พัฒนาการขององค์กรและผลงานคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย

นายธนกร พฤกษชาติถาวร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสื่อสารการแสดง ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2554

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository(CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the Graduate School.

EVOLUTION OF ORGANIZATION AND WORKS OF PHYSICAL THEATRE COMPANIES IN THAILAND

Mr. Thanakorn Pruksachattawaorn

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Performing Arts

Department of Speech Communication and Performing Arts

Faculty of Communication Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2011

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	พัฒนาการขององค์กรและผลงานคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย
โดย	นายธนกร พฤกษชาติถาวร
สาขาวิชา	สื่อสารการแสดง
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์ ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะนิเทศศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(อาจารย์ ดร. จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์ กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน)

ธนกร พฤกษชาติถาวร : พัฒนาการขององค์กรและผลงานคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย. (EVOLUTION OF ORGANIZATION AND WORKS OF PHYSICAL THEATRE COMPANIES IN THAILAND) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: อ.ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์, 141 หน้า.

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาพัฒนาการ, โครงสร้างและการดำเนินงาน รวมถึงลักษณะผลงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย เพื่อเข้าใจถึงพัฒนาการของ การแสดงฟิสิคคัลเธียเตอร์, ทัศนะของผู้สร้างสรรค์งาน และการดำรงอยู่ของ คณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ในปัจจุบัน รวมถึงแสดงถึงลักษณะผลงานที่สร้างสรรค์โดยคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์ผู้อำนวยการ 8 คณะ ผู้เชี่ยวชาญด้านฟิสิคคัลเธียเตอร์ 3 คน และรวบรวมผลงานในรูปวิดีทัศน์บันทึกภาพการแสดง สื่อประชาสัมพันธ์ บทความที่เกี่ยวข้องกับงานละคร รวมถึงชมการแสดงสด

ผลการวิจัยพบว่าฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยยังไม่มีการกำหนดขอบเขตอย่างแน่ชัด โดยสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มคือ ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ และละครใบ้ โครงสร้างการดำเนินงานของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์แบ่งตามลักษณะงานสามารถแบ่งได้เป็นฝ่ายบริหาร และฝ่ายผลิต โดยที่จำนวนสมาชิกของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์มีตั้งแต่ 2-28 คน ส่วนใหญ่ไม่ได้สำเร็จการศึกษาด้านการละครมาโดยตรง แต่สมาชิ กล้วนมีประสบการณ์ทางด้านสุนทรียะมาแล้วทั้งสิ้น

การดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในปัจจุบันสามารถจำแนกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ การดำเนินงานอย่างเป็นทางการ และการดำเนินงานอย่างไม่เป็นทางการ ในส่วนลักษณะผลงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์สามารถแบ่งตามได้เป็น 2 กลุ่มได้แก่ ละคร ฟิสิคคัลเธียเตอร์เต็มรูปแบบ และละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ผสมผสาน โดยคณะละครมีความพยายามที่จะขยายฐานผู้ชมให้กว้างขึ้นทั้งสิ้น

ภาควิชา วาทวิทยาและสื่อสารการแสดง ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา สื่อสารการแสดง ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา 2554 .....

##5284674428 : MAJOR PERFORMING ARTS
KEYWORDS : EVOLUTION/ ORGANIZATION/ PHYSICAL THEATRE COMPANY

THANAKORN PRUKSACHATTAWORN: EVOLUTION OF ORGANIZATION AND WORKS OF PHYSICAL THEATRE COMPANIES IN THAILAND. ADVISOR: JIRAYUDH SINTHUPHAN, Ph,D., 141 pp.

This research aims to study the evolution of organization and the works of physical theatre companies in Thailand. This is to understand the development of the form, artistic viewpoint, and the existence of physical theatre companies in Thailand to the present time. It also analyzes the characteristics of the works created by the physical theatre companies. The data derives from interviews with 8 directors, 3 physical theatre experts, the study of live and recorded performances, and related articles.

The research found that the term “Physical Theatre” has not been defined precisely. It can be divided into two groups; physical theater and mime. The performance structure could be categorized into management team and production team. The groups mostly contain 2 to 28 members. Most of the members do not have direct experience by education but they have aesthetic experience.

The management of physical theatre company can be divided into 2 types; formal and informal operation. The works of physical theatre can be divided into 2 groups; Pure Physical Theatre and Mixed Physical Theatre. All physical theatre companies put their efforts to extend the audience base.

Department Speech Communication and Performing Arts Student’s Signature .....
Field of Study Performing Arts Advisor’s Signature .....
Academic Year 2011 .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ได้ด้วยบุคคลหลายฝ่าย อันได้แก่ อาจารย์ดร .จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้ที่กระตุ้นความสนใจใคร่ปฏิบัติเพื่อให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ รองศาสตราจารย์ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ ประธานการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ให้คำแนะนำอันละเอียดประณีต และอาจารย์กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ผู้ชี้ทางการแก้ไขวิทยานิพนธ์ให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

เพื่อนที่ช่วยแปลเอกสาร แล ะบทความจำนวนมากจากต่างประเทศโดยเฉพาะวีระยุทธ พลอยพัชระ รวมทั้งเชษฐ์อุษา โชติมา ธนาศรี และบดินทร์ที่เป็นกำลังใจให้แก่ผู้วิจัยเสมอมา

เพื่อนทุกคนในระดับมหาบัณฑิต ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง ที่ร่วมทุกข์ร่วมสุขมาโดยตลอดระยะเวลาการศึกษา

คณะละครและประชากรกลุ่มตัวอย่างผู้ให้ข้อมูลที่ช่วยอธิบายเรื่องราวต่างๆ เกี่ยวกับฟิสิคัลเธียเตอร์ อันเป็นข้อมูลหาไม่ได้จากเอกสารใดๆ รวมถึงสมาชิกคณะละครทุกท่านที่ให้ความเอื้อเฟื้อที่มิได้เอ่ยนาม

ท้ายสุดนี้ขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา ที่มอบความรัก ความปรารถนาดีมาโดยตลอด และน้องชาย น้องสาว ที่ให้การสนับสนุนด้านกำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์จนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ฌ

สารบัญภาพ..... ญ

บทที่

1. บทนำ.....

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

1.2 วัตถุประสงค์..... 3

1.3 คำถามนำวิจัย..... 3

1.4 ขอบเขตในของการวิจัย..... 3

1.5 คำจัดกัดความที่ใช้ในการวิจัย..... 3

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 4

2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 5

2.1 แนวคิดฟิสิคคัลเธียเตอร์..... 5

2.2 แนวคิดละครในฐานะกระบวนการสื่อสาร..... 20

2.3 แนวคิดการดำเนินงานของค์กรละคร..... 25

2.4 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 26

3. วิธีดำเนินการวิจัย..... 29

3.1 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง..... 29

3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 30

3.3 วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล..... 31

3.4 วิธีวิเคราะห์ข้อมูล..... 31

หน้า

3.5 การนำเสนอข้อมูล..... 32
4. ผลการวิจัย..... 33
4.1 พัฒนาการฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย..... 33
4.1.1 ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์..... 34
4.1.2 ละครใบ้..... 49
4.2 โครงสร้างองค์กร และการดำเนินงาน..... 57
4.2.1 ประวัติคณะคณะละคร..... 57
4.2.2 โครงสร้างคณะละคร..... 75
4.2.3 การดำเนินงานคณะละคร..... 77
4.2.3.1 คณะละครที่ดำเนินงานอย่างเป็นทางการ..... 77
4.2.3.2 คณะละครที่ดำเนินงานอย่างไม่เป็นทางการ..... 77
4.3 ผลงานคณะละคร..... 80
4.3.1 ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์เต็มรูปแบบ..... 80
4.3.2 ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ผสมผสาน..... 96
5. สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 115
รายการอ้างอิง..... 121
ภาคผนวก..... 123
ภาคผนวก ก สมาชิกและผลงานคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์..... 124
ภาคผนวก ข แบบสอบถามสมาชิกคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์..... 139
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 141

สารบัญตาราง

		หน้า
ตารางที่ 1	ตารางแสดงพัฒนาการฟิสิคคัลเธียเตอร์	56
ตารางที่ 2	ตารางแสดงจำนวน และการศึกษาของสมาชิกฟิสิคคัลเธียเตอร์	74

สารบัญภาพ

ภาพประกอบ		หน้า
ภาพที่ 1	การแสดง My Sex, Our Dance โดย DV8	6
ภาพที่ 2	การแสดง Street of Crocodiles โดย Theatre de Complicite	7
ภาพที่ 3	ชาค เลอกอค	12
ภาพที่ 4	วอล์ฟ ฟาร์ม แมริ่ง	34
ภาพที่ 5	ภัทราวดี มีชูธน	36
ภาพที่ 6	สินีนาฏ เกษประไพ	39
ภาพที่ 7	ธีระวัฒน์ มุลวิไล	40
ภาพที่ 8	นิกร แซ่ตั้ง	42
ภาพที่ 9	การแสดงเรื่อง “ใจยักษ์”	44
ภาพที่ 10	การแสดงเรื่อง “ไร้พำนัก”	44
ภาพที่ 11	การแสดงบุโต	45
ภาพที่ 12	คณะ 8 Troupe	47
ภาพที่ 13	มิลาน ซาลาเดค นักละครใบ้ชาวเยอรมัน	49
ภาพที่ 14	ไพฑูรย์ ไหลสกุล	50
ภาพที่ 15	คณะละครใบ้เบบี้ไมม์	52
ภาพที่ 16	คนหน้าขาว Young Blood	53
ภาพที่ 17	คณะละครใบ้สัง-คัง	54
ภาพที่ 18	การแสดงเรื่อง “แอปเปิ้ล เซอร์รี่ แอน”	81
ภาพที่ 19	การแสดงเรื่อง “คนชั้นสาม”	82
ภาพที่ 20	การแสดงเรื่อง “เมื่ออิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป”	84
ภาพที่ 21	การแสดงเรื่อง “เมดูซ่า...ชีวิตที่ไม่มีงู”	85
ภาพที่ 22	การแสดงเรื่อง “Crying Century”	86
ภาพที่ 23	การแสดงเรื่อง “Starman : คนบนฟ้า...มหันตภัยวันสิ้นโลก”	87
ภาพที่ 24	การแสดง “Babymime Show Vol.1” (Play Play Play)	89
ภาพที่ 25	การแสดง “Babymime Show Vol.2” (Sparking – Pink Comedy Mime)	90
ภาพที่ 26	การแสดงเรื่อง “Intimacy”	92
ภาพที่ 27	การแสดง “Sung-Kung Mime Performance 1”	94

หน้า

ภาพที่ 28 การแสดงเรื่อง “คือผู้อภิวัฒน์”..... 97
ภาพที่ 29 การแสดงเรื่อง “ความฝันกลางเดือนหนาว”..... 99
ภาพที่ 30 การแสดงเรื่อง “แอนธิโกเน”..... 100
ภาพที่ 31 การแสดงเรื่อง “Venus Party: เรื่องของเธอ เรื่องของเขา และเรื่องของเรา”..... 101
ภาพที่ 32 การแสดงเรื่อง “นิทานข้างวัด”..... 105
ภาพที่ 33 การแสดงเรื่อง “ร๊อกโอเปร่า อิเหนา-จรกา”..... 106
ภาพที่ 34 การแสดงเรื่อง “เงาะป่า”..... 107
ภาพที่ 35 การแสดงเรื่อง “ร่ายพระไตรปิฎก”..... 108
ภาพที่ 36 การแสดงเรื่อง “โขนรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ”..... 109
ภาพที่ 37 การแสดงเรื่อง “ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน”..... 110
ภาพที่ 38 การแสดงเรื่อง “แม่น้ำแห่งความตาย”..... 112
ภาพที่ 39 การแสดงเรื่อง “พระเจ้าเซ็ง”..... 113

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เมื่ออิทธิพลของชาติตะวันตกเข้ามาในประเทศไทยส่งผลให้ประเทศเราได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมจากตะวันตกในหลายด้านทั้งการ ศึกษา การ แต่งกาย การรับประทานอาหาร รวม ถึงอิทธิพลทางด้านการละครแบบตะวันตก เช่นกัน ละครตะวันตกได้เริ่มเข้ามาสู่ประเทศไทย ในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 4 โดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้ส่งเสริมการละคร ที่ผสมผสมผสานรูปแบบของละครไทยกับละครตะวันตกเข้าด้วยกันทำให้เกิด “ละครพันทาง” ขึ้น (ยุทธิชัย อุทยานินทร์, 2540) ความสัมพันธ์กับชาติตะวันตกยังส่งผลให้การละครไทยได้รับสื่อบัน เทิงรูปแบบใหม่เข้ามาด้วย ทั้งภาพยนตร์ 35 มม.ที่เข้ามาในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง รวมถึงสื่อละครวิทยุ และสื่อโทรทัศน์ที่กำเนิดขึ้นตามมา

จากที่กล่าวมา การติดต่อสื่อสารระหว่างชาติไทยกับชาติตะวันตกตั้งแต่สมัยอดีตทำให้ประเทศไทยได้รับอิทธิพลด้านการละครจากตะวันตกอ ย่างมากทั้งรูปแบบการแสดงละคร รวมถึงสื่อทางการละคร การรับอิทธิพลด้านการละครของไทยจากชาติตะวันตกนั้นมิได้หยุดอยู่แค่เพียงในอดีตเท่านั้น แต่ทว่ายังคงรับอิทธิพล ด้านการละครตะวันตกสืบเนื่องมา โดยตลอด ดังจะเห็นได้จากในปัจจุบันมีการแสดงละครรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า“ฟิสิคคัลเธียเตอร์” เกิดขึ้น

คำว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์ ” เกิดขึ้นในปีคริสตศักราช 1986 จากคณะละครในประเทศอังกฤษชื่อว่า “DV8” ของลอยด์ นิวสัน ที่ก่อตั้งร่วมกับไนเจล ชาลนอค ซึ่งถ่ายทอดเรื่องราวที่สะท้อนถึงประเด็นทางสังคม เรื่องของปรัชญา รวมทั้งเรื่องราวทางการเมือ งผ่านการแสดงในรูปแบบของการเต้นรำ ฟิสิคคัลเธียเตอร์นั้นเคยถูกนำมาใช้อธิบายถึงการแสดงของนักแสดงที่แสดงออกมาผ่านทางร่างกายที่เกิดขึ้นจากจิตใจของนักแสดง ในภาวะนั้นด้วยเช่นกัน ซึ่งทำให้เกิดความสับสนต่อการให้คำจำกัดความของคำว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” แต่ถึงอย่างไรก็ตามฟิสิคคัลเธียเตอร์มีลักษณะทางธรรมชาติคือการให้ความสำคัญกับบทที่เป็นข้อความแต่ทว่าสิ่งที่เป็นหลักนั้ นอยู่ที่การ

ทำงานของร่างกายนักแสดงที่ถ่ายทอดแสดงอารมณ์ความรู้ผ่านการแสดงออกโดยการใช้ร่างกาย การแสดงท่าทางในฟิสิคคัลเธียเตอร์อาจมีพื้นฐานมาจากจิตใจ การสร้าง ภาพในเชิงสัญลักษณ์ ลักษณะของอารมณ์หรือจะเป็นการแสดงแบบละครใบ้ทั้งหมดรวมกัน โดยนักแสดงจะเกิดกระบวนการจัดระบบแสดงผ่านท่าทางที่แสดงออกถึงภาษา โดยความหมายที่แสดงออกผ่านทางท่าทางนั้นจะมีความสำคัญมากกว่าตัวอักษร

สำหรับในประเทศไทย คำว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” นั้นเกิดขึ้นเมื่อใดยังไม่ทราบแน่ชัด แต่ในปัจจุบันพบว่าฟิสิคคอลเธียเตอร์ได้มีการพัฒนา และมีการแสดงกันอย่างแพร่หลายในคณะละคร โดยสังเกตได้จากที่ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ได้เข้าร่วมจัดแสดงในงานเทศกาลละครกรุงเทพฯ ที่จัดขึ้นในช่วงหลังเป็นประจำทุกปี รวมถึงมีการจัดการอบรมเชิงปฏิบัติการแสดงละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ขึ้นอย่างมากมายทั้งจากคณะละคร และมหาวิทยาลัย ส่วนละครใบ้ที่จัดว่าเป็นฟิสิคคัลเธียเตอร์รูปแบบหนึ่งได้รับความนิยมในปัจจุบันเช่นกัน ดังจะเห็นได้ว่ามีคณะละครใบ้เปิดการแสดงโดยที่ผู้ชมต้องจ่ายค่าบัตรเข้าชมการแสดง รวมถึงมีกา รแสดงเปิดหมวกของนักแสดงละครใบ้ตามสถานที่สาธารณะต่างๆ ทั้งบริเวณห้างสรรพสินค้าชื่อดัง บริเวณรถไฟฟ้าไปจนถึงสวนสาธารณะ นอกจากนี้ละครใบ้ยังปรากฏอยู่ในสื่อโทรทัศน์ด้วย ทั้งรายการวาไรตี้โชว์และในมิวสิควิดีโอเพลงไทยสมัยนิสัย นอกจากนี้พบว่ามีการจัดเทศกาลละครใบ้ในก รุงเทพฯ (Pantomine in Bangkok) ขึ้นอย่างเป็นประจำ โดยในเทศกาลที่จัดขึ้นในช่วงต้นเดือนกรกฎาคม 2553 ที่ผ่านมานี้นับเป็นครั้งที่ 11 ตั้งแต่เริ่มมีการจัดเทศกาลละคร ซึ่งเทศกาลดังกล่าวเป็นการรวมตัวกันของนักแสดงละครใบ้มืออาชีพทั่วเอเชีย ทั้งจากประเทศญี่ปุ่น เกาหลี และนักแสดงละครใบ้รุ่นใหม่ของไทยด้วย จากการที่กล่าวมาทั้งหมดจะเห็นได้ว่าทั้งละครฟิสิคคัลเธียเตอร์เป็นสื่อสารการแสดงอีกประเภทหนึ่งที่มีความแพร่หลายในปัจจุบัน และได้รับความสนใจจากผู้ชมละครเช่นกัน ด้วยเหตุนี้งานวิจัยเรื่องนี้จึงต้องการศึกษาเรื่องพัฒนาการขององค์กรและผลงานคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย ในฐานะที่จัดว่าเป็นสื่อสารการแสดงใหม่อีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งเป็นส่วนที่จะสะท้อนภาพในแวดวงศิลปะการละคร รวมถึงสังคมปัจจุบัน และเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาเกี่ยวกับฟิสิคคัลเธียเตอร์ต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาพัฒนาการละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยยุคบุกเบิกจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ.2518-พ.ศ.2553)
2. เพื่อศึกษาโครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย
3. เพื่อศึกษาลักษณะผลงานของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ไทยในปัจจุบัน

คำถามนำวิจัย

1. พัฒนาการละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยยุคบุกเบิกจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ.2518-พ.ศ.2553) มีลักษณะเป็นอย่างไร
2. โครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยมีลักษณะเป็นอย่างไร
3. ผลงานของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ไทยในปัจจุบันมีลักษณะเป็นอย่างไร

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาเรื่องพัฒนาการขององค์กรและผลงานคณะฟิ สิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย จะศึกษาเฉพาะคณะ ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่เปิดและดำเนินการใน ประเทศไทย โดยไม่รวมถึงคณะละครหุ่น และคณะละครประเภทแดนซ์เธียเตอร์ ด้วยเหตุที่ว่าละครฟิสิคคัลเธียเตอร์มีลักษณะการดำเนินเรื่อง และรูปแบบของการแสดงที่เป็นลักษณะของละคร ในขณะที่แดนซ์เธียเตอร์มีลักษณะเป็นการเต้นมากกว่า ส่วนละครหุ่นนั้นได้มีผู้ที่กำลังดำเนินการศึกษา

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

ฟิสิคคัลเธียเตอร์	หมายถึง	รูปแบบของการแสดงใดๆที่ใช้การเล่าเรื่องผ่านทางร่างกายและจิตใจโดยเน้นการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงเป็นหลักในการสื่อสาร ซึ่งโดยหลักแล้วการแสดงจะประกอบไปด้วยการใช้ตัวตลก การแสดงละครใบ้ และการใช้การเต้นประกอบในการแสดง

คณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์	หมายถึง	กลุ่มคนที่รวมตัวกันเป็นองค์กรโดยมีจุดประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครที่ใช้การเล่าเรื่องผ่านทางร่างกายและจิตใจโดยเน้นการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงเป็นหลักในการสื่อสาร

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบถึงพัฒนาการละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยยุคบุกเบิกจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ.2518-พ.ศ.2553)
2. ทราบถึงโครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย
3. ทราบถึงลักษณะผลงานของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ไทยในปัจจุบัน

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง “พัฒนาการของ องค์กรและผลงานคณะฟิ สิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย ” เป็นงานวิจัยที่ต้องการศึกษาถึงพัฒนาการขององค์กรฟิสิคคัลเธียเตอร์ตั้งแต่ยุคบุกเบิกจนถึงปัจจุบัน และศึกษาถึงโครงสร้างการดำเนินงาน รวมถึงผลงานคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย โดยแนวคิดที่ใช้เป็นกรอบในการศึกษามี ดังต่อนี้

- แนวคิดฟิสิคคัลเธียเตอร์
- แนวคิดละครในฐานะกระบวนการสื่อสาร
- แนวคิดการดำเนินงานขององค์กรละคร
- เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดฟิสิคคัลเธียเตอร์

Simon Murrey และ John Keefe (2007) ในประเทศอังกฤษ คำว่า “Physical Theatre” เริ่มเป็นที่รู้จักของบุคคลทั่วไปในปี คศ.1984 จากการตั้งคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่ชื่อ DV8 Physical โดยช่วงเวลาก่อนหน้านั้นไม่นานได้มีการตั้งกลุ่มการแสดงละครใบ้ในลอนดอน (London-based Mime Action Group) ขึ้น กลุ่มดังกล่าวได้ตีพิมพ์ข้อความที่กล่าวถึงฟิสิคคัลเธียเตอร์ลงหนังสือพิมพ์อยู่ห ลายครั้ง แต่ถึงอย่างไรก็ตามจุดเริ่มต้นของฟิสิคคัลเธียเตอร์นั้นค่อนข้างจะซับซ้อนและสับสนมากกว่าที่ได้กล่าวไป ทั้งนี้เพราะคำว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” นั้นปรากฏให้เห็นในอยู่เป็นจำนวนมากตลอดช่วงทศวรรษที่ 70 (ค.ศ. 1970-1979) โดย Baz Kershaw ได้กล่าวว่า ฟิสิคคัลเธีย เตอร์อาจเป็นส่วนหนึ่งของการศิลปะการใช้ภาษาของ Steven Berkoff และ Will Spoor ใน London-based Art Lab ในปี 1968 แต่สำหรับสิ่งที่สามารถระบุอย่างแน่นอนสำหรับคำว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์ ” นั่นคือ คำดังกล่าวถูกนำมาใช้เพื่อเป็นชื่อเรียกการปฏิบัติฝึกซ้อมการแสดงตามแนวทางของ Jerzy Grotowski ที่มีอิทธิพลต่อการแสดงของ Loyd ผู้ก่อตั้ง DV8

ภาพที่ 1 การแสดง My Sex, Our Dance โดย DV8

Peter Ansorge (1975) ได้กล่าวถึงที่มาของคำว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” ไว้ดังนี้ ฟิสิคคัลเธียเตอร์ได้รับอิทธิพลมาจากมาประเทศอเมริกาโดย Nancy Meckler ผู้ก่อตั้งและผู้กำกับการแสดงโรงละคร Freehold เขาได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้ทำละครประเภทฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่ประสบความสำเร็จที่สุดในประเทศ รูปแบบของละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่สามารถเห็นได้อย่างชัดเจนสามารถสังเกตได้จากผลงานการดัดแปลงเรื่อง Antigone ของ Sophocles แม้ว่ารูปแบบของฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่มีให้เห็นอย่างชัดเจนนั้นไม่น่าจะมีมาก่อนปี ค.ศ. 1968 แต่มีข้อโต้แย้งหลักๆว่าถ้าเราสามารถหาหลักฐานทางวัฒนธรรมมายืนยันได้ว่ามีการแสดงในโรงละครที่เชื่อได้ว่าเป็นรูปแบบของฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่ย้อนกลับไปถึง 2000 ปีของประวัติศาสตร์การละครก็เป็นได้ ในขณะที่มีการโต้เถียงถึงเรื่องนี้กันอยู่ตลอด ในช่วงศตวรรษที่ 20ได้มีผลงานของกลุ่มนักแสดงละครตะวันตกที่ล้วนแต่เป็นนักแสดงที่มีวิธีการในแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่แตกต่างกันออกไป ออกมาให้ผู้ชมได้เห็นอย่างหลากหลาย

แม้ว่าละครฟิสิคคัลเธียเตอร์จะมีให้เห็นอยู่เป็นครั้งคราวตั้งแต่ช่วงทศวรรษ 70 แต่ทว่าก็ยังไม่ได้รับการผลักดัน และเป็นที่รู้จักในฐานะที่เป็นรูปแบบของละครรูปแบบหนึ่ง จนถึงช่วงกลางทศวรรษ 80 คำว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” นี้เริ่มมีปรากฏให้เห็นในหลายๆ บริบทที่ปรากฏในเว็บไซต์ของ DV8 แต่ทว่าลอยด์ นิวสันเห็นว่าคำคำนี้ไม่มีคุณค่าและเป็นประโยชน์อีกต่อไป ทั้งนี้เพราะในช่วงเวลาดังกล่าวคำว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” ถูกนำมาใช้มากเกินความจำเป็น อีกทั้งยังถูกนำไปใช้เรียกอธิบายรูปแบบของละครทุกรูปแบบที่ไม่ใช่แค่ในการละคร หรือการเต้นแบบดั้งเดิม

ในช่วง 20 ปีที่ผ่านมาตั้งแต่ที่คำว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย ลอยด์ นิวสันได้กล่าวถึงงานในส่วนของเขาว่าเป็นการทลายกำแพงที่กั้นระหว่างการเต้น การละคร จุดยืนทางการเมืองของแต่ละคน อีกทั้งยังกล่าวอีกว่า คณะละครต่างๆ เริ่มที่จะระบุรูปแบบการแสดงของตัวเองให้มีความชัดเจนเช่นกัน

Theatre de Complicite ที่ได้เปลี่ยนชื่อเป็น Complicite ในปี 2006 ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นคณะละครที่ถูกก่อตั้งในช่วงกลางทศวรรษที่ 80 ที่สามารถแสดงฟิสิคคัลเธียเตอร์ได้สมบูรณ์แบบที่สุดถึงแม้ว่าทางคณะละครดังกล่าวจะไม่เคยกล่าวว่าคณะ ละครของตัวเองได้ใช้รูปแบบการแสดงแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์ โดยคณะได้อธิบายหลักที่ใช้ในการแสดงว่าเป็นการค้นหาสิ่งที่มีชีวิตชีวาที่สุดประกอบกับการบูรณาการต้นฉบับ ทั้งเพลง รูปภาพ รวมไปถึงการแสดงเข้าด้วยกันเพื่อสร้างละครที่สามารถสร้างกระแสให้เกิดขึ้นได้ และสิ่งที่สำ คัญที่สุดคือความร่วมมือในการทำงานระหว่างคนแต่ละคนเพื่อสร้างสรรค์องค์รวมที่เป็นสาธารณะ

ภาพที่ 2 การแสดง Street of Crocodiles โดย Theatre de Complicite

David Glass ได้ออกแสดงทั่วโลก โดยในตอนแรกนั้นเขาเป็นศิลปินเดี่ยวที่แสดงละครใบ้ในสหราชอาณาจักรตั้งแ ต่ปี 1980 และได้สร้างผลงานของเขาขึ้นมาเองในปี 1990 เขาได้อธิบายรูปแบบการแสดงของเขาว่าเป็นการอุทิศตนให้กับการละครที่ใช้จินตนาการ โดยเน้นการผสมผสานรวมกันซึ่งมีรากฐานมาจากวัฒนธรรมและทักษะทางการละครทั้งทางร่างกายและทัศนศิลป์ ในปี

1979 Desmond Jones ได้ก่อตั้งโรงเรียนสอนการแสดงละครใบ้ขึ้นในลอนดอน ซึ่งโรงเรียนนี้ได้กลายเป็นโรงเรียนสอนละครใบ้และฟิสิคคัลเธียเตอร์ในภายหลังช่วงกลางทศวรรษที่ 1990

ในปี 1989 Mime Action Group ได้เปิดตัววารสารชื่อ MAGazine โดยหลังจากนั้น 5 ปี ทางผู้บริหารได้ปรับรูปแบบใหม่โดยใช้ชื่อว่า Total Theatre ซึ่งเป็นนิตยสารสำหรับละครใบ้และฟิสิคคัลเธียเตอร์โดยเฉพาะ ในปัจจุบันนี้ Mime Action Group ได้กลายเป็น Total Theatre Network และเป็นองค์กรชั้นนำของประเทศอังกฤษในเรื่องของการแสดงที่เกี่ยวกับฟิสิคคัลเธียเตอร์ อีกทั้งยังมีสมาชิกอยู่มากมายทั่วโลก น อกจากนี้ยังองค์กรดังกล่าวยังเป็นตัวแทนและกระบอกเสียงของความสนใจของตัวตลก และการแสดงอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับฟิสิคคัลเธียเตอร์ทั้งแดนซ์เธียเตอร์ ละครหน้ากาก ละครใบ้ หุ่นกระบอก รวมทั้งสตรีทเธียเตอร์ด้วย เพียงช่วงเวลาสั้นๆ ละครใบ้ได้ถูกเข้ามาแทนที่โดยฟิสิคคอลเธี ยเตอร์ อีกทั้งยังถูกลดความสำคัญลงให้อยู่ในระดับเดียวกับหุ่นกระบอก ละครหน้ากาก และสตรีทเธียเตอร์ ในช่วงกลางทศวรรษ 1980 สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงการเสื่อมลงของทุกสิ่งทุกอย่างที่พวกเขาเชื่อว่าละครใบ้นั้นเป็นตัวแทน

เดสมอนด์ โจนส์กล่าวไว้ใน MAGazine (1985) ว่า “ผมเชื่อว่าละครใบ้จะเปลี่ยนรูปโฉมการแสดงละครพูดในอีก 25 ปีข้างหน้า อาจจะไม่โดดเด่นมากแต่จะเป็นการเปลี่ยนแปลที่สำคัญ ผู้คนจะมาหาเราเพื่อที่จะเรียนรู้เทคนิคต่างๆ ... เราแสดงละครใบ้ เราไม่ได้ทำสิ่งโง่ๆ ถ้าเราเก่งและแข็งแรง คนอื่นๆจะเข้ามาหาเรา เรากำลังก้าวผ่านวิก ฤตการณ์ทางเอกลักษณ์ และแน่นอนว่า Krakatoa เป็นแค่เพียงเรื่องตลกเสียดสีเรื่องสั้นๆ หากเทียบกับ สิ่งที่ได้เกิดขึ้นในการแสดงละครใบ้ตลอด 9 ปีที่ผ่านมา

ผมแสดงละครใบ้
แล้วคุณล่ะ ทำอะไร
ยืนขึ้นและ ทำตัวให้มีค่า...”

ตั้งแต่ทศวรรษ 1980 การเคลื่อนไหวทางการละครในออสเตรเลียได้เติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว และดูเหมือนจะตอบรับฟิสิคคัลเธียเตอร์ได้ดีกว่าในประเทศอังกฤษด้วย เฮดดอลและมิลลิง (2006) ได้อธิบายถึงฟิสิคคัลเธียเตอร์ได้อย่างชัดเจน อีกทั้งเฮดดอลและมิลลิงยังแสดงความคิดเห็นผ่านหนังสือของพวกเขาว่า ในช่วงปลายของศตวรรษที่ 20 ละครจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง อัตลักษณ์ส่วนบุคคลและทางวัฒนธรรม ในกรณีเช่นนี้จะเป็นกรณีที่เกิดขึ้นในออสเตรเลียเท่านั้น พวกเขายังกล่าวอีกว่า รูปแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์ของที่นี่ยังได้แสดงให้เห็นการเฉลิมฉลองความแตกต่างหลากหลายของสังคมในออสเตรเลียได้เป็นอย่างดี ซึ่งความหลากหลายดังกล่าวนี้ ส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากความต้องการแยกตัวจากอำนาจทางวัฒนธรรมที่มาพร้อมกับการก่อตั้งอาณานิคมโดยเฉพาะชาวยุโรปและชาวอังกฤษ โดยปกติแล้วละครสัตว์และการเต้นรำดั้งเดิมมีผลกระทบอย่างมากต่อรูปแบบของฟิสิคคัลเธียเตอร์ในช่วงต้นในออสเตรเลีย ถึงแม้ว่าในปัจจุบันนี้คณะละครจำนวนมากจะมีแนวโน้มไปทางศิลปะที่ร่วมสมัยเช่นเดียวกับในทวีปยุโรป

ส่วนในทวีปอเมริกาเหนือ รูปแบบการแสดงของฟิสิคคัลเธียเตอร์ได้เข้ามามีบทบาทอย่างชัดเจนและสำคัญในช่วงทศวรรษ 90 ถึงแม้ว่าในปัจจุบันสิ่งนี้มักถูกมองว่าเป็น การแสดงออกเพื่อแสดงถึงแนวทางและความทะเยอทะยานของคณะละครที่เปิดใหม่หลายคณะที่ต้องการจะต่อต้านกระแสการแสดงแบบสัจนิยม และธรรมชาตินิยม แต่อย่างไรก็ตามในอเมริกาเหนือได้มีคณะละครและศิลปินที่สร้างผลงานโดยมีรากฐานมากจากฟิสิคคัลและการเคลื่อนไหวทางด้านร่างกายมามากกว่า 40 ปีแล้ว โดยที่ผลงานการแสดงมีความหลากหลาย ตั้งแต่ การเต้นร่วมสมัย การแสดงละครใบ้ ป๊อปเธียเตอร์ สตรีทเธียเตอร์ รวมไปจนถึง คาร์นิวอลเธียเตอร์ด้วย

ดิมพ์ฟา แคลลารี (2001) อธิบายคำว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” ไว้ว่าใช้สำหรับเรียกการแสดงใดๆก็ตามที่ใช้การเล่าเรื่อง ผ่านทางร่างกายและจิตใจ การแสดงในแบบ ฟิสิคคัลเธียเตอร์นั้นมักเน้นการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงเป็นหลัก ใช้ร่างกายเป็นตัวสื่อสาร และเป็นรูปแบบการแสดงที่เน้นภาพเป็นหลัก การกระทำในเรื่องอาจจะมีพื้นฐานทางด้านจิตวิทยา การใช้สัญลักษณ์ในการสะท้อนภาพ การเน้นอารมณ์ความรู้สึกเป็นหลัก การใช้การแสดงละครใบ้ที่มีโครงเรื่องที่ชัดเจนหรือเป็นการผสมผสานของสิ่งที่กล่าวมาทั้งหมด ซึ่งการแสดงแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์นี้ อาจ

ออกนอกรอบ ใช้การแสดงสดหรือใช้ภาษาท่าทางที่คิดประดิษฐ์ขึ้น รวมไปถึงการคิดค้นสิ่งใหม่ได้ แต่โดยหลักๆแล้ววิธีก ารนำเสนอจะผ่านทางกายภาพ (ร่างกาย) มากกว่าผ่านทางตัวหนังสือหรือบทพูด ถึงแม้ว่าจะมีปัญหาในเรื่องการให้คำนิยามแก่การแสดงในแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์แต่ก็ยังมีลักษณะที่เหมือนกันที่ปรากฏให้เห็น (ลักษณะดังกล่าวไม่จำเป็นต้องมีครบในทุกๆการแสดง) ซึ่งประกอบไปด้วย

- การแสดงมักได้รับการออกแบบมากกว่าการนำมากจากบทละครที่มีอยู่แล้ว
- การแสดงมักเป็นการรวมศิลปะหลายแขนงเข้าด้วยกันทั้งดนตรี การเต้นรำ ทัศนศิลป์ เช่นเดียวกับการละคร
- การแสดงมักท้าทายรูปแบบความสัมพันธ์แบบดั้งเดิมระหว่างผู้แสดงและผู้ชม ที่เดิมมักแสดงอยู่บนเวที ซึ่งแยกออกจากผู้ชม
- การแสดงมักให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงด้วย
- การแสดงมักผสมผสานจินตนาการของผู้แสดงและจินตนาการของผู้ชมเข้าด้วยกัน ซึ่งโดยหลักๆแล้วการแสดงนั้นจะประกอบไปด้วยการใช้ตัวตลก การแสดงตลกชวนหัวแบบหยาบๆ การแสดงละครใบ้ และการใช้การเต้น (รูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง) ประกอบในการแสดง

ดังนั้นผู้วิจัยจะอธิบายข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับละครใบ้ และละครที่ใช้การเต้น (Dance Theatre) ประกอบในการแสดงเพื่อให้ทราบเนื้อหาในเบื้องต้นในฐานะที่ละครทั้งสองชนิดดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของฟิสิคคัลเธียเตอร์

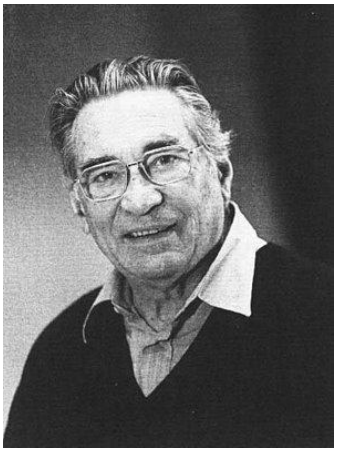
ไมม์ (Mime) มีประวัติศาสตร์ยาวนาน ย้อนกลับไปถึ งยุคกรีกในช่วงก่อนคริสตวรรษที่ 5 เมื่อ Sophron แห่ง Syracuse ได้ประพันธ์บทละครของไมม์ขึ้น (พาวิส 1998 อ้างถึงในไซมอล เมอร์เรย์ และจอห์น คีฟ, 2550) จนกลายเป็นมรดกสืบทอดต่อกันมา โดยได้มีการปรับแต่งเนื้อเรื่องผ่านคณะละครเร่ร่อนในช่วงยุคกลางและได้มีอิทธิพลไปยั ง Commedia dell'Arte ในช่วงคริสตวรรษที่ 5-6 Pantomime และ Harlequinade ในยุโรปช่วงคริสตวรรษที่ 19 ภาพยนตร์ล้อเลียนของ Buster Keaton และ Charlie Chaplin รวมทั้งการนำเสนอละครฝรั่งเศสในรูปแบบ

ใหม่ที่โรงละคร Vieux-Colombier ของ Jacques Copeau ในช่วงคริสตวรรษที่ 20 และได้ถึงจุดสูงสุดเมื่อมีการทดลองครั้งใหญ่ของ Etienne Decroux, Jean-Louis Barrault และ Jacques Lecoq ในประเทศฝรั่งเศสตั้งแต่ทศวรรษที่ 1940

อิทธิพลที่ขนบธรรมเนียมของไมม์ฝรั่งเศสมีต่อละครท่าทางร่วมสมัยแต่ (ในช่วงหลัง) ไมม์มีประวัติศาสตร์ไ ม่สู้ดีนัก โดยเฉพาะในประเทศอังกฤษ พบว่าในปี 2006 มีผู้เล่นไมม์ และมีคณะไมม์เพียงไม่กี่ราย ซึ่งขัดกับการเติบโตอย่างรวดเร็วของละครที่ใช้ร่างกาย ในช่วง 30 ปีที่ผ่านมา แม้แต่ศิลปินอย่างเดวิส กลาสผู้ที่เคยอธิบายงานศิลปะของเขาว่าเป็นไมม์ หรือ ไมม์สมัยใหม่ กลับเลิกใช้คำดังกล่าวในเว็บไซต์ของเขา และสถาบันในกรุงปารีสของชาค เลอกอค เคยมีคำว่า ละครใบ้ เป็นส่วนหนึ่งของชื่อสถาบัน แต่ตั้งแต่ปี 1990 เป็นต้นมาก็ได้เปลี่ยนชื่อเป็น International Theatre School อย่างไรก็ตามในทวีปยุโรปจะพบการหลีกเลี่ยงที่จะใช้เฉพาะคำว่า “ละครใบ้” โดยเฉพาะอย่างศิลปินที่สืบเชื้อสายมาจากเอเตียน เดอครู เช่น Le Theatre du Mouvement ในกรุงปารีส ได้อธิบายงานศิลปะว่าเป็น “ไมม์และละครที่ต้องใช้การมองเห็น (Visual Theatre)” ตัวอย่างที่พบได้ไม่มากนักของสถาบันในประเทศอังกฤษที่กล้าใช้คำว่า “ละครใบ้” คือ London International Mime Festival ที่กำลังเข้าสู่ปีที่ 28 ซึ่งดำเนินงานโดย Joseph Seelig และ Helen Lanaghan สำหรับความยากลำบากเกี่ยวกับไมม์ในประเทศอังกฤษก็คือ ละครใบ้นั้นถูกอธิบายขอบเขตของลักษณะทางละครไว้อย่างแคบๆ โดยมีไมม์ของ Marcel Marceau ที่ถูกนำมายกเป็นแบบอย่างของไมม์เพียงเท่านั้น ซึ่งเป็นตัวอย่างที่ไม่ถูกต้องนัก ถึงแม้ว่าประกอบไปด้วยทักษะและเทคนิคชั้นสูงก็ตาม

ชาค เลอกอคได้อธิบายไว้อย่างเหน็บแนมว่าไมม์ร่วมสมัยจำนวนมากได้ถ่ายทอดออกมาในลักษณะที่ปลดออกจาก ความเงียบ ผ่านการแสดงท่าทางที่ราวกับเรียกร้องขอความ ช่วยเหลือหรือแสดงสีหน้าเพื่อชดเชยการขาดหายไปของการพูดจา และให้พวกเขาเป็นที่เข้าใจของผู้ชม ละครใบ้ดังกล่าวได้ ทำให้ละครประเภทนี้ถูกตีตราว่า เป็นสิ่งพิสดารแปลกประหลาดที่ดูแล้วคล้ายคลึงกับอากัปกิริยาของสัตว์ ซึ่งเราจะต้องเฝ้าสังเกตจากข้างหลังกระจกแก้วใส – อาการของโรคชนิดหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับการละคร

ไมม์ที่ถูกมองว่าเป็น “อาการของโรคที่เกี่ยวข้องกับละคร ” เป็นมุมมองทางความคิดที่แพร่หลายในหมู่ศิลปินและปัญญาชนทางการละคร ขณะที่เห็นได้ชัดเจนว่ามันไม่ยุติธรรมนัก หากจะนำไปใช้กับประเภทของงานศิลปะที่นำเสนอโดย Theatre du Mouvement หรืองานศิลปะของ Seelig และ Lanaghan ในเทศกาลนานาชาติประจำปีซึ่งเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป แต่นั่นได้แสดงให้เห็นถึงพลังของตำนานอย่างมาร์แซลที่มีอิทธิพลต่อมโนภาพของสาธารณชน นอกจากนี้ไมม์ดังกล่าวยังลดความสลับซับซ้อนและความอุดมสมบูรณ์ในขนมธรรมเนียมของไมม์ ที่แท้จริง รวมทั้งการแสดงที่ผู้เล่นและผู้สอนที่ได้รวบรวมไว้ในการคิดค้นละครใบ้ขึ้น



ภาพที่ 3 ชาค เลอกอค

ชาค เลอกอค และ เอเตียน เดอครูได้ให้ทฤษฎี ตีกรอบ และการแสดงที่แตกต่างออกไปอย่างมาก แก่นักแสดงและผู้เข้าชมในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 แต่ทั้งสองได้ให้ความมุ่งมั่นกับละครใบ้ในรูปแบบที่พวกเขาคิดว่าจะต้องเป็นหัวใจหลักของการละครร่วมสมัยแห่งยุโรป ที่มีชีวิตชีวาและเปลี่ยนแปลงใหม่ สำหรับเอเตียน เดอครูแล้วไมม์เองเป็นรูปแบบศิลปะรากฐาน ซึ่งจะเข้ามาแทนที่ การเต้นและการละคร ในฐานะการแสดงแห่งอนาคตที่เปี่ยมด้ วยความสมบูรณ์ อย่างไรก็ดีชาค เลอกอคได้ให้ความเห็นที่แตกต่างออกไปว่าการละครใดๆ ที่ขาดการรับรู้ที่เกี่ยวกับร่างกาย และรากฐานที่หลอมรวมเข้าด้วยกันอย่างหยั่งลึก – “ตัวขับเคลื่อน” ของไมม์ก็จะไม่มีพลังเพียงพอที่จะเข้าถึงกลุ่มผู้ชมร่วมสมัยนั้นได้

แดนซ์เธียเตอร์ (Dance Theater) ยากที่จะจำกัดความและอธิบายเหมือนกับ ฟิสิคัลเธียเตอร์ หากพิจารณาถึงประวัติศาสตร์แล้ว เราสามารถบ่งชี้ได้ว่าแดนซ์เธียเตอร์มีต้นกำเนิดมาจาก Tanztheater และ Ausdruuckstanz (การเต้นรำโดยแสดงออกถึงความรู้สึก) ของประเทศเยอรมนี ในช่วงสงครามโลกทั้งสอง ครั้ง และยังมีความเกี่ยวข้องกับฮิตเลอร์ และขบวนการนาซีอีกด้วย

ระหว่างที่บัลเล่ต์ได้ริเริ่มขึ้นในประเทศรัสเซีย ช่วงศตวรรษที่ 19 การเต้นรำสมัยใหม่ก็ได้กำเนิดขึ้นในประเทศอเมริกา ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง เมื่อศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของแดนซ์เธียเตอร์ก็จะ พาเรายอ้นไปสู่ช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งได้มีละครประเภท Tanztheater ของ Marie Wigman, Rudolf Laban และ Kurt Joos และการแสดงของ Pina Bausch และ Wuppertal Dance Theater ซึ่งนับว่าเป็นยุคแรกของละครประเภทนี้

จนกระทั่งเมื่อไม่นานมานี้ได้มีกระแสใหม่ของว่าแดนซ์เธี ยเตอร์หรือที่เรียกกันว่า “Performance Dance” ที่ได้มีการตีกรอบของแดนซ์เธียเตอร์โดยเงื่อนไขทางวัฒนธรรม ซึ่งได้ผ่านการปรุงแต่งโดยประสบการณ์ของลัทธิฟาสซิส สงคราม การทำลายล้าง การลอบสังหาร รวมถึง Holocaust และ Diaspora ในช่วงกลางศตวรรษที่ 20

แดนซ์เธียเตอร์ในช่วงศตวรรษที่ 20 ได้ถูกจำกัดความว่าเป็น การเคลื่อนไหวที่ไร้คำพูด ลื่นไหล โดยอาศัยเทคนิคชั้นสูง ในที่นี้ ทั้งทักษะและเทคนิคชั้นสูงของบัลเล่ต์ และรูปแบบนิยมทางสุนทรียศาสตร์ของการเต้นรำสมัยใหม่ ได้ผสมผสานเข้าไปในละครเวที ศิลปะแสดงสด (Live Art) การแสดง การแสด งผลงานศิลปะ และบทเพลง รูปแบบและสุนทรียศาสตร์ได้ถูกลบล้างลงด้วยแนวความคิดของ Pina Bausch ที่ว่า “ฉันไม่สนใจว่าคนเหล่านั้นจะเคลื่อนไหวอย่างไร แต่ที่สนใจก็คืออะไรทำให้พวกเขาเคลื่อนไหวออกมาในรูปแบบนั้น ” (Partch-Bergsohn 1997 อ้างถึงในไซมอล เมอร์เรย์ และ จอห์น คีฟ 2007)

เราคงได้พบกับคำดังต่อไปนี้ ในแวดวงละครเวทีและเต้นรำ (ไซมอล เมอร์เรย์ และ จอห์น คีฟ 2007)

- การแสดงความคิดทางการเมือง โดยใช้ร่างกาย
- ละครซึ่งแสดงออกด้วยการใช้ร่างกาย
- วิธีการเคลื่อนไหวของผู้เล่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน
- การส่งสารหรือความคิดทางการเมืองอย่างอิสระ
- การหมกมุ่นในจริยธรรม
- เวลาจริง เหน็ดเหนื่อยจริง อ่อนล้าจริง
- ความพยายามที่จะเข้าถึงความจริง
- การเกี้ยวพาราสีอย่างสนุกสนาน และการแตกสลายของศิลปะชั้นสูง
- ความเบื่อหน่าย และการเหยียดหยามสำหรับคำถามที่ว่า “นี่คือละครเวทีหรือการเต้นรำกันแน่”
- การแสดงเสมือนภาพโมเสส ที่มีการเคลื่อนไหวและเสียง
- ผู้แสดง-ผู้เต้นรำ เสมือน ผู้กำกับ-ผู้สร้าง
- การแสดงที่ประกอบด้วยความอ่อนช้อย และรุนแรง

เราสามารถพิจารณาถึงส่วนประกอบในงานที่มีเอกลักษณ์ของพีนา เบาซ์ และ ลอยด์ นิวสันโดยพิจารณาลักษณะเด่นที่สุดของการแสดงที่ พวกเขาได้เล่น ซึ่งสามารถใช้เป็นตัวแทนของแดนซ์เธียเตอร์ในช่วงยุค 80 – 90 ได้เป็นอย่างดี และเราก็สามารถจะศึกษางานที่มีความซับซ้อนมากกว่าอย่างของ Liz Aggiss และ Jerome Bel เพื่อแสดงให้เห็นทางออกและเห็นถึงการแสดงในรูปแบบใหม่ที่ต่างออกไป

การเตรียมพร้อมทางร่างกาย และการฝึกฝนการแสดงในฟิสิคคัลเธียเตอร์

วัฒนธรรมตะวันตกการเตรียมความพร้อมของทั้งนักแสดงและคนทำละครเวทีเริ่มชัดเจนและเป็นรูปเป็นร่างในช่วงทศวรรษที่ 20 ในช่วงก่อนหน้านี้ นักแสดงจะเรียนรู้การแสดงจากนักแสดงรุ่นพี่ผู้มากด้วยประสบการณ์ทางการแสดงละครเว ทีผ่านการสังเกตกระบวนการทำละครและการแสดง ตามประวัติศาสตร์ การแสดงที่ใช้การเต้นรำของชาวตะวันออกจะถ่ายทอดโดยเล่าปากเปล่า และประเพณีเกี่ยวกับท่าทางร่างกายจะถ่ายทอดไปยังรุ่นลูกรุ่นหลาน บ้างอาจจากพ่อสู่ลูก บ้างจากผู้รู้ซึ่งได้รับการยกย่องให้เป็นผู้ปกครองคนที่สอ งไปสู่ผู้เริ่มต้น แต่กระนั้น นิโคลา ซาวารีส ได้พยายามแยกความแตกต่างของ “การฝึก ” จาก “การลอกเลียนแบบ ” โดยเสนอว่านักแสดงรุ่นเด็กของทางตะวันออก “จะเรียนรู้การแสดงโดยเลียนแบบมืออาชีพ และนำมาซ้อมเรื่อยๆ จนสามารถทำได้อย่างสมบูรณ์แบบ ” (บาร์บา และ ซาวารีส 1991: 249 อ้างถึงใน ไซมอล เมอร์เรย์ และ จอห์น คีฟ 2007) แต่อย่างไรก็ตาม หัวข้อนี้จะเป็นประโยชน์หรือไม่ ยังคงเป็นเรื่องถกเถียงต่อไป

รูปภาพใน The Secret Art of the Performer ที่เขียนโดยบาร์บาและซาวารีสที่แสดงภาพนักเต้นชาวบาหลีนั่งอยู่ด้านหลังเด็กชายตัวเล็กๆ คนหนึ่ งซึ่งน่าจะมีอายุไม่เกิน 4-5 ขวบ พยายามใช้แขนตัวเองเลียนแบบท่าเต้นต่างๆ เมื่อเหล่านักเรียนโตขึ้น พวกเขามักจะยืนอยู่ข้างหน้าอาจารย์และเรียนรู้โดยการเลียนแบบท่าทางผู้รู้โดยตรง ในขณะที่รูปแบบการฝึกฝนแบบนี้ได้ฝังรากลงไปในวัฒนธรรมทั่วไปและประเพณีการแสดง และคงจะเหมือนไม่รู้อะไร ถ้าจะกล่าวว่า การฝึกการแสดงร่วมสมัยของตะวันตกไม่ได้มีรากฐานมาจากวัฒนธรรมและข้อสันนิษฐานทางเศรษฐกิจ ครอบคลุมระหว่างความเชื่อทั้งหลายที่เกี่ยวกับการทำงานของร่างกายและอุตสาหกรรมละครเวทีร่วมสมัย

ในตะวันตก การเติบโตของระบบการฝึกฝนและการเตรียมตัว ที่เป็นระบบลดลงในช่วงทศวรรษที่ 20 และเป็นผลโดยตรงจากกระบวนการเปลี่ยนให้ละครเวทีและการแสดงศิลปะทั้งหลายเป็นอาชีพ ริชาร์ด เชคเนอร์ (ในบาร์บาและซาวารี ส 1991: 248) เมื่อตอบคำถามเรื่องจุดประสงค์ของการฝึกฝนละครเวทีในแง่การทำงานข้ามวัฒนธรรมสามารถแยกได้ 5 หน้าที่ ดังนี้

1) การตีความบทละคร

2) การสื่อสารของการแสดง

3) การสื่อสารความความลับ

4) การแสดงตัวตน

5) การรวมกลุ่ม

สำหรับจุดมุ่งหมายหลักจะมุ่งเน้นในหน้าที่ที่สอง สี่ และ ห้า เนื่องจากเราเห็นว่า การแสดงออกทางร่างกายหรือการตีความบทละครนั้นชัดเจน แม้ว่า “การสื่อสารค วามลับ ” ดูเป็นรูปแบบที่แปลกในวัฒนธรรมตะวันตก ถ้ากล่าวถึงสิ่งเหล่านี้ในแง่การพัฒนาด้านทักษะและการทำงานเป็นกลุ่มเพื่อทำละคร ความคิดเรื่องการตีความดูจะเหมาะสมมากกว่า (ไซมอล เมอร์เรย์ และ จอห์น คีฟ 2007)

การเกิดขึ้นของผู้กำกับละครเวที และการจำแนกแรงงานคนทำละคร ทำให้เราสังเกตได้ว่าการเติบโตของเวลาและช่องว่างได้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงจากกระบวนการวางแผนและการซ้อมละครเวที เป็นการเตรียมตัวและสอนนักแสดงรุ่นใหม่ หัวข้อเรื่องการแยกกันของการสอนจากการทำละครเวทีจริงๆนั้นได้สร้างความตรึงเครียดซึ่งเกิดขึ้นหลายครั้งด้วยลักษณ ะที่แตกต่างกัน เมื่อเราพินิจที่การฝึกและปรัชญาและเป้าหมายอย่างชัดเจน นอกจากนี้ถ้าเรากำหนดความหมายของการสอนที่ต้องการทักษะใหม่ๆ น้อยลง และการเติบโตและการปรับปรุงของการจัดการและความสามารถ หลังจากนั้นมันก็เริ่มเป็นสิ่งที่แยกไม่ได้จากประสบการณ์ของสมาชิกแต่ละคนใ น การทำงานร่วมกันเป็นกลุ่มเป็นเวลานาน ดังนั้นการสอนหรือการฝึกฝนกลายเป็นการปรับปรุงโครงสร้าง ทำให้เกิดกระบวนการที่เข้มข้นขึ้นและดีขึ้น มากกว่าที่จะเป็นการฝึกตัวต่อตัว

คุณลักษณะอีกประการที่แสดงตัวตนออกมาผ่านการวิเคราะห์การพัฒนาของการฝึกฝนละครเวทีตะวันตกช่วงปล ายทศวรรษที่ 20 คือ การเกี่ยวพันของการเข้าถึงและการฝึกฝนซึ่งถือว่าแตกต่างกันอย่างชัดเจน ขณะที่คำกล่าวดังกล่าวไม่ได้เสนอเรื่องเกี่ยวกับความคิดเห็นของคนส่วนใหญ่เกี่ยวกับผู้ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของการฝึกฝนนักแสดงหรือละครเวที แต่ถือได้ว่าเป็นการเตือนว่าไม่ มีใครที่จะสามารถสร้างสรรค์ในแง่วัฒนธรรมและทางปัญญาได้ ดังนั้นปลายทศวรรษที่ 20 เริ่มเกิดความซับซ้อนของการตกแต่ง การวิเคราะห์ การขยาย และข้อโต้แย้ง

ระหว่างกฎระเบียบการฝึกฝนเพื่อขยายความ ผู้บุกเบิกการฝึกฝนการแสดงยังคงเป็นเรื่องถกเถียงกันอยู่

แต่ถึงอย่างไรก็ ตามตลอดศตวรรษที่ 20 จนถึงศตวรรษที่ 21 ผู้กำกับและนักแสดงมืออาชีพทั้งหลายต่างเป็นส่วนสำคัญในการฝึกฝนและการเตรียมตัวของนักแสดงและผู้ทำละครเวทีซึ่งส่งผลถึงทุกวันนี้ อย่างเช่น เมเยอร์โฮลด์ และ โคโป ที่เป็นผู้คิดค้นการฝึกฝนสำหรับนักแสดงวัยเด็กในสหภาพโซเวียตและ ฝรั่งเศสตามลำดับ แต่อย่างไรก็ตาม สิ่งที่แตกต่างอย่างเห็นได้ชัดระหว่างทั้งสองคือโครงสร้างและเนื้อหาในแง่ของการเรียนการสอน นอกจากนี้สำหรับคำถามที่ว่า “ใครเป็นผู้รับการฝึกสอน” ก็ยังคงเป็นคำถามอยู่ถึงปี 2007 ทั้งที่ควรจะได้รับคำตอบที่

สภาพทางวัฒนธรรมระหว่างผู้ บุกเบิกคนสำคัญๆของต้นศตวรรษที่ 20 ของวงการละครเวทีต่างก็มีความแตกต่างกันอย่างมาก อย่างเมเยอร์โฮลด์ ที่ทำงานในสมัยปฏิวัติสหภาพโซเวียตในปี 1917 ซึ่งต้องเผชิญกับข้อจำกัดและความท้าทายมากมายหลายประการ หรือโคโป ณ วิเออโคลอมบิเอ ประเทศฝรั่งเศส ในช่วงเวลาเดียวกั นกับเมเยอร์โฮลด์ หรือไมเคิล เชคคอฟ ณ ดาร์ทิงตัน ฮอลล์ เอสเตท ในปี ทศวรรษที่ 1930 อังกฤษ แต่อย่างไรก็ตาม ทั้งหมดต่างมีประสบการณ์ทั้งทางด้านการแสดงและการกำกับละครเวที ซึ่งแต่ละงานนั้นพวกเขาคิดว่าเป็นการสอน ไม่ใช่การถ่ายทอดทักษะที่มีอยู่ก่อนแล้ว และในฐานะที่เป็นเสมือนพาหนะสำหรับการทดลองและความเสี่ยงที่จะนำการฝึกฝนและจุดมุ่งหมายของละครเวทีกลับมาอีกครั้ง

แม้ว่า สตานิสลาฟสกี เมเยอร์โฮล์ด โคโป และ เชคคอฟ ได้ทำงานกับนักแสดงที่แตกต่างกัน ในแง่ของกลุ่มคนในบริษัทของตนเอง และสำหรับภายนอก การสอนและการกำกับเริ่มเป็นกิจกรรมที่ดูไม่แตกต่างกันเท่าไหร่นัก และเนื่องจากพวกคนเหล่านี้ได้แสดงออกอย่างหลงใหลที่ต้องการจะนำมาตรการเกี่ยวกับละครเวทีดั้งเดิมในช่วงเวลาของพวกเขา และพยายามคิดค้นวิธีการเข้าถึงการแสดง การทำละครเวที กระบวนการการซ้อมใหม่ๆ อย่างจริงจัง ศูนย์กลางของผลงานของเมเย อร์โฮล์ด โคโป และ เชคคอฟ และนักคิดรุ่นหลังๆ สตานิสลาฟสกีได้ถูกเกลาและตีความใหม่ทั้งด้านการแสดงออกของนักแสดงทางร่างกายและการออกเสียง และการส่งผ่านในเรื่องของการแสดง ในทางกลับกัน ผู้คิดค้นเหล่านี้ต่างท้าทายความคิดคาร์ธีเซียน (Cartesian) ใน

เรื่องวินัยการควบคุ มจิตใจและการฝึกฝนร่างกายที่ควบคุมได้ยาก หากมองอีกด้าน การฝึกการควบคุมจิตอย่างต่อเนื่องจะทำให้เราสามารถเข้าใจการกระทำของมนุษย์และความพยายามของมนุษย์ได้

ขอบเขตที่เมเยอร์โฮล์ดและโคโปกำหนดไว้ในการเตรียมตัวนักแสดงรุ่นใหม่ๆ อยู่ในโลกของบริษัทของพวกเขา ในปี 1913 โคโปเปิดบริษัทของตัวเองซึ่งกลายเป็นที่รู้จักในชื่อ the Theatre du Vieux-Colombier โดยมีนักแสดง 10 คน (มาร์ค อีแวนส์ : 2006) กล่าวว่า“ ถึงแม้ว่าการฝึกฝนแบบทางการจะไม่ใช่ทางเลือกสำหรับผู้ฝึกช่วงแรกๆ แต่ทว่า โคโปได้ตัดสินใจว่า เขาจะนำนักแสดงรุ่นใหม่ๆ ออกจากเ วที กลับเข้าไปติดต่อกับธรรมชาติและชีวิตจริง ” (โคโป 1967:452 อ้างถึงในไซมอล เมอร์เรย์ และ จอห์น คีฟ 2007)....ช่วงเวลาของการฝึกการแสดง การซ้อม การปรึกษา และการเตรียมตัวล้วนเป็นประสบการณ์ที่หาค่ามิได้ที่ทำให้มีความผูกผันกันระหว่างคนในกลุ่ม ทุกคนต่างทำงานร่วมกั น ช่วยเหลือซึ่งกันและกันเพื่อสร้างบริษัทที่มีพื้นฐานร่วมกัน มีจุดประสงค์และความทะเยอทะยานไปในทางเดียวกัน”

ดังนั้น สำหรับโคโปนั้น ในระหว่างช่วงเวลานั้นการฝึกและการเตรียมตัวได้ผสมผสานกันเป็นกระบวนการซ้อมและสร้างกลุ่มขึ้นมา สำหรับเมเยอร์โฮล์ที่อาศัยอยู่ในมอ สโค คือการผสมผสานของประสบการณ์ร่วมกัน การซ้อม การฝึกฝนทางเทคนิคต่างๆ และการพัฒนาของทักษะการทำงานร่วมกัน โดยการจัดการมีรูปแบบที่เหมือนกันกับโคโป แต่ต่างกันในแง่ของเนื้อหาทั้งสองรูปแบบยังคงมีความปรารถนา (แม้ว่าส่วนใหญ่ความปรารถนาส่วนใหญ่นั้นจะไม่เป็นจริง) ที่ส่งผลมาถึงผู้กำกับในสมัยนี้ (พิชเชส 2003 : 38 อ้างถึงใน ไซมอล เมอร์เรย์ และจอห์น คีฟ , 2007) ในขณะที่เราสามารถเห็นความร่วมสมัยผ่าน ปีเตอร์ บรูค ยูจีน บาร์บา เลฟ โดดิน และโจน ลิตเติ้ลวูด และสิ่งที่แสดงตัวอย่างได้อย่างชัดเจนของการทำละครเวทีคือ การรวมตัวกั นของการฝึกฝนการแสดง และการแสดงท่าทางผ่านร่างกายของนักแสดงตามรูปแบบละครเวทีแบบ “ใหม่”

ถึงแม้ว่าการเตรียมตัว และแนวทางการฝึกฝนนักแสดงของแต่ละคนจะมีลักษณะเฉพาะ แต่เมื่อพิจารณาแล้วนั้นจะปรากฏหลักการในการเตรียมตัวและฝึกฝนสำหรับ

นักแสดงฟิสิคคอลเธียเตอร์ร่วมสมัยที่มีลักษณะพื้นฐานเดียวกัน โดยมีทั้งหมด 5 ประการ (ไซมอล เมอร์เรย์ และจอห์น คีฟ, 136-137) ดังต่อไปนี้

1) ฝึกฝนอย่างต่อเนื่อง การฝึกฝนเบื้องต้นที่มหาวิทยาลัย หรือในสถาบันที่มีความเชี่ยวชาญ ไม่ควรเป็นการฝึกแบบรวบรัด แต่ควรจะเป็นการฝึกฝนที่ไม่มีที่สิ้นสุด และมี ส่วนสำคัญต่อกระบวนการสร้างละคร อันไม่มีวันจบสิ้นหรือสมบูรณ์แบบ แต่จะมีการเปลี่ยนแปลงได้เสมอ

2) การทำงานโดยไม่อิงความชอบส่วนตน การทำงานทุกชนิดจะมีกรอบทางขนบธรรมเนียมและแบบแผนของละครเวทีและการเต้นรำเป็นตัวกำหนด ดังนั้นจึงไม่มีรูปแบบของการฝึกฝนที่ จะให้ผู้แสดงได้ฝึกซ้อมในสิ่งที่ตนอยากจะสร้างขึ้นมา – จะเป็นการฝึกซ้อมที่ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว แต่ไม่ใช่กฎเกณฑ์ต่างๆ ถูกคิดค้นขึ้นมาใหม่ เพื่อที่จะหักล้างกฎเกณฑ์ก่อนหน้า มันจะเป็นวัฏจักรของการทดลองและพัฒนาอย่างไม่หยุดยั้ง

3) เทคนิคไม่เคยเพียงพอ ถึงแม้ว่าผู้ฝึก ฝนจะได้รับการฝึกฝนที่เป็นการจัดระบบและมีแนวทางสำหรับการสร้างเทคนิคโดยปกติอยู่แล้ว แต่ศิลปินเหล่านั้นไม่มีใครที่คิดว่าทักษะทางเทคนิคแต่ละเทคนิคนั้นเป็นบทสรุปจบในตัวมันเอง หลายคนที่ฝึกฝนจึงจำเป็นต้องฝึกฝนโดยใช้หลักเกณฑ์และวิธีการของการเคลื่อนไหวร่างกายอยู่เสมอ

4) การฝึกซ้อมให้พร้อมกัน การฝึกฝน เปรียบเสมือนหนทางในการหล่อหลอมอารมณ์ให้มีความรู้สึกร่วมกัน ระหว่างสมาชิกในกลุ่ม นอกจากนี้ มันเป็นสิ่งจำเป็นที่จะเน้นย้ำว่า การแสวงหาความพร้อมกันนั้น จำเป็นต่อกระบวนการสร้างสรรค์เป็นหมู่คณะ และการตระหนักหรือรับรู้ถึงการแสดง ซึ่งไม่สามารถสำเร็จได้ด้วยการฝึกฝน แต่เกิดจากกระบวนการเรียนรู้ที่ซับซ้อน ซึ่งกระตุ้นให้เกิดการความกระตือรือร้นและความรู้สึกไวต่อสิ่งกระตุ้นของร่างกายผู้ฝึกเอง

5) ผู้แสดงที่เปี่ยมไปด้วยความคิดริเริ่ม แนวทางฝึกฝนของอาจารย์เหล่านี้ ได้จัดวางให้ผู้แสดงอยู่ในตำแหน่งที่สามารถเกิดการสร้างสรรค์ที่เป็นหมู่คณะ แทนที่จะเป็นเพียงบทของนักเขียนหรือการตีความของผู้กำกับเท่านั้น

2. แนวคิดละครในฐานะกระบวนการสื่อสาร

นักวิชาการชาวฝรั่งเศส โรลองด์ บาร์ธส์ (1964 อ้างถึงในวัลยา วิวัฒน์ศร , 2538: 123) ได้กล่าวไว้ว่า “ละคร” เป็นเครื่องจักรแห่งการสื่อสารประเภทหนึ่ง เครื่องจักรนี้ซ่อนตัวอยู่หลังม่านขณะไม่ทำงาน แต่เมื่อมีการเปิดตัวเครื่องจักรนี้มันส่งสารที่มีลักษณะพิเศษเฉพาะมาถึงเราทันที ในการแสดงเราจะได้รับข่าวสารทั้งจากฉาก เสื้อผ้า แสง ตำแหน่งของนักแสดง กริยาท่าทาง ภาษาใบ้ รวมถึงคำพูดในเวลาเดียวกัน ข่าวสารบางประเภทคงที่อย่างกรณีของฉาก ในขณะที่ข่าวสารอื่น ๆ เปลี่ยนไป เช่น คำพูด กริยาท่าทาง สิ่งที่กล่าวนี้คือลักษณะของความเป็นละครที่เป็นรูปแบบหนึ่งในกระบวนการสื่อสาร

อานน์ อูแบร์สเฟลด อธิบายว่าละครเป็นสัญญะกลุ่มหนึ่งที่ประกอบด้วย ส่วนที่เป็นตัวบทกับส่วนที่เป็นการแสดง สัญญะดังกล่าวจะถูกถ่ายทอดผ่านกระบวนการสื่อสารมายังผู้ชมละครในรูปแบบของตัว “สาร” โดยสามารถอธิบายกระบวนการสื่อสารได้ (อ้างถึงในวัลยา วิวัฒน์ศร , อ้างแล้ว: 124) ดังนี้

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

สาร (Message): ตัวบท + การแสดง

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

ผู้รับสาร (Receiver): ผู้ชมละคร

ละครเป็นกลุ่มสัญญะกลุ่มหนึ่งที่จะมีการประสาน ส่งเสริม สื่อซ้ำ ลบล้าง ขัดแย้ง หรือกระทำการใดๆ เพื่อส่ง “สาร” ที่ต้องการสื่อมายังผู้ชม เป็นหน้าที่ของผู้ชมาที่ต้องถอดสัญญะที่ประสานกันระหว่างรหัสด้านภาษา รหัสด้านโสตทัศนะ รหัสด้านสังคมวัฒนธรรม และรหัสเฉพาะละคร รหัสทั้งหมดนี้คือทุกสิ่งที่ปรากฏอยู่บนพื้นที่ของการแสดง รวมถึงสิ่งที่ละครต้องการจะ

สะท้อนให้เห็นถึงบริบทด้านนอกอีกด้วย โดยสามารถอธิบายได้ดังนี้ (วัลยา วิวัฒน์ศร , อ้างแล้ว: 125)

1. รหัสด้านภาษา หมายถึงภาษาพูด และภาษาแสดง อย่างในการแสดงฟิสิคัลเธียเตอร์นี้จะหมายถึง ภาษาแสดง

2. รหัสด้านโสตทัศน์ เป็นสิ่งที่สามารถรับรู้ด้วยสายตา และหู ซึ่งประกอบด้วย

- ฉากหรือสิ่งแวดล้อมของเรื่อง
- เครื่องแต่งตัว การแต่งหน้า และสัดส่วนของผู้แสดง
- ความชัดแจ้งของฉาก และผู้แสดง
- การเคลื่อนไหวร่างกาย
- บทสนทนา / เพลง / เสียงประกอบ

3. รหัสด้านสังคมวัฒนธรรม เป็นความขนบของละคร เมื่อปรากฏอยู่ในละครแล้วจะทำให้ละครนั้นเป็นละครที่ดีตามความคิดของกระแสสังคมและวัฒนธรรม

4. รหัสเฉพาะละคร เป็นรหัสที่ปรากฏเฉพาะในละครแต่ละเรื่อง อย่างเช่น สถานที่แสดง ฉาก

รหัสทั้ง 4 ประการที่กล่าวมานี้ได้รวมอยู่เป็นส่วนหนึ่งในสาร คือตัวบทและการแสดง โดยที่ผู้รับสารนั้นจะต้องเป็นผู้ถอดรหัสและตีความหมายของละครที่ส่งมานั้นเอง โดยที่รหัสด้านวัฒนธรรมจะเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อการตีความของสารในละครอย่างมาก ทั้งนี้เพราะโดยปกติแล้วผู้ชมที่อยู่ในสภาพแวดล้อมเดียวกับเรื่องราวการแ สดง จะสามารถตีความและถอดรหัสได้ชัดเจนและเข้าใจในเนื้อหามากกว่าผู้ชมที่อยู่ภายนอกที่ไม่สามารถถอดรหัสและเข้าใจสารที่ส่งมาได้

(ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ , 2546) ได้อธิบายถึง ละครในฐานะการสื่อสารไว้ดังนี้ ละครจะประกอบด้วยองค์ประกอบหลักที่เชื่อมโยงกันให้การสื่อสารด้านศิลปะ 4 ประการ ดังนี้

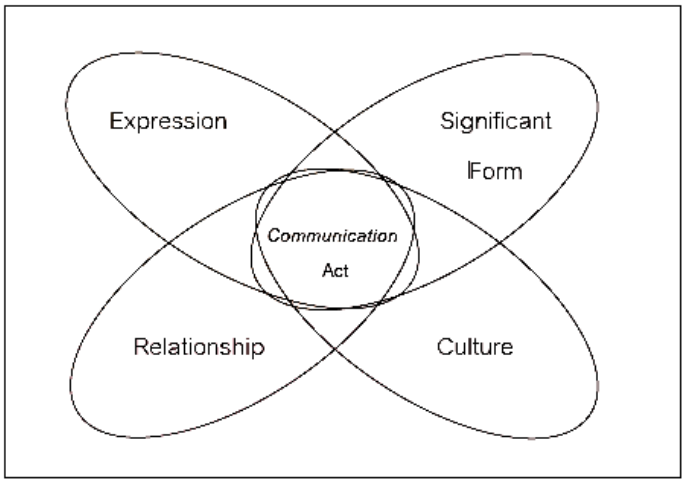
1) การแสดงออก (Expression)

2) รูปแบบที่มีนัยสำคัญ (Significant Form)

3) ความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับสารกับผู้ส่งสาร (Relationship) ผ่านสื่อประเภทใด ผู้รับสารรับในลักษณะใด

4) วัฒนธรรม (Culture) ซึ่งหมายรวมความเข้าใจในภาษาและศิลปะนั้น ๆ

การสื่อสารใดจะต้องมีองค์ประกอบด้านลักษณะความสัมพันธ์ของผู้รับสารกับผู้ส่งสาร และองค์ประกอบด้านวัฒนธรรม ส่วนองค์ประกอบ ด้านการแสดงออก และองค์ประกอบด้านรูปแบบ หรือประเภทของงานนั้นเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในงานศิลปะ ซึ่งองค์ประกอบทั้ง 4 ประการสามารถจำลองเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



ในการสร้างงานของคณะละครสิ่งที่จะสะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดในการสร้างงานนั้น สามารถพิจารณาได้จากสาร โดยที่สารในงานศิลปะนั้นสามารถแบ่งเป็น 5 ส่วน (ธีระยุทธ บุญมี, 2546) ดังนี้ รูปแบบ (Form) เนื้อหา (Content) อารมณ์ (Emotions) วัตถุประสงค์ (Purpose) และขนบจารีต (Tradition หรือ School) ดังนั้นผู้วิจัยจะอธิบายถึงรูปแบบของการแสดง ลักษณะของเนื้อหาของละครแต่ละประเภท รวมถึงจุดประสงค์ในการสร้างงาน โดยจำแนกได้ดังนี้ (ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์, 2546, มัทนี โมชดารา รัตนิน, ม.ป.ป., และ นพมาส ศิริกายะ, ม.ป.ป. อ้างถึงในศิรินทร์พร ศรีใส, 2549)

1. Classicism ลักษณะที่เน้นความเป็นแบบแผน จารีตในแบบดั้งเดิม

1.1 แนวคลาสสิคซิสม์ (Classicism) มีความเป็นแบบแผนที่ชัดเจนในรูปของละครตะวันตกจะเป็นลักษณะของวัฒนธรรมกรีกดั้งเดิม หรือเป็นละครจารีตของไทย

1.2 แนวเอพิก (Epic) เห็นว่าละครไม่ควรเสียเวลาไปกับสิ่งสมมติ จึงกันผู้ชมมิให้เกิดอารมณ์ร่วมไปกับละครมากเกินไป และผู้ชมตระหนักเสมอว่ากำลังชมละครอยู่ ละครประเภทนี้จะใช้เพื่อนำเสนอประเด็นความคิดทางประวัติศาสตร์

1.3 แนวเทรจิดี (Tragedy) เสนอในเรื่องแนวจริงจังที่แสดงถึงความทุกข์ของมนุษย์ และการต่อสู้กับพลังเหนือธรรมชาติ หรือชะตากรรมที่มนุษย์ไม่สามารถเอาชนะได้ จนสุดท้ายต้องพบกับความตายเพื่อศักดิ์ศรีและความหมายในชีวิต

2. Realism เป็นการจำลองภาพ (Representation) ความจริงของชีวิต โดยจะเน้นความสมจริงทั้งเนื้อเรื่อง และการนำเสนอ ซึ่งมีโครงสร้างเรื่องครบสูตรตามฉบับของละคร อันประกอบด้วย การเปิดเรื่อง (Exposition) การเปลี่ยนแปลง (Incidental Moment) จุดหักเห (Turning Point) ขั้นตอนของการเกิดปัญหา (Rising Step) การพยายามแก้ไขปัญหา (Falling) การเผชิญหน้ากับปัญหา (Climax) และบทสรุปของเรื่อง (Conclusion)

2.1 แนวอัตถนิยม (Realism) การแสดงที่พยายามจำลองภาพความจริงด้วยรายละเอียดที่เหมือนจริงในฉาก แสง เครื่องแต่งกาย เครื่องประกอบฉาก

2.2 แนวดรามา (Drama) เป็นลักษณะแนวเหมือนจริงที่ทำให้คนดูเข้าไปมีความรู้สึกร่วมอยู่ในละคร

2.3 แนวเมโลดรามา (M e l o d r a m a) เป็นละครที่เน้นอารมณ์มากกว่าเหตุผล ตัวละครจะมีความดีชั่วปรากฏชัดเจน เรื่องราวจะพลิกผันและเรียกความตื่นตาได้จากผู้ชมอยู่ตลอด

3. Anti-Realism เป็นรูปแบบที่ปฏิเสธความเหมือนจริงทุกประการ ซึ่งมีความตรงกันข้ามกับละครในแนว Realism ทุกประการ

3.1 แนวซิมโบลิสม์ (Symbolism) นำเสนอโดยใช้สัญลักษณ์ที่กระตุ้นให้โยงความคิด ความรู้สึกเกี่ยวกับความจริงเพราะมองว่าความจริงสามารถรู้ได้จากความรู้สึกเท่านั้น

3.2 แนวเซอร์เรียลิสม์ (Surrealism) มีลักษณะเชิงปฏิเสธ โดยมองแก่นแท้ของโลกว่าเป็นสิ่งไร้เหตุผล และพยายามยกระดับสิ่งที่ไร้เหตุผลเป็นสำคัญ

3.3 แนวแอบเสิร์ด (Absurd) มองเห็นว่าสัจธรรมสูงสุดคือความสับสนวุ่นวายและไร้สาระ การนำเสนอจึงไม่มีความปะติดปะต่อ และไม่มีเหตุผล และมองโลกในแง่ร้าย

4. Idealism แนวละครที่เป็นอุดมคติ ที่ไม่ได้ปฏิเสธความจริง แต่ก็ไม่ได้ให้ความ สำคัญกับความสมจริง

4.1 แนวโรแมนติซิสม์ (Romanticism) มีอุดมคติกับจินตนาการอยู่เสมอ เห็นว่าชีวิตเต็มไปด้วยความตื่นเต้นเพื่อจะเดินไปยังจุดหมายอันแสนไกล นำเสนอโดยไม่สนใจรูปแบบ และแบบแผน

4.2 แนวเอ็กซเปรสชั่นนิสม์ (Expressionism) พยายามแสดงทัศนะส่วนตัวที่มีต่ อความเป็นจริง โดยตีความความหมายด้วยความรู้สึก ยึดมั่นว่าอัตตาภายในตัวมนุษย์เป็นหลัก การแสดงสะท้อนให้เห็นความรู้สึกภายในตัวละครที่เสนอโดยรูปลักษณะภายนอก ขนาด สีสันที่ผิดปกติไปจากความจริง

4.3 แนวคอเมดี (Comedy) และฟาร์ส (Farce) ในแง่ของอารมณ์ขัน ละครทั้งสองประเภทเรียกร้ องให้ผู้ชมออกห่างจากเรื่องราว ไม่ให้เข้ามามีอารมณ์ร่วมอยู่กับเหตุการณ์บนเวที

3. แนวคิดการดำเนินงานขององค์กรละคร

งานวิจัยเรื่องนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ในฐานะองค์กรรูปแบบหนึ่ง โดยในการศึกษาผู้วิจัยได้ประมวลความรู้เกี่ยวกับโครงสร้างและการดำเนินงาน ขององค์กรละครเพื่อใช้ในการศึกษาโครงสร้าง และการดำเนินงานของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่ส่งผลต่อผลงานการแสดงของคณะละคร ดังต่อไปนี้

โครงสร้างในการดำเนินงานของคณะละครสามารถแบ่งได้ เป็น 2 ฝ่ายดังนี้ (ศิรินทร์พร ศรีใส, เรื่องเดียวกัน: 143-144) คือ

1) ฝ่ายบริหาร ได้แก่ งานที่เกี่ยวข้องกับการวางแผนงาน และการจัดการ ประสานงานในเรื่องการเงิน การประชาสัมพันธ์ และการดำเนินการเกี่ยวกับการจัดการองค์กร และการบริหารงานอื่น ๆ

2) ฝ่ายผลิต ได้แก่ งานในส่วนของการผลิตละคร และการแสดงทั้งหมด ซึ่งประกอบไปด้วยผู้กำกับ ผู้ช่วยผู้กำกับ และผู้ช่วยฝ่ายต่างๆ นักแสดง รวมไปจนถึงการดำเนินงานในส่วนของการสร้างสรรค์ ละครทั้งหมดอันประกอบด้วย ฉาก แสง เสียง และเทคนิคพิเศษต่าง ๆ

ในการแบ่งประเภทของคณะละครสามารถใช้การดำเนินงานละการสร้างงานเป็นเกณฑ์ในการแยกประเภท ซึ่งสามารถแบ่งคณะละครได้เป็น 2 ประเภทดังนี้ (ศิรินทร์พร ศรีใส, เรื่องเดียวกัน: 145)

1) คณะละครถาวร เป็นคณะละครที่มีการดำเนินงาน มีการสร้างงานอย่างสม่ำเสมอต่อเนื่อง มีสำนักงานประกอบการที่แน่นอน เป็นหลักแหล่ง และสมาชิกของคณะยึดอาชีพการทำละครเป็นอาชีพหลักเป็นส่วนใหญ่ ทั้งนี้สำนักงานของคณะละครอาจจะโรงละครเป็นของคณะเองหรือจะไม่มีโรงละครเป็นของทางคณะก็ได้

2) คณะละครเฉพาะกิจ เป็นลักษณะของคณะละครที่ไม่ได้มีสำนักงานเป็นหลักแหล่งแน่ชัด สมาชิกส่วนใหญ่ไม่ได้มีงานประจำในคณะละครนั้น ๆ แต่เป็นลักษณะของการรวมตัวกันสร้างงานในชื่อคณะเป็นครั้งคราว

4. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยมีผู้ศึกษาไว้ ดังนี้

“การศึกษาเปรียบเทียบรณรงค์ให้ความรู้เรื่องโรคเอดส์แก่เด็กหนูหนวกโดยผ่านสื่อละครใบ้และละครใบ้ประกอบภาษามือ” (ทิตวัจน์ ณรงค์แสง, 2542)

การศึกษาเปรียบเทียบรณรงค์ให้ความรู้เรื่องโรคเอดส์แก่เด็กหนูหนวกโดยผ่านสื่อละครใบ้และละครใบ้ประกอบภาษามือนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเปรียบเทียบการเปลี่ยนแปลงความรู้เรื่องโรคเอดส์และทัศนคติเกี่ยวกับการป้องกันโรคเอดส์ของนักเรียนหูหนวกก่อนและหลัง การชมละครใบ้และละครใบ้ประกอบภาษามือ ผลการวิจัยสรุปได้ว่า นักเรียนส่วนใหญ่ได้รับความรู้และความสนุกสนานจากสื่อที่ตนได้รับ โดยสามารถเข้าใจเนื้อหาได้ดี และส่วนใหญ่คิดว่ามีความเข้าใจเกี่ยวกับโรคเอดส์ดีขึ้น และคิดว่าสามารถอธิบายให้เพื่อนเข้าใจได้ หากมีการเผยแพร่ในครั้งต่อไป นักเรียนส่วนใหญ่สนใจที่จะรับสื่อทั้ง 2 ประเภทนี้อีก

การศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่ผ่านมาจะเห็นได้ว่ามีการศึกษาเฉพาะละครใบ้ อีกทั้งผู้วิจัยดังกล่าวได้ศึกษาละครใบ้ในการนำมาใช้เป็นสื่อการแสดงเพื่อศึกษาเปรียบเทียบรณรงค์ให้ความรู้เรื่องโรคเอดส์แก่เด็กหนูหนวก ซึ่งมิได้ศึกษาถึงประวัติ โครงสร้างและการดำเนินงาน รวมถึงลักษณะผลงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์

งานวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับโครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครในประเทศไทยโดยใช้กรอบความคิดที่กล่าวถึงการเรียนรู้ผ่านการรวมตัวขององค์สมาชิกที่มีเป้าหมายร่วมกัน ถ่ายทอดข้อมูลความรู้ผ่านการปฏิบัติ ที่เรียกว่า ชุมชนปฏิบัติ (Community of Practice) เป็นแนวทางในการศึกษา มีดังนี้

“จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่” (ศิรินทร์พร ศรีใส, 2545)

จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่ เป็นงานวิจัยที่มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างและการดำเนินงาน รวมถึงลักษณะของงานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงทัศนะของผู้สร้างสรรค์งานและการ

ดำรงอยู่ของคณะละครเวทีในปัจจุบัน พบว่าการดำเนินงานของคณะล ะครที่มีอยู่ในปัจจุบัน สามารถจำแนกได้เป็น คณะละครถาวร และคณะละครเฉพาะกิจ โดยที่สมาชิกส่วนใหญ่ไม่ได้จบการศึกษาด้านการละครมาโดยตรง แต่มีประสบการณ์ทางสุนทรียะผ่านกิจกรรมในมหาวิทยาลัย หรือการร่วมงานกับคณะละครอื่นๆ โดยโครงสร้างในการดำเนินงานแบ่งได้เป็นฝ่ายบริหาร และฝ่ายผลิตแต่ทั้งนี้มิได้แบ่งแยกกันอย่างชัดเจน ปัญหาที่มักพบจะเป็นเรื่องของการขาดแคลนบุคลากรในฝ่ายบริหารทำให้การวางแผนในส่วนการจัดการมีอุปสรรค ในส่วนของลักษณะของคณะละครนั้นสามารถแบ่งประเภทของแนวคิดในการทำละครได้เป็น 5 กลุ่มได้แก่ ละครเพื่อการละคร ละครเพื่ อศิลปะการแสดง ละครเพื่อความบันเทิงใจ ละครเพื่อการพัฒนา และละครเพื่อสังคมและการเมือง ละครเพื่อการพัฒนามีกลุ่มผู้ชมเป้าหมายที่ชัดเจนคือเด็ก และเยาวชน ละครประเภทอื่นๆ ไม่ได้มีการกำหนดกลุ่มผู้ชมเป้าหมายไว้อย่างชัดเจน โดยคณะละครทุกประเภทล้วนมีความพยายามที่จะขยายฐานผู้ชมให้กว้างขวางขึ้น

“ภัทราวดีเธียเตอร์: ชุมชนละครเวทีสมัยใหม่” (ยุทธิชัย อุทยานินทร์, 2544)

ภัทราวดีเธียเตอร์ : ชุมชนละครเวทีสมัยใหม่เป็นงานวิจัยที่ใช้กรอบความคิดที่กล่าวถึงการเรียนรู้ผ่านการรวมตัวของสมาชิกที่มีเป้าหมายร่วมกัน ถ่ายทอดข้อมูลความรู้ ผ่านการปฏิบัติ พบว่าสมาชิกใหม่ของคณะละครต้องเริ่มต้นจากการเรียนรู้งานจากการเป็นผู้ช่วยพื้นฐานอย่างการเป็นผู้ช่วยทำฉาก อุปกรณ์ ยกของ เป็นต้น จากนั้นจึงได้เลื่อนเข้ามาปฏิบัติหน้าที่อื่นๆ อย่างการช่วยงานเบื้องหลังเวที ผู้ช่วยผู้กำกับ เป็นต้น โดยลักษณะความส มพันธ์ของสมาชิกในกลุ่มเกิดการจากทำงานเป็นหลัก โดยสมาชิกเข้ามารวมกลุ่มเพื่อการเรียนรู้ โดยมีศูนย์กลาง คือ ภัทราวดี มีชูธน ที่ปกครองโดยระบบเจ้านายลูกน้องที่มีความเด็ดขาดในการทำงาน พร้อมไปกับการเป็นครูและลูกศิษย์ที่มีความเมตตา คอยอบรม และสั่งสอน

“ลิเกเอ็นจีโอ: กรณีศึกษากลุ่มละครมะขามป้อม” (ศรินทร์ ใจเที่ยง, 2545)

ลิเกเอ็นจีโอ: กรณีศึกษากลุ่มละครมะขามป้อมที่ใช้กรอบความคิดเช่นเดียวกันในการศึกษาพบว่าความสัมพันธ์ภายในกลุ่มเป็นไปในลักษณะของครอบครัว โดยรูปแบบของการรวมตัวของสมาชิกนั้นเป็นไปอย่างอิส ระ ซึ่งสมาชิกสามารถเข้าและออกจากกลุ่มได้อย่างไม่มีข้อผูกมัด ซึ่งการเข้าเป็นสมาชิกของกลุ่มเริ่มจากการช่วยงานของคณะ พร้อมกับเรียนรู้บทบาท หน้าที่ตลอดจนวิธีการแสดง ส่วนด้านเนื้อหาและรูปแบบการแสดงของคณะลิเกจะเป็นลักษณะเฉพาะที่นำเสนอประเด็นทางสังคม และส่งผ่านความคิดไปยังผู้รับที่เน้นในกลุ่มคนชนชั้นกลาง

อย่างไรก็ตามแม้ว่ามีการศึกษาเกี่ยวกับละครใบ้ รวมทั้งมีการรวบรวมศึกษาคณะละคร และลักษณะของงานสื่อสารการแสดงละครสมัยใหม่ในภาพรวม แต่เห็นได้ว่ายังไม่ได้มีผู้ใดเลยที่ศึกษาเกี่ยวกับละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ทั้ งในเรื่องพัฒนาการขององค์กรและผลงานคณะฟิ สิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “พัฒนาการขององค์กรและผลงานคณะฟิ สิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย ” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการวิจัยแบบสหวิธีการ (Multiple Methodology) ที่ประกอบด้วยการสัมภาษณ์ (Interview) และการศึกษาเอกสาร (Documentary Research) ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรของงานวิจัยเรื่องนี้สามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มดังนี้คณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่สร้างสรรค์งานละครในประเทศไทยปัจจุบัน และ ผู้เชี่ยวชาญด้านฟิสิคคัลเธียเตอร์

1.คณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่สร้างสรรค์งานละครในประเทศไทยปัจจุบันทั้งหมด 8 คณะที่ใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยเก็บข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์เจาะลึกผู้อำนวยการคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ และแบบสอบถามสมาชิกทุกคน 8 คณะ ดังนี้

1) คณะคนหน้าขาว

2) คณะเบบี้ ไมม์

3) คณะสัง-คัง

4) คณะ B-Floor

5) คณะ 8 Troupe

6) คณะ 8×8 Theatre Company

7) คณะพระจันทร์เสี้ยวการละคร

8) คณะภัทราวดีเธียเตอร์

2. ผู้เชี่ยวชาญด้านฟิสิคคัลเธิเตอร์ทั้งหมด 3 คนโดยใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling เก็บข้อมูลวิธีการสัมภาษณ์เจาะลึก ได้แก่

1) ดุจดาว วัฒนปกรณ์

2) มัลลิกา ตั้งสงบ

3) มานพ มีจำรัส

ในส่วนของงานสื่อสารการแสดงของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ ในประเทศไทยผู้วิจัยได้ขอความร่วมมือจากคณะละครดังกล่าวในการสำเนาผลงานของคณะในรูปแบบของ บทละคร แผ่นพับประชาสัมพันธ์ วิดีทัศน์ และค้นคว้าจากเอกสาร เช่นบทวิจารณ์ทางสื่ออินเตอร์เน็ต รวมถึงสัมภาษณ์ผู้อำนวยการคณะถึงลักษณะของผลงาน ซึ่งประกอบด้วย สื่อประชาสัมพันธ์ บทละคร วิดีทัศน์ บันทึกการแสดง ชมการแสดงสด บทวิจารณ์ และการแสดงความคิดเห็นทางสื่ออินเตอร์เน็ต

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

งานวิจัยเรื่องนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้สหวิธีการ กล่าวคือใช้การสัมภาษณ์และการศึกษาเอกสาร โดยแบ่งวิธีการเก็บข้อมูลดังนี้

1. ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เจาะลึกผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Information Interview)

1.1 ผู้อำนวยการ โดยใช้การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างโดยเปิดกว้างไม่จำกัดคำตอบ และสัมภาษณ์เจาะลึก เพื่อทราบถึงลักษณะทางประชากรของสมาชิกในคณะ การรวมกลุ่มของสมาชิก โครงสร้างและการดำเนินงาน รวมถึงแนวความคิดในการสร้างผลงาน สำหรับสมาชิกอื่นๆในกลุ่มจะใช้แบบสอบถามเพื่อให้ทรา บถึงประวัติ และประสบการณ์ด้านฟิสิคคัลเธียเตอร์

1.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านฟิสิคคัลเธียเตอร์ โดยใช้การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างโดยเปิดกว้างไม่จำกัดคำตอบ และสัมภาษณ์เจาะลึก เพื่อทราบถึงพัฒนาการและผลงานของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย

2. ศึกษาข้อมูลเอกสารเช่น วิดีทั ศน์บทละคร แผ่นพับประชาสัมพันธ์ วีดีทัศน์ หรือสื่อรูปแบบอื่น ๆ ที่ เกี่ยวเนื่องกับงานสื่อสารการแสดงของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ เพื่อศึกษาถึงคุณลักษณะของงานฟิสิคคัลเธียเตอร์ โดยมีกรอบที่ใช้ในการศึกษาคือ ลักษณะเนื้อเรื่อง ที่มาของบทละคร วิธีการนำเสนอ สถานที่แสดงและกลุ่มผู้ชมเป้าหมาย

วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเริ่มต้นรวบรวมข้อมูลตั้งแต่กลางเดือน ตุลาคม 2553 ถึงพฤษภาคม 2554 โดยจะเก็บข้อมูลอย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ ดังนี้

1. ผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการเก็บรวบรวมข้อมูลของประชากรในการวิจัยทั้งจากการสัมภาษณ์ ผู้มีความรู้เกี่ยวกับคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ รวมทั้งจากเอกสารต่างๆเพื่อให้ทราบถึงคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ไทยในปัจจุบัน

2. ผู้วิจัยติดต่อ และเก็บข้อมูลใช้วิธีพูดคุยสอบถามจากคณะละคร และศึกษาเอกสารเพื่อใช้ในการพิจารณากลุ่มตัวอย่างที่จะสามารถตอบคำถามตามวัตถุประสงค์กา รวิจัยได้อย่างเหมาะสม

3. ผู้วิจัยนำข้อมูลเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ต่อไป

วิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

งานวิจัย “พัฒนาการขององค์กรและผลงานคณะฟิ สิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย ” ผู้วิจัยได้นำข้อมูลประเภทเอกสารประกอบกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และสังเกตการณ์มาวิเคราะห์โดยวิเคราะห์ในประเด็นดังต่อนี้

1. พัฒนาการละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยยุคบุกเบิกจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ.2518-พ.ศ.2553)
2. โครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย
3. จุดประสงค์ในการสร้างผลงานของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ไทยในปัจจุบัน

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยใช้วิธีการนำเสนอข้อมูลและผลการวิจัย เริ่มด้วยการกล่าวถึงพัฒนาการของฟิสิคคัลเธียเตอร์ตั้งแต่ยุคบุกเบิกจนถึงปัจจุบันโดยใช้การพรรณนาความ (Descriptive) และสร้างข้อสรุปถึงโครงสร้างและวิธีการดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย ด้วยการหาแบบแผน (Pattern) พร้อมทั้งจัดกลุ่มข้อมูล (Clustering) ของผลงานการสื่อสารคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ โดยพิจารณาจากแนวคิด รูปแบบ และกลุ่มเป้าหมายในการนำเสนอ

บทที่ 4
ผลการวิจัย

งานวิจัย “พัฒนาการขององค์กรและผลงานคณะฟิ สิคคัลเธียเตอร์ใน ประเทศไทย ” มุ่งศึกษาพัฒนาการละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยยุคบุกเบิกจนถึงปัจจุบัน และศึกษาโครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย นอกจากนี้ยังศึกษาลักษณะผลงานของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ไทยในปัจจุบัน ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ คณะฟิสิคคัลเธีย เตอร์ 8 คณะ ได้แก่ พระจันทร์เสี้ยวการละคร คนหน้าขาว ภัทราวดีเธียเตอร์ B-Floor 8×8 Theatre Company เบบี้ไมม์ 8 Troupe และ สัง-คัง รวมทั้งประชากรกลุ่มตัวอย่างพบว่า ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยมีประวัติความเป็นมา โครงสร้างการดำเนินงาน และวัตถุประสงค์แตกต่างกัน ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อการศึกษาออกเป็น 3 หัวข้อ ดังนี้

1. พัฒนาการ
2. โครงสร้างและการดำเนินงาน
3. ลักษณะผลงาน

1. พัฒนาการฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย

จากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และการสัมภาษณ์ผู้อำนวยการคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ทั้งสิ้นจำนวน 8 คณะ ผู้วิจัยพบว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” ในประเทศไทยนั้นยังไม่มีการกำหนดขอบเขตอย่างแน่ชัดแต่ประการใด ทั้งนี้เนื่องจากคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์บางคณะมิได้กำหนดตนเองอย่างแน่ชัดว่า อย่างเช่น “ภัทราวดีเธียเตอร์ ” “…คณะเราเป็นงานแสดงศิลปะไทยร่วมสมัยที่ใช้ทักษะการแสดง และการเต้นที่สูง ไม่ใช่เคลื่อนไหวตามใจอย่างไม่มีพื้นฐานการใช้ร่างกาย เพราะการเต้นนั้นเป็นการแสดงที่มีแบบแผนการฝึกฝน…” (มานพ มีจำรัส, สัมภาษณ์, 2554) แต่อย่างไรก็ตามถ้าวิเคราะห์ตามเกณฑ์ของ ดิมพ์ฟา แคลลารี (2001) ที่อธิบายถึง “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” ไว้ว่า “...เป็นคำที่ใช้สำหรับเรียกการแสดงใดๆก็ตามที่ใช้การเล่าเรื่องผ่านทางร่างกายและจิตใจ โดยเน้นการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงเป็นหลัก ใช้ร่างกายเป็นตัวสื่อสาร และเป็นรูปแบบการแสดงที่

เน้นภาพเป็นหลัก การกระทำในเรื่องอาจจะมีพื้นฐานทางด้านจิตวิทยา การใช้สัญลักษณ์ในการสะท้อนภาพ การเน้นอารมณ์ความรู้สึกเป็นหลัก การใช้การแสดงละครใบ้ที่มีโครงเรื่องที่ชัดเจน หรือเป็นการผสมผสานของสิ่งที่กล่าวมาทั้งหมด...” ผู้วิจัยสามารถแบ่งฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยได้เป็น 2 กลุ่มคือ ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ และละครใบ้ ดังนั้นผู้วิจัยจะขออธิบายพัฒนาการฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย โดยแบ่งเป็นกลุ่มของละครตามที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้น ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1.1 ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์

“ฟิสิคคัลเธียเตอร์ ” ได้เริ่มเข้ามาในประเทศไทยในช่วงปี 2518 ที่สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน (สถาบันเกอเธ่) ได้เชิญนักการละครเข้ามาฝึกอบรมด้านเทคนิคละครตะวันตกให้กับนักแสดงละครเวทีของไทยหลายท่าน สถาบันได้เชิญผู้กำกับละครชาวเยอรมันชื่อ โวลฟ์ ฟาร์ม แมริ่ง (Wolfram Mehring) ที่มีความเชี่ยวชาญพิเศษเกี่ยวกับการทำละครในแนวที่ใช้ร่างกาย (Physical Theatre) เข้ามาจัดอบรมเทคนิควิธีการแสดงในแนว Body Expression โดยสมาชิกของพระจันทร์เสี้ยวการละคร คือคำรณ คุณะดิลกได้เข้าร่วมฝึกฝน และเรียนรู้เทคนิควิธีการแสดงในแนวนี้ และได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการฝึกฝนการแสดงของพระจันทร์เสี้ยวการละครตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ซึ่งนับว่าเป็นคณะละครแรกในที่ได้ใช้ เทคนิคการฝึกฝนร่ายกายตามแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์

ภาพที่ 4 โวลฟ์ ฟาร์ม แมริ่ง

ภายหลังเดือนตุลาคมปี 2519 ชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละครได้ก่อตั้งคณะละครชื่อ "แฉกดาว" โดยนำละครไปจัดแสดงตามโรงงาน ชุมชน ม็อบและสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ถือเป็นจรยุทธ์ในการรุกคืบเข้าสู่ มวลชน อาทิ ละครเรื่อง "ก่อนอรุณจะรุ่ง " ด้วยการนำบทละครเรื่องชนบทหมายเลข 1 2 และ 3 มาดัดแปลงใหม่ รวมทั้งละครแนวแอบเสริดเรื่อง "แซมมี่จอมยุ่ง" ที่พูดถึงการรุกรานแทรกซึมของอเมริกา ในยุคที่บทเพลงอเมริกันอันตรายกระหึ่มก้องโดยทั้งหมดเป็นผลงานละครร่วมสมัยลีลา "**Poor Theatre**" ตามแนวของเจอร์ซี่ โกรโท พสกี (Jerzy Grotowsky) ที่ใช้การฝึกฝนตามแนวของฟิสิคคัลเธียเตอร์ (สมปอง จุลลทรัพย์, 2549 : ออนไลน์)

ในช่วงปีเดียวกันนั้นสมาชิกของชมรมฯ ได้ถูกจับกุมคุมขังและหลบหนีภัยทางการเมืองจนแตกกระสานซ่านเซ็นอย่างไร้ทิศทาง บางคนถึง กับต้องหลีกลี้ไปยังต่างประเทศ จากเหตุการณ์ดังกล่าวฉากแห่งชีวิตของชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละครจึงค่อย ๆ หรี่แสงรูดม่านปิดลง (รวินทร์ คำโพธิ์ทอง , 2549) คำรณ คุณะดิลก ได้ลี้ภัยไปประเทศฝรั่งเศสถึง 9 ปี ซึ่งเป็นโอกาสให้เขาได้เรียนรู้และทำงานกับ โวลฟ์ ฟาร์ม แมริ่ง คณะละคร THEATRE DE LA MANDRAGORE โดยเป็นทั้งนักแสดงและผู้ช่วยผู้ กำกับ ได้มีผลงานมากมายอาทิเรื่อง *Antigone, Woyzeck, Leon&Lena, La Mort de Danton, L' Avar, La Mort de Bucher, Escalade, La Libbration* และ *L' Eneme and Terminal* ออกแสดงตามประเทศต่าง ๆ เช่น ฝรั่ งเศส เบลเยี่ยม อียิปต์ จอร์แดน เลบานอน สวีเดน โมรอคโค ตูนิเซีย กอบอน การ์คาร์ และซูดาน (รวินทร์ คำโพธิ์ทอง, 2549 : ออนไลน์)

เมื่อสถานการณ์บ้านเมืองเริ่มสงบลงในปี 2530 คำรณ คุณะดิลก เดินทางกลับประเทศไทย และได้สร้างสรรค์ละครเวทีสามัญชนเรื่อง "คือผู้อภิวัฒน์" เรื่องราวของรัฐบุรุษ ปรีดี พนมยงค์ ในนามกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และได้รับคำวิจารณ์ในด้านบวกว่านำกลวิธีละคร Brechtian มาใช้พัฒนาต่อได้อย่างประสบความสำเร็จ "…ครูจะสนใจละครที่ใช้ร่างกายในการนำเสนอ ตอนอยู่ที่ฝรั่งเศส ครูก็เก็บข้อมูลเกี่ยวกับการใช้ร่ากายใ นการแสดงออก (Body Expression) …พอกลับมา ครูคำรณ คุณะดิลกทำละครเรื่องคือ ผู้อภิวัฒน์ ครูใช้เทคนิคการฝึกฝนแบบฟิสิคคัลเลย ใช้ร่างกายในการเล่าเรื่อง พูดแทนการใช้คำพูด เรื่องนี้เป็นละครพูดที่มีการผสมผสาน และใช้เทคนิค

ในการเล่าเรื่องผสมผสาน เรื่องนี้ใช้รูปแบบของ Poor Theatre มาพัฒนาและนับว่าสำเร็จมาก …" (สินีนาฏ เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2554)

ในปีเดียวกันนั้น (2530) ภัทราวดี มีชูธนได้ก่อตั้ง **ภัทราวดีเธียเตอร์** ขึ้น ทางคณะได้ทดลองสร้างผลงาน โดยเรียกว่า **"ละครไทยร่วมสมัย"** นำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวข้องใกล้ชิดกับสังคมไทย ทั้งเรื่องจากวรรณกรรม นิทานพื้นบ้านของไทย รวมถึงหลักคำสอนทางศาสนาโดยผ่านการใช้ศิลปะการแสดงร่วมสมัยที่มีความเป็นสากลทั้งเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย ไปจนถึงวิธีการแสดงที่มีการผสมผสานกันระหว่างการร้องเพลง การ ละคร การเต้นรำทั้ง Ballet, Jazz, Hip-Hop โดยเธอได้รับการฝึกฝนจาก Pasadena Playhouse ประเทศสหรัฐอเมริกา

ภาพที่ 5 ภัทราวดี มีชูธน

ในวาระเปิดโรงละครทางคณะได้แสดงละคร เรื่อง "เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า" ขึ้นเป็นเรื่องแรก จัดแสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมโรงละครใหญ่ เธอได้แสดงนำร่วมกับ ชรัส เฟื่องอารมณ์ สุชาติ ชวางกูล และฉันทนา กิติยพันธ์ โดยมีปรัศญ์ สุวรรณศร เป็นผู้ประพันธ์ดนตรี บุบผา ธรรมบุตรเป็นผู้ควบคุมวงดนตรี Choreographer จาก New York เป็นผู้ฝึกสอนลีลาให้กับนักแสดงทุกคน โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้แสดงเป็น คอรัส ซึ่งในยุคสมัยนั้นมีแต่นักเรียนบัลเล ต์ นักเต้นจากดิสโกเทคที่ไม่มีพื้นฐานการเรียนเต้นรำมาเลย จากการแสดงครั้งนั้นนักแสดงประกอบทุกคนได้ประกอบอาชีพ

เป็นนักเต้นและนักแสดงอาชีพที่ประสบความสำเร็จและมีชื่อเสียงในสายอาชีพตราบจนทุกวันนี้ (ภัทราวดีเธียเตอร์, 2549 : ออนไลน์)

ประสบการณ์ในครั้งนั้นทำให้เธอตระหนักว่าประเทศไทยขาดการศึก ษาและขาดบุคลากร ซึ่งจำเป็นต้องใช้ในการแสดงประเภท Performing art เธอจึงรวบรวมทีมและจัดการแสดงประเภทวาไรตี้โชว์อย่างสม่ำเสมอเพื่อสร้างงานหาเงินมาให้การศึกษาแก่นักแสดงและบุคลากรเบื้องหลังการแสดงอย่างต่อเนื่องโดยการมอบเงินรายได้ส่วนตัวทั้งหมดให้กับโรงละครเพื่อก ารพัฒนางานและบุคลากร นักแสดงในสังกัดได้รับการฝึกสอนให้มีพื้นฐานการแสดงหลากหลาย ดังที่เธอได้รับการฝึกมาคือการแสดง การเต้นรำประเภท Jazz, Ballet, Modern dance, Ballroom รำไทย ดนตรี ศิลปะการละคร ศิลปะพื้นบ้าน ขับร้องเพลงสากลและเพลงไทยเดิม รวมทั้งจัดแสง เสียง ก าร ออกแบบฉากและเครื่องแต่งกาย (ภัทราวดีเธียเตอร์, 2549 : ออนไลน์)

การพัฒนาศักยภาพของนักแสดงเริ่มอย่างจริงจังในปี 2535 แต่เมื่อประเทศไทยเกิดการจลาจล “พฤษภาทมิฬ” การแสดงต่างๆจึงถูกยกเลิกทำให้นักแสดงว่างงานชั่วระยะหนึ่ง ภัทราวดี มีชูธนจึงจัดการแสดงละครเพลงเรื่อง “สิงหไกรภพ” หรือ “นิทานข้างวัด” โดยนำนักแสดงทั้งหมดซึ่งเป็นนักเต้นรำมิเคยแสดงละครมาก่อนฝึกการแสดงและขับร้องโดยใช้บทละครของคุณมาริส า แสนกุลศิริศักดิ์ ที่ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์สิงหไกรภพของสุนทรภู่ มาจัดทำเป็นละครเพลงร่วมสมัย ใช้บทกลอนข องสุนทรภู่บางบรรทัด มาเป็นบทร้องและบทเจรจา โดยแต่ง ใหม่บ างส่วน ประพันธ์เพลงโดยคุณเทวัญ ทรัพย์แสนยากร ใช้ทำนองเพลงไทยเดิมในโอกาสที่เหมาะสม เช่น ทำนองม้าย่อง แต่งทำนองใหม่ ในบางส่วน ใช้เครื่องดนตรีไทยผสมกับดนตรีสากล เช่น กีตาร์ไฟฟ้ามาใช้กับตัวละครเช่น คงคาประลัย ซึ่งเป็นวัยรุ่นอาร มณ์รุนแรง นำแสดงโดยมานพ มีจำรัส (นักแสดงในสังกัด) ร่วมกับนักแสดงรั บเชิญ คุณเทียมแข กุญชร ประสาท ทองอร่าม (ครูมืด) มีคุณญาณี ตราโมท และชรัส เฟื่องอารมณ์ รับบทแทนในบางครั้ง ใช้สไตล์ละครเวทีสมัยใหม่ผสมการเยื้องย่างแบบไทยกับลีลาของ Modern Dance กำกับการแสดงโดย ภัทราวดี มีชูธน ซึ่งช่วยร้องและพาก ย์เป็นภาษาไทยและอังกฤษในการแสดงเพื่อให้ผู้ชมทุกคนเข้าใจและยังเป็นผู้เปิดเทปเสียงเพลงประกอบเสียงกว่า 40 คิว ผสมผสานกับดนตรีสด ซึ่งมีระนาดและกลอง (นักดนตรีสองคน) มานพ มีจำรัส นักแสดงนำเป็นผู้ช่วยกำกับลีลา โดยแสดงกลางแจ้งหน้า ตึกบริเวณลานจอดรถของโรง

ละครซึ่งมีสวนร่มรื่นสามารถจุผู้ชม 200 คน โดยขณะนั้นใช้ประตูไม้แกะสลักของตัวตึกและต้นไม้รอบบริเวณเป็นฉาก ละครเรื่องดังกล่าวเปิดแสดงทุกวันเสาร์อาทิตย์ต่อเนื่องเป็นเวลาสามเดือน บัตรจำหน่ายราคา 200 100 บาท การแสดงดังกล่าวได้รับความนิยมจนมีผู้ชมมากขึ้นทำให้ต้องหาที่ใหม่ให้โรงละคร (ภัทราวดีเธียเตอร์, 2549: ออนไลน์) นับแต่นั้นเป็นต้นมาภัทราวดีเธียเตอร์ซึ่งอยู่ในซอยเล็กๆได้กลายเป็นโรงละครที่ผู้นิยมละครเวทีกล่าวถึงและติดตามผลงานอย่างสม่ำเสมอ ภัทราวดีเธียเตอร์จึงถือว่าเป็นอุทธยานละครเวทีกลางแจ้งแห่งแรกของกรุงเทพฯ ตั้งอยู่ในซอยวัดระฆัง บริเวณกรุงเก่าฝั่งธนบุรี โดยเปิดการแสดงครั้งแรกเมื่อเดือนสิงหาคม ปีพ.ศ. 2535

ในปี 2538 พระจันทร์เสี้ยวการละครนำ ละครเรื่อง “คือผู้อภิวัฒน์” กลับมาแสดงอีกครั้งในวาระเปิดอาคารสถาบันปรีดี พนมยงค์ และเข้าร่วมเทศกาลละคร ครั้งที่ 1 ที่จัดโดยศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสง การจัดแสดงเรื่องนี้คำรณ คุณดิลกชักชวนนักแสดงที่รู้จักและประกาศรับสมัครนักแสดงด้วย กระบวนการฝึกฝนนักแสดงใช้ระยะเวลาทั้งสิ้น 1 ปีเต็มโดยฝึกฝนการใช้ร่างกายตามแนวทางของ Jerzy Grotosky “ในเรื่อง*คือผู้อภิวัฒน์*เราฝึกฝนกันอยู่หนึ่งปี ตอนสมัครมีมาร่วมร้อย แต่ตอนเล่นจริงเหลือสิบสองคน…” (มัลลิกา ตั้งสงบ, สัมภาษณ์, 2554) ในช่วงเวลาดังกล่าวจัดได้ว่าเป็นยุคที่สามของพระจันทร์เสี้ยวการละคร และหลังจากนั้นต่อมาก็ทางคณะก็ไม่มีการนับยุคอีกต่อไป ในช่วงปี 2539-40 พระจันทร์เสี้ยวการละครได้รับการสนับสนุนจากศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณ จัดโครงการละครเวทีถาวรโดยมีผลงานอย่างต่อเนื่องในระยะเวลาหนึ่งปี มีผลงานเรื่อง *กูชื่อพญาพานความฝันกลางเดือนหนาว มาดามเหมา ตลิ่งสูงซุงหนัก* และ *กระโจมไฟ* ส่งผลต่อการพัฒนาขยายองค์ความรู้ทางศิลปะการละครให้แก่สมาชิกรุ่นใหม่ ซึ่งมีผลงานในเวลาต่อมาอีกหลายเรื่อง ในปี 2540-2541 เช่น *ผู้หญิงกับรัฐธรรมนูญ พระมะเหลเถไถ คำปราศัยของนาย ก.* รวมถึงละครในแบบ Street Theatre เช่น *บางกอกกงวงกตกาล หมู่บ้านจกจ้วง* ฯลฯ

ตั้งแต่ปี 2541 เป็นต้นมาสมาชิกรุ่นใหม่ได้รับการสนับสนุนจากสถาบันปรีดี พนม ยงค์ ในการใช้พื้นที่จัดกิจกรรมและสร้างสรรค์งานโดยมีผลงานหลายเรื่อง อาทิเช่น *สงครามบุปผชาติ คือผู้อภิวัฒน์ 2475 พระมะเหลเถไถ 2000 คีตาท้าชิม OCT สอบถามยอดค้างชำระ* ละครเพลง *เมืองนิมิต* ละครStreet Theatre เรื่อง*ปริศนากาเหว่า Light House the Opera เสียงเพรียก*

ความทรงจำ ฝัน(ร้าย)กลางคืนฤดูร้อน นัดบอด Venus's Party : เรื่องของเธอ เรื่องของเขา และเรื่องของเรา พลเมืองชั้นสอง? และการแสดงเดี่ยวเรื่อง *John A. Lone* เป็นต้น

ภาพที่ 6 สินีนาฏ เกษประไพ

ในช่วงดังกล่าวทางคณะพระจันทร์เสี้ยวการละครได้มีนาง สินีนาฏ เกษประไพเป็นผู้อำนวยการหลัก และทำหน้าที่ดูแลคณะเรื่อยมาจน ถึงปัจจุบันโดยทางคณะยังคงยึดถือ ปฏิบัติฝึกฝนร่างกายตามแนวทางของคำรณ คุณะดิลกที่ได้ใช้ตั้งแต่เริ่มตั้งคณะ ผสมผสานร่วมกับแนวทางที่ได้เรียนรู้ขึ้นใหม่อยู่เสมอ "...แนวทางของคณะเราคือเชื่อใน ปรัชญาของ Jerzy Grotowsky เราเชื่อว่าแก่นสาระของละครคือ นักแสดง เราให้น้ำหนักกับนักแสดงมากที่สุด ซึ่ง เป็นหัวใจของละคร แม้เราไม่มีบทเรามีแค่เส้นเรื่องกับนักแสดงเราถ่ายทอดและสื่อสารกับได้เราจึงให้ความสำคัญกับนักแสดงที่ต้องมีความพร้อมทั้งทางร่างกาย เสียง ทักษะ จินตนาการ และอารมณ์ โดยที่ทุกอย่างต้องมีการเชื่อมผสานกัน ...การฝึกเราก็ใช้แบบฝึกหัดการเตรียมพร้อมของเขาตามแบบครูคำรณ เช่น การยืดหยุ่นร่างกาย การเคลื่อนไหวร่างกายโดยเน้นศูนย์กลาง เราพยายามใช้ให้ร่างกายพูดสามารถพูดแทนคำพูด และเน้นการเชื่อมผสาน ...อย่างงานปัจจุบันเราใช้แบบผ สมปกติเราเองชอบเข้าร่วม Work Shop แต่แนวทางหลักของคณะคือ *Grotowsky, Laban* และ *Butoh* เราใช้การฝึกฝนแบบรวมๆ แต่เราไม่ได้สร้างงานโดยบอกว่าเอาแรงบันดาลใจ หรือ ตามของใครเป็นที่ตั้ง..." (สินีนาฏ เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2554)

ช่วงเวลาที่ผ่านมาฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยได้ถูกนำมาใช้เป็นรูปแบบของการฝึกฝนและใช้สำหรับการเตรียมตัวสำหรับนักแสดง รวมทั้งใช้เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงอย่างในกรณี

ของภัทราวดีเธียเตอร์ แต่ยังไม่ปรากฏงานละครที่เป็นฟิสิคคัลเธียเตอร์เต็มรูปแบบ จนกระทั่งในปี 2542 สมาชิกส่วนหนึ่งในชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละคร คือ สินีนาฏ เกษประไพ และธีระวัฒน์ มุลวิไลมีความสนใจที่จะสร้างงานที่เป็น "ศิลปะที่ไม่ประนีประนอมกับผู้ชม " ในรูปแบบของละครที่สื่อสารด้วยการเคลื่อนไหวทั้งหมด ทั้งสองเล็งเห็นว่าเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ไม่เคยมีมาก่อน อีกทั้งตัวผู้ตั้งคณะเองก็มีความสนใจและความรู้ทางด้ านการใช้ร่างกายในการสื่อความอยู่แล้ว "... เราสนใจที่จะก่อตั้งคณะที่เป็นฟิสิคคัลเลย ซึ่งในตอนนั้นไม่มีใครทำละครแนวฟิสิคคัล เรามีความรู้ทางด้านการใช้ร่างกายในการแสดงออกอยู่แล้ว เราใช้การฝึกฝนร่างกายลักษณะนี้ แล้วเราอยากจะเห็นละครที่สามารถให้นักแสดงได้ใช้ประสิท ธิภาพทางด้านร่างกายจริงๆ เราจึงมาลองตั้งคณะละครที่ใช้ฟิสิคคัลในการเล่าเรื่อง...แล้วพระจันทร์เสี้ยวเองก็มีเอกลักษณ์มีจุดมุ่งหมายเฉพาะตัว มีภารกิจอยู่แล้ว ถ้าเราจะตั้งคณะที่มีจุดประสงค์นี้ที่ต่างออกไป เราก็ควรจะตั้งคณะใหม่ ..." (ธีระวัฒน์ มุลวิไล, สัมภาษณ์, 2554) จึงทำให้เกิด B-Floor "คณะฟิสิคคัลเธียเตอร์คณะแรกในประเทศไทย " ที่พยายามทดลองสร้างผลงานให้เป็นละครฟิสิคัลเธียเตอร์อย่างเต็มรูปแบบ แต่ถึงอย่างไรก็ตามการใช้เทคนิคการฝึกฝนร่างกายสำหรับนักแสดงของคณะ B-Floor ยังคงมีพื้นฐานคล้ายกับของคณะพระจันทร์เสี้ยว ทั้งนี้เพร าะสมาชิกผู้ร่วมก่อตั้งเป็นสมาชิกในชมรมพระจันทร์เสี้ยวมาก่อน แต่จะมีการผสมผสานเทคนิคอื่นเข้ามา อย่างเช่น เทคนิค viewpoint แนวทาง จากจารุนันท์ พันธชาติ (Wow Company) ที่เป็นสมาชิกร่วม เป็นต้น

ภาพที่ 7 ธีระวัฒน์ มุลวิไล

B-Floor ได้พยายามเสนองานที่พยายามสื่ อสารกับผู้ชมโดยใช้ร่างกายทั้งหมด โดยเรื่องแรกคือ “มิดะ” ในงานบางกอก ฟรินจ์ เฟสติวัล (Bangkok Fringe Festival 1999) ที่ภัทราวดีเธียเตอร์ “…มิดะจะพูดถึงเรื่องของคน เรื่องเกี่ยวกับสถานะภาพทางเพศของ ผู้หญิง เรื่องเกี่ยวกับบ้านนอกเข้ากรุง เรื่องเกี่ยวกับวัตถุนิ ยมและคนชายขอบ คือตัวเราเองไม่ใช่คนกรุงเทพฯ หลายคนก็ไม่ได้อยู่ในกรุงเทพฯ แล้วเข้ามาอยู่ เราก็เลยเสนอความแตกต่างความขัดแย้งของคนบ้านนอกที่เข้ามาอยู่ใน อย่างมิดะก็เป็นเรื่องแรกที่เราทดลองนำเสนอในเชิงรูปแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์ ...” ซึ่งสร้างความแปลกใหม่ให้กับวงกา รละครเป็นอย่างมากที่มีละครฟิสิ คคัลเธียเตอร์ที่สื่อสารโดยใช้ร่างกายของนักแสดงแทนการใช้บทสนทนา แต่ก็มีเสียงวิพากษ์วิจารณ์จากผู้ชมส่วนหนึ่งว่า “เป็นละครที่ค่อนข้างดูยาก และเครียด”

หลังจากนั้น B-Floor ยังคงพยายามสร้างงานแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์อย่างต่อเนื่อง เช่น *ภควัทคีตา หนังสือ...หนังหา เมื่อฮิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป เมดูซ่า ...ชีวิตที่ไม่มีงู ชายขอบ Crying Century* และ *วีนัสปาร์ตี้* เป็นต้น งานดังกล่าวเป็นงานในช่วงแรกที่คณะ B-Floor เริ่มตั้งคณะจึงไม่มีการจัดการระบบให้เป็นรูปแบบ และสร้างงานโดยใช้ชื่อร่วมกับ Wow Company พระจันทร์เสี้ยวอยู่บ้าง แต่หลังจากช่วงดังกล่าว (2547) ทางคณะได้สร้างงานโดยชื่อคณะของตนอย่างแท้จริงภายใต้การบริหารข องธีระวัฒน์ มุ ลวิไล ร่วมกับจารุนันท์ พันธชาติ ที่เป็นสมาชิกร่วมก่อตั้ง และได้เปิดรับสมาชิกใหม่อยู่เสมอ ในช่วงดังกล่าว B-Floor ได้สร้างผลงานฟิสิ คคัลเธียเตอร์มากมายจนถึงปัจจุบันดังนี้ *E-Clipse*, *Untitled No.1: Move Behind the Wall, The Edge, The Lost Girl, ห้องตกกระแทกหมายเลขศูนย์ แผ่นดินอื่น สันดานกา , Begin Again, Displacement, Flu o less ,Displacement, Starman* และ*รสแกง (Taste of Curry)*

จากตั้งแต่เริ่มจนถึงช่วงเวลาที่กล่าวมาพบว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” ที่เข้ามาในประเทศไทยนั้นได้รับแนวทางของ ผู้กำกับละครชาวเยอรมันชื่อ โวล์ฟ ฟาร์ม แมริ่ง (Wolfram Mehring) ในรูปแบบของการฝึกฝนการแสดงที่ใช้แนวทางของฟิสิคคัลเธียเตอร์ ซึ่งเริ่มใช้ในพระจันทร์ เสี้ยวการละครเป็นคณะแรก นอกจากนี้ยังเป็นจุดกำเนิดของคณะ B-Floor “คณะฟิสิคคัลเธียเตอร์คณะแรกในประเทศไทย ” ที่มีความพยายามทดลองสร้างผลงานให้เป็นละครฟิสิคัลเธียเตอร์อย่างเต็มรูปแบบ ที่ใช้หลักการฝึกฝนการแสดงเช่นเดียวกัน

จนกระทั่งในปี 2544 นิกร แซ่ตั้ง ผู้บริหาร **8×8 Theatre Group** ได้กลับมาจากอบรมด้านศิลปะการละครฟิสิคคัลเธียเตอร์จากสถาบัน International Theatre School Jacques Lecoq ประเทศฝรั่งเศส เขาได้นำเทคนิคการฝึกฝนและการเตรียมพร้อมร่างกายแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์ตามแนวทางของ “Jacques Lecoq”มาใช้เพื่อการสื่อสารในละคร โดยละครเรื่อง “กรุงเทพฯ น่ารักน่าชัง” เป็นเรื่องแรกที่เขานำมาประยุกต์ใช้ โดยกล่าวถึงเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตประจำวันของคนในกรุงเทพฯที่เสนอแง่มุมที่มีทั้งความน่ารัก และความน่าชัง น่าหมั่นไส้ ตามคำโฆษณาในสูจิบัตรของละครที่กล่าวไว้ว่า “...เป็นงานแสดงที่สร้างขึ้นจากชีวิตประจำวันซึ่งหลายคนอาจมองข้ามไป เป็นการร้อยภาพชีวิตเพื่อกระตุ้นจินตนาการและความคิดของผู้ชม ตามแต่ประสบการณ์ โดยไม่พึ่งพาภาษาให้ฟุ่มเฟือยจนเกินความจำเป็น (สามารถเข้าใจได้ด้วยภาษาร่างกายและการแสดง) และไม่ยึดติดกับทฤษฎีการละครใดๆ ภาพชีวิตที่แสนจะธรรมดาที่สุดอาจจะทำให้เราได้หวนกลับมาระลึกถึงตัวเองในบางขณะ บางครั้งทำให้เรามองคนอื่นได้เข้าใจมากขึ้น...”

ภาพที่ 8 นิกร แซ่ตั้ง

จากนั้นเป็นต้นมา 8×8 Theatre Group นำโดยนิกร แซ่ตั้ง ได้สร้างงานที่มีส่วนผสมของฟิสิคคัลเธียเตอร์มาตลอดจนปัจจุบัน โดยมีจุดประสงค์เพื่อว่าให้ละครนั้นสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ดีที่สุด “...เวลาคิดว่าจะใช้อะไรนั้น ต้องดูว่าใช้แล้วความหมายมันชัดเจนไหม ใช้แล้วให้ความหมายดีขึ้น คนดูเข้าใจมีความรู้สึกมากขึ้น อะไรที่ดีกับเรื่องมากกว่าเหมาะสมมากกว่าใช้อัน

นั้น ความหมายและความรู้สึกมาก่อนเทคนิ คตามมาทีหลัง ...” (นิกร แซ่ตั้ง, สัมภาษณ์, 2554) อย่างในปี 2545 คณะ 8×8 Theatre Group สร้างผลงานโดยนำเทคนิคการฝึกฝนและการเตรียมพร้อมร่างกายแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์มาใช้เพื่อการสื่อสาร เรื่อง “นอนไม่หลับ” โดยที่นิกรเป็นทั้งผู้กำกับ และนักแสดงเดี่ยว ที่นำเสนอเรื่อ งราวชีวิต ภาพจินตนาการ และภาพหลอน จากการเล่าเรื่องของชัยณรงค์หนุ่มพนักงานธนาคารที่กำลังประสบวิกฤต ในชีวิตทั้งด้านการงาน ความรักและความคับข้องสงสัยในชีวิต เขาสร้างความเชื่อเกี่ยวกับการนอนขึ้นใหม่ “ทันทีที่คุณหลับตาล ง คุณก็จะเห็นแต่ความมืดนั่นคือ ความจริง” เขาพยายามหาวิธีที่ทำให้ตื่นอยู่ตลอดเวลา ดื่มกาแฟ ออกกำลังกาย อ่านหนังสือ อาบน้ำ และระลึกวามหลัง เพื่อสะท้อนสภาพสังคมปัจจุบันและกระตุ้นให้ผู้ชมได้ค้นและคิดถึงต้นเหตุของปัญหา การแก้ปัญหาในระดับของจิตใจและสภาวะทางการปลอดวาง ต่อสู้ด้วยการเผชิญหน้ากับปัญหาด้วยกำ ลังใจ โดยแทรกพุทธปรัชญาที่สามารถนำไปดำเนินชีวิตอย่างมีความสุขต่อไป

หลักการนำเทคนิคฟิสิคคัลเธียเตอร์มาใช้ในการแสดงของ 8×8 Theatre Group โดยส่วนใหญ่แล้วจะใช้ในการสร้างสภาวะแวดล้อม ทั้งฉาก สถานที่ และเวลาสำหรับการแสดง ซึ่งช่วยให้สามารถนำเสนอเรื่องราวได้หลากห ลาย และมีความสะดวกในการนำเสนอมากยิ่งขึ้น อย่างเรื่อง “ใจยักษ์” ที่เนื้อหากล่าวถึงยักษ์ในบริบทต่างๆ อย่างตำนานของยักษ์ เช่น นนทุกข์ในเรื่องของรามเกียรติ์ ยักษ์ที่เป็นถูกสร้างเฝ้าประตู วัดโพธิ์ วัดแจ้ง พูดถึงความเชื่อที่เกี่ยวกับยักษ์ มุมมองของยักษ์ที่มีต่อคน มุมมองของคนต่อคน คนดีคนเลว ยักษ์ดียักษ์เลว โดยแกนหลักจะเกี่ยวข้องกับคำว่า “ยักษ์” เมื่อดูทั้งหมดแล้วว่าจะเกิดการตั้งคำถามว่ายักษ์คืออะไร หรือแท้จริง อยู่ในใจคน การใช้ฟิสิคคัลเธียเตอร์ในการสร้างสภาพแวดล้อมให้เกิดขึ้นช่วยให้การดำเนินเรื่องราวในที่เกิดขึ้นในสถานที่ และเวลาที่ต่างกันร่ วม 30 เหตุการณ์สามารถเข้ามาผสาน เชื่อมต่อและรวมกันเป็นการแสดงในเรื่องเดียวกันได้

ภาพที่ 9 การแสดงเรื่อง “ใจยักษ์”

นอกจากการนำเทคนิคฟิสิคคัลเธียเตอร์มาใช้ในการสร้างสภาวะแวดล้อม ทั้งฉาก สถานที่และเวลาสำหรับการแสดงแล้ว 8×8 Theatre Group ยังได้นำมาใช้ในการสร้างคาแรกเตอร์ให้กับนักแสดง โดยสามารถกำหนดเงื่อนไขให้นักแสดงหนึ่งคนสามารถเป็น ตัวละครได้หลากหลายไม่จำกัด เช่นเรื่อง “ไร้พำนัก” ที่เนื้อเรื่องกล่าวถึงดวงวิญญาณดวงหนึ่ง "ทาดาฉิ" ร่อนเร่ตามหาเพื่อนรัก "ฉินสึเกะ" ที่เสียชีวิตในส มรภูมิเพื่อบูชาความเกรียงไกรของจักรวรรดินิยมญี่ปุ่นในสมัยสงครามโลกครั้งที่สอง ขนานไปกับเรื่องราวความสัมพันธ์ที่เป็นปัญหาของชายหนุ่มกับ "ผีสาว" อีกคู่หนึ่ง ที่ต่างเสนอให้เห็นถึงสภาวะของดวงวิญญาณที่ยังคงรอคอย และผูกติดอยู่กับคำมั่นสัญญานั้นอยู่เสมอแม้เวลาจะผ่ านไปจะเพียงใดก็ตาม โดยวิญญาณทั้งสองก็พยายามตามหาบางสิ่งเพื่อเติมเต็มสิ่งที่ได้ขาดหายไป ซึ่งเป็นตัวผลักดันให้เรื่องดำเนินไปถึงจุดคลี่คลาย

ภาพที่ 10 การแสดงเรื่อง “ไร้พำนัก”

“ไร้พำนัก” นิกร แซ่ตั้งได้นำฟิสิคคัลเธียเตอร์เข้ามาใช้ในการสร้างคาแรกเตอร์ใ ห้กับตัวละครที่ไม่มีอยู่ในความเป็นจริงนั่นคือ ตัว “วิญญาณ” โดยใช้กำหนดท่าทางการเคลื่อนไหวของวิญญาณที่ต้องเคลื่อนโดยการลอยตัว ซึ่งต่างจากนักแสดงที่เป็นมนุษย์ที่จะเคลื่อนที่โดยเดินด้วยเท้า โดยการใช้นั้นนิกรจะนำมาฝึกฝนร่างกายของนักแสดงให้สามารถเคลื่อนที่ได้อย่ างได้ไม่จำกัดที่มีทั้งความแข็งแรง และความยืดหยุ่น พร้อมทั้งสามารถแสดงท่าทางได้ตามที่ต้องการ อย่างในเรื่องดังกล่าวคือ แสดงเป็น “วิญญาณ” โดยที่ต้องให้ผู้ชมรู้สึกว่านักแสดงที่รับบทบาทนั้นเป็นสิ่งนั้นจริงๆ

ในปี 2547 กระแสของระบำบุโตได้เข้ามาในประเทศไทย “ระบำบุโต” หรือ “ระบำแห่งความมืด”มีจุดกำเนิดมาจากประเทศญี่ปุ่นในยุคสมัยหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ซึ่ง เป็นการร่ายรำที่ปฏิเสธขนบการละครทั้งรูปแบบของตะวันตกและตะวันออก การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงนั้นมาจากอารมณ์และความรู้ สึกภายในที่ต้องอาศัยจินตนาการและสมาธิ ร่วมกัน กระแสของการดังกล่าวได้ส่งผลต่อนักแสดงฟิสิคคัลเธียเตอร์ไทยจำนวนมาก ทั้งพระจันทร์เสี้ยว B-Floor ภัทราวดีเธียเตอร์ต่างได้เข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการและได้นำแนวทางการฝึกฝนร่างกายและการแสดงจากบุโตเข้ามาใช้ในการสร้างภาพและจินตนาการสำหรับการแสดงตั้งแต่นั้นจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 11 การแสดงบุโต

ตั้งแต่สร้างโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์ได้นำเสนอผลงานละคร ในแนวทางของคณะ มาโดยตลอด จนในปี 2549 ภัทราวดีเธียเตอร์ ได้ปิดตัวลงเนื่องจากความพยายามที่ สร้างผลงานอย่างมากมายและผลักดันผลงานเข้าสู่ผู้ชมเพื่อให้เกิดการยอมรับ และความเข้าใจศิลปะการแสดงแขนง

นี้ตลอดระยะเวลาร่วม 20 ปีนั้นไม่เป็นผลสำเร็จแต่อย่างใด ส่งผล ให้ “ละครไทยร่วยสมัย ” ตามแนวทางของภัทราวดีเธียเตอร์สิ้นสุดลง

อย่างไรก็ดี การจัดตั้งภัทราวดีเธียเตอร์นั้นเป็นปรากฏการณ์ทางศิลปะการแสดงและทางวัฒนธรรมที่มีความเด่นในสังคมไทยทำให้เกิดการศึกษาภัทราวดีเธียเตอร์ในฐานะชุมชนละครเวทีสมัยใหม่ โดยเยาวชนหรือผู้ที่เข้าไปมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ ที่นอกเหนือไปจากการชมละครเวที จะเกิดการเรียนรู้ภายใต้การปฏิบัติงานในกิจกรรมของภัทราวดีเธียเตอร์ ทำให้เกิดมุมมองทางด้านสังคมวัฒน ธรรม กล่าวคือ ภัทราวดีเธี ยเตอร์มีลักษณะของ “ชุมชนละครเวทีสมัยใหม่ ” ที่เน้นการเรียนรู้จากการปฏิบัติงานจริง การเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติ เช่น การเรียนรู้จากการฝึกซ้อมการแสดง การสร้างฉากและอุปกรณ์ในการ แสดง การพูดคุยแลกเปลี่ยนทัศนคติ ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ส่วนต่าง ๆ เช่น ลานหินแตก ลานพระพิ ฆเนศ เวทีกลางแจ้ง สตูดิโอหนึ่ง และร้านอาหาร โดยผู้ที่เข้ามาเป็นสมาชิกใหม่จะเริ่มต้นการเรียนรู้จากวงนอกสุด เช่น เป็นลูกมือช่วยทำฉาก ยกของ ทำความสะอาดอุปกรณ์ต่าง ๆ และขยับเข้าสู่ความสัมพันธ์อื่น ๆ เช่น ช่วยงานด้านหลังเวที (back stage) เป็นผู้ช่วยผู้กำกับเวทีไปจนถึงร่วมแสดงทำให้ได้เรียนรู้มากขึ้นทีละเล็กละน้อย

ในปัจจุบัน หลังจาก ที่ภัทราวดีเธียเตอร์ หยุดการแสดง และผลิตงานละครเวทีในรูปแบบของเธียเตอร์ ภัทราวดี มีชูธนผู้ก่อตั้งหันตัวเองไปอาจารย์ด้านการแสดง โดย ส่งเสริมด้านการอบรมการสอนศิลปะให้แก่คณะครู และนักเรียนในโรง เรียนในภูมิภาคต่างๆ เพื่อนำไปใช้ในการสอนวิชาต่างๆ เช่น ภาษาอังกฤษ วิทยาศาสตร์ และจัดตั้ง ศูนย์ศิลป์ หลายแห่ง เช่น ศูนย์ศิลป์บ้านดินราชบุรี ร่วมกับนักเรียนเก่าราชินีรุ่น 60 จัดตั้งศูนย์ศิลป์แม่ฟ้าหลวง เชียงราย โดยมีจุดประสงค์เพื่อส่งเสริมศิลปะศาสตร์แก่เยาวชน ชาวเขาบนดอยตุง จัดตั้งศูนย์ศิลป์วัดเอรันฑวันของพ่อครูคำ กาไวย์ และสอนศิลปะล้านนาศูนย์ศิลป์บ้านค่ายชัยภูมิ โดยในปี 2551 ภัทราวดีได้สร้าง “วิกหัวหิน” ศิลปะสถานเพื่องานศิลป์และการละครแห่งใหม่ของประเทศไทยที่หัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ โดยมุ่งหมายให้เป็นที่แ ลกเปลี่ยนความรู้และวัฒนธรรม แบบครบวงจร ทั้งการแสดง การละครนิทรรศการ รวมไปถึงการเป็นโรงเรียนและสถานที่ฝึกอบรมเยาวชนไทยจากทั่วประเทศให้เรียนรู้และรู้จักการผสานความรู้ทางวิชาการกับจินตนาการสร้างสรรค์ให้ เกิดเป็นรูปธรรม ทั้งในรูปแบบของการแสดงและนิทรรศการอันมีคุณ ค่าและสวยงามเ พื่อสร้างเป็นพื้นฐานทางวัฒนธรรม ที่

สามารถพัฒนาต่อให้เยาวชนเป็นประชาชนพลเมือ องของชาติที่มีคุณค่า มีคุณธรรม และมีความสุข (ภัทราวดีเธียเตอร์, 2549: ออนไลน์)

จากช่วงเวลาดังกล่าวจะเห็นว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” ยังคงถูกใช้เป็นแนวทางการฝึกฝนและเตรียมพร้อ มร่างกายสำหรับนักแสดงมาโดยตลอด รวมทั้ง นำเข้ามาใช้เพื่อสื่อสารในละครอย่าง คณะภัทราวดีเธียเตอร์ที่นำมาใช้ประกอบลีลาในการเล่าเรื่อง และ 8×8 Theatre Group ที่นำเทคนิคฟิสิคคัลเธียเตอร์มาใช้ในการสร้างสภาวะแวดล้อม และนำมาใช้ในการสร้างคาแรกเตอร์ให้กับนักแสดงเพื่อสา มารถสามารถกำหนดเงื่อนไขให้นักแสดงหนึ่งคนสามารถเป็นตัวละครได้หลากหลายอีกด้วย แต่อย่างไรก็ดีมี B-Floor ที่มุ่งผลิตผลงานให้เป็นละครฟิสิ คัลเธียเตอร์ที่สื่อสารโดยใช้ร่างกายอย่างเต็มรูปแบบเพียงคณะเดียวเท่านั้น

จนในช่วงปี 2552 ได้มีคณะละครที่มีความประสงค์จะสร้า งผลงานละครฟิสิคัลเธียเตอร์ที่สื่อสารโดยใช้ร่างกายอย่างเต็มรูปแบบเช่นเดียวกับ B-Floor เกิดขึ้น โดยมีชื่อว่าคณะ “8 Troupe” สมาชิกในคณะละครล้วนเป็นนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตรที่ได้เรียนรู้และฝึกฝนพื้นฐานการแสดงฟิสิคคัลเธียเตอร์จากบทเรียนในชั้นเรียนกับอาจารย์ชาวเยอรมันชื่อว่า อูลิค กอทเทีย จากคณะ Loop Art โดยคณะ 8 Troupe

ภาพที่ 12 คณะ 8 Troupe

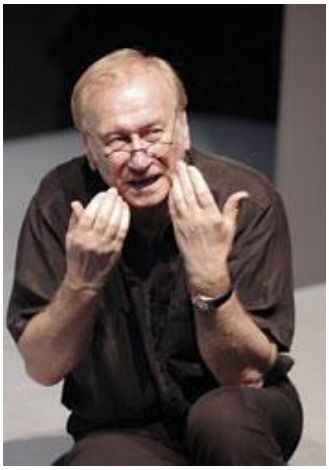
ทางคณะแนวคิดหลักเพื่อสร้างงานศิลปะที่สื่อสารกับผู้ชมโดยใช้ร่างกายเป็นสื่อกลางในการนำเสนอ “…ที่เรารักมันเพราะมันไม่จำกัดเรื่อง อายุ เพศ วัย เชื้อชาติ มันสามารถสื่อสารสิ่งที่

เราต้องการนำเสนอให้ผู้ชมได้ ...คราวนี้ก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของแต่ละคนแล้วว่าเขามาดูจะได้อะไร คนละวัยก็จะได้รับสารที่อาจจะต่างกัน เพราะเรามีช่องว่างครึ่งหนึ่งให้เขา ในฐานะผู้สร้างงานเราเหมือนให้เขาครึ่งหนึ่ง แต่อีกค ึ่งหนึ่งผู้ชมต้องเติมเต็มจากประสบการณ์ของตนเอง ทุกอย่างเป็นการร่วมแบ่งปันกับผู้ชม เราจึงรักมัน ..." (ศรัณย์ธรณ์ ระสินานนท์, สัมภาษณ์, 2554) แต่ฟิสิคคัลเธียเตอร์มีความแตกต่างจากคณะ B-Floor ในแง่ของการแสดง คือ 8 Troupe เป็นฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่มีการผสมผสานกับแ นวทางการใช้ร่างกายแบบการเต้นรำร่วมสมัย (Contempory Dance) ที่เล่าถึงอารมณ์ หรือความรู้สึก และจะขยายสารนั้ นให้ใหญ่ขึ้นผ่านการใช้ร่างกาย ที่มีลักษณะของการออกแบบท่าทาง (corography) อย่างความสวยงาม ซึ่งเกิดจากการเคลื่อนไหวของร่างกายที่อาจจะเป็นลักษณะของรูปทรงเลขา คณิต หรืออาจจะเกิดจากการบิดท่าทางของการเต้นดังเดิม อย่างเช่น บัลเลต์ เป็นต้น

จากทั้งหมดจะเห็นว่า "ฟิสิคคัลเธียเตอร์" ที่เข้ามาในประเทศไทยนั้นมีที่มาของการฝึกฝนและการเตรียมตัวสำหรับนักแสดงหลากหลายแนวทาง โดยเริ่มจากผู้กำกับละครชาวเยอรมันชื่อ โวล์ฟ ฟาร์ม แมริ่งที่ถูกเชิญเข้ามาจัดอบรมเทคนิควิธีการแสดงในแนว Body Expression ที่เป็นรากฐานของ **พระจันทร์เสี้ยวการละคร** เช่นเดียวกับ B-Floor ที่ใช้หลักการฝึกฝนการแสดงนี้เช่นเดียวกัน พร้อมกันนั้นยังได้ความพยายามทดลองสร้างผลงานให้เป็นละครฟิสิคัลเธียเตอร์อย่างเต็มรูปแบบคณะแรก ในประเทศไทย กรณีของ**ภัทราวดีเธียเตอร์** จะใช้แนวทางการแสดง ฝึกฝนและเตรียมพร้อมร่างกายจาก Pasadena Playhouse ประเทศสหรัฐอเมริ กาเป็นพื้นฐานด้านการแสดงและการเต้นรำในแขนงต่างๆ ในส่วน 8×8 Theatre Group จะใช้แนวทางการฝึกฝน และการเตรียมพร้อมร่างกายแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์ ตามแบบของ "Jacques Lecoq" มาเพื่อช่วยสื่อสารในละคร ทั้งการสร้างสภาวะในละคร และการสร้างคาแรกเตอร์ให้กับนักแสดง การฝึกฝนและการเตรียมพร้อมร่างกายแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่ปรา กฏใช้ในคณะละครอีกหนึ่งแนวทาง คือ แนวทางของนักการละครชาวเยอรมัน ชื่ออูลิค กอทเทีย ที่ 8 Troupe ได้ใช้เป็นแนวทางในการฝึกฝนพร้อมกันนั้นยังมีความพยายามที่จะสร้างผลงานให้เป็นละครฟิสิคัลเธียเตอร์อย่างเต็มรูปแบบ เช่นเดียวกับ B-Floor แต่จะสร้างงานฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่มีการผสมผสานกับแนวทางการใช้ร่างกายแบบการเต้นรำร่วมสมัย (Contempory Dance)

1.2 ละครใบ้

“**ละครใบ้**” ตามแนวทางของตะวันตกได้เริ่มเข้ามาในประเทศไทยในช่วงประมาณปี 2523 โดยการสนับสนุนจากสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน (สถาบันเกอเธ่) ที่เชิญนักการละครด้านละครใบ้ ชาวเยอรมัน ชื่อ **มิลาน ซาลาเดค**เข้ามาเปิดอบรมเทคนิคเกี่ยวกับพื้นฐานละครใบ้ให้กับชาวไทย โดยเนื้อหาที่อบรมนั้นมีทั้งสอนการใช้จินตนาการ และการใช้ร่างกายตามแนวทางของการแสดงละครใบ้ (ไพฑูรย์ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 2554)



ภาพที่ 13 มิลาน ซาลาเดค นักละครใบ้ชาวเยอรมัน

ในการเปิดอบรมครั้งนั้นจัดขึ้นที่สถาบันเกอเธ่ มีผู้เข้าร่วมเรียนทั้งหมด 12 คน หนึ่งในผู้เข้าเรียนคือ **ไพฑูรย์ ไหลสกุล** ซึ่งต่อมาได้เป็น “**นักแสดงละครใบ้คนแรกของเมืองไทย** ” และเมื่อสิ้นสุดการอบรมอาจารย์มิลาน ซาลาเคดและนักเรียนทั้งหมดได้จัดการแสดงละครใบ้เป็นครั้งแรกที่สถาบันดังกล่าว

หลังจาก ไพฑูรย์ ไหลสกุล ฝึกฝนและเริ่มมีประสบการณ์ในการแสดงล ะครใบ้จากการเดินสายแสดงละครโดยใช้เทคนิคที่เรียนมาทั่วกรุงเทพฯ รวมทั้งการเล่นตามงานอีเวนท์ ไปจนถึงการเปิดหมวกตามที่สาธารณะต่างๆ เขาตั้งคณะละครใบ้เป็นของตนเองโดยใช้ชื่อว่าคณะ “**คนหน้าขาว**” ในปี 2527 ซึ่งมีความหมายตรงตัวว่าเป็นนักแสดงละครที่ทาหน้าเป็นสีขาว ซึ่ง สามารถ

บอกถึงความเป็นตัวเองได้อย่างดีที่สุด "...ทุกครั้งที่เราเล่นเราจะทาหน้าขาว คนหน้าขาวมันก็ตรงไปตรงมา มันบอกถึงความเป็นตัวเราได้ชัดเจนที่สุด ..." (ไพฑูรย์ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 2554) โดยขณะนั้นคณะละครมีเขาเป็นสมาชิกผู้เดียวทำให้การแสดงละครใบ้ในสมัยนั้นจึงเป็นกา รแสดงที่เล็กๆ เรื่องราวที่เสนอจะไม่ยาวมาก จากการตั้งคณะละครใบ้คนหน้าขาวจึงทำให้เกิด "**คณะละครใบ้คณะแรก**" ของเมืองไทยที่มีแนวทางการฝึกฝนการใช้ร่างกายตามแบบตะวันตก

ภาพที่ 14 ไพฑูรย์ ไหลสกุล

ในปี 2529 ไพฑูรย์ ไหลสกุลได้ชักชวนเพื่อนทำละครใบ้ เรื่อง "กามา นครใบ้" ซึ่งนับว่าเป็นการเปิดการแสดงละครใบ้เรื่องแรกในนามคณะละครใบ้คนหน้าขาว โดยเนื้อหาพูดเรื่องเกี่ยวกับเพศ ความเทียมกันระหว่างเพศชายหญิงในการแสดงออกทางเพศ "...เราไม่ได้ต้องการบอกว่าใครด้อยกว่าใคร ใครสูงกว่าใคร เพศหนึ่งทำได้อีกเพศก็ทำได้เช่นเดียวกันในฐานะที่เป็นคน..." (ไพฑูรย์ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 2554) ในการทำละครใบ้เรื่องนี้ทางคณะได้ขอเงินทุนสนับสนุนจากอาจารย์ไกรศักดิ์ ชุณหวัน โดยเปิดการแสดงที่หอศิลป์พีรศรี ในวันศุกร์ เสาร์ อาทิตย์ การแสดงครั้งนั้นมีผู้อำนวยการของสถาบันเกอเธ่เข้าร่วมชมด้วย หลังการแสดงผู้อำนวย การจึงให้ทุนไปเรียนการแสดงละครใบ้ที่ประเทศเยอรมนีในปี 2530

หลังจากกลับมาไพฑูรย์ ไหลสกุลได้เล่นละครใบ้อย่างต่อเนื่อง เช่น *รัด-สาหัส-กิจ คนเดียว คุณคือตัวละคร มารยาไร้สำเนียง เปลี่ยนหน้าไม่เปลี่ยนใจ* จนถึงปี 2535 ทางคณะละครใบ้คนหน้าขาวก็หยุดการสร้างงานละ ครชั่วคราวเนื่องจากเหตุผลทางเศรษฐกิจ ซึ่งในช่วงเวลา

ดังกล่าวทำให้ “ละครใบ้” ได้หายไปจากสังคมไทยร่วม 10 ปี แต่ถึงอย่างไรก็ตามไพฑูรย์ ไหลสกุล ยังคงเปิดสอนการแสดงละครใบ้ให้กับบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจในศิลปะละครใบ้มาโดยตลอด จนกระทั่งในปี 2544 ทางคณะได้เริ่มกลับมาสร้างผลงานอีกครั้ง พร้อมกันนั้นยังได้เปิดสอนศิลปะการใช้ร่างกายแบบละครใบ้อย่างจริงจัง โดยผลงานเรื่องแรกที่ทางคณะแสดงในการกลับมานั้นคือเรื่อง “I’m hot” ซึ่งเป็นการรวมผลงานละครใบ้ฉากสั้นๆ ของทางคณะที่เคยได้แสดงไว้มาต่อกัน จัดแสดงที่ศูนย์วัฒนธรรมโรงเล็ก หลังจากนั้นทางคณะได้จัดแสดงละครใบ้มาเรื่อยมา อย่างเช่นเรื่องขอบคุณประเทศไทย เป็นต้น

จากการเปิดอบรมศิลปะการใช้ร่างกายแบบละครใบ้ให้กับบุคคลทั่วไปนั้นทำให้มีบุคคลที่สนใจเข้าร่วมการฝึกอบรมจำนวนหนึ่ง ซึ่งหนึ่งในนั้นคือ สมาชิก “คณะละครใบ้เบบี้ไมม์” โดย ทองเกลือ ทองแท้ (เกลือ) รัชชัย รุจิวิพัฒน์ (งิ่ง) และ ณัฐพล คุ้มเมธา (ธา) โดยสมาชิกทั้ง 3 คนได้ฝึกฝนเทคนิคการใช้ร่างกาย และการแสดงละครใบ้ขั้นพื้นฐานกับไพฑูรย์ ไหลสกุลอยู่ระยะเวลาหนึ่ง โดยเฉพาะ ทองเกลือ ทองแท้ (เกลือ) นั้นได้ใช้เวลาฝึกฝน และเรียนรู้ศิลปะละครใบ้เป็นเวลาถึง 1 ปี หลังจากนั้นนักแสดงทั้งสามคนพร้อมกับเพื่อนที่ร่วมเรียนละครใบ้ได้รวมตัวกันแสดงละครใบ้ในเทศกาลละครกรุงเทพฯ ครั้งที่ 1 โดยใช้ชื่อว่า “D Mime” (ดี ไมม์) การแสดงในครั้งนั้นเป็นละครใบ้สามฉาก เสนอเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสวนสาธารณะ มีคนมาเต้นอารบิค นั่งปิคนิค การแสดงในครั้งนั้นยังมิได้มีประเด็นหนักๆ ต่อผู้ชมแต่เป็นเพียงการแสดงภาพจำลองเลียนแบบท่าทางในชีวิตประจำวันที่ดูเข้าใจง่าย

จนกระทั่งในปี 2546 สมาชิกทั้ง 3 คนจึงได้ร่วมกันตั้งคณะละครใบ้เป็นของตนเองในปี 2546 โดยใช้ชื่อว่า “**เบบี้ไมม์**” (Babymime) “…Baby แปลว่า เด็กทารก และ Mime แปลว่าละครใบ้ Baby mime จึงเป็นกลุ่มละครใบ้ที่ใช้แรงบันดาลใจและจินตนาการของเด็ก เน้นการแสดงแบบดูง่ายๆ เข้าใจง่ายๆ สนุกสนาน รับประกันความฮา โดยหยิบเอาเรื่องราวที่อยู่ใกล้ตัวมานำเสนอให้น่าสนใจ อาจเป็นเรื่องธรรมดาที่คนมองข้าม แต่หยิบมันขึ้นมาเคาะ กะเทาะ ตบตี คลุกเคล้า จนเป็นเรื่องราวที่มีรสชาติกลมกล่อมไปด้วยความสุข เต็มไปด้วยเสียงหัวเราะจากงานศิลปะ... " (เบบี้ไมม์, สัมภาษณ์, 2554) คณะเบบี้ไมม์ได้เปิดตัวและแสดงผลงานของตัวเองเป็นครั้งแรกใน เทศกาล Pantomime in Bangkok ครั้งที่ 6 โดยร่วมแสดงกับนักแสดงละครใบ้ชาว

ต่างประเทศในปีนั้นเอง มีชื่อเรื่องว่า “Theatre” เป็นการจำลองภาพเรื่องราวต่างๆที่เกิดขึ้นภายในโรงภาพยนตร์ผ่านการใช้ร่างกายแบบละครใบ้ เน้นถึงความตลกขบขัน เบาสมอง

ภาพที่ 15 คณะละครใบ้เบบี้ไมม์

คณะละครใบ้เบบี้ไมม์ได้พัฒนาฝึกฝนพัฒนาโดยเ พิ่มทักษะทางการละครให้กับตนเองอยู่เสมอ ทั้งเข้าอบรมฝึกฝนเทคนิคการใช้ร่างกายแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์กับคณะพระจันทร์เสี้ยว 8×8 Theatre Group B-Floor และบุโต จากประเทศญี่ปุ่น พร้อมทั้ง แสดงตามสถานที่ต่างๆ เปิดหมวกข้างถนน แสดงตามงานอีเวนท์เล็ก ไปจนถึงเข้าร่วมแสดงละครใบ้ตามเทศกาลละครใหญ่ๆที่จัดขึ้นอย่างต่อเนื่องจนปัจจุบัน ทั้งงานเทศกาลละครกรุงเทพที่ จัดขึ้นในสวนสันติชัยปราการ เป็นประจำทุกปี โดยเป็นนักแสดงชาวไทยเพียงกลุ่มเดียวที่ได้ร่วมขึ้นเวทีแสดงกับนักแสดงละครใบ้ชาวญี่ปุ่นในงาน Pantomime in Bangkok และร่วมแสดงงาน International Street Show in Bangkok ตั้งแต่ในปี 2551 เป็นต้นมา เบบี้ไมม์จัดการแสดงชื่อว่า “Babymime Show” งานแสดงขายบัตรครั้งใหญ่ขึ้นทุกปี

จากการถือกำเนิดของคณะละครใบ้เบบี้ไมม์ทำให้กระแสของละครใบ้นั้นกลับขึ้นมาเป็นที่สนใจของสังคมอีกครั้งหลังจากหายไปนานร่วมสิ บปี เนื่องจากละครใบ้ของเบบี้ไมม์เป็นละครที่ผู้ชมสามารถเข้าถึงได้ง่าย ทั้งเนื้อหาเป็นเรื่องราวเบาสมอง การแสดงที่เข้าใจง่ายเน้นความสนุกสนานโดยให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการแสดง นอกจากนี้แล้วคณะละครใบ้เบบี้ไมม์ยังสามารถนำการแสดงละครใบ้ที่เป็นการแสดงละครเวทีเข้าสู่สื่ออื่น อย่างเช่นสื่อโทรทัศน์ด้วย ทั้งการเข้าร่วม

รายการวาไรตี้โชว์ตามสถานีโทรทัศน์ รวมถึงเข้าร่วมแสดงในมิวสิควีดีโอของศิลปินเพลงสมัยนิยม ขณะที่กระแสของละครใบ้ได้กลับขึ้นมาเป็นที่สนใจของสังคมในระดับหนึ่ง ไพฑูรย์ ไหลสกุลได้รวมสมาชิกรุ่นใหม่ที่เข้าอบรบพื้นฐาน านการแสดงละครใบ้จากสถาบันคนหน้าขาวและจัดตั้ง "**โครงการคนหน้าขาว** Young Blood" ขึ้น พร้อมกันนั้นได้ผลิตผลงานละครใบ้ออกมาสู่สังคมอย่างต่อเนื่องจนปัจจุบัน ดังนี้ *แอปเปิ้ลเซอรี่แอน คนหน้าขาวโชว์เคส Soulate Dinner Nightmare* และ*คนชั้นสาม*

ภาพที่ 16 คนหน้าขาว Young Blood

ในช่วงปี 2553 ที่กระแสละครใบ้ยังคงปรากฏให้เห็นในแวดวงละคร คณะละครใบ้ขนาดเล็กชื่อว่า "**สัง-คัง**" ได้ถือกำเนิดขึ้น ซึ่งประกอบไปด้วยสมาชิก 2 คนคือ โดยวิสุทธิ์ กุศลมโนมัย (เฮา) และ สุวัฒน์ สุวรรณเดโชชัย (วัฒน์) ที่ต่างมีความสนใจทางด้านละครใบ้และ ได้ศึกษาด้วยตนเองผ่านวิดีทัศน์ และจากการสังเกตจากนักแสดงละครใบ้อื่นๆ โดยทั้งสองได้ฝึกฝนและทดลองเล่นละครใบ้มาโดยตลอดตั้งแต่สมัยยังศึกษาอยู่ในระดับมหาวิทยาลัย สมาชิกทั้งสองคนได้พบปะกันตามงานเทศกาลละคร และงานละครต่างๆ อยู่เป็นประจำตั้งแต่ปี 2548 เป็นต้นมา การพบปะและร่วมเล่นละครเวทีเดียวกันทำให้เขามีความสนิทสนม และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงละครใบ้อยู่เสมอจนมีความคิดที่จะเปิดคณะละครใบ้ร่วมกันในปี 2553 ดังกล่าว คณะละครใบ้ สัง-คัง เป็นคณะละครใบ้มุ่งหวังให้ผู้ชมได้ชมศิลปะที่เรียกว่าละครใบ้อย่างแท้จริง แล ะได้รับความสนุกสนานจะละครใบ้ที่ไม่สามารถหาได้จากศิลปะอื่น "...เวลามาดูสัง-คังสิ่งที่ต้องการผู้ชม

จะได้กลับไป คือต้องการให้คนดูได้รับความสนุก และความสุขจากละครใบ้พร้อมทั้งให้เห็นคุณค่าและความงามของละครใบ้ที่ละครอื่นไม่สามารถเสนอให้ได้ ...” (สัง-คัง, สัมภาษณ์, 2554) ในปีเดียวกันนั้นหลังจากการก่อตั้งคณะสังคังได้จัดการแสดงละครใบ้ใหญ่ของตนเองใช้ชื่อว่า “Sunk-Kung Mime Performance1” ซึ่งนับว่าเป็นการเปิดตัวคณะละครใบ้หน้าใหม่คณะนี้อย่างเป็นทางการ

ภาพที่17 คณะละครใบ้สัง-คัง

จากทั้งหมดจะเห็นว่า “**ละครใบ้**” ตามแนวทางของตะวันตกได้เริ่มเข้ามาในประเทศไทยในช่วงประมาณปี 2523 หลังจากที่ฟิสิคคัลเธียเตอร์เริ่มเข้ามาเพียงเล็กน้อย ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากสถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน (สถาบันเกอเธ่) เช่นเดียวกับละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ การฝึกฝนและพื้นฐานการแสดงละครใบ้ของคณะละครในประเทศไท ยทั้งหมดมีต้นสายเดียวกันทั้งหมด คือ มาจากนักการละครด้านละครใบ้ชาวเยอรมันชื่อ**อาจารย์มิลาน ซาลาเดค** โดยเริ่มจาก “ไพฑูรย์ ไหลสกุล” ที่ได้เข้าร่วมอบรมและนำแนวทางมาใช้และก่อตั้ง คณะ “**คนหน้าขาว**” คณะละครใบ้คณะแรกของเมืองไทยที่มีแนวทางการฝึกฝนการใช้ร่างกายตามแบบตะวั นตก ซึ่ง**คณะละครใบ้เบบี้ไมม์** และคณะ**ละครใบ้ สัง-คัง** ที่ถือกำเนิดขึ้นในภายหลังต่างก็ได้เรียนรู้และใช้แนวทางการฝึกฝนและพื้นฐานการแสดงละครใบ้จากไพฑูรย์ ไหลสกุลซึ่งมีรากฐานมาจากที่เดียวกัน

“ฟิสิคคัลเธียเตอร์” ในประเทศไทยนั้นยังไม่มีการกำหนดขอบเขตอย่างแน่ชัดแต่ ประการใด แต่หากพิจารณาตามเกณฑ์ ของดิมพ์ฟา แคลลารี ฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย สามารถประกอบด้วย 2 กลุ่มคือ ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ และละครใบ้ ซึ่งละครแต่ละกลุ่มจะความแตกต่างและพื้นฐานที่ต่างกันอย่างชัดเจน จากการเก็บข้อมูลคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ทั้ง 8 คณะพบว่าคณะที่มีแนวการเล่นในแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์ทั้งสิ้น 5 คณะ ดังนี้ พระจันทร์เสี้ยวการละคร **พระจันทร์เสี้ยวการละคร ภัทราวดีเธียเตอร์** B-Floor 8×8 Theatre Company และ 8 Troupe คณะละครใบ้ประกอบด้วย 3 คณะดังนี้ **คนหน้าขาว เบบี้ไมม์** และ**สัง-คัง**

แต่ถึงอย่างไรก็ดีหากพิจารณาความสัมพันธ์จะพบว่าละครทั้ง 2 มีจุดกำเนิดและได้รับแนวทางการแสดงตามละครตะวันตกจากการสนับสนุนของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันเชิญเช่นเดียวกัน ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์เข้ามาในประเทศไทยในปี 2518โดยนักแสดงชาวเยอรมัน ชื่อ โวล์ฟ ฟาร์มแมริ่ง เข้ามาอบรมการใช้ร่างกายตามแนวละ ครฟิสิคัลเธียเตอร์ ส่วนละครใบ้ได้เข้าช่วงเวลาใกล้เคียงกันคือปี 2523 โดยมิลาน ซาลาเดคเข้ามาอบรมศิลปะการแสดงละครใบ้ ละครทั้ง 2 ประเภทต่างทำหน้าที่ และมีพื้นที่เป็นของตนเองมาโดยตลอดจนช่วงประมาณปี 2550 ละครทั้งสองได้เบนเข้าหากันเมื่อคณะละครใบ้เบบี้ไมม์ได้ฝึกฝน การใช้ร่างกายแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์กับ ทั้งคณะพระจันทร์เสี้ยว การละคร 8×8 Theatre Group รวมถึง B-Floor เพื่อนำทักษะการใช้ร่างกายมาใช้ในการแสดงของตน และส่งผลให้เกิดการทำงานร่วมกันขึ้นระหว่างคณะเบบี้ไมม์กับคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ขึ้นในช่วงเวลาต่อมา อย่างเช่นในเรื่ อง “ใจยักษ์” (2551)ของ 8×8 Theatre Company ที่ใช้นักแสดงของเบบี้ไมม์ การแสดงชุด “ไทยจ๋า” ของเบบี้ไมม์ที่มี จารุนันท์ พันธชาติ สมาชิก B-Floor เป็นผู้กำกับการแสดง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้สรุปพัฒนาการของละครฟิสิคคัลเธียเตอร์เป็นตารางโดยแบ่งตามคณะละครได้ดังนี้

ตารางที่1 แสดงพัฒนาการของฟิสิคคัลเธียเตอร์

คณะละคร		ปีก่อตั้ง	แนวทางการฝึกฝน	รูปแบบการแสดง	จุดประสงค์หลักการแสดง
ฟิสิคคัลเธียเตอร์	พระจันทร์เสี้ยว	2512	Wolfram Mehring (Jerzy Grotowski)	ใช้ฟิสิคคัลเธียเตอร์ฝึกฝนร่างกาย	เสนอประเด็นทางสังคม และการเมือง
	ภัทราวดีเธียเตอร์	2530	Pasadena Playhouse (Dance)	การเต้นรำหลากหลายแขนง	ถ่ายทอดศิลปะการแสดง
	B-Floor	2542	พระจันทร์เสี้ยว/ Butoh	ฝึกฝน /แสดงผลงานฟิสิคคัลเธียเตอร์	ถ่ายทอดศิลปะการแสดง
	8×8 Theatre	2544	Jacques Lecoq	ใช้ฟิสิคคัลเธียเตอร์ในการช่วยเล่าเรื่อง	เสนอประเด็นทางสังคมและการเมือง
	8 Troupe	2552	Ulrich Gottlieb	ฟิสิคคัลเธียเตอร์ผสมเต้นรำร่วมสมัย	ถ่ายทอดศิลปะการแสดง
ละครใบ้	คนหน้าขาว	2527	Milan Sladek (Marcel Marceau)	ละครใบ้	เสนอประเด็นทางสังคมและการเมือง
	เบบี้ไมม์	2546	คนหน้าขาว	ละครใบ้ผสมกับฟิสิคคัลเธียเตอร์	สร้างความบันเทิง
	สัง-คัง	2553	คนหน้าขาว /เบบี้ไมม์	ละครใบ้ร่วมกับเทคนิคอื่น	สร้างความบันเทิง

2. โครงสร้างองค์กร และการดำเนินงาน

ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลเกี่ยวกับโครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยพบว่า การดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ประกอบด้วยสมาชิกตั้งแต่ 2 ถึง28 คน โครงสร้างการทำงานของคณะสามารถแบ่งได้เป็น 2 ส่วนคือ ส่วนการบริหาร และส่วนการผลิต การดำเนินงานของคณะฟิสิคัลเธียเตอร์ส่วนใหญ่จะให้ความช่วยเหลือ เกื้อหนุนอย่างระบบครอบครัวเพื่อให้สมาชิกทุกคนมีความสบายใจในการทำงาน ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวในรายละเอียดต่อไป

2.1 ประวัติคณะละคร

ผู้ก่อตั้ง (ผู้อำนวยการ) มีความสำคัญต่อทิศทางและการดำเนินงานในองค์กรอย่างคณะละครเป็นอย่างมาก กล่าวคือมีบทบาทสำคัญในการสร้างบุคลากรในรุ่นต่อมา ทั้งการเปิดรับสมาชิกเพื่อขยายขนาดองค์กร รวมถึงการใช้วิธีการฝึกฝนการแสดงเพื่อการสร้างงานละคร ซึ่งอุดมการณ์ที่ได้รับการถ่ายทอด และวัฒนธรรมของคณะละครที่เป็นต้นแบบเหล่านี้ล้วนมีอิทธิพลต่อการสร้างงานและการดำเนินของคณะละครในปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงเริ่มด้วยการกล่าวถึงเรื่องราวของคณะละครในกลุ่มศึกษาทั้งหมด 8 คณะเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงวิธีการ แนวคิด และการทำงานในเบื้องต้น ดังนี้

2.1.1. พระจันทร์เสี้ยวการละคร

"พระจันทร์เสี้ยว" (รวินทร์ คำโพธิ์ทอง, 2549 : ออนไลน์) เริ่มต้นจากกลุ่มนักศึกษาหลายมหาวิทยาลัยที่สนใจด้านวรรณกรรม เมื่อ พ.ศ. 2512 อาทิ สุชาติ สวัสดิ์ศรี, วีรประวัติ วงศ์พัวพันธุ์, วิทยากร เชียงกูล, ธัญญา ผลอนันต์, นิคม รายวา, วินัย อุกฤษณ์, เธียรชัย ลาภานันท์ เป็นต้น สุชาติ สวัสดิ์ศรี ได้กล่าวถึงถึงการก่อตัวและที่มาของคำว่าพระจันทร์เสี้ยวไว้ดังนี้ “...การก่อเกิดพระจันทร์เสี้ยวมันก็ไม่มีระบบระเบียบอะไรที่เป็นทางการ แต่จุดเริ่มต้นสำคัญที่อาจจะเป็นการก่อ

เกิดอันแรก คือเราร่วมกันทำหนังสือ เราเรียกว่าเป็นหนังสือเล่มละบาท ซึ่งถือเป็นจุดก่อเกิดที่ทำให้พวกเรามารวมตัวกัน ในสมัยนั้นการทำหนังสือจะต้องไปขออนุญาตกับทางสันติบาล การเกิดหนังสือเล่มละบาทขึ้นมา ก็ด้วยเหตุเพราะมันทำหนังสือในระบบไม่ได้ หนังสือของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวเท่าที่ผมจำชื่อได้ คือธุลี , ตะวัน, ปัญญา, นาคร, ลานโพธิ์ และยังมีอีกหลายเล่ม ส่วนคำว่าพระจันทร์เสี้ยวนั้นต้องให้เครดิตคุณวีระประวัติ วงศ์พัวพัน คือเขามีกลุ่มอ่านหนังสือภาษาอังกฤษที่ชื่อว่า crescent moon แล้วเขาก็เอาคำ ๆ นี้มาแปลเป็นไทย ว่าพระจันทร์เสี้ยว..."

ในเวลาต่อมาสมาชิกของชมรมพระจันทร์เสี้ยวบางคนได้เริ่มหันมาสนใจเขียนบทละครอาทิ *ฉันเพียงอยากออกไปข้างนอก นายอภัยมณี งานเลี้ยง*ของวิทยากร เชียงกูล *ชั้นที่ 7*ของสุชาติ สวัสดิ์ศรี *นกที่บินข้ามฟ้า*ของวิทยากร เชียงกูล และคำรณ คุณะดิลก เป็นต้น จากการเขียนเพื่ออ่านได้เชื่อมโยงไปสู่การทำละครเวที "นายอภัยมณี" เป็นละครเวทียุคแรกจากบทละครที่เขียนขึ้นเพื่อล้อเลียนเรื่องพระอภัยมณีของวิทยากร เชียงกูล ได้จัดแสดงขึ้น ณ สยามสมาคมโดยมีคำรณ คุณะดิลกรับบทนายอภัยมณี รวมถึงวิทยากร เชียงกูล เกริกเกียรติ นิติพัฒน์ และธัญญา ผลอนันต์ที่ขณะนั้นเป็นประธานชมรมวรรณศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เข้าร่วมแสดงด้วย

ในปี 2514 กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวได้เข้าไปมีส่วนร่วมอย่างสำคัญยิ่งในกระบวนการผลิตละครเรื่องอวสานเซลล์แมน ของมหาวิ ทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยรับผิดชอบด้านฉาก แสง เสียง รวมทั้งแสดงนำเป็นตัวละครเอก "อวสานเซลล์แมน " เป็นบทละครดัดแปลงจากงานเขียนของนักเขียนอเมริกันชื่อดังโดยมีเนื้อหาเสียดสีสังคมของผู้คนที่มีชีวิตอยู่ภายใต้ระบบทุนนิยม และต่อเนื่องด้วย "ชนบทหมายเลข 1 2 และ3" ที่ฉายภาพความล่มสลายของวัฒนธรรมชุมชนพร้อมทั้งนำความแปลกใหม่มาสู่วงการละครไทยด้วยการสร้างสรรค์ผลงานละครในรูปแบบ POOR THEATRE แล้วนำทฤษฎีการละครของ JERZY GROTOWSKI มาปรับใช้เพื่อสอดผสานความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงและผู้ชมให้เข้าถึงจิตวิญญาณของละคร โดยนำมาจากต้นแบบของ BRECHTIAN THEATRE ซึ่งเป็นแนวละครแถวหน้าของละครร่วมสมัยในศตวรรษ 20

จนกระทั่งปี 2518 ชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละครได้ถือกำเนิดขึ้น พร้อมด้วยละครเรื่อง "แม่" ของแมกซิม กอร์กี้ กับเรื่องราวต่อต้านความอยุติธรรมในสังคมแต่เชื่อมั่นในสัจธรรมเหนือสิ่ง

อื่นใด และละครเรื่อง "นี่แหละโลก" ที่ขับเน้นภาพความเหลื่อมล้ำทางชนชั้นของคนในสังคมให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ในปี 2519 ชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละครได้ก่อตั้งคณะละครชื่อ "แฉกดาว" โดยนำละครไปจัดแสดงตามโรงงาน ชุมชน ม็อบและสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ถือเป็นจรยุทธ์เข้าหามวลชน เช่น ละครเรื่อ ง "ก่อนอรุณจะรุ่ง" ด้วยการนำบทละครเรื่องชนบทหมายเลข 1 2 3 มาดัดแปลงใหม่ และละครเรื่อง "แซมมี่จอมยุ่ง" ที่พูดถึงการรุกรานแทรกซึมของอเมริกาในประเทศไทย หลังจากเหตุการณ์ทางการเมืองเดือนตุลาคม 2519 สมาชิกของพระจันทร์เสี้ยวได้ถูกจับกุมคุมขังและหลบหนีภัยทางการเ มือง ซึ่งต่างแยกย้ายกันไป จากเหตุการณ์ดังกล่าว คำรณ คุณะดิลกได้ลี้ภัยไปประเทศฝรั่งเศสถึง 9 ปี และเป็นโอกาสให้เขาได้เรียนรู้และทำงานกับ Wolfram Mehring คณะละคร THEATRE DE LA MANDRAGORE โดยเป็นทั้งนักแสดงและผู้ช่วยผู้กำกับ ได้มีผลงานมากมายอาทิ *เรื่อง Antigone, Woyzeck, Leon&Lena, La Mort de Danton, L' Avar, La Mort de Bucher, Escalade, La Libbration, L' Eneme* และ *Terminal* ออกแสดงตามประเทศต่าง ๆ เช่น ฝรั่งเศส เบลเยี่ยม อียิปต์ จอร์แดน เลบานอน สวีเดน โมรอคโค ตูนิเซีย กอบอน การ์คาร์ และซูดาน (รวินทร์ คำโพธิ์ทอง, อ้างแล้ว)

จนเมื่อปี 2530 พระจันทร์เสี้ยวกลับมาสร้างงานอีกครั้งเรื่อง "คือผู้อภิวัฒน์" ที่เป็นเรื่องราวของรัฐบุรุษอาวุโส ปรีดี พนมยงค์ โดยสภามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ร่วมกับมูลนิธิปรีดี พนมยงค์เป็นผู้จัดขึ้น เพื่อนำเสนออุดมการณ์ในการสร้างสรรค์สังคมไทยให้ดีขึ้น และตั้งคำถามกับสังคมไทยว่าอุดมการณ์เหล่านั้นจะได้รับการตอบรับอย่างไร สมาชิกที่ร่วมงานมาจากการรับสมัครนักแสดงเพื่อร่วมฝึกฝนทักษะด้วยความมุ่งหวังที่จะสร้างละครในยุคต่อไป "คือผู้อภิวัฒน์" ได้รับการตอบรับอย่างดี พร้อมทั้งลบคำสบประมาทที่วิจารณ์ว่าละครเวทีไท ยยังอ่อนด้อยและขาดไร้ประสบการณ์ลงได้อย่างสิ้นเชิง ในช่วงดังกล่าวนับว่าเป็นพระจันทร์เสี้ยวในยุคที่ 2

ปลายปี 2538 พระจันทร์เสี้ยวซึ่งนับว่าเป็นยุคที่ 3 ได้นำ "คือผู้อภิวัฒน์" กลับมาสร้างอีกครั้งโดยทีมงานชุดใหม่ หลังจากการแสดงคำรณ คุณะดิลกได้ชักนำหนุ่มสาวกลุ่ มหนึ่งที่สนใจสร้างงานละครเวทีอย่างเป็นอาชีพในนาม "พระจันทร์เสี้ยวการละค ร" ร่วมกับศูนย์วัฒนธรรมแสงอรุณเข้ามาช่วยผลักดันกระตุ้นจนเกิดความตื่นตัวให้กับวงการละครเวทีไทยอีกครั้ง โดยโครงการ คณะ

ละครมีผลงานละครเวทีออกมาทั้งหมด 4 เรื่อง ได้แก่ *กูชื่อพญาพาน ความฝันกลางเดือนหนาว มาดามเหมา* และ*ตลิ่งสูงซุงหนัก* แต่ด้วยปัญหาทางเศรษฐกิจทำให้ศูนย์วัฒนธรรมต้องปิดตัวลง สมาชิกบางส่วนแยกย้ายกันออกไป พระจันทร์เสี้ยวการละค รได้ย้ายที่ทำการมาอยู่ที่ซอยราชครู บ้านของคำรณ คุณะดิลก ผู้อำนวยการคณะ ในช่วงเวลาดังกล่าวสมาชิกที่เหลืออยู่ยัง คงพยายามสร้างผลงานโดยรวบรวมเงินของสมาชิกที่หารายได้จากงานอื่นๆ มาสร้างผลงาน อย่างเช่น ผู้หญิงกับรัฐธรรมนูญ กระโจมไฟ พระมะเหลเถไถ คำปราศรัยของนาย ก . ฯลฯ โดยประเด็นที่กล่าวถึงก็ยังเป็นประเด็นทางสังคมเช่นเดิม

จนปี 2541 เป็นต้นมาสมาชิกรุ่นใหม่ของพระจันทร์เสี้ย วการละครได้รับการสนับสนุนจากสถาบันปรีดี พนมยงค์ในการใช้พื้นที่จัดกิจกรรมและสร้างสรรค์งาน รวมทั้งเป็นพื้นที่ตั้งสำนักงาน โดยมีผลงานหลายเรื่อง อาทิ *สงครามบุปผชาติ คือผู้อภิวัฒน์ 2475 พระมะเหลเถไถ 2000 คีตาท้าชิม OCT สอบถามยอดค้างชำระ* ละครเพลง*เมืองนิมิต* ละครStreet Theatre เรื่อง*ปริศนากาเหว่า Light House the Opera เสียงเพรียกความทรงจำ ฝัน (ร้าย)กลางคืนฤดูร้อน นัดบอด Venus's Party : เรื่องของเธอ เรื่องของเขา และเรื่องของเรา พลเมืองชั้นสอง ?* และการแสดงเดี่ยวเรื่อง *John A. Lone* เป็นต้น นอกจากทางคณ ะพระจันทร์เสี้ยวการละค รได้ดำเนินโครงการสื่อศิลปวัฒนธรรมให้แก่สถาบันแล้วยังได้ดำเนินโครงการสื่อศิลปวัฒนธรรมละครหุ่นครูองุ่น มาลิก หรือคณะละครยายหุ่น เพื่อสร้างสรรค์สื่อละครหุ่นเพื่อเด็กและเยาวชนไปแสดงตามสถานที่ต่างๆ ด้วยในช่วงดังกล่าวเป็นต้นมาทางคณะพระจันทร์ เสี้ยวการละค รได้มีสินีนาฏ เกษประไพเป็นผู้อำนวยการหลัก และทำหน้าที่ดูแลคณะเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

ในปี 2550 พระจันทร์เสี้ยวการละค รได้ใช้พื้นที่ของทางสถาบันปรีดี พนมยงค์ที่เป็นพื้นที่จัดกิจกรรมต่างๆ ขนาดห้อง 5.90 เมตร x 7.70 เมตร สร้างเป็นโรงละครของคณะแบบ Black Box ความจุประมาณ 50 ที่นั่ง “…เราตั้งใจให้เป็นแบบ Black Box แต่อาจ Black Box ที่เล็กสักหน่อยก็เลยเหมาะสำหรับการแสดงขนาดเล็ก ใช้อุปกรณ์และฉากน้อย แต่ข้อดีก็คือนักแสดงกับผู้ชมนั้นอยู่ในระยะใกล้ชิด…” (สินีนาฏ เกษประไพ , สัมภาษณ์, 2554) พร้อมกันนั้นพระจันทร์ เสี้ยวการละคร ได้เปิดอบรมโครงการฤดูร้อนให้สำหรับนิสิตนักศึกษาในสถาบันต่างๆ เข้ามาร่วมเรียนรู้พื้นฐานของการแสดงร่วมกับพี่รุ่นเก่าๆ โดยให้เริ่มเรียนรู้ตั้งแต่พื้นฐานการแสดง การสร้างสรรค์ละคร รวมทั้ง

การฝึกฝนร่างกายตามแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์ ซึ่งสมาชิกรุ่นใหม่ของค ณะทุกคนต้องผ่านการเข้าร่วมอบรมในโครงการ และเรียนรู้ฝึกฝนการทำงานร่วมกับคณะมาก่อน ในปัจจุบันสมาชิกของชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละค รมีทั้งสิ้น 11 คน โดยมีแกนนำและตัวประสานงานหลักอยู่ที่ สินีนาฏ เกษประไพ และใช้ระบบช่วยเหลือซึ่งกันและกันแบบพี่น้องในการทำงาน “ตั้งแต่เริ่มก่อตั้งจนถึงปัจจุบันพระจันทร์เสี้ยวการละครยังคงเชื่อมั่นและมุ่งเสนอผลงานผ่านการแสดงที่เน้นการเคลื่อนไหวอย่างมีพลัง และรูปแบบการเคลื่อนไหว และการสื่อความหมายทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม ภายใต้ความคิดหลักอันสำคัญคือ มุ่งกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิด วิเครา ะห์ต่อสารที่ปรากฏมากกว่าการคล้อยไปตามอารมณ์ของตัวละคร และเรื่องราวจนขาดความควบคุม ” (สินีนาฏ เกษประไพ , สัมภาษณ์, 2554)

2.1.2 **คนหน้าขาว**

ไพฑูรย์ ไหลสกุลได้เริ่มเรียนละครใบ้ตั้งแต่ ปี 2523 กับศิลปินละครใบ้ชาวเยอรมัน ชื่อ มิลาน ซาลา โดยฝึกอบรมเทคนิคเกี่ยวกับพื้ นฐานและเทคนิคการเล่นละครใบ้ทั้งการใช้จินตนาการและการใช้ร่างกายตามแนวทางของการแสดงละครใบ้ เมื่อสิ้นสุดการอบรมเขาได้ร่วมจัดแสดงละครใบ้กับอาจารย์มิลาน ซาลาเคดที่สถาบัน นับว่าเป็นการขึ้นเวทีแสดงละครใบ้เป็นครั้งแรกของเขา หลังจากฝึกฝนละครใบ้จึงได้เริ่มเดินสายแ สดงละครโดย ใช้เทคนิคที่เรียนมาทั่วกรุงเทพฯ ทั้งการเล่นตามงานอีเวนท์จนถึงการเปิดหมวกตามที่สาธารณะต่างๆ

หลังจากฝึกฝนและเริ่มมีประสบการณ์ในการแสดงละครใบ้ ไพฑูรย์ ไหลสกุลจึงได้ตั้งคณะละครใบ้เป็นของตนเองโดยใช้ชื่อว่าคณะ “คนหน้าขาว” ในปี 2527 ซึ่งมีความหมายตรงตัวว่าเป็นนักแสดงละครที่ทาหน้าขาว และสามารถบอกถึงความเป็นตัวเองได้อย่างดีที่สุด ตามที่ไพฑูรย์ ไหลสกุลได้อธิบายว่า “…ทุกครั้งที่เราเล่นเราจะทาหน้าขาว คนหน้าขาวมันก็ตรงไปตรงมา มันบอกถึงความเป็นตัวเราได้ชัดเจนที่สุด …” (ไพฑูรย์ ไหลสกุล , สัมภาษณ์, 2554) โดยขณะนั้นมีสมาชิกเพียงคนเดียวคือ ไพฑูรย์ ไหลสกุล การตั้งคณะละครใบ้คนหน้าขาวจึงทำให้เกิดคณะละครใบ้ที่มีแนวทางการฝึกฝนการใช้ร่างกายตามแบบตะวันตกเป็นคณะแรกของเมืองไทย

ไพฑูรย์ ไหลสกุลได้ชักชวนเพื่อนทำละครใบ้ เรื่อง “กามา นครใบ้” ในปี 2529 ซึ่งนับว่าเป็นการเปิดการแสดง ละครใบ้เรื่องแรกในนามคณะละครใบ้คนหน้าขาว เนื้อหาพูดเรื่องเกี่ยวกับเพศความเทียมกันระหว่างเพศชายหญิงในการแสดงออกทางเพศ “…เราไม่ได้ต้องการบอกว่าใครด้อยกว่าใคร ใครสูงกว่าใคร เพศหนึ่งทำได้อีกเพศก็ทำได้เช่นเดียวกันในฐานะที่เป็นคน …” (ไพฑูรย์ ไหลสกุล ,สัมภาษณ์ ,2554) ในการทำละครใบ้เรื่องนี้ทางคณะได้ขอเงินทุนสนับสนุนจากอาจารย์ไกรศักดิ์ ชุณหวัน โดยเปิดการแสดงที่หอศิลป์พีรศรี วันศุกร์ เสาร์ อาทิตย์ การแสดงครั้งนั้นมีผู้อำนวยการของสถาบันเกอเธ่เข้าร่วมชมด้วย หลังการแสดงผู้อำนวยการจึงให้ทุนไปเรียนการแสดงละครใบ้ที่ประเทศเยอรมนีในปี 2530 หลังจากกลับมาไพฑูรย์ ไหลสกุลได้สร้างผลงานละครใบ้อย่างต่อเนื่อง *เช่น รัด-สาหัส-กิจ คนเดียว คุณคือตัวละคร มารยาไร้สำเนียง เปลี่ยนหน้าไม่เปลี่ยนใจ* จนถึงปี 2535 ทางคณะคนหน้าขาวก็หยุดการสร้างงานละครใบ้ร่วม 10 ปี ในระหว่างนั้นไพฑูรย์ ไหลสกุลซึ่ งเป็นผู้บริหารคณะและสมาชิกเพียงผู้เดียวได้ผันตัวเองเป็นครูสอนละครใบ้ให้กับบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจในศิลปะละครใบ้

คณะคนหน้าขาวเริ่มกลับมาสร้างผลงานอีกครั้งในปี 2544 เรื่อง I’m hot ซึ่งเป็นการรวมผลงานละครใบ้ฉากสั้นๆ ของทางคณะที่เคยได้แสดงไว้มาต่อกัน จัดแสดงที่ศูนย์วัฒนธรรมโรงเล็ก หลังจากนั้นทางคณะได้จัดแสดงละครใบ้มาเรื่อยมา อย่างเรื่อง ขอบคุณประเทศไทย (2546) จนในปี 2551 ทางคณะได้ตั้งโครงการคนหน้าขาว Young Blood ที่เป็นการรวมสมาชิกรุ่นใหม่ จากนักเรียนที่เข้าอบรบพื้นฐานการแสดงละครใบ้จากสถาบันคนหน้าขาว และได้ผ ลิตผลงานละครใบ้ออกมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน อย่างเช่น *แอปเปิ้ล เซอรี่ แอน* (2551) *คนหน้าขาวโชว์เคส ครั้งที่ 1* (2553) *Soulmate Dinner Nightmare* (2553) และ*คนชั้นสาม* (2554) โดยในปัจจุบันคณะละครใบ้คนหน้าขาวมีสมาชิกหลักทั้งหมด 13 คน

2.1.3 ภัทราวดีเธียเตอร์

ภัทราวดีเธียเตอร์ (ภัทราวดีเธียเตอร์, 2549 : ออนไลน์) รวมตัวเป็นคณะละครครั้งแรกในปี 2530 โดยภัทราวดี มีชูธนได้ทดลองประพันธ์และสร้างละครเพลงเรื่อง “เก็บดาวดวงใหม่ไปใส่ฟ้า” แสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมโรงละครใหญ่ซึ่งเป็นปีแรกของการเปิดใช้โรงละครแห่งนี้ ประสบการณ์ ในครั้งนั้นทำให้ภัทราวดีว่าประเทศไทยขาดการศึกษาและขาดบุคลากรซึ่งจำเป็นต้องใช้ในการแสดงประเภท Performing art เธอจึงรวบรวมทีมและจัดการแสดงเพื่อสร้างงานหา เงินมาให้การศึกษาแก่นักแสดงและบุคลากรเบื้องหลังการแสดงอย่างต่อเนื่อง

การพัฒนาศักยภาพของนักแสดงเริ่มอย่างจ ริงจังใน ปีพ.ศ.2535 โดยภัทราวดีได้สร้างโรงละครในซอยวัดระฆัง บริเวณกรุงเก่าฝั่งธนบุรีขึ้นเพื่อสร้าง พัฒนาและฝึกฝนนักแสดงอย่างต่อเนื่อง โรงละครแห่งนี้นับว่าเป็นอุทธยานละครเวทีกลางแจ้งแห่งแรกของกรุงเทพฯ การดำเนินงานของภัทราวดีเธียเตอร์มีความประสงค์ให้เป็นโรงละครครบวงจรที่มีรายได้สามารถเลี้ยงองค์กรได้ ทำให้การดำเนินงานของภัทราวดีเธี ยเตอร์เป็นระบบและครบวงจรอย่างมากเมื่อเทียบกับคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์คณะอื่น โดยภัทราวดีเธียเตอร์จะมีเจ้าหน้าที่ส่วนของการบริหารและฝ่ายผลิตเป็นจำนวน 20-30 คน หมุนเวียนเสมอ ซึ่งได้รับค่า ตอบแทนเป็นเงินเดือนอย่างแน่นอน การดำเนินงานที่เป็นระบบและครบวงจรนี้ทางคณะมีจุดประสงค์เพื่อให้นักแสดง และสมาชิกในสังกัดได้ทำงานศิลปะได้อย่างเต็มที่และมีประสิทธิภาพ

ในทุกปีภัทราวดีเธียเตอร์จะเชิญครูจากต่างประเทศ และจากกรมศิลปากรมาสอน ศิลปะหลากหลาย เช่น Ballet, Modern dance, Contact Improvisation, Butoh ของญี่ปุ่น โขน รำไทย การฟ้อนของภาคเหนือ กลองสะบัดชัย การออกแบบท่าเต้น เป็นต้น และส่งนักแสดงในสังกัดที่มีความสามารถไปศึกษาต่างประเทศ เช่น อังกฤษ แคนาดา อินโดนิเซีย ส่งนักแสดงและทีมงานไปดูงานจัดการแสดงในประเทศต่า งๆอย่างสม่ำเสมอ เชิญผู้กำกับการแสดงที่มีชื่อเสียงมาร่วมสร้างงาน เพื่อเพิ่มพูนทักษะความรู้ความสามารถ ค้นคิดและสร้างสรรค์งานซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของคนไทย

นอกจากนักแสดงของภัทราวดีเธียเตอร์จะต้องฝึกฝนในเรื่องของทักษะการแสดงและยังต้องเรียนรู้วัฒนธรรมอย่างลึกซึ่งทั้ งตะวันออกและตะวันตก รวมถึงการกล่อมเกลาจิตใจให้ละเอียดอ่อน และมีความสงบ เนื่องจากภัทราวดีเห็นว่า “การเป็นศิลปินนี่จิตใจค่อนข้างฟุ้งซ่านรุนแรง ก้าวร้า ว เป็นธรรมชาติของศิลปินที่ไม่เป็ นก็มักจะทำงานไม่ได้หรอก การมีธรรมชาติแบบนี้มันต้องสงบ เราต้องมีบางอย่างที่ เรารู้จักคิด ความก้าวร้าวจะ ลดลง แล้วก็มีสติมากขึ้น เมื่อเป็ นอย่างนั้นแล้วจะทำให้จินตนาการมันสูงส่ง แล้วงานที่ออกมามันจะมีสาระ และละเมียดละไม ” ซึ่งการสอนจะผนวกอยู่ในการทำงาน เช่น การให้ละครมาอยู่กับธรรมะในงานร่ายพระไตรปิฎก เป็นต้น (ศิรินทร์พร ศรีใส, 2546) ภัทราวดีจะให้ความสำคัญกับการพัฒนาคนเป็นอย่างมาก ทั้งในเรื่องของตัวงาน ความสามารถ และความคิดอันละเมียดละไมที่จะมีผลต่อการสร้างงานศิลปะเพราะเธอตั้งสถาบันแห่งนี้ขึ้นมาเพื่อเป็นความเจริญของศิลปะ และสร้างศิลปินโดยจะต้องเป็นศิลปินแห่งชาติ

ตั้งแต่สร้างโรงละครในปี 2535 ภัทราวดีเธียเตอร์ได้นำเสนอผลงานละครที่เรียกว่า “ละครไทยร่วมสมัย” ที่นำเนื้อเรื่องมาจากวรรณกรรม นิทานพื้นบ้านของไทย หลักคำสอนทางศาสนา ซึ่งเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องใกล้ชิดกับสังคมไทยทั้งหมดนำมาเสนอโดยผ่านการใช้ศิลปะการแสดงร่วมสมัยที่มีความเป็นสากลทั้งเ สื้อผ้า เครื่องแต่งกาย ไปจนถึงวิธีการแสดงที่มีการผสมผสานกันระหว่างการร้องเพลง การเต้นรำ และการใช้ร่างกายในการนำเสนออย่างหลากหลายมาโดยตลอด อย่างเช่น *นิทานข้างวัด ตะลิดติดตี่ Rock opera อิเหนา-จรกา จุรี in concert เงาะป่า ร่าย กับเทวัญ ทรัพย์แสนยากร ร่ ายพระไตรปิฎก ร่ายพระไตรปิฎก 2 (ปฏิจสมุปปบาท) ร่าย พระไตรปิฎก 3 (มันอยู่ที่คิด) สุริยุปราคา ทิ้งจักรมารักกันเถอะ โขนรามเกียรติ์ตอนสหัสสเดชะ* เป็นต้น จนในปี 2549 ภัทราวดีได้สร้างละครเรื่อง “วันทอง” ซึ่งเป็นละครเรื่องเวทีเรื่องสุดท้ายของโรงละครภัทราวดีเธียเตอร์

2.1.4 B-Floor

ในปี 2542 สมาชิกในชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละครคือ สินีนาฏ เกษประไพ และธีระวัฒน์ มุลวิไลมีความสนใจที่จะสร้างงานที่เป็น “ศิลปะที่ไม่ประนีประนอมกับผู้ชม ” ในรูปแบบของศิลปะที่สื่อสารด้วยการเคลื่อนไหว หรือ ฟิสิคคัลเธียเตอร์ ทั้งสองเล็งเห็นว่าเ ป็นสิ่งที่แปลกใหม่ไม่เคยมีมาก่อน อีกทั้งตัวผู้ตั้งคณะเองก็มีความสนใจและความรู้ทางด้านการใช้ร่างกายในการสื่อความอยู่แล้ว “… เราสนใจที่จะก่อตั้งคณะที่เป็นฟิสิคคัลเลย ซึ่งในตอนนั้นไม่มีใครทำละครแนวฟิสิคคัล เรามีความรู้ทางด้านการใช้ร่างกายในการแสดงออกอยู่แล้ว เราใช้การฝึกฝนร่างกายลักษณะนี้ แล้วเราอยากจะเห็นละครที่สามารถให้นักแสดงได้ใช้ประสิทธิภาพทางด้านร่างกายจริงๆ เราจึงมาลองตั้งคณะละครที่ใช้ฟิสิคคัลในการเล่าเรื่อง …แล้วพระจันทร์เสี้ยวเองก็มีเอกลักษณ์มีจุดมุ่งหมายเฉพาะตัว มีภารกิจอยู่แล้ว ถ้าเราจะตั้งคณะที่มีจุ ดประสงค์นี้ที่ต่างออกไป เราก็ควรจะตั้งคณะใหม่…” เมื่อมีความคิดที่จะสร้างละครดังกล่าว ผู้ตั้งจึงได้รวบรวมสมาชิกที่มีจุดประสงค์คล้ายกันมาตั้งเป็นคณะ “B-Floor” (บี ฟลอร์) ที่นำเสนองานโดยใช้ร่างกาย และเรียกตัวเองว่าเป็น “คณะฟิสิคคัลเธียเตอร์” คณะแรกในประเทศไทย “…ที่เราใช้ชื่อ B-Floor เพราะ อยากให้นึกถึงอารมณ์ของความเป็น underground ใต้ดิน เป็นละครทางเลือกที่ไม่ใช่กระแสหลัก ก็เลยเป็นชั้น basement ไม่ใช่ชั้นหนึ่ง …ตอนตั้งคณะเราก็เรียกว่าฟิสิคคัลเลย ด้วยสไตล์คนอื่นเขาก็มีทำกัน เขาก็มีการฝึกการใช้ฟิสิคคัล แต่เขาไม่เ รียกตัวเองว่าเป็นคณะฟิสิคคัลเต็มรูปแบบ เราเรียกตัวเองเป็นคณะแรก ” (ธีระวัฒน์ มุลวิไล, สัมภาษณ์, 2554)

เมื่อเริ่มก่อตั้งคณะมีสมาชิกผู้ร่วมก่อตั้ง และเป็นแกนนำทั้งหมด 5 คนคือ สินีนาฏ เกษประไพ ธีระวัฒน์ มูลวิไล ทวิทธิ์ เกษประไพ จารุนันท์ พันธชาติ (Wow Company) และพฤษา รุ่งแสง ในปี 2542 นั้นเองคณะ B-Floor ได้เสนองานชิ้นแรกแนวทดลองในรูปแบบ Physical Theatre เรื่อง “มิดะ” ในงาน Bangkok Fringe Festival 1999 ที่ภัทราวดีเธียเตอร์ ที่กล่าวถึงเรื่องสถานะภาพทางเพศของ ผู้หญิง และความแตกต่างของคน ในชนบทที่เข้ามาอยู่ใน เมือง ลักษณะการใช้เทคนิคการฝึกฝนร่างกายสำหรับนักแสดงของคณะ B-Floor จะมีพื้นฐานคล้ายกับของคณะพระจันทร์เสี้ยว ทั้งนี้เพราะสมาชิกผู้ร่วมก่อตั้งเป็นสมาชิกในชมรมพรจันทร์เสี้ยวมาก่อน แต่จะมี

การผสมผสานเทคนิคอื่นเข้ามา อย่างเช่น เทคนิค Viewpoint ที่ได้แนวทางจากจารุนันท์ พันธชาติ (Wow Company) สมาชิกร่วม

หลังจากนั้น B-Floor ได้สร้างงานแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์อย่างต่อเนื่อง *เช่น ภควัทคีตา หนังสือ ...หนังหา เมื่อฮิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป เมดูซ่า ...ชีวิตที่ไม่มีงู ชายขอบ Crying Century* และ *วีนัสปาร์ตี้* เป็นต้น งานดังกล่าวเป็นงานในช่วงแรกที่ เป็นช่วงเริ่มจึงไม่มีการจัดการระบบให้เป็นรูปแบบ และสร้างงานโดยใช้ชื่อร่วมกับ Wow Company พระจันทร์เสี้ยวอยู่บ้าง แต่หลังจากช่วงดังกล่าว (2547) ทางคณะได้สร้างงานโดยชื่อ ของตนอย่างแท้จริงภายใต้การบริหารของ ธีระวัฒน์ มูลวิไลร่วมกับจารุนันท์ พันธชาติ ที่เป็นสมาชิกร่วมก่อตั้ง และได้เปิดรับสมาชิกใหม่อยู่เสมอ

สมาชิกในภายหลังทางคณะรับจากการ audition มาโดยตลอด คณะจะเลือกสมาชิกร่วมที่ไม่จำเป็นว่าต้องมีความสามารถในการใช้ร่างกายมาก่อน แต่จะคัดเลือกจากผู้ที่มีความตั้งใจจริง มีความอดทนต่อการฝึกซ้อม และมีใจรักศิลปะแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์นี้อย่างจริง “...การออดิชั่นของ B-Floor ไม่ใช่การออดิชั่นวันเดียว เขาไม่ได้มาตั้งโต๊ะนั่งดูว่าทำอะไรได้บ้างนะ ไปถึงเขาจะเริ่มวอร์มเข้าไปในวงร่วมกับคนอื่น สั่งให้ม้วนหน้า ม้วนหลังไปกลับ มีแต่ท่ายากๆ ส่วนใหญ่เป็นการยืดหยุ่น ทำแบบนี้อยู่เป็นเดือนๆ เหมือนเราไม่ได้มาออดิชั่นแต่เหมือนเรากำลังซ้อมเล่นละครเรื่องนั้นแล้ว เขาจะไม่คัดคนออก ถ้าพรุ่งนี้ต่อไปยังมาก็แสดงว่านักแสดงยังไหว เพราะที่นี่ซ้อมหนักมากที่สุดของที่สุด ...” (ดุจดาว วัฒนปกรณ์ , สัมภาษณ์, 2554) ในช่วงเวลาดังกล่าวสมาชิกในคณ ะมีการสับเปลี่ยนหมุนเวียนอยู่ตลอด ในปัจจุบันคณะ B-Floor มีสมาชิกหลักทั้งหมด 8 คน ซึ่งทุกคนมีหน้าที่เป็นนักแสดง และช่วยเหลืองานภายในคณะในทุกด้านทั้งฝ่ายการบริหาร และฝ่ายการผลิตผลงาน

2.1.5 8×8 Theatre Group

นิกร แซ่ตั้งเริ่มศึกษาในคณะวารสารศาสตร์ มหาวิท ยาศาสตร์ เอกวิทยุและโทรทัศน์ทำให้มีโอกาสได้เข้าร่วมทำงานละครกับภาควิชาการละคร คณะศิลปศาสตร์ในระหว่างที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับชั้นปีที่ 3 และได้เรียนการแสดงกับ ศ .ดร.มัทนี รัตนิน รวมทั้งการฝึกงานด้านละครที่ Dass Entertainment หลังจากสำเร็จ การศึกษาเขาได้ร่วมงา นกับคณะสองแปดในฐานะนักแสดง และเป็นสมาชิกของโรงละครกรุงเทพฯ Dass Entertainment ในระยะเวลา 2 ปีที่เป็นสมาชิกเขาได้มีผลงานทั้งด้านการกำกับการแสดง ร่วมแสดง ไปจนถึงการเขียนบทละคร อย่างเช่น *สัตว์กระป๋อง อภินิหารมังกรกายสิทธิสีรุ้ง* เป็นต้น หลังจากนั้นได้ศึกษาด้าน การละครต่อที่ อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในระหว่างที่เขาศึกษาที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยทางโรงละครกรุงเทพฯได้มีโครงการ “โรงละครทางเลือก” ที่เปิดโอกาสให้คณะละครเข้ามาร่วมแสดงที่บริเวณโถงด้านหน้าโรงละคร โดยให้ทุนสนับสนุนและสถานที่สำหรับแสดง เขาจึงมีความ สนใจตั้งกลุ่มละครเพื่อไปร่วมในโครงการ ดังกล่าวจึงทำให้เกิดคณะละคร 8×8 Theatre Group ขึ้นในปี 2541 โดยในเบื้องต้นมีสมาชิกก่อตั้ง 3 คน ผลงานที่ร่วมไปแสดงในเทศกาลละคร คือ “คำสาปคนจน” ซึ่งนับว่าเป็นผลงานชิ้นแรกของคณะ 8×8 Theatre Group หลังจากนั้นคณะได้มีผลงานอี ก 2 เรื่องคือ *ทางเลือกของหัวใจ* และ *ทารกจกเปรต* ก่อนที่เขาตัดสินใจไปเรียนด้านการละครต่อที่ประเทศฝรั่งเศส ในช่วง ดังกล่าวคณะมีนิกร แซ่ตั้งเป็นผู้ดำเนินการบริห ารเพียงผู้เดียว ผู้ร่วมงานในแต่ละผลงานจะเป็นสมาชิกห มุนเวียนซึ่งมาจากผู้สนใจงานละครเวทีที่หลากหลาย เช่น นักแสดงเวทีอิสระ สมาชิกจากคณะละครอื่นๆ และนักศึกษามหาวิทยาลัยที่เขาเป็นอาจารย์พิเศษ นอกจาก 8×8 Theatre Group จะเริ่มผลิตงานละครของตัวเองแล้ว ยังร่วมงานกับคณะละครอื่นด้วย เช่น กำกับกา รแสดงละครเวที เรื่อง “สามสาวทราม ทราม” ของ Dass Entertainment และ “This is not Ramakien” ของ Wow Company เป็นต้น

ปี 2542 นิกร แซ่ตั้งได้ไปอบรมด้านศิลปะการละครจากสถาบัน International Theatre School Jacques Lecoq ประเทศฝรั่งเศสเป็นเวลา 1 ปี เนื้อหาเน้นเรื่องฟิสิ คคัลเธียเตอร์ และการใช้ร่างกายในการแสดง หลังจากกลับมา เขาได้นำเทคนิคกา รใช้ร่างกายเพื่อการสื่อความแบบฟิสิค

คัลเธียเตอร์เข้ามาผสมในการแสดง ซึ่งแต่ก่อนไม่เคยปรากฏในละครของคณะ ละครเรื่องแรกที่คณะนำฟิสิคคัลเธียเตอร์เข้ามาช่วยในการเล่าเรื่องคือ “กรุงเทพฯ น่ารักน่าชัง” (2544) เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตประจำวันของคนในกรุงเทพฯที่เสนอ แง่มุมที่มีทั้งความน่ารัก และความน่าชัง น่าหมั่นไส้ ตามคำโฆษณาในสูจิบัตรของละครที่กล่าวไว้ว่า “...เป็นงานแสดงที่สร้างขึ้นจากชีวิตประจำวันซึ่งหลายคนอาจมองข้ามไป เป็นการร้อยภาพชีวิตเพื่อกระตุ้นจินตนาการและความคิดของผู้ชม ตามแต่ประสบการณ์ โดยไม่พึ่งพาภาษาให้ฟุ มเฟือยจนเกินความจำเป็น (สามารถเข้าใจได้ด้วยภาษาร่างกายและการแสดง) และไม่ยึดติดกับทฤษฎีการละครใดๆ ภาพชีวิตที่แสนจะธรรมดาที่สุดอาจจะทำให้เราได้หวนกลับมาระลึกถึงตัวเองในบางขณะ บางครั้งทำให้เรามองคนอื่นได้เข้าใจมากขึ้น...”

หลังจากละครเรื่องดังกล่าว 8×8 Theatre Group ได้ผลิตละครแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์ ที่ใช้ร่างกายเข้ามาช่วยเล่าเรื่องในการแสดงของคณะในทุกเรื่องจนถึงปัจจุบัน โดยมีจุดประสงค์เพื่อว่าให้ละครนั้นสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ดีที่สุด “...เวลาคิดว่าจะใช้อะไรนั้น ต้องดูว่าใช้แล้วความหมายมันชัดเจนไหม ใช้แล้วให้ความห มายดีขึ้น คนดูเข้าใจมีความรู้สึกมากขึ้น อะไรที่ดีกับเรื่องมากกว่าเหมาะสมมากกว่าใช้อันนั้น ความหมายและความรู้สึกมาก่อนเทคนิคตามมาทีหลัง...” (นิกร แซ่ตั้ง, สัมภาษณ์, 2554) การนำเทคนิคฟิสิคคัลเธียเตอร์มาใช้ในการแสดงของ 8×8 Theatre Group โดยส่วนใหญ่แล้วจะใช้ในกา รสร้างสภาวะแวดล้อม ทั้งฉาก สถานที่ และเวลาสำหรับการแสดง ซึ่งช่วยให้การนำเสนอเรื่องราวมีความหลากหลาย และมีความสะดวกในการนำเสนอมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังนำมาใช้ในการสร้างคาแรกเตอร์ให้กับนักแสดงที่ทำให้นักแสดงสามารถเป็นตัวละครได้หลากหลายไม่จำกัด ซึ่งช่วยให้การเล่าเรื่องเป็นไปอย่างราบรื่นไม่ติดขัด

ในปัจจุบัน 8×8 Theatre Group ยังคงมีนิกร แซ่ตั้ง เป็นผู้อำนวยการเพียงผู้เดียว โดยมีสมาชิกร่วมคณะอีก 8 คน สมาชิกแต่ละคนเป็นสมาชิกประจำที่ประกอบธุรกิจอื่นนอกเหนือจากการละครในการเลี้ยงชีพ โดยสมาชิกจะมาร่วมสร้างงานการแสดงต่อ เมื่อทางคณะมีโครงการสร้างละครเป็นภารกิจไป 8×8 Theatre Group ยังคงดำเนินงานละครเวทีที่มีความเกี่ยวพันกับสังคมปัจจุบัน และสร้างสรรค์ผลงาน ทางศิลปะที่เกี่ยวกับการแสดง บนความเชื่อที่ว่า กระบวนการสร้าง

และกระบวนการเสพละครเวทีจะสามารถพัฒนามนุษย์ ให้เกิดความเข้าใจแล ะรู้จักตนเอง และปรับเปลี่ยนมุมมองในการเห็นผู้อื่นในสังคมในฐานะเพื่อนมนุษย์

2.1.6 เบบี้ไมม์

เมื่อสำเร็จการศึกษาจาก คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาออกแบบนิเทศศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต ทองเกลือ ทองแท้ (เกลือ) ได้เริ่มเรียนละครใบ้กับคณะคนหน้าขาว (ไพฑูรย์ ไหลสกุล) ในปี 2539 ที่ร้านสวัสดี ถนนพระอาทิตย์ ติดตามไพฑูรย์ ไหลสกุลเป็นระยะเวลา 1 ปี หลังจากนั้นได้เรียนเทคนิคการแสดงละครใบ้อย่างจริงจังเป็นร ะยะเวลา 30 ชั่วโมงตามหลักสูตรทางคณะคนหน้าขาว จนในปี 2540 รัชชัย รุจิวิพัฒน์ (งิ่ง) และ ณัฐพล คุ้มเมธา (ธา) ได้เข้าเรียนละครใบ้กับสถาบันคนหน้าขาวเช่นกันทำให้ทั้งสามได้รู้จักกัน และได้แสดงละครใบ้ร่วมกันเป็นครั้งแรกในเรื่อง “ที่นีประเทศไทย” ในนามของคณะละครใบ้คนหน้าขาว ในปี 2544 นักแสดงทั้งสามคนพร้อมกับเพื่อนที่ร่วมเรียนละครใบ้ได้รวมตัวกันแสดงละครใบ้ในเทศกาลละครกรุงเทพฯ ครั้งที่ 1 โดยใช้ชื่อว่า “D Mime” (ดี ไมม์)

หลังจากเก็บประสบการณ์ความรู้จากการแสดงละครใบ้อยู่ระยะหนึ่ง สมาชิกทั้งสามคน คือ ทองเกลือ ทองแท้ (เกลือ) รัชชัย รุจิวิพัฒน์ (งิ่ง) และ ณัฐพล คุ้มเมธา (ธา) ร่วมกันตั้งคณะละครใบ้เป็นของตนเองในปี 2546 โดยใช้ชื่อว่า Baby Mime (เบบี้ไมม์) “…Baby แปลว่า เด็กทารก และ Mime แปลว่า ละครใบ้ Baby mime จึงเป็นกลุ่มละครใบ้ที่ใช้แรงบันดาลใจและจินตนาการของเด็ก เน้นการแสดงแบบดูง่ายๆ เข้าใจง่ายๆ สนุกสนาน รับประกันความฮา โดยหยิบเอาเรื่องราวที่อยู่ใกล้ตัวมานำเสนอให้น่าสนใจ อาจเป็นเรื่องธรรมดาที่คนมองข้าม แต่หยิบมันขึ้นมาเคาะ กะเทาะ ตบตี คลุกเคล้า จนเป็นเรื่องราวที่มีรสชาติกลมกล่อมไปด้วยความสุข เต็มไปด้วยเสียงหัวเราะจากงานศิลปะ ..." (เบบี้ไมม์, สัมภาษณ์, 2554) คณะเบบี้ไมม์ได้เปิดตัวและแสดงผลงานของตัวเองเป็นครั้งแรก ใน เทศกาล Pantomime in Bangkok ครั้งที่ 6 โดยร่วมแสดงกับนักแสดงละครใบ้ชาวต่างประเทศในปีนั้นเอง มีชื่อเรื่องว่า “Theatre” เป็นการจำลองภาพเรื่องราวต่างๆที่เกิดขึ้นภายในโรงภาพยนตร์ผ่านการใช้ร่างกายแบบละครใบ้ เน้นถึงความตลกขบขัน เบาสมอง

เบบี้ไมม์ได้พัฒนาฝึกฝนพัฒนาโดยเพิ่มทักษะทางการละครให้กั บตนเองอยู่เสมอ ทั้งเข้าอบรมฝึกฝนเทคนิคการใช้ร่างกายแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์กับคณะพระจันทร์ เสี้ยว 8×8 Theatre Group B-Floor และบุโต จากประเทศญี่ปุ่น และหมั่นแสดงตามสถานที่ต่างๆ ทั้งเปิดหม วกข้างถนน แสดงตามงานอีเวนท์เล็ก จนถึงเข้าร่วมแสดงละครใบ้ตามเทศกาลละครให ญ่ๆ ทั้งงานเทศกาลละครกรุงเทพ ฯ ที่จัดขึ้นที่สวนสันติชัยปราการการเป็นประจำทุกปี งาน Pantomime in Bangkok รวมถึงงาน International Street Show in Bangkok

2.1.7 8 Troupe

คณะ 8 Troupe เป็นคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่เกิดจากการรวมตัวกันของนิสิตคณะศิลปกรรมศาสตร์ มห าวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร สมาชิกคณะได้เรียนรู้และฝึกฝนพื้นฐานการแสดงฟิสิคคัลเธียเตอร์จากบทเรียนกับอาจารย์ อูลิค กอทเทีย คณะ Loop Art ชาวเยอรมัน ที่มีรากฐานมาจากการฝึกฝนละครใบ้และได้พัฒนาเป็นฟิสิคคัลเธียเตอร์ ในระหว่างศึกษาสมาชิกในคณะได้ฝึกฝน และสร้ างผลงานฟิสิ คคัลเธียเตอร์เล็กๆระหว่างบทเรียนอยู่เสมอ เมื่อสำเร็จการศึกษาสมาชิกคณะได้เรียนรู้เกี่ยวกับฟิสิคคัลเธียเตอร์เพิ่มเติม รวมทั้งเสพย์งานด้านนี้มากขึ้น ต่อมาจึงตัดสินใจรวมกลุ่มลองสร้างงานฟิสิคคัลเธียเตอร์นำเสนอสู่สาธารณชน โดยเริ่มจาการคิดงานชิ้นสั้ นๆ โดยนำมาแสดงครั้งแรกในงานเทศกาลละครกรุงเทพฯครั้งที่ 3 ในนามของทางของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร มีชื่อเรื่องว่า Choice เป็นการเล่าเรื่องของการเมืองที่มีการคอรัปชั่น “…กล่าวถึงเรื่องของการเมืองที่นักการเมืองคอยแย่งชิงอำนาจกัน โดยเสนอให้เห็นถึงเส้ นทางของนักการเมืองระหว่างที่จะขึ้นไปจุดสูงสุดจะต้องผ่านหรือทำร้ายสิ่งใดบ้าง และสุดท้ายแล้วเมื่อขึ้นไปมีอำนาจจะเกิดอะไรต่อไป ….” (ศรัณย์ธรณ์ ระสินานนท์ , สัมภาษณ์, 2554)

ปี 2552 สมาชิกทั้งหมด 8 คนร่วมกันตั้งคณะ 8 Troupe แสดงผลงาน “Intimacy” ในงานบารมีแห่งแ ผ่นดิน วันเปิดทำการของหอศิลป์กรุงเทพฯ “สมาชิกเรามีทั้งหมด 8 คน หมายเลข 8 เมื่อวางนอนจะเป็นสัญลักษณ์ของ infinity ก็เหมือนกับเรากลุ่มเพื่อนที่มีมิตรภาพไม่รู้จบ จึงเป็น 8 Troupe…” (ศรัณย์ธรณ์ ระสินานนท์ , สัมภาษณ์, 2554) มีแนวคิดหลักเพื่อสร้างงานศิลปะที่

สื่อสารกับผู้ชมโดยใช้ร่างกายเป็นสื่อกลางในการนำเสนอ “...ที่เรารักมันเพราะมันไม่จำกัดเรื่องอายุ เพศ วัย เชื้อชาติ มันสามารถสื่อสารสิ่งที่เราต้องการนำเสนอให้ผู้ชมได้ ...คราวนี้ก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของแต่ละคนแล้วว่าเขามาดูจะได้อะไร คนละวัยก็จะได้รับสารที่อาจจะต่างกัน เพราะเรามีช่องว่างครึ่งหนึ่งให้เขา ในฐานะผู้สร้างงานเราเหมือนให้เขาครึ่งหนึ่ง แต่อีกครึ่งหนึ่งผู้ชมต้องเติมเต็มจากประสบการณ์ของตนเอง ทุกอย่างเป็นการร่วมแบ่งปันกับผู้ชม เราจึงรักมัน ” (ศรัณย์ธรณ์ ระสินานนท์, สัมภาษณ์, 2554) สมาชิกของคณะเกิดการรวมตัวกันระหว่างกลุ่มคนที่มาจากสายด้านการละครกับสายด้านการเต้นรำ (Dance) ซึ่งการรวมกันของคนสองกลุ่มทำให้งานของ 8 Troupe มีความผสมผสานระหว่างการใช้เทคนิคด้านการละครที่เน้นการเล่าเรื่องความคิดในการนำเสนอผลงาน กับการเต้นที่เน้นการจัดระเบียบและความสวยงามของท่าทาง รวมทั้งมีการนำเทคนิคการใช้ร่างกายอื่นมาร่วมร้างงาน อย่างเช่น เทคนิคของบุโตที่นำมาใช้ในเรื่องของวิธีคิด และการเคลื่อนไหวในผลงาน

จากการแสดงเปิดตัวคณะอย่างเป็นทางการคณะ 8 Troupe จะมีงานแสดงตามอีเวนท์และแสดงในรูปแบบของ Street Performance ที่เอื้อต่อระบบการทำงานของ คณะที่มิได้มีการแบ่งระบบงานอย่างชัดเจน และเป็นการรวมตัวกันแบบเฉพาะกิจมากกว่าการสร้างงานในรูปแบบของเธียเตอร์ที่ต้องมีใช้ระยะเวลาการเตรียมพร้อม และเงินทุนในการสร้างผลงาน โดยในช่วงหลังทางคณะเรียกตัวเองว่า “Soulish Dance” (โซลีส แดนซ์ : ระบำจากจิตวิญญาณ) “...ทั้งนี้เพราะงานของเราในแต่ละรอบหลังจะมีระยะเวลาที่ไม่เท่ากัน อาจจะมีการยืด ขยาย ทั้งนี้จะขึ้นอยู่กับอารมณ์ช่วงนั้นของนักแสดงที่รู้สึกแล้วต้องการที่จะอยู่กับอารมณ์ดังกล่าวในแต่ละครั้งไม่เท่ากัน โดยเราจะให้ความสำคัญกับสิ่งที่คิดอยู่ภายในก่อนว่าเรารู้สึกอย่างไร แล้วเราจึงให้เวลากับการแสดงอารมณ์นั้นออกมาให้ผู้รับสารได้สัมผัส...” (ศรัณย์ธรณ์ ระสินานนท์, สัมภาษณ์, 2554) ในปี 2553 สมาชิกคณะส่วนหนึ่งได้ไปศึกษาต่อ และอีกส่วนหนึ่งได้พักงานแสดงทำให้ในปัจจุบันสมาชิกคณะ8 Troupe มีสมาชิกที่ยังดำเนินงานอยู่ 2 คนคือ ศรัณย์ธรณ์ ระสินานนท์ (เมรัน) และกฤตินท์ เกียรติเมธา (หวาย) แต่ทั้งนี้ทางคณะก็ยังคงดำเนินงานอย่างต่อเนื่อง

2.1.8 **สัง-คัง**

สัง-คัง เป็นคณะละครใบ้ที่ก่อตั้งขึ้นจากนักละครใบ้ 2 คนคือโดยวิสุทธิ์ กุศลมโนมัย (เฮา) และ สุวัฒน์ สุวรรณเดโชชัย (วัฒน์) ในปี 2553 วิสุทธิ์ กุศลมโนมัย (เฮา) มีความสนใจศิลปะของละครใบ้จึงได้เริ่มเรียนและฝึกฝนด้วยตนเองตั้งแต่สมัยเรียนอยู่ในระดับมหาวิทยาลัย หลังจากสำเร็จการศึกษาเขาได้ฝึกฝนละครใบ้อย่างต่อเนื่องจากการสังเกตนักละครใบ้ท่านอื่น และเริ่มแสดงเก็บเกี่ยวประสบการณ์ตามสถานที่สาธารณะต่างๆ ไป จนถึงงานเทศกาลละครกรุงเทพฯ ขณะที่ สุวัฒน์ สุวรรณเดโชชัย (วัฒน์) หลังจาก สำเร็จ การศึกษา เขาได้ทำงานละครกับคณะหน้ากากเปลือยอยู่ 3 ปี เขามีความรู้สึกว่าการทำละครมีขั้นตอนและระบบมากมาย เขาได้มีโอกาสชมละครใบ้จึงเกิดความสนใจ และเริ่มศึกษาด้วยตนเอง โดยอาศัยหลักการสั งเกตจากนักละครใบ้และจดจำนำมาฝึกฝนเอง เขาได้มีโอกาสฝึกฝนเทคนิคละครใบ้อย่างจริงจังกับ สมพร ฟูราจ (ครูติ๋ม) ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นเวลา 6 เดือน ในระหว่างนั้นเขาได้ฝึกฝนและเข้าอบรมเทคนิคการใช้ร่างกายต่างๆ อย่างมากมาย เช่น ระบำบุตโตจากญี่ปุ่น การเต้นพื้ นเมืองแบบอินโดนีเซีย และร่วมเข้าอบรมกับคณะ B-Floor หลังจากนั้นเขาจึงเริ่มแสดงละครใบ้โดยใช้ความรู้และทักษะที่ตนฝึกฝนในรูปแบบของตนเอง

สมาชิกทั้งสองคนได้พบปะกันตามงานเทศกาลละคร และงานละครต่างๆ อยู่เป็นประจำตั้งแต่ปี 2548 เป็นต้นมา การพบปะและร่วมเล่นละครเวทีเ ดียวกันทำให้เขามีความสนิทสนม และแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงละครใบ้อยู่เสมอจนมีความคิดที่จะเปิดคณะละครใบ้ร่วมกันในปี 2553 โดยใช้ชื่อว่า “สัง-คัง” “…ที่แสดงถึงความมีอารมณ์ขัน กวนๆ ให้ความรู้สึกเพี้ยนๆ เล็กน้อย และที่สำคัญจำง่าย…” (สัง-คัง, สัมภาษณ์, 2554) โดยมีความมุ่งหวังที่จะให้ผู้ชมได้ชมศิลปะที่เรียกว่าละครใบ้อย่างแท้จริง และได้รับความสนุกสนานจากละครใบ้ที่ไม่สามารถหาได้จากศิลปะอื่น “...เวลามาดูสังคังสิ่งที่ผู้ชมจะได้กลับไป คือต้องให้เห็นคุณค่าและความงามของละครใบ้ที่ละครอื่นไม่สามารถเสนอให้ได้ และต้องการให้คนดูได้รับความสนุก และความสุขจากละครใบ้ไปด้วย…” (สัง-คัง, สัมภาษณ์, 2554)

ในปีนั้นหลังจากก่อตั้งคณะ สังคังได้จัดการแสดงละครใบ้ใหญ่ของตนเอง โดยใช้ชื่อว่า “Sunk-Kung Mime Performance 1” ซึ่งนับว่าเป็นการเปิดตัวคณะละครใบ้หน้าใหม่อย่าง “สัง-คัง” อย่างเป็นทางการ จัดแสดงที่ Democracy Studio ประกอบด้วยละครใบ้เรื่องสั้น 6 เรื่อง โดยแต่ละเรื่องจะเสนอเทคนิคที่ต่างกัน และแสดงความเป็น “สัง-คัง” ได้อย่างชัดเจน ละครใบ้สังคังนับว่าเป็นคณะละครใบ้หน้าใหม่ที่เกิดจากการรวมตัวกันจากมิตรภาพอันดีของเพื่อน ทำให้การทำงานจึงเป็นแบบพึงพาอาศัย และช่วยเหลือกันแบบเพื่อน โดยที่ต้องมีการเรียนรู้และพัฒนาทั้งในเรื่องของระบบการทำงาน และการแสดงละครใบ้ให้ดียิ่งขึ้น “…คณะเราก็ยังใหม่ ไม่ใช่ใหม่แต่คณะเรา ละครใบ้ก็นับว่าใหม่สำหรับประเทศนี้ เราไม่ควรหยุดอยู่กับที่เรายังต้องผ่านกระบวนการเรียนรู้และต้องมีการพัฒนา ถ้าเราอยากรู้อะไรมากขึ้นเราจะพยายามสร้างสรรค์ผ่านงานของเรา และคนดูจะได้เรียนรู้ผ่านละครใบ้ของเรา เพราะเราไม่มีโรงเรียน ไม่มีรูปแบบการศึกษาที่เป็นทางการชัดเจน การทำงานของเราก็เลยเป็นรูปแบบของการเรียนรู้และการฝึกฝนตัวเองอยู่ …” (สัง-คัง, สัมภาษณ์, 2554)

จากการเก็บรวมรวมมูลด้านประวัติ และ สมาชิกหลักในคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ พบว่าสมาชิกในคณะละครจะมีจำนวนตั้งแต่ 2 ถึง 28 คน โดยพบว่าผู้ก่อตั้งและสมาชิกดำเนินงานหลักของกลุ่มละครฟิสิคคัลเธียเตอร์สำเร็จการศึกษาจากสาขาวิชาที่หลากหลาย สามารถสรุปตารางได้ดังนี้

ตารางที่2 แสดงจำนวน และการศึกษาของสมาชิกฟิสิคคัลเธียเตอร์

ชื่อคณะละคร	จำนวนสมาชิกหลัก	การศึกษา		
		การสื่อสารการแสดง	การสื่อสารทั่วไป	อื่นๆ
ภัทราวดีเธียเตอร์**	28	3	-	2
คนหน้าขาว	11	2	2	7
พระจันทร์เสี้ยวการละคร	11	1	1	9
8×8 Theatre Company	9	5	2	2
B-Floor	8	2	3	1
เบบี้ไมม์	3	-	3	-
8 Troupe	2	2	-	-
สังคัง	2	-	1	1

ภัทราวดีเธียเตอร์** ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลทางการศึกษาจากเฉพาะสมาชิกหลักในคณะละครเท่านั้น

จากตารางเห็นว่าผู้ก่อตั้งและสมาชิกดำเนินงานหลักของกลุ่มละครฟิสิคคัลเธียเ ตอร์สำเร็จการศึกษาจากสาขาวิชาที่หลากหลาย สมาชิกส่วนหนึ่งสำเร็จการศึกษาด้านการสื่อสาร การแสดงมาโดยตรง และการสื่อสารทั่วไป (นิเทศศาสตร์ วารสารศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์) แต่โดยส่วนมาก สมาชิกของคณะละ ครฟิสิคคัลเธียเตอร์ สำเร็จ การศึกษาทางด้านอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องกับละคร ทั้งสาขาพาณิชยศาสตร์และการบัญชี สถาปัตยกรรมศาสตร์ รวมถึงวิทยาศาสตร์ ทำให้เห็นว่านักแสดงละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ส่วนใหญ่ไม่ได้รับการปลูกฝังและฝึกฝนมาตั้งแต่ในระดับมหาวิทยาลัย อย่างไรก็ตามนักแสดงฟิสิคคัลเธียเตอร์ต่างมีความสนใจในด้านละครเป็นพื้นฐาน ดังจะเห็น ได้จากการที่ สมาชิก ได้มีประสบการณ์ในการเข้าร่วมกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานสื่อสาร

การแสดงในมหาวิทยาลัยและมีความสนใจศิลปะแขนงนี้อย่างแท้จริง ด้วยกันทั้งสิ้น ทั้งนี้จะสังเกตได้จากการเข้าเป็นส่วนหนึ่งในสมาชิกละคร ที่สมาชิกทุกคนต่างต้องเข้ารับการฝึกฝนทางด้านการแสดง หรือเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการของคณะละครก่อนจะเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของสมาชิกคณะละครดังกล่าว

นอกจากนี้ข้อมูลสมาชิกทำให้เห็นถึงการรวมตัวกันเป็นคณะละครดังนี้ กลุ่มละครที่ก่อตัวขึ้นเป็นเวลานานกว่า 10 ปี เช่น พระจันทร์เสี้ยวการละคร ภัทราวดีเธียเตอร์ คนหน้าขาว B-Floor และ 8×8 Theatre Company เป็นกลุ่มละครที่มีสมาชิกมาก โดยกลุ่มละครประเภทนี้จะก่อตั้งจากกลุ่มผู้นำที่มีเจตนารมณ์ร่วมกันเพียงไม่มาก และจะเปิดรับสมัครสมาชิกเพิ่ม โดยทั้งจากเปิดรับออดิชั่นนักแสดงใหม่ในกรณีของคณะ B-Floor การรับสมาชิกจากนักเรียนที่มาฝึกงานกับทางคณะอย่างเช่น คณะภัทราวดีเธียเตอร์ และการรับสมาชิกที่มาจากผู้เข้าฝึกอบรมทางการแสดงกับคณะอย่างเช่นคณะคนหน้าขาว และ 8×8 Theatre Company สมาชิกในคณะจะมีการสับเปลี่ยนหมุนเวียนอยู่ตลอดเสมอ แต่ถึงอย่างไรก็ดีสมาชิกที่เข้าร่วมในคณะละครทุกคนต่างต้องได้รับ การฝึกฝนทางด้านการแสดง หรือเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการของคณะละครก่อนที่จะเข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของสมาชิกคณะละครดังกล่าว ตามที่ได้กล่าวในเบื้องต้น และสำหรับคณะละครที่เกิดใหม่ในช่วงระยะเวลาไม่นาน อย่างเช่น เบบี้ไมม์ สัง -คัง และ 8 Troupe จะเกิดขึ้นจากกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่มีความสนใจเกี่ยวกับฟิสิคคัลเธียเตอร์ และมีเจตนารมณ์ที่จะสร้างละครโดยมีแนวคิดเดียวกันมารวมตัวกัน ซึ่งสมาชิกทุกคนในคณะต่างเป็นผู้ร่วมก่อตั้งคณะละครของตนเอง

2.2 **โครงสร้างคณะละคร**

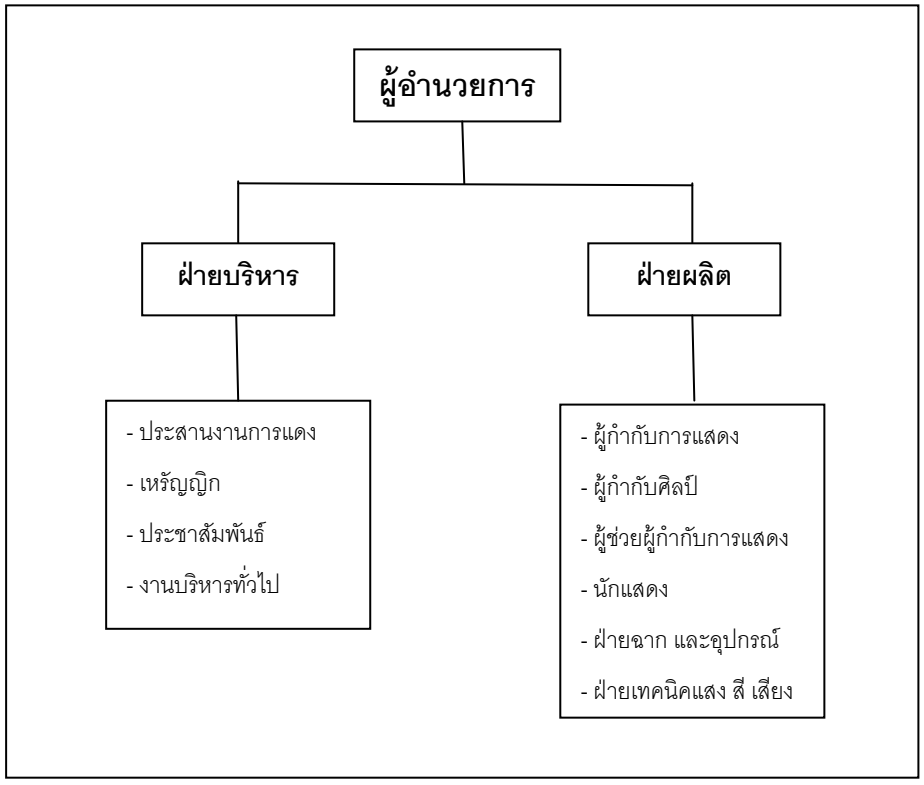
คณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์จัดว่าเป็นองค์กรลักษณะหนึ่ง โดยส่วนใหญ่โครงสร้ างการจัดการภายในคณะจะมีการวางตำแหน่งงาน หน้าที่รับผิดชอบไว้เป็นแนวทาง โดยสามารถแบ่งตามลักษณะงานของคณะได้เป็น 2 ส่วน ดังนี้

1) ฝ่ายบริหาร เป็นฝ่ายที่ทำหน้าที่ในการบริหารงานทั้งหมดเพื่อคณะสามารถจัดการแสดงผลงาน ได้แก่ งานที่เกี่ยวข้องกับการวางแผนงาน และจัดการ ประสานงานด้านการเงิน การ

ประชาสัมพันธ์ และการดำเนินงานในส่วนจัดการองค์กร และงานบริหารด้านอื่นๆ เช่น การจัดค่าย ละคร การเปิดอบรมการแสดง เป็นต้น

2) ฝ่ายผลิต เป็นฝ่ายที่ทำหน้าที่ในการผลิตผลงานการแสดงของคณะ ซึ่งประกอบไปด้วย ผู้กำกับ ผู้กำกับศิลป์ ผู้ช่วยผู้กำกับ นักแสดง รวมถึงฝ่ายฉาก แสง เสียง และเทคนิคพิเศษ

โดยทั้งฝ่ายบริหาร และฝ่ายผลิตจะดำเนินงานตามแนวคิดในการทำงานของคณะที่มาจากแกนหลัก คือผู้อำนวยการ หรือผู้ก่อตั้งคณะ สามารถแสดงโครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์เป็นแผนผังได้ดังนี้



2.3 การดำเนินการ

จากการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยทั้ง 8คณะพบว่า การดำเนินงานของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์สามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

2.3.1 การดำเนินงานอย่างเป็นทางการ

คณะภัทราวดีเธียเตอร์เป็นคณะละครเพียงคณะเดียวที่มีการดำเนินงานอย่างเป็นทางการ กล่าวคือ มีการแบ่งงานตามโครงสร้างเป็นฝ่ายบริหาร และฝ่ายผลิต โดยมีการวางกฎระเบียบในการทำงานค่อนข้างชัดเจน เนื่องจากคณะภัทราวดีเธียเตอร์เป็นองค์กรขนาดใหญ่เมื่อเทียบกับคณะละครโดยทั่วไป โดยในปีที่ 2548 ที่ทำการภัทราวดีเธียเตอร์มีเจ้าหน้าที่ทั้งในฝ่ายการบริหารและฝ่ายผลิตจำนวนร่วม 30 คน ส่งผลให้การดำเนินงานภายในคณะสามารถจัดการอย่างเป็นระบบตามแบบแผนการดำเนินงานองค์กรละครได้

นอกจากนี้การดำเนินงานของภัทราวดีเธียเตอร์ที่มีความมุ่งหวังให้เป็นโรงละครครบวงจร มีโรงละครใหญ่ในสวนที่บรรจุคนได้ 450 ที่นั่ง โรงละครขนาดเล็ก (Studio1) ที่เปิดให้บุคคลภายนอกเช่าสถานที่ ห้องสมุดสำหรับค้นคว้าของมูลทางศิลปะ อาคารเรียน ร้านขายอาหารไปจนถึงร้านขายของที่ระลึกของโรงละคร เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้คณะภัทราวดีเธียเตอร์เป็นองค์กรที่ มีการดำเนินงาน และมีระบบการจัดการอย่างเป็ นรูปธรรม เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และจำนวนประชากรในคณะ

2.3.2 การดำเนินงานอย่างไม่เป็นทางการ

คณะฟิสิคคัลเธียเตอร์จำนวนถึง 7 คณะจากกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด 8 คณะมีการดำเนินงานไม่เป็นไปตามโครงสร้างอย่างชัดเจนโดยคณะ ละครจะมีแกนหลักในการดำเนินงานตามเป้าหมายที่ได้วางไว้ แต่เมื่อในการดำเนินงานจริงสมาชิกจะร่วมมือกัน ปรึกษาหาแนวทางที่เหมาะสมที่สุดเพื่อปฏิบัติงานในครั้งนั้นให้สำเร็จและมีประสิทธิภาพมากที่สุดเท่าที่สภาวะจะอำนวย โดยการดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ส่วนให ญ่จะอยู่กันด้วยระบบที่ทุกคนต่างส่งเสริม และ

ช่วยเหลือกันโดยให้สมาชิกในคณะได้มีส่วนร่วมมากที่สุดตามศักยภาพ กล่าวคือสร้างคุณค่าความสำคัญของความเป็นมนุษย์ และยอมรับในศักดิ์ศรีของกันและกัน โดยเปิดโอกาสให้ทุกคนได้แสดงความคิดเห็น และมีส่วนร่วมในการพัฒนาการทำงาน ก ารสร้างกฎระเบียบ รวมทั้งการกำหนดนโยบายต่างๆ การที่คณะละครฟิสิ คคัลเธียเตอร์ส่วนมากดำเนินไม่เป็นไปตามโครงสร้างอย่างชัดเจนทั้งนี้ มีปัจจัยมาจากจำนวนสมาชิกในคณะที่มีจำกัดทำให้ไม่สามารถดำเนินงานตามโครงสร้างที่เป็นฝ่ายอย่างชัดเจน ประกอบกับความสนิทสนมของสมาชิกภาย ในคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ทำให้โครงสร้างในการจัดการภายในมีการยืดหยุ่น และการทำงานเป็นไปในลักษณะของการบูรณาการความรู้ของบุคลากรแต่ละคน ดังตัวอย่าง

การดำเนินงานของคณะละครใบ้คนหน้าขาว ที่มีสมาชิกดำเนินงานหลักทั้งหมด 13 คนจะมีการแกนหลักคือ ไพฑูรย์ ไหลสกุลเป็นผู้ ดูแลโดยส่วนรวมของคณะ และสมาชิก 12 คนทำหน้าที่เป็นนักแสดง และฝ่ายผลิตสร้างสรรค์ผลงานการแสดงของคณะทั้งสิ้นตั้งแต่การร่วมกำกับการแสดงไปจนถึงการสร้างฉาก แสง สีและอุปกรณ์ที่ใช้ ในการแสดง สมาชิกทุกคนในคณ ะต่างต้องสามารถหมุนเวียนตำแหน่ง และช่วยเหลือกันทำหน้าที่ในส่ วนของงานบริหาร อย่างเช่น การติดต่อประสานงานกับองค์กรแหล่งเงินทุน การติดต่อประสานงานด้านต่ างๆ และการประชาสัมพันธ์การแสดงด้วยเช่นกัน โดยที่ให้ความสำคัญกับการทำงานร่วมกันของสมาชิกที่มีการช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกัน “…สถาบันนี้เพื่อฝึกคน ฝึกทุกอย่าง ฝึกให้เล่นเป็น คิดเป็น ฝึกให้ต่อสู้ชีวิต ฝึกให้รู้เข้าใจและร่วมกันแก้ปัญหา …ให้นักแสดงได้ใช้ศักยภาพของตนได้อย่างเต็มที่ โดยทำทุกอย่างอย่างมีความสุข ช่วยกันคิดช่วยกันทำ…” (ไพฑูรย์ ไหลสกุล, สัมภาษณ์, 2554)

การดำเนินงานของ คณะ 8×8 Theatre Company ที่สมาชิกทั้งหมด 9 คนมีลักษณะใกล้เคียงกันกับคณะละครใบ้คนหน้าขาว กล่าวคือจะมีการวางตำแหน่งหน้าที่ในองค์กรให้กับสมาชิกทุกคนในคณะเป็นพื้นฐาน อย่างเช่น นิกร แซ่ตั้งมีตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการ มีหน้าที่เขียนบท และเป็นผู้กำกับการแสดง ภาวิณี สมรรคบุตร ตำแหน่งเป็นนักแสดง และฝ่ายประชาสัมพั นธ์เป็นต้น แต่เมื่อถึงเวลาปฏิบัติงานจริงทางคณะจะมีนิกร แซ่ตั้งเป็นแกนนำ เป็นผู้ติดต่อประสานงานในเบื้องต้น และจะใช้วิธีอาสาสมัครจากสมาชิกคณะเป็นกำลังสำคัญในการปฏิบัติงาน โดยจะคำนึงถึงความสะดวกและความเหมาะสมของสมาชิกที่จะทำงานในระยะเวลานั้นๆ ที่ได้กำหนดไว้

“...อย่างสมมุติมีโปรเจคหนึ่ง แล้วรู้เวลาการแสดง พี่ก็จะแจ้งสมาชิกว่ามีการแสดงช่วงนั้นช่วงนี้ ใครว่างก็มาใครไม่ว่างก็ไม่ต้องมา อย่างใครมาไม่ได้เลยติดงานจะมาได้วันแสดง งานนั้นก็ไม่ต้องทำ มานั่งโต๊ะแจกบัตร รับแขกหน้างานไป ...” (นิกร แซ่ตั้ง, สัมภาษณ์, 2554) สมาชิกที่เข้าร่วมคณะทั้งหมดจะมาจากค่ายอบรมตัวอ่อนที่ 8×8 Theatre Company ได้จัดขึ้นเพื่อสอนทักษะการแสดงฟิสิคคัลเธียเตอร์เบื้องต้น ร่วมฝึกฝนกับสมาชิ กเก่าทำให้ได้เรียนรู้ทักษะการแสดงละครตามแนวของคณะ 8×8 Theatre Company พร้อมทั้งได้เรียนรู้วัฒนธรรมองค์กรไปพร้อมๆกันด้วย

วิธีคิดแบบทำงานโดยใช้ระบบร่วมแรงร่วมใจช่วยเหลือกันตามความเหมาะสม โดยต้องเคารพความคิดเห็นของสมาชิกผู้อื่นนั้นเป็นพื้นฐานความคิดในการทำงานเดียวกันกับคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์เช่นกัน แต่สำหรับคณะฟิสิค คัลเธียเตอร์ที่มีสมาชิกหลักจำนวนน้อยจำเป็นต้องได้รับความช่วยเหลือจากบุคคลภายนอกคณะเพื่อเป็นกำลังในการปฏิบัติงานต่างๆเพื่อให้องค์กรสามารถดำเนินการและทำหน้าที่ให้สำเร็จลงได้ อย่างเช่นคณะละครใบ้เบบี้ไมม์ ที่มีสมาชิกหลักเพียง 3 คน สมาชิกจะมีหน้าในการผลิตผลงานการแสดงเท่านั้น ส่วนงานด้านการบริหารตั้งแต่การประสานงานกับแหล่งทุน การประชาสัมพันธ์ งานบริหารอื่นๆทั้งหมดนั้นทางคณะจะมีบุคลากรนอกเป็นผู้ดำเนินการแทน ทั้งนี้บุคคลที่จะเข้ามาช่วยเหลือในส่วนของงานบริหารจะเป็นบุคคลที่มีความสนิทสนม และต่างต้องเข้าใจซึ่งกันและกัน “…การจัดการละครพวกประชาสัมพันธ์ประสานงานจะมีบุคคลภา ยนอกมาช่วย แต่ทั้งนี้พี่สามคนก็จะดูแลอีกที เพื่อให้ง่ายต่อการจัดการคนที่มาช่วยจะเป็นบุคคลที่สนิทสนมมาก่อน เพื่อให้เกิดความสบายใจและมีความสุข คนที่ทำงานก็จะอยู่กันแบบครอบครัวเกื้อหนุนกันไป…” (เบบี้ไมม์, สัมภาษณ์, 2554)

ลักษณะการทำงานที่ให้ความสำคัญกับการร่ วมกันของสมาชิกในระบบครอบรัวที่มีลักษณะของ “การช่วยกันทำ” นี้เป็นลักษณะการทำงานที่เห็นได้อย่างชัดเจนในคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่มีอยู่เป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นภัทราวดีเธียเตอร์เพียงคณะเดียวที่มีการแบ่งงานตามโครงสร้างเป็นฝ่ายบริหาร และฝ่ายผลิต โดยมีการวางกฎระเบี ยบในการทำงานค่อนข้างชัดเจน เนื่องจากคณะเป็นองค์กรขนาดใหญ่ที่มีสมาชิกจำนวนมาก

3. ผลงานคณะละคร

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้อำนวยการของกลุ่มคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์เกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์งานสื่อสารการแสดงของคณะ ผลงานการสื่อสารการแสดง พร้อมทั้งศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานสื่อสารการแสดงของคณะ อย่างเช่น สื่อประชาสัมพันธ์ บทละคร บทวิจารณ์ทางสื่อหนังสือพิมพ์และอินเตอร์เนต นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เข้าร่วมการชมการแสดงสดในระยะเวลาที่ผู้วิจัยเก็บข้อมูล และจากวีดีทัศน์บันทึกภาพการแสดงจากคณะละคร

เมื่อพิจารณา จากผลงานสื่อสารการแสดงของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์กลุ่มตัวอย่างทั้งหมด 8 คณะ สามารถจำแนกงานตามลักษณะของผลงานได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้ ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์เต็มรูปแบบ และละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ผสมผสาน

3.1 ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์เต็มรูปแบบ

ละครฟิสิคคัลเธียเ ตอร์เต็มรูปแบบเป็นงานที่ผู้สร้างสรรค์มุ่งความสำคัญกับการนำเสนอผลงานที่สามารถสื่อสารกับผู้ชมโดยใช้ฟิสิคคัลเธียเตอร์เป็นสำคัญ เพื่อให้ผู้ชมได้สัมผัสกับศิลปะที่ถ่ายทอดเรื่องราวผ่านการใช้ร่างกายของนักแสดงเป็นหลัก จากการเก็บข้อมูลคณะละครที่สร้างผลงานละครฟิสิคคัลเธียเตอร์เต็มรูปแบบ มีทั้งสิ้น 5 คณะ คือ **คนหน้าขาว** B-Floor **เบบี้ไมม์** 8 Troupe และ**สัง-คัง**

3.1.1 คนหน้าขาว

ลักษณะการสร้างงานของ คณะคนหน้าขาว มีความมุ่งหวังที่จะทำละครในรูปแบบของศิลปะละครใบ้ที่ให้ความสำคัญกับเรื่องของจินตนาการทั้งผู้แสดงรวมทั้งผู้ชมผลงานที่ต้ องมีร่วมกันในระหว่างการแสดง “…ละครใบ้เกิดจากจินตนาการของผู้เล่นที่สร้างขึ้น ผู้ชมก็ต้องใช้จินตนาการร่วมไปด้วย และเมื่อผู้ชมรู้จักใช้จินตนาการมากขึ้นก็จะทำให้เข้าใจเรื่องราว เนื้อหาที่เราต้องการนำเสนอผ่านละครใบ้ …” (ไพฑูรย์ ไหลสกุล , สัมภาษณ์, 2554) โดยมีจุดประสงค์หลัก

เพื่อเสนอเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสังคมไทยผ่านศิลปะละครใบ้เพื่อให้ผู้ชม ได้ตระหนักถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นและได้สัมผัสกับศิลปะละครใบ้ไปพร้อมกัน ดังจะเห็นได้จากตั้งแต่ในช่วงเริ่มตั้งคณะ คือ ละครใบ้เรื่อง “รัด-สาหัส-กิจ” ที่กล่าวถึงเรื่องการเมือง คือ กา รทำหน้าที่ของรัฐบาลที่มิได้ทำเพื่อประชาชนอย่างเต็มที่ ดังจะเห็นได้จากการทำงานของรัฐวิสาหกิจที่บกพร่องมุ่งเน้นแต่ประโยชน์ส่วนตัว โดยไม่คำนึงประชาชนเป็นหลัก การนำเสนอผลงานละครใบ้ของคณะยังคงมุ่งประเด็นไปเพื่อสะท้อนปัญหาที่เป็นประเด็นสังคมจนถึงปัจจุบัน ดังนี้

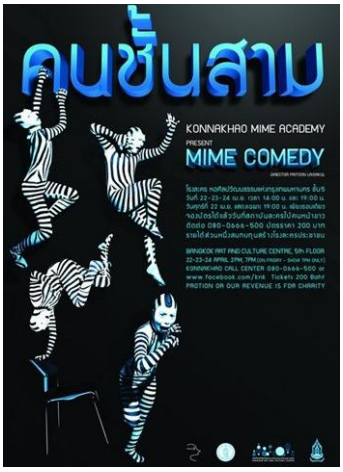
"แอปเปิ้ล เซอร์รี่ แอน " ผลงานละครใบ้โดยนักแสดงรุ่นใหม่ กำกับโดยไพฑูรย์ ไหลสกุล เนื้อเรื่อง เกี่ยวกับเด็กผู้หญิงวัยรุ่นสามคนที่ชื่อ แอปเปิ้ล เซอร์รี่ และแอน ที่ทั้งสามเกิดปีเดียวกัน เรียนที่เดียวกัน ชอบแต่งตัวเหมือนกัน คลั่งไคล้ดาราคนเดียวกัน และสิ่งที่ทั้ งสามคนชอบเหมือนกันคือการเดินเล่นที่ศูนย์การค้า โดยทั้งสามคนเชื่อว่าการทำความดีของเด็กอายุ 18 นั้นคือการจูงคนตาบอดข้ามถนนตามที่ได้ยินจากโทรทัศน์ที่ได้ชื่นชมเด็กวัยรุ่นกลุ่มหนึ่งที่ได้จูงคนตาบอดข้ามถนน เธอทั้งสามจึงคอยแต่จะพาคนตาบอดข้ามถนนเพื่อที่จะได้เป็นคนดีของสังคม

ภาพที่ 18 การแสดงเรื่อง “แอปเปิ้ล เซอร์รี่ แอน”

ละครใบ้เรื่องนี้ผู้กำกับได้เสนอเป็นละครใบ้แนวร้าย (Black Comedy) ที่เสนอเรื่องราวด้วยความตลกขบขันโดยการเสียดสีพฤติกรรมของวัยรุ่นไทยในปัจจุบันที่มีวิถีชีวิตที่แย่ลง สนใจแต่เรื่องที่ไม่เป็นเรื่ อง ทั้งการแต่งตัว การคลั่งไคล้ดารานักแสดง การเดินเที่ยวห้างสรรพสินค้า พร้อม

ทั้งเสียดสีวัยรุ่นปัจจุบันที่ไร้สมองชอบเลียนแบบทำตามผู้อื่นโดยไม่คิดตริตรอง อย่างเช่นในกรณีของแอปเปิ้ล เชอร์รี่และแอนที่เห็นว่าการจูงคนแก่ข้ามถนนเป็นการทำความดี แต่ในความจริงแล้วเด็กอายุ 18 สามารถสร้างความดีได้มากกว่าการจูงคนแก่ข้ามถนนตามที่สื่อได้บอก

“คนชั้นสาม” เป็นการแสดงของกลุ่มละครใบ้ คนหน้าขาวที่ร่วมกับหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร และสำนักศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม โดยมีแขกรับเชิญพิเศษ ทองเกลือ ทองแท้ (เกลือ) หนึ่งในสมาชิกกลุ่มละครใบ้ "เบบี้ไมม์" และ คาซึกิ ยาโน่ ร่วมแสดง จัดแสดงขึ้นในวันที่ 22-24 เมษายน 54



ภาพที่ 19 การแสดงเรื่อง “คนชั้นสาม”

การแสดงประกอบด้วยละครใบ้ขนาดสั้นทั้งหมด 8 เรื่อง โดยเสนอประเด็นเกี่ยวกับชนชั้นในสังคมไทย โดยเสนอว่าในสังคมไทยยังคงมีก ารแบ่งชนชั้นและมีการเลือกปฏิบัติซึ่ง “คนชั้นสาม” เป็นกลุ่มคนที่ถูกเอารัดเอาเปรียบในสังคมและไม่ได้รับการปฏิบัติอย่างทั่วถึง ดังจะเห็นได้ละครใบ้เรื่องสั้นในการแสดงชุดนี้ อย่างเช่น “Chocolate” คนยากจนที่เกิดพิการที่ไม่ได้รับการดูแลจนในที่สุดต้องไปเป็นขอทานเพื่อหาเศษเงินมาซื้ออาหารเพื่อความอยู่รอด “Please Help” คนแก่ที่ขึ้นบนรถเมล์แต่ไม่มีผู้โดยสารคนใดลุกให้นั่ง จนคนแก่คนนั้นได้ตัดสินใจลงรถเมล์ เขาจึงกดกริ่งเพื่อให้คนขับจอดรถที่ป้ายแต่คนขับกลับไม่จอด คนแก่จึงกดกริ่งติดต่อกันหลายครั้งแต่คนขับกลับเร่งความเร็วยิ่งขึ้นไปอีก จนในที่สุดคนแก่จึงได้กระโดดลงจากรถคันนั้น “S(he II)” ชีวิตของคนขาย

บริการยามค่ำคืนที่ต้องดิ้นรนเพื่อหาเงิน และยอมทำทุกอย่างเพื่อแลกกับเงินเพียงน้อยนิด พร้อมกันนั้นเธอยังได้ถูกเอารัดเอาเปรียบจากคนที่เข้ามาใช้บริการเธอ และ “Gold Card” คนป่วยที่ใช้บัตรทองเพื่อเข้ารับการรักษาจากโรงพยาบาล แต่ทว่ากลับไม่ได้รับการดูอย่างดี ประกอบกับต้องรอคิวเป็นจำนวนมาก จนในที่สุดตัวละครที่ป่วยเลือกที่จะกลับบ้านไม่รักษา เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อให้เห็นว่าคนทุกคนที่อยู่ในประเทศไม่ว่าจะเป็นคนในระดับใดก็ควรจะได้รับการปฏิบัติอย่าง ทั่วถึงทั้งด้านการศึกษา การรักษาพยาบาล รวมทั้งสวัสดิการการดูแลจากสังคม เพราะทั้งหมดเป็นสิทธิขั้นพื้นฐานที่ประชาชนทุกคนควรจะได้รับ

3.1.2 B-Floor

B-Floor มุ่งหวังที่จะทำละครที่มีความเป็นศิลปะมากๆ โดยนำวิธีการที่เรียกว่าฟิสิคคัลเธียเตอร์เข้ามาใช้ในการแสดง ซึ่ งเริ่มตั้งแต่กระบวนการวิธีการฝึกซ้อม ไปจนถึงการแสดงผลงานให้มีลักษณะของความเป็นฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่พยายามจะสื่อสารผ่านทางร่างกาย สรีระและการแสดงออกของนักแสดงให้มากที่สุดเท่าที่สามารถจะเป็นไปได้ “…เราให้ร่างกายพูดแทนเราร่างกายมันสามารถบอกเล่าเรื่องราวได้เ ช่นกัน อีกทั้งยังเป็นภาษาที่ทุกคนต่างล้วนเข้าใจและมีเหมือนกัน…” (ดุจดาว วัฒนปกรณ์ , สัมภาษณ์ , 2554) โดยเรื่องราวที่นำเสนอจะเป็นเรื่องราวทั่วไป เป็นประเด็นที่อยู่ในบริบทสากล ไม่จำกัดเฉพาะเรื่องใดเรื่องหนึ่ง เช่น

“เมื่อฮิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป ” (Well, Hitler stole my pink piggy doll) ผู้กำกับธีระวัฒน์ มูลวิไลได้นำเสนอในรูปแบบ black comedy โดยได้รับแรงบันดาลใจจากรูปแบบการแสดงหนังของชาลี แชปปลิ้น ที่เรื่องราวบอกเล่าถึงการเดินทางของมนุษย์ที่ผ่านประวัติศาสตร์อารยธรรมมากกว่า 300 ปี ช่วงเวลาของการปฏิวัติทาง วิทยาศาสตร์ ความศิวิไลซ์ ที่เขาจะพยายามเข้าไปอยู่ในระบบการทำงานในช่วงการปฏิวัติอุตสาหกรรมแต่ไม่สำเร็จ ซึ่งความผิดพลาดในวิถีทางอันยาวนานมีผลให้มนุษย์เราได้ตัดสินใจ และเลือกจัดวางที่ทางสำหรับตนเองในวันนี้ จากแรงบันดาลใจจากหนังเรื่องดังกล่าวทำให้ภาพการนำเสนอบ นเวทีมีลักษณะเหมือนหนังขาว

ดำ จะสังเกตได้จากนักแสดงนำสองคนจะใส่เสื้อผ้าสีขาว และตัวประกอบอื่นใส่สีดำ การเล่าเรื่องจะใช้การเคลื่อนไหวร่างกาย การเต้นรำสมผสานกับแสงสีที่จัดวางไว้อย่างมีความหมายในการสื่ออารมณ์ โดยมีดนตรีบรรเลงประกอบกับการแสดงที่ช่วยในการเล่าเรื่ องและสื่อความหมาย ละครเรื่องนี้ได้รับการกล่าวถึงในหนังสือพิมพ์มติชน วันที่ 15มีนาคม 2544 ว่าเป็น “ละครค่อนข้างดูยากและเครียดแต่มีความเป็นละครที่ให้คนดูมีส่วนร่วมในการกระโดดเข้าไปดึง หรือตีความแก่นแกนหัวใจของเรื่องออกมาให้ได้ ซึ่งการดูเพียงรอบเดียวไม่น่าจะพอ”

ภาพที่ 20 การแสดงเรื่อง “เมื่อฮิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป”

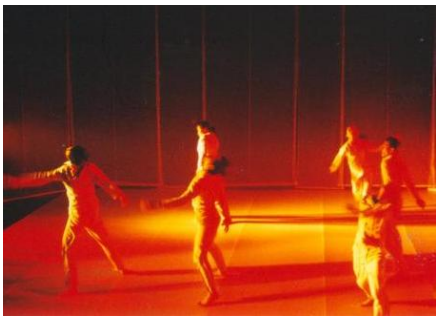
“เมดูซ่า...ชีวิตที่ไม่มีงู” (Medusa Life without snake) กำกับการแสดงและแสดงโดย ธีระวัฒน์ มูลวิไล ร่วมแสดงด้วยจารุนันท์ พันธชาติ เป็นงานที่ได้นำลักษณะของตัวละครที่ปรากฏในเทพนิยายกรีกนั่นคือ “เมดูซ่า” มาตีความในบริบทใหม่ โดยนำเสนอเรื่องราวของหญิงชราที่ความภาคภูมิใจกับงูบนศีรษะของเธอ โดยสิ่งนั้นแสดงถึงความมีอำนาจ จนเวลาผ่านไปงูที่อยู่บนศีรษะของเธอได้หายไป ความยิ่งใหญ่ที่เคยมีเหลือไว้เพียงความเจ็บปวด ทำให้เธอตัดสิ้นใจจบชีวิตลงด้วยคบดาบ การตีความเทพนิยายเรื่องนี้ใหม่โดยใช้งูแสดงถึงความมีอำนาจ และเมื่อปราศจากอำนาจก็เหมือนตายนั้นก็เพื่อนำเสนอถึงความไม่เที่ยงแท้ ความสูญเสีย และความเชื่อในเรื่องชาติภพ และเวรกรรม

ภาพที่ 21 การแสดงเรื่อง “เมดูซ่า...ชีวิตที่ไม่มีงู”

เรื่องนี้เป็นละครที่ใช้นักแสดงเพียง 2 คน ที่สื่อความผ่านท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย และการเต้นรำโดยมีการผสมกับศิลปะการต่อสู้ของภาคเหนือ อย่าง ฟ้อนเจิง ฟ้อนดาบ แล ะตบมะผาบ ตลอดระยะเวลาการแสดง 45 นาทีละครเรื่องนี้ได้สื่อสารกับผู้ชมโดยใช้การแสดงท่าทาง และการเคลื่อนไหวแทนการใช้คำ พูด ส่วนฉาก และอุปกรณ์ประกอบฉากมีเพียงเวที เพลงประกอบและแสงไฟที่เรียบง่ายและธรรมดาที่สุดทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมมุ่งสนใจเฉพาะนักแสดงที่ต้องการสื่อสารเรื่องราวผ่านท่าทาง และการเคลื่อนไหว ละครเรื่องนี้ได้รับการกล่าวถึงในหนังสือพิมพ์มติชน วันที่ 15มีนาคม 2544 ว่า “...ผู้ชมจะไม่ได้เห็นความตระการตาของฉากและเสื้อผ้า แต่จะได้สัมผัสกับศิลปะการเคลื่อนไหวของร่างกายที่ตัวละครใช้แทนเสียงสนทนา รวมถึงแสงไฟ และเสียงดนตรีในการดำเนินเรื่อง ” ละครเรื่องนี้ได้ไปแสดงในงานเทศกาลละครนานาชาติ Edinburgh Fringe Festival 2001 ที่ประเทศสก็อตแลนด์ และงานละครนานาชาติในอียิปต์

“Crying Century” กำกับโดย ธีระวัฒน์ มุ ลวิไล ได้รับแรงบันดาลใจจากตำนานการสร้างโลกและการเกิดมนุษย์ในภูมิภาคต่างๆของอุษาคเนย์ในไตรภูมิกถา โดยนำเสนอเรื่องราวผ่านตัวละครชายแก่ที่มองเห็นการก่อเกิดของโลกและจักรวาล เขาคือผู้เ ดียวที่ล่วงรู้ถึงที่มาแท้จริงของมนุษยชาติ เพื่อจะแก้ไขความผิดพลาดในสิ่งที่มนุษย์กระทำต่อกันมาโดยตลอดเขาพยายามจะบอกเล่าสิ่งที่รับรู้ให้กับโลกแต่แล้วเขากลับพบว่าโลกเดินทางผ่านเวลามาไกลเกินกว่าที่จะรับฟังคำของเขา ทั้งหมดเพื่อนำเสนอในประเด็นที่ว่า มนุษย์ทุกคนต่ างมีกิเลส ตั้งแต่สมัยที่มนุษย์ยั งอาศัย

อยู่ตามถ้ำจนถึงปัจจุบันที่มนุษย์ได้รับการขัดเกลาจนมีอารยธรรมที่สูงส่งแต่ม นุษย์ก็ยังมีกิเลสและความเห็นแก่ตัว กิเลสนั้นได้นำพาความผิดพลาดครั้งแล้วครั้งเล่าจนกลายเป็นโศกนาฏกรรม



ภาพที่ 22 การแสดงเรื่อง “Crying Century”

ละครเวที Crying Century ได้รับแรงบันดาลใจจากตำนานการสร้างโลกและการเกิดมนุษย์ในภูมิภาคต่างๆของอุษาคเนย์ในไตรภูมิกถา มาดัดแปลงเป็นงานละครเวทีร่วมสมัยแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่เน้นการเคลื่อนไหวร่างกายมาช่วยสร้างภาพในการดำเนินเรื่อง พร้อมกับการใช้เสียงดนตรีประกอบที่ช่วยการเล่าเรื่องและสื่ออารมณ์ ผลงานเรื่องนี้ใช้นักแสดงทั้งหมด 6 คนบอกเล่าเรื่องราวแต่งกายในชุดเสื้อยืดกางเกงขายาวสีขาวเหมือนกันทุกคน โดยที่ไม่เน้นองค์ประกอบฉาก เพื่อให้ผู้ชมมุ่งสนใจกับการแสดงผ่านทางท่าทาง และการเคลื่อนไหวของร่างกายที่บอกเรื่องราว

“Starman : คนบนฟ้า...มหันตภัยวันสิ้นโลก” เป็นการแสดงแนวทดลองสื่อผสม ที่มีทั้งบทพูด การเคลื่อนไหวร่างกายแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์ พร้อมทั้งสื่ออิเลคทรอนิคส์ วิดีทั ศน์ รวมไปจนถึงการเล่นแสงและเงาที่ว่าด้วยเรื่องราวความเชื่อเกี่ยวกับมนุษย์ต่างดาว พระศรีอารย์ และวัน สิ้นโลกจากปฏิ ทินโบราณของชนเผ่ามายาที่ทำนาย ถึงวันสิ้นโลกในปี 2012 ทำให้เกิดกระแสความหวาดกลัวและพบเห็นกลุ่มผู้คนอ้างว่าสามารถติดต่อกับสิ่งมีชีวิตทรงปัญญาจากนอกโลก ได้เปรียบเสมือนว่ามนุษย์ต่างดาวเหล่านี้อาจจะเป็นพระผู้ช่วยให้รอดตามคำทำนายที่ระบุไว้ตามศาสนาต่ างๆ ทั้งพระเมสไซยาห์ของชาวยิวและคริสต์ พระมาซิห์ของชาวอิสลาม รวมทั้งพระศรี

อารย์ของชาวพุทธ B- Floor จึงได้ทำการแสดงชุดนี้ขึ้นเพื่อที่จะบอกว่าตนสามารถติดต่อสื่อสารกับพระผู้ช่วยให้รอดจากนอกโลกเหล่านี้ได้เช่นกัน พร้อมกล่าวถึงทางรอดก่อนจะถึงวาระสุดท้ายของมนุษยชาติไว้ในการแสดงชุดนี้ ซึ่งสะท้อนถึงภาวะสังคมสมัยใหม่และการจัดการกับความกลัว

ภาพที่ 23 การแสดงเรื่อง “Starman : คนบนฟ้า...มหันตภัยวันสิ้นโลก”

ในการสร้างผลงาน B-Floor จะให้ความสำคัญกับวิธีการนำ เสนอเป็นอย่างมาก โดยพยายามนำเสน อเทคนิคการแสดงละครมุ งเน้นที่ตัวนักแสดงเป็นองค์ประกอบหลัก โดยที่องค์ประกอบอื่นในละครอย่างเช่น ฉาก เสื้อผ้าจะถูกลดทอนความสำคัญลงไปอย่างมาก ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมมุ่งความสนใจกับศิลปะการถ่ายทอดเรื่องราวผ่านร่างกายที่นักแสดงได้รับการฝึกฝนตามแนวทางของฟิสิคคัลเธียเตอร์

เนื้อหาละครของคณะ B-Floor ที่นำเสนอผลงานที่เป็นฟิสิคัลเธียเตอร์อย่างเต็มรูปแบบ จะเป็นเรื่องราวที่สร้างขึ้นมาใหม่ หรืออาจตีความจากเรื่องราวที่มีอยู่ขึ้นเดิม ซึ่งโดยส่วนมากแล้วเรื่องราวที่คณะเลือกมาสร้างจะเป็นเรื่องราวทั่วไปในบริบทสากล อย่างเช่น เมดูซ่าจากตำนานกรีก ตำนานการสร้างโลกและการเกิดมนุษย์ของอุษาคเนย์ เรื่องราว เกี่ยวกับมนุษย์ต่างดาว พระศรีอารย์ และวาระวันสิ้นโลกจากปฏิทินโบราณของชนเผ่ามายา เป็นต้น ทั้งนี้เพราะผู้อำนวยต้องการให้ละครสามารถสื่อสารได้ในบริบทสังคมที่ก ว้าง และมีความเป็นสากลที่ ทุกคน สามารถเข้าใจ

เรื่องราวที่ต้องการสื่อโดยผ่านศิลปะที่ใช้ท่าทางได้ ดังจะเห็นได้จากที่ผลงานของ B-Floor จำนวนมากได้รับการเชิญไปเข้าร่วมในเทศกาลละครนานาต่างประเทศมากมาย ทั้ง ประเทศสก็อตแลนด์ ประเทศอียิปต์ ประเทศญี่ปุ่น เป็นต้น โดยวิธีการสร้างเรื่องราวและการแสดงนั้นผู้สร้างจะกำหนดไว้เพียงโครงเรื่องเท่านั้น องค์ประกอบอื่นๆ ทั้งเนื้อหา และรวมแบบรวมถึงลีลาในการแสดงจะเริ่มมาจากการฝึกซ้อมและทดลองไปพร้อมกับนักแสดง โดยที่แสดงนั้นก็จะไม่มีการกำหนดอย่างชัดเจนเนื่องจากละครของคณะนำเสนอแนวคิดที่ไม่มุ่งเนื้อเรื่องราว และการดำเนินเรื่อง

3.1.3 เบบี้ไมม์

เบบี้ไมม์เป็นคณะละครที่สร้างผลงานสื่อสารการแสดงศิลปะละครใบ้เพื่อเข้าถึงผู้ชม โดยเน้นที่ความสนุกสนานที่ได้รับจากการชม พร้อมทั้งให้ผู้ชมได้ร่วมใช้จินตนาการไปพร้อมกับนักแสดงตลอดระยะเวลาของการแสดง “…Baby mime เป็นกลุ่มละครใบ้ที่ใช้แรงบันดาลใจและจินตนาการข องเด็ก เน้นการแสดงแบบดูง่ายๆ เข้าใจง่ายๆ สนุกสนาน รับประกันความฮา โดยหยิบเอาเรื่องราวที่อยู่ใกล้ตัวมานำเสนอให้น่าสนใจ อาจเป็นเรื่องธรรมดาที่คนมองข้าม แต่หยิบมันขึ้นมาเคาะ กะเทาะ ตบตี คลุกเคล้า จนเป็นเรื่องราวที่มีรสชาติกลมกล่อมไปด้วยความสุข เต็มไปด้วยเสียงหัวเราะจากงานศิลปะ ... " (เบบี้ไมม์, สัมภาษณ์, 2554) ทำให้เรื่องราวที่นำเสนอเป็นเรื่องราวรอบตัวที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไป เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องได้ง่าย และสนุกไปกับการแสดงละครใบ้ ซึ่งเห็นได้จากผลงาน ดังนี้

“Babymime Show Vol.1 (Play Play Play)” เป็นงานแสดงเต็มรูปแบบเป็นครั้งแรกของคณะเบบี้ไมม์ที่จัดขึ้นภายใต้คอนเซ็ปต์ “เล่น เล่น เล่น” ซึ่งเป็นการรวบรวมผลงานที่ผ่านมาบ้างประกอบกับงานที่สร้างขึ้นใหม่ โดยมีจุดประสงค์เพื่อสร้างความสนุกสนาน และสร้างเสียงหัวเราะให้กับผู้ชม

ภาพที่ 24 การแสดง “Babymime Show Vol.1” (Play Play Play)

การแสดงชุดนี้ประกอบด้วยละครใบ้ทั้งหมด 4 เรื่อง คือ “James Bond 007” เรื่องราวของสายลับสาวแอบเข้าไปโจรกรรมชิพข้อมูลอัจฉริยะจากเจ้าพ่อการสื่อสารที่ใหญ่ที่สุดในโลกแล้วถูกจับได้ จึงเป็นหน้าที่ของ 007 ที่ต้องช่วยเธอกลับมาให้ได้ ด้วย อุปกรณ์ไฮเทคสุดล้ำสไตล์ 007 “Corruption” เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการคอรัปชัน “…โดยมีเรื่องราวตั้งแต่การคอรัปชั่นเจ้า คือ การไหว้เจ้าที่เป็นการติดสินบนเจ้า เรื่องที่สองพูดเรื่องเปาปุ้นจิ้นที่มีความยุติธรรมนั้นยังจะมีความยุติธรรมอยู่หรือเปล่าเมื่อถูกคอรัปชัน การให้เงินตำรวจ การตอกบัตรแทนกันก็เป็นคอรัปชั นเราก็ได้นำมารวมไว้ หรือมีฉากของการคอรัปชันในนรกที่แม้ว่าตายไปก็ยังมีการคอรัปชั่น ทั้งหมดจะบอกว่าการคอรัปชั่นมีอยู่ทุกที่ทุกอนูของสังคมไทย ...” (เบบี้ไมม์, สัมภาษณ์, 2554) “The Family” เรื่องราวของคุณพ่อหม้ ายต้องรับมือกับ ลูกชายฝาแฝด จอมซนที่ติดเกมซึ่งเขาค้นพบว่าการอ่านนิทานให้ฟังเป็นวิธีที่ดีที่สุด (ผลงานที่แสดงมากที่สุด 25 รอบและได้รับรางวัลละครส่งเสริม สุขภาวะดีเด่นในเทศกาลละครกรุงเทพฯ ปี 2548) และ“Theatre” เรื่องราวของคนไม่เคารพกติกาในโรงหนัง ที่ทำให้ความวุ่นวายตามมาอย่างไม่รู้จบ

“Babymime Show Vol.2 (Sparking – Pink Comedy Mime)” เป็นงานแสดงเต็มรูปแบบของเบบี้ไมม์ครั้งที่ 2 จัดแสดงในปี 2552 โดยใช้ชื่อการแสดงว่า “ละครใบ้อมชมพู หัวใจซู่ซ่าสสสส์” แนวเรื่องหลักของการแสดงเกี่ยวกับความรักที่มีทั้งสุข เศร้า สมหวัง ผิดหวัง มากมายหลากหลายอารมณ์

ภาพที่ 25 การแสดง “Babymime Show Vol.2” (Sparking – Pink Comedy Mime)

การแสดงชุดนี้ประกอบด้วยละครใบ้ทั้งหมด 7 เรื่อง ซึ่งทุกเรื่องเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักที่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ง่าย ดังนี้ “พระอาทิตย์ กับ พระจัน ทร์” ความรักของพระอาทิตย์กับพระจันทร์ที่ต่างรักกันแต่ไม่เคยมาบรรจบกันสักครั้ง ทำให้ต้องเดือดร้อนถึงพระราหูที่ทำให้เกิดสุริยุปราคาที่ทำให้ทั้งสองได้พบกัน “ทหารกล้า” พลทหารหนุ่มต้องกู้ระเบิด ในสถานการณ์แห่งความเป็นความตาย ก่อนตัดสินใจพลีชีพ เขานึกถึงลูกและภร รยาอันเป็นที่รัก “มะลิ” เด็กชายผู้ถูกแม่ทอดทิ้งตั้งแต่เล็ก ต้องการตามหาแม่ตัวเองเพื่อเอาดอกมะลิไปให้ โดยลุงขับแท็กซี่ที่เก็บเด็กคนนี้มาเลี้ยงก็ออกตามหาเด็กชายที่หายไปจากบ้านเช่นกันกัน เมื่อเด็กชายพบแม่ของเขาแต่แม่ของเขากลับไม่ยอมรับ เรื่องราวจบลงเมื่อลุงขั บแท็กซี่ก็ได้เข้ามาปลอบด้วยความรักแล้วชวนเด็กชายขึ้นขี่หลังกลับบ้านขณะที่เด็กชายกำลังร้องไห้เสียใจ “แฟนคลับ” ความรักของแฟนคลับที่มีต่อดาราคนโปรด ที่นำมาซึ่งความทรงจำทีดีและไม่น่าจะดีมาเล่าผ่านละครใบ้ที่มีแนวเรื่องสนุกสนาน ทั้งเรื่องของดาราที่ต้องแจกลายเซ็นแฟนคลับจนไม่มีเวลาให้กับแฟนตัวเองเกิดปัญหาต้องเลิกรา หรือขณะที่ดารากำกลังจะเข้าห้องน้ำแต่แฟนคลับกลับรุมตาม “ไวโอลิน vs. เปียโน” ชายสองคนที่ไม่ลงรอยกัน มาพบกันในห้องซ้อมดนตรีคลาสสิก เกิดการประชันระหว่างเสียงเปียโนกับไวโอลินจนแสบแก้วหู และนั่นได้ทำให้ความทรง จำในวัยเด็กของพวกเขาที่มีต่อกันหวนกลับคืนมา “รักสามเศร้า” รักสามเศร้าของสองหนุ่มเพื่อนรักแต่กลับมารักผู้หญิงคนเดียวกัน แต่สุดท้ายเรื่องราวพลิกพันเมื่อผู้หญิงที่ตนรักเอาลูกมาฝากให้เลี้ยงพร้อมแหวนหมั้นผูกมัดใจหนึ่งวงเป็นเครื่องเตือนความทรงจำถึงหญิงอันเป็นที่รักเพียงสิ่งเดียวแล้วก็จากไป เมื่อลูกสาวของเพื่อนที่รับเลี้ยงไว้โตและได้เจอผู้ชาย

ก็ได้แต่งงานมีครอบครัวแล้วจากไป ทิ้งให้เขานึกรันทดใจก้มมองแหวนที่นิ้วนางซ้ายของเขาและถึงคราวที่ต้องโยนมันทิ้งไปเสียที และ “ไกรทอง” การแสดงฉากที่ไกรทองดำลงไปใต้น้ำเพื่อต่อสู้กั บชาละวันนำตะเภาแก้วคืนมา โดยใช้เทคนิคการต่อสู้ การควงกระบอง และใช้แสงประกอบฉาก (Black Light) ในการแสดง

จากความมุ่งหวังที่จะนำศิลปะละครใบ้เข้าสู่ผู้ชม โดยเน้นความบันเทิงเป็นหลักของการสร้างผลงานนั้นทำผลงานของเบบี้ไมม์ละครแทบทุกเรื่องเป็นแนวคอเมดีที่สร้างควา มตลกขบขันและสนุกสนานให้ขณะชมเพื่อให้เกิดความบันเทิงใจในเบื้องต้น โดยเรื่องที่นำเสนอเป็นเรื่องราวใกล้ตัวที่ผู้ชมเข้าใจและรู้จักเป็นอย่างดี อย่างเช่นเรื่องราวความรัก ที่มีทั้งความรักระหว่างครอบครัว ความรักหนุ่มสาว ซึ่งจะพบในสัดส่วนที่มากที่สุดในเรื่องที่แสดง หรืออาจจะเป็นเรื่องราวของบุคคลที่ทุกคนรู้จักมานำเสนอ อย่างเช่น เปาปุ้นจิ้น เจมส์ บอนด์ และกอล์ฟ -ไมค์ เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเนื้อหา และสามารถใช้จินตนาการติดตามเรื่องราวที่จะนำเสนอโดยผ่านละครใบ้ได้โดยไม่ต้องใช้ความคิดในการชมมากนัก อย่างไรก็ดีผู้วิจัยพบว่า ผลงานของเบบี้ไมม์บางส่วนมีการนำเสนอประเด็นที่ใหญ่ในสังคมเช่นกัน อย่างเช่น เรื่อง “Corruption” ที่พูดเกี่ยวกับการคอรัปชั่นว่า “มีอยู่ทุกที่ทุกอนูของสังคมไทย ” แต่ทว่าด้วยวิธีการนำเสนอโดยลักษณะของเบบี้ไมม์ที่เน้นความตลกขบขัน พร้อมทั้งการสร้า งเรื่องราวที่ไม่จริงจังมากจึงทำให้เรื่องดังกล่าวสามารถเสนอออกมาได้โดยสนุกสนาน

3.1.4 8 Troupe

8 Troupe เป็นคณะแนวคิดหลักเพื่อสร้างงานศิลปะที่สื่อสารกับผู้ชมโดยใช้ร่างกา ยเป็นสื่อกลางในการนำเสนอ โดยนำวิธีการที่เรียกว่าฟิสิคคัลเธียเตอร์เข้ามาใช้ในการแสดง ซึ่ งเริ่มตั้งแต่กระบวนการวิธีการฝึกซ้อม ไปจนถึงการแสดงผลงานเช่นเดียวกับ B-Floor “…ที่เรารักมันเพราะมันไม่จำกัดเรื่อง อายุ เพศ วัย เชื้อชาติ มันสามารถสื่อสารสิ่งที่เราต้องการนำเสนอให้ผู้ชมได้ … คราวนี้ก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของแต่ละคนแล้วว่าเขามาดูจะได้อะไร คนล ะวัยก็จะได้รับสารที่อาจจะต่างกัน เพราะเรามีช่องว่างครึ่งหนึ่งให้เขา ในฐานะผู้สร้างงานเราเหมือนให้เขาครึ่งหนึ่ง แต่อีกครึ่งหนึ่งผู้ชมต้องเติมเต็มจากประสบการณ์ของตนเอง ทุกอย่างเป็นการร่วมแบ่งปันกับผู้ชม เรา

จึงรักมัน…” (ศรัณย์ธรณ์ ระสินานนท์, สัมภาษณ์, 2554) ทั้งนี้ผลงานของคณะ 8 Troupe จะมีการผสมผสานระหว่างการใช้เทคนิคด้านการละครอย่างฟิสิคคัลเธียเตอร์กับการเต้นรำร่วมสมัย (Contemporary Dance) เน้นการจัดระเบียบและความสวยงามของท่าทางที่มีการเคลื่อนไหวอย่างเป็นรูปแบบ ซึ่งเมื่อพิจารณาผลงานในส่วนของแนวคิด การให้ควา มสำคัญกับองค์ประกอบของงานละคร ผู้วิจัยพบว่าในมุมมองของผู้สร้างงานนี้มุ่งเน้นให้ความสำคัญกับวิธีการนำเสนอและนักแสดงเป็นประการสำคัญ โดยสามารถเห็นได้จากผลงานละครที่ผ่านมา

“Intimacy” ผลงานกำกับ ศรัณย์ธรณ์ ระสินานนท์ เป็นผลงานหนึ่งที่นำมาแสดงใน งานบารมีแห่งแผ่นดิน ปี 2552 ในวาระการเปิดทำการหอศิลป์กรุงเทพฯ เรื่องดังกล่าวเป็นการแสดงคู่โดยกฤตินท์ เกียรติเมธา สมาชิกในคณะร่วมกับ ภัทรวริณ ทิมกุล (เมย์) ซึ่งแต่เดิมเป็นการแสดงเต้นของชายหญิงคู่หนึ่งมีความยาว 3 นาที ที่ได้ถูกพัฒนาโดยใส่ประเด็นของชีวิตคู่ที่มีการทะเลาะพร้อมทั้งเสนอการจัดการกับปัญหาชีวิตคู่ที่เกิดขึ้นจนในภายหลัง “…สังคมในปัจจุบันวัยรุ่นได้ใช้ชีวิตกันฉาบฉวยมากขึ้น ความรักนั้นเกิดขึ้นโดยง่ายแต่เมื่อตกลงร่วมจะใช้ชีวิตด้วยกันกลายเป็นครอบครัว มีลูกที่เกิดตามมา มีภาระต้องต้องรับผิดชอบปัญหาต่างๆก็ตามมา เราก็ควร ที่จะเอาใจใส่ และพยายามประคับประคองชีวิตคู่ให้ได้ดีที่สุด …” (ศรัณย์ธรณ์ ระสินานนท์ , สัมภาษณ์, 2554) ซึ่งทำให้การเต้นรำได้กลายเป็นงานฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่เรื่องราวโดยมีความยาว 40 นาที

ภาพที่ 26 การแสดงเรื่อง “Intimacy”

การแสดงในช่วงแรกนักแสดงทั้งสองจะออกมาเต้นรำแสดงท่าทางร่วมกัน โดยระหว่างนั้นนักแสดงฝ่ายหญิงได้พยายามนำถุงที่บรรจุทรายมาวางเรียงซ้อนกัน โดยฝ่ายชายเข้ามาช่วยซึ่ง

เปรียบเสมือนกับการที่ทั้งสองได้ร่วมกันสร้างชีวิต เมื่อเรื่องราวดำเนินไปนักแสดงทั้งสองต่างแสดงให้เห็นว่าตัวละครอีกฝ่ายนั้นได้เข้ ามาในพื้นที่ของตนมากเกินไป โดยนักแสดงนั้นบีบตัวเข้ามาหากันจนกระทั่งเหยียบนักแสดงอีกคน ซึ่งให้เห็นในช่วงระยะเวลาขณะนั้นว่า เกิดความรู้สึกอึดอัดและถูกก้าวก่ายมากเกินไป จนในที่สุดนักแสดงทั้งสองต่างนำถุงที่บรรจุทรายที่เคยร่วมกันก่อสร้างเป็นประสาททรายมาขว้างป าใส่กัน และจบลงด้วยนักแสดงผู้ชายได้เดินพาผู้หญิงไปอยู่ในจุดมุมแคบๆ ฝั่งหนึ่งบนเวที

การแสดงทั้งหมดจะให้ความสำคัญกับวิธีการนำเสนอเป็นอย่างมาก โดยพยายามนำเสนอเทคนิคการใช้ร่างกายตามแนวทางการฝึกฝนตามแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์ผ่านการแสดงของนักแสดงตลอดทั้งการแสดงโดยผส มผสานกับการเต้นรำร่วมสมัยที่มีการกำหนดท่าทาง รูปแบบการเคลื่อนไหวอย่างเป็นระเบียบและงดงามซึ่งปรากฏในช่วงต้น และแทรกอยู่ในช่วงต่างๆ ของการแสดง

3.1.5 **สัง-คัง**

สัง-คังเป็นคณะที่สร้างผลงานสื่อสารการแสดงในรูปแบบของศิลปะละครใบ้ โดยมีความมุ่งหวังที่จะให้ผู้ชมได้ชมศิลปะที่ว่าเรียกละครใบ้อย่างแท้จริง และได้รับความสนุกสนานจากละครใบ้ที่ไม่สามารถหาได้จากศิลปะอื่น "...เวลามาดูสัง-คังสิ่งที่ต้องการผู้ชมจะได้กลับไป คือต้องการให้คนดูได้รับความสนุก และความสุขจากละครใบ้พร้อมทั้งให้เห็นคุณค่าและความงามของละครใบ้ที่ละครอื่นไม่ สามารถเสนอให้ได้ ..." (สังคัง, สัมภาษณ์, 2554) โดยเรื่องราวที่นำเสนอจึงเป็นเรื่องราวทั่วไปที่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ง่าย และสนุกไปกับการแสดงละครใบ้พร้อมทั้งได้เห็นเทคนิคในการแสดงละครใบ้ไปพร้อมกัน ดังจะเห็นได้จากการแสดง "Sung-Kung Pantomime Performance 1"

"Sung-Kung Mime Performance 1" เป็นการแสดงเต็มละครใบ้อย่างรูปแบบครั้งแรกของสัง-คัง จัดแสดงขึ้นเมื่อเดือนธันวาคม 2553 ประกอบด้วยละครใบ้ฉากสั้นทั้งหมด 5 เรื่อง และละครใบ้เรื่องยาว 1 เรื่อง รวมทั้งสิ้น 6 เรื่อง ดังนี้ "Drink" ความรักของผู้ชายคนหนึ่งที่มาจาก

ประสบการณ์ช้ำรักจากชีวิตจริง โดยการแสดงจะใช้เทคนิคละครใบ้แสดงท่าทางให้สอดคล้องไปกับเพลงไทยสมัยนิยมในแต่ท่อนของเพลง “Space” การแสดงที่ให้ผู้ชมเห็นภาพของอวกาศ โดยผู้แสดงแสดงเป็นนักอวกาศที่ออกไปสำรวจนอกโลก โดยเน้นถึงเทคนิคเพื่อให้ผู้ชมเกิดจินตนาการ “Sung-kung” การแสดงที่ไม่มีเรื่องราว นักแสดงสองคนปรากฏตัวพร้อมกับค้อน แล้วนำมาทุบหัวอีกฝ่ายสลับกันไปมาเพื่อสร้างตลกขบขันให้กับผู้ชม และแสดงเทคนิคการสร้างภาพของการขึ้นลงบันไดและลิฟท์ “Pocket” คนหนึ่งที่พบกระเป๋าเงิน แล้วเกิดความคิดต่อต้านภายใจจิตใจว่าควรทำอย่างไรกับกระเป๋าเ งินที่เก็บได้ โดยต้องการนำเสนอให้เห็นถึงภาพชีวิตของมนุษย์ที่ต้องต่อสู้กับความคิดด้านในทั้งดีชั่ว ผู้สร้างจึงได้คิดเส้นเรื่องและนำเทคนิคการแสดงละครใบ้มาใส่ให้เกิดท่าทาง และเรื่องราว ขึ้นตามมา “My Girl” การแสดงความรักจากชายคนหนึ่งที่มีต่อผู้หญิง โดยนักแสดงนั้นเล่นคนเดียวและใช้หุ่นเชิดเล่นเป็นผู้หญิง โดยที่นักแสดงต้องแสดงบทบาทการจีบสาวพร้อมทั้งบังคับหุ่นเชิดไปพร้อมกัน และ “Killer” ชายคนหนึ่งที่ต้องกลายเป็นมือปืนจากการถูกบีบรัดทางสังคม โดยได้แรงบันดาลใจละครเรื่อง “มือปืน” ของ “ท่านมุ้ย”

ภาพที่ 27 การแสดง “Sung-Kung Mime Performance 1”

จากความมุ่งหวังที่จะให้ผู้ชมได้ชมศิลปะที่ว่าเรียกละครใบ้อย่างแท้จริง พร้อมทั้งได้รับความสนุกสนาน ความบันเทิงเป็นหลักส่งผลให้ลักษณะผลงานของ **สัง-คัง** มีแนวเรื่องของความเป็นคอเมดีที่เน้นความตลกขบขันเพื่อให้เกิดความบันเทิงใจกับผู้ ชมได้ง่าย ถึงแม้ว่าจะนำเสนอเรื่องราวที่เป็นแนวดราม่า อย่างเช่น “Killer” สัง-คังก็ยังคงใส่ความสนุกสนานจากการแสดงท่าทางของนักแสดงเข้าไปแทรกเพื่อเบรกอารมณ์ของผู้ชมเป็นระยะๆ เรื่องที่นำเสนอถึงแม้จะมี

หลากหลายทั้งเรื่องจากประสบการณ์ชีวิตจริง เรื่องจากภาพยนตร์เก่า เรื่องที่จากการสร้างภาพจินตนาการในอวกาศ ไปจนถึงการแสดงที่เสมือนการโชว์ที่ไม่มีเส้นเรื่องอย่างเรื่อง "Sung-kung" ที่เน้นเพียงความตลกขบขันของผู้ชมที่เห็นนักแสดงสองคนเอาค้อนมาทุบศีรษะกัน แต่ทว่าทุกเรื่องล้วนแล้วแต่สามารถทำความเข้าใจได้จากการใช้ท่าทางที่ง่ายและชัดเจนในการสื่อความ เมื่อพิจารณาองค์ประกอบต่างๆในละครตามที่ได้กล่าวข้างต้นทำให้เห็นว่า ทุกส่วนล้วนช่วยให้ละครสามารถเข้าถึงผู้ชมได้ง่ายพร้อมทั้งให้ผู้ชมได้สัมผัสกับศิลปะละครใบ้ไปพร้อมกัน

จากการเก็บข้อมูลคณะละครที่สร้างผลงานละครฟิสิคคัลเธียเตอร์เต็มรูปแบบมีทั้งสิ้น 5 คณะ คือ **คนหน้าขาว** B-Floor **เบบี๋ไมม์** 8 Troupe และ**สัง-คัง** ซึ่งเป็นคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ 2 คณะที่มุ่งสร้างงานให้มีความเป็นศิลปะที่สื่อสารกับผู้ชมโดยเน้นการแสดงด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายหรือสรีระเป็นหลัก และมีบรรยากาศ แสง สี เสียงช่วยบอกเล่าเรื่องราว ซึ่งทำให้ลักษณะภาพที่ปรากฏสามารถสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกภายในของตัวละครแทนคำพูด ลักษณะการใช้ร่างกายนั้นจะเริ่มตั้งแต่กระบวนการวิธีการฝึกซ้อม ไปจนถึงการแสดงผลงานให้มีลักษณะของความเป็นฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่พยายามจะสื่อสารผ่านทางร่างกาย สรีระและการแสดงออกของนักแสดงให้มากที่สุดเท่า "…เราให้ร่างกายพูดแทนเรา ร่างกายมันสามารถบอกเล่าเรื่องราวได้เช่นกัน อีกทั้งยังเป็นภาษาที่ทุกคนต่างล้วนเข้าใจและมีเหมือนกัน …" (ดุจดาว วัฒนปกรณ์, สัมภาษณ์, 2554) และคณะละครใบ้ทั้งหมด 3 คณะที่สร้างสรรค์ผลงานโดยพยายามสื่อสารกับผู้ชมด้วยลักษณะของการใช้สีหน้า การใช้ท่ามือและท่าทางที่เป็นศิลปะที่มีความหมายเป็นสัญลักษณ์แทนสิ่งของการเคลื่อนไหว ทิศทาง สถานที่ รูปร่าง ขนาด น้ำหนัก หรือกลุ่มคำที่นักแสดงจะต้องเรียนรู้โครงสร้างของการเคลื่อนไหวเพื่อนำไปสร้างเรื่องราวและความต่อเนื่อง โดยจะมุ่งเน้นที่การสร้างความตลกขบขัน และสนุกสนานให้กับผู้ชมเพื่อให้เกิดความบันเทิงใจในเบื้องต้น ซึ่งเรื่องที่นำเสนอเป็นเรื่องราวใกล้ตัวที่ผู้ชมเข้าใจและรู้จักเป็นอย่างดี ถึงแม้ในบางคณะอย่างเช่น คนหน้าขาวจะนำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับประเด็นทางสังคมและการเมืองแต่ทว่าในการนำเสนอเรื่องราวของละครใบ้จะมีการสอดแทรกฉากที่มีความตลกขบขัน และสร้างความสนุกสนานด้วยเช่นกัน

3.2 **ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ผสมผสาน**

ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ผสมสานเป็นงานที่ผู้สร้างได้นำเทคนิคของฟิสิคคัลเธียเตอร์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานโด ยมีจุดประสงค์หลักเพื่อให้ละครสามารถนำเสนอประเด็นสำคัญของเรื่องและสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ดีที่สุดโดยที่มิได้ให้ความสำคัญกับวิธีการนำเสนอเป็นสำคัญ จากการเก็บข้อมูลคณะละครที่สร้างผลงาน ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ผสมผสาน มีทั้งสิ้น 3 คณะ คือ **พระจันทร์เสี้ยวการละคร ภัทราวดีเธียเตอร์** และ8×8 Theatre Group

3.2.1 **พระจันทร์เสี้ยวการละคร**

พระจันทร์เสี้ยวการละครก่อตั้งขึ้น และดำเนินการในช่วงที่เกิดสถานการณ์ทางการเมือง คือ เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ทำให้แนวคิดในการสร้างงานละครจึงมุ่งเน้นไปที่ประเด็นทางสังคมและ การเมืองเป็นหลักสำคัญ ซึ่งเป็นเจตนารมณ์ของผู้อำนวยการในการสร้างงานของพระจันทร์เสี้ยวยุคแรก ดังจะเห็นจากเรื่อง “คือผู้อภิวัฒน์”

“คือผู้อภิวัฒน์” เป็นละครที่เกิดจากสภานักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยมีคำรณ คุณะดิลก เป็นผู้เขียนบทและกำกับการแสดง โดยมีจุดประส งค์เพื่อนำเสนออุดมการณ์ของปรีดี พนมยงค์ และหารายได้สมทบทุนในการก่อสร้างสถาบันปรีดี พนมยงค์ โดยแสดงในครั้งแรกเมื่อปี 2530 และต่อมาในปี 2538 ปี 2542 และปี 2553 ละครเรื่องนี้สร้างขึ้นเพื่อนำเสนออุดมการณ์ในการสร้างสรรค์สังคมไทยให้ดีขึ้น และตั้งคำถามกับสังคมไทยว่ าอุดมการณ์เหล่านั้นจะได้รับการตอบรับอย่างไร คำรณได้พยายามสร้างสรรค์ผลงานละครในรูปแบบ POOR THEATRE โดยนำทฤษฎีการละครของ JERZY GROTOWSKI มาปรับใช้เพื่อสอดผสานความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงและผู้ชมให้เข้าถึงจิตวิญญาณของละคร

ภาพที่ 28 การแสดงเรื่อง “คือผู้อภิวัฒน์”

องค์ประกอบละครจึงมีลักษณะเรียบง่ายไม่บอกยุคสมัย ฉากเป็นสีดำธรรมดา นักแสดงทั้งหมดใส่ชุดสีเทาเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของคนที่มีทั้งดีและชั่วอยู่ในคนเดียว ยกเว้นนักแสดงที่รับบทเป็นปรีดี จะใส่ชุดสีขาว นักแสดงหนึ่งคนจะรับบทเป็นหลายตัวละคร โดยเมื่อเปลี่ยนบท บาทก็จะใช้การเพิ่มรายละเอียดลงในเครื่องแต่งกายให้ดูแตกต่าง อย่างเช่น ในฉากแม่พลอย นักแสดงที่ใส่ชุดพื้นเทาก็จะเพิ่มผ้าแทบสีใส่เข้าไป เป็นต้น ซึ่งจะเน้นโดยให้ความสำคัญกับตัวนักแสดง และการแสดงมากกว่าองค์ระกอบอื่นๆ “...สิ่งที่น่าทึ่งในการแสดงครั้งนี้ก็คือเรื่อ งของความพอเหมาะพอดีในด้านของฉาก แสงและเสียง เท่ากับเป็นการพิสูจน์ให้เห็นว่า บทละครที่ดีสามารถตรึงคนดูไว้ได้ด้วยสาส์นอันเปี่ยมด้วยสาระ คือผู้อภิวัฒน์แทบจะไม่ต้องลงทุนในเรื่องฉากเลย คือใช้เพียงพื้นหลังสีดำ และแท่นเตี้ยๆ 3 แท่น ที่สามารถจัดวางเปลี่ยนที่ไปตามก ารดำเนินเรื่องที่เปลี่ยนไป ในฉากสุดท้าย ซึ่งเป็นตอนที่ตัวเอกของเรื่องถึงแก่อนิจกรรม ก็มีการนำเอาแท่นทั้งสามมาตีกรอบรอบตัวผู้แสดง แล้วเอาโต๊ะเขียนหนังสือตัวเล็กๆ มาวางตรงหน้า ได้ภาพที่เข้ากับเนื้อเรื่อง สำหรับเครื่องแต่งกายก็ใช้สีดำเป็นพื้น เวลาที่ตัวละครต้ องรับบทที่เปลี่ยนไปก็อาจสวมเครื่องแต่งกายบางอย่างเพิ่มเข้ามา เช่นเครื่องแบบทหาร หมวก หรือสไบ ตัวแสดงใช้เพียง 12 ตัว สับเปลี่ยนกันรับบทต่างๆ ทำหน้าที่เป็นตัวละคร เป็นผู้เล่าเรื่อง (narrator) หรือเป็นนักร้องหมู่ (chorus) แสงที่ใช้ก็เป็นไฟธรรมดา ไม่จำเป็นต้อง ใช้ไฟสี ดนตรีประกอบใช้กลองทัดเป็นพื้น (เช่นเดียวกับในกรณีของอีดีปุสจอมราชันย์ ซึ่งได้ผลมาแล้ว) ข้อสรุปเบื้องต้น ณ ที่นี้ก็คือ คือผู้อภิวัฒน์ สร้างความประทับใจได้โดยไม่จำเป็นต้องใช้ทุนรอนอันมหาศาลดังที่นักแสดงบางกลุ่มคิดกัน ...” (เจตนา นาควัชระ , บรรณาธิการ, 2530)

“…ในด้านของเทคนิคและกลวิธีการละคร คือผู้อภิวัฒน์เกือบจะเรียกได้ว่าเป็นแบบฝึกหัดขั้นสูงที่สมบูรณ์ของศิลปะการละคร จะว่าเป็นละคร "เอพิค" ตามแบบฉบับของเบรคชท์อย่างตายตัวก็เห็นจะไม่ใช่ ผู้กำกับการแสดงคงจะได้สั่งสมความรู้ในด้านกลวิธีมาอย่างกว้างขวาง และก็สามารถคิดต่อเลยไปจากเทคนิคที่ใช้กันอยู่ทั่วไป แม้กระทั่งการเล่นพื้นบ้านของไทยบางอย่างก็นำมาใช้ได้อย่างเหมาะเจาะ เช่นในฉากที่แสดงให้เห็นถึงการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันเข้ามาครองอำนาจทางการเมืองของคนบางกลุ่มในสังคมไทย ก็มีการนำการเล่น "รีรีข้าวสาร" มาสื่อความซ้ำซากจำเจของปรากฏการณ์ทางการเมืองได้อย่างดียิ่ง ในด้านของลักษณะที่เป็นละครแบบ "เล่าเรื่อง" ก็พัฒนาไปได้ไกลกว่าละครของเบรคชท์เสียอีก คือ มิได้ใช้ตัวละครที่รับหน้าที่เฉพาะเป็นผู้เล่าเรื่อง เช่นในละครเรื่องกาลิเลโอ หรือ วงกลมคอเคเซียน แต่ให้ตัวแสดงผลัดเปลี่ยนกั นทำหน้าที่นี้ บางครั้งก็ให้ตัวละครที่กำลังรับบทการแสดงละครอยู่เปลี่ยนจากการแสดงมาเป็นการเล่าเรื่องโดยฉับพลัน ซึ่งก็น่าประหลาดที่ว่ามิได้เป็นการทำให้เสียรสแต่ประการใด เพราะแทนที่เราจะเกิดความรู้สึกว่าการแสดงสะดุดหยุดลง เราก็เพียงแต่รู้สึกว่าเป็นการเปลี่ยนจั งหวะเท่านั้น นับเป็นนวกรรมทางศิลปะการแสดงที่น่าจะได้มีการพัฒนากันต่อไป … ถ้าเบรคชท์ยังมีชีวิตอยู่ เขาคงจะภาคภูมิใจเป็นอันมากว่า เขามีเพื่อนในประเทศโพ้นทะเลที่นำสิ่งประดิษฐ์คิดค้นของเขาไปคิดต่อและไปประยุกต์ใช้ได้อย่างดี อาจจะดีกว่าที่เขาลงมือทำเอง หรือที่สานุศิษย์ของเขาในเยอรมันเองได้ทำมาแล้วเสียอีก…” (เจตนา นาควัชระ, บรรณาธิการ, เรื่องเดียวกัน)

นอกจากเรื่องดังกล่าวพระจันทร์เสี้ยวการละครยังคงสร้างผลงานที่ได้เสนอแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ในช่วงเดือนตุลา ที่เป็นยุคเริ่มก่อตั้งของคณะ อย่างในเรื่ อง “ความฝันกลางเดือนหนาว ” เพื่อเป็นการ ตั้งคำถามระหว่าง ...ความฝัน และอุดมคติที่มีอยู่ในตัวมนุษย์กับ ความจริง ที่ดูเหมือนจะอยู่กันคนละโลกโดยนำเสนอมิติมุมมองแบบละครซ้อนละคร

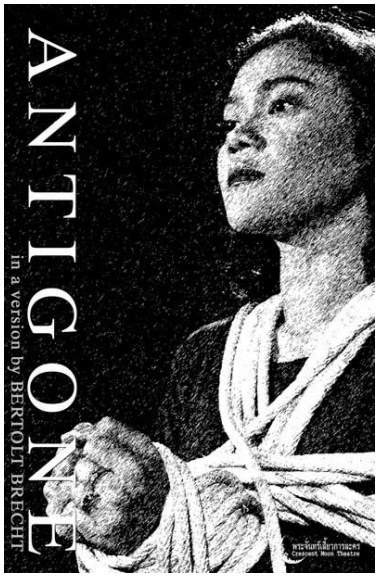
“ความฝันกลางเดือนหนาว ” เกิดจากการร้อยเรียงบางตอนของบทละคร 4 เรื่องเข้าด้วยกัน ละครได้ พูดถึงเหตุการณ์เดือนตุลาคม โดยไม่ได้เดินเรื่องผ่านเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงแต่อย่างใด หากแต่เป็นการนำเสนอภาพของเหตุการณ์ดังกล่าวในอีกมิติหนึ่ง และก็ไม่ใช่มิติที่เปรียบเทียบกันได้โดยหน่วยต่อหน่วยอย่างตรงไปตรงมา หากแต่เป็นมิติที่เกิดจากการปะติด

(collage) ร้อยเรียงเหตุการณ์ต่างๆ เข้าด้วยกันภายใต้กรอบและทิศทางของเหตุการณ์เดือนตุลาคม หรืออีกนัยหนึ่ง “ความฝันกลางเดือนหนาว ” คือเหตุการณ์เดือนตุลาคมที่เกิดจากการนำเอาเหตุการณ์อื่นๆ มาปะติดปะต่อและร้อยเรียงเข้าด้วยกัน โดยให้มีความหมายเท่าเทียมกันกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริง

ภาพที่ 29 การแสดงเรื่อง “ความฝันกลางเดือนหนาว”

ละครอาศัยบทละครเรื่อง “ สู่ฝันอันยิ่งใหญ่ ” (Man of La Mancha) ของ เดล วาสเซอร์มัน ที่ดัดแปลงมาจากบทประพันธ์ของ ดอน มิเกล เด เซรมานเตส สื่อถึงความมีอุดมคติและความใฝ่ฝันของมนุษย์ สื่อถึงความพยายามที่จะเปลี่ยนแปลงแก้ไขโลกให้ดีขึ้น ไม่ใช่มีชีวิตอยู่อย่างที่มันเป็น แต่มีชีวิตอย่างที่มันควรจะเป็น ส่วนตอนการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงสังคม ละครอาศัยบทละครเรื่อง “ ผู้บริสุทธิ์ ” (The Justice) ของ อัลแบร์ กามูส์ ที่เนื้อเรื่องวางอยู่บนการปฏิวัติในประเทศรัสเซีย โดยนักปฏิวัติหนุ่มสาว ขณะที่ตอนอำนาจเถื่อนเข้าครอบงำนั้น ละครอาศัยบทละครเรื่อง “ หมอผีครองเมือง ” (The Crucible) ของอาเธอร์ มิลเลอร์ ที่เป็นการสะท้อนเหตุการณ์ทางการเมืองด้วยเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ยุคหมอผีครองเมือง ที่คนถูกกล่าวหาว่าเป็นแม่มดและถูกกระทำทารุณกรรมอย่างน่าสงสาร ส่วนบทละครเรื่อง “ ความตายของหญิงสาว ” (Death and the Maiden) เอเรียล ดอร์ฟแมน ถูกนำมาใช้ในตอนการทวงถามของผู้ถูกกระทำต่อผู้กระทำว่าเราควร

จะอยู่ร่วมกันอย่างไร สังคมจะอยู่ได้อย่างไร หากความจริงยังไม่ถูกทำให้ปรากฏ และคนชั่วยังไม่ได้รับการลงโทษ (อนุสรณ์ อุณโณ, 2535)



ภาพที่ 30 การแสดงเรื่อง “แอนธิโกเน”

ละครเวทีเรื่อง “แอนธิโกเน” ผู้มีพลังใจดุจไฟไม่มอดดับ จัดแสดงขึ้นที่สถาบันปรีดี พนมยงค์ สุขุมวิท 55 กำกับโดยนาฏ เกษประไพ นำแสดงโดยสมาชิกพระจันทร์เสี้ยวการละครหลายรุ่น อย่างเช่น อภิศักดิ์ สนจด ธีระวัฒน์ มุลวิไล ฟาริดา จิราพันธ์ เกรียงไกร ฟูเกษม เป็นต้น

พระจันทร์เสี้ยวการละครเลือกบทประพันธ์ฉบับนี้ขึ้นมานำเสนอในรูปแบบของ Poor Theatre คือละครเวทีที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับฉากและเสื้อผ้าเท่ากับความสามารถของนักแสดง ตัวละครทุกตัวต่างถกเถียงกันเ พื่อเสดงแนวคิดของตนเกี่ยวกับวิถีทางแห่งสันติภาพ และความหมายมั่นในอุดมการณ์ซึ่งตรงกับสถานการณ์บ้านเมืองเราในช่วงนั้นที่หลายฝ่ายพยายามถกเถียงกันอย่างเอาเป็นเอาตายเกี่ยวกับความหมายและวิถีทางของสันติภาพ คล้ายกับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในละคร คำพูดหลายๆคำจึงจุดประก ายความคิดบางอย่างให้สว่างวาบขึ้นในสมอง และสามารถมองเห็นเงาของใครหลายคนในชีวิตจริงทาบทับอยู่บนตัวละครเหล่านั้นอย่างหลีกเลี่ยง

ไม่ได้ จุดสำคัญของการแสดงในครั้ งนี้จึงอยู่ที่บทสนทนาของตัวละคร พร้อมกับการแสดงออกของท่าทางที่มีพลังในการสื่อความหมายด้วย

ในยุคที่สังค มเปลี่ยนแปลงไปเหตุการณ์ในสังคมก็เปลี่ยนแปลงตามช่วงเวลา เหตุการณ์ทางสังคมและการเมืองไม่ได้ทำหน้าที่ขับเคลื่อนสังคมอย่างสมัยก่อน แต่ถึงอย่างไรก็ตาม พระจันทร์เสี้ยวการละครยังคงดำรงแนวทางในการทำละครที่เสนอประเด็นทางสังคมสังคมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานั้นจนถึงปัจจุบั น “…ตั้งแต่เริ่มก่อตั้งจนถึงปัจจุบันพระจันทร์เสี้ยวการละครยังคงเชื่อมั่นและมุ่งเสนอผลงานผ่านการแสดงที่เน้นการเคลื่อนไหวอย่างมีพลัง และรูปแบบการเคลื่อนไหว และการสื่อความหมายทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม ภายใต้ความคิดหลักอันสำคัญ คือ มุ่งกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิด วิเคราะห์ต่อสารที่ปรากฏมากกว่าการคล้อยไปตามอารมณ์ของตัวละคร และเรื่องราวจนขาดความควบคุม …” (สินีนาฏ เกษประไพ , สัมภาษณ์, 2554) ดังจะเห็นได้จากผลงาน“Venus Party: เรื่องของเธอ เรื่องของเขา และเรื่องของเรา”

“Venus Party: เรื่องของเธอ เรื่องของเขา และเรื่องของเรา” ที่กล่าวถึงเรื่องราวของผู้หญิงทั้งหมด 3คนในสถานการณ์ที่ต่างกันออกไป โดยมีเรื่องของกับตัวตนของเธอเอง เรื่องของผู้หญิงกับคนที่ทำงาน และเรื่องของผู้หญิงกับคนที่บ้าน เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงประเด็นของผู้หญิงที่ถูกกรอบความคิดโดยสังคม

ภาพที่ 31 การแสดงเรื่อง “Venus Party: เรื่องของเธอ เรื่องของเขา และเรื่องของเรา”

การแสดงแบ่งเป็นทั้งหมด 3 ส่วน ในส่วนแรกนำเสนอในเรื่องผู้หญิงกับตัวตนของเธอ โดยเสนอเกี่ยวกับความคิดเรื่องความสวยความงาม ซึ่งเป็นเรื่องที่ผู้หญิงส่วนใหญ่ให้ความสำคัญมาทุกยุคทุกสมัย ในปัจจุบันนี้ เรื่องของความงามได้กระทบกระเทือนการเป็นอยู่ของผู้คนโดยเฉพาะผู้หญิงที่ต้องเอาใจใส่กับความสวยงามของรูปร่างหน้าตา ให้ดูดีอยู่เสมอ จนบางครั้งมันกลับทำร้ายตัวเราเอง อย่างตอนหนึ่งในเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงการลดน้ำหนัก

ส่วนที่สองของเรื่องกล่าวถึงประเด็นผู้หญิงทำงานที่สังคมยุคใหม่ให้ภาพของผู้หญิงว่าต้องสวยและเก่ง ทำให้เกิดการแข่งขันกันในเรื่องหน้าที่การทำงานจนทำให้ตัวเองไม่มีความสุข หรืออาจจะต้องเปลี่ยนแปลงความเป็นตัวของตัวเองให้แข็งกร้าวราวกับผู้ชายคนหนึ่ง “...ในการแสดงมีการใช้เก้าอี้เข้ามาเล่นเพื่อแสดงให้เห็นถึ งการแข่งขัน การยอมรับเข้าร่วมวง และหน้าที่การงานในช่วงการประชุม ซึ่งเป็นสถานการณ์ที่เราสมมุติขึ้น เราเลือกใช้ภาษาที่ไม่เป็นภาษาที่มีเรื่องของความเคารพการเป็นอยู่ในโลกซึ่งเป็นแบบฝึกหัดทางการละครแบบฝึกหัดหนึ่ง เราเรียกภาษาแบบนี้ว่าภาษาจิ๊บเบอริช เพื่อไม่ให้ ผู้ชมติดอยู่กับเรื่องที่นักแสดงจะพูดนั้นเป็นงานอะไร เพราะนั่นไม่สำคัญเท่ากับการแสดงออกของท่าทาง และบรรยากาศที่ไม่เป็นมิตร อคติ และลวนลาม ฉากนี้ก็ยังคงตลกสนุกสนาน แต่มันจะไม่ขำถ้าเรื่องแบบนั้นเกิดขึ้นกับตัวเราเอง เหมือนในตอนท้ายที่นักแสดงหญิงถูกเบียดให้ออก นอกวง ไม้ได้รับการยอมรับ ...” (สินีนาฏ เกษประไพ , 2550: ออนไลน์)

โดยช่วงรอยเชื่อมต่อก่อนไปสู่ฉากต่อไป เป็นเรื่องภัยผู้หญิงที่เรารับรู้จากข่าวร้ายประจำวัน ทั้งการปล้น ฆ่า ข่มขืน เป็นเรื่องภัยร้ายนอกบ้านของผู้หญิง โดยสถานการณ์นี้ถูกนำเสนอการตอบโต้กลับของตัวละคร ผู้หญิงหลายคนที่ร่วมมือร่วมใจกันต่อสู้และเอาชนะภัยร้ายนี้ได้ด้วยการใช้เครื่องช็อตไฟฟ้า ดังนั้นฉากนี้จึงเป็นเหมือนภาพฝันของการต่อต้านอาชญากรรมที่เกิดกับผู้หญิง

ส่วนฉากสุดท้ายเป็นเรื่องของผู้หญิงกับความรักและชีวิตคู่ ความสัมพันธ์ของสามีภรรยาคู่หนึ่ง ในฉากนี้เริ่มด้วยการทำกิจวัตรประจำวันในบ้านของชายหญิงคู่หนึ่ง โดยผู้ชมจะเห็นว่ามีเชือกเส้นโตผูกไว้รอบคอของทั้งสองคน เชือกถูกใช้แทนเป็นสัญลักษณ์ของสายสัมพันธ์ของทั้งคู่ “…ที่เราเลือกใช้เชือกเพราะ ในการแต่งงานของคนไทยเราในพิธีรดน้ำสังข์ เราใช้สายสิญจน์คล้องที่

ศีรษะของเจ้าบ่าวและเจ้าสาว เหมือนกับว่าเป็นสายคล้องคนทั้งคู่ให้อยู่และใช้ชีวิตร่วมกัน ในนิทานพระทองนางนาค ตอนแต่งงานพระทองก็ต้องจับชายผ้าสไบนางนาคลงไปใต้บาดาลเพื่อแต่งงานเช่นเดียวกัน และในงานแต่งงานของชาวอินเดีย เจ้าบ่าวกับเจ้าสาวก็ถูกคล้องไว้ด้วยผ้าผืนยาวในระหว่างทำพิธีด้วยเช่นกัน นอกจากนี้ที่เราเลือกใช้เชือกก็เพราะให้ความหมายทางกายภาพที่ชัดเจนอีกด้วย ว่าถ้าคนทั้งคู่ไม่ดึงเชือกและเลือกมีระยะต่อกันอย่างพอเหมาะพวกเขาก็จะอยู่กันได้อย่างสบาย แต่ถ้าคนหนึ่งคนใดดึงเชือกมากเกินไปอีกคนก็ต้องตาม แต่ถ้าไม่ตามแล้วเกิ ดการขัดขืนต่อต้านเมื่อนั้นการทะเลาะเบาะแว้งและการต่อสู้จะเกิดขึ้น ซึ่งอาจจะนำมาซึ่งการบาดเจ็บหรือความตาย...” (สินีนาฏ เกษประไพ, 2550: ออนไลน์) ในตอนสุดท้ายตัวละครผู้หญิงได้หาทางเอาชนะและสามารถปลดเชือกที่พันธนาการเธอด้วยตัวของเธอเองได้สำเร็จ ซึ่งเป็นการปลดตัวเองออกจากสิ่งที่ยึดไว้และก้าวข้ามผ่านไปสู่สภาวะใหม่

ในละครเรื่องนี้เรายังมีนักแสดงชายอีกสองคนซึ่งแสดงเป็นทั้งผู้หญิงและผู้ชาย แต่ก็เป็นเพียงตัวละครรองและเป็นบทบาทผู้ร้าย ทั้งนี้เพราะผู้กำกับไม่ได้ต้องการแสดงภาพผู้ชายว่าจะต้องเป็นผู้ร้ายเสียทั้งหมด เพราะในสังคมย่อมต้องมีทั้งคนร้ายและคนดี มีทั้งผู้หญิงและผู้ชายที่เป็นคนเลวร้าย “...ในเรื่องนี้เราได้เลือกสถานการณ์ที่เป็นภัยร้ายที่กระทบกับชีวิตผู้ หญิง เราจึงจำเป็นต้องเลือกสถา นการณ์ที่ร้ายกาจรุนแรงมานำเสนอเพื่อให้ผู้ชมได้เห็นภาพที่ชัดเจน เราได้พูด คุยกับนักแสดงโดยเฉพาะนักแสดงชายในเรื่องแล้วว่า เราจะทำละครเรื่องนี้เกี่ยวกับเรื่องของภาพลักษณ์ของผู้หญิง ดังนั้นบทบาทของผู้ชายในเรื่องย่อมต้องเป็นตัวรอง และในบางครั้งต้องเป็นผู้ร้ายด้วย ซึ่งพวกเขาก็เข้าใจและสนใจเหมือนกับเรา นักแสดงทั้งหมดจึงร่วมกันทำงานช่ว ยกันค้นหาจากความคิดของผู้กำกับและจากความคิดของพวกเขาเองด้วย เป็นการช่วยกันคิดช่วยกันหา ช่วยกันพูดคุยวิภาควิจารณ์ และช่วยกันสร้างชิ้นงานไปด้วยกัน เพราะเราอยากให้ทั้งผู้หญิงและผู้ชายได้เห็นและเข้าใจสถานการณ์ที่อยู่รอบตัวเราและอยู่กับมันอย่างรู้ตัว ...” (สินีนาฏ เกษประไพ, 2550: ออนไลน์)

3.2.2 ภัทราวดีเธียเตอร์

ภัทราวดีเธียเตอร์ เป็นคณะละครหนึ่งที่มุ่งพัฒนาศักยภาพของนักแสดงเป็นเรื่องสำคัญจึงทำให้การสร้างละครของภัทราวดีเธียเตอร์สนับสนุนเป้าหมายหลักที่จะพัฒนาศักยภาพของคณะทำงานด้านศิลปะการแสดง การสร้างงานของภัทราว ดีเธียเตอร์จะเริ่มจากการพิจารณาด้านทุนทรัพย์เป็นพื้นฐาน พร้อมทั้งดูความพร้อมของบุคลากรโดยนำสมาชิก หรือเด็กที่เรียนในชั้นเรียนเข้ามาร่วมในการปฏิบัติงานจริงเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ และความเชี่ยวชาญ ซึ่งเป็นวิธีการพัฒนาศักยภาพของเด็กจากการศึกษาเรียนรู้ ตามที่ภั ทราวดี มีชูธนได้กล่าวถึงภาระหน้าที่ไว้ว่า “ที่นี่เป็นสถาบันที่สร้างคน สร้างตั้งแต่วันแรกถึงวันสุดท้ายเป็นกิจกรรมหลัก และเป็นหน้าที่หลักของดิฉัน”

เมื่อพิจารณา ผลงานของภัทราวดีเธียเตอร์จะ พบว่าละครทุกเรื่องได้ นำต้นเ ค้ามาจากวรรณกรรม นิทานพื้นบ้านของไทย เรื่อง ราวที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนไทย อย่างเช่น หลักคำสอนทางศาสนา เป็นต้น โดยนำมาดัดแปลงให้มีความร่วมสมัยพร้อมทั้งนำศิลปะการแสดง ในรูปแบบต่างๆ อย่างเช่น บัลเล่ต์ ระบำชวาเข้ามาประยุกต์ให้สอดคล้องกับเรื่องราวที่นำเสนอ เพื่อให้ผู้ชมได้เรียนรู้และสัมผัสกับความเป็ นไทยผ่านการแสดงร่วมสมัย สามารถเห็นได้จากผลงานละครที่ผ่านมาของคณะที่ผ่านมา ดังนี้

“นิทานข้างวัด” (สิงหไกรภพ) ละครเวทีสมัยใหม่ที่ผสมผสาน Modern Dance กับการเคลื่อนไหวแบบไทย ดัดแปลงจากบทประพันธ์ สิงหไกรภพของสุนทรภู่ มาจัดทำเป็นละครเพลงร่วมสมัย ใช้บทกลอนของสุ นทรภู่บางบรรทัดเป็นบทร้อง และบทเจรจา แต่งเติมใหม่บางส่วน ประพันธ์เพลงโดยคุณเทวัญ ทรัพย์แสนยากร ใช้ทำนองเพลงไทยเดิมในโอกาสที่เหมาะสม เช่น ทำนองม้าย่อง แต่งทำนองใหม่บ้าง ใช้เครื่องดนตรีไทยผสมกับดนตรีสากลเช่น กีตาร์ไฟฟ้ามาใช้กับตัวละครเช่นคงคาประลัยซึ่งเป็นวั ยรุ่นอารมณ์รุนแรง ผสมผสานกับดนตรีสด ซึ่งมีระนาด และกลอง นำแสดงโดยมานพ มีจำรัส ร่วมกับนักแสดงรับเชิญ คุณเทียมแข กุญชร ประสาท ทองอร่าม (ครูมืด) โดยมีญาณี ตราโมท และชรัส เฟื่องอารมณ์ รับบทแสดงแทนในบางคราว กำกับการแสดงโดยภัทราวดี มีชูธน ซึ่งเป็นผู้ ช่วยร้องและพา กย์บทภาษาไทยและอังกฤษในการแสดงเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจ นอกจากนี้ยังเป็นผู้ควบคุมเทปเพลงเสียงประกอบ เสียง Effect ที่มากกว่า 40 คิว

ภาพที่ 32 การแสดงเรื่อง “นิทานข้างวัด”

การแสดงชุดนี้ได้ถูกนำไปแสดงอีกครั้งใน Asian Theatre Festival ในปี 2536 และแสดงหน้าที่นั่งถวายสมเด็จพระพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณีวัฒนา ณ วัดบางขุนพรหม แสดงในงาน World Tech โคราช และโรงละครอื่นๆ ทั้งสิ้น 79 รอบ โดยความสำเร็จของละครเรื่องนี้ทางคณะประเมินว่าเกิดจากการฝึกซ้อมอย่างหนัก นักแสดงถูกฝึกให้มีพลังและจริงจังกับงาน ประกอบกับงานดังกล่าวมีคว ามสอดคล้องกับความถนัดของนักแสดงด้วยเช่นกัน นอกจากนี้การดำเนินเรื่องที่กระฉับกระเฉงรวดเร็ว โดยมีการแสดงลีลาที่งดงามน่าประทับใจแทนการสนทนาและบทร้องช่วยสร้างความแปลกใหม่ให้กับละครที่ส่งผลให้ละครเรื่องนี้ประสบความสำเร็จด้วย

“ร๊อกโอเปร่า อิเหนา-จรกา” เป็นละครเพลงร่วมสมัยที่ดัดแปลงจากบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่2) โดยนำคำกลอนตัดตอนมาเป็นบทร้องและบทเจรจาตามความเหมาะสม การแสดงได้ใช้ศิลปะการแสดงระบำของชาวชวา และบาหลีเข้ามาใช้การแสดงเพื่อให้เกิดความสมจริงตามต้นเค้าเรื่อง โดยภัทราวดี มีชูธน และมานพ มีจำรัส เดินทางไปศึกษาที่สถาบัน STSI เมือง Surakata อินโดนีเซีย เพื่อศึกษาศิลปะเพื่อสำหรับทำละครเรื่องนี้โดยเฉพาะ “…เราลงทุนไปที่อินโดนีเซียเพื่อเรียนรู้ศิลปะของชวาเป็นเวลาร่วมสามเดือน เพื่อทำละครเรื่องนี้ให้เป็นศิลปะที่สมจริง…” (มานพ มีจำรัส, สัมภาษณ์, 2554)

อาจารย์บรู๊ซ แกสตันเป็นผู้ประพันธ์เพลง โดยใช้เครื่องดนตรีกลองแขก ปี่ชวา และเครื่องดนตรีไทยผสมกับเครื่องดนตรีสากลบรรเลงสดตามความเหมาะสมในเรื่อง อย่างเช่นตอนที่อิเหนาซึ่งเป็นหนุ่มวัยรุ่นก็จะใช้จังหวะดนตรีร๊อกเพื่อช่วยสร้างลักษณะตัวละครให้ มีความเด่นชัดมากขึ้น นอกจากนี้ยังได้ทดลองใช้เงาของผู้แสดงและหนังตะลุงเข้ามาใช้ในการเชื่อมฉากด้วย สำหรับเครื่องแต่งกายทางคณะได้ใช้ต้นแบบของชวา บาหลีที่ได้ศึกษาจากการเดินทางไปอินโดนีเซีย ซึ่งออกแบบโดยอนุวัฒน์ นาคศรีสุข จาก Charm Centre โดยมีรักพงศ์ ทิฆัมพรอนันต์ เป็นผู้ออกแบบเครื่องประดับ ลายผ้า และหมวก

ภาพที่ 33 การแสดงเรื่อง “ร๊อกโอเปร่า อิเหนา-จรกา”

“เงาะป่า” พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) เรื่องราวรักสามเศร้าของเงาะวัยรุ่นเผ่าซาไก ได้ถูกนำดัดแปลงเป็นละครเพลงร่วมสมัย โดยมีมานพ มีจำรัส ภัทรวรินทร์ ทิมกุล และอัษฎาวุธ เหลืองสุนทรเป็นนักแสดงนำ ซึ่งจุดสำคัญของละครเรื่องนี้คือ การนำเพลงไทยเดิมตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 มาใส่บทกลอนจากพระราชนิพนธ์มาร้องในรูปแบบเดิมร่วมกับดนตรีร่วมสมัย ซึ่งสร้างสรรค์โดย นักประพันธ์เ พลงจากประเท ศคานาดาพร้อมทั้งนำท่าเต้นรำของเงาะเผ่าซาไก ที่นักแสดง ผู้กำกับการแสดง และผู้ทำเพลงได้ไปศึกษาในพื้นที่ มาประดิษฐ์ใช้ในการเต้นรำ (modern dance) โดยผู้กำกับลีลาจากคานาดาเช่นกัน

ภาพที่ 34 การแสดงเรื่อง “เงาะป่า”

ฉากในเรื่องออกแบบโดย Pam Johnson ชาวคานาดา เน้นความเรียบง่าย มีภูเขาสร้างขึ้นบริเวณบ่อน้ำ โดยมีต้นไม้อยู่บริเวณเวทีโดยรอบ ใช้สำหรับเป็นที่ปีนป่ายของนักแสดง กระท่อมสร้างจากไม้ไผ่แบบเงาะซาไก โดยสุพจน์ ฉิมสุข นักออกแบบไทยที่ไปทำงานฝรั่งเศสเป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย การตัดเย็บเครื่องแต่งกายบางชิ้นนั้น นทำในฝรั่งเศสเพราะวัสดุบางชนิดอย่างผ้าหนังยืดที่นำมาตัดกางเกงคล้ายผ่าเตี่ยวให้นักแสดงใส่ไม่สามารถหาได้ในประเทศไทย อย่างชุดขนนกที่ทำจากขนนกสีชมพูและแดงตามคำบรรยายในเรื่องที่ต้องใช้ความประณีตก็ทำที่ประเทศฝรั่งเศสเช่นกัน

“ร่ายพระไตรปิฎก” เป็นการแสดงเดี่ยวโดย ภัทราวดี มีชูธน กำกับการแสดงโดยมานพ มีจำรัส ศิษย์รุ่นแรก ซึ่งได้พัฒนางานและการศึกษาจากนักเต้น เป็นนักแสดงและเป็นผู้กำกับการแสดง เรื่องนี้เป็นครั้งแรก โดยภัท ราวดีได้นำคำสอนจากหนังสือพระไตรปิฎกฉบับประชาชนมาสร้างเป็นบทละครและการ แสดงซึ่งใช้สมาธิและความชำนาญพิ เศษแบ่งออกเป็นสองฉาก ฉากแรกเป็นการแสดงประกอบลีลาเกี่ยวกับประสบการณ์การนั่งสมาธิ ซึ่งมีนิวรณ์ 5 คือกามะฉันทะ

โทสะ ความเซื่องซึมง่วงนอน ความฟุ้งซ่าน ความลังเลสงสัย เป็นอุปสรรค ฉากที่สองเป็นการร่าย ประกอบลีลาวินัยปิฎกมหาวิภังค์ เล่มที่1

ภาพที่ 35 การแสดงเรื่อง “ร่ายพระไตรปิฎก”

“โขนรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ ” เป็นการเริ่มนำการเรื่องดั้งเดิมของไทยคือศิลปะโขน มาทดลองสร้างร่วมกับนักแสดงของกรมศิลปากร โดยนำบทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับพระราช นิพนธ์ของรัชกาลที่2 มาผสมผสานกับฉบับของกรมศิลปากร ซึ่ งมีประสาท ทองอร่าม (ครูมืด) เป็น ผู้เรียบเรียงบทพากย์และบทร้อง การแสดงครั้งนี้ใช้ลีลาของโขนตามแบบฉบับดั้งเดิมผสมผสานกับ การเชิดหุ่นเงา เพื่อสร้างภาพตามจินตนาการของพระราชนิพนธ์ที่ไม่สามารถแสดงด้วยนักแสดงได้ บนเวที นักแสดงจะแสดงไปพร้อมกับกับการเชิดหุ่นเงาบนเวทีในบาง โดยหุ่น นั้นสร้างด้วยกระดาษ แข็งและพลาสติก แกะลายใส่สีสันด้วยกระดาษสีและเจลไฟ ซึ่งมีลักษณะเหมือนกับภาพวาด จิตรกรรมฝาผนัง สามารถเคลื่อนไหวคอ แขน และสามารถร่ายรำได้ โดยมีนักเชิดหุ่นจากญี่ปุ่นเป็น ผู้ร่วมประดิษฐ์พร้อมทั้งคิดค้นเทคนิค ที่หุ่นสามารถแสดงและเข้ากับเรื่องได้ อย่างเช่น การยิงศร ของตัวละคร ฉากฝนตกฟ้าผ่าที่ช่วยสร้างสีสันให้กับละครอย่างมาก ฉากที่ใช้เป็นจอสีขาว ฉาย สไลด์เป็นฉากต่างๆ เช่นฉากวัง ฉากในป่า เป็นต้น การผสมผสานของการแสดงที่ลงตัวพร้อมทั้ง เทคนิคที่ตระการตาทำให้ได้รับความสนใจและได้รับเชิญร่วมโครงการพลังงานหารส องแสดงเพิ่ม อีก 40 รอบในจังหวัดต่างๆทั้งสี่ภาค เรียกว่าโขนรวมพลังหารสอง

ภาพที่ 36 การแสดง “โขนรามเกียรติ์ ตอน สหัสสเดชะ”

ในภายหลังการแสดงครั้งนี้ได้มีการปรับปรุงเพื่อให้เกิดความประหยัดมากขึ้น โดยสร้างชุดละครใหม่ ออกแบบโดยคม ขาวทอง ใช้ผ้าพื้นบ้านที่มี ลวดลายถักในผืน และนำมาประดับด้วยลูกปัดทอง ซึ่งมีความสวยงามและมีต้นทุนต่ำลงกว่าเดิมถึง 5 เท่า นอกจากนี้ตัวละครประกอบ เช่น ทหารยักษ์ ลิง มูลพลัม จะไม่ต้องใส่เสื้อ แต่ทาตัวด้วยแป้งงิ้วสีต่างๆ ตามสีของตัวละคร ส่วนนักร้อง นักพากษ์ 5 คนและผู้ทำเสียงประกอบ 5 คนถูกปรับให้เหลือเพียง 2 คนเท่านั้น คือภัทราวดี มีชูธน และกริช ชัยศิลป์บุญ พร้อมกันนั้นดวงไฟที่เคยใช้ถึง 200 ดวงก็ถูกปรับให้เหลือ 25 ดวง ตามนโยบายหารสอง ละครเรื่องนี้ได้รับเชิญให้ไปแสดงที่ฝรั่งเศส ในเทศกาล 9th Biennale de la Danse ที่เมือง Lyon แสดง ณ โรงละคร Theatre de la Croix สามรอบ ประสบความสำเร็จคนเต็มทุกรอบ

“ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน” ดัดแปลงจากพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) เรื่องไกรทอง โดยนำมาแสดงเป็นลิเกผสมผสานกับความเป็นละครเพลงที่ใช้ลีลาของ Hip Hop ช่วยในการเล่าเรื่อง อย่างเช่น ในฉากต่อสู้ระหว่างจระเข้ชาละวันและไกรทอง โดยกำหนดให้ไกรทองและฝ่ายมนุษย์ ใช้การแสดงในลีลาของนาฏศิลป์ ส่วนตัวละครฝ่ายจระเข้จะใช้ลีลาร่วมสมัย และ Hip Hop เพลงที่ใช้ก็ผสมผสานระหว่างเพลง Hip Hop เข้ากับดนตรีไทยด้วยเช่นกัน โดยมีจุดประสงค์เพื่อการอนุรักษ์และพัฒนาศิลปะลิเก

ภาพที่ 37 การแสดง “ลิเกพันธุ์ใหม่ ชาละวัน”

ในการแสดงภัทราวดีเธียเตอร์ได้เชิญศิลปินแห่งชาติ ครู บุญเลิศ นาจพินิจมาให้การฝึกอบรมศิลปะลิเกกับทั้งนักดนตรีและนักแสดงที่เลือกมาจากสาขาการแสดงต่างๆ เช่น ภัทราวดี มีชูธน นภัสกร มิตรเอม เ ภตรา ศรีวรานนท์ และสิริธร ศรี ชลาคม เป็นต้น การแสดงเรื่องนี้ ได้มีการปรับปรุงเครื่องแต่งกายให้มีความเป็นร่วมสมัยตามลักษณะของตัวละคร ออกแบบโดย Ruth Pongstaphorn อาจารย์จากมหาวิทยาลัย New York ปรับปรุงการออกแบบเพื่อให้เหมาะสมกับการดำเนินเรื่อง

จากผลงาน ภัทราวดี เธียเตอร์จะให้พยายามนำเสนอเทคนิคการแสดงละครที่ต่างกันในผลงานแต่ละชิ้นมีทั้งการแสดงโขน การรำแบบไทยเดิม การแสดงลิเก เป็นต้น นอกจากนี้ยังได้มีการนำเทคนิคการแสดงใหม่ๆ จากต่างประเทศเข้ามาผสมผสานในการแสดง ดังจะเห็นได้จากงานละครเรื่อง “ร๊อกโอเปร่า อิเหนา- จรกา” ทางคณะได้เดินทางไปเรียนรู้ฝึกฝนระบำชวาถึงที่ประเทศอินโดนีเซียเพื่อนำเทคนิคดังกล่าวมานำเสนอในการแสดง หรือการนำเทคนิคการระบำแบบเงาะซาไกที่ได้ฝึกฝนจากชาวแคนนาดาเข้ามาใช้ในการนำเสนอในงานละครเรื่อง “เงาะป่า ” ซึ่งการนำเทคนิคในการทดลองนำเทคนิคเสนอใหม่ๆ เข้ามาใช้ใน การแสดงนอกจากจะช่วยให้การแสดงเกิดความสมจริงและสอดคล้องไปกับเรื่องราวที่ได้นำเสนอแล้วนั้นยังช่วยสร้างความแปลกใหม่ให้กับละครที่นำเสนอเพื่อให้ผู้ชมเกิดความสนใจในละครที่นำเสนอ พร้อมกันนั้นการนำเทคนิคใหม่ๆ เข้า

มาใช้ในการแสดงยังเป็นการพัฒนาศักยภาพของนักแสดงไปพร้ อมกันด้วย โดยจะช่วยให้นักแสดงเกิดการเรียนรู้ฝึกฝนเทคนิคการแสดงที่ใหม่อยู่เสมอ

นอกจากเทคนิควิธีการจะสามารถเห็นได้จากการแสดงภายนอกของนักแสดงแล้ว ภัทราวดียังให้ความสำคัญกับ “พลังจากภายใน” ที่จะช่วยส่งเสริมพัฒนาศักยภาพในการแสดง และช่วยให้ละครสนุกมากขึ้นเพราะผู้ ชมจะสามารถพลังของนักแสดงระหว่างการชมละคร โดยที่พลังภายในจะเกิดจากการฝึกฝนจิตใจให้มีสมาธิ และเกิดจากการพัฒนาจิตใจในเบื้องต้น เช่นงานละครเรื่อง ร่ายพระไตรปิฎก ที่นักแสดงต้องเข้าไปเรียนรู้และศึกษาเรื่องพระธรรมเพื่อนำมาใช้ในการทำงานสำหรับการแสดง ซึ่งเป็นอุบายเอาละครเข้ามาอยู่กับธรรมะเพื่อที่จะเอานักแสดงเข้าหาธรรมะกล่อมเกลาจิตใจ และได้เรียนรู้สัมผัสธรรมจากการทำงานไปอย่างไม่รู้ตัว “…อย่างน้อยก็ช่วยลดความฟุ้งซ่าน ก้าวร้าวรุนแรงลง การมีสติมากขึ้นก็ช่วยให้เกิดจินตนาการที่สูงส่ง และสามารถสร้างสรรค์ผลงานที่ละเมียดละไมได้…” ตามทัศนะของภัทราวดี

ในส่วนเรื่องราวที่ใช้ในการแสดงจะเห็นได้ว่าผลงานที่กล่าวมาทั้งหมดของภัทราวดีเธียเตอร์จะนำต้นเค้าเรื่องราวที่มีความใกล้ชิดกับสังคมไทย อย่างเช่น วรรณกรรม นิทานพท้นบ้านของไทย หลักคำสอนทางศาสนา เพื่อให้ผู้ชมได้สัมผัสกับ ศิลปะการแสดง ที่เป็นสื่อแทนวัฒนธรรมไทยเป็นพื้นฐานผ่านการนำเสนอที่มีความเป็นสากล พร้อมทั้งเปลี่ยนแปลงรายละเอียดทั้งหมดในการแสดงให้ต่างๆจากเรื่องราวเดิมที่คุ้นเคย ทั้งในด้านของเทคนิคการนำเสนอที่แปลกใหม่ทั้งด้านการแสดง รวมถึงการใช้องค์ประกอบอื่นๆ ในละคร อย่างเช่น เทคนิคพิเศ ษแสงสีเสียง เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เป็นต้น

3.2.3 8×8 Theatre Group

หลังจากนิกร แซ่ตั้ง ผู้อำนวยการคณะกลับมาจาก อบรมด้านศิลปะการละครฟิสิคคัลเธียเตอร์จากสถาบัน International Theatre School Jacques Lecoq ประเทศฝรั่งเศส ผลงานทุกเรื่องของ 8×8 Theatre Group จนถึงปัจจุบันจะมีส่วนผสมของการใช้ เทคนิคการฝึกฝนและการเตรียมพร้อมร่างกายแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์มาใช้เพื่อการสื่อสาร ในการแสดง โดยมีจุดประสงค์เพื่อ

นำมาช่วยให้ละครสามารถสื่อสาร และสะท้อนถึงปัญหา สถานการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมซึ่งเป็นจุดประสงค์หลักของคณะละคร ซึ่งจะเห็นได้จากผลงานที่ผ่านมาของคณะ ดังนี้

“แม่น้ำแห่งความตาย” ดัดแปลงมาจากละครนิทานหุ่นโบราณของจีนเรื่องหนึ่งโดยผนวกเรื่องราวของสถานการณ์บ้านเมืองในปัจจุบันเข้าไปในละคร และนำเสนอเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับโศกนาฏกรรมของชาวบ้านหมู่บ้านหนึ่ง ที่ถูกแม่น้ำและพายุฝนทดสอบความเ เป็นมนุษย์ของพวกเขา เมื่อหมู่บ้านถูกแบ่งออกเป็นสองฟากด้วยเขื่อนกั้นน้ำ ในฤดูน้ำหลากชาวบ้านจึงต้องหาทางเอาชีวิตรอด เมื่อชะตาชีวิตขึ้นอยู่กับการจะเปิดเขื่อนให้น้ำหลากไปอีกฟากเพื่อรักษาฟากของตนไว้ การต่อสู้ ฆ่าฟันกันเอง จึงเริ่มต้นขึ้น สุดท้ายก็ไม่เว้นแม้แต่ เพื่อนสนิท ญาติ พี่น้อง หรือแม้แต่คนรัก

ภาพที่ 38 การแสดงเรื่อง “แม่น้ำแห่งความตาย”

การแสดงชุดนี้เป็นละครแนวทดลองแนวผสมผสาน ระหว่างการเล่าเรื่อง (Story Telling) การใช้ร่างกายสื่อสารแสดงความรู้สึก (Physical Movement) การใช้กลุ่มนักแสดง (Chorus) ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของละครโศกนาฏกรรม (Tragedy) ของกรีก รวมทั้งศิลปะการต่อสู้ กระบี่กระบองผสมผสานการใช้บทเพลงพื้นบ้าน ทำนองเสนาะของไทย และการแสดงของหน้ากาก (Mask Theatre) ซึ่งเนื้อหาหลักไม่แต่เฉพาะจะพูดถึงความขัดแย้งของการใช้ทรัพยากร และการเอาชนะธรรมชาติเท่านั้น แ ต่ยังพูดถึงการสูญเสียความเป็นมนุษย์ คุณธรรม ความรัก ความถูกผิด เพื่อรักษาหน้าที่และผลประโยชน์ของตนเอาไว้อีกด้วย “…ต้องการให้คนดู ดูแล้วรู้สึกเศร้า ไม่น่าฆ่ากันเลย เป็นโศกนาฏกรรมที่แสดงให้เห็นว่า การแก้ปัญหาด้วยความรุนแรงไม่ใช่ทางออก ...” (นิกร แซ่ตั้ง, สัมภาษณ์, 2554)

“พระเจ้าเซ็ง ” ผลงานกำกับของนิกร แซ่ตั้งแสดงในครั้งแรกเมื่อปี 2548 และนำมาสร้างใหม่ในปี 2553 เนื้อเรื่องนั้นเป็นละครซ้อนละครว่าด้วยคณะละครเล็ก ๆ คณะหนึ่งที่กำลังซักซ้อมละครเวทีที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนาและการก่อการร้าย แต่บังเอิญที่ “พระเจ้า” ได้แวะมาดูการซ้อมและเข้ามามีส่วนร่วมในการซ้อมละครทำให้พระเจ้าได้ค้นพบความจริงบางอย่างที่พระองค์อาจจะไม่ได้รับรู้มาก่อนคือการอ้างนามของพระองค์เพื่อการกระทำต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการก่อการร้าย วินาศกรรม รวมถึงสังหารเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน ซึ่งได้หยิบสถานการณ์ทางการ เมืองที่กำลังประสบปัญหาอยู่คือ การก่อการร้ายในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้เข้ามาเป็นแนวทางในการสร้างเรื่องราว

ภาพที่ 39 การแสดงเรื่อง “พระเจ้าเซ็ง”

คำถามที่ผู้กำกับหยิบยื่นให้กับพระเจ้าและคนดูคือคำกล่าวอ้างนั้นจริงหรือ และพระเจ้าจะรับผิดชอบกับคำกล่าวอ้างนั้นอย่างไร เพราะบางทีพระเจ้าอาจจะไม่ได้มีส่วนรู้เห็นอะไรกับที่อ้าง ๆ กันมาแต่กลับถูกยกมาเป็นข้ออ้างเสียอย่างนั้น สิ่งเหล่านี้กำลังท้าทายพวกเราหวนคิดว่าความเชื่อต่าง ๆ ที่เราคิดติดต่อกันมานั้นถูกต้องหรือผิดกันแน่ เรากำลังใช้สติปัญญาของเราไปผูกกับความเชื่อที่ ใครก็ไม่รู้หยิบมาพูดอ้างต่อ ๆ กันมาหรือเปล่า ความดีความชั่วที่เราคิดกันตามหลักศาสนานั้นจริงแท้แล้วคืออะไร เราเข้าใจมันจริง ๆ หรือแค่คิ ดเชื่อไปกันเองตามที่สอน ๆ กันมา รวมไปถึงสิ่งที่เราเรียกว่า “ศรัทธา” จนสามารถทำทุก ๆ อย่างได้นั้นคืออะไรกันแน่

ผู้กำกับได้เสนอในลักษณะของตลกร้าย ที่มีมุกตลกสอดแทรกตามจังหวะต่าง ๆ แต่ก็แฝงด้วยเนื้อหาที่ดุเดือด โหดร้าย จนถึงน่าหดหู่ไปพร้อม ๆ กัน เพราะเรื่องของ “พระเจ้าเซ็ง ” นั้นวนเวียนกับเรื่องของเหตุการณ์รุนแรงที่มีความตายมาเกี่ยวข้อง รวมถึงการมีบทสนทนาที่คมคาย มีชั้นเชิง โดยมี การใช้ Physical Theatre เข้ามาช่วยในการให้ความหมาย และสามารถสื่ออารมณ์ต่อผู้ชมให้ชัดเจนมากขึ้น อย่างในฉาก ที่ประชาชนถูกเฉือดคอที่แสดงออกถึงความรุนแรง ผู้กำกับได้เลือกใช้ฟิสิคคัลเธียเตอร์เข้ามาช่วยให้ฉากดังกล่าวมีศิลปะที่สามารถสื่อความได้อย่างมีอรรถรสส่วนอ งค์ประกอบในละครอย่างฉาก และอุปกรณ์ต่างๆ ก็จะเน้นความเรียบง่ายและมีเฉพาะองค์ประกอบที่จำเป็นเท่านั้น ทั้งนี้เพื่อให้นักแสดงได้ใช้ และแสดงความสามารถอย่างเต็มที่ และเป็นจุดสนใจหลักของผู้ชมในการติดตามเรื่องราวของละคร

คณะละครที่สร้างผลงานละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ผส มผสานมีทั้งสิ้น 3 คณะ คือ **พระจันทร์เสี้ยวการละคร ภัทราวดีเธียเตอร์** และ8×8 Theatre Group จะเห็นได้ว่าคณะละครดังกล่าวได้นำฟิสิคคัลเธียเตอร์เข้ามาผสมผสานในละครเพื่อช่วยในการเล่าเรื่อง ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วคณะละคร จะนำฟิสิคคัลเธียเตอร์เข้ามา ใช้ในการสร้างสภาวะแวดล้ อม ทั้งฉาก สถานที่ และเวลาสำหรับการแสดง เพื่อช่วยให้สามารถนำเสนอเรื่องร าวได้หลากหลาย และมีความสะดวกในการนำเสนอมากยิ่งขึ้นนำมาใช้ในกา รวมทั้งนำมาใช้เพื่อ สร้างคาแรก เตอร์ให้กับนักแสดง สามารถเป็นตัวละครได้หลากหลายไม่จำกัด ซึ่งช่วยให้สามารถนำเสนอเรื่องราวที่มีตัวล ะครจำนวนมากแต่มีนักแสดงที่จำกัดได้ ทั้งนี้จุดประสงค์หลักของคณะอยู่ที่การทำให้ละครสามารถนำเสนอประเด็นไปยังผู้ชมได้อย่างชัดเจนที่สุด ประเด็นที่นำเสนอส่วนใหญ่จะเป็นประเด็นทางสังคมและการเมือง ซึ่งจะเห็นได้จากผลงานละครของคณะพระจันทร์เสี้ยว และ 8×8 Theatre Group ในขณะที่ภัทราวดีเธียเตอร์นำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตความเป็นไทยผ่านศิลปะสมัยใหม่

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง “พัฒนาการขององค์กรและผลงานคณะฟิ สิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย ” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการละ ครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยยุคบุกเบิกจนถึงปัจจุบัน โครงสร้างและการดำเนินงาน รวมทั้งลักษณะผลงานของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ไทยในปัจจุบัน โดยผู้วิจัยโดยใช้ วิธีการวิจัยแบบสหวิธีการ (Multiple Methodology) ที่ประกอบด้วยการสัมภาษณ์ (Interview) ผู้อำนวยการ และผู้ เชี่ยวชาญด้านฟิสิคคัลเธีเตอร์ร่วมกับการ ร่วมกับการศึกษาเอกสาร (Documentary Research)

จากการวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร และสัมภาษณ์ผู้วิจัยได้สร้างข้อสรุปด้วยการบรรยาย (Description) พัฒนาการละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยยุคบุกเบิกจนถึงปัจจุบัน รวมทั้งการหาแบบแผน (Pattern) จากพฤติกรรมที่ผู้วิจัยข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้อำนวยการคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ และจัดกลุ่มข้อมูล (Clustering) ผลงานการแสดงของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ สามารถสรุปผลวิจัยได้ดังนี้

ปัญหานำวิจัยข้อที่ 1 พัฒนาการละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยยุคบุกเบิก จนถึงปัจจุบัน มีลักษณะเป็นอย่างไร

ผู้วิจัยพบว่า “ฟิสิคคัลเธียเตอร์” ในประเทศไทยนั้นยังไม่มีการกำหนดขอบเขตอย่างแน่ชัด แต่ประการใด แต่ หากพิจารณาตามเกณฑ์ ของดิมพ์ฟา แคลลารี ฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยสามารถประกอบด้วย 2 กลุ่มคือ ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ และละครใบ้ จากการเก็บข้อมูลคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ทั้ง 8 คณะพบว่ามีคณะละครที่ใช้แนวทางแบบฟิสิคคัลเธียเตอร์ทั้งสิ้น 5 คณะ ดังนี้ **พระจันทร์เสี้ยวการละคร ภัทราวดีเธียเตอร์** B-Floor 8×8 Theatre Company และ 8 Troupe คณะละครใบ้ประกอบด้วย 3 คณะดังนี้ **คนหน้าขาว เบบี้ไมม์** และ**สัง-ดัง** โดยละครละครทั้ง 2 มีจุดกำเนิดและได้รับแนวทางการแสดงตามละครตะวันตกจากการสนับสนุนของสถาบันวัฒนธรรมเยอรมันเชิญเช่นเดียวกัน ละครทั้ง 2 ประเภทต่างมีพื้นที่เป็นของตนเองมาโดย

ตลอดจนช่วงประมาณปี 2550 ละครทั้งสองได้เบนเข้าหากันเมื่อคณะละครใบ้เบบี้ไมม์ได้ฝึกฝนการใช้ร่างกายแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์และนำทักษะการใช้ร่างกายมาใช้ในการแสดงของตน ส่งผลให้เกิดการทำงานร่วมกันขึ้นระหว่างคณะเบบี้ไมม์กับคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ขึ้นในช่วงเวลาต่อมา

ปัญหานำวิจัยข้ อที่ 2 โครงสร้างและการดำเนินงานของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยมีลักษณะเป็นอย่างไร

จากการเก็บข้อมูลคณะละครฟิสิคัลเธียเตอร์พบว่าคณะละครส่วนใหญ่มีอายุน้อยกว่า 15 ปี ซึ่งมีจำนวน 5 คณะจากทั้งหมด โดยในจำนวนนี้มี 2 คณะที่เป็นคณะละครใหม่ที่ก่อตั้งยังไม่ครบ 2 ปี โดยแต่ละคณะจะประกอบด้วยสมาชิกหลัก 2-28 คน สมาชิกสำเร็จการศึกษา จากสาขาวิชาที่หลากหลาย มีสมาชิกจำนวน น้อยที่ทั้งสำเร็จการศึกษาด้าน ละคร และสาขาที่เกี่ยวข้องกับ การสื่อสาร (นิเทศศาสตร์ วารสารศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์) ถึงแม้ว่าสมาชิกส่วนใหญ่ไม่ได้สำเร็จการศึกษามาทางด้านละครโดยตรง แต่มีประสบการณ์ในการเข้าร่วมกิจกรรมที่เกี่ยว ข้องกับงานสื่อสารการแสดงในมหาวิทยาลัยมาแล้วทั้งสิ้น

โครงสร้างคณะฟิสิคัลเธียเตอร์ในเมืองไทย สามารถแบ่งตามลักษณะงานของคณะได้เป็น 2 ส่วน ดังนี้ คือ **ฝ่ายบริหาร** ดำเนินงานที่เกี่ยวข้องกับการวางแผนงาน และจัดการประสานงานด้านการเงิน การประชาสัมพันธ์ และการดำเนินงานในส่วนจัดการองค์กร และงานบริหารด้านอื่นๆ ส่วนของ **ฝ่ายผลิต** ดำเนินงานในการผลิตผลงานการแสดงของคณะ ซึ่งประกอบไปด้วยผู้กำกับ ผู้กำกับศิลป์ ผู้ช่วยผู้กำกับ นักแสดง รวมถึงฝ่ายฉาก แสง เสียง และเทคนิคพิเศษ ซึ่งการดำเนินการดำเนินงานของคณะฟิสิคัลเธียเตอร์ส่วนใหญ่ไม่เป็นไปตามโครงสร้างอย่างชัดเจน โดยคณะละครจะมีแกนหลักในการดำเนินงานตามเป้าหมายที่ได้วางไว้ แต่เมื่อในการดำเนินงานจริงสมาชิกจะร่วมมือกัน ปรึกษาหาแนวทางที่เหมาะสมที่สุดเพื่อปฏิบัติงานในครั้งนั้นให้สำเร็จและมีประสิทธิภาพมากที่สุดเท่าที่สภาวะจะอำนวย โดยอาศัยระบ บที่ทุกคนต่างส่งเสริม และช่วยเหลือกันโดยให้สมาชิกในคณะได้มีส่วนร่วมมากที่สุดตามศักยภาพ ยกเว้นภัทราวดีเธียเตอร์เพียงคณะเดียวที่มีการดำเนินงานย่างเป็นทางการ

ปัญหานำวิจัยข้อที่ 3 ผลงานของคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ไทยในปัจจุบันมีลักษณะเป็นอย่างไร

ผลงานสื่อสารกา รแสดงของคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์กลุ่มตัวอย่างทั้งหมด 8 คณะ สามารถจำแนกงานตามลักษณะงานได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

1) ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์เต็มรูปแบบ คือ ละคร ที่ผู้สร้างสรรค์มุ่งความสำคัญกับการนำเสนอผลงานที่สามารถสื่อสารกับผู้ชมโดยใช้ฟิสิคคัลเธียเตอร์เป็นสำคัญ ประกอบด้วยผลงานของ **คนหน้าขาว** B-Floor **เบบี้ไมม์** 8 Troupe และ **สัง-คัง**
2) ละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ผสมสาน คือ ละครที่ผู้สร้างได้นำเทคนิคของฟิสิคคัลเธียเตอร์เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานโดยมีจุดประสงค์หลักเพื่อให้ละครสามารถนำเสนอประเด็นสำคัญของเรื่อง ประกอบด้วยผลงานของ **พระจันทร์เสี้ยวการละคร ภัทราวดีเธียเตอร์** และ 8×8 Theatre Group

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยจะพบว่าในปัจจุบันมีจำนวนคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยเพียง 8 คณะ ซึ่งนับว่ามีจำนวนน้อยมากเมื่อเทียบกับสัดส่วนของคณะละครร่วมสมัย ปัจจัยที่ส่งผลให้คณะฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยปัจจุบันมีจำนวนไม่มากคือจำนวนนักแสดงที่มีความสนใจศิลปะในสาขานี้มีจำนวนน้อย ซึ่งเป็นผลมาจากข้อจำกัดของฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่ว่านักแสดงต้องมีใจรักในศิลปะแขนงนี้อย่างแท้จริง ทั้งนี้เนื่องจากการฝึกฝนการใช้ ร่ากายเพื่อให้สามารถสื่อสารแทนคำพูดได้นั้นต้องใช้ระยะเวลานานอย่างมาก ดังที่นักแสดงเบบี้ไมม์ได้กล่าวไว้ว่า “...คนที่จะเล่นละครใบ้ได้ต้องมีใจรัก บางคนมาเล่นไม่นานยังไม่เป็นก็เลิก พี่ฝึกมาเป็นสิบปียังจัดว่าอยู่ในระดับอนุบาลอยู่เลย ...” (เบบี้ไมม์, สัมภาษณ์, 2554) อีกทั้งนักแสดงยังจะต้องมีความขยันหมั่นเพียรโดยฝึกฝนการใช้ร่างกายเป็นประจำอยู่เสมอเพื่อให้ร่างกายเกิดความคุ้นเคยและสามารถเรียกใช้ได้เมื่อต้องการในการแสดง นอกจากนี้นักแสดงต้องหมั่นเรียนรู้เทคนิคการเพิ่มเติมอยู่เสมอเพื่อให้การแสดงเกิดความพัฒนา

ประการสำคัญ อีกประการที่ผู้วิจัยเห็นว่าละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ในปัจจุบันยัง มีผู้เล่นน้อย นั้นมีผลมาจากการที่ฟิสิคคัลเธียเตอร์นั้นไม่ได้ถูกนำเข้าสู่ระบบการศึกษาไทยอย่างเต็มรูปแบบ แม้ว่าในปัจจุบันการศึกษาในระดับมหาวิทยาลัยจะเปิดการเรียนการสอนด้าน การสื่อสาร รวมไปจนถึงการศึกษาเฉพาะด้านอย่างการแสดงก็ตาม แต่จะเห็นได้ว่าการศึกษาในสถานศึกษาดังกล่าวยังคงศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับฟิสิคคัลเธียเตอร์เพียงแค่เนื้อ หาที่อ้างอิงจากตำราเท่านั้น ยังไม่มีการฝึกฝนในด้านปฏิบัติทั้งการเตรียมตัวนักแสดง การใช้ร่างกายสำหรับการแสดงฟิสิคคัลเธียเตอร์อย่างเป็นทางการ จะมีเพียงแต่การเปิดอบรมเชิงปฏิบัติการในระยะเวลาสั้นๆเท่านั้น ซึ่งไม่ได้ก่อให้เกิดประโยชน์มากนักทั้งนี้เพราะในการฝึกฝนและเรียนรู้การแสดงการใช้ร่างกายแนวฟิสิคคัลเธียเตอร์นั้นนักแสดงจะต้องมีความรู้อย่างแท้จริง พร้อมทั้งมีความใส่ใจฝึกฝนแบบฝึก หัดร่างกายตามแนวฟิสิ คคัลเธียเตอร์อยู่สม่ำเสมอ ตามที่ได้กล่าวไป จากข้อมูลด้านการศึกษาของสมาชิกคณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ที่พบว่าสมาชิกส่วนใหญ่ ไม่ได้สำเร็จการศึกษาทางด้านละครโดยตรงทำให้เห็นว่าการละคร โดยเฉพาะฟิสิคคัลเธียเตอร์ยังอยู่ห่างจากระบบการศึกษาไทย

จากการศึกษาคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์พบว่า คณะภัทราวดีเธียเตอร์ต้องปิดตัวลงในปี 2548 ส่วนคณะละครที่ยังคงดำเนินการอยู่มักจะมีการจัดการทำงานอย่างไม่เป็นระบบ และประสบปัญหาด้านการเงินที่คณะละครมีรายรับไม่เพียงพอกับรายจ่าย “...อย่างโชว์ใหญ่ของเราที่มีประจำทุกปี ถ้าพูดถึงเงินแล้วแทบไม่ได้กำไรเลย แต่เรายังทำต่อเพื่อให้ผู้ชมยังเห็นชื่อของคณะเรา ... ” (เบบี้ไมม์, สัมภาษณ์, 2554) จึงส่งผลให้คณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์ต่างมีวิธีการหารายได้เพื่อเลี้ยงองค์กรต่อไป อย่างเช่นการปรับราคาค่าบัตรเข้าชมการแสดง ดังจะเห็นได้จากกรณีของคณะบีฟลอร์ที่ได้เพิ่มราคาบัตรเข้าชมการแสดงขึ้นมากกว่าสองเท่าตัว จากเดิมในช่วงแรกของการเปิดการแสดง (ประมาณปี 2542) ราคาบัตรอยู่ที่ 150-200 บาท แต่ในปัจจุบัน (2554) ราคาบัตรเข้าชมได้เพิ่มสูงขึ้นถึงที่นั่งละ (400-500 บาท) การรับงานแสดงเล็กตามอีเวนท์ และการพยายามปรากฏตัว ในสื่อต่างๆมากขึ้นก็เป็นอีกวิธีหนึ่งที่คณะฟิสิคัลเธียเตอร์ใช้ในการเพิ่มรายได้ให้กับองค์กร ดังจะเห็นจากคณะเบบี้ไมม์ที่พยายามรับงานในสื่อต่างๆ ที่นอกเหนือจากการแสดงละครเวที ทั้งการแสดง การร่วมถ่ายทำรายกา รในโทรทัศน์ รวมถึงแสดงในมิวสิควิ ดีโอ ซึ่งนอกจากจะได้รับค่าตอบแทนเพื่อเลี้ยงองค์แล้วนั้นยังเป็นการช่วยการประชาสัมพันธ์คณะให้เป็นที่รู้จักมากขึ้น

อีกด้วย นอกจากนี้คณะละครฟิสิคคัลเธียเตอร์จำนวนมาก อย่างเช่น คณะพระจันทร์เสี้ยวการละคร 8×8 Theatre Company คณะB-Floor คณะละครใบ้เบบี้ไมม์ ยังเข้าร่วมในเครือข่ายของกลุ่มละครกรุงเทพฯ ที่ เป็นเครือข่ายเชื่อมโยง สื่อสาร และสร้างความสัมพันธ์ระหว่างคณะละคร ทั้งนี้การเข้าร่วมในเครือข่ายผู้วิจัยมีความเห็นว่า เป็นการสร้างพลังที่เข้มแข็งให้กับคณะละครฟิสิคัลเธียเตอร์ อีกทั้งยังพื้นที่การเสนองานของตนเองสู่สาธารณะด้วย คณะฟิสิ คคัลเธียเ เตอร์ต่างพยายามปรับตัว และทำทุกวิถีทางเพื่อความอยู่รอด พร้อมกันนั้นพยายามแสวงหาแนวทางใหม่ๆ ที่จะสะท้อนให้เห็นโลกในปัจจุบันผ่านผลงานที่เสนอ โดยมีเจตนารมณ์ที่จะสร้างผลงานฟิสิคัลเธียเตอร์ต่อไป เพื่อแลกกับการได้รับการตอบสนองความต้องการในระดับจิตวิญญาณ การได้เรี ยนรู้ชีวิต และสัมผัสงานศิลปะที่จรรโลงจิตใจ

ข้อเสนอแนะสำหรับงานวิจัยในอนาคต

เนื่องจากงานวิจัยเล่มนี้เป็นวิจัยเล่มแรกที่ศึกษาประเด็นที่เกี่ยวข้องกับฟิสิคคั ลเธียเตอร์ในประเทศไทย ซึ่งได้ศึกษาในประเด็นของวิวัฒนาการ โครงสร้างและการดำเนินงาน รวมถึงผลง านของคณะฟิ สิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย จึงควรมีการศึกษาฟิสิคคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยประเด็นอื่นๆ เพิ่มเติมเพื่อใช้เป็นฐานในการพัฒนาทางวิชาการต่อไป ดังนี้

1) การศึกษาฟิสิคคัลเธียเตอร์เจาะลึกในด้านต้นกำเนิดจากสำนัก (School)ต่างๆ เพื่อสามารถเปรียบเทียบแนวทางการฝึกฝนการใช้ ร่างกาย รวมถึงวิธีการแสดงของแต่ละสำนักที่มีความแตกต่างกัน

2) การศึกษาฟิสิคคัลเธียเตอร์ในเชิงสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วมชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnographic Method) เพื่อเรียนรู้ถึงกระบวนการสื่อสารขององค์กรฟิสิคคัลเธียเตอร์อย่างลึกซึ้ง

3) การศึกษาฟิสิคคัลเธียเตอร์ในด้านของการสร้างสรรค์ผลงานฟิสิคคัลเธียเตอร์เพื่อให้มีลักษณะความเป็นไทย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กริช สืบสนธ์. วัฒนธรรมและพฤติกรรมการสื่อสารในองค์กร. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

กอบกุล อิงคุนานนท์. ละครเวทีสมัยใหม่ : ยุคแรกเริ่ม-รัชกาลที่ 9.กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ษรฉัตร, 2541.

กุลวดี มกราภิรมย์. ประวัติการละครตะวันตก. นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์, 2528.

ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์. นิเทศศาสตร์กับเรื่องเล่า และการเล่าเรื่อง วิเคราะห์จินตคดีจินตทัศน์ในสื่อร่วมสมัย. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อสันติภาพ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

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

ดุจดาว วัฒนปกรณ์. ผู้เชี่ยวชาญด้านฟิสิคคัลเธียเตอร์. สัมภาษณ์, 6 พฤษภาคม 2554.

ทิตวัจน์ ณรงค์แสง. การศึกษาเปรียบเทียบการรณรงค์ให้ความรู้เรื่องโรคเอดส์แก่เด็กหูหนวกโดยผ่านสื่อละครใบ้และสื่อละครใบ้ประกอบภาษามือ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2545.

ธีรยุทธ บุญมี. ถอดรื้อปรัชญา และศิลปะแบบตะวันตกเป็นศูนย์กลาง. กรุงเทพมหานคร:สายธาร, 2546.

ธีรวัฒน์ มูลวิไล. ผู้อำนวยการคณะ B-Floor. สัมภาษณ์, 14 พฤษภาคม 2554.

นิกร แซ่ตั้ง. ผู้อำนวยการคณะ 8×8 Theatre Company. สัมภาษณ์, 6 พฤษภาคม 2554.

เบบี้ไมม์. คณะละครเบบี้ไมม์. สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553.

ไพฑูรย์ ไหลสกุล. ผู้อำนวยการการคณะคนหน้าขาว. สัมภาษณ์, 24 เมษายน 2554.

ภัทราวดีเธียเตอร์. ประวัติ. [ออนไลน์]. 2549. แหล่งที่มา: http:// www.patravaditheatre.com [2554, พฤษภาคม 1].

ภัทราวดีเธียเตอร์. ผลงาน. [ออนไลน์]. 2549. แหล่งที่มา: http:// www.patravaditheatre.com [2554, พฤษภาคม 1].

มัลลิกา ตั้งสงบ. ผู้เชี่ยวชาญด้านฟิสิคคัลเธียเตอร์. สัมภาษณ์, 25 พฤษภาคม 2554.

มานพ มีจำรัส. ผู้เชี่ยวชาญด้านฟิสิคคัลเธียเตอร์. สัมภาษณ์, 28 พฤษภาคม 2554.

ยุทธชัย อุทยานินทร์. ภัทราวดีเธียเตอร์ : ชุมชนละครเวทีสมัยใหม่. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานิเทศศาสตร์พัฒนาการ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

รวินทร์ คำโพธิ์ทอง. พระจันทร์เสี้ยวการละคอน มุมสะท้อนวิญญาณประชาธิปไตย. [ออนไลน์]. 2549. แหล่งที่มา: http:// 61.47.2.69/~midnight/midnight2544.html [2554, เมษายน 15]

สมปอง จุลลทรัพย์. บทบันทึกพ.ศ.2514-2519. [ออนไลน์]. 2552. แหล่งที่มา: http:// www.crescentmoontheatre.com/Home.php?start_from=5 [2554, เมษายน 15]

สัง-คัง. คณะละครสัง-คัง. สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553.

สินีนาฏ เกษประไพ. ผู้อำนวยการคณะพระจันทร์เสี้ยวการละคร. สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2554.

สินีนาฏ เกษประไพ. กว่าจะมาเป็นเรื่องนี้. [ออนไลน์]. 2550. แหล่งที่มา: http://somemoon. wordpress.com/2007/02/18 [2554, มิถุนายน 20]

ศรินทร์ ใจเที่ยง. ลิเกเอ็นจีโอ:กรณีศึกษากลุ่มมะขามป้อม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชามานุษยวิทยา คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2545.

ศิรินทร์พร ศรีใส. จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาวาทวิทยา คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ภาษาอังกฤษ

Ansorge, Peter. Disrupting the Spectacle, London: Isaac Pitman & Sons, 1975.

Bandura, A. Social Learning Theory. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1977.

Callery, Dympha. Through the Body: A practical guide to Physical Theatre. London: Nick Hern Books,2001.

Murrey, Simon. and Keefe, John. Physical Theatres – A Critical Introduction. New York: Routledge, 2007.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

สมาชิกและผลงานคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์

คณะพระจันทร์เสี้ยวการละคร

รายชื่อสมาชิก

1) สินีนาฏ เกษประไพ
2) ฟารีดา จิราพันธุ์
3) กวินธร แสงสาคร
4) ชัยวัฒน์ คำดี
5) ศรวณี ยอดนุ่น
6) จีรณัทย์ เจียรกุล
7) สุกัญญา เพี้ยนศรี
8) เกรียงไกร ฟูเกษม
9) สุรชัย เพชรแสงโรจน์
10)กรศิริ ดีชพัฒน์
11)จิรัฏชพงศ์ เรืองจันทร์

ผลงานที่ผ่านมา

2516-2519	ละครเวที แม่ (Mother/ Magsim Gorgi)
	ละครเวที ก่อนอรุณจะรุ่ง
	ละครเวที งานเลี้ยง
	ละครเวที นายอภัยมณี
	ละครเวที นี่แหละโลก
	ละครเวที นกที่บินข้ามฟ้า
	ละครเวที ชั้นที่ 7
	ละครเวที ฉันเพียงอยากออกไปข้างนอก
	ละครเวที ชนบทหมายเลข 1
	ละครเวที ชนบทหมายเลข 2

	ละครเวที ชนบทหมายเลข 3
2530	ละครเวที คือผู้อภิวัฒน์
2531	ละครเวที แล้ง : ชนบทหมายเลข 4
2538	ละครเวที คือผู้อภิวัฒน์
	ละครเวที ตากอากาศกลางสนามรบ (Picnic on the Battle Filed /Fernando Araban)
2539	ละครเวที กูชื่อ … พญาพาน
	ละครเวที ความฝันกลางเดือนหนาว
	ละครเวที มาดามเหมา (Madam Mao ' s Memories /Henry Ong)
2540	ละครเวที ตลิ่งสูงซุงหนัก (บทประพันธ์ของ นิคม รายวา)
	ละครเวที กระโจมไฟ
	ละครเร่ ผู้หญิงกับรัฐธรรมนูญ
	ละครเวทีนาฏปฏิกูล พระมะเหลเถไถ (บทประพันธ์ของ คุณสุวรรณ)
	ละครริมทาง บางกอกกง วงกตกาล
2541	ละครริมทาง หมู่บ้านจกจ้วง
	อ่านบทกวี เสกสรรค์ ประเสริฐกุล
	อ่านบทกวี นายผี อัศนี พลจันทร์
	ละครสัญจรตามบ้าน คำปราศรัยของนาย ก .
	ค่ายละคร สัญจรเข้าถ้ำ เขาชะเมา
	การเต้นรำร่วมสมัย ธรรมนุษสติ
	ศิลปะร่วมสมัย ญัติภังค์
	อ่านบทกวี วรรณกรรมร้อยเรื่อง … ที่คนไทยควรอ่าน
	ค่ายเยาวชน ค่ายละครบานไม่รู้โรย
	อบรมเชิงปฏิบัติการ ละครเวทีวิถีสร้างสรรค์ ครั้งที่ 1 และ 2
	โครงการละครชุมชน ลานจันทร์ … สานฝันคนเมือง
	โครงการรวบรวมทำเนียบบทละครเวทีไทย
	ละครริมทาง จากเงื้อมเงาสู่ร่มเงา
	ละครเวที สงครามบุปผชาติ
	อ่านบทกวี วิถีชีวิตแห่งดุลยภาพ ท่ามกลางยุคสมัย

2542	ละครเวที คือผู้อภิวัฒน์ 2475
	ละครเวทีนาฏปฏิกูล พระมะเหลเถไถ 2000
2543	ละครริมทาง หมู่บ้านสีมอ
	ละครเวที พุทธประวัติ
	ละครเวที OCT.6102519
2544	ละครเวที หมู่บ้านพัฒนา
	การแสดง คีตาท้าชิม
	อ่านบทละคร คณะสุภาพบุรุษ
	ละครร้อง เมืองนิมิตร (บทประพันธ์ของ มาลัย ชูพินิจ)
	การแสดงสด ประวัติศาสตร์ - ความทรงจำ
	ละครริมทาง เด็กเอ๋ยเด็กดี
	ละครริมทาง บินเดี่ยวคอเดียวกัน
	การแสดงสด ครบรอบ 25 ปี 6 ตุลา เสียงเพรียกความทรงจำ
	อบรมพื้นฐานศิลปะการละคร มหาวิทยาลัยอัญสัมชัญ
2545	ละครริมทาง กล่องสีรุ้ง
	หนังสั้นเรื่อง มัทรี
	อบรมพื้นฐานศิลปะการละคร มหาวิทยาลัยศรีปทุม
	อบรมพื้นฐานศิลปะการละคร ราชภัฏฉะเชิงเทรา
	ละครริมทาง โซนนิ่ง
	การแสดง คีตาวิปัสสนา (The Noise of Arts)
	อบรมพื้นฐานศิลปะการละคร มหาวิทยาลัยอัญสัมชัญ
	อบรมพื้นฐานศิลปะการละคร มหาวิทยาลัยรามคำแหง
	การแสดงเดี่ยว ประวัติศาสตร์ ความทรงจำ และสังคม
	ละครริมทางเรื่อง ปริศนากาเหว่า (ดัดแปลงจากเรื่อง The Caucasian Chalk Circle/ Bertolt Brecht)
2546	ละครเวทีเรื่อง วีนัสปาร์ตี้ : เรื่องของเธอ เรื่องของเขา และเรื่องของเรา
	เต้นรำร่วมสมัย Anceint Wind
	ละครเวทีเรื่อง ฝัน(ร้าย)กลางคืนฤดูร้อน
	ละครเวทีเรื่อง นัดบอด

	ละครแสดงเดี่ยวเรื่อง Lighthouse the Opera
2547	ละครรณรงค์ถนนปลอดภัย ชีวิตปลอดภัย เรื่อง ถนนชีวิต
	ละครแสดงเดี่ยวเรื่อง (The Confession of a Sinner : King Oedipus, the performance)
	ละครแสดงเดี่ยวเรื่อง John A.Lone in Bangkok : Lighthouse the Opera
	(Part I)
2548	ละครสะท้อนสถานภาพผู้หญิงเรื่อง พลเมืองชั้นสอง ?
	ละครแสดงเดี่ยวเรื่อง John A.Lone in Flight 911: Lighthouse the Opera (Part II)
2549	งานผู้หญิง (ละครสั้นวันสตรีสากล)
	ละครเพื่อชีวิต : งาน 30 ปี พระจันทร์เสี้ยวการละคร
	ละครเวทีเรื่อง แอนธิโกเน
	นาฏกรรม คำกวี : ลมใต้ปีกนกสีเหลือง
	อ่านบทกวีเท้าเปล่า (ร่วมรำลึก 30 ปี 6 ตุลาคม 2519)
	รวมละครสั้น ความจริงข้างถนน (ร่วมรำลึก 30 ปี 6 ตุลาคม 2519)
	ความฝันกลางเดือนหนาว (ร่วมรำลึก 30 ปี 6 ตุลาคม 2519)
	ไฟล้างบาป
	หวีด..สกัดภัย (ละครสั้นรณรงค์ลดการประทุษร้ายผู้หญิง)
2550	ละครเวทีเรื่อง แอนธิโกเน
	ละครเรื่อง ไฟล้างบาป (โครงการสัญจรละคร)
	ละครเสียงกระซิบจากแม่น้ำ ที่ Miami University รัฐโอไฮโอ อเมริกา
	ละครกลางแจ้งเรื่องเสียงกระซิบจากแม่น้ำ
	ละครเรื่อง แสลง (เทศกาลละครกรุงเทพ 2007)
	การแสดงประกอบดนตรี Peter and the Wolf ร่วมกับวง Thailand Philharmonic Orchestra
2551	ละครเวที Love Invisible
	ละครเวที คอย โกโด
	ละครเวที วินัส ปาร์ตี้ : เรื่องของเธอ เรื่องของเขา และเรื่องของเรา”

	ละครเด็กเรื่อง “บรู๊ววว...หอนหาเพื่อน”
2552	ค่ายอบรมการแสดงเบื้องต้น (ครั้งที่ 1,2)
	ละครเวทีเรื่อง ไฟล้างบาป
2553	โครงการอ่านบทละคร: อ่านผู้หญิง จัดแสดงการอ่านบทละครเรื่องราวของผู้หญิง
	ค่ายอบรมออกแบบแสง Lighting Workshop ครั้งที่ 3
	ค่ายอบรมการแสดง Back to Basic ครั้งที่ 4
	การแสดงเล่านิทาน “พระจันทร์อร่อยไหม”
	ละครเวที “คือผู้อภิวัฒน์”
	ละคร “เสียงกระซิบจากแม่น้ำ
	โครงการอ่านบทละคร : อ่านสังคม โดยนักการละคร 10 คน
	ละครหุ่นสายสื่อผสมเรื่อง วาวา The Rice Child
	BB project I : Aquarium

คณะละครใบ้คนหน้าขาว

รายชื่อสมาชิก

1) ไพฑูรย์ ไหลสกุล
2) กฤษณ์ สงวนปิยะพันธ์
3) อรรนพ กิจเกษร
4) กฤษติชัย โฉมงาม
5) กานต์ชนัต พันธุ์ศรี
6) ธีราภรณ์ มหัตพงษ์
7) รัชดา ไชยกลาง
8) ชัชวัฒน์ แสนเวียง
9) เบียร์ ยิ่งสุวรรณชัย
10)ปุณิกา หรั่งฉายา
11)จุฬารัตน์ ตั้งจิตนบ
12)ตั๊กแตน

ผลงานที่ผ่านมา

2529	กามา นครใบ้
2530	คนเดียว
	รัด-สา-หัส-กิจ
2532	คุณคือตัวละคร
	มารยาไร้สำเนียง
2533	เปลี่ยนหน้าไม่เปลี่ยนใจ
2535	รัด-สา-หัส-กิจ ภาคสอง
2544	I'm hot
2546	ขอบคุณประเทศไทย
2551	แอปเปิ้ล เชอรี่ แอน
2553	คนหน้าขาวโชว์เคส ครั้งที่ 1

2553	Mime Open ครั้งที่1
2553	Soulmate Dinner Nightmare
2554	คนชั้นสาม

คณะภัทราวดีเธียเตอร์

รายชื่อสมาชิก

1) ภัทราวดี มีชูธน
2) มานพ มีจำรัส
3) ราชนิกร แก้วดี
4) ชัยวัฒน์ พึ่งทองคำ
5) นพพร เพริศแพร้ว และคณะ

ผลงานที่ผ่านมา

2535	นิทานข้างวัด สิงหไกรภพ
2536	ตะ ลิดติ๊ดตี่
2536	จุรี In Concert
2537	Rock Opera อิเหนาจรกา
2539	ร่ายกับเทวัญ ทรัพย์แสนยากร
	เงาะป่า
	ร่ายพระไตรปิฎก 1 และ 2
	ก่องข้าวน้อย
2540	โขนรามเกียรติเรื่อง สหัสสะเดชะ
	ทิ้งจักรมารักกันเถอะ
2543	ละครชาตรีร่วมสมัย เรื่อง พจมาร
	ละครเพลงเรื่อง รุ้งหลังฝน
2545	ละครเพลง เติมรักให้เต็มรุ้ง
2546	พระไตรปิฎก 3 มันอยู่ที่คิด
2547	ร่ายพระไตรปิฎก 5 สุริยุปราคา
2549	ลิเกสายพันธุ์ใหม่...ชาละวัน และ วันทอง

คณะ B-Floor

รายชื่อสมาชิก

1) ธีระวัฒน์ มุลวิไล
2) จารุนันท์ พันธชาติ
3) ดุจดาว วัฒนปกรณ์
4) วรัญญู อินทรกำแหง
5) อรอนงค์ ไทยศรีวงศ์
6) นานา เดกิ้น
7) ศศพินทุ์ ศิริวาณิชย์
8) ศรุต โกมลิทธิพงศ์

ผลงานที่ผ่านมา

ธันวาคม 2542	มิดะ (ร่วมกับ Wow Company)
มกราคม 2543	การแสดงประกอบการอ่านบทกวีเรื่อง อ่าน อ่าน อ่าน
พฤษภาคม 2543	ภควัทคีตา
พฤษภาคม 2543	หนังสือ...หนังหา
มิถุนายน 2543	มิดะ (ร่วมกับ Wow Company)
มีนาคม 2544	เมื่ออิตเลอร์ขโมยลูกหมูสีชมพูของหนูไป
ตุลาคม 2544	เมดูซ่า...ชีวิตที่ไม่มีงู
พฤศจิกายน 2544	ชายขอบ
พฤศจิกายน 2545	Crying Century
มกราคม 2546	วีนัสปาร์ตี้
มีนาคม 2547	EVD-Live
กรกฎาคม 2547	E-Clipse
พฤศจิกายน 2547	Untitled No.1: Move Behind the Wall
มีนาคม 2548	Crying Century
กุมภาพันธ์ 2549	ชายขอบ

มิถุนายน 2551	ห้องตกกระแทกหมายเลขศูนย์
สิงหาคม 2551	แผ่นดินอื่น
2552	สันดานกา
	Begin Again
	Displacement
2553	มหาภารตะ
	Crying Century
	Flu o less
	Starman
มีนาคม 2554	รสแกง (Taste of Curry)

คณะ 8×8 Theatre Group

รายชื่อสมาชิก

1) นิกร แซ่ตั้ง
2) ภาวิณี สมรรคบุตร
3) อาคีรา โหมดสกุล
4) สุชาวดี เพชรพนมพร
5) คอลิด มิดำ
6) นภัส ดีประหลาด
7) สมบูรณ์ สว่างสุรัตน์
8) อภิรักษ์ ชัยปัญหา

ผลงานที่ผ่านมา

2542	คำสาบคนจน
	ทางเลือกของหัวใจ
2543	ทารกจกเปรต
2544	กรุงเทพฯ น่ารักน่าชัง
2546	นอนไม่หลับ
2547	แม่น้ำแห่งความตาย
2548	สวยสู่นรก
	พระเจ้าเซ็ง
2550	ไร้พำนัก
2551	สงครามดอกไม้
	วันดับฝัน
	ใจยักษ์
2553	VIP ที่นี่มีระดับ
	ม้า..แค่อยากเป็นม้า ไม่อยากเป็นคน
	แม่น้ำแห่งความตาย / พระเจ้าเซ็ง

คณะละครใบ้เบบี้ไมม์

รายชื่อสมาชิก

1) ทองเกลือ ทองแท้
2) รัชชัย รุจิวิพัฒน์
3) ณัฐพล คุ้มเมธา

ผลงานที่ผ่านมา

2544	Mime in the Park
2545	Olympic
2546	Theatre (Pantomime in Bangkok ครั้งที่ 6)
2547	ร่วมแสดง (Pantomime in Bangkok ครั้งที่ 7)
2548	Olympic (Pantomime in Bangkok ครั้งที่ 8)
2549	Family (Pantomime in Bangkok ครั้งที่ 9)
2550	Little Red Ridding Hood (Pantomime in Bangkok ครั้งที่ 10)
2551	Babymime Show Vol.1 (Play Play Play)
2551	Little mime Project 1
2552	Babymime Show Vol.2 (Sparking – Pink Comedy Mime)
2553	Babymime Show Vol.3 (มันส์..ส์..ส์ 3 เด้ง)
2553	ไทยจ๋า (Pantomime in Bangkok ครั้งที่ 11)
2553	Little mime Project 2
2554	Babymime Show Vol.4 (ฮา เหิน หาว)

คณะ 8 Troupe

รายชื่อสมาชิก

1) ศรัณย์ธรณ์ ระสินานนท์

2) กฤตินท์ เกียรติเมธา

ผลงานที่ผ่านมา

2548	Agnes of God
2549	Choice?
2552	Intimacy

คณะละครใบ้สัง-คัง

รายชื่อสมาชิก

1) วิสุทธิ์ กุศลมโนมัย
2) สุวัฒน์ สุวรรณเดโชชัย

ผลงานที่ผ่านมา

2553	Sung Kung Mime Performance1
2554	Sung Kung Mime Performance2

ภาคผนวก ข

แบบสอบถามสมาชิกคณะฟิสิคคัลเธียเตอร์

ชื่อ-นามสกุล : .....

ตำแหน่ง : .....

ร่วมเป็นสมาชิกคณะ : .....

การศึกษา : .....

การเรียนรู้ และแนวทางการฝึกฝน Physical Theatre

- .....
- .....
- .....
- .....

ผลงานด้าน Physical Theatre

- .....
- .....
- .....
- .....

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายธนกร พฤกษชาติถาวร เกิดวันที่ 31 สิงหาคม พ.ศ. 2530 ที่กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมปลายจากโรงเรียน ยอแซฟอุปถัมภ์ และสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปีการศึกษา 2551 และศึกษาต่อในหลักสูตรนิเทศศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารการแสดง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในปีการศึกษา 2552