แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัย : กรณีศึกษาการกำกับการแสดงเรื่อง *พายุพิโรธ*

นายชาคร ชะม้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปการละคร ภาควิชาศิลปการละคร
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

INTERCULTURAL PERFORMATIVE CONCEPT IN THE CREATION OF A CONTEMPORARY LAKHON CHATRI: A CASE STUDY OF DIRECTING *THE TEMPEST*

Mr. Chakorn Chamai

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Dramatic Arts
Department of Dramatic Arts
FACULTY OF ARTS
Chulalongkorn University
Academic Year 2020

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัย : กรณีศึกษาการกำกับการแสดงเรื่อง *พายุพิโรธ*
โดย	นายชาคร ชะม้าย
สาขาวิชา	ศิลปการละคร
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พันพัสสา ธูปเทียน

คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะอักษรศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.สุรเดช โชติอุดมพันธ์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปริดา มโนมัยพิบูลย์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พันพัสสา ธูปเทียน)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(ดร.สทาศัย พงศ์หิรัญ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชาคร ชะม้าย : แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัย : กรณีศึกษาการกำกับการแสดงเรื่อง *พายุพิโรธ*. (INTERCULTURAL PERFORMATIVE CONCEPT IN THE CREATION OF A CONTEMPORARY LAKHON CHATRI: A CASE STUDY OF DIRECTING *THE TEMPEST*) อ.ที่ปรึกษาหลัก : ผศ. ดร.พันพัสสา ธูปเทียน

งานวิจัยนี้ศึกษาการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดง ศึกษาการสร้างสรรค์จากบทละครเรื่องพายุพิโรธ แปลจาก The Tempest ของวิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) และละครชาตรี เพื่อค้นหาแก่นความคิดหลัก(Theme) และวิธีการนำเสนอ(Style) ที่สามารถสื่อสารหลัก(Message) จากบทละครควบคู่กับอัตลักษณ์ละครชาตรี เพื่อแสดงให้เห็นว่าการแสดงจากต่างวัฒนธรรมสามารถนำมาสร้างสรรค์ร่วมกันได้ ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมและการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเพื่อสร้างแนวทางกำกับ ก่อนนำเข้าสู่กระบวนการสร้างและจัดแสดง ผลการศึกษาผู้วิจัยพบว่ากระบวนการกำกับการแสดงด้วยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมหลักสำคัญคือ การกำหนดแก่นความคิดหลักของผู้กำกับการแสดงที่มีความเป็นสากล(Universality) เพื่อผสานอัตลักษณ์การแสดงจากทั้งสองวัฒนธรรม ทั้งในแง่ความคิดและรูปแบบที่จะส่งผลต่อทุกองค์ประกอบการแสดง ในทุกกระบวนการสร้างสรรค์จะต้องตระหนักถึงการแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรม(Cultural exchange) บนพื้นฐานความเคารพอย่างจริงใจต่ออัตลักษณ์และรากเหง้าวัฒนธรรม(Cultural Source) ส่งผลให้การพิจารณาบริบทสังคมและประเด็นร่วมสมัยของการแสดงนั้น ก็เพื่อมองหาศักยภาพในการสร้างสรรค์ร่วมกันของทั้งสองการแสดง เพื่อให้เกิดนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรม(Intercultural performative ecology) ที่ผลักดันการปะทะสังสรรค์ร่วมกันอย่างเป็นธรรมชาติ ผู้วิจัยได้ข้อสรุปว่าการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธเริ่มต้นจากวัตถุดิบการแสดง ทั้งบทละครพายุพิโรธและละครชาตรีว่าสร้างแรงบันดาลใจอย่างไรแก่ผู้กำกับในฐานะศิลปิน ซึ่งไม่มีหลักการตายตัว ข้อถกเถียงในประเด็นการรักษาสมดุลระหว่างการอนุรักษ์หรือพัฒนาจึงไม่ควรจะต้องแบ่งแยกประเภทเพราะขึ้นอยู่กับเป้าหมายของศิลปิน แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงเป็นการสร้างการแสดงในกระแสโลกาภิวัตน์ที่ส่งผลให้ศิลปินทั่วทุกพื้นที่สามารถเชื่อมต่อและแลกเปลี่ยนการแสดงจากต่างวัฒนธรรม เพื่อนำมาสร้างสรรค์บนบริบทการแสดงร่วมสมัยที่เปิดโอกาสให้นำเอาอัตลักษณ์การแสดงจากทุกพื้นที่วัฒนธรรมมาใช้สร้างสรรค์ ซึ่งเป็นปรากฏการณ์การแสดงที่ยังคงดำเนินต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สาขาวิชา	ศิลปการละคร	ลายมือชื่อนิสิต .....
ปีการศึกษา	2563	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

6180307622 : MAJOR DRAMATIC ARTS
KEYWORD: intercultural performative, Lakhon Chatri, Directing, Performing Arts

Chakorn Chamai : INTERCULTURAL PERFORMATIVE CONCEPT IN THE CREATION OF A CONTEMPORARY LAKHON CHATRI: A CASE STUDY OF DIRECTING *THE TEMPEST*. Advisor: Asst. Prof. BHANBHASSA DHUBTHIEN, Ph.D.

This research examines the directing process of a contemporary Lakhon Chatri with the intercultural performative concept. The researcher, as the performance's director, selected a Shakespeare's play "The Tempest" and Thai folk theatre "Lakhon Chatri" to be the main materials of the study. The aim of the study is to find a theme and a style that can convey the main message of the play and also contain the Chatri's identity, in order to demonstrate that different cultures can be artistically combined. Before the creative process and the staging began, the researcher studied the intercultural performative concept and the directing process of Lakhon Chatri. The result revealed that the key in directing an intercultural performance is defining the main theme that is of universality, for it plays a part in connecting the two cultures in terms of concepts and forms that direct all creative elements throughout the whole process. In every step of the creative process, the researcher must be well aware of the cultural exchange concept and conduct the exchange with genuine respect towards each culture's identity and its cultural source. It is also important that the contexts and contemporary themes of each culture be thoroughly explored in order to seek their potential in contributing to the cultural exchange and to create an intercultural performative ecology allowing both cultures to naturally combine. The researcher has found that the directing process of the contemporary Chatri "The Tempest" begins with defining what the foundation materials, which are the play "The Tempest" and Lakhon Chatri, have inspired the director as an artist. This step should have no definite framework which is why the controversy whether to conserve or to adapt the culture should not be considered in this step because finding the balance between the two cultures is up to the artist's purpose in creating the performance. In conclusion, the intercultural performative concept in the age of globalization welcomes artists from all regions to connect and exchange different art cultures leading to new contemporary performances that integrate artistic identities of all cultures - a creative phenomenon that will keep on playing a part in the world of contemporary performing arts.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Field of Study: Dramatic Arts Student's Signature .....
Academic Year: 2020 Advisor's Signature .....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ไม่สามารถแล้วเสร็จสมบูรณ์ได้ หากขาดผู้คนที่ผ่านเข้ามาช่วยเหลือและให้การสนับสนุน ผู้วิจัยขอยกความสำเร็จและคำชื่นชมของงานวิจัยฉบับนี้ให้แก่ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกคน ทั้งที่กล่าวและไม่ได้กล่าวถึงใน ณ ที่นี้

ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณครูกัญญา ทิพโยสถ ศิลปินละครชาตรี ผู้เป็นแรงบันดาลสำคัญแก่ผู้วิจัยให้สร้างสรรค์การแสดงชิ้นนี้ รวมทั้งให้เกียรติมาร่วมสร้างผลงาน ตลอดจนคณะผู้สร้างสรรค์ ทั้งนักแสดง ผู้ออกแบบฉาก เครื่องแต่งกายและแสง ผู้ประพันธ์กลอนและดนตรี ทีมงานกำกับเวทีและฝ่ายจัดการทุกคน ที่ทุ่มเทแรงกายและแรงใจร่วมกันสร้างผลงาน รวมถึงกำลังใจและความรักที่มอบให้แก่ผู้วิจัยเสมอมา

ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พันพัสสา ธูปเทียน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่คอยผลักดันและให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ตลอดการศึกษาและการทำวิทยานิพนธ์ รวมถึงคณาจารย์และเจ้าหน้าที่ทุกฝ่าย ประจำภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่คอยสนับสนุนและช่วยเหลือผู้วิจัย

ขอขอบคุณเพื่อนปริญญาโทรุ่น 12 และชาวละครทุกคนสำหรับมิตรภาพและการสนับสนุนที่ทำให้ตลอดการศึกษาของผู้วิจัยเป็นประสบการณ์ที่น่าจดจำ สุดท้ายนี้ ขอขอบคุณครอบครัวที่คอยสนับสนุนความมุ่งมั่นและความใฝ่ฝันของผู้วิจัยในทุกเส้นทางจนกระทั่งผู้วิจัยสามารถดำเนินจัดทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้จนเสร็จสมบูรณ์

ชาคร ชะม้าย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญ

หน้า

..... ค

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ค

..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ง

กิตติกรรมประกาศ ..... จ

สารบัญ ..... ฉ

สารบัญตาราง ..... ฏ

สารบัญรูปภาพ ..... ฑ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 วัตถุประสงค์เพื่อ 5

1.3 สมมติฐานงานวิจัย 5

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5

1.5 ขอบเขตงานวิจัย 5

1.6 นิยามศัพท์ 5

1.7 ระเบียบวิธีวิจัย 6

1.8 ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย 6

บทที่ 2 แนวคิดและทฤษฎี 8

2.1 แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept) 8

2.1.1 พัฒนาการแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม 10

2.1.2 แนวทางการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม 19

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.3 การแสดงข้ามวัฒนธรรมในบริบทสังคมไทย 21
2.2 แนวคิดการกำกับการแสดง 23
2.2.1 การศึกษาวิเคราะห์ตีความบทละครของผู้กำกับ (Plays Analysis) 25
2.2.2 การศึกษาวิเคราะห์ตีความตัวละครของผู้กำกับ (Character Analysis) 27
2.2.3 การศึกษารูปแบบการแสดงของผู้กำกับ 28
2.2.4 การกำหนดแนวทางการกำกับ (Direction) 29
2.2.5 การทำงานกับบทของผู้กำกับ (Director's Work Script) 30
2.2.6 บทบาทและหน้าที่ของผู้กำกับการแสดง 32
2.2.7 การทำงานกับผู้ออกแบบ 33
2.2.8 การเลือกนักแสดง (Casting) 34
2.2.9 กระบวนการฝึกซ้อม (Rehearsal process) 35
2.2.10 ช่วงการแสดง (Performance) 37
2.3 การแสดงละครชาตรี 37
2.3.1 ข้อสันนิษฐานความเป็นมาของละครชาตรี 38
2.3.2 พัฒนาการของการแสดงละครชาตรี 42
2.4 ละครชาตรีฉบับ ครูกัญญา ทิพโยสถ และบ้านเรืองนนท์ 49
2.4.1 ประวัติส่วนตัวของ ครูกัญญา ทิพโยสถ 49
2.4.2 อัตลักษณ์การแสดงละครชาตรี ฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ 51
2.4.2.1 บุคลิกลักษณะของศิลปิน 51
2.4.2.2 ขั้นตอนการแสดง 52
2.4.2.3 วิธีการแสดง 52
2.4.2.4 ท่ารำ 53
2.4.2.5 บทการแสดง 57
2.4.2.6 ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดง 61

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.2.7 ลักษณะการแต่งกาย 61
2.4.2.8 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง 61
2.5 แนวคิดเกี่ยวกับวิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) 62
2.5.1 ประวัติและผลงานของ วิลเลียม เชกสเปียร์ 62
2.5.2 ลักษณะการแสดงของวิลเลียม เชกสเปียร์ 63
2.5.2.1 พื้นที่และโอกาสในการแสดง 63
2.5.2.2 การแสดงและนักแสดง 63
2.5.2.3 ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง 64
2.5.2.4 บทละคร 64
2.5.3 แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมและวิลเลียม เชกสเปียร์ 65
2.5.4 บทละครเรื่อง The Tempest (พายุพิโรธ) 66
บทที่ 3 กระบวนการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัย 68
3.1 ขั้นตอนการเตรียมงาน (Pre-production) 69
3.1.1 การวิเคราะห์บทละคร (play analysis) 69
3.1.2 วิเคราะห์ตัวละคร (Character Analysis) 80
3.1.3 การตีความบริบทต่าง ๆ ของละครชาตรี 104
3.1.3.1 บริบทการแสดง 104
3.1.3.2 บริบทวัฒนธรรม 106
3.1.4 แก่นความคิดหลัก (Theme) 109
3.1.5 กรอบแนวคิดของผู้กำกับ (Director's Concept) 110
3.1.5.1 รูปแบบศิลปะจัดวาง (Installation Art) 110
3.1.5.2 ความเหนือจริงและความแปรปรวน 111
3.1.5.3 กระบวนวิธีผสมรวม (Syncretic) 111
3.1.5.4 วิธีการนำเสนอการแสดง 112

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.5.5 ตัวละคร (Character) 112
3.1.5.6 การแสดง (Acting) 113
3.1.6 การสร้างสรรค์รูปแบบและบทการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย 114
3.1.6.1 การปรับบทการแสดง 114
3.1.6.2 การผสมผสานรูปแบบการแสดง 120
3.1.6.3 โครงสร้างและรูปแบบการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย 133
3.1.7 กรอบความคิดการออกแบบของผู้กำกับ (Director's Design Concept) 137
3.1.7.1 ดนตรีและเสียงประกอบ 139
3.1.7.2 ฉาก (scene) และ อุปกรณ์ประกอบฉาก (Props) 139
3.1.7.3 เครื่องแต่งกาย (Costume) 141
3.1.7.4 แสง (lighting) 142
3.1.8 การคัดเลือกคณะผู้สร้างสรรค์ 142
3.2 ขั้นตอนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย (Production) 145
3.2.1 การทำงานกับศิลปินละครชาตรี 145
3.2.1.1 การศึกษาวิเคราะห์บทละครร่วมกับศิลปินละครชาตรี 145
3.2.1.2 การออกกระบวนการสร้างและฝึกซ้อมร่วมกับศิลปินละครชาตรี 146
3.2.2 การทำงานกับผู้ประพันธ์บทกลอน 147
3.2.3 การทำงานกับผู้สร้างสรรค์ดนตรี 155
3.2.3.1 การบรรจุเพลงไทย 155
3.2.3.2 การประพันธ์ดนตรีตะวันตก 156
3.2.3.3 เสียงประกอบในการแสดง 159
3.2.4 การจำแนกรายละเอียดของฉาก (Scene Breakdown) 161
3.2.5 การทำงานกับผู้ออกแบบฉาก (Scene Designer) 165
3.2.6 การทำงานกับผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume designer) 175

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.7 การทำงานกับผู้ออกแบบแสง (lighting designer) 178
3.2.8 อุปกรณ์ประกอบฉาก (Props) 184
3.2.9 การทำงานกับผู้กำกับเวที (Stage Manager) 185
3.2.10 กระบวนการซ้อมละครชาตรีร่วมสมัย (Rehearsal Process) 186
3.2.10.1 การอ่านบทครั้งแรก (First reading) 186
3.2.10.2 การซ้อมอ่านตีความบทละครและตัวละคร 187
3.2.10.3 การค้นหาตัวละคร (Characterization) 189
3.2.10.4 การซ้อมขนบการแสดงละครชาตรี 190
3.2.10.5 การซ้อมการแสดงละครชาตรี (ร้องและรำ) 192
3.2.10.6 การซ้อมกำหนดทิศทางบนเวที (Blocking) 194
3.2.11 การขัดเกลาการแสดง (Polishing) 195
3.2.12 กระบวนการประกอบองค์ประกอบการแสดง 197
3.2.12.1 การซ้อมผ่านโปรแกรม Zoom 197
3.2.12.2 การซ้อมเสมือนจริงผ่านโปรแกรม Zoom 200
3.2.13 การจัดแสดงผ่านโปรแกรม Zoom 201
3.3 ขั้นตอนหลังจบการแสดง (Post-Production) 202
3.3.1 ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญการแสดง 202
3.3.2 ความคิดเห็นผู้ชมกลุ่มตัวอย่าง 203
บทที่ 4 อภิปรายผลการวิจัย 204
4.1 อภิปรายแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ 204
4.1.1 แก่นความคิดหลัก (Theme) และ ความเป็นสากล (Universality) 206
4.1.2 การแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรม (Cultural exchange) 208
4.1.3 การพิจารณาบริบทสังคมและประเด็นร่วมสมัย 210

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.4 การสร้างนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Ecology). 211
4.2 อภิปรายกระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธในฐานะผู้กำกับการแสดง..... 213
4.2.1 การทำงานร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์ฝ่ายต่าง ๆ 213
4.2.2 กระบวนการฝึกซ้อมการแสดง 215
4.3 อภิปรายผลงานการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ..... 217
4.3.1 ผลงานการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธในฐานะผู้กำกับการแสดง 217
4.3.2 อัตลักษณ์ละครชาตรีจากการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม..... 220
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย 223
5.1 สรุปผลการวิจัย..... 223
5.2 ข้อเสนอแนะ 225
บรรณานุกรม..... 227
ภาคผนวก..... 230
1. บทการแสดง 231
2. วิดีโอบันทึกการฝึกซ้อมและการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ 231
3. รูปภาพในการดำเนินงานวิจัยในช่วงต่าง ๆ 232
ประวัติผู้เขียน..... 236

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 ท่ารำพื้นฐานละครชาตรี ฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ 53

ตาราง 2 การตอบคำถามสำหรับผู้กำกับการแสดง 70

ตาราง 3 วิเคราะห์ตีความ บทละคร The Tempest (พายุพิโรธ) 72

ตาราง 4 การจำแนกประเภทตัวละคร 81

ตาราง 5 การวิเคราะห์ตีความตัวละคร 81

ตาราง 6 รายละเอียดการปรับบทละคร 115

ตาราง 7 การวิเคราะห์ตีความผสมผสานบทส่งท้ายและบริบทการแสดงละครชาตรี 123

ตาราง 8 การกำหนดตำแหน่งบทกลอน 125

ตาราง 9 โครงสร้างและรูปแบบการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย 133

ตาราง 10 รายละเอียดอุปกรณ์ประกอบฉาก 140

ตาราง 11 รายชื่อคณะผู้สร้างสรรค์ 143

ตาราง 12 รายชื่อนักแสดง 144

ตาราง 13 การตีความบทกลอน 148

ตาราง 14 การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ 158

ตาราง 15 เสียงประกอบในการแสดง 160

ตาราง 16 การจำแนกรายละเอียดของฉาก (scene Breakdown) 161

ตาราง 17 องค์ประกอบของฉาก (Scenic Element) 167

ตาราง 18 การกำหนดทิศทางฉากของผู้กำกับ 169

ตาราง 19 รายละเอียดเครื่องแต่งกาย (Costume descriptions) 176

ตาราง 20 Mood & Tone ของฉาก 179

ตาราง 21 รายการอุปกรณ์ประกอบฉาก 184

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตาราง 22 ข้อค้นพบในกระบวนการซ้อมขัดเกลา 196

ตาราง 23 รายละเอียดดนตรีประกอบการแสดง..... 199

ตาราง 24 รายการซ้อมเสมือนจริง 200

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญรูปภาพ

หน้า

รูปภาพ 1 แผนผังแสดงเชื้อสายครอบครัวเรืองนนท์ 50

รูปภาพ 2 กรอบแนวคิดการกำกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมของผู้วิจัย 68

รูปภาพ 3 กรอบความคิดการออกแบบของผู้กำกับ 138

รูปภาพ 4 พื้นที่เวที (floor) โดย รัถยา ตรีรัตน์ 166

รูปภาพ 5 แบบร่างเครื่องแต่งกายละครชาตรีพายุพิโรธ โดย บรรดิษฐ์ วรานุยุต 178

รูปภาพ 6 การอ่านบทครั้งแรก (First reading) 232

รูปภาพ 7 การฝึกซ้อมการแสดง 233

รูปภาพ 8 การจัดแสดงละครชาตรีร่วมสมัยผ่านโปรแกรม Zoom 234

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม(Intercultural Performative Concept) เป็นแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงจากวัตถุดิบการแสดงที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมกันการแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงมีลักษณะเป็นละครลูกผสม(hybrid) และผลักดันการปะทะสังสรรค์ รวมทั้งเปิดกว้างขอบเขตในการสร้างสรรค์และวิพากษ์ รวมทั้งต้องคำนึงถึงบริบทแวดล้อมและประเด็นร่วมสมัยในสังคม หลักสำคัญหนึ่งของแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม คือการผสมผสาน จัดวางและแลกเปลี่ยนระหว่างความคิดและรูปแบบการแสดงจากวัฒนธรรมที่แตกต่างกันทั้งสองฝ่าย(Two-way flow) เพื่อสร้างสรรค์การแสดงที่ข้ามเส้นแบ่งทางอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม ชนชาติ ชาติพันธุ์ เป็นต้น (Jacqueline & Helen, 2002)

การแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นมาใหม่ แต่เป็นพฤติกรรมและธรรมชาติพื้นฐานของมนุษย์ที่แลกเปลี่ยนส่งต่อภูมิปัญญาและวัฒนธรรมซึ่งกันและกันมาตั้งแต่อดีต รวมถึงศิลปะการแสดงก็เช่นกัน แต่การแสดงข้ามวัฒนธรรมถูกนิยามและสร้างสรรค์จนเกิดเป็นแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงจากนักการละครตะวันตกช่วงศตวรรษที่ 20 ส่งผลให้ในช่วงแรกแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงถูกพัฒนาจากนักการละครตะวันตกที่เกิดความสนใจในปรัชญาและศาสตร์การแสดงตะวันออก ต่อมาจึงเกิดการตั้งคำถามต่อแนวคิดการแสดงตะวันตกที่นิยามด้วยกรอบคิดแบบตะวันตก โดยนักการละครตะวันออกเริ่มลุกขึ้นมาศึกษาและสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม เกิดเป็นการโต้กลับของขั้วตรงข้าม(Binary opposition) ส่งผลให้แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมถูกนิยามความหมายที่กว้างขวางพื้นที่ทางวัฒนธรรมนั้นๆและขยายขอบเขตบริบทไม่เพียงเฉพาะความคิดหรือรูปแบบการแสดง รวมถึงพิจารณาการถึงเป้าหมายของการแลกเปลี่ยนและการปะทะระหว่างวัฒนธรรมทางการแสดงที่แตกต่างกันนี้ว่าควรมุ่งไปสู่การรักษาสมดุลร่วมกันในการสร้างสรรค์และผลงานการแสดง

แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมอาจจัดเป็นการสร้างสรรค์การแสดงภายใต้ยุคหลังสมัยใหม่ (Post modern) ที่ใช้วิธีการรื้อสร้าง(deconstruction) สิ่งที่ประกอบสร้างขึ้น ที่นำไปสู่การวิพากษ์ความเชื่อที่บดบัง แนวคิดนี้จึงมุ่งนำเสนอมนุษย์ในชุมชนและท้องถิ่น (ดังกมล ณ ป้อมเพชร, 2017) อีกทั้งไม่ได้มุ่งเพียงการสร้างผลงานเท่านั้นแต่ให้ความสำคัญกับกระบวนการสร้างสรรค์ตั้งแต่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การกำหนดแนวคิด(Concept) ที่ต้องพิจารณาทั้งมิติทางศิลปะควบคู่ไปกับมิติทางสังคมวัฒนธรรมร่วมสมัย รวมทั้งคำนึงบริบทแวดล้อมทั้ง อัตลักษณ์ทางการแสดง ภูมิรู้และทักษะของคณะผู้สร้างสรรค์ หรือเงื่อนไขอื่น ๆ ที่ส่งผลให้ต่อการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมร่วมกันเพื่อสร้างสรรค์การแสดง ดังนั้นการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมมีจำเป็นต้องเปิดกว้างทุกความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ทางความคิดวิธีและรูปแบบที่อาจนำไปสู่การข้ามพ้นทางวัฒนธรรม (Transcultural)

ละครชาตรีเป็นการแสดงเก่าแก่ชนิดหนึ่งของไทยเป็นรากฐานทางการแสดงต่อมาอีกมากมาย ต้นกำเนิดยังเป็นข้อถกเถียงที่ไม่อาจจะสรุปได้แน่ชัด มีข้อสันนิษฐานว่าอาจจะเป็นต้นแบบของละครร้อง รำ ของไทย อย่างไรก็ตามชื่อของละครชาตรี เพิ่งปรากฏในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเกี่ยวข้องกับการย้ายถิ่นฐานของคณะละครทางใต้ 2 ครั้ง ครั้งแรกเมื่อประมาณ พ.ศ.2312 คณะละครในราชสำนักนครศรีธรรมราชได้มาประชันกันในงานเฉลิมฉลองพระแก้วมรกต และครั้งที่ 2 ประมาณ พ.ศ. 2375 ในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มีการส่งกองทัพไปปราบเหตุร้ายแรงทางหัวเมืองใต้ส่งผลให้ผู้คนอพยพตามกลับมาเมืองหลวงโดยตั้งถิ่นฐานมาอยู่บริเวณสนามกระบือควาย หรือบริเวณถนนหลานหลวง ชุมชนนางเลิ้งในปัจจุบัน(โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย, 1980) อาจพอสรุปได้ว่าคณะละครภาคใต้ได้พัฒนารูปแบบการแสดงละครชาตรีจากการผสมผสาน โนรา-ชาตรี หรือโนรา มโนราห์ ทางใต้เข้ากับการแสดงที่เป็นที่นิยมของชาวกรุงเทพฯ ในยุคสมัยนั้น

การแสดงละครชาตรีจัดเป็นละครพื้นบ้าน(Folk Theatre) ที่กระจายอยู่หลากหลายแห่งบริเวณภาคกลางที่มีอัตลักษณ์แตกต่างกันไป ทั้งนี้มีลักษณะร่วมกัน คือเป็นการแสดงที่ใช้ทักษะทั้งร้อง รำ และเจรจาที่ใช้วิธีการด้นสด มีการใช้ดนตรีประกอบการแสดงแบบเฉพาะ การแสดงละครชาตรีจึงเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมความเชื่อและความบันเทิงของชาวบ้านที่เข้าถึงกลุ่มคนทุกชนชั้น เป็นละครรับจ้างที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายสามารถเล่นได้ทั้งงานศพ งานแต่งงาน แก้บน ขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น ประกอบกับความศักดิ์สิทธิ์ในการแก้สินบนผู้ชมคาดหวังความสนุกสนานจากนักแสดง โดยเฉพาะในช่วงเจรจา ละครชาตรีเป็นที่นิยมอย่างมากในยุคสมัยหนึ่ง ก่อนจะค่อย ๆ เสื่อมความนิยมตามยุคสมัย เมื่อสังคมไทยเริ่มเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ ส่งผลต่อวิถีชีวิตและรสนิยมการรับชมการแสดง ปัจจุบันละครชาตรีได้รับความนิยมน้อยตามบริบทสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปส่งผลให้องค์ความรู้ทางการแสดงละครชาตรีเสี่ยงต่อการสูญหาย การศึกษาอัตลักษณ์ละครชาตรีเพื่ออนุรักษ์และสร้างสรรค์ต่อยอดจึงเป็นเรื่องสำคัญ

เมื่อครั้งผู้วิจัยยังศึกษาในระดับปริญญาตรีวิทยาลัยนวัตกรรมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ผู้วิจัยได้มีโอกาสพบกับศิลปินละครชาตรี ครูกัญญา ทิพโยสถ หรือที่เรียกกันในวงการแสดงว่า “สุกัญญา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เรืองนนท์” เชื้อสายจากบ้านละครชาตรีสกุลเรืองนนท์ที่สืบประวัติย้อนกลับไปได้ตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์ปัจจุบันครูกัญญายังคงยึดอาชีพการแสดงละครชาตรีและอาศัยอยู่ที่ตรอกละครย่านชุมชนนางเลิ้ง ผู้วิจัยได้ร่วมงานสร้างสรรค์การแสดงกับศิลปินละครชาตรี ตั้งแต่ปี พ.ศ.2560 จนถึงปัจจุบัน จากประสบการณ์การทำงานร่วมกับศิลปิน ทำให้ผู้วิจัยมีความนับถือศิลปินในความสามารถการอุทิศตนในการรักษาและถ่ายทอดละครชาตรีดั้งเดิม รวมถึงมีทัศนะคติความคิดเปิดกว้างต่อการสร้างสรรค์ร่วมกับศิลปะและศาสตร์แขนงอื่น ๆ ส่งผลให้ผู้วิจัยตระหนักถึงคุณค่าทางสังคมวัฒนธรรมและศิลปะของละครชาตรี

จนเมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาต่อระดับปริญญาโท ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ ที่ซึ่งผู้วิจัยได้เรียนรู้ศิลปะการละครตะวันตก ตลอดเวลาการศึกษาผู้วิจัยได้ฝึกฝนผ่านการปฏิบัติให้รู้จักทักษะ กระบวนการ วิธีคิด และเชื่อมโยงตัวตนกับศิลปะ รวมถึงขัดเกลารสนิยมและสุนทรียะในการชื่นชม วิพากษ์และสร้างสรรค์การแสดงโดยเฉพาะการกำกับการแสดงที่ผู้วิจัยมีความสนใจ การกำกับการแสดงเป็นรากฐานที่ส่งผลต่อทุกทางเลือกในการสร้างสรรค์การแสดงที่เกิดจากการกำหนดกรอบแนวคิด(Concept) และทิศทางในการสร้างสรรค์ทุกองค์ประกอบการแสดง ผู้กำกับการแสดงจะต้องค้นหาสิ่งที่ต้องการสื่อสารในฐานะศิลปิน จากการศึกษาวิเคราะห์และตีความบทละครเพื่อค้นหาสารหลัก(Message) เพื่อนำไปสู่การกำหนดแก่นความคิดหลัก(Theme) และวิธีการนำเสนอ(Style) ที่ผู้กำกับต้องการจะนำเสนอ เพื่อสร้างสรรค์โลกของละครเรื่องนี้ขึ้นมาใหม่ที่น่าเชื่อสมเหตุสมผลในทุกองค์ประกอบของการแสดงเกิดเอกภาพ(Unity) ที่สามารถสื่อสารแก่นความคิดหลักของผู้กำกับแก่ผู้ชมได้ จากการศึกษาทำให้ผู้วิจัยตระหนักและตั้งข้อสังเกต พรมแดนระหว่างศิลปะการแสดงตะวันตกและตะวันออกว่าแท้จริงศิลปะการแสดงเป็นสิ่งที่ปราศจากเส้นแบ่งแยกระหว่างวัฒนธรรมเพียงแต่มีอัตลักษณ์ทางรูปแบบและวิธีการที่แตกต่างกัน แต่ถ้าหากนำมาสร้างสรรค์ร่วมกันภายใต้แนวคิดหรือแก่นความคิดเดียวกันก็อาจจะสามารถข้ามขอบเขตทางวัฒนธรรมได้

เมื่อพิจารณาความเคลื่อนไหวในแวดวงศิลปะการแสดงร่วมสมัยในประเทศไทย (Contemporary performance) ศิลปินก็มักจะนิยมนำการแสดงพื้นบ้านมาผสมผสานกับการแสดงตะวันตกหรือการแสดงร่วมสมัยอื่นๆ เป็นวัตถุดิบในการแสดงหรือผ่านกระบวนวิธีการตีความฝึกซ้อม สร้างสรรค์แบบตะวันตก ดังนั้นการสร้างสรรค์ลักษณะดังกล่าวนับเป็นโจทย์ที่ท้าทายมาหลายทศวรรษเพราะเมื่อศิลปะพื้นบ้านเหล่านี้จะเข้าสู่กระบวนการกลายทางสุนทรียะและอัตลักษณ์อาจจะนำไปสู่การสูญหายของอัตลักษณ์ดั้งเดิมของศิลปะแขนงนั้น ประเด็นสำคัญที่ยังคงเป็นข้อถกเถียง คือการรักษาสมดุลระหว่างการอนุรักษ์และการพัฒนา (ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์, 2008)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเด็นดังกล่าวนับเป็นโจทย์สำคัญต่อศิลปินและสังคมที่จะต้องตระหนักถึงการรักษาและสร้างสรรค์ต่อยอดศิลปะการแสดงพื้นบ้านที่มีคุณค่าและมูลค่าเหล่านี้ แต่ยังไม่ถูกศึกษาและสร้างสรรค์อย่างจริงจังในแวดวงวิชาการศิลปะการแสดง ที่อาจจะสามารถขยายขอบเขตและต่อยอดองค์ความรู้ของศิลปินพื้นบ้านภายใต้บริบทศิลปะการแสดงร่วมสมัยที่เปิดกว้างในการสร้างสรรค์ความท้าทายดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดการแสดงวัฒนธรรมที่มุ่งค้นหาและสร้างสรรค์การแสดงที่มีความแตกต่างทางอัตลักษณ์วัฒนธรรม ผู้วิจัยจึงตั้งคำถามถึงการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมจากละครชาตรีและศิลปินละครชาตรี โดยใช้กระบวนการกำกับการแสดงเพื่อสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยที่สามารถนำเสนอสารหลักจากบทละครตะวันตก ที่แก่นเรื่องมีความเป็นสากลร่วมกันของมนุษย์ในทุกวัฒนธรรมได้อย่างไร

ผู้วิจัยจึงศึกษาและค้นคว้าบทละครที่มีแนวโน้มความเป็นไปได้ที่จะสามารถนำมาสร้างสรรค์การแสดงร่วมกับการแสดงละครชาตรี ทั้งนี้บทละครจะต้องกระตุ้นให้ผู้วิจัยต้องการสื่อสารโดยปราศจากอคติในฐานะศิลปิน และได้เลือกบทละครเรื่อง The Tempest ของ William Shakespeare (วิลเลียม เชกสเปียร์) จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่าเป็นบทละครที่มีศักยภาพในรูปแบบและเรื่องราวที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว และบทละครของวิลเลียม เชกสเปียร์ นั้นถูกนำเสนอขึ้นใหม่เสมอในบริบทการแสดงข้ามวัฒนธรรมและการแสดงร่วมสมัย จนบทละครของเขามีสถานะเป็นวัฒนธรรมโลก(Global culture) ซึ่งอาจจะเป็นข้อพิสูจน์ว่าเนื้อหาและเรื่องราวของบทละครเรื่องนี้ที่เกี่ยวข้องกับการปล่อยวางและให้อภัยนั้น เป็นความคิดและความรู้สึกที่มนุษย์แทบทุกวัฒนธรรมอาจจะสามารถเชื่อมโยงและสัมผัสถึงร่วมกันได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

งานวิจัยฉบับนี้จึงต้องการศึกษา การสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม(Intercultural Performative) ระหว่างการแสดงละครชาตรีและบทละคร The Tempest ของ วิลเลียม เชกสเปียร์ โดยการใช้กระบวนการกำกับการแสดงและการทดลองค้นหาร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์เพื่อสร้างละครชาตรีร่วมสมัย ที่สามารถนำเสนอสารหลักของบทละครและอัตลักษณ์คุณค่าของละครชาตรีแก่ผู้ชมไทยร่วมสมัย โดยอภิปรายและนำเสนอให้เห็นการศึกษาและกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมในฐานะผู้กำกับการแสดง ที่อาจนำไปสู่แนวทางหรือข้อค้นพบและถกเถียงเกี่ยวกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมและการแสดงร่วมสมัยแก่ผู้สนใจต่อไปในอนาคต

1.2 วัตถุประสงค์เพื่อ

1) ศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept) และการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย

2) ศึกษาการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในฐานะผู้กำกับการแสดงบทละครเรื่อง The Tempest (พายุพิโรธ)

3) ศึกษาอัตลักษณ์และคุณค่าของละครชาตรีผ่านการแสดงข้ามวัฒนธรรม

1.3 สมมติฐานงานวิจัย

การสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept) โดยใช้กระบวนการกำกับการแสดงและการทดลองค้นหาร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์สามารถนำเสนอแก่นความคิดหลักของบทละครและสะท้อนอัตลักษณ์คุณค่าของละครชาตรีให้แก่ผู้ชมไทยร่วมสมัยได้

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1) เข้าใจแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept) และกระบวนการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย

2) ทำให้เกิดกระบวนการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในฐานะผู้กำกับการแสดง บทละครเรื่อง The Tempest (พายุพิโรธ)

3) ทำให้เข้าใจอัตลักษณ์และคุณค่าของละครชาตรีผ่านการแสดงข้ามวัฒนธรรม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.5 ขอบเขตงานวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้จำกัดเฉพาะการแสดงละครชาตรีฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ และบทละคร The Tempest (พายุพิโรธ) ฉบับแปลของรองศาสตราจารย์ นพมาส แววหงส์

1.6 นิยามศัพท์

1) การแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural performative) หมายถึง การแสดงที่เกิดจากการแลกเปลี่ยนระหว่างอัตลักษณ์ทางการแสดงที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมกันโดยนำมาสร้างสรรค์บนพื้นที่หรือสภาพแวดล้อมเดียวกัน เพื่อสื่อสารความคิดหรือประเด็นบางอย่างร่วมกันผ่านการแสดง

2) ละครชาตรี หมายถึง การแสดงพื้นบ้านที่มีลักษณะเฉพาะ มีพัฒนาการจากโนรา-ชาตรีของภาคใต้และการแสดงของภาคกลางช่วงต้นรัตนโกสินทร์ เป็นละครรับจ้างนิยมใช้ในการแก้บน โดยการแสดงมีทั้งส่วนพิธีกรรมและการแสดง มีการใช้ดนตรีประกอบการแสดง นักแสดงต้องมีทักษะการร้อง รำและเจรจา นิยมแสดงเรื่องราวจากนิทานพื้นบ้านและบทละครนอก

1.7 ระเบียบวิธีวิจัย

1) ค้นคว้าและศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับ การแสดงข้ามวัฒนธรรม, การกำกับการแสดง ,การแสดงละครชาตรี และแนวคิดเกี่ยวกับวิลเลียม เชกสเปียร์ จากหนังสือ ตำรา บทความวิชาการ และสัมภาษณ์ เพื่อนำมาสังเคราะห์กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธในฐานะผู้กำกับการแสดง

2) ศึกษาวิเคราะห์ตีความบทละครเพื่อกำหนดแนวทางกำกับ

3) ประชุมวิเคราะห์ตีความบทละครและศึกษาอัตลักษณ์ละครชาตรี (Read-through and Table Work) ร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์

4) กระบวนการสร้างและฝึกซ้อมการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์

5) นำเสนอการแสดงต่อสาธารณะชน

6) ประมวลความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ผู้ชมทั่วไป และคณะผู้สร้างสรรค์เพื่อนำมาวิเคราะห์ประเมินผลวิเคราะห์ร่วมกัน

7) วิเคราะห์และสรุปผลเป็นรายงานการวิจัยพร้อมข้อเสนอแนะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.8 ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย

ลำดับ	ขั้นตอนการดำเนินงาน	ระยะเวลา
1	ศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงข้ามวัฒนธรรม กระบวนการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย ผ่านเอกสาร งานวิชาการ และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ	มกราคม - เมษายน 2563
2	ศึกษาวิเคราะห์ตีความบทละครเพื่อกำหนดแนวทางกำกับ	พฤษภาคม 2563

3	ประชุมวิเคราะห์ตีความบทละครและศึกษาอัตลักษณ์ละครชาตรี (Read-through and Table Work) ร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์	มิถุนายน 2563
4	กระบวนการสร้างและฝึกซ้อมการแสดง ร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์	
	ช่วงที่ 1 การฝึกซ้อมเพื่อค้นหาร่วมกับนักแสดง	กรกฎาคม - สิงหาคม 2563
	ช่วง 2 การฝึกซ้อมกำหนดทิศทางบนเวที	กันยายน 2563 - กุมภาพันธ์ 2564
	ช่วงที่ 3 การซ้อมเรียงฉากและขัดเกลาทั้งเรื่อง (Run-through and Polishing) ปรับปรุงแก้ไขและเก็บข้อมูลกระบวนการซ้อม	มีนาคม 2564
	ช่วงที่ 4 ซ้อมเรียงฉากและขัดเกลาทั้งเรื่อง (Run-through and Polishing),และการซ้อมใหญ่ (Dress Rehearsal) พร้อมองค์ประกอบเหมือนรอบการแสดงจริง และซ้อมกับเทคนิค แสงเสียง ในโรงละคร (Technical run-trough)	เมษายน 2564
5	นำเสนอการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย ทั้งหมด 3 รอบ พร้อมจัดเสวนาเพื่อรวบรวมความคิดเห็นของผู้ชม	30 เมษายน - 2 พฤษภาคม 2564
6	ประมวลความคิดเห็น จากผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ผู้ชมทั่วไป และคณะผู้สร้างสรรค์ เพื่อนำมาวิเคราะห์ประเมินผลวิเคราะห์ร่วมกัน	พฤษภาคม 2564
7	ประเมินและสรุปผลการวิจัย	มิถุนายน - สิงหาคม 2564

- หมายเหตุ: เนื่องจากสถานการณ์การระบาดของโรค Covid-19 ในกรุงเทพฯ ตั้งแต่ช่วงเดือนเมษายน ส่งผลให้ผู้วิจัยจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนขั้นตอนการดำเนินวิจัยเป็นการซ้อมและนำเสนอการแสดง ผ่านโปรแกรม Zoom จำนวน 1 รอบ ในวันที่ 29 เมษายน พ.ศ.2564 และเก็บความคิดเห็นจากกลุ่มตัวอย่าง (Focus group) เพื่อประเมินผลการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2
แนวคิดและทฤษฎี

2.1 แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept)

แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมเอาจจะสามารถจัดเป็นการสร้างสรรค์การแสดงภายใต้ปรัญญาหลังสมัยใหม่(Postmodern) มีอิทธิพลในทุกปริมณฑลส่งผลต่อความเชื่อที่ชูโรงวัฒนธรรมตัวเองเพียงอย่างเดียว ต่างวัฒนธรรมต่างคนต่างอยู่นั้นเป็นเรื่องล้าหลัง กล่าวคือ ในโลกที่เส้นแบ่งทางวัฒนธรรมและรัฐชาติเลือนลางผู้คนตระหนักถึงความเป็นพลเมืองโลกและวัฒนธรรมโลก การข้ามวัฒนธรรมจึงเกี่ยวโยงกับการหลอมรวมและมีความเชื่อว่าวัฒนธรรมทุกแห่งบนโลกต่างมีปฏิสัมพันธ์กัน เกิดการเชื่อมโยงระหว่าง ชาติพันธ์ ความเชื่อ กลุ่มคนย่อย ๆ ในสังคมผ่านกระบวนการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม(Cultural exchange) การข้ามวัฒนธรรมมักจะเกิดขึ้นระหว่างวัฒนธรรมตั้งแต่สองขึ้นไปที่มีอัตลักษณ์ที่แตกต่างกัน ปัจจัยที่ส่งผลให้เกิด ขึ้นอาจเกิดจากหลายปัจจัย เช่นการเดินทางเข้ามาของผู้คนจากต่างวัฒนธรรมจนทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนด้วยเหตุผลอย่างการค้าขาย การล่าอาณานิคม(Colonialism) การอพยพย้ายถิ่นฐาน(Diaspora) การเจริญสัมพันธ์ทางการทูต สงคราม เป็นต้น การเชื่อมต่อกันอย่างไร้พรมแดนปรากฏอย่างเด่นชัดในปัจจุบันอันเป็นผลพวงจากโลกาภิวัตน์ (Globalization) ที่เกิดจากการพัฒนาทางเทคโนโลยีทำให้ข้อมูลทั่วทุกมุมโลก สามารถส่งต่อแลกเปลี่ยนกันอย่างรวดเร็ว ประกอบกับระบบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ที่ทำให้เกิดการค้าขายแลกเปลี่ยน บริโภคสินค้าจากต่างวัฒนธรรม ส่งผลให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมใน ทุกมิติทั้งสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และ การเมือง เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เพราะฉะนั้น แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงมีกระบวนทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมและการข้ามวัฒนธรรม(Interculturalism) ซึ่งครอบคลุมถึงรูปแบบหรือลักษณะการแลกเปลี่ยนเพื่อสื่อสารและแปลความหมายในวิถีทางมานุษยวิทยา (Anthropological) ส่งผลให้มีวิถีการศึกษาที่ต้องอาศัยการทำงานแบบผสมผสาน(hybrid) ส่งผลให้แนวคิดการข้ามวัฒนธรรมมีข้อถกเถียงมากมาย จนไปถึงการตั้งคำถามว่าอันที่จริงแล้ว วัฒนธรรมทั้งหลายนั้นอาจจะมีความเกี่ยวข้องหรือเกี่ยวโยงซึ่งกันและกัน(Pavis & Essif, 2010) การนำเอาการแสดงที่มาจากวัฒนธรรมที่แตกต่างกันมาปะทะสังสรรค์กันเพื่อข้ามสายพันธ์ที่อาจจะมุ่งสู่การข้ามพ้นอัตลักษณ์การแสดงดั้งเดิม การสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงใช้วิธีการรื้อสร้าง(deconstruction) สิ่งประกอบสร้างขึ้นที่นำไปสู่การวิพากษ์ความเชื่อที่แฝงฝังด้วยมายาคติ(myth) ของสังคมกระแสหลัก ที่กดทับผู้ที่

มีอำนาจด้อยกว่า จนคนเหล่านี้ถูกทำให้กลายเป็นอื่น(other) หรือชายขอบ แนวคิดนี้จึงมุ่งหมายให้ตระหนักถึงมนุษย์ในชุมชนและท้องถิ่น (ดังกมล ณ ป้อมเพชร, 2017) แต่อย่างไรก็ดี การแสดงวัฒนธรรมนั้นถูกสร้างสรรค์ศึกษาและพัฒนาสร้างสรรค์จนเป็นแนวคิดทางการแสดงจากนักการละครตะวันตก ในช่วงศตวรรษที่ 20 ที่ต้องการค้นหาและทดลองโดยมีการนำเอาแนวคิดการแสดงศาสตร์และปรัชญาการแสดงตะวันออกเข้ามาสร้างสรรค์การแสดงซึ่งเกิดข้อถกเถียงอย่างมากมาย

ปัจจุบันการแสดงข้ามวัฒนธรรมถูกศึกษา สร้างสรรค์และพัฒนาโดยนักการละครจากทุกมุมโลกอย่างแพร่หลาย ส่งผลให้ปัจจุบันแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมมีขอบเขตที่กว้างขวาง คลอบคลุมการแสดงหลากหลายรูปแบบและวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทการแสดงร่วมสมัยที่มีลักษณะสำคัญประการหนึ่งที่เปิดโอกาสให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่มีความหลากหลายทั้งประเด็นและรูปแบบทางการแสดง ส่งผลให้การแสดงจากต่างวัฒนธรรมถูกนำมาผสมผสาน ตีความสร้างสรรค์บนพื้นที่ใหม่ ฉะนั้นการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงมีแนวทางที่กว้างขวาง ไม่จำกัดกรอบคิดรูปแบบหรือกระบวนวิธีของการแสดงตะวันตกที่หมายถึงศิลปะการละคร(Theatre),ละคร(Drama),บทละคร (plays) ฯลฯ ฉะนั้นในการศึกษาการแสดงข้ามวัฒนธรรมในปัจจุบันจึงควรพิจารณาตามนิยาม “Intercultural performative” เพื่อขยายขอบเขตให้ครอบคลุมอัตลักษณ์การแสดงทุกประเภทและทุกวัฒนธรรม

ริชาร์ด โนเลส (Ric knowles) (2010) กล่าวถึงการศึกษาและสร้างสรรค์ผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมว่า

> *...ศิลปะการละคร (Theatre) จัดเป็นวัฒนธรรมการแสดงตะวันตก เพื่อให้แนวคิดนี้ครอบคลุมการแสดงทุกวัฒนธรรมจึงควรใช้กรอบคิดของ “Performance” (ศิลปะการแสดง)ที่มีขอบเขตกว้างกว่าในการศึกษาการแสดง คำว่า “Performative” จึงเหมาะสมเพราะครอบคลุมประเด็นทั้ง อัตลักษณ์, ภววิสัย(Subjectivities) ที่โดยทั่วไปหมายรวมถึง พิธีกรรม(ritual), นิสัย (habitual) ...*

งานวิจัยฉบับนี้จึงมุ่งศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมเพื่อการสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยจากบทละครเรื่องพายุพิโรธในฐานะผู้กำกับการแสดงเป็นหลักจึงอาจจะไม่สามารถศึกษาวิเคราะห์แง่มุมเกี่ยวกับแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมได้หมดใน ณ ที่นี้ ดังนั้นจากการ

วิเคราะห์ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าการแสดงที่ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นวัตถุดิบสร้างสรรค์นั้นเป็นการแสดงที่อาจจะจำแนกอย่างว่าเป็นการแสดงแสดงตะวันออก และตะวันตก ฉะนั้นในหัวข้อถัดไปผู้วิจัยจึงมุ่งเน้นศึกษาพัฒนาการแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในประเด็นการเปลี่ยนผ่านของแนวคิดจากตะวันตกมาสู่ตะวันออก

2.1.1 พัฒนาการแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม

ในช่วงประมาณศตวรรษที่ 20 ศิลปะการแสดงในช่วงเวลานั้นแนวคิดทางการแสดงที่มีอิทธิพลขององค์ความรู้ของ คอนแสตนติน สตานิสลาฟกี (Konstantin Stanislavski) ผู้คิดค้นออกแบบวิธีการฝึกฝนการแสดงตะวันตก เรียกว่า *The System* ที่สังเคราะห์จากกระบวนการฝึกฝนของนักแสดงละครเรียลิสติก (Realistic) ซึ่งเป็นรากฐานการฝึกฝนการแสดงตะวันตกมาจนถึงปัจจุบัน เมื่อแนวคิดการแสดงของสตานิสลาฟกีแพร่หลายและได้รับความนิยมไปทั่วโลก ต่อมานักการละครตะวันตกจึงเริ่มค้นคว้าและแสวงหาองค์ความรู้ทางการแสดงเพื่อขยายขอบเขตการสร้างสรรค์จากแนวคิดการแสดงตะวันตก โดยให้ความสนใจกับศาสตร์และปรัชญาการแสดงตะวันออกอย่างมาก ซึ่งปรากฏเด่นชัดในยุคหลังสตานิสลาฟกี้ ส่งผลให้เกิดเป็นปรากฏการณ์การนำศิลปะการแสดงจากต่างวัฒนธรรมที่อยู่นอกเหนือจากวัฒนธรรมตะวันตกมาสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมในวงกว้าง

ในช่วงปี 1970 - 1980 เกิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมลักษณะนี้เป็นจำนวนมาก อาทิ เช่น ในการฝึกฝนการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากการแสดงตะวันออก อย่างเจอร์ซี่ โกรโทวสกี(Jerzy Grotowski) นักแสดงที่นำเอาแนวทางคนทรงเจ้า (trance) เข้ามาใช้ผสมผสานในการแสดง ฟิลลิป ซาริลลี่ (Phillip zarilli) ได้รับอิทธิพล คถากาลิ (Kathakali) ของอินเดีย จนไปศึกษาศิลปะเก่าแก่อินเดียอีกมากมาย เป็นต้น (เพียงดาว จริยะพันธุ์, 2018) หรืออย่าง ยูจีนีโอ บาร์บา (Eugenio Barba) ที่สนใจศึกษา แนวคิดมานุษยวิทยาการละคร(Theatre Anthropology) ที่เชื่อและพยายามค้นหารากของการแสดงที่วัฒนธรรมที่ร่วมกันในทุกวัฒนธรรม ที่เน้นการฝึกฝนและปฏิบัติทางการแสดงตะวันออกและตะวันตกโดยเน้นไปที่การแสดงออกของนักแสดงในช่วงขณะหนึ่งเพื่อค้นหาองค์ประกอบร่วมทางการแสดงที่เป็นสากล(ธนัชพร กิตติก้อง, 2020) แต่กระนั้นการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อพัฒนาการของแนวคิดคือ ผลงานการกำกับการแสดงของ อาเรียน นา มนูชคีน (Ariane Mnouchking) และปีเตอร์ บรูก (Peter Brook) ที่ให้ความสนใจการแสดงจากต่างวัฒนธรรมโดยเฉพาะอินเดีย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อารีอาน นุชกิน (Ariane Mnouchking) ผู้กำกับการแสดงชาวฝรั่งเศส ผู้ร่วมก่อตั้ง *Theatre du Soleil* (1964) ที่มักนำการแสดงตะวันตกผสมผสานกับการแสดงพื้นบ้านจากนานาชาติโดยเฉพาะจากตะวันออก อย่างผลงาน *Les Shakespeares* (1981-1984) ที่นำเอาบทละครของเชกสเปียร์มาสร้างสรรค์ใหม่ และ *L'Indiade หรือ The India of Their Dreams,1987* ผลงานเขียนบทของ *Helene Cixous* ผลงานชิ้นนี้เป็นการสร้างสรรค์ บทและการแสดงจากตำนานและประวัติศาสตร์ของอินเดีย รวมถึง *The Mahabharata* (1985) ของปีเตอร์ บรูก (Peter Brook) ผลงานชิ้นสำคัญที่ทำให้เกิดข้อถกเถียงหนึ่งที่น่าสนใจต่อแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม การแสดงข้ามวัฒนธรรมชิ้นนี้นำเอาเทคนิคการแสดงตะวันตกมาสร้างสรรค์การแสดงกับบทละครมหาภารตะของอินเดีย จัดแสดงครั้งแรกที่เทศกาล Avignon ปี 1985 Bouffes du Nord ทำการแสดงหลายประเทศในยุโรปในช่วงปี 1985 ได้รับผลตอบรับและคำวิจารณ์ชื่นชมจากสาธารณะ จนกระทั่งต่อมาถูกดัดแปลงเป็นภาพยนตร์และรายการโทรทัศน์ในเวลาต่อมา

การแสดงทั้ง *L'Indiade* และ *The Mahabharata* นับว่าประสบความสำเร็จอย่างมาก ในแง่ผลตอบรับทั้งความคิดเห็นและรายได้ เมื่อพิจารณความคิดของนักการละครทั้ง ปีเตอร์ บรูก อาเรียนนา มนูชคีน และยูจีนีโอ บาร์บา ต่างก็ต้องการแสวงหาความเป็นสากล (Universal) ที่ในทุกวัฒนธรรมมีร่วมกัน ผ่านการฝึกและค้นหาการสร้างสรรค์ภายใต้แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม แต่กระนั้น แนวคิดความเป็นสากลนี้ ถูกวิพากษ์อย่างหนัก กล่าวคือ การแสดงข้ามวัฒนธรรมดังกล่าวนั้นเป็นการนำเอาการแสดงจากต่างวัฒนธรรมนอกเหนือตะวันตก ที่นำเอาทั้งการแสดง(Acting) รูปแบบ(Form) บทการแสดง(Performance Text) บริบทสังคมวัฒนธรรม ฯลฯ มาใช้สร้างสรรค์โดยนักการละครภายใต้กรอบคิดการแสดงตะวันตก รุสตอม ภารุชา (Rustom Bharucha) นักการละครชาวอินเดีย วิพากษ์งาน *The Mahabharata* ของบรูก ในบทความ *Theatre and The World (1993)* เขาเรียกการแสดงชิ้นนี้ว่าเป็น *"One of the most blatant (and accomplished) appropriation in recent years"* ทัศนะของเขา ส่งผลทำให้เกิดการตั้งคำถามในวงกว้าง อันเนื่องจากเขาวิพากษ์วิจารณ์ในมุมมองจากนักวิชาการละครฝั่งตะวันออก ส่งผลให้เกิดการตั้งคำถามและประเด็นต่อการนำเอาการแสดงจากต่างวัฒนธรรมนอกเหนือตะวันตกมาสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม

ทั้งนี้ รุสตอม ภารุชา วิพากษ์ถึงหลายประเด็น แต่ใจความสำคัญคือการตั้งคำถามถึงสถานะของบรูกในการสร้างสรรค์การแสดง *The Mahabharata* (1985) ทั้งการเลือกคัดเลือกนักแสดงที่มาจากเพียงความประทับใจ,กระบวนการทำงานที่ใช้ภาษาอังกฤษทั้งหมด และประเด็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สำคัญคือ ทุกขั้นตอนของการสร้างสรรค์การแสดงนี้อยู่ภายใต้การควบคุมของบรูกตั้งแต่แรกให้โลกของการแสดงเป็นไปได้อย่างที่เขาต้องการ จึงไม่เปิดโอกาสการค้นพบหรือการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม นอกจากนี้อัตลักษณ์การแสดงที่บรูกเลือกนั้นไม่สามารถที่จะตอบเป้าหมายของแนวคิดเรื่องความเป็นสากลของเขาได้ เพราะท้ายที่สุดผลงานการแสดงไม่สามารถปฏิเสธวัฒนธรรมที่แฝงฝังอยู่ในวัตถุดิบการแสดง ทั้งบท(Text) หรือการแสดง(Performance) (R. P. Knowles, 2010)

แพทริซ พาวิส (Patrice Pavis) เสนอว่าการจัดการกับรากเหง้าวัฒนธรรม (Culture Source) เป็นสิ่งที่ต้องคำนึงเพื่อใช้ในการคาดคะเนถึงศักยภาพในการสร้างสรรค์ ในขณะที่ต้องออกแบบการสร้างสรรค์ให้เกิดแนวทางในการสื่อสารระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน สิ่งที่บรูกทำคือการปรับเปลี่ยนมหาภารตะเพื่อให้กลุ่มผู้ชมตะวันตกสามารถเข้าใจได้ง่ายจนละเลยรากเหง้าของการแสดง สอดคล้องกับ รุสตอม ภารุชา ที่ตั้งประเด็นถึงการดัดแปลงมหาภารตะของบรูก ว่าเป็นการปรับรูปแบบและการเล่าเรื่องของวัฒนธรรมฮินดู ให้อ่านง่ายเพื่อให้ได้ผลตอบรับจากกลุ่มเป้าหมายทางวัฒนธรรม (Target Culture) ที่หมายถึงกลุ่มผู้ชมตะวันตก (เรื่องเดียวกัน,2010)

มาร์วิน คาร์ลสัน (Marvin Carlson) เขียนบทความ *“Peter Brook's The Mahabharata and Ariane Mnouchkine's L'Indiade as examples of contemporary cross-cultural theatre”* ลงใน *The Dramatic Touch of Difference: Theatre, Own, and Foreign (1994)* ในตั้งข้อสังเกตถึงการกำกับการสร้างสรรค์งานแนวทดลองของสองผู้กำกับตะวันตกที่ให้ความสนใจกับ ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของอินเดียพร้อมกัน และประสบความสำเร็จอย่างมาก แต่ในบทความนี้ อธิบายให้เห็นว่าการศึกษาการแสดงข้ามวัฒนธรรมควรจะต้องพิจารณาถึงแก่นของการข้ามวัฒนธรรม(Cross-cultural) กล่าวคือ เมื่อพิจารณาการแสดงทั้ง *The Mahabhaata* และ *L’Indiade* เป็นการสร้างงานการแสดงข้ามวัฒนธรรมด้วยหลักการแสดงแบบตะวันตก เพื่อสนองความต้องการของกลุ่มผู้ชมในตะวันตกเป็นหลัก ฉะนั้น จึงไม่เรื่องแปลกที่จะประสบความสำเร็จในแง่ความนิยมชมชอบจากกลุ่มผู้ชม ซึ่งมาร์วิน คาร์ลสัน ได้ศึกษาการข้ามวัฒนธรรมของทั้งสองการแสดง โดยพิจารณาวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงใกล้ชิดกับผู้กำกับทั้งสอง(ในที่นี้หมายถึงการแสดงตะวันตก) และการแสดงของต่างชาติ(การแสดงอินเดีย) โดยวิเคราะห์และสะท้อนให้เห็นความเชื่อมโยงและความสัมพันธ์ของการแสดงตะวันตกและการแสดงอินเดียที่ปรากฏในการแสดงของผู้กำกับทั้งสองคน

จากการศึกษาของเขาสรุปออกมาว่าทั้ง *The Mahabhaata* และ *L’Indiade* ไม่ได้ตระหนักถึงการชี้เฉพาะเจาะจงถึงวัฒนธรรมอินเดีย ที่มีความแตกต่างทั้งแนวคิดความหมายหรือในแง่ความเป็นอื่น(otherness) สิ่งที่ผู้กำกับทั้งสองทำคือการพยายามหยิบเอาภาพหรือประสบการณ์ของ

อินเดียมาเป็นโครงร่างเพื่อสร้างการการแสดงข้ามวัฒนธรรมเพื่อนำเสนอหรือมุ่งหวังถึงความเป็นพวกพ้อง/ภราดรภาพของมนุษย์ (human brotherhood) แต่จากเป้าหมายของการสร้างสรรค์การแสดงดังกล่าว ผู้กำกับทั้งสองเลือกให้การแสดงทั้งสองไม่ปะทะหรือเผชิญหน้า แต่เลือกสรรเพียงแค่สิ่งที่ดูเหมือนกันหรือคล้ายกันจากลักษณะภายนอกมาสร้างสรรค์การแสดง เช่น เครื่องหมายหรือสัญญะ แล้วนำมาจัดวางในการแสดงส่งผลให้เมื่อวัฒนธรรมทางการแสดงทั้งสองต่อต้านกันเองในผลงานการแสดง ดังนั้น วิพากษ์วิจารณ์ผลงานบางส่วนจึงมุ่งไปถึงว่าการแสดงไม่สามารถพูดน้ำเสียงที่แท้ของอินเดียได้

จากการวิพากษ์วิจารณ์ผลงานของทั้ง อารีอาน นุชกิน และปีเตอร์ บรูก ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าผลงานดังกล่าวทำเกิดการขยายขอบเขตการแสดงข้ามวัฒนธรรมในระดับนานาชาติ และการวิพากษ์วิจารณ์ในวงกว้างส่งผลโดยตรงกับแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมตะวันออกและตะวันตก โดยเฉพาะประเด็นการตั้งคำถามถึงการบิดเบือนหรือครอบงำวัฒนธรรมอื่นๆ ที่เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม ของนักการละครที่ใช้กรอบแนวคิดตะวันตกเป็นศูนย์กลาง(Eurocentric) ตามที่ รุสตอม ภารุชา และ มาร์วิน คาร์ลสัน ชี้ให้เห็นข้างต้น ในแง่ของการสร้างสรรค์ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า การพิจารณาถึงเป้าหมายและภูมิหลังพื้นเพของผู้กำกับ อาจจะเป็นสิ่งที่ทำให้เห็นถึงข้อบกพร่องไม่ใช่เฉพาะจากผลงานที่ปรากฏแต่สะท้อนให้เห็นเบื้องหลังความคิดได้เป็นอย่างดี ในทางกลับกันภูมิหลังและพื้นเพของผู้กำกับก็อาจจะเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม

อย่างไรก็ดี เมื่อแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมเริ่มแผ่ขยายขอบเขตการสร้างสรรค์การแสดงนอกเหนือจากตะวันตกถูกเรียกหรือนิยามชี้เฉพาะตามบริบททางพื้นที่และวัฒนธรรมากยิ่งขึ้น การเปลี่ยนแปลงก็เป็นแรงผลักดันให้ศิลปินนอกเหนือจากตะวันตกโดยเฉพาะแถบเอเชียเริ่มสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมอย่างแพร่หลาย ปรากฏการณ์ดังกล่าวจึงเป็นการโต้กลับของโลกตะวันออกที่เกิดขึ้นในหลากหลายมิติไม่ใช่เฉพาะในมิติของศิลปะการแสดง ปัจจัยสำคัญหนึ่งคือแนวคิดบูรพาคดีศึกษา (Orientalism) โดย เอ็ดเวิร์ด ซาอิด (Edward Said) ชี้ให้เห็นถึงวาทกรรมที่ชาวตะวันตกผลิตสร้างภาพแทนของตะวันออก ในมิติของการแสดงข้ามวัฒนธรรมก็คือ นักการละครตะวันตกในช่วงเวลานั้นมีการหยิบยืมเอาการแสดงพื้นถิ่นมาผสมทำให้การสร้างสรรค์โดยขาดความเข้าใจอย่างแท้จริงต่อศิลปะชิ้นนั้นส่งผลให้เกิดความแปลกแยกในศิลปะหยิบยืมมา จนเมื่อนักการละครตะวันออกเริ่มวิพากษ์วิจารณ์และการแผ่ขยายของแนวคิดทำให้ศิลปิน นักการละครโดยเฉพาะตะวันและเอเชีย เริ่มสร้างสรรค์งานของตนเอง จึงอาจเป็นการตอบโต้กลับของขั้วตรง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้าม (Binary Opposition) จนเกิดการคานอำนาจของขั้วความคิดที่มีต่อแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมระหว่างตะวันและการแสดงนอกเหนือจากตะวันตก

แมคไอเวอร์ และ คิง (McIvor and King (2019) อ้างถึง ดาฟเน่ เล่ย (Daphane P.Lei) (2011) ที่อธิบายถึงการแสดงข้ามวัฒนธรรมในปัจจุบันอย่างรวบรัดเอาไว้ว่า

> *...The most dominant form of intercultural theatre today, which I term "hegemonic intercultural theatre" (HIT), is a specific artistic genre and state of mind that combines First World capital and brainpower with Third World raw material and labor, and Western classical texts with Eastern performance traditions. Well-known practitioners of HIT include Peter Brook, Ariane Mnouchkine, and Richard Schechner, as well as their Eastern counterparts Suzuki Tadashi of Japan, the Contemporary Legend Theater of Taiwan, and, to a certain extent, Ong Keng Sen of Singapore...*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การอธิบายข้างต้นแสดงให้เห็นการขยายขอบเขตและลักษณะของการสร้างสรรค์การแสดงวัฒนธรรมที่ครอบคลุมทั้งแนวคิด วัตถุดิบ และอุตสาหกรรมการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่ประเทศทางตะวันตกและยุโรปยังเป็นเป็นกำลังสำคัญที่สนับสนุนและจัดเทศกาลให้เกิดการสร้างสรรค์งานเหล่านี้ แต่ทั้งนี้ก็จะเห็นว่าการแสดงข้ามวัฒนธรรมครอบคลุมทั่วถึงนักการละครทั่วโลก รวมถึงเอเชียที่เริ่มสร้างสรรค์งานของตนเองที่หยิบเอาวัฒนะรรมการแสดงในฐานะวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ในฐานะศิลปิน ดังนั้นผู้วิจัยมองว่าสำหรับศิลปินและนักการละครการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม ล้วนแต่มีเจตนาของการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมคือการค้นหาวิธีการสร้างสรรค์ใหม่ๆที่จะเชื่อมประสาน แนวคิดและทักษะการแสดงจากต่างวัฒนธรรมสามารถสร้างสรรค์ร่วมกันได้อย่างเท่าเทียมกัน

ศิลปินเอเชียที่สร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมที่ผลงานมีอิทธิลพต่อการแสดงข้ามวัฒนธรรมในระดับนานาชาติ อาทิเช่น ทาดาชิ ซูซูกิ (Tadashi Suzuki) ที่มีวิธีฝึกฝนการแสดงที่เฉพาะตัว โดยการนำเอาการแสดงของญี่ปุ่นมาออกแบบเป็นกระบวนฝึกฝนการแสดง หลักการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณโดยเน้นพลังงานการทำซ้ำโดยใช้การเคลื่อนไหวร่างกายที่แตกต่างจากการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน เพื่อการเชื่อมรอยต่อช่องว่างระหว่างส่วนบนของร่างกายและส่วนล่าง ไม่เกิดการติดขัดระหว่างแสดง ทั้งนี้สามสิ่งที่เน้นมากคือภาษา(Text) ร่างกาย(Body) และการทำงานเป็นกลุ่มร่วมกัน อีกทั้งวินัยในการฝึกที่ต้องใช้เวลา หลักสำคัญหนึ่งของการฝึกคือ การทำซ้ำ โดยท่าแต่ละท่าต้องใช้แรงมาก ซึ่งเขาเชื่อว่าภาวการณ์ทำซ้ำอย่างหนักเหล่านี้ ส่งผลให้ร่างกายปลดปล่อยและเป็นอิสระ ส่วนผลงานการกำกับและสร้างสรรค์แสดง ผลงานเช่น *The Tale of Lear* จากบทละคร *King Lear* ของ วิลเลียม เชกสเปียร์ ส่วนการแสดงเรื่อง *The Trojan Women* นำเสนอการแสดงของญี่ปุ่น อิงจากเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นหลังจากสิ้นสุดสงครามโทรจัน ของ โฮเมอร์ (Homer) ฯลฯ นอกจากนี้ นักการละครและผู้กำกับชาวสิงคโปร์อีกคนที่ต้องกล่าวถึงคือ ออง เคง เซ็น (Ong Keng Sen) ที่สนใจการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม นับว่าเขามีบทบาทสำคัญกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมในยุคปัจจุบันและเป็นศิลปินเอเชียที่มีผลงานการแสดงข้ามวัฒนธรรมในระดับนานาชาติหลากชิ้น*เช่น Lear(1997), Search: Hamlet* และ *Desdemona (2000)* เป็นต้น

Desdemona (2000) เป็นผลงานที่ถูกวิพากษ์วิจารณ์ที่ทำให้ต้องตั้งคำถามถึงการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมภายใต้บริบทวัฒนธรรมเอเชีย การแสดงชิ้นนี้ได้หยิบเอาบทละครเรื่องโอเทลโล (Othello) ของ วิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) มาตีความสร้างสรรค์ใหม่ โดยเป็นการทำงานร่วมกันของ นักแสดง นักดนตรี ศิลปิน นักออกแบบและทีมงาน จาก อินเดีย เกาหลี พม่า อินโดนีเซีย และสิงคโปร์

ยง ลี หล่าน (Yong Li Lan) เขียนบทความ *Ong Keng Sen's Desdemona, Ugliness, and the Intercultural Performative* (2004) วิพากษ์ผลงาน *Desdemona (2000)* ข้อวิพากษ์วิจารณ์สำคัญคือ การตีความและนำเสนอบทละครของเชกสเปียร์กับการแสดงละครเอเชีย รวมถึงวัตถุดิบการแสดงที่นำมาใช้มากเกินความจำเป็น และความจริงแท้(Authenticity) ในบทละครเชกสเปียร์ที่ควรจะเลือกมาใช้เพื่อส่งเสริมการผสมผสานการแสดง การสื่อสารความเป็นขั้วตรงข้ามผ่านตัวละคร (ความเป็นชายกับความเป็นหญิง), รูปแบบการนำเสนอ(เอเชียกับยุโรป) รวมทั้งองค์ประกอบการแสดง เพิ่มระยะห่างที่ระหว่างเชกสเปียร์กับการแสดงเอเชียจนไปถึงการแสดงเอเชีย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ด้วยกันเอง ส่งผลให้คนดูไม่สามารถจดจ่อหรือมุ่งความสนใจในการแสดงได้ ทั้งนี้บทความดังกล่าวให้กล่าวถึงการตั้งโจทย์ของ ออง เคง เซ็น กล่าวคือเขาเลือกจะดัดแปลง การตีความและนำเสนอ การแสดงจากบทละครเรื่องโอเทลโล(Othello) เพราะความท้าทาย รวมถึงบทละครโอเทลโล กล่าวถึง Desdemona เพียงเล็กน้อย เขามองว่าข้อมูลเพียงน้อยนิดเกี่ยวกับ Desdemona เป็นจะสามารถสนับสนุนการสร้างการแสดง โดยผสมผสานรูปแบบและมุมมองของการแสดงวัฒนธรรมเอเชียทั้งเก่าและใหม่เข้าไป จากโจทย์นี้จะสามารถสร้างสรรค์การแสดงที่ข้ามพ้นบริบททางวัฒนธรรมของการแสดงจากต่างวัฒนธรรมได้

ผู้วิจัยมองว่าเป้าหมายดังกล่าวมีความพยายามที่จะค้นหา การแสดงข้ามวัฒนธรรมที่จะรสร้างความหมายใหม่ของการแสดงข้ามวัฒนธรรมในแบบฉบับของศิลปินของเอเชีย ซึ่งก็มีความคล้ายคลึงกับความพยายามข้ามพ้นทางวัฒนธรรม การพยายามหาวัตถุดิบจากการแสดงตะวันตกมาสร้างสรรค์ สิ่งที่ ออง เคง เซ็น ละเลยไปมีความคล้ายคลึงกับนักการละครตะวันตกในช่วงริเริ่มของแนวคิดที่ขาดความเข้าใจและให้ความสำคัญการรากเหง้าของการแสดง เพียงแต่ครั้งนี้เป็นศิลปินเอเชียที่หยิบเอาบทการแสดงของตะวันตกที่มีสถานะเป็นคนอื่นมาใช้โดยไม่พิจารณาอย่างถี่ถ้วน นอกจากนี้ยังชี้ให้เห็นว่าแม้แต่การแสดงในภมิภาคเดียวกันก็ยังเกิดการปะทะหรือความขัดแย้งที่ส่งผลต่อการแสดง ดังนั้นข้อวิพากษ์ที่มีต่อการแสดงข้ามวัฒนธรรมดังกล่าวมาทั้งหมดอาจจะบ่งชี้ว่าในท้ายที่สุดการสร้างสรรค์ที่ตั้งใจหรือมิได้ใจที่จะละเลยที่จะทำความเข้าใจรากเหง้าของการแสดงไม่ว่าจากวัฒนธรรมใดจึงเป็นเรื่องที่ต้องให้ความสำคัญที่จะต้องชี้เฉพาะถึงพื้นที่ มิใช่แบ่งแบ่งแยกเพียงขั้วตรงข้ามง่ายๆ อย่างตะวันออกหรือตะวันตกอีกต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ชาร์ลอต แมคไอเวอร์ (Charlotte McIvorv) (2019) อธิบายเอาไว้ว่า

> *...New interculturalism therefore uses the tools of performance making and performance analysis to highlight "culture" as a process of materially situated becoming for individuals and collectives (whether theatre ensembles, audiences, or publics) that remains always in motion and that can be viewed from an infinite number of angles and perspectives. In doing so, new interculturalism's aim is to disrupt and reshape rather than*

confirm binaries of us/them, self/Other, here/there, and East/West, as experienced by individuals and groups in both artistic and social settings...

เอริกา ฟิชเชอร์ ลิคช์เตอร์ (Erika Fischer Lichte) นักการละครชาวเยอรมัน ได้กล่าวถึง กระบวนการร้อยเรียงผสมผสานในการสร้างสรรค์การแสดงวัฒนธรรมสามารถสร้างขึ้นภายใต้กรอบคิดการทดลองเพื่อมุ่งสู่อุดมคติของความหลากหลายทางวัฒนธรรม และความเป็นสังคมโลก(Globalized societies) โดยตระหนักว่าสุนทรียะไม่เคยปิดกั้นหรือปฏิเสธมิติการเมืองและสังคมมาก่อน และผลักดันให้ผู้สร้างสรรค์จินตนาการข้ามขอบเขตทางสุนทรียะทางการแสดง ทั้งนี้ไม่จำเป็นต้องเป็นแนวคิด รูปแบบการสร้างสรรค์ที่มีขนาดใหญ่ทั้งในแง่กรอบความคิด,องค์ประกอบการสร้างสรรค์ หรือผลงานการแสดง แต่ในการสร้างสรรค์การแสดงควรจะชี้เฉพาะหรือเจาะจง ในรายละเอียดของสิ่งที่ต้องการนำเสนอและบริบทแวดล้อม รวมถึงมุ่งหวังที่จะสื่อสาร อุดมคติของการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่อาจจะปรากฏเพียงชั่วคราวผ่านการสร้างสรรค์แสดง(McIvor & King, 2019)

ฉะนั้น ผู้วิจัยคิดว่าการปะทะ หรือการตอบโต้กลับของขั้วตรงข้าม (Binary Opposition) เพื่อยืนยันขอบเขตระหว่างวัฒนธรรมจึงอาจจะไม่ได้เป็นประเด็นสำคัญต่อแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม แต่การก่อสร้างและรื้อสร้าง มุมมองใหม่ร่วมกันบนบริบทพื้นที่ทางศิลปะและสังคมร่วมกัน เพื่อค้นหาการข้ามพ้นทางวัฒนธรรมการแสวงหาความเป็นสากลที่มีอยู่ร่วมกันก็ยังคงเป็นสิ่งที่การแสดงข้ามวัฒนธรรมยังคงค้นหาและทดลองรวมถึงไม่ได้มุ่งเน้นเพียงการสร้างสรรค์การแสดงในเฉพาะทางศิลปะแต่ยังต้องให้ความสนใจกับบริบททางสังคมอื่นๆ ดังนั้นการแสดงข้ามวัฒนธรรมให้ความสำคัญกับ สถานะทางอำนาจ(Power dynamic) ที่อาจจะครอบคลุมถึงบริบททั้งการเมือง เศรษฐกิจและสังคมวัฒนธรรม

ในช่วงต้นศตวรรษที่ 21 แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมถูกพัฒนาอย่างแพร่หลายขยายขอบเขตมากขึ้น ผลงานที่แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงและมุมมองของแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่ ของ ปีเตอร์ บรูก ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด จากช่วงปี 1970 ที่ถูกวิจารณ์อย่างหนัก แพทริซ พาวิส (2010) กล่าวถึง การแสดงข้ามวัฒนธรรมในความเกี่ยวโยงกับ กระแสโลกาภิวัตน์และพัฒนาการ อธิบายถึงสิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงถึงการแสดงข้ามวัฒนธรรม คือการกลับไปที่การเล่าเรื่องอย่างเรียบง่ายเขายกตัวอย่าง ผลงาน *Eleven and Twelve (2004)*[1] ของ

[1] บรูกได้รับแรงบันดาลใจจาก*เรื่อง* *Vie et enseignement de Tierno Bokar* (The Life and teaching of Tiernio Bokar) โดย *Amadou Hampâté Bâ* นักเขียนชาวแอฟริกา ซึ่งบุคคลในเรื่องมีตัวตนจริง บทละครมี

บรูก กล่าวคือในการแสดงชิ้นนี้บรูกเลือกที่ไม่อธิบายเรื่องราวหรือประวัติศาสตร์ทางวัฒนธรรมเป็นเรื่องหลักหรือขยี้การแสดงให้เกินความจำเป็น(Dramatization) อย่างเช่นที่เคยทำใน *The Mahabharata* ทั้งการเลือกใช้องค์ประกอบแสดงมีการใช้น้อยชิ้นและมีการออกแบบแสงที่สวยเหมาะสมสร้างบรรยากาศกับเรื่อง อีกทั้งบรูกยังหลีกเลี่ยงที่จะไม่ใช้รูปแบบหรือลักษณะการแสดงที่ทำให้ดูแปลกหรือโดดเด่น เมื่ออ้างถึงแอฟริกา นอกจากนี้ยังเลือกใช้นักแสดงที่มีความหลากหลายเชื้อชาติ พาวิส อธิบายและตั้งคำถามทิ้งท้ายว่าการแสดงชิ้นนี้มีเนื้อหาและประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อของแอฟริกาที่สามารถทำให้ผู้ชมต่างเชื้อชาติวัฒนธรรมเข้าถึงเข้าใจ หรือแนวคิดและวิธีของการแสดงข้ามวัฒนธรรมย้อนคืนกลับสู่ต้นกำเนิดทั้งความเป็นสากลและการเผชิญหน้าของมนุษย์ที่มีความแตกต่างกัน

จากการวิเคราะห์ดังกล่าว ผู้วิจัยเห็นว่าสะท้อนให้เห็นมุมมองแนวคิดบางอย่างที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างเห็นได้ชัดในผลงานการแสดงข้ามวัฒนธรรมของผู้กำกับคนเดียวกัน แต่ทว่าบรูกก็มีความต้องการที่จะสร้างการแสดงข้ามวัฒนธรรมนี้สามารถสื่อสารแก่นแท้หรือประเด็นบางอย่างที่มนุษย์ในทุกวัฒนธรรมสามารถรับรู้และเข้าใจ ดังนั้นการกลับสู่ความดั้งเดิม,ธรรมชาติบริสุทธิ์ หรือความเรียบง่ายในการนำเสนอก็อาจจะเป็นหนทางหนึ่งนอกจากนี้ต้องไม่พยายามควบคุมองค์ประกอบที่มีความแตกต่างหลากหลายของวัฒนธรรมเป็นจุดสำคัญหนึ่งที่สะท้อนให้เห็นการเปลี่ยนแปลงของแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่ส่งผลมาถึงปัจจุบัน

ในบทความ Woman's *Intercultural performance* (2000) โจแอนน์ ทอมพ์กินส์(Joanne Tompkins) และ จูลี่ ฮอลเลดจ์ (Julie Holledge) นิยามเกี่ยวกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมอย่างเรียบง่ายและชัดเจนเอาไว้ว่า 'The meeting in the moment of performance of two or more cultural traditions'

ริชาร์ด โนเลส (2017) กล่าวถึง "Intercultural Performance ecology"[2] ชี้ให้เห็นถึง การนำเอาการแสดงข้ามวัฒนธรรมมาผนวกกับนิเวศวิทยาเพราะการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมในปัจจุบันมีความเกี่ยวโยงกับตัวตน(embodied) ความเป็นละคร (Theatrical) ความเป็นเมือง(urban) ระดับชาติ(National) การข้ามชาติ(Transnational) หรือพื้นที่ระหว่างวัฒนธรรมที่สามารถมองเห็นได้ (Visual intercultural space) ด้วยเหตุผลถึงความสมบูรณ์

เนื้อหาเกี่ยวกับความขัดแย้งทางความเชื่อของคนสองคน ก่อนที่จะคืนดีและร่วมมือกันเมื่อชาวฝรั่งเศสเข้ามาล่าอาณานิคม

[2] ริชาร์ด โนเลส เอาแนวคิดการแสดงและนิเวศวิทยามาใช้ศึกษาอธิบายความหลายทางอัตลักษณ์วัฒนธรรมและการแสดงภายในเมืองโทรอนโต ประเทศแคนนาดา

ของระบบนิเวศที่จะสร้างสรรค์การแสดง นั้นตัดสินได้ด้วยความหลากหลายบนพื้นที่มากกว่ากว่าแข่งขันเพื่อความสำเร็จจากส่วนประกอบในระดับปัจเจกหรือสายพันธ์ ฉะนั้น การสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมทุกทุกอย่างเกิดขึ้นภายใต้ระบบนิเวศ ที่แตกต่างกันไป

ในปัจจุบัน การแสดงข้ามวัฒนธรรม การแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงครอบคลุมการแสดงแทบทุกรูปแบบและบริบทวัฒนธรรม การศึกษาและการสร้างสรรค์ต้องพิจารณาถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสภาพแวดล้อมพื้นที่วัฒนธรรมที่แตกต่างกันไปและผลักดันให้เกิดการแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมนเพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ที่เป็นธรรมชาติ(Organic) ทั้งองค์ประกอบการแสดง กระบวนการสร้างสรรค์ จนไปถึงอัตลักษณ์(Identity) และตัวตน(Self)ของผู้สร้างสรรค์ ทั้งในระดับปัจเจกบุคคล กลุ่ม ที่เต็มไปด้วย วัตถุดิบภูมิรู้ภูมิปัญญาที่แตกต่างกันไป มาสร้างสรรค์ร่วมกันบนสิ่งแวดล้อมเดียวกัน เป็นพื้นที่ใหม่ที่อาจจะนำไปสู่อัตลักษณ์ทางการแสดงชนิดใหม่

2.1.2 แนวทางการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม

ชาร์ลอต แมคไอเวอร์ (2019) ได้สรุปคุณลักษณะของการแสดงข้ามวัฒนธรรม ที่อาจจะสามารถนำมาเป็นแนวทางสร้างสรรค์เอาไว้ดังต่อไปนี้ (1) การข้ามวัฒนธรรมต้องมีความคล่องตัว (flows) และการเผชิญหน้ากันจากมุมมองนอกเหนือตะวันตก(non-western)และ/หรือ การสร้างสรรค์งานข้ามวัฒนธรรม ควรจะต้องก้าวผ่านความเป็นตะวันออกและตะวันตกในทุกด้านเพื่อไม่เป็นการสร้างข้อจำกัดในการสร้างสรรค์ผลงาน (2) ในกระบวนการแสดงข้ามวัฒนธรรมจะเรียกร้องมากขึ้นจำเป็นต้องศึกษาแนวคิดอื่นๆ นอกเหนือจากแนวคิดทางการแสดง (3) ไม่ควรกำหนดขีดจำกัดในการสร้างสรรค์หรือจำกัดรูปแบบการแสดงไม่ว่าจะเป็น การเต้นรำ,ดนตรี,ภาพยนตร์, ศิลปะภาพ (Visual art) และการแสดงหรือพฤติกรรมอื่นๆ ในชีวิตประจำวัน แต่สร้างเงื่อนไงหรือโครงสร้างให้แก่การสร้างสรรค์การแสดงนั้น (4) ให้ความสำคัญกับท้องถิ่นมากกว่า ระยะห่างในการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม (5) พยายามผลักดันการสร้างสรรค์ให้เกินขอบเขตของกระบวนการข้ามวัฒนธรรม (6) ให้ความสำคัญกระบวนการ วัตถุดิบ สร้างสรรค์ และข้อจำกัดเงื่อนไข ของคณะสร้างสรรค์ ซึ่งรวมถึงเรื่องเงินทุนมากกว่าการที่สนใจการนำเสนอการข้ามวัฒนธรรมและสัญญะในผลงานที่เสร็จสมบูรณ์ (7) แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือเพื่อเข้าใจความเป็นมาและสนับสนุนการวิจัย (8) แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมควรนำแนวคิดอื่นๆมาใช้ร่วมด้วย โดยเฉพาะแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับความหลากหลาย การพลัดถิ่น และแนวคิดการเคลื่อนย้ายกลุ่มคน (9) ให้ความสำคัญกับกระบวนการการเผชิญหน้า/ปะทะสังสรรค์ของอัตลักษณ์ของปัจเจกและกลุ่มที่เกิดขึ้นในการแสดงข้าม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

วัฒนธรรม (10) ให้ความสำคัญกับ ‘Performativity’[3] ในฐานะเครื่องมือที่ใช้ตั้งคำถามเพื่อการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ที่สามารถปรับเปลี่ยนกฎหรือรูปแบบการทำงานได้ (11) การตรวจสอบและตระหนักว่าการข้ามวัฒนธรรม(Interculturalism) เป็นคำศัพท์ที่ถูกนิยามและเกี่ยวข้องกับนโยบายทางสังคมและศิลปะ จากรัฐในสหภาพยุโรป

การแสดงข้ามวัฒนธรรมว่าเป็นการวิเคราะห์ถึงรากเหง้าในหลากหลายรูปแบบและทุกลำดับขั้น(rhizomatic)[4] เกิดขึ้นทั่วโลกไม่ถูกครอบงำเพียงกลุ่มศิลปินและผู้ชมตะวันตกอีกต่อไป รวมทั้งไปในทุกทิศทางไม่เพียงแค่วัฒนธรรมตะวันออกหรือตะวันตก หรือจำกัดเฉพาะศูนย์กลางของเมือง แต่เขาไปเข้าไปถึงการแสดงของท้องถิ่น ที่ยังอยู่บนสภาพแวดล้อมดั้งเดิมหรือจริงแท้ รวมทั้งถึงลักษณะการศึกษา วิเคราะห์ หรือสร้างไม่ได้มุ่งความสนใจถึงขนาดหรือลักษณะ ไม่ว่าจะเป็นการแสดงในระดับปัจเจก โครงการของศิลปินเดี่ยวหรือกลุ่ม ก็สามารถวิเคราะห์หรือสร้างสรรค์ในมิติของการแสดงข้ามวัฒนธรรมได้ทั้งสิ้น (R. P. Knowles, 2010) ดังนั้น การแสดงข้ามวัฒนธรรมมีแนวโน้มที่จะมุ่งสร้างสรรค์งานเพื่อสื่อสารกับกลุ่มผู้ชมในวัฒนธรรมของตนเองเป็นหลัก อาจสามารถจัดเป็นแนวคิดละครหลังสมัยใหม่ที่หยิบนำเอาความรู้มาสำรวจตรวจสอบใหม่อีกครั้ง การวิพากษ์ละไม่ละทิ้งประเด็นร่วมสมัยจึงเป็นสิ่งสำคัญ และการสร้างสรรค์ในประเด็นสากล ความเป็นสากลใน ณ ที่นี้มิได้หมายถึงความจริงกลางๆ ที่ปรากฏในทุกวัฒนธรรม แต่ทว่าที่นำไปสู่เป็นลักษณะผสมผสานพันทางข้ามเผ่าพันธ์บางประการในวัฒนธรรมร่วมสมัย (ดังกมล ณ ป้อมเพชร, 2009) และแสวงหาการข้ามพ้นทางวัฒนธรรม(Transcultural) เพื่อค้นหาความเป็นสากลที่ชี้เฉพาะเจาะจงในแต่ละพื้นที่ และก้าวข้ามในประเด็นร่วมสมัยอย่าง ชาตินิยม ชาติพันธ์ ความเป็นตะวันตกและออก เป็นต้น

แพทริช พาวิส (2010) อธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงประสบการณ์การแสดงข้ามวัฒนธรรม เสนอว่า ‘Intercultural theatre’ ในปัจจุบันต้องพิจารณาใน ‘Intercultural performance’ เพื่อให้สื่อสารอย่างชัดเจนถึงการเปิดกว้างทางการแสดงจากต่างวัฒนธรรมอย่างชัดเจน โดยเขาอธิบายถึง ปรากฏการสร้างสรรค์การแสดงวัฒนธรรม การจัดประเภทดังกล่าวได้รับอิทธิพลจากโลกาภิวัตน์ (globalization)

จากการศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ กล่าวคือการแสดงข้ามวัฒนธรรมชิ้นนี้เป็นการสร้างสรรค์จากการแสดงจากสอง

---

[3] “Performativity is the larger category…A Performative may be a specific speech act such as a promise, bet, or contract. Or it may be something difficult to pin down – a ‘concept’…’idea of’ performance suffering an act or activity. (Schechner, 2013) ”

[4] multiple, non-hierarchical, horizontal

วัฒนธรรม ประกอบด้วย บทละคร The Tempest และ การแสดงละครชาตรี ซึ่งจากศึกษาความเคลื่อนไหวและปรากฏการณ์สร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม อาจจะเชื่อมโยงกับลักษณะของการแสดงข้ามวัฒนธรรม คือ การผสาน/ผสมรวม (*Syncretic*)[5] นำเอาตัวบท(textual), ดนตรี และภาพ (Visual) หยิบยืมมาเป็นวัตถุดิบโดยเฉพาะวัฒนธรรมพื้นถิ่นผสมผสานกับรูปการแสดงแบบตะวันตก และมักจะมีการกล่าวถึงประเด็นปัญหาของ แนวคิดอาณานิคม (Colonialism) หรือแนวคิดหลังอาณานิคม (neocolonialism) (R. P. Knowles, 2010) ผู้วิจัยคิดว่าลักษณะการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมดังกล่าว น่าจะใกล้เคียงกับเป้าหมายของผู้วิจัย ในฐานะผู้กำกับการแสดงข้ามวัฒนธรรม

2.1.3 การแสดงข้ามวัฒนธรรมในบริบทสังคมไทย

จากการศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม เมื่อนำมาพิจารณาศิลปะการแสดงในบริบทสังคมไทย ที่อาจจะใกล้เคียงพอจะจัดกลุ่มเป็นการแสดงข้ามวัฒนธรรม อาจจะเป็นนการสร้างสรรค์การแสดงภายใต้บริบทการแสดงร่วมสมัย (contemporary performance) มีลักษณะประการหนึ่ง คือเปิดโอกาสให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่ไร้พรมแดน การแสดงร่วมสมัยจึงนิยม ดัดแปลง (Adaptive) การแสดงพื้นถิ่น อาทิเช่น ละครชาตรี ละครนอก ลิเก เป็นต้น มาตีความ สร้างสรรค์ใหม่กับบทละครตะวันตก

จากการศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม ผลงานการแสดงร่วมสมัยในบริบทสังคมไทยที่มีแนวโน้มที่จะนิยามเป็นการแสดงข้ามวัฒนธรรมตามการศึกษาข้างต้น และมีศักยภาพที่จะสามารถนำมาศึกษา คือผลงานของ ประดิษฐ์ ประสาททอง ศิลปินเจ้าของรางวัลศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดง (2547) ผู้วิจัยยกตัวอย่างการแสดง *“ลิเกทรีโอ I am Don Quixote* (2563)” หรือ *“การเดินทางของดอน กิโฮเต้”* ที่หยิบเอาเรื่องราวของละครเพลงเรื่อง*“สู่ฝันอันยิ่งใหญ่” (2530)* โดยคณะละครสองแปด ซึ่งแปลและเรียบเรียงมาจากละครเพลงเรื่อง The Man of La Mancha ประดิษฐ์ ประสาททอง เป็นทั้งผู้กำกับและผู้รับบทดอน กิโฮเต้ มาดัดแปลงบริบทและนำเสนอด้ในรูปแบบลิเกร่วมสมัย ได้ดัดแปลงและนำเสนอด้วยรูปแบบลิเกร่วมสมัย โดยมีการปรับบริบทเป็นไทยชื่อมโยงกับชีวิตชนชั้นกลาง โดยแท้จริงเบื้องหลังความเพ้อฝัน ดอน กิโฮเต้ นั้นเป็นนักธุรกิจที่ล่มละลายจึงเพ้อฝันเข้าในโลกของนิยายอัศวิน ทั้งนี้การนำเสนอมีความเป็นลิเกตามขนบผสมกับมิวสิคัล กลิ่นอายแบบไทยๆ มีการใช้พื้นไม่มีฉาก ใช้อุปกรณ์ประกอบฉากพอสนับสนุน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

[5] เป็นคำศัพท์ที่ถูกใช้อธิบายการรวมกลุ่มหรือผสาน ปรากฏในมิติของสังคม, ศาสนา, ดนตรี โดยทั้งหมดอธิบายถึงการได้รับอิทธิพลจากรูปแบบ ความเชื่อหรือพฤติกรรม(Tradition) ตั้งแต่สองรูปแบบขึ้นไป (ผู้วิจัย,2021)

พฤติกรรมของตัวละครให้สอดคล้องกับสถานที่นั้นๆ มีการใช้เทคนิค แสง สี แบบโรงละคร เครื่องแต่งกาย ดอน กิโฮเต้ คนเดียวที่สวมชุดลิเก คนอื่นแต่งตัวตามบริบทและสถานะของตัวละคร ใช้เครื่องดนตรีสามชิ้น เปียโน เครื่องสาย (ซออู้,ซอด้วย) เพอร์คัสชั่น(กลองและเครื่องหนัง) นับว่าเป็นการแสดงที่ได้รับผลตอบนรับเป็นอย่างดี (Anatta Theatre Troupe, 2020)

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยมองว่าผลงานชิ้นนี้เป็นการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่มีประเด็นที่น่าสนใจ ของการคัดเลือก บทหรือวรรณกรรมจากต่างวัฒนธรรมที่เนื้อหาหรือสารหลักที่สอดคล้องหรือมีศักยภาพบางอย่างที่สามารถเชื่อมโรงหรือนำมาปะทะสังสรรค์กัน กล่าวคือเบื้องหลังการสร้างสรรค์ ผู้กำกับตั้งคำถามถึงการดำรงตน ความฝันและความศรัทธาเอาไว้ได้อย่างไร ในสภาพบ้านเมืองย่ำแย่และความจริงรอบตัวอาจจะไม่เป็นอย่างที่ฝัน จากแก่นความคิดที่ตั้งคำถามและต้องการสื่อสาร การเลือกบท *“สู่ฝันอันยิ่งใหญ่”* หรือที่ดัดแปลงจาก “The Man of La Mancha ” โดยยังคงต้นฉบับเอาไว้ การที่ผู้กำกับเลือกนำเสนอก็ยังคงแกนและสารหลักของบทละครดั้งเดิม คือ ‘การดิ้นรนยืนหยัดต่อความฝัน’ ตัวละครหลัก ดอน กิโฮเต้ เจ็บปวดจากความเป็นเลยเลือกที่จะติดอยู่ในนิยายอัศวินเพื่อปลอบโยนและยืนหยัดต่อความฝัน และเชื่อว่ายังมีความยุติธรรมอยู่อย่างแน่นอนในสังคม จากแก่นความคิดประกอบกับการเลือกนำเสนอในรูปแบบของลิเกที่พื้นเพสร้างความตลกขบขัน ให้แก่ประชาชนให้ได้เคลิ้มฝันหลีกหนีจากความทุกข์ ภายใต้ความขบขันก็ยังสอดแทรกสารสำคัญที่ทำให้ผู้ได้กลับมาคิดทบทวนถึงความฝันที่เคยยืนหยัด จนพบความจริงที่เจ็บปวดจนอาจจะสูญหายไปให้ก็ขำเคล้าน้ำตา

สุกัญญา สมไพบูลย์ (2015) ได้ศึกษาวิเคราะห์ การสร้างสรรค์ลิเกร่วมสมัย โดยใช้แนวคิดการผสมผสานผสานวัฒนธรรม (การแสดงข้ามวัฒนธรรม) อภิปรายให้เห็นถึงกระบวนวิธีการสร้างสรรค์การแสดงด้วยแนวคิดการแสงข้ามวัฒนธรรมจากการนำเอาวรรณกรรมหรือบทละครจากต่างชาติ 3 เรื่อง ได้แก่ ลิเกเฟาสห์ (Liakay Faust) กำกับการแสดงโดยครูช่าง ชลประคัลภ์ จันทร์ เรือง ดัดแปลงจากบทละครดั้งเดิมของ โยฮันโวล์ฟกัง ฟอน เกอเธ่, เกาะทาส (The Island of Slaves) กำกับการแสดง โดย เกรียงศักดิ์ ศิลากอง โดยการนำบทละครคอมเมดี้คลาสิกของฝรั่งเศสเรื่อง *L’iiedes Esclaves (1725)* ของ *Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux* มาทำการแสดงโดยศิลปินลิเกมืออาชีพ และ ยักษ์ตัวแดง (Red Demon) กำกับการแสดงโดยประดิษฐ์ ประสาททอง บทประพันธ์ของ ฮิเดกิ โนดะ โดยจากการวิเคราะห์ สรุปได้ว่าการแสดงทั้ง 3 เรื่องได้นำบทการแสดงจากต่างประเทศนำเสนอด้วยรูปแบบลิเก มีการใช้คุณลักษณะของทั้งตะวันออกและตะวันตก รูปแบบยังเป็นแบบประเพณีนิยมส่วนเนื้อหาเป็นแบบสมัยใหม่ เป็นการขยายกลุ่มผู้ชมให้ได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

มีโอกาสสัมผัสสุนทรียะของการแสดงพื้นบ้าน ในแง่ของตัวศิลปินร่วมสมัย สิ่งที่จะต้องตระหนักคือความเข้าใจในธรรมชาติและการฝึกฝนปฏิบัติการแสดงลิเก เพื่อสามารถเก็บแก่นของการแสดงเอาไว้ให้ได้ นอกจากนี้ สุกัญญาอธิบายทิ้งท้ายที่เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ว่า “ความประนีประนอมและไม่กดทับว่าศิลปะประเภทใด แขนงใดมีความสูงต่ำกว่ากัน หากว่าศิลปะทุกอย่างมีความเท่าเทียมกันในเชิงสุนทรียะแต่แตกต่างที่องค์ประกอบและการนำเสนอ”

สุดท้ายนี้ ศิลปะการแสดงพื้นถิ่นของไทยนั้นเผชิญกับการเปลี่ยนมาเสมอตั้งแต่สังคมเริ่มก้าวเข้าสู่สมัยใหม่ การปะทะสังสรรค์ระหว่างแนวคิดเทคนิคทางศิลปะระหว่าง ตะวันตกและศิลปะพื้นถิ่นจึงเกิดขึ้นต่อเนื่องในพื้นที่การแสดงร่วมสมัย การนำเอาศิลปะพื้นถิ่นมาสร้างสรรค์ใหม่ ไม่ว่าจะเป็นบทการแสดง ดนตรี การร้อง การรำ มาผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ ตีความ รื้อสร้าง ดัดแปลง เปลี่ยนจังหวะการแสดง รวมถึงการผสมผสานการแสดงแบบตะวันตกเข้าไป ทว่าศิลปะพื้นถิ่นกำลังเข้าสู่กระบวนการกลาย ทางสุนทรียะและอัตลักษณ์ กระบวนการดั่งกล่าวอาจจะเรียกได้เป็นส่วนหนึ่งของการข้ามวัฒนธรรมและอาจจะนำไปสู่การสูญหายของอัตลักษณ์ดั้งเดิมของศิลปะแขนงนั้น ซึ่งเป็นเรื่องปกติในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม ประเด็นสำคัญที่ยังคงเป็นข้อถกเถียงที่ท้าทาย ผู้สร้างสรรค์และสังคมคือการรักษาสมดุลระหว่างการอนุรักษ์และการพัฒนา(ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์, 2008)

2.2 แนวคิดการกำกับการแสดง

การกำกับการแสดงเป็นศาสตร์และศิลป์ในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงของตะวันตกที่พัฒนาและฝึกฝนมาหลายยุคหลายสมัยที่มีความเปลี่ยนแปลงตามเวลา การกำกับการแสดงโดยรากฐานคือแกนกลางที่ส่งผลต่อทุกทางเลือกและการตัดสิน ฉะนั้นทุกขั้นตอนในการสร้างสรรค์การแสดงล้วนมาจากสิ่งที่เรียกว่าแนวทางการกำกับ (Direction) ของผู้กำกับการแสดงทั้งสิ้น

พันพัสสา ธูปเทียน (2016) กล่าวถึงการกำกับการแสดงว่า

> *.. ผู้กำกับการแสดงนั้นมีหน้าที่หาแนวคิดหรือแก่นเรื่อง (Spine) ที่ต้องการสื่อสารจากบทละคร และเลือกใช้วิธีการเล่าเรื่อง(Style) ที่เหมาะสมเพื่อขับเน้นแก่นเรื่องนั้นให้ออกมาสู่ผู้ชมได้อย่างเด่นชัด...*

ฉะนั้น การจะสร้างสรรค์แนวทางการกำกับนั้นเป็นโจทย์สำคัญที่ผู้กำกับต้องตอบตัวเองให้สิ่งที่อยากนำเสนออย่างชัดเจน ดังนั้นผู้กำกับจึงต้องค้นหา “แก่นหลัก” หรือ “แกนหลัก” ที่จะเป็นตัวกำหนดแนวทางในการกำกับ เพราะหากแกนหลักมีความชัดเจนผสมผสานอย่างลงตัว นำไปสู่การเลือกสรรองค์ประกอบอื่นๆในการแสดง ฉะนั้นผู้กำกับจะต้องสกัดความหมายของบทละครและรูปแบบ(Form) เหมือนกับสร้างสรรค์การแสดงชิ้นนี้ขึ้นมาใหม่(พันพัสสา ธูปเทียน, 2016) การทำงานกับบทละครหรือบทการแสดงของผู้กำกับจึงเป็นจุดเริ่มต้นในการค้นหาแนวทางการกำกับ ที่จะต้องวิเคราะห์และตีความสิ่งที่บทต้องการสื่อสารก่อนจะนำมาสู่การเลือกสรรรูปแบบและวิธีการนำเสนอ

เอเลีย คาซาน (Elia Kazan) (2009) อธิบายถึง แกนหลักและวิธีการนำเสนอ (Spine & Style) เมื่อศึกษาบทละครแล้วตอบคำถามว่า “สำหรับตัวฉันบทละครเรื่องนี้เกี่ยวกับอะไร ?” ออกมาและควรที่จะเป็นคำหรือวลีที่ง่ายๆที่ทำให้เข้าใจหรือสื่อถึง เนื้อหา/ใจความ การกระทำ ที่ปรากฏบนเวที ควรจะสะท้อนให้เห็นสิ่งที่เกิดขึ้น ว่าตัวละครทำอะไรและเห็นความพยายาม การเปลี่ยน การเคลื่อนไหว ทั้งนี้แกนหลักนี้ไม่ควรเป็นบอกเหตุการณ์แต่ควรจะครอบคลุมบรรยากาศและสีสันในบทละคร จนถึงลักษณะของรูปแบบ สิ่งเหล่านี้จะเป็นกุญแจสำคัญที่จะทำให้การสร้างสรรค์บทละครเรื่องนี้ของผู้กำกับมีเอกภาพ (Unity)

ฉะนั้นข้อความหรือประโยคที่อยากสื่อสารแก่นความคิดหลักของผู้กำกับควรจะต้องอธิบายด้วยการ กระทำที่เป็นกริยา(Active Verb) ที่อาจจะเชื่อมโยงกับแกนของตัวละครหลักที่ “ต้องการอะไรบางอย่างเลยกระทำบางอย่างเพื่อให้ได้สิ่งนั้นมา”ความต้องและการกระทำจึงเป็นสิ่งที่ผลักดันให้ตัวละครทำบางสิ่งที่เป็นตัวขับเคลื่อนเรื่องราวในบทละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดังกมล ณ ป้อมเพชร (2017) อธิบายถึงความคิดหลัก

...ความคิดหลักหรือประโยคสื่อสารความคิดหลัก ก็คือเรื่องที่ผู้กำกับการแสดงอยากจะพูด ต้องการสื่อสารกับผู้ชมนั่นเอง ในภาษาอังกฤษคำว่า ‘Message’ นั้นตรงความหมายมาก เพราะหมายถึงข้อความที่ผู้กำกับต้องการจะบอก ซึ่ง สาร นั้นอยู่ในบทละครในฐานะความหมายหลักของละครเรื่องนั้นๆ ผู้กำกับการแสดงสามารถสังเคราะห์ความคิดหลักได้จากการกระทำของตัวละคร ซึ่งมาจากการที่ตัวละครอยากได้อะไรจึงมีพฤติกรรมอย่างหนึ่งอย่างใด หรือที่เรียกว่า ‘ความต้องการ’ (Objective)...

ฉะนั้นเมื่อเข้าสู่การค้นหาและกำหนดแนวทางการกำกับการแสดง ผู้กำกับต้องเชื่อมโยงตัวเองในฐานะศิลปินจากบทละคร เพื่อค้นหาแก่นความคิดและวิธีการนำเสนอของตน อาจจะสรุปได้ว่า การกำกับการแสดงเป็นศาสตร์และศิลป์ที่กำหนดแนวคิดหรือความคิดหลัก ที่กลายเป็นแกนหลักที่ส่งผลต่อการเลือกตัดสินใจและทิศทางในการสร้างสรรค์ให้การเล่าเรื่องในทุกองค์ประกอบการแสดงเกิดเอกภาพ(Unity) เป็นเนื้อเดียวกัน ผู้กำกับจึงมีหน้าที่สร้างสรรค์และออกแบบ ‘แนวทางการกำกับ’ ที่จะเป็นตัวกำหนดทิศทางในการเล่าเรื่องและนำเสนอการแสดง แนวทางนี้ควรจะสามารถบ่งบอกถึง อารมณ์และบรรยากาศ(Mood & Tone) สี(Color) โดยแนวทางการกำกับการแสดงนั้น มาจากค้นหาและเชื่อมโยงสิ่งที่ต้องการจะสื่อสารจากบทละคร ที่ผู้กำกับต้องการจะสื่อสารจากการสังเคราะห์และเลือกสรร สารหลัก(Message) ที่เรียบง่ายชัดเจนและจริงเพื่อสร้างโลกของละครเรื่องนี้ขึ้นมาใหม่ ผ่านการสร้างสรรค์ออกแบบ แก่นความคิดหลัก(Theme) ที่ผู้กำกับต้องการจะสื่อสารกับผู้ชมต้องการนำเสนอ

2.2.1 การศึกษาวิเคราะห์ตีความบทละครของผู้กำกับ (Plays Analysis)

การอ่านบทละครเพื่อศึกษาวิเคราะห์ตีความบทละคร คือการทำความเข้าใจเรื่องราวและตัวละครเพียงแค่จุดเริ่มต้นของการทำงานของผู้กำกับที่พยายามค้นหาความคิดที่ผู้เขียนบทละครสอดแทรกเอาไว้ ทั้งนี้สิ่งที่ปรากฏในบทไม่ได้เป็นสิ่งเดียวที่ผู้กำกับใช้ในการสร้างสรรค์ หากแต่การศึกบทละครผู้กำกับจึงต้องรับเอาความคิดความรู้สึกเฉพาะตัวที่แตกต่างกันไปของผู้กำกับในขณะอ่านบทเพื่อเชื่อมโยงตัวผู้กำกับเข้ากับบทละคร การที่ผู้กำกับจะเลือกและตัดสินใจกำกับบทละครเรื่องใดก็เป็นสิ่งที่ต้องไตร่ตรองจนมั่นใจแล้วว่าบทละครเรื่องนั้น มีความคิดหรือสารที่ผู้กำกับสามารถเชื่อมโยงและเกิดความรู้สึกและต้องการจะสื่อสารเรื่องราวและความคิดของบทละคร (Elia, 2009)

ฮาโรลด์ เคลอร์แมน (Harold Clurman) (1974) อธิบายถึงการทำงานกับบทละครเพื่อค้นหา แกนเรื่องของผู้กำกับว่า ผู้กำกับจำเป็นต้องการอ่านและศึกษาบท ซ้ำหลายๆรอบ โดยรอบแรกเพื่อความประทับใจ และรอบถัด ๆ ไป อย่างถี่ถ้วนเพื่อค้นหาวิธีการสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพื่อให้แน่ใจว่า การศึกษาบทละครของผู้กำกับนั้นเพื่อค้นหา การกระทำหลัก (Main Action)ในบทละคร หรือแกนเรื่อง (Spine) อีกทั้งควรจะต้องอ่านอย่างแบ่งส่วน โดยระหว่างอ่านให้จินตนาการคิดว่า ถ้าหากตนเองต้องเป็นผู้แสดงตัวละครในบทละครชิ้นนี้ การอ่านลักษณะนี้จะช่วยให้เห็นการเปลี่ยนแรงจูงใจและการกระทำของตัวละคร ซึ่งโดยแกนของตัวละครควรจะสอดคล้องและเกิดเป็นการกระทำหลักของบทละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ดังกมล ณ ป้อมเพชร (2017) อธิบาย การกระทำ(Action) ในบทละครเอาไว้ว่า

> *...การกระทำ หรือ Action ในบทละครหรือภาพยนตร์ ที่แสดงได้ คือ การกระทำที่มีเป้าหมายว่าทำสิ่งนั้นกับตัวละครฝ่ายตรงข้ามแล้วต้องการอะไรกลับคืนมา การกระทำในเชิงการแสดงควรเป็นการกระทำที่มีฤทธิ์เป็นกัมมันตะ (Active) ไม่ใช่ถูกกระทำหรือเป็นไปในทางปฏิเสธ และไม่ใช่พฤติกรรมประเภท กิน นั่ง ยืน เดิน บอกเล่า ตบตี ชกต่อย แต่คือการกระทำที่มีความต้องการ (Objective)...*

ฉะนั้นผู้กำกับการแสดงจะต้องศึกษาตีความหมาย(interpretation) บทละครเพื่อให้เห็น การกระทำและความต้อง ของตัวละครในบทละคร เพื่อทำความเข้าใจถึง สารหลักของบทละครนี้ ทั้งนี้การอ่านบทละครเพื่อทำความเข้าใจเรื่องราวและตัวละครเพียงแค่จุดเริ่มต้นของการทำงานของผู้กำกับที่พยายามค้นหาความคิดที่ผู้เขียนบทละครสอดแทรกเอาไว้ การวิเคราะห์บทละครของผู้กำกับจึงเป็นการตีความเพื่อค้นหาความหมาย ความคิด สาร ที่เป็นสิ่งที่เฉพาะตน ที่ถูกกำกับสร้างสรรค์สร้างขึ้นมาใหม่ เพื่อนำเสนอ เพราะฉะนั้นบทละครหนึ่งเรื่องจึงถูกวิเคราะห์ตีความออกมาได้ไม่เหมือนกัน

เมื่อผู้กำกับค้นพบสิ่งที่ต้องการจะสื่อสาร หลังการศึกษาอ่านบทละครจนเข้าใจความหมายแล้ว ผู้กำกับต้องสกัดสิ่งที่บทละครต้องการจะสื่อสารออกมาเป็นประโยคสั้น ๆ เข้าใจง่าย การสกัดสิ่งที่ต้องการสื่อสารอาจจะไม่ตรงกับผู้เขียนบทอย่างตรงไปตรงมา ฉะนั้นการสกัด แก่นเรื่องออกมาผู้กำกับต้องเชื่อมโยงตัวเองในฐานะศิลปินว่าอะไรที่บทละครเรื่องนี้สื่อสารมีผลกับอารมณ์และความรู้สึกในฐานะศิลปินที่ต้องการเล่าเรื่องนี้ หากสกัดออกมาแล้วแก่นเรื่องควรง่ายและจริงใจ หนักแน่นพอที่จะกำหนดทิศทางของการแสดงชิ้นนี้

ในช่วงศึกษาวิเคราะห์ตีความบทละครเป็นช่วงสิ่งสำคัญที่ผู้กำกับต้องใช้เวลาในการค้นคว้า วิเคราะห์ ตกตะกอน การตีความของตนเอง โดยการอ่านบทซ้ำแล้วซ้ำอีกจนกว่าจะค้นพบและมั่นใจถึงแก่นความคิดที่ต้องการจะสื่อสารจากบทละคร เพื่อที่จะได้สร้างโลกของละครเรื่อง (The world of a play) และกำหนดกติกาของการแสดงชิ้นนั้น เมื่อเข้าใจบทละครแล้วผู้กำกับก็จะทำความเข้าใจบริบทแวดล้อมของโลกนั้นเพื่อเชื่อมโยงกับตนเพื่อนำสื่อสารให้ได้

คอนแสตนติน สตานิสลาฟสกี (Konstantin Stanislavski) เรียกตรรกะหรือความเป็นเหตุเป็นผลที่ปรากฏในโลกของบทละครว่า “given circumstance” (บริบทแวดล้อมและ

สถานการณ์ที่ถูกกำหนด) เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ผู้กำกับการแสดงจะต้องนิยามหรือกำหนดให้คณะผู้สร้างสรรค์เข้าใจตรงกัน ซึ่งอาจจะครอบคลุม สิ่งรอบตัวทั้งหมดที่เกิดขึ้น เช่น สถานที่และเวลาที่เกิดกระทำของตัวละคร อายุตัวละคร ความสัมพันธ์ของตัวละคร ภูมิหลังและสถานะทางสังคมวัฒนธรรมและเศรษฐกิจ แล้วสิ่งอื่นที่สามารถรู้ได้เกี่ยวกับตัวละครและโลกที่ตัวละครอาศัยอยู่ (R. Knowles, 2015)

ดังนั้น การศึกษาทั้งองค์ประกอบในบทละครโดยสามารถได้ทั้ง โครงเรื่อง (Plot), ภาษา, ประเภทของบทละคร พื้นที่และบริบทสังคมของบทละคร การแบ่งองก์หรือฉากของบทละคร การเข้าออกของตัวละครในแต่ละฉาก จำแนกรายละเอียดของฉาก (Scene Breakdown) เป็นต้น เพื่อให้เห็นโครงสร้างการออกแบบการเล่าเรื่องและเรียบเรียงที่ผู้เขียนบทละครได้เชื่อมโยงเป็นโลกของละครเรื่องนี้เอาไว้ รวมทั้งการทำความเข้าใจบริบทอื่นๆนอกเหนือที่ปรากฏจากบทละครก็เป็นที่อาจจะช่วยผู้กำกับในการตีความบทละคร การศึกษาประวัติชีวิตของนักเขียนบทละครเองก็มีความสำคัญ งานของผู้กำกับการแสดงคือการอ่านเดาใจผู้เขียนบทละครว่าต้องการที่จะสื่อสารอะไรในบทละคร การทำความเข้าใจ ภูมิหลังชีวิต บริบทสังคมวัฒนธรรมของผู้เขียนบทละคร ผู้กำกับมีวัตถุดิบในการหยิบมาสร้างสรรค์เพิ่มขึ้น

2.2.2 การศึกษาวิเคราะห์ตีความตัวละครของผู้กำกับ (Character Analysis)

การวิเคราะห์ตัวละครเป็นการฝึกฝนของของนักแสดงตะวันตกที่ฝึกฝนการแสดง ที่มีพื้นฐานจากการแสดงของสตานิสลาฟสกี การศึกษาตัวละครคือการศึกษารายละเอียดบทพูดของตัวละคร ที่บ่งบอกถึงลักษณะเฉพาะ สะท้อนลักษณะนิสัย รวมถึงด้านจิตใจ (Psychological) ของตัวละคร หลักการสำคัญหนึ่งคือการค้นหาเบื้องหลังแรงจูงใจ/แรงขับเคลื่อน(Motivation) ของการกระทำ(Action) ของตัวละคร ซึ่งเป็นแกนของตัวละคร

กระกระทำของตัวละครทั้งเรื่องจึงจะสัมพันธ์กับความต้องการ (Objective) กระทำของตัวละครทั้งเรื่องที่อยู่ในทุก ๆ ช่วงของการแสดงจะต้องเสอดคล้องเป็นเส้นเดียวกันทั้งเรื่องที่สามารถเรียกได้ว่าเส้นต่อเนื่องของการกระทำ(through line action) ดังนั้น ความต้องการของตัวละครควรก็จะเชื่อมโยงกับ ความต้องการสูงสุด(Super-Objective) หมายถึง ความต้องการที่ตัวละครต้องการมากที่สุดในชีวิต ที่ในแต่ละช่วงชีวิตอาจจะเปลี่ยนแปลงไปได้ตามอายุของตัวละคร อย่างก็ตามตัวละครในบทละครต้องวิเคราะห์ถึงบริบทแวดล้อมและสถานการณ์ที่ถูกกำหนดในบทละคร เพื่อ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ค้นหามูลเหตุเบื้องหลังการกระทำ ที่อาจจะเกิดจาก ความขัดแย้ง(Conflict) และ เดิมพัน(Stake) ของตัวละคร ส่งผลให้ตัวละครต้องพยายามที่จะบรรลุความต้องการเพื่อไปสู่เป้าหมาย (Goal)

ทั้งนี้เมื่อผู้กำกับเจอแกนของตัวละครก็สามารถพิจารณาสิ่งอื่น ไม่ว่าจะเป็น ลักษณะทางกายภาพ,บุคลิกลักษณะ,ภูมิหลัง,ความสามารถและความเชี่ยวชาญ,สิ่งที่ยึดถือในชีวิต,ทัศนคติ,และสิ่งที่ใช้เทียบเคียง ฯลฯ โดยสิ่งเหล่านี้อาจจะซ่อนเอาไว้ในบทละคร ในคำพูดของตัวละคร คำอธิบาย หรือบางอย่างก็อาจจะไม่ปรากฏในบท แต่ในฐานะผู้กำกับจะต้องสร้างสรรค์ต่อยอดโดยมีเป้าหมายเพื่อให้เห็นภาพของตัวละครชัดเจนมากที่สุดเพื่อให้สามารถนำเสนอแก่นของบทละครตามที่ต้องการได้

2.2.3 การศึกษารูปแบบการแสดงของผู้กำกับ

ในปัจจุบันเกิดการสร้างสรรค์และผสมผสานรูปแบบการแสดงเกิดขึ้นมากมาย ฉะนั้นผู้กำกับการแสดงจึงจำเป็นที่จะต้องศึกษารูปแบบการแสดงที่ถูกนำมาใช้ในการแสดง เพื่อที่จะได้สามารถกำหนดทิศทางเพื่อสนับสนุนการเล่าเรื่อง ทั้งนี้การศึกษารูปแบบการแสดงของผู้กำกับก็จะต้องขึ้นอยู่กับเป้าหมายหรือแนวคิดการสร้างสรรค์ที่ต่างออกไป การกำกับการแสดงจะต้องเลือกสรรการแสดงหลากหลายรูปแบบมาสร้างสรรค์ร่วมกัน ผู้กำกับการแสดงจะต้องเข้าในโครงสร้างและองค์ประกอบเพื่อนำมาออกแบบทิศทางและรูปแบบในการนำเสนอ หากเป็นการแสดงที่มาจากต่างวัฒนธรรมกันผู้กำกับจำเป็นที่จะต้องศึกโครงสร้างและรูปแบบของบทละคร ทั้งบริบทที่เกี่ยวกับการแสดง เช่น บริบทสังคมวัฒนธรรมของบทหรือการแสดงประเภทนั้น วัตถุประสงค์การแสดง ลักษณะหรือรูปแบบพื้นที่ทำการแสดง กลุ่มผู้ชม ฯลฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อพิจารณางานวิจัยฉบับนี้เป็นการสร้างสรรค์การแสดงระหว่างบทละครพายุพิโรธและการแสดงละครชาตรี ที่อาจจะจัดเป็นละครพื้นบ้านของไทยที่มีรูปแบบเฉพาะตัว สิ่งสำคัญที่ผู้วิจัยให้ความสำคัญต่อการศึกษารูปแบบก็เพื่อพิจารณาถึงองค์ประกอบสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการแสดง (Acting) ของรูปแบบการแสดงนั้นๆ ที่มีการใช้การร่ายรำและดนตรีในการแสดงเป็นหลัก

กุลวดี มกราภิรมย์ (2015) อธิบายถึงองค์ประกอบของละครเอเชียที่สำคัญสรุปได้ดังนี้

1) การร่ายรำ เกิดจากการกำหนดออกแบบท่าทางเพื่อสื่อสารความหมายบางอย่าง อาจจะเกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติ และการสร้างท่าเพื่อสื่อความ

หมายถึงสัญลักษณ์บางอย่างทางวัฒนธรรม การร่ายรำครอบคลุมถึงการเคลื่อนไหวร่างกายบนเวที ทั้งนี้การร่ายรำเกิดจากการกำหนดออกแบบท่าทางเพื่อสื่อสารความหมายบางอย่าง โดยมีดนตรีคอยประกอบจังหวะและทำนอง รวมทั้งอาจจะมีการปรับแต่งเสียง สร้างสรรค์การร้องเพื่อการเล่าเรื่องจนกลายเป็นคำกลอนและการด้นเพลง

2) ดนตรี เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่จะช่วยประกอบการร่ายรำซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญในการร่ายรำ ทั้งนี้ดนตรีในการแสดงละครเอเชียมีหลายรูปแบบ อาทิเช่น ดนตรีบรรเลง การขับร้องประกอบดนตรี ขับร้องโดยไม่มีดนตรี การร่ายบทกลอนเป็นต้น ทั้งนี้ดนตรีไม่ได้ทำหน้าที่เยงสร้างอารมณ์และบรรยากาศเท่านั้น แต่เป็นส่วนสำคัญในการเล่าเรื่อง โดยมีหน้าที่สื่อถึงความต้องการและความรู้สึกของตัวละคร นำเสนอความคิดสิ่งที่แฝงในใจที่ไม่สามารถพูดได้ แต่ทั้งนี้หน้าที่ที่สำคัญที่ดนตรีในละคร คือการให้จังหวะและทำนองประกอบ การร่ายรำ ทั้งนี้ดนตรีในเอเชียมีระบบจังหวะ ทำนองที่ซับซ้อน และเป็นตัวกำหนดฉันทลักษณ์ในบทละครหลายรูปแบบ

การศึกษารูปแบบการแสดงบางชนิดอย่างที่ปรากฏมากในการแสดงเอเชีย มักความข้องเกี่ยวกับพิธีกรรม ฉะนั้นการศึกษารูปแบบจึงจำเป็นต้องพิจารณามิติทางสังคมวัฒนธรรมที่เกี่ยวโยงกับการแสดงชนิดนั้นด้วย เพื่อช่วยให้ผู้กำกับการแสดงสามารถเลือกสรรนำเอารูปแบบการแสดงเหล่านี้มาใช้ในการสร้างสรรค์ แต่ทั้งนี้ในท้ายที่สุดการเลือกเอารูปแบบการแสดงชนิดใดนั้น ก็ขึ้นอยู่กับกรอบความคิดของผู้กำกับ ที่เล็งเห็นแล้วว่า รูปแบบการแสดงนั้นๆมีศักยภาพที่จะสามารถช่วยในการเล่าเรื่องแลแก่นความคิดหลักที่ผู้กำกับต้องการจะสื่อสาร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.4 การกำหนดแนวทางการกำกับ (Direction)

การกำหนดแนวทางกำกับการแสดง ผู้กำกับแต่ละคนอาจจะมีวิธีการอธิบายที่แตกต่างกันไป แต่อย่างไรก็ตามควรจะครอบคลุมสิ่งที่ผู้กำกับต้องการสื่อสารแก่นความคิดและวิธีการนำเสนอ และสามารถนำเสนอให้คณะผู้สร้างสรรค์เข้าใจได้ แนวทางกำกับควรจะมุ่งเน้นชี้เฉพาะ บ่งบอกถึง แนวคิดการกำกับ แสดงให้เห็นการวิธีการนำเสนอ(Style) จากการศึกษาวิเคราะห์ตีความบทละครและรูปแบบข้างต้น ท้ายที่สุดนำมาเรียบเรียงเพื่อให้โลกของละครเรื่องนี้สมจริงตามที่ผู้กำกับ

กำหนดขึ้น โดยกรอบการกำกับสำคัญมาก เป็นสิ่งที่ทีมงานจะใช้ทำงานร่วมกัน โดยในกรอบแนวคิดการกำกับนี้ ผู้กำกับให้ทิศทางรวมถึงระบุสิ่งที่ต้องให้ความสำคัญในการสร้างสรรค์แสดงชิ้นนี้ ไม่ว่าจะเป็น รูปแบบและวิธีการนำเสนอ การเล่าเรื่อง (Narrative) การแสดง(Acting) บทการแสดง ดนตรี เสียง เป็นต้น

ฮาโรลด์ เคลอร์แมน (1974) ได้อธิบายแนวทางการกำกับของตนเองเอาไว้ใน บันทึกของผู้กำกับ (Director's Note) กล่าวคือ ในการทำงานในแต่ละเรื่อง ที่แสดงให้เห็นถึงแนวทางกำกับการแสดงของเขา ทั้งนี้ในบทละครแต่ละเรื่องก็มีการเขียนบันทึกตีความในหัวข้อที่ต่างกันไป รวมถึงมีประเด็นหรือแนวคิดที่ให้ความสำคัญไม่เหมือนกันในบทละครแต่ละเรื่อง อาทิเช่น อารมณ์ในเรื่อง (Mood) สิ่งแวดล้อมในเรื่อง (Setting) ,บทพูดตัวละครหลักที่เชื่อมโยงกับการกระทำหลักของเรื่อง ,ความประทับใจและความรู้สึกแรกหลังอ่านบทละครจบ,การบันทึกการอ่านครั้งที่สองและสามหลังการอ่านบทละคร,เครื่องแต่งกาย,ประเภทของบทละคร เป็นต้น แต่ทั้งนี้จากบันทึกของผู้กำกับของเขาทุกเรื่องครอบคลุมถึง แก่นเรื่อง(Spine) ที่ต้องการสื่อสารจากบทละคร วิธีการเล่าเรื่อง(Style) และการตีความตัวละคร

พันพัสสา ธูปเทียน (2016) ได้ศึกษา *"การกำกับละครเพลงเรื่อง หลายชีวิตเพื่อสร้างชุดคู่มือการกำกับละครเพลงในประเทศไทย"* โดยหลังจากศึกเคราะห์บทละครและตัวละครเป็นอย่างดีแล้ว ได้สังเคราะห์ แนวคิดและทิศทางการกำกับ โดยแบ่งออกเป็น แก่นความคิดหลัก (Theme),กรอบความคิดของผู้กำกับ (Director's Concept) และกรอบความคิดด้านการออกแบบ (Director's Design Concept) โดย แก่นความคิดหลัก(Theme) อธิบายด้วยประโยคสั้นๆที่ต้องการสื่อสาร ส่วนการกำหนดกรอบการกำกับการแสดง (Director's Concept) อธิบายถึงแนวคิดสำคัญของผู้กำกับในการแสดงที่มีการขยายความประเด็นสำคัญที่ผู้กำกับต้องการสื่อสาร ซึ่งอธิบายครอบคลุมทั้ง วิธีการนำเสนอ ความรู้ บทละครเรื่องนี้เป็นเรื่องราวของใคร และอารมณ์และบรรยากาศที่ต้องการนำเสนอ และกรอบความคิดด้านการออกแบบ (Director's Design Concept) อธิบายด้วยภาพ ที่ใช้เป็นภาพหลัก(Key Visual) เพื่ออธิบายแนวคิดสำหรับการออกแบบการแสดงชิ้นนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.5 การทำงานกับบทของผู้กำกับ (Director's Work Script)

การทำงานกับบทของผู้กำกับ คือการเตรียมบทละครที่บันทึก รายละเอียดการตีความ แนวทางการกำกับการแสดง ก่อนเข้าสู่การทำงานกับคณะผู้สร้างสรรค์ การทำงานกับ

นักแสดง และกระบวนการซ้อม การบันทึกก็ควรจะแสดงให้เห็นเห็นทิศทางการกำกับการแสดง ที่ครอบคลุม ความต้องการ การกระทำ ความขัดแย้ง ทิศทางบนเวที ฯลฯ ซึ่งผู้กำกับจะต้องลงรายละเอียดครอบคลุมทุก ยูนิท(Unit) และ บีท(beat) ที่ถูกแบ่งตามการกระทำและความต้องการของตัวละคร

ฮาโรลด์ เคลอร์แมน (1974) มีวิธีการทำงานกับบทโดยการบันทึกรายละเอียดเหล่านี้เอาไว้ฝั่งซ้ายของบท และแบ่งตารางออกเป็นสามช่องช่องแรกตั้งคำถามว่า “What” กระกระทำ (Action) ในแต่ละช่วงของตัวละคร ไม่ว่าตัวละครจะพูดหรืออยู่ในความเงียบ แต่ตัวละครยังคงทำ(Doing) หรือมุ่งหมายที่จะทำอะไร การกระทำนี้ ผู้กำกับจะออกแบบโดยใช้ คำกริยาที่บ่งชี้ถึงการกระทำอย่างชัดเจน(Active Verb) เช่น ตักเตือน, ร้องขอ,ข่มขู่, ตำหนิ, รักษา,ประจบประแจง เป็นต้น สำหรับตารางช่องที่สองคือ ให้ตั้งคำถามว่า “How” คือการอธิบายในแต่ละช่วงถึงวิธีหรือลักษณะที่ตัวละครเลือกที่จะกระทำ(Manner) ว่ามีใช้วิธีการยังไง (Adjustment) โดยการกระทำในแต่ละช่วงของตัวละครนี้จะเชื่อมโยงกับความต้องการ(Objective)ของตัวละครในช่วงหรือฉากนั้นๆ เป็นการชี้เฉพาะถึงวิธีการที่ทำ (Adjustment) เช่น ช่องแรก “ตอบโต้” ช่องที่ 2 “แทะโลม” เมื่อลองรวมกับคำถามเพื่ออธิบายอาจจะเป็นดังนี้เมื่อวิเคราะห์คำถามและสิ่งที่น่าจะครอบคลุม การอธิบายการแบ่งช่วงอาจจะอธิบายได้ว่า “ตัวละคร A ต้องการตอบโต้ตัวละคร B /อย่างแทะโลม” ส่วนในช่องที่สาม กิจกรรม (Activities) อธิบายถึงกิจกรรมที่เกิดจากภายนอกทั้งหมดของตัวละคร

ฉะนั้น ในช่องแรก การกระทำ (Action) จึงอาจจะหมายถึง ความมุ่งหวัง (Intention) ตัวละคร ผู้กำกับจึงอาจจะตีความหรือทำความเข้าใจโดยการตั้งคำถามว่า “ใครต้องการให้ใครเพื่อที่ให้ใครทำอะไรหรือรู้สึกอะไร” และในช่องที่ 2 คือวิธีการที่ทำ(Adjustment) อาจจะถามตนเองว่าในช่วงขณะ(Moment) ตัวละคร “ใช้วิธีการยังไง”ในกระทำออกมา สำหรับช่องที่สาม ก็อาจจะครอบคลุมได้ทั้ง(Business) อาทิเช่น อากัปกิริยา ท่าทาง การเคลื่อนไหว จังหวะลีลา หรือทิศทางการเคลื่อนไหว เป็นต้น

อย่างไรก็ดีผู้วิจัยมองว่าผู้กำกับแต่ละคนก็มีวิธีการบันทึกเครื่องมือสำหรับการกำกับที่แตกต่างกันไป ขึ้นอยู่กับความถนัด วิธีการของ ฮาโรลด์ เคลอร์แมน ก็ทำให้ผู้กำกับกลับมาตรวจสอบการตีความของตัวเองพร้อมกับบทอยู่ในกระบวนการซ้อมที่อาจจะเกิดข้อค้นพบใหม่ๆ ร่วมกับนักแสดง วิธีการดังกล่าวเป็นเพียงวิธีหนึ่งในการเตรียมความพร้อมก่อนเข้าสู่กระบวนการซ้อม ในฐานะผู้กำกับการแสดงจะต้องให้ความสำคัญกับการเตรียมตัวก่อนเข้าสู่กระบวนการทำงานร่วมกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คนอื่น แนวทางกำกับเปรียบเป็นรากฐานที่ให้ทิศทางในการสร้างสรรค์ ผู้กำกับจึงต้องมีความเข้าใจโลกของละครหรือการแสดงชิ้นนี้อย่างถ่องแท้

2.2.6 บทบาทและหน้าที่ของผู้กำกับการแสดง

การทำงานของผู้กำกับจึงเป็นการทำงานกับตัวเองในช่วงเริ่มต้น ทั้งการจะตัดสินใจกำกับละครเรื่องหนึ่ง ผู้กำกับจำเป็นต้องชัดเจน เพื่อให้ทิศทางแก่ทีมงานฝ่ายต่าง โดยขั้นตอนการเตรียมงานก่อนเริ่มพบทีมงานและการฝึกซ้อมเป็นขั้นตอนที่สำคัญที่ให้ผู้กำกับได้ตรวจสอบ ค้นคว้า กำหนดทิศทาง ไม่ว่าจะเป็น การค้นหาแก่นเรื่อง สารหลัก (Message) วิเคราะห์ตัวละคร วิธีการเล่าเรื่อง ประเภทของเรื่อง เป็นต้น ผู้กำกับการแสดงจึงเป็นผู้กำหนดเลือกสรรแนวทางและให้ทิศทางการทำงานในด้านศิลปะทั้งหมดของการจัดแสดงฉะนั้น ผู้กำกับสร้างสรรค์ ออกแบบ แนวทางกำกับและแก่นความคิดหลักของโดยมีเป้าหมายเพื่อให้ละครเกิดเอกภาพของการนำเสนอ

นอกจากนี้การทำงานของผู้กำกับยังเป็นการทำงานร่วมกับผู้อื่น (collaboration) ผู้กำกับจึงจะต้องเป็นผู้ประสานการทำงานของทุกฝ่ายด้วยความเป็นมิตรและเข้าอกเข้าใจ แม้ว่าผู้กำกับจะเป็นผู้กำหนดทิศทางแต่ต้องตระหนักเสมอว่าผู้กำกับไม่ได้เป็นผู้เชี่ยวชาญในทุกด้านตั้งแต่เริ่มต้นการสร้างสรรค์ ผู้กำกับจึงจำเป็นต้องรับฟังความคิดเห็นและความรู้สึกของผู้ร่วมงาน ก่อนที่จะพูดว่าตนต้องการอะไร ทั้งสะท้อนและส่งเสริมทุกฝ่ายให้รู้สึกไว้วางใจและเชื่อมั่น ทั้งนี้แม้ว่าผู้กำกับจะไม่ได้เป็นผู้แสดงหรือสร้างสรรค์องค์ประกอบในการแสดงนั้น แต่ผู้กำกับจะต้องรับผิดชอบต่อการแสดงและภาพที่เกิดขึ้นบนเวทีทั้งหมด (ดังกมล ณ ป้อมเพชร,2013)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ริชาร์ด วิลเลียม (Richard William) (2018) กล่าวถึงคุณสมบัติที่ผู้กำกับควรจะมีสรุปออกมาดังนี้

1) ความสามารถในการสื่อสารทั้งการ พูด การเขียน และ ความคิดสร้างสรรค์ เพื่อจูงใจ บันดาลให้คณะผู้สร้างสรรค์ให้เกิดความรู้สึกร่วมในการสร้างงานร่วมกัน

2) อีกทั้งมีความสามารถในการต่อรอง การสื่อสารระหว่างบุคคล อีกทั้งมีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ มีทักษะการทำงานเป็นทีม รวมทั้งการจัดการเวลา

3) มีความเข้าใจหรือตระหนักกระบวนการทำงาน เช่นเทคนิคการทำงานในโรงละคร กระบวนการสร้างสรรค์การแสดง

4) ผู้กำกับจำเป็นต้องมีทักษะการจัดการองค์กร และความเป็นผู้นำที่จะคอยกำหนดทิศทางการแสดงให้ทุกฝ่าย อีกทั้งพยายามแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ เป็นนักปฏิบัติ

5) ทั้งนี้การทำงานในฐานะผู้กำกับการแสดงไม่ได้มีหลักการวิธีการที่ตายตัว แต่ละคนก็มีแนวทางและวิธีการที่ต่างกันออกไปแต่ทั้งนี้ก็เป็นศาสตร์และศิลป์ในการกำหนดทิศทาง จินตนาการ สร้างสรรค์ ที่สามารถฝึกฝนได้

ผู้กำกับการแสดงจึงมีหน้าที่ผู้กำหนดทิศทางและเชื่อมประสานองค์ประกอบการแสดง และทุกฝ่ายในการสร้างสรรค์การแสดง แม้ว่าการเป็นผู้กำกับการแสดงไม่สูตรสำเร็จตายตัว แต่งานของผู้กำกับคือพื้นฐาน เป็นแกนกลางเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ ผู้กำกับจึงจะต้องรับผิดชอบต่อแก่นความคิดหลักที่ตนต้องการนำเสนอ ในฐานะศิลปินผู้สร้างสรรค์การแสดง

2.2.7 การทำงานกับผู้ออกแบบ

การกำงานกับผู้ออกแบบนั้นในฐานะผู้กำกับต้อง อธิบายถึงแนวทางการกำกับที่แสดงให้เห็นแก่นความคิดหลักและวิธีการนำเสนอแกผู้ออกแบบฝ่ายต่าง โดยให้รายละเอียดในแต่องค์ประกอบของการแสดง เช่น ฉาก (scene)และ อุปกรณ์ประกอบฉาก(Props) เครื่องแต่งกาย (Costume) แสง (lighting) เสียงและดนตรี (Sound & Music) ฯลฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อย่างไรก็ตาม การทำงานร่วมกับผู้ออกแบบนั้น การพูดถึงแนวคิดอาจจะเป็นเรื่องที่เป็นประโยชน์ต่อการสร้าง ผู้กำกับจะต้องมีหน้าที่ส่งเสริมและสร้างให้ผู้ออกแบบเกิดการจินตนาการมากกว่าแค่แนวคิด ดังนั้นการพูดคุยควรสนทนาเกี่ยวกับ Mood &Tone (อารมณ์และบรรยากาศ) จังหวะ โทนเสียง ระดับเสียง รวมถึงการนำภาพมาอธิบายเปรียบเทียบกับแนวคิดความรู้สึกเพื่อให้ผู้ออกแบบ เข้าใจสิ่งที่ผู้กำกับต้องการและเกิดแรงบันดาลในการออกแบบต่อไป การสรุปเป็นประโยคหรือคำ อาจจะไม่เพียงพอที่สื่อสารสิ่ง ที่ผู้กำกับต้องการนำเสนอผ่านบทละคร ทั้งนี้ผู้กำกับอาจจะอธิบายภาพเพิ่มเติมว่าเกี่ยวข้องกับแก่นคเรื่องอย่างไร ในการทำงานกับนักออกแบบต้องระวังไม่ชี้นำและปิดกั้นความคิดของนักออกแบบออกไป แต่เปิดโอกาสให้ผู้ออกแบบได้แสดงจินตนาการและสร้างอย่างเต็มที่ก่อน อีกทั้งหลีกลี่ยงการชี้นำที่ทำให้ผู้ออกแบบทำตามแนวคิดมุมมอง

ที่ต้องการนำเสนอและอย่าเร่งเร้าในการเชื่อมโยงองค์ประกอบการแสดงการออกแบบในทันที ผู้ต้องสร้างบรรยากาศส่งเสริมจินตนาการแก่ผู้ออกแบบอย่างเต็มที่ แต่อย่างไรก็ตามผู้กำกับต้องคอยสะท้อนกลับและแสดงความคิดเห็นแก่นักออกแบบ ในทุกๆความคิดที่เกิดขึ้น เพื่อคอยให้ทิศทางและตัดสินใจเพื่อดำเนินการสร้างสรรค์ต่อ(R. Knowles, 2015)

แม้ว่าผู้กำกับจะลงมือออกแบบหรือสร้างองค์ประกอบเหล่านี้ด้วยตัวเอง แต่ผู้กำกับควรจะมีความเข้าใจต่อการทำงานในแต่ละส่วน เพื่อที่จะได้สามารถแสดงความคิด รวมถึงให้ทิศทางแก่ผู้ออกแบบได้ตรงประเด็นสอดคล้องกับพื้นเพหรือลักษณะของการออกแบบแต่ละประเภทที่มีวิธีคิดและขั้นตอนแตกต่างกันไป ความเข้าใจกระบวนการวิธีและลักษณะของแต่ละองค์ประกอบ เหมือนผนวกกับ แนวทางกำกับก็จะสามารถทำให้การทำงานกับผู้ออกแบบเป็นไปในทิศทางที่ผู้กำกับต้องอย่างเป็นธรรมชาติ

2.2.8 การเลือกนักแสดง (Casting)

การคัดเลือกนักแสดงนั้นเป็นกระบวนการที่สำคัญมาก ฮาโรลด์ เคลอร์แมน (1974) กล่าวไว้ว่า *“Casts good actors -and you’ll all be good directors!”* อย่างไรก็ดีการคัดเลือกนักแสดงจะมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับความต้องการและข้อจำกัดของแต่ละโปรดักชั่น ผู้กำกับบางคนก็เลือกประกาศการคัดเลือกนักแสดงโดยเปิดให้คนที่มีความสนใจในบทนั้นๆ เข้ามา โดยผู้ที่มีความสนใจในบทการแสดงในเบื้องต้นก็จะต้องมาทดสอบความสามารถและความเหมาะสมของบทตามโจทย์ บางโปรดักชั่นก็คัดเลือกคนที่คิดว่าน่าจะเหมาะสมกับบทมาทดสอบบทเลยก็ได้เช่นกัน

ในกระบวนการขั้นเลือกผู้กำกับจะต้องสังเกตนักแสดง ในเรื่องการแสดง ผ่านร่างกาย น้ำเสียง การเคลื่อนไหว วิธีการโดยทั่วไปคือให้นักแสดงอ่านบท หลายครั้งในกระบวนการนักแสดงอาจตื่นกลัวและกังวล จนไม่สามารถแสดงความสามารถออกมาได้เต็มที่ทำให้เสียนักแสดงที่อาจจะเหมาะสมกับบทนั้นไป ฉะนั้นต้องผู้กำกับต้องทำให้บรรยากาศสบาย นอกจากนี้ต้องเปิดรับทุกความเป็นไปได้ โดยหากเป็นไปได้ผู้กำกับให้โอกาสมากกว่าหนึ่งครั้งในการทดสอบบท อาจจะสามารถแนะนำและให้ลองอีกครั้งในอีกทางหนึ่งที่น่าจะเป็นไปได้ รวมถึงการใช้วิธีการสัมภาษณ์นักแสดงเล่าเรื่องตัวของเขานอกเหนือจากทักษะทางการแสดง หลายครั้งก็สามารถช่วยให้ผู้กำกับเห็นตัวตนของนักแสดง เห็นรสนิยมความคิดทางศิลปะ มุมมองต่อชีวิตและสิ่งต่างๆรอบตัว (Clurman, 1974)

แม้ว่าการคัดเลือกนักแสดงจะไม่ได้มีวิธีการตายตัว มีเพียงขั้นตอนที่สามารถนำมาใช้ได้ ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าเรื่องอื่นๆ ก็มีความสำคัญไม่แพ้เทคนิคทางการแสดง นักแสดงบาง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

คนมีความสามารถ แต่ก็อาจจะไม่ได้โดดเด่นหรือแสดงความสามารถออกมาอย่างเต็มที่ในกระบวนการคัดเลือกก็เป็นไปได้ รวมถึงการเลือกนักแสดงเหมือนเลือกเพื่อนร่วมงานฉะนั้น ความมุ่งมั่นตั้งใจ ทัศนคติในการทำงานก็สำคัญไม่แพ้กัน ผู้กำกับจึงต้องพยายามศึกษาทำความรู้จักนักแสดงที่ตนจะเลือกอย่างดี ท้ายที่สุดไม่ว่าผู้กำกับจะตัดสินใจเลือกนักแสดงคนไหน ไม่ว่าด้วยเหตุผลความรู้สึกหรือข้อจำกัดใดของโปรดักชั่น ผู้กำกับจะเลือกนักแสดงที่เหมาะ และมีความเป็นไปได้ที่จะสามารถเชื่อมโยงกับตัวละคร เพื่อที่จะสื่อสารแก่นและรูปแบบของละครเรื่องนั้นที่ต้องการจะสื่อสาร (Clurman, 1974) ฉะนั้นการทำความเข้าใจบทและตัวละคร และกำหนดแนวทางการกำกับที่ชัดเจน ก็จะช่วยให้ผู้กำกับสามารถเลือกนักแสดงที่เหมาะสมตามที่ต้องการได้

2.2.9 กระบวนการฝึกซ้อม (Rehearsal process)

1) การพบกันครั้งแรก (First meet)

การพบกันครั้งแรก เป็นกระบวนการที่ทุกคนในโปรดักชั่นจะรวมตัวกัน จะมีการอ่านบทละครร่วมกันของนักแสดงทุกคน โดยมีทีมงานทุกฝ่ายนั่งสังเกตกระบวนการ เพื่อนำไปสร้างสรรค์ต่อ นอกจากนี้คือการทำความรู้จักทุกคนในโปรดักชั่น โดยผู้กำกับอาจจะเป็นผู้แนะนำทุกคนให้รู้จักกัน อธิบายกติกาในการอ่านบทครั้งแรก (First reading) จุดมุ่งหมายของการอ่านบทครั้งแรกนอกจากจะมาพบกันของทุกคนในโปรดักชั่น คือการค้นหา ความรู้สึกแรกของทุกคนเมื่อบทละครออกจากปากนักแสดงที่จะมารับบทเป็นตัวละครจะเกิดอะไรขึ้นบ้าง การค้นหาให้ครั้งแรกจึงสำคัญมากที่ทำให้ผู้กำกับเห็นทิศทางงานที่ต้องทำ เมื่อการอ่านบทแล้วควรมีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับบทละครความรู้สึกต่างๆที่เกิดขึ้น ผู้กำกับจะต้องบันทึกสิ่งที่นักแสดงค้นพบเหล่านี้เอาไว้ เพื่อใช้ในการทำงานในกระบวนการซ้อมกันนักแสดงต่อไป ทีมงานฝ่ายอื่นๆ ก็จะเห็นภาพมากขึ้นจากแก่นเรื่องที่ได้แลกเปลี่ยนกับผู้กำกับไปบ้างแล้วแต่เมื่อเจอกับนักแสดงเป็นอย่างไรต้องเกิดการแลกเปลี่ยนกับผู้กำกับอีกครั้ง

2) การซ้อมเพื่อค้นหา

การซ้อมในช่วงนี้ เป็นการซ้อมเจาะทีละฉาก โดยมีเป้าหมายเพื่อให้นักแสดงสามารถเชื่อมโยงและมีความเชื่อในเงื่อนไขในตัวละคร ทั้ง ความต้องการ การกระทำ บริบทแวดล้อมต่างๆ การซ้อมค้นหานี้ผู้กำกับจะต้องเปิดโอกาสให้นักแสดงค้นหาอย่างเต็มที่ ก่อนจะค่อยๆขัดเกลาและช่วยให้นักแสดงสามารถเลือกการแสดงที่ชี้เฉพาะที่เรียบง่ายและชัดเจน รวมถึงกระตุ้นให้นักแสดงค้นหารายละเอียดแรงจูง/แรงขับเคลื่อน การกระทำของตัวละครให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3) การซ้อมกำหนดทิศทางบนเวที (Blocking)

การซ้อมกำหนดทิศทางเพื่อให้นักแสดงเชื่อมโยงกับพื้นที่ฉากหรือที่จัดแสดง ผู้กำกับจึงจะเริ่มซ้อมในขั้นตอนนี้ก็ เมื่อนักแสดงเข้าถึงเงื่อนไขของตัวละครได้ในระดับนึงแล้ว สิ่งที่ผู้กำกับต้องคำนึงคือ ความเป็นธรรมชาติและสมเหตุสมผลแม้ว่าผู้กำกับจะมีภาพของทิศทางในแต่ละฉากเอาไว้แล้ว แต่ผู้กำกับจะต้องค่อยๆ ที่จะทำให้ภาพนั้นเกิดขึ้น ผู้กำกับจึงต้องหากิจกรรม (Business) และพฤติกรรมของตัวละครที่กระทำได้ในฉาก ที่จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อ นักแสดงสามารถเชื่อมโยงกับตัวละคร จนสามารถอยู่ในฉากหรือพื้นที่การแสดงได้อย่างผ่อนคลาย ฉะนั้น การตีความและค้นหา ความต้อง การกระทำ ของตัวละครในแต่ละฉากมาเป็นอย่างดี จึงมีความสำคัญมากต่อการกำหนดทิศทางเหมาะสม

4) การซ้อมขัดเกลา (Polishing)

เมื่อดำเนินการซ้อมแยกฉากจนครบถ้วนแล้ว ผู้กำกับจะดำเนินการซ้อมต่อเนื่องโดยไม่มีการหยุดพพักหรือคั่นจังหวะ เพื่อสำรวจตรวจสอบเส้นการกระทำ การเดินทางของตัวละครทั้งฉากหรือทั้งเรื่อง ก่อนจะเข้าสู่การขัดเกลาหรือแก้ไขให้เกิดความสมจริงและมุ่งสู้ความคิดหลักของเรื่อง (ดังกมล ณ ป้อมเพชร ,2017)

5) การซ้อมเรียงฉาก (run-through)

ในการซ้อมเรียงฉากผู้กำกับอาจจะต้องให้ความสำคัญกับความสมเหตุสมผลในทุกองค์ประกอบของการแสดง ว่าเชื่อมโยงกับแนวทางการกำกับ ทั้งแก่นความคิดหลัก กรอบความคิดของผู้กำกับ รวมทั้งควบคุมมาตราฐานที่เกิดจากการฝึกซ้อมทั้งหมด ขั้นตอนนี้ผู้กำกับจะต้องชัดเจนแน่วแน่ในการเลือกและตัดสินใจในทุกๆ องค์ประกอบการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

6) การซ้อมกับเทคนิค (technical rehearsal)

การดำเนินการซ้อมกับเทคนิคสามารถเริ่มจากการประชุมร่วมกันของคณะผู้สร้างสรรค์ โดยให้ผู้กำกับเวทีขานคิวทั้งหมดที่เกิดขึ้นในการแสดงตั้งแต่ต้นจนจบเรื่องเพื่อวางแผน หลังจากนั้นดำเนินการซ้อมคิวทั้งหมดในโรงละครหรือสถานที่จัดแสดงโดยขั้นตอนนี้จะมีเฉพาะทีมงานยังไม่มีนักแสดง เมื่อดำเนินการซ้อมและแก้ไขคิวทั้งหมดแล้ว ก็จะเป็นการซ้อมคิวทั้งหมดร่วมกับนักแสดง ในการซ้อมอาจจะไม่จำเป็นต้องเรียงตามฉาก หรือเน้นเฉพาะคิว เพื่อความรวดเร็ว โดยเป้าหมายเพื่อให้ทุกฝ่ายทั้งทีมงานทางเทคนิคและนักแสดงเข้าใจตรงกันในทุกคิว เพื่อนำไปสู่การซ้อมใหญ่โดยไม่มีการหยุดเหมือนกับแสดงจริง (ดังกมล ณ ป้อมเพชร, 2017)

7) การซ้อมใหญ่เสมือนจริง (Dress Rehearsal)

การซ้อมใหญ่เป็นการซ้อมร่วมกันทุกองค์ประกอบ ประหนึ่งว่าเป็นรอบการแสดงจริง สำหรับผู้กำกับ เป็นโอกาสสุดท้ายก่อนที่การแสดงที่เริ่มที่ผู้กำกับจะได้ปรับแก้องค์ประกอบต่างๆ การซ้อมใหญ่จะต้องสำรวจตรวจสอบความเป็นเอกภาพ(Unity) ของการแสดงทั้งหมด ผู้กำกับอาจจะต้องถอยออกมาในฐานะคนดู เพราะบางครั้งการที่ผู้กำกับหมกมุ่นกับการสร้างงานอาจจะทำให้หลงลืมและคุ้นชิน การถอยออกมาในมุมมองของผู้ก็อาจจะสามารถช่วยให้ผู้กำกับมองเห็นข้อบกพร่องหรือความไม่กลมกลืนมาบางอย่างที่เกิดขึ้นในการแสดง นอกจากนี้การซ้อมใหญ่ ผู้กำกับต้องคอยสอดส่องตรวจสอบทุกส่วนประกอบทั้งหน้าฉากหลังฉาก เพื่อตรวสอบความพร้อมของทุกฝ่ายในการซ้อมใหญ่คือการทำให้นักแสดงเกิดความมั่นใจและคุ้นเคยกับเทคนิคต่างๆในการแสดงเพื่อให้สามารถกลับไปพุ่งความสนใจให้ถูกจุดในการแสดง

2.2.10 ช่วงการแสดง (Performance)

เมื่อเข้าสู่ช่วงทำการแสดงเริ่มแล้ว ผู้กำกับต้องปล่อยวางให้ทุกฝ่ายทำหน้าที่ของตนเอง ปล่อยให้การควบคุมการแสดงที่จะเกิดขึ้นทั้งหมดให้เป็นหน้าที่ของผู้กำกับเวที แต่อย่างไรก็ดีหากมีการแสดงหลายรอบ ผู้กำกับก็จะต้องคอยคุมและรักษามาตราฐานของการแสดงให้เป็นไปอย่างที่ซ้อมเอาไว้ รวมถึงอาจจะมีการบันทึกปัญหาที่เกิดขึ้นจากการแสดงในแต่ละรอบเพื่อมอบให้ทีมงานและนักแสดง เพื่อดำเนินการปรับแก้ตามความเหมาะสม การปล่อยวางให้การแสดงดำเนินไป เป็นเรื่องยากของผู้กำกับ ที่ย่อมคาดหวังต่อผลของการแสดงออกมา จากกระบวนการทำงานทั้งหมดของผู้กำกับ ที่สร้างสรรค์การแสดงชิ้นนี้ ด้วยความพยายาม อุตสาหะ จริงใจ และนำเอาความรู้ความสามารถทั้งหมดของตนเองมาใช้สร้างสรรค์ ด้วยความคาดหวังถึงความสำเร็จของผลงาน แต่ถ้าเกิดความผิดพลาด ผลงานไม่เป็นไปตามคาดหวัง สิ่งที่ทำให้นอกจากยอมรับและให้อภัยตัวเอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 การแสดงละครชาตรี

ละครชาตรีเป็นการแสดงเก่าแก่ชนิดหนึ่งของไทย มีข้อสันนิษฐานว่าอาจเป็นต้นแบบของละครร้อง รำของไทย ต้นกำเนิดของละครชาตรียังคงเป็นข้อถกเถียงกันที่ไม่อาจจะสรุปได้อย่างแน่ชัด อีกทั้งละครชาตรีในแต่ละพื้นที่นั้นก็มีลักษณะเฉพาะตนแตกต่างกันไป โดยแพร่หลายอยู่ในพื้นที่ภาคกลาง งานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยไม่มุ่งเน้นหาข้อสรุปข้อถกเถียงความจริงแท้ของต้นกำเนิดและความเป็นต้นฉบับของละครชาตรีคณะใด เพียงมุ่งเน้นศึกษาถึงแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงละครชาตรี เพื่อ

ชี้ให้เห็นอัตลักษณ์และบริบทแวดล้อมที่เกี่ยวข้องของการแสดงละครชาตรีที่ปรากฏเพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์การแสดงวัฒนธรรม

2.3.1 ข้อสันนิษฐานความเป็นมาของละครชาตรี

สุกัญญา สุจฉายา (2013) ได้สรุปข้อสันนิษฐานต้นกำเนิดละครชาตรี อาจจะสามารถแบ่งตามมุมมองเชิงประวัติศาสตร์ได้เป็น 2 ทางได้ ดังนี้ แนวทางที่หนึ่ง ละครชาตรีอาจจะได้รับอิทธิพลจากการแสดงของอินเดียที่เรียกว่า “ยาตรา” เนื่องจากมีองค์ประกอบการแสดงที่คล้ายคลึงกับการแสดงโนราในภาคใต้ และพัฒนาต่อมาเป็นชาตรีก่อนจะเผยแพร่มาสู่ภาคกลาง แนวทางที่สอง เชื่อตามตำนานละครชาตรี การแสดงดังกล่าวเป็นการแสดงที่มีมาตั้งแต่เดิมของกรุงศรีอยุธยาก่อนจะเผยแพร่ลงไปภาคใต้ โดยผู้วิจัยจะอภิปรายทั้ง 2 แนวทางตามดังต่อไปนี้

เมื่อพิจารณาแนวทางที่หนึ่ง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้สันนิษฐานว่าชาตรีคงหมายถึงพวกที่รู้เล่ห์กลต่างๆ ตามที่ทรงกล่าวไว้ว่า

> *...ชื่อเรียกว่าละครชาตรีนั้น ไม่ปรากฏทางเมืองพัทลุงและนครศรีธรรมราช คงเป็นชื่อ เรียกกันในกรุงเทพฯ เพราะเหตุใดจึงเรียกเช่นนั้น ได้แต่สันนิษฐานประกอบศัพท์ชาตรี เช่นว่า เป็นชายชาตรี (ตามคำศัพท์เหมือนจะแปลว่าผู้เกิดในตระกูลดี) ซึ่งเข้าใจกันเป็น สามัญว่าเป็นพวกรู้เล่ห์กลต่างๆ ตามที่ได้ยินกล่าวมาว่าพวกละครชาตรีเป็นเช่นนั้น...*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ข้อสันนิษฐานดังกล่าวถูกโต้แย้งว่าไม่สอดคล้องกับยุคสมัยและความเป็นจริง ที่เชื่อมโยงละครชาตรีกับการละเล่น “ยาตรา” หรือ “ยาตรี” ของแคว้นเบงกอล หรือความเห็นที่ว่าละครชาตรีได้ต้นแบบจาก “กถากลิ” (Kathakali) ของอินเดียใต้ จึงไม่สมเหตุสมผลเนื่องจากมีแบบแผนประเพณีและวิธีการแสดงที่ต่างกันอย่างมาก (สุจิตต์ วงษ์เทศ) รวมถึงหากเปรียบเทียบการแสดงท่าทางด้วยมือที อินเดียเรียกว่า “มุทรา” หรือ “หัตถมุทรา” ซึ่งโนรามีท่าที่เรียกว่า “การทำบท” หรือ “การรำตีบท” หรือ “ทำกำพรัด” ภาษามือแต่ละท่าจะคล้ายคลึงกันมากแตกต่าง เฉพาะภาษาที่ขับร้องเท่านั้น (พิทยา บุษรารัตน์ & เบ็ญจวรรณ บัวขวัญ, 2016) จึงมีความเป็นได้ว่าการเชื่อมโยงนี้อาจจะประกอบกับที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ล้วนแต่ได้รับอิทธิพลจากอินเดีย ทั้งในด้าน

ศาสนาความเชื่อ รวมถึงด้านการแสดงซึ่งหากพิจารณาเป้าหมายของการรำโนรานั้น ก็เพื่อบูชาเทพในศาสนาพราหมณ์ ที่อาจได้รับอิทธิพลจากอินเดียก็เป็นได้

อย่างไรก็ดี เมื่อพิจารณาข้อสันนิษฐานต้นกำเนิดของ โนรา-ชาตรี โนรา หรือมโนราห์ ก็มีข้อถกเถียงที่คาบเกี่ยวกับละครชาตรีอยู่ไม่น้อย ทั้งนี้ต้นกำเนิดของโนรา มีข้อสันนิษฐานอาจจะพัฒนาการมาจากศิลปะชั้นสูงจนกลายเป็นนาฏกรรมของราชสำนักและของท้าวพระยามหากษัตริย์ทางภาคใต้ โดยที่เกิดขึ้นเองจากชาวบ้านทางภาคใต้ แต่ก็ยังไม่สามารถหาข้อสรุปแน่ชัดได้ (โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย, 1980) อีกทางหนึ่ง อธิบายถึงความเกี่ยวข้องของโนรา กับบทละครเก่าแก่ที่มีมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาเรื่องพระสุธนมโนราห์ และเป็นบทละครที่ใช้เล่นประกอบการแสดงโนรา-ชาตรี ทำให้เกิดข้อคิดเห็นว่าโนราที่ปรากฏในภาคใต้พบเห็นทุกวันนี้น่าจะมีพัฒนาการผสมผสาน พัฒนาจากการละเล่นจากหลายแหล่งและแหล่งสำคัญที่สุดแห่งหนึ่งน่าจะเป็นบริเวณลุ่มน้ำเจ้าพระยาภาคกลางในกลุ่มที่เรียกว่า “เพชรบุรี-ศรีอยุธยา” ที่มีสัมพันธ์กับภาคใต้มายาวนาน ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 18 หรือต้นพุทธศตวรรษที่ 19 (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2008) ฉะนั้นจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์อาจเป็นไปได้ที่การแสดงโนราก็อาจจะได้รับอิทธิพลจากลักษณะละครช่วงปลายสมัยอยุธยาเช่นกัน

นำไปมาสู่ข้อสันนิษฐานแนวที่สอง ที่เชื่อว่าตามตำนานละครชาตรีและแหล่งต้นกำเนิดตั้งแต่สมัยอยุธยา เมื่อพิจารณาหลักฐานย้อนกลับไปในสมัยอยุธยา หนังสือจินดามณี ได้กล่าวถึงคำประพันธ์หลายชนิดแต่ไม่มีการกล่าวถึงคำประพันธ์ชนิดใดที่เป็นบทละคร (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2008) หลักฐานทางประวัติศาสตร์กล่าวถึงละครปรากฏในช่วงปลายสมัยอยุธยา จากจดหมายเหตุลาลูแบร์แสดงให้เห็นว่าราชสำนักเพิ่งรู้จักคำว่า ‘ละคร’ ลาลูแบร์ได้ทับศัพท์ชื่อละครอย่างฝรั่งเศสว่า ‘Lacone’ และทับศัพท์โขนว่า ‘Cone’ คำอธิบายช่วงหนึ่งของจดหมายเหตุลาลูแบร์ถึงละคร โดยกล่าวถึงรูปแบบ ตัวละคร และการแสดงไว้ว่า

> *...ตัวละครที่อยู่ในฉากนั้นหลายคนจะผลัดกันร้องเมื่อถึงบทของตัวละครตัวหนึ่งขับร้องในบทของตัวชื่อเรื่อง และตัวแสดงอื่นๆ ก็ขับร้องตามบทของบุคคลที่เรื่องนั้นกล่าวพาดพิงไปถึง...*

น่าจะสรุปได้ว่า ผู้ร้องละครมี 3 พวกคือ ตัวละคร ต้นเสียง และลูกคู่ ทุกวันนี้ยังมีปรากฏในโนรา-ชาตรี (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2008) ส่งผลให้เกิดข้อสันนิษฐานว่า ละครจึงเป็นพัฒนา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางการแสดงที่เกิดจากการแสดงจากวรรณกรรมคำขับลำและการละเล่นของประชาชน ที่อาจจะยังไม่แพร่หลายหนักจึงส่งผลให้ไม่ได้มีการบันทึกเอาไว้ในวรรณกรรมและประวัติศาสตร์อื่นๆ (เรื่องเดียวกัน,2008) แม้ว่าจะมีความเป็นไปได้ที่ละครจะเกิดขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวแต่จากหลักฐานที่บันทึกโดนนักเดินทางก็อาจจะบันทึกคลาดเคลื่อนได้เช่นกัน(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2004)

ทั้งนี้จะเห็นว่าชื่อการละเล่นที่เรียกว่าโนราหรือชาตรี ไม่ปรากฏหลักฐานอ้างถึงในสมัยกรุงศรีอยุธยาแต่ในช่วงเวลานั้นมีเพียงบทละครที่ชื่อมโนราห์ แสดงให้เห็นเป็นการแสดงคนละประเภทกันกับละครชาตรีที่พบเห็นในปัจจุบัน จึงกล่าวได้ว่าชื่อละครชาตรีเป็นนชื่อที่เพิ่งถูกตั้งใหม่โดยชาวบางกอก (กรุงเทพฯ-ธนบุรี) ในช่วงสมัยต้นรัตนโกสินทร์หรือก่อนหน้านั้นไม่นาน (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2008) เพราะฉะนั้นการกล่าวถึง “โนรา-ชาตรี” มิได้หมายถึง “ละครชาตรี” ที่ปรากฏในภาคกลางอย่างปัจจุบัน อีกทั้งปัจจุบันตามความเข้าใจ “มโนราชาตรี” ก็กร่อนชื่อเหลือเพียง ‘โนรา’ สืบมาจนถึงปัจจุบัน (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. 2529, 1986) ก็เป็นอันเข้าใจตรงกันว่ากล่าวถึงการแสดงอย่างภาคใต้

หากกล่าวถึงรูปแบบการแสดงของโนรานั้นมีความคล้ายคลึงกับละครชาตรีตามที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ อาจารย์มนตรี ตราโมท และธนิต อยู่โพธิ์ อธิบายตรงกันว่า เป็นละครผู้ชายมีตัวนายโรงแต่งยืนเครื่องหนึ่ง ตัวนางหนึ่ง ตัวเบ็ดเตล็ดอีกหนึ่ง มีนักดนตรีอีกจำนวนหนึ่งแสดงเป็นละครเร่คล้ายโนราเมืองนครศรีธรรมราช ละครชาตรีชนิดนี้น่าจะแตกต่างจากละครชาตรีที่เกิดจากการผสมละครนอกกับโนราในสมัยรัชกาลที่ 3 (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2004) ฉะนั้นจุดเปลี่ยนสำคัญที่แยก โนรา-ชาตรี และละครชาตรี ตามความเข้าใจและยังคงปรากฏในปัจจุบันน่าสืบทอดและพัฒนาในช่วงต้นรัตนโกสินทร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อย่างไรก็ดี จากตำนานกำเนิดของละครชาตรีมีความข้องเกี่ยวกับตำนานกำเนิดของโนรา-ชาตรีโดยถูกเล่าเอาไว้หลายสำนวน แต่ในแทบทุกสำนวนแสดงให้เห็นถึงรูปแบบดนตรีและความเชื่อของละครชาตรี สรุปอย่างรวบรัดดังต่อไปนี้

> ท้าวทศวงศ์เป็นกษัตริย์ครองพระนครศรีอยุธยา มีธิดาชื่อนางนวลสำลีต่อมาเทพยดาบันดาล ให้ธิดาตั้งครรภ์โหรทำนายว่าจะเกิดนักเลงชาตรี ท้าวทศวงศ์จึงลอยแพธิดา เทพยดาช่วยเหลือบันดาลพายุให้พัดไปอยู่ที่เกาะกะชัง ดูแลสร้างศาลาที่อยู่อย่างดี จนกระทั่งคลอดลูกชาย เมื่ออายุครบ 9 ปี เทพยดาได้ตั้งชื่อให้ว่า พระเทพสิงหร และชุบพรานบุญจากศิลาพร้อมชุบหน้าพรานทองให้ด้วย ให้มาเป็นเพื่อนเล่นร้องรำ

ทำเพลงอยู่มา 1 ปี วันหนึ่งทั้งสองหลับ เทพยดานฤมิตฝันบอกท่าเพลงรำ ทั้งสองจำท่าได้อย่างแม่นยำทั้งสิบสองท่า ทั้งนี้ยังบันดาล ทับให้ 2 ใบ ชื่อน้ำตาตกและนกเขาขัน พร้อมบันดาลกลอง 1 ใบ ชื่อ เภรีสุวรรณโลก เมื่อตื่นขึ้นทั้ง 2 ตื่นขึ้น เห็นครูมโนราห์ชื่อขุนสัทธาและพวกชาตรี จึงชื่นชมยกมือไหว้ฝากตัว พาขุนสัทธาไปพักที่ศาลา ต่อมาทุกคนเดินทางด้วยเทพยดาบันดาลให้เรือไปขึ้นฝั่งที่พระนครศรีอยุธยา พระเทพสิงหรก็รำชาตรีไปทั่ว เป็นที่โด่งดังว่าเป็นการรำที่ดีเรื่องถึงท้าวทศวงศ์จึงสั่งให้หาชาตรีมารำที่พระที่นั่ง เมื่อมาถึงก็ทรงจำนางนวลสำลีและถามไถ่ ทั้งโปรดชาตรีมาก พระราชทานเครื่องต้นให้พระเทพสิงหรเล่นชาตรี ชาตรีจึงสวมเทริดและสังวาลตั้งแต่นั้น ภายหลังก็คนฝึกเช่นชาตรีมากสืบต่อมา (ธนิต อยู่โพธิ์, 1973)

จากตำนานดังกล่าวจะเห็นถึงรูปแบบการแสดงที่ปรากฏ ท่ารำทั้งสิบสองดังกล่าวมีดังต่อไปนี้ 1. ท่าแม่ลาย 2.ท่าเขาควาย/ราหูจับจันทร์ 3.ท่ากินนร 4.ท่าจับระบำ 5.ท่าลงฉาก 6. ท่าฉากน้อย 7.ท่าผาลา 8. ท่าบัวตูม 9.ท่าบัวบาน 10.ท่าบัวหลี่ 11.ท่าบัวแย้ม 12.ท่าใยแมงมุม ชื่อในบางตำราหรือสืบทอดมาคนละสายก็อาจจะมีชื่อต่างกัน ซึ่งละครชาตรีก็มีท่าพื้นฐานจำนวน 12 ท่าเช่นกัน เพียงแต่ลดทอนความอ่อนการดัดตัวลงไปให้ง่ายขึ้น (กัญญา ทิพโยสถ,สัมภาษณ์ พฤษภาคม 2562) นอกจากนี้กล่าวถึง เครื่องดนตรี ประกอบไปด้วย ทับหรือโทนและกลอง ที่เป็นเครื่องดนตรีของโนราและละครชาตรี ประกอบกับ กรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ ได้อธิบายถึงเพลงช้าเพลงเร็วที่ครูละครร้อง จ๊ะ โจ่ง ถิ่ง โจ่ง ถิ่ง และ ต๊ะ ถิ่ง ถิ่ง ว่าเป็นเสียงโทนไม่ใช่ตะโพน แสดงให้เห็นว่าใช้โทนประกอบการรำมาก่อนการใช้ปี่พาทย์ ซึ่งสอดคล้องกับ คำบอกเล่าจาก ครูทองใบ เรืองนนท์ ชาวกรุงเทพมหานคร และแม่บุนนาค โพธิสวัสดิ์ ชาวเพชรบุรี ที่กล่าวถึงการร้องละครในสมัยแรกว่าไม่มีปี่พาทย์รับ (สุกัญญา สุจฉายา, 2013)

จุดเชื่อมโยงจากข้อสันนิษฐานทั้งสองแนวทาง เห็นความสัมพันธ์ระหว่าง โนรา และละครชาตรี รูปแบบการแสดง รวมถึงวัฒนธรรมในการแสดง ที่เชื่อมโยงกับพิธีกรรม จึงมิแปลกที่ละครชาตรีจะถูกเชื่อมโยงกับวิชาอาคมคาถาม จากการศึกษาความเป็นมาทั้งหมด แม้จะไม่สามารถหาข้อสรุปได้ว่าเกิดขึ้นที่ภูมิภาคใดซึ่งมิได้เป็นประเด็นหลัก แต่แสดงให้เห็นว่าละครชาตรีเป็นการแสดงที่มีพัฒนามาอย่างยาวนานปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมาตามกาลเวลา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3.2 พัฒนาการของการแสดงละครชาตรี

ละครชาตรีที่ปรากฏมาจนถึงปัจจุบันเป็นนาฏกรรมที่แพร่หลายบริเวณภาคกลาง จนถึงปัจจุบันนั้น อาจพัฒนาการมาจากละครชาตรีในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ โดยหลักฐานสำคัญที่เป็นจุดสำคัญที่ทำให้เกิดละครชาตรีในกรุงเทพฯ ที่เกิดขึ้นคือการอพยพย้ายมาของคณะละครทางใต้ด้วยกัน 2 ครั้ง ครั้งแรกเมื่อประมาณ พ.ศ. 2312 คณะละครในราชสำนักนครศรีธรรมราชได้มาประชันกันในงานเฉลิมฉลองพระแก้วมรกต และครั้งที่สอง เมื่อปี พ.ศ. 2375 ในรัชสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มีการส่งกองทัพไปปราบเหตุร้ายแรงทางหัวเมืองใต้ ส่งผลให้ผู้คนอพยพตามกลับมาเมืองหลวง รวมถึงคณะละครย้ายถิ่นฐานมาอยู่บริเวณสนามกระบือควาย หรือ บริเวณถนนหลานหลวง ชุมชนนางเลิ้งในปัจจุบัน (ธนิต อยู่โพธิ์, 1973) ส่งผลให้พื้นที่บริเวณนี้จึงเป็นจุดสำคัญที่กลุ่มละครที่แสดงจากภาคใต้มาตั้งรกราก ทำมาหากิน ทำการแสดง หนึ่งในการแสดงที่เกิดคือโนรา-ชาตรีนั้นเอง เมื่อกลุ่มละครภาคใต้กับบริบทแวดล้อมภาคกลาง อาจสามารถจัดว่าทั้งสองเป็นกลุ่มวัฒนธรรมที่มีความแตกต่างมาอยู่บนพื้นที่เดียวกันย่อมเกิดการปะทะสังสรรค์วัฒนธรรมการแสดง จนเกิดเอกลักษณ์เฉพาะตัว เป็นละครชาตรีที่มีลักษณะเด่นเฉพาะแตกต่างจากการแสดงอื่นในสมัยนั้น และสืบทอดปรับปรุงมาจนถึงทุกวันนี้ อย่างไรก็ดีละครชาตรีเผชิญการเปลี่ยนแปลงจากปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และการเมือง ที่ส่งผลต่ออัตลักษณ์ทางการแสดงมาอย่างเสมอ โดยไล่เรียงลำดับตามเหตุการณ์และปรากฏการณ์ ที่เกิดขึ้นในแต่ละยุคสมัยที่เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อรูปแบบการแสดง

ช่วงเริ่มต้นตั้งแต่ช่วงที่ชาวละครจากทางภาคใต้เริ่มอพยพเข้ามาโดยเริ่มแสดงในมหรสพหลวง งานแก้บน ตามงานว่าจ้างต่างๆ โดยหลักฐานที่เก่าที่สุดปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์ *โคลงถวายพระเพลิง พระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง* (สมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก) พ.ศ. 2339 พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นศรีสุเรนทร์ (พระราชโอรสในรัชกาลที่ 1) ว่า

๐ ชาตรีตลุบตุบทิ้ง กลองโทน
รำสะบัดชัดสะเอวโอน อ่อนแปล้
คนกรับรับขยันโยน เสียงเยิ่น
ร้องเรื่องรถเสนแก้ ห่อขยุ้มยาโรย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากบันทึกชิ้นนี้แสดงให้เห็นว่าละครชาตรีเริ่มเข้ามามีบทบาทในพื้นที่กรุงเทพมหานคร นอกจากนี้แสดงให้เห็นถึงรูปแบบดนตรีในละครชาตรีที่มีการใช้กลองโทนและมีการรำซัด ซึ่งอาจจะเป็นการแสดงที่มีลักษณะเฉพาะตัวแตกต่างกับมหรสพในช่วงเวลานั้น อย่างละครนอก ละครใน เป็นต้น อีกทั้งกล่าวถึงเรื่องที่ใช้แสดงคือรถเสน(สุกัญญา สุจฉายา, 2020,21 สิงหาคม) แสดงให้เห็นเอานิทานพื้นบ้านมาใช้เล่น มิได้เล่นเพียงเรื่องพระสุธน-มโนราห์อย่างการแสดงโนราภาคใต้ แสดงว่าในช่วงสมัยรัชกาลที่ 1 ได้ปรากฏนาฏศิลป์หลากหลายแขนง หนึ่งในนั้นคือละครชาตรีที่เริ่มมีชื่อเสียงเด่นชัดและแยกออกจากละครนอก

ช่วงต้นรัตนโกสินทร์ละครชาตรีเริ่มเป็นที่นิยมในช่วงเวลานั้น อาจจะรับจ้างแสดงและแก้บน ข้อถกเถียงเกี่ยวกับละครชาตรีและละครนอกที่ว่าละครชาตรี กลายมาเป็นละครนอกอาจจะเป็นไปได้แต่ก็ยังมีรายละเอียดที่แตกต่างในแง่กระบวนร้องรำเล่นบ้าง รวมถึงสำเนียงภาษาก็อาจจะเป็นไปได้ แต่ละครชาตรีมีกลิ่นอายของละครเร่คล้ายโนราเมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งละครชาตรีดังที่กล่าวนี้น่าจะต่างจากละครชาตรีที่เกิดขึ้นจากการผสมละครนอกกับโนราในรัชกาลที่ 3 (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2004) เพราะฉะนั้นละครชาตรีจึงเกิดจุดเปลี่ยน จนมีผู้ตั้งข้อสังเกตว่าละครชาตรีมีความใกล้เคียงกับละครนอก อาจจะเป็นผลมาจากในสมัยรัชกาลที่ 2 ได้พระราชนิพนธ์ละครนอกออกมาส่งผลให้ได้ละครนอกได้รับความนิยมอย่างมาก อาจจะเป็นปัจจัยที่ทำให้ คณะละครชาตรีได้เริ่มนิยมดัดแปลงแสดงผสมผสานนำบทละครนอกมาเล่น โดยส่งผลมาถึงปัจจุบัน บทละครที่นิยมเล่น อาทิเช่น สังข์ทอง, มณีพิชัย,ไกรทอง เป็นต้น

จากช่วงเริ่มต้นจนถึงช่วงที่พัฒนานำบทละครนอกมาเล่น สันนิษฐานว่าองค์ประกอบการแสดง น่าจะไม่ได้ต่างกันมาก ผู้แสดงยังคงใช้ผู้ชายล้วน เครื่องแต่งกายยังไม่สวมเสื้อผ้า มีอย่างน้อย 3 ตัว นักแสดงยังคงเป็นละครผู้ชายล้วน มีตัวนายโรงแต่งยืนเครื่องหนึ่ง ตัวนางหนึ่ง ตัวเบ็ดเตล็ดหรือตัวตลกสำหรับบทอื่นๆอีกหนึ่งตัว ส่วนเรื่องกลวิธีในการแสดงก็น่าจะมีส่วนของพิธีกรรมและเข้าเรื่องที่จะแสดง ในการเข้าเรื่องนั้นสามารถทำได้สองแบบคือเข้าเรื่องที่จะแสดงเลยหรือซ้อนละคร โดยหลังจากรำซัดไหว้ครูแล้วจะเริ่มด้วยสังข์ทองตอนชนะคลีท้าวสามลให้สมโภช พระสังข์จะเลียบเข้าเมืองแล้วมีในเมืองมีมหรสพ โดยมหรสพในเมืองจะเป็นละครชาตรีซึ่งจะเป็นเรื่องอะไรก็ได้ (โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย, 1980)

จุดเปลี่ยนสำคัญของละครชาตรีและนาฏกรรมอื่นๆเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 กล่าวคือเมื่อทรงออกกฎหมายอนุญาตให้ผู้หญิงแสดงละครได้นับเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ ที่ส่งผลมาถึงปัจจุบัน ส่งผลให้เกิดการปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายแต่เดิมละชาตรีไม่สวมเสื้อผ้าในการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

แสดงต้องมีการปรับเปลี่ยน ปัจจัยสำคัญของการเปลี่ยนแปลงคือ ความนิยมของกลุ่มผู้ชม ที่ชื่นชอบละครที่ใช้ผู้หญิงแสดงจนทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนกฎ ละครชาตรีจึงใช้ผู้หญิงแสดงเป็นหลักสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

ในช่วงเวลาต่อมาละครชาตรีจากกรุงเทพฯ จึงได้แพร่ขยายไปทั่วบริเวณภาคกลางดังปรากฏมาจนถึงปัจจุบัน อาทิเช่น เพชรบุรี ,อ่างทอง, อยุธยา เป็นต้น โดยเฉพาะที่จังหวัดเพชรบุรี ที่แพร่ขยายไปจนพัฒนาเกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตน จากข้อมูลพบว่าละครชาตรีคณะแรกของเมื่อเพชรคือคณะของ “นายสุข” มีอายุในช่วงประมาณ พ.ศ. 2378 - 2454 ซึ่งต่อมาได้มีโอกาสแสดงถวายรัชกาลที่ 4 จึงได้รับบรรดาศักดิ์และมีชื่อเสียงโด่งดัง ได้แพร่ขยายไปยังจังหวัดต่างๆส่งผลให้ ละครชาตรีมีสำเนียง วิธีการที่หลากหลายตามแต่ละท้องถิ่นที่สืบทอดมารุ่นสู่รุ่นมาจนถึงปัจจุบัน

ละครชาตรีเป็นที่นิยมอย่างมากจนเกิดการพัฒนารูปแบบ ในสมัยรัชกาลที่ 6 เกิดการพัฒนาละครชาตรีอีกชนิดที่เรียกว่า ละครชาตรีเครื่องใหญ่ หรือละครชาตรีเข้าเครื่อง เป็นการผสมองค์ประกอบการแสดงแบบละครนอกเข้ามาประกอบก่อนจนแพร่หลายและส่งอิทธิพลมาจนถึงปัจุบัน โดยมีการใช้ฉากแบบละครนอกในบางครั้ง ปกติการแสดงละครชาตรีนั้นมักไม่ใช้ฉากในการแสดงมาก มีเตียงหรือผ้าขึงก็สามารถเล่นได้ นอกจากนี้ยังเริ่มนำดนตรีวงปี่พาร์ทละครนอก เข้ามาผสมโรง แต่ยังคงเริ่มการแสดงด้วยการรำซัด ส่วนการใช้เพลงและกลวิธีแสดงปะปนกันระหว่างละครชาตรีและละครนอก (เรื่องเดียวกัน,1980)

ทั้งนี้ ละครชาตรีได้รับความนิยมอย่างมากในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 - 7 ย่านหลานหลวง ชุมชนนางเลิ้งกลายเป็นศูนย์กลางของความเจริญอย่างมาก อาจจะกล่าวได้ว่าสังคมไทยก้าวเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ในการปฏิรูปเปลี่ยนแปลงบ้านเมืองให้เท่าทันโลกตะวันตกทั้งระบอบการปกครอง อาทิเช่น การเลิกทาส จนไปถึงสภาพบ้านเมือง วิถีชีวิตต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการยกเลิกธรรมเนียมบางประการที่เล็งเห็นว่าโบราณจนเกิน หรือแม้กระทั่งวางรากฐานของประชาธิปไตย กระบวนการกลายเป็นเมือง (Urbanization) พัฒนาการของพื้นที่เมือง เมืองได้กลายเป็นศูนย์กลางของการขับเคลื่อนเศรษฐกิจและสังคม ส่งผลให้เกิดการย้ายจากชนบทมาสู่เมือง (เกษม เพ็ญภินันท์, 2005) การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ส่งผลกับวัฒนธรรมความบันเทิงเรื่อยมา ส่งผลให้เกิดรูปแบบการแสดงขึ้น ที่พัฒนาจากการแสดงเดิม รวมถึงการเปลี่ยนวิธีการแสดง เช่น (1) ละครพันทาง ที่พัฒนาการจากละครนอก ปรับเปลี่ยนบทในการแสดง มีตัวละครจากหลายชนชาติ ใช้ดนตรีและสำเนียงภาษาให้เหมาะสมกับตัวละครในแต่ละชาติ (2) ละครดึกดำบรรพ์ ที่เริ่มต้นจากการแสดงคอนเสิร์ต เป็นการขับร้องเพลงประสานเสียงกันกับวงปี่พาทย์ ต่อมามีการปรับปรุงวิธีเล่น (3) ละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ร้องเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้รับอิทธิพลโดยตรงจากตะวันตก ตัวละครใช้การร้องโต้ตอบกันแทนบทพูด โดยมีรำแทรกบ้างเป็นบางช่วง (4)ละครพูด รัชกาลที่6 ทรงเริ่มแปลบทละครตะวันตกรวมถึงพระราชนิพนธ์ใหม่ (5)ละครร้องสลับพูด ที่จัดแสดงให้ประชาชนทั่วไป โดยรู้จักกันในชื่อ “ละครกรมนราธิป” หรือ “ละครปรีดาลัย” เรียกตามชื่อโรงละครที่จัดแสดง(มาลินี ดิลกวณิช, 2000) นอกจากนี้ การพัฒนาของวิทยุ โทรทัศน์ รวมถึงภาพยนตร์ที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลวัฒนธรรมบันเทิงในวงกว้าง

ส่งให้ละครชาตรีเริ่มเสื่อมความนิยมลง ด้วยวิถีชีวิตและรสนิยมการชมการแสดงที่เปลี่ยนไป สังคมเมืองที่เติบโต ความรวดเร็ววิถีชีวิต สังคมที่อยู่แยกกัน การจ้างแสดงแก้บนตามบ้านเรือนก็หายไปช่วงเวลานี้ ละครชาตรีเองก็ได้มีการปรับรูปแบบการแสดงที่เห็นเด่นชัดและยังพบเห็นได้ถึงปัจจุบัน ช่วงปี พ.ศ. 2500 ละครชาตรีเริ่มถดถอย ครูพูน เรืองนนท์ หนึ่งในครูละครที่มีชื่อเสียงก็มีการปรับเปลี่ยนการแสดงละครชาตรีแบบเก่ามาเป็นการแสดงละครชาตรีแบบผสม เริ่มนำเอาการบรรเลงปี่พาทย์และได้นำระนาดเอกเข้ามาผสมในละครชาตรี ตัดบทร้อง ประกาศหน้าบท บทร้องบูชาครูหน้าเตียง และบทร้องรำซัดหน้า เตียงออก ตัดการร้องอื่น ๆ ในละครชาตรีออกเหลือเพียงการร้องร่ายแบบละครนอกไว้และเพิ่มเพลงไทยสองชั้นเข้ามา(จันทรา เนินนอก, 2018)

นอกจากนั้นกรมศิลปากรได้ชำระปรับปรุงองค์ความรู้ละครชาตรีเพื่อพัฒนาเผยแพร่องค์ความรู้นาฏศิลป์ให้สอดคล้องกับยุคสมัยในเวลานั้น ละครชาตรีเรื่องมโนราห์ (2498) และเรื่องรถเสน (2500) เป็นตัวอย่างหนึ่งในการพัฒนาฟื้นฟูละครชาตรีซึ่งได้มีการเชิญปราชญ์ละครชาตรี หลายท่านโดยเฉพาะละครชาตรีคณะนายพูน เรืองนนท์ ที่กรมศิลปากรได้นำเอาเป็นต้นแบบในหลายประการ เช่น การโหมโรง เครื่องดนตรีชาตรี เพลงชาตรี การรำซัด ศิราภรณ์ เป็นต้น(พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, 2008)

ทั้งนี้การรื้อฟื้นและพัฒนาละครชาตรีของกรมศิลปากรนี้ มีการแบ่งบทเป็นองก์ รวมถึงใช้เทคนิคการเปิดและปิดม่าน เปลี่ยนฉากแบบสมจริง มีการเรียงลำดับตามท้องเรื่อง กระบวนรำ บรรจุ เพลงร้อง อีกทั้งให้ผู้แสดงรำตามคนร้อง ส่งผลให้องค์ความรู้ละครชาตรีของศิลปินชาวบ้านถูกชำระและจัดระเบียบ ทั้งท่ารำและเพลงร้อง การปรับปรุงนี้ส่งผลให้เกิดเป็น ละครชาตรีฉบับกรมศิลปากร (จุฑารัตน์ การะเกตุ, 2019)

หากจะกล่าวโดยสรุป ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การแสดงละครชาตรีเป็นละครรับจ้างที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายอีกทั้งมีความสนุกสนาน สามารถเล่นได้ทั้ง งานศพ งานแต่งงาน แก้บน ขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น ประกอบกับความศักดิ์สิทธิ์ในการแก้สินบน นอกจากนี้ละครชาตรีเป็นการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ที่กระจายอยู่หลากหลายแห่งในบริเวณภาคกลางมีอัตลักษณ์การแสดงแตกต่างกันไป องค์กอบการแสดงประกอบไปด้วย นักแสดงที่ต้องมีทักษะทั้ง ร้อง รำ และเจรจาที่ใช้วิธีการด้นสด โดยให้ความสำคัญช่วงการเจรจา ที่ผู้ชมคาดหวังความสนุกสนานจากนักแสดงที่จะต้องตีบทให้แตก[6] อาจจะแบ่งออกเป็นส่วนพิธีกรรมและการแสดง ส่วนบทละครนิยมใช้บทละครนอกและนิทานพื้นบ้าน ปัจจุบันมีการลดทอนส่วนพิธีกรรมและดนตรีประกอบการแสดงเฉพาะตนและสามารถนำปี่พาทย์เข้ามาผสมได้ เพศของผู้แสดงปัจจุบันไม่เคร่งครัดนักแต่นิยมใช้ผู้หญิงและและผู้รับบทตัวตลก ละครชาตรีมีพัฒนาการอย่างยาวนาน มีการปรับเปลี่ยนการแสดงไปมากตามยุคสมัย ฉะนั้นละครชาตรีในปัจจุบันก็ถูกผสมกลืนไปกับการ แสดงอื่นๆตามสมัยนิยม

จากการศึกษาพัฒนาการดังกล่าวสอดคล้องกับที่ มาลินี ดิลกวณิช (2000) อธิบายถึงพัฒนาการรูปแบบการละครชาตรีว่า

> *...ละครชาตรี เดิมใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วนมีตัวแสดงทั้งหมด 3 ตัวเป็นตัวหลัก คือ พระหรือตัวยืนโรง ตัวนาง และจำอวดหรือตัวเบ็ดเตล็ด เช่น เล่นเป็นยักษ์ ฤษี ยาย ตา สัตว์ต่างๆ เป็นต้น ในสมัยโบราณผู้แสดงไม่สวมเสื้อ ตัวยืนโรงเท่านั้นที่จะแต่งตัวดีกว่าตัวละครอื่น ต่อมาการแสดงได้มีการพัฒนาขึ้น ตัวละครมีมากขึ้นและผู้แสดง ก็เปลี่ยนเป็นผู้หญิงเสียส่วนมาก การแต่งกายก็คล้ายมาทางละครนอก ดนตรีที่ใช้ ประกอบการแสดงมีปี่ชวา ทับหรือโทน 2 ใบ ฆ้องเหม่ง ฉิ่ง และกรับ ต่อมาเป็นปี่พาทย์เครื่องห้าเช่นเดียวกับละครนอก คือประกอบด้วย ปี่ ระนาด ตะโพน กลอง ฆ้องวง บางแห่งอาจจะใช้ม้าล่อแทนฆ้อง และบางแห่งเพิ่มกลองแขกเข้าไปด้วย กรับ ยังใช้ในโอกาสรำซัดไว้ครู ก่อนเริ่มแสดงละครชาตรีต้องทำพิธีเบิกโรง แล้วปี่พาทย์ โหมโรงบรรเลงหลายเพลงเพื่อ เรียกผู้ชม ใช้กลองตุ๊กเป็นสัญญาณว่าที่นี้มีละคร ในขณะที่แสดงโหมโรงผู้แสดงจะแต่งตัวอยู่ข้างวงปี่พาทย์ ในสมัยก่อนการโหมโรงละครชาตรีมีม้าล่อตีเพื่อเรียกคน แต่ปี่พาทย์สมัยนี้ใช้รัวแบบละครนอก เช่นรัวสามลา เป็นต้น ...*

[6] การที่นักแสดงเข้าใจตัวละครและบทเป็นอย่างดีมาก จนสามารถด้นสดได้อย่างมีไวพริบ

จากรายงานการวิจัย “สถานภาพการคงอยู่ของละครชาตรีในประเทศไทย” ได้ศึกษาได้ศึกษารวบรวมข้อมูลสถานภาพของละครชาตรีตามภูมิภาคต่างๆ ของประเทศไทยในช่วงปี พ.ศ. 2555 ผลวิจัยสรุปได้ว่า

> *...ละครชาตรียังมีความสำคัญต่อชีวิตของคนไทยบางกลุ่มที่มีความเชื่อต่อๆกันมาว่า ละครชาตรีสามารถนำไปเล่นแก้บนต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเคารพนับถือให้ได้ในสิ่งที่ต้องการได้ชื่อการแสดงที่พบในท้องถิ่น คือ ละครชาตรี ละครแก้บน ละครรำ ละครนอก ลักษณะของการแสดงมีทั้งรูปแบบของการแสดงละครชาตรี ละครชาตรีผสมละครนอก ละครชาตรีผสมละครพันทาง และละครนอก เรื่องที่แสดงเป็นเรื่องที่มาจากวรรณกรรมการละครไทยเลือกตอนที่มีความสนุกสนาน เน้นความโดดเด่นที่สำคัญในการดำเนินเรื่องพิธีกรรมก่อนการแสดง บางคณะยังคงรักษาพิธีกรรมก่อนารแสดงไว้อย่างครบถ้วนทุกขั้นตอน แต่มีบางคณะไม่ครบขั้นตอน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการสืบทอดของแต่ละคณะ ทุกคณะมีกระบวนการรำ 6 แบบ ได้แก่ รำตีบท รำประกอบทำนองเพลง รำหน้าพาทย์ รำอาวุธ รำตามบทเจรจา และรำตามบทบาทเฉพาะทาง ผู้แสดงต้องร้องและเจรจาเอง ทุกเรื่องมีผู้แสดงบทตลกสอดแทรกตามท้องเรื่อง การแต่งกาย ตัวเอกและตัวรองแต่งกายยืนพระและยืนเครื่องนางเป็นหลัก ตัวประกอบอื่นแต่งกายเรียบง่ายตามบทบาท ไม่เคร่งครัดเรื่องจารีตการแต่งกายตามแบบละครหลวง และเพลงบรรเลงแบบแผนการแสดงละคร ได้แก่เพลงหน้าพาทย์ เพลงบรรเลงรับร้องในการดำเนินเรื่อง เพลงที่ใช้ร้องในการดำเนินเรื่องเป็นเพลงไทยเดิม จังหวะช้าปานกลางและจังหวะเร็วเป็นหลัก บางครั้งเสริมเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง เพลงลิเก เพื่อเน้นอารมณ์ในการแสดง...*

จุฑารัตน์ การะเกตุ (2019) ได้ศึกษารูปแบบการแสดงที่เปลี่ยนไปของละครชาตรีเมืองเพชร จากการศึกษาพบว่า ละครชาตรีเมืองเพชรก็ตระหนักถึงการอนุรักษ์ละครชาตรีจึงมีการ

ปรับรูปแบบโดยการประยุกต์ละครชาตรีแบบดั้งเดิม เพื่อสอดรับกลุ่มผู้ชมและความต้องการ โดยสรุปปัจจัยออกดังนี้

> *...ปัจจัยแรกด้านศิลปินละครชาตรีที่ขาดผู้สืบทอดและการส่งผ่านความรู้ที่เข้มงวด เกิดการลดทอนรูปแบบการแสดงเชิงพิธีกรรม ปรับวิธีการเรียนรู้และถ่ายทอดการแสดงละครชาตรีสู่ผู้แสดงรุ่นใหม่ และเกิดระบบเครือข่ายศิลปิน มีการแบ่งปันผู้แสดงและการปรับบทบาทศิลปินในคณะละครสู่ศิลปินอิสระ ประการที่สองปัจจัยทางสังคม ความเชื่อและค่ายมการหวังพึ่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ยังคงอยู่แต่เน้นสาระสำคัญในการแสดงตัดสินบนและอวยพรแก่เจ้าภาพจึงปรับรูปแบบแต่ตามผู้ว่าจ้างโดยเฉพาะ รวมถึงศิลปินละครชาตรีเรียนรู้ช่องทางการถ่ายทอดผลงานและประชาสัมพันธ์ด้วยสื่อใหม่ ปัจจัยที่สามด้านผู้ชมซึ่งสอดคล้องกับบริบทของสังคมด้วยส่งผลต่อการพัฒนางานให้มีลักษณะร่วมสมัยเกิดการปรับภาษา ปรับบทเจรจา เน้นประยุกต์ความบันเทิงที่เข้าถึงกลุ่มผู้ชมทุกเพศทุกวัย...*

การเปลี่ยนแปลงในปัจจุบันส่งผลให้ละครชาตรีปรับเปลี่ยนเป้าหมายของการแสดงนอกเหนือจากการเป็นละครรับจ้าง แก้บน ที่ยังคงมีอยู่บ้าง ไปผูกโยงกับการท่องเที่ยววัฒนธรรมและการถ่ายทอดเพื่อสืบสานองค์ความรู้ละครชาตรี ฉะนั้น การศึกษาอัตลักษณ์ทางการแสดงของละครชาตรี นอกจากเข้าใจพัฒนาการจากอดีตแล้ว ยังจำเป็นต้องศึกษาชี้เฉพาะเจาะจงคณะและศิลปิน

Chulalongkorn University

ปัจจุบันพื้นที่ชุมชนนางเลิ้งหรือสนามกระบือควายในอดีตที่เคยเป็นที่อาศัยของกลุ่มละครที่อพยพมาจากทางใต้ได้เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา บริเวณและตรอกละครที่เคยเป็นที่อาศัยของศิลปินมากมายปัจจุบัน หลายคณะได้เปลี่ยนอาชีพโยกย้ายไปตามสังคมที่เปลี่ยนไป หากก็ยังมีบางส่วนที่ยังคงยึดอาชีพรับจ้างเกี่ยวกับการแสดงมิเพียงเฉพาะละครชาตรีอย่างเดียว และยังคงอาศัยอยู่ในตรอกละคร เช่น คณะจงกลโปร่งน้ำใจ, บ้านนราศิลป์ ,ลิเกคณะทองหล่อ จูวงษ์ ,คณะดำรงศิลป์ เป็นต้น รวมถึงคณะกัญญา ทิพโยสถ/เรืองนนท์/กัญญาลูกแม่แพน ที่มีหัวหน้าคณะคือ “ครูกัญญา ทิพโยสถ” หรือ ที่ในวงการแสดงเรียกว่า “สุกัญญา เรืองนนท์” ครูละครชาตรีผู้สืบเชื้อสายมาจากสกุลเรืองนนท์ และเป็นผู้อุทิศตนในการถ่ายทอดละครชาตรีแบบดั้งเดิมแก่ผู้คนในชุมชน บุคคลทั่วไป

และนักศึกษา รวมถึงเป็นครูผู้ฝึกสอนถ่ายทอดการแสดงละครชาตรี ในการสร้างสรรค์วิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงจะศึกษา ละครชาตรีฉบับ ครูกัญญา ทิพโยสถ ในหัวข้อถัดไป

2.4 ละครชาตรีฉบับ ครูกัญญา ทิพโยสถ และบ้านเรืองนนท์

ละครชาตรีบ้านเรืองนนท์ เป็นคณะละครชาตรีเก่าแก่ กล่าวคือตั้งแต่เมื่อละครชาตรีแพร่หลายและเป็นที่นิยมในกรุงเทพฯ โดยเริ่มก่อตั้งจากนายเรือง บุตรของพระศรีชุมพล (ฉิม) ครูสอนละครซึ่งรับราชการในราชสำนักเมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งได้อพยพย้ายถิ่นฐานมาจากภาคใต้ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 และได้รับการโปรดเกล้าฯ ให้มาตั้งถิ่นฐานย่านสนามกระบือ หรือถนนหลานหลวงในปัจจุบัน ครอบครัวเรืองนนท์ยึดอาชีพเลี้ยงตัวด้วยการนำวิชาด้านละครชาตรีที่ติดตัวมาออกแสดงเล่นตามงานต่างๆ จนมีชื่อเสียงโดยเฉพาะว่าสมัยของ ครูพูน เรืองนนท์ เป็นหัวหน้าคณะละครที่มีชื่อเสียง รับแสดงทั้งละครชาตรี หนังตะลุง ลิเกและวงดนตรีปี่พาทย์ ละครชาตรีที่สืบทอดจากครูพูน เรืองนนท์ มีบทบาทต่อวงการศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เช่น ครูทองใบ เรืองนนท์ ผู้เป็นลูกก็ได้รับการยกยองเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครชาตรี) พ.ศ. 2540 รวมทั้งละครชาตรีบ้านเรืองนนท์มีบทบาทในการชำระรวบรวมและปรับปรุงละครชาตรีแก่กรมศิลปากรทั้ง ละครชาตรีเรื่องมโนราห์ (2498) และเรื่องรถเสน (2500)

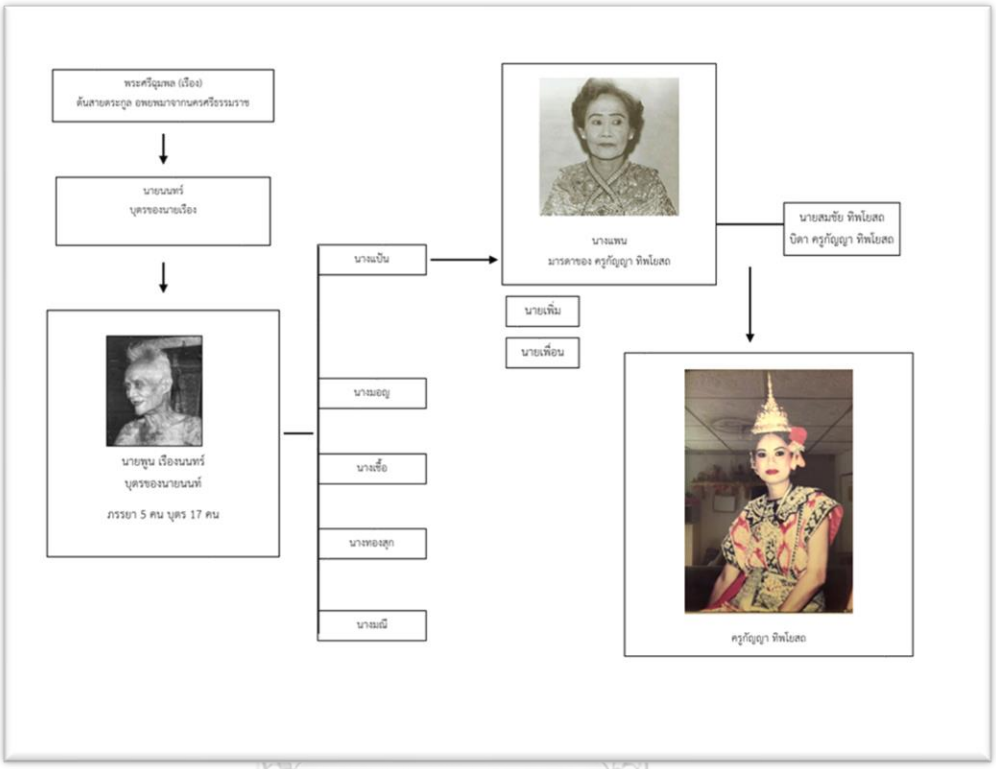
ปัจจุบันคณะละครชาตรีที่สืบเชื้อสายจาก “เรืองนนท์” ปัจจุบันแบ่งได้เป็น คณะทองใบ เรืองนนท์, คณะวันดี นาฏศิลป์ ปัจจุบันเป็นคณะละครรำแก้บนศาลหลักเมืองกรุงเทพ), คณะละม่อม ทิพโยสถ หรือ คณะกนกพร ทิพโยสถ ปัจจุบันเป็นคณะละครรำแก้บน(ศาลพระพรหมเอราวัณ) ,คณะสมโภช เรืองนนท์ (คณะละครรำแก้บน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.4.1 ประวัติส่วนตัวของ ครูกัญญา ทิพโยสถ

ครู กัญญา ทิพโยสถ มีชื่อในวงการแสดง สุกัญญา เรืองนนท์ เกิดวันที่ 1 เมษายน 2489 ปัจจุบันอายุ 74 ปี บิดาชื่อ นายสัมชัย ทิพโยสถ และมารดาชื่อ นางแพน เรืองนนท์ การศึกษาในระดับสายสามัญ ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดสิตาราม(คอกหมู) ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 ถึงระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนวัดสังเวชวิศยาราม กรุงเทพมหานคร การศึกษาทางด้านศิลปะการแสดง ครูกัญญา ทิพโยสถ ได้รับการศึกษาถ่ายทอดจากครอบครัวเรืองนนท์โดยตรงตั้งแต่ยังเด็ก โดยได้ฝึกฝนจาก ครูพูน เรืองนนท์ ผู้เป็นตาและ

หัวหน้าคณะละครชาตรีในช่วงเวลานั้น รวมถึงมารดา นางแพน เรืองนนท์ ซึ่งเป็นนางละครผู้เคยเข้าเป็นสนมของพระเจ้ามณีวงศ์ ในราชสำนักเขมรและได้เข้ารับการฝึกฝนการแสดงในราชสำนักเขมร



รูปภาพ 1 แผนผังแสดงเชื้อสายครอบครัวเรืองนนท์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในปัจจุบัน ครูกัญญา ทิพยโยสถ เป็นทายาทบ้านเรืองนนท์เพียงคนเดียวที่ยังคงสืบทอดละครชาตรีดั้งเดิม และยังคงยึดถือการแสดงละครชาตรีเป็นอาชีพ อีกทั้งถ่ายทอดและต่อยอดการแสดงละครชาตรีไปยังบริบทอื่นๆ ทั้งการอนุรักษ์ โดยยัง ยังคงยึดถือการแสดงละครชาตรีอย่างดั้งเดิมเอาไว้ ทั้งการร้องและรำตามแบบฉบับละครชาตรีเรืองนนท์ นับว่ามีเอกลักษณ์และอัตลักษณ์เฉพาะตัว แม้ว่าจุดเด่นคือละครชาตรีอย่างดั้งเดิมแต่ท่านก็สามารถนำการแสดงละครชาตรีไปประยุกต์กับการแสดงรูปแบบอื่นๆ รวมถึงการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัย ซึ่งครูกัญญา ทิพยโยสถ สามารถใช้ศาสตร์การแสดงละครชาตรีมาสร้างสรรค์ การต่อยอดทุนศิลปะวัฒนธรรมชุมชน โดยชีวิตการทำงานแสดงแบ่งเป็น 3 ช่วงหลักดังต่อไปนี้

1) ช่วงคณะของนายพูน เรืองนนท์ (ประมาณปี พ.ศ. 2493 - 2522) แสดงละครชาตรีที่คณะของนายพูน เรืองนนท์ โดยครูกัญญา ทิพยโยสถ ได้เรียนรู้ฝึกฝนการแสดงละครชาตรี ทั้ง

การร้อง รำ และบทเจรจาโต้ตอบจนสามารถแสดงได้แทบทุกตัวละคร ช่วงเวลานี้เองที่ ครูกัญญา ได้สั่งสมวิชาละครชาตรี นอกจากการแสดงละครชาตรียังได้เรียนรู้การแสดงอื่นๆ ทั้งโขน ลิเก การรำและร้องรูปแบบต่างๆ

2) ช่วงคณะละครชาตรี “กัญญาลูกแม่แพน” (ประมาณปี พ.ศ. 2522 - 2535) แสดงละครชาตรีในคณะต่างๆละจัดตั้ง โดยทำการแสดงงานทั่วไปและถ่ายทอดการแสดงในสถาบันการศึกษาหลายแห่ง

3) ช่วงการอนุรักษ์และเผยแพร่ (ประมาณปี พ.ศ.2535-ปัจจุบัน) ครูกัญญายังคงรับงาน แสดงละครชาตรีตามงานต่างๆเป็นหัวหน้าคณะ และเพิ่มเติมคืออุทิศตนเผยแพร่ศิลปะละครชาตรีแก่บุคคลทั่วไป นักศึกษา โดยทำงานร่วมกับเครือข่ายชุมชนวัดสุนทรธรรมทาน(ชุมชนนางเลิ้ง) และกลุ่มอีเลิ้ง เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในพื้นที่ชุมชน และถ่ายทอดละครชาตรีดั้งเดิมเอาไว้ จนไปถึงการสร้างเครือข่ายทางวัฒนธรรมโดยใช้ศิลปะการแสดง นำโดยนางสุวัน แววพลอยงาม กรรมการชุมชนวัดสุนทรธรรมทาน และผู้คนในชุมชนนางเลิ้ง ในการชุบชีวิตศิลปะละครชาตรีให้กลับมาเผยแพร่และเป็นที่รู้จัก รวมถึงสร้างมูลค่าให้แก่ชุมชนนางเลิ้งอย่างยั่งยืนด้วยศิลปะนั่นเนอก จากนี้ยังรับงานสอน บรรยาย สาธิต และฝึกปฏิบัติละครชาตรี ในชุมชนนางเลิ้ง เครือข่ายชุมชน และในมหาวิทยาลัยต่างๆ

2.4.2 อัตลักษณ์การแสดงละครชาตรี ฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ

ผู้วิจัยได้ศึกษาอัตลักษณ์การแสดงละครชาตรีตามแบบฉบับของครูกัญญา ทิพโยสถ จาก หนังสือ เอกสาร งานวิจัย การสัมภาษณ์ และการสังเกต โดยอธิบายและจำแนกตามหัวต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4.2.1 บุคลิกลักษณะของศิลปิน

ครูกัญญา ทิพโยสถ เป็นศิลปินผู้มีความเชี่ยวชาญและความเข้าใจอย่างลึกซึ้งต่อการแสดงละครชาตรี จากประสบการณ์ที่ฟูมฟักในตัวท่านมากกว่า 70 กว่าปีที่ผ่านมา นอกจากนี้ยังมีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยหลากหลายแขนง ทั้งดนตรีประกอบการแสดงของละครชาตรีอย่างดั้งเดิม และถึงแม้จะมีการเปลี่ยนผ่านยุคของศิลปะการแสดงไทย แต่ก็ยังสามารถประยุกต์การแสดงได้ไม่ว่าจะเป็นโขนหรือละครนอกเป็นต้น มุมมองของครูหรือศิลปินชาตรี ครูกัญญามองว่าละครชาตรีทุกคนสามารถ ฝึกหัดได้ หากมีความอดและพยายามมากพอ เพราะสิ่งนี้ต้องใช้เวลาในการ

ฝึกฝน ต้องยอมรับว่าละครชาตรีเป็นการแสดงที่ต้องใช้ความสามารถทางการแสดงสูง เพราะผู้แสดงต้องร้องเองรำเองทั้งหมด กระบวนการฝึกฝนและถ่ายทอดมีความสำคัญเป็นอย่างมาก ซึ่งครูกัญญาใช้วิธีการฝึกฝนที่เน้นให้เข้าใจที่มาและแก่นแกนของการแสดงละครชาตรีเป็นอันดับแรก โดยให้ผู้เริ่มต้นฝึกฝนเข้าใจความหมาย คำร้อง ท่ารำ และจุดประสงค์ของการแสดงโดยละเอียด รวมถึงเปิดโอกาสให้ผู้ฝึกฝนได้แสดงความคิดเห็นเพื่อตอบข้อสงสัย เกี่ยวกับกระบวนการฝึกฝน ถือเป็นความสำคัญอย่างมากในการสร้างสรรค์การแสดง รวมทั้งนางกัญญา ทิพยโยสถ ได้ถ่ายทอดวิชาด้วยความใจเย็น เปิดกว้างและมีเหตุผลประกอบ ส่งผลให้ผู้เรียนที่ไม่เคยฝึกฝนมาก่อนเกิดความเข้าใจอย่างแท้จริง

2.4.2.2 ขั้นตอนการแสดง

1) บรรเลงดนตรีร้องโหมโรงด้วยทำนองเพลงโทนใจความกล่าวถึงเชิญครูสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาชมการแสดง และร้องขอการแสดงเป็นไปด้วยดี โดยมากหัวหน้าคณะจะเป็นผู้นำร้องตั้งบทและมีผู้ตีกรับและฉิ่งและ นักแสดงคนอื่นทำหน้าที่เป็นลูกคู่ร้องรับ โดยจะร้องรับคำท้าย 2 ครั้งในจังหวะกระชับไม่มีการตีท่ารำจะมีการนั่งพนมมือร้องเฉยๆ

2) บทไหว้ครูชาตรี(บทกาศครู) ร้องด้วยทำนองร่าย ร้องรับคำเดียวในจังหวะกระชับขึ้น คำร้องไหว้ครูมีความหมายถึงการเคารพบูชาครู โดยตามจริงมีความยาวกว่านี้ แต่โดยส่วนมากจะร้องจบตรงนี้เป็นการลดทอนพิธีกรรมเพื่อรักษาเวลาและความกระชับในการแสดง

3) บทร้องรำซัดหน้าเตียงบูชาครู ร้องด้วยทำนองโทน ลูกคู่ร้องรับ 2 คำในจังหวะกระชับขึ้น หลังจากตีบทจบต่อด้วยการออกรำซัด 12 ท่าพื้นฐานเรียงต่อกัน โดยแต่ละคณะก็จะมีบทร้องรำซัดที่แตกต่างกันไป เนื้อความเกี่ยวข้องกับการโหยหาคิดถึงจากพลัดพรากการลาจากสิ่งที่เป็นที่รัก โดยหัวหน้าคณะหรือผู้แสดงหลักจะเป็นผู้ออกซัด

4) การแสดงละคร หรือ จับเรื่อง ตัวละครที่จะแสดงถัดก็จะเข้ามา เข้าบทการแสดงโดยความยาวก็ขึ้นอยู่กับผู้ว่าจ้าง มีกใช้บทการแสดงคัดเลือกตอนสำคัญจากละครพื้นบ้านและละครนอกมาใช้แสดง

2.4.2.3 วิธีการแสดง

ในการแสดงเน้นกระชับฉับไว เน้นบทเจรจา ตลกขบขัน ไม่เคร่งครัดเรื่องคำหยาบ ทะลึ่ง มีการสอดแทรก เหตุการณ์ปัจจุบันเพื่อเรียกเสียงหัวเราะฮือฮาแก่ผู้ชม สำหรับกระบวนท่ารำนั้นชาตรีมีท่ารำพื้นฐาน 12 ท่าเป็นหลัก จากรำซัด โดยมักเป็นการตีท่ารำตามบท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กระบวนท่ารำมาจากแม่ท่า ไม่เคร่งครัดไม่รำสุดท่า นักแสดงละครชาตรี ส่วนมากใช้ผู้หญิงในการแสดงทั้งหมด ใช้ตัวละครไม่เกิน 6 คน พระ 2 นาง 2 ตัวตลก พอหมดบทของตน ก็เวียนมาเล่นบทอื่นเปลี่ยนหัว มักใช้ผู้ชายเป็นตัวตลกและตัวประกอบอื่นๆ ที่ไม่ได้ร้องและรำ แต่ปัจจุบันไม่เคร่งครัดนักสามารถปรับเป็นชายจริงหญิงแท้ได้ตามเหมาะสม นักแสดงควรมีทักษะการร้องรำ และเข้าใจบทและตัวละครอย่างดี นอกจากนี้ยังต้องมีไหวพริบในการแสดง พร้อมจะปรับเปลี่ยนรับส่งทุกเมื่อ

2.4.2.4 ท่ารำ

ละครชาตรีฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ มี กระบวนรำไม่เคร่งครัดมากนักใช้การตีท่าตามบทร้อง และท่ารำมีพื้นฐานจากท่ารำซัดมีทั้งหมด 12 ท่า แจกแจงดังนี้

ตาราง 1 ท่ารำพื้นฐานละครชาตรี ฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ

ท่ารำพื้นฐานละครชาตรีฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ[7]		
ชื่อท่า	**รายละเอียด**	**ภาพ**
วิหกเหิน	มือทั้งสองข้างจีบหงายระหว่างอกและปล่อยมือมาตั้งระดับวงศีรษะ เปรียบเสมือนท่านกกำลังกางปีกบิน	

[7] ข้อมูลจากสูจิบัตรงาน *"ชาตรีนางเลิ้ง : นางเลิ้ง ศิลปะและวัฒนธรรมความบันเทิงที่ยังมีลมหายใจ"* (วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2016) และการสัมภาษณ์ ครูกัญญา ทิพโยสถ (2021)

ขัดสมาธิผาลาล่าง	นั่งขัดสมาธิขาขวาทับขาซ้าย มือซ้ายตั้งวง มือขวาหงายวง ให้วงทั้งสองอยู่ระดับเอว	
เทพพนม	นั่งท่าเทพบุตร มือทั้งสองพนมไว้ระหว่างอก กางศอกเล็กน้อย ย่อตัวลงทับหน้าขา	
นกจิก	ยืดแขนตรงไปด้านหน้า มือจีบคว่ำเสมือนกับนกกำลังจิก ส้นเท้าชิดกัน ปลายเท้าแยกออก	

หน้าไม้	มือขวาตั้งวงระดับศีรษะ มือซ้ายจีบหงายแขนยืดตรง ไปด้านหน้า เท้าขวาก้าวข้าง	
ผาลาบน	มือขวาหงายวง มือซ้ายจีบคว่ำ ให้วงทั้งสองอยู่ด้านข้างลำตัว ระดับไหล่ เท้าซ้ายก้าวข้าง	
จีบขนาน	แขนทั้งสองยืดไปด้านกน้า ระดับเอว งอศอกเล็กน้อย มือขวาจีบหงาย มือซ้ายตั้งวงเท้าซ้ายก้างข้าง ย่อเข่าเล็กน้อยทับหน้าขาซ้าย	

เหวี่ยงแห/ ทอดแห	ตั้งวงด้านหน้าเบี่ยงไปด้านขวาของลำตัว มือขวาอยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายอยู่ระดับคิ้ว เหวี่ยงแขนสลับไปมาข้างซ้าย-ขวาไขว้เท้าซ้ายไปด้านหลัง ย่อเข่า	
แอบมอง	มือซ้ายตั้งวงยืดมาด้านหน้าระดับสายตา มือขวาจีบส่งหลัง ขาขวาคุกเข่า ขาซ้ายตั้งเขาขึ้น	
โบกปูน	มือขวาตั้งวงยืดแขนไปข้างหน้าระดับสายตา มือซ้ายจีบไว้กลางหลัง ก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้า โบกมือสลับกันซ้าย-ขวา และก้าวเดินคล้ายกับการโบกปูน	

จีบยก	ยกขาซ้ายขึ้น มือซ้ายจีบหงาย หักข้อมือขึ้นยืดออกไป ด้านหน้าวางไว้บนหัวเข่า มือขวาตั้งวงระดับศีรษะ ทำสลับกันซ้าย- ขวา	
โคมเวียน	จังหวะแรก จีบคว่ำและปล่อยจีบมาตั้งวงบริเวณชายพก พร้อมกับเท้าขวาก้าวหน้า จังหวะที่สองจีบหงายบริเวณระหว่างอกและปล่อยจีบมาตั้งวงระดับศีรษะ พร้อมกับก้าวเท้าซ้ายมาชิดกัน ทำแบบนี้เป็นจังหวะ ย่อเข่าเล็กน้อย หมุนเป็นวงกลม	

2.4.2.5 บทการแสดง

บทการแสดงสามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนพิธีกรรม ประกอบไปด้วย บทโหมโรงประกาศหน้าบท, บทไหว้ครูชาตรี, บทร้องรำซัดหน้าเตียงบูชาครู และส่วนการแสดงละคร บทการแสดงส่วนใหญ่บทที่ได้รับการถ่ายทอดมาตั้งสมัยครูพูน เรืองนนท์ โดยไม่มีการปรับเปลี่ยนบทมาจนถึงปัจจุบัน

1) บทโหมโรงประกาศหน้าบท

(ตั้งบท) โหมโรงลูกจะตั้ง _ _ เป็นนะโม พระอิติปิโสภัควา[8]

(ลูกคู่รับ) พระอิติปิโสภัควา

(ตั้งบท) ไหว้พระพุทธบาท_ _พระศาสดา ธัมมังสังฆาครูอาจารย์

[8] หากทำการแสดงช่วงเช้าหรือก่อนเวลาเที่ยง จะเปลี่ยนบทร้องวรรคแรก เป็น “สิบนิ้วลูกหรือคือเทียน ยกขึ้นตั้งเหนือเศียรวันทา ”

(ลูกคู่รับ) ธัมมังสังฆาครูอาจารย์

(ตั้งบท) ลูกจะไหว้คุณครู _ _ ผู้ประสิทธิ์ จะไหว้คุณพระบิตุลามาลย์

(ลูกคู่รับ) ไหว้คุณพระบิตุลามาลย์

(ตั้งบท) ธัมมังสังฆา _ _ ครูอาจารย์ โปรดปรานสั่งสอนแต่ก่อนมา

(ลูกคู่รับ) โปรดปรานสั่งสอนแต่ก่อนมา

(ตั้งบท) ครูสอนให้ลูกขีด _ _ ลูกเขียน ครูสอนให้ลูกเรียนมโนราห์

(ลูกคู่รับ) สอนให้ลูกเรียนมโนราห์

(ตั้งบท) ประกาศไปนัก _ _ จะชักช้า ค่ำแล้วก็มาอยู่ไรไร[10]

(ลูกคู่รับ) ค่ำแล้วก็มาอยู่ไรไร

(ตั้งบท) มาเราค่อยจับ _ _ ค่อยจ้อง มาเราค่อยร้องค่อยไป

(ลูกคู่รับ) มาเราค่อยร้องค่อยไป

(ตั้งบท) ค่ำเอ๋ยก็มา _ _อยู่ไรไร ชอบไปด้วยยามพระเวลา

(ลูกคู่รับ) ชอบไปด้วยยามพระเวลา

ครั้นได้เวลาเอย (ทอด)

2) บทไหว้ครูชาตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(ตั้งบท) คุณเอย_ เออ_เฮ้อ_เอย_ครูเอย เหมือนฝั่งเอย - - เหมือนฝั่งแม่น้ำพระคงคา

(ลูกคู่รับ) *ลักเจ้าเอย คุณครูเหมือนฝั่งแม่น้ำพระคงคา*

(ตั้งบท) สิ้นๆ จะแห้งแล้วก็ไหลมา ยังไม่รู้สิ้นรู้สุด

(ลูกคู่รับ) *สิ้นๆ จะแห้งแล้วก็ไหลมา ยังไม่รู้สิ้นรู้สุด*

(ตั้งบท) สิบนิ้วลูกจะยกยกขึ้นดำเนิน สรรเสริญพระคุณพระพุทธ

(ลูกคู่รับ) *สิบนิ้วลูกจะยกยกขึ้นดำเนิน สรรเสริญพระคุณพระพุทธ*

(ตั้งบท) จำศีลเสียแล้วให้บริสุทธิ์ ไหว้พระเสร็จแล้วจะสวดมนต์

(ลูกคู่รับ) *จำศีลเสียแล้วให้บริสุทธิ์ ไหว้พระเสร็จแล้วจะสวดมนต์*

(ตั้งบท) ลูกจะไหว้พระพุทธพระธรรมเจ้า ยกไว้ใส่เกล้าใส่ผม

(ลูกคู่รับ) *จะไหว้พระพุทธพระธรรมเจ้า ยกไว้ใส่เกล้าใส่ผม*

(ตั้งบท) เล่นที่ไหนให้ดีให้มีคนรัก หยุดพักก็ดีมีคนชม

(ลูกคู่รับ) *เล่นไหนให้ดีให้มีคนรัก หยุดพักให้ดีมีคนชม*

(ตั้งบท) ยกไว้ใส่เกล้ายกไว้ใส่ผม ถวายบังคมทุกราตรี

(ลูกคู่รับ) ยกไว้ใส่เกล้าใส่ผม ถวายบังคมทุกราตรี

(ตั้งบท) รักเจ้าเอ๋ยยอไหว้ คุณไท้มหาโยคี

(ลูกคู่รับ) รักเจ้าเอ๋ยยอไหว้ คุณไท้มหาโยคี

(ตั้งบท) ขอสรรพเสียงให้ลูกเสียงดี เหมือนท่องพระธรรมเก้าสิบ

(ลูกคู่รับ) ขอสรรพเสียงให้ลูกเสียงดี เหมือนท่องพระธรรมเก้าสิบ

(ตั้งบท) กลางคืนลูกจะไหว้พระจันทร์เจ้า เช้า ๆ จะไหว้พระอาทิตย์

(ลูกคู่รับ) กลางคืนลูกจะไหว้พระจันทร์เจ้า เช้า ๆ จะไหว้พระอาทิตย์

(ตั้งบท) บทบาทพลาดพลั้งลูกยังร้องผิด ผิดหน่อยจะขอสมา

(ลูกคู่รับ) บทบาทพลาดพลั้งลูกยังร้องผิด ผิดหน่อยจะขอสมา

(ตั้งบท) ลูกจะขอไปด้วยอีกทั้งพระปัญยม สะสมไปด้วยพระปัญญา

(ลูกคู่รับ) ลูกจะขอไปด้วยอีกทั้งพระปัญยม สะสมไปด้วยพระปัญญา

(ตั้งบท) บทบาทพลาดพลั้งขอเสียบ้างลา ปัญญาลูกมาแม่น้ำไหล

(ลูกคู่รับ) บทบาทพลาดพลั้งขอเสียบ้างลา ปัญญาลูกมาแม่น้ำไหล

(ตั้งบท) ขอศัพท์ขอเสียงให้ลูกดังก้อง เหมือนฆ้องชวาหล่อใหม่

(ลูกคู่รับ) ขอศัพท์ขอเสียงให้ลูกดังก้อง เหมือนฆ้องชวาหล่อใหม่

(ตั้งบท) ขอศัพท์ขอเสียงให้ลูกเกรียงไกร ไหลไปดังท้องธารา

(ลูกคู่รับ) ขอศัพท์ขอเสียงให้ลูกเกรียงไกร ไหลไปดังท้องธารา

3) บทร้องรำซัดหน้าเตียงบูชาครู

(ตั้งบท) ตัวพี่_ชาตรี_ เหมือนนกเอย_สาเอย_ลิกา

(ลูกคู่รับ) เออ_เฮ้อ_เอ๋ย ตัวเอ๋ยพี่_ชาตรี เหมือนนกเอยสาลิกา

(ตั้งบท) น้องเอ๋ยตัวพี่_ชาตรี เหมือนนกสาลิกา

(ลูกคู่รับ) ชาตรี เหมือนนกสาลิกา ชาตรี เหมือนนกสาลิกา

(ตั้งบท) ไม่มีคู่กินเที่ยวบินหา ตัวเดียวเที่ยวมาในพงพี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(ลูกคู่รับ) ตัวเดียวเที่ยวมาในพงพี ตัวเดียวเที่ยวมาในพงพี

(ตั้งบท) เกณฑ์ชะตาอาภัพให้อับหมอง มาไร้คู่อยู่ครองเศร้าหมองศรี

(ลูกคู่รับ) มาไร้คู่อยู่ครองเศร้าหมองศรี

(ตั้งบท) เล็ดลอดสอดหาแม่นางนารี น้องรักปักษีไม่พบนวล

(ลูกคู่รับ) น้องรักปักษีไม่พบนวล

(ตั้งบท) แสนละห้อยสร้อยเศร้ามาเย้ายวนจิต เช้าค่ำร่ำคิดให้เร่รวน

(ลูกคู่รับ) เช้าค่ำร่ำคิดให้เร่รวน

(ตั้งบท) พี่หลบฝนทนฟ้าตามหานวล ไม่ประสบพบนวลหวนใจหาย

(ลูกคู่รับ) ไม่ประสบพบนวลหวนใจหาย

(ตั้งบท) ได้ยินเสียงนกกรด มันมาทดร้อง ใจคะนึงถึงน้องไม่รู้วาย

(ลูกคู่รับ) ใจคะนึงถึงน้องไม่รู้วาย

(ตั้งบท) พี่ได้ยินเสียงฟ้า ลงมาพาดสาย ใจละห้อยไม่วายถึงนวลนาง

(ลูกคู่รับ) ใจละห้อยไม่วายถึงนวลนาง

(ตั้งบท) โอ้แม่ร่มโพธิทองพี่ร้องเรียกหา ผันแปรแลมาอยู่รอบข้าง

(ลูกคู่รับ) ผันแปรแลมาอยู่รอบข้าง

(ตั้งบท) ใจพี่หวนครวญไปถึงนาง ใจระเวียงเพียงพางม้วยอาสัญ

(ลูกคู่รับ) ใจระเวียงเพียงพรางม้วยอาสัญ

เอ้ย ใจเพียงอาสัญ เอย (ทอด)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4) บทส่วนการแสดงละคร

บทการแสดงส่วนมากนำมาจากบทละครนอกหรือนิทานพื้นบ้านเป็นส่วนใหญ่ในปัจจุบันที่นิยมและยังทำการแสดงอยู่บ่อยครั้งได้แก่ บทละครนอกเรื่องไชยเชษฐ์ ตอนนางสุวิชชาถูกขับไล่,สังข์ทอง ตอนนางจันทร์เทวีสลักชิ้นฟัก เป็นต้น โดยมีนำเอาบทประพันธ์หรือเรื่องราวของนิทาน เลือกเอาตอนสำคัญมาปรับเป็นกลอนบทละครเพื่อใช้สำหรับการขับร้องประกอบดนตรีและรำในรูปแบบของตนเอง สามารถเขียนได้หลายแบบ ดังนี้ (1) บทบรรยายชมนกชมไม้ชมธรรมชาติไม่เน้นอารมณ์ความรู้สึก ร้องให้ถูกจังหวะและทำนองก็พอ (2) บทเล่าเรื่องผู้แสดงใส่อารมณ์ตามเรื่องราว รวมถึงภาพจน์ในบทกลอน และ (3)บทแทนบทพูดของตัวละคร ต้องใส่อารมณ์เข้าไปให้มากที่สุด แต่ทั้งนี้ความสำคัญอยู่ที่การขับร้องและจังหวะเป็นสำคัญ จึงไม่เคร่งครัดจำนวน

คำในแต่ละวรรคมากนะ ทั้งนี้โดยพื้นฐานมักจะ 6 -9 คำต่อวรรค นิยมขึ้นต้นวรรคแรกสองคำ ด้วยคำว่า เมื่อนั้น บัดนี้ บัดนั้น ,มาจะกล่าวบทไป เป็นต้น วิธีสัมผัสคำระหว่างวรรคคล้ายกับกลอนสุภาพ แต่ไม่เคร่งครัดมากนัก

2.4.2.6 ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดง

จันทรา เนินนอก (2018) อธิบายการร้องดนตรีฉบับ ครูกัญญา ทิพโยถ เอาไว้ว่ามีอยู่ด้วยกัน 4 ทำนองหลัก ได้แก่ทำนองร่าย ทำนองโทน ทำนองกำพลัด และทำนองครวญโทน ทั้งนี้เมื่อนำมาบรรจุในการแสดงมีการใช้ทั้งหมด 3 บท ได้แก่ บทโหมโรงประกาศหน้าบท ใช้ทำนองโทนในการร้อง ,บทบูชาครูหน้าเตียง ใช้ทำนองร่ายในการร้อง และบทรำซัดหน้าเตียงใช้ทำนองโทน

อย่างไรก็ดีในปัจจุบันก็สามารถหยิบยืมเพลงไทยสำหรับการแสดงอื่นๆมาใช้ประกอบการแสดงตามความเหมาะสม โดยพิจารณาจาก สถานะทางชนชั้น และอารมณ์ความรู้สึกของบทร้องนั้นเป็นหลัก สำหรับเครื่องดนตรีหลักๆใช้ 5 ชิ้น โดยมี ปี่เป็นเครื่องบรรเลงทำนอง และเครื่องกำกับจังหวะด้วย โทน กลองตุ๊ก ฉิ่ง และ กรับ ในบางครั้งมีการใช้ระนาด ไม้น่วม และขลุ่ยในบางครั้ง ทั้งนี้ขึ้นอยู่บทการแสดงและความต้องการของผู้ว่าจ้าง

2.4.2.7 ลักษณะการแต่งกาย

บทหลักยืนเครื่องพระ-นาง โดยนุ่งผ้ายกมีลวดลายที่ปักบนเครื่องแต่งกายปักด้วยดิ้นบ้างแต่นิยมใช้เลื่อมเพราะมีราคาถูกกว่า เน้นความคงทน มักปักลวดลายเถาวัลย์ ใบไม้ ดอกไม้ เป็นต้น บางชุดก็มีเครื่องตกแต่งอื่นๆได้ ส่วนบทร้องๆ ตัวประกอบอื่นๆ มักแต่งตัวโดยทั่วไปของประเภทตัวละครนั้นๆ หากเป็นบทตลกมักให้สวมเสื้อหลายดอกสีสันสดใส

2.4.2.8 ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

ในการแสดงนั้นไม่นิยมการสร้างฉากและอุปกรณ์มากมาย อุปกรณ์การแสดงทำเอาง่ายๆ ให้พอเข้าใจและสามารถใช้แสดงได้ การแสดงโดยทั่วไปจัดการตามหน้างานพื้นที่ได้รับการว่าจ้าง การจัดสถานที่มีเพียง ตั่ง 1 - 2 ชิ้น และเสื่อปูสำหรับนักดนตรี อุปกรณ์การแสดงทำเอาง่าย ๆ ให้พอเข้าใจและสามารถใช้แสดงได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5 แนวคิดเกี่ยวกับวิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare)

หัวข้อนี้ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับ วิลเลียม เชกสเปียร์ โดยมุ่งศึกษาแนวคิดเพื่อการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม อธิบายการศึกษาและค้นคว้าออกเป็น 3 หัวข้อ ได้แก่ ประวัติและผลงานของ วิลเลียม เชกสเปียร์ ,ลักษณะการแสดงของวิลเลียม เชกสเปียร์, แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมและวิลเลียม เชกสเปียร์ และบทละครเรื่อง The Tempest (พายุพิโรธ)

2.5.1 ประวัติและผลงานของ วิลเลียม เชกสเปียร์

วิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) เกิดที่ Stratford upon Avon (สแทรตฟอร์ด อะพอน เอวอน) เชกสเปียร์มีชีวิตในช่วงระหว่าง ค.ศ. 1564 - 1616 เป็นนักเขียนบทละครที่ได้รับการยกย่องในระดับโลก ชีวิตในช่วงวัยเด็กของเขาระบุได้น้อยจากหลักฐานที่มี หากพิจารณาจากบริบทสังคมสมัยเอลิซาบิธัน วัยเด็กก็จะต้องศึกษาไบเบิล และ *The Anglican Book of common Prayer* อีกทั้งได้เรียนภาษาละตินอย่าง เรื่องราวชีวิตเขายังคงเป็นข้อถกเถียงหลากหลายข้อสันนิษฐานถึงตัวตนของเขาที่ยากจะสรุป หลังจากพิธีรับศีลล้างบาป จนกระทั่งช่วงที่เริ่มประสบความสำเร็จในด้านละครจนเป็นที่รู้จักในลอนดอน ข้อมูลตัวตนของเขาสูญหายไป สิ่งกล่าวได้คือชื่อของเขาอยู่ในหลากหลายสถานะ กวี นักแสดง และนักเขียนบทละครได้รับความนิยมและยกย่องที่เรียกได้ว่าประสบความสำเร็จที่สุดในบรรดานักการละครสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาของอังกฤษหลังจากยุโรปก้าวเข้าสู่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาศิลปะการละครของยุโรปก็ต่างพัฒนารุ่งเรือง

กุลวดี มกราภิรมย์ (2015)ได้แบ่งงานเขียนของเชกสเปียร์เอาไว้ 4 ยุคตามช่วงเวลาดังนี้ ยุค 1 มีบทละครหลากหลายแนว เช่น บทละครแนวจินตนิมิต(Fantasy) อย่าง *Midsummer Night' dream* แนวสุขนาฏกรรมจินตนิยม (romantic comedy) หรือบทละครอมตะเรื่อง *Romeo and Juliet* บทละครแนวโศกนาฏกรรมจินตนิยม (romantic tragedy) ถัดมายุค 2 เป็นยุคของละครอิงประวัติศาสตร์ เช่น Henry IV นอกจากนี้ได้เขียนละครสุขนาฏกรรมจินตนิยม เช่น *Much Ado , As you like it และ Twelfth Night* เป็นต้น ในยุค 3 เป็นช่วงที่บทละครโศกนาฏกรรมโดดเด่นหลากหลายเรื่อง เช่น *Hamlet, Othello*และ *Macbeth* เป็นต้น ในยุคสุดท้าย เชกสเปียร์กลับไปเขียนเรื่องแนวจินตนิมิต แต่สอดแทรกปรัชญาและแง่คิดสอนใจ เช่น *Winter's Tale* และ *The Tempest* เป็นต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.5.2 ลักษณะการแสดงของวิลเลียม เชกสเปียร์

ในช่วงยุคสมัยของ เชกสเปียร์ นั้นตรงกับการละครในสมัย เอลิซาบิธัน กล่าวคือ เมื่อสมเด็จพระราชินีเอลิซาเบทที่ 1 ขึ้นครองราชย์ ทรงสั่งให้ยุติละครศาสนาเพื่อยุติความขัดแย้งอย่างเด็ดขาด จนมีผู้เรียกละครในยุคสมัยนี้ของอังกฤษว่า ละครสมัยเอลิซาเบท (Elizabethan Drama) ในยุคสมัยนี้เกิดนักเขียนบทละครมากมาย เช่น คริสโตเฟอร์ มาร์โล (Christopher Marlowe), เบน จอนสัน (Ben Jonson) รวมถึง วิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) (กุลวดี มกราภิรมย์, 2015) ช่วงเวลานั้นเรียกได้ การสร้างสรรค์การละครขึ้นอยู่กับปัจจัยทางเศรษฐกิจเป็นหลัก ผลิตงานตามความต้องการของผู้ชม ผู้จ้าง สำหรับกลุ่มผู้ชมละครมีทุกชนชั้นมี ผู้คนมาเสพละครเพื่อความบันเทิงโดยแท้จริง

2.5.2.1 พื้นที่และโอกาสในการแสดง

สถานที่ที่ทำการแสดงมีทั้งในกลางแจ้งและในพื้นที่ปิด โรงละครแห่งหนึ่งที่ชื่อเสียงมากและมีความเกี่ยวข้องกับเชกสเปียร์ ทั้งในฐานะผู้ถือหุ้นและละครหลายเรื่องของเขาก็จัดแสดงที่นี้ คือ เดอะ โกลบ (The Globe) สร้างขึ้นปี ค.ศ. 1598 เป็นโรงละครสาธารณะ มีพื้นที่กลางแจ้งที่มีเวทียื่นออกมาเป็นพื้นที่การแสดง สำหรับผู้ชมมี 3 ชั้น โดยอยู่ล้อมรอบเวทีคล้ายอัฒจันทร์ โดยสามารถยืนดูกลางแจ้งทำให้สามารถเห็นและใกล้ชิดผู้แสดง

2.5.2.2 การแสดงและนักแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ช่วงเวลานั้นนักแสดงอนุญาตให้เฉพาะผู้ชายเล่นละคร โดยบทผู้หญิงใช้เด็กผู้ชายที่เสียงยังไม่แตกหนุ่ม มีโรงเรียนและโรงละครฝึกฝนการแสดงละคร แนวการแสดงของนักแสดงยุคเอลิซาบิธัน สันนิษฐานมากนักแสดงแสดงตามคำพูดในบทขอตัวละคร แทนการอาศัย moment ความจริงจากข้างใน เมื่อพิจารณาถึงขนาดของเวทีก็สนับสนุน dynamic การแสดง เสียง และท่าทาง สื่อสาร การแสดงมีระยะเวลาค่อนข้างยาว นักแสดงเล่นรวดเร็ว กระฉับตามบทพูดไม่มีเน้นอารมณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างแสดง การแสดงในช่วงเวลานอกจากนี้ยังจำกัด กิจกรรมบนเวที (stage business) พฤติกรรม (Behavior) เกิดเฉพาะที่พูดออกมา และท่าทางบ่งชี้สิ่งที่พูด แต่ไม่เฉพาะเจาะจงตามคำที่พูดออกมา

2.5.2.3 ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง

ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของยุคนี้เลยก็ว่าได้ มีคนเล่นดนตรีตามถนนหนทาง เครื่องดีดคล้ายเปียโน Virginal เครื่อง lute มีการจับร้องเป็นโคลงหรือบทกวี (ballads) นอกจากนี้ยังดนตรีโบสถ์ สะท้อนให้เห็นอิทธิพลของศาสนาที่ยังคงมีอยู่ ในช่วงเวลานั้นยังนิยม การแสดง *Masques* โดยมีแนวการแสดงคล้ายคลึงกับ การแสดงสลับฉาก (Interludes) ที่แพร่หลายในยุคเฟื่องฟูศิลปะวิทยาการในอิตาลี เครื่องแต่งกาย มีความสำคัญมากเป็นตัวบ่งชี้ยุคสมัยอย่างยิ่ง โดยมากมักจะเครื่องแต่งกายสำคัญจะภาพเขียนในยุคก่อนน

2.5.2.4 บทละคร

วัตสัน และ แมคเคอนี่ (Watson& McKernie) (1993) ได้กล่าวถึงคุณลักษณะโดยรวมถึงบทละครของเชกสเปียร์แนวโศกนาฏกรรม(Tragedy) ว่ามีการวางโครงเรื่องที่สลับซับซ้อนที่คาดไม่ถึง มีการกระทำที่ชัดเจนเพื่อผลักดันเหตุการณ์และตัวละคร อาทิเช่น แฮมเล็ตที่พยายามจะล้างแค้นฆาตกรที่ฆ่าพ่อของตัวเอง, แมคเบธที่พยายามจะยึดครองสก็อตแลนด์ เป็นต้น บทละครของเขาโดยมากมักจะมีโครงเรื่องย่อย (Subplot) ที่มักให้ตัวละครอื่นๆ มาขยายความหมายของบทละคร ตัวละครละหลักของเรื่องมักมีความมุ่งความต้องการที่ตรงอยู่ตรงข้ามกับโลกแวดล้อมรอบตัวเอง จุดยืนของตัวละครนี้เองผลักดันให้เกิดสิ่งที่คาดไม่ถึงด้วยเหตุและผล ไปสู่อารมณ์ความปรารถนา ความทะยานอยาก ความโลภ ความโกรธ ความหลง ความรัก จุดยืนของตัวละครที่เปี่ยมด้วยความซับซ้อนนี้เองทำให้ตัวละครของเขามองได้รอบด้าน (well-rounded Character) รวมถึงแก่นเรื่องและภาพก็ช่วยพัฒนาองค์ประกอบของเรื่อง อย่างไรบ่อยครั้งที่ประเด็นในบทละครมักเกี่ยวกับ สังคม การเมือง ความสัมพันธ์ครอบครัว ความซื่อสัตย์ของตัวเอง ส่วนแนวสุขนาฏกรรม (comedy) โครงเรื่องพื้นฐานการย้ายไปต่างบ้านเมืองหรือชนบท เพื่อไปค้นหาธรรมชาติ การวางตัวละครนั้นมีการนำเสนอแก่นความรัก, ความผิดฝาผิดตัว (mismatched) และความเข้าใจผิดต่างๆ นานา นอกจากนี้มีการวางตัวตลกและคนโง่เพื่อนำเสนอความตลกขบขัน โดยตอนจบมักลงเอยด้วยชื่นชมยินดีต่อความรัก กลับมาร่วมฉลองกัน มีการกำหนดเพลงการเต้นรำ และการแสดงของตัวตลกคนโง่ ขี้เมาที่มักมีการใช้ร่างกายที่แสดงความตลกโปกฮา

จุดเด่นเรื่องภาษาของเชกสเปียร์ ที่นำได้ว่ามีอิทธิพลต่อภาษาอังกฤษ ลักษณะคำประพันธ์ของ เขา มี 3 ลักษณะหลักๆ ภาษาสละสลวยลุ่มลึก ใช้เทคนิคการประพันธ์โดยใช้หลักๆ 3 แบบคือ คือ กลอนเปล่า กลอนมีสัมผัส และร้อยแก้ว เทคนิคทางการแสดงที่ปรากฏในบทคือ การพูดป้อง(aside) เป็นพูดที่ตัวละครสามารพูดกับคนดู หรือพูดออกกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวเองหรือตัวละครอื่น โดยเข้าใจตรงกันว่าตัวละครจะไม่ได้ยิน โดยตัวละครเหล่านั้นพูดป้องสื่อสารถึงเหตุการณ์ที่ตัวละครอื่นยังดำเนินอยู่ โดยการก้าวขึ้นมาใกล้คนดูในขณะที่ตัวละครอื่นแสดงอยู่ด้านหลัง คนดูจะดูเหมือนภาพประกอบ สอดคล้องกับเวทีที่ เดอะโกลบ ที่มาลักษณะใกล้คนดู

2.5.3 แนวคิดเกี่ยวกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมและวิลเลียม เชกสเปียร์

วิลเลียม เชกสเปียร์ (William Shakespeare) มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งต่อการแสดงวัฒนธรรม ผลงานบทละครของเขาถูกนำไปสร้างสรรค์ ดัดแปลง ตีความใหม่ในหลายรูปแบบการแสดงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันผลงานเชกสเปียร์จัดเป็นมรดกวัฒนธรรมระดับคลาสสิคของตะวันตก ผลงานเขาจึงมีสถานะเป็น (Global culture) สิ่งหนึ่งที่ผลักดันให้งานของเชกสเปียร์ยังคงเป็นอมตะอยู่เหนือกาลเวลา อาจจะเพราะบทละครมีศักยภาพที่ผู้กำกับและนักออกแบบสามารถหยิบมานำเสนอใหม่ได้ รวมถึงโลกในบทละครมีถ้อยคำและการกระทำซึ่งเชื่อมโยงกันอยู่ อีกทั้งแก่นความคิดหลัก (Theme) ของเรื่องสามารถนำมาประยุกต์กับมนุษย์ทุกช่วงวัย ส่งผลให้บทละครของเขาแม้ผ่านกาลเวลาแต่เมื่อถูกตีความในยุคสมัยที่ต่างไปก็สามารถเกิดความหมายใหม่

แม้ว่าผลงานของเชกสเปียร์ จะมีศักยภาพที่ชี้ชวนและกระตุ้นให้ศิลปินจากต่างวัฒนธรรมให้นำเอาบทละครของเขานำเสนอใหม่ ในทางกลับกันก็เป็นแฝงมาด้วยปัญหาเช่นกัน กล่าวคือ อัตลักษณ์เฉพาะหรือความเป็นต้นแบบ ของเชกสเปียร์นี้ก็แฝงมาด้วยคุณค่าหรือความยิ่งใหญ่ในฐานะบทละครเอกของโลกที่ตัวแทนนำเสนอวัฒนธรรมตะวันตก ทว่าแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมมีแนวโน้ม ผลักดันการปะทะสังสรรค์ในประเด็นหลังอาณานิคม ความพยายามจะต่อรองกับกับวัฒนธรรมตะวันตกจึงแทบจะเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดการสร้างสรรค์นี้ นอกจากนี้ศิลปินในประเทศแถบเอเชียมักใช้กลยุทธ์นำเอาบทละครตะวันตกมาตีความสร้างสรรค์ และนำเสนอประเด็นปัญหาทางการเมืองในบริบทของตน ส่งผลให้ศิลปินอาจจะละเลยคุณค่าหรือความจริงแท้ (Authentic) ในผลงานของวิลเลียม เชกเปียร์ แต่นำมาใช้สร้างสรรค์เพื่อมาตอบสนองประเด็นหรือรูปแบบการแสดงของเอเชียตามที่ต้องการ(Yong Li, 2004)

การศึกษาถึงข้อวิพากษ์ต่อชีวิตและผลงานของเชกสเปียร์ จึงถูกตีความไปต่าง ๆ นานา แต่สิ่งที่สามารถพิจารณาจากผลงานประพันธ์ของเขา คือการกล่าวถึงหรือพูดในนามของตนเองในงานเขียนของเขา ประเด็นนี้อาจจะบ่งบอกถึงลักษณะความสามารถสติปัญญาและความไร้สำนึกในตัวตน ที่เป็นส่วนสำคัญทำให้ความคิดและศิลปะการประพันธ์ของเขาไม่สนใจถึงการสร้างชื่อเสียงใดใดอีกทั้งลักษณะของการประพันธ์ที่เนื้อความนั้นเขาเลือกที่จะไม่สรุปปัญญาให้ง่าย,ประมวลเป็น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กฎเกณฑ์ และประนีประนอมหรือทำให้คลี่คลาย แต่ใช้วิธีการสะท้อนสิ่งเหล่านี้ในบทละคร ความไม่เคารพหรือทำตามกฎการประพันธ์อย่างเช่นนักเขียนในช่วงยุคสมัยเขา อาจจะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ผลงานของเขากว้างไกลหรือลึกซึ้งกว่าที่สามารถกระตุ้นให้ผู้อ่านบทหรือผู้ชมละครซาบซึ้งและรู้สึกมองเห็นหรือสัมผัสกับจินตนาการที่พิเศษกว่าชีวิตประจำวัน(Greer, 2006)

2.5.4 บทละครเรื่อง The Tempest (พายุพิโรธ)

บทละครเรื่อง The Tempest (พายุพิโรธ) ถูกสันนิษฐานว่าอาจเป็นบทละครเรื่องสุดท้ายที่ เชกสเปียร์เขียนคนเดียว เขียนในช่วงประมาณปี ค.ศ. 1611 - 1612 ในช่วงเวลานี้เชกสเปียร์กลับไปใช้ชีวิตที่ สแทรตฟอร์ด โดยมีเรื่องเนื้อหาเกี่ยวกับ จินตนาการ เวทมนตร์ ที่สอดแทรกปรัชญาและแง่คิดสอนใจ ด้วยคุณธรรมยิ่งใหญ่การให้อภัย เป็นเรื่องราวของพรอสเพโรกษัตริย์ผู้ถูกหักหลังถูกจับลงเรือพร้อมมิแรนดาลูกสาว ลอยมาติดเกาะกลางทะเลตลอดเวลา 14 ปี ศึกษาเวทมนตร์ปกครองเกาะ วันคืนผ่านไปศัตรูล่องเรือผ่านเกาะจึงบันดาลให้มาติดเกาะแล้วใช้เวทมนตร์ สั่งการภูต ล้างแค้นอย่างสาสม จนท้ายที่สุดก็ตระหนักถึงคุณธรรมปล่อยวางลงและให้อภัยในท้ายที่สุด ทั้งบทละครเรื่องนี้ยังถูกมองว่าเป็นบทละครที่แสดงถึงแนวคิดการประพันธ์ได้เกือบทั้งหมดของเชกสเปียร์ และเป็นผลงานชิ้นเดียวที่เขาเป็นวางและเชื่อมโยงโครงเรื่องเองทั้งหมด โดยจงใจให้เป็นเรื่องที่แต่งขึ้นทั้งหมด(Greer, 2006) บทละครชิ้นนี้จึงถูกจัดเป็นวรรณกรรมเอกหรืองานระดับคลาสสิคเช่นเดียวกับผลงานอีกหลายชิ้นของเชกสเปียร์ นอกจากนี้ยังมีผู้ตีความว่า The Tempest เป็นการประกาศอำลาวงการและเอาความคิดของตนเองใส่ลงไปในตัวละครพรอสเพโรจากแก่นเรื่องการปล่อยวาง ที่ปรากฏในบทส่งท้ายของบทละคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เจอร์เมน เกรียร์ (Germaine Greer)(2006) ได้อธิบายการวิเคราะห์ตีความบทส่งท้ายของบทละคร The Tempest เอาไว้ว่า

> *...บทส่งท้าย (epilogue) ของบทละคร The Tempest เป็นกวีนิพนธ์ที่มีลีลากระท่อนกระแท่นขาดความไพเราะจนฟังแล้วน่าขบขัน หลายคนตีความว่าเป็นบทสั่งลาเวทีของเชกสเปียร์ บางคนถึงกับสันนิษฐานว่าเป็นบทที่คนอื่นแต่งแล้วผนวกเข้าไปในภายหลัง บทร้อยกรองนี้ใช้มาตราสี่คณะที่มีคณะที่สัมผัสท้ายบาทเป็นคู่ ๆ ซึ่งเป็นผังฉันทลักษณ์ที่ไร้รสนิยม*

ที่สุด และแตกต่างจากกลอนเปล่า(black verse) อันไพเราะงามสง่าที่พรอสเปอโรเคยใช้อยู่ประจำ...

ในประเทศไทยเอง ก็มีการแปลบทละครและจัดแสดง บทละครเรื่อง *The Tempest* ได้รับการแปลเป็นภาษาไทยในชื่อ *พายุพิโรธ* สำนวนการแปลของ นพมาศ แววหงส์ ตีพิมพ์เป็นหนังสือบทละครและเมื่อปี 2550 ได้จัดแสดงครั้งแรกเป็นละครประจำปีการศึกษาของภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ณ โรงละครอักษรศาสตร์ กำกับการแสดงโดย ปวิตร มหาสารินันทร์ โดยนำเสนอในรูปการแสดงร่วมสมัย

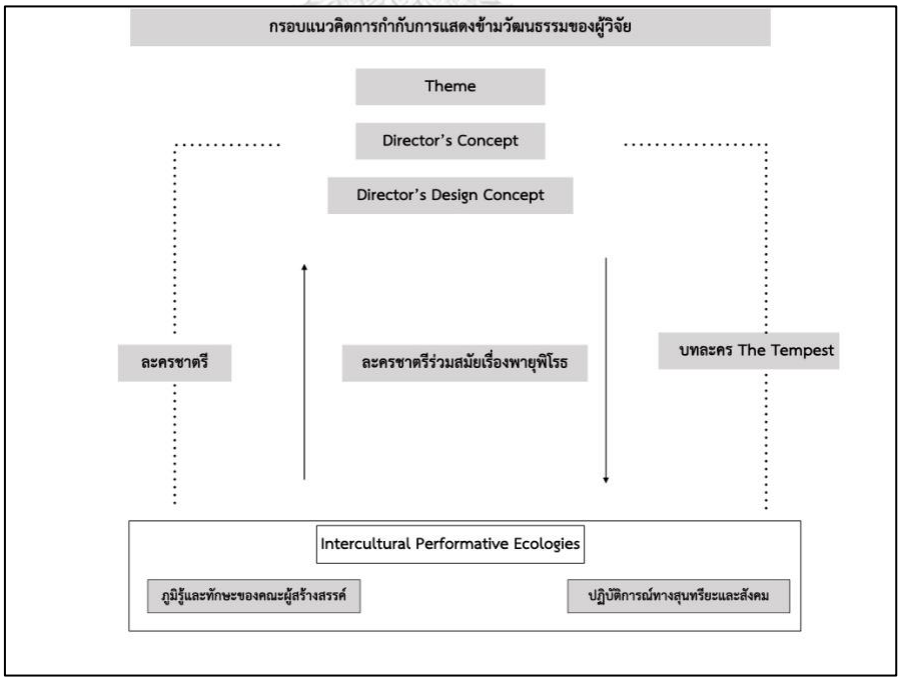
ในปัจจุบันมีผู้วิพากษ์บทละครชิ้นนี้ในหลากหลายมิติ แต่ประเด็นที่ถูกกล่าวถึงบ่อยครั้งคือแนวคิดการล่าอาณานิคมของตะวันตก การศึกษาของ ดนยา ทรัพย์ยิ่ง (2005) ในประเด็นการโต้กลับวรรณกรรมเอก โดยวิเคราะห์ถึงวาทกรรมความเป็น ที่เกิดจากอิทธิพลของวรรณกรรมเอก ที่ครอบงำความคิด ความเชื่อ เพื่อเผยให้เห็นความพันธ์เชิงอำนาจของวรรณกรรมเอกจากตะวันตกเหล่านี้ ประเด็นหนึ่งกล่าวถึง ภาพลักษณ์ของตัวละคร ภาพลักษณ์ตัวละครที่ ปราสจากความเป็นมนุษย์ อธิบายถึง ‘คาลิบัน’ ในฐานะคนท้องถิ่นที่อาศัยอยู่บนเกาะมีรูปร่างอัปลักษณ์ป่าเถื่อนและดิบพอเมื่อพรอสเพโรเข้ามาปกครองก็สอนภาษาเปรียบเหมือนเป็นผู้ปกครองที่นำพาความเป็นอารยะ (Civilization) มาสู่คนพื้นเมือง รวมถึง การสร้างภาพลักษณ์แบบฉบับให้ตัวละคร เช่น การแบ่งแยกความเป็นอื่น ในลักษณะที่เป็นขั้วตรงข้ามในสถานะ นาย - ทาส ที่ปรากฏในของตัวละครพรอสเพโรที่จับเอาตัวละครคาลิบันและแอเรียล เป็นทาสรับใช้ตนเองและลูกสาว ชาย - หญิง นอกจากชาวตะวันตกมักจะสร้างภาพลักษณ์ของผู้หญิงให้เย้ายวนยังสร้างภาพให้โหดร้ายดั่งปรากฏการสร้างภาพลักษณ์ให้แก่ ไซโคแรกซ์ ตัวละครเพศหญิง เชื้อสายอัลเจียร์ ที่ปรากฏตัวเพียงคำบอกเล่าของพรอสเพโรที่กล่าวถึงความโหดร้ายป่าเถื่อน

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าการวิพากษ์ถึงวาทกรรมที่แฝงฝังอยู่ในบทละครของเชกเปียร์สำหรับการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมก็เป็นเรื่องที่ไม่ควรละเลย ประเด็นเหล่านี้ก็ควรจะต้องมีการตรวจสอบ แต่ถ้าพิจารณาถึงบริบทของช่วงเวลานั้นและลักษณะการประพันธ์ของเชกสเปียร์ คงไม่มีเจตนาที่จะสื่อสารหรือให้ตีความไปถึงการล่าอาณานิคม แต่ก็ปฏิเสธไม่ว่าการล่าอาณานิคม มีอยู่ทั่วยุโรปในช่วงเวลานั้น จากการศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม การให้ความสำคัญในการศึกษารากเหง้าของการแสดงเป็นสิ่งที่สำคัญมากเพื่อค้นหา ความจริงแท้ ดั้งเดิมของบทละครที่ต้องการจะสื่อสาร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 3
กระบวนการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัย

จากการศึกษาแนวคิดทั้งหมด ผู้วิจัยจึงกำหนดเป็น “กรอบแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม” เพื่อ การวิจัยและการสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยในฐานะผู้กำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย ผ่านบทละคร The Tempest (พายุพิโรธ) กล่าวคือการกำกับการแสดงดังที่กล่าวมาทั้งหมดเป็นศาสตร์และศิลป์ที่ ผู้กำกับแต่คนจะไปปรับใช้ให้เหมาะสมกับ การสร้างสรรค์การแสดงของต นซึ่งมีข้อจำกัดที่แตกต่างกันไป ทั้งนี้จากการศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม เมื่อพิจารณาองค์ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์ครั้งนี้เป็นการกำกับการแสดง ที่วัตถุดิบการแสดงคือบทละครพายุพิโรธและรูปแบบการแสดงละครชาตรี ผู้วิจัยจึงศึกษาวัตถุดิบและองค์ประกอบการแสดงอย่ารัดกุมในทุกมิติ โดยสรุปเป็น แนวทางหรือแนวคิดการกำกับการแสดงโดยแบ่งเป็น 3 หัวข้อ ได้แก่ การกำหนดแก่นความคิดหลัก(Theme), การกำหนดแนวคิดการออกแบบ (Director’s design concept), การกำหนดกรอบการกำกับการแสดง (Director’s Concept) เพื่อเป็นตัวกำหนดลักษณะพื้นที่นิเวศของการแสดงข้ามวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ นำไปปรับใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัย



รูปภาพ 2 กรอบแนวคิดการกำกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมของผู้วิจัย

ในบทนี้ ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงนำเสนอกระบวนการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัย เรื่องพายุพิโรธ โดยแบ่งออกเป็น 3 หัวข้อหลักคือ ขั้นตอนการเตรียมการแสดง (Pre-production), ขั้นตอนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย(Production) และขั้นตอนหลังการแสดง(Post-Production) สามารถแจกแจงได้ดังต่อไปนี้

3.1 ขั้นตอนการเตรียมงาน (Pre-production)

ขั้นตอนนี้นำเสนอการเตรียมตัวของผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดง ในการศึกษาวิเคราะห์บทละครและการแสดงละครชาตรีเพื่อกำหนดแนวทางเพื่อการกำกับการแสดง ประกอบไปด้วย การวิเคราะห์บทละคร (play analysis) และตัวละคร(Character Analysis),การกำหนดแก่นความคิดหลัก(Theme),การสร้างสรรค์รูปแบบและบทการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย, กรอบความคิดของผู้กำกับ(Director's Concept), กรอบความคิดการออกแบบของผู้กำกับ (Director's Design Concept) และการคัดเลือกคณะผู้สร้างสรรค์ อธิบายดังต่อไปนี้

3.1.1 การวิเคราะห์บทละคร (play analysis)

การศึกษาวิเคราะห์บทละคร ผู้วิจัยเริ่มต้นศึกษาตีความจาก บทละคร The Tempest (พายุพิโรธ) ของ วิลเลียม เชกเสปียร์ (William Shakespeare) ฉบับแปลของ รศ.นพมาศ แววหงส์ โดยใช้การอ่านทั้งหมดสามครั้ง โดยการอ่านแต่ละครั้งมีการกำหนดวัตถุประสงค์แตกต่างกันไป โดยรอบที่ 1 เพื่ออรรถรสของบทละคร ,รอบที่ 2 เพื่อเก็บรายละเอียดของบทละคร และรอบที่3 เพื่อตรวจสอบสาร(message) ของบทละครเพื่อนำไปสังเคราะห์เป็นแก่นความคิดหลัก (Theme) และคำนึงถึงการสร้างสรรค์จริงมากขึ้น โดยอธิบายรายละเอียดต่อไปนี้

1) การอ่านบทรอบที่ 1 ผู้วิจัยได้บันทึกข้อค้นพบออกมาและพยายามสรุปสิ่งที่บทละครสื่อสารโดยใช้วิธีการเขียนบันทึกความรู้สึกแรกที่เกิดขึ้นแล้วจึงเขียนคำสำคัญ(Key words) ออกมาได้ดังนี้ *"ยึดติด, อำนาจ, อภัย, ถอด, สวมใส่, พลัดพราก, นิมิต, พายุ, แปรปรวน , อิสระ, ปลดปล่อย"* จะเห็นว่าจากกลุ่มคำสำคัญ ยังมีความหลายหลายอยู่ ผู้วิจัยได้จัดกลุ่มคำโดยใช้วิธีการจับคู่ตรงข้าม เพื่อความชัดเจนของสารจากบทละครทีผู้วิจัยค้นพบและสามารถเชื่อมโยงได้ โดยจัดกลุ่มคำสำคัญได้ดังนี้ *"การแก้แค้น กับ การอภัย , การยึดติด กับ การปล่อยวาง, กักขัง กับ อิสระ"* หลังจากจำแนกกลุ่มคำจะเห็นว่ากลุ่มคำเหล่านี้ แสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งหลัก(Main Conflict) และการกระทำหลัก(Main Action) ที่เกิดขึ้นในบทละคร ผู้วิจัยบันทึกข้อค้นพบการอ่านบทครั้งแรกเอาไว้อย่างไม่ตัดสินเพราะการอ่านครั้งแรกจะสะท้อนให้เห็นสิ่งที่สามารถเชื่อมโยงกับผู้วิจัยอย่างจริงใจเป็นความรู้สึกที่เกิดโดยสัญชาตญาณ เพราะเมื่อศึกษาบทละครและประเด็นอื่นๆ ร่วมเข้าไป อาจจะทำให้ผู้วิจัยเกิดการคิดวิเคราะห์จนเกิดความลังเลหรือสับสน ส่งผลให้อาจจะสรุป

แก่นความคิดหลักที่ไม่จริงใจหรือเชื่อมโยงกับ ผู้วิจัยได้เหมือนครั้งแรกการกลับมาที่ความรู้สึกและข้อค้นพบแรกอีกครั้งควบคู่กับข้อค้นพบอื่นๆ อาจจะช่วยให้ ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับตระหนักถึงสารจากบทละครที่เชื่อมโยงและกระตุ้นให้อยากนำเสนอบทละครเรื่องนี้เพื่อนำไปสู่การกำหนดแก่นความคิดหลักได้อย่างชัดเจนและจริงใจ

2) การอ่านบทรอบที่ 2 ในรอบนี้พิจารณาถึงรายละเอียดของบทละครมากขึ้น อีกทั้งเลือกใช้การอ่านออกเสียงถ่ายทอดบทละครออกมาตามการตีความของผู้วิจัยในทุกประโยคตั้งแต่ต้นจนจบเรื่องเพื่อตรวจสอบความเข้าใจของตัวเอง เนื่องจากบทละครฉบับแปลนี้มีการใช้ภาษาลึกซึ้งและสละสลวยเช่นเดียวกับต้นฉบับ ทำให้ผู้วิจัยประสบปัญหาในการทำความเข้าใจเนื้อความในบางช่วงจึงใช้วิธีการแปลงภาษา(Paraphrasing) โดยเขียนแปลงประโยคจากบทละครให้เป็นประโยคง่ายๆ ที่ตนเองสามารถเข้าใจได้

เมื่อทำความเข้าใจบทละครเป็นอย่างดีแล้ว ผู้วิจัยจึงตอบคำถามสำหรับผู้กำกับการแสดง ที่มีจุดประสงค์เพื่อตรวจสอบความเข้าใจมุมมอง และความเชื่อมโยงผู้วิจัยกับบทละคร ก่อนที่จะเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์ต่อไป ทั้งนี้ผู้วิจัยนำคำถามมาจาก หนังสือ งานวิจัย เกี่ยวกับการกำกับการแสดง และประสบการณ์การเรียนกำกับการแสดงของผู้วิจัย โดยพิจารณาคัดเลือกให้ครอบคลุมพอที่ให้ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับพอจะเห็นภาพ และทิศทางที่ทำให้มั่นใจในการสร้างสรรค์บทละครเรื่องนี้

ตาราง 2 การตอบคำถามสำหรับผู้กำกับการแสดง

คำถามสำหรับผู้กำกับการแสดง	**คำตอบของผู้วิจัย**
บทละครเรื่องนี้เกี่ยวข้องกับอะไร	เรื่องราวของ พรอสเพโรกษัตริย์ผู้ถูกยึดอำนาจและเนรเทศออกจากอาณาจักรจนต้องอาศัยและปกครองอยู่ที่เกาะลึกลับกลางทะเลที่เต็มไปด้วยภูต เมื่อเวลาผ่านไปน้องชายและกษัตริย์ต่างเมืองที่ร่วมกันทรยศได้ล่องเรือผ่านมา พรอสเพโรจึงบันดาลพายุให้พัดคนเหล่านี้มาที่เกาะเพื่อแก้แค้นโดยให้เผชิญการสูญเสียสิ่งที่รักสร้างภาพลวงตาและกักขัง แต่ทว่าการแก้แค้นก็ไม่ได้สามารถทำให้จิตใจเขาสงบได้ รวมถึงลูกสาวที่พบรักกับลูกชายของศัตรู ซึ่งตกหลุมรักกันโดยปราศจากเวทมนตร์ ในท้ายที่สุดเขาจึง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

	ทบทวนเรื่องราวทั้งหมดแล้วเริ่มปล่อยวางและให้อภัย
บทละครจบทำให้เกิดความรู้สึกอะไร	เจ็บปวดขมขื่น ชีวิตของคนๆนึงที่โดนหักหลังและต้องอดทนยอมรับความเจ็บปวดมาถึง 12 ปีและยังเผชิญความสับสนระหว่างสัจธรรมการแก้แค้นกับการให้อภัย เป็นสิ่งที่มนุษย์ทุกยุคสมัยทุกวัฒนธรรมต้องเผชิญ
บทละครเรื่องนี้ทำให้เห็นภาพอะไร	ทะเลและเกาะลึกลับที่มีเมฆหมอกภูมิทัศน์แปลกตา อากาศแปรปรวน
ตัวละครหลักของเรื่องนี้คือใคร	พรอสเพโร
เมื่ออ่านจบนึกถึงภาพศิลปะแขนงอื่นๆ ไหม	Installation Art
ผู้วิจัยรู้สึกอคติต่อบทละครเรื่องนี้หรือไม่	ไม่รู้สึก
บทละครมีความเชื่อมโยงหรือเหมาะสมแสดงละครชาตรีไหม	มองเห็นความเป็นไปได้ทั้งเรื่องราวและสารหลัก สามารถเชื่อมโยงได้เรื่องเวทมนตร์ ที่เกี่ยวกับชีวิตที่ต้องเผชิญการเปลี่ยนแปลงมา มองเห็นการใช้ท่าทางและดนตรีในบางช่วงการแสดง

3.) การอ่านบทรอบที่ 3 มีวัตถุประสงค์เพื่อตรวจสอบสาร(message) ของบทละครเพื่อสังเคราะห์เป็นแก่นความคิดหลัก(Theme) ที่ผู้วิจัยต้องการจะสื่อสารควบคู่กับมองหาความเป็นไปได้ในการนำเอา การแสดงละครชาตรีเข้ามาปะทะสังสรรค์ และคำนึงถึงการสร้างสรรค์ในภาคปฏิบัติจริงมากขึ้น เช่น เทคนิคในการเล่าเรื่อง ฉาก เสื้อผ้า อุปกรณ์ประกอบฉาก เป็นต้น โดยในระหว่างการอ่านบทจะมีการจดบันทึกเอาไว้เพื่อนำไปใช้ขั้นตอนการสร้างสรรค์ต่อไป ผู้วิจัยใช้วิธีการแบ่งยูนิท (Unit) ในแต่ละช่วงของบทละครเพื่อให้เห็น การกระทำ(Action) ความต้องการ (Objective) เป้าหมาย(Goal) และ เส้นการกระทำ(through line of action) ของตัวละครทั้งเรื่อง โดยแจกแจงในตารางต่อไปนี้

ตาราง 3 วิเคราะห์ตีความ บทละคร The Tempest (พายุพิโรธ)

องก์/ฉาก	Unit	เหตุการณ์	ความต้องการ	เป้าหมาย	การกระทำ
1/1	A	สรั่งพยายามเตรียมรับมือพายุ	ต้องการควบคุมเรือ	เพื่อที่จะป้องกันอันตราย	สั่งการ/ควบคุม
	B	ขุนนางเข้ามาตำหนิการควบคุมเรือ	ต้องการคำอธิบายทำไมเรือถึงไม่สามารถควบคุมได้	เพื่อที่จะควบคุมคนบนเรือ	ตำหนิ/ต่อว่า
	C	ขุนนางโทษความผิดให้ลูกเรือ	ต้องการหาคนผิดและรับผิดชอบ	เพื่อกลบเกลื่นความกลัว	ก่นด่า/ด่าทอ
	D	กอนซาโลขอร้องฟ้าดิน	ต้องการรอดชีวิต	เพื่อให้รอดชีวิต	ขอร้อง
1/2	A	มิแรนดาเข้ามาถามพรอสเพโรเรื่องพายุ	ต้องการให้พรอสเพโรหยุดบันดาลพายุให้เรือล่ม	เพื่อคนบนเรือจะได้ปลอดภัย	ตำหนิ/ ต่อว่า
	B	พรอสเพโรอธิบายเหตุผล	ต้องการให้มิแรนดาสงบลง	เพื่อให้มิแรนดาเข้าใจเหตุผลของตน	เกลี้ยกล่อม
	C	มิแรนดาการคำตอบที่ชัดเจน	ต้องการให้พรอสเพโรตอบตรงๆ	เพื่อความสบายใจ	อ้อน
	D	พรอสเพโร บันดาลให้มิแรนดาหลับ	ต้องการติดตามงานจากแอเรียล	เพื่อจะได้ดำเนินการตามแผนต่อไป	ร่ายเวทมนตร์
	E	แอเรียลรายงานผลงาน	ต้องการให้พรอสเพโรพึ่งพอใจ	เพื่อจะได้ปล่อยตนเองเป็นอิสระ	โน้มน้าว
	F	แอเรียลทวง	ต้องการให้พรอสเพ	เพื่อที่จะได้ไม่	ทักท้วง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		สัญญา	โรปล่อยตัวเองเป็นอิสระ	ต้องเป็นทาสพอรสเพโร	สัญญา
	G	พรอสเพโรดุด่า	ต้องการให้แอเรียลทำตามคำสั่ง	เพื่อแก้แค้นให้สำเร็จตามที่วางแผน	ดุด่า/ ทักท้วงบุญคุณ
	H	พรอสเพโรปลุกมิแรนดาและเรียกคาลิบัน	ต้องการทุกคนอยู่ในแผนที่วางไว้	เพื่อให้มิแรนดาได้พบเฟอร์ดินานด์	ออกคำสั่ง/ จัดแจง
	I	คาลิบันอาละวาด	ต้องการให้พรอสเพโรสำนึก	เพื่อที่จะได้คืนเกาะให้ตนเอง	ก่นด่า
1/2	J	พรอสเพโรกำราบคาลิบัน	ต้องการให้คาลิบันไปให้พ้นจากบ้าน	เพื่อให้มิแรนดาได้พบเฟอร์ดินานด์	ข่มขู่
	K	แอเรียลหลอกล่อ	ต้องให้เฟอร์ดินานด์พบมิแรนดา	เพื่อที่พรอสเพโรจะได้พอใจ	ขับกล่อม
	L	เฟอร์ดินานด์พบมิแรนดา	ต้องการทำความรู้จัก	เพื่อผูกมิตรและหาทางรอดจากเกาะ	นอบน้อม
	M	พรอสเพโรปราม	ต้องการให้เฟอร์ดินานด์หวาดกลัว	เพื่อให้พิสูจน์ความรักที่มีต่อมิแรนดา	ข่มขู่
	N	เฟอร์ดินานด์ต่อต้าน	ต้องการรักษาเกียรติของตน	เพื่อให้รอดพ้นจากการถูกบังคับเป็นทาส	ตั้งรับ
	O	พรอสเพโรร่ายมนตร์	ต้องการสั่งสอนเฟอร์ดินานด์	เพื่อให้สำนึกว่าไม่สามารถสู้ตนเองได้	ร่ายมนตร์ / เย้ยหยัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	P	มิแรนดาปกป้อง	ต้องให้พรอสเพโรหยุดร่ายมนตร์	เพื่อให้เฟอร์ดินานด์ไม่บาดเจ็บ	ยืนกรานรับรอง
2/1	A	กอนซาโลให้กำลังใจทุกคน	ต้องให้ทุกมีความหวังที่จะรอดชีวิต	เพื่อให้ทุกคนมีกำลังใจในการหาทางรอด	โน้มน้าว
	B	เซบาสเตียนและอันโทนิโยเยาะเย้ยกอนซาโล	ต้องการกลบเกลื่อนความหวาดกลัว	เพื่อให้กอนซาโลรู้สึกอับอายแล้วเงียบปากไป	เสียดสี/เยาะเย้ย
	C	อลอนโซสั่งให้ทุกคนเงียบ	ต้องการระบายความรู้สึกเจ็บปวด	เพื่อที่จะให้ทุกคนเห็นใจ	ออกคำสั่ง / ฟูมฟาย
	D	กอนซาโลปลอบใจ	ต้องการให้อลอนโซมีหวัง	เพื่อที่จะได้กลับมาเป็นผู้นำได้อีกครั้ง	โน้มน้าว
	E	เซบาสเตียนกล่าวโทษ	ต้องให้อลอนโซรู้สึกผิด	เพื่อที่จะได้สำนึกว่าเป็นต้นเหตุร้ายทั้งหมด	ยืนกรานชี้แจง
	F	กอนซาโลเปลี่ยนเรื่อง	ต้องการให้เซบาสเตียนเลิกตอกย้ำอลอนโซ	เพื่อให้อลอนโซยังมีกำลังใจและมีหวัง	เฉไฉเปลี่ยนเรื่อง
	G	อันโทนิโยวางแผนฆ่า	ต้องให้เซบาสเตียนร่วมมือกับตนเพื่อฆ่ากอนซาโลและอลอนโซ	เพื่อที่จะได้กลับมามีอำนาจ	โน้มน้าว
	H	เซบาสเตียนถามเรื่องสำนึก	ต้องการกลบเกลื่อนความรู้สึกของตน	เพื่อที่จะเป็นคนควบคุมแผน	ย้อนถาม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

				นี้แทนอันโทนิโย	
	I	แอเรียลช่วยชีวิต	ต้องการให้กอนซาโลและอลอนโซพ้นภัย	เพื่อที่จะให้ทุกอย่างเป็นไปตามแผนของพรอสเพโร	ร่ายมนตร์ปลุก
	J	กอนซาและอลอนโซตกใจตื่น	ต้องการรู้ว่าเกิดเหตุการณ์อะไรขึ้น	เพื่อที่จะระวังภัย	คาดคั้น
	K	เซบาสเตียนและอันโทนิโยปิดบังแผน	ต้องการกลบเกลื่อนแผนร้าย	เพื่อที่จะยังคงแสดงความจงรักภักดีและบริสุทธิ์	กลบเกลื่อน/เก็บงำ
2/2	A	คาลิบันด่าพรอสเพโร	ต้องการระบายความอัดอั้น	เพื่อให้ตนเองสบายใจขึ้น	ด่าทอ
	B	คาลิบันหาที่หลบ	ต้องการหลบหลีกภูต	เพื่อให้ไม่ถูกทำร้าย	หลบหลีก
	C	ทริงคูโลหาที่หลบ	ต้องการหาที่หลบ	เพื่อให้ตัวเองไม่ถูกฟ้าผ่าตาย	บุกบั่นหา
	D	สเตฟาโนร้องเพลงดื่มเหล้า	ต้องการกลบเกลื่อนความหวาดกลัว	เพื่อให้ตนเองผ่อนคลายสบายบนเกาะนี้	เพิกเฉย
	E	คาลิบันขอร้อง	ต้องการขอให้ภูตไม่ทำร้ายตนเอง	เพื่อให้ตนเองจะไม่เจ็บตัว	อ้อนวอน
	F	สเตฟาโนให้เหล้า	ต้องการเลี้ยงดูคาลิบันเอาเป็นทาส	เพื่อที่จะได้เอาชีวิตรอดบนเกาะได้	บังคับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

	G	สเตฟาโนหลอกคาลิบัน	ต้องการหลอกคาลิบันว่าตนเป็นเทพ	เพื่อที่จะให้คาลิบันรับใช้ตนเอง	หลอกลวง
	H	คาลิบันเมามาย	ต้องการแสดงความภักดีต่อสเตฟาโน	เพื่อที่จะได้เป็นอิสระจากพรอสเพโร	ประจบประแจง
3/1	A	เฟอร์ดินานด์แบกฟืน	ต้องการระบายความเหน็ดเหนื่อย	เพื่อปลอบใจหาแรงจูงใจทำงานและรอดชีวิต	ตอกย้ำเป้าหมาย
	B	มิแรนดาเป็นห่วง	ต้องการให้เฟอร์ดินานด์หยุดแบกฟืน	เพื่อจะได้มีแรงและหายเหนื่อย	โน้มน้าว
	C	เฟอร์ดินานด์ผูกมิตร	ต้องการให้มิแรนดาประทับใจ	เพื่อที่จะได้ทำความรู้จักและสานสัมพันธ์มากขึ้น	มุ่งมั่น
	D	มิแรนดาเก็บความรู้สึก	ต้องการออกห่างเฟอร์ดินานด์	เพื่อที่กลบเกลื่อนความรู้สึกสับสน	หลีกหนี
	E	เฟอร์ดินานด์ชื่นชม	ต้องการเผยความรู้สึกและชื่นชมมิแรนดา	เพื่อให้มิแรนดาตอบรับรักของตน	หว่านล้อม
	F	มิแรนดาตัดพ้อ	ต้องการเปิดเผยความรู้สึกของตน	เพื่อให้เฟอร์ดินานด์ยอมรับและเข้า	ยืนหยัด
	G	ทั้งคู่ตอบรับรักกัน	ต้องการยืนยันในความรู้สึกกันและกัน	เพื่อให้มั่นใจและอดทนรอ	สัญญา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3/2	A	คาลิบันวางแผนฆ่า	ต้องการให้เสฟาโนไปฆ่าพรอสเพโร	เพื่อที่ตนเองจะได้เป็นอิสระจากพรอสเพโร	ชักจูงหว่านล้อม
	B	สเตฟาโนด่าทริงคูโล	ต้องการให้ทริงคูโลหุบปากและไปอยู่ไกลๆ	เพื่อที่จะวางแผนร้ายกับคาลิบันต่อ	ผลักไส
	C	สเตฟาโนกลัวเสียงดนตรี	ต้องการกลบเกลื่อนความกลัว	เพื่อที่จะให้คาลิบันและทริงคูโลเชื่อตนเอง	เบ่งพยอง
3/3	A	กอนซาโลขอพัก	ต้องการหยุดพักระหว่างทาง	เพื่อให้ทุกคนได้ตั้งสติว่าควรจะหาต่อไปไหม	ขอร้อง
	B	ภูตชวนกินอาหาร	ต้องการให้ขุนนางมากินอาหารบนโต๊ะ	เพื่อให้แผนการล้างแค้นของพรอสเพโรสำเร็จ	เชิญชวน
	C	อลอนโซชวนทุกคนกินอาหาร	ต้องการให้ทุกคนร่วมกินอาหารบนโต๊ะ	เพื่อให้ทุกคนมั่นใจในตนและมีแรงค้นหาโอรสต่อ	เชื้อเชิญ
	D	แอเรียลสาป	ต้องการสาปแช่งขุนนางให้ตระหนักถึงสิ่งเลวร้ายที่เคยทำกับพรอสเพโร	เพื่อให้แผนการล้างแค้นของพรอสเพโรสำเร็จ	เย้ยหยัน
	E	ขุนนางต่อสู้	ต้องการให้รอดพ้นจากภูต	เพื่อให้มีชีวิตรอดกลับไปได้	ฟาดฟัน/ขัดขืน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	F	พรอสเพโรชมแอเรียล	ต้องการชื่นชมแอเรียล	เพื่อให้แอเรียลปฏิบัติงานอย่างดี	ชื่นชม
	G	กอนซาโลสับสน	ต้องการให้อลอนโซปลอดภัย	เพื่อให้สามารถกลับมาเป็นผู้นำได้อีกครั้ง	ซักถาม
	H	อลอนโซหวาดกลัว	ต้องการข่มความหวาดกลัว	เพื่อให้มีสติที่จะสามารถตามหาโอรสต่อ	คุมสติ
4/1	A	พรอสเพโรยกลูกสาว	ต้องการฝากฝังมิแรนดาให้เฟอร์ดินานด์ดูแล	เพื่อให้มิแรนดามีความสุข	ยอมรับ
	B	พรอสเพโรสั่งแอเรียล	ต้องการให้แอเรียลเตรียมการอวยพร	เพื่อให้เฟอร์ดินานด์และมิแรนดามีความสุข	สั่งการ
	C	พรอสเพโรขู่เฟอร์ดินานด์	ต้องการให้เฟอร์ดินานด์และมิแรนดาระวังเวลาอยู่ใกล้กัน	เพื่อให้ตนเองจะได้สบายใจไม่กังวล	ขู่/แหย่
	D	เฟอร์ดินานด์รับปาก	ต้องการให้พรอสเพโรมั่นใจ	เพื่อที่จะได้อยู่กับมิแรนดา	ยืนยัน
	E	ภูตอวยพร	ต้องการอวยพรตามคำสั่งของพรอสเพโร	เพื่อที่จะได้เป็นอิสระ	ร่ายรำ
	F	พรอสเพโรสับสน	ต้องการกลบเกลื่อนอารมณ์สับสนโมโห	เพื่อที่จะได้มีความสุขกับลูก	ข่มใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	G	พรอสเพโรจัดการขโมย	ต้องการขับไล่ขโมย	เพื่อที่จะได้รู้สำนึกและไปไกลๆจากบ้าน	กำราบ
	H	สเตฟาโนทริงคูโลขโมยของ	ต้องการเอาสมบัติทั้งหมดกลับไป	เพื่อจะได้อยู่บนเกาะอย่างมั่งคั่ง	หยิบฉวย
	I	Unit I : คาลิบันปราม	ต้องการหยุดสเตฟาโนและทริงโล	เพื่อที่ได้ไม่ซวยโดนจับได้	ขอร้อง
5/1	A	พรอสเพถามแอเรียล	ต้องการตรวจสอบความเป็นไปของแผน	เพื่อที่จะได้สบายใจ	เร่งเร้า
	B	พรอสเพโรปล่อยขุนนาง	ต้องการให้แอเรียลปล่อยขุนนาง	เพื่อให้ตนเองจะได้สงบสุข	ตัดสินใจ
	C	พรอสเพโรอภัย	ต้องการระบายความรู้สึกความแค้นทั้งหมดออกมา	เพื่อที่ให้ตัวเองจะได้สงบสุข	ระบาย
	D	พรอสเพโรต้อนรับขุนนาง	ต้องการกลบเกลื่อนความประหม่าและความผิด	เพื่อปกปิดต้นเหตุของเรื่องพายุทั้งหมด	กลบเกลื่อน / เฉไฉ
	E	อลอนโซขอโทษ	ต้องการให้พรอสเพโรยกโทษให้	เพื่อที่จะได้ยุติความแค้นทั้งหมด	น้อมรับความผิด
	F	ขุนนางงุนงง	ต้องการคำอธิบายเหตุการณ์บนเกาะ	เพื่อจะได้หาทางรอดออกจากเกาะ	คาดคั้น
	G	พรอสเพโรยืนยัน	ต้องให้ขุนนางเข้าว่านี้คือเรื่องจริง	เพื่อกลบเกลื่อนเรื่องพายุร้าย	ยืนยัน
	H	เฟอร์ดินานด์เจอ	ต้องการให้อลอนโซ	เพื่อให้ได้	โน้มน้าว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		พ่อ	ยอมรับมิแรนดา	แต่งงานกับมิแรนดา	
	I	สรั่งเจอทุกคน	ต้องการรายงานเรื่องเรือ	เพื่อที่จะได้ทำงานให้สำเร็จ	ระบาย
	J	ตัวตลกมา	ต้องการออกไปจากตรงนี้	เพื่อที่จะไม่ได้โดยลงโทษ	เมินเฉย / หลบหลีก
บทส่งท้าย	A	พรอสเพโรขออภัย	ต้องการขออภัยจากความผิดทั้งหมด	เพื่อที่จะได้ออกจากเกาะและเป็นอิสระ	ร้องขอ

หลังจากตีความในแต่ละช่วงของการแสดงเพื่อสังเคราะห์ สาร (message) พบว่าตัวละครหลักที่ขับเน้นสารของเรื่องคือพรอสเพโรที่ต้องการจะแก้แค้นคนที่ทรยศเขาในอดีต แต่ในท้ายที่สุดด้วยธรรมมะและคุณธรรมในตนเอง ประกอบกับความรักที่มีต่อลูกสาวและความจงรักภักดีของกอนซาโลและแอเรียล ทำให้เขาตัดสินใจให้อภัยปล่อยวางจากความแค้นแล้วให้อภัยแก่ทุกคนในท้ายที่สุด สารสำคัญของบทละเรื่องนี้จึงเกี่ยวข้องกับการให้อภัยต่อความแค้นที่มีต่อผู้อื่น ตลอดทั้งเรื่องเป็นข้อพิสูจน์ว่าการแก้แค้นไม่ได้สามารถทำให้จิตใจของ พรอสเพโรสามารถพพบกับสงบและเป็นสุขได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อย่างไรก็ดีผู้วิจัยจะยังไม่สรุปแก่นความคิดหลักที่นำเสนอในขั้นตอนนี้ แต่จะทำการจะศึกษาวิเคราะห์ตัวละคร (Character Analysis) และ ตีความบริบทของการแสดงละครชาตรีควบคู่กับข้อค้นพบจากการศึกษาวิเคราะห์บทละครต้นฉบับ เพื่อให้ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับจะสามารถกำหนดแก่นความคิดหลักที่ครอบคลุม อัตลักษณ์การแสดงของทั้งสองวัฒนธรรม

3.1.2 วิเคราะห์ตัวละคร (Character Analysis)

การวิเคราะห์ตัวละครเป็นขั้นตอนที่จะช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจตัวละครโดยละเอียดมากขึ้น หลังจากผู้วิจัยศึกษาบทละครได้จำแนกตัวละครออกเป็นกลุ่มตามตารางต่อไปนี้

ตาราง 4 การจำแนกประเภทตัวละคร

การจำแนกประเภทตัวละคร		
ตัวละครหลัก	พรอสเพโร	ตัวละครที่ขับเคลื่อนการกระทำหลักของเรื่อง
ตัวละครสนับสนุน/ปะทะ	มิแรนดา,แอเรียล,คาลิบัน ,อลอนโซ,กอนซาโล,เซบาสเตียน,อันโทนิโย และเฟอร์ดินานด์	ตัวละครที่เชื่อมโยงกับความขัดแย้งของตัวละครหลัก
ตัวละครสบทบ	สรั่ง,สเตฟาโน,ทริงคูโล และ กลุ่มภูต	ตัวละครที่ช่วยสบทบตัวละครสนับสนุน/ปะทะ และทำหน้าที่สนับสนุนการเล่าเรื่อง

ผู้วิจัยวิเคราะห์ตีความตัวละครทั้งหมด ตามรายการดังนี้ ความต้องการ,การกระทำหลัก,ความขัดแย้ง,ลักษณะทางกายภาพ,บุคลิกลักษณะ,ภูมิหลัง,ความสามารถและความเชี่ยวชาญ,สิ่งที่ยึดถือในชีวิต,ทัศนคติ,บทพูดของตัวละคร และสิ่งที่ใช้เทียบเคียง อธิบายแจกแจงตามตารางดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ตาราง 5 การวิเคราะห์ตีความตัวละคร

พรอสเพโร	
ความต้องการสูงสุด	ต้องการแสวงหาความสุขสงบในชีวิต
ความต้องการหลัก	ต้องการแก้แค้น
การกระทำหลัก	บงการวางแผนให้เหล่าภูตแก้แค้นคนที่เคยทรยศตนเอง
ความขัดแย้ง	การปล่อยวางให้อภัยหรือยึดติดแล้วแก้แค้น
ลักษณะทางกายภาพ	เพศชาย อายุประมาณ 50 - 52 ปี สุขภาพร่างกายแข็งแรงตามวัย ใส่ชุดเสื้อผ้าอย่างง่ายแต่ต้องใส่ชุดพิเศษสำหรับร่ายมนต์
บุคลิกลักษณะ	น่าเกรงขาม มีบารมี เด็ดเดี่ยว แต่ก็อบอุ่นกับคนที่รักโดยเฉพาะลูกสาว

ภูมิหลัง	ชนชั้นปกครอง เชื้อชาติมิลานโดยกำเนิด เคยเป็นกษัตริย์เมืองมิลานผู้เที่ยงธรรมและมีความสนใจสิ่งเหนือธรรมชาติ การหาความรู้ทั้ง ภาษา ศิลปะ และธรรมชาติ นอกจากนี้บ้านเมืองภายใต้การปกครองของพรอสเพโรมีความสงบสุขไม่ได้มีปัญหาอะไร เขาจึงวางใจให้อันโทนิโยน้องชายปกครองและทำงานราชการต่างแทนจนเป็นโอกาสที่ทำให้ถูกหักหลัง จนถูกเนรเทศจนมาติดเกาะกับมิแรนดาลูกสาว อันโทนิโยที่ตนเองไว้ใจ ให้ปกครองบ้านเมืองแทน เป็นความเจ็บปวดที่สุดในชีวิต เขาลอยคออยู่กลางทะเลหลายวันจนหมดหวังที่จะชีวิตต่อ แต่ความรักที่มีต่อลูกทำให้เขาเข้มแข็งและพยายามมีชีวิตรอด จนกระทั่งเข้าถึงเวทมนตร์ควบคุมภูตและปกครองเกาะ 12 ปีระหว่างที่ใช้ชีวิตที่เกาะในใจลึก พรอสเพโรยังคงรอเวลาที่จะได้แก้แค้นอยู่เสมอ
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	การปกครอง ภาษา ศาสตร์ทางจิตใจ มีความหมกมุ่นในตำราเวทมนตร์ศึกษาศาสตร์เร้นลับการค้นคว้าหาความรู้คือความสุข มีความทะเยอทะยาน ในการค้นหาศาสตร์เร้นลับแขนงต่างๆหาคำตอบควบคุมสิ่งที่มองเห็นและไม่เห็น มีความสามารถในการต่อรองหว่านล้อมปกครองผู้คน
สิ่งที่ยึดถือในชีวิต	“ธรรมะของชีวิต” พรอสเพโรเชื่อในความดี ความงามของชีวิต
ทัศนคติ	<u>ทัศนคติต่อตัวเองและชีวิต</u> ตัวเองรู้ว่ายิ่งใหญ่และมีอำนาจ จากความเพียรและความพยายามของตัวเอง ในแง่ของสังคม แม้ว่าจะอยู่ที่เกาะแต่โหยหาและคิดถึงสังคมมนุษย์ชีวิตการปกครองบ้านเมืองผู้ทั้งหลาย มุมมองต่อชีวิตมองว่า ชีวิตคือการแสวงหาความยิ่งใหญ่ผ่านการเดินทางไกล ทำงานอย่างหนัก ยากยิ่งจงพากเพียรถึงจะได้มา พรอสเพโรมองการอภัย เป็นสิ่งที่ยากยิ่งเหลือเกิน โดยเฉพาะกับคนที่ทรยศหักหลังตนเอง <u>ทัศนคติต่อตัวละครอื่นๆ</u> มิแรนดา เป็นลูกสาวสุดที่รักกำลังใจในยามท้อ ในการมีชีวิตต่อบทเกาะนี้ แอเรียล เป็นทั้งทาสและเพื่อน ทั้งรักทั้งเกลียดในเวลาเดียวกัน เฟอร์ดินานด์ เป็นคนที่เหมาะสมกับลูกสาวในฐานันดร น่าจะช่วยเติมเต็ม

	สิ่งที่ลูกขาดไปได้ คาลิบัน เป็นทาส ต่ำ คิดว่าตัวเองมาทำให้เจริญขึ้น กอนซาโล สำนึกในบุญคุณมาเสมอและ จะได้ตอบแทนและกล่าวขอบคุณ อลอนโซ เป็นกษัตริย์ที่ไม่ขี้ขลาด ไม่สมเกียรติ ใช้วิธีสกปรกไม่กล้าแม้แต่สู้ต่อหน้า อันโทนิโย เป็นความผิดหวังและความแค้นในชีวิต เป็นน้องที่รัก เซบาสเตียน เป็นเวรกรรมที่อลอนโซ โง่เขลา หลงผิด สเตฟาโน,ทริงคูโล เป็นพวกชนชั้นล่าง ต้องรู้จักเจียมตัวรู้สถานะของตัวเอง
บทพูดตัวละคร	*“ โอ เทวดาตัวน้อย เจ้าเป็นสิ่งที่ปลุกปลอบใจข้า ยิ้มกรอกพลังสวรรค์ใส่ข้า”* *“สมานฉันท์ แสนประเสริฐ ด้วยใจรักที่หายยากยิ่ง ขอสวรรค์โปรยปราย ประทานพรแก่รักของทั้งสองคน”* *“เราเป็นเช่นเดียวกับสิ่งที่เนรมิตและชีวิตน้อยๆของเราตกอยู่ในห้วงนิทราสนิท”*
สิ่งใช้เทียบเคียง	สัตว์ เสือโคร่งชรา ที่ดุน่าเกรงขามแต่อายุที่มากขึ้นอาจจะทำให้เคลื่อนไหวช้าลง
	สีเหลือง ให้ความรู้สึกสง่าสว่างสดใส ในขณะเดียวกันก็เป็นสีที่ร้อนและรุนแรงได้เช่นกัน
มิแรนดา	
ความต้องการสูงสุด	ต้องการเลือก/กำหนดการใช้ชีวิตในแบบของตัวเอง
ความต้องการหลัก	ต้องการยืนยันความรักของตนกับเฟอร์ดินานด์
การกระทำหลัก	ยืนกรานในความคิด ความรู้สึกของตัวเอง
ความขัดแย้งหลัก	ทำตามคำสั่งของพ่อหรือทำตามใจตัวเอง
ลักษณะทางกายภาพ	เพศ : หญิง 15-16 ปี ร่างกายแข็งแรงสวยใส่ชุดกระโปรงที่ตัดเย็บอย่างง่ายๆ
บุคลิกลักษณะ	ลุยๆ สบายๆ ร่าเริงแจ่มใส

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภูมิหลัง	เจ้าหญิงลูกสาวของพรอสเพโรแต่ไม่เคยรู้ชาติกำเนิดมาก่อนจนกระทั่งคืนที่พรอสเพโรเล่าให้ฟังว่าเคยเป็นเจ้าเมืองมิลานมาก่อน มิแรนดาเติบโตมาบนเกาะนี้ตั้งแต่จำความได้ ทำให้เธอเคยพบมนุษย์เพียงแค่ พรอสเพโรและคาลิบัน เติบโตมากับธรรมชาติรอบตัวบนเกาะ ความผิดหวังในชีวิตตอนคาลิบันพยายามจะข่มขืนตนเอง ทำให้รู้สึกผิดหวังและหวาดกลัวเพราะเคยรู้สึกไว้วางใจตั้งแต่ตนเองเด็ก
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	ได้รับการศึกษาความรู้ ภาษา วรรณกรรม การใช้ชีวิต จากพรอสเพโรอย่างดีที่สุด เมื่อเติบโตมิแรนดาเริ่มตั้งคำถามต่อสิ่งที่อยู่นอกเกาะออกไปมากขึ้น
ความเชื่อและสิ่งที่ยึดถือในชีวิต	ความกรุณาปรานีต่อคนอื่น และอย่าตัดสินคนเพียงผิวเผิน
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	ความเมตตาใจกว้าง ความอ่อนโยนสดใส การให้กำลังใจ ดีมาจากเนื้อแท้ด้วยความที่เติบโตมาท่ามกลางธรรมชาติและพ่อผู้ใจดีใจกว้าง ทักษะไม่ได้มีความเชี่ยวชาญเรื่องใดเป็นพิเศษแต่ด้วยความอ่อนโยนสดใสมักให้อะไรเล็กๆน้อยที่ทำให้พรอรสเพโรประทับใจและมีกำลังใจในการใช้ชีวิตต่อไป เช่นเก็บดอกไม้มาร้อย มาเรียงที่อยู่กับตำราเวทมนตร์ของพ่อ เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกันก็เป็นคนเชื่อในความคิดของตัวเอง สงสัยใคร่รู้ต่อสิ่งรอบตัว
ทัศนคติ	<u>ทัศนคติต่อตัวและชีวิต</u> มองว่าตัวเองเป็นคนถ่อมตนมีเมตตา ตั้งคำถามต่อสิ่งรอบตัว อยากรู้อยากเห็น กระตือรือร้น สำหรับมิแรนดาชีวิตยังมีอีกหลายอย่างให้ค้นหา ทั้งโลกนอกเกาะ สุดขอบทะเลมีอะไรอีก ความรู้สึกต่อเกาะ เป็นที่ปลอดภัยมีความสุข <u>ทัศนคติต่อตัวละครอื่น</u> พรอสเพโร: เป็นพ่อผู้น่านับถือ เติบโตทุกวันนี้ก็เพราะพ่อ ทั้งชีวิตมีแค่พ่อที่เป็นคนสำคัญ แอเรียล: เมื่อเติบโตเลยมองไม่เห็นแล้วแต่ในวัยเด็กเคยพบกัน รู้สึกถึงความอบอุ่นใจดี เป็นบรรยากาศที่อาจจะรู้สึกได้ทั้งดีบ้างไม่ดีบ้าง เฟอร์ดินานด์: เป็นรักแรกพบ อยากใช้ชีวิตด้วย อยากอยู่ใกล้ๆ อย่างอธิบายไม่ถูก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	คาลิบัน: เป็นท่าสชั่วร้าย ที่ทำร้ายตนเอง ต่ำต้อยกว่า ไม่อยากเข้าใกล้ กอนซาโล: เป็นคนที่อยากพบเจอสักครั้งนึง อยากขอบคุณที่เคยช่วยชีวิต อลอนโซ: บิดาของเฟอร์ดินานด์ผู้ชายที่ตนเองรัก เมื่อพบก็อยากรู้จัก อยากให้เขารักและเอ็นดู อันโทนิโย, เซบาสเตียน : เป็นคนที่ดูน่าจะใจร้ายน่าหวาดกลัวดูเจ้าเล่ห์อย่างที่พ่อบอก สเตฟาโน ,ทริงคูโล: ดูต่างจากคนอื่นๆจังคนสองคนนี้ ทำไมทำท่าทางแปลกๆ
บทพูดตัวละคร	*“ด้วยความถ่อมตน ซึ่งเป็นนดวงมณีในตัวข้า”* *“เพื่อแลกกับอาณาจักรสักยี่สิบแห่ง ท่านจึงควรต่อสู้และข้าจึงว่ายุติธรรม”* *“มนุษยชาติช่างงดงามเหลือเกิน โอ โลกใหม่ที่หาญกล้า พรั่งพร้อมด้วยผู้คนดังว่า”*
สิ่งเทียบเคียง	สัตว์: นกสาลิกา เป็นนกขนาดเล็กมีสีเขียวสดใส มีความร่าเริงโบยบินตามลมอิสระ
	สี: เขียวอ่อน ให้ความรู้สึกถึงธรรมชาติ ความเป็นมิตร ในขณะเดียวก็เป็นสีที่ชวนให้สงสัยใคร่รู้ว่ามีอะไรในธรรมชาตินั้น
แอเรียล	
ความต้องการสูงสุด	ต้องการอิสระไปใช้ชีวิตตามใจตัวเอง
ความต้องการหลัก	ต้องการชดใช้บุญคุณของพรอสเพโรให้หมด
การกระทำหลัก	ร่ายเวทมนตร์ลวงตาตามคำสั่งของพรอสเพโร
ความขัดแย้ง	ความรักกับความแค้นที่มีต่อพรอสเพโร
ลักษณะทางกายภาพ	เพศชาย อายุ ไม่ระบุ แข็งแรง คล่องแคล่ว ทะมัดทะแมง
บุคลิกลักษณะ	ร่าเริงแจ่มใส สนุกสนาน เอาจริงเอาจัง

ภูมิหลัง	เป็นภูตที่อาศัยอยู่บนเกาะมาแต่เดิม ถือเป็นภูตที่มีความสามารถสูงมากในเรื่องของพลังเวทมนตร์แต่ไม่ได้เป็นราชาราชินีแห่งภูต แอเรียลวนเวียนอยู่เกาะจนมาพบกับแม่มดไซโคแรกซ์ที่สามารถมองเห็นสื่อสารกับตนเองได้ จึงยอมติดตามรับใช้จนกระทั่งไม่ยอมทำตามคำสั่งที่ชั่วร้าย จึงโดนแม่มดไซโคแรกซ์ สาปกักขังเอาไว้ในตาไม้กว่าหลายปี จนพรอสเพโรมาถึงเกาะได้ยินเสียงโหยหวนร้องของแอเรียลจึงได้ถอนคำสาปให้ แอเรียลจึงขอรับใช้ติดตามเพื่อทดแทนบุญคุณ
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	ฝึกฝนเวทมนตร์ด้วยตัวของตนเอง และจากเหล่าภูตมาก ความสามารถ แอเรียลสนใจการร้องรำทำเพลงยายามอยากเป็นอย่างมนุษย์ ชอบหายตัวเหาะเหินไปมองดูโลกมนุษย์
ความเชื่อและสิ่งที่ยึดถือในชีวิต	บุญคุณต้องตอบแทน, ชีวิตทุกชนทุกชาติสามารถมีอิสระภาพได้ ความทะเยอทะยาน แอเรียลทำงานรับใช้หวังให้พรอสเพโรปล่อยตนให้เป็นอิสระเพราะใฝ่ฝันอยากใช้ชีวิตอย่างมนุษย์ออกจากเกาะเป็นอิสระ ความผิดหวังในชีวิตตอนถูกไซโคแรกซ์ลงโทษ เพราะไม่ยอมทำตามคำสั่ง เพราะแอเรียลอาจจะไม่เข้าใจและรู้สึกว่าคำสั่งนั้นเกินกว่าเหตุจึงเถียงและตั้งคำถาม จึงถูกสาป แอเรียลคงกลับมาตั้งคำถามถึงความอ่อนโยนของตนเองหรือแม้กระทั่งความฝันที่อยากจะใช้ชีวิตอย่างมนุษย์ ธรรม เจ็บปวด รักโลภ โกรธ หลงเสียใจ มันควรจะเป็นหรือไม่ เพราะตัวเองเป็นภูตมีพลังอำนาจมากเหนือมนุษย์อยู่แล้ว
ความสามารถ	เหาะเหินเดินอากาศ เวทมนตร์คาถา การลวงตา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทัศนคติ	<u>ทัศนคติต่อตนเองและชีวิต</u> มองว่าตนเองเข้มแข็งอดทน แม้บางครั้งจะน้อยเนื้อต่ำใจที่ไม่เกิดมาเป็นภูตร้ายกาจ เกาะนี้ สถานที่ต้องมนตร์ เคยเป็นบ้านแสนสุข <u>ทัศนคติต่อตัวละครอื่น</u> พรอสเพโร: ทั้งนับถือสำนึกในเมตตา แต่ก็เกลียดที่ใช้งานหนักหนาสาหัส มิแรนดา: เป็นสาวน้อยที่ค่อยๆเติบโต น่ารักสมวัย โตมาเป็นแบบพ่อแน่เลย คาลิบัน: เป็นแย่จริงๆ คงเปลี่ยนเขาไม่ได้หรอกเชื่อตามพรอสเพโร แต่นานมาแล้วก็ต่างคนต่างอยู่บนเกาะนี้ก่อนพรอสเพโรมาปกครอง กอนซาโล: เป็นคนมีเมตตาจริง อย่างที่พรอสเพโรว่าจริงด้วย อลอนโซ: เป็นกษัตริย์ขี้ขลาดอย่างพรอสเพโรว่า แต่ดูไปก็น่าสงสาร ดูแล้วพอมีหวังจะสำนึกได้ เฟอร์ดินานด์: เป็นหนุ่มคนนี้จริงหรอจะเอามาแต่งงาน อ่อนโยน ขี้กลัวสติแตกพายุมากกว่าใคร อันโทนิโย: เป็นคนเหี้ยมโหดร้ายกาจ ไว้ใจไม่ได้ เซบาสเตียน: เป็นคนอกตัญญูมาก ไม่รู้คุณคน สเตฟาโน,ทริงคูโล: ไม่ได้ความไม่ได้เรื่องเลย และคิดว่าคาลิบันบ้าไปแล้วที่คิดว่าพวกนี้เป็นพระเจ้าและจะมายึดครองเกาะ
บทพูดของตัวละคร	*“ข้าอยู่ในความคิดท่านนั่นแหละ ท่านประสงค์สิ่งใด”* *“จนหากท่าเห็นแก่ตาในบัดนี้ ใจท่านจะอ่อนยวบลง”* *“ใจข้าจะอ่อนยวบแน่ท่าน หากข้าเป็นมนุษย์”*
สิ่งใช้เทียบเคียง	สัตว์: กินรี มีลักษณะความร่าเริง สวยงามและมีเวทนตร์
	สี: ขาวใส มีลักษณะแวววาว เป็นอะไรก็ได้ตามที่อยากให้เป็น
เฟอร์ดินานด์	
ความต้องการสูงสุด	ต้องการเรียนรู้/ขวนขวาย การเป็นกษัตริย์ที่สมบูรณ์แบบ
ความต้องการหลัก	ต้องการ พิสูจน์ความรักที่มีต่อมิแรนดา
การกระทำหลัก	พิสูจน์ตัวเองมาเหมาะสมกับมิแรนดา
ความขัดแย้ง	รักษาเกียรติของเจ้าชายหรือยอมเป็นทาสพิสูจน์ความรัก

ลักษณะทางกายภาพ	เพศชาย อายุ 16 - 18 ปี แข็งแรง เป็นหนุ่มตัวบางร่างน้อยเมื่อเทียบกับคนรุ่นเดียวกัน
บุคลิกลักษณะ	สุภาพ อ่อนโยน อบอุ่น
ภูมิหลัง	เป็นโอรสของอลอนโซกษัตริย์ผู้ยึดครองมิลานและเนเปิลส์ ได้รับการฝึกฝนเพื่อเป็นกษัตริย์ปกครองคนต่อไป ก่อนหน้านี้ไปงานแต่งงานของคาริเบลที่ตูนิสเพื่อเชื่อมไมตรี แต่ระหว่างทางกลับโดนพายุทำให้เรือล่ม เมื่อตื่นขึ้นมาบนเกาะหวาดกลัวมาก เพราะตื่นขึ้นมาคนเดียว เมื่อพบพรอสเพโรแล้วถูกบังคับให้เป็นทาสรับใช้จึงพยายามต่อสู้ เพราะถูกเลี้ยงดูให้กล้าหาญไม่ให้ใครดูถูกได้ ต้องยึดมั่นถือมั่นในศักดิ์ศรีแต่ก้ต้องยอมเพราะตกหลุมรักมิแรนดาและคิดว่านี้หนทางที่จะมีชีวิตรอดที่นี้
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	ฝึกฝนความสามารถทุกอย่างในฐานะทายาทกษัตริย์ มีความสนใจใน ภาษา ศิลปะ การเข้าสังคม มากกว่าการรบการสงคราม ที่อาจจะขัดกับอลอนโซและเซบาสเตียน
สิ่งที่ยึดถือในชีวิต	“ยึดมั่นใจในคำพูดของตนเอง” เมื่อตกลงรับปากว่าจะทำให้ได้จะก็พยายามทำให้ได้อย่างที่ตนพูด
ทัศนคติ	<u>ทัศนคติต่อตนเองและชีวิต</u> มีความภาคภูมิใจในฐานะความเป็นเจ้าชายของตนเอง สังคมเป็นสิ่งที่ต้องปกครองดูแลด้วยความจริงใจ ยึดมั่นถือมั่น มีความหวังในการจะทำสังคมให้ดีขึ้นในฐานะกษัตริย์ สำหรับเขาชีวิต คือการทำตามหน้าที่ การแต่งงาน การทำงาน ทุกคนมีสิ่งที่ต้องรับผิดชอบและมีเรื่องไม่คาดคิดเกิดขึ้นเสมอ ต้องปรับตัวให้ได้ ตอนแรกเมื่อมาถึงเกาะหวาดกลัวและสับสนระหว่างความเป็นความตาย <u>ทัศนคติต่อตัวละครอื่น</u> พรอสเพโร: เป็นกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ตามคำบอกเล่า เมื่อพบผิดคาดเพราะดุและบ้าอำนาจ แต่เมื่อเข้าใจเหตุผลจึงเข้าใจและรักเคารพพรอสเพโรทั้งในความสามารถและฐานะพ่อของผู้หญิงที่ตกหลุมรัก มิแรนดา: เป็นรักแรกพบท่ามกลางความหวาดกลัว เหมือนเหตุผลในการที่ให้มีชีวิตต่อบนเกาะจนยอมทำตามคำสั่งที่ในชีวิตนี้ไม่ควรทำ อลอนโซ: พ่อผู้มากความสามารถ และเข้มงวดในบางครั้ง แต่รู้ว่าพ่อรักและทำทุกอย่างเพื่อลูกเสมอ ยิ่งชัดเจนหลังจากที่อลอนโซคิดว่าตัวเองเสีย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	ลูกชายไป กอนซาโล: เป็นขุนนางที่ใกล้กับตนมาตั้งแต่เด็กใจดีและมักจะตามใจตนเอง และคอยให้คำแนะนำ ปลอบใจพ่อของตนรักและเคารพในปัญญาและการตัดสินใจที่ใจเย็นสุขุมรอบคอบ อันโทนิโย: เป็นขุนนางคนหนึ่งที่ร่วมงานกับพ่อมาตั้งแต่ตนเองเด็ก มักมีความคิดหลักแหลมเจ้าเล่ห์บางอย่าง เซบาสเตียน: เป็นน้าที่เข้มงวดและฝึกฝนการรบ การต่อสู้ให้ตนเอง รักและเคารพในฐานะน้องชายของพ่อที่รู้จักตั้งแต่เกิดมา สเตฟาโน ทริงคูโล: เป็นพวกขี้เมาบนเรือไม่ค่อยตั้งใจทำงาน แต่ไม่ได้ใส่ใจอะไรเท่าไหร่
บทพูดของตัวละคร	*“เมื่อแรกพบหน้าเจ้า ใจข้าโผบินไปสวามิภักดิ์ วนเวียนใกล้ยอมกายเป็นทาส”*
สิ่งใช้เทียบเคียง	สัตว์: นกนางนวล สีขาวสะอาดสมบูรณ์พร้อมที่ยังเด็กทะเยอทะยานและบินให้สูงยิ่งขึ้น
	สี: ฟ้าอ่อน มีความเป็นชนชั้นสูง สุภาพ สง่างาม
อลอนโซ	
ความต้องการสูงสุด	ต้องการรักษาเกียรติของตนเองในฐานะกษัตริย์
ความต้องการหลัก	ต้องการค้นหาเฟอร์ดินานด์ให้พบ
การกระทำหลัก	ใคร่ครวญ/เกลี้ยกล่อมตนเองให้มีความหวัง
ความขัดแย้ง	ความเป็นผู้นำสมราชากับความเสียใจจากการสูญเสีย
ลักษณะทางกายภาพ	เพศชาย อายุ 50- 52 ชราภาพตามอายุ แต่ยังคงมาสง่างามมีอำนาจอย่างกษัตริย์
บุคลิกลักษณะ	สง่า เคร่งขรึม ดุดัน
ภูมิหลัง	เป็นกษัตริย์ปกครองเนเปิลส์มาแต่เดิม เนเปิลส์นับว่าเป็นอาณาจักรยิ่งใหญ่อันดับสองรองจากมิลาน เป็นราชาที่มุ่งมั่น แสวงหาอาณานิคมทั่วอิตาลี มิลานโดยการปกครองของพรอสเพโนเปรียบเสมือนเมืองที่ต้องพิชิตให้ได้ และเป็นความผิดหวังในชีวิตไม่ว่าจะรบกี่ครั้ง เจรจาใช้กลอุบายก็ไม่สามารถเอาชนะพรอสเพโรได้ จนกระทั่งในช่วงพรอสเพโรให้อำนาจอันโทนิโยน้องชายในการดูแลบ้านเมือง จึงร่วมมือกับอันโทนิโยเพื่อโค่นพรอสเพโร ทำให้อลอนโซกลายเป็นกษัตริย์ยิ่งใหญ่มากที่สุดในอิตาลี ใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	อดีตอลอนโซเชื่อในความแข็งแกร่งมากกว่าการะประนีประนอม จึงมุ่งเน้นในการทำสงคราม ต่อสู้แย่งชิง เมื่ออายุมากขึ้นยังคงต้องการแผ่อำนาจแต่เปลี่ยนวิธีเป็นทางการทูตแม้ว่าจะต้องบังคับลูกสาวให้แต่งงานก็ตาม ตนเชื่อว่าการมีเมืองในการปกครองมากมาย นั่นแหละคือหนทางการเป็นกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	ได้รับการศึกษาสูงสุดในฐานะกษัตริย์ มีความเชี่ยวชาญด้านการทูต อุบายการต่อรอง สนใจอาณาจักรบ้านเมืองทั่วทั้งโลกเท่าที่สามารถเดินทางไปได้ การตัดสินใจอย่างหนักแน่น กล้าได้กล้าเสียในฐานะผู้นำ
ความเชื่อและสิ่งที่ยึดถือในชีวิต	“ความกล้าหาญและความทะเยอทะยานจะนำพาความสำเร็จมาให้” เหมือนกับที่อลอนโซพยายามทุกทางเพื่อแผ่อำนาจให้มากที่สุด
ทัศนคติ	<u>ทัศนคติต่อตนเองและชีวิต</u> มองว่าตนเอง เป็นกษัตริย์ที่กล้าหาญและทะเยอทะยานไม่แพ้ใคร เด็ดขาดกล้าได้กล้าเสีย เป็นที่พึ่งพาของคนอื่นได้ ชีวิตคือการต่อสู้เพื่อความเจริญยิ่งขึ้นไป และโลกนี้ก็โหดร้ายมีคนจ้องจะ <u>ทัศนคติต่อตัวละครอื่น</u> พรอสเพโร : หนามยอกอก ถูกเปรียบเทียบเสมอว่าเป็นราชาที่ยิ่งใหญ่กว่าตนแม้ตนจะยิ่งใหญ่แค่ไหนก็ตาม เมื่อกำจัดไปได้จึงต้องการลืมเรื่องนี้ไปเหมือนไม่เคยเกิดขึ้น มิแรนดา : สาวน้อยน่ารัก คนรักของลูกชาย น่ารักและเอ็นดู กอนซาโล : เพื่อนคู่คิดแม้จะพูดมากไปบ้างก็ตาม แต่มีความจงรักภักดีมากรู้ว่าสามารถพึ่งพาได้เสมอ เฟอร์ดินานด์ : ลูกชายสุดที่รัก เจ้าจงเข้มแข็งที่จะมาสืบทอดอำนาจทั้งหมดของพ่อ อันโทนิโย : ร้ายลึกต้องคุมเอาไว้ให้อยู่ เซบาสเตียน : น้องชายผู้คิดน้อยเกินไปบางครั้ง สเตฟาโน ทริงคูโล คาลิบัน : ก็ชนชั้นล่างทำหน้าที่ของตนไปเถอะ
บทพูดของตัวละคร	*“เจ้าจับถ้อยคำยัดใส่หูข้า ทั้งที่ใจข้าไม่อยากเชื่อ ข้าไม่น่าไปงานแต่งพระธิดาเลย เพราะขากลับโอรสข้าสาปสูญ” , “ข้าขอถวายราชอาณาจักรคืน และขอพระราชทานอภัยโทษ ”*
สิ่งใช้เทียบเคียง	สิงโต: ความเป็นเจ้าป่า สื่อถึงความบ้าเลือด ปกครองด้วยความ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

	แข็งแกร่ง
	สี: น้ำเงินเข้ม สื่อถึงความเด็ดเดี่ยว เลือดเย็น ในการตัดสินอะไรใหญ่ๆ
กอนซาโล	
ความต้องการสูงสุด	ต้องการยึดมั่นการใช้ชีวิตด้วยความหวังและความสงบสุข
ความต้องการหลัก	ต้องการมอบกำลังให้ทุกคนมีความหวังจากเรื่องร้ายๆ
การกระทำหลัก	เกลี้ยกล่อมให้ทุกคนมีความหวังที่จะรอดชีวิต
ความขัดแย้งหลัก	ความทุกข์ทรมาณจากเหตุการณ์ กับ ความพยายามมองแง่ดี
ลักษณะทางกายภาพ	เพศชาย อายุ 58 -60 ปี ชราภาพตามวัย รูปร่างท้วม มีอาการปวดขาเจ็บเข่าหากต้องเดินทางมาก
บุคลิกภาพลักษณะ	ครุ่นคิดตลอดเวลา กระฉับกระเฉงแม้จะอายุมาก
ภูมิหลัง	เป็นที่ปรึกษาคนสนิทของอลอนโซ ที่วางใจในการปรึกษาเรื่องสำคัญ รวมถึงเรื่องแผนร้ายในการยึดครองมิลาน ซึ่งคงเป็นเรื่องที่กอนซาโล รู้สึกผิดมาเสมอที่ไม่สามารถโน้มน้าวให้อลอนโซยกเลิกการรวมหัวกับอันโทนิโยได้ เพราะมองว่าไม่สมเกียรติ และไม่น่าจะไว้ใจคนแบบอันโทนิโยที่หักหลังพี่ชายตัวเองได้ ทว่าแผนการของอันโทนิโยคือกำจัดพรอสเพโรและลูกสาวให้ตายไปเลยโดยการจำลอยบนเรือให้ตายกลางทะเล กอนซาโลแอบช่วยเหลือนำข้าวของที่พอให้พรอสเพโรและมิแรนดา รอดชีวิต เป็นสิ่งที่ดีที่สุดที่เขาทำได้ ณ เวลานั้น เพื่อทดแทนความผิดพลาดและเป็นความเมตตาในฐานะมนุษย์ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้พรอสเพโรยอมปล่อยวางและให้อภัย
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	การเจรจาหว่านล้อม การโน้มน้าวใจ มีความรอบรู้เรื่องบ้านเมือง และความรู้ทั่วไปสามารถยกมาเปรียบเทียบเปรียบเปรยได้เสมอ คิดว่าความสามารถนี้ทำให้เขาอยากเป็นที่ปรึกษากษัตริย์ไปจนหมดลมหายใจ ความสุขของเขาคือ เวลาได้เล่าเหตุการณ์บ้านเมืองเรื่องราวในอดีตที่ผ่านมาให้กับขุนนางหนุ่มที่เพิ่งรับราชการ เมื่อได้โต้เถียงแนวคิดการบ้านการเมืองปกครองกับเหล่าขุนนางและกษัตริย์
สิ่งที่ยึดถือในชีวิต	“การประนีประนอมคืออำนาจที่แท้จริง” กอนซาโลเชื่อในสันติและการหาทางออกร่วมกันด้วยปัญญามากกว่าการใช้กำลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทัศนคติ	<u>ทัศนคติต่อตัวเองและชีวิต</u> กอนซาโลมองว่า ตัวเองเป็นคนฉลาดหลักแหลม สุขุมใจเย็นในการตัดสินใจต่างๆ มองว่าชีวิตคือการแสวงหาความยิ่งใหญ่ผ่านการเดินทางไกล ทำงานอย่างหนัก ยากยิ่งจงพากเพียรถึงจะได้มา เมื่อมาถึงเกาะรู้สึกถึงความแปลกประหลาด แต่ในขณะเดียวกันก็ชื่นชมในธรรมชาติของเกาะแม้ว่าคนอื่นจะไม่คิดอย่างนั้น เชื่อมั่นว่าอิสระมีจริง และบนโลกนี้ทุกคนเท่าเทียมกัน <u>ทัศนคติต่อตัวละครอื่น</u> พรอสเพโร : กษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่มีคุณธรรม เป็นผู้ปกครองในอุดมคติที่กอนซาโลยกย่องนับถือ หลังจากที่ช่วยเหลือพรอสเพโรก็หวังว่าสองพ่อลูกจะรอดชีวิต เมื่อได้พบอีกครั้งก็ยิ่งยินดีและดีใจว่าสิ่งที่ตัวเองทำเมื่อหลายปีก่อนสำเร็จ มิแรนดา : ดีใจที่รอดชีวิตและเป็นคนรักของเฟอร์ดินานด์ ที่จะทำให้ความขัดแย้งของพรอสเพโรและอลอนโซถูกสมานด้วยความรักของเด็กทั้งสอง เฟอร์ดินานด์ : เป็นรัชทายาทที่รักเหมือนลูกคนหนึ่ง หวังว่าเขาจะเติบโตเป็นกษัตริย์ได้ดีในอนาคต คาลิบัน : ดูแปลกแตกต่างจากมนุษย์ที่เคยพบเห็น อลอนโซ : สหายผู้เป็นราชาที่เขารักและภักดีมากที่สุด มองว่าอลอนโซเป็นคนเด็ดขาด เข้มแข็งมากในฐานะผู้นำ อยากเคียงข้างช่วยเหลือเรื่องงานบ้านเมือให้ดีที่สุด อันโทนิโย : ยังไงก็ไม่สามารถวางใจคนคนนี้ได้เต็มร้อย แม้ว่าจะผ่านเวลานานแค่ไหน เป็นคู่ปรับกันในการประชุมกับอลอนโซเสมอ มองว่าเจ้าเล่ห์เหลี่ยมจัด เซบาสเตียน : เป็นคนที่มีความคิดขัดกับตนเสมอ ทำให้ไม่ค่อยลงรอยกันนัก มองว่าเซบาสเตียนคิดน้อยเกินไปเวลาตัดสินใจทำอะไร แต่ก็รักภักดีในฐานะน้องของอลอนโซ สเตฟาโน ทริงคูโล : หนึ่งในผู้ติดตามมาบนเรือที่ไม่ค่อยตั้งใจทำงาน ควรจะสำนึกและรู้หน้าที่ตัวเองมากกว่านี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทพูดของตัวละคร	*“ทุกสิ่งในธรรมชาติร่วมแรงผลิต โดยมิพักต้องเหนื่อยแรงหรือเหนื่อยยาก ก่อให้เกิดการหักหลัง ทรยศคดโกง ดาบ หอก มีด ปืน หรือความจำเป็นในยุทโธปกรณ์จะไม่ขอมี แต่ธรรมชาติจะบันดาลด้วยตัวเอง ให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ เพื่อเลี้ยงผู้คนที่ใจบริสุทธิ์”*
สิ่งใช้เทียบเคียง	สัตว์กวางตัวผู้ มีทั้งความสง่าเขาที่สวยงาม แต่เมื่อเจอนักล่าก็จะวิ่งหนีตื่นกลัวแม้จะพยายามข่มเอาไว้
	สีเขียวหัวเป็ด มีความสดและชัด ความจัดในการแสดงออกบางอย่างของตัวละคร
อันโทนิโย	
ความต้องการสูงสุด	ต้องการยึดครอง/ปกครองอิตาลีในฐานะกษัตริย์ที่ยิ่งใหญ่
ความต้องการหลัก	ต้องการกลบเกลื่อนแผนร้ายของตน
การกระทำหลัก	หว่านล้อม/ควบคุมเซบาสเตียนให้สังหารอลอนโซ
ความขัดแย้ง	ความภักดีกับการทรยศ
ลักษณะทางกายภาพ	เพศชาย 40 - 45 ปี สมส่วนสูงโปร่ง
บุคลิกภาพลักษณะ	แววตาครุ่นคิด สังเกตทุกอย่างเสมอ
ภูมิหลัง	น้องชายของพรอสเพโร ดำรงตำแหน่งอุปราช มักได้รับมอบหมายจากพรอสเพโรให้บริหารราชการแทน ก่อนที่จะร่วมมือกับอลอนโซกษัตริย์เนเปิลส์โค่นอำนาจพรอสเพโรได้รับการศึกษาสูงสุดในฐานะเชื้อพระวงศ์ระดับสูง ความผิดหวังในชีวิตการที่ต้องเป็นที่สองรองจากพี่ชายเสมอไป เพราะพรอสเพโรเก่งอ่อนโยนเป็นมิตร ยากที่จะหาข้อติ ทำให้น้องชายกลายเป็นนลูกไล่ แม้ว่าพรอสเพโรจะให้เกียรติและให้โอกาสน้องชายได้เทียบเท่าแต่ยังไม่เพียงพอความปรารถนาเของอันโทนิโย
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	การโน้มน้าวชักจูงคนให้ทำสิ่งต่างๆ บันดาลใจให้คนคล้อยตามเชื่อและไว้ใจ การต่อสู้ด้วยดาบในระดับหนึ่ง และเชี่ยวชาญในการวางกลอุบายเพื่อเอาชนะในการสงครามด้วยวิธีที่แยบยลเจ้าเล่ห์แม้จะเลวทรามแค่ไหนก็ทำหมด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สิ่งที่ยึดถือในชีวิต	ผู้ชนะคือผู้เขียนประวัติศาสตร์, อย่าใฝ่ต่ำอย่ามองดิน , โลกนี้คือการแข่งขันและควบคุมคนอื่นให้ทำสิ่งที่เราต้องการ อันโทนิโยเชื่อในการเป็นผู้มีอำนานยิ่งขึ้นเสมอ
ทัศนคติ	<u>ทัศนคติต่อตัวเองและชีวิต</u> ตัวเองเป็นคนทะเยอทะยาน มักอดทนรอเวลาได้เสมอ มีเป้าหมายต่อไปเสมอไม่เคยหยุดนิ่ง แต่จะไม่ออกหน้ามักให้คนอื่นรับหน้าแม้ว่าจะเป็นคนต้นคิด แล้วตัวเองหาทางหนีที่ไล่ มองตัวเองว่าเป็นคนรอบคอบ จะไม่เสี่ยงอะไรที่จะเดือดร้อนตัวเอง เมื่อมาถึงเกาะนี้เกิดความรู้ว่าที่นี้ น่ากลัว แปลกประหลาด ไม่คุ้นเคย และไม่สมควรมาอยู่ที่นี้ <u>ทัศนคติต่อตัวละครอื่น</u> พรอสเพโร : พี่ชายที่ได้ทุกอย่างเอาแต่ศึกษาหมกมุ่นศาสตร์ลี้ลับ จนไม่ปกครองบ้านเมือง สำหรับเขามองว่าพรอสเพโรไม่เหมาะสมอีกต่อไป ขาดความรับผิดชอบ มิแรนดา : ลูกของพี่ชายที่ต้องกำจัดทิ้งไปเพื่อให้หมดเชื้อสายของพรอสเพโร เพื่อรักษาอำนาจ เมื่อเจออีกครั้งก็ไม่มีอะไรจะพูด อยากจะหนีหายไปมากกว่า คาลิบัน : ตัวประหลาด เกิดมาไม่เคยเห็นอะไรแบบนี้มาก่อน กอนซาโล : ขุนนางคนนี้ฉลาดและมองคนออก และคอยขวางตนตลอด ถ้าเลือกได้ต้องกำจัดไปก่อนจะดีที่สุด อลอนโซ : กล้าดีและทะเยอทะยานมีอำนาจ จึงถวายความจงรักภักดีเป็นเมืองขึ้น ต้องรอบคอบในการจะทำอะไร เพราะอลอนโซเด็ดขาดและสามารถลงโทษตนเองได้ แต่หลังจากที่มาติดเกาะเห็นอลอนโซอ่อนแอไร้ค่า หมดสภาพกษัตริย์ที่ตนเคยเคารพนับถือ จึงคิดว่านี่คือโอกาสที่จะกำจัดเพื่อทวงคืนอำนาจในการปกครองมิลานของตน เฟอร์ดินานด์ : รักเอ็นดูในฐานะลูกชายของอลอนโซ มองว่าเด็กคนนี้อ่อนแอเกินกว่าจะเป็นรัชทายาท เลี้ยงไว้ให้เชื่องให้วางใจตน จะดีในอนาคต เซบาสเตียน :สหายคู่จัดมีความคิดใกล้เคียงกัน เป็นคนที่อลอนโซไว้ใจฉะนั้นญาติดีกันเอาไว้ สเตฟาโน ทริงคูโล : ไม่ได้ความไม่ได้เรื่องพวกชนชั้นล่างแรงงาน ที่ไม่จำเป็นต้องให้ความสำคัญอะไรมากมาย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทพูดของตัวละคร	*“จริง และดูสิว่าอาภรณ์ข้าเหมาะกายเพียงใด ยิ่งสมฐานันดรมากกว่าแต่ก่อนก่อน* *บริวารของพี่ข้าเคยเป็นสหาย มาบัดนี้กลายเป็นบริวาร”*
สิ่งใช้เทียบเคียง	สัตว์ : งู เหลือมที่ใช้วิธีบีบให้เหยื่อขาดอากาศหายใจ
	สี : เขียวตุ่น ๆดูเผินอาจะเป็นเขียวที่ดูใกล้ชิดธรรมชาติปลอดภัยแต่ความจริงแฝงไปด้วยภัยร้าย
เซบาสเตียน	
ความต้องการสุงสุด	ต้องการพิสูจน์ความสามารถตนเองเพื่อให้ได้รับการยอมรับในฐานะน้องกษัตริย์
ความต้องการหลัก	ต้องการกล่าวโทษ/ลงโทษ อลอนโซให้ยอมรับผิดที่เป็นต้นเหตุเรื่องเลวร้าย
การกระทำหลัก	กระแทกกระทั้นเสียดสีอลอนโซ
ความขัดแย้ง	อำนาจยิ่งใหญ่ในฐานะราชากับการเป็นน้องผู้ภักดี
ลักษณะทางกายภาพ	ชาย อายุ 35 - 38 ปี แข็งแรงสมบูรณ์ รูปร่างไม่สูงมาก ไหล่ดูกว้าง
บุคลิกภาพลักษณะ	ดูหุนหันตลอดเวลา ดูคึกคะนอง
ภูมิหลัง	น้องชายของอลอนโซ ทำงานใกล้ชิดอย่างดีที่สุด ตอนที่จะยึดมิลาน คิดว่าเซบาสเตียนเป็นคนนำกองกำลังตามอันโทนิโยเข้าไปยึด ชื่นชอบการทำสงครามและการต่อสู้ มีความทะเยอทะยานที่อยากปกครองอาณาจักรของตนเอง และใช้การรบเพื่อยึดครองเท่านั้น จึงไม่เห็นด้วยกับการเดินทางไปตูนิส ที่อลอนโซใช้วิธีเชื่อมสัมพันธ์ โดยการให้คลาริเบลไปแต่งงาน ความสุขของเขาคือตอนฝึกฝนดาบกับเหล่าทหารขุนนางใหม่ๆ ตอนสอนดาบเฟอร์ดินานด์ ส่วนความผิดหวังในชีวิตคือ หลายครั้งเซบาสเตียนมักออกความคิดเห็นแผนการปกครองและการรบแต่อลอนโซไม่ค่อยเห็นด้วยเขาคิดว่าเขามีความคิดที่ดีและสามารถทำให้เนเปิลส์มีอาณษจักรปกครองได้มากกว่านี้ อย่างการที่ส่งคลาริเบลไปแต่งงาน ก็ไม่เห็นด้วยเราไม่ควรสูญเสียอะไรทั้งนั้น แต่ควรได้ทั้งหมด
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	การใช้ดาบและการต่อสู้โดยใช้กำลังแทบทุกชนิด เป็นสายลุยเป็นที่รักใคร่ในหมู่ทหารที่ตนเองปกครอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สิ่งที่ยึดถือในชีวิต	“ความจริงไม่ย่อมไม่เปลี่ยนแปลง” เซบาสเตียนมองโลกอย่างตรงไปตรงมา เห็นอย่างไรก็คืออย่างงั้น เพราะฉะนั้นต้องยอมรับแล้วลุยต่อมากกว่ามานั่งเสียใจ
ทัศนคติ	<u>ทัศนคติต่อตัวเองและชีวิต</u> เป็นคน ตรงไปตรงมา บางครั้งขวานผ่าซาก แข็งแกร่งเด็ดเดี่ยว เมื่อมาถึงเกาะ รู้สึกขนลุก หวาดกลัว ไม่ปลอดภัยแต่ต้องซ่อนเอาไว้ <u>ทัศนคติต่อตัวละครอื่น</u> พรอสเพโร : ในอดีตมองว่าเป็นเจ้าเมืองผู้ยิ่งใหญ่คนนึงที่ถูกกำจัดไปแล้ว ไม่ได้เก่งอย่างที่คิด เมื่อกลับมาเจอบนเกาะอีกครั้งก็ตกตะลึงหวาดกลัว จนพูดอะไรไม่ออก อลอนโซ : พี่ชายผู้มากความสามารถแต่ยิ่งอายุเยอะยิ่งใจเย็นเกินไป คิดเล็กเกินไปเพื่อบ้านเมือง มองว่าราชวงศ์ของตนยิ่งใหญ่ไม่จำเป็นต้องเสียอะไรเพื่อผูกสัมพันธ์ กอนซาโล : หมดยุคแล้ว พูดอะไรมากมายคร่ำครึ อย่างกับตัวตลก เหม็นขี้หน้าบางทีเพราะอลอนโซมักฟังคำของกอนซาโลมากกว่าของตน แต่ลึกๆ ก็นับถือว่าเป็นคนฉลาดและตนเองก็ได้เรียนรู้จากกนอซาโลเหมือนกัน เฟอร์ดินานด์ : รักในฐานะหลานชาย มองว่ายังอ่อนแอเกินกว่าจะเป็นรัชทายาทต้องฝึกอีกมากและจะช่วยสอนเอง อันโทนิโย : นับถือในความฉลาด เป็นเพื่อนคู่คิดด้วยวัยใกล้เคียงกัน ประกอบความคิดเห็นมักตรงกันจึงมักสนับสนุนความคิดซึ่งกันและกันเสมอ สเตฟาโน ทริงคูโล : พวกขี้เมาตัวตลกไม่ได้เรื่องได้ราวอะไร ไม่จำเป็นต้องไปใส่ใจอะไรมันมาก
บทพูดของตัวละคร	*“เราล้วนคุกเข่าวิงวอนรบเร้าท่านไม่ให้กระทำเรื่องนี้และธิดาโฉมงามเองก็ชั่งน้ำหนัก ระหว่างความเดียดฉันท์กับการเชื่อฟัง นางยอมน้อมตายด้วยอย่างหลัง* *เราสูญเสียราชโอรสไปแล้ว ข้าเกรงว่าชั่วนิรันดร์* *มิลานและเนเปิลส์ ย่อมมีม่ายหวนไห้จากเรื่องนี้ เกินจำนวนบุรุษที่เรานำกลับไป ปลอบใจเหล่าสตรีได้ ความผิดนี้เป็นของท่าน”*

สิ่งใช้เทียบเคียง	สัตว์ : ม้า มีกำลังวังช้า คึกคะนองแต่หากสงบก็จะมีความสง่า
	สี : น้ำตาลเข้มให้ความรู้สึกเข้มแข็ง ความเป็นผู้ชายดิบๆ
สเตฟาโน	
ความต้องการสูงสุด	ต้องการพ้นจากชีวิตที่ถูกกดขี่
ความต้องการหลัก	ต้องการปกครองเกาะกลางทะเล
การกระทำหลัก	ตลบตะแลง/แสร้งทำตัวเป็นผู้มีอำนาจ
ความขัดแย้ง	การเผยความกลัวที่มีต่อเกาะนี้ กับการปกปิดซ่อนความกลัวโดยแสร้งเข้มแข็งมีอำนาจ
ลักษณะทางกายภาพ	อายุ 40-45 ปี เพศชาย แข็งแรงสมบูรณ์ รูปร่างสมส่วนไม่สูงไม่อวบเกินไป
บุคลิกภาพลักษณะ	ดูเมาตลอดเวลาเพราะดื่มตลอดเวลา ว่องไว
ภูมิหลัง	ทำงานบนเรือ มีหน้าที่เฝ้าหน้าห้องใกล้กับพวกขุนนาง คอยหยิบจับรับใช้ทั่วไปนอกเหนือจากคนรับใช้ทั่วไป จึงแอบดื่มเหล้าตลอดเวลาจนทุกคนบนเรือรู้ว่าเป็นขี้เมาเอาเรื่องเอาอะไรจากมันมากไม่ได้ เป็นชนชั้นล่างในเนเปิลส์ก่อนหน้านี้ก็อาจจะทำงานใช้แรงงานทั่วไปก่อนจะได้โอกาสมาทำงานบนเรือใกล้ชิดขุนนางและได้เดินทางอีกด้วย จึงคิดเป็นงานที่ดี
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	มีความสามารถในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าและมีไหวพริบในการเอาตัวรอดดีเยี่ยม
สิ่งที่ยึดถือในชีวิต	“โอกาสอะไรมาต้องรีบคว้า” ด้วยสถานะทางชนชั้นและการใช้ชีวิตสำหรับเขามันไม่ได้มีประโยชน์ที่จะคิดถึงอะไรมากมาย เมื่อประสบโอกาสอะไรที่อาจจะทำให้ชีวิตดีขึ้นก็คว้าเอาไว้เถอะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทัศนคติ	<u>ทัศนคติต่อตัวเองและชีวิต</u> มองว่าตัวเอง เอาตัวรอดได้เก่งมาก รวมถึงที่รอดตายด้วย และปรับตัวได้เร็วไม่ว่าใครจะแย่งชิงอะไรกันไม่เป็นไรตัวเองสามารถหาทางรอดและอยู่ได้ <u>ทัศนคติต่อตัวละครอื่น</u> พรอสเพโร: ไม่รู้ว่าใครแต่ต้องฆ่าทิ้งให้ได้ตามที่คาลิบันบอก ในตอนท้ายเมื่อพบพรอสเพโรก็รู้ได้ทันทีว่าสู้ไม่ได้เลยประจบแทนให้รอดไปก็พอ มิแรนดา : สวยอย่างที่คาลิบันว่าจริง คาลิบัน : สัตว์ประหลาด ทาสต่ำต้อยโง่มาเชื่ออะไร หลอกให้มันรับใช้ไปตลอดชีวิตน่าจะมีชีวิตที่สุขสบาย กอนซาโล, อันโทนิโย , เซบาสเตียน :ขุนนางผู้ใหญ่คนหนึ่งที่มีอำนาจเพราะฉะนั้นอย่าไปมีปัญหาด้วยจะดีกว่า อลอนโซ : กษัตริย์ผู้ตัดสินชะตาชีวิตตนได้ เลี่ยงได้ก็เลี่ยงเลี่ยงไม่ได้ก็อย่าทำให้ขัดใจ พูด ทริงคูโล : เป็นทั้งเพื่อนและลูกน้อง รักมันเพราะมันทำตาม ยอมรับใช้ตัวเอง อยู่กับทริงคูโลแล้วรู้สึกตัวเองมีอำนาจ
บทพูดของตัวละคร	“มนุษย์ทุกหน้าล้วนปรับตัวเปลี่ยนตามเหตุการณ์ และจงอย่าดึงดันด้วยโชคล้วนบันดาลทุกสิ่ง คอราโจ อสูรโง่ คอราโจ”
สิ่งใช้เทียบเคียง	สัตว์ : ไก่ ไม่มีผิดภัยแต่ไว้ใจไม่ได้บางทีก็สติขึ้นมา
	สี : น้ำตาลอ่อน ให้ความรู้สึกดิบๆ แต่ความอ่อนเบลอๆในชีวิตที่แทรกหรือเป็นพื้นให้กับสีอะไรก็ได้
ทริงคูโล	
ความต้องการสูงสุด	ต้องการหลบหลีกจากชีวิตที่ถูกกดขี่ข่มเหง
ความต้องการหลัก	ต้องการสนับสนุนความคิดและสิ่งที่สเตฟาโนทำ
การกระทำหลัก	หยอกเย้า/ยุยงส่งเสริมการกระทำของสเตฟาโน
ความขัดแย้ง	อยู่บนเกาะนี้ กับหนีออกไปจากเกาะนี้
ลักษณะทางกายภาพ	อายุ 20-25 ปี เพศชาย สูงโปร่ง ผอม สวมชุดมีสีสัน
บุคลิกลักษณะ	ดูเก้งก้าง เฮฮา เลิ่กลักกับสิ่งรอบตัวที่ไม่คุ้นเคย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภูมิหลัง	ทำงานบนเรือ มีหน้าที่ดูแลขุนนางและพระราชา ด้วยความเป็นคนหัวอ่อนจึงเป็นที่รักของขุนนางต่างกับสเตฟาโนที่มักหลบหน้าขุนนาง เป็นชนชั้นแรงงาน เมื่อได้โอกาสมาทำงานใกล้ชิดราชวงศ์จึงรีบมาทำ ด้วยหวังจะชีวิตน่าจะดีขึ้นให้ขุนนางเหล่านี้เลี้ยงดู
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	การเอาอกเอาใจและคอยสนับสนุน คิดว่ามีความเชี่ยวชาญในการพูดคุย สนทนาและการเข้าสังคม
สิ่งที่ยึดถือในชีวิต	“สนุกกับทุกวันในชีวิต” คิดว่าเป็นคนมองโลกแง่ดี ประกอบกับสถานะทางสังคมที่ ทำงานมีขุนนาง มีเพื่อนเฮฮา ก็พอแล้วสำหรับชีวิต
ทัศนคติ	<u>ทัศนคติต่อตัวเอง</u> คิดว่าตนเอง เป็นคนเอาจริงเอาจัง และรักพวกพ้อง มองว่าชีวิตคือมีคนสูงกว่าเราเสมอฉะนั้นต้องเจียมตัว <u>ทัศนคติต่อตัวละครอื่น</u> สเตฟาโน : อยากเป็นแบบคนคนนี้เป็นเพื่อนพี่ที่ตนเองรัก มิแรนดา : สวยอย่างที่คาลิบันมันว่าจริงด้วย พรอสเพโร: ไม่รู้ว่าใครแต่ถ้าสเคฟาโนจะฆ่าทิ้ง ก็ต้องทำตามและก็คงจะทำให้อยู่บนเกาะนี้อย่างสุขสบาย มิแรนดา : สวยอย่างที่คาลิบันว่าจริง คาลิบัน : สัตว์ประหลาด ทาสต่ำต้อยโง่กว่าตัวเองอีก ประจบสเตฟาโนอะไรนักหนา กอนซาโล, อันโทนิโย , เซบาสเตียน : ขุนนางผู้ใหญ่คนหนึ่งที่มีอำนาจเพราะฉะนั้นอย่าไปมีปัญหาด้วยจะดีกว่า อลอนโซ : กษัตริย์ผู้ตัดสินชะตาชีวิตตนได้ เอาใจดูแลรับใช้ใกล้ชิด จะได้ไม่เดือดร้อนอะไร
บทพูดของตัวละคร	*“พายุพัดผ่านไปแล้วหรือ ข้าหลบอยู่ใต้เสื้อคลุมอสูรที่ตายแล้วเพราะกลัวพายุ เจ้ายังมีชีวิตอยู่หรือ สเตฟาโน โอย สเตฟาโนมีเพื่อนชาวเนเปิลส์รอดตายเป็นสองคนแล้ว”*
สิ่งใช้เทียบเคียง	สัตว์ : นกแก้ว เจี๊ยบแจ้วสีสันสดใส บางทีก็มักพูดตามอะไรตลกๆออกมา
	สี : เหลืองสว่าง สดใสจัดจ้านสว่าง
คาลิบัน	
ความต้องการสุงสุด	ต้องการแสวงหาการยอมรับจากผู้อื่น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ความต้องการหลัก	ต้องการกำจัดพรอสเพโรแล้วอาศัยเกาะอย่างสงบสุข
การกระทำหลัก	นอบน้อม/รับใช้สเตฟาโน
ความขัดแย้ง	การอยู่คนเดียวด้วยความสันโดษ กับการพยายามอยู่กับคนอื่น
ลักษณะทางกายภาพ	อายุ 30 -40 เพศชาย ร่างใหญ่ สวมเสื้อผ้าง่ายแค่เพื่อปกปิดร่างกาย มือเท้าใหญ่จากการปีนป่ายและหาอาหาร
บุคลิกลักษณะ	หยาบกระด้าง สายตาสอดส่องตลอดเวลา ว่องไว ดูแตกต่างจากตัวละครอื่นอย่างเห็นได้ชัด
ภูมิหลัง	เป็นลูกของแม่มดไซโคแรกซ์ สมัยก่อนแอเรียลและภูต ถูกไซโคแรกซ์ควบคุมและให้ทำเรื่องเลวร้ายต่ายๆ หลังจากตายไป คาลิบันถูกทิ้งให้เติบโตโดยลำพังบนเกาะนี้ ทำให้รู้จักทรัพยากรของเกาะทั้ง เวทมนตร์ที่ไซโคแรกซ์ทิ้งไว้, แหล่งน้ำแหล่งอาหาร เป็นอย่าง จนกระทั่งเหมือนพรอสเพโรมาถึงก็มาผูกมิตรทำดี ตนเองจึงวางใจอาศัยอยู่ด้วย ได้เรียนรู้ภาษาและการใช้ชีวิต จนกระทั่งเมื่อมิแรนดาโตขึ้น คาลิบันจะข่มขืนมิแรนดา ซึ่งทำให้พรอสเพโรโกรธมากและเริ่มทรมาณคาลิบันนับตั้งแต่นั้นมา คาลิบันจึงเริ่มตระหนักว่าความจริงตัวเองคือเจ้าของเกาะมาแต่แรกและพยายามจะต่อต้านท้าทายพรอสเพโรมาตลอดแต่ก็ไม่สามารถทำได้จนกระทั่งพบสเตฟาโนและทริงคูโลที่ก็หลงคิดไปเองว่าคนพวกนี้จะช่วยได้
ความสามารถและความเชี่ยวชาญ	การหาอาหาร แหล่งน้ำาฟืน รู้จักเกาะนี้เป็นอย่างดีมากในทุกมุม การใช้แรงงาน ทุกชนิด คิดว่าถ้าเข้าใจคาลิบันเขาจะเป็นเพื่อนที่สนับสนุนได้ดีเลยทีเดียว
สิ่งที่ยึดถือในชีวิต	“เชื่อในธรรมชาติ” การที่เติบโตมาบนเกาะ ทำให้เขาเฝ้ามองปรากฏการณ์ธรรมชาติต่างๆ จนเข้าใจว่ามีสิ่งที่เหนือกว่าตนอยู่เสมอ เขาไม่สามารถควบคุมอะไรได้ จึงพยายามอยู่กับธรรมชาติให้ได้มากขัดขืน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทัศนคติ	<u>ทัศนคติต่อตัวเองและชีวิต</u> มองว่าตัวเองฉลาดและแข็งแรง บางครั้งก็สับสนระหว่างธรรมชาติของตนเองและสิ่งที่พรอสเพโรพยายามให้เป็นว่าควรจะต้องเป็นแบบไหน เกาะนี้สำหรับเขาเป็นบ้านที่ปลอดภัยเป็นโลกทั้งใบที่รู้จัก <u>ทัศนคติต่อตัวละครอื่น</u> สเตฟาโน : เป็นความหวังที่จะทำให้เป็นอิสระจากพรอสเพโร มิแรนดา : สวยสมวัย มีความรู้สึกดึงดูดบางอย่าง พรอสเพโร: แค้นมาก เกลียด อยากให้ตายไปได้ก็ดี ไม่เข้าใจว่าทำไมถึงทำร้ายตน ทริงคูโล : รู้สึกว่าไม่ได้ต่างกับตนแล้วก็ขี้ขลาดพึ่งพาไม่ได้ กอนซาโล, อันโทนิโย , เซบาสเตียน, อลอนโซ : หวาดกลัวเพราะดูมีลักษณะท่าทางคล้ายกับพรอสเพโรจึงไม่มั่นใจว่าคนพวกนี้จะทำร้ายไหม
บทพูดของตัวละคร	*“เจ้าสอนให้ข้ารู้ภาษา ประโยชน์ที่ข้าได้คือ ข้ารู้วิธีด่าทอ ขอกาฬโรคลงกินเจ้า ที่สอนให้ข้ารู้ภาษา ”*
สิ่งใช้เทียบเคียง	สัตว์กอริล่า มีพฤติกรรมบางอย่างคล้ายมนุษย์แต่ยังคงใช้สัญชาตญาณในการตัดสินในชีวิต
	สีขาว บริสุทธิ์ด้วยสภาพแวดล้อมที่เขาเติบโตมา ล่อหลอมให้เขาเป็นแบบนั้น สีขาวเปรอะเปื้อนตามสีที่ถูกสาดใส่คลุกเข้าไป

ตัวละครสบทบอื่นๆ			
ตัวละคร	**ความต้องการหลัก**	**การกระทำหลัก**	**ความขัดแย้งหลัก**
สรั่ง	ต้องการควบคุมเรือเพื่อให้ทุกคนรอดชีวิตจากพายุ	มุ่นมั่นทำหน้าที่ของตนเอง	ยอมตายกลางพายุ หรือจะสู้จนวินาทีสุดท้าย
รายละเอียด	เพศชาย อายุประมาณ 21 -25 แข็งขันกระฉับกระเฉง มีความมุ่งมั่นในการทำงานให้สำเร็จอย่างมากไม่สนใจใครทั้งนั้นในสถานการณ์คับขัน เพราะไม่อยากขึ้นชื่อว่าทำให้ เรือที่ตนเองเป็นคนควบคุมดูแลทำให้ราชวงศ์มาเจอหายนะกลางทะเล		
ภูต	ต้องการรับใช้เพื่อเป็นอิสระจากพรอสเพโร	ล่อลวง/กลั่นแกล้ง ตามคำสั่ง	ความภักดีและความแค้นต่อพรอสเพโร

รายละเอียด	เป็นสิ่งมีชีวิตที่อาศัยอยู่บนเกาะอย่างสงบสุขก่อนมนุษย์จะเข้ามา เมื่อพรอสเพโรเข้ามาปกครองและสามารถสั่งการแอเรียลที่เป็นภูตที่มีพลังมากสุดก็ต้องยอมทำตามคำสั่งต่างๆ ไม่สามารถออกนอกเกาะไปไหนตามใจชอบได้อย่างสมัยก่อน เหล่าภูตมีลักษณะ คล่องแคล่ว ล่องลอย ว่องไว โดยพื้นฐานเป็นมิตรไม่ทำร้ายใคร อยู่ใกล้ชิดกับธรรมชาติอย่างกลมกลืน		
ไอริส	ต้องการอวยพรเฟอร์ดินานด์และมิแรนดา	ร่ายมนตร์สร้างภาพลวงตางดงาม	ความภักดีและความแค้นต่อพรอสเพโร
รายละเอียด	เทพสายรุ้งที่เป็นภูตสื่อสารของเทพ เป็นบทบาทที่ภูตแสดงในงานฉลองแต่งงานของเฟอร์ดินานด์และมิแรนดา มีความขี้หยอกล้อ ช่างพูด		
จูโน	ต้องการอวยพรเฟอร์ดินานด์และมิแรนดา	ร่ายมนตร์สร้างภาพลวงตางดงาม	ความภักดีและความแค้นต่อพรอสเพโร
รายละเอียด	เป็นราชินีของเหล่าเทพทั้งมวล เป็นบทบาทที่ภูตแสดงในงานฉลองแต่งงานของเฟอร์ดินานด์และมิแรนดา ลักษณะสง่างาม สุขุม ใจดี		
เซเรส (แอเรียล)	ต้องการอวยพรเฟอร์ดินานด์และมิแรนดา	ร่ายมนตร์สร้างภาพลวงตางดงาม	ความภักดีและความแค้นต่อพรอสเพโร
รายละเอียด	เป็นเทพทุ่งหญ้าและความอุดมสมบูรณ์ เป็นบทบาทที่ภูตแสดงในงานฉลองแต่งงานของเฟอร์ดินานด์และมิแรนดา สดใสร่าเริง		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

หลังจากศึกษาตีความตัวละครทั้งหมดทำให้เห็นมิติอื่นๆของตัวละครมากขึ้น ผู้วิจัยได้ข้อค้นพบประเด็นที่ควรคำนึงต่อการกำหนดแก่นความคิดหลักและการนำเสนอการสร้างสรรค์บทละครพายุพิโรธ ดังต่อไปนี้

1) ประเด็นการจำแนกกลุ่มตัวละคร ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าจากกลุ่มตัวละครสนับสนุน/ปะทะ สามารถมาจัดแบ่งตามการเชื่อมโยงกับความขัดแย้งหลักของพรอสเพโรนั่นคือการอภัยหรือการแก้แค้น

กลุ่มที่ 1 กลุ่มตัวละครที่กระตุ้นการให้อภัยที่นำไปสู่การปล่อยวาง จากความภักดีและมิตรภาพ ประกอบด้วย กอนซาโลที่เคยช่วยชีวิตพรอสเพโรและมิแรนดาเมื่อ 12 ปีที่แล้ว และแอเรียลที่สู้ทนรับใช้ทำงานให้พรอสเพโรมาตลอดที่อยู่บนเกาะ แม้ว่าจะเป็นความสัมพันธ์เจ้านายกับภู

ตรับใช้ แต่ก็เป็นมิตรภาพที่ส่งผลให้พรอสเพโรได้ฉุกคิดและมีชีวิตบนเกาะได้อย่างมีความสุข อีกประการคือจากความรักที่เกิดขึ้นอย่างบริสุทธิ์ระหว่างเฟอร์ดินานด์และมิแรนดาก็เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการตัดสินให้อภัยของพรอสเพโร แม้ว่าจะเป็นแผนของพรอสเพโรที่ทำให้ทั้งสองคนได้เจอกัน แต่ความรักที่เกิดขึ้นโดยไม่ได้มีเวทมนตร์มาบงการกลับทำให้พพรอสเพโรกลับสามารถทำให้พพรอสเพโรพบความสงบใจอย่างที่ไม่เคยได้รู้สึกตลอดหลายปี ทำให้พรอสเพโรกลับมาตั้งคำถามถึงการยึดติดกับความแค้นของตนเอง

กลุ่มที่ 2 กลุ่มตัวละครที่กระตุ้นการแก้แค้นที่นำไปสู่การกักขังตนไม่ปล่อยวาง ได้แก่ อลอนโซและอันโทนิโยที่เป็นสองคนที่รอสเพโรต้องการแก้แค้นมากที่สุด ทั้งนี้ยังมีเหตุการณ์ที่ไม่คาดคิดที่เกิดขึ้นคือ เซบาสเตียนจ้องจะสังหารอลอนโซจากการยุยงของอันโทนิโยและคาลิบันพยายามจะร่วมมือกับสเตฟาโนและทริงคูโลเพื่อสังหารตน ยิ่งทำให้พรอสเพโรทวีความแค้นมากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามในท้ายที่สุดผู้วิจัยมองว่าตัวละครที่กระตุ้นความแค้นก็มิได้ขับเน้นเพียงการยึดติดกับความแค้นแก่พรอสเพโรไปเสียทั้งหมด กล่าวคืออลอนโซเองก็ได้กล่าวขออภัยและคืนอาณาจักรให้กับพรอสเพโร หลังจากเผชิญกับความรู้สึกสูญเสียยิ่งใหญ่ ที่ส่งผลให้พรอสเพโรกลับมาพิจารณาความขัดแย้งในใจของตน

2) ประเด็นการล่าอาณานิคม กล่าวคือบทละครพายุพิโรธ เคยถูกวิพากษ์ถึงประเด็นเรื่องของการล่าอาณานิคมของตะวันตกไว้ที่ปรากฏผ่านตัวละครคาลิบันในฐานะคนท้องถิ่นที่อาศัยอยู่บนเกาะมีรูปร่างอัปลักษณ์ป่าเถื่อนและดิบหยาบ จากบทละครเมื่อพรอสเพโรเข้ามาปกครองก็สอนภาษาเปรียบเหมือนเป็นผู้ปกครองที่นำพาความเป็นอารยะ(Civilization) รวมถึงแสดงตนเป็นคนเหนือกว่าคนพื้นเมืองถูกตีความว่าสะท้อนให้เห็นแนวคิดเรื่องความเหนือกว่าของชาวตะวันตกที่พยายามยัดเยียดความรู้แบบตะวันตกให้ คาลิบันจึงกลายเป็นตัวแทนของด้านมืดที่ไม่ได้หมายถึงแค่ผิวสีแต่แฝงความหมายและสถานะที่ด้อยค่าหรือเป็นขั้วตรงข้ามกับตะวันตกที่เหนือกว่า เจริญกว่า ทว่าหากวิเคราะห์ตีความลงไปก็สามารถมองว่าคาลิบันมีชีวิตบนเกาะนี้ก่อนที่จะมีมนุษย์เข้ามาหยิบยื่นสิ่งต่างๆให้ พฤติกรรมลักษณะและการถูกตัดสินความแปลกประหลาดของเขาจึงเป็นทัศนะการมองผ่านแว่นตาของตัวละครมนุษย์ที่มาจากอิตาลีทั้งหมด ฉะนั้นคาลิบันที่เป็นอสูรอัปลักษณ์ตามมุมมองของพรอสเพโรที่จริงแล้วเป็นสิ่งมีชีวิตหนึ่งที่แตกต่างจากคนส่วนใหญ่และมีธรรมชาติของตนเอง ฉะนั้นคาลิบันบริสุทธิ์และไร้เดียงสามาก ถึงขนาดมองคนขี้เมาอย่างสเตฟาโนและทริงคูโล แล้วหวังว่าสองคนนั้นจะสามารถช่วยเปลี่ยนแปลงชีวิตของตนให้ดีขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าทั้งสองประเด็น อาจจะสามารถช่วยส่งเสริมสารหลักของบทละครเรื่องและสนับสนุนแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่ชูโรงความหลากหลายและวัฒนธรรมท้องถิ่นและต่อรองกับแนวคิดการล่าอาณานิคมมาเสมอจึงไม่ควรละเลย ผู้วิจัยจึงบันทึกรวบรวมการวิเคราะห์ตัวละครและข้อค้นพบเพื่อเตรียมไปสรุปเป็นแก่นความคิดหลักในการสร้างสรรค์การแสดงต่อไป

3.1.3 การตีความบริบทต่าง ๆ ของละครชาตรี

ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงละครชาตรีและละครชาตรีฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ ดังที่นำเสนอไว้แล้วในบทที่ผ่านมา บทนี้ผู้วิจัยนำเอาข้อมูลมาศึกษาวิเคราะห์รวมกับการตีความ บทละครเรื่องพายุพิโรธเพื่อหาวิธีการผสมรวมอัตลักษณ์ทางการแสดงทั้งสองวัฒนธรรม ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยปรึกษาครูกัญญา ทิพโยสถ ถึงบริบทแวดล้อมในทุกมิติของละครชาตรี เพื่อทำความเข้าใจถึงหลักสำคัญของละครชาตรีในภาพรวม โดยผู้วิจัยแบ่งประเด็นในการตีความบริบทการแสดงละครชาตรีออกเป็น บริบทการแสดง และบริบทวัฒนธรรม อธิบายดังต่อไปนี้

3.1.3.1 บริบทการแสดง

การแสดงละครชาตรีมีอยู่หลากหลายพื้นที่บริเวณภาคกลาง หากแต่ละคณะก็มีอัตลักษณ์ทางการแสดงที่แตกต่างกันไป สิ่งที่การแสดงละครไทยรวมถึงละครชาตรีให้ความสำคัญคือความนับถือ ครู การที่ได้รับการถ่ายทอดและฝึกฝนละครซึ่งครูแต่ละท่านต่างก็มีกลวิธีในการแสดงที่ต่างกันไป ฉะนั้นในการศึกษาจำเป็นต้องเรียนรู้จากศิลปินละครชาตรีผ่านการฝึกฝนทักษะละครชาตรี ไม่เพียงแต่ทักษทางการแสดง แต่ต้องรับเอา ‘สำเนียง’ เฉพาะตัวบางอย่างของครูมาปรับใช้ในการแสดงเพื่อสร้างลักษณะเฉพาะตัว ครูกัญญา ทิพโยสถ มีความคิดเห็นว่าทุกคนสามารถฝึกฝนการแสดงละครชาตรีได้ ทั้งการร้องและการรำ สำเนียงการร้องมีความเป็นภาคกลาง การร้องรับค่อนข้างเป็นระเบียบ แม้การร้องจะมีการทับซ้อนต่อเนื่องกันระหว่างต้นเสียงกับลูกคู่แต่สามารถฟังได้ชัดเจน บางทำนองการร้องมีติดสำเนียงทางใต้ เช่น ทำนองกำพลัด เป็นการร้องสำเนียงคล้ายการร้องโนรา ในแต่ละทำนองมีรายละเอียดการเอื้อนเฉพาะตัว ใช้วิธีการสอนทำให้ดูแล้วจดจำไปใช้ในแบบของตัวเอง ในการแสดงบทบาทต่างเน้นให้จดจำบทให้แม่นยำเป็นอย่างมากก่อนที่จะเข้าสู่รายละเอียดการแสดงอื่นๆ มีทัศนะค่อนข้างเปิดกว้างสามารถตั้งคำถามถึงการฝึกซ้อมได้ แต่ก็ยึดมั่นใน อัตลักษณ์การแสดงในขนบของตนมาก มักจะยืนยันและอธิบายถึงรูปละชาตรีฉบับของตนเองว่ามีกลวิธีอย่างไร เมื่อเกิดคำถามหรือข้อถกเถียงกล่าวถึงละครชาตรีที่แตกต่างจากตนและการแสดงไทยรูปแบบอื่นๆ โดยให้ความคิดเห็นว่าก็ข้อดีเด่นที่แตกต่างกันแล้วแต่วาระโอกาสทางการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อย่างไรก็ดี ละครชาตรีโดยพื้นฐานเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ที่เน้นความสนุกสนาน กระชับฉับไว สื่อสารซื่อ ๆ และตรงไปตรงมา ประกอบกับรูปแบบ(Form)ของการแสดงเป็นการแสดงที่มีการใช้ดนตรีประกอบ เป็นเครื่องเคาะจังหวะให้เรารู้สึก กระแทกกระทั้น ฉับฉับสนั่น จากเครื่อง โทน ตุ๊ก กรับ และฉิ่ง ฉะนั้นความรู้สึกและอารมณ์ของตัวละครจะขึ้นอยู่กับนักแสดงที่จะขับร้องบทกลอนที่บรรจุเพลงตามความเหมาะสมของบท นอกจากนี้ยังมีการใช้ลูกคู่ร้องทวนหรือย้ำเนื้อความ อีกทั้งการแสดงไม่ได้เคร่งครัดการร้องรำมากนักเน้นเจรจาเข้าถึงบทอย่างมีไวพริบที่ใช้การด้นสด

ฉะนั้น องค์ประกอบทั้งดนตรี การร้อง รำ และเจรจา ที่ใช้ในการดำเนินการแสดงจึงจำเป็นที่จะต้องผสมรวมเข้าไปในการแสดง โดยพิจารณาร่วมกับการศึกษาตีความบทและตัวละคร ทั้งนี้ไม่สามารถนำมาเฉพาะรูปแบบ แต่ต้องเก็บเอาลักษณะความเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ไม่มีแบบแผนตายตัวที่นับเป็นอัตลักษณ์ที่แฝงฝังอยู่ในการแสดงมาด้วย ซึ่งผู้วิจัยต้องการสื่อสารความรู้สึกและบรรยากาศเหล่านี้ออกมาให้ได้ในการแสดง นอกจากนี้การแสดงละครชาตรียังเชื่อมโยงกับครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์อย่างมิอาจแยกออกจากกัน ส่งผลให้การแสดงละครชาตรีมีความเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมอย่างแนบสนิท การโหมโรงประกาศหน้าบท เมื่อพิจารณาหน้าที่ของการโหมโรงคือการเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาชมการแสดง ประกอบกับศึกษาเนื้อความของบทร้องและวิธีการแสดงตามขนบที่ใช้วิธีการนั่งพนมมือและร้อง

สำหรับการบูชาครูหน้าเตียง มีเป้าหมายเพื่อเคารพครูที่ได้สั่งสอนให้ร้องรำโดยใจความก็มีความใกล้เคียงกับโหมโรงแต่การบูชาครูหน้าเตียงเปรียบเหมือนครูได้ลงมาให้พรอำนวยให้การแสดงดำเนินไปได้ รวมถึงใช้ทำนองร่ายที่มีวิธีการร้องเอื้อนที่มีรายละเอียดไม่ห้วนเหมือนทำนองโทนของเพลงโหมโรง

การรำซัดหน้าเตียงบูชาครู ผู้วิจัยตีความบทรำซัดพบว่ามีความเกี่ยวข้องกับการพลัดพรากจากลาและความโหยหาคิดถึงสถานที่หรือคนรักที่รักมาก เนื้อหาของรำซัดสามารถเชื่อมโยงกับความรู้สึกของตัวละครพรอสเพโรที่ต้องเผชิญกับความรู้สึกเจ็บปวดและสูญเสียจากการที่ถูกทรยศและขับไล่จากอาณาจักร นอกจากนี้บทรำซัดนี้จึงมีความน่าสนใจในแง่เนื้อความที่สะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะตัวของละครชาตรีรวมถึงเชื่อมโยงถึงความพลัดพรากและการเปลี่ยนแปลงที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของละครชาตรีฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ จากการสัมภาษณ์ครูกัญญาอธิบายว่าบทรำซัดของแต่ละคณะจะมีความแตกต่างกัน บทของที่บ้านครูพูน เรืองนนท์ (ตา) เป็นผู้แต่งเป็นไปได้ว่าจะแต่งเพราะคิดถึงบ้านที่นครศรีธรรมราช (กัญญา ทิพโยสถ, 2020)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

อย่างไรก็ดีหลังจากศึกษาการรำซัดหน้าเตียง ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ตั้งแต่ *“ตัวพี่_ชาตรี_ เหมือนนกเอย_สาเอย_ลิกา ”* จนถึง *“พี่หลบฝนทนฟ้าตามหา นวล ไม่ประสบพบนวลหวนใจหาย”* นี้มีเนื้อความถึงการพลัดพรากจากลาและความโหยหาคิดถึงสถานที่หรือคนรักที่รักมาก จนกระทั่งรำซัดช่วงที่ 2 ตั้งแต่ *“ได้ยินเสียงนกกรด มันมาทดร้อง ใจคะนึงถึงน้องไม่รู้วาย”* จนถึง *“เอ้ย ใจเพียงอาสัญ เอย”* จะเห็นว่าบทร้องที่ว่า *“ได้ยินเสียงนกกรดมันมาทดร้อง”* กำลังกล่าวถึงเหตุการณ์ที่เปลี่ยนไปกล่าวคือในธรรมชาตินกกรดอยู่ในป่าการจะได้ยินเสียงร้องจะยากมาก ฉะนั้นในที่นี้สามารถตีความว่าหมายถึงความเปลี่ยนแปลงบางอย่างกำลังเกิดขึ้น และรำซัดช่วงที่ 3 เป็นการรำมีดนตรีประกอบไม่มีบทร้อง ผู้วิจัยตีความการรำซัด 12 ท่าเป็นการรำที่ให้ความรู้สึกหนักแน่น รวดเร็ว อึกทึก มีจุดประสงค์เพื่อบูชาครู อีกทั้งการรำเป็นการแสดงความสามารถของผู้แสดง รำซัด 12 ท่า นับเป็นหนึ่งในอัตลักษณ์เฉพาะตัวของการแสดงละครชาตรีที่หาชมไม่ได้ได้จากการแสดงรูปแบบอื่น

ทั้งนี้การตีความบทรำซัดในส่วนพิธีกรรม ตามละครชาตรีฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ ผู้วิจัยพบว่า บทรำซัดทั้งหมดมีแกนหลักเพื่อ การแสดงความเคารพบูชาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ให้อำนวยอวยพรให้การแสดงลุล่วงประสบความสำเร็จ อีกทั้งนำเสนอความรู้สึกและความทรงจำในอดีตแฝงเอาไว้ในบทการแสดง ดั่งปรากฏในบทรำซัดบูชาครูหน้าเตียง

3.1.3.2 บริบทวัฒนธรรม

เมื่อพิจารณาประวัติความเป็นมาของละครชาตรีบ้านครูกัญญา มีความเกี่ยวโยงโดยตรงกับข้อสันนิษฐานต้นกำเนิดละครชาตรีว่าถูกพัฒนาคิดค้นโดยกลุ่มคณะละครจากทางใต้ที่ย้ายมาอยู่กรุงเทพฯช่วงประมาณต้นรัตนโกสินทร์ กล่าวคือ สายตระกูลครอบครัวครูกัญญาสามารถสืบเชื้อสายกลับไปได้ถึงกลุ่มละครภาคใต้ในช่วงเวลานั้นที่ต้องอพยพย้ายถิ่นฐานมายังกรุงเทพฯ ด้วยปัจจัยทาง การเมือง เศรษฐกิจ สงคราม

กลุ่มละครภาคใต้จึงจัดเป็นคนพลัดถิ่น(Diaspora) ที่ต้องย้ายถิ่นฐานมาตั้งรกรากบนพื้นที่ใหม่ สภาพแวดล้อมสังคมวัฒนธรรมและภาษาที่ไม่คุ้นเคย ส่งผลให้กลุ่มคนพลัดถิ่นเหล่านี้พยายามรักษาอัตลักษณ์ของตนเอง พร้อมกับการพยายามปรับตัวกับพื้นที่ใหม่ ฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่า ละครชาตรีจึงเป็นผลผลิตทางการสร้างสรรค์ของศิลปินพลัดถิ่น ที่นำวัฒนธรรมการแสดงของทางใต้โดยเฉพาะอย่างยิ่ง โนรา มาผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมการแสดงอย่างละครนอกที่เป็นที่นิยมบริเวณพื้นที่กรุงเทพฯในเวลานั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากบทละครพายุพิโรธสถานะความเป็นพลัดถิ่นก็สามารถเชื่อมโยงกับตัวละครพรอสเพโรได้ เมื่อครั้งแรกที่ลอยกลางทะเลมาขึ้นฝั่งบนเกาะนี้โดยบังเอิญ พรอสเพโรที่มีสถานะเป็นคนนอกหรือคนต่างถิ่นบนเกาะจึงต้องพยายามปรับตัวและเอาชีวิตรอด จนกระทั่งเริ่มมีอำนาจและมีเหล่าคนพื้นถิ่น นับถือยกย่องก็สถาปนาตนเป็นผู้ปกครองในที่สุด แม้ว่าพรอสเพโรจะพยายามปรับตัว แต่ในอีกทางหนึ่งพรอสเพโรก็ยังพยายามรักษาการดำเนินชีวิตตามขนบความเชื่อจากวัฒนธรรมบางอย่างของตนเอาไว้ เช่น สถานะความเป็นกษัตริย์ ขนบความเชื่อ การใช้ภาษา เป็นต้น

อย่างไรก็ดี กลุ่มคณะละครเหล่านี้เองก็มีความพยายามรักษาอัตลักษณ์ในระหว่างการปรับตัวเช่นกัน ซึ่งปรากฏเด่นชัดในการแสดงละครชาตรี ไม่ว่าจะเป็น กลวิธีการแสดง ท่ารำ สำเนียงการร้อง และบทร้อง ส่งผลให้ละครชาตรีเป็นการแสดงที่อัตลักษณ์เฉพาะตัว รวมถึงละครชาตรีเป็นละครรับจ้างที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายอีกทั้งมีความสนุกสนาน สามารถเล่นได้ทั้ง งานศพ งานแต่งงาน แก้บน ขึ้นบ้านใหม่ เป็นต้น ประกอบกับความศักดิ์สิทธิ์ในการแก้สินบนส่งผลให้ทำให้ละครชาตรีเป็นที่นิยมในยุคสมัยหนึ่ง จนกระทั่งค่อยๆเสื่อมความนิยมตามยุคสมัยเมื่อสังคมไทยเริ่มเข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ ส่งผลต่อวิถีชีวิตและรสนิยมการชมการแสดง จากการค้นคว้าผู้วิจัยพบว่าปัจจุบัน ละครชาตรีเปลี่ยนรูปและถูกลดทอนไปมาก โอกาสในการแสดงก็น้อยลง ละครชาตรีจึงเป็นการแสดงที่หลงเหลือเฉพาะกลุ่ม เรื่องราวของละครชาตรี จึงเป็นความทรงจำถึงความรุ่มรวยในอดีตที่หลากหลายอารมณ์ทั้ง ความโหยหาคิดถึง เสียดายและภาคภูมิใจ ครั้งนึงผู้วิจัยตั้งคำถามกับ ครูกัญญา ทิพโยถ ถึงการแสดงครั้งหนึ่งที่ผู้ว่าจ้างขอให้ครูกัญญา แต่งเครื่องละครในการรำแต่ครูกัญญาปฏิเสธและขอสวมโจงและเสื้อง่าย ๆ สบาย ๆ ถ้าเป็นไปได้ ครูกัญญาได้อธิบายว่า การสวมชุดเครื่องละครในวัยเท่านี้ทำให้รำไม่สะดวกเหมือนสมัยสาวๆ ปัจจุบันหากต้องรำซัดก็พยายามจะให้คล่องและสะดวกที่สุดในการรำ เพราะทุกครั้งที่รำบางท่าก็ไม่สามารถรำได้เต็มที่แล้วแต่ก็พยายามที่จะให้ครบและเต็มที่ในทุกครั้งที่มีโอกาสได้รำ (กัญญา ทิพโยสถ, 2020)

ผู้วิจัยมีทัศนะว่าศิลปินพื้นบ้าน ที่เคยผ่านช่วงชีวิตรุ่งเรือง อาจจะประสบความรู้สึกขัดแย้งในใจขึ้นบ้าง เมื่อหวนคิดถึงความรุ่งเรืองในอดีต หรือเมื่ออายุมากขึ้น โอกาสการได้กลับมาแสดงก็เป็นสิ่งที่ทำให้มีความสุขแต่บางครั้งก็ทำให้เกิดความขุ่นเคืองตั้งคำถามถึงร่างกายที่ไม่สามารถแสดงได้เต็มที่เหมือนอดีต อย่างไรก็ดี จากการที่ผู้วิจัยได้รับชมการแสดงของครูกัญญา คณะละครชราชาตรี หรือศิลปินพื้นบ้าน สูงวัยสาขาอื่นๆ เมื่อขึ้นเวทีทำการแสดงก็จะยังคงเปี่ยมด้วยพลังเท่าที่สามารถเป็นไปได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อพิจารณากับบทละครพายุพิโรธ เกิดจากตัวละครพรอสเพโรทั้งสิ้นที่เนรมิตให้เกิดเรื่องราวเหตุการณ์ประหลาดแก่ทุกคน ความจริงของเรื่องนี้คือความไม่จริงที่พรอสเพโรทำให้เกิดขึ้น จนนำไปสู่ความขัดแย้งในใจต่อสิ่งที่ตนทำ ความต้องการของมนุษย์คือเวทมนตร์ที่แท้จริงที่ทำให้เกิดความรุนแรง ความรัก เกลียดชังอย่างใดก็ได้ แต่เมื่อสั่นคลอนอีกครั้งจากการเผชิญหน้าการเปลี่ยนแปลง เกิดความแปรปรวนในใจ

ละชาตรีที่อยู่ระหว่างการติดระหว่างความรุ่มรวยในอดีตหรือการก้าวเข้ามาในเวทีใหม่ที่บนพื้นที่ร่วมสมัย ความสับสนขัดแย้งนี้ก็ไม่ต่างกับพรอสเพโรที่ยึดติดการแก้แค้นมาหลายปี แล้วกลับมาค้นพบกลับไม่ช่วยให้ตัวเองสงบสุขขึ้น แต่ในท้ายที่สุดก็อาจจะตระหนักได้ว่าการปล่อยวางให้อิสระและยอมรับความเป็นไป ไม่ได้ทำให้สูญเสียตัวตนแต่เพียงอาจทำให้เราฉุกคิดว่าสิ่งที่เกิดขึ้นนี้เป็นเพียงการเปลี่ยนแปลงที่จะดำเนินต่อไป

จากการศึกษาบทละครพายุพิโรธควบคู่กับการแสดงละครชาตรีทั้งบริบทการแสดงและบริบทวัฒนธรรม ผู้วิจัยพบว่าการแสดงทั้งสองสามารถเชื่อมโยงกันด้วยสภาวะหรือความรู้สึกของสิ่งที่ดำเนินอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลง ทั้งความพยายามรักษาและยึดมั่นในอัตลักษณ์ของศิลปินละครชาตรี และการยึดติดในความแค้นของพรอสเพโร ทั้งสองสิ่งนี้เหมือนกันคือความยายามหยุดยั้งการดำเนินไปของกาลเวลา แม้ว่าจะทำความเข้าใจหรือตระหนักถึงการเปลี่ยนแปลงแต่เป็นเรื่องธรรมดาของมนุษย์ที่จะรู้สึกโหยหาสิ่งที่ผ่านหรือความรู้สึกขุ่นเคืองเมื่อต้องเผชิญกับการเปลี่ยนแปลง ฉะนั้นแก่นแกนที่เชื่อมโยงกันของทั้งสองการแสดงที่ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับได้รับสารที่กระทบและสร้างแรงบันดาลใจ เป็นน้ำเสียงที่ไม่ได้สั่งสอนหรือพยายามหาวิธีที่ถูกต้อง ในการขจัดความไม่แน่นอนในใจเหล่านี้ของมนุษย์ แต่เพียงแค่นำเสนอว่า มนุษย์ไม่อาจหยุดยั้งจากการเปลี่ยนแปลงจากสิ่งรอบตัวหรือจากใจของตนเอง การขัดขวางจึงยิ่งสูญเปล่าและเจ็บปวด ฉะนั้นมนุษย์จะต้องหาหนทางที่จะรับมือให้ค่อยๆยอมรับความเปลี่ยนแปลง การตัดสินใจที่จะยอมรับความเปลี่ยนแปลงนี้จึงไม่ต่างอะไรกับการเป็นอิสระ จากการยึดติด ที่ถูกฉุดรั้งด้วยเรื่องในอดีตที่ผ่านมาแล้ว สิ่งนี้ไม่ต่างอะไรกับการเปิดใจของละครชาตรีบนพื้นที่ร่วมสมัยและการตัดสินใจให้อภัยของพรอสเพโร

ผู้วิจัยนำเอาข้อค้นพบทั้งหมดมาสรุปเพื่อกำหนดแนวทางการกำกับการแสดง ที่จะเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงข้ามวัฒนธรรม ประกอบไปด้วย แก่นความคิดหลัก(Theme),การสร้างสรรค์รูปแบบและบทการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย,กรอบแนวคิดของผู้กำกับ (Director’s concept) และกรอบความคิดการออกแบบของผู้กำกับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

(Director's Design Concept) ที่จะนำไปสู่การสร้างการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ อภิปรายนำเสนอในหัวข้อถัดไป

3.1.4 แก่นความคิดหลัก (Theme)

จากการศึกษาวิเคราะห์ตีความบทละครพายุพิโรธควบคู่การศึกษาอัตลักษณ์ละครชาตรี ที่กล่าวไปข้างต้น ผู้วิจัยจึงสังเคราะห์แก่นความคิดหลัก(Theme) ที่ต้องการสื่อสารออกมาคือ

"มนุษย์เป็นอิสระก็ต่อเมื่อให้อภัย"

จากแก่นความคิดหลักดังกล่าว เชื่อมโยงกับตัวละครพรอสเพโรที่กักขังตนเองไว้กับความเคียดแค้นและผูกใจเจ็บตั้งหน้าตั้งตาจะล้างแค้นเพื่อหวังว่าชีวิตจะได้พบกับความสงบสุข แต่เมื่อได้แก้แค้นแล้ว กลับพบว่าจิตใจยังคงแปรปรวนไม่เป็นอิสระอย่างที่คิดไว้ จนในท้ายที่สุดจึงยอมให้อภัยแก่ทุกคนโดยยอมสละเวทมนตร์ที่เปรียบดั่งอำนาจที่เนรมิตเหตุการณ์เหนือจริงทั้งหลายบนเกาะ เพื่อแลกกับการได้รับอภัยจากการใช้อำนาจเหนือธรรมชาติซึ่งผิดธรรมชาติในการล้างแค้นซึ่งผิดธรรมชาติ

ฉะนั้นเรื่องราวในบทละครเรื่องนี้จึงเป็นการเดินทางภายในจิตใจของ พรอสเพโรควบคู่ขนานหรือทับซ้อนกับอัตลักษณ์การแสดงละครชาตรี ทั้งตัวเนื้อหาแลองค์ประกอบการแสดงมีศักยภาพที่จะสร้างสรรค์ร่วมกัน แต่ในแง่ ความเป็นมาและประวัติศาสตร์ของละครชาตรี และตัวศิลปินละครชาตรี มีความเชื่อมโยงกับตัวละครพรอสเพโร ในสถานะของคนพลัดถิ่น (Diaspora) เช่นครั้งแรกที่พรอสเพโรเดินทางมาถึงเกาะกลางทะเล หรือละครชาตรีเดินจากใต้มาตั้งรกรากในกรุงเทพฯ จนกระทั่งสามารถอยู่บนพื้นที่นั้นๆ แต่ก็ยังดำรงตนหรือแฝงฝังด้วยความรู้ความโหยหาและคิดถึงที่ที่จากมาเสมอ

ในปัจจุบันละครชาตรีเสื่อมความนิยมลงไปโลกร่วมสมัยเดินเข้ามา ความขัดแย้งในจิตใจของศิลปินละครชาตรีที่ยังคงมีภาพความทรงความรุ่งเรืองในอดีต ไม่ต่างอะไรกับตัวละครพรอสเพโรที่ที่ประสบกับความขัดแย้งระหว่างการกักขังและการปล่อยวาง จนในระหว่างเรื่องราวเขาจึงค้นพบว่าความอาฆาตแค้นนี้เป็นสิ่งที่เขาปรุงแต่งและสร้างขึ้น เวทมนตร์ของพรอสเพโรจึงบันดาลได้ทั้ง ความแปรปรวนอึกทึก หรือสรรพสำเนียงไพเราะผ่อนคลาย ไม่ต่างอะไรกับชีวิตมนุษย์ที่เลือก

และเป็นอย่างที่ตนคิดและสร้างขึ้นเสมอ ทว่าเมื่อพบกับการเปลี่ยนแปลงซึ่งเป็นเรื่องสามัญธรรมดาที่มนุษย์ต้องเจอ เช่นเดียวกับละครชาตรีก็ไม่สามารถขัดขืนกาลเวลาได้

ดังนั้น อย่ามัวยึดติดกับสิ่งที่ผ่านมาแล้ว แต่ควรยอมรับและอภัยกันและกัน เมื่อนั้นชีวิตก็จะพบกับอิสระที่จะเลือกเป็นเลือกทำอะไรตามที่ต้องการได้อีกครั้ง ดั่งประโยคที่แสดงถึงความรู้สึกคับข้องและสะเทือนใจของพรอสเพโรเมื่อค้นพบว่าการแก้แค้นที่ตนมุ่งหวังและเฝ้ารอไม่ใช่หนทางที่จะทำให้ตนสงบสุข

3.1.5 กรอบแนวคิดของผู้กำกับ (Director's Concept)

ผู้วิจัยกำหนดกรอบแนวคิดของผู้กำกับ เพื่อสนับสนุนแก่นความคิดหลัก โดยมีหลักการคือการแลกเปลี่ยนระหว่างอัตลักษณ์การแสดงทั้งในแง่ความคิดและองค์ประกอบการแสดง เพื่อบ่งบอกการนำเสนอ(Style) ของผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับที่ต้องการสื่อสารกับคณะผู้สร้างสรรค์ ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1.5.1 รูปแบบศิลปะจัดวาง (Installation Art)

ผู้วิจัยเลือกศิลปะจัดวางเพื่ออธิบายแนวคิดเนื่องจาก เป็นรูปแบบศิลปะที่ใช้วิธีการนำวัตถุต่างๆมาจัดวางบนพื้นที่เดียวกันเพื่อสื่อสาร แนวคิดอะไรบางอย่างของผู้สร้างสรรค์ ผู้วิจัยต้องการให้การแสดงทั้งละครชาตรีและบทละครพายุพิโรธ ถูกจัดวางใหม่บนพื้นที่เดียวกันโดยยังสามารถคงอัตลักษณ์ของตนเอาไว้ หลังจากผู้วิจัยทำการตีความบทละครและการแสดงจนสังเคราะห์เป็นแก่นความคิด ผู้วิจัยมองเห็นภาพของวัสดุพื้นผิวที่มีรูปร่างลักษณะต่างกันทั้ง สี พื้นผิว ฯลฯ ถูกจัดวางร่วมกัน ซึ่งอาจจะถูกวางในแนวนอน แนวตัด ปรับแต่ง ต่างกันออกไปเพราะฉะนั้นเมื่อมองบางมุมอาจจะเห็นไม่ครบทุกชิ้น บางมุมอาจเกิดความรู้สึกเข้ากันหรือบางมุมอาจจะเกิดความรู้สึกไม่เข้ากัน ตราบใดที่จัดวางเพื่อสื่อสารสิ่งเดียวกันซึ่งในที่นี้หมายถึง "แก่นความคิดหลัก" อัตลักษณ์ของการแสดงทั้งสองที่ดูแตกต่างกันก็ยังคงสามารถอยู่ร่วมกันบนพื้นที่เดียวกันได้ ฉะนั้นเมื่อพิจารณาในแง่องค์ประกอบการแสดงระหว่างการแสดงละครชาตรีและ บทละครเรื่องพายุพิโรธ ทั้งสองมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นแตกต่างกันและคือ บทละครพายุพิโรธจุดเด่นคือบท(Text) และตัวละคร (Character) ส่วนละครชาตรีคือรูปแบบ (Performance form) ซึ่งทั้งสองาจะมีศักยภาพที่จะแลกเปลี่ยนและสนับสนุนการเล่าเรื่องของผู้กำกับ เช่น บทละครพายุพิโรธ มีสถานการณ์ในเรื่องที่ต้องการเสียงดนตรีมาช่วยในการเล่าเรื่องซึ่งละครชาตรี แต่มีรูปแบบการร้อง-รำ รวมถึงมีส่วนพิธีกรรมการแสดงที่ผูกโยงกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ ในขณะเดียวกันละครชาตรีไม่มีบทการแสดงเฉพาะสำหรับละครตรีมีเพียง

การนำนิทานหรือบทละครนอกมาแต่งบทและเจรจาเพื่อเล่น ซึ่งบทละครพายุพิโรธมีจุดแข็งคือเรื่องราวและตัวละครที่พร้อมจะกลมกลืนไปกับรูปแบบการแสดงใดก็ได้

3.1.5.2 ความเหนือจริงและความแปรปรวน

ผู้วิจัยต้องการนำเสนออารมณ์และบรรยากาศ (Mood &Tone) ที่มีลักษณะร่วมของบทละครพายุพิโรธและละครชาตรี กล่าวคือ เรื่องราวเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์เหนือจริงถูกสร้างขึ้นมาอย่างผิดธรรมชาติจากเวทมนตร์ที่เกิดจากความแค้นในใจของของพรอรเพโร หากเปรียบเส้นเรื่องและเส้นการกระทำของตัวละพรอสเพโรซึ่งขนานไปกับการเล่าเรื่องของการแสดงชิ้นนี้และอัตลักษณ์ชาตรีที่เปรียบที่มีลักษณ์ความกระชับ ฉับไว เสียงโหมกระหน่ำ สะท้อนความแปรปรวนอีกทีกในจิตใจของพรอสเพโรได้เป็นอย่างดี หากเปรียบอารมณ์ความรู้สึกของพรอสเพโรในเรื่องน่าจะเหมือนเสียงคลื่นที่โหมซัดสิ่งต่างๆ ประกอบกับเหตุการณ์ในเรื่องทั้งหมดเกิดบนเกาะลึกลับและกลางมหาสมุนทรที่ห้อมล้อมด้วยทะเล ท้ายที่สุดความแปรปรวนที่เกิดจากพรอสเพโร ก็กระตุ้นสถานการณ์และตัวละครอื่นๆ ที่ไม่เพียงจะถูกลวงตาจากเวทมนตร์ของพรอสเพโร แต่ถูกลวงตาจาก ความเมามายขาดสติ,ความกระหายในอำนาจ ความเคียดแค้นที่จนไม่ยอมปล่อยวาง ฉะนั้น ‘เวทมนตร์’ ในเรื่องนี้อาจจะไม่ต่างอะไรกับความต้องการของมนุษย์ที่ผลักดันความทะเยอทะยาน ดิ้นรนต่อสู้กับตนเองและสิ่งแวดล้อมรอบตัว เช่นเดียวกับตัวละครพรอสเพโรและการเดินทางตั้งแต่อดีตของละครชาตรี

3.1.5.3 กระบวนวิธีผสมรวม (Syncretic)

การรวมสองสิ่งที่แตกต่างกันเพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดง โดยการทำให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน(uniting) และการผสม(Blending) ผู้วิจัยตระหนักว่าให้เอาอัตลักษณ์จากการแสดงทั้งสองมาปะทะสังสรรค์กัน ภายใต้แก่นความคิดและกระบวนวิธีนี้น่าจะสามารถเอื้อต่อการปะทะสังสรรค์เชิงเทคนิคและรูปแบบการแสดงที่จะเกิดขึ้นในกระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย ทั้ง บทการแสดง ฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก ดนตรีและเสียงประกอบ เครื่องแต่งกาย และแสง เป็นต้น ผู้วิจัยต้องการให้ผสมรวมทั้งโลกในบทละครพายุพิโรธและละครชาตรีเข้าไปด้วยกัน โดยเลือกผสมรวมจากการหยิบยืมลักษณะบางอย่างจากอัตลักษณ์และบริบทแวดล้อมบางอย่างจากการแสดงทั้งสองประเภทมาประกอบสร้างขึ้น เพื่อบ่งบอกว่าโลกในละครนี้เป็นพื้นที่ใหม่ แต่ทั้งนี้ในกระบวนการผสมรวมนั้น ยังคงต้องทำงานร่วมกับผู้สร้างฝ่ายๆอื่นๆ ที่ย่อมเกิดการแลกเปลี่ยนปรับปรุงพัฒนาตามความเหมาะสม แต่อย่างไรก็แล้วแต่ทั้งหมดจะต้องอยู่บนเป้าหมายเพื่อสื่อสารแก่นความคิดหลักเป็นสำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.5.4 วิธีการนำเสนอการแสดง

1) การแสดงนำเสนอแบบสไตไลซด์ (Stylized) ผู้วิจัยเลือกเพื่อต้องการขยายขอบเขตในการสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยที่ผสมผสานองค์ประกอบการแสดงหลากหลาย โดยยึดแก่นความคิดหลัก รวมถึงอัตลักษณ์ของทั้งบทละครพายุพิโรธและละครชาตรี ในการแสดงจะมีการใช้ดนตรีประกอบการแสดงตลอดทั้งเรื่องเพื่อสร้าง บรรยากาศ จังหวะ และบทร้อง โดยมีลักษณะคำประพันธ์เป็นกลอนบทละครที่ปรับจากบทพูด ทั้งนี้การเลือกสร้างสรรค์และผสมผสานเพลงในแต่ละช่วงของการแสดง ยึดตาม เส้นการกระทำของตัวละครพรอสเพโรที่เชื่อมโยงกับแก่นที่ต้องการนำเสนอ อีกทั้งการผสมรวมของดนตรีเกิดขึ้นในการแสดงต้องสื่อสารการปล่อยวางของพรอสเพโรโดยจะต้องเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์กับผู้ประพันธ์เพลงและดนตรีในลำดับต่อไป

2) ความตลกขบขัน (sense of comedy) นอกจากนี้ผู้วิจัยมีทัศนะว่า บทละครเรื่องนี้ไม่ได้นำเสนอเฉพาะความแค้นของพรอสเพโร ที่ทำให้เกิดความรู้สึกอึดอัดคับแค้นใจหรือหวาดสะพรึงไปทั้งหมด หากแต่บางช่วงก็ทำให้เกิดความรู้สึกตลบขบขัน ทั้งความชวนหัวของพวกตัวตลกขี้เมา ยิ้มตามไปความรักไร้เดียงและความน่ารักน่าเอ็นดูก็มีสอดแทรกอยู่เช่นกัน

3.1.5.5 ตัวละคร (Character)

ตัวละครให้คงบริบทเชื้อชาติจากบทละครพายุพิโรธเอาไว้ทั้งหมดเพื่อสะท้อนสังคมวัฒนธรรมในช่วงเวลานั้น แต่กำหนดให้บางตัวละครมีลักษณะท่าทางการแสดงออกด้วยการร้องและรำได้ กล่าวคือ ตัวละครในโลกของการแสดงเรื่องนี้ เป็นโลกคู่ขนานที่หยิบยืมบริบทของคนในสังคมวัฒนธรรมสมัยเอลิซาบิธันในช่วงสมัยบทละคร และมีรูปพฤติกรรมการแสดงออก ท่าทางของละครชาตรีในบางช่วง เพราะฉะนั้นโลกของละครเรื่องนี้จึงเป็นพื้นที่และพฤติกรรมใหม่ที่ผสานรูปแบบของการแสดงเพื่อขับเน้นแก่นความคิดและอัตลักษณ์ละครชาตรี ทั้งนี้ผู้วิจัยต้องการให้อัตลักษณ์การร้อง-รำของละครชาตรี สื่อสารความหมายบางจึงกำหนดให้ตัวละครที่สามารถมีพฤติกรรมการแสดงออกด้วยการร้องและการรำ เพราะฉะนั้น ตัวละครพรอสเพโร จึงเป็นสามารถร้องและรำละครชาตรีได้ทุกชนิดในบางช่วงการแสดง เพื่อสนับสนุนแก่นความคิดหลักและการกระทำของตัวละครพรอสเพโรเป็นหนึ่งเดียวกับอัตลักษณ์การแสดงละครชาตรีอย่างแนบสนิทในการแสดงชิ้นนี้ อนึ่ง แม้ว่าผู้วิจัยตระหนักและตีความ แก่นความคิดที่เกิดจากการศึกษาอัตลักษณ์การแสดงทั้งสองเป็นอย่างดีแล้ว แต่การใช้รูปแบบการแสดงละครตรีอาจจะส่งผลให้เกิดความรู้สึกแปลกแยกในภาพรวมของการแสดง ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ตัวละครที่สามารถร้องและรำได้ด้วยเหตุผลต่อไปนี้ ประการแรก ตัวละครที่อาศัยอยู่บนเกาะใกล้ชิดกับเวทมนตร์และธรรมชาติ เพื่อสื่อ

ความหมายว่าการร้องและรำในการแสดงเป็นทั้งเวทมนตร์และภาษาหนึ่งของตัวละคร ประกอบด้วย ภูตและคาลิบัน และ ประการที่สอง ตัวละครที่กระตุ้นให้พรอสเพโรปล่อยวาง ที่จำแนกตามสถานการณ์ ประกอบด้วย (1) ความรัก จากเฟอร์ดินานด์และมิแรนดา (2) ความจงรักภักดีและมิตรภาพจากแอเรียลและกอนซาโล และ (3) การสำนึกผิดเมื่อเรียนรู้การสูญเสียลูก จากอลอนโซ

นอกจากนี้ จากการศึกษาบทละครพายุพิโรธและการแสดงละครชาตรี ผู้วิจัยค้นพบประเด็น ในอดีตละครชาตรีในช่วงสมัยที่ครูกัญญา ได้รับการฝึกฝน เป็นยุคที่ละครชาตรีอนุญาตให้ผู้หญิงทำการแสดงแล้วที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน เพราะฉะนั้นกระบวนรำและกลวิธีของครูกัญญา จึงเป็นการฝึกฝนละครชาตรีผู้หญิง อาจจะสามารถนำเสนออัตลักษณ์ส่วนนี้ เข้าไปกับตัวละครในเรื่องได้ ผู้วิจัยจึงเลือกให้ตัวละคร แอเรียล และกอนซาโล ซึ่งตามบทละครเป็นเพศชาย เลือกให้รับบทโดยนักแสดงหญิง

จากการตีความด้วยลักษณะของตัวละครที่แตกต่างจากคนอื่นๆในกลุ่มเดียวกัน กล่าวคือ แอเรียลเป็นภูตที่อ่อนโยนและอยากเป็นอิสระมากกว่าการทำร้ายมนุษย์ และกอนซาโลขุนนางที่มองโลกในแง่ดีและมีเมตตา ทั้งนี้ผู้วิจัยมิได้เลือกใช้นักแสดงเพศหญิงแสดงเพราะตัวละครเหล่านี้อ่อนโยนที่อาจจะถูกแปลความถึงความอ่อนแอแต่อย่างใด เพียงแต่ต้องการค้นหาการนำอัตลักษณ์การแสดงละครชาตรีในประเด็นนี้มาปะทะสังสรรค์กับบทละคร การเลือกเพศของนักแสดงไม่ตรงกับเพศของตัวละคร มีเป้าหมายเพื่อลดระยะห่างระหว่างรูปแบบการแสดงและบทการแสดง เพื่อสนับสนุนแก่นความหลักของผู้วิจัยเป็นหลัก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.5.6 การแสดง (Acting)

เมื่อพิจารณาลักษณะของละครชาตรีและบทเชกสเปียร์ ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบการแสดงที่แตกต่างหลากหลาย ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ การแสดงแบบเหนือจริง (Presentational Acting) กล่าวคือ เป็นการแสดงที่มีลักษณะการใช้น้ำเสียง ท่าทาง การเคลื่อนไหวรูปแบบเฉพาะแตกต่างจากพฤติกรรมธรรมชาติของคนในชีวิตจริงและอาจมีลักษณะไม่แบ่งโลกของตัวละครและคนดู รวมทั้งการบอกเล่าความรู้สึกสถานการณ์ เช่นการร้องรำและเจรจาในละครชาตรีก็มีลักษณะบอกเล่ากับคนดู หรือ เทคนิคการแสดงพูดป้อง(aside) ของในบทเชกสเปียร์ที่สามารถสื่อสารกับคนดูได้เช่นกัน เป็นต้น

ทั้งนี้ผู้วิจัยเลือกใช้การแสดงเหนือจริงในแง่ การนำองค์ประกอบการแสดงอื่นๆ มาใช้ เช่น การใช้การร้องและดนตรี การใช้แสงที่มีลักษณะเหนือจริง และการเคลื่อนไหว

หลากหลายรูปแบบ ฯลฯ แต่การแสดงของนักแสดงนั้น ผู้วิจัยเลือกให้นักแสดงใช้วิธีการแสดงออกมาจากความจริงภายใน(Inner Realism) เพื่อนักแสดงและคนดู จดจ่อกับชีวิต เรื่องราว และพฤติกรรม ของตัวละครมากกว่าการสนใจรูปแบบการแสดง เพราะการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยแระกอบด้วยองค์ประกอบการแสดงที่หลากหลาย ผู้วิจัยไม่ต้องการให้นักแสดงและผู้ชมติดกับรูปแบบการแสดงร้อง-รำและภาษาสละสลวย แต่ต้องการให้สื่อสารและได้รับแก่นความคิดหลัก

อีกทั้งผู้วิจัยมีทัศนะว่าการเลือกใช้การแสดงที่เน้นความจริงภายใน ที่ค้นหาการกระทำและความต้อง ในบริบทแวดล้อมที่ตัวละครต้องเผชิญการอันเป็นรากฐานของพฤติกรรมมนุษย์ จะสามารถใช้เชื่อมโยงรูปแบบการแสดงทั้ง การพูด ร้องรำ เคลื่อนไหว ซึ่งเมื่อนักแสดงและผู้กำกับได้ค้นหา ความต้องการ ความขัดแย้ง การกระทำหลัก บริบทแวดล้อมในชีวิต เป็นต้นเพื่อนำไปสู่การค้นหาตัวละคร(Characterization)จะสามารถผสมผสานกลายเป็นพฤติกรรมใหม่ เช่นการรำจะเป็นการเคลื่อนไหวที่ปรากฏเป็นช่วงๆ ผ่านร่างกายนักแสดง และการพูดบทละครไม่เน้นคำหรือขึ้นลงแต่ให้พูดบทเหมือนเป็นภาษาที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เป็นต้น

ฉะนั้น ในกระบวนการการกำกับและการฝึกซ้อมจึงจำเป็นต้องผสานองค์ประกอบเหล่านี้ให้นักแสดงสามารถแสดงออกมาอย่างเป็นธรรมชาติสะท้อนโลกของการแสดงชิ้นนี้แสดงออกมาได้อย่างเป็นธรรมชาติ จริงใจและมีพลัง ในทุกช่วงของการแสดง

3.1.6 การสร้างสรรค์รูปแบบและบทการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยอธิบายถึงการสร้างสรรค์รูปแบบและบทการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย เพื่อสนับสนุนแก่นความคิดหลักและกรอบแนวคิดของผู้กำกับ (Director's Concept) อธิบายดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.1.6.1 การปรับบทการแสดง

ผู้วิจัยมีการปรับบทในบางช่วงด้วยวิธีการ ตัดออก สลับบางบทพูด เพื่อสนับสนุนแก่นความคิดหลักและการเล่าเรื่องที่ผู้วิจัยต้องการจะสื่อสาร อธิบายแจกแจงการปรับเปลี่ยนและรายละเอียดต่อไปนี้

ตาราง 6 รายละเอียดการปรับบทละคร

องก์/ฉาก	รายละเอียด	เหตุผล
1/1	- ปรับบทพูดนายเรือให้สรั่งพูดแทน (บทละครพายุ พิโรธ,น.16) ได้เป็น *“* ***สรั่ง:*** *เฮ้ย พรรคพวก ร่าเริงไว้ พรรคพวก กระฉับกระเฉงเข้า เอ้า เฮ ! เอาใบลง จงผ่อนตามลม หาไม่จะวินาศ คอยฟังสัญญาณนกหวีดจากนายเรือ เอ้า พายุโว้ย โหมเข้ามาเลย ถ้ายังไม่หมดแรง”*	ผู้วิจัยตัดตัวละคร *นายเรือ* ออกไปเพื่อลดทอนองค์ประกอบที่ไม่ส่งเสริมการเล่าเรื่อง โดยพิจารณาไม่กระทบกับสิ่งที่ต้องการสื่อสาร โดยเก็บประโยคและหน้าที่ของให้ตัวละครที่สนับสนุนแก่นเรื่องเอาไว้ให้ตัวละครอื่นทำหน้าที่แทน ให้สรั่งทำหน้าที่แทนนายเรือมีหน้าที่ควบคุมดูแลเรือ
2/1	ในบทละครตั้งแต่หน้า 49 - 53 เลือกให้กอนซาโลเป็นคนพูดบทของตัวละครที่ตัดออกไป ได้แก่ เอเดรียนและฟรานซิสโกและตัดบทพูดที่เกี่ยวกับการเดิมพันของอันโทนิโยและเซบาสเตียนออก ปรับออกมาเป็นดังต่อไปนี้ *“* ***กอนซาโล:*** *แม้เกาะนี้จะดูเหมือนร้าง..ไม่มีคนอาศัยอยู่* ***เซบาสเตียน:*** *กระนั้น* ***กอนซาโล*** *กระนั้น...* ***อันโทนิโย :*** *เขาไม่ยอมพลาดเรื่องนี้แน่* ***กอนซาโล:*** *จะต้องเป็นเรื่องภูมิอากาศน่าแอบอิง สบาย น่าอยู่* ***อันโทนิโย :*** *ภูมิอากาศเป็นสาวน่าแอบอิง* ***เซบาสเตียน:*** *ใช่ และน่าสบาย อย่างที่เขาว่าไว้* ***กอนซาโล:*** *อากาศเป่ารดเราอย่างแสนสุ*	ผู้วิจัยตัดตัวละคร *ฟรานซิสโก* และ *เอเดรียน* ออกไปเพื่อลดทอนองค์ประกอบที่ไม่ส่งเสริมการเล่าเรื่อง โดยพิจารณาไม่กระทบกับสิ่งที่ต้องการสื่อสาร โดยเก็บประโยคและหน้าที่ของให้ตัวละครที่สนับสนุนแก่นเรื่องเอาไว้ให้ตัวละครอื่นทำหน้าที่แทน ให้กอนซาโลแทนฟรานซิสโกและเอเดรียน ทำหน้าที่บอกเล่าเหตุการณ์หลังเรือล่มร่วมกับกลุ่มขุนนางในแง่บวกให้กำลังและมีความหวังในการรอดชีวิต

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

	โข” (บทละครพายุพิโรธ,น. 49- 50) *“* ***กอนซาโล:*** *ขอเดชะ ราชโอรสอาจจะยังมีชีวิต ... ข้ามั่นใจว่าเขาขึ้นฝั่งทั้งยังมีชีวิต”* (บทละครพายุพิโรธ,น.53)	
	ตัดบทพูดในช่วงตั้งแต่ *“****เอเดรียน :*** *ตูนิสไม่เคยงามสง่าถึงเพียงนี้ ด้วยคู่ครองที่คู่ควรราชินี”* จนถึง *“****อันโทนิโย:*** *ในเวลารวดเร็วด้วย”* (บทละครพายุพิโรธ,น.51-52)	ผู้วิจัยเล็งเห็นเนื้อความตรงไม่ได้สนับสนุน การเล่าเรื่องของฉากนี้ที่ต้องการให้เห็นความพยายามกลบกลื่นความหวาดกลัวเกาะนี้หลังจากรอดตายอย่างไม่คาดฝัน อีกทั้งเข้าใจยากเป็นเรื่องเฉพาะของยุคสมัยและบริบทแวดล้อมสังคมนั้น
3/1	เรียบเรียงบทพูดป้องพรอสเพโร ในบทละครพายุพิโรธหน้า 79 ไปร่วมกับบทพูดป้องท้ายฉากหน้า 80 ได้ดังนี้ *“****พรอสเพโร :*** *(พูดป้อง) สมานฉันท์ แสนประเสริฐ ด้วยใจรักที่หายากยิ่ง ขอสวรรค์โปรยปราย ประทานพรแก่รักของคนทั้งสอง ข้ามิอาจปลาบปลื้มดังพวกเขา ซึ่งเอาแต่อัศจรรย์ใจในทุกสิ่ง แต่ข้ามิอาจโสมนัสได้มากกว่านี้ ข้าจะต้องศึกษาศาสตร์ของข้า ด้วยว่าก่อนเวลาอาหารค่ำนี้ ข้าจะต้องร่ายเวทอีกมากสำหรับเรื่องนี้”*	ผู้วิจัยต้องการให้พรอสเพโรดื่มด่ำเหตุการณ์นี้ในความเงียบ เมื่อเห็นความรักอันบริสุทธิ์ของคนหนุ่มสาวที่ปราศจากสิ่งปะปน ทำให้ย้อนกลับมาคิดถึงสิ่งที่ตัวเองกระทำเพื่อล้างแค้น ก่อนในช่วงท้ายก็ยังตัดสินใจที่จต้องดำเนินการตามแผนการแก้แค้นต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3/2	1) ตัดบท ตั้งแต่บทพูด *“**สเตฟาโน:** ไม่ต้องมาบอก พอเขาไปเราจะได้ดื่ม ..... ” จนถึง “(แอเรียลเข้ามา ไม่มีใครมองเห็น)”* (บทละครพายุพิโรธ,น.81-83) *2)* ตัดและเรียบเรียง ตั้งแต่ *“**คาลิบัน:** ดังที่ข้าเล่าไปก่อนหน้า ข้าเป็นทาสรับใช้ทรราชผู้หนึ่ง”* จนถึง *“**ทริงคูโล:**จะมาไหม ข้าจะตามท่านไป สเตฟาโน”* (บทละครพายุพิโรธ,น. 83 - 88)	จากการตีความผู้จัยพบว่า ฉากนี้ต้องใจความสำคัญให้เห็นความหึกเหิมของคาลิบันที่คิดว่าจะสังหาร พรอสเพโร โดยพยายามโน้มน้าวสเตฟาโนให้ลงมือ อย่างไรก็ดีกลุ่มตัวละครสามตัวนี้ผู้เขียนตั้งเขียนเพื่อความสนุกสนาน และมีการใช้มุขเสียงแว่ว ความเข้าใจผิดต่างๆซ้ำๆ ผู้วิจัยจึงเก็บเอาเฉพาะที่มีความสำคัญกับการเล่าเรื่อง และความกระชับของเรื่อง
3/3	1) ปรับบทพูดของฟรานซิสโกให้กอนซาโลพูด ดังนี้ *“ฟรานซิสโก: พวกเขาหายตัวไปอย่างแสนประหลาด ”* (บทละครพายุพิโรธ,น.91) 2) ตัดบทพูดเอเดรียนท้ายฉากออก “เอเดรียน: ตามไปเถิด ข้าขอร้อง” (บทละครพายุพิโรธน,น.91)	ผู้วิจัยปรับให้กอนซาโลพูดบนฟรานซิสโกตามความเหมาะสมและลักษณะของตัวละครที่น่าจะแสดงความงุนงงและประหลาดใจออกมาได้ ส่วนตัดบทเอเดรียน เพื่อขับเน้นความฉุกเฉินของฉาก ผู้วิจัยเห็นว่าหลังจากกลุ่มขุนนางโดนเหล่าแอเรียลหลอกและสาปแช่ง คงไม่สามารถอยู่นิ่งได้อีกแล้วคงกระจัดกระจาย
4/1	ตัดบทตั้งแต่ *“**พรอสเพโร:** เฮ้ขุนเขา เฮ้” จนถึง “**พรอสเพโร:** ปล่อยให้มันถูกไล่ล่าเต็มที่...และปฏิบัติตามบัญชา”* (บทละครพายุพิโรธ,น.111-112)	ผู้วิจัยคิดว่า เมื่อเหล่าภูตปรากฏตัวสามารถไล่พวกขโมยได้โดยอาจจะมีการใช้ดนตรีประกอบการวิ่งไล่ เพื่อความสนุกสนาน อลหม่าน และเพื่อให้พรอสเพโรได้เชื่อม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		ความรู้สึก วิตกกังวล ถึงแผนการโดยในระหว่างที่ภูตไล่ล่าให้พรอสเพโรออกไปสวมเสื้อคลุมเวทมนตร์เพื่อเตรียมตัวเผื่อแผนการมีความผิดพลาดอะไรเกิดขึ้นอีก
5/1	ตัดบทพูดตรง ***"พรอสเพโร:*** *ข้าแต่ท่าน ขออย่านึกพิศวงต่อเหตุประหลาดนี้ .....ท่านคงจำไม่ได้ด้วยซ้ำ"* (บทละครพายุพิโรธ,น.126)	ผู้วิจัยมองว่ามีความซับซ้อน เป็นการกล่าวก่อนที่ตัวละครที่พลัดพรากจากเรือจะมาพบกันทีกลุ่ม ซึ่งในท้ายที่สุดก็ยังอยู่ภายใต้ความต้องการเดียวกันของพรอสเพโรที่ต้องการกลบเกลื่อน/ปกปิดเหตุการณ์พายุร้ายที่ตนเป็นคนบันดาล
	ตัดบทพูดบางคำของพรอสเพโรที่กล่าวถึงคาลิบันในบทละครพายุพิโรธหน้า 127 ที่เรียกคาลิบันว่า *"อ้ายมืดตัวนี้เป็นทาสข้าเอง"* ปรับเป็น *"อ้ายตัวนี้เป็นทาสข้าเอง"*	ผู้วิจัยมองว่าการใช้คำว่า *"อ้ายมืด"* หรือในบทภาษาอังกฤษ *"thing of darkness"* อาจจะเป็นการบอกเป็นนัยถึงสีผิวของคาลิบัน ในอีกทางหนึ่งก็อาจจะหมายถึง ความเลวทรามเป็นปีศาจ ตามทัศนะของพรอสเพโร แต่ทั้งนี้ทั้งนั้น ผู้วิจัยไม่ต้องการนำเสนอตัวละครคาลิบันถึงในประเด็นเรื่องสีผิว และอคติชาติพันธ์ แต่ต้องการนำเสนอคาลิบันในฐานะคนพื้นที่ ที่อยู่บนเกาะมากก่อน จึงทำให้เขามี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		บุคลิกลักษณะที่แตกต่างจากคนอื่นๆ ที่ก็ล้วนแต่เป็นมนุษย์ที่มาจากเมืองทั้งสิ้น
	-การเพิ่มคำอธิบายในฉาก (Stage direction) ท้ายบทพูดของพรอสเพโรที่ว่า *"**พรอสเพโร:** ข้าจะเล่าให้ฟังทุกอย่าง ข้าสัญญาจะสั่งให้ทะเลสงบคลื่น..... แอเรียล นี่เป็นหน้าที่ของเจ้า หลังจากนั้น ข้าจะปล่อยเจ้าเป็นอิสระ ลาก่อน เข้ามาใกล้ๆ* *(คาลิบันกลับเข้ามา มองพรอสเพโร ก่อนจะเดินกลับไปที่พักใต้หุบเขา พรอสเพโรมองตามจนคาลิบันหายไป)"*	ผู้วิจัยต้องการสร้างสถานการณ์ให้พรอสเพโร ตระหนักถึงสิ่งที่ได้กระทำกับคาลิบันมาตลอด กล่าวคือ หลังจากพรอสเพโรให้อภัยทุกคนสะสางเรื่องราวที่ตนได้กระทำไป แต่สิ่งที่ยังติดอยู่ในใจของพรอสเพโรคือ การให้อภัยตนเอง การปะจันหน้ากับคาลิบันสองคนอีกครั้ง ในความเงียบก่อนจะแยกย้ายกันไปอาจจะแสดงให้เห็นว่า พรอสเพโรก็กระทำผิดต่อคาลิบันไม่น้อยแต่ก็ปากหนักเกินกว่าจะพูดขอโทษหรือกล่าวให้อภัยคาลิบัน
บทส่งท้าย	การเพิ่มคำอธิบายในฉาก (Stage direction) ก่อนเข้าบทพูด ในบทส่งท้าย (บทละครพายุพิโรธ ,น.132) *(พรอสเพโรเข้ามาเขาสวมเสื้อคลุมทับชุดกษัตริย์มิลาน)*	ผู้วิจัยต้องการให้สื่อสาร การสวมใส่เสื้อคลุม เป็น Motif ที่สื่อสารการสวมทับ ยึดติดและการร่ายเวทมนตร์ของพรอสเพโร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	- การเพิ่มคำอธิบายในฉาก (Stage direction) หลังบทพูดใน บทส่งท้าย (บทละครพายุพิโรธ,น.132) *(ภูตทั้งหมดหายไปเหลือพรอสเพโร พรอสเพโรเดินขึ้นไปบนสุดของเกาะอีกครั้ง มองรอบๆเกาะ พรอสเพโรร่ายรำเพื่อสลัดเสื้อคลุมออกแล้วโยนทิ้ง เวทมนตร์หายไปหมดเปลี่ยนเป็น บรรยากาศเกาะตอนเช้าเงียบสงบ ได้ยินเสียงคลื่นลมทะเล เขาปลดเสื้อเจ้ามิลานออกเล็กน้อย พรอสเพโรฟังและค่อยๆ ร่ายรำรับคล้ายท่ารำซัดชาตรีแต่ช้าลง ตามเสียงคลื่น ดนตรีผสมผสานค่อยๆเข้ามา) (เมื่อรำจบเสียงดนตรีหายไปเหลือเพียงเสียงคลื่น ด้านหนึ่งเราเห็นเรือและคนอื่น อยู่บนเรือเตรียมออก พรอสเพโรเดินขึ้นเรือเรือออกทุกคนอยู่บนเรือกลางทะเล มีคลื่นลม)*	ผู้วิจัยต้องการขยายสถานการณ์ โดยเพิ่มเดิมพันและความท้าทายในบทส่งท้าย เพื่อขับเน้นความต้องการร้องขออภัยของพรอสเพโร เพื่อสื่อสารอัตลักษณ์การแสดงที่ถูกผสมผสานกับแก่นความคิดหลัก

3.1.6.2 การผสมผสานรูปแบบการแสดง

จากกรอบความคิดของผู้กำกับ ผู้วิจัยกำหนดรูปแบบต้องมีการผสมผสานกัน ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่า ประเด็นสำคัญในการผสานรูปแบบคือ การนำเอารูปแบบการร้อง-รำ ของการแสดงละครชาตรีเข้าไปผสมรวมกับบทละครให้ลงตัวเพื่อสนับสนุนแก่นความคิดหลัก โดยผู้วิจัยแบ่งออกเป็น การผสมผสานขนบละครชาตรี และ การกำหนดตำแหน่งบทกลอน อธิบายดังนี้

1) การผสมขนบละครชาตรี ผู้วิจัยได้นำเอาส่วนพิธีกรรมของละครชาตรีมาเชื่อมโยงกับบทละคร และมีตัวละครพรอสเพโรเป็นผู้สื่อสารหลักในส่วนนี้ กล่าวคือเชื่อมโยงและจัดวาง พิจารณาตามบริบทแวดล้อมและแก่นความคิดหลัก และมีตัวละครพรอสเพโรเป็นผู้สื่อสารหลัก จากการตีความบทละคร ตัวละคร และบริบทการแสดงละครชาตรี ผู้วิจัยสรุปได้ว่า รูปแบบการแสดงละครชาตรีถูกนำมาผสมผสาน สองตำแหน่งได้แก่ ในช่วงการเปิดเรื่องและบทส่งท้าย

การผสมขนบละครชาตรี (ช่วงเปิดเรื่องและองก์ 1 ฉาก 1) เลือกเอาการแสดงละครชาตรี โหมโรงประกาศหน้าบท และ รำซัดหน้าเตียง ซึ่งถูกแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 พรอสเพโรหลังอยู่บนเกาะมาได้ไม่นานเริ่มทำใจยอมรับชะตาของตนเอง ช่วงที่ 2 พรอสเพโรเตรียมร่ายเวทมนตร์สร้างพายุใส่เรือ ช่วงที่ 3 พรอสเพโรและภูตรำร่ายมนต์บันดาลให้พายุรุนแรงมาก

จนเรือล่ม อธิบายดังนี้ ผู้วิจัยเลือกให้การโหมโรงประกาศหน้าใช้เปิดการแสดงก่อนที่จะเข้าสู่เรื่องราวในบทละคร โดยให้ผู้แสดงทุกคนออกมาตามขนบแบบฉบับโดยมีตัวละครพรอสเพโรเป็นต้นเสียงเปรียบเป็นนายโรงและนักแสดงคนอื่นเป็นลูกคู่ ทุกคนอยู่ในฐานะนักแสดงที่ร้องขอพรให้การแสดงเป็นไปด้วยดี เพื่อเป็นการเตรียมตัวก่อนเริ่มแสดงแบบละครชาตรี รวมทั้งสื่อสารกับคนดูอย่างชัดเจนตั้งแต่เริ่มต้นว่าเป็นการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยที่มีการใช้ขนบการแสดง ผสมผสานองค์ประกอบการแสดงร่วมสมัย

การรำซัดหน้าเตียงบูชาครู ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีการขยายและเชื่อมโยงอารมณ์ความรู้สึกของพรอสเพโร ในองก์ที่ 1 ฉากที่ 1 ทั้งนี้แม้ว่าความหมายของบทรำซัดจะไม่ได้สื่อสารหรือเชื่อมโยงกับตัวละครอย่างตรงไปตรงไปมาโดยผู้วิจัยแบ่งบทรำซัดนี้เป็น 3 ช่วง และกำหนดให้ผสมผสานเข้าไปในบทละครในช่วงที่เหมาะสมและสามารถเชื่อมโยงได้ โดยอธิบายดังต่อไปนี้

รำซัดช่วงที่ 1 ตั้งแต่ *“ตัวพี่_ชาตรี_เหมือนนกเอย_สาเอย_ลิกา ”* จนถึง *“พี่หลบฝนทนฟ้าตามหานวล ไม่ประสบพบนวลหวนใจหาย”* กำหนดให้เชื่อมโยงกับความรู้สึกของตัวละครพรอสเพโรนอกเหนือจากเหตุการณ์ที่ปรากฏในบทละคร องก์ที่ 1 ฉากที่ 1 ผู้วิจัยเลือกให้ขยายเชื่อมโยงกับความรู้สึกของพรอสเพโรเมื่อมาถึงเกาะนี้ได้ไม่นาน ฉากนี้คือห้วงภวังค์ของพรอสเพโรที่จะแสดงภาพความเปลี่ยนแปลงของเกาะในระยะเวลา 12 ปี บอกเล่าตั้งแต่ช่วงที่พรอสเพโรเริ่มทำใจยอมรับชะตาของตนเองที่จะต้องอาศัยอยู่บนเกาะแห่งนี้ ผู้วิจัยจินตนาการว่าเกาะในเรื่องเป็นสถานที่ไร้ที่มาที่ไปเป็นที่แวะเวียนมาของภูตเพราะปราศจากคนอาศัยอยู่ เป็นบรรยากาศ ความเงียบ ความสงบ สายลมเสียงคลื่นพัดผ่าน ตีความว่าการติดต่อสื่อสารกับภูตบนเกาะนี้ จำเป็นต้องเข้าใจถึงธรรมชาติ ถึงสรรพเสียงสรรพชีวิตบางอย่าง นั่นก็คือเมื่อพรอสเพโรยอมรับชะตากรรมและเรียนรู้ที่จะอยู่บนเกาะแห่งนี้ใส่งผลให้เขาสามารถสัมผัสถึงอำนาจเวทมนตร์ที่เขาศึกษาก้าวเข้าสู่โลกแห่งเวทมนตร์และปกครองเกาะในที่สุด เมื่อจบบทร้องในช่วงแรกนี้กำหนด ให้เหล่าภูตบนเกาะปรากฏตัวออกมานอบน้อม ก่อนจะเห็นพรอสเพโรเดินขึ้นไปจุดสูงสุดของเกาะ เพื่อเตรียมตัวสั่งการให้เหล่าภูตบันดาลพายุใส่เรือ

รำซัดช่วงที่ 2 ตั้งแต่ *“ได้ยินเสียงนกกรด มันมาทดร้อง ใจคะนึงถึงน้องไม่รู้วาย”* จนถึง *“เอ้ย ใจเพียงอาสัญ เอย”* ผู้วิจัยเห็นว่าบทรำซัดช่วงที่ 2 ที่การเตรียมตัวที่จะบัญชาภูตให้สร้างพายุพัดใส่เรือให้มาขึ้นฝั่งบนเกาะ ตีความเชื่อมโยงเสียงนกกรดว่าหมายถึงความเปลี่ยนแปลงบางอย่างกำลังเกิดขึ้น นั้นก็คือศัตรูที่เดินเรือผ่านมา ผู้วิจัยกำหนดให้พรอสเพโรปรากฏตัวพร้อมชุดคลุมเวทมนตร์ออกเตรียมร่ายเวทมนต์ ในขณะที่พยายามตอกย้ำความรู้สึกแค้นให้ตัวเองแข็งแกร่ง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพื่อเตรียมตัวที่จะบัญชา แอเรียลและภูตที่รายล้อมเตรียมรับคำสั่งให้เริ่มบันดาลพายุพัดใส่เรือให้มาขึ้นฝั่งบนเกาะ ทั้งนี้พรอสเพโรรู้ว่าศัตรูของตนจะแล่นเรือผ่านล่วงหน้าอย่างน้อยหลายวันแน่นอน เขาได้ตระเตรียมมาเป็นอย่างดี

รำซัดช่วงที่ 3 ผู้วิจัยตีความการรำซัด 12 ท่าคือการร่ายเวทมนตร์บันดาลให้พายุรุนแรงมากของพรอสเพโรและภูต โดยท่าซัดแต่ละท่าจะเชื่อมโยงกับทิศทางการโคลงเคลงของเรือและเสียงดนตรีในช่วงนี้คือเสียงพายุที่รุนแรงมากจนเรือเสียการควบคุมและล่มในที่สุด สามารถแจกแจงท่ารำดังนี้

การผสมขนบละครชาตรี (ช่วงบทส่งท้าย) เลือกเอารูปแบบการแสดงละครชาตรี คือ การบูชาครูหน้าเตียง เชื่อมโยงกับความต้องการร้องเรียกสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้บทบูชาครูหน้าเตียงแทนคาถาในการเรียกครูเพื่อให้พรอสเพโร ได้อ้อนวอนก่อนเข้าสู่บทส่งท้าย และ กำพลัด เชื่อมโยงกับ ความรู้สึกของพรอสเพโรหลังจากตัดสินใจสละเวทมนตร์และล่องเรือกลับมิลานพร้อมกับทุกคน กล่าวคือ จากการต่อยอดจากบทละคร ผู้วิจัยจึงเลือกย้ายตำแหน่งบทบูชาครูหน้าเตียงไปไว้ในช่วงบทส่งท้าย โดยเลือกเชื่อมโยงกับความต้องการของพรอสเพโรในบทส่งท้าย ที่ต้องการปลดปล่อยตนเองออกจากเกาะ จากสถานการณ์ก่อนหน้าที่พรอสเพโรได้ให้อภัยและทุกตัวละครกลับมาพบกัน แต่ยังคงกังวลกับเวทมนตร์ที่ตนได้ใช้เพื่อแก้แค้นไปก่อนหน้า จึงใช้บทบูชาครูหน้าเตียงเป็นบทร้องเรียกครูให้ลงมาเพื่อปลดปล่อยและให้อภัยตน

แต่อย่างไรก็ดี การย้ายตำแหน่งขนบการแสดง อาจจะเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อน รวมทั้งขนบการแสดงเท่าที่ศึกษาก็ยังไม่สามารถถ่ายทอดความรู้สึกในฐานะมนุษย์ธรรมดาบนเรือของพรอสเพโรได้ ฉะนั้นผู้วิจัยจึงค้นคว้าและปรึกษาครูกัญญา เพื่อมองหาความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ หลังทำการค้นคว้าและปรึกษา มีความเห็นว่าการผสานโหมโรงและรำซัดมีความเหมาะสมดี แต่การรำซัดอาจจะต้องลองดูในกระบวนการซ้อมอีกที ส่วนการบูชาครูหน้าเตียงที่ย้ายตำแหน่งมาบทส่งท้ายก็สามารถทำได้ เพราะตัวละครต้องการร้องเรียกและขอร้องจากสิ่งศักสิทธิ์หรือสิ่งที่มีอำนาจเหนือกว่าตน รวมทั้งผู้วิจัยได้อธิบายการตีความว่าหลังจากร้องขอการให้อภัยของพรอสเพโรและการตัดสินใจขึ้นเรือกลับและหวาดหวั่นกับท้องทะเล ครูกัญญา ได้กล่าวถึงขนบการแสดงที่ปัจจุบัน คณะของครูกัญญา ไม่ได้ใช้มานานแล้ว คือ “การร้องเชื้อ” หรือเรียกตามทำนองเพลงว่า “กำพลัด” ที่ใช้ร้องอวยพรให้เจ้าภาพก่อนจะเริ่มโหมโรง โดยตัดตอนคำร้องช่วงหนึ่งที่กล่าวว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ (ตั้งบท) สิบนิ้วลูกหนอยอประนม ยกขึ้นตั้งบังคมเหนือเกศา

(ร้องรับ) สิบนิ้วลูกงอลูกงอยกประนม ยกขึ้นตั้งบังคมเหนือเกศา เหนือเกศา

(ตั้งบท) เจ้าประคุณเอิงเอยศักดิ์สิทธิ์ ศักดิ์สิทธิ์เรื่องฤทธาได้เป็นที่พึ่งพาของมนุษย์

(ร้องรับ) ได้เป็นที่เอิงเอยพึ่งพาของมนุษย์ของมนุษย์)

(ตั้งบท) ผู้ใดเอิงเอยขัดสนขัดสนบนบาน ก็โปรดปรานปรานีเป็นที่สุด

(ร้องรับ) ก็โปรดปรานเอิงเอยปรานีเป็นที่สุดที่สุด

(ตั้งบท) เจ้าประคุณชูช่วยชูช่วยไม่ม้วยมุด ใต้ฟ้ามนุษย์ได้อาศัย

(ร้องรับ) เจ้าประคุณเอิงเอยชูช่วยชูช่วยไม่ม้วยมุด ใต้ฟ้าเอิงเอยมนุษย์ได้อาศัยได้อาศัย”

(กัญญา ทิพโยสถ, 2020)

ผู้วิจัยพบว่าเนื้อความสามารถเชื่อมโยงกับความรู้สึกของพรอสเพโรหลังจากสละเวทมนตร์ ที่กำลังอยู่ในความรู้สึกหวาดหวั่นและตระหนักกับตนว่าตัวเองก็เป็นเพียงมนุษย์คนหนึ่งที่อยู่ใต้ธรรมชาติ ที่เปรียบเป็นพลังยิ่งใหญ่ที่ไม่สามารถคุมได้ หลังจากการวิเคราะห์ตีความการผสมผสาน ผู้วิจัยทำการสรุปการขยายบทส่งท้ายเพื่อผสมผสานขนบการแสดง โดยอธิบาย เหตุการณ์ ความต้องการ เป้าหมาย และการ กระทำ ในแต่ช่วงของการแสดงได้ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตาราง 7 การวิเคราะห์ตีความผสมผสานบทส่งท้ายและบริบทการแสดงละครชาตรี

UNIT	รายละเอียด	ความต้องการ	เป้าหมาย	การกระทำ
A	หลังจากพรอสเพโรให้อภัยทุกคน พรอสเพโรจึงทำการร่ายเวนมนตร์อีกครั้ง เพื่อเรียกครู **“การบูชาครูหน้าเตียง”**	ต้องการเรียกครู/สิ่งศักดิ์สิทธิ์ลงมา	เพื่อให้อภัยและปลดปล่อยตนออกจากเกาะ	ร้องเรียก
B	พรอสเพโรพยายามร้องขอ *“บัดนี้ข้าสละเวทมนตร์หมดสิ้น..... และอภัยโทษแก่คน*	ต้องการให้ครู/สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตอบรับและให้อภัย	เพื่อให้อภัยและปลดปล่อยตนออกจากเกาะ	ยอมสละ

	ทรยศทุกอย่าง”	ตน		
C	ครูหายไปส่งสัญญาณบางอย่างไม่รับคำร้องขอของพรอสเพโร พรอสเพโรจึงพยายามมากขึ้น *“ขออย่าให้ข้าต้องพำนักในเกาะร้างนี้ในมนตรา.....ขอจงมีใจเมตตาปลดปล่อยข้าเป็นอิสระเทอญ”*	ต้องการยื้อให้ครู/สิ่งศักดิ์สิทธิ์ รับฟังคำขอ	เพื่อให้อภัยและปลดปล่อยตนออกจากเกาะ	อ้อนวอน /ร้องขอ/วิงวอน
D	เกิดความแปรปรวนรอบเกาะ พรอสเพโรถูกล้อมด้วยเกาะท้องทะเลทั้งหมด จนกระทั่งเขาสลัดเสื้อคลุมออก	ต้องหลบหลีกหนีการถูกขังไว้ที่เกาะ	เพื่อให้ตนเองจะได้เป็นอิสระและออกจากเกาะ	ปลดปล่อย
E	พรอสเพโรค้นพบความสงบ สัมผัสบรรยากาศทะเลที่ผ่อนคลาย ก่อนจะตัดสินใจเดินขึ้นเรือออกไปจากเกาะ ในขณะอยู่บนเรือเกิดแรงลม พรอสเพโรจึงร้อง **“บทกำพลัด”** แต่คลื่นลมก็ไม่ได้สงบลง	ต้องการเดินทางกลับมิลานอย่างปล่อยภัย	เพื่อให้จะได้ใช้ชีวิตอย่างอิสระและสงบ	ปล่อยวาง / ยอมรับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) การกำหนดตำแหน่งบทกลอน

ผู้วิจัยใช้วิธีการปรับบทละครที่เป็นพูดในบางช่วงให้เป็นบทกลอน เพื่อสนับสนุน แก่นความคิดหลักและกรอบความคิดของผู้กำกับการแสดง เพื่อผสมรวมรูปแบบการแสดงทั้งสอง ให้เกิดการใช้การร้องและรำประกอบดนตรีผ่านบทกลอนสลับกับบทพูดของตัวละคร

ในการกำหนดและปรับบทจะช่วยขยายการกระทำและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ผู้วิจัยกำหนดตำแหน่งโดยการพิจารณาจากการวิเคราะห์ตีความบทละครพายุพิโรธและตัวละคร โดยกำหนดให้ใช้ ‘กลอนบทละคร’หรือ ‘กลอนแปด’ โดยให้กลอนสื่อสารแทนบทพูดของตัวละครในช่วงนั้นๆ เพราะบทละครพายุพิโรธถูกเขียนมาเพื่อเป็นบทพูด และบทกลอนต้องขยายอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครออกมาให้ได้ รวมทั้งการเขียนบทกลอนเป็นการเพิ่มรูปแบบการแสดงเข้าไป ผู้วิจัยมองว่าการใช้กลอนบรรยายเพื่ออธิบายเหตุการณ์จึงไม่สมเหตุสมผล เนื่องจากภาษาของบทละครก็แสดงภาพพจน์อธิบายความอย่างชัดเจนดีแล้ว รวมทั้งการแสดงนี้ไม่ได้มีการตัดตอนเนื้อหาคนดูสามารถรับรู้เรื่องราวได้ทั้งหมดไม่จำเป็นต้องใช้กลอนอธิบายเหตุการณ์ก่อนหน้าอย่างที่บางครั้งละครชาตรีมักทำเพื่อให้คนดูเข้าใจ โดยแจกแจงออกมาดังนี้

ตาราง 8 การกำหนดตำแหน่งบทกลอน

ลำดับ	ชื่อบทกลอน	ตัวละคร	Mood and Tone	เหตุการณ์
1	กอนซาโลร้องขอ	กอนซาโล	หวาดกลัว วิงวอน เร่งเร้า	ก่อนเรือล่ม กอนซาโลที่ปลงกับความตาย อ้อนวอนขอร้องให้ตายบนบกแห้งๆ
	บทพูด	*“ขณะนี้ ข้าจะยอมแลกท้องทะเลสักพันลี้ กับพสุธาแห้งเพียงหนึ่งไร่ ให้โทรมอย่างไรก็ไม่ว่า สุดแต่พระประสงค์เบื้องบนเถิด แต่ข้าอยากตายบนบกแห้งๆ”*		
2	มิแรนดากังวล	มิแรนดา	หวาดวิตก เดือดเนื้อร้อนใจ	ระบายความทุกข์ความหวาดกังวล
	บทพูด	*“หากท่านใช้กฤตยาคมบันดาล ให้ทะเลคะนองฤทธิ์ ท่านพ่อคะ โปรดหยุดเถิด ท้องนภาราวหลั่งอนธการอัปลักษณ์ ขณะท้องสมุทรถาโถมถึงฟากฟ้า สาดสุริยาให้ดับมืด โอ ข้าทุกข์ใจ แทนบรรดาผู้ทุกข์ยาก นาวาหาญกล้า ซึ่งมิพำนักต้องกังขาว่าบรรทุกมนุษย์สุดประเสริฐ ถูกกระแทกแตกเป็นเสี่ยง ๆ เสียงร้องกรีดแทรก สะเทือนขั้วหัวใจ อนิจจา น่าเวทนา ดวงวิญญาณที่ต้องมาดับสูญ หากข้ามีฤทธานุภาพดั่งเทวา ข้าจะบันดาลให้ท้องสมุทรกลืนหายในพสุธา ก่อนจะกลืนนาวาเพียบคนโดยสาร”*		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3	มิแรนดา หลับ	พรอสเพโร	เร่งเร้า ฉับไว	มิแรนดายังคาดคั้นจะเอาคำตอบเรื่องพายุพรอสเพโรจึงร่ายมนตร์ให้หลับเพื่อจะได้ติดตามการปฏิบัติงานของแอเรียล
	บทพูด	“เจ้าจะง่วงงุน ปรารถนานิทรามณ์ เจ้าหมดทางเลือกแล้ว (มิแรนดาหลับ) มาเถิด บริวาร มา ข้าพร้อมแล้ว เข้ามาเถิด แอเรียล มา (แอเรียลเข้ามา)”		
4	แอเรียล แปลงกาย	พรอสเพโร	ฉับไว หนักแน่น	สั่งการให้แอเรียลเป็นพรายน้ำเพื่อทำภารกิจต่อไป
	บทพูด	“จงแปลงตัวเป็นพรายสมุทร อย่ายอมให้สายตาใครมองเห็นนอกจากข้า จงเนรมิตตัวล่องหนจากดวงตาผู้อื่น ไปแปลงร่างเสีย แล้วกลับมา ไปเร็วเข้า สิ (แอเรียลออกไป)”		
5	แอเรียล เรียกเฟอร์ดินานด์	แอเรียล	ขึงขังหนักแน่น พิศวงงุนงง	แอเรียลค่อยๆล่อเฟอร์ดินานด์ให้ผ่อนคลายก่อนจะก่อนจะส่งเสียงทำนอง หลอกว่าพ่อได้จากไปแล้ว
	บทพูด	“บิดาเจ้าอยู่ลึกลงไปห้าฟาธอม กระดูกเป็นประการัง ดวงเนตรเป็นเม็ดมุก ไม่ได้อันตรธานหายวับ โดยไม่รวดร้าวจากทะเล แปรปรวน สู่สิ่งงดงามพันลึก เหล่าพรายน้ำสั่นระฆังมรณะยามถึงฆาต (ร้องรับ) หง่างเหง่ง ฟังสิ สดับเสียง ระฆังหง่างแหง่ง”		
6	สั่งสอนเฟอร์ดินานด์	พรอสเพโร	ดุดัน ฉับไวเย้าหยอก	พรอสเพโรกำราบเฟอร์ดินานด์ที่กล้ายกดาบท้าทายตน
	บทพูด	“อะไรนะ อ้ายลูกกระจ๊อกมาสั่งสอนข้าหรือยกดาบขึ้น อ้ายทรยศ ที่ทำท่าอวดเก่ง แต่ไม่ยอมลงดาบเจ้าสำนึกผิดละสิ มาสิ อย่ามัวตั้งท่า ด้วยข้าสามารถปลดดาบจากเจ้าเพียงด้วยไม้เท้านี้ และทำให้เจ้าทิ้งอาวุธลง”		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7	กอนซาโลให้กำลังใจ	กอนซาโล	เรียกพลัง ชวนทุกคนให้ฮึบอย่างอบอุ่น	ให้กำลังใจ ปลุกใจทุกคนที่กำลังเศร้าท้อแท้กับการรอดตายอย่างหมดหวัง
	บทพูด	“ได้โปรดเถิด ขอจงรื่นเริง ท่านมีเรื่องให้โสมนัส เช่นเดียวกับเราทุกคนที่รอดชีวิต เวลาโศกเศร้าเป็นธรรมดาโลก ทุกวัน เมียกะลาสี นายเรือสินค้า และเจ้าของเรือ ล้วนมีเรื่องให้โศกเศร้าเหมือนเรา แต่ปาฏิหาริย์การรอดตายครั้งนี้ มีไม่กี่คนในล้านจะอวดอ้างได้เหมือนเรา”		
8	แอเรียลเตือนกอนซาโล	แอเรียล	เร่งเร้า หวาดหวั่น	แอเรียลปลุกกอนซาโลให้ระวังภัย
	บทพูด	“(แอเรียลเข้ามา ในร่างที่ไม่มีใครเห็น พร้อมเสียงดนตรีและเพลง) เจ้านายข้ามีเวทมนตร์คาถาล่วงรู้เหตุการณ์นี้ ที่ท่านผู้เป็นมิตรของเขาตกอยู่ในอันตราย และส่งข้ามา ให้รักษาชีวิตของพวกเขาไว้ (หาไม่แผนการของนายคงล้มเหลว) (ร้องเพลงใส่หูกอนซาโล) ยามที่ท่านนอนกรนอยู่ที่นี้ มีคนคิดคดอยู่ตรงหน้า หากท่านยังอยากรักษาชีวิตไว้ จงสลัดความง่วงงุนทิ้งและระวังตน ตื่นเถิด ตื่นเถิด”		
9	คาลิบันสาปแช่ง	คาลิบัน	ฉับไว รุนแรง หยาบคาย	คาลิบันด่าทอพรอสเพโรที่ใช้งานตนหนักหนา โดยไม่สนภูตที่อาจจะได้ยิน
	บทพูด	*“ขอมวลเชื้อโรคที่ดวงตะวันดูดไว้ จากห้วยละหานลำธารหนอง จงบันดาลให้พรอสเพโรฉิบหาย ให้มันเจ็บปวดด้วยโรคภัยทุกอณู!”*		

10	คาลิบันเมามาย	คาลิบัน	เมามาย ผ่อนคลาย ขำขัน	คาลิบันที่เมาเหล้ามีความหวังกับเจ้านายใหม่ จะพาไปหาบ่อน้ำจืดและรับใช้
	บทพูด	*“(คาลิบันร้องเพลง เมามาย)* ***คาลิบัน*** *ลาก่อน เจ้านาย ลาก่อน ลาที* ***ทริงคูโล*** *มันหอนโหยหวนเหลือเกิน ไอ้อสูรนี่* ***คาลิบัน*** *ไม่มีอะไรมาขวางข้าจากปลา ไม่ต้องเก็บฟืนตามคำสั่งใคร ไม่ต้องขูดจนเกลี้ยงจาน ไม่ต้องล้างจาน คาลิบัน คาลิบัน* *มีเจ้านายใหม่ เจ้านายแสนดี อิสรภา โอ้โฮ โอ้โฮ อิสรภาพ ฯลฯ* ***สเตฟาโน*** *เฮ้ย อสูรใจกล้า นำทางไปสิ”*		
11	เฟอร์ดินานด์เกี้ยว	เฟอร์ดินานด์	อ่อนหวาน อ่อนโยน	เฟอร์ดินานด์เมื่อรู้ชื่อมิแรนดาก็ชื่นชมว่าตนไม่เคยเจอผู้หญิงใดที่ดีเท่ามิแรนดา
	บทพูด	*“มิแรนดาสุดบูชา สุดยอดแห่งโสมนัส สูงค่ากว่าสิ่งล้ำค่าใดในโลก* *ข้าเคยชมชอบหญิงงามมากมาย และบ่อยครั้งที่พวกนางเอ่ยมธุรสวาจาสะกดข้าไว้ ข้าเคยชอบสตรีหลายคนที่ถึงพร้อมคุณสมบัติ* *ไม่เคยมีหญิงใดเพียบพร้อมไร้ที่ติ แต่มีข้อบกพร่องดึงให้คุณลักษณ์ด้อยลง* *แต่ว่าเจ้าช่างเพียบพร้อมประเสริฐ เจ้าประมวลส่วนดีเลิศของกุลสตรีไว้ครบถ้วน”*		
12	มิแรนดาเผยความในใจ	มิแรนดา	หนักใจ คับข้อง	มิแรนดาพยายามจะเผยความรู้สึกของตัวเองที่มีต่อเฟอร์ดินานด์
	บทพูด	*“แก่ความไม่คู่ควรของเรา ที่ไม่หาญกล้าเสนอสิ่งที่ข้าปรารถนาถวาย* *และยิ่งไม่กล้าจะรับสิ่งที่ข้าจะตายด้วยปรารถนา แต่นี่เป็นเรื่องเล็กน้อย* *และยิ่งมันพยายามจะอำพรางตัวไว้ มันก็ยิ่งแสดงตัวให้ปรากฏชัด* *ดังนั้น เล่ห์น่าละอาย บงการตัวข้าผู้ไร้เดียงสาและไร้เชิง* *ข้าขอเป็นพระชายา หากท่านยอมสมรสกับข้า หาไม่ ข้าขอตายในฐานะหญิงรับใช้ของท่าน หากขอเป็นสหาย ท่านอาจไม่ยอมรับข้า แต่ขอเป็นคนรับใช้ ไม่ว่าท่านจะรับหรือไม่”*		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

13	คำสัญญา	เฟอร์ดินานด์ มิแรนดา	อิ่มเอม อบอุ่น ความหวัง	เฟอร์ดินานด์และมิแรนดามั่นหมายสัญญาในความรักและความรู้สึกที่มีต่อกัน
	บทพูด	***"เฟอร์ดินานด์*** *ถูกต้องแล้ว ด้วยหัวใจยินยอม* *ราวทาสที่เต็มใจไร้อิสรภาพ นี่มือข้า* ***มิแรนดา*** *และมือข้าเช่นกัน พร้อมดวงใจมอบให้ในนั้น* *และบัดนี้ ขอลาห่างสักครึ่งชั่วโมง* ***เฟอร์ดินานด์*** *ช่างแสนนาน"*		
14	คำสาปแอเรียล	แอเรียล	รุนแรง ฉูดฉาด	แอเรียลสาปแช่งขุนนางอย่างน่าหวาดกลัว
	บทพูด	*"เจ้าทั้งสามเป็นคนบาป ผู้ซึ่งโชคชะตาใช้โลกบาดาลเป็นเครื่องมือ เป็นสิ่งที่อยู่ในนั้น ทะเลที่ไม่เคยอิ่มเอม ได้บันดาลขย้อนพ่นเจ้ามาขึ้นฝั่งบนเกาะนี้ ซึ่งไม่มีมนุษย์พำนักอาศัย* *เจ้าทั้งสามไม่สมควรรอดชีวิต ข้าเสกเป่าให้เจ้าบ้าคลั่ง และแม้ในความวิปลาสฮึกหาญ* *มนุษย์จะเอาตัวตนจริงซ่อนไว้ในน้ำ"*		
		"เจ้าคนโง่ทั้งหลาย ข้ากับพวกพ้องเป็นทูตแห่งโชคชะตา เนื้อธาตุซึ่งหล่อหลอมดาบของเจ้า *อาจพิฆาตวายุกัปนาท หรืออาจสังหารกระแสธารที่ไหลแยก* *ราวปลิดขนนกเบาหวิวปลิวจากตัวข้า ผองภูตสหายข้าล้วนแกร่งกล้าไม่มีใครเข่นฆ่าลง"*		
		"ว่าเจ้าทั้งสาม ได้ขับพรอสเพโรคนดีออกจากมิลาน ลอยแพมากลางมหาสมุทร *ข้าได้แก้แค้นแทนเขากับธิดาผู้บริสุทธิ์ ด้วยว่าเรื่องชั่วช้านั้นอำนาจธรรมชาติรั้งรอมานาน ทว่าไม่เคยลืม จนมายั่วยุทะเลและชายฝั่งให้พิโรธบ้าคลั่ง และให้ภูตทั้งมวล คอยก่อกวนสันติสุขของเจ้า"*		
		"ให้เจ้าทุกข์เทวษเรื่องโอรส อลอนโซ ข้าขอประกาศสาปแช่งเจ้า *ขอหายนภัยเชื่องช้า ซึ่งเลวร้ายกว่าความตายฉับพลัน ที่อุบัติขึ้นในครั้งเดียว* *ขอให้เกิดแก่เจ้าทีละเล็กทีละน้อย ความพิบัติตกใส่หัวเจ้า บนเกาะ*		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		ทุรกันดารแห่งนี้ *ไม่ได้มาจากสิ่งใดนอกจากใจโสมนัส และการดำเนินชีวิตที่ไร้มลทิน”*		
15	พรอสเพโรยกลูกสาว	พรอสเพโร	อบอุ่น อ่อนโยน	เฟอร์ดินานด์ได้รับการยอมรับจากพรอสเพโร โดยตอบแทนโดยการยกลูกสาวให้
	บทพูด	*“หากข้าได้ลงโทษเจ้าไปอย่างสาหัส สิ่งชดเชยที่เจ้าได้รับคงชดใช้ให้คุ้มค่าด้วยข้ายกหนึ่งในสามของชีวิตข้าให้ สิ่งซึ่งเป็นแรงใจให้ข้ามีชีวิตอยู่ต่อมาแผู้ซึ่งข้ามอบไว้ในมือของเจ้า และเจ้าได้ผ่านการทดสอบ ด้วยความทรหดอย่างน่าทึ่ง ต่อหน้าสรวงสวรรค์* *ข้าขอมอบสมบัติล้ำค่านี้แก่เจ้าด้วยใจยินดี”*		
16	ภูตอวยพร	จูโน เซเรส ไอริส	งดงาม	เหล่าภูตออกมาอวยพรให้คู่รักมีความสุข
	บทพูด	***“จูโน*** *เกียรติภูมิ ความมั่นคง พรสมรส สืบชั่วกาลนาน และเพิ่มพูน ความปรีดาจงเป็นของเจ้า จูโนขับกล่อมพรให้เจ้า* ***เซเรส*** *พิภพเพิ่มพูน อุดมสมบูรณ์ไพศาล ยุ้งฉางไม่มีวันว่างเปล่า เถาองุ่นมีผลเป็นพวงย้อยไสว พืชตั้งท้องห้อยย้อย ใบไม้แตกใบในช่วงปลายฤดูเก็บเกี่ยว ความเจ็บปวดจะหลีกลี้เจ้า พรของเซเรสประทานให้แก่เจ้า”*		
17	เรียกภูตร่ายรำ	ไอริส	รื่นเริง	ไอริสเรียกเหล่าภูตทั่วทั้งเกาะออกมาร่ายรำอย่างอิสระ
	บทพูด	*"เจ้าเป็นภูตพรายแห่งธารน้ำคดเคี้ยว นามไนยาดีส พร้อมกับศิราภรณ์วัชพืชและกิริยาไร้พิษภัย จงละธารน้ำพลิ้วระลอกมาตามเสียงเพรียกหา สู่ทุ่งเขียวขจีนี้ จูโน มีบัญชาให้หาตัว* *จงมาบรรดาภูติพรายผู้รู้กาละ และช่วงฉลอง ความรักสมัครสมาน จงอย่าทำตัวล่าช้า (พวกภูตพรายเข้ามา) เจ้าภูตแห่งการเก็บเกี่ยวที่ตกแดดจนตัวแดง เหน็ดเหนื่อยจากเดือนสิงหาคม* *จงออกมาสู่ที่นี่จากร่องดิน และเริงร่า หยุดพักผ่อนจากงานหนัก สวมหมวกฟางข้าวไรย์ไว้พบปะหน้าเวียนกันไปในเพลงเต้นรำชาวป่า”*		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

18	นึกถึงแผนร้าย	พรอสเพโร	คับแค้น	พรอสเพโรระเบิดอารมณ์ออกมาทำลายงานเลี้ยงทั้งหมด
	บทพูด	*"(พูดป้อง)* ข้าลืมไปสนิท เรื่องแผนชั่วของเดรัจฉานคาลิบัน กับพวกที่สมคบคิดสังหารข้า เกือบถึงนาทีแห่งแผนนั้นแล้ว ดีมาก หลบไป พอที"		
19	พรอสเพโรทบทวน	พรอสเพโร	สับสน อึดอัด ข่มใจ	พรอสเพโรพยายามควบคุมตนและอธิบายสิ่งที่ตนรู้สึกเกี่ยวกับความแปรปรวนของตน
	บทพูด	*"ดังที่ข้าบอก ล้วนเป็นเหล่าภูตพราย และละลายหายตัวได้ในสายลม* *สลายเป็นอากาศธาตุ และเช่นเดียวกับภาพนิมิต ที่สร้างสิ่งที่ไม่มีตัวตนนี้* *หอคอยตระหง่าเสียดหมู่เมฆ ปราสาทราชวังงามพิสดาร* *ศาสนสถานอัครฐาน กับโลกทั้งโลก ใช่ และสรรพสิ่งที่มันบันดาลให้เกิด* *จะละลายหายไป และเช่นเดียวกับขบวนแห่แหนล่องหนนี้* *จะจางหายไป ไม่ทิ้งร่องรอยปุยเมฆไว้เบื้องหลัง"*		
20	พรอสเพโรคลายมนตร์	พรอสเพโร	หนักแน่น	พรอสเพโรยังคงดำเนินการตามแผนต่อไป จนกระทั่งแอเรียลทำให้เขาฉุกคิดและมองดูพวกเหล่าขุนนางที่ถูกคุมขังในสภาพน่าเวทนา
	บทพูด	*"ภูตแห่งขุนเขา ลำธาร บึงน้ำใส และป่าละเมาะไม้ และวายุผู้ไล่ตามกระแสสินธุ์บนหาดทราย โดยไม่ทิ้งร่องรอย เหินฟ้าหอบตัวเจ้าสมุทรหวนคืน เจ้าภูตตัวน้อยที่ทิ้งรอยบนหญ้ากลางแสงจันทร์ ซึ่งฝูงแกะไม่ยอมมาและเล็ม และเจ้าผู้ใช้เวลาว่างเพาะเห็ดงอกงามชั่วข้ามคืน* *ซึ่งยินดีปรีดาในเวลาอันจำกัด ช่วยเหลือข้าให้หรี่แสงสุริยายามเที่ยงวัน* *แม้ด้วยพลังอ่อนระโหย ช่วยข้าเรียกลมฟ้าบันดาลพายุพิโรธ ระหว่างท้องทะเลสีเขียว และท้องฟ้าสีคราม บันดาลธรรมชาติวิปริต ฟาดอสุนีบาต ข้า*		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		เสกเพลิงลุกไหม้ ผ่าต้นโอ๊กต้นใหญ่ด้วยสายฟ้าฟาด ข้าได้สั่นคลอนแหลมหิน ถอนรากโคนต้นสน ปลุกนิทรารมณ์คนตายในสุสาน ให้ลุกขึ้นเพ่นพ่านสนองบัญชา ด้วยกฤตยามนตร์วิเศษ แม้เป็นคาถามนตร์ดำ ข้าเนรมิตเมื่อประสงค์ให้เกิด เสียงดนตรีทิพย์ไพเราะ เพื่อสะกดจิตและสัมปชัญญะพวกเขา ข้าจะหักไม้เท้า ฝังมันลึกใต้พิภพ เกินกว่าลูกดิ่งจะสะท้อนเสียง ข้าจะทิ้งตำราเวทมนตร์ให้จมหายลงไป”		
21	สั่งแอเรียลไปเอาชุด	พรอสเพโร	เร่งเร้า หนักแน่น	เมื่อคลายมนตร์ พรอสเพโรจึงสั่งการให้แอเรียลไปนชุดของตนตอนเป็นกษัตริย์มิลานออกมาเพื่อเตรียมต้อนรับขุนนางเหล่านี้
	บทพูด	*“แอเรียล ไปเอาศิราภรณ์และพระแสงในคูหามา ข้าจะถอดเครื่องทรง คืนร่างเดิม ที่เคยเป็นเจ้าแห่งมิลาน เร็วเข้า ภูต เจ้าจะได้เป็นอิสระในเร็ววัน”*		
22	เปลี่ยนชุดพรอสเพโร	แอเรียล	ผ่อนคลาย	แอเรียลร้องเพลงอย่างมีความสุข ระหว่างที่กำลังเปลี่ยนชุดให้พรอสเพโร
	บทพูด	*“(แอเรียลร้องเพลง พลางช่วยเปลี่ยนเครื่องทรง)* ผึ้งดูดน้ำหวาน ข้าดูน้ำหวาน ข้านอนในกระดึงโค เอกเขนกในยามนกฮูกส่งเสียง ข้าขี่หลังค้างคาวเหินฟ้า เริงร่าตามหลังคิมหันต์สนุกสนานเริงใจ อาศัยใต้กลียบบุปผาบานบนก้านไกว”		
23	อลอนโซสำนึกผิด	อลอนโซ	นอบน้อม หนักแน่น	อลอนโซที่เพิ่งหลุดจากมนตร์ ยังคงเต็มไปด้วยคำถามมากมาย ยังคงนึกถึงโอรสเสมอ
	บทพูด	*“ หากท่านคือพรอสเพโร จงเล่ารายละเอียดที่รอดชีวิต ว่าท่านพบเราที่นี่ได้อย่างไร เราเรือแตกลอยมาขึ้นฝั่งเพียงสามชั่วโมงก่อนหน้า ซึ่งข้าเพิ่งสูญเสีย...ช่างปวดร้าวใจ* *บุตรชายของข้า เฟอร์ดินานด์”*		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

24	พรอสเพโร ขออภัย	พรอสเพโร	สงบ ปล่อยวาง	พรอสเพโรพยายามอ้อนวอน ให้ได้รับการอภัย
	บทพูด	*“บัดนี้ข้าสละเวทมนตร์หมดสิ้น อานุภาพในตัวล้วนเป็นตัวข้าเอง บัดนี้ จริงอยู่ ข้าอาจถูกท่านกักขังไว้ หาไม่ก็ส่งกลับเนเปิลส์ ด้วยข้าได้อาณาจักรคืน และอภัยโทษแก่คนทรยศทุกอย่าง”*		

3.1.6.3 โครงสร้างและรูปแบบการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย

จากการสร้างสรรค์รูปแบบและบทการแสดงข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาเรียงเรียงเป็น โครงสร้างการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ แสดงให้เห็นลำดับและรูปแบบการแสดงในแต่ละฉาก เพื่อให้เห็นภาพรวมของการแสดงมากยิ่งขึ้น จำแนกดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 9 โครงสร้างและรูปแบบการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย

ฉาก	อธิบายฉาก	รูปแบบการแสดง
เปิดเรื่อง	ทุกคนออกมาไหว้ครูขอพรให้การแสดงราบรื่นในฐานะนักแสดง	#1 โหมโรงประกาศหน้าบท (ร้อง)
1.1	หลังพรอสเพโรอยู่เกาะมาได้ไม่นานเริ่มทำใจยอมรับชะตาของตนเอง ทำให้เขาสามารถเข้าถึงเวทมนตร์และปกครองเกาะ ปรากฏภูตบริวารของเขา ท่ามกลางบรรยากาศวันเวลาผ่านไป 12 ปี	#2 รำซัดชาตรี 1(ร้องและรำ)
1.2	สรั่งเห็นท่าว่าพายุรุนแรงมากขึ้น เกิดการโต้เถียงกับกลุ่มขุนนางนิดหน่อยเรื่องควบคุมเรือ	บทพูด
1.3	พรอสเพโรในชุดคลุมเวทมนตร์ร่ายเวทมนตร์สั่งการภูตให้บันดาลคลื่นลม	#2 รำซัดชาตรี 2 (ร้องและรำ)
1.4	พรอสเพโรรำซัด 12 ท่า ในขณะที่ พายุรุนแรงมากขึ้นจนพระราชาเตรียมสวดมนตร์ก่อนเรือจะแตก	#2 รำซัดชาตรี 3(รำ) บทพูด
1.5	กอนซาโลอ้อนวอนฟ้าดิน ทุกคนบนเรืออยู่ใน Moment ที่ต่างกันไป ก่อนภูตจมเรือ เรือแตก ตัวละครแตกกระจายจมลงน้ำ	#3 กอนซาโลร้องขอ (ร้องและรำ)
1.6	มิแรนดากังวลภาพที่เห็นเรือลมพายุแปรปรวน จึงตื่นขึ้นกลางดึก พรอสเพโรปลอบและเล่าอดีตให้ฟัง	#4 มิแรนดากังวล (ร้องและรำ)

		และบทพูด
1.7	พรอสเพโรต้องการให้มิแรนดาหยุดถามเกี่ยวกับพายุ จึงร่ายในมนตร์ให้หลับพรอรเพโรถามถึงคนบนเรือที่ให้แอเรียลนำไปไว้มุมต่างๆบนเกาะ ก่อนที่พรอสเพโรสั่งให้แอเรียลแปลงกลายเป็นพราย เพื่อเริ่มภารกิจต่อ	#5 มิแรนดาหลับ (ร้องและรำ) บทพูด #6 แอเรียลแปลงกาย(ร้องและรำ)
1.8	พรอสเพโรปลุกมิแรนดาและเรียกคาลิบันเพื่อสั่งให้คาลิบันไปหาฟืนมาเพิ่ม คาลิบันออกมาด่าทอด้วยความหงุดหงิด	บทพูด
1.9	แอเรียลล่อเฟอร์ดินานด์ด้วยดนตรี มายังที่พักของพรอสเพโรเพื่อให้พบกับมิแรนดา	#7A,B แอเรียลเรียกเฟอร์ดินานด์ (ร้อง) บทพูด
2.1	หลังจากขึ้นฝั่งพระราชาอยู่ในความเศร้าหมองไม่ยินดียินร้าย บรรยากาศอยู่ในความเงียบ กอนซาโลพยายามให้กำลังใจทุกคนให้มีความหวัง ขุนนางถกเถียงกัน จนกระทั่ง แอเรียลเข้ามาทำให้กอนซาโลและอลอนโซหลับ	#9 กอนซาโลให้กำลังใจ (ร้องและรำ) และบทพูด
2.2	อันโทนิโยหว่านล้อมให้เซบาสเตียนฆ่าอลอนโซและกอนซาโล ก่อนจะลงมือ แอเรียลช่วยให้รอดชีวิต อลอนโซและกอนซาโลตื่นด้วยความสับสน ก่อนจะออกเดินทางต่อ	บทพูด #10 แอเรียลเตือนกอนซาโล (ร้อง)
2.3	คาลิบันออกมาแบกฟืนตามคำสั่งพรอสเพโร แล้วก็บ่นสาป ทรินคูโลที่เข้ามาหาที่หลบฟ้าผ่า คาลิบันกลัวคิดว่าภูตจึงซ่อนตัว ทรินคูโลเข้ามาหลบใต้ผ้าคาลิบัน จนสเตฟาโนเข้ามาเอาเหล้าให้คาลิบันดื่มจนเมา เลยหลงคิดว่าสองคนเป็นเทพเจ้า	#11 คาลิบันสาปแช่ง (ร้องและรำ) #12 สเตฟาโนเมา (ร้อง) บทพูด #13 คาลิบันเมามาย (ร้องและรำ)
3.1	มิแรนดาเป็นห่วงเฟอดินานด์ที่ต้องทำงานอย่างหนัก เลยเข้ามาหวังจะช่วยและพูดคุย ทั้งสองเผยความรู้สึกต่อกันมากขึ้น	บทพูด #14 เฟอร์ดินานด์เกี้ยว #15 มิแรนดาเผยความในใจ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		#16 คำสัญญา
3.2	คาลิบันอยู่สเตฟาโน และทริงคูโล กำลังเล่าถึงหนทางที่จะทำให้สเตฟาโนได้เป็นเจ้าเกาะแห่งนี้ ในระหว่างเล่าแอเรียลได้ยินเข้าจึงก่อกวน	บทพูด
3.3	เดินทางตามหาพระโอรสอย่างเหน็ดเหนื่อยทำให้กอนซาโลเริ่มหมดแรง อันโทนิโยกับเซบาสเตียนยังคงหมกมุ่นกับแผนร้าย	บทพูด
3.4	ระหว่างที่เขานั่งพักแอเรียลได้เสกดนตรีและภูตให้ออกมาร่ายรำเชิญชวนให้เหล่าขุนนางร่วมรับประทานอาหารในงานเลี้ยง ทุกคนต่างรู้สึกตะลึงและอัศจรรย์กับสิ่งที่เห็น เมื่อนั่งลงที่โต๊ะและดื่มน้ำ ทุกคนตกอยู่ในห้วงความปรารถนาในชีวิต	#17 ภูตเชิญชวน (ลีลาและการรำ) บทพูด
3.5	แอเรียลปรากฏตัวขึ้นในร่างกินนร ทำลายงานเลี้ยงทั้งหมด ทุกคนตกตะลึงกระจัดกระจาย คิดถึงสิ่งที่ภูตได้กล่าวขุนนางต่างไปคนละทิศละทางตามเหล่าภูต แต่สุดท้ายทนเหมือนถูกล้อมด้วยเวทมนตร์บางอย่างจนไม่สามารถขยับไปทางใด เห็นภาความปรารถนาสูงสุดเสียงกรอกหูเสียดแทงสิ่งเลวร้ายที่เคยทำ	#18A,B,C,D คำสาปแอเรียล (ร้องและรำ) บทพูด
4.1	หลังจากพรอเพได้ทดสอบเฟอดินานด์จนเห็นว่ารักมิแรนจริงจึงยอมยกลูกสาวให้	#19 พรอสเพโรยกลูกสาว (ร้องและรำ) บทพูด
4.2	พรอสเพโรออกคำสั่งให้แอเรียลเตรียมให้ภูตแปลงเป็นเทพมาอวยพรคู่รัก	บทพูด
4.3	ภูตออกมาร่ายรำอวยพรให้คู่รักมีความสุขในชีวิตรัก	#20A ,B ,C, ภูตอวยพร (ร้องและรำ) บทพูด #21 เรียกภูตร่ายรำ (ร้องและรำ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4	บรรยากาศรื่นเริงพรอสนึกถึงแผนร้ายของคาลิบันที่จะล้อมเข้ามาสังหารตนจึงโกรธเป็นอย่างมาก ยุติทุกอย่างปลอมขวัญให้คู่รักไปหลบอยู่ในบ้านของตน	#22 พรอสเพโรนึกแผนร้าย (พูกลอนทับดนตรี) บทพูด #23 พรอสเพโรทบทวน
4.5	พรอสเพโรและแอเรียลเตรียมข้าวของมาหลอกล่อ พวกคาลิบัน	บทพูด
4.6	สเตฟาโน ทริงคูโล รีบเข้าไปขโมยสมบัติ คาลิบันห้าม ทั้งหมดโดนภูตไล่กวด	บทพูด
5.1	พรอสเพโรทบทวนแผนกับแอเรียล และได้ถามแอเรียลถึงเหล่าขุนนางที่ตนได้ร่ายมนตร์กักขังเอาไว้ แอเรียลได้บรรยาย พรอสเพโนเห็นดังนั้นจึงกัลบใจเมตตายกโทษให้ทั้งหมด	บทพูด
5.2	พรอสเพโรรำพึงรำพันทบทวนความรู้สึกและสิ่งที่ตนได้ทำไปเพื่อแก้แค้นก่อนเริ่มคลายเวทมนตร์	#24A,B พรอสเพโรคลายมนตร์
5.3	ในขณะที่พรอสโนระลึกถึงสิ่งที่ตนทำเพื่อแก้แค้นทั้งหมด แอเรียลได้นำตัวขุนนางมาในที่ที่กำหนดไว้ พรอสเพโร ค่อยๆระบายความในใจเพื่อให้อภัย	#25 พรอสเพโรสงบ (พูดเป็นกลอน) บทพูด
5.4	พรอเพเริ่มสละเวทย์มนตร์กลับใส่ชุดเจ้ามิลานแอเรียลช่วยเขาถอด	#26 สั่งแอเรียลไปเอาชุด #27 เปลี่ยนชุดพรอสเพโร บทพูด
5.5	ขุนนางต่างตกตะลึงกับสิ่งที่เกิดขึ้นทุกอย่างเหมือนภาพนิมิต พรอรเพโนแนะนำตนเอง อลอนโซยังคงเสียใจเรื่องลูกชาย	บทพูด
	อลอนโซยังคงเสียใจเรื่องลูกชาย ขออภัยเรื่องในอดีตและยกอาณาจักรคืน	#28 อลอนโซสำนึกผิด (ร้องและรำ)
5.6	พรอรเพโรเนรมิตภาพมายาให้อลอนโซเห็นภาลูกชายตนเองกำลังเล่นหมากลุกก่อนจะให้จะปรากฏตัวจริงออกมา	บทพูด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.7	แอเรียลทยอยพาสรั่งเข้ามา และ คาลิบัน สเตฟา โน ทริงคูโล เข้ามา	บทพูด
บทส่งท้าย		
1	พรอเพโรเรียกครูที่มอบพลังเวทมนตร์ให้เพื่อขอให้ อวยพร เหล่าภูตออกมา	#29 บูชาครูหน้าเตียง
2	พรอสเพโรร้องขอให้ตัวเองเป็น อิสระขออภัยจาก อำนาจเวทมนตร์ เพื่อจะกลับใช้ชีวิตอย่างเดิม	#30 บทพูด
3	ภูตและครูหายไป พรอสเพโรถอดเสื้อคลุมทิ้ง เหลือ แต่ความเงียบ ค่อยๆร่ายรำ	บทพูด บรรเลงดนตรี
4	ทุกคนอยู่บนเรือ พรอสเพโรขึ้นเรือ ทุกอยู่กลาง ทะเล พรอสเพโรขอพร	#31 กำพลัด (ร้อง)

3.1.7 กรอบความคิดการออกแบบของผู้กำกับ (Director's Design Concept)

ผู้วิจัยวิจัยนำเสนอกรอบความคิดการออกแบบด้วยภาพโดยใช้วิธีการทำภาพตัดปะ (Collage) จุดประสงค์คือการใช้ภาพเพื่อขยายความแก่นความคิดหลักและกรอบความคิดของผู้กำกับ ให้สามารถสื่อสาร อารมณ์และความรู้สึก ที่ผู้วิจัยต้องการถ่ายทอดออกมาให้เห็นภาพชัดเจนยิ่งขึ้น และสร้างแรงบันดาลแก่นักออกแบบเพื่อสร้างสรรค์ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปภาพ 3 กรอบความคิดการออกแบบของผู้กำกับ

จากกรอบความคิดการออกแบบข้างต้นเป็น ภาพทรงสี่เหลี่ยมหลายภาพทับซ้อน แสดงความรู้สึกแปรปรวน เบลอไม่ชัดเจน ที่ต้องค่อยๆคลี่ที่ละชั้นถึงจะมองเห็นชัดเจนหน้าสุดปรากฏ ภาพเขียน *The Wanderer above the sea of clound ของ Caspa Davia Friedrich* ภาพเขียนชวนให้คิดว่านักเดินทางที่หันหลังกำลังรู้สึกอย่างไรกับทิวทัศน์เมฆหมอกที่เขากำลังมองออกไป เปรียบกับพรอสเพโรที่ติดอยู่กับความแค้น อีกชั้นปรากฏภาพครูกัญญาทิพโยสถ ในชุดเครื่องวางบนพื้นหลังสีดำให้เห็นชัดเจนอย่างที่สุด ในท่ารำผาลาบนเป็นท่ารำที่จะมีการหมุนตัวเคลื่อนย้ายไปยังท่าถัดไปเพื่อหมุนเดินทางออกจากฉากหรือไปนั่งบนตั่ง เปรียบละครชาตรีเป็นส่วนหนึ่งกับพรอสเพโรเพียงหันหน้าออก ฉากหลังคือภูเขาสีดำสนิทสูงชันขึ้นไป ทับอีกชั้นด้วยภาพของน้ำวนและคลื่นทะเล หากเอาที่ทับออกทั้งหมดจะเห็นทะเล ทั้งหมดดูเหมือนจะบดบังไม่ให้พรอสเพโรมองเห็นทะเล จากแก่นความคิด การเป็นอิสระด้วยการอภัยนั้น คือการเดินทางที่ต้องเผชิญการผันแปรเปลี่ยนต้องสลัดสิ่งที่บดบังหน่วงถ่วงเอาไว้ โดยตัวเราต้องเป็นผู้ถอดออกด้วยตัวเอง แม้ว่าอาจทำให้เราหวาดหวั่น แต่ก็เป็นหนทางที่จะทำให้พบความสงบอีกครั้ง เปรียบกับการเดินทางผ่านท้องทะเล ออกจากคุกความแค้นที่ตนเองสร้าง กลับสู่ธรรมชาติแต่ท้ายที่สุดภาพทั้งหมดถูกบรรจุอยู่ในกรอบสีเหลี่ยมสีขาวที่เหมือนถูกจัดแสดงอยู่ที่หนึ่งเท่านั้น เป็นความเป็นจริงของชีวิตมนุษย์ที่เรามิอาจคาดเดาสิ่งที่จะเกิดขึ้น เป็นเพียงสิ่งที่ชั่วคราวในช่วงเวลาหนึ่ง

อย่างไรก็ตามการสร้างสรรค์กรอบความคิดด้านการออกแบบเพื่อใช้สนับสนุนสิ่งที่อยากจะสื่อสารแก่นักออกแบบบันดาลใจให้เห็นภาพโลกของละครเรื่องฉะนั้นไม่มีกฎหรือหลักตายตัว จากข้างต้นเป็นคำอธิบายเบื้องหลังความคิดในการสร้างสรรค์ภาพ แต่ในเวลาการสื่อสารกับนักออกแบบไม่ควรชี้นำจนเกินไปจะเป็นการปิดกั้นจินตนาการของนักออกแบบ ควรรับฟังแล้วสะท้อนความคิดเห็นก่อนจะสรุปให้ทิศทางชัดเจนเพื่อดำเนินการขั้นต่อไป ทั้งนี้จากกรอบความคิดการออกแบบของผู้กำกับ ผู้วิจัยนำมาอธิบายขยายความถึง ข้อควรคำนึงและสิ่งที่ต้องการเน้นย้ำของผู้วิจัยในแต่ละองค์ประกอบการแสดง อธิบายดังต่อไปนี้

3.1.7.1 ดนตรีและเสียงประกอบ

เลือกใช้ทั้งเพลงสำหรับละครชาตรีหรือเพลงที่ใช้ในการแสดงของไทย พิจารณาจากอารมณ์ ความรู้สึก เหตุการณ์ของตัวละคร โดยเครื่องดนตรีใช้จากละครชาตรีตามขนบของ ครูกัญญาจำนวนดนตรี 5 ชิ้น ปี่ โทน กลองตุ๊ก กรับ ฉิ่ง รวมถึงเพลงตะวันตกที่ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยใช้เครื่องดนตรีตะวันตกบรรเลง เข้ามาเสริมในการแสดง กำหนดให้การเสริมดนตรีตะวันตกเข้ามาเพื่อสื่อสารแก่นความคิดหลักและสนับสนุนอัตลักษณ์ละครชาตรี

3.1.7.2 ฉาก (scene) และ อุปกรณ์ประกอบฉาก (Props)

ผู้วิจัยกำหนดให้ ฉาก(Scene) มีความเป็นนามธรรมไม่สามารถระบุสถานที่และเวลาได้ เนื่องเกาะนี้เป็นเกาะกลางทะเลที่ไม่มีมนุษย์อาศัยอยู่ จึงให้ความเป็นนามธรรมแทนธรรมชาติ ที่ไม่ควรสามารถระบุวัฒนธรรมได้ อีกทั้งเพื่อทำให้อัตลักษณ์วัฒนธรรมของทั้งสองการแสดงโดดเด่นมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้การออกแบบต้องคำนึงถึงรูปแบบและการแสดงที่จะต้องมีการรำและวงดนตรีประกอบ องค์ประกอบของฉากต้องสื่อสารการเคลื่อนไหว,ปรับแปลงรูป ,ลื่นไหล เป็นต้น เพื่อเชื่อมกับโยงกับตัวพรอสเพโร ในฐานะสิ่งที่เขาเนรมิตและเลือกที่จะกักขังตนเองเอาไว้ สุดท้ายเขาพยายามจะออกจากเกาะที่ล้อมด้วยทะเล ที่เปรียบดั่งกรงที่ขังตัวของเขาเอง แต่ยังไงก็ตามการแสดงชิ้นนี้ยังประกอบด้วยสีสัน ความสนุกสนาน ความเหนือจริง เวทมนตร์ต่างๆ ก็จำเป็นที่จะต้องประกอบอยู่ด้วย

ผู้วิจัยต้องการให้อุปกรณ์ประกอบฉากมีความสมจริงเพื่อช่วยเล่าเรื่องรวมถึงสร้างพฤติกรรมของตัวละคร โดยมีการคัดเลือกของจากสองวัฒนธรรมโดยคำนึงถึงความเหมาะสมโดยคำนึงถึงการตีความและบริบทในแต่ละฉาก

ตาราง 10 รายละเอียดอุปกรณ์ประกอบฉาก

Hand Props	ตัวละครที่ใช้	อธิบาย
ตำราเวทมนตร์	พรอสเพโร	คล้าย ๆ สมุดข่อยของไทย ต้องฉีกได้
ไม้เท้าเวทมนตร์	พรอสเพโร	ให้ดูเป็นไม้ รากไม้พันกันดูแน่น ต้องหักได้ อาจจะมีผ้าหรืออะไรพันอย่างง่ายๆ แล้วสามารถแยกออกได้ เป็น สามส่วนในการดึงเชือกออก
ดาบ	ขุนนาง	ดาบไม้ไม่ต้องสมจริง ลักษณะแตกต่างเล็กน้อยตามแต่ละตัวละคร และแข็งแรงพอสามารถพอใช้งานได้ โดยไม่จำเป็นต้องมีคมดาบ
ไม้เท้า	กอนซาโล	เป็นไม้เรียบ ๆ ที่กอนซาโลเก็บเพื่อใช้สำหรับผยุงตัวปีนป่านบนเกาะ
ขวดไวน์พร้อมสายห้อย	สเตฟาโน ทริงคูโล คาลิบัน	เป็นขวดไวน์แต่ขนาดเล็ก ถูกห้อยด้วยสายหนังสำหรับห้อยคอได้ จำนวน 2 ชิ้น
ถังน้ำ	สรั่งและกะลาสี	ปรับแต่งจากของที่โรงละคร ให้เป็นสีน้ำตาลสนิม
ฟืน	คาลิบัน เฟอร์ดินานด์	ฟืนเน้นสีเข้มหน่อย ทำจากโฟมครึ่งนึงและไม้จริงครึ่งนึง มัดเป็นกอง จำนวน 15 -30 ชิ้น
ปืนฟองสบู่	ภูต	ปืนที่สามารถยิ่งฟองสบู่ โดยนำมาทำสีให้เข้ากับผ้าของฉาก จำนวน 3 ชิ้น
ก้อนหิน	เฟอร์ดินานด์ มิแรนดา	แทนตัวหมากรุก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Set props	ตัวละคร	อธิบาย
ผ้าคลุมโต๊ะอาหาร	ภูต และขุนนาง	ผ้าคลุมโต๊ะขนาดใหญ่ คลุมตรงภูเขาให้กลายเป็นที่วางอาหาร สีขาวให้เด่นออกมาจากฉาก
ถาดเงินขนาดใหญ่	ภูตและขุนนาง	ใส่เนื้อสัตว์ผลไม้ ของปลอมประดับและมี ขนมปังชิ้นเล็กๆ ที่สามารถกินได้จริง ดูเป็นของวัฒนธรรมตะวันตก
อ่างขนาดใหญ่	ภูตและขุนนาง	เป็นอ่างล้างมือสามารถใส่น้ำได้จริง ดูเป็นของวัฒนธรรมตะวันตก
เครื่องประดับ	แอเรียล คาลิบัน สเตฟาโน ทริงคูโล	สร้อยแหวนตุ้มหู ผ้าที่แวววาวปะปนทั้งวัฒนธรรมตะวันตกและผ้าเครื่องละครของไทย

3.1.7.3 เครื่องแต่งกาย (Costume)

ผู้วิจัยใช้หลักการผสมผสานโดยให้คำนึงลักษณะเฉพาะของทั้งสองวัฒนธรรมระหว่างชุดเครื่องละครหรือเครื่องแต่งกายอื่นในละครไทยกับชุดการแสดงสมัยเอลิซาบิธัน โดยสกัดรูปแบบของเสื้อผ้าเป็นสัญลักษณ์บางอย่าง โดยรูปแบบของเสื้อผ้าสามารถนำมาผสมผสานกันได้โดยให้ดูเข้ากัน เพื่อสร้างตัวละครตามการตีความ นอกจากนี้เสื้อผ้าต้องช่วยสื่อสารประเด็น การสวมใส่ถอดออก การลดทิฐิบางอย่างผ่านตัวละครพรอสเพโรได้ และบอกสถานะและบอกลักษณะรวมๆตามกลุ่มของตัวละคร อย่างไรก็ผู้วิจัยต้องการให้เครื่องแต่งกายของนักแสดงที่ปรากฏตัวในฉากพร้อมกัน บ่งบอกถึงลักษณะของกลุ่มคน ผ่านรูปทรงและสีสัน เพื่อสื่อสารมวลบรรยากาศสถานการณ์และตัวละคร โดยสามารถแบ่งออกเป็น 5 กลุ่ม (1) กลุ่มมนุษย์บนเกาะลักษณะสบายๆอยู่ธรรมชาติ สีพื้น ๆ ได้แก่ พรอสเพโร,มิแรนดา,คาลิบัน (2) กลุ่มขุนนาง ลักษณะสื่อถึง ความมืด ความเข้ม รัดแน่นหนัก แสดงถึงการมีและยศมีตำแหน่ง โดยแต่ละคนอาจจะมีสีสันแตกต่างกันไป ได้แก่ อลอนโซ, เฟอร์ดินานด์,กอนซาโล,เซบาสเตียน และอันโทนิโย (3) กลุ่มตัวละตลก ลักษณะ สีสันฉูดฉาด เมามาย สบายๆ ได้แก่ สเตฟาโน ,ทริงคูโล (4) กลุ่มตัวละครอื่นๆ คือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กะลาสีบนเรือและสรั่ง ให้มีลักษณะคล้ายกับกลุ่มตัวตลกเป็นชนชั้นแรงงานแต่เป็นสีพื้น และ (5) กลุ่มภูต ลักษณะดูพลิ้วไหวเคลื่อนไหวง่ายและความแวววาวเหนือจริง

3.1.7.4 แสง (lighting)

แสงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการที่จะช่วยสร้างบรรยากาศ ความเหนือจริง และเวทมนตร์ต่างๆ ในการแสดง ผู้วิจัยกำหนดให้แสงต้องสร้างบรรยากาศที่ทำให้เห็นความแตกต่างสภาพแวดล้อมบนเกาะ นอกจากนี้แสงสามารถสื่อความหมายหรือเป็นสัญลักษณ์การมาของครูหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อผสานอัตลักษณ์ละครชาตรีที่ผสมผสานเข้าไปในบท อีกทั้งแสงจะต้องขับเน้นความขัดแย้งของพรอสเพโร ที่ท้ายที่สุดความแปรปรวนทุกอย่างบนเกาะ ล้วนเกิดจากความต้องการของพรอสเพโร และเกาะนี้เกิดจากการยึดติดไม่ปล่อยวางของเขา ทั้งนี้ผู้ออกแบบแสงจะต้องทำงานกับฉากเพื่อให้องค์ประกอบทั้งสองส่งเสริมกันและกันให้มากที่สุด

3.1.8 การคัดเลือกคณะผู้สร้างสรรค์

ผู้วิจัยคัดเลือกคณะผู้สร้างสรรค์ ด้วยความเชื่อมั่นและวางใจในความสามารถของทุกคนว่าผู้ที่คัดเลือกมาแล้วนั้นมีศักยภาพและเหมาะสมในหน้าที่และบทบาทนั้นๆ ในฐานะผู้กำกับการเลือกทีมงานและนักแสดงหากเลือกได้ถูกต้องก็สำเร็จไปครึ่งทางแล้ว โดยผู้วิจัยมีทัศนะว่าหากคัดเลือกตามความสามารถและความเหมาะสม พร้อมกับทัศนะคติที่เปิดกว้างในการสร้างสรรค์ รวมทั้งผู้วิจัยมักเริ่มต้นชักชวนโดยการนำเสนอแก่นความคิดหลัก แรงบันดาลใจ หากคณะผู้สร้างสรรค์มีความเชื่อเช่นเดียวกันก็เพียงพอแล้วในการรักษาสมดุลและสร้างความเข้าใจระหว่างการแสดงที่มีความแตกต่างกัน เพราะในท้ายที่สุดการตัดสินใจเลือกและให้ทิศทางเป็นหน้าที่ของผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับ

สำหรับฝ่ายดนตรี จำแนกเป็นดนตรีละครชาตรีและตะวันตก กล่าวคือ ส่วนดนตรีละชาตรี ผู้วิจัยให้ครูกัญญาเป็นผู้จัดสรรตามความเหมาะสม ซึ่งส่วนมากเป็นนักดนตรีที่แสดงเป็นประจำกับครูและผู้วิจัยเองก็เคยร่วมงาน โดยส่วนมากมีความสามารถ เชี่ยวชาญ สามารถปรับรูปแบบตามการแสดงที่แตกต่างออกจากบนบการแสดงได้ สำหรับดนตรีตะวันตกในการประพันธ์บทเพลง ผู้วิจัยตัดสินใจจากทัศนคติ ความสามารถและรสนิยม ในการแต่งเพลง สำหรับฝ่ายกำกับเวที ที่จะเกี่ยวข้องกับการซ้อมโดยตรง ผู้วิจัยเลือกจากความไว้วางใจและความเข้าใจในระบบการซ้อมละครเพื่อจะสามารถออกแบบอำนวยการซ้อมให้ลุล่วงได้ด้วยดี สำหรับนักออกแบบทั้ง ฉาก เครื่องแต่งกาย แสง และอุปกรณ์ประกอบฉาก ผู้วิจัยคัดเลือกจากผู้มีความเชี่ยวชาญในการออกแบบจากการวิเคราะห์บทละครแบบตะวันตก เพราะทำการแสดงในโรงละคร จึงต้องการผู้ชำนาญและเข้าใจการแสดงในพื้นที่โรงละคร และท้ายที่สุดเป็นการตีความสร้างสรรค์จากบทการแสดงที่เกิดจากการผสมผสานองค์ประกอบ สำหรับฝ่ายการจัดการอื่นๆ ผู้วิจัยเลือกจากผู้มีความพร้อมและความเข้าใจใน

การทำงานร่วมกับผู้วิจัยเพื่อศักยภาพในการทำงาน ในงานที่มีคนจำนวนมากและองค์ประกอบหลากหลาย

หน้าที่สำคัญของผู้วิจัยคือการเชื่อมโยงและกำหนดทิศทางให้ทุกฝ่ายดำเนินการสร้างสรรค์ไปได้ ฉะนั้นผู้วิจัยจึงต้องชัดเจนในสิ่งที่ต้องการสื่อสาร รวมทั้งผู้วิจัยต้องเปิดกว้าง รับฟังและเชื่อในศักยภาพของคณะผู้สร้างสรรค์ที่ย่อมมีความเชี่ยวชาญขอบเขตงานฝ่ายของตนเองมากกว่าผู้กำกับเพื่อที่จะสามารถสร้างสรรค์การแสดงชิ้นนี้ได้อย่างเต็มศักยภาพ โดยมีรายนามและตำแหน่งของคณะผู้สร้างสรรค์ดังต่อไปนี้

ตาราง 11 รายชื่อคณะผู้สร้างสรรค์

ชื่อ-นามสกุล	ตำแหน่ง	ชื่อ-นามสกุล	ตำแหน่ง
ชาคร ชะม้าย	กำกับการแสดง	ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน	ประพันธ์ดนตรี
กัญญา ทิพยโยสถ	ครูละครชาตรี	ธฤตวัน จีนสายใจ	ประพันธ์บทกลอน
ธัญธร คุณาภิญญา	อำนวยการผลิต	จันทรา เนินนอก	ผู้ช่วยครูละครชาตรี
ปณัฏฐ์ธนียา จันทร์ขจร	อำนวยการผลิต	ธราธิป ธนารักษ์	ผู้ช่วยครูละครชาตรี
ชญานิศพ์ เจียรสกุลไชย	PR Content	วิมลรัตน์ ยังเขียวสด	นักดนตรี (กลองตุ๊ก)
ฐิติกัญญ์ ทองดี	PR Content	พร้อมวงศ์ เรืองนนท์	นักดนตรี (กรับและลูกคู่)
นวินดา จันทร์มาลี	กำกับเวที	พิน เรืองนนท์	นักดนตรี (โทน)
กัญญาพัชร ปานดารา	กำกับเวที	พรศรี เรืองนนท์	นักดนตรี (ฉิ่งกรับ)
อลิษา มุสิกสินธร	ผู้ช่วยกำกับเวที	สมพงษ์ ประยูร	นักดนตรี (ปี่)
พันธุมาศ กันทา	ผู้ช่วยกำกับเวที	นทีทิพย์ ไชยเดช	ผู้ช่วยฝึกร้องรำ
ศรัณย์ภัทร เอี่ยมสุโร	ผู้ช่วยกำกับเวที	พินทุสร สมัยกุล	ผู้ช่วยฝึกร้องรำ
หทัยชนก รุ่งเรืองเศรษฐ์	ผู้ช่วยกำกับเวที	บรรดิษฐ์ วรานุยุต	ออกแบบเครื่องแต่งกาย
ธนภรวรรณ์ เหง้าพรหมมินทร์	ผู้ช่วยกำกับเวที	รัถยา ตรีรัตน์	ออกแบบฉาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลักษณา อารีรักษ์	ผู้ช่วยกำกับเวที	วรันธร กระดาษ	ออกแบบแสง
ปฏิมากร รองภักดิ์	ผู้ช่วยกำกับเวที		
ฐิตารีย์ นิลรัตน์	ผู้ช่วยกำกับเวที		
พิชญ์ พันธุ์ พิพัฒน์	ผู้ช่วยฝ่ายฉาก		
ธิติคุณ ไตรรัตน์	ผู้ช่วยฝ่ายฉาก		

อนึ่ง การคัดเลือกนักแสดงผู้วิจัยใช้วิธีการคัดเลือกแบบปิด(Close Audition) เชิญชวนนักแสดงที่เหมะสมและวางใจหรือเคยได้เห็นผลงานการแสดงอยู่แล้ว อย่างไรก็ตามผู้วิจัยพิจารณาความเหมาะสมจากการวิเคราะห์ตัวละครเป็นสำคัญ สำหรับเรื่องทักษะของนักแสดงพิจารณาจากความสามารถและประสบการณ์ในการร้องหรือแสดงละครเพลงเพราะการร้องเป็นทักษะที่ต้องใช้เวลานานในการขัดเกลาฝึกฝน หากนักแสดงพอสามารถร้องเพลงได้ก็สามารถฝึกฝนได้ ส่วนของการรำนั้นหากเป็นการตีบทและใช้การท่าทางในเรื่องก็สามารถทำความเข้าใจความหมายของท่าและฝึกฝนให้คุ้นชินได้ ซึ่งละครชาตรีไม่ได้เคร่งครัดถึงความสวยงามมากนัก หากไม่ใช่ส่วนของขนบการแสดง แต่สำหรับตัวละครหลักอย่างพรอสเพโร ผู้วิจัยคัดเลือกจากนักแสดงผู้มีความสามารถและประสบการณ์ ทั้งการแสดงตะวันตก เพราะการแสดงบทพูดของละครเชกสเปียร์ก็ไม่ใช่เรื่องง่ายต้องอาศัยทักษะการแสดงละครพูดในระดับนึง รวมทั้งต้องมีทักษะการร้องและรำ ในระดับสูงเพราะเป็นตัวละครที่จะต้องขับเคลื่อน แก่นความคิดที่และนำเสนออัตลักษณ์ละครชาตรี ที่หากไม่มีพื้นฐานจะใช้เวลานานในการฝึกนาน

อย่างไรก็ดี ในท้ายที่สุดผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับต้องวางใจและเชื่อในศักยภาพของนักแสดงทุกคนที่คัดเลือกมาว่าจะสามารถสร้างสรรค์ตัวละครออกมาได้อย่างน่าเชื่อและจริงใจ มีรายนามนักแสดงและตัวละครที่รับบท ดังต่อไปนี้

ตาราง 12 รายชื่อนักแสดง

ชื่อ-นามสกุล (ภาษาไทย)	**ตัวละคร**
สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์	พรอสเพโร
จิดาภา ผลโรจน์ปัญญา	มิแรนดา
รัชนีกร จันทหาร	แอเรียล / เซเรส
ชนัตถ์ พงษ์พานิช	เฟอร์ดินานด์
กิตติพงษ์ อินทรรัศมี	อลอนโซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กุนทรา ไชยชาญ	กอนซาโล
นฤเบศร จักษุสุวรรณ	เซบาสเตียน
ธีสุวรรณ ปิติภากร	อันโทนิโย
วรรณศักดิ์ ศิริหล้า	คาลิบัน
เสฏฐวุฒิ จันทร์เพ็ญสุข	ทริงคูโล
เชิดศักดิ์ ประทุมศรีสาคร	สเตฟาโน
ธราธิป ธนารักษ์	ภูต / ไอริส
พินทุสร สมัยกุล	ภูต
นทีทิพย์ ไชยเดช	ภูต / จูโน
แพรพลอย จันทร์ทิพย์	ภูต
พรนภัส สุพรรณดี	ภูต
ภาณุวัฒน์ อินทวัฒน์	สรั่ง

3.2 ขั้นตอนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย (Production)

ในหัวข้อขั้นตอนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัยผู้วิจัยนำเสนอให้เห็นกระบวนการทำงานร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์เพื่อสร้างละครชาตรีร่วมสมัยในฝ่ายต่าง ๆ โดยจะอภิปรายถึงข้อค้นพบปัญหาและวิธีแก้ดังต่อไปนี้

3.2.1 การทำงานกับศิลปินละครชาตรี

ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับต้องทำงานใกล้ชิดกับครูกัญญา ทิพโยสถ ฐานะเป็นศิลปินผู้เชี่ยวชาญการแสดงละครชาตรี ผู้วิจัยถือว่าศิลปินเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์ ฉะนั้นบทบาทของศิลปินละครชาตรีจึงสำคัญมากในกระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย ผู้วิจัยจึงเริ่มต้นทำงานกับครูกัญญา ทิพโยสถ ตั้งแต่ช่วงการค้นคว้าเพื่อปรึกษาและแลกเปลี่ยนความรู้ความคิดเห็นเกี่ยวกับองค์ความรู้การแสดงละครชาตรีที่นอกเหนือจากการค้นคว้าจากเอกสารดังที่นำเสนอในบทที่แล้ว ในกระบวนการสร้างสรรค์ผู้วิจัยแบ่งการทำงานร่วมกับศิลปินดังต่อไปนี้

3.2.1.1 การศึกษาวิเคราะห์บทละครร่วมกับศิลปินละครชาตรี

เมื่อผู้วิจัยกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้กำกับเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้ถ่ายทอดแก่นความคิดหลักที่ต้องการสื่อสาร รวมทั้งนำบทละคร The Tempest (พายุพิโรธ) ฉบับแปล และบทละครพายุพิโรธฉบับที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ให้ครูกัญญาอ่านและทำความเข้าใจ

ก่อนจะมาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในครั้งถัดไปข้อค้นพบที่น่าสนใจระหว่างการแลกเปลี่ยนครูกัญญาเชื่อมโยงแก่นความคิดหลักในประเด็นการยึดติดไม่ปล่อยวางของตัวละครพรอสเพโรเข้ากับความพยายามจะรักษาละครชาตรีแบบดั้งเดิมของตนเอง สำหรับการนำเอาขนบของการแสดงละครชาตรีเข้าไปสร้างสรรค์กับบทละครนั้น ส่วนใหญ่ครูกัญญาไม่ได้ติดขัดอะไร เพียงแต่เกิดคำถามบ้างในบางช่วง แต่เมื่อผู้วิจัยอธิบายถึงความต้องการและสิ่งที่ต้องการนำเสนอก็เกิดความเข้าใจ และได้รับการสนับสนุนในบางอย่างที่ผู้วิจัยมองข้ามไป รวมถึงบางอย่างก็ไม่เป็นไปตามขนบการแสดงละครชาตรีตามที่ค้นคว้าหรือที่ปรากฏโดยทั่วไป แต่เป็นสิ่งที่ครูกัญญาต้องการสร้างสรรค์เพิ่มเข้าไป เช่น การปรับกระบวนรำ การปรับการร้อง ผู้วิจัยก็บันทึกเอาไว้เพื่อนำทดลองฝึกซ้อมอีกครั้งกับผู้แสดง

อย่างไรก็ตามผู้วิจัยได้มีการตั้งคำถามถึงความรู้สึกเกี่ยวกับการที่ผู้วิจัยนำเอาการแสดงละครชาตรีเข้ามาร่วมสร้างสรรค์กับกระแสดงประเภทอื่นไม่คิดว่าจะเป็นการสูญเสียอัตลักษณ์ของการแสดงละครชาตรีหรือไม่ ครูกัญญาแสดงความคิดเห็นว่าตนมีความเชื่อมั่นในความศักยภาพของละครชาตรีว่าสามารถนำไปใช้ได้กับทุกการแสดง ฉะนั้นสามารถปรับใช้ได้ตามความเหมาะสมแต่บางอย่างก็ต้องยึดถือขนบการแสดงเอาไว้ (กัญญา ทิพโยสถ, 2020) ความคิดเห็นดังกล่าวของศิลปินแสดงให้เห็นว่า ศิลปิน มีความมั่นใจในการแสดงของตนและสะท้อนให้เห็นความรู้ลึกรู้จริง เมื่อประกอบกับการที่ศิลปินเข้าใจและเชื่อมโยงแก่นความคิดหลักที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสาร ทำให้ผู้วิจัยมีความมั่นใจในการสร้างสรรค์การแสดงชิ้นนี้มากยิ่งขึ้น หลังจากวิเคราะห์และคัดสรรขนบการแสดงเข้าไปในบทช่วงต่างๆจนเป็นบทการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ ผู้วิจัยนำบทมาตรวจสอบพร้อมทั้งปรึกษาครูกัญญา ถึงความเหมาะสมในการนำขนบการแสดงมาใช้ ก่อนที่นำสู่กระบวนการทำงานกับคณะผู้สร้างสรรค์ฝ่ายอื่นและกระบวนการซ้อม ผู้วิจัยค้นพบว่าการสร้างสรรค์ยังมีวิธีอีกมากที่สามารถทำได้ ที่ศิลปินจะค่อย ๆนำเสนอให้ผู้วิจัย ฉะนั้น ต้องสังเกตและคอยรับฟังอีกทั้งเปิดทุกความเป็นไปได้ให้ศิลปินได้แสดงฝีมืออย่างเต็มที่ในการสร้างสรรค์

3.2.1.2 การออกกระบวนการสร้างและฝึกซ้อมร่วมกับศิลปินละครชาตรี

การทำงานกับศิลปินละครชาตรีถูกสอดแทรกในกระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัยอีกหลายส่วน ทั้งนี้ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าการสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัย จำเป็นที่จะต้องให้ศิลปินละครชาตรี รับรู้ แทรกซึม ในทุกองค์ประกอบการแสดง โดยผู้วิจัยจะสื่อสารและบอกเล่าให้ครูกัญญาฟังเสมอ เพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกัน ฉะนั้นผู้วิจัยจึงมีหน้าที่เชื่อมต่อแลกเปลี่ยน และกำหนดทิศทาง เพื่อให้เกิดความเข้าใจและอาจเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ที่เกิดการผสมผสานกันและกันอย่างเป็นธรรมชาติผ่านกระบวนการทำงานร่วมกัน ภายใต้แก่นความคิดหลักที่ผู้วิจัยต้องการจะสื่อสาร

ผู้วิจัยได้ออกแบบกระบวนการทำงานร่วมกับครูกัญญาให้ชัดเจน เพื่อความเข้าใจที่ตรงกันในการทำงาน ทั้งนี้จะเริ่มต้นจาก การทำงานบรรจุเพลงในบทกลอนสำหรับร้องและรำ โดยมีผู้ช่วยด้านการร้องและรำมารับการถ่ายทอด บันทึก เพื่อนำไปสู่การซ้อมกับนักแสดงต่อไป ในกระบวนการซ้อมจะเริ่มต้นจากการฝึกขนบการแสดงละครชาตรี โดยเฉพาะกับนักแสดงผู้รับบทพรอสเพโรที่จะต้องฝึกซ้อมการแสดงละครชาตรีอย่างจริงจัง การฝึกซ้อมจะเริ่มต้นจากการทำความเข้าใจความหมายของบท แล้วถึงเริ่มต้นฝึกร้องและรำตามลำดับ เมื่อนักแสดงร้องและรำได้แม่นยำในระดับหนึ่งจึงจะเริ่มนำดนตรีเข้ามาซ้อมรวมเพื่อความแม่นยำในการแสดง อย่างไรก็ดีในทุกขั้นตอนการฝึกซ้อมผู้วิจัยจะต้องอยู่ในทุกกระบวนการ เพื่อกำหนดและเลือกสรร สิ่งที่อาจจะพบระหว่างการซ้อม

ทั้งนี้การแสดงชิ้นนี้ มีการใช้ดนตรีประกอบการแสดง เมื่อเข้าสู่ช่วงการซ้อมเสมือนจริงและการจัดแสดง ครูกัญญาในฐานะหัวหน้าคณะจึงมีหน้าที่คอยควบคุมวงดนตรีและช่วยร้องเป็นลูกคู่ในระหว่างการแสดง วงดนตรีไทยที่เป็นวงประจำขอคณะ ครูกัญญาแสดงความคิดเห็นว่าบทการแสดงมีรายละเอียดเยอะและนักดนตรีอาจจะไม่ได้ซ้อมจนแม่นยำ ครูกัญญาจึงจำเป็นต้องคอยควบคุมอยู่ในวง ซึ่งผู้วิจัยเห็นด้วยอย่างยิ่งนอกจากความเรียบร้อยในการแสดงแล้ว ผู้วิจัยมองว่าเป็นการให้เกียรติครูและชูโรงอัตลักษณ์ให้ครูผู้ฝึกฝนเป็นส่วนหนึ่งของนักแสดง การควบคุมดนตรีและลูกคู่ร้องรับ เป็นส่วนสำคัญทั้งกำหนดจังหวะ การร้องรับหรือแทรกเป็นส่วนที่ทำให้เรื่องดำเนินและเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของการแสดงละครชาตรี

ฉะนั้น บทบาทของศิลปินละครชาตรีจึงเป็นทั้ง ผู้รู้และฝึกสอน จนไปถึงร่วมแสดงเพื่อที่จะรับเอาสำเนียงลักษณะเฉพาะของคณะละครของศิลปินได้แทรกซึม ในกระบวนการและการจัดแสดง ตามกรอบความคิดที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนออัตลักษณ์ของละครชาตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.2 การทำงานกับผู้ประพันธ์บทกลอน

ในการประพันธ์บทกลอนผู้วิจัยเริ่มต้นทำงานร่วมกับผู้ประพันธ์ โดยการแลกเปลี่ยนความคิดเห็นจากบทละครต้นฉบับและบทละครฉบับสร้างสรรค์ใหม่ รวมทั้งถึงได้นำเสนอแก่นความคิดหลักและแนวทาง ในการสร้างสรรค์ของผู้กำกับทั้งหมด ทั้งนี้บทกลอนผู้วิจัยกำหนดให้ใช้เป็น ‘กลอนบทละคร’เป็นการประพันธ์ที่เหมาะสมและมีจุดประสงค์เพื่อการแสดงร้องและรำ โดยกำหนดให้แต่ละบทกลอนมีความยาว ตั้งแต่ 2 บาท (4 วรรค) - 4 บาท (8 วรรค) แต่ละวรรคจะมีประมาณ 6 - 9 คำ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในแต่ละช่วงซึ่งพิจารณาจากเนื้อหาใจความในแต่ละฉาก

เมื่อผู้ประพันธ์เข้าใจเนื้อหาบทละครและความหมายและความต้องการในแต่ละบทกลอนที่ผู้วิจัยกำหนดไว้เป็นอย่างดีแล้ว ผู้วิจัยปล่อยให้ผู้ประพันธ์ได้ใช้เวลาในการตกตะกอนและแยก

ไปทำงาน ก่อนนัดหมายให้นำบทกลอนมาตรวจสอบอีกครั้ง ผู้วิจัยใช้วิธีการอ่านเจาะทีละฉากทั้งเรื่อง ทั้งบทพูดและบทกลอน เพื่อตรวจสอบว่าสามารถสื่อสารสิ่งที่ต้องการได้หรือไม่ รวมทั้งพิจารณาถึงการแสดงที่จะใช้ในแต่ละบทกลอน หลังจากนั้นปรับแก้ตามความเหมาะสม ระหว่างการตรวจสอบผู้วิจัยพบว่าเมื่อประพันธ์บทกลอนออกมาบางช่วงมีใจความซ้ำซ้อนระหว่างบทกลอนและบทพูด ส่งผลให้ผู้วิจัยต้องต้องยึดจากความต้องการของตัวละครในฉากและใจความที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสารในแต่ละฉากเป็นหลัก แล้วดำเนินการปรับและตัดตามเหมาะสมแต่ทั้งนี้ ไม่ได้กระทบกับตำแหน่งของบทกลอนที่กำหนดไว้มากนักแต่เป็นการปรับเปลี่ยนรายละเอียดแต่ละวรรค ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับต้องสามารถกำหนดและบอกใจความที่ชัดเจนในแต่ละวรรคแก่ผู้ประพันธ์ให้ได้เพื่อให้ผู้ประพันธ์สามารถสร้างสรรค์บทกลอนที่มี สัมผัสและคำที่กระชับเหมาะสมได้ หลังจากปรับแก้ส่งผลให้บทกลอนและบทพูดเชื่อมโยงกัน มีความชัดเจนและช่วยให้การดำเนินเรื่องกระชับขึ้น แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยได้อธิบายให้ผู้ประพันธ์เข้าใจว่า บทกลอนจะต้องผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ดนตรี จนไปถึงการฝึกซ้อมที่อาจจะเกิดการปรับแก้ตามความเหมาะสมเพื่อให้ทุกองค์ประกอบสอดรับกัน ซึ่งผู้ประพันธ์เข้าใจกระบวนการเป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตาม เมื่อผู้วิจัยได้บทกลอนที่สมบูรณ์มาแล้วก็ได้นำบทกลอนมาศึกษาตีความ ความต้องการ การกระทำ อีกครั้ง เพื่อความชัดเจนในทิศทางการกำกับ และให้มั่นใจว่าบทกลอนที่ปรับเปลี่ยนมาจากบทพูดทุกบท มีความสำคัญและจำเป็นในการเล่าเรื่องเพื่อให้การผสมผสานลักษณะการแสดงเป็นไปอย่างสมเหตุสมผลตามกรอบความคิดของผู้กำกับที่ได้กำหนดไว้ แจกแจงดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตาราง 13 การตีความบทกลอน

ฉาก	ชื่อบทกลอน	Intention	Adjustment
1.5	#3 กอนซาโลร้องขอ	กอนซาโลต้องการอ้อนวอน/ร้องขอ เพื่อให้ตนรอดชีวิต	อย่างรนรานอย่างวิงวอน
	กอนซาโล โอ้ตัวข้าขอฟ้าดินได้ยินแจ้ง โปรดมอบแหล่งพสุธาเคยอาศัย แลกกับห้วงชเลกว้างห่างแดนไกล เพียงหนึ่งไร่ก็ยินยอมพร้อมมรณา เคยมั่งคั่งมั่งมีฤทธิเดช ทั่วแคว้นเขตสั่งได้ดั่งปรารถนา แต่บัดนี้ยอมจำนนจนปัญญา วอนเทวาโปรดช่วยอำนวยเทอญ		
1.6	#4 มิแรนดากังวล	มิแรนดาต้องการยับยั้งเหตุการณ์พายุ	อย่างตื่นตระหนกอย่างหวาดวิตก

	เมื่อนั้น มิแรนดาอาลัยใจปั่นป่วน **เห็นเรือคว้างกลางทะเลล่ายเซซวน ทั้งเสียงครวญกรีดร้องคะนองมา**		
	อีกคลื่นน้ำกระหน่ำซัดโอบรัดรอบ ลมก็หอบถาโถมกระโจมหา **แสนวิตกสะทกขวัญแก้วกันยา สร่างนิทราร้อนรนด้วยทุกข์ใจ**		
	#5 มิแรนดา หลับ	พรอสเพโร ต้องการยุติ/หยุด คำถามของมิแรนดา	อย่างฉับไว อย่างหนักแน่น
	ว่าพลาง จึงร่ายมนตร์กำกับให้หลับใหล **นงเยาว์ก็อ่อนฟุบลงทันใด แล้วสั่งให้ภูตน้อยเข้ากล่าวคำ**		
1.7	#6 แอเรียล แปลงกาย	พรอสเพโรต้องการมอบหมายให้แอเรียลแปลงร่างเป็นพรายน้ำเพื่อทำภารกิจ	อย่างหนักแน่น/ เด็ดขาด
	จงเร่งแปลงแต่งร่างอำพรางซ่อน เป็นพรายน้ำสาครร่างล่องหน **อย่าให้ใครเห็นดูรู้ตัวตน เมื่อแปลงตนเรียบร้อยค่อยกลับมา**		
1.9	#7A เพลงแอเรียลล่อเฟอร์ดินานด์	แอเรียลต้องการล่อลวงเฟอร์ดินานด์มายังที่พักพรอสเพโร	อย่างเชิญชวน/ชี้ชวน
	ขอเชิญสู่หาดทรายอร่าม มาจับมือกัน **ถอนสายบัวและจุมพิต คลื่นคลั่งสงบราบ** **ย่ำเท้าตรงนี้ตรงนั้น ภูตน่ารัก ร้องรับ ฟังสิ จงฟัง** **โฮ่ง โฮ่ง หมาเห่ารับ โฮ่ง โฮ่ง ฟังสิ จงฟัง ไก่แจ้กรายโอ่ ขันดังเอ้กอี๊เอ้กเอ้ก**		
	#7B	แอเรียลต้องการข่ม/ขยี้ ความเจ็บปวดของเฟอร์ดินานด์ ให้ตัดใจเรื่องพ่อ	อย่างน่าสพรึง
	บิดาเจ้าอยู่ลึกกว่าห้าฟาธอม ดวงเนตรหลอมเป็นมุก กระดูกกล้า **กลายเป็นแก้วปะการังฝังธารา มิได้ลาหายพลันอันตรธาน** **โดยไม่ปวดรวดร้าวจากทะเล พรายขับเห่ยามมรณาอวสาน** **สั่นระฆังดังก้องร้องกังวาน ฟังสิฟังทั่วท้องธาร หง่างเหง่งดัง**		
1.10	#8 สั่งสอน เฟอร์ดินานด์	พรอสเพโรต้องการกำราบเฟอร์ดินานด์ที่ท้าทายตน	อย่างท้าทาย อย่างเย้ยหยัน
	เจ้าเป็นใครกระไรกล้ามาสอนสั่ง เงื้อมดาบตั้งอวดเก่งเบ่งผยองควร		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	สำนึกที่กระทำตัวลำพอง ฤๅจะต้องโดนปราบปลดดาบไป **จงรีบมาอย่ามัวรั้งตั้งคอยท่า สองหัตถาข้ากำราบปราบเจ้าได้** **ริต่อกรสอนสั่งยังเร็วไป ยอมเป็นไพร่ผู้แพ้แต่โดยดี**		
2.1	#9 กอนซาโล ให้กำลังใจ	กอนซาโลต้องการปลอบใจให้ทุกคนมีหวัง	อย่างจริงใจ อย่างเชื่อมั่น
	อันทุกข์ใดในโลกที่โศกศัลย์ นับเป็นเรื่องสามัญมาแต่ไหน **มิเคยแยกชนชั้นแบ่งกั้นใคร ทุกสิ่งไซร้ย่อมผันแปรแลล่วงกาล** **เราจึงควรสรวลยิ้มจนอิ่มเสียง เพื่อหล่อเลี้ยงหัวใจในสังขาร** **ครั้นชีวิตเราหวิดตายกลางสายธาร พายุร้ายก็พัดผ่านไปในพริบตา**		
2.2	#10 แอเรียล เตือนกอนซาโล	แอเรียลต้องการปลุกกอนซาโลให้ระวังภัย	อย่างไม่คาดคิด อย่างฉุกเฉิน
	เจ้านายใหญ่มีมนตร์ดูล่วงรู้เห็น คราวเคราะห์เข็ญมาประชิดมิตรสหายบัญชา **ข้ามาคุ้มกันอันตราย เป็นมั่นหมายให้รู้ถึงซึ่งแผนการ** **ยามที่ท่านหลับใหลในห้วงนี้ ปรากฏมีผู้ชิงชังจ้องสังหาร** **ถ้าอยากมีลมหายใจไปอีกวัน จงทิ้งผ่านความง่วงห้วงนิทรา**		
2.3	#11 คาลิบัน สาปแช่ง	คาลิบันต้องการระบาย /ด่าทอพรอสเพโร ที่ใช้งานตนหนักหนา	อย่างคับแค้น
	ขอให้มวลโรคร้ายจากรังษี อันเคยอยู่ในนทีที่ไพศาล **มาเกาะกุมรุมจ้าวราวบันดาล ให้พบพานกับฉิบหาย อย่าตายดี!**		
	#13 คาลิบัน เมามาย	คาลิบันต้องการประจบ/ยกย่องสเตฟาโน	อย่างรื่นเริง อย่างเมามาย
	ลาก่อนแล้วเจ้านาย ลาไปลับ ท่านคงได้พบกับความฉิบหาย **ข้าไม่ต้องเก็บฟืนตามคำสั่งใคร อีกทั้งไร้คนขัดขวางข้าห่างปลา** **ไม่ต้องขูดแคะเคียงจนเกลี้ยงจาน ไม่มีแล้ว ไม่ต้องล้างจาน คาลิบัน** **เจ้านายใหม่มัน นายแสนดี คาลิบัน อิสระ ภาพของฉัน โอ้โฮ โอ้โฮ อิสระใจ**		
3.1	#14 เฟอร์ดินานด์เกี้ยวมิแรนดา	เฟอร์ดินานด์ต้องการชื่นชม/เกี้ยว มิแรนดา	อย่างชื่นชม/ยกย่อง. อย่างอ่อนหวาน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

	มิแรนดายอดนารีมีเพียงหนึ่ง หญิงผู้ซึ่งกิริยาเกินค่าไหน **เคยชื่นชมรมณีมีมากมาย สำเนียงไซร้อ่อนหวานปานสกุณา** **ด้วยสตรีสวยซึ้งแลถึงพร้อม ก็ห้อมล้อมแต่ข้อด้อยยังพร้อยหนา** **เทียบมิได้กับเจ้ากัลยา ดั่งรัมภาเหาะเหินลงเดินดิน**		
	#15 มิแรนดาเผยความในใจ	มิแรนดาต้องการเผยความรู้สึกของตนต่อเฟอร์ดินานด์	อย่างถ่อมตน อย่างจริงใจ
	ด้วยความขลาดความเขลาของเรานี้ ไม่อาจเอ่ยวจีที่ปรารถนา **ยิ่งเก็บซ่อนอำพรางเหินห่างมา ก็ยิ่งปรากฏชัดเร่งรัดพลัน** **แต่ด้วยแรงเล่ห์รักน่าละอาย บงการกายและใจจนไหวหวั่น** **ข้าใคร่ขอเป็นชายาอยู่เคียงกัน ตัวท่านนั้นคิดเห็นเป็นอย่างไร**		
	#16 คำสัญญา	เฟอร์ดินานด์และมิแรนดาต้องการมั่นหมาย/สัญญาในความรักและความรู้สึกที่มีต่อกัน	อย่างมั่นใจ
	เฟอร์ดินานด์: ถูกต้องแล้วแก้วตาควรค่านัก ขอฝากรักฝากใจไม่หน่ายหนี **มิแรนดา: แลใจข้าขอสมัครผูกภักดี ให้ท่านเป็นสวามีจากนี้ไป** **เฟอร์ดินานด์: ขอชื่นชิดสนิทมั่นอย่าหันห่าง อย่าแรมร้างลับตาแม้นคราไหน** **ทั้งสอง : นี่มือข้าขอท่านรับกับดวงใจ พร้อมมอบให้เป็นคู่ขวัญนิรันดร์ดร**		
3.5	#18A คำสาปแอเรียล	แอเรียลต้องการสาปแช่งขุนนาง	อย่างเคียดแค้น อย่างอาฆาต
	พวกเจ้าทั้งสามนามคนบาป ต้องคำสาปจากบาดาลผ่านกระสินธุ์ **เป็นเครื่องมือกลางเกลียวคลื่นถูกกลืนกิน ก่อนขย้อนขึ้นแผ่นดินอันเดียวดาย** **ไม่มีแม้มนุษย์ชาติแลญาติมิตร สามชีวิตควรพิลาปสาบสูญหาย** **ข้าเสกเป่าให้เจ้าบ้าพางมงาย ก่อนสุดท้ายจะหลบซ่อนจรจิตพลัน**		
	#18B	แอเรียลต้องการท้าทาย ให้ขุนนางหวดกลัว	อย่างเย้ยหยัน อย่างดุดัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	พวกคนโง่คนงั่งเจ้าทั้งหลาย ข้ากับเพื่อนพวกสหายคือทูตสวรรค์ **เจ้าอาจมีกระบี่ยุทธ์สุดต้านทาน เคยสังหารเคยเข่นฆ่ารบราวี** **แต่พวกข้าล้วนกล้าแกร่งกำแหงกว่า เพียงศาสตราเจ้าก็พ่ายชวนหน่ายหนี** **จงฟังคำข้าไว้ จำให้ดี เพราะว่านี่คือกิจสาส์นงานสำคัญ**		
	#18C	แอเรียลต้องการเตือนความจำ/ตอกย้ำ ให้ขุนนางหวาดกลัว	อย่างเคียดแค้น
	ว่าพวกเจ้าทั้งสามคุกคามโห่ ขับไล่พรอสเพโรจากสถาน **มาลอยคอถ่อแพร้างห่างมิลาน ให้กันดารกับธิดามาหลายปี** **ข้าเดินทางมาล้างแค้นแทนพวกเขา ไม่นั่งเฝ้ารอกรรมชำระหนี้** **ส่งชายฝั่งจงคลั่งบ้าอย่าปรานี ให้ภูตผีมาก่อกวนชวนระทม**		
	#18D	แอเรียลต้องการ ตอกย้ำความเจ็บปวดของอลอนโซ	อย่างตอกย้ำ อย่างเยาะเย้ย
	อลอนโซข้าขอย้ำคำสาปแช่ง ทุกหนแห่งล้วนเภทภัยมอบให้สม **ทีละนิดทีละน้อยค่อยล่มจม จงตรอมตรมกับโอรสจนหมดกรรม**		
4.1	#19 พรอสเพโรยกลูกสาว	พรอสเพโรต้องการ ฝากฝัง/มอบหมายให้เฟอร์ดินานด์ดูแลมิแรนดา	อย่างจริงใจ อย่างอ่อนโยน
	หากข้าเคยเคียดแค้นแสนสาหัส ขอชดเชยด้วยสมบัติอันล้ำค่า **หนึ่งในสามของชีวิตชิดชีวา ให้อยู่มามีขวัญบันดาลใจ** **เฟอร์ดินานด์ผู้หาญกล้าคราทดสอบ จงรับมอบด้วยจิตตรงสิ้นสงสัย** **แลอย่าเยาะหยันวจีที่เอ่ยไป เมื่อนวลนางเหนือความหมายของถ้อยคำ**		
4.3	#20 ภูตให้พรคู่รัก	ภูตต้องการอวยพรให้เฟอร์ดินานด์และมิแรนดา	อย่างรื่นเริง อย่างมีความสุข
	A **จูโน** **เกียรติภูมิไม่สั่นคลอนพรสมรส จงปรากฏให้ทั่วชั่วกัลปาวสาน** **ความอิ่มเอมเปรมปรีดิ์มีบันดาล ดังคำขานของข้ามาให้พร**		
	B		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	เซเรส		
	ขอให้ดินดีอุดมสมบูรณ์พร้อม ยุ้งฉางล้อมด้วยเม็ดข้าวพราวเกสร		
	ทั้งพืชผลเป็นรางวัลนิรันดร ภู่ภมรช่วยรักษาเป็นอาจิณ		
	C		
	ไอริส ฤดูกาลผ่านผันวันเก็บเกี่ยว ความเจ็บปวดแม้เสี้ยวก็หมดสิ้น		
	พรของเราเจ้าจงรับสดับยิน ทั่วบุรินทร์ให้รุ่งเรืองเลื่องลือไกล		
	#21 เรียกภูตออกร่ายรำ	ไอริสต้องการเรียกให้เหล่าภูตทั่วทั้งเกาะออกมาร่ายรำ	อย่างยินดี
	ไอริส ภูตแห่งการเก็บเกี่ยวเที่ยวกรำแดด ผู้เหน็ดเหนื่อยในเดือนแปดจงปรากฏ		
	งานที่เฝ้าเช้าเย็นจงเว้นงด มาร่ายบทร้องรำเข้าทำนอง		
4.4	#22 นึกถึงแผนร้าย	พรอสเพโรต้องการวางแผน/ตระเตรียมคาลิบัน	อย่างขุ่นเคือง อย่างฉุนเฉียว
	ดูสิข้า ลืมไปได้สนิท อ้ายพวกที่คบคิดจ้องสังหาร		
	คาลิบันมันคงเตรียมกงการ มาล้างผลาญให้แดดิ้นจนสิ้นใจ		
	แต่อย่าข้าจะมากลัวตัวมันหรือ เพียงพลิกมือจากตั้งรับกลับรุกไล่		
	พวกต่ำช้าต้องถูกทัณฑ์จนบรรลัย เพื่อมิให้เหิมเกริมดั่งเดิมมา		
	#23 พรอสเพโรทบทวน	พรอสเพโรต้องการควบคุมตน/อธิบาย ความรู้สึกของตนรู้	อย่างเจ็บปวด อย่างสับสน
	ดังถ้อยคำที่ข้าเคยแถลง ทุกสิ่งล้วนปรุงแต่งแลเสื่อมสลาย		
	เช่นที่เห็นเป็นเพียงเงาเหล่าภูตพราย ก่อนละลายหายวับไปกับลม		
	ราวสิ่งสร้างร่างจำทำนิมิต สร้างนิมิตสร้างนิยามความสวยสม		
	ทั้งปราสาทราชวังดังนิยม แลสังคมโลกทั้งใบในจินตนา		
5.2	#24A พรอสเพโรคลายมนตร์	พรอสเพโรต้องการประกาศการถอนมนตร์กับเหล่าภูต	อย่างหนักแน่น
	พรอสเพโร : ถึงเหล่าภูตผีพรายทั้งหลายนี้ จากพงพี ธารสมุทร สุดภูผา		
	ที่ช่วยเราหรี่แสงดวงทิวา ด้วยกฤตายาอาคมมนตร์ดำ		
	#24B	ภูตต้องการย้ำว่าพรอสเพโรเป็นผู้สั่งให้ทำ	อย่างทันที อย่างจริงจัง
	ภูต: ภูตพรายรับความตามบัญชา ฟาดสายฟ้า เพลิงโหมโถมกระหน่ำ		
	วิปริตผิดธรรมชาติทำ บันดาลซ้ำพายุโกรธพิโรธมา		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	#24C	พรอสเพโรต้องการยืนยัน/รับรอง การตัดสินใจถอนมนตร์องตน	อย่างหนักแน่น/เด็ดขาด
	พรอสเพโร : ข้าเนรมิตสิ่งงามตามประสงค์ ให้พวกเขางุนงงตามประสา **ดุริยางค์พรางจิตปิดหูตา แต่บัดนี้ข้าจะพามาถอนมนตร์** **หักไม้เท้าฝังไว้ใต้พิภพ กอบดินกลบใต้ฝ่าเท้าราวล่องหน** **ทั้งฉีกทิ้งตำราคาถามนตร์ คืนชีวิตให้ทุกคนด้วยอภัย**		
5.3	#25A พรอสเพโรสั่งแอเรียลไปเอาชุด	พรอสเพโรต้องการสั่งแอเรียลให้ไปเอาชุด	**อย่างหนักแน่น**
	จงเร่งนำศิราภรณ์แลพระแสง ที่เก็บซ่อนในแห่งห้องคูหา **ก่อนเจ้าได้อิสระ ณ พริบตา ร่างเดิมข้าจะจำแลงแต่งจรูญ**		
	#25B คลายมนตร์	พรอสเพโรต้องการถอนมนตร์ให้ขุนนาง	อย่างแน่วแน่
	มนตร์สะกดอันเคยหลงจงสลาย ราวอรุณเฉิดฉายด้วยแสงสูรย์ **สติสัมปชัญญะมาบริบูรณ์ ขับไล่ความอาดูรที่บดบัง**		
5.4	#26 เปลี่ยนชุดพรอมเพโร	แอเรียลต้องการร้องเพลง ระหว่างที่กำลังเปลี่ยนเครื่องทรงให้พรอสเพโร	อย่างผ่อนคลาย อย่างมีความสุข
	ดูภู่ผึ้งภุมรินบินไหวว่อน ทิชากรบินโผผกแลผกโผ **ข้าอาศัยในหนึ่งกระดึงโค เป็นสุขโขยามเอนกายใต้จันทรา** **ยินเสียงฮูกร้องดังเป็นจังหวะ แล้วก็จะขี่หลังค้างคาวหนา** **ด้วยเอมอิ่มหลังคิมหันต์สุขสันต์มา ใต้ร่มกลีบบุปผาบนก้านไกว**		
5.5	#27 อลอนโซสำนึกผิด	อลอนโซต้องการถามไถ่/ค้นหาคำตอบเหตุการณ์ทั้งหมดที่เกิดขึ้น	อย่างฉงนสงสัย
	หากท่านคือพรอสเพโรดังคำกล่าว จงเฉลยเรื่องราวคลายสงสัย **ว่าท่านพบเราที่นี่ได้อย่างไร ด้วยเราไซร้ขึ้นฝั่งเมื่อเรืออับปาง** **สามชั่วโมงก่อนหน้านาทีระทึก ยังรู้สึกร้าวใจไม่มีสร่าง** **สูญเสียบุตรเฟอร์ดินานด์ลงกลางทาง จากพายุคลื่นขวางกระหน่ำโซม**		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทส่งท้าย	#29 พรอสเพโรขออภัย	พรอสเพโรต้องการอ้อนวอน/ขออภัยทาน เพื่อจะได้ออกจากเกาะ	อย่างแน่วแน่อย่างอ้อนวอน
	บัดนี้ข้าขอสละคาถาเวทย์ ทิ้งฤทธิ์เดชในตัวทั่วทุกหน แม้นความจริงอาจถูกรั้งขังตัวตน ฤาส่งข้ากลับพ้นสู่นคร ด้วยอภัยแลได้อาณาจักร อย่าให้ข้าพำนักอย่างเร่ร่อน จงปลดปล่อยตัวข้าอย่างถาวร ขอคำพรจงบันดาลจากท่านเทอญ		

3.2.3 การทำงานกับผู้สร้างสรรค์ดนตรี

การสร้างสรรค์ดนตรีแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ การบรรจุเพลงไทยที่มีการประพันธ์ทำนองไว้สำหรับการแสดงอยู่แล้ว และการประพันธ์เพลงตะวันตกที่ต้องสร้างสรรค์ทำนองใหม่ อย่างไรก็ดีผู้วิจัยกำหนดให้เพลงไทยเป็นหลักและเพลงตะวันตกมาสนับสนุนเพื่อขับเน้นอัตลักษณ์ความเป็นละครชาตรี อธิบายต่อไปนี้

3.2.3.1 การบรรจุเพลงไทย

การบรรจุเพลงไทยที่มีการประพันธ์ทำนองไว้สำหรับการแสดงอยู่แล้ว ผู้วิจัยนำบทที่ดัดแปลงเรียบร้อยแล้วผู้วิจัยจะทำงานร่วมกับ ครูกัญญาและผู้ช่วยด้านการร้องรำ เพื่อนำบทกลอนมาบรรจุเพลงร่วมกันแล้วทดลองด้วยวิธีการร้องและรำ โดยในกระบวนการนี้มีปรับแก้บทกลอนเพื่อความเหมาะสมกับการแสดง เพื่อให้สอดรับกับทำนองเพลงมากยิ่งขึ้น

ทั้งนี้กำหนดให้สี่ทำนองหลักตามขนบการแสดงของครูกัญญากำหนดให้เป็นทำนองยืนพื้นของตัวละครพรอสเพโรเป็นหลักเพื่อยึดโยงอัตลักษณ์ชาตรีดั้งเดิมเชื่อมโยงกับตัวละครหลัก แต่ทั้งนี้ในการแสดงทั้งเรื่องไม่จำกัดเฉพาะสี่ทำนองเท่านั้น แต่สามารถนำเอาเพลงไทยที่ใช้ในการแสดงทั้งจาก ละครนอก เพลงไทยเดิม ละครชาตรีกรมศิลปากร เข้ามาผสมผสานโดยพิจารณาความเหมาะสมจากการตีความบทกลอนและขนบเพลงไทยที่มีข้อกำหนดในการเลือกใช้เพลงเหมาะสมกับตัวละคร เช่น สถานะชนชั้นของตัวละคร สถาการณ์และอารมณ์ในฉาก เป็นต้น

ในกระบวนการนี้ทำเกิดการแลกเปลี่ยนระหว่างครูกัญญา ในฐานะศิลปินละครชาตรี ที่รู้จักเพลงเพื่อการแสดง กับผู้ช่วยฝึกร้องและรำผู้ฝึกฝนทางด้านการดนตรีไทยในสถานบันการศึกษาซึ่งทำให้มีความหลากหลายในวิธีการขับร้อง จะเห็นว่าดนตรีจากวัฒนธรรมเดียวกันก็ยังมีหลากหลายขนบแต่ต่างกันไป ส่งผลให้ในขั้นตอนการเลือกสรรเพลงทำให้เกิดการถกเถียงถึงชื่อเพลงและกลวิธีร้องในเพลงเดียวกันบ้าง ซึ่งเป็นเรื่องปกติในการทำงานสร้างสรรค์ แต่เมื่อทุกคนต่างเข้าใจและเคารพกันและกันจึงเป็นการแลกเปลี่ยนเพื่อมุ่งไปยังสิ่งที่เหมาะสมที่สุดสำหรับการแสดง ผู้วิจัยมี

หน้าที่รับฟังทั้งสองรูปแบบและสะท้อนกลับความรู้สึกที่เกิดขึ้นในฐานะผู้กำกับและเลือกตามความหมาะสมและความรู้สึกของตัวละครในแต่ละฉากเป็นหลัก

3.2.3.2 การประพันธ์ดนตรีตะวันตก

ผู้วิจัยได้มีการกำหนดให้การประพันธ์ดนตรีโดยยึดจากการตีความตัวละครเป็นสำคัญ ซึ่งได้มีการะบุไว้ตั้งแต่การสร้างสรรค์โครงสร้างและรูปแบบการแสดงแล้วในเบื้องตน หลังจากทำงานกับการบรรจุเพลงไทยเรียบร้อยก็พบว่ามีหลายช่วงที่ดนตรีตะวันตกสามารถเข้าสอดแทรกเพื่อสนับสนุนดนตรีไทยได้ ทั้งการสร้างบรรยากาศ และเพิ่มการประพันธ์ในเนื้อกลอนเพื่อขับเน้นอารมณ์ในแต่ช่วงของการแสดงที่เพลงไทยอาจจะไม่เหมาะ กล่าวคือลักษณะหนึ่งของการร้องเพลงไทยคือการมีจังหวะกำกับอย่างชัดเจน ส่งผลให้บางช่วงของการแสดง การวางเพลงไทยไม่เหมาะเพราะ อารมณ์และความรู้สึกของตัวละครไปมากกว่าเพลงแล้ว จึงจำเป็นต้องมีดนตรีตะวันตกเข้ามาช่วยส่งเสริม

ผู้วิจัยทำงานกับ อ.ศักดิ์ชัย เจริญสุขสนาน ผู้ประพันธ์เพลง เริ่มต้นจากการศึกษาและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นจากบทละครและกรอบความคิดการสร้างสรรค์ของผู้กำกับเพื่อให้ผู้ประพันธ์เพลงเกิดความเข้าใจโจทย์ที่ผู้กำกับต้องการ อย่างไรก็ดีผู้ประพันธ์ดนตรีเห็นด้วยว่าดนตรีตะวันตกควรทำหน้าที่สนับสนุนดนตรีไทย และมองว่าไม่ควรเข้าไปแทรกในจุดที่ดนตรีชาตรีดีอยู่แล้วแต่ควรส่งเสริมกันเป็นบางช่วงบางจุดของการแสดงไป

ทว่า ปัญหาหนึ่งที่ผู้ประพันธ์กังวลคือขอบเขตของการผสมรวม ส่งผลให้ในช่วงแรก ผู้ประพันธ์และผู้วิจัยมองไม่เห็นภาพเดียวกัน ส่งผลให้ผู้ประพันธ์เกิดความกังวลที่อาจจะติดขัดในการสร้างสรรค์ ฉะนั้นผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับจึงต้องอธิบายขอบเขตของการผสมรวมแก่ผู้ประพันธ์ให้เข้าใจเหตุผลอย่างชัดเจน โดยให้ยึดตามกรอบความคิดของผู้กำกับและการตีความของตัวละครเป็นสำคัญ

ผู้วิจัยขยายความว่าการสร้างสรรค์ครั้งนี้เป็นการสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัย ซึ่งคณะผู้สร้างสรรค์ทุกคนรวมถึงศิลปินละครชาตรีตระหนักถึงการปรับเปลี่ยนและปะทะสังสรรค์กันภายใต้แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในระหว่างการสร้างสรรค์ เพราะฉะนั้นภายใต้กรอบคิดที่ผู้วิจัยกำหนดการผสมรวมของวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นผ่านการผสมรวมดนตรีชาตรีและตะวันตกสามารถเกิดขึ้นเพื่อการเล่าเรื่องและเพื่อขับเน้นและสื่อความหมายแก่นความคิดหลักที่เกี่ยวข้องกับความขัดแย้งของตัวละครพรอสเพโรระหว่างปล่อยวางกับให้อภัย ฉะนั้นการประพันธ์ทำนองดนตรีจึงต้องมุ่งที่จะสอดรับและปะทะเพื่อสื่อสารประเด็นดังกล่าว รวมทั้งเชื่อมโยงกับ ตัวละครปะทะและสนับสนุน ทั้งกอนซาโล,แอเรียล,มิแรนดา,เฟอร์ดินานด์

หลังจากทำความเข้าใจก้ช่วยให้ผู้ประพันธ์เข้าใจสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการ รวมถึงมีความมั่นใจว่าผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับ อย่างไรก็ดี แม้ว่าผู้วิจัยจะมีการกำหนดแนวทางการกำกับอย่างชัดเจนแล้ว แต่ก็ต้องรับฟังและขอความคิดเห็นและคำแนะนำความเป็นไปได้ทางดนตรีจากผู้ประพันธ์เพื่อเปิดกว้างและโอกาสในการสร้างสรรค์ เพราะผู้ประพันธ์ที่ย่อมมีความเชี่ยวชาญมากกว่าผู้วิจัยอาจจะมีความคิดที่ส่งเสริมการสร้างสรรค์

หลังจากระดมความคิดกัน ทั้งนี้สรุปได้ว่าดนตรีตะวันตกจะแทรกซึมโดยสร้างบรรยากาศและขับเน้นอารมณ์ประกอบการแสดงควบคู่กับดนตรีชาตรีตลอดทั้งการแสดง รวมถึงประพันธ์ดนตรีใหม่ลงในบทกลอนโดยมีทั้งสองลักษณะคือ แก่นความภักดี โดยมีแอเรียลและกอนซาโลเป็นผู้สื่อสาร และแก่นความรักโดยมิแรนดาและเฟอร์ดินานด์ สะท้อนให้เห็นการผสมผสานและเพื่อความกระชับของจังหวะการแสดงในเรื่อง ให้สอดรับกับอารมณ์และสถานการณ์ที่ตัวละครเผชิญ อีกทั้งได้มีการแลกเปลี่ยนแรงบันดาลใจด้วยเพลงและภาพ รูปแบบของดนตรีของยุคกลางและยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการเป็นสิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยและผู้ประพันธ์เห็นพ้องกันว่าอาจจะนำเอามาเป็นวัตถุดิบหนึ่งในการสร้างสรรค์ทำนอง ด้วยลักษณะบางประการที่มีคล้ายคลึงกับดนตรีไทยจึงน่าจะนำมาผสมผสานกับกลอนได้ นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้มีการใช้ภาพที่สะท้อนอารมณ์และบรรยากาศในแต่ละช่วงของการแสดงตามที่ผู้วิจัยต้องการ เพื่ออธิบายให้ผู้ประพันธ์เข้าใจ

อย่างไรก็ตาม ทั้งนี้สำหรับดนตรีประกอบการแสดงในช่วงที่ไม่มีบทร้อง แม้ว่าจะการแสดงจะใช้ใช้ดนตรีประกอบ แต่การผสมผสานในบางช่วงการแสดงต้องอาศัยการฝึกซ้อมร่วมกันทั้งนักดนตรีละครชาตรีและตะวันตก รวมทั้งการประพันธ์ดนตรีตะวันตกและดนตรีชาตรี มีวิธีการทำงาน ฝึกซ้อมที่แตกต่างกัน ฉะนั้นผู้วิจัยต้องคำนึงถึงการซ้อมร่วมกันของดนตรีชาตรีและดนตรีตะวันตก ซึ่งอาจจะเกิดขึ้นหลังจากซ้อมไปได้ซักระยะหนึ่ง

จากการทำงานก็พบว่า เมื่อผู้ประพันธ์เข้าใจกรอบความคิดและสิ่งที่ผู้กำกับต้องการก็จะสนับสนุนและแนะนำอย่างเต็มที่ ผู้วิจัยจึงมีหน้าที่ที่จะสะท้อนความคิดเห็นและให้ตรวจสอบความสมเหตุสมผลและทิศทางการสร้างสรรค์ให้เป็นไปตามกรอบแนวคิดของผู้กำกับ หลังจากนั้นผู้วิจัยได้ให้ ผู้ประพันธ์ใช้เวลาในการตกตะกอนและสร้างสรรค์

หลังจากกระบวนประพันธ์กลอนและสร้างสรรค์ดนตรีทั้งการบรรจุเพลงไทย และการประพันธ์ดนตรีตะวันตก ผู้วิจัยได้อ่านวิเคราะห์และตรวจสอบรวมกับผู้สร้างสรรค์ทุกฝ่ายอีกครั้ง เพื่อทำความเข้าใจและปรับแก้ตามความเหมาะสมก่อนจะเรียบเรียงบทเพื่อนำเข้าสู่กระบวนการซ้อมในลำดับถัดไป สรุปรายละเอียดการสร้างสรรค์ดนตรีในการแสดง ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 14 การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ

ฉาก	ชื่อบทกลอน	รายละเอียดดนตรี
1.5	#3 กอนซาโลร้องขอ	ดนตรีตะวันตก
1.6	#4 มิแรนดากังวล	ดนตรีชาตรี “ เมื่อนั้น..... ทั้งเสียงครวญกรีดร้องคะนองมา” ทำนองเพลงร่ายชาตรี 3 (กรมศิลปากร) หรือกำพลัดนอก “อีกคลื่นน้ำกระหน่ำซัดโอบรัดรอบ... สร่างนิทราร้อนรนด้วยทุกข์ใจ ทำนองเพลงทะเลบ้า
	#5 มิแรนดาหลับ	ดนตรีชาตรี ทำนองเพลง ร่าย (ลูกคู่ช่วยรับบาทแรก)
1.7	#6 แอเรียลแปลงกาย	ดนตรีชาตรี ทำนองเพลงร่าย ลูกคู่ช่วยรับบาทสุดท้าย
1.9	#7A -B เพลงแอเรียลล่อเฟอร์ดินานด์	ดนตรีตะวันตก
1.10	#8 สั่งสอนเฟอร์ดินานด์	ทำนองเพลงลิงโลดชาตรี ลูกคู่ช่วยร้องเอื้อน
2.1	#9 กอนซาโลให้กำลังใจ	ทำนองเพลงกินนรรำ
2.2	#10 แอเรียลเตือนกอนซาโล	ทำนองเพลงเทพทอง
2.3	#11 คาลิบันสาปแช่ง	ทำนองเพลงชัด
	#12 สเตฟาโนเมา	ดนตรีตะวันตก
	#13 คาลิบันเมามาย	ดนตรีชาตรีทำนองเพลงชัด
3.1	#14 เฟอร์ดินานด์เกี้ยวมิแรนดา	ดนตรีชาตรี ทำนองเพลงชมดงนอก ลูกคู่ช่วยเอื้อน
	#15 มิแรนดาเผยความในใจ	ดนตรีชาตรี ทำนองเพลงกล่อมนารี
	#16 คำสัญญา	ดนตรีชาตรี ทำนองเพลงทำนองเพลงนกจาก
3.4	#17 ภูตชวนทานอาหาร	ดนตรีชาตรีผสมผสาน
3.5	#18A คำสาปแอเรียล	ดนตรีชาตรี ทำนองเพลงโทน
	#18B	ทำนองเพลงแขกเจ้าเซน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	#18C	ดนตรีชาตรีผสมผสาม
	#18D	ดนตรีชาตรีผสมผสาม
4.1	#19 พรอสเพโรยกลูกสาว	ดนตรีชาตรีผสมผสาม ทำนองเพลงวันจันทร์ หรือวันอังคาร
4.3	#20 A B C ภูตให้พรคู่รัก	ดนตรีชาตรีผสมผสาม ทำนองเพลง ฝรั่ง (รอเช็คชื่อเพลง)
	#21 เรียกภูตออกร่ายรำ	ทำนองเพลงเบ้าหลุด ชั้นเดียว
4.4	#22 นึกถึงแผนร้าย	ทำนองเพลงโอ้บางช้าง หรือเรียกว่าขวางคลอง
	#23 พรอสเพโรทบทวน	เพลงแขกลพบุรี
5.2	#24A -B พรอสเพโรคลายมนตร์	ดนตรีชาตรีผสมผสาน ทำนองเพลงร่ายตัด
	#24C	ทำนองเพลงโทน
5.2	#25A-B พรอสเพโรสั่งแอเรียลไปเอาชุด	ทำนองเพลงโทน
5.4	#26 เปลี่ยนชุดพรอมเพโร	ทำนองกำพลัด
5.5	#27 อลอนโซสำนึกผิด	ทำนองเพลงแขกอาหวัง 2 บาทแรก สองชั้น 2 บาทท้าย หนึ่งชั้น
บทส่งท้าย	#29 พรอสเพโรขออภัย	เพลงครอบจักรวาล

ทั้งนี้ การสร้างสรรค์ดนตรียังต้องถูกพัฒนาต่อในช่วงการฝึกซ้อม เพื่อค้นหากลวิธีการร้องให้เหมาะสมกับตัวละครและสถานการณ์ในแต่ละช่วง ดังนั้นอาจจะมีการปรับเปลี่ยนตามความเหมาะสม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2.3.3 เสียงประกอบในการแสดง

การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องนี้นำเสนอโดยใช้ดนตรีประกอบการแสดงตลอดทั้งเรื่อง แต่ทั้งนี้การใช้เสียงประกอบจึงเน้นการใช้เสียงธรรมชาติที่จะสร้างบรรยากาศของเกาะกลางทะเล ที่เกิดพายุ รุนแรงให้สมจริง กำหนดรายละเอียดการใช้เสียงประกอบในการแสดงแจกแจงต่อไปนี้

ตาราง 15 เสียงประกอบในการแสดง

ลำดับ	ฉาก	รายละเอียด
1	1.1-1.5	เสียงลมทะเลยามค่ำคืนมีลมนิดหน่อยและค่อยๆ รุนแรงขึ้นตามดนตรีรำชัด
2	1.9	เสียงคลื่นซัดหินประกอบดนตรีตอนแอเรียลลวงเฟอร์ดินานด์มาพบมิแรนดา
3	2.1	เสียงบรรยากาศป่าที่มีลมพัด ให้ความรู้เงียบจนน่ากลัว
4	2.3	เสียงฟ้าผ่าหลัง ทริงคูโลพูดว่า “นี่ไม่ใช่ปลา แต่เป็นชาวเกาะ ที่เพิ่งโดนฟ้าผ่า”
5	2.3	เสียงฟ้าผ่าตอน หลังสเตฟาโนพูดประโยค “ข้าไม่รอดจมน้ำตายเพื่อมาหวาดกลัวกับ"
6	3.5	เสียงฟ้าผ่ารุนแรง สลับดังเบายาวตลอดฉาก
7	4.4	เสียงลมโหยหวนหลังจากพรอสเพโรอาละวาดทำลายพิธีแต่งงาน
8	บทส่งท้าย	หลังจบเพลงที่ 29 เกิดเสียงลมประกอบกับฟ้าผ่า ยาวไปประกอบกับดนตรีรุนแรง
9		เสียงคลื่นลมทะเลธรรมชาติ ให้ความรู้สึกสงบและผ่อนคลาย
10		เสียงคลื่นลมกลางทะเล มีลมพัดแรงเล็กน้อย มีเสียงคลื่นซัดโดนเรือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หลังจากผู้วิจัยได้ทำงานร่วมกับศิลปินละครชาตรี ผู้ประพันธ์บทกลอน ผู้สร้างสรรค์ดนตรีและเสียงประกอบเรียบร้อย ผู้วิจัยนำมาเรียบเรียงสรุปเพื่อเป็น บทละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ และจำแนกรายละเอียดของฉาก (Scene Breakdown) ในบทละครก่อนเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์ ในลำดับต่อไป

3.2.4 การจำแนกรายละเอียดของฉาก (Scene Breakdown)

ผู้วิจัยจำแนกรายละเอียดของฉากเพื่อแสดงให้เห็นรายละเอียดการแสดงในแต่ละฉากเพื่อให้เห็นภาพรวมของการแสดงชิ้นมากยิ่งขึ้น จำแนกดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 16 การจำแนกรายละเอียดของฉาก (scene Breakdown)

ฉาก	ชื่อฉาก	เพลงและเสียง	เวลา/สถานที่	ตัวละคร
เปิด	โหมโรง (เปิดเรื่อง)	#1 โหมโรงประกาศหน้าบท	บ่าย/โรงละคร	ทุกคน
1.1	รำซัดหน้าเตียง 1	#2 รำซัด 1	12 ปีก่อน/บนเกาะ	พรอสเพโร,แอเรียล, ภูต
1.2	เรือโดนพายุ	เสียงลมพายุ	กลางคืน/บนเรือกลางทะเล	สรั่ง, อลอนโซ, กอนซาโล อันโทนิโย,เซบาสเตียน เฟอร์ดินานด์, กะลาสี
1.3	รำซัดหน้าเตียง 2	#2 รำซัด 2 เสียงลมพายุ	กลางคืน/บนเกาะ	พรอสเพโร,แอเรียล,ภูต
1.4	รำซัดหน้าเตียง 3	#2 รำซัด 3 เสียงลมพายุ	กลางคืน/เรือกลางทะเล	พรอสเพโร,แอเรียล,ภูต สรั่ง, อลอนโซ,กอนซาโล อันโทนิโย,เซบาสเตียน เฟอร์ดินานด์, กะลาสี
	เรือพายุหนักสวดมนตร์		กลางคืน/เรือกลางทะเล	
1.5	กอนซาโลร้องขอ	#3 กอนซาโลร้องขอ	กลางคืน/เรือกลางทะเล	
Transition				
1.6	มิแรนดากังวล	#4 มิแรนดากังวล	เช้ามืด/หน้าผาบ้านพรอสเพโร	มิแรนดา พรอสเพโร
	พรอสเพโรเล่าความหลัง			
1.7	เรียกหาแอเรียลถามเรื่องพายุ	#5 มิแรนดาหลับ		พรอสเพโร มิแรนดา แอเรียล
	ถามแอเรียลเรื่อง			

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

	พายุ			
	สั่งให้แอเรียลแปลงกลาย	#6 แอเรียลแปลงกลาย		
1.8	ปลุกมิแรนดา			มิแรนดา พรอสเพโร
	เรียกคาลิบัน			พรอสเพโร มิแรนดา คาลิบัน
1.9	แอเรียลเรียกเฟอร์ดินานด์	#7A-7B แอเรียลเรียกเฟอร์ดินานด์	Surreal	เฟอร์ดินานด์ แอเรียล
1.10	เฟอร์ดินานด์พบมิแรนดา		เช้า/หน้าผาบ้านพรอสเพโร	พรอสเพโร มิแรนดา เฟอร์ดินานด์ แอเรียล
	เฟอร์ดิชักดาบ	#8 สั่งสอนเฟอร์ดินานด์		
	มิแรนดาพยายามขอร้องพ่อ			
Transition				
2.1	กอนซาโลให้กำลังใจ	#9 กอนซาโลให้กำลังใจ	บ่าย/กลางป่าทึบ	อลอนโซ กอนซาโล อันโทนิโย เซบาสเตียน
	ขุนนางโต้เถียงกัน			
	ทำนองเพลงของแอเรียล			อลอนโซ กอนซาโล อันโทนิโย เซบาสเตียน แอเรียล
2.2	แผนร้ายอันโทนิโยและเซบาส			
	แอเรียลเตือนกอนซาโล	#10 แอเรียลเตือนกอนซาโล	Surreal	
	เดินทางตามหาโอรสต่อ		บ่าย/กลางป่าทึบ	
2.3	คาลิบันสาปแช่ง	#11คาลิบันสาปแช่ง	บ่าย/ที่โล่งมีภูเขาล้อมรอบ	คาลิบัน ทริงคูโล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

		เสียงฟ้าผ่า #12 สเตฟาโนเมา #13 คาลิบันเมามาย		สเตฟาโน
3.1	เฟอร์ดินานด์มิแรนดาบอกรัก	#14 เฟอร์ดินานด์เกี้ยว #15 มิแรนดาเผยความในใจ # 16 คำสัญญา	เย็น/เนินเขามุมหนึ่งของเกาะ	เฟอร์ดินานด์ มิแรนดา พรอสเพโร (แอบดู)
3.2	คาลิบันวางแผนฆ่า	เสียงดนตรีแอเรียล	กลางคืน/ หนองน้ำกลางป่า	คาลิบัน ทริงคูโล สเตฟาโน แอเรียล
3.3	กอนซาโลขอพัก		กลางคืน/หน้าผามุมหนึ่งบนเกาะ	อลอนโซ กอนซาโล อันโทนิโย เซบาสเตียน
3.4	ภูตเชิญชวนกินอาหาร	#17 ภูตเชิญชวนเสียงห้วงภวังค์		อลอนโซ กอนซาโล อันโทนิโย เซบาสเตียน และเหล่าภูต
3.5	คำสาปของแอเรียล	เสียงฟ้าร้องฟ้าผ่า #18A ,B ,C ,D คำสาปแอเรียล		อลอนโซ กอนซาโล อันโทนิโย เซบาสเตียน แอเรียล ภูต พรอสเพโร(แอบดู)
	ขุนนางตกตะลึง			อลอนโซ กอนซาโล อันโทนิโย เซบาสเตียน
4.1	งานแต่งงาน	#19 ยกลูกสาว	เช้า/หน้าผาบ้านพรอสเพโร	พรอสเพโร, มิแรนดา, เฟอร์ดินานด์, แอเรียล
4.2	แอเรียลเตรียม			

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	งาน			,ภูต
4.3	ภูตอวยพรคู่	#20A ,B ,C ภูตอวยพร		
4.4	พรอสเพนึงถึงแผนร้ายคาลิบัน	#21เรียกภูตร่ายรำ #22นึกถึงแผนร้าย	Surreal	
4.5	พรอสและแอเรียลเตรียมรับมือ		สาย/ใกล้ปากทางเข้าบ้านพรอสเพโร	พรอสเพโร แอเรียล
4.6	คาลิบันและพวกเข้ามา			คาลิบัน ทริงคูโล สเตฟาโน
4.7	พรอสและแอเรียลจัดการพวกคาลิบัน	เสียงดนตรีขับไล่ตัวตลก		พรอสเพโร แอเรียล คาลิบัน ทริงคูโล สเตฟาโน ภูต
5.1	พรอสเพโรกลับใจเมตตา		บ่าย/หน้าผาบ้านพรอสเพโร	อลอนโซ กอนซาโล อันโทนิโย เซบาสเตียน และแอเรียล ภูต พรอสเพโร
5.2	พรอสเพโรทบทวนตัวเอง	#24A,B พรอสเพโรคลายมนตร์		พรอสเพโร
5.3	พรอสเพโรให้อภัยขุนนาง	#25สั่งแอเรียลไปเอาชุด	Surreal	อลอนโซ กอนซาโล อันโทนิโย เซบาสเตียน และแอเรียล
	พรอสเพโรสั่งให้	#26 เปลี่ยนชุด	บ่าย/หน้าผาบ้าน	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

	แอเรียลไปเอาชุด	พรอสเพโร	พรอสเพโร	พรอสเพโร
5.4	แอเรียลช่วยพรอสเพโรถอดชุด			
5.5	ขุนนางพบพรอสเพโร			
5.6	เฟอร์ดินานด์มิแรนดาพบทุกคน			เฟอร์ดินานด์ มิแรนดาเข้ามา
5.7	สรั่งนายเรือพบทุกคน			สรั่งเข้ามา
5.8	สเตฟาโน ทริงคูโล คาลิบัน พบทุกคน			สเตฟาโน ทริงคูโล คาลิบันเข้ามา
บทส่งท้าย				
1	พรอสเพโรบูชาครู	#29 บูชาครูหน้าเตียง	เช้า/ลานหน้าบ้านพรอสเพโร	พรอสเพโร
2	พรอสเพโรของอภัย	#30 พรอสเพโรขออภัย เสียงฟ้าผ่าและพายุ	Surreal	
	ความสงบ	เสียงคลื่นบนเกาะ	สาย /ริมทะเล	
4	กลับมิลาน	#31 กำพลัด เสียงคลื่นกลางทะเล	สาย/บนเรือกลางทะเล	ทุกคน

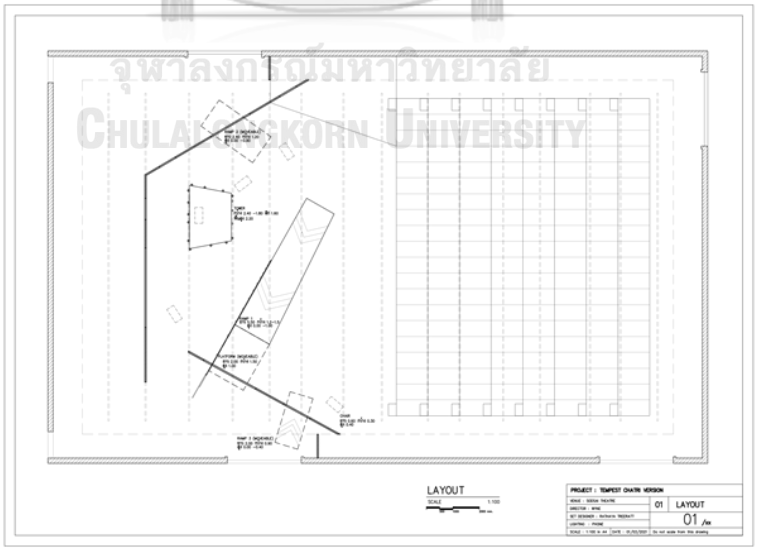
3.2.5 การทำงานกับผู้ออกแบบฉาก (Scene Designer)

จากกรอบคิดในการออกแบบของผู้กำกับ ผู้วิจัยต้องการให้ฉากมีความเป็นนามธรรม และสามารถเคลื่อนไหวเพื่อแทนเป็นสถานที่ต่างๆบนเกาะ ดังนั้นฉากควรเน้นการเคลื่อนที่ง่าย สามารถจัดวางเป็นรูปทรงในลักษณะที่ต่างกันไปในแต่ละฉาก เมื่อเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์ร่วมกับนักออกแบบ แม้ว่าผู้วิจัยจะมีกรอบแนวคิดการกำกับการแสดงที่ชัดเจน อย่างไรก็ดีกระบวนการทำกับนักออกแบบฉากจำเป็นที่ต้องให้อิสระกับนักออกแบบในการสร้างสรรค์อย่างเต็มที่ ในผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับมีหน้าที่รับฟังและสะท้อนความคิดเห็นเพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทั้งนี้ รัถยา ตรีรัตน์ ผู้ออกแบบฉากมีความเชี่ยวชาญในการออกแบบฉากละครตะวันตก จึงมีความคุ้นเคยกับการแสดงที่มีพพื้นฐานตะวันตก ผู้วิจัยจึงต้องอธิบายเกี่ยวกับการแสดงละครชาตรีโดยละเอียดเพื่อให้ผู้ออกแบบฉากเข้าใจการแสดงชนิดนี้ ที่อาจจะสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบ ทว่าเมื่อทำงานร่วมกับผู้ออกแบบไประยะหนึ่ง ผู้วิจัยพบว่าบทละครเรื่องนี้เมื่อผสมผสานกับรูปแบบของชาตรีทำให้มีอิสระในการสร้างสรรค์มาก ทำให้ผู้วิจัยและนักออกแบบเกิดความลังเล ในการตัดสินใจว่าจะคัดสรรอย่างไร ผู้วิจัยทำการศึกษา Mood & Tone (อารมณ์และบรรยากาศ) ในแต่ละฉากอีกครั้งร่วมกับนักออกแบบ เพื่อให้ตนเองและนักออกแบบเข้าใจภาพที่เราอยากเห็นมากยิ่งขึ้น แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับจะต้องระมัดระวังไม่ให้ภาพจะต้องไม่ชี้นำจนจำกัดความคิดของผู้ออกแบบมากจนเกินไป

เมื่อผู้วิจัยและผู้ออกแบบฉากสามารถเห็นภาพและลดทอนความคิดที่ไม่จำเป็นไปได้ จึงสรุปออกแนวคิดการออกแบบฉากร่วมกันภายใต้แก่นความคิดหลัก จากกรอบแนวคิดการออกแบบของผู้กำกับของผู้วิจัย ที่ได้อธิบายถึงว่าการแสดงชิ้นนี้เหมือนกับ“ศิลปะแบบจัดวาง” บนพื้นที่เดียวกันแต่เกินภาพต่างกันดังนั้นสิ่งที่หายไม่ได้คือการเคลื่อนไหว ผู้ออกแบบและผู้วิจัยเห็นตรงกันว่าการที่พรอสเพโรขังตนเองไว้บนเกาะและนำทุกคนมาขังเอาไว้เป็นสิ่งที่ช่วยเน้นย้ำแก่นความคิดหลัก ผู้ออกแบบฉากและผู้วิจัยจึงสรุปประโยคที่เป็นแนวคิดในการออกแบบว่า “ทุกสิ่งเพียงชั่วคราว” เมื่อสามารถสรุปแนวคิดการสร้างสรรค์ฉากร่วมกันได้แล้ว จึงให้นักออกแบบลองออกแบบร่างมาเพื่อปรับแก้ทดลองกันตามความเหมาะสมก่อนจะสรุปพื้นที่เวที



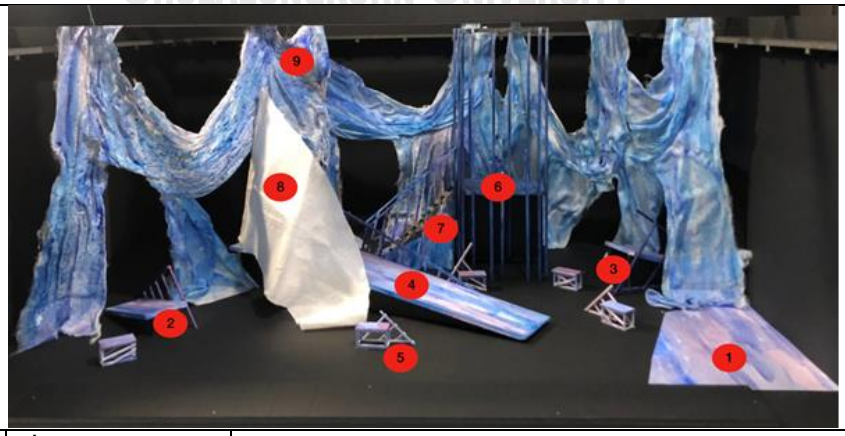
รูปภาพ 4 พื้นที่เวที (floor) โดย รัถยา ตรีรัตน์

จากภาพพื้นที่บนเวที จะเห็นว่าผู้วิจัยและผู้ออกแบบได้เลือกให้จัดพื้นที่การแสดงแบบ โพรซีเนียม (Proscenium) แบ่งแยกเวทีออกจากส่วนของผู้ชม ให้ความรู้สึกเหมือนกำลังชมภาพในกรอบที่มีองค์ประกอบในภาพแตกต่างกันแต่ท้ายที่สุดก็เพียงภาพในกรอบเท่านั้น นอกจากนี้องค์ประกอบของเวทีจะต้องเคลื่อนไหวปรับเปลี่ยนได้ รวมทั้งมีความสูง ต่ำต่างกัน เพื่อแสดงให้เห็นความเป็นชนชั้นสถานะของตัวละครในแต่ละกลุ่ม และสะท้อนให้เห็นลักษณะธรรมชาติของเกาะกลางทะเล ที่มีทั้งพื้นราบริมหาด ป่า หุบเขา ฯลฯ นอกจากนี้เมื่อพิจารณาถึงตัวละครพรอสเพโรก็อาจตีความได้ว่าเกาะนี้เปรียบดั่งกรงขังที่เขาสร้างขึ้นเอง จึงการเลือกใช้ซี่กรงแทนที่อยู่ของพรอสเพโรซึ่งจะต้องอยู่ตำแหน่งที่สุงสุดของฉากเพื่อแสดงให้เห็นถึงอำนาจและการควบคุมและบงการของพรอสเพโรบนเกาะนี้ รวมทั้งเลือกให้มีการใช้ผ้าเพื่อแทนน้ำทะเล โดยเปรียบเทียบทะเลที่ล้อมเกาะเอาไว้กับการยึดติดกับความแค้นของพรอสเพโร สำหรับการเข้าออกของนักแสดงสามารถมาจากหลายทิศทางเพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะของเกาะที่มีความสลับซับซ่อน ทั้งนี้การแสดงมีการใช้ดนตรีประกอบผู้วิจัยกำหนดให้วงดนตรีอยู่ในตำแหน่งที่คนดูมองเห็นสัมผัสบรรยากาศการแสดงละครชาตรี รวมถึงนักดนตรีจะต้องมองเห็นนักแสดงอย่างชัดเจนโดยขั้นตอนต่อไปผู้ออกแบบฉากจะไปตกตะกอนความคิดก่อนจะส่งแบบและจัดทำโมเดลฉากเพื่อให้ผู้วิจัยได้กำหนดภาพบนเวทีก่อนจะทำงานร่วมกันอีกครั้งเพื่อสรุปแบบของฉาก

เมื่อได้แบบของฉากที่แน่นอนผู้วิจัยทำการกำหนดรายละเอียดการใช้งานองค์ประกอบของฉาก (Scenic Element) เพื่อนำไปสู่การใช้งานเพื่อกำหนดทิศทางและภาพบนเวทีของผู้กำกับ โดยมีรายละเอียดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตาราง 17 องค์ประกอบของฉาก (Scenic Element)



หมายเลข	ชื่อเรียก	อธิบาย
1	ที่นั่งวงดนตรี	เป็นลักษณะคล้ายแพตฟอร์มยกจากพื้นนิดหน่อย สำหรับตั้งวง

		ดนตรี และลูกคู่ ไม่สามารถขยับหรือเคลื่อนย้ายได้ ตัวละครแอเรียลและภูตสามารถเข้าไปนั่งร่วมกับนักดนตรีและช่วยเป็นลูกคู่ได้ในบางฉาก
2	เกาะเล็ก	สามารถเคลื่อนที่ได้ เป็นมุมต่างๆบนเกาะ
3	เกาะใหญ่	สามารถเคลื่อนที่ได้ เป็นมุมต่างๆบนเกาะ
4	ภูเขา	เป็นลาดลงสามารถเข้าออกด้านหลังได้และแยกส่วนเปิดเป็นช่องขนาดเล็กให้ตัวละครออกมาได้
5	หิน	เป็นที่นั่ง ยืน สำหรับตัวละครสามารถเคลื่อนย้ายได้
6	กรง	กำหนดพื้นที่ของพรอสเพโรเท่านั้นตัวละครอื่นไม่สามารถขึ้นไปได้หากพรอสเพโรไม่อนุญาต เป็นจุดยอดสุดของเกาะ
7	บันได	สามารถเคลื่อนที่ได้ โดยเคลื่อนที่ทั้งหมดสองครั้ง ครั้งแรกเมื่อพรอสเพโรได้ขึ้นปกครองเกาะ และครั้งที่สองตอนปล่อยวาง โดยต้องสามารถยึดไว้กับกรงได้ ตัวละครที่สามารถเดินขึ้นลงได้คือ พรอสเพโร แอเรียล มิแรนดา เป็นมุมบนยอดเขาที่สามารถมองเห็นวิวบนเกาะได้
8	ใบเรือ	ใช้ในฉากเรือ สามารถถอดและใส่ใหม่ได้มีเชื่อกบนยอดประมาณ 3 เส้น
9	ผ้า	ผ้าโดยรอบใช้วิธีการย้อมสีไม่สม่ำเสมอ ใช้ผ้าหลายแบบทับซ้อนแขวนสลับเว้าบ้างแหว่งบ้าง โดยตัวละครสามารถออกตามช่องหว่างระหว่างผ้าได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

เมื่อผู้วิจัยกำหนดและออกแบบการใช้งานในแต่ละองค์ประกอบของฉากครบถ้วนผู้วิจัยได้นำเอา การออกแบบฉากและพื้นที่เวที ไปทำกำหนดทิศทาง (Blocking) ของฉากและนักแสดง ก่อนจะนำมาปรึกษากับผู้ออกแบบฉากอีกครั้ง เนื่องจากผู้วิจัยและนักออกแบบฉากทำงานกันผ่านทางออนไลน์เต็มรูปแบบตั้งแต่แรก ทำให้ผู้วิจัยไม่ได้ทำงานกับโมเดลฉากจริงส่งผลให้เกิดความไม่มั่นใจว่าจะได้ภาพตามที่กำหนดหรือไม่ จึงทำให้ต้องมาตรวจสอบร่วนกันกับนักออกแบบฉากอีกครั้ง โดยไล่เรียงทีละฉากโดยละเอียดเน้นที่ภาพบนเวทีเป็นหลัก การกำหนดทิศทางบนเวทีร่วมกับนักออกแบบช่วยให้ผู้วิจัยเห็นภาพมากยิ่งขึ้น รวมถึงนักออกแบบช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจและประเมินความเป็นไปได้และเป็นไปไม่ได้ ก่อนเข้าสู้กระบวนการซ้อมร่วมกับนักแสดงและสร้างฉากจริง

ซึ่งมีความเป็นไปได้ที่จะต้องปรับเปลี่ยนเมื่อเข้าสู่กระบวนการซ้อม ทำให้ผู้วิจัยวางแผนเตรียมพร้อมหาทางเลือกและวิธีแก้ปัญหาล่วงหน้าได้

ตาราง 18 การกำหนดทิศทางฉากของผู้กำกับ

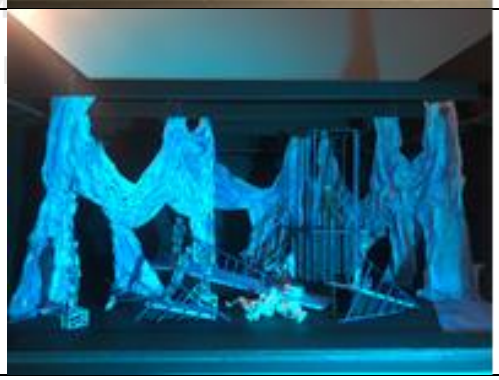
Scene	อธิบาย	ภาพฉาก
เปิดเรื่อง	กำหนดให้ใช้พื้นที่การแสดง Down stage ใกล้คนดูโดยยังไม่ให้คนดูเห็นฉากด้านหลังมากนักชัดมากนัก	
1.1	มีภูตนั่งอยู่รอบบริเวณหินบันไดหลังใบเรือเลื่อนออกมาพรอสเพโรเดินเข้าไปในกรง	
1.2	เกาะกลายเป็นเรือ โดยรอบเป็นน้ำ เหล่าภูตินั่งอยู่บนโขดหิกลางน้ำ	
1.3-1.5	ผู้คนบนเรือล่มลุกคลุกคลาน โดยนำเกาะเล็กจากมุมขวาของเวทีกลายเป็นพื้นที่ใต้ท้องเรือที่อลอนโซและเฟอร์ดินานด์กำลังอธิฐานเรือล่มเอาใบเรือออออกและเกาะเล็กยื่นออกมาเล็กน้อยกลายเป็นเกาะ	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

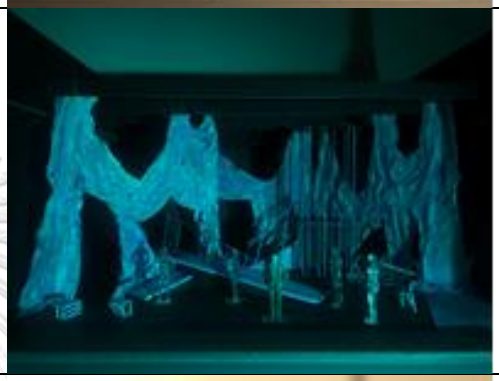
1.6	มิแรนดาเข้ามาจากทางเกาะเล็ก	
1.7	แอเรียเข้ามาทางเกาะใหญ่โดยมีคนช่วยเลื่อนออกมา	
1.8	บริเวณเกาะใหญ่เปิดออกให้คาลิบันออกมาได้ เป็นถ้ำของคาลิบัน	
1.9-1.10	เฟอร์ดินานด์เข้ามาจากบริเวณภูเขาก่อนจะมีเกาะเล็กเข้ามารับเหมือนโดนลวงมาตามทางจนมาปรากฏตัวที่บ้านของพรอสเพโร	

จุฬาลงกรณ์มหาวิ
CHULALONGKORN UN

2.1- 2.2	ใช้เกาะเล็กและใหญ่ล้อม บอกสถานที่ว่าอยู่กลางและการถูกล้อมเอาไว้หมดหนทางทุกตัวละครหันปน้าประจันหน้ากัน	
2.3	ย้ายเกาะเล็กเข้าผ้า และเกาะใหญ่ขวาง บอกสถานที่โล่งบนเกาะ แล้วตัวละครจะโผล่มาเจอกันจากคนละทิศละทาง	
	คาลิบันและทริงคูโลตอนแอบใต้ผ้าสเตฟาโนเข้ามาจากเกาะใหญ่เมาเข้ามา	
3.1	เฟอร์ดินานด์ออกมาช่องตรงภูเขาบ่งบอกว่าไปหาฟืนมาจากป่า มิแรนดาออกมาจากเกาะใหญ่ที่เข้าไปในผ้านิดหน่อย โดยทั้งคู่มาเจอกันตรงภูเขาที่มีทางลาดขึ้นลง จะทั้งสองพยายามที่จะนั่งคุยกันบลนพื้นลาดที่ลำบากเพื่อให้เห็นถึงความจริงใจของความรู้สึกของสองตัวละคร	

3.2	เกาะเล็กและเกาะใหญ่วางเอียงเป็นแอ่งตรงกลาง เพื่อสื่อความจมดิ่งจากอาการเมาหมาย ตัวละครมีการลื่น ขึ้น ลงปีนป่าย	
3.3	บิดเกาะเล็กและใหญ่ขนานกันเพื่อเหมือนหน้าผาที่พอนั่งได้ เพื่อบังเหล่าภูตที่อยู่ด้านหลัง	
3.4	เมื่อภูตปรากฏตัวเกาะใหญ่เลื่อนออกเพื่อแสดงเวทมนตร์โดยมีโต๊ะอาหารที่เตรียมไว้ตรงทางลาด	
3.5- 3.6	เมื่อแอเรียลเข้ามาสาป เกาะเล็กและใหญ่เข้ามาล้อมขุนนางเพื่อไม่ให้หนีรอดไปได้	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1- 4.7	พรอสเพโรอวยพรให้เฟอร์ดินานด์และมิแรน ภูเขาและเกาะเป็นเวทีการแสดงของเหล่าภูต	
5.1-5.3	ขุนนางมาจากคนละทิศทางมารวมกลางเวที ยังคงตกอยู่ในมนตร์สะกด มาล้อมพรอสเพโร	
5.4	แอเรียลช่วยพรอสเพโรเปลี่ยนชุดบนภูเขา ในขณะที่ขุนนางสลบอยู่รอบบริเวณใกล้ที่พักของพรอสเพโร	
5.5	ขุนนางพบพรอสเพโรฉากยังคงเดิมก่อนหน้าไม่มีการเคลื่อนไหว	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.4	เฟอร์ดินานด์มิแรนเล่นหมากรุกในกรง ก่อนจะลงมาพบทุกคน เลือกใช้พื้นกรงเพื่อความสวยงามและสอดคล้องกับเหตุการณ์ก่อนหน้าที่พรอสเพโรขอให้ทั้งสองคนไปหลบยังที่พัก	
5.5	ทุกคนเข้าไปพัก แอเรียลออกมาเจอพรอสเพโรครั้งสุดท้ายก่อนจะหายไป	
	คาลิบันเลื่อนหินตรงที่ภูเขากลับเข้าช่องว่างตรงภูเขากลับเข้าที่พัก	
บทส่งท้าย	พรอสเพโรอยู่คนเดียวกลางเวทีเพื่อไหว้ครู	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

	พรอสเพโรร้องขอครูแต่ครู หายไป บันไดเลื่อนออก เกาะเล็กใหญ่เคลื่อนไหว จนพรอสเพโรถอดเสื้อคลุมทิ้งบันไดเลื่อนเข้ารับตัว พรอสเพโรให้เดินลงมาก่อนจะหายไปหลังฉาก	
	เกาะเล็กและใหญ่ รวมถึงใบเรือกลับมาประกอบเป็นเรือ พรอสเพโรขึ้นเรือออกเดินทางกลับมิลาน	

3.2.6 การทำงานกับผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย (Costume designer)

จากกรอบแนวคิดการออกแบบของผู้กำกับ กำหนดขอให้เครื่องแต่งกายต้องแสดงให้เห็นถึงการผสมรวมระหว่างลักษณะเครื่องแต่งกายของละครชาตรีและละครยุคเอลิซาบีธัน อีกทั้งสะท้อนให้เห็นสถานะและกลุ่มของตัวละคร จากการทำงานร่วมกับผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย ได้ข้อสรุปว่าต้องใช้สกัดเอารูปแบบต้นฉบับจากทั้งสองวัฒนธรรมออกมาแล้วมาคัดเลือกผสมผสานให้กลมกลืนดูเป็นชุดเดียวกัน ผู้ออกแบบมีความเห็นว่าทั้งชุดเครื่องละครชาตรีและชุดการแสดงสมัยเอลิซาบิธัน มีรูปแบบที่ความคล้ายคลึงกันอยู่บ้าง ผู้ออกแบบจึงสกัดเอารูปแบบต้นฉบับจากทั้งสองวัฒนธรรมออกมาแล้วมาคัดเลือกโดยยึดตามการตีความตัวละคร ที่เสนอผ่านรายละเอียดบน เครื่องแต่งกาย เช่น การใช้สีสัน การตัดเย็บที่จะบ่งบอกบุคลิกลักษณะตัวละคร เช่น ความหนัก ความหน่วง ความพลิ้ว ลักษณะเหล่านี้ยังสอดคล้องกับอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร รวมทั้งคำนึงถึงการแสดงทั้งโดยเฉพาะการรำหลังจากนั้นผู้วิจัยและผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายได้ทำการสรุปรายละเอียดของชุดของตัวละครทั้งหมด

ตาราง 19 รายละเอียดเครื่องแต่งกาย (Costume descriptions)

ฉาก	สถานะ	รายละเอียด
พรอสเพโร		
ทั้งเรื่อง	บนเกาะ	เป็นชุดที่ตัดเย็บอย่างง่ายๆผ่านการใช้งานมาหลายปี ใช้สี เรียบ ๆ ดูมาจากธรรมชาติ
5.4 - บทส่งท้าย	กษัตริย์มิลาน	บ่งบอกชัดเจนถึงสถานะกษัตริย์ สวมคลุมและปิดชุดบนเกาะได้
1.3 - 1.6 ,1.7 - 1.10, 3.5 , 5.1 บทส่งท้าย	ร่ายเวทมนตร์	มีความหน่วงและถ่วง เป็นสิ่งเหมือนต้องแบกเอาไว้ และให้ดูรู้ว่าพิเศษกว่าชุดธรรมดา ใช้สีใกล้เคียงกับฉาก
มิแรนดา		
ทั้งเรื่อง	ชุดบนเกาะ	เป็นชุดที่ตัดเย็บอย่างง่ายๆ ผ่านการใช้งาน
แอเรียล		
ทั้งเรื่อง	ภูต	คล่องตัว ทะมัดทะแมง เคลื่อนไหวง่าย ความแวววาวเหนือจริง
1.7	พรายน้ำ	สวมทับชุดหลักเพิ่มความแวววาวเล็กน้อยให้เข้าใจว่าคือการล่องหน
3.4	กินนร	สวมทับจากชุดหลัก ให้ความรู้สึก น่ากลัว หวาดสะพรึง
4.3 - 4.4	เซเรส	สวมทับจากชุดหลัก อาจจะเป็นมงกฎเครื่องประดับ ที่ดูมาจากธรรมชาติ ดอกไม้หญ้าแสดงถึงความอุดมสมบูรณ์
ภูต		
ทั้งเรื่อง	ชุดหลัก	สีเข้มเสื้อรัดรูป ท่อนล่างโจงดำ มีความมัดทะแมงคล้ายแอเรียล ดูร่วมสมัยโดยเอาเครื่องละครมาผสมผสานได้
3.4 - 3.5	กินนร	สวมทับจากชุดหลัก ให้ความรู้สึก น่ากลัว หวาดสะพรึง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 - 4.4	ภูตอวยพร	สวมทับจากชุดหลัก อาจจะเป็นมงกฎ เครื่องประดับ ที่ดูมาจากธรรมชาติ
4.3 - 4.4	จูโน	สวมทับจากชุดหลัก อาจจะเป็นมงกฎ เครื่องประดับ ที่ดูมาจากธรรมชาติ ดูยิ่งใหญ่มีอำนาจเป็นราชินี
4.6	สัตว์ในบทละครนอก	เครื่องสวมหัวเป็นสัตว์ชนิดต่างๆ สวมทับกับชุดหลัก
กลุ่มขุนนาง (อลอนโซ,กอนซาโล, เซบาสเตียน, อันโทนิโย,เฟอร์ดินานด์)		
ทั้งเรื่อง	ชุดขุนนางเนเปิลส์	สมฐานะขุนนางระดับสูงและเชื้อพระสงศ์ อาจจะมีลักษณะของชุดบางอย่างที่แตกต่างกันของแต่ละคน ภาพรวมของกลุ่มนี้แสดงออกถึงความรัด ตึงหนัก เปรียบเทียบความรู้คนมียศมีตำแหน่ง และต้องมีที่ห้อยดาบ
คาลิบัน (กลุ่มตัวตลก) (ร้องและรำ)		
ทั้งเรื่อง	ชุดมนุษย์กึ่งภูต	ปูดโปนขึ้นมา ดูอึดอัด ให้ความรู้หนักและแน่น เกินมนุษย์ปกติทั่วไปได้
สเตฟาโน (กลุ่มตัวตลก)		
ทั้งเรื่อง	ชุดทำงานบนเรือ	ตัดเย็บง่ายๆ อาจจะมีควาามพิเศษกว่า กะลาสีและสรั่ง
ทริงคูโล (กลุ่มตัวตลก)		
ทั้งเรื่อง	ชุดตัวตลก	มีสีสัน คล้ายตัวตลกของ
สรั่ง (มนุษย์/ชนชั้นแรงงาน)		
ทั้งเรื่อง	ชุดทำงานบนเรือ	ตัดเย็บอย่างง่ายๆ คล้ายกับสเตฟาโนอยู่ในชนชั้นเดียวกัน

หลังจากที่สรุปรายละเอียดการออกแบบเครื่องแต่งกายครบถ้วนแล้ว ผู้วิจัยให้ผู้ออกแบบลองร่างแบบของตัวละครออกมาก่อนจะปรับแก้ตามความเหมาะสมเพื่อให้สอดคล้องกับกรอบแนวคิดการกำกับการแสดง และสะท้อนให้เห็นการผสมผสานอัตลักษณ์เครื่องแต่งจากทั้งสองวัฒนธรรม

รูปภาพ 5 แบบร่างเครื่องแต่งกายละครชาตรีพายุพิโรธ โดย บรรดิษฐ์ วรานุยุต

จากภาพร่างแบบเครื่องแต่งกาย ค่อนข้างตรงกับที่ผู้วิจัยต้องการ กล่าวคือ การตัดเย็บด้านบนใช้สีสันเพื่อกำหนดกลุ่มของตัวละคร การให้เครื่องแต่งกายดูมีความเป็นตะวันตกมากกว่าเป็นไทยทำให้น่าเชื่อกว่าเพราะบริบทในเรื่องไม่มีการเปลี่ยน และใช้การนุ่งผ้าโจงใช้สีสันต่างกันไปตามกลุ่มของตัวละคร เพื่อความกลมกลืนและช่วยให้นักแสดงสามารถเคลื่อนไหวได้ง่าย สำหรับตัวละครภูต ทั้งนี้ผู้วิจัยและนักออกแบบเห็นตรงกันว่าในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายอาจจะต้องพิจารณาจากอีกครั้งเมื่อจัดสร้างเครื่องแต่งกาย

3.2.7 การทำงานกับผู้ออกแบบแสง (lighting designer)

การออกแบบแสงในเรื่องนี้จำเป็นอย่างมากเพื่อสร้างเวทมนตร์ ความเหนือจริงต่างๆ โดยผู้วิจัยทำงานกับผผู้ออกแบบแสง หลังจากที่แบบฉากออกมาแล้วเพราะผู้ออกแบบแสงทำงานจากฉากเป็นหลัก ฉะนั้นการเข้าใจบรรยากาศเหตุการณ์ร่วมกับผู้กำกับจึงเป็นเรื่องสำคัญก่อนที่จะทำงานกับฉาก โดยทำงานจากกรอบความคิดของผู้กำกับเช่นเดียวกับนักออกแบบฝ่ายอื่นๆ อย่างไรก็ดี จากการแก่นความคิดหลัก “มนุษย์เป็นอิสระก็ต่อเมื่อให้อภัย ที่สื่อสารผ่านตัวละครพรอสเพโร

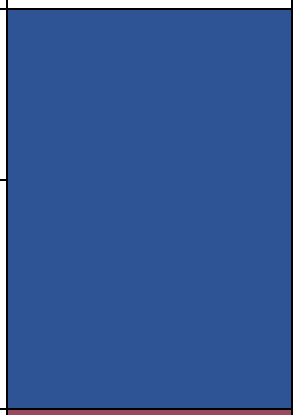
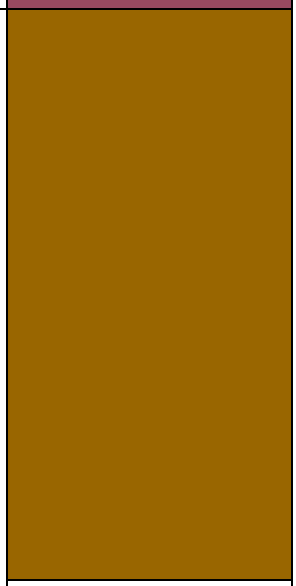
การยึดติดไม่ปล่อยวางก็เปรียบเสมือน การที่พรอสเพโรใช้เวทมนตร์ในการแก้แค้น ลวงตาคนอื่นและขังตนเองไว้บนเกาะจนหลงลืมแท้จริงไม่มีใครสามารถควบคุมธรรมชาติ เปรียบคนที่ขังตัวเองไว้ในห้องไม่ได้สัมผัสกับแสงจากธรรมชาติ ฉะนั้นการออกแบบแสงจะเน้นย้ำถึงแสงของพลังเวทมนตร์ให้ตรงข้ามกับแสงธรรมชาติที่ปรากฏตอนเปิดเรื่องและปิดเรื่องอย่างชัดเจน

ผู้วิจัยให้ผู้ออกแบบแสงทำงานกับรายละเอียดการเคลื่อนและทิศทางของภาพบนเวที เพื่อให้เห็นพื้นที่ที่ทำการแสดงเบื้องตนในแต่ละฉาก และผู้วิจัยและผู้ออกแบบแสงได้ประชุมระดมความคิดเพื่อกำหนด Mood & Tone (อารมณ์และบรรยากาศ) ในแต่ละช่วงการแสดงเพื่อที่ต้องการจะนำเสนอในแต่ละฉาก โดยเลือกภาพที่ใช้คำและสีที่ใกล้เคียงกับ อารมณ์ความรู้สึกภาพรวมในฉากแจกแจงตามตารางต่อไปนี้

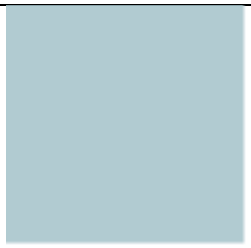
ตาราง 20 Mood & Tone ของฉาก

ฉาก	รายละเอียด	Mood & Tone	
เปิดเรื่อง	โหมโรงประกาศหน้าบท ให้บรรยากาศเหมือนอยู่กลางแจ้ง มีแดดบ่ายๆเกือบเย็น แต่เมื่อจบโหมโรงให้เกิดการเปลี่ยนแปลงสื่อความหมายว่า ครูหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ได้ปรากฏตัวแล้ว ต้องคำนึงยังไม่ให้คนดูเห็นฉากมากนัก	ความขึงขัง เงียบสงบ ลี้ลับ	
1.1	บรรยากาศเกาะยามค่ำคืน เป็นแสงจากดวงจันทร์ส่องสว่างบนเกาะ อาจจะยังไม่เห็นเกาะชัดมาก	ความอัศจรรย์/การเริ่มต้น	
	ช่วงพรอสเพโรเริ่มรำซัดให้เห็นบรรยากาศที่เปลี่ยนไปของเกาะชัดเจน ดูสวยงามสงบ ความมหัศจรรย์เริ่มปรากฏ อีกทั้งเป็นครั้งแรกที่จะเห็นพรอสเพโร เดินเข้าไปในกรง หรือบ้าน ที่มีความหมายถึงการกักขัง ที่	ละเอียดละออบอบบาง งดงาม	

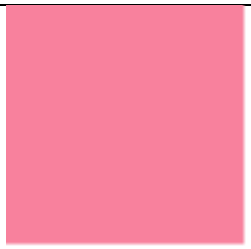
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

	จะต้องนำไปใช้สื่อสารอีกครั้งในช่วงท้ายตอนปล่อยวาง		
1.2	เรือกำลังจะโดนพายุ เป็นบรรยากาศกลางคืนกลางทะเล ใช้แสงแทนฟ้าแลบแต่อาจจะต้องมีหลายระดับสลับไป	หวาดสะพรึง	
1.3	รำซัด 2 ให้ไฟกลับมาโฟกัสที่พรอสเพโรที่อยู่บนกรงกำลังบัญชาภูต ให้เห็นเรือเพียงลางๆ		
1.4	รำซัด 12 ท่า บรรยากาศแปรปรวน พายุฟ้าแลบรุนแรง ไฟต้องสร้างบรรยากาศแปรปรวนสอดรับกับดนตรีและการร่ายรำของภูต		
1.5	กอนซาโลร้องขอ ให้ไฟโฟกัสที่กอนซาโล ในขณะที่คนอื่นเคลื่อนไหวช้าลงเห็นเพียงลางๆ ก่อนจะโฟกัสแอเรียลตอนทำเรือล่มครั้งสุดท้าย	ปลง ทำใจ หวาดกลัว	
1.6	ไฟสร้างบรรยากาศหน้าบ้านพรอสเพโรตั้งอยู่บนหน้าผาเกือบเช้าโฟกัสมิแรนดาตอนร้องเพลง	เปิดเผยเปิดใจ เอาจริงเอาจัง	
1.7	ไฟที่แสดงพลังของแอเรียลตอนปรากฏตัวเล็กน้อยก่อนจะกลับเข้าสู่บรรยากาศผาหน้าบ้านพรอสเพโรเหมือนเดิม ทั้งนี้ในระหว่างที่พรอสเพดรมีการใช้เวทมนตร์ให้ใช้ไฟสอดรับกับดนตรีที่สื่อถึงเวทมนตร์ที่พรอสเพโรใช้ข่มขู่แอเรียล		
1.8	เอาไฟรับคาลิบันจากถ้ำที่อยู่เล็กน้อย		

CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.9	เพลงแอเรียลเรียกเฟอร์ดินานด์ บรรยากาศเหนือจริง ใช้ไฟสอดรับดนตรีเหมือนเป็นทางเดินตามที่แอเรียลต้องการให้เฟอร์ดินานด์เห็น	เคลิ้มฝัน มัวหมอง	
1.10	บรรยากาศกลับหน้าบ้านพรอสเพโรตอนเช้า ช่วงที่พรอสเพโรร้องเพลงและร่ายมนตร์กำราบเฟอร์ดินานด์กำหนดให้มีวงไฟเหมือนคลุมเฟอร์ดินานด์ในติดอยู่ในวงกลม	ตื่นเต้น อบอุ่น เป็นมิตร	
2.1	บรรยากาศกลางป่าทึบ มีแสงลอดผผ่านจากต้นไม้เพียงเล็กน้อย ตอนที่แอเรียลร่ายมนตร์ให้แสงบางอย่างสัญญาณ ตอนที่แอเรียลช่วยกอนซาโล และอลอนโซจากการสังหารให้ไฟโฟกัสตอน อันโทนิโย และเซบาสเตียนกำลังจะแทงดาบลงที่ทั้งสองคน	ขุ่นหมอง สิ้นหวัง	
2.2		ลึกลับ ซ่อนงำ เยือกเย็น	
2.3	บรรยากาศกลางแจ้ง ตอนคาลิบันร้องเพลงให้โฟกัสตอนเดินออกมาเหมือนเดินออกมาจากป่าทึบ เมื่อตัวละครเริ่มเมาให้เปลี่ยนบรรยากาศให้ดูเบลอๆ เหมือนสิ่งที่ตัวละครเมาเห็น	เมามาย ขำขัน	
3.1	บรรยากาศกลางแจ้งมีหน้าผาและต้นไม้เล็กน้อย ให้ไฟช่วยตอนร้องเพลง และไฟรับเฉพาะพื้นที่ที่เฟอร์ดินานด์และมิแรนดาแสดง ให้เห็นพรอสเพโรที่มาแอบดูลางๆพอ	โรแมนติก	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2	ไฟจำกัดเฉพาะพื้นที่ บรรยากาศดูเบลอๆ เพราะไอน้ำความชื้นบริเวณที่ตัวละครอยู่ ไฟสอดรับกับดนตรีตอนหลอกตัวละตลก	ป่าเถื่อนดิบ เมามาย	
3.3	บรรยากาศป่าทึบก่อนจะเปลี่ยนงานเลี้ยงที่ดูสวยงามกลางป่า ในช่วงที่ขุนนางเข้าสู่ภวังค์ ให้ออกแบบไฟรับกับจังหวะการแสดง	ชวนฝัน เย้ายวน อย่างล่อหลอก	
3.4	บรรยากาศน่ากลัวสยองขวัญไฟโฟกัสการสาปของแอเรียล และความแปรปรวนวูบวาบ และโฟกัสที่พรอสเพโรตอนที่แอเรียลสาปอลอนโซ	หวาดกลัว เยือกเย็น	
4.1 - 4.3	บรรยากาศหน้าบ้านพรอสเพโร ช่วงงานเลี้ยงให้ใช้ไฟเหมือนเปิดการแสดงกลางเกาะ โฟกัสเหล่าภูตทีละตัวช่วงที่อวยยพร	ความรื่นรมย์ สดใส ความหวัง ความยินดี	
4.4	บรรยากาศแปรปรวนคล้ายคลึงกับตอนสาปขุนนางกลับมา ให้เห็นว่าอารมณ์แปรปรวนของพรอสเพดรสร้างแสงฟ้าผ่า	แปรปรวน	
4.5- 4.6	ปรับให้โฟกัสเหมือนเป็นอีกมุมใกล้ที่พักของพรอสเพโร ช่วงที่ภูตออกมาขับไล่ให้ใช้ไฟสอดรับการปรากฏตัวของภูต	โปกฮา ชวนหัว ขบขัน	
5.1	บรรยากาศยังแปรปรวนเล็กน้อย ให้โฟกัสตรงกรงและบันไดที่พรอสเพโรและแอเรียลอยู่	ใจหาย	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

5.2	โฟกัสที่พรอสเพโร และสร้างบรรยากาศวูบวาบเหมือนทุกอย่างรอบเกาะกำลังสื่อสารกับพรอสเพโร	ระลึกความหลัง	
5.3	สร้างไฟวงกลมจำกัดให้พื้นที่ขุนนางล้อมพรอสเพดรอยู่ตรงกลาง	ระลึก ความหลัง ยิ่งใหญ่	
5.4 - 5.8	บรรยากาศสงบหน้าผาบ้านพรอสเพโร	ผ่อนคลาย น่ายินดี	
บทส่งท้าย	โฟกัสที่พรอสเพดรบรรยากาศรอบเกาะดูเหนือจริงคล้ายกับตอนรำซัดเปิดเรื่อง ช่วงที่พรอสเพโรพยายามร้องขอและรนรานปลดเสื้อคลุมและออกจากกรงให้ไฟสอดรับกับดนตรีและบีบแคบสร้างกรอบให้พรอสเพโร เมื่อสละเวทมนตร์ได้ให้ค่อยๆคลายออกกลับเป็นบรรยากาศเกาะยามเช้ามีแสงแดดสงบและธรรมชาติคล้ายกับตอนโหมโรงแต่ให้แตกต่างเหมือนอยู่บนเกาะและบนเรือกลางทะเล	เงียบ สงบ บริสุทธิ์ อิสระ	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การทำงานกับผู้ออกแบบแสงทำให้สามารถพอที่จะกำหนดบริเวณในการจัดออกแบบได้ในเบื้องต้น อย่างไรดีการทำงานกับการออกแสง จะเห็นชัดเจนเมื่อการซ้อมเสร็จเกือบสมบูรณ์ และจะต้องดูภาพรวมร่วมกับองค์ประกอบอื่น ๆ ทั้งนี้ในระหว่างการซ้อมผู้วิจัยใช้วิธีการส่ง

วิดีโอการซ้อมเพื่อให้ผู้ออกแบบแสงพอเห็นทิศทางของการแสดงทั้งหมด เพื่อจะได้วางแผนและออกแบบในระดับหนึ่ง เพื่อลดระยะเวลาในขั้นตอนการทำงานในโรงละครของผู้ออกแบบแสง

3.2.8 อุปกรณ์ประกอบฉาก (Props)

หลังจากผู้วิจัยทำงานกับองค์ประกอบอื่นๆ พบว่าอุปกรณ์ประกอบฉากจำเป็นต้องช่วยเล่าเรื่องในการสร้างพฤติกรรมของตัวละคร แต่ไม่จำเป็นต้องสมจริงให้สามารถพอใช้งานได้ก็พอ เช่น ดาบทำจากไม้มีความยาวและแข็งแรงพอถือและฟันได้ ฟืนสามารถใช้โฟมและไม้ปนกันๆให้ดูเหมือนฟืนกองใหญ่ เป็นต้น ฉะนั้นอุปกรณ์ประกอบฉากจึงควรยึดจากตัวละครและบริบทแวดล้อมของตัวละครเป็นหลัก

ตาราง 21 รายการอุปกรณ์ประกอบฉาก

Scene	Set props	Hand Props	จำนวน	ตัวละครที่ใช้	หมายเหตุ
1.1		เข็มทิศ	1 อัน	สรั่ง	
1.1		ถังน้ำ	2 ใบ	กะลาสี	
1.6-1.10 5.2		ตำราเวทมนตร์	2 เล่ม	พรอสเพโร	ต้องฉีกทุกรอบการแสดง
1.6		ไม้เท้าเวทมนตร์	1 อัน	พรอสเพโร	
1.2-1.5 2.1-2.2 3.3-3.5 5.2 -บทส่งท้าย		ดาบ	3 เล่ม	อลอนโซ เซบาสเตียน อันโทนิโย	
1.2-1.5 1.9-1.10		ดาบของเฟอร์ดินานด์	1 เล่ม	เฟอร์ดินานด์	
1.2-1.5,2.1-2.2 3.3-3.5		ไม้เท้า	1 อัน	กอนซาโล	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย CHULALONGKORN UNIVERSITY

5.2 -บทส่งท้าย					
2.3,3.2		ขวดไวน์และสายห้อย	1 ชุด	สเตฟาโน ทริง คูโล คาลิบัน	
2.3		ฟืนและผ้าคลุมดำ	1 ชุด	คาลิบัน	
3.1		ฟืนมัดด้วยเชือก	1 ชุด	เฟอร์ดินานด์	
4.3		ปืนฟองสบู่	5 อัน	ภูต	
5.6		ก้อนหิน	32 ก้อน	เฟอร์ดินานด์ มิแรนดา	
3.3	ผ้าคลุมโต๊ะอาหาร		1 ผืน	ภูตและขุนนาง	สเตจเตรียมให้
3.3	เชิงเทียน		1 ชิ้น	ภูต	ภูตนำออกมา
3.3	แก้ว		4 ใบ	ภูตและขุนนาง	ภูตนำออกมา
3.3	เหยือกน้ำ		1 ใบ	ภูตและขุนนาง	ภูตนำออกมา
3.3	อ่างขนาดใหญ่		1 ใบ	ภูตและขุนนาง	ภูตนำออกมา
4.6	เครื่องประดับ		10-15 ชิ้น	แอเรียล,คาลิบัน ,สเตฟาโน,ทริง คูโล	แอเรียลนำออกมา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.9 การทำงานกับผู้กำกับเวที (Stage Manager)

ผู้กำกับเวทีมีหน้าที่ดูแลการซ้อมและนัดหมายตารางการทำงานของทุกคนที่เกี่ยวข้องกับการซ้อม โดยผู้กำกับเวทีจะมีการสร้างตารางนัดหมายสำหรับการซ้อมและการทำงานและคอยแจ้งเตือน ทำให้การซ้อมเกิดขึ้นและราบรื่น โดยผู้กำกับเวทีจะมีการบันทึกการซ้อม (Rehearsal report) เพื่อรายงานการซ้อมในแต่ละวัน

ทั้งนี้ผู้วิจัยแบ่งการวางแผนการซ้อมเป็น 4 ระยะ ดังนี้ ระยะที่ 1 การตีความบทละคร การซ้อมอ่านบทละคร การค้นหาตัวละคร และการซ้อมละครชาตรี (ร้อง) ระยะที่ 2 การซ้อมกำหนดทิศทาง และการซ้อมละครชาตรี(รำ) ระยะที่ 3 การซ้อมขัดเกลาและเรียงฉากประกอบองค์ประกอบการแสดง ซึ่งขั้นตอนนี้จะเริ่มนำดนตรีเข้ามาร่วมซ้อมกับนักแสดง ระยะที่ 4 การซ้อมเสมือนจริง หลังจากนั้นมอบหมายให้ผู้กำกับเวที ดำเนินการจัดตารางซ้อมตามความเหมาะสม

นอกจากนี้ผู้กำกับเวทียังทำหน้าที่ประสานกับคณะผู้สร้างสรรค์ สำหรับการนัดหมาย รวมถึงคอย รายงานให้ทุกฝ่ายมีความเข้าใจตรงกัน เพราะผู้กำกับเวทีมาเข้าซ้อมเสมอ ผู้วิจัยคิดว่าการเลือกผู้กำกับเวทีมีผลมากกับความราบรื่นในการสื่อสารในคณะผู้สร้างสรรค์ นอกจากทักษะการจัดการและความเข้าใจการทำงานละคร คือต้องใจเย็น มีสติให้การแก้ไขปัญหาและจัดการสิ่งที่ต่างๆ ที่เกิดขึ้น ประนีประนอมและมีความรับผิดชอบ ที่จะทำให้การทำงานของทุกคนดำเนินงานไปได้

3.2.10 กระบวนการซ้อมละครชาตรีร่วมสมัย (Rehearsal Process)

กระบวนการซ้อมละครชาตรีร่วมสมัยเป็นการซ้อม มีขั้นตอนที่ไม่ต่างกับการซ้อมละครโดยทั่วไป อาจจะสามารถแบ่งตามลักษณะการแสดงได้ 2 ส่วน คือ (1) บทละครพายุพิโรธ และ (2) การแสดงละครชาตรี โดยในหัวข้อนี้ ผู้วิจัยนำเสนอตั้งแต่กระบวนการ การอ่านบทครั้งแรก(First reading),การซ้อมอ่านตีความบทละครและตัวละคร,การค้นหาตัวละคร (Characterization),กระบวนการซ้อมละครชาตรี,การซ้อมกำหนดทิศทางบนเวที (Blocking), การขัดเกลาการแสดงและกระบวนการประกอบองค์ประกอบการแสดง โดยอภิปรายถึงขั้นตอน วิธีการทำงาน ปัญหาที่พบและวิธีแก้ปัญหา นำเสนอดังต่อไปนี้

3.2.10.1 การอ่านบทครั้งแรก (First reading)

กระบวนการอ่านบทครั้งแรกเป็นขั้นตอนที่สำคัญที่ช่วยให้นักแสดงและคณะผู้สร้างสรรค์มาพบกัน ทำความรู้จักและต้อนรับทุกคนอย่างเป็นทางการรวมถึงเพื่อให้การแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกับบทละครและตัวละครในเบื้องต้นหลังจากนักแสดงได้อ่านบทครั้งแรกร่วมกัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในการอ่านบทครั้งแรกผู้วิจัยได้เชิญ ครูกัญญา ทิพโยสถ มาสาธิตละครชาตรีพร้อมเครื่องดนตรีเต็มวง ให้นักแสดงทีมงานได้เห็น โดยเลือกสาธิตการร้องโหมโรง บทไหว้ครูและบทรำซัดหน้าเตียงซึ่งถือว่าเป็นอัตลักษณ์สำคัญของละครชาตรี ก่อนที่จะเข้าเรื่องที่จะใช้ทำการแสดง นอกจากนี้ก่อนเริ่มได้มีการไหว้ครูกันอย่างง่ายๆ โดยผู้วิจัยเป็นผู้นำพวงมาลัยไหว้ครู เป็นตัวแทนของคณะผู้สร้างสรรค์ทุกคนในการขอฝากตัวเป็นลูกศิษย์ก่อนเริ่มทำให้การอ่านบทครั้งแรกเป็นเสมือนการไหว้ครูตามขนบละครไทยที่จะต้องมีการฝากตัวกับครู

หลังจากสาธิตให้ทุกคนรู้จักละครชาตรี เปิดให้พูดคุยแลกเปลี่ยนกัน ก่อนเข้าสู่การอ่านบทโดย บทที่ใช้เป็นบทที่มีการดัดแปลงจากต้นฉบับแล้ว โดยครูกัญญา นักดนตรี และคณะผู้สร้างสรรค์ ร่วมฟังการอ่านบทด้วย ก่อนเริ่มต้อนอ่านบท ผู้วิจัยอธิบายกติกาการอ่านบทครั้งนี้และแนะนำ นักแสดงและชื่อตัวละครที่เล่นอีกครั้ง โดยเน้นย้ำให้นักแสดงเข้าใจจุดประสงค์ของการอ่านครั้งแรกว่าเพื่ออรรถรสและให้ผ่อนคลายประพยายามสื่อสารรับส่งเรื่องราวในเรื่องมากกว่าก้ม

หน้าก้มตาอ่าน รวมถึงหากสงสัยให้ทำการบันทึกไว้ในบทแล้วนำมาแลกเปลี่ยนได้หลังจบการอ่านบท ในระหว่างการอ่านบทผู้วิจัยบันทึกความรู้สึก ความคิดเห็นต่างๆ เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการกำกับการแสดงต่อไป

ข้อเสนอแนะในกระบวนการอ่านบทครั้งแรกของการแสดงข้ามวัฒนธรรม การสร้างประสบการณ์เพื่อลดระยะห่างระหว่างวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ไม่ควรละเลย การอ่านบทครั้งแรกคือการพบกันครั้งแรก ของคณะผู้สร้างสรรค์ทุกคน ซึ่งทุกคนยังไม่ได้รู้จักละครชาตรีเท่าไหร่ การให้ครูกัญญาในฐานะครูและศิลปินสื่อสารโดยการทำการแสดงย่อทำให้คณะผู้สร้างสรรค์ได้สัมผัสประสบการณ์ในการรับชมขนบการแสดงที่อาจจะไม่คุ้นเคยตรงหน้าแบบสดๆ ย่อมดีกว่าการอธิบาย การจัดแสดงสาธิตละครชาตรีในการอ่านบทครั้งแรกได้ผลตอบรับที่ดีมากจากคณะผู้สร้างสรรค์ทั้งบรรยากาศการแลกเปลี่ยนทำให้เกิดความเข้าใจซึ่งกันและกัน ถือเป็นการทำความรู้จักละครชาตรีอย่างเป็นทางการ และเช่นเดียวกันครูกัญญา และนักดนตรีก็ได้รับฟังการอ่านบทละครทั้งเรื่อง ด้วยเช่นกัน หลังจากการอ่านบท ผู้วิจัยพบว่าบทกลอนพูดและกลอนบางช่วงมีความซ้ำซ้อนความหมายกันจนเกินไป รวมถึงพบว่าภาษาในบทละครมีความยากนักแสดงไม่สามารถคุ้นชิน บางประโยคต้องแปลงความถึงจะเข้าใจ จึงบันทึกแล้วมาปรับตามความเหมาะสม

3.2.10.2 การซ้อมอ่านตีความบทละครและตัวละคร

กระบวนการวิเคราะห์ตีความบทละครเป็นการเริ่มต้นทำความเข้าใจตัวละครและโลกของละครเรื่องนี้ร่วมกันระหว่างผู้กำกับและนักแสดง แม้ว่าผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับจะตีความบทละครและตัวละครเป็นอย่างดีแล้ว แต่ก็จะต้องให้นักแสดงได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นและความรู้สึกที่มีต่อบทละครและตัวละครออกมาอย่างเต็มที่โดยไม่ตัดสินถูกผิดเพื่อให้นักแสดงได้ค้นหาและพยายามทำความเข้าใจอย่างอิสระ ผู้วิจัยพบว่าหลายครั้งที่นักแสดงก็จะแบ่งปันเรื่องราวในมุมที่น่าสนใจที่ช่วยสนับสนุนการตีความของผู้วิจัยด้วยซ้ำ ฉะนั้นในฐานะผู้กำกับต้องรับฟังเปิดทุกความคิดและเป็นไปได้ แต่ในท้ายที่สุดก็จะต้องสะท้อนสิ่งที่ใช่และไม่ใช่ในตัวละครตัวนั้นเพื่อให้นักแสดงได้เข้าใจตรงกัน เพื่อให้เป็นไปตามกรอบแนวคิดที่วางเอาไว้

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมักเริ่มต้นจากการแลกเปลี่ยนภาพรวมของบทละครก่อนจะเข้าสู่การทำความเข้าใจตัวละครที่นักแสดงต้องสวมบทบาท โดยถามในแง่ความรู้สึก ความคิดเห็น ให้นักแสดงแลกเปลี่ยนอย่างเต็มที่ อย่างไรก็ตามบทละครชิ้นนี้ มีการใช้รูปแบบการแสดงหลายแบบและการสร้างสรรค์นี้เป็นการทดลองและค้นหา นักแสดงจึงมีคำถามถึงกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย เช่นการที่บทมีลักษณะของบทกลอน การร้องรำและการเคลื่อนไหวในเรื่องจะเป็นอย่างไร การแสดงจะมาเป็นอย่างไร ฯลฯ ผู้วิจัยจึงต้องอธิบายกรอบความคิดในสร้างสรรค์ให้

นักแสดงเข้าใจ ทั้งนี้ต้องระมัดระวังไม่ให้นักแสดงไปให้ความสำคัญกับสิ่งที่ผู้กำกับต้องนำเสนอมากกว่าการสร้างสรรค์

ลำดับต่อมาผู้วิจัยเริ่มลงรายละเอียดถึงบริบทต่างๆในของบทและตัวละคร (Given Circumstance) การค้นหาความต้องการ(Objective) การกระทำ(action) ความขัดแย้ง (Conflict) เดิมพัน(Stake) สิ่งเทียบเคียง เช่น สัตว์ สี และธาตุ เป็นต้น เพื่อให้นักแสดงเข้าใจตัวละครได้ในระดับหนึ่ง และผู้วิจัยให้นักแสดงไล่เรียงดูบทของตัวละครที่ต้องแสดง ทีละประโยคเพื่อตรวจสอบความเข้าใจ เนื่องจากบทเรื่องพายุพิโรธ มีการใช้ภาษาที่มีความหมายที่สละสลวยลึกซึ้ง เพื่อให้ไม่ติดกับดักภาษาจนไม่สามารถแสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติ ผู้วิจัยให้นักแสดงเขียนประโยคเหล่านั้นโดยการแปลงภาษา(Paraphrasing) เป็นประโยคง่าย ๆ ที่ตัวเองเข้าใจ ขั้นตอนนี้จะใช้เวลาไม่นานนัก 1 - 2 ครั้งเป็นหน้าที่ของนักแสดงที่จะต้องรับผิดชอบตัวละครและบทการแสดงของตัวเอง ในการหาทางเชื่อมโยง ผู้วิจัยจึงมีหน้าที่ให้ทิศทางเพื่อให้นักแสดงสามารถทำงานต่อได้

เมื่อนักแสดงเข้าใจบทในระดับหนึ่งแล้ว จะเข้าสู่กระบวนการซ้อมอ่านบท (Reading rehearsal) ผู้วิจัยใช้เวลาอย่างน้อย 3 ครั้ง ในแต่ละฉาก ครั้งที่ 1 เป็นการซ้อมเพื่อค้นหาเน้นการรับส่ง การหมายความ การสื่อสารระหว่างนักแสดง, ครั้งที่ 2 ซ้อมเพื่ออยู่กับสถานการณ์บริบทแวดล้อมมากยิ่งขึ้นเริ่มเจาะลึกในแต่ละช่วงของบทมากขึ้น และครั้งที่ 3 ซ้อมเพื่อเลือร่วมกันระหว่างผู้กำกับและนักแสดง ปัญหาที่ผู้วิจัยพบคือนักแสดงพูดบทเป็นกลอนเพราะเป็นคำที่มีความสละสลวยไม่คุ้นชินทำให้มีการใช้เสียงสูงต่ำมีจังหวะที่ไม่เป็นธรรมชาติในการพูดโดยอาจจะไม่ได้ตั้งใจ การแสดงเรื่องนี้นักแสดงต้องพูดบทอย่างเป็นธรรมชาติให้ได้ซึ่งต้องอาศัยการฝึกซ้อมสม่ำเสมอ ในการซ้อมผู้วิจัยจึงให้นักแสดงลุกขึ้นเดินและสามารถใช้ท่าทางในระหว่างการต่อบท ไม่ต้องคำนึงถึงจังหวะในการแสดงจริง เพื่อให้นักแสดงเกิดความคุ้นชินบทและเป็นการเตรียมร่างกายก่อนแสดงไปด้วยในตัว เมื่อเริ่มคล่องและคุ้นเคยกับบทมากขึ้น ก็จะทำให้นักแสดงกับมาอยู่กับความต้องการของตัวละคร หากในระหว่างซ้อม ผู้วิจัยพบว่ายังมีติดขัดก็อาจจะมีการหยุดให้นักแสดงย้อนประโยคเดิมและสลับให้พูดประโยคง่าย ๆ ที่เข้าใจ เพื่อตรวจสอบความเข้าใจความหมายภายใต้คำสละสลวยว่าตัวละครต้องการอะไร การจำบทให้ได้สำคัญอย่างยิ่งที่จำทำให้นักแสดงมีอิสระค้นหาและเชื่อมโยงสถานการณ์ของตัวละคร ผู้วิจัยจึงเน้นย้ำเสมอให้นักแสดงท่องและจำบทให้เร็วที่สุด ทั้งนี้ นักแสดงของผู้วิจัยส่วนใหญ่มีความเชี่ยวชาญละครพูดกันอยู่แล้วทำให้ทุกคนเข้าใจและรับผิดชอบหน้าที่ของตนเอง

ข้อควรระวังในระหว่างการซ้อมอ่านบทผู้วิจัยต้องถอยออกมาเหมือนฟังบทครั้งแรกทุกครั้งเพราะหากเคยชินผู้วิจัยจะไม่สามารถบอกนักแสดงกำลังพูดอย่างหมายความเข้าใจหรือไม่บางครั้งนักแสดงอาจจะตกหล่นบทบ้าง ในระหว่างซ้อมช่วงเที่พึ่งจำบทได้หรือเชื่อมโยงตัวละครได้ ผู้วิจัยจะไม่เคร่งกับบท จนถึงขนาดสั่งหยุดในขณะนักแสดงกำลังเล่น แต่จะทำการบันทึก

เอาไว้แล้วค่อยบอกนักแสดงหลังจบการซ้อมในฉากนั้น การซ้อมแต่ละครั้งต้องชัดเจนว่าครั้งนี้ต้องการอะไร เพื่อให้นักแสดงไม่กังวลเรื่องอื่นๆ ในขณะซ้อม

3.2.10.3 การค้นหาตัวละคร (Characterization)

กระบวนการค้นหาตัวละครคือการเชื่อมโยงระหว่างตัวละครและนักแสดง ให้นักแสดงสามารถเข้าสู่ตัวละคร(Tune-in) ทั้งนี้การเข้าสู่ตัวละครไม่มีวิธีที่ตายตัวขึ้นอยู่กับนักแสดงแต่ละคน ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับมีหน้าที่สนับสนุนให้นักแสดงเชื่อมโยงกับตัวละครให้ได้

ในขั้นแรกคือการทำความเข้าใจโดยการอ่านตีความวิเคราะห์แลกเปลี่ยนกันในรายละเอียดชีวิตของตัวละครซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่จะต้องทำ ทั้งนี้ผู้วิจัยตัวละครที่ตีความมาเรียบร้อยอยู่แล้ว ยังไม่ควรที่จะเร่งเร้าให้นักแสดงเข้าใจอย่างที่ได้ตีความเอาไว้ เริ่มต้นให้นักแสดงแบ่งปันถึงความรู้สึกที่นึกคิดที่เกิดขึ้นระหว่างการอ่านค้นหาตัวละครอย่างอิสระไม่ตัดสิน จะพบว่านักแสดงก็จะแสดงความเข้าใจความรู้สึกที่น่าสนใจในแง่มุมที่บางครั้งผู้กำกับก็คาดไม่ถึง สิ่งเป็นวัตถุดิบชั้นดี ที่ผู้วิจัยจะใช้กับนักแสดงแต่ละคนเพื่อเชื่อมโยงตัวละครเหล่านี้ และสะท้อนมุมมองของตัวเองอย่างชัดเจนกลับไป เพื่อกำหนดแกนตัวละครอย่างเช่น ความต้องการ ความขัดแย้ง การกระทำหนัก เป็นต้น เพราะฉะนั้นการเตรียมตัวมาเป็นอย่างดีจึงสำคัญมากเพราะนักแสดงแต่ละคนมีคำถาม มีสิ่งที่กระตุ้นให้เชื่อมโยงแตกต่างกันไป ในฐานะผู้กำกับควรศึกษามาอย่างถี่ถ้วน

แต่อย่างไรก็ดีการทำความเข้าใจตัวละครด้วยวิธีการวิเคราะห์ตีความอาจจะไม่เพียงที่จะทำให้นักแสดงเชื่อมโยงได้ ประกอบกับทั้งนี้บทละครมีบริบทวัฒนธรรมและสถานการณ์ที่ค่อนข้างเหนือจริง ที่อาจจะไกลตัวและทำความเข้าใจได้ยาก ในการค้นหาผู้วิจัยจึงต้องช่วยให้นักแสดงเข้าไปอยู่สภาพแวดล้อมและสถานการณ์ที่ตัวละครประสบให้ได้มากที่สุด ฉะนั้นจึงจำเป็นที่จะต้องให้นักแสดงได้ใช้จินตนาการอย่างเต็มที่ ผู้วิจัยได้นำแบบฝึกหัดการแสดง Private moment มาใช้กับนักแสดง วิธีการคือเลือกสถานที่และสถานการณ์ที่ตัวละครใช้ชีวิตอยู่ แล้วให้นักแสดงเชื่อมโยงกับตัวละคร ลองเข้าไปอยู่บทสิ่งแวดล้อมเหล่านั้น โดยผู้วิจัยจะชี้แจงนักแสดงว่าให้อยู่กับสถานการณ์นั้นไปเรื่อย ๆ โดยอนุญาตให้แสดงออกอย่างไรก็ได้ตามความรู้สึก ไม่ต้องคำนึงว่ามีคนดู ไม่ต้องพยายามแสดงความรู้สึก ในระหว่างที่ทำแบบฝึกหัดผู้วิจัยจะต้องคอยสังเกต ยกตัวอย่างเช่น พรอสเพโร เลือกให้เชื่อมโยงสถานการณ์ ช่วงแรกที่มาถึงเกาะ กำหนดให้เป็นช่วงเวลาที่ลูกสาวหลับ, คาลิบันเลือกสถานการณ์ ก่อนที่จะมีมนุษย์มาอาศัยอยู่บนเกาะ,แอเรียล เลือกสถานการณ์ก่อนที่จะมีมนุษย์มาอาศัยอยู่บนเกาะ,กลุ่มขุนนาง เลือกให้เชื่อมโยงกับสถานการณ์ที่ตื่นขึ้นมาหลังเรือล่ม ข้อควรคำนึงคือแบบฝึกหัดนี้อาจจะต้องใช้เวลาค่อนข้างนานกว่านักแสดงจะผ่อนคลายและเข้าถึงสภาพแวดล้อมเหล่านั้นได้ แต่เมื่อนักแสดงได้ใช้เวลาค้นหาอย่างอิสระจะพบว่า นักแสดงจะสามารถสัมผัสบรรยากาศเงื่อนไขเหล่านั้นได้อย่างเต็มที่แน่นอน วิธีการด้นสด(Improvisation) โดยเลือก

สถานการณ์ที่เชื่อมโยงกับสภาพแวดล้อมความต้องการและความขัดแย้งของตัวละคร (inner conflict) พรอสเพโรและมิแรนดา ชีวิตประจำวันและการตั้งคำถามถึงโลกข้างนอกและอดีตของมิแรนดา,พรอสเพโรและคาลิบัน ตอนพบกันครั้งแรกที่พรอสเพโรมาถึงเกาะไม่นานพยายามทำดีและเป็นมิตรกับคาลิบัน ,กลุ่มขุนนาง อลอนโซ,กอนซาโล, เซบาสเตียน และอันโทนิโย หลังเรือแตกแล้วเดินตามหาคนอื่นๆ

หลังจากทำแบบฝึกหัดการแสดงผู้วิจัยพบว่าเมื่อนักแสดงได้สัมผัสความรู้สึกและสภาพแวดล้อมของตัวละครได้มากขึ้นช่วยให้นักแสดงเข้าใจและมั่นใจในการสร้างสรรค์ตัวละคร ทั้งนี้การค้นหาเพื่อเชื่อมโยงหาทางเข้าสู่ตัวละคร(Tune-in) เป็นหน้าที่และแล้วแต่ฝีมือ(craft)ของนักแสดงแต่ละคน ที่ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับต้องสังเกตและสนับสนุนให้นักแสดงเป็นตัวละครให้อย่างวางใจในทิศทางที่สนับสนุนแก่นความคิดหลักที่ต้องการสื่อสาร บนพื้นฐานของความเข้าใจและความเคารพซึ่งกันและกัน

3.2.10.4 การซ้อมขนบการแสดงละครชาตรี

การซ้อมขนบแสดงละครชาตรี ประกอบไปด้วย บทโหมโรง บทบูชาครู บทรำซัด และบทกำพลัด ในกระบวนการซ้อมนี้ ผู้วิจัยให้ ครูกัญญา ทิพโยสถ ถ่ายทอดอย่างเต็มที่โดยผู้วิจัยร่วมสังเกตการณ์และคอยกำหนดทิศทาง

การฝึกร้องจะเริ่มต้นจากทำความเข้าใจบทร้องโดยละเอียดเพื่อให้เข้าใจความหมาย ครูกัญญาใช้วิธีการถ่ายทอดด้วยวิธีการร้องให้ฟังแล้วให้ร้องตาม เริ่มฝึกบทโหมโรงประกาศหน้าบทและตามด้วยบทไหว้ครูชาตรีซึ่งเป็นที่นักแสดงทุกคนจะต้องร้องโดยพรอสเพโรจะเป็นต้นเสียง นักแสดงคนอื่นเป็นลูกคู่คอยร้องรับ แต่ในการฝึกฝนนักแสดงทุกคนจะต้องฝึกเหมือนต้นเสียงเพราะหน้าที่ของลูกคู่คือการช่วยต้นเสียงหากต้นเสียงเกิดเสียงหายลูกคู่ต้องพร้อมร้องสอดเข้ามาเพื่อไม่ให้ขาดตอน ในการซ้อมร้องจะใช้กรับเพื่อเคาะจังหวะ

ปัญหาที่ผู้วิจัยพบคือนักแสดงแต่ละคนมีพื้นฐานการร้อง ความเข้าใจประสบการณ์การร้องเพลงในการแสดงไทยที่แตกต่างกันไป ทำให้การร้องยังใช้วิธีการร้องที่แตกต่างกันไป สำหรับนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานการร้องเพลงในการแสดงไทยเลย ต้องปรับแก้ ตั้งแต่การใช้เสียง ตำแหน่งของเสียงที่ออกมา อย่างไรก็ตามการร้องเพลงไทยเป็นทักษะที่ต้องใช้เวลาฝึกฝนและสั่งสมมาซึ่งผู้วิจัยตระหนักข้อนี้อยู่แล้วการปรับแก้จึงเป็นความพยายามทำให้เข้ากันและกลมกลืนมากกว่าจะพยายามให้ทุกคนต้องร้องได้ตรงตามที่ครูถ่ายทอดให้

การฝึกซ้อมละครชาตรีของตัวละครพรอสเพโร ที่ทำหน้าที่ขับเคลื่อนเรื่องในบทละครและสื่อสารขนบการแสดงละครชาตรี รับบทโดยอาจารย์สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์ ในการแสดงครั้งนี้นักแสดงต้องฝึกฝนการร้องเป็นต้นเสียงขนบการแสดงทุกบทและการรำซัด ทั้งนี้นักแสดงมี

พื้นฐานการร้องและรำในระดับดีมาก แต่ก็ไม่ได้เคยฝึกฝนละครชาตรีอย่างจริงจัง การซ้อมจึงเป็นฝึกฝนเพื่อรับเอากลวิธีและสำเนียงของละครชาตรีในแบบฉบับของครูกัญญาเข้าไปเพื่อผสมผสานมากกว่า ซึ่งเป็นความยากอีกแบบหนึ่งเพราะเมื่อมาฝึกฝนก็พบว่ามีรายละเอียดหลายอย่างที่ละครชาตรีมีวิธีที่แตกต่าง เช่น การเอื้อนที่กระชับฉับไว รายละเอียดของการร้องรับร้องส่งหรือการรำที่ไม่นับจังหวะ นับเป็นความท้าทายของการเปลี่ยนรูปแบบการแสดงที่ฝังติดตัวมาโดยนักแสดงสามารถทำได้ดีมากทีเดียว

สำหรับบทรำซัดหน้าเตียงบูชาครู ประกอบไปด้วยทั้งการร้องและการรำ ผู้วิจัยเริ่มต้นให้ฝึกฝนโดยยังไม่คำนึงบทที่ผสมผสานให้ยึดตามขนบก่อน เริ่มจากการทำความเข้าใจบทและร้อง เมื่อร้องเริ่มคล่องและจำบทได้ จะมีการต่อท่ารำ ครูกัญญา เน้นย้ำว่าต้องจำบทร้องให้ได้แม่นยำก็จะสามารถรำได้เพราะวิธีการรำคือการตีท่าตามคำร้อง หลังจากนั้นจึงจะเข้าสู่การซ้อมรำซัดทั้งสิบสองท่า ซึ่งพบว่าแม้ผู้แสดงจะมีทักษะการรำในระดับสูงแต่ด้วยรูปแบบที่มีความเฉพาะตัว ทั้งวิธีการ จังหวะ ลีลาท่าทาง เป็นต้น ทั้งนี้การรำซัดมีนักแสดงที่รับบทภูตร่วมฝึกซ้อมด้วย เพราะเมื่อเข้าบทการแสดงการรำซัดจะต้องสอดประสานพรอสเพโรและภูต

ปัญหาที่พบ ในช่วงการซ้อมรำซัด 12 ท่า ไม่มีคำร้องการรำจึงต้องอาศัยจังหวะจากเครื่องดนตรีโดยเฉพาะ กลองตุ๊กและโทน แต่ในช่วงการซ้อมต่อท่า จะใช้เพียงกรับและครูกัญญาฮัมทำนองเสียงเครื่องดนตรี ทำให้นักแสดงอาจจะไม่คุ้นชินกับจังหวะโดยเฉพาะผู้ที่ไม่เคยได้ฟังหรือเข้าใจหลักการของดนตรี ในระหว่างการซ้อมจึงต้องให้ผู้แสดงร้องจังหวะของโทนไปด้วยและให้กลับไปฟังดนตรีบ่อยๆเพื่อความคุ้นเคยกับเสียงของดนตรี

เมื่อนักแสดงเริ่มแม่นยำผู้วิจัยจึงซ้อมเข้าบทการแสดง ผู้วิจัยให้เชื่อมโยงความรู้สึกของพรอสเพโร ผสานเข้าไปในบทรำซัด โดยตีความบทรำซัดเป็นอารมณ์หรือสภาวะของความรู้สึกพลัดพรากจากลารวม ๆ และกำหนดสถานการณ์เข้าไปในแต่ละช่วง ผู้วิจัยยังรู้สึกว่าภาวะของตัวละครกับบทรำซัดยังไม่สามารถไม่เข้ากันเท่าที่ควร คิดว่าอาจมีองค์ประกอบอื่นช่วยได้ ผู้วิจัยกำหนดให้ระหว่างที่พรอสเพโรเดินออกมาเป็นความรู้สึกเมื่อตอนที่เพิ่งถึงเกาะได้ไม่นานโดยให้เอาสิ่งที่ค้นพบจากช่วงค้นหาตัวละครมาใช้ เมื่อเข้าบทรำซัดช่วงแรกคือการปรับให้คิดว่าบทรำซัดคือมนตร์ที่บอกเล่าถึงภาวะความเศร้าเสียงจากการจากลา ภายบทร้องและท่ารำ และในระหว่างนั้นหมายถึงกาลเวลากำลังเปลี่ยนแปลงไป 12 ปี การกำหนดรายละเอียดช่วยให้สามารถเชื่อมโยงได้มากขึ้นการได้ผู้แสดงที่มีทักษะและมีความเข้าใจการแสดงทั้งละครไทยและละครตะวันตก จึงไม่ใช่เรื่องยากจนเกินความสามารถ ซึ่งอาจารย์สัณห์ไชญ์ ทำได้อย่างยอดเยี่ยมเหนือความคาดหมาย เมื่อประกอบองค์ประ กอบอื่นๆน่าจะสามารถทำให้สามารถสื่อสารได้ชัดเจนมากขึ้น

การซ้อมขนบการแสดงละครชาตรีร่วมกับนักดนตรี ผู้วิจัยได้นำดนตรีมาร่วมซ้อมกับนักแสดง ทั้งนี้เอามาเฉพาะชิ้นที่จำเป็นคือ โทน เล่นโดย พิน เรืองนนท์ และกลองตุ๊ก

เล่นโดยวิมลรัตน์ ยังเขียวสด เพื่อซ้อมร้องและรำให้เข้าจังหวะเป็นสำคัญ ในการซ้อมก็จะไล่เรียงไปตามลำดับการแสดง เมื่อซ้อมกับดนตรีพบว่าจังหวะการสอดประสานร่วมกันเป็นสิ่งสำคัญมาก

ช่วงการซ้อมร้องโหมโรง และบทบูชาครู เมื่อมีต้นเสียงลูกคู่ก็สามารถสอดรับได้ดี ในการซ้อมพบว่าเสียงของนักแสดงต้นเสียใช้เสียงค่อนข้างสูง จึงเกิดทางเลือกว่านักแสดงผู้หญิงอาจจะต้องร้องครึ่งเสียงที่จะมีลักษณะแหลมเล็กสูง เมื่อทดลองฝึกซ้อมผู้วิจัยคิดว่าไม่เหมาะกับการร้องร่วมกันเนื่องจากไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ทั้งนี้อาจเป็นเพราะทักษะของนักแสดงที่ไม่ได้เชี่ยวชาญการร้องเพลงไทย แต่ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าการร้องครึ่งเสียงเหมาะกับการแสดงประเภทที่คนดูมาฟังความไพเราะของเพลงและทักษะของนักร้อง แต่การแสดงชิ้นนี้เป้นการแสดงละคร ผู้วิจัยต้องการความชัดถ้อยชัดคำหนักแน่นจากเสียงที่แท้จริงของนักแสดงมากกว่านอกจากนี้ครูกัญญาจะย้ำเสมอว่า ร้องละครชาตรีต้องร้องเต็มเสียงทั้งหมด ผู้วิจัยจึงปรับให้นักแสดงที่ร้องรับทุกคนให้ฟังเสียงของอาจารย์สัณห์ใชญ์ ให้ดีแล้วร้องด้วยเสียงตัวเองอย่างเต็มเสียงออกมา ในขณะที่ร้องรับให้ฟังเสียงคนอื่นๆไปด้วย ฉะนั้นการร้องรวมผู้วิจัยจึงให้ครูกัญญาและผู้ช่วยสอนเน้นย้ำถึงทำนองไม่ให้เพี้ยนและการเชื่อมต่อระหว่างการร้องรำเป็นสำคัญ

ในช่วงรำซัดต้องอาศัยความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของนักแสดงและนักดนตรี ทั้งนี้การซ้อมร่วมกันครั้งแรกจึงเกิดความสับสนยังไม่รู้ใจกัน ซึ่งเป็นเรื่องปกติ ปัญหาที่พบคือ ผู้แสดงพยายามตามดนตรีในขณะที่ดนตรีก็ตามผู้แสดง จึงทำให้ติดขัด ครูพิณ เรืองนนท์ ผู้ตีโทนจึงแนะนำให้รำซัดคนเดียวก่อน เพราะผู้ตีโทนจะตีตามตัวหลักเท่านั้น ผู้แสดงสามารถรำไปได้ ผู้วิจัยจึงให้พรอสเพโรรำคนเดียว พบว่าดนตรีสอดรับกันดีขึ้นมากจากครั้งก่อน หลังจากนั้นจึงเริ่มซ้อมเข้าบทการแสดง ก็พัฒนาสอดรับขึ้นเรื่อย ๆ ผู้วิจัยมองเป็นเรื่องของการทำงานร่วมกันรู้ใจกัน ฉะนั้นการสื่อสารแลกเปลี่ยนจึงสำคัญ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3.2.10.5 การซ้อมการแสดงละครชาตรี (ร้องและรำ)

การซ้อมการแสดงละครชาตรี หมายถึง การนำเอาวิธีการแสดงละครชาตรีทั้งการรำและการร้อง มาผสมผสานในบทส่วนที่เป็นกลอน การซ้อมส่วนนี้จึงเน้นนักแสดงที่บทกลอนที่ต้องร้องและรำ ผู้วิจัยแบ่งกระบวนการซ้อมการแสดงละครชาตรีออกเป็น 3 ช่วงดังนี้

1) การซ้อมร้อง เพลงไทยใช้วิธีการถ่ายทอดปากต่อปาก ร้องให้ฟังแล้วร้องตามที่จะวรรค มีการบันทึกเสียงให้นักแสดงนำไปฟังและฝึกซ้อมด้วยตัวเอง ทั้งนี้การฝึกร้องถ่ายทอดปากต่อปากเป็นเรื่องที่ยากสำหรับนักแสดงที่ไม่เคยมีประสบการณ์ร้องเพลงไทยและดนตรีไทย ทำให้ไม่มีทำนองเพลงในการร้อง จึงแก้ปัญหาโดยการหาดนตรีของเพลงนั้นๆ ให้นักแสดงฟัง รวมถึงให้นักแสดงทำความเข้าถึงลักษณะของเพลงไทย ให้มุ่งเน้นทำนองเพลงและบทร้อง ก่อนจะให้

ความสำคัญและจุดประสงค์ของการเอื้อนว่าเพื่อให้ทำนองเพลงครบ อีกปัญหาคือนักแสดงมีความพยายามเลียนเสียงผู้สอนส่งผลให้ไม่เป็นธรรมชาติ ในระหว่างการซ้อมจึงต้องชี้ให้เห็นให้นักแสดงรู้ตัว ซึ่งนักแสดงก็สามารถปรับแก้ได้เป็นอย่างดี สำเนียงการร้องแบบไทยก็เทคนิคเฉพาะตัวที่ต้องอาศัยเวลาในการฝึกฝน จึงมีการปรับการฝึกซ้อมให้ ให้นักแสดงเข้าใจทำนองเพลงและค่อยเติมการเอื้อน ผู้วิจัยจึงต้องปรับกระบวนการฝึกร้องให้คำนึงถึงจังหวะและทำนองเพลง แต่นำครูกัญญา ผู้ช่วยสอนและนักแสดง มาเข้ากระบวนการซ้อมร่วมกันเพื่อคัดเลือกทดลองผ่านในการซ้อมตามความเหมาะสม

อย่างไรก็ดีการฝึกซ้อมร้องจึงเข้าสู่การหาเสียงการร้องเชื่อมโยงกับตัวละครโดยธรรมชาติ ครูกัญญา ย้ำกับนักแสดงว่าต้องร้องเต็มเสียงด้วยเสียงของตัวเองจะดีที่สุด เพราะการแสดงละครชาตรีนักแสดงร้องเพื่อแสดงละครต้องสื่อความหมายไม่ต้องร้องสวยไพเราะแบบนักร้อง ฉะนั้นเมื่อได้ทำนองเพลงแล้วจึงมุ่งใช้เสียงของตัวเองเพื่อสารความหมายของบท ความรู้สึกและสถานการณ์ที่ตัวละครกับอยู่มากกว่า ในกระบวนการจึงมีการปรับเปลี่ยนการร้อง มีการรับและไม่สลับกัน เป็นการทำงานร่วมกันของทั้งนักแสดง ผู้วิจัยและครู ตรงส่วนนี้ผู้วิจัยเพียงบอกสิ่งที่ต้องการ ให้ครูกัญญาได้ถ่ายทอดความเป็นชาตรีอย่างเต็มที่ โดยครูมักจะถามความคิดเห็นของนักแสดงเสมอว่าอยากร้องเสียงอย่างไร ปล่อยให้นักแสดงได้ร้องเสียยงที่ถนัดก่อนแล้วจึงค่อยๆขัดเกลา สำหรับเพลงที่ใช้ดนตรีตะวันตก ผู้วิจัยให้ผู้ประพันธ์ ทำการอัดเสียงร้องสำหรับแนะนำนักแสดงประกอบกับให้ทำงานกับโน้ตเพลง โดยมีการฝึกร้องแยกจากดนตรีไทย ก่อนที่จะนำมาซ้อมร่วมกันในแต่ละฉากอีกครั้ง

2) การซ้อมรำ ละครชาตรีไม่เคร่งกับกระบวนการรำมากนัก กระบวนรำเป็นการรำตามคำร้องในบท ฉะนั้นการจำบทและร้องได้ก็จะทำให้สามารถรับท่ารำได้ง่ายขึ้น ทั้งนี้การรำไม่จำกัดเฉพาะบทกลอนที่ใช้เพลงไทยเท่านั้นแต่ใช้การรับกับทุกบทกลอน ผู้วิจัยได้กำหนดให้ลดทอนการรำไม่ต้องรำเต็ม หมายถึงไม่ต้องอ่อนช้อยหรือครบกระบวนท่าของการรำ เพียงใช้ท่ารำเพื่อสื่อสารและขยายความหมาย และพยายามให้การรำเป็นการใช้ร่างแบบหนึ่งที่แฝงอยู่ตลอดเวลาในระหว่างที่ตัวละครพูดบท เพื่อไม่ให้การรำโดดออกมาจากส่วนอื่นของการแสดงมากจนเกินไป โดยการซ้อมนักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานการรำ ก็จะมีการสอนภาษาท่า และการเดินการเคลื่อนไหวพื้นฐาน และรับท่ารำทีละวรรค ส่วนคนที่มีพื้นฐาน ครูกัญญา ให้อิสระในรำแล้วปรับแก้ตามความเหมาะสม

3) การซ้อมรวมเพื่อเข้าตัวละคร เป็นการเชื่อมโยงสถานการณ์บริบทแวดล้อมว่าตัวละคร ก่อนจะซ้อมยาวทั้งฉากเพื่อเชื่อมต่อการกระทำในฉาก ผู้วิจัยพบว่ามีความแตกต่างด้วยรูปแบบการแสดงที่เปลี่ยน หลายครั้งที่นักแสดงก็เกิดคำถามว่าทำไมถึงต้องร้องและรำและเชื่อมต่อเข้าบทพูดอย่างไร เนื่องจากบางบทกลอนมีลักษณะเป็นการบอกเล่าอารมณ์ที่เกิดขึ้นซึ่งขัดแย้งกับความเป็นจริง ผู้วิจัยต้องอธิบายให้นักแสดงเข้าใจว่ามันคือการขยายอารมณ์ความรู้สึกที่มาก

ขึ้นด้วยรูปแบบการแสดงละครชาตรีและบางช่วงของการแสดงสามารถสื่อสารกับผู้ชมโดยตรงได้ กระบวนการเข้าตัวละครการร้องและรำจึงปรับตามความเหมาะสม เช่น การร้องรับแค่วรรคไหนของบทจังหวะช้าเร็วลีลาการรำเป็นต้น

ฉะนั้นผู้วิจัยต้องระมัดระวังให้กติกาการแสดงเหล่าน่าเชื่อสมจริงทั้งเรื่องและต่อนักแสดง ต้องให้เข้าใจตรงกันว่าสามารถทำแบบนี้ได้เพราะอะไร และให้รายละเอียดกับทุกช่วงของการแสดงหากนักแสดงเกิดความสับสน การทำให้นักแสดงเข้าใจความต้องการและการกระทำอารมณ์ความรู้สึกและช่วง รวมถึงการกำหนดตำแหน่งมีส่วนช่วยมากให้การแสดง

3.2.10.6 การซ้อมกำหนดทิศทางบนเวที (Blocking)

ผู้วิจัยกำหนดภาพและทิศทางบนเวทีไว้ก่อนแล้ว ก่อนที่จะนำเข้าสู่กระบวนการซ้อมร่วมกับนักแสดง โดยผู้วิจัยเริ่มให้นักแสดงซ้อมกำหนดทิศทางบนเวทีหลังจากที่นักแสดงเริ่มมีความแม่นยำกับบทและเข้าถึงตัวละครแล้วในระดับหนึ่ง แม้ว่าผู้กำกับจะเตรียมตัวมาก่อนการพบกันในห้องซ้อมแต่เมื่อซ้อมจริงต้องให้อิสระนักแสดงได้ค้นหาทิศทางในฉากก่อนที่ผู้วิจัยจะเป็นผู้เลือกสรรทั้งนี้การกำหนดหลักสำคัญคือ การทำให้นักแสดงเข้าและจินตนาการถึงสิ่งแวดล้อมในฉากได้

ขั้นตอนในการซ้อม ผู้วิจัยเริ่มมักเริ่มต้นโดยกลับมาซ้อมอ่านบทก่อนที่จะเริ่มกำหนดทิศทางบนเวที เพื่อเป็นการทบทวนและให้กลับมาที่การสื่อสารกันก่อนหากนักแสดงจดจำบทได้อย่างแม่นยำก็จะช่วยให้สามารถค้นหาในฉากได้มากขึ้น ในรอบแรกผู้วิจัยมักจะกำหนดทิศทางเพียงเบื้องต้นแล้วปล่อยให้นักแสดงเล่นไปทั้งฉาก บันทึกสิ่งที่เกิดขึ้นแล้วซ้อมเจาะที่ละช่วงของฉากและก่อนจบการซ้อมในวันนั้นจะพยายาม ซ้อมทวนทั้งหมดที่ทำไปในวันนั้นหนึ่งครั้งเพื่อให้นักแสดงจดจำ ในการซ้อมจะต้องมีการเตรียมพื้นและอุปกรณ์ประกอบฉากให้ใกล้เคียงกับการแสดงจริงมากที่สุดเพื่อให้นักแสดงคุ้นเคย

ปัญหาที่พบคือแม้ว่าจะมีการผสมรวมองค์ประกอบการแสดงในบทพูดและกลอนแล้ว แต่ยังขาดความต่อเนื่อง และรายละเอียดบางอย่าง ที่ทำให้ดูไม่หลอมรวมกัน ผู้วิจัยจึงเพิ่มพฤติกรรมเล็กๆน้อยและกำหนดให้ภาษาท่าสอดแทรกเข้าไปบางช่วงของบทพูดและอนุญาตให้นักแสดงใช้ภาษาท่าเข้าไปได้เองในบางช่วงโดยให้เข้าใจว่าเป็นการเคลื่อนไหวในชีวิตปกติของตัวละคร ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยมองข้ามไป ฉะนั้น พฤติกรรมเล็กน้อยในฉากของตัวละคร โดยเฉพาะฉากและสถานที่ในการแสดงชิ้นนี้ไม่ได้มีอุปกรณ์การแสดงอะไรให้นักแสดงสามารถใช้ได้มากนัก เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้กำกับควรให้ความสำคัญเพื่อสร้างบรรยากาศและความสมจริงตามที่ต้องการสร้างสรรค์

ทั้งนี้การกำหนดทิศทางยังสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวและการรำ ฉะนั้นผู้วิจัยจึงทำงานร่วมกับการทำงานกับผู้ออกแบบลีลาและครูกัญญาอย่างใกล้ชิด สิ่งที่พบคือในช่วงบท

กลอนที่มีการรำมีความลื่นไหลดี มีเพียงการปรับทิศทางเล็กน้อย ส่วนฉากที่การเคลื่อนไหวมีผลกับการกำหนดทิศทางบทเวทีมากก็ใช้วิธีต่างกันไปอภิปรายต่อไปนี้

- ฉากที่ 1.2-1.5 ช่วงเรือโดนพายุ คนบนเรือพยายามเอาตัวรอดและมีภูตรำชัดรอบๆ ใช้วิธีกำหนดเหตุการณ์ตามท่ารำชัดว่าในขณะนั้นสภาแวดล้อมรอบเรือเกิดอะไรขึ้น การเคลื่อนไหวบนเรืออิงจากพฤติกรรมที่น่าจะเกิดขึ้นในตามเหตุการณ์จริง เช่น การบังคับเรือ การพยายามยึดเกาะ ดับไฟที่ไหม้ วิดน้ำออกเป็นต้น โดยแสดงให้เห็นความวุ่นวายและหวาดกลัวของคนบนเรือ

- ฉากที่ 3.3-3.5 ภูตจัดโต๊ะอาหารเป็นงานเลี้ยงล่อขุนนาง กำหนดให้ใช้ท่ารำในการเคลื่อนไหว เหมือนลอยกำหนดให้มีสองช่วงหลักคือ เชิญชวนยินดี อย่างเป็นมิตร และ เย้ยยัน ล่อลวง กลั่นแกล้ง ในช่วงหลังจากที่แอเรียลสาป

- ฉากที่ 4.3 การอวยพรแต่งงานให้เหล่าภูตร่ายรำอย่างอิสระตามดนตรีให้ยังคงท่ารำไว้เล็กน้อย และบทส่งท้ายช่วงพรอสเพโรพยายามถอดชุดเวทมนตร์ให้ใช้ท่ารำชัดโดยไม่คำนึงถึงจังหวะหรือดนตรีแต่ใช้ท่าเหล่านั้นเพื่อพยายามถอดชุดคลุม

การเคลื่อนไหวและรำจะมีการซ้อมแยกก่อนจะมากำหนดทิศทางรวมกันเพื่อดูภาพรวมในฉากอีกครั้ง และเก็บรายละเอียดครั้งเมื่อซ้อมใหญ่อีกครั้งกับฉากจริงในโรงละคร ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับควรจะเห็นภาพอย่างชัดเจน และเข้าใจจังหวะในแต่ละฉากเพื่อจะได้สามารถกำหนดทิศทางได้เป็นอย่างดี ฉะนั้นผู้กำกับเองก็ควรจะทบทวนความต้องการของตัวเองในฉากนั้นจากบทหรือบันทึกของตัวเอง เพราะเมื่อองค์ประกอบการแสดงเริ่มมากขึ้นอาจจะทำให้ตกหล่นรายละเอียดไปได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.11 การขัดเกลาการแสดง (Polishing)

การขัดเกลาการแสดง นอกผู้วิจัยจะให้ความสำคัญในการแสดง และการเชื่อมต่อในแต่ละช่วงในฉากที่มีการใช้รูปแบบและองค์ประกอบการแสดงแตกต่างกันไป ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยเริ่มนำดนตรีมาเข้าร่วมในการซ้อมให้สอดรับกับการแสดง โดยจัดให้มีการเจาะเฉพาะบทร้องก่อนจะซ้อมทั้งฉากเพื่อให้นักแสดงเกิดความมั่นใจก่อนที่จะซ้อมรวมในฉาก การแสดงผสมรวมเป็นเนื้อเดียวกันอย่างน่าเชื่อและสมเหตุสมผล เมื่อนักแสดงได้ซ้อมแยกกับดนตรีเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยดำเนินการขั้นตอนขัดเกลาการแสดงโดยจะซ้อมเรียงตามฉากเจาะรายละเอียด ผู้วิจัยพบว่าองค์ประกอบทางดนตรีส่งผลอย่างมากกับการแสดง ทั้งจังหวะและการเชื่อมต่อฉากและอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร ผู้วิจัยพบว่าขั้นตอนขัดเกลาจะต้องให้ความกระจ่าง ตัดสินใจ ปรับแก้ อย่างเด็ดขาด และพยายามให้เรียบร้อยในการซ้อมเพื่อรักษาเวลาและความชัดเจนแก่ให้คณะผู้สร้างสรรค์ทุกฝ่าย

ทั้งนี้ เนื่องจากสถาการณ์โรคระบาด Covid - 19 ที่เกิดขึ้นช่วงที่ระหว่างดำเนินการวิจัย ส่งผลให้ผู้วิจัยไม่สามารถดำเนินการวิจัยในขั้นตอน ขั้นเกลาการแสดงยังไม่ครบทุกฉากโดยฉากที่สามารถดำเนินการซ้อมได้ครบสมบูรณ์ตั้งแต่ฉากเปิดเรื่อง-ฉาก 1.6 ผู้วิจัยจึงจะสรุปและอธิบายข้อค้นพบปัญหาและวิธี แก้ไข ที่พบในกระบวนการซ้อมขัดเกลาดังต่อไปนี้

ตาราง 22 ข้อค้นพบในกระบวนการซ้อมขัดเกลา

ฉาก	ปัญหาที่พบ	วิธีแก้ปัญหา
1.2 -1.4	ฉาก 1.2 -1.4 รำซัดช่วง2-3 และเหตุการณ์เรือล่มไม่สัมพันธ์กัน	ซ้อมรวมและเจาะรายละเอียดโดยปรับให้รำซัดกระชับและเร็วขึ้นเรื่อย ๆ เพราะเหตุการณ์แรงมากขึ้น ยึดเหตุการณ์และเส้นเรื่องที่ควรไต่ถึงเรือล่ม
	ผู้วิจัยเกิดความลังเลตอนเชื่อมต่อเข้าเพลงที่ 3 ในช่วงตอนจบว่าควรจะจบอย่างไร	ปรึกษานักดนตรีและซ้อมร่วมกับแสดงเพื่อหาจังหวะ ปรับให้เพลง 3 กอนซาโลหวาดกลัวร้องขอ อย่างเดือดร้อนรนราน เพื่อไม่ให้จังหวะของเรื่องตก ในขณะที่ทุกอย่างรอบตัวช้าลงให้ภูตรีรออยู่รอบด้านเพื่อให้กอนซาโลเด่นออกมา เมื่อจบเพลงให้สิ่งรอบตัวกลับมาอยู่ในสถานการณ์เรือเกือบล่มให้โทนและตุ๊กส่งจังหวะอีกรอบอย่างรุนแรงก่อนเรือจะล่ม
	ภูตยังไม่เข้าถึงบทบาทและเชื่อมโยงกับพรอสเพโร	ทำแบบฝึกหัด private moment บรรยากาศเกาะ และสร้างเรื่องราวเชื่อมโยง รวมถึงให้มองและฟังในระหว่างที่รำร่วมกัน กำหนดให้ภูตสามารถสัมผัสถึงภาวะของพรอสเพโรได้ จึงอธิบายให้เข้าใจในแต่ละช่วงการแสดง
1.6	เมื่อนักแสดงมีความแม่นยำ จนบางช่วงกลับมาพูดเป็นกลอน	กลับมาซ้อมในฉากที่มีอุปกรณ์ประกอบฉากครบแต่ยึดบทเดิม
1.10	การพบกันของมิแรนดาและเฟอร์ดินานด์ ไม่ค่อยสมเหตุสมผลในแง่ความเป็นจริง เพราะในระหว่างพูดคุยพรอส	กำหนดให้พรอสเพโรสามารถร่ายมนตร์ให้เฟอร์ดินานด์และมิแรนดานิ่งได้ เพื่อให้เข้าใจง่ายไม่สับสน และขยายอารมณ์ความทีเล่นที

	เพโรมีการพูดป้อง ซึ่งเป็นลักษณะการแสดงของบทละครในสมัย นั้น ประกอบกับผู้วิจัยต้องการให้เห็นการใช้เวทมนตร์ควบคู่กับการพูดป้องของพรอสเพโร ชัดเจน	จริงของพรอสเพโรที่ความจริงคือแต่ต้องการหยอกเฟอร์ดินานด์ ผ่านการใช้เวทมนตร์เพื่อให้ทั้งสองตัวละครหยุดนิ่ง

สำหรับฉาก 1.7 - 5.8 ได้มีซ้อมแยกในแต่ละฉากทั้งการแสดง ร้อง และรำ แต่ยังไม่ได้เข้าสู่การขัดเกลาการแสดงพร้อมกับดนตรี ผู้วิจัยพบว่าไม่ได้มีปัญหามากนักในการซ้อมแยกในแต่ละฉาก มีเพียงรายละเอียดเล็กน้อยในแต่ละช่วงการแสดงที่นักแสดงอาจจะหลงลืมไป ผู้วิจัยจึงเน้นย้ำกับนักแสดงทบทวนสิ่งที่ซ้อมไปแล้วให้มากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ดีจากสถานการณ์ดังกล่าวผู้วิจัยได้ปรับวิธีการดำเนินการวิจัยโดยปรับเปลี่ยนในช่วงการซ้อมขัดเกลาการแสดง, กระบวนการประกอบองค์ประกอบการแสดง, การซ้อมเสมือนจริง และการจัดแสดงละครชาตรีร่วมสมัย ในรูปแบบออนไลน์ผ่านโปรแกรม Zoom ดังอภิปรายในหัวข้อถัดไป

3.2.12 กระบวนการประกอบองค์ประกอบการแสดง

ขั้นตอนการประกอบองค์ประกอบการแสดงผู้วิจัยได้ปรับการซ้อมและจัดแสดง โดยใช้โปรแกรม Zoom ส่งผลให้ต้องดำเนินการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบการแสดง โดยผู้วิจัยคำนึงถึงให้การซ้อมและการแสดงสามารถดำเนินการไปได้ และยังสามารถเห็นทิศทางการกำกับและการแสดงของนักแสดง ตามที่ได้เคยซ้อมกันไว้แล้วให้มากที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.12.1 การซ้อมผ่านโปรแกรม Zoom

กระบวนการซ้อมและซ้อมใหญ่ผ่านโปรแกรม Zoom จำเป็นต้องตัดองค์ประกอบทางการแสดงไป ผู้วิจัยให้เน้นการสื่อสารกันเป็นพยายามคงสิ่งที่ค้นหาในห้องซ้อมไว้ให้มากที่สุด ใช้การอ่านบท (Reading rehearsal) เน้นการสื่อสาร การอยู่กับบทและตัวละคร รวมถึงพยายามให้นักแสดงทบทวนสิ่งที่ได้ซ้อมไปก่อนจะหาวิธีการเสนอใหม่ผ่านทางออนไลน์ ใช้ศักยภาพของโปรแกรมให้ได้มากที่สุด

ผู้วิจัยอธิบายให้นักแสดงเข้าใจถึงเครื่องมือ ตำแหน่งในการมองเวลาทำการแสดง การมองให้มองหน้านักแสดงอีกคนที่ต้องเล่นด้วย ไม่มองที่กล้องเพราะการมองตากันจริง จะช่วยให้อยู่กับความต้องการและสื่อสารกันมากกว่ามองกล้อง แต่สำหรับบทพูดเดี่ยวและพูดป้องให้มอง

ที่กล้องหรือเลยไปเลย นอกจากนี้ นักแสดงจะต้องซ่อนหน้าตัวเอง (hide self view) เพื่อป้องกันการเผลอไปเช็คหน้าตัวเองตอนแสดง และตั้งค่า ไม่แสดงชื่อของคนที่ปิดกล้อง (Non-vdo participant) ให้แสดงเฉพาะคนที่เปิดกล้องเท่านั้น เพื่อให้นักแสดงมองเห็นกันชัดเจน ผู้วิจัยกำหนดให้การเปิดและปิดกล้อง แทนการ เข้าและออกฉากของนักแสดง โดยให้นักแสดงเป็นคนเปิดและปิดด้วยตัวเอง นอกจากนี้เน้นย้ำให้นักแสดงออกจากโปรแกรมอื่น ๆ เพื่อป้องกันปัญหาทางเทคนิคและให้มีสมาธิในการแสดง

ในแง่ของขั้นตอน ผู้วิจัยคิดไม่ต่างมากกับการซ้อมในห้องซ้อม บอกภาพรวมของการซ้อมให้นักเรียนเตรียมตัว โดยผู้วิจัยกำหนดให้เมื่อพร้อมใช้วิธีปิดกล้องของตัวเองไป เมื่อนักแสดงผิดกล้องผู้วิจัยจึงจะผิดกล้องแล้วบอกให้นักแสดงเริ่มได้ เมื่อจบฉากก็พูดคุยแลกเปลี่ยนตามขั้นตอน ข้อควรระวังคือผู้วิจัยจะต้องใจเย็นและสังเกตมากขึ้นในการสื่อสารกับนักแสดงเพื่อระวังไม่ให้การสื่อสารผิดพลาดหรือคลาดเคลื่อน การปรับเพลงร้อง เพลงบางส่วนที่รอฝึกซ้อมพร้อมกับดนตรีตะวันตกที่ส่งผลให้ไม่สามารถซ้อมได้ ผู้วิจัยจึงตัดสินใจให้นักแสดงพูดเป็นกลอน ให้อยู่กับความต้องการ ความรู้สึกและสถาการณ์ของตัวละคร เพื่อความมั่นใจของนักแสดง ได้แก่เพลง #3 กอนซาโลขอร้อง, เพลง #7A และ #7B แอเรียลเรียกเฟอร์ดินานด์,เพลง #12 สเตฟาโนเมา, เพลง #14 และ #15 มิแรนดาและเฟอร์ดินานด์บอกรัก, เพลง #18B- #18D คำสาปแอเรียล สำหรับเสียงประกอบที่มาพร้อมกับจังหวะในการแสดงของพรอสเพโร ให้นักแสดงใช้กรับและฉิ่ง เป็นอุปกรณ์การแสดงไป สำหรับบางกลอนที่มีการร้องรับในบางเพลงผู้วิจัยมอบหมายให้ นทีทิพย์ ไชยเดช ผู้แสดงเป็น ภูตเป็นผู้ร้องรับให้นักแสดงโดยไม่ต้องเปิดกล้องออกมา โดยเน้นย้ำให้ฟังกันเพื่อให้จังหวะการรับส่งเป็นไปอย่างชัดเจน ไม่ทับกันจนฟังไม่รู้เรื่อง

ดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัยเน้นการกลับมาฝึกร้องโดยไม่มีดนตรีประกอบ ซึ่งไม่ได้รับผลกระทบมากนัก เพราะนักแสดงซ้อมด้วยตัวเองและกรับมาตลอด จึงเป็นการทบทวนและใส่รายละเอียดมากกว่า ทั้งนี้ดนตรีประกอบจำเป็นต้องปรับเพราะไม่สามารถบรรเลงสดได้ ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้ดนตรีของละครซาตรีที่เคยบันทึกเอาไว้นำมาตัด และบางช่วงการแสดงเลือกเพลงไทยสากลที่สามารถสื่อสารความรู้สึกอารมณ์ในฉากออกมาได้มีรายละเอียดคิวดนตรีและเสียงประกอบการแสดงดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตาราง 23 รายละเอียดดนตรีประกอบการแสดง

ลำดับ	ฉาก	ดนตรีและเสียงประกอบการแสดง	รายละเอียด
1	1.6	รัวกลอง	ก่อนมิแรนดาเข้า
2	2.4	เสียงคลื่น	เสียงคลื่นซัดหินประกอบดนตรีตอนแอเรียลลวงเฟอร์ดินานด์มาพบมิแรนดา
3	3.2	เพลงเทพทอง	ช่วงที่แอเรียลลวงพวกคาลิบันให้ตามเสียงเพลงถ่วงเวลาแผนสังหารพรอสเพโร
4	3.4	เพลงเทพทอง	ช่วงที่ภูตออกมาจัดโต๊ะอาหาร
5		ทำนองรำซัดปรับให้ช้าลง	ช่วงขุนนางตกอยู่ห้วงภวังค์
6	3.5	ฟ้าผ่าและลมพายุ	ตลอดช่วงแอลเรียลสาป
7		ทำนองรำซัด	หลังจากแอเรียลออกไป
8		เพลงเขมรไทยโยค	ประกอบตั้งช่วงที่ภูตออกมาอวยพรและช่วงเต้นรำ
9	4.4	ทำนองรำซัดและเสียงพายุ	ช่วงพรอสเพโรไล่ภูตที่มาอวยพรออกไป
10		ลมหวน	เสียงลมโหยหวนหลังจากพรอสเพโรอาละวาดทำลายพิธีแต่งงาน
11	4.6	ทำนองรำซัด	ตอนไล่ตัวตลก
12	บทส่งท้าย	ฟ้าผ่าและลมพายุ	หลังจบเพลงที่ 29 เกิดเสียงลมประกอบกับฟ้าผ่า ยาวไปประกอบกับดนตรีรุนแรง
13		ลมทะเลผ่อนคลาย	เสียงคลื่นลมทะเลธรรมชาติ ให้ความรู้สึกสงบและผ่อนคลาย
14		คลื่นลมทะเลบนเรือ	เสียงคลื่นลมกลางทะเล มีลมพัดแรงเล็กน้อย มีเสียงคลื่นซัดโดนเรือ

อย่างไรก็ดี เมื่อปรับเป็นการแสดงออนไลน์ การเตรียมตัวองค์ประกอบทั้งเครื่องแต่งกาย ฉาก แสง อุปกรณ์ประกอบฉากนักแสดงจึงต้องเป็นผู้รับผิดชอบตัวเอง โดยผู้วิจัยจัดให้มีการสำรวจพื้นที่บ้านของนักแสดงที่คิดว่าน่าจะทำการแสดงแล้วให้ช่วยนักแสดงเลือกสรร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

องค์ประกอบต่างๆ โดยเน้นทำตามสภาพแวดล้อมที่นักแสดงทำได้ เครื่องแต่งกายผู้วิจัยให้นักแสดงเลือกใช้สิ่งที่มีและพอหาได้แต่เน้นว่าให้นักแสดงมั่นใจและสบายใจที่จะใช้เป็นหลัก เครื่องแต่งกายผู้วิจัยกำหนดโทนสี และแบบนิดหน่อยให้สอดคล้องตามกลุ่มของตัวละครที่วางเอาไว้ ตัวละครพรอสเพโร สีม่วงนุ่งโจงและให้ใช้ผ้าคลุมสองสีต่างกันเพื่อให้ชัดเจนว่าผืนไหนคือคลุมเวทมนตร์และเสื้อคลุมกษัตริย์,มิแรนดา ให้ชุดกระโปรงสีพื้นเคลื่อนไหวง่ายสามารถรำได้ ,คาลิบันสีดำล้วน และผ้าดำสำหรับคลุมหัว ,แอเรียลสีขาว ทั้งตัวเน้นทะมัดทะแมงเคลื่อนไหวสะดวก สามารถแต่งหน้าให้แตกต่างจากมนุษย์ได้ ,กลุ่มขุนนาง ประกอบด้วย อลอนโซ เฟอร์ดินานด์ กอนซาโล อันโทนิโย และเซบาสเตียน เป็นเสื้อมีปกสีเข้มส่วนท่อนล่างให้เคลื่อนไหวสะดวกสำหรับคนที่ต้องมีการรำ,กลุ่มตัวตลก สเตฟาโนและทริงคูโล เสื้อยืดมีสีสันเน้นสบายๆ และกลุ่มภูตชุดสีดำล้วนและมัดผมตึงแต่งหน้าเข้มให้แตกต่างกันมนุษย์คนอื่นอย่างชัดเจน

องค์ประกอบเรื่องฉากและแสง ผู้วิจัยให้อิสระนักแสดงให้การเลือกสรรมุมที่พอเป็นไปได้ในพื้นที่ของนักแสดง ให้เป็นมุมที่นักแสดงมีความมั่นใจและมีสมาธิในการแสดงเป็นสำคัญ ไม่เคร่งครัดมากแต่ผู้วิจัยมีการปรับเรื่องมุมและแสงไฟเล็กน้อยจากมุมที่นักแสดงเลือก เพื่อให้มีความสวยงามเรียบร้อยมายิ่งขึ้นเมื่อผ่านมุมกล้อง นอกจากนี้มีการใช้ภาพพื้นหลัง สำหรับตัวละครภูต เพื่อแสดงให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจน อุปกรณ์ประกอบฉาก ผู้วิจัยให้นักแสดงพยายามหาสิ่งที่พอแทนได้โดยเฉพาะ อุปกรณ์ที่มีผลต่อการกระทำและพฤติกรรมในฉาก เน้นให้ตัวนักแสดงเชื่อได้ไม่ทำให้สมาธิหลุดระหว่างแสดง

3.2.12.2 การซ้อมเสมือนจริงผ่านโปรแกรม Zoom

ผู้วิจัยกำหนดให้มีการซ้อมเสมือนจริง แบ่งออกเป็น 2 วัน โดยผู้วิจัยเน้นให้นักแสดงคุ้นชินและมีความมั่นใจการแสดงผ่านออนไลน์ให้มากที่สุด รวมถึงจัดให้มีช่วงเวลาเพื่อนัดหมายเรื่องมุมของภาพจังหวะการเข้าออก ก่อนที่จะเริ่มซ้อมเรียงฉากในแต่ละวัน

ตาราง 24 รายการซ้อมเสมือนจริง

ซ้อมเสมือนจริง	**รอบแรก 27 เมษายน 2564**
เวลา	**กิจกรรมและรายละเอียด**
16.00 -18.00	ผู้กำกับเวทีไล่ลำดับการแสดงการเข้าออกของนักแสดง และเสียงประกอบการแสดง กับผู้กำกับ
19.00 - 20.00	ผู้กำกับเช็คเครื่องแต่งกายมุมกล้องของนักแสดง
20.00 - 23.00	ซ้อมเรียงฉาก 1 - 2

ซ้อมเสมือนจริง	**รอบสอง 28 เมษายน 2564**
18.00-19.00	ผู้กำกับเช็คเครื่องแต่งกายมุมกล้องของนักแสดง
19.00 - 23.00	ซ้อมเรียงฉาก 3 - บทส่งท้าย
23.00 - 01.00	เก็บรายละเอียดบางฉาก

แม้ว่าการปรับรูปแบบมาเป็นออนไลน์จะกระทบกับสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ แต่ด้วยสถานการณ์ที่เกิดขึ้น สิ่งสำคัญคือความพยายามปรับตัวและคงสิ่งสำคัญที่ต้องการนำเสนอเอาไว้ ผู้วิจัยพบว่าเมื่อปรับสื่อการแสดงมาทางออนไลน์ ส่งผลให้ต้องให้ความสำคัญกับเรื่องภาพและมุมมากขึ้น เพราะมีผลสำหรับการสื่อสารอย่างไรก็ดี ผู้วิจัยมุ่งเน้นให้นักแสดงมีความมั่นใจและใช้อุปกรณ์อย่างถนัดในการสื่อสารเป็นสำคัญ ตราบใดที่นักแสดงสื่อสารและเชื่อไม่ว่าจะด้วยวิธีใดก็จะเกิดความจริงใจในการแสดงอย่างแน่นอน ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการแสดง ทั้งนี้ผู้วิจัยตระหนักดีว่าการแสดงออนไลน์มีความกดดันมาก เพราะนักแสดงจะต้องจัดการองค์ประกอบการแสดงด้วยตนเองทั้งหมด ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับ ต้องมุ่งมั่นและใจเย็น รวมถึงให้กำลังใจนักแสดงให้ผ่อนคลายและเต็มที่กับการแสดง

3.2.13 การจัดแสดงผ่านโปรแกรม Zoom

ผู้วิจัยได้จัดการแสดงผ่าน Zoom ทั้งหมด 1 รอบ ในวันที่ 29 เมษายน 2564 เวลา 20.00 โดยเริ่มต้นแสดงสดตั้งแต่ฉากที่ 1.6 - บทส่งท้าย ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการส่งวิดีโอการซ้อมตั้งแต่เปิดเรื่อง - ฉากที่ 1.6 ให้ผู้ชมก่อนเนื่องจากมีการใช้องค์ประกอบดนตรีประกอบที่ไม่สามารถนำเสนอการแสดงผ่านทาง Zoom ในวันเวลาดังกล่าว โดยผู้ชมกลุ่มตัวอย่างแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดง ได้แก่ ศ.พรรัตน์ ดำรุง ผศ.ดร. พันพัสสา ธูปเทียน ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และกลุ่มผู้ชมทั่วไป เพื่อเก็บความคิดเห็นในการพัฒนาการแสดงต่อไป

ในการกำการแสดงผู้วิจัยให้ผู้กำกับเวทีเป็นผู้ดูแล 2 ส่วน การเรียกนักแสดงเตรียมตัวเข้าฉาก โดยใช้กลุ่มไลน์ เพื่อแจ้งเตือนให้เตรียมตัวก่อนล่วงหน้าประมาณ 2 ฉาก รวมถึงแจ้งนักแสดงทราบว่าหากเกิดอะไรขึ้นให้ใช้กลุ่มไลน์ในการสื่อสารเพื่อจะได้แก้ปัญหากัน ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นัดหมายนักแสดงล่วงหน้าถึงกรณีที่อาจจะเกิดการขาดตอนเทคนิค เช่น การลืมเปิดหรือปิดไมค์ หรือสัญญาณขาดหาย ที่กระทบการแสดงมากจนเกินไป ผู้วิจัยจะแจ้งในระหว่างการแสดงขอให้นักแสดงมีสติและดำเนินการแสดงต่อไป

ในช่วงที่ทำการแสดงผู้วิจัยต้องปล่อยวางและเชื่อมั่นในทีมงานทุกฝ่าย ตลอดการแสดงนักแสดงสามารถควบคุมสถานการณ์ได้ดี มีสติ เป็นตัวละครอย่างเต็มที่ แม้ว่าจะมีการปรับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รูปแบบมาเป็นการแสดงออนไลน์ ที่ต้องใช้สมาธิและวินัยสูงมากในการจัดการเตรียมตัวและควบคุมอุปกรณ์ต่างๆ รวมถึงผู้กำกับเวทีสามารถควบคุมคิวนักแสดง ภาพและเสียงประกอบการแสดงจนจบการแสดงได้อย่างดีเยี่ยมไม่ติดขัด แม้จะมีปัญหาที่พบด้านเทคนิคบางช่วงที่สัญญาณอาจจะขาดหายส่งผลกับการแสดงในบางช่วงแต่ทุกอย่างก็สามารถดำเนินไปได้

อย่างไรก็ดี การแสดงชิ้นนี้ไม่ได้ถูกออกแบบมาเพื่อนำเสนอผ่านทางออนไลน์ แต่เป็นการแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นเพียงเท่านั้นส่งผลให้ทิศทางในแง่ของภาพ ตำแหน่ง เมื่อปราศจากการสัมผัสตัวกันของนักแสดง ก็ทำให้ขาดชีวิตชีวาไปหลายช่วงของการแสดง รวมถึงองค์ประกอบทางดนตรีของละครชาตรีที่จำเป็นมากที่จะต้องแสดงสด แต่ในแง่ของความต่อเนื่องแก่นความคิดหลักที่ต้องการสื่อสารเป็นไปตาม ทั้งนี้ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับนับว่าการแสดงผ่าน Zoom ในครั้งนี้ออกมาเป็นไปตามที่คาดหวังและเต็มศักยภาพภายใต้ข้อจำกัดทั้งหมดแล้ว

3.3 ขั้นตอนหลังจบการแสดง (Post-Production)

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลที่ได้รับจากผู้ชม ผ่านการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญทางการแสดงและผู้กลุ่มตัวอย่าง จากนั้นนำไปวิเคราะห์ อธิปรายสรุปในบทถัดไป

3.3.1 ความคิดเห็นผู้เชี่ยวชาญการแสดง

ผู้วิจัยสัมภาษณ์และสังเคราะห์ ความคิดเห็นของ ศ.พรรัตน์ ดำรุง ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง และ ผศ.ดร.พันพัสสา ธูปเทียน ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ทั้งสองมีทัศนะตรงกันว่าเห็นการผสมผสานองค์ประกอบการแสดงในภาพรวม นำเสนอสารและแก่นที่อยากนำเสนอออกมาได้เข้าใจสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการจะสื่อสาร ทั้งนี้มองเห็นการทำงานปรับเปลี่ยนเพื่อแสดงผ่านออนไลน์เรียบร้อยและต่อเนื่องดี เห็นว่าสามารถและพัฒนาทางด้านรูปแบบการแสดงไปได้อีก ตอนนี้เห็นการตัดแปะ เช่นการปรับบทพูดเป็นกลอน ซึ่งเป็นทางเลือกที่ดี แต่น่าจะพัฒนาด้วยการแทรก ผสมรวมได้อีกทั้ง บท ดนตรี การเคลื่อนไหว การแสดง เป็นต้น สิ่งที่นำเสนอออกมาไม่ได้ชัดเจนคือ ความเป็นเอกภาพ(unity) โดยเฉพาะด้านการแสดง การร้องและรำยังแยกส่วนกัน นักแสดงมีความแตกต่างการฝึกฝนดูมีความหลากหลายซึ่งเป็นทั้งข้อดีและข้อเสีย คิดว่าต้องทำงานร่วมกับผู้เชี่ยวชาญการเต้นและการเคลื่อนไหว (Dance & movement) เพื่อหลอมรวมองค์ประกอบทั้งเรื่องบนสภาพแวดล้อมและพฤติกรรมใหม่ร่วมกัน

ละครเรื่องนี้ความจริงของมันคือความไม่จริงเป็นโลกในวิถีของพรอสเพโร ฉะนั้นในแง่การแสดงต้องเกิดพื้นที่ใหม่หรือพฤติกรรมใหม่ที่หลอมรวมขึ้นมา ทั้งนี้สิ่งที่เห็นเป็นคลิปซ้อมที่ยังอยู่ในกระบวนการซ้อม รวมถึงข้อจำกัดในการแสดงผ่าน Zoom เป็นเพียงการอ่านบท จึงไม่เห็นการเคลื่อนไหวมากนัก ข้อสังเกตการปรับการแสดง เช่น เทคนิคพูดป้องในบางช่วงอาจจะทำให้เสีย

รสชาติถ้าแสดงบนเวทีเพราะหน้าที่บทพูดป้องเพื่อให้ตัวละครพูดกับคนดูแล้วเห็นนักแสดงคนอื่นอยู่ในสถานการณ์เหมือนเป็นภาพเคลื่อนไหวประกอบบทพูด สำหรับตัวละครส่วนใหญ่ตีความและแสดงออกมาได้ดี แต่ตัวละครภูตยังเล่นสมจริงเป็นมนุษย์ธรรมดาเกินไป ไม่เห็นโลกทัศน์ความคิดของตัวละครมากพอยังสามารถพัฒนาไปได้อีก

ศ.พรรัตน์ ดำรุง ให้ความเห็นว่าการพัฒนางานต่อไปให้คิดแบบผู้กำกับหารูปแบบวิธีใหม่จากสิ่งที่เรียนรู้ในครั้งนี้ รวมถึงให้ความเห็นว่า จากประสบการณ์สร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยว่าไม่ควรพยายามปรับศิลปินพื้นบ้านในทางหนึ่งก็ต้องท้าทายความสามารถศักยภาพของเขา แต่เราสามารถทำศิลปินและการแสดงพื้นบ้านเด่นและชูอัตลักษณ์ขึ้นด้วยกระบวนวิธีการแสดงของเราในฐานะผู้กำกับได้ และเป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้ฝึกฝนและพัฒนาต่อไป

3.3.2 ความคิดเห็นผู้ชมกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยสัมภาษณ์และสังเคราะห์ ความคิดเห็นของผู้ชม ในภาพรวม เข้าใจเรื่องราวในบทละครและการร้องรำ ตรงบทกลอนและเพลงฟังง่ายเข้าใจรู้สึกสับสนในตอนแรกว่าทำไมพรอสเพโรถึงยอมให้อภัยได้เร็วขนาดนั้นทั้งที่แค้นมานาน เกิดความรู้สึกว่าละครมีกลิ่นอายละครพูดและละครร้อง สำหรับนักแสดงทุกคนแสดงดีมาก เข้าใจและรักตัวละครทุกตัว บทการแสดงและเพลงดี เอามาปรับใช้ได้ดี บางช่วงรู้สึกว่าการแสดงยาวเกินไป ไม่แน่ใจว่าเป็นเพราะออนไลน์หรือเปล่าเลยทำให้ไม่มีสมาธิในการรับชม อยากดูบนเวทีจริงๆ น่าจะดีกว่านี้มาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 4
อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงได้ข้อค้นพบที่น่าสนใจในหลายประเด็น แม้สถานการณ์การระบาดของโรค Covid-19 จะส่งผลให้ต้องปรับเปลี่ยนการดำเนินวิจัยในรูปแบบออนไลน์ผ่านโปรแกรม Zoom ส่งผลให้ขั้นตอนและนำเสนอผลงานไม่เป็นตามความตั้งใจที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธในรูปแบบการแสดงสดในโรงละคร ดังนั้น ผู้วิจัยจึงอภิปรายเปรียบเทียบระหว่างการดำเนินการสร้างจริงตามสถานการณ์และข้อจำกัด ควบคู่กับกับแนวทางกำกับที่ได้กำหนดไว้ เพื่อให้ตอบวัตถุประสงค์งานวิจัยและสมมติฐานของงานวิจัยฉบับนี้ โดยผู้วิจัยแบ่งการอภิปรายออกเป็น 3 หัวข้อหลัก ๆ ได้แก่

1) แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ อภิปรายถึงการนำแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมมาใช้ในการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ ในขั้นตอนการเตรียมงาน (Pre-production) หรือการกำหนดแนวทางกำกับของผู้กำกับการแสดง

2) กระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัยในฐานะผู้กำกับการแสดง อภิปรายถึงข้อค้นพบที่สำคัญจากการสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธในฐานะผู้กำกับการแสดง

3) ผลงานการแสดงละครชาตรีร่วมสมัย อภิปรายผลงานการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธโดยเพื่อชี้ให้เห็นประเด็นสำคัญ โดยวิเคราะห์เปรียบเทียบจากผลงานการแสดง,แนวทางการกำกับการแสดงและความคิดเห็นของกลุ่มผู้ชม รวมทั้งวิเคราะห์ถึงอัตลักษณ์การแสดงละครชาตรี ที่ปรากฏในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม และนำไปสู่ข้อถกเถียงเพื่อการสร้างสรรค์ต่อไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1 อภิปรายแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ

แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Concept) เพื่อการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ ผู้วิจัยพบว่าแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมคือ การสร้างสรรค์การแสดงจาก อัตลักษณ์ทางการแสดงที่มีความแตกต่างทางวัฒนธรรมทั้งในเชิงกรอบมโนทัศน์และรูปแบบทางการแสดง โดยการแลกเปลี่ยนร่วมกันบนพื้นที่ใหม่ ที่มุ่งเน้นการผสานความแตกต่างระหว่าง ซึ่งเปิดโอกาสให้เกิดการริเริ่มทดลอง ค้นหา โดยไม่ตัดสินหรือพยายามควบคุมกระบวนการสร้างสรรค์มากจนเกินที่สภาพแวดล้อมหรือเป้าหมายที่กำหนดร่วมกัน แต่จะต้องผลักดัน

และท้าทายให้เกิดบนสนทนาและการแลกเปลี่ยนทั้งความคิดและทักษะทางการแสดงระหว่างวัฒนธรรมบนพื้นฐานความเคารพอย่างจริงใจต่ออัตลักษณ์และรากเหง้า (Cultural Source) ของการแสดง

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า ในการสร้างสรรค์การแสดงแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมมีข้อถกเถียงมากมายในการสร้างสรรค์ แต่สิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงคือ “ผู้สร้างสรรค์” และ “วัตถุดิบการแสดง” ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญที่สุดในการสร้างสรรค์ศิลปะทุกแขนง ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงได้ไตร่ตรองและพิจารณาทั้ง 2 ประเด็นดังกล่าวค้นพบว่า ในฐานะผู้สร้างสรรค์คือการพิจารณาถึงภูมิรู้ของตนเอง กล่าวคือในการศึกษาและสร้างสรรค์ผู้วิจัยอยู่ในฐานะผู้กำกับการแสดง ซึ่งมีบทบาทที่เป็นกำหนดแนวทางทิศทางทั้งในการสร้างสรรค์ทุกองค์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับได้ไตร่ตรองถึงทักษะ ความสามารถ ความเชี่ยวชาญ ควบคู่กับสถานะและระยะห่างของตนเองกับวัตถุดิบการแสดงทั้งสอง อย่างถี่ถ้วนเพื่อจะจัดวางตนเองได้อย่างเหมาะสม ดังนั้นการศึกษาอัตลักษณ์การแสดงของวัตถุดิบการแสดงจะต้องศึกษาและพิจารณาการแสดงถึงระดับรากเหง้าวัฒนธรรม (Cultural Source) ทั้งในมิติทางสังคมวัฒนธรรมและศิลปะ เพื่อค้นหาและทำความเข้าใจความดั้งเดิม(Origin) และความจริงแท้(Authenticity) ของการแสดงนั้นๆ เพื่อมองหาศักยภาพที่จะสร้างสรรค์ร่วมกัน

งานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมจากการ ‘การแสดงละครชาตรี’ และ ‘บทละคร The Tempest’ เพื่อค้นหาหาวิธีการการนำเสนอที่ผลักดันให้ผู้กำกับต้องพิจารณาศึกษา บทละครและรูปแบบการแสดง อย่างถี่ถ้วน รวมทั้งได้นำเอาแนวคิดดังกล่าวมาออกแบบ ‘กรอบแนวคิดในการกำกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมของผู้วิจัย เพื่อการศึกษาสร้างสรรค์ ดังที่ได้นำเสนอในบทที่ 2 และ 3

นอกจากแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่มีหลักแนวคิดที่ให้พิจารณาการแสดงอย่างถี่ถ้วนและมีข้อถกเถียงมากมาย แต่จากกรอบแนวคิดการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับได้สังเคราะห์แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมเพื่อการสร้างสรรค์ ‘แนวทางการกำกับ’ ทั้งแก่นความคิดหลัก,กรอบแนวคิดของผู้กำกับ,กรอบแนวคิดการออกแบบของผู้กำกับ อันเป็นรากฐานทั้งหมดในการสร้างสรรค์งาน และเป็นขั้นตอนที่ผู้วิจัยใช้เวลานานมากที่สุดในการศึกษาค้นคว้าและออกแบบสร้างสรรค์ ที่จะเป็นตัวกำหนดทิศทางในทุกกระบวนการที่ส่งผลต่อไปยังผลงานการแสดง

จากการศึกษาค้นคว้าและสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และสังเคราะห์ถึงหลักสำคัญของการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในปฏิบัติการสร้างสรรค์ โดยสามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเด็นหลัก ความเป็นสากล (Universality),การแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรม(Cultural exchange), การพิจารณาบริบทสังคมและประเด็นร่วมสมัย และการสร้างนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Ecology) อภิปรายดังต่อไปนี้

4.1.1 แก่นความคิดหลัก (Theme) และ ความเป็นสากล (Universality)

ในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมประเด็น ‘ความสากล’ นั้นเป็นสิ่งที่นักการละครทั้งตะวันออกและตะวันตก ในทุกยุคทุกสมัยต่างก็พูดถึงอาจจะมีความแตกต่างกันไป แต่มีประเด็นที่คาบเกี่ยวกันคือ ความพยายามที่จะแสวงหา วิธีการสร้างสรรค์การแสดงใหม่ ๆ โดยการนำเอาการแสดงจากต่างวัฒนธรรมมาผสมผสาน โดยเชื่อว่าจะนำไปสู่การข้ามพ้นทางวัฒนธรรม และค้นพบความเป็นสากลที่มีอยู่ร่วมกันในทุกวัฒนธรรม ผู้วิจัยเห็นพ้องกับนักการละครถึงการแสวงหาความเป็นสากล แต่การตัดสินความเป็นสากลนั้นเกิดจากหลายปัจจัยและขึ้นอยู่กับมุมมองที่ต่างไปของกลุ่มทางวัฒนธรรม (Cultural target) ดังนั้น จากกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัย ผู้ค้นพบว่า “แก่นความคิดหลัก” (Theme) อาจจะแทนความเป็นสากลร่วมกันของทั้งสองการแสดงในแง่ความคิดที่เกิดจากการแลกเปลี่ยนร่วมกันจากทั้งสองการแสดง แก่นความคิดหลัก จึงมีสถานะเป็นกรอบความคิดที่ตกลงรวมกันภายในนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรมนั้น ๆ ซึ่งเกิดจากรากเหง้าของการแสดง การพิจารณาวัตถุดิบสร้างสรรค์ ทั้งในแง่สังคมและสุนทรียะที่ประกอบสร้าง นอกจากองค์ประกอบการ ความดั้งเดิม (Origin), ความจริงแท้(Authenticity) กำหนดให้ชัดว่าสากลในที่นี้หมายถึงอะไร อะไรบ้างที่สากลหรือตามลักษณะทางการแสดง บทพูด(Text) และรูปแบบการแสดง (Performance Form) ตามกลุ่มวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออก สถานะในบริบทการแสดงร่วมสมัย ระดับนานาชาติและศิลปะพื้นบ้าน

จากการศึกษาการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยค้นหาแก่นความคิดหลัก ด้วยวิธีศึกษาตีความบทละครพายุพิโรธ และการแสดงละครชาตรี ฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ อย่างถี่ถ้วนทั้งในมิติทางศิลปะและสังคมวัฒนธรรม โดยใช้วิธีการค้นหาสารหลัก (Message) ทั้งการศึกษาตีความวิเคราะห์ บทละคร,ตัวละคร และอัตลักษณ์การแสดง จนมองเข้าใจเห็นกรอบมโนทัศน์ เนื้อหา ลักษณะการแสดง ของการแสดงนั้นๆ จนถึง เมื่อสังเคราะห์รากเหง้าแล้วเลือกสรร โดยผู้กำกับในฐานะศิลปินที่ต้องการจะสื่อสารบางอย่างจากวัตถุดิบการแสดงทั้งสอง ผู้วิจัยค้นพบว่าในฐานะผู้กำกับต้องเข้าใจไม่เพียงเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับการแสดงแต่ต้องเข้าใจถึงประวัติศาสตร์,สังคมวัฒนธรรม,เศรฐกิจ ฯลฯ ที่เกี่ยวข้องวัตถุดิบการแสดงทั้งหมด แต่อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยต้องกลับมาพิจารณาที่อัตลักษณ์ของการแสดง โดยคำนึงถึงเพื่อการสร้างสรรค์ คัดสรรสิ่งที่ กระตุ้นการสื่อสารและนำเสนอในฐานะศิลปิน แบ่งเป็น การศึกษาบทละครพายุพิโรธ และ การแสดงละครชาตรี

การศึกษาผู้วิจัยใช้วิธีการ ค้นหาความต้องการ(Objective), การ กระทำ(Action), เป้าหมาย(Goal) ของตัวละครแต่ละฉาก รวมถึงวิเคราะห์ตัวละครอย่างละเอียด และศึกษาการแสดงละครชาตรี ทั้งในแง่การแสดงและวัฒนธรรม ผู้วิจัยพบค้นหาแก่นความคิดหลัก จากการศึกษาการแสดงทั้งนั้นไม่มีหลักการตายตัว แต่ผู้วิจัยพบว่าแก่นความคิดหลักเกิดการกลับมาที่

พฤติกรรมและเรื่องราวของมนุษย์ ทั้งในบทละครและการแสดงละครชาตรี ประเด็นการพิจารณาพฤติกรรมอาจจะชัดเจนในกระบวนการทำงานกับบท แต่หากพิจารณาจะพบว่าก อัตลักษณ์การแสดงละครชาตรีมิใช่เพียงรูปแบบร้องรำ แต่จะต้องศึกษาจากตัวศิลปินและประวัติขนบเป็นตัวละครเรื่องเล่า ความทรงจำ ที่แฝงอยู่ กล่าวคือ จากบทละคร The Tempest สารหลัก(Message) คือการให้อภัยและปล่อยวาง มาเชื่อมโยงกับเรื่องเล่าความทรงจำของศิลปิน และบทการแสดงที่ยังปรากฏ ความโหยหาและรักษาความทรงจำในอดีต และสถานะของการแสดงละครชาตรีของครูกัญญา ที่อยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนมาหลายยุคสมัย สถานะของตัวละครและบริบทของละครชาตรี จึงเชื่อมโยงกันด้วยความเป็นคนพลัดถิ่น (Diaspora) ดังที่นำเสนอในบทที่ 3

อย่างไรก็ดีผู้วิจัยพบว่าการกำหนดแก่นความคิดของผู้กำกับโดยการสกัดรากเหง้าการแสดงอย่างลึกซึ้งช่วยให้สามารถสรุปแก่นความคิดที่จะเป็นเป้าหมายร่วมกันของผู้สร้างสรรค์ได้ นอกจากนี้วิธีการศึกษาตีความบทละครแบบการกำกับการแสดงตะวันตกสามารถช่วยให้ผู้วิจัยสรุปสังเคราะห์ทั้งจากบทละครและรูปแบบการแสดงได้อย่างมีนัยยะสำคัญ เพราะท้ายที่สุดการตีความมุ่งไปที่ การกระทำและความต้องการ ที่แฝงฝังในพฤติกรรมของมนุษย์ อันเป็นพื้นฐานของการแสดงทั้งสิ้น แต่ทั้งนี้ในการกำหนดแก่นความคิดหลัก ผู้วิจัยจะต้องถอยออกมาพิจารณาข้อค้นพบเหล่านี้เพื่อค้นหาสิ่งที่บันดาลและเชื่อมโยงกับตนเองในฐานะศิลปิน หลังจากนั้นผู้วิจัยกลับมาที่คำถามเดียวว่า “สำหรับฉันบทละครเรื่องนี้เกี่ยวกับอะไร ?” ดังที่ Elia (2009) แนะนำถึงการค้นหาแกนหลักและวิธีการนำเสนอ (Spine & Style) จากบทละคร เพราะท้ายที่สุด ในฐานะผู้กำกับต้องเลือกสรุป “แก่นความคิดหลัก” ที่ครอบคลุมจริงใจและชัดเจนมากพอสำหรับตัวเองของผู้กำกับ

จากแก่นความคิดหลักที่นำเสนอในบทที่ 3 ว่า “มนุษย์เป็นอิสระก็ต่อเมื่อให้อภัย” เมื่อนำเสนอให้ ครู กัญญา ศิลปินละครชาตรีเองก็เห็นพ้องด้วยและแบ่งปันประเด็นที่สามารถเชื่อมโยงกันระหว่างละครชาตรีและบทละครพายุพิโรธ รวมทั้งในการกระบวนการสร้างสรรค์คณะผู้สร้างสรรค์ทุกคนสามารถยึดแก่นความคิดนี้เดียวกัน ตลอดระยะเวลาในการสร้างสรรค์จนนำเสนอผลงานการแสดง ดังนั้นอาจจะเป็นข้อพิสูจน์ว่าการเลือกตีความบทละครและการแสดงเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในการสร้างสรรค์การแสดง แก่นความคิดหลักนี้จึงเป็นทิศทางที่เกิดจากการแสดง และเป็นความเป็นสากลที่เป็นส่วนหนึ่งในการกำหนดกรอบของนิเวศการแสดงวัฒนธรรม ในการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ ฉะนั้น การตีความเพื่อค้นหาแก่นความคิดหลักของผู้วิจัย จึงไม่ใช่การวิเคราะห์ตีความเพียงตัวบท หรือรูปแบบ แต่มองหาสิ่งที่ทับซ้อนกันของทั้งสองการแสดง ละครชาตรีจึงมิใช่เพียงรูปแบบ แต่เป็นเรื่องราวการเดินทางของละครชาตรีที่ถูกนำเชื่อมโยงทับซ้อนกับตัวละครในบทละครอย่างแนบสนิท

แก่นความคิดหลัก ก็อาจจะนิยามว่าคือความเป็นสากลของการแสดงชนิดนี้ ในแง่แนวคิดที่ยึดถือและมุ่งจะสื่อสารในประเด็นนี้ร่วมกัน ความเป็นสากลในอีกมุมหนึ่งอาจจะเป็นเพียง

ความคิดบางอย่างที่รวมกันเชื่อเหมือนกันบนพื้นที่และเวลาที่ชี้เฉพาะเจาะจงเป็นสิ่งทับซ้อนกันอยู่ของทั้งสองการแสดงหรือเชื่อมโยงกัน “ความคิด” หรือ “มโนทัศน์” ในฐานะผู้กำกับการค้นหาแก่นความคิดหลัก(Theme) ที่เกิดจากการศึกษาบทการแสดงหรือรูปแบบการถี่ถ้วน ความเป็นสากลจึงควรนับมาใช้ตั้งต้นสร้างพื้นที่ให้ทั้งสองการแสดงได้ปะทะสังสรรค์แลกเปลี่ยน มากกว่าจะใช้เป็นเกณฑ์หรือเป้าหมายที่แสวงหาความเป็นสารัตถะเพื่ออธิบายความหลากหลายของวัฒนธรรมอย่างย่นย่อ

4.1.2 การแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรม (Cultural exchange)

แนวคิดการแสดงวัฒนธรรมมิใช้เพียงมุ่งแต่การสร้างสรรค์สู่ผลงานการแสดงแต่ให้ความสำคัญถึงกระบวนการสร้างสรรค์ ที่ให้เกิดการแลกเปลี่ยนและระหว่างวัฒนธรรมทั้งสองทาง และระหว่างการสร้างสรรค์ เปิดโอกาสทุกความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ จึงเป็นการสร้างสรรค์สรรค์การแสดงที่ให้ ความสำคัญกับผู้คนรอบตัวในภายใต้บริบทแวดล้อมของพื้นที่เวลานั้นๆ จากแก่นความคิดหลัก (Theme) ถูกสร้างสรรค์จากการแลกเปลี่ยนในแง่ความคิดจากทั้งสองอัตลักษณ์การแสดง ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับต้องอธิบายขยายความให้ชัดเจนถึงแก่นความคิดหรือประเด็นและวิธีการนำเสนอ โดยผู้วิจัยเรียบเรียงสรุปออกมาเป็น กรอบแนวคิดของผู้กำกับ(Director’s Concept) และกรอบแนวคิดการออกแบบของผู้กำกับ(Director’s design concept) ทั้งนี้การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมอาจจะจะสามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงใหญ่ๆ คือขั้นตอนการเตรียมงาน (Pre-production) และช่วงการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย(Production)

1) การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมช่วงขั้นตอนการเตรียมงาน (Pre-production)

ผู้วิจัยกำหนดกรอบแนวคิดของผู้กำกับ (Director’s Concept) เพื่อให้รายละเอียดทั้ง อารมณ์และบรรยากาศ(mood & tone) จากบทละครที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ รวมถึงวิธีการนำเสนอของผู้วิจัยที่เลือกใช้หลักสำคัญคือ การแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมเพื่อกำหนดวิธีการนำเสนอของผู้กำกับ ทั้งวิธีการและองค์ประกอบทางการแสดง ที่นำไปสู่กรอบแนวคิดการออกแบบของผู้กำกับ (Director’s design concept) ที่ใช้อธิบายแนวทางหรือกรอบคิดการออกแบบในทุกองค์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยค้นพบว่าการกำหนดกรอบแนวคิดเป็นสิ่งที่สำคัญมากที่ผู้วิจัยจะต้องไตร่ตรองเป็นอย่างดีในการเลือกสรร เนื่องจากจะเป็นตัวสำคัญที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์อื่นๆร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์ที่มีความมีทักษะความเชี่ยวชาญที่แตกต่างกันไป จากการดำเนินการศึกษาการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม ผู้วิจัยพบว่าสามารถผลักดันภายใต้แก่นความความคิดหลักสามารถทำให้การแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมได้ กล่าวคือการแนวทางกำกับทั้งหมดนั้น คือการนำเอาอัตลักษณ์ทั้งสองให้มาปะทะสังสรรค์กัน นั้นเป็นการดึงเอาศักยภาพของแต่ละการแสดงมาสนับสนุนและท้าทายกันอยู่แล้ว แม้ว่าจะเกิดการปะทะหรือข้อถกเถียง แต่ท้ายที่สุดแก่นความคิดหลัก

ก็จะเป็นหลักยึดสำคัญที่จะวนกลับมาให้ผู้วิจัยและคณะผู้สร้างสรรค์สามารถดำเนินการสร้างสรรค์ไปยังเป้าหมายเดียวกัน

นอกเหนือจากการกำหนดแนวทางกำกับดังที่กล่าวไปข้างต้น ในแง่ของบทการแสดงก็เป็นส่วนสำคัญที่เกิดการแลกเปลี่ยนโดยเฉพาะในเชิงรูปแบบการแสดง กล่าวคือเมื่อพิจารณา อัตลักษณ์บทละครพายุพิโรธคือตัวบท(Text) และอัตลักษณ์ละครชาตรีคือรูปแบบการแสดง(ร้องและรำ) ผู้วิจัยเลือกวิธีการผสมรวม(Syncretic) จุดเด่นของอัตลักษณ์ทั้งสองเพื่อกำหนด “โครงสร้างบทและรูปแบบการแสดง” เพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างการแสดงทั้งในเชิงความคิดและรูปแบบการแสดง การกำหนดโครงสร้างบทละครและรูปแบบจึงเป็นสิ่งที่แตกต่างจากการกำกับละครของบทละครทั่วไป ผู้วิจัยพบว่าการใช้วิธีผสมรวมและจัดวางนำเอาขนบการแสดงของละครชาตรีส่วนพิธีกรรม (โหมโรง,รำซัดหน้าเตียง,บูชาครู และกำพลัด) มาตีความเชื่อมโยงเข้ากับเหตุการณ์สถานการณ์ของตัวละครในบทละครพายุพิโรธ และดัดแปลงบทพูดบางช่วงเป็นบทกลอนสำหรับร้องและรำ ดังที่นำเสนอไปแล้วในบทที่ 3 สามารถผลักดันการสร้างสรรค์แก่คณะผู้สร้างสรรค์ทั้ง ศิลปินละครชาตรี ผู้ประพันธ์บทกลอน ผู้ออกแบบฉาก เครื่องแต่งกาย แสงและดนตรีประกอบการแสดง ในช่วงขั้นตอนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัยได้ ทั้งนี้เกิดจากการเรียบเรียงและสรุปแนวทางกำกับตามหัวข้อดังกล่าว สามารถทำให้ผู้วิจัยสื่อสารสิ่งที่ต้องการนำเสนอและวิธีการนำเสนอการแสดงแก่คณะผู้สร้างสรรค์ได้ครอบคลุมตามสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอได้ทั้งหมด

ฉะนั้น การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมในขั้นตอนการเตรียมงาน จึงเป็นส่วนที่ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับต้องใช้เวลาและพิจารณาให้ถี่ถ้วน เพราะกรอบแนวคิดทั้งหมดจะเป็นตัวกำหนดลักษณะและขอบเขตให้แก่การสร้างสรรค์ทั้งหมด หากมีความเข้าใจและตระหนักถึงศักยภาพของการแสดง และสิ่งที่ตนเองต้องการนำเสนอเป็นอย่างดี ก็จะช่วยให้การดำเนินการสร้างสรรค์ร่วมกันคณะผู้สร้างสรรค์มีประสิทธิภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2) การแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมช่วงการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย (Production)

ในกระบวนการสร้างเป็นขั้นตอนที่มีความเสี่ยงและก่อให้เกิดการปะทะสังสรรมที่นำไปสู่การผสมผสานอัตลักษณ์ทางการแสดง ทั้งนี้แม้ว่าผู้วิจัยจะมีการกำหนดกรอบแนวคิดที่เป็นตัวกำหนดทิศทางการสร้างสรรค์ แต่ในขั้นตอนนี้ผู้วิจัยค้นพบกระบวนการนี้จะได้ผลก็ต่อเมื่อปล่อยให้เกิดการปะทะอย่างเป็นธรรมชาติภายใต้ระบบนิเวศ สิ่งที่ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับคือการพิจารณาภูมิรู้ของคณะผู้สร้างสรรค์ โดยมีเป้าหมายให้การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมช่วยผลักดันการสร้างงาน กล่าวคือ ผู้สร้างสรรค์แต่ละคนก็มีความรู้ทักษะความเชี่ยวชาญแตกต่างกัน ตามพื้นเพและทักษะทางศิลปะที่ฝึกฝนมาแตกต่างกัน ผู้วิจัยต้องพยายามลดระยะห่างทางวัฒนธรรม ให้ผู้สร้างสรรค์ได้เชื่อมโยงกับการแสดงอีกชนิดที่ตนอาจจะไม่คุ้นเคยหรือถนัด เพื่อก่อให้เกิดการท้าทายในการ

สร้างสรรค์และความท้าทายเหล่านี้ก็จะนำไปสู่การผสมผสานการแสดง ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับจะต้องชัดเจนในสิ่งที่ตนเองต้องการ ก่อนจะคอยสะท้อนและสนับสนุนให้ผู้สร้างสรรค์ให้ได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็น ดังนั้นในการแลกเปลี่ยนนี้ ทุกคนมีสิทธิที่จะแสดงความคิดเห็นและทักษะของตนเองอย่างเปิดกว้าง

ยกตัวอย่างการแลกเปลี่ยนของผู้วิจัยและศิลปินละครชาตรี กล่าวคือผู้วิจัยได้มีการนำเอาพิธีกรรมมาสลับปรับเปลี่ยนตำแหน่งหรือใส่ความหมายเข้าไปกับบทละครประกอบกับมีบางส่วนที่ยังติดขัดคือช่วงบทส่งท้าย ซึ่งผู้วิจัยตระหนักว่าการสลับตำแหน่งส่วนพิธีกรรมมีความละเอียดอ่อนจึงจำเป็นต้องทำงานใกล้ชิดกับศิลปินผู้รู้เพื่อขอคำปรึกษาและแนะนำความเหมาะสม ผู้วิจัยพบว่าการเลือกสรรที่เกิดจากความเข้าใจ และแก่นความคิดที่ชัดเจนช่วยให้กระบวนการแลกเปลี่ยนส่งเสริมการสร้างสรรค์ รวมถึงต่อยอดให้พบรูปแบบหรือวิธีการแสดงอื่นๆ ดังเช่นที่ ครูกัญญาได้เสนอให้ใช้ “บทกำพลัด” ในช่วงท้ายตอนที่พรอสเพโรปล่อยวางแล้วกำลังเดินทางกลับมิลาน ซึ่งเป็นบทร้องที่ครูกัญญาไม่ค่อยได้ใช้ในการแสดง แต่เมื่อผู้วิจัยแลกเปลี่ยนกับศิลปินจึงค้นพบขนบการแสดงนี้ ซึ่งช่วยส่งเสริมการเล่าเรื่องเป็นอย่างมาก

ทั้งนี้กระบวนการแลกเปลี่ยนในการสร้างการแสดงนั้นยังเกิดขึ้นในหลากหลายประเด็น ที่จะนำเสนอต่อไปในหัวข้อ “อภิปรายกระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธในฐานะผู้กำกับการแสดง” แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยว่าในฐานะผู้กำกับบว่าหลักสำคัญคือการเปิดกว้างผลักดันผู้สร้างสรรค์ให้ค้นใช้ทักษะ องค์ความรู้ในฐานะศิลปินให้ได้มากสุด ก่อนที่จะชี้ชัดและตัดสินใจเลือกสรรภายใต้แก่นความคิดหลัก กระบวนการสร้างนี้จึงต้องใจเย็นและประนีประนอมไม่เร่งเร้าจนเกินไป เกิดการแลกเปลี่ยนเป็นไปโดยธรรมชาติมากที่สุด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.3 การพิจารณาบริบทสังคมและประเด็นร่วมสมัย

ในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมจะต้องสนใจเปิดกว้างในประเด็นร่วมสมัยใหม่ในบริบทสังคมในพื้นที่ของตนและในระดับโลก ส่งให้การพิจารณาศึกษาการบทละครหรือการแสดงจะมีประเด็นบางอย่างที่อาจจะพบประเด็นที่ขัดแย้งหรือไม่สอดรับแล้วกับมโนทัศน์ในปัจจุบันการพิจารณาและตัดสินดังกล่าวมีความละเอียดอ่อนโดยเฉพาะกับการแสดงที่อาจจะมีอัตลักษณ์แตกต่างๆมากๆ ที่กรอบมโนทัศน์ในอีกวัฒนธรรมอาจจะไปตัดสินความถูกผิดของการแสดงนั้นๆ

จากการพิจารณาบริบทสังคมและประเด็นร่วมสมัยใน บทละคร The Tempest และ การแสดงละครชาตรี ฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ ผู้วิจัยค้นพบว่าการนำเอากรอบคิดเรื่องเวลาและยุคสมัยเข้ามาช่วยพิจารณาก็สามารถช่วยให้เล็งเห็นถึงสารหลักของบทละครหรือการแสดงได้ จากการศึกษาพบว่าบทละคร The Tempest มักถูกวิพากษ์ในประเด็นการล่าอาณานิคม ซึ่งเป็นสิ่งที่

แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมพยายามท้าทายและต่อต้าน แต่เมื่อพิจารณาก็จะเห็นว่าสิ่งที่บทละครต้องการจะสื่อสาร คือประเด็นการให้อภัยและการใช้อำนาจกดขี่ของพรอสเพโร ที่ท้ายสุดก็ไม่สามารถช่วยให้เขาปล่อยวางได้อย่างที่ต้องการ กลับต้องแบกรับความรู้สึกผิดไว้ ดังนั้น แนวคิดการล่าอาณานิคมจึงเป็นไม่ได้เป็นประเด็นที่ วิลเลียม เชกสเปียร์ ต้องการจะสื่อสารหรือนำมาเป้นสารหลักสำคัญของเรื่อง การวิพากษ์ถึงแนวคิดอาณานิคมที่ปรากฏในเรื่องจึงเป็นการนำเอากรอบคิดในปัจจุบันที่มองย้อนกลับ แต่อย่างไรก็ดีผู้วิจัยคิดว่า ประเด็นล่าอาณานิคมที่ผู้กล่าวถึง ก็สามารถตีความถึงในเชิงลักษณะสถานะอำนาจของกลุ่มคนแต่จะพวกที่สะท้อนให้เห็นการใช้อำนาจข่มเหงผู้ที่อ่อนแอหรือแตกต่างจากตนของผู้มีอำนาจ ดังที่พรอสเพโรผู้มีอำนาจกระทำต่อ คาลิบันและแอเรียล และกลุ่มขุนนางที่กระทำต่อ สรั่ง ทริงคูโล และสเตฟาโน การกดทับ กดขี่เหล่านี้ก็ยังปรากกฎอยู่จริงมาอยู่ในปัจจุบัน

เพราะฉะนั้น การพิจารณาบริบทสังคมและประเด็นร่วมสมัยในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งที่ทำเพื่อสนับสนุนการวิเคราะห์การแสดงเพื่อค้นหาสารหลักที่แท้จริงและวิธีการนำเสนอเหมาะสม มิใช่การค้นหาความถูกต้องทางการเมือง (Politically Correct) แล้วนำมาใช้ตัดสินรากเหง้าการแสดงเหล่านั้นเพียงเอากรอบคิดในปัจจุบันพิจารณาอย่างผิวเผิน ทั้งนี้ผู้วิจัยไม่ได้ปฏิเสธหรือเพิกเฉยหรือละเลยประเด็นเหล่านี้ แต่หากบทละครหรือการแสดงเหล่านั้น นำเสนอประเด็นที่ล้าหลังโดยแก่นแท้แล้วก็อาจจะไม่ควรนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม แก่นความคิด จุดประสงค์ ฯลฯ ที่ขัดแย้งกับลักษณะของ “แนวคิดการข้ามวัฒนธรรม” ที่เปิดกว้างการค้นหาเพราะชูโรงเรื่องความหลากหลายของความแตกต่างทางอัตลักษณ์วัฒนธรรมอย่างความเท่าเทียม

จากการพิจารณบริบทสังคมและประเด็นร่วมสมัย ผู้วิจัยพบว่าทั้งบทละครพายุพิโรธ และการแสดงละครชาตรี แม้ว่าทั้งสองการแสดงจะมาจากวัฒนธรรมกันคนละมุมโลกก็ยังสิ่งที่สามารถเชื่อมโยงกันได้ ทั้งในแง่ยุคสมัย สถานะของการแสดง และมีจุดประสงค์ทางการแสดงบางส่วนที่เกี่ยวข้องความบันเทิงแก่คนทุกชนชั้นและสถานะ รวมถึงตัวเนื้อเรื่องที่มีการอธิบายมีความเกี่ยวกับเวทมนตร์ต่างๆ ก็สามารถเชื่อมโยงกับความเป็นพิธีกรรมบางอย่างของละครชาตรี ดังนั้นในฐานะผู้กำกับการพิจารณาบริบทสังคมและประเด็นร่วมสมัยจึงเป็นการตรวจทวนศักยภาพที่มีร่วมกันของการแสดง เพื่อมองหาศักยภาพในการสร้างสรรค์ร่วมที่เหมาะสมกับกลุ่มทางวัฒนธรรมบนพื้นที่นั้นๆ

4.1.4 การสร้างนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative Ecology)

จากสิ่งที่กล่าวมาข้างต้นจะสามารถเกิดขึ้นได้การแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงมุ่งค้นหาและออกแบบพื้นที่ที่มีสภาพแวดล้อมเอื้อต่อการปะทะสังสรรค์ แลกเปลี่ยนหรือเกิดบทสนทนา

ระหว่างวัฒนธรรม (Cultural Dialogue) ภายใต้แก่นความคิดหรือเป้าหมายบางอย่างร่วมกัน เพื่อนำเสนอการแสดงบนพื้นที่เวลาหนึ่ง ซึ่งมีเป้าหมายร่วมกัน การสร้างเป้าหมายร่วมกันนั้นที่ทุกคนยอมรับด้วยกัน นิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงครอบคลุมทุกอย่างที่เกี่ยวกับกับการสร้างสรรค์

จากกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยของผู้วิจัย “นิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรม”เป็นพื้นที่ ที่ภูมิรู้ภูมิปัญญาของคณะผู้สร้างสรรค์ ทั้งปฏิบัติการทางสังและสุนทรียะ ได้ปะทะสังสรรค์บนพื้นฐานของความเคารพซึ่งกันและกัน ในฐานะผู้กำกับการแสดงที่มีหน้าที่กำหนดและให้ทิศทางในการสร้างการแสดง ผู้กำกับจึงมีฐานะเป็นส่วนหนึ่งของระบบนิเวศ และเป็นผู้กำหนดกรอบและขอบเขตของระบบนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรมนี้ เพราะฉะนั้นแนวทางกำกับการแสดง จึงเชื่อมโยงกับการสร้างนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรมอย่างปฏิเสธไม่ได้ ดังนั้นการพิจารณาถึงภูมิหลังพื้นเพทักษะของผู้กำกับเป็นเรื่องสำคัญ เพราะผู้กำกับจำเป็นต้องตระหนักถึงอำนาจในการตัดสินหรือเลือกที่มีผลกระทบทุกองค์ประกอบการแสดง โดยเฉพาะพิจารณาถึงทักษะและประสบการณ์ทางการสร้างสรรค์การแสดงหรือระยะห่างของตนเองกับการแสดงทั้งสองวัฒนธรรม

จากกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย ผู้วิจัยมีประสบการณ์ในการทำงานกับศิลปินละครชาตรีในฐานะผู้กำกับจึงทำให้มีความคุ้นชินและความเข้าใจการแสดงละครชาตรีและพื้นเพของศิลปินอย่างดี แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยก็มิได้มีทักษะทางการแสดงละครชาตรี (ร้องและรำ) ผู้วิจัยจึงเลือกใช้องค์ความรู้การกำกับการแสดงที่มีพื้นฐานจากตะวันตกเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ เพราะฉะนั้นผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องให้บทบาทแก่ศิลปินละครชาตรีในการแสดงออกในฐานะครูผู้รู้ในระบบนิเวศการทำงานเพื่อถ่ายทอดอัตลักษณ์ละครชาตรี ไปยังฝ่ายอื่น ๆ เพราะเมื่อพิจารณาภาพรวมของคณะผู้สร้างสรรค์มีพื้นเพและความเชี่ยวชาญละครตะวันตกมากกว่า ผู้วิจัยพบว่าเมื่อผู้กำกับมีสิ่งที่ต้องการสื่อสารชัดเจน และกรอบแนวคิดเกิดจากาการทำความเข้าตนและอัตลักษณ์วัฒนธรรม และคนในระบบนิเวศการสร้างสรรค์เป็นอย่างดี ในกระบวนการสร้างต้องเกิดการสร้างสรรค์แลกเปลี่ยนอย่างเป็นธรรมชาติด้วยตนเอง ฉะนั้นการเตรียมตัวของผู้กำกับจึงเป็นสิ่งสำคัญมากและยังคงเป็นรากฐานในการสร้างสรรค์

จากการอภิปรายข้างต้น แม้ว่าแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมจะมีประเด็นที่กว้างขวางและให้อิสระให้การสร้างสรรค์อย่างมากและสามารถช่วยให้ผู้วิจัยตระหนักและสามารถนำพิจารณาสร้างสรรค์แนวทางกำกับการแสดงในฐานะผู้กำกับได้ แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับต้องตระหนักว่าแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมเป็นแนวคิดหนึ่งที่เกิดจากกระแสและความเคลื่อนไหวของสังคมและแวดวงการแสดง ฉะนั้นควรพิจารณานำเอาคุณสมบัติและเป้าหมายของการแสดงข้ามวัฒนธรรม ไม่ใช่นำมาใช้เป็นหลักการที่ใช้ยึดถือในการสร้างสรรค์การแสดง เพราะท้ายที่สุดตัวตนและภูมิรู้ประกอบกับการเลือกสรรวัตถุดิบสร้างสรรค์เพื่อสร้างสรรค์ เป็นเรื่องของรสนิยม จินตนาการ

ความต้องการในฐานะศิลปินที่ต้องการจะสื่อสารประเด็นหรือความรู้สึกอะไรบางอย่างออกมาผ่านการแสดง ซึ่งอาจจะเกิดจากแรงบันดาลใจที่ยากจะอธิบาย

สุดท้ายนี้การกำหนด แก่นความคิดหลัก กรอบแนวคิดของผู้กำกับ และกรอบแนวคิดการออกแบบของผู้กำกับ นั้นเป็นรากฐานการสร้างสรรค์การแสดงในฐานะผู้กำกับ ล้วนกลับไปเริ่มต้นที่อัตลักษณ์การแสดง ทั้งบทละครพายุพิโรธและการแสดงละครชาตรี ว่าสร้างแรงบันดาลใจ กระตุ้น หรือเชื่อมโยงกับตัวของผู้กำกับจนต้องการจะสื่อสารหรือนำเสนอการแสดงซึ่งไม่มีหลักการตายตัว ดังนั้นการตีความสังเคราะห์แนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่ผู้วิจัยนำมาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ในงานวิจัยฉบับนี้ไม่ได้มีเป้าหมายในการพิสูจน์หรือค้นหาขั้นตอนในการสร้างสรรค์แสดงข้ามวัฒนธรรมที่รับประกันความสำเร็จ เพราะในท้ายที่สุดการกำหนดการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมก็เป็นกรอบคิดหนึ่งในการสร้างสรรค์ของศิลปินที่ไม่สามารถประเมินหรือสรุปเป็นหลักการที่ตายตัวได้

4.2 อภิปรายกระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธในฐานะผู้กำกับการแสดง

ในกระบวนการสร้างละครชาตรี เป็นขั้นตอนที่เกิดการแลกเปลี่ยนและปะทะสังสรรบนนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรมมากที่สุด เพราะเป็นพื้นที่ที่ทุกได้แสดงความรู้และทักษะออกมาอย่างเต็มความสามารถในการสร้างสรรค์การแสดง ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงได้เรียนรู้และข้อค้นพบหลายประการโดยจะอภิปรายสิ่งที่เกิดขึ้นในนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรมในประเด็นสำคัญ 2 หัวข้อหลัก การทำงานร่วมกับศิลปินละครชาตรีและคณะผู้สร้างสรรค์ฝ่ายต่างๆ และ กระบวนการฝึกซ้อมการแสดง อธิปรายดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1 การทำงานร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์ฝ่ายต่าง ๆ

กระบวนการสร้างเป็นขั้นตอนสำคัญในการแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมภายใต้แก่นความคิดหลัก รวมกันทั้ง ศิลปินละครชาตรี ผู้ออกแบบ ฉาก เครื่องแต่งกาย และแสง จนไปถึงผู้ประพันธ์กลอนและดนตรี นอกเหนือจากแนวทางการกำกับแล้ว คณะผู้สร้างสรรค์ทุกยังต้องอ่านบทละครพายุพิโรธต้นฉบับ และศึกษารูปแบบละครชาตรี ก่อนจะเริ่มในการทำงาน ผู้วิจัยค้นพบว่าการพิจารณาภูมิรู้และทักษะของคณะผู้สร้างสรรค์ที่คัดเลือกมาว่ามีความเชี่ยวชาญการแสดงชนิดไหนมากกว่า โดยส่วนใหญ่ทั้งผู้ออกแบบฉากและผู้ประพันธ์ดนตรี มีความถนัดและเชี่ยวชาญศิลปะการแสดงตะวันตกและการทำงานกับบทละครผู้วิจัยจึงต้องช่วยให้ผู้สร้างสรรค์ทุกคนรู้จักและเข้าใจการแสดงละครชาตรีการกำหนดสภาพแวดล้อมการแสดงข้ามวัฒนธรรมผู้วิจัย เชื่อมโยงความรู้ให้เกิดการแลกเปลี่ยนมากที่สุด

ในกระบวนการแลกเปลี่ยนกับผู้ออกแบบ (Design Meeting) ผู้วิจัยนำเสนอแนวทางการกำกับการแสดง อย่างไม่ชี้นำเกินไปก่อนเพื่อก่อให้เกิดบทสนทนาแลกเปลี่ยน ที่กระตุ้นให้ผู้ออกแบบเกิดความคิดสร้างสรรค์ ก่อนจะค่อยๆสรุปและสะท้อนความคิดเห็นเพื่อให้ครอบคลุมแก่นความคิดหลักที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ เมื่อผู้ออกแบบไปทำงานออกแบบของตนเอง ผู้วิจัยดำเนินการ คัดเลือกนักแสดงผู้วิจัยคำนึงเรื่องความเหมาะสมของนักแสดงกับ ตัวละครเป็นหลัก และพอที่จะสามารถร้องเพลงได้ ยกเว้นตัวละครพรอสเพโรที่ผู้วิจัยต้องการนักแสดง ที่มีประสบการณ์ทางการแสดงทั้งละครพูดและละครร้อง-รำ เป็นอย่างสูง จึงได้เชิญ อ.สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์ โดยเป็นส่วนมากเป็นการชวนนักแสดงที่ผู้วิจัยเคยได้ร่วมและได้รับชมการแสดงมาก่อนหน้า เนื่องจากการแสดงชิ้นนี้ต้องการนักแสดงที่มีทักษะการแสดง นอกจากนี้ยังต้องฝึกฝนการแสดงละครชาตรี ฉะนั้นควรเลือกนักแสดงที่มีทักษะเหล่านั้นอยู่แล้วหรือมีศักยภาพ มุ่งมั่นในบทบาทนักแสดง

ในกระบวนการทำงานต้องคำนึงถึงความเคารพในทุกมิติของวัฒนธรรมการแสดงนั้นๆ แม้ว่าจะแตกต่างกันเพียงใด มีกระบวนการที่ชัดเจนแต่พร้อมปรับเปลี่ยน ในกระบวนการซ้อมเป็นกระบวนการสำคัญที่จะเอื้อให้เกิด บทสนทนา แลกเปลี่ยนวิธีทางการแสดงต่างๆ ผู้วิจัยพบว่าภายใต้ภายใต้แนวทางกำกับสามารถ ส่งเสริมให้ทุกคนสามารถสร้างสรรค์ การอธิบายถึงความคิดเป้าหมายเบื้องหลังแนวคิดการกำกับเรื่องที่สำคัญ เพราะเป็นการสร้างสรรค์แสดงมีอยู่บ้านพื้นฐานของความคิดของผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับเป็นสำคัญ มิใช่การทำงานกับบทละครหรือการแสดงในเชิงศิลปะอย่างเดียว แต่เป็นการทำงานบนพื้นที่ใหม่ที่หยิบยืม แนวคิดและองค์ประกอบการแสดงที่หลากหลายมา ฉะนั้นผู้วิจัยต้องมีเป้าหมายและสิ่งที่ตนเองจะนำเสนอ เมื่อผู้สร้างสรรค์ทุกฝ่ายเข้าใจและเชื่อมั่น ก็พร้อมที่จะสนับสนุนผู้วิจัยอย่างเต็มที่

กระบวนการสร้างละครชาตรีร่วมสมัย เป็นขั้นตอนในการแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมทางการแสดงที่สำคัญที่สุด ผู้วิจัยจะต้องสร้างให้เกิดบรรยากาศในการค้นหาแลกเปลี่ยน ด้วยแก่นความคิดหลัก ให้เกิดพื้นที่สร้างสรรค์ รวมถึงผลักดัน ท้าทายศักยภาพทุกฝ่ายให้แสดงความสามารถออกมาอย่างเต็มที่ เมื่อผู้วิจัยทำงานกับผู้ออกแบบฝ่ายต่างและคัดเลือกนักแสดงแล้ว ผู้วิจัยตระหนักว่าการจะทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางการแสดงต้องเกิดจาก ความไว้วางใจและเชื่อมั่น การอธิบายถึงรูปแบบเรื่องราวบทละคร ไม่สามารถแสดงออกมาให้เห็นได้ และวิธีที่ดีที่สุดที่จะทำให้ศิลปินสามารถแสดงฝีมือได้คือการทำการแสดง ฉะนั้นในการอ่านบทครั้งแรก (First reading) ผู้วิจัยจึงเชิญครูกัญญา และวงดนตรีละครชาตรีทำการสาธิตให้นักแสดงและทีมงานฝ่ายต่างๆ รวมถึงให้ครูกัญญาและนักดนตรีได้อยู่ฟังการอ่านบทครั้งแรกร่วมกับนักแสดงทุกคนอีกด้วย ฉะนั้นการแลกเปลี่ยนในการแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงเป็นพื้นที่ใหม่ที่ตกลงร่วมกัน ให้ทุกคนแสดงฝีมืออย่างไม่ตัดสิน

4.2.2 กระบวนการฝึกซ้อมการแสดง

ในกระบวนการซ้อมละครชาตรีร่วมสมัยเป็นการซ้อม มีขั้นตอนที่ไม่ต่างกับการซ้อมละครโดยทั่วไป อาจจะสามารถแบ่งตามลักษณะการแสดงได้ ช่วงแรกของการฝึกซ้อม ผู้วิจัยเริ่มต้นให้นักแสดงทำความเข้าใจบทละครและตัวละคร สิ่งที่ผู้วิจัยต้องคำนึงคือ การฝึกซ้อมให้นักแสดงสามารถเข้าใจบทและเข้าถึงตัวละคร รวมทั้งสามารถแสดงบทละครออกมาได้น่าเชื่อสมจริงตามการตีความ กระบวนการเริ่มต้นจากการซ้อมอ่านบท (Reading Rehearsal) เป็นช่วงเวลาในการค้นหาเพื่อให้นักแสดงเข้าถึงตัวละคร ขั้นตอนนี้ผู้วิจัยเปิดโอกาสให้นักแสดงค้นโดยใช้จินตนาการ สัญชาตญาณอย่างเต็ม ปัญหาที่พบคือนักแสดงติดกับดักภาษาสละสลวยซึ่งก็ซ้อมปรับแก้ตามความเหมาะสม ในกระบวนตีความบทและซ้อมบทละคร นักแสดงมีความเชี่ยวชาญและเข้าใจเป็นอย่างดี ผู้กำกับจึงมีหน้าที่ผลักดันและเลือกให้เป็นไปในทิศทางที่ต้องการ

การฝึกซ้อมการแสดงละครชาตรี ผู้วิจัยให้ศิลปินละครชาตรีได้แสดงศักยภาพอย่างเต็ม โดยมีผู้วิจัยคอยกำหนดเป้าหมายเลือกสรร เนื่องจากเป็นการแสดงที่นักแสดงส่วนใหญ่ไม่มีคุ้นชิน จึงต้องใช้เวลาในการทำความรู้จักและเข้าใจการแสดงและศิลปินละครชาตรี เพื่อให้ศิลปินและนักแสดงมีความคุ้นเคยและคุ้นชินกัน ผู้วิจัยเริ่มต้นการฝึกซ้อมละครชาตรีค่อนข้างเร็วและในการซ้อมช่วงแรก วางการซ้อมให้เกิดการพูดคุย เพื่อให้เกิดความไว้วางใจกัน สิ่งที่ต้องคำนึงคือการซ้อมทักษะการแสดงละครชาตรีให้แก่นักแสดง ที่โดยส่วนมากไม่เคยมีประสบการณ์มาก่อน ประกอบกับวิธีการถ่ายทอดละครชาตรีของศิลปินละครชาตรีใช้วิธีปากต่อปาก ช่วงแรกของการซ้อมผู้วิจัยมุ่งให้นักแสดงศึกตีความบทละคร และเริ่มต้นการฝึกฝนละครชาตรี เป็นอันดับแรก เพราะนักแสดงเกือบทุกคนไม่มีประการณ์การแสดงละครชาตรี โดยเริ่มต้นการร้องและรำตามลำดับ ผู้วิจัยพบว่าการฝึกซ้อมเพลงไทยแก่นักแสดงที่ไม่มีพื้นฐานเพลงไทยจำเป็นที่จะต้องให้ให้ฝึกซ้อมเพลงโดยแม่นยำ รวมถึงควรที่จะมีเครื่องดนตรีบรรเลงเพลงเหล่านั้นให้นักแสดงฟัง และให้เข้าใจโครงสร้างเพลงก่อน การต่อเพลงไทยแบบโบราณจากครูโดยตรงอาจจะได้ผลเฉพาะกับผู้ที่มีพื้นฐานเพลงไทย

ผู้วิจัยค้นพบว่าการออกแบบกระบวนการฝึกซ้อมยังไม่เหมาะสมกับภูมิรู้ทักษะของนักแสดงเท่าที่ควรส่งผลให้เสียเวลาและเกิดความสับสนในการเรียนรู้ของนักแสดงโดยไม่จำเป็น กล่าวคือ ในการฝึกทักษะการร้องเพลงไทย นักแสดงควรจะได้ฝึกร้องกับเครื่องดนตรีตั้งแต่การต่อเพลง เพราะนักแสดงส่วนมากไม่ได้มีความเชี่ยวชาญในเพลงไทย เมื่อเจอการฝึกฝนแบบปากต่อปาก อาจจะทำให้ใช้เวลามากขึ้น รวมถึงใช้การเขียนโน้ตเพลงให้นักแสดงนำกลับไปฝึกฝนได้ ปรับใช้การฝึกซ้อมละครเพลงแบบตะวันตกเพื่อเหมาะสมกับนักแสดง

ฉะนั้นการฝึกซ้อมละครชาตรีทั้งการร้องและรำนั้นเป็นทักษะที่ต้องใช้เวลาในการฝึกฝนและบ่มเพาะเป็นสิ่งที่เร่งเร้าไม่ได้ แต่ทั้งนี้การแสดงชิ้นนี้ ก็ไม่สามารถคัดเลือกเฉพาะนักแสดงที่มีความสามารถร้องรำ เพราะบทละครก็ต้องการนักแสดงละพูดที่มีความสามารถในการติดความเข้าถึง

ตัวละครแบบตะวันตก ดังนั้นการสร้างสรรค์การแสดงวัฒนธรรมเรียกร้องทักษะการแสดงที่หลากหลายและต้องการเวลาในการฝึกฝนทักษะเหล่านี้ให้แก่นักแสดง ทั้งนี้ภายในสิ่งแวดล้อมการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ทั้งศิลปินผู้ถ่ายทอดและนักแสดงผู้ฝึกฝน ทำได้อย่างสุดความสามารถและออกมาได้น่าประทับใจ

เมื่อนักแสดงซ้อมร้องและบทละครจนมั่นใจ ก็จะเข้าสู่การซ้อมรำและการกำหนดทิศทางบนเวที(Blocking) เป็นช่วงสำคัญที่ผู้วิจัยต้องเตรียมตัวทิศทางมาเป็นอย่างดี รวมถึงต้องย้ำให้นักแสดงท่องจำบทให้ได้ เพื่อจะได้มีอิสระและไม่ต้องกังวลกับบทอีกต่อไป เป็นช่วงที่การทำงานกับบทของผู้กำกับสนับสนุนผู้กำกับอย่างมาก ทั้งนี้ขั้นตอนนี้นอกจากภาพและทิศทาง ผู้วิจัยต้องช่วยเลือกและค้นหา กิจกรรมหรือพฤติกรรมบนเวทีให้นักแสดงเพื่อให้การแสดงสมเหตุสมผลน่าเชื่อ และการผสมผสานองค์ประกอบการแสดงระหว่างบทกลอนและบทพูด

การแก้ปัญหาทางการแสดงที่สำคัญ คือการเชื่อมโยงรูปแบบการแสดง การแสดงครั้งนี้มีรูปแบบการแสดงที่หลากหลาย นักแสดงแต่ละคนมีทักษะจุดเด่นต่างกันไป เปลี่ยนของรูปแบบการแสดง ผู้วิจัยพบว่าบทกลอนและบทพูดสามารถเชื่อมต่อกันได้ เมื่อนักแสดงอยู่ในความต้องการและเข้าใจการกระทำที่ขยายในบทกลอนวรรคต่าง ๆ ประกอบผู้วิจัยเลือกกำหนดสถานการณ์ที่เกิดขึ้นเข้าช่วยได้บางส่วน ปัญหาอีกส่วนที่พบคือด้วยรูปแบบของกลอนและการร้องของเพลงไทยที่มีการกำหนดจังหวะชัดเจน ส่งให้ในบางช่วงความช้าความเร็ว หรือระยะเวลาไม่สอดคล้องกับความต้องการข้างในของตัวละคร จึงต้องมีการปรับและขยายท่ารำ และใช้ดนตรีและจังหวะ(Tempo)เข้ามาช่วยให้เหมาะสมในแต่ฉาก ฉะนั้นการฝึกซ้อมร่วมกันจึงสำคัญมากอย่างยิ่งที่จะทำให้ค้นพบการแลกเปลี่ยนเทคนิควิธีในการสร้างสรรค์การแสดงร่วมกัน

แม้ว่ากระบวนการสร้างในช่วง การขัดเกลาการแสดง(Polishing) จะดำเนินการไปไม่ครบทุกฉาก ในช่วงขัดเกลาตั้งแต่ โหมโรง - ฉาก 1.6 ได้มีนักดนตรีชาตรีเข้ามาฝึกซ้อมร่วมด้วยเพื่อค้นหาจังหวะ ที่จะผสานองค์ประกอบทางดนตรีให้เข้าไปในการแสดง ผู้วิจัยพบว่าเป็นช่วงที่ผู้กำกับจะต้องรับฟังข้อค้นพบและข้อคิดเห็นระหว่างนักแสดง นักดนตรี ศิลปินละครชาตรี ต่างก็มีความคิดเห็นและพยายามที่จะสนับสนุนการแสดงอย่างดีที่สุด เนื่องจากนักดนตรีเข้ามาหลังจึงเป็นไปได้ที่จะต้องเกิดการปรับแก้ เพราะบางอย่างก็ต้องตามดนตรี ฉะนั้นผู้กำกับจะต้องเน้นย้ำแก่นความคิดหลักเป็นสำคัญ และเป็นผู้ตัดสินใจอย่างแน่วแน่

ทั้งนี้การขัดเกลาหลังฉากจากนั้น จนไปถึงกระบวนการประกอบองค์ประกอบการแสดง และการซ้อมใหญ่ (Dress rehearsal) จำเป็นที่จะต้องปรับเปลี่ยนการนำเสนอเป็นทางโปรแกรม Zoom ทำให้กระบวนการค้นหาร่วมกับ องค์ประกอบการแสดงอื่นๆ โดยเฉพาะการพัฒนาร่วมกันของดนตรีสากลและดนตรีไทย เป็นที่น่าเสียอย่างยิ่ง แต่อย่างไรก็ จากสถานการณ์ดังกล่าว ผู้วิจัยค้นพบว่าในกระบวนการสร้าง การแสดงข้ามวัฒนธรรม เป็นส่วนที่เกิดการปะทะ

สังสรรค์และเกิดการแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมมากที่สุด แต่ตราบใดที่แก่นความคิดและตัวของผู้กำกับสามารถควบคุมและตัดสินใจ หรืออำนวยให้เกิดการพูดคุยเพื่อนำไปสู่ความเข้าใจเพื่อเป้าหมายเดียวกัน

ถึงแม้ว่าผู้วิจัยใจฐานะผู้กำกับจะเป็นผู้กำหนดขอบเขตในนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรม แต่กระบวนการสร้างนั้นเป็นกระบวนการที่มีความเสี่ยงสูง หลายครั้งที่ภาพในหัวที่ผู้วิจัยที่คาดหวังไว้ตอนกำหนดแนวทางกำกับ ก็มีการปรับเปลี่ยนไป ฉะนั้นผู้กำกับการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่มีคณะผู้สร้างสรรค์มีความหลากหลายที่มีทักษะความเชื่อการฝึกฝนการแสดงที่แตกต่างกันไป แม้ว่าในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ยังมีระยะห่างทางวัฒนธรรมไม่มากก็ยังเกิดการตั้งคำถาม ผู้กำกับการแสดงทำได้เพียงตอบสิ่งที่ตัวเองต้องการให้ได้อย่างมั่นใจและตระหนักว่าการแสดงข้ามวัฒนธรรมองค์ความรู้ของทุกคนในระบบนิเวศสำคัญต่อการสร้างสรรค์อย่างเท่าเทียม ภาวะความเป็นผู้นำที่เปิดกว้างรับฟังจึงสำคัญมาก เพราะเมื่อผู้กำกับทำให้ทุกคนเชื่อมั่นได้ คณะผู้สร้างสรรค์ทุกคนจะผลักดันความสามารถเพื่อสนับสนุนผู้กำกับจนสุดความสามารถ

4.3 อภิปรายผลงานการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ

การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ ไม่ได้ถูกออกแบบมาเพื่อการจัดแสดงในรูปแบบออนไลน์ องค์ประกอบทั้ง ดนตรี ฉาก เครื่องแต่งกาย แสง การเต้นและเคลื่อนไหว ทิศทางบนเวที จึงถูกลดทอน ผลงานที่ปรากฏผ่านทาง Zoom จึงไม่เป็นไปตามที่ผู้วิจัยได้ออกแบบแนวทางกำกับแต่เป็นการแก้ปัญหาเพื่อให้การแสดงและการดำเนินงานวิจัยดำเนินต่อไป ผู้วิจัยจึงต้องตัดสินใจคัดเลือกเฉพาะองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้นักแสดงมีความมั่นใจในการแสดงทางออนไลน์ให้ได้มากที่สุด ซึ่งนักแสดงและทีมงานทุกฝ่ายสามารถควบคุมและดำเนินการแสดงจนจบได้อย่างเรียบร้อยน่าชื่นชม ทั้งนี้จากการนำเสนอผลงานการแสดงครั้งนี้ ก็ได้ข้อค้นพบมากที่นำไปสู่เป็นข้อถกเถียงและพัฒนาการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมต่อไป ผู้วิจัยจะอภิปรายโดยมุ่งให้ความสำคัญข้อค้นพบและถกเถียง ทั้งในแง่แนวคิดและกระบวนการการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ โดยอภิปราย 2 หัวข้อหลักคือ ผลงานการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธในฐานะผู้กำกับการแสดง และ อัตลักษณ์ละครชาตรีจากการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม อภิปรายดังต่อไปนี้

4.3.1 ผลงานการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธในฐานะผู้กำกับการแสดง

ผู้วิจัยนำเอาแนวทางกำกับการแสดงเปรียบเทียบกับผลงานการแสดงที่ปรากฏ ควบคู่กับความคิดเห็นจากกลุ่มผู้ชมทั้งผู้เชี่ยวชาญการแสดงและกลุ่มผู้ชมทั่วไป โดยประกอบกับบันทึกของผู้กำกับในกระบวนการซ้อมและการทำงานร่วมกับคณะผู้สร้างสรรค์ ในการอภิปราย

ผู้วิจัยจะสะท้อนกลับไปยังแนวทางการกำกับและแก่นความคิดหลักที่ตนเองต้องการจะสื่อสารเป็นหลัก แม้ว่าการจัดแสดงผ่าน Zoom เป็นความจำเป็นที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ส่งผลให้ต้องมีปรับเปลี่ยนและลดทอนองค์ประกอบทางการแสดงเพื่อให้ การแสดงสามารถดำเนินไปได้ โดยในสถานการณ์ ผู้วิจัยมุ่งให้มั่นใจในการแสดงมากที่สุดเป็นสำคัญ ทั้งนี้สิ่งที่ยังสามารถคงอยู่และสำคัญอย่างยิ่งคือ บทละครและตัวละคร ที่ยังคงทำหน้าที่สื่อสาร แก่นความคิดหลัก ชีวิตของตัวละคร ของเรื่องออกมาได้ ด้วยศักยภาพของการแสดงออนไลน์ ที่ไม่สามารถมอบอรรถรสอย่างการแสดงสด ส่งผลให้การแสดงที่ออกมาจึงมีลักษณะเป็นการอ่านบท (Play reading)

ความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญการแสดง ศ.พรรัตน์ ดำรุง ได้ตั้งข้อสังเกตถึงในแง่การแสดงของนักแสดงว่ามีการฝึกฝนที่แตกต่างกัน อาจจะเป็นปัจจัยที่ที่ส่งผลให้ต่อความเป็นเอกภาพ (Unity) ทางการแสดง เช่นเดียวกับ ผศ. ดร. พันพัสสา ธูปเทียน ตั้งข้อสังเกตว่าการแสดงให้ภาพรวมยังแยกส่วนกันร้องและรำ โดยเสนอแนะหากต้องพัฒนางานต้องงานกับผู้เชี่ยวชาญด้านการเต้นและเคลื่อนไหว ผู้วิจัยเห็นด้วยกับผู้เชี่ยวชาญทั้งสองท่าน กล่าวคือแม้การแสดงออนไลน์จะส่งผลให้นักแสดงใช้ร่างกายได้น้อย แต่การสอดแทรกรูปแบบการร้อง-รำ ในช่วงของกลอนและบางช่วงของบทสนทนาก็สามารถผสมกลมกลืนกันได้เป็นช่วงๆ ไม่ผสานรวมกัน ผู้วิจัยกลับไปวิเคราะห์ โครงสร้างบทและการเล่าเรื่อง เมื่อพิจารณาที่ยังผลักดันให้ไปสู่การข้ามพ้นลักษณะทางวัฒนธรรมไม่ได้เท่าที่ควร กล่าวคือแม้ว่าในทางการแสดงผู้วิจัยเลือกให้นักแสดงใช้วิธีการแสดงแบบมี (inner Realism) วิธีการเข้าถึงตัวละครเป็นตัวละคร (Tune-in) ก็สามารถช่วยผสานรูปแบบการแสดงและสร้างพฤติกรรมให้ตัวละคร และสามารถช่วยให้จดจ่อกับชีวิตของตัวละคร แต่ยังไม่สามารถช่วยผสานองค์ประกอบการแสดงได้

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่า โครงสร้างบทและรูปแบบการแสดงอาจจะต้องถูกรื้อประกอบและเชื่อมด้วยลักษณะหรือรูปแบบทางการแสดงบางชนิด ที่อาจจะเรียบง่ายและสามารถสื่อสาร ภาวะ อารมณ์ความรู้สึกนามธรรม มากกว่ารูปแบบการแสดงที่ประกอบด้วยมีบริบททางวัฒนธรรมที่แฝงฝังอยู่ในลักษณะทางการแสดงอย่างเด่นชัด อาทิเช่น ภาษาและการรำ เพราะการรำในการแสดงชิ้นนี้ก็ยังเป็นการรำตามบทที่ยังเป็นภาษาเพียงแต่ใช้ท่าทางสื่อสารที่ต่างไป ดังนั้นอาจจะต้องใช้การเคลื่อนไหวร่างกายและดนตรีจะต้องผลักดันให้เกิดการปะทะและผสมผสานระหว่างการทั้งสองมากยิ่งขึ้น ฉะนั้นโครงสร้างบทที่อาจจะต้องเพิ่มสัดส่วน การเต้นและการเคลื่อนไหว ประกอบกับดนตรี ที่ไม่ใช่เยงการตัดแปะเป็น แต่อาจจะต้องแทรกหรือรื้อโครงสร้างบทขึ้นไปอีก เช่นการเล่าเป็นการเคลื่อนไหวและดนตรีเพื่อสื่อสารในบางฉากได้ รวมถึงการใช้ปรับรูปแบบของบทกลอนในบางฉาก เป็นการเขียนเป็นเพลงก็จะช่วยให้สามารถใช้รูปแบบทางดนตรีและการเคลื่อนไหวได้มากขึ้น เพราะบทกลอนก็ยังคงเป็นรูปแบบการประพันธ์หนึ่งที่มีลักษณะเฉพาะตัว ความสำคัญคือการเรียบเรียงความหมายในแต่ละวรรคให้เหมาะสมกับเรื่อง เพราะฉะนั้นต้องยึดเอาใจความและการ

กระทำในเหตุการณ์เป็นหลักเพื่อเลือกใช้รูปแบบและโครงสร้างของบท ที่อาจจะช่วยให้การแสดงมีเอกภาพและการดำเนินเรื่องกระชับขึ้น ยกตัวอย่าง หากยังยึดการเรียงลำดับเหตุการณ์ตามบทละครพายุพิโรธ อาจจะต้องถูกปรับเป็นการใช้ดนตรีหรือการเคลื่อนไหวและเล่าได้ 2 เหตุการณ์ที่ใกล้เคียงกัน อย่างช่วงที่แอเรียลกำลังจะไปจัดการกลุ่มขุนนางและตัวตัวตลกอาจจะสามารถใช้เพลงเชื่อมได้ เพราะสิ่งที่ฉากเหล่านี้สื่อสารคืออำนาจของพรอสเพโรที่พยายามควบคุมทุกอย่าง

อนึ่ง ประเด็นการพิจารณาบริบทวัฒนธรรมและประเด็นร่วมสมัย จากกรอบความคิดของผู้กำกับการแสดงที่ต้องการให้องค์ประกอบทางการแสดงเกิดการผสมผสานและสื่อความหมายในการแสดง กล่าวคือผู้วิจัยได้มีการกำหนดให้มีการเลือกให้นักแสดงเพศหญิงเล่นเป็นตัวละครเพศชาย ในตัวละครแอเรียลและกอนซาโล เพื่อเน้นย้ำแนวคิดความแตกต่าง ไม่ได้ส่งผลให้สามารถนำเอารูปแบบการแสดงละครชาตรีที่ดั้งเดิมใช้ผู้หญิงแสดง การเลือกสลับเพศครั้งนี้เป็นไม่สนับสนุน สัญลักษณ์ที่ผู้วิจัยแฝงในการแสดง กล่าวคือเมื่อดำเนินการฝึกซ้อมและค้นหารวมกับศิลปิน เพื่อจะหารูปแบบหรือกลวิธีการแสดงของผู้หญิง เมื่อสร้างสรรค์จริงประเด็นเรื่องเพศชาย ร้องหรือรำชาตรีไม่ได้เป็นปัญหา เพราะท้ายที่สุดก็สามารถดัดแปลงให้เข้าได้ไม่ใช่ปัญหาอะไร รวมถึงอาจจะเป็นเพราะว่าบทละครเชกสเปียร์ที่แต่เดิมให้แต่ผู้ชายแสดง หรือ ละครชาตรีที่ยึดจากตัวศิลปินผู้ถ่ายทอดที่อยู่ในช่วงสมัยที่ละครชาตรีจำกัดเฉพาะผู้หญิงเล่น ดังนั้นผู้วิจัยอาจจะสรุปได้ว่า ประเด็นการสลับเพศในการสร้างสรรค์การแสดงชิ้นนี้ไม่ได้สลักสำคัญและส่งเสริมการเล่าเรื่อง เพราะทั้ง บทละครพายุพิโรธ และละครชาตรีมีความลื่นไหลด้วยตัวของการแสดงอยู่แล้ว ความเป็นพื้นบ้านของชาตรีและระดับของบทการการแสดงที่สามารถดัดแปลงให้เข้าถึงได้ทุกกลุ่มและบริบทวัฒนธรรม เป็นจุดแข็งของทั้งสองการแสดงอยู่แล้ว การสลับเพศในครั้งนี้จึงช่วยให้เห็นความแตกต่างจากลักษณะภายนอก ที่ในที่สุดก็ถูกกลบด้วยการแสดงที่น่าเชื่อและจริงจากภายในของนักแสดง จึงเป็นแนวคิดที่ขัดแย้งกันเอง แต่อย่างไรก็ตาม กรณีนี้ สำหรับผู้วิจัยไม่เป็นปัญหาเพียงแต่ก็ทำให้ผู้วิจัยเรียนรู้ว่าการกำหนดกรอบแนวคิดนี้ไม่สามารถนำเสนอออกมาได้ เพราะฉะนั้น ข้อค้นพบดังกล่าวอาจจะตั้งข้อสังเกตได้ว่าการใช้สัญลักษณ์ภายนอก ในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม แม้ว่าถูกไตร่ตรองเป็นอย่างดี รวมถึงไม่ยัดเยียดประเด็นจนเกินรากเหง้าของการแสดงทั้งสอง แต่ก็ไม่ได้รับประกันว่าจะสามารถสื่อสารหรือส่งผลในผลงานเสมอไป

นอกจากนี้ จากกรอบความคิดของผู้กำกับ ที่ผู้วิจัยพยายามที่จะใช้การร้องและรำของตัวละครสื่อสารความหมายการปล่อยวางของตัวละครพรอสเพโร ไม่ได้ช่วยให้สื่อสารประเด็นดังกล่าวได้ เพราะเป็นพฤติกรรมที่ไม่ได้เกิดการทำซ้ำ ให้ความรู้สึกเพียงว่าตัวละครรู้สึกมากจนต้องร้องหรือรำออกมา แต่ไม่ได้ช่วยสื่อความหมายแฝงดังที่ผู้วิจัยต้องการ จากกรอบความคิดการออกแบบของผู้วิจัยที่มีเจตนาเลือกให้การร้องและรำ เป็นทั้งพฤติกรรมของคนบนเกาะและสนับสนุนการปล่อยวางขงองพรอสเพโร เพราะไม่ต้องการระมัดระวังไม่ให้การแบ่งขั้วตรงข้ามทางการ

แสดง อย่างการรำและร้องของละครชาตรีให้อยู่เวทมนตร์หรือความเป็นตะวันออกหรือความแปลก แต่ทั้งนี้จากกรณีความพยายามผสานขั้วตรงข้ามดังกล่าวของผู้วิจัยที่พยายามจะรื้อสร้างลบล้างความเป็นขั้วตรงข้ามจึงเป็นการคิดแทนและยัดเยียดจนเกินความจำเป็น แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยยังเล็งเห็นว่าการผสานขั้วตรงข้ามก็มีความสำคัญ ซึ่งอาจจะได้ผลกับโครงสร้างบทและรูปแบบที่มีการผสานองค์ประกอบการเต้นหรือการเคลื่อนไหวมากกว่านี้ในโครงสร้างบทและรูปแบบการแสดง

นอกจากนี้ผู้วิจัยค้นพบว่า การเพิ่มคำอธิบายในฉากเพื่อให้เกิดภาพเพื่อให้เกิดการกระทำของคาลิบันที่กระตุ้นให้พรอสเพโรรู้สึกผิดกับการกดขี่คาลิบัน ช่วยให้สามารถสื่อความรู้สึกดังกล่าวได้และสามารถลบล้างประเด็นอาณานิคมที่ปรากฏผ่านตัวละครพรอสเพโรและคาลิบันเป็นการกดขี่ของหัวหน้ากับทาสที่หลงในอำนาจ จากกรณีดังกล่าวเป็นการเพิ่มเพื่อให้สารหลักจากบทละครเดิมเด่นชัดขึ้นซึ่งเชื่อมโยงกับความขัดแย้งในใจของพรอสเพโรในสถานการณ์นั้นที่ต้องการให้เรื่องทุกอย่างจบลงอย่างดี การเลือกให้คาลิบันสบตากับพรอสเพโรให้ช่วงท้ายโดยพรอสเพโรไม่ได้กล่าวอะไรเพื่อสะสางกับคาลิบัน จึงยิ่งตอกย้ำว่าให้พรอสเพโรรู้สึกอัดอั้นและรู้สึกผิดยิ่งขึ้น เพราะอาจจะตัวละครเดียวที่เขาไม่สะสางหรือแก้ไขในสิ่งแย่ๆที่เคยกระทำต่อกัน ดังนั้นการพิจารณาประเด็นร่วมสมัยในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรมอาจจะช่วยชี้ให้เห็นถึงศักยภาพหรือช่องว่างที่สามารถนำเสนอประเด็นร่วมสมัยโดยไม่ยัดเยียดหรือเรียกร้องจากบทละครจนเกินไป อย่างไรก็ดีการวิเคราะห์เหล่านี้ช่วยให้รากเหง้าในบริบทสังคมนั้นๆได้เป็นอย่างดี

ทั้งนี้การเลือกกระบวนการและวิธีการนำอัตลักษณ์ปะทะสังสรรค์กับอัตลักษณ์ทั้งในแง่ความคิดอาจจะเพียงพอที่จะนำเสนอแก่นความคิดที่เป็นความคิดสากลร่วมกันบนนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรมนั้น แต่จากกรอบแนวคิดของผู้กำกับ กรอบแนวคิดการออกแบบ และโครงสร้างบทและรูปแบบการแสดงที่ผู้กำหนดเอาไว้ ยังไม่เพียงพอที่จะทำให้ผลงานในภาพรวมเกิดเอกภาพโดยเฉพาะ องค์ประกอบภายนอกที่สามารถปรากฏเด่นชัดผ่านผลงานการแสดง แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่าท้ายที่สุดการสร้างนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรม เพื่อให้คณะผู้สร้างสรรค์แลกเปลี่ยนก็อยู่ภายใต้กรอบคิดหรือแนวคิดที่ผู้กำกับในฐานะศิลปินสร้างสรรค์ขึ้น เป็นปัจจัยที่ยากต่อการควบคุมดังนั้นผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับเรียนรู้และพัฒนาต่อไป

4.3.2 อัตลักษณ์ละครชาตรีจากการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม

จากกรอบความคิดการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธของผู้วิจัย ตั้งแต่การเตรียมตัวของผู้กำกับ ส่งเสริมผลักให้ศึกษาอัตลักษณ์การแสดงอย่างจริงจัง การเลือกตัดสินใจสร้างสรรค์ของผู้วิจัยจึงมิใช่การเลือกสรรอย่างผิวเผิน ส่งผลให้อัตลักษณ์ละครชาตรีที่ปรากฏหล่อเลี้ยงมาตั้งแต่การตั้งแต่ต้น นอกจากนี้ในตลอดกระบวนการสร้าง บนนิเวศการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่กำหนดแนวทางกำกับของผู้วิจัยก็ส่งเสริมให้เกิดบนสนทนาร่วมกันระหว่างกันของคณะผู้

สร้างสรรค์ ดังนั้นเมื่อ ครูกัญญา ทิพโยสถ ศิลปินผู้รู้และเป็นส่วนสำคัญในการถ่ายทอดอัตลักษณ์ละครชาตรีในตลอดกระบวนการสร้างสรรค์นี้ ได้มีพื้นที่ในการแลกเปลี่ยนแสดงความสามารถในการสร้างสรรค์งานร่วมกับการแสดงจากต่างวัฒนธรรม ยิ่งผลักดันศักยภาพให้ศิลปิน สำรวจงภูมิรู้เดิมและดัดแปลง พลิกแพลง เพื่อสนับสนุนการสร้างสรรค์ภายในทิศทางการกำกับ ในทางกลับกันก็ท้าทายกลับยังองค์ประกอบการแสดงอื่นๆให้หาวิธีที่จะสร้างสรรค์เพื่อแก่นความคิดเดียวกัน

ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับการแสดงค้นพบว่าการทำงานกับศิลปินที่มีความหลากหลายทางการแสดง ต้องอาศัยความเข้าใจซึ่งกันและกัน รวมถึงเคารพในความคิดเห็นและวิธีการ แต่อย่างไรก็ดีในฐานะผู้กำกับก็ควรจะต้องตัดสินใจได้อย่างชัดเจน และเลือกสิ่งที่ดีที่สุดที่จะนำเสนอการแสดง นอกจากนี้การที่ผู้วิจัยนั้นเคยประสบการณ์การทำงานร่วมกับครูกัญญา และนักดนตรีมาหลายปี ช่วยทำให้เมื่อระยะห่างน้อยลง ผู้วิจัยจึงสามารถสื่อสารและรู้ใจกับศิลปินละครชาตรีในระดับหนึ่งที่ถือว่าเป็นหัวใจสำคัญที่จะเชื่อมประสาน ส่งผลให้กระบวนการสนทนาแลกเปลี่ยนระหว่าง ศิลปินละครชาตรีกับนักแสดง เพื่อนำไปสู่การแบ่งปันเทคนิคทางการแสดงและความคิดเห็น

ดังนั้นการทำงานกับศิลปินที่มีภูมิรู้สั่งสมต้องอาศัยความไว้เนื้อเชื่อใจและการร่วมงานกันมาในระดับหนึ่งจึงจะสามารถสร้างพื้นที่ใหม่ที่จะนำเอาขนบการแสดงมาร่วมกันสร้างสรรค์งานใหม่ ๆ ความไว้วางใจในฝีมือและทิศทางกันจึงเป็นสิ่งที่ต้องบ่มเพาะ ซึ่งจำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม การสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธนี้ ได้ขยายขอบเขตการสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรี ให้ผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับได้ศึกษาอัตลักษณ์อย่างจริงจังเพื่อสร้างการแสดง ก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ทางการแสดงละครชาตรีจากศิลปินผู้รู้ตัวจริง ในทางกลับกันศิลปินก็ต้องตรวจทวนความรู้และปรับแปลง เทคนิคทางการแสดงของตนมาตีความจัดวางใหม่ โดยมีเป้าหมายเพื่อสื่อสารแก่นความคิดหลักร่วมกันกับบทละครจากต่างวัฒนธรรมและคณะผู้สร้างสรรค์ที่มีทักษะต่างกันไป

เพราะฉะนั้นอัตลักษณ์ละครชาตรีผ่านการสร้างสรรค์การแสดงข้ามวัฒนธรรม บนพื้นที่ร่วมสมัยจึงก็ไม่ควรจะต้องแบ่งแยกหรือหรือจำกัดว่าเป็นงานอนุรักษ์หรือพัฒนาเพราะขึ้นอยู่กับเป้าหมายในทางศิลปะของศิลปินมากกว่า อีกทั้งภายใต้แนวคิดการข้ามวัฒนธรรมผลักดันให้ศึกษาค้นหารากเหง้าการแสดงอย่างลึกซึ้ง ทั้งตรวจทวน อัตลักษณ์การแสดงดั้งเดิมที่องค์ความรู้ในตัวของศิลปินก็จะเลือนหายไปตามกาลเวลาเสี่ยงต่อการสูญหาย ควรถูกค้นคว้าศึกษาและสำคัญที่สุดคือการสร้างสรรค์ ย่อมดีกว่าการแช่แข็งอัตลักษณ์การแสดงพื้นบ้านเหล่านี้ เพียงเพราะการนิยามตนเป็นศิลปินอนุรักษ์หรือศิลปินพัฒนา ที่หลายครั้งกลายเป็นขั้วตรงข้ามกัน ให้ได้ถูกนำมาใช้สร้างสรรค์ผ่านการการแลกเปลี่ยนแบ่งปัน หยิบยืม รูปแบบและวิธีการแสดงบนพื้นฐานของความเคารพและเลือกสรรเพื่อเป้าหมายหรือประเด็นที่ต่างออกไปของศิลปิน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การรักษาสมดุลระหว่างการอนุรักษ์และพัฒนา หัวใจสำคัญจึงกลับมาที่การเปิดให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางระหว่างกัน เช่น ศิลปินในปัจจุบันเองก็ต้องรู้จักและรับฟังทำความเข้าใจความดั้งเดิมและจริงแท้ ในอีกทางหนึ่งการอนุรักษ์ก็อาจจะต้องเปิดใจยอมปรับเปลี่ยนพื้นที่ เพราะในท้ายที่สุด การสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยในปัจจุบันมีขอบเขตที่กว้างขวางทั้งอัตลักษณ์และวัฒนธรรม การสร้างสรรค์ก็น่าจะก่อให้เกิดทั้งการอนุรักษ์และพัฒนาไปในเวลาเดียวกันได้หรือไม่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย

5.1 สรุปผลการวิจัย

งานวิจัยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยกรณีศึกษาการกำกับการแสดง บทละครเรื่องพายุพิโรธ (The Tempest) มีจุดเริ่มต้นจากการตั้งคำถามต่อเส้นแบ่งพรมแดนของศิลปะการแสดงตะวันออกและตะวันตก จากภูมิหลังของผู้วิจัยที่ได้เรียนรู้ศิลปะการแสดงตั้งแต่ก่อนเข้ามาศึกษาในระดับมหาบัณฑิตที่ภาควิชาศิลปการละคร จนกระทั่งได้บ่มเพาะฝึกฝนปฏิบัติการสร้างสรรค์การแสดงโดยเฉพาะการกำกับการแสดง ผู้วิจัยค้นพบว่าศิลปะทุกแขนงสามารถเชื่อมโยงกันด้วยตัวของมนุษย์ที่ต้องการแสดงออกอารมณ์ความรู้สึก ความคิดและความเชื่อผ่านการแสดงเพียงแต่ผ่านความคิดและรูปแบบที่แตกต่างกันไปตามละพื้นที่และบริบทวัฒนธรรม

คำถามดังกล่าวนำมาสู่สมมติฐานงานวิจัยจากการสร้างสรรค์การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยผ่านแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม (Intercultural Performative) โดยใช้กระบวนการกำกับการแสดงและการทดลองค้นหาร่วมกับศิลปินละครชาตรี สามารถนำเสนอสารหลักของบทละครที่เป็นประเด็นสากลและสะท้อนอัตลักษณ์คุณค่าของละครชาตรีให้แก่ผู้ชมไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยค้นพบว่าการนำเอาแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมมาสร้างเป็น กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ จากแนวทางกำกับการแสดงทั้ง แก่นความคิดหลัก กรอบแนวคิดของผู้กำกับการแสดง และกรอบแนวคิดการออกแบบของผู้กำกับ ทั้งหมดเกิดจาก การศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ ตีความ อัตลักษณ์การแสดงทั้ง บทละครพายุพิโรธ และการแสดงละครชาตรี ฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ ในการดำเนินการใช้ทั้ง การตีความบทละครตามหลักการแสดงตะวันตก และกระบวนการศึกษาบริบททางการแสดงและวัฒนธรรม เพื่อคัดสรร แก่นแกนและวิธีการนำเสนอ ที่เชื่อมโยงภูมิรู้ในตัว (embodies) ฉะนั้นผู้กำกับและแนวทางกำกับการแสดง จึงเป็นทั้งตัวกำหนดขอบเขต และสร้างพื้นที่การแลกเปลี่ยนระหว่างการแสดงบนพื้นฐานความเคารพซึ่งกันให้เกิด

ในกระบวนการสร้างสรรค์ภายในนิเวศการแสดงวัฒนธรรม เป็นพื้นที่ที่คณะผู้สร้างสรรค์การแสดงได้แลกเปลี่ยนความรู้และทักษะทางการแสดงที่แตกต่างกัน ภายใต้สิ่งแวดล้อมที่กระตุ้นให้เกิดการปะทะสังสรรค์บนพื้นฐานความเคารพอย่างจริงใจและมีเป้าหมายเดียวกัน โดยมีผู้กำกับการแสดงกำหนดทิศทางและเชื่อมโยงให้เกิดการแลกเปลี่ยนกัน ในกระบวนการสร้างการแสดงการแสดงทุกอย่างจะเรียกร้องการปะทะทั้งทักษะวิธีการต่างๆ ดังนั้นในฐานะผู้กำกับต้องเตรียมตัวแนวทางกำกับ เป็นอย่างดีช่วยให้สามารถให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดในการค้นหาให้เกิดการแลกเปลี่ยนให้มากที่สุด ทั้งความคิด ทักษะการแสดง รวมถึงผลักดันให้ทุกคนใช้สัญชาตญาณและจินตนาการอย่าง

เต็มที่ แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยต้องตระหนักถึงแก่นความคิดหลักที่ต้องการสื่อสารเสมอ เพื่อไม่ให้การสร้างสรรค์เกินขอบเขตจนผิดทิศทางจนไม่สามารถสื่อสารสิ่งที่ต้องการ แม้ว่าจะทำความเข้าอย่างถี่ถ้วนแต่เมื่อเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์ ก็เกิดสิ่งที่เหนือความคาดหมายที่หลายครั้งผู้วิจัยในฐานะผู้กำกับก็ใช่สัญชาตญาณในการแก้ปัญหา รวมถึงแนวทางกรอบคิดทั้งหลายก็สร้างสรรค์ จากภูมิรู้ รสนิยม แรงบันดาลใจที่มีของผู้วิจัย แนวคิดกระบวนจึงเป็นเพียงหลักตั้งต้น เครื่องมือที่ช่วยให้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงผ่านโปรแกรม Zoom นั้นแม้ว่าจะไม่เป็นตามความมุ่งหวังแรก แต่ผู้วิจัยและคณะผู้สร้างสรรค์ ก็สามารถแก้ปัญหาตามข้อจำกัดและสภาพแวดล้อม ที่อาจจะไม่เป็นไปตามที่คาดหวังในภาพในหัวหรือจินตนาการของผู้กำกับ ที่ต้องลดทอนองค์ประกอบการแสดงไปไม่น้อยเพื่อให้นักแสดงมีความมั่นใจการแสดง แต่ทั้งนี้แก่นความคิดหลัก ชัดเจนและครอบคลุมก็สามารถทำให้เป็นหลักยึด ทิศทางของผู้วิจัยที่ทำให้สามารถนำเสนอการแสดงได้สำเร็จ ทั้งนี้อัตลักษณ์การแสดงละครชาตรี ที่ปรากฏในการแสดงข้ามวัฒนธรรมนำมาสู่ข้อถกเถียงการนำเอาศิลปะพื้นบานหรือพพื้นถิ่นมาสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคทางการแสดงตะวันตก กล่าวคือ การรักษาสมดุลระหว่างวัฒนธรรมการแสดง การอนุรักษ์และการพัฒนา ผู้วิจัยมองว่า การสร้างสรรค์การแสดงข้าม การจะนิยามและอนุรักษ์หรือพัฒนาขึ้นอยู่กับเป้าหมายมากกว่า สำหรับผู้วิจัย ตลอดการทำงานร่วมกับครูละครชาตรี ทุกคนต่างมุ่งสู่การนำเอาการแสดงตามแนวคิดที่ที่เกิดขึ้นร่วมกันมากกว่า หากการแสดงชิ้นนนี้ก็ได้สำรวจตรวจทวนสอบและนำเอาอัตลักษณ์การแสดงดั้งเดิมจริงแท้มาใช้ในการแสดงร่วมสมัยจะตัดสินว่าเป็นการอนุรักษ์หรือพัฒนาอย่างไร ดังนั้นการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพพิโรธจึงเป็นอีกหนึ่งปรากฏการณ์แสดงร่วมสมัยที่ยังคงดำเนินต่อไปและก่อให้เกิดการเชื่อมต่อศิลปะการแสดงจากต่างพื้นที่ เชื้อชาติ ชนชั้นชาติ วัฒนธรรม เนื้อหา รูปแบบ ที่ต่างก็มีอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่ถูกบ่มเพาะสร้างจากสุนทรียะและสังคมวัฒนธรรมที่หลากหลายและซับซ้อน การแสดงข้ามวัฒนธรรมจึงเป็นการสร้างสรรค์การแสดงในกระแสโลกาภิวัตน์ที่โลกเชื่อมต่อสื่อสารแลกเปลี่ยนกัน ที่ต้องพัฒนาสร้างสรรค์ต่อไปในบริบทการแสดงร่วมสมัยของไทย การแสดงข้ามวัฒนธรรมอาจจะเป็นเพียงแนวคิดหนึ่งที่เปิดโอกาสให้ ศิลปินได้ใช้เป็นแว่นขยายที่สอดส่องอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่แตกต่างหลากหลายจากทุกวัฒนธรรม

ในท้ายที่สุดการกำกับการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธด้วยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรม เป็นการศึกษาแนวคิดและกระบวนการทำงานโดยใช้กรอบคิดและวิธีคิด ตามหลักการกำกับการแสดงละครเวที (Theatre Director) ที่ฝึกฝนแนวคิดทางการแสดงแบบตะวันตกที่ทำงานกับบทละคร แต่ท้ายที่สุดการแสดงข้ามวัฒนธรรมก็เป็นศิลปะการละคร (Theatre Art) เป็นศิลปะการแสดงที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการแสดงได้ทุกประเภทให้สามารถวิเคราะห์ตีความการแสดงทั้งบทละครและรูปแบบให้เลือกใช้สร้างสรรค์ได้อย่างเหมาะสม ทั้งค้นหาและทำความเข้าใจตัวผู้

สร้างสรรค์ให้เชื่อโยงกับวัตถุดิบการแสดง แนวทางกำกับจึงเป็นทั้งการกำหนดทิศทาง รากฐานและการสร้างสภาพแวดล้อมให้เอื้อต่อการแลกเปลี่ยน การกำหนดแนวทางการกำกับการแสดงไม่มีหลักการตายตัวที่ชัดเจน ขึ้นอยู่กับรสนิยม ประสบการณ์ มุมมองส่วนบุคคลของผู้กำกับที่คิดเห็นอย่างไรในฐานะศิลปิน แต่ในฐานะศิลปินจำเป็นที่จะต้องมีมุมมองที่กว้างขวางและลุ่มลึกในหลากหลายมิติ รวมถึงใช้ความรู้สึกหัวใจไม่ใช่เพียงผิวเผินในการค้นหา ชีวิตและธรรมชาติของมนุษย์ผ่านสิ่งรอบตัว คนอื่นและจากตัวตนของเรา ผ่านการค้นหาไม่ว่าด้วยวิธีใดก็ตาม สิ่งที่ควรเรียนรู้จากนักการละครผู้สร้างการแสดงข้ามวัฒนธรรมที่ทะเยอทะยานแสวงหาความเป็นสากล คือตราบใดที่เรายังปฏิเสธรากเหง้าหรือวัฒนธรรมไม่ได้ ความเป็นสากลที่ว่าจะมีการกระทำหรือข้อค้นพบสั้นๆที่จะอธิบายสิ่งที่มนุษย์ในทุกวัฒนธรรมมีร่วมกันก็ดูจะเป็นอุดมคติเกินจริง แต่การแสดงข้ามวัฒนธรรมก็ผลักดันและทำให้มีโอกาสได้ขบคิดไตร่ตรองรากเหง้าที่ต่างแล้วนำมาปะทะสังสรรค์ภายใต้ แนวคิด กรอบคิด หรือเป้าหมายเดียวกัน การเรียนรู้ที่จะค้นหารากลึกในตนเองและการแสดงที่พิจารณาทั้งปฏิบัติการทางสังคมและสุนทรียะ ความยุ่งยากซับซ้อน ทั้งหมดดูเหมือนจะชี้กลับไปที่การตีความทำความเข้ามนุษย์ การกระทำ พฤติกรรม ความคิด ความเชื่อเบื้องหลัง สกัดความคิดและรูปแบบเพื่อหยิบเอาความแตกต่างเหล่านี้มาผสมผสาน ภายใต้แก่นความคิดบางอย่างร่วมกันเพื่อให้เกิดเอกภาพ (Unity) ให้น่าเชื่อสมจริงเป็นเหตุเป็นผลในโลกของละครเรื่องนั้น สิ่งที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ดูจะใกล้เคียงกับศิลปะการละครใช่หรือไม่

5.2 ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์ละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธมีข้อจำกัด ในแง่กลุ่มทางวัฒนธรรมทั้งคณะผู้สร้างสรรค์และผู้ชมที่ไม่หลากหลาย การปะทะสังสรรค์เป็นเพียงการแสดงจากต่างวัฒนธรรม ดังนั้นหากมีความแตกต่างทางวัฒนธรรมมากขึ้นทั้งในแง่ของ ชนชาติ เชื้อชาติ ของแสดง ภาษาที่ใช้ในบทการแสดง อาจจะต้องคำนึงในการสร้างสรรค์และความเคารพซึ่งกันและกันมากยิ่งขึ้น รวมถึงผู้วิจัยศึกษาเฉพาะการกำกับการแสดง ดังนั้นยังมีประเด็นอื่นๆ อย่างในมุมของนักแสดง เช่น นักแสดงละครพูดต้องมาฝึกฝนละครร้องและรำมีกระบวนการทำงานหรือข้อค้นพบอย่างไร และงานวิจัยนี้จำกัดเฉพาะละครชาตรี ฉบับครูกัญญา ทิพโยสถ เท่านั้น เพราะฉะนั้น หากทำการศึกษาละครชาตรีจากครูท่านอื่นก็อาจจะมีรูปแบบหรือขนบการแสดงบางอย่างที่แตกต่างกันไป

ในประเด็นอัตลักษณ์การแสดงที่มีความแตกต่างกันสูง กล่าวคือแม้ว่า บทละคร The Tempest และ ละครชาตรี จะเป็นการแสดงคนละมุมโลกแต่ยังมีความใกล้เคียงในแง่ของระดับหรือสถานะในบริบทสังคมวัฒนธรรมในช่วงเวลานั้นๆ เช่น ความเป็นพื้นบ้าน การแสดงเพื่อความ

บันเทิง เข้าถึงทุกคนทุกชนชั้น ประกอบเนื้อเรื่องของบทและบริบทวัฒนธรรมที่มีศักยภาพที่จะเชื่อมโยงกันได้อย่างลงตัว ทั้งนี้การพิจารณาถึงศักยภาพความเป็นไปได้ผู้วิจัยยังคิดว่ามีความสำคัญ แต่หากศิลปินต้องการเลือกสรรการแสดงที่มีความแตกต่างทั้งมิติทางวัฒนธรรมและชนชั้นก็อาจจะต้องศึกษาบริบทให้รอบด้านมากยิ่งขึ้น

สุดท้ายนี้ กระบวนการกำกับการแสดงด้วยแนวคิดการแสดงข้ามวัฒนธรรมเป็นการแสดงที่ต้องอาศัยผู้มีภูมิรู้อย่างลึกซึ้งในการแสดงนั้น ๆ เพื่อสนับสนุนการสร้างสรรค์ เพื่อให้เกิดสภาพแวดล้อมที่ศิลปินและคณะผู้สร้างสรรค์ที่มีความสามารถความเชี่ยวชาญทางการแสดงหลากหลายแบบตามเป้าหมายของการสร้างสรรค์ นอกจากทักษะและความเชี่ยวชาญ คณะผู้สร้างสรรค์ควรจะต้องมีทัศนคติที่เปิดกว้างและพร้อมจะเรียนรู้และทำงานร่วมกับศิลปินศาสตร์อื่น ๆ ซึ่งอาจจะมีความคิดที่ต่างกันที่อาจนำไปสู่ข้อค้นพบหรือการแสดงรูปแบบใหม่ ผู้วิจัยแนะนำว่าไม่ควรปฏิเสธหรือหลีกเลี่ยงการปะทะเหล่านี้ ผู้สร้างสรรค์ควรจะต้องกล้าออกจากพื้นที่ปลอดภัยหรือวิธีการที่คุ้นเคยเพื่อเผชิญกับความแตกต่างทางความคิดและวิธีการสร้างสรรค์ เพื่อให้การแสดงข้ามวัฒนธรรมมีประสิทธิภาพ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บรรณานุกรม

Anatta Theatre Troupe (2020, 20 มิถุนายน 2020). จุดเริ่มต้นของการเดินทาง-การเดินทางของลิเกร่วมสมัย " I am DONQUIXOTE [Facebook live]. Retrieved from https://www.facebook.com/anattatheatre/videos/286166379177106/

Clurman, H. (1974). *On directing* (First Collier Books edition. ed.): Collier Books.

Elia, K. (2009). *Kazan on Directing* (Vol. 1st ed). New York: Vintage.

Greer, G. (2006). เชกสเปียร์ = *Shakespeare : a very short introduction* (พันทิพา บูรณมาตร์, Trans. พิมพ์ครั้งที่ 1. ed.): ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

Jacqueline, L., & Helen, G. (2002). Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis. *TDR (1988-), 46*(3), 31-53.

Julie, H., & Joanne, T. (2000). *Women's Intercultural Performance*. London: Routledge.

Knowles, R. (2015). *Fundamentals of directing*. In. Retrieved from https://www.scribd.com/book/279965089/Fundamentals-of-Directing

Knowles, R. P. (2010). *Theatre & interculturalism*: Palgrave Macmillan.

McIvor, C., & King, J. (2019). *Interculturalism and Performance Now. [electronic resource] : New Directions?* In *Contemporary Performance InterActions*. Retrieved from https://doi.org/10.1007/978-3-030-02704-9

Pavis, P., & Essif, L. (2010). Intercultural Theatre Today (2010). *Forum Modernes Theater, 25*(1), 5-15. doi:10.1353/fmt.2010.0009

Richard, W. (2018). *Directing for the Stage*. Marlborough, Wiltshire: Crowood.

Schechner, R. (2013). *Performance studies : an introduction* (3rd ed. ed.): Routledge.

Watson, J., & McKernie, G. (1993). *A cultural history of theatre*. New York: Longman.

Yong Li, L. (2004). Ong Keng Sen's "Desdemona", Ugliness, and the Intercultural Performative. *Theatre Journal, 56*(2), 251-273.

เกษม เพ็ญภินันท์. (2005). เอกสาร ประกอบการบรรยายในหัวข้อ พรมแดนความรู้เรื่อง ชนชั้นกลาง ในสังคมศาสตร์.

เพียงดาว จริยะพันธุ์. (2018). การพัฒนาทักษะของนักแสดงในการแสดงเดี่ยวเรื่อง เดอะ ไซริงกา ทรี ตามหลักการแสดงของม.ล. พันธุ์เทวนพ เทวกุล.

โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย. (1980). วรรณกรรมประกอบการเล่นละครชาตรี. กรุงเทพฯ โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย.

กัญญา ทิพโยสถ. (2020, 18 เมษายน) สัมภาษณ์ศิลปินละครชาตรี/*Interviewer:* ชาคร ชะม้าย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กุลวดี มกราภิรมย์. (2015). การละครตะวันตก : สมัยคลาสสิก-สมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (พิมพ์ครั้งที่ 2. ed.): สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

จันทรา เนินนอก. (2018). การขับร้องละครชาตรีคณะกัญญาลูกแม่แพน.

จุฑารัตน์ การะเกตุ. (2019). Lakhon Chatri of Phetchaburi Province: The Performance Style Changed in the Changing World ; ละครชาตรีเมืองเพชร : รูปแบบการแสดงที่เปลี่ยนไปในโลกที่เปลี่ยนแปลง. *SIAM COMMUNICATION REVIEW*.

ดนยา ทรัพย์ยิ่ง. (2005). บทละครโต้กลับ : การวิพากษ์วรรณกรรมเอกของยุโรป.

ดังกมล ณ ป้อมเพชร. (2009). นางฟ้านิรนาม. In ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (Ed.).

ดังกมล ณ ป้อมเพชร. (2017). ปริทัศน์ศิลปการละคร (นพมาส แววหงส์ Ed. พิมพ์ครั้งที่ 4. ed.): ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนัชพร กิตติก้อง. (2020). การแสดง/*Peformance:* ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับเพอร์ฟอร์มานซ์ (พิมพ์ครั้งที่ 1 ed.): คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ธนิต อยู่โพธิ์. (1973). ศิลปละคอนรำ หรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย: ศิวพร.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. (2008). พิเชษฐ กลั่น (พิมพ์ครั้งที่ 1. ed.): ขมนาด.

พรรัตน์ ดำรุง. (2019). ข้ามศาสตร์ ข้ามเวลา : วิจัยการแสดงในวิถีนิเวศวัฒนธรรม (พิมพ์ครั้งที่ 1. ed.): โครงการวิจัย "วิจัยการแสดง" : สร้างสรรค์งานวิจัยสาขาศิลปะการแสดงไทยร่วมสมัย.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. (2008). หลักการแสดงของนางมโนห์รา ในละครชาตรีเรื่อง มโนห์รา.

พันพัสสา ธูปเทียน. (2016). การกำกับละครเพลงเรื่อง “หลายชีวิต” เพื่อสร้างชุดคู่มือการกำกับละครเพลง ในประเทศไทย.ภาควิชาศิลปการละคร. Retrieved from ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย:

พิทยา บุษรารัตน์, & เบ็ญจวรรณ บัวขวัญ. (2016). โนรา: การเปลี่ยนแปลงการปรับตัวและพลังสร้างสรรค์ ในการดำรงอยู่ของคีตนาฏยลักษณ์แห่งภาคใต้: Walailak Abode of Culture Journal.

มาลินี ดิลกวณิช. (2000). ระบำและละครในเอเชีย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาธรรมศาสตร.

วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2016). ชาตรีนางเลิ้ง : นางเลิ้ง ศิลปะวัฒนธรรมความบันเทิงที่ยังมีลมหายใจ In วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ & กลุ่มอีเลิ้ง (Eds.).

สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. *2529*. (1986). สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีรครินทรวิโรฒ.

สุกัญญา สุจฉายา. (2013). วรรณกรรมมุขปาฐะ (พิมพ์ครั้งที่ 1. ed.): โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุกัญญา สมไพบูลย์. (2015). การสร้างสรรค์ลิเกไทยร่วมสมัยจากบทละครต่างประเทศ. วารสารดนตรีและการแสดง, *1*(1), 142-164.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สุกัญญา สุจฉายา. (2020,21 สิงหาคม). ชาตรี ละคอนชาตรี. [เอกสารนำเสนอ]. Paper presented at the การประชุมวิชาการ ในโครงการจัดปาฐกถาราชบัณฑิตสัญจร : สำนักศิลปกรรม ประจำพุทธศักราช ๒๕๖๓ ละครชาตรี : ภาษาและวัฒนธรรมไทยในอนาคต, ห้องประชุมเทพสโมสร วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง จังหวัดอ่างทอง.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2008). ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม (พิมพ์ครังที่ 3. ed.): กองทุนเผยแพร่ความรู้สู่สาธารณะ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2004). วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. *2325-2477* (พิมพ์ครั้งที่ 2. ed.): สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อมรา กล่ำเจริญ, ทองล้วน บุญยิ่ง, สวภา เวชสุรักษ์, & โกสี ผลเกิด. (2012). สถานภาพการคงอยู่ของละครชาตรีในประเทศไทย : รายงานการวิจัย.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1. บทการแสดง

รายการ	**Link**	**QR code**
บทการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ	https://drive.google.com/drive/folders/1iDpBBZ-uELvbNnHKQqkApQA8BKm4ShG0	
บทการแสดงของผู้กำกับ(Director's work script)		

2. วิดิโอบันทึกการฝึกซ้อมและการแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ

รายการ	**Link**	**QR code**
การซ้อมละครชาตรีร่วมสมัยตั้งแต่โหมโรง - ฉาก 1.6	https://www.youtube.com/watch?v=lz6X3K5gvIs	
วิดิโอบันทึก การแสดงละครชาตรีร่วมสมัยเรื่องพายุพิโรธ ผ่านโปรแกรม Zoom เมื่อวันที่ 29 เมษายน 2564	https://youtu.be/iuRKi7TisdQ	

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

3. รูปภาพในการดำเนินงานวิจัยในช่วงต่าง ๆ

รูปภาพ 6 การอ่านบทครั้งแรก (First reading)

รูปภาพ 7 การฝึกซ้อมการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN U

รูปภาพ 8 การจัดแสดงละครชาตรีร่วมสมัยผ่านโปรแกรม Zoom

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ชาคร ชะม้าย
วัน เดือน ปี เกิด	21 มกราคม 2539
สถานที่เกิด	กรุงเทพฯ
วุฒิการศึกษา	สาขาการจัดการมรดกวัฒนธรรมและอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University