เพิ่มพละกำลังให้ลิงกับยักษ์: โครงการวิจัยศิลปการแสดงร่วมสมัยจากงานขนบนิยมระหว่างไทย-เขมร*

พรรัตน์ ดำรุง** - สัญชัย เอื้อศิลป์***

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เรียบเรียงจากการทำโครงการวิจัยแบบปฏิบัติการ (Workshop) ที่นำเอานักวิจัยและศิลปินไทยที่มีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์งานร่วมสมัยจากท่านาฏศิลป์ (โขน) และดนตรี-การขับร้องไทยไปแลกเปลี่ยนและพัฒนากระบวนการทำงานร่วมสมัยกับศิลปินโขนผู้ชาย (lakhon-Khoal) และวงปี่พาทย์ (Pinpiat) ของกัมพูชาการทำวิจัยแบบปฏิบัติการดังกล่าวเป็นโครงการทดลองที่จะพัฒนาและบันทึกกระบวนการสร้างสรรค์งานกับศิลปินกัมพูชาที่มีขนบแบบแผนของการแสดงและดนตรีใกล้เคียงกับไทย โดยศิลปินไทยทำหน้าที่เป็นศิลปินข้อมูล (Facilitator) กำกับดนตรี (Music-director) และกำกับลีลา (Choreographer)

ประสบการณ์การเรียนรู้จากการทำงานร่วมกันของของศิลปินทั้งสองประเทศที่มีพื้นความรู้ในแบบขนบนิยมนั้นจะทำให้ศิลปินเกิดความเข้าใจในเรื่องการเตรียมความรู้ การจัดระเบียบร่างกาย ขั้นตอนการฝึกฝนและพัฒนาองค์ความรู้ในการทำงานร่วมสมัยจากดนตรีและนาฏศิลป์แบบขนบนิยมของตนโดยไม่ต้อง ดัดแปลงให้เป็นศิลปะที่ประสมรูปแบบกับดนตรีและการเต้นรำแบบตะวันตก การวิจัยครั้งนี้มีการออกแบบเป็นพิเศษโดยให้ศิลปินทั้งสองฝ่าย ได้พบปะและกำหนดขอบเขตในการทำงานร่วมกันเป็นเวลา 3 สัปดาห์ ทำให้เกิดการแสดงสั้นๆ 3 ชิ้นด้วยกัน อันเป็นผลของกระบวนการทำงาน

---

* ได้รับทุนสนับสนุนจากคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

** รองศาสตราจารย์ ประจำภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

*** อาจารย์ / หัวหน้าภาควิชา ดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

การแสดงจากปฏิภาณ (Improvisation) ระหว่างนักแสดง และนักดนตรีกัมพูชา เพื่อสื่อสารกัน

เชิดจับ (Cherd Juep) การสร้างบทเพลงและการแสดงชุดใหม่ ที่ใช้เพลงเชิดจับแบบโบราณมาสร้างตีความและศิลปินพัฒนาท่าเต้นจากบทเพลงที่นักดนตรีสร้างสรรค์ขึ้นใหม่การต่อสู้

มัจฉานุบ (Matchanub) ผู้กำกับดนตรีและผู้กำกับการแสดงทดลองใช้กลวิธีและแบบแผนดนตรีและการเต้นรำแบบสากลมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์งานเพื่อให้ศิลปินนักพากย์และนักดนตรีตีความทำนองการพากย์แบบโสมด (Samoad) ใหม่ อันมีผลต่อการตีความและการเต้นรำ ของศิลปินโขน

จากการศึกษาวิจัยในแบบปฏิบัติการครั้งนี้ทำให้เกิดความเข้าใจคล้ายคลึงและความแตกต่างของศิลปะโขนของไทยและกัมพูชาในเชิงพื้นฐานการฝึกฝนและการใช้ร่างกาย สร้างความสัมพันธ์ที่ดี เกิดความเข้าใจและยอมรับกันในด้านศิลปะและสามารถทำงานร่วมกันในการพัฒนางานแสดงร่วมสมัย จากศิลปินที่มีการฝึกฝนในขนบที่ใกล้เคียงกัน

บทนำ

งานวิจัยชิ้นนี้พัฒนาขึ้นจากการที่ ผู้วิจัยและคุณ Fred Frumberg มองเห็นว่า ศิลปินรุ่นใหม่ที่ฝึกฝนศิลปะในแบบขนบนิยม ทั้งในประเทศไทยและกัมพูชานั้น ต่างก็กำลังประสบปัญหาเรื่อง ทิศทางในการพัฒนางานร่วมสมัย จากความรู้แบบโบราณ แม้ว่าศิลปินในประเทศไทยจะประสบการณ์การปรับเปลี่ยน และพัฒนางานศิลปะแบบไทยให้มีความทันสมัยมาเป็นเวลากว่า 100 ปี (เริ่มในยุคสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) และทำให้เกิด ละคร การแสดง และดนตรีแบบลูกประสมหลายรูปแบบ กระบวนการเหล่านี้น่าจะเป็นสิ่งที่ดี และทำให้เกิดความเข้มแข็งในศิลปวัฒนธรรม แต่ทว่าหลังจากที่ประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองจากสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่ยุคประชาธิปไตย สถานะของศิลปวัฒนธรรมไทย เช่นโขนและละครรำ อันมีสถานะที่สัมพันธ์กับระบบกษัตริย์แบบดั้งเดิม ก็ลดความสำคัญลง และแปรผันตนเองไปสู่เอกลักษณ์ใหม่ คือการเป็นศิลปวัฒนธรรมของชาติ มีการจัดระบบ ระเบียบ การฝึกฝนในรูปแบบโรงเรียน หลักสูตร ที่ให้ความสำคัญกับวิธีคิดแบบสมัยใหม่ทั้งในระบบการเรียนรู้ การจัดระเบียบองค์กร และกลายเป็นวัฒนธรรมสายหลักเพื่อแสดงความเป็นชาติ ส่วนศิลปการแสดงอื่น ๆ เช่นการแสดงละคร-ดนตรีของศิลปินพื้นบ้าน พื้นเมืองก็คลี่คลายไปสู่ความบันเทิงของชุมชนและท้องถิ่นที่ต่อมาต้องมีปรับเปลี่ยนตนเองอย่างมากไปตามกระแสความเปลี่ยนแปลงของสังคมเพื่อการอยู่รอดของคณะการเมือง การปกครอง นโยบายทางเศรษฐกิจและการศึกษาแผนใหม่ มีผลต่อการพัฒนาความคิดและอุดมการณ์ของสังคม ยิ่งในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีสื่อสาร และอิทธิพลของโลกไร้พรหมแดนและเศรษฐกิจแบบทุนนิยมทำให้การดำรงชีวิตแบบตะวันตกเป็นเครื่องหมายของความทันสมัย ศิลปวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมทั้งที่เป็นของราชการและของชาวบ้าน กลายเป็นงานที่มีขนบแบบแผนเชื่องช้าน่าเบื่อ ซึ่งจะถูกอนุรักษ์และตีกรอบไว้เพื่อให้เป็นเอกลักษณ์และสัญลักษณ์ประจำชาติ ขาดการคิดทดลอง

สร้างงานในลักษณะใหม่ ทำให้งานศิลปะแบบดั้งเดิมกลายเป็นศิลปะในกรอบที่เปรียบได้กับภาพเขียนหรือโบราณวัตถุในพิพิธภัณฑ์

การพัฒนาผลงานศิลปะแบบไทยดั้งเดิมให้มีความร่วมสมัยกับโลกที่เปลี่ยนแปลงไปนั้น แท้จริงเป็นเรื่องสำคัญ และเป็นสิ่งที่ควรเกิดขึ้นพร้อมๆกันกับการอนุรักษ์งานแบบขนบนิยม ในสังคมชาวบ้านและในชุมชนที่แม้จะมีงานที่มีขนบแบบแผนกำหนดอยู่แต่ก็ยังมีพื้นที่อิสระที่จะทดลองนำความรู้นอกกรอบมาทดลองใช้ สิ่งนี้เกิดขึ้นตลอดเวลาเพื่อการอยู่รอด[1] กลวิธีในการปรับเปลี่ยนการร่ายรำ ดนตรีที่มีแบบแผน และมีความงามที่สมบูรณ์แบบในอดีตให้มีลักษณะร่วมสมัยจึงเป็นเรื่องน่าศึกษา ทดลองทำและบันทึกไว้เป็นวิถีทางหนึ่งที่ศิลปินปัจจุบันได้ใช้ศึกษา ทดลองและพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ต่อไป

อย่างไรก็ตามในประเทศที่มีความเก่าแก่ในเอเชียนั้น ในระยะแรก การทำงาน "ร่วมสมัย" มักเป็นงานที่ปฏิเสธของเก่า และขีดเส้นแบ่งว่า ศิลปะที่มีแบบแผนดั้งเดิมเป็นของโบราณ ศิลปะที่เป็นของตะวันตก (แม้ว่าจะเป็นศิลปะคลาสสิกเช่นกัน เช่น โอเปรา หรือบัลเลย์) ล้วนเป็นศิลปะทันสมัยและร่วมสมัย[2] แต่ต่อมา เมื่อเกิดการเรียนรู้ขนบการแสดงของศิลปะในเอเชียอย่างกว้างขวางขึ้น ศิลปินด้านการละครจากโลกตะวันตกหลายคน[3]ได้นำความรู้เหล่านี้ไปเป็นวัตถุดิบเพื่อปรับใช้ในการนำเสนอผลงานของตน มีการใช้องค์ประกอบต่างๆ ของละครรำในการสร้างงานร่วมสมัย จึงเกิดแนวคิดที่จะประสม ทดลองหาความพอดี และการปรับรูปแบบละครแบบขนบนิยม โดยนำความคิด สาระในแบบตะวันตกมาปรับใช้กับศิลปะการละครในเอเชีย ศิลปินที่มีความรู้ในแบบขนบนิยมจึงเริ่มทดลองค้นคว้าพัฒนางานร่วมสมัยบ่อยครั้งขึ้น มีการสร้างสรรค์บทเพลง ดนตรี ระบำ ละครแบบขนบนิยมให้เป็นงาน

---

[1] สุกัญญา ภัทราชัย และพรรัตน์ ดำรุง, *การแสดงพื้นบ้านภาคกลาง: การปรับปรนในชีวิตไทยสมัยใหม่* (สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), หน้า 60.

[2] Brandon, James, R. ***The Cambridge Guide to Asian Theatre*** (Great Britain, Cambridge University Press, 1993), pp. 3.

[3] ศิลปิน เช่น Bertolt Bretch, Antoin Artaud หรือในช่วงหลัง Peter Brooks และ Manuchekin ล้วนพัฒนาเรื่อง และแนวการแสดงจากละครในเอเชีย

สมัยใหม่ ด้วยการดัดแปลงกลวิธี หรือนำเอารูปแบบและความรู้ตะวันตกมาประยุกต์ใช้ในงาน

ศิลปินไทยในโครงการนี้เป็นศิลปินที่มีความรู้ในแบบคลาสสิก ได้แก่ คุณพิเชษฐ กลั่นชื่น (ศิลปินโขนยักษ์) คุณสินนภา สารสาส (นักเปียโนคลาสสิกและผู้ประพันธ์ดนตรีไทยร่วมสมัย) และอาจารย์สัญชัย เอื้อศิลป์[4] (ศิลปินนักร้องเพลงไทยเดิม) นั้น ล้วนเป็นศิลปินที่ได้ทดลองทำงานและพัฒนาผลงานการแสดงละคร-การเต้นรำและดนตรีร่วมสมัยจากความรู้แบบขนบนิยมมาเป็นเวลากว่าทศวรรษ มีการสร้างสรรค์ผลงานเชิงทดลองที่นำเอาเนื้อเรื่องโบราณ ดนตรีไทย และการร่ายรำแบบขนบนิยมของไทยมานำเสนอใหม่ ผลงานการแสดงมีความร่วมสมัยเป็นที่ยอมรับในกลุ่มผู้ชมที่เป็นทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ ศิลปินทั้ง 3 เคยได้ไปร่วมงานเทศกาลศิลปะการละครนานาชาติหลายครั้ง อย่างไรก็ตามแม้จะมีผลงานต่อเนื่องและได้ฝึกฝนทดลองสร้างสรรค์งานร่วมกันมานานแต่ศิลปินกลุ่มนี้ก็เป็นศิลปินอิสระและเป็นสายนอกกรมศิลปากรที่มิได้มีการยอมรับฝีมือจากสถาบันศิลปะของรัฐบาลอันได้แก่ กรมศิลปากรและกระทรวงวัฒนธรรม

ส่วนศิลปินของกัมพูชาที่ร่วมโครงการวิจัยในครั้งนี้นั้นจะเป็นครูและข้าราชการของมหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ และโรงละครแห่งชาติกัมพูชา เป็นศิลปินรุ่นกลางและรุ่นใหม่ของกัมพูชา อย่างไรก็ตาม กัมพูชานั้นประสบสภาวะการณ์ทางศิลปะที่แตกต่างจากประเทศไทยและถือได้ว่าเป็นสภาวะที่ศิลปะตกต่ำมากและกำลังกอบกู้เอกลักษณ์ (identity) ของชาติ ทั้งนี้เพราะหลังจากที่ได้รับเอกราชจากฝรั่งเศสในปี พ.ศ. 2497 กัมพูชาไม่เคยว่างเว้นจากความขัดแย้งและสงครามแย่งชิงอำนาจ เมื่อมีการยึดอำนาจและขับไล่ระบบกษัตริย์ออกไปในปี พ.ศ. 2513 ศิลปิน นาฏศิลป์ที่ดำรงชีวิตอยู่ในวังต้องย้ายโอนเป็นข้าราชการแห่งมหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ ต่อมาเมื่อกลุ่มเขมรแดงมีชัยชนะและครอบครองกัมพูชาระหว่างพ.ศ. 2518-2522 นั้นมีการ

---

[4] อ.สัญชัย เอื้อศิลป์เป็นนักวิจัยร่วมในโครงการนี้ อาจารย์เป็นผู้เชี่ยวชาญในเรื่องการขับร้องและดนตรีไทย อาจารย์จดบันทึก เก็บข้อมูลในการทำงานของฝ่ายดนตรี ส่วนผู้วิจัยจะรวบรวมข้อมูลของฝ่ายการแสดง

ฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ประชาชนจำนวนมาก ศิลปินด้านนาฏศิลป์ และดนตรีต้องหลบหนี และถูกฆ่าจำนวนมากเพราะนาฏศิลป์ และดนตรีนั้นมีความเชื่อมโยงกับระบบกษัตริย์ เมื่อสงครามสงบ เมื่อสงครามยุติ และประเทศเลือกจะมีการปกครองในระบอบประชาธิปไตย มีการฟื้นฟูประเทศ มีครูผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์เหลือรอดไม่มากนัก มีการรวบรวมศิลปิน และจัดตั้งโรงเรียนและมหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ขึ้นมาใหม่ในปี พ.ศ. 2523 เป็นการระดมความคิดและสรรพกำลังในการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรม อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติขึ้นมาอีกครั้ง[5] อย่างไรก็ตามการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมแบบจารีตขนบนิยมของกัมพูชาเป็นงานเร่งด่วนและได้รับความช่วยเหลือด้านทุนจากนานาชาติ มีการระดมทุนจากองค์กรจากต่างประเทศที่เห็นความสำคัญของการพัฒนาฟื้นฟูศิลปะของชาติเล็กๆ ขึ้นมาอีกครั้ง ละครคาล (Lakhaon Khaol) โขนผู้ชายของกัมพูชานั้นเป็นงานศิลปะคลาสสิกโดยผู้ชายและเป็นศิลปะอันดับต้นๆที่กัมพูชาประสบความสำเร็จในการรื้อฟื้นและรวบรวมความรู้จากครูศิลปินในจังหวัดต่างๆ และสามารถจัดแสดงเต็มเรื่องได้เป็นครั้งแรกในรอบ 25 ปี[6] ละครรำสรวมหน้ากากที่ครอบบนศีรษะแสดงเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกับโขนไทย มี 3 รูปแบบ เป็น ละครรำรามเกียรติ์ที่ใช้ผู้หญิงแสดงทั้งหมด ยกเว้นตัวลิง เทียบเท่า ละครนางในของไทยเรียกว่า ละครขบัดโบราณ (lakhaon Kbach Boran) โขนที่ใช้ผู้ชายแสดงล้วนเรียกว่า ละครคาล (Lakhaon Khaol) และโขนที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนเรียกว่า ละครโปล-สเรย (Lakhaon Poul Srei)[7]

---

[5] บทความจากการสัมภาษณ์ Sophiline Jiem Shapiro ศิลปินกัมพูชาที่ตั้งรกรากอยู่ที่สหรัฐอเมริกา และมีส่วนสำคัญในการนำผลงานศิลปินจากมหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ไปเผยแพร่ในสหรัฐ นับแต่ปี 2544.

[6] ละครเรื่อง *จำบังไวยเรียบ* ได้รับการสนับสนุนในการจัดแสดงโดยสถานทูตอเมริกัน ณ กรุงพนมเปญในปี 2547 กำกับการแสดงโดย ปก สารันและคณะ เป็นการรวบรวมความรู้จากละครคาลที่เมืองกันดาล พระตะบอง ได้เปิดการแสดงในหอประชุม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สิงหาคม 2547 และได้เดินทางไปร่วม Arts Festival ที่ออสเตรเลีย 2548.

[7] เอกสารทางด้านศิลปะการแสดงที่ได้รับการฟื้นฟูขึ้นใหม่จากมหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์และกรมศิลปากรของประเทศกัมพูชารวบรวมข้อมูลเรื่องศิลปการแสดงไว้ทุกรูปแบบ Soth Hang, Prof.Chairman, ***Inventory of Intangible Cultural Heritage of Cambodia*** (Panompenh, JSRC Printing House, 2004).

ในการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมของประเทศกัมพูชานั้น แม้ว่า นาฏศิลป์แบบขนบนิยมทั้งที่เป็นศิลปะชั้นสูงและศิลปะของชาวบ้านจะได้รับความสนใจและสนับสนุนอย่างเต็มที่ แต่ศิลปินรุ่นใหม่ที่ฝึกฝนศิลปะแบบขนบนิยมก็ประสบปัญหาในการค้นหาเส้นทางในการพัฒนางานร่วมสมัยเช่นเดียวกันกับศิลปินที่มีความรู้ในแบบขนบนิยมในสังคมแบบสมัยใหม่ทั่วโลก ศิลปินเหล่านี้ต้องการหาทางที่จะเป็นส่วนหนึ่งของความทันสมัยนั้น เพราะการรับรู้และเข้าถึงข่าวสารต่าง ๆ ผ่านเทคโนโลยีสารสนเทศเป็นเรื่องง่าย มีศิลปินและนักการละครสมัยใหม่ จากหลายประเทศเข้ามาที่กัมพูชาและต้องการพัฒนางานเต้นรำ ละครร่วมสมัยกับศิลปินกัมพูชา และศิลปินกัมพูชาเองก็กำลังประสบปัญหาว่า จะทำให้ตนเป็นศิลปินร่วมสมัยได้อย่างไร และจะต้องทำอย่างไรเมื่อต้องประเชิญหน้ากับศิลปินและความรู้แบบตะวันตก ทิศทางเช่นไร เป็นทิศทางที่ควรพัฒนา และพยายามทดลองค้นหาเส้นทางการทำงานร่วมสมัยที่มาจากความรู้ของตน

โครงการวิจัยแบบฝึกปฏิบัติการนี้จึงพัฒนาขึ้น เพื่อทดลองหาทิศทางอันเหมาะสม คุณ Frumberg และผู้วิจัยมีความเห็นว่า ศิลปการแสดงที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน ได้แก่ละครคาลหรือโขนของกัมพูชา และโขนไทย น่าจะสามารถค้นหาเส้นทางนี้ร่วมกันได้ โครงการทดลองเช่นนี้น่าจะเกิดการเรียนรู้ใหม่ๆ ที่ดีและเป็นประโยชน์แก่ศิลปินทั้งสองฝ่าย ทั้งในเชิงค้นคว้า ทฤษฎีใหม่ และในเชิงการพัฒนาผลงานจากการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ไทยและกัมพูชาที่มีความรู้พื้นฐานด้านการแสดงโขนทั้งในด้าน การร่ายรำ ดนตรี การพากย์และการร้องเพลงโบราณ ได้มีโอกาสมาอยู่ และแลกเปลี่ยนความรู้ ความสามารถในด้านการแสดง ทดลอง พัฒนาชิ้นงานร่วมสมัย จากระยะเวลาที่กำหนด

ผู้เข้าร่วมโครงการ

โครงการนี้ เป็นสหวิทยาการ ในการนำท่าเต้นโขน (ผู้ชาย) นักดนตรีและนักร้องเพลงแบบโบราณมาสร้างสรรค์งานร่วมสมัยร่วมกัน นักวิจัยและศิลปินที่เกี่ยวข้องนั้นได้แก่ นักวิจัย และศิลปินไทยและหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง

รศ.พรรัตน์ ดำรุง ศิลปินละครสมัยใหม่และนักวิจัย ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ผู้วิจัยหลัก)

อ.สัญชัย เอื้อศิลป์ ศิลปิน นักร้องเพลงไทยเดิมและนักวิจัย ภาควิชาดนตรีและนาฏศิลป์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยบูรพา (ผู้วิจัยร่วม)

ศิลปินไทยที่เข้าร่วมการฝึกอบรมเชิงปฏิบัติการ

สินนภา สารสาส ศิลปินอิสระ (นักดนตรี นักแต่งเพลง และผู้ประพันธ์เพลง)

พิเชษฐ์ กลั่นชื่น ศิลปิน อิสระ (ศิลปินโขน ผู้กำกับลีลา และนักเต้นรำร่วมสมัย)

ผู้ช่วยวิจัย

อรุณวดี ลีวนันทเวช

ล่าม และครู-ศิลปิน

มหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ Soeur Sophea

ศิลปินกัมพูชาที่เข้าร่วมการการวิจัยแบบปฏิบัติการ

Prof. Proeng Chhieng	ที่ปรึกษาโครงการ รองอธิการบดี มหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ
Master Pok Sarann	ที่ปรึกษาโครงการ ศิลปินโขนอาวุโส จากโรงละครแห่งชาติ พนมเปญ
Tith Sen	ที่ปรึกษาและกำกับเวที ครู-ศิลปินมหาวิทยาลัย วิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ
Soeur Thavarak	ครู-ศิลปินมหาวิทยาลัย วิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ (ลิง)
Hang Borin	ครู-ศิลปินมหาวิทยาลัย วิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ (ยักษ์)
Khiev Sovannarith	ครู-ศิลปินมหาวิทยาลัย วิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ (ลิง)
Penh Chumnit	ครู-ศิลปินมหาวิทยาลัย วิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ (ยักษ์)

Phon Sopheap	ครู-ศิลปินมหาวิทยาลัย วิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ (ลิง)
Yim Sovann	ศิลปินโขน จากโรงละครแห่งชาติ (ยักษ์)

นักดนตรี และนักร้องจากมหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ 5 ท่าน

Yun Khean	ครู-นักดนตรีมหาวิทยาลัย วิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ (ระนาด)
Keo Dorivan	ครู-นักดนตรีมหาวิทยาลัย วิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ (กลองทัด)
Keo Sonankavei	ครู-นักดนตรีมหาวิทยาลัย วิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ (ตะโพน)
Som Vanna	ครู-นักดนตรีมหาวิทยาลัย วิจิตรศิลป์ กรุงพนมเปญ (ปี่ใน)
Sin Samy	นักพากย์

เวลาในการทำวิจัย

มกราคม -มิถุนายน 2548

ช่วงเก็บข้อมูลเบื้องต้น	19-22- มกราคม 2548
ช่วงการวิจัยและทำการทดลองพัฒนางาน	7 - 24 มีนาคม 2548
การเขียนบทความวิจัย และตัดต่อภาพวิดีทัศน์	เมษายน-มิถุนายน 2548

ความสำคัญ และความละเอียดอ่อนของงานวิจัย

โขนหรือละครสรวมหน้ากากที่พบอยู่ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ภาคพื้นทวีป อันได้แก่ ไทย พม่า ลาว กัมพูชา เป็นศิลปการแสดง แบบขนบนิยมที่มีแบบแผนสัมพันธ์กันและมีอิทธิพลเกี่ยวเนื่องกันในเชิงประวัติศาสตร์การเมืองการปกครอง ละครสรวมหน้ากากใน 4 ประเทศนี้ มีรูปแบบที่มีความคล้ายคลึงกันมากใน "เรื่องหรือชุดการแสดงและขนบในการแสดง" ซึ่งเป็นบทละครและตอนที่คัดสรรนำมาจากเรื่อง "รามเกียรติ์" ส่วนรูปแบบและขนบการแสดงนั้นมีทั้งความเหมือนและแตกต่างกันที่น่าจะทำการศึกษาค้นคว้าเพราะจะช่วยให้สามารถมองเห็น ความเกี่ยวพัน-ความสัมพันธ์ อิทธิพลทางความคิดที่มีต่อกัน หรือเรียนรู้แหล่งที่มาใกล้เคียงกัน อีกทั้ง

สามารถนำมาใช้ในการสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่เพื่อใช้ในการพัฒนางานร่วมสมัยที่มาจากศิลปินที่มีพื้นฐานแบบแผนการฝึกฝน และกระบวนวิธีคิดที่ ใกล้เคียงกัน

งานวิจัยแบบปฏิบัติการครั้งนี้ ศิลปินตั้งอยู่บนพื้นฐานของการทำงานแบบไร้พรหมแดน คือใช้ตัวศิลปะที่มีความใกล้เคียงกันเป็นที่ตั้งและพยายามหลีกเลี่ยงการพัฒนาอคติในด้านศิลปการแสดงจากผู้ทำงานทั้งสองฝ่ายโดยการเริ่มต้นที่การมองที่ปัจจุบัน สืบค้นปัญหาของศิลปินที่ทำงานแบบขนบนิยมในประเทศทั้งสองที่กำลังประสบร่วมกัน คือ การค้นหาทิศทางในการพัฒนาศิลปการละครร่วมสมัย เพื่อ นำไปสู่การเรียนรู้ที่จะทำงานร่วมกันและบันทึกลำดับการพัฒนาผลงานที่นำไปปฏิบัติได้จริง

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยครั้งนี้เกิดขึ้นที่ประเทศกัมพูชา โดยให้ศิลปินกัมพูชาเป็นเจ้าของบ้านและศิลปินไทยเป็นผู้ไปเยือน และมีเป้าหมายที่จะพัฒนางานร่วมสมัยร่วมกัน โดยออกแบบวิธีการวิจัยไว้ดังนี้

- รวบรวมข้อมูลเอกสาร วิดีทัศน์ แผ่นบันทึกเสียงเพลงการแสดงของนาฏศิลป์กัมพูชา
- สัมภาษณ์ศิลปินกัมพูชาและศึกษาความเป็นไปได้ในการพัฒนาผลงานร่วมกันใช้เวลา 3 สัปดาห์ เพื่อสร้างสรรค์ งานร่วมกัน
- นำเสนอผลงาน ทดลองแก่ผู้ชมรับเชิญ
- บันทึกขั้นตอนการทำงานเขียนบทความวิจัยเกี่ยวกับขั้นตอนในการพัฒนาผลงานชุดนี้

workshop ช่วงที่ 1

การรวบรวมข้อมูลพื้นฐาน

19 มกราคม 2548: ในวันแรกที่ได้พบกัน ศิลปินไทยและกัมพูชาได้พูดคุยและอภิปรายซักถามกันในเรื่องความรู้พื้นฐาน ด้านโขนในแต่ละประเทศ ความคิด

และความเข้าใจเรื่องการแสดงร่วมสมัย ความสนใจในการพัฒนางาน หรือสาระที่ศิลปินต้องการจะสื่อกับผู้ชมของตน ศิลปินกัมพูชามีความคิดที่เป็นนามธรรมมาก และยังไม่สามารถหากลวิธีในการเชื่อมต่อความคิด กับการแสดงออกโดยการใช้ท่าเต้นรำได้ นอกจากนั้นยังแลกเปลี่ยนความคิดเห็นประสบการณ์ การทำงานร่วมสมัยหรืองานสมัยใหม่และงานที่ทำกับศิลปินชาติอื่นของศิลปินกัมพูชา หลังจากที่ได้พบปะและพูดคุยกันแล้ว ศิลปินทั้งสองประเทศได้พบว่า ความเข้าใจเรื่องการแสดงร่วมสมัยของศิลปินทั้งสองประเทศแตกต่างกัน จำเป็นต้องมีการพูดคุย ปรับทัศนคติในการทำงาน และศิลปินไทยจะไม่พัฒนาผลงานการแสดงของฝ่ายไทย แต่จะทำหน้าที่เป็นศิลปินข้อมูล (facilitator & resource person) และฝ่ายกำกับผลงาน (music director /Choreographer) เนื่องจากมีประสบการณ์ด้านละครร่วมสมัยจากงานขนบนิยมที่นานกว่า โดยมีศิลปินกัมพูชาเป็นผู้ปฏิบัติทดลอง จากพื้นความรู้โขนผู้ชายของกัมพูชา

20-21 มกราคม 2548: ในวันต่อมาฝ่ายศิลปินไทยได้วางแผนที่จะแยกการทำงานระหว่างดนตรี และฝ่ายนักแสดง และตกลงจะใช้ข้อมูลที่ศิลปินทั้งสองชาติมีความรู้ร่วมกันดีที่สุด ณ เวลานั้นคือ โขนเรื่องจำบังไวยเรียบ (Weyreap's Battle) โดยจะเลือกพัฒนาจากโจทย์ "การรบและความเศร้าโศก" อันเป็นความคิดและความรู้สึกพื้นฐานที่พบได้ในการแสดงโขนทั้งของไทยและของกัมพูชา ในการแยกกันเพื่อฝึกปฏิบัติงานนี้ ศิลปินข้อมูลได้วางโจทย์ไว้ในวันสุดท้ายที่ศิลปินกัมพูชาจะกลับมาพบกันว่า จะทดลองให้นักดนตรีบรรเลงเพลงที่พัฒนาแล้ว ให้นักแสดงฟังและลองเต้นโดยใช้ปฏิภาณหลังจากฟังเพลงที่นักดนตรีได้พัฒนาขึ้น เป็นการฝึกเรื่องการใช้ปฏิภาณในการทำงาน และเปลี่ยนสถานะที่นักดนตรีมักต้องทำงานเพื่อสนับสนุนการนาฏศิลป์และการเต้นรำเป็นฝ่ายนำเสนอผลงานก่อน

ข้อค้นพบจากฝ่ายดนตรีในการทำงานเดือนมกราคม

ในการพัฒนา สร้างงานทดลองนี้ เป็นการตัดตอนมาจากการแสดงโขนเรื่องจำบังไวยเรียบ หรือศึกไมยราพณ์ อันเป็นชุดการแสดงแบบขนบนิยมของกัมพูชาและไทยที่มีลักษณะล้อกัน และมีขนบการแสดงที่ใกล้เคียง จึงหยิบช่วงสำคัญของ

เรื่องมาใช้และขอให้ทำงานเป็นทีม และเปิดใจที่จะยอมรับกัน ทดลองสร้างสรรค์ ในการทำงานของฝ่ายดนตรีนั้นมีกลวิธีดังนี้คือ

1. การลดทอนรูปของวงปี่พาทย์เครื่องห้า

การเลือกลดเครื่องดนตรีหลัก อันได้แก่ ระนาดเอก อันเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลัก และเป็นเครื่องดนตรีสำคัญคู่ของวงปี่พาทย์ที่ใช้ในแสดงประกอบละครแบบขนบนิยม และเลือกใช้ Sarley (ปี่ใน) เป็นผู้เล่นทำนอง ใช้เครื่องประกอบจังหวะ 2 ชิ้นคือ skor-thom (กลองทัด) กับ samphor (ตะโพน) เล่นขัดกันโดยมี cching (ฉิ่ง) ดีทำนองเพลง พลิกโจทย์ความคุ้นชิน ที่นักดนตรีขนบนิยมเคยใช้และต้องพัฒนาศักยภาพแบบใหม่เพื่อแก้ปัญหา และสร้างสรรค์งานในเงื่อนไข ที่ไม่สามารถพึ่งพา เครื่องดนตรีที่ตนคุ้นชินได้ต่อไป

2. การพัฒนาบทเพลงร่วมสมัยจากเพลงโบราณ

ในขั้นตอนนี้ ศิลปินข้อมูลทั้งด้านดนตรีและการแสดง ได้กำหนดร่วมกันไว้ว่าจะพัฒนาบทเพลง การต่อสู้และการพลัดพรากมาเป็นโจทย์ ในการต้นสด (improvise) กับ ศิลปินกัมพูชา ทั้งนี้เพราะเพลงต่อสู้และบทเพลงเศร้าน่าจะเป็นเพลงในขนบที่นักดนตรีและผู้แสดงโขนคุ้นชิน ศิลปินกัมพูชาได้เลือกพัฒนาบทเพลงจาก โขนชุดจำบังไวยเรียบ อันเป็นการแสดงที่นักแสดงและนักดนตรีชุดนี้คุ้นเคยที่สุดเพราะเป็นผลงานโขนเรื่องแรกที่ศิลปินกลุ่มนี้ได้แสดงเต็มเรื่องในรอบ 25 ปี ศิลปินกัมพูชาเลือกที่จะนำเสนอ การต่อสู้ระหว่างพ่อ-ลูกที่ไม่รู้จักกัน นั่นคือหนุมานและมัจฉานุบ และการค้นพบความจริงของตัวละคร การต่อสู้ในใจระหว่างหน้าที่กับความรักของมัจฉานุบ และการจากไปด้วยความโศกเศร้า

บทเพลงทดลองเพลงแรก ที่นักแสดงและนักดนตรีโขน คุ้นเคยที่สุด ก็คือเพลงเชิดจับ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ทั้งไทยและกัมพูชาใช้ในการที่ตัวละครปะทะรบ การแยกทำงานของนักแสดงและนักดนตรี อีกทั้งเงื่อนไขที่ให้นักดนตรีสร้างสรรค์เพลง ก่อนแล้วให้นักแสดงคิดกระบวนท่า ก็เป็นกลวิธีที่ศิลปินแบบขนบไม่คุ้นเคย เพลงเชิดจับ ศิลปินข้อมูลขอให้นักดนตรีของกัมพูชาพัฒนาสร้างสรรค์ขึ้นนั้น เป็นงานที่พัฒนาขึ้นในวิถีที่แตกต่างออกไปจากการเป็นเพลงประกอบการแสดง แต่ใช้

ความรู้เดิมในด้านจังหวะของเพลงนี้ เพิ่มบทบาทและ อุปนิสัยให้กับเครื่องดนตรี 2 ชิ้นคือ skor-thom (กลองทัด) กับ samphor (ตะโพน) ต่อสู้กัน ให้ Sarley (ปี่ใน) เป็นผู้เล่นทำนอง และ cching (ฉิ่ง) ตีทำนองเพลงเชิดต่อสู้กับ Samphor และ Skor Thom การบรรเลงเพลงนี้ยาว 13 นาที และนักดนตรีสนุกกับการดันในรูปของการแสดงดนตรีประชันกัน

บทเพลงนี้ใช้เป็นเพลงโจทย์ให้นักแสดงฟังและใช้ปฏิภาณด้นการเคลื่อนไหวลีลา ในการทำงานช่วง 19 -21 มกราคม 2548 เพลงนี้เป็นเพลงที่ขยับตัวออกจากขนบเดิมไม่มากนัก นักดนตรียังรู้สึกว่ายังควบคุมได้และยังสร้างสรรค์งานอยู่ในสิ่งที่ตนคุ้นเคย

บทเพลงที่สอง : เพลงเศร้า (Sadness)

ศิลปินข้อมูลต้องอภิปรายถึงกลวิธีการประพันธ์เพลงของกัมพูชาเนื่องจากเป็นการประพันธ์ที่ไม่ใช้โน้ตเพลงและศิลปินต้องใช้ความสามารถทางดนตรีเพียงอย่างเดียว สำหรับเพลงเศร้าที่ศิลปินเลือกมาพัฒนามีทำนองที่ศิลปินคุ้นเคยอยู่แล้ว ศิลปินข้อมูลเสนอกลวิธีใหม่ให้กับนักดนตรี คือการสร้างสรรค์ที่ใช้ "อารมณ์ความรู้สึก" เสมือนหนึ่งเป็นตัวละคร หรือใช้ดนตรีในการนำเสนออารมณ์ความรู้สึก ซึ่งมีลักษณะเดียวกับ Mood Music โดยกำหนดหน้าที่ของเครื่องดนตรีเพื่อพัฒนาอารมณ์ของนักดนตรีดังนี้

Skor Thom	Samphor	Sarley	Chhing
เป็นจังหวะการเต้นของหัวใจ	- ความอึดอัด	- เป็นอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร (บรรเลงทำนองเพลง)	- ตีฉิ่งแทนหยดน้ำตา

การทดลองใช้วิธีการดังกล่าวในการทดลองนักดนตรีได้พัฒนาแนวคิดและวิธีการในช่วงแรกโดยการพัฒนาอารมณ์และอยู่กับสถานการณ์ของบทเพลง ศิลปิน

เริ่มได้สัมผัสกับมิติใหม่ในการสร้างสรรค์จากดนตรีเดิมของตน งานระยะนี้ ศิลปินข้อมูล สินนภา สารสาส พัฒนาบทบาทไปสู่การเป็นผู้กำกับดนตรี

การค้นพบของศิลปินในฝ่ายการแสดง (ศิลปินข้อมูล : พิเชษฐ์ กลั่นชื่น)

สิ่งที่เป็นปัญหาของนักเต้นกัมพูชาก็คือ ศิลปินในจำนวน 5 คนเป็นครูศิลปินที่มีอายุน้อยและยังไม่มีความรู้ในการทำงานร่วมสมัย มีความต้องการสื่อสารความคิด แต่ขาดกลวิธี และเชื่อว่าในการสร้างงานร่วมสมัยหมายถึงการใช้ร่างกายแบบโมเดิร์นดานซ์และการประสมการเต้นรำในรูปแบบตะวันตก ศิลปินคนที่ 6 คือ Soeur Thavarak เป็นครูและเป็นศิลปินที่ฝึกการแสดงละครคาล มีความเชี่ยวชาญมาก และมีอายุประมาณ 34 ปี แสดงเป็นหนุมานและเดินทางไปต่างประเทศกับคณะละครขบัดโบราณหลายครั้ง และเคยแสดงประสมกับ นักเต้นรำหลายคณะในต่างประเทศ และประสบปัญหาในการแสดงร่วมกับศิลปินจากตะวันตก[8]

ศิลปินข้อมูล ได้พัฒนา 2 กลวิธีดังนี้คือ

1. การให้พื้นที่ (Space) ที่แตกต่าง โดยกำหนดพื้นที่ในการเต้น และคิดลีลา บนพื้นที่ที่ไม่ใช่พื้นที่ที่ศิลปินคุ้นเคย ได้แก่ บนเส้นตรงยาว ประมาณ 1.5 เมตร/ในวงกลม / ในสี่เหลี่ยมจัตุรัสโดยให้ทำกิจกรรมที่คุ้นเคยได้แก่ ดิดกระบวนการต่อสู้กันระหว่างศิลปิน 2 คน ใน 3 พื้นที่

2. ให้สร้างสรรค์เรื่องและนำเสนอเรื่องราวของตนเอง จากหัวข้อ "การต่อสู้และความเศร้าโศก" ศิลปินข้อมูลขอให้นักแสดงคิดลีลาเพื่อเล่าเรื่องนี้เอง กลวิธีนี้ที่แตกต่างไปจากเดิมที่ศิลปินคุ้นเคยการตีความผ่านลีลาตามแบบแผน นักแสดงแต่ละคนได้คิดเรื่องราวของตนเองที่เป็นปัจจุบัน เช่น นอนหลับแล้วฝันไปได้เจอคนรัก ทะเลาะกัน ตื่นมาเศร้าที่ต้องแยกจาก ทะเลาะกับเพื่อนรัก กินเหล้าเมา แล้วพลั้งเผลอทำร้ายเพื่อน เสียใจ / เป็นทหารสู้กันแล้ว ทำร้ายกัน เพื่อนตาย เสียใจ

หมายเหตุ: ศิลปินคุ้นเคยกับการสร้างเรื่องราวที่เกี่ยวเนื่องกัน เป็นเรื่องที่มีต้น กลาง ดอนจบการสร้างสรรค์ ผ่านเงื่อนไขเรื่องพื้นที่ ศิลปินข้อมูลให้นักเต้นเลือก

---

[8] สัมภาษณ์ศิลปินกัมพูชาทั้ง 6 คน และสัมภาษณ์ครูปก สารัณ ศิลปินอาวุโสและผู้กำกับการแสดงจำบังไวยเรียบ, 19 มกราคม 2548.

พื้นที่ในตึกนั้น และเลือกนำเสนอการแสดงของตนเอง ให้อิสระในการตีความและคิดลีลาเองได้แก่ ลิงในครัว ลิงในกรง ลิงหรือยักษ์ ยักษ์เก็บค่าไฟ ยักษ์สับสน

การทำงานขั้นสุดท้ายในช่วงแรก (21 มกราคม 2548)

ในวันสุดท้าย เป็นการรวมกันของนักดนตรีและนักเต้น โดยให้นักเต้นฟังเพลงของนักดนตรี แล้วใช้ปฏิภาณในการพัฒนาการเต้นจากการทำงานที่ได้ฝึกฝนมา ความยาวของเพลงเชิดจับและต่อด้วยความเศร้า ที่บรรเลงโดยมีปี่เป็นตัวเล่นทำนอง และจบด้วยเพลงเศร้านี้ยาว 13 นาที เป็นโจทย์ใหม่สำหรับนักเต้น และสำหรับนักดนตรี ก็เป็นความรู้สึกใหม่ที่มักจะเป็นผู้ที่ต้องทำงานเพื่อประกอบการเต้น แต่ในครั้งนี้ นักเต้นต้องฟังดนตรี แล้วพยายามคิดและพัฒนาการเต้น ตามดนตรีเกิดความพยายาม จะกำหนดท่าทาง และทำการเต้นรำ เพื่อให้สอดคล้องกัน แทนที่จะฟังและเต้นจากปฏิภาณเหมือนที่โจทย์ตั้งไว้ เพราะนักเต้นไม่คุ้นกับงานประเภทนี้ ศิลปินทั้ง 2 ฝ่ายคุ้นกับการทำงานแบบมีขั้นตอนและทำงานให้เรียบร้อย มีเฉพาะครู Thavarak ที่เต้นจนจบเพลงไม่หนีหรือหมดกระบวนท่าไปก่อน มีความพยายามของศิลปินทั้งฝ่ายดนตรีและนักเต้นที่จะกำหนดท่าและพยายามบอกช่วงและลำดับการแสดงดนตรีก่อนเต้นมากกว่าการฟังและมีปฏิกิริยาโต้ตอบสด อันเป็นกลวิธีที่ศิลปินไม่คุ้นเคย

สรุปงานใน workshop ช่วงที่1

กิจกรรมที่ศิลปินข้อมูลได้วางแผนร่วมกันและพัฒนาให้ศิลปินกัมพูชาได้ทดลองกระบวนการ (process) นั้น ทำให้ศิลปินกัมพูชาตื่นเต้นกับการได้ค้นพบปัญหาของตนเองและการพัฒนางานในกลวิธีใหม่ที่เน้นการมีส่วนร่วมของศิลปิน และการทำงานกับกลุ่มและนักดนตรี การมีปฏิกิริยาโต้ตอบ นำและตามกัน สื่อสารกัน ศิลปินทั้งสองฝ่ายพัฒนาความเข้าใจที่ดีต่อกัน นับถือและไว้ใจกันสำหรับศิลปินไทยซึ่งเป็นศิลปินข้อมูล (Facilitator) นั้นได้มองเห็นศักยภาพของศิลปินกัมพูชาในเรื่องวินัย และมีการฝึกฝนพื้นฐานที่ดีมาก ขณะเดียวกันมองเห็นความแตกต่างระหว่างศิลปะไทยและเขมร สำหรับด้านดนตรีได้มีการวางแผนจะสร้างรายละเอียดกับบทเพลงเศร้าโดยนำนักพากย์มาใช้มาขับบทสโหมดเศร้า (ทำนองพื้นบ้านของกัมพูชาเป็นบทพากย์ลักษณะเฉพาะที่แตกต่างไปจากโขนไทย) ตอนมัจฉานุบพบพ่อ ทางฝ่ายการแสดงนั้น มีความสนใจในการพัฒนาการแสดงออกจากเรื่องปัจจุบัน ความสัมพันธ์ของท่ากับความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินและการใช้ร่างกายเพื่อสื่อสารในลีลาที่ศิลปินไม่คุ้นเคยในการพัฒนางานขั้นต่อไป ศิลปินข้อมูลจะต้องพัฒนาตนเองเป็นผู้กำกับลีลาและผู้กำกับดนตรี โดยมีโจทย์ให้กับตนเองว่า ศิลปะการเต้นและเพลงที่บรรเลงและร้อง นั้นต้องมาจากศิลปะดั้งเดิมของกัมพูชา ผู้กำกับทั้งสองจะใช้กลวิธีแบบสากลหรือ ประสมกันจากสกุลช่างอื่นๆมาทดลองใช้ เพื่อที่จะทดลองว่าบทเพลงและลีลาที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่นี้ จะสื่อสารกับผู้ชมได้หรือไม่ และจะทำให้ผู้ชมรู้สึกอย่างไร

workshop ช่วงที่ 2: สัปดาห์แรก

ด้านดนตรี (ทำงานตั้งแต่ วันที่ 7 มีนาคม 2548)

บทเพลงเศร้าเป็นบทที่ทางศิลปินข้อมูลคือ สินนภา เริ่มโจทย์ไว้ในเดือนมกราคม และมีการพูดคุยกันว่าจะใช้เพลงสโหมด อันเป็นทำนองในการขับครวญของนักพากย์ที่เป็นของศิลปินกัมพูชาและด้วยลีลาเศร้า ทำนองเอื้อน กินใจและในการ Workshop ครั้งที่ 2 ในเดือนกุมภาพันธ์ ฝ่ายศิลปินข้อมูลได้เริ่มพัฒนาเพลงสโหมดด้วยการสัมภาษณ์ครู Sin Samy เรื่องทำนองพากย์ ความรู้สึกที่ใช้ในการขับเพลง

การสร้างงานในช่วงที่ 2 นับเป็นช่วงเวลาสำคัญเนื่องจากนักดนตรี และนักแสดงเริ่มมีความเชื่อใจและเริ่มศรัทธาในกลวิธีพัฒนางานซึ่งส่วนมากเน้นที่กระบวนการสร้างสรรค์จากนักดนตรีและบทเพลงที่กัมพูชามีอยู่เอง อีกได้ทดลองใช้กลวิธีที่แตกต่างจากเดิมพัฒนาผลงาน ผู้แสดงก็ตื่นเต้นแต้องการทำงานให้ปฏิสัมพันธ์กันระหว่างนักดนตรีและนักแสดง

SEQUENCE	INSTRUMENTS	LYRICS	DYNAMICS	TRANSLATION
1. Intro	Sralay Skor thom	--------	Medium soft เบาปานกลาง	
2. Verse #1	Skor thom = heartbeat	MIN – NIK – SMAN – THA – BAN – CHUOP – AOV KNONG – PEL – EYLAOV - TROV - KHORK - CHET BEY - DA – KLAY – CHEA – STROV – PIT TEU – OY – KHNOM – KIT – TAOV – PHLAOV – NA	Soft with tension ...gradually increases to medium soft, still with tension to control confused mind	ไม่นึกถึงว่าจะได้พบพ่อ A surprising knowledge - Hanuman's true dad ในเวลานี้ช่างประหลาดใจ ...พ่อเป็นศัตรูจริง ๆ หรือ .... A shocking realization – True dad is enemy ....จะทำอย่างไรดี....

SEQUENCE	INSTRUMENTS	LYRICS	DYNAMICS	TRANSLATION
				Confused and lost at what to do with this
3. Verse #2	Ching = teardrops	MKHANG – TEAT – VEY – REAP – BEY – DA – THORBEY – BACK – TEUP – POR – DOY – ME – TACHUOY – MUOY – KBORT – MUOY – KHAH – PE – CHA MIN – SOM – LEUY – NA – YOK – TOH – SORNG – KOUN	Medium loud with increasing tension and added sad love for foster-dad rise to loud enforced in loudness, rise, accent on important words like the last 3 syllables and pause at the end.	อีกทางหนึ่งไวย-เรียพก็คือพ่อเลี้ยง A torn-between love for fosterdad, Veyreap, เลี้ยงดูเรามาด้วยความรัก Who raised me with love จะช่วยผู้หนึ่งผู้ใดก็เหมือนดนเป็นขบถที่ไร้สติ Helping either is inconsiderate ให้โทษผู้มีพระคุณ ไม่ถูกต้องเลย It's unthinkable to turn against them

SEQUENCE	INSTRUMENTS	LYRICS	DYNAMICS	TRANSLATION
4. Verse #3	Samphor = sobbings	PEL - NIS - MEAN - TE - KON - DEU - CHENHTEUP - POUT - TO - MNENH - CHENH - SANG - BOUN KOM – OY – APREY – LO – KEY – RIS – KOUNCHEA – KON – TOR CH0UN – RMEL - KOUL – BEY – DA	Medium soft... rise to ....medium loud... rise to... ...loud on the word "TORCHOUN" and fall to soft, with tension of broken heart...	ในเวลานี้มีแต่ลูกคนเดียวต้องจากไป Now I would have to leave จะรีบไปด้วยความโทมนัสเพื่อออกไปสร้างบุญ With sadden heart ไม่ให้โลกนี้ตำหนิว่าลูกนั้น...อัปรีย์ I'll not be named a heartless son เป็นลูกทรชนอันเนรคุณบิดา I'll not be named ungrateful
5. Verse #4	Sralay + Smoad	SOM – LOK – TANG – PE – NAOV – OY – SOKKOM – BEY – KEUT – TOUK – SORH – LEUY – NA KON – CHAK – LOK – TAOV – PDACH –	Soft with sad love... tension lessened... decision made... ...soft and calm and resolved...	ขอให้พ่อทั้งสองมีความสุข I pray for my 2 dads's happiness, peace และมีสุขภาพ

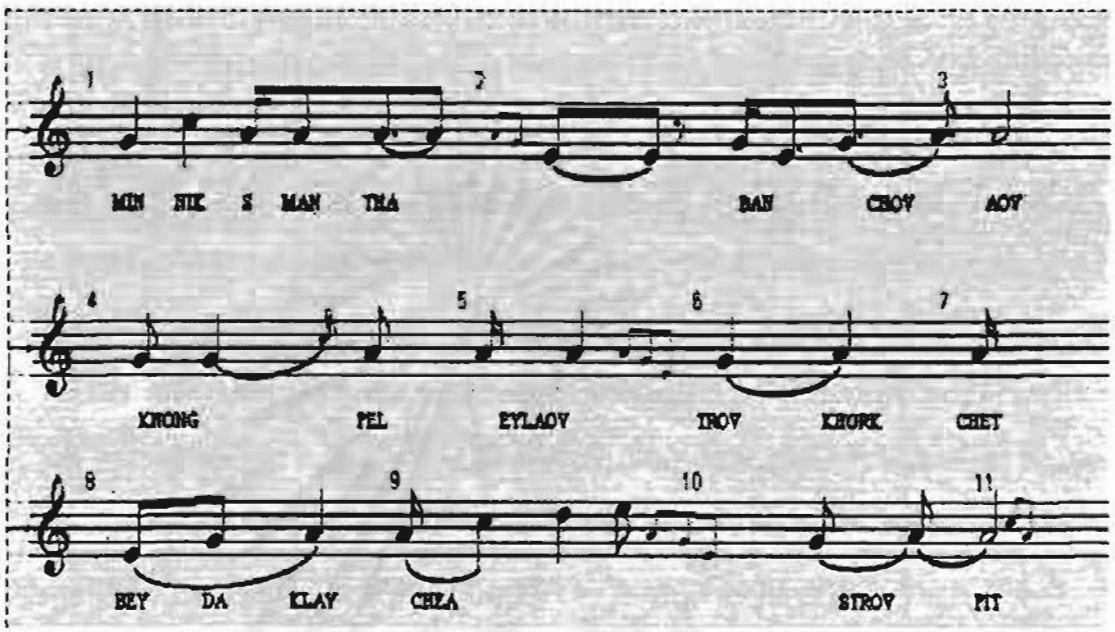
SEQUENCE	INSTRUMENTS	LYRICS	DYNAMICS	TRANSLATION
		SORNG – KHA VAS – SNA – CHA – MOK – BAN – TRIM – NING		สมบูรณ์ And good health ลูกจะละจาก สังขารนี้ I am leaving this world, วาสนาลูกมีเพียงนี้ My time is short, my fortune is slim
6. Repris e #1	Sralay - verse #1 lines #1-#2 Smoad – verse #1, line #2-3	MIN – NIK – SMAN – THA - BAN – CHUOP – AOV KNONG – PEL – EYLAOV - TROV - KHORK - CHET BEY - DA – KLAY – CHEA – STROV – PIT TEU – OY – KHNOM – KIT – TAOV – PHLAOV – NA	New strength to follow his own decision –to die… Turmoil and horror as question is answered… Doubt before executing the brave decision…	....พ่อเป็นศัตรูจริง ๆ หรือ ....my dad is my enemy...? .....จะทำอย่างไรดี..... ....what should I do...?
7. Repris e #2	Sralay - verse #4 line #1-#3	SOM – LOK – TANG – PE – NAOV – OY – SOK KOM – BEY – KEUT – TOUK – SORH – LEUY – NA		

SEQUENCE	INSTRUMENTS	LYRICS	DYNAMICS	TRANSLATION
	Smoad – verse #4, last line.	– NA KON – CHAK – LOK – TAOV – PDACH – SORNG – KHA VAS – SNA – CHA – MOK – BAN – TRIM – NING	Resolved absolutely... Determined... Decided...	วาสนาลูกมีเพียงนี้ My time is short, my fortune is so slim...
8. Reprise #3	Smoad – verse #4 lines #1-#3	SOM – LOK – TANG – PE – NAOV – OY – SOK KOM – BEY – KEUT – TOUK – SORH – LEUY – NA KON – CHAK – LOK – TAOV – PDACH – SORNG – KHA	Distant... detached of this physical world... floating... happy... peaceful...	ขอให้พ่อทั้งสอง มีความสุข I pray for my 2 dads's happiness, peace และมีสุขภาพ สมบูรณ์ And good health ลูกจะละจาก สังขารนี้ I am leaving this world. . . . .

อย่างไรก็ตามการทดลองสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยบทนี้ผู้กำกับดนตรีได้ทดลองให้นักดนตรีได้แสดงอารมณ์และความรู้สึกของมัจฉานุบผ่านการบรรเลงในช่วงแรกถึงแม้ว่านักดนตรีทุกคนจะได้ทำการทดลองสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยในเพลงรบ และเพลงเศร้ามาแล้ว ยังพบว่านักดนตรียังไม่เข้าใจวิธีการและการสร้างสภาวการณ์ของนักดนตรีในตอนนั้นได้เนื่องจากวิธีการทดลองเพลงมัจฉานุบไม่มีการเขียนบทประพันธ์ไว้แล้วบันทึกเป็นโน้ต ซึ่งนักดนตรีทุกคนสามารถสื่อสารบทเพลงออกมาได้ง่าย แต่ผู้กำกับดนตรีได้เลือกวิธีการสร้างสรรค์และพัฒนาดนตรีในชุดนี้ด้วยวิธีการที่แตกต่าง และนักดนตรีไม่เคยทดลองสร้างสรรค์มาก่อนโดยผู้กำกับดนตรีได้ทดลองวาง sequence ของบทเพลงไว้ (ดูตามโน้ตช่วงต้น) ดังนี้

ผู้กำกับดนตรีใช้นักร้องเป็นผู้สื่อสารเรื่องราว (message) ของเนื้อเรื่องให้กับคนฟัง เนื่องจากมีการอภิปรายถึงแนวทางการกำกับดนตรีและได้กำหนดให้มีการสื่อสารระหว่างคนฟังและบทเพลงเนื่องจากถือว่าเป็นงานใหม่สำหรับการสร้างสรรค์งานดนตรีร่วมสมัยด้วยวิธีการแบบนี้ปี่ใน (Sarley) และนักร้องมีความสำคัญเท่า ๆกันในการถ่ายทอดอารมณ์ ซึ่งวิธีการนี้ได้ทดลองนำวิธีการบรรเลงแบบไทยมาใช้ในการสร้างสรรค์กำหนดบทบาทของดนตรีให้เป็นความรู้สึก ความคิดของตัวละครวิธีการนี้นับว่าซับซ้อนมาก เพราะนอกจากนักดนตรีจะมีหน้าที่ในการบรรเลงดนตรีแล้วยังต้องมีความรู้สึกนึกคิดเป็นตัวละครก่อนที่จะบรรเลงเครื่องดนตรีของตน โดยใช้อารมณ์และความรู้สึกเป็นเหตุผลให้เกิดเสียงนั้น ๆ ใช้วิธีการซ้ำทำนองร้อง เพื่อสร้างบรรยากาศเรื่องราวภายในบทเพลง เน้นความสำคัญของเนื้อหา (message) ที่ต้องการสื่อสารให้คนฟัง

ตัวอย่าง ทำนองร้องเพลงสโหมด



การสร้างสรรค์การขับของนักพากย์โดยนำสโหมดมาใช้ในการพัฒนาผลงานเพลงนั้น นักร้องเป็นผู้เลือกวรรณกรรมของกัมพูชามา ได้มีการตีความและทำความเข้าใจกับสถานการณ์ของบทวรรณกรรมที่นำมาใช้นักร้องได้เข้าใจตัวละคร เพราะในขณะที่ขับร้องผู้กำกับดนตรีต้องการให้นักร้องสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครได้ชัดเจน มากกว่าการขับร้องให้ไพเราะ โดยใช้ทฤษฎีในการขับร้องและทฤษฎีดนตรีมาเสริมใช้เพื่อทำให้เกิดความแตกต่างระหว่างดนตรีจากขนบเดิมของสโหมดและดนตรีสโหมดแบบใหม่ วิธีการที่ผู้กำกับดนตรีใช้มีดังต่อไปนี้

- ความเงียบร้องในใจ (inner interpretation) การขับร้องในใจค่อนข้างมีผลทางดนตรีเหมือนความเงียบ แต่ความเงียบไม่มีความหมาย การขับร้องในใจทำให้ความเงียบเกิดความหมายของสถานการณ์
- ความดัง - เบา
- คีตปฏิภาณ Improvisation โดยทดลองเอื้อน ตามปกติการขับร้องเพลงมีวิธีการคล้ายคลึงกับวิธีการร้องเพลงไทย คือ มีเนื้อร้อง (คำร้อง) และเอื้อน หากแต่

เนื้อร้องนั้นมีความหมายชัดเจน แต่เอื้อนไม่มีความหมายต่อคนฟัง ดังนั้น การฝึกเอื้อนให้เกิดความหมายโดยใช้อารมณ์ ความรู้สึก เป็นเครื่องมือในการสร้างแรงจูงใจและสร้างสรรค์ทำนอง (Melody) ใหม่ ซึ่งพัฒนาจากรูปแบบทำนองของเดิมการใช้ทฤษฎีในการบรรเลงเพลงไทย คือการใช้ปี่เลียนเสียงร้องของนักร้อง โดยเป่าปี่ให้ได้เหมือนกับทำนองร้องซึ่งนักร้องขับร้อง ซึ่งเป็นวิธีการที่พบในบทเพลงนี้

Workshop ช่วงที่ 2: สัปดาห์ที่ 2

การทำงานระหว่างผู้กำกับการแสดงและผู้กำกับดนตรี

ในการทำงานใน workshop ที่ 2 นี้ คุณพิเชษฐ กลั่นชื่น เริ่มทำงานหลังจากฝ่ายดนตรี 1 สัปดาห์คือรอให้ฝ่ายดนตรีได้พัฒนาเพลงสโหมดใหม่ก่อน เพลงสโหมดใหม่นี้มีบทกลอนที่แตกต่างจากเดิมเล็กน้อย มีการเรียบเรียงดนตรีและตีความใหม่ที่สำคัญคือบทเพลงนี้มีชีวิตแยกออกมาเป็นบทเพลงเดี่ยว เน้นเรื่องราวใหม่ได้แก่ความขัดแย้งในใจของตัวละคร ส่วนเพลงเชิดจับนั้นก็ยังคงเพลงเดิมที่พัฒนาไว้ใน Workshop ครั้งแรก บทเพลงทั้งสองชิ้นนี้มีความแตกต่างกัน ขณะที่เพลงเชิดจับยังคงแบบแผนที่เป็นของเดิมอยู่มาก สำหรับนักแสดงแล้วเพลงเชิดจับยังอยู่ใกล้ขนบมากกว่า และการเปลี่ยนแปลงที่มีในเพลงเชิดจับจะเป็นเพียงลำดับก่อนหลัง การหยุดนิ่ง การเน้นหรือให้นักดนตรี solo ในแต่ละช่วงแต่เพลงสโหมดมัจฉานุบนี้ต้องการการตีความและการเลือกสรรของผู้กำกับลีลาในการสร้างเรื่องราวใหม่ให้กับผู้ชม เป็นการเล่าเรื่องจากความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร แทนการเล่าเรื่องจากบุคคลที่ 3 ตามแบบขนบนิยม และลีลาและการแสดงของชุดนี้ แม้ว่าจะมีเนื้อเรื่องตัดมาจากเรื่องในขนบ แต่การแสดงจะต้องมีความหมายในตัวของมันเอง การทำงานใน 2 สัปดาห์นี้จึงเป็นการเริ่มต้นจากการทำงานของฝ่ายศิลป์ คือผู้กำกับดนตรีและลีลาพูดคุยกันและพยายามปรับรายละเอียดให้สัมพันธ์กัน ส่วนฝ่ายดนตรีก็จะเริ่มฝึกซ้อมให้งานที่พัฒนาขึ้นมีความแน่นและชัดเจนในเวลา 2 สัปดาห์ที่เหลือนี้ผู้กำกับลีลาจะต้องทำงานปรับร่างกายและทัศนคติให้มีความมั่นใจในตัวเองในการแสดงออกรวมถึงฝึกการทำงานกับผู้กำกับลีลาที่จะพัฒนาท่าเต้นให้กับนักแสดงโดยที่นักแสดงจะต้อง

นำเสนอและคิดลีลาจากความรู้ของตน ผู้กำกับลีลาจะจัดระเบียบการแสดง และสร้างภาพใหม่ในการแสดงต่อไป

การพัฒนาลีลาการแสดงของเพลงเชิดจับและมัจฉานุบ

การทำงานในขั้นตอนนี้คือศิลปินจะต้องทำงานกับผู้กำกับลีลาที่จะตั้งโจทย์การทำงานไว้ให้นักแสดงเป็นผู้ค้นหาและพัฒนาลีลาของตนเอง และผู้กำกับลีลาได้วางกระบวนการทำงานไว้ดังนี้

1. การใช้ความรู้แบบตะวันตกเพื่อฝึกพละกำลัง การใช้ร่างกาย และจิตใจ ผู้กำกับลีลาต้องพัฒนาศักยภาพนักเต้นให้สามารถจัดระเบียบร่างกายใหม่ โดยใช้ความรู้ตะวันตก การฝึกฝนนี้ทำให้นักแสดงมีพลังในการแสดง ในภาวะใหม่ เช่นในช่วงการเปลี่ยนแปลง (Transition) จากท่าต่อท่า ผู้กำกับลีลาได้ให้นักแสดงฝึกฝนเทคนิคของการเต้นที่ต่อเนื่อง ควบคุมและถ่ายน้ำหนักต่อจากนั้นนำลีลาที่นักแสดงคิดขึ้นมา ฝึกทำซ้ำ (Repeat) และใช้เทคนิคในการทำอย่างเชื่องช้าและต่อเนื่อง (slow and continuing) เพื่อให้ร่างกายจดจำ / ต่อจากนั้นใช้เทคนิคการเต้นรำที่รวดเร็วและเปลี่ยนแปลงกะทันหัน (Quick abrupt changing) เรียงลำดับขั้นตอนแบบไม่สม่ำเสมอ (New Sequences) การเต้นรำที่เน้นการมีส่วนร่วม ปะทะและสังสรรค์กัน (Dynamic movement - Confrontation and Interaction) การควบคุมตนเองอย่างมีพลัง (Hold and Focus) เปลี่ยนที่รวมสมาธิ (new centered) การหายใจและควบคุมพลัง (Breathing and Control) การถ่ายน้ำหนัก (Weigh Shifting) และสมดุลย์ (balance) โดยค่อยๆ นำมาใช้กับนักแสดง และเลือกที่จะให้นักแสดงต้องทำซ้ำๆ เพื่อฝึกพลัง และกล้ามเนื้อต่างๆ ให้พร้อมในการเต้นรำ

2. การเรียนรู้เรื่องกลวิธีในการพัฒนาลีลา ที่แตกต่างไปจากกลวิธีแบบขนบนิยม การฝึกฝนกลวิธี (ตะวันตก) ในการเต้นรำที่แตกต่างไปจากขนบดั้งเดิม ในการแสดงละครรำนั้นนักแสดงในแบบขนบจะมุ่งไปที่ท่าในแบบแผนที่กำหนด ภาพที่เกิดขึ้นจึงเป็นภาพสมบูรณ์แบบที่สวยงามและปรับเปลี่ยนได้ยากการแสดงความรู้สึกในละครขนบนิยมมีน้อยเพราะภาพที่ปรากฏอยู่สวยงามและสื่อความหมายอยู่แล้ว การแสดงจึงเป็นการเล่าเรื่องด้วยภาพ เมื่อต้องการสร้างภาพใหม่ ผู้กำกับ-

ลีลามองเห็นว่า ภาพใหม่น่าจะเป็นภาพที่ยังไม่สมบูรณ์ และเป็นภาพที่ทำให้เห็นนักแสดงในลักษณะที่แตกต่างไป ผู้กำกับลีลาต้องการให้ผู้แสดงมีความรู้สึกที่สัมพันธ์กับลีลาอย่างอิสระ เป็นการฝึกฝนในลักษณะใหม่แทนการทำท่าตามแบบแผนอัตโนมัติ นักแสดงต้องสื่อสารกับตนเองก่อน ต้องใช้ความคิดว่าจะเต้น จะเคลื่อนที่อย่างไร จึงจะสามารถสื่อความรู้สึกของตัวละครได้ การที่ให้นักแสดงต้องค้นหาด้วยตนเองและสื่อสารผ่านท่าทาง เป็นการผนวกตัวตนของนักแสดงกับบทบาทตัวละครไว้ด้วยกัน ส่วนใหญ่แล้วนักแสดงจะแสดงเป็น type มีแบบแผนในการแสดง

อารมณ์ ความรู้สึก ในโจทย์ของผู้กำกับลีลาได้เปิดโอกาสให้นักแสดงแต่ละคนได้แสดงความรู้สึกเช่น ความวุ่นวายใจของมัจฉานุบที่เป็นฉบับของตนเอง ต่อมาผู้กำกับลีลาจะเน้นเฉพาะอารมณ์ความรู้สึกและพัฒนาลีลาจากความรู้สึกนั้น ในงานนี้ความรู้สึกสับสนและวุ่นวายใจของตัวละครเป็นจุดที่นักแสดงต้องสื่อความหมาย นักแสดงแต่ละคนได้นำเสนอความรู้สึกของตัวละครตามที่ตนคิดเป็นลีลา ทำให้เกิดมัจฉานุบที่มีลีลาเฉพาะที่แปลกไปกว่าลีลาเดิม

3. สร้างกลวิธีใหม่ในการทำงาน : การคัดเลือก และเรียงลำดับภาพใหม่ กลวิธีใหม่นี้หมายถึง การเรียนรู้และจัดระเบียบภาพการแสดงใหม่ ผู้กำกับลีลาพยายามนำกระบวนการฝึกฝนที่เป็นความรู้สากลมาปรับใช้กับการจัดภาพในการนำเสนอ โดยใช้ข้อมูลจากความรู้ ลีลาท่าทางที่นักแสดงนำเสนอ และแสดงออกในการฝึกปฏิบัติจัดลำดับใหม่ให้เหมาะกับบทเพลง ทั้งเพลงเชิดจับ และสโหมดมัจฉานุบ นักแสดงและผู้กำกับลีลาใช้เวลาในการทำงานและปรับเปลี่ยนกระบวนท่าให้เข้ากับลีลา ดัดทอนเลือกเรียงลำดับการแสดงใหม่ ขัดเกลา และฝึกซ้อม ให้สอดคล้องเรื่องราวของเพลงร่วมกันประมาณ 3 วัน ทั้งนี้ใช้เทคนิคแสงที่เน้นการเต้นรำ และความสวยงามของแสงและเงาด้วย

workshop ช่วงที่ 2: 3 วันสุดท้าย

การแสดงเดี่ยว จากปฏิภาณและการทำงานแบบปฏิสัมพันธ์กับนักดนตรี (Solo-Improvisation) นักแสดงเรียนรู้เรื่องอิสระในการทำงานและแสดงออกด้วยลีลา

ของตนเองแล้วจากการทำงานในสัปดาห์ที่แล้ว ผู้กำกับลีลานำการสร้างสรรค์ของนักแสดงใน workshop ครั้งแรกกลับมาอีกครั้งโดยให้นักแสดงเลือกพื้นที่ในการทำงานและเรื่องราวที่จะนำเสนอเอง แล้วให้นักดนตรีได้ดูงานที่นักแสดงพัฒนาขึ้นและเลือกเครื่องดนตรีที่จะใช้ในการแสดง ในการทำงานแบบใช้ปฏิภาณระหว่างศิลปิน 2 สาขานี้ผู้กำกับทั้งสองให้อิสระแก่นักแสดงเป็นผู้เลือกสถานที่และเรื่องราวในการนำเสนอผลงานคู่ของตนเอง และกลับไปทำหน้าที่ของศิลปินข้อมูลและฝ่ายเทคนิค เพื่อให้การแสดงเป็นไปได้ในช่วงวันฝึกซ้อมก่อนเปิดแสดง

Souer Thavarak และ Keo Sonankavei "ผลงานลิงกับตู้เย็น"

นักแสดง Thavorak พัฒนางานชิ้นนี้จากงาน "ลิงในครัว" ตัดสินใจทำเป็นลีลาท่าใบ้ ในการเปิดและค้นข้าวของในตู้เย็นกินอาหารและหลับไป นักแสดงเลือกพื้นที่ในโรงละครและสถานที่ซ้อมละครสมัยใหม่และละครบัลชัดที่เต็มไปด้วยฝุ่นและข้าวของเหลือใช้เป็นที่แสดง ส่วนนักดนตรี Sonankavei เลือกใช้ขลุ่ยน้ำและอังกะลุงแสดงออกถึงความนึกคิดและความฝันของลิงขณะหลับ และเสียงธรรมชาติคือเสียงนก ยังปรากฏการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบ reaction เช่นกัน

Hang Borin และ Keo Dorivan ผลงาน "ลิงหรือยักษ์"

นักแสดง Borin เลือกชิ้นงานเดิมจาก workshop ครั้งที่ 1 มาขัดเกลาใหม่ งานชิ้นนี้น่าจะเป็นความในใจของศิลปินเองทั้งนี้เพราะ Borin เป็นยักษ์ตัวเล็ก และสามารถแสดงได้ทั้งสองบทบาท งานชิ้นนี้น่าจะสะท้อนความคิดส่วนตัวของนักแสดง นักดนตรี Dorivan เลือกใช้กลองสแนร์ของตะวันตกและฉาบ โดยมี Interaction ร่วมกับนักเต้น วิธีการสร้างดนตรีเลือกใช้ที่จะขับความรู้สึกของลิงในขณะที่จะกลายเป็นยักษ์และยังปรากฏวิธีการสร้างสรรค์ดนตรีประกอบ reaction ของนักเต้นอีกด้วย

Yim Sovann และ Yun Khean "ยักษ์เล่นสี"

นักแสดง Sovann เลือกพื้นที่ในโรงละครเดียวกัน แต่ใช้พื้นที่ตรงส่วนผู้ชมที่เต็มไปด้วยกระป๋องสีและวัสดุทำฉากที่ทิ้งเกลื่อนนำมาเป็น Props ประกอบการแสดง ยักษ์ตนนี้ตื่นเต้นกับการพบสีสเปรย์ และกระจกเงา และเห็นภาพตนเอง นักดนตรี Khean เลือกใช้ลูกฆ้องวงและกรับ มาใช้ในการสร้างสรรค์บทเพลงประกอบการแสดง

ดนตรีเป็นปฏิกริยาโต้ตอบ (Reaction) ของนักดนตรีกับนักแสดงซึ่งนักดนตรีใช้เป็นเสียงเคาะตามจังหวะการแสดงที่ไม่ซับซ้อน

Penh Chumnit และ Som Vanna "ยักษ์ตัดต้นไม้"

นักแสดง Chumnit เลือกพื้นที่บนเวทีของโรงละครบัลซัค การแสดงของ Chumnit ไม่ขยับจากการแสดงพื้นฐานแบบขนบนิยมมากนัก Chumnit มีปัญหาเรื่องการเปิดใจ และการฝึกฝนที่หนักในการพัฒนาร่างกาย ทั้งนี้เพราะ Chumnit[9] ได้รับการฝึกให้เป็นยักษ์ตัวนำ ไม่ใช่ยักษ์แถว การฝึกฝนร่างกายอย่างหนักทำให้ Chumnit เหนื่อยและเกือบถอดใจไปในช่วงกลางของการฝึก นักดนตรี Vanna ศิลปินเลือกใช้ปี่โดยสร้างสรรค์บทเพลงแสดงออกถึงอำนาจ พลังของยักษ์ และยังพบว่าในฉากที่ยักษ์กำลังร่ายเวทมนต์เพื่อต้องการยกต้นไม้นั้น ศิลปินเลือกใช้เพลงที่มีลักษณะคล้ายบทเพลงไหว้ครูปี่ มวย ของไทย

Phon Sopheap และ Sin Samy "ลิงบนต้นไม้"

นักแสดง Sopheap ได้สร้างงานที่กินใจ ลิงในกรง ไว้ใน workshop ครั้งที่ 1 ในงานนี้ ศิลปินเลือกอยู่บนต้นไม้ และเป็นลิงนอนหลับการมีเพื่อนร่วมแสดงเป็นนักดนตรีอีกคนหนึ่งทำให้นักแสดงทั้งสองสร้างงานร่วมกัน และมีปฏิสัมพันธ์ในการทำงานได้เป็นอย่างดี นักดนตรี Samy เลือกใช้ขลุ่ยเพียงอย่างเดียวโดยนั่งบรรเลงอยู่บนต้นไม้ มีวิธีการนำเสนอภาพและบทเพลงที่แตกต่างจากศิลปินคนอื่น ๆ คือ ศิลปินนั่งเป่าขลุ่ยอยู่โดยไม่สนใจใคร คนดูจะเห็นลิง และเห็นคนเป่าปี่ จากนั้นลิงแสดงออกให้เห็นถึงความรำคาญเสียงขลุ่ยที่ศิลปินเป่า

---

[9] Chumnit ให้สัมภาษณ์ ว่า กว่าจะเข้าใจว่าต้องฝึกหนักเพื่ออะไร ก็เมื่อเรียนรู้ว่า การแสดงต่อหน้าผู้ชมนั้น เป็นการแสดงที่เปิดให้ผู้ชมได้เห็นเขาอย่างที่เป็น ไม่มีชุดเครื่องแต่งกายและศีรษะมาปกปิด ความรู้สึกนึกคิดของเขาอีกต่อไป เขาเรียนรู้ว่าการพร้อมอยู่ทุกขณะจิตเป็นเรื่องจำเป็น ความสามารถที่จะควบคุม กล้ามเนื้อ ลมหายใจ และนำเสนอความรู้สึกเป็นสิ่งน่าตื่นเต้น (พูดคุยกับศิลปินในช่วงซ้อมก่อนแสดงในวันต่อมา: วันที่23 กุมภาพันธ์ 2548)

Khiev Sovannarith ลิงตีกลอง

งานชิ้นนี้เป็นการนำเข้าสู่หอประชุมเจ้าหญิงบุปผาเทวี ซึ่งมีเครื่องดนตรีและเวทีจัดไว้เพื่อการแสดงผู้กำกับทั้งสองมีส่วนกำหนด การเปิดการแสดงและการนำเข้าการแสดง รวบและขยายการแสดงให้น่าสนใจ การแสดงชุดนี้เป็นการแสดงที่ออกแบบให้ผู้ชมต้องเดินตามนักแสดงและนักดนตรีไปในที่ต่าง ๆ และสุดท้ายเข้าไปสู่หอประชุม

แม้ว่าในการแสดงครั้งนี้จะเป็นเพียง work in Progress แต่ในที่สุด 2 วันสุดท้ายจะเป็นการเตรียมจัดการเรื่องเทคนิค การจัดโปรแกรมในการแสดงนั้น ทางฝ่ายศิลปินข้อมูลตกลงกันที่จะใช้ลำดับการแสดงที่เริ่มจาก Solo Improvisation แล้วตามด้วยเพลงเชิดจับ (Cherd Juep) แล้วจึงเป็นการแสดงเพลงสโหมด มัจฉานุบ (Samoad Matchanup) เปิดการแสดงที่โรงละครเก่าและหอประชุมบุปผาเทวี ในมหาวิทยาลัยวิจิตรศิลป์ ใช้ชื่อชุดการแสดงว่า Revitalizing Giants and Monkeys ในวันที่ 24 มีนาคม 2548 เป็นผลงานที่ยังไม่สมบูรณ์ และเปิดการแสดงเพียง 1 รอบ ในเวลา 18:30 น. การแสดงทั้งสิ้นยาวประมาณ 45 นาที มีผู้ชมรับเชิญประมาณ 120 คน และแสดงที่ห้องประชุม เจ้าหญิงบุปผาเทวี มีการแสดงเป็นลำดับขั้นตอนดังนี้ คือ

Solo Improvisation เปิดการแสดงด้วยการแสดงของนักแสดงที่จับคู่กันกับนักดนตรี นักแสดงเลือกสถานที่ใกล้หอประชุมในการนำเสนอชิ้นงาน มีการกำหนดบทบาทผู้ชมให้เดินตามการแสดงจากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่ง การทำงานเน้นกระบวนการภายนอก และการทำงานระหว่างศิลปินในการใช้ปฏิภาณ อันเป็นกลวิธีใหม่ซึ่งศิลปินไม่คุ้นเคย และพัฒนาจากตัวศิลปินทั้งสองฝ่ายเอง

Cherd Juep พัฒนาการเล่นดนตรีและการแสดงจากเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขนผู้ชายเน้นการต่อสู้ และมีการเรียงลำดับ การบรรเลงดนตรี และภาพการต่อสู้ใหม่ มีการใช้การหยุดนิ่งเพื่อเน้นภาพ จัดลำดับการแสดงใหม่ ยืดในบางขณะ บางช่วงรวดเร็ว มีการทำซ้ำ การจำกัดวงแสง จัดไฟที่เน้นการเต้นรำให้เห็นร่างกาย และลีลาแทนเวทีสว่าง

Smoad Matchanub เป็นงานทดลองเต็มกระบวนในการพัฒนางานร่วมสมัย ที่มีผู้กำกับดนตรี และผู้กำกับลีลา ประดิษฐ์คิดท่าทาง และพัฒนาผลงานใหม่ ตีความบทเพลง ใช้กลวิธีใหม่ในการสร้างเพลง บทร้อง เน้นเครื่องดนตรีเพื่อแสดงความรู้สึก โดยแบ่งเป็นช่วง ๆ 4 ช่วงความรู้สึกและสร้างช่วงเปิดและช่วงลงท้าย อีกทั้งลงลึกในเชิงความรู้สึกของตัวละครอย่างละเอียดในแต่ละช่วง ทำให้ผู้ร้องและผู้เล่นดนตรีสามารถตีความในการเล่นและขับเพลงได้แตกต่างในแต่ละช่วง ทำให้เพลงมีความกังวานและมีลักษณะที่ไม่เหมือนกับเพลงเดิมในขนบการแสดงละครคาล ส่วนในด้านการเต้นรำ ผู้กำกับลีลา นำเสนอความขัดแย้งภายในของตัวละครที่ไม่ใช่ตามบทบาทในท้องเรื่อง แต่เป็นความรู้สึกของตัวละครในส่วนที่เป็นปุถุชน นักแสดงทั้ง 6 คน ผลัดกันสรวมบทบาทมัจฉานุบ และแสดงความในใจด้วยความคิดและลีลาจากความรู้ของตน กระบวนการเต้นเป็นการนำลีลาท่าโบราณมาจัดใหม่ ทำซ้ำ และในบางครั้งท่าเต้นกลับขัดแย้งกับอารมณ์เพลง ผู้กำกับลีลาต้องการสร้างมิติใหม่ ภาพใหม่ ที่แตกต่างจากภาพเดิมที่คนดูละครคาลคุ้นเคย

อย่างไรก็ตามผลงาน work in progress นี้ เป็นชุดการแสดงที่สามารถพัฒนาให้เป็นงานเต้นรำร่วมสมัยจากความรู้แบบโบราณได้รายละเอียดในด้านการนำเสนอนั้นมีนัยยะที่น่าสนใจและมีความสำคัญในการแสดง คือ การกำหนดพื้นที่การแสดงที่แปลกไปจากแบบขนบนิยม พื้นที่การแสดงที่มีทั้งภายนอก และในเวทีที่หอประชุมเป็นการสร้างเงื่อนไขด้านพื้นที่ที่แตกต่างไปจากขนบนิยม การนั่งของนักดนตรีและการให้ความสำคัญกับนักร้อง ล้วนเป็นเงื่อนไขที่อยู่ใน Workshop ตั้งแต่ต้น การใช้พื้นที่ใน workshop แรก ถูกนำมาใช้ และสร้างเงื่อนไขการแสดง เช่นการหยุดนิ่ง การเคลื่อนคนละเวลา การสร้างลีลาที่ช้า และเร็วให้สัมพันธ์กับดนตรี ล้วนเป็นการทำงานที่สัมพันธ์กันของผู้กำกับทั้งสอง และนำมาใช้ให้เห็นจริงในการแสดงต่อผู้ชมด้วย

การใช้แสงและเครื่องเสียงที่เน้นการแสดง

การใช้เครื่องเสียงที่ให้ความสำคัญกับเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นและเสียงร้องเปรียบเหมือนการให้ความสำคัญกับ solo ของดนตรี การเต้นรำที่สัมพันธ์กับอารมณ์ความรู้สึก ของดนตรี การขยายเวลาการแสดงและการกำหนดจุดพื้นที่การแสดงที่สัมพันธ์กับแสง ลักษณะแสงที่ใช้ผู้กำกับลีลาเน้นการใช้แสงเพื่อการเต้นรำในแบบ

สากล มีไฟจากด้านข้างและมีไฟเฉพาะพื้นที่ ทำให้งานมีความชัดเจนและเป็นงานที่มีความเฉพาะพิเศษ

การใช้เครื่องแต่งกายแบบปรกติ และไม่สรวมศีรษะในการแสดง

นักแสดงสรวมเสื้อยืดดำและกางเกงสีม่วงเข้มในการแสดง สำหรับนักดนตรีสรวมชุดดำนับว่าเป็นสิ่งใหม่ของนักแสดงละครคาล เพราะเป็นครั้งแรกที่นักแสดงไม่สรวมศีรษะในการแสดง และเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้มองเห็นนักแสดงอย่างที่เป็นตนเอง นักแสดงรู้สึกดื่นเต้นและเห็นว่าการเตรียมพร้อมร่างกายนั้นสำคัญมากในการแสดงแบบนี้

ข้อสรุปและข้อค้นพบ

การนำเสนอการแสดงที่พัฒนาจากการฝึกปฏิบัติ (Work in progress) ได้รับความสนใจอย่างสูง จากผู้ชมประมาณ 120 คน สำหรับนักแสดงและนักดนตรีแล้ว การแสดงครั้งนี้ช่วยเน้นความเป็นตัวตนของนักแสดง นักพากย์ และนักดนตรี การแสดงมีส่วนให้ทุกคนได้มีความสำคัญในการนำเสนอ เป็นครั้งแรกที่นักแสดงโขนไม่ต้องสรวมเสื้อผ้าโบราณและสรวมศีรษะ เป็นครั้งแรกที่ได้มองผู้ชมและผู้ชมได้มองเห็นพวกนักแสดงและนักดนตรีอย่างใกล้ชิด สื่อสารกันได้รับส่งความรู้สึกกันได้ งานวิจัยชิ้นนี้สามารถช่วยให้ผู้วิจัยและศิลปินทั้งสองฝ่าย ได้เห็นความเป็นไปได้ในการพัฒนางานร่วมสมัยศิลปินในภูมิภาคเดียวกัน ผลงานที่นำเสนอนั้นได้รับความสนใจอย่างมากจากผู้ชมนานาชาติ และต่อมาได้มีการเปิดการแสดงอีกครั้งหนึ่งในวันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2549 และได้รับการติดต่อจาก National Contemporary Museum of Singapore ให้ไปแสดงในการเปิดพิพิธภัณฑ์แห่งนี้ในเดือนธันวาคม 2549

นอกจากผลงานที่เป็น Work in Progress แล้ว ในด้านองค์ความรู้นั้นฝ่ายผู้วิจัยได้ทำการบันทึกข้อมูลในการพัฒนางานร่วมสมัยดังนี้

ความเหมือนและความต่างของโขนไทยและโขนเขมรมีผลดีต่อการพัฒนาการแสดงร่วมสมัย

ศิลปะรูปแบบนี้เป็นการแสดงที่มีขนบแบบแผนที่ตายตัว (Codified Performance) อย่างไรก็ตามแบบแผนที่สืบทอดกันมามีลักษณะใกล้เคียงกัน ทั้งในกระบวนการฝึกฝนและรูปแบบการนำเสนอ ในด้านร่างกายและการฝึกฝนนั้นเป็นการฝึกฝนที่เน้นความวิจิตรและไม่เป็นไปตามการเคลื่อนไหวที่เป็นท่าทางธรรมชาติ มีการใช้แกนกระดูกสันหลังแบบตั้งตรง ทำโค้งแอ่น 3 ช่วงแบบตัว S ที่บริเวณ ศีรษะ ไหล่ และสะโพกที่เรียกว่า ไตรภังดี (Triphangi) ส่วนขาเปิดกว้างออก เป็นมุม และเป็นท่าพื้นฐานในการต่อสู้ ส่วนแขนร่ายรำเป็นวงโค้งเพื่อสร้างสมดุลกับ "ท่า" ที่ประดิษฐ์ขึ้น พลังในการแสดงที่เข้มแข็ง (Strong) และที่ละเมียดละไม (Soft)

สำหรับดนตรีประกอบการแสดงนั้นมีเพลงหน้าพาทย์ ที่มีอารมณ์เพลง ลักษณะหน้าที่ที่เหมือนกัน การจัดลำดับหรือกลวิธีในการเล่นเพลงคล้ายคลึงกัน ดังนั้น เมื่อพัฒนางานด้วยกันจึงเป็นการง่ายที่จะสื่อสารกันในพื้นฐานที่ต่างเข้าใจและเท่าเทียมกัน การจัดระบบระเบียบนำเสนอขั้นตอนการเล่นดนตรี หรือการแสดงใหม่สามารถทำได้เลยและทำได้รวดเร็วเพราะมีความรู้พื้นฐานในแบบเดียวกัน

ส่วนความแตกต่างของโขนผู้ชายของเขมรนั้น ทำให้เกิดการคล่องตัวในการพัฒนางานร่วมสมัยเนื่องมาจากละครคาลเป็นศิลปะรูปแบบคลาสสิกก็จริงแต่เป็นศิลปะของชุมชน มีวัดเป็นศูนย์กลาง การสร้างสรรค์เป็นงานของผู้ชายในกลุ่มผู้ชาย งานจึงมีลักษณะเรียบง่าย แข็งแรง ดิบและเต็มไปด้วยพละกำลัง ศิลปินคาลของกัมพูชาจึงเป็นศิลปินที่เปิดใจกว้าง กล้าทดลองสิ่งใหม่ และทำงานทดลองได้ดี

อย่างไรก็ตามในการพัฒนางานประเภทเดียวกันนี้กับเพื่อนบ้านของเรานั้น ผู้ที่ทำงานควรมีทัศนะคติที่นับถือและให้เกียรติ ในความแตกต่างนั้นว่า เป็นเรื่องของรสนิยม ความภูมิใจ และ ความพึงพอใจของแต่ละชาติ คนกัมพูชา และศิลปินกัมพูชาไม่จำเป็นต้องมีบรรทัดฐานความงามเดียวกับไทย แต่เราสามารถทำงานสร้างงานด้วยกันได้ เพราะการฝึกฝนพื้นฐาน กระบวนคิด และท่าโพสท์ ที่ใกล้เคียงและไม่ใช่เรื่องยากที่จะทำงานและสร้างสรรค์งานที่เป็นงานร่วมสมัยด้วยกัน

ความรู้และขั้นตอนในการพัฒนางานร่วมสมัยกับศิลปินในแบบขนบนิยม

- เรียนรู้จากตัวตน ร่างกาย จิตใจ ความคิด ของนักแสดงเองตามแบบสากล (ตะวันตก)

การเรียนที่จะรู้จักร่างกาย – การควบคุมร่างกาย และการดำรงอยู่ของพลังการแสดงจิตใจที่เป็นสมาธิ การเคลื่อนไหวที่สัมพันธ์กับความคิด อารมณ์ ความรู้สึกของตนเอง สร้างความเชื่อมั่นและทดลอง ฝึกที่จะแสดงออกเป็นลีลาที่นักแสดงสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสื่อกับผู้ชม เป็นการนำกลวิธีการฝึกละคร-การเต้นรำสมัยใหม่มาใช้ การใช้มนต์สมมติ (Magic If) การเรียนรู้ที่จะควบคุมร่างกายและพลังการแสดงในท่าที่ปรกติ การใช้ความรู้สึกให้สัมพันธ์กับการแสดงออก เป็นความรู้ใหม่ที่เน้นการค้นหา พลังของการเปลี่ยนแปลง การดำรงความรู้สึก และสมาธิ ขณะที่แสดงอย่างรู้ความหมายที่จะสื่อสารกับผู้ชม การฝึกแบบนี้เป็นวิธีใหม่ที่ศิลปินแบบขนบนิยมศิลปินไม่คุ้นเคยและไม่มั่นใจเลยในตอนต้น ในการฝึกผู้กำกับลีลาไม่ได้อธิบายภาพรวมแต่พยายามให้ขั้นตอนและปรับเปลี่ยนเมื่อศิลปินสามารถปฏิบัติได้ ศิลปินเริ่มเข้าใจ กลวิธีเมื่อฝึกไปได้ประมาณ 10 วัน

สำหรับฝ่ายดนตรีให้เน้นที่ความรูสึกภายใน อารมณ์ความรู้สึก แล้วนำเสนอความรู้สึกนั้น ผ่านเครื่องดนตรี ขยายให้นานหรือเพิ่มเน้นให้ชัดเจน

- เรียนรู้จากภายนอก การกำหนดลีลา การใช้พื้นที่ การตีความและพลังการแสดงเทคนิคเรื่องการใช้น้ำหนัก สภาวะที่ต่อเนื่อง อันเป็นกลวิธี และความรู้จากตะวันตกที่ไม่ใช่รูปแบบ ของการแสดงที่เป็นแบบแผน ในการฝึกนี้เป็นการสร้างโจทย์ให้กับศิลปินให้คิดและค้นคว้า หากลวิธีในการนำมาปฏิบัติ แก้ปัญหา และทำให้ลีลาที่เป็นขนบ เริ่มมีความหมายกับตัวผู้แสดงมากขึ้น

สำหรับดนตรี ใช้ความรู้ตะวันตกในด้านการเลือกใช้เครื่องดนตรี ลดเครื่องดนตรีให้น้อยลง การเปลี่ยนเครื่องเล่นทำนองจากเครื่องดนตรีที่นักดนตรีคุ้นเคย ให้เครื่องดนตรีได้มีบทบาท และเป็นตัวแทนความรู้สึกและแสดงออกซึ่งความรู้สึกนั้นๆ การเน้นเสียงร้องและเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้มีลำดับที่ไม่ใช่ในแบบดั้งเดิม

ในเวลาที่จำกัดและในการทดลองกระบวนการดังกล่าวนี้ ศิลปินไทยและกัมพูชาได้ค้นพบว่า แม้ว่าในการทำงานจะมีล่ามภาษา แต่มีหลายขั้นตอนที่เมื่ออยู่ในกระบวนการ เกิดความเข้าใจจากการทำงาน ในระหว่างการสร้างสรรค์แลกเปลี่ยนความรู้กัน ศิลปินและผู้วิจัยพบว่า มีความเป็นไปได้ในการสร้างงานร่วมสมัยจากงานโขนหรือศิลปะในแบบขนบนิยมอื่นๆ ระหว่างไทยและกัมพูชารวมถึงประเทศอื่นๆ ในภูมิภาค ผู้วิจัยสามารถสรุปขั้นตอนและลักษณะในการทำงานแบบขนบนิยมให้เป็นงานร่วมสมัย

1. การสร้างสรรค์ผลงานใหม่โดยใช้ข้อมูล เรื่องราว ทำนองเพลง และแบบแผนการเต้นรำของงานแบบขนบนิยมมาเป็นพื้นฐาน แล้วนำลองใช้เทคนิคกระบวนการฝึก และการใช้พื้นที่ และลำดับการแสดงที่แตกต่างจากขนบแบบแผน ผลงานที่เกิดขึ้นเป็นบทเพลงและเรื่องราวและให้สาระใหม่แก่ผู้ชม แต่ผู้ชมและผู้แสดงยังได้ความรู้สึกและความหมายเดิมๆของงานนั้น ในการวิจัยทดลองนี้คงได้แก่ ผลงานชุดเชิดจับ (Cherd Juep) ที่ศิลปินข้อมูลได้ลดและเลือกเครื่องดนตรีในการนำเสนอบทเพลงนี้ใหม่ และการเต้น และลีลายังคงลีลาเดิมไว้ ยังใช้ท่าที่เป็นแบบขนบ กลวิธีเดิมเพียงแต่จัดลำดับการแสดง การใช้พื้นที่ การหยุด และเคลื่อนลีลามีจุดเร้าใจและความหมายในการต่อสู้ตามความหมายเดิม ของทำนองเพลงและลีลาที่ผู้ชมคุ้นเคย

2. การนำความรู้รูปแบบอื่นมาประยุกต์ใช้หลังจากการรวบรวมข้อมูลและใช้องค์ความรู้ที่เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์งานร่วมสมัยโดยผู้สร้างสรรค์ต้องมีความเข้าใจความรู้ทั้งเก่าและใหม่ที่ตนนำมาใช้ในการสื่อสาระความรู้สึกใหม่แก่ผู้ชม ในงานทดลองนี้คงได้แก่ผลงานชุดมัจฉานุบ ที่มีศิลปินฝ่ายไทยเป็นผู้กำกับดนตรีและกำกับลีลา ทั้งนี้โดยใช้ความรู้ในแบบโบราณ และความรู้แบบตะวันตก และได้นำความรู้ทั้งสองส่วนมาปรับใช้จนสามารถนำเสนองานที่เป็นเรื่องใหม่ เล่าเรื่องใหม่ที่หลุดจากกรอบของเรื่องเดิมคือ ศึกไมยราพณ์ ได้กลายเป็นชิ้นงานใหม่ที่มีความหมายแตกต่างไป ที่เน้นตัวละครชื่อ "มัจฉานุบ" ที่ต้องวุ่นวายใจในการทำหน้าที่ของลูกที่ดีต่อพ่อและพ่อเลี้ยง เป็นการแสดงที่มีการเล่าเรื่องใหม่ เน้นความหมายที่

ขยายจากเรื่องเดิม และนำเสนอในแบบเน้นความรู้สึกภายในของตัวละครโดยใช้ดนตรี การขับเพลงและการเต้นรำที่ขยับออกมาจากแบบแผน แต่ยังคงใช้เครื่องดนตรี และการเต้นรำจากศิลปินแบบขนบแต่ผสมลีลาความรู้อื่นเข้าไป

3. การสร้างสรรค์พัฒนาผลงานใหม่ ที่เป็นงานแบบขนบนิยมใหม่ หรือจะเรียกว่า งานแบบขนบนิยมร่วมสมัย (Contemporary Classic) งานประเภทนี้ได้แก่ การสร้างผลงานที่มีเรื่องราวที่อาจเป็นเรื่องโบราณหรือเรื่องใหม่ มีการสร้างสรรค์เพลงและทำนองเพลง การร่ายรำ และมีเนื้อหา ความหมายที่น่าสนใจของผู้ชมปัจจุบัน แต่ใช้ความรู้ในแบบขนบนิยม และความรู้สมัยใหม่มาปรับใช้ร่วมกัน ไม่มีตัวอย่างจากงานวิจัยนี้[10] ทั้งนี้เพราะ โครงการนี้เป็นเพียงงานทดลองและพยายามค้นหาความเป็นไปได้ในการพัฒนางานแบบขนบนิยมร่วมสมัยในลักษณะนี้

การทำวิจัยครั้งนี้เป็นเพียงก้าวแรกที่จะค้นหาขั้นตอน กระบวนการทำงานและความเป็นไปได้ในการทำงานศิลปะข้ามพรมแดน อันเป็นพรมแดนที่ใกล้เคียงกับเราและจากการทำงานชิ้นนี้ทำให้ศิลปินทั้งสองประเทศได้มองเห็นความเหมือนและความต่างของศิลปะที่มีความคล้ายคลึงกัน และได้ก้าวข้ามความขัดแย้งและการแข่งขันกันในอดีต และสร้างเป็นผลงานที่ก่อให้เกิดการเรียนรู้ศิลปะของกันและกันได้ถ่องแท้และสามารถพัฒนางานร่วมสมัย อันเป็นกลวิธีที่มีขั้นตอนที่นักแสดงแบบขนบนิยมสามารถนำไปประยุกต์และใช้ในการพัฒนาตนเองและผลงานของตนได้ต่อไป

[10] งานเช่นนี้น่าจะออกแบบและพัฒนาโดยศิลปินแบบขนบนิยมของชาตินั้นเอง

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

คึกฤทธิ์ ปราโมช, บรรณาธิการ. *ศิลปะการแสดง: โครงการลักษณะไทย.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ธนิต อยู่โพธิ์. *โขน*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2499.

พรรัตน์ ดำรุง. *การแสดงพื้นบ้านภาคกลาง: การปรับปรนในชีวิตไทยสมัยใหม่.* สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ภาษาอังกฤษ

Barba Eugenio, Savares Nicola. ***A Dictionary of theatre Anthropology: The Secret art of the Performer.*** London: Routeledge, 1995.

Brandon, James, R. ***The Cambridge Guide to Asian Theatre***. Great Britain: Cambridge University Press, 1993.

Carrison, MP. ***Cambodian Folk Stories from The Gatiloke.*** Singapore: Tuttle Publishing, 2002.

Chua Soo Pong Edt. ***Traditional Theatre in Southeast Asia.*** Unipress for SPAFA, National University Press of Singapore, 1995.

Hall, D.G.E. ***A History of Southeast Asia***. 4th ed. New York: St.Martin's Press, 1981.

Keyes, Charles. ***The Golden Peninsula***. Culture and Adaptation in Mainland Southeast Asia. Honolulu: University of Hawaii Press, 1977.

Pavios Patric. ***Theatre at The Crossroads of Culture***. New York: Routeledge, 1992.

Reynolds, Frank E. "***Ramayana, Rama Jataka, and Ramakien: A Comparative Study of Hindu and Buddhist Traditions***." In Paula Richman, ed., Many Ramayanas. Berkeley: University of California Press, 1991.

Rubin Don, et al. ***The World Encyclopedia of Contemporary Theatre***. New York: Routdledge, 1995.

Runin Mattani. ***Dance, Dance-Drama and Theatre in Thailand***. Chiengmai: Silkwarm Books, 1998.

Shapiro, Toni. ***Dance and Spirit of Cambodia***. Dissertation ,Cornell University.

Soth Hang, Prof.Chairman. ***Inventory of Intangible Cultural Heritage of Cambodia***. Panompenh: JSRC Printing House, 2004.