การออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย

นางสาว ลักษณ์นัยน์ ทรงเสี่ยงไชย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสื่อสารการแสดง ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2552
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

LIGHTING AS MESSAGE DESIGN FOR CONTEMPORARY KHON PRODUCTION

Miss Luxsnai Songsiengchai

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Performing Arts
Department of Speech Communication and Performing Arts
Faculty of Communication Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2009

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	การออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย
โดย	นางสาว ลักษณ์นัยน์ ทรงเสี่ยงไชย
สาขาวิชา	สื่อสารการแสดง
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์

คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะนิเทศศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร. ยุบล เบ็ญจรงค์กิจ)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(อาจารย์ ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(อาจารย์กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลักษณ์นัยน์ ทรงเสี่ยงไชย : การออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย. (LIGHTING AS MESSAGE DESIGN FOR CONTEMPORARY KHON PRODUCTION) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รองศาสตราจารย์ ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ ,196 หน้า.

"การออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย" เป็นงานวิจัยที่มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดในเรื่องแสงในศิลปะการแสดงของไทยและพัฒนาการของการออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงการศึกษาแนวคิดและเทคนิควิธีในการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัย ตลอดจนให้เห็นการใช้แสงในการสื่อความหมายและสุนทรียภาพของการแสดง ซึ่งผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสาร รวมถึงการวิเคราะห์การแสดงโขนร่วมสมัยจำนวน 10 ชุด นอกจากนี้ยังสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางการละคร รวมทั้งผู้สร้างงานและนักออกแบบแสงเกี่ยวกับการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัย จำนวน 15 คน และใช้แบบสอบถามเกี่ยวกับทัศนคติของผู้ชมที่มีต่อการแสดงโขนร่วมสมัย จำนวน 86 คน

ผลการวิจัย พบว่าการใช้แสงในการแสดงของไทยแบ่งออกเป็น 4 ช่วงได้แก่ *ยุคการใช้วัสดุจากธรรมชาติ* ที่ไม่ได้ให้ความสำคัญเรื่องการใช้แสงในการแสดงมากนัก เหตุเพราะนิยมแสดงในที่โล่งแจ้ง จึงได้แสงสว่างจากดวงอาทิตย์ ส่วนการแสดงที่มีในตอนกลางคืนก็จะอาศัยแสงสว่างจากกองเพลิงที่เผาไหม้ตามธรรมชาติ *ยุคการพัฒนาเทคโนโลยีไฟฟ้า* ส่งผลให้อุปกรณ์การส่องสว่างได้รับการพัฒนาที่มากขึ้น ทำให้เกิดความสะดวกในการใช้งานตลอดจนการประหยัดเวลาและค่าใช้จ่ายในการแสดง *ยุครับวัฒนธรรมการแสดงจากต่างประเทศ* อิทธิพลจากการแสดงละครของตะวันตก ทำให้เกิดการให้ความสำคัญเรื่องความสมจริง และการสร้างมิติในการแสดง *ยุคอิทธิพลของการศึกษาการละครสมัยใหม่* ความรู้ต่างๆทั่วโลกเชื่อมเข้าถึงกันประกอบกับเทคโนโลยีที่มีมากมาย ทำให้มีการเปิดกว้างสำหรับการใช้แสงในการสร้างสรรค์การแสดง ผู้สร้างสรรค์การแสดงสามารถเลือกใช้ได้ตามความต้องการและความเหมาะสมของการแสดงนั้นๆ

สำหรับการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยนั้นพบว่ามีแนวคิดในการทำงานตามความต้องการนำเสนอของผู้สร้างสรรค์การแสดงเพื่อให้สอดคล้องกับบริบทของสังคม และตอบสนองรสนิยมของกลุ่มผู้ชมที่เปลี่ยนไป อีกทั้งยังพบว่าการใช้แสงมีสัมพันธลักษณ์กับการแสดงในฐานะที่เป็นอวัจนสาร และมีบทบาทที่เป็นพลวัตในการสื่อสารครั้งหนึ่งๆ คือ บางขณะในแต่ละช่วงของการแสดงแสงมีบทบาทเป็นหลักในการสื่อสาร บางขณะเป็นเพียงส่วนประกอบเสริม และบางขณะเป็นส่วนขัดแย้ง ซึ่งแนวโน้มของการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดงโขนร่วมสมัย ทั้งจากผู้สร้างสรรค์ผลงานและผู้ชมต่างเห็นว่ามีความสำคัญและจะมีการพัฒนาให้สื่อความหมายทางการแสดงได้มากขึ้น

ภาควิชา วาทวิทยาและสื่อสารการแสดง ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา สื่อสารการแสดง ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก .....

ปีการศึกษา 2552

5184726328 : MAJOR PERFORMING ARTS

KEYWORDS : LIGHTING DESIGN / CONTEMPORARY KHON / THAI DANCE / PERFORMING ARTS COMMUNICATION

LUXSNAI SONGSIENGCHAI : LIGHTING AS MESSAGE DESIGN FOR CONTEMPORARY KHON PRODUCTION. THESIS ADVISOR : ASSOC. PROF. THIRANAN ANAWAJ-SIRIWONGS, 196 pp.

The purposes of this study are to investigate the concept of lighting in Thai performance, the development of lighting as message design to create works, and also the concept and the techniques of lighting as message design for contemporary Khon production including the indication of lighting usage to communicate the aesthetic of performance. The researcher studied from the documentary research and 10 Khon performance video tapes (textual analysis), interviewed 15 persons who worked in this field (the expert, the creator, and the lighting designer), and surveyed the audience's attitude by using questionnaire from 86 respondents.

The results revealed that lighting usage in Thai performance were divided into 4 periods. First, *using natural resources period*, Thai performance did not emphasize on lighting because mostly the performance was set up outside and relying on the light by day and on the fire by night. Second, *technology development period*, the light instruments are developed to use more comfortably, to save time and expenditure. Third, *foreign cultural performance period*, the influence of western performance convey Thai performance to emphasize on reality and dimension. Fourth, *modern theatre studied period,* with the high technology and worldwide network, the lighting designers can choose its benefit to suit their performance.

The lighting usage in contemporary Khon production is depended on the creator's conception and presentation to be consistent with social context and respond to the audience's taste. Moreover, lighting is related to the performance in a sense of non-verbal and dynamic role. Sometimes lighting is a complementary and sometimes it plays a major role in communication. Both creators and the audiences agree that the trend of lighting usage in contemporary Khon production to communicate, is very important to develop the performance more understandable.

Keyword : lighting design / contemporary Khon / Thai dance / Performing Arts Communication

Department : Speech Communication and Performing Arts Student's Signature .....

Field of Study : Performing Arts Advisor's Signature .....

Academic Year : 2009

กิตติกรรมประกาศ

ความสำเร็จของงานวิจัยครั้งนี้จะลุล่วงไม่ได้หากผู้วิจัยขาดความรู้ คำแนะนำ ความช่วยเหลือและความเอาใจใส่อย่างดีเยี่ยมจาก รองศาสตราจารย์ถิรนันท์ อนวัชศิริวงศ์ ตลอดจนประธานกรรมการ อาจารย์ ดร.จิรยุทธ์ สินธุพันธุ์ กรรมการในการสอบวิทยานิพนธ์ อาจารย์กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน และอาจารย์ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดงทุกท่าน อีกทั้งการสนับสนุนทุนส่งเสริมงานวิจัยที่ได้รับจาก “มูลนิธิประดิษฐ์ - สมสุข กัลย์จาฤก”

ขอขอบคุณผู้สร้างสรรค์ผลงานการแสดงโขนร่วมสมัยของศาลาเฉลิมกรุง, นาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์เธียเตอร์), ครูพิเชษฐ กลั่นชื่น รวมถึงผู้เชี่ยวชาญทางการละครและการออกแบบแสงเพื่อการแสดงทุกท่านสำหรับการให้ข้อมูลต่างๆที่มีประโยชน์ต่องานวิจัย และทำให้รู้ว่าการแสดงของไทยมีคุณค่ามากเพียงใด

ผู้วิจัยขอขอบคุณกำลังใจอันเป็นส่วนสำคัญในการดำเนินงานวิจัยอย่างต่อเนื่อง จากครอบครัวของผู้วิจัย ขอขอบคุณ หมู คอลิด ตะโก้ ดิว ชู บุ๋ม นิ้ง ที่ร่วมทุกข์ร่วมสุขกันมาตลอดระยะเวลาในการทำงานวิจัยชิ้นนี้ อีกทั้งเพื่อนพี่น้องชาวการแสดงทุกท่านที่ทำให้ซาบซึ้งถึงน้ำใจอันดีที่คอยแบ่งปันให้ผู้วิจัยได้ร่วมสัมผัสเสมอมาและทำให้ได้รับความสุขจากการละคร

ท้ายที่สุดผู้วิจัยขออุทิศประโยชน์ในงานวิจัยให้แก่พระคุณของบิดามารดาและครูอาจารย์ทั้งหลายที่อบรมสั่งสอนตลอดจนให้ความรู้แก่ผู้วิจัยมาจนถึงปัจจุบัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย…… ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ

กิตติกรรมประกาศ..... ฉ

สารบัญ..... ช

สารบัญตาราง..... ฌ

สารบัญภาพ..... ญ

บทที่

1 บทนำ..... 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1

วัตถุประสงค์การวิจัย..... 2

ปัญหานำวิจัย..... 3

ขอบเขตของการวิจัย..... 3

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย..... 4

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 5

วิธีดำเนินการวิจัย..... 5

2 แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 6

แนวคิดเรื่องการแสดงโขน..... 6

แนวคิดเรื่องศิลปะการแสดงร่วมสมัย..... 9

แนวคิดเรื่องสุนทรียภาพของใช้แสงสำหรับละครเวที..... 12

แนวคิดและทฤษฎีเรื่องการสื่อความหมาย สัญญะและสัญลักษณ์..... 16

งานวิจัยเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนและการแสดงโขนร่วมสมัย..... 37

งานวิจัยเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการใช้แสง..... 38

3 วิธีดำเนินงานวิจัย..... 39

ประชากร..... 39

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย..... 40

การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 40

บทที่		หน้า
	การวิเคราะห์ข้อมูล.....	41
	การนำเสนอข้อมูล.....	41
4	การใช้แสงในการแสดงของไทย.....	42
5	การออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัย.....	100
6	สรุป อภิปรายและข้อเสนอแนะ.....	173
	สรุปผลการวิจัย.....	173
	อภิปรายผลการวิจัย.....	179
	ข้อเสนอแนะ.....	181
รายการอ้างอิง.....		183
ภาคผนวก.....		189
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....		196

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ตารางแสดงจิตวิทยาของสี ที่มีความเกี่ยวข้องกับอารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์..... 25

ตารางที่ 2 คุณลักษณะทั่วไปของผู้ชมการแสดงโขนร่วมสมัย..... 164

ตารางที่ 3 ประสบการณ์ในการชมการแสดงของผู้ชมการแสดงโขนร่วมสมัย..... 165

ตารางที่ 4 ความรู้และความคิดเห็นของผู้ชมต่อการแสดงโขนร่วมสมัย..... 166

ตารางที่ 5 ความคิดเห็นของผู้ชมที่มีต่อการทำความเข้าใจการแสดงโขนร่วมสมัยจำแนกตามสัญชาติ..... 167

ตารางที่ 6 ความคิดเห็นของผู้ชมที่มีต่อการทำความเข้าใจการแสดงโขนร่วมสมัยจำแนกตามระดับการศึกษา..... 168

ตารางที่ 7 ความคิดเห็นของผู้ชมที่มีต่อการทำความเข้าใจการแสดงโขนร่วมสมัยจำแนกตามความรู้เกี่ยวกับความหมายของท่ารำต่างๆ ในการแสดงโขน..... 169

ตารางที่ 8 ความถี่ในการชมการแสดง จำแนกตามการแสดงละครเวทีและการแสดงโขนร่วมสมัย..... 170

ตารางที่ 9 ความคิดเห็นของผู้ชมต่อการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัย..... 171

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

		หน้า
รูปที่ 1	การให้แสงจากทิศทางที่ต่างกันทำให้เกิดมิติที่ส่งผลต่ออารมณ์ที่ต่างกัน.....	29
รูปที่ 2	การให้แสงที่มาจากทิศทางที่ต่างกัน ทำให้บรรยากาศในฉากเปลี่ยนไป.....	30
รูปที่ 3	Fresnel Spotlight.....	32
รูปที่ 4	Plano-convex.....	32
รูปที่ 5	Profile Spotlight.....	33
รูปที่ 6	Par cans.....	34
รูปที่ 7	Floodlight.....	34
รูปที่ 8	Follow light.....	35
รูปที่ 9	ภาพนูนต่ำว่าด้วยเรื่องราว “ชักนาคทำน้ำอมฤต”	43
รูปที่ 10	การเชิดหนังใหญ่ด้วยแสงสว่างจากร้านเพลิง.....	48
รูปที่ 11	การเชิดหนังใหญ่ด้วยแสงสว่างจากสปอตไลท์.....	48
รูปที่ 12	ตำแหน่งของร้านเพลิงในการแสดงหนังใหญ่.....	49
รูปที่ 13	การแสดงหนังตะลุงจะใช้หลอดไฟห้อยลงมาจากด้านบนเหนือศีรษะผู้เชิด..	52
รูปที่ 14	การแสดงละครชาตรีในอดีต.....	54
รูปที่ 15	โรงละคร *สยามมิสเทียเตอร์* (Siamese Theatre)	58
รูปที่ 16	โรงละคร *ปรินซ์เทียเตอร์* (Prince Theatre)	59
รูปที่ 17	คณะละครนายบุศย์มหินทร์.....	61
รูปที่ 18	ผังของบ๊อกซ์ที่นั่งชั้นบนของ โรงละครปรีดาลัย.....	63
รูปที่ 19	หุ่นใหญ่หรือหุ่นหลวง.....	67
รูปที่ 20	การใช้มือบังคับหุ่นเชิดจากด้านล่างให้มือสามารถเคลื่อนไหวและจับสิ่งของได้.....	69
รูปที่ 21	การใช้มือบังคับหุ่นเชิดจากด้านล่างให้มือสามารถเคลื่อนไหวและจับสิ่งของได้.....	69
รูปที่ 22	การแสดงหุ่นเล็กของอาจารย์จักรพันธ์ใช้ไฟเปิดสว่างทั่วทั้งพื้นที่การแสดง..	70
รูปที่ 23	การเชิดหุ่นละครบุราคุ(bunraku) ของประเทศญี่ปุ่น.....	71
รูปที่ 24	การเชิดหุ่นละครบุราคุ(bunraku) ของประเทศญี่ปุ่น.....	71
รูปที่ 25	การเชิดหุ่นละครเล็กของประเทศไทย.....	72

สารบัญภาพ(ต่อ)

		หน้า
รูปที่ 26	การเชิดหุ่นละครเล็กของประเทศไทย.....	72
รูปที่ 27	การใช้แสงในการแสดงลิเก.....	74
รูปที่ 28	การใช้ไฟสีในการแสดงลิเก.....	75
รูปที่ 29	โขนกลางแปลงในปัจจุบัน.....	77
รูปที่ 30	รูปโขนนั่งราว ฝ่ายพระราม.....	78
รูปที่ 31	รูปโขนนั่งราว ฝ่ายยักษ์.....	78
รูปที่ 32	โขนหน้าจอ.....	79
รูปที่ 33	โขนฉาก.....	79
รูปที่ 34	ศาสตราจารย์ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ผู้ริเริ่มพัฒนาโขนในรั้วมหาวิทยาลัย.....	80
รูปที่ 35	โคมที่เรียกว่า อัจกลับ.....	87
รูปที่ 36	โคมที่เรียกว่า อัจกลับ.....	87
รูปที่ 37	ร้านรัตนมาลา.....	89
รูปที่ 38	ศาลาเฉลิมกรุงในปี พ.ศ. 2476.....	91
รูปที่ 39	ภายในโรงละครของศาลาเฉลิมกรุงที่ได้รับการปรับปรุงในปัจจุบัน.....	91
รูปที่ 40	การใช้ความเข้มของแสงในการแสดงนิ้วเพชร.....	105
รูปที่ 41	การใช้ความเข้มของแสงในการแสดงนิ้วเพชร.....	105
รูปที่ 42	การใช้ความเข้มของแสงในการแสดงนิ้วเพชร.....	105
รูปที่ 43	การใช้ความเข้มของแสงในการแสดงนิ้วเพชรการแสดงศึกแสงอาทิตย์.....	105
รูปที่ 44	การเคลื่อนที่ของตัวละครเข้า-ออกจากแสงทำให้เกิดมิติที่น่าสนใจกับตัวนักแสดง.....	106
รูปที่ 45	การเคลื่อนที่ของตัวละครเข้า-ออกจากแสงทำให้เกิดมิติที่น่าสนใจกับตัวนักแสดง.....	106
รูปที่ 46	การจัดองค์ประกอบภาพเกิดจุดเด่นและชี้จุดสนใจของภาพ.....	109
รูปที่ 47	การจัดองค์ประกอบภาพเกิดจุดเด่นและชี้จุดสนใจของภาพ.....	109
รูปที่ 48	การจับภาพที่หน้าของนักแสดงช่วยเน้นความรู้สึกของตัวละคร.....	111
รูปที่ 49	การจับภาพที่หน้าของนักแสดงช่วยเน้นความรู้สึกของตัวละคร.....	111
รูปที่ 50	การจับภาพที่หน้าของนักแสดงช่วยเน้นความรู้สึกของตัวละคร.....	111

สารบัญภาพ(ต่อ)

		หน้า
รูปที่ 51	การจับภาพที่หน้าของนักแสดงช่วยเน้นความรู้สึกของตัวละคร.....	111
รูปที่ 52	การจับภาพที่หน้าของนักแสดงช่วยเน้นความรู้สึกของตัวละคร.....	111
รูปที่ 53	การจับภาพที่หน้าของนักแสดงช่วยเน้นความรู้สึกของตัวละคร.....	111
รูปที่ 54	การใช้ภาพระยะใกล้เพื่อเน้นเรื่องราวและชี้ให้เห็นการเปลี่ยนแปลง.....	111
รูปที่ 55	การใช้ภาพระยะใกล้เพื่อเน้นเรื่องราวและชี้ให้เห็นการเปลี่ยนแปลง.....	111
รูปที่ 56	การใช้ภาพระยะใกล้เพื่อเน้นเรื่องราวและชี้ให้เห็นการเปลี่ยนแปลง.....	111
รูปที่ 57	การลำดับภาพด้วยการใช้ระยะกล้องที่แตกต่างกัน.....	112
รูปที่ 58	การลำดับภาพด้วยการใช้ระยะกล้องที่แตกต่างกัน.....	112
รูปที่ 59	การลำดับภาพด้วยการใช้ระยะกล้องที่แตกต่างกัน.....	112
รูปที่ 60	การลำดับภาพด้วยการใช้ระยะกล้องที่แตกต่างกัน.....	112
รูปที่ 61	การลำดับภาพด้วยการใช้ระยะกล้องที่แตกต่างกัน.....	112
รูปที่ 62	การลำดับภาพด้วยการใช้ระยะกล้องที่แตกต่างกัน.....	112
รูปที่ 63	การจับภาพกว้างมุมสูงตัดสลับกับการใช้จับภาพระยะใกล้.....	113
รูปที่ 64	การจับภาพกว้างมุมสูงตัดสลับกับการใช้จับภาพระยะใกล้.....	113
รูปที่ 65	การจับภาพกว้างมุมสูงตัดสลับกับการใช้จับภาพระยะใกล้.....	113
รูปที่ 66	การจับภาพกว้างมุมสูงตัดสลับกับการใช้จับภาพระยะใกล้.....	113
รูปที่ 67	การเชิดหุ่นไมเคิล แจ็คสัน ของนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์).....	116
รูปที่ 68	การเชิดหุ่นไมเคิล แจ็คสัน ของนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์).....	116
รูปที่ 69	การแสดงชุดคนเชิดคน ของนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์).....	117
รูปที่ 70	การแสดงที่จำลองให้เห็นการเชิดหุ่นละครเล็กในยุคของครูแกร ศัพทวณิช...	118
รูปที่ 71	การแสดงชุดยกรบ ของนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์).....	119
รูปที่ 72	การแสดงชุดครุฑยุดนาค ของนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์).....	119
รูปที่ 73	การแสดงชุดครุฑยุดนาค ของนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์).....	120
รูปที่ 74	การแสดงฉากยกรบ ของอักษราหุ่นละครเล็ก.....	125
รูปที่ 75	ภาพจริงของบรรยากาศในงานวัด.....	126
รูปที่ 76	การแสดงฉากโปงลาง ของอักษราหุ่นละครเล็ก.....	126
รูปที่ 77	ฉากอวตารของพระนารายณ์ ของโขนศาลาเฉลิมกรุง.....	130

สารบัญภาพ(ต่อ)

		หน้า
รูปที่ 78	ฉากทศกัณฑ์วางแผนลักนางสีดา ของโขนศาลาเฉลิมกรุง.....	131
รูปที่ 79	ฉากพระอุมามาโกรธสาปให้หนุมานอ่อนกำลังฤทธิ์ ของโขนศาลาเฉลิมกรุง	135
รูปที่ 80	ฉากทศกัณฐ์เสียรู้หนุมานที่ลวงเอากล่องดวงใจไป ของโขนศาลาเฉลิมกรุง	136
รูปที่ 81	ฉากหนุมานลงไปใต้น้ำพบนางสุพรรณมัจฉา ของโขนศาลาเฉลิมกรุง.....	137
รูปที่ 82	การแสดง PICHET KLUNCHUN AND MYSELF.....	142
รูปที่ 83	การแสดง PICHET KLUNCHUN AND MYSELF.....	142
รูปที่ 84	การใช้แสงในการแสดงฉุยฉาย.....	143
รูปที่ 85	การใช้แสงในการแสดงฉุยฉาย.....	143
รูปที่ 86	การเคลื่อนที่ เข้า – ออก จากแสงเป็นการสร้างพื้นที่ใหม่ให้กับนักแสดง.....	144
รูปที่ 87	การเคลื่อนที่ เข้า – ออก จากแสงเป็นการสร้างพื้นที่ใหม่ให้กับนักแสดง.....	144
รูปที่ 88	การเคลื่อนที่ เข้า – ออก จากแสงเป็นการสร้างพื้นที่ใหม่ให้กับนักแสดง.....	144
รูปที่ 89	ทิศทางของแสงมีผลกับท่าทางและช่วยให้เห็นกล้ามเนื้อที่สวยงามของนักแสดง.....	147
รูปที่ 90	การเลือกใช้อุปกรณ์ทำให้เกิดเงาทางด้านหลังเสมือนเป็นตัวละครอีกตัวหนึ่งบนเวที.....	148
รูปที่ 91	การใช้projector ในการแสดง I AM A DEMON.....	149
รูปที่ 92	การใช้projector ในการแสดง I AM A DEMON.....	149
รูปที่ 93	ฉากที่เป็นสังกะสีในการแสดงเรื่องพระพิฆเณศร์เสียงา.....	151
รูปที่ 94	การแสดงเรื่องพระพิฆเณศร์เสียงา.....	152
รูปที่ 95	การแสดงเรื่องพระพิฆเณศร์เสียงา.....	152
รูปที่ 96	การใช้แสงไฟดวงเล็กๆ แทนตัวละครหนึ่งในการแสดง.....	153
รูปที่ 97	การใช้แสงไฟดวงเล็กๆ แทนตัวละครหนึ่งในการแสดง.....	153
รูปที่ 98	การใช้แสงไฟดวงเล็กๆ แทนตัวละครหนึ่งในการแสดง.....	153
รูปที่ 99	การใช้แสงเฉพาะจุดเพื่อให้ผู้ชมหันความสนใจไปที่มือที่ออกท่ารำที่สื่อความหมายต่อการแสดง.....	155
รูปที่ 100	การใช้แสงเฉพาะจุดเพื่อให้ผู้ชมหันความสนใจไปที่มือที่ออกท่ารำที่สื่อความหมายต่อการแสดง.....	155

สารบัญภาพ(ต่อ)

หน้า

รูปที่ 101 การใช้แสงในการแสดงตอนการสู้รบให้มีความสว่างที่น้อยลงเพื่อสร้างจินตนาการของผู้ชมให้เปิดกว้างจากการฟังมากกว่าการมองเห็น..... 157

รูปที่ 102 การใช้แสงในการแสดงตอนการสู้รบให้มีความสว่างที่น้อยลงเพื่อสร้างจินตนาการของผู้ชมให้เปิดกว้างจากการฟังมากกว่าการมองเห็น..... 157

รูปที่ 103 การใช้แสงในการแสดงตอนการสู้รบให้มีความสว่างที่น้อยลงเพื่อสร้างจินตนาการของผู้ชมให้เปิดกว้างจากการฟังมากกว่าการมองเห็น..... 158

รูปที่ 104 การแสดงศึกแสงอาทิตย์..... 159

รูปที่ 105 การแสดงศึกแสงอาทิตย์..... 159

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในโลกยุคปัจจุบันที่มีการติดต่อสื่อสารอย่างไร้พรมแดน ชาติมหาอำนาจต่างต้องการแย่งชิงพื้นที่ทางอาณานิคมทำให้เกิดการแข่งขันต่อสู้กันอย่างกว้างขวาง ทั้งนี้การแข่งขันมิใช่การต่อสู้กันด้วยอำนาจทางการทหารเช่นในอดีตแต่เป็นการต่อสู้กันทางวัฒนธรรม ก่อให้เกิดกระแสอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรม(Cultural Industry) ไปทั่วโลก เหตุนี้เองทำให้ในประเทศต่างๆ ตื่นตัวขึ้นพร้อมกับแสวงหาอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเองเพื่อมุ่งกระจายไปสู่ความเป็นสากลของโลก ดังนั้นในช่วงระยะเวลาสิบกว่าปีที่ผ่านมาประเทศไทยเองก็มีความตื่นตัวต่อการค้นหาอัตลักษณ์ของประเทศ ส่งผลให้ศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติอย่างการแสดง “*โขน*” ได้รับความสนใจมากขึ้นอีกครั้ง

ในการแสดงโขนมีทั้งการเต้น การรำ นับเป็นภาษากายที่มีความวิจิตรงดงาม นอกจากนี้โขนยังเป็นศิลปะการแสดงที่รวมเอาศิลปะแขนงต่างๆเข้ามาผสานกันอย่างเหมาะสม กลมกลืน อาทิ ประติมากรรม จิตรกรรม สถาปัตยกรรม ดุริยางคศิลป์ วรรณศิลป์ เป็นต้น

โขนได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงในอดีต 3 ประเภท คือ 1. ชักนาคดึกดำบรรพ์ 2. หนังใหญ่ 3. กระบี่กระบอง โขนเป็นการแสดงที่อยู่คู่แผ่นดินไทยมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเชื่อมโยงกับพิธีกรรมแห่งศรัทธาและความเชื่อ ในอดีตโขนถือเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์จึงนับว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทย การแสดงโขนจึงเป็นเครื่องหมายแสดงถึงการสรรเสริญ เทิดทูนบูชาและแสดงความจงรักภักดีต่อสถาบันพระมหากษัตริย์ เมื่อกาลเวลาผ่านไปการแสดงโขนจึงมิได้จำกัดอยู่แต่ในราชสำนัก แต่ได้กลายเป็นมหรสพที่สร้างความบันเทิงให้กับประชาชนทั่วไปอย่างกว้างขวาง

ตลอดระยะเวลาอันยาวนาน “โขน” ได้ผ่านกระบวนการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง ผสมผสานและเลือกสรรทั้งวิธีการแสดง รูปแบบการแสดงรวมถึงเนื้อหาของการแสดงที่เปลี่ยนไปเพื่อให้เหมาะสมกับบริบททางสังคมในยุคปัจจุบัน ประกอบศิลปินผู้สร้างงานในปัจจุบันมีการศึกษาแลกเปลี่ยนวิธีการแสดงทางด้านอื่นๆอย่างกว้างขวาง จึงนำเสนอการแสดงที่แตกต่างจากขนบประเพณีโบราณออกไป บ้างเปลี่ยนแปลงน้อย บ้างเปลี่ยนแปลงมาก ตามแต่เหตุผลของผู้สร้างสรรค์ผลงานแต่ละท่าน แต่การแสดงทั้งหมดนี้ล้วนมาจากพื้นฐานการแสดงโขน

ที่ถือเป็นการแสดงเก่าแก่และทรงคุณค่าของประเทศไทยแทบทั้งสิ้น ซึ่งสามารถเรียกการแสดงเหล่านี้ว่า “โขนร่วมสมัย”

การแสดงโขนร่วมสมัยมีส่วนช่วยในการสืบทอดการแสดงโขนให้ได้รับการยอมรับระดับชาติ พยายามเป็นส่วนหนึ่งของโลกยุคใหม่ มุ่งเข้าถึงผู้ชมทั่วไปในสังคมมากกว่าการเลียนแบบการแสดงต้นฉบับตามมาตรฐานท่ารำให้เหมือนมากที่สุด เพราะหน้าที่ในการอนุรักษ์การแสดงโขนแบบดั้งเดิมนั้นมีหน่วยงานที่ทำหน้าที่รับผิดชอบอยู่แล้ว อาทิ กรมศิลปากร ทั้งนี้การแสดงโขนร่วมสมัยที่เกิดขึ้นนั้นยังทำหน้าที่ในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงใหม่ๆให้เกิดขึ้นในสังคม อีกส่วนหนึ่งก็เพื่อตอบสนองผู้อุปถัมภ์ที่มีการเปลี่ยนแปลงไป การแสดงโขนร่วมสมัยได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางเนื่องจากผ่านกระบวนการทางความคิดสร้างสรรค์จากผู้สร้างผลงานอย่างเต็มที่ทำให้เกิดการตีความใหม่ ผู้ชมสามารถเข้าถึงได้ง่ายและรู้สึกว่าเป็นส่วนหนึ่งของสังคม

ในฐานะที่ผู้วิจัยคุ้นเคยอยู่กับการทำงานด้านการออกแบบเพื่อการแสดง โดยเฉพาะทางด้านการจัดแสงสำหรับละครเวที จึงแลเห็นว่าการแสดงโขนมีพัฒนาการมาอย่างยาวนาน อีกทั้งการได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศและเทคโนโลยีสมัยใหม่ทำให้มีการใช้แสงและมัลติมีเดียมาร่วมในการแสดงมากขึ้น ซึ่งในการแสดงโขนร่วมสมัยนั้นการใช้แสงเข้ามามีบทบาทที่ทำให้เกิดทัศนภาพที่วิจิตรงดงาม และเป็นส่วนสำคัญที่ก่อให้เกิดการสื่อสารจากนักแสดงเข้าถึงผู้ชมได้อย่างหลากหลายมิติ ดังนั้นงานวิจัยชิ้นนี้จึงมุ่งหมายที่จะศึกษาแนวคิดเรื่องแสงในศิลปะการแสดงของไทยและพัฒนาการ เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ รวมถึงสุนทรียะภาพและการสื่อความหมายของการออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย เพื่อประโยชน์ต่อการพัฒนาองค์ความรู้ด้านนิเทศศาสตร์โดยเฉพาะอย่างยิ่งสาขาวิชาสื่อสารการแสดงทั้งในเชิงวิชาชีพและในเชิงวิชาการ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดในเรื่องแสงในศิลปะการแสดงของไทยและพัฒนาการของการออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์ผลงาน
2. เพื่อศึกษาแนวคิดและเทคนิควิธีในการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัย
3. เพื่อศึกษาการใช้แสงในการสื่อความหมายและสุนทรียภาพของการแสดงโขนร่วมสมัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ปัญหานำวิจัย

1. แนวคิดในเรื่องแสงในศิลปะการแสดงของไทยและพัฒนาการของการออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์ผลงานเป็นอย่างไร
2. แนวคิดและเทคนิควิธีในการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นอย่างไร
3. การใช้แสงในการสื่อความหมายและสุนทรียภาพของการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นอย่างไร

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยไม่ได้มุ่งเน้นรูปแบบและกระบวนการแสดงของโขนร่วมสมัย หากแต่มุ่งเน้นศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อผู้สร้างงานในการใช้แสง รวมถึงการสื่อความหมายของการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยที่มีมากกว่าความงามหรือสุนทรียภาพที่เกิดขึ้นบนเวทีการแสดง เพื่อวิเคราะห์ถึงรูปแบบการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยผู้วิจัยจึงได้เลือกชุดการแสดงโขนร่วมสมัยมาเป็นกรณีศึกษาโดยมีหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกดังต่อไปนี้

1. เป็นชุดการแสดงที่ใช้วิธีการแสดง(ท่าทางการร่ายรำ)โดยมีโขนดั้งเดิมเป็นพื้นฐาน
2. เป็นชุดการแสดงที่มีการปรับเปลี่ยนเพื่อความร่วมสมัยในปัจจุบัน
3. เป็นผลงานของผู้สร้างสรรค์การแสดงที่มีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงโขนร่วมสมัยอย่างต่อเนื่องและเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับจากสาธารณชนจำนวนมาก มีผลงานทางการแสดงระดับชาติและเป็นที่ยอมรับ

จากเกณฑ์ข้างต้นผู้วิจัยจึงได้คัดเลือกผลงานการแสดงโขนร่วมสมัยมาเป็นกรณีศึกษาจำนวน 10 ชุด ดังนี้

1. ภาพยนตร์สั้น “นิ้วเพชร” ผู้สร้างงาน กรมศิลปากร ถ่ายทำโดย รัตน์ เปสตันยี
2. “คนสร้างหุ่น” ผู้สร้างงาน นาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์)
3. “อักษราหุ่นละครเล็ก” ผู้สร้างงาน อักษราหุ่นละครเล็ก

4. “พระจักราวตาล” ผู้สร้างงาน โขนศาลาเฉลิมกรุง

5. “หนุมานชาญกำแหง” ผู้สร้างงาน โขนศาลาเฉลิมกรุง

6. “PICHET KLUNCHUN AND MYSELF” ผู้สร้างงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

7. “ฉุยฉาย” ผู้สร้างงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

8. “I AM A DEMON” ผู้สร้างงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

9. “พระพิฆเณศร์เสียงา” ผู้สร้างงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

10. “ศึกแสงอาทิตย์” ผู้สร้างงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

นอกจากนี้ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แนวคิดและทัศนคติของผู้สร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงผู้เชี่ยวชาญทางการละครและนักออกแบบแสงเพื่อการแสดง เกี่ยวกับการออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย จำนวน 15 คน และใช้แบบสอบถามผู้ชมการแสดงเกี่ยวกับทัศนคติของการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัย จำนวน 86 คน

คำจำกัดความที่ใช้ในการวิจัย

แสง หมายถึง การส่องสว่างหรือทำให้มืดมิดจากเครื่องมือและอุปกรณ์ที่นักออกแบบแสงใช้ในการแสดงรวมถึงการใช้เทคนิคพิเศษอื่นๆ เช่น smoke, dry ice เป็นต้น

โขนร่วมสมัย หมายถึง การแสดงที่ได้รับอิทธิพลหรือมีต้นแบบมาจากการแสดงโขนในอดีตที่ได้รับการผสมผสานทั้งวิธีการแสดง เนื้อหาของการแสดงและรูปแบบการแสดงที่ร่วมสมัยกับคนในสังคมปัจจุบัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้องค์ความรู้ว่าด้วยแนวคิดและการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่เพื่อสุนทรียภาพและสื่อความหมายในศิลปะการแสดงที่พัฒนามาจากการแสดงแนวขนบ

2. ได้แนวทางในการพัฒนาองค์ความรู้ด้านนิเทศศาสตร์โดยเฉพาะอย่างยิ่งสาขาวิชาสื่อสารการแสดงทั้งในเชิงวิชาชีพและในเชิงวิชาการ

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาแนวคิดและพัฒนาการของการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงของไทยโดยการวิจัยเอกสาร(Documentary Research)

2. ศึกษาเพื่อวิเคราะห์ตัวบทของการแสดงโขนร่วมสมัย(Textual Analysis) จากการแสดงสดและเทปบันทึกการแสดง

3. สัมภาษณ์เชิงลึก(In-Depth interview) ผู้สร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงผู้เชี่ยวชาญทางการละครและนักออกแบบแสงเพื่อการแสดง เกี่ยวกับการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัย

4. ศึกษาเชิงสำรวจ(Survey Research)การรับสารของผู้ชมการแสดงเกี่ยวกับทัศนคติและความคิดเห็นที่มีต่อการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยโดยใช้แบบสอบถาม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง “การออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย” นั้นเป็นงานวิจัยที่ต้องการศึกษาเรื่องวิวัฒนาการของการใช้แสงในการแสดงของไทย รวมถึงการใช้แสงเพื่อช่วยในการสื่อความหมายในการแสดงโขนร่วมสมัยซึ่งผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวข้องได้ดังนี้

- แนวคิดเรื่องการแสดงโขน
- แนวคิดเรื่องศิลปะการแสดงร่วมสมัย
- แนวคิดเรื่องสุนทรียภาพของใช้แสงสำหรับละครเวที
- แนวคิดและทฤษฎีเรื่องการสื่อความหมาย สัญญะและสัญลักษณ์
- งานวิจัยเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนและการแสดงโขนร่วมสมัย
- งานวิจัยเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการใช้แสง

แนวคิดเรื่องการแสดงโขน

โขนเป็นศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งของไทยที่มีมาอย่างช้านาน สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวไว้ว่า การแสดงโขนเชื่อว่ามีมาตั้งแต่โบราณประมาณกันว่าไทยมีการแสดงโขนมาก่อนพุธศตวรรษที่ 16 ทั้งนี้หลักฐานได้มาจากการสันนิษฐานจากลายแกะสลักเรื่อง “รามายณะ”จากหลายแห่ง เช่น ประตูปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมาและมีตำนานการแสดงโขนกล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาลตอนตำนานพระราชพิธีอิทราภิเษก (นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ, 2541 : 30)

สันนิษฐานว่าโขนพัฒนามาจากการแสดงดั้งเดิม 3 ประเภท คือ

1. ชักนาคดึกดำบรรพ์ : คือการเล่นแสดงตำนานในไสยศาสตร์เพื่อแสวงสวัสดิมงคล เช่นเดียวกับที่เล่นโขนเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งคงจะเล่นกันกลางสนามในที่แจ้ง แบ่งผู้แสดงออกเป็นฝ่ายอสูรกับเทวดาต่อสู้กันและผลสุดท้ายฝ่ายอสูรก็พ่ายแพ้ เป็นการละเล่นในพระราชพิธีอินทราภิเษก น่าจะเลียนแบบมาจากการแสดงละคอนสันสกฤต ณ ที่ลาดเขาหิมพานซึ่งคล้ายคลึงกับการแสดงของกรีกด้วย

2. หนังใหญ่ : ศิลปะแห่งการพากย์ เจรจา รวมถึงท่าเต้นของคนเชิดหนัง วิธีการแสดงจะใช้ไม้ไผ่ปักเป็นเสา 4 ต้น ขึงผ้ายาวสีขาวเป็นจอ ด้านหลังของจอจุดไต้และก่อไฟ เพื่อให้เห็นเงาตัวหนังที่ฉลุเป็นตัวละครเรื่องรามเกียรติ์ การเต้นของคนเชิดหนังใหญ่ได้รับการยอมรับว่าเป็นท่าแสดงโขนต่อมาโดยเฉพาะบทยักษ์ คนเชิดไม่ต้องพูดและร้อง เพราะมีคนพูดแทน เรียกว่า “คนพากย์” จากการแสดงประเภทนี้เองที่แสงเข้ามามีบทบาทในการแสดงเป็นอย่างมาก เพราะแสงจากไต้และกองไฟด้านหลังฉากเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดเงาจากตัวหนังใหญ่พาดไปบนจอผ้าสีขาวทำให้สามารถถ่ายทอดเรื่องราวในการแสดงได้

3. กระบี่กระบอง : กระบี่กระบองเป็นวิชาที่ต้องฝึกหัดเพื่อให้ใช้อาวุธได้คล่องแคล่วโดยเฉพาะเหล่านักรบที่ต้องฝึกหัดให้ชำนาญในการใช้ทั้งบนพื้นดินและพาหนะ ในสมัยโบราณนิยมเล่นกระบี่กระบองเป็นการแสดงประกวดอวดฝีมือจนนำไปสู่การแสดงเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงจนมีแบบแผนแห่งการใช้อาวุธแต่ละอย่างที่เรียกว่า “เพลง” เช่น “เพลงกระบี่” “เพลงทวน” โขนได้รับศิลปะการต่อสู้มาจากการแสดงกระบี่กระบองดังที่นำมาใช้ในการแสดงโขนหลายตอน เช่น ตอนตรวจพลยกทัพ และตอนแสดงการรบ เป็นต้น

โดยลักษณะแล้ว โขน เป็นละครชนิดหนึ่งซึ่งแต่เดิมใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงทั้งหมด มีการสวมหน้ากากที่เรียกว่าหัวโขน และถืออาวุธ มีการเต้นประกอบจังหวะดนตรี ตลอดจนการรำหน้าพาทย์และรำประกอบบทร้อง นักแสดงโขนจะไม่มีบทพูดแต่จะมีผู้พากย์คำพากย์เจรจาแทน สามารถแบ่งโขนออกเป็นประเภทต่างๆได้ดังนี้คือ 1. โขนกลางแปลง 2. โขนโรงนอก หรือ โขนนั่งราว 3. โขนหน้าจอ 4. โขนโรงใน 5. โขนฉาก (ธนิต อยู่โพธิ์, 2508 : 55)

แต่เดิมโขนถือว่าเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์อย่างหนึ่งเพื่อแสดงในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษกและงานหลวงอื่นๆ ด้วยเหตุนี้โขนในระยะเริ่มแรกจึงมีเฉพาะโขนหลวงประจำราชสำนัก ผู้ที่ฝึกหัดโขนจึงมักจะเป็นผู้มีบรรดาศักดิ์ ตลอดจนบุตรหลานของข้าราชการ คนสามัญจะนำมาฝึกไม่ได้ ต่อมาเมื่อเห็นว่าการฝึกหัดโขนทำให้ชายหนุ่มผู้รับฝึกหัดคล่องแคล่ว ว่องไวเป็นประโยชน์ในการต่อสู้ข้าศึก จึงได้อนุญาตให้เจ้านายและข้าราชการผู้ใหญ่หัดโขนได้ ใครมีลูกน้องบริวารมากก็นำมาหัดโขนขึ้นสำหรับประดับเกียรติของตนเอง

การแสดงโขนเจริญรุ่งเรืองสูงสุดในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดให้ตั้งกรมมหรสพขึ้นและโอนกรมโขนให้เข้ามาอยู่ในการดูแลของกรมมหรสพโดยเรียกชื่อใหม่ว่า *กรมโขนหลวง* ทรงปรับปรุงและทำนุบำรุงศิลปะการแสดงโขนให้เจริญก้าวหน้า

ทรงสนับสนุนศิลปินโขน พระราชทานบรรดาศักดิ์ศิลปินให้ขุนนางจนมีคำเรียกโจนหลวงว่า *โขนบรรดาศักดิ์*

ภายหลังมีการยุบกรมมหรสพลงเนื่องจากเห็นว่ามีรายจ่ายเป็นจำนวนมากเกินความสามารถของพระคลัง จึงรวมกรมมหรสพเข้ากับกระทรวงวัง ทำให้เหล่าขุนนาง ข้าราชการในกรมต่างพากันอพยพโยกย้าย โดยปลดข้าราชการศิลปินเดิม ลดอัตราเงินเดือน ย้ายตำแหน่งไปทำหน้าที่อื่นเพื่อให้รายจ่ายสมดุลกับงบประมาณของกระทรวงวังและจัดตั้งเป็นกองมหรสพแทน จนภายหลังในปี พ.ศ. 2478 ได้โอนกองมหรสพมาอยู่ในสังกัดกรมศิลปากรนับตั้งแต่นั้นมา

เมื่องานศิลปะและกิจการด้านมหรสพถูกโอนมาอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร รัฐบาลเล็งเห็นว่าโขนเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติอย่างหนึ่ง จึงพยายามรื้อฟื้นและจัดแสดงให้ประชาชนได้ชมเพื่อความรื่นเริงและเฉลิมฉลองงานสมโภชต่างๆ ตลอดจนจัดแสดงเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ด้วยเล็งเห็นว่าโขนเป็นศิลปะการแสดงที่แสดงออกถึงความเป็นไทย

ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาการแสดงโขนได้รับความนิยมลดน้อยลงเพราะไม่สามารถเข้าถึงผู้ชมในสังคมปัจจุบันได้มากนัก ส่วนใหญ่จะนำเสนอความวิจิตรบรรจงความงดงามอ่อนช้อยของท่ารำแต่ไม่ได้มีเนื้อหาที่แตกต่างไปจากเดิม อีกทั้งการแสดงใช้เวลาค่อนข้างนานในการแสดงแต่ละครั้ง จึงทำให้มีผู้ชมจำเพาะอยู่กลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเท่านั้น

ปัจจุบันการได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศทำให้มีเทคโนโลยีสมัยใหม่ เกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรม ในส่วนของผู้สร้างผลงานและในส่วนของผู้ชมการแสดงจึงเกิดการแลกเปลี่ยน หยิบยืม ผสมผสานและมีรสนิยมในการเสพศิลปะที่เปลี่ยนไป อีกทั้งการได้รับการสนับสนุนของผู้อุปถัมภ์ที่มีแนวทางการแสดงในเชิงพาณิชย์ศิลป์เพิ่มมากขึ้น เช่น ตามร้านอาหาร งานเปิดตัวสินค้า หรือเป็นการแสดงโชว์สำหรับชาวต่างประเทศ ทำให้ผู้สร้างผลงานต้องปรับเปลี่ยนการแสดงโขนแบบในอดีตที่ยากต่อการทำความเข้าใจและห่างไกลตัวผู้ชมให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดึงดูดทั้งรูปแบบการแสดงและเนื้อหาที่สามารถเข้าถึงคนในยุคปัจจุบันให้ได้มากขึ้น โดยไม่ได้เน้นที่ความเหมือนตามต้นฉบับหรือมาตรฐานท่ารำตามแบบดั้งเดิม หากแต่ศิลปินผู้สร้างผลงานเรียนรู้ที่จะฝึกฝนผสมผสานการแสดงแบบใหม่ เนื้อหาที่ร่วมสมัยเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงโขนในแนวทางของตนเอง เพื่อสื่อสารกลุ่มผู้ชมที่ขยายแวดวงออกไปจากเดิม

แนวคิดเรื่องศิลปะการแสดงร่วมสมัย

คำว่าศิลปะร่วมสมัย(contemporary art) มีความหมายค่อนข้างกว้างและเป็นคำที่ยากต่อการแบ่งขอบเขตและความหมายที่แน่ชัดตายตัว การนับความร่วมสมัยนั้นบ้างว่าเป็นผลงานที่ไม่เก่าไปกว่า 20 ปี หรือบ้างก็บอกว่า 50 ปี ซึ่งยังเป็นที่ถกเถียงกันถึงจุดเริ่มต้นของศิลปะการแสดงร่วมสมัยและยังไม่พบข้อสรุปใดๆที่เป็นรูปธรรม ทั้งนี้มีผู้ให้นิยามที่คล้ายคลึงกันในประเด็นสำคัญว่า ศิลปะร่วมสมัยเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นบนพื้นฐานศิลปะเดิมซึ่งมีการผสมผสานศิลปะแขนงต่างๆเข้าไว้ด้วย และมีความเป็นปัจจุบันที่สามารถสื่อสารกับคนในสังคมขณะนั้นๆได้ ดังแนวคิดต่อไปนี้คือ

Richard A. Long (อ้างถึงใน Naraphong Charassri, 2001)ได้กล่าวถึงการแสดงร่วมสมัยว่า “contemporary just means now, the current, anything that going on now is contemporary. All the art that is being produced today is contemporary art. It’s doesn’t mean a certain style or anything, just mean today. “Contemporary is so called because it is always “up-to-date”. It’s take many forms each teacher or choreographer evolving their own individual way of moving by experimenting with current ideas”

ศิลปะร่วมสมัยมีความเกี่ยวข้องกับยุคหลังทุนนิยม วัฒนธรรมการค้าทำให้ความสำคัญของสิ่งที่เป็นศิลปะถูกผสมกลมกลืนกับการพาณิชย์ เพราะการขยายตัวทางอุตสาหกรรมและความแพร่หลายทางเทคโนโลยี ซึ่งเป็นสิ่งแวดล้อมใหม่ๆและเป็นความหมายทางสังคมที่ได้มาจากรูปแบบของการบริโภคและการใช้ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ทำให้งานศิลปะมีพื้นฐานความคิดว่าเป็นงานศิลปะที่ผสานทุกสิ่งทั้งในอดีตและปัจจุบัน จัดวางเรียงใหม่โดยไม่ตั้งบนพื้นฐานโครงสร้างเดิมแต่ถือเอาหลักความพอใจเป็นที่ตั้งมีการแตกย่อยของอารมณ์ความรู้สึกด้วยรูปแบบความไม่ต่อเนื่องทางความรู้และวัฒนธรรม (เพ็ญศิริ เศวตวิหารี, 2541 : 19)

ศิลปะการแสดงร่วมสมัยนั้นมีความแตกต่างจากศิลปะการแสดงดั้งเดิมตามประเพณี(traditional art)อย่างแน่นอน เพราะการแสดงดั้งเดิมตามประเพณี มักมีรูปแบบที่ชัดเจนตายตัวอยู่แล้ว แต่การแสดงร่วมสมัย คือ รูปแบบการแสดงที่เป็นอิสระ (Free Form) การจะสร้างความร่วมสมัยได้หมายถึงสร้างความเป็นปัจจุบันให้เกิดขึ้นกับผลงานโดยสามารถสื่อสารและเข้าถึงคนในสังคมปัจจุบันได้เช่นเดียวกัน (สุธี คุณาวิชยานนท์, 2548 : 17)

ในยุคที่สังคมมีการเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นพลวัต ประกอบกับการรับอิทธิพลจากต่างประเทศโดยเฉพาะจากทางฝั่งตะวันตกทำให้ศิลปินผู้สร้างผลงานมีโอกาสที่จะวิเคราะห์

แสวงหา หยิบยืม หรือผสมผสานศิลปะการแสดงในแบบฉบับเดิมเข้ากับแนวทางการแสดงแบบใหม่เพื่อตอบสนองตัวสื่อและตัวสารที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ศิลปะร่วมสมัยเชิดชูการผสมผสานทางรูปแบบที่ก่อให้เกิดการแสดงประเภทใหม่ๆที่มีความแปลกประหลาดแต่น่าสนใจ หรือมีลักษณะลูกผสม(hybrid) แทนที่จะบริสุทธิ์ไร้การแปดเปื้อนเจือปน การผสมผสานเหล่านี้ทำให้เกิดการสื่อสารในรูปแบบใหม่ๆที่นอกจากจะคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์วัฒนธรรมการแสดงของเดิมให้คงอยู่แล้วยังทำให้คนในสังคมนั้นๆมองเห็นคุณค่าและรู้สึกว่าศิลปะการแสดงเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของสังคม

ศิลปะร่วมสมัยพัฒนามาจากพื้นฐานรากเหง้าของวัฒนธรรมตนเอง ดังนั้นผู้ที่จะทำการแสดงศิลปะร่วมสมัยได้ดีจึงต้องมีความรู้ความเข้าใจในพื้นฐานเดิมเป็นอย่างดีเสียก่อน แล้วค่อยนำมาปรับเปลี่ยนผสมผสานสิ่งใหม่เข้าไป จึงจะรู้ได้ว่าสิ่งใดที่ควรคงไว้หรือตัดทอน และสิ่งใดที่จะสามารถนำความร่วมสมัยเติมเข้าไปในชิ้นงานได้

นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2538: 113 - 116) ได้ให้ข้อสังเกตกับอนาคตของนาฏกรรมไทยไว้ว่า หากถือเอาความนิยมของประชาชนเป็นเกณฑ์ นาฏกรรมไทยโบราณดูเหมือนจะมีอนาคตที่มืดมน ศาสนาและความเชื่อหลายอย่างได้เปลี่ยนไป ความเคยชินกับวัฒนธรรมประชาธิปไตยทำให้คนหนุ่มสาวจำนวนมากโดยเฉพาะในเขตเมืองรับการเต้นรำแบบตะวันตกซึ่งเน้นความเสมอภาค, เสรีภาพ, อิสรภาพ, การแสดงอารมณ์ของปัจเจกบุคคล ฯลฯ ได้ดีกว่านาฏกรรมเก่า นาฏกรรมไทยในปัจจุบันไม่สามารถขยายตัวไปใช้และผนวกเอาสื่อและเทคนิคใหม่ๆเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของนาฏกรรมได้ ถ้านาฏกรรมไทยจะดำรงอยู่ในความนิยมของผู้คนต่อไป การปรับเปลี่ยนไปตามเทคนิคและสังคมคงเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้

งานอนุรักษ์มาตรฐานเก่าให้คงอยู่อย่างบริบูรณ์เป็นความจำเป็นเพราะมาตรฐานเก่าน่าจะเป็นคลังที่คนรุ่นใหม่สามารถเบิกมาใช้ได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุดแต่การจะนำเอาไปใช้นั้นไม่น่าจะเป็นการทำซ้ำอยู่เสมอไป หากควรจะนำไปเป็นฐานสำหรับการพัฒนานาฏกรรมร่วมสมัยที่เป็นของไทยขึ้น

ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ(สถาบันไทยคดีศึกษา, 2522 : 157 - 168) ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับการดัดแปลงว่า เมื่อมีการดัดแปลงขึ้น ไม่ว่าจะเป็นศิลปะประเภทใดย่อมเกิดปัญหาต่างๆ คนหัวเก่าบางคราวก็โวยวายถึงขนาดว่าจะทำให้ของดีเสียไป คนหัวใหม่บางคนก็ชอบ บางคนก็ไม่รู้ว่าอะไรถูกหรือผิดเพียงไหน เป็นธรรมดาเมื่อมีคนคิดสิ่งใหม่ขึ้น ย่อมมีผู้ต่อต้านพวกหนึ่งกับผู้ต้อนรับพวกหนึ่ง การดัดแปลงของเก่าถ้าทำด้วยความรู้และดัดแปลงเพียงบางส่วน

มักได้รับการยอมรับที่ดีกว่าการเปลี่ยนทั้งระบบ เพราะแท้จริงศิลปะต้องมีความเคลื่อนไหวมิฉะนั้นก็จะเกิดภาวะที่เรียกกันว่า “น้ำนิ่ง” ซึ่งมักจะกลายเป็น “น้ำเน่า” การรักษาของเก่านั้นคือการรักษาความวิจิตร มิใช่ปล่อยให้มีการเปลี่ยนแปลงไปนานจนลืมของเก่าไปหมด

มัทนี รัตนิน (เรื่องเดียวกัน, 2522 : 194) ได้ให้ความเห็นว่า ในยุคแห่งเสรีภาพเราจำเป็นต้องเปิดใจให้กว้างเพื่อรับวิทยาการใหม่ๆเข้ามาช่วยพัฒนาปรับปรุงมรดกเก่าให้สามารถมีคุณค่าต่อไปถึงชนรุ่นหลัง ตามหลักชีววิทยาการมีชีวิตอยู่รอดขึ้นอยู่กับความสามารถในการปรับตัวและดัดแปลงให้เข้ากับกาลสมัยและสภาพแวดล้อม แต่ในขณะเดียวกันเราก็ต้องรักษาความเป็นตัวของตัวเองไม่ให้สูญสลายไป การไม่เปลี่ยนแปลงนำไปสู่ความเสื่อมโทรมและความตาย แต่การเปลี่ยนแปลงมากเกินไปก็นำไปสู่ความหายนะเช่นเดียวกัน

ในระยะเวลาไม่กี่ปีที่ผ่านมาการสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยมีความแพร่หลายมากขึ้น ประกอบกับกระแสการแข่งขันทางวัฒนธรรมที่กำลังเกิดการแย่งชิงพื้นที่กันในสังคม ทำให้ประเทศไทยเรียกร้องหาเอกลักษณ์วัฒนธรรมประจำชาติไทย ศิลปะการแสดง “โขน” จึงถูกรื้อฟื้นและนำมาพัฒนาปรับปรุงอีกครั้ง ทั้งนี้การแสดงโขนในปัจจุบันผู้สร้างผลงานได้นำความรู้ทางการแสดงที่มีพื้นฐานมาจากการแสดงโขนแนวขนบเข้ามาประยุกต์กับแนวทางของตนเอง มุ่งสื่อสารกับผู้ชมทั่วไปในสังคมมากกว่าที่จะเลียนแบบการแสดงต้นฉบับตามมาตรฐานท่ารำให้เหมือนมากที่สุด

คำว่า “โขนร่วมสมัย” มิได้หมายความแต่เพียงว่ามีในยุคสมัยปัจจุบันเท่านั้นแต่ยังหมายรวมถึงปัจจัยอื่นๆที่ก่อให้เกิดเป็นงานร่วมยุคร่วมสมัยโดยมีแนวทางดังนี้

1. <u>ร่วมสมัยด้วยแบบแผนการแสดง</u>

จะเห็นได้ว่าในการแสดงโขนร่วมสมัยนั้นศิลปินผู้สร้างผลงานมักจะนำเอาวิธีการแสดงอย่างอื่นเข้ามาประสมกับท่าทางการร่ายรำ เช่น แดนซ์ บัลเลย์ บูโต เป็นต้น หรืออาจมีการลดทอนท่าทางร่ายรำให้สื่อความหมายได้ง่ายขึ้น แม้แต่การไม่สวมหน้ากากของตัวละครในโขนเช่นอดีตแต่ผู้แสดงได้นำเสนอหน้ากากอันใหม่ซึ่งก็คือหน้าของผู้แสดงมาสวมใส่ไว้แทนนั่นเอง

2. <u>ร่วมสมัยด้วยเนื้อหาในการแสดง</u>

สาเหตุหนึ่งที่โขนได้รับความนิยมลดน้อยลงนั้นก็เนื่องจากการแสดงใช้เวลานานไม่ได้มีเนื้อหาหรือประเด็นที่น่าสนใจในสังคมปัจจุบัน เนื้อเรื่องของโขน

โดยส่วนใหญ่มักจะเล่นเรื่องรามเกียรติ์ในตอนต่างๆ ซึ่งไม่เกี่ยวพันกับชีวิตของผู้ชมในความเป็นจริงเลยแม้แต่น้อย ดังนั้นในยุคที่คนเชื่อในเหตุและผล ผู้ชมจึงต้องการเนื้อหาที่สามารถกระทบจิตใจ หรือสะท้อนสิ่งที่อยู่ในสังคมขณะนั้นได้ การแสดงโขนร่วมสมัยจึงเน้นที่ความกระชับ ชัดเจน และอาจมีเนื้อหาที่เกี่ยวพันกับชีวิตความเป็นจริงของคนในสังคม ซึ่งสิ่งเหล่านี้เองเป็นแรงดึงดูดที่ทำให้คนส่วนใหญ่เข้ามาติดตามและสนับสนุนการแสดงโขนต่อไป

3. ร่วมสมัยด้วยรูปแบบและเทคนิคในการแสดง

อิทธิพลของเทคโนโลยีจากต่างประเทศที่หลั่งไหลเข้ามาอย่างไม่หยุดหย่อน ถูกนำมาใช้ในการแสดงร่วมสมัยมากขึ้น ทำให้ทั้งผู้สร้างงานและผู้ชมมีความรู้ ความเข้าใจ รวมถึงความคุ้นเคยกับนวัตกรรมแปลกใหม่ โดยผู้สร้างงานมักจะทดลองและพยายามนำสื่อมัลติมีเดียมาใช้เพื่อให้เกิดความน่าสนใจและนำมาใช้เพื่อช่วยสื่อความหมายในการแสดงให้สัมฤทธิ์ผลมากที่สุด

การแสดงโขนร่วมสมัยสามารถช่วยสร้างกลุ่มผู้ชมในวงกว้างขึ้น สามารถสื่อสารทั้ง วิธีการแสดงที่มีการผสมผสานหลายอย่างเข้าไว้ด้วยกัน เนื้อหาที่แปลกใหม่และเป็นปัจจุบัน รูปแบบการนำเสนอที่ใช้เทคโนโลยีทันสมัยที่จะสามารถสื่อสารกับคนในยุคปัจจุบันและรองรับรสนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนไปได้ เพราะการสร้างสรรค์งานร่วมสมัยย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปตามการเปลี่ยนแปลงของโลกที่ก้าวไปข้างหน้าอยู่ตลอดเวลา แต่กระนั้นการรักษาของเดิมเอาไว้ก็มีความจำเป็นจึงเป็นหน้าที่ของการแสดงโขนแนวขนบอย่างเช่น การแสดงโขนของกรมศิลปากร เป็นต้น

แนวคิดเรื่องสุนทรียภาพของใช้แสงสำหรับละครเวที

ในยุคสมัยที่สื่อมวลชนมีอิทธิพลในแง่ศรัทธาความแพร่หลาย ละครเวทีจึงกลายเป็นละครของคนกลุ่มน้อย แต่อันที่จริงตลอดเวลานับเป็นพันปีก่อนหน้านี้ ละครเวทีจัดเป็นละครประเภทเดียวที่มีอยู่ เสน่ห์ของละครเวทีจึงไม่มีสื่อใดที่เสมอเทียบเท่าได้ ทั้งนี้เพราะความมีชีวิตจิตใจของเรื่องราวที่แสดงอยู่ตรงหน้าสามารถสื่อสารกับคนดูได้โดยตรงทันที สาเหตุนี้เองทำให้ละครเวทีสร้างพลังทางอารมณ์อย่างรุนแรงแก่ผู้ชม ความสนใจจดจ่อกับเรื่องราวบนเวทีจึงเริ่ม

ตั้งแต่แสงไฟในโรงละครค่อยๆดับมืดลงพร้อมๆกับม่านบนเวทีค่อยๆเปิดตัวขึ้น และแสงไฟก็จะสว่างขึ้นอีกครั้งเพื่อเริ่มต้นเรื่องราวในละครเวที

องค์ประกอบของละครเวทีตามที่ปรากฏในหนังสือเรื่อง “Poetics” ของอริสโตเติล นักปรัชญาเมธีในยุคกรีกได้กล่าวไว้มีอยู่ด้วยกัน 6 ประการ(นพมาส ศิริกายะ,2525) ได้แก่

1. โครงเรื่อง(Plot) คือ เนื้อเรื่องหรือเรื่องราวที่มีการลำดับเรื่องราวในการนำเสนอ
2. ตัวละคร (Character) คือ ตัวละครที่แสดงในละครเรื่องหนึ่งๆ
3. แนวคิด (thought) คือ แก่นความคิดหลักของเรื่องเป็นสิ่งที่ผู้สร้างต้องการจะนำเสนอความคิดนี้ไปสู่ผู้ชมผ่านละครเรื่องนั้นๆ
4. การใช้ภาษา (Diction) คือ ภาษาซึ่งอาจหมายถึงบทละคร ซึ่งการใช้ภาษาของละครจะต้องสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจได้ในทันทีที่นักแสดงพูด เพราะผู้ชมไม่มีโอกาสหยุดคิดในระหว่างการชม
5. เพลง/ดนตรี (Song) คือ เสียงต่างๆได้แก่ เสียงพูดของนักแสดง เพลง และเสียงประกอบที่นำมาใช้ในการแสดง
6. ทัศนภาพ (Spectacle) คือ ภาพบนเวทีอันเป็นภาพตระการตาที่ปรากฏขึ้นต่อสายตาผู้ชมทั้งฉาก แสง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า อุปกรณ์ประกอบฉาก ความสดและพลังจากการแสดงสดนั้นจะสร้างความตระการตาให้แก่ผู้ชม

จากองค์ประกอบข้างต้นทำให้เห็นได้ว่าการถ่ายทอดทัศนภาพไปสู่ผู้ชมล้วนเป็นส่วนหนึ่งที่สำคัญต่อการแสดง เพราะการสื่อสารในการแสดงละครเวทีจำเป็นต้องสื่อสารออกมาอย่างชัดเจน ละครเวทีไม่เหมือนสื่อโทรทัศน์และภาพยนตร์ที่จะมุมกล้องในการกำหนดสายตาและกำหนดความสนใจของผู้ชมให้อยู่ที่จุดใดจุดหนึ่งเพียงอย่างเดียว ดังนั้นการแสดงละครเวทีจึงจะต้องมีพลังเพื่อดึงดูดและขยายท่าทางการแสดงออกมา (Exaggeration) ฉะนั้นนอกจากนักแสดงที่อยู่บนเวทีแล้วส่วนประกอบอื่นๆของละครเวทีไม่ว่าจะเป็นฝ่ายฉาก แสง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า อุปกรณ์ประกอบฉาก ทุกสิ่งที่อยู่บนเวทีล้วนต้องเป็นตัวเครื่องมือในการส่งสารที่นักแสดงพยายามจะสื่อออกมาให้ชัดเจนและเข้าถึงผู้ชมให้ได้มากที่สุด

ดังนั้นแสงที่จัดว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะก่อให้เกิดทัศนภาพในละครจึงนับว่ามีบทบาทอย่างมากในการเป็นเครื่องมือหนึ่งที่จะสามารถถ่ายทอดเรื่องราวหรือส่งเสริมต่อความหมายของตัวเรื่อง ที่จะสนับสนุนให้นักแสดงและผู้ชมเกิดการถ่ายทอดแลกเปลี่ยนและเชื่อมต่อเรื่องราวในละครร่วมกันตลอดช่วงของการแสดง

แม้ความสำคัญของการจัดแสงบนเวทีการแสดงเกิดขึ้นเพราะแสงทำให้แลเห็นการแสดง สิ่งสำคัญพื้นฐานของการจัดแสงสว่างคือการทำให้ผู้ชมเห็นการแสดง การเคลื่อนไหวของตัวละคร นักแสดง เห็นฉาก เห็นเครื่องแต่งกาย แต่ในละครเวทียุคปัจจุบันแสงได้มีพัฒนาการของอุปกรณ์ในการส่องสว่างที่มากขึ้นกว่าเดิม ฉะนั้นอิทธิพลของแสงจึงไม่ได้จำกัดเพียงแค่เป็นเครื่องมือในการส่องสว่างเพียงเท่านั้นแต่ยังมีอิทธิพลไปถึงการสร้างบรรยากาศ อารมณ์รวมถึงการสื่อความหมายของเรื่องราวไปสู่ผู้ชมให้เกิดความเข้าใจและการรับรู้สัมผัสเนื้อของสารในละครได้ลึกซึ้งและแนบเนียน

เป็นเวลานานกว่า 2,000 ปี ที่แสงสว่างจากธรรมชาติได้เข้ามามีบทบาทต่อการแสดงบน เวทีโดยเริ่มตั้งแต่เมื่อมนุษย์เริ่มรู้จักการแสดงออก มนุษย์จึงเริ่มอาศัยแสงสว่างจากธรรมชาติในช่วงเวลาหนึ่งเพื่อแสดงความรู้สึกนึกคิดหรือถ่ายทอดประสบการณ์ของตนเองให้แก่ผู้อื่นได้รับรู้ได้เห็น ฉะนั้นการแลเห็น (Visibility) จึงนับเป็นหลักเกณฑ์ข้อแรกของการจัดแสงสว่างสำหรับละครเวที

นักออกแบบแสงทำหน้าที่เฉกเช่นเดียวกับจิตรกรที่ป้ายพู่กันลงบนผืนผ้าใบซึ่งนักออกแบบแสงจะต้องรู้ว่าบริเวณเวทีจะต้องได้รับแสงสว่างที่พอเพียงอยู่ตลอดเวลาเพื่อที่จะให้คนดูมองเห็นได้โดยไม่ต้องเพ่งสายตา แต่การมองเห็นนั้นหมายความว่าต้องผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ที่เหมาะสมกับละครเรื่องนั้นๆด้วย การให้แสงที่ดีต้องเลือกและเน้นการแสดงที่ต้องการชี้ให้เห็น เช่น บริเวณประตูทางเข้าไม่จำเป็นต้องมีแสงสว่างอยู่ตลอดทั้งฉากแต่เมื่อใดก็ตามที่มีนักแสดงหลักเข้ามาหรือเกิดการกระทำที่สำคัญกับเนื้อเรื่องตรงบริเวณนั้นย่อมต้องให้ผู้ชมเกิดการมองเห็นโดยที่ไม่รู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงของแสงที่เกิดขึ้น ดังนั้นการให้แสงจึงเน้นให้เห็นลักษณะที่เหมาะสมทางอารมณ์และจิตวิทยาของละคร

ในการแสดงละครนักออกแบบแสงนับเป็นศิลปินผู้หนึ่ง อุปกรณ์และเทคนิคที่ใช้ในการส่องสว่างล้วนเป็นผลลัพธ์ที่เกิดจากการกลั่นกรองสร้างสรรค์ของนักออกแบบแสงมาแล้วอย่างรอบคอบ ทั้งนี้เพื่อตอบสนองความต้องเฉพาะการของละครเวทีเรื่องนั้นๆโดยจะต้องคำนึงถึงปัจจัยพื้นฐานในการออกแบบแสงสำหรับละครเวทีดังนี้

1. **แสงทำให้เกิดการแลเห็น** (Visibility)

การมองเห็นถือว่าเป็นหน้าที่ที่สำคัญที่สุดในการแสดง สามารถทำให้นักแสดง การเคลื่อนไหวของตัวละคร เสื้อผ้า ฉาก ดูสว่างชัดเจนต่อการมองเห็นของผู้ชม หากแสงไม่สามารถทำหน้าที่หลักข้อนี้ได้ก็ถือว่าไม่สามารถใช้แสงในการทำหน้าที่อื่นๆได้เช่นกัน ทั้งนี้การแลเห็นไม่ได้หมายความถึงทุกพื้นที่บนเวทีจะต้องสว่างอยู่ตลอดเวลา แต่สิ่งเหล่านี้ถูกกำหนดเป็นบางเฉพาะพื้นที่โดยผู้ออกแบบแสง และผู้กำกับการแสดงจะเป็นผู้ดูแล (Gillette, 1978)

2. **แสงเป็นสื่อนำสายตาของผู้ชม** (Selective Focus)

เพราะการแสดงสดบนเวทีไม่เหมือนการแสดงในภาพยนตร์หรือโทรทัศน์ที่จะมีเลนส์ของกล้องมาช่วยในการเน้นการกระทำของตัวละครที่เป็นการกำหนดกรอบสายตาของผู้ชม การแสดงบนเวทีผู้ชมสามารถมองได้ทั่วทั้งเวทีดังนั้นการใช้แสงจึงมีหน้าที่ดึงดูดสายตาของผู้ชมให้มุ่งมาที่จุดใดจุดหนึ่งของเวที

การจัดแสงเป็นการนำสายตาของผู้ชมไปสู่จุดหมายที่ผู้ออกแบบต้องการเน้นย้ำ หรือต้องการให้ผู้ชมเกิดความสนใจเป็นพิเศษ แสงสามารถนำสายตาผู้ชมได้โดยการเน้นย้ำไปที่กลุ่มของนักแสดงที่กำลังมีบทสนทนาอันมีผลต่อการดำเนินเรื่องราวของตัวละคร และไม่สร้างความสับสนให้แก่ผู้ที่ชมการแสดง เมื่อแสงส่องตามตัวนักแสดงเปิดและฉายไปที่ใคร ก็ย่อมจะทำให้รู้ว่า ณ เวลานี้บุคคลนั้น คือ ผู้ที่มีความสำคัญที่สุดบนเวที นอกจากนี้การใช้แสงเน้นเฉพาะจุดที่สำคัญสามารถช่วยให้เกิดความหลายหลายบนเวที ลดภาพอันไม่พึงประสงค์ที่จะไม่ให้ผู้ชมแลเห็น หรือช่วยในการเปลี่ยนฉากในขณะที่มีการแสดงอยู่โดยไม่ทำให้ผู้ชมเสียสมาธิในการรับชมการแสดงนั้นๆ (Sweet, 1995)

3. **แสงสามารถสร้างมิติและพื้นผิวที่หลากหลาย** (Modeling Texture)

แสงมีความสามารถในการสร้างมิติ แสง เงา และลักษณะพื้นผิวให้แก่สิ่งต่างๆ ที่ปรากฏต่อสายตาของผู้ชมการแสดง ไม่ว่าจะเป็นฉากการแสดง เครื่องแต่งกายของนักแสดง อุปกรณ์ประกอบฉาก หรือแม้แต่มิติและพื้นผิวบนใบหน้าหรือลำตัวของนักแสดง อาทิ ฉากถ้ำในป่าลึก นอกจากการออกแบบฉากที่สามารถจินตนาการของถ้ำให้ผู้ชมเชื่อแล้ว แสงก็จะเป็นตัวสร้างมิติความลึก ความตื้นของถ้ำ เป็นตัวกำหนดทิศทางของแสงที่จะตกกระทบลงมาสู่ปากถ้ำหรือลำแสงที่ลอดผ่านตามช่องหินของถ้ำ ในนักแสดงแสงก็สามารถสร้างมิติต่างๆ ซึ่งอาจเป็นมิติบนใบหน้าหรือลำตัว เช่น การแสดงที่ต้องการเน้นลักษณะของกล้ามเนื้อของนักแสดงชายหรือเน้นลักษณะของ Shape ของนักแสดง เป็นต้น ทำให้เกิดแสง เงา ที่พาดผ่านไปบนฉาก เครื่องแต่งกาย

หรือแม้แต่บนตัวของนักแสดง สร้างลักษณะของ shapes forms และลักษณะพื้นผิวของวัตถุที่หลากหลายบนเวทีการแสดงได้ (Parker, 1987)

4. **แสงสร้างบรรยากาศและอารมณ์ในการแสดง** (Atmosphere Mood)

การสร้างอารมณ์และบรรยากาศในการแสดงเป็นอีกหน้าที่หนึ่งของนักออกแบบแสง ที่จะทำให้ผู้ชมได้รับสารหรือมีอารมณ์คล้อยตามไปกับการแสดงได้รวดเร็วหรือง่ายยิ่งขึ้น เมื่อผู้ออกแบบได้นำเสนอผลงานเป็นที่เรียบร้อย ผู้ออกแบบแสงก็จำเป็นต้องศึกษาบทละคร หรือ Theme ของการแสดงนั้นๆ และสร้างชีวิตชีวาให้กับการแสดง แสงสามารถกระตุ้นแรงตอบสนองทางอารมณ์ของมนุษย์ได้เป็นอย่างดี สามารถบอกเวลาได้ว่า เวลานี้ในเรื่องเป็นเวลาเช้า สาย บ่าย เย็น หรือกลางคืน สามารถบอกได้ว่าการแสดงนี้เกิดในช่วงเวลาไหน ฤดูกาลใด เช่น เมื่อเรานึกถึงบรรยากาศในฤดูหนาวแสงที่ปรากฏบนเวทีอาจจะเป็นโทนสีฟ้าหรือน้ำเงิน สามารถบ่งชี้ได้ว่าสภาวะแวดล้อมของตัวละครนั้นมีลักษณะอย่างไร นำเสนออารมณ์ของการแสดงในช่วงนั้นๆ เช่น ดีใจ กลัว เศร้า ตื่นเต้น รุนแรง ฯลฯ (Walters, 1997)

แนวคิดและทฤษฎีเรื่องการสื่อความหมาย สัญญะและสัญลักษณ์

สัญวิทยา(semiology) ปรากฏอยู่ในความคิดของมนุษย์ อันถือเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวของเรา ได้แก่ ภาษา รหัส สัญญาณ เครื่องหมาย ฯลฯ หรือหมายถึงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมายแทนของจริงตัวจริงในตัวบทและในบริบทหนึ่งๆ การนำทฤษฎีสัญวิทยามาใช้ในการศึกษาการสื่อสารของมนุษย์ ถือเป็นการศึกษาในแนวใหม่ และเป็นจุดเน้นที่ต่างไปจากการศึกษาดั้งเดิมที่มุ่งศึกษาการสื่อสารแบบเป็น กระบวนการที่เกี่ยวข้องอยู่กับสาร ช่องทาง เครื่องส่ง ผู้รับ เสียงรบกวน และการย้อนกลับซึ่งถือเป็นพื้นฐานของการสื่อสาร

สัญวิทยาเป็นทฤษฎีที่นำมาอธิบายการสื่อสารของมนุษย์ว่า การสื่อสารคือจุดกำเนิดของความหมาย ซึ่งการศึกษาแนวนี้จะไม่สนใจความล้มเหลวของการสื่อสาร และไม่เกี่ยวข้องกับประสิทธิผลและความถูกต้อง แต่เป็นแนวทางการศึกษาเชิงสังคมหรือความแตกต่างของวัฒนธรรมระหว่างผู้ให้และผู้รับสาร ตลอดจนความหลากหลายของความหมายภายในระบบภาษา วัฒนธรรม และความความเป็นจริงที่ไม่สามารถแสดงผลเป็นลูกศรหรือเป็นเส้นตรงของกระแสการไหลของข่าวสาร แต่เป็นการศึกษาเชิงโครงสร้าง โดยมุ่งความสนใจไปที่การวิเคราะห์โครงสร้างที่กลุ่มความสัมพันธ์ที่ทำให้สาร หมายถึง บางสิ่งที่มันสร้างเครื่องหมายบน

กระดาษ หรือเสียง ไปยังสารที่จะถูกส่งออกไปในการสื่อสารแต่ละครั้ง ดังนั้นการศึกษาแนวสัญวิทยานี้ถือว่าตัวกำหนดของการสื่อสารขึ้นอยู่กับสังคม และสิ่งรอบตัวบนโลกของมนุษย์ ไม่ใช่ขึ้นอยู่กับกระบวนการของการสื่อสาร แต่ระบบสัญญะทำการควบคุมการสร้างความหมายของตัวบทให้เป็นไปอย่างมีความสลับซับซ้อนอย่างแฝงเร้น และต้องขึ้นอยู่กับลักษณะของแต่ละวัฒนธรรม

ตามทัศนะของ F. De Saussure แบ่งสัญญะออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือ ตัวหมาย(Signifier) เป็นรูปแบบทางกายภาพของสัญลักษณ์ เช่น คำที่ถูกเขียน เส้นต่างๆ ในหน้ากระดาษที่ก่อให้เกิดภาพวาด รูปภาพ หรือเสียง ส่วนที่สองคือ ตัวหมายถึง(Signified) คือ บริบทภายในใจที่ถูกหมายถึงโดยตัวหมาย ดังนั้นคำว่า ต้นไม้ ไม่จำเป็นต้องเป็นต้นไม้ที่เฉพาะเจาะจง แต่หมายถึงบริบทที่ถูกสร้างขึ้นทางวัฒนธรรมว่าคือความเป็นต้นไม้ กระบวนการทั้งหมดนี้เราเรียกว่า การสร้างความหมาย

การสื่อสารมีหลายรูปแบบทั้งการสื่อสารระหว่างบุคคล การสื่อสารในองค์กร การสื่อสารต่างวัฒนธรรมและอื่นๆอีกมากมาย ซึ่งละครก็ถือว่าเป็นรูปแบบหนึ่งของการสื่อสารเช่นกัน โรลองด์ บาร์ธส์(Roloand Barthes, 1978 อ้างถึงในวัลยา วิวัฒน์ศร, 2538 : 123) ได้ให้คำจำกัดความของละครไว้ว่า “ละคร” คือเครื่องจักรแห่งการสื่อสารประเภทหนึ่ง ในขณะที่ไม่ได้ทำงานเครื่องจักรนี้จะซ่อนตัวอยู่หลังม่าน แต่เมื่อมีการเปิดตัว เครื่องจักรนี้มันจะส่งสารจำนวนหนึ่งมายังเราทันที สารเหล่านี้มีลักษณะพิเศษเฉพาะ กล่าวคือมันถูกส่งมาพร้อมๆกัน แต่ด้วยจังหวะที่แตกต่างกันในการแสดงแต่ละขณะ เราจะได้รับข่าวสารถึงหกหรือเจ็ดประการในเวลาเดียวกัน(จากฉาก เสื้อผ้า แสง ตำแหน่งของนักแสดง กริยาท่าทาง ภาใบ้ คำพูด) ข่าวสารบางประเภทคงที่ (กรณีของฉาก) ในขณะที่ข่าวสารอื่นๆเปลี่ยนไป(คำพูดกริยาท่าทาง) ซึ่งเป็นเรื่องของการประสานข่าวสารอย่างแท้จริงและนี่คือลักษณะของความเป็นละคร

การศึกษาในเชิงสัญญะให้ความสำคัญกับการหาความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายกับตัว หมายถึง เพื่อดูว่าความหมายถูกสร้างขึ้นและถูกถ่ายทอดออกมาอย่างไร โดยนำเอาตัวบทมาวิเคราะห์เพื่อดูว่าตัวหมายนั้นสร้างความหมายอย่างไร Barthes ได้แยกประเภทและระดับของความหมายที่บรรจุอยู่ในสัญญะออกเป็น 2 ระดับ คือ

<u>ระดับแรกเป็นการตีความตามความหมายตรง (Denotation Meaning)</u>

การตีความตามความหมายตรง เป็นระดับที่เกี่ยวข้องกับความจริงตามธรรมชาติ เป็นการอ้างถึงสามัญสำนึกหรือความหมายที่ปรากฏแจ่มแจ้งอยู่แล้วของสัญญะ(Sign) และ

ความสัมพันธ์ของสัญญะกับสิ่งที่กล่าวถึงในความหมายที่ชัดแจ้งของสัญญะ เช่น เมื่อใช้แสงสีขาวส่องลงมาบนเวทีตามปรกติก็จะไม่มีความหมายอื่นใดนอกจากการทำให้ผู้ชมเห็นช่วงเวลาของฉากและสีหน้า ท่าทางที่นักแสดงคนนั้นกำลังกระทำอยู่ มักจะพบในการใช้แสงสำหรับละครเวทีแนวเรียลิสติก

ระดับที่สอง เป็นการตีความหมายโดยนัยแฝง (Connotation Meaning)

การตีความหมายในขั้นนี้จะเป็นการตีความหมายในระดับที่มีปัจจัยทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยซึ่ง ไม่ได้เกิดจากตัวของสัญญะเอง เป็นการอธิบายถึงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อสัญญะกระทบกับความรู้สึกหรืออารมณ์ของผู้ใช้และคุณค่าทางวัฒนธรรมของเขา ซึ่งสัญญะในขั้นนี้จะทำหน้าที่ 2 ประการ คือ ถ่ายทอดความหมายโดยนัยแฝง และถ่ายทอดความหมายในลักษณะมายาคติ (Myths)

ซูซาน แลงเกอร์ ได้เสนอแนวคิดเรื่อง “ภาษาและการสื่อความหมาย” อันเป็นแนวทางวิชาการที่สนใจศึกษาเรื่อง “สัญลักษณ์”เป็นพิเศษ โดยแนวคิดสำคัญๆของแลงเกอร์มีดังนี้ (สุโขทัยธรรมาธิราช, 2549 : 74)

1. *มนุษย์กับสัญญะ* แลงเกอร์พิจารณาว่าสัญลักษณ์เป็นรากฐานทั้งหมดของความรู้และความเข้าใจของมนุษย์ “จิต/ความนึกคิดของเรา”ได้ค่อยๆ เปลี่ยนไปจากการให้ความสนใจเรื่อง “วิธีการที่มนุษย์ได้ประสบการณ์” มาสู่เรื่อง “วิธีการใช้ข้อมูลที่ได้จากประสาทสัมผัสทั้งห้า”

   กระบวนการสร้างความคิด/ความรู้สึกของมนุษย์และสัตว์โลกอื่นๆ ต่างถูกควบคุมด้วย “ความรู้สึก” ซึ่งจะถูกกระตุ้นได้ก็ต่อเมื่อต้องมี “วัตถุของจริง” ผ่านเข้ามาในอวัยวะรับสัมผัสทั้งห้า แต่ทว่าความรู้สึกของมนุษย์นั้นมีคุณสมบัติพิเศษบางอย่างเพิ่มเติมขึ้นมา กล่าวคือ มนุษย์สามารถสร้างความรู้สึกต่อวัตถุ/ผู้คนหนึ่งได้ โดยที่วัตถุ/บุคคลตัวจริงนั้นไม่จำเป็นต้องปรากฏอยู่หน้าอวัยวะรับสัมผัสทั้งห้าของเรา เพราะเพียงแต่ปรากฏมาในรูปแบบของ “สัญลักษณ์และภาษา”ก็สามารถก่อให้เกิดความนึกคิดและห่วงใยขึ้นได้แล้ว

2. *สัญญะ กับ สัญลักษณ์ (Sign/Symbols)* : "สัญญะ"เป็นสิ่งเร้าสิ่งหนึ่งที่บ่งแสดงให้เห็นสิ่งอื่นๆ โดยที่สัญญะนี้จะมีคุณลักษณะที่สอดคล้องหรือใกล้เคียงกับเหตุการณ์/วัตถุ/คนที่มันแทนอยู่ ส่วน "สัญลักษณ์"นั้นมีลักษณะที่ซับซ้อนกว่าเพราะสัญลักษณ์มิได้เป็นเพียง "ตัวแทนของวัตถุ" ที่มันแทนอยู่เท่านั้นหากแต่ยังเป็น "เครื่องมือของความคิด" ที่เราจะใช้คิดถึงวัตถุที่มันแทนที่อยู่อีกด้วย ฉะนั้นถึงแม้วัตถุ/คน/เหตุการณ์จะไม่ได้มาปรากฏอยู่ต่อหน้าอวัยวะรับสัมผัสทั้งห้าของเรา เราก็สามารถจะสร้างความนึกคิด/สร้างความรู้สึกขึ้นมาได้ คำว่า "แหวนแทนใจ" "ของที่ระลึก" "ดอกกุหลาบสีแดงในวันวาเลนไทน์" คือตัวอย่างของสัญลักษณ์ที่กล่าวมา

3. *มนุษย์เป็นสัตว์ใช้สัญญะ* : มนุษย์ไม่เพียงแต่เป็น "สัตว์ที่ใช้สัญญะ"ได้ และมีความสามารถในการใช้สัญญะเท่านั้น หากแต่มนุษย์ยังมีความต้องการพื้นฐานที่จะใช้สัญญะอีกด้วย กระบวนการสร้างสัญญะในหมู่มวลมนุษย์เป็นกระบวนการที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องตลอดเวลา และเป็นกระบวนการที่สำคัญสำหรับมนุษย์พอๆกับการกินและการหลับนอนเลยทีเดียว

   การกระทำที่ใช้สัญลักษณ์ของมนุษย์มีอยู่อย่างหลากหลายซึ่งแลงเกอร์ได้จัดกลุ่มออกเป็น 2 ประเภทคือ การกระทำที่เป็นการใช้ภาษา (speech)และการใช้สัญลักษณ์ที่ไม่ใช้ภาษา ซึ่งแลงเกอร์เรียกว่า "พิธีกรรม" (ritual) การตอบสนองนั้นจะแสดงออกมาในรูปแบบของสัญลักษณ์ที่อาจจะออกมาเป็นเครื่องหมายบนกระดาษ หรืออาจเป็น "อากัปกิริยา" บางอย่าง ทั้งหมดนี้ล้วนเป็น "คุณภาพของความหมาย" ทั้งนั้นที่สามารถแสดงออกมาได้หลากหลายลักษณะ หลายรูปแบบพฤติกรรมทั้งหลายของมนุษย์

4. *ความหมายคืออะไร* : แลงเกอร์กล่าวว่า "หากตราบใดที่วัตถุชิ้นหนึ่งไม่ได้มีความหมายเดียว และบุคคลหนึ่งก็มิได้มีความหมายเดียว ตราบนั้นความหมายที่จะเกิดขึ้นจากรูปแบบความสมันพันธ์ระหว่าง 3 องค์ประกอบนั้นก็ไม่เคยเลยที่จะมีเพียง *หนึ่งความหมายที่สมบูรณ์*" ดังนั้นในการตีความของสัญลักษณ์จึงประกอบไปด้วยมิติ 2 ด้านคือ ความหมายเชิงตรรกะ (logical meaning) และความหมายเชิงจิตวิทยา(Phychological meaning)

ความหมายเชิงตรรกะ เป็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวสัญลักษณ์กับสิ่งที่อ้างถึง เช่น ถ้าเขียนคำว่า “แมว” ก็หมายถึง “ตัวแมวจริงๆ” ส่วนความหมายเชิงจิตวิทยาเป็นความสัมพันธ์ระหว่างสัญลักษณ์กับบุคคล เช่นเห็นคำว่า “แมว” หรือ “ภาพแมว” นาย ก. อาจจะคิดถึงสัตว์ที่เคล้าแข้งเคล้าขาน่าเอ็นดู นางสาว ข. อาจจะคิดถึงสัตว์ที่น่ากลัว แบบน้องๆเสือเป็นต้น

5. *ภาษากับลำดับขั้นทางจิตของมนุษย์* : กระบวนการใช้ภาษาแบบสัตว์ที่เกิดมาแต่แรกเริ่มและติดมากับพันธุกรรมของสิ่งมีชีวิต ต่อมายกระดับจาก “สภาวะการใช้ภาษาแบบสัตว์” เข้าสู่ระดับใหม่ของ “การใช้ภาษาแบบมนุษย์” ภาษาเริ่มเข้ามามีกลไกในการทำงานทุกอย่างของสมองส่วนที่ยกระดับสูงและกว้างขึ้น กลไกตัวนี้เป็นตัวสร้างสรรค์รูปแบบการทำงานทางจิต อิทธิพลทางภาษายังหยั่งรากลึกลงไปถึงกระบวนการจัดระบบการรับรู้และการรับรู้ทางจิตใต้สำนึกที่เป็นตัวชักนำทัศนะต่างๆของเราให้คล้อยตามไป

แลงเกอร์อธิบายว่า สัญลักษณ์ทุกชนิดสามารถสื่อสารมโนทัศน์เฉพาะ(concept) ซึ่งเป็นแนวคิดทั่วๆไปหรือแบบแผน หรือรูปแบบอย่างใดอย่างหนึ่ง มโนทัศน์เฉพาะนี้จะมีความหมายบางอย่างร่วมกันระหว่างบรรดาคู่การสื่อสารและในเวลาเดียวกัน ผู้สื่อสารแต่ละคนก็ยังมีภาพลักษณ์หรือความหมายเฉพาะส่วนตัวที่มีรายละเอียดปลีกย่อยเฉพาะตัวออกไป ดังนั้นในทุกครั้งความหมายที่เกิดขึ้นกับบุคคลจึงประกอบด้วย 2 ส่วนเสมอ คือ *ความหมายที่มีร่วมกับคนอื่น* และ *ความหมายที่มีลักษณะเฉพาะส่วนตัว*

6. *สามคำศัพท์สำคัญ* :

○ Signification คือ ความหมายของสัญญะหนึ่งๆเป็นสิ่งเร้าแบบชั้นเดียว(single stimulus) ที่บ่งบอกถึงการมีอยู่ของวัตถุที่สัญญะนั้นยืนแทนที่อยู่ signification จึงเป็นความสัมพันธ์แบบตัว-ต่อ-ตัวระหว่างสัญญะกับวัตถุ เช่น ระหว่าง “สัญญะไฟแดง” กับ “การห้ามข้ามถนน”

○ Denotation เป็นความสัมพันธ์ระหว่าง “สัญลักษณ์” กับ “วัตถุที่มันยืนแทนที่” ตัวอย่าง denotation ของสัญลักษณ์ เช่น เวลามีใครพูดคำว่า

"สุนัข" ในความคิดคำนึงของเราอาจจะหมายถึงเจ้าตูบตัวน้อยสีน้ำตาลที่ซุกตัวอยู่ข้างๆเท้าของเรา ความสัมพันธ์ระหว่างคำว่า "สุนัข" กับ "ภาพเจ้าตูบ" นั้นจะเกิดขึ้นได้โดยผ่านความนึกคิดของเราที่มีต่อสัตว์ตัวนี้เท่านั้น เราคิดถึง "สุนัข" ได้ เพราะมีเส้นสายความสัมพันธ์ระหว่าง "สัญลักษณ์" กับ "ความนึกคิดคำนึง"

- Connotation ของสัญลักษณ์เป็นความสัมพันธ์ทางตรงระหว่างสัญลักษณ์กับมโนทัศน์ทั่วไป(conception) connotation จึงหมายรวมกับความรู้สึกส่วนตัวของบุคคลที่มีต่อสัญลักษณ์นั้น รวมทั้งสิ่งอื่นๆที่เข้ามาคาบเกี่ยวกับสัญลักษณ์นั้น ดังนั้นเวลาพูดว่า "สุนัข" เราจึงอาจจะไม่ได้นึกถึง "เจ้าตูบ"มากนัก แต่เราอาจจะไปนึกถึงเรื่องอื่นๆที่คาบเกี่ยวกับเจ้าตูบ เช่น ความสนุกสนานของเราเมื่อวัยเด็ก เป็นต้น

7. *มนุษย์กับ "กระบวนการทำให้เป็นนามธรรม"(Abstraction)* : แลงเกอร์อธิบายแนวคิดเรื่อง "ความเป็นนามธรรม" โดยโยงกับเรื่องความหมายที่ได้กล่าวมาแล้ว "กระบวนการทำให้เป็นนามธรรม"นั้น เกิดจากการสร้างแนวคิดทั่วไป(general idea) จากประสบการณ์รูปธรรมหลายๆแบบ ตัวอย่างง่ายๆในชีวิตประจำวันเช่น เมื่อมีกระบวนการทำให้ประสบการณ์รูปธรรมกลายเป็นนามธรรมนั้นเราจะต้องตัดรายละเอียดบางอย่างออกไปและจะพบว่ายิ่งก้าวขึ้นสู่นามธรรมมากขึ้นเท่าใด ก็จะยิ่งตัดทอนรายละเอียดในแนวคิดมากยิ่งขึ้นทุกที

ดังนั้นการใช้แสงที่ก่อให้เกิดความแตกต่างในการมองเห็นได้ด้วยตาจึงสามารถสื่อความหมายที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งการทำให้เกิดความแตกต่างของแสงในการแสดงนั้นขึ้นอยู่กับคุณภาพของแสง(Quality of light)ดังต่อไปนี้ (กฤษรา วริศราภูริชา ,2548 : 13)

1. <u>ความสว่างของแสง (Intensity)</u>

การควบคุมความสว่างของแสงก่อให้เกิดมิติที่หลากหลายในการแสดง โดยการใช้อุปกรณ์เพิ่มลดแสงที่เรียกว่า Dimmer ในการจัดแสงปริมาณของแสงคือตัวแปรที่สำคัญที่สุด ไม่จำเป็นต้องวัดแสงด้วยเครื่องวัดหากแต่กำหนดด้วยสายตา การเพิ่มแสงในปริมาณที่มากขึ้น

จะก่อให้เกิดความหมายของการสุกสว่าง เปิดเผย ในขณะเดียวกันการลดแสงให้มีปริมาณความเข้มที่น้อยลงย่อมก่อให้เกิดความหมายของการปิดบัง แอบแฝง ซ่อนเร้นได้

นับตั้งแต่ยุคดึกดำบรรพ์เป็นต้นมา ความสว่าง(lights)กับความมืด(darks)ถูกใช้เพื่อสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์อย่างต่อเนื่องสม่ำเสมอ และมักจะถูกนำมาเปรียบเทียบแทนสัญลักษณ์ระหว่างความดีกับความชั่ว ปกติศิลปินใช้ความมืดบอกถึงความหวาดกลัว ความชั่วร้าย สิ่งที่ลึกลับ ขณะที่ความสว่างหมายถึงความมั่นคง ปลอดภัย ความศักดิ์สิทธิ์ ความจริงและความสดใส เพราะผู้ชมคุ้นเคยกับความหมายในเชิงสัญลักษณ์ทำนองนี้

2. <u>สีของแสง (Colour)</u>

แสงและสีมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันเนื่องจากแสงมีคุณสมบัติที่ช่วยให้เรามองเห็น สามารถรับรู้การเคลื่อนไหวและยังช่วยสร้างอารมณ์ในการแสดงอีกด้วย การส่องสว่างของแสงทำให้ผู้ชมเกิดการรับรู้อารมณ์และสารที่จะถ่ายทอดได้ เมื่อเราแบ่งสีตามแม่สีปฐมภูมิในทางศิลปะแบ่งแม่สีออกได้เป็น สีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน แต่ในทางทฤษฎี แม่สีของแสง กลับมีแม่สีที่ไม่เหมือนกับแม่สีในทางศิลปะซึ่งแม่สีของแสงจะประกอบไปด้วย สีแดง สีเขียวและสีน้ำเงิน ซึ่งสามารถเขียนย่อๆในภาษาอังกฤษได้ว่า RGB (Red Green and Blue) ทั้งนี้เพราะแม่สีไม่สามารถสร้างขึ้นมาได้จากการผสมสีอื่น

การผสมกันของแม่สีทั้งสามนี้ในปริมาณที่เท่ากันจะทำให้เกิดแสงสีขาวดังนั้นในการสร้างบรรยากาศของการแสดงให้แก่นักแสดง ฉาก และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนเวทีเราจำเป็นต้องใช้สีที่ออกจากโคมไฟประเภทต่างๆ โดยการใช้แผ่นกรองแสงที่เราเรียกว่าเจลสี (colour gel หรือ colour fillter) ซึ่งทำมาจากแผ่นเจลลาตินแต่ในปัจจุบันนี้ทำมาจากแผ่นพลาสติกโพลีเอสเตอร์และโพรีคาร์บอเนต หรือแก้วทนความร้อนซึ่งนำไปใส่ไว้ด้านหน้าของโคมไฟประเภทต่างๆจนเกิดเป็นสีของแสงที่แตกต่างกันออกไป นักออกแบบแสงที่มีความรู้เรื่องการผสมสีของแสงจะช่วยในการออกแบบแสงสำหรับละครเวทีได้ดียิ่งขึ้น ซึ่งสีแต่ละสีนี้เองที่ช่วยก่อให้เกิดความรู้สึกทางจิตวิทยาและสื่อความหมายในการแสดงไปสู่ผู้ชม

จิตวิทยาเกี่ยวกับสี (Psychology of Color) สีแต่ละสีมีคุณสมบัติที่แตกต่างกัน พลังของสีมีอิทธิพลต่อการรับรู้ของเรา การเลือกใช้สีจึงเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ เพื่อผลทางด้านความงาม หรือผลทางด้านธุรกิจในงานออกแบบต่างๆ ผู้ปฏิบัติงานเหล่านี้ต้องเข้าใจจิตวิทยาของสีที่มีผลต่อผู้บริโภค หรือควรเรียนรู้อิทธิพลของสี ที่มีต่อจิตใจของมนุษย์ ในแง่จิตวิทยาของสีต่างๆ

ตารางที่ 1 ตารางแสดงจิตวิทยาของสีที่มีความเกี่ยวข้องกับอารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์

การรับรู้ ความเข้าใจ ของสี	WHITE ขาว	Yellow เหลือง	Orange ส้ม	Red แดง	Purple ม่วงอ่อน
ความหมาย/นัย	ความซื่อสัตย์ การไม่มีที่สิ้นสุด อารมณ์ เจตนา วิญญาณ	แสงที่ขยายออกเพิ่มขึ้นมากที่สุด	แสงจัด ความสุข ผ่อนคลาย กิเลส ตัณหา หลงใหล ล้มล้าง ปฏิวัติ เปลี่ยนแปลง	แสงจัด พลัง โดยตรง โดยทันที อำนาจ ทิศทาง ชี้ ชีวิต เลือด	อำนาจอธิปไตย สง่า เกียรติยศ อำนาจ มหึมา ใหญ่โต
ความเกี่ยวเนื่องทั่วไป	มีรสชาติ ใจดีอบอุ่น อ่อนโยน สะอาด บริสุทธิ์ อิสระ	แสง สะอาด มลพิษ ทำให้จิตใจ เลว ขมขื่น แสบ สาหัส หนาวจัด	สดชื่น สุขภาพดี วิตามิน	ร้อนตัว สีอุ่นตา แห้งแล้ง ร้อน	เครื่องประดับ เกียรติยศ เกิดจากความร้อน
การได้ยิน		แทงทะลุเข้าไปในใจ แทง ชอนไช เจาะ / หัวใจหลัก	ดัง หัวใจหลัก	ดัง แปร้นเสียง	มีกำลัง แรง น่าขนลุก มั่งคง ขึง ขัง
กลิ่น / รสชาติ	รสชาติหวาน อ่อนนุ่ม	เปรี้ยว บูดบึ้ง	เป็นเนื้อเป็นหนัง มีตัวตน	หวาน มั่นคง แรง ฉุน มีกลิ่นเน่า	หวานอย่างมาก
เกี่ยวกับจิตวิทยา	เงียบสงบ ความดี สมบูรณ์แบบ ไร้เดียวสา แง่บวก พื้นฐาน ความบริสุทธิ์	ฤดูร้อน จำนวนมาก สัญชาตญาณ สังหรณ์ ติดต่อ สัมพันธ์ สุขสบาย แรงบันดาลใจ คลั่งไคล้ หลงใหล บ้า โวยวาย	งานรื่นเริง อบอุ่น สุกใส หลักแหลม ความสมบูรณ์ มั่งมี ทรัพย์สมบัติ อุดมสมบูรณ์	แข็งแรง เลือด กิจกรรม ก้าวร้าว ต้นแบบ เจ้าบ้าน ปัญญา อำนาจ เข้าใจเหตุผล สนุกสนาน	คุณภาพผิด ธรรมดา เป็นพิเศษ ศาสนา วิญญาณ ผู้มีปัญญา ฟุ่มเฟือย หรูหรา ฟุ้งซ่าน
ลักษณะเปรียบเทียบ (Symbol)	นิรันดร เริ่มต้น ศรัทธา ความซื่อสัตย์ ความแม่นยำ	ขี้ปด อิจฉา ริษยา โลภ ขี้เหนียว สนุก ชื่อเสียง ศีลธรรม เกียรติ ปิติยินดี ปลาบปลื้ม จำกัด ศาสนาตะวันออก วิญญาณตะวันออก	เพลิดเพลิน คลุ่มคลั่ง โล่งใจ โดดเด่น	สนุกกับชีวิต ปรารถนา เกี่ยวกับเพศ หมกมุ่นในกาม จินตนาการ มโนภาพ เรื่องที่คิดไปเอง	ขลัง อำนาจของ ของเก่า สีของโบสถ์ที่สง่า กษัตริย์ และจักพรรดิ์

การรับรู้ ความเข้าใจ ของสี	Violet ม่วงเข้ม	Blue น้ำเงิน	Green เขียว	Brown น้ำตาล	Black ดำ
ความหมาย/นัย	ตึงเครียด อึกอัก เสียดาย เสียใจทีหลัง magic อัศจรรย์ อาถรรพณ์ ตื่นเจ้น เร้า กระตุ้น ความคิดสมัยใหม่	มั่นคง ซื่อสัตย์ แน่วแน่ ขรึม ขึงขัง สำคัญ ขรึม แบบแผน เรียบร้อย คำสั่ง เหตุผล ความศรัทธา	ความหวัง พอใจ สันโดษ สำราญใจ ชีวิต นิยม นับถือ สิ่งแวดล้อม หน้าที่ ต้องปฏิบัติตาม สีของศาสนาอิสลาม	พื้นดิน โลก สงบ เงียบ ใจเย็น ไม่บริสุทธิ์ สิ่งที่ปนเปเข้าไป มีกำลัง มีอำนาจ	ขรึม เงียบ เศร้า โศก หวาดกลัว ความมืด
ความเกี่ยวเนื่องทั่วไป	โล่งโจ้ง ตรงข้ามกับสีดำ	แสง แจ่ม สว่าง อิสระ ร่าเริง สนุกสนาน	สุขภาพดี ความสุข เติบโต ความยินดี	แข็งแรง ว่องไว ตื่นเต้น ท้าทาย ครอบงำ มีชัย ความสุข	เวลา การรวมตัว การประกาศ โฆษณา
เกี่ยวกับความรู้สึก (ที่เปรียบเทียบกัน)	บริสุทธิ์ ความสดชื่น ไร้เดียงสา	แสงมาก ราบรื่น สะอาด	อบอุ่น อบอ้าว ใกล้ชิด ส่องแสง เป็นประกาย แห้ง แล้ง ละลาย ไม่แข็งแรง ร่วน โชก ชุ่มน้ำ	ร้อน ดัง เต็ม แข็งแรง หวาน มั่นคง คม แหลม	
เกี่ยวกับจิตวิทยา	ปลดเปลื้อง อิสระ หลงละเมอ เห่อ กิเลส ทิฐิ โอ้อวด เลห์อุบาย ไม่มีรูปร่าง จำเป็น เรียกร้องสูง ไม่เอาอย่างใคร ริเริ่ม	หนทางไกล นานมาแล้ว ห่างเหิน เงียบ ไม่มีที่สิ้นสุด ธรรมะ ตรรกวิทยา หนาว น้ำ	ธรรมชาติ นิสัย ร่าเริง สนุกสนาน น่าทึ้ง คล่อง มีชีวิต ตื่นเต้น สันติภาพ ความสงบสุข เบาบาง ต้นแบบ ความเป็นหญิง	ไม่เกี่ยวกับเรื่องเพศ ความสบาย บัง ปิดบัง แอบ	หายนะ ทำลาย จุดจบ ความว่างเปล่า ความตาย อาถรรพ์ สะโอดสะอง เป็นผู้ดี ต่ำต้อย ถ่อมตัว หมอบราบ
	สุรุ่นสุร่าย ฟุ่มเฟือย ฟุ้งซ่าน	เก่า เย็น เปียกชื้น ดับ สลด ภายนอก	มีกลิ่น สดชื่น บูด บึ้ง ขมขื่น บำรุงรักษา ใบไม้ ต้นไม้	กระฉับกระเฉง เป็นฟอง ไฟลุก สว่าง กลิ่นหอม	

การรับรู้ ความเข้าใจ ของสี	Violet ม่วงเข้ม	Blue น้ำเงิน	Green เขียว	Brown น้ำตาล	Black ดำ
การได้ยิน	เศร้า ลึกลับ ลึกซึ้ง หัวใจหลัก	อ่อน นิ่ม เบา จาง	ไม่มีเสียง (ปราศจาก ความรู้สึก)	มืดมน ไม่มีเสียง น้อย	ถูกกัก ที่แคบ มุม ลึกลับ แน่น แข็ง ไม่แสดงอะไรเลย
กลิ่น / รสชาติ	หนาวมาก	ส่งกลิ่น เหม็น	เปรี้ยวฉ่ำ	เหม็นอับ สาบ เก่า ทอด ช็อกโกแลต	เสีย เน่า กินไม่ได้ ชะเอม
ลักษณะ เปรียบเทียบ (Symbol)	เคร่งครัดในศาสนา กตัญญู เสียดาย ศรัทธา จินตนาการ ภาพที่คิดเอาเอง	เห็นอกเห็นใจ สงสาร ปรารถนา ใคร่ อยาก สามัคคี โดยธรรมชาติ คล่อง ฉันไมตรี มิตรภาพ เพื่อน	ความหวัง ผ่อน คลาย ความ มั่นใจ อดทน ใจ กว้าง ความ ปลอดภัย ชีวิต ความรักที่ติดผัน	เกลียจคร้าน เฉื่อยชา ไม่ พอประมาณ เลย เถิด ความซื่อสัตย์ ดิน โลก	อาถรรพณ์ ความศร้าโศก การเห็นแก่ตัว อวดดี ความผิด มนทิน พลัง กดขี่ หนักใจ อึดอัด ความทุกข์
ความเกี่ยวเนื่อง ทั่วไป	สง่า ภูมิฐาน มืนมน เศร้าโศก หมดหวัง น่าสงสัย ไม่มี ความสุข	ปลอยภัย มั่นคง ไว้ใจ บรรลุ สงบ สันติภาพ ห่างเหิน ระยะทาง	สงบ เงียบ บังเอิญ ห่างเหิน อดทน ไม่ต่อสู้ สงบสุข ผลิ ทำให้ สดชื่น	โลก ดิน	เคร่งครัด ตรง ข้ามกับสีขาว
เกี่ยวกับความรู้สึก (ที่เปรียบเทียบกัน)	เน่า หวานโฉ่ กลิ่น หอมที่ทำให้มึน	เย็น เปียก จาง เบา แข็งแรง กว้าง ใหญ่	ฉ่ำ ชื้น เปียก เปรี้ยว ยาพิษ อ่อนหัด ใหม่ เติบ เต็ม	ช๊อกโกแลต เค้ก และ ขนมอบที่ทำ จากเส้นหมี่	เอกสิทธิ์ หวง แหน มั่งมีในทาง ลบ

นอกจากนี้ ฟาริดา อาชาดุลลินา (Phaleda Arcadurina) นักจิตวิทยาชาวรัสเซีย ได้กล่าวถึงอิทธิพลและความสำคัญของสี เพื่อเอาไว้ตรวจดูว่าคนชอบสีไหนจะมีจิตใจเป็นอย่างไร และสีนั้นมีผลกระทบต่อความรู้สึกของเราอย่างไร

สีฟ้าอ่อน ช่วยให้จิตใจกระชุ่มกระชวย บรรเทาความเศร้า และช่วยกล่อมเกลาจิตใจให้เบิกบาน ช่วยบรรเทาความเจ็บปวด ทำให้รู้สึกเย็นสบาย สีฟ้าอ่อนเป็นสีของความอดทน อาจมีความหมายเกี่ยวกับท้องฟ้า สวรรค์และน้ำ

สีแดง เป็นสัญลักษณ์ของพลัง ความเกรียงไกรและอารมณ์ร้อน เป็นสีที่กระตุ้นประสาทได้มากที่สุด สะดุดตาคนดูได้ในทันทีที่เห็น และจะเบื่อได้เร็วเช่นกัน ทั้งยังเป็นสีที่เกี่ยวกับเลือด ดังนั้น มันจึงเป็นตัวแทนของความกล้าหาญ และการพลีบูชา

สีชมพู คล้ายกับธรรมชาติที่อ่อนนุ่ม ค่อนข้างดูเป็นทารก

สีเขียว ทำให้สงบ คนที่ชอบสีนี้จะพยายามแสดงความสามารถ สำหรับคนที่ไม่ชอบอาจจะเป็นไปได้ว่าเป็นคนที่กลัวปัญหาในชีวิตประจำวัน อาจหมายถึงน้ำได้ด้วย แต่ทว่าโดยปรกติแล้วมันหมายถึงความหวัง หรือเป็นสีของฤดูใบไม้ผลิ การเริ่มต้นชีวิตใหม่ สีเขียวยังเป็นสีของความกลัวอีกด้วย

สีน้ำเงินแก่ สื่อถึงความสงบของจิตใจที่มีอยู่ในคนที่อิ่มเอิบ คนที่ชอบสีนี้จึงเป็นคนที่สมถะ แต่เป็นสีที่สบายตา ช่วยขจัดความเครียด

สีเหลือง เชื่อกันว่าแสดงออกถึงสามัญสำนึก เป็นสีที่โปรดปรานของคนที่ขี้สงสัยที่พูดคุยกับคนอื่นๆและปรับตัวเข้ากับสถานการณ์ต่างๆได้โดยง่าย สีเหลืองปลูกฝังการมองโลกในแง่ดี หรือหมายถึงความมั่งคั่ง ความอุดมสมบูรณ์ อย่างไรก็ตาม สีเหลืองยังเป็นตัวแทนของความอิจฉาริษยา การทรยศหักหลัง การไร้สัจจะ และความขี้ขลาดได้ด้วย

สีแสด หรือสีส้มแดงที่สดใสมาก เป็นสีที่แสดงถึงเกียรติอันสูงส่งและตำแหน่งที่สูงศักดิ์

สีม่วง ดูลึกลับ คนที่ชอบสีม่วงจึงเป็นคนที่มีลักษณะเจ้าอารมณ์ และอ่อนไหว หรือเป็นสีสัญลักษณ์ที่เกี่ยวกับตำแหน่ง และอำนาจหน้าที่

สีน้ำตาล เป็นสัญลักษณ์ของความกระวนกระวาย และความไม่พอใจ

สีเทา เป็นสีของการประนีประนอม บ้างก็เชื่อว่าเป็นสีของคนที่ชอบใช้เหตุผลและไม่ค่อนวางใจอะไรง่ายๆ อาจจะหมายถึงไม่มีสี ทั้งเชิงรูปธรรมและนามธรรมก็ได้

สีขาว ดูเป็นสีในอุดมคติ ที่ไม่ก่อให้เกิดความรำคาญและข้อโต้แย้งใดๆ หรือหมายถึง ความบริสุทธิ์ผุดผ่อง ความดีงาม พรหมจรรย์ และยังหมายถึงความโศกเศร้า การยอมแพ้หรือการยอมจำนน และขี้ขลาดด้วย

สีเป็นส่วนสำคัญยิ่งในการสร้างสรรค์งานละครเวที เพราะสีนั้นมีอิทธิพลต่อความรู้สึกของมนุษย์ซึ่งอาจเกิดได้จากประสบการณ์ของบุคคล สภาพแวดล้อม สภาพสังคม ความเชื่อภายในท้องถิ่น รวมทั้งจารีตประเพณีที่มนุษย์ได้เป็นสมาชิกในนั้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้ส่งผลต่อความรู้สึกของละครเวทีด้วย การใช้สีต่างๆของแสงในการแสดงก่อให้เกิดความรู้สึกมืดและสว่างแตกต่างกันไป ไม่สามารถกำหนดตายตัวได้ว่าสีใดจะให้ความรู้สึกนั้นตลอดเวลาเพราะการจะบอกถึงความรู้สึกนั้นขึ้นอยู่กับสีก่อนหน้าที่เราใช้ในการแสดง ยกตัวอย่างเช่น แสงสีแดงให้ความรู้สึกร่าเริง สว่างไสว แต่เมื่อใช้สีแดงต่อจากการใช้ไฟสีเหลืองที่สว่างกว่าก็จะทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกต่อสีแดงว่าหมองหม่นหรือทุกข์ทรมานอยู่ก็ได้

สีทำงานในระดับจิตใต้สำนึกของผู้ชม โดยเฉพาะในส่วนที่โยงกับการชักจูงอารมณ์(emotional)และแต่งแต้มบรรยากาศ(atmospheric) มากกว่าจะใช้เพื่อบอกความคิดหรือสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์เพื่อการตีความ นักจิตวิทยาพบว่าคนส่วนใหญ่มักจะพยายามตีความเส้นสายขององค์ประกอบภาพในเชิงรุก(active) แต่พวกเขากลับยอมรับสีที่ปรากฏให้เห็นในเชิงรับ(passive) ยินยอมให้มันเป็นตัวกำหนดอารมณ์มากกว่าจะบอกถึงรูปทรงของวัตถุ ถ้าหากจะเปรียบการใช้เส้นสายในภาพเป็นเหมือนกับคำนาม สีก็เป็นคำคุณศัพท์ที่คอยทำหน้าที่ขยายอารมณ์ของคำนามนั้นๆ ทั้งเส้นและสีบอกความหมายแต่ด้วยวิธีการที่แตกต่างกัน

ทั้งนี้ผู้ชมต้องนำไปพิจารณาร่วมกับองค์ประกอบอื่นๆมากกว่าจะเป็นการตีความการใช้สีนั้นๆแต่เพียงลำพัง ข้อสังเกตที่น่าแปลกคือความหมายในเชิงสัญลักษณ์ของแต่ละสีที่สืบทอดกันมาทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคมกลับมีความพ้องต้องกันทั้งๆที่ยึดถือวัฒนธรรมที่แตกต่างกันก็ตาม

3. <u>ทิศทางของแสง (Direction)</u>

ทิศทางของแสงเป็นลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งที่จะสามารถถ่ายทอดสัญญะที่อยู่ในบรรยากาศของฉากและอารมณ์ของเรื่องราวในละครเวทีโดยทั่วไปทิศทางของแสงที่ตกกระทบบนวัตถุมีอยู่ด้วยกัน 6 ทิศทางหลัก แต่อาจเพิ่มทิศทางได้มากกว่านี้ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้ออกแบบ ทิศทางของแสงจะช่วยให้ผู้ชมรับรู้อารมณ์ทางการแสดงได้ (กฤษรา วริศราภูริชา, 2548 : 153)

<u>ทิศทางที่ 1</u> ส่องจากด้านหน้าของนักแสดงเป็นมุม 90 องศา เรียกว่า Front Light สื่อความหมายถึงความราบเรียบ เปิดเผย

ทิศทางที่ 2 ส่องจากด้านหน้าของนักแสดงทำมุม 45 องศามุมต่ำอยู่กับพื้น เรียกว่า Up Light ทำให้ภาพที่ปรากฏบนใบหน้าของนักแสดงจะสว่างบริเวณใต้คางและจมูกแต่จะมีเงาเกิดขึ้นบริเวณหน้าผาก หัวตา สื่อความหมายถึง ความน่ากลัว ลึกลับ น่าสงสัย

ทิศทางที่ 3 ส่องจากด้านข้างของนักแสดงทำมุม 90 องศา เรียกว่า Side Light จะปรากฏภาพเงาบริเวณซีกใดซีกหนึ่งที่ส่องแสงทั้งซีก เนื่องจากแสงมาจากด้านข้าง สื่อความหมายถึง ความแตกต่างหรือสิ่งที่กำลังซ่อนเร้นปิดบัง

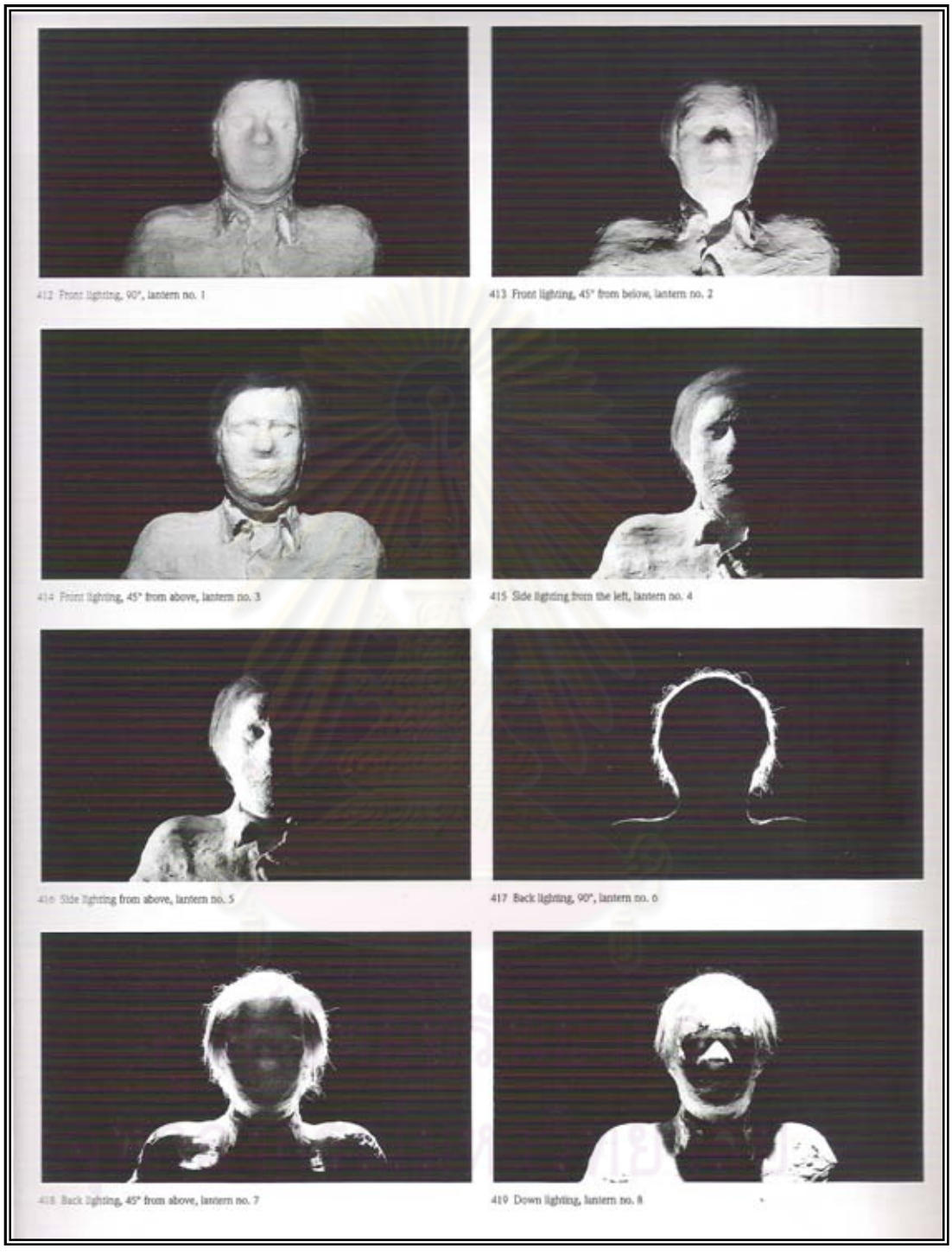
ทิศทางที่ 4 ส่องจากด้านข้างขวามือค่อนไปด้านบนเหนือศีรษะซ้ายมือ ทำให้ภาพปรากฏออกมาจะเกิดเงาบริเวณซีกขวาและหน้าของนักแสดง สื่ออารมณ์ถึงสิ่งที่ซ่อนเร้นและความแตกต่าง

ทิศทางที่ 5 ส่องจากด้านหลังของนักแสดงทำมุม 90 องศา เรียกว่า Back Light ลักษณะของแสงที่ตกกระทบบนตัวของนักแสดงจะมองเห็นไม่ชัดเจน เกิดเป็นรูปเงาที่เรียกว่า Silhouette สื่อความหมายถึง การอำพลางซ่อนเร้น กลอุบายที่ต้องการปกปิด

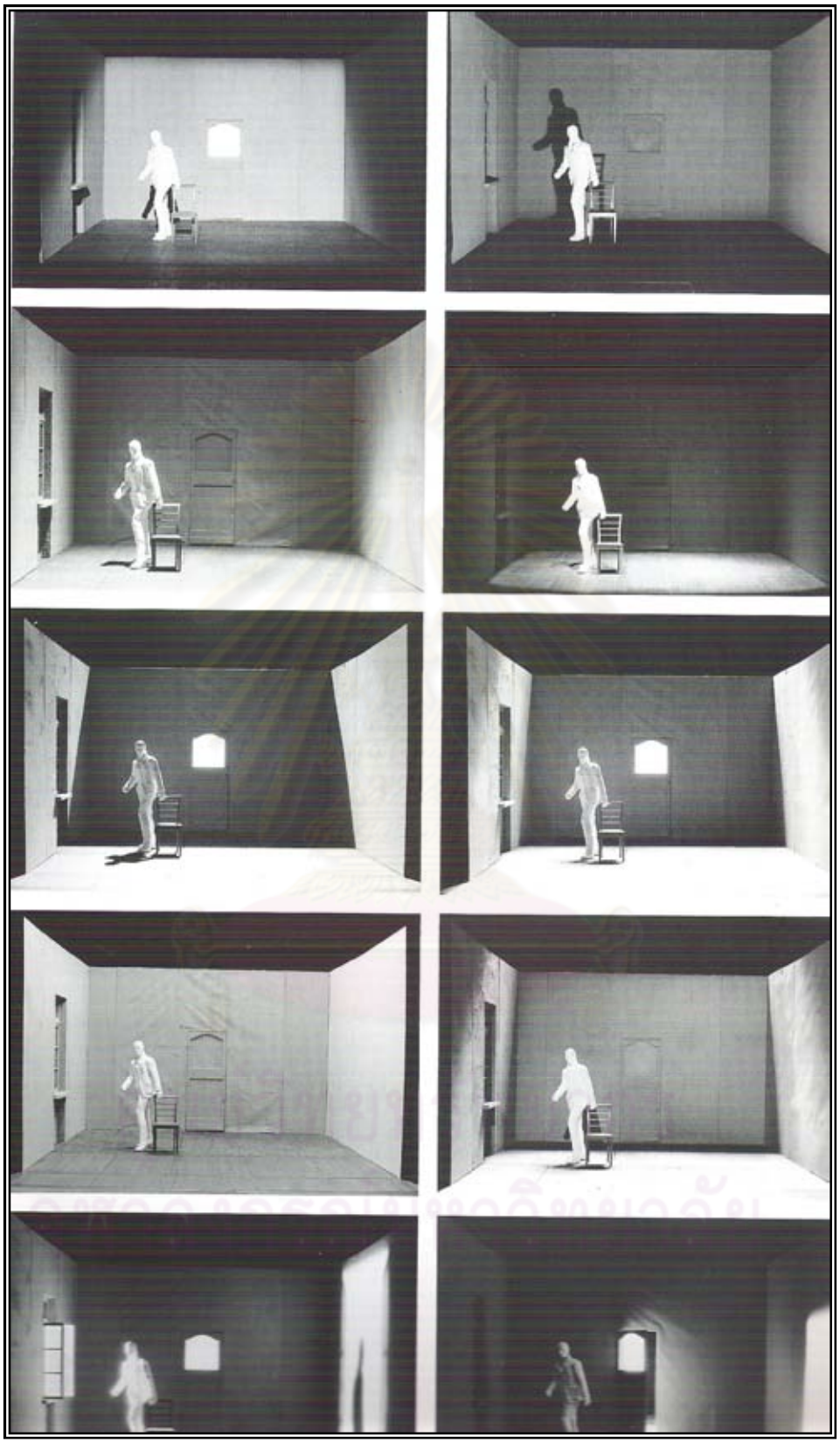
ทิศทางที่ 6 ส่องจากด้านบนศีรษะของนักแสดงตั้งมุม 90 องศา เรียกว่า Down Light ลักษณะของแสงเช่นนี้จะทำให้เราเห็นเงาค่อนข้างมากตั้งแต่หน้าผากจนถึงใต้คาง รายละเอียดบนใบหน้าจะถูกปิดบังโดยเงามืดทั้งหมด สื่อความหมายถึง ความลึกลับ น่ากลัว หรือการจำกัดจุดสนใจไปที่จุดนั้น

จากทิศทางของแสงที่ส่องลงมายังตำแหน่งของนักแสดงหรือพื้นที่การแสดงในช่วงที่สำคัญที่เราเรียกว่า acting area ต้องคำนึงถึงการใช้แสงให้เกิดประโยชน์สูงสุด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพประกอบที่ 1 การให้แสงจากทิศทางที่ต่างกันทำให้เกิดมิติที่ส่งผลต่ออารมณ์ที่ต่างกัน



ภาพประกอบที่ 2 การให้แสงที่มาจากทิศทางที่ต่างกัน ทำให้บรรยากาศในฉากเปลี่ยนไป

การบดบังหรือขัดขวางแหล่งกำเนิดแสงด้วยการส่องสว่างจากด้านหลังตัวละคร ทำให้เกิดภาพย้อนแสงหรือภาพ silhouette ก็สามารถทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกหวาดกลัวได้เหมือนกัน เพราะผู้ชมจะรู้สึกเหมือนถูกคุกคาม จากบางอย่างและบังทำให้ตัวละครตัวนั้นดูมีอำนาจ ยิ่งใหญ่กว่าตัวละครอื่นนอกจากนี้ยังแสงที่ส่องมาจากด้านล่างของใบหน้าก็ทำให้เกิดความรู้สึกหวาดกลัวได้เช่นกัน แม้ว่าตัวละครนั้นจะไม่ได้แสดงอารมณ์ใดๆออกมาทางสีหน้าเลยก็ตาม

4. <u>การเคลื่อนไหวของแสง (Movement)</u>

การเคลื่อนไหวของแสงในที่นี้ไม่ได้หมายความถึงว่าต้องเลื่อนตำแหน่งของโคมไฟนั้นๆหากแต่หมายถึงการเปลี่ยนแปลงของแสงที่เกิดขึ้นบนเวทีที่ก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว เช่น การเปลี่ยนสีของแสง การเปลี่ยนจุดสำคัญบนเวทีหรือการสะท้อนจาก mirror ball การเคลื่อนไหวของแสงอาจปรับเปลี่ยนได้ทั้งช้าและเร็ว นักออกแบบแสงต้องเข้าใจการแสดงที่กำลังปรากฏอยู่บนเวทีขณะนั้นเพื่อให้คนดูไม่รู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น หรือเกิดความรู้สึกต่อแสงนั้นอย่างน้อยที่สุด แม้ว่าจะออกแบบแสงได้สวยงามเพียงใดแต่เมื่อคนดูเกิดความรู้สึกเกี่ยวกับแสงแล้วจะทำให้ผู้ชมหลุดออกมาจากการแสดงซึ่งอาจทำให้สารบางอย่างที่ต้องการส่งไปยังผู้ชมขาดหายไป แต่ในละครบางประเภทก็ใช้แสงในการเป็นเครื่องมือที่ดึงผู้ชมให้ออกห่างจากการแสดงได้

5. <u>ประเภทของการให้แสงสว่าง (Type of Lighting Equipment)</u>

การเลือกใช้ชนิดและประเภทของแสงสว่างที่มีอยู่อย่างมากมายในปัจจุบัน จะทำหน้าที่สื่อความหมายที่แตกต่างออกไป การให้ลำแสงที่คมชัดย่อมมีผลต่ออารมณ์และความหมายที่แตกต่างกับการให้ลำแสงที่อ่อนสลัว ทั้งนี้การใช้ประเภทของแสงสว่างขึ้นอยู่กับข้อจำกัดของอุปกรณ์และวิจารณญาณของนักออกแบบแสงเอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5.1 Fresnel Spotlight

เป็นโคมไฟชนิดดั่งเดิมที่ถูกสร้างขึ้นโดยนักประดิษฐ์ชาวฝรั่งเศสเพื่อรองรับการแสดงภายในโรงละคร ตัวเลนซ์ของ fresnel เป็นรูปแบบที่พัฒนามาจากเลนซ์ประเภท step lens โดยลดความหนาของเลนซ์ลง เพื่อสามารถให้ลำแสงส่งผ่านออกมาได้มากขึ้น และลดความเสียหายอันจะเกิดจากความร้อนภายในตัวโคมลง ลักษณะของเลนซ์ fresnel มีลักษณะ เป็นชั้นๆซ้อนกันคล้ายรูปก้นหอย

ภาพประกอบที่ 3 Fresnel Spotlight

ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางเลนซ์ตั้งแต่ 6-10 นิ้ว ผลที่ตามมาหลังจากการตกกระทบเลนซ์ก็คือ ลำแสงที่มีลักษณะนิ่มนวล ขอบจาง และค่อนข้างกระจายฟุ้งทั่วบริเวณรัศมีลักษณะโคมไฟประเภท fresnel spotlight นี้ เหมาะสมอย่างยิ่งหากใช้ในการแสดงประเภทละครโดยเฉพาะละครประเภทสมจริง หรือ Realistic ทั้งนี้เพราะลำแสงที่ให้มีลักษณะนิ่มนวลและมีลักษณะใกล้เคียงกับแสงธรรมชาติ ด้วยความที่ลำแสงมีลักษณะฟุ้งกระจาย นักออกแบบหลายท่านจึงนิยมใช้ barn door หรือแผ่นบังเงามาใช้เพื่อช่วยในการออกแบบ

fresnel spotlight สามารถปรับระยะระหว่างหลอดไฟ กับจานสะท้อนแสงให้เกิดลำแสงตั้งแต่แคบ จนถึงกว้าง เส้นขอบของลำแสงมีลักษณะนิ่มนวล และจางกว่าโคมไฟประเภท Plano-convex

5.2 Plano-convex Spotlight หรือ Pebble-convex Spotlight (PC)

โคมไฟชนิดนี้เป็นลักษณะของโคมไฟพื้นฐานและใช้กันอย่างแพร่หลายในโรงละครต่างๆ ตั้งแต่ขนาดเล็กจนถึงโรงละครระดับชาติ ทั้งนี้เนื่องจากความสามารถในการผลิตลำแสงที่มีลักษณะที่หลากหลาย คล้ายโคมไฟแบบ Fresnel Spotlight ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการปรับระยะตกกระทบของแสงบนจานสะท้อนแสง หรือ Reflector โคมไฟชนิดนี้ใช้เลนซ์กลมชนิดแบนเรียบ

ภาพประกอบที่ 4 Plano-convex

Plano-convex เป็นโคมไฟที่ให้แสงสว่างที่มีขอบเส้นที่นิ่มนวลคล้ายโคมไฟประเภท profile แต่จะมีความคมชัดมากกว่าโคมไฟประเภท fresnel เนื่องจากมีเลนซ์ที่มีลักษณะแบนเรียบ และพื้นผิวเลนซ์ที่ค่อนข้างมีความขรุขระเล็กน้อย ทำให้ลำแสงที่ส่องกระทบผ่านออกมามีลักษณะลำแสงที่นิ่มนวล สามารถปรับวงแสงตั้งแต่กว้างจนถึงแคบ และมี barn door ช่วยในการตัดวงแสงที่ไม่ต้องการให้ออกมา

5.3 Profile Spotlight หรือ Ellipsoid Reflector Spotlight (ERS)

Profile Spotlight หรือในอเมริกาเรียกโคมไฟชนิดนี้ว่า Ellipsoid Reflector Spotlight (ERS) อันเนื่องมาจากใช้จานสะท้อนแสงชนิด ellipsoid ซึ่งสามารถสะท้อนแสงได้ปริมาณมาก หรือสะท้อนแสงกลับออกสู่ด้านหน้าตัวโคมได้ทั้งหมด ส่งผลให้ลำแสงมีความเข้มแสงมากเป็นพิเศษ และสามารถส่งลำแสงได้ในระยะใกล้กว่าโคมไฟชนิดอื่นๆ เลนซ์ที่ใช้ในโคมไฟชนิดนี้ คือ เลนซ์ชนิด plano-convex แต่ใช้ถึง 2 เลนซ์ประกบกัน สิ่งเหล่านี้ทำให้โคมไฟ profile spotlight มีกำลังความส่องสว่างในอันตราสูง สามารถให้ลำแสงที่มีความคม สว่าง หรือแม้แต่ลำแสงนิ่มนวล ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการปรับระยะการตกกระทบของแสงกับจานสะท้อนแสง หรือ reflector ด้วยเหตุที่มีกำลังในการส่องสว่างสูงทำให้ profile spotlight สามารถใช้อุปกรณ์เสริมพิเศษ เช่น แผ่นฉลุลวดลาย (gobo) เพื่อสร้างลวดลาย และพื้นผิวที่แตกต่างบนเวที หรือปรับวงแสงภายใน (iris) ได้อีกด้วย ทั้งนี้เพื่อช่วยในการเสริมประสิทธิภาพของการส่องสว่าง และสร้างภาพที่หลากหลายบนเวทีการแสดง นักออกแบบหลายท่านลงความเห็นให้ profile spotlight เป็นโคมไฟสำหรับเวทีที่ดีที่สุด และเป็นโคมไฟที่ได้รับความนิยมที่สุด

ภาพประกอบที่ 5 Profile Spotlight

5.4 Par cans (Parabolic Aluminized Reflector)

โคมไฟประเภท Par cans หรือ PAR เป็นโคมไฟที่ได้รับความนิยมอย่างสูง โดยเฉพาะงานกลางแจ้ง เช่นในการแสดงคอนเสิร์ต การแสดงแฟชั่นโชว์ หรือการตกแต่งอาคารสถานที่ เนื่องจากเป็นโคมไฟที่มีราคาถูก จัดหาง่าย และยังทนต่อสภาพภูมิอากาศต่างๆ ทั้งแดดและฝน นักออกแบบแสงสำหรับงานเวทีนิยมใช้ par เป็นเพียงไฟที่สร้างบรรยากาศ หรือการแสดงประเภท dance ทั้งนี้เนื่องจาก par ให้คุณภาพของแสงที่หยาบ ความละเอียดอ่อนในเรื่องแสงสู้โคมไฟ 3 ประเภทแรกไม่ได้ เพราะใช้หลอดไฟที่มีความสว่างพอใช้ มีขนาดหลายขนาดแล้วแต่แรงเทียน par 64 ขนาด 1000 วัตต์ เป็นที่นิยมมากที่สุด

ภาพประกอบที่ 6 par cans

5.5 Floodlight

floodlight เป็นโคมไฟที่ให้แสงสว่างชนิดกระจายแสงอย่างมาก ถูกใช้เป็นแสงสำหรับสร้างบรรยากาศ ใช้ย้อมฉาก และเวทีได้ดี ตัวโคมไฟมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยม ไม่มีเลนซ์ ใช้จานสะท้อนแสงแบบ Ellipsoidal Reflector Floodlight หลอดไฟที่ใช้เป็นหลอดไฟแบบหลอดเรียว ลักษณะโคมไฟชนิดนี้ถูกใช้อยู่ในส่วนของเวที ได้แก่

5.5.1 โคมไฟบริเวณพื้นเวที เรียกว่า Footlight เป็นโคมไฟที่ถูกจัดไฟบริเวณหน้าเวที ในส่วนของ Apron เป็นโคมไฟที่ส่องสว่างจากด้านล่างของเวทีขึ้นไป มันใช้เป็นไฟเสริม หรือไฟกระพริบ นักออกแบบไม่นิยมใช้ในการแสดงประเภทเหมือนจริง

ภาพประกอบที่ 7 Floodlight

5.5.2 โคมไฟส่องม่าน cyclorama หรือ cyclorama light หรือ striplight ใช้ย้อมม่าน cyclorama เพื่อให้เกิดสีสันต่างๆ

โดยมากจะเป็น Floodlight ขนาด 650-1000 วัตต์ ติดตั้งอยู่บริเวณด้านหน้าม่านทั้ง ด้านบนและล่าง ตัวไฟจะถูกเรียกเป็นแถว สลับสีแม่สีของแสง คือ สีแดง สีเขียว และสีน้ำเงิน

<u>โคมไฟลักษณะอื่นๆที่มีความสำคัญในการออกแบบแสง</u>

ไฟส่องตามตัวนักแสดง หรือ follow light เป็นโคมไฟที่มีกำลังไฟสูงมาก ใช้เน้นนักแสดงเพื่อดึงจุดสนใจจากผู้ชม อาจเห็นได้อย่างชัดเจนในการใช้แสง follow light กับพิธีกรการแสดงบัลเล่ต์ โคมไฟสามารถส่องสว่างได้ไกลถึง 300-400 ฟุต และสามารถให้แสงทั้งแคบและกว้าง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการปรับโฟกัสของโคมไฟ

ภาพประกอบที่ 8 Follow light

<u>Projector</u> เป็นนวัตกรรมในการออกแบบแสงให้มีลักษณะพิเศษ สามารถสร้างภาพต่างๆซึ่งเคลื่อนไหวได้ เช่น ภาพเปลวไฟ ภาพเมฆลอย เป็นต้น

<u>Scanner</u> เป็นโคมไฟพิเศษซึ่งบรรจุลายฉลุ หรือ Gobo ลักษณะต่างๆอยู่ภายใน สามารถสร้างภาพและเคลื่อนไหวได้ตามการบันทึกของโปรแกรมคอมพิวเตอร์

โคมไฟต่างๆที่ผู้วิจัยได้รวบรวมสรุปมานี้เป็นเพียงโคมไฟที่พบเห็นอยู่มากในการจัดการแสดงบนเวที และเป็นโคมไฟชั้นปฐมภูมิในการศึกษาด้านการออกแบบแสงเท่านั้น นอกเหนือจากนี้ยังมีโคมไฟอื่นๆอีกหลายชนิด สิ่งเหล่านี้แปรผันตามการพัฒนาทางด้านเทคโนโลยีของมนุษยชาติ มนุษย์ยังคงต้องการเอาชนะธรรมชาติ โดยการประดิษฐ์อุปกรณ์ต่างๆที่สามารถสร้างภาพเลียนแบบธรรมชาติ อีกนัยหนึ่งเพื่อเสนอภาพของจินตนาการอันไร้ขีดของมนุษย์ออกมาให้สาธารณชนได้แลเห็นเป็นรูปธรรม

6. ประเภทของการแสดง (Type of Performing)

ในการแสดงละครเวทีแต่ละประเภทมีความต้องการแสงสว่างที่แตกต่างกัน แสงบนเวทีอาจเป็นตัวสะท้อนอารมณ์ของตัวเรื่อง หรือมีลักษณะคล้ายความเป็นจริงตามธรรมชาติ ซึ่งผู้ออกแบบแสงจะต้องใช้เทคนิคต่างๆเพื่อตอบสนองความต้องการเฉพาะของการแสดงละครเวทีเรื่องนั้น

ฉะนั้นการวิเคราะห์ความหมายของแสงที่มีอยู่ในสัญญะนั้นคือการวิเคราะห์ความหมายที่มีอยู่เป็นชั้นๆ คือ ความหมายตรงและความหมายโดยนัยแฝงควบคู่ไปกับลักษณะทางวัฒนธรรม เวลา เนื้อหาและปัจจัยอื่นๆที่แวดล้อมตัวบทนั้นๆไปด้วย ว่าผู้สร้างงานแต่ละคนมีแนวทางในการใช้แสงอย่างไรเพื่อตอบสนองความต้องการและความสมบูรณ์ในผลงานของตน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนและการแสดงโขนร่วมสมัย

จากงานวิจัยของหลากหลายชิ้นทำให้ทราบว่าการแสดงโขนแนวขนบมักได้รับความสนใจในการวิจัยค้นคว้าอย่างมากมายทั้งนี้ทำให้ทราบถึงลักษณะของการแสดงโขนทั้งประวัติความเป็นมา กลวิธีในการแสดง ความนิยมในปัจจุบันดังจะเห็นได้จากงานวิจัยของไพฑูรย์ เข้มแข็ง (2536) ที่ศึกษาเรื่อง “จารีตการฝึกหัดการแสดงโขนของตัวพระราม” ที่อาศัยการสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ทรงคุณวุฒิ จากการสังเกตการณ์และจากประสบการณ์ของผู้วิจัยเองทำให้พบว่าการที่จะแสดงเป็นตัวพระรามได้อย่างมีคุณภาพนั้นจะต้องผ่านจารีตในการฝึกหัดอย่างมีขั้นตอนและมีความรู้ความเชี่ยวชาญดังต่อไปนี้ คือ บุคลิกลักษณะที่เหมาะสมกับตัวพระราม ผ่านการฝึกหัดเบื้องต้นอย่างมีประสิทธิภาพ สามารถรำเพลงช้าปี่ รำเพลงหน้าพาทย์ รำตรวจพลรู้กระบวนการวิธีรบและขึ้นลอย ตลอดจนการตีบท ใช้บท ได้อย่างถูกต้องตามแบบแผนและจะต้องรู้จารีตในการใช้เวที ฉากและอุปกรณ์อื่นๆ

นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยอื่นๆที่ทำให้พบองค์ความรู้มากมายเกี่ยวกับการแสดงโขน อาทิงานวิจัยของ งานวิจัยของ ไพโรจน์ ทองคำสุก(2537) เรื่อง *“กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน”* , งานวิจัยของ สมรัตน์ ทองแท้(2537) เรื่อง *“ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร”*, งานวิจัยของ อนุชา บุญยัง(2543) เรื่อง *“การแสดงโขนของอากาศตไล”* , งานวิจัยของ พหลยุทธ กนิษฐบุตร(2545) เรื่อง *“กระบวนการรำและกลวิธีการแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขน ตอน นางลอย ของครูจตุพร รัตนวราหะ”* , ศุภชัย จันทร์สุวรรณ(2547) เรื่อง *“การศึกษาวิเคราะห์วิธีร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ: กรณีศึกษาพระราม”* เป็นต้น

งานวิจัยเรื่อง “มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของ พิเชษฐ กลั่นชื่น” ของปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ กล่าวถึงศิลปะการแสดงว่ามีการปรับตัวเองให้เข้ากับความต้องการของผู้ชมและสังคมยุคใหม่ ตัวอย่างเช่น กรณีที่เกิดขึ้นกับหมอลำซิ่ง ลิเก และโนราซึ่งล้วนแต่มีการปรับในเรื่องของบท จังหวะที่ใช้ในการแสดงไปจนถึงการดัดแปลงรูปแบบการแสดงให้มีความกระชับ รวดเร็วขึ้น หรือมีการผสมผสานเครื่องดนตรีใหม่ๆ ตลอดจนการปรับจังหวะและลีลาการแสดงแบบตะวันตกเข้าไปในรูปแบบการแสดงเหล่านี้ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่และดึงดูดใจต่อผู้ชมในปัจจุบัน งานวิจัยเรื่องนี้เป็นรายงานการประชุมที่เกิดจากการอภิปรายในเรื่องต่างๆเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยอย่างกว้างขวาง ซึ่งมุ่งเน้นที่ศิลปินผู้สร้างงาน คือ พิเชษฐ กลั่นชื่นกับผลงานเรื่อง “I am a Demon” เป็นกรณีหนึ่งในการนำไปสู่การเปิดประเด็นในเรื่องต่างๆ

อาจารย์จักรพันธ์ วิลาสินีกุลให้ข้อสังเกตว่าเมื่อมีการคิดโขนขึ้น ครูไทยคิดถึงการใช้ไฟบนเวทีมากน้อยเพียงใด หรืออาจไม่คำนึงถึงเรื่องนี้เลยก็เป็นได้ พิเชษฐยังกล่าวเสริมด้วยว่าเนื่องจากโขนลอกเลียนวิธีการมาจากหนังใหญ่จึงทำให้นักแสดงมีลักษณะสองมิติและมีลักษณะแบนแบบนี้อยู่ตลอดเวลา ดังนั้นการที่ให้นักแสดงมีลักษณะแบบเป็นสองมิติอยู่แต่นำแสงเข้ามาใช้เพื่อให้เห็นมิติเพิ่มเป็นสามมิติ นี่คือกระบวนการที่จะปรับให้โขนยังอยู่โดยวิธีการเดิมให้ได้ (ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์, 2551 : 43 -44)

จากงานวิจัยชิ้นนี้ทำให้ทราบถึงมุมมองความคิดอันหลากหลายที่มีต่อผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น ซึ่งงานแต่ละชิ้นที่ล้วนเป็นงาน “คิดใหม่”(original) ถึงแม้ว่าจะมีการใช้เทคนิคหรือรูปแบบในการเคลื่อนไหวที่มาจากนาฏศิลป์ไทยเป็นหลัก แต่ก็เป็นการคิด “ต่อ” ว่าจะนำเทคนิคและร่างกายแบบนักรำไทยอย่างไรจึงจะ “สื่อสาร” ในสิ่งที่ศิลปินต้องการจะพูด แสวงหาเนื้อหาที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของตัวเอง จึงทำให้เกิดความแปลกใหม่ “เชิงวิธีคิด” ไม่ใช่ความแปลกใหม่ในการประดิษฐ์ท่ารำ นอกจากนี้ยังกล้า “แหกคอก” ในการนำเสนอนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบที่เป็นศิลปะการเต้นได้อย่างอิสระไม่ผูกติดอยู่กับขนบดั้งเดิม อีกทั้งทำให้ทราบว่าการเลือกใช้องค์ประกอบทางทัศนศิลป์อย่างเสรีและการใช้สื่อมัลติมีเดียเข้ามาร่วมในการแสดงเป็นสิ่งที่ศิลปินผู้สร้างผลงานเลือกใช้อย่างมีเหตุผลในการสื่อสารกับผู้ชมไม่ใช่เป็นเพียงการทำให้แปลกเท่านั้น

งานวิจัยเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการใช้แสง

จากงานวิจัยของ เฉลิมพงศ์ นัยวัฒน์ (2537) เรื่อง “ผลกระทบในการให้แสงโดยการใช้ความจ้าและความเปรียบต่างความเข้มของแสงเพื่อเน้นวัตถุและความน่าสนใจ” พบว่าความจ้า(Brightness)ก่อให้เกิดความน่าสนใจแตกต่างกัน คือ เมื่อเพิ่มระดับการให้แสง(Illumination)แก่วัตถุหรือฉาก ซึ่งจะทำให้อัตราความจ้า(Brightness Ratio)และความรู้สึกความน่าสนใจมีมากขึ้น แต่เมื่อเพิ่มความจ้าถึงจุดๆหนึ่ง ความรู้สึกดึงดูดความน่าสนใจก็จะลดลง อันเนื่องมาจากความจ้าที่มากเกินไปนั้นทำให้รบกวนสายตา และในบางกรณีถ้าความแตกต่างนั้นน้อยกว่าที่สายตาคนจะรู้สึกได้ ก็ไม่ก่อให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้นเสมอไป อันเนื่องมาจากปัจจัยอื่นๆที่มาเกี่ยวข้องด้วย เพราะในเรื่องของความจ้าและความเปรียบต่างความเข้มของแสงเป็นเพียงปัจจัยหนึ่งในอีกหลายๆปัจจัยที่มีผลต่อการมองเห็นเท่านั้น

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย” เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยการใช้วิธีการแบบสหวิธีการ(Multiple Methodology) ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น

1. ศึกษาแนวคิดและพัฒนาการของการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงของไทยโดยการวิจัยเอกสาร(Documentary Research)
2. ศึกษาจากการแสดงสดและเทปบันทึกการแสดงโดยวิธีการวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis)ในการแสดงนั้นๆ
3. สัมภาษณ์เชิงลึก(In-Depth interview) ผู้เชี่ยวชาญทางการละคร รวมทั้งผู้สร้างงานและนักออกแบบแสงเกี่ยวกับการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัย
4. การวิจัยเชิงสำรวจ(Survey Research) เพื่อศึกษาความคิดเห็นของผู้ชมการแสดงที่มีต่อการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยโดยใช้แบบสอบถาม

ประชากร

1. การแสดงโขนร่วมสมัยทั้งที่เป็นการแสดงสดและเทปบันทึกการแสดง จำนวน 10 ชุด
2. ผู้เชี่ยวชาญทางการละคร รวมทั้งผู้สร้างงานและนักออกแบบแสงรวมทั้งสิ้น จำนวน 15 คน
3. ผู้ชมการแสดงจำนวน 86 คน จากการชมการแสดงโขนร่วมสมัยระหว่างเดือน มกราคม พ.ศ. 2553 ถึงเดือน มีนาคม พ.ศ. 2553

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. วิเคราะห์การแสดงสดและศึกษาข้อมูลเอกสารที่เป็นผลงานเกี่ยวข้องกับการแสดงโขนร่วมสมัยจำนวน 10 ชุด โดยมีกรอบที่ใช้ศึกษา คือ

   1.1 เนื้อหาในการแสดง / ลักษณะเนื้อเรื่อง

   1.2 แนวความคิด / วิธีการนำเสนอ

   1.3 กลวิธีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

2. ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แนวคิดและทัศนคติของผู้เชี่ยวชาญทางการละครรวมทั้งผู้สร้างงานและนักออกแบบแสงเกี่ยวกับการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัย โดยผู้วิจัยจะเตรียมแนวคำถามหลักไว้ล่วงหน้า ซึ่งแนวคำถามนี้จะครอบคลุมถึงประเด็นตามปัญหานำวิจัยและวัตถุประสงค์ของการวิจัย ลักษณะคำถามจะเป็นคำถามปลายเปิด โดยผู้วิจัยจะตั้งคำถามเพื่อให้ผู้สัมภาษณ์มีโอกาสอธิบายและบรรยายในการให้คำตอบได้อย่างเต็มที่ตามความรู้ความสามารถ

3. ผู้วิจัยใช้แบบสอบถามผู้ชมการแสดงเกี่ยวกับทัศนคติของการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัย

การเก็บรวบรวมข้อมูล

1. การเก็บข้อมูลจากการแสดงสดและจากการศึกษาเอกสารอันได้แก่ เอกสารทางการแสดง เทปบันทึกการแสดง ภาพนิ่ง ฯลฯ ที่เกี่ยวกับการแสดงโขนร่วมสมัย

2. การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth interview) ผู้เชี่ยวชาญทางการละครรวมทั้งผู้สร้างงานและนักออกแบบแสงเกี่ยวกับการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัย

3. สัมภาษณ์ผู้ชมการแสดงเกี่ยวกับความทัศนคติของการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัย ผ่านแบบสอบถามจำนวน 86 คน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำเอาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาใช้ในการศึกษาวิจัยเพื่อเป็นเกณฑ์ในการวิเคราะห์ข้อมูลที่รวบรวมจากการชมการแสดง เอกสารที่เกี่ยวข้องและข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้สร้างงานและแบบสอบถามจากผู้ชมการแสดง

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยใช้วิธีการนำเสนอข้อมูลและผลการวิจัยโดยการพรรณนาความ (Descriptive Presentation) และในส่วนของวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ศึกษาแนวคิดและเทคนิควิธีในการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัยกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 ศึกษาการใช้แสงและมัลติมีเดียในการสื่อความหมายและสุนทรียภาพของการแสดงโขนร่วมสมัยนั้นผู้วิจัยจะใช้วิธีสัมภาษณ์เชิงลึกและสอบถามทัศนคติของผู้ชมแล้วรวบรวมเสนอโดยใช้วิธีวิเคราะห์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

การใช้แสงในการแสดงของไทย

"กลางวันโขนละครโสภา หุ่นเห็นแจ่มตา
ประดับด้วยเครื่องเรืองไร
ราตรีอัคคีแจ่มใส หนังส่องแสงไฟ
จึงเห็นวิจิตรลวดลาย"

(ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค 1)

นับเป็นระยะเวลาอันยาวนานมาแล้วที่แสงเข้ามาเป็นองค์ประกอบสำคัญต่อศิลปะการแสดงของทุกชนชาติ เพราะอย่างน้อยที่สุดแสงก็ทำให้เกิดการแลเห็นการแสดง ในทุกๆวันนี้การแสดงประเภทต่างๆก็ล้วนแล้วแต่ให้ความสำคัญกับหน้าที่ของแสงมากขึ้น ทั้งนี้เพื่อช่วยให้การสร้างสรรค์การแสดงแต่ละชุดออกมาเป็นผลงานที่มีความสมบูรณ์มากที่สุด

เช่นเดียวกับการแสดงของไทยที่นับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ได้มีการให้ความสำคัญของการใช้แสงในการแสดง ซึ่งแนวโน้มในการให้ความสำคัญก็เพิ่มมากขึ้นตามความเจริญของสังคมในแต่ละยุคสมัยที่เปลี่ยนไป โดยเฉพาะในปัจจุบันที่มีเทคโนโลยีการส่องสว่างของอุปกรณ์แต่ละชนิดเข้ามาให้เลือกใช้อย่างมากมายและไม่มีข้อจำกัดในการใช้ที่เป็นแบบแผนตายตัวทำให้ผู้สร้างสรรค์ผลงานสามารถเลือกใช้ได้ตามความต้องการ

ทั้งนี้ในการสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัยที่เกิดขึ้นและจะมีการพัฒนาต่อไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุดนั้น ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะเป็นการดีหากผู้สร้างสรรค์การแสดงของไทยแต่ละคนได้มีความรู้ความเข้าใจพื้นฐานเกี่ยวกับการใช้แสงในการแสดงของไทยแต่ละประเภท ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันว่ามีแนวคิดและมีวิวัฒนาการในการใช้แสงสำหรับการแสดงอย่างไร เพื่อที่จะสามารถนำไปประยุกต์ ปรับปรุง เปลี่ยนแปลง ให้การใช้แสงในการแสดงของตนเองมีเหตุผล มีที่มาที่ไปซึ่งแน่นอนว่าจะสามารถทำให้การแสดงชิ้นนั้นๆมีความเหมาะสมและสมบูรณ์แบบตามแนวทางของผู้สร้างสรรค์งานแต่ละคน

อนึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลทางเอกสารที่บันทึกความรู้เกี่ยวกับการใช้แสงในการแสดงของไทย ทั้งนี้การค้นคว้าค่อนข้างเป็นไปได้อย่างยากลำบากเนื่องจากการจดบันทึกเรื่องการใช้แสงในการแสดงโดยตรงนั้นมีน้อยมากแม้จะมีก็กล่าวถึงเพียงเล็กน้อย ผู้วิจัยจึงได้สรุปการใช้แสงในการแสดงของไทยออกเป็นประเภทต่างๆ เพื่อให้ทราบถึงวิธีการแสดงพอสังเขป

เพราะเมื่อเป็นการแสดงที่ต่างชนิดกันย่อมมีแนวคิดและการให้ความสำคัญของการใช้แสงในการแสดงที่ต่างกันด้วย การสรุปตามประเภทการแสดงจะช่วยให้เห็นว่าการให้ความสำคัญและวิวัฒนาการในการใช้แสงสำหรับการแสดงแต่ละประเภทนั้นมีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร

ชักนาคดึกดำบรรพ์

การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์เป็นการแสดงที่ได้รับอิทธิพลจากขอม โดยมีหลักฐานกล่าวถึงการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ที่ผนังนครวัดในกัมพูชาซึ่งสร้างในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 12 ตรงกับสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ 2 ปรากฏภาพนูนต่ำว่าด้วยเรื่องราวอินทราภิเษก เรื่อง “ชักนาคทำน้ำอมฤต” ซึ่งเชื่อว่าการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ในพิธีอินทราภิเษกคงจะพัฒนามาเป็นการแสดงโขนในภายหลัง (มาลินี ดิลกวณิช, 2543 : 258 - 260)

ภาพประกอบที่ 9 ภาพนูนต่ำว่าด้วยเรื่องราว “ชักนาคทำน้ำอมฤต”

เมื่อพิจารณาจากความหมายของชื่อ “ชักนาคดึกดำบรรพ์”นี้ น่าจะแบ่งออกเป็นสองคำคือคำว่า”ชักนาค” ที่หมายถึงการดึงที่ตัวนาค(ในที่นี้คือบริเวณส่วนหัวกับส่วนหาง) อีกคำคือ “ดึกดำบรรพ์” มาจากคำเขมร 2 คำ คือ “ตึก” หมายถึง น้ำ และ “ตะบัล” หมายถึง ตำหรือตะบัน เมื่อรวมกันจึงหมายถึงตำน้ำหรือตะบันน้ำหรือกวนน้ำให้เกิดการหมุนเวียนอย่างรุนแรง

(คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2525, อ้างถึงในสุจิตต์ วงเทศ, 2532 : 275) เมื่อนำสองคำมารวมกัน จึงหมายถึงการชักนาคเพื่อทำให้เกิดการหมุนเวียนของน้ำอย่างรุนแรง ตรงกับการเล่นตามเรื่องโบราณของอินเดียซึ่งมีต้นกำเนิดหรือมูลเหตุมาจากตำนานการกวนน้ำอมฤตและกระทำที่เกษียรสมุทร โดยพระนารายณ์ได้ยกเอาเขาพระสุเมรุมาปักลงกลางเกษียรสมุทรเอานาคพันเข้าโดยรอบ แล้วให้เทวดาชักทางด้านหางของนาคและให้พวกยักษ์ชักทางด้านหัวนาค การชักนาคกันคนละทีนี้ทำให้เขาพระสุเมรุหมุนไปหมุนมาอยู่กลางเกษียรสมุทร เกิดแรงเหวี่ยงขึ้นเหมือนกับการทำเนย เพราะเกษียรสมุทรก็คือ ทะเลน้ำนมในคติของศาสนาฮินดู

ดังนั้นการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์จึงเป็นการแสดงที่เสมือนพระนารายณ์กวนเกษียรสมุทรเพื่อทำน้ำอมฤต ทั้งนี้เพื่อแสวงสวัสดิมงคลในพระราชพิธีอินทราภิเษกถวายพระพรพระเจ้าแผ่นดินที่มีความเชื่อว่าเป็นสมมติเทพให้ทรงมีพระชนมายุยืนนาน การแสดงจึงน่าจะเกิดขึ้นเพียงครั้งเดียวเมื่อเริ่มรัชกาลใหม่และอาจจะไม่ได้เล่นอีกเลยเมื่อจนกว่าจะขึ้นแผ่นดินใหม่อีกครั้ง ส่งผลให้การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์นี้ได้สูญหายไปแล้วในปัจจุบัน และไม่มีผู้ใดทราบถึงวิธีในการแสดงที่แน่นอน ส่วนใหญ่มักจะสันนิษฐานตามบันทึกที่ปรากฏในพงศาวดารสมัยอยุธยาและสมัยต้นรัตนโกสินทร์ที่ได้กล่าวไว้ว่า การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ในพิธีอินทราภิเษกจะแบ่งผู้แสดงออกเป็นสองฝ่าย ใช้ตำรวจเล็ก 100 คน แต่งตัวเป็นอสูรชักนาคทางหัว อีกฝ่ายใช้มหาดเล็กแต่งเป็นเทวดาชักนาคทางหาง ทั้งสองฝ่ายต่อสู้กันโดยท้ายที่สุดฝ่ายอสูรเป็นผู้พ่ายแพ้ นอกจากนี้ยังมีให้แต่งเป็นพาลี สุครีพมหาชมพูและบริวารวานรทั้งหลายลิดออกจากหู ตา จมูก ปากของกุมภัณฑ์ที่มีขนาดสูงถึง 20 วา และอาจมีตัวแสดงเป็นพระนารายณ์ พระอิศวรและเทพเจ้าอื่นๆ ที่มาร่วมการทำน้ำอมฤตก็ได้

แม้การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์จะไม่มีแสดงให้เห็นอีกแล้ว แต่ศิลปะการแสดงนี้ก็ส่งอิทธิพลต่อการแสดงโขนที่เป็นศิลปะการแสดงที่ทรงคุณค่าของไทยสืบมา เนื่องจากเนื้อหาในการแสดงที่นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งเป็นการอวตารของพระนารายณ์อีกปางหนึ่งเช่นเดียวกับเนื้อหาของการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ และนิยมแสดงช่วงที่เป็นการสู้รบกันระหว่างฝ่ายเทวดาและยักษ์

การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์เป็นการแสดงที่นิยมเล่นในที่โล่งกว้างกลางแจ้งแบบ outdoor theatre ของตะวันตก สันนิษฐานว่าสถานที่แสดงน่าจะเป็นท้องสนามหลวง การใช้แสงในการแสดงชักนาคคึกดำบรรพ์นี้จึงอาศัยแสงสว่างจากพระอาทิตย์เป็นหลัก ไม่ได้คำนึงถึงเรื่องแสงในการแสดงมากนัก แต่แสงก็มีบทบาทสำคัญที่ทำให้เกิดการแลเห็นการแสดง ส่วนสีสัน

ที่สวยงามในการแสดงจึงน่าจะมาจากสีของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของฝ่ายเทวดาและอสูร กับฉากที่สร้างขึ้นอย่างยิ่งใหญ่งดงามตามแบบเขาพระสุเมรุ

หนังใหญ่

หนังใหญ่ แต่เดิมนั้นเรียกว่า "*หนัง*" แต่เหตุที่เรียกหนังใหญ่นี้เพราะภายหลังมีหนังตะลุงเกิดขึ้น ซึ่งหนังตะลุงจะเชิดด้วยตัวหนังที่มีขนาดเล็กกกว่าจึงเรียกว่า "หนังเล็ก" และเรียก*หนัง*ว่า "หนังใหญ่" ซึ่งเป็นการแสดงที่ใช้แผ่นหนังสัตว์แกะสลัก และเชิดให้ผู้ชมดูภาพหนังที่ทาบบนจอพร้อมทั้งฟังเสียงพากย์ เจรจา และดนตรีประกอบ ซึ่งศิลปะการพากย์ เจรจาและการเคลื่อนไหวร่างกายของการแสดงหนังใหญ่นี้ส่งอิทธิพลต่อศิลปะการแสดงโขนในเวลาต่อมา

การแสดงหนังใหญ่นั้นเป็นการแสดงที่สันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา การแสดงแต่ละครั้งต้องใช้คนจำนวนมาก และหนังแต่ละตัวมีขนาดใหญ่ประมาณหนึ่งเมตรถึงหนึ่งเมตรครึ่ง ทำให้การเก็บรักษาตัวหนังเปลืองพื้นที่ อีกทั้งมีค่าใช้จ่ายในสูง ดังนั้นหนังใหญ่จึงมักเป็นของหลวงหรือของพระสงฆ์และผู้ทรงสมณศักดิ์มีบุญบารมีมาก มิใช่ชาวบ้านทั่วไปจะครอบครองตัวหนังใหญ่ได้ การแสดงจะใช้เล่นในงานหลวง เช่น งานสมโภช หรืองานพระบรมศพที่สร้างพระเมรุกลางเมือง (เสนอ นิลเดช, 2534 : 145)

หนังใหญ่นิยมจัดแสดงกลางที่โล่งขนาดใหญ่ จอต้องใหญ่ คนแสดงก็มาก ประชาชนที่ชมก็ชมได้สะดวกเพราะคนที่อยู่ไกลๆก็สามารถชมได้ถนัดตา ในสมัยโบราณจึงถือว่าการแสดงประเภทนี้ขึ้นชื่อกว่ามหรสพอย่างอื่น จึงเกิดคณะที่มีชื่อเสียงมากมายอาทิเช่น หนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี ชุดพระนครไหว คณะวัดบ้านดอน จังหวัดระยอง คณะสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี เป็นต้น

หนังใหญ่นิยมเล่นในเวลากลางคืนแต่ก็มีที่เล่นตอนกลางวันด้วยซึ่งจะใช้เล่นด้านหน้าของจอฉายเพื่อโชว์ตัวหนังที่มีความงดงาม ตัวหนังที่ใช้เล่นตอนกลางวันนั้นจึงมีความแตกต่างจากตัวหนังที่เล่นในตอนกลางคืน เพราะนอกจากจะมีการฉลุลายที่สวยงามแล้วยังต้องมีการลงสีปิดทองให้ดูงดงามยิ่งขึ้นอีกด้วย ปัจจุบันไม่มีการแสดงหนังใหญ่ในตอนกลางวัน จะมีก็แต่ตัวหนังที่เก็บอยู่ในที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร แต่การเชิดหนังด้านหน้าของจอยังคงมีให้เห็นอยู่แม้จะแสดงในเวลากลางคืนก็ตาม ซึ่งตัวหนังเหล่านี้ก็จะนิยมตกแต่งลงสีสันที่สวยงามเช่นเดียวกับตัวหนังที่เชิดในเวลากลางวัน

ในอดีตการแสดงหนังใหญ่จะจัดแสดงในที่โล่งกว้าง จะมีจอขนาดใหญ่ซึ่งทำด้วยผ้าสีขาวยาวประมาณ 7 วา 2 ศอกเศษ หรือตามท้องไชยภูมิที่จะแสดง จอจะยกขึ้นสูงจากพื้นประมาณ 1 เมตรเพื่อใช้เป็นทางลอดเข้าออกได้ การให้แสงไฟถือเป็นสิ่งที่สำคัญมากสำหรับการแสดงประเภทนี้ เพราะหากไม่มีแสงก็ไม่สามารถทำให้เกิดเงาของตัวหนังพาดไปบนจอได้

ผู้ที่มีหน้าที่ดูแลเรื่องไฟและแสงในการแสดงหนังใหญ่จะต้องมีความชำนาญอย่างมากทั้งเรื่องของการประมาณเชื้อเพลิงที่จะให้แสงในการแสดงตั้งแต่หัวค่ำจนถึงย่ำรุ่งของวันใหม่ และต้องเติมเชื้อเพลิงให้แสงคงที่ตลอดจนควบคุมร้านเพลิงไม่ให้เกิดอันตรายจากเปลวไฟที่ก่อเอาไว้อีกด้วย ผู้จุดไต้ หรือที่เรียกว่า “นายไต้” จะจุดไฟตอนที่คนพากย์ พากย์บทที่ว่า

“...เร่งเร็วท่านนายไต้ จะเอาไฟขึ้นบนหลัง

ส่องแสงอย่าให้บัง จะเล่นหนังให้ท่านทั้งหลายดู”

(ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสิงห์บุรี, 2540 : 67)

ลักษณะของ **ร้านเพลิง** หรือ **แป้นไต้** [1] ประกอบด้วยสองส่วนคือ 1. กระบะหรือถาดไม้ไผ่ มีขนาด 50 X 50 เซนติเมตร ด้านในปูด้วยแผ่นสังกะสีหรือดินเหนียวแล้วปูทับด้วยทรายหยาบอีกชั้นหนึ่ง ทั้งนี้เพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้เพลิงลามไปยังส่วนอื่นที่อาจก่อให้เกิดความเสียหายในการแสดงได้ 2. ส่วนฐานของถาด โดยมากจะเป็นเสาไม้ยูคาลิปตัส 1 ต้น ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 3 - 4 เซนติเมตร สูงประมาณ 1.5 เมตร ประกอบติดตรงกลางใต้ถาดเชื้อเพลิง

ในการแสดงหนังใหญ่มักจะมีร้านเพลิง 2 ต้น อยู่ห่างจากจอประมาณ 1.5 – 2 เมตร ในตำแหน่งทางซ้ายและขวา จะคะเนจากตำแหน่งริมขอบจอหนังด้านซ้ายและขวาเข้ามาด้านละประมาณ 5 เมตรซึ่งจะได้ระยะร้านเพลิงที่อยู่ตรงกลางจอพอดี การยึดร้านเพลิงกับพื้นดินนั้นจะใช้เหล็กเส้นที่มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 2 – 2.5 เซนติเมตร ยาวประมาณ 1 เมตร

[1] ที่เรียกเช่นนี้เนื่องมีจากการใช้ไต้เป็นเชื้อเพลิงในการให้แสงสว่าง ไต้ ทำจากไม้ผุคลุกกับน้ำมันยางแล้วห่อด้วยใบเตย กาบหมาก เป็นต้น มัดเป็นเปราะๆ มีขนาดสั้นหรือยาวตามความต้องการ

ตอกลงดินให้สูงเหนือดินเพียง 50 เซนติเมตรแล้วยึดร้านเพลิงเข้าไว้ด้วยการพันลวดทับอีกครั้งซึ่งจะทำให้ร้านเพลิงตั้งอยู่ได้อย่างแข็งแรงตลอดการแสดง(อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์, 2542 : 137)

วัสดุที่จะนำมาใช้เป็นเชื้อเพลิงนั้นในการติดไฟได้แก่ 1. *ไต้* ซึ่งทำด้วยไม้ผุคลุกน้ำยางห่อด้วยใบไม้ใช้เป็นชนวนหรือเชื้อเพลิงจะวางไว้ตรงกลางถาดแล้วสุมทับด้วยกะลามะพร้าวแห้ง 2. *กะลามะพร้าว* จะใช้กะลามะพร้าวที่ขูดเนื้อออกจนหมดแล้ว จะต้องใช้กะลามะพร้าวที่แห้งเพราะว่าจะให้แสงสว่างมากและยาวนาน 3. *เปลือกมะพร้าวแห้ง* หรือ กาบมะพร้าวเนื่องจากมีเส้นใยจำนวนมากและติดไฟง่ายแต่บางครั้งก็ไม่จำเป็นต้องใช้ 4. *ไม้ขีดไฟ* เพื่อทำให้เกิดประกายไฟแล้วนำไปต่อกับเชื้อเพลิงหรือขี้ไต้ที่เตรียมไว้ ส่วนปริมาณของเชื้อเพลิงที่ใช้ในการแสดงนั้นเป็นหน้าที่ของ “นายไต้” ที่คอยดูแลไม่ให้ร้านเพลิงมีความสว่างมากเกินไปเพราะจะทำให้ยากต่อการควบคุม และไม่ให้ร้านเพลิงสว่างน้อยเกินไป ซึ่งจะทำให้แสงเป็นจุดเวลาเชิดก็จะไม่เกิดมิติหรือเงาของหนังที่สวยงาม

ปัจจุบันการแสดงหนังใหญ่จะไม่มีการใช้ร้านเพลิงเช่นในอดีตแล้ว จะมีบ้างก็เพื่อเป็นการเชิงสาธิตให้ชมในบางช่วงบางตอนเท่านั้น เพราะเนื่องจากการใช้ร้านเพลิงจะต้องหาวัสดุติดไฟจำนวนมาก อีกทั้งยังให้แสงที่ไม่สม่ำเสมอ และเขม่าควันจากการเผาไหม้ก็จะไปจับที่จอหนังทำให้จอหนังหมองและยากต่อการทำความสะอาด (ผอบ โปษะกฤษณะ, 2520 : 24)

ยุคต่อมานิยมใช้ตะเกียงเจ้าพายุ[2]แทนร้านเพลิง ทั้งนี้เพื่อความสะดวกในการจัดหาเชื้อเพลิงและมีระยะเวลาการให้แสงสว่างที่ยาวนานกว่า ตำแหน่งที่จะวางตะเกียงก็คือตำแหน่งเดียวกับจุดที่วางร้านเพลิง และเมื่อมีความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีมากขึ้น จึงนิยมใช้แสงสว่างจากอุปกรณ์ไฟฟ้านั่นก็คือ สปอตไลท์ ขนาดของสปอตไลท์นั้นก็ขึ้นอยู่กับขนาดของจอที่ใช้ในการแสดง ปรกติจะใช้กำลังไฟฟ้าประมาณ 50 วัตต์ จำนวน 3 – 4 ดวง วางบนขาตั้งเหล็กติดไฟทำมุมเฉียง 45 องศาไม่ให้เห็นดวงไฟ ทั้งนี้เพื่อความสะดวก อีกทั้งการให้แสงยังส่องสว่างสม่ำเสมอ ไม่เกิดเขม่าควันที่ทำให้จอเสียหาย แต่ความแตกต่างก็คือแสงจากไฟฟ้านั้นจะให้ความรู้สึกนิ่ง แข็ง ไม่พลิ้วไหว นุ่มนวลเหมือนการใช้แสงจากร้านเพลิง

[2] ตะเกียงเจ้าพายุ คือ ตะเกียงชนิดหนึ่งที่ใช้สูบลมให้ดันน้ำมันขึ้นไส้

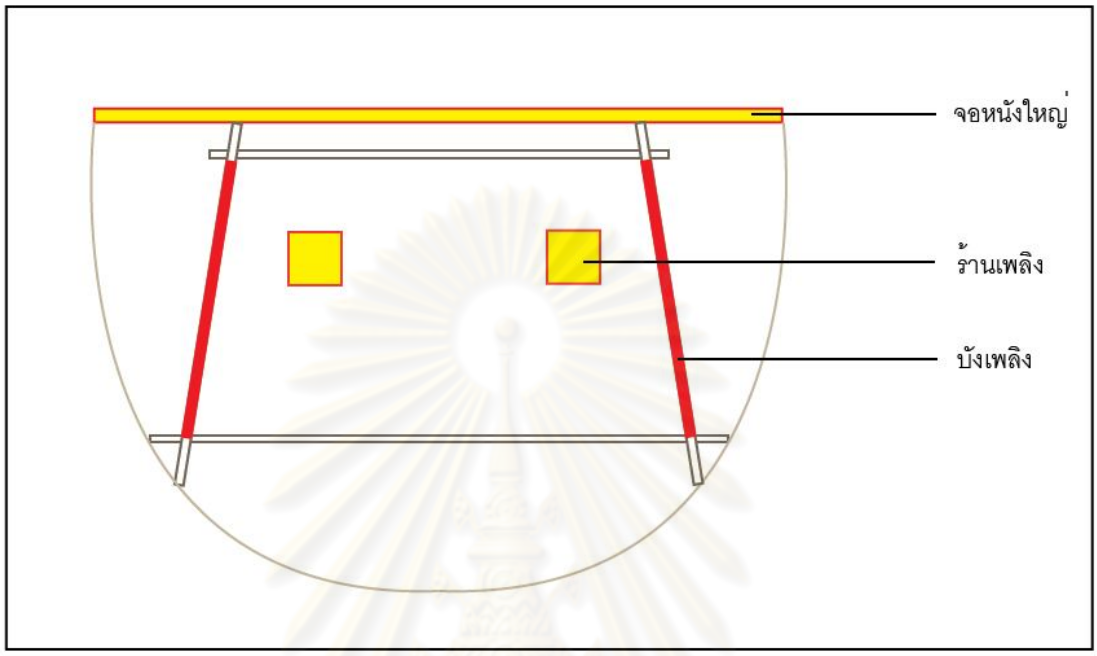
ภาพประกอบที่ 10 การเชิดหนังใหญ่ด้วยแสงสว่างจากร้านเพลิง

ภาพประกอบที่ 11 การเชิดหนังใหญ่ด้วยแสงสว่างจากสปอตไลท์

> "...แสงที่ได้จากกะลามะพร้าวจะเป็นแสงนวล ทำให้หนังที่เชิดหน้าเปลวไฟจะระยิบระยับดูมีชีวิตชีวาไม่กระด้างอย่างนำไฟฟ้ามาส่องกลางจอทำให้สว่างจ้าเป็นดวงๆไม่เสมอกัน..." (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2522 : 25)

สิ่งที่ต้องมีคู่กันกับการให้แสงสว่างในการแสดงหนังใหญ่อีกสิ่งหนึ่งก็คือ"บังเพลิง" หรือ ม่านบังไฟ เพราะเมื่อมีแสงสว่างอยู่ด้านหลังของจอแล้ว จะต้องใช้บังเพลิงในการควบคุมแสงให้อยู่เฉพาะที่จอหนังเท่านั้น ในการติดตั้งคล้ายกับการติดตั้งจอหนังใหญ่ อาจทำจาก

เสื่อไม้ไผ่สาน ผืนไนลอน หรือจอหนังผืนเก่า นอกจากนี้แล้วบังเพลิงยังสามารถใช้กันเป็นที่พักนักแสดงและจัดตั้งตัวหนังที่จะใช้แสดงพิงไว้กับบังเพลิง แต่ในปัจจุบันเมื่อมีการใช้แสงสว่างจากสปอตไลท์แล้ว จึงไม่จำเป็นต้องมีบังเพลิงอีกต่อไป



ภาพประกอบที่ 12 ตำแหน่งของร้านเพลิงในการแสดงหนังใหญ่

การสำรวจทิศทางของลมจึงเป็นเรื่องสำคัญในการวางตำแหน่งจอและตำแหน่งร้านเพลิง เพราะหากตั้งจอขวางทางลมอาจทำให้จอหนังล้ม อีกทั้งอาจไม่สามารถควบคุมร้านเพลิงได้ ซึ่งจะก่อให้เกิดอันตรายกับผู้แสดงและผู้ชม นอกจากนี้แล้วปัญหาเรื่องฝนยังเป็นปัจจัยสำคัญที่มีต่อการแสดง เพราะนอกจากฝนจะทำให้ไฟมอดทำให้มีแสงส่องสว่างสำหรับการแสดงแล้ว ฝนยังจะทำให้ตัวหนังเกิดความเสียหายคืออาจจะทำให้หนังย่นหรือหนังเน่าไม่สามารถใช้ต่อไปได้อีก ดังนั้นการแสดงหนังใหญ่จึงไม่นิยมแสดงในช่วงฤดูฝน หรือหากมีฝนตกระหว่างการแสดงก็จะต้องยุติทันที เพราะเป็นเรื่องยากที่จะโยกย้ายเข้าไปแสดงในที่ร่มมีหลังคากันฝนอีกทั้งในสมัยก่อนยังไม่นิยมเข้าไปจัดในสถานที่ดังกล่าว

การใช้แสงในการแสดงหนังใหญ่มีปัจจัยที่ก่อให้เกิดสุนทรียะและการสื่อความหมายในการแสดงดังนี้คือ การฉลุลายหนัง เนื่องจากแผ่นหนังแต่ละตัวนั้นไม่สามารถเคลื่อนไหวได้ ลักษณะจะเป็นลายฉลุภาพนิ่งเหมือนในงานจิตรกรรมฝาผนัง ฉะนั้นท่าทางต่างๆ เช่น การเดิน การเหาะ การสู้รบกัน ก็จะใช้หนังคนละตัวมาแสดงตามบทพากย์ รูเล็กๆที่ผ่านการเจาะอย่างวิจิตรบรรจงจะทำให้แสงลอดทะลุผ่านตัวหนังออกมาเป็นลายอย่างสวยงาม เมื่อรวมกับ

การเชิดที่พลิ้วไหวของนายหนังยิ่งทำให้หนังใหญ่ดูมีชีวิตและให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างงดงาม สิ่งที่เป็นปัจจัยอีกกย่างหนึ่งคือระยะห่างของคนเชิดจากร้านเพลิงและจอหนัง หากผู้เชิดอยู่ไกลจากจอก็จะทำให้เงาของตัวหนังตัวนั้นมีขนาดใหญ่แต่ถ้าผู้เชิดอยู่ใกล้จอก็จะทำให้เกิดเงาที่มีขนาดใกล้เคียงกับขนาดจริงของตัวหนังที่เชิดนั่นเอง ปัจจัยเหล่านี้จะทำให้การแสดงสามารถสร้างอารมณ์ร่วมและดึงดูดความสนใจของผู้ชมในขณะแสดง

จึงสรุปได้ว่าการแสดงหนังใหญ่นั้นให้ความสำคัญกับเรื่องแสงเป็นอย่างมาก เพราะแสงเป็นหลักสำคัญที่จะทำให้เกิดเงาในการเล่าเรื่อง และแหล่งกำเนิดแสงต่างๆก็มาจากวิวัฒนาการของอุปกรณ์การส่องสว่างที่พัฒนาขึ้นในแต่ละยุคสมัย ตั้งแต่แสงสว่างจากไต้จนมาถึงแสงไฟฟ้าจากสปอตไลท์ทั้งนี้การใช้อุปกรณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปก็เพื่อความสะดวก อีกทั้งยังลดขั้นตอนการทำงานในการแสดงและราคาประหยัดคุ้มค่า ซึ่งข้อเสียก็คือแสงไฟฟ้าจะให้ความรู้สึกที่แข็งกระด้างกว่าแสงที่มาจากการจุดไต้อย่างในอดีต

หนังตะลุง

การแสดงหนังตะลุงนั้นเกิดขึ้นทีหลังการแสดงหนังใหญ่ ตามที่กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเขียนไว้ว่า(อ้างในอเนก นาวิกมูล, 2546 : 87)

> “หนังตะลุงเป็นของใหม่ พึ่งเกิดในสมัยรัชกาลที่ 5 พวกชาวควน(มะ)พร้าว[3] แขวงจังหวัดพัทลุง คิดเอาอย่างหนังแขก(ชวา)มาเล่นเรื่องไทยขึ้นก่อนแล้วจึงแพร่หลายไปที่อื่นในมณฑลนั้น เรียกกันว่า “หนังควน” เจ้าพระยาสุรวงศ์ไวยวัฒน์ (วร บุนนาค) พาเข้ามากรุงเทพฯ ได้เล่นถวายตัวที่บางปะอินเป็นที่แรกเมื่อปีชวด พ.ศ. 2419”

นักวิชาการหลายคนจึงสันนิษฐานว่าการจะกล้านำไปหนังตะลุงไปเล่นถวายตัวได้นั้นก็คงต้องใช้เวลาฝึกฝนอย่างชำนาญเสียก่อน หรือมีครูหนังมาก่อนแล้ว เหตุนี้จึงเชื่อว่าการแสดงนี้น่าจะมีมาก่อนสมัยรัชกาลที่ 5

หนังตะลุงเป็นศิลปะที่มีชื่อเสียงจากทางภาคใต้ มีทั้งการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมและการแสดงเพื่อความบันเทิง ลักษณะการเชิดหนังตะลุงคล้ายการเชิดหนังใหญ่ คือ มี

---

[3] ตำบลบ้านควนมะพร้าวอยู่ในจังหวัดพัทลุงทางใต้ของประเทศไทย

การเล่าเรื่องโดยใช้เงาจากตัวหนังที่ถูกเชิดอยู่ด้านหลังจอ แต่ขนาดของหนังที่ใช้เชิดจะมีขนาดเล็กกว่า บางทีจึงเรียกว่า “หนังเล็ก” ตัวหนังสามารถขยับมือและหน้าได้ หนังที่แกะเป็นรูปคนก็มักจะทำหน้าตาผิดปรกติไปจากคนจริง เช่น นายหนูนุ้ยหน้าคล้ายวัว นายเท่งหน้าคล้ายนกกระจิบ นายดิกมีปากเหมือนเป็ด ส่วนพิธีการก็จะไม่มีมากเหมือนกับหนังใหญ่ เนื้อเรื่องก็จะเป็นแนวสนุกสนานและสอดแทรกเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสังคมท้องถิ่นนั้นๆ แม้แต่ในยุคที่ประชาชนถูกปิดกั้นไม่ให้มีสิทธิ์ในการแสดงความเห็นเกี่ยวกับรัฐบาล การแสดงหนังตะลุงก็จะปรับเนื้อหาสอดแทรกเกี่ยวกับการวิพากษ์วิจารณ์การเมืองไปด้วย จึงทำให้เป็นการแสดงที่ชาวบ้านทั่วไปนิยมกันมาก

การปลูกโรงสำหรับแสดงจะมีทั้งแบบถาวรและแบบชั่วคราว แบบถาวรจะมีตามวัดใหญ่ๆ เพราะในวัดมักจะมีการจัดงานอยู่บ่อยๆ ทั้งงานบวช งานศพ แบบชั่วคราวใช้เมื่อถึงคราวมีการแสดงหรือมีการเร่มาแสดงเป็นครั้งคราวตามแต่ผู้จ้างมา ถึงแม้จะเป็นโรงชั่วคราวก็ต้องปลูกอย่างแข็งแรง เพราะหากเกิดโรงทรุดจะถือว่าเป็นอัปมงคล ถ้าหากมีผู้บาดเจ็บนายหนังก็สามารถเรียกค่าเสียหายจากผู้จ้างได้ตามพอใจ ปัจจุบันการสร้างโรงแบบชั่วคราวสามารถทำได้ง่ายและใช้เวลารวดเร็วเนื่องจากมีวัสดุประกอบสำเร็จรูป

โรงหนังจะมีขนาดเล็กพอดี หลังคาแบบเพิงหมาแหงน ประกอบด้วยเสา 4 เสา เสาค้ำ 2 เสา ยกสูงจากพื้นดินประมาณเท่าศีรษะคน ใต้ถุนโรงจะมีไฟส่องสว่างเอาไว้โดยเฉพาะในงานที่มีการประชันโรง เพราะเป็นการห้องกันให้อีกฝ่ายมาใช้คุณไสย มีผนังกั้นโดยรอบโดยใช้ผ้าปิดล้อมไว้อย่างมิดชิดซึ่งผู้ที่ไม่เกี่ยวข้องสามารถเดินผ่านไปมาได้แต่ไม่สามารถมองเข้าไปด้านหลังโรง ด้านหน้าที่หันไปทางผู้ชมใช้ผ้าสไบสีขาวขึงแผ่จนตึงเป็นจอหนังมีความยาวตั้งแต่ 2 เมตร หรือ 3 เมตรครึ่ง กว้าง 2 เมตร โดยขนาดของผืนผ้านี้ต้องเตรียมให้มีความเหมาะสมกับขนาดของตัวหนังที่ใช้แสดง จอของหนังจะแบ่งเป็นสามส่วนคือ ส่วนเหนือตะเข็บ 1 ส่วนเป็นเขตสวรรค์ รูปที่เชิดได้ในเขตนี้จะต้องเป็นรูปเทวดา และรูปที่มีอิทธิฤทธิ์ ใต้ตะเข็บลงมาเป็นส่วนที่ 2 เป็นเขตมนุษย์จะเชิดรูปสามัญธรรมดาให้เลยบางส่วนที่เย็บผ้าไม่ได้ (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2541 : 53)

การให้แสงสว่างนั้นถือเป็นสิ่งสำคัญต่อการแสดงเช่นเดียวกับหนังใหญ่ แต่การให้แสงจะไม่ต้องใช้ความสว่างมากนักอาจเพราะด้วยตัวหนังที่มีขนาดเล็กกว่าหลายเท่า ในช่วงแรกๆอาจใช้แสงจากไต้ แต่จากหลักฐานทางการแสดงที่มีผู้รู้จะเริ่มจากการใช้ตะเกียงไขสัตว์ เช่น ตะเกียงน้ำมันวัว ตะเกียงน้ำมันควาย ครูรุ่นเก่าๆกล่าวว่า “ในสมัยก่อนเขามักจะใช้เกียงน้ำมันปลา ซึ่งโยงผูกแขวนออกมาจากหลังคาโรง ห้อยเอียงอยู่ทางด้ายหลังของศิลปินที่นั่งเชิด จึงต้องคิดว่าจะทำอย่างไรให้มีไฟสาดไปบนผ้าสไบสีขาวและลอดทะลุหนังอย่างชัดเจน ทำให้ผู้ชมมองเห็น

รูปหนังได้อย่างง่าย” อีกประการหนึ่งตำแหน่งของไฟจะแขวนห้อยอยู่ด้านหน้าเหนือศีรษะของผู้เชิด หากจากจอประมาณ 1 ฟุต จึงต้องคิดว่าทำอย่างไร จะไม่ให้เงาของศิลปินปรากฏอยู่บนจอ ซึ่งจะทำให้การแสดงหยุดชะงัก

ในยุคต่อมาเมื่อคนส่วนใหญ่นิยมใช้น้ำมันก๊าดมาเป็นเชื้อเพลิงมากขึ้น ตะเกียงเจ้าพายุจึงเริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้นเพราะสามารถให้แสงสว่างที่มากขึ้นและสม่ำเสมอ ทั้งยังไม่ต้องคอนกังวลเรื่องลมพัดที่อาจทำให้ตะเกียงดับได้

หลังจากปี พ.ศ. 2500 เทคโนโลยีที่เข้ามาใหม่ในช่วงนั้นทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่คือเครื่องปั่นไฟ หรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “เครื่องฉุดไฟ” ทำให้การใช้แสงสว่างจากหลอดไฟฟ้าเป็นที่นิยมอย่างรวดเร็ว ถึงขนาดนายหนังบางแห่งจำเป็นต้องเสียค่าใช้จ่ายในการลงทุนซื้อเครื่องปั่นไฟมาไว้เป็นของตนเอง หรือหากบางแห่งไม่มีทุนพอที่จะซื้อเป็นของตนเองก็ต้องไปหาเช่ามา ถึงขนาดทำให้เกิดธุรกิจการเช่าเครื่องปั่นไฟเกิดขึ้นเลยทีเดียว (กาญจนา แก้วเทพ และ รจเรศ ณรงค์ราช, 2551: 53)

แสงสว่างจากไฟฟ้าในการแสดงหนังตะลุงนิยมใช้หลอดรูปไข่ หรือ “หลอดกลม” ที่มีขนาดเล็กๆแต่มีกำลังส่องสว่างสูงมาก บางโรงยังเพิ่มความน่าตื่นตาตื่นใจในการแสดงด้วยการใช้แสงที่มีสีสันจากหลอดไฟสีต่างๆ เช่น สีแดง สีน้ำเงิน สีเขียว เป็นต้น

ภาพประกอบที่ 13 การแสดงหนังตะลุงจะใช้หลอดไฟห้อยลงมาจากด้านบนเหนือศีรษะผู้เชิด

ละคร

เนื่องจากการแสดงละครของไทยมีมากมายหลายประเภท ผู้วิจัยขออธิบายถึงการแสดงละครไทยส่วนกลางเพื่อให้ทราบถึงรูปแบบในการแสดงโดยรวมที่มีพัฒนาการมาอย่างยาวนานและมีหลากหลายประเภทเพื่อความเข้าใจในเบื้องต้น ซึ่งจะแบ่งเป็นสองช่วง นั่นคือ 1.ละครรำแบบเดิม อันได้แก่ ละครชาตรี ละครนอก ละครใน 2. ละครรำแบบใหม่ ได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครพูด ละครร้อง

ละครรำแบบเดิม

ละครรำนั้นถือเป็นการนำเอาศิลปะการแสดงที่มีอยู่ดั้งเดิมของไทยมาใช้ในการแสดง เน้นที่ท่าทางการร่ายรำ เรื่องราวดำเนินไปอย่างช้าๆ ใช้เวลาในการแสดงที่ยาวนาน

ละครชาตรี เป็นละครรำที่เก่าแก่ที่สุด มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา นับเป็นละครชนิดแรก ที่ไทยเริ่มมีการแสดงเป็นเรื่อ ฉากมีเตียงเพียง 1 ตัว สำหรับให้ตัวละครนั่งแสดงบท ส่วนมากตัวละครจะมีเพียง 3 ตัวคือนายโรงแสดงเป็นตัวพระ อีกสองคนเป็นตัวนางและตัวจำอวด ถ้าไม่ได้แสดงก็นั่งข้างๆ ทำหน้าที่เป็นลูกคู่ เมื่อถึงบทก็หยิบเทริดมาสวมและลุกออกไปแสดง

โรงที่แสดงใช้เสา ๔ ต้น ปัก ๔ มุม เป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส คลุมหลังคาบังแดดบังฝน และจะลงเสากลางซึ่งถือว่าเป็นเสามหาชัยอีก ๑ เสา เสากลางนี้สำคัญมาก (ในสมัยก่อนจะต้องใช้ไม้ชัยพฤกษ์) เป็นเสาที่พระวิสสุกรรมเสด็จมาประทับเพื่อปกป้องผองภัยอันตราย จึงได้ทำเสาผูกผ้าแดงปักไว้ตรงกลางโรง เสานี้ใช้เป็นที่ผูกซองคลี (ซองใส่ไม้รบต่าง ๆ) ในภายหลัง เพื่อสะดวกในการแสดงที่ตัวละครจะหยิบได้ตามความต้องการโดยรวดเร็ว

ละครนอก เป็นการแสดงที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณพัฒนามาจากการแสดงละครชาตรีต่อมาแพร่หลายทั่วไปในหมู่ราษฎร แต่งอย่างชาวบ้านธรรมดา เพราะเป็นละครชาวบ้าน เพียงแต่ให้รัดกุมสะดวกในการทำบท การแต่งกายก็ได้รับตัวอย่างมาจากละครชาตรี คือ นุ่งโจงกระเบนทับสนับเพลา ไม่สวมเสื้อ ใช้ผ้าโพกหรือห่มพอให้รู้ว่าเป็นหญิงหรือชาย ต่อมาจึงเริ่มเลียนแบบเครื่องต้นของกษัตริย์ จึงมีการประดิษฐ์ให้งดงาม ปักดิ้นเลื่อมแพรวพราว ให้ตัวพระสวมชฎา ตัวนางสวมเครื่องประดับศีรษะตามฐานะ เช่น มงกุฎกษัตรี รัดเกล้ายอด รัดเกล้าเปลว และกระบังหน้า เสื้อผ้าปักดิ้นเลื่อมแพรวพราวให้สวยงามตามแบบละครใน

ละครนอกมีตัวละครชายล้วน แต่เดิมมีผู้แสดงเพียง 3 คนเหมือนกับละครชาตรี ภายหลังเพิ่มจำนวนผู้แสดงถึง 10 คน ต่อมาในสมัยรัชการที่ 4 เริ่มให้ผู้หญิงร่วมแสดงด้วย ปรากฏว่าคนดูนิยมมากกว่าผู้แสดงที่เป็นชายจึงน้อยลง

เนื้อหาของการแสดงจะเป็นเรื่องตลกขบขันบางครั้งมีความหยาบโลน เฮฮา ขณะแสดงจะมีคนบอกบท มีต้นเสียงและลูกคู่สำหรับร้อง บางตัวละครอาจร้องเอง การรำเป็นแบบแคล่วคล่องว่องไว จังหวะของการร้องและการบรรเลงดนตรีค่อนข้างเร็วทำให้การดำเนินเรื่องเป็นไปอย่างฉับไว เวลาเล่นตลกมักเล่นนานๆ ไม่คำนึงถึงการดำเนินเรื่อง และไม่ถือขนบธรรมเนียมประเพณี เช่น ตัวกษัตริย์หรือมเหสีจะเล่นตลกกับเสนาก็ได้ เริ่มต้นแสดงก็จับเรื่องที่เดียว ไม่มีการไหว้ครู เรื่องที่ละครนอกแสดงได้สนุกสนานเป็นที่นิยมแพร่หลาย บทที่สามัญชนแต่งขึ้นได้แก่ เรื่องแก้วหน้าม้า ลักษณวงศ์ และจันทโครพ บทที่เป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ได้แก่ เรื่องสังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัย ไชยเชษฐ์ คาวี มณีพิชัย และไกรทอง

โรงละครเป็นโรงชั่วคราว มีฉากเป็นผ้าม่าน มีประตูเข้าออก 2 ประตู หลังฉากเป็นที่แต่งตัว และสำหรับให้ตัวละครพัก หน้าฉากมีเพียงแสดงตั้งเตียงตรงกลาง จนต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 จึงเริ่มมีฉากประกอบตามท้องเรื่อง ซึ่งทำให้ลักษณะของโรงละครเปลี่ยนแปลงตามความใหญ่โตของงานที่จัดแสดง

ภาพประกอบที่ 14 การแสดงละครชาตรีในอดีต

การใช้แสงในการแสดงละครชาตรีที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและการแสดงละครในที่พัฒนาต่อมานั้นแสดงให้เห็นว่าเป็นละครที่มีความนิยมในหมู่ชาวบ้านทั่วไป ที่มักจะแสดงเพื่อความบันเทิงและมีขึ้นตามงานเทศกาลต่างๆ เมื่อสังเกตจากลักษณะของโรงละครที่ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าพบว่ามีการสร้างหลังคาอย่างง่ายเพื่อเอาไว้บังแดดบังฝน แสดงให้เห็นว่าการแสดงละครทั้งสองประเภทนี้จะมีการแสดงในช่วงเวลากลางวัน ทำให้แสงสว่างที่ใช้ในการแสดงก็จะมาจากพระอาทิตย์เป็นหลักและเนื่องจากเป็นการแสดงของชาวบ้าน จึงมีความเป็นไปได้ว่าหากมีการแสดงในช่วงพลบค่ำที่แสงสว่างจากพระอาทิตย์นั้นไม่เพียงพอ ก็จะอาศัยแสงเพลิงที่มาจากไต้หรือกองไฟที่เป็นสิ่งที่หาง่ายได้ตามยุคสมัยนั้นๆ และการให้ความสำคัญกับการใช้แสงในการแสดงอาจไม่มีมากนักเพราะจะเน้นไปที่การแสดงที่มีความตลกสนุกสนานเป็นสำคัญกว่า

ละครใน เป็นละครที่เกิดขึ้นภายในพระราชฐานโดยมีข้าราชการฝ่ายในแต่เดิมมีผู้หญิงเป็นผู้แสดงทั้งหมดจึงเรียกกันว่า ละครนางใน หรือ ละครข้างใน ต่อมาเรียกชื่อสั้นเข้าเหลือแต่ละครใน ละครในได้นำวิธีการเล่นเดินเรื่องอย่างละครนอกมาระบำในพระราชฐาน แต่การแสดงจะเน้นความสวยงามของท่ารำและจังหวะรำรวมถึงเครื่องแต่งกาย ตามแบบของกษัตริย์เป็นหลัก รวมถึงการรักษาขนบธรรมเนียมภายในพระบรมมหาราชวังอย่างเคร่งครัด โดยไม่มุ่งแสดงเนื้อเรื่องเป็นสำคัญนัก ทั้งนี้เพื่อรักษาศิลปะของการรำอันสวยงาม รักษาขนบธรรมเนียมประเพณีเคร่งครัด รักษาความสุภาพทั้งบทร้องและเจรจา เพราะฉะนั้น เพลงร้อง เพลงดนตรี จึงต้องดำเนินจังหวะค่อนข้างช้า เพื่อให้รำได้อ่อนช้อยสวยงาม

สถานที่แสดงนั้นเดิมละครในจะต้องแสดงในพระราชฐานเท่านั้น แต่ต่อมาเมื่ออนุญาตให้สามารถแสดงนอกวังได้ ละครในจึงแสดงได้ไม่จำกัดสถานที่คล้ายละครนอก แต่มักเรียบร้อยสวยงามกว่าโรงละครนอก เพราะใช้วัสดุที่มีค่ากว่า เนื่องจากส่วนมากจะเป็นละครของเจ้านาย หรือผู้ดีมีฐานะ

เมื่อการแสดงละครในเป็นการแสดงของกลุ่มชนชั้นสูง จึงจะต้องเน้นให้การแสดงมีความงดงามวิจิตรและสุภาพตามแบบประเพณี เพื่อให้เหมาะกับพื้นที่แสดงในพระราชฐาน ดังนั้นการแสดงละครในจึงมีความแตกต่างจากการแสดงละครชาตรีและละครนอกที่เป็นการแสดงของชาวบ้านทั่วไป ทั้งในเรื่องเทคโนโลยีของอุปกรณ์ในการส่องสว่างที่ดีกว่าชาวบ้าน อีกทั้งเมื่อการแสดงมีการให้ความสำคัญกับเสื้อผ้าเครื่องประดับ ก็ต้องให้ความสำคัญกับการมองเห็นสิ่งที่สวยงามเหล่านั้นด้วย แสงจึงเข้ามาเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้แลเห็นการแสดงและแลเห็นความงามของเสื้อผ้าเครื่องประดับด้วย ถึงแม้จะเป็นการแสดงในช่วงเวลากลางวัน แต่เชื่อว่าน่าจะมี

การจุดตะเกียง ตามจุดต่างๆเพื่อช่วยเพิ่มแสงสว่างให้การแสดงมองเห็นได้ชัดเจนขึ้น อีกทั้งเมื่อแสงจากตะเกียงมากระทบที่เสื้อผ้าก็จะทำให้เกิดความระยิบระยับเพิ่มความงามให้กับนักแสดงและการแสดง ดังนั้นแม้จะไม่ได้ใช้ไฟที่มีสีต่างๆแต่สีที่เกิดขึ้นในการแสดงก็มาจากเสื้อผ้าเครื่องประดับที่มีการคัดสรรมาใช้ในการแสดงอย่างเหมาะสม

ละครรำแบบใหม่

ในสมัยรัชกาลที่ 5 ไทยได้ติดต่อค้าขายกับต่างประเทศมากขึ้น อีกทั้งมีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้โดยการส่งเชื้อพระวงศ์และข้าราชการระดับสูงไปศึกษายังต่างประเทศ จึงเป็นช่วงสำคัญที่ทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างสิ่งที่เป็น “ของไทย” กับ “ของตะวันตก” ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะการละครของไทยในช่วง พ.ศ.2411 ถึง พ.ศ.2453 ซึ่งนับเป็นต้นกำเนิดละครสมัยใหม่ของไทย

ละครดึกดำบรรพ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์เป็นผู้ทรงปรับปรุงขึ้น หลังจากได้ไปชมการแสดงโอเปร่าของตะวันตกใน พ.ศ. 2434 แล้วนำกลับมาดัดแปลงให้เป็นแบบไทยเพื่อให้คณะละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร)แสดง

ละครดึกดำบรรพ์เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 สาเหตุที่เรียกว่าละครดึกดำบรรพ์นั้นไม่ได้หมายความว่าเป็นละครที่เก่าแก่โบราณแต่อย่างใด แต่เป็นชื่อที่ละครที่เรียกตามโรงที่ใช้ในการแสดง นั่นก็คือโรงละครดึกดำบรรพ์นั่นเอง

ละครดึกดำบรรพ์ ได้นำออกแสดงครั้งแรกปี พ.ศ. ๒๔๔๒ เนื่องในโอกาสต้อนรับเจ้าชายเฮนรี่ พระอนุชาของสมเด็จพระเจ้ากรุงปรัสเซีย ซึ่งเป็นพระราชอาคันตุกะของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนได้รับความนิยมตลอดมา จนกระทั่งในปี พ.ศ. ๒๔๕๒ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เกิดอาการเจ็บป่วย ถวายบังคมลาออกจากราชการทำให้ต้องเลิกการแสดงละครดึกดำบรรพ์ไป นับแต่เริ่มแสดงละครดึกดำบรรพ์จนเลิกการแสดงรวมระยะเวลา ๑๐ ปี

เพราะเลียนแบบมาจากการแสดงโอเปร่าทำให้ละครดึกดำบรรพ์มีวิธีการแสดงที่แตกต่างออกไปจากการแสดงแบบดั้งเดิมของไทย เช่น การแสดงต้องแสดงบนเวที มีเปลี่ยนฉากตามเนื้อเรื่อง ตัวละครสามารถร้องรำ เจรจาได้โดยไม่ต้องมีคนพากย์บรรยายเหมือนแต่ก่อน ใช้

การรำน้อย ลงตัดทอนเพิ่มเติมและดัดแปลงท่ารำตามแบบแผน ให้พอเหมาะกับเพลงร้องและเพลงดนตรี บทละครตัดให้กระชับซึ่งใช้เพลงไทยของเก่าแต่แก้ไขเปลี่ยนแปลงบางเพลงให้สั้นยาวพอเหมาะกับการแสดง บ้างก็พลิกแพลงให้แปลกและไพเราะยิ่งขึ้น รวมทั้งมีการแต่งเพิ่มเติมขึ้นใหม่อีกด้วย

การแบ่งเนื้อเรื่องเป็นองก์(act) หรือฉาก(scene) ทำให้เกิดการพัฒนาด้านการให้ความสำคัญด้านองค์ประกอบศิลป์ในการแสดงให้เกิดความความสมจริง การใช้แสงตามความรู้ทางการละครจากประเทศตะวันตกประกอบกับการพัฒนาทางด้านเทคโนโลยีของอุปกรณ์การส่องสว่างก็ยิ่งทำให้แสงเข้ามามีบทบาท นอกจากเพื่อให้ผู้ชมรู้ว่าเป็นฉากที่แสดงคือสถานที่ไหน มีสภาพอย่างไร เรื่องราวเกิดขึ้นเวลาใดแล้ว แสงยังทำให้ฉากและตัวละครเกิดความมีมิติแบบที่เป็นสามมิติคือมีความกว้าง ยาว และลึก จึงนับเป็นครั้งแรกในประวัติศาสตร์ไทยที่มีการนำความรู้เรื่องการใช้แสงมาประยุกต์ใช้กับการแสดงอย่างเต็มตัว

เฉลย ศุขะวณิช (อ้างใน พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์, 2538 :78)ได้กล่าวถึงการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุรธราดิลกว่า “ไม่เห็นมีไมค์ ไม่ได้ใช้ไมค์ เวลาร้องเพลงก็ได้ยินเสียงกันดี ไม่ต้องใช้ไมค์เลย ไฟก็ใช้ไฟฟ้าธรรมดาใช้ห้อยลงมาเป็นดวงๆ และมีไฟด้านหน้าเวที”

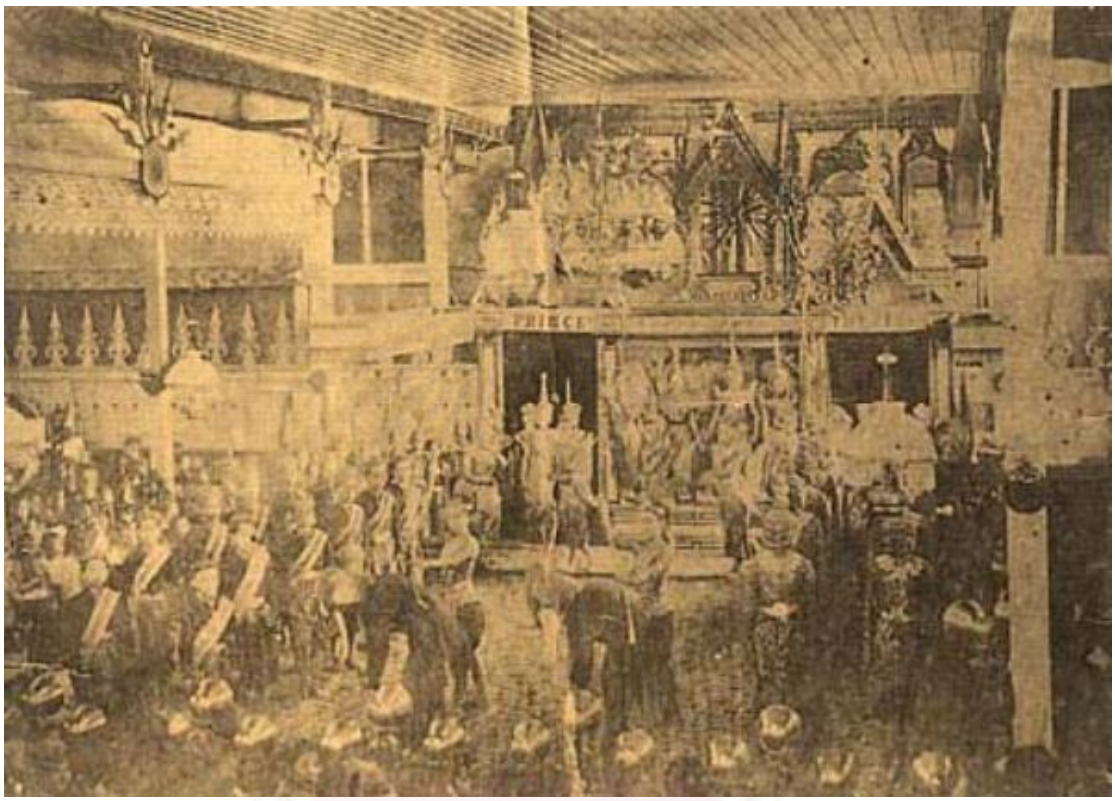
ละครพันทาง เป็นละครแบบผสม ผู้ให้กำเนิดละครพันทางคือเจ้าพระยามหินทร์ศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ซึ่งนำแบบละครยุโรปมาปรับปรุงการแสดงให้มีแนวทางที่แปลกออกไป โดยเนื้อเรื่องส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องใหม่ ที่เกี่ยวกับพงศาวดารของไทยและพงศาวดารต่างชาติ เช่น เรื่องราชาธิราช พระลอ และสามก๊ก ทำให้ลักษณะของตัวละครจึงมีความหลายหลายตามเชื้อชาติไปด้วย เช่น ไทย พม่า มอญ ลาว แขก จีน เป็นต้น การแสดงสามารถออกภาษาได้หลายภาษาตามท้องเรื่องและชาติต่างๆให้สมจริง การรำและการเจรจาก็เป็นท่ารำของชาตินั้นๆผสมกับท่ารำของไทย ดนตรีก็ผสมตามภาษานั้นๆ อาจเป็นเพลงภาษานั้นแท้ๆ หรือเป็นภาษาไทยแต่งให้เป็นสำเนียงภาษานั้นๆ และอาจมีเพลงไทยแท้ๆผสมด้วย

ละครพันทางเป็นที่นิยมของคนสมัยใหม่ในยุคนั้นมากกว่าละครแบบโบราณ เพราะเนื้อเรื่องแปลกใหม่ สนุกเร้าใจ ด้วยการเลียนแบบตัวละครลักษณะของชาติต่างๆ ทำให้น่าตื่นเต้นและแปลกใหม่ ฉาก แสง เครื่องแต่งกาย เน้นความสมจริงและงดงามตามแต่ละช่วงของเรื่องเช่นเดียวกับละครดึกดำบรรพ์

ภาพประกอบที่ 15 โรงละคร *สยามมิสเทียเตอร์* (Siamese Theatre) ที่เลียนแบบการสร้างมาจาก โรงละคร Prince Theatre ในลอนดอน ประเทศอังกฤษ

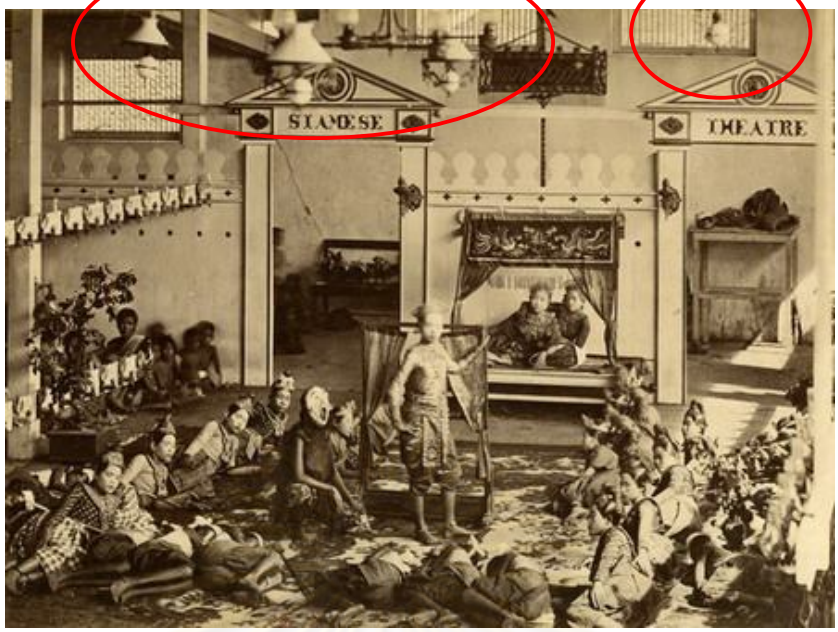
ในตอนนั้นได้มีการสร้างโรงละครที่ตั้งชื่อตามแบบฝรั่งเป็นครั้งที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกคือ โรงละครสยามมิสเทียเตอร์ (Siamese Theatre) ซึ่งเลียนแบบมาจากโรงละคร Prince Theatre ในลอนดอน ประเทศอังกฤษ ที่พระยามหินทรศักดิ์ธำรง ไปดูครั้งเป็นอุปทูตเมื่อปี พ.ศ. 2400 จนเมื่องานฉลองกรุง 100 ปี(พ.ศ. 2425) เจ้าพระยามหินทรฯ ได้เอาละครไปร่วมแสดงในงานกลางท้องสนามหลวง ซึ่งมีการเก็บเงินคนที่ไปดูด้วย จากนั้นท่านจึงคิดเล่นละครเก็บเงินค่าดูบ้าง แล้วเปลี่ยนชื่อโรงละครเป็น "ปรินซ์เทียเตอร์"[4] (Prince Theatre)

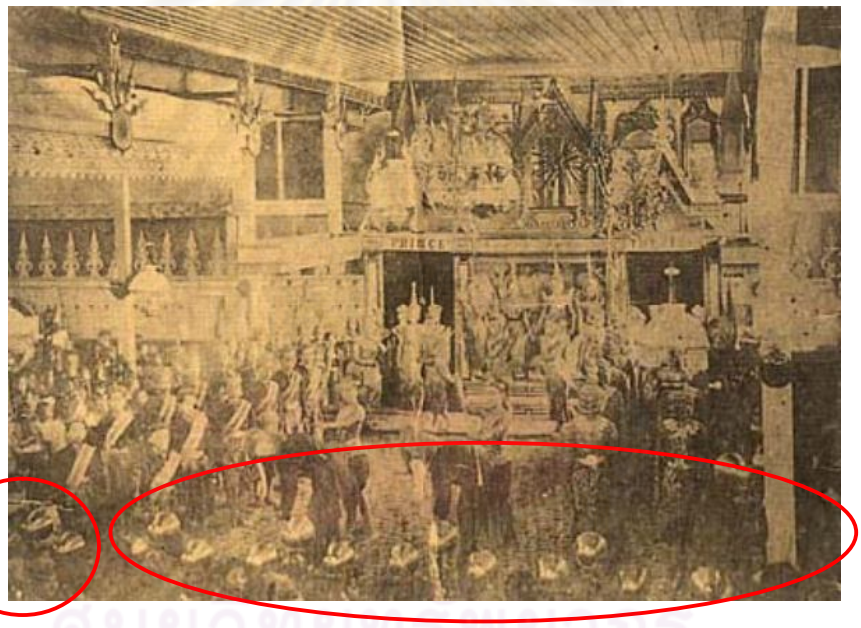
[4] ตั้งชื่อตามพระองค์เจ้าเจ้าเพ็ญพัฒนพงศ์ซึ่งเป็นหลาน เนื่องจากบุตรีของพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ที่ชื่อ มรกฎ ได้เป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 5 มีพระราชธิดาพระราชโอรส 2 พระองค์



ภาพประกอบที่ 16 โรงละคร *ปรินซ์เทียเตอร์* (Prince Theatre)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย





เมื่อสังเกตพัฒนาการของระบบส่องสว่างในโรงละครสยามมิสเทียเตอร์ กับโรงละคร ปรินซ์เทียเตอร์ ที่ได้รับการปรับปรุงในภายหลัง พบว่ามีการพัฒนาระบบการส่องสว่างให้มีเทคโนโลยีที่มากขึ้นตามยุคสมัย คือในภาพที่ 15 ระบบแสงสว่างในโรงละคร ยังใช้โคมที่เป็นตะเกียงน้ำมันอยู่ แล้วห้อยไว้ที่บริเวณด้านบนเหนือศีรษะของผู้แสดง ซึ่งน่าจะใช้ระบบการชักรอกขึ้นลงเพื่อการจุดและดับไฟ ส่วนในภาพที่ 16 ระบบแสงสว่างในโรงละครได้เปลี่ยนไปใช้แสงไฟฟ้า โดยเห็นเป็นโคมส่องสว่างจากพื้นด้านหน้าของเวที ทั้งนี้ลักษณะของโคมจะมีทั้งการกำหนดทิศทางของแสงไม่ให้กระจายออกไปเป็นบริเวณกว้างและยังช่วยสะท้อนให้มีความสว่างมากขึ้นด้วย

การแสดงของเจ้าพระยามหินทรฯ ก่อให้เกิดคำขึ้นคำหนึ่ง คือ "วิก" เหตุที่เกิดคำนี้ คือ ละครของท่าน เดิมแสดงเวลาเดือนหงาย เดือนละ 1 สัปดาห์ หรือ 1 วีค(week) ชาวบ้านเมื่อไปดูละครของท่าน ก็มักจะพูดกันว่าไปวิก คือ ไปสุดสัปดาห์ด้วยการไปดูละครของท่านเจ้าพระยาฯ เรื่องที่แสดงมีทั้ง ดาหลัง ราชาธิราช และอื่นๆ การแต่งตัวก็แต่งอย่างสมจริง เช่น เล่นเรื่องจีนก็แต่งชุดจีน เล่นเรื่องพม่าก็แต่งชุดพม่า ทำให้มีผู้ชื่นชอบกันมาก

เมื่อท่านถึงแก่อสัญกรรม โรงละครของท่านตกเป็นของบุตร คือ เจ้าหมื่นไวยวรนาถ(บุศย์) ท่านผู้นี้เรียกละครของท่านว่า "ละครบุศย์มหินทร์" ละครโรงนี้ได้ไปแสดงในยุโรปเป็นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยไปแสดงที่เมืองปีเตอร์สเบิร์ก ในประเทศรัสเซีย เมื่อ พ.ศ. 2443[5] แต่ล้มเหลว คือขาดทุน เมื่อกลับมาถึงเมืองไทยใน พ.ศ. 2444 ไม่นาน เจ้าหมื่นไวยวรนาถก็ถึงแก่กรรม

ภาพประกอบที่ 17 คณะละครนายบุศย์มหินทร์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[5] ในการแสดงครั้งนั้นได้สร้างแรงบันดาลใจและสร้างองค์ประกอบสำคัญที่แสดงให้เห็นว่านาฏศิลป์สยามได้ส่งอิทธิพลแก่ศิลปินชาวตะวันตกและช่วยจุดประกายให้เกิดนวัตกรรมทางการแสดงบัลเลต์ขึ้นในศตวรรษที่ ๒๐ ต่อศิลปินที่มีชื่อเสียงคือ Michel Fokine และ Vaslav Nijinsky ในงานชื่อว่า “Danse Siamoise”

การแสดงละครพันทางคาดว่าเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมจากผู้ชม สาเหตุเพราะหากมีการเก็บเงินค่าชมแสดงว่าผู้ชมยินดีที่จะยอมเสียเงินเพื่อแลกกับการเข้ามาชมละคร ซึ่งปรกติแล้วในสมัยนั้นคนไทยยังไม่ได้มีวัฒนธรรมการจ่ายเงินเพื่อชมการแสดง

แม้จะเป็นการแสดงที่มีเฉพาะในช่วงเดือนหงาย(พระจันทร์เต็มดวง)แต่ผู้วิจัยคาดว่าการใช้แสงในการแสดงไม่น่าจะมีความสัมพันธ์กับเรื่องของดวงจันทร์เท่าใดนัก เพราะนอกจากการแสดงที่มักจะเกิดขึ้นในช่วงกลางวันแล้ว การแสดงยังถูกจัดขึ้นภายในสถานที่ปิด คือมีหลังคาและก่อกำแพงที่ค่อนข้างมิดชิดแข็งแรง ดังนั้นแม้จะได้รับแสงสว่างจากภายนอกบ้างแต่เชื่อแน่ว่าหากการแสดงมีในช่วงกลางคืนด้วยแสงสว่างจากการแสดงก็น่าจะมาจากตะเกียงที่ใช้จุดกันภายในโรงละครทั้งที่ห้อยมาจากด้านบนศีรษะและด้านข้างของโรงละคร แต่เหตุที่นิยมจัดการแสดงในช่วงเดือนหงาย เพราะในเวลาค่ำคืนจะได้รับแสงสว่างจากพระจันทร์มาก ช่วยให้ภายนอกโรงละครสว่างไสวไม่มืดมิด การเดินทางกลับบ้านหลังจากชมละครก็น่าจะปลอดภัยในยามค่ำคืน

ละครร้อง กรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์ทรงเป็นผู้บุกเบิกละครร้องเป็นครั้งแรกในเมืองไทย จึงทรงได้รับพระสมัญญานามว่า "พระบิดาแห่งการละครร้อง" โดยทรงแก้ไขปรับปรุงละครบังสาวันที่ได้เข้ามาแสดงที่กรุงเทพแบบโอเปอเรตต้า(operatta)ของฝรั่งโดย ใช้ผู้หญิงเล่น ตัวแสดงร้องบทและเจรจาเองเป็นส่วนใหญ่ ท่ารำมีน้อยมากเป็นเพียงใช้มือ “กำกำแบแบ” ประกอบคำร้องและโยกตัวไปตามจังหวะเพลง เรื่องที่จะนำมาแสดงมักเป็นเรื่องรักโศก ผจญภัยที่ทันสมัย ตัวละครแต่งกายสมัยใหม่และพูดภาษาปัจจุบัน

ต่อมาทรงก่อตั้งชื่อ "คณะละครปรีดาลัย" ตามชื่อของโรงละครที่ใช้แสดง การแสดงเน้นองค์ประกอบทางการแสดงตามอย่างละครดึกดำบรรพ์ ภายหลังได้เปลี่ยนชื่อเรียกว่า "ละครหลวงนฤมิตร" แต่ผู้ชมก็ยังนิยมเรียกว่า "ละครปรีดาลัย" อยู่เช่นเดิม

ละครปรีดาลัยนับเป็นละครอีกประเภทหนึ่งที่ได้รับแนวทางการในการพัฒนาละครมาจากละครของตะวันตก การสร้างโรงละครปรีดาลัยนั้นจึงดูโอ่อ่าทันสมัยตามอย่างตะวันตก มีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีประตูเข้าออก 2 – 3 ประตู เมื่อจบการแสดงแล้วจึงเปิดให้ผู้ชมออก ในโรงจะมีกระจกติดตามฝาผนังตรงกับที่นั่งคนดู ซึ่งจะสะท้อน เห็นด้านหลังเวที มองเห็นกรมพระนราธิปฯ คอยกำกับการแสดง

ภายในโรงละครแบ่งที่นั่งเป็นส่วนๆ ตรงกลางมีที่นั่ง 33 ที่ สำหรับผู้ชมที่มีบรรดาศักดิ์ ด้านข้างมีที่นั่งข้างละ 25 ที่ สำหรับผู้ติดตามหรือประชาชนที่ซื้อบัตรเข้าชม มีเก้าอี้

ด้านหลังติดต่อจาก ส่วนหน้าถึง 80 ที่ ในโรงละครมีบาร์ขายเหล้าฝรั่งและของว่าง มีคนขาย 2-3 คน แต่งกายชุดขาว ละครจะเล่นเฉพาะเสาร์อาทิตย์ พื้นเวทีเป็นไม้ ด้านหน้ากว้าง ด้านหลังสอบแคบมีหลืบด้านข้าง หน้าเวทีมีผ้าม่านปิดเปิด มีไฟติดหน้าเวที ช่วยสร้างบรรยากาศให้สมจริง บนเวทีมีที่ตั้งวงดนตรี ด้านข้างเวทีมีช่องเล็กๆ สำหรับคนบอกบท มีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง ผู้ชมสามารถชมได้เพียงด้านเดียวคือ ด้านหน้าโรงละคร (วิมล อังสุนันทวิวัฒน์, 2552)

ภาพประกอบที่ 18 ผังของบ๊อกซ์ที่นั่งชั้นบนของ โรงละครปรีดาลัย ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในสมัยรัชกาลที่ ๕

ข้อแตกต่างที่สำคัญของการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทางและละครร้อง ก็คือวิธีการแสดงของผู้แสดง นั่นคือละครดึกดำบรรพ์ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถทั้งในการร้องและการรำ ผู้แสดงต้องมีความสามารถในการร้องเพลงไทยและเอื้อนได้อย่างไพเราะ เช่นเดียวกับผู้แสดงละครพันทางแต่ในละครพันทางนั้นผู้แสดงอาจจะต้องมีการร้องออกภาษาต่างชาติตามเนื้อหาของเรื่องว่าต้องการแสดงเป็นชนชาติใด แต่สำหรับผู้แสดงละครร้องนั้นผู้แสดงจะเน้นการร้องในส่วนที่เป็นเนื้อสำคัญเป็นหลัก เพราะจะมีลูกคู่เป็นผู้เอื้อนและช่วยร้อง โดยเฉพาะภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ละครการร้องก็เริ่มมีนำดนตรีสากลและเพลงไทยสากลเข้ามาร่วมในการแสดงอีกด้วย

ละครพูด เริ่มขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า เจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการแสดงละครพูดสมัครเล่นเป็นครั้งแรก เนื้อเรื่องละครพูดที่แสดงในสมัยนี้ดัดแปลงมาจากบทละครรำที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย เรื่อง สังข์ศิลป์ชัย ในงานสโมสรปีใหม่ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงมีพระดำริว่าการแสดงครั้งนั้นเป็นปฐมของละครพูดในเมืองไทย ดังนี้ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547 : 32)

> *"บางปีมีการสโมสรปีใหม่ โปรดให้เล่นละครสมัครเล่นแต่เล่นเป็นละครพูด นับว่าละครพูดภาษาไทยมีขึ้นเป็นทีแรกในครั้งนั้น เอาเรื่องละครรำ เช่น เรื่องสังข์ศิลป์ไชยมาเล่นเป็นละครพูดบ้าง เอาเรื่องนิทานมาเล่นบ้าง คราวสุดท้ายเล่นเรื่องนิทานชาคริตเมื่อปีเถาะ พ.ศ. 2522"*

พ.ศ. 2447 สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงสำเร็จการศึกษา และเสด็จนิวัติประเทศไทยแล้ว ทรงตั้ง "ทวีปัญญาสโมสร" ขึ้นในพระราชอุทยานสราญรมย์ แต่ในสมัยเดียวกันนี้ได้มีการตั้ง "สามัคยาจารย์สโมสร" ซึ่งมีเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรีเป็นประธานอยู่ก่อนแล้ว กิจกรรมของ 2 สโมสรที่คล้ายคลึงกัน คือการแสดงละครพูดแบบใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากละครตะวันตก สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ ทรงมีส่วนร่วมในกิจการการแสดงละครพูดของทั้ง 2 สโมสรนี้ จึงได้ถวายพระเกียรติว่าทรงเป็นผู้ให้กำเนิดละครพูด

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นยุคทองของละครพูด ประชาชนให้ความสนใจต่อละครประเภทนี้มาก เพราะเห็นว่าเป็นของแปลกและแสดงได้ง่าย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสนับสนุนละครพูดอย่างดียิ่ง ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดที่ดีเด่นเป็นจำนวนมาก และทรงร่วมในการแสดงด้วยหลายครั้ง

ตัวแสดงแต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงล้วน ต่อมานิยมใช้ผู้แสดงชายจริงหญิงแท้ที่มีบุคลิกและการแสดงเหมาะสมตามลักษณะที่บ่งไว้ในบทละคร น้ำเสียงแจ่มใสชัดเจนดี เสียงกังวานพูดฉะฉาน ไหวพริบดี มีทั้งละครพูดสลับลำและละครพูดแบบร้อยกรอง การแสดงจะดำเนินเรื่องด้วยวิธีพูดใช้ท่าทางแบบสามัญชนประกอบ การพูดที่เป็นธรรมชาติ ลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งของละครชนิดนี้คือ ในขณะที่ตัวละครคิดอะไรอยู่ในใจ มักจะใช้วิธีป้องปากพูดกับผู้ดู ถึงแม้จะมีตัวละครอื่นๆ อยู่ใกล้ๆ ก็สมมติว่าไม่ได้ยิน

สำหรับฉากละครในสมัยรัชกาลที่ ๖ มีลักษณะเหมือนจริงตามในยุคสมัยนั้น ทั้งของใช้เครื่องเรือนและการตกแต่งของบ้านเรือน การสร้างฉากคำนึงถึงมุมลึกแบบ perspective

คือ เป็นกล่องเห็นฝาห้องสามด้าน มีประตูหน้าต่างที่เหมือนบ้านจริง ตามอย่างของละครตะวันตกในปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ และต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐ ที่พระองค์ได้เคยทอดพระเนตรมา ลักษณะฉากแบบนี้ยังคงนิยมอยู่จนกระทั่งทุกวันนี้ ทั้งในละครเวทีและโทรทัศน์ เพราะดูสมจริงและทำให้สามารถเกิดจินตนาการเทียบเคียงได้ง่าย

เมื่อสื่อภาพยนตร์เข้ามาเป็นที่นิยมของประชาชนมากอย่างรวดเร็ว ทำให้ละครพูดซบเซาลงไป จนกระทั่งสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อไม่มีภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉายในไทยได้ ประชาชนจึงหันมาชมละครและทำให้ละครพูดเฟื่องฟูขึ้นมาอีกครั้ง จนเริ่มมีคณะแสดงอาชีพประกวดกันมากมาย คณะแสดงต่างๆศึกษาและค้นคว้าหาวิธีการทางเทคโนโลยีที่ทันสมัยเข้ามาช่วยเพื่อเสริมให้การแสดงของคณะตนเองนั้นตื่นเต้นและดึงดูดความสนใจจากผู้ชม

ทั้งละครร้องถือและละครพูดเป็นละครที่ทันสมัยในยุคนั้น การใช้แสงในการแสดงก็เช่นเดียวกัน เนื่องจากมีพัฒนาทางด้านการไฟฟ้าจึงทำให้การให้แสงสว่างในการแสดงสามารถทำได้สะดวกง่ายขึ้น อีกทั้งสามารถได้แสงตามความต้องการของผู้สร้างสรรค์ผลงานโดยคำนึงถึงความสมจริงตามแนวทางการละครของตะวันตกเช่นเดียวกับการแสดงดึกดำบรรพ์และละครพันทาง เทคนิคในการส่องสว่างก็มีใช้มากขึ้นอย่างเช่น การใช้แสงที่เกิดจากการสะท้อนของโลหะกับแหล่งกำเนิดแสง ทำให้แสงที่ส่องมายังนักแสดงนอกจากจะเกิดความสว่างที่พอเพียงแล้วยังเกิดความนวลตาอีกด้วย

การแสดงละครในช่วงต้นหรือละครรำแบบเดิมจะเห็นเกิดขึ้นภายในชุมชมขนาดเล็ก ไม่ได้จัดเป็นการแสดงที่มีผู้ชมขนาดใหญ่ จะมีบ้างก็ปลูกโรงชั่วคราวเพื่อแสดง การให้ความสำคัญของการแสดงจึงเน้นไปที่ความสวยงาม อ่อนช้อย หรือความสนุกสนานจากเนื้อเรื่องในการแสดงมากกว่าการให้ความสำคัญขององค์ประกอบศิลป์อย่างตะวันตก เช่นเสื้อผ้า ฉาก และแสงในการแสดง

การแสดงนิยมแสดงในช่วงวันที่ยังมีแสงอาทิตย์อยู่ ทำให้ปัจจัยของการใช้แสงขึ้นอยู่กับแสงจากพระอาทิตย์เป็นหลัก หากมีการเล่นในพระราชวังหรือมีการปลูกโรงแสดงก็จะมีตะเกียงหรือวัสดุติดไฟตามท้องถิ่นนั้นๆพึงมีมาใช้เพื่อให้แสงสว่างที่เพียงพอ ดังนั้นการใช้แสงจึงมีหน้าที่เพื่อทำให้เกิดการแลเห็นการแสดงเป็นสำคัญ

สำหรับการแสดงละครรำแบบใหม่นั้นเห็นได้ชัดว่ามีการให้ความสำคัญเรื่องความสมจริงตามแบบอย่างการแสดงของตะวันตก ดังนั้นองค์ประกอบศิลป์ทางการแสดงจึงอยู่ในช่วงที่ได้รับการปรับปรุงและให้ความสนใจในหน้าที่ที่จะส่งผลต่อการแสดงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

วิวัฒนาการของการให้แสงในการแสดงละครที่เปลี่ยนไปก็ขึ้นอยู่กับปัจจัยของสถานที่แสดงหรือโรงละครด้วย เพราะเมื่อเปลี่ยนสถานที่แสดงที่บริเวณลานบ้านหรือโรงละครชั่วคราวขนาดเล็กมาเริ่มแสดงบนเวทีที่มีการแสดงในโรงละครถาวรขนาดใหญ่ที่สามารถจุผู้ชมได้มากขึ้น ทำให้แสงยิ่งมีส่วนเข้ามาช่วยให้สามารถมองเห็นการแสดงได้อย่างชัดเจนและเริ่มให้ความสำคัญกับการสื่อความหมายต่อการแสดงเพราะวิธีการคิดแบบตะวันตก เช่น แสงสามารถบอกเวลา ช่วงวันของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นบนเวทีได้ ประกอบกับเทคโนโลยีเรื่องการไฟฟ้าที่สามารถทำให้เกิดความสะดวกในการเปิด – ปิด การควบคุมแสงในการแสดงได้ง่าย ทั้งยังช่วยให้ผู้ชมเกิดความตื่นตาตื่นใจไปพร้อมๆกับการแสดงบนเวที

หุ่น

หุ่นเป็นการแสดงที่ใช้ตัวหุ่นหรือตุ๊กตาแทนคนแสดง เคลื่อนไหวด้วยการเชิดกับกลไกเพื่อให้หุ่นออกลีลาท่าทางเคลื่อนไหวร่ายรำเสมือนคนจริงๆ ในการนำหุ่นมาแสดงระยะแรกยังไม่สามารถเคลื่อนไหวได้มาก แต่เมื่อมีการพัฒนาคิดค้นกลไกต่างๆจึงทำให้หุ่นเคลื่อนไหวได้เสมือนมีชีวิต หุ่นของไทยแบ่งออกเป็น

หุ่นใหญ่หรือหุ่นหลวง เป็นศิลปะการแสดงหุ่นที่เก่าแก่ที่สุดของคนไทย สันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ตัวหุ่นหลวงตั้งแต่ปลายยอดชฎาจนปลายเท้ามีความสูงประมาณ 1 เมตร มีแขนและขาเหมือนตัวละครจริง เครื่องแต่งกายของหุ่นหลวงคล้ายกับเครื่องแต่งกายของโขนละครและเหมือนอย่างภาพจิตรกรรมไทยประเพณี ลักษณะการเชิดมาจากกลไกการชักใยที่ยึดกับส่วนต่างๆในตัวหุ่นมารวมไว้ทางช่วงล่างของหุ่น

ปัจจุบัน ไม่มีผู้สืบทอดศิลปะการเชิดหุ่นหลวง มีเพียงหุ่น ๖ ตัว ที่อยู่ในสภาพชำรุดทรุดโทรม ตั้งแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานครจึงไม่อาจสืบทราบได้ว่าหุ่นหลวงมีวิธีการเชิดอย่างไร จะทราบก็จากเพียงจากภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ช่างสมัยก่อนได้เขียนเอาไว้เท่านั้น แต่เนื่องจากว่าการแสดงหุ่นใหญ่หรือหุ่นหลวงนี้เป็นการเชิดหุ่นที่มีขนาดใหญ่

จึงคาดว่าการแสดงน่าจะนิยมเชิดในที่โล่ง ส่งผลให้การใช้แสงในการแสดงก็จะอาศัยแสงที่มาจากพระอาทิตย์เป็นหลัก

ภาพประกอบที่ 19 หุ่นใหญ่หรือหุ่นหลวง

หุ่นกระบอก เริ่มขึ้นครั้งแรกราว พ.ศ. ๒๔๓๕ ที่เมืองสุโขทัย โดยนายเหน่ง สุโขทัย ซึ่งเป็นต้นคิด จำแบบอย่างมาจากหุ่นไหหลำ นำมาดัดแปลงเป็นหุ่นแต่งอย่างไทย และนายเหน่งได้ใช้เล่นหากินอยู่ที่เมืองสุโขทัย จนมีชื่อเสียง ส่วนที่กรุงเทพฯ ได้เกิดคณะหุ่นกระบอกของ ม.ร.ว. เถาะ พยัคฆเสนา มหาดเล็กในสมเด็จพระบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๖ ความคิดริเริ่มก่อตั้งคณะหุ่นของหม่อมราชวงศ์เถาะ ก่อให้เกิดความนิยมไปอย่างแพร่หลาย

ลักษณะ หุ่นกระบอกที่สร้างขึ้นส่วนหัวมาถึงลำคอทำด้วยไม้ทองหลางหรือไม้นุ่น ตัวหุ่นมีรายละเอียด เลียนแบบคนจริง แต่ไม่มีลำตัว ตรงลำตัวใช้กระบอกไม้ไผ่ต่อกับหัวหุ่นเสร็จแล้วนำผ้าปักลายด้วยดิ้นเงิน ดิ้นทอง เลื่อม แบบเครื่องโขน ละครมาทำเป็นเสื้อทรงกระสอบไม่มีแขนเสื้อ มาสวมกับหุ่น

การเชิดหุ่นกระบอกยึดถือวิธีเชิดโดยดัดแปลงมาจากการแสดงละครรำแบบละครนอก ผู้เชิดจะเชิดหุ่นที่มีท่าทางการร่ายรำแบบละครรำ แต่แสดงให้ผู้ชมเห็นเพียงครึ่งตัวเท่านั้น ส่วนล่างของตัวหุ่นนั้น ใช้ฉากบังไว้ไม่ให้ผู้ชมเห็นเพราะเป็นแกนกระบอกไม้ไผ่ที่ต้องใช้มือถือ สำหรับเชิด ฉะนั้นผู้ชมจะเห็นท่ารำของหุ่นเพียงแค่ส่วนมือ และลำตัวของหุ่นเท่านั้น อนึ่ง ผู้เชิดจะเป็นผู้เจรจาและในบางครั้งก็ขับร้องแทนตัวหุ่นที่ตนกำลังเชิดอยู่นั้นด้วย บทที่ผู้เชิดมักจะต้องขับร้องเองเมื่อเชิดหุ่นตัวใดมีบทบาทอย่างไร ผู้เชิดก็จะขับร้องและเจรจาตามบทบาทของหุ่นตัวนั้น

โอกาสในการแสดงหุ่นกระบอกนั้นนิยมแสดงกันทั้งงานราษฎร์และงานหลวง ซึ่งในสมัยแรกๆจะมีการแสดงหุ่นกระบอกในบ่อนการพนันด้วยเพื่อเป็นการดึงดูดให้คนเข้าบ่อน โดยจะเหมาแสดงวันละ 2 รอบ คือ เวลาบ่าย กับเวลากลางคืน (ขจรศิริ ศิลป์กนนก, 2548)

หุ่นเล็ก เป็นหุ่นในสมัยรัชกาลที่ 5 กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญโปรดฯให้สร้างหุ่นไทยโดยดัดแปลงจากหุ่นจีน ตัวหุ่นสูงประมาณ 1 ฟุตเศษ แต่ลดกลไกการเชิดและการชักลงแล้วเล่นแบบละครนอกละครใน

หุ่นเล็กเป็นหุ่นที่มีชื่อเสียงมากในปัจจุบัน เพราะนายจักรพันธุ์ โปษยกฤต[6] เป็นบุคคลที่มีผลงานที่ได้รับการยกย่องในวงการศิลปะ จนได้รับการประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ที่มีความสนใจการประดิษฐ์และการเชิดหุ่นกระบอกอย่างจริงจัง โดยได้รับการถ่ายทอดวิชาการเชิดหุ่นจากคุณครูชื้น สกุลแก้ว และจากคุณครูวงษ์ รวมสุข หุ่นกระบอกของนายจักรพันธุ์จะมีความสวยงามวิจิตรบรรจง หุ่นกระบอกคณะนี้แสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2518 และมีชื่อเสียงโด่งดังมาเป็นต้นมา ซึ่งความแตกต่างที่นอกเหนือจากความพิถีพิถันบรรจงสร้างหุ่นอย่างงดงามแล้ว ยังมีความแตกต่างในกลไกบังคับหุ่นที่มีความซับซ้อน ซึ่งผู้เชิดจะต้องฝึกหาใช้มือและนิ้วในการบังคับหุ่นจากที่จับด้านล่าง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[6] ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) พ.ศ. 2543 ได้รับการยกย่องเป็น 1 ใน 52 นายช่างเอกในรอบ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

ภาพประกอบที่ 20-21 การใช้มือบังคับหุ่นเชิดจากด้านล่างให้มือสามารถเคลื่อนไหวและจับสิ่งของได้

ภาพประกอบที่ 22 การแสดงหุ่นเล็กของอาจารย์จักรพันธ์ ใช้ไฟเปิดสว่างทั่วทั้งพื้นที่การแสดง

การใช้แสงในการแสดงของหุ่นกระบอกและหุ่นเล็กไม่น่าจะมีความซับซ้อนมากนัก คือเน้นในเรื่องของความสว่างเป็นสำคัญเพื่อให้เห็นหุ่นที่เชิดอยู่ ส่วนความไม่ต้องการให้เห็นผู้เชิดนั้นก็จะใช้วิธีการนำเอาผ้ามาปิดกั้นไว้ แม้ในปัจจุบันที่ผู้เชิดออกมาเชิดนอกม่านก็อาศัยการสวมชุดดำเพื่อให้ความสนใจของผู้ชมเน้นไปที่ตัวหุ่นเห็นสำคัญ การใช้แสงในการแสดงเวลากลางคืนก็จะนิยมใช้หลอดไฟฟ้า ห้อยมาจากด้านบนหรือบางครั้งส่องมาจากทางด้านหน้าเพื่อให้เห็นแสงสว่างที่ชัดเจนแม้การใช้แสงในทิศทางเดียวเช่นนี้จะทำหุ่นละครเกิดความรู้สึกแบนแบบไม่เป็นสามมิติ แต่การเชิดและการเคลื่อนไหวของหุ่นที่สวยงาม และสนุกสนาน ก็น่าจะทำให้หุ่นนั้นเกิดมิติที่สามได้ด้วยตัวหุ่นเอง อีกทั้งในการแสดงผู้ชมอาจให้ความสำคัญกับตัวหุ่นและองค์ประกอบของหุ่นมากกว่าจะใส่ใจในรายละเอียดขององค์ประกอบในส่วนอื่นๆในการแสดง

แต่เนื่องด้วยในสมัยก่อนมีมหรสพเกิดขึ้นมากมายจึงทำให้เกิดการประชันกันขึ้นระหว่างประเภทของการแสดงที่ต่างกัน อาทิ หุ่นกระบอกประชันกับโขน หุ่นกระบอกประชันกับหนังตะลุง หุ่นกระบอกประชันกับลิเก ฯลฯ ทำให้การแสดงมีความพยายามที่จะเริ่มนำเทคนิควิธีการต่างๆทั้งในส่วนของฉากและแสงเข้ามาสร้างความตื่นตาตื่นใจเพื่อแย่งชิงกลุ่มผู้ชมกัน

หุ่นละครเล็ก เป็นมหรสพชาวบ้าน เกิดขึ้นโดยนายแกร ศัพทวนิช สร้างขึ้นเลียนแบบหุ่นหลวง ทั้งรูปร่างหน้าตา และขนาด ต่างกันที่กลไกการบังคับหุ่นและลีลาการเชิดหุ่น ลดการใช้เชือกชักใยอวัยวะในส่วนต่างๆของตัวหุ่น ใช้ก้านติดกับอวัยวะจากภายนอกของหุ่นแทน เช่นผูกกับมือจึงทำให้เห็นก้านบังคับหุ่น การเชิดจะมีความคล่องแคล่วว่องไวด้วยลีลาการเชิดของผู้เชิด 3 คนต่อหุ่น 1 ตัว ทำให้ต้องมีความประสานกันเสมือนเป็นการเชิดโดยคนๆเดียว

ปัจจุบันหุ่นละครเล็กของพ่อครูแกร ศัพทวนิช เหลือเพียงหุ่นละครเล็ก ๓๐ ตัว ที่ตั้งแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑ์เมืองโบราณ จังหวัดสมุทรปราการ แต่ความรู้ในการสร้างและศิลปะการแสดงละครหุ่นของท่านยังมิได้สาบสูญ เพราะได้รับการสืบทอดและพัฒนาเพื่อให้คนรุ่นหลัง โดยนายสาคร ยังเขียวสด[7] ตั้ง “คณะโจหลุยส์” เพื่อนำออกแสดงทั้งในเมืองไทยและเผยแพร่ในต่างประเทศ

การเชิดหุ่นละครเล็กมีความคล้ายคลึงกับการเชิดหุ่นกระบอกบุราคุ (bunraku)ของประเทศญี่ปุ่น ซึ่งผู้วิจัยคาดว่าการเชิดหุ่นละครเล็กโจหลุยส์น่าจะรับเอาวิธีการอย่างการแสดงบุราคุเข้ามาผสมผสานเพื่อใช้ในการเชิด ความเหมือนที่นอกเหนือจากการเชิดที่ใช้ผู้เชิดจำนวน 3 คนเท่ากันแล้ว การแต่งกายของผู้เชิดก็คล้ายคลึงกันคือสวมชุดสีดำ เพียงแต่ในการเชิดหุ่นละครเล็กไม่ปิดช่วงบริเวณหน้า มือ และเท้าของผู้เชิด เพราะในบางช่วงยังมีความต้องการเผยให้เห็นความงามของท่าทางผู้เชิดที่มีความสัมพันธ์กับหุ่นเชิด

ภาพประกอบที่ 23 – 24 การเชิดหุ่นละครบุราคุ(bunraku) ของประเทศญี่ปุ่น

[7] ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครเล็ก) พ.ศ. 2539

ภาพประกอบที่ 25 – 26 การเชิดหุ่นละครเล็กของประเทศไทย

ปัจจุบันคณะโจหลุยส์ก่อตั้งเป็นมูลนิธิ นาฏยศาลา หุ่นละครเล็กและได้ถูกรับไว้ในพระอุปถัมภ์ในสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ทำให้มีการแสดงอย่างต่อเนื่องที่นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์) บริเวณพื้นที่สวนลุมไนท์บาซาร์ เขตปทุมวัน กรุงเทพมหานคร

การแสดงนิยมเล่นเรื่องรามเกียรติ์ บทที่นำมาแสดงในช่วงแรกเป็นที่มีอยู่แล้วเช่น บทโขนของกรมศิลปากร แต่บทละครในช่วงหลังมีการแต่งขึ้นใหม่เพื่อความกระชับและสร้างเนื้อหาที่น่าสนใจ ซึ่งยังคงสอดแทรกเรื่องราวบางช่วงบางตอนที่เกี่ยวกับเรื่องรามเกียรติ์มาแสดง

ฉากสำหรับหารแสดงม่านแดงยาว 3-4 เมตร สูง 1.50 เมตร คนเชิดอยู่ระหว่างหน้าม่านกับฉาก ในช่วงแรกการแสดงจะเป็นการเชิดหลังม่าน คนเชิดต้องยืดให้ตัวหุ่นสูงพ้นตัวม่านตั้งแต่ส่วนหัวจนถึงส่วนเท้า ต่อมาเริ่มมีการแสดงหลังม่านและออกมาเชิดหน้าม่านบ้างเป็นบางช่วงบางตอน เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้เห็นลีลาของผู้เชิดที่มีความสามารถและงดงาม เมื่อผู้ชมส่วนใหญ่เห็นว่าการเชิดของผู้เชิดที่ออกมาแสดงหน้าม่านนั้นมีความงดงามจึงเห็นกันว่าไม่ควรใช้ม่านเพื่อปิดท่าเชิดของผู้เชิดอีกต่อไป หลังจากนั้นเป็นต้นมาการแสดงหุ่นละครเล็กจึงมีผู้เชิดเป็นผู้แสดงด้วย

จากการค้นคว้าผู้วิจัยพบว่าในการแสดงหุ่นสมัยก่อนนิยมแสดงในช่วงกลางวันเช่นเดียวกับการแสดงประเภทโขน ละคร ต่อมาเมื่อมีการนำมาแสดงในโรงละครบ้างก็จะให้ความสำคัญกับการแสดงเพื่อการมองเห็นที่ชัดเจนโดยจะเน้นให้เห็นที่ตัวหุ่นมากและพยายาม

ปิดบังในส่วนของผู้เชิดอย่างเช่นการนำผ้ามาปิด เป็นต้นอุปกรณ์การให้แสงสว่างในการแสดงก็เป็นไปตามที่จะหาได้หรือตามที่มี บางครั้งก็เปิดไฟนีออนในห้องเฉยๆก็มี แต่ถ้าหากมีอุปกรณ์บ้างก็จะวางตำแหน่งสองจุดหลักคือ ทางด้านบนในบริเวณส่วนของคนเชิด กับทางด้านหน้าที่ส่องเข้ามาให้เห็นหุ่นที่แสดง การให้แสงไม่ได้ให้ความสำคัญมากนัก ไม่มีการใช้แสงสี จะใช้ไฟนิ่งไม่เคลื่อนไหวตั้งแต่ต้นจนจบการแสดง บางครั้งใช้เพียงสปอตไลท์เพียงตัวเดียว

ในยุคปัจจุบันการแสดงหุ่นละครเล็กมีการให้ความสำคัญการการใช้แสงในการแสดงมากขึ้น ทั้งนี้เพราะการเชิดหุ่นเมื่อนิยมออกมาเชิดหน้าม่านกั้นแล้วทำให้เกิดข้อจำกัดของการใช้แสงในการแสดงคือ การให้แสงจะมีวิธีอย่างไรที่ไม่ให้เห็นผู้เชิด หรือหากจะเห็นก็ต้องเป็นฉากที่เลือกแล้วว่าต้องการจะให้เห็นผู้เชิดจริงๆ เพราะหากผู้ชมสามารถมองเห็นทั้งหุ่นและผู้เชิดไปพร้อมๆกันก็ย่อมจะดึงความสนใจจากผู้ชมไปแทนที่จะสนใจหุ่นที่เชิดอยู่เพียงอย่างเดียว ดังนั้นแสงจึงมีหน้าที่ในการบังคับสายตาของผู้ชมอย่างมากว่าจะต้องทำให้เห็นส่วนใดของการแสดงเพื่อที่จะช่วยให้ผู้ชมอยู่กับเนื้อเรื่องที่จะแสดงได้ตลอดทั้งเรื่อง นอกจากนี้การได้รับอิทธิพลจากการแสดงละครเวทีและการได้มีโอกาสไปแสดงแลกเปลี่ยนผลงานทางการแสดงจากต่างประเทศจำนวนมากทำให้มีการนำเทคนิคการให้แสงในการแสดงของหุ่นชาติต่างๆที่เห็นว่าเหมาะสมเข้ามาใช้เพื่อปรับปรุงให้การแสดงดีขึ้นไป

ลิเก

การแสดงลิเกเป็นการแสดงที่มาจากชาวมลายู ในการแสดงจะร้องเพลงเป็นภาษามลายูที่ เรียกว่า “เพลงบันตน” จนเป็นผลสืบเนื่องมาถึงการแสดงลิเกของไทยที่ยังใช้เพลงบันตนของมลายูอยู่ จึงเรียกว่า การแสดง “ลิเกบันตน” ต่อมาการแสดงลิเกเริ่มผูกเรื่องต่อมาแสดงเป็นเรื่องยาวๆซึ่งเป็นที่รู้จักกันต่อมาว่า “ลิเกทรงเครื่อง”

แม้ว่าการแสดงลิเกจะไม่ถือเป็นมหรสพหลวงแต่ก็นับว่าเป็นการแสดงที่อยู่ในสังคมไทยมาอย่างยาวนานอีกทั้งยังมีวิวัฒนาการปรับเปลี่ยนไปตามกระแสวัฒนธรรมและสังคมในแต่ละยุคสมัยอย่างไม่หยุดนิ่ง มีการผสมผสานทั้งวิธีการแสดง เทคนิคการแสดง เนื้อหาในการแสดง ที่เป็นทั้งของเดิมและของใหม่เข้าไว้ด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็นการแสดงของคณะลิเกอาชีพที่มีชื่อเสียงตามแหล่งชุมชนหรือตลาด ตลอดจนการแสดงลิเกในการแก้บน หรือแม้แต่การแสดงละครเวทีแบบตะวันตกก็ยังมีการผสมผสานการแสดงลิเกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวิธีแสดง อย่างเช่น ลิเกมะขามป้อม ทำให้ในปัจจุบันก็ยังเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมและสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ชมได้อย่างหลากหลายตามแต่รสนิยมของผู้ชมที่แตกต่างกันออกไป

เดิมนั้นการแสดงลิเกเป็นการแสดงของชาวบ้าน ที่นิยมเล่นเพื่อความเพลิดเพลินสนุกสนาน ดังนั้นผู้ชมจึงไม่ได้ให้ความสำคัญกับองค์ประกอบอื่นๆทั้งเสื้อผ้า ฉาก แสง มากไปกว่าความสามารถของนักแสดงและเรื่องราวที่สนุกสนานเพลิดเพลินเป็นหลัก

ชะโอษฐ์ นักแสดงลิเกวัย 57 ปี (อ้างในสุกัญญา สมไพบูลย์ : 2543)ให้สัมภาษณ์ว่า "*ก่อนหน้านี้งานบวชนาคหรืองานทำบุญบ้านเล่นกันในบ้านนะ เขาจะปลูกให้ ใช้ไม่ไผ่ทำเสาทำหลังคา ใบมะพร้าวใบตาลมุงหลังคา เล่นบนพื้นดิน เอาเสื่อปูฟางปู*"

ภาพประกอบที่ 27 การใช้แสงในการแสดงลิเกที่เน้นการมองเห็นการแสดงอย่างชัดเจนและช่วยเพิ่มความสวยงามของเสื้อผ้าให้เกิดความระยิบระยับ

การแสดงลิเกในปัจจุบันจะเน้นที่ความสวยงามเป็นหลัก จึงมีการให้ความสำคัญกับฉาก เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้ามากขึ้น เวทีที่ปลูกเลียนแบบการแสดงละครรำ มีประตูทางเข้าออก 2 ทาง ฉากฉากจะเป็นการเขียนรูปลงบนผ้าซึ่งโดยมาจะยังเป็นฉากท้องพระโรง บางทีก็สามารถเปลี่ยนไปได้ตามแต่เรื่องที่จะนำมาแสดง ส่วนเครื่องแต่งกายดัดแปลงเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของกษัตริย์ตามสมควร สิ่งที่น่าสังเกตคือ ตัวลิเกจะแต่งเครื่องงดงามเต็มที่ประดับด้วยเพชรนิลจินดาแพราพราวไปทั้งตัว ทั้งที่จริงตามเรื่องจะบ่งว่าตัวลิเกตัวนั้นเป็นคนจนก็ตาม

ภาพประกอบที่ 28 การใช้ไฟสีในการแสดงลิเก

ฉะนั้นการใช้แสงในการแสดงลิเกในปัจจุบันก็เปลี่ยนไป จากการใช้แสงเพื่อการมองเห็นจึงเพิ่มหน้าที่ให้ต้องมองเห็นอย่างชัดเจน สว่างไสว ดังนั้นจึงนิยมแสงไฟสีขาวจากสปอตไลท์เป็นหลัก มีบ้างที่ใช้ไฟสีเพื่อแสดงในฉากตอนกลางคืนของเรื่อง แต่การใช้ไฟสีไม่นิยมนักเพราะลิเกบางคณะกล่าวว่าจะทำให้หน้าลิเกดูดำดูแล้วไม่สวยงาม

คณะลิเกใหญ่ๆจะมีการใช้เทคนิคของไฟเข้ามาช่วยอย่างเช่น การนำไฟประเภท strobe มาใช้เพื่อให้เกิดแสงกระพริบไปทั่วเวที ในตอนที่เกิดอภินิหารหรือการร่ายมนต์คำสาปเป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการใช้ไฟดิสโก้ที่มีสีต่างๆเข้ามาเล่นในระหว่างการเปลี่ยนฉาก ซึ่งสามารถทำให้การแสดงเกิดความต่อเนื่องและลื่นไหลในฉากที่เปลี่ยนไป ทั้งนี้เทคนิคของแสงที่จะนำมาใช้ในการแสดงลิเกนั้นจะใช้เพื่อการสร้างความตื่นตาตื่นใจในการแสดงแก่ผู้ชม คณะลิเกส่วนใหญ่จะไม่ได้คำนึงเรื่องความถูกต้องหรือความสมจริงในการแสดงนัก และเห็นว่าหากใช้เทคนิคมากเกินไปจะเป็นการสิ้นเปลืองค่าใช้จ่าย

โขน

โขนเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่เก่าแก่ของไทยมีมานานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเชื่อว่าได้รับอิทธิพลจากการแสดงเก่าแก่ของไทย 3 ประเภท คือ โขนนำวิธีแสดงและวิธีแต่งตัวบางอย่างมาจากการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ โขนนำท่าต่อสู้โลดโผนทั้งท่ารำท่าเต้นมาจาก

กระบี่กระบอง และโขนนำศิลปะการพากย์การเจรจาแบบหนังใหญ่ ประกอบกับการผสมผสานศิลปะหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกันอย่างกลมกลืน อาทิ ประติมากรรม จิตรกรรม สถาปัตยกรรม นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ วรรณศิลป์ เป็นต้น จึงทำให้เห็นว่าแม้จะผ่านไปเป็นเวลาเป็นหลายร้อยปี แต่ศิลปะการแสดงโขนก็ยังคงถูกสืบทอดต่อมาสู่ลูกหลานและได้รับการปรับปรุงให้เหมาะสมกับในแต่ละช่วงยุคสมัยของสังคมซึ่งยังคงความงามและทรงคุณค่าอีกด้วย

ตามหลักฐานจากจดหมายเหตุของลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ได้กล่าวถึงการเล่นโขนว่า *"เป็นการเต้นออกท่าทางเข้ากับเสียงซอและเครื่องดนตรีอื่นๆ ผู้เต้นสวมหน้ากากและถืออาวุธ"* แต่เดิมนั้นผู้แสดงต้องสวมหัวโขนปิดหน้าทั้งหมด ต้องมีผู้พูดแทนเรียกว่าผู้พากย์ - เจรจา จนกระทั่งต่อมาได้ปรับปรุงให้ผู้แสดงซึ่งสมมติเป็นเทพบุตร เทพธิดา และมนุษย์ชายหญิง สวมเครื่องประดับศีรษะ ไม่ต้องปิดหน้าทั้งหมด แต่ยังคงรักษาประเพณีเดิมไว้คือต้องมีผู้พากย์เจรจาแทน จะมียกเว้นก็แต่ตัวฤาษีและตัวตลกที่สามารถเจรจาได้เอง เรื่องที่แสดงนิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์และอุณรุฑ แต่ปัจจุบันนิยมแสดงเพียงเรื่องเดียวเท่านั้นคือเรื่อง รามเกียรติ์ และนิยมแสดงเพียงบางช่วงบางตอนเท่านั้นไม่แสดงตลอดทั้งเรื่องเพราะต้องใช้เวลาในการแสดงยาวนาน

เหตุที่นิยมแสดงเรื่องรามเกียรติ์เป็นเพราะเรื่องมีความเหมาะสมกับสังคมไทย ในเรื่องรามเกียรติ์นั้นเป็นวรรณกรรมเพื่อสดุดีสรรเสริญพระนารายณ์ ซึ่งขณะเดียวกันสังคมไทยมีความเชื่อว่าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวของไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบันทุกพระองค์ทรงเป็นเทพสมมติ ปัจจุบันการแสดงโขนจะแสดงเพียงรามเกียรติ์เรื่องเดียวฉะนั้นจึงไม่เรียกว่าการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์แต่จะเรียกว่าการแสดงโขนในชื่อชุดหรือชื่อตอนแสดงไปเลย เพราะเป็นที่เข้าใจว่าจะต้องแสดงเรื่องรามเกียรติ์เท่านั้น

แต่เดิมการแสดงโขนนั้นเข้าใจว่าจะแสดงกลางสนามหญ้า ครั้นต่อมามีการพัฒนาปลูกโรงโขนขึ้นการแสดงโขนจึงมีวิวัฒนาการขึ้นตามลำดับดังนี้

โขนกลางแปลง คือโขนที่แสดงบนพื้นดินกลางสนามหญ้า เพราะสนามกว้างเหมาะที่จะมีตัวละครแสดงจำนวนมากๆจึงนิยมเล่นตอนยกทัพและเน้นการสู้รบกันระหว่างทัพพระรามและทัพทศกัณฐ์

ในสมัยรัชกาลที่ 1 ท่านทรงให้ความสนพระทัยในการแสดงโขนถึงขนาดมีการจัดสร้างโขนขึ้นในพระบรมมหาราชวัง นอกจากนี้แล้วยังโปรดให้มีเครื่องกลไกสำหรับชักรอกในบทตัวละครที่ต้องเหาะเหินเดินอากาศ จนกลายมาเป็นโขนชักรอก ซึ่งนับว่าเป็นเทคโนโลยีที่ทันสมัย

ก้าวล้ำเป็นอย่างมากสำหรับการแสดงของไทย ซึ่งมีข้อความในพงศาวดารว่า เมื่อ พ.ศ. 2339 ได้จัดให้มีการแสดโขนกลางแปลงขึ้นเนื่องในงานฉลองพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช

“ในการมหรสพสมโภชพระอัฐิครั้งนั้น มีโขนชักรอกโรงใหญ่ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้าแล้วผสมโรงเล่นกันกลางแปลง เล่นเมื่อศึกทศกัณฐ์ยกทัพ กับ สิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระราม ยกไปแต่ทางกระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ยกออกจากพระราชวังบวรฯ มาเล่นรบกับในท้องสนามหน้าพลับพลา ถึงมีปืนบาเหรี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกันดังสนั่นไป”

ภาพประกอบที่ 29 โขนกลางแปลงในปัจจุบัน

ปัจจุบันโขนกลางแปลงแห่งอุทยานพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจัดเป็นโขนแห่งเดียวที่ยังคงเอกลักษณ์ของความเป็นโขนกลางแปลงแบบดั้งเดิมไว้ คือจัดแสดงบนพื้นดินกลางสนามหญ้า ไม่มีการปลูกโรงให้แสดง อาศัยธรรมชาติเป็นฉากดำเนินเรื่อง มีเพียงเนินดิน โขดหิน และต้นไม้ในการสร้างบรรยากาศประกอบการแสดง การใช้แสงก็มีเพียงสปอตไลท์ที่ส่องให้เห็นการแสดงเท่านั้น

โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว คือโขนที่จัดแสดงบนโรง ไม่มีเตียงนั่งแต่มีราวกระบอกพาดตามส่วนยาวของโรง ตรงหน้าฉากออกมามีช่องทางให้ผู้แสดงเดินได้รอบราว เมื่อตัวโขนที่เป็นตัวเอกออกมาแสดง จะนั่งบนราวไม้แทนนั่งเตียง

ภาพประกอบที่ 30 รูปโขนนั่งราว ฝ่ายพระรามจะออกทางประตูด้านขวาของเวที พระรามจะนั่งบนราวริมสุดด้านขวา พระลักษณ์และไพร่พลจะนั่งหันหน้าไปทางขวา

ภาพประกอบที่ 31 รูปโขนนั่งราว ฝ่ายลงกาหรือฝ่ายยักษ์ จะออกทางประตูด้านซ้ายของเวที ทศกัณฐ์จะนั่งบนราวริมสุดด้านซ้าย ยักษ์ตัวอื่นๆจะหันหน้าไปทางซ้าย

ในตอนบ่ายก่อนถึงการแสดง ปี่พาทย์ทั้งสองวงจะบรรเลงเพลงโหมโรง พวกแสดงจะออกมากระทุ้งเส้าตามจังหวะเพลงที่กลางโรง จบการโหมโรงแล้วก็จะแสดงตอนพระพิราพออกเที่ยวป่าจับสัตว์กินเป็นอาหาร พระรามหลงเจ้าสวนพวาทองของพระพิราพ เมื่อเสร็จการแสดงตอนนี้แล้วก็จะหยุดพัก นอนเฝ้าโรงอยู่คืนหนึ่ง วันรุ่งขึ้นจึงจะแสดงตามเรื่องในชุดที่กำหนดไว้ การนอนเฝ้าโรงโขนนี้เองจึงเป็นที่มาของคำว่า "โขนนอนโรง"

โขนโรงใน คือ โขนผสมกับละคร มีท่ารำ ระบำรำฟ้อน การขับร้องตามแบบละครในมาผสมผสานกับการพากย์เจรจาแบบโขน เมื่อการแสดงเป็นที่นิยมมากขึ้นแล้ว จึงมีการปลูกโรงโขนไว้เพื่อแสดงโดยเฉพาะภายหลังนำมาแสดงในโรงอย่างละครในจึงเรียกว่าโขนโรงใน โขนที่กรมศิลปากรนำออกแสดงในปัจจุบันนี้ ก็ใช้ศิลปะการแสดงแบบโขนโรงใน ไม่ว่าจะแสดงกลางแจ้งหรือแสดงหน้าจอก็ตาม

โขนหน้าจอ คือ โขนที่แสดงตรงด้านหน้าของจอหนัง แต่เดิมใช้ขึงไว้สำหรับแสดงหนังใหญ่สลับกับการแสดงโขน ภายหลังคงเหลือเฉพาะแต่การแสดงโขนเท่านั้น แต่ยังนิยมให้มีฉากหลังเป็นจอหนังไว้อยู่ จึงเรียกว่าโขนหน้าจอหรือบางทีเรียกว่าหนังติดหัวโขน ทางด้านขวาของเวทีทำเป็นช่องทางออกสำหรับเป็นพลับพลาของพระราม และช่องทางด้านซ้ายของเวทีเป็นภาพพระราชวังของกรุงลงกาฝ่ายทศกัณฐ์

ภาพประกอบที่ 32 โขนหน้าจอ

โขนฉาก คือ สันนิษฐานว่าน่าจะเริ่มมีขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เพราะโขนฉากมีการแสดงบนเวทีและมีการสร้างฉากให้สมจริงตามเนื้อเรื่องตามอย่างละครดึกดำบรรพ์ อีกทั้งยังแบ่งเนื้อเรื่องแสดงออกเป็นตอนๆให้เข้ากับฉาก การดำเนินเรื่องปรับกระชับขึ้นให้เหมาะสมกับเวลาในการแสดง

ภาพประกอบที่ 33 โขนฉาก

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองรัฐบาลได้เล็งเห็นว่าควรมีการสนับสนุนส่งเสริมให้ประชาชนทั่วไปได้เข้าใจและชื่นชมกับศิลปะการแสดงที่มีคุณค่าและเป็นสมบัติของชาติ เกิดสำนึกในความเป็นไทย ประกอบกับการสร้างโรงละครแห่งชาติที่แล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2505 ทำให้มีการแสดงทั้งนาฏศิลป์ไทยและโขนละครกลับมาให้ได้ชมกันอย่างแพร่หลายเรื่อยมา ดังนั้นจึงเกิดการคัดสรรปรับเปลี่ยนให้การแสดงโขนเหมาะสมกับผู้ชมในยุคปัจจุบัน ทั้งการตัดทอนเรื่องราวที่จะนำมาแสดงให้กระชับ ดำเนินเรื่องอย่างกระชับรวดเร็ว ประกอบกับแทรกบทตลกเป็นระยะ รวมถึงการสร้างฉาก เครื่องแต่งกายให้วิจิตรงดงามนำเอาเทคนิคสมัยใหม่ทั้งแสง สี เสียง และคอมพิวเตอร์กราฟิกที่ตื่นตาตื่นใจและช่วยให้เกิดความสมจริงมาใช้เพื่อสร้างความประทับใจดึงดูดผู้ชมยุคใหม่ตลอดช่วงของการแสดง

ภาพประกอบที่ 34 ศาสตราจารย์ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ผู้ริเริ่มพัฒนาโขนในรั้วมหาวิทยาลัย ในปี พ.ศ. 2515 โดยใช้บทประพันธ์ใหม่ที่มีทั้งแนวคิดทางการเมืองการปกครองและความขบขันเอาไว้ด้วย

การใช้แสงในการแสดงโขนเริ่มแรกทีเดียวนั้นก็ยังนิยมเล่นกันตอนกลางวันในที่แจ้ง ต่อมาเมื่อโขนได้รับความนิยมมากขึ้นก็เริ่มมีการปลูกโรงโขนกันมากทั้งช่วงเวลาในการแสดงที่ยาวนานทำให้แสงสว่างไม่เพียงพอ ต้องนำเอาไต้เอาตะเกียงมาติดกับโรงเสาให้เกิด

ความสว่าง หรือการแสดงโขนหน้าจอที่ต้องคำนึงถึงเรื่องแสงให้เกิดความน่าสนใจ ทั้งขณะที่แสดงด้านหน้าจอหรือหลังจอก็ตาม ทั้งนี้การใช้แสงในยุคแรกๆจึงคำนึงถึงประโยชน์ต่อการแลเห็นการแสดง

แต่ในปัจจุบันเมื่อสถานที่แสดง (space)และเวลาแสดง(time)ที่เปลี่ยนไป คือเล่นในโรงละครขนาดใหญ่ การแสดงนิยมแสดงในเวลากลางคืนหรือเป็นสถานที่ปิด ประกอบกับวิวัฒนาการทางเทคโนโลยีแสงและมัลติมีเดียที่ทันสมัย นอกจากนี้อิทธิพลของการแสดงจากตะวันตกก็ทำให้การแสดงโขนให้ความสำคัญกับเรื่องการใช้แสงในการแสดงมากขึ้น ทั้งนี้เพื่อตอบสนองรสนิยมของผู้ชมในสังคมที่เปลี่ยนไป

> *"...เด็กสมัยนี้น้อยคนนักที่จะชอบดูโขน และเมื่อนำเอาศิลปะมาผสมผสานให้กลมกลืนกับแสงสี เทคนิคต่างๆ คิดว่าคงชอบเพราะไม่น่าเยื่อเหมือนก่อนๆ ดูแล้วมีรสชาติขึ้น..."*
>
> (อุดม อังศุธร ผู้ดูแลการแสดงโขน อ้างใน รมณียฉัตร แก้วกิริยา, 2538 : 141)

> "*คนในสมัยก่อนเก่งมากในการใช้แสง เพราะสมัยก่อนยังไม่มีเครื่องมือเลย ถึงแม้พัฒนาแล้วจะมีบ้างแต่ก็น้อยเหลือเกินเมื่อเทียบกับตอนนี้ แม้จะมีเทคโนโลยีมาก แต่ก็ยังเป็นการยากที่จะทำให้โขนนั้นดูเรืองรองสวยงามอย่างเช่นอดีต*"
>
> (รนฤทธิ์ บังวรรณ,สัมภาษณ์, 30 มกราคม พ.ศ.2553)

> "*สีของแสงน่าจะเป็นสีธรรมดาเพราะcostume มีสีและเพชรพลอยที่เยอะอยู่แล้ว แล้วการแสดงแบบดั้งเดิมของไทยมันก็เป็นแบบดั้งเดิม มันไม่ใช่ realistic มันเป็น stylize มันเป็นการแสดงที่เกินจริง เราจึงไม่จำเป็นต้องให้แสงที่มันเหมือนจริง เช่น มีเช้า กลางวัน สาย บ่าย เย็น ค่ำ มันไม่จำเป็นก็ได้ เพราะการแสดงแบบดั้งเดิมมันเล่าเรื่องด้วยบทขับร้อง ด้วยท่ารำ ด้วยเครื่องแต่งกาย มันสามารถบอกฐานันดร หรือสถานที่ได้ เช่น พระรามมียอดแหลมอยู่ แล้ววันนี้ออกมาเป็นยอดทู่ๆเหมือนพระฤาษี แล้วมียันต์เขียนที่หน้าผาก แสดงว่ากำลังบวชเป็นพระฤาษีอยู่ การเปลี่ยนสถานที่ ก็มีการใช้สัญญะของการเข้าออกของฉาก จินตนาการ*

ของคนดูมันจึงไปอยู่ที่องค์ประกอบการฟัง การเห็นองค์ประกอบอื่นอยู่แล้ว การใช้แสงเยอะๆมันก็จะดูรกแย่งความจำเป็นของการแสดง"

(ประดิษฐ์ ปราสาททอง, สัมภาษณ์, 6 มีนาคม พ.ศ.2553)

"...โขนเป็นศิลปะการแสดงที่เป็นสัญลักษณ์ของชาติแล้วก็มีจารีตที่ไม่ปรับเปลี่ยนไปจากเดิมมากนัก แต่องค์ประกอบที่เข้ามามีบทบาท ไม่ว่าจะเป็นเวที ฉาก แสง สี เสียง ต่างๆก็มีการปรับปรุงไปค่อนข้างมาก จากในอดีตที่เราใช้แสงธรรมชาติบ้างในโขนกลางแปลง ใช้แสงจากตะเกียง ใช้แสงจากวัสดุที่มีในเวลานั้นจนมาปัจจุบันนี้มันก็มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมากขึ้นแล้วก็มีเทคนิคต่างๆที่ทันสมัยมากยิ่งขึ้น สำหรับปัจจุบันนี้เราจัดการแสดงในโรงละครแห่งชาติอยู่ในความดูแลของสำนักการสังคีตกรมศิลปากรก็มีระบบแสงสีเสียงที่ค่อนข้างจะทันสมัยและทำให้ผู้ชมการแสดงโขนได้อย่างสมบูรณ์แบบ คือให้แสงตามโอกาส ตามเวลาที่ปรากฏในเนื้อเรื่อง เช่นถ้าเป็นเวลากลางคืนแสงก็จะให้แสงที่สลัว ถ้าเป็นเวลากลางวันก็ให้แสงที่สว่าง หรือในสถานที่เฉพาะอย่างในบาดาล บนท้องฟ้าก็มีการปรับปรุงในเรื่องแสงสีให้เข้ากับบรรยากาศของการแสดงมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้ทั้งนั้นเราก็จะไม่ทำจนมากเกินไปเพราะในเรื่องของการแสดงเรามีกระบวนท่าที่ผู้ชมต้องเห็นเท้า หรือท่าที่มีเอกลักษณ์ อย่างเช่นการยกเท้า การประเท้า การกระทุ้งเท้า สิ่งต่างๆเหล่านี้เป็นจารีตของกระบวนท่า เพราะฉะนั้นถ้าจะใช้เทคนิคต่างๆให้เข้ามามีบทบาทผู้เชี่ยวชาญก็จะดูว่านำมาใช้แล้วมาใช้ก็จะทำให้จารีตของโขนในเรื่องของกระบวนท่านั้นหายไปเรียกว่าเรานำมาใช้อย่างเป็นตัวเสริมบ้างแต่ไม่ใช้มาเป็นส่วนสำคัญ..."

(ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2553)

"การแสดงโขนในอดีตเป็นการแสดงสำหรับกษัตริย์และเป็นการแสดงเฉพาะงานเท่านั้น โดยการแสดงโขนเป็นการแสดงที่ต้องใช้พื้นที่แสดงขนาดใหญ่ ใช้นักแสดงและบุคลากรเป็นจำนวนมาก ต้องใช้นักดนตรี นักร้องและเครื่องดนตรีจำนวนมาก ใช้ต้นทุนในการแสดงสูง ต่อมาเมื่อโขนถูกจัดให้เป็นมโหรสพทั่วไป ที่ไม่ใช่เฉพาะกษัตริย์และราชวงศ์เท่านั้น

ทำให้หลายคนพยายามที่จะทำให้โขนเป็นการแสดงที่สามารถเล่นได้ทุกที่ และใช้ต้นทุนในการผลิตและการแสดงต่ำ ง่ายต่อการเคลื่อนย้าย ใช้ทีมงานจำนวนลดลง เทคโนโลยี จึงมีบทบาทอย่างมาก ในการช่วยต่อเหตุผลดังกล่าว"

(จิรัช เอี่ยมสะอาด, สัมภาษณ์, 13 เมษายน พ.ศ.2553)

"*I think that lighting in Thai production has a long way to go. There seems to be an over emphasis on special effects and a lack of concentration on the actor or dancer. The performer needs to become the centre again. All things should work to make it possible for them to best tell the story. Lighting in Thailand seems to be a bit self indulgent and does not focus clearly enough on the performer. Also, lighting equipment and control in Thailand seems to have skipped a generation. Basic, good lighting seems to have been lost or abandoned and good quality modern basic lighting equipment seems hard to come by. It seems that a whole decade was lost in the development of modern lighting. This has resulted in a desire for a lot of fancy, expensive special effects units like lasers and moving lights and only old or rudimentary general lighting. It seems that special event and concert lighting design and equipment has taken over and little has been done to modernize the basic equipment. We need to know where we came from before we can effectively move ahead.*"

(Stichbury, Allan, Interview, 2 March 2010)

" สมัยก่อนลูกเล่น แสง-เงา อุปกรณ์ที่ใช้ลายพวก gobo ต่างๆไม่ค่อยมี มาถึงก็เปิดไฟสว่างให้เห็น อาจจะมีไฟside เข้ามาเสริม ฉากที่เป็นภาพ paint ก็จะใช้แสงย้อมฉากเพื่อสร้างบรรยากาศมากกว่าเรื่องแสง-เงาในการสื่อความหมาย แบบที่เคยเห็นคือ โขนจะไม่ได้เล่นเหมือนละครเวที คือ วิธีการแสดงที่จะมีการแบ่งช่วงตอนเป็นมุมบริเวณต่างๆ เช่น เล่นมุมนี้ก่อนแล้วเปลี่ยนบริเวณไปที่อื่น

โขนของเราไม่มีเปิดฉากมาก็สว่าง ออกไปก็มืด ... โขนถ้าจัดแสงให้มีลูกเล่นเหมือนละครเวทีจะสวย เพราะชุดและลีลาท่ารำมันสวยอยู่แล้ว แต่คนที่จะทำต้องเข้าใจศาสตร์ของละครเวทีด้วย แต่ในบ้านเรายังไม่เจอบ่อยนัก อย่างศาลาเฉลิมกรุงก็จะมีอุปกรณ์ไฟที่ช่วยให้ตื่นตาตื่นใจขึ้น เพราะถ้าต้องการขยายการแสดงโขนให้อยู่ในวงกว้าง ก็จะต้องมีการประยุกต์ ไม่เช่นนั้นก็จะเป็นของเก็บขึ้นหิ้งเป็นที่ยอมรับของคนรุ่นใหม่ยาก"

(ธนาฒย์ ปิติพรเทพิน. สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2553)

การแสดงโขนนับว่าเป็นการแสดงที่มีการเปลี่ยนแปลงแนวคิดในเรื่องของการใช้แสงในการแสดงมากกว่าในอดีตอย่างชัดเจน ทั้งนี้อาจเพื่อสร้างบรรยากาศ สร้างอารมณ์ร่วมรวมไปถึงเพื่อการสื่อความหมาย แต่เหนือสิ่งอื่นใดคือการเลือกใช้ให้เหมาะสมกับการแสดงในชุดนั้นๆที่สร้างขึ้นเพื่อผู้ชมในสังคมปัจจุบัน ซึ่งเราจะเห็นได้ในบทต่อไปว่าปัจจุบันการแสดงโขนร่วมสมัยมีการให้ความสำคัญกับการออกแบบแสงในการแสดงอย่างไร

บทเสริม

การใช้แสงในการแสดงของไทยนั้นสามารถสรุปได้ว่าในช่วงแรกการแสดงของไทยใช้แสงสว่างจากธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นแสงจากพระอาทิตย์ พระจันทร์ เหตุเพราะการแสดงส่วนใหญ่นิยมจัดแสดงในเวลากลางวัน ในบริเวณที่โล่งแจ้งหรือในลานบ้านลักษณะเป็นแบบ outdoor theatre ก้อนเมฆจึงถือเป็นอุปกรณ์ในการหรี่แสง(dimmer)ชิ้นแรก แต่ไม่สามารถที่จะบังคับหรือควบคุมได้ ส่วนการแสดงหนังใหญ่ที่ต้องแสดงในเวลากลางคืนนั้นก็อาศัยแสงสว่างจากกองเพลิงและการเผาไหม้ของเชื้อฟืนที่ทำจากธรรมชาติ

จากบันทึกของเมอซิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ในสมัยอยุธยาได้บ่งชี้ให้เห็นว่าการแสดงต่างๆของไทยนั้นนิยมเล่นช่วงกลางวัน หากแต่ที่จะนิยมแสดงบ้างก็คือการแสดงหนังใหญ่ในเวลากลางคืน (ลาลูแบร์, แปลโดย พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธพงศ์, 2505) อีกทั้งความงดงามเรืองรองของการแสดง สีสันต่างๆก็มาจากเครื่องประดับตกแต่งทั้งจากฉากและเสื้อผ้าที่ทำให้เห็นความระยิบระยับสวยงาม รวมถึงสีที่อยู่บนตัวหนังด้วย

“กลางวันโขนละครโสภา หุ่นเห็นแจ่มตา
ประดับด้วยเครื่องเรืองไร
ราตรีอัคคีแจ่มใส หนังส่องแสงไฟ
จึงเห็นวิจิตรลวดลาย”

(ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค 1)

“เครื่องเล่นโขนละครหุ่นประชัน เชิดชูกลางวัน
ด้วยเครื่องวิจิตรแต่งกาย
ราตรีรัศมีเพลิงพราย หนังงามลวดลาย
กระหนกกระหนาบภาพหาญ”

(ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค 1)

นอกจากนี้พระบรมวงศ์เธอกรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์ได้ทรงแปลคำบรรยายของเมอซิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ที่กล่าวถึงการแสดงในช่วงนั้นว่า

“...ละคร(Lacone)นั้นเป็นบทกวีนิพนธ์สดุดีความกล้าหาญแกมนาฏศิลป์ ใช้เวลาแสดงถึง 3 วัน ตั้งแต่ 8 โมงเช้า ถึง 7 โมงเย็น ...”

จากบันทึกของเมอซิเออร์ เดอ ลาลูแบร์มีข้อพิจารณาดังนี้ ละครสมัยนั้นแสดงกลางวัน ส่วนจะแสดงตั้งแต่ 8 โมงเช้าถึง 7 โมงเย็นนั้นยังสงสัย ตอนเช้าอาจเป็นไปได้ที่มีโหมโรงแต่เช้า ส่วนตอนเย็นนั้นจะแสดงอย่างไรมืดๆ เวลาพลบยุงเหลือบริ้นไรก็มาก ลาโรงเก็บของถอดเครื่อง เดินทางกลับที่พัก หรือหุงหาอาหารก็ไม่สะดวก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547 : 32)

ต่อมาเมื่อเริ่มมีการใช้ไต้ เทียน ตะเกียงที่ใช้เชื้อเพลิงจากไขมันสัตว์ ทำให้แสงสว่างคงอยู่ได้ในระยะเวลายาวนานขึ้น ทั้งยังสามารถเคลื่อนย้ายได้ เกิดการให้แสงสว่างเฉพาะจุดตามที่ต้องการ การแสดงก็สามารถยืดระยะเวลาออกไปได้ยาวนานขึ้นแทนที่จะมีแสดงในช่วงกลางวันเพียงอย่างเดียวก็สามารถแสดงได้ทั้งในช่วงกลางวันและกลางคืน จำนวนของไส้ในแต่ละตะเกียงขึ้นอยู่กับความต้องการว่าจะให้สว่างมากหรือน้อย หากต้องการสว่างมากก็ใช้หลายไส้ เช่นเดียวกับไต้เมื่อจะนำมาใช้ในงานที่ต้องการแสงไฟมาก เช่น การแสดงที่จัดบริเวณลานบ้าน ก็จะเอาไต้หลายๆอันมัดรวมกันให้เป็นลำโตมาผูกห้อยไว้กับเสาของโรง แต่ข้อเสียคือไต้จะมีควันเขม่ามากทำให้สกปรกและส่วนที่ไหม้หมดแล้วก็จะเหลือเป็นขี้ไต้

ซึ่งต้องคอยระวังไม่ให้ล่วงหล่นไปไกลเพราะขี้ไต้ยังมีน้ำมันอยู่ หากปลิวไปติดเชื้อไฟอื่นจะทำให้เกิดไฟไหม้เสียหายได้ ตะเกียงในสมัยก่อนไม่สู้ลมนัก เมื่อมีลมกระโชกพัดแรงก็มักจะดับ จนเมื่อได้เริ่มมีการประดิษฐ์โคมไฟ ลักษณะของโคมคือเป็นสี่เหลี่ยม ภายในใส่ถ้วยตะเกียงที่มีน้ำมันหล่อไส้อยู่ ภายนอกครอบตะเกียงสี่ด้านเพื่อบังลมให้มีแสงสว่างที่ยาวนานโดยด้านหนึ่งเป็นไม้และมีกระจกปิดอีกสามด้าน

ในสมัยอยุธยาเริ่มมีการพัฒนาตะเกียงไฟมากขึ้น โดยเฉพาะเมื่อมีการซื้อขายแลกเปลี่ยนจากชาวต่างชาติโดยเฉพาะชาวเปอร์เซียทำให้ตะเกียงในช่วงนี้เริ่มทำจากโลหะ ที่สามารถแขวนและห้อยได้ เป็นที่นิยมกันมากในหมู่เจ้านายและผู้มีฐานะมั่นคง แสงจากตะเกียงจึงกลายมาเป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยให้เกิดความสว่างในยามค่ำคืน

“ดาริสอัจกลับ วแววับมลังมเลือง
ฉัตรชั้นวิเชียรเรือง รุกขชาติบูชา”

(บุณโณวาท คำฉันท์)

จากบทกลอนข้างต้นขยายความได้ว่าอัจกลับ[8] มีใช้กันอยู่แล้วในสมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งเดาว่าคงมีราคา เป็นของผู้ลากมากดีเศรษฐีคหบดีใช้ ส่วนคนสามัญจะใช้อะไรเข้าใจว่าควรเป็นชวาลา[9] ซึ่งเป็นตะเกียงอีกชนิดหนึ่ง (ยง เสถียรโกเศศ, 2507 : 25)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[8] อัจกลับ หมายถึงโคมอย่างหนึ่งทำด้วยทองเหลือง บางทีมีระย้าห้อยด้วย ใช้ในสมัยโบราณ คำว่า *อัจกลับ* หรือ *อัจจะกลับ* น่าจะมาจากคำภาษาบาลี ประกอบด้วยคำว่า “อจฺจิ” แปลว่า ไฟ และคำว่า “กลาป” ซึ่งเป็นอนุพจน์ของคำว่า “กลา”

[9] ชวาลา คือ เครื่องตามไฟชนิดหนึ่ง ใช้ตั้งหรือแขวน มีรูปเป็นหม้อกลม สำหรับใส่น้ำมัน มีพวยยื่นมาใช้ใส่ ไส้จุดไฟ

ภาพประกอบที่ 35 - 36 โคมที่เรียกว่า อัจกลับ

การใช้อัจกลับแขวนบนเพดานเพื่อให้แสงสว่างคล้ายกับแสงตะเกียงนั้นแม้ในปัจจุบันอัจกลับจะเสื่อมความนิยมไปแล้ว แต่การใช้อัจกลับในอดีตทำให้เห็นว่าการใช้แสงในการแสดงเริ่มแรกของไทยมีการให้ความสำคัญกับทิศทางทางด้านบนด้วย แทนที่จะให้แสงมาจากด้านหน้าหรือด้านหลังเพียงอย่างเดียว

สันนิษฐานว่าในสมัยก่อนที่มีการห้อยโคมระย้าหรือตะเกียงที่แขวนจากเพดานจะใช้วิธีจุดด้วยการต่อด้ามไม้ยื่นขึ้นไปหรือการใช้บันได้ปีนไปจุดเพราะสมัยก่อนเพดานบ้านไม่ได้สูงอย่างในทุกวันนี้ หรือหากอยู่บนเพดานที่สูงมากก็อาจใช้เชือกชักรอกลงมา ส่วนเวลาจะดับนั้นก็จะใช้กรวยครอบตรงไฟให้ดับก็เป็นได้

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 มีการติดต่อค้าขายกับชาวตะวันตกทำให้มีสินค้าแปลกใหม่มากมาย เช่น ตะเกียงแก๊ส ตะเกียงลาน ซึ่งมีกังหันหมุนทำหน้าที่ระบายลมขึ้นมาเพื่อเป่าไม่ให้ไฟมีควันและเขม่าดำ ทำให้มีแสงนวล นอกจากนี้ยังสามารถปรับแสงสว่างของแสงได้ ในยุคนี้เริ่มมีการใช้โป๊ะแก้วกรองแสงเพื่อความสวยงามและความหรูหรา

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 มี “ตะเกียงหลอด” ที่ทำจากแก้วหล่อส่งผลให้แสงมีสีสันต่างๆตามหลอดแก้วที่ใช้ครอบตะเกียง ในยุคนี้เริ่มใช้ด้ายดิบเป็นไส้และใช้เชื้อเพลิงจากน้ำมันก๊าดแทนที่น้ำมันพืชและน้ำมันจากไขสัตว์ ซึ่งในตอนแรกคนยังไม่กล้าใช้น้ำมันก๊าดมากนักเพราะติดไฟเร็ว แต่เมื่อเห็นว่าสะดวกจึงนิยมใช้กันมากขึ้น

"...ตะเกียงถูกพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่อง จนต่อมาพบว่าถ้าอัดน้ำมันให้เป็นฝอยจะทำให้เกิดแสงสว่างวาบดังนั้นจึงมีตะเกียงเจ้าพายุเกิดขึ้น ลักษณะการใช้งานคือต้องอัดอากาศเข้าไปให้เกิดความดันเพื่อทำหน้าที่ฉีดน้ำมันเป็นฝอย ไส้ตะเกียงก็ถูกชุบด้วยสารเคมีประเภทกัมมันตรังสีอย่างอ่อน เพราะเมื่อให้ความร้อนกับสารพวกนี้แล้วมันจะคายพลังงานออกมาเป็นแสงสว่างจ้าที่ยาวนาน..."

(ประยูร สงวนไทร, รายการโทรทัศน์ "คุยกันวันเสาร์")

กลางสมัยรัชกาลที่ 5 ในยุคนี้การเจริญสัมพันธไมตรีกับต่างชาติทำให้ประเทศไทยรับเอาเทคโนโลยีเข้ามามากมาย จากเชื้อพระวงศ์ที่ไปศึกษายังต่างประเทศและข้าราชการชั้นสูงที่ไปศึกษาดูงานจากตะวันตก ทำให้เกิดการนำเข้าเทคโนโลยีทางวิทยาศาสตร์ โดยเฉพาะเทคโนโลยีการใช้แสงสว่างจากไฟฟ้าเมื่อโทมัส อัลวา เอดิสัน ชาวอเมริกัน คิดค้นหลอดไฟแบบมีไส้ได้ การใช้แสงจากไฟฟ้าจึงเริ่มเข้ามาแทนที่ตะเกียงต่างๆ อย่างแพร่หลาย (วุฒิพงศ์ คีรีวงศ์ และ สวัสดิ์ สุวรรณปักษ์, 2539)

การใช้ไฟฟ้าในครั้งแรกของไทยนั้นเริ่มขึ้นเมื่อจอมพลเจ้าพระยาสุรศักดิ์มนตรี (เจิม แสงชูโต) ครั้งยังมีบรรดาศักดิ์เป็นเจ้าหมื่นไวยวรนารถ เป็นผู้ที่มีความกระตือรือร้นใคร่ที่จะเห็นกรุงเทพฯสว่างไสวด้วยแสงสว่างจากไฟฟ้า เช่นเดียวกับนครต่างๆในอัสดงคตประเทศ ท่านผู้นี้ได้ส่งนายมาโยลาซึ่งเป็นทหารชาว อิตาเลียนผู้ซึ่งมารับราชการเป็นครูฝึกทหารหน้า ให้ไปซื้ออุปกรณ์ๆฟฟ้าและเรียนวิชาการไฟฟ้าที่ประเทศอังกฤษ เมื่อนายมาโยลาเรียนสำเร็จและซื้ออุปกรณ์ไฟฟ้าต่างๆกลับเข้ายังเมืองไทย เจ้าหมื่นไวยวรนารถก็ได้สั่งให้นายมาโยลาติดตั้งไฟฟ้าให้สว่างขึ้นที่กรมทหารหน้า(ที่ว่าการกระทรวงกลาโหมในปัจจุบัน)เป็นแห่งแรก เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงทราบและได้ทอดพระเนตร ก็เป็นที่โปรดปรานและชื่นชอบเป็นอันมากและมีรับสั่งให้เจ้าหมื่นไวยวรนารถเดินสายไฟเข้าไปในพระบรมมหาราชวัง เพื่อให้เกิดแสงสว่างจากไฟฟ้าภายในพระที่นั่งจักรีมหาประสาทแทนแสงเทียนจากโคมจุดเทียนและตะเกียงน้ำมันซึ่งสว่างน้อยกว่าและสะดวกในการใช้น้อยกว่ามาก เจ้าหมื่นไวยวรนารถจึงได้เตรียมการล่วงหน้าไว้ถึงกับซื้อโคมระย้าแก้วเจียระไนตลอดจนไฟฟ้าเตรียมไว้อย่างพร้อมสรรพก็ดำเนินการได้ทันที ดังนั้นภายในท้องพระโรงกลางของพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทจึงได้สว่างไสวด้วยแสงสว่างจากไฟฟ้าเป็นครั้งแรกในวันที่ 20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2427 และจากนั้นก็โปรดเกล้าฯให้เจ้าหมื่นไวยวรนารถติดตั้งไฟฟ้าทั่วพระบรมมหาราชวัง ต่อจากนั้นประชาชนพลเมืองในกรุงเทพฯ รวมถึงชาวบ้านในท้องถิ่นก็ได้เริ่มใช้ไฟฟ้ากับสืบต่อมา

ภาพประกอบที่ 37 ร้านรัตนมาลา ถือเป็นร้านขายอุปกรณ์ไฟฟ้าที่มีชื่อเสียงขนาดใหญ่ ต่อมาได้ถูกรื้อทิ้งเพื่อสร้างเป็นศูนย์การค้า ดิ โอลด์สยาม ในปี พ.ศ. 2533 ทำให้บริเวณรอบๆนั้นคือเขตวังบูรพาและบ้านหม้อกลายเป็นแหล่งขายอุปกรณ์ไฟฟ้าซึ่งเป็นที่นิยมในการเลือกซื้อหาในปัจจุบัน

เหตุที่ประเทศไทยเป็นศูนย์กลางของการค้าขาย เป็นทางผ่านในการติดต่อซื้อขายแลกเปลี่ยนสินค้าซึ่งกันและกัน ทำให้ได้รับการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม(cross culture) มีการนำวัฒนธรรม ดนตรี นาฏศิลป์ เทคโนโลยีความเจริญมาแลกเปลี่ยนซึ่งกันและกันทำให้ศิลปะการแสดงในช่วงนี้ได้รับอิทธิพลจากการแสดงของต่างประเทศเข้ามาผสมผสาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่มีการรับเอาอิทธิพลจากตะวันตกเข้ามาในประเทศอย่างมาก ทั้งการส่งเชื้อพระวงศ์และข้าราชการไปศึกษาดูงานที่ต่างประเทศเพื่อให้นำความรู้มาพัฒนาปรับปรุงประเทศให้มีความเจริญทัดเทียมนานาอารยะประเทศ ในรัชกาลนี้ถือเป็นยุคบุกเบิกของละครไทย พระองค์ทรงมีบทบาสำคัญในการวิพากษ์วิจารณ์และทรงแนะนำความคิดแบบตะวันตกให้ทดลองกับละครใหม่ๆทั้งในด้านการจัดแสดง การดำเนินเรื่องและเทคนิคการละครต่างๆตามที่ได้ทอดพระเนตรแล้วในต่างประเทศ ส่งเสริมให้มีละครเอกชนทำให้การแสดงละครแผ่ขยายวงกว้างขึ้น นับเป็นช่วงเวลาเริ่มต้นที่มีการใช้เทคนิคแสงสีแบบใหม่ให้เหมือนจริงตามธรรมชาติและในขณะเดียวกันก็วิจิตรตระการตาเป็นแบบอย่างให้ดำเนินรอยตาม

แม้จะมิได้หยิบเอาการแสดงอย่างตะวันตกมาใช้ทั้งหมดแต่การนำความรู้และแบบแผนในการแสดงอย่างตะวันตกก็ถูกดึงมาใช้เพื่อประยุกต์ปรับเปลี่ยนให้เข้ากับการแสดงของไทยเป็นอย่างมาก ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความรู้สึกว่าการแสดงของไทยจะสามารถทัดเทียมกับอารยประเทศได้

การรับเอาแบบอย่างการแสดงของตะวันตกมาใช้พัฒนาการแสดงของไทย ทำให้เกิดแนวทางในการแสดงที่เปลี่ยนไป ดังเช่น ละครดึกดำบรรพ์ ที่เริ่มแบ่งเนื้อเรื่องในการแสดง

ออกเป็นเป็นองก์(act) และฉาก(scene) การคำนึงถึงความสมจริงตามเนื้อเรื่อง การคำนึงถึงมิติที่เกิดขึ้นบนเวทีให้มีความสวยงาม สร้างบรรยากาศ อารมณ์ร่วมในระหว่างแสดงตามอย่างวิธีการของตะวันตกเพื่อให้เหมาะกับรสนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนไป เกิดการให้ความสำคัญกับองค์ประกอบศิลป์ที่มีในการแสดง เกิดเป็นประเพณีใหม่ที่การแสดงจะต้องแสดงในโรงละครตามแบบตะวันตกในช่วงนั้นเองทำให้มีการสร้างโรงละครเกิดขึ้นมากมาย อาทิเช่น โรงละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศวงศ์วิวัฒน์ โรงละคร “ปรินซ์เธียเตอร์” ของพระยามหินทรศักดิ์ธำรง โรงละครปรีดาลัยของสมเด็จฯกรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งทำให้กลายเป็นชื่อเรียกละครที่แสดงอยู่ในโรงละครนั้นว่า “ละครดึกดำบรรพ์” และ “ละครปรีดาลัย” ตามอย่างชื่อของโรงละคร

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯ ทรงโปรดให้มีการสร้างโรงละครขึ้นหลายแห่ง เช่น โรงละครที่พระที่นั่งอัมพรสถานในพระราชวังดุสิต และที่พระราชวังพญาไท โรงละครทวีปัญญาในพระราชวังสราญรมย์ พระราชวังสนามจันทร์ พระราชวังมฤคทายวัน เป็นต้น นอกจากนี้ยังทรงนำทั้งแนวความคิด รูปแบบการประพันธ์และศิลปะการละครสมัยใหม่ของชาวตะวันตกมาใช้ในวงการละครไทย จึงนับเป็นก้าวแรกที่ทำให้เกิดการผสมผสานศิลปะการละครของไทยกับของตะวันตกเข้ารวมไว้ด้วยกัน เหตุนี้เองจึงทำให้รูปแบบการแสดงของไทยหันไปให้ความสนใจในองค์ประกอบศิลป์มากขึ้นอย่างชัดเจน อีกทั้งอยู่ในช่วงที่ทั่วโลกกำลังมุ่งหน้าพัฒนาเทคโนโลยีและวิทยาศาสตร์ที่จะสามารถนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์และสร้างความน่าตื่นตาตื่นใจในการแสดงมากขึ้น

ความสำคัญของเทคโนโลยีการให้แสงสว่างในโรงละครมีมากขึ้นอย่างชัดเจนในสมัยรัชกาลที่ 7 หลังจากที่มีพระราชประสงค์ที่จะสร้างศาลาเฉลิมกรุง อาคารศาลาเฉลิมกรุงจึงถือเป็นโรงมหรสพที่ทันสมัยในเอเชียขณะนั้น มีความสวยงามเป็นที่น่าภาคภูมิใจของผู้ที่ได้มาสัมผัสชื่นชม สามารถจุผู้ชมได้เป็นพันคน มีการออกแบบตกแต่งภายในอย่างวิจิตรงดงาม มีระบบแสงสีที่แปลกตา สมกับที่เป็นโรงมหรสพที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตั้งพระราชหฤทัยให้เป็นโรงมหรสพที่เชิดหน้าชูตาประเทศและพระราชทานให้เป็นสถานที่หย่อนใจแก่ประชาชนทั้งหลาย

ระบบของแสงสีและเสียงของศาลาเฉลิมกรุง พระประกอบ ยันตรกิจเป็นผู้ออกแบบเครื่องยนต์กลไกต่างๆ โดยได้นำการ*ประดับไฟนีออนมาใช้เป็นที่แรก* ทำให้ศาลาเฉลิมกรุงกลายเป็นโรงมหรสพที่บุกเบิกการใช้ไฟสีสันอันแพรวพราวทั้งภายนอกและภายในอาคารทุกครั้งก่อนจะมีการฉายภาพยนตร์จะมีการเล่นไฟสีในโรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมกรุง

โดยเล่นจากไฟสีที่เกิดจากแม่สีของแสงทั้งสามมาผสมกลมกลืนกันจนเป็นสีรุ้ง (รมณียฉัตร แก้วกิริยา, 2538 : 33)

> *"...เฉลิมกรุงเป็นโรงหนังที่สวยงามมาก เป็นโรงที่พิเศษกว่าเพื่อนเพราะก่อนหนังจะฉายจะเปิดไฟสีต่างๆสลับกันไปมา ก่อนจะเปิดเขาจะเปิดม่านก่อน สีของไฟที่กระทบกับม่านสีขาวสวยงามมาก..."*
>
> เพ็ญศรี พุ่มชูศรี (เรื่องเดียวกัน : 56)

คนที่ได้เข้าไปชมในสมัยนั้นกล่าวกันว่า เพียงแค่เสียค่าผ่านประตูเข้าไปในโรงภาพยนตร์เพื่อสัมผัสความเย็นและความวิจิตรภายในรวมทั้งได้ฟังเพลงและอาบแสงสีของไฟแค่นี้ก็คุ้มกับราคาค่าผ่านประตูที่เสียไปแล้ว นอกจากนี้ความสวยงามอลังการของศาลาเฉลิมกรุงที่ประกอบกับความทันสมัยทางด้านเทคโนโลยีแสงสีที่แปลกตา ระบบเสียงที่สมบูรณ์แบบจึงเปรียบเสมือนจุดนัดพบรวมตัวของบรรดาผู้คนทั้งหลายในยุคนั้น

เดิมศาลาเฉลิมกรุงสร้างขึ้นเพื่อเป็นมหรสพสำหรับประชาชนทั่วไปและเน้นเรื่องการฉายภาพยนตร์ ภายหลังสงครามโลกครั้งที่สองทำให้วงการภาพยนตร์ไทยเกิดสะดุด เนื่องจากขาดแคลนวัตถุดิบในการผลิตภาพยนตร์ ดังนั้นศาลาเฉลิมกรุงจึงเปิดต้อนรับการแสดงละครเวทีโดยปรับเปลี่ยนรูปแบบจากละครร้องที่เป็นผู้หญิงแสดงทั้งหมดมาเป็นละครพูดที่มีการร้องเพลงสลับและเป็นการแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ซึ่งได้รับความนิยมอย่างรวดเร็ว คณะละครที่เป็นที่นิยมสมัยนั้นได้แก่ คณะศิวารมย์ คณะปรีดาลัย คณะเทพ-ศิลป์ คณะอัศวินการละคร คณะผกาวลี ฯลฯ จนกระทั่งเมื่อสงครามสิ้นสุดวงการภาพยนตร์ก็กลับมาฟื้นตัวอีกครั้งและทำให้ละครเวทีต้องลาจากโรงไป

ภาพประกอบที่ 38 และ 39 ศาลาเฉลิมกรุงในปี พ.ศ. 2476 และภายในโรงละครที่ได้รับการปรับปรุงในปัจจุบัน

ปีพ.ศ. 2524 วงการภาพยนตร์ก็ได้รับความนิยมน้อยลงเนื่องจากอุปกรณ์ไฟฟ้าอย่างเครื่องเล่นวีดีโอเริ่มเป็นที่นิยมและกิจการโทรทัศน์มีการพัฒนามากขึ้นทั้งในด้านคุณภาพของรายการ โดยเฉพาะอย่างที่เกิดจากเทคโนโลยีการผลิตและคุณภาพของการแพร่ภาพออกอากาศที่สามารถรับชมได้อย่างทั่วถึง ประชาชนชาวไทยจึงมีโอกาสในการเลือกรับชมการแสดงได้ในสื่อที่แตกต่างออกไปตามแต่รสนิของผู้ชมแต่ละคน

การสร้างโรงละครต่างๆขึ้นทำให้เกิดกระแสตื่นตัวทางด้านการแสดงที่ทำให้ผู้สร้างงานมีพื้นที่ในการจัดแสดงผลงานอีกทั้งยังช่วยให้ผู้คนในสังคมสามารถรับชมการแสดงต่างๆได้อย่างมากมาย ทั้งนี้โรงละครส่วนใหญ่มักจะมีความพร้อมทั้งระบบแสงสีและเทคนิคพิเศษที่ช่วยอำนวยความสะดวกในการสร้างผลงาน อาทิ โรงละครแห่งชาติ, ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย, เอ็มเธียเตอร์, รัชดาลัยเธียเตอร์, ภัทราวดีเธียเตอร์ เป็นต้น นอกจากโรงละครขนาดใหญ่แล้วการเปิดโรงละครขนาดเล็กของกลุ่มละครต่างๆอาทิ กลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยว, สตูดิโอมะขามป้อม, เดโมเครซี เธียเตอร์ สตูดิโอ, บลูบอกซ์สตูดิโอ ฯลฯ ก็ทำให้มีพื้นที่รองรับการแสดงขนาดเล็กของกลุ่มละครต่างๆอีกด้วย

> *“การคิดค้นแสงสว่างที่มาจากไฟฟ้า การคิดค้นหลอดไฟฟ้า นับว่าเป็นปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อแวดวงศิลปะการแสดงทั่วโลก เบื้องต้นการนำเอาเทคโนโลยีส่องสว่างสมัยใหม่เหล่านั้นเข้ามาใช้ในการแสดงก็เพียงเพื่อให้เกิดความทันสมัยและสร้างความน่าตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ชมมากกว่าที่จะใช้เพื่อการสื่อความหมาย ต่อมาเมื่ออุปกรณ์และเทคโนโลยีมีให้เลือกใช้มากมาย(ตามที่ผู้วิจัยได้กล่าวไว้ในบทที่ 2) การใช้แสงในการแสดงจึงค่อยๆเริ่มคำนึงถึงการใช้อย่างมีระบบและมีวิธีการที่เป็นแบบแผนเพื่อเพิ่มสุนทรียะในการรับชมและช่วยในการสื่อความหมายสำหรับการแสดง ดังเช่นที่พัฒนามาจนถึงปัจจุบันที่แสงมีส่วนสำคัญไม่ใช่เพียงเพื่อการแลเห็นแต่ต้องทำให้การแลเห็นนั้นเห็นอย่างไรและมีความหมายอย่างไรกับสิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างที่มีการแสดง การที่ในอดีตเราอาจไม่ค่อยเห็นความสำคัญของแสงเพื่อสื่อความหมายต่างๆ ในการแสดงของไทยนั้น อาจเป็นเพราะว่าวัฒนธรรมในการแสดงต่างๆของไทยมักเป็นการแสดงในที่โล่งแจ้งในเวลากลางวัน ดังนั้นความสำคัญในการควบคุมแสงเพื่อสื่อความหมายจึงไม่ค่อยจำเป็นเท่าที่ควร ต่อมาวัฒนธรรมการแสดงมหรสพในโรงละครหรือสถานที่ปิดอย่างตะวันตกเริ่มเข้ามาในประเทศไทย ทำให้คนไทยเริ่มเรียนรู้เทคโนโลยีของแสงเพื่อการแสดง แต่เนื่องจากอุปกรณ์ต่างๆยังมีราคาแพงและต้องสั่งตรงจากต่างประเทศเท่านั้น ส่วนการเรียนการสอนวิชานี้*

ในสถาบันการศึกษายังไม่ค่อยมีผู้รู้ และผู้เชียวชาญอย่างแท้จริง ทำให้การพัฒนาและการนำไปใช้ด้านการสื่อความหมายผ่านแสงในการแสดงยังไม่เป็นการแพร่หลายเท่าที่ควร แต่ในปัจจุบันการศึกษาในสถาบันการศึกษาต่างๆก้าวหน้าไปมาก เทคโนโลยีการศึกษาในเรื่องของอินเตอร์เน็ทช่วยให้เราหาข้อมูล และความรู้ต่างๆแม้ในวิชาการเฉพาะด้านเป็นเรื่องง่าย มีทั้งผู้รู้และผู้เชี่ยวชาญเป็นจำนวนมากในประเทศไทย และราคาของอุปกรณ์ต่างๆเกี่ยวกับระบบแสง เริ่มมีราคาถูกลง ทำให้ในอนาคตความสำคัญของแสงและเทคโนโลยีมัลติมีเดียในการแสดงจะเริ่มเข้ามามีบทบาทและความสำคัญมากขึ้นจนถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลายและกลายเป็นส่วนหนึ่งในการเล่าเรื่องของการแสดง"

(จิรัช เอี่ยมสะอาด, สัมภาษณ์, 13 เมษายน พ.ศ.2553)

แสงมีส่วนในการสร้างมิติในการแสดง เพราะแต่เดิมการแสดงของไทยมักจะมุ่งใช้แสงจากทิศทางเดียวอย่างเช่นจากพระอาทิตย์ กองไฟ ตะเกียงหรือหลอดไฟก็ตาม สิ่งที่เกิดขึ้นจากการใช้แสงที่มาจากทิศทางเดียวทำให้ตัวละครนั้นไม่มีมิติหรือเรียกว่าแบน(Flat) เสมือนเป็นการมองภาพจิตรกรรมฝาหนังที่ให้ความรู้สึกเพียงความกว้างและยาวแต่ไม่ได้ให้ความรู้สึกถึงความลึกของตัวละครและฉาก การสร้างมิติให้เกิดขึ้นในการแสดง ทำให้เกิดการคำนึงถึงทิศทางของแสงเพื่อช่วยให้ตัวละครมีมิติที่สามคือความลึก และการเลือกใช้สีของแสงที่เหมาะสมก็ทำให้นักแสดงดูมีมิติโด่ดเด่นออกมากฉากเมื่ออยู่บนเวที แม้แต่การเลือกใช้อุปกรณ์ส่องสว่างที่ต่างชนิดกันก็ทำให้เกิดแสงและเงาที่ทำให้เกิดความน่าสนใจอีกด้วย

จวบจนปัจจุบันอิทธิพลจากตะวันตกรวมถึงการมีเทคโนโลยีที่ก้าวหน้ามากขึ้นทำให้การใช้แสงในการแสดงเป็นไปอย่างอิสระและสามารถออกแบบได้ตามที่ต้องการเกือบทั้งหมด ทั้งนี้อาจมีข้อจำกัดบ้างในเรื่องสถานที่และจำนวนอุปกรณ์แสงในการแสดง แต่สิ่งที่สำคัญเหนือสิ่งอื่นใดคือการเลือกใช้ของนักออกแบบแสงให้เกิดความเหมาะสมกับการแสดง มิเช่นนั้นก็จะเหมือนดาบสองคม ถ้าใช้ดีก็จะเกิดประโยชน์แต่ถ้าไม่รู้จักใช้ให้เหมาะสมกับการแสดงแล้วก็จะทำให้สุนทรียะในการรับชมสูญเสียไป ทั้งนี้เพราะแสงและเทคนิคต่างๆเป็นเพียงองค์ประกอบส่วนหนึ่งที่จะเสริมให้เป็นการแสดงที่ดียิ่งขึ้น

ข้อผิดพลาดในการใช้แสงโดยไม่ได้เลือกใช้ให้เหมาะสมเพราะหลงลืมนึกถึงแต่เพียงเรื่องความสวยงามก็มีให้เห็นอยู่บ่อยครั้งโดยเฉพาะการใช้แสงสีต่างๆที่คิดว่าสวยงาม แต่เมื่อมากระทบกับฉาก หรือเสื้อผ้าของตัวละครแล้วกลับทำให้สีของเสื้อผ้านั้นผิดเพี้ยนไป ข้อนี้เป็นสิ่งที่ผู้ออกแบบแสงในการแสดงโขนควรคำนึงถึงเป็นอย่างยิ่งเพราะเสื้อผ้าของตัวละครแต่ละตัวนั้นมีสีที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะ ที่แสดงถึงเอกลักษณ์ไม่ซ้ำกัน เช่น *ทศกัณฐ์-สีเขียว พระลักษณ์-สีทอง สุครีพ-สีแดงชาด ไมยราพ-สีม่วงอ่อน* ฯลฯ หากการใช้แสงในการแสดงทำให้สีของเสื้อผ้าตัวละครมีความผิดเพี้ยนไปนั่นย่อมหมายถึงการทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจที่ผิดพลาดในขณะชมการแสดงได้

พื้นฐานหลักในการแสดงของไทยจะนิยมให้แสงไฟที่ดูเป็นธรรมชาติ ข้อสำคัญคือองค์ประกอบที่ลงตัวระหว่างเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย และฉาก ที่มีความเหมาะสมกันอย่างลงตัวนั่นเอง

บางคนมักสังเกตว่าเสื้อผ้าของตัวละครไทยในยุคปัจจุบันโดยเฉพาะการแสดงโขนนั้นวูบวาวเกินไป สาเหตุส่วนหนึ่งเป็นเพราะในสมัยก่อนนั้นแสงจากการแสดงจะมาจากแสงเทียนแสงไต้ แสงตะเกียงที่ไม่สว่างชัดมากนัก เมื่อกระทบกับเลื่อมบนเครื่องแต่งกายที่ระยิบระยับก็ทำให้เกิดแสงส่องประกายที่งดงามแต่พอดี ต่อมาเมื่อเปลี่ยนมาใช้แสงจากไฟฟ้า ทั้งแสงสปอตไลท์และ follow ที่ส่องสว่างเน้นไปที่ตัวนักแสดงอย่างคมชัดเมื่อกระทบกับเสื้อผ้าที่ปักไว้แวววานทำให้เกิดแสงระยิบระยับจนเกินพอดี เกิดอาการตาพร่ามัว บางครั้งถึงขนาดไม่รู้ว่าตัวละครตัวไหนใส่เสื้อสีเขียว สีแดง สีขาว สีม่วง

ม.ล. บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (อ้างใน สถาบันไทยคดีศึกษา, 2522) ได้ให้ความเห็นว่าเรื่องการใช้แสงว่า

> "...แต่เดิมนั้นเราไม่ได้นิยมแสงไฟฟ้ากันอย่างทุกวันนี้ บัดนี้เราได้ปรับปรุงเปลี่ยนการใช้แสงแต่งสีของเครื่องแต่งกายละครกับสีของฉากประกอบซึ่งน่าจะทำให้ดูเย็นตามากกว่าที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน..."

ดังนั้นการใช้แสงในการแสดงจึงมิได้หมายความว่าต้องใช้อุปกรณ์ทุกอย่างที่มีทั้งหมดเพื่อโชว์ว่าการแสดงครบเครื่องและมีการพัฒนา เพราะสิ่งที่ต้องตระหนักก็คือหน้าของแสงที่เข้ามาช่วยเสริมการแสดงให้ดีขึ้นแต่แสงไม่ได้เป็นแก่นสำคัญของการแสดงมากไปกว่าตัวการแสดงเอง ทั้งนี้ผู้เชี่ยวชาญทางการละครและผู้ออกแบบแสงสำหรับการแสดงได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับความสำคัญและแนวทางการใช้แสงในการแสดงดังนี้

"ถ้าบอกว่าเสียงเป็นสื่อที่ทำให้เรารู้สึกเครียดเมื่อมันเสียงดัง หรือว่าเสียงเบาที่ทำให้คนต้องเงี่ยหูฟัง แสงก็มีหน้าที่คล้ายๆกัน คือ ถ้าแสงริบหรี่คนก็พยายามที่จะจับจ้องมีสมาธิมากกว่าเดิม มันเล่าเรื่อง มันมีความหมายของมันอยู่ในแสง... เรื่องรสนิยมสำคัญ ความรู้สึกก็สำคัญ นอกจากการดูแล้วจำมาแต่ไม่ได้รู้ความรู้สึกไม่ใช่เทคนิคที่จำมาให้แสงมันมีชีวิตและเอื้อกับการเคลื่อนไหวของนักแสดง มันต้องมีชีวิต เพราะเทคนิคสอนให้รู้ แต่อย่ายึดติด เพราะในขั้นของการออกแบบแสงผู้สร้างสรรค์เปรียบเสมือนศิลปินคนหนึ่ง ...เรื่องของแสงควรจะเป็นกับแบบโบราณ ที่เทคนิคของสมัยใหม่ต้องใช้แบบแอบซ่อนให้คนดูไม่รู้สึกเพื่อมาช่วยของโบราณ ของดี ให้ดูมหัศจรรย์เพื่อเพิ่มมูลค่าของสิ่งที่เรามีอยู่ได้อย่างไร แต่การออกแบบแสงต้อง เข้ากับสถานที่ เข้ากับนักแสดง เข้ากับโชว์"

(มานพ มีจำรัส. สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2553)

"การออกแบบแสง เป็นหนึ่งในองค์ประกอบศิลป์ของละคอนเวที ถึงจะเป็นองค์ประกอบสำคัญแต่ผู้ชมมักจะมองไม่เห็นและไม่ให้ความ สนใจเท่ากับนักแสดง ผู้ชมจะให้ความสนใจต่อแสงก็ต่อเมื่อมีความผิดพลาดหรือความไม่เหมาะสมเกิด ขึ้น ทำลาย อรรถรสในการชมละคอนแต่แท้ จริงแล้ววัตถุประสงค์ในการออกแบบแสงนั้นมีหลายอย่างรวมถึงสามารถ สื่อความหมายอันเป็นใจความสำคัญมาสู่ผู้ชมได้ ผู้ออกแบบ และควบคุมแสงที่ดีจะสามารถทำให้ผู้ชม เพลิดเพลินไปกับการแสดง ตั้งแต่ต้นจบ โดยไม่รู้สึกสะดุด หรือสะดุ้งเลยสักขณะหนึ่ง แต่แปลกใจที่เห็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่งดงามของนักแสดง หรือแสงที่เปลี่ยนไปพร้อมกับการเคลื่อนไหวของฉาก สร้างบรรยากาศที่เหมาะสมกลมกลืนกับเรื่องราวอย่างลงตัวช่วยส่งให้การ แสดงออกทางอารมณ์ของนักแสดงสมจริงสมจังมากขึ้น"

(สุพัตรา เครือครองสุข, สัมภาษณ์, 25 มีนาคม พ.ศ.2553)

"*Lightings primary function is selective visibility. To this end lighting certainly can make it easier to understand by making it easier to know what to look at. Lighting can also help with mood and atmosphere. This can certainly aid in understanding. Of course good lighting can also help to make a performance more exciting and more entertaining. I think the best way to do this is by providing good and appropriate selective visibility. Careful and selective use of special effects is also useful to aiding understanding. Unfortunately it is more often used in a rather self indulgent way or just as entertainment*."

(Stichbury, Allan. Interview, 2 March 2010)

"แสงมีความสำคัญกับการแสดงทุกชนิด เพราะหน้าที่ของแสงในการแสดงมีดังนี้ ให้ความสว่าง สื่ออารมณ์ บอกเวลา บอกสถานที่ ดังนั้นไม่ว่าการแสดงอะไรก็ตามต้องมีแสงในการแสดง ไม่ว่าจะเป็นแสงธรรมชาติ เช่น แสงจากดวงอาทิตย์หรือแสงจากแหล่งกำเนิดแสงต่างๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่นดวงไฟ เพราะถ้าเราไม่มีแสงเราจะไม่สามารถมองเห็นการแสดงนั้นๆ ได้เลย"

(จิรัช เอี่ยมสะอาด, สัมภาษณ์, 13 เมษายน พ.ศ.2553)

"สิ่งที่ควรคำนึงให้มากคือ การรักษาดุลยภาพระหว่างบรรยากาศเชิงละครกับการใช้อุปกรณ์ เทคนิคพิเศษต่างๆให้เหมาะสมพอดี พองาม พอให้ผู้คนร่วมสมัย ตื่นตาตื่นใจไม่รู้สึกเบื่อ"

(สุเทพ มนูเศวต,สัมภาษณ์, 3 มีนาคม พ.ศ.2553)

"ให้ถามจริงๆก็คือ การแสดงจะเล่นได้ไหมถ้าไม่มีแสง มันก็จะเหมือนคนตาบอดมาดูละคร เวลาที่ทำ lighting คือ เราทำหน้าที่เป็นคนเปิดภาพ ไล่เรียงอารมณ์ให้คนดูคล้อยไปกับเรื่องจนจบ ดูแล้วไม่ขัด แสงไม่มีไม่ได้เลย มันช่วยให้ทำให้มองเห็นซึ่งเป็นหน้าที่แรกของแสง แสงสามารถสื่อความหมายในเรื่องของเวลา สถานที่ และยังบอกอารมณ์ได้มากกว่าสีของฉาก เพราะมันง่ายกับการเปลี่ยนอะไรที่มันรวดเร็วและสวยงาม ซึ่งสามารถควบคุมให้เปลี่ยนแบบ smooth ราบเรียบหรือเปลี่ยนแบบรวดเร็ว แสงบางเรื่องฆ่าละคร คือทำหน้าที่ของตัวเองเต็มร้อยเปอร์เซ็นต์ แต่ไม่สนใจคนอื่น ซึ่งมันไม่ใช่ในกระบวนการละคร"

(ฉลาดเลิศ ตุงคะมณี. สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2553)

"เวลาที่จะสร้างงานร่วมสมัยต้องถือว่านี่คืองานร่วม ต้องใส่ใจด้วยว่าคนอื่นเขาทำงานได้ไหมกับสิ่งที่คุณออกแบบ การออกแบบแสงควรจะออกแบบเพื่อให้การแสดงนั้นสมบูรณ์แบบ แสงมีเพื่อสนับสนุนให้งานชิ้นนั้นเกิดการสร้างงานร่วมกันอย่างประสบความสำเร็จ ไม่ใช่เพื่อโชว์ว่าตัวเองเก่งอะไรบ้างโดยไม่คำนึงว่าผู้แสดงหรืองานส่วนอื่นๆจะเป็นอย่างไร"

(ประดิษฐ์ ปราสาททอง. สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2553)

"มีอุปกรณ์ใหม่ๆมา มีเทคโนโลยีใหม่ๆมามันทำให้งานดีขึ้นแน่นอนมันไม่มีเงื่อนไขในแง่ความคิดหรือไอเดีย ยิ่งมีเทคโนโลยีใหม่ๆ ยิ่งทำให้เราทำงานได้สมบูรณ์ขึ้น ทำงานสะดวกขึ้นเหนื่อยน้อยลง ซึ่งส่วนใหญ่ยังไม่มีเรื่องการลงทุน-งบประมาณ ที่สำคัญคือต้องแยกในส่วนของอุปกรณ์กับการดีไซน์"

(ธนาฒย์ ปิติพรเทพิน. สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2553)

"แสงในปัจจุบันเทคโนโลยีมันเยอะมาก อย่างปัจจุบันนี้ออก LED มาสามารถเปลี่ยนสีได้ 7 สี ผสมได้อีก 14 สี แต่มันไม่ใช่แสงที่ทำจากเจลหรือสีที่เราต้องการมันเป็นแสงของหลอดไฟที่มันทำถึงแม้ว่ามันจะหลากหลายแต่มันไม่เหมาะสมสีมันมีเฉพาะที่ต้องทำกับเรื่องราวและตัวละครที่สำคัญ บางอย่างต้องคัดเลือกว่า

ใช้ได้หรือไม่ได้ ต้องมีการเลือกใช้ถึงแม้ว่าเทคโนโลยีจะพัฒนาแล้วมันอยู่ที่เหมาะไหมกับโชว์ของเรา ต่อให้เทคโนโลยีมันทันสมัยขนาดไหนแต่เมื่อเอามาใช้แล้วมันไม่เหมาะก็คือไม่เหมาะ"

(สุรินทร์ ยังเขียวสด.สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ 2553)

"ตอนนี้มันมีการเรียนการสอนมากขึ้น ดังนั้นก็คือเป็นเทคนิคที่จะเอามาเสริม แต่ว่าในศิลปะการแสดง แสงเป็นแค่องค์ประกอบหนึ่งในการแสดง เช่นเดียวกับฉากและเสื้อผ้าหรือว่าองค์ประกอบอื่นๆ เพราะตัวเอกคือเรื่องราวหรือบทและนักแสดงที่อยู่บนเวที ที่ใช้ศิลปะการถ่ายทอด เพราะตราบใดที่องค์ประกอบอื่นเด่นจนกลบองค์ประกอบนี้ก็แสดงว่าการแสดงนั้นล้มเหลวในการสื่อสาร เพราะเขาจะออกมาพิจารณาส่วนอื่นแทนที่จะเป็นเนื้องานการแสดงแทน"

(สุวรรณดี จักราวรวุธ.สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2553)

"แสงมีไว้ให้มองเห็น การสร้างแสงบนเวทีก็คืออยากให้คนดูเห็นอะไร ผ่านจินตนาการของเรา งานศิลปะไม่มีคำว่าต้องเป็นอย่างนั้นเป็นอย่างนี้ มันขึ้นอยู่ที่เราผู้สร้างสรรค์เห็นอะไรและอยากให้คนอื่นเห็นอย่างนั้น ได้อย่างไร คิดได้แต่ทำได้จริงหรือเปล่า มันขึ้นอยู่กับความรู้ความสามารถหากมีความรู้ไม่มากนักก็ต้องทดลอง โดยใช้เวลาว่าง ทดลองสร้างแสงต่างๆ ตามจินตนาการ หรือดูงานของคนอื่นมากๆ และสอบถาม แสงที่ดี คือแสงที่เหมาะสมกับงานนั้นๆ สถานที่นั้นๆ ฉาก และอารมณ์ของการแสดงนั้นๆ ตามเรื่องราวและอารมณ์ บางทีอายุขัยของตัวละคร ต้องดูที่ความคิดของศิลปิน พูดง่ายๆคือต้องรู้จักและเข้าใจตัวตนของศิลปินที่มีต่องานนั้น ฉากนั้น เวลาสถานที่นั้นแต่ละงาน ความต้องการของศิลปินแม้จะคนเดียวกันก็แตกต่างจึงต้องคุยต้องถาม ต้องดูเขาซ้อมจนเข้าใจลักษณะงานว่า เงียบ เรียบ วัยรุ่น หวือหวา หรือ style อะไร ยุคไหน ศิลปินเขาทำให้ใคร ดู ผู้รู้ วัยรุ่น ขาวบ้าน หรือใคร? คนจัดแสงที่ไม่รู้จักงานที่กำลังทำ ไม่ไต่ถามศิลปิน สักแต่จัดแสงตามใจตัวเรา หรือเอาสะดวกเป็นบาป"

(ภัทราวดี มีชูธน, สัมภาษณ์, 9 มีนาคม 2553)

การแสดงของไทยมีวิวัฒนาการและการปรับเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคมอย่างเห็นได้ชัดเจน จากการแสดงในระดับชุมชนท้องถิ่น ขยายวงกว้างตามความนิยมและวัฒนธรรมรวมถึงบริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป การได้รับแนวคิดจากการแสดงละครตะวันตกและการรับเอาเทคโนโลยีที่ถูกพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่องรวมถึงรสนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนไป ทำให้การใช้แสงในการแสดงมีวิธีการที่หลากหลาย ทั้งนี้หากเลือกสรรมาใช้ด้วยความตระหนักในศักยภาพของแสงในเงื่อนไขที่เหมาะสม ก็จะสามารถทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้นทั้งในแง่สุนทรียภาพและการสื่อความหมาย ซึ่งเท่ากับว่าจะสามารถทำให้ศิลปะการแสดงของไทยอยู่คู่กับสังคมไทยสืบไปในกระแสโลกาภิวัตน์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5
การออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัย

แสงสว่าง คือ ชีวิต
ตาเป็นอวัยวะที่รับรู้ข้อมูลมากกว่า 80 เปอร์เซ็นต์ของข้อมูลทั้งหมด
แสงสว่างไม่เพียงแต่ทำให้เรามองเห็นได้เท่านั้น
มันมีผลต่ออารมณ์และชีวิตความเป็นอยู่
ความสว่าง สีสัน เงา และความมืด มีอิทธิพลต่อความรู้สึกและจังหวะของชีวิต

(ชำนาญ ห่อเกียรติ, 2540)

การแสดงโขนร่วมสมัยล้วนแล้วแต่มีความต้องการที่จะสื่อสารกับผู้ชมทั่วไป ไม่ว่าจะเป็นเด็ก ผู้ใหญ่ กลุ่มผู้ชมชาวไทยหรือชาวต่างประเทศ ดังนั้นสิ่งที่ย่อมเกิดขึ้นคือ ช่องว่างระหว่างผู้ชมแต่ละคนที่มีต่อความรู้ความเข้าใจพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยมากน้อยต่างกัน ส่งผลให้ผู้สร้างผลงานการแสดงโขนร่วมสมัยแต่ละชุดนั้นคำนึงถึงกลวิธีการสื่อสารในการแสดงว่าจะทำอย่างไรให้ผู้ชมเกิดสุนทรียะและสามารถเข้าถึงการแสดง ตลอดจนการได้รับสาร(message) จากการแสดงนั้นๆด้วย

ในงานวิจัยการออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย บทนี้ ผู้วิจัยจะแยกผลการวิเคราะห์การออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัยออกเป็นสองส่วน คือ ใน***ส่วนแรก*** แนวคิดและเทคนิคในการออกแบบสารด้วยแสงเพื่อการแสดงโขนร่วมสมัย และใน**ส่วนที่สอง** การใช้แสงเพื่อสื่อความหมายและสุนทรียภาพของการแสดงโขนร่วมสมัย

ส่วนแรก แนวคิดและเทคนิคในการออกแบบสารด้วยแสงเพื่อการแสดงโขนร่วมสมัย

ในส่วนนี้ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ด้วยการศึกษาจากการแสดงสดและเทปบันทึกการแสดงโดยวิธีการวิเคราะห์ตัวบท(Textual Analysis) จากชุดการแสดงจำนวน 10 ชุด รวมถึงการสัมภาษณ์เชิงลึก(In-Depth interview)กลุ่มผู้สร้างงานและสอบถามทัศนคติผู้ชมที่เป็นผู้เชี่ยวชาญทางการแสดง เพื่อให้ทราบถึงแนวทางและแนวคิดที่มีต่อการใช้แสงเพื่อทำหน้าที่เป็นตัวสื่อสารในการแสดงโขนร่วมสมัยดังชุดการแสดงต่อไปนี้ คือ

5.1 ภาพยนตร์สั้น“นิ้วเพชร”ผู้สร้างงาน กรมศิลปากร ถ่ายทำโดย รัตน์ เปสตันยี

5.2 “คนสร้างหุ่น” ผู้สร้างงาน นาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์)

5.3 “อักษราหุ่นละครเล็ก” ผู้สร้างงาน อักษราหุ่นละครเล็ก

5.4 “พระจักราวตาล” ผู้สร้างงาน โขนศาลาเฉลิมกรุง

5.5 “หนุมานชาญกำแหง” ผู้สร้างงาน โขนศาลาเฉลิมกรุง

5.6 “PICHET KLUNCHUN AND MYSELF” ผู้สร้างงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

5.7 “ฉุยฉาย” ผู้สร้างงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

5.8 “I AM A DEMON” ผู้สร้างงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

5.9 “พระพิฆเณศร์เสียงา” ผู้สร้างงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

5.10 “ศึกแสงอาทิตย์” ผู้สร้างงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

ในการแสดงชุดต่างๆที่มีผู้สร้างต่างกันหรือมีเนื้อหาที่ต่างกันก็ย่อมทำให้เกิดความแตกต่างในการให้ความสำคัญกับการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดงที่แตกต่างกันด้วย ผู้วิจัยจึงขอวิเคราะห์การใช้แสงในการแสดงเพื่อสื่อความหมายเป็นส่วนๆตามชุดการแสดงดังนี้

5.1 ภาพยนตร์ “นิ้วเพชร” ผู้สร้างผลงานกรมศิลปากร ถ่ายทำโดย รัตน์ เปสตันยี

เนื้อหาในการแสดง

การแสดงนิ้วเพชรเป็นการแสดงโขนตอนที่เกี่ยวกับนนทุกซึ่งเป็นยักษ์ผู้ทำหน้าที่คอยล้างเท้าให้กับเหล่าเทวดา แต่มักถูกเหล่าเทวดากลั่นแกล้ง บ้างเขกหัว บ้างดึงผมจนนนทุกหัวล้าน ทำให้นนทุกโกรธและไปอ้อนวอนขออิทธิฤทธิ์จากพระอิศวรเพื่อไม่ให้ใครมารังแกตนได้ ด้วยความเห็นใจพระอิศวรจึงประทานนิ้วเพชรให้ อิทธิฤทธิ์ของนิ้วเพชรนี้คือเมื่อนิ้วชี้ไปที่ผู้ใดก็จะทำให้ผู้นั้นมีอันเป็นไป เมื่อนนทุกได้นิ้วเพชรมาแล้วก็ลำพองใจไม่ยอมล้างเท้าให้ใคร มิหนำซ้ำยังเอานิ้วเพชรไล่ชี้เทวดาจนเดือดร้อนกันไปทั่ว เหล่าเทวดาจึงไปขอให้พระนารายณ์ช่วยเหลือ

พระนายรายณ์เมื่อทราบเรื่องจากเหล่าเทวดาแล้วจึงแปลงกายมาเป็นนางอัปสรที่มีรูปโฉมงดงามล่อให้นนทุกหลงใหล และออกอุบายให้นนทุกร่ายรำทำท่าตาม จนมาถึงท่าที่ให้เอานิ้วชี้ที่ตนเองเมื่อนนทุกเอานิ้วเพชรชี้เข้าหาตัวเองตาม จึงทำให้นนทุกต้องถึงแก่ความตาย แต่ก่อนจะสิ้นใจจึงได้รู้ว่าแท้ที่จริงแล้วนางอัปสรก็คือพระนารายณ์แปลงกายลงมา

เรื่องราวของนิ้วเพชรหรือนารายณ์ปราบนนทุกนี้จึงถือเป็นปฐมมูลแห่งที่มาของรามเกียรติ์ เพราะหลังจากที่นนทุกได้รู้ว่าพระนารายณ์แปลงกายลงมาเป็นนางอัปสรที่หลอกล่อตนให้ถึงแก่ความตาย จึงได้กล่าวตัดพ้อว่าเพราะตนมีเพียงสองมือจะไปสู้พระนารายณ์ที่มีถึงสี่กรได้อย่างไร

“บัดนั้น นนทุกผู้ใจแกล้วหาญ
ได้ฟังจึ่งตอบพจมาน ซึ่งพระองค์จะผลาญชีวี
เหตุใดมิทำซึ่งหน้า มารยาเป็นหญิงไม่บัดสี
หรือว่ากลัวนิ้วเพชรนี้ จะชี้พระองค์ให้บรรลัย
ตัวข้ามีมือแต่สองมือ หรือจะสู้ทั้งสี่กรได้
แม้น สี่มือเหมือนพระองค์ทรงชัย ที่ไหนจะทำได้ดั่งนี้ ฯ”

เมื่อได้ฟังดังนั้นพระนารายณ์จึงท้าทายว่าให้ไปเกิดใหม่ในชาติหน้าแล้วพระองค์จะมีแค่สองมือเป็นมนุษย์ธรรมดาและจะให้นนทุกไปเกิดเป็นยักษ์ให้มีสิบหน้า ยี่สิบมือแล้วมาสู้กันใหม่ เรื่องราวจึงดำเนินต่อมาเป็นจุดกำเนิดของทศกัณฑ์ในเรื่องรามเกียรต์นั่นเอง

“ชาตินี้มึงมีแต่สองหัตถ์ จงไปอุบัติเอาชาติใหม่
ให้สิบเศียร สิบพักตร์เกรียงไกร เหาะเหินเดินได้ในอัมพร
มีมือยี่สิบซ้ายขวา ถือคธาอาวุธธนูศร
กูจะเป็นมนุษย์แต่สองกร ตามไปราญรอนชีวี
ให้สิ้น วงศ์พงศ์มึงอันศักดา ประจักษ์แก่เทวาทุกราศี
ว่าแล้วกวัดแกว่งพระแสง ศรี ภูมีตัดเศียรกระเด็นไป”

แนวความคิด

ในปี พ.ศ. 2501 กรมศิลปากรได้รับมอบหมายจากกระทรวงการต่างประเทศให้สร้างภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเผยแพร่วัฒนธรรมที่ดีงามของไทย ทางกรมศิลปากรจึงได้รวบรวมบุคลากรจากทั้งในและนอกวงการ สร้างภาพยนตร์ขนาดสั้นออกมาหลายเรื่องด้วยกัน โดยคุณรัตน์ เปสตันยี เป็นผู้ถ่ายภาพสำหรับภาพยนตร์ทุกเรื่อง ซึ่งหนึ่งในนั้นก็คือ ภาพยนตร์เรื่อง นิ้วเพชร (Diamond Finger) (มูลนิธิหนังไทย, ไม่ระบุปีพิมพ์)

นิ้วเพชรถือเป็นการการแสดงโขนในอีกสื่อหนึ่ง นั่นคือรูปแบบสื่อภาพยนตร์ ซึ่งได้นำเสนอการแสดงในมิติของภาพและเสียงบนจอแทนการชมจากการแสดงสดบนเวที จึงนับว่ามีความร่วมสมัยเป็นอย่างมากในขณะนั้นเพราะนิ้วเพชรสามารถนำเอาศิลปะการถ่ายทำภาพยนตร์ที่เป็นสื่อที่คนให้ความนิยมในช่วงนั้นเข้ามาเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวการแสดงโขนที่มีความงดงามให้ผสมผสานกันอย่างลงตัว ช่วยให้ศิลปะการแสดงโขนของไทยแพร่หลายไปสู่ผู้ชมโดยเฉพาะชาวต่างประเทศ

> *“นิ้วเพชรถือเป็นหนังที่ถ่ายทำเกี่ยวกับการแสดงโขนเป็นครั้งแรกๆเลยแล้วก็ใช้ศิลปินของกรมศิลปากร มีคุณพ่อทองเริ่ม มงคลนัฏเล่นเป็นนนทุก ซึ่งทำให้ศิลปินได้เข้าถึงสื่อภาพยนตร์ที่เป็นสิ่งใหม่เกิดการยอมรับในสิ่งที่เกิดขึ้นต่อมา เพราะในยุคนั้นถือว่าเป็นสิ่งที่ใหม่ที่สุดแล้วที่ศิลปินของไทยของกรมศิลปากรได้มีโอกาสได้ไปแสดงภาพยนตร์ เรื่องนิ้วเพชรซึ่งได้ไปฉายแสดงทั่วโลกผู้ชมชาวต่างชาติที่ได้ชมก็มีความเข้าใจเห็นว่าการแสดงโขนมีความงดงามและมีจารีตที่เป็นจารีตเฉพาะของรูปแบบการแสดงของไทย”*
>
> (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2553)

> *“ในสมัยเด็กก็ตื่นเต้น เพราะเราไม่เคยดูหนังที่เป็นละครหรือโขนละครรำอะไรพวกนี้ นี่เป็นครั้งแรกที่ได้ดู”*
>
> จักรพันธุ์ โปษยกฤต
>
> (คำสัมภาษณ์ในวาระครบรอบ 50 ปี ภาพยนตร์นิ้วเพชร, 2551)

“การที่เราจะเอาของดีไปอวดเขา ด้วยการไม่ใช่เอาโขนไปแสดงดันดื้อๆ คุณรัตน์มีการนำเอาศิลปะภาพยนตร์ผสมเข้าไปและมีความเป็นสากลขึ้น”

วิศิษฐ์ ศาสนเที่ยง

(แหล่งข้อมูลเดียวกัน)

ความร่วมสมัยของนิ้วเพชรนอกจากจะเป็นการถ่ายทอดศิลปะการแสดงโขนที่งดงามผ่านทางสื่อภาพยนตร์ เสมือนการยกเอาเวทีโขนมาไว้ในจอภาพยนตร์แล้ว ยังมีการใช้มุมกล้อง เรื่องราวมีความกระชับด้วยการตัดการร้อง บทพากย์เจรจาออกไป แล้วใช้การบรรยายภาษาอังกฤษด้วยคำที่เข้าใจง่ายในการเสริมความเข้าใจในเนื้อเรื่อง มีการผสมท่ารำใหม่และดนตรีเรียบเรียงใหม่ เพื่อให้เรื่องกระชับ ซึ่งนับเป็นการผสมผสานศิลปะการแสดงของไทยเข้ากับศิลปะสมัยใหม่จากตะวันตกได้อย่างกลมกลืนและเหมาะสม

กลวิธีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

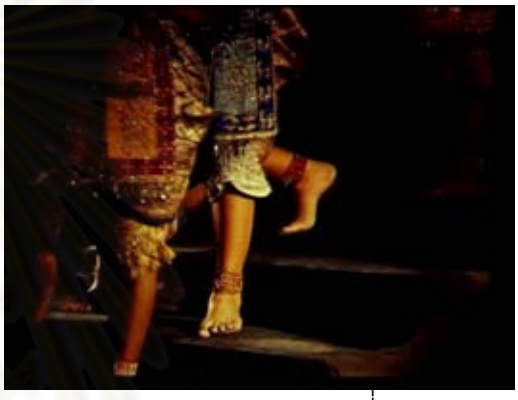
เป็นที่น่าสังเกตว่าในยุคนั้น(พ.ศ. 2500) แม้เทคโนโลยีที่ก้าวล้ำของอุปกรณ์ในการให้แสงสว่างจะถูกพัฒนาไปมากแล้ว ทั้งโคมไฟแบบเน้นจุดหรือการใส่เจล(Gel)ให้เกิดไฟสีต่างๆก็ตาม แต่การเลือกใช้แสงในการแสดงเพื่อถ่ายทำนิ้วเพชรนี้ได้นำคัดเลือกเทคโนโลยีมาใช้อย่างเหมาะสม คือการนำเอาเทคโนโลยีมาใช้เพื่อเสริมสุนทรียะในการแสดงให้ดีขึ้น เน้นการให้แสงที่สว่างสมจริงเหมือนกับชมการแสดงโขนสดบนเวที ไม่ได้นำเทคโนโลยีมาใช้ให้เห็นเพียงว่ามีของทันสมัยจะเอาออกมาอวดว่ามีความเจริญตามแบบต่างประเทศ

เมื่อได้ชมภาพยนตร์แล้วผู้ชมจึงรู้สึกได้ถึงแสงนวลที่เลียนแบบแสงจากธรรมชาติ แม้การถ่ายทำเป็นการถ่ายในสถานที่ปิด คือไม่ได้รับแสงจากพระอาทิตย์กลางแจ้ง(exterior)เลย แต่เมื่อชมแล้วก็ไม่ได้รู้สึกว่ามันสว่างเกินจริง ถือเป็นการจัดไฟเลียนแบบธรรมชาติ หรือเรียกว่า “แสงประดิษฐ์”

แม้การให้แสงในการแสดงของไทยส่วนใหญ่นั้นจะเน้นให้เห็นความสว่างเป็นสำคัญไว้ก่อน หากแต่ในนิ้วเพชรมีวิธีการให้ความเข้มของแสงที่แตกต่างออกไป คือมีการให้ความสว่างเฉพาะจุด และการให้ความเข้มของแสงที่ไม่สว่างมากนัก เรียกว่า แสงนุ่มนวล (soft light source) เพื่อทำให้ผู้ชมเกิดจินตนาการที่ช่วยในการเล่าเรื่องราวได้ดีกว่าการสร้างของจริงให้เห็นทั้งหมด ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างฉากการลงจากสวรรค์ของเหล่าเทวดา ที่เทคโนโลยีในสมัยนั้นอาจจะเป็นการยากที่จะให้นักแสดงที่เป็นเทวดาทุกคนใช้สลิงห้อยตัวลอยไปมาเสมือนเหาะเหินเดินอากาศ การใช้วิธีการเดินลงจากบันไดและเน้นให้แสงสว่างที่ตัวนักแสดงมากกว่า

ฉากประกอบกับการใช้มุมกล้องจับภาพที่ช่วงเท้าให้เห็นจังหวะท่าเดิน การประเท้า ผู้ชมก็สามารถจินตนาการต่อได้ว่าเหล่าเทวดากำลังลอยลงมาจากสวรรค์ และยังชี้ให้ผู้ชมเห็นรายละเอียดของท่ารำที่สวยงาม นั่นคือจังหวะในการเดินที่นักแสดงมีการประเท้า กระทุ้งเท้า หากฉากนี้มีการให้ความเข้มของแสงที่มากเกินไป เรียกว่า แสงกระด้าง(hard light source) จะส่งผลให้เห็นฉากที่เป็นขั้นบันไดชัดเจนและแทนที่ผู้ชมจะมุ่งความสนใจไปที่ท่ารำ ก็จะมุ่งไปสนใจว่าฉากนั้นคือบันไดและไม่จินตนาการเรื่องราวต่อไปอีก ซึ่งนับว่าแสงกับมุมกล้องมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและสามารถสื่อความหมายในการแสดงได้อย่างดีทีเดียว

ภาพประกอบที่ 40



ภาพประกอบที่ 41

ภาพประกอบที่ 42

ภาพประกอบที่ 43

ภาพประกอบที่ 40 - 43 การใช้ความเข้มของแสงที่ไม่สว่างมากนักและเน้นถ่ายเฉพาะจุดช่วยให้เห็นจังหวะการกระทุ้งเท้าลงจากบันไดที่เป็นท่ารำที่มีความงามและช่วยสร้างจินตนาการในการเล่าเรื่องถึงการลอยลงมาจากสวรรค์ของเหล่าเทวดา

การจะตัดสินว่าไฟประเภทใดเป็น แสงกระด้าง(hard light source) หรือแสงนุ่มนวล(soft light source)นั้น ขึ้นอยู่กับเงาที่แสงนั้นสร้างขึ้น นั่นคือแสงที่ส่องจากหลอดไฟมาที่วัตถุโดยตรงโดยไม่ผ่านวัตถุกรองแสงใดๆ ย่อมจะทำให้เกิดเงาที่ชัดเจน เรียกว่าแสงกระด้าง ส่วนแสงที่เกิดจากการสะท้อนกลับมาของการส่องไปยังพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งและการส่องผ่านวัตถุกรองแสง เช่นประเภทกระจกฝ้าหรือกระดาษฝ้าจะทำให้แสงนั้นอ่อนลง เกิดเงาที่ไม่คมชัด ก็คือแสงนุ่มนวล

นอกจากนี้ระยะห่างของแหล่งกำเนิดไฟกับวัตถุก็มีผลการทำให้แสงนั้นเป็นแสงกระด้าง คือแหล่งแสงที่อยู่ใกล้จะให้ความนุ่มนวลกว่าแหล่งแสงที่อยู่ไกล รวมถึงขนาดของแหล่งกำเนิดไฟเช่นเดียวกัน แหล่งกำเนิดไฟขนาดใหญ่ก็จะให้แสงนุ่มนวลกว่าแหล่งกำเนิดไฟขนาดเล็ก (ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ, 2529 : 75)

ข้อดีของการออกแบบไฟเลียนแบบธรรมชาติเหมือนเป็นการแสดงโขนทั่วไปทำให้ผู้ชมเสมือนว่ากำลังชมการแสดงโขนจริงๆที่ไม่ได้ผ่านจอฉายภาพยนตร์ อีกประการหนึ่งผู้วิจัยสังเกตในการใช้แสงของการแสดงชุดนี้คือไม่ได้มีการเล่นสีของแสงที่เหมือนกับการแสดงในปัจจุบัน เช่นเมื่อต้องการอารมณ์เศร้าก็มักจะใช้แสงสีฟ้า อารมณ์โกรธก็มักจะใช้แสงสีแดงอยู่ร่ำไป การใช้แสงสีนวลธรรมชาติที่เรียบง่ายในการแสดงชุดนี้ทำให้ผู้ชมมุ่งความสนใจไปที่ท่าทางการร่ายรำของตัวละคร และสิ่งนั้นเองที่ทำให้การแสดงสามารถส่งสารให้กับผู้ชมได้มากยิ่งขึ้น

ภาพประกอบที่ 44 - 45 การเคลื่อนที่ของตัวละครเข้า – ออกจากแสงทำให้เกิดมิติที่น่าสนใจกับตัวนักแสดง

จากการศึกษาการแสดงนิ้วเพชรผู้วิจัยจึงพบว่าเทคนิคในการใช้แสงในการแสดงนั้นบางครั้งหากต้องการที่จะสื่อความหมายจากท่าทางการร่ายรำให้ได้มากที่สุดอาจจำเป็นจะต้องใช้องค์ประกอบอื่นๆมาช่วยในการแสดงอย่างน้อยที่สุดหรืออย่างเรียบง่ายที่สุด เพื่อให้ผู้ชมได้เกิดการพินิจพิเคราะห์กับท่าทางการร่ายรำมากกว่าและจะไม่ถูกแบ่งความสนใจไปด้วยเสียงดนตรีหรือแสงที่วิจิตรงดงามจนเกินไป

เนื่องจากการถ่ายทำภาพยนตร์มีเลนส์ของกล้องทำหน้าที่แทนสายตาของผู้ชม ดังนั้นข้อได้เปรียบในการแสดงที่อยู่ในรูปแบบภาพยนตร์คือ สามารถที่จะบังคับและกำหนดได้ว่าผู้ชมควรจะเห็นสิ่งใด เมื่อใดและนานเท่าไหร่ซึ่งเป็นหลักการเดียวกันกับการใช้แสงในการแสดงซึ่งสามารถช่วยกำหนดจุดสำคัญในการแสดงบนเวทีที่เกิดขึ้นได้ และเนื่องจาก “นิ้วเพชร” ไม่ใช่การแสดงสดบนเวที หากแต่อยู่ในสื่อที่เป็นภาพยนตร์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอยกเรื่องมุมกล้องมาพูดถึงในการสื่อความหมายด้วย ทั้งนี้เพราะมุมกล้องเป็นลักษณะพิเศษที่ไม่มีอยู่ในการแสดงสดบนเวที ดังนั้นภาพแต่ละภาพ แต่ละมุมจึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยกำหนดสายตาของผู้ชมให้มุ่งเน้นความสนใจไปที่สิ่งหนึ่งสิ่งใดในการแสดงและช่วยทำให้สื่อความหมายในการแสดงได้ดียิ่งขึ้น

เทคนิคมุมกล้องกับการสื่อความหมายในการแสดง

ในยุคนั้นการถ่ายทำการแสดงนาฏศิลป์ไทยมักจะใช้วิธีการตั้งกล้องเอาไว้ที่หน้าเวทีแล้วก็อัดไปตลอดทั้งเรื่อง เสมือนว่าผู้ชมชมการแสดงจากด้านหน้าเวที แต่ข้อเสียคือ การฉายด้วยภาพที่มีมุมกล้องนิ่งอยู่กับที่ไม่สามารถที่จะดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้ซึ่งดูน่าเบื่อ

สำหรับการถ่ายภาพยนตร์เรื่องนิ้วเพชรนั้นแตกต่างจากการถ่ายแบบตั้งกล้องไว้หน้าเวที เพราะแม้ภาพยนตร์เรื่องนี้จะเสมือนเป็นการบันทึกการแสดงโขน แต่แท้จริงแล้วมีการให้ความสำคัญกับการแสดงเสมือนว่าผู้รำเป็นตัวละครหนึ่งในภาพยนตร์ มีการจัดวางองค์ประกอบภาพ(Mise-en-Scene) การลำดับภาพ(Editing) ใช้ระดับของกล้อง(Camera Level) ใช้ระยะกล้อง(Camera & Subject) การเคลื่อนกล้อง(Camera Movement) และเทคนิคอื่นๆที่เป็นเทคนิคของภาพยนตร์เข้ามาช่วยเสริมเพื่อเพิ่มมิติและถ่ายทอดเรื่องราวการแสดงการแสดงโขนได้อย่างสมบูรณ์ จึงทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจและความรู้สึกร่วมไปกับการแสดงมากกว่าการบันทึกการแสดงทั่วไป

“ถ้าเผื่อตั้งกล้องไว้ปรกติธรรมดา ตั้งกล้องไว้ระดับสายตาก็จะเห็นข้างหน้าประมาณ 10 คน แต่คุณรัตน์เอากล้องขึ้นเครน(crane)จับลงมา แล้วมีการจัดกลุ่มที่สวยมาก ...และมีอีกอันที่ผมชอบมากคือ รำไทยจะมีรายละเอียดหลายอย่าง รายละเอียดที่มือ รายละเอียดที่เท้า รายละเอียดที่หน้า คุณรัตน์จะไปจับภาพได้หมดเลย อย่างที่ผมชอบมากที่สุดและไม่คิดว่าจะมีใครทำคือตอนที่เทวดานางฟ้าลงมาจากเขามันก็เป็นขั้นบันไดลงมา แล้วคุณรัตน์ก็จับที่เท้าคือการเดินของละครไทยไม่ได้ก้าวเร็ว แต่มีการประเท้า ซึ่งคุณรัตน์ก็จับให้เห็นว่าการเดินแบบประเท้าเป็นยังไง แล้วมันสวยยังไง”

กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิณ

(คำสัมภาษณ์ในวาระครบรอบ 50 ปี ภาพยนตร์นิ้วเพชร, 2551)

สิ่งที่ผู้กำกับทุกคนต้องคำนึงถึงในการถ่ายทำภาพยนตร์ก็คือการจัดวางองค์ประกอบภาพ(Mise-en-Scene) ที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุหรืออุปกรณ์ประกอบฉากกับตัวละคร ตลอดจนถึงแสงเงา แสงสี มุมกล้อง และการเคลื่อนกล้องในแต่ละเฟมของการถ่ายทำ การจัดวางองค์ประกอบภาพที่เหมาะสมนอกจากจะทำให้เกิดความสวยงามแล้วยังช่วยสร้างสุนทรียะในการชมได้อย่างต่อเนื่อง และสามารถช่วยบอกเล่าเรื่องราวให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

“การใช้สีสันและองค์ประกอบของศิลปะ ถ้าดูดีๆเนี่ยเฟมทุกเฟมของคุณรัตน์ปรินท์ออกมาเป็นภาพนิ่งเนี่ยสวยมาก มันลงตัวหมดเลย การจัดแสง การวางคอมโพสิชัน จริงๆก็เป็นเอกลักษณ์ของหนังยุคนั้น”

วิศิษฐ์ ศาสนเที่ยง

(แหล่งข้อมูลเดียวกัน)

ภาพประกอบที่ 46 - 47 การจัดองค์ประกอบภาพที่สวยงามช่วยให้เห็นเกิดจุดเด่นและชี้จุดสนใจของภาพ

เป็นที่ทราบดีว่าการแสดงโขนแบบดั้งเดิมตัวละครทุกตัวจะต้องสวมหน้ากากหรือที่เรียกว่าหัวโขน(ยกเว้นตัวพระกับตัวนาง) แต่ในการแสดงโขนเรื่องนิ้วเพชรนี้นักแสดงจะไม่มีการสวมหัวโขนเลยแม้แต่ตัวยักษ์นนทุกก็ตาม ฉะนั้นการแต่งหน้าของนักแสดงจึงเสมือนเป็นการสวมหัวโขนเอาไว้แทน

> *"การแสดงเรื่องนารายณ์ปราบนนทุกหรือนิ้วเพชร จริงๆแล้วแต่เดิมเป็นบทเบิกโรงก่อนที่จะมีการแสดงโขน การแสดงที่ผู้แสดงไม่ได้สวมศีรษะปิดหน้าโดยเฉพาะตัวนนทุก เป็นรูปแบบของการแสดงแบบดึกดำบรรพ์ เมื่อเป็นการแสดงที่ไม่ใช่รูปแบบของการแสดงโขนแต่เล่นเนื้อเรื่องของรามเกียรติ์ก็จะเห็นว่าตัวนนทุกไม่ได้สวมหน้า ปัจจุบันเราก็จัดแสดงแบบไม่สวมหน้าเช่นกันแต่ก็เป็นรูปแบบของการแสดงโขนแบบไม่สวมหน้าในชุดนารายณ์ปราบนนทุกที่เราเรียกว่าเบิกโรง ก็คือตัวนนทุกจะไม่สวมหน้ามาตั้งแต่ต้นแล้วก็ถ่ายทอดกันมาเป็นจารีตที่เป็นข้อยกเว้น แล้วการแต่งหน้าของนักแสดงก็เสมือนกันเป็นศีรษะของหัวโขนได้เลยไม่ได้มามีแต่ในการแสดงนิ้วเพชรที่เป็นภาพยนตร์นี้เท่านั้น ก่อนหน้านี้ก็เป็นอย่างนี้เช่นกัน"*
>
> (ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ 2553)

การใช้ระยะกล้อง(Camera & Subject) ที่แตกต่างกัน ช่วยให้เกิดความน่าสนใจและสามารถเน้นอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ส่วนหนึ่งเพราะการแสดงนิ้วเพชรนักแสดงไม่ได้สวมหน้ากากโขนเหมือนการแสดงโขนทั่วไป การแสดงออกทางสีหน้าจึงทำได้อย่างเต็มที่เพื่อให้เห็นความรู้สึกภายในของตัวละครได้ โดยเฉพาะการ close up ไปที่หน้า

ของนักแสดงยิ่งมีส่วนช่วยให้เห็นสีหน้า ความมีชีวิตชีวา และอารมณ์ของผู้แสดงในฐานะตัวละครที่จะถ่ายทอดไปสู่ผู้ชมได้ดีกว่าการแสดงสดที่ต้องชมจากระยะไกลๆซึ่งอาจไม่สามารถมองเห็นหน้าของผู้แสดงได้ชัดเจน

“ผมชอบอารมณ์ของตัวนนทุกมาก เพราะว่าเราเคยเห็นคนเล่นโขนอยู่ไกลๆบนเวที คนที่บางครั้งรำไปด้วยมีอารมณ์ข้างในจริงหรือไม่จริงย เราไม่ทราบเลย แต่พอมาดูนิ้วเพชรแล้ว มีความสุขจริงๆเพราะว่าคุณครูทองเริ่มสุดยอด เพลงความรู้สึกเศร้า ความรู้สึกแค้น ความรู้สึกโกรธ ความรู้สึกดีใจที่ฉันจะต้องไปแก้แค้นให้ได้ มันใช่จากท่าทางเพราะฉะนั้นมันสมบูรณ์ที่สุดที่ว่าโขนมันแสดงออกด้วยร่างกาย และจิตใจและตาสำคัญที่สุด”

ญาณี ตราโมทย์

(คำสัมภาษณ์ในวาระครบรอบ 50 ปี ภาพยนตร์นิ้วเพชร, 2551)

“โดยปรกติแล้ววันนี้ถ้าเราไปดู เราจะเห็นว่าท่ารำมันไม่ได้ส่งสาร ส่งภาษา หรือสื่อความหมายกับสิ่งอื่น มันเป็นเพียงแค่ โครงสร้างของท่ารำเฉยๆ โดยเฉพาะการใช้หน้า ซึ่งเราไม่เคยรู้เลยว่ามันใช้ทำไม แต่ในหนังเราจะเห็นว่าพอตัวละครใช้หน้าแบบนี้ คนที่เป็นอยู่รอบๆตกใจ แล้วนี่แหล่ะคือศิลปะของการเต้นรำ ศิลปะของการใช้ร่างกายโดยแท้ ก็คือว่าจากฟอร์ม(form) จากรูปทรง จากสิ่งที่เรารำกันไปมาไปสู่ภาษา จากฟอร์ม ไปสู่คอนเทนท์(content) อันนี้ที่ผมตื่นเต้นและนี่คือสิ่งที่เราขาดหายไป ณ ปัจจุบัน “

พิเชษฐ กลั่นชื่น

(แหล่งข้อมูลเดียวกัน)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพประกอบที่ 48 ภาพประกอบที่ 49 ภาพประกอบที่ 50

ภาพประกอบที่ 51 ภาพประกอบที่ 52 ภาพประกอบที่ 53

ภาพประกอบที่ 48 - 53 การจับภาพที่หน้าของนักแสดงช่วยเน้นความรู้สึกของตัวละคร

ภาพระยะใกล้(close up) ไม่ได้จำเพาะว่าต้องเป็นที่ใบหน้าของนักแสดงเท่านั้น หากแต่มีการ close up ไปที่นิ้วมือ และช่วงเท้าให้เห็นท่าทางที่ยังคงรักษาจารีตในแบบของการแสดงไทย นับเป็นความแปลกใหม่ในการใช้แนวทางของการถ่ายทำภาพยนตร์ที่มาซ้อนกับการแสดงโขนได้อย่างลงตัว

ภาพประกอบที่ 54 ภาพประกอบที่ 55 ภาพประกอบที่ 56

ภาพประกอบที่ 54 - 56 การใช้ภาพระยะใกล้เพื่อเน้นเรื่องราวและชี้ให้เห็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นซึ่งถือเป็นการใช้ประโยชน์จากเทคนิคของภาพยนตร์ที่การแสดงสดไม่สามารถทำได้

ภาพประกอบที่ 57

ภาพประกอบที่ 58

ภาพประกอบที่ 59

ภาพประกอบที่ 60

ภาพประกอบที่ 61

ภาพประกอบที่ 62

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพประกอบที่ 57 - 62 การลำดับภาพ(Editing)ด้วยการใช้ระยะกล้อง(Camera & Subject) ที่แตกต่างกันเป็นเทคนิคของภาพยนตร์ ที่สามารถเล่าเรื่องราว การกระทำของตัวละครตลอดจนเน้นความรู้สึกของตัวละคร ให้เห็นชัดเจน นับเป็นข้อได้เปรียบเมื่อเทียบกับการชมการแสดงสด ที่มีผู้ชมนั่งอยู่ไกลจึงไม่อาจมองเห็นได้

ระยะกล้องส่วนใหญ่ในนิ้วเพชรยังอยู่ในระยะไกล(long shot) สาเหตุหนึ่งเพราะเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยจึงต้องเน้นให้เห็นความสำคัญที่ท่ารำ ฉะนั้นจำเป็นอย่างยิ่งที่การถ่ายทำต้องรักษาเอกลักษณ์ของท่ารำแม่บทและถ่ายทอดให้เห็นความงดงามของนาฏศิลป์ไทยให้อย่างเหมาะสม เพราะท่ารำก็นับเป็นภาษาอย่างหนึ่งที่จะถูกตัดทอนไปทั้งหมดไม่ได้

การให้ความสำคัญกับระดับของกล้อง(Camera Level) ในนิ้วเพชร ช่วยเสริมลักษณะของการแสดงโขนให้เปลี่ยนไปมากกว่าเดิม เพราะปรกตินั้นการแสดงโขนจะเป็นการแสดงในสองมิติหรือแนวราบ คือจะไม่เป็นมิติที่สามที่มีความลึก การบันทึกภาพจากมุมสูงนั้นช่วยให้เกิดความรู้สึกถึงมิติที่สามคือ เห็นการเคลื่อนไหว เห็นภาพรวมของตัวละครในเรื่องไม่ใช่แค่ด้านซ้ายหรือด้านขวาแต่มีด้านบนกับด้านล่างเข้ามาเกี่ยวพันธ์ด้วย

ภาพประกอบที่ 63

ภาพประกอบที่ 64

ภาพประกอบที่ 65

ภาพประกอบที่ 66

ภาพประกอบที่ 63 - 66 การจับภาพกว้างมุมสูงตัดสลับกับการใช้จับภาพระยะใกล้ทำให้เห็นท่ารำที่คงไว้ซึ่งรายละเอียดงดงาม

จากการแสดงนิ้วเพชรนี้ช่วยแสดงให้เห็นความสำคัญของแสงและเทคนิคการถ่ายทำทางภาพยนตร์ซึ่งมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน เหนือสิ่งอื่นใดคือการเลือกใช้ที่เหมาะสมของผู้สร้างงานเพื่อนำมาผสมผสานให้สามารถรักษาเอกลักษณ์ที่เป็นตามแบบฉบับของการแสดงโขนเอาไว้

การแสดงนิ้วเพชรถือเป็นการแสดงโขนร่วมสมัยในครั้งแรกๆที่มีการผสมผสานดัดแปลง เกิดเป็นความเชื่อมโยงศิลปะการแสดงที่เก่าแก่มาผนวกเข้ากับศิลปะการถ่ายทำภาพยนตร์ที่เป็นสื่อสมัยใหม่ที่คนในยุคนั้นให้ความสนใจ ดังนั้นจึงเป็นแนวทางที่ทำให้เห็นถึงวิธีการเผยแพร่ศิลปะการแสดงของไทยให้เป็นที่นิยมโดยไม่จำเป็นต้องมาชมการแสดงสดเท่านั้น ซึ่งปัจจุบันนี้กรมศิลปกรได้มีการนำการแสดงโขนมาจัดแสดงสดและถ่ายทอดเพื่อออกอากาศทางสื่อโทรทัศน์เพื่อให้ประชาชนทั่วไปสามารถรับชมการแสดงโขนได้โดยสะดวก และทั่วถึงแม้อยู่ในที่ห่างไกล อีกทั้งสามารถเพิ่มเทคนิคของสื่อนั้นๆเข้ามาเพิ่มเพื่อสร้างความน่าสนใจ ซึ่งแนวโน้มต่อไปในอนาคตข้างหน้าผู้วิจัยเชื่อว่าจะเกิดการผสมผสานศิลปะการแสดงโขนเข้ากับสื่ออื่นๆตามความนิยมของประชาชนในสังคมยุคสมัยนั้นๆ ทั้งนี้เพื่อที่จะสามารถรักษาและเผยแพร่ศิลปะการแสดงอันล้ำค่าของไทยให้คงอยู่สืบต่อไป

5.2 “คนสร้างหุ่น”
ผู้สร้างผลงาน นาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์)

เนื้อหาในการแสดง

เป็นการแสดงที่เขียนบทขึ้นมาใหม่ เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กนับเนื่องมาแต่ปีพุทธศักราช 2444 และได้มีการสืบสานเจตนารมณ์ผ่านประสบการณ์อันหลากหลายพัฒนามาจนกระทั่งปัจจุบัน การแสดงแบ่งออกเป็น 4 องก์ ดังนี้คือ

องก์ที่ 1 ชมเรื่องราวที่จะย้อนกาลเวลาพาทุกท่านไปรับชมศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในยุคของครูแกร ศัพทวณิช ที่จำลองโรงละคร และตัวหุ่นแบบดั้งเดิม จากตัวหุ่นที่หลงเหลือเพียงซากปรักหักพังจากเมื่อครั้งอดีตบันดาลให้ เสมือนกลับมามีชีวิตขึ้นอีกครั้งในเรื่องราวของละครเรื่องพระอภัยมณี ตอนปราบนางผีเสื้อสมุทร

องก์ที่ 2 การสูญเสียอันประเมินค่ามิได้จากผลพวงแห่งสงครามโลกครั้งที่ ๒ กลับเป็นจุดเริ่มต้นแห่งการพลิกฟื้นคืนชีวิตให้กับหุ่นละครเล็ก ให้กลับมาอีกครั้ง โดยครูสาคร ยังเขียวสด หรือครูโจหลุยส์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พุทธศักราช ๒๕๓๙ สาขาศิลปะการแสดง หุ่นละครเล็ก ชมการถ่ายทอดภูมิปัญญาแห่งศิลปะการแสดง และพัฒนาการอันเป็นจุดเริ่มต้นของรูปแบบการแสดงในปัจจุบัน ด้วยเรื่องรามเกียรติ์ ตอน ยกรบ

องก์ที่ 3 ภาพเหตุการณ์ไฟไหม้ที่บ้านครูสาคร ยังคงจารึกอยู่ในความทรงจำด้วยสูญสิ้นทั้งที่อยู่อาศัย และตัวหุ่นอัน ประมาณค่ามิได้ หากสายธารน้ำใจของคนไทยที่หลั่งไหลมาจากทั่วสารทิศ หล่อเลี้ยงจิตใจของครูให้ยืนหยัดต่อสู้ได้ไม่ท้อถอย ถ่ายทอดวิชาความรู้สู่ลูกหลาน เพื่อสืบสานตำนานการสร้างและศิลปะแห่งการ เชิดไว้ให้คงอยู่สืบไป ชมการแสดงหุ่นละครเล็ก ชุด ครุฑยุดนาค

องก์ที่ 4 การแสดง ชุด คนเชิดคน และไมเคิล แจ็คสัน พัฒนาการแห่งศิลปะการเชิดหุ่น ที่ก้าวข้ามพรมแดนไปสู่ระดับสากล แต่ยังรักษาไว้ซึ่งจิตวิญญาณของรากเหง้าแห่งบรรพบุรุษ

(ที่มาจากเว็บไซต์ : www.thaipuppet.com)

แนวความคิด

นาฏยศาลาได้สร้างผลงานทางการแสดงอย่างต่อเนื่อง แต่สำหรับผลงานการแสดงชุดนี้มีความแตกต่างจากการแสดงชุดอื่นเพราะเนื้อหาในการแสดงถูกปรับเปลี่ยนมาเพื่อนำเสนอเกี่ยวกับวิวัฒนาการของศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กในแต่ละช่วงที่ร้อยเรียงมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน คือสมัยครูแกร ครูโจหลุยส์และจวบจนกระทั่งปัจจุบัน ทั้งนี้แม้เรื่องราวจะเปลี่ยนไปแต่ก็ยังสอดแทรกเรื่องราวการแสดงตอนต่างๆของรามเกียรติ์เอาไว้ด้วย เช่น ตอนยกรบ และครุฑยุดนาค

กลวิธีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

เป็นที่ทราบดีว่าการใช้แสงในการแสดงแสดงหุ่นละครเล็กนั้น จะต้องอาศัยเทคนิคการให้แสงสว่างที่ตัวหุ่นเชิดเป็นสำคัญ(ดังที่กล่าวไว้แล้วในบทที่ 4) ภายหลังเมื่อการเชิดได้รับความนิยมให้มาเชิดหน้าม่าน ทำให้ผู้ชมสามารถเลือกที่จะมองที่ตัวหุ่นเชิดหรือตัวผู้เชิดก็ได้

แสงจึงทำหน้าที่เสมือนเป็นเลนส์ของกล้องเช่นเดียวกับการถ่ายภาพยนตร์ ที่จะช่วยกำหนดสายตาของผู้ชมให้มุ่งความสนใจไปที่จุดใดจุดหนึ่งบนเวทีการแสดง

เทคนิคของการให้แสงในการแสดงจึงเป็นวิธีการเลือกว่าจะให้แสงสว่างที่จุดใด เพราะแม้จะต้องเน้นให้แสงสว่างที่หุ่นที่เชิดแต่ถ้าในบางช่วงบางตอนของการแสดงที่ต้องการจะเผยให้เห็นผู้เชิดที่กำลังเชิดหุ่นด้วยท่ารำที่สวยงาม ก็จำเป็นต้องคำนึงถึงว่าการแลเห็นนั้นจะทำให้เห็นอย่างไรและจะเห็นในช่วงใดของการแสดง ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างเทียบการให้แสงในการแสดงในช่วงที่ให้ความสำคัญที่หุ่นเชิด กับให้ความสำคัญทั้งที่หุ่นเชิดและตัวผู้เชิดตามลำดับดังนี้คือ การเชิดหุ่นในองก์ที่ 4 ที่เป็นการเชิดหุ่น ไมเคิล แจ็คสัน มีความจำเป็นต้องไม่ให้เห็นตัวผู้เชิด เพื่อที่ผู้ชมจะได้ให้ความสนใจมุ่งไปที่หุ่นและท่าทางการเต้นของหุ่นเท่านั้น แต่ในตอนที่เป็นการแสดงชุด คนเชิดคน ก็จำเป็นต้องให้เห็นทั้งหุ่นเชิดและผู้เชิดที่ เพราะต้องการแสดงให้เห็นลีลาท่าทางของผู้เชิดที่มีความสัมพันธ์กับหุ่นที่เชิดอย่างเป็นหนึ่งเดียวกัน

ภาพประกอบที่ 67 – 68 การเชิดหุ่นไมเคิล แจ็คสัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพประกอบที่ 69 การแสดงชุด คนเชิดคน

ทั้งนี้เนื่องจากเป็นการแสดงที่มีแนวคิดในการร้อยเรียงเหตุการณ์ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ฉะนั้นจึงเป็นข้อดีที่จะทำให้เห็นวิวัฒนาการของการใช้แสงในการแสดงหุ่นละครเล็กในแต่ละยุคสมัย ซึ่งผู้ออกแบบแสงจำเป็นต้องมีการค้นคว้าข้อมูล(research)อ้างอิง เพื่อที่จะทำให้แสงในการแสดงมีความสมจริงตามเหตุการณ์ตามแต่ละยุคสมัยของเรื่องโดยใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ที่ทำให้เกิดความรู้สึกเหมือนเป็นของเดิม ทั้งนี้เพราะเป็นการยากลำบากและเป็นความไม่เหมาะสมที่จะนำ อุปกรณ์ทุกอย่างในอดีตนำมาใช้เพื่อความสมจริงในการแสดง ฉะนั้นจึงต้องคิดว่าจะทำอย่างไรที่จะนำเทคโนโลยีที่ทันสมัยที่มีอยู่ในปัจจุบันมาสร้างบรรยากาศและอารมณ์ที่จะชี้ให้เห็นจุดเด่นของการใช้แสงในการแสดงยุคก่อนๆได้ ดังนั้นการแสดงชุดนี้จึงต้องมีการค้นคว้า มีวิธีการคิด และการเลือกใช้อุปกรณ์ให้เหมาะสมกับการแสดง

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างการใช้แสงในการแสดงที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานและนักออกแบบแสงต้อง ค้นคว้าข้อมูล แล้วนำมาคิดวางแผนในการออกแบบ และสุดท้ายคือการเลือกใช้เพื่อสร้างความสมจริงตามยุคสมัยในอดีต นั่นคือ ฉากที่จำลองการเชิดหุ่นละครเล็กในยุคของครูแกร ที่แสงในการแสดงหุ่นละครเล็กมาจากหลอดไฟเพียงดวงเดียว ที่ห้อยอยู่ด้านบนศีรษะของผู้เชิด นับเป็นการนำเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้อย่างเหมาะสม เพื่อทำให้เกิดความสมจริงตามยุคสมัยของเรื่องราวในการแสดง

ภาพประกอบที่ 70 การแสดงที่จำลองให้เห็นการเชิดหุ่นละครเล็กในยุคของครูแกร ศัพทวณิช ซึ่งทำให้เห็นแสงในการแสดงของสมัยนั้นที่มาจากไฟดวงเล็กๆบนศีรษะของผู้เชิดหุ่น

นอกจากนี้ผู้วิจัยขอเปรียบเทียบการแสดงในชุดยกรบ กับการแสดงตอนครุฑยุดนาค เพื่อที่จะเห็นได้ว่ามีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดงที่แตกต่างกัน ฉากยกรบที่แสดงในองก์ที่ 2 นั้น การใช้แสงในการแสดงก็เน้นไปที่ความสว่างทั่วทั้งเวที ไม่ได้มีเทคโนโลยีที่ตระการตาเพื่อสร้างบรรยากาศหรืออารมณ์ร่วมใดๆ เนื่องจากการแสดงชุดนี้เป็นการแสดงที่อยู่ในยุคฟื้นฟูการแสดงหุ่นละครเล็กหลังจากการเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ครูโจหลุยส์จึงค่อยๆ พัฒนาด้านการเขียนฉากลงบนผืนผ้าและการใช้แสงในการแสดงก็เพื่อความสว่างให้เกิดการแลเห็นการแสดง ฉะนั้นจึงจะเห็นได้ว่าไฟที่ใช้เป็นไฟที่เน้นความสว่าง ไม่ได้เน้นแสงสีที่ตระการตา และยุคนี้ผู้เชิดบางส่วนเริ่มออกมาเชิดทางด้านหน้าของม่าน ทำให้การใช้แสงสว่างทั่วทั้งเวทีสามารถมองเห็นได้ทั้งตัวหุ่นละครที่ถูกเชิดและผู้เชิดอย่างไม่อาจหลบเลี่ยงได้ แต่เมื่อมาถึงการแสดงชุด ครุฑยุดนาคนั้นกลับมีการใช้เทคโนโลยีเข้ามาใช้ในการแสดงอย่างมากมาย เพื่อสร้างบรรยากาศ และอารมณ์ร่วมให้กับผู้ชมการแสดง สาเหตุเพราะในการแสดงชุดนี้เป็นการแสดงในยุคที่หุ่นละครเล็กได้รับความนิยมประกอบกับได้รับการพัฒนาไปมากตามเทคโนโลยีในสังคม จึงมีการให้ความสำคัญกับแสงในการแสดงและมีการนำเอาเทคโนโลยีมาใช้ให้เกิดความสวยงามและสุนทรียะในการรับชม

ภาพประกอบที่ 71 การแสดงชุดยกรบ ในยุคของการฟื้นฟูหุ่นละครเล็ก ซึ่งเป็นฉากหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการของการสร้างฉากและการให้แสงในการแสดงที่เน้นเรื่องความสว่างมากขึ้น

ภาพประกอบที่ 72

ภาพประกอบที่ 73

ภาพประกอบที่ 72 - 73 การแสดงชุด ครุฑยุดนาค ในยุคที่มีการพัฒนาไปมากมีการให้ความสำคัญกับการใช้แสงและเทคโนโลยีในการแสดง

"สมัยก่อนที่เปิดไฟแสงเดียวก็เล่นได้ทั้งเรื่องตั้งแต่สองทุ่มถึงเที่ยงคืนก็เล่นได้ทั้งเรื่อง แต่ก่อนไม่ค่อยมีอุปกรณ์ไฟอะไรก็ใช้สปอตไลท์เพราะฉะนั้นจะเห็นว่าโชว์เป็นสปอตไลท์ขาว เหลืองเท่านั้น ไม่มีอะไรที่เป็นแสงสี แต่สำหรับตอนนี้แสงในโชว์โอเคแล้ว บางครั้งเราก็คิดว่าจะเอาเทคนิคมาใช้อย่าง dry ice หรือ smoke แต่บางทีมันก็เกินไปความงามนั้นมันจะอยู่ที่อะไร อย่างสมมติว่าหินที่มันจะเคลื่อนไหวแต่พอเราใช้ smoke กับ dry ice แล้วมันจะเห็นคนเชิดที่อยู่ข้างหลัง เพราะมันจะเป็นพื้นขาวให้เห็นเลยว่าการเคลื่อนไหวเป็นยังไง ทั้งที่เราไม่ได้ต้องการให้เห็นตรงนี้เราก็ต้องไม่ใช้ ซึ่งเราก็ต้องทดลองดูว่าบางงานไม่ว่าจะเป็นแสงหรืออะไรก็แล้วแต่ เราก็ต้องซ้อมและลองว่ามันเป็นจริงได้ตามจินตนาการหรือไม่ และเราก็บอกเลยว่าทำแสงเดียวไม่ได้ แม้กระทั่งเพลงๆหนึ่งก็ต้องดูเนื้อหาว่าครุฑบิน แต่บินไปไหน จะไปหาใคร เพราะฉะนั้น สี แสง มันจะบอกเรื่องราวที่ว่าพญาครุฑจะไปไหน จะไปทำอะไร"

(สุรินทร์ ยังเขียวสด, สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ 2553)

"วิธีคิดของเขาค่อนข้างร่วมสมัย สิ่งที่โบราณคือหุ่นเท่านั้นเอง เขามีความร่วมสมัยในแบบที่มีรากของตัวเองที่สำคัญคือเขารู้และมีที่มาที่ไป การหมุนโรงให้เห็นด้านหลังคนเชิด การเปลี่ยนโรง รื้อโรงให้เห็น การที่เป็นคนสร้างหุ่นก็คือสิ่งที่เกิดขึ้นมาทุกอย่างมันเกิดจากคน แล้วหุ่นเองก็สร้างคน ในความหมายของพวกเขาก็คือทำให้พวกเขามีอาชีพ มีอาหารกิน แล้วเงินที่ได้พวกเขาก็เอามาสร้างหุ่นเรื่อยๆ สนับสนุนซึ่งกันและกัน...การใช้ไฟก็ต้องรอจังหวะเพลงว่าเพลงนี้ต้องรอท่อนนี้ขึ้นก่อนแล้วไฟค่อยมา ท่อนนี้ต้องจบก่อนแล้วไฟถึงค่อยเปลี่ยนซึ่งมันมีแกนอยู่ ผู้ออกแบบแสงเขาทำการบ้านมาว่าสมัยครูแกรโรงก็จะมีแสงแค่นี้เหมือนสมัยโบราณ พอมารุ่นพ่อก็แสงเคลียร์ๆไม่มีอะไร พอมาถึงครุฑยุดนาคก็ดูวาไรตี้ขึ้นตามยุคสมัย แล้วก็มีคนเชิดคนกับไมเคิลที่ถือเป็นไอเดียใหม่ๆที่เขาอยากลองดู ก็อาจจะมีบ้างที่สีม่วง สีชมพูพอมาใช้กับการแสดงแล้วก็อยากให้สีเสื้อของหุ่นเป็นสีที่ได้เห็นที่ออกแบบไว้ พอแสงที่มีสีมาย้อมก็อาจจะทำให้มันเพี้ยนไป เลยทำให้เวลาทำงานมันเกิดการแชร์ความคิดและความเข้าใจด้วยบางทีแสงมันสวยก็จริงแต่เสื้อผ้าก็ต้องทำงานไม่ใช่แสงทำงานทั้งหมด หรือแสงไม่ทำงานเลย ไม่งั้นเราก็ไม่ต้องเปิดไฟก็ได้ ครุฑยุดนาคเป็นโชว์ที่เห็นได้ชัดว่าเอาเทคนิคของแสงมาช่วยอย่างการซ่อนคนในหินที่มีการเคลื่อนไหวไปมา แล้วตลอดการทำงานเราก็จะคอมเมนท์กันไปเรื่อยๆ"

(วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2553)

การฝึกซ้อมการแสดงกับฝ่ายเทคนิคต่างๆจะทำให้สามารถพบข้อผิดพลาดและความไม่เหมาะสมกับสิ่งที่เลือกใช้ในการแสดงได้ ซึ่งจะทำให้เกิดการแก้ไขได้อย่างสมบูรณ์ก่อนที่จะมีการแสดงเกิดขึ้น เช่น ในการแสดง ครุฑยุดนาค นี้ทางผู้สร้างสรรค์การแสดงได้วางแผนว่าจะใช้ dry ice ในการแสดงเพื่อให้เกิดบรรยากาศเสมือนเป็นก้อนเมฆบนท้องฟ้า แต่เมื่อทดลองมาใช้กับการแสดงแล้วพบว่า ทำให้เกิดเป็นฉากหลังสีขาว ซึ่งจะทำให้เห็นผู้เชิดที่สวมชุดสีดำซึ่งหลบอยู่ด้านหลังก้อนหินอย่างชัดเจนทำให้เกิดภาพที่ไม่สวยงาม ดังนั้นในช่วงของการฝึกซ้อมเมื่อพบข้อผิดพลาดเช่นนี้ผู้สร้างสรรค์ผลงานจึงเลือกที่จะตัดเทคโนโลยีและอุปกรณ์นั้นออกไปเพื่อคงรักษาไว้ซึ่งการแสดงที่สวยงามเหมาะสม

จากการที่ผู้วิจัยได้ไปสัมภาษณ์ผู้สร้างสรรค์การแสดงพบว่ามีการให้ความสำคัญกับการออกแบบแสงเป็นอย่างมาก ทั้งนี้ส่วนหนึ่งเพราะการแสงหุ่นละครเล็กโจหลุยส์นั้นมักจะได้รับเชิญให้เข้าร่วมการประกวดหุ่นระดับโลกอยู่เสมอ จึงทำให้คณะผู้สร้างสรรค์การแสดงนั้น

ค้นคว้า และพยายามคัดสรรสิ่งที่เหมาะสมที่สุดสำหรับการแสดง ประกอบกับการมีประสบการณ์ที่ได้รับชมการแสดงจากหลากหลายประเทศในการแข่งขัน ทำให้เกิดการเรียนรู้และจดจำเทคนิคของการใช้แสงในการแสดงอื่นๆเข้ามาปรับใช้ให้เหมาะสมกับการแสดงของตน

5.3 "อักษราหุ่นละครเล็ก"
ผู้สร้างผลงาน อักษราหุ่นละครเล็ก

เนื้อหาในการแสดง

การแสดงชุดนี้เป็นการหยิบเอาเรื่องราวที่หลากหลายมาร้อยเรียงกันเพื่อแสดงออกซึ่งศิลปะการแสดงหุ่นละครเล็กของไทยสู่สายตาชาวต่างชาติแบ่งออกเป็น 11 ฉาก ดังนี้

ฉากที่ 1 ระบำครุฑ จากพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่๑ เรื่อง "อุณรุฑ" สู่ระบำเทิดพระเกียรติสุดตระการตาด้วยเทคนิคแสงสี เสียง ผสานท่วงท่าร่ายรำอันงามสง่าของเหล่าครุฑผู้ยิ่งใหญ่อยู่บนฟากฟ้า และเข้าสวามิภักดิ์กับพระนารายณ์ เพื่อปกป้องรักษาความดีงามทั้งปวง เป็นการแสดงที่อำนวยพรชัยให้ผู้ชมมีความยิ่งใหญ่ มั่นคง แข็งแรง ตลอดกาล

ฉากที่ 2 ศรีชัยสิงห์ ถักทอจินตนาการศิลปกรรมภาพจำหลักท่วงท่ารำของนางอัปสราบายน มาเป็นหมู่ระบำนางอัปสรอันอ่อนช้อยงดงาม สอดประสานท่วงทำนองเพลงขอมชมจันทร์และเขมรเร็ว เพื่ออวยพรให้ผู้รับประสบความมั่งคั่ง และรุ่งเรืองดุจความฟูเฟื่องของสมัยขอมบายน

ฉากที่ 3 กินรีร่อน วรรณกรรมตอนหนึ่งในเรื่อง "มโนราห์" เป็นฉากที่เหล่ากินรีเพลิดเพลินอยู่ในธรรมชาติเนรมิตรของป่าหิมพานต์ ด้วยกระบวนท่ารำที่มีความวิจิตรสวยงาม และอาภรณ์ของเครื่องแต่งกายที่ประณีตบรรจง อักษราหุ่นละครเล็กได้ดัดแปลงให้การแสดงดูร่วมสมัยยิ่งขึ้น แต่ยังยึดแนวทางการร่ายรำและบทเพลงไว้คงเดิม เพิ่มเติมความเป็นสากลด้วยเครื่องดนตรีสากลที่ร่วมบรรเลงตลอดการแสดง

ฉากที่ 4 วีรชัยลิง ยกมาจากวรรณคดีเรื่อง “รามเกียรติ์” ซึ่งมี หนุมาน เป็นแม่ทัพแห่งกองทัพวานรผู้เกรียงไกร ฉากนี้แสดงถึงการยกทัพตรวจพลก่อนเคลื่อนตัวสู่สมรภูมิ แสดงถึงความพร้อมพรักและความมีสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวแห่งกองทัพวานร

ฉากที่ 5 ยกรบ ถ่ายทอดความยิ่งใหญ่แห่งวรรณคดีอมตะเรื่อง รามเกียรติ์ เมื่อพญายักษ์ทศกัณฐ์จัดทัพเข้าประจัญบานกับฝ่ายพระราม แต่กลับโดนพระราม ใช้ศรตีเจ็บปวดเจียนตายจนพ่ายแพ้ ต้องเลิกทัพกลับนครลงกาในที่สุด เป็นฉากที่มีความซับซ้อน ของท่าโขนที่ถูกนำมาใช้กับกลไกของหุ่นละครเล็ก

ฉากที่ 6 ระบำญี่ปุ่น หยิบจินตลีลาจากแดนอาทิตย์อุทัยเคล้าบทเพลง คลาสสิก เล่าเรื่องของ โจโจ้ซัง เกอิชาแสนงามแห่งนางาซากิ ในมหาอุปรากรเรื่อง มาดาม บัตเตอร์ฟลาย มาเพิ่มสีสันให้เวทีหุ่นละครเล็ก สร้างสรรค์ด้วยฉาก แสง สี เสียง ประกอบกับ ความสวยงามของระบำร่มในแบบฉบับเจแปน

ฉากที่ 7 กลองยาว โปงลาง ผู้แสดงร่วม ๔๐ ชีวิตเนรมิตความหรรษา ของเทศกาลดนตรีพื้นบ้านภาคกลาง(กลองยาว) ประชันดนตรีพื้นถิ่นภาคอีสาน(โปงลาง) สนุกสนานไปกับการแสดงอันครึกครื้น ของเหล่าหุ่นละครเล็กนักดนตรีพื้นบ้านที่เยื้องกรายขับขาน ในท่วงท่าลีลาดังต้องมนต์มีชีวิต

ฉากที่ 8 โนรา จากการแสดงพื้นบ้านอันลือชื่อของภาคใต้ ที่ต้องใช้ ความชำนาญเฉพาะตัวที่จะบังคับส่วนต่างๆของร่างกายให้พริ้วไหวไป ตามจังหวะดนตรี มา ผสมผสานกับการแสดงของหุ่นละครเล็ก โนราบนเวทีอักษรา จึงมีความพิเศษด้วยองค์ประกอบ ของนักแสดงที่มีทั้งคนและหุ่น ร่ายรำไปด้วยกัน

ฉากที่ 9 อารีดัง ระบำเกาหลีและบทเพลงคลาสสิค “อารีดัง” อันเป็นที่ รู้จัก ถ่ายทอดโดยหุ่นละครเล็กที่สร้างขึ้นเป็นพิเศษ นำเสนอศิลปะการแสดงอันละเอียดอ่อนของท่า รำพัดแบบเกาหลีที่ตระการตา

ฉากที่ 10 ระบำเจ็ดนางฟ้า เป็นการแสดงของหุ่นที่มีการแต่งกาย ในรูปแบบนางฟ้าของจีน ด้วยความอ่อนหวานงดงามของการแสดงชุดนี้ เป็นการอวยพรให้กับผู้คน ให้ประสบแต่ความสุข คิดสิ่งใดขอให้สมความปรารถนา

ฉากที่ 11 เกี้ยวนาง จับนาง จากเรื่อง “รามเกียรติ์” ตัดมาจากตอน “นางลอย” ที่มีบทร้องแสนไพเราะ เป็นฉากที่ ทศกัณฐ์ออกโรง ด้วยความหลงใหลในความงาม

ของนางสีดาแปลง จึงร่ายรำด้วยลีลาอันอ่อนช้อย มีท่าทีเขินอายชายตา เป็นทศกัณฐ์ในภาคที่พิเศษ เนื่องจากละทิ้งความฉกาจฉกรรจ์แห่งยักษ์ มาอยู่ในรูปลักษณ์ของความอ่อนโยน เพื่อจะเกี้ยวนางสีดา ซึ่งแท้จริงแล้วคือนางเบญจกายผู้เป็นหลานแปลงมา จากนั้นตามท้องเรื่องนางเบญจกายในรูปของนางสีดา ลอยน้ำไปลวงพระราม แต่ถูกจับได้ว่าเป็นตัวปลอม จึงเหาะหนีขึ้นบนท้องฟ้า และถูกหนุมานไล่จับจนได้ ภายหลังนางเบญจกายให้กำเนิดบุตรกับหนุมานเกี้ยวนาง จับนาง ถือเป็นตอนที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง ทั้งในเรื่องของบทกลอน ดนตรี ท่าร่ายรำ และความสนุกสนานของการไล่ล่อต่อเชิงกันระหว่างตัวละคร

(ที่มาจากเว็บไซต์: www.aksratheatre.com)

แนวความคิด

"อักษราหุ่นละครเล็ก" นำเสนออรรถรสบนเวทีการแสดงแบบคาบาเรต์ ให้ผู้ชมได้เพลิดเพลินกับฉากที่หยิบยกมาจากเรื่องราวที่หลากหลาย โดยการแสดงต่างๆถูกผสานเข้ากับการบรรเลงสดของวงออร์เคสตร้าเครื่องดนตรีไทย ผสมดนตรีสากล ผนวกกับระบบเทคนิคด้านฉากและเวทีอันทันสมัยของโรงละครอักษราของบริษัทคิงพาวเวอร์ ส่งผลให้การแสดงของ "อักราหุ่นละครเล็ก" จึงสามารถมอบอรรถรสบันเทิงอย่างใกล้ชิดให้แก่ผู้ชมทั่วไป โดยเฉพาะชาวต่างประเทศ ทั้งยังสร้างความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์อย่างยิ่งในเวทีการแสดงเชิงวัฒนธรรมร่วมสมัย

กลวิธีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

เพราะเป็นการแสดงที่เน้นสร้างความเพลิดเพลินและความบันเทิงแก่ผู้ชม การแสดงในระยะเวลาอันสั้น สำหรับสถานที่แสดงของอักษราเธียเตอร์นั้นเป็นโรงละครชั้นเดียว ขนาด 585 ที่นั่ง ขนาดเวที กว้าง 18 เมตร ลึก 17 เมตร สูง 8 เมตร ประกอบกับการทุ่มงบประมาณจำนวนมากทำให้มีอุปกรณ์เทคโนโลยีที่ทันสมัยสำหรับการให้แสงในการแสดงมากมาย อาทิ Moving head , city color เพื่อสร้างบรรยากาศที่หลากหลาย ให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมไปพร้อมกับการแสดง ข้อดีของการมีเทคโนโลยีที่ทันสมัยนั้น ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าผู้สร้างสรรค์ผลงานสามารถเลือกใช้ได้อย่างหลากหลายตามความต้องการ และลดข้อจำกัดในการใช้แสงเพื่อการแสดงให้น้อยลง

เทคนิคที่ผู้วิจัยพบบ่อยในการแสดงชุดนี้คือ การใช้แสงสีย้อมฉากเพื่อสร้างบรรยากาศและอารมณ์ร่วม ดังนั้นแสงจึงทำให้ฉากมีความสวยงามตระการตา และสามารถสร้างความตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ชม ตลอดจนแสงทำฉากเกิดมิติที่น่าสนใจซึ่งถือเป็นหน้าที่พื้นฐานของการใช้แสงในการแสดง

การให้แสงสว่างในการแสดงฉากยกรบของเรื่องรามเกียรติ์นั้นก็ยังเน้นให้แสงสว่างแบบสว่างทั้งเวที มีการใช้แสงเน้นไปที่โทนสีเหลืองทอง แต่จะมีการตัดสลับบางช่วงบางตอนด้วยการใช้ไฟเฉพาะจุดในตอนที่ทศกัณฑ์ใช้อิทธิฤทธิ์ฟื้นกำลัง เพื่อแสดงให้เห็นถึงอภินิหารที่เกิดขึ้นอย่างตื่นตาตื่นใจ

ภาพประกอบที่ 74 การแสดงฉากยกรบ ที่ให้แสงในการแสดงตามบรรยากาศของเรื่อง โดยเน้นความสว่างและจะมีการเปลี่ยนแสงมาเป็นเฉพาะจุด ในตอนที่เผยให้เห็นอิทธิฤทธิ์ของตัวละคร

ในฉากกลองยาว โปงลางที่ต้องแสดงออกถึงวัฒนธรรมพื้นบ้านของไทย สร้างบรรยากาศให้เหล่าตัวหุ่นละครชาวบ้านออกลีลาร่ายรำอย่างสนุกสนานครื้นเครงเสมือนอยู่ในงานวัด การทำให้ผู้ชมเห็นบรรยากาศและเกิดอารมณ์สนุกสนานร่วมไปกับการแสดงด้วยนั้นจึงเป็นสิ่งสำคัญ เมื่อนำเอาแสงสว่างเข้ามาใช้เป็นส่วนหนึ่งของฉาก โดยเฉพาะเอกลักษณ์ของงานวัดที่ประดับด้วยหลอดไฟนีออนสีต่างๆเข้ามาใช้ก็สามารถทำให้สื่อความหมายในการแสดง

ได้เป็นง่าย ส่งผลให้เห็นว่าสิ่งสำคัญในการออกแบบแสงนอกจากจะต้องใช้จินตนาการแล้วยังต้องอาศัยประสบการณ์และการค้นคว้าหาข้อมูลเพื่อที่จะหยิบเอาเอกลักษณ์หรือจุดเด่นจากชีวิตจริงเข้ามาใช้ในการออกแบบสำหรับการแสดง

ภาพประกอบที่ 75 ภาพจริงของบรรยากาศในงานวัด

ภาพประกอบที่ 76 การแสดงฉากโปงลาง

ในขณะเดียวกันข้อควรสังเกตและพึงระวังการใช้แสงในการแสดงก็คือ ด้วยการใช้แสงสีจำนวนมากจะทำให้เกิดความสว่างไปทั่วทั้งเวที แม้ข้อดีก็คือสามารถทำให้แลเห็นการแสดงอย่างชัดเจน แต่ข้อเสียก็คือความสว่างมีผลต่อการแลเห็นผู้เชิดหุ่น เพราะถึงแม้ผู้เชิดจะใส่เสื้อผ้าสีดำก็ตาม แต่ความสว่างก็ทำให้แลเห็นผู้เชิดเป็นส่วนหนึ่งของตัวละครบนเวที จึงทำให้หลายครั้งผู้ชมหันไปสนใจที่ผู้เชิดมากกว่าหุ่นที่ถือว่าเป็นตัวละครหลัก นอกจากนี้ในฉากที่ต้องใช้หุ่นแสดงจำนวนมากอย่างในฉาก โปงลาง ความสว่างที่ทำให้แลเห็นการแสดงบนเวทีทั้งหมดนั้น เมื่อมองภาพรวมแล้วจะทำให้เกิดความรู้สึกว่าบนเวทีอัดแน่นไปด้วยสิ่งต่างๆมากมาย ไม่ว่าจะเป็นฉาก หุ่นละครเล็ก รวมถึงตัวผู้เชิดทั้งหมดด้วย

> "*หุ่นละครเล็กจะโดนจ้อจำกัดด้วยความเป็นหุ่น เพราะฉะนั้นท่าทางจะเหมือนโขนทั้งหมดนั้นทำไม่ได้ อย่างโขนตัวแสดง 2 ตัว ก็ใช้ 2 คน แต่หุ่นละครเล็กตัวละคร 2 ตัว มันคือ 6 คน มันโดนจำกัดตรงนี้ เพราะฉะนั้นเขาทำในสิ่งดั้งเดิมแล้วปรับบางอย่างให้เหมาะสม การใช้แสงก็ต้องหาจังหวะให้มันถูก ไม่เช่นนั้นฉากหนึ่งๆ ที่หุ่นเล่น 12 ตัว ถ้าสว่างหมดก็เห็นคนอยู่เต็มบนเวทีหมดเลย 36 คน ดูแล้วมันเต็มไปหมดเวที*"
>
> (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2553)

> "*อักษราเธียเตอร์ให้ฝรั่งมาออกแบบแสงให้ หุ่นก็เหมือนหุ่นของโจหลุยส์ คือ 3 คนเล่น คือ เขาก็ออกแบบได้ในระดับหนึ่ง แต่คิดว่าคงไม่เข้าใจหรือคงไม่เคลียร์ระหว่างครีเอทีฟ กับ lighting designer ว่าต้องการอะไรบ้าง บางครั้งการจ้าง designer แพงๆมาจากเมืองนอก บางทีมันก็ไม่ได้ทำให้อะไรดีขึ้นมาก นอกจากการทำให้เวทีสว่าง เป็นที่น่าเสียดายทั้งๆที่เขามีคุณสมบัติของไฟพร้อมหมด*"
>
> (ฉลาดเลิศ ตุงคะมณี. สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2553)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5.4 “พระจักราวตาล” ผู้สร้างผลงาน โขนศาลาเฉลิมกรุง

เนื้อหาในการแสดง

เป็นการแสดงที่เสมือนการย่อเรื่องรามเกียรติ์ทั้งเรื่องเอาไว้ในเวลาเพียง 1 ชั่วโมงเศษ โดยเป็นเรื่องราวของพระนารายณ์อวตารมาเป็นพระรามต่อสู้กับฝ่ายยักษ์ทศกัณฐ์ ในการเดินทางก็ได้พบกับหนุมาน แล้วหนุมานก็ไปตามพลลิงทั้งหลายมาช่วยเป็นกองทัพให้พระราม สุดท้ายฝ่ายพระรามได้รับชัยชนะและปกครองอโยธยาอย่างมีความสุข

แนวความคิด

จุดประสงค์หลักของการแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุง คือ เพื่อสืบทอดการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติให้คงอยู่สืบไป ทั้งยังส่งเสริมให้คนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้เอกลักษณ์ทางการแสดงของไทยที่ดีงามและให้ชาวต่างชาติได้ชื่นชมศิลปะอันงดงามของชาติไทย การแสดงจึงเป็นการพยายามรักษาอัตลักษณ์แห่งโขนไว้อย่างครบถ้วนเพื่อแสดงคุณค่าแห่งศิลปะชั้นสูงอันเป็นส่วนหนึ่งของมรดกไทยและความเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิง

> “*โขน ศาลาเฉลิมกรุง เป็นโขนของคนรุ่นใหม่ที่ดำเนินการด้วยรูปแบบใหม่ แต่ยังคงพยายามในการธำรงไว้ซึ่งความงดงามตามจารีตดั้งเดิม ทั้งลีลาและท่วงท่าการแสดงล้วนเน้นความประณีตอ่อนช้อย และกระตุ้นให้เกิดความน่าสนใจด้วยเทคนิคแสง สี ตลอดจนฉากตระการตาอย่างสมัยใหม่ เพื่อเปิดกว้างในการนำเสนองานศิลปะออกไปให้ชวนพิสมัยและเป็นสากลยิ่งขึ้น*”
>
> (อารักษ์ สังหิตกุล อ้างใน อังคาร กัลป์ยาณพงศ์ และคนอื่นๆ, 2549 : 93)

ด้วยจุดประสงค์หลักที่พยายามจะธำรงรักษาคุณค่าแห่งมหรสพชั้นสูงของไทยไว้ในยุคโลกาภิวัตน์ เพื่อให้เด็กและเยาวชนไทยได้มีโอกาสรู้จักและสัมผัสสมบัติของชาติ อีกทั้งชาวต่างประเทศรับรู้ว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงประจำชาติไทยที่ไม่ควรพลาดโอกาสมาชื่นชม ดังนั้นการใช้แสงในการแสดงประกอบกับเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่นำมาใช้อย่างเหมาะสมจึงเข้ามามีบทบาทในการสร้างความเพลิดเพลินตื่นตาตื่นใจกับผู้ชมอีกน่าติดตามไปตลอดตั้งแต่ต้นจนจบ

แล้วยังให้ความอิ่มเอมในสุนทรียะ อีกทั้งช่วยส่งเสริมการแสดงให้มีความหมายในด้านเนื้อหาอารมณ์และจินตนาการของผู้ชมไปพร้อมกับการแสดงได้ดียิ่งขึ้น

กลวิธีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

ในการแสดงชุด พระจักราวตาล นี้ แม้จะเป็นการแสดงที่ยังคงรักษาจารีตของการแสดงโขนเอาไว้ แต่ก็มีการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบหลายอย่างเพื่อให้การแสดงมีความร่วมสมัยมากขึ้นอีกทั้งเหมาะสมกับกลุ่มผู้ชมในปัจจุบันทั้งชาวไทยและต่างประเทศ ประกอบกับผู้สร้างสรรค์ผลงานส่วนใหญ่เป็นผู้ที่มีพื้นฐานมาจากการแสดงละครเวที ดังนั้นจึงทำให้เห็นว่าลักษณะของการแสดงโขนที่ศาลาเฉลิมกรุงนี้จะได้รับการประยุกต์เอาเทคนิคต่างๆจากการแสดงละครเวทีเข้ามาประกอบ เพื่อให้การแสดงมีความกระชับน่าสนใจและพยายามเน้นให้ทุกฉากทุกตอนมีความสวยงาม พิถีพิถันแต่ยังคงไว้ซึ่งแบบแผนของการแสดงโขนเอาไว้

> *"แสงในโขนที่เฉลิมกรุง (ในปีพ.ศ.2548) ไม่เหมือนแสง ของโขนปรกติ ที่มีแนวคิดหลัก คือเปิดสว่าง เคลียร์ ซึ่งก็ถูกต้องในการแสดงแบบคลาสสิค เดี๋ยวนี้เวลาครูทำงานกับการรำคลาสสิค ครูก็ยังทำเช่นนั้น หรือแนะนำเช่นนั้น (ครูไม่ได้เป็นคนออกแบบแสงนะ -และมีความรู้เรื่องนี้น้อยมาก) แต่ที่ได้ความรู้จากการทำงานกับน้องๆ หลายคนก็จำๆเขาไว้ คือ ใช้งานแสงให้มีคุณภาพ มีมิติ เคลียร์สว่าง แต่ความเข้มที่เท่าไร ด้วยเสื้อผ้าเพชรเยอะแยะ ขนาดที่เรามี การมีความเข้ม สัก ๘๐ จะทำให้มองเห็นเสื่อผ้าสวยขึ้นไหม การใช้แสงเพื่อเน้น พื้นที่ เช่นถ้า การต่อสู้ข้างหน้าสำคัญ เน้นอันนั้นไหม พื้นที่อันหลัง ลดลงให้เป็นประกอบ อันนี้ก็เป็นหลักใหญ่ๆ ที่น้องๆบอกไว้ และจำเขามา แสงในโขนเฉลิมกรุง จึงมีส่วนในการช่วยเล่าเรื่อง มีมิติ มีความเข้ม แตกต่างอีกอันหนึ่ง คือเราอาจใช้ไฟข้าง ไฟในภาษา การเต้นรำ ดานซ์มาก เรื่องพระจักราอวตาร มีการใช้ไฟ ที่จัดให้ เพื่อใช้หุ่นเงา หนังใหญ่ จะมีการใช้ไฟหน้าและ ไฟหนังใหญ่ เราใช้ไฟ แบ่งพื้นที่ เพื่อเล่าเรื่องบ้าง แต่ไม่มาก"*
>
> (พรรัตน์ ดำรุง, สัมภาษณ์, 8 เมษายน พ.ศ. 2553)

> "*We always try to assist in giving meaning through all of the design elements. To this end I think certainly lighting can have some impact but it is a challenge as lighting was never part of KHON in it's beginning. Of course this has changed but has not yet been resolved.*"
>
> (Stichbury, Allan. Interview, 2 March 2010)

เพราะการแสดงในครั้งนี้จะเน้นที่ตัวละครหลัก 4 ตัว คือ พระ(พระราม), นาง(นางสีดา), ยักษ์(ทศกัณฑ์) และ ลิง(หนุมาน) การใช้แสงในการแสดงจึงเน้นความสวยงาม สร้างบรรยากาศในตอนต่างๆตามบทละครที่ได้คัดสรรมา อีกทั้งการใช้แสงยังมีการเน้นเฉพาะจุดเพื่อดึงสายตาของผู้ชมให้มาที่จุดสนใจและเรื่องราวที่เกิดขึ้นบนเวที ตามอย่างเทคนิคของการแสดงละครเวที

ภาพประกอบที่ 77 ฉากอวตารของพระนารายณ์มีการใช้ dry ice ให้เหมือนเป็นเกษียรสมุทรและม่านดาว เป็นฉากหลังระยิบระยับ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพประกอบที่ 78 ฉากทศกัณฑ์วางแผนลักนางสีดา ใช้แสงที่เน้นความแตกต่างทางอารมณ์ของตัวละครสองตัว คือ นางสีดาและทศกัณฑ์

พื้นที่ของเวทีแสดงศาลาเฉลิมกรุงถือว่าเป็นเวทีแสดงขนาดใหญ่ คือ มีขนาดกว้าง 16.50 เมตร ลึก 11.70 เมตร พื้นที่รวม 193.05 ตารางเมตร อีกทั้งมีอุปกรณ์ในการให้แสงสว่างค่อนข้างพร้อม คือมีไฟหลากหลายชนิดจำนวนกว่า 200 ดวง ได้แก่ Par, Fresnel, Profile, Flood Light, Scanner, Follow นอกจากนี้ยังเน้นที่การใช้เทคนิคพิเศษให้เกิดฉากที่น่าสนใจและความรู้สึกตื่นตาตื่นใจ อาทิ laser, smoke, dry ice เป็นต้น ดังนั้นการใช้แสงในการแสดงจึงเน้นไปเพื่อการสร้างความตื่นตาตื่นใจและช่วยสร้างจินตนาการในฉากต่างๆให้กับผู้ชม มากกว่าเพื่อที่จะใช้สื่อความหมายทางการแสดง และการใช้แสงในการแสดงก็มีการเปลี่ยนเพื่อให้เข้ากับตอนต่างๆ อย่างเช่นใช้แสงเพื่อการแสดงโขนกับการแสดงหนังใหญ่เข้ามาพร้อมกัน ทั้งนี้แม้ว่าการแสดงจะใช้แสงที่สวยงามเพื่อเป็นส่วนเสริมในการแสดงให้ดียิ่งขึ้น แต่ผู้ชมก็มีความเห็นในการใช้แสงในการแสดงที่แตกต่างกันออกไปบางคนเห็นว่าเหมาะสม แต่บางคนเห็นว่าการใช้เทคนิคที่มากเกินไปทำให้ความงดงามตามแบบดั้งเดิมหรือแบบคลาสสิคนั้นหายไป

> “*ผมชอบที่มีเทคนิคพิเศษ อย่างไฟที่สว่างวาบทำให้เห็นว่าเกิดการเปลี่ยนแปลง เห็นอิทธิฤทธิ์ในการแสดง ไม่เช่นนั้นก็จะไม่ตื่นเต้น ดูแล้วก็เหมือนลิเกที่ให้แสงสว่างเท่ากันไปหมด*”
>
> (นรินทร ตุ่นบุตร, สัมภาษณ์, 30 มกราคม พ.ศ.2553)

"ความทันสมัย ไม่ใช่ว่าเอาไปใช้ได้กับทุก nature ที่ศาลาเฉลิมกรุงจะใช้เอฟเฟกต์เข้าไปใส่ในโขน คือมันจะกระด้างมาก มันเป็นแสงกระด้างที่เอามาใช้ในวรรณคดีไทย แล้วมันก็ไม่มีทิศทาง เรื่องบรรยากาศใช้ได้แต่ไม่ช่วยเนื้อที่เป็นท่ารำกับความกระจ่างในการอธิบายความหมาย"

(ฉลาดเลิศ ตุงคะมณี. สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2553)

"โขนศาลาเฉลิมกรุงนี่เป็นโขนละครใน คือมีการขับร้อง การร่ายรำแบบผู้หญิงเข้ามาเยอะ ซึ่งจริงๆโขนดั้งเดิมมันเป็น energy ของผู้ชาย ไม่ต้องอ่อนหวาน ไม่ต้องมาชดช้อย ไม่ต้องมาวิจิตร มันเป็นความดิบของทหาร กำลังทหาร ความเกรียงไกรของทัพลิงกับยักษ์ที่มารบกัน ซึ่งเป็น male energy พอมาเป็นโขนละครในก็เริ่มมีฉากที่ชดช้อยเข้ามา ซึ่งฉากจะช่วยในเรื่องของบรรยากาศให้เรื่องดำเนินไปอย่างมีอรรถรสและรวดเร็วแต่ก็ต้องมีรสนิยม พี่ไม่เห็นด้วยที่ใช้แสงเลเซอร์แข็งๆมาใช้ในฉากอภินิหารในโขน เพราะในโขนไม่มีอะไรที่แข็งเลย อย่างลายไทยก็อ่อนช้อย หน้ากากหัวโขน คิ้วช้อย ลายปัก ราชรถ อาวุธก็อ่อนช้อย ที่จะแข็งก็คือท่ารำของผู้แสดงที่เป็นแบบ male energy"

(ประดิษฐ์ ปราสาททอง. สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2553)

5.5 "หนุมานชาญกำแหง" ผู้สร้างผลงาน โขนศาลาเฉลิมกรุง

เนื้อหาในการแสดง

การแสดงของโขนศาลาเฉลิมกรุง ชุด หนุมานชาญกำแหง เป็นการแสดงที่สานต่อเจตนารมณ์เดียวกันกับการแสดง ชุด พระจักราวตาล ซึ่งได้เลือกเนื้อเรื่องเน้นไปที่ตัวละครเอกเป็นหลักนั่นก็คือ คือ หนุมาน เนื้อเรื่องแบ่งออกเป็น 8 ฉาก คือ

ฉากที่ 1 กำเนิดหนุมานชาญกำแหง พระพายได้รับบัญชาจากองค์พระอิศวร ให้นำพลังแห่งพระองค์และเทพอาวุธอันได้แก่ จักร คทา และตรีไปซัดใส่ปากนางสวาหะที่ถูกนางอัจนาสาปให้ยืนตีนเดียวเหนี่ยวกินลมอยู่ยังเขาพนมจักรวาลเพื่อให้เกิดวานรผู้มีฤทธิ์อันจะเป็นข้าทหารของพระราม และประทานนามว่า "หนุมาน" หนุมานถือกำเนิดโดยเผ่นออกมาจากปาก

นางสวาหะ นางสวาหะสั่งหนุมานไว้ว่า เมื่อพบผู้ที่มองเห็นรูปกายที่มีกุณฑล ขนเพชร เขี้ยวแก้ว ผู้นั้นคือพระนารายณ์อวตารมาเป็นพระราม ให้ถวายตัวเป็นข้าทหาร

ฉากที่ 2 วานรอ่อน แรงด้วยต้องสาป หนุมานเมื่อลามารดามาแล้ว ก็เที่ยวไปในอากาศด้วยพลังฤทธิ์ ไปพบสวนพระอุมาก็เข้าไปหักผลไม้กินและเล่นสนุกด้วยยังเยาว์วัย พระอุมามาพบก็โกรธสาปให้อ่อนกำลังฤทธิ์ หนุมานพอรู้ว่าเป็นสวนพระอุมาก็เข้าไปขออภัย พระอุมาเกิดสงสารจึงผ่อนผันให้ โดยเมื่อใดที่หนุมานพบพระนารายณ์ซึ่งอวตารมาเป็นพระราม และลูบหัวจรดหางหนุมานสามครั้งกำลังฤทธิ์หนุมานก็จักคืนมาดังเดิม

ฉากที่ 3 ขุนทหาร รับอาสาสืบหนทาง เมื่อมาอยู่กับพระรามตามที่มารดาสั่งไว้ และได้ฤทธิ์กำลังกลับคืนมาตามคำพระอุมาแล้ว หนุมานก็รับอาสาพระรามที่จะเป็นผู้สืบหาหนทางไปกรุงลงกา

ฉากที่ 4 ช่วยสีดา – ล้างสหัสกุมาร เมื่อไปถึงกรุงลงกา หนุมานเข้าไปพบหญิงนางหนึ่งกำลังจะผูกคอตาย เมื่อรู้ว่าเป็นนางสีดา หนุมานเข้าไปช่วยไว้ และอาสาพานางกลับไปโดยให้นั่งไปบนผ่ามือ นางสีดาเกรงจะมีผู้ติฉินนินทา ด้วยยักษ์ลักนางมาแต่จะให้ลิงพากลับไป นางให้หนุมานกลับไปทูลเชิญพระรามเสด็จข้ามสมุทรมารับตัวนาง ก่อนหนุมานจะกลับได้เข้าหักสวน และฆ่าสหัสกุมาร ลูกของทศกัณฐ์ จนตายทั้งหมด

ฉากที่ 5 ขุนทหาร ถมศิลา จับมัจฉาอรทัย พระรามให้เหล่าทหารจองถนนถมสาครข้ามไปกรุงลงกา แต่ถมศิลาลงไปเท่าใดก็ไม่ตื้นเป็นถนนสักที หนุมานลงไปดูใต้น้ำ พบนางสุพรรณมัจฉาบัญชาเหล่าบริวารปลาให้คาบก้อนศิลา ไปทิ้งตามคำสั่งของทศกัณฐ์ที่จะขัดขวางการสร้างถนนครั้งนี้ หนุมานเข้าจับนางสุพรรณมัจฉาและได้นางเป็นเมีย บอกนางสุพรรณมัจฉาให้สั่งบริวารนำศิลามาทิ้งที่เดิม การจองถนนจึงแล้วเสร็จ กองทัพพระรามข้ามฝั่งไปลงกาได้

ฉากที่ 6 ลวงเอาดวงใจทศกัณฐ์ หนุมานอาสาพระรามมาลวงเอาดวงใจทศกัณฐ์ที่ฝากไว้กับพระฤษีโคบุตร และแสร้งลวงให้พระฤษีพาไปฝากตัวกับทศกัณฐ์ และชวนทศกัณฐ์ออกไปรบกับพระรามกลางสนาม

ฉากที่ 7 กุมภัณฑ์ พ่ายแพ้หนุมาน เมื่อออกไปรบกลางสนาม หนุมานก็เหาะขึ้นตามที่นัดไว้กับองคต เพื่อเอากล่องดวงใจที่ลวงมาได้มาส่งให้ ทศกัณฐ์เห็นว่าเสียรู้หนุมานทั้งอาย ทั้งโกรธ ยกทัพกลับเข้าลงกาโดยจะออกมาสู้กันให้ตายไปข้างหนึ่งในวันหน้า

ฉากที่ 8 ขุนทหารครองพารา เมื่อเสร็จศึกกรุงลงกา หนุมานได้รับบำเหน็จจากพระรามให้สมญาศักดิ์เป็นพระยาอนุชิตจักรกฤษณ์พิพรรธพงศา ได้ครองกรุงอยุธยากึ่งหนึ่ง แต่การครองกรุงอยุธยาสูงเกินศักดิ์ไป หนุมานถวายคืน พระรามจึงประทานเมืองนพบุรีให้กับหนุมาน

(ที่มาจากเว็บไซต์: www.salachalermkrung.com)

แนวความคิด

โขนศาลาเฉลิมกรุงได้จัดการแสดงเพื่อเผยแพร่นาฏศิลป์ชั้นสูงของไทย ซึ่งเป็นโครงการจัดแสดงระยะยาวอันจะจัดขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยนำเสนอ ชุดแรกในชื่อ ชุดพระจักราวตาล ในปีพ.ศ. 2548 สำหรับการแสดงโขนศาลาเฉลิมกรุง ชุดที่ 2 นำเสนอในชื่อ ชุดหนุมานชาญกำแหง โขนชุดนี้เป็นโขนคณะใหม่ที่ได้คัดเลือกศิลปินกว่า 60 คน ที่ได้รับการฝึกฝนนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทยจากหลากหลายสถาบันเข้าร่วมแสดง เพื่อสร้างความบันเทิงแก่ผู้ชม มีการปรับเปลี่ยนแก้ไขจากข้อดีและข้อเสียของการแสดงในชุดแรกที่เคยจัดแสดงเอาไว้

> "*ความร่วมสมัยของศาลาเฉลิมกรุงก็เหมือนจิกซอว์ ร่วมสมัยก็คือการร่วมกัน คือ ทั้งสองอย่างต้องยังคงเอกลักษณ์ความเป็นตัวเอง ไม่ใช่การรวมผสมใหม่ เหมือนเป็นตัวเลข เอา 1 กับ 2 มารวมกันกลายเป็น 3 แต่การร่วมคือ 1 กับ 2 ก็ยังเป็น 1 กับ 2 ซึ่งนี่คือความหมายของการเป็นความร่วมสมัยของโขนศาลาเฉลิมกรุงเป็นการสร้างสรรค์ในเชิงอนุรักษ์*"
>
> (เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2553)

กลวิธีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

การใช้แสงในการแสดงชุดนี้นั้นเป็นการทำต่อเนื่องมากจากการแสดงในชุดแรก มีการปรับปรุงจากการแสดงในชุดแรก คือ พระจักราวตาล

การแสดงนิยมใช้ไฟที่มีต่างๆเพื่อสร้างบรรยากาศ และการเปลี่ยนฉากในการแสดง สีของไฟที่ใช้แบ่งออกเป็น *ไฟเคลียร์* สำหรับส่องสว่างทั่วไปใช้ในฉากท้องพระโรงและเน้นที่จุดสำคัญของฉากเช่น หน้ายักษ์ ตรงแท่นที่นั่งของทศกัณฐ์ *ไฟสีส้ม สีเหลือง* ใช้สำหรับฉากในท้องพระโรงและฉากสู้รบ *ไฟสีแดง* ใช้ในการแสดงความรู้สึกโกรธ

หรือโดนสาบ จะเป็นแสงกระพริบเพียงบางช่วงบางตอนเท่านั้น *สีม่วง* จะใช้ในฉากกลางคืนที่มีการหลบซ่อนตัวและฉากที่แสดงอภินิหารเกิดขึ้น *ไฟสีน้ำเงิน* จะใช้ในฉากกลางคืนและฉากบาดาลใต้ทะเล มีการใช้แสงย้อมcyclorama(ผ้าสีขาวขนาดใหญ่ด้านหลังเวที)สำหรับเป็นพื้นหลังในการสร้างบรรยากาศร่วมเช่นเดียวกับละครเวทีหรือการแสดงทั่วไป ที่นี่ใช้สองสีคือ น้ำเงินและแดงสลับกัน

ภาพประกอบที่ 79 ฉากพระอุมามาโกรธสาปให้หนุมานอ่อนกำลังฤทธิ์ นอกจากจะใช้ dry ice ให้ความรู้สึกเหมือนสวรรค์แล้ว ยังใช้แสงสีแดงกระพริบตามจังหวะที่พระอุมาใช้อิทธิฤทธิ์ลงโทษหนุมาน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพประกอบที่ 80 ฉากทศกัณฐ์เสียรู้หนุมานที่ลวงเอากล่องดวงใจไป ใช้แสง สีส้มแดง เพื่อสร้างบรรยากาศเหมือนอยู่ในสนามรบและเน้นให้แสงสว่างในตำแหน่งที่ยืน(blocking)ของทศกัณฑ์และหนุมาน

การใช้แสงในการแสดงให้ความสำคัญกับแสงสว่างที่เน้นให้เห็นส่วนล่าง โดยเฉพาะขาและเท้า โดยใช้ไฟ par ข้างละสองดวงใส่เจลไว้สองสีคือสีส้มและสีน้ำเงิน ช่วยเน้นให้เห็นความสำคัญของท่าทางร่ายรำ การก้าวเท้าของตัวละครแต่ละตัว ซึ่งแตกต่างกับการแสดงละครเวทีทั่วไปที่มักจะต้องการเน้นที่ให้เห็นหน้าของนักแสดงมากกว่าที่จะเน้นบริเวณช่วงการเคลื่อนไหวส่วนล่าง

สำหรับไฟ follow นั้นจะใช้ในฉากที่ตัวละครมีการเคลื่อนที่มากและในฉากที่มีตัวละครออกมาหลายตัวจึงจะใช้ส่องเพื่อเน้นไปที่ตัวละครหลักให้ดูโดดเด่นกว่าตัวละครอื่นและฉากที่เล่นหน้าม่านเพื่อขั้นเวลาในการเปลี่ยนฉากด้านหลังเวที

มีการใช้ smoke ตลอดทั้งเรื่องเพื่อให้เห็นเป็นลำแสงสีต่างๆที่สวยงาม โดยเฉพาะฉากที่มีการสู้รบระหว่างฝ่ายพระรามและทศกัณฑ์จะใช้ smoke มากเป็นพิเศษ เพื่อให้เกิดเป็นควันฟุ้งลอยอยู่ทั่ว และเมื่อควันกระทบกับแสงสีส้มแดงก็จะให้ความรู้สึกรุนแรงเพิ่มอารมณ์ในการดำเนินเรื่องได้ดียิ่งขึ้น

การใช้ dry ice นั้นจะใช้ช่วงที่มีอภินิหารเกิดขึ้นเหมือนเป็นเมฆและน้ำ ฉากใต้น้ำจะมีการใช้ร่วมกับเทคนิคพิเศษคือไฟลายน้ำและการใช้ bubble ด้วย เทคนิคพิเศษอื่นๆอย่างเช่น mirror ball จำทำให้เกิดเป็นแสงไฟจุดเล็กไปทั่วทั้งเวที ทำให้เหมือนหนุมานหาวออกมาเป็นดาวเป็นเดือนได้ ในฉากใต้น้ำก็จะมีไฟลายน้ำที่ทำให้เกิดแสงคล้ายกับแสงสะท้อนของน้ำเกิดขึ้นในฉากอีกด้วย

ภาพประกอบที่ 81 ฉากหนุมานลงไปใต้น้ำ พบนางสุพรรณมัจฉา เป็นฉากที่ใช้เทคนิคพิเศษอย่าง dry ice, เครื่องเป่าฟองสบู่และไฟลายน้ำ เพื่อสร้างฉากและบรรยากาศใต้ท้องทะเล

จากการได้ชมการแสดงผู้วิจัยพบว่าการใช้แสงในการแสดงชุดนี้อาจเน้นเรื่องความสวยงามของภาพรวมในการแสดง รวมถึงการสร้างจินตนาการและความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชมการแสดง

> *“หนุมานชาญกำแหง ที่จำได้ คือใช้ไฟเป็น ดราม่า มากกว่า มีเสียงบ่นจากญาติๆว่า มองไม่ค่อยเห็น ก็คือ เราทดลองไปอีกขั้นแล้ว ทำไมทำแบบนี้ ที่ทำแบบนี้เพราะ ฉากของหนุมานมันเป็นร่วมสมัย มันไม่เป็นแบบกรมศิลป์ (คนออกแบบคนละคน) ไฟมันก็เล่น ตามฉาก และโมเมนท์ ทีนี้ งานหนุมานนั้น เราคิดเรื่อง โทเทิลคอนเซ็บ(total concept) เยอะ มีการใช้แสงเพื่อเปลี่ยนเวลา มีหน้าที่ให้เขามาก*

คนออกแบบก็ออกแบบตามที่เราคุยกับเขา แสงก็อาจ มีบทบามมากกว่า แต่ป้าๆ ไม่ชอบกัน อย่างที่บอก"

(พรรัตน์ ดำรุง, สัมภาษณ์, 8 เมษายน พ.ศ.2553)

"*เรื่องแสงไม่ได้เรียนมาเองโดยตรงใช้ประสบการณ์ ก็ดูเอาศึกษาเอาเอง แล้วก็คุยกับเจ้าหน้าที่ ว่าอยากได้ภาพแบบไหน เขาจะแนะนำว่าจะใช้สิ่งที่เรามี(อุปกรณ์) มาใช้ จัดมาให้ดูแล้วเราก็ดูภาพรวม ซึ่งการทำงานในส่วนนี้ต้องมีที่ปรึกษาหรือผู้ใหญ่มาร่วมลงความเห็นด้วย มันไม่ได้ขึ้นอยู่กับเราคนเดียว นี่เรียกว่าทีม ..ในส่วนของเทคโนโลยี ถ้าเรามีอุปกรณ์เราก็เอามาใช้ มันเป็นสิ่งที่เราต้องเลือกใช้ อะไรที่มันมากเกินเหตุมันก็ไม่เหมาะสม*"

(เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2553)

"*ขั้นตอนในการทำงานของที่ศาลาเฉลิมกรุงค่อนข้างจะไม่ซับซ้อน จะเหนื่อยแค่ช่วงแรกๆที่เริ่มแสดงเท่านั้น ต้องอ่านบทและคุยภาพโดยรวมกับผู้กำกับ ก็มีปัญหาเหมือนกันที่เวลาเราทำออกมาแล้วผู้กำกับไม่เอาเราก็ต้องเปลี่ยนใหม่ หรือบางทีพอซ้อมจริงนักแสดงไม่ได้อยู่ในจุดที่โฟกัสไฟไว้เราก็ต้องแก้ใหม่ตามนักแสดง ซึ่งจะเป็นในช่วงเดือนสองเดือนแรกที่ทำการแสดงเท่านั้น(ประมาณ 8 รอบ) เช่นนักแสดงยืนอยู่ไม่ตรงกับตำแหน่งเดิมที่ไฟโฟกัสไว้ หรือ คิวของไฟ follow ที่ต้องจำว่าจะส่องตามนักแสดงคนใดออกมาจากด้านไหนก็ต้องให้ stage manager ช่วยกำกับคิวอีกที จนท้ายที่สุดเมื่อทุกอย่างลงตัวแล้วก็หมดปัญหาในการแสดง*"

(รณฤทธ์ บังวรรณ, สัมภาษณ์, 30 มกราคม พ.ศ.2553)

จากการแสดงหลายชุดที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาไม่ว่าจะเป็นของ นาฏยศาลา หุ่นละครเล็ก(โจหลุยส์), อักษราหุ่นละครเล็ก และ โขนศาลาเฉลิมกรุง พบว่าเป็นการแสดงที่มีระยะเวลาจัดแสดงยาวนานหลายเดือนไปจนถึงตลอดทั้งปี ซึ่งทำให้เห็นว่าการทำงานของฝ่ายแสงนั้นจะมีระยะเวลาในการทำงานที่เน้นหนักไปในช่วงการเตรียมการแสดง (pre-production) ทั้งในส่วนของการออกแบบการติดตั้งและการควบคุม ซึ่งหากมีการวางแผนในการการทำงานที่ดี และได้ทำการซักซ้อมจนเป็นหนึ่งเดียวกับการแสดงฝ่ายอื่นๆทั้งหมดแล้ว ก็จะทำให้งานของผู้ควบคุมแสงนั้นง่ายขึ้น

เมื่อมีการจัดแสดงในระยะเวลาที่ยาวนาน สถานที่แสดงอย่างโรงละครต่างๆ ก็มักจะมีงานแสดงจากภายนอกเข้ามาผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนใช้สถานที่ร่วมด้วยตลอดเวลา ฉะนั้นจึงต้องมีการวางแผนเพื่อแบ่งพื้นที่เป็นสองส่วนคือ ส่วนหนึ่งจะคงไว้ที่เดิมไม่ให้เคลื่อนย้ายและใช้สำหรับการแสดงหลักเท่านั้น อีกส่วนหนึ่งที่สามารถติดตั้งเพิ่มเติม เคลื่อนย้ายได้ตามความเหมาะสมของการแสดงนั้นๆ เพื่อจะได้ไม่ให้การใช้แสงในการแสดงชุดใหม่ต้องมาโยกย้ายเปลี่ยนแปลงกระทบกับไฟในชุดการแสดงหลักที่จัดเตรียมไว้แล้ว ไม่เช่นนั้นก็จะทำให้ฝ่ายแสงต้องทำงานใหม่ทุกครั้งที่มีการเปลี่ยนการแสดง จึงมักจะมีการกำหนดตายตัวไปเลยว่า จุดใดที่ใช้ร่วมได้ และจุดใดห้ามเปลี่ยนแปลง ฉะนั้นแม้ว่าจะมีการแสดงอื่นเข้ามาสลับใช้สถานที่ก็ตาม แต่การจัดไฟสำหรับการแสดงหลักก็จะยังอยู่เช่นเดิม

นอกจากนี้การใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยนั้นอย่างน้อยที่สุดผู้ที่ทำหน้าที่ในการออกแบบแสงนั้นก็ควรมีความรู้ทางเรื่องนาฏศิลป์ไทยและพื้นฐานทางการแสดงโขนด้วย เหตุเพราะการใช้แสงในการแสดงนั้นล้วนมีความสัมพันธ์กับสิ่งอื่นๆไม่ว่าจะเป็นนักแสดง ท่ารำ ดนตรี ฉาก เสื้อผ้า หากผู้ออกแบบแสงมีความเข้าใจพื้นฐานในส่วนนี้แล้วเชื่อว่าจะทำให้การแสดงชุดนั้นๆมีความสมบูรณ์และกลมกลืนกัน

> *“ผู้ที่ทำหน้าที่เป็นผู้ออกแบบแสงส่วนใหญ่ควรจะต้องมีความรู้พื้นฐานในการแสดงนั้นๆ เช่นการออกแบบแสงเพื่อการแสดงละครก็ควรจะรู้ว่าการแสดงละครนั้นๆ เป็นละครสไตล์ไหน (เรียลลิสติก เซอร์เรียล หรือละครเพลง) เวทีเป็นแบบใด(arena, truss stage หรือ pocinium) ละครต้องการให้เล่าเรื่องหรือบอกใดสิ่งเป็นพิเศษ แก่ผู้ชม ส่วนการแสดงโขนร่วมสมัย ผู้ที่ออกแบบแสงควรต้องมีความรู้พื้นฐานทั้งโขนแบบดั้งเดิม และความรู้เกี่ยวกับการแสดงสมัยใหม่ในแบบต่างๆ เช่น dance, contemporaly, classical และมีความรู้เกี่ยวกับการออกแบบแสงในการแสดงแบบต่างๆ เพราะคำว่าโขนร่วมสมัยหมายความถึงการนำการแสดงโขนที่เป็นการแสดงประเภทคลาสสิค มีแบบแผน และข้อจำกัดจำนวนมากมาดัดแปลงใหม่โดยการผสมผสานการแสดง และการเล่าเรื่องแบบต่างๆ ทั้งการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามามีส่วนร่วมในการแสดงด้วย จึงต้องรู้ว่าสิ่งใดควรทำและสิ่งใดไม่ควรทำ เทคโนโลยีใด ใช้แทนการเล่าเรื่องประเภทใดได้เหมาะสมและไม่เป็นการทำลายขนบประเพณีดั้งเดิมของโบราณที่ตีความเอาไว้”*
>
> (จิรัส เอี่ยมสะอาด. สัมภาษณ์,13 เมษายน 2553)

5.6 “PICHET KLUNCHUN AND MYSELF”
ผู้สร้างผลงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

เนื้อหาในการแสดง

การแสดงชุดนี้มิใช่การแสดงโขนที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับรามเกียรติ์แต่เป็นเรื่องราวของการเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับโขน การสร้างความรู้ ความเข้าใจ ว่าโขนมีที่มาที่ไปอย่างไร รวมถึงทัศนคติต่องานศิลปะผ่านศิลปินร่วมสมัยสองคนนั่นคือ พิเชษฐ กลั่นชื่น และ Jerome Bele

แนวความคิด

สิ่งที่คิดเกิดขึ้นในการแสดงคือการตั้งคำถามและการทำความรู้จักซึ่งกันและกันของศิลปินทั้งสองคน เริ่มตั้งแต่ คุณชื่ออะไร? คุณทำอะไร? ไปจนถึงคำถามที่ต้องตอบให้ได้ เช่น “โขนคืออะไร” แล้วนำมาร้อยเรียงเพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าตนเองเป็นส่วนหนึ่งของต่อการแสดงเสมือนเป็นการนั่งรวมกันแล้วพบปะพูดคุยกัน

กลวิธีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

เพราะรูปแบบในการแสดงที่เรียบง่าย นักแสดงสองคนนั่งคุยกันบนเวที คนดูเริ่มเข้ามา จนเต็มก็เริ่มการแสดง การใช้แสงในการแสดงชุดนี้มีความแตกต่างจากการแสดงทุกชุดที่ผู้วิจัยศึกษาอย่างสิ้นเชิง เพราะว่าเหตุใดการแสดงจึงเป็นการเปิดไฟเคลียร์สว่างทั้งเวที ไม่มีการเปลี่ยนฉาก เปลี่ยนแสงใดๆเกิดขึ้น โดยพิเชษฐแสดงให้เห็นว่าแสงเป็นเพียงองค์ประกอบหนึ่งของการแสดงซึ่งไม่จำเป็นต้องให้ความสำคัญมากนัก หากมีประเด็นการนำเสนอที่ดี การเคลื่อนไหวของท่าทางที่ดีและสามารถเล่าเรื่องเรื่องได้ก็เพียงพอแล้ว

> *“คนดูต้องทำงาน สื่อสารไปด้วยการ sharing time & space การ transform characterหนึ่งไปอีกcharacterหนึ่ง โขนดูแล้วรู้เรื่องแต่ไม่ได้เข้าใจโขน อย่างเช่นความลึกซึ้งในโขน นี่คือสิ่งที่ผมต้องการให้คนไทยขยับก้าวเข้าไปให้ลึกกว่านั้นเพื่อทำให้เกิดความภาคภูมิใจในสิ่งที่เป็นอยู่ อันที่สองคือผมอยากให้คนได้เห็น body ของมนุษย์จริงๆที่ไม่ได้มีเสื้อผ้าติดอยู่ โขนเป็นมนุษย์เต้น คนปรกติใช้ร่างกายแบบนี้ มีวิธีการแบบนี้ อันที่สามผมต้องการจะแยกว่าโขนนี้มันสื่อสารได้กับความเป็นสากล ความเป็นเธียเตอร์ มันเป็นเรื่องง่ายและจับต้องได้ สัมผัสได้*

อย่างชัดเจน แต่มันไม่ใช่วัฒนธรรมเรา มันเหมือนจะเป็น conceptual work ไม่ใช่เธียเตอร์ปรกติ นี่คือการ cross culture คือเป็นวิธีการแบบตะวันตกเลย"

(พิเชษฐ กลั่นชื่น, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2553)

จากแนวความคิดของผู้สร้างงานสร้างสรรค์การแสดงทำให้เห็นแนวคิดในการใช้แสงในการแสดงอีกทางหนึ่งว่า แสงเป็นเพียงส่วนประกอบหนึ่งในการแสดง เสมือนเป็นการย้ำให้ฉุกคิดได้ว่า ผู้สร้างสรรค์การแสดงบางคนให้ความสำคัญกับเทคนิคแสงเสียงที่ทันสมัยตื่นตาตื่นใจ จนหลงลืมไปว่าหากพัฒนาเนื้อของการแสดงที่แท้จริงไม่ว่าจะเป็นประเด็นของการแสดง บท หรือตัวนักแสดงที่ดีแล้ว ก็คงจะเป็นการยากที่จะทำให้การแสดงนั้นสามารถสื่อสารกับผู้ชมให้ดีได้

ผู้วิจัยได้มีโอกาสพูดคุยกับผู้ชมหลายท่าน บางคนบอกว่ารู้สึกผิดหวังที่การแสดงไม่เหมือนการแสดงเพราะเขาคาดหวังว่าจะเห็นการแสดงที่ฉาก แสง เสียงที่ตื่นตาตื่นใจ ทำให้เกิดความเบื่อขึ้นในบางช่วงบางตอนของการแสดง แต่ผู้ชมอีกหลายท่านเข้าใจและพอใจที่งานชุดนี้เป็นการแสดงที่มีความเรียบง่าย เพราะทำให้เข้าใจประเด็นในการแสดง สนุกและไม่น่าเบื่อ โดยเฉพาะเมื่อจบการแสดงทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจศิลปะการแสดงโขนได้อย่างชัดเจนและรวดเร็วภายในเวลา 1 ชั่วโมง

"*ก็ใส่เสื้อยืด กางเกงวอร์ม เปิดไฟเคลียร์แล้วก็เล่นไป แค่นั้นก็โอเคแล้วเพราะเรา touching ตัวเขาเราไม่ได้ดูโขนแบบเต็มรูปแบบ แต่เขาชวนไปรู้จักกับโขน รู้จักตัวเขาข้างใน ซึ่งนี่เป็นเสน่ห์ของเขา*"

(วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2553)

"*พิเชษฐ์เป็นคนลุ่มลึก ฝีมือดี ไม่ต้องใช้เครื่องปรุงแต่งมาก แสงหวือหวา เป็นเครื่องปรุงช่วยคนไร้ฝีมือให้ดูดีขึ้น(ประกวดนางงามใช้แสงเยอะเพื่อปกปิดริ้วรอย) คิดง่ายๆบางคน ไม่ต้องใส่เพชรพลอยก็ดูดี บางคนต้องใส่เพชรเต็มตัว เพื่อให้คนอื่นเขานับถือ แต่หากจัดวางไม่ดีก็ทุเรศได้*"

(ภัทราวดี มีชูธน, สัมภาษณ์, 9 มีนาคม พ.ศ.2553)

ภาพประกอบที่ 82 – 83 การแสดง PICHET KLUNCHUN AND MYSELF

5.7 “ฉุยฉาย”
ผู้สร้างผลงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

เนื้อหาในการแสดง

ฉุยฉายตอนนี้เป็นการแสดงโขนตอนตับนางลอย ที่จะแสดงให้เห็นท่ารำที่งดงาม ขณะที่นางเบญกายแปลงกายเป็นนางสีดาปลอม (หลังจากไปแอบดูนางสีดาในสวน) ตามคำสั่งของทศกัณฐ์ผู้เป็นลุงได้ เพื่อจะทำอุบายแสร้งว่านางสีดาได้ตายแล้ว จึงลอยน้ำผ่านที่หน้าพลับพลาที่ประทับของพระราม เพื่อพระรามจะได้เลิกทัพกลับกรุงอโยธยา

ผลงานชิ้นนี้ไม่ได้แสดงเนื้อตามเนื้อเรื่องว่าใคร ทำอะไร ที่ไหน อย่างไร ตามเรื่องอย่างละเอียดถี่ถ้วนแต่การแสดงชิ้นนี้จะแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นของตัวละครที่เปลี่ยนไปตลอดเวลา

แนวความคิด

ฉุยฉายในความหมาย คือ การเปลี่ยน เปลี่ยนจากคนเก่าเป็นคนใหม่ แต่สิ่งที่ยังคงอยู่ก็คือ จิตวิญญาณของตัวละครเดิม ฉะนั้นสิ่งที่เปลี่ยนจึงเป็นเพียงภายนอกเท่านั้น ดังนั้นพิเชษฐจึงหยิบประเด็นของการ “*เปลี่ยน*” มาใช้เพื่อเน้นสื่อความหมายในการแสดง การเปลี่ยนจึงไม่ใช่แค่การเปลี่ยนร่างเท่านั้นแต่ยังเป็นการเปลี่ยนจากสิ่งเก่าไปสู่สิ่งใหม่ด้วย ทั้งการเปลี่ยนภายนอกของตัวละคร และการเปลี่ยนภายในของตัวนักแสดง ซึ่งจะต้องถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกภายใน ออกมาสู่การเคลื่อนไหวของร่างกาย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลวิธีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

ด้วยแนวความคิดของการเปลี่ยนนี้เองทำให้การใช้แสงในการแสดงจับแนวคิดของคำว่า “เปลี่ยน” ให้ชัดเจนและต้องทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลง หากเป็นการแสดงทั่วไปนั้นแล้ว ฉากที่แสดงให้เห็นการเปลี่ยนก็มักใช้ไฟ strobe เพื่อให้เสมือนว่าเกิดอภินิหารเกิดขึ้น แต่ในการแสดงชิ้นนี้ไม่ได้ใช้แสงเช่นนั้น เพราะผู้สร้างงานเล็งเห็นว่าการเปลี่ยนเป็นการเปลี่ยนของตัวละคร นักแสดงต้องใช้ความสามารถที่จะสื่อออกมาถึงการค่อยๆ กลายเป็นสิ่งใหม่ ซึ่งการเปลี่ยนแต่ละครั้งจะซ่อนความลึกลับและความเป็นอื่นของสิ่งที่ตัวละครกำลังเผชิญอยู่ โดยไม่จำเป็นต้องสร้างเทคนิคพิเศษหรือฉากอลังการ

ภาพประกอบที่ 84 - 85 การใช้แสงในการแสดงฉุยฉาย

ลักษณะของไฟที่เหมาะสมจะให้แสงในการแสดงเช่นนี้ ควรเป็นไฟชนิดที่มีเลนส์ อย่างเช่น profile ซึ่งจะสามารถปรับโฟกัสของแสง ความกว้างของลำแสงได้ตามความต้องการ การใช้ smoke ในการแสดงจะยิ่งช่วยให้เห็นทิศทางและขนาดของลำแสงที่ชัดเจน

การใช้แสงในลักษณะนี้เป็นการสร้างพื้นที่ให้กับนักแสดงแต่ละคน ฉะนั้นช่วงที่นักแสดงค่อยๆเดินเข้าหาแสง หรือช่วงที่นักแสดงค่อยๆเดินออกจากแสง ก็จะเกิดเป็นการสร้างพื้นที่เก่าและพื้นที่ใหม่อยู่ตลอดเวลา นอกจากนี้ยังเสมือนเน้นในสิ่งที่ต้องการให้ผู้ชมเห็น และยังบังคับผู้ชมทางอ้อมให้ตั้งใจสังเกตสิ่งที่จะเกิดการเปลี่ยนแปลงต่อไปในการแสดง

ภาพประกอบที่ 86 - 88 การเคลื่อนที่ เข้า – ออก จากแสงเป็นการสร้างพื้นที่ใหม่ให้กับนักแสดง

ตำแหน่งของการจัดวางไฟ(position) นอกจากจะทำให้เกิดองค์ประกอบที่สวยงามบนเวทีแล้วยังสามารถทำให้แสงเกิดความเคลื่อนไหว(movement) ได้ เพื่อทำให้นักแสดงเกิดพื้นที่ใหม่บนเวที ยกตัวอย่างเช่นเมื่อส่องไฟลงมาเป็นจุด 12 ดวง อาจใช้วิธีการลดให้เหลือเพียง 7 ดวง 3 ดวง หรือ 2 ดวงก็ได้ แล้วใช้การเปลี่ยนพื้นที่ให้แสงที่เป็นจุดต่างกัน

เพื่อสร้างพื้นที่ในการแสดงที่แตกต่างกันด้วย และสามารถเพิ่มความกว้างของพื้นที่แสดงด้วยการรวมแสงให้เป็นจุดไปที่มีความกว้างขึ้นจากเดิม ฉะนั้นทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของแสงโดยที่แสงไม่ต้องเปลี่ยนสีหรือเปลี่ยนทิศทาง แม้ว่าแสงจะมาจากทิศทางเดียว คือ ส่องจากด้านบนศีรษะนักแสดงก็ตาม

> *"ใช้แสงแบบมินิมอลและลดทอนตัดส่วนเกินที่ไม่จำเป็นออกแล้ว แสงส่งเสริมตัวแสดงและสิ่งที่เป็นหัวใจสำคัญ ถ้าไม่ถามเรื่องแสงแบบเจาะจงก็จะลืมเรื่องแสงไปเลย ซึ่งเป็นสิ่งที่ดีเพราะเราเข้ามาดูการแสดงองค์รวม ถ้าแสงเด่นและเตะตาคนดูมากกว่าสารที่ดำเนินอยู่คงผิดหลักการทำไฟที่ดีเพื่อ การแสดงมันเลยไปได้ลงตัวกับรูปแบบการแสดงและการเลือกใช้ร่างกายของพี่พิเชษฐ ถึงแม้บางครั้งเราว่าการใช้แสงสามารถเพิ่มมิติและเล่นบางอย่างเพิ่มได้"*
>
> (ดุจดาว วัฒนปกรณ์. สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553)

จะเห็นว่าแสงในการแสดงฉุยฉายนั้นเป็นการออกแบบแสงในการแสดงอีกวิธีการหนึ่งซึ่งไม่จำเป็นที่จะต้องใช้เทคนิควิธีการที่ซับซ้อน เพียงแต่นักออกแบบแสงต้องสามารถจับประเด็นของการใช้แสงผ่านกระบวนการคิดที่ที่เหมาะสมแล้ว แสงก็จะช่วยสื่อความหมายต่อการแสดงนั้นๆได้เป็นอย่างดี

5.8 " I AM A DEMON "
ผู้สร้างผลงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

เนื้อหาในการแสดง

เป็นการนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับ "ตัวละครยักษ์" ในการแสดงโขนซึ่งมีเส้นทางการดำเนินเรื่องตั้งแต่การฝึกฝนว่าการเป็นโขนยักษ์ต้องฝึกฝนสิ่งใดบ้าง ซึ่งแฝงด้วยความสัมพันธ์ของครูผู้ถ่ายทอดศิลปะการเต้นโขนกับศิษย์ที่เป็นผู้แสดงอยู่บนเวที ไปจนถึงทัศนคติของนาฏศิลป์ไทยในมุมมองของพิเชษฐ กลั่นชื่น ซึ่งทำให้เขากลายเป็น I AM A DEMON

แนวความคิด

เพื่อให้เห็นถึงการฝึกโขนที่พิเชษฐได้รับการฝึกฝนอย่างหนัก การทำท่าเดิมซ้ำๆ ฝึกฝนจนกลายเป็นความคุ้นชิน และในการแสดงได้ใช้เทปวีดีโอบันทึกคำสัมภาษณ์ในช่วงที่ครูของเขา(ไชยยศ คุ้มมณี)ยังมีชีวิตอยู่เข้ามาร่วมกับการแสดงบางจังหวะ ทั้งที่เป็นภาพและเสียงเพื่อทำให้เกิดความรู้สึกเสมือนว่ามีครูของเขาอยู่ข้างๆบนเวทีตลอดการแสดง

กลวิธีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

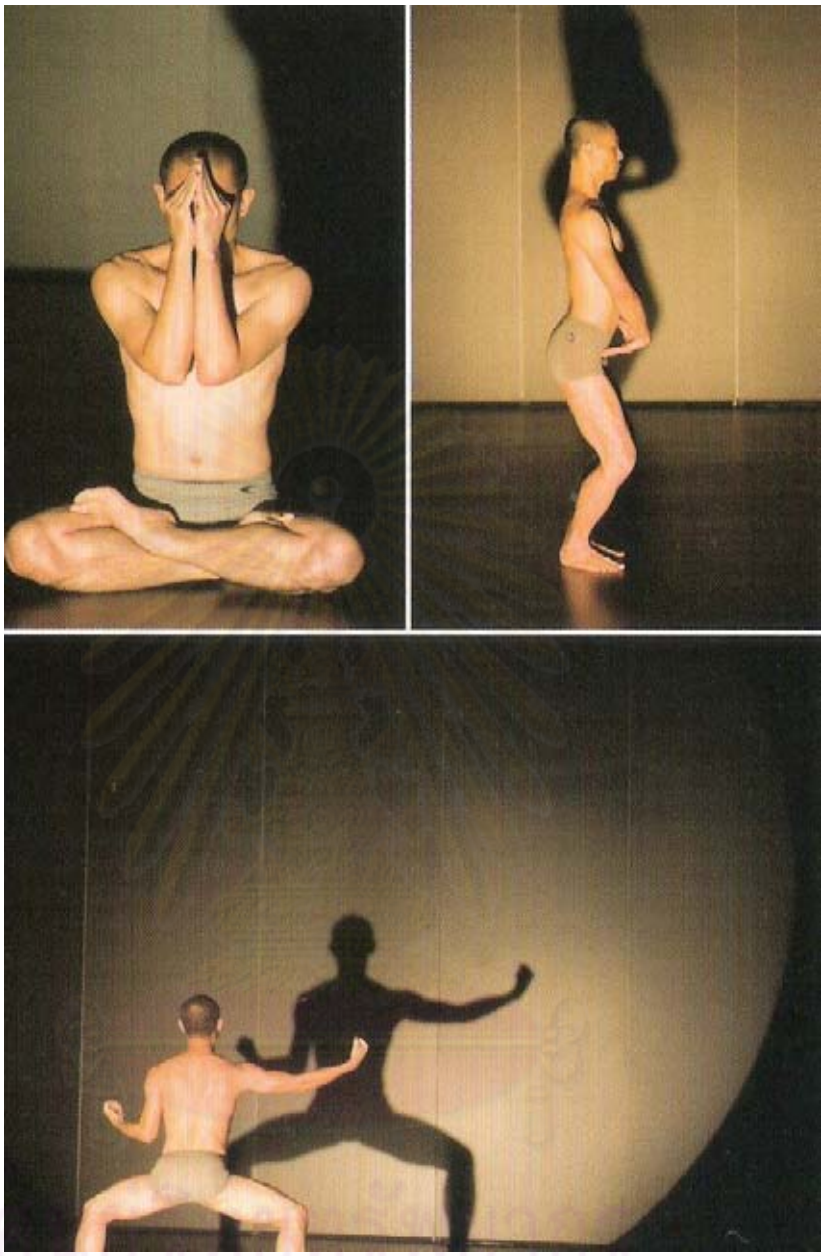
ความสำคัญของการแสดงคือความต้องการให้ผู้ชมได้เห็นวิธีการฝึกโขนตัวยักษ์เห็นกล้ามเนื้อต่างๆที่ถูกใช้อย่างหนักจนเกิดร่างกายเกิดความคุ้นเคย ฉะนั้นเมื่อผู้แสดงจึงสวมกางกางขาสั้นรัดรูปเพียงตัวเดียว แสงจึงมีส่วนสำคัญในการสร้างมิติของนักแสดงและสร้างพื้นผิวบนตัวนักแสดงผ่านการตกกระทบกับกล้ามเนื้อมัดต่างๆของผู้แสดง ซึ่งช่วยให้เห็นถึงการเกร็งกล้ามเนื้อที่ถูกใช้งานอย่างหนัก จนไปถึงความสวยงามที่เกิดขึ้นจากการฝึกฝนของท่าทางต่างๆ โดยไม่ต้องมีเสื้อผ้ามาปกคลุม แสงจึงมีส่วนอย่างมากในการช่วยขับเงาให้นักแสดง เน้นท่วงท่าลีลาให้โด่ดเด่นขึ้น ช่วยให้เกิดมิติที่น่าสนใจเพราะแต่ดั้งเดิมแล้วลักษณะการแสดงโขนนั้นจะเป็นไปในรูปแบบสองมิติ แสงสว่างจึงเข้ามามีส่วนในการสร้างมิติที่สามขึ้นมาให้กับตัวนักแสดง

> *“พิเชษฐเขามีความงาม ในเนื้องานของพิเชษฐแล้ว แม้ว่าพิเชษฐจะเปิดไฟสว่างๆเล่นก็น่ามอง เพราะเขามีกล้ามเนื้อที่สวยงาม คืองานไทยสมัยก่อนเขาจะถอดเสื้อให้เห็นกล้ามเนื้อเห็นเกลียวเวลารำ ดังนั้นแค่ถ้าไฟสว่างก็ชอบ เพียงแต่ว่าบางทีที่เขาต้องการสื่อสารบางอย่างอย่างเช่นแสงและเงา การตกกระทบเห็นครึ่งไม่เห็นครึ่งนั่นคือเทคนิคตามเรื่องของเขา ก็เลยชอบงานพิเชษฐที่แสงไม่เยอะมากหมายถึงว่าไม่ต้องมีลูกเล่นมาก พิเชษฐเขามีกล้ามเนื้อที่สวยงาม มี Inner มี energy หรือพลังที่จะสื่อสาร พิเชษฐเล่นกับคบเพลิงก็ยังสวย จุดเทียนเล่นก็สวย แสงจากพระจันทร์ส่องมาก็สวย เพราะมันคือเนื้อในของพิเชษฐจริงๆ กับแสงจากธรรมชาติ เพราะมันเล่นกับความจริงของเขา มันไม่ได้ปรุงแต่ง ไม่ต้องมีชุด เสื้อผ้าเต็มที่ แต่นี่เกลี้ยงๆ จุดคบจุดเทียนเล่นก็น่ามอง ลมพัดไหวๆ ก็เป็นเงา เหงื่อออกก็สวย มันก็เลยไม่ต้องเยอะ”*
>
> (วรรณศักดิ์ ศิริหล้า, สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2553)

ทิศทางของแสงในการแสดงชุดนนี้จะเปลี่ยนไปตามการเคลื่อนที่ในแต่ละช่วงแต่ละตอนของการฝึกในท่าต่างๆ การเปลี่ยนแปลงนั้นเป็นไปอย่างช้าๆ บางครั้งช้ามากจนผู้ชมอาจจะไม่ได้สังเกตการเปลี่ยนทิศทางของแสงที่เกิดขึ้น

ภาพประกอบที่ 89 ทิศทางของแสงมีผลกับท่าทางและช่วยให้เห็นกล้ามเนื้อที่สวยงามของนักแสดง

ที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือเรื่องของเงา เมื่อแนวคิดของการแสดงต้องการให้ในระหว่างแสดงเกิดเงาที่เสมือนเป็นเงาของครูอาจารย์ที่ฝึกสอนท่ารำอยู่ จึงต้องให้ความสำคัญของการเลือกใช้อุปกรณ์ส่องสว่างที่เหมาะสม ซึ่งการใช้แสงส่องสว่างที่จะทำให้เกิดเงาที่คมชัดนั้นจำเป็นจะต้องเลือกใช้อุปกรณ์ที่มีเลนส์และสามารถปรับระยะโฟกัสได้ ในการแสดงชุดนี้จึงใช้ไฟประเภท profile ทั้งนี้ขนาดของเงาก็จะขึ้นอยู่กับระยะทางของตำแหน่งไฟกับผู้แสดงด้วยเช่นกัน



ภาพประกอบที่ 90 การเลือกใช้อุปกรณ์ทำให้เกิดเงาทางด้านหลังเสมือนเป็นตัวละคร
อีกตัวหนึ่งบนเวที ซึ่งพิเชษฐ แทนครูของเขา

ภาพประกอบที่ 91 – 92 การใช้projector ในการแสดง I AM A DEMON

ในการแสดงชุดนี้ยังมีการใช้มัลติมีเดียเข้ามาร่วมด้วยส่งผลให้ในขณะที่ฉาย projector ไปบนเวทีนั้นเมื่อนักแสดงเดินผ่านภาพที่ฉายมายังเวที ก็จะทำให้ภาพนั้นมาทาบบนตัวของผู้แสดงเสมือนเป็นฉากรับแต่จะให้ความรู้สึกที่มีมิตินูนยื่นออกมาจากการฉายบนจอที่แบนราบ และเกิดภาพที่ถูกตั้งคำถามและมองย้อนกลับไปเมื่อผู้แสดงมองดูภาพของตัวเองในอดีตที่ถูกฉายอยู่ด้านหลัง

“งานของพิเชษฐเป็นงานคิดนอกกรอบ ทำให้เห็นว่าสิ่งเดียวกันเราสามารถมองได้ในมุมอื่นๆ ซึ่งมีงานที่พี่ชอบและไม่ชอบ ส่วนใหญ่ที่ดูจะเป็นไฟที่น้อยมาก เรียบๆ ซึ่งถูกทางแล้ว เพราะตัวนักแสดงมีคอนเทนท์(content)และควอลิตี(quality)

ที่แน่นแล้ว ดูน้อยแต่ฉลาดใช้ ซึ่งใช้น้อยสอดรับกับลักษณะงานของเขา ที่ไม่ได้พึ่งพาเสื้อผ้าของประดับที่รกรุงรัง ซึ่งเป็นรสนิยมที่เหมาะกับงานแต่ละชิ้นของเขา พูดได้ว่าง่ายและงาม"

(ประดิษฐ์ ปราสาททอง. สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2553)

5.9 "พระฆเณศร์เสียงา" ผู้สร้างผลงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

เนื้อหาในการแสดง

เหตุเพราะพระอิศวรตรัสสั่งให้พระพิฆเณศร์ผู้เป็นบุตรคอยทำหน้าที่เฝ้าทวารบาลไว้มิให้ผู้ใดรบกวน แต่ครั้นเมื่อถึงเวลารามปรศุมีความต้องการจะขอเข้าเฝ้าพระอิศวร และเนื่องจากรามปรศุเป็นคนโปรดของพระอิศวรและเคยตรัสสั่งว่าจะเข้าพบเมื่อใดก็ได้จึงได้ถูกพระพิฆเณศร์ห้ามไว้และเกิดการทะเลาะต่อสู้กัน

แนวความคิด

การแสดงชุดนี้เป็นการนำเอาบทประพันธ์ในรัชกาลที่ 6 ที่เป็นบทแบบประเพณีดั้งเดิมผสานเข้ากับรูปแบบการแสดงของพิเชษฐ พระพิฆเณศร์เสียงา ไม่ใช้การเล่าตำนานการเสียงาของพระพิฆเณศร์ แต่เป็นการสะท้อนให้เห็นสิ่งที่เรา กำลังเผชิญอยู่ในสังคม ปัจจุบัน คือ การบิดเบือนความจริง ปกปิด และการหลงในอำนาจ เมื่อผู้รับสารเปลี่ยน สารที่ส่งก็ต้องเปลี่ยน ผู้ส่งสารก็ต้องเปลี่ยน สะท้อนถึงเป็นประเด็นการต่อสู้กันเมื่อต่างฝ่ายต่างทำหน้าที่ของตนจนทำให้เกิดการทะเลาะกันและนำมาซึ่งความสูญเสีย ซึ่งสอดคล้องกับสถานการณ์บ้านเมืองของไทยในช่วงนี้ที่เกิดความขัดแย้งอย่างรุนแรงทางการเมืองและแสดงออกเป็นบุคคลสองฝ่ายที่มีความเห็นขัดแย้งกันคือเสื้อสีแดงและสีเหลือง และไม่สามารถหาข้อยุติได้ว่าใครผิดเพราะทั้งสองต่างต้องการแสดงออกทางความคิดเห็นทางการเมืองเช่นกัน ซึ่งการดำเนินเรื่องก็จะดำเนินตามบทร้องและพากย์ จึงเป็นการแสดงที่เสมือนมีถึง 2 เรื่องดำเนินคู่ขนานกันไป

กลวิธีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

ในการแสดงชุดนี้ชี้ให้เห็นความสัมพันธ์ของฉากและแสงในที่ส่งผลต่อกันในระหว่างการแสดง เพราะพื้นที่แสดงทั้งสามด้านถูกปิดล้อมด้วยฉากที่เป็นแผ่นสังกะสีซึ่งผู้สร้างงานต้องการแสดงออกถึงความเป็นประเทศไทย ประเทศที่มีความยากจน(Poor country) ข้อดีของการใช้แผ่นสังกะสีที่เป็นสีเงินล้อมรอบเวทีทั้งสามด้านนั้นคือ เมื่อส่องไฟที่เป็นแสงหลัก (key light) ไปที่จุดใดจุดหนึ่งของพื้นที่แสดง ก็จะทำให้เกิดการสะท้อนไปบนสังกะสีซึ่งทำให้เกิดเป็นแสงรอง (Fill light) มายังตัวนักแสดงโดยอาศัยไฟเพียงดวงเดียว ทั้งยังช่วยให้เกิดความสว่างขึ้นทั่วพื้นที่แสดงโดยที่ไม่จำเป็นต้องใช้ไฟจำนวนมาก ในขณะเดียวกันแสงก็ยังช่วยเน้นให้เห็นผิวสัมผัสของลอนสังกะสีอย่างชัดเจนขึ้นถือเป็นการสร้างมิติให้กับฉากไปพร้อมกัน

เพราะฉากไม่ได้จำกัดว่าเป็นสถานที่ใด จึงเป็นการเปิดกว้างให้ผู้ชมสามารถสร้างจินตนาการได้เองว่าสิ่งที่เห็นคืออะไร อาจแทนสังกะสีเป็นเหมือนบ้านที่ยากจนและทรุดโทรม พวกหม้อ ถัง กะละมังที่ห้อยลอยไปมาก็อาจจะเป็นองค์ประกอบของใช้ภายในบ้านก็ได้ ซึ่งผู้ชมอาจจะทำความเข้าใจว่าสิ่งที่เกิดขึ้นเรื่องราวการทะเลาะกันก็คือสิ่งที่เกิดขึ้นในบ้าน เกิดในประเทศที่เราอยู่นั่นเอง ฉะนั้นสิ่งที่ผู้ชมแต่ละคนจะได้รับคือการสร้างจินตนาการแล้วนำมาบวกเข้ากับประสบการณ์ของแต่ละคนที่มีในขณะนั้นเพื่อนำมาเชื่อมโยงเข้าไปพร้อมๆกับการชมการแสดง

ภาพประกอบที่ 93 ฉากที่เป็นสังกะสีในการแสดงเรื่องพระพิฆเณศร์เสียงา

ข้อดีของการออกแบบฉากให้เป็นสังกะสีอีกประการหนึ่งคือ เมื่อแสงตกกระทบไปที่เสื้อของนักแสดง แสงบนเสื้อของนักแสดงก็จะสะท้อนต่อไปที่สังกะสี ส่งผลให้ในฉากที่นักแสดงนำเสื้อมาพันไว้ที่มือข้างขวาด้วยสีแดงและข้างซ้ายด้วยสีเหลืองก็จะทำให้ผนังแต่ละด้านเกิดสีที่แตกต่างกันโดยสังกะสีด้านหนึ่งจะสะท้อนเห็นสีแดงส่วนอีกด้านหนึ่งสะท้อนเห็นสีเหลือง สร้างความแบ่งแยก เมื่อรวมกับการใช้ท่าทางในการแสดงก็ยิ่งเป็นการเน้นเพื่อช่วยสื่อความหมายในการแสดง

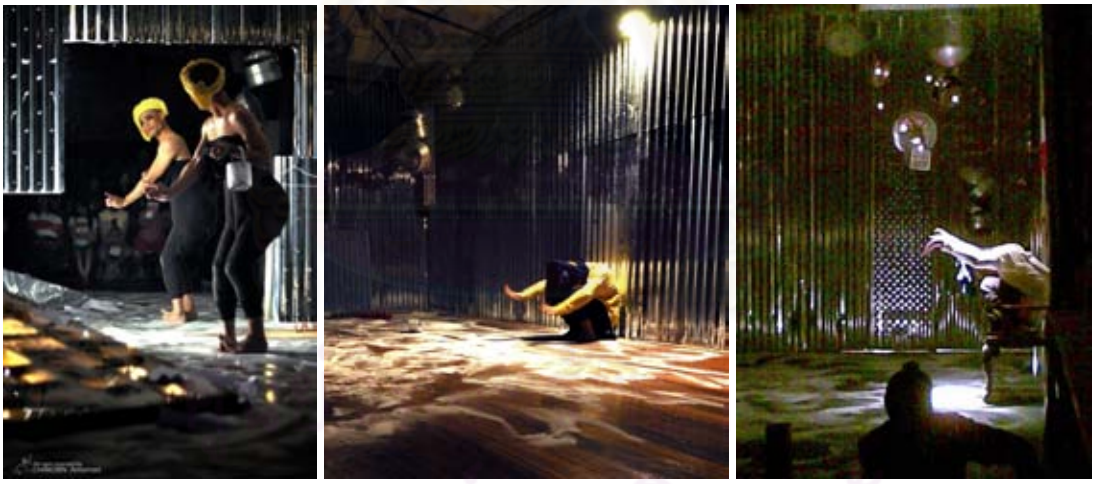
ภาพประกอบที่ 94 - 95 การแสดงเรื่องพระพิฆเณศร์เสียงา

สีของแสงก็มีส่วนช่วยต่อการสื่อความหมายในการแสดง เพราะแสงที่เกิดจากหลอดทังสเตนจะให้แสงที่ออกมาเป็นสีอมเหลือง ฉะนั้นเมื่อใช้ไฟสีแดงอีกสีหนึ่งก็สามารถใช้แทนความเป็นสองฝ่ายระหว่างสีแดงและสีเหลืองได้ การใช้ตำแหน่งไฟที่พื้นยิงไขว้ขึ้นมานั้นนอกจากจะสื่อให้เห็นการไขว้กัน ขัดกันแล้วยังทำให้เห็นเงาคนขนาดใหญ่สองฝั่งเป็นการสร้างอารมณ์ร่วมไปพร้อมกับการสื่อความหมายความหมายของการขัดแย้งที่มีอยู่ระหว่างสองฝ่าย

เพราะการใช้สังกะสีสีเงินเป็นฉากทำให้เกิดการสะท้อนของวัตถุที่ถูกแสงส่องกระทบทำให้เกิดความน่าสนใจที่ผู้วิจัยสังเกตเห็น คือ เมื่อนักแสดงหยิบเสื้อสีแดงมาส่องที่ดวงไฟที่ออกอมสีเหลืองทำให้เห็นแม้ว่าแสงที่ส่องมาจะเป็นสีเหลืองแต่ผนังทุกด้านที่เป็นสังกะสีกลับสะท้อนสีแดงให้เห็น ยิ่งให้ความเข้มของแสงมากเท่าไหร่ สีแดงที่สะท้อนก็ยิ่งมีความสว่างมากขึ้นตามไปด้วย ซึ่งช่วยเน้นการสื่อความหมายในการแสดงให้มีมากยิ่งขึ้น

การแสดงชุดนี้อาศัยการเปลี่ยนทิศทางของแสงและการเพิ่ม-ลดความเข้มของแสง เพื่อช่วยในการเล่าเรื่องและเป็นการชี้ให้เห็นว่าตัวละครที่แสดงอยู่นั้นกำลังจะเปลี่ยนไปเป็นอีกตัวละครหนึ่ง โดยไม่ต้องมีการเปลี่ยนฉากหรือปิดม่านระหว่างการแสดง

การใช้แสงในการสร้างตัวละครเกิดขึ้นให้เห็นชัดเจน โดยปรกติแล้วการใช้แสงในการแสดงนั้นบางท่านอาจมีการตีความบทละครว่าตัวละครแต่ละตัวนั้นมีสีสำหรับตัวละครอย่างไร เราจึงพบเห็นได้ทั่วไปว่าเมื่อตัวละครบางตัวปรากฏมาบนเวทีก็มักจะมาพร้อมกับแสงไฟบางสีตลอดเวลา เช่นตัวละครตัวนี้แทนด้วยสีแดง เมื่อเวลามาปรากฏบนเวทีก็มักจะมีสีแดงปรากฏออกมาด้วย หรือเมื่อแทนด้วยสีฟ้า เมื่อนักแสดงคนนั้นออกมาบนเวทีแสงก็จะเป็นโทนสีฟ้าหรือสีเย็นเป็นต้น แต่ในการแสดงพระพิฆเณศร์นี้มีการใช้แสงเพื่อสร้างตัวละครขึ้นมาโดยไม่ต้องมีนักแสดง อย่างเช่น ไฟดวงเล็กๆที่ติดอยู่กับหม้อ ถัง กะละมัง ที่ลอยอยู่เหนือหัวนักแสดง สามารถใช้แทนตัวละครของพระศิวะ ที่กำลังตรัสสั่งสอนรามปรศุอยู่ด้วยการเปลี่ยนความเข้มของแสงขึ้นลงตามคำร้องของเพลง ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในขณะที่ทุกสิ่งทุกอย่างบนพื้นที่แสดงหยุดนิ่ง ซึ่งสามารถแทนคำและอารมณ์ของพระศิวะที่มีต่อรามปรศุในเรื่องได้



ภาพประกอบที่ 96 – 98 การใช้แสงไฟดวงเล็กๆ แทนตัวละครหนึ่งในการแสดง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

"งานพิเชษฐเขา extreme มากๆในเรื่องความคิด ที่มาที่ไป กับการเล่าเรื่อง เพราะเขาทำงานกับ International ตลอด พิเชษฐเลือกไฟเป็นสัญลักษณ์บางอย่างในโชว์ ไม่ใช่แค่ lighting ธรรมดาที่ให้ความสว่าง แต่ให้แสงเป็นอะไรตามในสิ่งที่เขาต้องการ งานของเขามี layer มีน้ำหนัก มีspace อย่างไรก็แล้วแต่ในฐานะที่เป็นผู้ชมพี่ไม่ได้ให้ความสำคัญที่จะดูมากไปกว่าตัวพิเชษฐที่กำลังแสดง"

(มานพ มีจำรัส. สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2553)

"ภาพที่ผมเคยเห็นกับนาฏศิลป์ไทยคือ ปล่อยไฟสว่างครั้งเดียว พอออกฉากก็ปิดไฟ แต่ผมผ่านละครเวทีที่มันต้องมีแสงเฉพาะจุด มีเปลี่ยนแสง มีเปลี่ยนสี พอมาร่วมงานตรงนี้ผมว่ามันต่างกันตรงรูปแบบการนำเสนอกับทิศทางของผู้กำกับ เผอิญว่าทิศทางของพี่พิเชษฐที่เขาอยากได้จะออกไปในเชิงของ artistic ค่อนข้างเยอะ มันเลยมีการเล่าเรื่องราวจากนักแสดง เล่าเรื่องราวจากนักเต้น จากสิ่งของ จาก props บนเวที การเล่าเรื่องราวจากบรรยากาศของเสียง และบางครั้งก็จะเล่าเรื่องราวจากแสง มันแตกต่างกันว่าเราจะนำตัวไหนไปเล่าเรื่องราวให้ได้ meaning, feeling ที่เราต้องการมากที่สุด"

(สุนนท์ วชิรวราการ, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2553)

"แสงครั้งนี้มีประสิทธิภาพในเชิงความหมายมาก การสร้างแสงเงาให้เห็นบางส่วนและไม่ให้เห็นบางส่วยช่วยลดทอนรายละเอียดของ ความเป็นมนุษย์ เกิดเส้นและฟอร์มที่นำไปสู่จินตนาการที่ไกลกว่าสิ่งจริงที่กำลังเกิดขึ้น ความคิดเห็นของเรา เรามีทั้งแบบที่ชอบแบบที่มันเป็นและแบบที่ไม่ค่อยถูกใจ เราชอบมากกับการใช้ไฟไซด์น้อยๆแล้วเลือก scope ให้เห็นเพียงบางส่วนของร่างกาย จะติดตรงที่บางทีสารมันชัดเกินไป หมายถึงซ้ำกันไปมาเช่น เมื่อมีร่างกายที่บอกชัดแล้ว มีวัตถุที่สร้างความชัดเจนมากแล้ว ก็ยังมีสารจากแสงที่พาไปทางเดียวกันทั้งหมดอีก เราเลยว่าแบบนี้มันมากไป ทำให้งานดูไม่มีมิติเพื่อให้คนดูมีที่กระทบชิ่งเวลาชมงาน และเมื่อทุกอย่างสารชัดหมดแล้ว มันเก็ตสารตั้งแต่แวบแรกที่ไฟขึ้นแล้ว แต่เรื่องยังอยู่ตรงนั้นอีกนานกว่าจะมีมูปเม้นท์เชิงแสงอีกที เราว่ามันไม่ผิดนะ แต่เราว่ามันน่าจะมีอะไรให้วิ่งเล่นดูระหว่างซีเคว้นซ์นั้นได้บ้าง มันเป็นแบบนี้บางอัน"

(ดุจดาว วัฒนปกรณ์. สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553)

แสงมีความสำคัญต่อท่ารำ เพราะการจำกัดแสงเฉพาะที่จะทำหน้าที่เหมือนมุมกล้องในการถ่ายทำภาพยนตร์ที่จะสามารถกำหนดสายตาของผู้ชมได้ว่าต้องมองไปที่พื้นที่ส่วนใดของการแสดง ในช่วงท้ายของการแสดงนักแสดงจะนั่งยองๆแล้วเก็บศีรษะที่ถูกคลุมด้วยผ้าสีน้ำเงินโน้มลงลงเหมือนไม่ให้เห็นส่วนอื่นนอกจากมือที่กำลังรำอยู่ ก็บังคับสายตาของผู้ชมให้สนใจที่ท่าทางของมือที่กำลังรำอยู่นั่นเอง

ภาพประกอบที่ 99 - 100 การใช้แสงเฉพาะจุดเพื่อให้ผู้ชมหันความสนใจไปที่มือที่ออกท่ารำที่สื่อความหมายต่อการแสดง

เพราะการแสดงชุดนี้เสมือนเป็นการแสดงสองเรื่องคู่ขนานกันไป นั่นคือเรื่องของพระพิฆเณศร์กับรามปรศุและอีกเรื่องคือเสื้อสีแดงกับเสื้อสีเหลือง ซึ่งหากฟังเฉพาะดนตรีการร้องการพากย์ก็จะได้เรื่องของพระพิฆเณศร์กับรามปรศุหากมองด้วยตาชมการแสดงก็จะได้เรื่องของเสื้อสีแดงกับเสื้อสีเหลือง ฉะนั้นหากผู้ชมฟังดนตรีและชมการแสดงไปพร้อมกันก็จะทำให้ทราบเนื้อเรื่องทั้งสองเรื่องไปพร้อมกัน

สิ่งที่จะเกิดปัญหาต่อการแสดงชุดนี้คือ การมีส่วนร่วมกับสถานการณ์ เพราะเมื่อการแสดงที่มีการเปลี่ยนเวลา เปลี่ยนสถานที่ เปลี่ยนกลุ่มผู้ชม ก็จะทำให้การสื่อความหมายในการแสดงเปลี่ยนไป ยกตัวอย่างเช่นการแสดงชิ้นนี้เมื่อนำไปแสดงที่ต่างประเทศ กลุ่มผู้ชมหรือกลุ่มผู้ที่ร่วมกับสถานการณ์บ้านเมืองของไทยนั้นเป็นไปได้น้อย ซึ่งอาจเป็นปัญหาต่อการทำความเข้าใจเนื้อเรื่องที่แฝงอยู่

5.10 “ศึกแสงอาทิตย์”
ผู้สร้างผลงาน พิเชษฐ กลั่นชื่น

เนื้อหาในการแสดง

แสงอาทิตย์ผู้เป็นลูกพระยาขร ได้รับคำสั่งจากทศกัณฐ์ให้ยกทัพไปรบกับพระราม พร้อมกับจิตไพรีผู้เป็นพี่เลี้ยง แสงอาทิตย์มีของวิเศษคือแว่นแก้วสุรกานต์ที่ส่องผู้ใดก็ต้องตาย และได้ฝากไว้ที่พระพรหม แต่ภิเพกทราบความลับนี้จึงได้ทูลให้พระรามส่งองคตแปลงเป็นจิตไพรีไปเอาแว่นแก้วมาก่อนที่กัพของหระรามจะไปออกรบกับทัพของแสงอาทิตย์

เมื่อแสงอาทิตย์รบกับพระรามและเพลี้ยงพล้ำ จึงคิดว่าอาวุธทั้งหลายคงใช้ไม่ได้ จึงให้จิตไพรีขึ้นไปเอาแว่นวิเศษจากพระพรหม แต่ก็พบว่าได้เสียทีแก่ศัตรูออย่างไรก็ตาม แสงอาทิตย์ก็ไม่ย่อท้อและพยายามต่อสู้จนสุดความสามารถ จนสุดท้ายแสงอาทิตย์ก็ต้องศรพรหมมาสตร์ของพระรามและตายในที่สุด

(ที่มาจาก สูจิบัตรการแสดง)

แนวความคิด

เราทุกคนเติบโตมาในสังคมแบบจารีตประเพณี เราสามารถทำได้ทุกอย่างตามสิ่งที่เราต้องการ แต่มีบางอย่างที่เราไม่สามารถกระทำได้ หรือทำแล้วมักจะมีปัญหา คือการกระทำที่เกิดขึ้นและคิดด้วยตัวเราเอง เราได้โอกาสที่จะแสดงออก แต่การแสดงออกนั้นต้องไม่เกิดขึ้นจากความคิดของเรา ทุกอย่างต้องอยู่ใต้ความต้องการของผู้นำ ผู้ใหญ่ ผู้มั่งมี ผู้รู้ และผู้มีพระคุณ ศึกแสงอาทิตย์เป็นงานที่สร้างขึ้นอย่างอิสระ เราต้องการให้สังคมแยกความจริงกับความเชื่อออกจากกันด้วยเหตุและผล

ในการแสดงครั้งนี้ ได้นำเรื่องราวของรามเกียรติ์ตอนศึกแสงอาทิตย์มาเป็นตัวกลางในการนำเสนอ ให้เห็นความจริงที่เกิดขึ้นสังคมจาก ความไว้วางใจและขอบคุณ จากความชอบธรรมบนพื้นฐานของเหตุและผลและใช้การแสดงตอนศึกแสงอาทิตย์เป็น สื่อในการถ่ายทอดความประสงค์ของเรา เพราะเราเชื่อว่าวัฒนธรรมและศิลปะ มักจะเติบโตพร้อมกับเวลาและสังคม

เป็นการแสดงโขนที่ต้องการบอกเล่าเรื่องราวของความเป็นจริงที่เกิดขึ้นในสังคม ให้เห็นว่า ขณะนี้ทุกคนกำลังเบื่อหน่ายกับความขัดแย้ง การสู้รบของกลุ่มคนที่มีความเห็นแตกต่างกัน ถึงขนาดที่ตัวละครก็ยังเบื่อหน่ายที่จะต้องมารบราฆ่าฟันกันอยู่ตลอดเวลา

กลวิธีการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดง

จุดเด่นของการแสดงศึกแสงอาทิตย์นั้นคือ ช่วงที่แสดงการรบนั้น ไม่ได้มีการโชว์กระบวนท่าในการรบเพื่อแสดงให้เห็นความอลังการยิ่งใหญ่ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการแสดงโขน แต่มีการสร้างสรรค์การรบขึ้นมาใหม่ด้วยให้นักแสดงทุกคนหยุดนิ่งบนเวที ฉะนั้นแสงจึงต้องทำหน้าที่เพื่อช่วยส่งเสริมการแสดงตามการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงที่เปลี่ยนไป จากความสว่างของแสงบนเวทีที่กำลังดำเนินตามเนื้อเรื่องที่เกิดขึ้นจึงค่อยๆลดลงเหลือเพียงความมืดหม่นของสีครามที่ส่องจากด้านหลัง จนทำให้นักแสดงเป็นเงามืด(silhouette) เสมือนเป็นภาพที่หยุดนิ่งบนเวที ในช่วงเดียวกันนั้นเองผู้พากย์บทเจรจาก็ออกมาบรรยายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในการสู้รบของทั้งสองฝั่ง อาจเรียกว่าเป็นเทคนิคการใช้ภาพนิ่งเล่าเรื่องหรือภาพนิ่งมีชีวิต (Tableau vivant[10])

ภาพประกอบที่ 101

ภาพประกอบที่ 102

[10] คำว่า Tableau vivant (ตาโบล วิวอง) เป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดง โดยนักแสดงทำท่าทางเป็นภาพนิ่งบนเวที ไม่เคลื่อนไหว ไม่พูดจา ให้ความรู้สึกต่อผู้ชมคล้ายการดูภาพถ่าย ภาพวาด หรืออนุสาวรีย์ ผู้ชมจะจินตนาการต่อจากภาพที่เห็น

ภาพประกอบที่ 103

ภาพประกอบที่ 101 - 103 การใช้แสงในการแสดงตอนการสู้รบให้มีความสว่างที่น้อยลง เพื่อสร้างจินตนาการของผู้ชมให้เปิดกว้างจากการฟังมากกว่าการมองเห็น

การทำให้แสงมืดลงเช่นนี้ทำให้ผู้ชมเกิดความตั้งใจในการรับสารด้วยหู คล้ายกับการบังคับให้ผู้ชมฟังมากกว่าการรับสารด้วยการมองเห็น การใช้วิธีเช่นนี้ไม่ได้เป็นการปิดตาของผู้ชมในการมองเห็นแต่สามารถทำให้ผู้ชมเกิดการมองเห็นที่ชัดเจนยิ่งขึ้นด้วยจินตนาการในความคิดของผู้ชมเองผ่านการตีความจากการฟัง เกิดวิธีการในการเปลี่ยน Source หรือเปลี่ยนสื่อในการส่งสารได้แนบเนียนและยังคงทำให้การส่งสารสามารถดำเนินต่อไปได้อย่างต่อเนื่อง อีกทั้งยังสามารถสื่อความหมายของตัวละครในการแสดงได้ด้วยว่าเกิดความเศร้าสลดและเบื่อหน่ายต่อการสู้รบจนท้ายที่สุดนักแสดงแต่ละคนก็เดินกลับเข้าฉากไปเหลือไว้เพียงแต่ผู้พากย์การแสดงเท่านั้น

นอกจากการใช้แสง แสดงในช่วงนี้แล้วยังในช่วงกลางของการแสดงได้เปลี่ยนไฟจากการแสดงเป็นไฟเคลียร์ในโรงละครที่สว่างเหมือนว่าจบการแสดง แล้วนำเอานักแสดงผู้ที่กำลังเล่นอยู่นั้นมานั่งพูดคุยแบบเปิดใจ เหมือนเป็นการสัมภาษณ์ทอล์กโชว์กับผู้ชม โดยพูดเกี่ยวกับข้อมูลส่วนบุคคลของคนที่ทำหน้าที่ต่างๆในการแสดง ทั้งเรื่องอายุ การทำงาน รวมไปจนถึงประเด็นความคิดเห็นทางการเมืองที่เกี่ยวกับความขัดแย้งแก่งแย่ง และสู้กันระหว่างกลุ่มคนเสื้อเหลืองและเสื้อแดง การพูดคุยตรงนี้ทำให้ผู้ชมเกิดความคิดแลกเปลี่ยนและตั้งคำถามกับสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นในสังคมที่กำลังเกิดความขัดแย้งทางการเมืองด้วยสีเสื้อไม่ว่าจะเสื้อเหลืองหรือเสื้อแดงก็ตาม สิ่งที่ได้ก็คือนักแสดงทุกคนในฐานะที่เป็นคนในสังคมที่ไม่ใช่ตัวละครในเรื่อง

ต่างเกิดความรู้สึกเบื่อหน่ายต่อความเห็นที่ขัดแย้งกัน การต่อสู้รบกันในสังคม ซึ่งนำไปสู่การแสดงที่ทำให้ตัวละครในเรื่องที่ต้องแสดงฉากสู้รบนั้นไม่ต้องการที่จะต่อสู้กัน ทุกคนนิ่งเฉยและเบื่อหน่าย จนในที่สุดก็เดินออกจากฉากไป เหลือเพียงผู้บรรยายที่ทำหน้าที่ในการดำเนินเรื่องที่เกิดขึ้นในการแสดงศึกแสงอาทิตย์ต่อไปเพียงคนเดียว

ภาพประกอบที่ 104 – 105 ระหว่างการแสดงนักแสดงแต่ละคนนำเก้าอี้ออกมานั่งและแสดงความรู้สึกของตนที่มีต่อสถานการณ์ทางการเมืองในฐานะที่เป็นสมาชิกคนหนึ่งในสังคม

การแสดงในวิธีนี้คล้ายกับเทคนิคการสร้างระยะห่างระหว่างละครกับผู้ชม (Verfremdung[11] / alienation effect) ซึ่งนอกจากจะดึงให้ผู้ชมรู้สึกตัวและถอยห่างจากการแสดงแล้วยังทำให้ผู้ชมเกิด “สถานการณ์ร่วม” ย้อนกลับมาถามความรู้สึกของตนเอง เป็นการคิดการสำรวจตัวเองไปด้วย แม้จะอยู่ในขณะที่มีการแสดง รวมถึงการกระตุ้นให้ผู้ชมได้ขบคิดและสนทนาเกี่ยวกับประเด็นของละครภายหลังจากที่การแสดงเสร็จสิ้นลงกับผู้อื่นอีกด้วย สิ่งนี้จึงเรียกว่าการแลกเปลี่ยน การแชร์ระหว่างพื้นที่และเวลา(Space & Time) ของผู้ชมกับสิ่งที่เกิดขึ้นในการแสดงร่วมกัน ซึ่งเป็นความแตกต่างอย่างชัดเจนระหว่างการแสดงโขนแบบดั้งเดิมที่มักจะต้องการทำให้คนดูคล้อยตามไปกับการแสดงและคอยติดตามว่าจะเกิดอะไรในการแสดงต่อไป ฉะนั้นจึงเกิดเป็นช่องว่างระหว่างการแสดงกับผู้ชมที่จะไม่นำเอาเนื้อเรื่องในการแสดงมารวมกับชีวิตจริง เพราะตระหนักได้ว่าละครก็คือละคร

> *“พี่พิเชษฐ์ เขาแสดงโขนเท่านั้นหรือ มีบ้างที่เป็นโขนและมีหลายอย่างที่เป็นการแสดงร่วมสมัย หลายอย่างเป็นการแสดงล้ำยุคที่ใช้ความรู้โขนที่พี่เขามีมาเล่าเรื่อง มานำเสนอและเขามีความรู้อื่นๆอีก ที่เก็บเกี่ยวจากประสบการณ์ชีวิตของเขาที่เขาไปพบเห็นร่วมทำงานกับศิลปินอื่นๆมา อันนี้ต้องมองเห็นให้ชัดเจน แบ่งให้ชัดเจน ไปตีขลุมว่าเป็นโขนหมดไม่ได้ มีบางอย่างใช้องค์ประกอบโขน แต่ไม่ใช่โขนก็มี ที่เป็นโขนก็มี ที่แสดงในเส้นประเพณี แต่คิดเพิ่มขยัน-ทำให้ยาก ทำให้วิจิตรขึ้น ใส่ใจ ทำให้ได้เห็นความงามที่เคยทำกันรวกๆไม่พิถีพิถัน เพิ่มการเล่าเรื่อง การจัดเวที ให้เล่าเรื่องได้ชัดขึ้น แทนที่จะเล่าแบบเดิมๆที่เหมือน รำ ทำท่าประกอบการพากย์เพลง เน้นจุดที่เขาอยากนำเสนอ อันนี้เป็นการสร้างสรรค์ของศิลปิน ที่ทำมากกว่าแบบแผนที่ไม่ใช่โขน แต่เอา element โขนมาใช้มีเยอะ หลายเรื่องทำได้ดี ดูเฟื่อง ล้ำหน้ากว่าคนดูไปบ้าง ก็ดีแล้ว ศิลปะจะได้มีคนท้าทาย คนดูก็ต้องงงบ้าง ดูสบายไปมามาก ดูที่ทำให้ต้องคิดบ้างจะได้มีตาแหลมคม”*
>
> (พรรัตน์ ดำรุง, สัมภาษณ์, 8 เมษายน พ.ศ.2553)

---

[11] Verfemdung คือ เทคนิคการแสดงของ แบร์ทอลท์ เบรคชท์(*Bertolt Brecht*) นักการละครชาวเยอรมัน วิธีการแสดงแบบนี้ต้องการทำให้คนดูรู้สึกตัวตลอดเวลาว่ากำลังชมละคร เช่น ในระหว่างการแสดงและเรื่องกำลังดำเนินไปนั้นก็ตัดขั้นการแสดงด้วยการให้นักแสดงออกมาแสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องที่แสดง ในฐานะที่เป็นคนคนหนึ่งในสังคมที่ไม่ใช่ตัวละคร เพื่อไม่ให้ผู้ชมเคลิบเคลิ้มไปตามการแสดงที่กำลังแสดงอยู่จนลืมขบคิดถึงประเด็นในสังคม

การใช้แสงในการแสดงต้องคำนึงถึงความสอดคล้องกับกลวิธีในการเล่าเรื่องและรูปแบบของการสร้างสรรค์การแสดงชิ้นนั้นๆด้วยความเหมาะสม จึงจะเกิดประโยชน์สูงสุดและช่วยเน้นกระบวนสื่อสารจากการแสดงไปสู่ผู้ชมให้มากยิ่งขึ้นและจะถือว่าการออกแบบแสงนั้นได้ทำได้ดีแล้ว

> *"ที่จริงแล้วผมต้องการใช้แสงมากที่สุดเท่าที่จะมากได้ ผมต้องการ ถ้าหากโชว์ต้องการ เพราะทุกอย่างมันขึ้นอยู่กับโชว์นั้นๆ อันที่สองคืองานของผมมันมีข้อจำกัดคือมันเติบโตในโรงละครเล็กๆ มันอาจจะเพราะว่าเราไม่มีสตางค์ก็ได้ เราเลยต้องคิดว่าทำยังไงที่จะเอาของที่มีอยู่เอามาใช้ให้เกิดประโยชน์มากที่สุดเท่าที่จะเกิดได้"*
>
> (พิเชษฐ กลั่นชื่น, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2553)

เมื่อมองภาพรวมจากการแสดงของพิเชษฐแล้วจะเห็นว่า การแสดงแต่ละชิ้นใช้เวลาในการสร้างสรรค์ที่ยาวนาน ดังนั้นการแสดงแต่ละปีจึงมีให้เห็นน้อยชิ้นแต่มีอย่างต่อเนื่อง อันเนื่องจากการแสดงในหลากหลายสถานที่ หลากหลายกลุ่มผู้ชม ก่อให้เกิดข้อจำกัดในการแสดงตลอดเวลา ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องทำการบ้านเพื่อแก้ไขชุดการแสดง ให้เกิดความลงตัวเหมาะสมกับปัจจัยที่เปลี่ยนไป นั่นเป็นเหตุที่ทำให้การแสดงในแต่ละชุดถูกพัฒนาอย่างต่อเนื่องและสามารถทำให้สามารถนำกลับมาแสดงได้ใหม่ในระยะเวลาที่ยาวนาน และสามารถสื่อสารอยู่กับผู้ชมได้อย่างเป็นปัจจุบัน ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นแนวทางที่ชัดเจนของผู้สร้างสรรค์ผลงานเองและการที่พิเชษฐมีความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยที่แน่นแล้วทำให้เกิดความสามารถที่จะเลือกใช้ความรู้และเทคนิคจากการแสดงอื่นๆ เข้ามาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากแนวทางการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาพบว่าการใช้แสงในการแสดงมีแนวทางคล้ายคลึงกับการใช้แสงในการแสดงละครเวที ซึ่งอาจจะมีปัจจัยในการใช้แสงที่มีความแตกต่างกันบ้างตามพื้นฐานทางการแสดงที่ต้องขึ้นอยู่กับพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย ทั้งในส่วนของผู้แสดง ท่ารำ ดนตรี ฉาก เสื้อผ้า ฯลฯ ซึ่งทำให้การใช้แสงในการแสดงต้องคำนึงเพื่อความเหมาะสมกับการแสดงที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งตรงกับความเห็นของผู้เชี่ยวชาญทางการละครและนักออกแบบแสงเพื่อการแสดงดังนี้

"มีความแตกต่างกัน สไตล์การออกแบบแสงของละครเวทีจะง่ายกว่าเพราะละครเวทีเป็นการแสดงที่ถูกคิดค้นขึ้นจากวัฒนธรรมตะวันตก และหลักการของแสงเพื่อการแสดงก็ถูกคิดค้นขึ้นโดยชาวตะวันตกเช่นกัน ดังนั้นหลักการและเหตุผลของการแสดงส่วนใหญ่ จึงเป็นแนวทางเดียวกัน ส่วนการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงของไทยที่มีระเบียบปฏิบัติอย่างมากมาย และเมื่อต้องมีการดัดแปลงการแสดงจากการแสดงเดิมมาเป็นร่วมสมัยนั้นจะต้องระวังเป็นอย่างมากที่จะไม่เป็นการเปลี่ยนแปลงความหมายและวัฒนธรรมดั้งเดิมของบรรพบุรุษ"

(จิรัช เอี่ยมสะอาด, สัมภาษณ์, 13 เมษายน พ.ศ.2553)

"อันนี้ไม่มีสิ่งไหนตั้งกรอบ เอาแบบนี้ ไม่ใช่อีกแบบหนึ่ง ความคิดแบบนี้โบราณ เราเป็นคนทำละคร เราไปทำโขนเราก็ใช้ความรู้สิ่งที่เรามีไปทำให้มันดีมันงาม ทุกอย่างในโลกนี้มันข้ามกรอบมาเมิร์ชเข้าหากันแล้ว แต่ที่สำคัญต้องรู้ว่ากำลังอยู่ในกรอบอะไร โขนเป็นแบบประเพณี ความรู้ของไฟละครมาเสริมแค่ไหนเพื่อทำให้มันดีขึ้น โขนอันนี้ มีการออกแบบที่ต่างไปร่วมสมัยขึ้นมา จัดไฟให้มีมิติ ช่วยเล่าเรื่องได้อีกไหม อีกอย่าง มีไฟ มีเครื่องมือพอไหม และถ้ามันเป็นสมัยใหม่หรือหลังสมัยใหม่แบบที่นักวิชาการชอบอ้าง ไฟมันก็ต้องสัมพันธ์กัน ช่วยกันทำอย่างไรให้มันดี ให้มันพิเศษขึ้น น่าดู สวยงามขึ้น แต่ต้องเข้าใจศาสตร์ เข้าใจคนดู แม่ยก (อย่างเรื่องแม่ยกโขนบ่น--ประณีประนอมหน่อยไหม--ฟังเสียงผู้ชมด้วย เพราะมันเป็นค็อมเม็นท์) ไม่ทำเพราะร้อนวิชา อยากทดลองคิดให้มาก ลองจนใช่ แล้วเห็นว่างาม"

(พรรัตน์ ดำรุง, สัมภาษณ์, 8 เมษายน พ.ศ.2553)

> "*Yes they are different. KHON is more like lighting a sort of Dance/Opera than a stage play. This requires more attention to movement and body shaping than is required for a stage play were facial visibility is most often a primary requirement. KHON is also similar to Opera in that a simple and quick moment in a stage play is replaced by a much longer period of time. In opera it is an aria and in KHON it is a dance. They are different but at the same time very similar.**"Same same but different"**.*"
>
> (Stichbury, Allan. Interview, 2 March 2010)

แม้ในปัจจุบันการออกแบบแสงเพื่อการแสดงจะขึ้นอยู่กับผู้สร้างสรรค์ผลงานเห็นหลัก ตามแนวคิดที่เป็นปัจเจกบุคคล แต่ในการทำงานที่แท้จริงแล้วการแสดงแต่ละประเภท ผู้สร้างสรรค์งานและผู้ออกแบบแสงควรหาความรู้เพิ่มเติม เพราะการแสดงที่ต่างประเภทกันก็มีความจำเพาะที่ไม่เหมือนกัน อย่างคนที่มีความเชี่ยวชาญในการออกแบบแสงสำหรับการแสดงคอนเสิร์ตก็อาจจะไม่มีความรู้ในการออกแบบแสงสำหรับการแสดงละครเวทีเลย ฉะนั้นการศึกษาเพิ่มเติมเพื่ออย่างน้อยที่สุดก็เพื่อให้เข้าใจธรรมชาติของการแสดงประเภทนั้นๆ โดยเฉพาะการแสดงโขนที่แม้จะเป็นการแสดงแนวจารีตหรือเป็นโขนร่วมสมัยก็ตาม ผู้สร้างสรรค์ผลงานก็ต้องมีความรู้พื้นฐานทางการแสดงโขนมาด้วยเพื่อที่จะได้รู้ว่าธรรมชาติของการแสดงโขนนั้นเป็นอย่างไร พื้นฐานที่การแสดงต้องการจากการใช้แสงในการแสดงเป็นอย่างไร มีข้อจำกัดอย่างไร ส่วนใดที่ควรเน้นเพื่อให้แสงเข้าไปเป็นส่วนเสริมการแสดง

ส่วนที่สอง การใช้แสงเพื่อสื่อความหมายและสุนทรียภาพของการแสดงโขนร่วมสมัย

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์เกี่ยวกับความคิดเห็นของผู้ชมการแสดงโขนร่วมสมัย ในระหว่างเดือนมกราคม ถึง เดือนมีนาคม พ.ศ. 2553 จำนวน 86 คน สำรวจทัศนคติของผู้ชมที่มีต่อการใช้แสงในการสื่อความหมายและสุนทรียภาพของการแสดงโขนร่วมสมัย ผลการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อผู้สร้างสรรค์การแสดงที่จะการนำข้อมูลไปใช้เพื่อพัฒนาแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งสามารถวิเคราะห์ผลการสำรวจได้ดังนี้คือ

ตารางที่ 2 คุณลักษณะทั่วไปของผู้ชมการแสดงโขนร่วมสมัย

คุณลักษณะของผู้ชม	จำนวน	ร้อยละ
เพศ		
ชาย	34	39.5
หญิง	52	60.5
อายุ		
ต่ำกว่า 20 ปี	5	5.8
20 - 24 ปี	14	16.3
25 - 29 ปี	27	31.4
30 - 34 ปี	12	14.0
35 - 39 ปี	7	8.1
40 - 44 ปี	5	5.8
45 - 50 ปี	3	3.5
มากกว่า 50 ปี	13	15.1
สัญชาติ		
ไทย	64	74.4
ต่างชาติ	22	25.6
ระดับการศึกษา		
ต่ำกว่าปริญญาตรี	9	10.5
ปริญญาตรีหรือเทียบเท่า	44	51.2
สูงกว่าปริญญาตรี	33	38.4
อาชีพ		
เกี่ยวกับศิลปะ	48	55.8
ไม่เกี่ยวกับศิลปะ	38	44.2

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางที่ 2 พบว่าผู้ชมการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นเพศหญิงคิดเป็นร้อยละ 60.5 เพศชาย ร้อยละ 39.5 โดยมีอายุระหว่าง 25-29 ปีมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ31.4 รองลงมาคือช่วงอายุ 20-24 ปี และ มากกว่า 50 ปี คิดเป็นร้อยละ 16.3 และ 15.1 ตามลำดับ

ผู้ชมการแสดงส่วนใหญ่มีสัญชาติไทย คิดเป็นร้อยละ 74.4 เป็นชาวต่างชาติร้อยละ 25.6 ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงของไทยประเภทหนึ่งที่ชาวต่างชาติให้ความสนใจในการเข้าชมการแสดงมาก เมื่อเทียบกับอัตราการเข้าชมของคนไทย

การแสดงได้รับความสนใจจากผู้มีการศึกษาระดับปริญญาตรีหรือเทียบเท่ามากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 51.2 รองลงมาคือระดับสูงกว่าปริญญาตรี คิดเป็นร้อยละ 38.4 และส่วนใหญ่มีอาชีพหรือการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาทางด้านศิลปะคิดเป็นร้อยละ 55.8

ตารางที่ 3 ประสบการณ์ในการชมการแสดงของผู้ชมการแสดงโขนร่วมสมัย

พฤติกรรมการชมการแสดง	จำนวน	ร้อยละ
ความถี่ในการรับชมการแสดง ละครเวที		
ครั้งแรก	10	11.6
นานๆครั้ง	25	29.1
ไม่เกิน 10 ครั้งต่อปี	28	32.6
มากกว่า 10 ครั้งต่อปี	23	26.7
ความถี่ในการรับชมการแสดง โขน/โขนร่วมสมัย		
ครั้งแรก	13	15.1
นานๆครั้ง	54	62.8
ไม่เกิน 5 ครั้งต่อปี	16	18.6
มากกว่า 5 ครั้งต่อปี	3	3.5
สาเหตุที่เลือกรับชมการแสดงโขน/โขนร่วมสมัย		
บังเอิญผ่านมา / ใกล้บ้าน	5	5.8
มีคนรู้จักชักชวน	38	44.2
มีเนื้อหาที่น่าสนใจ	14	16.3
ชื่นชอบการแสดงโขน	9	10.5
ชื่นชอบศิลปินผู้สร้างงาน	14	16.3
อื่นๆ	6	7.0

ตารางที่ 4 ความรู้และความคิดเห็นของผู้ชมต่อการแสดงโขนร่วมสมัย

ความรู้และความเห็น	จำนวน	ร้อยละ
ความรู้เกี่ยวกับความหมายของท่ารำในการแสดงโขนมาก่อน		
มีความรู้พื้นฐานบ้างเล็กน้อย	50	58.1
มีความรู้พื้นฐานอย่างดี	9	10.5
ไม่มีความรู้พื้นฐานมาก่อนเลย	27	31.4
ความเห็นต่อการแสดงโขนร่วมสมัยว่ามีความสวยงามเหมาะสมกับปัจจุบัน		
เห็นด้วย	83	96.5
ไม่เห็นด้วย	3	3.5
ความคิดเห็นต่อการสื่อความหมายของการแสดงโขนร่วมสมัย		
เข้าใจได้ยาก	38	44.2
เข้าใจได้ไม่ยาก	48	55.8

ผู้ชมการแสดงโขนร่วมสมัยมีประสบการณ์ในการชมการแสดงละครเวทีมาก่อน ความถี่ของกลุ่มผู้ชมที่ได้รับชมการแสดงละครเวทีไม่เกิน 10 ครั้ง / ปี คิดเป็นร้อยละ 32.6 รองลงมาคือ ได้รับชมละครเวทีนานๆครั้งคิดเป็นร้อยละ 29.1 และมากกว่า 10 ครั้ง/ปี คิดเป็นร้อยละ 26.7

ผู้ชมได้รับชมการแสดงโขนร่วมสมัยโดยมีความถี่ในระดับนานๆครั้งคิดเป็นร้อยละ 62.8 รองลงมาคือได้รับชมไม่เกิน 5 ครั้งต่อปี คิดเป็นร้อยละ 18.6 และได้รับชมการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นครั้งแรกสูงถึงร้อยละ 15.1 ซึ่งสาเหตุในการเลือกรับชมการแสดงเพราะมีคนรู้จักชักชวน คิดเป็นร้อยละ 44.2 รองลงมาคือ เนื้อหาในการแสดงที่น่าสนใจ และการชื่นชอบศิลปินผู้สร้างงานในระดับเท่ากันคือ ร้อยละ16.3 ส่วนการมาชมเพราะชื่นชอบการการแสดงโขนและบังเอิญผ่านมา/ใกล้บ้านนั้นเป็นเหตุผลรองลงมา สาเหตุอื่นๆนั้นอาจเพราะได้เห็นการโฆษณาประชาสัมพันธ์ของการแสดงผ่านสื่อต่างๆและได้รับการบังคับให้มารับชม

ผู้ชมมีความเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยมีความเหมาะสมกับปัจจุบันสูงสุดคิดเป็นร้อยละ 96.5 ซึ่งทั้งนี้ต่างมีความเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยนั้นไม่ได้เป็นการแสดงที่มีความเข้าใจยากคิดเป็นร้อยละ 52.8 แต่ผู้ที่เห็นว่าเป็นการแสดงที่มีความเข้าใจยากก็มีสูงถึงร้อยละ 44.2 แม้ว่าโดยส่วนใหญ่แล้วผู้ชมจะมีพื้นฐานเกี่ยวกับความหมายของท่ารำต่างๆ ในการแสดงโขนมาบ้างเล็กน้อย คิดเป็นร้อยละ 58.1 ผู้ที่ไม่มีพื้นฐานมาก่อนเลยคิดเป็นร้อยละ 31.4 และผู้มีความรู้พื้นฐานเป็นอย่างดีมีเพียงร้อยละ 10.5

ตารางที่ 5 ความคิดเห็นของผู้ชมที่มีต่อการทำความเข้าใจการแสดงโขนร่วมสมัยจำแนกตามสัญชาติ

ความคิดเห็นของผู้ชม		**สัญชาติ**		**รวม**
		ไทย	**ต่างชาติ**	
เข้าใจได้ยาก	ร้อยละ	42.2 (27)	50.0 (11)	44.2 (38)
เข้าใจได้ไม่ยาก	ร้อยละ	57.8 (37)	50.0 (11)	55.8 (48)
รวม	ร้อยละ	100.0 (64)	100.0 (22)	100.0 (86)

จากตารางที่ 5 พบว่า ผู้ชมการแสดงส่วนใหญ่มีความเห็นว่า การแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจได้ไม่ยาก คิดเป็นร้อยละ 55.8 ของผู้ชมการแสดงทั้งหมด แบ่งเป็นผู้ชมที่มีสัญชาติไทย ร้อยละ 43.0 และชาวต่างชาติร้อยละ 12.8

เมื่อพิจารณาตามสัญชาติของผู้ชมการแสดง พบว่า ผู้ชมการแสดงที่มีสัญชาติไทยเห็นว่า การแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจได้ไม่ยากมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 57.8 ของผู้ชมการแสดงที่มีสัญชาติไทย ส่วนผู้ชมการแสดงที่เป็นชาวต่างชาติเห็นว่า การแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจได้ยากและไม่ยาก คิดเป็นจำนวนเท่ากัน คือร้อยละ 12.8 ของผู้ชมการแสดงที่เป็นชาวต่างชาติ

ตารางที่ 6 ความคิดเห็นของผู้ชมที่มีต่อการทำความเข้าใจการแสดงโขนร่วมสมัยจำแนกตามระดับการศึกษา

ความคิดเห็นของผู้ชม		ระดับการศึกษา			รวม
		ต่ำกว่าปริญญาตรี	ปริญญาตรีหรือเทียบเท่า	สูงกว่าปริญญาตรี	
เข้าใจได้ยาก	ร้อยละ	55.6 (5)	45.5 (20)	39.4 (13)	44.2 (38)
เข้าใจได้ไม่ยาก	ร้อยละ	44.4 (4)	54.5 (24)	60.6 (20)	55.8 (48)
รวม	ร้อยละ	100.0 (9)	100.0 (44)	100.0 (33)	100.0 (86)

จากตารางที่ 6 พบว่า ผู้ชมการแสดงทุกระดับการศึกษาเห็นว่า การแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจได้ไม่ยาก คิดเป็นร้อยละ 55.8 ของผู้ชมการแสดงทั้งหมด แบ่งเป็นผู้ชมที่จบการศึกษาระดับปริญญาตรีหรือเทียบเท่า สูงกว่าปริญญาตรี และต่ำกว่าปริญญาตรี คิดเป็นร้อยละ 27.9, 23.3 และ 4.7 ตามลำดับ

เมื่อพิจารณาจำแนกตามระดับการศึกษาพบว่า ผู้ชมที่จบการศึกษาสูงกว่าปริญญาตรี มีความเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจได้ไม่ยากมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 60.6 ของผู้ชมการแสดงที่จบการศึกษาระดับสูงกว่าปริญญาตรี ส่วนผู้ชมการแสดงที่จบการศึกษาระดับปริญญาตรีหรือเทียบเท่า มีความเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจได้ไม่ยากมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 54.5 ของผู้ชมการแสดงที่จบการศึกษาระดับปริญญาตรีหรือเทียบเท่า ด้านผู้ชมการแสดงที่จบการศึกษาต่ำกว่าปริญญาตรีมีความเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจได้ยากมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 55.6 ของผู้ที่จบการศึกษาต่ำกว่าปริญญาตรี

ตารางที่ 7 ความคิดเห็นของผู้ชมที่มีต่อการทำความเข้าใจการแสดงโขนร่วมสมัยจำแนกตามความรู้เกี่ยวกับความหมายของท่ารำต่างๆ ในการแสดงโขน

ความคิดเห็นของผู้ชม		ความรู้เกี่ยวกับความหมายของท่ารำต่างๆในการแสดงโขน			รวม
		มีความรู้พื้นฐานเป็นอย่างดี	มีความรู้พื้นฐานบ้างเล็กน้อย	ไม่มีความรู้พื้นฐานมาก่อนเลย	
เข้าใจได้ยาก	ร้อยละ	33.3 (3)	46.0 (23)	44.4 (12)	44.2 (38)
เข้าใจได้ไม่ยาก	ร้อยละ	66.7 (6)	54.0 (27)	55.6 (15)	55.8 (48)
รวม	ร้อยละ	100.0 (9)	100.0 (50)	100.0 (27)	100.0 (86)

จากตารางที่ 7 พบว่า ผู้ชมทั้งที่มีความรู้และไม่มีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับความหมายของท่ารำต่างๆ ในการแสดงโขนเห็นว่า การแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจได้ไม่ยาก คิดเป็นร้อยละ 55.8 ของผู้ชมการแสดงทั้งหมด แบ่งเป็นผู้ชมที่มีความรู้พื้นฐานบ้างเล็กน้อย ผู้ชมที่ไม่มีความรู้พื้นฐานมาก่อนเลย และผู้ชมที่มีความรู้พื้นฐานเป็นอย่างดี คิดเป็นร้อยละ 31.4, 17.4 และ 7.0 ตามลำดับ

เมื่อพิจารณาจำแนกตามระดับการศึกษาพบว่า ผู้ชมที่มีความรู้พื้นฐานเป็นอย่างดีมีความเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจได้ไม่ยากมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 66.7 ของผู้ชมการแสดงที่มีความรู้พื้นฐานเป็นอย่างดี ส่วนผู้ชมการแสดงที่มีความรู้พื้นฐานบ้างเล็กน้อยมีความเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจได้ไม่ยากมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 54.0 ของผู้ชมการแสดงที่มีความรู้พื้นฐานบ้างเล็กน้อย ด้านผู้ชมการแสดงที่ไม่มีมีความรู้พื้นฐานมาก่อนเลยมีความเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจได้ไม่ยากมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 55.6 ของผู้ที่ไม่มีมีความรู้พื้นฐานมาก่อนเลย

ตารางที่ 8 ความถี่ในการชมการแสดง จำแนกตามการแสดงละครเวทีและการแสดงโขนร่วมสมัย

ความถี่ในการชมละครเวที		ความถี่ในการชมการแสดงโขนร่วมสมัย				รวม
		ครั้งแรก	นาน ๆครั้ง	ไม่เกิน 5 ครั้งต่อปี	มากกว่า 5 ครั้งต่อปี	
ครั้งแรก	ร้อยละ	5.8 (5)	2.3 (2)	2.3 (2)	1.2 (1)	11.6 (10)
นาน ๆครั้ง	ร้อยละ	4.7 (4)	19.8 (17)	3.5 (3)	1.2 (1)	29.1 (25)
ไม่เกิน 10 ครั้งต่อปี	ร้อยละ	2.3 (2)	24.4 (21)	5.8 (5)	0.0 (0)	32.6 (28)
มากกว่า 10 ครั้งต่อปี	ร้อยละ	2.3 (2)	16.3 (14)	7.0 (6)	1.2 (1)	26.7 (23)
รวม	ร้อยละ	15.1 (13)	62.8 (54)	18.6 (16)	3.5 (3)	100.0 (86)

จากตารางที่ 8 พบว่า เมื่อจำแนกความถี่ในการชมการแสดงละครเวทีและการแสดงโขนร่วมสมัยพบว่า ผู้ชมที่ชมการแสดงละครเวทีไม่เกิน 10 ครั้งต่อปีจะชมการแสดงโขนร่วมสมัยนานๆครั้งมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 24.4 รองลงมาคือ ผู้ชมที่ชมการแสดงละครเวทีนานๆครั้งจะชมการแสดงโขนร่วมสมัยนานๆครั้ง คิดเป็นร้อยละ 19.8 ส่วนผู้ชมที่ชมการแสดงละครเวทีมากกว่า 10 ครั้งต่อปีจะชมการแสดงโขนร่วมสมัยนานๆครั้ง คิดเป็นร้อยละ16.3

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 9 ความคิดเห็นของผู้ชมต่อการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัย

ความคิดเห็นของผู้ชม	ค่าเฉลี่ย	S.D.	ระดับความคิดเห็น	อันดับที่
ท่านเห็นว่าแสงมีความสำคัญต่อการแสดง	4.69	0.51	มากที่สุด	1
ท่านเห็นว่าแสงทำให้เกิดความสวยงามในการแสดง	4.59	0.58	มากที่สุด	3
ท่านเห็นว่าจำนวนไฟที่ใช้ในการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดงและพื้นที่ในการแสดง	4.40	0.69	มาก	5
ท่านเห็นว่าแสงทำให้การแสดงน่าสนใจมากขึ้น	4.65	0.61	มากที่สุด	2
ท่านเห็นว่าแสงทำให้เกิดอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง	4.56	0.61	มากที่สุด	4
ท่านเห็นว่าแสงช่วยให้เกิดความเข้าใจในท่าทางการร่ายรำของตัวละครได้มากขึ้น	3.86	0.98	มาก	10
ท่านเห็นว่าแสงมีส่วนช่วยในการทำความเข้าใจเนื้อเรื่องโดยรวมมากขึ้น	3.98	0.85	มาก	9
ท่านเห็นว่าแสงทำให้เกิดความชัดเจนในความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงความรู้สึกและการเคลื่อนไหวร่างกาย	4.19	0.79	มาก	7
ท่านเห็นว่าสีของแสงมีส่วนช่วยในการทำความเข้าใจได้เนื้อเรื่องได้มากขึ้น	4.22	0.82	มาก	6
ท่านเห็นว่าหากไม่มีแสงในการแสดงจะทำให้การแสดงเกิดความน่าเบื่อ	4.10	1.18	มาก	8
ท่านเห็นว่าการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยมีความเหมือนกับการใช้แสงในการแสดงละครเวที	3.66	1.05	มาก	11

หมายเหตุ: ค่าเฉลี่ย 4.51 – 5.00 หมายถึง เห็นด้วยมากที่สุด
ค่าเฉลี่ย 3.51 – 4.50 หมายถึง เห็นด้วยมาก
ค่าเฉลี่ย 2.51 – 3.50 หมายถึง เห็นด้วยปานกลาง
ค่าเฉลี่ย 1.51 – 2.50 หมายถึง เห็นด้วยน้อย
ค่าเฉลี่ย 1.00 – 1.50 หมายถึง เห็นด้วยน้อยที่สุด

จากตารางที่ 9 พบว่า ผู้ชมมีความคิดเห็นว่าแสงมีความสำคัญต่อการแสดง, แสงทำให้การแสดงน่าสนใจมากขึ้น, แสงทำให้เกิดความสวยงามในการแสดง และแสงทำให้เกิดอารมณ์ร่วมไปกับการแสดงอยู่ในระดับความเห็นมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.69, 4.65, 4.59 และ 4.56 ตามลำดับ

ดังนั้นในการสำรวจการวิจัยครั้งนี้พบว่าผู้ชมการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นเพศหญิงมากถึงร้อยละ 60.5 ผู้ชมการแสดงส่วนใหญ่มีสัญชาติไทย คิดเป็นร้อยละ 74.4 และมีการศึกษาระดับปริญญาตรีหรือเทียบเท่ามากที่สุดคิดเป็นร้อยละ 51.2 ส่วนใหญ่มีอาชีพหรือการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาทางด้านศิลปะคิดเป็นร้อยละ 55.8 ผู้ชมการแสดงโขนร่วมสมัยมักมีประสบการณ์ในการชมการแสดงละครเวทีมาก่อน ความถี่ของกลุ่มผู้ชมที่ได้รับชมการแสดงละครเวทีไม่เกิน 10 ครั้ง / ปี คิดเป็นร้อยละ 32.6 ซึ่งสาเหตุในการเลือกรับชมการแสดงเพราะมีคนรู้จักชักชวน คิดเป็นร้อยละ 44.2 ส่วนใหญ่มีความเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยมีความเหมาะสมกับปัจจุบันคิดเป็นร้อยละ 96.5 และไม่ได้เป็นการแสดงที่ยากต่อการทำความเข้าใจคิดเป็นร้อยละ 52.8 และผู้ชมมักพื้นฐานเกี่ยวกับความหมายของท่ารำต่างๆ ในการแสดงโขนมาบ้างเล็กน้อย คิดเป็นร้อยละ 58.1 ที่สำคัญคือผู้ชมมีความคิดเห็นว่าแสงมีความสำคัญต่อการแสดงในระดับมากซึ่งเห็นว่าแสงทำให้การแสดงน่าสนใจมากขึ้น, แสงทำให้เกิดความสวยงามในการแสดง และแสงทำให้เกิดอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง โดยมีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.69, 4.65, 4.59 และ 4.56 ตามลำดับ

บทที่ 6

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง “การออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดในเรื่องแสงในศิลปะการแสดงของไทยและพัฒนาการของการออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงแนวคิดและเทคนิควิธีในการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงตลอดจนทัศนคติของผู้ชม โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลจากการแสดงโขนร่วมสมัยทั้งสิ้นจำนวน 10 ชุดการแสดง และการสัมภาษณ์ผู้สร้างสรรค์งานแสดง ผู้เชี่ยวชาญทางการละครและนักออกแบบแสง ตลอดจนทัศนคติของผู้ที่ได้รับชมการแสดงโขนร่วมสมัย

สรุปผลการวิจัย

การอภิปรายผลการวิจัยในบทนี้ เป็นการอภิปรายผลการศึกษาที่นำเสนอในบทที่ 4 และบทที่ 5 ซึ่งจะได้วิเคราะห์ วิจารณ์ผลการวิจัยในแต่ละส่วน โดยได้แบ่งเนื้อหาออกเป็นประเด็นสำคัญสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย และกระบวนการวิจัยดังนี้คือ

<u>วัตถุประสงค์ข้อที่ 1</u> เพื่อศึกษาแนวคิดในเรื่องแสงในศิลปะการแสดงของไทยและพัฒนาการของการออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาพบว่าพัฒนาการสำคัญของการใช้แสงในการแสดงของประเทศไทยแบ่งออกเป็น 4 ช่วงสำคัญ ได้แก่

ยุคการใช้วัสดุจากธรรมชาติ การใช้แสงในการแสดงยุคนี้ ยังไม่ได้คำนึงถึงการใช้แสงมากนัก ประเด็นสำคัญในหน้าที่ของแสงก็คือการทำให้เกิดการแลเห็นการแสดง และโดยส่วนใหญ่เมื่อการแสดงเกิดขึ้นในเวลากลางวัน กลางที่โล่งแจ้งและยังไม่มีการปลูกสร้างโรงละครอย่างถาวร จึงส่งผลให้การใช้แสงในการแสดงอาศัยแสงสว่างจากพระอาทิตย์

แม้ยังไม่มีการใช้สีของแสงในการแสดง แต่แสงสว่างที่มาจากระอาทิตย์กับแสงสว่างที่มาจากกองเพลิงยามค่ำคืนก็ให้แสงสว่างที่มีสีต่างกัน อีกทั้งองค์ประกอบของสีที่ฉากและเสื้อผ้านั้นทำให้เกิดสีที่ลงตัวกับการแสดงอยู่แล้ว

สำหรับการแสดงที่ต้องแสดงในเวลากลางคืนอย่างหนังใหญ่ ต้องอาศัยแสงสว่างที่เกิดขึ้นจากการเผาไหม้วัสดุตามธรรมชาติเป็นกองเพลิงหรือคบไฟ ประกอบกับเป็นการแสดงที่ใช้เวลาแสดงยาวนานทำให้ต้องสิ้นเปลืองเชื้อเพลิงในการเผาไหม้จำนวนมาก อีกทั้งเกิดเขม่าควันและยังเกิดอันตรายจากการลุกไหม้ของเชื้อเพลิงลุกลามได้หากไม่ได้รับการระมัดระวัง จึงต้องหาผู้ที่ทำหน้าที่ควบคุมความสว่างของร้านไฟให้มีความสม่ำเสมอตลอดการแสดง แต่ทั้งนี้แสงสว่างที่เกิดจากกองเพลิงนั้นก็มีความสวยงาม เพราะแสงจะมีความนวลสลัวและพลิ้วไหวตามแรงลมที่มีอยู่เป็นระยะ ซึ่งก่อให้เกิดสุนทรียะความงามในการแสดงได้เป็นอย่างดี

ยุคการพัฒนาเทคโนโลยีไฟฟ้า ต่อมาเมื่อมนุษย์มีการประดิษฐ์คิดค้นสิ่งประดิษฐ์เพื่อตอบสนองความสะดวกสบายในกาดำรงชีวิต ทำให้เกิดการพัฒนาเทคโนโลยีส่องสว่างที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว จากการใช้ฟืนหรือไต้ในการจุดไฟ ก็พัฒนามาเป็นเทียน ชวาลา อัจกลับและตะเกียงชนิดต่างๆ อาทิ ตะเกียงรั้ว ตะเกียงแมงดา ตะเกียงลาน ตะเกียงเจ้าพายุ ฯลฯ รวมถึงเชื้อเพลิงที่มาจากน้ำมันของสัตว์ ไม่ว่าจะเป็นน้ำมันปลา น้ำมันวัว น้ำมันควายก็หันมาใช้น้ำมันก๊าดที่สะดวกในการจุดและการเผาไหม้ ส่งผลให้การใช้แสงในการแสดงสามารถติดตั้งเคลื่อนย้ายได้ง่าย ประหยัดเวลาและลดเชื้อเพลิงในการเผาไหม้

โดยเฉพาะเมื่อมีการประดิษฐ์หลอดไส้และการเริ่มใช้พลังงานจากไฟฟ้าส่งผลให้การใช้แสงในการแสดงมีความสะดวกมากและลดข้อจำกัดในการแสดงน้อยลง เพียงแต่การใช้ไฟฟ้าและอุปกรณ์ต่างๆยังต้องมีการลงทุนที่ค่อนข้างสูง ฉะนั้นเทคโนโลยีของอุปกรณ์ส่องสว่างต่างๆจึงมักจะเริ่มใช้กับการแสดงของหลวงก่อน แล้วจึงค่อยๆขยายมาสู่การแสดงของราษฎร์ทั่วไป

ความสะดวกสบายส่งผลให้การแสดงของไทยหลายประเภทหันมาใช้แสงสว่างจากไฟฟ้า อย่างเช่นการแสดงหนังใหญ่ที่มีความสัมพันธ์กับแสงสว่างที่ใช้ในการแสดง ก็หันมาใช้แสงสว่างจากไฟฟ้าที่ให้แสงสว่างมากแต่ไม่ต้องเสียเวลาในการจัดหาเชื้อเพลิงและไม่ต้องคอย

ระวังเรื่องการลุกไหม้ของกองไฟตลอดเวลา อีกทั้งติดตั้งง่ายและไม่ก่อให้เกิดเขม่าควันดำที่จะไปติดหน้าจอ แต่ข้อเสียเปรียบของการใช้แสงสว่างจากไฟฟ้าก็คือ ไฟฟ้าให้แสงสว่างที่ก่อให้เกิดความรู้สึกแข็งกระด้าง ไม่สลัวนวลตาและพลิ้วไหวเหมือนแสงที่มาจากกองเพลิง

นอกจากนี้เทคโนโลยีในการผลิตหลอดสีและเจลสีต่างๆทำให้แสงในการแสดงเกิดสีสันที่สวยงาม ให้ความรู้สึกถึงบรรยากาศที่แตกต่างออกไปและสามารถสร้างความตื่นตาตื่นใจในการแสดงได้มากขึ้น อย่างการแสดงพื้นบ้านของหนังตะลุงก็มีการนำเอาหลอดสีมาใช้เพื่อเปลี่ยนแสงและเงาในขณะแสดง และสำหรับการแสดงละครก็นำแสงสีต่างๆมาใช้เพื่อสร้างบรรยากาศและอารมณ์ร่วมของผู้ชมกับการแสดง

ยุครับวัฒนธรรมการแสดงจากต่างประเทศ การติดต่อค้าขายกับชาวต่างชาติจึงทำให้เกิดการหยิบยืมแลกเปลี่ยนด้านความรู้และเทคนิคที่ใช้ในการส่องสว่างระหว่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่มีการติดต่อกับประเทศในฝั่งตะวันตกเป็นอย่างมาก เมื่อการไปศึกษาเล่าเรียนของเชื้อพระวงศ์และการไปดูงานยังต่างประเทศและข้าราชการชั้นสูง ทำให้เกิดการเปิดกว้างทางความคิดและการับเอาอิทธิพลของการแสดงในแบบตะวันตกนำกลับมาประยุกต์ใช้กับการแสดงของไทย จึงเกิดการผสมผสาน และเลียนแบบความรู้จากตะวันตกเพื่อนำมาใช้ในการปรับปรุงการแสดงของไทย สร้างความเป็นอารยประเทศ จึงเกิดเป็นการแสดงละครแบบใหม่ เช่น ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครร้อง ละครพูด เป็นต้น ทำให้เริ่มมีการสร้างโรงละครแบบถาวรมากขึ้น ส่งผลให้การแสดงจากที่เคยแสดงในที่โล่งแจ้งก็เปลี่ยนมาแสดงบนเวทีในโรงละครแบบปิด ทำให้ปัจจัยในการใช้แสงมีความสำคัญมากขึ้นตามลำดับ

นอกจากนี้การได้รับเอาความคิดอย่างตะวันตกมาใช้ในการแสดงของไทย ก็ทำให้เกิดการคำนึงถึงความสมจริงในการแสดง การใช้แสงในการแสดงยุคนี้จึงทำหน้าที่ในการสร้างบรรยากาศ สถานที่ เวลา และสร้างมิติในการแสดงให้สัมพันธ์กับฉากและตัวละครมากขึ้นกว่าการคำนึงถึงการแลเห็นเพียงอย่างเดียว ดังนั้นจึงมีการคิดถึงการใช้คุณภาพของแสงที่ต่างกันทั้งในเรื่องของทิศทาง สี รวมถึงประเภทอุปกรณ์การส่องสว่าง เพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์ตอบสนองความต้องการของผู้สร้างสรรค์การแสดง

การพัฒนาทางความคิดตามอย่างตะวันตกส่งเสริมให้การแสดงของไทยมีความงดงามมากยิ่งขึ้น เพราะเดิมการแสดงของไทยมักจะมุ่งใช้แสงจากทิศทางเดียวอย่างเช่นจากพระอาทิตย์ กองไฟ ตะเกียงหรือหลอดไฟก็ตาม สิ่งที่เกิดขึ้นจากการใช้แสงที่มาจากทิศทางเดียวทำให้ตัวละครนั้นไม่มีมิติ หรือเรียกว่าแบน (flat) เสมือนเป็นการมองภาพจิตรกรรมฝาหนังที่ให้ความรู้สึกเพียงความกว้างและยาวแต่ไม่ได้ให้ความรู้สึกถึงความลึกของตัวละครและฉาก

การสร้างมิติให้เกิดขึ้นในการแสดง ทำให้เกิดการคำนึงถึงทิศทางของแสงเพื่อช่วยให้ตัวละครมีมิติที่สามคือความลึก สีของแสงที่เหมาะสมนอกจากจะสามารถสร้างบรรยากาศและอารมณ์ร่วมในการแสดงได้แล้วยังสามารถสร้างมิติให้นักแสดงดูโด่ดเด่นออกมากจากฉากเมื่ออยู่บนเวที สุดท้ายการเลือกใช้ประเภทของอุปกรณ์ส่องสว่างที่ต่างชนิดกันก็ทำให้เกิดแสงและเงาที่ต่างกัน ช่วยให้เกิดความน่าสนใจตามความต้องการของผู้สร้างสรรค์ ทั้งนี้การใช้ความรู้จากทางตะวันตกทำให้การใช้แสงในการแสดงมีการพัฒนาเพื่อความเหมาะสมเนื้อหาในการแสดงรวมถึงบริบทของสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นพลวัตนั่นเอง

ยุคอิทธิพลของการศึกษาการละครสมัยใหม่ ในโลกที่มีการเชื่อมโยงติดต่อสื่อสารกันอย่างทั่วถึงและรวดเร็ว ทำให้ความรู้ทางด้านการแสดงมีความผสมกลมกลืนกัน ดังนั้นเมื่อเทคโนโลยีและความรู้ทางด้านการใช้แสงในการแสดงเป็นไปอย่างเต็มที่ ทำให้ผู้สร้างสรรค์ผลงานสามารถเลือกใช้เพื่อตอบสนองความต้องการในการแสดงของตนเองได้ด้วยข้อจำกัดที่น้อยลง อีกทั้งกลุ่มผู้ชมก็มีการเปิดกว้างและยอมรับความแปลกใหม่ที่มีในการแสดง ฉะนั้นสิ่งที่เป็นปัจจัยสำคัญที่สุดในยุคปัจจุบันก็คือ การออกแบบและเลือกใช้ให้เหมาะสม มิเช่นนั้นการใช้แสงในการแสดงก็จะเป็นเหมือนดาบสองคม ถ้าใช้ดีก็จะเกิดประโยชน์แต่ถ้าไม่รู้จักใช้ให้เหมาะสมก็จะทำให้สุนทรียะในการรับชมสูญเสียไป ทั้งนี้เพราะแสงและเทคนิคต่างๆเป็นเพียงองค์ประกอบส่วนหนึ่งที่จะเสริมให้เป็นการแสดงที่มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นเท่านั้น แม้การออกแบบแสงในการแสดงจะเสมือนเป็นงานศิลปะประเภทหนึ่งที่นักออกแบบสามารถสร้างสรรค์ได้อย่างอิสระ แต่ก็ต้องขึ้นอยู่ภายใต้ข้อจำกัดบางประการ อาทิ บทในการแสดง รูปแบบของการแสดง ผู้กำกับการแสดง ตลอดจนตอบสนองรสนิยมของกลุ่มผู้ชม เป็นต้น

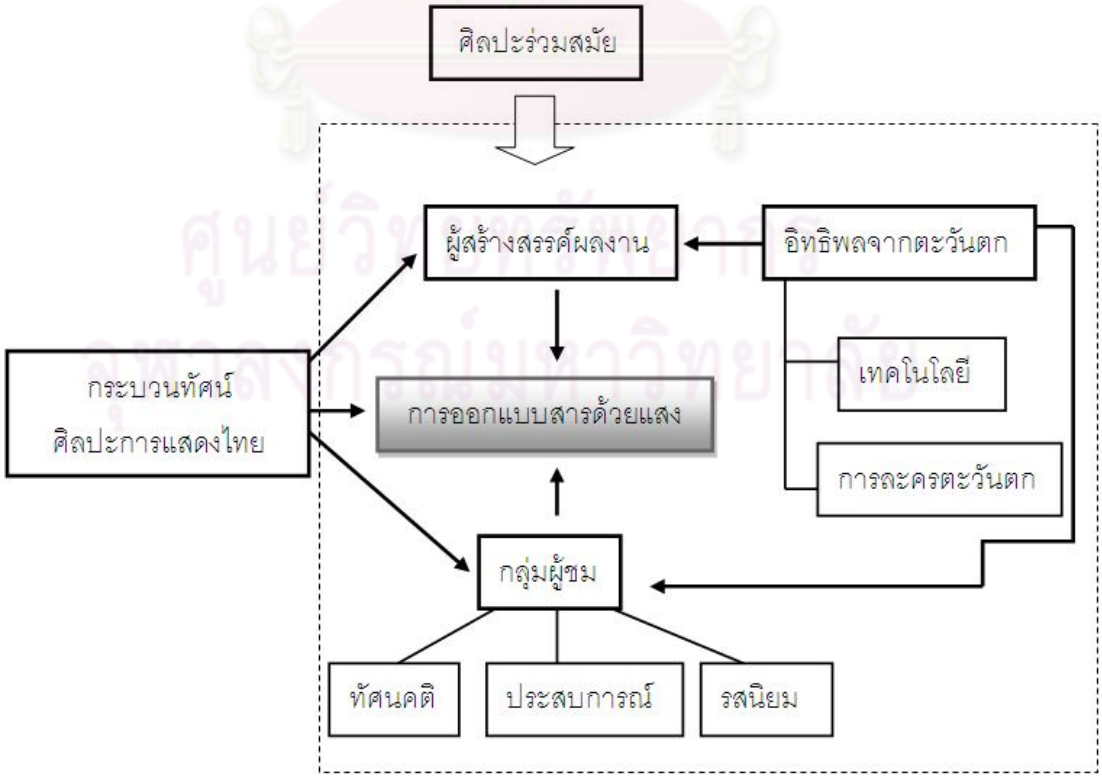
<u>วัตถุประสงค์ข้อที่ 2</u> ศึกษาแนวคิดและเทคนิควิธีในการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัย

ผู้วิจัยพบว่าการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยนั้นมีแนวคิดในการทำงานตามบริบทของสังคมและตอบสนองรสนิยมของกลุ่มผู้ชมที่เปลี่ยนไป การมีแนวคิดและการใช้เทคนิคของแสงในการแสดงนอกจากจะขึ้นอยู่กับเนื้อหาในการแสดงแล้วยังเกิดจากตัวผู้สร้างสรรค์ผลงานเป็นหลักสำคัญ ซึ่งส่งผลต่อการให้ความสำคัญในการใช้แสงในการแสดงที่แตกต่างกันออกไปด้วย โดยแนวโน้มของการใช้แสงในการแสดงมักจะมีการนำเอาความรู้จากการแสดงละครเวทีของตะวันตกเข้ามาเป็นแนวทางในการแสดงมากขึ้น ทั้งนี้เพื่อให้แสงเป็นส่วนช่วยในการส่งเสริมการแสดงให้มีความสวยงาม มีความน่าสนใจ มีความตื่นตาตื่นใจรวมไปถึงช่วยสื่อความหมาย

กับการแสดงซึ่งผู้สร้างสรรค์ผลงานจะเป็นผู้กำหนดเองว่าจะเน้นการใช้แสงในการแสดงไปในทิศทางใด

อย่างไรก็ดีผู้วิจัยพบว่าแนวคิดและเทคนิควิธีในการออกแบบสารด้วยแสงในการแสดงโขนร่วมสมัยแม้ว่าการออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัยโดยทั่วไปแล้วจะมีความคล้ายคลึงกับการออกแบบแสงในการแสดงละครเวที แต่ในแนวทางการทำงานเดียวกันนั้นก็ยังมีความแตกต่างต่างกันอยู่ตามลักษณะของการแสดงที่มีความแตกต่างกัน มีปัจจัยที่เกี่ยวข้องกับทั้งทางด้านของ บทการแสดง รูปแบบการแสดง งบประมาณในการแสดง การค้นคว้าหาข้อมูลรวมถึงประสบการณ์ในการใช้แสงเพื่อการแสดงของผู้สร้างสรรค์ผลงาน

การแสดงโขนร่วมสมัยนับเป็นการแสดงที่มีวิวัฒนาการและการปรับเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคมอย่างเห็นได้ชัดเจน การได้รับแนวคิดจากการแสดงละครตะวันตกและการรับเอาเทคโนโลยีที่ถูกพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่องรวมถึงรสนิยมของผู้ชมที่เปลี่ยนไปทำให้การใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยมีวิธีการที่หลากหลาย ทั้งในส่วนของการเป็นองค์ประกอบเสริมตลอดจนการเข้ามามีบทบาทเพื่อทำหน้าที่หลักในการสื่อสาร ทำให้เห็นว่าหากเลือกใช้แสงในการแสดงให้เหมาะสมกับก็จะช่วยให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้นและจะสามารถทำให้ศิลปะการแสดงของไทยอยู่คู่กับสังคมไทยสืบต่อไป



<u>วัตถุประสงค์ข้อที่ 3</u> เพื่อศึกษาการใช้แสงในการสื่อความหมายและสุนทรียภาพของการแสดงโขนร่วมสมัย

จากการสำรวจทัศนคติของผู้ชมจากแบบสอบถามจำนวน 86 ชุด พบว่า กลุ่มผู้ชมที่มาชมการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นกลุ่มผู้ชมที่เป็นเพศหญิง เป็นผู้มีสัญชาติไทยซึ่งมีอายุระหว่าง 25-29 ปีมากที่สุด การศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรีหรือเทียบเท่า ผู้ที่มาชมการแสดงส่วนใหญ่เป็นผู้ที่เรียนหรือทำงานที่เกี่ยวข้องกับทางด้านศิลปะ ผู้วิจัยพบว่าผู้ที่เคยชมการแสดงละครเวทีนั้นไม่ได้มีความสัมพันธ์ต่อการมาชมการแสดงโขนร่วมสมัย สาเหตุสำคัญในการมาชมการแสดงนั้นมาจากการแนะนำหรือการชักชวนของคนรู้จักมากที่สุด

ในประเด็นของการทำความเข้าใจนี้ขึ้นอยู่กับระดับการศึกษาและการมีความรู้พื้นฐานของท่ารำในการแสดงโขนมากกว่าการขึ้นอยู่กับสัญชาติของผู้ชม และเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ไม่ได้ยากต่อการทำความเข้าใจ แม้ชาวต่างชาติบางที่ไม่ได้มีความรู้พื้นฐานของท่ารำในการแสดงโขนไม่เห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่เข้าใจยาก ผู้วิจัยคาดว่าเป็นเพราะผู้ชมชาวต่างประเทศนิยมทำความเข้าใจกับภาพรวมของการแสดงมากกว่าที่จะจำเพาะไปที่เพียงท่ารำของนักแสดงเพียงอย่างเดียว นอกจากนี้ผู้ชมส่วนใหญ่เห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยนั้นเป็นการแสดงที่มีความสวยงามเหมาะสมกับปัจจุบัน

เมื่อนำมาสรุปผลพบว่าทัศนคติของผู้ชมการแสดงและผู้สร้างสรรค์ผลงานล้วนมีความเห็นว่าแสงมีความสำคัญต่อการแสดงโขนร่วมสมัย เพราะเห็นว่าแสงมีความสำคัญต่อการแสดง ทั้งทำให้การแสดงน่าสนใจมากขึ้น ทำให้เกิดความสวยงามในการแสดง ทำให้เกิดอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง แต่สำหรับหน้าที่ของแสงในการช่วยให้เกิดความเข้าใจในท่าทางการร่ายรำของตัวละครได้มากขึ้นนั้นพบเพียงในการแสดงบางชุดเท่านั้น แต่ก็มีแนวโน้มว่าจะมีการใช้เพื่อทำหน้าที่ในการสื่อความหมายมากขึ้น

แนวทางการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยนั้นมีความเหมือนกับแนวทางการใช้แสงในการแสดงละครเวที แต่ในความเหมือนก็มีความแตกต่างทางด้านรายละเอียดของท่าทางและการสื่อความหมายด้วย ซึ่งแสงจะมีบทบาทในการเสริมให้เกิดความเข้าใจในท่าทางร่ายรำมากกว่าภาษาที่ใช้ในการร้อง การพากย์ การเจรจา แต่ทั้งนี้ในทางกลับกันแสงก็สามารถมีบทบาทขัดแย้งกับท่ารำหรือการร้องการพากย์ การเจรจานั้นๆได้ด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

ในอดีตการแสดงของไทยไม่ได้ให้ความสำคัญเรื่องการใช้แสงในการแสดง นั่นอาจเพราะนิยมแสดงในที่โล่งแจ้ง ทำให้เห็นข้อดีที่การใช้แสงในการแสดงไม่มีแบบแผนที่กำหนดเอาไว้อย่างตายตัว ฉะนั้นเมื่อการแสดงมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปมากขึ้นก็ทำให้การใช้แสงในการแสดงมีแนวทางที่เปิดกว้างและหลากหลายเพื่อส่งเสริมการแสดงและรองรับจินตนาการของผู้สร้างสรรค์การแสดงอย่างไม่มีขีดจำกัด ส่งผลให้การพัฒนางานแสดงในการแสดงโขนร่วมสมัยมีการนำองค์ความรู้ทางด้านการละครเข้ามาส่งเสริมทำให้เกิดการคิดคำนึงถึงความสมจริง อาศัยหลักการ มีเหตุผลมีคำอธิบายในการเลือกใช้ให้เหมาะสมกับการแสดง และมีแนวโน้มว่า การใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยนั้นจะได้รับความสนใจและสร้างการสื่อความหมายควบคู่ไปกับการสร้างสุนทรียะให้เกิดขึ้นกับผู้ชมการแสดง เพื่อให้การแสดงโขนร่วมสมัยของไทยนั้นอยู่คู่กับสังคมต่อไปทั้งนี้ต้องตั้งอยู่บนพื้นฐานที่ว่าแสงเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการแสดง และในการแสดงหนึ่งชุดนั้นประกอบด้วยทีมงานหลายฝ่าย แสงทำหน้าที่เป็นส่วนเสริมการแสดง ฉะนั้นจึงไม่ควรเน้นเอาแต่เรื่องของแสงให้สวยงามที่สุด เพราะการแสดงที่ดีต้องอาศัยองค์ประกอบทั้งหมดในการแสดงที่มีความสัมพันธ์กัน

ในฐานะที่ละครเป็นกระบวนการสื่อสารอย่างหนึ่ง และแสงก็เป็นส่วนประกอบหนึ่งของทัศนภาพที่เป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญที่ส่งเสริมให้กระบวนการสื่อสารจากการแสดงไปสู่ผู้ชมได้ดีขึ้น และมีหน้าที่ในการส่งสารจำนวนหนึ่งมายังผู้ชม จึงทำให้ความสำคัญคัญของแสงบางครั้งมีลักษณะคงที่และบางครั้งมีลักษณะเปลี่ยนไป ซึ่งตรงกับความเห็นของโรลองด์ บาร์ธส์ (อ้างใน วัลยา วิวัฒน์ศร, 2538: 123)ที่กล่าวว่า

> *“ ละครคืออะไร คือเครื่องจักรแห่งการสื่อสารประเภทหนึ่ง ในขณะที่ไม่ได้ทำงาน เครื่องจักรนี้ซ่อนตัวอยู่หลังม่าน แต่เมื่อมีการเปิดตัวเครื่องจักรนี้ มันจะส่งสาร (messages) จำนวนหนึ่งมายังเราทันที สารเหล่านี้มีลักษณะพิเศษเฉพาะ กล่าวคือมันถูกส่งมาพร้อมๆกันแต่ด้วยจังหวะที่ต่างกัน ในการแสดงแต่ละขณะเราจะได้รับข่าวสารถึงหกหรือเจ็ดประการในเวลาเดียวกัน(จากฉาก เสื้อผ้า แสง ตำแหน่งของนักแสดง กริยาท่าทาง ภาษาใบ้ คำพูด) ข่าวสารบางประเภทคงที่ (กรณีของฉาก) ในขณะที่ข่าวสารอื่นๆเปลี่ยนไป(คำพูดกริยาท่าทาง) นี่เป็นเรื่องของการประสานข่าวสารอย่างแท้จริงและนี่คือลักษณะความเป็นละคร : กลุ่มสัญญะกลุ่มหนึ่ง”*

จากทัศนะของโรลองด์ บาร์ธส์ จะเห็นได้ว่าผู้ชมมีหน้าที่ในการถอดรหัส สัญญะต่างๆ ที่รับรู้ได้ด้วยการมองเห็น ซึ่งแสงมีหน้าที่ทำให้การมองเห็นนั้นเกิดรหัสที่ผู้ชมจะถอดรหัสตามวัฒนธรรม ประสบการณ์ หรือทัศนคติส่วนบุคคลจึงทำให้การถอดรหัสแต่ละครั้งของแต่ละคนมีความแตกต่างในการเข้าถึงสารที่สัญญะส่งมาในระดับที่มาก-น้อยต่างกันซึ่งการถอดรหัสนี้เป็นสิ่งที่สามารถเรียนรู้เพิ่มเติมได้

การแสดงโขนร่วมสมัยนั้นเป็นการแสดงต้องใช้ความเข้าใจ ซึ่งผู้ชมแต่ละคนจะมีความเข้าใจในการแสดงที่แตกต่างกัน ตรงกับทัศนะของแลงเกอร์ที่กล่าวว่า “หากตราบใดที่วัตถุชิ้นหนึ่งไม่ได้มีความหมายเดียว และบุคคลหนึ่งก็มิได้มีความหมายเดียว” ในการตีความของสัญลักษณ์จึงประกอบไปด้วยมิติ 2 ด้านคือ *ความหมายเชิงตรรกะ* (logical meaning) เกิดขึ้นเมื่อแสงทำหน้าที่ในการสร้างการแลเห็น ผู้ชมได้เห็นว่าเกิดสิ่งใดขึ้นในการแสดง แสงทำหน้าที่ในการสร้างบรรยากาศ ก็สามารถตีความหมายของเวลา ฉาก หรือสถานที่ที่เกิดขึ้น *ความหมายเชิงจิตวิทยา* (Phychological meaning) เกิดขึ้นเมื่อแสงทำหน้าที่ในการสร้างอารมณ์ ดังนั้นเมื่อจิตวิทยาของสีของแสงกับการแลเห็นเกิดขึ้น ผู้ชมก็สามารถรับรู้ได้ว่า กำลังเกิดอารมณ์ใดขึ้นในการแสดง ตัวละครกำลังเศร้า ดีใจ เสียใจ หรือกำลังโกรธอยู่

ด้วยพื้นฐานทางวัฒนธรรม พื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยและระดับการศึกษา อายุ เพศ ที่แตกต่างกันย่อมนำมาซึ่งการตีความและการทำความเข้าใจที่หลากหลาย ซึ่งไม่สามารถบอกได้ว่าสิ่งใดถูกหรือผิด การตีความในระดับที่แตกต่างอย่างหลากหลายของผู้ชมนี้ก่อให้เกิดโอกาสและเปิดพื้นที่สำหรับผู้ชมได้เกิดการแชร์พูดคุยแลกเปลี่ยนทัศนคติซึ่งกันและกัน รวมถึงได้มีการนำกลับมาขบคิดหลังจากการแสดงจบไปแล้ว

ดังนั้นการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยจึงไม่ได้ทำหน้าที่เพียงองค์ประกอบในการแสดงที่ไม่ต้องให้ความสำคัญ เพราะในบางครั้งแสงมีอิทธิพลต่อผู้ชมที่กำลังนั่งชมการแสดงอยู่ และช่วยในการขับเคลื่อนให้เรื่องราวมีความน่าสนใจ มีความหมาย การใช้แสงในฐานะที่เป็นอวัจนสาร มีสัมพันธลักษณ์กับการแสดงในมิติต่างๆ ทั้งกับส่วนที่เป็นอวัจนสารอื่นๆ และส่วนที่เป็นวัจนสาร และมีบทบาทที่เป็นพลวัตในการสื่อสารครั้งหนึ่งๆ คือ บางขณะในแต่ละช่วงของการแสดงแสงมีบทบาทเป็นหลักในการสื่อสาร บางขณะเป็นเพียงส่วนประกอบเสริม และบางขณะเป็นส่วนขัดแย้ง

จากการแสดงของพิเชษฐ กลั่นชื่น ทำให้เห็นว่าเรื่องของการใช้แสงในการแสดงนั้นไม่จำเป็นที่จะต้องมีแต่อุปกรณ์ชั้นเลิศราคาแพงเท่านั้น การใช้แสงในการแสดงนั้นแม้จะมี

อุปกรณ์น้อยแต่ก็สามารถทำให้เกิดผลกับการแสดงที่มากกว่าการมีอุปกรณ์มากได้ เพียงแต่การใช้แสงของผู้สร้างสรรค์ผลงานนั้นจำต้องมีการให้ความสำคัญและคิดให้มากขึ้นเพื่อการใช้ที่น้อยแต่เกิดประโยชน์มากที่สุด และการใช้แสงยังสามารถทำควบคู่ไปกับการฝึกซ้อมการแสดงได้ เพราะนอกจากจะทำให้เกิดความเหมาะสมกับการแสดงอย่างเป็นหนึ่งเดียวแล้ว ผู้สร้างสรรค์จะพบว่าแสงสามารถสื่อความหมายในการแสดงของตนเองได้มากขึ้น เพราะบทบาทของแสงไม่ใช่เพียงการคิดแล้วจบ การใช้แสงก็เสมือนการแสดงของนักแสดงที่ต้องการการพัฒนาไปพร้อมกัน

หากผู้สร้างสรรค์การแสดงไม่ว่าจะเป็นการแสดงละครเวทีหรือศิลปะการแสดงอื่นที่มีงบประมาณจำกัด ยิ่งต้องคำนึงถึงการใช้แสงในการแสดงให้มาก ว่าการแสดงชุดนั้นๆมีความต้องการแสงสว่างอย่างไร หรือมีความต้องการใช้ไฟจำเพาะในช่วงใด อุปกรณ์การส่องสว่างพื้นฐานอย่างน้อยที่สุดก็ควรจะมีสปอร์ตไลท์เพื่อให้ความสว่างบริเวณกว้างคลุมพื้นที่แสดงทั้งหมด และควรมีโคมไฟประเภท par ด้วยเพราะมีความทนทาน เคลื่อนย้ายได้สะดวก ทั้งยังสามารถจัดซื้อได้ง่ายในงบประมาณที่จำกัด และยังให้แสงฟุ้งกระจายเหมาะกับการใช้สร้างบรรยากาศและเหมาะกับการแสดงที่เน้นการเคลื่อนไหวของร่างกาย ที่สำคัญคือควรมีฝึกซ้อมการใช้แสงในการแสดง เพราะในการแสดงแต่ละชุดนั้นไม่มีสูตรในการใช้แสงในการแสดงที่ตายตัว ดังนั้นการใช้แสงเพื่อสื่อความหมายในการแสดงและตอบสนองความต้องการของผู้สร้างสรรค์ผลงานให้ได้มากที่สุดนั้น ควรได้รับการฝึกซ้อม การทดลองทำ ประกอบกับความคิดสร้างสรรค์ เพื่อให้เกิดพัฒนาการควบคู่ไปกับการฝึกซ้อมด้านอื่นๆ

ข้อเสนอแนะ

1. การใช้แสงในการแสดงนอกจากจะสร้างสุนทรียะในการแสดงแล้ว ยังเป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบสาร ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในกระบวนการสื่อสาร เพราะแสงเป็นส่วนสำคัญของ visual communication ซึ่งความเข้มของแสง ทิศทางของแสง สีของแสงและประเภทของอุปกรณ์การส่องสว่างที่ต้องคำนึงในการออกแบบแสงนั้น มีความสัมพันธ์ในแง่ของอวัจนะและมีบทบาทที่เป็นพลวัตในการสื่อสารครั้งหนึ่งๆ คือ บางขณะในแต่ละช่วงของการแสดงแสงมีสถานภาพเป็นส่วนประกอบเสริม(complementary) บางขณะมีบทบาทเป็นหลักในการสื่อสาร(functional lighting) นอกจากนี้ในการสร้างสรรค์การแสดงควรให้ความสำคัญกับการฝึกซ้อมกับการฝ่ายแสงเพื่อให้แสงเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสื่อสารและเกิดการพัฒนาไปพร้อมๆกับการแสดง

2. นาฏศิลป์ไทยในปัจจุบันยังไม่ได้รับการส่งเสริมให้แพร่หลายไปสู่คนรุ่นใหม่เท่าที่ควร จึงมักจะเห็นว่าการแสดงของไทยหลายชุดมีผู้ชมส่วนใหญ่เป็นชาวต่างชาติ หรือแม้แต่การนำไปแสดงยังต่างประเทศ ดังนั้นควรส่งเสริมและให้การปลูกฝังในการสร้างวัฒนธรรมการชมการแสดงให้เป็นเรื่องใกล้ตัวของคนไทย แม้บางครั้งจะไม่เข้าใจเนื้อเรื่องในการแสดงทั้งหมด แต่จะเป็นการส่งเสริมให้เกิดกระบวนการคิด ซึ่งจะพัฒนาไปสู่ความงอกงามและการต่อยอดทางความคิด รวมถึงศิลปะการแสดงของไทยก็จะสามารถจะอยู่รอดต่อควบคู่ไปในสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลง

3. จากงานวิจัยชิ้นนี้แสดงให้เห็นว่าแสงมีส่วนสำคัญต่อศิลปะการแสดงทั้งในแง่ของทัศนภาพ รวมถึงการสื่อความหมาย ซึ่งจัดเป็นการบวนการหนึ่งของการสื่อสาร ดังนั้นจึงควรส่งเสริมให้มีงานวิจัยทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับการใช้แสงในการแสดง เพื่อรวบรวมและสร้างองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อสาขาศิลปะการแสดง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กฤษรา วริศราภูริชา. การจัดแสงสำหรับเวที. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

กาญจนา แก้วเทพ และ รจเรศ ณรงค์ราช. สื่อมวลชนกับการเปลี่ยนแปลงสื่อพื้นบ้านหนังตะลุง. วารสารนิเทศศาสตร์ ปีที่ 26 ฉบับที่ 3, 2551.

ขจรศิริ ศิลป์กนนก(บรรณาธิการ). อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นางชูศรี (ชื้น) สกุลแก้ว จ.ม. กรุงเทพฯ : ซุปเปอร์คิงส์, 2548.

จิรัส เอี่ยมสะอาด. สัมภาษณ์,13 เมษายน 2553.

ฉลาดเลิศ ตุงคะมณี. สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2553.

เฉลิมพงศ์ นัยวัฒน์. ผลกระทบในการให้แสงโดยการใช้ความจ้า และความเปรียบต่างความเข้มของแสงเพื่อเน้นวัตถุและความน่าสนใจ : กรณีศึกษาการจัดแสดงประติมากรรมในพิพิธภัณฑ์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

เฉลิมศักดิ์ ปัญญวัตวงศ์, สัมภาษณ์, 3 เมษายน 2553.

ชิน คล้ายปาน. เทคนิคการผลิตรายการเทปโทรทัศน์. กรุงเทพฯ : คณะอนุกรรมการกลุ่มโสตทัศนศึกษา ห้องสมุดสถาบันอุดมศึกษา, 2528.

ชำนาญ ห่อเกียรติ. เทคนิคการส่องสว่าง. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2540.

ดุจดาว วัฒนปกรณ์. สัมภาษณ์, 25 เมษายน 2553.

ธนาฒย์ ปิติพรเทพิน. สัมภาษณ์, 22 มีนาคม 2553.

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. พระนคร : คุรุสภา, 2508.

นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ. โขน. กรุงเทพฯ : เอส.ที.พี.เวิล์ด มีเดีย, 2541.

นพมาส ศิริกายะ. ประพันธศิลป์ของอริสโตเติล. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525.

นรินทร ตุ่นบุตร, สัมภาษณ์, 30 มกราคม พ.ศ.2553.

นิธิ เอียวศรีวงศ์. โขน, คาราบาว, น้ำเน่า และหนังไทย : ว่าด้วยเพลง ภาษาและนานามหรสพ. กรุงเทพฯ : มติชน, 2538.

ประดิษฐ์ ปราสาททอง. สัมภาษณ์, 6 มีนาคม 2553.

ประยูร สงวนไทร. คุยกันวันเสาร์[รายการโทรทัศน์], 2552.

ประวิทย์ แต่งอักษร. มาทำหนังกันเถอะ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ไบโอสโคป พลัส, 2551.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล (บรรณาธิการ), เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่การอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ : ชมนาด, 2551.

ปิยกุล เลาวัณย์ศิริ, ความรู้ทั่วไปทางภาพยนตร์. กรุงเทพฯ : สาขาวิชาภาพยนตร์และภาพถ่าย คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2529

ผอบ โปษะกฤษณะ. วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังใหญ่. กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทยทางโทรทัศน์และวิทยุ สำนักนายกรัฐมนตรี, 2520.

พนิดา สิทธิวรรณ และคนอื่น ๆ. ศิลปะการแสดงของไทย. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2542.

พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์. ละครดึกดำบรรพ์ ของ สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

พรรัตน์ ดำรุง. สัมภาษณ์, 8 เมษายน 2553.

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ. การศึกษาทัศนะต่อลักษณะอันพึงประสงค์ ของนักแสดงและผู้กำกับการแสดงละครโทรทัศน์. กรุงเทพฯ : ภาควิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2544.

พหลยุทธ กนิษฐบุตร. กระบวนการรำและกลวิธีการแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขน ตอน นางลอย ของครูจตุพร รัตนวราหะ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

พิเชษฐ กลั่นชื่น, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2553.

เพ็ญสิริ เศวตวิหารี. อิทธิพลของแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยของผู้กำกับรุ่นใหม่ ระหว่างปี พ.ศ.2538-2540. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน ภาควิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

ไพโรจน์ ทองคำสุก, สัมภาษณ์, 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2553.

ภัทราวดี มีชูธน, สัมภาษณ์, 9 มีนาคม พ.ศ.2553.

มานพ มีจำรัส. สัมภาษณ์, 5 มีนาคม 2553.

มูลนิธิ หนังไทย. รัตนะแห่งหนังไทย : รัตน์ เปสตันยี. กรุงเทพฯ : หอภาพยนตร์แห่งชาติ กรมศิลปากร

รนฤทธิ์ บังวรรณ, สัมภาษณ์, 30 มกราคม พ.ศ.2553.

รมณียฉัตร แก้วกิริยา. ศาลา-เฉลิม-กรุง. กรุงเทพฯ : สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ : เฉลิมกรุงมณีทัศน์, 2538.

รัตน์ เปสตันยี.(ผู้กำกับภาพยนตร์). นิ้วเพชร[ภาพยนตร์สั้นและรวมคำสัมภาษณ์ในวาระครบรอบ 50 ปีนิ้วเพชร].กรมศิลปากร, 2551.

ลาลูแบร์, ซีมอง เดอ. จดหมายเหตุลาลูแบร์. แปลโดย พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธพงศ์. พระนคร : คุรุสภา, 2505.

วัลยา วิวัฒน์ศร. การละครฝรั่งเศส ศตวรรษที่ 18. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

วิมล อังสุนันทวิวัฒน์. ตำนาน “ปรีดาลัย”. นิตยสารผู้จัดการ 360 องศา (กรกฎาคม 2552).

วุฒิพงศ์ คีรีวงศ์ และ สวัสดิ์ สุวรรณปักษ์. เครื่องตามประทีป. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ, 2539.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสิงห์บุรี, ศิลปะบนผืนหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์, กรุงเทพฯ: เนติกุลการพิมพ์, 2540.

สถาบันไทยคดีศึกษา. นาฏศิลป์และดนตรีไทย : รายงานการสัมมนา ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 23-25 มิถุนายน 2515. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2522.

สมรัตน์ ทองแท้. ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

สุกัญญา สมไพบูลย์. สัญนิยมในสื่อสารการแสดง "ลิเก" ยุคโลกาภิวัตน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้องรำทำเพลง:ตนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพ : มติชน, 2532.

สุธี คุณาวิชยานนท์. กว่าจะเป็นศิลปะร่วมสมัยไทย. ใน วรเทพ ประชากุล(บรรณาธิการ), เข้านอก/ออกใน : รวมบทสัมภาษณ์และบทความศิลปะร่วมสมัย (พ.ศ. 2546-48). กรุงเทพฯ : ไอคอนพริ้นติ้ง, 2548.

สุนนท์ วชิรวราการ, สัมภาษณ์, 24 กุมภาพันธ์ 2553.

สุพัตรา เครือครองสุข, สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2553.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. การละครไทย. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2541.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์. สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์ (18 มีนาคม 2522).

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตน โกสินทร์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สุรินทร์ ยังเขียวสด. สัมภาษณ์, 22 กุมภาพันธ์ 2553.

สุวรรณดี จักราวรวุธ. สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2553.

สุเทพ มนูเศวต, สัมภาษณ์, 19 มีนาคม พ.ศ.2553.

สุโขทัยธรรมาธิราช, มหาวิทยาลัย. การสร้างสารในงานนิเทศศาสตร์. นนทบุรี, 2549.

เสนอ นิลเดช. มรดกแผ่นดิน. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2534.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, ความรู้เรื่อง“หนังตะลุง” : อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ อ.พ่วง บุษรารัตน์, พัทลุง : เมืองใหม่การพิมพ์, 2541.

อังคาร กัลยาณพงศ์ และคนอื่นๆ. โขน ศาลาเฉลิมกรุง. กรุงเทพฯ : สำนักงานทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์, 2549.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

อนุชา บุญยัง. การแสดงโขนของอากาศตไล. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อนุมานราชธน, พระยา. สยามมาตเทวี และเครื่องประทีป ในวรรณคดี. พระนคร : การพิมพ์สตรีสาร, 2507.

ภาษาอังกฤษ

Charassri, Naraphong. Feasibility of establishing a resident contemporary dance company at Thailand Cultural Centre. Master's Thesis, Department of Cultural Mangement Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University, 2001.

Fraser, Neil. State lighting design : a practical guide. Marlborough : The Crowood Press, 2003.

Gillette, J. Michael. Designing with light : an introduction to stage lighting. California : Mayfield Publishing, 1978.

Parker, W. Oren (Wilford Oren). Stage lighting : practice and design. New York : Holt, Rinehart and Winston, 1987.

Reid, Francis. Lighting the stage : a lighting designer's experiences. Oxford : Focal Press, 1995.

Stichbury, Allan. Interview, 2 March 2010.

Sweet, Harvey. Handbook of scenery, properties, and lighting : volume 2 lighting. 2nd edition. Boston : Allyn and Bacon, 1995.

Walters, Graham. Stage lighting : step-by-step : the complete guide on setting the stage with light to get dramatic results. Cincinnati, OH : Betterway Books, 1997.

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เลขที่ ☐☐☐

แบบสอบถามผู้ชมการแสดงเพื่อประเมินผลการวิจัยเรื่อง
“ การออกแบบสารด้วยแสงในการสร้างสรรค์การแสดงโขนร่วมสมัย ”

<u>คำชี้แจง</u>

แบบสอบถามนี้เป็นส่วนหนึ่งของการทำวิทยานิพนธ์ หลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาสื่อสารการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ตอบแบบสอบถาม คือ ผู้ชมการแสดงโขนร่วมสมัย

1. แบบสอบถามนี้แบ่งออกเป็น 2 ตอน คือ

   ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

   ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับประสบการณ์ในการับชมการแสดงโขนร่วมสมัย

   ตอนที่ 3 ความคิดเห็นเกี่ยวกับการใช้แสงสำหรับการแสดงโขนร่วมสมัย

   ตอนที่ 4 ความคิดเห็นต่อการแสดงโขนร่วมสมัย

2. การตอบแบบสอบถามนี้ คำตอบของท่านจะไม่มีผลกระทบต่อตัวท่านหรือองค์กรของท่านทั้งทางตรงและทางอ้อมแต่อย่างใด ข้อมูลที่ได้นี้จะนำไปใช้เพื่อประโยชน์ทางวิชาการเท่านั้น จึงขอให้ท่านตอบแบบสอบถามตามความเป็นจริง

3. โปรดตอบแบบสอบถามทุกข้อ ทุกตอน เพราะคำตอบของท่านจะมีประโยชน์และมีคุณค่าเป็นอย่างมากต่อการนำไปใช้ในวงวิชาการ

อนึ่ง ข้อมูลส่วนตัว และความคิดเห็นของท่านที่ปรากฏอยู่ในแบบสอบถามฉบับนี้ ผู้วิจัยจะเก็บเป็นความลับ และจะนำเสนอเป็นผลการศึกษาในภาพรวมขององค์กรเท่านั้น

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณทุกท่านที่เสียสละเวลาในการตอบแบบสอบถามครั้งนี้

นางสาวลักษณ์นัยน์ ทรงเสี่ยงไชย
นิสิตหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารการแสดง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คำชี้แจง กรุณาทำเครื่องหมาย ✔ ลงในช่อง ☐ หน้าข้อความที่ตรงตามข้อเท็จจริง หรือตรงกับความคิดเห็นของท่านมากที่สุด และกรุณาให้รายละเอียดในส่วนของข้อมูลเชิงคุณภาพ (ข้อมูลเพิ่มเติม)ให้สมบูรณ์

ตอนที่ 1 : **ข้อมูลทั่วไป**

1) **เพศ** : ☐ ชาย ☐ หญิง

2) **อายุ** : ☐ ต่ำกว่า 20 ปี ☐ 20 – 24 ปี
☐ 25 – 29 ปี ☐ 30 – 34 ปี
☐ 35 – 39 ปี ☐ 40 – 44 ปี
☐ 45 – 50 ปี ☐ มากกว่า 50 ปี

3) **สัญชาติ** : ☐ ไทย ☐ อื่นๆ (โปรดระบุ).....

4) **ระดับการศึกษา** :
☐ ต่ำกว่าปริญญาตรี สาขาวิชา .....
☐ ปริญญาตรีหรือเทียบเท่า สาขาวิชา .....
☐ สูงกว่าปริญญาตรี สาขาวิชา .....

5) **อาชีพ** : .....

6) E-mail : .....

ตอนที่ 2 : ข้อมูลเกี่ยวกับประสบการณ์ในการับชมการแสดง

1) **ท่านมีโอกาสชมการแสดง <u>ละครเวที</u> บ่อยครั้งเพียงใด**
☐ ครั้งแรก ☐ นานๆครั้ง
☐ ไม่เกิน 10 ครั้ง / ปี ☐ มากกว่า 10 ครั้ง / ปี

2) **ท่านมีโอกาสชมการแสดง <u>โขน / โขนร่วมสมัย</u> บ่อยครั้งเพียงใด**
☐ ครั้งแรก ☐ นานๆครั้ง
☐ ไม่เกิน 5 ครั้ง / ปี ☐ มากกว่า 5 ครั้ง / ปี

3) **สาเหตุที่ท่านเลือกรับชมการแสดงโขน / โขนร่วมสมัย**
☐ บังเอิญผ่านมาดู / ใกล้บ้าน ☐ มีคนรู้จักชักชวน
☐ มีเนื้อหาที่น่าสนใจ ☐ ชื่นชอบการแสดงโขน
☐ ชื่นชอบศิลปินผู้สร้างงาน ☐ อื่นๆ (โปรดระบุ) .....

4) **ท่านเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นศิลปะการแสดงที่มีความสวยงามเหมาะสมกับปัจจุบัน**
☐ ใช่ เพราะ (โปรดระบุ).....
☐ ไม่ใช่ เพราะ (โปรดระบุ).....

5) **ท่านเห็นว่าการแสดงโขนร่วมสมัยเป็นการแสดงที่ทำความเข้าใจยาก ใช่หรือไม่**
☐ ใช่ เพราะ (โปรดระบุ).....
☐ ไม่ใช่ เพราะ (โปรดระบุ).....

6) **ท่านมีความรู้เกี่ยวกับความหมายของท่ารำต่าง ๆในการแสดงโขนมาก่อนหรือไม่**
☐ มีความรู้พื้นฐานบ้างเล็กน้อย
☐ มีความรู้พื้นฐานเป็นอย่างดี
☐ ไม่มีความรู้พื้นฐานมาก่อนเลย

ตอนที่ 3 : ข้อมูลเกี่ยวกับความคิดเห็นต่อการใช้แสงในการแสดง

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องว่างที่ท่านเห็นว่าตรงกับความคิดเห็นของท่านมากที่สุดเพียงช่องเดียว โดยมีเกณฑ์ในการพิจารณา 5 ระดับดังนี้

5 หมายถึง เห็นด้วยมากที่สุด
4 หมายถึง เห็นด้วยมาก
3 หมายถึง เห็นด้วยปานกลาง
2 หมายถึง เห็นด้วยน้อย
1 หมายถึง เห็นด้วยน้อยที่สุด

ที่	การใช้แสงในการแสดง	5	4	3	2	1
1	ท่านเห็นว่าแสงมีความสำคัญต่อการแสดง					
2	ท่านเห็นว่าแสงทำให้เกิดความสวยงามในการแสดง					
3	ท่านเห็นว่าจำนวนไฟที่ใช้ในการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดงและพื้นที่ในการแสดง					
4	ท่านเห็นว่าแสงทำให้การแสดงน่าสนใจมากขึ้น					
5	ท่านเห็นว่าแสงทำให้เกิดอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง					
6	ท่านเห็นว่าแสงช่วยให้เกิดความเข้าใจในท่าทางการร่ายรำของตัวละครได้มากขึ้น					
7	ท่านเห็นว่าแสงมีส่วนช่วยในการทำความเข้าใจเนื้อเรื่องโดยรวมมากขึ้น					
8	ท่านเห็นว่าแสงทำให้เกิดความชัดเจนในความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงความรู้สึกและการเคลื่อนไหวร่างกาย					
9	ท่านเห็นว่าสีของแสงมีส่วนช่วยในการทำความเข้าใจได้เนื้อเรื่องได้มากขึ้น					
10	ท่านเห็นว่าหากไม่มีแสงในการแสดงจะทำให้การแสดงเกิดความน่าเบื่อ					
11	ท่านเห็นว่าการใช้แสงในการแสดงโขนร่วมสมัยมีความเหมือนกับการใช้แสงในการแสดงละครเวที					

ตอนที่ 4 : ความคิดเห็นต่อการแสดงโขนร่วมสมัย

.....

.....

.....

.....

.....

คำตอบของท่านมีคุณค่าต่อศิลปะการแสดงเป็นอย่างยิ่ง

ขอขอบพระคุณ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

No. ☐☐☐

The questionnaire for the audience to evaluate the research entitled

" LIGHTING AS MESSAGE DESIGN IN CONTEMPORARY KHON PRODUCTION"

Instructions

This questionnaire is partially of thesis project,

Faculty of Communication Arts, Chulalongkorn University

The respondent is the audience in contemporary KHON performance

1. The questionnaire is divided into 3 parts as follows;
   - **Part 1** General information of the respondents
   - **Part 2** The experiences in watching contemporary KHON performance
   - **Part 3** The opinions about lighting through the performance
   - **Part 4** The opinions toward contemporary KHON performance.
2. Any of your answer will be kept secretly by the researcher. It will be presented as general data in the academic research only. So, please answer the questions honestly.
3. Please answer all questions because these will be helpful and valuable in the academic research's field.

Thank you for your cooperation

Ms. Luxsnai Songsiengchai
Graduate student, Performing Arts
Faculty of Communication Arts,
Chulalongkorn University

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Direction: Please give the information by ticking (✓) in the box ☐ for each item and write down some needed information.

Part 1 : Personal Information

1) **Sex:** ☐ Male ☐ Female

2) **Age:**
☐ under 20 years ☐ 20 – 24 years
☐ 25 – 29 years ☐ 30 – 34 years
☐ 35 – 39 years ☐ 40 – 44 years
☐ 46 – 50 years ☐ over 50 years

3) **Nationality :** ☐ Thai ☐ Others (please inform).....

4) **Educational Level:**
☐ Lower than Bachelor's degree major.....
☐ Bachelor's degree major.....
☐ Higher than Bachelor's degree major.....

5) **Occupation:**.....

6) **E-mail :** .....

ตอนที่ 2 : The experiences in watching contemporary KHON performance

1) **How often do you see the stage play?**
☐ This is my first time ☐ Seldom
☐ Not over 10 times a year ☐ More than 10 times a year

2) **How often do you see the KHON / Contemporary KHON?**
☐ This is my first time ☐ Seldom
☐ Not over 5 times a year ☐ More than 5 times a year

3) **What is the reason that you come and see the KHON / Contemporary KHON?**
☐ By chance/ near the place ☐ Invited by friends
☐ It's interesting ☐ Favor in KHON
☐ Favor in the artist ☐ Others (please inform) .....

4) **Do you think contemporary KHON is a properly wonderful art performance?**
☐ Yes reason (please inform).....
☐ No reason (please inform).....

5) **Do you think contemporary KHON is hard to understand?**
☐ Yes reason (please inform).....
☐ No reason (please inform).....

6) **Have you ever known about the meaning of each KHON's dancing?**
☐ A little
☐ Good basic
☐ Never

Part 3: The opinions about lighting through the performance

Direction: Please rating your opinion by ticking (✓) in the blank. Each statement is followed by 5 numbers, 1, 2, 3, 4, and 5, and each number means the following:

5 Mean Strongly Agree
4 Mean Agree
3 Mean Neutral
2 Mean Disagree
1 Mean Strongly disagree

ที่	Stage lighting	5	4	3	2	1
1	Stage lighting is important in the performance.					
2	Stage lighting can help the performance more beautiful.					
3	The amount of stage lighting was used appropriately for the performance and its space.					
4	Stage Lighting can make the show more interesting.					
5	Stage lighting make the audience get in with the performance.					
6	Stage lighting help the audience more understand about the actors' dancing.					
7	Stage lighting help the audience get through the overall.					
8	Stage lighting make the relationships between expression and movement clearly.					
9	The color of lighting can make the audience comprehend about the content.					
10	Without lighting the performance will be uninterested.					
11	The lighting in contemporary KHON performance is similar to the lighting in general stage play.					

Part 4: The opinion toward contemporary KHON performance.

Your opinions will be beneficial toward the art of performance

Thank you very much

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวลักษณ์นัยน์ ทรงเสี่ยงไชย เกิดเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2527 สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมปลายแผนการเรียน วิทย์ – คณิต จากโรงเรียนสุรนารีวิทยา จังหวัดนครราชสีมา และสำเร็จการศึกษาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดง เอกการออกแบบเพื่อการแสดง จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ในปี พ.ศ.2548

หลังจากจบการศึกษาได้ทำงานที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบแสงเพื่อการแสดง โดยเฉพาะการแสดงละครเวที จนกระทั่งปี 2551 ได้เข้าศึกษาต่อในหลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาสื่อสารการแสดง ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษให้กับมหาวิทยาลัยของรัฐและเอกชน ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารการแสดง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย