ละครร่วมสมัยเพื่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในอาเซียน : กรณีศึกษาจาก ฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย และ ไทย

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์[1*]

(Contemporary Theatre and Performance for Social Change in ASEAN: Case Studies from the Philippines, Indonesia, and Thailand)

Parichat Jungwiwattanaporn[1*]

[1*]คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

[1*]Faculty of Fine and Applied Arts, Thammasat University

* Corresponding author. E-mail address : jparich2006@gmail.com

Received September 14, 2018 Revised October 10 ,2018 accepted November 10, 2018

บทนำ

ในช่วงสองทศวรรษที่ผ่านมานั้น ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงของโลกในด้านต่าง ๆ อย่างมหาศาล การเคลื่อนย้ายของข้อมูล ข่าวสาร คน สินค้า ระบบคุณค่า ความเชื่อ วัฒนธรรม วิถีชีวิตที่เกี่ยวพันกับเทคโนโลยีการสื่อสาร ฯลฯ ที่เกิดขึ้นในปริมาณมาก และอย่างรวดเร็วนั้น ได้ส่งผลกระทบต่อผู้คนในหลายๆด้าน ในด้านหนึ่งได้ทำให้โลกใบนี้แคบลง ผู้คนได้เห็นวิธีคิด วิธีการดำเนินชีวิตที่หลากหลายมากขึ้น แต่อีกด้านหนึ่งนั้น โลกก็ยังเผชิญกับปัญหาที่แก้ไม่ตก นับตั้งแต่ ปัญหาสิ่งแวดล้อม ภัยธรรมชาติ ภัยจากสงครามและผู้ก่อการร้าย ไปจนถึงเรื่องของความไม่เสถียรของการเมืองการปกครอง และปัญหาการละเมิดสิทธิมนุษยชนที่ยังคงเป็นบาดแผลทางประวัติศาสตร์ที่ยังไม่ได้รับการเยียวยา ท่ามกลางการปะทะกันอยู่ตลอดเวลาของโลกยุคเก่าและโลกยุคใหม่ ในศตวรรษที่ 21 นี้ ศิลปะการละครได้ทำหน้าที่หลายประการในการรับใช้สังคม ด้วยความหวังที่จะให้ผลงานของตนนั้นได้จรรโลงให้โลกนี้วิวัฒน์ไปในทางที่ดีขึ้น ในพรมแดนของการแสดงออกทางศิลปะร่วมสมัยนั้น ศิลปะการละครมักจะสามารถยืนอยู่ในมุมที่นำเสนอทางเลือกที่แปลกใหม่ให้กับผู้ชมได้เสมอ ท่ามกลางบรรยากาศของการถูกกำกับควบคุมโดยกลไกของรัฐบางอย่าง ละครเวทียังคงเป็นอีกทางเลือกหนึ่ง ที่เป็นกระบอกเสียงแห่งสามัญสำนึกและความหวัง การศึกษาวิจัยที่เกี่ยวกับละครร่วมสมัยทั้งของ ฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย ประเทศไทย ที่นำเสนอในครั้งนี้ จึงนับได้ว่าเป็นการวิจัยพื้นฐานที่มุ่งสำรวจและศึกษาละครร่วมสมัยที่มุ่งเป้าหมายเพื่อศึกษาผลงานการละครเพื่อความเปลี่ยนแปลงทางสังคมเป็นจุดสำคัญ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อรวบรวมข้อมูลทั้งปฐมภูมิ และทุติยภูมิที่เกี่ยวกับกลุ่มละครและศิลปินด้านการละครที่มีความสำคัญในอาเซียน โดยเน้นกรณีศึกษา ที่สร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัย ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคม จาก ฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย และไทย

2. เพื่อศึกษาถึงแนวคิด รูปแบบ วิธีการนำเสนอ ตลอดจนประเด็นต่างๆ ที่มีอยู่ในผลงานของกรณีศึกษา

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสำรวจ (Exploration Research) ซึ่งเป็นการวิจัยพื้นฐาน (Preliminary Research) ที่ต้องการสำรวจและรวบรวมข้อมูลของกรณีศึกษาจาก 3 ประเทศในอาเซียน อันได้แก่ ฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย ไทย โดยเริ่มต้นจากการสำรวจและรวบรวมข้อมูลทุติยภูมิเกี่ยวกับบริบทของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเมืองและวัฒนธรรม ตลอดจนศึกษาข้อมูลทุติยภูมิเกี่ยวกับประวัติศาสตร์การละครสมัยใหม่และละครร่วมสมัย โดยศึกษาในกรอบเวลาของศตวรรษที่ 21 ระหว่างปี พ.ศ. 2543 – 2558 (ค.ศ.2000 – 2015) คือ ช่วงเวลา 15 ปี (ยกเว้นกรณีประเทศไทย ซึ่งผู้วิจัยสามารถเก็บข้อมูลเพิ่มเติมได้เองมาจนถึงปี 2561) จากสื่อประเภทต่างๆ เช่น สื่อสิ่งพิมพ์ สื่ออินเทอร์เน็ต และสื่อวีดีทัศน์ เป็นต้น จากนั้น จึงจะเป็นการสำรวจรวบรวมข้อมูลปฐมภูมิจากการวิจัยภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์ สังเกตกระบวนการทำงาน ตลอดจนการชมผลงานสร้างสรรค์

โดยตรงจากพื้นที่ที่ทำการวิจัยในแต่ละประเทศ จากนั้น จึงจะทำการศึกษาและคัดสรรกลุ่มละครที่จะนำมาเป็นกรณีศึกษา รวมทั้งผลงานที่จะนำมาเป็นตัวอย่างด้วยเช่นเดียวกัน

กรอบแนวคิดในการวิจัยนั้นคือ “ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่มุ่งสู่สังคมประชาธิปไตยท่ามกลางโลกาภิวัตน์ ระบบทุนนิยม กระแสอนุรักษ์นิยมและอำนาจนิยมในประเทศอาเซียนนั้น ส่งผลให้เกิดผลงานละครเวทีหรือการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึง “สภาวะร่วม” บางประการของผู้คนในอาเซียน ในการเผชิญหน้าและการรับมือกับปัญหาและอุปสรรคต่าง ๆ การทำความเข้าใจต่อ”สภาวะร่วม” หรือ “สภาวะต่าง”นั้น จะช่วยให้เราสามารถเข้าใจสภาวะปัจจุบันของผู้คนและของสังคมในกลุ่มประเทศที่ได้ทำการศึกษา รวมทั้งเข้าใจสังคมในประเทศของ “ตัวเอง” ได้ดีขึ้น

ผลการวิจัย

นอกเหนือจากข้อมูลเชิงเอกสาร สื่อลายลักษณ์ต่าง ๆ แล้ว ผู้วิจัยยังได้ทำวิจัยภาคสนาม ด้วยการสัมภาษณ์ศิลปิน และชมผลงานการแสดง เพื่อนำไปสู่การคัดเลือก กลุ่มละครที่จะถูกคัดเลือกมาเป็นกรณีศึกษา

กรณีศึกษากลุ่มละครของประเทศฟิลิปปินส์ มี 5 กลุ่ม ได้แก่

1) Department of Speech Communication & Theatre Arts, College of Arts and Letters, University of Philippines at Diliman (UP)แ ล ะ Alience of Cultural Workers (Labor Theater) (Alyansa Incorporated), 2) Tanghalangpilipino (Philippine Theater) (TP), 3)Philippine Educational Theater Association (PETA), 4) Daloy Dance Company), 5) Sipat Lawin Ensemble (SLE)

กรณีศึกษากลุ่มละครของประเทศอินโดนีเซีย มี 3 กลุ่มได้แก่

1)Theater Committee of the Jakarta Arts Council (Dewan Kesenian Jakarta) (DKJ), 2) Teater Kubur, 3) Teater Garasi

กรณีศึกษากลุ่มละครของประเทศไทย มี 3 กลุ่มได้แก่

1) พระจันทร์เสี้ยวการละคร, 2) B_Floor Theatre, 3) อนัตตา

จากข้อมูลกลุ่มละครกรณีศึกษาข้างต้นทั้ง 3 กลุ่มนี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาจากเกณฑ์อันจะนำไปสู่การคัดเลือกตัวอย่างผลงานละครเพื่อใช้สำหรับการวิเคราะห์ทั้งลักษณะร่วมและลักษณะที่แตกต่างกัน ระหว่างทั้ง 3 กลุ่มประเทศ โดยพิจารณาเลือกกล่มละครและผลงานจาก

1) การสร้างสรรค์ผลงานต่อเนื่องยาวนานไม่ต่ำกว่า 10 ปี

2) วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ผลงาน มีประเด็นหรือเนื้อหาที่สะท้อนถึงสภาวะร่วมสมัย

3) คุณลักษณะที่โดดเด่นทางศิลปะการละคร

ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการเลือกผลงานจำนวน 3-6 เรื่องต่อกลุ่มละครกรณีศึกษาเพื่อนำมาศึกษาและวิเคราะห์ แนวคิด รูปแบบ วิธีการนำเสนอ ตลอดจนประเด็นต่าง ๆ

โครงการวิจัยนี้ บรรลุวัตถุประสงค์ในฐานะที่เป็นการวิจัยพื้นฐาน (Preliminary Research) ที่ต้องการสำรวจข้อมูลทางบริบทของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเมืองและวัฒนธรรม ซึ่งนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีที่ร่วมสมัยที่มีเนื้อหาที่ร่วมสมัย สรุปผลได้ดังนี้

ประเทศฟิลิปปินส์

ภายหลังจากยุคสงครามโลกครั้งที่ 2 ฟิลิปปินส์และอินโดนีเซีย ต่างก็ได้รับเอกราชโดยสมบูรณ์ แต่สหรัฐอเมริกาก็ยังคงมีอิทธิพลต่อทิศทางทางเศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมอย่างมากในทั้งสองประเทศ ส่วนการพัฒนาประชาธิปไตยในแต่ละประเทศ ก็มีรายละเอียดปลีกย่อยเชิงบริบทที่แตกต่างกัน การพัฒนาประชาธิปไตยในฟิลิปปินส์ มีอุปสรรคมหาศาลจากการที่มีรัฐบาลเผด็จการภายใต้ เฟอร์ดินาน มาร์กอส (Ferdinand Marcos) ยาวนานถึง 13 ปี และเมื่อผู้นำถูกกล่าวหาในเรื่องของคอรัปชั่น ตลอดจนผลงานของรัฐบาลยังสะท้อนให้เห็นถึงความฉ้อฉล ในที่สุดก็นำไปสู่การชุมนุมประท้วงโดยประชาชน ซึ่งส่งผลให้มาร์กอสต้องลี้ภัยไปยังต่างประเทศ จากการศึกษาค้นคว้าและจากการสัมภาษณ์นักวิชาการของฟิลิปปินส์ Glecy Atienza และ Robert Mendoza ของผู้วิจัย สามารถนำไปสู่ข้อสรุปที่มีประเด็นสำคัญดังต่อไปนี้

1) พัฒนาการของละครเวทีในประเทศฟิลิปปินส์ มีลักษณะเฉพาะตัว อันสืบเนื่องมาจากการตกอยู่ใต้อาณานิคมของชาวต่างชาติเป็นเวลาหลายร้อยปี กล่าวคือ ยุคแรกอยู่ภายใต้สเปญ (1565-1898) และภายใต้สหรัฐอเมริกา (1908-1946) จวบ

จนกระทั่งถึงการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ ด้วยการโค่นล้มรัฐบาลของมาร์กอส ด้วยปฏิวัติ EDSA อันเกิดจากการลุกฮือขึ้นประท้วงของประชาชนในปี 1986 ดังนั้น อิทธิพลของละครพูดและละครเพลงจากตะวันตกจึงหยั่งรากไว้อย่างเหนียวแน่นในฟิลิปปินส์

2) ผู้วิจัยพบว่าผู้คนที่มีการศึกษาในเมืองหลวงและคนชั้นกลางทั่วไป มีความกระตือรือร้นในการมีส่วนร่วมทางการเมือง และตระหนักเรื่อง สิทธิ เสรีภาพอย่างมาก จากการสัมภาษณ์ Glecy Atienza และ Robert Mendoza ในภาคสนาม (14 พฤษภาคม 2558) เขาทั้งสองได้ร่วมกันก่อตั้งกลุ่มละคร ALYANSA มาตั้งแต่ปี 1997 ซึ่งมีจุดเริ่มต้นจากการแสดงละครของคนงานในโรงงานทำรองเท้า และพัฒนาการใช้ละครในการสื่อสารระหว่างผู้ใช้แรงงาน ชุมชน กับสังคม โดยกลุ่มนี้มีจุดเด่นในการเชื่อมโยงหรือบูรณาการเครือข่ายศิลปิน ชุมชน ครู นักวิชาการ และนักศึกษา เพื่อทำงานในการเปลี่ยนแปลงสังคมอย่างมีบูรณาการต่อกัน ส่วนกลุ่มละคร Philippine Educational Theatre Association (PETA) (เพต้า) (ก่อตั้งเมื่อ ค.ศ.1967) เป็นกลุ่มละครที่มีชื่อเสียงมากที่สุดในฟิลิปปินส์ มากว่า 50 ปี ผลงานของกลุ่มนี้เป็นผลพลอยได้อย่างหนึ่งจากการได้รับการศึกษาแบบตะวันตก โดยที่ผู้ก่อตั้งคือ Cecile Guidote ได้มองเห็นว่า การสร้างวัฒนธรรมเพื่อให้ละครเวทีเป็นละครแห่งชาติได้นั้น ต้องทำงานละครเวทีควบคู่ไปกับการใช้ละครเพื่อการศึกษาและพัฒนาเยาวชนไปด้วย และนอกจากนี้ การที่ PETA มุ่งทำงานร่วมกับชุมชนมาโดยตลอด ด้วยการผลิตละครที่ใช้ต้นทุนไม่สูงแต่แฝงด้วยประเด็นทางสังคม ทำให้ PETA หยั่งรากของวัฒนธรรมการทำงานลงไปอยู่เคียงบ่าเคียงไหล่กับประชาชน จึงอาจกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมของการสร้างกลุ่มละครเวทีแบบอาชีพ (ซึ่งมีรากฐานมาจากโลกตะวันตก) แต่กอรปด้วยจิตวิญญาณในการช่วยเหลือสังคม ได้หยั่งรากลึกในประเทศฟิลิปปินส์ก่อนประเทศไทยประมาณ 10 กว่าปี PETA เป็นกลุ่มละครแนวองค์กรเอกชน (Non-Governmental Organization หรือ NGO) ที่เติบโตขึ้นจากการมีอุดมการณ์ที่ต้องการเปลี่ยนแปลงสังคมให้มีความยุติธรรม ด้วยการใช้ละครเป็นเครื่องมือช่วยในการทำงานประสานงานกับองค์กรภายนอกจำนวนมาก เช่น ชุมชน โรงเรียน ร้านค้า องค์กรเอกชน และองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น เป็นต้น และยังมีการติดตาม ผลักดัน ขยายผลไปสู่ด้านกฎหมายอีกด้วย ดังนั้น PETA ในฐานะองค์กรทางด้านการละครและการพัฒนาสังคม จึงเป็นต้นแบบในการใช้ศาสตร์แห่งการละครในการทำงานเพื่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมให้กับอีกหลายประเทศทั่วโลก รวมทั้งอินโดนีเซีย และ ไทยด้วย

กลุ่มละคร **Sipat Lawin Ensemble (SLE) (ซีปัท ลาวิน อองซอมเบิ้ล)** (ก่อตั้ง 2010) และ Daloy Dance Company(ดาลอย ด๊านส์ คอมพานี) (ก่อตั้ง 2014) มีลักษณะองค์กรที่ “หลวม” หรือ” “เป็นทางการ” ในฐานะองค์กรแบบวิชาชีพน้อยกว่า PETA มาก เนื่องมาจากข้อจำกัดด้านเงินทุน สถานที่และบุคลากร จุดเด่นของสององค์กรหลังคือมีผู้ก่อตั้งและสมาชิกเป็นคนรุ่นใหม่ วัย 20 - 30 ปี พวกเขาสนใจการสร้างสรรค์ผลงานที่มีลักษณะเป็นงานแนว **Devised Performance** (การแสดงโดยผ่านเครื่องมือหลากหลายในการสื่อสาร) ผ่านกระบวนการทำงานแบบ Devising (การใช้เครื่องมือหลากหลายเป็นศูนย์กลาง) เพื่อสร้างผลงานที่มีคามเป็นตัวของตัวเอง โดยไม่ยึดติดกับรูปแบบหรือวิธีการสร้างสรรค์แบบเดิมๆอีกต่อไป แม้แต่สถานที่การแสดงผลงาน พวกเขาก็ไม่ยึดติดว่าต้องเป็นเพียงโรงละครเท่านั้น แต่ยึดกับแนวคิดที่ว่า “anywhere-and-everywhere” (ที่ไหนก็ได้ และ ทุกที่) กลุ่ม Sipat Lawin จัดตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 2010ภายใต้ความหมายจากคำสองคำ คือ Sipat หมายถึง มุมมองอย่างกว้างขวาง และ Lawinหมายถึง เหยี่ยว ความหมายโดยรวมของ SipatLawinจึงหมายถึง มุมมองของเหยี่ยวที่กว้างขวาง สมาชิกปัจจุบัน (2015) มีทั้งหมด 8 คน ส่วนใหญ่ได้รับปลูกฝังมาด้วยศิลปะที่เกี่ยวข้องกับประเพณี และชุมชน ฉะนั้นจึงส่งผลให้มีวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์งานร่วมกัน คือ การสร้างงานศิลปะเพื่อชุมชน และให้ชุมชนเป็นสถานที่แลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างคนในชุมชนกับศิลปินผู้สร้างงาน รวมถึงการแลกเปลี่ยนระหว่างศิลปินซึ่งกันและกันด้วย จากจุดประสงค์นี้เองจึงทำให้เกิด เทศกาลศิลปะ KARNABAL (คานาบาล) (เริ่มต้น 2013) ซึ่งเป็นเทศกาลที่มีลักษณะของความเป็นชุมชนร่วมสมัยอย่างยิ่ง เนื่องจากไม่มีข้อจำกัดเรื่องรูปแบบ เวลา สถานที่ และเทคนิควิธีการแสดง และมีการแสดงทุกประเภทรวมอยู่นับตั้งแต่ละครเวทีในโรงละคร ไปจนถึงการแสดงแนว “แสดงสด” ตามสถานที่อื่นๆ (เช่น Site Specific Performance) แม้แต่การแสดงบนสื่อออนไลน์ด้วยเป็นต้น การจัดการแสดงในเทศกาล KARNABALตามแนวทางแบบ SLE นี้ มีลักษณะของแนวคิดแบบ “กระจายอำนาจ” ที่ชัดเจน กล่าวคือ เทศกาลนี้นอกจากจะกระจาย “รูปแบบ” ให้ไปไกลเกินคำจำกัดความทั่วๆไปของ “ละครเวที” ที่มักจะมีองค์ประกอบแบบ “สหศิลป์” ที่ประกอบขึ้นในพื้นที่พิเศษ(คือโรงละคร) และมีการกระจายสิทธิและอำนาจในการจัดแสดงให้กว้างขวางครอบคลุมศิลปินในหลายๆระดับชั้น ตั้งแต่ชั้นมืออาชีพในโรงละคร ไปจนถึงชั้นสมัครเล่นที่ทำงานแนวรณรงค์ประเด็นทางสังคม อีกทั้งการแสดงบางเรื่องก็อาจจะไม่ขายบัตรที่มีราคาแน่นอนชัดเจน และให้ผู้ชมกรอกราคาค่าบัตรที่ตัวเองจ่ายเองอีกด้วย อาจกล่าวได้ว่า การจัดวางตำแหน่ง (Positioning) ของ SLE ในฟิลิปปินส์นั้น เป็นการจัดวางตำแหน่งใหม่ให้กับสิ่งที่เรียกว่า “ศิลปะการแสดงร่วมสมัย” ใหม่ทั้งหมด ผ่านแนวคิดและหลักการแบบประชาธิปไตยและการ

เคารพในสิทธิมนุษยชนเป็นพื้นฐาน ซึ่งการจัดเทศกาลในลักษณะดังกล่าวนี้ ถือได้ว่าเป็นความ “ล้ำหน้า” อีกก้าวหนึ่งของศิลปะการแสดงแบบร่วมสมัยในยุคปัจจุบัน

ภาพ 1 ผลงานของ PETA จากโครงการละครของเยาวชน

(ที่มา http://www.vintersections.com/2014/03/petas-summer-theater-workshops-2014.html)

ภาพ 2 ผลงานของ Sipat Lawain Ensemble ใน KANABAL 2015 (ที่มา Jk Anicoche)

ผู้วิจัยพบว่า เทศกาล KARNABAL เป็นพื้นที่คล้าย “ตลาดนัดศิลปิน” ที่นำเสนอผลงานที่ไม่จำกัดรูปแบบ หากแต่เน้นเนื้อหาร่วมสมัย จึงมีเนื้อหาหลากหลายนับตั้งแต่ การคอรัปชั่น ความรุนแรงในสังคม การลิดรอนสิทธิมนุษยชน ไปจนถึงเรื่องภัยพิบัติอันเกิดจากปัญหาโลกร้อน อาทิเช่น ผลงานเรื่อง KAPIT ซึ่งเปิดเผยถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นภายใต้สถานการณ์ภัยพิบัติจากพายุ Haiyan กำกับการแสดงโดย Issa Manalo Lopez เป็นต้น

อินโดนีเซีย

เมื่อพิจารณาบริบททางสังคมของอินโดนีเซีย ผู้วิจัยพบว่า ในความเหมือนฟิลิปปินส์ที่เป็นประเทศที่เป็นเกาะ และด้วยสภาพทางภูมิศาสตร์ที่มีความแตกต่างหลากหลาย ทำให้การบริหารประเทศให้เกิดเอกภาพมักจะเป็นไปได้ยาก แต่เมื่อเทียบมิติทางประวัติศาสตร์กันแล้ว จะพบว่าอินโดนีเซียมีประวัติศาสตร์ของการอยู่ภายใต้ประเทศตะวันตก (ฮอลันดา) นานถึง 3 ศตวรรษ และต่อมายังถูกยึดครองโดยญี่ปุ่นอีกด้วย หลังจากประกาศเอกราชเสร็จแล้ว ก็ยังพบว่าบ้านเมืองแบ่งฝักแบ่งฝ่ายทางการเมืองเป็นกลุ่มต่าง ๆ จำนวนมาก จนกระทั่งนำไปสู่การจัดตั้งพรรคคอมมิวนิสต์ ซึ่งก็ถูกกวาดล้างอย่างทารุณโหดร้ายในสมัยของ

รัฐบาลซูการ์โน ต่อมาภายใต้นายพลซูฮาร์โต ซึ่งได้ขึ้นครองอำนาจในช่วงเวลา ค.ศ. 1965 –1998 เป็นช่วงเวลา 3 ทศวรรษที่ประเทศอินโดนีเซีย เผชิญกับ ระบอบ New Oder Regime ของประธานาธิบดีซูฮาร์โต ผู้มีอุดมการณ์แบบอนุรักษ์นิยมที่เกลียดชังคอมมิวนิสต์ และเหมารวมไปถึงแนวความคิดเชิงสังคมนิยมประชาธิปไตย ศิลปิน นักวิชาการ และประชาชนผู้รักประชาธิปไตย ในยุคสมัยของซูฮาร์โตนั้น จึงเผชิญสภาวะที่คล้ายคลึงกับบริบทของประเทศฟิลิปปินส์ในยุคมาร์กอส (ช่วง1965-1985) ที่มีการรวบอำนาจการปกครองและการบริหารแบบเบ็ดเสร็จ โดยมีการคอรัปชั่นและการเอื้อประโยชน์ต่อพวกพ้องของตนเองโดยกว้างขวาง ความเกลียดชังคอมมิวนิสต์ของรัฐบาลซูฮาร์โตนั้น นำไปสู่การสังหารผู้ต้องสงสัยว่าคิดต่างทางการเมืองไปประมาณ 1 ล้านคน นับได้ว่า เป็นการ “ฆ่า” คนที่คิดต่างทางการเมืองที่รุนแรงมากที่สุดในลำดับต้นๆของโลก ประวัติศาสตร์บาดแผลของอินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ และไทย จึงมีลักษณะคล้ายคลึงกันในจุดที่ว่ายังไม่สามารถดำเนินการชำระประวัติศาสตร์ และ ไต่สวนเหตุการณ์ความรุนแรงที่กระทำต่อประชาชน เพื่อเสาะหาข้อเท็จจริง เพื่อนำผู้กระทำความผิดมาลงโทษตามกฎหมายได้ ในขณะที่ฝ่ายของรัฐบาลซูฮาร์โตเองนั้น ก็มีความตื่นตัวต่อการใช้ละครเวทีแนวตะวันตกในการเป็นเครื่องมือโฆษณาชวนเชื่อยาวนานถึง 30 กว่าปี (รัฐบาลให้ทุนสนับสนุนศิลปะการแสดงที่เป็นกระบอกเสียงให้กับรัฐเป็นอย่างดี) (Michel Bodden, 2007: 66-87) การใช้ละครในการสะท้อนปัญหาและวิพากษ์วิจารณ์อำนาจรัฐนั้น เป็นเรื่องที่เสี่ยงต่อการถูกจับกุม (เช่น Rendra นักเขียนบทละครต่อต้านรัฐบาลเป็นตัวอย่างของการถูกตัดสินให้ต้องติดคุก) ดังนั้นศิลปินในยุคของซูฮาร์โตจึงต้องทำงานภายใต้บรรยากาศของความหวาดกลัว (เช่นกลุ่ม Teatre Coma, Teatre Kubur เป็นต้น) ภายใต้บริบทของการจำกัดเสรีภาพในการวิพากษ์วิจารณ์อำนาจรัฐได้ผลักดันให้ศิลปินทำงานในเชิงอวัจนะภาษา (Physical Theatre) ที่มีการผสมผสานความเป็นศิลปะในท้องถิ่นควบคู่ไปกับการนำเสนอผ่านการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ เช่นผลงานของ Dindon W.S. จาก Teatre Kubur ซึ่งมีลักษณะร่วมของการใช้ “ละครผอม” (ละครที่ใช้ทุนน้อย แต่เน้นการสื่อสารด้วยการเคลื่อนไหวทางร่างกายและการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์) เช่น เรื่อง Dog Circus เกิดจากเรื่องการเมืองท้องถิ่นที่ต่อต้านรัฐบาลกลาง ซึ่งเป็นรัฐบาลเผด็จการ และเต็มไปด้วยการคอรัปชั่น และนำมาผูกเป็นเรื่อง ราวเกี่ยวกับชีวิตของคนไร้บ้าน โดยเน้นให้เห็นถึงปัญหาความยากจน ความเหลื่อมล้ำทางสังคม โดยใช้พื้นที่การแสดงที่มีลักษณะเป็นวงกลม เพราะเป็นรูปแบบที่ได้รับแรงบันดาลใจจากประเพณีการแสดงแบบดั้งเดิมของอินโดนีเซีย ความโดดเด่นของการแสดงนี้อยู่ที่รูปแบบการแสดงซึ่งเป็นแนวทดลอง โดยใช้บทกวีและใช้กลองที่ทำจากถังน้ำมันมาเป็นสัญลักษณ์ของการต่อสู้

การก่อกำเนิดของกลุ่มละครที่มีประวัติศาสตร์และพลวัตรของการเปลี่ยนแปลงตัวเองที่มีความต่อเนื่องและน่าสนใจมากที่สุดคือ **กลุ่ม Teatre Garasi** ซึ่งมี Yudi Ahmad Tajudin เป็นหัวหน้ากลุ่ม ด้วยพื้นฐานที่สมาชิกในกลุ่มนี้ มาจากนักศึกษาด้านสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาที่ต้องการทำงานเป็นนักเคลื่อนไหวทางสังคม แต่เมื่อพบกับบรรยากาศทางการเมืองที่มีการควบคุมสื่อทุกประเภทจึงเป็นเหตุผลักดันให้นักศึกษากลุ่มนี้สื่อสารกับประชาชนด้วยการทำละครเพื่อการเคลื่อนไหวเชิงสัญลักษณ์ทางการเมืองก่อน แล้วในช่วง 1998-2001 จึงเริ่มหันมาผลิตละครสมัยใหม่ (Modern Theatre) จากบทละครสมัยใหม่ของตะวันตก (เช่น Samuel Beckett, Jean Genet, Bertolt Brecht) ต่อมายุคหลังซูฮาร์โต (1998 – ปัจจุบัน) เป็นยุคแห่งการก้าวเข้าสู่การพัฒนาประชาธิปไตยที่จริงจัง ซึ่งการเปิดให้ทุกภาคส่วนในสังคมมีอำนาจในการแสดงออกซึ่งสิทธิและเสรีภาพ กลุ่ม Teatre Garasi เป็นตัวอย่างของศิลปินที่กล้าปฏิรูปตัวเองในทุกด้าน(ยกเว้นเพียงจุดยืนด้านสังคมที่เป็นประชาธิปไตยที่ยึดหลักสิทธิมนุษยชน) เพื่อให้มีลักษณะของการกระจายอำนาจมากที่สุด เริ่มตั้งแต่ ด้านแนวคิดของการทำงานที่ให้โอกาสทุกคนมีส่วนร่วมในการคิดและสร้างผลงานร่วมกัน ไปจนถึงการกระขายโอกาสให้สมาชิกหลักสามารถสร้างและเป็นผู้นำในโครงการของตัวเอง แนวคิดแบบนี้ ทำให้ลักษณะขององค์กรเป็นการรวมตัวแบบหลวมๆ หรือ ที่ Yudi เรียกว่า เป็น Collective (แนวร่วมกัน) นอกจากนี้ ยังมีการปฏิรูปรูปแบบของผลงาน ที่ไม่อิงอยู่กับ “ตัวบทประพันธ์” (written text) เป็นศูนย์กลาง หากแต่อิงแหล่งกำเนิด (source)ที่หลากหลาย ในการนำเสนอประเด็นปัญหาของสังคมร่วมสมัย โดยวิธีการทำงานลักษณะนี้ มีส่วนคล้ายคลึงกับ Devised Performance ในงานของ Anne Bogart (SITI Company ของอเมริกา) ซึ่งผู้วิจัยพบว่า เทคนิคการเคลื่อนไหวแบบ Viewpoint ของ Anne Bogart ก็ส่งอิทธิพลต่อการทำงานของ B_Floor และพระจันทร์เสี้ยว เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ Teatre Garasi ยังปฏิรูปวิธีการบริหารจัดการความรู้ที่เกิดขึ้นในองค์กรของตัวเอง ด้วยการทำงานที่เป็นความร่วมมือกับต่างประเทศ (เช่นโครการ *100% Yogyakarta* (2016))ที่ทำให้เกิดการเปิดมุมมองและแนวคิดใหม่ๆในการทำงาน และกลุ่ม Teatre Garasi เองก็พยายามที่จะทำให้เกิดวัฒนธรรมของการถอดบทเรียนและสังเคราะห์องค์ความรู้ในการทำงาน หรือที่ Yudi เรียกว่า Knowledge Production Process การปฏิรูปทั้งหมดที่กล่าวมานี้ ทำให้ Teatre Garasi มีลักษณะของความเป็นกลุ่มละครร่วมสมัยที่โดดเด่นมากที่สุดในช่วงทศวรรษ 2000 – ปัจจุบัน ในอินโดนีเซีย ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ บริบทของสังคมอินโดนีเซียได้อยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่านจากยุคซูฮาร์โต ซึ่งเน้นการปกครองแนวเผด็จการชาตินิยม มาสู่ยุคหลังซูฮาร์โต ซึงเข้าสู่ยุค

แห่งการเปิดกว้างสู่ประชาธิปไตย ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่มีความขัดแย้งมาก เพราะสังคมอินโดนีเซียในความเป็นจริงนั้น เต็มไปด้วยความแตกต่างหลากหลายทางภาษา วัฒนธรรมอยู่แล้ว อีกทั้งการที่ต้องเผชิญกับความเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากโลกทุนนิยมและโลกาภิวัฒน์ ก็ยิ่งทำให้สังคมอินโดนีเซียร่วมสมัยมีความซับซ้อนมากขึ้น Yudi เชื่อว่าเราไม่สามารถที่จะเข้าใจสถานการณ์ความขัดแย้งอันซับซ้อนด้วยการพูดถึงสาเหตุอย่างใดอย่างหนึ่งได้เลย ท่ามกลางสภาวะของไม่มั่นใจในทิศทางต่างๆของสังคมนี้ จึงเป็นที่มาของผลงานที่สะท้อนความหลากหลายและซับซ้อนเหล่านี้ในช่วงปี ค.ศ. 2001-2015

ภาพ 3 ผลงานของ Teatre Garasi เรื่อง Waku Batu (Time Stone/ Stone Time). ที่มา: https://qubicle.id/art/bersetubuh-lebih-intim-dengan-teater-tubuh

ภาพ 4 ผลงานของ Teatre Garasi เรื่อง *Third Body: On Embracing The In-Between*
ที่มา : http://teatergarasi.org/?page_id=654

ตัวอย่างผลงานที่สำคัญยิ่งของ Teatre Garasi ได้แก่ Waktu Batu (Time Stone/Stone Time) (2002-2005), Jajalan (The Street) (2008) , Tubuh Ketiga. Pada Perayaan yang Berada di Antara (Third Body. On Embracing the In-Between) (2010) และ 100 % Yogyakarta โดยมีข้อสรุปดังนี้

Time Stone/ Stone Time สนใจลักษณะของการคงอยู่ร่วมกันในสังคมร่วมสมัยที่มีความสลับซับซ้อน ผ่านการเชื่อมโยง โต้แย้งหรือผสมผสานของแต่ละวัฒนธรรมอย่างมีพลวัติที่ไม่เคยอยู่นิ่ง ท่ามกลางการปะทะกันระหว่างสังคมยุคเก่าที่เชื่อในอัตลักษณ์แบบชาตินิยมกับยุคใหม่ที่มีอัตลักษณ์หลากหลาย ต่อมา *Jajalan* (*The Street*) ซึ่งเป็นผลงานแนว physical theatre (การแสดงที่สื่อสารผ่านการเคลื่อนไหว และไม่เน้นบทพูด) นั้น ก็เน้นประเด็นที่เกี่ยวกับมิติชีวิตที่หลากหลายที่พบได้บนท้องถนนของเมืองใหญ่ในอินโดนีเซีย การแสดงชิ้นนี้ ทำให้ผู้ชมได้เห็นภาพความแตกต่างเหลื่อมล้ำทางชนชั้น และความหลากหลายของผู้คนบนท้องถนน ส่วน *Third Body* : *On Embracing the In-Between* นั้นเป็นการมุ่งสำรวจ “สภาวะ” ของการ “เปลี่ยนผ่าน” ของผู้คนในการใช้ชีวิต หรือ การยอมรับความเปลี่ยนแปลงของชีวิต จากสภาวะหนึ่งไปสู่อีกสภาวะหนึ่ง โดยที่ Yudi มองว่า สภาวะดังกล่าวทำให้ผู้คนอยู่ใน “ความจริงของมิติที่สาม (third reality)” ซึ่งผู้คนมีทั้งการยอมรับและไม่ยอมรับวัฒนธรรมและวิถีชีวิตใหม่ๆซึ่งได้รับอิทธิพลจากโลกตะวันตก ส่วน 100% Yogyakarta นั้นอยู่ภายใต้การกำกับของ Helgard Haug, Stefan Kaegi จากเยอรมันนี้ โดยมีร่วมกำกับการแสดงคือ Naomi Srikandi และมี Yudi Ahmad Tajudin เป็น Dramaturg (ผู้ให้คำปรึกษา) ซึ่งในโครงการนี้ ใช้นักแสดงจากผู้คนทั่ว ๆ ไปที่ได้รับเลือกการเลือกให้เป็นคล้ายเป็นตัวแทนประชากรทุกหมู่เหล่ามาช่วยกันสะท้อนสภาวะความเป็นจริงในด้านต่าง ๆ ของเมืองนี้ จากมุมมองของตนเอง นับตั้งแต่เรื่องค่านิยมในการใช้ชีวิต ตลอดจนปัญหาและทางออกของด้านต่าง ๆ เช่นสิ่งแวดล้อม เศรษฐกิจ สังคม กฎหมาย การเมือง ศีลธรรม สิทธิมนุษยชน (ดูคลิปในบรรณานุกรม)

กล่าวได้ว่า พัฒนาการของละครร่วมสมัยของอินโดนีเซียนั้น มีลักษณะของ “ผู้สังเกตการณ์” และ “ผู้ สะท้อนสังคม” ผ่าน “เครื่องมือ” หรือ “เทคนิควิธีการ” ด้านการละครที่เปลี่ยนแปลงไปมากตามยุคสมัยของสังคมอินโดนีเซีย ที่มีการเปลี่ยนแปลงจากสังคมที่มีศูนย์กลางอำนาจการเมืองการปกครองไปสู่สังคมที่มีความเป็นประชาธิปไตยมากขึ้น ดังนั้น เครื่องมือตลอดจนปรัชญาในการสร้างสรรค์ผลงานละครจึงมีการปรับตัวให้สอดคล้องกับสภาวะเหล่านี้

ประเทศไทย

ถึงแม้ว่าประเทศไทยจะไม่เคยตกอยู่ภายใต้อาณานิคมของต่างชาติ แต่ในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ประเทศไทยก็ได้รับอิทธิพลอันเป็นผลสืบเนื่องจากยุคแสวงหาอาณานิคม ยุคสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ซึ่งส่งผลให้เกิดการใช้ลัทธิชาตินิยมมาอย่างต่อเนื่องยาวนานเช่นกัน โดยที่รัฐมีนโยบายชัดเจนในการยึดโยงอยู่กับเสาหลัก 3 ประการ คือ ชาติ ศาสนา (พุทธ) และพระมหากษัตริย์ ซึ่ง ส่งผลให้การปกครองประเทศโดยภาพรวมนั้นดูเหมือนว่าประเทศไทยมีลักษณะของความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันมากกว่าฟิลิปปินส์ หรือ อินโดนีเซีย โดยลักษณะดังกล่าวนี้ นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์มองว่า ระบอบกษัตริย์เป็นศูนย์รวมของความยินยอมพร้อมใจของผู้คนที่มีความแตกต่างหลากหลายในชาติ โดยมีกองทัพเป็น “ฝ่ายควบคุมกระบวนการทางการเมืองชองชาติ” และมี “ระบบราชการ” เป็นฝ่าย “ควบคุมงานบริหาร” (นิโคลาส ทาร์ลิ่ง, 2552, น. 161) แบบแผนของโครงสร้างทางการเมืองเช่นนี้แม้อาจจะทำให้การปกครองลำบากน้อยกว่าการกระจายอำนาจให้ประชาชน แต่ก็สวนทางกับหลักการประชาธิปไตยและกระแสการพัฒนาไปสู่โลกที่ไร้พรมแดนมากขึ้นไปเรื่อยๆ แนวทางในการทำวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลเชิงเอกสารและข้อมูลภาคสนามตั้งแต่ พ.ศ.2556 –2561 และได้คัดเลือกกลุ่มละครที่จะใช้เป็นกรณีศึกษา 3 กลุ่ม อันได้แก่

1) **กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว(รุ่นใหม่)** เป็นกลุ่มละครอิสระที่มีประวัติศาสตร์ที่ยาวนามากมาตั้งแต่การก่อตั้งของรุ่นแรกเมื่อปี พ.ศ.2518 (แม้ว่าจะมีขาดช่วงไประหว่างปี 2520 – 2536 คือรวม 16 ปี) แต่ก็นับได้ว่ากลุ่มนี้ มีแนวทางในการผลิตผลงานที่เน้นประเด็นทางสังคมรวมเวลาแล้วยาวนานถึง 27 ปี ในช่วงปี 2518 – 2561 สำหรับกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว(ใหม่)นั้นสามารถแบ่งเป็นยุคสมัยที่ชัดเจน 3 ยุคด้วยกัน ยุคของคำรณ คุณะดิลก (2539 – 2540) ซึ่งวางแนวทางของนักแสดงในการใช้ภาษาของร่างกายในการสื่อสารเป็นแก่นสำคัญ โดยผลงานของเขาถูกขนานนามว่าเป็นแนว “ละครผอม” (เจตนา นาควัชระ, 2530) ยุคของนิมิตร พิพิธกุล เป็นผู้กำกับการแสดง 10 เรื่อง (2540-2544) โดยละครส่วนใหญ่มีลักษณะของ “ละครผอม” ที่วิพากษ์ทุนนิยมและบริโภคนิยม ยุคของ สินีนาฏ เกษประไพ (2550-ปัจจุบัน) มีผลงานที่กำกับการแสดงโดยสินีนาฏมากถึง 21 เรื่อง จากผลงานในกลุ่ม 27 เรื่อง ผู้วิจัยพบว่า สินีนาฏมีความสนใจ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับเรื่องของ “ผู้หญิง” อย่างชัดเจน ละครทุกเรื่องของเธอ สะท้อนภาพของตัวละคร “ผู้หญิง” ที่ถูกนำไปเชื่อมโยงกับประเด็นที่หลากหลายในสังคมไทย อาทิ ใน *ผีแมวดำ* (2556) สะท้อนให้เห็นถึงตัวละครผู้หญิงที่มีสถานภาพยากไร้ หรือมีสถานภาพที่ไม่อยู่ภายใต้ค่านิยมในสังคมนั้น มักจะถูกกดขี่ข่ม

เหงทั้งทางร่างกายและจิตใจโดยง่าย เรื่อง เงา-ร่าง (*Shade Borders*) (2557, 2560) นั้น เป็นผลงานที่สินีนาฏได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานศิลปะจัดวางแนวร่วมสมัย ของ พินรี สัณฑ์พิทักษ์ ซึ่งแสดงเกี่ยวกับ “นม” หรือ “ทรวงอกของผู้หญิง” โดยวิธีการนำเสนอเรื่องนี้ เป็นแนวที่อิงกับการเคลื่อนไหวสร้างสรรค์และการใช้เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง แสง เงา และดนตรี ทั้งนี้ ผู้หญิงในเรื่องทุกคน ทำการแสดงในแนว Physical Theatre (การเคลื่อนไหวสร้างสรรค์โดยใช้ร่างกายสื่อสาร) ผ่านการทำงานแนว Devised Performance (การใช้เครื่องมืออย่างหลากหลายในการสื่อสารในการแสดง โดยแสดงเป็นฉากหรือตอนสั้นๆ หลาย ๆ คอน แล้วนำมา “ปะติด” (collage) เพื่อสะท้อนความรู้สึกของความเป็นผู้หญิงต่อร่างกายของตนเองในสภาวการณ์ต่างๆ (ภาสกร อินทุมาร, 2557, น. 90-91) ส่วนเรื่อง *รื้อ* (2559) นั้น ตัวละครหญิง “เพาลินา” สะท้อนให้เห็นถึงสภาวะความทุกข์ทรมานทางจิตใจอันยาวนานของ “เหยื่อ” ที่ถูกกระทำทางอาชญากรรมโดยผู้มีอำนาจฝ่ายรัฐ โดยเฉพาะที่กระทำต่อประชาชนของตัวเอง ผู้วิจัยพบว่าผลงานของสินีนาฏส่วนใหญ่ ยังมีอัตลักษณ์ของการเป็นละครพูดที่อยู่ในรูปแบบ “ละครผอม” แม้ว่าการทำงานแนว Devised Performance เช่นเรื่อง เงา-ร่าง นั้น ก็เป็นแนวทางการทำงานอีกแบบหนึ่ง ที่มีความเป็นตัวของตัวเอง ในแบบของสินีนาฏเองก็ตาม

ภาพ 5 ผลงานของพระจันทร์เสี้ยวการละคร เรื่อง *ผีแมวดำ* (2556) ที่มา: http://www.crescentmoontheatre.com/Performance/

ภาพ 6 ผลงานของพระจันทร์เสี้ยวการละคร เรื่อง *รื้อ* ภาพถ่ายโดย จีรณัทย์ เจียรกุล

ที่มา : http://crescentmoonspace.blogspot.com/2016/

2) **กลุ่มละคร B_Floor** ได้ถูกก่อตั้งขึ้นในปี 2542 ระหว่างที่ ธีระวัฒน์ มุลวิไล (คาเงะ) สมาชิกในกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว เพื่อสร้างสรรค์ผลงานที่มีเอกลักษณ์ของตัวเอง มีผู้ร่วมก่อตั้งอีก 2 คนคือ จารุนันท์ พันธชาติ และ สินินาฏ เกษประไพ กลุ่ม B_Floor มีผลงานชิ้นแรกคือ *มิดะ* (2542) ในรูปแบบการแสดงคล้าย Butoh (บูโต) อันมีต้นกำเนิดจากญี่ปุ่น ต่อมาในช่วงปี พ.ศ. 2545-2557 กลุ่มละคร B-floor ได้ทยอยรับสมาชิกเพิ่มอีก 8 คน กลุ่ม B_Floor มีผลงานมากมายถึง 30 ชิ้น ผลงานที่โดดเด่นและเป็นที่ยอมรับของวงการละครเวที คือ เรื่อง แผ่นดินอื่น (*The Other Land*) (2551, 2557) กำกับการแสดงโดย ธีระวัฒน์ มุลวิไล ละครเรื่องนี้ได้รับ แรงบันดาลใจจากวรรณกรรมเรื่องสั้น *แผ่นดินอื่น* ของ กนกพงศ์ สงสมพันธุ์ ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นที่มีวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน โดยผู้กำกับฯเล่าเรื่องจากวรรณกรรมเหล่านี้ ผ่านการแสดงเป็นฉากหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ไม่จำเป็นต้องปะติดปะต่อ แต่เมื่อพินิจในภาพรวมแล้ว ก็จะเห็นภาพของประเทศไทยที่ยังมีช่องว่างมากมายระหว่างชีวิตของผู้คนในเมืองกรุงและในชนบท นำเสนอผ่านภาพแสดงถึง “ความเป็นอื่น” ของผู้คนทั้งหลายที่อาจจะมีชาติพันธุ์ ความเชื่อทางศาสนา อุดมการณ์ หรือสำเนียงภาษาที่แตกต่างไป อาทิ มีเหตุการณ์ที่แสดงให้เห็นถึงกลุ่มผู้ถ่ายทำภาพยนตร์ไทยเรื่อง “หนักแผ่นดิน” ซึ่งเป็นภาพยนตร์ที่เกี่ยวกับการกวาดล้างประชาชนที่ถูกตราหน้าว่าเป็น “คอมมิวนิสต์” ส่วนเหตุการณ์อื่น ๆ ในตัวเรื่องนั้น ใช้ “เครื่องมือ” (devices) เพื่อเป็นองค์ประกอบที่ร่วมสื่อสารหลายอย่าง เช่น การเคลื่อนไหวประหนึ่งนาฏกรรมของนักแสดงโดยไม่ต้องมีบทสนทนา เพลงปลุกใจ เสียงพากย์จากภาพยนตร์ ภาพข่าว ไปจนกระทั่ง ภาพหลอนในจินตนาการของผู้ถูกกดขี่ (เช่น ภาพการถูกไล่ล่าสังหารผู้ชุมนุมจากเหตุการณ์ความไม่สงบ) วิธีการนำเสนอเช่นนี้ เป็นเช่นกระจกหลายๆด้านที่ช่วยให้ผู้ชมมองเห็นมุมมองใหม่ๆในสังคมไทยร่วมสมัย นับตั้งแต่ปลายปี 2553 ถึงปี 2561 นั้น เป็นยุคที่น่าตื่นเต้นมากที่สุดสำหรับกลุ่มนี้ เป็นช่วงเวลา 9 ปีที่มีการทดลอง แนวคิด รูปแบบ วิธีการนำเสนอ โดยสมาชิกกลุ่ม B_Floor ถึง 6 คน ที่สามารถออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานของ B_Floor ให้มีความโดดเด่นในแง่ของการทำงานกับร่างกายของนักแสดงผ่าน Physical Theatre ด้วยรูปแบบร่วมสมัยที่ผสมผสานกับ Devised Performance ได้อย่างลงตัว มีกลิ่นอายของความแปลกใหม่และมีเนื้อหาที่มีความเป็น “ร่วมสมัย” กับสภาวะของสังคมที่ผู้ชมกำลังต้องเผชิญอยู่ ณ ขณะนั้น ในจำนวนผลงานทั้งหมด 30 ชิ้นนั้นเป็นผลงานที่กำกับการแสดงโดยธีระวัฒน์มากถึง 16 ชิ้น เขาเริ่มทำงานชุดไตรภาคคือ คือ *Flu-O-Less-Sense* (2553), *FluFool* (2554) และ *Fool Alright* (2554) ทั้งสามเรื่องนี้ เป็นการแสดงที่แทบไม่มีบทพูด โดยละครไตรภาคนี้ ได้รับแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองในปี 2553 ที่เกิดการปะทะระหว่างฝ่ายตรงข้ามทางการเมืองซึ่งนำไปสู่การสูญเสียชีวิตเป็นจำนวนมาก ผลงานอื่น ๆ ที่ล้วนวนเวียนเกี่ยวกับประเด็นทางการเมือง ได้แก่ *Oxygen* (2555), *ไต้ฝุ่น* : *The Remains* (2556) , *มโนแลนด์* (2558), และ *Fundamental* (2559) โดยผลงานทุกชิ้นล้วนสะท้อนแง่มุมต่าง ๆ ของสังคมที่อยู่ภายใต้โครงสร้างของเผด็จการทางอำนาจ ซึ่งส่งผลต่อสภาวะจิตใจของผู้คนในยุคสมัยที่ผ่านมาจวบจนปัจจุบัน ธีระวัฒน์มีเป้าหมายในการสร้างสรรค์ผลงานของเขาที่ชัดเจนมาก คือความพยายามที่จะให้ผู้คนชนชั้นกลางในเมืองหลวง ให้ปรับ “ทัศนคติ” หรือ มุมมองที่เกี่ยวกับเหตุการณ์ทางการเมืองและสังคมในอดีต (สัมภาษณ์ 2558, 30 กรกฎาคม). ผลงานการกำกับการแสดงในเรื่องอื่นๆซึ่งมีจำนวนไม่ต่ำกว่า 15 ชิ้นโดยศิลปินสมาชิก B_Floorนั้น เป็นผลงานที่มีลักษณะ “ต่อต้าน” ความเป็นละครเวทีทั่วๆไป กล่าวคือ เป็นการแสดงที่นักแสดงไม่พยายามเป็นตัวละคร แต่แสดงเป็นตัวเองในท่ามกลาง “สภาวะ” ที่ถูกกำหนดโดยศิลปิน อาทิ ผลงานโดย จารุนันท์ พันธชาติ (จา) เช่น *แบบทดสอบความอดทน* (*Test of Endurance*) (2559) ผลงานของ อรอนงค์ ไทยศรีวงศ์ (กอล์ฟ) ใน *บางละเมิด* (*Bang Lamerd*) (2555, 2558) ผลงานโดย ดุจดาว วัฒนปกรณ์ (ดุจดาว) ใน *Blissfully Blind* (2560) และผลงานของ ศศพินทุ์ ศิริวาณิชย์ (ปูเป้) *I DIDN'T LAUNCH A THOUSAND* (2557) หรือ *งามหน้า* เมื่อมองโดยภาพรวมแล้ว จะพบว่าเนื้อหานั้น มักจะเป็นการสะท้อน”สภาวะทางสังคม” ที่ถูกทำให้เซื่องซึม หรือหลับใหล จนกระทั่งอาจจะไม่รับรู้ ไม่ตระหนักถึงผลกระทบอันมีรากเหง้ามาจากสภาวะของเหตุการณ์ที่ขาดความเป็นธรรมในอดีต ที่ยังล่องลอยอยู่ทั่วไปในสังคม

ภาพ 7, 8 ผลงานของ B_Floor กำกับการสดงโดย ธีระวัฒน์ มุลวิไล จากเรื่อง Flu Fool ที่มา: ธีระวัฒน์ มุลวิไล

ภาพ 9 ผลงานของ B_Floor กำกับการแสดงโดยธีระวัฒน์ มุลวิไล จากเรื่อง *แผ่นดินอื่น* (2008) ที่มา: ธีระวัฒน์ มุลวิไล

3) **กลุ่มละครอนัตตา** (**Anatta Theatre Troupe**) ก่อตั้งเมื่อปี 2555 โดย ประดิษฐ ประสาททอง (ตั้ว) ดวงใจ หิรัญศรี (เพียว) และศรายุทธ เพชรสัมฤทธิ์ (เอ็ดดี้) โดยเกิดจากการแยกตัวออกมาจากกลุ่มละครมะขามป้อม (เป็นองค์กรเอกชนเพื่อสังคม NGO)ปี 2555 ซึ่งประดิษฐเคยเป็นหัวหน้าและสร้างผลงานละครเวทีมา 30 ปี โดยกลุ่มมะขามป้อมมีชื่อเสียงจากการผลิตผลงานละครเวทีที่ใช้ศิลปะการแสดงหลายชนิด เช่น ศิลปะประจำท้องถิ่น เพลงพื้นบ้าน เพลงในกระแสนิยม และการแสดงละครสมัยใหม่ มาผสมผสานกับเทคนิคการเล่าเรื่องแบบละครตะวันตก เพื่อชี้นำประเด็นปัญหาสังคมเป็นหลัก (เช่น ปัญหาการค้ามนุษย์ ยาเสพติด เป็นต้น ประดิษฐยังมีทักษะพื้นฐานทางดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทย การขับร้องเพลงไทยเดิม และลิเก เขาคือศิลปินสมัยใหม่คนแรกที่นำเนื้อหาทางสังคมการเมืองที่จริงจังมาจัดแสดงเป็นลิเกแนวร่วมสมัย อาทิ เรื่อง *เปลี่ยนฟ้าแปรดิน* (2543), *นาคะวงศ์* (Naga Wong) และ *ยักษ์ตัวแดง* (2552-2553) เป็นต้น *ลิเกเปลี่ยนฟ้าแปรดิน* เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 หรือ *นายซวยตลอดศก* (ผลงานในนามกลุ่มมะขามป้อม) ที่พูดถึงผลกระทบอันเกิดต่อญาติและครอบครัวของเหยื่อความรุนแรงจากเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 มาจนถึงผลงานในช่วงที่เขาได้แยกตัวมาตั้งกลุ่มอนัตตา (2555)

ซึ่งมีอัตลักษณ์โดดเด่น เช่น *เพลงรัก 2475* (2556) ซึ่งเป็นผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์ในอัตชีวประวัติของท่านผู้หญิงพูนศุข พนมยงค์ ที่ต้องเผชิญกับชะตากรรมทางการเมือง *มังกรสลัดเกล็ด* (2558) นั้นถอดจากเหตุการณ์ในอัตชีวประวัติของอาจารย์ป๋วย อึ๊งภากรณ์ โดยตรง ที่ต้องเผชิญกับมรสุมทางการเมืองแต่คงหยัดยืนต่ออุดมการณ์เพื่อประโยชน์ของประชาชน

ผลงานที่มีลักษณะร่วมสมัยที่โดดเด่นมากที่สุด คือ *ที่ ไม่มีที่* (*Nowhere Place*) (2559) จัดแสดงในโอกาสครบรอบ 40 ปีเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 ที่ห้อง B_Floor มีความ “ร่วมสมัย” ในเชิงของรูปแบบการนำเสนอที่ “ร่วม”กาลเวลาและยุคสมัยกับผู้ชม มีตัวละครเพียง 2 ตัว ที่แต่งชุดขาวคล้ายเจ้าบ่าวเจ้าสาวคู่หนึ่ง ที่ใช้คำแทนตัวว่าคำแทนตัวว่า “ลุง” กับ “ป้า” เขาทั้งสองจริงๆได้เสียชีวิตไปแล้ว แต่ยังมาพบกันในสถานที่ที่ไม่แน่ว่าคือที่ไหน แต่เขาก็มีบทสนทนาต่อกัน ที่ว่าด้วยเรื่องของอดีต ความทรงจำ ที่มีความเลอะเลือนไม่ปะติดปะต่อ ในแง่ของการนำเสนอนั้น แม้ว่าละครเรื่องนี้จะเป็นละครพูดที่ไม่ได้ใช้ “เครื่องมือ” อื่น ๆ มาประกอบเพื่อ “สื่อสารในการแสดง” ดังเช่นกลุ่มพระจันทร์เสี้ยว หรือ B_Floor แต่ ประดิษฐ เขียนบทด้วยการใช้ “ความทรงจำ” ของผู้ชมร่วมสมัย เป็น “เครื่องมือ” ในการสร้างบทสนทนา เช่นความทรงจำเกี่ยวกับ ภาพถ่ายจากประวัติศาสตร์ ข่าวสารที่เคยรับทราบ ผู้คนที่ประสบผลกระทบจากความรุนแรงที่ผู้ชมอาจจะเคยพานพบ เป็นต้น จึงนับว่า เขาได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ที่สร้างผลงานที่มีความ “ร่วมสมัย” ในแบบของตนเองที่โดดเด่นยิ่ง

ภาพ 10 จากผลงานของกลุ่มอนัตตา กำกับการแสดงโดย ประดิษฐ ประสาททอง เรื่อง ที่ไม่มีที่ ที่มา:

Tua Pradit Prasartthong Facebook

อภิปรายผลและสรุปผล

จากการศึกษากลุ่มละครกรณีศึกษาจากทั้ง 3 ประเทศชี้ว่า

1. การทำงานละครร่วมสมัยในกลุ่มกรณีศึกษาจากทั้งสามประเทศ ล้วนมีแนวคิดหรือเป้าหมายไปสู่ การสร้างสังคมที่เป็นประชาธิปไตยและมีความเป็นธรรม ซึ่งหมายถึงสังคมที่เคารพในสิทธิมนุษยชน โดยไม่แบ่งแยก เพศ อายุ ศาสนา การศึกษา ชาติพันธุ์

2. การชมละครร่วมสมัยที่มีเนื้อหาทางสังคมอาจจะไม่ได้มีผลในการเปลี่ยนแปลงสังคมโดยตรง แต่อาจจะมีผลในแง่ของการเปลี่ยนทัศนคติในแง่ของปัจเจกบุคคล การเปลี่ยนแปลงที่เป็นรูปธรรมนั้น จะเกิดขึ้นเมื่อมีการทำงานร่วมกันระหว่าง กลุ่มละคร ชุมชน องค์กรทางสังคม องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น และองค์กรด้านการศึกษา

3. ศิลปินที่ทำงานละครร่วมสมัย มีแนวโน้มที่จะแสวงหาวิธีการที่แปลกใหม่และสอดคล้องกับสภาวะความเปลี่ยนแปลงทางของสังคม ที่อยู่ระหว่างรอยต่อของโลกยุคก่อนดิจิตอลและโลกยุคดิจิตอล โดยกลุ่มศิลปินจากทั้งสามประเทศที่อยู่ในขอบเขตของโครงการวิจัยนี้ มักจะใช้การลงทุนทางด้านวัตถุที่ค่อนข้างน้อย แต่เน้นการใช้วัตถุหรือวัสดุรอบตัวในการสร้างฉาก หรือองค์ประกอบฉากและเครื่องแต่งกาย อีกทั้งยังเน้นในเรื่องของรูปแบบการแสดงแนว Physical Theatre (การแสดงที่ใช้การเคลื่อนไหวในการสื่อความหมาย)ประกอบกับบทพูด โดยผสมผสานกับสื่ออื่นๆ มากกว่าการสร้างงานที่เกิดจากการประพันธ์บทเป็นละครพูด

บรรณานุกรม

Bodden, Michael .(2007). ‘“Tradition”, “modernism” and the Struggle for Cultural Hegemony in Indonesian National Art Theatre’. **Indonesia and the Malay World**. Vol. 35. No. 131. March: 63-92.

ธีระวัฒน์ มุลวิไล. (28 กันยายน 2558) ปาฐกถาในหัวข้อ “ศิลปะจะอยู่รอดได้อย่างไร? ในยุคดิสโทเปีย” ในพิธีเปิดงานศิลปะกับสังคม ครั้งที่ 20 เทศกาลศิลปะนาๆพันธุ์ครั้งที่ 8 สถาบันปรีดี พนมยงค์.

นิโคลาส ทาร์ลิ่ง. (2552**). ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ฉบับเคมบริดจ์** (The Cambridge History of Southeast Asia) (มัทนา เกษโกมล,ผู้แปลและเรียบเรียง)(พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย. (ต้นฉบับพิมพ์ 1999).

ภาสกร อินทุมาร. (2557 ธันวาคม). ***"*From Body Borders to Shade Borders การเดินทางของทัศนศิลป์สู่ปริมณฑลของศิลปะการแสดง*". Fine Art***, Volume 12 Number 119, หน้า 89-91.

สุเจน กรรพฤทธิ์ และ สิทธา เลิศไพบูลย์ศิริ. (2553*).* **อุษาคเนย์ที่รัก My dear Southeast Asia**. พิมพ์ครั้งที่ 1.ปทุมธานี: โครงการเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ศึกษา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

อุกฤษฎ์ ปทมานันท์ และพรพิมล ตรีโชติ. (2547). **เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ กระบวนการประชาธิปไตย และการเมืองสมัยใหม่.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

B-Floor Theatre. (17 พฤษภาคม 2554). Coming this July 2011: 'FLU-FOOL' by B-Floor Theatre. เข้าถึงได้จาก https://www.youtube.com/watch?v=qBbPkrAvzvk.

Rimini Protokoll. (2559). 100%Yogyakarta | Haug/Kaegi/Wetzel. สืบค้นจาก https://vimeo.com/163701574.

Sipat Lawin Ensemble. (ม.ป.ป). สืบค้นจาก https://sipatlawin.wordpress.com/the-ensemble/

Teater Garasi/Garasi Performance Institute (ม.ป.ป). สืบค้นจาก http://teatergarasi.org/?page_id=263.

Yudiaht. (3 มีนาคม 2554). **Teater Garasi "Tubuh Ketiga. (Third Body. On Embracing the In Between)"**. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=D-2NvhU8Sjk.

100% Yogyakarta (12 กุมภาพันธ์ 2559). คลิปจากการแสดง สืบค้นจาก https://vimeo.com/163701574)

West Kowloon Cultural District.(25 มกราคม 2559).**Artist Interview Yudi Ahmad Tajudin & Ugoran Prasad**. สืบค้นจาก https://www.youtube.com/watch?v=il806b8iPhA.

เครือข่ายละครกรุงเทพ. (ม.ป.ป). สืบค้นจาก https://www.bangkoktheatrefestival.org/about.

รวินทร์ คำโพธิ์ทอง. (3 ธันวาคม 2551). **พระจันทร์เสี้ยวการละคร มุมสะท้อนวิญญาณประชาธิปไตย.** สืบค้นจาก https://sidetriptales.blogspot.com/2008/12/blog-post_6960.html.

เงา – ร่าง (Shade Borders). (ม.ป.ป). สืบค้นจาก http://www.bacc.or.th/event/791.html.

อรอนงค์ ทิพย์พิมล. (31 พฤษภาคม 2553). **จากโศกนาฏกรรมเดือนพฤษภาคม 1998 ประเทศอินโดนีเซียสู่พฤษภาอำมหิต 2010 ประเทศไทย**. สืบค้นจาก https://prachatai.com/journal/2010/05/29720.

รายการสัมภาษณ์บุคคล

Ma. Isabel A. Legarda. 2558), พฤษภาคม .(Artistic Director, Philippine Educational Theater Association (PETA). สัมภาษณ์.

Ea Torrado. (2558, 13 พฤษภาคม). Artistic Director, Daloy Dance Company. สัมภาษณ์.Glecy Cruz Atienza และ Roberto D. Mendoza. (2558, 13 พฤษภาคม).President, Alliance of Cultural Workers (Labor Theater) (Alyansa Incorporaed). สัมภาษณ์.

Theater Committee of the Jakarta Arts Council (Dewi Noviami, Akbar Yumni, Sobar, Budiman, Madin Tyasawan, Dediesputra Siregar และ Dendi Madiya). (2558, 5 สิงหาคม). สมาชิกองค์กร. สัมภาษณ์.

Didon W.S. (2558, 6 สิงหาคม). Director of Teater Kubur. สัมภาษณ์.

Teater Garasi (Naomi Srikandi และ Yudi Ahmad Tajudin). (2558, 10-11 สิงหาคม). สมาชิกกลุ่ม. สัมภาษณ์.

Yenyen de Sarapen. (2558, 14 พฤษภาคม). นักแสดง. สัมภาษณ์.

คำรณ คุณะดิลก. (2559). ผู้ก่อตั้งกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร. สัมภาษณ์.

จารุนันท์ พันธุชาติ. (2559, 21 มีนาคม และ 2561, 20 สิงหาคม). ผู้อำนวยการผลิต/ผู้กำกับการแสดง/ นักแสดง, B-Floor Theatre. สัมภาษณ์.

ดุจดาว วัฒนปกรณ์. (2559, 22 กุมภาพันธ์). ผู้อำนวยการผลิต/ผู้กำกับการแสดง/นักแสดง, B-Floor Theatre. สัมภาษณ์.

ธนพล วิรุฬหกุล และ ภาวิณี สมรรคบุตร. (2559, 20 มีนาคม). ผู้กำกับศิลป์/ ผู้กำกับการแสดง/ผู้อำนวยการผลิต/ นักแสดง. สัมภาษณ์.

ธีระวัฒน์ มุลวิไล. (2558, 30 กรกฎาคม). ผู้กำกับศิลป์และผู้กำกับการแสดง, B-Floor Theatre. สัมภาษณ์.

ประดิษฐ ปราสาททอง. (2558, 17 สิงหาคม และ 2561, 20 สิงหาคม). ผู้กำกับศิลป์/ผู้กำกับการแสดง, อนัตตา Theatre Troupe. สัมภาษณ์.

ภาสกร อินทุมาร. (2559, 20 มีนาคม). นักวิชาการ/นักวิจารณ์/อาจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. สัมภาษณ์.

สินีนาฏ เกษประไพ. (2558, 11 สิงหาคม และ 2561, 20 สิงหาคม). ผู้กำกับศิลป์/ผู้กับการแสดง/ผู้อำนวยการผลิต, พระจันทร์เสี้ยวการละคร. สัมภาษณ์.