



อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองหลัง
รัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละคร
และกลุ่มละคร B-floor

โดย

นางสาวภัทรา โต๊ะบุรินทร์

ดุขฎิณิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปรัชญาดุขฎิณิบัณฑิต
สาขาวิชาสหวิทยาการ
วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองหลัง
รัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละคร
และกลุ่มละคร B-floor

โดย

นางสาวภัทรพร โต๊ะบุรินทร์

ดุขฎิณิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาดุขฎิณิบัณฑิต
สาขาวิชาสหวิทยาการ
วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

FREEDOM OF THE PERFORMING ARTS, PRESENTING POLITICAL ISSUES
AFTER THE 2014 COUP: CASE STUDIES, CRESCENT MOON THEATRE
AND B-FLOOR THEATRE.

BY

MISS PATTRA TOBURIN



A DISSERTATION SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY
IN INTEGRATED SCIENCE
COLLEGE OF INTERDISCIPLINARY STUDIES
THAMMASAT UNIVERSITY
ACADEMIC YEAR 2017
COPYRIGHT OF THAMMASAT UNIVERSITY

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

วิทยาลัยสหวิทยาการ

ดุซงญนินพนธ์

ของ

นางสาวภัทรา โตะบุรินทร์

เรื่อง

อิสระเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองหลังรัฐประหาร 2557 :
กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor

ได้รับการตรวจสอบและอนุมัติ ให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาสหวิทยาการ

เมื่อ วันที่ ๑๑ สิงหาคม พ.ศ. 2561

ประธานกรรมการสอบดุซงญนินพนธ์



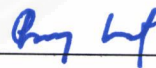
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.ทรงชัย ทองปาน)

กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษาดุซงญนินพนธ์หลัก



(อาจารย์ดร. ภาสกร อินทุมาร)

กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษาดุซงญนินพนธ์ร่วม



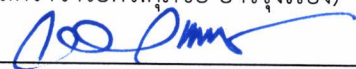
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.ชลลดา ทองทวี)

กรรมการสอบดุซงญนินพนธ์



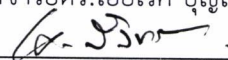
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.ศุภชัย อาริรุ่งเรือง)

กรรมการสอบดุซงญนินพนธ์



(อาจารย์ดร.ไวยเรศ บุญฤทธิ์)

คณบดี



(รองศาสตราจารย์ดร.เดชา สังขวรรณ)

หัวข้อดัชนีนิพนธ์	อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองหลังรัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor
ชื่อผู้เขียน	นางสาวภัทรา โต๊ะบุรินทร์
ชื่อปริญญา	ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (สหวิทยาการ)
สาขาวิชา/คณะ/มหาวิทยาลัย	สหวิทยาการ วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
อาจารย์ที่ปรึกษาดุษฎีนิพนธ์	อาจารย์ ดร.ภาสกร อินทุมาร
อาจารย์ที่ปรึกษาดุษฎีนิพนธ์ร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชลลดา ทองทวี
ปีการศึกษา	2560

บทคัดย่อ

การศึกษา “อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองหลังรัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor” มุ่งศึกษาสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-Floor หลังรัฐประหาร 2557 และเพื่อวิเคราะห์การนำเสนอการปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่มในการยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

ในการวิจัยครั้งนี้เลือกใช้กรณีศึกษาจากกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย ได้แก่ กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-Floor ทั้งนี้ศึกษาผ่านรูปแบบและเนื้อหาของผลงานการแสดงที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองในช่วง พ.ศ. 2557 – 2560 จำนวน 5 เรื่องได้แก่ “Between (ระยะใกล้อันกว้าง)”, รื้อ (being Paulina Salas and the practice)”, “Something Missing”, เรื่อง Ceci n'est pas la politique “นี่ไม่ใช่การเมือง” และ เรื่อง “Fundamental” การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยแบบ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) ที่มุ่งเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ (Analysis of Qualitative Data) ผ่านการตีความ (Interpretative Approach) ผลการวิจัยพบว่า สถานการณ์ทางการเมืองทั้งก่อนและหลังรัฐประหาร 2557 ส่งผลต่ออิสรเสรีภาพของกลุ่มละครขนาดเล็กอย่างชัดเจน แต่พระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor ยังคงยืนหยัดสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีเพื่อสื่อสาร “เสรีภาพทางความคิด” กับผู้ชมตลอดระยะเวลา 4 ปี เพื่อยืนยันว่าพื้นที่ทางศิลปะคือพื้นที่แม่แบบของปฏิบัติการทางประชาธิปไตยอย่างไม่มีพื้นที่ใดเทียบเคียงได้ในทางสังคม ด้วยความเชื่อมั่น

ว่าศิลปะสามารถใช้เป็นเครื่องมือบันทึกช่วงเวลาของสังคมแต่ละยุคสมัยและเป็นการแสดงออกถึงเสรีภาพในการสะท้อนความจริงผ่านการสร้างสรรค์ผลงานสู่สังคม

ในด้านการปรับตัว/ต่อรองกับอำนาจนาเพื่อยืนยันเรื่องเสรีภาพของกลุ่มละครขนาดเล็กในช่วงหลังรัฐประหาร 2557 แบ่งเป็น 2 ส่วน ได้แก่ การใช้พื้นที่ทางศิลปะของละครเวทีในการทำสงครามแย่งชิงพื้นที่ทางความคิด (war of position) ผ่านละครเวทีทั้ง 5 เรื่องในการสร้างกระบวนการตั้งคำถามต่อเหตุการณ์/ประเด็นทางสังคมและการเมืองอย่างหลากหลายในการนำเสนอเนื้อหาที่เป็นประเด็นสำคัญร่วมกันนั้นคือ ประเด็นเรื่อง ‘การละเมิดสิทธิมนุษยชน’, ‘การชำระและบันทึกประวัติศาสตร์’ (ประวัติศาสตร์ที่ไม่ถูกเล่าหรือบิดเบือนและทำให้พล่าเลื่อนไป เช่น เหตุการณ์สำคัญทางการเมือง เช่น 6 ตุลา 2519 ฯลฯ) ‘ความขัดแย้งทางการเมือง’, ‘ความเหลื่อมล้ำไม่เท่าเทียมกันในสังคม’ และ ‘การล่าแม่มด’(การทำร้าย/การกำจัดคนที่คิดต่างไม่ว่าจะทางตรงหรือทางอ้อม) ในส่วนที่สอง คือ การที่กลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่มได้ใช้ผลงานละครเวทีในการเปิดพื้นที่ให้สมาชิกในทุกภาคส่วน (parts) สามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการเมืองการปกครองของตนได้อย่างเต็มที่ ด้วยการใช้รูปแบบในการนำเสนอผลงานละครเวทีของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor ซึ่งมีลักษณะสำคัญร่วมกันคือ Collaboration การสร้างการมีส่วนร่วมบนพื้นฐานของอิสรเสรีภาพที่ประกอบไปด้วยการสร้างการมีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างงานระหว่างผู้กำกับการแสดงนักแสดงและทีมงาน และการมีส่วนร่วมระหว่างนักแสดงกับผู้ชม ซึ่งเป็นเรื่องของสุนทรียะในการถกเถียงมากกว่าสยบยอม เป็นเรื่องของแสดงออกมากกว่าเก็บกดปิดกั้น เป็นเรื่องของให้นำเอาผู้ที่ไม่เคยรับรู้ว่ายเกี่ยวข้องมาเกี่ยวข้องกัน และเป็นการให้ที่ยืนในสังคมที่มีการเมืองให้กับผู้ที่ไร้ที่ทางในสังคม

คำสำคัญ: อิสรเสรีภาพ, กลุ่มละครขนาดเล็ก, รูปแบบของละคร, เนื้อหาของละคร

Dissertation Title	FREEDOM OF THE PERFORMING ARTS, PRESENTING POLITICAL ISSUES AFTER THE 2014 COUP: CASE STUDIES, CRESCENT MOON THEATRE AND B-FLOOR THEATRE.
Author	Miss Pattra Toburin
Degree	Doctor of Philosophy
Major Field/Faculty/University	Integrated Science College of Interdisciplinary Studies Thammasat University
Dissertation Advisor	Instructor Pasakorn Intooman, Ph.D.
Dissertation Co-Advisor (If any)	Associate Professor Chollada Thongtavee, Ph.D.
Academic Years	2017

ABSTRACT

This research on “Freedom of Performing Arts for Presenting Political Issues After the 2014 Coup: Case Studies of the Crescent Moon Theatre and the B-Floor Theatre” aims to study on freedom status of the Crescent Moon Theatre and the B-Floor Theatre after 2014 Coup as well as to analyze on adjustment/ negotiation of both small theatre groups to affirm their freedom.

This research was conducted based on case studies of the Crescent Moon Theatre and the B-Floor Theatre by studying through forms and content of 5 performing arts presenting political issues during 2014 – 2017 consisted of “Between”, “Being Paulina Salas and the Practice”, “Something Missing”, “Cecin'est pas la politique”, and “Fundamental”. The research methodology was Content Analysis emphasizing on Analysis of Qualitative Data conducted through Interpretative Approach.

The results revealed that political situations, before and after 2014 Coup, explicitly affected to freedom of small theatre groups. However, the Crescent Moon Theatre and the B-Floor Theatre remained insistent on creating more performing

arts throughout these 4 years in order to communicate “freedom of thought” to audiences and affirm that art is the incomparable model of democratic action in Thai society.

Adjustment/Negotiation of small theatre groups with competent authorities utilized for affirming freedom after 2014 Coup was divided into 2 parts including: Utilization of performing arts as the weapon in the war of position based on 5 performing arts in order to question on various social/political issues/situations leading to essentially common issues, and Utilization of performing arts as the key to open art spaces to all parts to participate in politics and administration fully through the forms of theatre presented by the Crescent Moon Theatre and the B-Floor Theatre under commonly remarkable feature, i.e., Collaboration – building participation in creation process among director, performers, and crews as well as building participation between performers and audiences, that were considered as esthetic of controversy in lieu of acceptance, connection among persons who had never realized that they were related to one another, and political opportunity provided to persons who had social roles.

Keywords: Liberty / Freedom, Theatre group, form of theatre, content

กิตติกรรมประกาศ

งานดุขุณิพนธ์ฉบับนี้เป็นการรวบรวมข้อมูลความรู้และประสบการณ์ตลอด 6 ปีที่ผ่านมาของผู้วิจัย ขอบขอบคุณพื้นที่สร้างสรรค์ทางศิลปะทั่วประเทศไทยที่ทำหน้าที่เป็นเวทีให้กับกลุ่มละครขนาดเล็กได้พัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงของประเทศไทย ขอบขอบคุณกลุ่มละครทุกกลุ่มที่มุ่งมั่นสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีไม่ว่าจะมีอุปสรรคมากมายแค่ไหน ขอบขอบคุณพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor ที่เป็นพื้นที่ทางความคิดที่งดงามให้กับสังคม ขอบขอบคุณที่เป็นคลังความรู้ที่เรียนรู้ได้ไม่รู้จบให้แก่ผู้วิจัย

ในการเดินทางบนเส้นทางวิชาการ ผู้วิจัยต้องกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ ครูผู้ให้โอกาสทางวิชาการสายมนุษยศาสตร์ที่เข้มแข็ง ศาสตราจารย์ ดร.สมบัติ จันทรวงศ์ ครูทางสังคมศาสตร์ที่เมตตาศิษย์เสมอมา อาจารย์สกุล บุญยทัต ครูทางศิลปะการละคร ผู้นำทางจิตวิญญาณของลูกศิษย์คนนี้ งานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานสาขาสหวิทยาการที่ผู้วิจัยพยายามนำความรู้ที่ครูทุกท่านประสาทให้มารวมไว้ด้วยกัน กราบขอบพระคุณค่ะ

งานดุขุณิพนธ์ชิ้นนี้สำเร็จลงได้ก็ด้วยความเมตตาอย่างมหาศาลจากคณะกรรมการสอบทุกท่าน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงชัย ทองปาน อาจารย์กรุณาตอบรับเป็นประธานกรรมการสอบให้เป็นวินาทีที่มีความหมายมากเหลือเกินค่ะ อาจารย์ ดร.ภาสกร อินทุมาร ประธานที่ปรึกษาหลักที่เมตตาและอดทนกับความต้อด้านของผู้วิจัยเสมอมา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชลลดา ทองทวี ครูผู้ไม่เคยปฏิเสธลูกศิษย์ครูเป็นยิ่งกว่าแม่พระมาโปรด ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย อารีรุ่งเรือง และอาจารย์ ดร.ไอยเรศ บุญฤทธิ์ ที่ไม่เคยปฏิเสธทุกคำขอร้องจากผู้วิจัย ขอกราบขอบพระคุณทุกท่านจากหัวใจจริงๆค่ะ

ขอบคุณครอบครัวละคร อักษรทับแก้ว หัวหน้าภาควิชาฯ ผศ.มูจรินทร์ อิทธิพงษ์, อ.ปณณทัต โพธิเวชกุล, อ.ปวิศ มินา, อ.ณัฐภรณ์ สติฉะวราทร และ อ.ธีรพล กลิ่นมงคล ขอบขอบคุณพลังใจพลังกายและขอบคุณในความเป็นทีมของพวกเราเสมอมา ขอบขอบคุณ อ.รุ่งธิดา ขลิบเงิน สำหรับน้ำใจงดงามของน้อง ขอบขอบคุณท่านคณบดีคณะอักษรศาสตร์และทีมบริหารที่คอยให้กำลังใจเสมอ

ท้ายที่สุดนี้ ขอบขอบคุณครอบครัว คุณแม่ พี่เอ น้องแอน ขอบขอบคุณในความรัก ความไว้วางใจและความเชื่อใจกันตลอดมา พลังของครอบครัวสำคัญเสมอ ขอบขอบคุณค่ะ

นางสาวภัทรรา โต๊ะบุรินทร์

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	(1)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	(3)
กิตติกรรมประกาศ	(5)
สารบัญตาราง	(9)
สารบัญภาพ	(10)
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
1.2 คำถามหลักของการวิจัย	10
1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย	10
1.4 ขอบเขตของการวิจัย	10
1.5 วิธีดำเนินการวิจัย	11
1.6 ผลที่คาดว่าจะได้รับ	13
1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ	13
บทที่ 2 วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	14
2.1 แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะการแสดง	14
2.1.1 พัฒนาการของศิลปะการแสดง/ศิลปะการละคร	14
2.1.2 ศิลปะละครเวทีร่วมสมัยในประเทศไทย	20

2.1.2.1 กลุ่มละครเชิงพาณิชย์	21
2.1.2.2 กลุ่มละครขนาดเล็ก	21
2.1.3 โรงละครขนาดเล็ก หรือพื้นที่สร้างสรรค์ (Arts Space)	26
2.1.4 ประวัติและผลงานพระจันทร์เสี้ยวการละคร	27
2.1.5 ประวัติและผลงานกลุ่ม B-floor Theatre	33
2.2 ประวัติศาสตร์การรัฐประหารในประเทศไทย	36
2.3 แนวคิดเกี่ยวกับอิสสระเสรีภาพ	40
2.4 แนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์การเมือง ของ ฌาคส์ รองสิแยร์ (Jacques Rancière)	44
2.5 แนวคิดเรื่องการครองอำนาจนำ ของ อันโตนิโอ กรัมสกี (Antonio Gramsci)	45
2.6 การทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	51
บทที่ 3 วิธีการวิจัย	58
บทที่ 4 สถานภาพด้านอิสสระเสรีภาพของพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่มละคร B-floor หลังรัฐประหาร 2557	61
บทที่ 5 การนำเสนอ การปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่มละคร B-floor ในการยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง	77
5.1 การวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหาละครเวทีที่นำเสนอประเด็นทางการเมือง ในช่วงหลังรัฐประหาร 2557 – 2560 ของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor	77
5.1.1 รูปแบบละครเวทีที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองในช่วงหลังรัฐประหาร 2557–2560 ของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor	83
5.1.1.1 การสร้างการมีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างงานระหว่าง ผู้กำกับการแสดง นักแสดง และทีมงาน	83
5.1.1.2 การสร้างการมีส่วนร่วมระหว่างนักแสดงและผู้ชม	87
5.1.2 เนื้อหาละครเวทีที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองในช่วงหลังรัฐประหาร 2557–2560 ของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor	91

5.2 สรุปการนำเสนอ การปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่มละคร B-floor ในการยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง	95
บทที่ 6 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ	100
6.1 สรุปผลการวิจัย	101
6.2 ข้อเสนอแนะ	105
รายการอ้างอิง	106
ประวัติผู้เขียน	115



สารบัญตาราง

ตารางที่	หน้า
4.1 สรุปบริบทสถานการณ์ทางสังคม การเมือง หลังการรัฐประหาร 2557 : อิสระเสรีภาพของศิลปิน ระหว่าง พ.ศ. 2557-2560	63
4.2 ตารางผลงานของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B – Floor ในช่วง พ.ศ. 2557 – 2560	71
5.1 สรุปการวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหาละครเวทีที่เสนอประเด็นทางการเมือง	80



สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
2.1 กรอบแนวคิดการวิจัย	57
6.1 แผนผังสรุปกระบวนการผลิตผลงานศิลปะการละครในการนำเสนอประเด็นทาง การเมืองของกลุ่มละครขนาดเล็ก	101



บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

“ศิลปะอยู่เหนือการเมือง ศิลปะคือพื้นที่ของเสรีภาพ” กล่าวโดย Patricia L. Dooley ขณะที่ พิเชษฐ กลั่นชื่น ศิลปินผู้กำกับผู้ออกแบบการแสดงและผู้ก่อตั้งคณะเต้น Pichet Klunchun Dance Company กล่าวว่า “ศิลปะเกิดมาเพื่อเป็นตัวแทนความคิดและความเชื่อของมนุษย์ในแง่มุมต่าง ๆ อย่างนี้เองศิลปะจึงไม่ควรมีขอบเขต (No Boundaries)”

ออกุสต์ โบอัล (Augusto Boal) นักการละครชาวบราซิล เชื่อว่า “ละครเป็นอาวุธที่ทรงประสิทธิภาพ” (theatre as a weapon) เพราะแม้จะถูกครอบครองโดยชนชั้นปกครองและถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างการครองอำนาจนำในอดีตแต่ด้วยคุณสมบัติและคุณลักษณะพิเศษของความเป็นละครทำให้อีกมุมหนึ่งสามารถเป็นช่องทางในการถ่ายทอดความคิด อุดมการณ์ และเป็น “อาวุธ” ได้ตอบกับอำนาจนำมาซึ่งการปลดปล่อยผู้ไร้หาเสรีภาพ และอิสรภาพได้ด้วยเช่นกัน

วาทะของ ประดิษฐ์ ประสาททอง ศิลปินผู้ได้สมญาว่า ‘ลิเกอภิวัดน์’ กล่าวไว้ว่า ลิเก มันคือพลังของประชาชน มันคือการแสดงที่นำเอาเสียงของประชาชน ความเชื่อ ความคิด ความฝัน ความต้องการมาแสดงออก มาบอกเล่า ถึงแม้จะเป็นเรื่องราวที่มีหน่วยงานสถาบัน หรืออะไรก็ตามมากำหนดระเบียบแบบแผนเอาไว้ ถ้าลิเกเอามาเล่น กฎเกณฑ์เหล่านั้นไม่ต้องไปสนใจเลย นักแสดงสามารถออกแบบการแสดงได้อย่างอิสระ ผมคิดว่าลิเกเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นจากความคิดสร้างสรรค์ของประชาชนที่ใช้ต่อสู้เชิงอำนาจเพื่อพื้นที่ทางสังคมของชนชั้นรากหญ้า

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า ศิลปะการละคร เป็นพื้นที่ของการแสดงออกซึ่งเสรีภาพหรือ Freedom of expression มันเป็นสิทธิโดยชอบธรรมของคนที่จะร้องเรียนหรือแสดงออก สิ่งที่รัฐธรรมนูญอเมริกันปกป้องซึ่งผ่านการตีความของศาลสูงอเมริกันมาตลอดระยะเวลา กว่า 200 ปี เพราะฉะนั้นศิลปะในฐานะ Artistic freedom จึงเป็นเสรีภาพที่เราต้องปกป้องและสมควรได้รับการคุ้มครองตามรัฐธรรมนูญ แม้ว่าในความเป็นจริงสำหรับสังคมไทยอาจห่างไกลจากการคุ้มครองเสรีภาพของการแสดงออกก็ตาม

นอกจากนี้ ในทัศนะของนักคิดชาวฝรั่งเศส อเล็กซิส เดอ ทอกเกอวิลล์ (Alexis de Tocqueville) เจ้าทฤษฎีแห่งประชาธิปไตยอเมริกันได้เขียนถึง “ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับการ

ละครของประชาชนประชาธิปไตย” ไว้ในหนังสือประชาธิปไตยในอเมริกาที่แปลโดย วิภาวรรณ ตูยานนท์ (2523)

โดยเขาเชื่อว่า การปฏิวัติซึ่งเปลี่ยนแปลงสภาพสังคมและการเมืองของประชาชน โดยทั่วไปจะปรากฏในการละครก่อนส่วนอื่น ในขณะที่ละครคลาสสิกของฝรั่งเศสมี กฎเกณฑ์ที่ตายตัว นักปราชญ์ฝรั่งเศสในยุคนั้นเชื่อว่าละครที่เข้มข้นด้วยปัญญาและ อารมณ์ไม่จำเป็นต้องพึ่งสิ่งปรุงแต่งนอกเหนือไปจากภาษาที่ซาบซึ้งกินใจ แต่ ทอกเกอร์วิลล์พบว่า การละครของประชาชนประชาธิปไตยทำลายกฎเกณฑ์ข้อตกลง เหล่านั้นจนหมดสิ้น ละครจะคำนึงถึงแต่เฉพาะอารมณ์ฉับแปรของนักเขียน และผู้ชมแต่ ละคนเท่านั้น

แต่การเกิดขึ้นของละครประชาธิปไตยมิได้เป็นข้อพิสูจน์ว่าชาตินั้นเป็น ประชาธิปไตย ในประเทศอภิชนาธิปไตยเองอาจจะเป็นไปได้ว่าระบอบแบบ ประชาธิปไตยมีอิทธิพลต่อการแสดงบนเวที แต่ยามที่ความนึกคิดแบบอภิชนาธิปไตย เพียงอย่างเดียวครอบงำโรงละคร นั้นแสดงให้เห็นชัดเจนแล้วว่าสังคมทั้งสังคมเป็นอภิ ชนาธิปไตย ผู้ชมละครจะเกิดความรู้สึกดังที่ผู้เขียนเจตนาโดยไม่ทันรู้ตัว เขาไม่มีเวลาได้ รื้อฟื้นความทรงจำของเขา หรือปรึกษาหารือผู้ชำนาญการ เขามิได้สำนึกที่จะต่อสู้กับ สัญชาตญาณใหม่ ๆ ทางวรรณคดีซึ่งเริ่มปรากฏขึ้นมาในตัวเขาแต่อย่างใด เขายอมรับ สัญชาตญาณเหล่านั้นตั้งแต่ก่อนที่จะรู้จักเสียอีก

ในโรงละครเท่านั้นที่ชนชั้นสูงปะปนไปกับชนชั้นกลางและชนชั้นต่ำและแม้ชน ชั้นสูงจะไม่ยอมรับความเห็นของชนชั้นกลางหรือชนชั้นต่ำ อย่างน้อยก็ยังยอมให้ชนชั้น เหล่านี้แสดงความคิดเห็นได้ในละครนี้เองที่บรรดาท่านผู้รู้และนักอักษรศาสตร์ประสพ ความยากลำบากที่สุดที่จะแสดงให้เห็นว่าระบอบนิยมของตนมีค่าเหนือระบอบนิยมของ ประชาชนและในการป้องกันมิให้ตัวเองถูกระบอบนิยมของประชาชนชักนำไป ในโรงละคร บ่อยครั้งผู้ชมชั้นล่างจะเป็นผู้ออกคำสั่งกับผู้ชมชั้นสูง. . .”

ตัวอย่างจากบทความเรื่อง “ละครพูดกับวิญญาณประชาธิปไตย” โดย เจตนา นาควัชระ (2536) ได้กล่าวถึง Friedrich Schiller (1759-1805) กวีชาวเยอรมัน ไว้ว่า ละครเรื่อง มหาโจร (Die Räuber) ของเขาได้ออกแสดง เมื่อวันที่ 13 มกราคม 1782 ซึ่งจัดได้ว่าเป็นวัน ประวัติศาสตร์ของวงการละครเยอรมัน เพราะผู้ชมคลั่งไคล้กับละครเรื่องนี้มากจนอาจเรียกได้ว่าการ จลาจลน้อย ๆ ขึ้น มหาโจรเป็นเรื่องของคนดีที่ถูกผลักดันให้ต้องเป็นโจร เพราะความอยุติธรรมแต่ ก็เป็นโจรที่มีเกียรติเพราะปล้นคนชั่วมาให้อคนดี ซิลเลอร์พูดแทนคนจำนวนมากที่ได้รับความกดดันทาง สังคมและการเมืองมาช้านาน เขากลายเป็นคนของประชาชนไป เขาจับวิญญาณของประชาธิปไตยได้

(แม้ว่าจะไม่ได้ใช้คำคำนี้ในงานของเขา) แนนอนที่สุด Karl Eugen เจ้าผู้ครองแคว้น Württemberg จะต้องตอบโต้อย่างรุนแรงด้วยการที่ทรงออกคำสั่งห้ามมิให้ซ็ิลเลอร์เขียนวรรณกรรมออกมาเผยแพร่ อีก สำหรับซ็ิลเลอร์นั้นเขาตัดสินใจหนีจากบ้านเกิดเมืองนอนเพื่อไป “ก่อการ” อันเป็นประโยชน์ต่อมหาชนต่อไปในแคว้นอื่น เขาตัดสินใจเป็นนักเขียนอาชีพ และก็ได้งานเป็นนักเขียนบทละครประจำโรงละครที่เมือง Mannheim นั้นเอง ซ็ิลเลอร์ไม่ลังเลใจที่จะแสดงอหังการของกวีออกมาให้ปรากฏ เขาเขียนบทความประกาศความเป็นไทให้แก่ตัวเองออกมาอย่างชัดเจน

กรณีของประเทศไทย ในช่วง พ.ศ. 2516-2519 ละครเวทีเป็นสื่อที่มีบทบาทอย่างมากในการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของประชาชน ด้วยสภาวะทางสังคมของรัฐเผด็จการในขณะนั้นปีบคั้นให้ปัญญาชนลุกขึ้นมาเคลื่อนไหว ศิลปะการละครจากตะวันตกที่มีความแปลกใหม่เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการตื่นตัวในการใช้สื่อศิลปะการละครในกลุ่มนิสิตนักศึกษาในรั้วมหาวิทยาลัยโดยเฉพาะในช่วงก่อนเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 นักแสดงสมัครเล่นหลายกลุ่มได้หันมาเอาจริงเอาจังกับการที่จะใช้ศิลปะการละครเพื่อเป็นเครื่องมือในการให้ “การศึกษา” แก่ประชาชน ยกตัวอย่างเช่นมีการนำละครในรูปแบบของนักการละครชาวเยอรมัน แบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) โดยได้นำบทละครเรื่อง “ละครบทเรียน” (Lehrstück) มาจัดแสดงในประเทศไทย เกิดโครงการ “ละครสู่ชนบท” โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้การแสดงสามารถสื่อความหมายได้อย่างมีประสิทธิภาพและในขณะเดียวกันเนื้อหาของละครก็ทำหน้าที่ให้การศึกษาแก่ชาวชนบท ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องการสะท้อนหรือการให้แนวทางแก้ปัญหาทางการเมืองกับสังคม ยกตัวอย่างเช่น ละครเวทีนอกกระแสเรื่อง “ชนบทหมายเลข 3” ของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวของคาร์ณ คุณะดิลก ที่ปลุกสำนึกทางการเมืองต่อสู้ให้กับชาวบ้านในชนบททำให้พวกเขา “มีอารมณ์ร่วมกับละครถึงขนาดจะเล่นงานพวกนายทุนที่อยู่ในจังหวัด” (ประชาชาติรายสัปดาห์, ธันวาคม 2517) ดังนั้นการให้แนวทางการเรียกร้องสิทธิที่พึงได้กับชาวบ้านผ่านตัวละครที่ลุกขึ้นมาต่อสู้เพื่อสิทธิต่าง ๆ ของตนเองในผลงานละครเวทีนอกกระแสจึงไม่เพียงแต่ประสบความสำเร็จในด้านการให้ความบันเทิง แต่ได้ประสบผลสำเร็จในด้านการให้การศึกษาและปลุกความสำนึกทางการเมืองแบบประชาธิปไตยด้วย

หลังเหตุการณ์ตุลาคม พ.ศ. 2519 ประเทศไทยอยู่ในสภาวะประชาธิปไตยครึ่งใบ การปกครองประเทศแบบเผด็จการของรัฐบาลบริหารที่กุมอำนาจการปกครองยาวนานเกือบ 20 ปี ทำให้ความเหลื่อมล้ำความไม่เท่าเทียมกันทางสังคมยังคงปรากฏต่อไปด้วยวิธีการรวมศูนย์อำนาจอยู่ที่ตัวผู้นำหนึ่งเดียวอุดมการณ์หลักซึ่งเคยให้ความหวังว่าจะสามารถแก้ปัญหาทุกอย่างภายในประเทศให้คลี่คลายผ่านไปได้ หากแต่เมื่อเวลาผ่านพ้นไปภาพของความสุกที่แท้จริงก็ยังไม่ปรากฏ กมลวรรณ บุญโพธิ์แก้ว (2554) ได้วิเคราะห์ว่า ละครในยุคหลังนี้เป็นไปในแนวทางการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (New Social Movement) เนื่องจาก “การพัฒนากระแสหลักที่มุ่งเน้นไปที่การพัฒนาเชิง

เศรษฐกิจนั้นไม่เท่าเทียมกับการพัฒนาโครงสร้างสังคม” เนื่องจากปัญหาใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นในยุคนี้ ซับซ้อนและหลากหลายมากไปกว่าในยุคการเคลื่อนไหวทางการเมืองที่มีแค่เพียงปัญหาทางการเมือง ปัญหาเดียว ศิลปะการละครจำเป็นต้องสะท้อนเรื่องราวของมนุษย์สังคมและเป็นเสมือนกระจกที่สะท้อนภาพให้มนุษย์ได้นึกคิดตรึกตรองเรื่องราวปัญหาของคนอื่น เช่นผลงานของ พระจันทร์เสี้ยว การละครเรื่อง “คือผู้อภิวัฒน์” ซึ่ง เจตนา นาควัชระ (2544) ได้ให้ความเห็นว่า

ละครเรื่อง คือผู้อภิวัฒน์ (2530) ของคำรณ คุณะดิลก มีลักษณะหลายประการที่ ผู้บรรยายคิดว่าเป็นละครที่จับวิญญาณประชาธิปไตยได้ ทั้งนี้ได้หมายความว่าละคร เรื่องนี้เป็นละครที่ดีเพราะผู้แต่งนำเอาชีวประวัติของ “ผู้ก่อการ พ.ศ. 2475” คนหนึ่งมา แต่งใหม่โดยอิงหลักฐานประวัติศาสตร์ แต่ทั้งนี้เพราะผู้แต่งเลี่ยงการเขียนแบบสฤติ วีรบุรุษ และมองปัญหาและข้อขัดแย้งของสังคมไทยหลัง พ.ศ. 2475 ด้วยถ้อยคำที่ลึกซึ้ง กระตุ้นให้ผู้ชมแสวงหาคำตอบด้วยตนเองอยู่ตลอดเวลา ราวกับจะเป็นการชักชวนให้ ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการสร้างประชาธิปไตยด้วย อย่างน้อยก็ด้วยจินตนาการ สิ่งที่สำคัญ ที่สุดสำหรับละครเรื่องนี้ก็คือ ละครทำหน้าที่เป็นเวทีในการแสวงหาความจริง

สื่อศิลปะการแสดงในยุคหลังนี้เป็นความบันเทิงที่เปลี่ยนจากการเมืองระดับประเทศมาสู่ประเด็นการเมืองในชีวิตประจำวันและการเมืองทางวัฒนธรรมที่สนใจความหลากหลายทางสังคม ฯลฯ เช่น วาา The Rice Child ของ พระจันทร์เสี้ยวการละคร, พระเจ้าเซ็งของกลุ่มละคร 8x8 หรือ physical theatre ของกลุ่ม B-floor ที่เล่นประเด็นการเมืองแต่เป็นเชิงสัญลักษณ์ เนื้อหาและรูปแบบ ในการจัดแสดงผลงานของสื่อศิลปะการแสดงที่เป็นกลุ่มละครขนาดเล็กเหล่านี้จะเน้นการจัดแสดงไป ในประเด็นการเมืองทางวัฒนธรรมและการเมืองในชีวิตประจำวันมากกว่าการเมืองกระแสหลัก

ประภาพร สีหา (2560) ได้สรุปความขัดแย้งทางการเมืองกับรัฐประหาร พ.ศ. 2557 ไว้ว่าเหตุการณ์ความขัดแย้งทางการเมืองที่เกิดขึ้นในช่วง พ.ศ. 2556-2557 ของ ไทยได้ทำให้ทหารสามารถก้าวเข้ามาแทรกแซงทางการเมือง โดยวิกฤตการณ์ทางการเมืองได้ส่งผลไปให้ทหารทำการ รัฐประหารในวันที่ 22 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 โดยคณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.) อันมีพลเอก ประยุทธ์ จันทร์โอชา เป็นหัวหน้าคณะ นับเป็นรัฐประหารครั้งที่ 13 ในประวัติศาสตร์ไทย เหตุการณ์ ความขัดแย้งทางการเมืองที่เกิดขึ้นมีสาเหตุมาจากการที่รัฐบาลพยายามเสนอ ร่างพระราชบัญญัติ นิรโทษกรรมที่ทำให้หลายฝ่ายไม่เห็นด้วยจึงเป็นเหตุให้มีการชุมนุมประท้วงกดดันรัฐบาลจนนำไปสู่ ความวุ่นวายรุนแรงทางสังคมจนในที่สุดทหารก็ออกมาทำรัฐประหาร โดยทหารได้ใช้เหตุการณ์ ความขัดแย้งทางการเมืองมาอ้างความชอบธรรม ในการทำรัฐประหารประกอบกับทางรัฐบาลขาด ความชอบธรรมทางการเมืองจึงส่งผลให้ การทำรัฐประหารเกิดความชอบธรรมมากขึ้น นอกจากนี้ บทบาทของทหารในช่วงวิกฤตการณ์ทางการเมืองได้ปรับเปลี่ยนไปตามเหตุการณ์ทางการเมืองที่

เกิดขึ้น โดยที่ทหารอาศัยเหตุการณ์และบริบทที่เกิดขึ้นในสังคมปรับเปลี่ยนบทบาทของตนเองจนสามารถก้าวเข้ามาแทรกแซงทางการเมืองด้วยการทำรัฐประหารได้

หลังการรัฐประหาร 22 พฤษภาคม 2557 ที่ผ่านมา ในสังคมไทยถือเป็นช่วงเวลาเปราะบางทางการเมือง แต่ปรากฏการณ์การแทรกแซงงานศิลปะที่เกิดขึ้นกับการแสดงเดี่ยวของ

อรอนงค์ ไทยศรีวงศ์ (กลุ่ม B-floor) เรื่อง “บางละเมิด” ซึ่งเป็นการนำมาจัดแสดงใหม่เป็นครั้งที่สอง ระหว่างวันที่ 22 มกราคม – 9 กุมภาพันธ์ 2558 (ครั้งแรกจัดแสดงในปี 2554 และได้รับรางวัลบทละครดั้งเดิมยอดเยี่ยมจากชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดงที่จัดขึ้น ในปี 2012) ได้ก่อให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวาง เมื่อทหารเข้ามายุ่งยงคำขาดกับทีมงานให้ทำจดหมายขออนุญาตจัดการแสดง อีกทั้งยังส่งเจ้าหน้าที่ทหารมาเฝ้าชมการแสดง ถ่ายภาพนิ่งและวิดีโอตั้งแต่วันแรกจนวันสุดท้ายของการแสดง ตลอดช่วงเวลานั้นเกิดปรากฏการณ์ใน Facebook ของผู้คนทั้งในวงการละครและผู้ชมที่ต่างพากันตั้งสถานะบน Facebook ส่วนตัวโดยมีการติด hashtag “#ขออนุญาตหรือยังครัช” เพื่อเป็นการแสดงออกถึงความไม่พอใจต่อการแทรกแซงงานศิลปะของอำนาจทางการเมือง ในขณะที่ปฏิกิริยาของผู้ชมที่มีต่อเนื้อหาสำคัญของละครเรื่องบางละเมิดที่ว่าด้วยเสรีภาพในการแสดงออกของประชาชน ได้เสียงตอบรับจากผู้ชมทั้งที่เห็นด้วยและไม่เห็นด้วยกับวิธีการนำเสนอของละครเรื่องดังกล่าวด้วยการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับผู้ชมอย่างใกล้ชิด เช่นในรอบการแสดงเมื่อวันที่ 26 มกราคม 2558 ผู้ชมหญิงท่านหนึ่งยกมือบอกกับนักแสดงว่าขอออกจากชมละครเพราะรู้สึกว้าละครห่วยมาก เธอไม่พอใจต่อเนื้อหาและรูปแบบของการแสดงที่คุกคามผู้ชมอย่างเธอ ฉากการปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงและผู้ชมในวันนั้นจึงเกิดขึ้นแบบฉับพลัน การเจรจาโต้ตอบระหว่างทั้งสองนำไปสู่การที่นักแสดงยินดีให้ผู้ชมท่านนั้นออกจากชมการแสดงเพื่อยืนยันถึงเสรีภาพในการแสดงออกของผู้ชม (omuretto, 2558) หรือเหตุการณ์ที่มีทหารมาเฝ้าดูการแสดงละครทุกรอบที่สร้างความรู้สึกถูกคุกคามให้เกิดขึ้นกับนักแสดงรวมถึงผู้ชม นักแสดงเองก็ได้ใช้โอกาสนี้ในการตั้งคำถามทำหน้าที่ของทหารมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงด้วยการสร้างปฏิสัมพันธ์กับทหารในฐานะผู้ชมพิเศษในแต่ละรอบการแสดง สถานการณ์เช่นนี้ดูเหมือนทหารเองก็ถูกคุกคามจากนักแสดงและผู้ชมเช่นกัน หรือจริง ๆ แล้วในสังคมไทยเราต่างคุกคามซึ่งกันและกันอยู่ตลอดเวลา

จากกรณีของ “บางละเมิด” แม้สุดท้ายแล้วการจัดการแสดงของคณะละครต่าง ๆ หลังจากนั้นก็ต้องดำเนินการขออนุญาตจากทหารรวมถึงไม่ปรากฏการคุกคามที่ชัดเจนแบบนั้นอีกเลยก็ตาม แต่ก็ส่งผลให้การนำเสนอประเด็นในละครเวทีที่ว่าด้วยเรื่องอำนาจในสังคมและการเมืองไทย (ทั้งทางตรงและทางอ้อม) เป็นไปอย่างเฝ้ายามมากขึ้น ส่งผลให้กลุ่มละครขนาดเล็กเสี่ยงที่จะการกล่าวถึงประเด็นทางการเมืองโดยตรง แต่ก็ยังสามารถชี้ให้ผู้ชมได้เห็นถึงประเด็นดังกล่าวที่ซ่อนอยู่ในเนื้อหาและรูปแบบการแสดงได้ เช่น การแสดงเรื่อง “In เธอ’s view : A Documentary

Theatre” ที่กล่าวถึงนัยยะเกี่ยวกับวันที่ 6 ตุลา ที่ปรากฏในละคร, เรื่อง “Hear the Wind Sing สดับลมขับขาน” บทประพันธ์ของมรคาไม เรื่องราวของคนหนุ่มสาวในยุคแสวงหาที่แม้จะใช้ฉากหลังเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในญี่ปุ่น แต่ก็สามารถเชื่อมโยงกับการเมืองไทยในช่วงเวลาเดียวกันผ่านบทเพลง “เดือนเพ็ญ” , ละครเวทีเรื่อง “เพลงนี้พ่อเคยร้อง 3 Days in May” ที่เล่นกับตัวเลขวันที่ ที่พี่สาวกับน้องชายนัดกันมาทำบุญให้พ่อผู้ล่วงลับนั่นคือ วันที่ 17 พฤษภาคม 2553 , 19 พฤษภาคม 2555 และ 22 พฤษภาคม 2557 ซึ่งเป็น 3 วันในเดือนพฤษภาคมที่มีความหมายทางการเมือง แม้เนื้อหาในละครจะแทบไม่กล่าวถึงเหตุการณ์ทางการเมืองเลยก็ตาม

ตัวอย่างที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นถึงการพยายามใช้เสรีภาพในการแสดงออกของกลุ่มละครขนาดเล็กในสังคมไทยที่แม้บริบททางสังคมจะไม่เอื้อให้แสดงออกได้อย่างเต็มที่ แต่กลุ่มละครละครขนาดเล็กเหล่านี้ก็ยังคงไม่หวาดเกรงที่จะแสดงออกอย่างเสรีผ่านผลงานทางศิลปะที่แบบกาย ภาสกร อินทุมาร ให้สัมภาษณ์ใน www.the101.world ว่า

ปี 2559 จะมีกลุ่มที่ทำละครการเมืองอยู่ 2 กลุ่มที่ชัดเจน หนึ่งคือ B-floor เป็น physical theatre เล่นประเด็นการเมืองแต่เป็นเชิงสัญลักษณ์ เป็นการใช้อารมณ์ อาจจะไม่ใช่ปะทะคนแรงมาก สอง คือพระจันทร์เสี้ยว แต่ก็ไม่ใช่การเมืองในเชิงโครงสร้างของรัฐ ไม่ได้ไปแตะรัฐ สนใจในประเด็นเรื่องอำนาจ ความเป็นชายขอบ เรื่องความเป็นผู้หญิง แต่ในช่วงครบรอบ 40 ปี 6 ตุลา ทำกันเยอะและชัดเจน B-floor ก็ทำเรื่อง Fundamental ส่วนพระจันทร์เสี้ยวเอาเรื่องของนักเขียนชาวชิลีมาทำ ว่าด้วยเหตุการณ์ช่วงที่นายพลออกัสโต ปิโนเชต์ทำรัฐประหาร แล้วอยู่ในอำนาจนานสิบกว่าปี มีการใช้กำลัง การฆ่าผู้ที่ต่อต้าน ข่มขืนผู้หญิง เราไม่ได้เอามาทั้งบท เล่าตัดสลับไปมา แล้วเสียบบริบทแบบไทยเข้าไป เหมือนที่เราเป็นนักละครแล้วมาซ่อมละครเรื่องนี้ ระหว่างพักซ่อมเราก็นั่งคุยกันว่า ตอนนั้น 6 ตุลา 2519 อยู่ที่ไหน ทำอะไรอยู่ เกิดหรือยัง แล้วก็สลับไปเล่นเรื่องของชิลี ชื่อเรื่อง รื้อ ผมก็เล่นด้วย หยิบยืมเรื่องของชิลีมาเล่าเรื่อง 6 ตุลา...กลุ่มละครอนัตตาทำเรื่อง ที่ไม่มีที่ ว่าด้วยเรื่องคนตายสองคน ที่ลูกตัวเองตายในเหตุการณ์ 6 ตุลา คนหนึ่งเป็นตำรวจที่อยู่ในเหตุการณ์ ส่วนลูกตัวเองเป็นนักกิจกรรมที่เข้าไปเคลื่อนไหว ...ละครที่พูดถึงประเด็นทางการเมือง เช่น 6 ตุลาฯ เป็นการสะท้อนภาพว่าเกิดอะไรขึ้น เกี่ยวเนื่องกับการครบรอบ 40 ปี แต่ว่าถ้าไม่ใช่กรณีนี้ ก็มีละครในเชิงนี้เยอะ B-Floor ก็ทำเหมือนกัน นาน ๆ หน เช่น มโนแลนด์ ก็เสียดสี แต่กลุ่มคนดูเฉพาะมาก มันเป็นเรื่องวัฒนธรรมละครเวทีในสังคมไทยด้วย ส่วนมากคนที่ดูละครเป็นกลุ่มเล็ก กลุ่มคนที่มีการศึกษา กลุ่มคนที่พร้อมจะ appreciate ละครในรูปแบบนั้น ๆ อยู่แล้ว เช่นละครของ B-Floor ซึ่งเป็น physical จริง ๆ คนก็เข้าใจไม่

ยากนักหรอก แต่คนจะ อ้อ รู้แล้วว่าพูดถึงอะไร อันนี้เป็นสัญลักษณ์ของอะไร สะใจดีวะ จบ ก็ไม่น่าไปสู่การเปลี่ยนแปลง

ปรากฏการณ์ละครเวทีเรื่อง "สถานีปลายทาง" (THE LAST STATION) ของนักศึกษาในโครงการ "หลักสูตรเสริมสร้างสังคมสันติสุข หรือ 4 ส." รุ่นที่ 6 จากสถาบันพระปกเกล้า โดยได้จัดขึ้นที่โรงแรมเซนทรา ศูนย์ราชการ แจ้งวัฒนะ เมื่อวันที่ 29 เม.ย. 2559 เวลา 12.30 น. และวันเสาร์ที่ 30 เม.ย. 2559 เวลา 14.00 น. และ 18.00 น. ซึ่งละครเวทีเรื่องดังกล่าวได้รับความสนใจอย่างสูงด้วยการนำคู่ขัดแย้งทางการเมืองหลายคนมาร่วมแสดงละครเวทีเรื่องนี้ อาทิเช่น สมบัติ บุญงามอนงค์ แกนนากลุ่มวันอาทิตย์สีแดง, วิภูแถลง พัฒนภูมิไท แกนน่านปช. และแนวร่วมกลุ่มพลเมืองได้กลับพะเยาว์ อัครชาติ จากกลุ่มคนเสื้อแดง ขณะฝั่งตรงข้ามมีทั้งนักการเมืองและกลุ่มคนเสื้อเหลือง เช่น แทนคุณ จิตต์อิสระ อดีตส.ส.ประชาธิปัตย์, วีระ สมความคิด เลขาธิการเครือข่ายประชาชนต้านคอร์รัปชัน และ ศิริชัย ไม้งาม สมาชิก สปท. เป็นต้น ทั้งหมดถูกนำตัวเข้าสู่กระบวนการปรับทัศนคติเป็นเวลาเกือบปี โดยพวกเขาเลือกที่จะนำเสนอละครเรื่อง "สถานีปลายทาง" เพื่อเป็นการนำเสนอผลงานทางวิชาการต่อสาธารณะเมื่อเรียนจบหลักสูตร

ละครเวทีเรื่อง "สถานีปลายทาง" สรุปลักษณะปัญหาความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในสังคมไทย นำมาสะท้อนผ่านบทละคร โดยจำลองประเทศไทยเป็นขบวนรถไฟ ในสังคมที่มีคนหลากหลาย มีนายสถานีเป็นผู้รับผิดชอบนำรถไฟขบวนนี้ไปสู่จุดหมายปลายทาง คือ สถานีสันติสุข บนขบวนรถชั้นที่ 1, 2 และ 3 มีทั้งความต่างของชนชั้น ความคิด เป็นอุปสรรค สร้างความโกลาหลยุ่งรื้อยเรื่องราว สอดแทรกสาระให้ผู้ชมได้ร่วมกันคิดว่า ปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจะนำไปสู่รถไฟไปถึงสถานีสุดท้ายได้อย่างไร แม้ละครเรื่องนี้จะไม่ได้บอกชัดเจนว่า รถไฟขบวนนี้จะถึงสถานีปลายทางสันติสุขหรือไม่ แต่สิ่งที่ผู้ชมสามารถรับรู้ได้ คือ การอยู่ร่วมกันของคนในสังคม หากมีเป้าหมายเดียวกันสังคมสันติสุขสามารถเกิดขึ้นได้บนความแตกต่างที่หลากหลาย (เสถียร วิริยะพรรณพงศา, 2559)

ผู้จัดการออนไลน์ได้รายงานข่าวเมื่อวันที่ 30 เมษายน 2559 ว่า การที่นักศึกษา "4 ส รุ่นที่ 6" ได้นำเสนอผลงานวิชาการประกอบละครในหัวข้อ "สันติสุขเกิดได้ภายใต้ความแตกต่าง" โดยระบุว่าปัญหาความขัดแย้งการเมืองไทยมีพื้นฐานเกิดจากการแย่งชิงอำนาจ ผลประโยชน์ และความเหลื่อมล้ำ จึงมีข้อเสนอแนวทางเพื่อคลี่คลายความขัดแย้งและสร้างความปรองดองบนความเห็นต่างทางการเมือง คือ 1) ขจัดเงื่อนไขหรือสถานะที่ไม่เอื้อหรือเป็นอุปสรรคในการเปิดพื้นที่พูดคุย 2) เปิดพื้นที่ปลอดภัยให้มีการพูดคุยและรับฟังกันอย่างจริงจัง 3) เปิดโอกาสให้มีกลไกตรวจสอบการใช้อำนาจอธิปไตยตามรัฐธรรมนูญ (ฉบับชั่วคราว) พ.ศ. 2557 มาตรา 44 โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นที่ส่งผล

กระทบต่อสิทธิสาธารณะ มีแต่การดำเนินการตามข้อเสนอแนะนั้น ขบวนการไฟประเทศไทยจึงจะถึงสถานปลายทางเดียวกันคือสถานสันติสุข

นอกจากนี้ ยังมีกลุ่มละครขนาดเล็กอีกกลุ่มที่เสนอเรื่องการเรียกร้องเรื่องความเสมอภาคผ่านกระบวนการละครปฏิบัติการสด (Invisible Theater) เป็นละครเวทีบนสถานที่จริงแบบผู้ชมไม่รู้ตัวผ่านนักแสดงกว่าสิบคนที่เข้ามาร่วมสร้างสถานการณ์ เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชมเข้าสู่บทสนทนาและพูดคุย ในชื่อคณะละคร “มารีองดู” ละครของผู้ถูกกดขี่ที่ก่อตั้งโดยศรชัย ฉัตรวิริยะชัย ละครปฏิบัติการสด เป็นการเสนอแนวคิดที่สำคัญของละครที่ทำหน้าที่มากกว่าแค่ความบันเทิง ซึ่งมาจากแนวคิดละครของผู้ถูกกดขี่โดยนักการละครชาวบราซิลที่ชื่อ ออกุสโต โบอัล ในตอนแรกออกุสโตทำละครธรรมดาจนวันหนึ่งได้ไปทำละครเกี่ยวกับการต่อต้านรัฐบาลให้ชาวบ้านดู หลังดูจบชาวบ้านรู้สึกอีกเหมือนอยากทำการปฏิวัติจริง ๆ ออกุสโตซึ่งเป็นผู้ให้แรงบันดาลใจชาวบ้านในครั้งนั้นถูกชวนให้ไปร่วมทำการปฏิวัติด้วย ซึ่งแน่นอนว่าเขาปฏิเสธ เพราะออกุสโตเป็นนักการละครไม่ใช่คนรบ เขารบไม่เป็น ชาวบ้านเลยบอกว่าคุณนี่แย่มากเลยนะ “พวกเราจะหลั่งเลือดตัวเอง แต่คุณกลับไม่ยอมเสียเลือดสักหยด” หลังคำพูดนั้น เขาตัดสินใจว่า ต้องทำละครแบบใหม่ เพราะสิ่งที่ทำอยู่เหมือนกับการไปเหยียดคำตอบให้ แต่ไม่รับผิดชอบกับคำตอบ จึงกลายเป็นจุดเริ่มต้นของละครหลากหลายแนวที่เขาคิดขึ้น และหนึ่งในนั้นก็คือละครปฏิบัติการสดเป็นการแสดงที่เกิดขึ้นและเล่นกับสภาพปัญหาจริง เพื่อดูการแสดงออกและการตอบสนองของคนที่อยู่บริเวณนั้น ว่าจะมีคนเข้ามาแก้ปัญหาหรือเปล่า ละครจะเป็นเรื่องอะไรก็ได้ที่สังคมไม่ยากพูดเป็นเรื่องที่เราพูดได้พร้อม หยิบขึ้นมากระตุ้นให้คนได้พูดเรื่องปัญหาเพื่อทำลายมายาคติบางอย่างในตัวเขา เช่น การพูดถึงปัญหาของคนพิการในการใช้รถไฟฟ้า BTS หรือปัญหากรณีรถ Taxi ที่ปฏิเสธผู้โดยสาร เป็นต้น (ศรชัย แก้วสุราษ, 2561)

นอกจากนี้ยังมีทฤษฎีที่ผู้วิจัยสนใจที่จะนำมาใช้ในการวิเคราะห์การนำเสนอ ปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทยภายใต้บริบททางการเมืองหลังรัฐประหาร 2557 ได้แก่ แนวคิดสุนทรียศาสตร์การเมือง (politics of aesthetics) ของฌาคส์ รองซีแยร์ (Jacques Rancière) คือเรื่องการต่อสู้ของการแบ่งแยกการรับรู้ (the partition of the perceptible) ในสังคมการเมืองเป็นการเปิดพื้นที่ให้ส่วนต่าง ๆ ในสังคมการเข้ามามีส่วนในทางการเมืองซึ่งไม่ใช่เรื่องของการต่อสู้เพื่อเอาชนะคะคานกัน แต่เป็นเรื่องของการต่อสู้เพื่อให้ส่วนใดใดที่ไม่เคยมี/ไม่เคยถูกนับรวมเข้ามาได้ถูกนับรวมหรือมีส่วนในทางการเมือง การเปิดพื้นที่ให้สามารถพูดถึง/คิดถึงใน “ประชาธิปไตย” อย่างแตกต่างหลากหลายได้ สามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการพูดคุย และสามารถจัดสรรพื้นที่ให้กับความแตกต่างหลากหลายนั้น ๆ ให้อยู่ร่วมกันได้ การเมืองจึงเป็นพื้นที่ของกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากส่วนต่าง ๆ ของสังคมอันเกี่ยวพันกับเสรีภาพและความเท่าเทียมและเป็นเรื่องของสุนทรียะในการถกเถียงมากกว่าสยบยอม เป็นเรื่องของการแสดงออกมากกว่าเก็บกดปิดกั้น เป็นเรื่องของการนำเอาผู้ที่ไม่เคย

รับรู้ที่เกี่ยวข้องมาเกี่ยวข้องกัน และเป็นการให้ที่ยืนในสังคมที่มีการเมืองให้กับผู้ที่ไร้ที่ทางในสังคม (Rancière, 2006, p.1-12)

รวมถึงแนวคิดเรื่องการครองอำนาจนำของ แอนโทนีโอ กรัมสกี (Antonio Gramsci) คือ การใช้อำนาจของกลุ่ม / ชนชั้นใด ๆ เพื่อสร้างภาวะการครอบครองความคิด และมีอำนาจนำเหนือกลุ่ม / ชนชั้นอื่น ๆ ในสังคม โดยที่การใช้อำนาจอ้างกล่าวนั้นปราศจากการใช้ความรุนแรง หรือการบังคับในเชิงกายภาพ แต่เป็นการใช้อำนาจผ่านทางกลไกต่าง ๆ เพื่อปฏิบัติการ เช่น การใช้สื่อ และสถาบันต่าง หรือสิ่งใด ๆ ก็ตามที่สามารถนำมาใช้เพื่อโน้มน้าวชักจูงและครอบงำทางความคิดได้ ทั้งนี้ กลไกต่าง ๆ นี้จะถูกกลุ่ม/ชนชั้นที่ต้องการครองอำนาจนำ นำมาใช้ในพื้นที่ทางสังคมที่เรียกว่า "ประชาสังคม" ควบคู่กันไปกับการใช้อำนาจบังคับในสังคมการเมือง เพื่อให้สามารถสร้างภาวะการครองอำนาจนำได้อย่างเบ็ดเสร็จ ในการครอบงำย่อมมีการต่อต้านขัดขืน แนวคิดมีมุมมองว่า การต่อรองอำนาจนั้นเป็นการต่อสู้เพื่อช่วงชิงพื้นที่ทางความคิด (war of position) ซึ่งการต่อรองความหมายต่อรองอำนาจในสังคมนั้น เกิดขึ้นได้โดยการรวมกลุ่มพลังทางสังคม ที่มีเจตคติตรงกันที่จะต่อรองความหมายบางสิ่ง ซึ่งสิ่งสำคัญคือ พื้นที่ทางสังคมที่มากพอที่จะให้กลุ่มพลังทางสังคม นั้นได้ร่วมแสดงบทบาท ช่วงชิงพื้นที่ในการแสดงความคิดเห็นหรือกระทำการใด ๆ อันเป็นการต่อรองความหมายที่ถูกครอบงำอย่างทรงพลัง (Gramsci, 1971, p.149)

จากการวิเคราะห์ข้อมูล แนวคิด ทฤษฎีเบื้องต้นพบว่า กลุ่มละครเวทีขนาดเล็กพยายามใช้ละครเป็นพื้นที่ในการแสดงออกซึ่งอิสรเสรีภาพ การแสดงออกซึ่งการต่อสู้/ต่อรองทางการเมือง โดยใช้ศิลปะการแสดงในฐานะ “สื่อทางเลือก” เพื่อสะท้อนอัตลักษณ์ของพวกเขาในรูปแบบของละครเวทีขนาดเล็ก ในพื้นที่สร้างสรรค์ขนาดเล็กที่เรียกว่า “Art Space” ซึ่งกระจายตัวอยู่ในมุมต่าง ๆ ของกรุงเทพมหานคร โดยผลงานของพวกเขามุ่งปลุกเร้าทางความรู้สึก (feeling) ของผู้ชมรวมถึงการพยายามสร้างพื้นฐานความรู้ (knowledge) ความเข้าใจ (understanding) ร่วมกันในเรื่องการพัฒนาความเป็นมนุษย์ ความหลากหลายทางอัตลักษณ์ ความใส่ใจในปัญหาสังคม ฯลฯ

กลุ่มละครเวทีขนาดเล็กเป็นพื้นที่การสร้างสรรค์ที่สื่อสารประเด็นทางศิลปะ สังคม วัฒนธรรมหรือแม้แต่ประเด็นความคิดเห็นทางการเมืองที่น่าสนใจ ด้วยธรรมชาติของสื่อประเภทนี้ที่จำเป็นต้องจำกัดจำนวนผู้ชมตามสถานที่ในการจัดแสดง และการที่ผู้ชมจำเป็นต้องตัดสินใจตนเองเข้าไปอยู่ในพื้นที่และเวลาที่ถูกกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ ส่งผลให้ประสบการณ์ในการเสพสื่อทางเลือกประเภทนี้มีความน่าสนใจและอาจเป็นประสบการณ์รูปแบบใหม่ของผู้ชม การได้ทำความเข้าใจกับประเด็นเรื่องอิสรเสรีและความเสมอภาคที่ส่งผ่านจากศิลปินมาสู่ผู้ชมภายใต้สถานการณ์ทางการเมืองหลังการรัฐประหาร 2557 จึงเป็นเรื่องท้าทายให้ผู้วิจัยต้องการเข้าไปศึกษาให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงจะศึกษาเรื่อง “อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองหลังรัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor” โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อวิเคราะห์เรื่องอิสรเสรีภาพที่สะท้อนผ่านการจัดแสดงผลงานทางศิลปะการแสดงรูปแบบต่าง ๆ ของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย โดยใช้กรณีศึกษากลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-floor ที่มีแนวทางในการผลิตผลงานที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองหลังรัฐประหาร 2557

1.2 คำถามหลักของการวิจัย

ผู้วิจัยได้มุ่งเน้นคำถามหลักของการวิจัยว่า “กลุ่มละครขนาดเล็กได้แก่ พระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-floor นำเสนอรูปแบบและเนื้อหาเพื่อเป็นการยืนยันอิสรเสรีภาพทางศิลปะการละครอย่างไร ภายใต้สถานการณ์การรัฐประหาร 2557”

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3.1 เพื่อศึกษาสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor หลังรัฐประหาร 2557

1.3.2 เพื่อวิเคราะห์การนำเสนอ การปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่มละคร B-floor ในการยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาอิสรเสรีภาพในสื่อศิลปะการแสดง โดยเลือกใช้กรณีศึกษาจากกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย ได้แก่ กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-floor ทั้งนี้ศึกษาผ่านรูปแบบและเนื้อหาของผลงานการแสดงที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองในช่วง พ.ศ. 2557 – 2560 ดังนี้

1.4.1 ผลงานการจัดแสดงของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร ในช่วง พ.ศ. 2557–2560 จำนวนทั้งสิ้น 2 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง “Between (ระยะใกล้อันเว้งว้าง)” ความร่วมมือระหว่างกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครกับคณะละคร 8X8 ของนิกร แซ่ตั้ง จัดแสดงในปี 2558 และเรื่อง “รื้อ

(being Paulina Salas and the practice)” ละครเนื่องในวาระครบรอบ 40 ปี เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ร่วมแสดงในเทศกาลศิลปะนานาชาติครั้งที่ 9 จัดแสดงใน พ.ศ. 2559

1.4.2 ผลงานการจัดแสดงของกลุ่ม B-Floor ในช่วง พ.ศ. 2557–2560 จำนวนทั้งสิ้น 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง “Something Missing” การร่วมงานระหว่างคณะละครเกาหลี Theatre Momggol และคณะละครไทย โดย B-floor Theatre มีการจัดแสดงในปี 2558 และ 2560 , เรื่อง Ceci n'est pas la politique “นี่ไม่ใช่การเมือง” จัดแสดงในปี 2558 และ 2560 และ เรื่อง “Fundamental” การแสดงรำลึกในวาระครบรอบ 40 ปี 6 ตุลา จัดแสดงในปี 2559

1.5 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมือง หลังรัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor” มีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อศึกษาสภาพด้านอิสรเสรีภาพหลังรัฐประหาร 2557 ของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย โดยใช้กรณีศึกษาของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor รวมถึงวิธีการนำเสนอ การปรับตัวหรือต่อรองอย่างไรเพื่อยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยแบบ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) ที่มุ่งเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ (Analysis of Qualitative Data) ผ่านการตีความ (Interpretative Approach) การกระทำทางสังคมและกิจกรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏในผลงานศิลปะการแสดงของกลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่ม โดยวิเคราะห์องค์ประกอบด้านรูปแบบและเนื้อหาที่ปรากฏในช่วง พ.ศ. 2557-2560 ทั้งนี้ในการดำเนินวิจัยมีวิธีดำเนินการ ดังนี้

1.5.1 ศึกษารวบรวมข้อมูลประวัติของกลุ่มละครขนาดเล็กกรณีศึกษากลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-floor จากเอกสาร งานวิจัย วิทยานิพนธ์ บทความทางวิชาการ หนังสือ และสื่อออนไลน์ต่าง ๆ

1.5.2 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึกสมาชิกกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-Floor จำนวน กลุ่มละ 2 คน ดังนี้

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| 1.5.2.1 คุณสินีนากู เกษประไพ | จากกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร |
| 1.5.2.2 คุณลัดดา คงเดช | จากกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร |
| 1.5.2.3 คุณจารุพันธ์ พันธชาติ | จากกลุ่ม B-floor |
| 1.5.2.4 คุณณพิม สิงห์โตโรจน์ | จากกลุ่ม B-floor |

1.5.3 นำข้อมูลบริบททางการเมือง (ผลจากการรัฐประหาร 2557) มาวิเคราะห์ตีความ และอธิบายความสัมพันธ์กับข้อมูลของกลุ่มละครขนาดเล็กที่ได้ด้วยวิธีการ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ในการศึกษาสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพของ พระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor หลังรัฐประหาร 2557

1.5.4 วิเคราะห์องค์ประกอบด้านรูปแบบและเนื้อหาจากผลงานการแสดงที่นำเสนอ ประเด็นทางการเมืองในช่วง พ.ศ. 2557-2560 จำนวน 5 เรื่อง ดังนี้

1.5.4.1 ละครเวทีเรื่อง “Between (ระยะใกล้อันกว้าง)” เกิดจากความร่วมมือ ระหว่างพระจันทร์เสี้ยวการละคร โดย เบญจ บุษราคัมวงศ์ กับ นิกร แซ่ตั้ง จากคณะ 8X8

1.5.4.2 ละครเวทีเรื่อง “รื้อ” (being Paulina Salas and the practice) จัดแสดงในเทศกาลศิลปะนานาชาติครั้งที่ 9 เนื่องในวาระครบรอบ 40 ปี เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 โดย พระจันทร์เสี้ยวการละคร

1.5.4.3 ละครเวทีเรื่อง “Something Missing” ศิลปะการแสดงร่วมสมัยของ สองกลุ่มละคร physical theatre ได้แก่คณะละคร Momggol โดยผู้กำกับ Jongyeon Yoon จาก ประเทศเกาหลีใต้และ ธีระวัฒน์ มุลวิไล ผู้กำกับการแสดงจากกลุ่ม B-floor ประเทศไทย

1.5.4.4 ละครเวทีเรื่อง “Fundamental” การแสดงรำลึกในวาระครบรอบ 40 ปี 6 ตุลาคม ปี 2559 โดย กลุ่ม B -floor

1.5.4.5 ละครเวทีเรื่อง “Ceci n'est pas la politique (นี่ไม่ใช่การเมือง)” ออกแบบการแสดงและกำกับการแสดงโดย จารุนันท์ พันธชาติ จากกลุ่ม B-floor

1.5.5 นำแนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์การเมืองของ ฌาคส์ รองซีแยร์, แนวคิดการครอง อำนาจนำของ อันโตนิโอ กรัมสซี และบริบททางการเมือง (ผลจากการรัฐประหาร 2557) มาวิเคราะห์ตีความ และอธิบายความสัมพันธ์กับข้อมูลที่ได้จากผลการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านรูปแบบและ เนื้อหาของผลงานทั้ง 5 เรื่อง ด้วยวิธีการ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) เพื่อหาวิธีการ นำเสนอ การปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor ในการยืนยัน เรื่องเสรีภาพของตนเอง

1.5.6 สรุปผลการวิจัย และนำเสนอรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

1.6 ผลที่คาดว่าจะได้รับ

สื่อศิลปะการแสดงของกลุ่มละครขนาดเล็กโดยเฉพาะกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-floor สามารถสะท้อนให้เห็นอิสรเสรีภาพของศิลปินในสังคมไทยในช่วงหลังรัฐประหาร 2557 ได้อย่างชัดเจน

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

อิสรเสรีภาพ (Liberty / Freedom) หมายถึง แกนหลักของความเป็นประชาธิปไตย สังคมที่ดีต้องให้เสรีภาพพื้นฐานแก่ปัจเจกชน อาทิ เสรีภาพทางความคิด (freedom of thought) เสรีภาพในความเชื่อทางศาสนา (freedom of religion) เสรีภาพในการพูด (freedom of speech) เสรีภาพในการแสดงออก (freedom of expression) เสรีภาพทางวิชาการ ในการศึกษาหาความรู้ เสรีภาพในทางการเมือง

กลุ่มละครขนาดเล็ก หมายถึง กลุ่มละครที่มีได้มุ่งหวังผลิตละครเพื่อการพาณิชย์ มีลักษณะการลงทุนน้อย ทั้งอุปกรณ์การแสดงและนักแสดง แต่ต้องใช้ความคิดอย่างมากในการจัดการแสดง การเล่าเรื่องด้วยวิธีที่หลากหลาย ไม่บอกความอย่างตรงไปตรงมา มุ่งสร้างปัญญาให้กับสังคม หรือกระตุ้นให้เกิดความคิดเชิงปรัชญา

รูปแบบของละคร (form of theatre) หมายถึง ลักษณะและวิธีการการนำเสนอเนื้อหา ของละคร ที่อาจเป็นไปได้ทั้งเป็นละครแบบสมจริง (realistic) หรือไม่สมจริง (non-realistic) เป็นละครที่ผู้ชมมีส่วนร่วม (audience's participation) หรือไม่มีส่วนร่วม เป็นต้น

เนื้อหาของละคร (content) หมายถึงกระบวนการสร้างเนื้อหาของละครที่เริ่มตั้งแต่การเลือกและวิเคราะห์ประเด็น และการสร้างโครงเรื่องที่สัมพันธ์กับรูปแบบที่เลือกใช้

บทที่ 2

วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง “อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองหลังรัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor” มีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อศึกษาสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพหลังรัฐประหาร 2557 ของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย โดยใช้กรณีศึกษาของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor รวมถึงวิธีการนำเสนอ การปรับตัวหรือต่อรองอย่างไรเพื่อยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้อาศัยแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาเป็นกรอบแนวทางในการศึกษา ดังนี้

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะการแสดง

- 2.1.1 พัฒนาการของศิลปะการแสดง/ศิลปะการละคร
- 2.1.2 ศิลปะละครเวทีร่วมสมัยในประเทศไทย
- 2.1.3 โรงละครขนาดเล็ก หรือพื้นที่สร้างสรรค์ (Arts Space)
- 2.1.4 ประวัติและผลงานพระจันทร์เสี้ยวการละคร
- 2.1.5 ประวัติและผลงานกลุ่ม B-floor

2.2 ประวัติศาสตร์การรัฐประหารในประเทศไทย

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับอิสรเสรีภาพ

- 2.4 แนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์การเมือง ของ ฌาคส์ รองซีแยร์ (Jacques Rancière)
- 2.5 แนวคิดเรื่องการครองอำนาจนำ ของ อันโตนิโอ กรัมสกี (Antonio Gramsci)
- 2.6 การทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะการแสดง

2.1.1 พัฒนาการของศิลปะการแสดง/ศิลปะการละคร

อริสโตเติล (Aristotle : 384-322 ปีก่อนคริสตศักราช) นักปราชญ์ชาวกรีกกล่าวไว้ว่า “ศิลปะก็คือการเล่นแบบธรรมชาติ”

“ศิลปะการละคร คือ ศิลปะที่เกิดขึ้นจากการนำภาพจากประสบการณ์และจินตนาการของมนุษย์มาผูกเป็นเรื่องและจัดแสดงในรูปแบบของการแสดง โดยมีผู้แสดงเป็นผู้สื่อความหมายและเรื่องราวต่อผู้ชม” (กระทรวงศึกษาธิการ, 2531, น. 1)

ศิลปะการละคร คือ การศึกษาให้เข้าใจถึงชีวิตและจิตใจของมนุษย์ ปฏิกริยาที่มนุษย์มีต่อสิ่งแวดล้อม ปัญหาเฉพาะหน้า ธรรมชาติ กฎเกณฑ์ทางสังคม ตลอดจนเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน ซึ่งย่อมจะนำไปสู่ความเข้าใจตนเองและผู้อื่น หรือจะกล่าวอีกนัยหนึ่ง การละครก็คือ การศึกษาค้นหาความจริง หลักปรัชญา และแนวทางชีวิตที่เห็นได้จากการแสดงออกของมนุษย์ ทุกยุคทุกสมัยในรูปของละคร (สไตน์ พันธุมโกมล, 2528 อ้างถึงใน ดวงแข บัวประโคน และคณะ, 2546, น. 33)

Roland Barthes (1915-1980, อ้างถึงใน วัลยา วิวัฒน์ศร, 2538, น. 123) เคยกล่าวเอาไว้ว่า ละคร คือเครื่องจักรแห่งการสื่อสารประเภทหนึ่ง ในขณะที่ไม่ได้ทำงานเครื่องจักรนี้ซ่อนตัวอยู่หลังม่าน แต่เมื่อมีการเปิดตัวเครื่องจักรนี้มันจะส่งสารจำนวนหนึ่งมายังเราทันที สารเหล่านี้มีลักษณะพิเศษเฉพาะ กล่าวคือมันถูกส่งมาพร้อม ๆ กันแต่ละจังหวะที่ต่างกัน ในการแสดงแต่ละขณะ เราจะได้รับข่าวสารถึง 6 หรือ 7 ประการในเวลาเดียวกัน (จากฉาก เสื้อผ้า แสง ตำแหน่งของนักแสดง กริยาท่าทาง ภาษาใบ้ คำพูด) ข่าวสารบางประเภทคงที่ (กรณีของฉาก) ในขณะที่ข่าวสารอื่น ๆ เปลี่ยนไป (คำพูด กริยาท่าทาง) นี่เป็นเรื่องของ การประสานข่าวสารอย่างแท้จริงและนี่คือลักษณะของความเป็นละคร

ศิลปะการแสดง ศิลปะการแสดงละครเวที ละครเวทีสมัยใหม่ ละครเพื่อการศึกษา ละครเพื่อการพัฒนาละครเพื่อการเปลี่ยนแปลง ละครเด็กและเยาวชน ละครชุมชน ละครผสม ละครเร่ ละครการเมือง ฯลฯ มีคำเรียกขานมากมายที่นำมาใช้เรียกชื่อ “ศิลปะการแสดงร่วมสมัย” ที่นำทฤษฎี/หลักเกณฑ์การปฏิบัติที่มีอยู่ในธรรมชาติมาสรรค์สร้าง (recreation) โดยปรับสิ่งที่มียุติเมตให้กลายเป็นสิ่งที่เปี่ยมไปด้วยการสร้างสรรค์ (Creation) แล้วแสดงออกผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายกริยาการการแสดงท่าทางรวมไปถึงการละเล่นทั้งการรำและการเต้นประกอบเนื้อเรื่อง (Boal, 2000, p. 1)

Raymond Williams (1991, อ้างถึงใน กมลวรรณ บุญโพธิ์แก้ว, 2554, น. 4) นักทฤษฎีสำนักวัฒนธรรมนิยม (Culturalism) ได้กล่าวไว้ในบทความเปิดตัวอย่างเป็นทางการในอาชีพนักวิชาการด้านศิลปะการละครที่ University of Cambridge ในปี 1974 ชื่อ “Drama in a Dramatized Society” ที่มีใจความตอนหนึ่งว่าเรื่องราวมายาภาพที่ถูกสร้างขึ้นดังที่ปรากฏในละครได้ปรากฏอยู่ในโลกแห่งความจริงด้วยเช่นกัน ดังนั้นละครจึงเป็นหนึ่งในวิธีการสร้างกระบวนการถ่ายทอดนำเสนอ (Presentation) การแสดงออก (Representation) รวมไปถึงการสร้างความหมาย (Signification) ให้กับชุดความคิดชุดใดชุดหนึ่งซึ่งคนกลุ่มหนึ่งเชื่อว่าเป็นชุดที่ดีที่สุด จนชุดความคิดดังกล่าวได้กลายมาเป็นสิ่งที่จะเสริมสร้างและยกระดับ “พลังอำนาจ” ให้กับอภิสิทธิ์ชนได้อย่างเต็มที่ ดังที่ปรากฏเป็นตัวอย่างในเรื่อง “การจัดแบ่งที่นั่ง” ที่ถูกแบ่งเอาไว้ส่วนหนึ่งเพื่ออภิสิทธิ์ชนสำหรับใช้ในการชมละครเวทีโดยเฉพาะ

ออกุสโต โบอัล นักการละครชาวบราซิลได้กล่าวว่า “ละคร เป็นอาวุธที่ทรงประสิทธิภาพ” (theatre as a weapon) เพราะแม้จะถูกครอบครองโดยชนชั้นปกครองและถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างการครอบงำมาจนในอดีตกาล แต่ด้วยคุณสมบัติและคุณลักษณะพิเศษของความเป็นละครทำให้อีกมุมหนึ่งสามารถเป็นช่องทางในการถ่ายทอดความคิด อุดมการณ์ และเป็น “อาวุธ” ได้ตอบกับอำนาจมาซึ่งการปลดปล่อยผู้เฝ้าหาเสรีภาพ และอิสรภาพได้ด้วยเช่นกัน (Boal, 2000)

Edwin Wilson & Alvin Goldfarb (1999, น. 9-12, อ้างถึงใน ชุตินา มณีวัฒนา เปล่งคำ, 2550, น. 7-12) แบ่งองค์ประกอบของการแสดงละครในฐานะศิลปะ 6 ประการ ดังนี้

1. นักแสดง คือ บุคคลที่แสดงบทบาทเป็นตัวละครตามเรื่องราวในละคร
2. ผู้ชม คือ บุคคลที่จะเข้ามามีส่วนร่วมและมีปฏิสัมพันธ์ต่อกันระหว่างนักแสดงและผู้ชม
3. ผู้กำกับการแสดง คือ ผู้ฝึกซ้อมการแสดงและประสานงานกับบุคลากรฝ่ายต่าง ๆ
4. พื้นที่การจัดแสดง คือ พื้นที่ว่างที่ถูกกำหนดมาเพื่อรองรับการแสดงที่จะเกิดขึ้น
5. องค์ประกอบด้านการออกแบบต่าง ๆ เพื่อการแสดง
6. บท เรื่องราว สถานการณ์ที่ถูกกำหนดขึ้น และเรียบเรียงออกมาในรูปแบบของละคร

“ละคร” จึงเป็นเหมือน “กระจก” ที่สะท้อนสภาพสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครองในแต่ละยุคสมัย จนกล่าวได้ว่า บริบททางสังคมเป็นตัวกำหนดเนื้อหาและรูปแบบในศิลปะการละคร ในสมัยกรีกโบราณประชาชนทุกคนมีส่วนร่วมในวัฒนธรรมของวาทกรรมแบบประชาธิปไตยผ่านการเข้าร่วมชมละคร โดยพื้นที่บนเวทีละครกรีกเป็นที่รวมของ “เสียง” ที่แตกต่างกันโดยเฉพาะอย่างยิ่งเสียงที่มักถูกละเลย เช่น เสียงของผู้หญิง, ชาวต่างชาติและทาสที่ไม่มีพื้นที่ทางการเมือง ตามข้อเท็จจริงที่ว่าโดยเฉพาะประชาชนชายเท่านั้นที่ทำหน้าที่ทุกส่วนในทางการเมือง ชาวกรีกเข้าใจว่าการแบ่งปันประสบการณ์โดยเฉพาะประสบการณ์ของผู้ที่มอง, เสียงและความคิดที่แตกต่างจากเราคือวิธีการทำความเข้าใจโลกรอบตัวเรา

จุฑารัตน์ การะเกตุ (2559, น. 79-60) เสนอว่า ละครมีความเชื่อมโยงกับสภาพสังคม แนวคิด ค่านิยมในแต่ละยุคสมัย คริสต์ศตวรรษที่ 19 หลังจากการปฏิวัติอุตสาหกรรม สภาพเศรษฐกิจสังคมล่มสลาย เกิดความยากแค้นอดอยากและอัตราอาชญากรรมที่เพิ่มมากขึ้น ประชาชนจำนวนมากมุ่งเข้าสู่เมืองใหญ่เพื่อจุดมุ่งหมายของการมีชีวิตที่ดี ด้วยสภาพสังคมดังกล่าวก่อให้เกิดแนว

ละครแบบสำนึกนิยม แนวละครที่นำเสนอภาพคนและเหตุการณ์ตามความจริงมุ่งเน้นหาทางออกให้กับชีวิต ในขณะเดียวกันแนวละครโรแมนติกที่นำเสนอภาพฝัน อุดมคติเรื่องเสรีภาพ ภราดรภาพ และความเสมอภาพที่นิยมก่อนหน้ากลับกลายเป็นสิ่งที่เลือนลอยและเสื่อมความนิยมลง ต่อมาสถานการณ์ภายหลังสงครามโลกครั้งที่หนึ่งจนถึงสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่สอง (ค.ศ. 1915–1945) ผู้คนล้มตายจำนวนมากส่งผลให้คนที่มิชีวิตรอดส่วนหนึ่งตกอยู่ในภาวะหดหู่สิ้นหวัง ผู้คนไม่สามารถยึดเหนี่ยวจิตใจกับศาสนาหรือคำสอนต่าง ๆ ก่อให้เกิดการตั้งข้อสงสัยและต่อต้านโลกที่เป็นจริงอยู่รอบตัว เหตุการณ์ความสับสนวุ่นวายที่เกิดขึ้นในสังคมโลกได้ส่งอิทธิพลกับแนวคิดในกลุ่มนักการละครหัวสมัยใหม่จนเกิดแนวละครแบบต่อต้านสำนึกนิยม (Anti-realism) แบ่งออกเป็น 4 สายใหญ่ ๆ คือ

(1) การเคลื่อนไหวของละครแนวสัญลักษณ์นิยม (Symbolism) ละครที่ใช้สัญลักษณ์เสนอแนะให้เห็น ความคิดมองให้ลึกถึงสัจธรรมที่ไม่อาจจับต้องได้ เช่น ความหมายของชีวิต และความตาย โดยมีนักการละครสำคัญได้แก่ โมริซ แมเทอร์ลิงค์ (Maurice Maeterlinck ค.ศ. 1862-1949) และลุยจี พิแรนเดลโล (Luigi Pirandello ค.ศ. 1867-1936) ซึ่งงานเขียนของเขาใน ค.ศ. 1921 เรื่อง “ตัวละครทั้งหกตามหานักประพันธ์” (Six Character in Search of an Author) เขาตั้งคำถามเกี่ยวกับการเป็นอยู่กับความเป็นจริงและ ศิลปะกับชีวิต

(2) การเคลื่อนไหวแนวละครแบบเอ็กเพรสชันนิสม์ (Expressionism) ละครแนวบรรยายพรรณนาที่มีจุดเริ่มจากภาพเขียนหรือความนิยมงานศิลปะ นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับจิตใจของมนุษย์ ความจริงที่อยู่ภายใต้จิตสำนึกหรือจินตนาการของตัวละครที่ไม่ตรงกับความจริงที่ปรากฏแก่สายตาโดยทั่วไป ภาพการแสดงออกที่บิดเบือนและเกินจริง ภาพที่ปรากฏให้เห็นเป็นเพียงการสะท้อนให้เห็นสิ่งที่อยู่ซ่อนอยู่ภายใน ผู้เริ่มแนวละครและทำให้เกิดความนิยมขึ้น คือ ออกุสต์ สตรินด์เบิร์ก (August Strindberg ค.ศ. 1849-1912)

(3) การเคลื่อนไหวแนวละครแบบฟิวเจอริสม์ (Futurism) และดาดา (Dada) โดยแนวละครแบบฟิวเจอริซึมเกิดขึ้นในประเทศอิตาลีในปีค.ศ. 1909 ความคิดนี้มุ่งไปที่สงครามและยุคเครื่องจักร โดยโจมตีแนวคิดทางศิลปะในอดีตอย่างเอยะเย่ว่าเป็นศิลปะในงานพิพัตถ์ นำเสนอละครขนาดสั้นที่ปราศจากเหตุผล แยกคนดูกับนักแสดงออกจากกัน ส่วนแนวละครดาดา (Dada) เกิดขึ้นในประเทศสวิตเซอร์แลนด์ใน ค.ศ. 1916 นำเสนอว่าศิลปะควรจะเป็นกระจกสะท้อนให้เห็นถึงความบ้าคลั่งวุ่นวายของโลก ต้องการให้คนดูสับสนและเป็นปรีภยกับคนดู แต่แนวทั้งสองนี้ไม่ค่อยมีผลกระทบกับวงการละครเมื่อเทียบกับแนวละครอื่น ๆ แต่อย่างไรก็ตามหลักการทางสุนทรียศาสตร์ของทั้งสองแนวนี้นี้ก็มีอิทธิพลต่อนักการละครหัวก้าวหน้า ซึ่งเรียกว่า “ละคร แนวหน้า” (Avant-garde Theatre) ที่พยายามทดลองแสวงหาแนวใหม่ ๆ หรือทางเลือกใหม่ ๆ ให้แก่วงการละครอยู่เสมอ

(4) การเคลื่อนไหวแนวละครแบบอีพิกเธียเตอร์ (Epic Theatre) นำเสนอแนวละครแนวมหากาพย์ มีบท สนทนาสลับบรรยาย ใช้ผู้เล่านำเสนอเรื่อง โดยมีการเปลี่ยนแปลงวันเวลา และสถานที่ได้อย่างอิสระ แนวละครนี้มุ่งความสนใจในความชั่วร้ายของสังคมและการเมือง ผู้นำคนสำคัญ คือ เบร์โธลท์ เบร์ชท (Bertolt Brecht ค.ศ. 1898-1956) นำเสนอว่าผู้ชมต้องระลึกรู้อยู่เสมอว่ากำลังดูละคร เน้นให้ผู้ชมได้ไตร่ตรองและเชื่อมโยงสิ่งที่เห็นในละครกับเหตุการณ์ในชีวิตจริง ซึ่งก่อให้เกิดกระแสการละครเพื่อการปฏิวัติสังคมและการเมือง

ศิลปะการแสดงแบบตะวันตกได้เดินทางเข้ามายังประเทศไทยตามกระแสโลกาภิวัตน์ที่มาพร้อมลัทธิการล่าอาณานิคมของประเทศตะวันตกในยุคต้นรัตนโกสินทร์ จึงได้เกิดการดัดแปลงละครตะวันตกให้ผสมกลมกลืนกับละครไทย อาทิ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครเสภา ละครร้อง และละครพูด ละครแบบใหม่เหล่านี้ได้แพร่หลายออกไปสู่ประชาชนจนได้รับความนิยมในวงกว้าง ในยุคต่อมาละครมีเนื้อหาและความหมายทางการเมืองและสังคมมากขึ้น ส่งผลทำให้ผู้ชมหรือผู้ดูเกิดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดที่คล้อยตามในบริบท เส้นทางของละครเวทีในประเทศไทยก็เช่นกัน หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ศิลปะการแสดงละครเวทีไม่เพียงถูกใช้เป็นสื่อที่ให้ความบันเทิงเท่านั้น แต่ละครเวียยังถูกใช้เป็นสื่อในการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคมด้วย (มัทนิ รัตน์, 2535) โดยในยุคของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ละครเวทีถูกทำให้มีความสำคัญและมีบทบาทมากในทางการเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครของหลวงวิจิตรวาทการที่ถูกใช้เป็นเครื่องมือเผยแพร่ลัทธิชาตินิยมซึ่งทำให้คนไทยรักชาติขึ้น ผลที่ดีที่สุดคือทำให้ฐานะทางการเมืองของจอมพล ป. พิบูลสงคราม มั่นคงขึ้น (จิรพัฒน์ หอมสุวรรณ, 2517)

ต่อมาหลังสงครามโลกครั้งที่สองยุคที่อิทธิพลของภาพยนตร์และโทรทัศน์ไหลบ่าเข้ามามีการละครไทยก็ถึงการล่มสลาย จนกระทั่งพ.ศ. 2504 – 2505 ละครเวทีก็ได้ฟื้นตัวใหม่อีกครั้งด้วยการเปิดสอนละครเวทีแบบตะวันตก ในสถาบันอุดมศึกษาเช่นจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นต้น แต่เป็นการฟื้นตัวในร่างใหม่ที่มีได้กลับไปอิงรูปแบบการละครแบบเก่าอีกเลย

ศิลปะการแสดงละครเวทีร่วมสมัยของไทย ได้เดินทางผ่านยุค “ประชาธิปไตยเบ่งบาน” (2514-2519) ที่ละครสะท้อนชีวิตผู้คน สังคมตามการเปลี่ยนแปลงของบ้านเมือง เกิดกระแส “ละครเพื่อชีวิต” งานละครที่ “ก่อให้เกิดสำนึกปฏิวัติในมหาวิทยาลัย . . . เป็นละครที่สามารถปลุกเร้าความรู้สึกของคนในสังคมให้เกิดสำนึกว่า สังคมประเทศเราเป็นอย่างไร สร้างให้คนได้เห็นได้คิดอะไร ก่อให้เกิดโลกทัศน์และชีวิตทัศน์ได้ . . . ” (สกุล บุญยทัต, 2545, น. 110-111) ผ่านจากยุคขบถ ศิลปะการละครร่วมสมัยในประเทศไทยก็เดินทางเข้าสู่กระบวนการของลัทธิบริโภคนิยม เกิด

รูปแบบการละครที่หลากหลายทั้งที่ขายได้และขายไม่ได้ท่ามกลางปรากฏการณ์ทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

ละครเวทีไทยในช่วงเวลาดังกล่าวได้มีการพัฒนาลักษณะและรูปแบบการนำเสนอที่แตกต่างไปจากละครในรูปแบบประเพณีดั้งเดิม ประกอบกับการที่คนไทยในยุคสมัยนั้นให้ความสำคัญในละครเวทีมากขึ้น ละครเวทีจึงปรับเปลี่ยนเพื่อให้เข้าถึงประชาชนได้มากยิ่งขึ้น บรรดาปัญญาชนชาวไทยในยุคการเคลื่อนไหวทางการเมืองเดือนตุลาคม พ.ศ. 2516 – 2519 ให้ความสนใจในการนำละครเวทีมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองเกิดเป็นรูปแบบของละครเพื่อสังคมที่เป็นที่นิยมอย่างมากจากบรรดานิสิตนักศึกษาและประชาชนทั่วไป และได้แพร่กระจายเป็นสื่ออย่างหนึ่งที่เสนอปัญหาสู่ชุมชน เช่น ละครตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ฯลฯ โดยเนื้อหาของละครเวทีจากกลุ่มนักศึกษาสถาบันต่าง ๆ เหล่านี้มักมีเนื้อหาทางสังคมการเมืองเพื่อมวลชน นอกจากนี้ละครเวียังถูกใช้เป็นสื่อในการเสนอปัญหาทางสังคมเพื่อปลุกเร้าให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมไปสู่ระบอบประชาธิปไตย

ในยุคแสวงหาประมาณ พ.ศ. 2510 ซึ่งเป็นยุคที่ประชาคมของนักศึกษาและปัญญาชนในมีความตื่นตัวสร้างกลุ่ม ชมรม องค์กรนักศึกษา ฯลฯ และเริ่มทำกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับสังคมในวงกว้างทั้งในเขตเมืองและชนบทเป็นที่รู้จักดีในชื่อ “ยุคฉันจึงมาหาความหมาย” โดยได้รับอิทธิพลทางความคิดมาจากหนังสือบทกวีอมตะชื่อ “เพลงเถื่อนแห่งสถาบัน” ใน พ.ศ. 2511 ของวิทยากร เชียงกูล และหนังสือ “ศิลปะเพื่อชีวิต ศิลปะเพื่อประชาชน” ของทิปกร (จิตร ภูมิศักดิ์) ในเวลานี้ถือเป็นต้นกำเนิดของละครสมัยใหม่ที่พยายามดิ้นรนหลุดพ้นจากความเป็นละครในกรอบกำหนดของรัฐซึ่งเป็นเครื่องมือในการสร้าง “สำนึกแห่งชาติ” และปรากฏขึ้นอย่างชัดเจนในยุคที่นักศึกษาเคลื่อนไหวทางการเมืองในเดือนตุลาคม 2516 นักศึกษาและปัญญาชนมีการสร้างสรรค์สื่อใหม่ ๆ อาทิ ใบปลิวโปสเตอร์ เพลงเพื่อชีวิต ละครและสื่อศิลปะขึ้นมาเพื่อสื่อสารแนวคิดใหม่และอุดมการณ์ประชาธิปไตยในรูปแบบต่าง ๆ เป็นการพลิกโฉมรูปแบบของละครตามขนบธรรมเนียมที่เป็นละครเพื่อความบันเทิงไปสู่ความเป็น “ละครเวที” ที่จากเดิมเป็นสื่อนอกกระแสเพื่อสังคมในอีกรูปแบบหนึ่งโดยผ่านการพูดคุยวิพากษ์วิจารณ์ถกเถียงแล้วจึงนำไปสู่การรวมกลุ่มจัดกิจกรรม กลุ่มละครเวทีที่มีบทบาทสำคัญในช่วงเวลานั้นก็คือ “กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว” ซึ่งเป็นการรวมตัวของนิสิตนักศึกษาในปีพ.ศ. 2512 ที่ตกผลึกทางวรรณกรรมเพื่อสังคม ประกอบกับจิตสำนึกทางสังคมของนักศึกษาทำให้นำมาสู่การสร้างสรรค์ทางการละครกระแสใหม่ขึ้นมา เพื่อโต้ตอบและผลิตละครเวทีเรื่อง “นายอภัยมณี” “ฉันเพียงแต่อยากออกไปข้างนอก” “ชนบทหมายเลข 1”, “ชนบทหมายเลข 2” และ “ชนบทหมายเลข 3” (2518-2519) ฯลฯ ออกมาเพื่อท้าทายความคิดของผู้รับชม ด้วยเหตุนี้ใน พ.ศ. 2514 ละครเวทีของนักศึกษาจึงปรากฏภาพลักษณ์ของความเป็นละครนอกกระแสเพื่อต่อสู้กับ

กลไกรัฐ อย่างไรก็ตามแม้ว่าในช่วงปี 2514-2519 จะมีละครเวทีนอกกระแสเพื่อ “เคลื่อนไหวทางการเมือง” (Political Movement) แค่ประมาณ 10 เรื่องและไม่ได้เป็นสื่อกระแสหลักที่ได้รับความนิยมอย่างมากก็ตามแต่เพราะความรุนแรงที่เกิดมาจากเหตุการณ์การปราบปรามของรัฐวันที่ 6 ตุลาคม 2519 ก็ทำให้สื่อละครเวทีที่ซบเซาและหายตัวไปจากสังคมกลับมาตื่นตัวอีกครั้งในประมาณปี 2523 ในรูปของกลุ่มละครอิสระแต่รูปแบบของสื่อละครในยุคหลังได้เปลี่ยนจากการนำเสนอประเด็นเรื่องการเมือง (Politics) หันเหมาสนใจประเด็นเรื่องสังคม วัฒนธรรม เด็ก เยาวชน และสิ่งแวดล้อม ตามกระแสแนวความคิดการสื่อสารเพื่อการพัฒนา (Development Communication) ที่แพร่หลายไปทั่วโลกในขณะนั้นมีการเน้นเรื่องการพัฒนาแบบยั่งยืนและชี้ว่าความทันสมัยไม่ได้หมายถึงความเจริญเสมอไปโดยที่หันมาใช้สื่อขนาดเล็กในการสื่อสารกับชุมชนและเกิดการเคลื่อนไหวจัดการในแบบของขบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (New Social Movement) ตัวอย่างเช่น กลุ่มละครมะขามป้อมที่ก่อตั้งขึ้นในปี 2523 ในรูปของกลุ่มละครอาสาสมัครในสังกัดขององค์กรพัฒนาเอกชน (Non-Governmental Organization) ผลิตละครด้วยวิธีการเดียวกับการสร้างสื่อพื้นบ้าน และสถาบันศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนา(มายา)ก่อตั้งปี 2524 มุ่งผลิตละครเร่ ละครเวที ละครหุ่นและละครเพื่อการศึกษาเพื่อเด็กและเยาวชน กลุ่มละครการศึกษากะจิตริด (ก่อตั้งเมื่อ พ.ศ. 2539) เป็นกลุ่มศิลปวัฒนธรรมเพื่อการเรียนรู้สำหรับเด็กและเยาวชนที่ไม่แสวงหาผลกำไร มุ่งเน้นผลิตผลงานละครเพื่อเป็นสื่อในการเรียนรู้ที่เหมาะสมสำหรับเด็กและเยาวชน และพระจันทร์เสี้ยวการละครที่กลับมาก่อตั้งใหม่อีกครั้งในปีพ.ศ. 2538 เป็นต้น การกลับมาใหม่อีกครั้งของละครเวทีในยุคหลังนี้จึงมีลักษณะการทำงานหลากหลายรูปแบบและแนวทางการทำงานที่แตกต่างไปจากเดิมมากขึ้นมีทั้งละครเวทีที่เป็นละครชุมชน (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 แม้จะหลากหลายรูปแบบการแสดงแต่ก็ตั้งอยู่บนพื้นฐานทางความคิดที่ต้องการเผยแพร่สื่อละครเวที กระแสรองที่มีคุณสมบัติทั้งความเป็นช่องทางสื่อสารและเป็นศิลปะการแสดงที่สามารถถ่ายทอดและสื่อสารความคิด อุดมการณ์กับคนในสังคมได้ (กมลวรรณ บุญโพธิ์แก้ว, 2554)

2.1.2 ศิลปะละครเวทีร่วมสมัยในประเทศไทย

ศิลปะการละครร่วมสมัยในประเทศไทย ปัจจุบันเกิดจากผู้สร้างงาน 2 กลุ่มใหญ่ ได้แก่ กลุ่มละครเชิงพาณิชย์ (หมายถึงการแสดงละครที่ใช้งบประมาณในการสร้างสูง จัดแสดงในโรงละครขนาดใหญ่ ใช้นักแสดงจำนวนมากและมักใช้ดารา/นักแสดงที่มีชื่อเสียง เน้นหาเม็ดเงินเพื่อความบันเทิงของผู้ชมเป็นหลัก) และกลุ่มละครขนาดเล็ก (หมายถึงการแสดงละครที่ลงทุนน้อย ทั้งด้าน

อุปกรณ์ประกอบการแสดงและจำนวนนักแสดง จัดแสดงในพื้นที่ขนาดเล็ก มีเนื้อหาที่หลากหลาย) โดยมีรายละเอียด ดังนี้

2.1.2.1 กลุ่มละครเชิงพาณิชย์

ภายใต้ระบบทุนนิยม คณะละครเชิงพาณิชย์เป็นการดำเนินงานของกลุ่มทุนขนาดใหญ่ในธุรกิจบันเทิงของไทย ได้แก่ บริษัท ซีเนริโอ จำกัด ที่ดำเนินการผลิตละครเวทีเพื่อจัดแสดง ณ โรงละครเมืองไทยรัชดาลัยเธียเตอร์ (Muangthai Rachadalai Theatre) ซึ่งเป็นโรงละครที่สร้างขึ้นโดยการร่วมทุนกับธนาคารไทยพาณิชย์ จำกัด (มหาชน) และ บริษัท เมืองไทยประกันชีวิต จำกัด เริ่มเปิดการแสดงตั้งแต่ พ.ศ. 2550 ถึงปัจจุบัน กลุ่มดริมบ็อกซ์ ก่อตั้งขึ้นในเดือนสิงหาคม 2544 โดยผู้บริหารและก่อตั้ง แดส เอ็นเทอร์เทนเมนท์ ซึ่งเป็นคณะละครเวทีที่ได้ชื่อว่าเป็นประวัติศาสตร์หน้าหนึ่งของการพัฒนาวงการละครเวทีในประเทศไทย โดยใน ปีพ.ศ. 2550 บริษัท สหมัญญผล ผู้ถือครองที่ดินอันเป็นที่ตั้งของโรงละครกรุงเทพเดิม และ ดริมบ็อกซ์ ได้ร่วมมือกันปรับปรุงโรงละครนี้ขึ้นอีกครั้งหนึ่ง โดยใช้ชื่อว่า M Theatre เปิดดำเนินการตั้งแต่เดือนสิงหาคม ปี 2551 เป็นต้นมา บริษัท โต๊ะกลม จำกัด (ในเครือบริษัท เวิร์คพอยท์ เอ็นเทอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน)) ที่ได้เริ่มผลิตละครเวทีเพื่อจัดแสดง ณ โรงละครเคแบงก์สยามพิฆเนศ (KBank Siam Pic-Ganesha) เป็นโรงละครที่สร้างขึ้นโดยการร่วมลงทุนกับธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน) เริ่มเปิดการแสดงตั้งแต่ พ.ศ. 2558 นอกจากนี้ยังมีการจัดแสดงละครเชิงพาณิชย์จากกลุ่มบริษัทที่รับดำเนินงานด้าน Event เช่น บริษัท อินดีกซ์ ครีเอทีฟ วิลเลจ จำกัด (มหาชน) ที่รับจัดละครเวทีให้กับนักร้องจากค่าย True Academy Fantasia เป็นต้น

2.1.2.2 กลุ่มละครขนาดเล็ก

กลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทยได้รวมตัวกันจัดตั้งเป็นเครือข่ายละครกรุงเทพ (BTN : Bangkok Theatre Network) โดยก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2545 เครือข่ายละครกรุงเทพฯ เกิดจากการรวมตัวกันของกลุ่มผู้สร้างงานละครเวที ครูอาจารย์ที่สอนวิชาการละครตามสถาบันต่างรวมทั้งกลุ่มประสานงานเครือข่ายศิลปะต่าง ๆ จำนวนหนึ่ง โดยมีวัตถุประสงค์ร่วมกันคือแสดงจุดยืนและสนับสนุนซึ่งกันและกันเพื่อขยายพื้นที่ในการนำเสนองานศิลปะการแสดงออกสู่สายตาสาธารณะ โดยสมาชิกของเครือข่ายฯ มีความเชื่อร่วมกันถึงความจำเป็นในการดำรงอยู่ที่เข้มแข็งและยั่งยืนของศิลปะการละครในสังคมไทย

ปัจจุบันเครือข่ายละครกรุงเทพฯ มีสมาชิกมากกว่า 50 ราย ประกอบด้วย คณะละครอาชีพที่ไม่มุ่งแสวงผลกำไร, คณะละครรุ่นใหม่, กลุ่มละครนักศึกษา, ชุมชนชมรมการละคร รวมทั้งภาควิชาศิลปะการละคร ในสถาบันต่าง ๆ และศิลปินการละครอิสระ

สมาชิกเครือข่ายแบ่งเป็นสามประเภท ดังนี้

ประเภทที่ 1 คือ สมาชิกสามัญ เป็นคนที่มีประสบการณ์การทำละครเวทีมาระดับหนึ่ง ร่วมก่อตั้งเครือข่ายมาตั้งแต่แรก (ปีพ.ศ. 2545) โดยนโยบายของสมาชิกสามัญ คือ 1) ต้องผลิตผลงานอย่างน้อยปีละ 1 เรื่อง สู่สาธารณะ จัดแสดงในโรงละครที่มีคนมาดู มีการจำหน่ายบัตร อย่างน้อย 1 เรื่อง 2) ต้องมีที่อยู่ชัดเจน มีตัวแทนที่ชัดเจน สืบค้นได้ว่าใครเป็นใคร และ 3) เต็มใจที่จะร่วมมาเป็นกรรมการในการพิจารณา วางแผน และควบคุมดำเนินงานเครือข่ายร่วมกัน สมาชิกสามัญของเครือข่ายประกอบด้วยกลุ่มละคร จำนวน 11 กลุ่ม ได้แก่ New Theatre society, พระจันทร์เสี้ยว, มะขามป้อม, อนัตตา, 8x8, Baby mime, B-floor, มรดกใหม่, เสาสง, บางพล่ย และ สมมติ ซึ่งหน้าที่สำคัญของสมาชิกสามัญคือการเข้าร่วมประชุมและติดต่อสื่อสารกันอย่างสม่ำเสมอ และมีสิทธิ์ในการโหวตในการประชุมเครือข่าย

ประเภทที่ 2 คือ สมาชิกวิสามัญ ประเภทนี้คือกลุ่มละครที่มีผลงานการแสดงหรือ ไม่มีผลงานก็ได้ในแต่ละปี มีความผูกพันกับเครือข่ายในลักษณะหลวม ๆ อาจจะมาร่วมเทศกาลก็มา ไม่มาก็ไม่เป็นไร สมาชิกวิสามัญไม่จำเป็นต้องมาร่วมประชุมทุกครั้ง ไม่ต้องทำหน้าที่โหวต ไม่ต้องมาตัดสินใจอะไรทั้งสิ้น จะเข้าร่วมประชุมใหญ่ช่วงก่อนการจัดเทศกาลละครประจำปี สมาชิกวิสามัญจะมีจำนวนมากที่สุด เช่น หน้ากากเปลือย, คนหน้าขาว, 206 Performing Troupe, Pastel Theatre, ละครคนศิลป์, Splashing Theatre, Sun Dance Theatre, มาร้องดู, คิดแจ่ม เป็นต้น

ประเภทที่ 3 คือ สมาชิกจากสถาบันการศึกษา ซึ่งประกอบด้วย ชุมชน ละคร ชมรมละคร ละครจากสาขาวิชา/ภาควิชา ฯลฯ โดยสถานภาพของคนทำงานเป็นนักศึกษาปริญญาตรีจะอยู่ในกลุ่มนี้ทั้งหมด ทั้งนี้ต้องมีอาจารย์ที่ปรึกษาควบคุมอย่างเป็นทางการเพื่อความสะดวกในการติดต่อสื่อสาร

นอกจากนี้ยังมีการจัดการแสดงของโรงละครขนาดเล็กและ Art Space ต่าง ๆ โดยคณะทำงานส่วนกลางจะไม่เข้าไปก้าวก่าย เป็นการกระจายอำนาจจากคณะทำงานส่วนกลางโดยให้สิทธิ์โรงละครได้ทำหน้าที่ในการคัดสรร โปรแกรม หรือศิลปินเอง โดยทางโรงละครมีหน้าที่ส่งข้อมูลประชาสัมพันธ์ให้คณะทำงานส่วนกลาง เพื่อจัดทำเป็นสื่อสิ่งพิมพ์และการประชาสัมพันธ์เป็นโครงการเดียวกัน

กิจกรรมหลักของเครือข่าย BTN คือการร่วมมือกันจัด “เทศกาลละครกรุงเทพ” (BTF : Bangkok Theatre Festival) เทศกาลละครเวทีร่วมสมัยที่เปิดโอกาสให้ศิลปิน นักศึกษา นักวิชาการทางการละครได้มาปะทะสังสรรค์แลกเปลี่ยนเรียนรู้รวมถึงวิจารณ์ผลงานศิลปะการละครเวที ที่ดำเนินงานติดต่อกันเป็นเวลา 15 ปี โดยได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานของรัฐฯ

อาทิ สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กรุงเทพมหานคร หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร และจากการเก็บค่าสมาชิกเครือข่ายเพื่อใช้ในการดำเนินงานในแต่ละปี

ความสำคัญของเทศกาลละครกรุงเทพฯ BTF

1. เป็นเทศกาลละครที่มีคณะละครไทยรวมตัวกันมากที่สุด รวมถึงจัดมาอย่างต่อเนื่องและยาวนานที่สุดเพียงเทศกาลเดียวในเมืองไทย

2. การเกิดขึ้นของเทศกาลละครกรุงเทพฯ เมื่อ 12 ปีที่แล้ว สร้างคุณูปการที่สำคัญให้กับวงการศิลปะการแสดงไทยอย่างมากมาย เพราะเป็นทั้งการอนุรักษ์และพัฒนาวิชาชีพศิลปินทางการแสดงหลากหลายสาขา การสร้างวัฒนธรรมการชมละครให้เติบโตขึ้นเรื่อย ๆ สังเกตได้จากจำนวนของกลุ่มละครที่เพิ่มมากขึ้นลักษณะรูปแบบของการแสดงที่เพิ่มความหลากหลายมากขึ้น รวมถึงการเกิดขึ้นของโรงละครขนาดเล็กหลายแห่งทั่วกรุงเทพฯ ซึ่งมีผู้ชมสนใจเข้าชมมากขึ้นเรื่อย ๆ อย่างต่อเนื่อง

3. เป็นเทศกาลศิลปะการแสดงที่มีรูปแบบของการแสดงหลากหลายที่สุดในประเทศไทยครอบคลุมตั้งแต่นาฏศิลป์ตามประเพณีนิยม ละครพื้นบ้าน, ละครเวทีร่วมสมัย, ละครใบ้, นาฏลีลา, Physical Theatre, ละครร้อง, ละครแนวทดลอง, ละครสำหรับเด็กและครอบครัว, ละครเร่, ลิเก ฯลฯ นับเป็นมหกรรมทางการแสดงที่รุ่มรวยด้วยความหลากหลายที่สุดงานหนึ่งของไทยก็ว่าได้

ในการดำเนินงาน “เทศกาลละครกรุงเทพฯ” (BTF : Bangkok Theatre Festival) จะประกอบด้วยความร่วมมือจากหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภายในและภายนอกเครือข่าย ได้แก่

1. ความร่วมมือจากหน่วยงานต่าง ๆ เช่น สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, กรุงเทพมหานคร, ประชาคมบางลำพู ที่เป็นภาคีเครือข่ายที่ให้การสนับสนุนด้านงบประมาณบางส่วน และสถานที่ในการจัดกิจกรรม

2. ความร่วมมือกับโรงละครขนาดเล็ก/Art Space เช่น Creative Industry , Thong Lor Art Space, Democracy Theatre Studio, SUN Dance theatre , โรงละครพระจันทร์เสี้ยว , B-floor Room เป็นต้น

3. ความร่วมมือกับเครือข่ายการวิจารณ์ ชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดง IATC Thailand Center (International Association of Theatre Critics / Thailand Center) ในการทำหน้าที่ตัดสินมอบรางวัลให้แก่ผลงานละครที่จัดแสดงในช่วงเทศกาลดังกล่าว เพื่อเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจแก่นักการละครทั้งหน้าเก่าและหน้าใหม่

4. ในการส่งการแสดงเข้าร่วมเทศกาลละคร 2558 ผู้ส่งจะต้องเป็นสมาชิกของเครือข่ายละครกรุงเทพ โดยมีอัตราค่าสมาชิก ดังนี้ ค่าสมัครสำหรับสมาชิกสามัญ 2,400 บาท, ค่าสมาชิกวิสามัญ และสมาชิกประเภทสถาบันฯ 2,000 บาท

5. นอกจากนี้ยังมีค่าธรรมเนียมในการแสดง ดังนี้ การแสดงแบบไม่จำหน่ายบัตร 1 ชุดการแสดง 500 บาท ต่อ 2 รอบ, การแสดงแบบจำหน่ายบัตร 1 เรื่อง 1000 บาท ต่อ 4 รอบ และ การแสดงที่จัดแสดงในโรงละครและสถานที่ต่าง ๆ ทั่วกรุงเทพฯ 1 เรื่อง 1,000 บาท ไม่จำกัดรอบ (Bloggang, 2561)

ในเทศกาลละครกรุงเทพของเครือข่ายละครกรุงเทพ นอกจากจะเป็นพื้นที่ในการรวมตัวกันสร้างสรรค์ผลงานของคณะละครต่าง ๆ อย่างเช่น คณะละครมะขามป้อม, พระจันทร์เสี้ยวการละคร, คณะละคร 8X8, New Theatre Society, B-Flore, Babymime ฯลฯ ยังได้เกิดการร่วมมือกันระหว่างนักการละครเพื่อสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นปรากฏการณ์สำคัญ เช่น การทำงานร่วมกันของ นิกร แซ่ตั้ง และ Babymime เกิดเป็นละครเวที เรื่อง “ใจยักษ์” ในปีพ.ศ. 2550 ที่นอกจากจะได้รับรางวัลดีเด่นด้านสุขภาวะในเทศกาลละครกรุงเทพในปีเดียวกัน ยังก่อให้เกิดการพัฒนาทางด้านทักษะการละครแก่นักการละครรุ่นใหม่ในขณะนั้นอย่าง Babymime เป็นอย่างมาก และล่าสุดการร่วมมือระหว่างนักการละครรุ่นอาวุโสอย่างนิกร แซ่ตั้ง กับนักการละครรุ่นใหม่ เบญจบุษราคัมวงศ์ ในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง “Between (ระยะใกล้อันแว้งว่าง)” ซึ่งใช้พื้นที่ในการจัดแสดงใน Crescent Moon Space, B Floor Room และพื้นที่ตรงกลางระหว่างทั้งสองห้องดังกล่าว ณ สถาบันปริติ พนมยงค์ เมื่อวันที่ 1-5 พ.ค. และ 8-12 พ.ค. 2558 ที่ผ่านมา เป็นต้น

นอกจากนี้ ปัจจุบันพบว่า มีการรวมตัวกันเป็นเครือข่ายระหว่างนักการละครผ่านโรงละครขนาดเล็ก หรือพื้นที่สร้างสรรค์ในชุมชนเมือง เพื่อสร้างพื้นที่ในการฝึกซ้อม พัฒนาวิชาชีพการแสดง พบปะแลกเปลี่ยนพูดคุยจัดกิจกรรม Workshop ต่าง ๆ และเป็นพื้นที่ให้ศิลปินนำเสนอผลงานศิลปะของตนเองสู่สาธารณะ เช่น SUN Dance Theatre โรงละครขนาดเล็กที่มีผลงานด้าน Queer Theatre อย่างเช่น ละครเวทีเรื่อง “The 4 sisters +1 ” ของ สรร ฤวัลย์วงศ์ศรี (คิงส์) และ เรื่อง “It Shall Pass” ของ วรรณศักดิ์ สิริหิลา (ก๊าก) ซึ่งนอกจากทั้งคู่จะสร้างสรรค์ผลงานของตนเองจัดแสดงที่โรงละครเล็กแห่งนี้แล้ว ล่าสุดทั้งคู่ยังร่วมกันสร้างสรรค์ผลงาน เรื่อง “อสรพิษ” หรือ การเกิดขึ้นของ Art Space แห่งใหม่เมื่อต้นปี 2557 นั่นคือ Thong Lor Art Space Bangkok ที่มีผลงานศิลปะการแสดงรูปแบบต่าง ๆ นำออกแสดงตลอดเดือน ตั้งแต่ต้นปี 2558 เป็นต้นมา Art Space แห่งนี้มีพื้นที่ถึง 5 ชั้น ทำให้สามารถจัดกิจกรรมหลากหลายในเวลาเดียวกันได้ และดูเหมือนจะเป็นพื้นที่ในการพบปะแลกเปลี่ยนและสร้างสรรค์ผลงานร่วมกันของนักการละครที่หลากหลายในปัจจุบัน

ผลงานที่เกิดจากผู้สร้างทั้งสองกลุ่มในแต่ละปี สามารถจำแนกออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

1. ผลงานละครเวทีที่จัดแสดงโดยกลุ่มละครเชิงพาณิชย์ จะจัดแสดงในโรงละครขนาดใหญ่ เช่น โรงละครเมืองไทยรัชดาลัยเธียเตอร์ , โรงละคร M Theatre และ โรงละครเคแบงก์สยามพิฆเนศ เป็นต้น เป็นที่น่าสังเกตว่าในช่วง 2-3 ปีที่ผ่านมา ผลงานละครเวทีของกลุ่มละครเหล่านี้มักจะเป็นการแสดงในรูปแบบ ละครเพลง (Musical Play) แทบทั้งสิ้น

2. ผลงานที่เกิดจากเทศกาลละครกรุงเทพ (BTF : Bangkok Theatre Festival) เทศกาลละครเวทีร่วมสมัยที่เปิดโอกาสให้ศิลปิน นักศึกษา นักวิชาการทางการละครได้มาปะทะสังสรรค์แลกเปลี่ยนเรียนรู้รวมถึงวิจารณ์ผลงานศิลปะการละครเวที ที่ดำเนินงานติดต่อกันเป็นเวลา 15 ปี ถือเป็นเทศกาลละครที่มีคณะละครรวมตัวกันมากที่สุด รวมถึงจัดอย่างต่อเนื่องและยาวนานที่สุดเพียงเทศกาลเดียวในเมืองไทย โดยเทศกาลดังกล่าวจะจัดขึ้นในช่วงเดือนพฤศจิกายนของทุกปี เทศกาลละครกรุงเทพได้สร้างคุณูปการที่สำคัญให้กับวงการศิลปะการละครไทยอย่างมาก เพราะเป็นทั้งการอนุรักษ์และพัฒนาวิชาชีพศิลปินทางการแสดงหลากหลายสาขา การสร้างวัฒนธรรมการชมละครให้เติบโตขึ้นในสังคมไทย โดยที่ผ่านมาจัดแสดง ณ สวนสันติชัยปราการ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, ศูนย์ศิลปะการแสดงสดใส พันธุมโกมล และโรงละครขนาดเล็ก / Art Space ที่เข้าร่วมเทศกาล

3. ผลงานจากกลุ่มละครต่างที่เป็นสมาชิกในเครือข่ายละครกรุงเทพ หรือ ละครขนาดเล็กที่มีจำนวนเพิ่มมากขึ้น ผลิตรายการการแสดงละครที่มีลักษณะรูปแบบหลากหลายตลอดปี โดยจัดแสดงในโรงละครขนาดเล็ก/Art Space ที่เกิดขึ้นหลายแห่งทั่วกรุงเทพฯ เช่น Democracy Theatre Studio, Thong Lor Art Space, Creative Industry, SUN Dance Theatre และ สถาบันปรีดี พนมยงค์ (พื้นที่ของโรงละครขนาดเล็ก 2 พื้นที่ คือ Crescent Moon Space และ B-floor Room) เป็นต้น

ในช่วงปี 2557 เป็นต้นมา ผลงานการละครจากกลุ่มละครขนาดเล็กต่าง ๆ มีเนื้อหาที่หลากหลายและเปิดกว้างมากขึ้น เช่น ประเด็นความหลากหลายทางด้านเพศ , ประเด็นเรื่องอำนาจในสังคมและการเมือง (ทั้งทางตรงและทางอ้อม) นอกจากนี้ในด้านรูปแบบการนำเสนอละครสามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ กลุ่มละครขนาดเล็กที่จัดการแสดงในโรงละครขนาดเล็ก/ พื้นที่สร้างสรรค์ต่าง ๆ จะเน้นการแสดงที่สร้างบรรยากาศที่มีความใกล้ชิดหรือก่อให้เกิดการมีส่วนร่วมระหว่างผู้ชมกับนักแสดง โดยอาศัยลักษณะความได้เปรียบของพื้นที่ที่มีขนาดเล็ก ในขณะที่กลุ่มละครพาณิชย์/ละครขนาดใหญ่มักนิยมจัดแสดงละครในรูปแบบของละครเพลงที่มีเทคนิคการแสดงน่าตื่นตาตื่นใจ ตัวอย่างของรูปแบบในการนำเสนอละครขนาดเล็กที่สร้างบรรยากาศของความ

ใกล้ชิดหรือก่อให้เกิดการมีส่วนร่วมระหว่างผู้ชมกับนักแสดง เช่น เรื่อง เงาม – ว่าง , Between (ระยะใกล้อันเจือจาง), Hipster the King : Keep Clam and Love Me และ The Maid เป็นต้น

2.1.3 โรงละครขนาดเล็ก หรือพื้นที่สร้างสรรค์ (Arts Space)

จากการเสวนา “ที่ทางของละครร่วมสมัยไทย โรงละครขนาดเล็กในกรุงเทพมหานคร” เมื่อวันศุกร์ที่ 5 กรกฎาคม 2556 ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ประดิษฐ์ ประสาททอง ได้ให้ความหมายของโรงละครขนาดเล็กว่า

สถานที่จัดแสดงละครเวทีอย่างสม่ำเสมอ ขนาดประมาณ 20-100 ที่นั่ง หรือขนาด 10 x10 เมตรแต่ไม่เกิน 15 x15 เมตร ตั้งอยู่ในทำเลที่เดินทางไปมาสะดวก ดำเนินการโดยศิลปินซึ่งอาจจะเป็นเอกชนหรือราชการ แต่ต้องเพื่อสนับสนุนงานเชิงศิลปะ, งานทดลองใหม่ ๆ งานละครนอกกระแสและต้องมีใช้ละครเพื่อการศึกษาโดยเฉพาะ หรือละครแนวประเพณีนิยม เพราะละครเหล่านี้มักจะมีโจทย์หรือหัวข้อเฉพาะซึ่งศิลปินไม่สามารถที่จะสร้างงานที่แหวกกรอบขนบ หรือไม่สามารถที่จะสร้างเป็นศิลปะบริสุทธิ์ (pure art) ได้

โรงละครขนาดเล็กในประเทศไทยมิใช่เพิ่งจะถือกำเนิดพร้อม ๆ กับกระแสความนิยมของละครเวทีกระแสหลัก (ละครเชิงพาณิชย์)เมื่อไม่กี่ปีมานี้ แต่โรงละครโรงเล็กเป็นละครทางเลือกที่เคียงคู่มากับละครเวทีในสื่อกระแสหลัก (mainstream) ในสังคมไทยมายาวนานกว่าสองทศวรรษแล้ว โรงละครขนาดเล็กที่ยังคงเป็นตำนานในหัวใจของนักการละครรุ่นใหญ่และรุ่นกลางก็คงจะเป็น “มณเฑียรทองเจียเตอร์” ที่นับเป็นยุคเฟื่องฟูของโรงละครโรงเล็กที่สามารถยืนหยัดจัดแสดงอย่างต่อเนื่องได้ทุกคืนติดต่อกันนับสิบปี ขณะเดียวกันยังได้สร้างบุคลากรทางการละครไว้เป็นจำนวนหนึ่ง ขณะเดียวกันยังมีละครโรงเล็กอื่น ๆ ที่เป็นที่ยู้งักกันเป็นอย่างดีซึ่งมีทั้งที่ปิดตัวไปแล้วไม่ว่าจะเป็น “มายาบล็อก Studio” (ในภัทราวดีเจียเตอร์) “Crescent Moon Space” “B-floor Room” (ในอาคารสถาบันปรีดี พนมยงค์) “มะขามป้อมสตูดิโอ” และ “แปดคูณแปด คอร์เนอร์” เป็นต้น

โรงละครขนาดเล็กที่เกิดขึ้นเพื่อสร้างพื้นที่ในการฝึกซ้อม พัฒนางานวิชาการ แสดง พบปะแลกเปลี่ยน และเป็นพื้นที่ให้ศิลปินนำเสนอผลงานศิลปะของตนเองสู่สาธารณะ โรงละครขนาดเล็กหรือพื้นที่สร้างสรรค์ (Arts Space) ที่ยังดำเนินการอยู่ในปัจจุบัน ได้แก่ “มรดกใหม่” “ช้างเจียเตอร์” “Democracy Theatre Studio” “Thong Lor Art Space” “Creative Industry” รายละเอียดของพื้นที่สร้างสรรค์ที่เกิดขึ้น เช่น

Creative Industries พื้นที่เพื่อการแสดงศิลปวัฒนธรรมและความบันเทิงขนาดกลางประมาณ 120 ที่นั่ง ตั้งอยู่บนชั้น 2 อาคาร M Theatre ถนนเพชรบุรีตัดใหม่ (ระหว่างซอยทองหล่อ) เป็นพื้นที่ซึ่งเปิดกว้างพร้อมรองรับงานศิลปะทุกรูปแบบ

Thonglor Art Space โรงมหรสพทองหล่ออีกหนึ่ง Space ที่ตั้งอยู่บริเวณต้นซอยทองหล่อฝั่งสุขุมวิท 55 เป็น space ซึ่งแบ่งพื้นที่เป็นสามส่วนได้แก่ชั้น 1 Thonglor Play House : Black Box Theater ความจุ 100 ที่นั่ง ชั้น 2 Art Library Cafe : คาเฟ่บาร์ที่เปิดให้บริการทุกวัน ตั้งแต่ 15.00-00.00 น. ชั้น 3 Performance Laboratory: Experimental Theater ความจุ 60 ที่นั่ง

Democracy Theatre Studio เดโมแครซีเป็นพื้นที่ทางเลือกสำหรับศิลปะหลากหลายแขนงทั้งการแสดงจิตรศิลป์ ภาพยนตร์หรือดนตรี บริหารโดยกลุ่มศิลปินที่รักในศิลปะ และต้องการสร้างศิลปะเป็นอาชีพ โดยทางสตูดิโอสามารถจุผู้ชมได้ประมาณ 50-70 คน ตั้งอยู่ที่ซอยสะพานคู่ ระหว่างลุมพินี ทาวเวอร์กับ ซอยงามดูพลี ถนนพระราม 4

โรงละครช้าง (Chang Theatre) ซึ่งตั้งอยู่บริเวณทุ่งครุ กรุงเทพฯ มีลักษณะเป็นชุมชนไทย-มุสลิม ที่มีกิจกรรมหลากหลาย โครงสร้างและส่วนประกอบต่าง ๆ ของโรงละครถูกตีความใหม่โดยให้คนดูนั่งในระนาบใกล้เคียงกับเวที เพื่อให้สังเกตเห็นทุกอริยาบถของผู้แสดงได้ด้วยตนเอง เป็นความแตกต่างจากการวางผังที่นั่งตามแบบแผนโรงละครทั่วไป

การจัดพื้นที่เช่นนี้ คือการทลายความเป็นลำดับชั้นในการชมการแสดงยุคก่อน และเพื่อลดระยะห่างของภูมิปัญญาชั้นสูงแห่งการแสดงกับวิถีชีวิตของสามัญชน โรงละครแห่งนี้จึงถูกสร้างขึ้นเพื่อแสดงว่าพื้นที่กับเวลานั้นเติบโตไปด้วยกัน และต้องมีการเปลี่ยนแปลงร่วมกัน

2.1.4 ประวัติและผลงานพระจันทร์เสี้ยวการละคร

สิทธิเดช โรหิตะสุข (2552, น. 474-494) ได้อธิบายถึงความเป็นมาของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวไว้ดังนี้ กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวเริ่มต้นจากกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่สนใจงานด้านวรรณกรรม เมื่อพ.ศ. 2512 อาทิ สุชาติ สวัสดิ์ศรี, นิคม รายวา, เอียรชัย ลานันท์, วีรประวัติ วงศ์พัทพันธ์, วินัย อุกฤษ, วิทยากร เชียงกุล, ธัญญา ผลอนันต์ ซึ่งมีงานเขียนมากมายอยู่ในขณะนั้น ต่อมาสมาชิกบางคนได้เริ่มหันมาสนใจงานละครเวที จึงเขียนบทละครขึ้น เช่น ฉันทะเพียงอยากออกไปข้างนอก , งานเลี้ยง , นายอภัยมณี ของ วิทยากร เชียงกุล ชั้นที่ 7 ของ สุชาติ สวัสดิ์ศรี นักที่บินข้ามฟ้า ของ วิทยากร เชียงกุล และ คำรณ คุณะดิลก

กระทั่งปี 2514 กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวได้เข้าไปมีส่วนร่วมอย่างสำคัญยิ่งในกระบวนการผลิตละครเรื่อง อวสานเซลล์แมน ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยรับผิดชอบด้านฉาก แสง เสียง รวมทั้งแสดงนำเป็นตัวละครเอก

คำรณ คุณะดิลก หนึ่งในสมาชิกพระจันทร์เสี้ยวได้เดินทางไปมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ในฐานะผู้สอนวิชาศิลปการละครและสื่อสารมวลชน ที่นั่นเขาได้สร้างสรรค์ผลงานละครร่วมสมัยในลีลา POOR THEATRE ของ JERZY GROTOWSKY ชื่อชุด ชนบทหมายเลข 1 ความโดดเด่นก่อนกระแสวิพากษ์วิจารณ์ในเชิงชื่นชม และถือเป็นความแปลกสำหรับละครในยุคนั้น

คือการไม่ให้ความสำคัญกับฉาก แสง เสียง แต่กลับเน้นหนักไปยังความสามารถของนักแสดงและ ความสัมพันธ์กับผู้ดู กลวิธีนี้นำมาจากต้นแบบของ BRECHTIAN THEATRE แนวละครแถวหน้าของ ละครร่วมสมัยในศตวรรษ 20 อิทธิพลนี้ได้ส่งผ่านไปยังกลุ่มละครในสถาบันการศึกษาซึ่งในยุคสมัยนั้น ตกอยู่ท่ามกลางกระแสการเมืองที่ขึ้นสูง

ปี 2518 คำรณ คุณะดิลก และกลุ่มนักแสดงจากเชียงใหม่กลับลงมากรุงเทพฯ ทำการอบรมศิลปะการละครให้กับนักศึกษาจากหลายสถาบัน ผลิตงานละคร ชนบทหมายเลข 2 และ ชนบทหมายเลข 3 และ แชมมี่จอมยุ่ง ต่อมาจึงรวมตัวกันและก่อตั้งชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละครคอน ร่วมกับคณะนักแสดงซึ่งเป็นนักศึกษาจากหลายมหาวิทยาลัย ต่อมาเมื่อผลงานเรื่อง แม่,ก่อนอรุณจะรุ่ง และ นี่แหละโลก พระจันทร์เสี้ยวการละครคอนได้ผลิตผลงานละครอย่างต่อเนื่องหลายเรื่องในหลาย รูปแบบ และบางครั้งใช้ชื่อคณะอื่นเพื่อหลบเลี่ยงกระแสรุนแรงทางการเมือง ประสบความสำเร็จ ทางด้านการนำเสนอได้รับคำวิจารณ์ในด้านบวกจากผู้ชม ทั้งทางเนื้อหาและวิธีการแสดง

หลังเกิดเหตุการณ์รุนแรงทางการเมืองเดือนตุลาคม 2519 สมาชิกพระจันทร์ เสี้ยวการละคร ต่างแยกย้ายกันไป คำรณ คุณะดิลก เดินทางไปยังประเทศฝรั่งเศสและได้เข้าร่วมกับ คณะละคร THEATRE DE LA MANDRAGORE โดยเป็นนักแสดงและผู้ช่วยผู้กำกับ มีผลงานเรื่อง Antigone, Woyzeck, Leon&Lena, La Mort de Danton, L' Avar, La Mort de Bucher, Escalade, La Libration, L' Eneme and Terminal โดยออกแสดงตามประเทศต่าง ๆ เช่น ฝรั่งเศส เบลเยียม อียิปต์ จอร์แดน เลบานอน สวีเดน โมร็อกโก ตุนิเซีย กอบอน การ์คาร์ และ ชูตาน

สิบปีหลังจากสังสมประสบการณ์จากต่างแดน คำรณ คุณะดิลก เดินทางกลับ ประเทศไทย และได้สร้างสรรค์ละครเวทีสามัญชนเรื่อง คือผู้อภิวัฒน์ เรื่องราวของรัฐบาลบุรุษ ปรีดี พนมยงค์ ในนามกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครในปี 2530 ได้รับคำวิจารณ์ในด้านบวกว่านำกลวิธี ละคร BRECHTIAN มาใช้พัฒนาต่อได้อย่างประสบความสำเร็จ

ในปี 2538 คือผู้อภิวัฒน์ ได้กลับมาแสดงอีกครั้งในวาระเปิดอาคารสถาบันปรีดี พนมยงค์ และเข้าร่วมเทศกาลละคร ครั้งที่ 1 จัดโดยศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณ และในปลายปี เดียวกันนั้นเอง พระจันทร์เสี้ยวการละครได้รับการสนับสนุนโดยศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณจัด โครงการละครเวทีถาวรโดยมีผลงานต่อเนื่องในระยะเวลาหนึ่งปี มีผลงานเรื่อง กูชื่อพญาพาน, ความ ผืนกลางเดือนหนาว, มาตามเหมา, ตลิ่งสูงซุงหนัก และ กระโจมไฟ ในช่วงปี 2539-40 ส่งผลต่อการ พัฒนาขยายองค์ความรู้ทางศิลปะการละครให้แก่สมาชิกรุ่นใหม่ ซึ่งมีผลงานในเวลาต่อมาอีกหลาย เรื่อง

ปัจจุบันพระจันทร์เสี้ยวยังคงยึดถือปฏิบัติการฝึกฝนร่างกายตามแนวทางของ คำรณ คุณะดิลกที่ได้ใช้ตั้งแต่เริ่มตั้งคณะ ผสมผสานร่วมกับแนวทางที่ได้เรียนรู้ขึ้นใหม่อยู่เสมอ

แนวทางของคณะเราคือเชื่อในปรัชญาของ Jerzy Grotowsky เราเชื่อว่าแก่นสาระของละครคือ นักแสดง เราให้น้ำหนักกับนักแสดงมากที่สุด ซึ่งเป็นหัวใจของละคร แม้เราไม่มีบทเรามีแค่เส้นเรื่องกับนักแสดงเราถ่ายทอดและสื่อสารกันได้เราจึงให้ความสำคัญกับนักแสดงที่ต้องมีความพร้อมทั้งทางร่างกาย เสียง ทักษะ จินตนาการ และอารมณ์ โดยที่ทุกอย่างต้องมีการเชื่อมผสานกัน . . . การฝึกเราก็ใช้แบบฝึกหัดการเตรียมพร้อมของเขาตามแบบครูคาร์ณ เช่นการยืดหยุ่นร่างกาย การเคลื่อนไหวร่างกายโดยเน้นศูนย์กลาง เราพยายามใช้ให้ร่างกายพูด สามารถพูดแทนคำพูด และเน้นการเชื่อมผสานอย่างงานปัจจุบันเราใช้แบบผสม ปกติเราเองชอบเข้าร่วม Work Shop แต่แนวทางหลักของคณะคือ Grotowsky, Laban และ Butoh เราใช้การฝึกฝนแบบรวม ๆ แต่เราไม่ได้สร้างงานโดยบอกว่าเอาแรงบันดาลใจ หรือตามของใครเป็นที่ตั้ง (สินีนากู เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2554 อ้างถึงใน ธนกร พุกษชาติถาวร, 2554, น. 39)

ในปี 2550 พระจันทร์เสี้ยวการละครได้ใช้พื้นที่ของทางสถาบันปรีดี พนมยงค์ เป็นพื้นที่จัดกิจกรรมต่าง ๆ ขนาดห้อง 5.90 เมตร x 7.70 เมตร สร้างเป็นโรงละครของคณะแบบ Black Box ความจุประมาณ 50 ที่นั่ง “ . . . เราตั้งใจให้เป็นแบบ Black Box แต่อาจเป็น Black Box ที่เล็กสักหน่อยก็เลยเหมาะสำหรับการแสดงขนาดเล็ก ใช้อุปกรณ์และฉากน้อย แต่ข้อดีก็คือนักแสดงกับผู้ชมนั้นอยู่ในระยะใกล้ชิด . . . ” (สินีนากู เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2554, อ้างถึงใน ธนกร พุกษชาติถาวร, 2554) พร้อมกันนั้นพระจันทร์เสี้ยวการละคร ได้เปิดอบรมโครงการฤดูร้อนให้สำหรับนิสิตนักศึกษาในสถาบันต่าง ๆ เข้ามาร่วมเรียนรู้พื้นฐานของการแสดงร่วมกับพี่รุ่นเก่า ๆ โดยให้เริ่มเรียนรู้ตั้งแต่พื้นฐานการแสดง การสร้างสรรค์ละคร รวมทั้งการฝึกฝนร่างกายตามแนวฟิสิกส์ คัลเธียเตอร์ ซึ่งสมาชิกรุ่นใหม่ของคณะทุกคนต้องผ่านการเข้าร่วมอบรมในโครงการ และเรียนรู้ฝึกฝนการทำงานร่วมกับคณะมาก่อน ในปัจจุบันพระจันทร์เสี้ยวการละครมีแกนนำคือสินีนากู เกษประไพ และใช้ระบบช่วยเหลือซึ่งกันและกันแบบพี่น้องในการทำงาน

ตั้งแต่เริ่มก่อตั้งจนถึงปัจจุบันพระจันทร์เสี้ยวการละครยังคงเชื่อมั่นและมุ่งเสนอผลงานผ่านการแสดงที่เน้นการเคลื่อนไหวอย่างมีพลังและรูปแบบการเคลื่อนไหว และการสื่อความหมายทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม ภายใต้ความคิดหลักอันสำคัญคือ มุ่งกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิดวิเคราะห์ต่อสารที่ปรากฏมากกว่าการคล้อยไปตามอารมณ์ของตัวละคร และเรื่องราวจนขาดความควบคุม (สินีนากู เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2554, อ้างถึงใน ธนกร พุกษชาติถาวร, 2554, น. 60-61)

แม้ว่าพระจันทร์เสี้ยวการละครจะได้รับการสนับสนุนการใช้พื้นที่จากสถาบันปรีดี พนมยงค์ ในการจัดกิจกรรมและสร้างสรรค์ผลงานของคณะหลายเรื่อง รวมถึงการดำเนินงานการจัด

กิจกรรมในส่วนศิลปวัฒนธรรมของสถาบันปรีดี พนมยงค์ และจัดกิจกรรมในนามคณะละครย่ายุ่น (ครูอุ่น มาลิก) สร้างสรรค์งานละครเวที อบรมละคร กิจกรรมทางศิลปวัฒนธรรมมาตั้งแต่ปี 2541 จนกระทั่งได้เปิดพื้นที่ละครโรงเล็กเพื่อเป็นพื้นที่สำหรับคนรักละครเวที จัดกิจกรรมและการแสดงละครเวทีโรงเล็กที่ชื่อว่า Crescent Moon Space ในปี 2550 แต่เป็นที่น่าเสียดายที่ปัจจุบันโรงละครได้ปิดตัวลงเมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2560 เนื่องจากมูลนิธิ สถาบันปรีดี พนมยงค์ ประกาศเปลี่ยนแปลงด้านนโยบายและปิดอาคารเพื่อปรับปรุงครั้งใหญ่

สินีนาฏ เกษประไพ ได้เขียนลงในเฟซบุ๊กแฟนเพจ Crescent Moon Space โรงละครพระจันทร์เสี้ยว เมื่อวันที่ 12 ตุลาคม 2560 ว่า

พระจันทร์เสี้ยวการละครย้ายบ้านค่ะ เราขอประกาศปิด Crescent Moon Space หรือ โรงละครพระจันทร์เสี้ยว พื้นที่และชุมชนศิลปะการละคร เปิดเมื่อวันที่ 29 มีนาคม 2550 ด้วยการแสดงโชว์เคสจากชาวพระจันทร์เสี้ยว แล้วเปิดด้วย "เทศกาลผู้หญิงในดวงจันทร์" เทศกาลของผู้เขียนบทและผู้กำกับหญิง ในเดือนพฤษภาคม 2550 Crescent Moon Space เปิดเป็นโรงละครมาเป็นเวลาสิบปี มีการแสดงและละครมาลงเกือบทุกเดือน นอกจากจะเป็นที่ซ้อมที่สร้างงานแล้ว ยังเป็นพื้นที่สำหรับการทำ Workshop Showcase และโปรเจกต์แลกเปลี่ยน โปรเจกต์ทดลองอีกมากมาย ละครเรื่องสุดท้ายของเราคือ "มนต์แห่งจันทร์" ของ New Theatre Society ส่วนเวอร์คช็อปสุดท้ายคืออบรมออกแบบแสง Stage Lighting Design workshop #13 โดย พระจันทร์เสี้ยว สรุปรวมในรอบ 10 ปี ทำการแสดงและละครทั้งหมด 116 เรื่อง, จำนวนรอบการแสดงทั้งหมด 828 รอบ, Festival 11 ครั้ง, International Exchange Project 2 ครั้ง, Showcase 29 ครั้ง, Workshop 55 ครั้ง, เสวนาพูดคุยหลังละคร 59 ครั้ง, ฉายหนัง 10 ครั้ง ประเมินการว่ามีนักทำละคร ผู้ชมและผู้ที่เกี่ยวข้องกับละครโรงเล็ก Crescent Moon Space หรือ โรงละครพระจันทร์เสี้ยว ประมาณปีละประมาณ 4,000 คน (Crescentmoon, 2561)

นอกจากนี้ ในเพจ (weblog) ของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครได้อธิบายถึงพันธกิจของกลุ่มไว้ ดังนี้

พระจันทร์เสี้ยวการละครมุ่งสร้างสรรค์งานด้านศิลปะการละครเพื่อเป็นสื่อสะท้อนคนและสังคม โดยค้นหาความหมายและตั้งคำถามกับปัจเจกบุคคลเกี่ยวกับการมองโลก มองชีวิต มีแนวทางการทำงานที่เน้นใช้กระบวนการกลุ่ม (Devising Theatre) ผ่านการถกแถลงวิเคราะห์วิจารณ์จากข้อมูลที่ได้จากการศึกษา ค้นคว้า ทำการวิจัยแยกย่อย ร่วมกับการแลกเปลี่ยนทัศนคติของคนในกลุ่มที่นำเสนอความคิดเห็นร่วมกัน

โดยนำเสนอผ่านผลงานในหลากหลายรูปแบบตามแนวทางการสื่อสารผ่านร่างกาย (Body Expression) และใช้การเคลื่อนไหวอย่างมีพลัง (Group Dynamic) ของนักแสดงเพื่อขับเคลื่อนองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น บท อุปกรณ์ประกอบฉาก, ฉาก ให้มีชีวิตปรากฏบนเวที ภายใต้อารมณ์สำคัญคือ มุ่งกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิด การตั้งคำถาม ต่อปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตรงหน้า ซึ่งผสมผสานแนวความคิดของนักการละครเยอรมัน Bertolt Brecht กับแนวทาง Poor Theatre ของ Jerzy Grotowski การใช้การเคลื่อนไหวร่างกายของ Wolfram Mehring นักการละครชาวเยอรมัน และคำณิคมุขะตลก ซึ่งเป็นครูและผู้ก่อตั้งกลุ่ม มาคิดค้นต่อยอดกับการฝึกฝนค้นคว้าของสมาชิกภายในกลุ่ม เพราะเราเชื่อว่า “ละครคือการฝึกฝน” (สินีนาฏ เกษประไพ, 2559) สินีนาฏ เกษประไพ (2559) ได้อธิบายลักษณะงานของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครว่า

สามารถแบ่งงานออกเป็น 5 ประเภท คือ

- (1) สร้างสรรค์งานละครเวทีได้มีรูปแบบ
- (2) สร้างสรรค์ละครข้างถนนและละครกลางแจ้ง
- (3) จัดอบรมเกี่ยวกับศิลปะการละครและโครงการอ่านบทละครเพื่อให้ความรู้กับบุคคลทั่วไปและเยาวชนที่สนใจศิลปะการละคร และเพื่อเป็นการขยายฐานผู้ชมละครเวทีให้กว้างมากขึ้น
- (4) จัดกิจกรรมละครหุ่นในนาม “คณะละครยายหุ่น” (ครูอุ๋งน มาลิก) เพื่อสร้างสรรค์การแสดงสำหรับเด็กเยาวชนและครอบครัว และเพื่อเป็นการรำลึกถึงครูอุ๋งน มาลิก

สรุปผลงานของพระจันทร์เสี้ยวการละคร

2518-2519 ชนบทหมายเลข 1, ชนบทหมายเลข 2, ชนบทหมายเลข 3, แม่, ก่อนอรุณจะรุ่ง, นี่แหละโลก

2530 คือผู้อาวุโสน์

2531 แล้ง : ชนบทหมายเลข 4

2538 คือผู้อาวุโสน์ , ตากอากาศกลางสนามรบ

2539 ภูซื่อ...พญาพาน, ความฝันกลางเดือนหนาว, มาตามเหมา

2540 ตลิ่งสูงซุงหนัก, กระจ่างไฟ, ผู้หญิงกับรัฐธรรมนูญ, พระมะเหลเถไถ,

บางกอกกวง วงกตกาล

2541 หมู่บ้านจกจ้วง, อ่านบทกวีเสกสรรค์ ประเสริฐกุล, อ่านบทกวีนายผี อัสนี พลจันทร์, การแสดงสด ธรรมนุชสติ, จากเงื้อมเงาสู่ร่มเงา, อ่านบทกวีวรรณกรรมร้อยเรื่อง...ที่คนไทยควรอ่าน , คำปราศรัยของนาย ก ., สงครามบุปผชาติ, อ่านบทกวี วิถีชีวิตแห่งดุลยภาพท่ามกลางยุคสมัย

- 2542 คือผู้อัฒน์ 2475, พระมะเหลเถไถ 2000
- 2543 คือผู้อัฒน์ 2475, หมู่บ้านส้มอ, พุทธประวัติ ,OCT.6102519
- 2544 หมู่บ้านพัฒนา ,คีตาทำซิม, อ่านบทละครคณะสุภาพบุรุษ ,เมืองนิมิตร ,การแสดงสด ประวัติศาสตร์ – ความทรงจำ , เด็กเอ๋ยเด็กดี ,บินเดี่ยวคอเดียวกัน ,การแสดงสดครบรอบ 25 ปี 6 ตุลา เสียงเพรียกความทรงจำ
- 2545 กล่องสี่รู้ง, หนังสือเรื่อง มัทธิ , โชนนิง ,ปริศนาภาเหว่า, การแสดงสด คีตาวิปัสสนา ,ประวัติศาสตร์ ความทรงจำ และสังคม
- 2546 เรื่องของเธอ เรื่องของเขา และเรื่องของเรา, ฝัน(ร้าย)กลางคืนฤดูร้อน ,นัดบอด , Lighthouse the Opera
- 2547 Road of Life , The Confession of a Sinner : King Oedipus, the performance John A. Lone in Bangkok: Lighthouse the Opera (Part I)
- 2548 พลเมืองชั้นสอง? , A.Lone in Flight 911: Lighthouse the Opera (Part II)
- 2549 ละครสั้นวันสตรีสากล, แอนธิโกเน ,ไฟล้งบาป ,รวมละคร 30 ปีชมรมพระจันทร์เสี้ยวการละคร “ละครเพื่อชีวิต”, หวิด..สกัต์ภัย (ละครสั้นรณรงค์ลดการประทุษร้ายผู้หญิง เนื่องในวันยุติความรุนแรงต่อผู้หญิง), อ่านบทกวีความจริงข้างถนน ในงานรำลึก 30 ปี 6 ตุลา การแสดงสดกลางแจ้ง “นาฏกรรม-คำกวี : ลมใต้ปีกนกสีเหลือง”
- 2550 แอนธิโกเน , แสง, ไฟล้งบาป, เสียงกระซิบจากแม่น้ำ, เทศกาลผู้หญิงในดวงจันทร์ : เทศกาลนักเขียนบทและผู้กำกับละครเวทีหญิง ,การแสดงกลางแจ้งในงาน 75 ปีประชาธิปไตย ,The Art of Corruption
- 2551 เสียงกระซิบจากแม่น้ำ , ผมไม่มีน้ำตาจะร้องไห้ , รักบังตา, หยดน้ำตาในทะเล ,Waiting for G.D. คอย ก.ด. , เรื่องของเธอ เรื่องของเขา และเรื่องของเรา
- 2552 อ่านบทละคร “อ่านเรื่องรัก”, เชียร์แหลก , ไฟล้งบาป , Time’s Up ,ละครสั้น 4 เรื่อง; ร้านขายขนมปัง, โหมนี้กับรูปวาด, แทนคำนำ, หมาเก้าหาง ,The Missing Piece Meet the Big O การเดินทางของส่วนที่หายไป ,อ่านบทละคร “อ่านสันติภาพ” , Tistou ดิสนูนักปลูกต้นไม้
- 2553 อ่านบทละคร “อ่านผู้หญิง” , คือผู้อัฒน์ , อ่านบทละคร “อ่านสังคม” , เสียงกระซิบจากแม่น้ำ, The Rice Child วาวา , BB Project : Aquarium
- 2554 วันสุข , I Sea Project , อ่านบทละคร “อ่านในใจ” , เส้นด้ายในความมืด, Aslam อัสลาม...จากเจ้าหญิงเสียงเศร้าแห่งดาวดวงที่ 4

- 2555 ผิงหัว , ผู้หญิงลายจุด , ฉลามยิ้ม , Fall ร่วง หก ตก หล่น ,อ่านบทละคร “อ่านผู้ชาย” , 10 Minute Play #1
- 2556 Rice Now , ภาพลวงตาจากเนินมะเฟือง ,Project ¼ , ผีแมวดำ , ลีนกับฟัน , ทำอย่างไรให้โง่
- 2557 ในห้องสี่เทา , Shade Borders (BACC) เงา-ร่าง , เทศกาลละคร 24 ชม. ,10 Minute Play #2+3 , อ่านบทละคร “อ่านเรื่องเพศ”
- 2558 Mai Pen Rai Project 2015 , Between , In Outer Space , 2 Dolls , Black Party , 24 hr. Festival 2015, ฉันทน์ มี อลิซ, คนเก็บขยะ, S-21, Mai Pen Rai Project in Seoul 2015
- 2559 Mai Pen Rai Project 2016 , Shade Borders (MUPA) , Dis l Con l nect : showcase , Parallel (Between the Lines) , รื้อ (Being Paulina Salas and the Practices)
- 2560 Shadow Showcase , ยังเยาว์ , 10 Minute Play #4

2.1.5 ประวัติและผลงานกลุ่ม B-floor Theatre

‘B-floor Theatre’ เกิดจากการรวมตัวกันของกลุ่มคนผู้รักการทำละครเวทีเพื่อสะท้อนประเด็นปัญหาต่าง ๆ ของสังคม นำเสนอเนื้อหาและกระบวนการรูปแบบใหม่ที่สามารถสื่อสารข้ามพรมแดนวัฒนธรรม โดยผสมผสานเรื่องเล่า การเคลื่อนไหวร่างกาย มัลติมีเดีย แสง สี เสียงของ หุ่น เข้าด้วยกันอย่างหลากหลาย และท้าทายความคิดผู้ชม

พ.ศ. 2542 สมาชิกส่วนหนึ่งในพระจันทร์เสี้ยวการละครคือสินีนางู เกษประไพ และธีระวัฒน์ มุลวิไลมีความสนใจที่จะสร้างงานที่เป็น “ศิลปะที่ไม่ประนีประนอมกับผู้ชม” ในรูปแบบของละครที่สื่อสารด้วยการเคลื่อนไหวทั้งหมด ทั้งสองเล็งเห็นว่าเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ไม่เคยมีมาก่อน อีกทั้งตัวผู้ตั้งคณะเองก็มีความสนใจและความรู้ทางด้านการใช้ร่างกายในการสื่อความอยู่แล้ว

เราสนใจที่จะก่อตั้งคณะที่เป็นพิสดารเลย ซึ่งในตอนนั้นไม่มีใครทำละครแนวพิสดารเรามีความรู้ทางด้านการใช้ร่างกายในการแสดงออกอยู่แล้ว เราใช้การฝึกฝนร่างกายลักษณะนี้ แล้วเราอยากจะเห็นละครที่สามารถให้นักแสดงได้ใช้ประสิทธิภาพทางด้านร่างกายจริง ๆ เราจึงมาลองตั้งคณะละครที่ใช้พิสดารในการเล่าเรื่อง . . .แล้วพระจันทร์เสี้ยวเองก็มีเอกลักษณ์มีจุดมุ่งหมายเฉพาะตัวมีการกิจอยู่แล้ว ถ้าเราจะตั้งคณะที่มีจุดประสงค์ที่ต่างออกไป เราก็ควรจะตั้งคณะใหม่ (ธีระวัฒน์ มุลวิไล, สัมภาษณ์, 2554, อ้างถึงใน ธนกร พุทธชาติถาวร, 2554, น. 40)

จึงทำให้เกิด B-floor “คณะฟิสิกส์เลิเจเตอร์คณะแรกในประเทศไทย” ที่พยายามทดลองสร้างผลงานให้เป็นละครฟิสิกส์เลิเจเตอร์อย่างเต็มรูปแบบ แต่ถึงอย่างไรก็ตามการใช้เทคนิคการฝึกฝนร่างกายสำหรับนักแสดงของคณะ B-Floor ยังคงมีพื้นฐานคล้ายกับของพระจันทร์เสี้ยวการละคร ทั้งนี้เพราะสมาชิกผู้ร่วมก่อตั้งเป็นสมาชิกในพระจันทร์เสี้ยวการละครมาก่อน แต่จะมีการผสมผสานเทคนิคอื่นเข้ามา อย่างเช่นเทคนิค viewpoint แนวทางจากจาร์นันท์ พันธชาติ (Wow Company) ที่เป็นสมาชิกร่วม เป็นต้น (ธนกร พุกษชาติถาวร, 2554, น. 40)

ที่เราใช้ชื่อ B-floor เพราะอยากให้นึกถึงอารมณ์ของความเป็น underground ได้ดี เป็นละครทางเลือกที่ไม่ใช่กระแสหลักก็เลยเป็นชั้น basement ไม่ใช่ชั้นหนึ่ง ตอนตั้งคณะเราก็เรียกว่าฟิสิกส์เลิเจ ด้วยสไตล์คนอื่นเขาก็มีทำกันเขาก็มีการฝึกการใช้ฟิสิกส์ แต่เขาไม่เรียกตัวเองว่าเป็นคณะฟิสิกส์เลิเจเต็มรูปแบบ เราเรียกตัวเองเป็นคณะแรก (ธีระวัฒน์ มุลวิไล, สัมภาษณ์, 2554, อ้างถึงใน ธนกร พุกษชาติถาวร, 2554, น. 65)

สมาชิกที่เข้าร่วมกับกลุ่ม B-floor จะรับจากการ audition มาโดยตลอด กลุ่มจะเลือกสมาชิกโดยไม่จำเป็นต้องมีความสามารถในการใช้ร่างกายมาก่อน แต่จะคัดเลือกจากผู้ที่มีความตั้งใจจริง มีความอดทนต่อการฝึกซ้อม และมีใจรักศิลปะแนวฟิสิกส์เลิเจเตอร์นี้อย่างจริงจัง

การอดิชั่นของ B-Floor ไม่ใช่การอดิชั่นวันเดียว เขาไม่ได้มาตั้งโต๊ะนั่งดูว่าทำอะไรได้บ้างนะ ไปถึงเขาจะเริ่มวอร์มเข้าไปในวงร่วมกับคนอื่น สั่งให้ม้วนหน้า ม้วนหลังไปกลับ มีแต่ท่ายาก ๆ ส่วนใหญ่เป็นการยืดหยุ่นท่าแบบนี้อยู่เป็นเดือน ๆ เหมือนเราไม่ได้มาอดิชั่นแต่เหมือนเรากำลังซ้อมเล่นละครเรื่องนั้นแล้ว เขาจะไม่คัดคนออก ถ้าพรุ่งนี้ยังมากก็แสดงว่านักแสดงยังไหวเพราะที่นี้ซ้อมหนักมากที่สุดของที่สุด (จุฑาว วัฒนปกรณ, สัมภาษณ์, 2554, อ้างถึงในธนกร พุกษชาติถาวร, 2554, น.66)

กลุ่ม B-floor เป็นกลุ่มละครเวทีที่คร่ำหวอดอยู่ในวงการละครเวทีโรงเล็กมานานกว่า 19 ปี ผสมผสานเรื่องเล่าผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย แสง สี เสียง มัลติมีเดีย ความหลากหลายที่รวมเข้าไว้ด้วยกัน สะท้อนประเด็นสังคมที่แหลมคมชวนให้ขบคิด อาทิ เรื่อง Fundamental การแสดงนามธรรมเร้าอารมณ์รำลึกเหตุการณ์ 6 ตุลาคม โดย ธีระวัฒน์ มุลวิไล, Ceci n'est pas la politique ที่เปิดให้เสียงของคนดูมีผลเปลี่ยนการดำเนินเรื่อง โดย จาร์นันท์ พันธชาติ เป็นต้น ซึ่งบางเรื่องของพวกเขานำพาผู้ชมบางกลุ่มเข้ามาด้วยอย่างไม่คาดคิด (หทัยา เซ็นนันท์, 2561)

ผลงาน

2544 Medusa Life Without Snakes จัดแสดงที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย และเดินทางไปแสดงที่ Edinburgh Fringe Festival ประเทศสกอตแลนด์ และ Cairo International Festival for Experimental Theatre, Egypt

2545 Crying Century ร่วมกับสมาคมฝรั่งเศส กรุงเทพฯ

2547 Eclipse ร่วมกับสมาคมฝรั่งเศส กรุงเทพฯ และได้เป็นตัวแทนประเทศไทยในโครงการแลกเปลี่ยน Thailand-Japan Performance Exchange Project ร่วมกับ OM-2 จากประเทศญี่ปุ่น

2548 Open the door I การร่วมมือกันระหว่าง Theatre Nottle จากเกาหลีใต้และ B-Floor Theater โดยได้รับทุนจาก Arts Network Asia

2549 The Edge, The Lost Girl แสดงในเทศกาล Singapore Fringe Festival

2551 GODA Gardener และ กิ่งสุข กิ่งดิบ (Semi-Happiness) แสดงในเทศกาลละครกรุงเทพ

2552 สันดานกา จัดแสดงที่ Democrazy Theatre Studio

2553 ได้รับการคัดเลือกจาก Tokyo Metropolitan Theatre ในการจัดแสดง Flu-O-Less-Sense ใช้ประหลาดระบดไทย ที่โรงละครในกรุงโตเกียว

2554 Space-O-Dizzy ร่วมมือกับคณะเต็นรำและดนตรีทดลองของญี่ปุ่น Wagnin Bunmei แสดงในเทศกาล Hua Hin & Bangkok Fringe Festival

2555 Oxygen จัดแสดงในเทศกาล Bangkok and Underground zero Festival

2556 Survival Games

2557 สันดานกา จัดแสดงที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร, สถาปนา Chapter 1 ‘ถังแดง’ (Red Tank) จัดแสดง ณ หอประชุมพูนสุข พนมยงค์ สถาบันปรีดี พนมยงค์

สถาปนา Chapter 2 ‘ภูเขาน้ำแข็ง’ (Iceberg) จัดแสดง ณ ศูนย์ศิลปการละครสดไส พันธุมโกมล คณะอักษรศาสตร์ จุฬาฯ

2558 Something Missing การร่วมงานระหว่างคณะละครเกาหลี Theatre Momggol และไทย โดย B-Floor Theatre จัดแสดงที่ทองหล่อ อาร์ต สเปซ

“มโนแลนด์” เป็นส่วนหนึ่งของเทศกาลศิลปะนานาชาติ 2558

Ceci n'est pas la politique “นี่ไม่ใช่การเมือง” จัดแสดงที่
Democracy Theatre Studio

2559 Fundamental การแสดงรำลึกในวาระครบรอบ 40 ปี 6 ตุลา

2560 Blissfully Blind ณ BANGKOK CITYCITY GALLERY
นี่ไม่ใช่การเมือง หรือ Ceci n'est pas la politique

หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

Something Missing จัดแสดงที่กรุงโซล ประเทศเกาหลีใต้ และ
กลับมาจัดแสดงในกรุงเทพ ณ BACC หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

2.2 ประวัติศาสตร์การรัฐประหารในประเทศไทย

pornphanh (2557) จากเว็บไซต์ทีเอ็นเอ็มไทยได้เรียบเรียงบทความเรื่อง “ย้อนรอย
รัฐประหารในประวัติศาสตร์ไทย” โดยสรุป ดังนี้

การรัฐประหาร คืออะไร? หมายถึง การล้มล้างรัฐบาลผู้บริหารปกครองรัฐในขณะนั้น
แต่ไม่ใช่การล้มล้างระบอบการปกครองหรือทั้งรัฐ และไม่จำเป็นต้องใช้ความรุนแรง หรือเกิดเหตุนอง
เลือดเสมอไป เช่น หากกลุ่มทหารอ้างว่า รัฐบาลที่มาจากการเลือกตั้ง บริหารประเทศชาติผิดพลาด
และจำเป็นต้องบังคับให้รัฐบาลพ้นจากอำนาจ จึงใช้กำลังบังคับให้ออกจากตำแหน่ง โดยประกาศ
ยกเลิกรัฐธรรมนูญ หรือประกาศให้มีการเลือกตั้งใหม่ ภายในเวลาที่กำหนด ลักษณะนี้ก็เรียกได้ว่า
เป็นการก่อรัฐประหาร โดยในวิชาการพัฒนาการเมือง ซึ่งเป็นสาขาวิชาทางรัฐศาสตร์ จะถือว่าการ
รัฐประหาร มิใช่วิถีทางของวัฒนธรรมทางการเมืองแบบประชาธิปไตย และถือเป็นความเสื่อม
ทางการเมือง (political decay) แบบหนึ่ง ทั้งนี้ หากความพยายามในการก่อรัฐประหาร ไม่ประสบ
ความสำเร็จ ผู้ก่อการมักถูกดำเนินคดีในข้อหากบฏ

เหตุการณ์รัฐประหาร 13 ครั้งในประวัติศาสตร์ไทย ดังนี้

(1) รัฐประหาร 1 เมษายน พ.ศ. 2476 พระยามโนปกรณนิติธาดา ได้ประกาศพระราช
กฤษฎีกาปิดสภาผู้แทนราษฎร พร้อมงดใช้รัฐธรรมนูญบางมาตรา

เกิดการ รัฐประหารเจียบ ปิบบังคับให้นายปรีดี พนมยงค์ เดินทางออกนอก
ประเทศ พร้อมทั้งกวาดล้างจับกุมพวกที่คิดว่าเป็นคอมมิวนิสต์, พรรคคอมมิวนิสต์ ทั้งนี้มีบันทึกที่ไม่
เป็นทางการว่าพระยามโนปกรณนิติธาดาและพระยาทรงสุรเดชร่วมมือกันในการขจัดบทบาททาง
การเมืองของคนสำคัญในคณะราษฎร

(2) รัฐประหาร 20 มิถุนายน พ.ศ. 2476 นำโดยพลเอกพระยาพหลพลพยุหเสนา ยึดอำนาจรัฐบาล พระยามโนปกรณนิติธาดา

คืนวันที่ 20 มิถุนายน พ.ศ. 2476 คณะทหารบก, ทหารเรือ และพลเรือน นำโดยพระยาพหลพลพยุหเสนา, หลวงพิบูลสงคราม และหลวงศุภชลาศัย ได้ทำรัฐประหารยึดอำนาจจากพระยามโนปกรณนิติธาดา

(3) รัฐประหาร 8 พฤศจิกายน พ.ศ. 2490 นำโดย พล.ท.ผิน ชุณหะวัณ ยึดอำนาจรัฐบาล พล.ร.ต.ถวัลย์ อารังนาวาสวัสดิ์

รัฐบาลพล.ร.ต.ถวัลย์ อารังนาวาสวัสดิ์ซึ่งสืบอำนาจต่อจากรัฐบาล นายปรีดี พนมยงค์ ไม่สามารถจัดการกับปัญหาความขัดแย้งกันในชาติได้ อันมีสาเหตุหลักจากเหตุการณ์สวรรคตของรัชกาลที่ 8 ประกอบกับมีการทุจริตคอร์รัปชันในวงราชการ

(4) รัฐประหาร 6 เมษายน พ.ศ. 2491 คณะนายทหารกลุ่มที่ทำการรัฐประหาร 8 พฤศจิกายน พ.ศ. 2490 จี้บังคับให้ นายควง อภัยวงศ์ ลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรี และมอบตำแหน่งต่อให้ จอมพล ป. พิบูลสงคราม

(5) รัฐประหาร 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2494 นำโดยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ยึดอำนาจรัฐบาลตนเอง

การรัฐประหารครั้งแรกที่เรียกว่าเป็นการ รัฐประหารตัวเอง (ยึดอำนาจตัวเอง) เหตุเนื่องจากจอมพล ป. พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี อ้างว่าไม่ได้รับความสะดวกในการบริหารราชการแผ่นดิน เหตุสืบเนื่องจากรัฐธรรมนูญฉบับ พ.ศ. 2492 อันเป็นรัฐธรรมนูญที่ใช้ขณะนั้น ไม่เอื้อให้เกิดอำนาจ คือให้ผู้ที่ป็น สมาชิกวุฒิสภาจะเป็นข้าราชการประจำไม่ได้ การยึดอำนาจกระทำโดยไม่ใช้การเคลื่อนกำลังใด ๆ

(6) รัฐประหาร 16 กันยายน พ.ศ. 2500 นำโดยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ยึดอำนาจรัฐบาล จอมพล ป.พิบูลสงคราม

การรัฐประหารที่ถือได้ว่าพลิกโฉมหน้าการเมืองไทยไปอีกรูปแบบหนึ่งเช่นเดียวกับการรัฐประหารใน พ.ศ. 2490 สืบเนื่องจากความแตกแยกกันระหว่างกลุ่มทหาร ที่นำโดย จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ผู้บัญชาการทหารบก กับ พล.ต.อ.เผ่า ศรียานนท์ อธิบดีกรมตำรวจ ที่คำอำนาจของรัฐบาล จอมพล ป. พิบูลสงคราม มีการเลือกตั้งที่นับได้ว่าการโกงกันมากที่สุดในประวัติศาสตร์ นิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและประชาชนร่วมกันเดินขบวนประท้วงการเลือกตั้ง จอมพล ป. นายกรัฐมนตรี สั่งประกาศภาวะฉุกเฉิน และแต่งตั้งให้ จอมพลสฤษดิ์ เป็นผู้ปราบปรามการชุมนุม แต่เมื่อฝูงชนเดินทางมาถึงสะพานม้ฆวนรังสรรค์แล้ว จอมพลสฤษดิ์ก็กลับเป็นผู้นำเดินขบวน พาฝูงชนข้ามสะพานม้ฆวนรังสรรค์

(7) รัฐประหาร 20 ตุลาคม พ.ศ. 2501 นำโดยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ยึดอำนาจรัฐบาล จอมพลถนอม กิตติขจร (ตามที่ตกลงกันไว้)

เกิดขึ้นหลังจากที่ จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ได้ทำการรัฐประหารใน พ.ศ. 2500 ล้มอำนาจเดิมของ จอมพล ป. พิบูลสงคราม แล้วได้มอบหมายให้ นายพจน์ สารสินเอกอัครราชทูตไทย ประจำสหรัฐอเมริกาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีเพื่อจัดการเลือกตั้ง มีการเลือกตั้งขึ้นในวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ. 2500 วันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2501 พลโทถนอม กิตติขจร จึงขึ้นดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีต่อมา

แต่ว่าการเมืองในรัฐสภาไม่สงบ เนื่องจากบรรดา ส.ส. เรียกร้องเอาผลประโยชน์และมีการชู้ว่าหากไม่ได้ตามที่ร้องขอจะถอนตัวจากการสนับสนุนรัฐบาล เป็นต้น พล.ท.ถนอม กิตติขจร ก็ไม่อาจควบคุมสถานการณ์ได้ พล.ท.ถนอม กิตติขจร จึงประกาศลาออกในเวลาเที่ยงของวันเดียวกัน แต่ทว่ายังไม่ได้ประกาศให้แก่ประชาชนทราบโดยทั่วกัน จากนั้นจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ ประกาศยึดอำนาจอีกครั้ง โดยอ้างถึงเหตุความมั่นคงของประเทศ ซึ่งมีลัทธิคอมมิวนิสต์กำลังคุกคาม โดยมีคำสั่งคณะปฏิวัติให้ยกเลิกรัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2475 แก้ไขเพิ่มเติม พุทธศักราช 2495 ที่ใช้อยู่ขณะนั้น ยุบสภา ยกเลิกสถาบันทางการเมือง

(8) รัฐประหาร 17 พฤศจิกายน พ.ศ. 2514 นำโดย จอมพลถนอม กิตติขจร ยึดอำนาจรัฐบาลตนเอง

เป็นการรัฐประหารอีกครั้งในประเทศไทย ที่เป็นการ “ยึดอำนาจตัวเอง” สาเหตุสืบเนื่องจากการที่สมาชิกพรรคสหประชาไทยของจอมพลถนอม กิตติขจร นายกรัฐมนตรีที่มาจากการเลือกตั้งใน พ.ศ. 2512 นำโดย นายฉวย เอี่ยมศิลา ส.ส.จังหวัดอุดรธานี ได้เรียกร้องผลประโยชน์ตอบแทนต่าง ๆ ตามที่จอมพลถนอมได้เคยสัญญาไว้ในช่วงเลือกตั้ง เมื่อไม่ได้รับการตอบแทนดังที่สัญญาไว้ ส.ส.เหล่านี้ได้ต่างพากันเรียกร้องต่าง ๆ นานา บ้างก็ขู่ว่าจะลาออก เป็นต้น ซึ่งเหล่านี้เป็นเหตุให้จอมพลถนอม หัวหน้าพรรคและนายกรัฐมนตรีซึ่งได้รับฉายาสมญานามว่า “นายกฯคนชื้อ” ไม่อาจควบคุมสถานการณ์ในสภาฯ ได้ จึงทำการยึดอำนาจตนเองขึ้น โดยไม่มีชื่อเรียกคณะรัฐประหารในครั้งนี้โดยเฉพาะเหมือนการรัฐประหารที่เคยมีมาในอดีต แต่เรียกตัวเองเพียงคำว่า คณะปฏิวัติ

(9) รัฐประหาร 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 นำโดย พล.ร.อ.สงัด ชลออยู่ ยึดอำนาจรัฐบาล ม.ร.ว.เสนีย์ ปราโมช

เนื่องจากเหตุการณ์การสังหารหมู่ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ ที่เกิดขึ้นมาตลอดช่วงวันนั้นที่เรียกว่า เหตุการณ์ 6 ตุลา รัฐบาลพลเรือนโดย หม่อมราชวงศ์เสนีย์ ปราโมช นายกรัฐมนตรี, รัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทยและรัฐมนตรีว่าการกระทรวงกลาโหม ไม่อาจควบคุมสถานการณ์ให้อยู่ในความสงบเรียบร้อยได้ คณะนายทหาร 3 เหล่าทัพและอธิบดีกรมตำรวจ

(10) รัฐประหาร 20 ตุลาคม พ.ศ. 2520 นำโดย พล.ร.อ.สงัด ชลออยู่ ยึดอำนาจรัฐบาล
นายธานินทร์ กรัยวิเชียร

(11) รัฐประหาร 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2534 นำโดย พล.อ.สุนทร คงสมพงษ์ ยึดอำนาจ
รัฐบาล พล.อ.ชาติชาย ชุณหะวัณ

คณะรักษาความสงบเรียบร้อยแห่งชาติ หรือ รสช.(National Peace Keeping Council – NPKC) ยึดอำนาจจากรัฐบาล พลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ โดยมีเหตุผลหลายประการ เช่น พฤติการณ์ฉ้อราษฎร์บังหลวง, ข้าราชการการเมืองใช้อำนาจกดขี่ข่มเหงราชการประจำผู้ซื้อสัตย์สุจริต, รัฐบาลเป็นเผด็จการทางรัฐสภา

(12) รัฐประหาร 19 กันยายน พ.ศ. 2549 นำโดย พล.อ.สนธิ บุญยรัตกลิน ยึดอำนาจ
รัฐบาลรักษาการ พ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร

คณะปฏิรูปการปกครองในระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข ซึ่งมีพลเอก สนิธิ บุญยรัตกลินเป็นหัวหน้าคณะ โค่นล้มรักษาการนายกรัฐมนตรีพ.ต.ท.ทักษิณ ชินวัตร ซึ่งนับเป็นการก่อรัฐประหารเป็นครั้งแรกในรอบ 15 ปี รัฐประหารครั้งนี้เกิดขึ้นก่อนการเลือกตั้งทั่วไป ในเดือนต่อมา หลังจากที่มีการเลือกตั้งเดือนเมษายนถูกตัดสินให้เป็นโมฆะ นับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญใน วิฤตการณ์ทางการเมืองที่ดำเนินมายาวนานนับตั้งแต่เดือนกันยายน พ.ศ. 2548 คณะรัฐประหารได้ ยกเลิกการเลือกตั้งในเดือนตุลาคม ยกเลิกรัฐธรรมนูญ สั้ญบสภา สั้งห้ามการประท้วงและกิจกรรม ทางการเมือง ยับยั้งและเซ็นเซอร์สื่อ ประกาศใช้กฎอัยการศึก และจับกุมสมาชิกคณะรัฐมนตรีหลายคน

(13) รัฐประหาร 22 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 นำโดย พล.อ.ประยุทธ์ จันทร์โอชา เป็นการประกาศรัฐประหารเพื่อให้รัฐมนตรีรักษาการทั้งหมดหมดอำนาจ และเปลี่ยนผ่านสู่การจัดตั้งคณะรัฐมนตรีชุดใหม่

เหตุการณ์รัฐประหารในประเทศไทยที่มีผลทั่วราชอาณาจักร เมื่อวันที่ 22 พฤษภาคม 2557 เวลา 16.30 น. โดยคณะรักษาความสงบแห่งชาติ หรือ คสช. (National Peace and Order

Maintaining Council) ที่นำโดย พลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา ผู้บัญชาการทหารบก เป็นหัวหน้าคณะ นับเป็นการรัฐประหารครั้งที่ 13 ในประวัติศาสตร์ไทย โดยคณะรักษาความสงบแห่งชาติ(คสช.) อันมีพลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา เป็นหัวหน้าคณะโค่นรัฐบาลรักษาการ นายนิวัฒน์ธำรง บุญทรงไพศาล นับเป็นรัฐประหารครั้งที่ 13 ในประวัติศาสตร์ไทยก่อนหน้านี้เกิดรัฐประหารใน พ.ศ. 2549 รัฐประหารดังกล่าวเกิดขึ้นหลังวิกฤตการณ์การเมืองซึ่งเริ่มเมื่อ เดือนตุลาคม พ.ศ. 2556 เพื่อคัดค้านร่างพระราชบัญญัตินิรโทษกรรมฯ และอิทธิพลของพันตำรวจโท ดร.ทักษิณ ชินวัตรในการเมืองไทย ในวันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 พลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา ผู้บัญชาการทหารบกประกาศใช้กฎอัยการศึกทั่วราชอาณาจักรตั้งแต่วันที่ 3.00 น. กองทัพบกตั้งกองอำนวยการรักษาความสงบเรียบร้อย (กอ.รส.) และให้ยกเลิกศูนย์อำนวยการรักษาความสงบเรียบร้อย (ศอ.รส.) กอ.รส. ปิดสื่อ ตรวจสอบพิจารณาเนื้อหาบนอินเทอร์เน็ต และจัดประชุมเพื่อหาทางออกวิกฤตการณ์การเมืองของประเทศแต่การประชุมไม่เป็นผล จึงเป็นข้ออ้างรัฐประหารครั้งนี้ หลังรัฐประหารมีประกาศให้รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2550 สิ้นสุดลงยกเว้นหมวด 2 คณะรัฐมนตรีรักษาการหมดอำนาจตลอดจนให้ยุบวุฒิสภาปัจจุบัน คณะรักษาความสงบแห่งชาติเป็นผู้ใช้อำนาจอธิปไตย และพลเอกประยุทธ์เป็นผู้ใช้อำนาจของนายกรัฐมนตรี คสช. มีการจัดส่วนงานต่าง ๆ เพื่อบริหารราชการแผ่นดิน และระบุว่าจะปฏิรูปก่อนเลือกตั้งไม่มีค่านับว่าประเทศจะหวนกลับสู่การปกครองโดยพลเรือนโดยเร็ว ในขณะที่หลายประเทศประณามรัฐประหารครั้งนี้รวมทั้งมีการกดดันต่าง ๆ เช่น ลดกิจกรรมทางทหารและลดความสัมพันธ์ระหว่างประเทศแต่คนไทยจำนวนหนึ่งแสดงความยินดีโดยมองว่าเป็นทางออกของวิกฤตการณ์การเมืองแต่ก็มีคนไทยอีกจำนวนหนึ่งที่ไม่เห็นด้วยเนื่องจากไม่เป็นไปตามวิถีประชาธิปไตย” (ชนชาติ ประทุมสวัสดิ์, 2557)

2.3 แนวคิดเกี่ยวกับอิสระเสรีภาพ

ตามอุดมการณ์เสรีนิยมของแอนดรูว์ เฮย์วูด ได้ให้นิยาม เสรีภาพ (Liberty) ว่าหมายถึงหลักเสรีภาพอยู่คู่กับหลักปัจเจกบุคคลนิยม เพราะเสรีภาพจะทำให้ความเป็นปัจเจกโดดเด่น เป็นตัวของตัวเอง อย่างไรก็ตาม เสรีภาพในความหมายของเสรีนิยม หมายถึง “เสรีภาพภายใต้กฎหมาย” (freedom under the law) เพื่อป้องกันไม่ให้เกิดการใช้เสรีภาพของบุคคลหนึ่งกลายเป็นการละเมิดเสรีภาพของอีกบุคคลหนึ่ง การวางกรอบกฎหมายก็เพื่อให้ต่างคนมีโอกาสในการใช้เสรีภาพมากที่สุด

เสรีภาพในการแสดงออก (Freedom of Expression) หรือเสรีภาพในการพูด (Freedom of Speech) เป็นปัจจัยหนึ่งที่สำคัญของระบอบประชาธิปไตยที่เปิดโอกาสให้ปัจเจกชนได้

แสดงความคิดเห็นหรือสื่อสารความคิด ความรู้สึก ความต้องการของตนเอง โดยถ่ายทอดผ่านคำพูด การแสดงท่าทาง ข้อความ ภาพถ่าย ดนตรี งานศิลปะ ฯลฯ นับเป็นสิทธิมนุษยชนตามกฎหมายและมาตรฐานสิทธิมนุษยชนระหว่างประเทศ เนื่องจากเสรีภาพในการแสดงความคิดเห็นได้รวมเอาผลจากกระบวนการคิดที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์และการตอบสนองของบุคคลที่มีต่อสังคมไว้อย่างสมบูรณ์ ความคิดและการแสดงออกนับเป็นรากฐานของเสรีภาพแห่งความเป็นมนุษย์ที่ขับเคลื่อนชีวิตของคนในสังคม

นับตั้งแต่อดีตหน้าที่สำคัญของศิลปะคือการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของศิลปิน ไม่ว่าจะในแง่ความงดงาม ความประทับใจ ความรู้สึกท้อแท้ ฯลฯ ซึ่งในเวลาต่อมาก็มีการขยายการสื่อสารนั้นไปสู่วงกว้างมากขึ้น ศิลปะถูกนำไปใช้เพื่อสื่อสารความคิดเห็นทางการเมือง (Political Speech) การแสดงออกทางด้านศาสนา (Political Speech) เป็นต้น ซึ่งการแสดงออกผ่านทางศิลปะนั้นสามารถกล่าวโดยรวมว่าเป็นการแสดงออกทางศิลปะ (Art Speech) ซึ่งตามบทบัญญัติเพิ่มเติมรัฐธรรมนูญสหรัฐอเมริกาบทที่ 1 การแสดงออกเหล่านี้เป็นเสรีภาพที่ได้รับความคุ้มครอง (Protected Expression) เนื่องจากศิลปะมีความสำคัญในฐานะที่เป็นส่วนสะท้อนกระบวนการสร้างสรรค์และเป็นหนึ่งเดียวกับการมีอยู่ของมนุษย์ เป็นช่องทางที่มนุษย์สามารถเข้าถึงมิติที่ต่างออกไปของชีวิต นอกเหนือจากกระบวนการคิดอย่างเป็นเหตุเป็นผล และที่สำคัญที่สุดศิลปะเป็นเสรีภาพที่มีความเป็นส่วนบุคคล อันเป็นอิสระจากเงื่อนไขกฎเกณฑ์ และข้อบังคับทางสังคม (Edward, 2007)

สมบัติ จันทรวงศ์ (2558) ได้กล่าวถึงสภาพสังคมและตัวตนของมนุษย์ที่ตั้งอยู่บนมโนทัศน์เรื่อง อิสระเสรีและความเสมอภาคไว้ในบทความเรื่องประชาธิปไตยไทย : ประชาธิปไตยและความเป็นจริง ว่า

การมีอิสระเสรีคือแก่นแกนที่แท้ของความเป็นมนุษย์ การเป็นผู้ที่ถูกควบคุมโดยกฎเกณฑ์ที่มนุษย์บังคับกับตนเอง การเป็นมนุษย์ผู้มีอิสระเสรีหมายถึงการที่บุคคลอยู่ภายใต้เฉพาะอาณัติที่มนุษย์เลือกให้กับตนเองโดยสมัครใจ มิใช่เพราะโดยทางประเพณีหรือสถานะใด ๆ ที่ตกทอดกันมาในสังคม อิสระภาพที่แท้จริงก็คือการที่ตัวตนของมนุษย์ได้รับการปลดปล่อยจากการเหนี่ยวรั้งใด ๆ ทั้งสิ้น ตัวปัจเจกบุคคลคือหัวใจของอิสรภาพที่แท้จริง จริยธรรมและศีลธรรมเป็นเรื่องส่วนตัวของแต่ละบุคคล

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ (2554) ได้อธิบายถึงเสรีภาพไว้ดังนี้ เสรีภาพ (Liberty / Freedom) มนุษย์เกิดมาพร้อมกับเสรีภาพทางความคิด มนุษย์ทุกคนปรารถนาความเป็นอิสระในการคิด การค้นหา การเรียนรู้ การเลือก การตัดสินใจ การแสดงออก มนุษย์ไม่สามารถอยู่ได้โดยไม่ทำตัวเป็นอิสระพอที่จะเป็นเสรีชน เราจะบังคับคนให้เป็นทาสยัดเยียดไม่ได้ การบังคับ ควบคุม จำกัด หรือกดขี่ข่มเหง เสรีภาพของมนุษย์ จึงเท่ากับการลดคุณค่าความเป็นมนุษย์ลง (Dehumanization)

ในยุคปัจจุบัน เสรีภาพ นับเป็นแกนหลักของประชาธิปไตย สังคมที่ดีต้องให้เสรีภาพ พื้นฐานแก่ปัจเจกชน อาทิ เสรีภาพทางความคิด (freedom of thought) เสรีภาพในความเชื่อทางศาสนา (freedom of religion) เสรีภาพในการพูด (freedom of speech) สื่อต้องมีเสรีภาพเพียงพอ เสรีภาพในการแสดงออก (freedom of expression) เสรีภาพในการพิมพ์และเผยแพร่ข่าวสาร เสรีภาพทางวิชาการ ในการศึกษาหาความรู้ เสรีภาพในทางการเมือง

ในฐานะที่มนุษย์ต้องอยู่ร่วมกันเป็นสังคม เสรีภาพจึงจำเป็นต้องมีขอบเขต ต้องไม่ละเมิดสิทธิของผู้อื่น ไม่ทำให้สังคมเสียหาย ทั้งทางตรงและทางอ้อม เสรีภาพจึงไม่ใช่การทำตามอำเภอใจ ทำตามใจตัวเองได้ คำจำกัดความของ เสรีภาพ โดยทั่วไปจึงหมายถึง ภาวะความเป็นเสรีที่มนุษย์หรือบุคคลสามารถทำอะไรก็ได้ตามที่ใจปรารถนา ตราบเท่าที่ไม่เป็นการฝ่าฝืนกฎหมายของบ้านเมือง หรือกระทบกระเทือนต่อสิทธิและเสรีภาพของผู้อื่น รวมถึงไม่ส่งผลเสียต่อศีลธรรม จารีต ประเพณีอันดีงามในชุมชนด้วย

เสรีภาพที่อารยะจึงต้องเป็น “เสรีภาพที่พึงกระทำ” คือ ไม่ใช่ทำอะไรก็ได้ตามใจ แต่ทำสิ่งที่พึงกระทำ เสรีภาพที่บอกว่า ทำอะไรก็ได้ตามใจนั้น ไม่ใช่เสรีภาพที่แท้จริง แต่ต้องเป็นเสรีภาพการแสดงออกในสิ่งที่พึงกระทำ

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า ศิลปะการแสดงก็ถือได้ว่าเป็นพื้นที่ของการแสดงออกซึ่งเสรีภาพหรือ Freedom of Expression มันเป็นสิทธิโดยชอบธรรมของคนที่จะร้องเรียนหรือแสดงออก สิ่งที่รัฐธรรมนูญอเมริกันปกป้องซึ่งผ่านการตีความของศาลสูงอเมริกันมาตลอดระยะเวลา กว่า 200 ปี เพราะฉะนั้นศิลปะในฐานะ Artistic Freedom จึงเป็นเสรีภาพที่เราต้องปกป้องและสมควรได้รับการคุ้มครองตามรัฐธรรมนูญ แม้ว่าในความเป็นจริงสำหรับสังคมไทยอาจห่างไกลจากการคุ้มครองเสรีภาพของการแสดงออกก็ตาม

นอกจากนี้ในทัศนะของนักคิดชาวฝรั่งเศส อเล็กซิส เดอ ทอกเกอวิลล์ (Alexis de Tocqueville) เจ้าทฤษฎีแห่งประชาธิปไตยอเมริกันได้เขียนถึง “ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับการละครของประชาชนประชาธิปไตย” ไว้ในหนังสือประชาธิปไตยในอเมริกาที่แปลโดย วิภาวรรณ ตูยานนท์ (2523) โดยเชื่อว่า

การปฏิวัติซึ่งเปลี่ยนแปลงสภาพสังคมและการเมืองของประชาชนโดยทั่วไปจะปรากฏในการละครก่อนส่วนอื่น ในขณะที่ละครคลาสสิกของฝรั่งเศสมีกฎเกณฑ์ที่ตายตัว นักปราชญ์ฝรั่งเศสในยุคนั้นเชื่อว่าละครที่เข้มข้นด้วยปัญญาและอารมณ์ไม่จำเป็นต้องพึงสิ่งปรุงแต่งนอกเหนือไปจากภาษาที่ซาบซึ้งกินใจ แต่ทอกเกอวิลล์พบว่าการละครของประชาชนประชาธิปไตยทำลายกฎเกณฑ์ข้อตกลงเหล่านั้นจนหมดสิ้น ละครจะคำนึงถึงแต่เฉพาะอารมณ์ผันแปรของนักเขียน และผู้ชมแต่ละคนเท่านั้น

แต่การเกิดขึ้นของละครประชานิยมได้เป็นข้อพิสูจน์ว่าชาตินั้นเป็นประชานิยม ในประเทศอภิชนาธิปไตยเองอาจจะเป็นไปได้ว่าสนิยมแบบประชานิยมมีอิทธิพลต่อการแสดงบนเวที แต่ยามที่ความนึกคิดแบบอภิชนาธิปไตยเพียงอย่างเดียวครอบงำโรงละคร นั้นแสดงให้เห็นชัดเจนแล้วว่าสังคมทั้งสังคมเป็นอภิชนาธิปไตย ผู้ชมละครจะเกิดความรู้สึกดังที่ผู้เขียนเจตนาโดยไม่ทันรู้ตัว เขาไม่มีเวลาได้รื้อฟื้นความทรงจำของเขา หรือปรึกษาหารือผู้ชำนาญการ เขามิได้นานึกที่จะต่อสู้กับสัญชาตญาณใหม่ ๆ ทางวรรณคดีซึ่งเริ่มปรากฏขึ้นมาในตัวเขาแต่อย่างใด เขายอมรับสัญชาตญาณเหล่านั้นตั้งแต่ก่อนที่จะรู้จักเสียอีก

ในโรงละครเท่านั้นที่ชนชั้นสูงปะปนไปกับชนชั้นกลางและชนชั้นต่ำและแม้ชนชั้นสูงจะไม่ยอมรับความเห็นของชนชั้นกลางหรือชนชั้นต่ำ อย่างน้อยก็ยังยอมให้ชนชั้นเหล่านี้แสดงความคิดเห็นได้ในละครนี้เองที่บรรดาท่านผู้รู้และนักอักษรศาสตร์ประสพความยากลำบากที่สุดที่จะแสดงให้เห็นว่าสนิยมของตนมีค่าเหนือสนิยมของประชาชนและในการป้องกันมิให้ตัวเองถูกระดมของประชาชนชักนำไป ในโรงละครบ่อยครั้งผู้ชมชั้นล่างจะเป็นผู้ออกคำสั่งกับผู้ชมชั้นสูง

ยามที่ชนชั้นประชานิยมมีอิทธิพลต่อการละครชนชั้นนี้จะนำเสรีภาพเข้าไปใช้ในวิธีการดำเนินเรื่อง แม้กระทั่งในการเลือกเนื้อเรื่องเอง

ตัวอย่างของการใช้ละครเพื่อเรียกร้องเสรีภาพและความเสมอภาค โปมาร์เชส์ (Pierre Agustin Caron de Beaumarchais, p. 1732-1799) เขียนเรื่อง “วิวาห์ฟิกาโร” (Le mariage de Figaro) เรียกร้องเสรีภาพและความเสมอภาคที่สังคมฝรั่งเศสยังขาดอยู่ ไม่ว่าจะเป็นเสรีภาพทางการเมือง เสรีภาพและความเสมอภาคระหว่างชนชั้น ความเสมอภาคที่ประชาชนแต่ละคนพึงได้รับในการตัดสินใจของศาล ผ่านตัวละครคนใช้ที่ต่อสู้กับเจ้านายที่เป็นขุนนาง ในเรื่องสิทธิอันชอบธรรมของตนเอง โดยเฉพาะระหว่าง ค.ศ. 1789-1799 ช่วงการปฏิวัติฝรั่งเศส บนเวทีละครทั่วประเทศฝรั่งเศส โดยเฉพาะที่ปารีส มีการแสดงละครสั้น ๆ จำนวนมากที่มีเนื้อหาว่าด้วยการปฏิวัติฝรั่งเศส และเหตุการณ์ต่าง ๆ ทางการเมืองที่เกิดขึ้นในแต่ละวัน ละครเหล่านี้เปรียบเสมือนหนังสือพิมพ์รายวัน และอุดมการณ์ที่ละครเหล่านี้เรียกร้องก็คือเสรีภาพและความเสมอภาคนั่นเอง (วัลยา วิวัฒน์ศร, 2538)

2.4 แนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์การเมือง ของ ฌาคส์ รองสิแยร์ (Jacques Rancière)

ฌาคส์ รองสิแยร์ (Jacques Rancière) เป็นนักคิดชาวฝรั่งเศสที่มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์มากที่สุดคนหนึ่งของช่วงหลังทศวรรษ 1990 ความคิดของรองสิแยร์ยากที่จะจะจัดกลุ่มว่าเป็นนักวิชาการสาขาใด แต่ที่น่าสนใจคือรองสิแยร์มองสิ่งที่เรียกว่า “การเมือง” ในรูปแบบที่แตกต่างไปจากการมอง “การเมือง” ที่มีอยู่เดิมในวงวิชาการ โดยนำเอาความคิดแบบสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) มาใช้ในการมอง “การเมือง” ว่าเป็นการท้าทาย, ตั้งคำถามต่อระบบการรับรู้ของคนในสังคมพร้อมนำเสนอการรับรู้ชุดใหม่ให้กับสังคม ผ่านการนำเสนอผ่านมโนทัศน์/ความคิดรวบยอด (concept) ว่าด้วย “การแบ่งแยกการรับรู้ (The Partition of The Perceptible)” (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2550, น. 5-8.)

พิสิษฐกุล แก้วงาม (2551, น. 18-19) อธิบายว่า การเมืองที่เป็นผลผลิตทางความคิดของปรัชญาสำหรับรองสิแยร์แล้วเป็นเรื่องของการกีดกันและไม่นับรวมส่วนใด ๆ ก็ตามที่ปรัชญาเห็นว่าไม่ควรเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมทางการเมือง ดังกล่าวมานี้สิ่งที่เรียกว่า “การเมือง” ของรองสิแยร์จึงเกิดขึ้นจากการที่ส่วนต่าง ๆ ในสังคมการเมืองมีความพยายามเข้ามามีส่วน (takes part) ในทางการเมือง ซึ่งไม่ใช่เรื่องของการต่อสู้เพื่อเอาชนะคัดค้าน (Oppose) กัน แต่เป็นเรื่องของการต่อสู้เพื่อให้ส่วนใด ๆ ที่ไม่เคยมีเคยถูกนับรวมเข้ามาถูกนับรวมหรือมีส่วนร่วมในทางการเมือง การเมืองจึงเป็นพื้นที่ (Sphere) ของกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากส่วนต่าง ๆ ของสังคมอันเกี่ยวพันกับเสรีภาพ (Freedom) และความเท่าเทียม (Equality) ซึ่งเขากล่าวว่าเป็นเรื่องในทางสุนทรียศาสตร์

คำว่าสุนทรียะหรือสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics, Esthetics) ในทางปรัชญานั้นมีความหมายว่า การศึกษาในเรื่องของความงาม และสิ่งที่เกี่ยวข้องเช่น ความประเสริฐ (Sublime), ความโศก (The Tragic), ความน่ารังเกียจ (The Ugly), ความขำขัน (Humorous) เป็นต้น สุนทรียศาสตร์เป็นการศึกษาในเรื่องการให้คุณค่า, การตัดสินคุณค่าในเรื่องต่าง ๆ ของมนุษย์ โดยรากศัพท์คำคำนี้มาจากภาษากรีกโบราณ ซึ่งมีความหมายว่าผู้ซึ่งรับรู้สิ่งต่าง ๆ ด้วยผัสสะของตน (Peter A. Angles.1992, p. 4) โดยความหมายเช่นนี้แล้วสุนทรียศาสตร์จึงดูราวกับว่าไม่น่าจะเกี่ยวข้องกับการเมืองที่ตรงไหน แต่สำหรับรองสิแยร์แล้วเขามองสุนทรียศาสตร์ที่เข้าเกี่ยวข้องกับการเมืองใน 2 ทาง ทางแรกรองสิแยร์เห็นว่าสุนทรียศาสตร์ทางการเมืองนั้นก็คือการต่อสู้กันด้วยการแบ่งแยกการรับรู้ การเมืองและตรรกะของการตรวจตรา/ตำรวจเป็นสิ่งที่พูดถึง/คิดถึงเรื่องใด ๆ อย่างแตกต่างกันแล้วตัดสินเรื่องใดเรื่องนั้นด้วยการรับรู้ของตน ส่วนอีกทางหนึ่งนั้นสุนทรียศาสตร์เป็นเรื่องทางศิลปะ ซึ่งเป็นเรื่องของวิธีการต่าง ๆ ที่จะทำเรื่องใด ๆ (Way of Doing) ซึ่งเป็นเรื่องที่ตรงกันข้ามกับการแสดงออก (representative) เป็นเรื่องของการแบ่งแยก (Distinguish) ศิลปะต่าง ๆ ออกจากกัน

เพื่อรับรู้ในทางใดทางหนึ่ง การแสดงออกจึงเป็นการแปลง (Transform) ศิลปะต่าง ๆ ให้กลายเป็นเรื่องของการรับรู้ และกลายเป็นความคิดว่าด้วยเรื่องต่าง ๆ ว่ากระทำอย่างมีเจตจำนง (intention)หรือไม่, สมบูรณ์(Complete) หรือไม่ และมีสติ (Conscious) หรือไม่

หากสรุปก็คือ สุนทรียศาสตร์สำหรับรองสิแยม์แล้วในทางหนึ่งก็คือการต่อสู้จากการสถาปนาสิ่งใด ๆ ให้สังคมรับรู้ได้/รับรู้ไม่ได้ และอีกทางหนึ่งก็คือเรื่องของสิ่งใด ๆ ที่ถูกมนุษย์รับรู้ อย่างไรก็ตาม การที่การเมืองของรองสิแยม์เป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับ สุนทรียศาสตร์ ก็พอจะเห็นได้ว่า เพราะสำหรับรองสิแยม์แล้ว สังคมการเมือง/ประชาธิปไตยนั้นเป็นเรื่องของการไม่ลงรอยกันของการรับรู้ ซึ่งแน่นอนการรับรู้เป็นเรื่องทางผัสสะ และซึ่งแน่นอนว่าต้องมีการตัดสินคุณค่าที่ต่างเป็นเรื่องที่ปรากฏในนิยามของสุนทรียศาสตร์ที่กล่าวถึงข้างต้น (พิสิษฐกุล แก้วงาม, 2551)

สิ่งที่รองสิแยม์เรียกว่า “ความเป็นการเมือง” นั้นเป็นเรื่องของความไม่ลงรอย (dis-agreement) ตรรกะของการตรวจตรา/ตำรวจ (the police) และการเมือง (politics) ที่ฝ่ายหนึ่งต้องการเก็บกดปิดกั้น และอีกฝ่ายหนึ่งต้องการปลดปล่อย ซึ่งเป็นเรื่องที่ต้องสู้กันในเรื่องของการรับรู้ในสังคมที่ กล่าวง่าย ๆ ความเป็นการเมืองจะเกิดขึ้นทันทีเมื่อมีการตั้งคำถามตามการแบ่งแยกการรับรู้ในเรื่องต่าง ๆ จากส่วนต่าง ๆ ที่สังคมกระทำต่อสมาชิกของสังคม ดังนั้นความเป็นการเมืองของรองสิแยม์จึงเป็นพื้นที่แห่งการถกเถียง และพิจารณาด้วยเหตุและผลของสมาชิกในแต่ละภาคส่วนของสังคม ความเป็นการเมืองจึงเป็นพื้นที่แห่งสิทธิของสมาชิกของสังคมการเมืองที่สามารถแสดงออกได้อย่างเท่าเทียมกันอย่างแท้จริง ซึ่งสิ่งนี้เองที่ความเท่าเทียมจะกลายเป็นความเท่าเทียมที่แท้จริงไม่ใช่ความเท่าเทียมที่ถูกยกมาเป็นข้ออ้างดังที่เคยเป็นอยู่ภายใต้สังคมที่ใช้ตรรกะของการตรวจตรา/ตำรวจ และเมื่อความเป็นการเมืองถูกนำกลับมาสู่การเมือง สังคมที่ไร้การเมืองก็จะกลายเป็นสังคมการเมืองที่สมาชิกในทุกภาคส่วน (parts) สามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการเมืองการปกครองของตนได้อย่างเต็มที่ ความไม่ลงรอยในทางการเมืองในที่สุดจึงเป็นการสรรค์สร้างสังคมการเมืองให้เกิดขึ้น และจุดนี้เองจึงจะเป็นการสรรค์สร้าง “ประชาธิปไตย” ให้กับชีวิตทางการเมืองของสมาชิกของสังคมการเมืองได้ การเมืองของรองสิแยม์จึงเป็นเรื่องของสุนทรียะในการถกเถียงมากกว่าสยบยอม เป็นเรื่องของการแสดงออกมากกว่าเก็บกดปิดกั้น เป็นเรื่องของการนำเอาผู้ที่ไม่เคยรับรู้ที่เกี่ยวข้องมาเกี่ยวข้องกัน และเป็นการให้ที่ยืนในสังคมที่มีการเมืองให้กับผู้ที่ไร้ที่ทางในสังคม (Rancière, 1998, p. 57-58.)

2.5 แนวคิดเรื่องการครองอำนาจนำ ของ อันโตนิโอ กรัมสกี (Antonio Gramsci)

แนวความคิดเรื่องการครองอำนาจนำ ของ อันโตนิโอ กรัมสกี (Antonio Gramsci) เป็นผลงานชิ้นสำคัญของกรัมสกีในหนังสือชื่อ Prison Notebooks ซึ่งเขียนขึ้นระหว่างที่เขาถูกจำคุก

ระหว่าง ค.ศ. 1926-1935 แม้เขาจะต้องเผชิญกับปัญหาเรื่องสุขภาพ และสภาพความเป็นอยู่ที่ยากลำบากในเรือนจำ แต่เขาก็ยังสามารถเขียนงานออกมาได้ถึงกว่า 2,848 หน้าจากสมุดบันทึกจำนวน 33 เล่มด้วยกัน

วัชรพล พุทธรักษา (2550) ได้ให้ความหมายโดยสรุปของคำว่า "การครองอำนาจนำ" (Hegemony) ที่ใช้ในงานวิจัยชิ้นนี้ คือ การใช้อำนาจของกลุ่ม / ชนชั้นใด ๆ เพื่อสร้างภาวะการครอบครองความคิด และมีอำนาจนำเหนือกลุ่ม / ชนชั้นอื่น ๆ ในสังคม โดยที่การใช้ อำนาจดังกล่าว นั้นปราศจากการใช้ความรุนแรง หรือการบังคับในเชิงกายภาพ แต่เป็นการใช้อำนาจผ่านทางกลไกชนิดต่าง ๆ เพื่อครอบครองความคิด โน้มน้าว และทำให้เกิดการยอมรับ เพื่อก่อให้เกิดขึ้นซึ่งความยินยอมพร้อมใจและได้รับการสนับสนุนจากกลุ่มพลังทางสังคมและชนชั้นต่าง ๆ โดยที่ผู้คนในกลุ่ม/ชนชั้นที่ถูกกระทำนั้นไม่ทราบ หรือไม่สามารถตระหนักได้ว่าตนได้ถูกครอบครองความคิดไปแล้ว

การดำเนินการเพื่อสร้างภาวะการครองอำนาจนำให้เกิดขึ้นในทางปฏิบัตินั้น ต้องอาศัยกลไกต่าง ๆ เพื่อปฏิบัติการ เช่น การใช้สื่อ และสถาบันต่าง หรือสิ่งใด ๆ ก็ตามที่สามารถนำมาใช้เพื่อโน้มน้าวชักจูงและครอบงำทางความคิดได้ ทั้งนี้กลไกต่าง ๆ นี้จะถูกกลุ่ม/ชนชั้นที่ต้องการครองอำนาจนำ นำมาใช้ในพื้นที่ทางสังคมที่เรียกว่า "ประชาสังคม" ควบคู่กันไปกับการใช้อำนาจบังคับในสังคมการเมือง เพื่อให้สามารถสร้างภาวะการครองอำนาจนำได้อย่างเบ็ดเสร็จ

โครงสร้างของแนวคิดเรื่องการครองอำนาจนำ (Hegemony) ของกรัมสกีนั้น วัชรพล (2550) ได้สังเคราะห์องค์ประกอบซึ่งสำคัญต่อการทำความเข้าใจ "กระบวนการ" สร้างภาวะการครองอำนาจนำทั้งหมด ได้เป็น 5 หัวข้อด้วยกัน ได้แก่ 1) แนวความคิดเรื่องโครงสร้างส่วนล่างและโครงสร้างส่วนบน (Super/Base Structure) กับกลุ่มประวัติศาสตร์ (Historic Bloc) 2) แนวความคิดเรื่องประชาสังคม และสังคมการเมือง (Civil and Political Society) กับความยินยอมพร้อมใจ และการใช้อำนาจบังคับ (Consent and Coercion) 3) สงครามขับเคลื่อน และสงครามจุดยืน (War of Movement and War of Position) 4) กลไกการครองอำนาจนำ และกลไกการใช้อำนาจรัฐ (Hegemonic Apparatuses and State Apparatuses) และ 5) การโต้ตอบต่อการครองอำนาจนำ (Counter Hegemony) ตามลำดับ

1) แนวความคิดเรื่องโครงสร้างส่วนล่าง และโครงสร้างส่วนบน (Base/Super Structure) กับกลุ่มประวัติศาสตร์ (Historic Bloc)

การครองอำนาจนำของกรัมสกีให้ความสำคัญกับเรื่อง "อุดมการณ์" (Ideology) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการใช้เป็นแนวทางในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับแนวคิดเรื่องของ "โครงสร้างสังคมส่วนล่าง และโครงสร้างสังคมส่วนบน" (Base/Super Structure) โดยที่กรัมสกีได้เน้นให้ความสำคัญกับบทบาทของโครงสร้างส่วนบน และได้ชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่าง "สังคมสอง

แบบ” ภายในโครงสร้างส่วนบนว่าประกอบไปด้วย สังคมแรก คือ “รัฐ/สังคมการเมือง” (Political Society) ซึ่งได้แก่รัฐและองค์กรการใช้อำนาจต่าง ๆ และอีกสังคมหนึ่งคือ “ประชาสังคม” (Civil Society) (David Macey, 2001, p. 176-177, อ้างถึงใน วัชรพล พุทธรักษา, 2550) ซึ่งได้แก่ ส่วนที่เป็นเอกชน หรือส่วนอื่น ๆ ที่เป็นองค์กรนอกอำนาจรัฐ กรั่มสกีอธิบายว่าขณะที่สังคมการเมืองดำเนินการสร้าง และสืบทอด “อำนาจครอบงำ” (Domination) โดยชนชั้นปกครอง ผู้ยึดกุมอำนาจรัฐ และมีอำนาจในการบังคับใช้กฎหมาย (Legislation) และมีอำนาจบังคับรองรับ (Coercion) อยู่ด้วยแต่ในประชาสังคมนั้นจะมีการดำเนินการเพื่อสร้าง และสืบทอด/รักษา การครองอำนาจนำ โดยอาศัยวิธีการที่แตกต่างไปจากสังคมการเมือง โดยใช้วิธีการสร้างความยินยอมพร้อมใจให้เกิดขึ้นในหมู่ประชาชน โดยที่ประชาชนไม่รู้สึกรู้สีกว่าเป็นการบังคับ หรือเป็น “การยินยอมพร้อมใจโดยธรรมชาติ” (Spontaneously Consensus) (Anne Showstack, 1982, pp. 13-14 อ้างถึงใน วัชรพล พุทธรักษา, 2550) ในประชาสังคมนี้อำนาจเพื่อครอบงำกลุ่มบุคคล หรือชนชั้นอื่นนั้นจะแตกต่างจากสังคมการเมือง นั่นคือในประชาสังคมจะเป็นการใช้อำนาจนำ โดยไม่ใช้กำลังหรือความรุนแรง แต่จะเป็นการครองอำนาจนำในเชิงพื้นที่ (Realm) หรือความคิด ในการผลิตทางเศรษฐกิจ และการดำรงชีวิตโดยผ่านทางเครื่องมือ หรือกลไกชนิดต่าง ๆ ในแง่นี้โลกทัศน์ของผู้คนในประชาสังคมจะถูก “ครองอำนาจนำ” ทางความคิดความเชื่อ ทัศนคติโดยกลุ่มผู้ปกครอง และโลกทัศน์ที่ถูกครอบงำจะกลายเป็น “วัฒนธรรมร่วมของผู้คน” (Popular Culture) และแทรกซึมไปทั่วทั้งประชาสังคม

การสร้างภาวะการครองอำนาจนำนี้จะเกิดขึ้นอย่างสมบูรณ์แบบไม่ได้ ถ้ากลุ่มผู้ปกครอง หรือชนชั้นปกครองจะมุ่งหวังยึดครองแต่เพียงอำนาจรัฐ แต่เพียงอย่างเดียว โดยปราศจากการครองอำนาจนำเหนือระบบความคิด หรืออุดมการณ์ เหนือสังคมส่วนใหญ่ ด้วยเหตุนี้ “กลุ่มผู้ดำเนินการสร้างภาวะครองอำนาจนำ” (Hegemon) นั้นจะต้องพยายาม (Attempt) ที่จะสร้างแนวร่วม และ แปรสภาพ (Transform) อุดมการณ์ของพันธมิตร (Alliance) จากกลุ่ม หรือชนชั้นต่าง ๆ รวมถึงกลุ่มที่เป็นอริ (Rival) ให้เป็นหนึ่งเดียวกันให้ได้ การสร้างแนวร่วมพันธมิตรระหว่างกลุ่มพลังหรือชนชั้นต่าง ๆ นี้เรียกว่าการสร้าง “กลุ่มประวัติศาสตร์” (Historical Bloc) (Roger Simon, 1982, p. 26-27, อ้างถึงใน วัชรพล พุทธรักษา, 2550) ให้เกิดขึ้นทั้งนี้เพื่อเป็นการสร้างความเป็นเอกภาพระหว่างผู้ครองอำนาจนำกับผู้ถูกนำให้เกิดขึ้นโดยที่ความรู้สึก (Feelings) ของประชาชนผู้ถูกนำ/ถูกปกครองนั้นถูกครอบครองความคิดโดยสมบูรณ์ตามความต้องการของชนชั้นหรือกลุ่มผู้ดำเนินการสร้างภาวะครองอำนาจนำ

2) แนวความคิดเรื่องประชาสังคมและสังคมการเมือง (Civil and Political Society) กับความยินยอมพร้อมใจและการใช้อำนาจบังคับ (Consent and Coercion)

สังคมการเมือง และประชาสังคม (Anne Showstack, 1982, p. 12 อ้างถึงใน วัชรพล พุทธิรักษา, 2550) ตามแนวความคิดของกรีมซีนี้จัดเป็นพื้นที่หนึ่งของโครงสร้างสังคมส่วนบน ซึ่งเป็นพื้นที่ของความสัมพันธ์ในเชิงระบบความคิด ความเชื่อ อุดมการณ์ กฎหมาย ศิลปะ วัฒนธรรม ซึ่งไม่ใช่ความสัมพันธ์ทางการผลิตหรือโครงสร้างทางเศรษฐกิจในสังคมส่วนล่าง

สถาบันในพื้นที่ประชาสังคม ซึ่งทำหน้าที่ในการสร้างและส่งต่อชุดความคิด ความเชื่อตามที่กลุ่ม/ชนชั้นผู้พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำต้องการนั้น ประกอบไปด้วยสถาบันต่าง ๆ ในสังคมที่เป็นแหล่งรวมของความสัมพันธ์ของผู้คน ได้แก่ สถาบันครอบครัว สถาบันศาสนา สถาบันการศึกษา และสื่อมวลชน ฯลฯ สถาบันดังกล่าวจะทำหน้าที่ในการสร้างชุดอุดมการณ์หนึ่ง ๆ ขึ้นมาตามความต้องการของกลุ่ม/ชนชั้นที่พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำ และทำหน้าที่ส่งต่อสืบทอด แพร่กระจาย อุดมการณ์ดังกล่าวด้วยในขณะเดียวกัน

การทำหน้าที่เพื่อสร้างและส่งต่ออุดมการณ์ดังกล่าวของสถาบันต่าง ๆ ในประชาสังคมนั้นจะมีลักษณะเด่นที่สำคัญคือ ปราศจากการใช้อำนาจบังคับ (Coercion) และการใช้กำลังบังคับในเชิงกายภาพ หากแต่เป็นการใช้อำนาจในลักษณะของการชักจูง โน้มนำ หรือกล่อมเกลารู้ ความคิดของผู้คนเป็นหลัก เพื่อก่อให้เกิดซึ่งความยินยอมพร้อมใจ (Consent) ของคนในสังคม และก่อให้เกิดโลกทัศน์ที่เป็นแบบเดียวกัน ตามความต้องการของกลุ่ม/ชนชั้นผู้พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำ

ส่วนสังคมการเมือง (Political Society) นั้น มีลักษณะที่แตกต่างไปจากประชาสังคม กล่าวคือ ในขณะที่ความสัมพันธ์ของผู้คนผ่านสถาบันต่าง ๆ ในประชาสังคมนั้นเป็นลักษณะของการปราศจากอำนาจบังคับ แต่ความสัมพันธ์ของผู้คนในสังคมการเมืองจะเป็นลักษณะของการใช้อำนาจบังคับ ผ่านทางกลไกการใช้อำนาจบังคับต่าง ๆ อาทิ การใช้กำลังของกองทัพ การบังคับใช้กฎหมายฉบับต่าง ๆ ดังนั้นสถาบันหลักในสังคมการเมืองนี้จึงประกอบไปด้วย สถาบันศาล กองทัพ ตำรวจ รัฐบาล เป็นต้น

การทำหน้าที่ของสถาบันต่าง ๆ ในสังคมการเมืองนั้น อาศัยการใช้อำนาจบังคับ (Coercion) เป็นหลักเพื่อให้ได้มาซึ่งการครอบงำ (Dominant) ตามความต้องการของกลุ่ม/ชนชั้นผู้พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำเหนือชนชั้นอื่น ๆ ในสังคม ซึ่งตามแนวความคิดของกรีมซี การใช้อำนาจครอบงำด้วยการใช้อำนาจบังคับในพื้นที่สังคมการเมือง สามารถกระทำเพื่อหวังผลสำเร็จในระยะสั้นได้สำเร็จอย่างรวดเร็ว แต่ในระยะยาวนั้นการใช้อำนาจบังคับแต่เพียงอย่างเดียว จะทำให้กลุ่ม/ชนชั้นปกครองดังกล่าวมีอำนาจเหนือชนชั้นอื่นได้ไม่ยั่งยืน

ดังนั้นกรัมซีจึงได้เสนอว่า กลุ่ม/ชนชั้นปกครอง ผู้ต้องการสร้างภาวะการครองอำนาจทำให้เกิดขึ้นได้อย่างสมบูรณ์เหนือสังคมใด ๆ จะต้องพยายามยึดกุมพื้นที่เหนือ "ประชาสังคม" ให้สำเร็จก่อน ด้วยการใช้กลไกการครองอำนาจต่าง ๆ เพื่อสร้างความยินยอมพร้อมใจ (Consent) ให้เกิดขึ้นในสังคม ซึ่งแม้จะต้องใช้เวลาอันยาวนานกว่าการใช้อำนาจหรือกำลังบังคับ แต่ก็จำเป็นต้องยึดประชาสังคมให้ได้ ส่วนการใช้อำนาจบังคับนั้นให้มีการใช้ควบคู่กันไปตามสมควร

3) สงครามขับเคลื่อน และสงครามยึดพื้นที่ทางความคิด (War of Movement and War of Position)

ในการดำเนินการเพื่อสร้างภาวะการครองอำนาจให้เกิดขึ้นนั้น กรัมซีเปรียบว่าเป็นเหมือนการทำสงคราม แนวคิดเรื่องสงครามขับเคลื่อน (War of Movement) และสงครามยึดพื้นที่ทางความคิด (War of Position) (Roger Simon, 1982, p. 27-28, อ้างถึงในวัชรพล พุทธิรักษา, 2550) จึงได้ถูกนำมาใช้โดยอธิบายว่า การทำสงครามขับเคลื่อนนั้นเป็นการทำสงครามในทางยุทธวิธีทางการทหาร การที่จะสามารถเอาชนะฝ่ายศัตรู หรือฝ่ายตรงข้ามได้ จะต้องทำการบุกเพื่อยึดครองปัจจัยสำคัญของฝ่ายตรงข้ามให้ได้ แต่ในการดำเนินการเพื่อสร้างภาวะการครองอำนาจให้เกิดขึ้นเหนือชนชั้นอื่น ๆ ชนชั้นผู้พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจจะต้องดำเนินการต่อสู้เพื่อยึดกุม "พื้นที่เชิงอุดมการณ์ ความคิด ความเชื่อ" ของผู้คนใน "ประชาสังคม" ให้ได้

การดำเนินการช่วงชิงหรือยึดกุมความคิด ความเชื่อของคนในพื้นที่ประชาสังคมนี้ กรัมซีเรียกว่า เป็น "การทำสงครามยึดพื้นที่ทางความคิด" ถ้าสามารถเอาชนะสงครามนี้เหนือพื้นที่ประชาสังคมได้สำเร็จ การสร้างภาวะการครองอำนาจก็จะสำเร็จได้อย่างสมบูรณ์ และยั่งยืนสืบไป

4) กลไกการครองอำนาจนำ และกลไกการใช้อำนาจรัฐ (Hegemonic Apparatuses and State Apparatuses)

แนวคิดเรื่อง "กลไกการครองอำนาจนำ" และ "กลไกการใช้อำนาจรัฐหรือกลไกรัฐ" นับได้ว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งต่อกระบวนการสร้างภาวะการครองอำนาจนำให้เกิดขึ้น ตามเป้าหมายของกลุ่ม/ชนชั้นผู้พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำ

แนวคิดเรื่องกลไกการครองอำนาจนำเปรียบได้กับการทำหน้าที่เป็นสื่อกลาง เพื่อถ่ายทอดอุดมการณ์ หรือระบบความคิด ความรู้ ความเชื่อ ค่านิยมชุดหนึ่ง ๆ ตามที่กลุ่มผู้พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำต้องการ เพื่อสื่อไปถึงประชาชนในชนชั้นต่าง ๆ เหนือพื้นที่ประชาสังคม เพื่อให้เกิดความรู้สึกร่วมในการเห็นพ้องและยินยอมที่จะปฏิบัติตาม (Consent) ความต้องการของชนชั้นผู้ถ่ายทอดอุดมการณ์ นอกจากนี้กลไกการครองอำนาจนำยังทำหน้าที่รวมไปถึงการสร้างจิตสำนึก (Conscious) ให้ชนชั้นผู้ถูกครอบงำมีความรู้สึกว่าผลประโยชน์ของชนชั้นตนนั้นได้รับการสนับสนุน

อย่างดีจากชนชั้นปกครองหรือชนชั้นผู้พยายามครองอำนาจนำ โดยที่ชนชั้นผู้ถูกรอบงำไม่รู้สึกรู้สึหรือไม่สามารถสำนึกได้ว่าชนชั้นของตนนั้นถูกเอาเปรียบ หรือชูดรีดอย่างไร

กลไกการครองอำนาจนำนี้ กล่าวได้ว่า เป็นสิ่งใดก็ได้ที่ทำหน้าที่ในการถ่ายทอด หรือส่งผ่านชุดความคิด (วนัส ปิยะกุลชัยเดช, 2555, น. 100-112) จากด้านของผู้พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำไปยังผู้คนในสังคม ไม่ว่าจะเป็นพรรคการเมือง ปัญญาชน นโยบายของพรรคการเมือง/รัฐบาล สื่อมวลชนทุกประเภท สถาบันการศึกษา สถาบันครอบครัว สถาบันศาสนา การสร้างภาพ/การจัดการภาพลักษณ์ของฝ่ายผู้พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำ เป็นต้น

ขณะที่กลไกการใช้อำนาจรัฐนั้นจะถูกใช้เหนือพื้นที่สังคมการเมือง โดยแตกต่างจากกลไกการครองอำนาจนำตรงที่ "กลไกรัฐ" นั้นไม่ได้เป็นกลไกที่ใช้สื่อสารเพื่อสร้างชุดของอุดมการณ์ตามที่ชนชั้นผู้พยายามครองอำนาจนำต้องการ แต่กลไกรัฐนั้นเป็นกลไกที่ใช้อำนาจบังคับ เพื่อบังคับให้ประชาชนของชนชั้นต่าง ๆ ปฏิบัติ หรือไม่ปฏิบัติตามความต้องการของชนชั้นปกครองหรือผู้พยายามสร้างการครองอำนาจนำ โดยที่ทุกคนในสังคมนั้นไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้

5) การโต้ตอบต่อการครองอำนาจนำ (Counter Hegemony)

การดำเนินการสร้างภาวะการครองอำนาจนำที่ไม่สมบูรณ์ กล่าวคือไม่สามารถสร้างภาวะการครองอำนาจนำเหนือพื้นที่ประชาสังคม หรือสังคมการเมืองได้เลย หรือสามารถสร้างภาวะการครองอำนาจนำได้ในระดับหนึ่ง ด้วยการครองพื้นที่ทางสังคมพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่งได้ หรือสามารถสร้างภาวะการครองอำนาจนำได้ใกล้เคียงกับการครองอำนาจนำสมบูรณ์ในช่วงระยะเวลาหนึ่ง แต่เมื่อเวลาผ่านไปได้เกิดเหตุปัจจัยต่าง ๆ ที่บั่นทอนความชอบธรรม และลดทอนความรู้สึกยินยอมพร้อมใจของชนชั้นผู้ถูกรอบงำที่มีต่อชนชั้น/กลุ่มผู้ครองอำนาจนำ ทำให้ในช่วงเวลาต่อมาภาวะการครองอำนาจนำนั้นถูกลดทอนลงไป กรณีทั้งหมดนั้นหมายความว่า กลุ่มผู้ดำเนินการสร้างภาวะการครองอำนาจนำ ไม่สามารถสร้างภาวะการครองอำนาจนำได้อย่างสมบูรณ์

การครองอำนาจนำสมบูรณ์ที่กลุ่มผู้ดำเนินการสร้างภาวะการครองอำนาจนำ สามารถเอาชนะสงครามยึดพื้นที่ทางความคิดได้ด้วยการยึดครองเหนือพื้นที่ประชาสังคม และสังคมการเมืองนั้น ผู้คนในสังคมจะดำเนินชีวิตอย่างปกติ โดยไม่เกิดการความสงสัยหรือตั้งคำถามต่อการดำเนินการต่าง ๆ ของกลุ่มผู้ดำเนินการสร้างภาวะการครองอำนาจนำ และไม่มีการดำเนินการใด ๆ เพื่อแสดงความคิดที่ขัดแย้งต่อความคิดหลัก หรืออุดมการณ์ตามที่กลุ่มผู้ดำเนินการสร้างภาวะการครองอำนาจนำต้องการ

ในทางกลับกัน ถ้ากลุ่มผู้ดำเนินการสร้างภาวะการครองอำนาจนำ สร้างภาวะการครองอำนาจนำสมบูรณ์ไม่สำเร็จ ผู้คนในสังคมส่วนหนึ่งที่ตระหนักรู้ได้ว่า ตนหรือชนชั้น/กลุ่มของตนได้ถูกดำเนินการครองอำนาจนำเพื่อผลประโยชน์ของกลุ่ม/ชนชั้นผู้ครองอำนาจนำ กลุ่มคนที่ตระหนักรู้นี้จะ

ได้แสดงออก หรือเผยให้เห็นถึงการดำเนินการใด ๆ เพื่อเป็น "การโต้ตอบต่อการครองอำนาจนำ" ของชนชั้นผู้ครองอำนาจนำ ทั้งนี้การโต้ตอบต่อการครองอำนาจนำของกลุ่มคน/ชนชั้นอื่นในสังคม อาจเป็นไปเพียงเพื่อแสดงให้ผู้ครองอำนาจนำได้เห็นและรับรู้ว่าอำนาจของตนนั้นถูกท้าทาย หรือแม้การโต้ตอบต่อการครองอำนาจนำ เพื่อโค่นล้มกลุ่มผู้ดำเนินการครองอำนาจเก่า และนำไปสู่การก้าวไปเป็นกลุ่มผู้ดำเนินการครองอำนาจนำกลุ่มใหม่ก็เป็นได้ (Barry Burke, 2006)

2.6 การทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

รณชาติ บุตรแสนคม (2560) ศึกษา “แนวทางการพัฒนาการจัดการเชิงกลยุทธ์ของเครือข่ายละครกรุงเทพ” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพการจัดการเชิงกลยุทธ์ของเครือข่ายละครกรุงเทพ และค้นหาแนวทางการพัฒนาการจัดการเชิงกลยุทธ์ของเครือข่าย เก็บข้อมูลโดยใช้การสังเกต การวิเคราะห์เอกสาร และการสัมภาษณ์เจาะลึก มีกลุ่มเป้าหมายคือผู้ผลิตละครในเครือข่าย ผู้ผลิตละครเชิงพาณิชย์ และนักวิชาการด้านการละคร จากการศึกษาพบว่า เครือข่ายมีทิศทางการทำงานคือ 1. สร้างตัวตนของคนละคร และส่งเสริมการดำรงอยู่ของศิลปะละครเวที 2. สร้างพื้นที่การแสดงให้กับคณะละครในกทม. 3. สานต่อและ พัฒนาเครือข่ายโดยถ่ายทอดความคิดไปสู่คนรุ่นใหม่ เครือข่ายรวมตัวกันอย่างหลวม ๆ มีสมาชิก 3 ประเภทคือ สามัญ วิสามัญ และสถาบันการศึกษา ประดิษฐ์ ประสาททอง มีบทบาทเป็นแกนนำ สมาชิกสามัญมีโครงสร้างเชิงระนาบ ช่วงเทศกาลละครแบ่งการบริหารเป็น 4 ฝ่าย คือ ฝ่ายผลิต กำกับศิลป์ โปรแกรมการแสดง และ ประสานงานงบประมาณบริหารมาจาก 3 ส่วนคือเงินค่าสมาชิกและค่ารอบการแสดง เงินกองกลางของเครือข่าย และเงินจากการขอรับการสนับสนุน เครือข่ายมีวัฒนธรรมความผูกพันใกล้ชิดเหมือนเครือญาติ มีความเป็นศิลปิน สูงและมีค่านิยมร่วมในการแสดงศักยภาพและความมีตัวตน ทรัพยากรที่สำคัญอย่างยิ่งของเครือข่ายคือ ทรัพยากรบุคคลที่เป็นผู้รักศิลปะ การบริหารเครือข่ายมีเงื่อนไขการเข้าร่วม เป็นงานอาสาสมัครที่มีการบริหารอย่างเข้มข้น แต่เครือข่ายจะไม่เข้าไปก้าวก่ายงานของแต่ละคณะละคร ส่วนแนวทางการพัฒนาการจัดการเชิงกลยุทธ์ พบว่า ความสัมพันธ์ ACT เป็นหัวใจของการดำรงอยู่ของศิลปะละครเวที และควรใช้กลยุทธ์ STRONG ACT มาเป็นแนวทางการพัฒนาการจัดการเชิงกลยุทธ์

พิชญา พิริยะประทานคุณ (2560) ได้ศึกษาเรื่อง “ปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจเลือกชมละครเวทีโรงเล็กของประชาชนในเขตกรุงเทพมหานคร” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจเลือกชมละครเวทีโรงเล็กของประชาชนในเขตกรุงเทพมหานคร เป็นการศึกษาโดยใช้วิธีการศึกษาเชิงปริมาณ (Quantitative Research) ในรูปแบบของการศึกษาเชิงสำรวจ (Survey

Research) โดยใช้แบบสอบถาม (Questionnaire) ในการเก็บรวบรวมข้อมูล กลุ่มตัวอย่างในการวิจัยครั้งนี้เป็นกลุ่มตัวอย่างที่มีความสนใจในการชมละครเวทีที่มีอายุ 15-35 ปีที่อาศัยอยู่ในเขตกรุงเทพฯ ซึ่งกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาค้างนี้จะศึกษาเฉพาะผู้ที่เคยชมละครเวทีจากละครโรงเล็กอย่างน้อย 1 เรื่องภายในระยะเวลา 6 เดือนที่ผ่านมาจากกลุ่มละครเวทีโรงเล็ก เช่น กลุ่มละคร New theatre society กลุ่มละครมะขามป้อม กลุ่มละครพระจันทร์เสี้ยว กลุ่มละคร 8x8 กลุ่มละครเสาสงู ฯลฯ จำนวน 300 คน สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลได้แก่ การแจกแจงความถี่หาค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ยเลขคณิต ค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

ผลการวิจัยด้านพฤติกรรม的开รับข่าวสารเกี่ยวกับละครเวทีโรงเล็ก พบว่า ช่องทางการเปิดรับข่าวสารเกี่ยวกับละครเวทีโรงเล็กอันดับที่ 1. คือ สื่ออินเทอร์เน็ต กลุ่มตัวอย่างเปิดรับข่าวสารทางสื่ออินเทอร์เน็ตผ่านช่องทาง Facebook Fanpage มากที่สุด และกลุ่มตัวอย่างเปิดรับข่าวสารเกี่ยวกับละครเวทีโรงเล็กด้านเนื้อเรื่องมากที่สุด 2. ด้านพฤติกรรมชมละครเวที พบว่ากลุ่มตัวอย่างชมละครเวทีโรงเล็ก 1 เรื่อง/เดือน มักไปชมละครเวทีโรงเล็กกับเพื่อน ไปชมละครเวทีโรงเล็กเพราะความน่าสนใจของเนื้อเรื่องมากที่สุดและชมละครประเภทละครตลกเป็นประจำ กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ชมละครเวทีโรงเล็กที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความคิด/ทัศนคติตนเองมากที่สุด 3. ด้านปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจชมละครเวทีโรงเล็ก พบว่า กลุ่มตัวอย่างมีความคิดเห็นว่างปัจจัยต่าง ๆ โดยรวมมีความสำคัญมากต่อการตัดสินใจชมละครเวทีโรงเล็ก ซึ่งสามารถเรียงลำดับปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจชมละครเวทีโรงเล็ก ได้ดังนี้ กลุ่มตัวอย่างมีความคิดเห็นว่าง “ปัจจัยด้านส่งเสริมการขาย” มีความสำคัญมากที่สุด รองลงมาคือ “ปัจจัยด้านราคา” รองลงมาคือ “ปัจจัยด้านสถานที่/การจัดจำหน่าย” และรองลงมาคือ “ปัจจัยด้านผลิตภัณฑ์” ตามลำดับ 4. ด้านทัศนคติที่มีต่อละครเวทีโรงเล็ก พบว่า ภาพรวมทัศนคติของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อละครเวทีโรงเล็กอยู่ในระดับมีทัศนคติในเชิงบวก ประเด็น “คนละครที่มีจิตใจรักการทำละครตั้งใจทำละครแม้จะได้ผลตอบแทนน้อยเป็นสิ่งที่น่าชื่นชม” เป็นประเด็นที่มีค่าเฉลี่ยสูงสุด 5. ด้านแนวโน้มพฤติกรรมที่มีต่อละครเวทีโรงเล็กพบว่า กลุ่มตัวอย่างมีความตั้งใจมากที่จะชมละครเวทีโรงเล็กต่อไป และตั้งใจจะแนะนำให้ผู้อื่นไปชมละครเวทีโรงเล็กเพิ่ม

กมลวรรณ บุญโพธิ์แก้ว (2554) ได้ศึกษาเรื่อง “การปรับตัวของสื่อละครเวทีนอกกระแสจากยุคการเคลื่อนไหวทางการเมือง (พ.ศ. 2514 – 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519) ถึงยุคการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (หลัง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519-2553)” ผลจากการศึกษาพบว่า การเคลื่อนไหวของสื่อละครเวทีนอกกระแสสามารถแบ่งออกเป็น 2 ยุคและ 2 รูปแบบทางการต่อสู้ คือ ยุคแรกเป็นการใช้สื่อละครเวทีเพื่อเคลื่อนไหวทางการเมืองเนื้อหาและการจัดแสดงละครจะปรากฏอยู่ในพื้นที่ของการชุมนุมเคลื่อนไหวในชนบทและ/หรือในโรงงานอุตสาหกรรมโดยมีเป้าหมายเพื่อต่อต้านอุดมการณ์หลักและเคลื่อนไหวทางการเมืองเพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครองและยุคสองเป็นการใช้สื่อละครเวทีเพื่อ

เคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ซึ่งเปลี่ยนแปลงรูปแบบเนื้อหาจากเดิมที่เน้นเรื่องการเมืองมาเป็นเนื้อหาที่หลากหลายและเน้นไปที่การนำเสนอเรื่องความหลากหลายทาง อัตลักษณ์เพื่อปูพื้นฐานความรู้ ความคิด และความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องการเมืองและสังคมแบบใหม่

ธนกร พุกษชาติถาวร (2554) ศึกษาเรื่องพัฒนาการขององค์กรและผลงานละคร คณะพิสิคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย โดยงานวิจัยชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการ, โครงสร้าง และการดำเนินงาน รวมถึงลักษณะผลงานของคณะละครพิสิคัลเธียเตอร์ในประเทศไทย เพื่อเข้าใจถึงพัฒนาการของการแสดงพิสิคัลเธียเตอร์, ทักษะของผู้สร้างสรรค์งานและการดำรงอยู่ของ คณะพิสิคัลเธียเตอร์ในปัจจุบัน รวมถึงแสดงถึงลักษณะผลงานที่สร้างสรรค์โดยคณะละครพิสิคัลเธียเตอร์ ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์ผู้อำนวยการ 8 คณะ ผู้เชี่ยวชาญด้านพิสิคัลเธียเตอร์ 3 คนและรวบรวม ผลงานในรูปวีดิทัศน์บันทึกภาพการแสดง สื่อประชาสัมพันธ์ บทความที่เกี่ยวข้องกับงานละคร รวมถึง ชมการแสดงสด

ผลการวิจัยพบว่า พิสิคัลเธียเตอร์ในประเทศไทยยังไม่มีกำหนดขอบเขตอย่างแน่ชัด โดยสามารถแบ่งได้เป็น 2 กลุ่มคือ ละครพิสิคัลเธียเตอร์และละครใบ้ โครงสร้างการดำเนินงานของคณะพิสิคัลเธียเตอร์แบ่งตามลักษณะงานสามารถแบ่งได้เป็นฝ่ายบริหารและฝ่ายผลิตโดยที่จำนวนสมาชิกของคณะพิสิคัลเธียเตอร์มีตั้งแต่ 2-28 คน ส่วนใหญ่ไม่ได้สำเร็จการศึกษาด้านการละครมาโดยตรง แต่สมาชิกล้วนมีประสบการณ์ทางด้านสุนทรียะมาแล้วทั้งสิ้น

การดำเนินงานของคณะละครพิสิคัลเธียเตอร์ในปัจจุบันสามารถจำแนกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ การดำเนินงานอย่างเป็นทางการและการดำเนินงานอย่างไม่เป็นทางการ ในส่วนลักษณะผลงานของคณะละครพิสิคัลเธียเตอร์ สามารถแบ่งตามได้เป็น 2 กลุ่มได้แก่ ละครพิสิคัลเธียเตอร์เต็มรูปแบบ และละครพิสิคัลเธียเตอร์ผสมผสาน โดยคณะละครมีความพยายามที่จะขยายฐานผู้ชมให้กว้างขึ้นทั้งสิ้น

สรณัฐ ไตลังคะ (2552) ได้วิจัย เรื่อง บทละครสมัยใหม่ของไทยทศวรรษ 2510 : นาฏกรรมแห่งความชุ่มชื้น พบว่า การละครไทยสมัยใหม่ได้เริ่มปรากฏในหลักสูตรการศึกษาระดับอุดมศึกษาเป็นครั้งแรกใน พ.ศ. 2509 ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาได้เกิดการแปลบทละครตะวันตก หลากหลายแนวเพื่อแสดงเป็นละครเวที ส่งผลให้เกิดความนิยมงานละครในหมู่นักศึกษา นักเขียนเรื่องสั้นแนวล้ำยุคจำนวนหนึ่งซึ่งส่วนใหญ่ไม่ได้ศึกษาด้านการละครได้เริ่มเขียนบทละครของไทยเองและพิมพ์ในวารสารที่เผยแพร่ในหมู่นักศึกษา บทละครสมัยใหม่ได้กลายเป็นการแสดงความชุ่มชื้นต่อสังคม เนื่องจากกระแสดังกล่าวสังคมไทยมีการปกครองแบบเผด็จการ บทละครเหล่านี้แบ่งได้เป็น 2 ระยะ คือ ระยะแรก ได้รับอิทธิพลจากบทละครสมัยใหม่เชิงปรัชญาตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวแปลกวิสัยหรือแอบสเอร์ดีและแนวอัตถิภาวะนิยม แต่มีลักษณะเฉพาะ คือ บทละครไทยได้

ปรับเปลี่ยนไปเป็นการนำเสนอประเด็นขัดแย้งทางสังคมและเสียสละการเมือง เศรษฐกิจ สังคมของไทย บทละครเหล่านี้ซึ่งมักนำเสนอในแนวสัญลักษณ์เพื่อหลีกเลี่ยงการใช้อำนาจตัดทอนเปลี่ยนแปลงจึงเป็นพื้นที่เปิดในการสร้างความหมาย และกระตุ้นให้เกิดความคิดวิพากษ์วิจารณ์สังคม ระยะที่ 2 อันเป็นช่วงเวลาระหว่างเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ที่มีประชาชนไปโดยบางส่วนงานละครระยะนี้ได้เปลี่ยนภารกิจจากการพยายามสร้างพื้นที่เฉพาะของกลุ่มล้ายุคไปเป็นการใช้ละครเพื่อให้ใช้การศึกษาด้านการศึกษาเมืองแก่ประชาชน

อภิรักษ์ ชัยปัญญา (2553) ได้ศึกษาบทละครเวทีที่เสนอทัศนะทางสังคมและการเมืองต่อเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519 ผ่านบทละคร 6 เรื่อง เมื่อพิจารณาในด้านสุนทรียรสในฐานวรรณกรรมการละครพบว่า บทละครส่วนใหญ่มีความงามทางศิลปะทั้งในด้านแนวคิดและวิธีการดำเนินเรื่อง บทละครที่นำมาศึกษานี้ มีทัศนะต่อเหตุการณ์ทางสังคมและการเมืองต่อเหตุการณ์ทั้งสองในทิศทางเดียวกัน อย่างไรก็ตามก็ยังมีข้อบกพร่องของบทละครในกลุ่มนี้อยู่บ้าง กล่าวคือบางครั้ง บทละครมุ่งสร้างผลกระทบในด้าน จิตสำนึกผิดชอบชั่วดีของผู้เสพ จนอาจทำให้มีลักษณะของการสั่งสอน (Didactic) มากเกินไป และบางครั้งก็มีลักษณะการจับคำพูดใส่ปากตัวละคร โดยที่อาจหลงลืมในเรื่องสถานะและบทบาทของตัวละครไปบ้าง เช่น การกำหนดให้ตัวละครที่เป็นชาวบ้านพูดเทศนาโวหารราวกับเป็นปราชญ์ชาวตะวันตก เป็นต้น

ศิรินทร์ ใจเที่ยง (2545) ศึกษาเรื่อง “ลิเกเอ็นจีโอ กรณีศึกษากลุ่มละครมะขามป้อม” ซึ่งผู้วิจัยเป็นอีกผู้หนึ่งที่ได้สมัครเข้าไปเป็นอาสาสมัครทำงานให้กับกลุ่มละครมะขามป้อม โดยที่ไม่ได้รับค่าตอบแทนจากการทำงาน ผู้วิจัยให้ข้อมูลลักษณะความเป็นอยู่ของมะขามป้อมว่า มีลักษณะการอยู่ร่วมกันเสมือนครอบครัว เนื่องจากมีบางส่วนของสมาชิกพักอาศัยอยู่ในบ้านที่ดัดแปลงเป็นสำนักงาน ทั้งนี้ ละครเวทีในรูปแบบลิเกเอ็นจีโอของกลุ่มละครมะขามป้อม เป็นการสร้างงานที่เน้นหนักไปในด้านละครเพื่อการพัฒนาชุมชน โดยมักจะนำเนื้อหาเกี่ยวกับสภาพสังคมที่เป็นจริง และสถานการณ์ในขณะนั้น เช่น ยาเสพติด โรคเอดส์ สิทธิเด็ก การอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติมานำเสนอผ่านละครเวที จากงานวิจัยพบว่า มะขามป้อมเล็งเห็นคุณค่าของการสำคัญของสื่อละครเวที ว่าเป็นช่องทางการสื่อสารสำคัญ อันมีกระบวนการละครเป็นเครื่องมือที่จะสื่อสารกับคนกลุ่มต่าง ๆ ในสังคมได้ จึงต้องการเข้าไปเป็นสื่อกลางทำให้ชาวบ้านได้เรียนรู้และสามารถผลิตสื่อ และมีสื่อเป็นของตนเองได้อย่างไรก็ตาม กลุ่มผู้รับสารของมะขามป้อมไม่ได้มีเฉพาะชาวบ้านเท่านั้น หากแต่ลิเกของมะขามป้อมส่วนใหญ่ตอบสนองต่อสนิยมของคนที่มีการศึกษา ดังนั้น เรื่องที่เล่นโดยแต่งขึ้นมาใหม่ก็จะเป็นเรื่องที่เป็นประสบการณ์ร่วมกันของกลุ่มชนผู้ชมที่มีการศึกษา ภายใต้บริบทของพื้นที่ที่แสดงเป็นสำคัญ

ศิรินทร์พร ศรีใส (2545) ศึกษาเรื่อง “จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่” มีวัตถุประสงค์คือ ศึกษาโครงสร้างและการดำเนินงาน รวมถึงลักษณะของ

งานสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงทัศนะของผู้สร้างสรรค์งานและการดำรงอยู่ของคณะละครเวทีในปัจจุบัน ผลการวิจัยการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยค้นพบว่า การดำเนินงานของคณะละครเวทีในปัจจุบันสามารถจำแนกได้เป็น 2 รูปแบบ คือ คณะละครถาวร และคณะละครเฉพาะกิจ ซึ่งคณะละครเฉพาะกิจนั้นมีจำนวนมากกว่า โดยมีอายุเฉลี่ยของการก่อตั้งไม่เกิน 10 ปี และมีจำนวนสมาชิกของคณะละครจะมีตั้งแต่ 1-11 คนเป็นหลัก ซึ่งสมาชิกส่วนใหญ่ไม่ได้จบการศึกษาในด้านการละครมาโดยตรง แต่เป็นกลุ่มคนที่มีประสบการณ์ ทางการละครผ่านการร่วมทำกิจกรรมในมหาวิทยาลัยหรือการร่วมงานกับคณะละครอื่น ๆ ในส่วนโครงสร้าง และการดำเนินงานของคณะละครเวทีสมัยใหม่ เมื่อแบ่งตามลักษณะงานจะแบ่งออกเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายบริหารและฝ่ายผลิต แต่ในการปฏิบัติงานจริงนั้นก็ได้แยกหน้าที่ในการทำงานอย่างชัดเจน ปัญหาที่คณะละครเวทีเหล่านี้มักจะพบก็คือ ปัญหาในเรื่องการขาดการบุคลากรที่จะเข้ามาทำงานในฝ่ายบริหาร จึงทำให้การวางแผนในส่วนการจัดการมีอุปสรรค

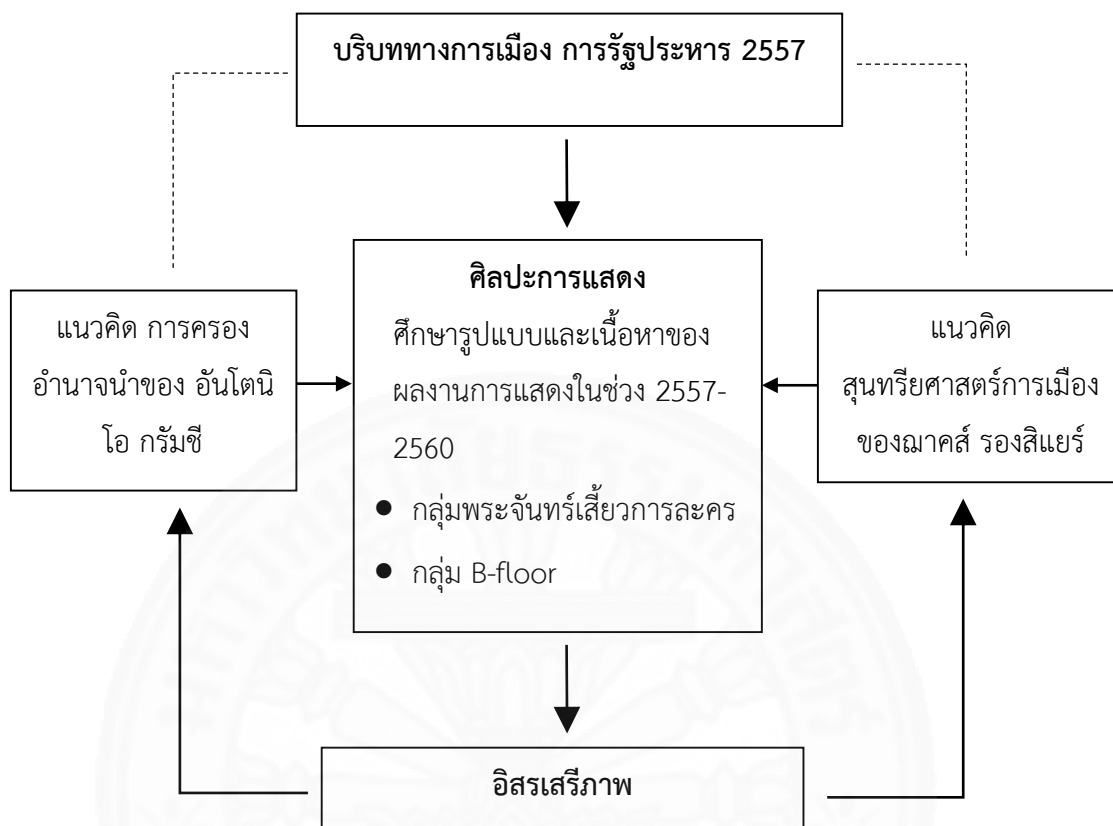
สำหรับลักษณะของคณะละคร สามารถแบ่งประเภทของแนวคิดในการทำละครออกได้เป็น 5 กลุ่ม ได้แก่ 1.ละครเพื่อการละคร หมายถึง ละครที่มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ที่เน้นหน้าที่ในด้านอารมณ์และการแสดงออกของตัวละคร เพื่อชี้ให้เห็นถึงความละเอียดอ่อนในความเป็นมนุษย์ ซึ่งประเด็นของเนื้อหาเป็นเรื่องของความสัมพันธ์ในระดับจุลภาค 2.ละครเพื่อศิลปะการแสดง หมายถึง ละครที่คณะละครสร้างสรรค์ขึ้นโดยให้น้ำหนักกับรูปแบบและวิธีการนำเสนอมากกว่าองค์ประกอบอื่น ๆ ในละคร 3.ละครเพื่อความบันเทิงใจ หมายถึง ผลงานของคณะละครที่เน้นความหลากหลายเพื่อสร้างความบันเทิงแก่ผู้ชมเป็นหลัก 4.ละครเพื่อการพัฒนา หมายถึง ลักษณะละครที่มีเป้าหมายเพื่อการพัฒนาซึ่งสามารถแยกออกได้เป็น ละครชุมชน ละครเพื่อการศึกษา และละครเพื่อเด็กและเยาวชน 5. ละครเพื่อสังคมและการเมือง เป็นลักษณะละครที่มีประเด็นในการนำเสนอ เพื่อสะท้อนปัญหาหรือสถานการณ์สังคมในระดับมหภาค รวมถึงเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์

ทั้งนี้ ละครเพื่อการพัฒนา จะมีกลุ่มผู้ชมเป้าหมายที่ชัดเจนยิ่งกว่าละครอีก 4 ประเภทอื่น ซึ่งก็คือ เด็กและเยาวชน อย่างไรก็ตามแม้ละครประเภทอื่น ๆ จะไม่ได้มีการกำหนดกลุ่มผู้ชมเป้าหมายไว้อย่างชัดเจน แต่คณะละครทุกประเภทก็ล้วนมีความพยายามที่จะขยายฐานผู้ชมกลุ่มละครของตนเองให้กว้างขวางขึ้น

ยุทธชัย อุทยานินทร์ (2544) ศึกษาเรื่อง “ภัทราวดีเจียเตอร์ : ชุมชนละครเวทีสมัยใหม่” ซึ่งผู้วิจัยได้สมัครเข้าไปเป็นสมาชิกใหม่ของคณะละคร ทำหน้าที่เป็นลูกมือช่วยทำฉากยกของ ทำความสะอาด และทำงานเบื้องหลัง เป็นต้น ผลการวิจัยพบว่า ความสัมพันธ์ของกลุ่มละครภัทราวดีเจียเตอร์ถูกกรอบด้วยลักษณะของการเรียนรู้การทำงานด้านละคร โดยที่มีภัทราวดีมีชูธน ซึ่งมีสถานะเป็นครู นักแสดง และเจ้านายเป็นศูนย์กลางของการเรียนรู้ภายในชุมชน นอกจากนี้

ผู้วิจัยยังได้กล่าวอีกว่า องค์ประกอบสำคัญที่ทำให้ภัทราวดีมีลักษณะเป็นชุมชนละครสมัยใหม่ คือ การมีพื้นที่ใช้สอยในภัทราวดีเรียเตอร์ที่หลากหลาย เช่น มีพื้นที่ในการเรียนการสอน พื้นที่ห้องสมุด ในส่วนของการค้นคว้าหาข้อมูล และที่สำคัญคือมีลักษณะการทำงานที่มีรูปแบบเฉพาะตัว คือ ใช้รูปแบบละครไทย ผสมผสานกับเทคนิคการแสดงสมัยใหม่ เพื่อสร้างความสนุกสนาน กระชับการแสดงและดึงดูดผู้ชม

มาริสา แสนกุลศิริศักดิ์ (2532) ศึกษาเรื่อง “กลยุทธ์ในการใช้สื่อประเภทละครเวทีเพื่อโน้มน้าวใจให้รักษาความสะอาดและสิ่งแวดล้อม” ศึกษาเฉพาะกรณีละครเรื่อง “ดาวิเศษตะลุยเมืองมอมแมม” โดยใช้แนวทางของการสื่อสารเพื่อการพัฒนา (Development Communication Approach) ผู้วิจัยวางวัตถุประสงค์ในการวิจัยครั้งนี้เอาไว้ 2 ข้อหลัก คือ เพื่อศึกษากลยุทธ์การใช้สื่อละครเพื่อโน้มน้าวใจเด็กอายุ 6-12 ปีในเรื่องการรักษาความสะอาดและสิ่งแวดล้อม และเพื่อศึกษากลยุทธ์ที่ก่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ในการชมละครเวทีสำหรับเด็กอายุ 6-12 ปีโดยใช้ระเบียบวิธีดำเนินการวิจัยในรูปแบบของการวิจัยเชิงปฏิบัติการ โดยผลของการศึกษาวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ยืนยันผลได้ในระดับหนึ่งว่า ละครเวทีที่จัดแสดงมีผลสัมฤทธิ์ สามารถโน้มน้าวใจให้ประชากรเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมด้านรักษาความสะอาดได้ตรงตามวัตถุประสงค์การวิจัยของผู้วิจัย ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนี้เป็นผลมาจากการรับข่าวสารในรูปแบบของการกระทำเป็นหลัก มีข้อบทคำพูด/คำสั่ง



ภาพที่ 2.1 กรอบแนวคิดการวิจัย

บทที่ 3

วิธีการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมือง หลังรัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor” มีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อศึกษาสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพหลังรัฐประหาร 2557 ของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย โดยใช้กรณีศึกษาของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor รวมถึงการวิเคราะห์วิธีการนำเสนอ การปรับตัวหรือต่อรองอย่างไรเพื่อยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยแบบ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) ที่มุ่งเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ (Analysis of Qualitative Data) ผ่านการตีความ (Interpretative Approach) การกระทำทางสังคมและกิจกรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏในผลงานศิลปะการแสดงของกลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่ม โดยวิเคราะห์องค์ประกอบด้านรูปแบบและเนื้อหาที่ปรากฏในช่วง พ.ศ. 2557 – 2560 ทั้งนี้ในการดำเนินวิจัยมีวิธีดำเนินการ ดังนี้

3.1 ศึกษารวบรวมข้อมูลประวัติของกลุ่มละครขนาดเล็กกรณีศึกษากลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-floor จากเอกสาร งานวิจัย วิทยานิพนธ์ บทความทางวิชาการ หนังสือ และสื่อออนไลน์ต่าง ๆ

3.2 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึกสมาชิกกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-floor จำนวน กลุ่มละ 2 คน ดังนี้

3.2.1 คุณสินีนานา เกษประไพ ผู้กำกับการแสดงและนักแสดง ผู้เป็นแกนนำหลักของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร

3.2.2 คุณลัดดา คงเดช นักแสดงและสมาชิกปัจจุบันของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร

3.2.3 คุณจารุพันธ์ พันธชาติ ผู้กำกับการแสดง นักแสดง และผู้ร่วมก่อตั้งกลุ่ม B-floor

3.2.4 คุณณพิม สิงห์โตโรจน์ นักแสดงอาสาสมัครจากกลุ่ม B-floor ร่วมแสดงในเรื่อง Fundamental

3.3 นำข้อมูลบริบททางการเมือง (ผลจากการรัฐประหาร 2557) มาวิเคราะห์ตีความและอธิบายความสัมพันธ์กับข้อมูลของกลุ่มละครขนาดเล็กที่ได้ ด้วยวิธีการ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ในการศึกษาสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor หลังรัฐประหาร 2557

3.4 วิเคราะห์องค์ประกอบด้านรูปแบบและเนื้อหาจากผลงานการแสดงที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองในช่วง พ.ศ. 2557-2560 จำนวน 5 เรื่อง ดังนี้

3.4.1 ละครเวทีเรื่อง “Between (ระยะใกล้อันแว้งว่าง)” เกิดจากความร่วมมือระหว่างพระจันทร์เสี้ยวการละคร โดย เบญจ บุษราคัมวงศ์ กับ นิกร แซ่ตั้ง จากคณะ 8X8 จัดแสดงเมื่อวันที่ 1-5 และ 8-12 พฤษภาคม 2558 เวลา 20.00 น. ณ Crescent Moon Space & B-floor Room สถาบันปรีดี พนมยงค์

3.4.2 ละครเวทีเรื่อง “รื้อ” (being Paulina Salas and the practice) จัดแสดงในเทศกาลศิลปะนานาชาติครั้งที่ 9 เนื่องในวาระครบรอบ 40 ปี เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 กำกับการแสดงโดย สินีนาฏ เกษประไพ ครั้งแรกกำหนดวันแสดง คือวันที่ 21-25 ตุลาคม 2559 แต่เนื่องจากเกิดเหตุการณ์การสวรรคตของในหลวงรัชกาลที่ 9 ในวันที่ 13 ตุลาคม 2559 รัฐบาลประกาศให้งดการละเล่นทุกชนิดเป็นเวลา 1 เดือน ส่งผลให้การแสดงต้องเลื่อนจากเดิมไปจัดแสดงวันที่ 17 – 20 พฤศจิกายน 2559 ณ Crescent Moon Space สถาบันปรีดี พนมยงค์

3.4.3 ละครเวทีเรื่อง “Something Missing” ศิลปะการแสดงร่วมสมัยของสองกลุ่มละคร physical theatre ได้แก่คณะละคร Momggol โดยผู้กำกับ Jongyeon Yoon จากประเทศเกาหลีใต้และ ชีระวัฒน์ มุลวิไล ผู้กำกับการแสดงจากกลุ่ม B-floor ประเทศไทย เป็นการแลกเปลี่ยนและสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงร่วมสมัยภายใต้แนวความคิดของประสบการณ์ชีวิตที่มีบางสิ่งหายไป โดยเริ่มโครงการนี้ครั้งแรกในปี 2558 และจัดแสดงใน เทศกาล Low Fat Art Fest ณ ทองหล่ออาร์ต สเปซ ซึ่งในรอบแรกนี้กำกับการแสดงโดย Jongyeon Yoon ได้รับรางวัล การแสดงที่ใช้ร่างกายยอดเยี่ยม และกำกับศิลป์ยอดเยี่ยม จากเทศกาลละครกรุงเทพ 2015

ในปี 2559 Something Missing: Rite of Passage กำกับการแสดงโดย ชีระวัฒน์ มุลวิไล ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัล กลุ่มนักแสดงยอดเยี่ยม จากชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดงประจำปี 2559 และในปี 2560 Something Missing กลับมาแสดงอีกครั้ง โดยพัฒนาเพิ่มเติมจากการแสดงทั้งสองปี โดยเป็นการกำกับร่วมของ Jongyeon Yoon และชีระวัฒน์ มุลวิไล จัดแสดงที่ Testbed 66, กรูโซล ประเทศเกาหลีใต้ วันที่ 24-26 พฤศจิกายน 2560 โดยนำเรื่องราวของการทำงานร่วมกันในสองปีที่แล้ว มาพัฒนาต่อและนำเสนอประเด็นที่สะท้อนสภาวะร่วมของทั้งสองสังคม และ Something Missing กลับมาจัดแสดงในกรุงเทพ ณ BACC หอศิลป์วัฒนธรรมร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร ระหว่างวันที่ 12-17 ธันวาคม 2550 โดยเป็นส่วนหนึ่งของเทศกาล Performative Art Festival ครั้งที่ 6

3.4.4 ละครเวทีเรื่อง “Fundamental” การแสดงรำลึกในวาระครบรอบ 40 ปี 6 ตุลาคม ปี 2559 กำกับการแสดงโดย ชีระวัฒน์ มุลวิไล การแสดงนี้เป็นส่วนหนึ่งของเทศกาล

ศิลปะการแสดงครั้งที่ 5 (Performative Art Festival # 5) ระหว่างเดือนมิถุนายน-ธันวาคม 2559 ณ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

3.4.5 ละครเวทีเรื่อง “Ceci n'est pas la politique (นี่ไม่ใช่การเมือง)” ออกแบบการแสดงและกำกับการแสดงโดย จารุพันธ์ พันธชาติ จากกลุ่ม B-floor ละครเวทีเรื่องนี้เคยจัดแสดงมาแล้วครั้งหนึ่งเมื่อปี 2558 และนำกลับมาจัดแสดงใหม่อีกครั้ง เมื่อวันที่ 20 กันยายน-1 ตุลาคม 2560 ณ สตูดิโอ ชั้น 4 หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

3.5 นำแนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์การเมืองของ ฌาคส์ รองสิแยร์, แนวคิดการครองอำนาจของ อันโตนิโอ กรัมสซี และบริบททางการเมือง (ผลจากการรัฐประหาร 2557) มาวิเคราะห์ตีความ และอธิบายความสัมพันธ์กับข้อมูลที่ได้จากผลการวิเคราะห์องค์ประกอบด้านรูปแบบและเนื้อหาของผลงานทั้ง 5 เรื่อง ด้วยวิธีการ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) เพื่อหาวิธีการนำเสนอ การปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor ในการยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

3.6 สรุปผลการวิจัย และนำเสนอรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

บทที่ 4

สถานภาพด้านอิสรเสรีภาพของพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่มละคร B-floor หลังรัฐประหาร 2557

การวิจัยเรื่อง “อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมือง หลังรัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor” มีวัตถุประสงค์สำคัญเพื่อศึกษาสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพหลังรัฐประหาร 2557 ของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย โดยใช้กรณีศึกษาของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor โดยในบทนี้จะเป็นการวิเคราะห์บริบททางการเมืองหลังการรัฐประหาร 2557 ที่มีผลกระทบต่อสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพของกลุ่มละครขนาดเล็ก

บริบทสถานการณ์ทางสังคม การเมือง หลังการรัฐประหาร 2557 : อิสรเสรีภาพของศิลปิน ระหว่าง พ.ศ. 2557-2560

ประเทศไทยผ่านการปฏิวัติรัฐประหารมาแล้ว 13 ครั้ง นับตั้งแต่การเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 จนมาถึงการรัฐประหาร 2557 ครั้งล่าสุด การอยู่ภายใต้รัฐบาลทหาร คณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.) เป็นเวลากว่า 3 ปี และยังไม่เห็นกรอบเวลาสิ้นสุดแน่ชัด ผวนกับประเทศไทยเป็น 1 ใน 3 ประเทศในโลก (ฟีจี, บุร์กินาฟาโซ และไทย) ที่มีรัฐประหารถึง 2 ครั้ง ในรอบ 10 ปี นั่นคือรัฐประหารรัฐบาลทักษิณ ชินวัตร 19 กันยายน พ.ศ. 2549 นำโดย พล.อ.สนธิ บุญยรัตกลิน และรัฐประหารรัฐบาลยิ่งลักษณ์ ชินวัตร นำโดย พล.อ. ประยุทธ์ จันทร์โอชา ด้วยเหตุนี้สังคมไทยอาจเข้ากับการรัฐประหาร และยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของการเมืองแบบไทย ๆ ขณะที่คนจำนวนหนึ่งมองรัฐประหารเป็นทางออกจากวิกฤต (พลวุฒิ สงสกุล, 2560)

หากย้อนไปก่อนการรัฐประหาร 19 กันยายน พ.ศ. 2549 บรรยากาศแวดล้อมต่าง ๆ ทั้งกระแสประชาธิปไตยและโลกาภิวัตน์ ทำให้ไม่มีใครคาดคิดว่าจะเกิดรัฐประหารขึ้นอีกในสังคมไทย แต่แล้วรัฐประหาร 19 กันยายน พ.ศ. 2549 ก็เกิดขึ้น กลายเป็นหมุดหมายสำคัญของการแบ่งขั้วทางการเมือง กลุ่มคนเสื้อแดงหรือ แนวร่วมประชาธิปไตยต่อต้านเผด็จการแห่งชาติ (นปช.) และกลุ่มคนเสื้อเหลือง คณะกรรมการประชาชนเพื่อการเปลี่ยนแปลงปฏิรูปประเทศไทยให้เป็นประชาธิปไตยที่สมบูรณ์แบบอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นประมุข (กปปส.) และนับตั้งแต่วันนั้นจนถึงวันนี้ 11 ปีที่ความขัดแย้งในสังคมไทยร้าวลึก เปลี่ยนโฉมการเมืองไทยไม่เหมือนเดิมอีกต่อไป

รัฐประหารในประเทศไทยครั้งล่าสุด เกิดขึ้นเมื่อวันที่ 22 พฤษภาคม 2557 เวลา 16:30 น. โดย คณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.) อันมีพลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา เป็นหัวหน้าคณะโค่นรัฐบาลรักษาการ นายนิวัฒน์ธำรง บุญทรงไพศาล นับเป็นรัฐประหารครั้งที่ 13 ในประวัติศาสตร์ไทย ก่อนหน้านี้อันเกิดรัฐประหารใน พ.ศ. 2549 รัฐประหารดังกล่าวเกิดขึ้นหลังวิกฤตการณ์การเมืองซึ่งเริ่มเมื่อ เดือนตุลาคม พ.ศ. 2556 เพื่อคัดค้านร่างพระราชบัญญัตินิรโทษกรรมฯ และอิทธิพลของพันตำรวจโท ดร.ทักษิณ ชินวัตรในการเมืองไทย ในวันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 พลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา ผู้บัญชาการทหารบก(ในขณะนั้น) ประกาศใช้กฎอัยการศึกทั่วราชอาณาจักรตั้งแต่วันที่ 3.00 น. กองทัพบกตั้งกองอำนวยการรักษาความสงบเรียบร้อย (กอ.รส.) และให้ยกเลิกศูนย์อำนวยการรักษาความสงบเรียบร้อย (ศอ.รส.) กอ.รส. ปิดสื่อ ตรวจสอบพิจารณาเนื้อหาบนอินเทอร์เน็ต และจัดประชุมเพื่อหาทางออกวิกฤตการณ์การเมืองของประเทศแต่การประชุมไม่เป็นผล จึงเป็นข้ออ้างในการรัฐประหารครั้งนี้ หลังรัฐประหารมีประกาศให้รัฐธรรมนูญแห่งราชอาณาจักรไทย พุทธศักราช 2550 สิ้นสุดลงยกเว้นหมวด 2 คณะรัฐมนตรีรักษาการหมดอำนาจตลอดจนให้ยุบวุฒิสภา ปัจจุบัน คณะรักษาความสงบแห่งชาติเป็นผู้ใช้อำนาจอธิปไตย และพลเอกประยุทธ์เป็นผู้ใช้อำนาจของนายกรัฐมนตรี คสช. มีการจัดส่วนงานต่าง ๆ เพื่อบริหารราชการแผ่นดิน และระบุว่าจะปฏิรูปก่อนเลือกตั้งไม่มีค่านับว่าประเทศจะหวนกลับสู่การปกครองโดยพลเรือนโดยเร็ว ในขณะที่หลายประเทศประณามรัฐประหารครั้งนี้รวมทั้งมีการกดดันต่าง ๆ เช่น ลดกิจกรรมทางทหารและลดความสัมพันธ์ระหว่างประเทศแต่คนไทยจำนวนหนึ่งแสดงความยินดีโดยมองว่าเป็นทางออกของวิกฤตการณ์การเมืองแต่ก็มีคนไทยอีกจำนวนหนึ่งที่ไม่เห็นด้วยเนื่องจากไม่เป็นไปตามวิถีประชาธิปไตย”(ชนชาติ ประทุมสวัสดิ์, 2557: ออนไลน์)

ศิลปะการละครเป็นพื้นที่ของการแสดงออกซึ่งเสรีภาพหรือ Freedom of Expression มันเป็นสิทธิโดยชอบธรรมของคนที่แสดงออก ศิลปะในฐานะ Artistic freedom จึงเป็นเสรีภาพที่เราต้องปกป้องและสมควรได้รับการคุ้มครอง แม้ว่าในความเป็นจริงสำหรับสังคมไทยอาจห่างไกลจากการคุ้มครองเสรีภาพของการแสดงออกก็ตาม ในการศึกษาสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพหลังรัฐประหาร 2557 ของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย โดยใช้กรณีศึกษาของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor เพื่อการวิเคราะห์บริบททางการเมืองหลังการรัฐประหาร 2557 ที่มีผลกระทบต่อสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพของกลุ่มละครขนาดเล็กดังกล่าว สามารถสรุปบริบทสถานการณ์ทางสังคมการเมือง หลังการรัฐประหาร 2557 กับการจัดแสดงละครเวทีของพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-floor ระหว่าง พ.ศ. 2557 – 2560 ดังตาราง

ตารางที่ 4.1

สรุปบริบทสถานการณ์ทางสังคม การเมือง หลังการรัฐประหาร 2557 : อิสรเสรีภาพของศิลปิน
ระหว่าง พ.ศ. 2557–2560

ระยะเวลา	เหตุการณ์สำคัญ
22 พ.ค. 2557	เกิดรัฐประหารในประเทศไทย พ.ศ. 2557 โดย คณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.)
ส.ค. 2557	นักศึกษาและนักกิจกรรมทางสังคมที่จัดแสดงละครเรื่อง “เจ้าสาวหมาป่า” ในกิจกรรมรำลึก 40 ปี 14 ตุลา (กิจกรรมจัดในปี 2556) ถูกจับกุมตัว
ม.ค. – ก.พ. 2558	ละครเรื่องบางละเมิด ของ กลุ่ม B-floor ถูกคุกคามโดยรัฐ
23 ก.พ. 2558	ศาลพิจารณาคดีตัดสินคดีเจ้าสาวหมาป่าผิด ม.112 จำคุกจำเลย 2 ราย 5 ปี จำเลยรับสารภาพจึงลดโทษเหลือ 2 ปี 6 เดือน
22 เม.ย. 2558	มหาวิทยาลัยกรุงเทพจัดเสวนา “เสรีภาพในการสร้างสรรค์ละครเวทีไทย ข้ออ้าง หรือ ความจริง”
พ.ค. 2558	ละครเรื่อง “Between (ระยะใกล้อันเวิ้งว้าง)” จัดแสดง
พ.ย. 2558	ละครเรื่อง “Something Missing” การร่วมมือระหว่างเกาหลีและไทย จัดแสดงครั้งแรก
ธ.ค. 2558	ละครเรื่อง “นี่ไม่ใช่การเมือง: Ceci n'est pas la politique” จัดแสดงครั้งแรก
ก.ย. – ต.ค. 2559	ละครเรื่อง “Fundamental” การแสดงรำลึกในวาระครบรอบ 40 ปี 6 ตุลา
13 ต.ค. 2559	พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 เสด็จสวรรคต
พ.ย. 2559	ละครเรื่อง “รื้อ” (being Paulina Salas and the practice) การแสดงรำลึกในวาระครบรอบ 40 ปี 6 ตุลา
ก.ย. – ต.ค. 2560	ละครเรื่อง “นี่ไม่ใช่การเมือง: Ceci n'est pas la politique” จัดแสดงครั้งที่ 2
ต.ค. 2560	ปิดปรับปรุงสถาบันปรีดี พนมยงค์
ธ.ค. 2560	ละครเรื่อง “Something Missing” การร่วมมือระหว่างเกาหลีและไทย จัดแสดงครั้งที่ 2

จากตารางสรุปบริบทสถานการณ์ทางสังคมการเมืองหลังการรัฐประหาร 2557 กับการจัดแสดงละครเวทีของพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-floor ระหว่าง พ.ศ. 2557–2560 ทำให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์สถานการณ์ด้านอิสรเสรีภาพ ของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทยหลังการรัฐประหาร 2557 โดยแบ่งเป็นหัวข้อได้ ดังนี้

1) นักศึกษาและนักกิจกรรมทางสังคมถูกจับกุมตัวด้วยคดีละครเวทีเจ้าสาวหมาป่า

ข่าวการจับกุมดังกล่าวเป็นประเด็นร้อนในช่วงเวลาการประกาศใช้กฎอัยการศึกของรัฐบาลทหาร เหตุการณ์นี้มีทั้งฝ่ายที่เห็นด้วยและไม่เห็นด้วย หลังจากนั้นได้มีการพิจารณาคดีเจ้าสาวหมาป่า ในวันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2558 ปรากฏตามสื่อต่าง ๆ ดังนี้ “ศาลอาญาชั้นอ่านคำพิพากษาคดีละครเวที “เจ้าสาวหมาป่า” ซึ่งถูกกล่าวหาว่ามีเนื้อหาผิดต่อประมวลกฎหมายอาญามาตรา 112 หรือกฎหมายหมิ่นประมาทกษัตริย์ โดยมีนางสาวภรณ์ทิพย์ และนายปฏิพัฒน์ (สงวนนามสกุล) นักศึกษาและนักกิจกรรมทางสังคมเป็นผู้ต้องหาทั้งสองรายก่อนหน้านี้ในชั้นสืบพยานทั้งสองรายได้ให้การรับสารภาพศาลพิเคราะห์แล้วเห็นว่าจำเลยทั้งสองมีความผิดจริง ตัดสินลงโทษจำคุกคนละ 5 ปี ให้การรับสารภาพเป็นประโยชน์ต่อรูปคดี มีเหตุให้บรรเทาโทษเหลือคนละกึ่งหนึ่ง แต่คดีมีโทษร้ายแรง จึงไม่อาจรอลงอาญาให้ได้ เหลือจำคุกคนละ 2 ปี 6 เดือน นับตั้งแต่วันที่ถูกจับกุมตัวได้ หรือวันที่ 14 และ 15 สิงหาคม 2557 เป็นต้นไป” (VoiceTV, 2561)

ละครเวทีเรื่อง ‘เจ้าสาวหมาป่า’ เป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมที่เกิดขึ้นในงาน 40 ปี 14 ตุลา ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ เมื่อวันที่ 13 ตุลาคม 2556 หลังสิ้นสุดการแสดง นอกจากผู้ชมในงานแล้ว การแสดงได้ถูกบันทึกเป็นคลิปวิดีโอและถูกเผยแพร่ในวงจำกัด แต่ก็ป็นสาเหตุให้นักศึกษาที่เป็นผู้กำกับและนักแสดงถูกจำกุมตัว และทีมงานอีกหลายคนต้องลี้ภัยทางการเมือง

การจับกุมตัวนักศึกษาที่แสดงละครในกิจกรรมรำลึก 14 ตุลา ด้วยเหตุผลการกระทำผิดกฎหมายอาญามาตรา 112 น่าจะเป็นหนึ่งในหลายเหตุผลที่ทำให้ กลุ่มละครเวทีขนาดเล็กอย่าง B-Floor ถูกจับตามองและเข้ามาแทรกแซงจากรัฐบาลทหารเมื่อละครเวทีเรื่อง “บางละเมิด” ซึ่งนำมาจัดแสดงใหม่เป็นครั้งที่สอง ระหว่างวันที่ 22 มกราคม – 9 กุมภาพันธ์ 2558 (ครั้งแรกจัดแสดงในปี 2554 และได้รับรางวัลบทละครดั้งเดิมยอดเยี่ยมจากชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดงที่จัดขึ้น ในปี 2012)

2) การแทรกแซงศิลปะการละครโดยคณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.)

หลังการรัฐประหาร 22 พฤษภาคม 2557 ที่ผ่านมา ในสังคมไทยถือเป็นช่วงเวลาเปราะบางทางการเมือง โดยคณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.) ได้ประกาศกฎอัยการศึกและห้ามชุมนุมทางการเมืองเกิน 5 คน และเพื่อคืนความสงบสุขให้ประชาชน กฎอัยการศึกและประกาศของ

คสช. ไม่ได้นำมาใช้ควบคุมการชุมนุมทางการเมืองเท่านั้น งานเสวนา งานแถลงข่าว หรือแม้แต่งานแสดงศิลปะก็ถูกห้ามไปด้วย

จากการเก็บข้อมูลของศูนย์ข้อมูลกฎหมายและคดีเสรีภาพโดยไอลอร์ พบว่า ตั้งแต่วันที่ 22 พฤษภาคม 2557 – 28 กุมภาพันธ์ 2558 มีการปิดกั้นกิจกรรมและงานเสวนาอย่างน้อย 52 ครั้ง แบ่งเป็นประเด็นการเมือง 16 ครั้ง ประเด็นที่ดินและสิทธิชุมชน 9 ครั้ง ประเด็นสิทธิเสรีภาพ 7 ครั้ง ประเด็นการปฏิรูปพลังงาน 4 ครั้ง ประเด็นสิ่งแวดล้อม 3 ครั้ง ประเด็นการเมืองต่างประเทศ 3 ครั้ง ประเด็นการศึกษา 2 ครั้ง ประเด็นจังหวัดจัดการตนเอง 2 ครั้ง และประเด็นอื่น ๆ 4 ครั้ง (ilaw-freedom, 2558)

กรณีการจับกุมผู้กำกับและนักแสดงละครเวทีเรื่องเจ้าสาวหมาป่ายิ่งทำให้สถานการณ์การละเมิดสิทธิมนุษยชนในประเทศไทยรุนแรงยิ่งขึ้น และปรากฏการณ์การแทรกแซงงานศิลปะการแสดงก็ได้เกิดขึ้นอย่างชัดเจนกับการแสดงเดี่ยวของอรอนงค์ ไทยศรีวงศ์ (กลุ่ม B-floor) เรื่อง “บางละเมิด” ซึ่งเป็นการนำมาจัดแสดงใหม่เป็นครั้งที่สอง ระหว่างวันที่ 22 มกราคม – 9 กุมภาพันธ์ 2558 (ครั้งแรกจัดแสดงในปี 2554) เกิดการวิพากษ์วิจารณ์อย่างกว้างขวาง เมื่อทหารเข้ามายื่นคำขาดกับทีมงานให้ทำจดหมายขออนุญาตจัดการแสดง อีกทั้งยังส่งเจ้าหน้าที่ทหารมาเฝ้าชมการแสดง ถ่ายภาพนิ่งและวิดีโอตั้งแต่วันแรกจนวันสุดท้ายของการแสดง ตลอดช่วงเวลานั้นเกิดปรากฏการณ์ใน Facebook ของผู้คนทั้งในวงการละครและผู้ชมที่ต่างพากันตั้งสถานะบน Facebook ส่วนตัวโดยมีการติด hashtag “#ขออนุญาตหรือยังครัช” เพื่อเป็นการแสดงออกถึงความไม่พอใจต่อการแทรกแซงงานศิลปะของอำนาจทางการเมือง ในขณะที่ปฏิกิริยาของผู้ชมที่มีต่อเนื้อหาสำคัญของละครเรื่องบางละเมิดที่ว่าด้วยเสรีภาพในการแสดงออกของประชาชน ละครได้เสียงตอบรับจากผู้ชมทั้งที่เห็นด้วยและไม่เห็นด้วยกับวิธีการนำเสนอของละครเรื่องดังกล่าว ด้วยการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงกับผู้ชมอย่างใกล้ชิด เช่นในรอบการแสดงเมื่อวันที่ 26 มกราคม 2558 ผู้ชมหญิงท่านหนึ่งยกมือบอกกับนักแสดงว่าขอออกจากการเล่นละครเพราะรู้สึกว่าการห่วยมาก เธอไม่พอใจต่อเนื้อหาและรูปแบบของการแสดงที่คุกคามผู้ชมอย่างเธอ ฉากการปฏิสัมพันธ์ระหว่างนักแสดงและผู้ชมในวันนั้นจึงเกิดขึ้นแบบฉับพลัน การเจรจาโต้ตอบระหว่างทั้งสองนำไปสู่การที่ในที่สุดนักแสดงยินดีให้ผู้ชมท่านนั้นออกจากการเล่นเพื่อยืนยันถึงเสรีภาพในการแสดงออกของผู้ชม (omuretto, 2558) หรือเหตุการณ์ที่มีทหารมาเฝ้าดูการแสดงละครที่สร้างความรู้สึกถูกคุกคามให้กับนักแสดง รวมถึงผู้ชม นักแสดงเองก็ได้ใช้โอกาสนี้ในการตั้งคำถามการทำหน้าที่ของทหารมาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงด้วยการสร้างปฏิสัมพันธ์กับทหารในฐานะผู้ชมพิเศษในแต่ละรอบการแสดง

อรอนงค์บอกว่า “การเชิญเจ้าหน้าที่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของงานแสดง” เป็นความตั้งใจของตนเอง เพราะมั่นใจว่าศิลปะไม่เคยทำร้ายใครและเนื้อหาที่พูดถึงในละครเรื่องนี้คือเรื่องเสรีภาพซึ่ง

เป็นเรื่องที่เป็นสากล "พื้นที่ทางศิลปะเป็นพื้นที่ที่เปิดกว้างให้ทุกคนเข้ามามีประสบการณ์ได้ ทหารจึงเข้ามามีส่วนร่วมในโชว์เราได้ และเชื่อว่าการมีเจ้าหน้าที่ทหารมานั่งอยู่ในโชว์ ถึงแม้จะมาเพราะหน้าที่ แต่ก็เห็นความสนุกสนาน มันทำให้เรารู้สึกว่าศิลปะแทรกเข้าไปในความรู้สึกได้ ทำงานกับคนได้ จึงอยากสงวนพื้นที่ทางศิลปะไว้ไม่ให้ถูกแทรกแซง" (ilaw-freedom, 2558)

3) การตื่นตัวเรื่องเสรีภาพบนเวทีวิชาการทางศิลปะการละคร

ดูเหมือนสถานการณ์ทางการเมืองในเรื่องอิสรเสรีภาพของศิลปินจะกลายเป็นประเด็นร้อนขึ้นมาทันที เมื่อมหาวิทยาลัยกรุงเทพจัดเสวนา “เสรีภาพในการสร้างสรรค์ละครเวทีไทย ข้ออ้าง หรือ ความจริง” ขึ้นที่ Black Box Theatre ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต วันที่ 22 เมษายน 2558 หลังผลการตัดสินคดี “เจ้าสาวหมาป่า” และการแทรกแซงงานศิลปะการละครเวที “บางละเมิด” แสดงให้เห็นว่าสังคมกำลังตื่นตัวต่อสถานการณ์ทางด้านอิสรเสรีภาพของศิลปินเป็นอย่างมาก โดยการเสวนาที่จัดขึ้นในรั้วมหาวิทยาลัยครั้งนี้มีวิทยากรผู้ทรงคุณวุฒิและศิลปินเข้าร่วม 4 ท่าน ประกอบด้วย ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ, คุณธีระวัฒน์ มุลวิไล (Artistic Director and Co-founder of B-floor Theatre) ผศ.ดร.วรรณขวัญ พลจันทร์(อาจารย์ประจำภาควิชาจิตรกรรมและศิลปกรรม วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล)และ ผศ. พรรณศักดิ์ สุชี (Artistic Director of BU Theatre Company)

ประเด็นเรื่องอิสรเสรีภาพในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการละครไม่ได้สันนิษฐานแค่เวทีละครเท่านั้น แต่ได้สะท้อนไปถึงเวทีวิชาการทางศิลปะด้วยเช่นกัน การถกเถียงทางวิชาการเรื่อง “เสรีภาพในการสร้างสรรค์ละครเวทีไทย ข้ออ้าง หรือ ความจริง” ยิ่งเป็นการตอกย้ำว่าในช่วงเวลาไม่ถึงปี ที่ คสช.ยึดอำนาจ สถานการณ์ทางเสรีภาพของไทยกำลังเดินไปสู่วิกฤต เหมือนที่ธีระวัฒน์ มุลวิไล กล่าวระหว่างการเสวนาว่า “ตอนนี้ทำไมเราต้องมาพูดเรื่องเสรีภาพ ทำไมต้องพูด เพราะเรารู้สึกว่ามันขาดใจหรือไม่...สื่อละครไม่เหมือนสื่อ mass media อื่น ๆ ที่รัฐจะมาหวาดกลัวอะไร แต่ที่นี่เขาเริ่มหวาดกลัวแล้ว แสดงว่าเขาเห็นพลังว่ามันมีผลในการเปลี่ยนแปลงจริงใช่ไหม เลยมีการเข้ามายุ่ง แล้วผมก็พูดเรื่องแบบนี้มาทุกรัฐบาล ไม่ได้เลือกเฉพาะรัฐบาลนี้” (เสรีภาพในการสร้างสรรค์ละครเวทีไทย ข้ออ้างหรือความจริง, 2558)

ในเว็บข่าว BU Theatre Company ของภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ได้เสนอพาดหัวข่าวว่า “เสวนาระอู เสรีภาพสำหรับศิลปิน เรื่องจริงหรือแค่อ้าง” เนื้อหาของข่าวเป็นการสรุปประเด็นการเสวนาของวิทยากรทั้ง 4 ท่าน ซึ่งได้ให้ความรู้แต่ละมิติต่าง ๆ อย่างน่าสนใจ อาทิ ศาสตราจารย์ ดร.เจตนา นาควัชระ กล่าวว่า ศิลปินต้องรู้จักฉลาดในการนำเสนอ สามารถใช้ศิลปะในการสะท้อนความจริงสู่สังคมเฉกเช่น "ผู้ดีไม่พูดอะไรตรง ๆ " ขณะที่ ผศ.พรรณศักดิ์ สุชี กล่าวว่า ศิลปินมีเสรีภาพในการเลือกนำเสนอ และเลือกสร้างสรรค์ผลงานอยู่แล้ว ควรเลือกสร้างสรรค์งาน

ศิลปะที่ไม่มุ่งความเป็นปรปักษ์ สร้างความเกลียดชังหรือมุ่งหวังทำลาย หากจะสะท้อนความจริงของสังคม ต้องรู้จักใช้ Craftmanship สร้างสรรค์ผลงานเพื่อ deliver message สู่สังคม ด้าน ผศ.ดร. วรรณขวัญ พลจันทร์ กล่าวว่า เสรีภาพต้องมาพร้อมสิทธิพลเมือง ศิลปินต้องรู้จักมีความรับผิดชอบต่อสังคม เข้าใจและจริงใจในสิ่งที่ทำ ขณะเดียวกันก็ต้องเล็งเห็นผลกระทบจากผลงานที่มีต่อสังคม ไม่ใช่เสรีภาพหมายถึงทำอะไรก็ได้โดยไม่ต้องรับผิดชอบต่อส่วนอื่น มุลวิไล กล่าวว่า ศิลปะสามารถใช้เป็นเครื่องมือบันทึกช่วงเวลาของสังคมแต่ละยุคสมัย เสรีภาพในการสะท้อนความจริงเป็นสิ่งสำคัญ และศิลปินควรได้รับความคุ้มครองในการสร้างสรรค์ผลงานสู่สังคม อย่างไรก็ตาม ผู้ร่วมเสวนาทั้ง 4 ท่าน เห็นพ้องต้องกันว่า เสรีภาพเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างสรรค์แต่การใช้เสรีภาพต้องมีขอบเขต งานศิลปะที่ดีต้องไม่ทำลายสังคม มุ่งหวังยกระดับจิตใจและปัญญามากกว่าเป็นเครื่องมือทางการเมืองเพียงลำพัง (ข่าวสารภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2561)

สอดคล้องกับที่ยุกติ มุกดาวิจิตร(2559) นักวิชาการด้านมนุษยวิทยา ได้แสดงความคิดเห็นหลังการได้ชมละครเวทีว่า “Function of art ความเป็นศิลปะกับการมีบทบาทเสนอความจริง ละครหรืองานศิลปะมีข้อได้เปรียบงานวิจัยหรือตำราวิชาการหลายอย่าง นอกจากนำเสนอเรื่องอารมณ์ความรู้สึกได้ดีกว่าแล้ว ยังสามารถสื่อถึงความจริงที่วิธีการทางวิชาการสื่อไม่ได้ นอกจากนั้น ในภาวะที่การพูดความจริงถูกปิดกั้น ความจริงหลายอย่างต้องพูดผ่านศิลปะที่อาศัยความกำกวม แต่สื่อถึงระดับของความหมายได้หลายชั้น เปิดให้มีการคิดวิเคราะห์ ตีความ ถกเถียงได้มาก นี่ยังเป็นข้อได้เปรียบของศิลปะ สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นในสังคมเผด็จการและน่าจะยังมีบทบาทในสังคมไทยยุคปัจจุบัน”

4) เวทีละครต้องมีละครเวที

นับตั้งแต่อดีตหน้าที่สำคัญของศิลปะคือการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของศิลปิน ไม่ว่าจะในแง่ความงดงาม ความประทับใจ ความรู้สึกหดท้อ ฯลฯ ซึ่งในเวลาต่อมาก็มีการขยายการสื่อสารนั้นไปสู่กว้างมากขึ้น ศิลปะถูกนำไปใช้เพื่อสื่อสารความคิดเห็นทางการเมือง (Political Speech) การแสดงออกทางด้านศาสนา (Political Speech) เป็นต้น ซึ่งการแสดงออกผ่านทางศิลปะนั้นสามารถกล่าวโดยรวมว่าเป็นการแสดงออกทางศิลปะ (Art Speech) ซึ่งตามบทบัญญัติเพิ่มเติมรัฐธรรมนูญสหรัธฉบับที่ 1 การแสดงออกเหล่านี้เป็นเสรีภาพที่ได้รับความคุ้มครอง (Protected Expression) เนื่องจากศิลปะมีความสำคัญในฐานะที่เป็นส่วนสะท้อนกระบวนการสร้างสรรค์และเป็นหนึ่งเดียวกับการมีอยู่ของมนุษย์ เป็นช่องทางที่มนุษย์สามารถเข้าถึงมิติที่ต่างออกไปของชีวิต นอกเหนือจากกระบวนการคิดอย่างเป็นเหตุเป็นผล และที่สำคัญที่สุดศิลปะเป็นเสรีภาพที่มีความเป็นส่วนบุคคล อันเป็นอิสระจากเงื่อนไขกฎเกณฑ์ และข้อบังคับทางสังคม (Edward, 2007)

ขณะอิสระเสรีภาพของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทยหลังการรัฐประหาร 2557 มีสถานภาพไม่ต่างจากองค์กาศพส่วนอื่น ๆ ในสังคมไทย ประชาชนถูกจำกัดเสรีภาพในการแสดงออก

ศิลปินถูกคุกคามและลิดรอนพื้นที่ในการสื่อสารทางความคิด ทั้งพื้นที่ทางกายภาพและพื้นที่เสมือนในสังคมออนไลน์ การสวดส่องจากรัฐเพื่อไม่ให้ใครแตกแถวหรือสร้างปัญหาที่จะกระทบต่อการคืนความสุขแก่ประชาชน อะไรคือความท้าทายในการสร้างสรรค์งานศิลปะท่ามกลางสถานการณ์ที่ชวนอึดอัดเช่นนี้

นี่ไม่ใช่ครั้งแรกที่สังคมไทยต้องประสบกับภาวะสูญญากาศทางเสรีภาพ การรัฐประหาร 2557 ได้สร้างสถิติใหม่ให้ประเทศไทยในรอบ 80 ปีครั้งนี้เป็นรัฐประหารครั้งที่ 13 แล้ว ข้อมูลการเคลื่อนไหวของกลุ่มละครทางสังคมตามที่สิทธิเดช โรหิตะสุข (2552) ได้สำรวจพัฒนาการของกลุ่มศิลปวัฒนธรรมด้านการละคร ในช่วง 2510 – 2530 พบว่า ช่วงทศวรรษที่ 2510 – 2519 เป็นยุคของละครเพื่อชีวิต ที่กลุ่มละครโดยเฉพาะพระจันทร์เสี้ยวการละครในขณะนั้นมีเป้าหมายในการนำเสนอความคิดทางสังคม การเมืองและรับใช้การเคลื่อนไหวในเวทีของประชาชนอีกด้วย ยุคต่อมาเป็นยุคแพแตก 2519 – 2526 หลังการปราบปรามนักศึกษา 2519 กลุ่มต่าง ๆ ต้องยุติบทบาทลงชั่วคราว หลายคนเข้าป่า หลายคนลี้ภัยการเมืองไปต่างประเทศ ช่วงทศวรรษที่ 2520 เป็นช่วงของการละครเพื่อพัฒนาศักยภาพของชุมชน ยุคละครเร่ หัวหอกสำคัญคือกลุ่มสื่อชาวบ้านมะขามป้อม และกลุ่มศิลปวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาอายุ เป็นต้น ขณะที่ทศวรรษ บุญโพธิ์แก้ว (2554) ได้ศึกษา “การปรับตัวของสื่อละครเวทีนอกกระแสจากยุคการเคลื่อนไหวทางการเมือง (พ.ศ. 2514 – 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519) ถึงยุคการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (หลัง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519-2553)” พบว่า การเคลื่อนไหวของสื่อละครเวทีนอกกระแสสามารถแบ่งออกเป็น 2 ยุค และ 2 รูปแบบทางการต่อสู้ คือ ยุคแรกเป็นการใช้สื่อละครเวทีเพื่อเคลื่อนไหวทางการเมือง (2514-2519) เนื้อหาและการจัดแสดงละครจะปรากฏอยู่ในพื้นที่ของการชุมนุมเคลื่อนไหวในชนบทและ/หรือในโรงงานอุตสาหกรรม โดยมีเป้าหมายเพื่อต่อต้านอุดมการณ์หลัก และเคลื่อนไหวทางการเมืองเพื่อเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคสองเป็นการใช้สื่อละครเวทีเพื่อเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (หลังตุลา 2519-2553) ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบเนื้อหาจากเดิมที่เน้นเรื่องการเมืองมาเป็นเนื้อหาที่หลากหลายและเน้นไปที่การนำเสนอเรื่องความหลากหลายทางอัตลักษณ์เพื่อปูพื้นฐานความรู้ ความคิด และความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องการเมืองและสังคมแบบใหม่

จะเห็นได้ว่า กลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทยได้ก่อตัวขึ้นเพื่อต่อสู้เรียกร้องสิทธิเสรีภาพ และมีพัฒนาการมาตลอด 40 ปีที่ผ่านมา จนกระทั่งช่วง 2553 – 2557 ก่อนการรัฐประหาร สังคมไทยต้องเผชิญกับความแตกแยกทางความคิดอย่างรุนแรง เป็นช่วงเวลาที่ “เสรีภาพของการแสดงออก” ผ่านงานศิลปะ ไม่ว่าจะในรูปแบบใดก็ตามแบ่งบานเพราะ “ศิลปะคือพื้นที่แห่งอิสรภาพ par excellence” (โดยสารัตถะและโดยสมบูรณ์) ปริณพทลของศิลปะครอบคลุมทั้งทางกายภาพและทางมโนทัศน์ ศิลปะคือพื้นที่เดียวในสังคมที่เปิดกว้างให้กับการปะทะของความคิด ข้อเสนอและ

มุมมองที่ “แตกต่าง” และ “ขัดแย้ง” อย่างแท้จริง ศิลปะคือพื้นที่ของอาหารทางจิตวิญญาณที่หล่อเลี้ยงสังคมและปูทางไปสู่ความเข้าใจโลกที่ต่างไปจากมุมมองปกติ และที่สำคัญที่สุด ศิลปะคือพื้นที่ของการจุติประกายความคิดที่จะนำไปสู่การถกเถียง วิพากษ์วิจารณ์และบ่มเพาะ “การยอมรับความคิดเห็นที่หลากหลาย” (tolerance of the diversity) ในทุก ๆ วัฒนธรรม (วันรัก สุวรรณวัฒนาม, 2553)

แม้รัฐประหาร 2557 สังคมไทยจะถูกฉีกรุนแรง แต่ดูเหมือนในที่สุดศิลปินก็ค่อย ๆ ปรับตัวเพื่อการใช้เสรีภาพในการแสดงออกในรูปแบบของตนเอง ชีระวัฒน์ มุลวิไล (เสรีภาพในการสร้างสรรค์ละครเวทีไทย, 2558) กล่าวบนเวทีเสวนาทางวิชาการว่า

ถ้าจะบอกว่า ศิลปะในตอนนี้ต้องเป็นยังไง ก็แน่นอนต้องไม่พูดตรง ๆ แล้วผมว่าสไตล์ละครที่เหมาะสมกับยุคนี้มากที่สุด ก็คือ absurd, realistic ใช้ไม่ได้ อย่ามาอะไรที่มันเล่นออกมาจริง ๆ อย่าทำ เพราะว่าเราพูดไม่ได้ ความจริงมันเป็นข้ออ้าง เราต้อง absurd เราต้องตลก เราต้องเสียดสี เพราะนั่นคือสิ่งเดียวที่จะทำให้เกิดกะเทาะประกายปัญญาอะไรออกมา . . . ถ้าเกิดว่าสิ่งเหล่านี้พอจะมีประโยชน์อยู่บ้าง ผมก็รู้สึกว่าการช่วงเวลานี้แหละครับ เป็นช่วงที่ต้องพิสูจน์ตัวเองว่าศิลปะมันมีประโยชน์จริงหรือเปล่า

ขณะที่ลัดดา สมาชิกพระจันทร์เสี้ยวการละครรุ่นใหม่ให้ความเห็นว่า “มันมีผลในเชิงที่ทำให้เราอยากทำงานศิลปะ ยิ่งในเวลาที่เขาไม่อยากให้เราทำ ยิ่งรู้สึกว่าจะต้องทำ อย่างตอนทำเรื่อง “รื้อ” ก็รู้สึกว่าถ้าไม่ได้ทำตอนนี้ ให้ไปทำหลังจากนี้ มันก็ไม่ได้ให้อะไรที่จะสื่อสารในสิ่งที่เราอยากพูด คือในเวลานั้นต้องทำเรื่องนี้” (ลัดดา คงเดช, สัมภาษณ์, 2561)

มันขึ้นอยู่กับตัวประเด็น และวิธีนำเสนอเหมือนกันนะ คือมันต้องคิดกลวิธีที่หลอกไปหลอกมา ทำให้งง เช่นการรื้อ เล่าใหม่ แล้วอย่างเรื่อง Death and Maiden เป็นตัวบทต่างประเทศ บางสิ่งบางอย่างจับต้องไม่ได้ แต่ทำให้เห็นด้วยการใช้ physical ใช้ Movement ใช้องค์ประกอบทางศิลปะมาช่วยเรื่อง visual ทำยังไงให้สร้างปรากฏการณ์ให้คนดูอยู่ตรงหน้า โดยไม่ต้องเป็นลายลักษณ์อักษร ก็เป็นอีกกลวิธีหนึ่งเป็นความถนัดของนาต” (สินีนากู เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2561)

สินีนากูอธิบายถึงกระบวนการในการสร้างงานของพระจันทร์เสี้ยวการละครตามที่เธอถนัด และใช้มาตลอด 20 ปี เพื่อยืนยันเสรีภาพในการแสดงออกของตนเอง “เราก็มีเสรีภาพได้ครบเท่าที่เราไม่ไปแตะต้องอะไร เท่าที่เราไม่ทำประเด็นที่เขาเซนส์ซิติฟ ซึ่งเราไม่รู้ว่าจะเมื่อไหร่เขาจะเซนส์ซิติฟเรื่องอะไร . . . แต่มันก็เป็นสิ่งที่ทำให้รู้สึกว่าจะอย่างน้อยก็ต้องทำ แล้วก็ทำให้คนไม่ลืมนะว่ามันมีสิ่งเหล่านี้เกิดขึ้น” (จารุพันธ์ พันธ์ชาติ, สัมภาษณ์, 2561) เช่นเดียวกับที่ วันทนี ศิริพัฒนานันทกุล ได้กล่าวไว้ว่า “ความสนุกและความท้าทายของศิลปินคือการวิพากษ์ผ่านศิลปะได้โดยมีคนเข้าใจ แต่

คนที่ถูกวิพากษ์อาจไม่เข้าใจก็ได้ และผลงานยังสามารถถูกพูดได้ปากต่อปากไปถึงในวงกว้าง . . . ศิลปะอาจจะเปลี่ยนแปลงอะไรไม่ได้ แต่มันปลุกวิธีคิดและเปิดมุมมองใหม่ ๆ เสมอ เพราะมันเข้าไปในพื้นที่ต่าง ๆ เพื่อตั้งคำถามออกมา” (ฐิติ มีแต้ม, 2561)

จากกรณีของ “บางละเมิด” แม้สุดท้ายแล้วการจัดการแสดงของคณะละครต่าง ๆ หลังจากนั้นก็ต้องดำเนินการขออนุญาตจากทหารรวมถึงไม่ปรากฏการคุกคามที่ชัดเจนแบบนั้นอีกเลยก็ตาม แต่ก็ส่งผลให้การนำเสนอประเด็นในละครเวทีที่ว่าด้วยเรื่องอำนาจในสังคมและการเมืองไทย (ทั้งทางตรงและทางอ้อม) เป็นไปอย่างเฝ้ายามมากขึ้น ส่งผลให้กลุ่มละครขนาดเล็กเลี้ยงที่จะการกล่าวถึงประเด็นทางการเมืองโดยตรง แต่ก็ยังสามารถชี้ให้ผู้ชมได้เห็นถึงประเด็นดังกล่าวที่ซ่อนอยู่ในเนื้อหาและรูปแบบการแสดงได้ เช่น การแสดงเรื่อง “In เธอ’s view : A Documentary Theatre” ที่กล่าวถึงนัยยะเกี่ยวกับวันที่ 6 ตุลา ที่ปรากฏในละคร , เรื่อง “Hear the Wind Sing สดับลมขับขาน” บทประพันธ์ของมูราคามิ เรื่องราวของคนหนุ่มสาวในยุคแสวงหาที่แม้จะใช้ฉากหลังเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในญี่ปุ่น แต่ก็สามารถเชื่อมโยงกับการเมืองไทยในช่วงเวลาเดียวกันผ่านบทเพลง “เดือนเพ็ญ” , ละครเวทีเรื่อง “เพลงนี้พ่อเคยร้อง 3 Days in May” ที่เล่นกับตัวเลขวันที่ ที่พี่สาวกับน้องชายนัดกันมาทำบุญให้พ่อผู้ล่วงลับนั่นคือ วันที่ 17 พฤษภาคม 2553 , 19 พฤษภาคม 2555 และ 22 พฤษภาคม 2557 ซึ่งเป็น 3 วันในเดือนพฤษภาคมที่มีความหมายทางการเมือง แม้เนื้อหาในละครจะแทบไม่กล่าวถึงเหตุการณ์ทางการเมืองเลยก็ตาม

กลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย โดยเฉพาะพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor ได้พิสูจน์ให้เห็นว่าตั้งแต่ก่อนรัฐประหาร 2557 – 2560 ศิลปินยังคงยืนหยัดสร้างงานละครเวทีที่ราบเท่าที่มีเวทีละครให้พวกเขาได้นำเสนอในสิ่งที่เขาคิด และต้องการจะสื่อสารความคิดเหล่านั้นกับผู้ชมกลุ่มเล็ก ๆ ของเขา เพื่อยืนยันว่าพื้นที่ทางศิลปะคือพื้นที่แม่แบบของปฏิบัติการทางประชาธิปไตยอย่างไม่มีพื้นที่ใดเทียบเคียงได้ในทางสังคม และในแง่นี้ พื้นที่ทางศิลปะจึงเปรียบได้เป็นป้อมปราการสุดท้ายซึ่งหากถูกทำลายลงเสียแล้ว “เสรีภาพในทางสุนทรีย์” หรือเสรีภาพของอารมณ์ความรู้สึกซึ่งนับว่าเป็นสมบัติสุดท้ายของมนุษย์ทุกผู้ทุกนามและเป็นสมบัติพื้นฐานหนึ่งเดียวที่มนุษย์มีร่วมกัน ไม่ว่าเขาจะเกิดมาจนหรือรวย สวยหรือซีโหล ฉลาดหรือโง่ ก็คงพังทลายลงตามไปด้วย โดยไม่ต้องกล่าวถึง “เสรีภาพทางความคิด” ที่ได้ถูกบดขยี้ลงไปเสียก่อนแล้ว ดังนั้นเพื่อให้เสรีภาพ “ภายใน” ศิลปะเกิดขึ้นอย่างแท้จริง เสรีภาพ “ของ” ศิลปะในโลกภายนอกจำเป็นต้องมีเพราะเสรีภาพของศิลปะคือหลักประกันคุณค่าพื้นฐานของสังคมประชาธิปไตยนั่นเอง (วันรัก สุวรรณวัฒนา, 2553) ด้วยเหตุนี้ตลอดเวลา 4 ปีหลังรัฐประหาร ทั้งสองกลุ่มได้สลับสับเปลี่ยนหมุนเวียนกันสร้างงานละครเวทีบนเวทีของโรงละครขนาดเล็ก Art Space ต่าง ๆ ทั่วกรุงเทพมหานคร ทั้งพื้นที่สร้างสรรค์ Crescent Moon Space & B-Floor Room ในสถาบันปรีดี พนมยงค์ หรือ BACC หอศิลป์วัฒนธรรม

ร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร ดังตารางสรุปผลงานของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B –floor ในช่วง พ.ศ. 2557 – 2560

ตารางที่ 4.2

ตารางผลงานของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B – Floor ในช่วง พ.ศ. 2557 – 2560

ระยะเวลา	กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร	กลุ่ม B-floor
พ.ศ. 2557	-ในห้องสี่เทา -Shade Borders เงา-ร่าง(BACC) -เทศกาลละคร 24 ชม. -10 Minute Play #2+3 -อ่านบทละคร “อ่านเรื่องเพศ”	-สันดานกา -สถาปนา Chapter 1 ‘ถังแดง’ (Red Tank) -สถาปนา Chapter 2 ‘ภูเขาน้ำแข็ง’ (Iceberg)
พ.ศ. 2558	-Mai Pen Rai Project 2015 -Between -In Outer Space , 2 Dolls -Black Party -24 hr. Festival 2015 -ฉัน มี อลิซ , คนเก็บขยะ -S-21 -Mai Pen Rai Project in Seoul	-Something Missing -“มโนแลนด์” เป็นส่วนหนึ่งของเทศกาลศิลปะนานาชาติ 2558 -Ceci n'est pas la politique “นี่ไม่ใช่การเมือง”
พ.ศ. 2559	-Mai Pen Rai Project 2016 -Shade Borders (MUPA) -Dis l Con l nect : showcase -Parallel (Between the Lines) -รู้ (Being Paulina Salas and the Practices)	-Fundamental การแสดงรำลึกในวาระครบรอบ 40 ปี 6 ตุลา
พ.ศ. 2560	-Shadow Showcase -ยังเยาว์ -10 Minute Play #4	-Blissfully Blind -นี่ไม่ใช่การเมือง หรือ Ceci n'est pas la politique -Something Missing

ตั้งแต่ช่วงเวลาการต่อสู้ทางการเมือง 2553 – หลังรัฐประหาร 2557 ศิลปินปรับตัวเองเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพการณ์สังคมและสิ่งแวดล้อม ศิลปินนั้นคือประชาชน ศิลปะคือชีวิตจิตวิญญาณของประชาชน พื้นที่ห้องแสดงศิลปะ พื้นที่สาธารณะ และโอกาสของประชาชนที่ได้เสพงานศิลปะนั้น เป็นสิ่งที่แยกกันไม่ออก ผลงานศิลปะของศิลปิน การมีส่วนร่วมของชุมชน การใช้พื้นที่ การเลือกเวลา โอกาสที่เหมาะสม การคิดค้นรูปแบบศิลปะที่จะนำไปใช้ในกระบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมที่มีสีสันและมีชีวิตชีวามากขึ้น นับเป็นหนทางหนึ่งที่จะช่วยขับเคลื่อนสังคมให้ก้าวไปสู่ความสุขและสันติภาพได้อย่างแท้จริง จากการปรับกระบวนการทัศน์ใหม่ของศิลปะนับเป็นการปรับแนวความคิดไปสู่การรับใช้สังคมในมุมกว้างเพื่อผู้คนทุกชนชั้นและทุกชนชาติอย่างสร้างสรรค์(ณัฐนันท์ สิปปภากุล, 2555) ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอเรียกการปรับตัวทางศิลปะการละครในช่วงเวลานี้ว่าเป็น “ยุคละครสร้างสรรค์สังคม” เพื่อให้สอดคล้องกับกระแสโลกาภิวัตน์ที่กำลังแพร่กระจายไปทุกมุมโลกอยู่ในขณะนี้ และเพื่อแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาอย่างต่อเนื่องของศิลปะการละครในประเทศไทย

5) ปิดปรับปรุงสถาบันปรีดี พนมยงค์ : ดำเนินพื้นที่สร้างสรรค์ทางศิลปะและวัฒนธรรม

โรงละครขนาดเล็กหรือพื้นที่สร้างสรรค์ถือกำเนิดในสังคมไทยมายาวนานกว่าสองทศวรรษแล้วโรงละครขนาดเล็กหรือพื้นที่สร้างสรรค์ที่ยังคงเป็นตำนานในหัวใจของนักการละครรุ่นใหญ่และรุ่นกลางก็คงจะเป็น “มณเฑียรทองเหี้ยเตอร์” ที่นับเป็นยุคเฟื่องฟูของโรงละครโรงเล็กที่สามารถยืนหยัดจัดแสดงอย่างต่อเนื่องได้ติดต่อกันนับสิบปี ขณะเดียวกันยังได้สร้างบุคลากรทางการละครไว้เป็นจำนวนมากนอกจากนี้ยังมีละครโรงเล็กอื่น ๆ ที่เป็นที่ยึดกันเป็นอย่างดี เช่น “มายาบล็อก Studio” (ในภัทรราวีเหี้ยเตอร์) “มะขามป้อมสตูดิโอ” “แปดคูณแปด คอร์เนอร์” (อรพินท์ คำสอน.2556.ออนไลน์) ซึ่งรายชื่อที่กล่าวมาทั้งหมดต่างทยอยปิดตัวกลายเป็นตำนานหน้าหนึ่งในประวัติศาสตร์ละครเวทีไทยไปเรียบร้อยแล้ว รวมถึง “Crescent Moon Space” และ “B-floor Room” (ในอาคารสถาบันปรีดี พนมยงค์) ที่เพิ่งปิดตัวลงไปพร้อมการประกาศปิดปรับปรุงสถาบันปรีดี พนมยงค์ เมื่อเดือนตุลาคม 2560 ที่ผ่านมา

สถาบันปรีดี พนมยงค์ ประกาศเปลี่ยนแปลงด้านนโยบาย และเตรียมปิดอาคารเพื่อปรับปรุง ทั้งนี้ สุดา พนมยงค์ ประธานมูลนิธิปรีดี พนมยงค์ ได้เขียนชี้แจงถึงการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้ว่าเนื่องจากตัวอาคารไม่เคยมีการปรับปรุงครั้งใหญ่กว่า 20 ปี อาจมีปัญหาด้านความปลอดภัย ไม่สะดวกต่อการใช้งาน ไม่รองรับกิจกรรมต่าง ๆ ของมูลนิธิ ที่ยังต้องดำเนินงานตามวัตถุประสงค์ อย่างเช่นการจัดทำนิทรรศการเผยแพร่ความรู้เรื่องประชาธิปไตย ความรู้เกี่ยวกับนายปรีดี พนมยงค์ และการจัดปาฐกถาทางวิชาการ ฯลฯ (ภัทรานิษฐ์ จิตสำรวย, 2560)

มูลนิธิปรีดี พนมยงค์ ได้ก่อตั้งสถาบันปรีดี พนมยงค์ เพื่อเป็นอนุสรณ์สถานและเปิดเป็นทางการในวันที่ 24 มิถุนายน 2538 วัตถุประสงค์หนึ่งที่สำคัญของการดำเนินงาน คือเป็นเวทีทางศิลปวัฒนธรรม อันเป็นสมบัติของมนุษยชาติ เพื่อให้ความดีและสัจจะทางสังคม ได้แสดงออกสู่สาธารณะอย่างงดงาม มีสุนทรียภาพ โดยนำแนวความคิด อุดมการณ์สันติธรรม และประชาธิปไตย สมบูรณ์ ของท่านอาจารย์ปรีดี พนมยงค์ มาเป็นพื้นฐาน จากนั้นเป็นต้นมา การตีความกิจกรรมทางศิลปวัฒนธรรม ให้ประสานสัมพันธ์กับคนรุ่นใหม่ ภายใต้แก่นความคิดปรีดี พนมยงค์ ได้ถูกขับเคลื่อนผ่านผู้ปฏิบัติงานทางศิลปะด้านต่าง ๆ อย่างเป็นรูปธรรม หลังจากนั้นตลอดเวลากว่า 20 ปีที่สถาบันปรีดี พนมยงค์ ได้จัดโครงการทางวิชาการต่าง ๆ มากมาย เช่น โครงการนิทรรศการศิลปะเด็กและเยาวชนร่วมกับองค์กรอื่นอย่างต่อเนื่อง, โครงการศิลปะกับสังคมซึ่งภายหลังได้พัฒนามาเป็น “เทศกาลศิลปะนานาชาติ”, โครงการภาพยนตร์นานาชาติ ที่จัดร่วมกับมูลนิธิไชยวนา (ครูอุ๋งนมาลิก), โครงการ “ลมหายใจ ดนตรี ชีวิต” โดยอาจารย์ดุษฐี พนมยงค์นอกจากนี้ยังมีการจัด “มหกรรมการแสดงแสนหรรษา” ที่รวมเอาการแสดงละครหุ่นมือ, การเล่านิทาน, การแสดงละครสำหรับครอบครัวยุคใหม่ มาไว้รวมกัน ฯลฯ (สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย, 2555)

ตลอดเวลากว่า 20 ปีที่สถาบันปรีดี พนมยงค์ ได้กลายเป็นพื้นที่รวมตัวกันของนักศิลปวัฒนธรรม ทั้งศิลปินด้านทัศนศิลป์ ดนตรีและการละคร ที่เติบโตมาตั้งแต่ยุคศิลปะเพื่อชีวิต จนถึงปัจจุบันได้แวะเวียนมาทำกิจกรรมต่าง ๆ ทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ การเกิดพื้นที่รวมตัวกันนี้เสมือนหนึ่งเป็นชุมชนทางด้านศิลปวัฒนธรรมที่มีการแสดงออกอย่างต่อเนื่องตลอดปี

หลังแทนหินสีดำไม่ไกลจากลานน้ำพุของ ‘สถาบันปรีดี พนมยงค์’ ห้องสี่เหลี่ยมพื้นที่กว้างยาวด้านละไม่ถึง 10 เมตร ฝั่งซ้ายและขวาเคยเป็นสำนักงานของพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-Floor สถานที่เอาไว้ประชุม เตรียมงาน ฝึกซ้อม รวมถึงยังเป็นโรงละครขนาดเล็กและถือเป็นอีกพื้นที่ที่สร้างสรรค์ศิลปะการละคร ที่ผู้คนมาแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันมาอย่างต่อเนื่อง

การแสดงละครทั้งหมดที่เคยจัดที่นี่มีทั้งหมด 116 เรื่อง รอบการแสดง 828 รอบ จัดเทศกาล 11 ครั้ง โครงการแลกเปลี่ยน 2 ครั้ง โชว์เคส 29 ครั้ง เวิร์กช็อป 55 ครั้ง เสวนาพูดคุยหลังละคร 59 ครั้ง ฉายหนัง 10 ครั้ง ยังไม่นับที่กลุ่มละครต่าง ๆ แวะเวียนมาประชุม คุยงาน ซ้อมละคร แต่ละปีมีนักทำละคร ผู้ชม และคนที่เข้ามาเกี่ยวข้องกับละครโรงเล็กพระจันทร์เสี้ยวการละครราวปีละ 4,000 คน

ทั้งหมดนั้นคือสรุปภาพรวมตลอด 10 ปี ก่อนประกาศปิดตัวละครโรงเล็ก ‘Crescent Moon Space’ หรือ ‘พระจันทร์เสี้ยวการละคร’ ณ สถาบันปรีดี พนมยงค์ ซอยทองหล่อ กรุงเทพฯ (ภัทรานิษฐ์ จิตสำรวย, 2560)

พื้นที่สร้างสรรค์/โรงละครขนาดเล็กทั้ง 2 แห่งมีบทบาทหน้าที่อันสำคัญยิ่งในสังคม ซึ่งไม่เพียงนำเสนองานละครนอกกระแสเท่านั้น แต่โรงละครเล็ก ๆ เหล่านี้มีหน้าที่สำคัญที่ช่วยส่งเสริมหล่อหลอมและธำรงวงการละครให้อยู่ได้อย่างมีชีวิตชีวาและเข้มแข็งในหลากหลายลักษณะ ทั้งทำหน้าที่เป็นแหล่งบ่มเพาะและฝึกฝนให้นักการละครรุ่นใหม่มีฝีมือที่เชี่ยวชาญ จนสามารถที่จะก้าวไปยืนอย่างมั่นคงในเวทีใหญ่ทั้งในระดับชาติและระดับนานาชาติได้ ขณะเดียวกันยังช่วยสร้างต้นทุนทางศิลปะและต้นทุนทางวิชาการให้แก่บัณฑิตนักศึกษาวិชาการละครได้เล่าเรียนผลงานละครใหม่ ๆ ฝีมือนักการละครชาวไทยไปพร้อม ๆ กับงานละครคลาสสิกของโลก นอกจากนี้ยังเป็นพื้นที่ที่ต่อยอดจากการศึกษาในระดับมหาวิทยาลัย เพื่อสร้างอาชีพให้นักการรุ่นใหม่ให้กับนิสิตและนักศึกษาวิชาการละครที่เพิ่งสำเร็จการศึกษา ยิ่งไปกว่านั้นโรงละครขนาดเล็กทั้งสองแห่งยังเป็นพื้นที่ทางสังคมที่เปิดโอกาสให้ผู้ที่มีชื่นชอบในสิ่งเดียวกันได้มารวมตัว พบปะแลกเปลี่ยนและเสวนากันในเรื่องของละครที่รัก อีกทั้งยังเป็นพื้นที่สื่อสารทางสังคมที่สามารถนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ทั้งที่สื่อได้และสื่อไม่ได้ในสื่อสาธารณะหรือในสื่อกระแสหลัก (อรพินท์ คำสอน, 2556)

การประกาศปิดปรับปรุงอาคารฯ ส่งผลต่อการดำเนินงานของทั้งพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B – Floor อย่างเลียงไม่ได้

พระจันทร์เสี้ยวการละครมีโอกาสเข้ามาอยู่ที่นี้ (สถาบันปรีดี พนมยงค์) ตั้งแต่ปลายปี 2541 ตอนนั้นได้การสนับสนุนพื้นที่ให้ใช้ห้องได้หนึ่งห้อง เป็นส่วนหนึ่งของฝ่ายศิลปวัฒนธรรมของทางสถาบัน . . . พอมีพื้นที่มันก็เป็นตัวเลือกให้กับกลุ่มละครแบบไม่ต้องใหญ่มาก แล้วค่อยจัดการสร้างสรรค์พื้นที่นั้นให้ใช้งานได้สะดวกมากขึ้น มันเกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ เกิดโปรเจกต์ทดลองหลายอย่าง . . . พอไม่มีพื้นที่ตรงนี้ก็ทำงานได้ยากขึ้น สินีนาฏ เกษประไพ เล่าถึงเรื่องราวในวันวาน (ภัทรานิษฐ์ จิตสำรวย, 2560)

จารุพันธ์ พันธ์ชาติ จาก B – floor สะท้อนความในใจต่อกรณีการต้องย้ายออกจากสถาบันปรีดีว่า

พอมองย้อนกลับไป การมีพื้นที่ทำงานที่สถาบันปรีดี มันมีคุณค่าเยอะมาก เราารู้สึกว่าเออมูลนิธิฯ มีบุญคุณกับเรามาก ตอนมีอยู่เราก็เห็นเป็นเรื่องปกติ พอต้องออกมาจากพื้นที่ตรงนั้น มันก็เอฟเฟกเยอะ เราก็โดนเต็ม ๆ ปกติเราใช้ที่นั่น ซ้อม สร้างงาน มันเป็นที่บ่มเพาะ ทำเวิร์คช็อปด้วย แสดงด้วย ให้คนอื่น ๆ ได้มาใช้พื้นที่มาแชร์เรื่องราวต่าง ๆ ร่วมกัน . . . มันก็แค่เสียใจมากกว่า ก็เข้าใจและขอบคุณที่เคยเปิดพื้นที่ให้เรา แต่ก็เจ็บปวดแหละ เพราะไม่ทันตั้งตัว (จารุพันธ์ พันธ์ชาติ, สัมภาษณ์, 2561)

“สำหรับผม พื้นที่นี้ไม่ใช่พื้นที่ของโรงละครในความหมายทางกายภาพ มันคือพื้นที่ทางวัฒนธรรม มีคนมาเกาะกลุ่มทำงาน ใครไปใครมาก็รู้ว่าละครเรื่องไหนจะมาลง คนไหนกำลังซ้อมเรื่อง

ไหนอยู่ มันมีโอกาสดึงกำลังคนมาช่วยกัน แล้วก็ปั้นคนรุ่นใหม่ขึ้นมา . . . ” อรรถพล อนันตวรสกุล อาจารย์ประจำคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นอีกคนที่ได้ใช้พื้นที่แห่งนี้ทั้งในฐานะผู้ชม และนักแสดง เขาเห็นว่าหลังจากนี้คนทำละครต้องดิ้นรนมากขึ้น ต้องหาพื้นที่ทำงานแห่งใหม่ ซึ่งนอกจากพระจันทร์เสี้ยวการละครแล้ว พื้นที่นี้ยังเป็นที่รู้จักกันดีว่ามีคณะละครอย่าง B-Floor และ FoFo Hut ด้วย “บ้านเรายังให้ความสำคัญกับพื้นที่ตรงนี้น้อย ผมคิดว่าเรื่องพวกนี้เป็นเรื่องที่หน่วยงานภาครัฐต้องเข้ามาสนับสนุน . . . ประเทศไทยให้เขาความสำคัญกับศิลปะ การมีเป็นโรงละครขนาดเล็กแบบนี้ถือเป็นเรื่องปกติ” อรรถพลกล่าว (ภัทรานิษฐ์ จิตสำรวย, 2560)

ในหลายประเทศทั่วโลก อีสรภาพและเสรีในการเผยแพร่ผลงานศิลปะค่อนข้างเป็นไปได้ อย่างราบรื่น ศิลปินมีพื้นที่ในการแสดงออกแนวคิดแบบไม่จำกัด ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง การเมือง สังคม วัฒนธรรม หากจะอธิบายให้เห็นภาพ ลองนึกถึงจำนวนสตูดิโอแกลเลอรี โรงละครขนาดเล็ก ฯลฯ ที่มีอยู่ทั่วทุกหัวมุมตึก แน่แน่นอนว่าการพัฒนาปัจจัยต่าง ๆ เพื่อส่งเสริมความก้าวหน้าของประเทศก็ถือเป็นสิ่งสำคัญ แต่คำถามก็คือเราจำเป็นต้องเบียดเบียนสถานที่ซึ่งเป็นแหล่งเผยแพร่ศิลปะด้านต่าง ๆ ด้วยหรือ?

ชานนท์ บุญญศิริ (2561) ตั้งคำถามในบทความของเขาทางเว็บ sanook.com เนื่องจากในเวลานี้ศิลปะในเมืองไทยไม่ว่าจะรูปแบบไหน ยังคงอยู่ในพื้นที่จำกัด และดูเหมือนพื้นที่ในการแสดงออกอย่างสร้างสรรค์ที่มีอยู่ก็กำลังค่อย ๆ หายหายไปในเงาตึก

การปิดปรับปรุงสถาบันปรีดี พนมยงค์ ในปี 2560 เป็นเหมือนการปิดตำนานพื้นที่สร้างสรรค์ทางศิลปะและวัฒนธรรมที่สำคัญอีกแห่งของประเทศไทย ภายใต้ร่มเงาการรัฐประหาร 2557 พื้นที่ในความหมายทางกายภาพอาจหายไป แต่พื้นที่สร้างสรรค์ในเชิงนามธรรมของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทยยังคงดำเนินต่อไปในหัวใจของคนละคร “พวกเรายังมีแรง passion ยังไม่ได้เลิกทำละครไป แต่ความยากลำบากก็มากขึ้น การปรับตัวก็ต้องคิดหาที่ทางใหม่ เรียกว่าพเนจร ร่อนเร่กันมากขึ้น ต้องฉีกข้อจำกัด มันมีข้อจำกัดใหม่ ๆ มา เราก็ต้องดิ้นไปกับมัน ทะลุข้อจำกัด ถือเป็นการเปิดประตูบานใหม่ เปิดข้อจำกัดใหม่” สินีนาฏกล่าวอย่างมีความหวัง (VoiceTV, 2561)

บทสรุปสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพหลังรัฐประหาร 2557 ของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย

บทสรุปสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพหลังรัฐประหาร 2557 ของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย โดยใช้กรณีศึกษาของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor ทำให้เห็นว่าแม้สถานการณ์ทางการเมืองทั้งก่อนและหลังการรัฐประหาร 2557 จะส่งผลต่ออิสรเสรีภาพของกลุ่มละครขนาดเล็กอย่างชัดเจน แต่พวกเขาก็ยังคงยืนหยัดสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีเพื่อจะสื่อสาร

“เสรีภาพทางความคิด” กับผู้ชมกลุ่มเล็ก ๆ ของเขาอย่างต่อเนื่องตลอดระยะเวลา 4 ปีได้ร่วมหารัฐประหาร เพื่อยืนยันว่าพื้นที่ทางศิลปะคือพื้นที่แม่แบบของปฏิบัติการทางประชาธิปไตยอย่างไม่มีพื้นที่ใดเทียบเคียงได้ในทางสังคม ด้วยความเชื่อมั่นว่าศิลปะสามารถใช้เป็นเครื่องมือบันทึกช่วงเวลาของสังคมแต่ละยุคสมัย และเป็นการแสดงออกถึงเสรีภาพในการสะท้อนความจริงผ่านการสร้างสรรค์ผลงานสู่สังคม

ขณะที่ในช่วงกลางปี 2560 การปิดปรับปรุงสถาบันปรีดี พนมยงค์ พื้นที่สร้างสรรค์ทางศิลปะและวัฒนธรรมที่กลุ่มละครขนาดเล็กของไทยโดยเฉพาะพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor ได้ใช้เป็นโรงละครขนาดเล็กในการจัดแสดงละครเวทีอีกทั้งเป็นพื้นที่ในการจัดกิจกรรมแลกเปลี่ยนเรียนรู้กระบวนการทางความคิด ส่งผลสืบสะท้อนต่อการดำเนินงานของกลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่มรวมถึงกลุ่มละครขนาดเล็กกลุ่มอื่น ๆ ในประเทศไทยอีกด้วย แต่ถึงแม้พื้นที่สร้างสรรค์ทางกายภาพจะหดหายไป แต่พื้นที่แห่งอิสรภาพยังคงอยู่ トラบเท่าที่พวกเขายังคงทำงานศิลปะเพราะ“ศิลปะคือพื้นที่แห่งอิสรภาพ par excellence” (โดยสารัตถะและโดยสมบูรณ์) ปริณพทลของศิลปะครอบคลุมทั้งทางกายภาพและทางมนทัศน์ ศิลปะคือพื้นที่เดียวในสังคมที่เปิดกว้างให้กับการปะทะของความคิด ข้อเสนอและมุมมองที่ “แตกต่าง” และ “ขัดแย้ง” อย่างแท้จริง ศิลปะคือพื้นที่ของอาหารทางจิตวิญญาณที่หล่อเลี้ยงสังคมและปูทางไปสู่ความเข้าใจโลกที่ต่างไปจากมุมมองปกติและที่สำคัญที่สุด ศิลปะคือพื้นที่ของการจุดประกายความคิดที่จะนำไปสู่การถกเถียง วิพากษ์วิจารณ์และบ่มเพาะ “การยอมรับความคิดเห็นที่หลากหลาย” (Tolerance of The Diversity) ในทุก ๆ วัฒนธรรม (วันรัก สุวรรณวัฒนา, 2553)

นอกจากนี้กลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทยได้ก่อตัวขึ้นเพื่อต่อสู้เรียกร้องสิทธิเสรีภาพและมีพัฒนาการมาตลอด 40 ปีที่ผ่านมา จนถึงช่วงเวลาการต่อสู้ทางการเมือง 2553 – หลังรัฐประหาร 2557 ศิลปินต่างปรับตัวเองเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพการณ์ทางสังคมและสิ่งแวดล้อม ด้วยการสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชม การใช้พื้นที่ การเลือกเวลา โอกาสที่เหมาะสม การคิดค้นรูปแบบศิลปะที่จะนำไปใช้ในกระบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมที่มีสีสันและมีชีวิตชีวมมากขึ้น การปรับกระบวนการทัศน์ใหม่ของศิลปะนับเป็นการปรับแนวความคิดไปสู่การรับใช้สังคมในมุมกว้างเพื่อผู้คนทุกชนชั้นและทุกชนชาติอย่างสร้างสรรค์ (ณัฐนันต์ สิปปภากุล, 2555) ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงขอเรียกการปรับตัวทางศิลปะการละครในช่วงเวลานี้ว่าเป็น “ยุคละครสร้างสรรค์สังคม” เพื่อให้สอดคล้องกับกระแสโลกาภิวัตน์ที่กำลังแพร่กระจายไปทุกมุมโลกอยู่ในขณะนี้ และเพื่อแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาอย่างต่อเนื่องของศิลปะการละครในประเทศไทย

บทที่ 5

การนำเสนอ การปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่มละคร B-floor ในการยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

ในการวิจัยเรื่อง “อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองหลังรัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor” บทที่ 5 นี้ จะนำผลงานการแสดงละครที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองในช่วง พ.ศ. 2557-2560 จำนวน 5 เรื่อง มาวิเคราะห์ห้วงองค์ประกอบด้านรูปแบบและเนื้อหาจากนั้นจะนำแนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์การเมืองของ ฌาคส์ รองซีแยร์, แนวคิดการครองอำนาจนำของ อันโตนิโอ กรัมชิ และบริบททางการเมือง (ผลจากการรัฐประหาร 2557) มาวิเคราะห์ตีความ และอธิบายความสัมพันธ์กับข้อมูลที่ได้ เพื่อหาวิธีการนำเสนอ การปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor ในการยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

5.1 การวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหาละครเวทีที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองในช่วงหลังรัฐประหาร 2557 – 2560 ของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor

ก่อนการรัฐประหาร 22 พฤษภาคม พ.ศ. 2557 บรรยากาศทางการเมืองของประเทศไทยเต็มไปด้วยความขัดแย้งการแบ่งขั้วทางการเมือง เหตุการณ์รุนแรงขึ้นเรื่อย ๆ จนนำไปสู่การรัฐประหารโดยคณะรักษาความสงบแห่งชาติ (คสช.) ซึ่งมีพลเอก ประยุทธ์ จันทร์โอชา เป็นหัวหน้าคณะ นับเป็นรัฐประหารครั้งที่ 13 ในประวัติศาสตร์ไทย คสช.ได้ประกาศกฎอัยการศึกและห้ามชุมนุมทางการเมืองเกิน 5 คน และเพื่อคืนความสงบสุขให้ประชาชน กฎอัยการศึกและประกาศของ คสช. ไม่ได้นำมาใช้ควบคุมการชุมนุมทางการเมืองเท่านั้น งานเสวนา งานแถลงข่าว หรือแม้แต่งานแสดงศิลปะก็ถูกห้ามไปด้วย

ตลอดระยะเวลา 4 ปีหลังรัฐประหาร 2557 – 2560 แม้จะอยู่ภายใต้ภาวะการถูกปิดกั้นเสรีภาพ แต่กลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทยโดยเฉพาะพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-Floor ยังคงเดินทางผลิตผลงานละครเวทีอย่างต่อเนื่อง เพื่อยืนยันว่าพื้นที่ทางศิลปะคือพื้นที่แม่แบบของปฏิบัติการทางประชาธิปไตยอย่างไม่มีพื้นที่ใดเทียบเคียงได้ในทางสังคม ทั้งสองกลุ่มได้สลับสับเปลี่ยนหมุนเวียนกันสร้างงานละครเวทีบนเวทีของโรงละครขนาดเล็ก Art Space ต่าง ๆ ทั่วกรุงเทพมหานคร ทั้งพื้นที่สร้างสรรค์ Crescent Moon Space & B-Floor Room ในสถาบันปรีดี พนมยงค์ หรือ BACC หอศิลป์วัฒนธรรมร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร ฯลฯ

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้เลือกผลงานละครเวทีที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร จำนวน 2 เรื่อง และกลุ่ม B-floor จำนวน 3 เรื่อง ที่จัดแสดงในช่วง พ.ศ. 2557–2560 มาวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหา ดังนี้

(1) ละครเวทีเรื่อง “Between (ระยะใกล้อันเว้งว่าง)” เกิดจากความร่วมมือระหว่างพระจันทร์เสี้ยวการละคร โดย เบญจ บุษราคัมวงศ์ กับ นิกร แซ่ตั้ง จากคณะ 8X8 จัดแสดงเมื่อวันที่ 1-5 และ 8-12 พฤษภาคม 2558 เวลา 20.00 น. ณ Crescent Moon Space & B Floor Room สถาบันปรีดี พนมยงค์

(2) ละครเวทีเรื่อง “รื้อ” (being Paulina Salas and the practice) จัดแสดงในเทศกาลศิลปะนานาชาติครั้งที่ 9 เนื่องในวาระครบรอบ 40 ปี เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 กำกับการแสดงโดย สินีนาฏ เกษประไพ ครั้งแรกกำหนดวันแสดง คือวันที่ 21-25 ตุลาคม 2559 แต่เนื่องจากเกิดเหตุการณ์การสวรรคตของในหลวงรัชกาลที่ 9 ในวันที่ 13 ตุลาคม 2559 รัฐบาลประกาศให้งดการละเล่นทุกชนิดเป็นเวลา 1 เดือน ส่งผลให้การแสดงต้องเลื่อนจากเดิมไปจัดแสดงวันที่ 17 – 20 พฤศจิกายน 2559 ณ Crescent Moon Space สถาบันปรีดี พนมยงค์

(3) ละครเวทีเรื่อง “Something Missing” ศิลปะการแสดงร่วมสมัยของสองกลุ่มละคร physical theatre ได้แก่คณะละคร Momggol โดยผู้กำกับ Jongyeon Yoon จากประเทศเกาหลีใต้และ ชีระวัฒน์ มุลวิไล ผู้กำกับการแสดงจากกลุ่ม B-floor ประเทศไทย เป็นการแลกเปลี่ยนและสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงร่วมสมัยภายใต้แนวความคิดของประสบการณ์ชีวิตที่มีบางสิ่งหายไป โดยเริ่มโครงการนี้ครั้งแรกในปี 2558 และจัดแสดงใน เทศกาล Low Fat Art Fest ณ ทองหล่ออาร์ต สเปซ ซึ่งในรอบแรกนี้กำกับการแสดงโดย Jongyeon Yoon ได้รับรางวัล การแสดงที่ใช้ร่างกายยอดเยี่ยม และกำกับศิลป์ยอดเยี่ยม จากเทศกาลละครกรุงเทพ 2015

ในปีพ.ศ. 2559 Something Missing: Rite of Passage กำกับการแสดงโดยชีระวัฒน์ มุลวิไล ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัล กลุ่มนักแสดงยอดเยี่ยม จากชมรมวิจารณ์ศิลปะการแสดง ประจำปี 2559 และในปี 2560 Something Missing กลับมาแสดงอีกครั้ง โดยพัฒนาเพิ่มเติมจากการแสดงทั้งสองปี โดยเป็นการกำกับร่วมของ Jongyeon Yoon และชีระวัฒน์ มุลวิไล จัดแสดงที่ Testbed 66, กรุงโซล ประเทศเกาหลีใต้ วันที่ 24-26 พฤศจิกายน 2560 โดยนำเรื่องราวของการทำงานร่วมกันในสองปีที่แล้ว มาพัฒนาต่อและนำเสนอประเด็นที่สะท้อนสภาวะร่วมของทั้งสองสังคม และ Something Missing กลับมาจัดแสดงในกรุงเทพ ณ BACC หอศิลป์วัฒนธรรมร่วมสมัยแห่งกรุงเทพมหานคร ระหว่างวันที่ 12-17 ธันวาคม 2560 โดยเป็นส่วนหนึ่งของเทศกาล Performative Art Festival ครั้งที่ 6

(4) ละครเวทีเรื่อง “Fundamental” การแสดงรำลึกในวาระครบรอบ 40 ปี 6
ตุลาคม ปี 2559 กำกับการแสดงโดยธีระวัฒน์ มุลวิไล การแสดงนี้เป็นส่วนหนึ่งของเทศกาล
ศิลปะการแสดงครั้งที่ 5 (Performative Art Festival # 5) ระหว่างเดือนมิถุนายน-ธันวาคม 2559
ณ หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

(5) ละครเวทีเรื่อง “Ceci n'est pas la politique (นี่ไม่ใช่การเมือง)” ออกแบบการ
แสดงและกำกับการแสดงโดย จารุพันธ์ พันธชาติ จากกลุ่ม B-floor ละครเวทีเรื่องนี้เคยจัดแสดง
มาแล้วครั้งหนึ่งเมื่อปี 2558 และนำกลับมาจัดแสดงใหม่อีกครั้ง เมื่อวันที่ 20 กันยายน-1 ตุลาคม
2560 ณ สตูดิโอ ชั้น 4 หอศิลป์วัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร



ตารางที่ 5.1

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหาละครเวทีที่เสนอประเด็นทางการเมือง

ผลงานละคร	รูปแบบ	เนื้อหา
Between (ระยะใกล้ อันเว้งว้าง)	-รูปแบบของการแสดงเป็นการเล่าเรื่องแบบไม่ปะติดปะต่อ สลับไปมา ผสมผสานวิธีการของละครพูด บทกวี และ Physical Theatre โดยการทำงานร่วมกัน (Collaboration) ระหว่างนิกร แซ่ตั้ง ร่วมกับ เบญจบุษราคัมวงศ์ ใช้กระบวนการ Devising theatre ในการผลิตงาน -การออกแบบให้อาณาเขตของ ‘พื้นที่การแสดง’ และ ‘พื้นที่ของผู้ชม’ เบลอเข้าหากันด้วยการแบ่งพื้นที่การแสดงเป็นสองห้องให้ผู้ชม “เลือก” ว่าจะเข้าไปมีส่วนร่วมในการติดตามชีวิตของนักแสดงในห้องซ้ายหรือขวา -การเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมพูดคุยหลังจบการแสดง (Post Talk)	เนื้อหาของละครเป็นการตั้งคำถามถึงความสัมพันธ์ของผู้คนในสังคมที่อยู่ใกล้กันแต่กลับรู้สึกเว้งว้างว่างเปล่า แทรกประเด็นทางการเมือง เช่น กรณี “อาภรณ์” ผู้ต้องขังคดีหมิ่นเบื้องสูง , ความขัดแย้งทางความคิดของคนในสังคม, การเลือกข้าง ฯลฯ

ตารางที่ 5.1

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหาละครเวทีที่เสนอประเด็นทางการเมือง (ต่อ)

ผลงานละคร	รูปแบบ	เนื้อหา
“รู้” (being Paulina Salas and the practice)	-รูปแบบการแสดงแบบผสมผสาน มีทั้งรูปแบบของ Brechtian , Butoh, Body Expression และ Physical theatre โดยการ Deconstruct บทละครเรื่อง Death and the Maiden ของ Ariel Dorfman รวมถึงการใช้กระบวนการ Devising theatre ในการสร้างงานร่วมด้วย เป็นการผสมทุกอย่างที่รองรับการเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอ -การเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วม พูดคุยหลังจบการแสดง (Post Talk)	นำบทละครเรื่อง Death and the Maiden ที่โรมัน โปแลนด์ เคยนำมาทำเป็นภาพยนตร์ใน ค.ศ. 1994 มาปรับสภาพใหม่จนทำให้ได้กลิ่นอายของคำว่า "ประวัติศาสตร์บาดแผล" อันเนื่องมาจากการทำรัฐประหารของทั้งประเทศชิลีและประเทศไทย เสนอประเด็น 6 ตุลาคม 2519 เนื้อหาเป็นการตัดฉากสลับการสังหารหมู่ที่ชิลีและเหตุการณ์รุ่งเช้า 6 ตุลา 2519 ที่ ธรรมศาสตร์อย่างแนบเนียน
Something Missing	-Physical theatre โดยใช้กระบวนการ Devising theatre ในการสร้างงาน -การเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วม พูดคุยหลังจบการแสดง (Post Talk)	นำเสนอประเด็นที่สะท้อนสภาวะร่วมของสังคม การสร้างสรรค์ และตีความ ‘การสูญหาย’ ของบางสิ่งบางอย่างในสังคม ทั้ง ‘เรื่องเล่า’ ที่เราหลงลืมไปแล้ว ความเชื่อคุณค่าบางอย่าง และ ‘การชำระและบันทึกประวัติศาสตร์’ เสนอประเด็นทางการเมือง เช่น การคอร์รัปชัน การสูญหายของเรื่อราว และการหายไปของงผู้คนจากเหตุผลทางการเมือง

ตารางที่ 5.1

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบและเนื้อหาละครเวทีที่เสนอประเด็นทางการเมือง (ต่อ)

ผลงานละคร	รูปแบบ	เนื้อหา
Fundamental	-Physical theatre โดยใช้กระบวนการ Devising theatre ในการสร้างงาน -การเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมพูดคุยหลังจบการแสดง (Post Talk)	การแสดงนามธรรมซึ่งเกิดจากจินตนาการที่ต้องการสะท้อนสภาวะความคิดและความรู้สึกอันหลากหลายของผู้คนที่ได้แรงบันดาลใจจาก“ภาพชายเงือก้าอัมพ์ขึ้นไปตีร่างไว้วิญญาณของนักศึกษาชายที่ถูกแขวนคอได้ต้นมะขามในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519” แล้วจำลองออกมาเป็นการแสดงสดบนเวที
นี่ไม่ใช่การเมือง: Ceci n'est pas la politique	- Interactive performance การ Deconstruct บทละครรวมถึงการใช้กระบวนการDevising theatre ในการสร้างงานร่วมด้วย -ละครเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับการแสดงโดยการโหวตเพื่อกำหนดชะตากรรมของตัวละคร รวมถึงทีมงาน (แต่ละรอบจะแตกต่างกันตามเสียงส่วนใหญ่ของผู้ชม) -การเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมพูดคุยหลังจบการแสดง (Post Talk)	เนื้อหาเป็นการหาตัวฆาตกรที่ฆ่าจิตรกรเจ้าของรีสอร์ท จากผู้หญิง 6 คนที่วนเวียนอยู่รอบตัวจิตรกรนำเสนอภาพจำลองการเมือง การตั้งคำถามถึงการมีอยู่ของหลัก ‘ประชาธิปไตย’ ในสังคม

5.1.1 รูปแบบละครเวทีที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองในช่วงหลังรัฐประการ 2557-2560 ของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor

จากตารางจะเห็นว่า รูปแบบในการนำเสนอผลงานละครเวทีของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor มีลักษณะสำคัญร่วมกันคือ Collaboration การสร้างการมีส่วนร่วมบนพื้นฐานของอิสรเสรีภาพ ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วนด้วยกัน คือ

5.1.1.1 การสร้างการมีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างงานระหว่างผู้กำกับ การแสดง นักแสดง และทีมงาน

ด้วยรูปแบบการนำเสนอผลงานที่ชัดเจนของทั้งสองกลุ่ม พระจันทร์เสี้ยวการละครมีแนวทางการทำงานที่เน้นการใช้กระบวนการกลุ่ม (Devised Theatre) ผ่านการถกเถียง วิเคราะห์วิจารณ์จากข้อมูลที่ผ่านมา การศึกษา ค้นคว้า ทำการวิจัยแยกย่อย ร่วมกับการแลกเปลี่ยนทัศนคติของคนในกลุ่มที่นำเสนอความคิดเห็นร่วมกันโดยนำเสนอผ่านผลงานในหลากหลายรูปแบบตามแนวทางการสื่อสารผ่านร่างกาย (Body Expression) และใช้การเคลื่อนไหวอย่างมีพลัง (Group Dynamic) ของนักแสดงเพื่อขับเคลื่อนองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น บท อุปกรณ์ประกอบฉาก, ฉาก ให้มีชีวิตปรากฏบนเวที ภายใต้ความคิดอันสำคัญคือ มุ่งกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิด การตั้งคำถาม ต่อปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตรงหน้า ซึ่งผสมผสานแนวความคิดของนักการละครเยอรมัน Bertolt Brecht กับแนวทาง Poor Theatre ของ Jerzy Grotowski การใช้การเคลื่อนไหวร่างกายของ Wolfram Mehring นักการละครชาวเยอรมันและคำณ คฤณะดิกล ซึ่งเป็นครูและผู้ก่อตั้งกลุ่มมาคิดค้นต่อยอดกับการฝึกฝนค้นคว้าของสมาชิกภายในกลุ่มเพราะเชื่อว่า “ละครคือการฝึกฝน” (นลธวัช มะชัย, 2561)

ขณะที่กลุ่ม B-floor เองได้ชื่อว่าเป็นกลุ่มละครที่นำเสนอด้วยรูปแบบ Physical Theatre หรือละครแบบกายภาพ ซึ่งใช้กระบวนการสร้างสรรค์การทำงานร่วมกันหรือที่เรียกว่า Devised Theatre เช่นกัน โดยใช้การค้นคว้าผ่าน "การปฏิบัติการทางการละคร" เพื่อสร้างประสบการณ์ร่วมกันในการแสดงออกของร่างกายมนุษย์โดยใช้เทคนิคของ Grotowski, Butoh , Viewpoints และเทคนิคการเคลื่อนไหวของ Laban การเต้นร่วมสมัย, การใช้หน้ากาก , ยิมนาสติก และศิลปะการต่อสู้ นอกจากนี้ B-Floor ยัง นำเอาองค์ประกอบของ แสง เสียง อุปกรณ์ต่าง ๆ มาใช้ในควบคู่ไปกับการเคลื่อนไหวของร่างกายเพื่อสร้างเรื่องราวที่มักมีบทสนทนาเพียงเล็กน้อยหรือไม่มีเลย โดยมุ่งเน้นที่การเล่าเรื่องด้วยร่างกายที่สามารถสื่อสารข้ามพรมแดนของภาษาและวัฒนธรรมได้ (https://www.facebook.com/pg/Bfloor.theatre.group/about/?ref=page_internal)

Physical Theatre ช่วยสร้างเอกลักษณ์ใหม่ให้กับละคร และล้มล้างความเชื่อเก่า ๆ ที่ว่า หัวใจของละครอยู่ที่บทและคำพูด ในการแสดง Physical Theatre คำพูดไม่มี

ความสำคัญอีกต่อไป ร่างกายและการเคลื่อนไหวของนักแสดงกับพื้นที่ที่แสดง ทำให้เกิดเรื่องราวและความหมายที่แตกต่างกันไป สำหรับผู้ชมที่มีส่วนร่วมในขณะนั้น

การทำงานสร้างสรรค์แบบมีส่วนร่วมอย่างแท้จริงผ่านกระบวนการ Devised Theatre คือการที่ทุกภาคส่วนจะร่วมกันพัฒนาการทำงานอย่างสร้างสรรค์ จากผู้กำกับการแสดง นักแสดงไปถึงทีมงาน ทุกคนมีส่วนร่วมกันในทุก ๆ กระบวนการ เป็นการทำงานในแนวระนาบ แทนแนวตั้งอย่างละครประเภทที่ยึดกับบทละคร รูปแบบกระบวนการการทำงานแบบ Devised Theatre เป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางในช่วงไม่กี่ปีมานี้ ผู้คนที่สนใจในอิสรเสรีภาพในการสร้างงานจะใช้กระบวนการนี้ในการค้นคว้าข้อมูล จากพื้นที่ เวลา และเนื้อหาทั้งที่เป็นไปได้และเป็นไปไม่ได้

นักการศึกษาและนักการละครใช้กระบวนการ Devised Theatre ในการนำเสนอประเด็นทางสังคม การสร้างสรรค์ช่วงเวลาการปรับเปลี่ยนประวัติศาสตร์ และการรื้อสร้างวรรณกรรมละคร/โครงสร้างรูปแบบอื่น ๆ Devised Theatre กลายเป็นเครื่องมือที่แข็งแกร่งในการสร้างบทสนทนาภายในกลุ่มผู้ชม ข้อเสียของกระบวนการนี้คือการใช้เวลายาวนานในกระบวนการสร้างงาน (Green-Rogers, 2016)

จากการวิเคราะห์รูปแบบละครเวทีทั้ง 5 เรื่องของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B – floor จะเห็นได้ว่า ทั้งสองกลุ่มเลือกการนำเสนอผลงานด้วยรูปแบบการแสดงที่หลากหลายทั้ง Physical Theatre, Body Expression , Interactive performance, Absurd ฯลฯ ซึ่งล้วนเป็นแนวละครแบบต่อต้านสัจนิยม (Anti-realism) ทั้งสิ้น “เพราะในวันนี้เราไม่เชื่อว่า realism จะมาตอบใจทนายให้คนดูมีส่วนร่วมหรือโดนกระชาก กะเทาะ กระแทก ความคิดออกมาได้กับปรากฏการณ์ที่มันอยู่ตรงหน้า เพราะฉะนั้นการที่มันจะเป็น Stylization และผสมปนเป ทำให้มันไม่เป็น realism น่าจะเหมาะสมที่สุด” (สินีนากู เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2561)

ตัวอย่างการสร้างการมีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างงานร่วมกันระหว่างผู้กำกับการแสดง นักแสดงและทีมงาน โดยศึกษาจากกระบวนการผลิตละครเวทีเรื่อง “รื้อ” (being Paulina Salas and the practice) โดยสินีนากู เกษประไพ ซึ่งเมื่อ 20 ปีที่แล้วเธอได้แปลบทละครเรื่อง Death and the Maiden ของนักเขียนบทละครชาวชิลี Ariel Dorfman ในชื่อ “ความตายกับหญิงสาว” และนำมาจัดแสดงครั้งแรกเมื่อปี 2538 ก่อนครบรอบ 20 ปี 6 ตุลาคม 2519 เพียงปีเดียว

ขนาดเคยทำเรื่องนี้เมื่อ 20 ปีที่แล้ว ตอนนั้นยังเด็กเพิ่ง 20 กว่า ๆ ก่อนที่เราศึกษาประเด็นชิลี เพื่อเทียบเคียง 6 ตุลา ทั้งอ่านหนังสือทั้งสัมภาษณ์ Activist ของ 6 ตุลา และ activist ที่เป็นนักศึกษาในยุคหลัง แล้วทำละครแนว realism ตามบทดั้งเดิมและเป็นสไตล์ที่ถนัดในวัยนั้น แต่มันก็ยังเป็นอะไรที่ค้างคา เพราะวุฒิภาวะเรายังไม่เข้าใจในประเด็นเหล่านี้อย่างเต็มที่ เคยพูดในใจไว้เล่น ๆ ว่าอีก 20 ปี ขนาดจะทำเรื่องนี้อีกครั้ง

แล้วประกอบกับสภาพสังคมและวาระที่เหมาะสม ครบ 40 ปี 6 ตุลา พอเราผ่านอะไรมาหลาย ๆ อย่าง โดยเฉพาะเหตุการณ์ฆ่า ๆ ซาก ๆ แล้วประโยคหลายประโยค ที่แต่ละชั่วการเมือง มันขบกัน มันโต้กันฆ่า ๆ โดยเฉพาะคำว่า ประองตอง สมานฉันท์ ได้ยินได้เห็นถี่มาก เมื่อก่อนวาทกรรมแบบนี้เราไม่เข้าใจถ่องแท้ แต่พอเราผ่านการรัฐประหารฆ่าซาก ๆ เวลานี้เราเข้าใจมากขึ้น มันก็เหมาะที่จะทำ” (สินีนานู เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2561)

สินีนานูเล่าถึงกระบวนการในการสร้างละครเวทีเรื่อง “รื้อ” (being Paulina Salas and the practice) ครั้งนี้เธอกลับไปหาบทละคร Death and the Maiden อีกครั้ง แต่คราวนี้เธอ “รื้อ” ตัวบทละคร รวมถึง “รื้อ” วิธีการนำเสนอ จากการเล่าเรื่องแบบ realistic มาเป็นการเอาทฤษฎีเบเรคซท์ และ Expressionism มาผสมกัน ในการนำเสนอเรื่องนี้จึงเป็นการนำเอาเทคนิควิธีแบบที่พระจันทร์เสี้ยวอันดามาใช้มาพัฒนาต่อยอดนั่นเอง

เนื้อหาของละครว่าด้วยพอลลีนา ซาลาส ตัวละครผู้ถูกข่มขืนแล้วฆ่าเล่า ในเหตุการณ์ละเมิดสิทธิมนุษยชนในชิลี ไม่เพียงแค่ข่มขืนในครั้งนั้นแต่เหยียยังถูกข่มขืนซ้ำแล้วซ้ำเล่าทางการเมืองด้วยวิธีต่าง ๆ ทั้งการบิดเบือนข้อมูล พยายามทำให้ลืม และเลวร้ายที่สุดคือทำเป็นว่าเหตุการณ์เหล่านั้นไม่เคยเกิดขึ้น จึงนำไปสู่การนำเสนอความเจ็บปวดของตัวละครที่ต้องการจะรื้อฟื้นความหลัง รูปแบบการเล่าเรื่องเป็นการตัดฉากสลับการสังหารหมู่ที่ชิลี(ตามบทละคร)และรุ่งเช้าวันที่ 6 ตุลา 2519 ที่ธรรมศาสตร์อย่างแนบเนียน ซึ่งการแสดงของนักแสดงทำให้ผู้ชมเห็นได้อย่างถ่องแท้ว่า ชีวิตจริงกับการเล่นละครนั้นแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ด้วยการสลับบทบาทไปมาระหว่างการรับบทเป็นตัวละครสลับกับการกลับมาเป็นตัวตนของนักแสดงเอง แนนอนการได้มาซึ่งรูปแบบการแสดงดังกล่าวต้องใช้กระบวนการมีส่วนร่วมที่หลากหลาย เพื่อให้เกิดการพูดคุยถกเถียงร่วมกันคิด ค้นหาซึ่งผลลัพธ์ที่น่าพอใจระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงเพื่อให้ได้ฉากการแสดงความเป็นตัวตนของนักแสดงและประเด็นที่คมชัดในการนำเสนอต่อผู้ชม เป็นต้น

ตัวอย่างการผลิตละครเวทีในรูปแบบ Physical Theatre เรื่อง “Fundamental” ซึ่งผลิตขึ้นเพื่อรำลึกในวาระครบรอบ 40 ปี 6 ตุลาคม ปี 2559 กำกับการแสดงโดย ชีระวัฒน์ มุลวิไล โดยในกระบวนการผลิตการแสดงเขาได้เริ่มต้นด้วยการหยิบเอา “ภาพชายเงื้อเก้าอี้พับขึ้นไปตีร่างไร้วิญญาณของนักศึกษาชายที่ถูกแขวนคอใต้ต้นไม้ขามในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519” ที่ถ่ายไว้โดย นีล อุลเลวิช (Neil Ulevich) ซึ่งภาพดังกล่าวแสดงให้เห็นความโหดเหี้ยมของการปราบปรามนักศึกษาในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ และบริเวณท้องสนามหลวง และรอยยิ้มของเด็กชายในภาพมาเป็นแรงบันดาลใจสร้างสรรค์การแสดงเรื่องชุดนี้

ด้วยการทำงานสร้างสรรค์แบบมีส่วนร่วมอย่างแท้จริงผ่านกระบวนการ Devised Theatre คือการที่ทุกภาคส่วนจะร่วมกันพัฒนาการทำงานอย่างสร้างสรรค์ จากผู้กำกับ การแสดง นักแสดงไปถึงทีมงาน ทุกคนมีส่วนร่วมกันในทุก ๆ กระบวนการ “หนูชอบดู Physical Theatre มันเล่าเรื่องอะไรบางอย่างผ่านการใช้ร่างกาย แล้วเราสนใจตามดูงานตลอด จนทางกลุ่มเปิด ออดิชั่น โดยมีการเวิร์คช็อปก่อน 2 วัน แล้วเค้าจะเลือกว่าใครจะได้เข้าทีม หนูผ่านแต่ตอนแรกได้เป็นแค่ under study ก่อนจะค่อยพัฒนามาเป็นนักแสดง”(ณพิม สิงโตโรจน์, สัมภาษณ์, 2561)

การออดิชั่นของ B-floor ไม่ใช้การออดิชั่นวันเดียว เขาไม่ได้มาตั้งโต๊ะนั่งดูว่าทำอะไรได้บ้างนะ ไปถึงเขาจะเริ่มวอร์มเข้าไปในวงร่วมกับคนอื่น สั่งให้ม้วนหน้า ม้วนหลังไปกลับมีแต่ท่ายาก ๆ ส่วนใหญ่เป็นการยืดหยุ่น ทำแบบนี้อยู่เป็นเดือน ๆ เหมือนเราไม่ได้มาออดิชั่นแต่เหมือนเรากำลังซ้อมเล่นละครเรื่องนั้นแล้ว เขาจะไม่คัดคนออกถ้าพรุ่งนี้ยังมาก็แสดงว่านักแสดงยังไหว เพราะที่นี้ซ้อมหนักมากที่สุดของที่สุด” (จุฑาภา วัฒนปกรณ, สัมภาษณ์, 2554, อ้างถึงในธนกร พฤษชาติถาวร, 2554, น. 66)

ณพิมเป็นหนึ่งในนักแสดงจำนวน 13 คนที่ผ่านการออดิชั่นเพื่อแสดงเรื่อง “Fundamental” และเหลือรอดไปจนถึงวันแสดงจริง เธอเล่าถึงกระบวนการ Devised Theatre เพื่อสร้างเรื่องราวที่ผู้กำกับการแสดงได้เปิดพื้นที่ให้นักแสดงทุกคนต่างเข้ามามีส่วนร่วมในการช่วยกันหาภาพแสดง โดยผู้กำกับการแสดงจะโยนโจทย์ต่าง ๆ เพื่อให้นักแสดงไปคิด พัฒนาและนำเสนอในกลุ่ม จากนั้นผู้กำกับจะเลือกภาพ/การเคลื่อนไหวที่ได้มาร้อยเรียงกันใหม่เพื่อบอกเล่าเรื่องราว เช่น ผู้กำกับอยากได้ท่าคนโถก การโถก ให้นักแสดงจับคู่แล้วไปคิดหาท่า แล้วมานำเสนอให้ผู้กำกับและทีมงานได้ดูและผู้กำกับจะเป็นผู้ตัดสินใจเลือกว่าจะเอาภาพไหน แล้วเอามาเรียง ตอนแรกอาจเรียง 1 2 3 4 5 จากนั้นผู้กำกับจะเปิดให้สมาชิกคนอื่น ๆ ในกลุ่มได้ดู ซึ่งหากมีข้อเสนอแนะแล้วช่วยเรียงใหม่เป็น 3 4 5 1 2 คือทำทีละส่วน แล้วตอนที่เรียงอาจจะสลับไปสลับมา ในรายละเอียด ซึ่งอาจปรับจากเส้นเรื่องที่มันเคยตรงให้บิดออกไป ซึ่งมันไม่ได้มาจากผู้กำกับ แต่มาจากคนอื่น โดยผู้กำกับจะเปิดทางยอมรับตามการเสนอนั้น ๆ

หนูรู้สึกว่าการแสดงเขาค่อนข้างให้ความสำคัญกับคนค่ะ เพราะเขาจะถามตลอดว่าคิดยังไง อยากทำแบบไหน แบบไหนโอเคหรือไม่โอเค คือไม่ได้ถามแบบอ่อนโยน แต่ถามเสมอมีอะไรให้บอกกัน และเมื่อแชร์บอกแล้วเขาก็รับฟัง แต่จะนำไปใช้หรือไม่เป็นอีกเรื่อง ที่สำคัญผู้กำกับเขาแสดงให้เห็นถึงการทำงานแบบประชาธิปไตยที่ให้เสรีภาพ และสร้างการมีส่วนร่วมจริง ๆ คือไม่เหมือนคนที่ผลิตงานเพื่อเรียกร้องประชาธิปไตยเพื่อคนส่วนใหญ่แต่วิธีการทำงานกลับเป็นแบบอำนาจนิยม (ณพิม สิงโตโรจน์, สัมภาษณ์, 2561)

จากตัวอย่างดังกล่าวจะเห็นได้ว่า กระบวนการทำงานของทั้งสองกลุ่ม ตั้งอยู่บนฐานการเคารพในเสรีภาพและความเท่าเทียมของทุกส่วนในสังคม ดังเช่นที่คาร์ณ คุณะดิลก เคยให้สัมภาษณ์ไว้ว่า “... เรื่องของละครมันหนีไม่พ้นเรื่องของมนุษย์ เรื่องของมนุษย์มันจะเจอกับเหตุการณ์ทุกรูปแบบ ซ้ายขวาหน้าหลัง ในลักษณะของเผด็จการ แต่การครอบงำมันไม่เอื้ออำนวยต่อการเติบโตของมนุษย์ มันไม่เห็นศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ ไม่เห็นการยอมรับความแตกต่างอย่างแท้จริง นี่มันเป็นเรื่องที่ต้องอยู่ในการเล่าเรื่องแบบละคร และต้องอยู่ในกระบวนการของการฝึกฝนของการละครด้วย ไม่ใช่เรามองที่จะให้เปลี่ยนแปลงข้างนอก การเปลี่ยนแปลงองค์กรการเปลี่ยนแปลงปัจเจกบุคคลต้องมี”(องอาจ เดชา, 2554: ออนไลน์) หากต้องการสร้างความเปลี่ยนแปลงสังคมผ่านผลงานศิลปะ ก็ต้องไม่ลืมที่จะให้ความสำคัญในการวางรากฐานการเปลี่ยนแปลงนั้นตั้งแต่กระบวนการฝึกฝนสร้างงาน

ธีระวัฒน์ มุลวิไล ลูกศิษย์ของคาร์ณและผู้ที่กำกับการแสดง “Fundamental” ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวเนื่องกับเนื้อหาทางการเมืองที่ทำให้บ้านเมืองวุ่นวายซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของเรื่องไว้อย่างน่าสนใจว่า “ถ้าเราสามารถเปิดเผยความคิดเห็นกันได้ สังคมไทยจะไม่เป็นแบบที่เห็นในปัจจุบันนี้เลย เพราะฉะนั้นเราต้องรีเซ็ตความคิดใหม่ทั้งหมด เพื่อสำรวจว่าอะไรคือความจริง อะไรคือความถูกต้องในสังคม” เขากำลังพยายามทำให้เสียงที่ไม่ถูกนับ ได้มีพื้นที่ของมันในทางการเมืองโดยไม่ลืมเสียงเล็ก ๆ จากกลุ่มนักแสดงและทีมงานของเขาเองด้วย

5.1.1.2 การสร้างการมีส่วนร่วมระหว่างนักแสดงและผู้ชม

ศิลปะการละครมีความชัดเจนมากในแง่ที่เป็นการผลิตสร้างความเป็นอวัตุ ศิลปะการแสดงแตกต่างจากศิลปะอื่นในด้านอื่น ๆ คือ การแสดงไม่มีผลผลิตสุดท้าย (end product) ที่จับต้องได้ในเชิงวัตถุ แต่ผลผลิตที่การแสดงสร้างขึ้นก็คือ กระบวนการการสร้างความตื่นตา อารมณ์ความรู้สึก ความรับรู้ ความคิด และการสะท้อนโลกของศิลปินต่อผู้ชม และพัฒนาการสำคัญของการแสดงในปัจจุบันได้รวมเอาผู้ชมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงมากกว่าที่ผู้ชมจะเป็นเพียงผู้ดูเท่านั้น ทั้งผู้ชมและนักแสดงกลายมาเป็นผู้แสดงที่ร่วมกันสร้างความหมายให้กับกระบวนการสร้างสรรค์ไปพร้อม ๆ กัน (Virno, 2004, p. 52-56) ซึ่งธีระวัฒน์ มุลวิไล ได้กล่าวไว้ในการเล่นเรื่อง เสรีภาพในการสร้างสรรค์ละครเวทีไทย ข้ออ้าง หรือความจริง (2558) ไว้ว่า

ผมว่าบทบาทหน้าที่ของศิลปินที่ต้องนำเสนอความจริง แต่ผมสนใจอย่างหนึ่งว่า เราไม่ใช่ความจริงสูงสุดที่สามารถจะบอกผู้ชมและกำหนดได้จริง บางทีการเอาคู่ตรงข้ามกับภาวะที่มันเกิดขึ้นในสังคม แล้วเอามาแบให้กับผู้ชม ให้ผู้ชมตัดสินนั่นคือทางที่ผมรู้สึกว่ามันคือภาวะของความขัดแย้ง ละครไม่ใช่ศาสนา และผู้กำกับไม่ใช่ผู้รู้ดีที่สุด ดังนั้นแน่นอนความคิดเห็นที่ออกมาหลังจากที่เขาได้ดู นั่นคือผลผลิตที่เรามองว่าเป็น

การสร้างความสะดวกและลดชนชั้นลงมา ผู้กำกับใหญ่สุดอยู่แล้วใช้ใหม่ครับ คนเสนองานของตัวเองก็คิดว่าดีที่สุด แต่การที่จะทำให้ลายระบบข้อมูลหรือความคิดแบบนี้มันจะทำได้ยังไง ถ้าเกิดไม่เกิดสมดุลระหว่างผู้ชม

ในการวิเคราะห์การมีส่วนร่วมระหว่างนักแสดงและผู้ชมจากละครเวทีทั้ง 5 เรื่องพบว่า ละครเวทีเรื่อง “Between ระยะเวลาใกล้อันเจี๊ยงว้าง” และ “นี่ไม่ใช่การเมือง Ceci n'est pas la politique” ได้ออกแบบการแสดงเป็นพิเศษขึ้นเฉพาะเพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในละครด้วย

ตัวอย่างเรื่อง “Between ระยะเวลาใกล้อันเจี๊ยงว้าง” ละครได้ทำให้อาณาเขตของ ‘พื้นที่การแสดง’ และ ‘พื้นที่ของผู้ชม’ ได้ถูกเบลอเข้าหากันด้วยการเปิดโอกาสให้ผู้ชม “เลือก” ว่าจะเข้าไปมีส่วนร่วมในห้องไหน ผู้ชมสามารถย้ายตัวเองตามตัวละครที่สลับหมุนเวียนบทบาทที่ต่างกันในแต่ละห้อง หรือผู้ชมจะเลือกนั่งอยู่ในห้องใดห้องหนึ่งตลอดการแสดงก็ได้จะเปลี่ยนห้องได้ก็ต่อเมื่อตัวละครออกปากให้เปลี่ยนห้องเท่านั้น การต้อง “เลือก” ของผู้ชมทำให้รู้สึกเหมือนถูกตัดขาดและต้องพลาดเรื่องราวที่เกิดขึ้นในอีกห้องหนึ่งเพื่อเป็นการตอกย้ำว่าการตัดสินใจของเรามีผลต่อเรื่องราวที่จะได้ชม ละครกำลังจำลองภาพของสังคมในช่วงเวลานั้นที่ผู้คนต่างเลือกข้าง ผกผันในการเล่นเกมิกีฬาหรือการเลือกเชื่อ/ฟังเฉพาะสิ่งที่เราต้องการ และไม่ว่าผู้ชมจะวิ่งวนสับสนไปมาระหว่างสองห้องหรือเลือกที่จะแช่ตัวเองไว้กับปากใดเพียงฝั่งเดียวคุณก็ไม่มีวันปะติดปะต่อเรื่องราวที่ขาดวันเหล่านั้นได้ เหมือนที่เราทุกคนต่างก็เลือกเข้าห้องสีใดสีหนึ่งทางการเมืองในชีวิตจริง สุดท้ายเราในฐานะผู้ชมก็เป็นเพียงผู้สังเกตการณ์อยู่ห่าง ๆ ระหว่างความจริง ความลวงของทั้งสองห้องของความคิด ความเชื่อในสถานการณ์การเมืองรอบตัวเรา ละครได้พาผู้ชมเข้ามาอยู่ในพื้นที่ของการแสดงจากการที่เคยเป็น passive audience ให้เปลี่ยนมาเป็น active audience ในที่สุด

การมีส่วนร่วมของผู้ชมในละครเวทีเรื่อง “นี่ไม่ใช่การเมือง Ceci n'est pas la politique” ที่ออกแบบให้ผู้ชมได้เล่นเกมตอบคำถามประหลาด ๆ ระหว่างการแสดงเพื่อนำคะแนนที่ได้จากผู้ชมทั้งหมดมาใช้ในการโหวตให้ตัวละครหรือทีมงานที่ได้คะแนนน้อยต้องถูกอุ้มหายไปจากการแสดงแต่ละฉาก (ถูกรุมด้วยผ้าดำและอุ้มออกไปจริง ๆ) ความน่าตกใจคือการที่ตัวละครอื่น ๆ จะแสดงต่อไปราวกับไม่มีอะไรเกิดขึ้น เมื่อถึงบทพูดของตัวละครที่หายไป ตัวละครอื่น ๆ จะทำเหมือนได้ยินและตอบสนองกลับไปราวกับไม่มีใครหายไป ละครยังคงดำเนินต่อไปเหมือนไม่มีอะไรเกิดขึ้น เสียตีสเหตุการณ์ในสังคมการเมืองไทยได้เป็นอย่างดี การได้สิทธิในการออกเสียงโหวตทั้ง ๆ ที่ในชีวิตจริงไม่มีสิทธิ หรือการกำจัดเสียงส่วนน้อย การเซ็นเซอร์ตัวเอง ฯลฯ

การมีส่วนร่วมระหว่างนักแสดงและผู้ชมจากทั้งสองเรื่องดังกล่าว ได้ปรับเปลี่ยนธรรมเนียมการเป็นผู้ชมจากเดิมที่ถูกแยกออกจากเรื่องราวบนเวที ทำหน้าที่เพียงผู้เฝ้าดู

เหตุการณ์ความเป็นไปในละครกลายเป็นส่วนหนึ่งของละคร โดยละครทั้งสองเรื่องได้เคลื่อนผู้ชมทั้งทางกายภาพและทางจิตใจให้เข้ามาอยู่ร่วมในปริภูมิเดียวกับนักแสดง การต้องเลือกว่าจะเข้าไปร่วมอยู่ในชีวิตของตัวละครฝั่งไหน ชายหรือขวา หรือการถูกเชิญออกจากพื้นที่ของตัวละครจากเรื่อง “Between ระยะใกล้อันแว้งว่าง” แสดงให้เห็นถึงการที่ผู้ชมได้เคลื่อนตัวเข้าใกล้ตัวละครและเรื่องราวแบบใกล้ชิด แต่ห่างเหินในความรู้สึกเพราะไม่สามารถปะติดปะต่อเรื่องราวของตัวละครได้ เป็นความใกล้ชิดที่ห่างเหินเช่นเดียวกับความสัมพันธ์ของผู้คนในสังคม หรือการที่ผู้ชมนั่งอยู่ที่เก้าอี้ของตัวเองเพื่อเฝ้าดูความเป็นไปของตัวละครใน “นี่ไม่ใช่การเมือง Ceci n'est pas la politique” แต่ได้กลายเป็นตัวละครตัวหนึ่งในเรื่องซึ่งทำหน้าที่สำคัญมาก นั่นคือการร่วมกันออกเสียงเลือกคำตอบจากคำถามตลก ๆ บางอย่างที่ไม่เกี่ยวข้องอะไรกับเรื่องราวในละคร แต่ผลคะแนนที่เกิดจากการเลือกของเราจะส่งผลให้ตัวละครที่เลือกคำตอบเดียวกันแต่ได้คะแนนน้อยที่สุดจะต้องถูกกำจัดออกไป ดังนั้นแม้เรื่องราวของละครจะดำเนินไปตามบทเหมือนกันทุกรอบการแสดง แต่เนื้อหา ข้อมูลว่าใครเป็นคนฆ่า และฆ่าเพราะอะไร จะตกหล่นขาดหายไปพร้อมกับตัวละครที่ถูกกำจัดออกไป ในเรื่องนี้พื้นที่ทางกายภาพระหว่างผู้ชมและนักแสดงแยกจากกันตามรูปแบบปกติ แต่พื้นที่ทางความคิดระหว่างนักแสดงกับผู้ชมกลับเข้ามาเชื่อมกันด้วยรูปแบบการนำเสนอในละคร เช่นเดียวกับผู้คนในสังคมที่ต่างมีบทบาทหน้าที่ต่าง ๆ กันไป แต่ด้วยการแสดงออกทางความคิดที่เหมือนหรือต่างกันบางประการกลับส่งผลต่อการตัดสินใจความเป็นไปบางอย่างในสังคม ละครได้ “เปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ตอบโต้แลกเปลี่ยนเพื่อพัฒนาประสบการณ์ทางสุนทรียะด้วยสัมผัสอื่น ๆ ที่นอกเหนือไปจากการมอง เพราะโดยลำพังการมองไม่อาจสร้างผลกระทบมากเพียงพอที่จะกระตุ้นหรือโน้มน้าวผู้ชมให้ไปสู่มนต์ทัศน์ที่เกิดจากการประสานสัมพันธ์ระหว่างวัตถุ เวลา และพื้นที่ภายในกรอบสถานการณ์เฉพาะที่เรียกว่า อาณาบริเวณเชิงปฏิสัมพันธ์ (Relational Realm)” (Nicolas Bourriaud, 1996, p. 17 อ้างอิงจาก วรเทพ อรรถบุตร, 2548, น. 291)

นอกจากการออกแบบการมีส่วนร่วมให้กับผู้ชมอย่างสร้างสรรค์แล้ว การเปิดเวทีพูดคุยถามตอบหลังจบการแสดงหรือที่กลุ่มละครขนาดเล็กต่าง ๆ เรียกอย่างไม่เป็นทางการว่า “Post Talk” ก็เป็นกระบวนการสร้างการมีส่วนร่วมระหว่างนักแสดงกับผู้ชมที่สำคัญ เพราะเป็นการเปิดพื้นที่ให้กับผู้ชมและนักแสดงได้บอกกล่าวความคิดความรู้สึก อย่างสร้างสรรค์ อีกทั้งยังเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ที่สำคัญร่วมกัน

ส่วนตัวเราชอบช่วงการถามตอบมากเลยนะ เพราะทำให้เราได้เห็นมุมมองของทีมงานว่ามีกระบวนการคิดอย่างไร หรือต้องลำบากขนาดไหนกว่าจะผลิตผลงานแต่ละชิ้นออกมาได้ ซึ่งฟังแล้วก็เอามาติดตามว่าสิ่งที่พูดมานั้นจริงรึเปล่า ผลงานนั้นสื่อสารได้ตามที่เขาต้องการรึเปล่า หรือเราดูแล้วตีความอีกอย่างก็สนุกดีและได้ความรู้เพิ่มเติม โดยเฉพาะ

ผลงานที่เลือกนำเสนอประเด็นสังคมที่แทบไม่ถูกกล่าวถึง ดังนั้นการเปิดโอกาสให้ได้พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในพื้นที่เล็ก ๆ ผ่านแง่มุมศิลปะก็เป็นสิ่งดีที่จะช่วยผลักดันให้คนในสังคมกล้าพูดในสิ่งที่ไม่สามารถพูดได้ในชีวิตประจำวัน (แก้วตา เกษปิงกาฬ, 2559)

นอกจากเสียงสะท้อนจากผู้ชมแล้วยังมีเสียงจากผู้ผลิตอย่างสินีนาฏ เกษประไพ (สัมภาษณ์, 2561) ที่เล่าถึงสิ่งที่ได้ฟังจากผู้ชมของเธอ

เด็กรุ่นใหม่ทำให้เรารู้ว่า เด็กไม่เคยรู้ว่ามีเหตุการณ์ 6 ตุลาในบ้านเรา เราถึงกับงง เรานึกว่าเขาแค่ไม่รู้รายละเอียด แต่กลายเป็นว่าไม่รู้เลย มันไม่มีเรคคอร์ด นักร้องให้ใส่เรา เขารู้สึกผิดที่เขาไม่รู้ แต่รุ่นเรายังมีพื้นที่ให้ไปค้นหนังสือให้อ่านเพิ่มเติมได้ แต่ยุคนี้หนังสือน้อยลง และโซเชียลมีเดียมันก็หักล้าง เกิดขบวนการหักล้างการพยายามลบอดีต

อรรถพล อนันตวรฤกษ์ (2559) ได้บันทึกถึงคำถามจากผู้ชมที่ต่อยอดมาจากละครเรื่อง “รื้อ” ว่า

มีคำถามจากผู้ชมว่า "ทำ ๆ ละครกันไปนี้ มันเปลี่ยนแปลงสังคมได้บ้างมั๊ย" ศิลปะไม่ใช่ยาวิเศษที่เปลี่ยนโลกในชั่วพริบตา ละครหนึ่งเรื่องทำหน้าที่ส่งสาร กระตุกกระตุ้นความคิด ถกเถียงพูดคุยกับผู้ชมทั้งระหว่างชมและหลังชม บางเรื่องติดค้างเป็นคำถามให้ตามหาคำตอบกันไปอีกนาน . . . ช่วงชีวิตคนคนหนึ่งต้องพบปะ พูดคุย กระทำและถูกกระทำร่วมกับผู้อื่นเป็นพันเป็นหมื่น การเปลี่ยนแปลงภายในคน ๆ หนึ่งย่อมส่งผลต่อชีวิตอื่นที่เกี่ยวข้องอย่างเลี่ยงไม่ได้ และเมื่อละครเรื่องนี้พูดถึงสิ่งที่เรียบง่ายที่สุด คือ การเคารพในความเป็นมนุษย์ของผู้อื่น และการตระหนักในพลังดั่งงา/ด้ามืด ที่เราต้องเลือกที่จะกระทำ/ไม่กระทำต่อตัวเองและผู้อื่น เชื่อเหลือเกินว่าคำถามมากมายจากละครจะถูกส่งต่อให้ได้ถกเถียงพูดคุยไปอีกอย่างมากมาย ในฐานะคนนำคุยที่เป็นส่วนเติมเต็มช่วงท้ายของทุกรอบ นั่งฟังไปได้ทั้งความรู้ แรงบันดาลใจ ความหวัง และความเชื่อมั่นต่อการเปลี่ยนแปลงในมือคนรุ่นใหม่มาเต็ม ๆ

ในความสัมพันธ์ระหว่างศิลปินผู้ผลิตและผู้ชมในฐานะผู้บริโภคเป็นความสัมพันธ์ที่แลกเปลี่ยนระบบความหมาย คุณค่า และการรับรู้กลับไปกลับมาผ่านกระบวนการของการผลิตหรือการแสดงเอง และการแสดงในฐานะที่เป็นการผลิตแบบวัตถุที่มุ่งเน้นในการสร้างความหมายใหม่ การสื่อสาร การเปลี่ยนความรู้ และคิดคำนึงถึงการดำรงอยู่ของคนอื่นและสิ่งอื่น การแสดงจึงไม่ใช่ผลผลิตที่จบลงในตัวเอง แต่ตัวมันเองกลายมาเป็นกระบวนการที่เคลื่อนที่ไปตลอดเวลา มูลค่าของมันจึงอยู่ที่การสร้างบทสนทนา การสื่อสาร และการกระแทกอารมณ์ของทั้งตัวนักแสดงเองและผู้ชม (Virno, 2004, p. 145)

5.1.2 เนื้อหาละครเวทีที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองในช่วงหลังรัฐประหาร 2557-2560 ของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor

จากการวิเคราะห์เนื้อหาละครเวทีที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองทั้ง 5 เรื่องของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B – floor พบว่า แม้เรื่องราวที่นำเสนอจะมีความแตกต่างกันหลากหลาย แต่มีเป้าประสงค์ที่ต้องการสื่อสารไปสู่ผู้ชมไม่ต่างกันนัก

ละครเวทีเรื่อง “Between (ระยะใกล้อันเว้งว่าง)”

ละครเล่าเรื่องแบบไม่ปะติดปะต่อ สลับไปมา เหมือนศิลปะคอลลาจซึ่งเป็นการนำภาพที่อาจไม่เกี่ยวข้องกันมาปะติดปะต่อกัน สำหรับศิลปะการละครคือการใช้วิธีเล่าเรื่องแบบไม่เรียงลำดับ 1-2-3-4 หรือการดำเนินเรื่องที่ไม่ได้เน้นการเล่าเรื่อง คล้ายกับเวลาที่เรากำลังดู News Feed ในทวิตเตอร์หรือเฟซบุ๊ก เป็นสถานะที่ชุดเรื่องราว/ข้อมูลต่าง ๆ ไหลบ่าเข้ามาเป็นห้วง ๆ ไม่ปะติดปะต่อกัน แต่เราก็สามารถทำความเข้าใจกับข้อความเหล่านั้นได้ เนื้อหาของละครเป็นการตั้งคำถามถึงความสัมพันธ์ของผู้คนในสังคมที่อยู่ใกล้กันแต่กลับรู้สึกเว้งว่างเปล่า ตัวละครจะหมุนเวียนเปลี่ยนเป็นใครบางคนไปตามพื้นที่ที่เขาอยู่ เช่น นิกรแสดงเป็นไพศาลที่กลับเข้ามาในห้องพักของตัวเองกำลังจะกินข้าวแต่ก็ถูกขัดจังหวะด้วยเด็กส่งอาหารที่เขาไม่สามารถสั่ง หรือฉากที่เต๋อกำลังซักผ้าแล้วสุรตน์ขอเข้าไปฆ่าตัวตายในห้องของเต๋อ ตัวละครพูดคุยถึงการฆ่าตัวตายไม่ต่างจากการซักผ้า เรื่องราวต่าง ๆ ถูกเล่า บ่น ส่งเสียง พูดคุย ฯลฯ ล้วนเป็นเรื่องที่เคยเกิดขึ้นกับเราหรือเราเคยได้ยิน แต่อาจไม่ชัดเจน เช่น ตัวละครเล่าถึงเรื่องของ “อากง” ที่อาจเทียบเคียงกับเหตุการณ์ทางการเมือง กรณีนายอำพล ตั้งนพคุณ หรือ “อากง” ผู้ต้องขังคดีหมิ่นเบื้องสูง จากการส่งข้อความสั้น หรือ sms ผิดมาตรา 112 ระบุว่า เสียชีวิตด้วยโรคมะเร็งตับระยะสุดท้าย (พ.ศ. 2555) ฯลฯ ผู้ชมอาจคุ้นเคยกับบางเรื่องราว เราอาจสนุก ตลก สะใจ เศร้า หรือสะท้อนใจไปกับตัวละครโดยไม่จำเป็นต้องเข้าใจเรื่องราวทั้งหมด

ละครเวทีเรื่อง “รื้อ”(being Paulina Salas and the practice)

“รื้อ” เป็นการนำบทละครเรื่อง Death and the Maiden ของ Ariel Dorfman มาเรียบเรียงและนำเสนอใหม่ เรื่องราวของพอลลินา ซาลาส ตัวละครผู้ถูกข่มขืนแล้วฆ่าเล่า ในเหตุการณ์ละเมิดสิทธิมนุษยชนจากรัฐบาลยุคปิโนเชในชิลี ไม่เพียงแต่ข่มขืนในครั้งนั้นแต่เหยื่อยังถูกข่มขืนซ้ำแล้วซ้ำเล่าทางการเมืองด้วยวิธีต่าง ๆ ทั้งการบิดเบือนข้อมูล พยายามทำให้ลืม และเลวร้ายที่สุดคือทำเป็นว่าเหตุการณ์ เหล่านั้นไม่เคยเกิดขึ้น เมื่อบ้านเมืองเข้าสู่ยุคแห่งความเป็นประชาธิปไตย สามีมองเธอกำลังจะได้รับการแต่งตั้งให้เป็นกรรมการตรวจสอบและค้นหาความจริงยุคปิโนเช ขณะที่เธอสงสัยว่าอาคันตุกะที่มาเยียนยามดึกอาจเป็นคนที่เคยกระทำทารุณกรรมต่อเธอเพราะเสียงเพลงที่คุ้นหูและน้ำเสียงของอาคันตุกะชวนให้เธอนึกถึงส่วนลึกของจิตใจ เรื่องราวจึงถูกทอดไปภายใต้ตัวละคร เสียง

ของจิตสำนึกและการเปลี่ยนจากผู้กระทำเป็นผู้ถูกกระทำตลอดจนผู้กระทำการกลายเป็นคนดีที่ลอยนวลออกจากความเลวร้ายที่เขาได้กระทำ (บัญญัติ จันทโรจรกิจ, 2559) “เหตุการณ์ต่าง ๆ ในเรื่องเกิดขึ้นในชีวิที่มีความคล้ายคลึงกับเหตุการณ์ 6 ตุลา 2519 . . . ละครเปิดช่องให้ถกเถียงกันประเด็นหลักของเรื่องคือตัวละครกำลังพูดถึงการรื้อฟื้นของเหตุการณ์จริงที่เกิดขึ้นในอดีต ซึ่งตัวละครเองไม่ได้พูดถึงเหตุการณ์ไม่ลงลึกถึงเหตุการณ์ มันเป็นการเปิดเผย ถามหาความจริงที่ถูกทำให้ลืมไปช่วงหนึ่ง”(Book Around, 2559)

เราก็ยังทำอะไรที่เกี่ยวกับเหตุการณ์เดือนตุลา อยากให้คนเห็นคุณค่าของมนุษย์ โดยไม่ใช่เอาเหตุผลอะไรไปทำร้ายมนุษย์คนอื่น มันไม่ต้องถึงกับสิทธิเสรีภาพ แต่เป็นเรื่องมนุษยนิยม คือเห็นคุณค่าของความเป็นคน แล้วมันมีพื้นที่น้อยมาก กลุ่มที่จะพูดให้คนเดือนตุลามีน้อยมากแล้วถ้าเราไม่พูดก็จะลดลงไปอีก จริง ๆ แล้วเราพูดถึงมนุษย์ทุกคนแหละ แต่ว่าเหตุการณ์นั้นมันเป็นเหตุการณ์ไม่น่าเชื่อ แต่มันเกิดขึ้นจริง และเราไม่อยากให้เกิดขึ้นอีก (สินีนานู เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2561)

ละครเวทีเรื่อง “Something Missing”

การตีความ ‘การสูญหาย’ ของบางสิ่งบางอย่างทั้ง ‘เรื่องเล่า’ ที่เราหลงลืมไปแล้ว ความเชื่อ คุณค่าบางอย่างของตำนาน วรรณกรรม คัมภีร์ทางศาสนา Something Missing นำเสนอปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคม ตัวอย่างในฉากพระราชหูลา ที่มีคนเห็นหูลาของพระราชแล้วอึดอัดอยากจะบอกใคร ๆ แต่ก็ถูกห้ามว่าอย่าพูด และถึงขั้นถูกปิดปาก เหมือนสถานการณ์ที่ไม่คงที่ในประเทศไทยเองที่มีการเปลี่ยนแปลงค่อนข้างมากในช่วงสามปีที่ผ่านมา มีการจำกัดในเรื่องการแสดงออกและการวิพากษ์วิจารณ์ต่าง ๆ ไม่ว่าจะเรื่องอะไร ไม่เว้นแม้แต่ในวงการศิลปะเองก็ถูกปิดกั้นไปด้วย บางสิ่งที่พูดไม่ได้ก็ยังคงพูดไม่ได้เหมือนเดิม (พะพิรุณ คนธรรมดา, 2560)

งานของธีระวัฒน์ มุลิโลเป็นการใช้การเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อบอกเล่าเรื่องราวความเป็นไปของสังคมในภาพใหญ่ ความลักลั่น การเลื่อนไหล ความขัดแย้งของอำนาจในเชิงระบบ มากกว่าจะเล่าถึงประสบการณ์ภายใน สำนวนจิตใจของมนุษย์เหมือนคนอื่น ๆ ในกลุ่ม (ซึ่งแต่ละคนใน B-Floor ล้วนสร้างสรรค์งานจากความสนใจในแขนงที่ต่างกัน จนกลายเป็น ‘ลายเซ็นต์’ ส่วนตัวของแต่ละคน)...มันไม่ใช่สิ่งใหม่ ไม่ใช่การชวนขบคิด หาคำตอบหรือหาทางแก้ไขจบในตัวเอง แต่ภาพที่เห็นตรงหน้า คือการที่ ธีระวัฒน์กำลังบอกว่า ‘อย่าลืมมันไปเสียก่อนละ’ . . . ก็ชีวิต ก็ความคิดที่ต้องสูญหายไปอย่างไร ร่องรอยในลานกว้างที่เรา นั่งมองดูอยู่ พวกเขาถูกจารึกไว้บนกำแพงนั้นด้วยรอยเลือดสีแดง แม้จะมองเห็นลาง ๆ ว่าเป็นรอยของมนุษย์ แต่ไม่ช้าไม่นานตามกาลเวลา มันจะกลายเป็นหนึ่งในรอยเปื้อนสีแดงจากความมือบอนของใครสักคนที่ไม่น่าจดจำ น่าลบ

ออก เพราะดูสกปรก . . . นั่นคือสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นในลานกว้างแห่งนี้ที่เรา กำลังเป็นคนดู และผู้กำกับทั้งสองไม่อยากให้เราลืม . . . (เทพพิทักษ์ มณีพงษ์, 2560)

ละครเวทีเรื่อง “Fundamental”

เรื่องราวของกลุ่มคนหนุ่มสาวกับแท่งแบรีเออร์ที่เล่าเรื่องราวในชีวิตประจำวัน ธรรมดาของพวกเขาทั้งในฐานะผู้กระทำและผู้ถูกกระทำจากความป่าเถื่อนของมนุษย์ในเรื่อง Fundamental อีระวัฒน์ ผู้กำกับการแสดงเชื่อว่า สิ่งเลวร้ายในโลกไม่ได้เกิดมาจากคนเลว แต่เกิดจากคนที่สมยอมให้มันเกิดขึ้นต่างหาก ดังนั้นแล้วแทนที่จะมองจากมุมของเหยื่อ เขาได้เลือกสมมติตัว เป็นฝ่ายได้เปรียบ (ในเหตุการณ์ประวัติศาสตร์นั้น) ที่ยืนร่วมเป็นพยานอย่างไม่รู้สึกรู้สาต่อความ เขี้ยมโหดตรงหน้า เพื่อเผยอำนาจของฝ่ายกระแสหลักที่ไม่มีที่อยู่ที่ยืนให้กับความแตกต่างใด ๆ ทั้งยัง เอื้อให้ความป่าเถื่อนของมนุษย์ลุกลามขึ้นมา (Chayanit, 2016)

ในฐานะคนรุ่นใหม่ การแสดงชุดนี้ทำให้เราหันมาทำความเข้าใจกับเหตุการณ์ 6 ตุลามากขึ้น เพราะมันทำให้เห็นว่าคนสามารถฆ่าคนที่เห็นต่างกับตนได้อย่างโหดเหี้ยม แม้ว่า เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจะร้ายแรงและน่าจะเป็นบทเรียนที่ดีให้คนในสังคมปัจจุบัน แต่เรากลับยังเห็น เหตุการณ์ลักษณะนี้เกิดซ้ำแล้วซ้ำเล่า เช่นเดียวกับสถานการณ์ในการแสดงที่โกลาหลส่งผลให้คน เจ็บปวด การกวาดล้างทำลายกัน พยายามทำให้ทุกอย่างสงบ สะสางทำความสะอาด แล้วก็มีความสุข (แต่ไม่รู้ว่าจะสุขกันจริงไหม) แล้วก็ต่อสู้กันอีกครั้ง วนเป็นลูปเดิมไปเรื่อย ๆ (ปวรพล รุ่งรจนา, 2559)

เราอาจไม่รู้ประวัติศาสตร์ 6 ตุลาฯ ลึก และไม่ได้เข้าใจหรือตีความการแสดงได้ทุก อิริยาบถ แต่ก็เห็นการเวียนว่ายตายเกิดของสรรพสิ่ง บางเรื่องที่เกิดซ้ำแล้วซ้ำเล่า สลับ บทบาทกันไปมา รอเวลาที่สักวันจะถึงคราวเคราะห์ของแต่ละคน สิ่งสำคัญที่ถูกกลบ ด้วยสัพเพหระสารพันในชีวิตประจำวัน หรือเสียงหัวเราะที่เริ่มจากคนเพียงคนเดียว ค่อย ๆ ขยายวงกว้าง เพิ่มความกังวานขึ้นเรื่อย ๆ เมื่อเวลาผ่านไป จนรู้สึกสยองขึ้นมา เมื่อคนที่นั่งข้าง ๆ ก็หัวเราะไปตามตัวละครในเรื่อง ทั้งที่สิ่งที่เกิดขึ้นในฉากนั้นไม่มีอะไร น่าขำ และเสียงที่น่ากลัวที่สุดสำหรับเราคงหนีไม่พ้นเสียงไม้ถูพื้นและเครื่องดูดฝุ่น อัตโนมัตี ที่ทำให้สิ่งที่เห็นทั้งหมดหายวับราวกลับไม่เคยมีอะไรเกิดขึ้น ณ ที่แห่งนั้น (แก้วตา เกษปิงกาฬ, 2559)

ละครเวทีเรื่อง “นี่ไม่ใช่การเมือง Ceci n'est pas la politique”

“Ceci n'est pas la politique นี่ไม่ใช่การเมือง” ออกแบบและกำกับการแสดง โดย จารุนันท์ พันธชาติ จากกลุ่ม B-floor ละครเวทีเรื่องนี้เคยจัดแสดงมาแล้วครั้งหนึ่งเมื่อปี 2558 และนำกลับมาจัดแสดงใหม่อีกครั้ง เมื่อวันที่ 20 กันยายน -1 ตุลาคม 2560 ณ สตูดิโอ ชั้น 4 หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร

นี่ไม่ใช่การเมือง เป็นละครอินเทอร์แรคทีฟว่าด้วยการหาตัวฆาตกรผู้ปลิดชีพ “จิตรรา” เจ้าของ รีสอร์ทจากผู้หญิง 6 คนที่วนเวียนอยู่รอบตัวจิตรรา ในวันเกิดเหตุ แต่ละคนต่างพูดให้ตัวเองปลอดมลทิน หน้าที่ของผู้ชมอย่างเราคือการจับผิดเพื่อหาฆาตกร ตัวละครทุกตัวต่างพูดในสิ่งที่ตัวเองต้องการเพื่อให้ตัวเองเป็น ‘คนดี’ และหลุดพ้นจากข้อกล่าวหา ละครเวทีเรื่องนี้ตั้งคำถามถึงการมีอยู่ของหลัก ‘ประชาธิปไตย’ ในสังคมการอุ้มตัวละครออกไป(เพราะถูกโหวตจากการตอบคำถามของผู้ชม)ก็นับเป็นการทำลายสิทธิในการพูด และการตอบคำถามของผู้ชมคือการยืนยันว่าเสียงข้างน้อย ‘ต้อง’ แพ้เสียงข้างมากโดยที่เสียงข้างน้อยไม่ทันได้อ้างเหตุผลใด ๆ ประกอบกับเสียงเทปที่ลอยมากลางเรื่อง พอจับความได้ว่า “Democracy doesn't exist.” ทำให้เรารู้สึกว่า หลักประชาธิปไตยในสังคมหนึ่งช่วงเป็นเรื่องที่เลื่อนรางและยากจะต่อลมหายใจได้เหลือเกิน การไม่คัด้างต่อสิ่งที่เกิดขึ้นอาจกำลังทำลายระบบยุติธรรมบางอย่าง แล้วเราละ เราปล่อยให้ความรู้สึกเคยชินกับสิ่งที่ไม่ยุติธรรมอยู่เหนือชุดเหตุผลของเราหรือยัง (ทรงกลด ลิ้มปิพัฒน, 2560)

จารุพันธ์ พันธชาติ (ผู้กำกับ) กล่าวว่า

สิ่งที่เราพยายามจะพูดคือทุกคนสำคัญ ซึ่งไม่ว่าใครจะได้รับสารนี้ไปหรือเปล่าแต่มันเป็นสิ่งที่เราอยากบอกว่าการที่ใครสักคนหายไปจากที่ที่เขาควรอยู่ มันมีเอฟเฟกต์หมด เรื่องนี้มันยังสื่อกับคนในยุคปัจจุบันได้ ซึ่งสถานการณ์ตอนนี้ก็ยังมีคนหาย ๆ ไปอยู่นะ ยังมีคนตายอยู่ มันมีอะไรเยอะมากที่ยังเกิดขึ้นอยู่ตลอดทั้งที่มันไม่ควรเกิดขึ้นแล้ว (ฉัตรวิ เสนธนิศักดิ์, 2560)

ด้วยเหตุนี้ศิลปินจึงทำหน้าที่ในการบอกเล่าเรื่องราว ตั้งคำถาม กระตุ้นเตือนให้ผู้คนในสังคมได้รับรู้ ค้นคว้า หาคำตอบ และไม่ลืมว่ามีเรื่องราวเหล่านี้เกิดขึ้นในสังคมไทย

อย่างนี้ไม่ใช่การเมือง คุณแล้วคุณจะงง เพราะท้ายสุดคุณจะไม่รู้เลยว่า คุณไม่ได้ยินเสียงใคร มันมีคนที่ไม่ได้พูด คนที่ไม่ได้ยิน อย่างอันแรก พวกคอสตูม ฉาก แสง ยังอยู่ แต่นักแสดงหาย มันก็น่าสนใจที่บางคนบอกคนนี้เป็นฆาตกร แต่ ! คุณฟังไม่ครบนะ มันมีการหายไป มันมีเมสเสจที่คุณไม่ได้ยิน มันมีเสียงที่คุณไม่รู้ หนังสือที่คุณไม่ได้อ่าน มันมีอะไรที่เค้าไม่ได้บอก เค้าห้ามอ่าน ห้ามคุณรู้ คุณได้ยินแค่นี้เองนะ บางอันคุณเลือกเอง ด้วยนะว่าให้สิ่งนี้อยู่ มันเป็นอย่างนี้ ประเทศเราก็จะงง ๆ อย่างนี้แหละ (จารุพันธ์ พันธชาติ, สัมภาษณ์, 2561)

ละครเวทีทั้ง 5 เรื่องที่กล่าวมาได้นำเสนอเรื่องราวที่หลากหลาย แต่กลับมุ่งนำเสนอเนื้อหาที่เป็นประเด็นสำคัญร่วมกันนั่นคือ ประเด็นเรื่อง ‘การละเมิดสิทธิมนุษยชน’, ‘การชำระและบันทึกประวัติศาสตร์’ (ประวัติศาสตร์ที่ไม่ถูกเล่าหรือบิดเบือนและทำให้พลาเลื่อนไป เช่น เหตุการณ์สำคัญทางการเมือง เช่น 6 ตุลา 2519 ฯลฯ) ‘ความขัดแย้งทางการเมือง’, ‘ความเหลื่อมล้ำ

ไม่เท่าเทียมกันในสังคม’ และ ‘การล่าแม่มด’ (การทำร้าย/การกำจัดคนที่คิดต่างไม่ว่าจะทางตรงหรือทางอ้อม) และที่สำคัญคือทั้ง 5 เรื่องตอกย้ำถึงการวนเวียนซ้ำซากของเรื่องราวต่าง ๆ ข้างต้นตลอด 40 ปีที่ผ่านมาและดูเหมือนจะยังคงเกิดขึ้นวนเวียนซ้ำ ๆ ต่อไป การผลิตงานของศิลปินทั้งสองกลุ่มจึงมุ่งหวังที่จะทำหน้าที่เปิดพื้นที่ให้กับกลุ่มคนที่เสียงของพวกเขาไม่ถูกได้ยินได้เข้ามามีส่วนร่วมในทุก ๆ ส่วนของสังคม

เราเดินมาถึงอีกยุคแล้ว ยุคที่มีความแตกต่างหลากหลาย การมีส่วนร่วมในทุกกระบวนการ เราารู้สึกว่ามันเป็นหน้าที่ของผู้ชม เมื่อเห็นปรากฏการณ์ตรงหน้าแล้วให้คนดูมีส่วนร่วมทั้งเห็นด้วย โต้แย้ง ตั้งคำถาม มันไม่จบแค่ดูละคร อันนี้เป็นเมนหลักที่เราต้องการ บางทีเราก็กะทำหน้าที่ทวนกระแส ละครของเราไม่ให้คำตอบ แต่เป็นการตั้งคำถาม (สินีนากู เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2561)

5.2 สรุปการนำเสนอ การปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor ในการยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

ศิลปะการละครเป็นพื้นที่ของการแสดงออกซึ่งเสรีภาพหรือ Freedom of Expression มันเป็นสิทธิโดยชอบธรรมของคนที่เราจะแสดงออกซึ่งเสรีภาพ ศิลปะในฐานะ Artistic freedom จึงเป็นเสรีภาพที่เราต้องปกป้องและสมควรได้รับการคุ้มครอง แม้ว่าในความเป็นจริงสำหรับสังคมไทยอาจห่างไกลจากการคุ้มครองเสรีภาพของการแสดงออกก็ตาม ด้วยบริบทสถานการณ์ทางสังคม การเมือง หลังการรัฐประหาร 2557 ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์การจัดแสดงละครเวทีของพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-floor ระหว่างพ.ศ. 2557 – 2560 จำนวน 5 เรื่องที่นำเสนอประเด็นทางการเมือง ในการต่อรองกับอำนาจนำเพื่อยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

การยึดอำนาจของรัฐบาลทหารด้วยการทำรัฐประหารปี 2557 คือการคุมอำนาจเบ็ดเสร็จโดยรัฐบาล คสช. การประกาศกฎอัยการศึกและบังคับใช้กฎหมายมาตรา 44 เป็นไปตามที่อันโตนิโอ กรัมสกี (Antonio Gramsci) อธิบายว่าเป็นการสร้างและสืบทอด “อำนาจครอบงำ” (Domination) โดยผู้ยึดกุมอำนาจรัฐและมีอำนาจในการบังคับใช้กฎหมาย (Legislation) และมีอำนาจบังคับรองรับ (Coercion) อยู่ด้วย แต่ในประชาสังคมนั้นจะมีการดำเนินการเพื่อสร้างและสืบทอดการครองอำนาจนำโดยอาศัยวิธีการที่แตกต่างไป การใช้วิธีการสร้างความยินยอมพร้อมใจให้เกิดขึ้นในหมู่ประชาชนโดยที่ประชาชนไม่รู้สึกรู้ว่าเป็นการบังคับหรือเป็น “การยินยอมพร้อมใจโดยธรรมชาติ” (Spontaneously Consensus) (Anne Showstack, 1982, pp. 13-14 อ้างถึงใน วัชรพล พุทธิรักษา, 2550) ซึ่งสำหรับรัฐบาล คสช. มีความพยายามจะสร้างการครองอำนาจนำ

ดังกล่าว โดยใช้สถาบันต่าง ๆ ในสังคมที่เป็นแหล่งรวมของความสัมพันธ์ของผู้คน ได้แก่ สถาบันครอบครัว สถาบันศาสนา สถาบันการศึกษา และสื่อมวลชน ฯลฯ ในการทำหน้าที่สร้างชุดอุดมการณ์หนึ่ง ๆ ขึ้นมาตามความต้องการของกลุ่มที่พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำ และทำหน้าที่ส่งต่อสืบทอด แพร่กระจาย อุดมการณ์ดังกล่าวโดยปราศจากการใช้อำนาจบังคับ (Coercion) และการใช้กำลังบังคับในเชิงกายภาพ หากแต่เป็นการใช้อำนาจในลักษณะของการชักจูง โน้มนำ หรือกล่อมเกลารู้ ความคิดของผู้คนเป็นหลัก เพื่อก่อให้เกิดซึ่งความยินยอมพร้อมใจ (Consent) ของคนในสังคม และก่อให้เกิดโลกทัศน์ที่เป็นแบบเดียวกัน ตามความต้องการของกลุ่มผู้พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนำ แม้รัฐบาลจะพยายามดำเนินการเรื่องการปฏิรูปการเมือง ปฏิรูประบบราชการ การปฏิรูปการศึกษาการให้คำมั่นสัญญาที่จะส่งเสริมความสุขแก่ประชาชน ฯลฯ แต่ด้วยนโยบายการควบคุมสื่อ การกีดกัน ปิดกั้น จับกุมผู้ที่เห็นต่าง หรือการพยายามเข้ามาควบคุมหรือคุกคามการทำงานศิลปะ ฯลฯ ดูเหมือนจะไม่สามารถสร้างการครองอำนาจนำที่เกิดจากความยินยอมพร้อมใจของคนบางกลุ่มได้

ในการครอบงำด้วยการครองอำนาจนำย่อมมีการต่อต้านขัดขืน แม้ด้วยสภาวะการครอบงำทางการเมืองหลังการรัฐประหาร 2557 ละครเวทียังคงทำหน้าที่ในการให้ความบันเทิง แต่กลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่มต่างก็พยายามโต้ตอบการครองอำนาจนำ (counter hegemony) ด้วยการทำสงครามแย่งชิงพื้นที่ทางความคิด (war of position) ผ่านละครเวทีทั้ง 5 เรื่องที่มีเนื้อหาในการสร้างกระบวนการตั้งคำถามต่อเหตุการณ์/ประเด็นทางสังคมและการเมืองอย่างหลากหลาย โดยเนื้อหาที่เป็นประเด็นสำคัญร่วมกันนั้นคือ ประเด็นเรื่อง ‘การละเมิดสิทธิมนุษยชน’, ‘การชำระและบันทึกประวัติศาสตร์’ (ประวัติศาสตร์ที่ไม่ถูกเล่าหรือบิดเบือนและทำให้พลาเลื่อนไป เช่น เหตุการณ์สำคัญทางการเมือง เช่น 6 ตุลา 2519 ฯลฯ) ‘ความขัดแย้งทางการเมือง’, ‘ความเหลื่อมล้ำไม่เท่าเทียมกันในสังคม’ และ ‘การล่าแม่มด’ (การทำร้าย/การกำจัดคนที่คิดต่างไม่ว่าจะทางตรงหรือทางอ้อม) และที่สำคัญคือทั้ง 5 เรื่องตอกย้ำถึงการวนเวียนซ้ำซากของเรื่องราวต่าง ๆ ข้างต้นตลอด 40 ปีที่ผ่านมาและดูเหมือนจะยังคงเกิดขึ้นวนเวียนซ้ำ ๆ ต่อไป การผลิตงานของศิลปินทั้งสองกลุ่มจึงมุ่งหวังที่จะทำหน้าที่เปิดพื้นที่ให้กับกลุ่มคนที่เสียงของพวกเขาไม่ถูกได้ยินได้เข้ามามีส่วนร่วมในทุก ๆ ส่วนของสังคม เพื่อให้เกิดความเป็นกลุ่มเป็นก้อนของคนในสังคม(กลุ่มผู้ชม) โดยมุ่งหวังว่าจะสามารถนำไปสู่การเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงทางสังคม แม้ว่าในความเป็นจริงการโต้ตอบต่อการครองอำนาจนำของกลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่มอาจเป็นไปเพียงเพื่อแสดงให้รัฐบาล/ผู้ครองอำนาจนำได้เห็นและรับรู้ว่าอำนาจของพวกเขา กำลังถูกท้าทายก็ตาม

ในการนำเสนอละครเวทีทั้ง 5 เรื่องประกอบไปด้วยกลวิธีการนำเสนอในรูปแบบที่แตกต่างหลากหลาย ด้วยการนำเสนอมุมมองทางสังคมแบบใหม่ที่เป็นการทำลายและเป็นการตั้ง

คำถามต่อระบบการรับรู้แบบเดิมของผู้คนในสังคม ซึ่งเป็นไปตามแนวความคิดของฌาคส์ รองซีแยร์ (Jacques Rancière) ที่นำเอาแนวความคิดแบบสุนทรียศาสตร์ (aesthetics) มาใช้ในการมองการเมือง สอดคล้องกับที่ธีระวัฒน์ มุทวิไล กล่าวไว้ว่า “เราพูดถึงความสมบูรณ์ของศิลปะ ก็คือ ความดี ความจริง ความงาม ซึ่งมันก็มียุคสมัยของมันด้วย บางยุคบอกว่าดี แต่บางยุคมันเซย์แล้ว มันต้องปรับเปลี่ยน ศิลปะก็เหมือนกัน แม้กระทั่งพูดถึงการละครเอง รูปแบบมันก็มีการพัฒนาและเปลี่ยนไปมากมายซึ่งอะไรละที่มันจะสื่อสารกับคนในยุคนี้ได้” (เสรีภาพในการสร้างสรรค์ละครเวทีไทย, 2558)

ละครเวทีทั้ง 5 เรื่องมีบทบาทในการทำสงครามช่วงชิงพื้นที่ทางความคิด ด้วยการยืนยันในอิสระเสรีในการแสดงออกทางความคิด ในการผลิตผลงานละครเวทีของกลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่มโดยนำเสนอการรับรู้ชุดใหม่ให้กับสังคม การนำเสนอผ่านมโนทัศน์ (concept) ว่าด้วย “การแบ่งแยกการรับรู้ (the partition of the perceptible)” (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2550, น. 5 – 8) ด้วยการเปิดพื้นที่ของการมีส่วนร่วมระหว่างผู้กำกับ, นักแสดงและทีมงานในรูปแบบของกระบวนการสร้างละครโดยใช้กระบวนการ Devised Theatre ที่เปิดพื้นที่ให้ทุกคนมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานละครอย่างเท่าเทียมกัน และการเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมกับละครทั้งระหว่างการแสดงและหลังการแสดงจบ ด้วยการเปิดพื้นที่ในการพูดคุยร่วมกัน (Post Talk) เป็นการเปิดพื้นที่ให้ส่วนต่าง ๆ ในสังคมได้เข้ามามีส่วนในทางการเมือง การเปิดพื้นที่ให้สามารถพูดถึง/คิดถึงใน “ประชาธิปไตย” อย่างแตกต่างหลากหลายได้ สามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการพูดคุย และสามารถจัดสรรพื้นที่ให้กับความแตกต่างหลากหลายนั้น ๆ ให้อยู่ร่วมกันได้ เป็นการยืนยันถึงอิสระเสรีภาพทางการเมืองของพวกเขาอย่างเต็มที่

เราแค่พยายามสร้างงานให้สื่อสารได้กับคนที่หลากหลายและหลายชั่วได้ ไม่อยากแบ่งแยกว่าเอาใจฝ่ายไหน เราอยากสื่อสารแบบนี้ ด้วยเหตุนี้กระบวนการละครร่วมสมัยคือใช้มากเลย มันเป็นเรื่องของกระบวนการมีส่วนร่วม มันเป็นการสื่อสาร มันเป็นการให้พื้นที่ในการเล่าเรื่องด้วยน้ำเสียงที่หลากหลาย มันไม่ใช่แค่ความถูกต้องหนึ่งเดียว มันอยู่กับความเป็นปัจจุบันทั้งของคนทำและคนดู แม้เราจะใช้วรรณกรรมที่มันย้อนยุคไป แต่เราก็สามารถที่จะมีเทคนิควิธีที่เล่าได้และอยู่ในปัจจุบันด้วยกันได้ (สินีนากู เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2561)

“การเมือง” ของรองซีแยร์จึงเกิดขึ้นจากการที่ส่วนต่าง ๆ ในสังคมการเมืองมีความพยายามเข้ามามีส่วน (takes part) ในทางการเมือง ซึ่งไม่ใช่เรื่องของการต่อสู้เพื่อเอาชนะคะคาน (oppose) กัน แต่เป็นเรื่องของการต่อสู้เพื่อให้ส่วนใด ๆ ที่ไม่เคยมีเคยถูกนับรวมเข้ามาถูกนับรวมหรือมีส่วนในทางการเมือง การเมืองจึงเป็นพื้นที่ (sphere) ของกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากส่วนต่าง ๆ

ของสังคมอันเกี่ยวพันกับเสรีภาพ (freedom) และความเท่าเทียม (equality) ซึ่งเขากล่าวว่าเป็นเรื่องในทางสุนทรียศาสตร์ (พิสิษฐกุล แก้วงาม, 2551, น. 18-19) “เหตุผลที่เราทำงาน เพื่อให้เห็นคุณค่าของคนเล็กคนน้อยในสังคม เสี่ยงที่อาจไม่ถูกได้ยิน . . . จริง ๆ อาจเป็นแค่เสียงของตัวเราเองก็ได้ เราอาจไม่ได้ทำให้ใครอื่นเลย อาจแค่ทำให้ตัวเอง มันสำคัญมากที่การเมืองไทยท้ายที่สุดแล้วคุณไม่ต้องพูดแทนคนอื่น คุณกล้าที่จะยอมรับไหมว่าฉันไม่เห็นด้วยกับสิ่งนี้” (จารุพันธ์ พันธ์ชาติ, สัมภาษณ์, 2561)

สังคมการเมืองที่สมาชิกในทุกภาคส่วน (parts) สามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการเมือง การปกครองของตนได้อย่างเต็มที่ ความไม่ลงรอยในทางการเมืองในที่สุดจึงเป็นการสรรค์สร้างสังคมการเมืองให้เกิดขึ้น และจุดนี้เองจึงจะเป็นการสรรค์สร้าง “ประชาธิปไตย” ให้กับชีวิตทางการเมืองของสมาชิกของสังคมการเมืองได้ การเมืองของรองสิแยร์จึงเป็นเรื่องของสุนทรียะในการถกเถียงมากกว่าสยบยอม เป็นเรื่องของการแสดงออกมากกว่าเก็บกดปิดกั้น เป็นเรื่องของการนำเอาผู้ที่ไม่เคยรับรู้ที่เกี่ยวข้องมาเกี่ยวข้องกัน และเป็นการให้ที่ยืนในสังคมที่มีการเมืองให้กับผู้ที่ไร้ที่ทางในสังคม (Rancière, 1998, p. 57-58.)

การเมือง มันไม่ใช่ระหว่างรัฐกับประชาชนเท่านั้น แต่เป็นเรื่องระหว่างประชาชนกับประชาชนด้วย คนที่เข้าใจและไม่เข้าใจ คนชั่วตรงข้าม มันมีปรากฏการณ์อะไรใหม่กับคำที่ลอยอยู่ในอากาศ เมื่อก่อนเจอบ่อย เขาเรียกว่าการไม่ทำอะไร แต่เพิกเฉย (ignore) อย่างในข้อของคนที่สนใจการเมือง เราเคยถูกตราหน้าว่าเป็นพวกฝ่ายซ้าย คือเค้าจะไม่ดูไม่สนใจไม่พูดถึง แม้ในสถาบันการศึกษาบางแห่ง ในแง่ของ Fact เขาไม่อ้างถึงพระจันทร์เสี้ยว เราเรียกว่านี่คือการ ignore (สินีนานู เกษประไพ, สัมภาษณ์, 2561) หรืออย่างที่จารุพันธ์ (สัมภาษณ์, 2561) กล่าวไว้ว่า

อยากให้เราเคารพกัน อยากให้มันมีพื้นที่สำหรับการเคารพกัน ให้มันมีพื้นที่สำหรับคนที่เห็นต่าง ต่างคนต่างอยู่ได้ไหม ไม่จำเป็นที่ทุกคนจะต้องมาเป็นเอกภาพแล้วเห็นไปในทางเดียวกัน แต่มันต้องมีพื้นที่ให้ทุกอย่าง ทุกความหลากหลายนะ ไม่ต้องไป stand for คนอื่น พูดออกมาเอง คิดอะไรก็พูด แล้วก็ยอมรับกับสิ่งที่ตัวเองพูด “ฉันไม่เห็นด้วย” เราจะได้อยู่ด้วยกันอย่างสงบสุข . . . ไม่ต้องไปเสียใจพูดแทนขานา ขานาเขาก็พูดเอง ถ้าเขามีปัญหา ถ้าเขามีปัญหาแล้วเขาไม่พูดนั้นก็ปัญหาของเขา แต่มันก็ต้องทำให้เขารู้สึกว่าเขาพูดได้ และจะมีคนฟัง

ดังนั้น ในการต่อรองกับอำนาจนำเพื่อยืนยันเรื่องเสรีภาพของกลุ่มละครขนาดเล็กในช่วงหลังรัฐประหาร 2557 แบ่งเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนแรกใช้พื้นที่ทางศิลปะของละครเวทีในการทำสงครามแย่งชิงพื้นที่ทางความคิด (war of position) ผ่านละครเวทีทั้ง 5 เรื่องในการสร้าง

กระบวนการตั้งคำถามต่อเหตุการณ์/ประเด็นทางสังคมและการเมืองอย่างหลากหลายในการนำเสนอเนื้อหาที่เป็นประเด็นสำคัญร่วมกันนั้นคือ ประเด็นเรื่อง ‘การละเมิดสิทธิมนุษยชน’, ‘การชำระและบันทึกประวัติศาสตร์’ (ประวัติศาสตร์ที่ไม่ถูกเล่าหรือบิดเบือนและทำให้พลาเลื่อนไป เช่น เหตุการณ์สำคัญทางการเมือง เช่น 6 ตุลา 2519 ฯลฯ) ‘ความขัดแย้งทางการเมือง’, ‘ความเหลื่อมล้ำไม่เท่าเทียมกันในสังคม’ และ ‘การล่าแม่มด’(การทำร้าย/การกำจัดคนที่คิดต่างไม่ว่าจะทางตรงหรือทางอ้อม)

ในส่วนที่สอง คือ การที่กลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่มได้ใช้ผลงานละครเวทีในการเปิดพื้นที่ให้สมาชิกในทุกภาคส่วน (parts) สามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการเมืองการปกครองของตนได้อย่างเต็มที่ ด้วยการใชรูปแบบในการนำเสนอผลงานละครเวทีของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor ซึ่งมีลักษณะสำคัญร่วมกันคือ Collaboration การสร้างการมีส่วนร่วมบนพื้นฐานของอิสระเสรีภาพ ที่ประกอบไปด้วยการสร้างการมีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างงานระหว่างผู้กำกับการแสดง นักแสดงและทีมงาน และการมีส่วนร่วมระหว่างนักแสดงกับผู้ชม ซึ่งเป็นเรื่องของสุนทรียะในการถกเถียงมากกว่าสยบยอม เป็นเรื่องของแสดงออกมากกว่าเก็บกดปิดกั้น เป็นเรื่องของผู้นำเอาผู้ที่ไม่เคยรับรู้ที่เกี่ยวข้องมาเกี่ยวข้องกัน และเป็นการให้ที่ยืนในสังคมที่มีการเมืองให้กับผู้ที่ไร้ที่ทางในสังคม (Rancière, 1998, p. 57-58.) การสร้างพื้นที่ให้กับความไม่ลงรอยในทางการเมืองในที่สุดจึงเป็นการสรรค์สร้างสังคมการเมืองให้เกิดขึ้น และจุดนี้เองจึงจะเป็นการสรรค์สร้าง “ประชาธิปไตย” ให้กับชีวิตทางการเมืองของสมาชิกของสังคมการเมือง

บทที่ 6

สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

การศึกษาเรื่อง “อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองหลังรัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor” วัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพของพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่มละคร B-floor หลังรัฐประหาร 2557 และเพื่อวิเคราะห์การนำเสนอ การปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่มในการยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

ในการวิจัยครั้งนี้ได้เลือกใช้กรณีศึกษาจากกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย ได้แก่ กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B-floor ทั้งนี้ศึกษาผ่านรูปแบบและเนื้อหาของผลงานการแสดงที่นำเสนอประเด็นทางการเมืองในช่วง พ.ศ. 2557 – 2560 ดังนี้

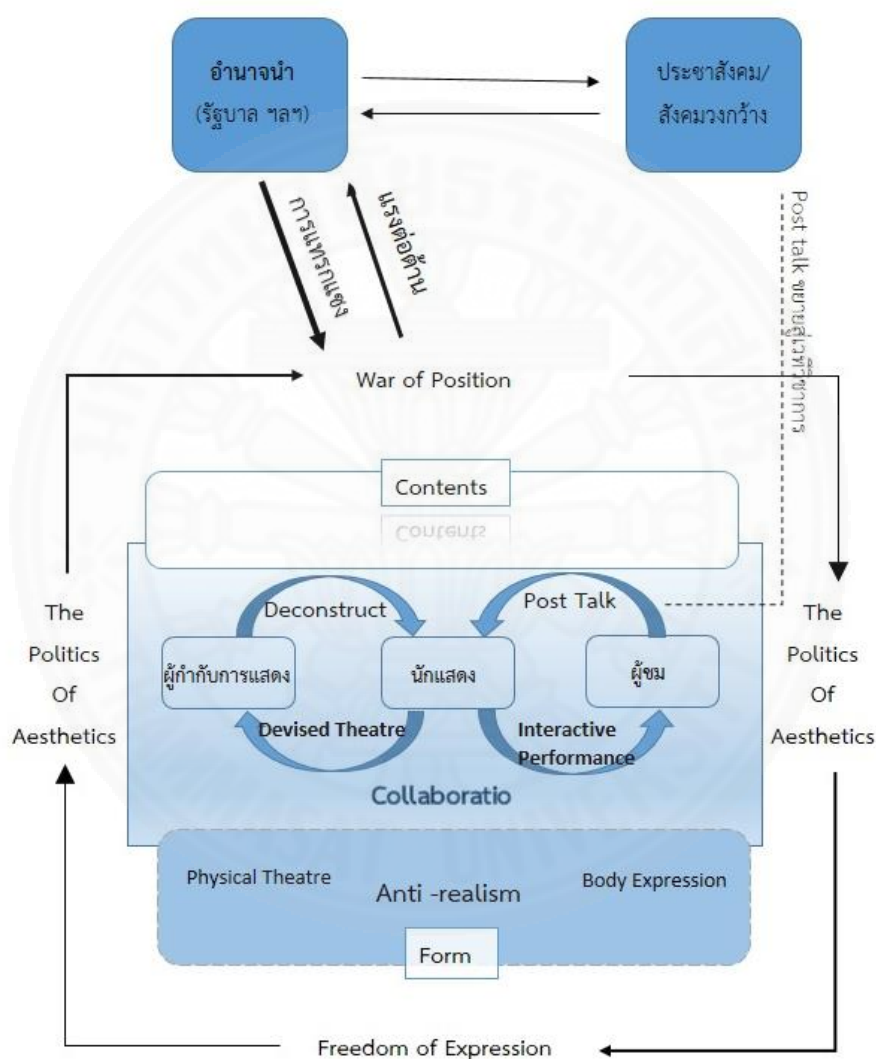
ผลงานการจัดแสดงของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร ในช่วง พ.ศ. 2557 – 2560 จำนวนทั้งสิ้น 2 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง “Between (ระยะใกล้อันเว้งว้าง)” ความร่วมมือระหว่างกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละครกับคณะละคร 8X8 ของนิกร แซ่ตั้ง จัดแสดงในปี 2558 และ เรื่อง “รื้อ (being Paulina Salas and the practice)” ละครเนื่องในวาระครบรอบ 40 ปี เหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ร่วมแสดงในเทศกาลศิลปะนานาชาติครั้งที่ 9 จัดแสดงในปี 2559

ผลงานการจัดแสดงของกลุ่ม B-Floor ในช่วง พ.ศ. 2557 – 2560 จำนวนทั้งสิ้น 3 เรื่อง ได้แก่ เรื่อง “Something Missing” การร่วมงานระหว่างคณะละครเกาหลี่ Theatre Momggol และ คณะละครไทย โดย B-floor Theatre มีการจัดแสดงในปี 2558 และ 2560 , เรื่อง Ceci n'est pas la politique “นี่ไม่ใช่การเมือง” จัดแสดงในปี 2558 และ 2560 และ เรื่อง “Fundamental” การแสดงรำลึกในวาระครบรอบ 40 ปี 6 ตุลา จัดแสดงในปี 2559

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยแบบ “การวิเคราะห์สาระ” (Content Analysis) ที่มุ่งเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ (Analysis of Qualitative Data) ผ่านการตีความ (Interpretative Approach) การกระทำทางสังคมและกิจกรรมต่าง ๆ ที่ปรากฏในผลงานศิลปะการแสดงของกลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่ม โดยวิเคราะห์องค์ประกอบด้านรูปแบบและเนื้อหาที่ปรากฏในช่วง พ.ศ. 2557 – 2560

6.1 สรุปผลการวิจัย

จากผลการวิจัยสามารถนำมาอธิบายในรูปแผนผังสรุปกระบวนการผลิตผลงานศิลปะการละครในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองของกลุ่มละครขนาดเล็กได้ดังนี้



ภาพที่ 6.1 แผนผังสรุปกระบวนการผลิตผลงานศิลปะการละครในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองของกลุ่มละครขนาดเล็ก

จากแผนผังจะเห็นได้ว่าศิลปะการละครเป็นพื้นที่ของการแสดงออกซึ่งเสรีภาพหรือ Freedom of Expression มันเป็นสิทธิโดยชอบธรรมของคนที่จะแสดงออกซึ่งเสรีภาพ ศิลปะในฐานะ

Artistic freedom จึงเป็นเสรีภาพที่เราต้องปกป้องและสมควรได้รับการคุ้มครอง แม้ว่าในความเป็นจริงสำหรับสังคมไทยอาจห่างไกลจากการคุ้มครองเสรีภาพของการแสดงออกก็ตาม ด้วยบริบทสถานการณ์ทางสังคม การเมือง หลังการรัฐประหาร 2557 จากการวิเคราะห์การจัดแสดงละครเวทีของพระจันทร์เสี้ยวการละคร และกลุ่ม B - floor ระหว่างพ.ศ. 2557 – 2560 จำนวน 5 เรื่องที่นำเสนอประเด็นทางการเมือง ในการต่อรองกับอำนาจนาเพื่อยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเอง

การยึดอำนาจของรัฐบาลทหารด้วยการทำรัฐประหารปี 2557 คือการคุมอำนาจเบ็ดเสร็จโดยรัฐบาล คสช. การประกาศกฎอัยการศึกและบังคับใช้กฎหมายมาตรา 44 เป็นไปตามที่อันโตนิโอ กรัมสกี (Antonio Gramsci) อธิบายว่าเป็นการสร้างและสืบทอด“อำนาจครอบงำ” (Domination) โดยผู้ยึดกุมอำนาจรัฐและมีอำนาจในการบังคับใช้กฎหมาย (Legislation) และมีอำนาจบังคับรองรับ (Coercion) อยู่ด้วย แต่ในประชาสังคมนั้นจะมีการดำเนินการเพื่อสร้างและสืบทอดการครองอำนาจนาโดยอาศัยวิธีการที่แตกต่างไป โดยใช้วิธีการสร้างความยินยอมพร้อมใจให้เกิดขึ้นในหมู่ประชาชนโดยที่ประชาชนไม่รู้สึกรู้ว่าเป็นการบังคับหรือเป็น “การยินยอมพร้อมใจโดยธรรมชาติ” (Spontaneously Consensus) (Anne Showstack, 1982, pp. 13-14 อ้างถึงใน วัชรพล พุทธิรักษา, 2550) ซึ่งสำหรับรัฐบาล คสช.มีความพยายามจะสร้างการครองอำนาจนาดังกล่าวโดยใช้สถาบันต่างๆ ในสังคมที่เป็นแหล่งรวมของความสัมพันธ์ของผู้คน ได้แก่ สถาบันครอบครัว สถาบันศาสนา สถาบันการศึกษา และสื่อมวลชน ฯลฯ ในการทำหน้าที่สร้างชุดอุดมการณ์หนึ่ง ๆ ขึ้นมาตามความต้องการของกลุ่มที่พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนา และทำหน้าที่ส่งต่อ สืบทอดแพร่กระจาย อุดมการณ์ดังกล่าวโดยปราศจากการใช้อำนาจบังคับ (Coercion) และการใช้กำลังบังคับในเชิงกายภาพ หากแต่เป็นการใช้อำนาจในลักษณะของการชักจูง โน้มนำ หรือกล่อมเกลาคำความรู้สึกของผู้คนเป็นหลัก เพื่อก่อให้เกิดซึ่งความยินยอมพร้อมใจ (Consent) ของคนในสังคม และก่อให้เกิดโลกทัศน์ที่เป็นแบบเดียวกัน ตามความต้องการของกลุ่มผู้พยายามสร้างภาวะการครองอำนาจนา แม้รัฐบาลจะพยายามดำเนินการเรื่องการปฏิรูปการเมือง ปฏิรูประบบราชการ การปฏิรูปการศึกษาการให้คำมั่นสัญญาที่จะส่งเสริมความสุขแก่ประชาชน ฯลฯ แต่ด้วยนโยบายการควบคุมสื่อ การกีดกัน ปิดกั้น จับกุมผู้ที่เห็นต่าง หรือการพยายามเข้ามาควบคุมหรือคุกคามการทำงานศิลปะ ฯลฯ ดูเหมือนจะไม่สามารถสร้างการครองอำนาจนาที่เกิดจากความยินยอมพร้อมใจของคนบางกลุ่มได้

ดังนั้นในสภาวะทางสังคมการเมืองที่มีการแทรกแซงโดยอำนาจรัฐยังมีการแทรกแซงมากเท่าไรก็ส่งผลให้เกิดแรงต้านจากกลุ่มศิลปินมากขึ้นเท่านั้น ในการต่อรองกับอำนาจนาเพื่อยืนยันเรื่องเสรีภาพของกลุ่มละครขนาดเล็กในช่วงหลังรัฐประหาร 2557 ศิลปินได้ใช้พื้นที่ทางศิลปะของละครเวทีในการทำสงครามแย่งชิงพื้นที่ทางความคิด (war of position) ผ่านละครเวทีทั้ง 5 เรื่องตามแผนภาพในส่วนเนื้อหาของเนื้อหา (contents) กลุ่มละครขนาดเล็กได้นำเสนอเนื้อหาที่เป็นการตั้งคำถามต่อ

เหตุการณ์/ประเด็นทางสังคมและการเมืองอย่างหลากหลาย ในการนำเสนอเนื้อหาที่เป็นประเด็นสำคัญร่วมกันได้แก่ ประเด็นเรื่อง ‘การละเมิดสิทธิมนุษยชน’, ‘การชำระและบันทึกประวัติศาสตร์’ (ประวัติศาสตร์ที่ไม่ถูกเล่าหรือบิดเบือนและทำให้พล่าเลื่อนไป เช่น เหตุการณ์สำคัญทางการเมือง เช่น 6 ตุลา 2519 ฯลฯ) ‘ความขัดแย้งทางการเมือง’, ‘ความเหลื่อมล้ำไม่เท่าเทียมกันในสังคม’ และ ‘การล่าแม่มด’(การทำร้าย/การกำจัดคนที่คิดต่างไม่ว่าจะทางตรงหรือทางอ้อม) ซึ่งจะเห็นได้ว่าประเด็นต่างๆ ล้วนเกิดขึ้นในสังคมไทยปัจจุบันทั้งการที่ประชาชนถูกละเมิดสิทธิในการพูดบางเรื่องราว กรณีการถูกเรียกตัวเข้าค่ายทหารของนักเคลื่อนไหวทางการเมือง การถูกจับด้วยข้อหาผิดมาตรา 112 เป็นต้น หรือประเด็นการชำระประวัติศาสตร์ก็สืบเนื่องมาจากวาทกรรม “การปรองดอง” “สมานฉันท์” “การคืนความสุข” ฯลฯ ซึ่งในการดำเนินการเพื่อความปรองดองย่อมหนีไม่พ้นเรื่องการตรวจสอบข้อเท็จจริงของเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมือง ซึ่งก็ไม่สามารถเกิดขึ้นได้จริง หรือสถานการณ์การกำจัดคนที่คิดต่าง คนที่คิดไม่เหมือนคนส่วนใหญ่ กระแสของคำว่า “คนดี” จนเกิดการล่าแม่มดคนที่เห็นต่างโดยเฉพาะการล่าแม่มดทาง Social media ที่มีความรุนแรงสูงมาก การที่กลุ่มละครนำเสนอเรื่องราว 6 ตุลา ทั้งเรื่อง “รื้อ” และเรื่อง “Fundamental” นอกจากเพื่อรำลึก 40 ปี 6 ตุลาแล้ว ยังเป็นการสื่อถึงถึงการเมืองการปกครองในปัจจุบันที่อยู่ภายใต้รัฐบาลทหารไม่ต่างกัน เป็นต้น

ในส่วนต่อมาของแผนภาพ คือ การที่กลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่มได้ใช้ผลงานละครเวทีในการเปิดพื้นที่ให้สมาชิกในทุกภาคส่วน (parts) สามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการเมืองการปกครองของตนได้อย่างเต็มที่ ด้วยการใช้รูปแบบในการนำเสนอผลงานละครเวทีของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่ม B-floor ซึ่งมีลักษณะสำคัญร่วมกันคือ Collaboration การสร้างการมีส่วนร่วมบนพื้นฐานของอิสรเสรีภาพ ที่ประกอบไปด้วยการสร้างการมีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างงานระหว่างผู้กำกับการแสดง, นักแสดงและทีมงาน ด้วยกระบวนการ Devised Theatre หรือกระบวนการ Deconstruct เพื่อการสร้างสรรค์งานร่วมกันอย่างเท่าเทียมการทำงานที่เปิดพื้นที่ให้กับเสียงทุกเสียง นอกจากนี้ยังมีกระบวนการมีส่วนร่วมระหว่างนักแสดงกับผู้ชมทั้งกระบวนการ Interactive Performance ที่เปิดพื้นที่ให้ผู้ชมได้เข้ามามีส่วนร่วมกับนักแสดง เช่น การเลือกห้องที่จะชมละครในเรื่อง “Between” และการทำหน้าที่โหวตเพื่อกำหนัดนักแสดงในเรื่อง “นี่ไม่ใช่การเมือง” และยังเปิดเวทีการพูดคุยถามตอบ หรือที่เรียกว่า Post Talk เป็นพื้นที่แห่งการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างนักแสดงกับผู้ชม ในการจัดแสดงละครเวทีเรื่อง “รื้อ” ผู้จัดตั้งใจเชิญนักวิชาการมาเข้าร่วมในการพูดคุยแลกเปลี่ยนกับผู้ชมไม่ใช่ในฐานะนักวิชาการแต่เป็นในฐานะผู้ชมที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะทางซึ่งส่งผลให้ประเด็นที่ละครต้องการนำเสนอพาตัวเองไปได้ไกลเกินกว่าพื้นที่ในโรงละคร เพราะมีนักวิชาการอย่างน้อย 2 คนที่เมื่อได้ชมละครเวทีเรื่อง “รื้อ” แล้วก็นำประเด็นไปต่อยอดในการครุ่นคิดต่อในพื้นที่ Social media เช่น ยุกติ มุกดาวิจิตร เป็นต้น ซึ่งกระบวนการมีส่วนร่วมเหล่านี้เป็นเรื่อง

ของสุนทรียะในการถกเถียงมากกว่าสยบยอม เป็นเรื่องของการแสดงออกมากกว่าเก็บกดปิดกั้น เป็นเรื่องของการนำเอาผู้ที่ไม่เคยรับรู้เกี่ยวข้องมาเกี่ยวข้องกัน และเป็นการให้ที่ยืนในสังคมที่มีการเมืองให้กับผู้ที่ไร้ที่ทางในสังคม (Rancière, 1998, pp. 57-58.) การสร้างพื้นที่ให้กับความไม่ลงรอยในทางการเมืองในที่สุดจึงเป็นการสร้างสรรค์สังคมการเมืองให้เกิดขึ้น และจุดนี้เองจึงจะเป็นการสร้างสรรค์ “ประชาธิปไตย” ให้กับชีวิตทางการเมืองของสมาชิกของสังคมการเมือง

จากแผนภาพในส่วนต่อมาเป็น รูปแบบ หรือ Form ที่กลุ่มละครเลือกนำมาปรับใช้ประเด็นที่เขาต้องการจะสื่อสารกับผู้ชมและสังคม กลุ่มละคร B-floor เลือกใช้การพูดด้วยร่างกายนั่นคือการแสดงในรูปแบบเช่น Physical Theatre ขณะที่พระจันทร์เสี้ยวการละครใช้ทั้ง Physical Theatre, Body Expression เป็นต้น จะเห็นได้ว่าทั้งสองกลุ่มเลือกรูปแบบการแสดงที่เป็นแนว Anti-realism เพื่อต้องการแสดงออกซึ่งเสรีภาพในการสร้างสรรค์พื้นที่ใหม่ๆทางการแสดงที่ไม่ได้ติดอยู่กับกรอบแบบ realism ซึ่งเป็นการเล่าเรื่องด้วยเหตุการณ์และบทสนทนา ขณะที่รูปแบบที่ทั้งสองกลุ่มเลือกใช้คือการสื่อสารโดยไม่ใช้คำพูด เป็นการสื่อสารด้วยร่างกาย ซึ่งในปัจจุบันการใช้ร่างกายเล่าเรื่องก็เป็นที่ยอมรับมากขึ้นเนื่องจากสามารถซ่อนนัยยะได้หลากหลาย อีกทั้งการใช้ร่างกายสื่อสารนั้นสามารถ “พูด” ได้ทุกเรื่องและเป็นการ “พูด” ที่เสียงดังเหมาะสมกับสถานการณ์ทางการเมืองของไทยอีกด้วย

บทสรุปสถานภาพด้านอิสรเสรีภาพหลังรัฐประหาร 2557 ของกลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทย โดยใช้กรณีศึกษาของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor ทำให้เห็นว่าแม้สถานการณ์ทางการเมืองทั้งก่อนและหลังการรัฐประหาร 2557 จะส่งผลต่ออิสรเสรีภาพของกลุ่มละครขนาดเล็กอย่างชัดเจน แต่พวกเขาก็ยังคงยืนหยัดสร้างสรรค์ผลงานละครเวทีเพื่อจะสื่อสาร “เสรีภาพทางความคิด” กับผู้ชมกลุ่มเล็กๆของเขาอย่างต่อเนื่องตลอดระยะเวลา 4 ปีได้ร่วมจากรัฐประหาร เพื่อยืนยันว่าพื้นที่ทางศิลปะคือพื้นที่แม่แบบของปฏิบัติการทางประชาธิปไตยอย่างไม่มีพื้นที่ใดเทียบเคียงได้ในทางสังคม ด้วยความเชื่อมั่นว่าศิลปะสามารถใช้เป็นเครื่องมือบันทึกช่วงเวลาของสังคมแต่ละยุคสมัย และเป็นการแสดงออกถึงเสรีภาพในการสะท้อนความจริงผ่านการสร้างสรรค์ผลงานสู่สังคม

ขณะที่ในช่วงกลางปี 2560 การปิดปรับปรุงสถาบันปรีดี พนมยงค์ พื้นที่สร้างสรรค์ทางศิลปะและวัฒนธรรมที่กลุ่มละครขนาดเล็กของไทยโดยเฉพาะพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor ได้ใช้เป็นโรงละครขนาดเล็กในการจัดแสดงละครเวทีอีกทั้งเป็นพื้นที่ในการจัดกิจกรรมแลกเปลี่ยนเรียนรู้กระบวนการทางความคิด ส่งผลสืบสะท้อนต่อการดำเนินงานของกลุ่มละครขนาดเล็กทั้งสองกลุ่มรวมถึงกลุ่มละครขนาดเล็กกลุ่มอื่นๆในประเทศไทยอีกด้วย แต่ถึงแม้พื้นที่สร้างสรรค์ทางกายภาพจะหดหายไป แต่พื้นที่แห่งอิสรภาพยังคงอยู่ トラบเท่าที่พวกเขายังคงทำงานศิลปะ เพราะ “ศิลปะคือพื้นที่แห่งอิสรภาพ par excellence” (โดยสารัตถะและโดยสมบูรณ์) ปริณมทของศิลปะ

ครอบคลุมทั้งทางกายภาพและทางมนต์ศิลป์ ศิลปะคือพื้นที่เดียวในสังคมที่เปิดกว้างให้กับการปะทะของความคิด ข้อเสนอและมุมมองที่ “แตกต่าง” และ “ขัดแย้ง” อย่างแท้จริง ศิลปะคือพื้นที่ของอาหารทางจิตวิญญาณที่หล่อเลี้ยงสังคมและปูทางไปสู่ความเข้าใจโลกที่ต่างไปจากมุมมองปกติ และที่สำคัญที่สุด ศิลปะคือพื้นที่ของการจุดประกายความคิดที่จะนำไปสู่การถกเถียง วิพากษ์วิจารณ์และบ่มเพาะ “การยอมรับความคิดเห็นที่หลากหลาย” (tolerance of the diversity) ในทุกๆวัฒนธรรม (วันรัก สุวรรณวัฒนา, 2553)

นอกจากนี้กลุ่มละครขนาดเล็กในประเทศไทยได้ก่อตัวขึ้นเพื่อต่อสู้เรียกร้องสิทธิเสรีภาพและมีพัฒนาการมาตลอด 40 ปีที่ผ่านมา จนถึงช่วงเวลาการต่อสู้ทางการเมือง 2553 – หลังรัฐประหาร 2557 ศิลปินต่างปรับตัวเองเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพการณ์ทางสังคมและสิ่งแวดล้อม ด้วยการสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชม การใช้พื้นที่ การเลือกเวลา โอกาสที่เหมาะสม การคิดค้นรูปแบบศิลปะที่จะนำไปใช้ในกระบวนการเคลื่อนไหวทางสังคมที่มีสีสันและมีชีวิตชีวามากขึ้น การปรับกระบวนการทัศน์ใหม่ของศิลปะนับเป็นการปรับแนวความคิดไปสู่การรับใช้สังคมในมุมกว้างเพื่อผู้คนทุกชนชั้นและทุกชนชาติอย่างสร้างสรรค์ (ณัฐนันท์ สิปปภากุล, 2555) ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงขอเรียกการปรับตัวทางศิลปะการละครในช่วงเวลานี้ว่าเป็น “ยุคละครสร้างสรรค์สังคม” เพื่อให้สอดคล้องกับกระแสโลกาภิวัตน์ที่กำลังแพร่กระจายไปทุกมุมโลกอยู่ในขณะนี้ และเพื่อแสดงให้เห็นถึงการพัฒนาอย่างต่อเนื่องของศิลปะการละครในประเทศไทย

6.2 ข้อเสนอแนะ

เนื่องจากการศึกษาเรื่อง “อิสรเสรีภาพของสื่อศิลปะการแสดงในการนำเสนอประเด็นทางการเมืองหลังรัฐประหาร 2557 : กรณีศึกษาพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-floor” ได้จำกัดขอบเขตในการศึกษาข้อมูลเฉพาะผลงานละครเวทีของพระจันทร์เสี้ยวการละครและกลุ่มละคร B-Floor จำนวนเพียง 5 เรื่อง ระหว่าง พ.ศ. 2557- 2560 ซึ่งเป็นเพียงส่วนเล็กน้อยเมื่อเทียบกับผลงานของทั้งสองกลุ่มตลอด 20 ปีที่ผ่านมา นอกจากนี้แนวคิดเรื่องสุนทรียศาสตร์การเมืองของ ฌาคส์ ร็องซีเยร์ และแนวคิดการครองอำนาจนำของ อันโตนิโอ กรัมสซี ยังมีรายละเอียดในแง่มุมต่างๆ ที่น่าจะถูกนำไปใช้ในการวิเคราะห์ตีความ เพื่อนำเสนอ การปรับตัว/ต่อรองของกลุ่มละครขนาดเล็กกลุ่มอื่นๆ ในการยืนยันเรื่องเสรีภาพของตนเองได้อีกหลากหลายแนวทาง จึงควรมีการศึกษากลุ่มละครขนาดเล็กกลุ่มอื่นๆเพิ่มเติมเพื่อให้เห็นภาพรวมของอิสรเสรีภาพของศิลปะการละครในประเทศไทยที่กว้างขวางและชัดเจนขึ้น

รายการอ้างอิง

หนังสือและบทความในหนังสือ

- กระทรวงศึกษาธิการ. (2531). *ศิลปกรรม ศ031 ศ032 ศิลปะการละคร เบื้องต้น 1-2 ตอนที่ 1 มัธยมปลาย*. กรุงเทพฯ: ครูสภา.
- กาญจนา แก้วเทพ. (2552). *สื่อเล็กๆที่นำไปใช้ในงานพัฒนา*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.
- กอบกุล อิงคุทานนท์. (2540). *ละครเวทีสมัยใหม่ ยุคแรกเริ่ม – ร.9*. กรุงเทพฯ: ชรณัฏ.
- เจตนา นาควัชระ. (2526). *วรรณกรรมละครของแบร์ทอลท์ เบรคชท์ : การศึกษาเชิงวิจารณ์*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์มนุษยศาสตร์.
- _____. (2536). “ละครพบกับวิญญาณประชาธิปไตย.” ใน *คือคู่มาสถรรเสกคุณ*. (น. 9-26) กรุงเทพฯ: ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. [จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสเกษียณอายุราชการ ศ. วังวิ รมยะนันท์ และฉลองอายุครบ 5 รอบ ผศ. ดร. คมคาย นิลประภัสสร].
- _____. (2544). *ครุ่นคิดพินิจนึก*. กรุงเทพฯ: ประพันธ์สาส์น.
- เดอะ ด็อกเกอะวิลล์, อเล็กซิส. (2523). *ประชาธิปไตยในอเมริกา* แปลจาก De la Democratie en Amerique โดย วิจารณ์ ตูยานนท์. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.
- นพมาศ แวงหงส์ (บรรณาธิการ). (2550). *ปริทัศน์ศิลปะการละคร*. กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ปาริชาติ จีงวัฒนาภรณ์. (2547). *พลังการวิจารณ์ : ศิลปะการละคร*. กรุงเทพฯ: ณ เพชร.
- วัชรพล พุทธิรักษา. (2550). แนวความคิดการครองอำนาจนำ (Hegemony) ของกรัมสกี (Gramsci): บททดลองเสนอในการอธิบายปรากฏการณ์ทางการเมืองไทย. ใน *เอกสารประกอบงานประชุม วิชาการรัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์แห่งชาติครั้งที่ 8 ณ ศูนย์การประชุมนานาชาติ ไบเทคบางนา, 13 ธันวาคม 2550*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.
- วัลยา วิวัฒน์ศร. (2538). *การละครฝรั่งเศสศตวรรษที่ 18*. กรุงเทพฯ: โครงการตำราคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- สรณัฐ ไตลังคะ. (2552). บทละครเวทีสมัยใหม่ของไทยในทศวรรษ 2510: นาฏกรรมแห่งความ
 ขุ่นข้อง. ใน *การประชุมวิชาการ ละคร ระคน ตัวตน มนุษย์: วรรณกรรมกับนาฏกรรมศึกษา*
 วันที่ 17 กรกฎาคม 2552, (น.104-123). กรุงเทพฯ: ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ.
- สมพร ฟูราจ. (2554). *Mime : ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์
 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย. (2553). *โครงการวิจัย “การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วม
 สมัย เพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์” ลักษณะร่วมสมัยในงานศิลปะแขนง
 ต่างๆ: ทักษะของศิลปิน*. กรุงเทพฯ: ชมนาด.

บทความในวารสาร

- คารที อนันตกาญจน์. (พฤษภาคม – มิถุนายน 2549). ละครกับสังคม...สังคมกับละครในทศวรรษ
 คำรณ คุณะดิลก. *BNT NEWS : The Connection of Theatre People*. 02.
- ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (16 มีนาคม - 30 เมษายน 2550). ฌักส์ รองซีแยร์ กับ สุนทรียศาสตร์ของ
 การเมือง(ตอนที่ 1), *วิภาษา*. 1(1), 5 – 8.
- ประภาพร สีหา. (กรกฎาคม-ธันวาคม 2560). “ความขัดแย้งทางการเมืองกับรัฐประหาร ปี พ.ศ
 2557”. *วารสารรัฐศาสตร์ปริทรรศน์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์* 4(2), 145 -166.
- รณชาติ บุตรแสนคม. (พฤษภาคม – สิงหาคม 2560). แนวทางการพัฒนาการจัดการเชิงกลยุทธ์ของ
 เครือข่ายละครกรุงเทพ. *วารสารวิจัยและพัฒนาวไลยอลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์*, 12(2),
 13-22.
- วันส ปิยะกุลชัยเดช. (มกราคม - เมษายน 2550). จากอุดมการณ์ที่ถูกวิพากษ์สู่การรองความเป็น
 ใหญ่: การรองความเป็นใหญ่แบบกริมซี. *รัฐศาสตร์สาร*, 28(1), 100-112.
- อภิรักษ์ ชัยปัญญา. (มกราคม - มิถุนายน 2553). บทละครเวทีที่เสนอทัศนะทางสังคมและการเมือง
 ต่อเหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516 และ 6 ตุลาคม 2519. *วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และ
 สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา*, 18(29).

วิทยานิพนธ์

กมลวรรณ บุญโพธิ์แก้ว. (2554). *สื่อละครเวทีนอกกระแส จากยุคการเคลื่อนไหวทางการเมือง (พ.ศ. 2514 - 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519) ถึงยุคการเคลื่อนไหวทางสังคมแบบใหม่ (หลัง 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 - 2553)*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน.

ธนกร พงษ์ชาติถาวร. (2554). *พัฒนาการขององค์กรและผลงานคณะฟิลิคัลเฮียเตอร์ในประเทศไทย*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์.

พิชญา พิริยะประทานคุณ. (2560). *ปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจเลือกชมละครเวทีโรงเล็กของประชาชนในเขตกรุงเทพมหานคร*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน.

พิสิษฐกุล แก้วงาม. (2552). *ประชาชนไทยไม่เหมือนกัน: ประชาธิปไตย และการแบ่งแยกการรับรู้*. (ภาคานิพนธ์รัฐศาสตรมหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะรัฐศาสตร์.

มาริสา แสงกุลศิริศักดิ์. (2532). *กลยุทธ์ในการใช้สื่อประเภทละครเวทีเพื่อโน้มน้าวใจให้รักษาความสะอาดและสิ่งแวดล้อม : ศึกษาเฉพาะกรณีเรื่อง “ดาวิเศษตะลุยมืองมอมแมม”*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน.

ยุทธชัย อุทยานินท์. (2544). *ภัทราวดีเฮียเตอร์ : ชุมชนละครเวทีสมัยใหม่*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา.

ศิริรินทร์ ใจเที่ยง. (2545). *ลิเกเอ็นจีโอ กรณีศึกษากลุ่มละครมะขามป้อม*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา.

ศิริรินทร์พร ศรีใส. (2545). *จินตทัศน์ในกระบวนการสื่อสารการแสดงของคณะละครเวทีสมัยใหม่*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, คณะนิเทศศาสตร์.

อาภาพัชร หงษ์เวียงจันทร์. (2551). *การเปิดรับสื่อและความพึงพอใจต่อเมืองไทยรัชดาเลียเฮียเตอร์ในทัศนะของผู้ชมละครเวที*. (วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารธุรกิจ). มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, คณะนิเทศศาสตร์.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (5 มกราคม 2560). เสรีภาพ เสมอภาค ภราดรภาพ: ปรัชญาสังคมอารยะ เพื่อสังคมสงบสุขยั่งยืน. สืบค้นจาก

http://professorkriengsak.blogspot.com/2011/04/blog-post_5789.html

แก้วตา เกษบังภาพ. (16 กันยายน 2559). แก้วตา พาดู : Fundamental (2016) การแสดงของคนละคร รำลึกเหตุการณ์ 6 ตุลา. สืบค้นจาก

https://www.matichonweekly.com/scoop/article_7922

คชรักษ์ แก้วสุราษ. (2 เมษายน 2561). ศรชัย ฉัตรวิริยะชัย : Invisible theater ละครที่พูดถึงปัญหาสังคมโดยที่คุณไม่รู้ตัว. สืบค้นจาก

<https://thisable.me/content/2018/04/401>

เครือข่ายละครกรุงเทพ. (3 ตุลาคม 2557). *เกี่ยวกับ BTN*. สืบค้นจาก

<http://bangkoktheatrenetwork.com/site/about>

ฉัตรวี เสนอนิสศักดิ์. (29 กันยายน 2560). คุยกับผู้กำกับและคนเขียนบท‘นี่ไม่ใช่การเมือง’ ละครเวทีที่คุณจะโหวตคนออกโดยไม่ รู้ตัว. สืบค้นจาก <https://thematter.co/life/ceci-nest-pas-la-politique/35955>

ชานนท์ บุญญศิริ. (15 พฤษภาคม 2561). ไม่ว่าจะกี่ยุคสมัย ศิลปะในไทยก็ยังถูกปิดปาก?. สืบค้นจาก <https://www.sanook.com/news/6437402>

ฐิติ มีแต้ม. (5 มิถุนายน 2561). “วันพินัย-กบ ไมโคร-Liberate P” เมื่อศิลปินไทยยืนตรงข้ามเผด็จการ. สืบค้นจาก <https://www.the101.world/artist-against-dictatorship/>

ทรงกลด ลิ้มปิพัฒน์. (23 กันยายน 2560). Ceci n'est pas la politique : นี่ไม่ใช่การเมือง แต่นี่คือสังคมหนึ่งที่สะท้อนผ่านละครเวที. สืบค้นจาก <https://www.adaymagazine.com/recommends/theatre-ceci-n-est-pas-las-politique>

เทพพิทักษ์ มณีพงษ์. (15 ตุลาคม 2560). SOMETHING MISSING : ของหายไม่ยากได้คืน แต่ไม่ยากให้ ‘ลืม’. สืบค้นจาก <https://www.the101.world/life/something-missing-review/>

ธนาชาติ ประทุมสวัสดิ์. (3 สิงหาคม 2557). บทวิเคราะห์ระบอบการเมืองการปกครองไทยระหว่างประชาธิปไตยจอมปลอมเปรียบเทียบกับอำมาตยาธิปไตย. เอกสารเรียบเรียงแนวคิดเพื่อนำเสนอคณะกรรมการรักษาความมั่นคงแห่งชาติ(คสช). สืบค้นจาก

<http://www.rajapark.ac.th/2014/wp-content/uploads/2014/08/03-08-2557-16->

- ณัฐนันต์ สิปปภากุล. (18 ตุลาคม 2555). จากศิลปะเพื่อชีวิตสู่ศิลปะสร้างสรรค์สังคม. สืบค้นจาก <http://art-culture-academy2.blogspot.com/2012/10/004.html>
- นลธวัช มะชัย. (10 กุมภาพันธ์ 2561). ศิลปะการละคร มนุษย์ และการเคลื่อนไหวทางสังคมของกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร. สืบค้นจาก <https://prachatai.com/journal/2018/02/75370>
- บัญญัติ จันทโรจนาจิต. (20 พฤศจิกายน 2559). (รอวัน)รื้อ. สืบค้นจาก <https://blogazine.pub/blogs/pandit-chanrochanakit/post/5891>
- พะพิรุณ คนธรรมดา. (15 ธันวาคม 2560). Something Missing บางสิ่งเกิดขึ้น บางสิ่งหายไป แต่บางสิ่ง...ดำเนินต่อไป. สืบค้นจาก <https://prachatai.com/journal/2017/12/74584>
- พิสิษฐกุล แก้วงาม. (11 มิถุนายน 2555). การเมืองเรื่องสุนทรียะ ของ รองสิแยร์. สืบค้นจาก <https://www.gotoknow.org/posts/237904>
- พลวุฒิ สงสกุล. (19 กันยายน 2560). 11 ปี รัฐประหาร 2549 ส่องตัวละครสำคัญ พวกเขายู่ไหน สบายดีหรือเปล่า. สืบค้นจาก <https://thestandard.co/11anniversary-coupdetat-2549/>
- ภัทรานิษฐ์ จิตสำรวย. (19 ตุลาคม 2560). ปิดปรับปรุง ‘สถาบันปริดี พนมยงค์’ เมื่อสเปซของคนทำละครหดแคบลง. สืบค้นจาก <http://themomentum.co/pridi-institute-and-theater-group>
- ภาควิชาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. (2561). เสวนาระอู เสรีภาพสำหรับศิลปิน เรื่องจริงหรือแค่อ้าง. สืบค้นจาก <http://www.butheatrecompany.com/news.php?FilesID=55>
- ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (15 พฤษภาคม 2561). Resistance Art ศิลปะแห่งการต่อต้าน (1) ประท้วงอำนาจ อยู่ดิฉันด้วยศิลปะ. สืบค้นจาก <https://themomentum.co/resistance-art-1/>
- ยุกติ มุกดาวิจิตร. (20 พฤศจิกายน 2559). ละคร "รื้อ" รื้ออะไร. สืบค้นจาก <https://blogazine.pub/blogs/yukti-mukdawijitra/post/5890>
- รัฐประหารในประเทศไทย พ.ศ. 2557. (พฤษภาคม 2561). สืบค้นจาก https://th.wikipedia.org/wiki/รัฐประหารในประเทศไทย_พ.ศ._2557
- วรัญญู อินทรกำแหง. (13 ธันวาคม 2560). บางสิ่งเลือนหาย และต้องทิ้งไป ‘Something Missing’ การแสดงโดยกลุ่มละครเกาหลีสไต์และไทย. สืบค้นจาก <https://thestandard.co/something-missing/>

- วันรัก สุวรรณวัฒนา. (10 ธันวาคม 2553). ศิลปะ เสรีภาพและประชาธิปไตย. สืบค้นจาก http://www.matichon.co.th/news_detail.php?newsid=1291958039&grpId=&catid.
- ศรัชัย ฉัตรวิริยะชัย. (27 กันยายน 2556). ได้ฝุ่น : “ทางเลือก ทางรอด” ของละครเวทีการเมืองไทย. สืบค้นจาก <https://www.facebook.com/notes/sonny-chatwiriychai/ได้ฝุ่น-ทางเลือก-ทางรอด-ของละครเวทีการเมืองไทย/10151941174336202/>
- สมบัติ จันทรวงศ์. (17 มิถุนายน 2558). ประชาธิปไตยไทย : ปรัชญาและความเป็นจริง สืบค้นจาก <dl.dropbox.com/u/33140415/>
- เสถียร วิริยะพรรณพงศา. (28 เม.ย. 2559). “สถานีปลายทาง” มหัทศจรย์...ความรักต่างอุดมการณ์. สืบค้นจาก <https://www.pptvhd36.com/news/ประชาสัมพันธ์/26417>
- สินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. (4 พฤศจิกายน 2555). การนำเสนอแนวคิดการตีความต้นธารศิลปะสันติภาพฯ โดยสินธุ์สวัสดิ์ ยอดบางเตย. สืบค้นจาก <http://oknation.nationtv.tv/blog/sinsawade/2012/11/04/entry-1>
- สินีนากู เกษประไพ. (1 มกราคม 2559). ผลงานพระจันทร์เสี้ยว ปี 2558. สืบค้นจาก <https://sineenadh.wordpress.com/2016/01/01/พระจันทร์เสี้ยว-ปี2/>
- สินีนากู เกษประไพ พระจันทร์เสี้ยวการละคร. สัมภาษณ์ในนิตยสาร HI Class. (12 มิถุนายน 2555). สืบค้นจาก <http://www.artbangkok.com/?p=641>
- สุทิมา ทองมาก. (11 กันยายน 2560). Ceci n'est pas la politique. สืบค้นจาก <https://www.timeout.com/bangkok/th/theater/ceci-nest-pas-la-politique>
- หทัยา เชนันท์. (30 เมษายน 2561). บทสัมภาษณ์ - พื้นที่ นักแสดง ผู้กำกับ - 3 องค์ประกอบหลักแห่งศาสตร์การละคร. สืบค้นจาก <https://gmlive.com/247-People-Cover-Theatreofsoul>
- องอาจ เตหา. (4 พฤศจิกายน 2554). สัมภาษณ์คำรณ คุณะดิลก : ละครหนีไม่พ้นเรื่องมนุษย์ทุกรูปแบบ ซ้ายขวาหน้าหลังหรือเผด็จการ. สืบค้นจาก <https://prachatai.com/journal/2011/11/37733>
- อรพินท์ คำสอน. (24 กรกฎาคม 2556). ที่ทางและสถานการณ์ปัจจุบันของโรงละครโรงเล็กในกรุงเทพมหานคร. สืบค้นจาก <http://www.thaicritic.com/?p=1600>
- อรรถพล อนันตวรกุล. (13 ธันวาคม 2559). บันทึกจาก Dramaturge ใน "รื้อ". สืบค้นจาก <http://crescentmoontheatre.blogspot.com/2016/12/dramaturg.html>

- แอเรียล ดอร์ฟแมน (Ariel Dorfman). (14 ตุลาคม 2554). วิญญาณของหญิงสาวที่ยังคงหลอกหลอน. สืบค้นจาก <https://www.theguardian.com/commentisfree/2011/oct/14/death-maiden-relevance-play>
- Book Around. (13 พฤศจิกายน 2559). เข้าถึงจาก <https://www.facebook.com/bookaroundwithnonglak/posts/1773548866245202>
- Burke, Barry. (7 march 2007). Antonio Gramsci and informal education. Retrieve from: <http://www.infed.org/thinkers/et-gram.htm>
- Edward J. Eberle. (2007). Art as Speech. Journal of Law and Social Change. 11 (2007-2008) Available at: <https://www.law.upenn.edu/journals/jlasc/articles/volume11/issue1/Eberle11U.Pa.J.L.&Soc.Change1%282007%29.pdf>
- Green-Rogers, MK. (28 September 2016). What is devised theatre?. Retrieve from <https://thetheatretimes.com/what-is-devised-theatre/>
- ilaw-freedom. (23 มีนาคม 2558). บันทึกเมืองไทยได้กฏอัยการศึก: จะจัดงานเสวนา-กิจกรรมสาธารณะ #ขออนุญาตหรือยัง คะ/ครับ. สืบค้นจาก <https://freedom.ilaw.or.th/blog/BanOnPublicAffairs>
- MGR Online. (30 เมษายน 2559). สารพัดสื่่วมเล่นละครเวทีสถาบันพระปกเกล้า ชูแนวทางแตกต่างแต่ไม่แตกแยก. สืบค้นจาก <http://www.manager.co.th/Home/ViewNews.aspx?NewsID=959000004376705.pdf>
- omuretto. (26 มกราคม 2558). บางละเมิด :The land ‘We’ do not own. สืบค้นจาก <http://pantip.com/topic/33155192>
- pornphanh. (23 พฤษภาคม 2557). ย้อนรอยรัฐประหารในประวัติศาสตร์ไทย. สืบค้นจาก <http://teen.mthai.com/variety/72869.html>
- Rancière, Jacques. (2007). The Ignorant of The School Master : education, equality, inequality, schools, nation, progress and philosophy. Michael O'Rourke(trans.), Retrieve from <http://ranciere.blogspot.com/2007/11/from-ignorant-school-master-by-jacques.html>

หนังสือภาษาอังกฤษ

- Boal, Augusto. (1979) . *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press
- Gramsci, A. (1971). *On Intellectual*. In *Prison Notebook*. Quintin Hoare and Geoffrey Nowell. Smith (ed). New York: International Publisher.
- Peter A. Angles. (1992). *The Harper Collins Dictionary of Philosophy*. New York : Harper Resource.
- Magaret Canovan. (2005). *The People*. Cambridge : Polity Press.
- Rancière, Jacque. (1998). *Dis-agreement: Politics and Philosophy*. University of Minnesota Press. Minneapolis
- _____. (2006). “*Thinking Between Discipline : an aesthetic of knowledge*,” Jon Roffe (trans.) PARRHESIA. (1), 1 - 12.
- Virno, Paolo. (2004). *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*. London: Semiotext(e).

เอกสารอื่นๆ

ชุติมา มณีวัฒนาเปล่งข้า. (2550). ปรัชญาศิลปะการละคร, เอกสารประกอบการสอนวิชา ประวัติ
ศิลปะการแสดง.เอกสารไม่ตีพิมพ์.

ดวงแข บัวประโคน และคณะ.(2546). การใช้สื่อละครเพื่อการพัฒนาชุมชนของกลุ่มละคร
มะขามป้อมกรณีศึกษาจากพื้นที่ทำงานที่มีบริบทแตกต่างกัน 4 พื้นที่. ชุดโครงการการสื่อสาร
เพื่อชุมชน.กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

“เสรีภาพในการสร้างสรรค์ละครเวทีไทย ข้ออ้าง หรือความจริง” เทปบันทึกการเสวนา

22 เมษายน 2558 ณ Black Box Theatre มหาวิทยาลัยกรุงเทพ. (2558). [DVD].

กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยกรุงเทพ.

สัมภาษณ์

จารุพันธ์ พันธ์ชาติ. ผู้กำกับการแสดง กลุ่ม B-Floor. (25 กรกฎาคม 2561). สัมภาษณ์

ณพิม สิงโตโรจน์. นักแสดงอาสาสมัครกลุ่ม B-Floor. (18 กรกฎาคม 2561). สัมภาษณ์

ลัดดา คงเดช. นักแสดง กลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร. (11 กรกฎาคม 2561). สัมภาษณ์

สินีนานู เกษประไพ. ผู้กำกับการแสดงกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร. (16 กรกฎาคม 2561).

สัมภาษณ์

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นางสาวภัทรา โต๊ะบุรินทร์
วันเดือนปีเกิด	23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2515
วุฒิการศึกษา	ปีการศึกษา 2543: ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต (เทคโนโลยีการศึกษา) มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2536: อักษรศาสตรบัณฑิต (นาฏศาสตร์) มหาวิทยาลัยศิลปากร
ตำแหน่ง	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ทุนการศึกษา (ถ้ามี)	2554: โครงการพัฒนากำลังคนด้านมนุษยศาสตร์และ สังคมศาสตร์ (ทุนเรียนดีมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ แห่งประเทศไทย)
ประสบการณ์ทำงาน	2538 – ปัจจุบัน: อาจารย์ประจำ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร