โครงการวิจัย "ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ของไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550"

รายงานผลการวิจัย เล่ม 4

สาขาศิลปะการละคร

(3 ม.ค. 2561 - 2 ม.ค. 2563)

ภัธทรา โต๊ะบุรินทร์
สิขรินทร์ สนิทชน
(ผู้วิจัยสาขาศิลปะการละคร)

ได้รับการสนับสนุนจาก สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

สารบัญ

		หน้า
บทที่ 1	ที่มาและความสำคัญ.....	2
บทที่ 2	พัฒนาการของศิลปะการละคร.....	7
บทที่ 3	การผสานระหว่างศิลปะไทยกับศิลปะตะวันตก.....	47
บทที่ 4	สำนึกร่วมในพัฒนาการของศิลปะการละครและการวิจารณ์ในช่วง พ .ศ.2547 – 2500.....	58
บทที่ 5	สรุปผลการวิจัย.....	66
	บรรณานุกรม.....	69
	ภาคผนวก.....	75

บทที่ 1

ที่มาและความสำคัญ

โครงการวิจัยเรื่อง "ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550" เป็นโครงการที่ 6 ของการวิจัยการวิจารณ์ศิลปะ ซึ่งสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยได้ให้การสนับสนุนมาอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ พ.ศ. 2542 ด้วยสมมุติฐานหลักที่ว่า*การวิจารณ์ศิลปะเป็นจุดเริ่มต้นที่สามารถพัฒนาไปสู่การวิจารณ์ชีวิตและสังคมได้ และการสร้างวิจารณญาณและความสำนึกในบทบาทของวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์เป็นพลังที่สามารถขับเคลื่อนให้สังคมปรับตัวเป็นสังคมแห่งความคิดได้*

โครงการได้มองปัญหาของวงการศิลปะ และของสังคมไทยอย่างรอบด้านมาแล้วพอสมควร โดยมีประสบการณ์ในด้านการประเมินคุณค่าศิลปะในด้านของการพัฒนาระเบียบวิธีการศึกษา และในด้านของการพิเคราะห์บทบาททางสังคมของศิลปะและการวิจารณ์ การฟื้นตัวของศิลปะอย่างฉับพลันและในวงที่กว้างมากหลังวันที่ 13 ตุลาคม 2559 เป็นปรากฏการณ์ที่กระตุ้นให้ที่ปรึกษาอาวุโสเขียนบทความเป็นสองภาษาออกเผยแพร่ในเว็บไซต์โครงการเมื่อวันที่ 11 มกราคม 2560 โดยใช้หัวข้อเป็นภาษาอังกฤษว่า "Mourning Becomes the Thai People: October 13th and an Artistic Renaissance" และเป็นภาษาไทยว่า "พระราชาพาให้ศิลปะเกิดใหม่" ซึ่งปรากฏการณ์ของ"การเกิดใหม่" หรือ "renaissance" ครั้งนี้ชวนให้คณะผู้วิจัยได้คิดว่า ยังมีอีกมิติหนึ่งของการศึกษาศิลปะและการวิจารณ์ที่ยังรอการศึกษาอย่างเป็นระบบ นั่นคือการมองพัฒนาการเชิงประวัติของศิลปะและการวิจารณ์

ปรากฏการณ์ที่กล่าวถึงเป็น*หมุดหมาย*ที่สำคัญยิ่งสำหรับพัฒนาการของศิลปะไทย อันชวนให้เกิดความสำนึกในมิติของประวัติศาสตร์ และผลักดันให้โครงการวิจัยกลับไปแสวงหาหมุดหมายอื่นๆ ในช่วงหลัง พ.ศ. 2475 การวิจัยจะเป็นการศึกษาหมุดหมายร่วมที่ศิลปะ 5 สาขา อันได้แก่ วรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ ศิลปะการละคร ภาพยนตร์ และสังคีตศิลป์ แสดงออกพร้อมกัน โดยศึกษาหมุดหมายที่มีนัยสำคัญที่นำมาศึกษา ได้แก่ การปฏิรูปวัฒนธรรมของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ความเบ่งบานของประชาธิปไตย 2516-2519 และผลกระทบที่ตามมา และ "วิกฤตการณ์ต้มยำกุ้ง" เพื่อมองความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและสังคมผ่านการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ

สาขาศิลปะการละคร เป็นหนึ่งในห้าสาขาศิลปะที่โครงการวิจัยเลือกที่จะทำการศึกษาตลอด 18 ปีที่ผ่านมา ดังนั้นในโครงการวิจัยเรื่อง "ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550" สาขาศิลปะการละครซึ่งเป็นโครงการวิจัยย่อยได้รับโจทย์ในการดำเนินการวิจัยโครงการวิจัยนี้มิใช่การเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะหรือประวัติการวิจารณ์ในกระแสของเวลา (timeline)เท่านั้น แต่ยังเป็นการคิดใหม่ที่ว่าด้วย "การเกิดใหม่" อีกด้วย โดยมีแนวทางต่อไปนี้

1. เข้าใจสังคมไทยโดยผ่านงานศิลปะตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งจะเป็นฐานให้เกิดความสำนึกในด้านของศักยภาพของสังคมไทย และต้นแบบกลไกในการปรับแก้ข้อผิดพลาดในการพัฒนา

2. มองความเปลี่ยนแปลงของศิลปะและการวิจารณ์ศิลปะในรูปของพัฒนาการ (evolution) โดยศึกษาว่าศิลปะกับการวิจารณ์ศิลปะมีพัฒนาการที่เชื่อมโยงกันอย่างไร

3. แสวงหาปรากฏการณ์ที่อาจเรียกได้ว่า "หมุดหมาย" (milestones) ที่สำคัญ อันทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลง ทั้งในด้านของสังคม การเมืองและศิลปะ ตัวอย่างที่อาจเห็นได้ (นอกเหนือไปจากปรากฏการณ์ 13 ตุลาคม 2559) คือการดำเนินการทางนโยบายวัฒนธรรมในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 โดยที่การวิจัยจะเกาะยึดกับหมุดหมายที่เอื้อให้เกิดการศึกษาในทางลึกได้ และช่วยให้มองเห็นเอกภาพของความเปลี่ยนแปลงที่น่าจะชี้ให้เห็นว่า ศิลปะมิอาจดำรงอยู่อย่างเป็นเอกเทศ (autonomy) โดยไม่ขึ้นกับปัจจัยภายนอกหรือเชื่อมโยงกับสังคม

4. ชี้ให้เห็นถึงรากฐานทางศิลปวัฒนธรรมของสังคมไทย ทั้งในบริบทดั้งเดิมและในมิติของพัฒนาการเชิงประวัติ ความรู้ดังกล่าวย่อมจะนำไปสู่การคิดใหม่ หรือการสร้างนวัตกรรมทางศิลปะที่เป็นของไทยเอง ที่มิใช่เป็นการเดินตามแนวตะวันตกอย่างที่ศิลปินจำนวนไม่น้อยทำอยู่

5. ประสบการณ์ของโครงการวิจัยมีมากพอที่จะเอื้อให้เห็นเอกภาพระหว่างศิลปะแขนงต่างๆ ซึ่งก้าวข้ามแนวคิด "ศิลปะส่องทางให้กัน" ไปสู่ "ศิลปะกับสังคมส่องทางให้แก่กัน"

6. การสกัดบทเรียนจากอดีต โดยยึดหมุดหมายที่สำคัญ อาจจะให้คำตอบอันชี้ทางไปสู่การใช้ศิลปะและการวิจารณ์เป็นเครื่องมือในการสร้าง *ความสำนึกร่วม*อันจะเป็นการปูทางไปสู่การสร้างสังคมอารยะ

นิยามทั้งนี้โครงการวิจัยฯ ได้กำหนดนิยามร่วมในการวิจัยครั้งนี้ ดังนี้

1. *ความสำนึกร่วม* คือ "ความรู้สึกของปัจเจกบุคคลที่มีต่อเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ที่มีความพ้องกันจนถึงระดับที่เป็นความรู้สึกร่วมกันของคนจำนวนมากในสังคม โดยที่ได้รับการใคร่ครวญไตร่ตรองจนกลายเป็นพลังหนุนเนื่องให้เกิดความตื่นตัวในการสร้างและรับงานศิลปะและงานวิจารณ์"

2. *หมุดหมาย* คือ "เหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ที่มีความสำคัญต่อสังคมไทยในการสร้างความสำนึกร่วม ไม่ว่าจะเป็นช่วงระยะเวลาสั้นหรือยาว และยิ่งไปกว่านั้นส่งผลให้เกิดความตื่นตัวและความเปลี่ยนแปลงในการสร้างสรรค์ทางศิลปะและ/หรือการวิจารณ์ศิลปะ" หมุดหมายที่สำคัญนั้นจะสังเกตได้จากการที่ในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง เกิดความเปลี่ยนแปลงที่สร้างความสำนึกรู้ให้แก่ผู้คนจำนวนมากในสังคม ว่าชีวิตของตนต้องปรับเปลี่ยนไป หรือในทางตรงกันข้ามตนสามารถที่จะมีส่วนในการกำกับให้ความเปลี่ยนแปลงเป็นไปในทิศทางที่พึงประสงค์ โดยที่การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวแสดงออกได้ด้วยศิลปะ ซึ่งกระตุ้นให้เกิดปฏิกิริยาเชิงวิจารณ์

3. *มนุษย์สัมผัสมนุษย์* คือ "วิถีชีวิตดั้งเดิมของสังคมมนุษย์ ซึ่งสื่อสารกันโดยตรงด้วยปฏิสัมพันธ์ทางสังคม ก่อนที่เทคโนโลยีจะเข้ามาสร้างตัวกลางหรือตัวแทนในการสื่อสาร แม้ในโลกที่เทคโนโลยีสื่อสารมีพลังสูงมาก สมาชิกของสังคมจะคงความสัมพันธ์ที่ดีต่อกันก็ต่อเมื่อสังคมนั้นยังสามารถรักษาไออุ่นแห่งความเป็นมนุษย์ไว้ได้ด้วยการสื่อสารในโลกแห่งความเป็นจริงในวงการศิลปะ การที่ศิลปินสื่อสารกับมหาชนโดยตรงหรือมหาชนได้สัมผัสกับงานต้นแบบ เป็นประสบการณ์ที่มิอาจทดแทนได้ด้วยสื่อกลางในรูปแบบอื่น"

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาความสำนึกร่วมในพัฒนาการของศิลปะและการวิจารณ์ของไทย โดยมุ่งเน้นหมุดหมายสำคัญในช่วง พ.ศ. 2475 – 2550

2. สกัดบทเรียนจากการวิเคราะห์สำนึกร่วมในกรอบของหมุดหมาย เพื่อมุ่งแสวงหารากฐานทางปัญญาและทางวัฒนธรรมของชาติ อันจะชี้ทางไปสู่การสร้างองค์ความรู้ทางศิลปะและการวิจารณ์ที่ส่งผลต่อการพัฒนาสังคมไทยให้เป็นสังคมอารยะอย่างยั่งยืน

3. สร้างกิจกรรมเพื่อเผยแพร่ พัฒนา และกระตุ้นความสำนึกร่วมในคุณค่าของศิลปะและวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง โดยใช้ทั้งระบบ"มนุษย์สัมผัสมนุษย์" และระบบดิจิทัล

การวิจัยในโครงการนี้จะเป็นการศึกษาความสำนึกร่วมของศิลปะและการวิจารณ์ของไทย เพราะเป็นที่แน่ชัดว่าการสกัดบทเรียนในลักษณะนี้จะให้คำตอบอันชี้ทางไปสู่การพัฒนาและการสร้างนวัตกรรมทางศิลปะและการวิจารณ์ในอนาคตได้ สังคมไทยและสังคมวิชาการของไทยในปัจจุบันมีเครื่องมือที่จะช่วยการทำกิจของการวิจัยที่มีพลังยิ่ง นั่นคือเทคโนโลยีและสื่อดิจิทัล ที่จะเสริมวิธีการศึกษาดั้งเดิมที่เป็นไปในรูปของ"มนุษย์สัมผัสมนุษย์" ซึ่งประสบการณ์วิจัยที่ผ่านมายืนยันได้ว่า การประสานพลังทั้งในแบบประเพณีและในรูปแบบใหม่ช่วยให้ได้คำตอบตรงเป้าได้อย่างดียิ่ง

ผลของการวิจัยน่าจะเป็นองค์ความรู้ใหม่ในด้านศิลปะอันเป็นเนื้อหาที่ทรงคุณค่า ซึ่งจะยืนยันความเป็นไปได้ในการสร้างสำนึกร่วมให้แก่สังคมไทย โดยมีวัฒนธรรมแห่งการวิจารณ์เป็นตัวหนุน ซึ่งองค์ความรู้ดังกล่าวซึ่งสามารถนำมาเผยแพร่ต่อวงวิชาการ วงการการศึกษา และสาธารณชน ด้วยเทคโนโลยีสมัยใหม่ มีนัยเชิงนโยบายที่จะช่วยขับเคลื่อนให้สังคมไทยเป็นสังคมอารยะที่เปี่ยมด้วยปัญญา อีกทั้งยังสามารถสนองเศรษฐกิจสร้างสรรค์ได้ด้วย

การทบทวนวรรณกรรม

จากการทบทวนเอกสารทั้งที่เป็นหนังสือ ตำรา งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และ บทความที่เกี่ยวข้องในการศึกษางานศิลปะและการวิจารณ์ศิลปะทั้ง 5 สาขาของโครงการนั้นพบว่ามีงานที่เกี่ยวข้อง ซึ่งจะได้อภิปรายเฉพาะงานที่สำคัญๆ บางชิ้นมาเป็นตัวอย่างแบ่งตามหมุดหมายได้ดังนี้

หมุดหมายที่ 1 (สมัยจอมพล ป.พิบูลสงครามจนถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2)การศึกษาในหมุดหมายนี้สาขาศิลปะการละครจะเน้นการศึกษาในประเด็นเฉพาะมากกว่าการศึกษาภาพรวม กล่าวคืองานส่วนใหญ่ในสาขาศิลปะการละครเป็นงานวิทยานิพนธ์ อาทิ การศึกษาแนวคิดทางการเมืองในบทละครรัชกาลที่ 6 ที่น่าสนใจ เช่น "แนวคิดทางการเมืองในบทละครพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว" ของ ธิดา วัฒนกุล (2519) และ "การปลูกฝังความคิดชาตินิยมตามที่ปรากฏในบทละครนอกในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว" ของ ธงชัย หวานแก้ว (2522) และ การศึกษาวิเคราะห์ตัวบท/ตัวละคร เช่น "วิเคราะห์บทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการ" ของ ประอรรัตน์ บุรณมาตร์ (2523) "การศึกษาการพัฒนาตัวละครในบทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว" ของ กันยรัตน์ สมิตะพินธุ (2529) "วิเคราะห์บทละครดึกดำบรรพ์ของสมภพ จันทรประภา"ของ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2532)เป็นต้น

หมุดหมายที่ 2 ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชนการศึกษางานศิลปะการละครในช่วงนี้ยังแบ่งการศึกษาเป็นการศึกษาศิลปะในภาพรวมของงานศิลปะในยุคนั้น โดยมีเหตุการณ์สำคัญทางการเมืองช่วง 14 ต.ค. 2516 – 6 ต.ค. 2519 ซึ่งมีความเข้มข้นทั้งในการศึกษาเชิงบริบททางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง เป็นหลักการศึกษาของสาขาศิลปะการละครส่วนใหญ่ยังคงเป็นงานวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาที่เน้นการศึกษาตัวบทเป็นสำคัญ เช่น "จุดเริ่มต้นของแนวการเขียนแบบธรรมชาติในการละครสมัยใหม่" ของ ชูพรรณ ชินพันธ์ (2524) "วิเคราะห์ลักษณะวรรณกรรมบทละครสมัยใหม่ในประเทศไทยระหว่างปี พ.ศ.2510 -2530"ของ ทัศนัย นวลวิสัย (2535), "*ดอนกีโฆเต้ เดลามันช่า* และอิทธิพลที่มีต่อบทละครอเมริกัน เรื่อง *แมน ออฟลามันช่า*และบทละครไทยเรื่อง*สู่ฝันอันยิ่งใหญ่*"ของสุภัททิรา รอดบุญธรรม (2542) เป็นต้น วิทยานิพนธ์เหล่านี้ล้วนมาจากสาขาวิชาภาษาไทยเช่นกันนอกจากนี้ยังมีงานวิจัยเรื่อง*บทละครเวทีที่เสนอทัศนะทางสังคมและการเมืองต่อเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519* ของ อภิรักษ์ ชัยปัญหา(2553) ในส่วนของการวิจารณ์เริ่มมีพัฒนาการที่ชัดเจนขึ้นเห็นได้จาก บทความเรื่อง "ข้อควรคำนึงในการวิจารณ์ละคร" ของ จิรพร ทองเชื้อ ที่ปรากฏในวารสาร*มนุษยศาสตร์* ในปี 2522 รวมถึงงานวิจารณ์การละครของ เจตนา นาควัชระ ที่ปรากฏในนิตยสารและวารสารต่างๆ อย่างต่อเนื่อง เช่น "*สู่ฝันอันยิ่งใหญ่* หรือการไต่บันไดเสียงไปสู่โลกแห่งอุดมคติ"ใน *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์* ปี 2530 เป็นต้น

หมุดหมายที่ 3 ศิลปะสามารถรอดได้ แม้เศรษฐกิจจะตกต่ำในช่วงวิกฤตต้มยำกุ้งถือว่าเป็นยุคทองของศิลปะและการวิจารณ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสาขาศิลปะการละคร นับเป็นช่วงเวลาที่มีพัฒนาการในด้านการวิจารณ์อย่างเด่นชัด ดังปรากฏในรูปบทความ/บทวิจารณ์ เช่น หนังสือ"*พลังการวิจารณ์: ศิลปะการละคร*" , รวมบทความวิชาการ "*จากเวทีละครสู่เวทีการวิจารณ์*" ของปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์งานการวิจัยในช่วงนี้ เน้นความเชื่อมโยงกับบริบทเฉพาะของงานศิลปะและปรากฏการณ์ทางสังคมในด้านต่างๆ เพิ่มมาก

ขึ้น เช่น วิทยานิพนธ์ของจุฬากรณ์ มาเสถียรวงศ์ เรื่อง “การศึกษากระบวนการและผลของโครงการสื่อชาวบ้านเพื่อพัฒนามนุษย์และสังคมในภูมิภาคที่ต่างกัน : กรณีศึกษาคณะละครมะขามป้อม” เป็นต้น

สรุป

กล่าวโดยรวม งานวิจัยที่มีผู้ดำเนินการไปแล้วในทุกช่วงหมุดหมาย มักจะเน้นความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองเป็นหลัก โดยพิจารณาพัฒนาการของศิลปะในฐานะองค์ประกอบหนึ่งในความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว และบางครั้งยังขาดการการวิเคราะห์งานต้นแบบโดยเชื่อมโยงกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในทั้งบริบททางสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง ขณะเดียวกันยังไม่มีงานชิ้นใดที่ศึกษาในประเด็นเดียวกับโจทย์ที่โครงการวิจัยสนใจ นั่นคือ “สำนึกร่วม” ในการพัฒนาศิลปะและการวิจารณ์ในประเทศไทย

ด้วยเหตุนี้ งานวิจัยที่จะดำเนินการใหม่นี้ไม่เพียงแต่จะช่วยเติมเต็มช่องว่างทางความรู้ที่ขาดหายไป แต่ขณะเดียวกันยังจะชี้ให้เห็นถึงพลังของศิลปะในการสร้างความสำนึกร่วม ทั้งในหมู่ของผู้สร้าง ผู้ตีความ ผู้วิจารณ์ และมหาชนทั่วไป ซึ่งเป็นการยืนยันข้อสังเกตดั้งเดิมที่คนไทยเองสำนึกรู้ได้ รวมทั้งอาคันตุกะผู้มีวิสัยทัศน์อันกว้างไกลตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเป็นต้นมาก็สามารถเล็งเห็นได้เช่นกัน นั่นคือ โครงสร้างลึกทางวัฒนธรรมของคนไทยที่สามารถสะท้อนความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและสังคม ในรูปของการสร้างสรรค์ศิลปะที่มีนัยสำคัญยิ่งต่อชีวิตของคนไทย

บทที่ 2

พัฒนาการของศิลปะการละคร

ในบทนี้เป็นการศึกษาความสำนึกร่วมในพัฒนาการของศิลปะการละครและการวิจารณ์ของไทย โดยมุ่งเน้นหมุดหมายสำคัญในช่วง พ.ศ. 2475 – 2550โดยแบ่งเป็นหมุดหมาย 3 หมุดหมาย ดังนี้

หมุดหมายที่ 1 สมัยจอมพล ป.พิบูลสงครามจนถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2

1. พัฒนาการของศิลปะการละครก่อน พ.ศ.2475

ในการศึกษาพัฒนาการของศิลปะการละครในหมุดหมายที่ 1 จำเป็นต้องศึกษาย้อนหลังไปในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งเป็นช่วงเวลาที่วัฒนธรรมตะวันตกไหลบ่าเข้ามาในสังคมผ่านการค้า ความสัมพันธ์ทางการทูต การศึกษา และวัฒนธรรมบันเทิง ชนชั้นสูงที่มีความสนใจในด้านศิลปะและดนตรีได้รับวิทยาการและเทคโนโลยีจากประเทศตะวันตกมาพัฒนาจนเกิดการผสมผสานระหว่างความเป็นตะวันตกกับความเป็นไทยศิลปะการละครก็เป็นหนึ่งในกระบวนการผสมผสานนั้น เห็นได้จากกำเนิดละครร้องของคณะละคร “ปรีดาลัย” ผู้ที่ริเริ่มคือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (พระราชอนุชาในรัชกาลที่ 5) เมื่อประมาณปีพ.ศ.2448 โดยเป็นละครร้องสลับพูดที่ใช้นักแสดงเป็นผู้หญิงล้วน ยกเว้นตัวตลกหรือจำอวดที่เรียกว่า "ตลกตามพระ" ซึ่งใช้ผู้ชายแสดง มีบทเป็นผู้ช่วยพระเอกแสดงบทตลกขบขันเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน ในระยะแรกเรียกว่า“ละครหลวงนฤมิตร” แต่คนทั่วไปรู้จักกันในนาม “วิมานนฤมิตร” ต่อมาโรงละครถูกไฟไหม้ผู้ก่อตั้งคณะละครจึงได้ก่อสร้างขึ้นใหม่และเรียกขานว่า “ปรีดาลัย” เพลงในละครร้องของปรีดาลัยเกิดจากการนำทำนองเพลงตะวันตกมาปรับให้เข้ากับกลอนสุภาพ หรือกลอนแปดเช่นเดียวกับกลอนละครทั่วไป ละครปรีดาลัยถือว่าเป็นของใหม่ที่ยังไม่แพร่หลายในหมู่คนทั่วไป เพราะผู้ชมอยู่ในกลุ่มผู้มีฐานะในสังคม

บทละครส่วนใหญ่ของละครร้องสลับพูดของคณะปรีดาลัยซึ่งพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิป-ประพันธ์พงศ์เป็นผู้นิพนธ์ และกำกับการแสดง ได้แก่ *ตุ๊กตายอดรัก ขวดแก้วเจียระไน เครือณรงค์ กากี ภารตะ สีป๊อมินทร์* (กษัตริย์ธีบอของพม่า) *พระยาสีหราชเดโช โคตรบอง* โดยเฉพาะ*สาวเครือฟ้า*ซึ่งดัดแปลงจากเรื่อง *มาดามบัตเตอร์พลาย* (Madame Butterfly) อันเป็นเรื่องที่ได้รับความนิยม และมีผู้นำมาจัดแสดงเสมอ ส่วนละครร้องล้วนๆ เรื่องที่แสดง คือ เรื่อง*สาวิตรี*

ละครร้องคณะปรีดาลัยเลิกกิจการราว พ.ศ. 2456แต่ก็เป็นต้นแบบให้กับคณะละครอีกจำนวนมาก เช่น คณะปราโมทัย ปราโมทย์เมือง ประเทืองไทย วิไลกรุง ไฉวเวียง เสรีสำเริง บันเทิงไทย และนาครบันเทิง เป็นต้น คณะเหล่านี้ได้เช่าโรงละครและใช้บทละครของปรีดาลัยแสดงต่อมา ทั้งยังจัดแสดงละครเร่ตาม

ต่างจังหวัด และพิมพ์บทละครจำหน่ายจนกลายเป็นธุรกิจ ในระยะนี้เกิดนักแสดง เช่น แม่เลื่อน, แม่ชะม้อย, ศรีนวล แก้วบัวสาย ฯลฯ (เรียกว่าแม่นำหน้าชื่อเนื่องจากเป็นนักแสดงหญิงที่รับบทเป็นชาย)

คณะละครที่เกิดในยุคหลังยังคงลักษณะของละครเป็นแบบปรีดาลัย แต่ระเบียบของโรงละครและบทที่ใช้ตอบสนองต่อรสนิยมของประชาชนทั่วไปมากขึ้น การแบ่งแยกผู้ชมตามระดับชั้นในสังคมคลี่คลายลง ขณะที่เกิดการจัดแบ่งแบบใหม่ โดยมีการจำหน่ายตั๋วเก็บเงิน ประชาชนทั่วไปจึงเริ่มสามารถเข้าชมการแสดงละครได้มากขึ้น ดังที่มีการกล่าวถึงข้อความในบันทึกของขุนวิจิตรมาตราว่า

> **"**...ยุคละครปราโมทย์เมือง บรรเทิงไทย และไฉวเวียง เข้าสมัยรัชกาลที่ 6 โรงและที่นั่งอย่างเดิมแต่ไม่แยกคนดู บุรุษกับสตรีนั่งปนกันได้ คนดูมากกว่ายุคปรีดาลัย มีรถเจ๊กมาก คนเดินมาก รถม้ารถยนต์มีไม่มากนัก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะโรงชั้นสูง คนดูชั้นสูงพอเข้าใจละครร้อง ชาวบ้านธรรมดาเคยชอบแต่ละครรำและยี่เก มาเห็นละครร้องแบบใหม่ไม่เข้าใจ ดูไม่เป็นจึงไม่ชอบดูกัน มาถึงยุคสามคณะ ชาวบ้านสามัญเริ่มเข้าใจดูละครร้องแล้ว ทั้งโรงก็ลดต่ำลงมาเป็นอย่างโรงมหรสพธรรมดาไม่เป็นโรงละครหลวงอย่างปรีดาลัย เลิกห้องบาร์ คนดูหญิงชายนั่งปนกันได้...**"**
>
> (อนุชา, 2560 : เอกสารออนไลน์)

นอกจากละครร้องคณะปรีดาลัยแล้วยังได้เกิดละครร้องขึ้นอีกแบบหนึ่งซึ่งดัดแปลงจากละครอุปรากรที่เรียกว่า "ออเปอราติก ลิเบรตโต" (operatic libretto) ของตะวันตกมาเป็นละครในภาษาไทย โดยสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร (พระราชอิสริยยศของรัชกาลที่ 6) เป็นละครร้องล้วน ๆ ใช้ผู้ชาย และผู้หญิงแสดงจริงตามเนื้อเรื่อง (แต่ยังไม่เป็นที่นิยมมากนัก)

"ปราโมทัย**"** เป็นอีกหนึ่งคณะละครที่มีชื่อเสียงและมีความสำคัญมากของแวดวงละครร้อง ซึ่งได้รับการพัฒนารูปแบบมาจากคณะละครร้องของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ โดย พระโสภณอักษรกิจ (เล็ก สมิตะศิริ) ผู้เป็นเจ้าของกิจการโรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากรเป็นผู้มีบทบาทสำคัญ ต่อมาได้สร้างโรงละครขึ้นด้านหลังโรงพิมพ์ของตนซึ่งมีขนาดใหญ่เท่ากับโรงละครปรีดาลัยจัดแสดงละครร้องเรื่องต่างๆ แบบเดียวกับละครปรีดาลัย แต่เรื่องที่ใช้แสดงจะต่างกัน กล่าวคือ ละครปรีดาลัยใช้บทละครที่ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงนิพนธ์เองทุกเรื่อง ขณะที่ละครปราโมทัยใช้บทละครที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จากนักประพันธ์หลากหลายคน(ณัฏฐนิช, 2557 : 108) ตัวอย่างละคร อาทิ *กลแตก มิตรดีกลืนไม่เข้าคายไม่ออก* เป็นต้น

จนกระทั่งในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่หนึ่งสงบ ภาพยนตร์ที่นับเป็นสื่อใหม่เริ่มเข้ามาในประเทศไทย ทำให้ผู้ชมละครร้องให้ความสนใจชมภาพยนตร์ต่างประเทศพากย์ไทยมากกว่าอาจเนื่องมาจากภาพยนตร์เป็นของใหม่ในสมัยนั้น ประกอบกับเนื้อเรื่องที่มีความสนุกสนานผู้แสดงส่วนมากเป็นชาวต่างชาติที่แสดงได้ดี

เหมาะสมกับท้องเรื่องทำให้กิจการละครร้องปราโมทัยเริ่มซบเซาลงจนหยุดกิจการไประยะหนึ่งเมื่อพ.ศ.2458-2461 ก่อนกลับมาเปิดการแสดงอีกครั้งในวันที่ 10 มกราคม พ.ศ.2462 แต่ก็ไม่ได้รับการตอบรับมากเท่าที่ควร สุดท้ายจึงยุติกิจการในปี พ.ศ.2463 (ณัฏฐนิช, 2557 : 109)

ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงมีพระราโชบายเน้นความสำคัญเรื่องชาติโดยเน้นย้ำที่คนไทยนั้นต้องจงรักภักดีต่อชาติและสถาบันพระมหากษัตริย์ซึ่งมีความสำคัญมาก นอกจากนั้นพระองค์ทรงชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ซึ่งมีประโยชน์กับประเทศมากกว่าระบบการปกครองรูปแบบอื่น (กรรภิรมย์, 2524 : 106-107) เนื่องจากในรัชสมัยของพระองค์มีฝ่ายทหารและปัญญาชนบางกลุ่มที่มีแนวคิดเรื่องการเปลี่ยนแปลงการปกครองไปสู่ระบอบประชาธิปไตยส่งผลให้พระองค์จำเป็นต้องเผยแพร่แนวคิดเรื่องการเมืองการปกครอง รวมทั้งกิจการทหารผ่านบทละครและหนังสือพิมพ์ เพื่อแถลงพระราชดำริและพระราชวิจารณ์เกี่ยวกับความมั่นคงของประเทศชาติและความเป็นพลเมืองให้ชัดเจน เช่น *หัวใจนักรบ* (2456) เพื่อปลุกสำนึกความเป็นชาติให้กับคนในสังคมสยามหรือเรื่อง *มหาตมะ* (2457) เพื่อตอบโต้บทความในหนังสือพิมพ์ของฝ่ายตรงข้ามที่ไม่เห็นด้วยกับการบริจาคเงินเพื่อสร้างเรือรบในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 และเรื่อง *ฉวยอำนาจ* (2466) เพื่อตอบโต้แนวคิดล้มล้างการปกครองของกบฏ ร.ศ.130 เป็นต้น

แนวความคิดเรื่องชาตินิยมถูกสะท้อนผ่านศิลปะอย่างเด่นชัด เนื่องจากสถานการณ์ที่อาจเป็นภัยอันตรายในประเทศ เช่น กลุ่มชาวจีนโพ้นทะเลต่าง ๆ ภัยจากลัทธิคอมมิวนิสต์ ทั้งจากการปฏิวัติก๊กมินตั๋งในจีนและการปฏิวัติของพรรคบอลเชวิคในรัสเซีย รวมถึงภัยจากสงครามภายนอก โดยเฉพาะสงครามโลกครั้งที่ 1 พระองค์จึงทรงใช้บทละครเป็นเครื่องมือในการปลูกฝังอุดมการณ์ชาตินิยมที่สำคัญ เพื่อเร้าให้ประชาชนเกิดสำนึกต่อหน้าที่อย่างเป็นไปในทิศทางเดียวกัน และวิธีการปลูกฝังแนวคิดชาตินิยมของรัชกาลที่ 6 นี่เอง ที่น่าจะส่งผลต่อแนวทางการปลูกฝังอุดมการณ์ชาตินิยมในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามด้วย หากแต่มีความแตกต่างกันที่ชาตินิยมสมัยรัชกาลที่ 6 ศูนย์กลางของชาติอยู่ที่ตัวพระมหากษัตริย์ แต่ลัทธิชาตินิยมสมัยจอมพล ป. พิบูลสงครามยึดโยงอยู่กับความเป็นผู้นำ (นพมาศ, 2549 : 15)

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 7 เกิดละครอย่างใหม่ขึ้นเรียกว่า “ละครเพลง” ซึ่งพัฒนามาจากละครร้อง กล่าวคือ ดนตรีในละครร้องใช้วิธี ตีกรับรับคู่ และส่งด้วยปี่พาทย์บรรเลง แต่ประมาณปี พ.ศ. 2470 เริ่มมีการบรรเลงด้วยเพลงสากล การแสดงละครเพลงของไทยช่วงแรกยังคงใช้นักแสดงหญิงล้วนในการแสดงยกเว้นตัวตลกที่เป็นชาย แต่ในปีพ.ศ. 2474 เป็นต้นมาการแสดงละครเพลงนิยมการใช้นักแสดงชายจริง หญิงแท้ ส่วนการขับร้องเพลงประกอบการแสดงในยุคแรกที่ใช้เพลงขับร้องในการแสดงถึง 39 เพลง ก็ลดลงเหลือเพียง 2 – 3 เพลง การแสดงละครเพลงใช้เวลาในการแสดงประมาณ 3 ชั่วโมง ส่วนมากมักมีการแสดง3 – 5 ฉาก โดยมีการขับร้องเพลง การแสดงนาฏศิลป์ไทยหรือสากลสลับในบางช่วงและมีการแสดงจำอวด รวมถึงการขับร้องเพลงสลับหน้าม่านทุกครั้งที่มีการเปลี่ยนฉาก การแสดงละครเพลงมีลักษณะเป็นการแสดงสมจริงทั้งท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบการแสดง ฉาก และเครื่องแต่งกาย โดยใช้วงดนตรีสากลบรรเลงประกอบการขับร้องและประกอบอารมณ์ของการดำเนินเรื่องในแต่ละฉาก (ศิริมงคล, 2545 : ง)

จากบทพระนิพนธ์ของกรมพระนราธิปฯ ที่นิยมนำมาแสดงกันแพร่หลายนั้นได้นำมาสู่การพัฒนาเป็นละครเพลงโดยพรานบูรณ์ (จวงจันทร์ จันทร์คณา) แห่งคณะละครจันทรโรภาส (2474) ทำให้ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันเกิดละครเพลงที่มีชื่อเสียงขึ้นหลายคณะ เช่น ศิลป์สำเริง นาครบันเทิง แม่ชะม้อย เพชรรัตน์ ฯลฯ ละครที่ได้รับความนิยมมากที่สุด คือเรื่อง *จันทร์เจ้าขา* คณะจันทโรภาสเป็นคณะละครร้องคณะหนึ่งที่ได้รับความนิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 7 ซึ่งมีรูปแบบการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ประจำคณะ กล่าวคือ มีการนำเครื่องดนตรีสากลมาประกอบในการแสดงละครร้องเป็นคณะแรก การร้องมีวิธีการร้องแบบเนื้อเต็ม คือ การร้องที่ไม่มีการเอื้อนเหมือนอย่างเพลงไทยรวมทั้งการใช้ผู้หญิงแสดงล้วนตามแบบละครร้องของปรีดาลัย ละครร้องเรื่อง*โรสิตา*เป็นละครร้องเรื่องหนึ่งที่ได้รับความนิยมจากประชาชนเป็นอันมาก เนื่องจากเป็นละครที่ได้รับอิทธิพลทางตะวันตกเข้ามาประกอบการแสดงอย่างเห็นได้ชัด

2. ศิลปะการละครช่วงการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 ถึง พ.ศ.2500

2.1 ศิลปะการละครช่วง พ.ศ. 2475 ถึง ระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง พ.ศ. 2488

ดังที่ได้กล่าวไปในหัวข้อ 1 ว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงใช้ละครเป็นสื่อแถลงพระราชดำริและพระราชวิจารณ์ของพระองค์ ต่อมาเมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง การละครก็ยังคงเป็นผลงานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารแนวคิดของชนชั้นนำผู้มีอำนาจไปสู่ประชาชนไม่ต่างกับยุคสมัยก่อน กล่าวคือ หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 และหลังเหตุการณ์กบฏบวรเดช จอมพล ป. พิบูลสงครามเห็นความจำเป็นที่จะต้องชี้แจงโน้มน้าวให้ราษฎรเข้าใจระบอบ “ประชาธิปไตย” อย่างทั่วถึง นอกจากจะใช้กรมโฆษณาการเป็นเครื่องมือเผยแพร่ข่าวสารของรัฐบาลแล้วยังเล็งเห็นว่าการจัดตั้งกรมศิลปากรให้เป็นหน่วยงานสำคัญที่จะเข้ามาควบคุมศิลปะและวัฒนธรรมเพื่อถ่ายทอดอุดมการณ์ของรัฐบาลอีกทางหนึ่งเป็นสิ่งจำเป็นจึงได้มีการรวบรวมศิลปิน โขน ละคร และนักดนตรี มาตั้งเป็นกองขึ้นในกรมศิลปากร ทั้งนี้จอมพล ป. พิบูลสงครามได้แต่งตั้งหลวงวิจิตรวาทการให้รับตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรเป็นคนแรกเพื่อนำความรู้ความสามารถมาประยุกต์ใช้ตอบสนองนโยบายการเมืองของรัฐบาลผ่านการสร้างสรรค์งานศิลปะ สามารถอธิบายได้ต่อไปนี้

2.1.1. “ละครศิลปากร” หรือละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการ (พ.ศ. 2477- พ.ศ. 2483)

หลวงวิจิตรวาทการมีความรู้ด้านจิตวิทยาและประสบการณ์การเขียนประวัติศาสตร์แนวชาตินิยมจึงนำเนื้อหาดังกล่าวมาแต่งเป็นบทละคร บทละครของหลวงวิจิตรวาทการได้รับการสนับสนุนจากจอมพล ป. พิบูลสงครามอย่างแข็งขัน โดยมุ่งให้เผยแพร่รัฐนิยม หลวงวิจิตรวาทการมีหลักการว่า การจะปลูกฝังแนวคิดการเมืองสู่ประชาชนควรเน้นความเชื่อมากกว่าความเข้าใจ และการพยายามสร้างให้เกิดความสะเทือนใจมากกว่าการใช้เหตุผล

ในช่วง 5 ปีที่ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร (พ.ศ. 2477-2483) หลวงวิจิตรวาทการได้แต่งบทละครประวัติศาสตร์เป็นจำนวนมาก เพื่อเผยแพร่แนวคิดเกี่ยวกับความรักชาติ ความสำนึกในหน้าที่ที่มีต่อชาติ ความสามัคคี ความเก่งกล้าของผู้นำในอดีต รวมทั้งแนวคิดเกี่ยวกับการรวมชาติไทย ตัวอย่างเช่น *นเรศวรประกาศอิสรภาพ* (2477) *พระราชธิดาพระร่วง* (2477) *เลือดสุพรรณ*(2479) *ราชมนู* (2479) *พระเจ้ากรุงธน* (2480) *ศึกถลาง* (2480) *เจ้าหญิงแสนหวี* (2481) *เบญจเพส* (2481) *น่านเจ้า* (2482) และ *พ่อขุนผาเมือง* (2483) บทละครทุกเรื่องของหลวงวิจิตรวาทการล้วนมีแก่นเรื่องเกี่ยวกับการปลุกใจให้รักชาติ แต่ผลงานที่โดดเด่น เป็นที่นิยมที่สุด และอยู่ในความรับรู้มาจนปัจจุบันคือบทละครเรื่อง*เลือดสุพรรณ*

*เลือดสุพรรณ*เป็นบทละครที่อิงประวัติศาสตร์และใช้จินตนาการสร้างเรื่องตอนพม่ายกทัพมาตีไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา เมื่อรบชนะแล้วก็ได้กระทำทารุณโหดร้ายกับคนไทยที่เป็นเชลย แต่ ‘มังราย’ บุตรชายของมังมหาสุรนาทผู้เป็นแม่ทัพพม่าได้ปล่อยให้คนไทยที่ถูกจับกุมหนีไปเพื่อบูชาความรักที่มีต่อ ‘ดวงจันทร์’ ผู้หญิงไทยที่เป็นเชลย การกระทำนี้เป็นความผิดร้ายแรงเพราะถือเป็นการทรยศต่อบ้านเมือง เหตุการณ์นี้ทำให้มังมหาสุรนาทตัดสินประหารชีวิตลูกชายตนเอง แสดงให้เห็นว่าแม้ความรักต่อลูกจะมีมากเพียงใด แต่ “เลือดเนื้อของฉัน, ฉันได้สละให้แก่ประเทศชาติ อย่าว่าแต่ชีวิตลูกเลย แม้แต่ชีวิตของฉันเอง ก็พร้อมที่จะสละได้ทุกเมื่อ” (วิจิตรวาทการ, หลวง, 2536 : 14)

ผู้ประพันธ์แนะให้เห็นว่าความรักชาติเป็นความรักที่ยิ่งใหญ่เหนือกว่าความรักระหว่างหญิงชาย แม้กระทั่งความรักของผู้ให้กำเนิดที่มีต่อเลือดเนื้อเชื้อไขของตนเองด้วย นอกจากนี้ยังชี้ให้เห็นความสำคัญของความสามัคคีในหมู่ประชาชน ทั้งยังปลูกฝังความสำนึกในหน้าที่ต่อชาติ อันเป็นการสนับสนุนรัฐนิยมฉบับที่ 2 ของจอมพล ป. พิบูลสงครามว่าด้วยหน้าที่ของชาวไทยที่ต้องป้องกันภัยที่จะบังเกิดแก่ชาติด้วย เห็นได้จากการสร้างตัวละครสำคัญอย่าง ‘ดวงจันทร์’ ให้เป็นผู้หญิงชาวบ้านธรรมดา แต่กลับมีจิตใจที่กล้าหาญ เด็ดเดี่ยว และยอมสละชีวิตเพื่อชาติ ดวงจันทร์โน้มน้าวคนไทยให้ต่อสู้กับพม่า แม้จะมีกำลังคนน้อยกว่าและไม่มีอาวุธพร้อมมือ ด้วยคำพูดที่ปลุกเร้าว่า

> “ [...] ดวงจันทร์เหลือแต่ชีวิตที่จะต้องสละให้แก่ชาติ พวกเรามีน้อย เราไม่มีอาวุธจะต่อสู้ แต่เลือดสุพรรณไม่เคยกลัวใคร สู้เถอะ มีเท่าไรสู้เท่านั้น ขอให้ฆ่าพะม่าได้สักคน แล้วพวกเราตายหมดก็เอา มาพวกเรา พวกเลือดสุพรรณอยู่ที่ไหนกันบ้าง มากันให้หมด เลือดสุพรรณไม่เคยขลาด ใครคว้าอะไรได้ก็มา มาเถอะ มาด้วยกันตายด้วยกัน”
>
> (วิจิตรวาทการ, หลวง, 2536 : 17-18)

หลังจากดวงจันทร์กล่าวข้อความข้างต้นจบลง ปี่พาทย์ทำเพลงก็ดังขึ้นประกอบการแสดงในเพลง*เลือดสุพรรณ*ดังเนื้อเพลงว่า

เพลงเลือดสุพรรณ

เลือดสุพรรณเคยหาญในการศึก เหี้ยมฮึกกล้าสู้ไม่รู้หนี
ไม่ครั่นคร้ามขามใจต่อไพรี ผู้ใดมีมีดพร้าคว้ามารบ
(สร้อย) - มาด้วยกัน มาด้วยกัน เลือดสุพรรณเอ๋ย เลือดสุพรรณ เข้าประจัญ อย่าได้พรั่นเลย
อยู่ไม่สุขเขามารุกแดนตระหน่ำ ให้ชอกช้ำแสนอนาถชาติไทยเอ๋ย
เขาเฆี่ยนฆ่าเพราะว่าเห็นเป็นชะเลย จะนิ่งเฉยอยู่ทำไมพวกไทยเรา
(สร้อย) - มาด้วยกัน มาด้วยกัน เลือดสุพรรณเอ๋ย เลือดสุพรรณ เข้าประจัญ อย่าได้พรั่นเลย
อันเมืองไทยเป็นของไทยใช่ของอื่น มาต่อสู้กู้คืนเถอะเราเอ๋ย
ถึงตัวตายอย่าเสียดายชีวิตเลย มาเถอะเหวยพวกเรามากล้าประจน
(สร้อย) - มาด้วยกัน มาด้วยกัน เลือดสุพรรณเอ๋ย เลือดสุพรรณ เข้าประจัญ อย่าได้พรั่นเลย

(วิจิตรวาทการ, หลวง, 2536 : 18)

นอกจากบทสนทนาที่สะเทือนอารมณ์และกระตุ้นความรู้สึกแล้ว ผู้ประพันธ์ยังใช้เพลงปลุกใจอย่างเพลง*เลือดสุพรรณ* มาเน้นย้ำให้ผู้ชมประทับใจในความเสียสละเพื่อชาติของดวงจันทร์และคนไทยทั้งหลาย เพื่อกระตุ้นเตือนให้ผู้ชมเกิดสำนึกถึงบทบาทหน้าที่ของตนด้วย แม้ว่าจะเป็นเพียงคนธรรมดาก็ตาม ดังในบทละคร*เลือดสุพรรณ*ที่ให้ความสำคัญกับตัวละครชาวบ้าน ไม่ใช่กษัตริย์หรือขุนนาง อาจกล่าวได้ว่าเป้าหมายละคร*เลือดสุพรรณ*คือการสร้างลัทธิชาตินิยม หรือปลุกใจประชาชนคนไทยให้มีความรักชาติตามอุดมการณ์ร่วมของคณะราษฎร ดังปรากฏในประกาศคณะราษฎรเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2475 ที่ว่า “ราษฎรทั้งหลายพึงรู้เถิดว่า ประเทศเรานี้เป็นของราษฎร... บรรพบุรุษของราษฎรเป็นผู้ช่วยกันกู้ให้ประเทศมีอิสรภาพพ้นมือจากข้าศึก...”(วิกิซอร์ซ: ออนไลน์) หรือแนวคิดส่วนตัวของหลวงวิจิตรวาทการเอง ความว่า “ถ้ายังไม่พร้อมที่จะเสียสละสรรพสิ่งทั้งหลาย รวมทั้งชีวิตของตัวให้ชาติได้แล้ว จะเรียกว่ารักชาติไม่ได้เลยเป็นอันขาด” (วิจิตรวาทการ, หลวง, 2546 : 44)การเผยแพร่แนวคิดนี้เป็นไปอย่างกว้างขวางและกลายเป็นปรากฏการณ์ที่สำคัญ

> เลือดสุพรรณได้รับความนิยมอย่างยิ่งจากประชาชนที่มาซื้อตั๋วเข้าชมในกรุงเทพฯ นอกจากนี้หลวงวิจิตรฯ ก็บันทึกไว้ว่า “*กระทรวงกลาโหมขอให้นักเรียนนายร้อย นักเรียนนายเรือ ได้ดูละครเรื่องนี้ กรมตำรวจก็ขอให้นักเรียนนายร้อยตำรวจได้ดูเช่นเดียวกัน*” ขณะที่กระทรวงศึกษาธิการ (ธรรมการ) ก็ขอให้กรมศิลปากรส่งบทละครเรื่องนี้ไปยังศึกษาธิการจังหวัดและโรงเรียนรัฐบาลทั่วราชอาณาจักร ดังนั้น ครูและโรงเรียนจึงเป็นฐานสำคัญในการแพร่กระจายความรับรู้ละครรักชาติเรื่องนี้ไปยังท้องถิ่นต่างๆ ทั้งประเทศ ในยุคที่การสื่อสารทางวิทยุกระจายเสียงยังมีขอบเขตจำกัดอยู่ในเขตพื้นที่ภาคกลางของประเทศเป็นสำคัญ
>
> (ธำรงศักดิ์, 2559 : 85)

ปรากฏการณ์นี้ชี้ให้เห็นว่า*เลือดสุพรรณ*เป็นสื่อกลางที่ถ่ายทอดความคิดของรัฐบาลได้อย่าง มีประสิทธิภาพและทั่วถึง เพราะสามารถเข้าถึงคนได้ทุกอาชีพ ทั่วประเทศ ทั้งยังเข้าไปอยู่ในระบบการศึกษาอันเป็นสถาบันที่ทำหน้าที่ปลูกฝังค่านิยมหรือแนวคิดได้อย่างลึกซึ้ง ทำให้ความสำนึกเรื่องรักชาติถูกเผยแพรในหมู่คนไทยได้ตามนโยบายของรัฐบาล ด้วยเหตุนี้ เลือดสุพรรณจึงถือเป็นเครื่องมือในการโฆษณาอุดมการณ์ของคณะราษฎรที่สำคัญซึ่งก็ยังได้รับความนิยมมาจนปัจจุบัน อันแสดงให้เห็นมรดกทางความคิดที่ฝังรากลึกในสังคมไทย

หรือในบทละครเรื่อง*น่านเจ้า* ที่หลวงวิจิตรวาทการได้แต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2482 เป็นเรื่องราวที่อ้างถึงพวกไตหรือชนชาติไทยที่ได้อพยพหนีกุบไลข่านจากน่านเจ้ามาสร้างกรุงสุโขทัยแล้วประกาศอิสรภาพจากขอม ก็กล่าวถึงการร่วมใจทำเพื่อประเทศชาติโดยมีเพลง*เดิน*เป็นเพลงประกอบละคร

เพลงเดิน
เดิน เดิน เดิน อย่ายอมแพ้ใคร ชาติไทยต้องเดิน
เดิน เดิน เดิน ถ้าหวังก้าวหน้า เราต้องพากันเดิน
เดิน เดิน เดิน อย่าท้อทางไกล ขอให้ไทยเจริญ
มาเพื่อนไทย มาร่วมน้ำใจ สมานฉันท์
ไปตายดาบหน้า เพื่อนไทยจงมาให้พร้อมเพรียงกัน
พบหนามเราจะฝ่า พบป่าเราจะฟัน พบแม่น้ำขวางกั้น เราจะว่ายข้ามไป
(สร้อย)
ไชโย ไชยะ ให้ไทยชะนะ ตลอดปลอดภัย
ไชโย ไชยะ ให้ไทยชะนะ ตลอดปลอดภัย
ไชโย ไชโย
ใครขวางทางเดิน เราจักต้องเชิญเขาหลีกทางไป
พบเสือเราจะสู้ พบศัตรู เราจะฆ่า พบอะไรขวางหน้า เราจะฝ่าฟันไป
(สร้อย)

(วิจิตรวาทการ, หลวง, 2536 : 386)

นอกจากนี้หลวงวิจิตรวาทการยังได้นำนโยบาย “เชื่อผู้นำ ชาติพ้นภัย” ของจอมพล ป. พิบูลสงครามมาใช้สร้างละครประวัติศาสตร์ที่อิงทฤษฎีมหาบุรุษ (Great Man) โดยเลือกประวัติศาสตร์ตอนที่เกี่ยวข้องกับวีรกรรมของบรรพบุรุษมาประพันธ์เป็นบทละคร เช่น *พ่อขุนผาเมือง*ที่แสดงถึงความเก่งกล้าของพ่อขุนผาเมืองในการกอบกู้เอกราชของไทยจากเขมร *นเรศวรประกาศอิสรภาพ*แสดงถึงความเก่งกล้าของสมเด็จพระนเรศวรมหาราชในการกอบกู้เอกราชของไทยจากการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งแรก แสดงความ ห้าว

หาญของทหารเอกในสมเด็จพระนเรศวรมหาราชซึ่งเป็นแม่ทัพในการกอบกู้บ้านเมืองใน*ราชมนู* เป็นต้น จะเห็นได้ว่าหลวงวิจิตรวาทการพยายามนำวีรกรรมต่าง ๆ มาแสดงเพื่อปลูกฝังความรักชาติและความนิยมทหารแก่ประชาชน อีกแนวคิดที่หลวงวิจิตรวาทการเสนอผ่านบทละครเพื่อสนองนโยบายขยายอาณาจักรของรัฐบาลจอมพล ป.พิบูลสงครามในช่วงก่อนปี พ.ศ.2483 คือ "แผนการรวมเผ่าไทย" โดยเสนอว่าประเทศไทยคือชาติที่ยิ่งใหญ่มาตั้งแต่โบราณ แต่แตกกระสานซ่านเซ็นเป็นเมืองเล็กเมืองน้อย หากสามารถรวบรวมชาติไทยให้กลับมาเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ก็จะนำไปสู่ชาติที่ยิ่งใหญ่ได้เหมือนอดีต ดังบทละคร*เจ้าหญิงแสนหวี* ที่ "มุ่งที่จะเตือนให้ระลึกและจดจำไว้เสมอว่าไทยน้อย กับไทยใหญ่เป็นพี่น้องร่วมสายโลหิตกันโดยแท้" (วิจิตรวาทการ, หลวง, 2536 : 194) หรือเรื่อง*มหาเทวี*ที่หลวงวิจิตรวาทการกล่าวไว้ในคำชี้แจงของผู้แต่งว่า "ไทยไม่มีเมืองขึ้น ไทยไม่มีประเทศราช ไทยเป็นถิ่นไทย แหล่งไทย และเป็นแดนแห่งเลือดไทย ไทยเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันจะแบ่งแยกมิได้" (วิจิตรวาทการ, หลวง, 2536 : 228) และที่ปรากฏในบทสนทนาของพระมหาเทวีที่โต้ตอบกับบรรดาขุนนางเรื่องที่พระนางปรารถนาจะรวม "ลานนาไทย" เข้ากับอยุธยา ว่า

> " [...] เราไปรวม ไม่ใช่ไปขึ้น เราไปอยู่เป็นชาติอิสระ เราไม่ได้เสียอิสสรภาพ เราเป็นไทย เราไปรวมอยู่กับไทยด้วยกัน เราก็เป็นไทย ถ้าเราไปอยู่กับชาติอื่นนั่นซิ จึงจะเรียกว่าไปเป็นเมืองขึ้นเขา ไปเป็นข้าเขา แต่นี่เราไปอยู่กับไทยพี่น้องกันเราก็เป็นไทยด้วยกัน [...] ถ้าเรามั่นคงในความเป็นไทยของเรา เราก็จะพ้นจากมือพม่าและในที่สุดเราก็จะได้อยู่รวมกับบ้านพี่เมืองน้องตลอดไป ชีวิตของฉันหรือของพวกท่านย่อมมีวันแตกดับ แต่ชาติไทยจะต้องดำรงอยู่ชั่วกัลปาวสาน"
>
> (วิจิตรวาทการ, หลวง, 2536 : 264-265)

หรือในเพลง "แหลมทอง" ซึ่งหลวงวิจิตรวาทการแต่งขึ้นประกอบละครเรื่อง*ศึกถลาง* ก็ได้กล่าวถึงประเด็นคนไทยที่อยู่ในดินแดนต่างกันไว้ว่า

เพลงแหลมทอง

(สร้อย) แหลมทองไทยเข้าครองเป็นแดนไทย รักกันไว้เราก็ไทยในแดนทอง
แหลมทองไทยเข้าครองเป็นแดนไทย แล้วย้ายแยกแตกไปเป็นสาขา
ไทยสยามอยู่แม่น้ำเจ้าพระยา และปิง วัง ยมนา น่าน นที
(สร้อย) แหลมทองไทยเข้าครองเป็นแดนไทย รักกันไว้เราก็ไทยในแดนทอง
โขงสาครไทยเข้าจองครองที่ดิน สาละวินไทยใหญ่อยู่เป็นที่
ไทยอิสลามอยู่ลำน้ำตานี ต่อลงไปไทยก็มีอยู่เหมือนกัน
(สร้อย)แหลมทองไทยเข้าครองเป็นแดนไทย รักกันไว้เราก็ไทยในแดนทอง

ขอพวกเราชาวไทยของแดนทอง หมายใจปองผูกรักสมัครมั่น
ไทยสยามมุ่งจิตต์คิดสัมพันธ์ ผูกไมตรีทั่วกันในแหลมทอง
(วิจิตรวาทการ, หลวง, 2536 : 156)

*พ่อขุนผาเมือง*เป็นบทละครที่ผู้ประพันธ์แฝงแนวคิดเรื่องความเป็นพี่น้องร่วมเผ่าไทยเอาไว้เช่นกัน เห็นได้จากตอนที่นางสีขร มเหสีของพ่อขุนผาเมืองกล่าวว่า "[...] ควรจะเห็นเขมรว่าคือไทยเลือดขอมหมดไปเสียนานแล้ว ขอมโบราณป่านนี้มีแต่ชื่อ เขมรคือไทยแท้ทั้งเชื้อแถว เพราะไทยแตกแยกไปเป็นหลายแนว ทั้งญวนแกวและเขมรล้วนเป็นไทย" (วิจิตรวาทการ, หลวง, 2536 : 525) พร้อมกับกล่าวว่าหากสามารถรวบรวมดินแดนต่างๆ เข้ามาไว้ได้ไทยก็จะเป็นชาติยิ่งใหญ่ดังในเพลงประกอบชื่อ "สร้างชาติ"

เพลงสร้างชาติ

พี่น้องชาวไทย จงพร้อมใจสร้างชาติ
ไทยนี้เคยสามารถ เรานี้เคยเป็นชาติใหญ่หลวง
ตื่นเถิดลุกขึ้นเถิด ทำงานให้เกิดโภคผล
เขาก็คนเราก็คน อย่ายอมแพ้เพื่อนทั้งปวง
เรามีทรัพย์อยู่ในดิน เรามีสินอยู่ในน้ำ
ควรจะคิดสร้างทำ มิได้มีใครห้ามใครหวง
เราต้องขยันขันแข็ง ให้เป็นเรี่ยวเป็นแรงของชาติ
ไทยจะต้องสามารถ ให้เสมอกับชาติทั้งปวง
(วิจิตรวาทการ, หลวง, 2536 : 531)

2.1.2. ศิลปะการแสดงช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง (พ.ศ. 2484 - พ.ศ.2488)

รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามซึ่งถูกกดดันจากพลังทหารและวัฒนธรรมของญี่ปุ่นได้คำถึงถึงความสำคัญในการสร้างชาติให้มีความเจริญก้าวหน้าอย่างรวดเร็วทุกวิถีทาง เพื่อแสดงให้เห็นถึงแสนยานุภาพของชาติไทย และเห็นความจำเป็นที่จะต้องเร่งรีบปรับปรุงวัฒนธรรมของชาติเพื่อสร้างเอกลักษณ์ของสังคมขึ้นใหม่ โดยยึดหลักการที่ว่าวัฒนธรรมเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งในความเจริญของชาติ การที่ชาติจะเจริญทัดเทียมอารยประเทศได้ต้องทำให้คนของชาติเป็นผู้มีวัฒนธรรม วัฒนธรรมที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม กำหนดเป็นพิเศษ คือ วัฒนธรรมที่เกี่ยวกับศิลปะการแสดง โดยมีการแต่งตั้งคณะกรรมการพิจารณาปรับปรุงเกี่ยวกับการละครและเครื่องสายไทยและออกพระราชกฤษฎีกาเมื่อปี พ.ศ. 2485 ทั้งมีดำริที่จะให้เลิกละครชาตรี ลิเก หุ่นกระบอก และกลองยาว โดยให้เหตุผลว่า การแสดงเหล่านั้นเป็นเรื่องเสื่อมเสียเกียรติยศของชาติ เสียวัฒนธรรมและบางอย่างไม่ใช่ของไทยมาแต่เดิม (สมทรง, 2536 : 62) ในปีเดียวกันนี้ มีการออก

“พระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดง 2485” เพื่อควบคุมการละเล่นพื้นบ้านและการละครอย่างเต็มที่ โดยกำหนดให้กรมศิลปากรเป็นผู้ควบคุมดูแล

ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ความบันเทิงในรูปแบบละครยังได้รับความนิยม แม้ว่าการจัดแสดงระหว่างสงครามจะประสบอุปสรรคหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องความปลอดภัย และเครื่องอำนวยความสะดวกต่างๆ ที่ต้องอาศัยไฟฟ้า คณะละครที่สร้างสรรค์ผลงานในระยะนี้ ได้แก่ คณะละครศิวารมย์ คณะผกาวลี และคณะอัศวินการละคร

คณะละครศิวารมย์ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2484 โดย น.อ.ขุนสวัสดิ์ และ ม.ล.ทรงสอางค์ฑิฆัมพร ผู้ประพันธ์บทละครและเพลงประกอบ ได้แก่ พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล ครูเนรมิตครูมารุตสง่า อารัมภีรอิงอร และรพีพร นักแสดงนำที่มีชื่อเสียงคือ ส.อาสนจินดา และสุพรรณ บูรณพิมพ์ ละครที่แสดงมีหลายแนว จัดแสดงประจำที่ศาลาเฉลิมกรุงเรื่อง*นันทาเทวี*เป็นเรื่องแรก ติดตามด้วยเรื่อง *พระลอ แผ่นดินของเรา เกียรติศักดิ์ทหารเสือ มาดามบัตเตอร์ฟลาย ขุนทัพพยายม* และ*พันท้ายนรสิงห์*

ละครเรื่องพันท้ายนรสิงห์ของคณะศิวารมย์สร้างจากบทละครเวทีของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคลที่อาศัยเค้าโครงจากเกร็ดในพงศาวดารและประวัติศาสตร์สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย จัดแสดงที่ศาลาเฉลิมไทยเมื่อปี พ.ศ.2488 นอกจากเนื้อหาละครที่สะเทือนอารมณ์แล้วยังมีเพลง “น้ำตาแสงไต้” เป็นเพลงประกอบที่กลายเป็นเพลงอมตะรู้จักกันอย่างแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบัน ประพันธ์ทำนองโดยสง่า อารัมภีรซึ่งได้แรงบันดาลใจมาจากเพลงเขมรไทรโยค และเพลงลาวครวญ นำแสดงโดยสุรสิทธิ์ สัตยวงศ์และสุพรรณ บูรณพิมพ์ แก่นเรื่องของบทละครแสดงถึงการเชิดชูวีรกรรม และความซื่อสัตย์ของตัวละครพันท้ายนรสิงห์ที่มีต่อพระมหากษัตริย์ และเน้นถึงความชั่วร้ายของขุนนางที่ฉ้อราษฎร์บังหลวง โดยแอบอ้างพระราชโองการไปแสวงหาผลประโยชน์ส่วนตน จะเห็นได้ว่า*พันท้ายนรสิงห์*เป็นบทละครที่นำประวัติศาสตร์มาใช้เพื่อสร้างความรักชาติยิ่งชีพคล้ายกับแนวละครหลวงวิจิตรวาทการ แต่ความแตกต่างของ*พันท้ายนรสิงห์*กับละครหลวงวิจิตรวาทการ อย่างตรงที่เนื้อหาของละครกล่าวถึงความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างกษัตริย์และสามัญชน รวมถึงเรื่องราวของกลุ่มขุนนางทุจริต

หนังสือ *ผกาวลี ตำนานละครเวทีของไทย* (2555 : 18) ระบุว่า ระหว่างสงครามยังไม่มีภาพยนตร์ต่างประเทศเข้ามาฉาย และฟิล์มภาพยนตร์อยู่ในภาวะขาดแคลน ความบันเทิงในพระนครที่ได้รับความนิยมจากประชาชนมากที่สุดคือละครเพลง ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลงจึงได้รวมทุนกับญาติพี่น้องตั้งคณะละครเวทีชื่อ "คณะศิษย์เก่าศิลปากร " โดยมีบุคคลสำคัญผู้ร่วมก่อตั้งคือหลวงประดิษฐไพเราะ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ลัดดา ศิลปบรรเลง สด กูรมะโรหิต และกุมุท จันทร์เรือง ละครเรื่องแรกคือเรื่อง*ผกาวลี* แสดงที่โรงละครเก่ากรมศิลปากร ละครเรื่องนี้เป็นที่นิยมมากจนต้องแสดงอีกเป็นครั้งที่ 2 การแสดงครั้งหลังนี้ได้มีโอกาสแสดงถวายหน้าพระที่นั่ง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล (รัชกาลที่ 8) และสมเด็จเจ้าฟ้าภูมิพลอดุลยเดชฯ ขณะดำรงพระอิสริยยศเป็นพระอนุชาฯ ภายหลังจึงเปลี่ยนชื่อจากคณะศิษย์เก่าศิลปากรเป็น คณะผกาวลี

ส่วนคณะอัศวินการละครก่อตั้งโดย พลตรี พลเรือตรี พลอากาศตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล หรือเสด็จพระองค์ชายใหญ่ในยุคละครเวทีเฟื่องฟู มีผลงานเด่นคือเรื่อง*บ้านทรายทอง*ที่ผู้ชมเรียกร้องให้นำนวนิยายเรื่อง*บ้านทรายทอง* ที่กำลังดังมากเวลานั้นมาทำเป็นละครเวที ทรงให้สวลี ผกาพันธ์ และฉลอง สิมะเสถียร แสดงนำ ละครประสบความสำเร็จอย่างสูง ทั้งได้ทรงพระนิพนธ์คำร้อง เพลงเอกชื่อ *หากรู้สักนิด* ซึ่งกลายเป็นเพลงอมตะควบคู่กับละครเพลง หรือบทประพันธ์เรื่อง *มโนราห์* ที่มีคำร้องของเพลงเอกงดงามในเชิงวรรณศิลป์อย่างยิ่ง นำแสดงโดย สวลี ผกาพันธ์ และ สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์

นอกจากละครเพลงดังที่ได้กล่าวมาแล้วยังมีผลงานละครอีกประเภทหนึ่งที่น่าสนใจคือมหาอุปรากรเรื่อง *ดารณี* ในช่วง พ.ศ. 2486 เนื่องจากรัฐบาลมีนโยบายส่งเสริมและฟื้นฟูนาฏศิลป์ทุกด้าน พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอาทิตย์ทิพอาภา ทรงเห็นว่าการจัดแสดงอุปรากรน่าจะเป็นการส่งเสริมให้วัฒนธรรมไทยก้าวสู่ความเป็นสากลตามรอยตะวันตกได้เป็นอย่างดี จึงมีดำริริเริ่มนิพนธ์อุปรากรขึ้น เนื่องจากณ เวลานั้นประเทศไทยยังไม่มีการแสดงแบบนี้ โดยทรงเชิญผู้ทรงคุณวุฒิอีกหลายคน ได้แก่ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภานุพันธ์ ยุคล ม.ร.ว. เทวาธิราช ป. มาลากุล และ ม.ร.ว. ประสิทธิ์ศักดิ์ สิงหรา มาเป็นที่ปรึกษาในการคิดเค้าโครงเรื่อง ก่อนที่พระองค์เจ้าอาทิตย์ฯ จะทรงประพันธ์คำร้องเป็นคำกลอน และทรงแต่งตั้งนายนารถ ถาวรบุตร์ กับนาวาอากาศตรีโพ สานติกุล เป็นผู้แต่งดนตรีโดยมีพระเจนดุริยางค์กับนาย เคเก็นเป็นที่ปรึกษา (อาทิตย์ทิพอาภา, พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า, 2509 : (2)) แต่น่าเสียดายที่อุปรากรเรื่อง*ดารณี*ของพระองค์ที่ดำเนินการซ้อมมาเป็นอย่างดีแต่ไม่มีโอกาสได้จัดแสดง ดังที่ พูนพิศ (2528: ออนไลน์) กล่าวไว้ว่า

> ดารณี เป็นมหาอุปรากร บทร้องเป็นภาษาไทย พระนิพนธ์บทร้องส่วนใหญ่เป็นกลอนสุภาพ มีบางตอนเป็นร่ายสุภาพร้องเป็นคอรัส โดยมีตัวแสดงกลุ่มใหญ่ที่แสดงบทเป็นประชาชน มีเพลงร้องเดี่ยว (Aria) เพลงร้องคู่ (Duet) เพลง 3 เสียง (Trio) และ 4 เสียง (Quartet) เพลงครึ่งร้องครึ่งพูด แบบ Recitative เพื่อดำเนินเนื้อเรื่องให้เร็วขึ้นก็มีหลายเพลง บทร้องคู่มีค่อนข้างมาก ระหว่างพระเอกกับนางเอก คือองค์พระยุพราชกับดารณี บทสมุหราชราชมณเฑียรกับพระราชา [...] มหาอุปรากรเรื่องดารณีซ้อมไปแล้วหลายครั้งตั้งแต่กลางปี 2486 แต่ตอนปลายปี อังกฤษส่งเครื่องบินมาโจมตีทิ้งระเบิดกรุงเทพฯ การแสดงจึงต้องงด แม้สงครามสงบลงแล้วในปี 2488 ก็ไม่มีโอกาสแสดง โน้ตเพลงได้เก็บรักษาไว้ที่กองดุริยางค์กองทัพอากาศ..."

มหาอุปรากร*ดารณี*เป็นเรื่องราวโศกนาฏกรรมของชนชั้นสูง มีเนื้อหาเกี่ยวกับราชวงศ์และความรักต้องห้าม ในตอนท้ายของเรื่องก่อนที่ดารณีตัวนางเอกจะสิ้นใจเธอได้บอกกับคนรักซึ่งเป็นพระยุพราชว่า "[...] ก่อนที่น้องจะตายวายชีวิต ใคร่จงจิตทูลขอเป็นข้อใหญ่ ให้อุตส่าห์ทรงหวังตั้งพระทัย คอยรับใช้ประเทศชาติราษฎร ปฏิบัติหน้าที่ที่มีมา เตรียมกำลังพระปัญญาอย่าย่อหย่อน อย่าให้ชาติทวยราษฎร์อนาทร

โปรดเมตตาประชากรทั่วหน้ากัน" (อาทิตย์ทิพอาภา, พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า, 2509 : 25) อย่างไร ก็ตามมหาอุปรากรเรื่องนี้ก็ไม่มีโอกาสเปิดแสดงเพราะเกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในปี พ.ศ.2487จอมพล ป.พิบูลสงครามต้องลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ต่อมามหาอุปรากรเรื่อง "ดารณี" ได้ถูกเผยแพร่ในรูปของ "คำกลอน" มิใช่การแสดงอย่างที่ตั้งใจแต่แรกอีกสี่ครั้ง คือในหนังสือชื่อ "มิตรพลี" เมื่อ พ.ศ. 2490 ที่ระลึกงานศพของ ม.ร.ว. เติมแสงไข กรรณสูต เมื่อ 3 มิถุนายน พ.ศ. 2498 และพิมพ์จำหน่ายพร้อมกับพระนิพนธ์เรื่อง "หะซัน" กับ "วาสันตี" เมื่อ พ.ศ. 2504 รวมทั้งตีพิมพ์เพื่อเป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพของ พลอากาศโท หม่อมเจ้ารังษิยากร อาภากร เมื่อ พ.ศ. 2509

2.2 ศิลปะการละครช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง พ.ศ. 2488 ถึง พ.ศ. 2500

เมื่อสงครามโลกครั้งที่สองยุติ ญี่ปุ่นเป็นฝ่ายแพ้ ทำให้จอมพล ป. พิบูลสงคราม หลวงวิจิตรวาทการ และผู้นำทางการเมืองอีกหลายคนกลายเป็นผู้ต้องหาคดีอาชญากรสงครามเนื่องจากในระหว่างสงคราม รัฐบาลไทยร่วมมือกับญี่ปุ่นประกาศสงครามกับฝ่ายสัมพันธมิตร หลวงวิจิตรวาทการถูกจับและถูกคุมขังในคุกลหุโทษประมาณ 1 เดือน (22 กุมภาพันธ์ ถึง 23 มีนาคม 2489) ก่อนที่ศาลฎีกาของไทยจะพิพากษาว่าพระราชบัญญัติอาชญากรสงครามเป็นโมฆะ ด้วยเหตุที่จะออกกฎหมายมีผลย้อนหลังไม่ได้

หลังได้รับอิสรภาพ หลวงวิจิตรวาทการซึ่งตกงานอยู่ระยะหนึ่งจึงได้กลับมาเขียนบทละครเพื่อหาเลี้ยงชีพโดยตั้งคณะละครของตนเองชื่อ "วิจิตรศิลป์" และออกแสดงที่โรงละครเฉลิมนคร บทละครในช่วงนี้มีลักษณะในเชิงพาณิชย์ สร้างเพื่อเอาใจผู้ชม มีเนื้อหาเป็นเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ ซึ่งเน้นความสนุก ตื่นเต้น รักรันทด เป็นต้น ทั้งนี้หลวงวิจิตรวาทการได้แต่งบทละครอิงประวัติศาสตร์อีก 3 เรื่อง คือ *ตายดาบหน้า* (2490) *สีหราชเดโช* (2490) และ*ครุฑดำ* (2491) แต่ก็ไม่ได้รับความนิยม "ละครขาดทุนถึงขนาดเกือบจะต้องขายบ้าน" (วิจิตรวาทการ, หลวง, 2505 : 92)ทำให้ต้องหันไปเขียนนวนิยายและพิมพ์เผยแพร่หนังสือวิชาการแทน จนกระทั่งจอมพล ป. พิบูลสงครามได้กลับมารับตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอีกครั้งในวันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2491 หลวงวิจิตรวาทการจึงถูกเรียกตัวให้กลับมาเป็นกำลังสำคัญของรัฐบาลอีกครั้งหนึ่ง

การเข้ามาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีสมัยที่ 2 ของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ภายใต้การคุมอำนาจของพลโทผิน ชุนหวัณ หัวหน้าคณะปฏิวัติ (8 พ.ย. 2490) มีสภาวการณ์ที่ไม่มั่นคง ไม่น่าไว้วางใจ เนื่องจากเกิดความขัดแย้งทางความคิดของนักการเมือง ตลอดจนประชาชน นอกจากนั้นยังมีภัยจากลัทธิคอมมิวนิสต์ที่กำลังแทรกแซงประเทศต่างๆ ทางเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รวมถึงประเทศไทยด้วย จอมพล ป. พิบูลสงครามพยายามทำทุกวิถีทางเพื่อต่อต้านและปราบปรามคอมมิวนิสต์ อาทิ การออก พ.ร.บ. ป้องกันการกระทำอันเป็นคอมมิวนิสต์ พ.ศ. 2495 พร้อมกับนำลัทธิชาตินิยมมาปลูกฝังในหมู่ประชาชนอีกครั้งหนึ่ง เพราะหลวงวิจิตรวาทการทำให้รัฐบาลมีความเชื่อว่า "ลัทธิชาตินิยมหรือลัทธิรักชาติเป็นลัทธิอันเดียวในโลกนี้ที่น่าจะเป็นป้อมปราการป้องกันความระบาดของคอมมิวนิสต์" (วิจิตรวาทการ, หลวง, 2505 : 13) ดังนั้นรัฐบาลของจอมพล ป.พิบูลสงครามช่วงที่ 2 จึงหันกลับไปฟื้นฟูสภาวัฒนธรรม โดยตั้งเป็นกระทรวงวัฒนธรรมขึ้นในปี พ.ศ.2495

2.2.1. การกลับมาของละครประวัติศาสตร์และลัทธิชาตินิยมของหลวงวิจิตรวาทการ

เพื่อให้การปลูกฝังชาตินิยมในหมู่ประชาชนผ่านกระทรวงวัฒนธรรมเป็นผลสำเร็จ จอมพล ป. พิบูลสงครามได้มีคำสั่งให้หลวงวิจิตรวาทการกลับมาช่วยราชการกระทรวงวัฒนธรรมเพื่อฟื้นฟูละครศิลปากรอีกครั้งหนึ่ง ในคราวนี้หลวงวิจิตรวาทการได้ประพันธ์บทละครชุด "อานุภาพ" ขึ้นมา ได้แก่ *อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง* (2497) *อานุภาพแห่งความเสียสละ* (2498) *อานุภาพแห่งความรัก* (2499) และ*อานุภาพแห่งศีลสัตย์* (2500)

จุดมุ่งหมายของละครชุดนี้ยังคงเป็นการปลุกใจให้รักชาติ และปลูกฝังแนวคิดชาตินิยมให้แก่ผู้ชม เช่น ความรักชาติต้องอยู่เหนือสิ่งอื่นใด หรือการเสียสละเพื่อชาติ เป็นต้น นับเป็นการย้อนกลับไปสู่รูปแบบเดิมของละครประวัติศาสตร์สมัยที่หลวงวิจิตรวาทการดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรครั้งแรก แต่ต่างกันที่การปลูกฝังความคิดชาตินิยมครั้งนี้มิได้ส่งเสริมการสร้างชาติให้เป็นมหาอำนาจ แต่เป็นการใช้ความคิดชาตินิยมเป็นเครื่องมือเพื่อต่อต้านลัทธิคอมมิวนิสต์ เนื่องจากจอมพล ป. พิบูลสงครามกลัวว่าไทยจะต้องเสียเอกราชอย่างแน่นอน ถ้านำลัทธินี้มาดำเนินการในประเทศ (ประอรรัตน์, 2528 : 126) ยิ่งไปกว่านั้นจอมพล ป. พิบูลสงครามยังได้พยายามใช้วิธีการต่างๆ เพื่อนำความคิดชาตินิยมให้เข้าถึงประชาชนอย่างกว้างขวาง ดังที่ปรากฏในราชกิจจานุเบกษาว่า

> ตามที่กระทรวงวัฒนธรรม ได้มีนโยบายเผยแผ่วัฒนธรรมโดยวิธีต่างๆ เพื่อให้ประชาชนได้รับรู้ความสนใจตลอดจนความบันเทิงไปในตัวนั้น กระทรวงวัฒนธรรม และสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้จัดส่งหน่วยวัฒนธรรมเคลื่อนที่ประกอบด้วยศิลปินของกรมศิลปากร นำโรงละครเคลื่อนที่ไปร่วมแสดงพร้อมทั้งการฉายภาพยนตร์ และส่งนักสังคมสงเคราะห์เข้าเยี่ยมเยียนประชาชน รวมทั้งได้มีหน่วยห้องสมุดเคลื่อนที่ของกระทรวงศึกษาธิการ [...] ปรากฏว่า ได้ทำให้เกิดความสนใจในเรื่องวัฒนธรรมดีกว่าที่จะส่งเจ้าหน้าที่ไปพูดอย่างเดียว
>
> (ราชกิจจานุเบกษา, 2497 : 1807)

บทละครที่ถูกกล่าวถึงในราชกิจจานุเบกษาฉบับนี้คือเรื่อง *อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง*ซึ่ง "เป็นที่พอใจของประชาชนมาก [...] นับได้ว่าเป็นผลงานอันควรชื่นชมของหลวงวิจิตรวาทการผู้มีส่วนช่วยเผยแผ่คติธรรมและวัฒนธรรมอื่นๆ ด้วยแทรกไว้ในบทละคร เป็นการร่วมมือให้การดำเนินงานได้ผลสมตามนโยบาย กระทรวงวัฒนธรรมจึงขอประกาศชมเชย" (ราชกิจจานุเบกษา, 2497 : 1808) บทละครเรื่องนี้แสดงให้เห็นว่า พ่อขุนรามคำแหงทรงเสียสละความสุขส่วนพระองค์เพื่อสร้างความยิ่งใหญ่ให้ประเทศ ดังบทที่ว่า "เรื่องในครอบครัวของกูเอง กูไม่ค่อยจะสนใจใฝ่รู้ มีครอบครัวชาติไทยกว้างใหญ่ไพศาลที่กูจะต้องดูแลเอาใจใส่" (วิจิตรวาทการ, หลวง, 2531 : 32) พฤติกรรมของพ่อขุนรามคำแหงในบทละครจึงเป็นตัวอย่างที่ดีของการเสียสละประโยชน์สุขส่วนตัวเพื่อประเทศชาติ ซึ่งหลวงวิจิตรวาทการต้องการให้ประชาชนเอาเยี่ยงอย่าง

(ประอรรัตน์, 2528 : 128) และสิ่งที่บทละครของหลวงวิจิตรจะขาดไม่ได้เลยคือคำพูดปลุกใจให้รักชาติของตัวละคร เช่น **"**ในชีวิตของเราไม่มีอะไรสำคัญเท่ากับความเป็นไทย ขอให้พวกเรานึกถึงความเป็นไทย กอบกู้ความเป็นไทย รักษาความเป็นไทย ชาติไทยที่รักของเรา**"** (วิจิตรวาทการ, หลวง, 2531 : 76) เพลงประกอบสำคัญในละครเพลงเรื่องอานุภาพพ่อ*ขุนรามคำแหง* ได้แก่ เพลง*ต้นตระกูลไทย*

เพลงต้นตระกูลไทย
(สร้อย) ต้นตระกูลไทย ใจท่านเหี้ยมหาญรักษาดินแดนไทย ไว้ให้ลูกหลาน
สู้จนสูญเสีย แม้ชีวิตของท่าน เพื่อถนอมบ้าน เมืองไว้ให้เรา
ลุกขึ้นเถิด พี่น้องไทย อย่าให้ชีวิตสูญเปล่ารักชาติยิ่งชีพของเรา เหมือนดังพงศ์เผ่าต้นตระกูลไทย
ท่านพระยาราม ผู้มีความแข็งขันสู้รบป้องกัน มิได้ยอมแพ้พ่าย
พระราชมนู ทหารสมัยกู้ชาติแสดงความสามารถ ได้ชัยชนะมากหลาย
เจ้าพระยาโกษาเหล็ก ท่านเป็นแม่ทัพชั้นเอกของสมเด็จพระนารายณ์
สีหราชเดโช ผจญสงครามใหญ่โต ต่อตีศัตรูแพ้พ่าย
เจ้าคุณพิชัยดาบหัก ผู้กล้าหาญยิ่งนัก ล้วนเป็นต้นตระกูลไทย
หมู่บุคคลสำคัญ หัวหน้าชาวบางระจัน ที่เราหาชื่อได้นายแท่น นายดอก นายอิน นายเมือง
ขุนสรรค์ พันเรือง นายทองแสงใหญ่นายโชติ นายทองเหม็น ท่านพวกนี้ล้วนเป็นผู้กล้าหาญชาญชัย
นายจันหนวดเขี้ยว กับนายทองแก้วทำชื่อเสียงเพริศ แพร้ว ไว้ลายเลือดไทย
ชาวบางระจัน สำคัญยิ่งใหญ่ เป็นต้นตระกูลของไทยที่ควรระลึกไว้ตลอดกาล
องค์พระสุริโยทัยยอดมิ่งหญิงไทย สละพระชนม์เพื่อชาติ
ท้าวเทพสตรี ท้าวศรีสุนทร ป้องกันถลางนคร ไว้ด้วยความสามารถ ท้าวสุรนารี ผู้เป็นนักรบสตรี
กล้าหาญองอาจป้องกันอีสาน ต้านศัตรูของชาติ ล้วนเป็นสตรีสามารถ ต้นตระกูลของไทย
(สร้อย) ต้นตระกูลไทย ใจท่านเหี้ยมหาญรักษาดินแดนไทย ไว้ให้ลูกหลาน
สู้จนสูญเสีย แม้ชีวิตของท่าน เพื่อถนอมบ้าน เมืองไว้ให้เรา
ลุกขึ้นเถิด พี่น้องไทย อย่าให้ชีวิตสูญเปล่ารักชาติยิ่งชีพของเรา เหมือนดังพงศ์เผ่าต้นตระกูลไทย
(วิจิตรวาทการ, หลวง, 2531 : 59-60)

2.2.2. การใช้ลิเกเป็นเครื่องมือต่อต้านคอมมิวนิสต์

ลิเกถือเป็นศิลปะประจำชาติไทยอีกประเภทหนึ่งที่น่าสนใจในช่วงหมุดหมายนี้ สันนิษฐานว่าลิเกเป็นการแสดงที่มีมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาหรือต้นรัตนโกสินทร์ ชาวคณะลิเกทุกคนต้องการจะสืบทอดนาฏยศิลป์ให้ดำรงอยู่จนปัจจุบันเพื่อให้ลูกหลานได้สัมผัสความเป็นไทย ซึ่งในแง่หนึ่งลิเกถือเป็นสิ่งที่งดงามและ

มีนัยยะแอบแฝงของการวิพากษ์สังคมด้วย อย่างไรก็ดีหลังจากรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ออกพระราชกฤษฎีกากำหนดทางวัฒนธรรมศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร เมื่อ พ.ศ. 2485 ทำให้ลิเกถูกสั่งห้ามแสดง

จากประกาศดังกล่าวทำให้เกิดการปรับตัวครั้งใหญ่ต่อศิลปินพื้นบ้านของไทย รวมถึงคณะละครเวทีต่าง ๆ ด้วย เนื่องจากให้ผู้จัดแสดงละครและการละเล่นต้องขออนุญาตจากพนักงานของกรมศิลปากรก่อนการแสดงทุกครั้ง ผู้แสดงและผู้จัดต้องปฏิบัติภายใต้เงื่อนไขของระเบียบการกรมศิลปากรว่าด้วยการขออนุญาตและการควบคุมการแสดงละคร ต้องยื่นใบคำร้องขออนุญาตแสดงพร้อมด้วยบทประพันธ์และชื่อนามสกุลของผู้แสดงต่อกรมศิลปากรก่อนการแสดงครั้งแรกไม่น้อยกว่า 15 วัน และสถานที่ทำการแสดงละครต้องเป็นที่เหมาะสมไม่เสื่อมเสียต่อวัฒนธรรมหรือขัดต่อสุขภาพสุขภาพของผู้ชม

กรมศิลปากรยังทำหน้าที่อบรมให้ความรู้แก่ศิลปินเพื่อให้สามารถแสดงละครของตนได้อย่างเป็นมาตรฐานไม่ผิดเพี้ยนหรือแสดงความไร้อารยะ ผู้ที่จะเข้ารับอบรบต้องมีความรู้พื้นฐาน หากไม่มีกรมศิลปากรจะให้ทดลองแสดง แล้วจึงพิจารณาว่าสมควรรับเข้าอบรมหรือไม่ วิชาที่เปิดอบรมศิลปินใช้เวลาไม่ต่ำกว่า 48 ชั่วโมง และอบรมไม่เกิน 90 วัน ผู้ที่ได้รับอบรมตามกำหนดแล้ว กรมศิลปากรจะจัดสอบความรู้ หากผู้ใดได้คะแนนรวมไม่น้อยกว่าร้อยละ 50 ของวิชาทั้งหมด กรมศิลปากรจะออกใบประกาศนียบัตรหรือใบเทียบเท่าศิลปินให้เหตุดังกล่าวทำให้เกิดผลกระทบต่อการแสดงพื้นบ้านทุกสาขา จนกระทั่งมีผู้เลิกทำอาชีพแสดงไปเป็นจำนวนมาก คณะลิเกต้องเปลี่ยนชื่อการแสดงเป็นนาฏดนตรีเพื่อความอยู่รอดและให้สอดคล้องกับพระราขกฤษฎีกา นอกจากนั้นผู้แสดงยังต้องผ่านการสอบความรู้ด้านนาฏศิลป์เพื่อให้สามารถทำการแสดงได้อีกด้วย กระนั้น เมื่อสิ้นสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ก็ได้กลับมาใช้คำว่าลิเกอีกครั้ง และเปลี่ยนผู้แสดงจากที่แต่เดิมเป็นผู้ชายทั้งหมด เป็นเล่นบทตรงกับเพศ แม้พระราชกฤษฎีกานี้จะถูกยกเลิกไปใน 4 ปีต่อมา แต่ต้องยอมรับว่าเครื่องมือในการควบคุมวัฒนธรรมชิ้นนี้ของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามตอกย้ำในเรื่องความพยายามที่จะจัดการวัฒนธรรม ให้เป็นเครื่องมือในการสร้างชาติสร้างวัฒนธรรมในสังคมไทยในช่วงเวลานั้นได้เป็นอย่างดี

แม้ว่าในระยะแรกรัฐบาลของจอมพล ป.พิบูลสงครามจะไม่ให้ความสำคัญกับการแสดงพื้นบ้านอย่างลิเกโดยได้ออกพระราชกฤษฎีกากำหนดทางวัฒนธรรมศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละครเมื่อ พ.ศ. 2485 ห้ามการแสดงพื้นบ้านอย่างลิเก เพราะถือเป็นของต่ำ ไม่เหมาะกับวัฒนธรรมไทยที่จะก้าวสู่ความเป็นสากลตามรอยตะวันตก ซ้ำยังถูกชนชั้นปกครองมองว่าเป็นการแสดงที่ต่ำ ตลกหยาบโลน ไม่เหมาะกับผู้มีรสนิยมสูง และผู้ที่แสดงลิเกถูกสังคมดูถูกว่าเป็นพวกเต้นกินรำกิน แต่ในปี พ.ศ. 2495 รัฐบาลได้เล็งเห็นแล้วว่าการแสดงชนิดนี้ได้รับความนิยมอย่างมากจากชาวบ้าน จึงถือโอกาสใช้ลิเกเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดความคิดต่อต้านคอมมิวนิสต์และควบคุมการแสดงไปในตัวจึงจัดการประกวดลิเกต่อต้านคอมมิวนิสต์ขึ้น โดยผู้เข้าประกวดต้องส่งบทแสดงให้ผู้จัดการประกวดพิจารณาก่อนการแสดง ผลการประกวดปรากฏว่าว่าคณะ สุชิน เทวะผลิน ได้รับรางวัลชนะเลิศจากการเล่นเรื่อง “ชาติกับปัญญา” ขณะที่คณะหอมหวลไม่ได้รับรางวัลชนะเลิศเนื่องจากผู้แสดงได้ “ด้น” นอกบท อันมีเนื้อหาวิพากษ์วิจารณ์การทำงานแบบเผด็จการของจอมพล

ป. พิบูลสงคราม และกรณีความสับสนมึดมนเรื่องการสวรรคตของรัชกาลที่ 8 แสดงให้เห็นถึงความพยายามชองศิลปินที่ใช้ศิลปะการแสดงเพื่อต่อต้านการบีบบังคับจากรัฐบาล

บทร้องกลอนสดของพ่อครูหอมหวลที่แสดงผ่านทางวิทยุกระจายเสียงซึ่งมีเนื้อหาวิพากษ์รัฐบาลในขณะนั้นถูกกล่าวไว้ในหนังสือ*ยี่เก จาก "ดอกดิน" ถึง "หอมหวล"* ความว่า

> "มองดูนาฬิกา เห็นเวลายังไม่หมดจะขอร้องกลอนสด ไอ้ที่บทกระเซ้า
> ว่ากันอย่างสดๆ อยู่ในปฏิภาณท่านผู้ฟังนั่งอยู่นาน ต้องการไหมเล่า
> บ้างปล้นจี้ตีชิง ยิงทิ้งตายเกลื่อนทั้งฝิ่นเถื่อนก็ประเคน ค้ากันเป็นระนาว
> ผู้ใดเสวยอำนาจ ก็ถือโอกาสเข้าใส่ยกโขยงโกงกันใหญ่ ไม่รู้ว่านายหรือบ่าว
> แต่สิ่งฝังตรึงใจ ของชาวไทยทุกคนฝ่าพระบาทมหิดล ถูกปลงพระชนม์ตายเปล่า..."
>
> (เจนภพ, 2524 : 80)

การ "ด้น" ที่ปรากฏนี้อยู่นอกเหนือจากบทการแสดงทั้งหมดจากเรื่อง*พันท้ายนรสิงห์*ที่คณะหอมหวลส่งให้ทางการตรวจสอบ เนื่องจากเหลือเวลาแสดงอีก 5 นาที เหตุการณ์นี้ทำให้กรมโฆษณาการรีบตัดการออกอากาศในทันที (เจนภพ, 2524 : 77) แสดงให้เห็นถึงการปะทะกันระหว่างรัฐบาลกับศิลปินโดยมีศิลปะการแสดงเป็นตัวกลางที่สามารถเป็นได้ทั้งเครื่องมือปลูกฝังความคิดให้ประชาชนและเครื่องมือวิพากษ์รัฐบาลผู้ควบคุมความคิดอีกทีหนึ่ง

นอกจากนี้ในช่วงคำนำเสนอของหนังสือเล่มนี้ที่เขียนโดยสุจิตต์ วงษ์เทศ ได้กล่าวถึง "กวีลิเก" ที่ได้เขียนกลอนลิเกไว้ว่า "พระยาพหลเป็นต้นเหตุบวรเดชเป็นต้นเรื่องขับเจ้าเข้าป่าแล้วเอาหมามานั่งเมือง" (เจนภพ, 2524 : (43)) โดยสุจิตต์แสดงความเห็นว่ากลอนบทนี้มีตนเองจดจำมาจากผู้จดจำคนอื่นที่สืบทอดกันมานาน เป็นกลอนลิเกที่แสดงให้เห็นทัศนะทางการเมืองสมัยเปลี่ยนแปลงการปกครองที่ "แรง" เอาการทีเดียว เพราะท่อนสุดท้ายนั้นเปรียบผู้มีอำนาจยุคนั้นเป็นหมูเป็นหมาไปเลย แสดงให้เห็นถึงอารมณ์ความไม่พอใจของผู้ร้องกลอนนี้ที่มีอยู่สูงมาก (เจนภพ, 2524 : (44)) แม้ไม่ทราบแน่ชัดว่าของใคร แต่สุจิตต์เชื่อว่ากลอนบทนี้เป็นของ "หอมหวล" นั่นเอง

2.2.3. ละครเพลงของเอกชน

หลังสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 มหรสพที่ให้ความบันเทิงแก่ประชาชนเริ่มฟื้นตัวขึ้น คณะละครต่างๆ เริ่มกลับมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอีกครั้ง คณะละครที่น่าสนใจและได้รับความนิยมในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ได้แก่ คณะผกาวลี และคณะชุมนุมศิลปินของรพีพร

ในช่วงปลายปี 2488 คณะศิษย์เก่าศิลปากร (เปลี่ยนชื่อเป็นคณะผกาวลีในเวลาต่อมา) ได้จัดแสดงละครเรื่อง"ผกาวลี" ซึ่งประพันธ์โดย "แสงทอง" หรือหลวงบุญยมานพ อันเป็นช่วงเวลาหลังจากที่ญี่ปุ่นประกาศยอมแพ้สงคราม ทำให้จอมพล ป. พิบูลสงครามพ้นตำแหน่งนายกรัฐมนตรี และต้องตกเป็นผู้ต้องหา

คดีอาชญากรรมสงคราม ผู้แต่งบทละครจึงกล้านำเสนอเนื้อหาที่วิพากษ์ลัทธิเผด็จการ ดังจะเห็นได้จากบทสนทนาในฉากที่ตัวละครเอกเจ้าชายสตานนท์เกี้ยวนางฟ้าผกาวลี ดังนี้

สตานนท์ : คนที่มีความรักอย่างบริสุทธิ์แล้ว ย่อมใช้วิธีใดๆ ได้ทั้งสิ้น สมดังเทวภาษิตที่ว่า ในการชิงชู้และสู้ศึก อะไรๆ ก็เป็นธรรมทั้งนั้น

ผกาวลี : ฉันอยู่บนสวรรค์มานาน ไม่เคยได้ยินภาษิตชนิดเผด็จการอย่างนี้เลย

สตานนท์ : นางอยู่ใต้ลัทธิเผด็จการของสวรรค์อยู่แล้ว แม้ได้ยินภาษิตนี้เข้าก็คงไม่แปลก

ผกาวลี : เหตุไฉนจึงว่าฉันอยู่ใต้ลัทธิเผด็จการ

สตานนท์ : แน่ะ-แน่ะ นางจะนำข้าให้ออกนอกเรื่องอีกแล้ว เราพูดกันถึงเรื่องรัก

ผกาวลี : เรื่องนั้นพักไว้ก่อน ฉันอยากรู้ว่า เหตุไรจึงว่าบนฟ้ามีลัทธิเผด็จการ

สตานนท์ : แต่เมื่อได้อธิบายให้ทราบแล้ว ต้องสัญญานะว่าเราจะมาพูดเรื่องรักกันใหม่

ผกาวลี : ค่ะ สัญญาให้

สตานนท์ : ที่ว่าบนฟ้ามีลัทธิเผด็จการก็เพราะว่า ไม่มีใครอ้างสิทธิ์เสรีในการพูดเพื่อประโยชน์ของตนเลย ไม่ชอบใจอะไร ผู้เป็นใหญ่ก็สาปตะพืดไป ทำไมไม่ต้องการเทวาธิปไตยกันบ้างหนอ ได้ยินแต่มีอินทราธิปไตย พรหมาธิปไตยอิศวราธิปไตย นารายณาธิปไตย...

ผกาวลี : ที่ท่านพูดมาทั้งหมดนี้ ฉันไม่เข้าใจเลย....”

(อติภพ, 2556 :202-203)

ข้อความล้อเลียนเรื่องลัทธิเผด็จการในบทสนทนาน่าจะหมายถึงความเป็นเผด็จการของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่ได้ออกพระราชกฤษฎีกากำหนดวัฒนธรรมทางศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พ.ศ. 2485 เพื่อเป็นเครื่องมือในการควบคุมการแสดงออกทางวัฒนธรรม การที่คณะละครผกาวลี กล้าเขียนบทละครที่มีการวิพากษ์ลัทธิเผด็จการเช่นนี้ เนื่องจากช่วงเวลานั้นเป็นช่วงที่รัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงครามหมดอำนาจ

นอกจากนี้ในปีพ.ศ.2492 แก้วอัจฉริยะกุล คณะละครลูกไทยได้นำนวนิยายเรื่องจุฬาตรีคูณมาทำเป็นละครเวทีจัดแสดงที่ศาลาเฉลิมไทย ซึ่งได้สร้างปรากฏการณ์เพลงไทยสากลที่พัฒนาควบคู่ไปกับละครเวที โดยแก้วอัจฉริยะกุล และเอื้อ สุนทรสนาน เจ้าของวงดนตรีสุนทราภรณ์ ได้ช่วยกันแต่งเพลงเพื่อใช้ประกอบละครเวทีเรื่องจุฬาตรีคูณจำนวน5 เพลง คือ เพลงจุฬาตรีคูณ เพลงเจ้าไม่มีศาล เพลงอ้อมกอดพี่ เพลงใต้ร่มมลุลี และเพลงปองใจรักที่ได้กลายเป็นบทเพลงอมตะมาจนทุกวันนี้ ต้นฉบับละครเวทีจุฬาตรีคูณ ขับ

ร้องโดย มัณฑนา โมรา ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทยสากล-ขับร้อง) อดีตนักร้องหญิงคนแรกของวงดนตรีกรมโฆษณาการ และนักร้องรุ่นแรกของวงสุนทราภรณ์

อนึ่ง หลังจากที่พลโทผินชุนหวัณทำการปฏิวัติ เมื่อ 8 พฤศจิกายน พ.ศ. 2490 และ จอมพล ป. พิบูลสงครามได้กลับมาเป็นนายกรัฐมนตรีอรวาระ ระหว่าง พ.ศ. 2491 – 2500 อำนาจเผด็จการได้กลับมาเข้มแข็งอีกครั้งและแทรกแซงการทำงานของศิลปะการละคร เห็นได้จากกรณีของรพีพร (สุวัฒน์วรดิลก) นักเขียนนวนิยายซึ่งได้ผันตัวมาทำละครโดยได้ตั้งคณะชุมนุนศิลปินขึ้น และได้จัดแสดงละครที่มีชื่อเสียงหลายเรื่อง เช่น *เปลวสุริยามนต์รักมนต์จันทร์* ฯลฯ รพีพรได้เล่าถึงเหตุการณ์ในปี พ.ศ.2494 ซึ่งเกิดกบฏแมนฮัตตันว่า โดยส่วนตัวเขารู้สึกเห็นใจทหารเรือ จึงเขียนบทละครเกี่ยวกับทหารเรือเรื่อง *เจ็ดคาบสมุทร*ทำให้เขาถูกเพ่งเล็งจากทางเจ้าหน้าที่รัฐ **"**เนื้อเรื่องหรือ เราไม่ได้ทำถึงขั้นเป็นขบถ เป็นเพียงให้ตัวเอกซึ่งเป็นทหารเรือขัดแย้งกับผู้บังคับบัญชา แยกตัวเป็นโจรสลัด เราแยกไปอย่างนั้น กระนั้นตำรวจก็เอาตัวไปสอบสวน แต่ทางรัฐบาลไม่ว่าอะไร เพราะคนมันแน่น เขาไม่รู้จะว่าอย่างไร**"** (เมฆา : ออนไลน์) และอีกครั้งหนึ่งที่รพีพรโดนคุกคามจากเจ้าหน้าที่รัฐ คือ เมื่อคณะละครของเขาเล่นเรื่อง *ฝ่ามรสุม*แสดงที่ศาลาเฉลิมไทย ซึ่งก็เป็นเรื่องที่เกี่ยวกับทหารเรือ เมื่อแสดงไปได้ 7 รอบ เขาก็ถูกจับตัวไปที่สถานีตำรวจสำราญราษฎร์ เพื่อบีบให้เขาเปลี่ยนแปลงบท

2.2.4. กำเนิดวิทยุโทรทัศน์ในประเทศไทย

การก่อตั้งกิจการโทรทัศน์ในประเทศไทยเริ่มขึ้นเมื่อปี พ .ศ. 2475 โดย พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน ได้เตรียมการทดลองส่งสัญญาณโทรทัศน์ แต่ยังไม่ได้ดำเนินการก็เกิดการปฏิวัติเปลี่ยนแปลงการปกครอง และหลังจากนั้นก็เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ขึ้น ทำให้การทดลองส่งสัญญาณโทรทัศน์ในประเทศไทยหยุดชะงักไป เมื่อสงครามสิ้นสุดลงจึงได้มีความพยายามในการก่อตั้งโทรทัศน์ขึ้นในประเทศไทยอีกครั้ง โดยในปี พ.ศ.2493 จอมพล ป. พิบูลสงครามได้อ่านบทความของสรรพศิริ วิริยศิริ เจ้าหน้าที่ข่าวต่างประเทศของกรมโฆษณาการ เกี่ยวกับปรากฏการณ์การประดิษฐ์โทรทัศน์ในยุโรปและอเมริกา ทำให้จอมพล ป. มีความคิดที่จะตั้งสถานีโทรทัศน์ขึ้นในประเทศไทย เพื่อใช้เป็นสื่อเพื่อการศึกษา การแพทย์ การสาธารณสุข และเป็นเครื่องมือตอบโต้ฝ่ายตรงข้ามและเสริมอิทธิพลทางการเมืองให้กับตัวเอง

การจัดตั้งสถานีโทรทัศน์ต้องใช้งบประมาณแผ่นดิน แต่เนื่องจากประเทศยังประสบปัญหาด้านการเงินทำให้เกิดกระแสคัดค้านเรื่องนี้ สุดท้ายจึงมีการจัดตั้งสถานีโทรทัศน์ขึ้นภายใต้ บริษัท ไทยโทรทัศน์ จำกัด ด้วยทุนจดทะเบียน 20 ล้านบาทโดยมี พล.ต.อ. เผ่า ศรียานนท์ อธิบดีกรมตำรวจสมัยนั้นเป็นประธานกรรมการ พลโท ม.ล.ขาบ กุญชร อธิบดีกรมประชาสัมพันธ์เป็นรองประธานกรรมการ และนายประสงค์ หงสนันท์ เป็นกรรมการผู้จัดการ

วันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2498 จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ทำพิธีเปิดสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 สถานีโทรทัศน์แห่งแรกของประเทศไทยขึ้นอย่างเป็นทางการ เพื่อเป็นของขวัญวันชาติแก่ประชาชนชาวไทย โดยมีจำนง รังสิกุล เป็นหัวหน้าสถานีคนแรก

รายการวันที่เปิดสถานีประกอบด้วย การรำเบิกโรง ภาพข่าว ดนตรีวงสุนทราภรณ์ เป็นการบรรเลงเพลงไทยที่บรรยายความสวยงามของภาคเหนือ และ วงประสานมิตร ซึ่งเสนอเพลงสากลเกี่ยวกับอิตาลี รวมถึงการสร้างฉากอย่างพิถีพิถันในปีเดียวกันมีการนำละครเวที มาจัดแสดงทางโทรทัศน์ได้แก่เรื่อง*ขุนช้างขุนแผน* ตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง และเข้าห้องนางแก้วกิริยา ส่วนละครพูดเรื่องแรกคือเรื่อง*โพงพาง* จากบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 6 ซึ่งแต่เดิมนั้นการแสดงจัดแสดงอยู่ในห้องส่งตลอดทั้งเรื่อง ต่อมาได้มีการแสดงและถ่ายทอดนอกห้องส่งเรื่องแรก คือ*อานุภาพแห่งความเสียสละ* ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ที่กรมศิลปากรจัดการแสดงนี้ให้ประชาชนได้รับชมจากหอประชุมกระทรวงวัฒนธรรม (ปรวัน, 2556: 45)

ปนัดดา (2531: 4) กล่าวว่า ละครโทรทัศน์เรื่องแรกที่จัดแสดงทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม คือ เรื่อง *สุริยานีไม่ยอมแต่งงาน* ของนายรำคาญ (ประหยัด ศ. นาคะนาท) นำแสดงโดย หม่อมราชวงศ์ถนัดศรี สวัสดิวัตน์ โชติ สโมสร และ นวลละออ ทองเนื้อดี ออกอากาศเมื่อวันที่ 5 มกราคม พ.ศ. 2499 ละครโทรทัศน์ในยุคนี้เป็นการแสดงสด ส่วนละครพูดที่แต่งขึ้นใหม่สำหรับแสดงทางโทรทัศน์โดยเฉพาะ เป็นละครสั้นจบในตอน เนื่องจากห้องส่ง (สตูดิโอ) มีขนาดเล็ก จึงจำเป็นต้องใช้ฉากจำกัด นอกจากนี้นักแสดงยังจำบทละครไม่ได้ จึงต้องมีการบอกบทขณะแสดงด้วย ในปีแรก ๆ มีละครโทรทัศน์เพียง 6 เรื่อง อีก 5 เรื่องได้แก่ *กระสุนอาฆาต* (ออกอากาศเมื่อวันที่ 25 มีนาคม พ.ศ. 2499) *ดึกเสียแล้ว* (ออกอากาศเมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม พ.ศ. 2499) *น้ำสาบาน* (ออกอากาศเมื่อวันที่ 29 พฤษภาคม พ.ศ. 2499) *ศัตรูลับของสลยา* (ออกอากาศเมื่อวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ. 2499) และ *ง่ายนิดเดียว* (ออกอากาศเมื่อวันที่ 14 มิถุนายน พ.ศ. 2499)

นับแต่ปี พ.ศ. 2498 เป็นต้นมากระแสความนิยมของละครเวทีเสื่อมลงอย่างรวดเร็วเนื่องจากการถือกำเนิดของสื่อโทรทัศน์ รวมถึงการครองตลาดของภาพยนตร์ทั้งไทยและต่างประเทศ ส่งผลให้ละครเวทีของเอกชนเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรุนแรง ศิลปินส่วนใหญ่ผันตัวไปสู่การทำงานในสื่อโทรทัศน์และภาพยนตร์ เกิดปรากฏการณ์ที่คนเขียนบทละครหันไปเขียนบทภาพยนตร์ ผู้กำกับละครที่มีความสามารถผันตัวไปเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ผู้แสดงละครก็ไปแสดงภาพยนตร์ ประกอบกับโรงละครที่มีอยู่ได้เปลี่ยนเป็นโรงภาพยนตร์จนหมด จึงถือได้ว่าเป็นความพ่ายแพ้ของละครเวทีให้กับทุนนิยมสมัยใหม่

หมุดหมายที่ 2 ศิลปะเพื่อชีวิต/ศิลปะเพื่อประชาชน

ในช่วงหมุดหมายที่ 2 ศิลปะเพื่อชีวิต/ศิลปะเพื่อประชาชน คณะผู้วิจัยได้แบ่งพัฒนาการของศิลปะการละครเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วง พ.ศ.2500 – 2513, ช่วง พ.ศ.2514 – 2519 และช่วงทศวรรษที่ 20 ดังต่อไปนี้

1. **ช่วง พ.ศ. 2500 – 2513**

ยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 – พ.ศ. 2506 เป็นช่วงเวลาที่ภาพยนตร์เริ่มเข้ามามีบทบาทในสังคมไทย ขณะที่ละครเวทีเริ่มซบเซา ศิลปินจึงผันตัวไปสู่การทำงานในสื่อโทรทัศน์และภาพยนตร์ เกิดปรากฏการณ์ที่คนเขียนบทละครหันไปเขียนบทภาพยนตร์ ผู้กำกับละครที่มีความสามารถผันตัวไปเป็นผู้กำกับภาพยนตร์ ผู้แสดงละครก็ไปแสดงภาพยนตร์ ประกอบกับคณะละครที่มีอยู่ได้ทยอยปิดตัวลงและโรงละครก็เปลี่ยนเป็นโรง

ภาพยนตร์ รวมทั้งการปกครองแบบเผด็จการทหารอย่างเบ็ดเสร็จของจอมพลสฤษดิ์ธนะรัชต์ ทำให้ศิลปะทุกแขนงซบเซาจนถูกขนานนามว่าเป็น "ยุคมืดทางปัญญา[1]" ละครเวทีและการวิจารณ์ละครเวทีจึงหายไปในระยะนี้ (ปาริชาติ, 2550 : 94) "ตั้งแต่พ.ศ.2505 โรงละครก็เปลี่ยนไปเป็นโรงภาพยนตร์จนหมดสิ้น คงเหลือแต่ละครของกรมศิลปากร ซึ่งเล่นที่โรงละครแห่งชาติเท่านั้นที่ยืนหยัดอยู่ออกสู่สายตาประชาชน แต่ก็เสนอในรูปแบบเดิมเป็นส่วนใหญ่"(กอบกุล, 2540:74)

ละครเวทีฟื้นตัวใหม่อีกครั้งด้วยการเปิดให้มีการเรียนการสอนละครเวทีแบบตะวันตกในมหาวิทยาลัยอย่างเป็นทางการที่คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเปรมบุรฉัตรทรงจบการศึกษาจากประเทศอังกฤษและได้เสด็จมาเป็นอาจารย์ที่คณะอักษรศาสตร์ ด้วยความที่ทรงโปรดละครเวที จึงทรงให้มีการแสดงละครเวทีสมัยใหม่จากบทละครตะวันตกและใช้ภาษาอังกฤษในการจัดแสดงเพื่อเป็นกิจกรรมเสริมหลักสูตรแก่นักศึกษา ซึ่งมีการจัดมาอย่างต่อเนื่องก่อนที่อาจารย์สดใส พันธุมโกมลซึ่งสำเร็จการศึกษาด้านการละครจากสหรัฐอเมริกาได้กลับมาริเริ่มเปิดสอนด้านการละครที่คณะอักษรศาสตร์ตั้งแต่ พ.ศ.2507 และได้ก่อตั้งภาควิชาศิลปะการละครใน พ.ศ.2514 โดยได้มีการจัดแสดงละครเวทีที่แปลจากบทละครตะวันตก อาทิ

- *ตุ๊กตาแก้ว* แปลจากเรื่อง The Glass Menagerieของ Tennessee Williams จัดแสดงในปี 2513
- *เกิดเป็นตัวละคร* แปลจากเรื่อง Six Characters in Search of an Authorของ Luigi Pirandello จัดแสดงในปี 2516
- *ดวงสุดา รณกร*แปลจากเรื่องHeddaGablerของ Henrik Ibsen จัดแสดงในปี 2518
- *ผู้ชนะ*แปลจากเรื่อง The Strongerของ August Strindbergและ *ผู้แพ้*แปลจากเรื่อง With All Love I Hate Youของ Linda Mitchell จัดแสดงในปี 2520
- *คนดีแห่งเสฉวน*แปลจากเรื่อง The Good Woman of Setzuanของ Bertolt Brecht จัดแสดงในปี 2522
- *พรายน้ำ*แปลจากเรื่องOndineของ Jean Giraudoux จัดแสดงในปี 2525 เป็นต้น

ซึ่งช่วงเวลาเดียวกันอาจารย์มัทนี รัตนิน ได้เริ่มจัดแสดงละครเวทีเพื่อเป็นกิจกรรมเสริมหลักสูตรของคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ตั้งแต่ พ.ศ.2514 ก่อนที่จะเปิดสาขาวิชาการละคอนเป็นวิชาโทใน พ.ศ.2518 และสามารถเปิดสาขาวิชาเอกการละคอนใน พ.ศ. 2529 ตามลำดับ โดยได้มีการจัดแสดงละครเวทีที่แปลจากบทละครตะวันตก อาทิ

---

[1] ยุคหลังการปฏิวัติของจอมพลสฤษดิ์ธนะรัชต์ ในปี 2501 รัฐบาลใช้มาตรการรุนแรงปราบปรามผู้ที่มีความคิดเห็นขัดแย้งอย่างเด็ดขาดแล้วยังมีผลต่อวรรณกรรมการเมือง โดยเฉพาะนักเขียนกลุ่มก้าวหน้า หรือกลุ่มศิลปะเพื่อชีวิตที่เริ่มสร้างแนวทางใหม่ๆ นอกจากเสรีภาพของนักเขียนถูกคุกคามแล้วเสรีภาพของหนังสือพิมพ์ยังถูกบั่นทอนอีกด้วย ด้วยเหตุนี้นักเขียนนักหนังสือพิมพ์จึงพยายามระมัดระวังมิให้ข้อเขียนกระทบกระเทือนต่อรัฐบาล เพราะเป็นการเสี่ยงต่อการถูกปิด นักเขียนหลายท่านกล่าวว่ายุคนี้เป็นยุคมืดทางปัญญา หรือเป็นยุคสมัยความเงียบ

- *อวสานของเซลล์แมน*แปลจากเรื่องDeath of a Salesmanของ Arthur Miller จัดแสดงในปี 2514
- *รถรางคันนั้นชื่อปรารถนา*แปลจากเรื่องA Streetcar Named Desireของ Tennessee Williams จัดแสดงในปี 2515
- *วัยวุ่น* ดัดแปลงจากเรื่อง Ah,Wilderness ของ Eugene O'Neill จัดแสดงในปี 2516
- *อันตราคนี* ดัดแปลงจากเรื่อง Antigoneของ Jean Anouilh จัดแสดงในปี 2519
- *บุษบาริมทาง – อีสาน* ดัดแปลงจากเรื่อง My Fair Ladyของ Alan J Lerner จัดแสดงในปี 2522 เป็นต้น

ขณะที่ในช่วงเวลาเดียวกันคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2511 ได้มีการนำวิชาทางการละครมาจัดการเรียนการสอน โดยอาจารย์เด่นดวง พุ่มศิริ ผู้ซึ่งมีบทบาทในการก่อตั้งสาขาวิชานาฏศาสตร์ (การละคร) ได้นำนาฏศิลป์ ดนตรีไทย และละครตะวันตกเข้ามารวมกัน โดยได้เชิญกลุ่มศิษย์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะและบ้านดุริยประณีต (นำโดยอาจารย์สุจิต ดุริยประณีต) มาสอนดนตรีไทย และได้จัดการแสดงละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 รวมถึงละครแปลจากบทละครตะวันตก ส่งผลให้สาขาการละครของคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นทางเลือกที่ต่างจากการละครจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ตัวอย่างผลงานการจัดแสดงละครเวที อาทิ

- ละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 เรื่อง *เห็นแก่ลูก ชิงนาง มัทนะพาธา* ฯลฯ
- บทละครแปล ได้แก่ *ม่ายแต่ไม่เมิน* แปลจาก The Bearของ Anton Chekhov,*นกเป็ดน้ำ*แปลจาก Wild Duck ของ Henrik Ibsen เป็นต้น

การเปิดสอนวิชาละครในสถาบันการศึกษาทำให้ละครกลับมาได้รับความนิยมอีกครั้ง ซึ่งนับว่าช่วงต้นของละครในสถาบันการศึกษาเป็นละครที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตกเกือบทั้งหมด ต่างจากละครในช่วงก่อนหน้า (หมุดหมายที่1) ที่เป็นแบบไทยผสมกับตะวันตก ในขณะเดียวกันละครแบบขนบดั้งเดิมก็ยังคงดำเนินอยู่ภายใต้การกำกับดูแลอย่างเคร่งครัดโดยกรมศิลปากร

กอบกุล (2540:75) กล่าวว่า "แนวการศึกษาในด้านละครมุ่งเน้นให้รู้จักศิลปะการละครตามแบบสากลอย่างละเอียดและลุ่มลึก...ทำให้การละครตะวันตกเริ่มแพร่หลายเป็นที่รู้จักในหมู่นักศึกษามหาวิทยาลัย และต่อมาก็แพร่ไปสู่สาธารณชน" ละครกลายเป็นสื่อที่นำเสนอเนื้อหาเรื่องราวที่มิได้มุ่งเพียงเพื่อความบันเทิงเท่านั้น ซึ่งบรรดาปัญญาชนชาวไทยให้ความสนใจและดำเนินการผลิตละครในลักษณะนี้มากยิ่งขึ้นในช่วงเวลาต่อมา

ประมาณช่วง พ.ศ.2510 ซึ่งเป็นยุคที่นักศึกษาและปัญญาชนมีความตื่นตัวสร้างกลุ่มองค์กรต่างๆ เพื่อร่วมทำกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับสังคมในวงกว้างทั้งในเขตเมืองและชนบทเป็นที่รู้จักดีในชื่อ "ยุคฉันจึงมาหาความหมาย" โดยได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากหนังสือบทกวีอมตะชื่อ *เพลงเถื่อนแห่งสถาบัน* ของ วิทยากร เชียงกูล(2511) และหนังสือ *ศิลปะเพื่อชีวิตศิลปะเพื่อประชาชน* ของ "ทีปกร" หรือ จิตร ภูมิศักดิ์ ในเวลานี้ถือเป็นต้นกำเนิดของละครสมัยใหม่ที่พยายามดิ้นรนหลุดพ้นจากความเป็นละครในกรอบกำหนดของรัฐซึ่งเป็นเครื่องมือในการสร้าง "สำนึกแห่งชาติ" (กมลวรรณ์, 2553 : 5)

2. ช่วง พ.ศ. 2514 – 2519

ในยุคประชาธิปไตยเบ่งบาน ละครเวทีได้ปรับตัวจากละครเวทีแบบตะวันตกมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมที่ห่างไกลจากผู้ชมชาวไทยถึงมาสู่ละครเวทีที่สื่อสารกับคนไทยอย่างตรงไปตรงมา เกิดละครเวทีที่เขียนและจัดแสดงโดยนิสิตนักศึกษาและปัญญาชน เป็นละครที่ก่อให้เกิดสำนึกทางการเมืองในมหาวิทยาลัย ละครได้ปลุกเร้าความรู้สึกของผู้คนในสังคมให้เกิดสำนึกทางประชาธิปไตย เกิดคณะละครเพื่อสังคม เช่น กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว กลุ่มละครมะขามป้อม ฯลฯ ละครในยุคนี้เป็นละคร "เพื่อชีวิต" ที่สะท้อนแนวคิดทางการเมืองของคนไทย จนหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 รัฐเริ่มระแวงและสอดส่องการสร้างสรรค์อย่างเสรีของศิลปิน – ปัญญาชนมากขึ้น จนกระทั่งเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 เหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองนำไปสู่จุดจบของละครเวทีเพื่อชีวิต ส่งผลให้ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงหัวก้าวหน้าบางคนจำเป็นต้องหนี "เข้าป่า" เพื่อเอาชีวิตรอด

สิทธิเดช โรหิตะสุข (2552) ได้ศึกษาเกี่ยวกับประวัติของกลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย และอธิบายถึงความเป็นมาของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวไว้ว่าเป็นกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่สนใจงานด้านวรรณกรรมในช่วง พ.ศ.2512 อาทิ สุชาติ สวัสดิ์ศรีนิคม รายวาเธียรชัย ลาภนันท์วีรประวัติ วงศ์พัวพันธ์ วินัย อุกฤษวิทยากร เชียงกูลธัญญา ผลอนันต์ ซึ่งมีงานเขียนอยู่ในขณะนั้นได้รวมตัวกันก่อตั้ง"กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว" และต่อมาสมาชิกบางคนได้เริ่มหันมาสนใจงานละครเวทีจึงเขียนบทละคร เช่น *ฉันเพียงอยากออกไปข้างนอกงานเลี้ยงนายอภัยมณี* ของวิทยากร เชียงกูล*ชั้นที่* 7ของ สุชาติ สวัสดิ์ศรี *นกที่บินข้ามฟ้า* ของวิทยากร เชียงกูล และ คำรณ คุณะดิลก

ชื่อของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว แรกเริ่มเดิมทีใช้ชื่อว่า "ชมรมพระจันทร์เสี้ยว" อย่างไม่เป็นทางการมาก่อน สมาชิกนิยมใช้ชื่อ "พระจันทร์เสี้ยว" ต่อท้ายนามปากกา เช่น ดนัย เยาหะรี สมาชิกคนหนึ่งของกลุ่มใช้นามปากกาว่า "ดนัย เยาหะรีแห่งพระจันทร์เสี้ยวการละคร"

วีรประวัติ วงศ์พัวพันธ์ เป็นคนเสนอตั้งชื่อกลุ่ม โดยเอามาจากชื่อ Crescent Moon ของกวีจีนรุ่นก่อนปฏิวัติเดือนตุลาคม พ.ศ. 2492 เพื่อให้ความรู้สึกเป็นกลุ่มเดียวกันจึงได้นำมาตั้งเป็นชื่อกลุ่มใน พ.ศ. 2512 การเกิดขึ้นของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวไม่ต่างจากการเกิดขึ้นของกลุ่มอิสระที่เคลื่อนไหวทางสังคมการเมืองทั่วไปในขณะนั้น แต่ที่แตกต่างคือเป็นการรวมกันของนักศึกษา ปัญญาชน ที่สนใจด้านวรรณกรรมมารวมตัวกันเผยแพร่ผลงานด้านวรรณกรรม แต่เนื่องจากทางกลุ่มไม่ได้มีสื่อสิ่งพิมพ์เป็นของตัวเองอย่างจริงจัง ทำให้ผลงานเขียนของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวได้กระจายไปอยู่ตามสิ่งพิมพ์ที่อยู่ในเครือปัญญาชนต่างๆ ภายหลังกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวซึ่งมีสมาชิกจำนวนมาก ได้แยกตัวออกไปสร้างผลงานหรือสร้างกลุ่มใหม่ เช่น เกิดเป็นวงคาราวาน ส่วน คำรณ คุณะดิลกได้ขยายวงของการสร้างสรรค์ออกไปในนาม "กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร"

การเคลื่อนไหวทางสังคมของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวในยุคเริ่มต้นเป็นการรวมตัวกันเพื่อสร้างงานศิลปะในแขนงวรรณกรรม ซึ่งทำให้กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวมีบทบาทอย่างมากในการนำผลงานวรรณกรรมมาเป็นส่วน

ในการสะท้อนและนำเสนอปัญหาของสังคม กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวนั้นถือได้ว่าเป็นผลผลิตหนึ่งของยุคแสวงหา การเคลื่อนไหวและการมีบทบาททางสังคมของกลุ่มนี้จึงอยู่ที่การเผยแพร่ผลงาน กระจายผลงานและนำเสนอผลงานของขบวนการนิสิตนักศึกษาปัญญาชน

ในยุคประชาธิปไตยเบ่งบานนี้ กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวถือเป็นกลุ่มละครที่มีความเคลื่อนไหวสำคัญที่มีบทบาทในการสร้างนักคิด นักเขียน ที่ผลิตผลงานสืบต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน และลักษณะในการสร้างงานของกลุ่มจากความสนใจในวรรณกรรมร่วมสมัยของนักเขียนหัวก้าวหน้าต่างประเทศ ทำให้บทบาทอีกประการของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว คือการเป็นกลุ่มที่สร้างสรรค์ผลงานวรรณกรรมในลักษณะที่แปลกใหม่จากขนบของเรื่องสั้นและบทกวีไทยในขณะนั้น ที่มีลักษณะการแสดงออกในเชิงการทดลองปรากฏอยู่ "บัวแพน นันทพิสัย" หรือ ชมัยภร แสงกระจ่าง กล่าวว่ายุคนี้การเขียนบทละครเฟื่องฟู แต่เป็นการเขียนบทละครเพื่อการอ่านเป็นลำดับแรก/ได้รับการเผยแพร่ในฐานะงานวรรณกรรมก่อน ส่วนการนำไปแสดงนั้นเป็นผลตามมา (บัวแพน, 2532 : 40-42)

กระทั่ง พ.ศ. 2514 กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวได้เข้าไปมีส่วนร่วมอย่างสำคัญยิ่งในกระบวนการผลิตละครเรื่อง *อวสานเซลล์แมน* (Death of a Salesman) ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยรับผิดชอบด้านฉาก แสง เสียง รวมทั้งแสดงนำเป็นตัวละครเอก การตื่นตัวนี้เกิดขึ้นหลังจากการอสัญกรรมของจอมพลสฤษดิ์ธนะรัชต์ และเป็นช่วงเข้าสู่ทศวรรษที่กิจกรรมของนักศึกษาในมหาวิทยาลัยมีบทบาทอย่างมาก สมาชิกกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวมีบทบาทสำคัญต่อเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 แม้จะไม่ได้ดำเนินการในนามกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวแต่สมาชิกกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวก็เป็นผู้อยู่เบื้องหลังในการจัดตั้ง "กลุ่มละครแฉกดาว" ซึ่งเป็นกลุ่มละครที่ขึ้นเล่นบนเวทีปราศรัยในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ก่อนเกิดเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองครั้งใหญ่ในวันที่ 14 ตุลาคม 2516

คำรณ คุณะดิลก หนึ่งในสมาชิก พระจันทร์เสี้ยว เป็นผู้สนใจในการทดลองรูปแบบทางการละครใหม่ๆ ไปพร้อมๆ กับเนื้อหาที่สะท้อนปัญหาสังคม การเมือง และจริยธรรม ยังเป็นบุคคลสำคัญในการริเริ่มนำละครเบรคชท์(Brecht) มาจัดแสดงในประเทศไทย เขาสามารถนำเทคนิคการละครของเบรคชท์มาสร้างสรรค์ผลงานใหม่ของตนเองได้อย่างโดดเด่น (ปริลักษณ์, 2544 : 7) ในขณะที่คำรณสอนวิชาศิลปการละครและสื่อสารมวลชนที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เขาได้สร้างสรรค์ผลงานละครร่วมสมัยที่มีความโดดเด่นอย่าง *ชนบทหมายเลข* 1จนก่อให้เกิดกระแสวิพากษ์วิจารณ์ในเชิงชื่นชม และถือเป็นความแปลกสำหรับละครในยุคนั้นคือ การไม่ให้ความสำคัญกับฉาก แสง เสียง แต่กลับเน้นหนักไปยังความสามารถของนักแสดงและความสัมพันธ์กับผู้ชม กลวิธีนี้นับว่าเป็นละครแถวหน้าของละครร่วมสมัยในศตวรรษ 2520 อิทธิพลนี้ได้ส่งผ่านไปยังกลุ่มละครในสถาบันการศึกษาซึ่งในยุคสมัยนั้นตกอยู่ท่ามกลางกระแสความวุ่นวายทางการเมือง

พ.ศ. 2518 คำรณ คุณะดิลก และกลุ่มนักแสดงจากเชียงใหม่กลับลงมากรุงเทพฯ เพื่ออบรมศิลปะการละครให้กับนักศึกษาจากหลายสถาบัน มีการสร้างละคร *ชนบทหมายเลข* 2และ *ชนบทหมายเลข* 3และ *แซมมี่จอมยุ่ง* ในต่อมาจึงรวมตัวกันและก่อตั้งชมรม "พระจันทร์เสี้ยวการละคร" ร่วมกับคณะนักแสดงซึ่งเป็นนักศึกษาจากหลายมหาวิทยาลัย มีผลงานเรื่อง *แม่ ก่อนอรุณจะรุ่ง* และ *นี่แหละโลก* พระจันทร์เสี้ยวการ

ละครได้ผลิตผลงานละครอย่างต่อเนื่อง และบางครั้งใช้ชื่อคณะอื่นเพื่อหลบเลี่ยงกระแสรุนแรงทางการเมือง ผลงานของพระจันทร์เสี้ยวประสบความสำเร็จทางด้านการนำเสนอได้รับคำวิจารณ์ในด้านบวกจากผู้ชมทั้งทางเนื้อหาและวิธีการแสดง

การเคลื่อนไหวของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวได้ยุติลงเมื่อเกิดเหตุการณ์รุนแรงทางการเมือง 6 ตุลาคม 2519 ซึ่งได้ยุติไปพร้อมๆ กับการสลายตัวของขบวนการเคลื่อนไหวของกลุ่มนักศึกษาและปัญญาชนในประเทศไทยอีกหลายกลุ่มหลายแขนงในช่วงเวลานั้น สมาชิกพระจันทร์เสี้ยวก็เช่นเดียวกัน คำรณ คุณะดิลก เดินทางไปยังประเทศฝรั่งเศสและได้เข้าร่วมกับคณะละคร Théâtre de la Mandragoreโดยเป็นนักแสดงและผู้ช่วยผู้กำกับ มีผลงาน*เรื่อง* Antigone, Woyzeck, Leonce&Lena, La Mort de Danton, L' Avare, La Mort de Büchner, Escalade, La Libérationได้ออกแสดงในประเทศต่างๆ เช่น ฝรั่งเศส เบลเยี่ยม อียิปต์ จอร์แดน เลบานอน สวีเดน โมรอคโค ตูนิเซีย กอบอน การ์ตาร์ และ ซูดาน (ประวัติพระจันทร์เสี้ยว: ออนไลน์)

ละครของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวในช่วงแรกนั้นอาจถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งในการเคลื่อนไหวทางด้านศิลปวัฒนธรรม ในช่วงก่อนการเกิดเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวในภาพรวมมีความเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ในประเทศไทยช่วงเวลานี้ โดยมีเป้าหมายในการเคลื่อนไหวทางสังคม การเมือง ที่เริ่มจากการเป็นกลุ่มวรรณกรรมและใช้ละครเป็นเครื่องมือในการสื่อสารความคิดทางการเมืองขณะที่ละครในสถาบันการศึกษามีอาจารย์มัทนี รัตนิน จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ผู้ทำละครที่มีนัยทางการเมือง เรื่อง *อันตรวคนี*ที่เป็นการสะท้อนภาพการเมืองในขณะนั้นแล้วและยังได้สร้างปรากฏการณ์การวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ที่น่าสนใจในช่วงเวลานั้นอีกด้วย

3. ทศวรรษ 2520

ภายหลังเหตุการณ์ทางการเมือง พ.ศ. 2516-2519รัฐบาลของนายธานินทร์กรัยวิเชียร มีนโยบายในการต่อต้านภัยคุกคามของลัทธิคอมมิวนิสต์ที่กำลังมีอิทธิพลอย่างสูงในขณะนั้น นโยบายปราบปรามยาเสพติดอีกทั้งนโยบายด้านการปราบปรามคอรัปชั่น รัฐบาลของนายธานินทร์กรัยวิเชียร นับว่าเป็นรัฐบาลเผด็จการพลเรือนที่ใช้อำนาจจัดการประชาชนในข้อหาคอมมิวนิสต์ จนมีประชาชนส่วนหนึ่งหนีข้อหานี้เข้าป่าไปเป็นจำนวนมาก มีการจำกัดสิทธิเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็น ควบคุมเสรีภาพสื่อมวลชน สั่งปิดหนังสือพิมพ์ซึ่งในระยะเวลา 1 ปี มีคำสั่งปิดหนังสือพิมพ์ถึง 22 ครั้ง ส่งผลให้ละครเวทีเองก็เสื่อมสลายหายไปในช่วงเวลานี้ ต่อมาสมัยรัฐบาลพล.อ. เปรม ติณสูลานนท์ มีนโยบายใช้การเมืองนำการทหาร "ยุติสถานการณ์สงครามปฏิวัติของคอมมิวนิสต์" โดยใช้วิธีทางกำจัดการขยายแนวร่วมคอมมิวนิสต์ โดยเสนอว่ารัฐบาลจะขจัดความไม่เป็นธรรม สนับสนุนประชาธิปไตย ปฏิบัติต่อผู้เข้ามอบตัวอย่าง "เพื่อนประชาชนร่วมชาติ" เมื่อมีการประกาศใช้ "นโยบาย 66/23"ใน พ.ศ. 2523 ส่งผลให้นักศึกษาและประชาชนที่หนีเข้าป่าที่กลับใจออกจากป่าในการละครส่งผลให้กลุ่มละครกลุ่มเล็กๆ หลายกลุ่มเริ่มเคลื่อนไหวทำกิจกรรม

ในทศวรรษ 20 ได้เกิดบทละครเป็นจำนวนมากและยังได้เปลี่ยนผ่านเป็น "ศิลปะเพื่อสังคม" มีการถกถียงประเด็น "ศิลปะเพื่อชีวิตและศิลปะเพื่อศิลปะ" เริ่มกำเนิดกลุ่มละครขนาดเล็กๆที่รู้จักกันในนามของ "ละครผอม"[2] อันเป็นกลุ่มละครเพื่อสังคมที่ถือได้ว่ามีบทบาทสำคัญมาก เนื่องจากสามารถเข้าถึงประชาชนและให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการรับรู้ ตระหนักในปัญหา และสามารถแสดงการวิพากษ์วิจารณ์หรือตอบโต้แสดงความรู้สึกนึกคิดหลังจากที่ได้ดูละคร อาทิ

"มะขามป้อม" ก่อตั้งขึ้นในช่วงปลาย พ.ศ. 2523 ใน "โครงการสื่อชาวบ้าน" สร้างละครที่ได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะการแสดงพื้นบ้านรวมทั้งนาฏศิลป์และเรื่องพื้นบ้านไทยผสมผสานกับเทคนิคการละครแบบตะวันตก กลุ่มละครมะขามป้อมในยุคแรกใช้ละครเป็นสื่อในการถ่ายทอดข่าวสารจากเมืองสู่ชนบทและจากชนบทสู่เมือง โดยใช้วิธีการละครเร่เข้าไปจัดแสดงในหมู่บ้านในเขตจังหวัดภาคเหนือ อีสานและตะวันออกเพื่อเผยแพร่แนวคิดในการพัฒนา ต่อมาได้พัฒนาเป็นการอบรมการใช้สื่อการสอนแบบละคร และการละครสำหรับเด็กสำหรับครูประถมศึกษา เป็นต้น

"กลุ่มมายา" หรือ "สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา" ก่อตั้งขึ้นในปีพ.ศ.2524 ซึ่งเน้นการผลิตละครเวทีเพื่อการพัฒนาเยาวชนจัดแสดงเป็นละครเร่ไปยังชุมชนต่างๆทั่วประเทศ

นอกจากคณะละครขนาดเล็กหรือ"ละครผอม"แล้ว ในยุคนี้ยังมีทั้งละครที่ผลิตโดยสถาบันการศึกษาและกลุ่มละครอิสระต่างๆ เช่น "คณะละครสองแปด" ก่อตั้งขึ้นใน พ.ศ.2528 ผลิตละครที่มักมีมุมมองหลักเกี่ยวกับปรัชญาชีวิต และความขัดแย้งเชิงอภิปรัชญาระหว่างมนุษย์กับสังคมซึ่งในช่วงนี้ได้จัดแสดงละครแปลจำนวน 3 เรื่อง ได้แก่ *กาลิเลโอ* (Life of Galileo) *อยากให้ชีวิตนี้ไม่มีเธอ* (Biography Game)และละครเพลง *สู่ฝันอันยิ่งใหญ่* (Man of La Mancha) ละครทั้ง 3 เรื่องได้รับคำวิจารณ์ในแง่บวกว่าเป็นละครที่ได้มาตรฐานละครพูดตะวันตก ทั้งในแง่การตีความและการกำกับการแสดง ปาริชาติ (2545:17) ได้ตั้งข้อสังเกตว่าละครเวทีของคณะสองแปดมีการลงทุนด้วยเงินจำนวนมากกับฉาก แสง ดนตรีและเครื่องแต่งกายอย่างที่ไม่เคยมีคณะละครคณะไหนเคยทำมาก่อน องค์ประกอบทุกอย่างที่ลงตัวนั้น ส่งผลให้ผู้ชมละครเวทีหันกลับมามองละครเวทีด้วยความรู้สึกที่แตกต่างจากการชมละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ อาจเรียกได้ว่าเป็นยุคที่สถาบันการศึกษาและคณะละครสองแปดต่างก็พยายามแสวงหาสิ่งที่เรียกว่าคุณภาพมาตรฐานสากลมามอบให้กับผู้ชมชาวไทย

ใน พ.ศ. 2528 นอกจากการเกิดของคณะ "ละครสองแปด" แล้วยังได้เกิดปรากฏการณ์สำคัญของละครเชิงพาณิชย์ โดยโรงแรมมณเฑียรได้ปรับปรุงห้องฟังเพลง "มณเฑียรทอง" ให้มีการจัดละครหลากหลายแนว เพื่อทดลองตลาดโดยมุ่งสร้างสรรค์งานศิลปะไปพร้อมๆ กับทำละครในเชิงพาณิชย์ โดยระยะแรกจัดแสดงช่วงดึกของทุกสุดสัปดาห์ ในพื้นที่เวทีขนาดเล็ก ไม่ต้องมีฉากยิ่งใหญ่อลังการ แต่ใช้นักแสดงมากฝีมือที่เป็นนักแสดงภาพยนตร์อาชีพ และนักแสดงหน้าใหม่ที่สร้างชื่อขึ้นมาจากเวทีแห่งนี้ ความสำเร็จของละครเวที

---

[2]เจตนา นาควัชระเป็นผู้ใช้คำเรียกนี้ โดยอธิบายว่า "ละครผอม" มักเป็นละครที่ลงทุนน้อย ทั้งอุปกรณ์การแสดงและนักแสดง แต่ต้องใช้ความคิดอย่างมากในการจัดการแสดงเล่าเรื่องด้วยวิธีที่หลากหลาย ไม่บอกความอย่างตรงไปตรงมา มุ่งสร้างปัญญาให้กับสังคม หรือกระตุ้นให้เกิดความคิดเชิงปรัชญา

มณเฑียรทองนี้เป็นที่เลื่องลือมากจนคนดูแน่นทุกรอบ ดังนั้นจากที่เปิดการแสดงเฉพาะสุดสัปดาห์ต้องเปลี่ยนเป็นเปิดการแสดงทุกคืนทางโรงแรมจึงขยายพื้นที่แสดงใหม่ โดยดัดแปลงห้องเต้นรำดิสโก้เธคให้กลายเป็น "โรงละครมณเฑียรทองเธียเตอร์" มีที่นั่งประมาณ 100 ที่ ผู้ชมสามารถนำบัตรชมละครไปแลกเครื่องดื่มในห้องฟังเพลง แล้วมาชมละครอย่างสบายใจ โดยเฉลี่ยมีละครที่จัดแสดงประมาณปีละ 6 เรื่อง จนพัฒนาไปสู่การจัดให้มีการมอบรางวัล "หน้ากากทองคำ" แก่ผู้กำกับการแสดงและนักแสดง จะเห็นได้ว่าละครเวทีจาก “มณเฑียรทอง” และ “คณะละครสองแปด” จัดเป็นละครที่เน้นผู้ชมที่เป็นปัญญาชนหรือกลุ่มชนชั้นสูง กลายเป็นว่าละครเวทียิ่งห่างไกลจากชีวิตชาวบ้าน กลายเป็นศิลปะของผู้ชมที่มีรสนิยมและการศึกษาสูงตามไปด้วย ซึ่งข้างแตกต่างจากช่วงก่อนหน้าที่เป็นเวลาของละครเพื่อประชาชน หรือละครเพื่อชีวิต

ในปลายทศวรรษ 20 กลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยวซึ่งได้สลายตัวไปภายหลังเหตุการณ์รุนแรงทางการเมือง 6 ตุลาคม 2519 ได้เปิดรับสมาชิกใหม่ใน พ.ศ. 2530 ภายใต้การนำของคำรณ คุณะดิลก และสร้างสรรค์ละคร “คือผู้อภิวัฒน์” ซึ่งเป็นหมุดหมายของละครสมัยใหม่ที่ไม่ได้เป็นการสร้างจากบทละครวรรณกรรมคลาสสิกตะวันตก แต่เป็นเรื่องของไทยที่นำเสนอในรูปแบบละครตะวันตก ด้วยกระบวนการสร้างในแบบของ BertoltBrecht มีการทำวิจัยเพื่อเก็บข้อมูลก่อนที่จะสร้างละคร และการเขียนบทเป็นการทำงานร่วมกันระหว่างผู้กำกับและผู้แสดง คือผู้อภิวัฒน์ได้รับคำวิจารณ์จาก เจตนา นาควัชระ (2530:84-88) ว่าเป็น “ละครสอนคนที่ลึกซึ้งและแยบยล เป็นละครที่แฝงความยิ่งใหญ่ทางความคิด เพราะผู้สร้างบทละครสามารถนำเอาความขัดแย้งในระดับต่างๆ มาทำให้เป็นแก่นของละครที่น่าตื่นเต้นได้”

ช่วงเวลานี้ถือเป็นช่วงพัฒนาของวงการวิจารณ์ละครในประเทศไทยที่เริ่มมีความคึกคักเนื่องจากมีจำนวนละครเวทีที่มีความหลากหลายในการจัดแสดง ขณะที่ก็ขาดแคลนบทละครเวทีที่เขียนขึ้นใหม่ มีแต่บทละครที่ไม่แปลหรือดัดแปลงมาจากบทละครต่างประเทศเป็นจำนวนมาก โดยสนานจิตต์ บางสะพาน (2525:38) ได้แสดงความห่วงใยต่อการดำรงอยู่ของละครเวทีโดยวิจารณ์การแสดงละครเวทีของสถาบันอุดมศึกษาทั้งสองแห่งของประเทศไทยว่า มีความเป็นฝรั่งมากเกินไปเนื่องจากใช้บทแปล และได้แนะนำว่าหากผู้แปลบทสามารถ “ดัดแปลง” ให้เข้ากับสภาพสังคมไทยได้จริงๆ ก็จะทำให้เข้าถึงผู้ชมชาวไทยได้ง่ายยิ่งขึ้น

หมุดหมายที่ 3 ศิลปะ (สามารถ) อยู่รอดได้ แม้ว่าเศรษฐกิจตกต่ำ

ในช่วงหมุดหมายที่ 3 ศิลปะสามารถอยู่รอดได้ แม้ว่าเศรษฐกิจตกต่ำอันเกิดจากความวุ่นวายทางการเมืองในช่วงเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ ในปี 2535 และช่วงวิกฤตการ “ต้มยำกุ้ง” ในปี 2540 โดยคณะผู้วิจัยได้แบ่งพัฒนาการของศิลปะการละครเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงทศวรรษ 2530 ยุคตื่นตัวทางการละคร และช่วงทศวรรษ 2540 วิกฤตต้มยำกุ้ง ดังต่อไปนี้

1. ทศวรรษ 2530 ยุคตื่นตัวทางการละคร

พัฒนาการศิลปะการละคร

ภายหลังจากยุคการเคลื่อนไหวทางการเมืองเดือนตุลาคม พ.ศ.2516 – 2519 ละครเวทีถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองโดยเนื้อหาของละครเวทีจากกลุ่มนักศึกษาสถาบันต่างๆเหล่านี้มักมีเนื้อหาทางสังคมการเมืองเพื่อปลุกเร้าให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมไปสู่ระบอบประชาธิปไตย จนเกิดเหตุการณ์วันที่ 6 ตุลาคม 2519 ส่งผลให้ละครเวทีซบเซาและค่อยๆหายไปจากสังคมไทยเนื่องจากนักการละครหลายคนได้หลบหนีภัยทางการเมืองในขณะนั้นละครเวทีกลับมาตื่นตัวอีกครั้งประมาณปี พ.ศ.2523 ในรูปของกลุ่มละครอิสระ แต่รูปแบบของละครเวทีในยุคหลังนี้ได้เปลี่ยนจากการนำเสนอประเด็นเรื่องการเมือง หันมาสนใจประเด็นเรื่องสังคม วัฒนธรรม เด็ก เยาวชน และสิ่งแวดล้อมตามกระแสแนวคิดการสื่อสารเพื่อการพัฒนา (Development Communication) ที่แพร่หลายไปทั่วโลก ตัวอย่างเช่น “กลุ่มละครมะขามป้อม”ที่ก่อตั้งขึ้นในปี 2523 ในรูปของกลุ่มละครอาสาสมัครในสังกัดขององค์กรพัฒนาเอกชน (Non-Governmental Organization : NGO) ผลิตละครด้วยวิธีการเดียวกับการสร้างสื่อพื้นบ้าน และ “สถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา(มายา)” ก่อตั้งปี 2524 มุ่งผลิตละครเร่ ละครเวที ละครหุ่นและละครเพื่อการศึกษาเพื่อเด็กและเยาวชน “คณะละครสองแปด”(ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ.2528) ที่พยายามใช้ละครในฐานะศิลปะเพื่อนำสังคมไปสู่แนวความคิดเชิงปรัชญาที่เป็นอุดมคติเป็นการสร้างมาตรฐานละครเวทีให้มีคุณภาพทัดเทียมตะวันตก รวมถึงสถาบันการศึกษาที่จัดการเรียนการสอนทางด้านศิลปะการละครก็มุ่งเน้นการแปลและดัดแปลงบทละครตะวันตกมาจัดแสดงเพื่อพยายามสร้างมาตรฐานความเป็นสากลให้กับละครเวที ซึ่งส่งผลให้ปัญญาชนในประเทศไทยตื่นตัวในเรื่องความเป็นไทยกับความเป็นตะวันตก อีกทั้งเป็นการกระตุ้นให้เหล่าปัญญาชนเห็นถึงสาระและบันเทิงที่มาพร้อมศิลปะการละครส่งผลให้ละครเวทีถูกมองว่าเป็นละครสำหรับปัญญาชนมากกว่าละครเพื่อสังคมดังช่วงที่ผ่านมา

ในปีพ.ศ.2530 คำรณ คุณดิลกเดินทางกลับประเทศไทย ภายหลังจากที่ลี้ภัยไปฝรั่งเศสเป็นเวลา 9 ปี และเคยได้ร่วมสร้างผลงานกับศิลปินต่างชาติไว้จำนวนมากเมื่อเดินทางกลับมายังประเทศไทย คำรณได้กลับมาฟื้นกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครโดยได้สร้างสรรค์ละครเวทีเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ซึ่งได้รับคำวิจารณ์ในด้านบวกถึงการนำกลวิธีทางการละครแบบ Brechtianมาพัฒนาต่อยอดได้อย่างแยบยล ผนวกกับการใช้ร่างกายในการแสดงออก(Body Expression) การใช้ร่างกายเล่าเรื่องแทนการใช้คำพูด นำเสนอในรูปแบบ Poor Theatre อันเป็นเทคนิคทางการละครของ Jerzy Grotowskiที่ไม่เน้นความสมจริงหรือฉากตระการตา นอกจากนี้บทละครเวทีเรื่องนี้ยังได้รับการตีพิมพ์เป็นหนังสือถึง 3 ครั้ง (พิมพ์ครั้งแรก 1 พฤศจิกายน 2530 และพิมพ์ครั้งที่สาม เพิ่มภาคผนวก พฤศจิกายน 2542)เนื่องจากเป็นบทละครที่เขียนขึ้นใหม่ (original stage play) โดยคนไทย ทั้งยังเป็นละครเวทีเพื่อการศึกษาประวัติศาสตร์ทางการเมืองชิ้นสำคัญของไทยที่เข้มข้นทั้งความคิดและรูปแบบการนำเสนอ *คือผู้อภิวัฒน์* จึงเป็นเสมือนหมุดหมายสำคัญให้กับวงการละครเวทีไทยที่แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของศิลปินไทยในการปรับอิทธิพลละครตะวันตกมาประยุกต์ให้เข้ากับความเป็นไทยได้อย่างสมบูรณ์

ศิลปะการละครเติบโตมากขึ้นอย่างต่อเนื่องทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค เกิดคณะละครที่หลากหลายรวมถึงมีการเปิดโรงละครเพิ่มขึ้นทั้งในกรุงเทพและในต่างจังหวัด

ในปีพ.ศ.2533 เกิดบริษัทการละครแห่งแรกของประเทศไทยที่มีศักยภาพเชิงธุรกิจ บริษัท แดส เอนเตอร์เทนเมนท์ จำกัด (Dass Entertainment Co.,Ltd.) โดยมีวัตถุประสงค์นำเสนอรายการบันเทิงที่มีคุณภาพของเนื้อหาสาระ ครอบคลุมตั้งแต่การผลิตละครเวทีและการแสดงบนเวที การผลิตละครและสารคดีโทรทัศน์ ตลอดจนการพัฒนาบุคลากรทางด้านศิลปะการแสดงโดยมีรายการ "วิก 07 โชว์"เป็นรายการโทรทัศน์ที่นำเสนอรูปแบบละครเวทีที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงกลุ่มดังกล่าวได้ผลิตผลงานละครเวทีมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2529 ก่อนที่จะก่อตั้งเป็นบริษัท ผลงานช่วงแรกๆ ได้แก่ ละครเพลงเรื่อง *ไร่แสนสุข* (2529, 2530) เป็นเรื่องที่ประสบความสำเร็จอย่างมาก จนต้องมีการ restage สนองตามความนิยมของผู้ชม ทำให้คณะละครนี้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง และผลิตผลงานเด่นอื่นๆ ตามมาอีกมากมาย เช่น *อภินิหารแม่มดแฝด* (2531) *กับดัก* (2533 แสดงที่หอประชุมเอยูเอ) *มนต์เพลงขนมครก* (2533 แสดงที่หอประชุมจุฬาฯ) *ร้ายเหลือเครือญาติ* (2533 หอประชุมเอยูเอ) *สุดสายปลายรุ้ง* (2534 หอประชุมเอยูเอ) *ซินเดอเรลล่า* (2534 โรงละครแห่งชาติ) เป็นต้น ซึ่งละครที่จัดแสดงส่วนใหญ่เป็นละครแนว Comedy และ Melodrama อีกทั้งใช้นักแสดงที่มีชื่อเสียงหรือมีผลงานทางสื่อโทรทัศน์มาเป็นแม่เหล็กในการดึงดูดผู้ชมต่อมาในปี พ.ศ. 2536 บริษัทก็ได้สร้างโรงละครเป็นของตัวเอง ชื่อว่า "โรงละครกรุงเทพ" นับเป็นโรงละครที่สมบูรณ์แบบที่สุดแห่งหนึ่งของประเทศ เป็นเวลาเดียวกับการตื่นตัวของผู้ชมคนไทยที่หันมาสนใจละครเวที ในช่วง 3 ปีแรก DASS ผลิตละครไปถึง 13 เรื่อง ละครเรื่องแรกที่แสดงที่นี่คือ เรื่อง *ทุสซี่* นำแสดงโดย ศรัณยู วงษ์กระจ่าง

ในปี พ.ศ.2535 ขณะที่ประเทศไทยประสบปัญหาความขัดแย้งทางการเมืองจนนำไปสู่เหตุการณ์ "พฤษภาทมิฬ" วงการละครเวทีกลับขยายตัวเพิ่มขึ้น มีการจัดแสดงละครเวทีจากกลุ่มละครกระแสหลักในปี 2535 จำนวน 40 เรื่อง (ผู้จัดการรายวัน,28 ธันวาคม 2535) และในปีเดียวกันเกิดกลุ่มละครใหม่ๆ ขึ้น โดย "คณะ Arts & Act"ที่สร้างความฮือฮาโดยการนำนวนิยายเรื่อง งูของวิมล ไทรนิ่มนวล มาตีความและนำเสนอในแนว Performance Artและภัทราวดี มีชูธนได้ก่อตั้ง "ภัทราวดีเธียเตอร์" ขึ้น โดยทดลองสร้างผลงานที่เรียกว่า "ละครไทยร่วมสมัย" นำเสนอเรื่องราวที่เกี่ยวกับสังคมไทยจากวรรณกรรม นิทานพื้นบ้านของไทย รวมถึงหลักคำสอนทางศาสนาผ่านการใช้ศิลปะการแสดงร่วมสมัยที่มีความเป็นสากล ทั้งเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ไปจนถึงวิธีการแสดงที่มีการผสมผสานกันระหว่างการร้องเพลง การละคร การเต้นรำทั้ง Ballet, Jazz, Hip-Hop ฯลฯ ภัทราวดีเธียเตอร์ได้จัดการแสดงละครเพลงเรื่อง *สิงหไกรภพ* หรือ *นิทานข้างวัด* บทละครของมาริสา แสนกุลศิริศักดิ์ ที่ดัดแปลงมาจาก *สิงหไกรภพ* ของสุนทรภู่มาจัดทำเป็นละครเพลงร่วมสมัยใช้บทกลอนของสุนทรภู่มาเป็นบทร้องและบทเจรจา ประพันธ์เพลงโดยเทวัญ ทรัพย์แสนยากร ใช้ทำนองเพลงไทยเดิม เช่น ทำนองม้าย่อง ใช้เครื่องดนตรีไทยผสมกับดนตรีสากล จัดแสดงเวทีกลางแจ้งโดยเรียกว่าเป็นอุทยานละครเวทีกลางแจ้งแห่งแรกของกรุงเทพฯ ตั้งอยู่ในซอยวัดระฆัง ผลิตผลงานอย่างต่อเนื่องเช่น*ตะลิดติดตี่*, *อิเหนาจรกา*,*จุรี* in concert,*เงาะป่า*, *ร่ายพระไตรปิฎก* 1 *และ* 2,*ปฏิจสมุปปบาท*, *ทิ้งจักรมารักกันเถอะ*, *โขนรามเกียรติ์ตอน สหัสสเดชะ*, Interview *กับท้าวศรีสุดาจันทร์*, *ละครเพลงรุ้งหลังฝน*, *เติมรักให้เต็มรุ้ง* (ละครเพลงซึ่งเป็น

การทำงานร่วมกันระหว่างนักแสดงพิการและนักแสดงปรกติ) ก่อนที่จะปิดตัวลงไปในปี พ.ศ.2557 จะเห็นได้ว่าละครเวทีที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานี้เป็นการนำเอาวรรณกรรมไทยมาตีความ ดัดแปลง และนำเสนอในรูปแบบการทดลองที่หลากหลายไม่ใช่ละครพูด หรือละครเพลง แต่มีการพยายามให้คำนิยามรูปแบบการแสดงของตนอย่างน่าสนใจ เช่น *สิงหไกรภพ* ที่ภัทราวดีเรียกการแสดงชุดนี้ว่าเป็น *นิทานข้างวัด* โดยใช้ตัวเองเป็นผู้บรรยายเสมือนหนึ่งเป็นคนเล่านิทาน และนำเสนอเรื่องราวของสิงหไกรภพในรูปแบบที่แตกต่างไปจากขนบดั้งเดิมที่ผู้ชมชาวไทยคุ้นชิน ทั้งบทเพลง ดนตรี การเต้นรำ ฉาก เสื้อผ้า ที่มีการออกแบบจนกลายเป็นแนวทางของภัทราวดีเธียเตอร์

นอกจากนี้ในช่วงปี พ.ศ.2535 ยังเป็นช่วงเวลาการเติบโตของคณะละครในมหาวิทยาลัยต่างๆ เช่น คณะละครจากคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ,ชมรมการแสดง สถาบันราชภัฏสวนสุนันทาและชมรมการแสดง สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง ฯลฯ อีกทั้งสื่อสารมวลชนอย่างบริษัท JSL ซึ่งผลิตงานโทรทัศน์ก็หันมาจัดแสดงละครเวทีเต็มรูปแบบด้วยเรื่อง *ศึกรักประกาศิต* ละครเวทีที่นำเสนอเรื่องราวล้อเลียนละครจักรๆวงศ์ๆของจีน ใช้เพลงจากละครชุดของจีนที่นำเสนอทางโทรทัศน์และเป็นที่นิยมในขณะนั้น ละครเรื่องนี้ได้รับความนิยมตั้งแต่นำเสนอเป็นละครเวทีโดยแบ่งเป็นตอนๆ ในรายการโทรทัศน์วิก 07 โชว์ ก่อนที่จะนำมาจัดแสดงเต็มรูปแบบที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย และ *โรสิตา* ซึ่งเป็นละครร้องที่ใช้นักแสดงหญิงล้วนตามบทละครดั้งเดิมของพรานบูรณ์ ข้อสังเกตอีกอย่างคือมีการจัดการแสดงจากต่างประเทศ เช่นอุปรากรจีนคณะเสี่ยวไป่หวา เรื่อง *ชั่วฟ้าดินสลาย*, ละครใบ้ (Mime Faust) จากประเทศสวิตเซอร์แลนด์ และเรื่อง *แปลงพักตร์* จากคณะชิจินไก เธียเตอร์ ประเทศญี่ปุ่นเป็นต้นในปี 2535 ถือว่าเป็นช่วงเวลาของการเติบโตของละครเวทีไทยที่มีความหลากหลายรูปแบบ เนื้อหา และปริมาณ

ปี พ.ศ.2536 ปรากฏการณ์ละครเวทีจัดแสดงในช่วงเวลาเดียวกันถึง 4 เรื่อง ได้แก่ *ทุสซี่* ของแดสเอนเตอร์เทนเมนท์เป็นบทละครที่ดัดแปลงจากภาพยนตร์เรื่องเดียวกัน นำแสดงโดย ศรัญญู วงศ์กระจ่าง*แทง ยู Very มัด*จากคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย การแสดงที่เกิดจากกระบวนการอบรมเชิงปฏิบัติการระหว่างผู้กำกับการแสดงชาวอังกฤษ Leon Rubinนักแต่งเพลงชาวอเมริกัน Bruce Gaston โดยใช้เวลา 21 วันร่วมกับนักแสดงชาวไทยเกิดเป็นการแสดงที่ผสมผสานการรำไทย เพลงไทยเดิม กับเพลงป๊อบและแร็พจากตะวันตก นำแสดงโดยชนประคัลภ์ จันทร์เรือง, นาคร ศิลาชัย และอุดม แต้พานิช *จูบ...ใครคิดว่าไม่สำคัญ* จากคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ นำแสดงโดย พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง และ *คืนสยอง ขวัญสยิว* ละครเพลงร็อคแอนด์โรล ดัดแปลงจาก The Rocky Horror Showของ Richard O'Brien นำแสดงโดย พรสุดา ต่ายเนาว์คง จัดแสดงที่มณเฑียรทองเธียเตอร์ การใช้ดารานักแสดงที่เป็นที่รู้จักในวงกว้างมาแสดงนำในละครเวทีทั้ง 4 เรื่องถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่ละครเวทีเป็นที่นิยมของผู้ชมในสังคมเมืองเป็นอย่างมาก สวนทางกับนักวิจารณ์และกลุ่มปัญญาชนในช่วงเวลานั้นที่ต่างวิพากษ์วิจารณ์ว่าเป็นละครที่เน้นการขาย ไม่ลุ่มลึกทางความคิดดังช่วงก่อนหน้านี้

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2537 กลุ่มแดส เอนเตอร์เทนเมนท์ (กลุ่ม Dream Box ในปัจจุบัน) ได้มีการการจัดประกวดรางวัลบทละคร "สดใสอวอร์ด" ขึ้น สำหรับนิสิตนักศึกษา ซึ่งชื่อรางวัลได้รับเกียรติอนุญาตให้ใช้ชื่อ

ของ รศ.สดใส พันธุมโกมล ผู้ก่อตั้งภาควิชาศิลปะการละครแห่งแรกในมหาวิทยาลัยไทย เป็นชื่อรางวัลตลอดเวลากว่ายี่สิบปีรางวัลดังกล่าวมีส่วนร่วมสร้างบุคลากรมากมายในวงการศิลปะการแสดงอย่างต่อเนื่อง ในการประกวดสดใสอวอร์ด กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ มีทั้ง อาจารย์ นักวิชาการ ผู้ประกอบอาชีพทางศิลปะการแสดง และนักวิจารณ์ โดยบทละครเข้าประกวดที่เข้ารอบสุดท้ายจะได้นำเสนอผลงานบนเวทีจริง บทละครที่เคยได้รับรางวัล เช่น *อัศจรรย์* โดย มีโชค ราษฎรานุวัต จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปัจจุบันเป็นผู้กำกับการแสดงและนักเขียนบทละครโทรทัศน์*กงล้อชะตากรรม* เรื่องราวของชะตาชีวิตที่ถูกกำหนดด้วยไพ่ทำนายชะตาหรือการกระทำของมนุษย์เอง โดยปฏิญญา คงเขียวจากมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ปัจจุบันเป็นนักเขียนบทละครโทรทัศน์ และนักแสดงในละครเรื่องดังกล่าวได้แก่จารุนันท์พันธชาติ ปัจจุบันเป็นสมาชิกกลุ่ม B- Floor และศิลปินศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดงปี 2557 เป็นต้น

ในปี 2538 ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณ องค์กรทางด้านศิลปะวัฒนธรรมได้จัดเทศกาลละคร ครั้งที่ 1 ขึ้นที่ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณ ซึ่งถือเป็นโรงละครอีกแห่งในประเทศไทย โดยในเทศกาลประกอบไปด้วยการแสดงละครเวที 10 เรื่องได้แก่ *อโนดาต* และ *สวรรค์มันน่าชิ้น* โดยกลุ่มมะขามป้อม *ความตายและหญิงสาว* โดยโครงการผู้กำกับรุ่นเยาว์ จากคณะละครสองแปด *เรื่องของใคร* (The Good Doctor) โดยกลุ่มละครเซอุส*สีกา* โดยกลุ่มละครไม้ไทย *ความตายของระเด่นรันได* โดยมหาวิทยาลัยกรุงเทพ *สวนของสัตว์* (The Zoo Story) โดยชมรมการแสดง มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ *รันทดและงดงาม* โดย ยุธาพร เจริญสุข *ทางออก* โดย บัญชา สุวรรณานนท์ นอกจากนี้ละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์*ยังได้เข้าร่วมเทศกาลละครในครั้งนี้ด้วย และได้กลับมาแสดงอีกครั้งในวาระเปิดอาคารสถาบันปรีดี พนมยงค์ และในปลายปีเดียวกันนั้นเอง พระจันทร์เสี้ยวการละครได้รับการสนับสนุนโดยศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณจัดโครงการละครเวทีถาวรโดยมีผลงานต่อเนื่องในระยะเวลาหนึ่งปี มีผลงานเรื่อง *กูชื่อพญาพาน,ความฝันกลางเดือนหนาว*, *มาดามเหมา*, *ตลิ่งสูงซุงหนัก* และ *กระโจมไฟ* ซึ่งล้วนเป็นละครแห่งความคิด ที่ใช้แนวทางการแสดงที่หลากหลายเข้ามาช่วยผลักดันกระตุ้นจนเกิดความตื่นตัวให้กับวงการละครเวทีไทยอีกครั้ง ส่งผลต่อการพัฒนาขยายองค์ความรู้ทางศิลปะการละครให้แก่สมาชิกรุ่นใหม่ ซึ่งมีผลงานในเวลาต่อมาอีกหลายเรื่องสินีนาฏเกษประไพเป็นสมาชิกรุ่นใหม่ที่เข้าร่วมกลุ่มตั้งแต่ ปี พ.ศ.2538 โดยเป็นผู้สืบทอดพระจันทร์เสี้ยวการละครมาจนทุกวันนี้

การเกิดกลุ่มละครอิสระ หรือ “กลุ่มละครผอม” ที่เจตนา นาควัชระได้ให้นิยามว่า เป็นละครของผู้รักสมัครเล่นที่ขัดสนด้านงบประมาณ แต่มีความทะเยอทะยานที่จะสร้างสังคมที่ดีกว่าเดิม กลุ่มละครผอมที่เป็นคณะละครสมัครเล่นเกิดขึ้นมากมาย เช่นกลุ่มเสาสูง, กระจิดริด, Act-Art เป็นต้นกลุ่มละครเหล่านี้มักจะหลีกเลี่ยงละครแนวสมจริง นอกจากนี้ยังมีกลุ่มละครที่หันมาใช้ร่างกายในการนำเสนอเรื่องราว เรียกว่า “Physical Theatre” เช่น 8x8 , B-floor ฯลฯการกลับมาใหม่อีกครั้งของละครเวทีในยุคหลังนี้จึงมีลักษณะการทำงานหลากหลายรูปแบบและแนวทางการทำงานที่แตกต่างไปจากเดิมมากขึ้นมีทั้งละครเวทีที่เป็นละครชุมชน(Community Theatre) ละครเยาวชน (Youth Theatre) ละครของประชาชน (People’s Theatre) ละครเพื่อการศึกษา (Theatre for Education) ละครเพื่อการปลดปล่อย (Theatre for Liberation) ละครเพื่อการเปลี่ยนแปลง (Theatre for Social Change) ละครเพื่อการพัฒนา (Theatre for Development)

ละครของผู้ที่ถูกกดขี่ (Theatre of the Oppressed) ฯลฯ แม้จะหลากหลายรูปแบบการแสดงแต่ก็ตั้งอยู่บนพื้นฐานทางความคิดที่ต้องการเผยแพร่สื่อละครเวทีกระแสรองที่มีคุณสมบัติทั้งความเป็นช่องทางการสื่อสารและเป็นศิลปะการแสดงที่สามารถถ่ายทอดความคิดและอุดมการณ์กับคนในสังคมได้

2. ทศวรรษที่ 40 วิกฤตต้มยำกุ้ง

พัฒนาการศิลปะการละคร

กลุ่ม "ละครผอม" ถือกำเนิดขึ้นจากการรวมตัวของนักการละครสมัครเล่นจัดแสดงละครเวทีรูปแบบใหม่ๆ ในเมืองและได้ขยายพื้นที่ไปสู่ชุมชนเพิ่มมากขึ้น พ.ศ. 2541-2542 มีการทำละครสร้างสรรค์ เช่น ผลงานของพรรัตน์ ดำรุง, ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์(เกิดพรบ.ปฏิรูปการศึกษา วิชาละครสร้างสรรค์เป็นวิชาบังคับในหมวดศิลปะ/นาฏศิลป์) พ.ศ. 2545 เริ่มมีการรวมตัวของกลุ่ม "ละครผอม" จัดเทศกาลละครกรุงเทพขึ้น อย่างไรก็ดีพบว่ากลุ่ม "ละครผอม" อยู่ได้หลังช่วงวิกฤตการณ์ต้มยำกุ้ง เพราะเป็นคณะละครที่ไม่ต้องใช้ทุนมาก โรงเรียนและชุมชนเป็นฐานในการขยายองค์ความรู้และกลุ่มละครทำให้เกิดการขยายตัวของกลุ่มละครเล็กๆ ทั่วประเทศ ละครกลายเป็นเครื่องมือของ NGO มากขึ้น สสส. เริ่มเข้ามาให้ทุนสนับสนุนการทำงานของกลุ่มละครเล็กๆ เหล่านี้เพิ่มมากขึ้น รวมถึงการได้รับความสนับสนุนจากหน่วยงานทางศิลปะต่างๆ สำหรับกลุ่ม "ละครอ้วน" หรือละครเวทีที่มีการใช้งบประมาณค่อนข้างสูง ใช้ดารานัดแสดงที่มีชื่อเสียง มีฉาก แสง เสียงที่ตระการตา อย่างค่ายซีนารีโอของ ถกลเกียรติ วีรวรรณนำเสนอละครเวทีในรูปแบบละครเพลงที่สร้างกระแสตื่นตัวในสังคม เช่น เรื่อง *วิมานเมือง* ในปี 2544, *บัลลังก์เมฆ เดอะมิวสิคัล*ในปี 2545 และ *บางกอก* 2485 *เดอะมิวสิคัล*ในปี พ.ศ. 2547และเกิดเป็นโรงละคร "เมืองไทยรัชดาลัย" ในปี 2550 ตามลำดับ แสดงให้เห็นว่าละครเวทีสามารถฟื้นตัวจากวิกฤติเศรษฐกิจได้อย่างรวดเร็ว

ในปี พ.ศ.2541 คณะละคร8X8 รวมตัวขึ้นจากคนทำละครที่มีใจรักละครเวที และเคยทำงานร่วมกันมานานแต่เป็นการทำงานในนามผลงานของกลุ่มละครอื่นๆ ทั้งในฐานะ นักแสดงผู้เขียนบท ผู้กำกับเวที และผู้กำกับการแสดงการรวมตัวกันครั้งนั้นมีจุดประสงค์เพื่อผลิตผลงานที่เป็นของตนเอง โดยมีแนวคิดหลักที่ต้องการนำเสนอละครเวทีที่มีความเกี่ยวพันกับสังคมปัจจุบัน และเพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะที่เกี่ยวกับการแสดง บนความเชื่อที่ว่ากระบวนการสร้างและกระบวนการเสพละครเวทีจะสามารถพัฒนามนุษย์ให้เกิดความเข้าใจและรู้จักตนเอง และปรับเปลี่ยนมุมมองในการเห็นผู้อื่นในสังคมในฐานะเพื่อนมนุษย์

ผลงานของคณะ8X8นำเสนอภายใต้แนวคิดหลักที่จะสร้างสรรค์ละครเวที ที่มีความเกี่ยวพันกับความเป็นไปในสังคมปัจจุบัน โดยละครทุกเรื่องจะสามารถเชื่อมโยงได้ถึงสภาพความเป็นไปของสังคมไทยและสังคมโลก สะท้อนถึงปัญหาของมนุษย์ได้อย่างร่วมสมัย ไม่ว่าจะเป็นละคร *ทารกจกเปรต*2543,*กรุงเทพฯ...น่ารัก น่าชัง*ละครที่ได้รับคำชมจากนักวิจารณ์ว่าเป็นละครที่ดีที่สุดของปี 2544,ละครแสดงเดี่ยวเล่นคนเดียวเรื่อง *นอนไม่หลับ* 2545, *แม่น้ำแห่งความตาย* 2547, *สวยสู่นรก*ละครเสียดสีชวนหัวเพื่อผู้บริโภค(ดัดแปลงจาก บทละครคลาสสิกเรื่องAn Enemy of the People *ของ* Henrik Ibsen) 2548 (และได้นำกลับมาแสดงอีกครั้ง ในปี 2555), ในปี 2548 คณะ8X8 เสนอละครสร้างสรรค์สังคมขนาดเล็กเรื่อง *พระเจ้าเซ็ง* (Desperation of

GOD)ซึ่งได้รับการตอบรับเป็นอย่างดี จนกระทั่งมีนักวิจารณ์ นักการละคร และนักวิชาการลงความเห็นว่า บทละครเรื่อง*พระเจ้าเข็ง* นับเป็นบทละครไทยที่ดีที่สุดอีกเรื่องหนึ่งในรอบปี (และได้นำกลับมาแสดงอีกครั้งในปี 2554), *พบรัก*2549 (ได้นำกลับมาแสดงอีกครั้งในปี 2554), *ไร้พำนัก*2550, *ใจ-ยักษ์* (Gi-Ant)2550, *วันดับฝัน* 2552, *สาวชาวนา* (บทละครที่ดัดแปลงจากบทดั้งเดิมของ Hideki Noda ชื่อ Girl of the Soil) 2552 และ *เกิด-ดับ*2554 – 2555 และในปี พ.ศ.2556 ได้ผลิตหนังสือรวมบทละคร*ทารกจกเปรตกับบทละครทั้ง* 6 ที่เป็นการรวมบทละครเวทีที่เป็นงานต้นแบบ (original) ของเขาเองจำนวน 7 เรื่อง จัดพิมพ์โดยบริษัท ซี สตูดิโอ จำกัด ซึ่งเป็นความพยายามของนิกรที่ต้องการให้เกิดการเผยแพร่บทละครเวทีที่เกิดจากฝีมือคนไทยในวงกว้าง เป็นที่สังเกตได้ว่าการที่บทละครที่เขียนขึ้นใหม่เหล่านี้ได้รับการตีพิมพ์เท่ากับเป็นการรับรองคุณภาพในระดับหนึ่ง

คณะมรดกใหม่ โดยอาจารย์ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง ได้ตั้งโรงละครมรดกใหม่ ที่อาคารช้าง บริเวณสี่แยกรัชโยธินในปี พ.ศ. 2542 ผลงาน เช่น *ปริศนานิทานเวตาล*, *พระยาคันคาก*, *ระนาดเอก*, *อาเพศกำสรวล*, *ขูลูนางอั้ว*, *เจ้าจันทร์ผมหอม*,*กามุปาทากาถี*ฯลฯโดยคณะละครมรดกใหม่เชื่อมั่นว่าละครไม่ต่างจากศาสนาหรือการศึกษาและสามารถเปลี่ยนแปลงมนุษย์และสังคมได้เป้าหมายหลักในการทำละครเพื่อต้องการเปลี่ยนวิธีคิดของคนไทยให้เข้าใจว่า ละครเวทีไม่ใช่เรื่องหวือหวาฟุ่มเฟือยหรือต้องใช้แสง สี เสียงมากมาย ตรงกันข้ามหัวใจของละครมีเพียงนักแสดง เรื่องราว และคนดูเพียงเท่านั้น โดยได้นำละครเวทีไปจัดแสดงตามโรงเรียนต่างๆ รวมถึงการจัดละครสัญจรในต่างประเทศด้วย

ในปี พ.ศ. 2542 พรรัตน์ ดำรุง และปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ ได้ร่วมกันขับเคลื่อนให้วิชาละครสร้างสรรค์ถูกบรรจุเป็นวิชาบังคับในหมวดศิลปะ/นาฏศิลป์ในพรบ.การศึกษาแห่งชาติฉบับ ปีพ.ศ.2542เป็นความพยายามในการขับเคลื่อนให้ละครเวทีร่วมสมัยมีที่ยืนในสังคมไทยอย่างยั่งยืน

กลุ่ม B-floor ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2542 โดย ธีรวัฒน์มุลวิไล, จารุนันท์พันธชาติ,สินีนาฏ เกษประไพ, ทวิทธิ์เกษประไพ, สุนันทา สวนผลรัตน์, บัณฑิต แก้ววรรณา, ฟารีดา จิรพันธ์, ขวัญชัย ทองระย้า และธนกร ธารารัตน์ เป็นกลุ่มละครเวทีที่คร่ำหวอดอยู่ในวงการละครเวทีโรงเล็กมา 19 ปี ผสมผสานเรื่องเล่าผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย แสง สี เสียง มัลติมีเดีย ความหลากหลายที่รวมเข้าไว้ด้วยกัน สะท้อนประเด็นสังคมที่แหลมคมชวนให้ขบคิด จากการแสดงของสมาชิกในทีมทั้ง 10 คน อาทิ เรื่อง Fundamental การแสดงนามธรรมเร้าอารมณ์รำลึกเหตุการณ์ 6 ตุลาคม โดย ธีระวัฒน์มุลวิไล, Cecin'est pas la politique ที่เปิดให้เสียงของผู้ชมมีผลเปลี่ยนการดำเนินเรื่อง โดย จารุนันท์พันธชาติ เป็นต้น

ปี พ.ศ. 2545 เกิดเครือข่ายละครกรุงเทพ (BTN : Bangkok Theatre Network) เป็นการรวมตัวของศิลปินนักการละครทั้งรุ่นใหม่ รุ่นกลาง และรุ่นใหญ่ ประมาณ 10 คณะ โดยมีสมาชิกเครือข่ายมากกว่า 50 คณะ ร่วมกันจัดกิจกรรม “เทศกาลละครกรุงเทพ” (BTF : Bangkok Theatre Festival) เทศกาลละครเวทีร่วมสมัยที่เปิดโอกาสให้ศิลปิน นักศึกษา นักวิชาการทางการละครได้มาปะทะสังสรรค์แลกเปลี่ยนเรียนรู้รวมถึงวิจารณ์ผลงานศิลปะการละครเวที ที่ดำเนินงานติดต่อกันมาถึงปัจจุบัน โดยได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานของรัฐฯ อาทิ สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กรุงเทพมหานคร หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

และจากการเก็บค่าสมาชิกเครือข่ายเพื่อใช้ในการดำเนินงานในแต่ละปีการเกิดขึ้นของเทศกาลละครกรุงเทพ นับว่าเป็นหมุดหมายสำคัญของวงการศิลปะการละครของประเทศไทยเทศกาลนี้เป็นเวทีให้กับกลุ่มละครขนาดเล็กและกลุ่มละครสมัครเล่นจากทั่วประเทศได้มีโอกาสในการนำเสนอผลงานตามแนวทางของตัวเอง รวมถึงยังเป็นเวทีในการขัดเกลาและพัฒนาฝีมือของกลุ่มละครขนาดเล็กรวมถึงกลุ่มละครสมัครเล่นต่างๆ อย่างต่อเนื่อง เกิดเป็นชุมชนศิลปะการละครที่สำคัญ นอกจากนี้การเริ่มต้นจัดเทศกาลละครในรูปแบบของงานวัด โดยจัดการแสดงในสวนสันติไชยปราการ ที่รายล้อมไปด้วยชุมชน ร้านค้า ร้านอาหาร ที่ต่างพร้อมใจกันเปิดบริการเป็นโรงละครขนาดเล็กให้แก่กลุ่มละครต่างๆ ในเทศกาล ที่แม้จะเป็นเพียงตึกแถวขนาดเล็กจุผู้ชมได้เพียง 20 -30 คน แต่ก็สามารถจัดแสดงละครได้อย่างหลากหลายจนนำไปสู่ต้นแบบการสร้าง Arts Space ในพื้นที่ต่างๆในเวลาต่อมา อีกทั้งคุณูปการสำคัญของเทศกาลละครกรุงเทพคือการสร้างผู้ชมให้คุ้นชินและร่วมเรียนรู้ไปกับละครเวทีร่วมสมัยของไทย โดยเฉพาะละครขนาดเล็กที่มีความหลากหลายทั้งด้านเนื้อหา และรูปแบบในการนำเสนอ

พิเชษฐ กลั่นชื่น ศิลปินและนักอออกแบบท่าเต้นที่เริ่มจากการฝึกนาฏศิลป์ไทย พิเชษฐเป็นนักเต้นร่วมสมัยที่ใช้ร่างกายในการเต้นและการสื่อสารในรูปแบบประเพณีและสากลได้อย่างลงตัว มีผลงานทั้งทางด้านการกำกับการแสดง การออกแบบท่าเต้นและการเต้น นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2545 เป็นต้นมา เขาได้รับทุน Asian Cultural Council ให้ไปเรียน Contemporary Dance ที่สหรัฐอเมริกา นอกจากนี้ยังได้ร่วมงานกับศิลปินโพสต์โมเดิร์น เฌอโรม เบล (JérômeBel) ในงานชื่อ Pichet Klunchun and Myself เขาเริ่มเป็นที่รู้จักจากการแสดงโขนร่วมสมัย I am a Demon และต่อมาคืองานชุด *ขาวดำ* ที่เขาสร้างหัวโขนแบบใหม่ให้มีเพียงสีเงินสลับดำ พร้อมกับเครื่องแต่งกายที่ลดทอนรายละเอียดจนเหลือสีดำขาว และองค์ประกอบหลักเพียงบางส่วน ปี พ.ศ.2546 เขาได้เปิดสถาบันการเต้น Pichet Klunchun Dance Company โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อทำงานทางด้านศิลปะการเต้นและสร้างนักเต้นอาชีพ โดยเน้นการฝึกฝนทางด้านรำไทยเป็นพื้นฐานผสมผสานกับการเต้นแบบร่วมสมัยที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากประสบการณ์ต่างๆ ของเขาในระดับนานาชาติ ผลงานชิ้นสำคัญของคณะ Pichet Klunchun Dance Company ได้แก่ Dancing with Death ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจาก ผีตาโขน เปิดตัวไปที่เทศกาล TPAM เมืองโยโกฮาม่า ในปี 2559 และตระเวนไปแสดงอีกหลายที่ในทวีปต่างๆผลงานของพิเชษฐ ในสายตาคนต่างชาติ เขาเป็นนักเต้นที่เป็นสัญลักษณ์ของประเทศไทย และทุกคนมองว่าเขาเป็นนักอนุรักษ์ แต่ในสายตาคนไทยบางส่วนเขาเป็นนักทำลาย เป็นผู้ทำร้ายวัฒนธรรม

ศิลปินที่ทำงานด้านการออกแบบท่าเต้นในประเทศไทยที่ถูกจับตามองได้แก่ จิตติ ชมพี ที่ได้รับการฝึกสอนบัลเล่ต์จาก David Shields and William Morgan ที่โรงเรียนสอนบัลเล่ต์วราภรณ์-กาญจนา เขาได้รับทุนการศึกษาจากโรงเรียนสอนบัลเล่ต์ Jean M.Wong ประเทศฮ่องกงและได้ทุนการศึกษาจาก The Ailey School ที่นครนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกาผลงานของจิตติจะเป็นการแสดงสไตล์ตะวันตก แต่เมื่อเขาได้นำเสนอลิเกร่วมสมัย เรื่อง *สุดสาคร* ให้กับวิกหัวหิน และการแสดงชุด 18 *มงกุฎ* หรือ 18 Monkeys ซึ่งจัดแสดง ณ ภัทราวดีเธียเตอร์ ในปลายปีพ.ศ.2553ทำให้เขาเริ่มสนใจในการแสดงโขน และจิตติได้เริ่มมาก่อตั้ง 18 Monkeys Dance Theatre ที่ประเทศไทย โดยเขาดำรงตำแหน่งผู้บริหารและนักออกแบบท่าเต้น

อีกทั้งในปี พ.ศ.2554 เขายังได้รับรางวัลที่น่ายกย่องอย่างมากอย่าง The Outstanding Young Choreographer จากสถาบันเกอเธ่ ประเทศไทย เขาได้รับการเชิญชวนให้เข้าร่วมงาน Tanz Platform ในปี พ.ศ.2555 และปี พ.ศ. 2557 ที่ประเทศเยอรมนี อีกทั้งเขายังบริหารและออกแบบท่าเต้นให้กับการเต้นร่วมสมัยอื่นๆ ในนาม "LieberAdzio" โดยความร่วมมือกับ Dirk P. Haubrich นอกจากนี้จิตติได้นำผลงานของเขาไปร่วมกับเทศกาลเต้นนานาชาติหลากหลายที่ ไม่ว่าจะเป็นเทศกาล George Town Festival ณ ประเทศมาเลเซียปี พ.ศ.2554 เทศกาล Tanztendenzen ประเทศเยอรมนี ปี พ.ศ.2557 และการประชุมศิลปะการแสดงโยโกฮาม่าจากการเชิญของเจแปนฟาวน์เดชั่นปี พ.ศ. 2555 ณ ประเทศญี่ปุ่น นอกจากนั้นเขายังได้รับการเชิญอีกครั้งในปี พ.ศ. 2557 ให้ร่วมในงาน CitéInternationale des Arts จัดขึ้นที่กรุงปารีสซึ่งได้รับการสนับสนุนจากสถานเอกอัครราชทูตฝรั่งเศส ประจำประเทศไทย และสถาบันฝรั่งเศส (Institut Français) เพื่อสร้างผลงานใหม่ให้กับเทศกาลวัฒนธรรมฝรั่งเศส-ไทย (La Fête) ในปี พ.ศ. 2558

เป็นที่น่าสังเกตว่ากลุ่มนักเต้นร่วมสมัยของไทยดูเหมือนจะเป็นกลุ่มที่ได้รับความสนใจจากหน่วยงานและเทศกาลการแสดงจากทั่วโลกโดยปราศจากการเหลียวแลหรือสนับสนุนจากองค์กรภาครัฐของไทย รวมถึงกลุ่มผู้ชมทางด้านการเต้นร่วมสมัยในช่วงเวลาดังกล่าวก็เป็นเพียงกลุ่มเล็กๆ เฉพาะกลุ่มที่สนใจและผู้ชมที่ยังอยู่ในระหว่างการเรียนรู้และพยายามทำความเข้าใจการสื่อสารจากนักเต้นร่วมสมัยด้วยเช่นกัน

ในปี พ.ศ. 2550 เมืองไทยรัชดาลัย เธียเตอร์ได้ถูกสร้างขึ้นจากการร่วมทุนของซีเนริโอ (เดอะ วัน เอ็นเตอร์ไพรส์ ในปัจจุบัน) บริษัท เมืองไทยประกันชีวิต จำกัด (มหาชน) และธนาคารไทยพาณิชย์ จำกัด (มหาชน) โดย ถกลเกียรติ วีรวรรณเป็นโรงละครขนาดใหญ่ให้เช่า และใช้เป็นที่จัดแสดงละครเพลงของค่ายเพลงอย่างบริษัทแกรมมี่ ละครเพลงที่จัดแสดงล้วนใช้นักแสดงที่มีชื่อเสียง การออกแบบฉาก แสง เสียงอย่างยิ่งใหญ่ ขายบัตรเข้าชมในราคาสูง มีการโฆษณาประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อวิทยุโทรทัศน์อย่างต่อเนื่อง เป็นละครเวทีเชิงพานิชหรือ "ละครอ้วน" อย่างสมบูรณ์แบบ มีกลุ่มผู้ชมที่เป็นแฟนประจำของนักแสดงและได้กลายมาเป็นผู้ชมส่วนใหญ่ของละครเพลงกลุ่มนี้ด้วยเช่นกัน

ปี พ.ศ.2552 สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ(สสส.)โดยแผนงานสร้างสรรค์โอกาสและนวัตกรรม ได้เริ่มให้การสนับสนุนงบประมาณดำเนินโครงการ "ละครเพื่อการเปลี่ยนแปลง"ของมูลนิธิสื่อชาวบ้าน (มะขามป้อม) ในการใช้กระบวนการละคร และการสร้างสรรค์ศิลปะการละครเพื่อสร้างเสริมสุขภาวะทางปัญญาของสังคมให้แก่กลุ่มเยาวชนในท้องถิ่นอย่างต่อเนื่อง มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เยาวชนได้เรียนรู้กระบวนการทางปัญญาที่มุ่งให้เกิดการรับรู้ความจริง รู้เหตุ รู้ผล มีความเข้าใจและเห็นคุณค่าในตนเอง รวมถึงการพัฒนาจิตอาสาผ่านกระบวนการกลุ่ม เพื่อทำความดี ความงามเพื่อส่วนรวม โดยใช้ศิลปะการละครเป็นเครื่องมือในการสื่อสารการแสดงละครต่อสาธารณะ เพื่อสะท้อนความจริง และความหมายของชีวิต การตั้งคำถามต่อผู้ชมและสังคม ชี้ชวนให้ผู้ชมได้ทบทวนนึกคิด โครงการละครและย้อนมองดูตัวเอง หรืออาจกล่าวได้ว่ากิจกรรมการแสดงละครนั้นมุ่งสะท้อนปัญญาและปลุกปัญญาของสังคม

ที่มาของ "โครงการละครเพื่อการเปลี่ยนแปลง : การพัฒนาสุขภาวะทางปัญญาของเยาวชนด้วยศิลปะการละคร" เกิดจากสภาพทุกขภาวะของเด็กไทยในสังคมปัจจุบัน แสดงออกผ่านพฤติกรรมที่ไม่

สร้างสรรค์ อาทิเช่น ติดเกม ดื่มสุรา สูบบุหรี่ เสพสื่อลามกอนาจาร และฟุ้งเฟ้อไปกับกระแสสังคมบริโภคนิยม เป็นปัญหาที่มีสาเหตุปัจจัยหลายประการ ตั้งแต่ขาดการเอาใจใส่ดูแลที่ถูกต้องจากครอบครัว สถาบันการศึกษาที่เน้นสาระวิชาการแต่ละเลยการพัฒนาตัวตนของเยาวชน รวมทั้งขาดพื้นที่สาธารณะในการแสดงออกและเรียนรู้ที่สร้างสรรค์ ทำให้วัยรุ่นไม่เข้าใจตัวเอง ไม่เท่าทันกระแสสังคม และอ่อนแอเชิงจริยธรรม“โครงการละครเพื่อการเปลี่ยนแปลง” การพัฒนาสุขภาวะทางปัญญาของเยาวชนด้วยศิลปะการละครจึงเกิดขึ้นเพื่อเป็นการเปิดพื้นที่สร้างสรรค์ในการแสดงออก-แสวงหาตัวตน-พัฒนาศักยภาพของเด็กไทย สร้างนักการละครรุ่นใหม่ที่สามารถผลิตสื่อบันเทิงทางปัญญาอย่างสอดคล้องกับประเด็นปัญหาสังคมชุมชน และเป็นพื้นฐานไปสู่การมีสุขภาวะที่ยั่งยืนของเยาวชนอนาคตชาติ

จะเห็นได้ว่าในช่วงทศวรรษนี้แม้จะเป็นช่วงที่เกิดวิกฤตเศรษฐกิจ “ต้มยำกุ้ง” ที่รุนแรงโรงละครขนาดใหญ่และคณะละครเชิงพานิชต่างๆ อาจมีจังหวะของการสะดุดหยุดดำเนินการไปบ้าง แต่คณะละครกึ่งสมัครเล่นที่ถูกเรียกว่า “คณะละครผอม” โดยเจตนา นาควัชระ กลับถือกำเนิดและเติบโตอย่างงดงาม ศิลปินสมัครเล่นเหล่านี้ต่างลงมือทำละครเวทีด้วยใจรักจึงสมัครเข้ามาเล่น แม้จะไม่มีที่ให้ซ้อมละคร ไม่มีโรงละครขนาดใหญ่ให้จัดแสดงเพราะขาดแคลนทุนทรัพย์ แต่พวกเขาก็ยังคงมุ่งมั่นในการสร้างสรรค์ละครเวทีรูปแบบที่หลากหลายสู่สังคม พร้อมกับการต้อนรับและการเรียนรู้ของผู้ชมที่เพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง

พัฒนาการการวิจารณ์ศิลปะการละคร

การวิจารณ์ศิลปะการละครในประเทศไทยเริ่มปรากฏอย่างเด่นชัดในรูปแบบลายลักษณ์ในช่วงที่สื่อสิ่งพิมพ์เป็นที่แพร่หลายในประเทศไทย และเป็นเครื่องมือสำคัญในการสื่อสารความคิดของปัญญาชนในสังคม ใน พ.ศ.2500 – 2519 เป็นช่วงการกลับมาของละครเวทีไทยผ่านสถาบันการศึกษา ผลงานละครเวทีเรื่อง *อวสานของเซลล์แมน*(Death of a Salesman) ของ Arthur Miller โดยคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้นำมาจัดแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2514 ซึ่งถือเป็นการจุดประกายละครเวทีในช่วงเวลานั้นให้กับกลุ่มละครต่างๆ รวมถึงการวิจารณ์ศิลปะการละครในสื่อสิ่งพิมพ์

ม.ร.ว คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เขียนวิจารณ์บทละครเรื่อง *อวสานเซลส์แมน* ลงในคอลัมน์ “สยามรัฐหน้าห้า” วันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2514 หลังจากได้ชมการแสดงละครเวทีเรื่องนี้ อย่างน่าสนใจว่า

> “...ละครเรื่องนี้เป็นละครที่ฝรั่งเรียกว่า Tragedy คือละครซึ่งแสดงออกและทำให้ผู้ดูตั้งอยู่ในอารมณ์ทุกข์แต่อารมณ์เดียว แต่ความทุกข์ ในเรื่องละครนี้ไม่เป็นความทุกข์อันเป็นสากล เป็นเพียงความทุกข์ของคนอเมริกันในสังคมอเมริกันเท่านั้น... สังคมอเมริกันนั้น แตกต่างกับสังคมอื่นเพราะถือหลักความเสมอภาคโดยสิ้นเชิง...สรุปแล้ว ละครเรื่องนี้เป็นเรื่องที่แตกต่างห่างไกลกับสังคมไทยและชีวิตของคนไทยอย่างมากมายเหลือเกิน จนเกือบจะเรียกได้ว่าไม่มีทางที่จะเอื้อมถึงกันได้”

แม้ว่า ม.ร.ว คึกฤทธิ์ ปราโมช จะเห็นว่าละครเรื่อง*อวสานเซลส์แมน*มีความห่างไกลจากชีวิตและทัศนคติของคนไทยโดยสิ้นเชิง แต่สุดท้ายในบทความดังกล่าวก็ได้กล่าวชื่นชมอาจารย์มัทนีว่ามีความกล้าหาญและกล้าเสี่ยงนำเสนอบทละครดังกล่าวมาจัดแสดง และละครสามารถ “สะกดให้คนดูในหอประชุมเล็กนั่งนิ่ง

ด้วยความสนใจ และด้วยความรู้สึกว่าได้เข้าร่วมอยู่ในอารมณ์ทุกข์อันเดียวกันนั้นเป็นเวลาร่วมสามชั่วโมง" จึงถือว่าละครเรื่องนี้ของอาจารย์มัทนีเกิดผลสำเร็จโดยสมบูรณ์ เป็นความสำเร็จซึ่งไม่น่าจะเป็นไปได้ จึงมีค่ามากกว่าความสำเร็จอย่างธรรมดาอย่างหาประมาณมิได้

การวิจารณ์เรื่อง*อวสานเซลส์แมน*ของม.ร.ว คึกฤทธิ์ ปราโมช ดูเหมือนจะสวนทางกับปฏิกิริยาของผู้ชมในช่วงเวลานั้น เนื่องจากละครเวทีเรื่องดังกล่าวถือได้ว่าเป็นละครเวทีตะวันตกที่สร้างแรงบันดาลใจให้แก่นักศึกษาปัญญาชนในขณะนั้นให้หันมาสนใจศิลปะการแสดงและสนใจในประเด็นทางสังคมมากยิ่งขึ้น

หลังเหตุการณ์ตุลา2516 อาจารย์มัทนี รัตนิน จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้ทำละครที่เกี่ยวข้องกับการเมืองอีกครั้งในช่วงกรกฎาคม พ.ศ.2519 ละครเวทีเรื่อง *อันตราคนี*ดัดแปลงจากเรื่อง Antigone ของชอง อานุยซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับความขัดแย้งทางการเมือง ตัวละครเอกคืออันตราคนีเด็กสาวที่มีเสรีภาพทางความคิดได้ต่อสู้กับผู้มีอำนาจด้วยอุดมการณ์เพื่อความถูกต้อง ละครถูกจัดแสดงเพื่อสะท้อนภาพการเมืองในขณะนั้นที่กำลังวุ่นวายระหว่างฝ่ายขวา คือ ทหาร กับฝ่ายซ้าย คือขบวนการต่อต้านของนักศึกษา ซึ่งละครเรื่องดังกล่าวได้สร้างปรากฏการณ์การวิจารณ์ซ้อนวิจารณ์ที่น่าสนใจในช่วงเวลานั้นอีกด้วย

หลังการจัดแสดงละครเรื่อง*อันตราคนี*จบลง ได้เกิดปรากฏการณ์การวิจารณ์โต้ตอบกันไปมา โดยเริ่มจากบทความเรื่อง "ละครพันทาง อันตราคนี ผู้มาหลังกาลเวลา" ของ รัศมี เผ่าเหลืองทอง ในนิตยสารจตุรัส ปีที่ 2 ฉบับที่ 55 (2519) ซึ่งบทความดังกล่าวโจมตีความคิดทางการเมืองที่สื่อสารผ่านละครของผู้จัดที่ให้น้ำหนักสนับสนุนฝ่ายขวา และนำเสนอความอ่อนด้อยทางความคิดของฝ่ายซ้าย ดังที่ปรากฏในบทความว่า

> *"อันตราคนี นอกจากจะเป็นสัญลักษณ์ของการหลับหูหลับตาทำตาม "อุดมการณ์" ชนิดหัวชนฝาแล้ว ยังเปิดโอกาสให้คีรีธรผู้ลุงรำพึงออกมาอย่างเข้ากับสภาพของเมืองไทย ตามความคิดของคณะผู้จัดแสดงว่า "นี่คงเป็นเด็กหนุ่มสาวที่ถูกพวกนักการเมือง นักวิชาการ มันปั่นหัวใช้เป็นเครื่องมือ ไอ้พวกนี้มันคอยกอบโกยผลประโยชน์เวลาที่บ้านเมืองวุ่นวายใช้เด็กบังหน้าเป็นเครื่องมือให้มาก่อกวน ถ้าเราปราบก็ต้องนองเลือด เราก็ถูกด่าเป็นทรราช"*

ส่งผลให้ในเวลาไร่เรี่ยกัน มัทนี รัตนินได้เขียนเป็นจดหมายตอบโต้บทความของรัศมีด้วยบทความเรื่อง "เนื่องมาจาก 'อันตราคนี' "ผ่าน**นิตยสารจัตุรัส** ปีเดียวกัน ฉบับที่ 57 (10 สิงหาคม 2519) ซึ่งมีเนื้อหาตอบโต้ข้อวิจารณ์ต่างๆของรัศมี อาทิ

> *"ในเรื่องนี้ความหมายของการแสดง"อันตราคนี"ก็คือการกระตุ้นให้คนไทยได้คิดปัญหาต่างๆ กันบ้าง โดยไม่ได้อาสาจะให้คำตอบที่ดีอะไร แต่ทิ้งให้คนดูคิด ส่วนด้านการละครก็ได้เอ่ยถึงกิจกรรมด้านนี้ว่ากำลังขยายตัวไปมาก ซึ่งเป็นที่น่ายินดี แต่ละครที่ดีมีศิลปะนั้น น่าจะคำนึงถึงศิลปะมากกว่าความคิดทางการเมือง ที่พยายามยัดเยียดให้คนดูโดยอาศัยละครเป็นสื่อ "*

ต่อมา สุรชัย เครือประดับ ได้เขียนจดหมายโต้ตอบมัทนี รัตนิน ในลักษณะของบุคคลที่ 3ด้วยบทความชื่อ “จดหมาย อันตราคนียังไม่จบ” ในนิตยสาร**จัตุรัส** ปีเดียวกันฉบับที่ 60 (วันที่ 30 สิงหาคม 2519)หน้า 3-4โดยมีเนื้อความไม่เห็นด้วยกับการตอบโต้ของมัทนี

“อย่างไรก็ตามขึ้นชื่อว่าการละคร เมื่อนำออกสื่อสารกับมวลชนทั้งผู้บริหารและผู้แสดง ก็ควรจะทำใจคอให้กว้างขวาง พร้อมที่จะรับทั้งคำติและคำชม ถ้ามัวแต่คิดว่าเขาติเพราะเขาไม่ชอบเรา หรือเพราะเขาคนละสีคนละกลิ่นกับเรา... ก็ควรจะทำละครประเภทปิดประตูเล่นกันเอง ดูกันเองและชมกันเองไปพลางๆ ก่อน เพราะในโลกส่วนบุคคลที่มืดสนิทเช่นนั้น คณะละครย่อมมีโอกาสพองลมลอยฟ่องอยู่บนวิมานเมฆได้อย่างสุดภาคภูมิ จนกระทั่งเมื่อใดลูกโป่งพองลมจนสุดขั้ว เราจึงค่อยมาพบกันบนจุดแห่งความแหลกสลาย...”

การปรากฏขึ้นของบทความวิจารณ์ละครเรื่องอันตราคนี นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของวงการละครเวทีไทยและวงการวิจารณ์ละครเวทีแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึงปฏิกิริยาความขัดแย้งทางความคิดด้านการเมืองของสังคมไทยในช่วงเวลานั้นได้เป็นอย่างดี

ภายหลังเหตุการณ์ทางการเมือง พ.ศ. 2516-2519รัฐบาลมีการจำกัดสิทธิเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็น ควบคุมเสรีภาพสื่อมวลชน สั่งปิดหนังสือพิมพ์ ซึ่งในระยะเวลา 1 ปี มีคำสั่งปิดหนังสือพิมพ์ถึง 22 ครั้ง ส่งผลให้ละครเวทีเองก็เสื่อมสลายหายไปในช่วงเวลานี้ ต่อมาสมัยรัฐบาลพล.อ.เปรม ติณสูลานนท์ มีนโยบายใช้การเมืองนำการทหาร สนับสนุนประชาธิปไตย มีการประกาศใช้ “นโยบาย 66/23”ใน พ.ศ. 2523 ส่งผลให้นักศึกษาและประชาชนที่หนีเข้าป่าที่กลับใจออกจากป่าในทางการละครส่งผลให้กลุ่มละครกลุ่มเล็กๆ หลายกลุ่มเริ่มเคลื่อนไหวทำกิจกรรมช่วงเวลานี้ถือเป็นช่วงพัฒนาของวงการวิจารณ์ละครในประเทศไทยที่เริ่มมีความคึกคักเนื่องจากมีจำนวนละครเวทีที่มีความหลากหลายในการจัดแสดง

ในช่วงหมุดหมายที่ 3 หลังวิกฤติการต้มยำกุ้ง บทวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์ยุคนี้มีความเข้มข้นขึ้นกว่าทศวรรษก่อน เกิดคอลัมน์วิจารณ์ประจำในหนังสือพิมพ์กรุงเทพฯธุรกิจ, สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์, มติชนสุดสัปดาห์ และเนชั่นสุดสัปดาห์ฯลฯ

ต่อมาเมื่อเข้าสู่ยุคอินเทอร์เน็ตการวิจารณ์ไม่ได้จำกัดอยู่เพียงในหน้าหนังสือพิมพ์ วารสารหรือนิตยสารอีกต่อไป การปรากฏตัวของเวบไซด์ pantip.com เป็นเหมือนจุดเชื่อมโยงให้ผู้ชมได้มีเวทีในการนำเสนอความคิดเห็นของตนเองต่อละครเวทีที่ได้ไปชมมา สมาชิกเวบดังกล่าวใช้นามแฝงปิดบังตัวตนที่แท้จริง ยิ่งส่งเสริมให้เกิดการวิจารณ์ละครเวทีอย่างกว้างขวาง ในช่วงแรกถือได้ว่าสื่ออินเทอร์เน็ตได้เปลี่ยนโฉมหน้าของการวิจารณ์ละครไปอย่างมาก ผู้ชมสามารถเข้าไปแสดงความคิดเห็นต่อบทวิจารณ์อย่างเสรี มีการโต้ตอบกันไปมาระหว่างสมาชิกอย่างดุเดือด มีการใช้การตั้งกระทู้เพื่อการประชาสัมพันธ์ละครเวที การจัด “หน้าม้า” มาชื่นชมละครเวทีบางเรื่อง หรือการปั่นกระทู้เพื่อให้เกิดกระแสการวิพากษ์วิจารณ์จนนำไปสู่การตัดสินใจชมหรือไม่ชมละครบางเรื่อง รวมถึงการออกมาปกป้องละครเวทีหรือนักแสดงที่ตนรัก เป็นต้น

ในโครงการวิจัย "การวิจารณ์ศิลปะ: รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมลายลักษณ์กับวัฒนธรรมเสมือนจริง" (ปาริชาติ และคณะ, 2555) ได้ชี้ให้เห็นว่า ในห้วงเวลาที่การสื่อสารและเทคโนโลยีเริ่มเข้ามามีบทบาทต่อชีวิตประจำวันของคนในสังคม การวิจารณ์ลายลักษณ์ที่ตีพิมพ์ตามวารสารหรือหนังสือก็ต้องปรับตัวให้เข้าการเปลี่ยนแปลงนี้ กล่าวคือ การวิจารณ์บนสื่อสังคมออนไลน์เริ่มเป็นพื้นที่ใหม่ที่นักวิจารณ์ทั้งมืออาชีพและมือสมัครเล่นให้ความสนใจ เนื่องจากเป็นพื้นที่สาธารณะ เข้าถึงได้ง่าย และผู้เขียนวิจารณ์มีอิสระสูงกว่าทั้งในแง่ของรูปแบบและเนื้อหาการเขียน นักวิจารณ์หน้าใหม่จึงค่อนข้างให้ความสนใจกับการเขียนวิจารณ์ผ่านแพลตฟอร์มนี้ ในขณะที่*สื่อสิ่งพิมพ์ลายลักษณ์ค่อนข้างนิ่ง ล้วนแต่เป็นหัวเก่าไม่พบหัวใหม่* (ปาริชาติ และคณะ, 2555 : 14) แต่ก็ไม่นับว่าเป็นการสูญเสียพื้นที่การวิจารณ์ เพราะพื้นที่เก่ายังอยู่ควบคู่ไปกับพื้นที่แบบใหม่ ซึ่งนักวิจารณ์ที่มีพื้นที่ลายลักษณ์ก็ขยับขยายไปสร้างพื้นที่ในโลกออนไลน์เช่นกัน นอกจากนั้นยังแสดงให้เห็นอีกว่าบทวิจารณ์ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการละครเป็นงานที่ค่อนข้างเฉพาะกลุ่ม แม้เมื่อมีโลกเสมือนแล้ว แต่ผู้วิจารณ์ก็ยังเป็นกลุ่มคนที่สนใจละครเวทีเป็นทุนเดิม

สิ่งที่น่าสังเกตคือนอกจากพื้นที่ใหม่นี้จะเป็นเวทีให้ผู้วิจารณ์แล้ว ยังเป็นช่องทางเพื่อประชาสัมพันธ์ผลงานให้กับผู้สร้าง รวมทั้งเป็นแหล่งโฆษณาให้กับกลุ่มนายทุนด้วย ทำให้ได้เห็นว่าไม่ใช่แค่กลุ่มละครเชิงพาณิชย์เท่านั้นที่สามารถประชาสัมพันธ์ได้ด้วยทุนจำนวนมาก กลุ่มละครอิสระอื่น ๆ หรือกลุ่มละครผอมก็สามารถประชาสัมพันธ์ผลงานของตัวเองได้เช่นกัน ทำให้ศิลปะการละครขยายขอบเขตการรับรู้ไปในวงกว้างมากขึ้น ซึ่งสถานการณ์นี้ไม่อาจปฏิเสธได้ว่ามีส่วนต่อการกระตุ้นให้ผู้ที่สนใจศิลปะการละครเข้าร่วมชมละครเวทีมากขึ้น พร้อมกับปรากฏการณ์ที่ผู้ชมวิจารณ์โต้ตอบกันเกี่ยวกับละครเวที ซึ่งปาริชาติและคณะได้แสดงให้เห็นผ่านกรณีของละครเวทีเรื่อง *สี่แผ่นดิน เดอะมิวสิคัล*[*]

กระนั้นก็ดีพื้นที่โลกเสมือนอันเป็นพื้นที่ของคนรุ่นใหม่ที่มีเทคโนโลยีเป็นเครื่องมือ ก็ยังมีช่องโหว่ให้พิจารณาต่อไปอีก คือ เนื่องจากพื้นที่ออนไลน์เป็นพื้นที่สาธารณะที่ทุกคนสามารถเข้าถึงได้ การวิจารณ์ การประชาสัมพันธ์ หรือการพูดถึงศิลปะการละครจึงมาจากผู้คนที่แตกต่างหลากหลาย ข้อเขียนต่าง ๆ ที่ปรากฏจึงมีคุณภาพที่แตกต่างหลากหลายเช่นกัน

ต่อมา ปี พ.ศ. 2554 เกิดการรวมตัวกันของนักวิจารณ์ศิลปะการแสดงจัดตั้งเป็นชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดงInternational Association of Theatre Critics Thailand Centre (IATC-TC) ผลิตผลงานการเขียนวิจารณ์ศิลปะการแสดงตีพิมพ์ในสื่อสิ่งพิมพ์ในประเทศไทย และตั้งแต่ต้นปี 2555 ก็ได้เป็นกรรมการตัดสินรางวัลละครเวทีสาขาต่างๆ ในเทศกาลละครกรุงเทพฯ ครั้งที่ 10 หลังจากนั้นก็ได้สมัครเข้าเป็นสมาชิกของ International Association of Theatre Critics (IATC) เครือข่ายนักวิจารณ์ศิลปะการแสดงที่ใหญ่ที่สุดในโลกและมีประวัติความเป็นมายาวนานกว่า 85 ปี (www.aict-iatc.org) และในการประชุมใหญ่ประจำปีของ IATC ณ ประเทศโปแลนด์ เมื่อเดือนมีนาคม 2555 ชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดง ก็ได้รับการตอบรับเข้า

---

[*]อ่านเพิ่มเติมได้ใน *รายงานผลการวิจัยฉบับสมบูรณ์ โครงการวิจัย "การวิจารณ์ศิลปะ: รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมลายลักษณ์กับวัฒนธรรมเสมือนจริง."*

เป็นสมาชิกอย่างเป็นทางการ ซึ่งเป็นประเทศแรกในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (www.aict-iatc.org/aict-6b.html) และเป็นประเทศที่ 7 ในทวีปเอเชีย ต่อจากจีน ไต้หวัน อินเดีย อิหร่าน ญี่ปุ่น และเกาหลีใต้

วัตถุประสงค์ของชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดงมุ่งส่งเสริมพัฒนาการละครเวที และนาฏศิลป์ร่วมสมัยของประเทศไทยสร้างเสริมวัฒนธรรมการวิจารณ์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการส่งเสริมการปกครองในระบบประชาธิปไตย และเพื่อสร้างเสริมความสัมพันธ์อันดีระหว่างศิลปินละครเวทีและนาฏศิลป์ร่วมสมัย ผู้ชม ผู้สนับสนุนศิลปะ สื่อมวลชน และนักวิจารณ์

ความเป็นมาของชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดงจากการสัมภาษณ์ปวิตร มหาสารินันทน์ พบว่าในการเข้าร่วมเป็นสมาชิกของ International Association of Theatre Critics (IATC) องค์กรนานาชาติด้านการวิจารณ์นั้นสามารถเข้าร่วมในฐานะปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลก็ได้ โดยมีค่าธรรมเนียมในการเข้าร่วมเป็นสมาชิก ขณะที่สมาชิกในฐานะกลุ่มบุคคล (National Section) ต้องมีสมาชิกอย่างน้อย 10 คน โดยการเข้าเป็นสมาชิกแบบกลุ่มบุคคล(National section) จะมีสิทธิออกเสียงในการประชุม World Congress ทุก 2 ปี

สมาชิกของชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดงจำนวน 10 คน ประกอบด้วย กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิณ ประธานกิตติมศักดิ์ (นักวิจารณ์ละครเวที และภาพยนตร์ ในนิตยสารสีสัน)ปวิตร มหาสารินันทน์ ประธานชมรมฯ (นักวิจารณ์ละครเวที ใน The Nation และอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)อมิธา อัมระนันทน์ รองประธานชมรมฯ (นักวิจารณ์ละครเวที ใน Bangkok Post) ณัฐพัชญ์ วงษ์เหรียญทอง เลขานุการชมรมฯ (นักวิจารณ์ละครเวทีใน เวบไซด์ Bark n'Bite) ร่วมด้วยสมาชิกอีก 6 คน ได้แก่ อภิรักษ์ ชัยปัญหา(นักวิจารณ์ละครเวที นิตยสาร Madame Figaro และอาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา) จัสมิน มานิกา เบเกอร์ (นักวิจารณ์ละครเวที ใน The Nation) คันฉัตร รังสีกาญจน์ส่อง (นักวิจารณ์ นิตยสาร Bioscope และอาจารย์พิเศษด้านภาพยนตร์) อลงกต ใหม่ด้วง (นักวิจารณ์ นิตยสาร Filmax) วชิรกรณ์ อาจคุ้มวงษ์ (นักวิจารณ์อิสระและอาจารย์พิเศษด้านการวิจารณ์มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ) และ ก้าวหน้า พงศ์พิพัฒน์ (นักวิจารณ์นิตยสาร Bangkok Post) นอกจากการเป็นกรรมการตัดสินละครเวทีให้แก่เทศกาลละครกรุงเทพฯ (BTF) แล้ว เมื่อวันอังคารที่ 5 กุมภาพันธ์ 2556 ชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดง ร่วมกับ สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร และ Arrow University ได้จัดงานมอบรางวัลละครเวทีและนาฏศิลป์ร่วมสมัย ประจำปี 2555 (IATC Thailand Awards 2012) ขึ้นที่ห้องอเนกประสงค์ชั้น 1 หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร โดยได้มีการแจกสรรนิพนธ์รวมบทวิจารณ์ที่เขียนถึงละครเวทีและนาฏศิลป์ร่วมสมัยเรื่องต่างๆ ทั้งละครโรงเล็ก โรงกลาง โรงใหญ่ ที่เข้ารอบสุดท้ายในการพิจารณาชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดงให้แก่ผู้เข้าร่วมงาน และในปีต่อมา ได้เปลี่ยนชื่อเป็นIATC Thailand Dance and Theatre Review 2013 โดยได้เพิ่มการแสดงทัศนะเชิงวิจารณ์ต่อภาพรวมของละครเวทีและนาฏศิลป์ร่วมสมัยของไทยไปด้วย เพื่อส่งเสริมพัฒนาการละครเวทีและสร้างเสริมวัฒนธรรมการวิจารณ์ให้มากขึ้นโดยการทำหน้าที่วิจารณ์ละครเวทีในสื่อสิ่งพิมพ์ รวมทั้งริเริ่มพิจารณามอบรางวัล IATC Thailand Dance and Theatre Review ให้แก่ละครเวทีที่จัดแสดงในรอบปีนั้นๆ

หลังวิกฤติการณ์ต้มยำกุ้งการวิจารณ์ลายลักษณ์ยังคงมีความเข้มข้นทั้งที่ปรากฏเป็นบทวิจารณ์ในหนังสือพิมพ์ เช่น กรุงเทพฯธุรกิจ, สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์, มติชนสุดสัปดาห์ และเนชั่นสุดสัปดาห์ฯลฯและการวิจารณ์ที่เริ่มปรากฏในสังคมออนไลน์ การปรากฏตัวของเวปไซด์ pantip.com เป็นเหมือนจุดเชื่อมโยงให้ผู้ชมได้มีเวทีในการนำเสนอความคิดเห็นของตนเองต่อละครเวทีที่ได้ไปชมมา เกิดการวิจารณ์ละครเวทีอย่างกว้างขวาง ในช่วงแรกถือได้ว่าสื่ออินเทอร์เน็ตได้เปลี่ยนโฉมหน้าของการวิจารณ์ละครไปอย่างมาก การที่ผู้ชมสามารถแสดงความคิดเห็นอย่างเสรี มีการวิจารณ์โต้ตอบกันไปมารวมถึงมีการตั้งกระทู้เพื่อการประชาสัมพันธ์ละครเวที

ในช่วงเวลาดังกล่าวศิลปินบางส่วนไม่ชอบถูกวิจารณ์ บางคนดูแคลนงานวิจารณ์ ประกอบกับสังคมของศิลปินสาขาการละครและนักวิจารณ์มักอยู่ในแวดวงเดียวกัน ดังนั้นแม้บทวิจารณ์ในช่วงนี้จะมีความเข้มข้นแต่ก็พัฒนาไปอย่างเชื่องช้า เนื่องจากหลายครั้งการแสดงความคิดเห็นที่ไม่อาจแยกแยะผลงานออกจากตัวตนของผู้สร้างสรรค์งานจนนำไปสู่ความขัดแย้งในโลกอินเทอร์เน็ตอันเปราะบาง โดยเฉพาะหากการวิจารณ์ไม่ถูกใจแฟนคลับ จนก่อให้เกิดกระแสดราม่าการออกมาปกป้องศิลปินหรือผลงานของศิลปินโดยกลุ่มแฟนคลับส่งผลให้ในเวลาต่อมาจึงเกิดงานวิจารณ์ที่คาบเกี่ยวกับการรีวิวที่มุ่งนำเสนอ “แง่บวก” ของผลงานเพื่อเชิญชวนให้คนไปชมละครมากกว่าการวิจารณ์อย่างตรงไปตรงมา

ดังนั้นการเกิดขึ้นของชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดงInternational Association of Theatre Critics Thailand Centre (IATC-TC)และได้เข้าร่วมเป็นส่วนหนึ่งของเทศกาลละครกรุงเทพ ในการมอบรางวัลให้แก่ผลงานละครเวทีในแต่ละปี พร้อมการผลิตบทความวิจารณ์เพื่อสร้างความรู้กระตุ้นความสนใจของผู้ชม ก็มีส่วนทำให้ผู้ชมมีความเข้าใจในศิลปะการละครและการวิจารณ์มากขึ้น นอกจากนี้การที่ชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดงเข้าร่วมเป็นสมาชิกของ International Association of Theatre Critics (IATC) องค์กรนานาชาติด้านการวิจารณ์นั้นส่งผลให้ศิลปะการละครของไทยเป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังเป็นการพัฒนานักวิจารณ์ของไทยให้ผลิตผลงานเป็นที่ยอมรับในระดับนานาชาติ และส่งเสริมให้ศิลปินไทยมีโอกาสได้รับเชิญในเวทีระดับนานาชาติเพิ่มขึ้นอีกด้วย

บทที่ 3

การผสานระหว่างศิลปะไทยกับศิลปะตะวันตก

ขณะที่ช่วงหมุดหมายที่ 1 เป็นช่วงเวลาที่ศิลปะการละครมีการพัฒนาและผสมผสานระหว่างศิลปะไทยกับศิลปะตะวันตกอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นผลงานพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 รวมถึงรูปแบบละครร้องละครเพลงและละครปลุกใจที่ถูกพัฒนาขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวที่แสดงให้เห็นถึงอัจฉริยะภาพของศิลปินไทยที่มีการหลอมรวมระหว่างศิลปะไทยกับศิลปะตะวันตกได้อย่างดียิ่ง

ในช่วงหมุดหมายที่ 2 วงการละครเวทีไทยเป็นช่วงเวลาของการฟื้นตัวใหม่อีกครั้งหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 และการเกิดขึ้นของเทคโนโลยีวิทยุ โทรทัศน์และภาพยนตร์ ละครเวทีซบเซาจนหายไปจากวงการ การฟื้นคืนของละครเวทีไทยในช่วงนี้จึงเกิดจากการเปิดให้มีการเรียนการสอนละครเวทีแบบตะวันตกในมหาวิทยาลัยอย่างเป็นทางการ ผลงานการสร้างสรรค์ละครจากรั้วมหาวิทยาลัยในช่วงเวลาดังกล่าวเรียกได้ว่าใช้แนวทางตามแบบตะวันตกอย่างเต็มรูปแบบ เพราะแนวทางในการศึกษามุ่งเน้นให้รู้จักกับละครตามแบบสากล บทละครที่นำมาแสดงในช่วงเวลานั้นมีหลากหลายมากขึ้น มีการแปลและดัดแปลงบทละครที่มีชื่อเสียงจากยุโรป และอเมริกาเป็นส่วนมาก เช่น *คอยโกโด อวสานของเซลล์แมนอันตราคนี* เป็นต้น

ในช่วงระหว่าง พ.ศ.2514 – 2519 เป็นช่วงเวลาของละครเพื่อชีวิต/ละครเพื่อสังคม เกิดบทละครขึ้นมากมายจากฝีมือของนักศึกษา นักคิด นักเคลื่อนไหวทางการเมืองในยุคนั้น ถือเป็นยุคกำเนิด “บทละครเพื่อการอ่าน” ดังจะเห็นได้จากการมีบทละครสำหรับอ่านหลายเรื่องรวมเล่ม อยู่ในหนังสือรวมงานเขียนของนักเขียนบางคน และหลายเรื่องก็เป็นที่จดจำมาจนถึงทุกวันนี้ ที่ได้ทำเป็นละครจริงๆ เช่น *งานเลี้ยง* และ *ฉันเพียงแต่อยากออกไปข้างนอก* ของ วิทยากร เชียงกูล ที่เป็นส่วนหนึ่งในหนังสือรวมเล่มที่ชื่อว่าฉันจึงมาหาความหมาย

นอกจากนี้ในช่วง พ.ศ. 2516 -2519 สถาบันวัฒนธรรมเยอรมัน (เกอเธ่) ได้มีส่วนสำคัญในการสร้างความร่วมมือระหว่างตะวันตกและตะวันออกผ่านศิลปะการแสดง โดยดร. อันโทน เรเกนแบร์ก (Anton Regenberg) เป็นผู้อำนวยการสถาบันเกอเธ่ในขณะนั้นเห็นว่า “ ...ในเมื่อนักแสดงสมัครเล่นของไทยสนใจที่จะเล่นละครแบบใหม่ และสนใจที่จะนำละครตะวันตกมาแสดง ก็ควรที่จะได้มีโอกาสศึกษาวิธีการแสดงแผนใหม่อย่างลึกซึ้ง เพราะการที่ได้มีโอกาสเข้าใจวัฒนธรรมของต่างชาติได้อย่างถ่องแท้เสียก่อน จะเป็นการนำไปสู่การพัฒนาแนวทางศิลปะที่แปลกใหม่ขึ้นมาได้ โดยมิใช่เป็นการลอกแบบ หรือเลียนแบบ”(เจตนา นาควัชระ, 2524) จึงเป็นที่มาในการจัดการอบรมเชิงปฏิบัติการทางศิลปะการแสดงระหว่างวันที่ 15 ถึง 25 ตุลาคม 2517 ให้แก่นักแสดงสมัครเล่นและนักศึกษาในชมรมการละครของมหาวิทยาลัยเชียงใหม่และวิทยาลัยพายัพ โดยมี ดร. นอร์แบร์ท ไมเออร์ (Norbert Mayer) ผู้เชี่ยวชาญการละครจากมิวนิคเป็นวิทยากร กระบวนการที่ถูกนำมาใช้ในการอบรมเชิงปฏิบัติการคือเทคนิคการแสดงในแบบของเบรคชท์ ทั้งนี้นอร์แบร์ท ไมเออร์ มุ่งเน้นการ “ด้น” (improvisation) และการวิจัยเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ละคร จนเกิด

เป็นละครเรื่อง *ชนบทหมายเลข* 3 ที่ได้รับเสียงวิจารณ์จากหนังสือพิมพ์ประชาชาติว่า "*ชนบทหมายเลข* 3จึงไม่เพียงแต่จะประสบผลสำเร็จในด้านการให้ความบันเทิงเท่านั้น แต่ได้ประสบผลสำเร็จในด้านการปลูกความสำนึกทางการเมืองแบบประชาธิปไตยให้กับชาวบ้านได้อีกด้วย ดังนั้นเราจึงอาจถือได้ว่า ชนบทหมายเลข 3 เป็นละครเพื่อชีวิตและเพื่อประชาชนจริงๆ" (อ้างถึงใน เจตนา, 2524)

ความสำเร็จของการแสดงเรื่อง *ชนบทหมายเลข* 3 ส่งผลให้ใน พ.ศ. 2519 สถาบันเกอเธ่ได้สนับสนุนการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมเช่นนี้อีกจึงได้จัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการขึ้นเป็นครั้งที่ 2 ในครั้งนี้ ไมเออร์สนใจที่จะกลับมาร่วมสัมมนากับนักแสดงสมัครเล่นของไทยคือกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวของคำรณ โดยที่เขาได้ยกย่องความสามารถของกลุ่มนี้ไว้ 2 ประการ คือ ในประการแรก กลุ่มนี้มีประสบการณ์อยู่แล้วในเรื่องของ "การวิจัย" ซึ่งเขาหมายถึงการออกไปสัมผัสกับชีวิตจริงในสังคม แล้วนำมาแต่งเป็นละคร ประการที่สอง กลุ่มนี้มีความสามารถเป็นเยี่ยมในการ "ด้น" โดยเขาเสนอให้เล่นละครเรื่อง ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์ ของเบรคชท์ และในขณะเดียวกันให้กลุ่มนักแสดงช่วยกันสร้างละครฉากไทยขึ้นมาทาบกับต้นเรื่องของเบรคชท์จนนำไปสู่ละครเวทีเรื่อง *นี่แหละโลก*ซึ่งเป็นเรื่องที่เข้ากับบริบท (context) ของสังคมไทย นี่น่าจะนับว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการถ่ายทอดวัฒนธรรมตะวันตกมาสู่บริบทไทยได้เป็นอย่างดี

ในช่วงทศวรรษ 2520 บทละครที่นำมาจัดแสดงในช่วงนี้ส่วนใหญ่เป็นบทละครแปลและดัดแปลงมาจากบทละครตะวันตกเกือบทั้งสิ้น ในช่วงปลายทศวรรษ 2520ได้เกิดคณะละครหลายกลุ่ม และกลุ่มหนึ่งซึ่งถือได้ว่าเป็นคณะละครที่มีบทบาทสำคัญในเวลานั้นในด้านที่เรียกว่าเป็น "ละครปัญญาชน" นั่นคือ "คณะละครสองแปด" ในขณะที่ละครมณเฑียรทองเธียเตอร์ให้ความสำคัญกับการวางแผนการตลาดเพื่อสร้างความสนใจจากกลุ่มคนชมที่เป็นลูกค้าของโรงแรม คณะละครสองแปดที่เกิดขึ้นหลังจากนั้น 1 ปีกลับมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์ละครเวทีที่อยู่บนพื้นฐานศิลปะละครแบบตะวันตกอย่างเต็มรูปแบบ โดยมีจุดมุ่งหมายเพียงประการเดียวคือทำละครเวทีที่ได้มาตรฐานเพื่อคนไทยได้รู้จักละครเวทีแท้ๆ ที่มีความสมบูรณ์ด้านศิลปะและความคิด และด้วยพื้นการศึกษาด้านการละครตะวันตกมาโดยตรง และอุดมคติที่จะทำให้ศิลปะละครเวทีแบบตะวันตกอันเป็นต้นแบบของละครเวทีสมัยใหม่เป็นที่รู้จักในวงกว้าง บทละครที่สองแปดใช้ในการแสดงจึงนำมาจากต่างประเทศทั้งหมด โดยเริ่มต้นจาก *กาลิเลโอ* ในปีพ.ศ.2528 (ศิรินทร์พร, 2545: 27- 28)

หลังจากความสำเร็จของ*กาลิเลโอ*ชื่อของคณะละครสองแปดได้เป็นที่รู้จักในหมู่ผู้ชมละครเวที เป้าหมายของคณะ คือ "ผู้ที่จบมหาวิทยาลัยและใฝ่หาความบันเทิงที่มีความคิด" (ปนัดดา เลิศล้ำอำไพอ้างถึงในศิรินทร์พร, 2545) จากนั้นคณะละครสองแปดจึงได้ผลิตละครต่อเนื่องอีกหลายเรื่อง คือ ใน พ.ศ. 2529 "อยากให้ชีวิตนี้ไม่มีเธอ" จากบทประพันธ์เรื่อง Biography: A Game ของ มักซ์ฟริซ(Max Frisch) ละครเรื่องนี้คณะละครสองแปดได้กลุ่มไนท์สปอต(บริษัทผลิตเพลงและรายการโทรทัศน์ซึ่งในขณะนั้นหันมาสนใจการจัดแสดงละครเวที) มาดูแลในเรื่องการจัดการให้เนื่องจากในขณะนั้นไนท์สปอตได้ไปเช่าหอศิลป์ พีระศรี ซึ่งเป็นสถานที่หนึ่งที่คณะละครต่างๆ ใช้เป็นพื้นที่จัดแสดงละครในช่วงเวลานั้นไว้ในระยะยาว ใน พ.ศ. 2530 คณะละครสองแปดขึ้นถึงจุดสูงสุดจากการจัดแสดงละครเรื่อง *สู่ฝันอันยิ่งใหญ่* ละครเพลงเต็มรูปแบบที่นำมาจาก*เรื่อง* Man of La Mancha ที่โรงละครแห่งชาติ แต่หลังจากนั้นคณะละครสองแปดเริ่มมีอุปสรรคใน

การทำงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของการบริหารจัดการ โดยเมื่อจัดแสดงละครเรื่องที่ 4 คือ *ผู้มาเยือน* จากบทประพันธ์เรื่อง The Visit ที่หอประชุมเมืองไทยประกันชีวิตนั้น ปรากฏว่าไม่ประสบความสำเร็จเหมือนเรื่องที่ผ่านมา ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากการขาดบุคลากรด้านการจัดการทำให้วางแผนประชาสัมพันธ์ไม่เพียงพอ สถานที่จัดแสดงอยู่ไกลไม่เป็นที่รู้จัก (ศิรินทร์พร, 2545: 29)

สู่ฝันอันยิ่งใหญ่ เป็นละครเพลงที่คณะละครสองแปด แปลและเรียบเรียงมาจากละครเพลงเรื่อง The Man of La Mancha โดยคงตัวบทละครและบทเพลงไว้ตามต้นฉบับ ละครเรื่องนี้แสดงโดยไม่มีการพักครึ่งเวลา ความยาวประมาณ 2 ชั่วโมง 15 นาที เปิดการแสดงครั้งแรก ณ โรงละครแห่งชาติ ระหว่างวันที่ 28 สิงหาคม – 9 กันยายน 2530 รวม 17 รอบ

สู่ฝันอันยิ่งใหญ่ ว่าด้วยเรื่องราวของ มิเกล เด เซร์บานเตส (Miguel de Cervantes) กวีที่ถูกนำมาขังคุกใต้ดินพร้อมคนรับใช้เพื่อรอขึ้นศาลศาสนา บรรดานักโทษในคุกตั้งตนเป็นศาลเตี้ยขอไต่สวนความผิดของเขา เซร์บานเตสจึงขอสู้คดีด้วยการนำเสนอละครของเขาที่เป็นเรื่องราวของ *ดอน กีโฮเต้* (Don Quixote) อัศวิน แห่งลามันชา ผู้เดินทางผจญภัยไปเพื่อปราบอธรรมพร้อมผู้ติดตามชื่อ ซานโช (Sancho) ระหว่างทาง ดอน กีโฮเต้ ได้พบกับหญิงโรงเตี๊ยมชื่อ อัลดอนซ่า (Aldonza) ที่เขาเห็นว่าเธอคือ ดัลซิเนีย สตรีสูงศักดิ์ผู้ที่เขาขออุทิศชัยชนะแห่งการต่อสู้ให้ ท่ามกลางเสียงหัวเราะเยาะของทุกคนว่าเขาเป็นแค่คนบ้า ดอน กีโฮเต้ พิสูจน์ความมุ่งมั่น ของเขาด้วยการต่อสู้กับศัตรูผู้เลวร้ายครั้งแล้วครั้งเล่า จนอัลดอนซ่ายอมเชื่อว่าเธอคือ ดัลซิเนีย และพร้อมร่วมเดินทางไปในโลกแห่งความฝันอันยิ่งใหญ่ของ ดอน กีโฮเต้

สู่ฝันอันยิ่งใหญ่ ของคณะละครสองแปด ถือว่าเป็นละครเพลงเรื่องแรกๆ ของเมืองไทย ที่ได้รับการต้อนรับจากผู้ชมอย่างล้นหลาม และได้รับกล่าวถึงจากสื่อมวลชนทุกแขนง สร้างปรากฏการณ์การวิจารณ์อย่างมากมายเป็นละครเวทีที่ให้ทั้งสาระและความบันเทิง

ปณิธาน (ออนไลน์) ได้กล่าวถึง*สู่ฝันอันยิ่งใหญ่* ซึ่งตีพิมพ์ในคอลัมน์ "ตาดูหูฟัง" นสพ.สยามรัฐ-ฉบับวันอาทิตย์ (พ.ศ. 2530)ว่า

“ถ้าดอน กีโฮเต้ คือตัวแทนของผู้ที่มองชีวิตอย่างที่มันควรจะเป็น ไม่ใช่อย่างที่มันเป็นจริงๆ คณะละครสองแปดก็ได้พยายามทำสิ่งเดียวกันนั้นสำหรับวงการละครเมืองไทย อย่างน้อยที่สุด“สู่ฝันอันยิ่งใหญ่” คือประจักษ์พยานเหมือนกับท่อนสุดท้ายของเพลงก่อนไฟเวทีจะหรี่ดับลง “ด้วยความฝัน สู่ดวงดาวพราวพร่าง...ฟ้า” ในความพยายามที่จะทำละครเวทีอย่างที่มันควรจะเป็น ไม่ใช่อย่างที่มันเป็นอยู่บนเวทีละครหลายๆ เรื่องตามโรงแรมหรู คณะละครสองแปดได้นำใจฝันของคนดูบินสู่ฟ้าไม่ใช่ดำดิ่งลงไปท่ามกลางถ้อยคำด่าทอเกลื่อนกล่นเวทีอย่างที่ละครบางเรื่องทำอยู่ตอนนี้”

ขณะที่สนานจิตต์ บางสะพาน (2525) ได้แสดงความห่วงใยต่อการดำรงอยู่ของละครเวทีไทยโดยวิจารณ์การแสดงละครเวทีของสถาบันการศึกษาหลักของประเทศว่ามีความเป็นฝรั่งมากเกินไป เจตนา นาควัชระ (2530) ก็ตั้งคำถามคล้ายกันกับคณะละครสองแปดในการวิจารณ์ละครเรื่องสู่ฝันอันยิ่งใหญ่ ด้วยคำถามว่า “เราสร้างงานศิลปะในระดับนี้ด้วยตนเองไม่ได้จริงหรือ ศิลปินไทยผู้สร้างสรรค์ทั้งหลาย ท่านหายไปไหน

หมด" ดูเหมือนศิลปะการละครในช่วงเวลานี้ยังคงวนเวียนอยู่กับอิทธิพลศิลปะตะวันตกอย่างยากที่จะหาทางออก

ในปีเดียวกัน (2530) กลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยวได้นำเสนอละครเวทีเรื่อง "คือผู้อภิวัฒน์" ซึ่งไม่ได้เป็นการสร้างจากบทละครวรรณกรรมคลาสสิกตะวันตก แต่เป็นเรื่องของไทยที่นำเสนอในรูปแบบละครตะวันตกเนื่องจากคำรณ คุณะดิลก เป็นผู้สนใจในการทดลองรูปแบบทางการละครใหม่ ๆ ไปพร้อม ๆ กับเนื้อหาที่สะท้อนปัญหาสังคม การเมือง และ ปัญหาทางจริยธรรม และเป็นบุคคลสำคัญที่มีส่วนร่วมกับการนำละครเบรคชท์มาจัดแสดงในสังคมไทยตั้งแต่ยุคเริ่มแรกและสามารถนำเทคนิคการละครเบรคชท์มาสร้างสรรค์ผลงานใหม่ของตนเองได้อย่างโดดเด่น (ปริลักษณ์, 2544 : 7)อีกทั้งยังมีการใช้การละเล่นของไทยอย่างรีรีข้าวสาร มาแสดงและกำหนดความหมายว่าเป็นการหมุนเวียนเปลี่ยนกันเข้ามาบริหารประเทศของชนชั้นผู้นำของไทย ดังตัวอย่างในบทละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ดังนี้

รีรีข้าวสาร
สองทะนานข้าวเปลือก
เลือกร้อยใบลาน
คดข้าวใส่จาน
เก็บเบี้ยใต้ถุนร้าน
คอยระวังคนข้างหลังไว้
- นายกรัฐมนตรีคนที่ 26 จอมพล ป.พิบูลสงคราม
- นายกรัฐมนตรีคนที่ 28 พลโทถนอม กิตติขจร
- นายกรัฐมนตรีคนที่ 29 จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์
- นายกรัฐมนตรีคนที่ 30 พลเอก ถนอม กิตติขจร
- นายกรัฐมนตรีคนที่ 31 จอมพล ถนอม กิตติขจร
- นายกรัฐมนตรีคนที่ 32 จอมพล ถนอม กิตติขจร
ทุกคน : ออกไป ๆ ๆ ๆ

(คือผู้อภิวัฒน์, 59 -61)

บทละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ได้กำหนดไว้แต่แรกแล้วว่าให้เป็นละครเอพิค และเป็นชีวประวัติของรัฐบุรุษอาวุโส ด้วยเหตุผลที่ว่า "Epic Theatre เป็นละครที่ไม่เน้นการเร้าอารมณ์ แต่มุ่งให้เกิดความหมายทางด้านของความคิดและสติปัญญาในขณะที่รับชม" (คือผู้อภิวัฒน์2475, 2542 : 81)ทั้งนี้ คำรณ คุณะดิลก (อ้างใน คือผู้อภิวัฒน์2475, 2542 : 81-82) ได้กล่าวถึงเหตุผลที่เลือกใช้รูปแบบละครเอพิคว่า "ละครก็เป็นอิลลูชั่น (illusion) หรือภาพหลอนชั้นหนึ่งแล้ว ถ้าไม่ระวังก็จะสร้างภาพหลอน 2 ชั้น ให้คนดูปวดหัวได้" กล่าวคือละครแบบเอพิคนั้นทำให้เกิดภาพลวงเพียงชั้นเดียว ต่างจากละครในแนวสมจริงที่มีการสร้างภาพลวง

ถึงสองชั้น ซึ่งตามทัศนะของคำรณเห็นว่า ลักษณะเช่นนั้นอาจทำให้ผู้ชมใช้แต่อารมณ์มากกว่าการใช้สติปัญญาใคร่ครวญ

อภิรักษ์ (2553) กล่าวถึงบทละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์*ว่า ผู้เขียนนำข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่คัดสรรแล้วมาจัดเรียงกันเป็นฉากสั้นๆ ซ้อนทับกันอยู่ในลักษณะคล้ายละครเชิงสารคดี (Documentary Theatre) แล้วเปิดช่องว่างให้ผู้ชมตีความ (interpretation) ข้อมูลต่างๆ ด้วยตนเอง อย่างไรก็ตามผู้เขียนได้กำหนดสารที่ต้องการสื่อไปแล้วในระหว่างการเล่าเรื่อง บทละครได้ยืมฉากสำคัญของวรรณกรรมไทยร่วมสมัย 2 เรื่อง มาตัดสลับกับเหตุการณ์ของนายปรีดี พนมยงค์ด้วย นั่นคือ นวนิยายเรื่อง *ปีศาจ* ของเสนีย์ เสาวพงศ์และ *สี่แผ่นดิน* ของ พลตรี ม.ร.ว คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่งเป็นตัวแทนของวรรณกรรมที่มีแนวคิดทางสังคมและการเมืองคนละด้านอย่างชัดเจน เรื่องแรกนั้นมีการเสนอความคิดอย่างนักคิดหัวก้าวหน้า ในขณะที่เรื่องหลังเป็นการเสนอแนวคิดเชิงอนุรักษ์นิยม ผู้ประพันธ์ยังใช้สิทธิ์ของตนในการกำหนดให้ตัวละครแม่พลอย จาก สี่แผ่นดิน ตั้งคำถามไปยังพลตรี ม.ร.ว คึกฤทธิ์ ปราโมช ผู้สร้างตนเองขึ้นมาด้วย ดังปรากฏในบทละครตอนที่ว่า

พลอย : คุณชาย คุณหลวงจะให้ฉันทำยังไง อ้น อั้น ทำไมต้องทะเลาะเบาะแว้งกันด้วย อ๊อดลูกช่วยพี่เขาหน่อยไม่ได้หรือ คุณชายฉันไม่เข้าใจเลย

ปรีดี: แม่พลอย ทุกสิ่งทุกอย่างในโลกย่อมเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา ไม่มีใครสามารถหยุดยั้งมันได้หรอก ถ้าหากฉันไม่ทำการเปลี่ยนแปลงการปกครองในวันนี้ ในวันข้างหน้าก็ต้องมีคนทำ

พลอย: คุณชายคึกฤทธิ์สร้างฉันขึ้นมา แล้วจะให้ฉันทนอยู่ได้อย่างไรใต้อำนาจของพวกจาบจ้วงราชวงศ์

คึกฤทธิ์:แม่พลอย แม่พลอยเชื่อฉันสิ ฉันจะไม่ยอมให้ไอ้มนุษย์พวกนี้ มีความจำเริญขึ้นในแผ่นดินหรอก แล้วแม่พลอยคอยดูต่อไปก็แล้วกัน

(คือผู้อภิวัฒน์, 2542 : 53)

ด้านเนื้อหาของละครเริ่มตั้งแต่นายปรีดีเดินทางไปศึกษาที่ประเทศฝรั่งเศส ระหว่าง พ.ศ. 2463-2470 เป็นต้นมา จนกระทั่งวันที่ถึงแก่อสัญกรรมเมื่อ 2 พฤษภาคม พ.ศ. 2526 การแสดงครอบคลุมประวัติชีวิตของปรีดีและประวัติศาสตร์การเมืองไทยในช่วงหัวเลี้ยวสำคัญไว้ได้แทบทั้งหมด ตั้งแต่การอภิวัฒน์พ.ศ. 2475 การรัฐประหารครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2476 กบฏบวรเดช ขบวนการเสรีไทย เรื่อยมาจนถึงเหตุการณ์เดือนตุลาคม 2516 และ 2519 โดยไม่ได้กล่าวในทุกรายละเอียดของเหตุการณ์ แกนหลักของเรื่องอยู่ที่บทบาทของปรีดีที่มีในเหตุการณ์บ้านเมืองต่างๆที่สำคัญเหล่านั้น สภาพแวดล้อมทางสังคมเด่นๆ ในแต่ละช่วงของเหตุการณ์ และผลของการกระทำต่างๆ ที่เกิดกับปรีดีในตลอดชั่วอายุขัยของท่าน อันเป็นการเปิดมิติความรับรู้ให้แก่ผู้ชมถึงความสำคัญและคุณูปการมากมายที่ปรีดีมีต่อสังคมไทย

คำรณคุณะดิลกผู้อำนวยการผู้ก่อตั้งคณะและผู้กำกับละครเรื่องนี้ให้เหตุผลในการสร้างละครเรื่องนี้ว่า "พระจันทร์เสี้ยวเกิดมาในยุคเดือนตุลาจึงต้องการถ่ายทอดเรื่องราวการทำละครเพื่อสื่อสารในช่วงเวลาที่เกิดความเปลี่ยนแปลงทางสังคมให้กับพระจันทร์เสี้ยวรุ่นใหม่ได้รับรู้" (ศิรินทร์พร, 2545 : 134)

นอกจากนี้บทละครเวทีเรื่องนี้ยังได้รับการตีพิมพ์เป็นหนังสือถึง 3 ครั้ง (พิมพ์ครั้งแรก 1 พฤศจิกายน 2530 และพิมพ์ครั้งที่สาม เพิ่มภาคผนวก พฤศจิกายน 2542)*คือผู้อภิวัฒน์*จึงเป็นเสมือนหมุดหมายสำคัญให้กับวงการละครเวทีไทยที่แสดงให้เห็นถึงศักยภาพของศิลปินไทยในการรับอิทธิพลละครตะวันตกมาประยุกต์เข้ากับความเป็นไทยได้อย่างสมบูรณ์ ดังที่เจตนา นาควัชระ (2530) ได้วิเคราะห์ไว้ล่วงหน้ามากว่า 30 ปีว่า "ละครเรื่อง *คือผู้อภิวัฒน์* ซึ่งสภานักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นผู้จัดแสดง และคำรณ คุณะดิลก เป็นผู้เขียนบทและกำกับการแสดง อาจจะจัดได้ว่าเป็นแสงสว่างนำทางให้แก่ละครเวทีร่วมสมัยของไทย"

ผลพวงความสำเร็จของ *คือผู้อภิวัฒน์* ที่สามารถนำอิทธิพลละครตะวันตกมาประยุกต์เข้ากับความเป็นไทยได้อย่างสมบูรณ์ ส่งผลให้เกิดผลงานละครเวทีที่ผสมผสานระหว่างความเป็นไทยและความเป็นตะวันตกที่น่าสนใจโดยเฉพาะคณะละครมะขามป้อม ที่ก่อกำเนิดขึ้นในปลายปี 2523 ทำงานกับ "กลุ่มประสานงานศาสนาเพื่อสังคม" (กศส.) โดยทำหน้าที่ผลิตสื่อการแสดงเพื่อเผยแพร่แนวคิดของ กศส. เช่น การรณรงค์เรื่องยาเสพติด ความรู้เรื่องสิทธิมนุษยชน เป็นต้น ต่อมาได้แยกตัวออกจาก กศส. กลุ่มละครมะขามป้อมจัดแสดงละครเร่ไปทั่วประเทศ โดยนำเอาสื่อพื้นบ้านมาผสมผสานกับรูปแบบละครตะวันตกเกิดเป็นละครที่แปลก แต่เรียบง่าย สนุกสนาน และมีแง่คิด

ในช่วงปี พ.ศ. 2539-2541คณะละครมะขามป้อม ได้จัดแสดงละครเวทีเรื่อง *มาลัยมงคล* ดัดแปลงจากการสวดคฤหัสในงานศพมาเป็นละครสะท้อนปัญหาเซ็กส์วัยรุ่นกับโรคเอดส์ กำกับการแสดงโดยประดิษฐ์ ปราสาททอง ประพันธ์เพลงและเรียบเรียงดนตรีโดย อานันท์ นาคคง ละครเวทีเรื่อง *มาลัย มงคล* ได้รับการสนับสนุนจากหลายองค์กรไม่ว่าจะในประเทศหรือต่างประเทศ ได้แก่ กองงานคณะกรรมการประชาสัมพันธ์แห่งชาติ กรมประชาสัมพันธ์,กองโรคเอดส์ กรมควบคุมโรคติดต่อ กระทรวงสาธารณสุข และสถานทูตออสเตรเสียประจำประเทศไทยหรือ AusAID และยังมีองค์กรอื่น ๆ ที่ให้ความสนับสนุนต่อเนื่องอย่าง รัฐบาลเกาหลี ฮ่องกง ฯลฯ

เดิมนั้นคณะละครมะขามป้อมมีโอกาสได้สร้างสรรค์ละครเวทีเพื่อให้ความรู้แก่ชุมชนอยู่แล้ว โดยร่วมมือกับหน่วยงานที่ให้การสนับสนุน ประเด็นที่คณะละครมะขามป้อมรับผิดชอบจะเกี่ยวกับ เด็ก ผู้หญิง ความรุนแรง และโรคเอดส์ ซึ่งละครเวทีเรื่อง *มาลัย มงคล* เป็นอีกโครงการหนึ่งที่สืบเนื่องมาจากอีกหลายเรื่อง เช่น ละครเรื่อง*พิษฐานเอย* และ *จันทโครพ ตอน โจ๊ะบีฟอร์ไทม์*การเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่สืบเนื่องมาจากโครงการก่อนหน้า ทำให้ละครเรื่อง *มาลัย มงคล* มีความน่าสนใจเพราะเป็นละครที่เกิดจากการพัฒนาทั้งในเชิงกระบวนการสร้าง และเชิงความรู้ที่ได้จากประสบการณ์การทำงานในโครงที่ผ่านมา รวมไปถึงการผสมผสานศิลปะหลากหลายแขนงเข้าด้วยกันละครเรื่อง*มาลัย มงคล* จึงเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะที่น่าสนใจ เนื่องจาก*พระมาลัย*เป็นวรรณคดีพระพุทธศาสนาที่เข้าใจได้ง่ายไม่ได้มุ่งสอนอภิปรัชญาศาสนาเพื่อ

จะนำไปสู่การหลุดพ้น แต่เน้นสอนฆราวาสในระดับพื้นฐานเรื่องการให้ทำความดี ละเว้นความชั่ว ทั้งยังมีการกล่าวถึงนรก-สวรรค์ที่ชัดเจน รวมไปถึงการเล่าเรื่องที่สนุกสนานอีกด้วย

ละครเวทีเรื่อง *มาลัย มงคล* จัดแสดงจำนวนทั้งสิ้น 67 ครั้ง ตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2539 – 2540 โดยตระเวนจัดแสดงควบคู่ไปกับการให้คำปรึกษาและการให้ความรู้ตามโรงเรียนหรือสถาบันศึกษาต่าง ๆ ทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย รวมทั้งยังจัดแสดงที่ประเทศออสเตรเลียด้วย ซึ่งคณะละครแบ่งการแสดงออกเป็นสองระยะ ระยะแรก 27 รอบ และระยะที่สอง 40 รอบ ซึ่งระยะแรกเป็นกลุ่มเป้าหมายหลักที่คณะละครมะขามป้อมเข้าไปเก็บข้อมูล ส่วนระยะที่สองเป็นการเก็บข้อมูลเพิ่มเติมและเป็นผลมาจากการได้รับงบประมาณสนับสนุนจากประเทศออสเตรเลีย จึงทำให้สามารถจัดแสดงได้มากขึ้น *มาลัย มงคล* จัดแสดงที่สถานทูตออสเตรเลีย ประจำประเทศไทยเมื่อเดือน สิงหาคม พ.ศ. 2539 และได้ไปแสดงที่โรงละครเมืองซิดนีย์ ประเทศออสเตรเลียเมื่อเดือน กันยายน พ.ศ. 2539 (จุฬากรณ์, 2540 : 440)

กระบวนการสร้างบทของละครเรื่อง*มาลัย มงคล* เป็นการนำเอาสถานการณ์ทางสังคมในขณะนั้น เรื่องโสเภณี ปัญหาโรคเอดส์ หยิบเอาวรรณคดีดั้งเดิมมาใช้ โดยเฉพาะเรื่องพระมาลัย นรก สวรรค์ ด้วยการคัดลอกเฉพาะฉากหรือตอนต่าง ๆ เช่น การสวด*พระมาลัยพื้นบ้าน* การสวดสรภัญญะ ที่ตัดจากบทปิดพระมาลัยเดิม หรือการใช้บทสวดมนต์ที่ขึ้นต้นด้วยบท “นะโม ตัสสะ...” รวมไปถึงบทสวนอภิธรรมที่มีเนื้อความยาว ก็ตัดทอนลงมาเฉพาะบท เช่น “กุสะลา ธัมมา อกุสลธัมมา...” แล้วใช้วิธีการร้องแบบคอรัส (จุฬากรณ์, 2540 : 102) ตัวอย่าง เช่น

โหมโรง นักแสดงทั้งหมดเดินสวดมนต์ออกมา มือถือดอกบัว
นะโมตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมา สัมพุทธัสสะ
นะโมตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมา สัมพุทธัสสะ
นะโมตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมา สัมพุทธัสสะ
พุทธังสรณังคัจฉามิ ธรรมังสรณังคัจฉามิ สังฆังสรณังคัจฉามิ
ติโลโก เสฏฐัง ตังพุทธังธัมมัง
นะวะนิยานิกัง สังฆัง นิรังคะณะญเจวะ
อภิวทิยะ ภาสิสสัง
นักแสดงนั่งลง กราบ 3 หน คอรัส (CHORUS) คนหนึ่งลุกขึ้นแต่งตัวเป็นพระมาลัย
CHORUS อื่น ๆ ทำลีลาเป็นภาพสวรรค์, นรก ขณะร้องทำนองสวด
CHORUS กาลนั้นพระเถระ นามพระมาลัย ผู้เสด็จท่องไป ในแดนสวรรค์
ทั้งอเวจี นรกโลกันต์ ครองศีลครองธรรม์ และครองปัญญา
ด้วยโลกเร่าร้อน มัวเมาตัณหา มนุษย์มั่วกามา เป็นวิกฤติการณ์
ถึงคราต้องไป ยั้งภัยมหันต์ จึงภิกขาจาร โปรดวิญญาณมนุษย์
แล้วนักแสดงเริ่มบรรเลงโหมโรง “มาลัยมงคล” แทรกประสานเสียง กุศลาธรรมา อกุศลาธรรมา

CHORUS นำ “มาลา” และ “มาลี” เข้ามากลางเวที ทำลีลาเป็นการตาย วิญญาณออกจากร่าง
CHORUS นำตาข่ายคลุมร่าง “มาลา” และ “มาลี” CHORUS4 คนถือตาลปัตรใบลานรายล้อมทั้ง 4 ทิศ
(ฉากโหมโรงเปิดเรื่องบทละครเรื่อง “มาลัยมงคล” (ร่างที่ 5))

นอกจากนี้ยังมีการใช้สัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมายในละคร เช่น การสวดพระมาลัย ตาลปัตร ดอกบัว ที่แสดงถึงประเด็นทางพุทธศาสนา,พระธาตุจุฬามณี ที่หมายถึง ยุคพระศรีอารย์, ต้นกัลปพฤกษ์ แทนต้นไม้สารพัดนึก เทียบได้กับเงินทอง การสนองความปรารถนาของคนในยุคทุนนิยม, ต้นงิ้ว แทนนรก , ป่าหิมพานต์ นารีผล เมขลา รามสูร หมายถึงสถานบันเทิงในยุคปัจจุบันเทียบกับดินแดนสวรรค์ รูปแบบการแสดงมีทั้งบทเจราจา การร่ายรำ การเคลื่อนไหวร่างการด้วยลีลาการเต้นรำร่วมสมัย มีการเลือกใช้ทั้งเพลงไทยเดิมและเพลงร่วมสมัย เช่น

ฉาก 2 แดนสวรรค์

CHORUS กลายเป็นเทวดา นางฟ้าฟ้อนรำเกี้ยวพาราสีกันไปมาเป็นฉากหลัง

พระมาลัย:	เลาะเลี้ยว	เที่ยวดาว	ดึงสา
มาลี :	อันโชติช่วง	ชวาลา	สดใส
มาลา :	เกลื่อนกล่น	เทพบุตร	วุฒิไกร
พระมาลัย:	นางสวรรค์	น้อยใหญ่	เป็นบริวาร
มาลี :	อึงอล	ดลเสียง	ดนตรีทิพย์
มาลา :	แลระยิบ	ดาริกา	ไพศาล
พระมาลัย:	ทุกทวยเทพ	ธิดา	ยุพาพาล
มาลี :	เยาวมาลย์	แรกรุ่น	ดรุณี
CHORUS	เยาวมาลย์	แรกรุ่น	ดรุณี

เพลง “มาลัย (สั้น)”

เลาะเลี้ยว เที่ยวดาว ดึงสา อันโชติช่วง ชวาลา สดใส
สร้อย- พวงมาลัยควรหรือมาไกลจากห้อง เจ้าลอยละล่องเข้าในห้องไหนเอย
เกลื่อนกล่น เทพบุตร วุฒิไกร นางสวรรค์ น้อยใหญ่ เป็นบริวาร
สร้อย- พวงมาลัยควรหรือมาไกลจากห้อง เจ้าลอยละล่องเข้าในห้องไหนเอย

เพลง “โนเน”

อึงอล ดลเสียง ดนตรีทิพย์ แลระยิบ ดาริกา ไพศาล
สร้อย- โนเนโนเนโนชา รักเจ้าหน้านวลเอย โนเนโนเนโนชา ไม่รักไม่มาเลยเอย

ทุกทวยเทพ ธิดา ยุพาพาล เยาวมาลย์ แรกรุ่น ดรุณี

สร้อย- โนเนโนเนโนชา รักเจ้าหน้านวลเอย โนเนโนเนโนชา ไม่รักไม่มาเลยเอย

มาลาร่วมเกี้ยวพาราสีอยู่ในหมู่นางฟ้า

มาลา : ที่นี่ช่างเหมือนกับที่ที่ผมเคยไป สนุกอย่างนี้ แดนสวรรค์

CHORUS แดนสวรรค์

ดนตรีเปลี่ยนฉากเป็นเมืองมนุษย์, CHORUS เปลี่ยนเป็นกลุ่มวัยรุ่นสวมแว่นดำเปรี้ยว ๆ

CHORUS ทำเสียงดนตรีจากร่างกาย และเต้นรำบิดเบี้ยว เหมือนในดิสโกเธค

ปาเมลาเดินร่อนไปมา เธอดูเด่นสะดุดตา ศรรามพยายามสี แต่เธอไม่สน

CHORUS ปาเมลา ปาเมลาปาเมลา ปาเมลา ดาวเด่น

มาลา : ปาเมลา เธอเป็นดาวเด่น ดาวประจำโรงเรียน

CHORUS เปลี่ยนเป็นเทวดา นางฟ้า ปาเมลาเป็นเมขลา ศรรามเป็นรามสูร

(บทละครเรื่อง “มาลัยมงคล” (ร่างที่ 5))

กระบวนการในการจัดการแสดงของละครเรื่อง*มาลัย มงคล* มาจากฐานคิดเรื่องการเผยแพร่และให้ความรู้เรื่องโรคเอดส์ต่อเยาวชน ดังนั้น จึงประกอบไปด้วยขั้นตอนสำคัญ 3 ขั้นตอน คือ 1) การเตรียมกิจกรรมก่อนการแสดงเพื่อละลายพฤติกรรมให้นักเรียนซึ่งมีฐานะเป็นผู้ชมได้เข้าร่วมก่อน เพื่อสร้างความคุ้นเคยและยังเป็นการปูพื้นความรู้เรื่องโรคเอดส์2) จัดแสดงละคร3) กิจกรรมหลังการแสดง เป็นการกระตุ้นให้นักเรียนร่วมแลกเปลี่ยนและอภิปรายคำถามที่คณะละครตั้งขึ้น ซึ่งนอกจากจะเป็นย้ำให้นักเรียนเกิดความเข้าใจสารในละครมากขึ้นแล้วยังเป็นการกระตุ้นให้เกิดกระบวนการคิดให้เกิดกับตัวนักเรียนด้วย กระบวนการการแสดงเช่นนี้จึงชี้ให้เห็นถึงวิธีการปลูกฝังความคิดไปสู่วงกว้างผ่านการศึกษาที่ดี

ละครเรื่อง *มาลัย มงคล* ของคณะละครมะขามป้อมเป็นตัวอย่างของการผสมผสานรูปแบบละครตะวันตกกับตะวันออกที่ชัดเจน การใช้ประเด็นเนื้อหาร่วมสมัยผ่านเรื่องราวพื้นบ้าน การทาบทับระหว่างชีวิตในยุคปัจจุบันกับแฟนตาซีเรื่องสวรรค์นรก ฯลฯ การใช้ดนตรีไทยการร่ายรำผสานการเต้นร่วมสมัย สร้างความตื่นตาตื่นใจอีกทั้งให้แง่คิดสอนใจ ให้ความรู้ในเรื่องโรคภัย ประกอบกับการได้ทุนในการจัดแสดงตามสถานศึกษาทั่วประเทศ ถือเป็นการใช้ละครเพื่อส่งเสริมการศึกษาให้แก่ประชาชนไม่ต่างจากละครในสมัยรัชกาลที่ 6 หรือละครปลุกใจให้รักชาติของหลวงวิจิตรวาทการในยุคต่อมา อีกทั้งการเดินทางไปเผยแพร่การแสดงในต่างประเทศ ก็ยังเป็นการนำเสนอเรื่องราวร่วมสมัยผ่านการผสมผสานการแสดงพื้นบ้านของไทยให้ต่างชาติได้เห็นอีกด้วย

ความร่วมมือกับองค์กรศิลปะระหว่างประเทศ

ในช่วงทศวรรษที่ 40 คณะละครต่างๆได้มีการสร้างความร่วมมือกับองค์กร/หน่วยงานระหว่างประเทศมากมาย อาทิเช่น การร่วมมือกันระหว่างหอศิลป์โตเกียวกับศิลปินไทย โดยในปี 2541 ได้เกิดโครงการอบรม

เชิงปฏิบัติการระหว่างศิลปินไทยและศิลปินญี่ปุ่นในการทำละครเวทีเรื่อง *ยักษ์ตัวแดง* หรือ AKAONIบท ประพันธ์ของ ฮิเดกิ โนดะ (Hideki Noda) โดยเขาได้นำเรื่องยักษ์ตัวแดงไปทดลองทำงานกับศิลปินจาก ประเทศต่าง ๆ ได้แก่ ญี่ปุ่น เกาหลี อังกฤษ และประเทศไทย มีนิมิต พิพิธกุล รับหน้าที่ร่วมกำกับการแสดง หนึ่งในนักแสดงที่สำคัญคือ ประดิษฐ์ ประสาททอง จุดกำเนิดของการทำงานร่วมกันระหว่างศิลปินไทยกับ ศิลปินญี่ปุ่นทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างกัน นอกจากนี้การได้ทำงานร่วมกันระหว่างศิลปินไทย 15 คนในครั้งนั้นยังได้นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงสำคัญในวงการละครเวทีไทย นั่นคือการรวมตัวกันเพื่อจัดตั้งเครือข่าย ละครกรุงเทพขึ้นในปี 2545

ในปี 2552 ฮิเดกิ โนดะ (Hideki Noda) ในฐานะ Artistic Director ของ Tokyo Metropolitan Art Space: TMAS ซึ่งเป็นพื้นที่ของการจัดแสดงงานศิลปะหลายแขนงแห่งใหม่ล่าสุดของโตเกียว ประเทศญี่ปุ่นได้ จัดโครงการ Mekong Festival 2009 ณ ประเทศญี่ปุ่น เพื่อตอบสนองนโยบายของรัฐบาลญี่ปุ่นที่กำหนดให้ปี 2009 เป็นปีแห่ง Celebrate Mekong-Japan Exchange Year 2009 ฮิเดกิได้เชิญเครือข่ายละครกรุงเทพ ให้เข้าร่วมสร้างสรรค์ผลงานขึ้นจากบทละครของฮิเดกิเอง 2 เรื่อง ได้แก่ AKAONIและอีกเรื่องได้แก่ Nogyo - shojyoโดยทาง TMAS สนับสนุนงบประมาณในการสร้างสรรค์และการจัดแสดง ทั้งนี้ทางเครือข่ายละคร กรุงเทพได้มอบหมายให้กลุ่มมะขามป้อมรับผิดชอบนำ *ยักษ์ตัวแดง* มาดัดแปลงและนำเสนอในรูปแบบของลิเก โดยประดิษฐ ประสาททองได้บอกเล่าถึงเหตุผลที่เขาเลือกนำเสนอยักษ์ตัวแดงเป็นลิเกว่า**"**...*เพราะลิเกเป็นการ แสดงละครสายพันธุ์เอเชียที่พัฒนาโดยศิลปินชาวบ้าน ราชสำนัก นักการละคร และใครต่อใครมาอย่างต่อเนื่อง ยาวนานจนกลายเป็นมรดกทางศิลปะการแสดงคู่กับสังคมไทยตลอดมา ลิเกเป็นศิลปะการแสดงที่สะท้อน ตัวตนของสังคมไทยได้อย่างดี เพราะลิเกมีทั้งกรอบขนบการแสดงตามรากเหง้าเดิมที่ชัดเจน แต่มีการปรับตัว ให้ทันสมัยกับผู้ชมอยู่ตลอดเวลา***"*** และเรื่อง Nogyo - shojyo ดัดแปลงเป็นละครเวทีเรื่อง *สาวชาวนา* โดย นิกรแซ่ตั้งเป็นผู้กำกับการแสดง เขาได้กล่าวว่า **"***บทละครของฮิเดกิเป็นการนำเสนอที่ปฏิเสธการเล่าเรื่องตาม ขนบ (เล่าเรื่องสลับไปสลับมา ไม่เรียงเวลาตามลำดับ) ซึ่งเป็นการวิพากษ์วิจารณ์สังคมญี่ปุ่นอย่างถึงแก่น เมื่อ เรามาดัดแปลงในบริบทสังคมไทยทำให้เห็นมุมมองของบ้านเราที่แปลกออกไป... แล้วก็เข้ากับสถานการณ์ หลายๆเรื่อง เราได้นักแสดงฝีมือดีจากเครือข่ายละครกรุงเทพ 8 คน มาทำงานร่วมกัน ชาย4 หญิง 4 ซึ่ง จาก เดิม บทละครของเขา เล่นแค่ 4 คนเป็นตัวละครทุกตัว สาวชาวนา ในเวอร์ชั่นไทยนี้ จะใช้พลังของกลุ่ม นักแสดงสร้างบรรยายกาศโดยรวม ละครเรื่องนี้มุ่งหวังให้เป็นการตั้งคำถามกับคนดู เพราะละครเรื่องนี้เหมือน การฉีกหน้ากากสังคมมากกว่าที่จะเป็นข้อสรุป หรือเสนอทางออกอะไรให้กับสังคม*" โดยจัดแสดงทั้งที่ประเทศ ไทยและประเทศญี่ปุ่น

นอกจากนี้ยังมีกลุ่มละครเพื่อการเรียนรู้บางเพลย์ที่มีโอกาสเข้าร่วมโครงการศิลปินลุ่มน้ำโขง (Mekong Creative Communities : Arts for Advocacy Fellowships 2008) ที่จัดโดยองค์กร PETA (Philippine Educational Theater Association) ณ ประเทศกัมพูชา ที่ก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และ ได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน อย่าง **"**See Me as Who I am**"** ที่ว่าด้วยประเด็นการอยู่ ร่วมกับผู้ได้รับเชื้อ HIV หรือ ในกรณีของ **"**เทศกาลละครนานาชาติ ปทุมธานี**"** ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น"ละคร

ยามเช้า” ของคณะละครมรดกใหม่ ที่เป็นการจัดการแสดงละครของเยาวชนที่เป็นเครือข่ายของคณะละครมรดกใหม่จากทั่วประเทศ โดยมีผู้ชมเป็นศิลปินจากต่างประเทศในฐานะเครือข่ายที่ทำงานร่วมกันอย่างต่อเนื่อง เป็นต้น

สรุป

พัฒนาการของศิลปะการละครในประเทศไทยเป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะไทยกับศิลปะตะวันตกอย่างชัดเจน ตั้งแต่การละครในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่เป็นการแปลบทละครไปจนถึงการดัดแปลง การรับอิทธิพลทางความคิด รูปแบบการนำเสนอ การใช้ละครเป็นเครื่องมือในการให้การศึกษาเรื่องชาติ จนมาถึงยุคเปลี่ยนแปลงการปกครองศิลปะการละครก็ยังถูกใช้เพื่อเหตุผลทางการเมือง การสนองนโยบายชาตินิยมของรัฐบาลจอมพล ป.พิบูลย์สงคราม ยุคที่ละครไทยปรับตัวเป็นละครร้อง ละครเพลงไทยสากล(สุนทราภรณ์) ที่รับอิทธิพลตะวันตกในเรื่องรูปแบบการนำเสนอ ในยุคละครเพื่อสังคมอิทธิพลของตะวันตกยิ่งชัดเจนผ่านละครพูดที่แปลจากวรรณกรรมการละครที่มีชื่อเสียงของตะวันตก ที่ทำหน้าที่สื่อสารปรัชญาความคิดความเชื่อเรื่องประชาธิปไตย ฯลฯ จนถึงยุคโลกาภิวัฒน์ที่เชื่อมโลกทั้งใบไว้ด้วยกัน วิกฤติเศรษฐกิจต้มยำกุ้งที่ส่งผลสะเทือนไปทั่วโลก สื่ออินเทอร์เน็ตที่ย่อโลกให้เล็กลง ละครไทยพัฒนาเนื้อหารับใช้สังคมโดยนำเอารูปแบบศิลปะพื้นบ้านแบบไทยๆ มาผสานกับรูปแบบการละครตะวันตกได้อย่างลงตัว เกิดเป็นละครอย่าง *คือผู้อภิวัฒน์* ที่ได้กลายเป็นต้นแบบให้กับละครเวทีไทยในเวลาต่อมา

จะเห็นได้ว่าคณะละครผอมในประเทศไทยมีศักยภาพในการพยายามสร้างเครือข่ายกับต่างประเทศทั้งในรูปของการเข้าร่วมแสดงในงานเทศการต่างๆ การร่วมงานกับศิลปินต่างชาติ รวมไปถึงการเข้าร่วม workshop ในต่างประเทศอย่างต่อเนื่อง และส่วนใหญ่เป็นการติดต่อให้ความร่วมมือระหว่างหน่วยงานในต่างประเทศกับศิลปิน หรือเป็นการร่วมมือระหว่างศิลปินกับศิลปินโดยตรง มิได้รับการสนับสนุนอย่างเป็นทางการจากองค์กรของรัฐหรือจากสถาบันใดๆ ทั้งสิ้น

การแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างไทยและต่างประเทศผ่านความร่วมมือระหว่างองค์กรต่างประเทศกับศิลปินไทยอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้ละครเวทีไทยพัฒนามากขึ้นในด้านรูปแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการกลับมาหาศิลปะพื้นบ้านและศิลปะแบบประเพณี เช่น พัฒนาการของคณะละครมะขามป้อมที่เริ่มจากละครพูดแบบตะวันตกมาสู่ละครเร่ที่ใช้สื่อพื้นบ้านมาผสมรูปแบบละครตะวันตกจนในที่สุดพัฒนาไปสู่ “ลิเกร่วมสมัย” อย่าง *ยักษ์ตัวแดง*ที่แสดงให้เห็นถึงการ “ทวิวัจน์ข้ามชาติ” อย่างเป็นรูปธรรมเป็นต้น

บทที่ 4
สำนึกร่วมในพัฒนาการของศิลปะการละครและการวิจารณ์ในช่วง พ.ศ. 2475 – 2500

วัตถุประสงค์สำคัญในการศึกษาวิจัย โครงการ“ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550” คือการสกัดบทเรียนจากการวิเคราะห์สำนึกร่วมในกรอบของหมุดหมายในช่วง พ.ศ. 2475-2550โดยสาขาศิลปะการละครได้วิเคราะห์สำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะการละครและการวิจารณ์ไทยดังนี้

ความสำนึกร่วมเรื่องความรักชาติ อันเกิดจากความทันสมัย และการรับอิทธิพลวัฒนธรรมจากตะวันตก

ในช่วงหมุดหมายที่ 1 (สมัยจอมพล ป.พิบูลสงครามจนถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2)สำนึกร่วมเรื่องความทันสมัย การรับวัฒนธรรมและความเจริญจากตะวันตกเพื่อพัฒนาศิลปะ การละครของไทย เริ่มเห็นได้ชัดตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงหลัง พ.ศ. 2475 โดยเฉพาะในศิลปะการละครของหลวงวิจิตรวาทการที่มีลักษณะแปลกใหม่ มีทั้งการรำผสมกับการแสดงท่าทางธรรมชาติ มีการร้องและการพูด เพลงที่ใช้ประกอบละครก็มีทั้งเพลงไทยเดิมและเพลงไทยสากลซึ่งไม่เคยมีมาก่อน นอกจากนั้นยังมีการระบำซึ่งมีลีลาคล้ายบัลเล่ต์ จนมีผู้วิจารณ์ว่าเป็นเรื่องของ “การปฏิวัตินาฏศิลป์ระยะหนึ่ง” ในยุคแห่งการปฏิวัติวัฒนธรรมและการสร้างชาติ (ประอรรัตน์, 2528 : 155)

สำนึกร่วมเรื่องคุณค่าของละครเวทีหรือละครเพลง อันมีเพลงประกอบที่พัฒนาต่อเนื่องมาตั้งแต่ปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ผ่านสงครามโลกครั้งที่ 2 จนถึง พ.ศ. 2500 แสดงให้เห็นถึงคุณค่าหรือประโยชน์ของเพลงประกอบละครที่ถูกใช้เพื่อสร้างความตระหนักและนำไปสู่การกลายเป็นสำนึกร่วมเรื่องชาตินิยม

ความแตกต่างระหว่างศิลปะการละครก่อน พ.ศ. 2475 กับหลัง พ.ศ. 2475 คือ ศิลปะการละครช่วงก่อน พ.ศ. 2475 ได้รับการอุปถัมภ์จากวังหรือเจ้านาย ผู้ชมละครมีจำนวนน้อยและเป็นชนชั้นสูงหรือผู้มีฐานะ ขณะที่ศิลปะการละครในช่วงหลัง พ.ศ. 2475 ได้รับการอุปถัมภ์จากรัฐบาล เพื่อเผยแพร่ศิลปะการละครสู่ประชาชนทั่วไปมากขึ้น

ศิลปะการละครที่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลส่งผลต่อการสร้างความนิยมในหมู่ประชาชน ดังในกรณีของละครหลวงวิจิตรวาทการที่ดำเนินการร่วมกับกรมศิลปากรภายใต้การสนับสนุนจากรัฐบาล ส่งผลให้ละครมีคุณภาพสูง เนื่องจากได้รับความร่วมมือจากผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ ดนตรี ฉาก หรือแสงสีจนได้รับความนิยมมาก เมื่อเปรียบเทียบกับละครคณะวิจิตรศิลป์ซึ่งหลวงวิจิตรวาทการดำเนินการด้วยตนเอง (ไม่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาล) คุณภาพของงานจึงไม่ประณีตเท่า ส่งผลให้ไม่ดึงดูดผู้ชมและไม่ได้รับการตอบรับที่ดีเท่ากับละครที่รัฐบาลสนับสนุน

รัชกาลที่ 6 ทรงมีพระราโชบายเน้นความสำคัญเรื่องชาติโดยเน้นย้ำที่คนไทยต้องจงรักภักดีต่อชาติและสถาบันพระมหากษัตริย์ผ่านศิลปะการละคร ซึ่งการใช้ละครเพื่อเป็นสื่อปลูกฝังความคิดเชิงชาตินิยมนี้

ได้ส่งอิทธิพลถึงละครของหลวงวิจิตรวาทการ แต่สิ่งที่แตกต่างกันคือ ละครของหลวงวิจิตรวาทการจะเน้นนโยบายชาตินิยมภายใต้การนำของผู้นำประเทศ

ศิลปะกับสังคม : บทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการที่ปลุกใจให้รักชาตินั้นมีอิทธิพลมากต่อสังคมสมัย จอมพล ป. พิบูลสงครามในช่วงแรกเท่านั้น เนื่องจากเป็นของแปลกใหม่ และสถานการณ์บ้านเมืองในยุคแห่งการสร้างชาติยังมีส่วนช่วยเสริมให้ประชาชนตื่นตัวในเรื่องความรักชาติ แต่บทละครประวัติศาสตร์ในชุด "อานุภาพ" ไม่มีอิทธิพลต่อความคิดคนสมัยนั้น และหากนำกลับมาแสดงในปัจจุบันก็ไม่สามารถปลุกใจได้อีก ทั้งนี้เพราะโลกทัศน์หรือทัศนคติของคนเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ยุคสมัย

อำนาจของศิลปะการละคร : บทละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการที่ปลุกใจให้คนรักชาติอาจเนื่องมาจากมีบทสนทนาหรือคำพูดของตัวละครที่กินใจ มีผลให้ผู้ชมคล้อยตาม โดยเฉพาะเพลงปลุกใจที่เขียนขึ้นประกอบการแสดงละครซึ่งมีเนื้อร้องที่จำง่าย มีทำนองเป็นเพลงมาร์ชที่สนุก ทำให้คนร้องตามได้เป็นจำนวนมาก เช่น เพลง*เลือดสุพรรณ* หรือ*ต้นตระกูลไทย* นอกจากนั้น ในการเดินขบวนเรียกร้องดินแดนคืนจากฝรั่งเศสใน พ.ศ. 2483 ผู้เดินขบวนยังนำเพลง*เดิน*ของหลวงวิจิตรวาทการมาใช้ในระหว่างเรียกร้องอีกด้วย

ความสำเร็จของบทละครหลวงวิจิตรวาทการที่ประทับใจและฝังใจผู้ชม แสดงถึงความสำนึกร่วมของประชาชนในเรื่องความรักชาติ โดยเฉพาะในกรณีของเรื่อง*เลือดสุพรรณ*

อิทธิพลของละครประวัติศาสตร์ของหลวงวิจิตรวาทการมีผลต่อละครยุคหลัง ในด้านแนวความคิดในการทำละครอิงประวัติศาสตร์ และด้านการจัดฉากที่ตระการตาและมโหฬาร นอกจากนี้อิทธิพลที่ยังสืบทอดมาจนปัจจุบันคือสำนวนต่างๆ ที่มาจากบทละคร เช่น "มาด้วยกัน มาด้วยกัน เลือดสุพรรณเอ๋ย" หรือ "กรุงศรีอยุธยาไม่สิ้นคนดี" หรือแม้กระทั่งเพลงปลุกใจ ที่ประอรรัตน์ (2528 : 264) ระบุว่า "เพลงปลุกใจของหลวงวิจิตรฯ ก็มีผลดีคือ ทำให้คนไทยรักชาติ แต่ผลดีที่สุดนั้นเห็นจะตกอยู่กับผู้บริหารประเทศ ไม่ว่าจะเป็นจอมพล ป. พิบูลสงคราม หรือผู้บริหารประเทศในสมัยต่อๆ มา ที่ใช้กรมประชาสัมพันธ์เป็นเครื่องมือทางการเมือง" นอกจากนี้ คีตา พญาไท (2555 : 111) ยังได้แสดงทัศนะวิจารณ์ไว้ในหนังสือ*ตำนานครูเพลง เพลงไทยสากล ลูกกรุง*ว่า "ผลงานละครและบทเพลงประกอบละครเหล่านี้ ควรจะนำมาแสดงเพื่อปลุกปลอบให้เกิดขวัญกำลังใจ ให้คนไทยรู้รักสามัคคีกันไว้ เพื่อจะได้มีความเจริญก้าวหน้า เป็นหนึ่งในภูมิภาคนี้ เพราะเป็นผลงานอมตะที่ทันสมัย ไม่มีวันตายตลอดไป"

บทละครของหลวงวิจิตรวาทการเน้นการนำเสนอละครอิงประวัติศาสตร์ ที่แสดงถึงความรักชาติและความเสียสละชีพเพื่อชาติของประชาชน ไม่ว่าจะเป็นหญิงหรือชาย ขณะที่บทละครของเอกชน แม้จะมีละครอิงประวัติศาสตร์ที่แสดงความรักชาติเช่นเดียวกัน แต่จะเน้นความสำคัญของสถาบันชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ รวมถึงการวิพากษ์ขุนนางที่ฉ้อฉล แสดงให้เห็นถึงการต่อต้านหรือไม่เห็นด้วยกับความคิดของรัฐบาลในขณะนั้น

การบังคับใช้พระราชกฤษฎีกากำหนดทางวัฒนธรรมศิลปกรรมเกี่ยวกับการแสดงละคร พ.ศ. 2485 ได้สร้างแรงกดดันและความไม่พอใจให้กับศิลปินทุกแขนง โดยเฉพาะศิลปินพื้นบ้าน ข้อกำหนดที่บีบ

ศิลปินเป็นสาเหตุของการบ่มเพาะความไม่พอใจต่อรัฐบาลเผด็จการ จนนำไปสู่ความขัดแย้งทางความคิด ดังในกรณีบทด้นสดของหอมหวล และความขัดแย้งนี้ยังนำไปสู่ความรุนแรงที่ปรากฏในหมุดหมายต่อไปอีกด้วย

ความเฟื่องฟูของละครเวทีเอกชนจะเห็นได้จากการแสดงละครเพลงที่ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 3 ชั่วโมง ส่วนมากมักมีการแสดง3 – 5 ฉาก โดยมีการขับร้องเพลง การแสดงนาฏศิลป์ไทยหรือสากลสลับในบางช่วงและมีการแสดงจำอวด รวมถึง “การขับร้องเพลงสลับหน้าม่าน” ทุกครั้งที่มีการเปลี่ยนฉาก โดยนักร้องหน้าม่านที่ร้องเพลงสลับฉากเหล่านี้จะเป็นนักร้องเสียงดีที่มีชื่อเสียง หรือเคยผ่านเวทีการประกวดร้องเพลงมาแล้ว ดังนั้น การขับร้องเพลงสลับหน้าม่านจึงเป็นการสร้างนักร้องคุณภาพให้กับวงการบันเทิง เช่น เพ็ญศรี พุ่มชูศรีสถาพร มุกดาประกรชาญ เย็นแขนคร ถนอมทรัพย์ คำรณ สัมปุณณานนท์ล้วน ควันธรรมนคร มงคลายนฯลฯ ซึ่งในเวลาต่อมาบุคคลากรเหล่านี้ได้เติบโตและมีส่วนในการพัฒนาวงการวิทยุโทรทัศน์และภาพยนตร์ไทย

พ.ศ. 2498 เป็นต้นมาสื่อบันเทิงรูปแบบใหม่ในประเทศไทยที่มาพร้อมกับทุนนิยม ได้แก่ วิทยุโทรทัศน์ และภาพยนตร์ ได้รับความนิยมเพิ่มขึ้น ส่งผลให้ละครเวทีเสื่อมความนิยมลงอย่างรวดเร็ว ประกอบกับศิลปินส่วนใหญ่ผันตัวไปสู่การทำงานในสื่อวิทยุ โทรทัศน์และภาพยนตร์ โรงละครที่มีอยู่ได้เปลี่ยนสภาพเป็นโรงภาพยนตร์จนหมด จึงถือได้ว่าเป็นความพ่ายแพ้ของละครเวทีให้กับทุนนิยมสมัยใหม่อย่างสิ้นเชิง

ความสำนึกร่วมอันเกิดจากแรงกระตุ้นทั้งเหตุการณ์ทางสังคมที่มีต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะและการวิจารณ์ศิลปะที่มีต่อผู้รับงานศิลปะ

ในช่วงหมุดหมายที่ 2 ศิลปะเพื่อชีวิต/ศิลปะเพื่อประชาชน เป็นช่วงเวลาที่ประเทศไทยอยู่ภายใต้ระบอบเผด็จการที่ดำเนินมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่สมัยจอมพลสฤษดิ์ธนะรัชต์ พ.ศ. 2501-2506 และสมัยจอมพลถนอม กิตติขจร พ.ศ. 2506-2516 ทว่าระบอบเผด็จการทหารนี้ได้สิ้นสุดลงจากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 เมื่อนักศึกษาและประชาชนลุกฮือล้มอำนาจเผด็จการทหาร แต่ผลพวงของการปกครองแบบเผด็จการอย่างต่อเนื่องที่เห็นได้ชัดเจน คือการที่สังคมไทยพัฒนาไปสู่ยุคใหม่จากการรับอิทธิพลและความช่วยเหลือจากสหรัฐอเมริกาเพื่อรองรับเศรษฐกิจแบบทุนนิยม เกิดการพัฒนาของเมือง สาธารณูปโภค เกิดนโยบายเปิดเสรีทางเศรษฐกิจ มีการก่อตั้งหน่วยงานราชการด้านเศรษฐกิจ และเกิดสถาบันอุดมศึกษาทั่วประเทศในระยะนี้ด้วย ส่งผลให้เกิดชนชั้นกลางที่เป็นปัญญาชนอย่างรวดเร็วและมีจำนวนมาก คนกลุ่มนี้ได้เริ่มตระหนักถึงความไม่ชอบธรรมของระบอบเผด็จการที่ปิดกั้นการแสดงออกทางความคิด ทิศทางการพัฒนาประเทศที่มุ่งไปสู่การรับใช้ทุนนิยม สงครามเวียดนามที่ขยายขอบเขตของพื้นที่และความโหดร้ายอย่างไม่หยุดยั้ง การต่อสู้ทางความคิดของโลกเสรีและโลกคอมมิวนิสต์ ประเด็นทั้งหมดนี้ทำให้ช่วงเวลานี้เป็นยุคสมัยของการปะทะทางความคิดอย่างรุนแรง

สำนึกร่วมอันเกิดจากแรงกระตุ้นของเหตุการณ์ทางสังคมที่มีต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะละครเวทีในหมุดหมายที่ 2 นี้เป็นสำนึกร่วมในการเรียกร้องประชาธิปไตยในช่วง พ.ศ.2500 – 2519ในท่ามกลางสภาพ

ทางการเมืองที่ปิดกั้นทางความคิด นักศึกษาและปัญญาชนในมหาวิทยาลัยจึงรวมตัวเป็นกลุ่ม แสดงบทบาททางการเมืองและสังคมอย่างต่อเนื่อง และได้ผลิตบทละครเวทีทั้งที่เป็นการแปลจากบทละครต่างประเทศ การแปลและดัดแปลงบทละครเวที รวมถึงการเขียนบทละครเวทีไทยได้รับอิทธิพลจากตะวันตกที่เกิดขึ้นมากมายในช่วงเวลานี้

ผลพวงจากหลักสูตรและการเรียนการสอนศิลปะการละครสมัยใหม่ในสถาบันการศึกษา ทำให้เกิดการแปลบทละครสมัยใหม่ของตะวันตกเป็นภาษาไทยเพื่อใช้ในการแสดง ตัวอย่างบทละครแปลที่ได้รับการพิมพ์จำหน่ายเป็นรูปเล่ม ได้แก่

บทละครแปล/ดัดแปลงโดยสถาบันการศึกษาที่ได้รับการพิมพ์เป็นรูปเล่ม

ชื่อบทละครแปล/ดัดแปลง	ผู้แปล	ผู้เขียน	ปีที่พิมพ์	ปีที่จัดแสดง
รถรางคันนั้นชื่อปรารถนา (A Streetcar Named Desire)	มัทนี รัตนิน	Tennessee Williams	2512	2515
อวสานของเซลล์แมน (Death of a Salesman)	สุชาวดี ตัณฑวณิช	Arthur Miller	2514	2514
ตุ๊กตาแก้ว (The Glass Menagerie)	สดใส พันธุมโกมล	Tennessee Williams	2515	2513
วัยวุ่น (Ah,Wilderness)	สุชาวดี ตัณฑวณิช	Eugene O'Neill	2519	2516
อันตราคนี(Antigone)	มัทนี รัตนิน และ สุชาวดี ตัณฑวณิช	Jean Anouilh	2519	2519
แรงโลกีย์ (Desire Underthe Elms)	นพมาศ แวววงษ์	Eugene O'Neill	2533	2519

นอกจากนี้ยังมีบทละครแปลที่ปรากฏในหนังสือรวมบทละครและบทความอื่นๆ เรื่อง “คนไม่มีเงา” ใน พ.ศ. 2517 โดยสำนักพิมพ์ดวงกมล และสุชาติ สวัสดิ์ศรีได้รวมพิมพ์บทละครเป็นเล่มใน พ.ศ. 2518 ชื่อเรื่อง “ตากอากาศกลางสนามรบ: บทละครเอกซิสตองเชียลลิสม์” โดยสำนักพิมพ์ปุถุชน ได้แก่

บทละครแปลโดยนักเขียน/นักแปลที่ได้รับการพิมพ์เป็นรูปเล่ม

ชื่อบทละครแปล/ดัดแปลง	ผู้แปล	ผู้เขียน	หนังสือ/วารสารที่พิมพ์	ปีที่พิมพ์
เกียรติโสเภณี (The Respectful Prostitute)	ภราไดย สุวรรณรัฐ	Jean-Paul Sartre	คนไม่มีเงา	2517
คนไม่มีเงา (Morts san sepulture)	ชลิตแนวพนิช	Jean-Paul Sartre	คนไม่มีเงา	2517
กระจกเงา* (Huis clos / No Exit)	กุมารี โกมารกุล ณ นคร	Jean-Paul Sartre	คนไม่มีเงา	2517
ความเข้าใจผิด (Le Malentendu)	อำพรรณ โอตระกูล	Albert Camus	ชัยพฤกษ์ฉบับนักศึกษาประชาชน	2512
ตากอากาศกลางสนามรบ (Picnic on the Battle Field)	ธัญญา ผลอนันต์	Fernando Arrabal	หนุ่มเหน้าสาวสวย	2514
ชายผู้มีดอกไม้อยู่ในปาก (The Man with Flower in His Mouth)	นิคม รายยวา	Luigi Pirandello	ชาร	2517
เสมียนพิมพ์ดีด* (The Typists)	ลภาพรรณ พันธุ์พิพัฒน์	Murray Schisgal	ตากอากาศกลางสนามรบ	2518
ปราบโสเภณี (Lux in Tenebries)	รัศมี เผ่าเหลืองทอง	Bertolt Brecht	ตากอากาศกลางสนามรบ	2518
บทเรียน*(The Lesson)	วีระประวัติ วงศ์พัวพันธุ์	Eugène Ionesco	ตากอากาศกลางสนามรบ	2518
ละคร* (Play)	เพ็ญศรี เผ่าเหลืองทอง	Samuel Beckett	ตากอากาศกลางสนามรบ	2518
ค่ำคืน(Night)	สุชาติ สวัสดิ์ศรี	Harold Pinter	ตากอากาศกลางสนามรบ	2518

หมายเหตุ เครื่องหมาย * แสดงว่าเคยมีการนำบทละครดังกล่าวมาแสดงเป็นละครเวที

ความสนใจด้านการละครปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนเมื่อเกิดการแต่งบทละครสมัยใหม่ของไทยขึ้นโดยนักศึกษาและผู้สนใจวรรณกรรม ปรากฏเป็นวรรณกรรมในรูปแบบของละคร โดยเนื้อหาของบทละครเหล่านี้เป็นการต่อต้านแนวทางของรัฐ ท้าทายการปกครองแบบเผด็จการ บทละครเหล่านี้ได้นำเสนอวิกฤตทางสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว ตัวอย่างบทละครที่ถูกเขียนขึ้น ได้แก่

บทละครร่วมสมัยที่ถูกเขียนขึ้นใหม่

ชื่อบทละคร	ผู้แต่ง	หนังสือ/วารสารที่พิมพ์	ปีที่พิมพ์
นกที่บินข้ามฟ้า *	กระยาทอน, คำรณ คุณะดิลก	พระจันทร์เสี้ยว สองพันห้าร้อยสิบสอง	2512
ฉันเพียงแต่อยากออกไปข้างนอก *	วิทยากร เชียงกูล	ฉันจึงมาหาความหมาย	2512
งานเลี้ยง *	วิทยากร เชียงกูล	ฉันจึงมาหาความหมาย	2512
รถไฟไปกระบี่ *	ชัยอนันต์ สมุทวณิช	สังคมศาสตร์ปริทัศน์	2514
ชั้นที่เจ็ด *	สุชาติ สวัสดิ์ศรี	วิทยาสารปริทัศน์	2514
ลมหายใจแห่งศตวรรษ	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	เบิ่งฟ้าแนมดิน	2514
กำแพงสีดำ*	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	เบิ่งฟ้าแนมดิน	2514
หน้าต่างบานที่ปิดไว้ *	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	วรรณกรรมเพื่อชีวิต	2515
นอกเหนือการควบคุม *	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	นอกเหนือการควบคุม	2515
บ่ายสี่โมง	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	นอกเหนือการควบคุม	2515
ร้านอัตวินิบาตกรรม *	อุดร ทองน้อย	สังคมศาสตร์ปริทัศน์	2515
ตายครั้งที่สอง *	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	สังคมศาสตร์ปริทัศน์	2516
ท่านนายกรัฐมนตรีประเภทสอง	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	ปุถุชน	2517
นักรบอสุจิ	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	นอกเหนือการควบคุม	2517
ร่มสีแดง ซองสีขาว	สุวัฒน์ ศรีเชื้อ	นอกเหนือการควบคุม	2517
ก่อนอรุณจะรุ่ง *	ชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละคร	บทละครคัดสรร	2518

หมายเหตุ เครื่องหมาย * แสดงว่าเคยมีการนำบทละครดังกล่าวมาแสดงเป็นละครเวที

สังคมไทยในช่วงเวลานั้นผู้นำเผด็จการได้ลิดรอนสิทธิและเสรีภาพของประชาชน สำนึกร่วมที่ถูกนำเสนอผ่านบทละครแปล/ดัดแปลงจากละครตะวันตกจึงมุ่งนำเสนอแนวความคิดเชิงปรัชญาแบบตะวันตก ขณะที่บทละครไทยที่ถูกเขียนขึ้นใหม่มุ่งนำเสนอประเด็นขัดแย้งทางสังคม การเสียดสีการเมือง เศรษฐกิจสังคมของไทย และเนื่องจากเป็นการผลิตงานในช่วงของการปกครองแบบเผด็จการ บทละครเหล่านี้จึงเป็นพื้นที่เปิดในการสร้างความหมาย และกระตุ้นให้เกิดความคิดวิพากษ์วิจารณ์สังคม รวมถึงการสื่อสารความรู้ความเข้าใจในเรื่องประชาธิปไตยเป็นสำคัญ

ขณะที่ในช่วงทศวรรษ 2520 เป็นช่วงเวลาของการสร้างมาตรฐานละครเวทีที่พยายามให้มีคุณภาพทัดเทียมตะวันตก โดยกลุ่มละครสองแปดเป็นหัวหอกที่สำคัญ สร้างละครที่เน้นการนำบทละครตะวันที่มีคุณภาพมาแปลและดัดแปลงเพื่อจัดแสดงเพื่อเสนอแนวความคิดทางปรัชญา ซึ่งส่งผลให้ปัญญาชนตื่นตัวในเรื่องความเป็นไทยกับความเป็นตะวันตก อีกทั้งเป็นการกระตุ้นให้เหล่าปัญญาชนเห็นถึงสาระและบันเทิงที่มาพร้อมศิลปะการละคร

ความสำนึกร่วมอันเกิดจากแรงกระตุ้นในการสร้างสรรค์งานศิลปะและการวิจารณ์ศิลปะในลักษณะ “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น”

ในหมุดหมายที่ 3 นั้น สื่อสังคมยังไม่มีพลังที่แข็งแกร่งพอที่จะสามารถสร้างกระแสสังคมได้ความสำนึกร่วมในระดับสังคมเป็นสิ่งที่วัดได้ยาก เพราะฉะนั้นการที่จะประเมินความสำนึกร่วมได้นั้นต้องแสวงหาปรากฏการณ์ที่เป็นรูปธรรมและอาจจะเกิดขึ้นในวงที่แคบกว่าสังคมโดยส่วนรวม

ในขนบของไทย ศิลปะการแสดงดำรงอยู่ในสายเลือด โดยที่พูดกันว่าคนไทยชอบ “ร้อง รำ ทำ เพลง” นั่นคือศิลปะการแสดงอยู่กึ่งกลางของสังคมและอยู่กึ่งกลางระหว่างศิลปะแขนงต่างๆ ดังนั้น การสร้างสำนึกร่วมจึงอาจจะทำได้ผลดีกว่าสาขาอื่น

การศึกษาที่ประชาชนส่วนใหญ่ได้รับ หรือเรียกว่า “การศึกษาของทวยราษฎร์” นั้น ทำให้เกิดความตื่นตัวในด้านของสังคมอย่างแน่นอน แม้ว่าผู้คนจำนวนหนึ่งจะชอบกล่าวถึงความล้มเหลวของการศึกษา ดังนั้นอาจอนุมานได้ว่าความตื่นตัวของสังคมย่อมจะเป็นความสำนึกที่ต้องการแสดงออก การที่สังคมโดยองค์รวมจะแสดงออกซึ่งความสำนึกดังกล่าวในวงกว้างเกิดขึ้นได้ยาก สำหรับประเทศไทยนั้น เมื่อเกิดวิกฤตอันรุนแรงก็จะเห็นได้ว่าประชาชนออกมาแสดงสำนึกร่วมในวงที่กว้างขวางมาก เช่น การเดินขบวนเพื่อเรียกร้องต่าง ๆ เป็นต้น

การแสดงออกด้านศิลปะเป็นวิธีการที่อาจได้ผลในเชิงลึก เพราะศิลปินรับสารจากความเป็นจริงของสังคมและสร้างขึ้นมาเป็นงานศิลปะ โดยมีคุณสมบัติทั้งในด้านที่กระตุ้นความคิดและกระตุ้นอารมณ์สุนทรียะไปพร้อมกัน จึงเป็นหนทางที่จะสื่อความอันสลักสำคัญไปสู่สังคมได้

ปรากฏการณ์ของ “ละครผอม” เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยอัตโนมัติ เพราะประชาชนผู้ได้รับการศึกษา ย่อมมิอาจเก็บความสำนึกร่วมหรือความคิดเห็นที่พ้องกันเอาไว้เป็นส่วนตน แต่ต้องการจะแสดงออกในโลกของทุนนิยม ซึ่งสื่อส่วนใหญ่อยู่ในมือของนายทุน และมุ่งจะสร้างแต่สิ่งเสพติดทางบันเทิงเพื่อมอมเมาประชาชน

กระแส “ละครผอม” เป็นเปลวไฟเล็กๆ ที่แสดงให้เห็นถึงพลังปัญญาของคนหนุ่มสาวที่พร้อมจะเสียสละแม้จำนวนผู้รับของงานเหล่านี้อาจจะไม่มากนัก แต่ก็เป็นกลุ่มผู้รับที่มีสติปัญญา และอาจสร้างผลกระทบทางสังคมได้ในรูปแบบที่เรามิอาจคาดเดาได้นอกจากนี้นักวิจารณ์จำนวนหนึ่งได้ออกมาต้อนรับปรากฏการณ์ใหม่นี้ด้วยการสร้างงานวิจารณ์ที่น่าสนใจยิ่ง

ในด้านของเนื้อหาของงานศิลปะอาจจะสรุปได้ว่า กลุ่ม “ละครผอม” เหล่านี้สื่อสารกับบุคคลทั่วไปในเรื่องของความสำนึกทางการเมือง รวมถึงความสำนึกทางปรัชญาในระดับที่ลึกซึ้ง และมีพลังกว่าการศึกษาที่เป็นทางการ ความสำนึกในเรื่องพลังของศิลปะที่แสดงออกด้วยศิลปะการแสดง ซึ่งอยู่ในมือของคนกลุ่มเล็กๆ ที่มิได้รับการสนับสนุนอย่างเป็นทางการจากองค์กรของรัฐหรือจากสถาบันใดๆ ชี้ให้เห็นถึงพลังแห่งการสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในสังคมไทยที่นำไปสู่ข้อสรุปสุดท้ายที่ว่า ในหมุดหมายที่ 3 นี้สังคมไทยอยู่ได้ด้วยความสำนึกที่ว่าด้วย “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น”

บทที่ 5

สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

สรุปผลจากการศึกษาโครงการวิจัยความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550(สาขาศิลปะการละคร) ทำให้เราเข้าใจสังคมไทยโดยผ่านงานศิลปะการละครตั้งแต่ พ.ศ.2475 จนถึงปัจจุบัน ว่ามีพัฒนาการที่ต่อเนื่องจากศิลปะการละครในระบบอุปถัมภ์ของราชสำนักพัฒนามาสู่ศิลปะการละครที่รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตก ผ่านการเดินทางตามหมุดหมายสำคัญอันทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลง ทั้งในด้านของสังคม การเมืองและศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นเหตุการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครองพ.ศ.2475, การดำเนินการทางนโยบายวัฒนธรรมในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 , เหตุการณ์การเปลี่ยนแปลงทางการเมืองช่วง14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519จนถึงวิกฤติเศรษฐกิจในปีพ.ศ.2540 ผลการวิจัยทำให้มองเห็นเอกภาพของความเปลี่ยนแปลงที่น่าจะชี้ให้เห็นว่า ศิลปะมิอาจดำรงอยู่อย่างเป็นเอกเทศ (autonomy) โดยไม่ขึ้นกับปัจจัยภายนอกหรือการเชื่อมโยงกับสังคมจนเกิดเป็นแนวคิด “ศิลปะกับสังคมส่องทางให้แก่กัน”

ในการดำเนินโครงการวิจัยฯ เพื่อตอบวัตถุประสงค์ในการวิจัยโดยในบทที่ 2 และบทที่ 3 ได้แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของศิลปะการละครและการวิจารณ์ศิลปะการละครของไทย ตามหมุดหมายสำคัญในช่วง พ.ศ.2475 – 2550 ในขณะที่บทที่ 4 เป็นการวิเคราะห์สำนึกร่วมตามกรอบของหมุดหมาย และเพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 ของโครงการวิจัยฯ ในการสร้างกิจกรรมเพื่อเผยแพร่ พัฒนา และกระตุ้นความสำนึกร่วมในคุณค่าของศิลปะและวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง สาขาศิลปะการละครโดยผู้วิจัยได้เข้าไปมีส่วนร่วมในการดำเนินโครงการ"การประชุมวิชาการระดับชาติด้านศิลปะการแสดง 2562 : ทางไปสู่อัตลักษณ์และความหลากหลาย"ซึ่งจัดโดยคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ร่วมกับสมาพันธ์ศิลปะการแสดงอุดมศึกษาแห่งประเทศไทย(ศอท.) หรือ Alliance of Performing Arts in Higher Education of Thailand (PATH) โดยมีเจ้าภาพร่วมคือมหาวิทยาลัยภาคีอีก 5 สถาบัน ระหว่างวันที่ 4 - 6 กรกฎาคม2562 ณ อาคารวชิรมงกุฎ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม

กิจกรรมดังกล่าว ได้แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการและสำนึกร่วมในคุณค่าของศิลปะการละครในประเทศไทยได้เป็นอย่างดี การร่วมมือกันจัดกิจกรรมโครงการโดยสมาพันธ์ศิลปะการแสดงอุดมศึกษาแห่งประเทศไทย(ศอท.) กลุ่มสถาบันทางวิชาการด้านศิลปะการละครในประเทศไทยที่จัดเวทีวิชาการทางศิลปะการแสดงที่เปิดกว้าง จะเห็นได้จากการนำเสนอผลงานทางวิชาการด้านศิลปะการแสดงที่หลากหลายของนักวิชาการทั้งในและนอกสถาบันการศึกษาจำนวน 29 ชิ้น ซึ่งเป็นการนำเสนอประสบการณ์การทำงานวิจัยระหว่างนักวิชาการและศิลปินร่วมกัน การนำเสนองานวิจัยที่เกิดจากการลงมือปฏิบัติอย่างเข้มข้นของนักวิชาการในมหาวิทยาลัย นอกจากนี้ยังได้เปิดพื้นที่ให้กับกลุ่มศิลปินในการเข้าร่วมแลกเปลี่ยนประสบการณ์

กับเวทีวิชาการได้อย่างเป็นเนื้อเดียวกัน จนเกิดเป็นปรากฏการณ์ “ทางไปสู่อัตลักษณ์และความหลากหลาย” ของศิลปะการละครในสังคมไทยอย่างแท้จริง

หากพิจารณาที่ตัวบทความวิจัยที่นำเสนอในเวทีวิชาการดังกล่าว นอกจากผลงานทางวิชาการที่ผลิตเพื่อตอบสนองการจัดการเรียนการสอนในมหาวิทยาลัยแล้ว ยังมีผลงานที่เกิดจากการลงมือปฏิบัติของนักวิชาการอย่างเข้มข้นเพื่อเป็นการพัฒนาศิลปะการละครในประเทศไทยอย่างหลากหลาย นอกจากนี้ นักวิชาการหลายคนมีสถานะเป็นนักวิชาการทางการละครขณะเดียวกันก็เป็นศิลปินสมัครเล่นในกลุ่มละครผอมอีกด้วย นักวิชาการทางการละครหลายคนเติบโตจากการเป็นศิลปินสมัครเล่นในกลุ่มละครผอมก่อนที่จะเติบโตไปเป็นอาจารย์นักวิชาการในเวลาต่อมา แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการที่ต่อเนื่องและเป็นการตอกย้ำให้เห็นถึงสำนึกร่วมในการ “เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น” ได้เป็นอย่างดี ตัวอย่างเช่น สุกัญญา สมไพบูลย์ นักวิชาการที่เติบโตมากับการแสดงลิเกร่วมสมัยกับประดิษฐ ประสาททอง, มัลลิกา ตั้งสงบ ผู้กำกับการแสดงและนักแสดงที่เติบโตมากับคณะละคร 28 ก่อนที่จะมาเป็นนักวิชาการ , ปัณณทัตโพธิเวชกุลผู้กำกับการแสดงและนักแสดงกลุ่ม Arts Hub Groupและคอลิด มิดำ ที่เป็นนักแสดงให้กับกลุ่มละครผอมหลายกลุ่มก่อนที่จะผันตัวไปเป็นนักวิชาการ เป็นต้น

นอกจากนี้เมื่อพิจารณาในด้านผลงานวิจัยที่นำเสนอพบว่ามีผลงานวิจัยที่แสดงให้เห็นถึง แนวคิด “ศิลปะกับสังคมส่องทางให้แก่กัน” เช่น “การนำเสนอวิถีมุสลิมผ่านการแสดง: กรณีศึกษาการจัดแสดงละครเรื่องญาร่อซูรุ้ลลอฮ์”โดย คอลิด มิดำที่นำเสนอเรื่องราวของเยาวชนจากโรงเรียนปอเนาะกับพิธีกรรมทางศาสนาอิสลาม, “ศักยภาพของละครเล่นใหม่ในการเสริมสร้างความสามารถในการแก้ปัญหาและความเข้มแข็งของชีวิตของกลุ่มผู้ที่มีความเปราะบางทางสังคม” โดย ทรงสิริ พุทธงชัยนักวิชาการสาขาสังคมศาสตร์ที่เลือกใช้กระบวนการทางการละครในการศึกษาปัญหาสังคม , “ขอดูใจแม่” ละครแทรกสดซึ่งตั้งคำถามกับการตายอย่างมีศักดิ์ศรีโดย ศรชัย ฉัตรวิริยะชัย ศิลปิน/นักวิชาการอิสระที่ใช้ละครแทรกสด ของ Augusto Boalเป็นเครื่องมือในการทำความเข้าใจปัญหาสังคมกับกลุ่มคนที่ถูกกดขี่ในสังคม, “ความเข้าใจตน” ผ่านการฝึกฝนทักษะชีวิตในกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงหุ่นร่วมสมัย สินไซรู้ใจตน โดย พชญอัคพราหมณ์และรัชนีกร จันทหารงานวิจัยที่พิสูจน์พัฒนาการทางความคิดของนักศึกษาผ่านกระบวนการทางการละคร และ “การใช้กระบวนการละครประยุกต์ในเยาวชนไร้สัญชาติในประเทศไทยเพื่อพัฒนาและสร้างสรรค์อัตลักษณ์ของเยาวชนสืบเนื่องจากการถูกทำให้เป็นกลายเป็นมนุษย์ล่องหนกรณีศึกษาเยาวชนลูกหลานแรงงานข้ามชาติในตำบลมหาชัย จังหวัดสมุทรสาครและเยาวชนบ้านปางแดงนอก อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่” โดย ปวลักข์ สุรัสวดีผลงานการใช้กระบวนการละครขับเคลื่อนประเด็นปัญหาเยาวชนแรงงานข้ามชาติในสังคมไทย เป็นต้น

ในเวทีวิชาการดังกล่าวยังได้จัดให้มีเวทีของศิลปินได้แลกเปลี่ยนประสบการณ์กับนักวิชาการ ไม่ว่าจะเป็น การแสดงปาฐกถาหัวข้อ“ทางไปสู่อัตลักษณ์และความหลากหลาย” ของพิเชษฐ์ กลั่นชื่น ที่ทำให้ผู้ชมได้เข้าใจถึงการทำงานของศิลปินมากยิ่งขึ้น และยังได้จัดแสดงผลงานการแสดง ชุด "คนจนป้ายแดง" Dance Performance Special Edition of No.60โดย ทีมนักแสดงจาก Pichet Klunchun Dance

Company ผลงานที่เกิดจาการพัฒนาท่ารำหมายเลข 60 ที่ศิลปินวิจัยและสร้างสรรค์ต่อยอดมาจากท่ารำแม่บท 59 ท่า นอกจากนี้ยังมีเวทีเสวนาโต๊ะกลม "กระบวนการสร้างงานของศิลปิน" โดย สินีนาฏ เกษประไพ จากพระจันทร์เสี้ยวการละคร,นิกร แซ่ตั้ง จากคณะละคร 8x8 และ ปานรัตนกริชชาญชัย จาก New Theatre Societyโดยศิลปินทั้ง3 ท่าน ทุกคนมาร่วมแชร์ประสบการณ์อันเป็นปัจเจก รวมถึงได้พูดคุยถึงสภาวการณ์ปัจจุบันที่มีผลกระทบต่อวิถีการทำงานของศิลปิน

เวทีวิชาการดังกล่าวได้แสดงให้เห็นถึงแนวคิดการทำงานร่วมกันในแบบกัลยาณมิตรระหว่างศิลปินและนักวิชาการ ของสมาพันธ์ศิลปะการแสดงอุดมศึกษาแห่งประเทศไทย(ศอท.)แม้ว่าทางเดินนี้สำหรับในประเทศไทยอาจจะไม่ง่าย แต่ก็ใช่ว่าจะไม่มีความเป็นไปไม่ได้เลย นับเป็นแนวคิดเชิงบวกที่สร้างขวัญและกำลังใจให้กับประชาคมศิลปะการละครในประเทศไทยได้เป็นอย่างดี

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าสังเกตว่าในเวทีวิชาการดังกล่าวยังมีจำนวนผลงานวิจัยที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ศิลปะการละครในประเทศไทยอย่างเป็นรูปธรรมเพียง 1 ชิ้นนั่นคือการนำเสนอความก้าวหน้าในการวิจัยของผู้วิจัยชิ้นนี้ (โครงการวิจัยความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550 (สาขาศิลปะการละคร)) เท่านั้น

ผลการวิจัยเรื่อง "ความสำนึกร่วมในพัฒนาการศิลปะและการวิจารณ์ไทย: หมุดหมายที่สำคัญในช่วง พ.ศ. 2475-2550" สาขาศิลปะการละคร ในครั้งนี้พยายามศึกษาทำความเข้าใจสังคมไทยโดยผ่านงานศิลปะตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อมองความเปลี่ยนแปลงของศิลปะการละครและการวิจารณ์ศิลปะการละครในรูปของพัฒนาการผ่าน "หมุดหมาย" สำคัญ ที่เกิดจากความเปลี่ยนแปลง ทั้งในด้านของสังคม การเมือง และศิลปะที่ชี้ให้เห็นว่า ศิลปะมิอาจดำรงอยู่อย่างเป็นเอกเทศ (autonomy) โดยไม่ขึ้นกับปัจจัยภายนอกหรือเชื่อมโยงกับสังคมตามแนวคิด "ศิลปะกับสังคมส่องทางให้แก่กัน" และสำนึกร่วมสำคัญของสาขาศิลปะการละครจนถึงปัจจุบันยังคงอยู่กับสิ่งที่เรียกว่า "เพราะรักจึงสมัครเข้ามาเล่น" ได้เป็นอย่างดี

ข้อเสนอแนะ

ด้วยงานวิจัยชิ้นนี้เป็นการศึกษาจากประวัติศาสตร์กระแสหลัก โดยใช้ผลงานศิลปะการละครที่โดดเด่นและเกิดขึ้นตามจุดเวลาของประวัติศาสตร์กระแสหลักอันสัมพันธ์กับเหตุการณ์ทางสังคมและการเมือง เนื่องจากสภาพการณ์เหล่านี้จะแสดงให้เห็นรอยต่อที่เชื่อมโยงกับการวิจัยในโครงการต่อไป ทั้งนี้ คณะผู้วิจัยมิได้เพิกเฉยต่อแนวคิดอื่น ที่ปรากฏความเคลื่อนไหวคู่ไปกับประวัติศาสตร์กระแสหลัก แต่ด้วยข้อจำกัดทั้งเรื่องของระยะเวลา และเป้าประสงค์ของการวิจัย คณะผู้วิจัยจำต้องเลือกศึกษาจากข้อมูลที่ปรากฏสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ เพื่อให้งานมีเอกภาพ ดังนั้นกลุ่มข้อมูลที่เลือกใช้เป็นตัวอย่างจึงไม่อาจทำได้ครบทุกชิ้นที่เกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็น ผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นเป็นแรงเสียดทาน ต่อต้าน หรือประเด็นย่อยอื่น ๆ กระนั้นสิ่งที่เกิดขึ้นเหล่านี้ล้วนมีความสำคัญและควรศึกษาเพื่อให้เกิดความงอกงามแก่ศิลปะการละครต่อไป โครงการนี้จึงอาจเป็นพื้นให้ผู้สนใจคนอื่น ๆ แตกประเด็นเพื่อสนทนากับวิจัยชิ้นนี้ต่อไปในอนาคต

บรรณานุกรม

หนังสือภาษาไทย

กอบกุล อิงคุทานนท์. (2540). *ละครเวทีสมัยใหม่ ยุคแรกเริ่ม-รัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ : ษรฉัตร.

คีตา พญาไท. (2555). *ตำนานครูเพลง เพลงไทยสากล ลูกกรุง*. กรุงเทพฯ : แสงดาว.

คำรณ คุณะดิลก. (2530). *คือผู้อภิวัฒน์*. กรุงเทพฯ : บีซา.

เจตนา นาควัชระ. (2542). *ทฤษฎีเบื้องต้นแห่งวรรณคดี*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ศยาม.

_____. (2544). *ครุ่นคิดพินิจนึก*. กรุงเทพฯ : ประพันธ์สาส์น.

_____. (2546). *ศิลป์ส่องทาง*. กรุงเทพฯ : คมบาง.

เจนภพ จบกระบวนวรรณ. (2524). *ยี่เก จาก "ดอกดิน" ถึง "หอมหวล"*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม.

แจ้งความกระทรวงวัฒนธรรม. (2497, 10 สิงหาคม). *ราชกิจจานุเบกษา*. เล่ม 71 ตอนที่ 50. 1807-1808.

นพมาศ ทิตระกูล. (2549). *เพลงปลุกใจกับการเผยแพร่ลัทธิชาตินิยมสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม (พ.ศ. 2481-2487)*. (รายงานการศึกษาเฉพาะบุคคล ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต ภาควิชามานุษยวิทยา คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร).

บทละครคัดสรร. (2546). กรุงเทพฯ : มูลนิธิสถาบันวิชาการ 14 ตุลา.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์. (2547). *พลังการวิจารณ์: ศิลปะการละคร*. กรุงเทพฯ : ณ เพชร.

_____. (2550). *จากเวทีละครสู่เวทีการวิจารณ์ : รวมบทความวิชาการ*. กรุงเทพฯ : ชมนาด.

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ และคณะ. (2555). *รายงานผลการวิจัยฉบับสมบูรณ์ โครงการวิจัย "การวิจารณ์ศิลปะ: รอยต่อระหว่างวัฒนธรรมลายลักษณ์กับวัฒนธรรมเสมือนจริง."* กรุงเทพฯ : สกว.

ปนัดดา ธนสถิตย์.*ละครโทรทัศน์ไทย*.กรุงเทพฯ : คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531.

ประอรรัตน์ บูรณมาตร์. (2528). *หลวงวิจิตรวาทการกับบทละครประวัติศาสตร์*.กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มัทนี รัตนิน. (2516). การละครสมัยใหม่กับการพัฒนานาฏศิลป์และละครไทย. *ธรรมศาสตร์*. 2 (ฉบับพิเศษ), 200-247.

วิจิตรวาทการ, พลตรี หลวง. (2536). *วิจิตรวรรณคดี : บทละครอมตะ พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ 2479-2483*. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท..

_____.(2531). *วิจิตรวรรณคดี เล่ม 2 : บทละครชุดอานุภาพ*. กรุงเทพฯ : คุรุสภาลาดพร้าว, 2531

_____. (2546). *หลวงวิจิตรวาทการปาฐกถาและคำบรรยาย เล่ม 1*. กรุงเทพฯ : สร้างสรรค์บุ๊คส์.

_____. (2505). *วิจิตรวาทการอนุสรณ์*. พระนคร : มงคลการพิมพ์.

ศิริมงคล นาฏยกุล.(2555). *ผกาวลี ตำนานละครเวทีของไทย*. กรุงเทพฯ : อินทนิล.

สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย(2545) . ภาษาและหนังสือ : ฉบับพิเศษว่าด้วยวรรณกรรมการละครไทย. กรุงเทพฯ : สมาคมภาษาและหนังสือแห่งประเทศไทย.

สวรรญา อิสราพร และ เริง รณกร. (2530). *จังหวะก้าวการละครเวที*. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

สิทธิเดช โรหิตะสุข.(2552). กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย : บทสำรวจสถานภาพและความเคลื่อนไหวในช่วงพุทธศักราช 2516 -2530. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อติภพ ภัทรเดชไพศาล. (2556). *เสียงเพลง วัฒนธรรม อำนาจ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน.

อาทิตย์ทิพอาภา, พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า. (2509). *มหาอุปรากรดารณี*. กรุงเทพฯ : ตีรณสาร.

วิทยานิพนธ์

กรรภิรมย์ สุวรรณานนท์. (2524). *พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับการสร้างชาติไทย*.(วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์) ภาควิชาประวัติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

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

ณัฏฐนิช นักปี่. (2557). *เพลงละครร้องปราโมทัย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ดนตรี) มหาวิทยาลัยมหิดล).

ทัศนัย นวลวิลัย. (2535). *วิเคราะห์วรรณกรรมบทละครสมัยใหม่ในประเทศไทย ระหว่าง พ.ศ. 2510-2530*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา).

ปริลักษณ์ กลิ่นช้าง. (2544).*ผลกระทบของการละครเบรคชท์ที่มีต่อละครไทยร่วมสมัย : กรณีศึกษาจากกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว*. (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

ศิรินทร์พร ศรีใส. (2545).*จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่*. (วิทยานิพนธ์ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

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

สุวิมล พลจันทร์. (2531). *กรมโฆษณาการกับการโฆษณาอุดมการณ์ทางการเมืองของรัฐ (พ.ศ. 2476-2487)*. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์).

อัจฉราวรรณ ภู่สิริวิโรจน์. (2543). *พัฒนาการละครเพลงของรพีพร*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ภาควิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

บทความในวารสาร

คึกฤทธิ์ ปราโมช. (2514). สยามรัฐหน้าห้า. *สยามรัฐ*. 20 กุมภาพันธ์

เจตนา นาควัชระ.(2524).ข้อยกเว้นและกฎเกณฑ์: ละครเบรคชท์ในสังคมไทย. วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ 4 ฉบับที่ 2, 17-46.

_____.(2530). "คือผู้อภิวัฒน์...ทางอันแจ่มใสของละครเวทีไทย" *ถนนหนังสือ*.ปีที่ 5 ฉบับที่ 2.

ธำรงศักดิ์ เพชรเลิศอนันต์.(2559). เลือดสุพรรณ : ปลูกใจผู้หญิงไทยให้รักชาติและลุกรบ. *ศิลปวัฒนธรรม*. กันยายน 2559, 82-97.

บัวแพน นันทพิสัย. (2532). นักเขียนละครไทยก้าวออกมาเสียเถิดก่อนที่จะถูกตัดมือทิ้ง. *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์*. 35 (50), 41-42.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ. (2516). ข้อสังเกตเกี่ยวกับความเป็นมาของการละครไทยและการปรับปรุง. *ธรรมศาสตร์*. 2 (ฉบับพิเศษ), 160-199.

ปรวัน แพทยานนท์. (2556) พัฒนาการของละครโทรทัศน์ที่สะท้อนสังคมไทยจากอดีตสู่ปัจจุบัน. *วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม*.1 (2) ก.ค. - ธ.ค. 56,44 – 50.

ปราณี วงษ์เทศ. (2529). ละครเก่า ละครใหม่: จากพิธีกรรมไปสู่ความเป็นเหตุเป็นผล. *ศิลปวัฒนธรรม*. 8 (2), 112-120.

ผู้จัดการรายวัน. (2535). คอลัมน์ศิลปะ- สังคม. วันที่ 28 ธันวาคม 2535.

มัทนี รัตนิน. (2519). เนื่องมาจาก 'อันตราคนี' . *จัตุรัส* ปีที่ 2 ฉบับที่ 57, 3-4 .

รัศมี เผ่าเหลืองทอง.(2519).ละครพันทาง อันตราคนี ผู้มาหลังกาลเวลา.*จตุรัส* ปีที่ 2 ฉบับที่ 55,51-53.

สนานจิตต์ บางสะพาน. (2525). การวิจารณ์ละครหรือภาพยนตร์ ภารกิจของนักวิจารณ์. *สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์*. 29 (22).

สมทรง กฤตมโนรถ. (2536). รำโทนความสนุกสนานของคนไทยสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2. *ศิลปวัฒนธรรม*, 14 (6), 62-69.

สุรชัย เครือประดับ.(2519).จดหมาย อันตราคนียังไม่จบ.*จัตุรัส* ปีที่ 2 ฉบับที่ 60,3-4.

อภิรักษ์ ชัยปัญหา. (2553). บทละครเวทีที่เสนอทัศนะทางสังคมและการเมืองต่อเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519. วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, 18(29),127 – 148.

เอกสารออนไลน์

ฉัตรบงกช ศรีวัฒนสาร. ปรากฏการณ์ความขัดแย้งและแนวทางการสร้างความปรองดองระหว่าง พ.ศ. 2475-2490 (ปฏิวัติสยาม 2475-รัฐประหาร 2490). [ออนไลน์] สืบค้นจาก http://kingprajadhipokstudy.blogspot.com/2011/12/2475-2490-2475-2490.html?m=1

ปณิธาน. สู่ฝันอันยิ่งใหญ่ ด้วยใจฝันบินสู่ฟ้า. สืบค้นเมื่อ 2 มกราคม 2562 จากhttp://panithan-panithan.blogspot.com/2011/05/blog-post_12.html

ประกาศคณะราษฎร. สืบค้นเมื่อ 4 มิถุนายน 2561, จากวิกิซอร์ซhttps://th.wikisource.org/wiki/ประกาศคณะราษฎร

ประวัติประจันทร์เสี้ยวการละคร. [ออนไลน์] สืบค้นจากhttps://crescentmoontheatre.wordpress.com/2012/01/22/ประวัติประจันทร์เสี้ยว

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล. สืบค้นเมื่อ 4 มิถุนายน 2561, จากวิกิพีเดีย https://th.wikipedia.org/wiki/พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล

พูนพิศ อมาตยกุล. (2528, 28 เมษายน). มหาอุปรากรของไทย. *สยามรัฐ*. (ออนไลน์) สืบค้นจาก http://oknation.nationtv.tv/blog/insanetheater/2007/05/01/entry-1

เมฆา วิรุฬหก. "ละครเวที" ยุครุ่งเรืองที่เล่นท่ามกลางการทิ้งระเบิด สมัยสงครามโลกครั้งที่ 2. [ออนไลน์] สืบค้นจาก https://www.silpa-mag.com/club/miscellaneous/article_3846

อนุชา ประธาน แฮมเมอร์. ความเป็นมาของเพลงไทยสากล. [บล็อกโพสต์] สืบค้นจาก http://www.dailymirror.online/2017/03/ความเป็นมาของเพลงไทยสา/

ภาคผนวก

ตารางรายชื่อละคร

พ.ศ.	ชื่อละคร	คณะละคร
2450	ตั้งจิตคิดคลั่ง	รัชกาลที่ 6ก่อนครองราชย์
2451	มิกาโด้ วั่งตี่	รัชกาลที่ 6ก่อนครองราชย์
?	สาวเครือฟ้า	ปรีดาลัย
2451	อาหรับราตรี	หลวงนฤมิตร (ปรีดาลัย)
2456	หัวใจนักรบ	รัชกาลที่ 6
2457	มหาตมะ	รัชกาลที่ 6
2457-2461	**สงครามโลกครั้งที่ 1**	
2462	ศกุนตลา	รัชกาลที่ 6
2466	ฉวยอำนาจ	รัชกาลที่ 6
2467	สาวิตรี พระร่วง	รัชกาลที่ 6
2468	พระเกียรติรถ	รัชกาลที่ 6
2474	โรสิตา จันทร์เจ้าขา	ศรีโอภาส (พรานบูรณ์) จันทโรภาส (พรานบูรณ์)
?	ห้วยแก้ว น้ำผึ้งรวง ขวัญใจจอมโจร เมืองรักเมืองร้าง	จันทโรภาส (พรานบูรณ์)
2475	**เปลี่ยนแปลงการปกครอง**	
2477	เลือดสุพรรณ ราชมนู โจ๊โจ้ซัง	หลวงวิจิตรวาทการ หลวงวิจิตรวาทการ ศรีโอภาส
2479	เลือดสุพรรณ ราชมนู	หลวงวิจิตรวาทการ

พ.ศ.	ชื่อละคร	คณะละคร
2480	พระเจ้ากรุงธน ศึกถลาง	หลวงวิจิตรวาทการ
2481	เจ้าหญิงแสนหวี มหาเทวี เบญจเพส	หลวงวิจิตรวาทการ
2482	น่านเจ้า อนุสาวรีย์ไทย	หลวงวิจิตรวาทการ
2483	พ่อขุนผาเมือง	หลวงวิจิตรวาทการ
2484	เกียรติศักดิ์ทหารเสือ แผ่นดินของเรา พระลอ	ศิวารมย์
2484-2488	**สงครามโลกครั้งที่ 2**	
2487	พันท้ายนรสิงห์	ศิวารมย์
2488	ผกาวลี	ผกาวลี
2491	เกียรติศักดิ์รักของข้า เวียงฟ้า ธิดาเจ้าราชบุตร	ผกาวลี
2492	มนต์นาคราช ความพยาบาท เงือกน้อย ดาราวัลย์ ชายชาติชั่ว	ผกาวลี
2493	ขบวนเสรีจีน แม๊คเบธ เงาะป่า แผ่นดินแห่งความฝัน ซิสก้า	ผกาวลี

พ.ศ.	ชื่อละคร	คณะละคร
2496	มนต์รักนวลจันทร์ นิมิตสวรรค์	รพีพร
2497	อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง	หลวงวิจิตรวาทการ
2498	อานุภาพแห่งความเสียสละ	หลวงวิจิตรวาทการ
	ฉางกาย	รพีพร
2499	อานุภาพแห่งความรัก	หลวงวิจิตรวาทการ
	สวรรค์มืด	รพีพร
2500	อานุภาพแห่งศีลสัตย์	หลวงวิจิตรวาทการ
2506	ท่าฉลอม	รพีพร
2536	ศกุนตลา	รพีพร
2537	เงือกน้อย มโนราห์ถวายตัว	รพีพร
2538	สาวเครือฟ้า ขวัญใจจอมโจร เวนิสวาณิช	รพีพร

ข้อมูลละครของรพีพรอ้างจาก อัจฉราวรรณ (2543) ข้อมูลละครของผกาวลีจาก ศิริมงคล (2555) ข้อมูลละครของปรีดาลัยและปราโมทัยจาก ณัฏฐนิช (2557) และข้อมูลละครของหลวงวิจิตรวาทการจาก หนังสือ*วิจิตรวรรณคดี* (2531, 2536)