าวของต่างๆ ในฉาก การจัดแสงด้วยตนเอง โดยทีมงานจะมีการสอนแต่งหน้าและจัดส่งเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบฉากไปให้นักแสดงก่อนวันแสดง ความท้าทายอีกประการคือ การจำลองว่านักแสดงแต่ละคนอยู่ในพื้นที่เดียวกัน โดยมีอุปกรณ์ประกอบฉากเดียวกันในตำแหน่งเดียวกัน เพื่อสร้างภาพลวงตาว่าเรื่องราวนี้เกิดขึ้นในสถานที่เดียวกัน และมีความซับซ้อนในการทำงานมากขึ้น เพราะโดยปกตินักแสดงละครเวทีจะเรียนรู้การแสดงแบบเวทีที่มีพื้นที่การแสดง (acting area) เป็นกายภาพที่เห็นได้ชัด แต่เมื่อต้องเปลี่ยนมาเป็นพื้นที่การแสดงจากมุมกล้องนั้น ก็เป็นอีกความท้าทายหนึ่งที่ต้องปรับตัว (ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์, 2564) เมื่อช่องทางการเผยแพร่มีความเปลี่ยนแปลงจากการแสดงบนเวทีที่ผู้แสดงมิได้คำนึงว่า ต้องจัดท่าทางอย่างไรให้ผู้ชม เพราะพื้นที่บนเวทีนั้นเปรียบเสมือนจอรับชมในแนวราบที่ผู้ชมสามารถกวาดตาได้อย่างทั่วทั้งเวที แต่เมื่อละครเวทีปรับตัวสู่ความเป็นสื่อบันเทิงออนไลน์ ศาสตร์การแสดงทางจอภาพที่มีกล้องรับตามมุมต่างๆ นั้น ขนาดของภาพส่งผลต่ออารมณ์และความเข้าใจของผู้ชมแตกต่างจากการชมบนเวทีซึ่งผู้ชมเป็นผู้เลือกมุมในการรับชมอย่างอิสระ สุรศักดิ์ นามวัฒนโสภณ (2564) กล่าวถึงปรากฏการณ์ digital disruption ในวงการละครเวทียุคออนไลน์นี้ว่า ทำให้ละครเวทีขาดความสามารถในการแข่งขันกับสื่ออื่น เนื่องจากความต้องการในการปฏิสัมพันธ์สด ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ผู้ชมละครเวทีในยุคเก่ายังคงต้องการอรรถรสในการรับชมแบบเดิมในโรงละคร แต่ผู้ชมกลุ่มใหม่ที่เข้ามานั้นมาจากสื่อบันเทิงทางหน้าจอ (screen entertainment) ที่เน้นการรับชมผ่านทางอุปกรณ์มือถือ แท็บเล็ต โน้ตบุ๊ก มีความคุ้นชินกับช่องทาง

การรับชมแบบออนไลน์เป็นทุนเดิมจากการใช้อุปกรณ์สื่อสารในชีวิตประจำวัน ทำให้ผู้ผลิตละครในยุคนี้มีความกล้าที่จะทดลองงานทางออนไลน์ หรืองานแบบผสมผสาน

อย่างไรก็ตาม วิกฤติการณ์ทางสาธารณสุขยังคงส่งผลกับการผลิตละครเวทีในช่วงนี้ โดยจากผลสำรวจพบว่า ในปี พ.ศ. 2564 มียอดรวมการแสดงทั้งรูปแบบออนไลน์และออนไซต์ทั้งสิ้น 202 เรื่อง ลดลงจากปี พ.ศ. 2563 ที่มี 313 เรื่อง โดยผู้ชมละครส่วนใหญ่เป็นชนชั้นกลางที่มีการศึกษาในระดับปริญญาตรีขึ้นไป เป็นกลุ่มวัยรุ่นและวัยทำงานตอนต้นอายุเฉลี่ยประมาณ 30 ปี ซึ่งรับข้อมูลข่าวสารของละครเวทีจากช่องทางออนไลน์เป็นหลัก (มูลนิธิละครไทย, 2564) ข้อมูลเหล่านี้แสดงให้เห็นว่า ในช่วงที่เกิดสถานการณ์โควิดนั้น กลุ่มผู้ชมละครคือกลุ่มคนที่สามารถเข้าถึงเทคโนโลยีได้ดี เพราะต้องใช้ต้นทุนในการรับชมสูง ตั้งแต่ช่องทางการรับรู้ข่าวสาร การจองบัตร การเข้าแพลตฟอร์มเพื่อรับชม แต่สิ่งเหล่านี้กลับเอื้อต่อผู้ผลิตละครคณะเล็กมากขึ้น เพราะเป็นระบบการผลิตที่มีต้นทุนไม่สูงเท่ากับการแสดงสด และในขณะนั้นผู้ชมไม่มีทางเลือกมากนัก เพราะละครโรงใหญ่ยังไม่สามารถกลับมาจัดการแสดงได้ digital theatre จึงทำให้เกิดแนวทางการสร้างละครเพลงแบบใช้วัตถุดิบเท่าที่จัดสรรได้ภายใต้ข้อจำกัดต่างๆ ซึ่งกลายเป็นโอกาสในการสร้างสรรค์ผลงานแบบใหม่ในวัฒนธรรมบันเทิง

พัฒนาการละครเพลงในยุคนี้จึงเกิดการทวนกระแสของโลกาภิวัตน์ (deglobalization) เนื่องจากหลายประเทศประกาศปิดประเทศ แม้แต่ละครบรอดเวย์ของอเมริกันก็พักการแสดงกันไปอย่างยาวนาน เมื่ออิทธิพลของการละครจากกระแสโลกาภิวัตน์จางลง อิทธิพลของวัฒนธรรมละครแบบท้องถิ่นก็กลับมาเข้มข้นขึ้น การละครภายในประเทศไทยจึงเกิดการใช้นโยบายในแบบของตนเองของกลุ่มผู้ทำละครคณะเล็ก ส่งผลให้วัฒนธรรมกลุ่มย่อยถูกผลิตออกมามากขึ้น โดยมีร่องรอยของวิกฤติการณ์ทางเทคโนโลยีเข้ามาผสมผสานในการแสดง อาทิ การใช้ฉากพื้นหลังการแสดงโดยภาพกราฟิกแทนการทำฉากแบบสมจริงบนเวที การใช้ช่องทางออนไลน์ในการฝึกซ้อมงานการแสดงแทนการเช่าพื้นที่ซ้อมการแสดง นอกจากนี้ ยังมีการปรับลดเวลาในการผลิตงานการแสดงเพื่อลดความเสี่ยงในการติดเชื้อและกักตัวของทีมงานและนักแสดง เพื่อให้สอดคล้องกับมาตรการสาธารณสุขที่เกิดขึ้น โดยละครเพลงเรื่อง *ก่อน*

จะเป็นจดหมายปลายทาง เดอะมิวสิคัล (2564) ใช้เวลาในการซ้อมรวมกับเวลาในการจัดแสดง 6 รอบ เสร็จสิ้นภายในระยะเวลา 2 สัปดาห์ ถือเป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่สามารถผลิตละครเพลงได้ในระยะเวลานี้ นอกจากนี้ ละครในยุคของการทวนกระแสโลกาภิวัตน์ยังมีการนำเนื้อหาที่ตั้งคำถามกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของคนชายขอบมากขึ้น การแสดงละครเพลงเรื่อง *Phaulkon & Narai The Musical* (2564) อำนวยการผลิตโดย FahFun Production ในช่วงเทศกาลละครกรุงเทพ (BTF 2021) เป็นการนำประวัติศาสตร์ไทยสมัยอยุธยามาตีความอีกมุมมอง บอกเล่าเรื่องราวของ ฟอลคอน ขุนนางชาวกรีกสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ผู้เดินทางมาสู่ดินแดนแหล่งทองพร้อมความกระหายอำนาจ และได้พบกับกษัตริย์นักการทูต ผู้มีความฝันจะเปลี่ยนแปลงอโยธยาและล้มล้างความล้าหลัง เช่นเดียวกันกับละคร *ก่อนจะเป็นจดหมายปลายทาง เดอะมิวสิคัล* ที่ใช้นักแสดงสมทบ 8 คนมารับบทนำในละครเพลง เพื่อบอกเล่าเรื่องราวชีวิต เป้าหมาย และความฝันของคนที่เคยได้เป็นเพียงฉากหลังของนักแสดงหลัก ซึ่งมักเป็นคนที่มีชื่อเสียง มีหน้าตาสวยหล่อ เนื้อหาของละครเพลงในยุคทวนกระแสของโลกาภิวัตน์จึงเปิดกว้างต่อการสะท้อนและเสียดสีภาพของการเมือง ชนกลุ่มน้อย กลุ่มคนชายขอบและประวัติศาสตร์โดยถือเป็นสีสันของวงการละครในยุคโควิด

ภาพที่ 22 *ก่อนจะเป็น จดหมายปลายทาง เดอะมิวสิคัล*

ที่มา: https://www.facebook.com/%E0%B8%A1%E0%B8%B2%E0%B8%94%E0%B8%B2%E0%B8%A1%E0%B8%94%E0%B8%B9%E0%B8%A1%E0%B8%B5-113809413752604

ละครเพลงเผชิญวิกฤติการณ์ทางสาธารณสุขมาหนักหน่วงถึงสองปี เข้าสู่ฟ้าใหม่ในปี พ.ศ. 2565 เมื่อระบบสาธารณสุขของไทยทำให้ประชาชนสามารถเข้าถึงวัคซีนได้มากขึ้น ในขณะที่เชื้อโควิดที่ร้ายแรงสายพันธุ์เดลต้า (Delta) ค่อยซาลงกลายเป็นช่วงการแพร่ระบาดของเชื้อสายพันธุ์โอมิครอน (Omicron) ซึ่งมีความรุนแรงน้อยลง ในบางประเทศเมื่อสถานการณ์การแพร่ระบาดถึงจุดสูงสุดแล้ว บางประเทศก็เริ่มผ่อนคลายข้อจำกัดลง ออสเตรเลียประกาศยกเลิกมาตรการ Zero Covid แต่เปลี่ยนเป็นการเรียนรู้ที่จะอยู่กับโควิด สหราชอาณาจักรประกาศยกเลิกการทำงานที่บ้าน (work from home) แต่สำหรับประเทศไทยนั้น ศูนย์บริหารสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (โควิด-19) ได้ระงับการเดินทางเข้าประเทศไทย ยกเว้นจังหวัดนำร่องการท่องเที่ยว ส่งผลให้ยังไม่มีการเปิดแสดงของ tour cast จากละครบรอดเวย์เข้ามาในไทยดังเช่นก่อนหน้านี้ ทำให้ผลงานละครที่เกิดขึ้นในช่วงนี้เป็นการแสดงจุดยืนทางรสนิยมของชนชั้นผู้ผลิตที่เป็นผลจากแนวทางการดำเนินชีวิตวิถีใหม่ (new normal) เพื่อผลิตผลงานละครเวทีภายใต้เงื่อนไขสถานการณ์โควิด สถาบันการศึกษาที่มีหลักสูตรการแสดงหลายแห่งก้าวเข้ามาทำละครเพลงด้วยจุดยืนที่แตกต่างกัน สาขาการขับร้อง วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล นำเสนอละครเพลงประจำปีจากละครบรอดเวย์เรื่องดัง *A Chorus Line* ซึ่งจัดแสดงเป็นภาษาอังกฤษในโรงละครภายในมหาวิทยาลัย มีการเก็บค่าเข้าชมบัตรราคา 500, 700 และ 1,000 บาท ถือเป็นค่าบัตรเกือบเทียบเท่ากับละครโรงใหญ่ขององค์กรธุรกิจการแสดง เนื่องจากต้องมีการจ่ายค่าลิขสิทธิ์ให้กับต่างประเทศ แต่โรงละครต้องมีการเว้นระยะห่าง ทำให้รับจำนวนผู้ชมได้เพียง 50 ที่ต่อรอบเท่านั้น ในขณะที่ภาควิชาสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นำเสนอละครเพลงเรื่อง *อิคารอส เดอะมิวสิคัล* ณ Buffalo Bridge Gallery ในโครงการ the hub พหล-อารีย์ บัตรราคา 350 บาททุกที่นั่ง เป็นราคาบัตรแบบละครโรงเล็กแต่มีจำนวนผู้ชมต่อรอบ 50 ที่เช่นกัน ละครเพลงทั้งสองเรื่องนั้นมีมาตรการในการบังคับให้ผู้ชมทุกคนสวมหน้ากากอนามัยตลอดการแสดง และแสดงผลตรวจ ATK ณ วันรับชมด้วย ส่วนสาขาสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีปทุม ร่วมกับพิพิธบางลำพู โดยกรมธนารักษ์ และ Tero Performance นำเสนอละครเพลงแนว immersive guided theatre เรื่อง *วันวาน มิวสิคัล อิน*

มิวเซียม โดยเป็นการจัดแสดงละครเพลงในพิพิธภัณฑ์ เพื่อบอกเล่าเรื่องราวของย่านบางลำพูและบทบาทหน้าที่ของกรมธนารักษ์ ราคาบัตรเทียบเท่ากับการซื้อบัตรเข้าชมพิพิธบางลำพูคือ ผู้ใหญ่ 30 บาท เด็กอายุ 10-18 ปี 10 บาท ยกเว้นค่าเข้าชมสำหรับเด็กอายุต่ำกว่า 10 ปี ผู้สูงอายุสัญชาติไทย อายุ 60 ปี ขึ้นไป ผู้พิการทุกประเภท ภิกษุ สามเณร แม่ชี นักบวชทุกศาสนา จำกัดจำนวนผู้ชมเพียง 30 ที่ต่อรอบ ทางสาขาศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย นำเสนอละครเพลงแบบ jukebox musical จากเพลงของเสก โลโซ เรื่อง *ฉันหรือเธอที่เปลี่ยนไป* นำเสนอประเด็นทางสังคมเกี่ยวกับ LGBTQ จากผลงานการเขียนบทของนักศึกษา ละครเรื่องนี้ไม่มีการเก็บค่าเข้าชม แต่ผู้ชมสามารถบริจาคได้ตามต้องการภายหลังชมการแสดง จากผลงานละครเพลงของสถาบันการศึกษาต่างๆ ที่ผลิตออกมาอย่างคึกคักในช่วงต้นปี พ.ศ. 2565 แสดงให้เห็นว่า เมล็ดพันธุ์ทางการศึกษาในยุคบ่มเพาะการละครสมัยใหม่ได้งอกงามขึ้นในแต่ละสถาบันการศึกษา และผลิตผลของนิสิตนักศึกษาด้านการละครนั้นก็งอกเงยเป็นผู้ผลิตและผู้ชมละครโรงเล็กที่เป็นชนชั้นกลาง ที่มีรากฐานความคิดละครแบบศาสตร์ มีหลักและระบบในการผลิตการแสดงแต่ยังมีทุนทรัพย์ไม่มาก ในบางสถาบันการศึกษาจึงพึ่งพาพื้นที่การแสดงภายนอกมหาวิทยาลัยที่ให้ความอนุเคราะห์ในการใช้สถานที่โดยไม่มีค่าใช้จ่าย

ภาพที่ 23 *A Chorus Line* และ *วันวาน Musical in Museum*

ที่มา: https://www.facebook.com/WeMahidol/photos/pcb.1403261210107537/1403259383441053, https://www.facebook.com/%E0%B8%A7%E0%B8%B1%E0%B8%99%E0%B8%A7%E0%B8%B2%E0%B8%99-Musical-in-Museum-102890988997768/photos/pcb.131036582849875/131036526183214/

พอเข้าช่วงไตรมาสที่สองของปี พ.ศ. 2565 องค์กรธุรกิจการแสดงก็เริ่มกลับมาเคลื่อนไหวอีกครั้ง แต่ในครั้งนี้ Index Creative Village ที่เคยสร้างผลงานละครเวที *รักเธอเสมอ เดอะมิวสิคัล* (2554) *แม่เบี้ย เดอะมิวสิคัล* (2555) และ *มนต์ดำคอมเพล็กซ์* (2556) กลับมาสร้างงานละครเพลงอีกครั้งเรื่อง *แผ่นดินของเรา* โดยจัดแสดงร่วมงาน Light Festival ณ เมืองโบราณสมุทรปราการ เป็นละครเพลงขนาดสั้นลง และจัดแสดงในพื้นที่กลางแจ้งช่วงค่ำ เพื่อโชว์เทคนิคแสงสีเสียง projection mapping ซึ่งเป็นจุดแข็งของบริษัทนี้ในฐานะที่มีชื่อเสียงจากการทำงานอีเวนท์มาก่อน ถือเป็นการเริ่มต้นจุดประกายในการกลับมาสร้างสรรค์ผลงานขององค์กรธุรกิจการแสดงในไทยให้ทยอยประกาศการกลับมาแสดง โดยบริษัท ซีเนริโอ จำกัด เบิกฤกษ์จากการทำเป็นคอนเสิร์ตเปิดม่านใหม่เมืองไทยรัชดาลัย เพื่อรำลึกความประทับกับละครเวทีที่เคยจัดแสดง เปิดการแสดงเพียง 2 รอบ ในวันที่ 23-24 กรกฎาคม และมีคิวรอจัดแสดงแบบเต็มรูปแบบกับละครเพลงโรแมนติกแฟนตาซี เรื่อง *ลิขิตรักชิงบัลลังก์* ในเดือนกันยายน ทางบริษัท เวิร์คพ้อยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ ผู้ผลิตรายการ *เพลงเอก* ซึ่งเป็นรายการโทรทัศน์ประกวดร้องเพลง ที่เมื่อจบการแข่งขันก็ประกาศทำละครเวทีเรื่อง *สุนทราภรณ์ เพลงรักเพลงแผ่นดิน โดยเพลงเอก* ณ โรงละครเคแบงก์สยามพิฆเนศ ในช่วงเดือนสิงหาคม ส่วนดรีมบอกซ์ประกาศเปิดการแสดงเรื่อง *พินัยกรรมของหญิงวิกลจริต A One-Woman Musical* ในเดือนกันยายน

เมื่อองค์กรธุรกิจการแสดงเริ่มกลับมาผลิตละครเวทีในช่วงหลังวิกฤติการณ์โควิดนี้ จะมีความเปลี่ยนแปลงที่สังเกตได้อย่างชัดเจนในทุกองค์กร คือ จำนวนการเปิดรอบการแสดงที่ลดลง *ลิขิตรักชิงบัลลังก์* เปิดขายบัตรชมเพียง 7 รอบ ซึ่งถือว่าน้อยลงมาก จากปกติที่บริษัท ซีเนริโอ จำกัด เคยเปิดขายบัตรการแสดงในช่วงก่อนหน้าวิกฤติการณ์โควิด เช่นเดียวกันกับละครเพลงเรื่อง *พินัยกรรมของหญิงวิกลจริต A One-Woman Musical* ที่เปิดการแสดงเพียง 5 รอบ และละครเวทีเรื่อง *สุนทราภรณ์ เพลงรักเพลงแผ่นดิน โดยเพลงเอก* ซึ่งเปิดการแสดง 5 รอบในช่วงวันแม่ เดือนสิงหาคม เมื่อกระแสตอบรับดีจึงมีการรีสเตจอีก 3 รอบการแสดงในช่วงวันพ่อ เดือนธันวาคม แสดงให้เห็นว่า องค์กร

ภาพที่ 24 *แผ่นดินของเรา ลิขิตรักซิงบัลลังก์* และ *พินัยกรรมของหญิงวิกลจริต A One-Woman Musical*

ที่มา: https://www.thaiticketmajor.com/, https://workpointtoday.com/a-one-woman-musical-1/

ธุรกิจการแสดงยังคงหยั่งเชิงคนดูซึ่งเมื่อมีการปรับเข้าสู่ยุควิถีชีวิตใหม่แบบ new normal การวิวัฒน์ของพฤติกรรมผู้ชมหลังจากที่ห่างหายการชมการแสดงสดในละครโรงใหญ่ไปนานนั้น อาจมีปฏิกิริยาต่อรูปแบบ เนื้อหา และแนวทางการรับชมที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เนื่องจากมีกลุ่มผู้ชมที่เป็นชนชั้นกลางที่แตกแขนงมาจากการรับชมทางออนไลน์สู่การแสดงสดในโรงละครขนาดเล็ก ปี พ.ศ. 2565 เกิดการควบรวมการแสดงละครเวทีกับพื้นที่ต่างๆ ของเมืองอย่างพิพิธภัณฑ์ ห้างสรรพสินค้า หอศิลปวัฒนธรรม ย่านต่างๆ ของเมือง เกิดการสร้างสรรค์งานละครเวทีแนว immersive guided theatre หรือการละครแบบที่ผู้ชมมีส่วนร่วมไปกับตัวละครและเส้นเรื่อง สามารถติดตามตัวละครไปชมในพื้นที่ต่างๆ โดยไม่ยึดติดกับธรรมเนียมเดิมในการนั่งชมแบบเงียบๆ ในโรงละคร แต่มีปฏิสัมพันธ์กับการแสดง และมีทางเลือกในการรับชม สามารถกำหนดเส้นเรื่องในละครได้ด้วยตัวเอง สอดคล้องไปกับยุคที่การเคลื่อนไหวทางประชาธิปไตยในขณะนี้กำลังเบ่งบานจากกลุ่มคนหนุ่มสาวในสังคม การแสดงในยุคนี้จึงเป็นภาพสะท้อนจากเมล็ดพันธุ์ทางการละครสมัยใหม่ที่มีส่วนร่วมทางการเมือง และผสานวิธีคิดแบบประชาธิปไตยลงในรูปแบบละครโดยการตั้งคำถามว่า “ผู้ผลิตหรือผู้ชม คือผู้ควร

กำหนดเส้นทางของการละครในยุคสมัยนี้?" ผลงานการแสดงจำนวนมากในยุคนี้จึงเป็นการสร้างบทประพันธ์ขึ้นมาใหม่โดยชนชั้นกลาง เพื่อเป็นสื่อบันเทิงเพื่อชนชั้นกลางที่มีการแตกแขนงรสนิยมออกไปอย่างหลากหลาย มีราคาบัตรตั้งแต่หลักสิบ หลักร้อย ไปจนถึงหลักพัน เพื่อให้แข่งขันได้กับสื่อบันเทิงอย่างภาพยนตร์ที่กระแสนิยมลดลงอย่างชัดเจนในช่วงสถานการณ์โควิด จึงเป็นที่น่าสนใจว่า วิกฤติการณ์ทางสาธารณสุขและความตื่นตัวทางประชาธิปไตยในขณะนี้จะจุดประกายชนชั้นกลางให้การผสมผสานวัฒนธรรมบันเทิงนี้อย่างไรต่อไปในอนาคต

ภาพที่ 25 ละครเวที *สุนทราภรณ์ เพลงรักเพลงแผ่นดิน โดยเพลงเอก* กับการรีสเตจอีกครั้ง

ที่มา: https://www.thaiticketmajor.com/

ละครเพลงยุคทวนกระแสโลกาภิวัตน์นี้ นอกจากจะเป็นสื่อบันเทิงที่ปลอบประโลมใจชนชั้นกลาง (ที่ค่อนข้างมีการศึกษา และมีต้นทุนในการรับชมสูง เมื่อเทียบกับสื่อออนไลน์ที่เป็นกระแสนิยมและมีค่าใช้จ่ายน้อยกว่ามาก) ยังทำหน้าที่เป็นพื้นที่เชื่อมโยงเทคโนโลยีกับการแสดงเข้าสู่ผู้คนและผลักดันให้

ผู้คนเข้าถึงเทคโนโลยีต่างๆ ทางออนไลน์ได้มากขึ้น เพื่อรับชมวัฒนธรรมบันเทิงแบบ digital theatre และ immersive guided theatre แสดงให้เห็นพัฒนาการของชนชั้นกลางที่เติบโตจากระบบการศึกษาการละครในสถาบันการศึกษาที่มีจุดยืนที่หลากหลาย ทำให้งานละครเพลงในยุคนี้มีความหลากหลายมากขึ้น ทั้งการย้ายพื้นที่ออกจากโรงละครมาจัดแสดง ณ ที่ใดๆ ก็ได้ จัดแสดงเรื่องที่เขียนขึ้นใหม่โดยไม่ต้องอ้างอิงกับสัมพันธบทกับสื่อบันเทิงอื่นแบบเหล้าเก่าในขวดใหม่อยู่ร่ำไป มีการปรับรูปแบบของละครเพลงให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการชมพิพิธภัณฑ์เพื่ออยู่กับชุมชน มีการกระชับเวลาในการผลิตละครเพลงเพื่อแข่งขันกับต้นทุนและรายได้ ท่ามกลางความหลากหลายของผู้ผลิตนี้ก็ยังไม่มีกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งผูกขาดผู้ชมเหมือนในยุคก่อน ที่มีการแข่งขันขององค์กรธุรกิจการแสดงอยู่เพียงไม่กี่เจ้า ทำให้ชนชั้นกลางกลุ่มโรงละครโรงเล็กเปลี่ยนวิกฤติการณ์โควิดให้เป็นโอกาสในการทดลองสร้างสรรค์ละครแนวใหม่ แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นที่น่าสนใจว่า คณะละครกลุ่มเล็กนี้จะสามารถสร้างฐานของกลุ่มผู้ชมในยุคหลังโควิดเอาไว้ได้อย่างไร และแต่ละผู้ผลิตจะสร้างทุนเศรษฐกิจได้เพียงพอต่อการเติบโตต่อไปของคณะละครหรือไม่ เพราะการกลับมาของกลุ่มองค์กรธุรกิจการแสดงที่เริ่มจะเข้ามาในสนามการแข่งขันนี้อีกครั้ง ก็สร้างแรงกดดันให้ต้องวิวัฒน์อย่างสุดจะคาดเดา ซึ่งกว่าจะถึงวันที่สถานการณ์โควิดสิ้นสุดลงวัฒนธรรมบันเทิงนี้ก็ยังคงต้องดิ้นรนเพื่อปรับตัวไปกับความผันผวนของวิกฤติการณ์ต่างๆ บนโลกนี้ต่อไป

บทสรุป

พัฒนาการละครเพลงไทยเป็นผลจากปรากฏการณ์ทางสังคมระดับประเทศและระดับโลกที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคสมัย อันเป็นผลให้องค์ประกอบของละครเพลงในแต่ละยุคสมัยมีความเปลี่ยนแปลงไปด้วย หากพิจารณาจากการวิจัยในครั้งนี้จะพบว่า นิยามของคำว่า “พัฒนาการ” นั้นมิได้หมายถึงเพียงการเปลี่ยนแปลงไปสู่สิ่งที่ดีขึ้น แต่ยังหมายถึงดิ้นรนเพื่ออยู่รอดและสืบทอดต่อไป เมื่อมองเช่นนี้แล้วจะพบว่า บางสิ่งในละครเพลงนั้นยังคง

ถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น ยุคสู่ยุค ในขณะที่บางสิ่งถูกสละทิ้งเอาไว้ในอดีตเพื่อดำรงต่อไปเคียงข้างกับความเป็นปัจจุบัน องค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่มีความต่อเนื่องในทุกยุคสมัยคือ การที่ชนชั้นกลางเป็นผู้ผลิตสื่อวัฒนธรรมนี้เพื่อเป็นสื่อบันเทิงของตนเอง (sender and receiver) โดยเจาะจงไปที่กลุ่มคนที่มีฐานะดีและมีการศึกษาดี จึงมีการผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตกอย่างดนตรีสากลในการแสดงเสมอ แม้ในภายหลังจะมีการจัดแสดงละครเพลงที่เกี่ยวกับดนตรีไทย อย่าง *โหมโรง เดอะมิวสิคัล* ก็ยังคงใช้การผสมผสานดนตรีสากลและดนตรีไทยเพื่อคงความเป็นอัตลักษณ์ของละครเพลง องค์ประกอบที่มีความผันผวนมากที่สุดของละครเพลงในเก้าทศวรรษนี้คือ ช่องทางการเผยแพร่ (channel) ซึ่งขับเคลื่อนด้วยการไหลเลื่อนของเทคโนโลยี (technoscape) จากกระแสโลกาภิวัตน์และ digital disruption ละครเพลงยอมปรับเปลี่ยนช่องทางการเผยแพร่เพื่อให้ยังมีผู้ชมในยุคสมัยนั้น เช่น ในยุคที่ไม่มีโรงละครเวที ก็ย้ายไปจัดแสดงสลับฉากในโรงภาพยนตร์ เมื่อโทรทัศน์ได้รับความนิยม ก็ย้ายไปแสดงในโทรทัศน์ เมื่อภาพยนตร์เพลงมีกระแสนิยมมาก ก็ทำเป็นภาพยนตร์เพลง เมื่อโรงละครมีการปิดใช้พื้นที่ ก็ย้ายไปแสดงในช่องทางออนไลน์ เมื่อสถานการณ์คลี่คลายแต่โรงละครยังคงปิด ก็ไปควบรวมกับพื้นที่การแสดงแบบเปิดโล่งและพื้งพิงสถานที่ต่างๆ ของเมือง เพื่อจัดแสดงโดยไม่ยึดติดกับการแสดงในโรงละคร แสดงให้เห็นแนวคิดของชนชั้นกลางผู้ผลิตละครเพลงว่า มีความพร้อมที่จะปรับเปลี่ยนและยืดหยุ่นไปกับสถานการณ์ของวิกฤติการณ์โลกที่เปลี่ยนแปลงไปอยู่เสมอ อาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า “ความเป็นกลาง” ของชนชั้นกลางนี้คือ ความไม่เคร่งครัดจนแข็งกร้าวไปกับความเปลี่ยนแปลงของโลก แต่มีสถานะความเป็นกลางดังของเหลวเช่นน้ำที่พร้อมจะแปรสภาพไปตามภาชนะของยุคสมัยนั้น

ท่ามกลางการต่อสู้ที่เข้มข้นของวัฒนธรรมละครเพลงในเก้าทศวรรษที่ผ่านมา ผู้วิจัยพบว่า วิกฤติการณ์ทั้งทางการเมือง เศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม และสาธารณสุข นำไปสู่โอกาสในการพัฒนาละครเพลงอยู่เสมอ เป็นต้นว่า สงครามโลกครั้งที่สองนำมาสู่การสร้างความนิยมในละครเพลง อันเนื่องจากโรงภาพยนตร์ไม่สามารถฉายหนังได้ สงครามโลกครั้งที่สองซึ่งเกิดขึ้นภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองที่บ้านเมืองยังอยู่ในระหว่างความขัดแย้งของความเก่าและความใหม่ ยังกลายเป็นเหตุการณ์ที่สร้างแรงบันดาลใจให้นักเขียนหลายคน

ประพันธ์งานวรรณกรรม และได้นำมาแสดงเป็นละครเพลงอย่าง *คู่กรรม ข้างหลังภาพ โหมโรง น้ำเงินแท้* ซึ่งเป็นการบันทึกประวัติศาสตร์โดยชนชั้นกลางที่ถูกสืบทอดกันเรื่อยมาผ่านสื่อบันเทิง วิกฤติการณ์ทางเศรษฐกิจก็อาจนำมาสู่การแสดงที่สะท้อนสภาพชีวิตของคนในช่วงนั้นอย่าง *Loan Officer* หรือแม้แต่เหตุการณ์สูญเสียบุคคลสำคัญก็อาจนำไปสู่พลังในการสร้างสรรค์งานละครเพลงอย่าง *Still on My Mind* ซึ่งเป็นละครเพลงที่เขียนขึ้นเพื่ออัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ของในหลวงรัชกาลที่ 9 ซึ่งเสด็จสวรรคตไปแล้ว ได้กลับมารำลึกในหัวใจคนไทยอีกครั้งผ่านเรื่องราวของครอบครัวไทย ในช่วงที่เกิดวิกฤติการณ์ทางสาธารณสุขที่มีการแพร่ระบาดของโควิด-19 ก็นำมาสู่การก่อตัวของชนชั้นกลางผู้ผลิตละครขนาดเล็ก และการเปิดเผยให้เห็นว่า ละครเพลงมิได้เป็นของสูงที่กักตัวรอผู้ชมอยู่แต่ในโรงละครเท่านั้น แต่ละครเพลงมีการดิ้นรนต่อสู้เพื่อจะอยู่รอดในยุคสมัยของโควิดด้วยการสร้างพื้นที่ทางการแสดงอื่นๆ นอกโรงละคร ทำให้เห็นว่า เพียงห้องสี่เหลี่ยมเล็กๆ ในตึกแถวอย่าง Buffalo Bridge Gallery หรือ กาลิเลโอซิส ถนนบรรทัดทอง ก็สร้างพื้นที่สืบทอดทางวัฒนธรรมละครเพลงนี้ได้ อีกทั้งในปัจจุบันที่เกิดละครแนว immersive guided theatre บูรณาการกับงานด้านอื่นๆ ขึ้นอย่างมากมาย อาทิ *วันวาน Musical In Museum, Vibefinder: An Immersive Gaming Experience, 2046: The Great Exodus Immersive Theatre Dining, Luna Immersive Musical Experience* ทำให้เห็นว่า เมื่อละครเดินออกจากโรงละครมาพบผู้ชมในที่ชุมนุมชนต่างๆ ผู้ชมก็ให้การต้อนรับอย่างดี แม้ว่าขนบการรับชมจะเปลี่ยนไปจากเดิมที่ผู้ชมนั่งชมในความมืดและเงียบกลายเป็นผู้ชมเดินดูละครไปยังจุดต่างๆ และมีส่วนร่วมกับการดำเนินเรื่องของละครได้ ปฏิกิริยาใหม่เหล่านี้ล้วนเกิดขึ้นจากวิกฤติการณ์ที่ในมุมหนึ่งคือ อาจเป็นความกดดันของผู้ผลิต แต่ในอีกมุมก็คือ แรงผลักดันที่ทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ใหม่ๆ เพื่อความอยู่รอดทางวัฒนธรรม

พัฒนาการของละครเพลงไทยในแต่ละยุคสมัยจึงเป็นเหมือนบันทึกของเส้นทางประวัติศาสตร์ ที่รวมเอาปรากฏการณ์สำคัญของการก่อตัวและคลี่คลายของชนชั้นกลาง ซึ่งเป็นทั้งผู้สร้าง ผู้เสพ และผู้สืบทอดวัฒนธรรมบันเทิงนี้ตลอดมาและตลอดไป

ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

1. งานวิจัยนี้ไม่เพียงแต่ต้องการรวบรวมและวิเคราะห์หลักฐานทางประวัติศาสตร์ของการสถาปนาวัฒนธรรมละครเพลงโดยชนชั้นกลางเท่านั้น แต่ยังต้องการให้องค์ความรู้นี้ได้สร้างคุณูปการในการต่อยอดสู่นโยบายของภาครัฐและหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง เพื่อสนับสนุนให้วัฒนธรรมนี้ดำรงอยู่ต่อไปได้ในสังคม จากเก้าทศวรรษที่ผ่านมาจะพบว่า การสืบทอดวัฒนธรรมละครเพลงเป็นหน้าที่ของชนชั้นกลาง โดยขาดการสนับสนุนจากภาครัฐและไม่มีหน่วยงานโดยตรงในปัจจุบันที่จัดสรรงบประมาณและการสนับสนุนเพื่อต่อยอดการสร้างสรรค์วัฒนธรรมละครเพลงของไทย ผู้วิจัยจึงหวังว่า บทความนี้จะถูกนำไปใช้เพื่อเป็นเอกสารอ้างอิงในคุณค่าของละครเพลงและมีการวางรากฐานการศึกษาพัฒนาที่เหมาะสมต่อไป

2. ในบทความนี้ ผู้วิจัยมุ่งหมายที่จะวิเคราะห์วิกฤติการณ์ของโลกและภายในประเทศอันนำไปสู่พัฒนาการของละครเพลงไทย โดยเน้นไปที่ละครเพลงเชิงพาณิชย์ ละครเพลงกระแสหลัก หากแต่ยังมีละครนอกกระแสและละครเพลงในสถาบันการศึกษาต่างๆ มากมายทั่วประเทศไทย ที่ยังมิได้มีการรวบรวมข้อมูลการศึกษาเอาไว้อย่างเป็นระบบระเบียบ จึงควรมีการศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับละครเพลงในส่วนนี้ด้วย เพื่อทำให้ข้อมูลเกี่ยวกับละครเพลงของไทยครบถ้วนสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กมลวรรณ์ บุญโพธิ์แก้ว (2544), *สื่อละครเวทีนอกกระแส จากยุคการเคลื่อนไหวทางการเมือง (พ.ศ. 2514-6 ตุลาคม พ.ศ. 2519) ถึงยุคการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (หลัง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519-2553)*, วิทยานิพนธ์ปริญญาวารสารศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กัลยรัตน์ หล่อมณีนพรัตน์ (2535), *การศึกษาเชิงวิเคราะห์บทละครร้องของพรานบูรพ์*, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไกรฤกษ์ ปิ่นแก้ว (2544), "เศรษฐกิจสร้างสรรค์ ทุนวัฒนธรรมและโอกาสทางธุรกิจ", *วารสารนักบริหาร*, 31(1): 32-37.

คณะกรรมาธิการขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศด้านเศรษฐกิจ (2559), *รายงานการปฏิรูปเศรษฐกิจเชิงสร้างสรรค์และเชิงวัฒนธรรม,* กรุงเทพฯ: สภาขับเคลื่อนการปฏิรูปประเทศ.

จงเดือน สุทธิรัตน์ (2552), *อิทธิพลสื่อภาพยนตร์ฮอลลีวูด: ความสัมพันธ์กับกิจการโลก,* กรุงเทพฯ: สำนักวิชาการสำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎร.

จริยา ศรีธนพล (2557), *ศึกษาปัจจัยส่วนประสมทางการตลาดของธุรกิจละครเวที บริษัท ซีเนริโอ จำกัด ที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อของกลุ่มผู้บริโภค,* วิทยานิพนธ์ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสังคีตวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จิราพรรณ เอี่ยมแก้ว (2550), *กลวิธีการแสดงเป็นนางวิฬาร์ในละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์,* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฉกาจ ราชบุรี (2537), *ประวัติศาสตร์ธุรกิจเพลงลูกทุ่งไทย พ.ศ. 2507-2535,* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชโลธร จันทะวงศ์ (2554), *การสร้างสรรค์ละครเพลงของ บริษัท ดรีมบอกซ์ เอนเตอร์เทนเมนท์ จำกัด และ บริษัท ซีเนริโอ จำกัด พ.ศ. 2533-2553,* วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์ (2564), "ละครเวทีในกรอบ: ความท้าทายและการปรับตัวของนักแสดงกับการนำเสนอละครเวทีออนไลน์ในยุคโควิด-19", *วารสารศิลปวัฒนธรรมสวนสุนันทา,* 1(1): 1-22.

ณรงค์ เขียนทองกุล (2544), "การห้ามบรรเลงดนตรีในประวัติศาสตร์ดนตรีไทย", *วารสารมนุษยศาสตร์,* 9(1): 110-118.

ทัศน์พล พรพงษ์อภิสิทธิ์ (2562), *วิเคราะห์อุปสงค์การรับชมละครเพลงของประชากรในเขตกรุงเทพมหานคร,* วิทยานิพนธ์ปริญญาเศรษฐศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาเศรษฐศาสตร์ธุรกิจ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ทิพย์ภาศิริ แก้วเทศ และคณะ (2561), "การเปลี่ยนผ่านละครโทรทัศน์ไทยจากยุคแอนะล็อกสู่ยุคดิจิทัล", *วารสารวิจัยและพัฒนาวไลยอลงกรณ์ในพระบรมราชูปถัมภ์,* 13(2): 266-275.

ปฏิพัทธ์ สถาพร (2559), "การฟื้นคืนชีพของกิจการฉายภาพยนตร์กับวัฒนธรรมการชมภาพยนตร์ในกรุงเทพฯ ทศวรรษ 2490", *วารสารประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,* 3(2): 69-113.

ปณิธัศร์ ปทุมวัฒน์ (2552), "หน้าต่างโลก The Knowledge Windows", *วารสารจุลนิติ,* 6(5): 169.

ประภาพร สีหา (2560), "ความขัดแย้งทางการเมืองกับรัฐประหารปี พ.ศ. 2557", *วารสารรัฐศาสตร์ปริทรรศน์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์,* 4(2): 145-166.

ผุสดี ทิพทัส (2553), "วิกฤติเศรษฐกิจช่วง พ.ศ. 2540-2552: ทางเลือกและทางรอดของสถาปนิกไทย", *วารสารวิชาการคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,* 1: 1-12.

พวงเพ็ญ สว่างใจ (2551), *คุณค่าทางวรรณคดีของบทละครร้องของไทย,* วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พัชราพร ดีวงษ์ (2556), "การผสมผสานวัฒนธรรมต่างชาติผ่านสื่อโทรทัศน์", *วารสารนักบริหาร,* 33(1): 87-94.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ (2549). *ประวัติและวิวัฒนาการของดนตรีไทยภาคกลางและภาคอีสานใต้,* ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มรกต เหรียญทอง (2553), *กลยุทธ์การดำเนินธุรกิจละครเพลงบริษัท ซีเนริโอ จำกัด,* วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์.

เรณู โกศินานนท์ (2545), *นาฏศิลป์ไทย,* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ศิริมงคล นาฏยกุล (2545), *การแสดงละครเพลงของไทย พ.ศ. 2490-2496,* วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศุภควัน ญาณวรรธนสกุล และคณะ (2564), "การเต้น: ภาพสะท้อนจากสถานการณ์การแพร่ระบาดโควิด-19", รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการระดับชาติ ครั้งที่ 17 ปี พ.ศ. 2564 เรื่อง "ทิศทางการพัฒนางานวิจัยด้านสังคมและนวัตกรรมไทย-จีน สู่ความยั่งยืน" 18 ธันวาคม 2564 ณ มหาวิทยาลัยเกริก.

สรณัฐ ไตลังคะ (2550), *เรื่องสั้นไทยแนวคตินิยมสมัยใหม่ พ.ศ. 2507-2516*, วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีและวรรณคดีเปรียบเทียบ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรศักดิ์ นามวัฒน์โสภณ (2564), "แนวโน้มละคอนเวทีไทยในช่วงเวลาแห่งความพลิกผัน", *ศิลปกรรมสาร,* 14(2): 50-71.

อรอนันต์ สิงหะคเชนทร์ (2529), *วิเคราะห์นโยบายทางด้านวัฒนธรรมของรัฐบาลไทยจากแง่มุมของวิชามานุษยวิทยา*, วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อัจฉราวรรณ ภู่สิริวิโรจน์ (2543), *พัฒนาการละครเพลงของรพีพร,* วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อัศวิน จินตกานนท์ (2554), *สงครามโลกครั้งที่ 2 ทำไมไทยจึงไม่แพ้,* กรุงเทพฯ: กลุ่มบริษัทที่มและมูลนิธิทีมร่วมใจ.

อารีย์ นัยพินิจ และคณะ (2557), "การปรับตัวภายใต้กระแสโลกาภิวัตน์", *วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา,* 7(1): 1-12.

อิสรีย์ คุณากรบดินทร์ (2562), "บทบาทของโรงภาพยนตร์ในยุคจอมพล ป. พิบูลสงคราม", *วารสารวิชาการ Veridian E-Journal, Silpakorn University ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ,* 12(6): 969-986.

ภาษาอังกฤษ

Bhabha, K. (1990). *Nation and Narration,* New York: Routledge.

_____. (1994). *The Location of Culture.* New York: Routledge.

Jasak, A. (2021), *Theater and Covid-19: Examining How the Pandemic Financially Affected Production Crew Members in the Theater Industry,* New York: Pace University.

Robertson, R. (1994), "Globalisation or Glocalisation?", *The Journal of International Communication,* 1(1): 33-52.

Skog, D. et al. (2018), "Digital Disruption", *Bus Inf Syst Eng,* 60(5): 431-437.

สื่อออนไลน์

มูลนิธิละครไทย (2564), "รายงานผลสำรวจผู้เสพ-ผู้สร้าง ปี 2553", สืบค้นเมื่อ 20 พฤษภาคม 2565 จาก https://www.thaitheatre.org/goers-makers-entries/63

Binney, S. and Harrison, R. (2021), *Broadway's Post-Pandemic Future,* retrieved 20 May 2022 from https://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2021/june/broadway-s-post-pandemic-future-.html

Broadwaydirect (2020), *Andrew Lloyd Webber Offers Free Musicals to Stream on YouTube During Covid-19,* retrieved 20 May 2022 from https://broadwaydirect.com/andrew-lloyd-webber-offers-free-musicals-to-stream-on-youtube-during-covid-19/

Broadway League (2019), "Grosses-Broadway in NYC", retrieved 20 May 2022 from www.broadwayleague.com/research/grosses-broadway-nyc/

Cantrell, L. (2020), "How to Watch Your Favorite Broadway Shows and Musicals Online", retrieved 20 May 2022 from https://www.townandcountrymag.com/leisure/arts-and-culture/g31742627/how-to-stream-watch-broadway-shows-at-home/

Garvey, M. (2021), "No Curtain Calls or Intermissions. Broadway Is Back, But This Act Is Different from Before", retrieved 21 May 2022 from https://edition.cnn.com/2021/09/02/entertainment/broadway-returns-new-york/index.html

Meilee, B. (2021), *Scholarly Perspective on COVID-19, Part 11: Improvising Theatre in a Pandemic,* retrieved 20 May 2022 from https://www.southwestern.edu/live/news/14633-scholarly-perspectives-on-covid-19-part-11

สัมภาษณ์

นันทวัน เมฆใหญ่ สุวรรณปิยะศิริ, สัมภาษณ์, 16 พฤษภาคม 2564.