



รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

**กะเทาะเปลือก(มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชาย)หอย
โครงการ “เรื่องเก่าเล่าใหม่ 2: มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย”**

โดย ดังกมล ณ ป้อมเพชร

14 ธันวาคม 2549

รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

กะเทาะเปลือก(มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชาย)หอย โครงการ “เรื่องเก่าเล่าใหม่ 2: มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย”

ผู้วิจัย

ดังกมล ณ ป้อมเพชร

ชุดโครงการ เวกีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย

สนับสนุนโดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)
(ความเห็นในรายงานนี้เป็นของผู้วิจัย สกว. ไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยเสมอไป)

รหัสโครงการ : PDG47H0007
ชื่อโครงการ : เรื่องเก่าเล่าใหม่ 2: มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย
ชื่อนักวิจัย : ดังกมล ณ ป้อมเพชร์ ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
E-mail Address : Heisacat@yahoo.com
ระยะเวลาโครงการ : 15 มีนาคม 2547 – 14 มีนาคม 2549 (ขยายเวลาถึง 14 ธันวาคม 2549)

บทคัดย่อ

รายงานวิจัยเรื่อง *กะเทาะเปลือก (มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชาย) หอย* เป็นการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์บทและกำกับการแสดงละครเวทีร่วมสมัยเรื่อง *มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย* จากวรรณคดี-นิทานเรื่อง *สังข์ทอง* ละครเวที-จำอวดแค้นปีเรื่องนี้ ใช้นุมมองและวิธีการแบบหลังสมัยใหม่ รื้อสร้างเรื่องเก่าเก่า เพื่อเสนอประเด็นเกี่ยวกับ เปลือก-มายาภาพ มายาคติ อัตบุคคล ความเป็นชายขอบ ความเป็นอื่น และพื้นที่ของสิ่งเหล่านี้ในวัฒนธรรมไทย ในการนำเสนอละครวิจัยสู่สาธารณชนนั้น ผู้ชมให้ทั้งการตอบรับและปฏิเสธ ทั้งอย่างเป็นมิตรและเป็นปฏิปักษ์ในระดับต่าง ๆ กัน กระบวนการสุดท้ายของการวิจัย จึงเป็นการอ่านความหลากหลายใน “การอ่าน” ของผู้ชมที่มีต่อ “นิทานหลังสมัยใหม่” เรื่องนี้

คำสำคัญ : ละครเวทีไทยร่วมสมัย สังข์ทอง การเขียนบท การกำกับการแสดง
การแสดง การตีความใหม่ ละครหลังสมัยใหม่ การรื้อสร้าง ละครเวที

Project Code : PDG47H0007
Project Title : Legends Retold 2: The Miraculous Adventure of the Conch Prince
Researcher : Dangkamon Na-pombejra
Department of Dramatic Arts, Faculty of Arts,
Chulalongkorn University
E-mail Address : Heisacat@yahoo.com
Project Duration : 15 March 2004–14 March 2006 (extended to 14 December 2006)

Abstract

Shelling [the miraculous adventure of] the conch [prince] is a study of the auteuristic process of scripting and directing the play *the Miraculous Adventure of the Conch Prince*, from the tale-literature *Sangthong*. This queer/camp theatre applies postmodern perspectives and approaches to re-present issues of shell-illusion, myth, subject, marginality, other, and their places in Thai culture. The public presentation of the research play receives both acceptance and refusal from the audiences, amicably and antagonistically, in different levels. The last session of the research, therefore, aims to read the *différance* of “reading” by audiences of this “postmodern folktale”.

Keywords : Thai contemporary theatre, Sangthong, playwriting, directing, acting, re-interpretation, postmodern theatre, deconstruction, queer theatre

สารบัญ

บทนำ		1
บทที่ 1	ร้อยสัจ	10
ก. จุดกระตบใจ 1 : จุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค		11
ข. สํารวบทพระราชนิพนธ์ละครนอก สัจทอง ด้วยหลักของละครเวทีร่วมสมัย		12
	- การดำเนินเรื่อง ตัวละคร และการกระทำ นำไปสู่ความคิดหลัก อย่างไร	
	- แก่นความคิดอันเป็นคติธรรม และตัวละครเชิงสัญลักษณ์	
	- อุดมคติและข้อบกพร่องของพระสัจ	
ค. การนำเสนอเรื่องสัจทอง และมโนทัศน์พื้นฐานเกี่ยวกับเรื่อง		23
	- ละครนอกแบบหลวงในรัชสมัยรัชกาลที่ 2	
	- มรดกทางปัญญาและอารมณ์	
	- การนำเสนอและมโนทัศน์เกี่ยวกับเรื่อง สัจทอง ในปัจจุบัน	
ง. สํารวเรื่อง สัจทอง สำนวนอื่นๆ ที่เรารู้และไม่รู้จัก		30
	- อนุภาคและแบบเรื่องของนิทานสัจทอง	
	สัจทองแท้ สัจทองแปลง คนตัวดำ เต่าทองคำ แดง และแพะ	
	- จุดร่วม จุดต่าง และหลากหลาย	
	- นิทานจักรวาลต่างๆ และ นิทานกำพร้าว	
จ. เสี่ยงส่วนตัวของผู้เล่า : บทพระราชนิพนธ์ละครนอก		46
	- บุญบารมี ขันติ-ธรรมราชา มาหา-อนิจจัง	
	- ระบบสังคมแบบใหม่ : ไพร-กระดุมพี เศรษฐี-อุปถัมภ์	
	- พระราชาในฐานะปุณฺน : ครอบครัว พ่อ แม่ ลูก สามิ ภรรยา	
	- ความขัดแย้งระหว่าง “อุดมคติวิสัย” กับ “ปัจเจก-ปุณฺน”	
	- น้ำเสียงเยาะหยันเสียดสี	

บทที่ 2	สร้างหอย	59
ก. เมื่อ“พระสังข์”กลายเป็น “สังข์”		60
- แทนที่ชั้นที่ 1 “อะไรคือบุญ-กรรมของสังข์”		
เพื่อสร้างทริตเมนต์หรือร่างขึ้นต้น		
- แทนที่ชั้นที่ 2 สังข์คือใครในโลกปัจจุบัน		
- แทนที่ชั้นที่ 3 วิฤตในใจของสังข์		
ข. เมืองไทยหลังสมัยใหม่		65
- ความไม่เที่ยงและไม่แท้ของอภิสิทธิ์ : เมื่อบุญบารมี = อำนาจทุน		
- มายาคติ อคติ อุดมคติ และมายาภาพของคนไทย		
- แนวคิดหลังสมัยใหม่สามประการสำคัญที่ใช้ : พหุวัฒนธรรม		
การเมืองเรื่องอัตลักษณ์ และเคเวียร์วิทยา		
- “สังข์” คือเคเวียร์ และเคเวียร์คือคนชายขอบกลางเมืองใหญ่		
ค. รื้อสร้างการทำซ้ำเรื่อง “สังข์ทอง”		80
- ความหมายตรง : มายาภาพและความหลง, หน้าตาและการแต่งตัว		
- ความหมายแฝง : ความก้าวร้าวและอำนาจอันชอบธรรม, ทักษะเหยียดข่ม		
ความผิดแผก, ยินยอมให้หญิงต่ำกว่าชาย, ยืมสยาม		
ง. สรุปประเด็น “สร้างหอย”		86
- ความขัดแย้งหลัก และแนวคิดหลัก		
จ. แนวคิดในการเล่าใหม่		90
- การปรับ-แปลง-สร้างใหม่ละครร่วมสมัยจากเรื่องเก่า		
- นิทานพื้นบ้านเกิดใหม่		
- การผจญภัยอันมหัศจรรย์ของเจ้าชายที่เกิดในเปลือกหอย		
ฉ. กระบวนการวางโครงสร้างบท		96
- ความคิดหลัก ความขัดแย้งหลัก ความต้องการและกระทำของ-		
ตัวละครหลัก กระดูกสันหลัง และการกระทำหลักของเรื่อง		
- การสร้างตัวละคร : แบ่งตามการแยกแยะกลุ่ม, การสร้างเมืองทั้งสี่		
แบ่งตามบทบาทหน้าที่, ตัวละครหลัก ตัวละครปะทะ		
ตัวละครสนับสนุน		
- การเปรียบเทียบ-แทนที่-สร้างใหม่		
- การดำเนินเรื่องตามลำดับฉาก		

บทที่ 3	โลว์ร่างเงา	135
ก.	การโลว์ร่างเงาด้วยสุนทรียะแบบควียร์-แคมป์ (Queer-Camp)	136
	- แนวคิดของละครหลังสมัยใหม่, ละครควียร์, จำอวดแคมป์ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ - ลักษณะแคมป์ในละครนอก และลิเก ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ - รส “ขัน-ขื่น”แบบแคมป์ในละคร : ความขึงข้าน	
ข.	กระบวนการเขียนบท	150
	- แบบร่างขั้นต้น (treatment) ที่สอง - กระบวนการในการเขียนบท	
ค.	กระบวนการสร้างสรรค์ด้านอื่นๆ	161
	- เส้นของการกระทำ (Dramatic Action) ของละคร - ภาพบนเวที : ฉากและเวที เสื้อผ้า แสง - เพลงและดนตรี - การแสดง : การทำงานกับนักแสดง และแนวทางการแสดง	
ง.	สรุปการปรับ แก้ เพิ่ม ลด ที่ได้จากการทำงานแบบสอดคล้องประสานร่วมกัน (collaboration)	185
	- ช่วงเตรียมตัว : บทร่างที่ 1-7 - การอ่านบทละคร (Play Reading) และประเด็นที่ได้จากกิจกรรม - ช่วงดำเนินงาน : บทร่างที่ 8-10	
จ.	การนำเสนอละคร	200
	- บทฉบับใช้แสดง และภาพการแสดง	

บทที่ 4	ถอดรูป(?)	315
ก.	การอ่านและการตอบรับของผู้ชม	318
	- แบบสอบถามความเห็นของผู้ชมละคร, การเสวนาย่อย, บทวิจารณ์สาธารณะ, การวิจารณ์โดย “ผู้ไม่ประสงค์จะออกนาม”, บทวิจารณ์ของนิสิตในรายวิชาการวิจารณ์ละครเวที และการสื่อสารโดยตรงกับผู้วิจัย	
ข.	อ่านความหลากหลายใน “การอ่าน” ของผู้ชม	342
	- สรุปผลการอ่านและการตอบรับ : ความหลากหลายและหลากหลาย - วิเคราะห์การสื่อสารที่พลาดเป้า-ไม่สัมฤทธิ์ผลของละครวิจัย - การอ่านมิติทางวัฒนธรรมของสังคมไทย - แนวทางในการสร้างสรรค์-เสพงานศิลปะ/ละครหลังสมัยใหม่ - แนวทางในการปรับปรุงละครวิจัย : บทและการนำเสนอ	
บทส่งท้าย		359
บรรณานุกรม		360

บทนำ

ปัญหาสำคัญของการวิจัย

งานวิจัย “เรื่องเก่าเล่าใหม่ 2 : มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” นี้ เริ่มขึ้นจากความต้องการศึกษากลวิธีการสร้างบทละครและการกำกับการแสดงละครร่วมสมัยจากนิทานพื้นบ้านเรื่อง **สังข์ทอง** โดยนำเสนอแก่นความคิดเดิมที่ว่า “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” ให้ชัดเจนขึ้นว่ามีได้หมายถึงการที่มีเนื้อกายเป็นทอง หากแต่หมายถึงคุณค่าภายในของตัวคนที่แท้จริงของมนุษย์ ด้วยการใช้กลวิธีของละครร่วมสมัยในการนำเสนอตัวละคร “สังข์ทอง/เจ้าเงาะ” ในฐานะเด็กวัยรุ่นที่มีความ “ประหลาด” (Queerness) ผิดไปจากบรรทัดฐานของสังคมที่บริโภคนิยม และเน้นให้เห็นว่าความรู้สึกแปลกแยกกว่าตนเป็นคนนอกสังคมของตัวเองที่ตนเอง ที่เป็นแกนสำคัญในการกำหนดพฤติกรรมของเขา ทั้งการพยายามค้นหาคุณค่าในตนเอง และการพยายามพิสูจน์คุณค่าของตนเพื่อเป็นที่ยอมรับของผู้อื่น

ความคิดหลักของบทละครที่สร้างขึ้นใหม่จึงมุ่งไปในสามประเด็นหลักที่เกี่ยวข้องกันคือ

1. เปลือกและตัวตน (shell & self) ของมนุษย์ หรืออัตลักษณ์ของบุคคล (Identity) ทั้งอัตลักษณ์ส่วนตัวและอัตลักษณ์ทางสังคม
2. พื้นที่และที่ทาง (space & sense of belonging) ของมนุษย์ที่เป็น “ตัวประหลาด” หรือ Queer อันถือเป็นคนชายขอบ (Margined People) และคนนอก (Outsiders) ในสังคมกระแสหลักซึ่งมีพื้นฐานความคิดที่ “ไม่ยอมรับความต่าง-ผิดปกติ” และให้คุณค่ากับ “เปลือก” มากกว่าคุณค่าภายใน
3. การค้นหา การยอมรับตัวตน และการกระทำเพื่อให้สามารถอาศัยอยู่ได้ในสังคม ของ “ตัวประหลาด” (self-acceptance & self-actualization) และในทางกลับกัน การยอมรับ “การมีอยู่ของความแตกต่างและตัวประหลาด” ของสังคมกระแสหลัก

ในการ “เล่าใหม่เรื่องเก่า” ผู้วิจัยใช้มุมมอง แนวคิด และวิธีการของการละครแนว “หลังสมัยใหม่” (Postmodern Theatre) ที่ใช้การรื้อสร้าง (Deconstruction) “รื้อกรอบ” ความคิดเดิมที่เป็นมายาภาพและมายาคติ เพื่อ “สร้างใหม่” มุมมองที่เสนอสิ่งซึ่งครั้งหนึ่งเคยถูกกรอบความคิดเดิมกลบเกลื่อนหรือกดทับไว้ ในที่นี้ ละครเสนอประเด็นเรื่อง “การแสวงหาตัวตนและที่ทางของเด็กวัยรุ่นที่แปลกแยกจากสังคมทั้งด้านรูปลักษณ์และความรู้สึกนึกคิด” โดยใช้ลักษณะของละครควีร์ (Queer Theatre) ซึ่งเป็นสาขาหนึ่งของการละครหลังสมัยใหม่

แนวทางในการนำเสนอ (style of presentation) แบบละครควีร์ (Queer theatre) ที่ละครเวทีเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” ใช้ คือ

(ก.) วิพากษ์สังคมด้วยอารมณ์ขันขำล้อ ขยายใหญ่ และขนาดแบบจำอวดแคมป์ (Camp) ซึ่งผู้วิจัยเทียบว่าละคร “ควีร์-แคมป์” นี้มี “รส” คล้ายกับละครนอกและลิเกของไทย แต่ที่ต่างคือ จะผสมผสานทั้งการดึงผู้ชมให้มีความรู้สึกร่วม (empathy) และการทำให้ผู้ชมถอยห่าง-ไม่รู้สึกคุ้นชิน (defamiliaration)

(ข.) ไม่ยึดกรอบ “มาตรฐาน” ของประเภทของละคร(genre)แบบเดิมๆ ทำให้ละครเรื่องนี้บางครั้งสุข บางครั้งเศร้า บางครั้งขบขัน ตลกโปกฮา บางครั้งเกร็งเครียด และลงจบอย่างอย่าง “ขื่นๆ” ทั้งนี้ เพื่อเปรียบเทียบเสียดสีและตั้งโจทย์ให้ผู้ชมคิดค้านและคิดแย้งกับตัวละครและเหตุการณ์ หรือที่เรียกว่า เพื่อให้เกิดการ “เทียบ-แย้ง”

(ค.) ใช้แนวทางคละยุคสมัย (eclectic) และปะติด (pastiche) เปรียบเหมือน-ต่าง และกำลังระหว่างโลกในนิทาน โลกอุดมคติ และโลกปัจจุบัน เพื่อให้ผู้ชมได้ “เทียบแย้ง” และ “รื้อสร้าง” ความคิดความเชื่อบางอย่างที่ถูกทำให้คุ้นชินว่าเป็น “ธรรมชาติ” และ “เป็นจริง” ของคนและสังคมไทย ตลอดจนตั้งคำถามเกี่ยวกับความขัดแย้งระหว่าง “อุดมคติ” ของกระแสหลัก และ “ความจริง” ของคนกลุ่มน้อยหรือคนชายขอบ

วัตถุประสงค์ก็เพื่อให้ละครร่วมสมัยเรื่องนี้สามารถสื่อสารสิ่งที่เป็นคำถามหรือปัญหาในใจของผู้ชมปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มเป้าหมายหลัก ซึ่งได้แก่ผู้ชมวัยรุ่นทั้งที่เป็นชาย-เป็นหญิง และ “เพศที่สาม” เพื่อให้ผู้ชมได้หวนคิดและตอบคำถามนั้นๆ ด้วยตนเอง การที่ผู้วิจัยกำหนดให้วัยรุ่นเป็นผู้ชมกลุ่มเป้าหมายนั้นก็เพราะ วัย โลภทัศน์ และปัญหาเรื่องอัตลักษณ์ ความแปลกแยก และการแสวงหาพื้นที่ของวัยรุ่น ที่ผู้วิจัยเชื่อว่ามีส่วนคล้ายคลึงกับความรู้สึกนึกคิด ความต้องการ ความขัดแย้งและปัญหา “สังข์” ตัวละครหลักในละคร

จึงมีคำถามสำคัญของการวิจัยว่า ในกระบวนการสร้างสรรค์ละครร่วมสมัยจาก เรื่องสังข์ทอง ซึ่งได้รับการเล่าขานมาหลายครั้งหลายรูปแบบ ตามขนบเดิมๆ ที่คุ้นเคยกันนั้น จะประสบความสำเร็จกับผู้รับสารแค่ไหนอย่างไร เมื่อนิทานจักรวาลต่างๆ กลายเป็นละครเวทีร่วมสมัยสำหรับวัยรุ่นและคนประหลาด และเมื่อละครเวทีแบบ “สากล” แนวสมัยใหม่นิยม (Modernism) ซึ่งในมโนทัศน์ของสังคมกระแสหลักเชื่อว่าเป็นวัฒนธรรมชั้นสูง (high culture) สำหรับปัญญาชน ที่การสร้างและการเสพนั้นควรจะต้องมีมาตรฐาน สุนทรีย์ะ รสนิยม และความเป็นศิลปะ ก็กลับกลายเป็นละครเวทีแบบ “พันทาง” (hybrid) นำเสนอเรื่องของ “ตัวประหลาด” แบบประหลาดๆ นอกกรอบ นอกขนบ เดียวกันเดียวกัน ไม่ชวนให้เชื่อแต่ชวน “ให้เถียง” มิน่าซ้ำยังใช้ลักษณะของวัฒนธรรมแบบประชานิยม (popular culture) ที่ดูหือหาวมากกว่ามีแก่นสารอีกด้วย

ตัวละคร “สังข์” ในละครเรื่องนี้ เป็นโครงร่างประหลาดคิดไปจากบรรทัดฐานสังคม ผู้พยายามค้นหาพื้นที่และที่ทางที่เขาจะสามารถอยู่ได้อย่างไม่รู้สึกแปลกแยก ในท้ายเรื่อง เขาได้ยอมรับ “ความเป็นเคียวร์” ของตนเอง ทำให้ในที่สุด เขาก็สามารถยอมรับได้ว่าสังคมกระแสหลัก นั้น “ไม่ยอมรับ” คนอย่างเขา แต่ประเด็นปัญหาที่เป็นคำถาม “แฝง” ของละครก็คือ แล้วคนในกระแสหลักเล่า เหตุใดจึงไม่ยอมรับ “คนที่ต่างไปจากตนเอง” และจุด “จบ” ของเรื่อง ที่สังข์และพวกต้องเดินออกไปจากเมืองคน “ปกติ” นั้น เรียกได้ว่าเป็นการคลี่คลายปัญหาที่สมควรแล้วหรือ

ละคร “เคียวร์” เรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” นี้ก็เช่นเดียวกันกับ “สังข์” ละครดูจะเป็น “ร่างอุจาด” (grotesque body) หรือ “ตัวประหลาด” สำหรับผู้ชมหลายท่านที่มีบรรทัดฐานในการตัดสินถูก-ผิด ดี-งาม และความเหมาะสมของสิ่งต่างๆ ในสังคมไทย ซึ่งรวมถึงละครเวทีด้วย ละครเรื่องนี้เดิน “ออก” จากกรอบมาตรฐาน ไปหา “ที่ทาง” ที่สามารถสื่อสารได้ในระดับต่างๆ กับผู้ชม และสัมฤทธิ์ผลกับผู้ชม “เฉพาะกลุ่ม” ซึ่งส่วนใหญ่เป็นวัยรุ่น เยาวชน และเพศที่สาม เหตุผลนั้นอาจเป็นเพราะผู้ชมกลุ่มดังกล่าวก็ยังเหลือ “พื้นที่” ที่ยังไม่ถูกจำกัดกรอบด้วยกระบวนการขจัดเกลางานสังคม ยังไม่มี “ความรู้” เรื่องละครเวทีมากนัก และ/หรือเป็นเพราะละครสามารถสัมผัสกับพวกเขาได้ตรงประเด็นและหลายมิติกว่าผู้ชมกลุ่มอื่นๆ

ปรากฏการณ์ที่ผู้ชม ผู้วิจารณ์ และผู้รู้ มีปฏิกิริยาตอบสนองต่อละครเรื่องนี้อย่างแตกต่างหลากหลายและตรงกันข้ามอย่างสุดขั้ว คือประเด็นที่น่าศึกษายิ่ง มีทั้งผู้ชมที่ดูละครเข้าใจแต่ไม่รู้สึกร่วมด้วย มีที่รู้สึกร่วมด้วยและร้องไห้ให้กับตัวเอง มีที่หัวเราะสนุกสนานและตื่นตาไปกับละครแต่ไม่คิดอะไร มีที่รู้สึกผิดหวังกับ “ละครอักษรฯ” มีที่เห็นว่าเป็นการนำเสนอที่คมคาย สื่อเรื่องยากให้ดูง่าย มีที่เห็นว่าดูง่ายแต่เข้าใจยากเพราะต้องรู้สึกได้ก่อนจึงคิดย้อนทวนจึงจะพบความหมายแฝง และก็มีที่เห็นว่า “ห่วย” ตื่นเงิน ไร้รสนิยม และ “รับไม่ได้”

ในเชิงคติชนวิทยา นิทานพื้นบ้านและการเล่านั้นถือว่าเป็นเครื่องสะท้อนความคิดความเชื่อ ปัญหา กฎสังคม และอุดมคติของชุมชน การแตกเรื่อง เล่าใหม่ และการเดินทางของเรื่องเก่าไปยังชุมชนที่ต่างกาลและกฎเกณฑ์ก็ย่อมมีความแตกต่างที่สะท้อนลักษณะบางอย่างของชุมชนนั้นๆ ไม่ว่าจะเป็นในเชิงสะท้อนความเป็นจริง อย่างเป็นจริง อย่างขำล้อ อย่างกลบเกลื่อน หรือในเชิงของการสร้างภาพอุดมคติขึ้นมาเป็นหลักยึดเหนี่ยวจิตใจและจัดระเบียบความคิดความเชื่อของคนในชุมชนนั้นๆ

นักคติชนสายหนึ่งเชื่อว่า การวิเคราะห์คติชนของชุมชนในปัจจุบัน ซึ่งหมายรวมถึง “ชุมชนเมืองหลวง” ด้วยนั้น ควรจะศึกษาในลักษณะของ “การแสดง” (performance) กล่าวคือ มิได้สนใจเฉพาะตัวบท แต่ควรศึกษาบริบทของการเล่า ทั้งก่อน ระหว่าง และหลังการเล่า ศึกษาลักษณะวิธีการ สีสานของการเล่า/การแสดง ความเห็นเพิ่มเติมของผู้เล่า เนื้อหาและความหมาย ปฏิติริยา ระหว่างและหลังการเล่าของผู้ฟัง และผู้เล่าเอง (ศิริพร ณ กลาง, 2548) ทั้งนี้เพื่อการ

ศึกษาคติชนของคนในชุมชนหนึ่ง ณ ขณะหนึ่งนั้น มีมุมมองที่รอบด้าน และ “มีชีวิต” “จริง” กับยุคสมัยนั้นๆ

รายงานวิจัยการเล่าใหม่เรื่องเก่าเล่มนี้ จึงเป็นเสมือนการนำปูมเดิมเรื่องที่บันทึกเรื่องราวการผจญภัยครั้งใหม่ของนิทานไทยเรื่อง “สังข์ทอง” ในฐานะละครเวทีเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” ซึ่งเริ่มตั้งแต่การ “เขียนแผนที่ใหม่” จนกระทั่งไปถึงสรุปปลายทาง ที่เต็มไปด้วยการค้นพบ ทั้งที่เป็นไปตามเป้าหมาย และที่อยู่เหนือความคาดหมาย มาสรุปให้นักผจญภัยคนอื่นๆ ได้เห็นมุมมองหนึ่งของการสำรวจเส้นทางใหม่ๆ ในการสร้างสรรค์ ศึกษา และวิจัย งานด้านศิลปการละครไทยร่วมสมัย และการ “เล่าใหม่เรื่องเก่า” ที่มีจุดหมายในการนำ “ทรัพย์สินแห่งภูมิปัญญา” จากดินแดนไกลโพ้น เดินทางกลับมามีชีวิตชีวาและสัมผัสได้จริงกับหัวใจของคนในสังคมไทยปัจจุบัน

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้แบ่งสาระสำคัญออกเป็นสามส่วน คือ

1. การสร้างบทละครเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย”
2. การกำกับการแสดงและการนำเสนอในรูปแบบของละครเวทีร่วมสมัย
3. การเขียนรายงานวิจัยว่าด้วยการศึกษากลวิธีการสร้างบทละครและการกำกับการแสดงละครเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” พร้อมคู่มือการจัดแสดงละครเรื่องดังกล่าวฉบับสมบูรณ์ เพื่อนำเสนอสู่ที่ประชุมวิชาการ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างบทละครและกำกับการแสดงละครร่วมสมัยจากนิทานพื้นบ้านไทยเรื่อง *สังข์ทอง* เน้นความคิดหลักเกี่ยวกับ “ภาพลักษณ์ภายนอกกับแก่นแท้ภายใน” และการตีความทางจิตวิทยาในแง่ความรู้สึกแปลกแยกของตัวละครเอกที่มีผลต่อพฤติกรรมของตัวละคร ทั้งการพยายามค้นหาคุณค่าในตนเอง และความต้องการเป็นที่ยอมรับของผู้อื่น แล้วนำเสนอสู่สาธารณชนเป็นละครประจำภาคปลาย ปีการศึกษา 2547 ของภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (มกราคม 2548)
2. เพื่อจัดทำรายงานวิจัยศึกษาการสร้างบทละครและกำกับการแสดงละครร่วมสมัยเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” พร้อมคู่มือการจัดแสดงละครเรื่องดังกล่าวฉบับสมบูรณ์ แล้วนำเสนอเป็น 2 ระยะ คือ เสนอที่ประชุมย่อยภายหลังจบโครงการนี้ และเสนอที่ประชุมใหญ่ หลังจากจบโครงการใหญ่

สมมุติฐาน (เสนอ ณ เดือนกุมภาพันธ์ 2547)

1. เรื่องเล่า นิทาน ตำนาน โบราณ และบทละครคลาสสิก สามารถนำกลับมาสร้างใหม่เป็นละครซึ่งสื่อ“สาร”ที่ร่วมสมัยกับคนปัจจุบันได้
2. ความคิดหลักเรื่อง “ภาพลักษณ์ภายนอกกับแก่นแท้ภายใน” ในนิทานพื้นบ้านไทยเรื่องสังข์ทอง สามารถสื่อสารให้ผู้ชมร่วมสมัยเข้าใจได้ ด้วยการสร้างเป็นบทละครและการกำกับการแสดง โดยเน้นการตีความทางจิตวิทยาในแง่ความรู้สึกแปลกแยกของตัวละครเอกที่มีผลต่อพฤติกรรมของตัวละครทั้งการพยายามค้นหาคุณค่าในตนเอง และความต้องการเป็นที่ยอมรับของผู้อื่น

กระบวนการวิจัย

แบ่งเป็นสองกระบวนการหลัก คือ

1. การสร้างบท กำกับการแสดง และนำเสนอละครเวทีเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” จากวรรณคดี-นิทานพื้นบ้านเรื่อง “สังข์ทอง”
2. การเขียนรายงานวิจัย ศึกษากระบวนการสร้างบท-กำกับการแสดงละครเรื่องดังกล่าว

1. การสร้างบท กำกับการแสดง และนำเสนอ

ขั้นตอนที่ 1 ตั้งสมมุติฐาน วิเคราะห์เรื่องเก่า หาเส้นของการกระทำ (through-line of action)

ความเป็นมนุษย์ของตัวละคร ที่สะท้อนความคิดหลักของเรื่อง

ขั้นตอนที่ 2 ค้นหาข้อมูลหลักเพื่อสนับสนุนแนวคิดของเรื่อง

ขั้นตอนที่ 3 สรุปข้อมูลและแรงบันดาลใจ ทดลองร่างเค้าโครง สรุปโครงสร้างของบทละคร

ขั้นตอนที่ 4 ร่างบทละคร ตรวจสอบ ปรับปรุง แก้ไข ค้นหาข้อมูลเสริม

ขั้นตอนที่ 5 รับฟังข้อเสนอแนะ ทดลองอ่านบท (Play Reading) และพัฒนาบท

ขั้นตอนที่ 6 วางแนวทางด้านงานสร้าง และพัฒนาบทที่สอดคล้อง

ขั้นตอนที่ 7 คัดเลือกนักแสดง สรุปบทตัวละคร และบทละครที่ใช้ซ้อม (บทร่างที่ 8)

ขั้นตอนที่ 8 ทำงานกับนักแสดงและฝ่ายออกแบบ ถ่ายรูปประชาสัมพันธ์

ขั้นตอนที่ 9 เจาะซ้อมการแสดงกับนักแสดงรายบุคคล คู่ และกลุ่ม ปรับปรุงบทละคร

ขั้นตอนที่ 10 ซ้อมมองก์ที่หนึ่งจบ ทดลอง stumble-through เพื่อตรวจสอบประเด็นต่างๆ ของบท

ละคร นักแสดง ภาพที่ปรากฏ เสียง จังหวะ น้ำหนัก น้ำเสียง พื้นผิว สมดุล และพัฒนาการ

ขั้นตอนที่ 11 ปรับองก์ที่หนึ่ง เริ่มซ้อมองก์ที่สอง พร้อมกับพัฒนารายละเอียดของบทและงานสร้าง

ขั้นตอนที่ 12 ซ้อมมองก์สองจบ ทดลอง stumble-through เพื่อตรวจสอบประเด็นต่างๆ

ขั้นตอนที่ 13 ปรับองค์สอง และหนึ่ง stumble-through ทั้งเรื่อง รับฟังข้อเสนอแนะ

ขั้นตอนที่ 14 ปรับแก้บทละครและการแสดง สรุปคิวเทคนิค คิวเข้าออก คิวเปลี่ยนเสื้อผ้า เครื่อง

ประกอบการแสดง คิวเสียงและดนตรีประกอบ

ขั้นตอนที่ 15 ทำงานกับพื้นที่แสดงจริง กำหนดภาพรวมบนเวทีและโรงละคร ปรับแก้ตามความ

เหมาะสม ทำงานกับผู้ออกแบบแสง

ขั้นตอนที่ 16 ซ้อมเจาะฉากต่างๆ คิวเทคนิค คิวแสง และซ้อมรวมแบบ run-through เพื่อตรวจสอบ

ภาพรวม สมดุล จังหวะ ความเร็ว น้ำเสียงของเรื่อง และเพื่อเกลาทักษะของผู้ร่วมงาน

ทุกฝ่าย

ขั้นตอนที่ 17 เปิดการแสดง รับฟังข้อเสนอแนะ ปรับแก้ตามความเหมาะสม ควบคุมความพอดีของ

การแสดงในองค์ประกอบต่างๆ และภาพรวม

2. การเขียนรายงานวิจัย ศึกษากระบวนการสร้างบทกำกับการแสดง

ขั้นตอนที่ 1 เก็บข้อมูลจากแบบสำรวจ การสแกนย่อย การสัมภาษณ์ บทวิจารณ์ในสื่อสาธารณะ

และรายงานประจำวิชา

ขั้นตอนที่ 2 สกัดสาระข้อมูลเกี่ยวกับปฏิกิริยาตอบรับและการ “อ่าน” ของผู้ชม

ขั้นตอนที่ 3 ตั้งสมมติฐานเพื่อศึกษา ค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติม

ขั้นตอนที่ 4 สกัดสาระข้อมูลทั้งหมด กำหนดโครงสร้างรายงานวิจัย

ขั้นตอนที่ 5 ร่างรายงานวิจัย ตรวจสอบ ค้นคว้าเพิ่มเติม ปรับปรุงแก้ไข

ขั้นตอนที่ 6 รับฟังข้อเสนอแนะจากผู้อ่านเพื่อปรับปรุงแก้ไขรายงานวิจัยจนเสร็จสมบูรณ์

ตารางสรุปกิจกรรม

วัตถุประสงค์	กิจกรรมหลัก	กิจกรรมรอง	ช่วงระยะเวลา ดำเนินการ
ก. สร้างบทละครและ กำกับการแสดง ละครเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัย เจ้าชายหอย”	1.1 สร้าง treatment	1.1.1 หาข้อมูลนิทาน, ทฤษฎี จิตวิทยา ปมด้อย เด็กเร่ร่อน เด็ก วัยรุ่น ฯลฯ 1.1.2 วิเคราะห์เรื่องเดิม 1.1.3 กำหนด message spine, plot, characterization 1.1.4 สร้าง sequence list	มี.ค. – มี.ย. 47

วัตถุประสงค์	กิจกรรมหลัก	กิจกรรมรอง	ช่วงระยะเวลาดำเนินการ
ก. สร้างบทละครและกำกับการแสดงละครเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” (ต่อ)	1.2 เขียนบทร่างที่ 1	1.2.1 เขียนบทร่างที่ 1	เม.ย. – มิ.ย. 47
	1.3 ปรับบทร่างฉบับต่างๆ จนสมบูรณ์	1.2.2 ทดสอบบทและแก้ไข 1.3.1 เขียนบทร่างต่างๆ และแก้ไขจนนำไปใช้แสดงจริง ร่างที่ 1 (องก์หนึ่ง) ร่างที่ 2 (องก์หนึ่ง) ร่างที่ 3 (จบเรื่อง) ร่างที่ 4 ร่างที่ 5 ร่างที่ 6 ร่างที่ 7 (สำหรับงานอ่านบท) ร่างที่ 8 (สำหรับใช้ซ้อม) ร่างที่ 9 ร่างที่ 10 (ฉบับใช้แสดง) ร่างที่ 11 (สรุปบทฉบับจริง)	มิ.ย. 47 – ม.ค. 48 มิ.ย. 47 – ม.ค. 48 มิ.ย. 47 30 มิ.ย. 9 ก.ค. 19 ก.ค. 3 ส.ค. 18 ส.ค. 9 ก.ย. 20 ต.ค. 21 ธ.ค. 1 ม.ค. 48 25 พ.ย. 48
	1.4 ทำงานกับฝ่ายออกแบบ-สร้าง	1.4.1 กำหนด production concept กับฝ่ายออกแบบต่างๆ 1.4.2 กำหนดแบบร่าง 1 1.4.3 กำหนดแบบสมบูรณ์	ก.ย. – ต.ค. 47
	1.5 ทำงานกับนักแสดงและฝ่ายต่างๆ 1.6 เสนอผลงานละครเวที	1.5.1 เลือกนักแสดง/ฝึกการแสดง 1.5.2 ซ้อมการแสดงองก์หนึ่ง 1.5.3 ซ้อมการแสดงองก์สอง 1.5.3 run-through 1.6.1 ซ้อมกับสถานที่แสดง 1.6.2 แสดงจริง รวม 10 รอบ	ต.ค. – พ.ย. 47 พ.ย. – ธ.ค. 47 ธ.ค. 47 – ม.ค. 48 ม.ค. 48 ม.ค. 48
ข. คู่มือจัดการแสดงและรายงานวิจัยเรื่อง “กะเทาะเปลือก(มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย)”	2.1 รวบรวมข้อมูล	2.1.1 รวบรวมจากแบบสอบถาม review และบันทึกการซ้อม	มี.ค. – พ.ค. 48
	2.2 จัดทำคู่มือจัดแสดง		มิ.ย. – ก.ค. 48
	2.3 เรียบเรียงข้อมูลและกำหนดโครงร่าง	2.3.1 เรียบเรียงข้อมูล 2.3.2 กำหนดโครงร่างรายงานวิจัย	ก.ค. 48 - ม.ค. 49
	2.4 เขียนรายงานวิจัย	2.4.1 เขียนร่างต่างๆ และแก้ไข 2.4.2 ปรับจนเสร็จสมบูรณ์	ก.พ. – เม.ย. 49 พ.ค. – ธ.ค. 49

มหัศจรรย์การวิจัย

ในขณะที่สร้างสรรค์งานศิลปะไม่ว่าแขนงใด ผู้สร้างจะไม่ยึดทฤษฎี หรือกรอบเกณฑ์ทางศิลปะเท่ากับสำนึกใน“ความรู้สึก”ของตนต่อประเด็นหนึ่งๆ ที่ต้องการสื่อสารกับผู้เสพงาน ดังนั้นในการทำงานวิจัย-สร้างสรรค์เช่นนี้ จึงมีข้อตกลงกันระหว่างนักวิจัยในโครงการ “เรื่องเก่าเล่าใหม่” ว่า ขณะทำงานศิลปะ เราจะ“ใส่หมวก” คนทำงานศิลปะ จากนั้น จึงถอยห่างออกมา สวมหมวกนักวิจัย แล้วมองงานสร้างสรรค์นั้นใหม่ โดยใช้ความรู้เชิงทฤษฎีและแนวคิดต่างๆ มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และประเมินงานของตน แล้วจึงเขียนถ่ายทอดสิ่งที่ได้ค้นพบนั้นออกมาเป็นรายงาน

ในขณะเดียวกัน การเขียน อธิบาย ถ่ายทอดกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะ ตลอดจนสิ่งที่ค้นพบจากงานสร้างสรรค์ ให้ออกมาเป็นภาษาและรูปแบบเชิงวิชาการที่อ่านเข้าใจง่าย ก็กลับกลายเป็นสิ่งที่ยากสำหรับคนสร้างงาน เพราะภาษาเขียนนั้นเป็นอุปสรรคในการสื่อสารให้ตรงกับใจ แต่เมื่อคิดว่าการทำวิจัย ก็คือการคิดแตกแขนงออกไปนอกกรอบความคิดเดิม เพื่อค้นหาหรือสร้างองค์ความรู้ใหม่ ผู้วิจัยจึงใคร่ขอก็ค้นนอกกรอบของการเขียนแบบ “มาตรฐาน” และใช้วิธีการเขียนเชิงทดลอง-สร้างสรรค์ อย่างที่ลอเรล ริชาร์ดสัน นักคิดแนวหลังสมัยใหม่เสนอ มาเป็นทางเลือกในการเขียนรายงานวิจัยชิ้นนี้ ด้วยเห็นว่าจะช่วยถ่ายทอดความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย ให้สามารถสื่อสารกับผู้อ่านได้อย่างเป็นอิสระ ตรงประเด็น และไม่หลงทาง (Richardson, 2001 อ้างในจันทน์: 2545) เพราะหาไม่แล้ว รายงานเรื่อง “กะเทาะเปลือก (มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชาย) หอย” ก็คงได้แต่สั่งสมบารมีอยู่ในเปลือกหอย ไม่มีวันสำเร็จออกมาสื่อสารกับโลกภายนอกเป็นแน่

เหตุที่ผู้วิจัยเลือกใช้คำว่า “กะเทาะเปลือก” นั้น ก็เพื่อให้เป็นภาพพจน์ของการ “รื้อและสร้างใหม่” องค์ความรู้เกี่ยวกับ

1. การเล่าเรื่อง *สังข์ทอง* และมโนทัศน์เกี่ยวกับเรื่อง ที่สะท้อนความคิดความเชื่อของสังคมไทย
 2. การสร้างและนำเสนอละครเวทีเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย”
 3. มโนทัศน์เกี่ยวกับตนเอง วิสัย อุดมคติ มายาภาพ ของคนไทยในสังคมปัจจุบัน
- ทั้งสามประการนี้ถูกห่อหุ้มอยู่ภายใต้เปลือกหนา ซึ่ง 1. มีความหมายแทนมายาคติที่หุ้มห่อมโนทัศน์ของเราๆท่านๆอยู่ หรือ 2. หมายถึงวิธีการนำเสนอละครเรื่องนี้ที่บางท่านเห็นว่าดูพันทาง ผิดไปจากปกติวิสัยของศิลปการละคร

และสิ่งที่ถูกซ่อนอยู่ภายใต้เปลือกหนา ได้แก่ ก. ความหมายตรงและแฝงของการเล่าซ้ำเรื่อง *สังข์ทอง* แบบประเพณี ข. ความหมาย “ใหม่” ของเรื่องที่ละครเวทีเรื่องนี้นำเสนอ ซึ่งโดยปกติแล้ว

เป็นประเด็นที่ถูกสังคมไทย”ซ่อน กดทับ แอบเร้น ละเลย หลงลืม และปฏิเสธว่าไม่มีอยู่” และ ค. ความหมายของปฏิกิริยาตอบรับที่แตกต่างหลากหลายของผู้ชมละครเวทีเรื่องนี้

ผู้วิจัยพยายาม “กะเทาะเปลือก” ทีละชั้น นำเสนอความคิดของงานวิจัย ตามลำดับขั้นตอน โดยเน้นเนื้อหาในแต่ละบท ดังนี้

บทที่ 1 “**รื้อสังข**” ว่าด้วยกระบวนการวิเคราะห์เรื่องเล่าเก่า-การเล่าเรื่องเก่า “รื้อ” ความหมายแฝงที่ซ่อนอยู่ เพื่อกำหนด “แกน” ของบทละครเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย”

บทที่ 2 “**สร้างหอย**” ว่าด้วยกระบวนการสร้างบทละครเรื่องนี้ ในส่วนที่เป็นแก่น แนวคิด และโครงสร้างหลักของบทละคร โดยใช้แนวทางของการละครหลังสมัยใหม่

บทที่ 3 “**ใส่ร่างเงา**” ว่าด้วยกระบวนการสร้างบท-กำกับการแสดงในส่วนที่เป็นรส สีลา และรูปแบบการนำเสนอ ในแนวทางของละครเวทีรี-แคมป์

บทที่ 4 “**ถอดรูป(?)**” ว่าด้วยการอ่านความหลากหลายเลื่อนใน “การอ่าน” ของผู้ชมละครเวทีเรื่องนี้

ด้วยหวังว่าการนำเสนอในลักษณะดังกล่าว จะนำไปสู่การมองเห็น “รูปชั้นใน-แม้จะไม่ใช่สุวรรณ” ของงานวิจัยชิ้นนี้ในที่สุด

ทั้งนี้ การรื้อ-สร้าง มิใช่การทำลาย หรือทำลายความรู้เก่า หากแต่คือการแตกแขนงออกจากความคิดเดิม บางท่านเห็นเป็นความเติบโตงดงาม แต่บางท่านก็อาจเห็นเป็นการผ่าเหล่าผ่ากอ ซึ่งผู้วิจัยขออน้อมรับทัศนะที่แตกต่างและหลากหลายทุกประการ และเชื่อว่า ถ้าหากได้แลกเปลี่ยนทัศนะทั้งที่ต่อยอดและโต้แย้งแล้ว ก็จะทำให้การสร้างสรรค์องค์ความรู้นี้ พัฒนาต่อไปไม่หยุดนิ่ง และสามารถขยายขอบเขตและเส้นทางไปได้ไม่มีที่สิ้นสุด **๙**

บทที่ 1

ข้อสังเขป

บทนี้ว่าด้วยกระบวนการวิเคราะห์และสังเคราะห์เรื่องสังข์ทอง ในสำนวนต่างๆ เพื่อหาจุดร่วม จุดต่าง และจุดที่หลากเลื่อนกันไป ตามแต่บริบททางสังคมของผู้เล่า-ผู้เสพ ทั้งนี้เพื่อให้ผู้วิจัยสามารถค้นพบแนวทางในการสร้างละครเวทีที่สื่อสารของเรื่องกับผู้ชมร่วมสมัยอย่างตรงใจ กระบวนการรื้อเพื่อสร้างใหม่ ประกอบด้วย หัวข้อต่อไปนี้

ก. จุดกระตบใจ 1 : จุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์

ข. สำนวนบทพระราชนิพนธ์ละครนอก สังข์ทอง ด้วยหลักของละครเวทีร่วมสมัย

- การดำเนินเรื่อง ตัวละคร และการกระทำ นำไปสู่ความคิดหลักอย่างไร
- แก่นความคิดอันเป็นคติธรรม และตัวละครเชิงสัญลักษณ์
- อุดมคติและข้อบกพร่องของพระสังข์

ค. การนำเสนอเรื่องสังข์ทอง และมโนทัศน์พื้นฐานเกี่ยวกับเรื่อง

- ละครนอกแบบหลวงในรัชสมัยรัชกาลที่ 2
- มรดกทางปัญญาและอารมณ
- การนำเสนอและมโนทัศน์เกี่ยวกับเรื่อง สังข์ทอง ในปัจจุบัน

ง. สำนวนเรื่อง สังข์ทอง สำนวนอื่นๆ ที่เรารู้และไม่รู้จัก

- อนุภาคและแบบเรื่องของนิทานสังข์ทอง
สังข์ทองแท้ สังข์ทองแปลง คนตัวดำ เต้าทองคำแดง และแพะ
- จุดร่วม จุดต่าง และหลากเลื่อน
- นิทานจักรวาลวงศ์ และ นิทานกำพร้าว

จ. เสียงส่วนตัวของผู้เล่า : บทพระราชนิพนธ์ละครนอก

- บุญบารมี ขันติ-ธรรมราชา มาหา-อนิจจัง
- ระบบสังคมแบบใหม่ : ไพร่-กระดุมพี เศรษฐี-อุปถัมภ์
- พระราชาในฐานะปฤชน : ครอบครัว พ่อ แม่ ลูก สามเณร ภรรยา
- ความขัดแย้งระหว่าง “อุดมคติวิสัย” กับ “ปัจเจก-ปฤชน”
- น้ำเสียงเยาะหยันเสียดสี

บทที่ 1

รื้อสร้าง

ก. จุดกระตบใจ1 : จุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์

จุดแรกเริ่มของโครงการวิจัยนี้ เกิดขึ้น ณ ภาคต้น ปีการศึกษา 2546 เมื่อผู้วิจัยเป็นผู้บรรยายเรื่อง “การทำละครจากวรรณคดีไทย” ในการสนทนาชุด “Drama Forum” ที่จัดโดยภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อันเป็นกิจกรรมตามหลังการจัดแสดงละครเวทีจากบทพระราชนิพนธ์ลิขิตของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง “นิทราชาคริต” เพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสครบ 150 ปีชาตกาลของพระปิยมหาราช ละครเรื่องดังกล่าวมีกลุ่มเป้าหมายหลักคือนักเรียน นิสิต นักศึกษา ดังนั้นเมื่อจบการแสดง จึงมีอาจารย์ผู้สอนวิชาเกี่ยวกับวรรณคดีไทยในระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาหลายท่านสนใจที่จะพูดคุยหารือกันเกี่ยวกับกระบวนการสร้างละครจากวรรณคดี เพื่อเป็นสื่อการสอนให้นักเรียนเข้าใจตัวละคร พฤติกรรม และเหตุการณ์ต่างๆ ที่อยู่ในวรรณคดีที่ยกมาเป็นบทเรียน อันจะนำไปสู่การเข้าใจสารของวรรณคดีเรื่องนั้นๆ

ผู้วิจัยเสนอทัศนะจากประสบการณ์ของตนเองว่า การจะให้นักเรียนเข้าใจตัวละคร เหตุการณ์ และสารของเรื่อง อาจทำได้โดยการยกตัวอย่างเปรียบเทียบกับชีวิตจริงของนักเรียน เหตุการณ์ และสภาพแวดล้อมของสังคมปัจจุบัน เพื่อให้นักเรียน ได้เห็นและ ได้รู้สึกถึงความเป็นมนุษย์ที่มีความต้องการ มีปัญหา และมีพฤติกรรม เหมือนๆกับนักเรียนและผู้คนที่อยู่แวดล้อมตัวนักเรียนเอง เพียงแต่เราได้รังสรรค์อย่างขยายใหญ่เกินปฏุชนธรรมดา เพื่อให้จินตนาการในนิทานมหัศจรรย์ที่อยู่ในรูปของเรื่องเล่า เรื่องอ่าน หรือบทแสดงนั้น กลายเป็นจินตภาพที่ประทับใจผู้ฟัง ผู้อ่าน และผู้ชม

โดยช่วงหนึ่งซึ่งต่อมากลายเป็นช่วงใหญ่ของการสนทนา ผู้วิจัยได้ยกเรื่อง “สังข์ทอง” เพื่อเปรียบเทียบวรรณคดีกับชีวิตจริง โดยเสนอว่าถ้าเราโยนให้เด็กๆ เข้าใจได้ว่าการที่พระสังข์หนีนางพันธุรัตไปและทำให้นางใจสลายนั้น อาจเปรียบเหตุการณ์นี้ได้กับการที่นักเรียนที่อยู่ในช่วงวัยรุ่น ซึ่งเป็นวัยที่ต้องการสร้างความภาคภูมิใจให้ตนเอง กลับพบโดยกระทันหันว่าแม่ของตนมีอาชีพ หรือมีรูปลักษณะที่น่ารังเกียจหรือน่าอับอาย เช่น ถ้าพบว่าเงินที่เลี้ยงดูเราอยู่นั้นมาจากการที่แม่ขายตัว มาจากแม่ที่เป็นโรคเรื้อรัง เราจะตกใจหรือไม่ เราจะเสียความรู้สึกหรือไม่ จะรู้สึกผิด จะเกลียดที่แม่ปิดบัง จะกลัวภัยที่อาจมาถึงตนหรือไม่ เมื่อรู้ว่าแม่ของตนไม่ใช่แม่ในอุดมคติ แต่เป็นผู้หญิงที่ไม่เป็นที่พึงประสงค์ เป็นที่รังเกียจของสังคม เราจะรู้สึกอย่างไร และจะต่างไปหรือไม่ หากผู้หญิงคนนี้มีชื่อ “แม่แท้” แต่เป็น “แม่เลี้ยง” ความรู้สึกผิดที่จะรังเกียจ อับอาย ประณาม และทอดทิ้งจะเบาบางลงหรือไม่ แค่ไหน และเพราะการที่สังข์กระทำเช่นนี้กับพันธุรัตใช่หรือไม่ ที่ทำให้เขาใน

ร่างของเจ้าเงาะต้องได้รับการประณามหยามเหยียดจากท้าวสามนต์ หกเขย และहनาง ว่าเป็นตัวประหลาดสกปรก หรือว่าเป็นเพราะ โลกเรานั้นนิยมคัดสรรคนอื่นที่ภาพลักษณ์ภายนอก มากกว่าสนใจ “เนื้อใน” และนี่เองใช่หรือไม่ ที่จะโยนคำสอนเรื่อง “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” ที่ปรากฏในเรื่องสังข์ทองให้นักเรียนรู้สึกได้ มองเห็นภาพ และเข้าใจได้

ด้วยเหตุที่เป็นเรื่องที่ผู้วิจัยยกขึ้นมาเป็นตัวอย่าง โดยความรู้สึกแรก (impulse) และเชื่อมโยงเรื่องกับชีวิตได้โดยสัญชาตญาณ (instinct) ดังนั้น จึงน่าจะมีญาณสัมผัส (intuition) บางอย่างในเรื่องสังข์ทอง “พูด” กับผู้วิจัยมากกว่าวรรณคดีเรื่องอื่นๆ ดังนั้น เมื่อฝ่ายวิจัยของคณะอักษรศาสตร์ จัดโครงการเวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ และภาควิชาศิลปการละครก็เข้าร่วมอยู่ในโครงการย่อย “เรื่องเก่าเล่าใหม่” ผู้วิจัยจึงได้ เสนอเรื่อง “สังข์ทอง” มาเป็นต้นแบบในการเล่าใหม่ เพื่อศึกษากระบวนการสร้างบทและกำกับการแสดงละครร่วมสมัยจากวรรณคดีไทย โดยใช้ประเด็นที่นิทานเรื่องนี้ “กระทบใจผู้วิจัย คือ “การที่บุตรปฐิเสฐมารดา เมื่อรู้ว่านางมีลักษณะอันไม่พึงประสงค์ ทำให้ต่อมาตนเองก็ตกอยู่ในชะตากรรมเช่นเดียวกัน” เป็นจุดเริ่มต้นสำคัญของการสร้างสรรค์ละคร ในแง่ที่เป็นภาพหลักของ ปัญหา ความขัดแย้ง ความรู้สึก ความต้องการ พฤติกรรม ของตัวละคร ที่ นิทานสังข์ทอง “พูด” กับผู้วิจัย

ข. ตำราจบทพระราชนิพนธ์ละครนอก *สังข์ทอง* ด้วยหลักของละครเวทีร่วมสมัย

การดำเนินเรื่อง ตัวละคร และการกระทำ นำไปสู่ความคิดหลักอย่างไร

เมื่อนำเสนอ เรื่องสังข์ทอง เป็นละครเวที ก็ย่อมจะต้องดำเนินเหตุการณ์โดยใช้ตัวละครหลัก หรือพระสังข์ เป็นผู้ดำเนินเรื่อง ประเด็นที่ผู้วิจัยต้องสำรวจอีกประการหนึ่งก็คือ เป้าหมายหรือความต้องการ ปัญหาขัดแย้งหรืออุปสรรค และการกระทำหรือพฤติกรรมของพระสังข์ในแต่ละฉากแต่ละตอน ว่าสามารถนำไปสู่แก่นความคิดเรื่อง “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” ที่สื่อสารกับคนร่วมสมัยได้อย่างไรเมื่อนำเสนอเป็นภาพอันมีชีวิตต่อหน้าผู้ชม โดยผู้วิจัยต้องการให้ผู้ชมสามารถรู้สึกเชื่อมโยงชีวิตคนไทยในบริบทปัจจุบันเข้ากับเรื่องและตัวละครทั้งบนเวที และในเรื่องเดิม

จากการใช้ความรู้สึกแรกสำรวจเรื่องสังข์ทองในมโนทัศน์ และจากการอ่านบทพระราชนิพนธ์ละครนอกเรื่องสังข์ทองในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เพื่อตอบคำถามต่างๆ ข้างต้น ผู้วิจัยพบประเด็นที่ปรากฏเรียงตามลำดับการดำเนินเรื่อง ดังนี้*

*ตัวหนังสือที่ผู้วิจัยเน้นตัวหนา คือ พฤติกรรมการกระทำของพระสังข์ที่ปรากฏและมีผลต่อการดำเนินเรื่อง ส่วนตัวหนังสือที่ผู้วิจัยขีดเส้นใต้ คือ พฤติกรรมการกระทำของตัวละครอื่นๆ ที่มีผลสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง

ก. ท้าวศวิมลไม่มีลูกจึงทำบุญบวงสรวงเพื่อขอบุตรจากเทพยดา พร้อมด้วยนางจันทเทวี
มเหสีชาวและนางจันทามเหสีซ้าย และนางสนมทั้งหลาย เทพบุตรหมคนบุญจึงกลั่นใจอุติเป็นพระ
สังข์ในครรภ์นางจันทเทวี ทำให้นางจันทาซึ่งรียานางจันทเทวีจะได้เป็นใหญ่ แต่เมื่อนางจันทเทวี
คลอดกุมารในรูปหอยสังข์ นางจันทาและโหรจึงยุยงท้าวศวิมลให้รังเกียจและไล่แม่ลูกออกจาก
เมือง

ข. นางจันทเทวีกลายเป็นคนจนอาศัยอยู่ในกระท้อชายป่า เทวดาแปลงเป็นไก่คุ้มเจีย
อาหารของแม่ ทำให้พระสังข์ออกจากหอย แต่ก็กลับเข้าไปซ่อนตัวทุกครั้งก่อนแม่กลับบ้าน นาง
จันทเทวีเกิดความสงสัย จึงซ่อนตัวอยู่เพื่อลวงให้พระสังข์คิดว่าแม่ไม่อยู่ เมื่อพระสังข์ออกมาจาก
หอย นางก็ทุบหอยแตก

ค. เมื่อพระสังข์ไม่มีที่ซ่อน วันหนึ่งก็ถูกเสนาบดีในบงการของนางจันทา เมียน้อย ลวงไป
ฆ่า แม่เทวดาจะช่วย แต่ในที่สุดก็ถูกถ่วงน้ำ

ง. พระยานาครุชจะช่วยพระสังข์ไว้ แต่ก็ไม่ได้เลี้ยงเพราะตระหนกว่าตนเป็นนาค ไม่ควร
เลี้ยงลูกมนุษย์ จึงส่งให้ภรรยาของเพื่อนเก่า คือนางยักษ์พันธุรัต ซึ่งขณะนั้นเสรำโศกเพราะสามีตาย
นำไปเลี้ยงดู พร้อมกำชับพระสังข์ว่าหากมีปัญหาขอให้คิดถึงตนจะไปช่วยทันที

จ. นางพันธุรัตหลงรักพระสังข์แต่แรกพบ แม้จะถูกคัดค้านว่าการเลี้ยงลูกมนุษย์จะนำภัยมา
สู่ตนนางก็ยืนกรานจะเลี้ยง พร้อมทั้งออกคำสั่งให้ยักษ์ทุกคนในเกาะแปลงร่างเป็นมนุษย์เพื่อให้
พระสังข์ไม่หวาดกลัว ส่วนตนแปลงร่างเป็นหญิงสาวสวยงามเพื่อให้พระสังข์รัก ตั้งใจจะพุมัก
เป็นลูกและยกราชสมบัติให้

ฉ. เวลาผ่านไป พระสังข์เติบโตขึ้นอายุสิบห้าปี และเริ่มสงสัยตัวตนของแม่เลี้ยง เพราะมัก
ห้ามตนออกไปยังครัวไฟและปราสาทใหญ่ แฉมนางยังพูดไม่ตรงกับที่ทำ กล่าวคือหากบอกว่าไป
นานจะกลับเร็ว แต่หากบอกว่าไปไม่นานจะหายไปหลายวัน เมื่อพระสังข์ลอบเข้าไปยังครัวไฟก็
พบกองกระดูกมนุษย์จึงรู้ว่าแม่เลี้ยงเป็นยักษ์ เมื่อลอบไปยังปราสาทใหญ่ก็พบบ่อนเงินบ่อนทอง พบ
เกราะรูปเงาะ เกือกแก้ว และไม้เท้า พระสังข์ทดลองคุณภาพของสิ่งต่างๆอย่างพอใจ พระสังข์คิด
หนีจากนางยักษ์ และเริ่มคิดถึงนางจันทเทวี

ช. พันธุรัตกลับมา พบว่าพระสังข์ปดตนโดยใช้ผ้าพันทับนิ้วที่จุ่มสีเงินไว้ แต่นางก็ไม่ได้
กล่าวอะไร เพียงแต่ระวังตนมากขึ้น จนกระทั่งวันหนึ่งอดทนไม่ไหวจึงต้องออกไปหาอาหารกินใน
ป่า พระสังข์ได้ทีจึงซุ่มตัวทอง สวมรูปเงาะ เกือกแก้ว และไม้เท้า เหาะหนีไป

ซ. เมื่อถูกเหล่ายักษ์ติดตาม พระสังข์ลอบรูปร่างเงาะออกเพื่อหลอกยักษ์ว่าเป็นเทวดา แต่นาง
พันธุรัตจำได้ และอ้อนวอนให้พระสังข์กลับเมือง แต่พระสังข์ไม่ยอม นางจึงเขียนมนต์มหาจินดา
มนต์ไว้บนพื้น และร้องเรียกอีก แต่พระสังข์ก็ไม่ยอมลงมา นางจึงเสียใจแค้นใจและสะเทือนใจอย่าง

รุนแรงจนอกแตกตาย พระสังข์จึงลงมา ร้องให้สงสารแม่เลี้ยง เรียนมนต์แล้วลบทิ้ง สั่งให้เสนาบดี
แบกศพนางกลับเมือง แล้วตนจะกลับมาปลงศพ

ณ. พระสังข์ใส่ชุดเงาะเหาะมาทำยมเมืองสามนต์ แล้วแกล้งทำตนเป็นเงาะบ้าไปเล่นหัวกับ
เด็กเลี้ยงควายเพื่อสืบหาหนทางเสาะหามารดา แต่ก็ไม่ได้ความว่าอะไร

ณ. ท้าวสามนต์เจ้าเมืองจัดงานเลือกคู่ให้กับธิดาทั้งเจ็ด เพื่อสรรหาบุตรเขยที่ดีมีปัญญา
ดูแลบ้านเมืองต่อไป มีราชบุตรจากนานาประเทศมาร่วมงาน ต่างคนต่างก็ตกแต่งประชันโฉมให้
เป็นที่สะดุดตา พระธิดารู้สึกขวยเขินที่ต้องออกไปเลือกสามี แต่ก็ไม่อาจขัดใจบิดา พี่คนแรก
เลือกได้เข้าชายฝั่งตามถูกใจตน ส่วนรณาน้องคนสุดท้ายต้องไม่พอใจเลือกใคร ท้าวสามนต์จึงให้
ประชาชนทั้งหลายทั้งหนุ่มแก่มาปรากฏตัวให้รณาน้องเลือกอีก แต่นางก็ไม่เลือก และให้เหตุผลว่าจะ
ขออยู่รับใช้บิดามารดาไปจนตาย ท้าวสามนต์โกรธมาก จึงให้ทหารไปจับคนอัปยศเหล่านั้นเพื่อ
บังคับให้รณาน้องเลือกคู่ให้ได้ ทหารจับเจ้าเงาะเข้ามา ทุกคนในวังต่างรังเกียจ เหยียดหยาม และเยาะ
หยัน แต่พระสังข์ซึ่งหลงรักรณาน้องแต่แรกเห็นขอให้เทวดาช่วยให้นางเห็นรูปทองหาคเป็นคู่กันจริง
รณาน้องเห็นรูปสุวรรณจึงเสี่ยงพวงมาลัยไปคล้องไม้เท้า ท้าวสามนต์โกรธมาก แต่รณาน้องบอกไม่ได้
ว่าเลือกเจ้าเงาะได้อย่างไร ได้แต่บอกนางมณฑามารดาว่าเป็นกรรมเก่า ท้าวสามนต์เนรเทศเจ้าเงาะ
และรณาน้องไปอยู่กระท่อมปลายนา

ณ. เจ้าเงาะพูดก๊วยพารจนา รณาน้องแสดงตัวว่ารู้ทัน พระสังข์จึงถอดรูปให้เห็นรูปสุวรรณ
รณาน้องจึงมั่นใจว่าเลือกถูก แต่ในยามปกติพระสังข์จะสวมชุดเงาะและใช้ชีวิตคู่อยู่กับรณาน้องตาม
ประสาคนยาก คืนหนึ่งรณาน้องพยายามเผาทำลายรูปเงาะ แต่ไม่สำเร็จ พระสังข์จับได้จึงไม่ไว้ใจและ
สวมรูปเงาะติดตัวไม่ยอมถอดอีกเลย แต่กระนั้นทั้งคู่ก็มีความสุขดี

ณ. ท้าวสามนต์คิดกำจัดเจ้าเงาะล้างแค้นล้างอาย จึงสั่งให้เขยทุกคนไปหาปลาคนละร้อย
เพื่อร่วมงานบวงสรวง หากหาไม่ได้จะฆ่าเสีย รณาน้องกลัวแทนพระสังข์ แต่พระสังข์มั่นใจว่า
แก้ปัญหาได้ พระสังข์เหาะไปอยู่กลางป่า ถอดรูปเงาะออก แล้วปลอมตัวเป็นรุกขเทวดา ร่ายมนต์
มหาจินดามณีเรียกปลาที่ถึงมาทั้งหมดมารวมกัน หกเขยที่หาปลาไม่ได้เลย เมื่อพบพระสังข์รูป
ทองก็คิดว่าตนเป็นเทวดา จึงบนบานขอปลา พระสังข์เลื่อนปลายจุมุกเป็นการแลกเปลี่ยน แล้วก็แบ่งให้
หกเขยคนละสองตัว ส่วนตนสวมชุดเงาะพารจนาแบกปลาเต็มกระบุงเข้าไปเยี่ยมสามนต์ในวัง
รณาน้องก็เยาะเย้ยพี่สาวทั้งหกจนเกิดเรื่องราวุ่นวาย

ณ. สามนต์จึงสั่งการครั้งที่สอง ให้ไปหาเนื้อมาแทน พระสังข์รูปทองก็ปลอมเป็นเทวดาไป
หลอกหกเขยอีก คราวนี้เลื่อนหูเพื่อแลกกับเนื้อหนึ่งตัว จากนั้นก็สวมชุดเงาะเข้าไปเยี่ยมสามนต์อีก
ครั้งเพียงลำพัง เพราะไม่อยากให้รณาน้องมีเรื่องกับครอบครัว เหตุการณ์นี้ยิ่งทำให้สามนต์เกลียดเจ้า
เงาะ

ท. เมื่อทิพยอาสน์แจ้งกระด้างพระอินทร์ก็รู้ว่ามิเหตุให้ช่วย และเห็นว่าต้องให้พระสังข์
ถอดรูปเงาะเพื่อช่วยรจนา จึงปลอมตัวเป็นมหากษัตริย์ยกทัพมาประชิดเมืองสามนต ร้องทำให้ท้าว
พระยาออกมามีคดี หากแพ้จะริบเมืองเสีย ท้าวสามนต์หวาดกลัวมาก จึงให้หอกเขยออกไปสู้ แต่ก็
พ่ายแพ้อย่างน่าอัปยศ ขณะอัปยศ พระอินทร์แปลงก็แก้งถามถึงเขยคนสุดท้ายให้ออกมามีคดี
ท้าวสามนต์สิ้นหนทางจึงให้นางมณฑาไปเจรจาความ

ฅ. นางมณฑาลงกระท่อม และช่วยกันกับรจนาอ่อนวอนให้พระสังข์ช่วย พระสังข์ส่งสาร
ภรรยาจึงยอมตกลงถอดรูป แต่พระสังข์ก็เกลี้ยไม่ใส่ชุดทรงเก่าๆที่ท้าวสามนต์ส่งมา จนพระอินทร์
ต้องให้พระวิฆณุกรรมเชิญเครื่องทรงทิพย์มาให้ ท้าวสามนต์พบว่าเขยเล็กนั้นรูปงามราวกับเทวดาก็
หลงรักเอ็นดู พระสังข์ทองจึงมีป่าเลี้ยวเหาะขึ้นไปถึงคลีกับพระอินทร์ทำให้ชาวเมืองทั้งหลาย
ตื่นเต้นเป็นอันมาก พระอินทร์แก้งแพแล้วเหาะกลับสวรรค์ ท้าวสามนต์ประกาศยกเมืองให้พระ
สังข์

ณ. พระอินทร์ไปเข้าฝันท้าวศุภิมลยูเชิญให้ไปรับตัวนางจันทเทวีและพระสังข์กลับเมือง
มิฉะนั้นจะฆ่าให้ตาย ท้าวศุภิมลหวาดกลัวจนมนต์เสน่ห์ของนางจันทาจิตจาง รีบไปรับตัวนาง
จันทเทวีคืนสู่ฐานันดรแล้วเดินทางไปหาพระสังข์ที่เมืองสามนต แต่เพื่อความปลอดภัยทั้งคู่จึง
ปลอมตัวเป็นคนธรรมดา

ด. พระสังข์ทรงช้างเผือกเลียบพระนคร เห็นนางจันทเทวีกับท้าวศุภิมลในชุดธรรมดาที่
รู้สึกคุ้นตาแต่ละอายุใจจึงไม่ตกท่าย นางจันทเทวีปลอมตัวเป็นนางวิเสทเข้าไปอยู่ในวัง และให้
ท้าวศุภิมลอาศัยอยู่กับยามหน้าประตูวัง

ด. ในการเตรียมกระยาหารของพระสังข์ นางจันทเทวีสลักฟักเจ็ดชิ้นเล่าเรื่องราวของพระ
สังข์ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งถูกถ่วงน้ำ เมื่อพระสังข์เห็นก็ระลึกได้ว่าเป็นเรื่องราวของตน และผู้ที่รู้ก็มี
เพียงมารดา เมื่อเรียกนางวิเสทผู้สลักฟักเข้ามาจึงจำได้ว่าเป็นแม่ ทั้งคู่จึงร้องไห้จนสลบไป รจนาเข้า
มาเห็นก็ตกใจร้องไห้สลบไปอีกคน เมื่อเรื่องคลี่คลายความจริงก็เปิดเผย พระสังข์ได้พบกับบิดา
และไม่ถือโทษโกรธเลยแม้แต่น้อย จากนั้นพระสังข์ก็พาภรรยา จันทเทวี และท้าวศุภิมลกลับเมือง
เป็นอันจบเรื่อง

แก่นความคิดอันเป็นคติธรรม และตัวละครเชิงสัญลักษณ์

เมื่อผู้วิจัยเรียบเรียงตัวหนังสือที่เน้นตัวหนา เพื่อสำรวจการกระทำของพระสังข์ในเรื่อง
พบว่า พระสังข์อยู่ในฐานะ “ผู้ถูกกระทำ” จึง “ซ่อนตัว” และ “หนี” มากกว่าตัวละครที่มี “การ
กระทำทางการละคร” (action)¹ และเมื่อพยายามอธิบายเหตุผลในการกระทำต่างๆ ในเชิงจิตวิทยา
มนุษย์เพื่อนำมาเป็นโครงสร้างหลักของบทละครที่นำไปสู่ แก่นความคิดเรื่อง “รูปสุวรรณขันน”
ผู้วิจัยก็พบว่าตัวละคร “พระสังข์” มิได้ถูกสร้างขึ้นในฐานะ “คน” ผู้มีความต้องการแต่มีปัญหา

อุปสรรค จึงพยายามแก้ปัญหา และได้เรียนรู้ในที่สุดจากเอาอาชนะหรือฟ่ายแพ้ปัญหานี้ๆ หากแต่ “พระสังข์” อยู่ในฐานะสัญลักษณ์ของแก่นความคิดดังกล่าว ที่เอาชนะตัวละครฝ่ายตรงข้ามหรือฝ่ายธรรม ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการยึดติดอยู่กับเปลือกนอกหรือมายา ผู้ฟังนิทานและผู้อ่านได้รับสารนี้จากการอธิบายของผู้เล่าและผู้สอน โดยยกตัวอย่างจุดผิดพลาดของสามนต์และยศวิมล และชี้จุดที่นางรจนามองเห็นรูปทองกายได้เปลือกเงาะว่า นี่เองคือการมอมห่อถึงจิตใจและคุณค่าของพระสังข์ และในตอนท้ายเรื่องก็ได้พิสูจน์ว่านางรจมานั้นเลือกถูก ส่วนท้าวสามนต์ หกนางและหกเขยซึ่งตัดสินพระสังข์-เจ้าเงาะจากรูปลักษณ์ภายนอกนั้นเลือกผิด จึงถูกนำเสนออย่างน่าหัวเราะเยาะ

สำหรับผู้วิจัย “มายา” หรือ “เปลือก” ในเรื่องสังข์ทอง ได้แก่ รูปลักษณ์ภายนอกที่แปรเปลี่ยนไปได้ไม่จริง รวมถึงลาง ยศ สรรเสริญ รูปสมบัติ สถานภาพ การปลอมตัวแปลงตน เสริมสวย ประทีน โคม การเสแสร้ง เล่นบท สร้างภาพ ไล่ความ หลอกหลวง ความหลงเชื่อ มงาย ไสยศาสตร์ มนต์มายา การหลงตัว ทะนงตน การได้หน้า-เสียหน้า การควั่นตัดสินด้วยอุปาทาน อคติ และอวิชชา ตลอดจนการหลงใหลยึดติดกับอารมณ์ต่างๆ ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนเป็นอนิจจัง คือ ไม่นิ่ง ไม่เที่ยง เปลี่ยนแปรไปเสมอ

อาจกล่าวได้ว่า ที่ผ่านๆมา ผู้เล่าเรื่องสังข์ทองจะใช้ขนบวิธีให้ผู้ฟังผู้ชมเรียนรู้แก่นความคิดของเรื่องจากการเห็นพฤติกรรมที่ “ถูกทำนอง” หรือ “ผิดพลาด” ของตัวละครสำคัญอื่นๆ โดยมีพระสังข์กายได้เปลือกรูปลักษณ์ต่างๆ เป็นเสมือน “เครื่องล่อใจ” ที่จะทดสอบว่าตัวละครแต่ละตัว มีดวงตา “เห็นธรรม” มากน้อยแตกต่างกันเพียงไร ผู้ที่ดวงตาถูกบดบังด้วย “รัก-โลภ-โกรธ-หลง” ก็จะมีมองเห็นได้เพียงเปลือกนอก อันเป็นมายาภาพที่ถูกสร้างขึ้นมาห่อหุ้มตัวตนที่แท้จริงของพระสังข์ และที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะ “กรรมเก่า” ของตัวละครนั้นๆ เอง

โดยการเล่าเรื่องได้วางบทบาทให้ “พระสังข์” อยู่ในฐานะของผู้ที่อยู่เหนือความเดือดร้อนจากปัญหาดังกล่าว หากแต่เป็นผู้คนแวดล้อมที่มอง “เห็น” หรือ “ไม่เห็น” รูปลักษณ์ต่างๆ ของพระสังข์ต่างหาก ที่ตกเป็นผู้เดือดร้อนจาก “บุญ-กรรม” ของตน และทำให้เราเรียนรู้คติธรรมเรื่อง “ความอดทน” อาทิ รจนาที่มอมห่อผ่านรูปเงาะไปเห็นรูปสุวรรณ แม้จะต้องตระกำลำบากอยู่ช่วงหนึ่ง แต่ก็ถือว่าได้ใช้ชีวิตอย่างชาวบ้านเดินดิน ได้เป็น “เมีย” และ “คนรัก” ของพระสังข์ และในตอนท้ายเรื่อง ก็ยังได้รับรางวัลตอบแทนในความอดทนซื่อสัตย์และมั่นคงต่อพระสังข์อีกด้วย ตรงกันข้ามกับสามนต์ หกเขย และหกนาง ที่มองเห็นแต่ความอปลักษณ์ และแสดงพฤติกรรมที่อปลักษณ์ยิ่งกว่ากับเจ้าเงาะ รวมถึงยศวิมลที่มองเห็นแต่เปลือกหอยสังข์ ไม่เห็นกุมารข้างใน ส่วนกรณีของจันทเทวี และพันธุรัต ที่ได้พบ “ตัวจริง” ของกุมาร “พระสังข์” และ “รัก” ถูกอย่างมารดาจะพึงรักได้ แต่ก็กลับต้องประสบชะตากรรมอันสาหัสด้วยนั้น ก็อาจอธิบายได้ว่า ในเมื่อเรื่องนี้ใช้ภาพของการสั่งสมบารมีกายได้เปลือกต่างๆ ของตัวเอกเพื่อเสนอคติเรื่อง “ความอดทน” ดังนั้น ในที่สุดนางจันท

เทวทูตทนต่อความลำเค็ญก็ได้พบกับลูกพี่และได้ค้นสถานภาพแห่งความสุขสมบูรณ์ ส่วนความตายของนางพันธุรัตนั้นยกให้เป็นเรื่องของ “บุญกรรม” ของนางยักษ์ที่พยายามฝันชะตาที่โหดเหี้ยมไว้แต่ตั้งต้น และที่สำคัญสาเหตุแห่งความทุกข์ยากของนางทั้งสองนั้นก็เกิดจากความ “ไม่อดทนรอ” ของทั้งคู่เอง อย่างไรก็ตามในส่วนที่เราจะรู้จักกันน้อยกว่าอย่าง “สุวรรณสังข์ชาดก” ก็ได้ตอบแทนนางพันธุรัตอย่างมีความเที่ยงธรรมในกวีนิพนธ์โดยให้นางได้ไปเกิดเป็นเทวธิดาบนดาวดึงส์สวรรค์

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยมีข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือ มักไม่มีใครมีการเชื่อมโยงและเน้นให้เห็นว่าเหตุที่พระสังข์ในรูปเงาะถูกรังเกียจเหยียดฉันท์จากญาติฝ่ายภรรยา นั้น ก็เป็นผลมาจากกรรมที่เขากระทำต่อนางพันธุรัตด้วยความเกลียดกลัวเมื่อรู้ว่าแม่เลี้ยงของตนเป็นยักษ์นั่นเอง

ตัวละคร “พระสังข์” ในฐานะเจ้าของเรื่องหรือไทเทิลโรล (Title Role) นั้น เป็น ตัวละครประเภทต้นแบบหรืออาร์คีไทป์ (archetypal character) อันเป็นลักษณะของตัวละครสำคัญในนิทานและเทพนิยายทั่วไป² ลักษณะเฉพาะของพระสังข์คือ เป็นตัวละครที่แปรสภาพทางกายภาพไปได้ถึงสี่รูปลักษณ์ คือ หอยสังข์ กุมาร เจ้าเงาะ และพระสังข์ทอง ทำให้ได้พบกับประสบการณ์ “อมนุษย์-เหนือมนุษย์” ทุกข์และสุขหลายวาระ ทั้งจากการแปรสภาพของตนเอง และการผจญภัยไปยังดินแดนต่างๆ คือ เป็นหอยสังข์ ถูกมองเห็นว่าเป็นกาลกิณี ถูกถ่วงน้ำ เป็นลูกนกเมืองบาดาล เป็นลูกยักษ์ เป็นเจ้าเงาะ เป็นพระ สังข์ทอง เป็นคู่ต่อสู้ของพระอินทร์ และถูกเชื่อว่าเป็น “เทวดา” อยู่หลายครั้ง แต่พระสังข์ก็แคล้วคลาดจากอันตรายทั้งหลายและประสบความสำเร็จในทุกๆด้านในที่สุด ด้วยบุญญาบารมี ความกตัญญูต่อมารดาบิดา และ “ความอดทน” อันเป็น “คุณธรรมประจำตน” ของพระสังข์

โดยสรุปก็คือ “พระสังข์” คือตัวละครเชิงสัญลักษณ์มากกว่าจะเป็นตัวละครที่แสดงความเป็นมนุษย์ธรรมดา โดยเป็นสัญลักษณ์ของคุณธรรมเรื่อง “ความอดทน” ส่วนรูป “หอยสังข์-เจ้าเงาะ-พระสังข์ทอง” หรือผู้มีบุญในคราบประหลาด ซึ่งในที่สุดจะถอดรูปให้เห็นสภาพอันเป็นอุดมคติได้เมื่อถึงเวลานั้น เป็นสัญลักษณ์ของคติธรรมเรื่อง “อุปมาอุปไมยเป็นอนิจจังไม่เที่ยง และที่เที่ยงธรรมคือธรรมบารมี” ซึ่งก็สอดคล้องกับคุณธรรมเรื่อง “ความอดทน”

เมื่อมีวัตถุประสงค์เช่นนี้ ผู้เล่าเรื่องจึงไม่ได้มีจุดประสงค์ที่จะสร้างความสมจริงน่าเชื่อถือในฐานะมนุษย์ให้กับตัวละคร “พระสังข์” แต่จะให้ตัวละครเชิงสัญลักษณ์นี้มีคุณลักษณะอันเป็นแบบอย่างในอุดมคติ (greatness) ที่น่าเลื่อมใสศรัทธา เช่น เป็นเทพบุตรจุติลงมาเกิด หรือเป็นชาติหนึ่งของพระโพธิสัตว์ และให้ตัวละครเชิงอุดมคตินี้ผ่านประสบการณ์ช่วงชีวิตต่างๆ ของมนุษย์โดยมีอารมณ์ความรู้สึก ตามอุดมคติของบทบาทและสถานภาพนั้นๆ เช่น เมื่อเป็นลูกก็ต้องรักและกตัญญูพอ ทั้งหมดทั้งหมดก็เพื่อให้ตัวละครอุดมคติดังกล่าว เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อสารความคิดให้เรา รู้จักอดทน อดกลั้น รอเวลาอันสมควรที่จะกระทำการใดๆ และระหว่างที่รอนั้น แม้จะประสบความ

ทุกข์ยากลำบากจากความเข้าใจผิด ความไม่รู้ ความหวังร้ายของผู้อื่น และโชคชะตาเพียงใด เราก็ต้องอดทน เพราะถ้าหากใจร้อนวู่วาม “ต้อยหอยสังข์แตก” หรือ “เผาทำลายรูปเงาะ” ก็จะทำให้ นอกจากจะไปไม่ถึงเป้าหมายตามครรถของเวลาแล้ว ยังอาจจะนำภัยอันตรายมาสู่ตนเองและคนรอบข้างอีกด้วย

ในขณะเดียวกัน ชะตากรรมต่างๆของพระสังข์เอง ก็เป็นไปกฎแห่งบุญ-กรรมเช่นเดียวกัน หากได้อยู่เหนือสังขารธรรมข้อนี้ไม่ ดังปรากฏในบทละครนอกว่า ที่เทพบุตรจุติลงมาเกิดนั้นก็เพราะ สิ้นบุญบนสวรรค์ จึงหวังลงมาสร้างบุญสั่งสมบารมีบนฐานะมนุษย์ ต้องผจญภัยใช้กรรมเก่า แต่เนื่องด้วยบุญเก่าในชาติก่อนๆก็ยังพอมิ ทำให้ได้รับการดูแลช่วยเหลือจากเทพน้อยใหญ่ ดังนั้น ผู้ฟังผู้อ่านหรือผู้ชมซึ่งเป็นปุถุชนธรรมดา จึงควรดูเชื่อมโยงอย่าง “ผู้มีบุญ” และเร่งสะสมบุญในชาตินี้ เพื่อชาติที่ดีในภพหน้า ดังนั้น แม้ว่าในชีวิตนี้จะเกิดมามีสถานะต่ำต้อย ก็เป็นเพราะกรรมเก่าของตนเอง ไม่ควรเห่อเหิมคิดอยากได้ใคร่ดีในสิ่งที่ตน “บุญไม่ถึง” เพราะจะเป็นการก่อกรรมใหม่ให้ตนเองและผู้อื่น ในขณะเดียวกัน การที่บางคนมีบุญบารมีหรืออำนาจวาสนาสองชั้นนั้น ก็เป็นไป เพราะบุญเก่าที่สั่งสมมา คนบุญน้อยไม่ควร “คิดแข่งบุญแข่งวาสนา” แต่ควรไป “ขอพึ่งใบบุญ” จะดีกว่า

ดวงมน จิตรจางค์ ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับการเสนอความเที่ยงธรรมในกวีนิพนธ์ที่ปรากฏอยู่ในวรรณคดีไทยว่าสามารถอธิบายได้ด้วยเรื่อง บุญ-กรรม

“ดูเหมือนว่า การอ้างถึงกรรมเป็นสิ่งที่ติดปากคนไทยและตัวละครในวรรณคดี อาจเป็น เพราะคำอธิบายด้วยเหตุผลเฉพาะหน้า ไม่เพียงพอที่จะให้คำตอบแก่ความผันผวนอันรุนแรง ความเชื่อว่ากรรมเป็นอำนาจลึกลับที่ไม่มีสิ่งใดยับยั้งได้ ก็สามารถผ่อนคลายความฉงนสนเท่ห์ และความทึบมึนทึบอন্ধเนื่องจากความสูญเสียพลัดพราก จนดำรงอยู่ในความสงบได้โดยไม่ฝืนฝืนต่ออำนาจที่เหนือกว่า โดยเฉพาะอำนาจที่เป็นที่เข้าใจว่ามีความชอบธรรมอย่างสมบูรณ์...”

“นอกจากนี้ยังให้ความหวังว่า การสนองของกรรมเป็นจุดจบสิ้นของความทุกข์เพราะแรงกรรมนั้น และมนุษย์อาจตั้งต้นใหม่ด้วยกรรมดีต่อไปหากมีดวงตาเห็นธรรม... ตัวละครจึงอ้างถึงกรรมเมื่อตัดสินใจเด็ดขาดที่จะเข้าเผชิญปัญหาอย่างเด็ดเดี่ยว โดยไม่พะวงกับความสูญเสียใดๆ ทั้งนี้ก็เพราะมีสิ่งอื่นที่เหนือกว่าชีวิต” (2544:151)

ดวงมน ได้ยกนางรจนาเป็นตัวอย่าง “อันชั่วคิมิไซจะไม่รู้...ทั้งนี้สุดแท้แต่วาสนา จะก้มหน้าใช้กรรมให้สิ้นก่อน ยากเย็นอย่างไร ไม่ทุกข์ร้อน มารครอย่าทรงโศกาลัย...” โดยกล่าวว่าการทำงาน “ยอมรับความจริงของชีวิต จึงสามารถอดทนต่อความทุกข์และดำเนินชีวิตอย่างมีความสุขได้ตามอัธยาศัย

ส่วนความหมายของ “บุญ” ดวงมนเสนอว่า “ลักษณะเด่นของพระสังข์ที่ปรากฏตลอดเรื่อง ผิดแผกจากตัวละครอื่นก็คือ ความรู้เท่าทันในสถานการณ์และความตื่นลึกลับหนทางในจิตใจของ

ผู้อื่น อำนาจความรู้หรืออาจเรียกว่าอำนาจปัญญา อันเชื่อมโยงกับอำนาจความคิดของชีวิตที่เรียกว่าบุญ เป็นที่มาของอำนาจการปกครองเมือง หรืออาจเรียกว่าอำนาจทางการเมืองซึ่งพ้นจากความกังวลเคลือบแคลงของผู้ใด” (อ้างแล้ว:250-251)

พร้อมกันนี้ก็ได้ยกพระสังข์กับบรรณาเป็นตัวอย่างสำคัญเพื่อสนับสนุน โดยกล่าวว่าเพราะตระหนักรู้ในจุดมุ่งหมายของตน ทำให้ตัวละครเอกคู่นี้มีความมุ่งมั่นเด็ดเดี่ยว ไม่คล้อยตามสิ่งแวดล้อมหรือค่านิยม ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นแบบอย่างที่ดีแก่สังคม การที่พระสังข์หนีนางพันธุรัตเป็นเพราะมีความมุ่งมั่นที่จะตามหา มารดา “ทำให้สัจจาธิฐานที่พระสังข์อ้างถึงคุณมารดาสามารถป้องกันนางพันธุรัตไม่ให้คิดตามขึ้นไปถึงยอดเขาได้ และเป็นเหตุอันไม่ตั้งใจที่ทำให้นางถึงแก่สิ้นชีวิตด้วยความวิปโยค” เช่นเดียวกับบรรณา ที่ “รู้จักตน” และมีความ “แน่วแน่มั่นในแนวทางของตน ด้วยความรู้แจ้งแก่ใจ จึงมีความอดกลั้นและความอดทนต่อความยากลำบากท่ามกลางการดำเนินคดีเตียนจากผู้เข้าไม่ถึงความจริง...แสดงถึงความหนักแน่นและเยือกเย็นของวุฒิภาวะทางอารมณ์” (อ้างแล้ว:248-249)

ผู้วิจัยเห็นว่า การใช้คุณลักษณะที่ตรงกันข้ามโดยสิ้นเชิงกับความบกพร่องนำชนของตัวละครฝ่ายตรงข้าม เพื่อนำเสนอพฤติกรรมเชิงอุดมคติ เช่นนี้ของตัวละครแบบอุดมคติ ผ่านสื่อนิทานร้อยกรอง บทละครนอก หรือการแสดงแบบขนบ ย่อมสามารถบรรลุวัตถุประสงค์ของกวีได้เป็นอย่างดี เพราะเป็นการนำเสนอ “สัญลักษณ์” ผ่าน “สัญลักษณ์” แต่การนำเสนอ “มนุษย์” สองคนนี้แบบ “ตัวเป็นๆ” บนละครเวทีร่วมสมัย อาจทำให้ผู้ชมตั้งคำถามเมื่อได้เห็นพฤติกรรมอื่นๆ ในเรื่องของตัวละครทั้งคู่ ทั้งก่อนและหลังเหตุการณ์ที่ “แสดงความมุ่งมั่น เมตตา เยือกเย็น และยอมรับความจริง” ข้างต้น นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังเห็นว่าบทละครนอกก็ได้แสดงภาพของ “พระสังข์” ผู้ “เลือกพลาดและทำผิด” อยู่หลายครั้งหลายคราในเรื่อง ซึ่งหากนำเสนอเป็นภาพบนเวที ก็จะทำให้ผู้ชมเห็นว่าพระสังข์นั้นไม่ได้ครอง “ปัญญาบารมี” นี้อยู่ตั้งแต่ต้น

อุดมคติและข้อบกพร่องของพระสังข์

มิ่งขวัญ ทองพรมราช ตั้งข้อสังเกตว่า “พระสังข์” มีข้อดีควรเอาเป็นแบบอยู่หลายอย่าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการรู้จัก “...ใช้ความฉลาดเพื่อความอยู่รอดปลอดภัยของตน และการดำเนินชีวิตคู่ให้มีความสุขตามอัธยาศัย” ทั้งยังมีความสามารถเชิงวรรณศิลป์และการแสดงคือ ดีกรับขับเสภา สวดสุบิน ร้องนางนาค “...แต่ก็มีประเด็นที่ไม่ควรเอาเป็นเยี่ยงอย่างอยู่สองประการคือความก้าวร้าวรุนแรง และความเป็นคนใจคอเด็ดเดี่ยว ยึดมั่นในตนเองจนเกินไป ทำให้แสดงความไร้คุณธรรมต่อนางพันธุรัต ท้าวสามนต์ และพี่เขยทั้งหก ข้อสำคัญคือการตอบแทนผู้มีพระคุณควรกระทำเมื่อผู้นั้นยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งพระสังข์ไม่ได้ตอบแทนทั้งตอนที่นางพันธุรัตยังมีชีวิตและตอนที่นางสิ้นชีวิตไปแล้วเลยสักครั้งเดียว

บางครั้งการยกให้เป็นเรื่องของเวรกรรมก็ทำให้มนุษย์ไม่คิดอาฆาตพยาบาท แต่บางครั้งก็เป็นดาบสองคมที่ทำให้มนุษย์ไม่สำนึกบาปที่ตนทำแก่บุคคลอื่น เพราะมองว่าการที่บุคคลอื่นพบกับความวิบัติด้วยการกระทำของตนนั้นเป็นเพราะเวรกรรมชักนำให้เป็นไปต่างหาก สิ่งนี้อาจทำให้ตนเองรู้สึกดีขึ้นแต่ก็อาจทำให้เคยชินกับการสร้างเวรกรรมให้กับผู้อื่นโดยไม่สิ้นสุดได้เช่นกัน

อุทาหรณ์สอนคนเรื่องการมองคนให้ลึกซึ้ง อย่ามองเพียงผิวเผินหรือมองเพียงรูปลักษณ์ภายนอกเพียงอย่างเดียว นั้นพึงกระทำเป็นอย่างยิ่งซึ่งในชีวิตจริงคงต้องใช้เวลาและสติปัญญา มากกว่าในบทละคร ซึ่งมีทั้งเทวดาคลอใจ และพระอินทร์ดลบันดาลให้เป็นไป” (2537:63-75 ;91-101)

การวิเคราะห์ตีความตัวละคร “พระสังข์” เจริญจิตวิทยา ของมิ่งขวัญ ทองพรมราช ในประเด็นเรื่องความกำกวมในลักษณะนิสัย พฤติกรรม และคุณธรรมนี้ ยืนยันว่าการประเมิน “ปัญหาที่กล่าวว่าจะพบในการนำเสนอเป็นละครเวที” ของผู้วิจัยนั้น “มีมูล” โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรณีที่ผู้วิจัยต้องการเชื่อมโยงเรื่องสังข์ทองให้เยาวชนร่วมสมัยสามารถรู้สึกตามได้ รู้สึกเชื่อ และเข้าใจคติเรื่อง “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” ของเรื่องเล่าดั้งที่กวีต้นแบบต้องการสื่อสาร เพราะผู้ชมปัจจุบันนี้มีโลกทัศน์ ครอบงำ และมาตรฐานด้านมโนธรรมแตกต่างหลากหลาย จากคนไทยในอดีต

ข้อสังเกตเหล่านั้นของผู้วิจัย ได้แก่ การที่บทละครนอกได้แสดงข้อบกพร่อง (flaw) ของพระสังข์ที่มีความ “ไม่รู้” เข้าใจผิด และปฏิบัติต่อคนอื่นโดยยึดคติที่เปลือกนอกและมายา ทั้งยังมีพฤติกรรมที่ไม่ได้แสดงว่า “อดทน” เท่าไรนัก ไม่ว่าจะเป็นการเลือกซ่อนตัวอยู่ในหอยทำให้มารดายิ่งลำบาก การแอบซุ่มตัวทอง ขโมยชุดเงาะ การทำให้พันธมิตรเสียใจจนอกแตกตาย การเล่นบทเงาะบ้าไปลอบโจรจนา เยาหยั่นก้าวร้าวต่อพ่อตาให้กลายเป็นตัวตลก ทำร้ายร่างกายหกเขย ทรมาณใจภรรยา การกลบเกลื่อนนิงอันปฏิเสฐมารดาที่ขอมช่อเพราะ “นีกายเสนา” และการลืมนุญคุณของพันธมิตรถึงขั้นที่ไม่ใส่ใจจะกลับไปลงศพนางดังที่สัญญาไว้กับชาวยักษ์ แต่เรื่องราวก็ลงจบอย่างอุดมคติ เหตุการณ์ในเรื่องคลี่คลายโดยพระอินทร์ลงมาช่วย (Ex deus machine) มิใช่ตัวละครเอกสู้กับปัญหาเอง หรือได้ค้นพบและยอมรับความไม่รู้และไม่อดทนของตน โดยเหตุผลที่พระสังข์แล้วคลาดและมีผู้อุปถัมภ์ช่วยเหลือแก้ปัญหาให้ในท้ายเรื่องก็คือเพราะบุญบารมีของพระสังข์ แต่ในขณะที่เดียวกัน สิ่งที่พระสังข์เลือกกระทำเองกลับเป็นการสร้างปัญหาให้กับทั้งตนเองและผู้คนแวดล้อม

แปลว่า หากผู้วิจัยจะใช้ภาพการเปลี่ยนรูปของพระสังข์จาก “เปลือกหอย” สู่ “กุมาร” ชุบ “รูปทอง” สวม “รูปเงาะ” จนกระทั่ง “ถอดรูป” โดยความช่วยเหลือของพระอินทร์ เพื่อเป็นสัญลักษณ์แสดงการเปลี่ยนแปลงทาง “ปัญญา” บารมีของตัวละครหรือเส้นการเดินทางของเรื่อง (dramatic action) แล้ว ผู้วิจัยจะยังไม่สามารถสื่อสารได้ว่าพระสังข์ได้เดินทางไปถึงกระบวนการขั้นสุดท้ายแล้วอย่างสมบูรณ์

กล่าวคือ การเดินทางนั้นเริ่มต้นจาก

ก. ความไม่รู้และไม่อาจปกป้องตนเองจากอำนาจที่ตนควบคุมไม่ได้ (เด็กในหอยสังข์ที่ถูกมารยากล่าวหาว่าเป็นกาลกิณี) →

ข. เติบโตและได้ความรู้ใหม่เชิงโลกย์ (กุมารออกจากหอย ได้ความรักจากแม่ ความเกลียดชังจากศัตรู รู้จักความกลัว ความเศร้า พบกับมายาใน “รูป-สมบัติ” ของนางพันธุรัต รู้จักความไม่ไว้วางใจ การหลอกลวง การขโมย ความผิดหวัง และความตาย) →

ค. เติบโตและถูกทดสอบเรื่องการยึดติดในมายา และรัก โลภ โกรธ หลง (รูปทองในรูปแบบเงาะ ที่เมืองสามนคั กับริจนา สามนคั หกเขย และชาวเมือง มองเห็นความเขลาและน่าขันของผู้ที่ไม่รู้) →

ง. เติบโตและได้เข้าถึงซึ่งพุทธิปัญญา (พระสังข์รู้จักความสมถะอดทน เข้าใจเรื่องเปลือกและแก่นแท้ และสอนความรู้นี้แก่รจนา ด้วยความรัก เมตตาและให้อภัย ทั้งหมดนี้ส่งผลบุญให้พระอินทร์รู้ว่าถึงเวลาแล้วที่จะช่วยให้พระสังข์ “ถอดรูป” เพื่อ “ช่วยชีวิตนางรจนา”)

เหตุที่ผู้วิจัยเชื่อว่า การถอดรูปเงาะเป็นรูปทองนั้นยังไม่ใช่ที่สุดของกระบวนการเดินทางทางปัญญา ก็เพราะเมื่อพระสังข์ทองได้เมืองสามนคัแล้ว ก็ยังมี “ความหลงและไม่รู้” อยู่ ทำให้ไม่แน่ใจและไม่กล้าหักทลายชายหญิงมอซอที่พบกลางถนน จนกระทั่งได้เห็น “ชั้นพิภพสลักทั้งเจ็ด” ของนางจันท์เทวี จึง “จำได้ว่าพระชนนี ลอดคลองจากบัลลังก์อาสน์ วิ่งเข้าทอดบาททาง โคมศรี มิทันจะพูดจาพาทิ โสภีเสือกขบสลับไป” ที่พระสังข์เกิดอารมณ์ท่วมท้นรุนแรงได้เพียงนี้ ก็เพราะความรู้สึกผิดที่ตนทำให้มารดาลำบากติดตามมา และเมื่อพบหน้ากันที่ถนนแล้วก็ยังละทิ้ง ปล่อยให้นางต้องทำหน้าที่รับใช้ตนอยู่ในครัวอีกหลายวัน ความรู้สึกผิดนี้ทำให้เกิดความรู้ว่าตนนั้นก็ “ไม่รู้” และทำให้พระสังข์เข้าใจ “ความหลง” ของท้าวยศวิมลได้ จึงนำไปสู่การให้อภัยไม่คิดโกรธ บิดาที่เป็นตัวต้นเหตุหนึ่งที่ทำให้มารดาและตนลำบาก เพราะมีแต่ความรัก เคารพและกตัญญูให้ ทั้งยังเปลี่ยนทัศนคติในการปฏิบัติตนกับภรรยา จากเดิมที่แม้ว่าจะรักแต่พระสังข์ก็ไม่เคยอธิบายความหรือถามความเห็นชอบจากรจนาไม่ว่าตนจะเลือกทำอะไรก็ตาม เพราะ “บติ” หรือผู้เป็นใหญ่ที่ปกครองดูแลคุ้มภัยเมีย แต่ในฉากนี้ เมื่อพระสังข์ตัดสินใจจะกลับบ้านเมืองของตนไปพร้อมกับบิดามารดา พระสังข์ก็ถามความสมัครใจของรจนาว่จะตามตนไปหรือจะอยู่กับบิดามารดาของนางที่เมืองสามนคั ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงการยอมรับและเคารพในความคิดเห็นและการเลือกที่อาจแตกต่างของภรรยา ที่หาได้ไม่ถนัดนักในนิสัยของชายไทยโบราณ

ความรู้ การยอมรับในความไม่รู้ของตน และเคารพความต่างของผู้อื่นนี่เอง ที่เป็นแสงสว่างทางปัญญา (enlightenment) หรือปรากฏการณ์ “พุทธิปัญญาพวยพุ่ง” ที่เกิดกับพระสังข์ในช่วงท้ายของบทละครนอกที่ดำเนินเรื่องค่อนข้างรวบรัดตัดความ สำหรับผู้วิจัยแล้ว การเห็น “ธรรมะ” ด้วยใจเช่นนี้ต่างหาก ที่นำไปสู่ การปลดปล่อยชำระล้าง (catharsis) “คราบเงาะในใจ”

หรือมายาคติ อันเป็นเปลือกห่อหุ้มบดบังตัวตนภายในของพระสังข์ ซึ่งในที่นี้หมายถึง “ปัญญา
บารมี” หรืออีกนัยหนึ่งก็คือ “รูปสุวรรณ” ทำให้พระสังข์สละ “มายาภาพ” (illusion) ของบทบาท
กษัตริย์รูปทอง ไปเป็นลูกที่กราบแทบเท้าบิดามารดา และสละ “มายาคติ” (myth) เกี่ยวกับความ
เป็นใหญ่ของเพศชาย (patriarchy) ไปเป็น “คู่ทุกข์คู่ยาก” ของรจนา จุดนี้เองที่อาจเรียกได้ว่าเป็น
“ความสูงส่งในจิตใจ” (exaltation) ทั้งของพระสังข์ผู้ถึงซึ่งภาวะแห่งเทว-ธรรมราชา และของผู้อ่าน
ผู้ชมผู้ผ่านประสบการณ์อันเป็นจุดสูงสุดทั้งทางปัญญา อารมณ์ และอุดมคติ

ข้อสังเกตประการต่อไปก็คือ วัตถุกระตุ้นเตือนให้พระสังข์เกิด “ตาเห็นธรรม” ในที่สุดนั้น
คือ “จันท์ไฟสลัก” ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนความสัมพันธ์แม่ลูก อันเป็นผลจากการกระทำของ “จันท์
เทวี” ผู้สลักเสลาจันท์ไฟ มิใช่พระสังข์ ผู้ “มองดู” ส่วนการให้อภัยบิดาของพระสังข์ก็เกิดขึ้นหลังจาก
การ “ขอขมาด้วยความสำนึกผิด” ของยศวิมล

นั่นคือแม้ว่าพระอินทร์แปลงจะช่วยสร้างสถานการณ์ให้พระสังข์ถอดรูป แต่ “พ่อแม่” ผู้
เป็นพรหมของลูก และ “การสละให้” ของพ่อแม่ ต่างหากที่ช่วยให้พระสังข์ได้รู้แก่ธรรม กระนั้นก็
ตาม *เรื่องสังข์ทอง* ไม่ได้เสนอว่าพ่อแม่เป็น “ผู้สร้าง” ชีวิต จิตใจและปัญญาให้แก่ลูกเท่านั้น แต่พ่อ
แม่ยังเป็นผู้สร้างปัญหาให้ลูกด้วย ซึ่งประเด็นนี้อาจโยงไปถึงการที่ พันธรัตน์ “แม่ไม่แท้” ที่สอน
หรือทำให้พระสังข์รู้จัก “ความไม่จริง” ของ “มนต์ มายา รูป และสมบัติ อันเป็นความรู้และความสุข
แบบโลกย์ๆ ที่ทำให้เกิดความหลงและความทุกข์”

หากมองภาพรวมของเรื่องแล้ว ตัวละครที่ ก. กระทำพลาดด้วยความหลง → ข. เกิดทุกข์
ทรมาน → ค. เรียนรู้และยอมรับในความเขลา → และ ง. สำนึกผิดและขออภัย

กลับกลายเป็นยศวิมล ผู้มีบทบาทเฉพาะช่วงต้นและท้ายเรื่อง

และตัวละครที่แสดงความไม่จริงของเปลือกนอก ลาก ยศ สรรเสริญ และการใช้ความ
อดทนของตนผ่านกระบวนการแห่งความทุกข์ยากและไม่แน่นอนในชีวิต จนถึงขั้นรู้แจ้ง ก็คือ
จันท์เทวี ซึ่งก็มีบทบาทสำคัญในช่วงต้นและท้ายเรื่องเช่นกัน

ส่วนรจนานัน “มองเห็นรูปทอง” ได้ชัดเจน แต่เมื่อตกลงใจอยู่กับพระสังข์ ในคืนแรกก็ยัง
ทำใจรับรูปร่างไม่ได้ “พระสวามีร้ายขายหน้าเมีย” จนต้องแอบมาเผาทำลาย เหตุการณ์นี้อาจ
แสดงให้เห็นว่าแม้ตาจะเห็นรูปภายใน แต่ใจของรจนานันในช่วงแรกๆ นี้ก็ยังยึดติดอยู่กับเปลือกและ
รูปลักษณะ จนต่อมาเมื่อพระสังข์สวามิสดุจจะไม่ยอมถอด รจนานันกลับ “รู้สึกผิดและขออภัย” และ
เห็น “สามีของตน” ภายใต้อารมณ์ได้เองโดยไม่ต้องมีเทพมาคลอ “*พี่เมียสองคนจนไร้ ชั่วศึกก็ได้
เห็นหน้ากัน*” เส้นการเดินทางทางปัญญาของรจนานันดูเหมือนวาบสว่างเข้ามาจากความรู้สึกผิด
ดังกล่าว เมื่อพระสังข์สอนให้รจนานันมองทะลุและยอมรับเปลือกนอกที่แท้จริงแล้ว จากนั้นเราก็จะเห็น
รจนานันในฐานะคู่ทุกข์คู่ยากของพระสังข์ ไม่ว่าจะอยู่รูปเจ้าเงาะ จะเดินทางไปไหน หรือแม้หาก
สามนต์กำจัดเจ้าเงาะได้ก็จะตายตามไป “*ไม่ให้ชายอื่นต้องเป็นสองผัว*”

แต่ประเด็นต่างๆเหล่านี้ก็เป็นการตีความ พินิจพิเคราะห์ของผู้วิจัยเอง ที่ต้องการเชื่อมโยงตัวละครและการกระทำของตัวละคร ให้เป็นสื่อในการแสดงความคิดหลักของเรื่องบนเวทีละคร โดยการถอดรหัสจาก “คำสำคัญ” ที่ปรากฏในเรื่องตลอดเวลา ซึ่งก็คือคำว่า “บุญ-กรรม” อันเป็นเหตุผลของเหตุการณ์ทั้งหมดในเรื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเด็นเกี่ยวกับคำต่อไปนี้ “หลง” “รูปเงาะ-รูปทอง” “กาลกิณี” และ “ยศ-ศักดิ์-ศรี-เกียรติ”

เพราะหากอ่านบทพระราชนิพนธ์ละครนอก หรือดูการแสดงโดยไม่นำความประทับใจที่ได้ มาครุ่นคิดภายหลัง ก็จะไม่ได้อรรถาธิบายถึงสัญลักษณ์ที่ซ่อนอยู่ภายใต้ “เปลือก” ของเรื่องอย่างลึกซึ้งแบบเนียน ซึ่ง “เปลือก” ในที่นี้ก็คือ รูปแบบและวิธีการในการนำเสนอ *เรื่องสังข์ทอง* ในลักษณะที่สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพทรงเรียกว่า ละครนอก “แบบหลวง” นั่นเอง

ค. การนำเสนอเรื่องสังข์ทอง และมโนทัศน์พื้นฐานเกี่ยวกับเรื่อง

ละครนอก “แบบหลวง” ในรัชสมัยของรัชกาลที่ 2

สุรพล วิรุฬักษ์ อธิบายว่า ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงดำริว่าการนำละครในไปร่วมแสดงในพิธีบวงสรวงสมโภชต่างๆ นอกพระราชฐานนั้น ควรจะต้องปรับให้การแสดงนั้นกระชับและเหมาะสมกับรสนิยมชาวบ้านที่มาเฝ้ารับเสด็จและร่วมพิธี เพราะละครในนั้นเน้นฉากนาฏศิลป์ที่มีลีลาการร่ายอันอ่อนช้อย เชื่องช้า สง่างาม ทำให้ชาวบ้านไม่รู้สึกประทับใจในศิลปะและรสนิยมชาวยุค พระองค์จึงทรงสร้างสรรค์ “ละครนอกแบบหลวง” ขึ้นมา และพระราชนิพนธ์บทละครนอก “แบบหลวง” จากบทละครนอกเดิมห้าเรื่องซึ่งมีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ซึ่งรวมเรื่องสังข์ทองด้วย โดยทรงผสมผสานลักษณะเด่นทั้งของละครนอกชาวบ้านและละครใน วิธีที่ทรงใช้ในการสร้างบทละครนอกแบบหลวงมี 4 วิธี คือ ก. ทรงปรับปรุงจากต้นฉบับเดิมให้กระชับ โดยทรงรักษาใจความและสำนวนให้ใกล้เคียงบทเดิม ข. ทรงแต่งเทียบความกับบทเดิมแต่ไม่ได้นำถ้อยคำมาจากบทเดิมมาใช้ ค. ทรงแต่งเทียบเคียงจากบทเดิมที่ต่างเรื่องกัน แต่มีใจความเหมาะที่จะนำมาใช้ได้ และ ง. ทรงแต่งขึ้นใหม่ทั้งหมด

ละครนอกแบบหลวงจัดแสดงเป็นปฐมฤกษ์ในงานรับพระเศวตฉัตรจากเมืองโพธิสัตว์ ณ กรุงเก่าอยุธยา พ.ศ. 2355 พระราชนิพนธ์ต่อมาเป็นที่แพร่หลายจนกระทั่ง “ละครนอกแบบหลวง” กลายเป็นแบบแผนของ “ละครนอก” ทั่วไป จนกระทั่งปัจจุบัน ละครนอกที่แสดงกันอยู่ทั้งที่กรมศิลปากร ศาลเจ้าพ่อหลักเมือง รวมถึงที่แสดงอยู่อย่างประปรายที่วัดนครสวรรค์ และละครเร่ที่อยุธยา ก็มีต้นแบบมาจากละครนอกแบบหลวงนี้ (2543)

ผู้วิจัยขอเปรียบเทียบว่าสุนทรียะและรสนิยมของละครนอกแบบ “บ้านๆ” ในยุคก่อนที่จะกลายเป็น “ละครนอกแบบหลวง” อย่างที่เราเรารู้จักกันก็คือ “ละครนอก” นั้น น่าจะมีความใกล้เคียง

กับ “ลิเก” มหรสพประชานิยมในปัจจุบัน ที่แม่เล่นเรื่องจักรๆวงค์ๆ ก็จะเน้น “ความเป็นชาวบ้าน” สะท้อนชีวิตชาวบ้าน ญาติาคี โลกโผน และการปรับให้ทันสมัยทันสมัย

ส่วนละครนอกแบบหลวง หรือละครนอกอย่างในปัจจุบัน น่าจะมีความคล้ายคลึงกับละครเพลง (musical theatre) แนวเมโลดราม่า (Melodrama)³ ขั้นสูง ที่เน้นเรื่องราวฉับไว และอารมณ์ครบรสทั้ง “รัก โศก ตลก และ บู๊” ทั้งยังมีความอลังการด้วยเพลงและภาษาที่ไพเราะ ลีลาสวยงาม เครื่องละครอันวิจิตร ซึ่งในที่นี้หมายถึงฉากทะเลาะเชือดเฉือนกันของตัวละคร โดยรวมจะเน้นความฉับไวและบันเทิง จึงมักเลือกแสดงฉากที่เสนออารมณ์ขันเสียดสีจัดจ้านเป็นหลัก⁷



การแสดงละครนอกเรื่อง “สังข์ทอง” ตอน “หาปลา” ที่สถาบันราชภัฏจันทรเกษม พ.ศ. 2549

การพัฒนา *เรื่องสังข์ทอง* สำนักขุนนางพระราชนิพนธ์ละครนอกนั้น เป็นแบบประชุมกวีในราชสำนัก อาทิ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ และสุนทรภู่ โดยมีองค์ประธานคือพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ผู้ทรงทำหน้าที่คล้ายศิลปินผู้กำกับกับการแสดง (Auteur)⁴ ที่สร้างสรรค์บทละครเพื่อการจัดแสดง ด้วยการทำงานแบบประสานร่วมกับศิลปินท่านอื่นๆ และทรงคัดเลือกงานที่ได้มาปรับ จัดเกล้า และเน้นขยายบางจุดบางประการ ให้เป็นไปตามพระราชประสงค์

การประพันธ์แบ่งเป็นตอนๆ รวม 9 ตอน คือกำเนิดพระสังข์ ถวंगพระสังข์ นางพันธุรัต เลียงพระสังข์ พระสังข์หนีนางพันธุรัต ท้าวสามนต์ให้นางทั้งเจ็ดเลือกคู่ พระสังข์ได้นางจันทา ท้าวสามนต์ให้ลูกเขยหาเนื้อหาปลา พระสังข์ตักลิ และ ท้าวสวิมลตามพระสังข์ ทั้งนี้ เพื่อให้สามารถเลือกนำไปจัดแสดงหรือนำไปพัฒนาต่อเฉพาะตอนเฉพาะฉากได้อย่างเป็นอิสระ และในแต่ละตอนก็อาจตัดเนื้อความบางตอนที่องค์ประธานทรงเห็นว่าไม่ใช่ประเด็นหลักของการแสดง หรือตัดเหตุการณ์ที่ไม่สามารถจัดแสดงได้ออกไป เพื่อให้การดำเนินเรื่องกระชับฉับไวขึ้น นอกจากนี้

นื่องค์ประธานยังได้ทรงพยายามแทรกคำสอนเชิงคติธรรมลงไปไว้ในบทร้อง เพื่อให้บทละคร
นอกนั้นสื่อสารสิ่งที่ต้องการเสนอกับผู้อ่าน ผู้ฟัง และผู้ชม ไม่ว่าจะเลือกตอนใดไปอ่านหรือแสดง

นอกจากลักษณะการของบทประพันธ์ที่เป็นพรรณนาโวหารแบ่งเป็นตอนๆ แบบ “มหากาพย์” หรือเอพิโซดิก (episodic) แล้ว ความที่ละครนอกนั้นเน้นการแสดงแบบ “ตลาด” คือ เฝ้ารอ
รื้อน นูตฉลาด จับใจ เร้าอารมณ์ และชวนหัว ก็ทำให้การประพันธ์บทละครนอกนั้นมุ่งเสนออารมณ์
“โสมนัส-โทมนัส” ของตัวละครหลัก และใช้ “อารมณ์ขันแบบยั่วล้อเสียดสี” ในการเสนอตัวละคร
“ฝ่ายตรงข้าม” ให้นำหัวเราะเยาะและน่าสมเพช ซึ่งการใช้อารมณ์ยั่วล้อในวรรณคดีเช่นนี้ กุสุมา
รักษมณี⁵ กล่าวว่า เป็นลักษณะเฉพาะของบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เท่านั้น เพราะต่อมาใน
รัชสมัยของรัชกาลที่สามเรื่อยมา วรรณคดีราชสำนักก็หันกลับไปสู่ความงดงามเคร่งครัด เน้นสาระ
มากกว่าบันเทิง ตามชนบแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา (2549: 235)

ดวงมน จิตรจักษ์ เสนอว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงดัดแปลงและ
แก้ไขสำนวนกลอนของบทละครนอกฉบับกรุงศรีอยุธยาให้กระชับโดยทรงเพิ่มเติมอารมณ์ขัน
แบบยั่วล้อและภาพวิถีชีวิตของคนไทยทั้งในวังและนอกวังแทรกเข้าไปในเนื้อเรื่อง ตามทัศนะและ
เนื้อหาทางอารมณ์ของกวีที่ทรงเน้นย้ำเรื่องการเสียดสีข้อด้อยของมนุษย์ด้วยอารมณ์ขันชัดเจนเหนือ
อารมณ์อื่น ที่เห็นชัดเจนที่สุดก็คือเหตุการณ์ตั้งแต่ตอนพระสังข์ปลอมเป็นเจ้าเงาะให้รจนาเลือกคู่
จนกระทั่งถึงตอนเสียดสี โดยตัวละครที่ถูก “ยั่วล้อ” มากที่สุด คือท้าวสามนต์ผู้มีความบกพร่องใน
ลักษณะนิสัยหลายประการ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ความเข้าใจผิด” ที่ทำให้ความหวังร้ายของท้าว
สามนต์ “กลับตาลปัตร” ไปหมด และเมื่อเหตุการณ์คลี่คลาย ท้าวสามนต์ก็ “หลงรูปและบุญญา”
ของพระสังข์จนกลายเป็นตัวตลก

และว่า “ลีลาอย่างหัตสนากรรม”เช่นนี้ทำให้ความเคร่งเครียดของการเผชิญหน้ากับความ
ขัดแย้งในเรื่องนั้นเบาบางลง “ไม่ดำเนินไปสู่จุดแตกหักรุนแรง” เพราะพระสังข์เพียงนั้น “มีเมตตา
แม้ได้เปรียบก็เพียงให้บทเรียนอย่างเบาๆ”

แต่ในขณะเดียวกันก็ทำให้ “พระสังข์มีความขัดแย้งภายในน้อยกว่าฉบับบทละครนอกสมัย
อยุธยา โดยเฉพาะเมื่อจะถอดเงาะนั้นที่ประวิงเวลาเพราะ คิดแค้นแม่ยายกับพ่อตา จะทรมานเสียก่อน
ให้อ่อนนุ และจำต้องถอดเงาะเพราะ กลัวเมียจะอาสัญบรรลัย แต่ฉบับกรุงเก่าพระสังข์สองจิต
สองใจเพราะนำหน้าความผูกพันที่จะหา มารดา ให้พบ แต่ก็หวั่นรจนาด้วย แม่ยอมถอดเงาะก็ยังไม่ทุกข
เพราะ ที่ไหนจะพบพระมารดา เมื่อถอดแล้วก็ยังสั่งให้รจนากับไว้ไม่ให้เป็นอันตราย” (อ้างแล้ว:1;
277-310;248-249)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ทั้งหมดนี้เป็นเหตุให้การสร้างตัวละคร “พระสังข์” มีลักษณะเด่น
เฉพาะในแต่ละตอนหรือในแต่ละ “ช่วงชีวิต” แต่จะไม่มีอย่างต่อเนื่องและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน
ในฐานะตัวละครหนึ่งตัว หากเราได้เห็นชีวิตของตัวละครตัวนี้ต่อเนื่องกันบนเวทีละคร เช่น พระ

สังข์วัยเด็กเล็กจะรักแม่และชอบร้องไห้ พระสังข์วัยรุ่นที่เมืองพันธุรัตจะช่างสงสัยไม่วางใจอะไร
ง่ายๆ แต่เจ้าเงาะกลับชี้เล่นตลกคะนองราวกับไม่ได้ผ่านประสบการณ์ที่ตนทำให้พันธุรัตตายมา
ก่อน เมื่อถอดรูปเป็นพระสังข์ทองทรงเครื่องทิพย์จะกลายเป็นพระเอกผู้อ่อนหวานน่ารัก ส่วนพระ
สังข์ทองที่ปลอมตนเป็นรุกขเทวดากลับมีลักษณะก้ำกึ่งทั้งในเชิง “พระเดช” และ “พระคุณ” คือทำ
ร้ายหักเขยแต่ปราณีสัตว์โดยเลือกเฉพาะตัวที่ถึงชาติ

มรดกทางปัญญา และอารมณ์

ประจักษ์ สายแสง ชีวภาพพระราชนิพนธ์ละครนอก เรื่องสังข์ทอง นั้นได้เล่าเรื่องมาจาก
สุวรรณสังข์ชาดก หนึ่งในปัญญาสาชดก หรือเชิงใหม่ปัญญาส ซึ่งพระภิกษุเชิงใหม่แต่งขึ้น
ระหว่าง พ.ศ. 2000-2200 ให้มีลักษณะเป็นวรรณคดีเลียนแบบชาดกหรือชาดกนอกนิบาต เมื่อ
กลายเป็นบทละครนอก สังข์ทอง ก็ “เปลี่ยนประเภทหน้าที่มาเป็นวรรณคดีการละครมากำกึ่งกับ
วรรณคดีนิทานทรงเครื่อง ซึ่งเน้นหนักไปทางเรื่องล้อ และแฝงคติธรรมไว้ในรูปของสัญลักษณ์ซึ่ง
ต้องอาศัยการตีความ”

จากนั้น ความแพร่หลายของสำนวนพระราชนิพนธ์ได้เป็นอิทธิพลในการสร้างสรรค์เรื่อง
สังข์ทองสำนวนอื่นๆต่อมา ซึ่งในกรณีศึกษาของประจักษ์ก็คือ คำขอสำหรับขับเรื่องสุวรรณหอย
สังข์ “คำว” เป็นร้อยกรองใช้ในการขับหรือเล่าอ่านอย่างทำนองเสนาะ เพื่อความเพลิดเพลินและสั่ง
สอนคติธรรม “สุวรรณหอยสังข์น่าจะได้แต่งขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวได้จาก
การที่มีคำว่า “ภาพยนตร์” ซึ่งเป็นคำใหม่ที่เพิ่งปรากฏขึ้นในรัชสมัยของพระองค์ และแม้ประเภท
หรือ genre ของวรรณคดีเรื่องสุวรรณหอยสังข์กับบทละครนอกจะแตกต่างกันแต่ก็มีการรับ
อิทธิพลกัน” และสิ่งที่สำนวนบทละครนอกส่งต่อสืบทอดเป็นอิทธิพลให้ ก็คือ อารมณ์ขัน
“เพราะทั้งผู้แต่งและผู้อ่านหรือผู้ฟังผู้ดู (ของทั้งละครนอกและคำวขอ) ต่างก็มีรากฐานทางอารมณ์
ขันคล้ายกัน”

สุวรรณหอยสังข์ ที่ประจักษ์นำมาศึกษา เริ่มจับตอนเลือกดู ไม่ใช่เริ่มจากตอนกำเนิดพระ
สังข์เหมือนที่ปรากฏในเรื่องสังข์ทองและสุวรรณสังข์ชาดก ซึ่งประจักษ์สันนิษฐานว่า “เพราะไม่
ต้องการกล่าวถึงสิ่งที่พระสังข์ทำเสมือนผู้ไม่สำนึกบุญคุณของนางพันธุรัต เพราะจะไม่เอื้ออำนวย
ให้เกิดการสอดแทรกคติธรรมอันใดลงไป” ส่วนการที่สังข์ทองละครนอกและสุวรรณสังข์ชาดก
เริ่มเรื่องกำเนิดพระสังข์อาจเป็นเพราะเหตุการณ์ตอนเริ่มเรื่องในสังข์ทองนั้น “เต็มไปด้วยความ
อิฉาวิชยา เสรีโสภณ อภินิหาร เหมาะกับอารมณ์ของผู้ชมละคร ส่วนในสำนวนชาดกแสดงให้เห็น
การจ้องล้างจ้องผลาญของพระเทวทัตซึ่งมีต่อพระพุทธองค์”

ประจักษ์ตั้งข้อสังเกตว่า ด้วยเหตุที่สำนวนบทละครนอกเน้นหนักไปทางเรื่องล้อ และแฝง คติธรรมไว้ในรูปของสัญลักษณ์นี้เอง ทำให้ “การตีความแนวคิดและเหตุผลของเนื้อหาบางตอนใน เรื่องสังข์ทอง หากตอบแทบไม่ได้เลย เป็นต้นว่าการตอบคำถามว่าเหตุใดพระอินทร์จึงต้อง เคียดกร้อนเพราะเจ้าเงาะไม่ถอดรูป ซึ่งคำถามเช่นนี้ตอบตามเนื้อความสุวรรณหอยสังข์ได้ง่าย เพราะ เป็นเรื่องทางพุทธศาสนา พระอินทร์มีหน้าที่ต้องดูแลพระโพธิสัตว์ แต่ในบทละครนอกตอบเพียง ว่าที่แท่นของพระอินทร์แข็งขึ้นเพียงแต่ด้วยสังข์ทองไม่ยอม “ถอดรูปเงาะป่า” เท่านั้น” (2544:5)

ข้อสังเกตนี้ทำให้ผู้วิจัยพบว่าแม้สำนวนบทละครนอกจะเป็นต้นแบบให้กับการเล่าใหม่และ ทำซ้ำเรื่องสังข์ทองในยุคต่อมา จวบจนปัจจุบัน แต่ผู้เล่าแต่ละสำนวนก็เลือกรับและสืบทอดมรดก ทางปัญญาและอารมณ์แตกต่างกันไปได้ ตามแต่วัตถุประสงค์ที่ผู้เล่าต้องการสื่อสารกับผู้ฟังหรือ ผู้ชม และสิ่งที่คนในสมัยหนึ่งสามารถเชื่อมโยงได้กับคนในอีกสมัยหนึ่ง

การนำเสนอเรื่องสังข์ทองในปัจจุบัน

เรื่อง *สังข์ทอง* สำนวนบทพระราชนิพนธ์ละครนอกในรัชกาลที่ 2 เป็นสำนวนที่รู้จัก แพร่หลายและมีอิทธิพลต่องาน “เล่าใหม่” ในสำนวน ลือ และรูปแบบต่างๆ มากที่สุดในสังคมไทย เพราะมักมีการเลือกตอนต่างๆของบทละครไปจัดการแสดงอยู่บ่อยครั้ง ทั้งยังมีการดัดบทพระราชนิพนธ์บางตอนไปอยู่ในแบบเรียนวิชาภาษาไทยในชั้นประถมศึกษาด้วย ทำให้เรามีมโนทัศน์ พื้นฐานเกี่ยวกับ *เรื่องสังข์ทอง* อยู่แล้วว่า เรื่องนี้เสนอความคิดหลักหรือคิดว่า “เราไม่ควรตัดสินคน อื่นที่เปลือกนอก” หรือ “การพิจารณาบุคคล ว่าควรพิจารณาที่สติปัญญา ความรู้ ความสามารถ และ ความมีจิตใจดีงาม ไม่ควรพิจารณาอย่างผิวเผินจากรูปลักษณ์ ทรัพย์สมบัติ และเชื้อสาย” (เบญจวรรณ ฉัตรเนตร อ้างใน รัชรินทร์ บุคเมืองคำ, 2548)



ปัจจุบัน มีการนำเสนอเรื่องสังข์ทองอยู่มากมายหลาย รูปแบบ ทั้งแบบทำซ้ำกับแบบเล่าใหม่ อาจจัดการกลุ่มได้ตาม ความสมบูรณ์ของเรื่องที่เสนอได้เป็นสามลักษณะ คือ

ก) เลือกเสนอเฉพาะตอนใดตอนหนึ่ง เช่น การแสดงละครนอก ตอนรจนาเสี่ยงพวงมาลัย ซึ่งจะเน้นการรำ และความขบขันของเจ้าเงาะ สามนต์ และหกเขยหกนาง กับตอนหกเขยหาปลา ซึ่งจะเน้นความตลกแบบจำอวดของหกเขยเป็นหลัก การแสดงในรูปของมหรสพประชาชนิยม เช่น ลิเก ตลก “คาเฟ่” หมอลำเรื่อง และการ เล่นสักราวกลอนสด ก็มักนิยมเลือกแสดงเฉพาะตอนดังกล่าวเช่นกัน การเสนอเฉพาะตอนนี้เป็นไป ตามขนบของมหรสพไทย ซึ่งผู้ชม “ดูเอรสมากกว่าเอาเรื่อง “ เพราะส่วนใหญ่รู้จักเนื้อเรื่องอยู่แล้ว การเลือกแสดงเฉพาะตอน จะทำให้ผู้จัดแสดงสามารถเสนอรายละเอียดของการแสดงมากกว่า เช่น ความงามของการรำรำและเครื่องแต่งกาย การเล่นมุขตลก การปะทะคารมที่เผ็ดร้อน

ข) เสนอเป็นตอนๆ ตั้งแต่ต้นจนจบ มักอยู่ในรูปของละครชุดจักรๆวงศ์ๆ ทางโทรทัศน์ และภาพยนตร์การ์ตูนชุด

ค) เสนอทั้งเรื่องจบในคราวเดียว ได้แก่ หนังสือการ์ตูนภาพ และภาพยนตร์เต็มเรื่อง

มโนทัศน์พื้นฐานเกี่ยวกับเรื่อง “สังข์ทอง” : ความคิด อารมณ์ ลีลาและรูปแบบ

เกิดจากการเล่าใหม่ ทำซ้ำจากเด่นๆ ทั้งในการนำเสนอแบบขนบนิยมและประชานิยมในยุคสมัยต่างๆ และจากการเรียนแบบท่องจำว่าความคิดหลักของเรื่องคือ “อย่าตัดสินผู้อื่นจากภายนอก”

ภาพที่มักถูกนำเสนอคือ ความรักเสียสละของแม่ที่มีต่อลูกน้อย ซึ่งคนส่วนใหญ่มักคิดถึงนางจันท์เทวี มากกว่านางยักษ์พันธุรัต เช่น ภาพยนตร์การ์ตูนเรื่องสังข์ทอง ของบริษัทบรอดแคสต์ไทย (จำกัด) ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์สีช่อง3 ที่ให้ความสำคัญและเป็นแก่นสำคัญของเรื่อง

ความตลกโปกฮาของเจ้าเงาะ ในเหตุการณ์ปะทะระหว่างลูกเขยพ่อตา เขยเล็กกับเขยใหญ่ และความงามของความตรงกันข้ามระหว่าง”โฉมงามกับอสูร” ในฉากจินตภาพเสียงพวงมาลัย ความคาดหวังสูงสุดของผู้ชมส่วนใหญ่คือการเห็นเจ้าเงาะถอดรูปเป็นพระสังข์ทอง



“อารมณ์” ที่ถูกนำเสนอบ่อยๆ ในการเล่าเรื่องสังข์ทอง ซึ่งเป็นอิทธิพลมาจากบทพระราชนิพนธ์ละครนอก ก็คือ อารมณ์ขันขำล้อ เสียดสีประชดประชัน จัดจ้าน ในการแสดงฉากที่เจ้าเงาะและเงาะจินตภาพปะทะกับท้าวสามนต์ หกนางและหกเขย ส่วนการอ่านประกอบการเรียนหรือการยกขึ้นเพื่อให้เป็นตัวอย่างในสอนคดีนั้น มักเสนอตอน”ลูกน้อยหอยสังข์” และตอน “นางจันท์เทวีสลักฟัก” ซึ่งสร้างอารมณ์สะเทือนใจเรื่องความรัก

“พระสังข์” ในละคร และความเสียสละของแม่ที่มีต่อลูก ตอน “พระสังข์หนีนางพันธุรัต” เพื่อ “วัยชนกนมหัตถ์ศรีย” เสนอความสะเทือนใจของแม่เลี้ยงที่ถูกลูกรักทอดทิ้ง และตอน “เลือกคู่” ของกันตนา ฉายทางสถานี เพื่อสอนคดีเรื่อง “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน”

โทรทัศน์ไอทีวี 2548

ดังนั้น ในการเล่าใหม่-ทำซ้ำเรื่องสังข์ทองในสื่อส่วนใหญ่เรามักไม่ได้อ่านหรือชมเรื่องสังข์ทองอย่างต่อเนื่องทั้งเรื่อง แต่จะเลือกคัดตอนเฉพาะที่สนุก ตลกขบขัน สะเทือนใจ หรือประทับใจ มาเสนอ มาแสดง หรือมาสอนนักเรียนและเราก็ฝังใจอยู่ว่า เรื่องสังข์ทอง สอนคดีอะไรกับเรา สื่อ “อารมณ์”อะไรกับเราในฐานะนิทานจักรๆวงศ์ๆ หรือวรรณคดีนิทาน

ข้อสังเกตคือ คติธรรมเรื่องความอดทน อันเป็นแก่นแท้ของเรื่องนั้น กลับไม่เป็นที่รู้จักนัก



เมื่อผู้วิจัยต้องการสร้างละครเวทีร่วมสมัย ที่สามารถเชื่อมโยงผู้ชมให้รู้สึกได้ถึงปัญหา ความต้องการ การตัดสินใจ การกระทำ และการเรียนรู้ของตัวละครเอก การเลือกแสดงพฤติกรรม ของพระสังข์ “ทั้งเรื่อง” โดยคงความเป็นสัญลักษณ์ที่ซับซ้อนอย่างในบทละครนอก ก็อาจทำให้ ผู้ชมร่วมสมัยโดยเฉพาะเยาวชน ไม่อาจรู้สึกและเข้าถึงได้ ถึงความหมายของคำว่า “ปัญญาบารมี” และความคิดหลักเชิงคติธรรมเรื่อง “ความอดทน” และ “มายา-เปลือกนอก” ทั้งยังอาจทำให้การ เสนอภาพของ “การเป็นผู้มีความอดทนยิ่ง” “การเป็นผู้มีคุณธรรมเป็นปัญญาบารมี” และ “การ เดินทางไปสู่พุทธปัญญา” ของตัวละคร “พระสังข์” ที่ผู้ชมเห็นเป็นตัวละครบนเวที เป็นเพียงการ เปลี่ยนสื่อในการนำเสนอพระเอกในนิทานจักรวาลต่างๆ ทำให้ตัวละครบนเวทีนั้น ไม่มีความเป็นเหตุ เป็นผล ไม่น่าเชื่อ เป็นเรื่องไกลตัว และไม่ใช่ว่า “ชีวิตจริง” ของผู้ชม นอกจากนี้ การเพิ่มหรือปรับ รายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ เพื่อสร้างความเที่ยงธรรมในกวีนิพนธ์ ความชอบธรรมหรือความเห็นใจใน พฤติกรรม “ไม่อดทน” “ไม่กตัญญู” และ “ไม่รู้” ของ “พระเอกจักรวาลต่างๆ” ผู้นี้ ก็กลับจะกลายเป็น การแก้ตัวให้ และยังทำให้คุณธรรมของพระสังข์และคติสำคัญของเรื่องไม่หนักแน่นยิ่งขึ้นไปอีก

แน่นอนว่า คนไทยปัจจุบันส่วนใหญ่ จะรู้จักกันโดยทั่วว่าข้อคิดใน *เรื่องสังข์ทอง* นั้นคือ ประโยคว่า “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” แต่ที่ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าเป็นปัญหาสำคัญก็คือ การไม่นำข้อคิด นั้นมาเชื่อมโยงกับการทำซ้ำ-เล่าใหม่และชมการแสดง *เรื่องสังข์ทอง* ซึ่งโดยมากมักมุ่งที่ “รส” ของ ความสนุกสนานบันเทิง ความมหัศจรรย์ ความตลกโปกฮา จัดจ้านเสียดสี และสะเทือนอารมณ์ จน ดูราวกับว่าสิ่งที่เราได้รับสืบทอดมาจากภูมิปัญญาอันลึกซึ้งของกวีและศิลปินนั้น มีเพียงเปลือกนอกที่ สวยงามจับตาหรือความหวือหวากระทบใจ แต่ไม่ได้สืบทอดคติธรรมที่แฝงไว้ในเรื่องมาด้วย เรา ท่องประโยค “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” ได้ตั้งแต่ชั้นประถมศึกษา แต่ความหมายของมันกลับเป็นเพียง “อุดมคติ” ที่ไม่สัมผัสกับใจเรา เหมือนกับบางคนที่ยกคำพระหรือคำคมมากล่าวอ้างความหมายเพื่อ เสริมคำพูดของตนให้น่าเลื่อมใส แต่กลับไม่เคยปฏิบัติตนให้ “หมายคาม” ตามอย่างคำที่พูดเพราะ ว่าเขาไม่ได้รู้สึกตามนั้นจริง เพียงแต่คิดว่าตนรู้

ในทางปฏิบัติ เราไม่ได้ดึงเอาคติที่ “คุ้นชิน” ใน *เรื่องสังข์ทอง* มาใช้ในการดำรงชีวิตและ แก้ปัญหาเลย เหตุเพราะคิดเอาว่า “ความมีบุญ” และ “อุดมคติ” นั้นเป็นเรื่องของอภิมนุษย์ จึงเอา “จิ้งหรีด” ไว้ ในที่สุดธรรมะขั้นพื้นฐานง่ายๆ นี้ก็ถูกผลักไปอยู่นอกเหนือมโนสำนึกของคนเดินดิน ธรรมดา ทำให้ความอดทนจนนำไปสู่การตระหนักรู้ ซึ่งถือเป็น บุญ-ปัญญาบารมี ของพระสังข์ กลับกลายเป็นสิ่งที่ครั้งหนึ่งนานมาแล้ว คือตัวตนในอุดมคติที่ผู้อ่านผู้ชมหรือผู้ฟังยึดเป็นแบบอย่าง ใน การปฏิบัติตนอย่างให้รู้สำนึกและพึงระวังตัวไม่ให้ตกอยู่ในความหลงและยึดติด ไปเป็นสัญลักษณ์ “แช่แข็ง” ที่คนไทยปัจจุบันอ่านด้วยใจไม่ออก กลายเป็น “ความเพ้อฝันหลักหนึ่ที่ไม่อยู่บนความเป็น จริง” และยังทำให้เกิดช่องว่างที่กว้างขึ้นเรื่อยๆ ระหว่างธรรมชาติกับอุดมคติ และระหว่างธรรมะ กับชีวิต

ผู้วิจัยจึงตั้งประเด็นคำถามต่อไปว่า เป็นไปได้หรือไม่ ที่จะแปรรูป “คติธรรม” และ “อุดมคติ” ที่ห่างตัวห่างใจคนไทยในปัจจุบัน ให้เป็น “ข้อชวนให้ลูกคิดคำนึงถึงชีวิตจริง” สำหรับผู้ชมร่วมสมัย และหากยก “ความเป็นผู้มีบุญ” ของพระสังข์ออกไปจากการนำเสนอละครเวทีเรื่องใหม่นี้แล้ว จะเท่ากับเป็นการยกกำแพงที่กั้นขวางระหว่างคนไทยปัจจุบัน กับคติที่แฝงอยู่ในเรื่อง *สังข์ทอง* เหมือน “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” หรือไม่ หรือจะเป็นการทำลาย “เรื่องสังข์ทองในอุดมคติ” ของผู้ชมไป

ง. สำนวนเรื่อง *สังข์ทอง* สำนวนอื่นๆ ที่เรารู้และไม่รู้จัก

ไม่ว่าจะเป็นในรูปของวรรณคดี “มุขปาฐะ” ลายลักษณ์อักษร วรรณคดีการแสดง มหรสพ พื้นบ้าน หรือสื่อบันเทิงร่วมสมัย เรื่อง “*สังข์ทอง*” ที่แพร่กระจายอยู่ในชุมชนคนไทยนั้น มีการทำซ้ำเล่าใหม่ และแตกเรื่องไปในหลากหลายรูปแบบและหลายสำนวนแตกต่างกันไป เพื่อให้เข้ากับบริบทของสังคมในแต่ละชุมชนและยุคสมัย

แล้วตัวละคร “พระสังข์” ในแต่ละสำนวน ในแต่ละท้องถิ่น คือใคร นิทานเรื่อง *สังข์ทอง* สะท้อนความคิดความเชื่อ ปัญหา และอุดมคติเรื่องใด ในบริบทที่แตกต่างกันของแต่ละชุมชนที่เล่าเรื่องสำนวนต่างๆ มีความเหมือน ความต่าง ความคล้าย หรือมีจุดร่วมกันหรือไม่ อย่างไร และแก่นความคิดเรื่อง “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” หรือเรื่อง “เปลื้องกนก” และ “ความอดทน” นั้น ได้รับการตีความ นำเสนอ และเน้นความหมายหรือไม่ อย่างไร ในแต่ละสำนวน แต่ละกาละ และเทศะ

ข้อสำคัญ *สังข์ทอง* สำนวนบทพระราชนิพนธ์ ซึ่งเป็นต้นแบบของ *เรื่องสังข์ทอง* ในมโนทัศน์ของคนไทยปัจจุบันนั้น “ส่งสาร” อะไรที่สำนวนอื่นไม่มี และมี “สาระสำคัญ” ประการใดหรือไม่ ที่ปรากฏในสำนวนอื่นๆ แต่ไม่ปรากฏในสำนวนนี้ และเป็นเพราะเหตุใด

และหากผู้วิจัยจะเล่าใหม่ *เรื่องสังข์ทอง* ให้คนไทยร่วมสมัยรู้สึกตามและเข้าใจประเด็นสำคัญของเรื่องดังกล่าวแล้ว “แค่ไหนและเพียงใด” จึงจะยังคงเรียกได้ว่าเป็นการเล่าเรื่อง *สังข์ทอง* โดยไม่ใช่การทำซ้ำ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าไม่ใช่วิถีที่จะทำให้ผู้ชมเชื่อมโยงชีวิตของตนกับวรรณคดีและนิทาน แต่ในขณะที่เดียวกัน ก็จะต้องไม่เล่าใหม่จนกลายเป็นไม่เหลือเค้าเดิมของเรื่อง ซึ่งจะทำให้ไม่เกิดการเปรียบเทียบ “คติชน” ที่ต่างยุคต่างสมัยกัน ในแง่ของการ “สืบทอด ปรับ-แปร ตกหล่น กลบเกลื่อน ละเลย และหลงลืม” ดังที่ผู้วิจัยต้องการ

เมื่อมีข้อสังเกตและข้อสงสัยเช่นนี้ ผู้วิจัยจึงได้สำรวจนิทาน *สังข์ทอง* และการเล่าเรื่องในสำนวนต่างๆ ตลอดจนสำรวจการศึกษาเชิงวิเคราะห์เกี่ยวกับ *เรื่องสังข์ทอง* เพื่อตรวจสอบประเด็นต่างๆ ข้างต้น

อนุภาคและแบบเรื่องของนิทานสังข์ทอง

ศิริพร ฅ กลาง⁷ เสนอว่า อนุภาคของนิทาน(motif)นั้นมีความเป็นสากล ข้ามกาลเวลา และสถานที่ และความคิดของมนุษย์ที่สะท้อนจากอนุภาคในนิทานก็สามารถ “ผลิตซ้ำ” หรือ “คิดใหม่” ได้ตลอดเวลา ดังนั้น หากผู้วิจัยศึกษาอนุภาคและแบบเรื่อง (tale type) ของนิทานไทยเรื่องสังข์ทอง แล้วเปรียบเทียบการแตกเรื่อง (reproduction) เป็นสังข์ทองสำนวนต่างๆ ก็จะสามารถจับประเด็นที่สะท้อนระบบคิด ระบบสังคม และวัฒนธรรมของผู้คนในชุมชนที่เป็นเจ้าของนิทานสำนวนนั้นๆ ได้ ทั้งที่เป็นลักษณะร่วมกับสำนวนและชุมชนไทยอื่นๆ และที่เป็นลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นนั้นแห่งเดียว

และในขณะเดียวกัน กระบวนนี้ก็จะเป็นแนวทางในการสร้างบทละครเรื่องใหม่ของผู้วิจัย โดยการจำลองอนุภาคของนิทานใน แบบเรื่องสังข์ทอง มาแตกเรื่องใหม่ในบริบทของสังคมไทยปัจจุบันด้วย

บทบาทและหน้าที่ของนิทานพื้นบ้านในฐานะคติชนตามที่ศิริพรเสนอนั้น มีด้วยกันสี่ประการ คือ

ก. อธิบายกำเนิดและอัตลักษณ์ของกลุ่มชน และสถานภาพของคนในสังคม ในที่นี้ ผู้วิจัยจะมุ่งสนใจประเด็นการแยกแยะแบ่งประเภท สถานะ ชนชั้น และจัดบทบาทหน้าที่ของคนในหน่วยทางสังคม ตั้งแต่ระดับครอบครัวไปจนถึงระดับรัฐ

ข. ให้การศึกษาอบรมระเบียบสังคม และ ค. ปลูกฝังค่านิยม และรักษามาตรฐานทางพฤติกรรมของสังคม ประเด็นที่ผู้วิจัยสนใจคือค่านิยม ความคาดหวัง มาตรฐานจริยธรรม และอุดมคติของสังคมที่มีต่อบุคคลประเภทต่างๆ

ง. เป็นทางออกให้กับความรู้สึกขัดแย้งในครอบครัว และระบายความกดดันคับข้องใจอันเกิดจากกฎเกณฑ์ทางสังคม จุดสนใจของผู้วิจัยคือ อะไรคือปัญหาหลักและปัญหาร่วม ตลอดจนวิธีการจัดการกับปัญหานั้นๆ ของแต่ละชุมชน (2548:36;46;66-67)

การสำรวจนิทานที่แตกเรื่องออกไปในประเด็นทั้งสี่นี้ ผู้วิจัยจะนำความรู้ที่ได้ไป “เทียบเคียง” กับประเด็นเดียวกันในเรื่องสังข์ทอง สำนวนบทพระราชนิพนธ์ เพื่อตอบโจทย์คำถามที่ตั้งไว้

จากข้อสังเกตของสตีท ทอมป์สันในบทความ *The Life History of a Folktale*⁸ พบว่า ในการเล่าใหม่นิทานในชุมชนต่างวัฒนธรรม มักจะ

ก. มีบางอนุภาคที่ถูกลืมหรือตัดไปไปเพราะ “ไม่สำคัญ”

ข. มีการเติมรายละเอียดตอนต้นและท้ายเรื่อง

ค. มีการผูกนิทานสองเรื่องเข้าด้วยกันหรือนำเหตุการณ์จากเรื่องอื่นมาใส่แทนโดยเฉพาะ

ในตอนจบ

ง. มีการซ้ำรายละเอียดบางประการอย่างต่ำสามครั้ง หรือการซ้ำเหตุการณ์คล้ายๆ เดิม

จ. มีการระบุเจาะจงจากเรื่องเดิมที่กล่าวถึงอย่างกว้างๆ

ฉ. มีการสลับบทบาทและคุณสมบัติของตัวละคร การแทนกันระหว่างสัตว์กับคน และสัตว์กับมนุษย์

ช. มีการเปลี่ยนรายละเอียดบางประการที่ทำให้ต้องเปลี่ยนอีกหลายจุดในเรื่องเพื่อให้สอดคล้องกัน มีการปรับให้เข้ากับประเพณีที่คนท้องถิ่นคุ้นเคย และมีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดให้ทันสมัย

และเมื่อนิทานเรื่องหนึ่ง “เดินทาง” ไปยังดินแดนต่างวัฒนธรรมแล้วปรับตัวให้เข้ากับ

นิทานท้องถิ่นหรือวัฒนธรรมท้องถิ่น ฟอน ซิดอฟ เรียกปรากฏการณ์ในลักษณะนี้ว่า การเกิดเป็นสำนวนท้องถิ่นของนิทานเรื่องหนึ่งๆ (oicotypification) (อ้างใน ศิราพร ณ ถลาง, เรื่องเดิม :124-125;127)

สังข์ทองแท้ สังข์ทองแปลง คนตัวดำ เต่าทองคำ แดง และแพะ

เรื่องสังข์ทองเป็นนิทานพื้นบ้านที่มีการแตกเรื่องแพร่หลายไปทั่วทุกภูมิภาคของประเทศ ไทยซึ่งเรียกว่า ชุมชนไทกลุ่มใต้ หมายถึงคนที่อยู่ในประเทศไทยทั้งหมด รวมไทกลางและภาคใต้ด้วย และนอกจากนี้ยังมีการแพร่กระจายไปถึงชุมชนชาวไทนอกประเทศไทยคือ ไทใหญ่ ไทพม่า ไทได้คง ไทลื้อ ไทจีน ไทยวน และไทพวน ซึ่งอยู่ในพม่า อินเดีย จีน และลาว¹⁶ รวมมีสำนวนต่างๆ กันทั้งสิ้นถึง 72 สำนวน (ศิราพร, 2545:4;214)

วัชรภรณ์ ดิษฐป่าน(2546) เสนอการกำหนดดัชนีแบบเรื่องสังข์ทองของตนไว้ใน แบบเรื่องสังข์ทอง : การแพร่หลายและแตกเรื่อง^๑ โดยแบบเรื่องสังข์ทองของวัชรภรณ์ ประกอบด้วยสี่ตอนหลัก คือ ก. กำเนิดผิปกติ

ข. ตัวเอกออกผจญภัย

ค. ตัวเอกซ่อนรูปพบคู่ครองและถูกพ่อตาทดสอบ

ง. การเผยร่างและการยอมรับ

โดยแบ่งได้เป็นสามแบบเรื่อง คือ

แบบ ก. สังข์ทอง มี ก.1 สังข์ทองแท้ และ ก.2 สังข์ทองแปลง

แบบ ข. แก้วดำ มี ข.1 ก่ำกาดำ ข.2 ท้าวเต่า ข.3 สุวรรณสิริสา

แบบ ขก. ท้าวแบ้ ผสมระหว่างก่ำกาดำกับสังข์ทอง

ซึ่งศิราพรเสนอว่าลักษณะการปรับตัวแบบ oicotypification หรือ การเกิดเป็นสำนวนท้องถิ่นของแบบเรื่องนิทานสังข์ทอง ก็คือนิทานที่ไม่ได้อยู่ในแบบเรื่อง ก.1 สังข์ทองแท้ (2545:อ้างแล้ว)

วัชรารมณ์ (2546:อ้างแล้ว) เสนอว่าลักษณะการเปลี่ยนแปลงในกระบวนการแตกเรื่องของนิทานสังข์ทองมีด้วยกัน 8 ลักษณะคือ

1. การเปลี่ยนแปลงลำดับของพฤติกรรมหลัก
2. การตัดเนื้อหาบางตอนหรือบางพฤติกรรมหลักออกจากโครงเรื่องเดิม
3. การนำเรื่องบางตอนไปแต่งเป็นเรื่องใหม่
4. การเพิ่มจำนวนครั้งในบางพฤติกรรมหลักเพื่อบรรยายพฤติกรรมหลักในบางตอน
5. การเพิ่มพฤติกรรมใหม่และเหตุการณ์บางตอนแทรกลงไปในเรื่องเดิม
6. การเพิ่มโครงเรื่องย่อย
7. การผนวกเรื่อง
8. การคงโครงสร้างเดิม แต่มีการเปลี่ยนรายละเอียดในพฤติกรรม

แบบเรื่อง ก.1 สังข์ทองแท้ มีลักษณะเฉพาะคือตัวเอกแต่งงานก่อนแล้วจึงถูกพ่อตาทดสอบความสามารถ ประกอบด้วย 11 พฤติกรรมหลัก และมีนิทานในแบบเรื่องนี้ทั้งสิ้น 27 สำนวน¹⁰ ซึ่งบทพระราชนิพนธ์ละครนอกก็จัดอยู่ในแบบเรื่อง ก. 1 นี้ด้วย ผู้วิจัยสำรวจนิทานในแบบ “สังข์ทองแท้” แล้ว พบว่า แบบเรื่อง ก. 1 จะเน้นบางตอนบางพฤติกรรมที่คนเล่าและคนฟังสนใจชื่นชอบหรือเห็นว่าสำคัญกว่าตอนอื่น ดังนี้

ตอนที่หนึ่ง กำเนิดผิปกติ

พฤติกรรม A กำเนิดประหลาด กล่าวถึงใน 17 สำนวน

พฤติกรรม B ความสามารถพิเศษวัยเด็ก กล่าวถึงใน 10 สำนวน

ตอนที่สอง ตัวเอกออกผจญภัย

พฤติกรรม C เดินทาง กล่าวถึงใน 18 สำนวน

พฤติกรรม D ผู้อุปถัมภ์ กล่าวถึงใน 20 สำนวน

พฤติกรรม E ได้ของวิเศษ/สมบัติ กล่าวถึงใน 20 สำนวน และมีถึง 48 รายละเอียด

พฤติกรรม C (ได้ของแล้ว) เดินทาง กล่าวถึงใน 21 สำนวน มี 22 รายละเอียด

ตอนที่สาม ตัวเอกซ่อนรูป พบคู่ครอง และถูกพ่อตาทดสอบ

พฤติกรรม F อำพรางตัว กล่าวถึงใน 24 สำนวน

พฤติกรรม G เลือกกู้ กล่าวถึงใน 25 สำนวน

พฤติกรรม H แต่งงาน กล่าวถึงใน 26 สำนวน

พฤติกรรม I ทดสอบความสามารถ กล่าวถึงใน 23 สำนวน 65 รายละเอียด

ตอนที่สี่ การเผยแพร่และการยอมรับ

พฤติกรรม J ถอดรูป กล่าวถึงใน 19 สำนวน 20 รายละเอียด

พฤติกรรม K เหตุการณ์หลังเผยตัว กล่าวถึงใน 18 สำนวน 41 รายละเอียด

จะเห็นว่าพฤติกรรมที่ปรากฏในนิทานตั้งแต่ 20 ล้านวนขึ้นไป มักเล่าเน้นเหตุการณ์ช่วงวัยหนุ่มที่พบผู้อุปถัมภ์ ได้ของวิเศษอันหลากหลาย เดินทาง อำพรางตัว เลือกลุ่ม แต่งงาน ถูกพ่อตาทดสอบความสามารถต่าง ๆ นานา และตอนที่ได้รับการเล่าถึงน้อยที่สุดคือ ความสามารถพิเศษของตัวเอกวัยเด็ก โดยข้อสังเกตสำคัญคือการเน้นที่ความหลากหลายของของวิเศษ และบททดสอบของพ่อตา ซึ่งของวิเศษต่าง ๆ นั้นสะท้อนความต้องการเอาชนะธรรมชาติและอำนาจที่ตนสู้ไม่ได้ของมนุษย์ ส่วนบททดสอบยับยั้งของพ่อตา สะท้อนความขุ่นเคืองใจของลูกเขยที่ถูกพ่อตาสรรหาเรื่องมาถกกัน กลั่นแกล้ง และข่มเหง ข้อสังเกตอีกประการคือ ความหวังว่าจะได้รับการอุปถัมภ์ช่วยเหลือจากผู้มีอำนาจหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของคนไทยนั้น อาจเรียกได้ว่าเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของเราเลยทีเดียว

ผู้วิจัยสนใจสำนวน *สุวรรณสังฆชาดก* ในแง่ที่มีการนำเสนอคติธรรมที่ชัดเจน รายละเอียดสำคัญที่แตกต่างจากบทละครนอกโดยเฉพาะอย่างยิ่งความเป็นเหตุเป็นผลในการกระทำของตัวละคร และการดำเนินเรื่องที่เน้นผล “กรรม” ว่ามาจากเหตุที่ตัวละครกระทำเอง ทำให้ความเที่ยงธรรมในกวีนิพนธ์ในสำนวนนี้ มีความเป็นเหตุเป็นผลและเท่าเทียมกันในทุกตัวละคร และยังเป็นอิทธิพลและแรงบันดาลใจสำคัญในการสร้างบทละครของผู้วิจัยด้วย โดยข้อความที่ขีดเส้นใต้ จะแสดงความแตกต่างจากบทละครนอก ส่วนข้อความที่เน้นตัวหนา จะแสดงว่าเป็นข้อมูลหรือแรงบันดาลใจในการสร้างบทใหม่ ประเด็นในเรื่อง *สุวรรณสังฆชาดก* ที่กระทบใจผู้วิจัย ได้แก่

-เรื่องเริ่มด้วยการเน้นว่าความริษยาและมารยาของนางจำปาทองมเหสีฝ่ายซ้ายเป็นเหตุให้ท้าวพรหมทัตขับไล่นางจันทมาเหสีฝ่ายขวาซึ่งกำลังอุ้มท้องอยู่ไปจากวัง ไม่ได้เสนอว่าคลอดลูกเป็นหอยสังข์แล้วผิดประหลาดเป็นกาลกนิจึงถูกเนรเทศ

-พระโพธิสัตว์ในครรภ์อายุ 6 เดือน พิจารณาว่ามารดาตกยาก จึงกลายรูปเป็นสังข์ทองเพื่อช่วยแบ่งเบาภาระในการเลี้ยงดู ต่างจากในบทละครนอกในรัชกาลที่สองที่ว่าพระสังข์นั้นคือเทพบุตรชั้นดาวดึงส์ที่หมดบุญจึง “ลงไปเกิดในมนุษยสา แสงหาศีลทานการกุศล คิดแล้วกลั่นใจให้วายชนม์...” และว่าเป็นกรรมของนางจันทเทวีเองที่ทำให้ “กุมารากำบังเป็นสังข์ทอง”

-เมื่อโตขึ้น พระสังข์ออกมาช่วยมารดาทำงานบ้านเอง ไม่ต้องมีเทพารักษ์แปลงร่างเป็นไก่มารักษาให้ออกจากหอยสังข์ที่ซ่อน

-ต่อมาเมื่อท้าวพรหมทัตจะรับมเหสีฝ่ายขวาและบุตรกลับวัง นางจำปาทองกับปลากเสนาบดีจึงพยายามกล่าวโทษและเมื่อรู้ว่าพระสังข์เกิดในรูปหอยจึงจำเดิมว่าเป็นคนอุบาทว์ไม่ควรเลี้ยงทั้งแม่และลูก ท้าวพรหมทัตหูเบาจึงหลงเชื่อและสั่งให้ลอยแพทั้งแม่ลูก

-เมื่อแพแตก แม่ลูกแยกกัน นางจันทาได้รับการอุปถัมภ์โดยเศรษฐีเมืองมัทราฐ ส่วนพระสังข์ตกถึงมือไปถึงเมืองนาค พระยานาคเนรมิตเรือทองให้จันทาไปถึงเกาะ พบฤๅษี พระสังข์ถามทางไปเมืองพาราณสี ฤๅษีแนะนำให้จันทาเรือต่อ ทำให้พระสังข์พบ “มารดาเลี้ยง” คือนางพันธุรัต

-พระสังข์สงสัยคำห้ามของแม่เลี้ยงจึงออกไปที่สวน พบกระดุกเรียวกี่สลัดใจ ขึ้น
ปราสาทพบบ่อเงินบ่อทอง พบเกือกทอง เกราะรูปทานพและพระขรรค์ ซึ่งเมื่อใช้ทั้งสามสิ่งพร้อม
กันจะทำให้เหาะได้ เมื่อจุ่มนิ้วลงในบ่อทองแล้วขัด ไม่ออกจึงเอาฝ่าฟัน บอกแม่เลี้ยงว่ามีบาด นาง
พันธุรัตแกะฝ่าออกเห็นสีทองถ่มน้ำลายลงไป สีทองก็หาย

-จากนั้น นางพันธุรัตจึงไม่ไว้วางใจพระสังข์ไม่กล้าออกไปหาอาหาร จนร่างกายซูบผอมทนไม่
ไหวต้องออกไปในที่สุด พระสังข์จึงจับตัวทอง สวมเกราะเหน็บพระขรรค์สวมเกือกทองเหาะไป
อยู่ในศาลาริมฝั่งแม่น้ำเมืองดกกลิตา นางพันธุรัตตามมาจนถึงอีกฝั่งหนึ่ง ข้ามไปไม่ได้เพราะเส้น
เขตกำหนดของตน เมื่อเรียกพระสังข์ให้กลับไม่สำเร็จจึงสอนทิพนมต์ให้ พระสังข์เรียนเสร็จก็ลา
นางยักษ์แล้วเหาะต่อไป นางพันธุรัตจึงเสียใจตายไปเกิดเป็นเทวธิดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ พระ
สังข์เห็นนางตายก็กลับมาจัดการเผา แล้วเหาะต่อไปถึงเมืองพาราณสี

-เจ้าเมืองพาราณสีคิดจะให้นางคันธิดาคนสุดท้ายท้องในเจ็ดคนซึ่งเป็นคนเดียวที่ยังไม่มีสามี
ได้เลือกคู่เองตามชอบใจ แต่นางก็ไม่เลือกลูกท้าวพระยาสักคน เจ้าเมืองจึงแกล้งประชดว่าจะยกให้
คนแปลกหน้ารูปงามพลซึ่งก็คือพระสังข์ในเกราะทานพ แล้วเจ้าเมืองจึงเรียกให้ชาวเมืองชาย
ทั้งหมดซึ่งรวมถึงพระสังข์ด้วยมาประชุมเพื่อให้นางคันธิดาเลือก นางคันธิดา “เสียงพวงมาลัย” โยน
ไปในอากาศโดยไม่เจาะจงผู้ใด แต่มาลัยนั้นลอยไปสวมมือพระสังข์ เจ้าเมืองจึงยกนางให้และจะทำ
พิธีรดน้ำตามธรรมเนียม แต่พระสังข์ขัดขืนไม่ยอมรดน้ำเพราะถ้าถอดเกราะเกราะออกทุกคนจะ
เห็นรูปทอง เจ้าเมืองจึงโกรธที่ขัดคำสั่งและขับออกไปอยู่นอกเมืองทั้งหัวเมีย

-เขยใหญ่ทุกคนเห็นนางคันธิดาได้สามีอัปมงคลจึงทูลเจ้าเมืองพาราณสีให้กำจัดคนกาลกิณี
เสียเพื่อไม่ให้เป็นอันตรายต่อบ้านเมือง เจ้าเมืองเห็นด้วย จึงออกอุบายเรื่องหาเนื้อ สุกร และปลา แต่
ก็ทำให้หอกเขยเสียใบหู นิ้วมือ และปลายงูทุกแทน

-พระอินทร์ลงมาตั้งปัญหาให้เจ้าเมืองแก้ และเหาะขึ้นไปตีตลิ่ง เจ้าเมืองหาใครไม่ได้จึงให้
หาพระสังข์และสัญญาจะยกสมบัติให้ พระสังข์ตกลง เรียกประชุมชาวนครแล้วถอดเกราะออก ให้
ชาวเมืองเป็นพยานในสัญญานั้น เมื่อชนะพระอินทร์เจ้าเมืองก็ทำการอภิเษกและยกสมบัติให้ พระ
สังข์จึงออกตามหาแม่จนพบและรับมาไว้ในวัง

-ต่อมาท้าวพรหมทัตรู้ข่าวพระสังข์จึงแต่งทูตเชิญให้กลับเมืองพร้อมทั้งมารดาและชายา
นางจันทาขอลุยไฟพิสูจน์ความบริสุทธิ์ทั้งเรื่องกาลกิณีและเรื่องที่ไปอยู่กับชายอื่น ปรากฏว่ามีดอก
บัวผุดขึ้นมารองรับ นางจำปาทองขอลุยไฟบ้าง ด้วยผลกรรมไฟจึงครอกตายไปเกิดในนรก
ส่วนปลาเกสาเกิดความกลัวผิดจึงหนีไปเมืองปัญจาลราฐ ยุยงเจ้าเมืองให้มาตีเมืองพรหมนคร
พระสังข์ช่วยมนตร์ลี้ภัยถึงนางยักษ์ เมื่อรู้ว่านางไปเกิดเป็นเทวธิดาบนดาวดึงส์ก็ใส่เกือกทองเหาะ
ไปขอให้ช่วย นางจึงให้พระขรรค์วิเศษลงมา สั่งว่า แกว่งขึ้นเท่านั้น ข้าศึกจะยอมแพ้ พระสังข์ทำ
ตาม ท้าปัญจาลราฐก็ยอมแพ้ พระสังข์จึงเป็นไมตรีกับท้าวปัญจาลราฐตั้งแต่นั้น

นอกจากนี้ ก็มีสำนวนของบทละครนอกครั้งกรุงเก่า ที่ผู้วิจัยเก็บประเด็นในฉากสนามตึกลี ที่พระสังข์ระลึกถึงพญานาค และพญานาคได้นำลูกคลีขึ้นมาให้ เพื่อเป็นการช่วยเหลือ ไว้ประกอบการสร้างบทละครด้วย

แบบเรื่อง ก.2 สังข์ทองแปลง 7 สำนวน มีโครงเรื่องเหมือนสังข์ทองแท้ แต่จะไม่มีเรื่องผจญภัยของตัวเอก คือเริ่มเรื่องที่ตัวเอกมีกำเนิดประหลาดเป็นสัตว์ต่างๆ แล้วไปเข้าเรื่องที่ได้อุ้มครอง โดยจะเน้นที่การต่อสู้ระหว่างลูกเขยกับพ่อตา

แบบเรื่อง ข. กั๊กาคำ ลักษณะเฉพาะคือตัวเอกถูกทดสอบก่อนแต่งงาน มีสามแบบย่อย

แบบเรื่อง ข.1 กั๊กาคำ ตัวเอกเป็นคนมีผิวสีดำ พลัดพรากจากบิดามารดา มีปัญญาหรือความสามารถพิเศษทางศิลป์ เช่นเป่าแคนร้อยมาลัย ได้ใกล้ชิดพระธิดาก่อนแล้วจึงสู้ขอและถูกทดสอบ เมื่อแต่งงานแล้วจึงถอดรูป มี 7 สำนวน

แบบเรื่อง ข.2 ท้าวเต่า ตัวเอกกำเนิดผิดปกติเป็นสัตว์ต่างๆ และความสามารถพิเศษในการทำไร่นา จนนำผลผลิตไปสู้ขอพระธิดาได้ ไม่มีการพลัดพราก วัยเด็ก มี 21 สำนวน

แบบเรื่อง ข.3 สุวรรณสิริสา ตัวเอก เกิดประหลาดมีรูปแบบ"ทรงกลม" จะเน้นช่วง

1. การสร้างฐานะแล้วกลับบ้านเกิด และ 2. การแต่งงาน มี 7 สำนวน

แบบเรื่อง ขก. เรื่องท้าวแก้ว 3 สำนวนของไทพวน ซึ่งเนื้อความหลักจะคล้ายแบบ ข. คือเน้นวัยหนุ่มที่ได้คู่และถูกทดสอบ แต่ผสมเหตุการณ์วัยเด็กและวัยรุ่นในแบบ ก. และขยายโครงเรื่องตอนท้ายให้ผจญภัยอีก ¹¹

นิทานที่อยู่ในแบบเรื่องสังข์ทองนั้น มีหลายรูปแบบหลายสำนวนทั้งนิทานพื้นบ้าน กลอนสวด กลอนอ่าน ดำนานท่องถิ่น คำกาพย์ หนังสือบุคชาว จารใบลานใบข่อย วรรณกรรมลายลักษณ์ บทละครนอก ชาดกนอกนิบาต คำวาทธรรม และคำวาทขอ ซึ่งแต่ละสำนวนก็แตกต่างในรายละเอียด แล้วแต่วัตถุประสงค์ของสำนวนนั้นๆ ว่าต้องการสื่อสารอะไรและอย่างไรกับชุมชน

"กำเนิดประหลาดและร่างอัปลักษณ์" ของตัวเอกก็มีมากมายหลายลักษณะไม่เฉพาะว่าเป็น หอยสังข์และเจ้าเงาะคนป่า คือเป็นแล่น ปลาครึ่งตัว งู เต่า หอยโข่ง แดงเขียว แดงแดง กบ กิ้งก่า ชะมด กาสีดำ คนตัวดำเหมือนกา คนหัวยุ่ง(อ้ายหม่องก้อกโหยง) คนหน้าจกจั่น คนมีแต่หัว คนรูปงามสวมชุดเงาะ สวมกระดาดพานพ ใส่ชุดพ้าย(ยักย์) และมีที่เกิดมาเป็นเงาะตั้งแต่เริ่มเรื่อง มีสำนวนหนึ่งที่ตัวเอกเป็นหญิง คือเจ้านาง"กบ"น้อย

ตัวเอกกำเนิดประหลาดที่ต่อมากจะมีร่างทอง ก็มีได้มีแค่ "สังข์ทอง" แต่แปรเปลี่ยนไปตามสำนวนท้องถิ่นต่างๆ ได้แก่ หอยทอง สุวณณเสียร เต่าทองคำ (สุวรรณกัจจะ) จักกาคำ อะลอง(พระโพธิสัตว์)หอยขาว อะลองแพะคำ ฯลฯ ซึ่งส่วนใหญ่ถึงแม้รูปจะเปลี่ยนแต่ก็ยังคงความมี"ร่างสีทอง"เพื่อแสดงลักษณะอันวิเศษของผู้บุญ

ประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยสนใจคือ การขุดตัว และถอดรูป ของนิทานสังข์ทองสำนวนต่างๆ ซึ่งจะสะท้อนความคิดเรื่อง “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” ผู้วิจัยพบว่า

แบบเรื่อง ก. 1 สังข์ทองแท้ ผู้วิจัยเห็นว่านิทานสังข์ทองแท้ส่วนใหญ่จะมีการถอดรูปให้งาม อาจเป็นเพราะเป็นสำนวนที่เล่าในชุมชนเมืองมากกว่าชุมชนท้องถิ่นการเกษตร จึงเน้นเรื่องการเป็นที่ยอมรับในชุมชนด้วยบุญบารมี ความดี การทำคุณต่อบ้านเมือง มากกว่าความสามารถในการทำไร่ทำสวน นอกจากนี้ยังสะท้อนแนวคิดเรื่องชนชั้นด้วย

สำนวนที่กระต๊อบใจและเป็นข้อมูลในการสร้างบทของผู้วิจัยซึ่งต่อไปนี้จะเน้นโดยการใช้ตัวเข้ม คือ สำนวนที่

-ไม่ได้ขุดตัวทอง แต่นางยักษ์เนรมิตจากหอยให้เป็นคน 1 เรื่องของไทใหญ่

-สำนวนไทใหญ่และไทพ่าเกให้หอยขาวแตกออกเป็นคน

-เล่าให้ตัวเองในรูปอุปลักษณ์หรือกำเนิดประหลาดเอาชนะพ่อตาด้วยความสามารถเท่าๆ

ไม่มีการขุดตัวและถอดรูป 2 สำนวนคือเจ้าเงาะกำแพงเพชร กับหอยแดงไทเงิน¹²

แบบเรื่อง ก.2 สังข์ทองแปลง 7 สำนวน ไม่มีการสวมรูปประหลาดและขุดตัว แต่เกิดมาเป็นสัตว์สี่ทองเช่นแพะทอง ชะมดรูปงาม กบพูดได้ และ และถอดรูปได้ทุกสำนวน

มีสำนวนที่ผู้วิจัยสนใจเก็บไว้เป็นข้อมูลสำหรับการสร้างบท คือ

-สำนวนที่แม้ตัวเองจะถอดรูปได้ แต่ยังรักษาคราบแพะคำไว้ไม่ให้ภรรยาทำลาย และ

หลังจากแสดงความวิเศษของคราบแพะ ก็ชักชวนทุกคนเข้าไปอาศัยอยู่ในคราบแพะอย่างมีความสุข คือ อะลองแพะคำ ของไทเงิน

-ไอ้หุ่นแป้ ของไทเงิน ที่แม่แพะจะลอกคราบเป็นคนได้แต่เรื่องจบที่แพะได้ครองเมือง

-ท้าวเห็นอ้ม ของอีสาน แม่สามีที่เป็นชะมดจะถอดรูปเป็นชายหนุ่มรูปงามมาลงใจภรรยาถึงสองครั้ง แต่นางก็ไม่สนใจ จนกระทั่งนางได้เห็นว่าชะมดถอดรูปนั้นซ่อมปราสาทอยู่จึงขอให้ถอดรูป

-คนหน้าจักษันของไทลื้อ ให้ตัวเองพบเจ้าหญิงและรักกันจึงแลกดอกไม้กันไว้ ต่อมาเจ้าหญิงเสียดวงมาลัยไปสวมคออ้ายเงาะรูปอุปลักษณ์ ซึ่งแสดงดอกไม้ให้เห็นว่าคือคนรักของนาง ตอนหลังอ้ายเงาะก็ลอกคราบจักษัน

-เจ้านางกบน้อย ของไทพ่าเก ตัวเอกเพศหญิงเกิดเป็นกบพูดได้ เจ้าชายเสียดวงมาลัยไปสวมหัวจึงต้องแต่งงาน ในการทดสอบความสามารถครั้งสุดท้าย พระราชาสั่งให้พาหญิงสาวที่สวยงามที่สุดมา นางจึงให้เจ้าชายพานางเข้าวังแล้วถอดรูปกบออกเป็นหญิงสาวที่งามเลิศ พระราชาจึงยกสมบัติให้เจ้าชาย ส่วนกบน้อยก็เผาหนังกบทิ้ง

จะเห็นว่าสังข์ทองแปลง จะมีมุมมองต่อความวิเศษของร่างสัตว์ว่าเป็นกำเนิดประหลาด แต่ไม่ใช่ความอุปลักษณ์ และส่วนใหญ่เมื่อลอกคราบได้ก็ไม่ทำลายทิ้ง ซ้ำยังใช้ต่อไปได้อย่างดีอีกด้วย

ยกเว้นเจ้านางกบน้อยเผ่าหนึ่งกบเหมือนนางจนาเผ่ารูปเงาะ ซึ่งในกรณีนี้หมายถึงการเผ่าทั้งอดีตของตน นอกจากนี้แบบเรื่องสังคมของแปลงยังไม่ได้เสนอว่าตัวเอก “มีรูปเป็นทรัพย์” ด้วย มีบุญบารมี แต่เสนอเรื่องความรัก การเห็นความสามารถของตัวเอก และการอยู่ร่วมกันอย่างสมานฉันท์ของสิ่งมีชีวิตที่แตกต่างกันเผ่าพันธุ์

แบบเรื่อง ข.1 ก่ำกาดำ 7 ส่วนวน ไม่ซุบตัวแต่ถอดเสื้อดำหรือได้รับการเนรมิตแล้วมีร่างทองหรืองามทุกส่วนวน เมื่อถอดครั้งแรกจะแสดงความสามารถทางปัญญาและร้อยดอกไม้จนนางเอกพอใจรักใคร่ ซึ่งเป็นสิ่งที่แบบเรื่อง ข. 1 เน้น ที่เป็นอิทธิพลในการสร้างบทละครของผู้วิจัยคือ -สำนวนกลอนอ่านก่ำกาดำ ของอีสาน และท้าวก่ำกาดำ ขอนแก่น แปลกไปตรงที่นางหล้ามารดาคลอดบุตรอัปลักษณ์ผิวดำจึงเกลียดลูกตนเอง ลูกก็ไม่พูดด้วย แต่พูดกับพ่อ แม่จึงอ้างว่าลูกเป็นกาลกิณีให้เอาไปลอยแพ เมื่อท้าวกำถอดรูปให้งามและได้นางแล้ว ก็รับพ่อมาอยู่ด้วย และให้แต่งงานกับข้าเฝ้าสวนผู้อุปถัมภ์ โดยเนรมิตให้กลับมาหนุ่มสาวทั้งคู่ สำนวนทั้งสองนี้แสดงให้เห็นแม่เลี้ยงที่ดึกว่าแม่จริง จนตัวเอกปรารถนาให้เป็นแม่แท้ๆ สำนวนนี้จะมีนางเอกสองคนโดยคนที่สองเป็นนางในผละนุ่นที่รักใคร่กับพระธิดาจุฬารัตน์ ต่างจากธิดาทั้งเจ็ดของท้าวสามนต์ในสังข์ทองแท้

แบบเรื่อง ข.2 ท้าวเต่า 21 ส่วนวน ตัวเอกเกิดเป็นสัตว์และถอดรูปเป็นชายหนุ่มรูปงามได้ทุกส่วนวน โดยจะเน้นว่าสัตว์นั้นนอกจากจะเป่าปี่แคนได้แล้วยังสามารถทำนาทำไร่ทำสวนได้ ผลผลิตเป็นที่พอใจจนพระราชยศธิดาให้ และเมื่อแปลงเป็นชายหนุ่มมาลงใจภรรยาก็พบว่านางมีความรักและซื่อสัตย์ต่อสามีร่างสัตว์ นิทานกลุ่มท้าวเต่ามักเน้นความสามารถในการทำมาหากินเลี้ยงครอบครัว และการลงโทษแบบขั้นๆของพี่สาวขี้อิจฉา

-สำนวน พญาสุวรรณกัณฐะ ของโคราช ที่แม้จะถอดร่างเป็นคนแล้วแต่ก็ยังเข้าออกกระดองสีทองอย่างมีความสุข

-สำนวนที่ตัวเอกเป็นสัตว์เลื้อยคลาน จะเน้นการสร้างสะพานเงินทอง และความลึกลับมหัศจรรย์ของเรื่อง มีการลงโทษพี่สาวหรือคู่แข่งของนางเอกที่เลียนแบบแต่ไม่สำเร็จอย่างรุนแรงกว่ากลุ่มท้าวเต่า

-หอยทอง ตัวเอกออกจากเปลือกเป็นหนุ่มร่างทองเนรมิตบ้านและสะพานเงินทองได้ แต่เมื่อเข้าร่างหอยไม่ได้เพราะภรรยาเอาไปซ่อน เขาก็ตาย ภรรยาเสียใจพระอินทร์จึงชุบชีวิตใหม่ให้งามกว่าเดิม จากนั้นยังมีเรื่องต่อไปถึงรุ่นลูกอีก

-เจ้าชายกบ เมื่อภรรยาเผ่าร่างกบ ตัวเอกเสียใจจนหนีไป นางต้องออกติดตามอย่างลำบาก

-ปลาช่อนท่อนเดียวของภูเก็ต พระธิดาตกลงแต่งงานเพื่อช่วยชีวิตเพราะพี่สาวทั้งหกจะเอาปลาไปทำต้มยำ

แบบเรื่องข. 2 นี้ไม่มีคู่แข่งของพระเอก แต่จะเห็นตัวละครหญิงร้าย ที่ต้องการมีสามีดีอย่างนางเอกเพราะความอิจฉาไม่ใช่ความรัก พี่สาวทั้งหกมักจะเลียนแบบนางเอกโดยหาสัตว์มาเป็นสามี แต่ก็ถูกสัตว์เหล่านั้นทำร้ายเอา โดยมักขี่ไสรักแรงงานนางเกิด “กลืนเต่า”¹³

แบบเรื่อง ข.3 สุวรรณสีรสา 7 ล้านวน มีการออกจากหัวมาทำอาหาร เลี้ยงวัว เดินทางไปค้าขาย เมื่อถึงเกาะก็ออกมาทำไร่ ปปลูกผัก พอพบธิดาพญานาคหรือกษัตริย์ก็ยัดตัวออกจากหัวเป็นชายหนุ่มร่างงาม ได้ทั้งนางอมมนุษย์และทรัพย์สิน แล้วจึงกลับมาบ้านเกิด ได้นางกษัตริย์ ซึ่งเหตุการณ์ช่วงนี้จนจบดำเนินไปเหมือนแบบเรื่องสังข์ทองแท้ แต่ไม่มีคู่แข่งของตัวเอกซึ่งพิสูจน์ความสามารถในตอนท้ายว่าสามารถถอดรูปไปตอบปัญหาธรรมของพระอินทร์ได้ ล้านวนแต่งเขียนนั้นตัวเอกมักเผยให้ภรรยาหรือพ่อตาเห็นความวิเศษหรือเข้าไปอยู่ในผลแดงด้วยเพื่อล่อใจหรือยืนยันตัวตนของเขา

แบบเรื่อง ขก. ท้าวแบ 3 ล้านวน เกิดเป็นแพะ ถูกลอยแพเพราะเป็นกาลกิณี ผจญภัยไปถึงเมืองไกล ได้นางและถอดรูปได้งามราวพระอินทร์ในยามกลางคืน พี่สาวนางเอกอยากได้ท้าวแบ บ้างจึงคิดกำจัดนางเอก นางทั้งหกถูกลงโทษพร้อมกับพ่อตาที่คิดกำจัดท้าวแบ โดยให้กินผลไม้ที่เชื่อว่าจะทำให้รูปงามแต่กลับทำให้กลายเป็นสัตว์ต่างๆแทน จากนั้นท้าวแบก็เดินทางไปผจญภัยเมืองยักษ์และได้นางอีก

สรุปก็คือแบบเรื่อง ขก. จะเสนอว่ากำเนิดเป็นสัตว์นั้นถูกมองว่าเป็นกาลกิณี และเสนอโทษของความอยากได้ใคร่ดีซึ่งอาจให้ตัวร้ายต้องกลับตาลปัตรไปอยู่ในสภาพสัตว์แทนตัวเอกในตอนต้นเรื่อง

จุดร่วม จุดต่าง และหลากหลาย

ผู้วิจัยขอสรุปว่านิทานสังข์ทอง มีจุดร่วมเดียวกันคือ คติเรื่อง “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” โดยความแตกต่างกันในรายละเอียดของ “รูปสุวรรณ” หรือ “คุณค่าภายในของตัวเอกที่อยู่ภายใต้การครอบครองหรือสภาพอันผิดไปจากปกติวิสัย” นั้น เป็นผลมาจากความสลับซับซ้อนของระบบสังคมที่เข้มข้นแตกต่างกัน ทำให้คนในแต่ละชุมชนเล่าเรื่องสังข์ทองแตกต่างกันไปด้วย โดยเฉพาะการสะท้อนถึงภาวะปัญหาของมนุษย์ อันได้แก่ ความต้องการ ความปรารถนา ความ “ขาด” ความ “ด้อย” ความขัดแย้ง การให้ค่าต่อสิ่งต่างๆ ด้วยการ “มอง” แต่ “ไม่เห็น” ตลอดจนความฝันที่จะมีผู้วิเศษมาช่วยแก้ไขปัญหานั้นที่ตนเองไม่ได้มองอย่างอุดมคติ และท้ายที่สุดการแสดงสภาวะอุดมคติของมนุษย์ ทั้งในเชิงบทบาทและความสัมพันธ์ ในระดับครอบครัวและสังคม

ในชุมชน “เมือง-กรุง” หรือในวรรณกรรมเมืองหลวง จะเล่าเรื่องแบบ ก. หรือ สังข์ทองแท้ โดยเน้นว่า ฐานะกษัตริย์ สูงส่ง และศักดิ์สิทธิ์ของตัวเอกต้องตกต่ำเป็นเพราะตัวละครอื่นๆตกอยู่ในภาวะ “รักโลกโกรธหลง” ทำให้ใช้อุปาทาน มารยา และอคติ มองเห็นและตัดสินรูปร่างนอกที่

ผิปกติของตัวเอกที่น่าเกลียด เป็น “โทษ” เป็นกาลกิณี ในขณะเดียวกันด้วยความเขลาและหลง ก็เชื่อเอาเองว่ารูปร่างที่สวยงามนั้นคือ “คุณ” คือเทวดา “ผู้เป็นใหญ่” แต่ในที่สุดตัวเอกก็จะเผยรูปทองที่มีค่ายิ่งกว่ามณัฏฐธรรมกายได้รูปเงาะ ได้รับความรักการยอมรับ ศักดิ์ศรี เกียรติยศ และราชสมบัติ ด้วยบุญบารมี ความดี และการทำคุณต่อบ้านเมืองของเขา

ส่วนสังข์ทองสำนวนท้องถิ่นประเภท “กลายพันธุ์” ให้เข้ากับชุมชน “บ้าน-นอก” แม้จะยังอยู่ในไวยากรณ์ของนิทานจักรๆ วงศ์ๆ แต่ก็จะเน้นความสมณะของชีวิต ความสามารถในการทำกิน ความรักของตัวเอก การยอมรับและความพึงพอใจในตัวตนของตัวเอก ซึ่งอาจเป็นสัตว์อื่นๆ ที่อยู่

ในชุมชน ไม่จำเป็นต้องเป็นรูปสัตว์ศักดิ์สิทธิ์อย่างสังข์ทองแท้

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งที่ *เรื่องสังข์ทอง* ทั้งสามแบบเรื่องมีร่วมกันก็คือ แนวคิดเรื่อง “ความอดทน” ที่สะท้อนในโครงเรื่องของทุกสำนวน ที่เสนอว่า แม้ตัวเอกจะไม่ภูมิใจในรูปประหลาด แต่ก็มักไม่รู้สึกรู้ว่าเป็นปมด้อยของตน ความรู้สึกเชิงลบอันได้แก่ ความเกลียด โกรธ ดูแคลน หลง หรืออิจฉา จะเกิดกับผู้ที่มึนงงไม่งามหรือเขลา จึง “เห็น” สิ่งสะท้อนภาพในใจของคนเหล่านั้นเมื่อมองดูตัวเอกและรีบด่วนสรุปด้วยความหลงของตนมากกว่า ส่วนการที่ตัวเอกรู้ อดทนนี้เอง จะทำให้ในที่สุดก็สามารถพิสูจน์ “รูปสุวรรณชั้นใน” ของตนและเอาชนะ “อธรรม”ทั้งหลายได้

“ความอดทนนิ่ง” ของตัวเอกผู้มี “สุภาพจิตดี” นี้เอง ที่เป็นลักษณะอุดมคติที่ผู้เล่านิทานต้องการให้เป็นแบบอย่างแก่ผู้ฟัง ในกรณี *สังข์ทองแท้* ให้สั่งสมบุญและอดทนต่อวิบากกรรม แล้วเทวดาจะมาโปรดในที่สุด ส่วนใน *แบบเรื่องอื่น* จะสอนให้อดทนต่อการถูกเหยียดหยาม แล้วตั้งหน้าทำงานเพื่อพิสูจน์คุณค่าของตนเอง แล้วโชคหรือโอกาสที่ดีกว่าคนอื่นจึงจะตามมาภายหลัง

บุญบารมี ความสามารถ ความงาม ความรัก มายาและความรุนแรง

วัชรภรณ์ ดิษฐ์ปั้น สรุปว่า หัวใจสำคัญของแบบเรื่องนิทาน *สังข์ทอง* ก็คือ การได้คู่ครองของตัวเอกที่อำพรางร่างที่แท้จริงไว้ในร่างอัปลักขณ์ โดยจะต้องผ่านอุปสรรค คือ การทดสอบของพ่อตา ซึ่งแบ่งเป็น กลุ่มทดสอบก่อนแต่งงาน (HI) และกลุ่มทดสอบหลังแต่งงาน (IH) (อ้างแล้ว:74)

แม้ในความเห็นของวัชรภรณ์ จะกำหนดให้ *แบบเรื่อง ก. 1 สังข์ทองแท้* นั้นอยู่ในกลุ่มทดสอบหลังแต่งงาน แต่ศิริพรซึ่งสนใจประเด็น “บททดสอบด่านแรกเพื่อคัดเลือกเจ้าบ่าว” ได้ชี้ว่า อนุภาค H310 พ่อตาทดสอบเจ้าบ่าวเพื่อแต่งงาน ที่ในนิทานไทยส่วนใหญ่จะทดสอบความสามารถ นั้นในเรื่อง *สังข์ทองแท้* จะทดสอบโดยให้เจ้าสาวเสี่ยงพวงมาลัย ซึ่งเป็นการทดสอบบุญบารมีของคู่ครอง (อ้างแล้ว:53-55) เมื่อผ่านจุดนี้แล้วพ่อตาไม่พอใจ จึงทดสอบความสามารถของตัวเอกเหมือนในเรื่องอื่นๆ ส่วน *สังข์ทอง “ไม่แท้”* หรือ *สังข์ทองแบบเรื่องอื่นๆ* ให้เลือกคู่โดยทดสอบความสามารถและปัญญาของเจ้าบ่าวก่อนแต่งงาน ไม่ว่าจะเป็นการให้ตอบปริศนาธรรม

สร้างสะพานเงินสะพานทองให้ถึงปราสาทในวันเดียว หานกหาเนื้อ เล่นเรือไปทำการค้า ฯลฯ และงานที่พ่อตามอบหมายจะค่อยๆ ยากเย็นและน่าอัศจรรย์ขึ้นเรื่อยๆ จนตัวเองซึ่งเคยใช้ความสามารถของตัวเอง ได้รับความช่วยเหลือจากผู้วิเศษ นอกจากนี้ นิทานในแบบเรื่องสังข์ทอง “ไม่แท้” หลายเรื่องก็ให้ตัวเอกมีความสามารถทางศิลปะบางอย่างที่สร้างความพอใจชื่นชม ให้กับ “พระธิดา” ก่อน จนทำให้ทั้งคู่เกิดความรัก จากนั้นจึงมีการสู้ขอ และทดสอบโดยพ่อตา หรือในบางกรณี ก็ให้นางเอกสงสารเห็นใจหรือรับปากแต่งงานเพื่อช่วยชีวิตตัวเอง แล้วจึงทำให้เกิดการทดสอบความสามารถภายหลัง

นั่นแปลว่าทัศนคติและจุดประสงค์ของนิทานในชุมชนเจ้าของเรื่องทั้งสองกลุ่มนี้แตกต่างกัน ชุมชนที่เล่าเรื่อง *สังข์ทองแท้* จะเน้นบุญบารมีก่อน แล้วจึงตามด้วยความสามารถหรือปัญญา ความรักระหว่างตัวเอกนั้นก็เกิดจากการมีบุญวาสนาร่วมกันแต่ปางก่อน หรือเทพให้ชักนำ

ส่วนชุมชนที่เล่าเรื่อง *สังข์ทอง “ไม่แท้”* จะเน้นความสามารถและปัญญาในการหาเลี้ยงครอบครัวหรือแก้ปัญหา ก่อน นอกจากนี้ยังเน้นความสำคัญของความรักหรือความพอใจ ความเห็นอกเห็นใจกันระหว่างคู่พระนาง “ก่อน” การแต่งงานอีกด้วย ซึ่งมักเกิดจากการที่ทั้งคู่ได้พบปะ ได้พูดคุย รู้จักกัน แล้วพระเอกสร้างความพอใจประทับใจให้นางเอก ด้วยความสามารถทางศิลปะ เช่น ขับลำนำ เป่าแคน ร้อยมาลัย ซึ่งไม่ใช่เรื่องยิ่งใหญ่ แต่เป็นเรื่องที่ตอบสนองความสุขทางใจของฝ่ายหญิง

แม้ว่าสำนวน “*สังข์ทองแท้*” จะมีการทดสอบความสามารถในการ “ทำกิน” ของลูกเขย ภายหลังโดยให้หาเนื้อหาปลา แต่นั่นคือระบบคัดออกมากกว่าคัดเข้า กล่าวคือ เป็นการหาเหตุกำจัดทั้งคนที่ตนไม่ต้องการให้อยู่ด้วยเพราะเห็นว่าไม่เหมาะสม ไม่ใช่การสรรหาคนที่เหมาะสมที่สุด เพื่อรับเข้ามาอยู่ร่วมกันในครอบครัว

การทดสอบหลังแต่งงานในนิทานแบบเรื่อง “*สังข์ทองไม่แท้*” บางเรื่อง กลับเป็นการทดสอบว่า ตัวตนของพระเอกที่นางเอกรักอย่างมั่นคงนั้นคือตัวเอก “ใน” รูปประหลาด ไม่ใช่ที่รูปงาม โดยให้พระเอกในร่างชายรูปงามมาเกี่ยวพาราสีนางเอกเพื่อล่อใจ แต่นางเอกในนิทานเหล่านี้ก็กลับไม่สนใจหนุ่มรูปหล่อ หากเฝ้ารอสามีรูปประหลาดของตนอย่างมั่นคงไม่หวั่นไหว และการล่อใจเช่นนี้ก็ไม่ได้มีขึ้นเพียงครั้งเดียวแต่ก็กลับได้ผลลัพธ์อย่างเดิมทุกครั้ง

นอกจากนี้ หลายเรื่องยังให้นางเอกขอให้พระเอกถอดรูป เมื่อได้เห็นกับตาว่าชายรูปงามที่ออกมาจากคราบประหลาดนั้นคือสามีของตน และที่ออกมาก็เพื่อให้สามารถ “ทำงาน” ได้สะดวกกว่าการอยู่ในร่างนั้น

แปลว่านางเอกท้องถิ่นหลายคน ไม่สนใจความหล่อเหลา หรือความเป็นผู้มีบุญบารมี มากไปกว่าความรัก และความสามารถในการดูแลครอบครัว ของพระเอก

ยังมีอนุภาคที่เป็นลักษณะเฉพาะของเรื่อง *สังข์ทองแท้* อีกสองประการ คือ

อนุภาค K หลอดลม ศิราพรตั้งข้อสังเกตว่าการใส่ความเป็นกาลกิณี หรือการสลับลูก
สัตว์หรือสิ่งของกับลูกคน เป็นลักษณะที่ปรากฏบ่อยๆ ในนิทานไทย ซึ่งไม่มีอยู่ในดัชนีอนุภาคฯ
แปลความได้ว่าสิ่งนี้เป็นความคิดเฉพาะวัฒนธรรมไทย

ผู้วิจัยขอเสนอความเห็นเพิ่มเติมว่า นั่นก็คือ บุคลิกภาพเฉพาะของคนไทยที่มักหลงกับมายา
อุปทานและไสยศาสตร์ มากกว่าการใช้ “ธรรมะ” เปรียบเทียบกับความจริงที่อาจ “ไม่เป็นไปตามปกติวิสัย”
ซึ่งทำให้คนรู้สึกไม่ปลอดภัย นอกจากนี้ประเด็น “กาลกิณี” ยังสะท้อนความเชื่อของคนไทยว่า
“ความผิดปกติ” คือความชั่วร้ายและเป็นอันตรายกับคน “ปกติ” จึงต้องจัดไป

อนุภาค Q ลงโทษ ศิราพรตั้งข้อสังเกตว่านิทานไทยมักมีวิธีการลงโทษทางสังคม เพื่อ “ทำ
ให้ได้ாய” และให้เสื่อมเสียชื่อเสียงซึ่งเป็นการสะท้อนวัฒนธรรมของสังคมไทยว่าเป็น “สังคม
หน้าตา” อยู่มาก เช่น ใน *สังข์ทอง* ที่เนรเทศมเหสีเอกที่ให้อำเนตประหลาด ส่วน “ความผิด” ใน
นิทานไทยมักเป็นเรื่องของการให้อำเนตที่เป็นกาลกิณี การใส่ความระหว่างเมียหลวงเมียน้อย และ
การลักลอบหรือ “ได้” นางที่เป็นธิดาของกษัตริย์โดยบิดาไม่ยินยอม

ผู้วิจัยเห็นว่าสิ่งนี้สะท้อนให้เห็นว่าสังคมไทยมีความขัดแย้งเกี่ยวกับความสัมพันธ์ใน
ครอบครัว ส่วนใหญ่เกิดจากค่านิยมแบบ “ยอดชาย” ของชายไทยที่ถือการ “ได้” นางคือชัยชนะ ส่วน
ผู้หญิงที่ “เสีย” ตัวให้ชายไปแล้วก็ไม่ต้องการแบ่ง “พื้นที่” ของตนกับหญิงอื่นอีก ขณะเดียวกัน พ่อ
ของฝ่ายหญิง ซึ่งเคยประพฤติอย่างชายหนุ่มมาก่อนจึงไม่ไว้วางใจชายที่มาติดพันลูกสาว และพยายาม
กำจัดชายที่บุกรุก “พื้นที่” ในบ้านของตน ทุกฝ่ายใช้วิธีเชิงก้าวร้าวในการตัดสินหรือเผชิญปัญหา
เช่น การกำจัด ใส่ความ การลักลอบเข้าหา ฆ่าทิ้ง ฯลฯ

ระบาย หลีกหนี แทนที่ ตลกกลบเกลื่อนและตบหน้า

คติชนมีบทบาทโดยตรงในการทำหน้าที่เสนอ “ทางออก” ทางใจให้แก่มนุษย์ในสังคม
โดยเฉพาะคติชนประเภทนิทานมหัศจรรย์ นิทานมุขตลก เพลงร้องเล่น และการละเล่นพื้นบ้าน
(ศิราพร, 2548:350-361) ซึ่งจะช่วยผ่อนคลายความคับข้อง-ไม่พอใจในความจำกัดของตน และ
ความขัดแย้งระหว่างบุคคลกับครอบครัว สังคม และกฎเกณฑ์ต่างๆ ด้วยการ ก. ทำให้สมปรารถนา
ในโลกจินตนาการหรืออุดมคติและการหลีกหนีไปจากโลกแห่งความจริง ที่ชัดเจนในนิทานไทยก็
คือการให้มีเทพดาผู้มีฤทธิ์มาอุปถัมภ์ช่วยเหลือ หรือมอบพรวิเศษให้ เพื่อแก้ปัญหาที่ตนแก้ไม่ได้ใน
ชีวิตจริงได้อย่างงดงามและเป็นอุดมคติ บางครั้งก็เป็นการปลอบใจตนเองว่าเป็นเรื่องของบุญกรรม
โชคชะตาและวาสนา ทำให้ “ปลง” ได้ไม่เดือดร้อนดิ้นรนจนต้องเจ็บใจซ้ำแล้วซ้ำเล่า

ทั้งยังสร้างความสะใจสมหวังอย่างปลอมๆ ให้ตนเองด้วยการแทนชะตากรรมของคนที่เป็น
ปัญหากับเราในชีวิตจริงลงไปในตัวละครปฏิบัติที่ถูกระเบิด-นางเอกในนิทานลงโทษ ลักษณะ
เช่นนี้เรียก ข. การ ชดเชยและการถ่ายโอนความรู้สึกไปที่ตัวละครและพฤติกรรมในนิทาน เห็น

ชัดเจนในกรณีของนิทานจักรๆวงๆๆ ไทย ที่ทำหน้าที่สำคัญคือระบายความขัดแย้งของกลุ่มสัมพันธ์ในครอบครัว เช่น เมียน้อยเมียหลวง แม่จริงแม่เลี้ยง พ่อตาลูกเขย

และ ค. การใช้อารมณ์ขันกลบเกลื่อนความก้าวร้าวและขบถ ต่อกฎเกณฑ์สังคม มาตรฐานจริยธรรม และผู้มีอำนาจ เช่น การละเล่นพื้นบ้านที่มักเน้นตลกสองแง่สองง่าม หรือบางครั้งก็เป็นการพูดเรื่องเพศอย่างเปิดเผยโจ่งครึ้ม ซึ่งสังคมก็อนุญาตให้ทั้งผู้เล่นและผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นผู้ชาย

ผู้หญิง ผู้ใหญ่ หรือผู้น้อย “หัวเราะ” กับมุขตลกเหล่านี้ได้ เพราะถือว่าเป็นเรื่องล้อเล่นไม่ใช่เรื่องจริง แม้จะรู้ยั่วว่า มุขตลกเหล่านี้ล้อเลียนเสียดสีพฤติกรรม หรือค่านิยมบางอย่างของคนจริงๆ ในสังคม ที่ปกติเป็นเรื่องที่ “สังคมไม่ยอมรับ” และ “ไม่ควรพูดในที่แจ้ง” หรือบางครั้งก็เป็นการล้อเลียนวิพากษ์วิจารณ์ล่วงเกิน “ผู้ใหญ่” ผู้มีอำนาจหรือชนชั้นสูงที่ประพฤติดูไม่เข้าท่า สนุกตลกแบบ “ตบหน้าคนกินปูนร้อนท้อง” นี้ บางครั้งก็ถูกปรุงรสจนเลียบคมเผ็ดร้อนอย่างมีศิลป์ เช่นที่ปรากฏในบทละครนอกแบบหลวง และละครประเภท Comedy of Manners (ศิริพร, เรื่องเดิม:362-364)

ใน *Thai Folklore : Insights into Thai Culture* ศิริพร ณ ถลาง (2004:11-12) เสนอเหตุผลที่เรื่อง *สังข์ทอง* ได้รับความนิยมว่าเป็นเพราะลักษณะหลักสี่ประการ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าสามารถอธิบายการมีอยู่และเป็นไปของความขัดแย้งและความปรารถนาทั้งสี่ข้อ ด้วยหลักของการระบายออก หลีกหนี ทดแทน และกลบเกลื่อนด้วยอารมณ์ขันได้เป็นอย่างดี ดังนี้

ก) มีความขัดแย้งในครอบครัวในหลายคู่ความสัมพันธ์ที่ไม่ปรากฏบ่อยนักในนิทานพื้นบ้านหรือนิทานจักรๆวงๆๆ ซึ่งมักเสนอเฉพาะความขัดแย้งระหว่างสามี/ภรรยาหลวง/ภรยาน้อย และความขัดแย้งระหว่างพ่อตา-ลูกเขย แต่สังข์ทองเสนอคู่ความสัมพันธ์ขัดแย้งระหว่างพี่สาว-น้องสาว และ เขยใหญ่-เขยเล็ก ด้วย

ข) เน้นประเด็นขัดแย้งระหว่างพ่อตา/ลูกเขย เป็นเรื่องหลักและให้ความยาวเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นการตอบใจที่อยู่ในใจผู้ชมเกี่ยวกับ *สงครามชิงอำนาจในบ้าน* ของเพศชาย

ค) บุคลิกของตัวละครหลักมีความ “หลากหลาย” มีทั้งดีและเลวในตัว ไม่ตายตัว เปิดกว้างต่อการวิพากษ์วิจารณ์พฤติกรรมว่าถูกหรือผิด เพราะอะไร เช่น ท้าวสามนต์เป็นพ่อตาใจร้ายหรือน่าสงสาร เป็นต้น

ง) เสนอความเที่ยงธรรมในกวีนิพนธ์ ที่ให้ตัวละครทั้งสองกลุ่ม “แพ้-ชนะ” (pain and gain) แบบสลับขั้ว คือ ฝ่ายดีจะเริ่มต้นจากผู้แพ้ที่สูญเสีย แต่ในที่สุดจะได้รับชัยชนะในท้ายเรื่อง ส่วนฝ่ายร้ายจะเริ่มจากการเป็นผู้ชนะ แต่ก็กลับพ่ายแพ้ในตอนจบ

นิทานจักรวาลกับ นิทานกำพร้า

ไวยากรณ์ของเรื่องสังข์ทอง ตรงกับลักษณะของนิทานจักรวาล ดังที่พิชญาณี เชิงศิริ อธิบายว่าเป็นลักษณะเฉพาะของนิทานมหัศจรรย์ (fairy tale) ของไทยที่ไม่มีในนิทานชาติอื่น โดยมักเริ่มต้นด้วยความพลัดพรากหรือการหย่าร้างระหว่างแม่หรือพ่อ ทำให้มารดาของพระเอก และพระเอกถูกกลืนแกล้งและถูกขับไล่ออกจากเมือง เมื่อพระเอกโตขึ้นก็จะมีพฤติกรรมได้นาง ถ้าเป็นธิดายักษ์จะลักลอบเข้าหา ตามด้วยการรบกับยักษ์ที่พ่อตา แต่บางเรื่องก็พิสูจน์ความสามารถก่อน จากนั้นพระเอกก็จะเดินทางกลับเมือง และส่วนใหญ่พระเอกในนิทานจักรวาลมักได้นางมากกว่าหนึ่งคน เมื่อได้นางคนแรกแล้วก็ต้องพลัดพราก ทำให้ได้คนที่สอง ซึ่งอาจมีการต่อสู้กับยักษ์อีก แล้วจึงได้กลับบ้านเมือง (อ้างใน ศิราพร, 2548: 207-209) จากนั้นจะมีการหึงหวงระหว่างเมียที่มาก่อนกับเมียที่มาหลัง ทำให้เราคาดเดาได้ไม่ยากว่าไม่ช้าตัวละครก็จะกลับไปสู่วังวนแห่งพฤติกรรม อิงการขยายอีกในนิทานจักรวาล ชื่อเรื่องอื่นๆ

แต่หากเราลดน้ำหนักของช่วง “ได้นาง” ในเรื่อง “สังข์ทอง” แต่ไปเน้นช่วง “วัยเด็ก” แล้ว แทนที่ “ผู้มีบุญบารมีและศักดิ์สิทธิ์” ด้วยตัวเอกที่เป็นผู้ขาดโอกาส ไวยากรณ์ของนิทานเรื่องนี้ก็จะกลายเป็นนิทานกำพร้าทันที

นิทานกำพร้า (Orphan Tales) ลักษณะสำคัญหลายประการของนิทานกำพร้า มีอิทธิพลสำคัญต่อการสร้างบทละครของผู้วิจัย โดยประโยคต่างๆ ที่ผู้วิจัยเน้นตัวเข้ม คือ แรงบันดาลใจและข้อมูลในการสร้างสรรค์บทและกำกับการแสดงละคร

นิทานกำพร้าเป็นกลุ่มนิทานที่มีลักษณะเฉพาะ คือ ตัวเอกเป็นกำพร้า ขาดพ่อแม่ครอบครัว หรือขาดความรัก ขาดทรัพย์หรือฐานะทางสังคม และขาดรูปสมบัติหรือเป็นคนอัปลักษณ์ นิทานกำพร้าจะเน้นช่วงชีวิตในวัยเด็กที่ลำบากของตัวเอก มากกว่าช่วงได้นาง และในที่สุดกำพร้าก็จะได้รับความช่วยเหลืออุปถัมภ์จากผู้มีฤทธิ์ ทำให้แก้ปัญหาที่ตนขาดพร่องนั้นได้ เช่น ได้นาง หายอัปลักษณ์ หรือได้ฐานะทางสังคม นิทานประเภทนี้พบมากในภาคเหนือ ภาคอีสาน ในลาว ในกลุ่มไทวน ไทลื้อ ไทจีน ไทอีสาน ลาวพวน เขมร ลัวะ และม้ง จารุวรรณ ธรรมวัตร เสนอว่าการจากศึกษานิทานพื้นบ้านในชุมชนห้าแห่งในลาวและอีสานพบว่าชุมชนที่มีประวัติศาสตร์การทำสงครามภายในชุมชนและภายนอกชุมชนอย่างกลุ่มลาวเวียงจันทน์ มีนิทานกำพร้ามากกว่าชุมชนอื่น

ลักษณะสำคัญของตัวเอก “กำพร้า” มักมีบุคลิกลักษณะแบบ “แหวกขนบ” เป็นเด็กบ้านแตก เด็กจรจัด หรือมีสถานะต่ำที่สุดในสังคมเช่นเป็นทาสผู้อยู่ในชนชั้นที่ต่ำกว่าไพร่หรือสามัญชน เป็นขอทาน แรงงานรับใช้ เป็นผู้ด้อยโอกาส เป็นชาวไร่ผู้ไร้ที่ เป็นคนขายขอบ แต่มักมีนิสัยขยันอดทนต่อความยากลำบาก ใฝ่ดี ไม่เบียดเบียนคนและสัตว์ป่าให้เดือดร้อน บั่นปลายจึงเป็นที่ยอมรับของชุมชนและเปลี่ยนสถานะจากผู้ด้อยโอกาสหรือคนขายขอบเป็นผู้นำระดับสูงสุด บทบาทของ

นิทานกำพร้าวคือ ปลูกฝั่งนิสัย พฤติกรรม และอุดมการณ์ให้กับคน “กลุ่มน้อย” ที่ถูกผลักออกไปอยู่ชายขอบให้ไม่ย่ำแย่ต่อชะตากรรมทั้งจากธรรมชาติ สงคราม และผู้ที่มีอำนาจบาตรใหญ่ โดยมักสอนคติว่าคุณธรรมนั้นสำคัญเหนือกว่าชาติกำเนิด แม้นิทานกำพร้าวบางเรื่องจะมีรูปแบบที่อ้างอิงชาดก แต่ก็ไม่นับเรื่องการสั่งสมบารมีของพระโพธิสัตว์ โดยจะเน้นความรักความซื่อสัตย์ของภริยาที่มีต่อสามีมากกว่ารูป-สมบัติเป็นสำคัญ

นิทานกำพร้าวมีอยู่ด้วยกัน 8 แบบเรื่อง คือ ก. แม่เลี้ยงริษยาลูกเลี้ยง เสนอวิธีแก้ปัญหาโดยใช้หลักเมตตาตามานฉันท ข. พี่ทำร้ายน้อง ทางป้องกันคือผู้ใหญ่ต้องแบ่งปันให้ลูกหลานอย่างเป็นธรรม ค. มีพ่อหรือแม่เป็นสัตว์ ที่ลูกไม่ยอมรับพ่อแม่ที่ต่ำต้อย ทางออกคือให้เชิดชูพ่อแม่ให้สูงค่าเหนือวัตถุหรืออำนาจวาสนา ให้ลูกแทนพระคุณ และลงโทษลูกอกตัญญู ง. พ่อตาไม่ยอมรับลูกเขยหรือแม่ผัวไม่รับลูกสะใภ้ ทำให้ลูกต้องพิสูจน์ตนด้วยความสามารถและความดี จ. ผู้นำธรรมทูตขัดแย้งผู้ที่เสียเปรียบ เช่น แย่งเมีย ผิดสัญญา ใช้อำนาจครอบครองผลผลิตหรือพื้นที่อาศัยทำกินทางแก้ปัญหาที่ใหญ่เกินตัวกำพร้าวเช่นนี้ จึงต้องให้ผู้ปกครองที่ไม่มีความชอบธรรมแพ้ยัยของตัวเอง ฉ. มนุษย์หนีโชคชะตา ด้วยการหลีกหนีไปเพื่อฝันถึงโชคที่ดีกว่าจากการเสี่ยงโชค รอดดวง รอดผู้อุปถัมภ์ ได้ผัวรวย ช. ความเมตตาพาโชคดี เสนอจริยธรรมต่อระบบนิเวศน์ คือคน สัตว์ ป่า ส่วนพืชพาและต้องเมตตากัน ช. หนีภัยแล้งแสวงหาน้ำ มักเสนอการคืนดินร่นย้ายถิ่นสร้างชุมชนใหม่เพื่อชีวิตที่ดีกว่า

ปัญหาร่วมของชุมชนที่นิทานกำพร้าวสะท้อน ได้แก่ การต่อสู้กับธรรมชาติ ระบบอุปถัมภ์ ระบบชนชั้นและศักดินา ผู้มีอำนาจวาสนาแต่ไม่มีคุณธรรม ความสัมพันธ์ในครอบครัวที่มีอุปสรรคเพราะความแตกต่างของสถานภาพทางสังคมของคู่สัมพันธ์ ปัญหาครอบครัวที่เกิดจากระบบทาสและการครอบครองมรดกที่ดิน และความขัดแย้งในครอบครัวที่นิยมให้ผู้ชายมีภรรยาได้หลายคน

กำพร้าวจะพิสูจน์ตนเอง เอาชนะความ “ขาดพร่อง” และการถูกกดขี่ข่มเหง ด้วยหลักขันติธรรมและสันติธรรม นิทานกำพร้าวจะเสนอให้ฟังเสียงของ “ผู้น้อย” มากกว่าผู้ใหญ่ซึ่งมักถืออำนาจและเสนอให้แก้ไขข้อขัดแย้งด้วยการพิสูจน์ความสามารถ รวมถึงการให้ใช้คติที่เชิดชูความเป็นมนุษย์ในแง่จิตใจให้สูงกว่าคุณค่าทางวัตถุ ซึ่งหมายถึงรูปสมบัติและทรัพย์สมบัติ ดังนั้นโลกในอุดมคติของนิทานกำพร้าวคือโลกแห่งจิตนิยม ไม่ใช่วัตถุหรือบริโภคนิยม คุณธรรมสำคัญเหล่านี้เป็นแบบอย่างที่ดีในการสร้างตน สร้างชีวิต “ควรที่เด็กหรือผู้ใหญ่ที่เผชิญปัญหาครอบครัวแตกแยกจักได้ศึกษา” (จารุวรรณ, 2542)

จ. เสียงส่วนตัวของผู้เล่า : บทพระราชนิพนธ์ละครนอก

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยต้องกลับไปสำรวจ “แก่นแท้” ของบทละครพระราชนิพนธ์ก่อน ว่าสิ่งใดต้องคงอยู่ สิ่งใดที่อาจปรับ-แปรได้ และมีสิ่งใดประเด็นไหนที่เป็น “เสียงส่วนตัวของกวี” (personal voice) ประเด็นใดเป็น “เสียงเน้นหนัก” หรือความหมายหลักที่ทรงเน้นเป็นความคิดหลัก และประเด็นไหนเป็น “เสียงแทรก” หรือ “ความหมายแฝงเร้น” ที่ต้องอาศัยการพิเคราะห์บริบทอื่นๆ ในการ “ถอดรหัส” เพราะ “ความหมายแฝง” นี้ถูกแปรรูปกลบเกลื่อนอยู่ภายใต้ความฉับไวเผ็ดร้อนของ “ภาษา” ละครนอก และบางครั้งก็หลบอยู่ใต้พระอารมณ์ขันแบบขำล้อเสียดสี

ผู้วิจัยเห็นว่า องค์กวีทรงถ่ายทอดประเด็นที่ปรากฏชัดเป็น “เสียงหลัก” อยู่ในบทพระราชนิพนธ์ละครนอก โดยการเน้นคติเรื่องบุญ-กรรม วาสนา-บารมี ว่าเป็นตัวอธิบายเหตุผลที่มา-ที่ไปของสถานะของตัวละครทุกตัว มนุษย์ อมนุษย์ และเทพทั้งมวลในจักรวาล เพื่อสะท้อนแนวคิดเรื่องอนิจจัง หรือความไม่เที่ยง ดังที่เราเห็นได้จากการเปลี่ยนแปลง พลอมตัว แปลงร่างของตัวละคร และยิ่งเน้นด้วยการเสนอว่าทั้งหมดนั้นล้วนเป็น “มายา” หรือ “เปลือกนอก” ของลาภ ยศ สรรเสริญ และรูปสมบัติ ที่ตัวละครผู้ตกอยู่ในห้วงแห่ง “รัก โลภ โกรธ หลง” พากันยึดติด จึงทำให้เกิดการใช้อารมณ์ มารยา อำนาจและความก้าวร้าวรุนแรงต่อกัน

และเสียงส่วนตัวที่เป็น “เสียงแทรก” ขององค์กวี ก็คือ ความคับข้องใจในฐานะปัจเจกบุคคลต่อการต้องประพฤติตนตาม “วิสัย” ที่ถูกกำหนดโดยสถานะทางสังคม

วิธีหนึ่งในการศึกษาเสียงส่วนตัวของผู้เล่า นั้น กระทำได้โดยการศึกษาชีวิตของผู้เล่า

บุญบารมี ขันติ-ธรรมราชา มายา-อนิจจัง

สมบัติ จันทรวงศ์ กล่าวว่า การเน้นบุญบารมีในฐานะสมมติเทพนั้น เป็นกุศโลบายที่มีมาตั้งแต่รัชกาลแรกของกรุงรัตนโกสินทร์ เพราะพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงขึ้นเป็นกษัตริย์โดยการปราบดาภิเษก มิใช่สืบราชสมบัติ ยิ่งไปกว่านั้น ยังเป็นเสมือนการเข้าแทนที่พระราชอำนาจของพระเจ้าตากสิน ซึ่งเพิ่งตั้งราชวงศ์ใหม่ได้เพียงรัชกาลเดียว บุญบารมีจึงเป็นสิ่งที่ใช้อธิบายความชอบธรรมของการเปลี่ยนแปลงนี้ เมื่อกษัตริย์องค์เก่าและราชวงศ์สิ้นบุญ บ้านเมืองก็ระส่ำระสาย จึงต้องมีผู้มีบุญองค์ใหม่มาปราบทุกข์เข็ญนี้ เมื่อสมเด็จพระเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกทรง “กู้เมือง” ได้สำเร็จ จึงยิ่งทรงมีความชอบธรรมด้วยประการทั้งปวงที่จะทรงปราบดาภิเษกเป็นปฐมกษัตริย์ในราชวงศ์จักรี (2547:361-447)

ตั้งแต่ครั้งที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยยังทรงเป็น “พ่อนิม” ผู้มีบ้านเกิดอยู่ที่อำเภออัมพวา จวบจนกระทั่งทรงได้รับการสถาปนาพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทรในรัชกาลที่หนึ่ง และทรงขึ้นครองราชย์เป็นรัชกาลที่สองต่อมานั้น ทรงเห็นการเปลี่ยนแปลงจากต่ำไปสู่อำนาจ และสูงลงสู่ต่ำ ตลอดจนความยึดมั่นถือมั่นในมายาของลาภยศ

สรรเสริญอันเป็นอนิจจัง อยู่หลายครั้งหลายครา การยืนยันความถึงพร้อมซึ่งบุญญาบารมีของพระมหากษัตริย์จึงเป็นสิ่งที่คำจูนพระราชสถานะ และยืนยันว่าแต่ละคนมีตำแหน่งที่ตามแต่วาสนาที่เข้ามา ไม่ควรคิดอยากได้ในสิ่งที่ตนบุญไม่ถึง และถ้าหากถูกกำจัดไปหรือเสื่อมลงก็เป็นเพราะกรรมเก่าของตน

เมื่อครั้งที่ทรงได้รับโปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาขึ้นเป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคลที่พระมหาอุปราชแทนพระเจ้าอาที่ประชวรจนสิ้นพระชนม์ไปนั้น ทรงอยู่ในตำแหน่งนี้อยู่จนพระชนมายุ 46 พรรษา จึงทรงได้ขึ้นครองราชย์ ขึ้นครองราชย์ที่ปรากฏในเหตุการณ์นี้ย่อมสะท้อนประสบการณ์ตรงขององค์กวี ในคตินิพนธ์เรื่อง “ความอดทนรอเวลาสิ่งสมบารมีย่อมนำไปสู่สถานะอันเป็นอุดม”

อย่างไรก็ดี หากกษัตริย์ไม่ดำรงตนอยู่ใน “ธรรม” หรือหากมัวตกอยู่ในภาวะ “รักโลกโกรธหลง” ยึดติดอยู่กับมายาหรือรูปสมมติของลาภยศสรรเสริญรูปสมบัติแล้ว ก็อาจทำให้กษัตริย์หมดบุญวาสนาสืบความชอบ “ธรรม” ได้โดยง่าย

ดังนั้นนอกจากพระมหากษัตริย์ต้องทรงครองความเป็นเทวราชาแล้ว ยังต้องทรงเป็นธรรมราชาอีกด้วย คตินี้มีมาตั้งแต่รัชสมัยของรัชกาลที่หนึ่งเช่นกัน กล่าวคือ เป็นทั้งองค์พระศาสนูปถัมภก ต้องทรงยึดหลักธรรมะในการดำรงตน รวมถึงถือธรรมะของกษัตริย์คือ ทศพิธราชธรรม และจักรวรรดิวัตร 12 ประการ และยังต้องทรงเป็น “ปราชญ์ผู้รู้ธรรม” ที่แบบอย่างและ “สอนธรรม” ให้แก่ราษฎรด้วย เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยผู้ทรงผนวชตั้งแต่วัยเยาว์ ได้เสด็จขึ้นครองราชย์ พระองค์ก็ทรงรับ “เงื่อนไข” นี้มาทรงปฏิบัติสืบต่อมา

ด้วยการที่ทรงมีพระประสพการณ์ตรงในการศึกษาพระธรรมอย่างแตกฉานนี้เอง จึงทำให้พระองค์ทรงมองเห็นความเป็นมายาและอนิจจังในชีวิตมนุษย์ได้อย่างชัดเจนและทรงเห็นชัด และได้ทรงสอดแทรกคตินิพนธ์ดังกล่าวลงไปบทละครเรื่อง “สังข์ทอง” ด้วย

ระบบสังคมแบบใหม่ : ไพร่-กระฎุมพี เศรษฐี-อุปถัมภ์

พระราชกรณียกิจสำคัญที่ทรงเริ่มทำเร่งด่วนครั้งแรกคือ การรวบรวมผู้คนที่จะจัดกระจายกันอยู่ตั้งแต่ครั้งกรุงแตกให้อยู่ตั้งมั่นเพื่อความเป็นปึกแผ่นของประเทศ เพื่อให้บ้านเมืองเป็นปึกแผ่นพระองค์จึงทรงจัดระบบเกณฑ์แรงงานไพร่เสียใหม่ จากเดิมที่ต้องทำงานให้มูลนายและหลวง และต้องเป็นทาสด้วย ก็ให้ไพร่ได้มีเวลาสร้างฐานะส่วนตัวให้มั่นคงมากขึ้น มีไร่นาเป็นของตัวเอง และถ้าหากไพร่คนใดไม่ต้องการงานให้หลวงหรือมูลนายก็ให้ส่งเงินช่วยราชการแทนตัวได้ จึงเกิดระบบเงินตราขึ้นมาในยุคนี้เอง โดยใช้จ่ายเป็นเงินค่าจ้างแรงงานเงินอพยกให้ทำงานหลวงเช่น ขุดคลอง แทนไพร่ไทเหล่านี้ แต่เนื่องด้วยเศรษฐกิจในสมัยรัชกาลที่สองนี้ยังไม่มีเสถียรภาพ ภาษีอากรที่เก็บได้ก็ไม่พอจ่ายใช้สอยทำราชการ จึงต้องทรงให้กรมหมื่นเจษฎา

บดินทร์ หรือรัชกาลที่สามในกาลต่อมา แต่งเรือสำเภาไปค้าขายที่เมืองจีน ดังปรากฏในพงศาวดารฯ ซึ่งก็ต้องแข่งขันกับเจ้านายและขุนนางผู้มั่งคั่งอื่นๆ ที่ค้าขายกับเมืองจีนเช่นกัน

ยิ่งไปกว่านั้น การจัดการเงินพระคลังหลวงเป็นเรื่องวิกฤต เพราะต้องป้องกันไม่ให้เงินพระคลังหลวง “ขาดดุล”จนต้องลดเงินปีที่พระราชทานให้พระประยูรญาติ ซึ่งเจ้านายทุกพระองค์ต้องใช้เพื่อแจกเป็นเบี้ยหวัดให้แก่ข้าราชการในสังกัด หากไม่แล้วก็จะเกิดเหตุดังที่เคยปรากฏกรณีพิพาทระหว่าง สมเด็จพระราชาธิบดีกับสมเด็จพระเจ้า แต่ในขณะเดียวกัน การปล่อยให้ไพร่ส่งเงินเข้าหลวงแทนการทำงานให้ ก็ทำให้มูลนายขาดแรงงาน หลวงก็ต้องจ่ายค่าจ้าง มูลนายหลายคนขยับฐานะเป็นเศรษฐีจากการค้าส่วนตัว ไพร่หลายคนก็เริ่มขยับขึ้นเป็นกรรมสิทธิ์ ระบบศักดินาถูกแทนที่ด้วยระบบทุนนิยมอุปถัมภ์ แต่พระมหากษัตริย์ต้องทรงสละพระราชทรัพย์เพื่อสร้างความมั่นคงทางเศรษฐกิจให้กับประเทศ

เมื่อพระราชอำนาจ ความ “มั่งคั่ง” ของหลวงถูกทำลาย ก็ยังทำให้ระบบศักดินาสวามิภักดิ์ ซึ่งสิ้นอำนาจไปตั้งแต่กรุงเก่าและยังไม่มีใครฟื้นตัวคืนนั้นเกิดความสั่นคลอนอีกครั้ง และยังทำให้พระองค์ต้องทรงยืนยันสถานะของเทว-ธรรมราชา

อย่างไรก็ดี ภาพของเมืองยศวิมล และเมืองสามนตฺ์ ที่ทรงเสนอไว้ในพระราชนิพนธ์บทละครนอก ออกจะดูเป็นเมืองใหญ่ที่มั่งคั่งอุดมสมบูรณ์ มีการค้าการขาย มีตลาด มีการเกษตร ผู้คนขวกไขว่ถึกคัก ซึ่งก็เป็นภาพของเมืองบางกอกในอุดมคติ หรือยูโทเปีย (Utopia) ที่พระองค์ทรงปรารถนาจะให้เป็นอย่างนั้นเอง (สมบัติ,อ้างแล้ว:19-35)

พระราชานิพนธ์ปุณณ : ครอบครั้ว พ่อ แม่ ลูก สามี ภรรยา

หากเราอ่านบทพระราชนิพนธ์ละครนอกเรื่องนี้ โดยมีข้อมูลบางแง่บางมุมเกี่ยวกับพระราชประวัติส่วนพระองค์เป็นพื้นฐานแล้ว จะยังทำให้ภาพของตัวละครที่สะท้อนปัญหาความขัดแย้ง เรื่องความสัมพันธ์และครอบครั้วในบทละครนอกสังข์ทองมีมิติที่ลึกซึ้งขึ้น

-พระราชมารดา : จันทเทวี จันทา รจนา และมณฑา

เรื่องสังข์ทอง สะท้อนประเด็นความขัดแย้งหึงสาพยาบาทของเมียน้อยเมียหลวงว่าเป็นต้นเหตุของปัญหาหลักในเรื่อง ทั้งยังเสนอให้เห็นความอดทนของ “จันทเทวี”มารดาที่ต้องออกจากวัง เพราะพระสวามีมีหญิงอื่น และก็ยังต้องอดทนอีกหลายปีมากกว่าที่บุญบารมีของ “พระสังข์” จะทำให้พระมารดาได้กลับคืนสู่สถานภาพอันสมควร ในขณะที่ท้าวศวิมลผู้มีทั้งมเหสีและชายทั้งยังมีสนมกำนัลอีกมากมาย กลับต้องบวงสรวงเทพดาเพื่อขอพระราชทานทาสีบลวงค์ ท้าวสามนต์ที่มีเพียงนางมณฑาเป็นมเหสีเดียวก็มีพระธิดาถึงเจ็ดองค์ เมียหลวงเมียแรกและเมียเดียวนั้นเป็นคู่ทุกข์ คู่ยาก ผู้รู้ใจ และช่วยแก้ปัญหา ไม่ว่าจะเป็นจันทเทวี มณฑา หรือรจนา และจะเห็นใจ

กันได้ชัดก็เมื่อสามิตกระกำลำบาก เผลอมีปัญหาร้ายแรง และที่สำคัญเมื่อได้ใช้ชีวิตสมถะร่วมกันในฐานะ “ผัวเมีย” สามัญชนที่ไร้อำนาจราชศักดิ์ซึ่งเป็นมายาอันอนิจจัง

นอกจากนี้ ผู้วิจัยเชื่อว่าลักษณะปรารถนาปรียามั่นใจและมั่นคงในตนเองของรณานัน องค์กรก็ได้รับแรงบันดาลใจสำคัญมาจากพระราชมารดาด้วย¹⁴

-พระมหาลีเอก พระมหาสีรอง พระราชโอรส : ความรักกับกฎเกณฑ์ “สามนต์และพระธิดา ทั้งเจ็ด”

ใน “สังข์ทอง” เสนอเรื่องหลักเกี่ยวกับความขัดแย้งระหว่างลูกสาวกับบิดา และพ่อตากับลูกเขย เพราะ “ลูกทั้งสองลอบรักกันเอง” โดยการสบตากันแล้วเห็นรูปสุวรรณขึ้นในที่คนอื่นมองไม่เห็น ทำให้ท้าวสามนต์บิดาขัดเคืองใจในความประพฤติที่ไม่เหมาะสมอย่างยิ่งนี้ จึงเนรเทศไปอยู่กระท่อมปลายนาหรือถอดยศศักดิ์ของนางรณานันเสีย ทำให้พระสังข์/เจ้าเงาะต้องพิสูจน์ตนเองว่ามีความสามารถทั้งในการเลี้ยงดูภรรยาและปกป้องบ้านเมือง นอกจากนี้ก็ยังมีการเสนอปัญหาของความไม่แน่ใจในสถานภาพและลำดับชั้น ทั้งในแง่ของอำนาจราชศักดิ์ และความภูมิใจศักดิ์ศรีของตนจนแสดงออกด้วยการยึดถือในทิว หน้าที่ และมายาภาพที่ตนสร้างขึ้นเอง ทั้งของเมียหลวง-เมียน้อย ลูกที่เกิดมา พี่น้องร่วมบิดามารดา หรือต่างมารดา พี่เขยน้องเขย และพ่อหรือพ่อตา ทั้งหมด องค์กรก็ทรงเสนอว่าลาภยศสรรเสริญสถานภาพนั้นล้วนเป็นมายา แต่ตัวละครกลับหลงใหลมายานี้ครอบงำจนนำไปสู่ความขัดแย้งของสายสัมพันธ์ในครอบครัว ทั้ง “กรรม” ที่บิดามารดาก่อขึ้นต่อกันก็ส่งผลอันยุ่งเหยิงไปสู่รุ่นลูกหลาน¹⁵

“เสียงแทรกส่วนพระองค์” ที่ปรากฏเป็น “ความหมายแฝง” ประการสำคัญที่สุดในเรื่องก็คือ หากไม่มีอำนาจราชศักดิ์แล้ว เจ้าเงาะ-รณานัน และจันทเทวี-ยศวิมล กลับมีความสุขอันสามิภรรยา มากกว่าเมื่ออยู่ในฐานะ “เจ้า” ซึ่งมีระบบระเบียบกฎเกณฑ์ที่ซับซ้อนเคร่งครัด อันเนื่องด้วยสถานภาพที่ทับซ้อนกันหลายชั้น ทำให้ตัวละครประสบปัญหาที่เกิดจากภาวะขัดแย้งของบทบาท ซึ่งเป็นที่คาดหวังในสถานภาพต่างๆ “ของบุคคลคนเดียว” ทั้งสมมติเทพ เจ้าชีวิต มนุษย์ธรรมดา ลูกหลาน พี่น้อง สามิ ภรรยา พ่อ และแม่

ความขัดแย้งระหว่าง “อุดมคติวิสัย” กับ “ปัจเจก-ปณฺชน”

ผู้วิจัยขอใช้ข้อสังเกตของสมบัติ จันทรวงศ์ เกี่ยวกับโลกทัศน์เรื่อง “วิสัย” ของสุนทรภู่⁴¹ กวีในแผ่นดินของรัชกาลที่ 2 เป็นตัวแทนของมโนทัศน์พื้นฐานเกี่ยวกับ “ลักษณะอันเป็นปกติวิสัยและอุดมคติ” ของบุคคลในสถานะต่างๆ ของคนไทยในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ หรืออาจเรียกได้ว่าเป็น “บรรทัดฐานเกี่ยวกับความเหมาะสมและเหมาะสมที่กำหนดโดยสังคม” (decorum)

โลกทัศน์เรื่อง “วิสัย” ของสุนทรภู่ หมายถึง

ก. ธรรมชาติหรือลักษณะปกติ ของสัตว์ มนุษย์และสรรพสิ่ง

ข. ไม่ใช่ลักษณะตามธรรมชาติแต่หมายถึงลักษณะความถูกต้องตามระเบียบแบบแผนหรือประเพณีที่มีมาแต่ก่อน

ค. ฐานะทางสังคมของบุคคล ไม่ว่าจะเป็นในแง่ของอาชีพ ชนชั้น ตำแหน่ง หน้าที่ หรือความสามารถ

ง. ดังนั้น “วิสัย” จึงเป็นมาตรฐานควบคุมการปฏิบัติตนของมนุษย์ในสังคม คือ มีลักษณะกำหนดแนวทางปฏิบัติให้สอดคล้องกับ “ธรรมชาติ” ของประเภทของตน และไม่ทำในสิ่งที่พื้นวิสัยหรือเกินกำลัง

จ. ยิ่งกว่านั้นยังหมายถึงแบบแผนหรือแนวปฏิบัติทางสังคมที่เมื่อบุคคลนั้นปฏิบัติตามแล้ว “ได้รับการยกย่องยอมรับสรรเสริญ”

การกระทำผิดวิสัยไม่เพียงเป็นเหตุให้ต้องได้รับผลตอบแทนในทางร้ายจากมนุษย์ด้วยกันเท่านั้น แต่ยังส่งผลให้ต้องรับกรรมหรือหามาตรานด้วย (อ้างแล้ว:18)

สุนทรภู่ได้สะท้อนลักษณะของสังคมในสมัยตนในงานประพันธ์ประเภทนิทานว่าแบ่งเป็นสองชนชั้นชัดเจนคือ ผู้ดี กับ ไพร่ และความแตกต่างระหว่างเจ้ากับไพร่นั้น เป็นสิ่งที่เห็นได้ง่ายมาก แค่มองดูผิวพรรณ รูปร่างหน้าตา และกิริยาอย่างเดียวกันระบุได้ว่าเป็นใคร อยู่ในชนชั้นใด ทั้ง “วิสัย” ของคนสองกลุ่มก็แตกต่างกันตาม “ธรรมชาติ” ที่แตกต่างระหว่างเจ้ากับไพร่ ดังนั้นความไม่อาจเอื้อมของคนต่างชั้นจึงมาจากความเชื่อว่า ความสงบสุขของสังคมและส่วนตัวขึ้นอยู่กับการรักษาหน้าที่ สถานะ และความสัมพันธ์ในรูปแบบที่ถูกต้องต่อกันและกัน ในสังคมได้อย่างเคร่งครัด

สามัญชนธรรมดาไม่มี “วิสัย” ที่ไม่มากมายซับซ้อนนัก แต่คนชั้นมูลนาย ชนชั้นปกครอง จนกระทั่งถึงชั้น “เจ้า” ก็จะมี “วิสัย” ที่หลากหลายซ้อนทับอยู่ในบุคคลคนเดียว และยังเป็น “สมมติเทพ” วิสัยของพระองค์จึงเป็นที่คาดหวังว่าจะต้องทรงดำรงตนอยู่ในความหมายข้อ จ. คือ ปฏิบัติตามแนวทางที่ได้รับการยกย่องสรรเสริญ

แน่นอนว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงปฏิบัติพระองค์ “ตามวิสัย” ของเทว-ธรรมราชาได้อย่างครบถ้วนในทุกความหมาย แต่เมื่อพิจารณาพระราชประวัติของพระองค์ในภาพกว้าง เราจะพบว่าพระราชปราธนาส่วนพระองค์นั้น ไม่ใช่ทำศึก การค้าขาย หรือการเล่น “เกมการเมือง” แต่คือการสร้างสรรค์งานศิลปะ แกะสลัก แต่งเพลง แต่งกลอน ทำละคร ฯลฯ ซึ่งเป็นเครื่องชูใจในชีวิตอันสมถะของสามัญชน ทั้งของตนเอง ลูกเมีย ครอบครัว และชุมชน¹⁶ ดังที่เจ้าเงาะसानกระบุงตะกร้าร้องกลอนสวดให้รจนาฟังในกระท่อมปลายนา เพราะยศถาบรรดาศักดิ์นั้นเป็นเพียงมายาที่เราสมมติขึ้นมา “ห่อหุ้ม” ตัวเรา ทั้งเมื่อได้มาแล้วก็อาจถูกถอดถอนไปได้ จึงไม่ควรยึดติดจนหลายคนบั่นทอนทั้งตัวเองและญาติพี่น้องครอบครัว

เมื่อเป็นดังนี้ เราน่าจะเข้าใจมากขึ้นที่ทรงให้รจนาเห็นรูปทองก่อน “ด้วยวาสนาที่พระสังข์ และรจนาทำบุญร่วมกันมา” แล้วจึงให้ทั้งคู่ได้ขอบพอกันเมื่อได้พูดคุยยั่วเย้าหยอกล้อกันและกัน จนได้อยู่กันอย่างสามัคคีมีรอยยิ้มและมีความสุข ทั้งนี้เพื่อให้เห็นว่า “ความรัก” นั้นเกิดและพิสูจน์ได้ว่ามีอยู่จริง เมื่ออยู่ในความลำบาก ไม่ใช่เมื่ออยู่ในสถานะสูงส่งด้วยศักดิ์และทรัพย์ และ “ภรรยาในอุดมคติ” ของพระองค์ ก็คือ รจนา ผู้เป็นเมียคู่ทุกข์คู่ยาก ที่เข้าใจเข้าใจ ห่วงหาอาทร มีความมั่นคงในใจ และให้อภัยต่อกันและกันเสมอ และที่สำคัญรจนาไม่เคยคิดสงสัยหรือไม่มั่นใจในความรักของพระสังข์ที่มีต่อตนเลย ในเมื่อทุกสิ่งเป็นเพียงมายาและอนิจจัง จึงทรงเห็นว่าตัวละครเอกทั้งคู่ไม่ได้หลงยึดติดที่เปลือกนอก แต่รักกันที่ใจ

น้ำเสียงเยาะหยันเสียดสี

ความหมายที่แฝงไว้ลึกซึ้งที่สุดก็คือ การที่ทรงเสนอว่า บางครั้งการที่เราใช้อุปาทานตัดสินคนอื่นด้วย “วิสัย” แบบเหมารวมที่สังคมของเรากำหนดขึ้นนั้น แทนที่จะเป็นการทำให้คนในสังคมนั้นปฏิบัติต่อกันอย่างเหมาะสม และนำมาซึ่งความสุข ก็กลับเป็นกฎแห่งการแยกแยะ หยามเหยียด ก้าวร้าว และทำร้ายกันและกันในกาลต่อมา ซึ่งล้วนเป็นผลมาจากการใช้ “มายาคติ” มาตัดสิน “มายาภาพ” ที่เรามีต่อบุคคลนั้นๆ นั่นเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อบุคคลนั้นเป็นคน “อื่น”

ภาพสะท้อนที่ชัดเจนก็คือ “กรรม” ที่ตัวละครต่างๆ ในเรื่องกระทำกับ “หอยสังข์” และ “เจ้าเงาะ” ซึ่งทั้งจริงก็คือบุคคลคนเดียวกันกับกุมารพระสังข์ และพระสังข์รูปทอง

องค์กวีทรงเสนอพฤติกรรมของตัวละครที่มี “มายาวิสัย” เหล่านี้อย่างชัดเจนประชันเชิงยั่วล้อโดยทรงให้เห็นว่าตัวละครหลงอยู่ใน “มายาวิสัย” ของตนแต่กลับมองไม่เห็น หรือไม่มอง หรือหลงตัวอยู่แล้วหน้าซำยังใช้ “มายาวิสัย” ตื่นๆ ที่มีต่อ “พระสังข์” ไป “ขกตนข่มท่าน” ด้วยวิธีการต่างๆ เหยียดหยามอำภักดิ์เพื่อสร้าง “หน้าตา” และ “สถานะ” ให้ตนเอง

“หน้าตา” นั้นเป็นความภูมิใจในตัวเองที่เปลือกนอก ตื่นเงิน และขึ้นตำสุด ที่มนุษย์พึงยึดติด แต่ในขณะเดียวกัน ก็เป็นสิ่งที่สร้างหรือหาเอาได้ง่ายที่สุด เพียงแค่ทำอะไรตาม “วิสัย” และกดผู้ที่กระทำ “ผิดวิสัย” ลงไป

เป็นการแสดงถึงความเขลา “ซ้ำซ้อน” ที่ตัวละครเหล่านี้ยึดติดอยู่กับเปลือกหนาและคราบภายนอกของทั้งตนเอง ผู้อื่น สังคม และ คนที่ “ต่าง” ไปจากวิสัยของตน

จะเห็นว่า ยิ่งตัวละครใดที่องค์กวีทรง “ล้อเล่น” หนักๆ ในประเด็น “หน้าตา” นี้ก็ยิ่งสะท้อนว่าทรงออกจะเหลื่อมล้ำกับพฤติกรรมของบุคคลในชีวิตจริงที่เป็นต้นแบบของตัวละคร ดังจะเห็นระดับของความตลกน่าสมเพชในตัวละครฝ่ายปะทะ (opposing character) หลุดหล่นต่างๆ กัน โดยเริ่มที่ระดับสูงสุดคือ สามนต์ ตามด้วย หกเขย หกนาง เจ้าชายอื่นๆ และชายชาวเมืองสามนต์ ส่วนจันทาและ ปุโรหิตเมืองยศวิมลเป็นตัวละครกลุ่มแรกๆ ในบทละครที่ใช้ “หน้าใสตาซื่อ” เสแสร้งสร้างมายาภาพ และต่อมาเราก็จะเห็นว่าทรง “ลงโทษ” ตัวละครกลุ่มนี้ให้ “น่าสมเพชน่าขันและน่า

อายุ”เช่นกัน ส่วนยศวิมลและดาวยที่อุปถัมภ์จันทเทวินั้น ทรงแสดงให้เห็นว่าก็มีความ “วูบวาบ” และ“ไหว” ไปตาม “หน้าตา” ด้วย

อย่างไรก็ดี การประเณนผู้อื่นด้วย “วิสัย” แบบเปลือๆ หรือ “มนทศน์เหมารวม” เกิดได้ แม้กับบุคคลที่อยู่ในฝ่ายเดียวกัน เพราะคาดหวังว่าคน “ประเภท” หนึ่งๆน่าจะมีพฤติกรรมอย่างใด อย่างหนึ่ง และความรู้สึกไม่พอใจที่ถูกคว่นตัดสิน ก็ทำให้อีกฝ่ายตอบโต้หรือกระทำการต่างๆ ด้วย อารมณ์ เห็นผิดเป็นชอบ และจริงเป็นลวง ดังเช่นเมื่อนางพันธุรัตเห็นกุมารสังข์ในสำเภาทอง หน้าตาน่ารักจึงใคร่จะเลี้ยงดู แต่โหรักษ์กลับคัดค้านว่า

“...อย่าเพื่อขึ้นชมภิรมย์ใจ	มิได้สงสัยที่ในสาร
คำรพาทายว่าพระกุมาร	มิใช่ลูกหลานท้าวเนกา
มนุษย์กับยักษ์จะรักกัน	ห้ามปรามกวดขันเป็นหนักหนา
เหมือนหนึ่งดูเหว่าเหล่ากา	เลี้ยงรักษาได้เมื่อไรมี
ทำนองเมรีกับพระรถ	ลักหยูกยาหมดแล้วลอยหนี
โคมยงเหมือนองค์เมรี	รับมาน่าที่จะวายปราน

ทำให้นางพันธุรัตเจ็บแค้น โกรธเกรี้ยว หน้ามืดหมกมุ่นด้วยโทสจริต เพราะนางถูกตัดสินว่า “ปดวิสัยมาร” แล้วถ้าเห็นเด็กชายรูปงามหากไม่กินเป็นอาหาร ก็คงต้องเลี้ยงไว้เป็นผัว คงไม่มีทาง ที่จะมีความรู้สึกฝ่ายสูง อย่างไรก็ดี เพราะ “รัก” นี้เองที่กลบตานางพันธุรัตจนไม่พิจารณาความเป็นไปได้ที่โหรักทาย ทั้งยังเกิด “อุปาทาน” ว่ากุมารที่ส่งมาโดยมิตรของนาง ท้าวภูษงค์ผู้ทรงศีล และศักดิ์ ก็น่าจะมี “คุณ” เช่นเดียวกับสหายของนาง

“ได้เอ๋ยได้ฟัง	มีดคุ้มคุ้มคลั่งดังเพลิงผลาญ
เหมอ้ายโหรใหญ่ใจพาล	ช่างเปรียบเทียบทัดทานด้วยมารยา
มีงนี้ผูกจิตคิดคด	จะขบถจริงจิงกระมังหนา
กูไชรี้จะได้ดูยา	กิดหน้าขวางตาหรือไร
กูไชรี้ใช้นางเมรี	หลงด้วยโลภีย่หาดีไม่
อันท้าวภูษงค์ทรงชัย	ชั่วแล้วที่โหรจะให้มา”

แล้วนางพันธุรัตก็ขับไล่โหรจารย์ออกไปให้พ้นจากวังที่บังอาจพูดเป็นลางในสิ่งที่นางไม่ ต้องการจะได้ยิน ชำยังพาลกล่าวโทษผู้น้อยที่กล้าขัดใจ กระด้างกระเดื่อง ไม่เกรงอำนาจของนาง

เป็นเรื่องน่าเศร้าที่ “ความจริง” ที่โหรพูด แต่พันธุรัต “ไม่อยากจะฟัง” และกล่าวหาว่าเป็น “เรื่องโกหก” นั้น เป็นไปตามนั้นทุกประการ

ทั้งหมด เป็น “กรรม” ที่ตัวละครแต่ละตัว “หลงคิด” อยู่กับอารมณ์ อุปาทาน มายาของ เปลือกนอก และมายาภาพหรือ “มายาวิสัย” ซึ่งเป็นสิ่งที่ตัวละครอุปโลกนกันขึ้นมาเอง

การจะ “ถอดรูปมายา” หรือ “ก้าวออกจากเปลือก-คราบ” แห่งมายาวิสัยของตัวละครนั้น จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อตัวละครได้ใช้ “ความรัก” ต่อกันเป็นตัวตั้ง อันจะมาซึ่งความพยายามที่จะเข้าใจ การกระทำของผู้อื่น จน “มองเห็นทะเล” รูปมายาใดๆ

ดังเช่น “พระสังข์” ในตอนท้ายเรื่อง ที่ได้รู้แจ้ง ละทิ้งมายาทิฐิ และยอมรับ “แก่นแท้ที่อาจแตกต่างไปจากวิสัยปกติ หรือจากที่ตนคาดหวัง” ทั้งของตนเอง แม่ พ่อ และเมีย รวมถึงรจนา จันทเทวี และขศวิมล ที่ยอมรับผิด ขออภัย และให้อภัยกันและกัน

ซึ่งก็ต้องแล้วแต่ “บุญกรรมและวาสนา” ของแต่ละคน

ดังนั้นแล้ว *สังข์ทองฉบับพระราชนิพนธ์ละครนอก* ในความรู้สึกส่วนตัวของผู้วิจัย จะว่าขึ้นก็ขึ้น จะว่าขึ้นก็ขึ้น ซึ่ง “รส” แบบแทรกจิกคอมเมดี้ (Tragicomedy) เช่นนี้ ก้าวไปเกินกว่าประเภทของนาฏกรรมเร้าอารมณ์ หรือตลกยั่วล้อธรรมดาๆ ที่มักถูกนำเสนอในการทำซ้ำหรือเล่าใหม่เรื่อง *สังข์ทอง* 

เชิงอรรถบทที่ 1

1. การกระทำทางละคร หรือ action หมายถึง การกระทำที่เกิดจากความต้องการที่จะแก้ปัญหาหรือเอาชนะอุปสรรคในการได้มาซึ่งเป้าหมายที่ตัวละครมุ่งหวัง การกระทำเช่นนี้ของตัวละครจะนำไปสู่เหตุการณ์ที่ยุ่ยากขึ้น จนนำไปสู่การเผชิญกับจุดวิกฤต จุดสูงสุด และจุดคลี่คลายของเรื่องในที่สุด ทำให้ผู้ชมเข้าใจว่า ละครหรือ “นิทาน” เรื่องนี้สอนให้รู้ว่าจะอะไร (โปรดอ่านรายละเอียดเกี่ยวกับโครงสร้างของบทละคร ในบทที่ 2)
2. ตัวละครต้นแบบ จะมีลักษณะ นิสัย หรือพฤติกรรมเฉพาะอย่างใดอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นที่รู้จักและยอมรับโดยทั่วไปในชุมชน และเป็นการรับรู้ที่ข้ามกาล จนไม่มีใครจำเป็นต้องตั้งคำถามถึงความเป็นไปได้หรือความเป็นเหตุเป็นผลของลักษณะเฉพาะนั้น และถ้าหากเปลี่ยนแปลงลักษณะเฉพาะดังกล่าว ก็จะไม่ใช่ว่าตัวละครตัวนั้นทันที ยกตัวอย่างเช่น หนูน้อยหมวกแดงจะต้องเป็นเด็กหญิงใส่เสื้อคลุมแดงผู้วิ่งวิ่งกระโดดกึ่งเดิน (skip) ตลอดเวลา เมื่อพบหมาป่าก็จะต้องพาซื้อบอกทางไปบ้านคุณยาย และเมื่อถึงบ้านก็ต้องตั้งคำถามสงสัยกับคุณยายหมาป่าอย่างไม่เคยสาจนกระทั่งถูกหมาป่ากิน โชคดีที่นายพรานผ่านมาและช่วยให้หนีออกจากห้องหมาป่าได้ทั้งหลานและยาย ทั้งหมดทำให้หนูน้อยหมวกแดงเป็นสัญลักษณ์ของความไร้เดียงสาพาซื้อที่ความอยากรู้อยากเห็นพาตนเองไปสู่ความไม่เห็นอันตรายที่อยู่ตรงหน้า เป็นต้น
3. ความหมายของคำว่า “เมโลดราม่า” มักถูกออกคิของคนส่วนใหญ่ย่อมสับสนจนกลายเป็นการคำเรียกเชิงหมิ่นหมายว่าเป็นละครตื่นเงิน เร้าอารมณ์ฉาบฉวย ไม่มีคุณค่าทางปัญญาและสุนทรียศาสตร์ ซึ่งความจริงแล้วความหมายที่แท้จริงของคำว่า “เมโลดราม่า” ที่สไตน์ พันธุมโกมล อธิบายไว้ คือ “ละครที่ถือความสำคัญของโครงเรื่องหรือความสนุกสนานของการดำเนินเรื่องเป็นใหญ่ ตัวละครมีความสำคัญรองลงมา ฉะนั้นจึงใช้ตัวละครเป็นเครื่องมือในการเล่าเรื่องที่สนุกสนาน และเพื่อให้เข้าใจง่าย ติดตามเรื่องได้ง่าย จึงนิยมใช้ตัวละครประเภท “ตายตัว” (typed characters)” และเสนอว่า “ในการวิจารณ์ ผู้วิจารณ์ควรมองงานนั้นๆ ในฐานะเมโลดราม่า มิใช่นำเอากฎเกณฑ์ของทราจีคิหรือละครประเภทอื่นมาเป็นบรรทัดฐานแล้วสรุปไปง่ายๆ ว่าไร้คุณค่า” (สไตน์ พันธุมโกมล, 29-30)

4. ความแตกต่างระหว่างละครนอกแบบชาวบ้าน และละครนอกแบบหลวงที่สำคัญ และสืบทอดมโนทัศน์เรื่องสุนทรียะในละครให้กับคนไทยในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดว่าสิ่งใดเป็นวัฒนธรรมประชานิยมแบบ “ชั้นสูง” และสิ่งใดเป็นวัฒนธรรมต่ำ ได้แก่

ละครนอกชาวบ้าน

1. ผู้แสดงเป็นชายล้วน ใช้ชายเล่นเป็นหญิง จึงเล่นได้โลดโผน
2. การดำเนินเรื่อง กระชับฉับไว เน้นการแสดงแบบด้นสดของนักแสดง มากกว่ารำ และมักเน้นการแสดงแบบปะทะกันระหว่างตัวละครที่มีชีวิตชีวา
3. การรำ เน้นความรวดเร็ว รวดเร็ว ผีกังยา ไม่ต้องประณีต ไม่เน้นรำนานัก นักแสดงจะทั้งร้อง รำ และเจรจา ตรงไหนแทรกตลกได้ก็จะเน้นที่ตลก
4. ใช้ปี่พาทย์เครื่องห้า
5. ตัวตลกมักแสดงให้เห็นว่าตัวนายนั่นโง่ ซ้ำฉลาดปราศจากความกล้า กิริยาของท้าวพระยากับคนสามัญนั้นไม่ต่างกัน ไม่ใช้ราชาศัพท์ แต่ใช้คำ “ตลาด” อูตฉลาด โลดโผน
6. เป็นละครอาชีพ เน้นความเป็นประชานิยม แปลกใหม่ จัดจ้าน แปลก แหวกแนว

ละครนอกแบบหลวง

1. ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน ซึ่งเป็นนางละครในมาก่อน
2. กระชับขึ้นจากละครในมาก แต่ก็ยังช้ากว่าละครชาวบ้าน ดำเนินเรื่องตามแบบละครนอก คือเน้นเหตุการณ์ มากกว่าเน้นบทเดี่ยวของตัวเอกในตอนนั้นๆอย่างละครใน เช่น รจนาเสี่ยงพวงมาลัย หาเนื้อหาปลา
3. มีการรำที่ประณีตกว่าละครชาวบ้าน แต่ปรับให้รำเร็วกว่าเล็กน้อยและดูเป็นกระแทกกระทั้นอย่างละครนอก มีบทเดี่ยวของตัวเอกอย่างละครในบ้างแต่ไม่มาก ผู้แสดงรำแต่ไม่ร้องตามขนบละครใน แต่สามารถเจรจาทวนบทได้เองแบบด้นสด
4. ใช้เพลงร่ายนอกของละครนอกเพื่อค้นเรื่อง บรรเลงและร้องกระชับกว่าละครในแต่ไม่รุดล้นเท่าละครชาวบ้าน ไม่ใคร่มีการรำน้าพาทย์ และมีเท่าที่จำเป็นในการแสดงอารมณ์และการเข้าออก เช่น รัว เจ็ด เสมอ โอตะฯ ซึ่งไม่ใช่หน้าพาทย์ชั้นสูง เพราะตัวละครหลักไม่ใช่เทพ
5. ตัวเอกหรือตัวท้าวพระยานั้นสามารถพุดจาเล่นหัวกับเสนาอำมาตย์ได้ แสดงกิริยาอารมณ์ได้อย่างเปิดเผย ไม่เก็บความรู้สึกอย่างละครใน แต่ที่ต่างจากละครชาวบ้านคือ ก.ไม่เป็นตลกโปกฮา ข.ไม่ตลกยืดยาว ค.ตัวไพร่จะเล่นตลกกับเจ้านายในเชิงสอพลอนาย
6. ยังคงมาตรฐานและจารีตประเพณีแห่งราชสำนัก เช่นเดียวกับละครใน อาทิ ความงามของภาษา ผู้แสดงเครื่องแต่งกาย และดนตรี

5. Auteur เป็นศัพท์บัญญัติในช่วงทศวรรษ 1960's โดยกลุ่มผู้กำกับภาพยนตร์ “คลื่นลูกใหม่” ชาวฝรั่งเศส ใช้เรียกผู้กำกับที่ใช่วิธีการทำงานแบบควบคุมการสร้างสรรค์ทุกองค์ประกอบ เพื่อถ่ายทอดมุมมองและ “เสียง” ส่วนตัว โดยถือสิทธิ (Authority) ของความเป็นผู้เขียนบท (author) ด้วย กรุณาอ่านเพิ่มเติมในบทที่สาม “ใส่ร่างเงา”

6. พิษณุ ธีร อธิบายคำว่า “จักรวาล” ว่าในความหมายของคนทั่วไปก็คือ นิทานไทยที่เน้นการผจญภัย ไฉนง ฆ่ายักษ์ และครองเมือง ของพระเอกที่เป็นเจ้าชายผู้มีฤทธิ์ซึ่งมักมีชื่อลงท้ายด้วยคำว่าไม่ว่า “จักร” ก็ “วงศ์” (อ้างใน ศิราพร ณ ถลาง, 2548)
7. ศิราพร ณ ถลาง เสนอไว้ใน **ทฤษฎีคติชนวิทยา : วิธีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน-นิทานพื้นบ้าน** ว่า **อนุภาคของนิทาน (motif)** หมายถึงหน่วยย่อยของนิทาน เช่น ตัวละคร วัตถุสิ่งของ พฤติกรรมของตัวละคร หรือเหตุการณ์ในนิทาน ที่ได้รับการสืบทอดและดำรงอยู่ในสังคมหนึ่งๆ และเหตุที่ได้รับการสืบทอดก็เพราะความน่าสนใจทางความคิดและจินตนาการ เช่น อนุภาค “ของวิเศษ” ซึ่งสะท้อนความต้องการและจินตนาการของมนุษย์ต่างยุคต่างสมัยที่ต้องการของวิเศษใหม่ๆ ที่เข้ากับวิถีชีวิตของตนอยู่ตลอดเวลา ดังเช่นของวิเศษในการ์ตูนโดราเอมอน ที่สะท้อนความต้องการแก้ปัญหาของเด็กนักเรียนประถมศึกษา ประเทศญี่ปุ่น เป็นต้น
- ส่วน **แบบเรื่องนิทาน (tale type)** หมายถึงโครงเรื่องของนิทานที่ทำให้นิทานแต่ละเรื่องมีลักษณะเฉพาะต่างจากเรื่องอื่น เกิดจากอนุภาคเด่นๆ และลำดับของอนุภาคที่ประกอบขึ้นเป็นนิทานเรื่องนั้นๆ
- การแตกเรื่องของนิทาน (Tale Reproduction)** หมายถึงการเกิดนิทานเรื่องใหม่จากโครงเรื่องของนิทานต้นแบบ ซึ่งเดินทางจากชุมชนหนึ่งไปมี “ชีวิตใหม่” ในอีกชุมชนหนึ่ง โดยผู้เล่าและผู้ฟังในชุมชนแห่งใหม่นั้น นิทาน “เกิดใหม่” นี้จะมีทั้งส่วนคล้ายและต่างจากโครงเรื่องเดิม แต่ความต่างจะมากกว่าจนทำให้กลายเป็นนิทานเรื่องใหม่ (2548:36,46,66-67)
8. ศิราพรสรุปลักษณะ 6 ประการของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในการแพร่กระจายของนิทาน โดยที่ยังต้องคงลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์ของนิทานต้นแบบไว้ ดังนี้ 1. การละความ (omission) 2. การเปลี่ยนรายละเอียด (changing detail) 3. การขยายความ (expansion) 4. การผนวกเรื่อง (adding another story) 5. การสลับเหตุการณ์ (transportation) 6. การอนุรักษณ์ตนเอง (self-correction) (**เรื่องเดิม**: 124-125; 127)
9. วัชรารณ ดิษฐปาน (2546) กำหนดดัชนีแบบเรื่อง **สังข์ทอง** โดยประยุกต์หลักโครงสร้างนิทานของ วลาดิมีร์ พร็อพ (Vladimir Propp) ที่แยกอนุภาคของนิทานออกเป็นหน่วยย่อยๆ ตามพฤติกรรมหลัก (function) ของตัวละคร อย่างไรก็ตาม วัชรารณได้กล่าวว่า “พฤติกรรม” ในความหมายของพร็อพและวัชรารณ ซึ่งได้แก่ การห้าม การเลือกคู่ การต่อสู้ การได้ของวิเศษ ฯลฯ นั้น ไม่ใช่วิธีการกระทำทางละคร (dramatic action) แต่มีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า “ภาพเหตุการณ์หลัก” มากกว่า
10. นิทานสังข์ทองแท้ทั้ง 27 ลำดับ คือ
- เรื่องที่ชื่อเน้นกำเนิดในรูปสังข์ทอง ได้แก่ **เรื่องสังข์ทอง** จังหวัดนครสวรรค์มี 2 ลำดับ สุโขทัยมี 2 ลำดับ และยังมีลำดับของจังหวัดชัยภูมิ ชลบุรี พังงา **เรื่องสังข์ทองกลอนสวด** **เรื่องสังข์ทองฉบับพระราชนิพนธ์ละครนอกในรัชกาลที่ 2** **เรื่องพระสังข์ทอง** จังหวัดอุดรดิตถ์
- เรื่องที่ชื่อเน้นความเป็นเจ้าเงาะ มีเรื่องเจ้าเงาะลำดับของจังหวัดกำแพงเพชร และอุดรดิตถ์ **เรื่องเวียงเจ้าเงาะ** จังหวัดอุดรดิตถ์ **เรื่องยักษ์กับไอ้รูปเงาะ** จังหวัดพัทลุง
- เรื่องที่ชื่อเน้นตัวพ่อตา “ท้าวสามล” ได้แก่ **เรื่องเมืองท้าวสามล** จังหวัดอุดรดิตถ์ **เรื่องท้าวสามลนางมณฑา** จังหวัดตราด
- เรื่องที่ชื่อเน้นกำเนิดในรูปหอย ได้แก่ **เรื่องหอยสังข์บุคดา** **เรื่องหอยสังข์บุคขาว**
- เรื่องที่ชื่อเน้นว่าเป็น **อะล่อง** หรือ **อะล้อง** ซึ่งหมายถึงพระโพธิสัตว์มากำเนิดในรูปหอย ได้แก่ **อะล่องหอยขาว** ของไทใหญ่ **เรื่องอะล่องหอยขาว** ของไทใหญ่ ไทพม่าและไทใต้ **เรื่องสุวรรณหอยแดง** ของไทเงิน

เรื่องที่ซื่อเน้นความเป็นกษัตริย์ หรือความเป็นชาดก ได้แก่เรื่องสุวรรณสังข์กุมาร เรื่องสุวรรณภูมิบท
เรื่องสุวรรณสังข์ชาดก ในปัญญาชาดกของเขียงใหม่

11. แบบ ก. 2 นี้ได้แก่ จันทพราหมณ์ชาดกล้านนา อะลงพะคำ และ ไอ้หุ่นเป๋ ของไทเงิน ท้าวหันอ้ม
ของอีสาน เจ้านางกบน้อยของไทพ่าเก คนหน้าจ๊กจั้นของไทลื้อ ฯลฯ

แบบเรื่อง ข.1 ก่ำกาดำ ได้แก่ คำกาดำ 7 ส่วนของล้านนา ไทเงิน ไทพวน

แบบเรื่อง ข.2 ท้าวเต่า 21 ส่วน ได้แก่ ท้าวเต่า ของอุดรดิตถ์ 3 ส่วน ท้าว เต่าน้อย ของไทพวน แลน
ทองของนครศรีธรรมราช ปลาซ่อนทองเดียว ของภูเก็ต ท้าวหอยโข่ง ของอีสาน สุพรรณกัจจะ ของนครราชสีมา

แบบเรื่อง ข.3 สุวรรณลิสสา มี 7 ส่วน เช่น สุวรรณลิสสา ของภาคเหนือ ชมพูราชแดงเขียว ของ
ล้านนาและไทเงิน แดงเขียว ของไทลื้อ

แบบเรื่อง ขก. เรื่องท้าวแบ้ มี 3 ส่วนของไทพวน

ชื่อเรื่องที่เน้นตัวหนา คือส่วนที่มีอิทธิพลและเป็นข้อมูลให้กับการสร้างบทละครของผู้วิจัย

12. แบบเรื่อง ก.1 สังข์ทองแท้ 27 ส่วน มีการชุบตัว 14 ส่วน และถอดรูป 20 ส่วน

โดยส่วนที่แปลกไปและยังไม่ได้กล่าวถึง คือ -ไม่ชุบตัวและถอดรูปเป็นเพราะเริ่มที่ตัวเอกเกิดเป็น
เงาะและจบที่นางยักษ์เสียชีวิต 1 เรื่อง -เริ่มที่เจ้าเงาะซึ่งนางรณามองเห็นรูปทองข้างในแต่ไม่ได้ถอดรูปเพราะ
ถูกเนรเทศเสียก่อน 2 เรื่อง -ไม่กล่าวถึงการชุบตัวแต่เมื่อถอดรูปแล้วเห็นเป็นชายหนุ่มผิวกายสีทอง 2 เรื่อง รูป
งาม 2 เรื่อง ถอดรูปแต่ไม่ระบุว่างามเกินมนุษย์ 1 เรื่อง

13. แบบเรื่อง ข.2 ท้าวเต่า 21 ส่วน มักให้นางเอกที่หลังจากเห็นท้าวเต่าถอดรูปก็ผากระดองเต่าเสีย
นอกจากเต่า ก็มีสำนวนที่ตัวเอกเป็นกิ้งก่า จิ้งจก กบ แลน กา ปลาครึ่งตัว งู หอยโข่ง ซึ่งเน้นการสร้างสะพานเงิน
ทอง และความลึกลับมหัศจรรย์ของเรื่อง เช่นแปลงเป็นเทวดา ได้นางผิวดิบ นางนาค นางยักษ์เป็นเมีย มียาพิษใน
อาหาร มีการลงโทษที่รุนแรงกว่ากลุ่มท้าวเต่า ทำให้พี่สาวหรือคู่แข่งของนางเอกที่เลียนแบบแต่ไม่สำเร็จ ถูกงูกิน
ได้สามีแขนขาขาดบอด ถูกเล่นทำบ้านช่องเสียหาย

14.-15. ข้อมูลเกี่ยวกับพระราชประวัติส่วนพระองค์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เก็บความจาก
บทความในกระซู่เรื่อง ตำแหน่งพระมเหสีเทวีในสมัยรัตนโกสินทร์ โดย หยดน้ำ (16 ส.ค. 2548 - 14:52:47) ซึ่ง
บทความในส่วนศิลปวัฒนธรรม ห้องเรียนไทย เว็บไซต์ วิชาการดอทคอม

14. พระราชมารดานาค

พระราชมารดานาคในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยนั้น ทรงเป็น “ภรรยา” ของพระราชบิดา
ตั้งแต่ครั้งที่ยังเป็นสามัญชน จากนั้นฐานะคุณนาคเปลี่ยนแปลงจากภริยาข้าราชการหนุ่ม มาเป็นคุณหญิงและท่าน
ผู้หญิงของสมเด็จพระเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึก แม่ทัพใหญ่ของสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ต่อมา และได้ย้ายเข้ามา
ประทับอยู่ในพระบรมมหาราชวัง แต่สิ่งหนึ่งที่ไม่เคยเปลี่ยนแปลงในพระอริยาสัยของท่าน ก็คือ ความเข้มแข็ง
เด็ดขาด ปราดเปรียว ตามแบบสตรีชาวสวนเดิม และเป็นที่กล่าวขานกันถึงความขี้หึงของคุณนาคในทุกวัยตั้งแต่
สาว จนเข้าวัยกลางคน จนชาววังทั้งหลายแอบเปรยปรายจนติดปากกันว่า “มเหสีขี้หึงเหมือนหนึ่งเสือ”

ด้วยพระอริยาสัยเช่นนี้เอง ครั้นเมื่อสมเด็จพระเจ้าพระยามหากษัตริย์ศึกปราบดาภิเษกขึ้นเป็นพระมหา
กษัตริย์แล้ว ธรรมเนียมประเพณีแห่งราชสำนักทำให้มีอาจหลีกเลียงที่จะต้องมีเจ้าจอมหม่อมมหัน นางในอีกหลาย
นาง สิ่งเหล่านี้แม้พระราชมารดาอาจทรงปฏิเสธได้ แต่ก็สร้างความหงุดหงิดพระทัยที่ต้องพบเห็นภาพบาดพระ
เนตรพระทัยอยู่เป็นนิจ ในระยะหลัง จึงทรงออกมาประทับกับพระโอรสธิดา ณ พระราชวังเดิม ฟากธนบุรี และ

มิได้กลับเข้าประทับในพระบรมมหาราชวังอีกเลย ตลอดรัชสมัยของรัชกาลที่หนึ่ง ไม่ปรากฏว่าได้ทรงสถาปนา "ท่านผู้หญิงนาค" ภรรยาเอกแต่เดิมขึ้นเป็น "เจ้า" หรือเป็นพระมเหสีเทวีในตำแหน่งใดๆ ทั้งนี้สันนิษฐานกันว่า อาจจะเป็นเพราะทรงมีความขัดแย้งกันมาเรื่อง "คุณแวน" ภรณาน้อย มาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ยังไม่เสวยราชย์ จึงเป็นเหตุให้ทรงหมางพระทัยกันมาโดยตลอด อย่างไรก็ตาม แม้ "ท่านผู้หญิงนาค" จะไม่ได้ทรงเป็น "เจ้า" แต่รัชกาลที่ 1 ก็ยังทรงยกย่องให้ท่านเป็น "เอก" แต่เพียงผู้เดียว ไม่ได้ทรงยกย่องข้างในท่านใดให้สูงศักดิ์กว่าคุณแวนซึ่งเป็นคนโปรดมาตั้งแต่ปลายสมัยธนบุรี เมื่อได้เสวยราชย์แล้วก็มียศเป็นเพียง "เจ้าจอมแวน" พระสนมเอกเท่านั้น เพราะอย่างไรท่านผู้หญิงก็เป็นเมียคู่ทุกข์คู่ยากมาตั้งแต่สมัยอยุธยา

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เล่าไว้ใน "โครงการดูในตู้" ว่า "สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 1 ไม่เคยใช้ราชาศัพท์แม้ว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ ครองราชย์แล้ว สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 1 ก็ยังเอ่ยถึงว่า "เจ้าคุณ" เหมือนเมื่อครั้งท่านยังดำรงตำแหน่งเจ้าพระยาจักรีเจ้าฟ้าพระราชนิเทศาภิบาล ก็นั่งเป็น พ่อพิมพ์ แม่พิมพ์ พ่อผู้ย สำหรับท่าน เหมือนเดิม ท่านเสด็จเจ้าวังหลวงมาเยี่ยมพระราชนิเทศาภิบาล แล้วกลับไปก่อนเข้าค่ำประสูติวันปิดทุกครั้ง เรียกว่าท่านมีศักดิ์ศรีของท่านเองอย่างเต็มเปี่ยม" ซึ่งแสดงถึงพระอิศริยยศและพระทัยเด็ดเดี่ยวของชาวอัมพวา "พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าฯ และสมเด็จฯ ต่างก็ทรงเคารพในพระเกียรติของกันและกัน ต่างองค์ก็ต่างอยู่ ไม่ได้เสด็จไปมาหาสู่กัน จวบจนสวรรคต"

พระราชมารดาทรงผูกพันกับท้องถิ่นและชีวิตอันสงบสุขแบบชาวสวนในอดีต พระองค์มีเคยสืบอัมพวา บ้านเกิด ทรงบำเพ็ญพระราชกุศลและพระราชทานพระอุปการะแก่ชาวอัมพวาตลอดมา พระราชกุศลที่ยิ่งใหญ่ที่สุด ก็คือ การพระราชทานบ้านและที่ดินคืนใหญ่ริมแม่น้ำแม่กลอง ซึ่งเป็นสถานที่ทรงกำเนิดและเป็นสถานที่ประสูติกาลของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย อุทิศถวายสร้างวัดอัมพวันเจติยาราม

"ท่านผู้หญิงนาค" ได้รับพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระอมรินทราบรมราชินี พระพันปีหลวง ในรัชกาลที่สอง เนื่อง ที่ทรงถวายพระยศให้พระราชมารดาเมื่อทรงเสด็จขึ้นครองราชย์

15. พระมเหสีเทวีและพระราชโอรส

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงมีพระมเหสีเทวี 2 พระองค์ด้วยกัน พระองค์แรกคือสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 1 เจ้าฟ้าหญิงบุญรอด พระอัครมเหสี และพระองค์ที่ 2 คือ สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 2 เจ้าฟ้าหญิงกมลมาศ พระอัครมเหสี เจ้าฟ้าหญิงบุญรอด ทรงเป็นพระอัครชายาเดิมในรัชกาลที่ 2 มาตั้งแต่ก่อนที่พระองค์จะเสวยราชสมบัติ ทรงเป็นพระธิดาในสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้าฯ กรมหลวงอิศรสุนทร โดยเวลานั้นพระมารดาสิ้นพระชนม์ไปแล้ว ทรงพระครรภ์กับสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าฯ กรมหลวงอิศรสุนทร โดยทรงลักลอบมีความสัมพันธ์กันในพระบรมมหาราชวังนั้น ทรงพระพิโรธมาก แม้เจ้าจอมแวนซึ่งเป็นคนโปรดจะเป็นผู้ช่วยเหลือให้ก็ตามก็ยังทรงนิ่งเฉยอยู่ จนในที่สุดเจ้าจอมแวนได้เข้าไปกราบทูลว่าพระราชกุมารที่จะประสูติออกมาจะเป็นเจ้าฟ้าหรือไม่ เมื่อทรงตอบว่าเป็นเจ้าฟ้า ก็พลอยทำให้ทุกฝ่ายต่างโล่งใจไปตามๆ กัน เพราะเท่ากับว่ารัชกาลที่ 1 ได้ทรงยอมรับว่าเจ้าฟ้าหญิงบุญรอดทรงมีฐานะ "พระชายาในสมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมหลวงอิศรสุนทร" แต่อย่างไรก็ตามเวลานั้นรัชกาลที่ 2 ก็มีหม่อมหม่อมมามีพระโอรสธิดาด้วยอยู่หลายท่านด้วยกัน ท่านผู้หญิงดำรงถึงขึ้น รัชกาลที่ 2 จึงได้ทรงปฏิญาณไว้ว่าเจ้าฟ้าหญิงบุญรอดจะเป็น "เมียเอก" ของพระองค์ และลูกที่เกิดจากพระนางนั้นก็ต้องเป็นใหญ่กว่าลูกของเมียคนอื่นใด

สมเด็จพระเจ้าน้องนางเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี กรมพระศรีสวางควัฒนวรราชกิติยากร พระอิสริยยศในรัชกาลที่ 1 ทรงมีพระราชโองการดำรัสว่า “พระเจ้าลูกเธอพระองค์นี้ เจ้าจอมมารดาเป็นบุตรเจ้ากรุงศรีสัตนาคนหุต สิ้นชีพเสียตั้งแต่ปีกุนเบญจศก แต่พระองค์เจ้าได้ ๕ พรรษา ไม่มีมารดา ทรงพระกรุณามาก พระองค์เจ้านี้ย้ายมาก็เป็นเจ้าประเทศราชยังดำรงชีพอยู่ ควรสถาปนาให้มีพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้า...” จึงนับว่าเป็น “เจ้าฟ้า” อีกพระองค์หนึ่งนอกเหนือไปจาก “เจ้าฟ้า” ที่ประสูติจากท่านผู้หญิงนาค ดังนั้นในขณะที่เจ้าฟ้าหญิงบุญรอดเป็นพระราชธิดา ซึ่งตามหลักแล้วพระภรรยาเจ้าผู้ทรงเป็นลูกหลวงในรัชกาลก่อน ย่อมทรงศักดิ์สูงกว่าพระภรรยาเจ้าผู้เป็นหลานหลวง แต่เหตุที่เจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณวลัยลักษณ์มีฐานะเป็นพระมเหสีรอง ในขณะที่เจ้าฟ้าหญิงบุญรอดทรงเป็น “เอก” นั้น ก็เพราะว่าเจ้าฟ้าหญิงบุญรอดทรงเป็นพระอัครชายามาตั้งแต่อ่อนที่รัชกาล 2 จะเสวยราชย์ ดังนั้นเมื่อผลัดแผ่นดินใหม่ก็ย่อมจะทรงมีพระอิสริยยศที่สูงยิ่งกว่าพระมเหสีที่มาเป็นพระภรรยาเจ้าในภายหลัง

คุณฉวีชัย โชติมาตร ได้เล่าเหตุการณ์ภายหลังจากที่รัชกาลที่ 2 รับเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณวลัยลักษณ์เป็นพระมเหสีไว้ในหนังสือพระมเหสีเทวีว่า “...ความน้อยพระทัยที่สมเด็จพระอัครมเหสีทรงมีต่อสมเด็จพระบรมราชสวามีนั้นมากมายนัก ... ทรงใช้วิธี “ดื้อแพ่ง” ด้วยวิธีการต่างๆ ไม่เสด็จขึ้นเฝ้าดังที่ทรงเคยปฏิบัติ ไม่ยอมให้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้เสด็จเข้ามาในพระตำหนัก ไม่ทำเครื่องเสวยที่เคยโปรดปรานขึ้นถวาย การประกอบอาหารหวานคาวที่พระตำหนักของสมเด็จพระอัครมเหสีนั้นก็ยังคงทำอยู่ตามปกติ แต่ทว่าเพื่อให้ข้าหลวงชายในบริเวณ “วังหลวง” ตลอดจนให้ผู้อื่นรับไปจำหน่ายแก่คนนอก ..”

นอกจากนี้ ลำดับตำแหน่ง “เอก-รอง” ของพระมเหสีเทวีที่พระสวามีหรือกษัตริย์ทรงกำหนดไว้ ยังมีผลต่อสถานะของพระราชโอรส มากกว่าฐานันดรศักดิ์เดิมของทั้งสองพระองค์ เจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณวลัยลักษณ์เป็นพระภรรยาเจ้าชั้นลูกหลวง ตามธรรมเนียมแล้วชาววังต้องออกพระนามของพระราชโอรสที่ประสูติจากพระองค์ว่า “ทูลกระหม่อม” แต่ก็ไม่ได้ปรากฏว่ามีการออกพระนามเช่นนั้น คงเรียกกันแต่ว่า องค์กลาง องค์ป๊ว เป็นต้น ส่วนเจ้าฟ้าหญิงบุญรอด ทรงเป็นพระภรรยาเจ้าชั้นหลานหลวง ตามธรรมเนียมแล้วพระราชโอรสที่ประสูติจากพระองค์ต้องเป็น “เจ้าฟ้าชั้นโท” เรียกกันว่า “สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ” แต่ปรากฏว่าพระราชโอรสของพระองค์เป็น “เจ้าฟ้าชั้นทูลกระหม่อม” ทั้งสิ้น ได้แก่ “ทูลกระหม่อมพระองค์ใหญ่” (รัชกาลที่ 4) และ “ทูลกระหม่อมพระองค์น้อย” (พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าฯ) อย่างไรก็ดี “พ่อฉิม” นั้นมีภรรยาคนแรกสุดเป็นสามัญชน คือแม่เริญ ซึ่งต่อมาเป็นเจ้าจอมมารดาเริญ พระราชมารดาของ “เจ้าชายทับ” หรือกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ (รัชกาลที่ 3) พระราชโอรสองค์ใหญ่สุดในรัชกาลที่สอง ต่อมาในรัชกาลที่ 3 เจ้าจอมมารดาเริญจึงได้รับการสถาปนาขึ้นเป็น “กรมสมเด็จพระศรีสุลาไลย” ในตำแหน่งสมเด็จพระพันปีหลวง ส่วนเจ้าฟ้าหญิงบุญรอดเสด็จกลับไปประทับยังพระราชวังเดิมในฐานะ “สมเด็จพระพันวษา” จนเมื่อเจ้าฟ้ามงกุฎพระราชโอรสเสด็จขึ้นครองราชย์เป็นรัชกาลที่ 4 ก็ทรงประกาศตั้งพระราชมารดาเป็นกรมสมเด็จพระศรีสุริเยนทราบรมราชินี ขณะที่เจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณวลัยลักษณ์ยังทรงมีฐานะเช่นเดิม

น่าสังเกตว่า ราชสำนักของท้าวศรีวิมลและท้าวสามนต์ น่าจะสะท้อนบรรยากาศบางอย่างของวังหลวงในรัชกาลที่ 2 ผู้ทรงมีพระมเหสีชั้นเจ้าฟ้าถึงสองพระองค์ และมีพระราชโอรสธิดารวมทั้งสิ้นถึง 73พระองค์

16. พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงเป็นยอดกวีด้านการแต่งบทละครทั้งละครในและละคร และยังทรงพระราชนิพนธ์บทพากย์โขนอีกหลายชุด และทรงเป็นช่างทั้งการปั้นและการแกะสลักที่เชี่ยวชาญยิ่ง นอกจากนี้ ยังทรงเป็นนักดนตรีและคีตกวีด้วย 

บทที่ 2

สร้างหอย

ในบทนี้ จะว่าด้วยการสร้างบทละครเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” โดยนำจุดกระทบใจแรกเริ่ม และข้อมูลต่างๆ ที่กระทบใจ ซึ่งได้จากการ “รื้อสังข์” ในบทที่ 1 มาสร้างจิต สมอง กระตุกสันหลัง และร่างกายให้กับละครเรื่องนี้ เนื้อหาในบทนี้ประกอบด้วย

จ. เมื่อ“พระสังข์”กลายเป็น “สังข์”

- แทนที่ชั้นที่ 1 บุญ กรรม เพื่อสร้างทริตเมนต์หรือร่างชั้นต้น
- แทนที่ชั้นที่ 2 สังข์คือใครในโลกปัจจุบัน
- แทนที่ชั้นที่ 3 วิฤตในใจของสังข์

ฉ. เมืองไทยหลังสมัยใหม่

- ความไม่เที่ยงและไม่แท้ของอภิสิทธิ์ : เมื่อบุญบารมี = อำนาจทุน
- มายาคติ อคติ อุดมคติ และมายาภาพของคนไทย
- แนวคิดหลังสมัยใหม่สามประการสำคัญที่ใช้ : พหุวัฒนธรรม การเมืองเรื่องอัตลักษณ์ และ

เคียวรีวิทยา

- “สังข์” คือเคียวรี และเคียวรีคือคนชายขอบกลางเมืองใหญ่

ช. รื้อสร้างการทำซ้ำเรื่อง “สังข์ทอง”

- ความหมายตรง : มายาภาพและความหลง, หน้าตาและการแต่งตัว
- ความหมายแฝง : ความก้าวร้าวและอำนาจอันชอบธรรม, ทศนะเหยียดข่มความผิดแผก,

ยินยอมให้หญิงต่ำกว่าชาย, ยัมสยาม

ซ. สรุปประเด็น “สร้างหอย”

- ความขัดแย้งหลัก และแนวคิดหลัก

ค. แนวคิดในการเล่าใหม่

- การปรับ-แปลง-สร้างใหม่ละครร่วมสมัยจากเรื่องเก่า
- นิทานพื้นบ้านเกิดใหม่
- การเดินทางอันมหัศจรรย์ของเจ้าชายหอย

ณ. กระบวนการวางโครงสร้างบท

- ความคิดหลัก ความขัดแย้งหลัก ความต้องการและกระทำของตัวละครหลัก

กระตุกสันหลัง และการกระทำหลักของเรื่อง

- การสร้างตัวละคร : แบ่งตามการแยกแยะกลุ่ม, การสร้างเมืองทั้งสี่

แบ่งตามบทบาทหน้าที่, ตัวละครหลัก ตัวละครปะทะ ตัวละครสนับสนุน

- การเปรียบเทียบ-แทนที่-สร้างใหม่

- การดำเนินเรื่องตามลำดับฉาก

บทที่ 2

สร้างหอย

ผู้วิจัยสรุปจุดและข้อมูลกระทบใจที่ได้จากการ “รื้อสังข์” เพื่อนำมาใช้ในการสร้างบทและกำกับการแสดงละครได้ดังนี้ – จากเสียงขององค์กวีผู้พระราชนิพนธ์บทละครนอก ได้แก่ ประเด็นเรื่อง เปลือกมาษาและอนิจจัง ความขัดแย้งระหว่างวิสัยกับปัจเจกปณฺธุชน และน้ำเสียงเยาะหยันเสียดสีชีวิตคนชั้นสูง -จากนิทานกำพร้าว ได้แก่ ประเด็นกำพร้าวกับความขาดพร่อง และกำพร้าวกับการต่อสู้กับชนชั้นอำนาจ และจากนิทานสำนวนพื้นบ้าน ได้แก่ประเด็นเรื่องกำเนิดประหลาด ความรักและความเกลียด การสวม-ถอด-ไม่ถอดครูประหลาดหรือรูปทอง กฎของกรรมและการกลับตาลปัตร การอยู่ร่วมกันของสิ่งมีชีวิตหลากหลายเผ่าพันธุ์

กระบวนการ “สร้างหอย” เริ่มต้นด้วยการแทนที่เงื่อนไขและบริบทต่างๆ ของตัวละครหลักในนิทานเรื่องเดิมที่เป็นไปในเชิงอกุณิหารมหัสจรรย์ ด้วยเงื่อนไขและบริบทของมนุษย์เดินดินบนโลกร่วมสมัย

ก. เมื่อ“พระสังข์”กลายเป็น “สังข์”

กระบวนการแทนที่ขั้นที่ 1 : อะไรคือ “บุญ” และ “กรรม” ของ “สังข์”

ขั้นแรกสุด เพื่อให้ตนเองรู้สึกยึดติดอยู่กับความเป็นตัวละครต้นแบบของ “พระสังข์” จน “เกร็ง” และไม่กล้าปรับเปลี่ยน-บรรจุเงื่อนไข“แหวกขนบของกำพร้าว” ลงไปแทนที่ “ลักษณะกึ่งเทพ” ในตัวละครนี้ ผู้วิจัยจึง “ถอดยศ” ของเขาออก ให้เหลือเพียงการเป็นเด็กชายชื่อ “สังข์” ก่อน

จากนั้น จึง “แทนที่” มโนทัศน์เรื่อง “บุญ” “กรรม” “บาป” และ “วาสนา”

แรกสุด “สังข์” ก็เข้าใจเหมือนคนทั่วไปว่า “บุญ” หมายถึงต้นทุนเฉพาะบุคคล ไม่ว่าจะเป็นชาติกำเนิด พันธุกรรม สติปัญญา รูปร่างหน้าตา โอกาสและสถานะทางสังคม ฯลฯ และ “กรรม” หมายถึง สิ่งที่บุคคลกระทำ และผลของการกระทำในอดีตที่ผ่านมา “คนมีบุญมาก” ก็คือผู้ที่มีองค์ประกอบแ่บวดังกล่าว แต่การจะประสบความสำเร็จในชีวิตหรือไม่อย่างไร ขึ้นอยู่กับ “กรรม” ที่เขากระทำ เมื่อรู้สึกว่ “บุญ” หรือต้นทุนแต่กำเนิดของ “สังข์” น้อยกว่าคนทั่วไป ทำให้เขาพยายามสะสม “บุญ” ใหม่เพื่อชีวิตที่ดีขึ้น แต่ “ความหลงในมายา-วิสัย” ทำให้เขาเข้าใจผิดและหันไปสร้าง-สวมรูปมาษาใหม่ๆ เพื่อให้ตนมีพื้นที่ในสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับคนที่เขาต้องการให้รักตอบ ซึ่งนั่นก็คือ “กรรม” ที่เขากระทำต่อชีวิตของตนเอง ที่นำไปสู่ “วิบากกรรม”

การทำ “บาปกรรม” จึงหมายถึงการกระทำหรือความคิดความรู้สึกในทางลบและให้โทษกับทั้งตัวเองและคนอื่น ส่วน “ความเป็นบาป” และ “บาปแต่กำเนิด” หรือ “ความเป็นกาลกิณี” ของสังข์

นั่น แท้จริงก็คือ “อุปาทาน” ที่ตัวละครทั้งหลายสร้างขึ้น เพื่อกลบเกลื่อนถ่ายทอดความรู้สึกผิดของตัวเอง ที่ต้องกดเหยียดเหยียบย่ำบุคคลที่ “ผิดปกติวิสัย” ก่อนที่จะใช้ “คนบาป” คนนี้เป็นฐานหรือบันไดสำหรับก้าวขึ้นไปสู่จุดที่ทำให้ตนเองรู้สึกดีขึ้นกับชีวิตที่ยังไปไม่ถึง “วิสัยที่ตนยอมรับ” และ/หรือ “วิสัยในอุดมคติ” ของตน

เมื่อทุกคนรุมกันโยน “บาป” ให้สังข์ แพะรับบาปผู้นี้ก็จึง “โยนบาป” ให้กับ “ลักษณะผิดวิสัย” ที่ติดตัวตนมาว่าเป็นต้นเหตุของทุกอย่าง ทำให้เขาทำทุกวิถีทางที่จะกำจัดร่างบาปนี้ออกไปเสีย ด้วยการพยายามสร้าง “คราบ” ใหม่ให้คนอื่นรัก และถ้าหากไม่สำเร็จก็ใช้วิธี “โยนบาป” โทษผู้อื่น และยังโทษความ “ผิดวิสัย” ที่เป็นเหมือนเจ้ากรรมนายเวรของตน

แท้จริงแล้วก็คือตัวสังข์เองที่สร้างบาป-ความเกลียดตัวเอง-ให้กับตัวของเขาเอง

แต่อย่างไรก็ดี สังข์ยังมี “วาสนา” ที่ทำให้สามารถแก้ปัญหาซึ่งเกิดจาก “บาป-กรรม” ของเขาได้ ด้วย “บุญ” ที่ติดตัวเขามาอีกประการหนึ่งก็คือ เป้าหมายหลักที่ใฝ่หาความรัก ไม่ใช่อำนาจ ลาภยศสรรเสริญหรือรูปสมบัติอันเป็นเพียงแค่มายา “วาสนา” ของเขาก็คือ การที่เขามีคนที่รักเขาอย่างจริงจังจนกล้าที่จะ “ตอบให้เขาตื่น” หรือ “ทำร้ายมายาจริต” ของสังข์ เพื่อปลุกให้เขาตื่นจากความหลง และ “กล้าทำลายเปลือกหรือคราบ” มายาวิสัยที่เขาสร้างขึ้นครอบงำตัวเอง

เมื่อสังข์ “ถอดรูป” ได้ “รูปทอง” หรือ “จิตใจทอง” ของเขาจึงสงบ ไม่ดิ้นรนอีกต่อไป เพราะได้พบพื้นที่ หรือ “ครอบครวั” ที่อบอุ่น เปี่ยมด้วยความรัก ความเข้าใจและยอมรับในข้อ “พร่อง” ของกันและกัน ไม่ต้องตกอยู่ในวังวนของ “บาป-กรรม” ที่อาจเกิดขึ้น หากเขายังคงยึดติดอยู่กับคราบเปลือก และหลงหมกมุ่นอยู่กับใช้มายาภาพสร้างสถานะแห่งอำนาจ บังคับข่มเหงผู้อื่นที่เขาเห็นว่า “ด้อยกว่า” เพื่อสร้างภาพมายาว่าตนเข้าถึงจุดแห่ง “วิสัยอันเป็นอุดมคติ” ของตนแล้ว โดยที่ก็ยังความรู้สึกอยู่ลึกๆว่า ความสุขปลอมๆ นี้ หาใช่ที่เขาต้องการไม่ เพราะใจยังคงกระเสือกกระสนวิ่งหาความสงบอบอุ่นอยู่อย่างไม่หยุดนิ่ง

จึงเป็น “วาสนา” ของสังข์จริงๆ ที่ได้พบคนที่รักเขาอย่างยิ่งจนกล้าละทิ้ง “ตัวเอง” และความมุ่งหวังที่จะได้ “รักตอบ” จากสังข์ เพื่อกระตุ้นเตือนสังข์ว่าสิ่งที่เขาต้องการจริงๆ นั้นคืออะไร ซึ่งครั้งหนึ่ง สังข์เคยขลาดเขลา จนปฏิเสธตัวตนและความรู้สึกจริงแท้ของผู้ที่รักเขา กระทั่งทำให้พันธู์จิตเสียใจตายมาแล้ว

“บุญ” ของสังข์ ที่ไม่ “หลงผิด” อีก

ทั้งนี้ อิทธิฤทธิ์ของอำนาจเหนือธรรมชาติ (Super Nature) หรือธรรมชาติอันยิ่งใหญ่กว่า “ธรรมชาติ” ในวิสัยที่เรารู้จัก ซึ่งเดิมเราสร้างภาพสมมุติและเรียกว่า “เทพ” นั้น เป็นเพียงปัจจัยเสริมที่อาจส่งผลกระทบให้ชีวิตเรดิหรือร้าย ขึ้นอยู่กับว่าเรา “หลง” ยึดติดอยู่กับอะไร ซึ่งอำนาจที่เราคาดเดาไม่ได้ เพราะแปรเปลี่ยน ไม่คงที่ และเป็นอนิจจังนี้ ก็คือธรรมชาติในภาพที่ใหญ่โตกว่าที่กรอบมโนทัศน์ของเราจะคิดไปถึงนั่นเอง

ร่างขั้นต้นสำหรับเตรียมเขียนบท” หรือ ทรียเมนต์ (treatment)

1. เสนอ “กำพริ้ว” ที่ขาดรัก รูป และสถานะ ผู้มีปัญหาขัดแย้งกับบุคคลอื่นและสังคม ที่ประเมินเขาด้วย “มายา-วิสัย” ทำให้เขาพยายามสร้าง “มายาภาพ” ขึ้นมาเพื่อให้เป็นที่ยอมรับของบุคคลที่เขาต้องการให้รักเขาตอบ
2. เมื่อไม่ได้ความรักและการยอมรับจากชุมชนต่างๆ ที่ “กำพริ้ว” หมายถึงให้เป็นครอบครัวของเขา “กำพริ้ว” จะใช้วิธี กล่าวโทษเป็นการตอบโต้ แล้วจึงหนีปัญหาไปสู่ชุมชนในอุดมคติแห่งใหม่
3. เพราะ “กำพริ้ว” เองก็ตกอยู่ในห้วง “รักโลกโกรธหลง” ของมายา-วิสัย ที่เขาเรียนรู้จากสังคมแต่ละกลุ่ม ทำให้เขาใช้ อุปาทานตัดสินผู้อื่นที่มายา-วิสัยด้วย สิ่งนี้เองที่เป็น “กรรม” ที่นำเขาและคนแวดล้อมไปสู่ความขัดแย้งและปัญหาที่ซับซ้อนยุ่งยากมากขึ้นเป็นลูกโซ่
4. มายาภาพและมายาคติของสังคม ยิ่งทำให้ “เปลือกและคราบ” ของ “กำพริ้ว” จับแน่นจนหนาและดำมืดขึ้นเรื่อยๆ เขาสับสนว่าสิ่งใดคือคุณค่าเปลือก สิ่งใดคือคุณค่าเนื้อแท้ ทั้งของตนเอง และคนรอบข้าง และสิ่งนี้ยิ่งทำให้เขาไม่ไว้วางใจผู้อื่น และเมื่อ “กำพริ้ว” พยายามปกป้องตัวเองจากความผิดหวังเสียใจมากขึ้นเท่าใด เขาก็ยิ่งกำบังและผลักไสตนเองออกจากผู้อื่นมากขึ้นเรื่อยๆ ดังนั้น เมื่อเขาได้รับการรังเกียจเหยียดหยาม และถูกกำจัดออกจากกลุ่ม กำพริ้วก็ยังตอบโต้ ตอบแทน เอาคืนคนฝ่ายตรงข้ามเหล่านั้นอย่างรุนแรง
5. และเพราะยิ่ง “หลง” ผิด นี่เอง ที่ทำให้ “กำพริ้ว” ทำร้ายจิตใจบุคคลอันเป็นที่รักของเขา เพราะคนเหล่านั้นทำลายมายาภาพอันเป็นอุดมคติที่ “กำพริ้ว” ยึดมั่น โดยลึกลับ ละเลย หรือไม่กล้าที่จะมองเห็นถึงความรักที่คนเหล่านั้นมีให้เขา
6. “บุญ” ของ “กำพริ้ว” ก็คือ คนที่รักเขาจริงที่เนื้อใน โดยเฉพาะอย่างยิ่งแม่ และคนรักของเขา เลือกที่จะปะทะกับ “กำพริ้ว” โดยการกระตุ้นให้เขาทำลายเปลือกที่ห่อหุ้มกำบังตัวเขาออกเสียด้วยตนเอง
7. จุดวิกฤต (crisis) คือ “กำพริ้ว” จะกล้า “ก้าวออกจากเกราะกำบังตน” ที่เขาสร้างขึ้นหรือไม่ ถ้า “เปลือก” ในที่นี้ หมายถึง รูปทอง หรือ ลากยศสรรเสริญรูปสมบัติ อันเป็น “วิสัยอุดมคติ” ที่สังคมกระแสหลักยอมรับนับถือ เพราะเขาจะต้องเลือกกระหว่างมายาวิสัยอันนี้ กับ ความรักที่ได้จากครอบครัวที่มีแต่ความสมถะ และไร้ซึ่งสถานะทางสังคม

8. จุดสูงสุดของเรื่อง (climax) คือ เมื่อ“กำพร้า” เลือกความรักและคุณค่าของความเป็นมนุษย์ เขากลับก้าวออกจากเปลือก และสังคมบูชาเปลือก ไปอยู่กับ ครอบครัวของเขา และเมื่อนั้นเองที่เขาจึงเกิด “รูปทอง” ในใจของตนเอง
9. กล่าวได้ว่า ความขัดแย้งหลักของ “กำพร้า” นั้นมิได้เกิดขึ้นระหว่างเขากับบุคคลอื่น หรือแม้แต่ชะตากรรม/ธรรมชาติ แต่เป็นปัญหาในใจของตัวเองที่ไม่กล้ายอมรับสิ่งที่ตนเป็นและต้องการ เพราะคิดว่าจะต้องเป็นเหมือนกับคนอื่นๆ ในกระแสหลัก เท่านั้นจึงจะถูกต้องจึงงาม

กระบวนการแทนที่ขั้นที่ 2 : สังข์ คือใครในโลกปัจจุบัน

เหตุการณ์ส่วนใหญ่ในเรื่องสังข์ทอง จะเน้นน้ำหนักรในช่วง “ได้นาง” ซึ่งเริ่มต้นตั้งแต่ตอน “หนีนางยักษ์” ในบทละครนอกระบบว่าเป็นเวลาที่ตัวละครเอกอายุได้สิบห้าปี ดังนั้น ในการนำเสนอละครเวที ผู้วิจัยจึงเลือกให้เหตุการณ์ในละครเกิดขึ้นในช่วงชีวิตวัยรุ่นของ “สังข์” โดยเริ่มตั้งแต่ช่วงวัยรุ่นตอนต้นผู้สลับสน จนกระทั่งเติบโตไปสู่ความเป็นผู้ใหญ่ของช่วงวัยรุ่นตอนปลาย

ความต้องการทางจิตวิทยาที่สำคัญของ “วัยรุ่น” วัยสิบห้าปี ก็คือ การพยายามสร้าง “ตัวตน” หรือ “อัตลักษณ์” ของตนขึ้นมา โดยอีริก ฮอมเบอร์เกอร์ อีริกสัน (Erik Homburger Erikson) นักจิตวิทยา เรียกพัฒนาการทางบุคลิกภาพในช่วงนี้ว่า “ขั้น Adolescence : Identity versus Role Confusion” ซึ่งนพมาศ อึ้งพระ อธิบายแนวคิดของอีริกสัน¹ ไว้ว่า ช่วงนี้เกิดกับวัยรุ่นอายุสิบสามถึงสิบเก้าปี ซึ่งหากเขาสามารถแก้ไขข้อขัดแย้งที่เกิดขึ้นในช่วงก่อนได้สำเร็จด้วยความช่วยเหลือจากพ่อแม่ เขาก็จะเริ่มมีเอกลักษณ์ที่เริ่มมั่นใจในตนเองว่ามีความสามารถ และเป็นส่วนหนึ่งของครอบครัว ในทางตรงข้าม ถ้าเขาเคยถูกพ่อแม่ทำโทษหรือกล่าวโทษบ่อยๆ หรืออย่างรุนแรง เขาก็จะเกิดเอกลักษณ์เชิงลบ² คือรู้สึกผิดและอาย รู้สึกว่าตนไร้ความสามารถ ล้มเหลว ไม่เอาไหน การสร้างเอกลักษณ์ของวัยรุ่นเกิดจากการผสมผสานหลายๆ ประสบการณ์เข้าด้วยกัน ซึ่งได้จากการเข้ากลุ่มหลายๆ กลุ่ม เช่นครอบครัว โรงเรียน วัด เพื่อน รวมทั้งประสานกับอัตมโนภาพทั้งหมดเกี่ยวกับตนเอง ซึ่งได้แก่ ความรู้สึกว่าได้เลือกเพศที่ถูกต้องแล้ว มีคู่รักเหมาะสม เลือกอนาคตที่ถูกต้อง มีคนอื่นยอมรับว่าเป็นสมาชิกที่มีค่าในสังคม รวมถึงการซึมซับอุดมคติของชนชั้น ของชาติ ของวัฒนธรรม เข้าไปในตัวของคนๆ หนึ่ง ดังนั้น เอกลักษณ์จึงประกอบด้วย สิ่งทีคนๆ หนึ่งเป็น อยากเป็น ควรจะเป็น ไม่อยากเป็น และรู้ว่าไม่ควรเป็น

ดังนั้น ช่วงวัยรุ่นจึงเป็นช่วงวิกฤติทางเอกลักษณ์ (Identity Crisis) เป็นช่วง “ความเป็นความตาย” (moratorium) ระหว่างวัยเด็กกับวัยผู้ใหญ่ ซึ่งหากวัยรุ่นแก้ปัญหาไม่ได้จนเป็นที่พอใจ เขาก็จะวิ่งหาเอกลักษณ์ใหม่ๆ อีกซ้ำแล้วซ้ำเล่า แม้ว่าจะเป็นผู้ใหญ่แล้วก็ตาม วิกฤตทาง

* ข้อความที่ขีดเส้นใต้ หมายถึง ข้อมูลสำคัญที่ผู้วิจัยใช้ในการสร้างบท

เอกลักษณ์ของวัยรุ่นนั้นเกิดจากความสับสนทางบทบาท (Role Confusion) เพราะไม่รู้ว่าตัวเองเป็นใคร ไม่รู้ว่าโตขึ้นจะเป็นอย่างไร เป็นช่วงที่วัยรุ่นรู้สึกในตัวเองที่ “คลเคลื่อน” เพราะเริ่มมีความตื่นตัวทางเพศทั้งกายและจิตใจ ทำให้เกิดความไม่แน่ใจ และอับอายต่อสิ่งที่เขามั่นใจว่าตัวเองเป็นอยู่และอาจจะเป็นในอนาคต

วัยรุ่นที่สับสนจึงหาเอกลักษณ์แบบเกินเลยจากวีรบุรุษ (Role Model) โดยจะมีพฤติกรรมแบบตั้งกฎเกณฑ์ไว้เบ็ดเสร็จว่าจะศรัทธาคนที่เหมือนจะให้คำตอบต่อปัญหาที่ยุ่งยากของเขาได้อย่างสุดหัวใจ เขาจับอุดมการณ์จากต้นแบบของเขาอย่างง่ายดาย และทำตามโดยไม่คิดสงสัย ไม่ว่ามันจะผิดกฎเกณฑ์อะไรหรือไม่ก็ตาม(นพมาศ อึ้งพระ, 2546: 140-141)

กระบวนการแทนที่ขั้นที่ 3 : วิฤติในใจในเงื่อนไขของ “สังข์”

จากนั้น ผู้วิจัยจึงเข้าสู่กระบวนการ “แทนที่” ปัญหาวิฤติในใจของตัวละคร ตามลำดับของโครงเรื่องที่กำหนดในแบบร่างเพื่อเตรียมเขียนบท(treatment) ดังนี้

ก. แทนที่ “กำเนิดประหลาด” ของตัวเอกด้วย “โรคร้ายทางพันธุกรรม” ทำให้มีลักษณะพิการในวัยเด็ก

ข. แทนที่ “ร่างอุจาดน่าเกลียดน่ากลัว น่าขันและอันตราย” ด้วยความรู้สึกของ “เด็กไร้บ้าน-จรจัด”

แล้วจึง “มุง” หรือ “จูนอิน” (tune in) ความคิดอารมณ์ความรู้สึกในเงื่อนไขข้างต้นเพื่อ “เดินทาง” ไปตามความต้องการ ปัญหา การกระทำ และการแก้ปัญหาต่างๆ ที่ผู้วิจัยกำหนดไว้ในแบบร่างเพื่อเตรียมเขียนบท

ผลที่ได้รับ หรือประสบการณ์ทางความรู้สึกที่ผู้วิจัยได้รับในฐานะ “สังข์ผู้พิการทั้งทางกายและใจ” ผู้เร่ร่อนหาที่พักพิงทางใจในชุมชนต่างๆ” เมื่อเดินทางไปตามแบบร่างทรีตเมนต์ ก็คือความรู้สึกอันทบทวนเท่าเทียมของอารมณ์เก็บกด น้อยเนื้อต่ำใจ โกรธเกรี้ยว ก้าวร้าว แปรกแยก และปฏิเสธสังคม ที่เห็น “สังข์” ไม่ใช่มนุษย์เท่าเทียมกับคนอื่นในสังคมกระแสหลัก

จากนั้น ผู้วิจัยได้ย้ายไปสวมบทบาทตัวละครต่างๆ ในเรื่อง ซึ่งแบ่งเป็นสองฝ่าย คือ

ก. ฝ่าย “ขาดพร่อง” ได้แก่ เด็กชายสังข์ เจ้าเงาะ พญานาคฤขงค์ นางยักษ์พันธุ์รัต ธิมา และจันทเทวี ซึ่งผู้วิจัยได้แทนที่เงื่อนไขขาดพร่องของตัวละครฝ่ายนี้ อันได้แก่

ก. 1 ความรู้สึกว่าตนมี บาปกรรมติดตัว มี “วิสัย” ที่ทำให้ตน “เป็นคนไม่เท่าคนอื่น” หรือเป็น “อมมนุษย์” ของเด็กชายสังข์ เจ้าเงาะ พญานาคฤขงค์ นางยักษ์พันธุ์รัต ด้วยความรู้สึก “พิการทางใจ” ที่สำนึกว่าตน “เบี่ยงเบน” ไปจากเพศวิสัยปกติ

ก. 2 แทนที่สำนึกแบบ “น้ำท่วมปากพูดไม่ได้” ของจันทิ เทวี วจนา และมณฑา ด้วยความรู้สึกขัดแย้งต่อ “วิสัย” ที่ตนถูกคาดหวังว่า ต้องทำหน้าที่ส่งเสริมสนับสนุนผู้ใหญ่ ไม่ควรฝ่าฝืนผู้ปกครอง

ข. ฝ่าย “คิดเอาแต่ได้” คือ สามนต์ หกนาง หกเขย จันทา และสมุนทั้งหลาย โดยผู้วิจัยแทนที่ความรู้สึกว่าตนมีความชอบธรรมที่จะได้มาซึ่ง ลาภ ยศ สรรเสริญ รูปสมบัติ ซึ่งตนอดสงสัยสังสม “บุญ” หรือลงทุนไปแล้ว ของสามนต์ หกเขย หกนาง จันทา ด้วยความรู้สึกว่า แม้จะอยู่ในสถานะที่ไม่ขาดพร่อง แต่ที่ยังอยากได้ใคร่ดีมีอำนาจ-ทุน-สถานะในสังคมมากไปกว่านี้ ก็เพื่อที่จะได้เป็นผู้กุมอำนาจ-ทุนและอยู่เหนือกฎเกณฑ์บนยอดสุด จะได้สามารถทำอะไรก็ได้ตามอำเภอใจไร้กฎเกณฑ์ หรือจริยธรรมใดๆ ควบคุม

ผู้ปกครองอย่างสามนต์พยายามจะจัดระบบสังคมโดยวางตนเองไว้บนยอดสุดของแกนกลาง และให้สมุนรองๆ จนถึง “รากหญ้า” ซึ่งในที่นี้ก็คือ ธิดาของเขา นางมณฑา บรรดาเจ้าชาย และเสนาประชาชนที่ยอมเล่นตามบท หรือ “วิสัย” ที่ถูกสร้างให้เชื่อว่าเป็นฉันทมติ (consensus) ของกระแสหลักเป็นพวกกึ่งชายขอบลดหลั่นระดับชั้นกันไป

ส่วนกลุ่มที่ “ค้านบท” หรือไม่เอื้อประโยชน์ให้ อย่างเจ้าเงาะ วจนา พวกยักษ์ นาค ฯลฯ ผู้มีอำนาจก็จะผลัดออกไปเป็นพวกชายขอบของกระแสหลัก และหาทางกำจัดทิ้งหากกลุ่มนี้ทำให้เขาเสียประโยชน์

ผลของการแทนที่ในขั้นนี้ ทำให้ผู้วิจัยเห็นภาพที่ชัดเจนขึ้นของ “การเมืองเรื่องอำนาจและผลประโยชน์” ที่เป็นต้นเหตุของการสร้าง “มายา-วิสัย” เพื่อกำหนดแยกแยะประเภท สถานะ บทบาทหน้าที่ และ “ชะตากรรม” ของคนในสังคมระบบทุนนิยม ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นการมองโลกด้วยมุมมองแบบหลังสมัยใหม่ (Postmodernism)²

ข. เมืองไทยหลังสมัยใหม่

ความไม่เที่ยงและไม่แท้ของอัตถิภาวะ : เมื่อบุญบารมี = อำนาจทุน

ผู้วิจัยอาจมองแนวคิดเชิง “หลังสมัยใหม่” ต่างไปจากความคิดแบบเล็กน้อย เมื่อมองบริบทของสังคมไทยและคิดแบบ “ไทยๆ” จุดสังเกตของผู้วิจัยคือ บางกรณี ระบบคิดในสมัยหนึ่งอาจเหมาะสมกับตรรกะ วิธีคิด และบริบททางสังคมการเมืองของคนในยุคสมัยนั้นจริงๆ วาทกรรม (discourse) หรือระบบ หรือแนวคิดทฤษฎีต่างๆ ที่กำหนดไว้ หรือเขียนขึ้น ไม่ว่าจะเป็นเชิงการเมือง สังคม ศาสนา หรือวัฒนธรรม เมื่อแรกเริ่มอาจถูกสร้างและใช้งานด้วยเจตนาที่ตั้งมาแท้จริง เพื่อเป็นเครื่องมือให้คนในสังคมนั้นๆ อยู่ร่วมกันอย่างปลอดภัย สงบสุขและมีความหวัง

แต่ในสมัยต่อมาๆ เองต่างหาก ที่เมื่อวาทกรรมนั้นถูกเปลี่ยนมือ จากผู้สร้างมาสู่ผู้ “มีอำนาจ” ใช้หลายๆ ประเด็นในวาทกรรมเดิมอาจถูกตีความใหม่ หรือถูกเลือกเสนอเฉพาะบาง

ประเด็นเป็นหลัก และละเอียดบางประเด็นไป แล้วแต่ “ความชอบ” และ “มุมมองที่เลือกมอง” ของผู้ใช้ เช่น อาจมีการลดบทบาท หรือสถานะของคนบางประเภท บางกลุ่ม บางเผ่าลงไปเรื่อยๆ และเพิ่มอำนาจให้กับคนในกลุ่มกระแสหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งคนบนยอดแกน

และขณะที่คนในสังคมยังคงวางใจในวาทกรรมจารีตเหล่านั้น และถือเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ ความหมายเดิมของมันก็ค่อยๆ ถูกบิดเบือนไปทีละน้อย เพื่อให้สนองตอบคนส่วนใหญ่ของสังคม และเสริมสร้างประโยชน์สูงสุดกับผู้ใช้หลัก จนกระทั่งในที่สุด จากที่เคยเป็นเครื่องมือสร้างระบบนิเวศน์ให้กับคนในสังคม ทฤษฎีหรือข้อดกลงนั้นๆ ก็กลายเป็นตัวกำหนดควบคุมสังคมและมนุษย์เสียเอง เพราะ “ข้อสมมุติ” นั้นได้ถูกยกระดับขึ้นเป็น “อภิสัจจะ” (hyper-reality) หรือความจริงอันอยู่นอกเหนือและ/หรือไม่จำเป็นต้องมีการพิสูจน์ เพราะความ “เป็นจริง” ของมันนั้นเกิดจากความเชื่อถือศรัทธาของคนหมู่มากที่สั่งสมมายาวนาน

ทำให้มวลชนไม่คิดว่าต้องตั้งคำถามกับ “ความเชื่ออันศักดิ์สิทธิ์” นั้น หรือถ้าสงสัยก็ไม่กล้าคิดถาม หรือคิดต่าง เพราะจะกลายเป็นคิดขัดกับศรัทธาหรือเป้าหมายในชีวิตของตนเอง

และยิ่งเพราะมนุษย์เรานั้น ล้วนต้องการความมั่นคง ปลอดภัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางจิตใจ “กติกาสุมมุติ” บางข้อ จึงได้กลายเป็นสำนักพื้นฐานของคนในสังคม กลายเป็นความศรัทธาจนมั่งงาย และกลายเป็นคำตอบที่มีเหตุผลแบบกำปั้นทุบดิน

ยิ่งไปกว่านั้นคนที่มีความสามารถดีความสามารถตัวเองได้ง่ายๆ แล้วก็สร้างมายาภาพบางอย่างขึ้นมาหลอหลอหลอหรือความเชื่อฉลนนั้น ก่อนที่จะส่งต่อวาทกรรมที่มีมลทินนี้กระจายไปสู่ชุมชน เพื่อให้บทบาทหน้าที่เดิมของมันที่คนทั่วไปไว้วางใจนั้น ค่อยๆ วางยาพิษหรือยาสั่งลงไปในมโนคติของมวลชน พร้อมๆ ไปด้วยกระบวนการขัดเกลากว้างขวาง

จนเมื่อยาพิษนั้นสะสมจนได้ที่ มันก็แปรสภาพเป็นความคิดพิษๆ หรืออคติอันเป็นที่เห็นชอบยอมรับกันโดยคนส่วนใหญ่อย่างที่เราเรียกว่าฉันทามติ ทำให้เกิดความเชื่อความรู้สึกละเอียดอย่างว่ากลุ่มของตนดีกว่ากลุ่มอื่น การแยกแยะจัดระเบียบสังคม หรือจัดระเบียบโลก กลับกลายเป็นการแบ่งแยกระดับของความเป็นคน

เกิดมโนทัศน์หรือมายาภาพในเชิงจึงาม หรือมายาวิสัยเชิงอุดมคติ เมื่อคนกลุ่มนี้คิดถึงพวกของตัวเอง และเกิดมายาภาพเหมารวมเชิงลบ กดเหยียด เดียดฉิ้นท์ หรือเกลียดชัง เมื่อคนเหล่านี้มองคนกลุ่มอื่นๆ ที่ “ต่าง” ไปจากตน “ผิด” ปกติวิสัยของตน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการกดเหยียดให้ผู้อื่น “อื่น” ด้อยหรือเลวกว่า เพื่อยกกลุ่มของตัวเองขึ้น และสร้างความชอบธรรมในการกระทำใดๆ ที่เกี่ยวข้องกับความคิดพิษๆ เช่นนี้

ยิ่งโลกซับซ้อนขึ้น ระบบต่างๆ ก็ยิ่งเพี้ยนขึ้นเรื่อยๆ ในขณะที่คนชาติต่างๆ บนโลกหน้าตาเหมือนกันเข้าไปทุกที โรคสายพันธุ์ใหม่ก็เกิดขึ้นเรื่อยๆ การค้าข้ามโลกทำให้เกิดการแลกเปลี่ยน

วัฒนธรรมอย่างรวดเร็ว เทคโนโลยียุคดิจิทัลก็ยังทำให้การ “สร้างภพมา” และการสื่อสาร “มวลชน” สะดวกและน่าเชื่อถือไปเสียทุกอย่าง

แต่คนส่วนใหญ่ก็ยังไหวตัวไม่ทัน ว่าความคิดความเชื่อที่ปลูกฝังกันมาแต่ดั้งเดิม หรือ ระบบคตินิยมที่สร้างขึ้นในยุค “สมัยใหม่” (Modernism) ซึ่งย้อนกลับไปได้หลายศตวรรษนั้น บัดนี้ ได้กลับกลายเป็นเครื่องมือให้นักฉ้อฉลพลิกแพลงบิดเบือนบางแง่มุมบางเหลี่ยม เพื่อให้เขาสามารถใช้ “กติกาสังคม” นั้นๆ เป็นช่องทางในการสร้างประโยชน์ให้กับตัวเอง โดยที่คนส่วนใหญ่ไม่รู้ตัว หรือในบางกรณีก็ยอมตามเพราะคิดว่าเป็นสิทธิชอบธรรมของคนกลุ่มนั้นจริงๆ

สังคมไทยแต่เดิมมานั้น เราใช้ระบบความคิดความเชื่อเชิง “พุทธ-ไสย-พราหมณ์” เป็นเครื่องมือในการแบ่งประเภทผู้คนและจัดระเบียบสังคม ดังทัศนะของลูเซียน แสงส์ (1962 อ้างใน ยศ สันตสมบัติ, 2548: 216) ที่เสนอว่า รูปแบบการจัดระเบียบสังคมของไทนนั้น เป็นการจำลองโลกทัศน์แบบจักรวาลวิทยาหรือการจัดระเบียบจักรวาล คนไทยมองสิ่งมีชีวิตทั้งปวงในตำแหน่งหรือลักษณะสูงต่ำเป็นลำดับขั้น ตามขีด “ความสามารถในการกระทำ” และ “ระดับเสรีภาพจากความทุกข์” ที่แตกต่างกัน การแบ่งสรรสิ่งมีชีวิตเป็นลำดับขั้นในลักษณะนี้ เป็นการจัดโดยใช้มาตรฐานของคุณสมบัติประการหนึ่งซึ่งคนไทยเรียกว่า “บุญ” หรือ “ความดี”

ในจักรวาลแห่งชนชั้นเชิงผลบุญนี้ ไม่มีสิ่งมีชีวิตใดถูกกำหนดให้ยึดติดอยู่กับสถานภาพหรือตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่งตลอดไป แต่จะเคลื่อนขึ้นหรือลงไปสู่สถานภาพหรือตำแหน่งอื่นได้ตามแต่บุญที่สั่งสมมา คนไทยจึงมีความเชื่อเรื่องชาติก่อน ชาตินี้ และชาติหน้า และคนที่มิโอกาสมากกว่าในการสะสมบุญเพื่อชาติหน้าที่ดีกว่าก็คือคนรวยหรือผู้ที่มีอำนาจอยู่แล้วในชาตินี้

“บุญ” ในมโนทัศน์ของคนไทย จึงเป็นทั้งมาตรฐานสำคัญในการกำหนดสถานภาพและจัดระเบียบสังคม และยังเป็นคำอธิบายถึงที่มาของสถานภาพนั้นๆ ตลอดจนความแตกต่าง ความไม่เท่าเทียมกันทางสังคม ช่องว่างระหว่างคนรวยกับคนจน เจ้ากับไพร่ ผู้ใหญ่ผู้น้อย ผู้หญิงผู้ชาย คนดีคนชั่ว ความงามและความอัปลักษณ์ ฯลฯ ดังนั้น สำหรับคนที่มีสถานภาพต่ำ วิธีที่ดีที่สุดในการแสวงหาหลักประกันของชีวิตในความแปรปรวนไม่แน่นอน ก็คือการแสวงหา “ผู้อุปถัมภ์” หรือการเข้าไปพึ่งบุญของผู้ที่มี “บุญบารมี” ด้วยการเสนอตัวรับใช้เป็นบริวารเพื่อแลกเปลี่ยนผลประโยชน์ที่ตนไม่อาจเริ่มต้นแสวงหาได้ด้วยตนเอง ความสัมพันธ์ระหว่างผู้อุปถัมภ์และผู้ได้อุปถัมภ์นี้ก็ไม่แน่นอนเช่นเดียวกัน เพราะจะดำรงอยู่ตราบเท่าที่ทั้งสองฝ่ายเอื้อประโยชน์ต่อกัน

นอกจากนี้ แสงส์ยังตั้งข้อสังเกตว่า เสรีภาพในสายตาคนไทนนั้น ขึ้นอยู่กับ “ผลบุญ” ที่บุคคลผู้นั้นสะสมไว้ และ “อำนาจ” ซึ่งมีบุญเป็นเงื่อนไข ใครทำบุญมาดีก็จะได้ความสุข มีอำนาจวาสนาและมีอิสรเสรีที่จะทำได้ตามใจปรารถนา ส่วนคนที่สะสมบุญมาน้อยก็จะมีอำนาจต่ำ ต้องคอยพึ่งพิงผู้อื่นเสมอ อิสรเสรีและความสามารถในการกระทำของผู้นั้นก็จะน้อยลง

จากความตั้งใจเดิมอันดีที่หวังให้คนไทยรู้จักเมตตา เอื้ออาทร สร้าง“บุญกุศล”ให้แก่กันตาม
ฐานานุกรม ระบบคิดเช่นนี้ ก็กลับทำให้ความสำนึกใน“พระเดชพระคุณ” ที่คนบางพวกมีให้กับคน
บางกลุ่มที่ยอมตัวเป็นทาสในเรือนเบี้ย มีอำนาจเหนือสำนึกทางศีลธรรม หรือแม้แต่สำนึกในความ
เป็นมนุษย์ของผู้ที่ “ผิด” ไปจากตน

เวลาที่คนไทยพยายามหาคำอธิบายเชิงปลอบใจตนเองนั้น เรามักอ้างบุญกรรมอำนาจ
วาสนาที่แต่ละคนมีไม่เท่าเทียมกัน แต่ ณ บัดนี้ เมื่อเราพยายามทวงถามสำนึกทางจริยธรรมจากคน
บางคน เราก็มักได้คำตอบว่าอันหนักแน่นด้วยความเชื่อมั่นว่า คำๆนี้เป็นเพียงนามธรรม ที่แต่ละคน
ให้ความหมายแตกต่างกัน ดังนั้น จึงไม่อาจนำมาใช้เป็นบรรทัดฐานได้เหมือนกฎหมาย ซึ่งเป็น
กติการะดับชาติที่ถูกกำหนดเขียนไว้เป็นลายลักษณ์อักษร

“วาทกรรม” ตัวบทกฎหมาย จึงกลายมาเป็นเครื่องมือในกระบวนการ “ทูลีล” นักกฎหมาย
ที่“เลียงบาลี” ได้กลายเป็นทนายผู้เก่งกาจ และในบางกรณี คนเก่งคนเดิมก็กลับทำตาใสซื่อ ตีความ
กฎหมายตามตัวอักษรทุกคำ เพราะมันทำให้เขา “คืนหลุด”

ปรากฏการณ์เมื่อไม่นานมานี้ในสังคมไทย ทำให้หลายคนตั้งคำถามกับความหมายของคำ
ว่า “บาป บุญ คุณ โทษ” “ความชอบธรรม” “ความยุติธรรม” ตลอดจนความน่าเชื่อถือของพุทธปรัชญา
เรื่อง “กฎแห่งกรรม” “ทำดีได้ดี ทำชั่วได้ชั่ว” ซึ่งขณะนี้ เห็นได้ชัดว่ามีความหมายและความสำคัญ
ไม่เท่ากันในมโนสำนึกของแต่ละคน

เพราะ “บาป-กรรม” ส่วนใหญ่ ไม่อาจมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า และคนบาปหลายๆคนก็อาจ
มีใจหายบ่นเกินกว่าจะรู้สึก

หรือแม้แต่คำว่า “บุญ” ในความหมายปัจจุบัน จะมีใครจับได้บ้างว่า ได้เปลี่ยนความหมาย
จาก “อำนาจความดี” มาเป็น “อำนาจ-ทุน” ตั้งแต่เมื่อไหร่

คำว่า “มีบุญคุณ” ก็กลายความหมายมาเป็น “เคยอุปถัมภ์-เอื้อประโยชน์ให้ และผู้รับต้อง
ตอบแทนชดใช้ภายหลัง”

คำว่า “วาสนา” ในปัจจุบัน แปลว่า “ได้ดีย่างๆโดยไม่ต้องเหนื่อยแรง” หรือ “โชคโอกาส
อำนาจบารมี”

โลก และโลกทัศน์ของคนเปลี่ยนไปจริงๆ แต่หลายคนยังยึดติดกับคุณค่าตายตัวของ
“รูปสัญลักษณ์”บางอย่าง เพราะเราใช้มันเป็น “อุดมคติ” บังหน้าพฤติกรรมการใช้แบบ “บริโภคนิยม”

สัจธรรมที่แน่นอนที่สุดก็คือ อนิจจัง-ความไม่เที่ยงแท้ ความไม่นิ่ง ความเป็นภาวะ
“ชั่วคราว” และเปลี่ยนแปลง ดังนั้น กฎแห่งกรรม ยังคงดำเนินไป เพียงแต่เราอาจถูกกลบตาบดใจ
ด้วยความวุ่นวาย ชับซ้อน สับสน ของภาพมายาต่างๆ บนโลกอำนาจ-ทุนและนิมิตลึกลับนี้ จนไม่
ทันมองเห็น หรือสำเหนียกได้ หรือเห็นกงจักรเป็นดอกบัว และดอกบัวเป็นกงจักร

ความจริงที่สัมผัสรู้สึกได้ อาจไม่ใช่ความจริงเดิมที่เคยประสบ แต่ความทรงจำของเราเอง
ต่างหากที่หลอกให้เราเข้าใจไปเองว่า นั่นคือความจริงเดิม ที่เที่ยงแท้ ไม่เปลี่ยนแปลง

และ สัจธรรมที่แท้ คือความไม่แท้- เทียง

จึงต้องกล่าวเสียใหม่ว่า “ความจริง เป็นสิ่งไม่ตายตัว”

เราจึงจะต้องรู้เท่าทันการเปลี่ยนแปลง และไม่ยึด “มายา” หรือความรู้เฉพาะกาลว่าเป็น
“สัจธรรม”

เพราะการอ่านและตีความ (reading) ของแต่ละคน ของคนต่างชาติพันธุ์ เพศ อายุ สังคม
ต่อสิ่งๆหนึ่งหรือต่อคำๆหนึ่ง ประโยคๆหนึ่ง ภาพๆหนึ่ง และต่อตัวเขาเอง ต่อคนอื่นแต่ละคน แต่
ละกลุ่ม แต่ละเวลา ฯลฯ อาจแตกต่างกันไป และแม้จะมีการตีความได้หลากหลาย แต่
การตีความหนึ่งๆ อาจจะถือว่าเป็นความจริงได้ต่อคนกลุ่มหนึ่งในช่วงเวลาหนึ่งเท่านั้น และจะต้อง
ไม่อ้างความเป็นจริงในการตีความตัวบทของตนข้ามกลุ่มและข้ามเวลา ดังนั้น นักตีความแบบหลัง
สมัยใหม่ (postmodern interpreter) จึงมีหน้าที่เป็นผู้ประสานความเข้าใจระหว่างกลุ่ม หรือชุมชน
ของความรู้ต่างๆ ผ่านการตีความและอธิบาย(จันทน์, 2549:9) ว่าอะไรที่ทำให้ “ความจริง” ใน
ความรู้สึกของคนแต่ละกลุ่มต่างกัน ขัด-แย้งกัน หรือคล้ายๆจะเหมือนกันแต่ก็เน้นหนักหรือให้ค่าในจุด
ต่างๆไม่เท่ากัน อย่างที่ฌาคส์ แดริดา (Jacques Derrida) เรียกว่าเกิดความ “หลากหลาย”
(différance) ของความหมาย

การก่อสร้างมายาคติ : อดี อดมคติ และมายาภาพของคนไทย

นักตีความแบบหลังสมัยใหม่ จะทำงานโดยตั้งคำถามกับ “ความจริง” ว่าเป็นความจริง”
เสมือน” (simulated truth) ที่สร้างขึ้นหรือไม่ อย่างไร การสร้าง “กระแส” หรือ “คติ” นั้น ทำเพื่อ
สร้างข้อเท็จจริงอะไร เพื่อเบี่ยงเบนประเด็นหรือกลบเกลื่อนอะไร ทำไมจึงต้องกดทับข้อเท็จจริงที่
ไม่พึงประสงค์นั้นๆ

โรลองด์ บาร์ธส์ (Roland Barthes) เสนอว่า สิ่งที่เป็นเครื่องมือในการกลบเกลื่อนและขับ
เน้นสัญญาณ (signs) และความหมายแฝง (connotation) ของสิ่งหนึ่งๆ ผ่านกระบวนการจัดเกลาทาง
สังคมอย่างลับๆ นั่นก็คือ มายาคติ (Myth) ³

มายาคติ หมายถึง การสื่อความหมายด้วยคติความเชื่อทางวัฒนธรรม ซึ่งถูกกลบเกลื่อนให้
เป็นที่รับรู้เสมือนว่าเป็นธรรมชาติ หรืออาจกล่าวให้ถึงที่สุดได้ว่า เป็นกระบวนการของการหลงให้
หลง โดยเราจะคุ้นเคยกับมันเสียจนไม่ทันสังเกตว่ามันเป็นสิ่งประกอบสร้างทางวัฒนธรรม และเรา
นั่นเองที่ “หลง” คิดไปว่า ค่านิยมที่เรายึดถืออยู่นั้นเป็นธรรมชาติ หรือเป็นไปตามสามัญสำนึก
(นพพร ประชากุล, 2549:4)

แนวทางในการรื้อสร้าง (Deconstruction) นี้ จะมองหา “สาร” ของสิ่งต่างๆ โดยไม่มองเฉพาะตัว “ตัวบทหลัก” หรือสาระสำคัญที่จับหูขึ้นมาให้เด่นชัดด้วยแนวเสนอด้วยระบบโครงสร้างแบบเหตุ-ผล แต่ให้ “รื้อสร้าง” ความรู้หรือตัวบทนั้นใหม่ แยก “มายาคติ” ที่ห่อหุ้มนั้นออกมาให้ได้ เพื่อมองหาสิ่งที่ถูกแอบซ่อน กดทับ ละเลย หลงลืม หรือไม่ได้ได้รับการจัดระเบียบให้เด่นชัด หรือเป็นผลจากตรรกะของความไร้ตรรกะของมนุษย์

การรื้อสร้างจึงไม่มองด้วยความเป็นเหตุ-ผลแบบวิทยาศาสตร์เท่านั้น แต่ต้องใช้ร่วมกับความรู้เกี่ยวกับ ภาวะอัตวิสัยของมนุษย์ ทั้งอารมณ์ ความรู้สึก และกลไกในการป้องกันตัวของมนุษย์ด้วย ว่าบางครั้งการทำหรือไม่ทำอะไร อาจไม่ใช่เป้าหมายจริงๆ เบื้องหลังพฤติกรรมนั้นๆ

รวมทั้งจะรื้อสร้างระบบคิดแบบ “คู่ตรงข้าม” (ตรรกะแบบทวิลักษณ์ หรือ Binary System) ว่ามิใช่มีเพียงดีและชั่ว หรือขาวกับดำ แต่สิ่งที่ “ต่างจาก” A นั้นได้แก่ B ไปจนถึง Z รวมถึง ก ถึง ฮ และอื่นๆอีกมากมายที่เราไม่รู้จัก “แต่มีอยู่” และความ “ต่าง” นั้น ไม่ใช่ ความ “ตรงกันข้าม”

และจะต้องไม่สับสนมายาคติว่าเป็นอุดมคติ เพราะผลผลิตทางวัฒนธรรมมักมีการใช้ภาษาขมขื่นเพื่อห่อหุ้มอำพรางปัญหา และเพิ่มค่าบางสิ่งบางอย่างให้เราประทับใจอย่างเหลือล้น จนต้องการให้มันเป็น และทำให้เราเชื่อว่าเราควรเป็นไปตามอุดม-มายาคตินั้น เช่น การเสนอ “วิสัย” หรือ decorum) แบบประเพณีนิยม และงานเขียนที่เสนอความเที่ยงธรรมในกวีนิพนธ์ (poetic justice) ให้คน “ดี” ย่อมได้ดี และชนะ คน “ชั่ว” ซึ่งย่อมได้ชั่ว ทำให้เรื่องลงเอยด้วยความสุขใจอิ่มเอมตามความคาดหวังของผู้อ่านและผู้ชม แต่ในขณะเดียวกัน ก็สร้างมายาภาพเหมารวม ที่ชัดเจนขึ้นเรื่อยๆ ให้กับคนบางประเภทบางกลุ่มว่าเป็น “ผู้ร้าย” หรือเป็นผู้ที่ด้อยกว่า น่าขนเอาเปรียบได้

ลักษณะดังกล่าวของมายาคติที่แอบอยู่ภายในผลิตผลทางวัฒนธรรมทั้งหลายนี้เอง ที่ทำให้เราบริโภคมันโดยอัตโนมัติหลายประการ โดยไม่คิดสงสัย บอคไป และไม่วิพากษ์วิจารณ์

ดังนั้น การรื้อสร้าง ก็คือ การรื้อเอามายาคติที่ห่อหุ้มความหมายแฝงเชิงอคตินั้นออกมาตีแผ่ หรือคือการดึงมายาคติออกมา เพื่อให้เห็นแก่นแท้ของมโนทัศน์อันโหดร้ายที่ไม่ได้ถูกประดับประดาเพื่อเบี่ยงเบนประเด็น หรือคือการย้อนกลับไปถามผู้อ่านว่าเหตุใดจึงปล่อยให้มายาคติทำงานอย่างแข็งแกร่งกับตนอยู่ตั้งนาน

การรื้อโครงสร้างที่นำเสนอด้วยตรรกะแบบทวิลักษณ์ หรือคู่ตรงข้าม กระทำได้ด้วยการจัดห้วงความหมาย (lexia) หรือห่อความหมาย ซึ่งหมายถึงแต่ละท่อนของตัวบทที่กระบวนการสื่อความหมายด้วยรายละเอียดต่างๆ ทำงานอย่างเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันพอสมควร⁴ จากนั้นให้ลองเทียบแย้ง (oppose) วัตถุหรือปรากฏการณ์หนึ่งกับอีกวัตถุหรืออีกปรากฏการณ์หนึ่งซึ่งในที่นี้ก็คือประเด็นที่ได้จากการอ่านแบบตรง กับ ประเด็นที่ได้จากการอ่านโดยถอดรหัสของห้วงความหมาย

ทั้งนี้ เพื่อให้เห็นสิ่งอื่นๆ ที่ถูกกลบเกลื่อน-ละเลยไป (นพพร ประชากุล,เรื่องเดิม:15,140-14,144-147)

สำหรับผู้วิจัย คุณสมบัติสำคัญของการรื้อสร้างก็คือ ความสามารถที่จะใช้ปากกาเน้นข้อความหรือไฮไลท์ (hi-light) ป้ายแถบสีสว่างลงไปในประโยคในหน้ากระดาษ เพื่อดึงเอาข้อความที่ซ่อนอยู่ให้ปรากฏขึ้นมาได้ “วิสัยของฝ่ายค้าน” นี้ เกิดจากการค้นพบปริศนายกซ้อนในบทหรือในการแสดงละคร ที่รบกวนใจให้ต้องขบคิด หรือความ“ตะหงิดใจ”ของผู้อ่านผู้ชม (Fortier,2002:59) ที่จับสังเกตการ “ปะ-สม” ที่เกือบจะผสมผสานกันของบางสิ่ง และการขัด-แย้ง-ไม่เข้าพวกของบางอย่าง

วิธีสำรวจแบบเทียบ-แย้งเช่นนี้ เป็นวิธีการที่ผู้วิจัยใช้ในกระบวนการ “รื้อ” สังค์ ในบทที่ 1 และใช้เป็นแนวทางในการสร้างบท กำกับการแสดง และนำเสนอละครเรื่องนี้

มายาคติ และ “คนไทย”

“จุดสมมติทั้งสี่ของสังคมไทย คืออำนาจนิยม อวิชานิยม มุสทานิยม วิทยานิยม ทั้งสี่เป็นเสาหลักซึ่งมีอยู่ก่อนอิทธิพลตะวันตก และแทบจะไม่ได้รับผลกระทบจากอิทธิพลตะวันตกเลย” (นพพร ประชากุล,2549) ดังนั้น การที่จะ “มองใหม่” สิ่งที่เราเชื่อถือและยึดเอาว่าเป็นธรรมชาติวิสัยของเรา หรือเป็นความจริงแบบ”อภิสัจจะ” คือไม่ต้องการคำอธิบายนั้น จึงควรเริ่มต้นจากการยอมรับตัวตนของเราที่ไม่ใช่อัตลักษณ์อุดมคติที่เราหรือคนต่างชาติสร้างขึ้นมาก่อน เพื่อการมองใหม่นั้นจะได้เป็นการรื้อสร้างที่ปราศจากอคติหรือฉันทคติที่เข้าข้างตัวเอง

ลักษณะนิสัยทั้งในแง่บวกและลบของคนไทย ที่ยศ สันตสมบัติ เสนอไว้ในการศึกษาเรื่องบุคลิกภาพหลักของคนไทยในเชิงสังคมจิตวิทยาและวัฒนธรรม (2548:215-220) ได้แก่

- คนไทยมีความทะเยอทะยานพอสมควร แต่มักไม่ค่อยมีความเชื่อมั่นในตนเอง
- คนไทยมีนิสัยอ่อนน้อม ชอบออกสังคม ชอบพบปะสังสรรค์และพูดคุยกับคนอื่น แต่ในขณะเดียวกันก็จะรู้สึกเคอะเขินเมื่ออยู่ในหมู่คนแปลกหน้าหรือกลุ่มที่ตนไม่สนิทสนม
- คนไทยยอมรับสถานภาพและวิถีชีวิตของตนเองที่ถูกกำหนดโดยสังคมและ“พรหมลิขิต” แต่ในขณะเดียวกันก็มีความรู้สึกไม่พอใจในชีวิตของตนเอง มีความกลัดกลุ้มและวิตกกังวลสูง ซึ่งแสดงออกมาในนิสัยข่างบ่น ชอบซุบซิบนินทาหรือแสดงความอิจฉาริษยาผู้อื่น
- คนไทยมีความรับผิดชอบค่อนข้างต่ำ รักสนุกและชอบความสะดวกสบาย ไม่ค่อยมีความเคารพในกฎเกณฑ์และระเบียบวินัย คนไทยชอบทำอะไรตามใจตนเอง ไม่ชอบผูกพันตนกับพันธะทางสังคม

-คนไทยมีนิสัยโกรธง่ายและจะรู้สึกไม่พอใจเมื่อความปรารถนาของตนถูกขัดขวางหรือถูก
ขัดใจ แต่ความรู้สึกไม่พอใจนั้นจะถูกเก็บกดไว้ภายในไม่แสดงออกมามาก ซึ่งเป็นลักษณะ
ของการควบคุมตนเองและการหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้ากับคนอื่น

-คนไทยคำนึงถึงหน้าตา ศักดิ์ศรี และภาพลักษณ์ของตนเองเป็นอย่างมาก

-คนไทยมีความสงสารเห็นอกเห็นใจผู้อื่นสูง พยายามทำความเข้าใจปัญหาของผู้อื่น
ปรับตัวเปลี่ยนแปลงอารมณ์ ความคิดเห็นและเหตุผลให้เข้ากับสถานการณ์ต่างๆ ได้ดี

-คนไทยมักเปลี่ยนแปลงการฝึกฝหรือเปลี่ยนแปลงกลุ่มที่ตนเป็นสมาชิกเสมอ ไม่ว่าจะเป็น
เป็นกลุ่มเพื่อน หรือผู้อุปถัมภ์ บ่อยครั้งที่คนไทย “เหยียบเรือสองแคม” หรือเข้าไปฝึกฝกับกลุ่มที่
ขัดแย้งกันสองกลุ่มพร้อมกันเพื่อที่จะได้แน่ใจว่า ตนเองจะสามารถอยู่กลุ่มที่ชนะอยู่เสมอ⁵

พฤติกรรมไม่กล้าเสี่ยง“เพลย์เซฟ” (play save) “รู้รักษาตัวรอดเป็นยอดดี” หรือ “ตาม
กระแส” เช่นนี้ แท้จริงคือการที่เราไม่เชื่อมั่นในความเป็นปัจเจกแต่ละคนจะหวังพึ่งกันตามมโนคติของคนหมู่มาก
เป็นเกราะกำบังมากกว่า แต่คนไทยเรียกพฤติกรรมเช่นนี้ว่า “เป็นกลาง” “ไม่ฝักใฝ่ฝ่ายใด”
“สบายๆ” และ “ยังงี้ก็ได้”

ความคิดว่าคนไทยขี้ม่าย เมตตารักสนุก ใจดี และสบายๆ นั้น แท้จริงเป็นมายาภาพที่
เสนออัตลักษณ์เชิงอุดมคติของคนไทยมากกว่า

ในสายตาของ “ฝรั่ง” ที่มีชนั้กทองเที่ยว “ขี้มสยาม” ของคนไทยเป็นสิ่งที่ปรีศนาอย่าง
ยิ่ง เพราะคนไทยขี้มตลอดเวลา (Mulder, 2000: 1) ไม่ว่าจะพอใจหรือไม่พอใจ ขี้มเมื่อไม่ต้องการพูด
ขี้มเมื่อพูด ขี้มเมื่อเศร้า ขี้มเมื่อต้องการเอาเปรียบ-เอาประโยชน์ และขี้มเมื่อไม่ปลอดภัย ทำให้ขี้ม
สยามของคนไทยนั้นน่ากลัว เพราะไม่แน่ใจว่าขณะที่ขี้มนั้นคนไทยยอมรับหรือเก็บกดสิ่งใดอยู่

“ขี้มสยาม” จึงไม่ใช่การเปิดเผย แต่เป็นการปกปิด และเป็นอัตลักษณ์ของคนไทยจริงๆ ใน
แง่ที่เราหลีกเลี่ยงกลบเกลื่อนซ่อนความรู้สึกเชิงลบ ความคับข้องใจ หรือหลีกเลี่ยงความ “เสี่ยง” ต่างๆ
ด้วยการหลอกตัวเองผ่านรอยขี้ม แล้วก็ยังเชื่อเอาว่าด้วยขี้มนี้นี้จะสามารถหลอกคนอื่นได้ด้วยว่าเรานั้น
“ไม่เป็นไร”

วิสัยสร้างภาพสวยหล่อหุ้มสิ่งที่ไม่พึงปรารถนา หรือสิ่งที่รบกวนจิตใจให้ไม่สงบนั้น ถ้าทำ
อย่างฉาบฉวยจนถูกจับได้ คนไทยเรียกว่า “ผักชีโรยหน้า” แต่ถ้าทำได้ประณีตแนบเนียนดี เรา
เรียกว่า “มีศิลป์”

ลักษณะการที่ผลิตผลทางวัฒนธรรมถูก “บิด” ให้กลายเป็นเครื่องมือสืบทอดมายาคติอันน่า
กลัวสู่สังคมไทยรุ่นแล้วรุ่นเล่านี้ แนวเนียนลึกลับเกินกว่าที่ใครจะสังเกตเห็นได้โดยง่าย เพราะมัน
จะถูกหล่อหุ้มให้อยู่ในรูปของกระบวนการขัดเกลาทางสังคม เพื่อสร้างสม “อุดมการณ์ชาติไทย” หรือ
มโนทัศน์อุดมคติเกี่ยวกับ “ความเป็นคนไทย-ชาติไทยที่เรามุ่งหวัง” โดยมันจะปลูกฝังจนบดบังความคิด

ความเชื่อเกี่ยวกับความเหมาะสมตามมาตรฐานศีลธรรม พร้อมทั้งปฏิเสธความไม่งามว่าไม่เป็นจริง หรือไม่มีจริงด้วยการห่อหุ้มกลบเกลื่อนมันเสีย

กล่าวได้ว่า แท้จริงแล้ว นี่ก็คือกระบวนการสร้าง “มายาวิสัย-มายาภาพเชิงอุดมคติ” ของคนไทยนั่นเอง

โรชาลินด์ ซี มอริส (1997:53-79) ตั้งข้อสังเกตถึงมายาภาพเกี่ยวกับประเทศไทยว่ามีสองประการที่เป็นที่กล่าวขวัญ “ในระดับสากล” คือ

ก. เป็นราชอาณาจักรแห่งความงามสงบร่มเย็น โดยทั้งคนไทยและคนต่างชาติ ต่างจินตนาการที่ให้ประเทศไทยเป็นดินแดนแห่งความเป็นระเบียบอันสวยงาม และความสวยงามอันเป็นระเบียบ ดังปรากฏในภาพโฆษณาชวนเชื่อให้ท่องเที่ยวประเทศไทยที่ดูหวานเลี่ยน และ “สโลแกน” ว่า สยามเมืองยิ้ม ที่หมายถึง ความมีน้ำใจ สบายๆง่ายๆ “ไม่เป็นไร” และสนุก ภาพอันเป็นตัวแทนความเป็นชาติไทยที่พบบ่อย ได้แก่ ผู้หญิงสวย พระสงฆ์ วัฒนาอันวิจิตร พระมหากษัตริย์ และโขนละคร ทำให้เกิดอัตลักษณ์อันเป็นมายาภาพ ทั้งกับผู้อื่นที่พบเห็นและกับคนไทยเอง โดยสร้างภาพว่า “เมืองไทยเป็นเมืองพุทธ” รักสงบร่มเย็น ชนชั้นต่างๆ ต่างก็อยู่ในระเบียบอันเป็น “ปกวิสัย” เพราะเมืองไทยมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์ปกปักรักษา

ข. ไทยแลนด์คือแดนเสรี เสนอภาพลักษณ์ของรัฐไทยที่ว่าไม่เคยเป็นเมืองขึ้นกับการยืดยัน สถานะดั้งเดิมที่ไม่เคยเสียเอกราช วาดภาพให้ประเทศไทยเป็นดินแดนแห่งอิสระเสรี “ทำอะไรตามใจคือไทยแท้” โดยเฉพาะอย่างยิ่งอิสระในเรื่องเพศและกามารมณ์ ที่นักท่องเที่ยวต่างชาติล้วนเห็นไทยเป็นสวรรค์แห่งกามรส ที่บันดาลได้ทุกแบบทุกลีลาทุกประเภท คนไทยยิ้มแย้มแจ่มใส “พร้อมบริการ” ทั้งชายและหญิง แถมยังมีพื้นที่ให้ “กระเทย” และ “เกย์” อยู่อย่างเสรี มีแหล่งบันเทิงของเกย์ไทยที่เต็มไปด้วยนักท่องเที่ยวลิงคโปร์ มีการแสดงอสังการพันล้านที่เชิดชูความงามของสาว “ประเภทสอง”

จะเห็นว่าภาพของเมืองไทยและคนไทยในข้อ ก. และ ข. ขัดแย้งกันและต่างกันราวฟ้ากับเหว ทั้งที่เป็นภาพที่เสนอโดยสื่อประชาสัมพันธ์ของไทยเอง โดยประการแรกเป็น “อัตลักษณ์แบบทางการ” ประการที่สอง เป็น “อัตลักษณ์ภาคเอกชน” ข้อแรกเป็นภาพในอุดมคติที่คนไทยเองก็อยากให้เป็นอย่างจริง ส่วนข้อหลังเป็นภาพในเชิงเพศพาณิชย์ที่คนไทยส่วนใหญ่ไม่ยอมรับ และผลักดันคนที่อยู่ชุมชนคน “ชายเนื้อ” ออกไปจาก “ความเป็นคนไทยส่วนใหญ่” ที่จิตใจ “ดีมีศีลธรรม”

กล่าวได้ว่า คนไทยมักใช้กลไกในการป้องกันตัวแบบ “การคัดกรองอัตลักษณ์” ซึ่งหมายถึงเลือกเชื่อเฉพาะบางส่วนของอัตลักษณ์ส่วนตัว ที่บุคคลนั้นพอใจจะให้เป็นอัตลักษณ์ส่วนรวม แล้วขยายลักษณะนั้นๆ ให้เป็นลักษณะเด่นที่ดึงดูด โดยหวังว่าจะกลบเกลื่อนอัตลักษณ์หลักที่ไม่เป็นที่น่าพอใจภูมิโงะนักในระดับสาธารณะ และเมื่อนานๆ เข้า ก็เกิดทักท้วงเอาว่าคุณค่าที่สร้างสรรค์กันขึ้นมาใหม่นั้นเป็นเอกลักษณ์ของชาติอันสั่งสมมาแต่โบราณ

แนวคิดหลังสมัยใหม่มักตั้งคำถามว่า ทักษะที่เรามีต่อตนเองและ “คนอื่น” ตลอดจนถึงที่เรากระทำต่อนั้น แท้จริงเป็นผลมาจากการติดฉลากตรา (label) ลงบนตัวคนและพื้นผิวของสิ่งต่างๆ เพื่อกำหนดมายาภาพเหมารวมด้วยอคติทางวัฒนธรรม หรือ “อุปาทานหมู่” ของเราเองหรือไม่ “เรา” คือใคร “อะไร” ทำให้เราเชื่อว่าเราเป็นเช่นนั้น ทั้งยังมีสิทธิชอบธรรมในการแยกแยะและประเมินค่าคนและผลิตผลทางวัฒนธรรมต่างๆของเขา จากอัตลักษณ์อุปโลกน์ของเราได้ถึงเพียงนี้

นักคิดแนวหลังสมัยใหม่จึงเสนอให้มองใหม่เชิง “รื้อสร้าง” ประเด็นต่างๆ ที่เรายึดถือเอาไว้ เป็นโอกาสจะโดยอัตโนมัติ รวมถึงประเด็นที่ถูกข่มขี่ ถูกบีบเบียน หรือถูกละเลย

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างทักษะจากการ “วิพากษ์วรรณกรรม” ของบาทัน อิมส์ราญ ในบทความเรื่อง “เสือโค : ความรุนแรงและการสืบทอด” มาเป็นตัวอย่างของการ “รื้อสร้าง” มายาคติในสื่อวัฒนธรรม ที่ถูกกลบเกลื่อนและสืบทอดอย่างมีศิลป์ โดยคนและสังคมไทย

บาทัน (2548:37-63) นำเรื่อง *หลวิชัยคำ* *เสือโคคำฉันท์* และบทละครนอกเรื่อง “ลาวี” มาชี้ให้เห็นการสืบทอดทัศนคติอันน่ากลัวที่เราไม่เคยคิดถึง นั่นก็คือ การใช้ความรุนแรงในการตัดสินปัญหา โดยบาทันสะกดยตามประเด็นเรื่องความรุนแรงโหดเหี้ยมที่ปรากฏตลอดทั้งเรื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการกระทำมาตุฆาตและเผาทั้งเป็นเจ้าเมืองขรราชของตัวเอก และที่น่ากลัวกว่านั้นก็คือ นอกจากที่เราจะไม่คิดถึงก็เพราะเชื่อว่าสังคมไทยเป็นสังคมพุทธแล้ว เรายังแก้ต่างให้กับ “พระเอก-อาชญากร” ด้วย โดย ก. ทำให้ความรุนแรงเป็นสิ่งชอบธรรม

ข. ล้างบาปให้ตัวละครที่ก่อความรุนแรง โดยให้สำนึกผิดในตอนจบ

ค. ให้ตัวละครฝ่ายธรรมะเป็นผู้แสดงเหตุผลของการใช้ความรุนแรง

ง. ปรับเปลี่ยนเนื้อเรื่องให้เป็นอื่น

และทั้งๆที่มีสำนวนเสือโคที่เน้นการรักษาสังขะและการงดเว้นต่อการฆ่าของตัวเอก คือ *พหลกวีชาดก* ใน *ปัญญาสชาดก* แต่ก็กลับเป็นสำนวนที่ไม่มีใครรู้จักเลย

บาทันสรุปในท้ายบทความว่า วรรณกรรมเรื่องนี้เป็นตัวอย่างที่ดีที่ชี้ให้เห็นว่า คนไทยผู้สร้างและทำซ้ำวาทกรรมชิ้นนี้เป็นผู้ที่ปราศจากแนวคิดอภิปรัชญา สังคมไทยพร้อมที่จะใช้ความรุนแรงหากความรุนแรงนั้นถูกทำให้ชอบธรรม เพื่อตอบโต้คู่ขัดแย้ง ความคิดเช่นนี้ถูกปลูกฝังในสังคมไทยทุกระดับชั้น เราจึงคุ้นเคยจนเห็นว่าความรุนแรงเป็นสิ่งสามัญ และใช้จัดการกับความขัดแย้งไม่ว่าจะด้วยการทำร้ายหรือทำลายชีวิตของกลุ่มปักษ์ โดยไม่พยายามแสวงหาแนวทางยุติความขัดแย้งด้วยวิธีอื่น

ท้ายที่สุด บาทันก็ได้ตั้งข้อสังเกตอันอุกฤษณ์ว่า สังคมไทยนั้นไม่ใช่สังคมแห่งภูมิปัญญา เราพร้อมจะเชื่อหรือยอมรับทักษะมาตรฐานโดยปราศจากการวิพากษ์ และเมื่อยึดถือความคิดใดความคิดหนึ่งเป็นสรณะ การอธิบายหรือตีความเรื่องที่เกี่ยวข้องจึงทำได้ในขอบเขตจำกัด เราต้องโยนให้เข้ากับกรอบทักษะมาตรฐานในห้วงได้ และหากทักษะนั้นกำหนดขึ้นโดยสถาบันหรือตัว

บุคคลที่เป็นที่ยอมรับ เราก็พร้อมจะเชื่อโดยไม่หาเหตุผลมาโต้แย้ง ซึ่งถือเป็นเรื่องอันตรายยิ่ง เพราะความเชื่อที่ไม่ใช่ปัญญาจะกลายเป็นความมกมาย หลงตัวเอง ทำให้สังคมไม่ก้าวหน้า และก่อให้เกิดอคติตัดสินว่าผู้ที่คิดต่างจากทัศนะมาตรฐานเป็นคนก้าวร้าว หัวรุนแรง ต้องการล้มล้างสถาบัน ซึ่งจะก่อให้เกิดความขัดแย้งตามมา และก็ต้องใช้ความรุนแรงเป็นวิธีแก้ปัญหาขัดแย้งนั้นอีก ทัศนะเช่นนี้ถือเป็นความรุนแรงทางโครงสร้างของสังคมไทย เป็นนามธรรมที่ไม่อาจมองเห็นได้เชิงประจักษ์

แนวคิดหลังสมัยใหม่ที่มีอิทธิพลต่อแนวคิดหลักของละครวิจัย

นอกจากผู้วิจัยจะใช้วิธีการสำรวจหาทหกรรมหลักด้วยการรื้อสร้าง และใช้ประเด็นเรื่องมายาคติ มายาภาพและลักษณะหลักของคนไทยดังที่ได้กล่าวถึงข้างต้น มาเป็นอิทธิพลสำคัญในการสร้างและนำเสนอละครวิจัยแล้ว ยังมีแนวคิดสำคัญของสำนักหลังสมัยใหม่อีกสามประการ ที่ผู้วิจัยใช้เป็นฐานคิดไปสู่ความคิดหลัก (message) ของละคร คือ

ก. *พหุวัฒนธรรม* (Multiculturalism) ซึ่งเสนอให้เคารพความแตกต่างหลากหลายว่าเท่าเทียมกัน ไม่แบ่งแยกชน-ชั้น เพศ พันธุ์ วรรณะ ศาสนา และรสนิยม *โลกาภิวัตน์* (Globalization) หรือการแลกเปลี่ยนกันและกันของวัฒนธรรมโลก ยอมรับในวัฒนธรรมที่แตกต่างและหลากหลายในชุมชนโลก เน้นวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่ม และเน้นการผสมผสานที่เคารพวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยไม่ตัดสินด้วยอคติหรือฉันทคติ *วัฒนธรรม “สากล”* (Interculturalism) หรือการผสมผสานกลมกลืนของวัฒนธรรมที่หลากหลาย และคำว่า “สากล” ในที่นี้ ไม่ใช่ “ลักษณะกลางๆที่ยอมรับกันทั่วโลก” *แนวคิดหลังอาณานิคม* (Postcolonialism) หรือแนวคิดปลดแกระบบความคิดแบบอาณานิคมของชุมชนที่เคยให้ค่าวัฒนธรรมท้องถิ่นของตนต่ำกว่าวัฒนธรรมของ “เจ้าอาณานิคม” (Folner, Mira; Claudia Orenstein, 2006:12-15)

ข. *การเมืองเรื่องอัตลักษณ์* (Identity Politics) ซึ่งมุ่งหมายการเสริมพลังให้กับชาติพันธุ์ เพศ และวรรณะ ที่เคยถูกละเลยกดขี่ เพราะถูกยึดเย็ด “อัตลักษณ์” หรือมายาภาพแบบเหมารวมให้ว่าเป็นกลุ่มชายขอบ ทำให้พวกเขายังคงขาด “พื้นที่ของตน” ในสังคมกระแสหลัก นอกจากนี้ ยังสนใจในสภาวะ “วิกฤติอัตลักษณ์” ที่เกิดกับทั้งคนในกระแสหลักและคนชายขอบอีกด้วย

อัตลักษณ์ หรือ Identity เป็นความรู้สึกนึกคิดที่บุคคลมีต่อตนเองว่า “ฉันคือใคร” ซึ่งจะเกิดขึ้นจากการปฏิสังสรรค์ระหว่างตัวเรากับคนอื่น โดยผ่านการมองตนเอง และการที่คนอื่นมองเรา อัตลักษณ์ต้องการความตระหนัก (Awareness) ในตัวเราและการเลือก (นัทรนัย ประสานนาม, 2548) เพื่อหาแนวทางกำหนดความเป็นไปของตัวเอง (self-determination) เราทุกคนนั้นมีทั้งอัตลักษณ์ส่วนบุคคล และอัตลักษณ์กลุ่มซึ่งหมายถึงการผูกพันอยู่กับชุมชนใดชุมชนหนึ่ง การกำหนดตัวตนของเรานั้น เป็นไปเพื่อให้สามารถมีพื้นที่อยู่ชุมชนใดชุมชนหนึ่งได้

บทบาทและอัตลักษณ์ (Role & Identity) ของมนุษย์ยุคหลังสมัยใหม่ มีทั้งความหลากหลายและหลากหลายเลื่อน ขึ้นอยู่กับทั้งการกำหนดบทบาทของตนเอง และการกำหนดให้ของสังคมกระแสหลัก จากมายาภาพแบบเหมารวม (stereotype) ที่เกิดจากทัศนคติ-อคติ-ฉันทคติ ของสังคมหนึ่งๆ

วิธีแยกแยะและประเมินค่าคนแต่ละคนอย่างง่ายดายที่สุด ก็คือ การ “มองดู” ว่าคนผู้นั้น บริโภคผลิตผลของวัฒนธรรมประเภทใด ซึ่งนอกจากจะเป็นการยึดเยียดอัตลักษณ์เหมารวมให้กับคนๆ หนึ่งอย่างฉาบฉวยแล้ว บางครั้ง “เปลือกนอก” ของคนๆ หนึ่ง ก็อาจเป็นเพียง “ภาพลักษณ์” (image)⁶ ที่ถูกสร้างขึ้น เพราะเมื่อโลกยุคหลังสมัยคือยุคที่ภาพลักษณ์ได้รับการเชื่อถือเป็นความจริง ดังนั้น เพื่อให้การกำหนดที่ทางของตนง่าย สะดวกและรวดเร็วขึ้น หลายคนโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่ต้องอาศัยความนิยมชมชอบจากผู้อื่นในการดำรงอยู่ในสังคมของตน และผู้ที่ไม่เชื่อว่าตนมีดีอะไรให้คนอื่นมองเห็นแล้วชื่นชม จึงซื้อหา “อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม” ด้วยการบริโภคสินค้าที่ระบบทุนนิยมหลังสมัยใหม่สร้างขึ้นมาตอบสนองความต้องการ “อยากเป็นคนประเภทใด” ของคนเหล่านี้ ยิ่งไปกว่านั้น “ยุคแห่งข่าวสารข้อมูล” ยังเสนออีกหลายวิธี ที่จะใช้ “มายา” รูปแบบต่างๆ เพื่อสร้าง “ภาพลักษณ์” อีกด้วย

ดังนั้น จะโดยรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม มนุษย์บางคนจึงอาศัยอยู่ด้วยคุณค่าที่ตนสมมติขึ้น เพื่อ “เล่นบท” ที่สอดคล้องกับคุณค่าที่สังคมกระแสหลักอุปโลกน์ขึ้นมา แล้วก็ใช้ภาพลักษณ์นี้เป็น “เสมือน” อัตลักษณ์ในสังคมของตนอีกต่อหนึ่ง

จึงมีกรณีตัวอย่างของความขัดแย้ง หลากเลื่อน สับสน และ ซ้อนทับกัน ระหว่าง ภาพลักษณ์ อัตลักษณ์ส่วนตัว อัตลักษณ์บนเวทีสาธารณะ และมายาภาพเชิงอุดมคติ ของบุคคลที่ได้รับการขนานนามว่าเป็น “เจ้าหญิง” และ “เจ้าชาย” แห่งวงการ “มายา” เพราะ “ภาพ” ต่างๆ นั้น มีทั้งที่เธอหรือเขาสร้างให้ตนเอง และที่ถูก “แฟนคลับ” สังคม และสื่อสาธารณะยึดเยียดให้ ด้วยความรัก ความคาดหวัง ความผิดหวัง ความสะใจ และเพื่อเพิ่มยอดขาย

โลกหลังสมัยใหม่ จึงเป็น “โลกเสมือนจริง” (simulated realm) ที่หลายคน “มอง” พื้นผิวของวัตถุบางอย่าง คนบางคน เหตุการณ์บางเหตุการณ์ แล้วใช้ “อุปาทาน” ที่กักตักเชื่อเอาว่า “จริง” และการเมืองเรื่องอัตลักษณ์ จึงมุ่งเสนอประเด็นความขัดแย้งระหว่างอัตลักษณ์อันซับซ้อน ทั้งอัตลักษณ์ส่วนตัวและส่วนรวม รวมถึงการหลก-เลื่อนของอัตลักษณ์ พร้อมทั้งตั้งคำถามว่า พฤติกรรมและตัวตนของมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นชาติ-พันธุ์-เพศ-วรรณาใดในขณะต่างๆ นั้น เป็น “หน้าฉาก” และ “การเล่นบท” เพื่อการกำหนดที่ทางของคนในชุมชนใดชุมชนหนึ่งหรือไม่ อย่างไร กดยึดใครหรือไม่ เพื่ออะไร และเพราะเหตุใด

ค. เควียร์วิทยา (Queer Theory) ประเด็นสำคัญประการหนึ่งของการเมืองเรื่องอัตลักษณ์ ก็คือ การตั้งคำถามโดยกลุ่มที่มีแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) และหลังสตรีนิยม หรือ แนวคิดเควียร์

(Queer Theory) ต่อการแบ่งแยกเพศ กดเหยียดเพศหญิง รังเกียจและกำจัดเพศที่สาม ที่เกิดจากการตั้งสมมติและมายาภาพที่สร้างขึ้นโดยวาทกรรมกระแสหลัก⁷

ในภาษาอังกฤษ “ควีร์” หมายถึงแปลก ประหลาด และเป็นแสงใช้กดเหยียด”กระเทย” การที่นักคิด-เคลื่อนไหวแนวควีร์ใช้คำนี้กำหนดอัตลักษณ์ของแนวคิดหรือกลุ่มของตนจึงเป็นทั้งการเรียกร้องให้สังคมยอมรับการมีอยู่ของ”ตัวประหลาด”และเรียกร้องให้คนเพศที่สามยอมรับความ”ประหลาด” จากเกณฑ์ปกติของสังคมของตน และให้ภูมิใจในศักดิ์ศรีของความเป็น”ตัวประหลาด”นี้ ดังคำขวัญของนักเคลื่อนไหวแนวควีร์ที่ว่า “Pride Against Prejudice” หรือ “เอาชนะอคติด้วยความภูมิใจในตนเอง”

“ควีร์” หมายถึงทุกอย่างที่ไม่ใช่ในกรอบกระแสหลัก หมายถึงพฤติกรรมและ/หรือบุคคลที่ไม่อยู่ในกรอบหรือไม่สามารถจัดอยู่ในกรอบได้อย่างชัดเจนของคำว่าผู้ชาย ผู้หญิง เพศชาย เพศหญิง และรักต่างเพศ ตามกระแสหลัก “คนประหลาด”เหล่านี้ได้แก่

1. ชายรักชายหรือเกย์
2. หญิงรักหญิงหรือเลสเบี้ยน
3. คนที่รักชายก็ได้หญิงก็ได้หรือไบเซ็กชวล

4. คนข้ามเพศหรือคนไม่ตรงเพศ อันหมายความว่าเกิดมาแล้วเป็นชายแต่คิดว่าตนเป็นหญิงและอยากเป็นหญิงทางสรีระ (ส่วนจะรักหญิงหรือชายนั้นก็ใช่อีกกรณีหนึ่ง) และในทางกลับกันหญิงที่คิดว่าตนเป็นชาย และอยากเป็นชายทางสรีระ(ส่วนจะรักหญิงหรือชายนั้นก็ใช่อีกเรื่อง) หากยังไม่มีแปลงเพศหรือให้เพศใหม่ จะเรียกว่า transgender หากมีการแปลงเพศหรือให้เพศใหม่แล้วจะเรียกว่า transsexual

5. บุคคลที่ยังตั้งคำถามกับตนเองว่าตนเป็นอะไรกันแน่ ไม่ลงตัว เรียกว่า questioning ซึ่งอาจอยู่แบบนี้ไปจนตลอดชีวิตก็ได้ ซึ่ง “สังข์” ตัวละครหลักในบทละครวิจัยอยู่ในกลุ่มนี้

6. กระเทยแท้หรือเพศผสม (Intersex/Hermaphrodite) คือคนที่เกิดมาแล้วมีอวัยวะเพศทั้งชายและหญิงในคนเดียวกัน (รุจิระ โรจนประภาชนต์, 2549)

น่าสังเกตว่าไม่เฉพาะคนรักต่างเพศเท่านั้น แต่คนรักเพศเดียวกันหลายคน ก็ยังสับสนและเอา “เพศวิถี”(sexuality) มาปะปนเป็นมโนภาพเหมารวมของ “เพศสภาพ” (gender) โดยลืมนึกไปว่า ความสัมพันธ์ทางเพศนั้นเกิดขึ้นเพื่อเติมเต็มความสัมพันธ์ทางใจ หรือความรัก และเมื่อคนส่วนใหญ่ ยังตอบไม่ได้ว่าเหตุใดจึงรู้สึกไม่ดีกับความ “ต่าง” ของการเป็นผู้รักเพศเดียวกัน ที่ง่ายที่สุดก็คือ “โยนบาป” ให้กับความ “ผิด” ปกตินี้ว่า เป็น “กรรม” ทั้งของบุคคลนั้น พ่อแม่ ครอบครัว และสังคม ทำให้คนที่มี “กรรม”⁸ เช่นนี้เกิดความรู้สึกต่ำต้อย รู้สึกผิด และลงโทษตัวเอง เด็กวัยรุ่นที่

เป็นเพศที่สามทั้งเกย์และเลสเบียน รวมถึงผู้ที่ไม่แน่ใจว่าตนเอง “เป็น” อะไร จะมีความกลัดกลุ้มกังวลใจและเกลียดตัวเองจนฆ่าตัวตาย โดยตัวเลขในสถิตินี้มีมากกว่าเด็กวัยรุ่นที่เป็นรักต่างเพศ ทศวรร มณีศรีจำ (อ้างใน ผู้จัดการออนไลน์, 2548) กล่าวในงานวิจัยเรื่อง “การสร้างความเป็นอื่นให้กับเกย์” ว่า ในสังคมไทยความรู้เกี่ยวกับเกย์มีการกล่าวถึงน้อยมาก และส่วนใหญ่จะเป็นการกล่าวในทางลบ รวมทั้งมองกลุ่มคนกลุ่มนี้เป็นสิ่งประหลาด สร้างความตลกขบขันและมักถูกนำมาล้อเลียน

ที่เลวร้ายคือ สังคมมักกำหนดและทำให้เห็นว่า “เกย์” เป็นผู้มีจิตใจแปรปรวน รุนแรง ก้าวร้าว เป็นพวกวิปริต วิดถว เหยิงเบนทางเพศ และเป็นตัวแพร่เชื้อเอดส์ นอกจากนี้ ยังมองกลุ่มเกย์ว่าเป็นผู้ป่วยทางจิต ถือเป็นการตอกย้ำให้เห็นว่าเกย์มีลักษณะเลวร้ายแทบทั้งสิ้น โดยผ่านตัวกลางที่มีพลังอย่างผู้รู้ ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ ที่น่าเชื่อถือในสังคม

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยขอตั้งข้อสังเกตในแง่ร้ายว่า ดูเหมือนท่าทางเกย์ไทยส่วนใหญ่ในปัจจุบันจะ-ไม่รู้หรืออยากไม่รู้ หลอกตัวเอง ไม่ยอมรับ หลีกหนีและละเลยที่จะมองหรือรู้สึกถึง แม้ว่าตนจะยืนอยู่กลางเมือง แต่เมื่อกระแสหลักพุ่งมาที่เรื่องอัตลักษณ์ทางเพศแล้ว การเหยียดเพศอันแอบแฝงของสังคมกระแสหลัก ก็ยังเป็นตัวที่ผลักดันให้เกย์ไทยเป็นคนชายขอบของสังคมอยู่ดี

สังข์คือเคียวร์ และ เคียวร์คือคนชายขอบ “กลางเมืองใหญ่”

“สังข์” อยู่ในสถานะ ก. พิการ กำพร้า คนแปลกหน้า คนแปลกแยก

ข. ผิดมนุษย์ ผิดกฎหมาย ผิดตลาด และผิดที่

ที่อยู่ของเขาคือ ก. ชายป่า ปลายนา ใต้ศาลา เกะमारกลางสมุทร

ข. ดังนั้น ที่อยู่ของเขา คือ ชายขอบของสังคมกระแสหลัก

เมื่อผู้วิจัยใช้การเปรียบเทียบ-ต่าง-และเทียบเคียง ระหว่างตัวละคร สังข์ของ และเหตุการณ์ในเรื่อง กับ มนุษย์ วัตถุ และเหตุการณ์ในสังคมไทยปัจจุบัน ก็ได้ประเด็นหลักว่ากลุ่ม “ตัวประหลาด” (Queer) ในที่นี้ก็คือคนชายขอบของสังคมกระแสหลัก ซึ่งเป็นสังคมที่มีมโนทัศน์พื้นฐานว่า “ภาพลักษณ์เป็นสินค้า” คนประหลาดเหล่านี้ได้แก่ เด็กกำเนิดพิการ-มิโรคร้าย กลุ่มรักร่วมเพศ แก๊งค์ไต้ดินของเด็กเร่ร่อน คนรูปชั่วตัวดำอัปลักษณ์ เด็ก “ขบถ” ที่คิดนอกกรอบ ซึ่งทั้งหมดนี้เป็นลักษณะที่ “สังข์” ต้องเผชิญ และผลักดันให้เขาคอยอยู่ในสถานะของบุคคลที่แปลกแยก แม้แต่กับตัวเอง เพราะยังเลือกไม่ได้ว่าจะเป็นอะไรแน่ อันเป็นสภาพจิตประการหนึ่งของเคียวร์

ผู้วิจัยเชื่อว่านอกจากคนไทยจะใช้แนวคิดบุญ-กรรม เพื่อปลอบใจตนเอง หลีกหนีความทุกข์ สร้างหวังลมๆแล้งๆ แล้ว ที่ร้ายยิ่งกว่าก็คือใช้เพื่อสร้างความชอบธรรมในฐานะผู้มีบุญ หรือมีกรรมน้อยกว่า “คนมีกรรม” อื่นๆ ในการกดเหยียด เอาประโยชน์ และ กำจัดผู้ที่ไม่เป็นที่พึงประสงค์-ไม่มีประโยชน์ต่อสังคมกระแสหลัก โดยอ้างว่าทั้งหมดเป็นเพราะ “กรรม” ของคนเหล่า

นั่นเอง ไม่ว่าจะเป็น “กรรม” ของเพศหญิงที่เป็นวัตถุทางเพศ “กรรม” ของคนพิการ คนป่วย และ “กรรม” ของพวก “ลักเพศ” หรือคนรักเพศเดียวกัน ที่สังคมถือว่าเป็นพวกผิดเพศผิดธรรมชาติ โดยสังคมได้อ้างว่าใจกว้างแล้วที่ยอมรับการมีอยู่และให้พื้นที่ที่เหมาะสมกับคนกลุ่มนี้

พื้นที่นั้นคือ ชายขอบของสังคม“ชาย”เป็นใหญ่

นิธิ เอียวศรีวงศ์ (2548) กล่าวว่า แม้เมืองไทยมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมสูง แต่คำสอนจากโรงเรียนทำให้คนไทยมองความแตกต่างนี้ว่าเป็นความเพี้ยน การอ้างว่ายอมรับก็เป็นการยอมรับปลอมๆ เพราะไม่ได้ยอมรับแบบให้เกิดประโยชน์ให้คุณค่าแก่วัฒนธรรมที่แตกต่าง เพราะเราไม่ยอมรับวิถีชีวิตที่เป็นจริงของเขา แต่เป็นการนำเอาวัฒนธรรมที่แตกต่างหลากหลายนั้นมาอยู่ภายใต้การครอบงำของวัฒนธรรมเดียว คือ วัฒนธรรมพหุวัฒนธรรม

“อนุวัฒนธรรม” ที่คนไทยไม่ยอมทำความเข้าใจในแง่นี้ได้แก่ วัฒนธรรมเกย์ ผู้ติดเชื้อ ชาวสลัม คนเร่ร่อน ขอทาน คนติดยา หาบเร่ ชาเล้ง หรือแม้แต่กรรมกร ชาวนา พระ วัยรุ่นนักศึกษา อาชีวะ กะปี่ โขเฟอร์สิบล้อ ฯลฯ ซึ่งทั้งหมดได้ผลตอบสนองจากกระแสหลักอย่างเดียวกัน คือ ถูกรังเกียจ ถูกเลือกปฏิบัติ หรือแม้แต่ถูกรังเกียจในรูปแบบต่างๆ ข้อสำคัญคือ ไม่มีความสุขสักฝ่ายเดียว

มารค ตามไท และอานันท์ กาญจนพันธุ์ (2548) เสนอว่า สังคมไทยเป็นสังคมที่มีคนชายขอบแต่ผู้คนในสังคมรู้สึกไม่เคียดรื้อน เพราะเห็นว่าเป็นเรื่องที่ไม่เกี่ยวข้องกับเรา เป็นปัญหาของ “คนอื่น” ทั้งนี้ เป็นเพราะคนปัจจุบันรับรู้ข้อมูลอย่างผิวเผิน เป็นทาสของอวิชชา หรือความไม่รู้อะไรเลย จึงสร้างความคิดขึ้นมาในลักษณะที่เป็นสูตรสำเร็จตายตัว (stereotype) ว่าคนพวกนั้นเป็นอย่างนั้น คนชายขอบเป็นอย่างนี้ ทำให้เกิดการมองคนให้เป็น “คนอื่น” การที่เรามองคนอื่นว่าเป็น “คนอื่น” ไม่ใช่ “พวกเรา” จะก่อให้เกิดภาวะของการเป็นคนชายขอบขึ้นมาได้ แม้แต่คนที่อยู่ศูนย์กลาง หรือคนที่อยู่ใกล้ๆกับเรา ทำให้เราไม่สนใจพวกเขา ไม่รู้สักอะไรที่คนเหล่านี้ถูกกระทำร้าย หรือถูกขูดรีดเอาผลประโยชน์ไปอย่างไม่เป็นธรรม และยิ่งกว่านั้นเรายังสามารถใช้ความรุนแรงกับพวกเขาได้อย่างไม่รู้สึกลึก

การยอมรับความแตกต่างหลากหลายจึงเป็นเรื่องที่สำคัญ เพราะจะไม่ทำให้เกิดการแบ่งแยกการเป็นคนชายขอบ เป็นการยอมรับสิทธิของมนุษย์ด้วยกัน ปัจจุบันเรากลัวความต่าง เราเชื่อในความเห็นของคนส่วนใหญ่ ไม่กล้าเสนอความเห็นที่เป็นอัตวิสัยส่วนตัว เพราะไม่ต้องการไปขัดแย้งกับคนส่วนใหญ่ การที่เรากลัวความต่าง จึงทำให้เราต้องติดตันอยู่กับที่ ไม่ยอมรับความหลากหลายที่แตกต่างหรือผิดแผกไปจากเรา

ค. รื้อสร้างการทำซ้ำเรื่อง “สังข์ทอง”

ในปัจจุบัน เราส่วนใหญ่มีความเข้าใจเชิงอุดมคติในเรื่อง “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” โดยที่ไม่ได้พิจารณาข้อคำถามเหล่านี้และเปรียบเทียบกับชีวิตจริง เพราะเรายก “อภิสังข์” ขึ้นไป “ขึ้นหิ้ง” เป็นอุดมคติของชีวิตที่เราสร้างขึ้น ผู้วิจัยจึง “อ่าน” เรื่อง “สังข์ทอง” อีกครั้งโดยเน้นการเทียบ-แย้ง เพื่อจับประเด็นที่อาจถูกหลงลืม ละเลยไป รวมถึงประเด็นที่ถูกเน้นขยายให้ประทับใจ และประเด็นที่อาจเป็น “ยาพิษ” ที่แอบแฝงอยู่ ในการเล่า-ฟังแบบ “ปกติวิสัย”

ผู้วิจัยพบว่าคนไทยส่วนใหญ่มีมโนทัศน์เกี่ยวกับ “การกระทำของตัวละครหลักและเหตุการณ์” ในเรื่อง *สังข์ทอง* ดังนี้

(ก.) ตัวละครหลักเป็นตัวประหลาด มีลักษณะไม่เป็นที่พึงประสงค์ของผู้มีอำนาจในสังคม จึงนำไปสู่

(ข.) การ “กำจัด” ตัวละครนี้ ทำให้เกิด

(ค.) ตัวละครต้องสวม-ใส่หน้ากาก ปลอม-แปลงกาย เพื่อสร้างหรือเสริมค่าให้ตนเองเป็นที่ยอมรับหรือปลอดภัยในสังคม และในที่สุดก็

(ง.) สามารถ “ถอดครุ๊ปอัปลักษณะ” ได้อย่างถาวร ด้วยความช่วยเหลือจากผู้มีฤทธิ์ เพราะ

(จ.) แท้จริงแล้วตัวละครหลักนี้เป็นผู้มีบุญ ส่วนผู้ร้ายก็จะได้รับการลงโทษอย่างรุนแรงสาสมกับผลกรรมที่กระทำไว้กับผู้มีบุญ ผู้เป็น “คนในฝัก” นั้น

ความหมายตรง : มายาภาพและความหลง, หน้าตาและการแต่งตัว

จากการ “รื้อสร้าง” สำนวนบทพระราชนิพนธ์ละครนอก ผู้วิจัยพบว่าความหมายหลักของเรื่องเกี่ยวกับ *มายาภาพ มายาคติ และความหลง* นั้นยังคงอยู่และชัดเจนขึ้น ทั้งในพฤติกรรมของตัวละคร และพฤติกรรมของคนไทยในปัจจุบัน

“ทำไมกับรูปชั่วตัวดำ จะอาบน้ำสีส้มมะขาม

ละลายดินสอพองสักสองสาม ทำให้งามตลอดเท่าขาวทั้งตัว

ถึงตาพองท้องพลุ้ยพิพลุ อย่าดูหมิ่นกินจุมมิใช่ชั่ว

จงปรานีเงาะป่าเถิดอย่ากลัว จะแต่งตัวให้งามตามใจน้อง”

การเสนอฉาก “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” การเสียดสีเรื่องการแต่งองค์ทรงเครื่อง การเสแสร้งสวมบท ปลอมตัว-แปลงตน การยึดติดอยู่กับภาพและหลงรูปจนการณ์กลับตาลปัตร การหลงผิด-เข้าใจผิดจนนำไปสู่ผลร้าย การหลงไปในมายาของมนต์เสน่ห์ เล่ห์กล ความมกมายในไสยศาสตร์ ฯลฯ สามารถนำไปสู่ข้อสรุปรวบยอด หรือ ความหมายหลักที่เรื่อง *สังข์ทอง* ต้องการเสนอได้ว่า มายาภาพก็คือภาพลวงตาที่ตัวละครสร้างขึ้นมาบังตาผู้อื่นและตนเองให้หลงเชื่อไปในทางใดทางหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นภาพรูปพรรณ ภาพลักษณ์ หรือภาพในใจ ทำให้เกิดความหลงใน “เปลือก” ของ

ลายศรสรเสริญรูปสมบัติ แต่สิ่งที่ทำให้ตัวละครหลงเชื่อได้อย่างสนิทใจเพราะคิดว่าเป็นสังขธรรม ก็คือ มายาคติ เช่น การสั่งสอนสั่งสมความเชื่อเรื่องกาลกิณี และอคติที่มีต่อความอัปยศและ อดมนุษย์

อนุภาค (motif) เรื่อง “หน้าตา” และ “แต่งตัว

บทละครนอกเรื่องนี้มักกล่าวถึงการ “ได้หน้า เสียหน้า ขยหน้า สมหน้าหน้า และกู้หน้า” อยู่ตลอดเวลา พร้อมๆกับการนำเสนอการช้อนหน้าแปลงตน การเล่นบท และการเสแสร้ง โดยเน้น การประชดประชันความหน้าไหว้หลังหลอกของคนในวัง เรื่องการแต่งตัวประทีนโฉม การแข่งขัน กันประ โคมสร้างภาพสวยงามให้เป็นที่ประทับใจของผู้พบเห็น การที่ตัวละครไม่เว้นแม้แต่พระ สังข์เอง สนใจเรื่อง “หน้าตา” และ “มายาภาพ” ในประเด็นต่างๆเหล่านี้อย่างมากมาขึ้นเอง ที่เป็น สาเหตุหลักดันเหตุการณ์ไปสู่ความยุ่งยากยิ่งขึ้นไปในเวลาต่อมา

การปลอมตัว-เสแสร้งสวมบท-แปลงกาย มีปรากฏให้เห็นตลอดทั้งเรื่อง โดยตัวละครหลาย ตัว ไม่ว่าจะเป็นพระสังข์ นางจันทา รุกขเทวดา นางจันทเทวี ทหาร ปุโรหิต พันธูรัต หกเขย พระ อินทร์ และท้าวศวมล ทั้งเพื่อความปลอดภัยของตน เพื่อลวงให้เชื่อ เพื่อกำจัดให้สิ้น เพื่อให้ได้มา ซึ่งความรัก เพื่อเอาชนะ เพื่อล้างแค้น เพื่อช่วยเหลือ ฯลฯ และตัวละครที่มีพฤติกรรม “อำพราง” มาก ที่สุดในเรื่องก็คือ พระสังข์ ทั้งนี้ เพื่อเสนอคติว่า วิบากกรรมคือกรรมเก่า เราควรอดเปรี้ยวไว้กิน หวาน หรือยอมทุกข์ทรมานเพื่อไถ่บาปกรรมในอดีต (delay gratification) “บุญกรรม” ทำให้ มนุษย์ต้องรู้จักอดทนและสร้างแต่กรรมดีต่อผู้อื่น โดยบทละครนอกมักจะเน้นภาพลักษณ์ของความ อดยากได้ใคร่ในสิ่งที่ไม่ควร เช่น การเสนอตัวละครเฒ่าชราบ้ากาม นางอินฉาที่ต้องการสิ่งที่ตนไม่ มีสิทธิ ฯลฯ

แต่ความหมายแท้จริงนี้กลับถูก เรื่องสังข์ทองในมโนทัศน์พื้นฐานของคนไทย กลบจน เลือนหายไปเหลือเพียงความหมายเปลือกๆ ที่เราท่องประ โยคได้แต่ไร้ความหมายในเชิงลึก เพราะ เราอธิบายประเด็นต่างๆ ได้อย่างง่ายมาตลอดว่า เป็นเพราะพระสังข์คือภาพสมมุติของพระเอกใน อุดมคติ เป็นสัญลักษณ์ของความอดทนเพื่อสั่งสมบารมีของพระโพธิสัตว์ เป็นตัวแทนของ “ผู้มี บุญ” ที่ตกน้ำไม่ไหล ตกไฟไม่ไหม้ เพราะ “คนดีผีคุ้ม” เป็นตัวแทนของความกตัญญูรู้คุณบิดามารดา และเป็นสื่อที่แสดงถึงความรักของแม่ที่มีต่อลูก

กลายเป็นว่ามายาคติในสังคมไทย ได้ทำงานกับเราผู้เสพย์เรื่อง “สังข์ทอง” เช่นเดียวกับที่ มันทำงานกับตัวละครในเรื่อง และก่อให้เกิด “อคติ” ที่ถูกใจคนไทยส่วนใหญ่ จนกระทั่ง ความหมายแฝงประการต่างๆ ต่อไปนี้ ได้ฉันทานุมัติให้กลายเป็นความจริงอันชอบธรรม

ความหมายแฝง : ความก้าวร้าวและอำนาจอันชอบธรรม, ทักษะเหยียดข่มความผิดแพะ, การ
ยินยอมให้หญิงต่ำกว่าชาย, และยืมสยามเอาตัวรอดเป็นยอดดี

เค้าเรื่องของ **สังข์ทอง** ซึ่งเกี่ยวกับการต่อสู้เสียในราชสำนักนั้น เสนอให้เห็น
ลักษณะสันดานของมนุษย์อย่างหนึ่งที่ชอบเหยียดข่มฆ่าเค็มผู้อับโชค
(นันท์ทยา ลำควน, 2531:63)

1. ความก้าวร้าวและอำนาจอันชอบธรรมของ “ผู้ใหญ่-ผู้อุปถัมภ์”

ผู้ปกครองคือ ผู้มีบุญ เป็นเจ้าชีวิตทุกคน สามารถให้คุณให้โทษ สั่งฆ่า หรือยกขึ้นเป็นใหญ่
ได้ทุกคน ไม่ว่าจะเป็นไพร่ทาสหรือลูกเมีย โดยเรามักลืมนึกไปว่าเรื่องนี้เน้นว่า พระราชาที่
บกพร่อง ก็อาจกลายเป็นคนเขลาและน่าขันได้ และอำนาจที่เหนือกว่าอำนาจของผู้ปกครองก็คือ
การครองธรรม

ส่วนในระดับครอบครัว พ่อ แม่ เป็น “ผู้ใหญ่” ที่มีสิทธิในตัวและชีวิตของลูกทุกประการ
สามารถวินิจฉัย ลงโทษ ทำลาย ขายหรือเอาชีวิตลูกก็ได้โดยชอบธรรม จันทเทวีควนทูปหอยสังข์
แตกละเอียดโดยไม่ถามลูกสักคำและผู้วิจัยก็ไม่เคยได้ยินว่ามีผู้อ่านผู้ชมท่านไหนสงสัย “สิทธิของ
แม่และสิทธิของลูก” ในฉากนี้ ส่วนสามนต์ซึ่งดูเหมือนจะรักลูกก็กลับโกรธจนอย่างเกรี้ยวกราด
ที่ไม่ได้ตั้งใจตน และเมื่อรจนานา “ทำทนาย” ไม่ทำตามคำสั่งตน สามนต์ก็ “ไล่ออกจากบ้านและถอด
ยศ” ให้ไปเป็นยาจกอยู่กระท่อมปลายนา

การ “กำจัด” คนที่ไม่พึงปรารถนานั้น ตัวละครที่มีอำนาจมักใช้วิธี “ฆ่าให้ตาย” หากต้องการ
เพียงกำหราบให้ “รู้จักที่ต่ำที่สูง” ให้เจียมตัวอยู่ใน “วิสัย” ก็จะใช้วิธีกดเหยียดและเยาะหยัน

คน “ปกติธรรมดา” ทุกคนในเรื่อง ล้วนเชื่อว่าตนมีสิทธิโดยชอบธรรมที่จะทำลายหรือ
กระทำการรุนแรงกับตัวละครที่ “ไม่ใช่คน” เช่น หอยสังข์ เจ้าเงาะ และยักษ์

ส่วน “พระเอก” หรือ “ผู้มีบุญ” ก็มีสิทธิที่จะกระทำทารุณกรรมกับ “ผู้ร้าย” หรือ “ผู้มีกรรม”
โดยได้รับความชอบธรรมจากผู้ฟังผู้อ่านและผู้ชม เพราะผู้มีบุญ มีความชอบธรรมในการทำลาย
ความชั่วช้าหรือความไม่งามที่มีอยู่ในตัว “ผู้มีกรรม” และสามารถถือได้ด้วยเป็นบุญคุณแก่ฝ่ายนั้น
เนื่องจากการช่วยให้พ้นทุกข์

แต่ในปัจจุบัน เราจะแน่ใจได้อย่างไรว่า คนๆหนึ่งเป็น “พระเอก” จริงๆ อีกทั้งคำว่า “บุญ”
ของคนๆหนึ่ง ก็อาจเกิดจากความประทับใจใน “ภาพในอุดมคติ” ของคนๆ นั้นที่มีต่อเรา ในอำนาจ-
ทุน วาสนา-โอกาสดี หรือในบุญคุณ-ประโยชน์ที่เขาเอื้อให้และเราต้องตอบแทน

เพราะในเรื่อง **สังข์ทอง** ก็แสดงให้เห็นอุปาทานเชิงอุดมคติ เมื่อตัวละครเกิด “ความ
ประทับใจ” ในรูปทองและความสามารถพิเศษของพระสังข์ เสมือนจะบอกว่า “รูปอุดมคติ” หรือ
รูปมนุษย์ที่สมบูรณ์และเลิศเลอเกินมนุษย์นั้น จะช่วย “ส่งเสริม” และเป็น “ค้ำจุนชีวิต” บุญบารมีของ
บุคคลนั้นๆ และเมื่อเขามี “บุญ” หรือ “บุญคุณต่อเรา” ข้อสงสัยอื่นๆก็ตกไปโดยปริยาย

เช่น เมื่อตัวละครมองเห็นว่าพระสังข์มีรูปสวยราวกับเทวดามีไข่มุกอัปลักษณ์ ทุกคนตั้งคำถามเชิงบวกต่อไปว่า เป็น “ลูกเต้าเหล่าใคร” ซึ่งแปลเป็นภาษาปัจจุบันว่า “นามสกุลอะไร” หรือ “เป็นผู้มีเงินหรือไม่” และเมื่อยังเห็นว่าพระสังข์สร้างประโยชน์ให้กับตน เช่น เหาะขึ้นฟ้าไปตีคลีกู้เมืองได้ ก็ยิ่งหลงลืมละเลยที่จะถามเรื่องอื่นๆ ทั้งเจ้าตัวเองก็ไม่เล่าเรื่อง “ทั้งหมด” ของตนเอง หากแต่แนะนำตัวว่าเป็นลูกของท้าวสวิมลและกำลังตามหามารดาคือนางจันทเทวี ส่วนตอนที่เผยรูปทงกับรณาก็บอกแต่เพียงว่าปลอมตัวมาลงใจหาคุณท์ โดยจงใจละเลยเหตุการณ์ทั้งหมดที่ตนทำในเมืองพันธุรัต

มีใครสังเกตหรือไม่ว่าหลังจากการ “ถอดรูป” ของพระสังข์แล้ว รูปเงาะ เกือกแก้ว และไม้เท้าก็ถูกลืม ทั้งจากพระสังข์ และผู้อ่านผู้ชม

เช่นเดียวกับมนต์มหาจินดามณี นางพันธุรัต และ “กรรม” ที่พระสังข์กระทำต่อนาง

2. ทักษะเหยียดข่มความผิดแผกไปจาก “ปกติและอุดมคติวิสัย”

เป็นเพราะคนไทยเชื่อในความคิดเรื่อง “วิสัย” หรือมโนทัศน์เหมารวมของลักษณะและบทบาทที่ “สังคม” คาดหวังจากคนแต่ละประเภท ทำให้ยังเชื่อในกรอบ กฎเกณฑ์ ว่าเป็นสิ่งที่ถูกต้อง ดีงาม โดยนำไปสับสนกับการที่ตน “รู้สึก” มั่นใจ ปลอดภัย และสามารถกำหนดตำแหน่งแหล่งที่ของตนในสังคมได้ เมื่อยินยอมกระทำตามวิสัยหรือกรอบกฎเกณฑ์นั้นๆ

ทำให้เกิดความเชื่อว่าความ “อ” ปกติ นั้นเป็นความ “ผิด” ปกติ เป็นข้อบกพร่องที่สมควรยอมรับการกดเหยียด ล้อเลียน ดูแคลน ต่ำหนีดิตยชน ลงโทษ และกำจัดออกไป ตัวละครที่ “ผิด” ปกติวิสัย “มนุษย์” หรือพวกตัวละคร “ชายขอบ” ควรรู้จักเจียมตน ไม่เรียกร้องอยากได้สิ่งที่ตนไม่ควรได้ พระยานาคทงจึงเลือกที่จะไม่รับเลี้ยงพระสังข์ เพราะตระหนักว่าตนเป็นนาคไม่ควรเลี้ยงลูกมนุษย์

ผลตอบแทนที่พระยานาคคิดถูกคือ “รอดตาย”

นี่จึงเป็นเหตุผลที่นางพันธุรัต “ต้องตาย” เพราะเป็นยักษ์แต่คิดจะเลี้ยงลูกมนุษย์ และเป็นยักษ์แต่คิดจะเป็นมนุษย์

3. การยินยอมให้กดเพศหญิงไว้ต่ำกว่าชาย

ต่อเนื่องจากข้อ ข. เรายินยอมและบางครั้งก็เป็นผู้กระทำเอง ให้มีการกดเหยียดเพศหญิง และตัวละครที่มีลักษณะหรือพฤติกรรมที่ต่างไปจากบรรพชาตินมนุษย์ โดยคิดว่าเป็นเพราะกรรมของตัวละครเหล่านั้นเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความ “ผิด” ปกติของตัวละคร แต่หากตัวละครพิสูจน์ได้ว่า “มีความดีจริง” วิบากกรรมเหล่านั้นก็จะได้รับการคลี่คลาย และได้รับการชดเชยอย่างมากมาย ล้นเหลือในบั้นปลาย

“กรรมเพราะเกิดเป็นหญิง” ที่ปรากฏในเรื่อง

ในฐานะแม่ นางจันทาเดือดร้อนและก่อเหตุใหญ่ก็เพราะนางได้ลูกสาว ส่วนจันทเทวีเดือดร้อนเพราะเป็นแม่ที่ “ไร้สมรรถภาพ” คลอดลูก “กาลกิณี” โดยที่ทุกคนต่างไม่มีใครกล้าคิดว่าสาเหตุนั้นทำยศวิมลผู้เป็นสามีก็ต้องมีส่วนด้วย

“อันเป็นหญิงพงศ์เผ่าเหล่ากอ ถ้าใจไม่สมัครรักผัว มักทำชั่วให้อายขายหน้าพ่อ”

“ลูกสาว” ก็เป็นประจักษ์พยานและสินค้าของพ่อ เพราะสามนคั่นนั้น ไม่ได้เป็นกษัตริย์นักประชาธิปไตยเพราะให้ลูกเลือกคู่ตามใจชอบจริงๆ แต่เห็นว่าได้เวลามีคู่ หากได้แต่งงานกับเจ้าชายต่างๆ พร้อมๆกัน ตนก็จะสามารถเปรียบเทียบได้ว่าควรยกเมืองให้บุตรเขยคนใดจึงจะเหมาะสมที่สุด เมื่อเริ่มงานเลือกคู่ ลูกสาวของท้าวสามนคั่นก็เก็บเงินที่จะต้องไปเลือกผู้ชาย แต่ก็ต้องออกจากฉากบังตาที่ซ่อนอยู่เพราะเกรงใจพ่อ และเมื่อรจนานเลือกเจ้าเงาะ ท้าวสามนคั่นก็ “จะฆ่าให้ตายก็ขายหน้า” จึงขับไปอยู่กระท่อมปลายนา และวางแผนกำจัดลูกเขยที่ตนเกลียดคนนี้เสีย เพื่อที่จะได้แต่งงานกับเจ้าชายที่ตนเห็นว่าเหมาะสม ความคิด “ใส่ตะกร้าล้างน้ำ” นี้ ไม่ใช่นิสัยเสียส่วนตัวของท้าวสามนคั่น แต่เป็น “นิสัย” ของพ่อแม่ทั่วไป เพราะรจนาก็สามารถคาดเดาแผนการนี้ได้ทันทีที่เจ้าเงาะได้คำสั่งให้ไปหาเนื้อหาปลา

ในฐานะภรรยา บทละครนอกแสดงให้เห็นอยู่ตลอดเวลาว่าตัวละครหญิงอย่างจันทเทวีรจนาน และมณยานั้นอยู่ในสถานะ “รู้อยู่แต่พูดไม่ได้” จันทเทวีเมื่อถูกใส่ความก็ไม่อาจแก้ตัวเพราะถึงอย่างไรสามีก็คงไม่เชื่อ จึงต้องทนกับหน้า “รับกรรม” มณยานั้นเห็นว่าสามีนั้นรูปร่างบ้ำอำนาจและสงสัยเหตุผลที่รจนานเลือกเจ้าเงาะเป็นสามี แต่ก็ไม่กล้า “หือ” สามีต่อหน้าธารกำนัล และเมื่อจะต้องขอความช่วยเหลือจากเจ้าเงาะ นางก็ยอม “ลงกระท่อม” เป็นผู้ไปนอนจ้อ เพราะรู้ว่าสามนคั่นกลัวเสียหน้า ส่วนรจนาน รวมถึงพี่ๆของนางจะได้รับหรือเสียเกียรติ ถูกลดชั้นหรือเลื่อนชั้นก็จากการกระทำและตัวตนของสามีของเธอ

4. ยัมสยามเอาตัวรอดเป็นยอดดี

อาจถือว่า “การคัดกรองอัตลักษณ์” ในลักษณะนี้ เป็นมายาคติและมายาภาพอันเข้มข้นที่คนไทยใช้หลอกตัวเองว่า “ไม่เป็นไร” เพื่อไม่ต้องเผชิญหน้ากับความขัดแย้ง ไม่แก้ปมปัญหาเปลวที่ใหญ่ที่สุด เพราะถือว่าเป็นกรรมเก่า จึงรอให้ปัญหานั้นคลี่คลายเองเมื่อถึงเวลาบ้าง รอให้ผู้อุปถัมภ์มาช่วยบ้าง หรือร้ายกว่านั้นก็ใช้วิธี “ทำบุญไถ่บาป” และ “ให้สินบนเทวดา” เพื่อช่วยให้ตนรู้สึกสบายใจขึ้น

ถ้าหากสถานการณ์ยังไม่น่าไว้วางใจก็ควร “ปลอดภัยไว้ก่อน” ด้วยการซ่อนตัวรอเวลา หรือการซ่อนหน้าสวามิภพาต่างๆเพื่อลองเชิงผู้อื่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการยัมสู้ ยัมรับปัญหาหลบเลื่อนเก็บกดความรู้สึกเชิงลบ และยัมหลอกให้ผู้อื่นตายใจเพื่อเอาประโยชน์หรือทำลายแก่แค้นเอาคืน

ส่วนในกรณีของตัวละคร “ชายขอบ” นั้น ย่อมสยามคือ ภาวะหน้าชั้นนอกตรม เพราะต้อง
อดทน เจียมตัว และพึงสังวรณไว้ว่า ดีเท่าไรแล้วที่ยังได้รับความปรานีให้มีที่ยืนอยู่บ้าง เพราะหาก
เรียกร้องอะไรที่พ้นวิสัยของตน ก็อาจเป็นที่เดือดร้อนรำคาญของผู้ “อุปถัมภ์” จนอาจถูกลงโทษ ถูก
กำจัด ถูกทำให้ตาย ถูกทำให้ “ไม่มีตัวตน” ไปเสียก่อนที่จะได้รับ “ค่าทำขวัญ” หรือการชดเชยทางใจ
หากพิสูจน์ความดีงามของตนได้เมื่อโอกาสนั้นมาถึง

ศิราพร ณ ถลาง (2548:60) อธิบายว่าหน้าที่ของนิทานในฐานะคติชน คือเพื่อสะท้อนความ
ขัดแย้งในครอบครัวและสังคม เพื่อระบายความอัดอั้นที่เกิดจากสิ่งดังกล่าว เพื่อสร้างสังคมอุดมคติ
และเพื่อสร้างกระบวนการขัดเกลาทางสังคม

ผู้วิจัยเห็นว่าหน้าที่บทบาทของนิทานข้างต้น ยิ่งแสดงให้เห็นความขัดแย้งและต่อสู้กันเอง
ในใจของผู้เป็นเจ้าของนิทาน กล่าวคือ ใช้จินตนาการและการแทนที่เป็นเครื่องระบายความเก็บกด
ความขัดแย้งที่เกิดจากปัญหาส่วนตัวอันได้แก่เรื่องตัวตนและที่ทาง ทั้งในครอบครัว และในสังคม
เพราะการแก้ปัญหา-กำจัดอุปสรรคแบบ “ทำดีได้ดี-ทำชั่วได้ชั่ว” ให้สมใจสะใจผู้เล่าผู้ฟัง อันได้แก่
การแก้แค้นเอาคืนลงโทษศัตรูให้อับอายหรือหายไปจากโลก และมอบรางวัลชดเชยความดีอย่าง
คุ้มค่าให้กับตนเองนั้น ไม่อาจกระทำได้หรือเป็นไปได้ในชีวิตจริง เนื่องจากเราถูกควบคุมบังคับ
ด้วยมโนสำนึกทางจริยธรรม กฎเกณฑ์ของสังคม กฎหมาย และศีลธรรม ซึ่งทั้งหมดทั้งมวลก็เกิดมา
จากการสั่งสมของการขัดเกลาทางสังคมผ่านการใช้นิทานพื้นบ้านนี้เอง

การศึกษาบทละครนอกโดยดวงมน จิตรจำนงค์ (2544:310) ชี้ว่าวรรณคดี-นิทานไทยมัก
ใช้แนวคิดเรื่องบุญกรรมเป็นตัวอธิบายเหตุผลของเรื่อง และการที่บทละครนอกใช้แนวการนำเสนอ
แบบยั่วล้อ ก็เพื่อทำให้ปมความขัดแย้งคลี่คลายไปได้อย่างรวดเร็ว

แต่เมื่อมองในมุมกลับ ลักษณะเช่นนี้ก็อาจเป็นการฝึกนิสัยให้คนไทยหลีกเลี่ยงที่จะปะทะ
กับ “ปมปัญหาที่แก้ไม่ได้ในชีวิตจริง” และสิ่งนี้เองที่ทำให้เรากู้เงินกับการเล่าเรื่องตลกเสียสละเพื่อ
มุ่งแสพยศความบันเทิงเรีงรมย์ ระบายอารมณ์ ปลดปล่อยความฝัน และหลีกเลี่ยง แต่ไม่ได้ถูกฝึกให้
มองที่ต้นเหตุของปัญหาและความขัดแย้ง ตลอดจนทางแก้ปัญหาที่จะเป็นไปได้ในโลกแห่งความ
จริง

สุกัญญา สุจฉายา (2547:51-52) ให้ความเห็นเกี่ยวกับ “วิสัย” ในการเสพนิทานและการ
แสดงของคนไทยว่า เมื่อก่อนคนไทยไม่ได้แต่งนิทานขึ้นมาเพื่อให้เด็ก ต่อมา เมื่อมีการทำหลักสูตร
วรรณกรรมสำหรับเยาวชน เราจึงคัดตอมนมาแต่เฉพาะตอนที่มีคติ ฉะนั้นเด็กรุ่นใหม่จึงไม่รู้จักนิทาน
ทั้งเรื่อง นอกจากนั้นก็จะมีรู้จักผ่านสื่อละครโทรทัศน์จักรวาลฯ ซึ่งจะเน้นเรื่องสเปเชียลเอฟเฟกต์
หรือเครื่องแต่งกายสวยงาม แต่พออายุได้ 9-10 ขวบ เขาก็หลุดจากความฝัน เมื่อเขาต้องการความ
จริงเขาก็เลิกดู อีกประการหนึ่ง คนไทยถูกฝึกให้ชมการแสดงแบบดูเฮอร์ส ดูตัวพระตัวนาง ไม่ได้ดู

เพื่อติดตามเนื้อเรื่อง ถ้าเป็นเรื่องใหม่จึงมักไม่ค่อยประสบความสำเร็จ เพราะชนบทของคนไทยไม่ได้ถูกฝึกให้ดูละครเพื่อคิด หรือเพื่อตั้งคำถาม ละครเวที “บ้านเรา” ถึงไม่มีใครประสบความสำเร็จ

มีไม่มากนักที่เราจะ “ดูละครแล้วย้อนดูตัว” หรือรับเอาข้อคิด ข้อเสียคติ และคติธรรมจากนิทานมาสอนสะท้อนชีวิตของตนเองอย่างจริงจัง เพราะเห็นว่อย่างไรเสียก็เป็น “นิยาย” “เรื่องแต่ง” “เรื่องสมมุติ” และ “มายา”

ข้อสังเกตนี้ยังแสดงให้เห็นนิสัยของคนไทยที่ชอบห่อหุ้มให้สวยงามเพื่อเลี้ยงประเด็นที่ตนไม่อยากมองหรือยอมรับ และสิ่งนี้เอง ที่ทำให้เราหลงลืมละเอียดที่จะมองว่า แท้จริงแล้วเรากำลังสะสมสารพิษหรือความหมายแฝงเชิงอคติ-มายาภาพ ทั้งให้กับตัวเอง และสืบทอดส่งทอดไปยังคนรุ่นต่อมา

ง. สรุปประเด็น “สร้างหอย”

ความขัดแย้งหลัก(Main Conflict) ที่ใช้ในการสร้างละครวิจัย

เมื่อผู้วิจัยประมวลความหมายตรง ความหมายแฝง อคติและมายาคติทั้งหลายข้างต้นแล้ว ก็ได้เสียงส่วนตัวของผู้วิจัยในฐานะผู้เขียนบทและกำกับละคร ซึ่งก็คือ ความน่าเศร้าและน่าขัน อันเกิดจากความขัดแย้งอันซับซ้อนสับสนในใจมนุษย์ ระหว่าง

1. “วิสัย” กับ “ความเป็นปัจเจก” หรือ อัตลักษณ์ส่วนรวม กับ อัตลักษณ์ส่วนตัว ของคนหนึ่งคนที่ขัดแย้งกันเองว่าจะเลือกยึดถือสิ่งใดเพื่อให้สามารถยืนอยู่บนโลกนี้ได้

2. ความขัดแย้งระหว่าง “คุณค่าเปลือก” กับ “คุณค่าใน/ทางจิตใจ” ว่าสิ่งใดกันแน่ที่เป็น

มายา และ 3. เมื่อมนุษย์คนหนึ่งเลือกแล้วว่าจะยึดเอา 1. อัตลักษณ์ที่จริงแท้ของฉันทัน กับ 2. คุณค่าที่จริงแท้ของฉันทันซึ่งเป็นคุณค่าในฐานะมนุษย์และเป็นคุณค่าทางจิตใจ เขาจะอยู่บนโลกที่ถูกควบคุมด้วยระบบ “วิสัย” และ “คุณค่าเปลือก” นี้ ได้หรือไม่ อย่างไร

น้ำเสียงขัน-ขื่นเช่นนี้เกิดจากประเด็นประการต่อไปนี้ ที่ผู้วิจัยใช้เป็นแนวคิดหลักของละคร

แนวคิดหลัก(Main Concept) ที่ใช้ในการสร้างละครวิจัย

1. สังคมไทยอุดมคติไม่มีที่ให้คนชายขอบ

2. เมื่อสังคมบูชาเปลือกกว่าเป็นรูปสุวรรณอยู่ชั้นนอก ก็เท่ากับเป็นการกลบตาบอดของคุณค่า

3. สังคมไทยกำจัดคนที่ “แตกต่าง” ด้วยความรุนแรง ทำให้ไม่มีใครกล้า “แตกต่าง” และพากันซ่อนตัวอยู่ในเปลือก

และร้ายยิ่งกว่านั้นก็คือ สังคมไทยตัดสินคนที่ “คุณค่าเปลือก”

4.ความเป็นไทยเชิงอุดมคติหลายประการ เป็นเพียงมายาภาพ เป็นมายาวิสัย และเป็นมายาอคติ

ผู้วิจัยเชื่อว่าการเล่าเรื่องสังข์ทองที่ส่งสมกันมาหลายสำนวนนั้น แม้ว่าจะมีความหมายหลักที่เน้นเรื่อง “รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” แต่ในทางตรงกันข้าม กลับได้สอดแทรกความหมายแฝงเรื่องการประเมินคุณค่าด้วยการ “มอง” ที่เปลี่ยนนอกและ “ยืห้อ” แทนที่จะเน้นย้ำให้เกิดความเข้าใจอันลึกซึ้งเรื่องคุณค่าภายในจิตใจ เปลี่ยนนอกที่สังคมมองเห็นว่ามีค่าและเป็นที่พึงประสงค์ก็คือรูปทองอันหมายถึงความงามตามอุดมคติของสังคมไทย ซึ่งรวมถึงภาพลักษณ์ที่ดี ที่บ่งบอกสถานะและอำนาจด้วย ในขณะที่แทบทุกสำนวนจะยังคงประณามรูปพิกลพิการว่าเป็นร่างอุจาดผิปกติธรรมชาติ เป็นความชั่วช้าที่ตัวละครเอกจะต้องลอกคราบออกหรือชุบตัวเสียใหม่ ความชอบธรรมในการ “เข้ารับการรักษาโรคอุปถัมภ์” ของตัวเอกก็ก็ต้องเป็นผู้มีบุญญาธิการ จึงจะมีเทวดาช่วยเหลือ เหตุที่ผู้มีบุญกลับต้องมีร่างอันอุจาดนั้น ถือเป็นการใช้กรรมที่ติดตัวมาแต่ชาติปางก่อน ทั้งกรรมของตนเองและของบุคคลที่เกี่ยวข้อง

ยิ่งไปกว่านั้น ความหมายแฝงในการทำซ้ำเรื่อง *สังข์ทอง* ยังได้ให้ความชอบธรรมแก่ “ผู้มีรูปทอง-มีบุญ” ในการใช้ความรุนแรง “กำจัด” และ “ทำลาย” คนหรือสิ่งซึ่งมีลักษณะอันไม่เป็นที่พึงประสงค์ นอกกรอบ หรือนอกกรอบที่ “ผู้ใหญ่” ในสังคมได้วางไว้เพื่อสร้างความเป็นระเบียบเรียบร้อย โดยอ้างว่าการถูกกำจัดให้ออกไปจากสังคมนั้นเป็นไปตามบุญและกรรมแต่ชาติก่อน แกะไขหากล้างมิได้

มายาคติเช่นนี้ เกิดจากการสังสมความคิดในระบบศักดินา-อุปถัมภ์ ที่เน้นสถานะของ “ผู้ใหญ่-ผู้น้อย” เน้นการรอความช่วยเหลือ-ทดแทนบุญคุณมาใช้โดยไม่ต้องตั้งคำถามและไม่สงสัยในตัว “ผู้ใหญ่” หรือกรอบความคิดที่ผู้ใหญ่อ้างสร้าง

นั่นจึงนำมาซึ่ง “ความจริงที่ถูกเขียนขึ้น” ซ้ำแล้วซ้ำเล่า เพื่อสร้างมายาคติดังกล่าว และคนชั้นที่ถูกปกครองก็พลอยคล้อยตามกระแสหลักไปด้วย โดยเชื่อว่าการยอมทำตามให้เหมือนส่วนรวม”นี้เองคือการสร้างความเป็นระเบียบเรียบร้อยของสังคมและความปลอดภัยของตนเอง

แต่ทว่า สำหรับผู้ที่อยู่นอกกรอบของสังคม ไม่ว่าจะยอมรับหรือไม่ยอมรับอัตลักษณ์ “วิปริต” ที่สังคมสร้างให้เพราะเขา “ดูไม่เหมือน คิดไม่เหมือน หรือทำไม่เหมือน” คนในกระแสหลักก็ตาม กลับถูกกดทับ กดขี่ ข่มเหง และกำจัด หรือถูก “ปฏิเสธว่าไม่มีอยู่จริง” ในสังคม ส่วนผู้ที่ยังรอดอยู่ ก็ต้องหลบซ่อน หนีหาย เสแสร้งแปลงปลอมตน และแสดง “บทบาท” ไปตามกระแสหลัก เพื่อให้อยู่รอดได้ในสังคมไทยแบบ “พุทธแต่เปลือก”

น่ากลัวที่อคติเช่นนี้กลับถูกห่อหุ้มอย่างแนบเนียนด้วย “ยิ้มสยาม” อันเป็นมายาคติแบบไทยๆ ที่กล่อมตนเองว่าเป็นเมืองพุทธ ใจกว้าง ใจดี ใจเย็น “ไม่เป็นไร” ให้ความเป็น “ไท” กับทุกคน เป็นสังคมที่มีเมตตา รักสงบ ไม่มีความขัดแย้งและไม่ก้าวร้าว

แต่ในความเป็นจริง สังคมไทยพร้อมที่จะแก้ปัญหาด้วยวิธีการรุนแรง การเสตามกันไปแบบไทยมุงสามารถกลายเป็นการรุมประชาทัณฑ์ได้โดยง่ายหากมีกระแส ส่วนคนที่ “ต่าง” ไปจาก

กระแสหลักนั้น คนไทยยอมรับได้ว่ามีอยู่ แต่ไม่ยินดีที่จะยกให้มีสถานภาพเป็นมนุษย์ที่เท่าเทียมเสมอกับตน

ผู้ที่อยู่ “ชายขอบ” ของกรอบความคิดกระแสหลัก จึงต้องซ่อนตัวอยู่ในสังคมอย่างเก็บกดและแปลกแยก เมื่อมีโอกาสระบายออกอย่างก้าวร้าว เป็นขบถต่อกรอบของสังคมไม่ในทางในทางหนึ่ง เพื่อเรียกร้องศักดิ์ศรีความภูมิใจในตนเอง และสิทธิของการเป็นมนุษย์ผ่าเหล่า หรือ “mutant rights”

พฤติกรรมรุนแรงเช่นนี้ยิ่งสร้าง “ภาพลักษณ์” ที่ “ดู” เป็นอันตรายคุกคามต่อความสงบและความ เป็นระเบียบเรียบร้อยอันดีของสังคม ให้อุกกรรจ์ยิ่งขึ้นไปอีก และยังทวีความชอบธรรมให้กับการกำจัด “คนนอกคอกวิปริตวิถิดาร” ให้หายไปจากสังคม

ดังนั้น คนชายขอบบางคนจึงไม่ต้องการยอมรับและเผชิญหน้ากับความขัดแย้งระหว่างอัตลักษณ์ส่วนตนกับสังคม เพราะต้องการที่จะอยู่อย่าง “ปลอดภัย-สบายใจ” แบบปลอมๆ เปลือกๆ ในสังคม “เปลือก-ปลอม”

ความคิดเรื่องการถอดรูปอัตลักษณ์และเผยแพร่สุวรรณ”ซุบ” สะท้อนชัดว่า คนไทยยังเชื่อเรื่องการสร้างภาพลักษณ์เพื่อกลบหรือกำจัดข้อบกพร่องของตน มากกว่าการมองเห็น ปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องนั้นถ้าหากทำได้ และยอมรับข้อบกพร่องนั้นถ้าหากแก้ไขไม่ได้ เพื่อให้สามารถดำเนินชีวิตได้อย่างไม่หนีปัญหาและหลอกตัวเอง

เราจึงเห็นพ่อแม่พาลูกชายเกย์ไปหาจิตแพทย์ เห็นเกย์บางคนแต่งงาน เล่นบทพ่อและสามี โดยหวังว่าจะทำให้ตนกลายเป็น “ชาย” แท้ เห็นธุรกิจสัลยกรรมความงามที่เฟื่องฟู เพราะคนปัจจุบันนิยมทำลายร่างเดิมแล้วสร้างร่างปลอมขึ้นให้เป็นอย่างร่างในอุดมคติของสังคม

ด้วยกระบวนการสร้างภาพลักษณ์ทางสังคม เราจึงใช้ชีวิตอยู่ร่วมกับนายแพทย์ฆาตกร นักบวชฆราวาส ศาสนา ครูชาเรเด็ก โจรชายชาติใต้ฐานนั่งทำเนียบ ฯลฯ โดยที่เราไม่อาจรู้เท่าทัน หรือคาดไม่ถึง เพราะเขาเหล่านี้สามารถสร้างวัตถุ-ปัจจัยขึ้นมาหลอกตาเราให้หลงชื่นชมภาพเปลือก และทำให้เราสับสนไขว้เขวว่าอะไรคือคุณค่าที่แท้ อะไรคือความดีงามและความถูกต้อง และถึงแม้เมื่อเราจะรู้เท่าทัน ก็ยากที่จะอธิบายให้คนอื่น ๆ ที่ยังไม่โหวต ได้มองเห็นถึงความวิปริตผิดศีลธรรมของคนที่มีภาพลักษณ์อันดีงามเหล่านั้นได้

เมืองไทยในยุคปัจจุบัน จึงเป็นยุคที่เรานิยมซุบตัวให้เป็นทอง แล้วนำเสนอว่ารูปสุวรรณนี้คือคุณค่าแท้จริง ซึ่งก็ไปกันได้ดีกับมายาคติแห่งการแบ่งแยกคนใส่ลิ้นชักชั้นต่างๆ ของสังคมไทย การสร้างภาพลักษณ์ให้เป็นที่พึงประสงค์อย่างฉาบฉวยของสังคมบูชาเปลือก และการประเมินค่าของคนจากการกวาดตาดู “ภาพลักษณ์” ของบุคคลนั้นๆ ว่าถูกต้องตามรสนิยมอันดีที่เป็น “บรรทัดฐาน” ของสังคมหรือไม่เพียงไรนั้น กลายเป็นพฤติกรรมที่กลับตาลปัตรโดยสิ้นเชิงกับคตินิยมในเรื่อง “สังข์ทอง” ที่เราท่องกันได้ขึ้นใจ

การเล่าใหม่เรื่องสังข์ทองนั้น ส่วนใหญ่ไม่ว่าจะเป็นการเล่าใหม่ในรูปของละครจักรวาล ภาพยนตร์ ละครพื้นบ้าน หรือการ์ตูน ก็มักจะเน้นเรื่อง "รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน" และความรักของแม่ต่อลูกเป็นหลัก เพื่อสั่งสอนให้ลูกรักและกตัญญูต่อแม่ ปราบให้เราไม่ปรามาสและทำร้ายคนที่ "ดู" ด้อยกว่าเพราะเขาอาจมีดีมีฤทธิ์และอำนาจจนสามารถชำระแค้นกับเราได้ภายหลัง นี่คือนิเวศน์หลักที่เขียนและเล่าโดยคน "ปกติ" เพื่อสร้างมโนทัศน์ของสังคมในอุดมคติอย่างที่ "ควร" เป็น

หากจะเล่าเรื่องสังข์ทอง-เจ้าเงาะ เหตุใดจึงไม่มีการเล่าผ่านมุมมองของคนที่ไม่ "ปกติ" บ้าง เหตุใดจึงไม่มีการเล่าผ่านมุมมองของ "ผู้น้อย" "ผู้ด้อยโอกาส" และคนที่ "แปลกแยก" จากสังคมกระแสหลัก เหตุใดจึงต้องให้เงาะถอดรูปและชุบตัวพระสังข์ให้เป็นสีทองเหลืองอร่ามเท่านั้นจึงจะเป็นพระเอก และจำเป็นใหม่ที่พระเอกของเราจะต้องทั้งเก่งและงามตามอุดมคติของกระแสหลัก เหตุใด "พระเอก" จึงน่าเกลียดไม่ได้ ประหลาดไม่ได้ เหตุใดต้องแปลงให้เขาไม่ "ผิด" ปกติ แต่ "วิเศษ" เกินปกติ ซึ่งสวนทางกับสิ่งที่เราถูกสั่งสมให้เชื่อว่า คำว่า "วิถาวร" แปลว่า "วิปริต" เท่านั้น โดยละเลยความหมายอีกประการหนึ่ง ที่แปลว่า "พิสดาร" ไปเสีย

เพียงเพราะเสียงของคน "ประหลาด" นั้น อยู่นอกกรอบ "อันดี" ของชุมชน จึงละเลยที่จะฟังอย่างนั้นหรือ

หรือเป็นเพราะมโนทัศน์เรื่อง "รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน" ของเรา ก็เป็นไปอย่างเปลือกๆ

การอนุรักษ์ "ความเป็นไทย" ของภาครัฐและปัญญาชนกระแสหลัก กลับกลายเป็นการทำซ้ำมายาภาพอุดมคติที่มีลักษณะแข็งตายตัว ไม่เปลี่ยนแปลงตามกาลเวลา (สายชล สัตยานุรักษ์, 2548:2-10) และทำให้เกิดการปลูกฝังว่าความเป็นไทยกระแสหลักนั้นสูงส่ง เป็นวัฒนธรรมบริสุทธิ์ ไม่ต้องผสมผสาน ไม่ต้องปรับเปลี่ยนแปลง ไม่เปิดรับการปะทะสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่น ซึ่งก็เป็นเพียงแค่การชื่นชมคุณค่าเปลือกของวาทกรรมดังกล่าว

ณ บัดนี้ เราควรตั้งคำถามว่า มีอะไรบ้างในความเป็นไทยที่เป็นเพียงมายาภาพของอุดมคติที่เราควรละทิ้งหรือปรับเปลี่ยน เพื่อให้ผู้อยู่คนในโลกยุคโลกาภิวัตน์อย่างสันติ และให้โอกาสชนกลุ่มน้อย และชนกลุ่มใหม่ๆ ในประเทศ ที่ไม่เคยมีบทบาทในวาทกรรม "ความเป็นไทย" เช่น กลุ่มเด็กวัยรุ่น ชาวไทยมุสลิมภาคใต้ และแรงงานอพยพ ได้มีสิทธิมีเสียงและพื้นที่ทางสังคม มีอัตลักษณ์ของตัวเองที่ไม่ถูกครอบงำหรือต่อต้านโดย "วัฒนธรรมทางการ" และได้รับการยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของทั้งวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ไทยอย่างแท้จริง (สฤณี อาชวานันทกุล, 2549)

และ ณ ขณะนี้เอง ที่อคติของการเหยียดเพศ ผิว เผ่า พวก เชื้อชาติ ชนชั้น และความคิด ความเชื่อ ศาสนา กำลังถูกกระแสของมายาคติใหม่สื่อให้กลายเป็นความเกลียดชัง โจมตี เหยียดหยาม และทำร้ายกันและกัน ตั้งแต่ปัญหาใหญ่ในสังคมเล็กๆ อย่าง "ตำนาน" การเป็นคู่อริกันระหว่างโรงเรียนอาชีวะ ไปจนถึงความขัดแย้งระดับชาติและระดับโลกอย่างปัญหาความรุนแรงในภาคใต้ที่ชนเผ่าทั้งไทยพุทธและมุสลิม โดยที่หลายคนในทั้งสองฝ่ายก็ยังไม่รู้ว่าทำไปเพื่ออะไร รู้แต่ว่าเมื่อ

มีข่าวรุนแรง ผู้คนแต่ละฝ่ายก็จะแสดงอาการโกรธแค้นอาฆาตฝ่ายตรงข้ามอย่างเหวี่ยงด้วย
อุปาทานที่สร้างขึ้นเองว่าคน “อื่น” นั้นมีความเป็นคนน้อยกว่าเรา

ในฐานะที่ผู้วิจัยเป็นนักการละคร เป็นนักแสดงละครเวที เป็นคนเขียนบท ผู้กำกับการแสดง
และเป็นครู เป็นหน้าที่ความรับผิดชอบและจริยธรรมของผู้ทำงานศิลปการละครที่จะชี้ให้คนอื่น ๆ
มองเห็นประเด็นที่ถูกหลงลืม หรือหลีกเลี่ยงที่จะรู้สึกถึง โดยเฉพาะประเด็นของคนชายขอบ ที่ถูก
มายาคติเรื่องบุญกรรม ขบธรรมเนียมประเพณีอันดั่งมรดกของวัฒนธรรมไทยกระแสหลัก และความ
เป็น “วรรณคดีแห่งชาติ” กลบเลือนจนไม่มีตัวตนและ/หรือถูกกำจัดให้ตายไปจากแก่นแท้ของเรื่อง
สังข์ทอง

จ. แนวคิดในการเล่าใหม่

การปรับ-แปลง-สร้างใหม่ละครร่วมสมัยจากเรื่องเก่า

คำถามสำคัญของผู้สร้างบทและกำกับการแสดงที่กำลังทำงานสร้างใหม่หรือเล่าใหม่เรื่อง
เก่า ก็คืออิสรภาพและความพอดีในการตีความ ทำใหม่ และการนำเสนอ เพราะผู้ที่รู้จักเรื่องเก่า
หรือบทละครขนบ มักมีความคิดพื้นฐานและความคาดหวังต่อการนำเสนอละครหรือเรื่องเก่าเรื่อง
นั้นอยู่พอสมควร ไม่ว่าจะเป็นโครงเรื่อง ตัวละคร เหตุการณ์หรือฉากเด่นในเรื่อง “วรรณคดี”
แนวการนำเสนอ นำเสียงหรืออารมณ์หลักของเรื่อง หรือแม้แต่ความคิดหลักของเรื่อง

หากต้องการเล่าเรื่องในมโนทัศน์เดิมและสืบทอดความคิดหลักเดิมของเรื่อง การตีความ
หรือการแต่งเรื่องก็ยังสามารถทำได้หลากหลายในรายละเอียด แต่แกนของเรื่องเดิมต้องยังคงอยู่ ไม่
อาจถึงขั้นสร้างแกนเรื่องใหม่ได้เพราะจะทำให้ไม่ใช่เรื่องเดิม เช่น เรื่องตำนานกรีกเรื่องกษัตริย์
อิดิปุส (Oedipus Rex) อย่างไรเสียแกนเรื่องก็ต้องให้อิดิปุสพบว่าโจรสลัดตามหลังของตนนั้นเป็น
มารดา หากผิดไปจากนี้ก็ไม่ใช่อิดิปุส แต่ถ้าหากต้องการเขียนเรื่องใหม่หรือสร้างบทละคร
ที่มีแกนใหม่โดยดึงองค์ประกอบบางอย่างจากเรื่องเดิม เช่น ตัวละคร เหตุการณ์ ฯลฯ หรือเป็นการ
ใช้เฉพาะแบบเรื่อง “ลูกฆ่าพ่อแต่งงานกับแม่” ก็อาจต้องไม่ใช่ชื่อเดิมของเรื่องเพื่อไม่ให้เกิดความ
เข้าใจผิด

แม้แต่การหยิบยืมบทละครของเชกสเปียร์เรื่อง *โรมีโอแอนด์จูเลียต (Romeo & Juliet)* มา
เล่าใหม่ โดยผูกเรื่องให้เป็นการแอบอ่านบทละครเรื่องดังกล่าวของนักเรียนโรงเรียนชายล้วนสี่คน
หลังเที่ยงคืน โดยมีฉากที่แต่งเพิ่มแทรกอยู่เล็กน้อย แต่โดยหลักแล้วเป็นบทละครของเชกสเปียร์
ก็ตาม หากเป็นการสร้างความหมายใหม่ ที่ไม่อยู่ในกรอบความคิดเกี่ยวกับเรื่องเดิม ก็ต้องถือว่าเป็น
การสร้างใหม่ เพราะผู้เล่าใหม่หรือผู้ทบทวนใหม่ได้แทรกตัวตนของเขาเข้าไปจัดวางหรือก่อสร้าง
งานเดิมอย่างแนบเนียน เพื่อตั้งคำถามเกี่ยวกับความเป็นขบถต่อกฎเกณฑ์ อิสรภาพของพลัง

สร้างสรรค์และพลังทางเพศ อันเป็นตัวคนที่วัยรุ่นสับสนและหาทางออกไม่ได้ ภายใต้กรอบเกณฑ์ของสังคมที่เข้มงวด

ตัวอย่างข้างต้นคือบทละครเรื่อง *เชกสเปียร์อาร์แอนด์เจ* (Shakespeare's R&J.) ของ โจ้ คาลาร์โก (Joe Calarco)

การตีความใหม่ หรือเล่าใหม่นั้นมีมานานแล้ว บทละครกรีกส่วนใหญ่ก็เขียนขึ้นมาจากตำนานเทพปกรณัมซึ่งเป็น เรื่องที่ชาวกรีกทุกคนรู้ซึ่งคืออยู่แล้ว แต่ผู้เขียนก็สามารถเล่าและเสนอ "สาร" ใหม่ได้ด้วยลีลาต่างๆ กัน เช่น ตำนานโอเรสเทส (Orestes) ซึ่งเล่าเรื่องวีรบุรุษที่ตกอยู่ที่ทางสองแพร่งระหว่างการสังหารมารดาเพื่อแก้แค้นให้บิดาที่ถูกมารดาและชายชู้รุมฆ่า กับความรู้สึกผิดบาปที่กระทำมาตุมาต นักเขียนบทละครชั้นบรมครูทั้งสามคนของกรีก คือ เอสคิลุส (Aeschylus) โซโฟคลีส (Sophocles) และยูริปีดีส (Euripides) ต่างก็เขียนบทละครจากตำนานเรื่องนี้โดยมีความต่างกันทั้งลีลาของเรื่องและความคิดหลัก ตามแต่ปฏิกิริยาที่ศิลปินมีต่อบรรทัดฐานทางจริยธรรมของสังคมขณะนั้น ข้อสังเกตคือบทละครเรื่องนี้ของยูริปีดีสไม่ได้นำเสนอตัวละครโอเรสเทสในฐานะวีรบุรุษตามขนบ แต่กลายเป็นมนุษย์ผู้อ่อนแอสับสนขวัญผวาไปกับแรงกดดันทั้งจากสวรรค์และนรก จึงไม่ได้รับความนิยมจากผู้ชมในยุคนั้น

ส่วนการปรับให้เข้ากับยุคสมัย ไม่ว่าจะเป็นการแปลงหรือสร้างใหม่ก็ตาม เหตุผลอยู่ที่การ "ปรับ" ให้เข้ากับหรือเหมาะสมกับ "ผู้ใช้" ซึ่งหมายถึงผู้สร้างและผู้เสพงานเรื่องนั้นๆ เพื่อเป้าหมายทางศิลปะซึ่งก็คือการสื่อสารบางสิ่งบางอย่างในเรื่องเก่าซึ่งผู้สร้างเห็นว่ามิอยู่ในมิติของสังคมร่วมสมัย แต่การนำเสนอด้วยกลวิธีเดิมจะไม่สามารถสื่อสารนั้นถึงผู้ชมร่วมสมัยได้ และในบางกรณีการใช้ตัวบทเดิมแต่เปลี่ยนกลวิธีในการเล่าหรือนำเสนอ ก็ทำให้ความหมายของเรื่องเดิมเปลี่ยนไปหรือเกิดการสร้างความใหม่ให้กับเรื่องเดิมได้ (Fortier, 2002: 138)

ลี มิทเชล (Lee Mitchell, 1984) เสนอแนะว่าประเด็นสำคัญในการนำเสนอละครขนบหรือเรื่องเก่าในบริบทของสังคมร่วมสมัยก็คือ ผู้สร้างงานต้อง "เดิม" ให้ตัวละครในเรื่องเดิมที่คน "รู้จัก" หรือ "คาดหวังไว้แล้ว" ให้เป็นมนุษย์ที่มีมิติ และน่าเชื่อถือให้ได้ เพราะตัวละครในเรื่องโบราณจะมีลักษณะเป็น "สากล" (universal) ไม่ใช่มนุษย์ปัจเจก (individual) มีความเป็นกลางและกว้าง มีแบบของลักษณะนิสัยและพฤติกรรมที่เป็นที่ยอมรับ รับรู้ และคาดหวังในความ "น่าจะเป็น" อยู่แล้ว เช่น พระเอกแสนดี นางกษัตริย์ พ่อตาเจ้าเล่ห์จอมโวย ฯลฯ ตัวละครบางตัวก็มีมิติเดียวเพื่อไปเน้นตัวละครหลัก หรือมีลักษณะแบบหมู่มวลคอรัส (chorus) นอกจากนี้ ยังต้องเดิมเหตุผลทางจิตวิทยาให้กับการกระทำของตัวละครเหล่านี้ด้วย เพราะเรื่องเก่าจากนิทานหรือตำนานมักเล่าไปเรื่อยๆ เป็นตอนต่อกันไป ไม่เน้นความต่อเนื่องและพัฒนาการทางด้านจิตวิทยา

ผู้ "เล่าใหม่" จึงต้อง "เดิมคำลงในช่องว่าง" ระหว่างฉากต่างๆ ของเรื่องเก่าซึ่งผู้ชมรู้เรื่องอยู่แล้วว่าจะดำเนินไปทางไหนและจบอย่างไร มิทเชลเสนอว่าระหว่างทางต่างหากที่สำคัญ ผู้ "เล่า

ใหม่” จะต้องหาทางให้เหตุผลเบื้องหลังการกระทำของตัวละครนั้น “สมจริง” เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกได้ อันจะทำให้ละครเรื่องเก่าที่เล่าใหม่นี้สื่อความหมาย

การเล่าเรื่องให้ถูกต้องนั้นไม่สำคัญเท่ากับการเล่าแล้วสื่อความต้องการสื่อกับผู้ชม

เช่นเดียวกับน้ำเสียงหรือลีลาของเรื่องเดิม หรือการนำเสนอในฉบับเดิม ผู้เล่าใหม่ต้องตอบคำถามให้ได้ว่าจะคงไว้เพื่อให้ผู้ชมรู้สึกได้ถึงบรรยากาศของเรื่องเก่า หรือคงไว้เพื่อเปรียบเทียบหรือสื่อกับสุนทรียะของฉบับเดิม หรือจะเปลี่ยนไปเพราะต้องการเสนอมุมมองใหม่

ลีลาของการนำเสนอละครเวทีแนวฉบับไม่ว่าจะวันตกหรือตะวันออกมักจะมียุคประกอบหลักๆ ดังต่อไปนี้คือ ในละครแบบจริงจังจะมีความเป็นทางการ (formality) ความเป็นละครเร้าอารมณ์ (melodrama) ความหรูหราสง่างามของเรื่องกษัตริย์ ในละครตลกจะเสนอลักษณะกลับตาลปัตรของสิ่งที่เป็นอุดมคติกับความเป็นจริงเพื่อเสียดสี มีการใช้ตลกอะอะมะเทิ่ง (slapstick) จำอวดยั่วล้อ (camp) และในละครทั้งสองประเภทจะมีการใช้ลักษณะพันทาง (hybrid) และดนตรีเพลง ระบายประกอบด้วย

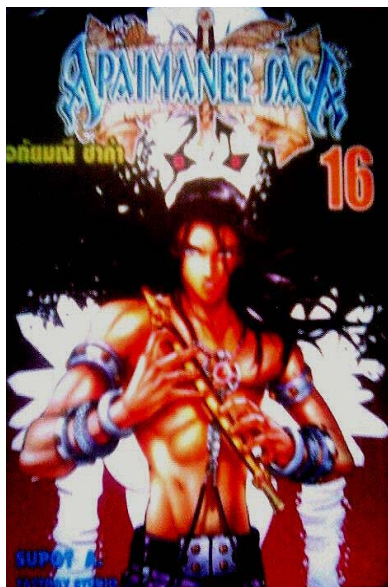
เช่นเดียวกัน สารที่ผู้เล่าใหม่ต้องการจะสื่อกับผู้ชมร่วมสมัย จะเป็นตัวกำหนดบทสรุปของเรื่องด้วยว่าจะยังคงใช้บทสรุปแบบบอกเล่าเหมือนฉบับเดิม หรือการบอกเป็นนัยด้วยภาพจบบนเวที หรือจะตั้งคำถาม จุดจบของเรื่องจะเหมือนเดิมหรือเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร ละครหรือเรื่องเก่าหลายเรื่องจบด้วย “เทพไท้อุปถัมภ์” หรือมีอศวินขี่ม้าขาวหรือเทวดาหะจากไหนก็ไม่รู้ลงมาช่วยพระเอกนางเอกที่เป็นคนดี อย่างที่เรียกว่า *deu ex machina* ผู้เล่าใหม่ต้องตรวจสอบกับสารที่ต้องการเสนอ และแนวทางที่ใช้เล่าเรื่องราว “เทวดา” ในเรื่องเล่าใหม่นี้จะเป็นใครหรืออะไร และถ้าไม่มีเทวดาลงมาช่วย เรื่องจะจบไม่ลง หรือจบอย่างไม่สุขสมหวังหรือไม่ และจะมีผลทำให้ “สาร” ที่ต้องการสื่อเน้นเข้มข้นชัดเจนขึ้นหรือไม่ น่าเชื่อถือเลย

สำหรับบทละครวิจัยเรื่องนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดผู้ชมที่เป็นกลุ่มเป้าหมายหลักไว้ว่าคือเยาวชนและผู้ชมที่จะอ่านสารในละครได้ครบถ้วนตรงประเด็นนั้นน่าจะเป็นกลุ่มวัยรุ่น “ชายขอบ” เพราะตัวละครเอกคือสังข์ ก็คือเยาวชนที่เป็นชาวชายขอบของชุมชนต่างๆ ในเรื่อง ส่วนกลุ่มเป้าหมายรองก็คือผู้ชมที่สนใจละครเวทีทั้งหลาย ทั้งคนกระแสหลักและชายขอบ ซึ่งก็จะต้องมีความคุ้นเคย คาดหวัง มีรสนิยมและมุมมองต่อละครเวที และศิลปะการแสดงแตกต่างหลากหลายกันไป แต่ละครเวทีจะเล่าอย่างไรให้สื่อสารกับเยาวชนไทยร่วมสมัย ที่ไม่ได้มีละครเวทีเป็นความบันเทิงหลัก ไม่อดทนกับการชมมหรสพนานๆ และไม่สนใจว่าวรรณคดีไทยนั้นเกี่ยวข้องกับอย่างไรกับชีวิตนอกห้องเรียน และห้องสอบของตนเอง ให้หันกลับมา “ดูละครแล้วย้อนดูตัว”

นิทานพื้นบ้านเกิดใหม่

สุกัญญา สุจฉายา (เรื่องเดิม) อธิบายว่าในปัจจุบันนี้ ความหมายของคำว่าเรื่องพื้นบ้านได้แปรเปลี่ยนไปหมายถึง เรื่องของคนกลุ่มหนึ่งที่มีวัฒนธรรมร่วมกัน มีวิถีชีวิตบางอย่างร่วมกัน มีค่านิยมความเชื่อบางอย่างร่วมกัน นิทานพื้นบ้านที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน หรือคติชนในเมือง (Urban Folklore) ซึ่งอาจอยู่ในรูปของอินเทอร์เน็ต ฟอรัมเวิร์ดเมล ฯลฯ มักสะท้อนให้เห็นภาพของสังคมที่เปลี่ยนไป มีการเปลี่ยนรายละเอียดของเรื่องเล่าเดิมให้เข้ากับยุคสมัยไปเรื่อยๆ สะท้อนให้เห็นชีวิตของคนในเมืองหลวง คนชั้นกลางจะสนใจนิทานมหัศจรรย์หรือเรื่องแฟนตาซีที่ดูทันสมัยอย่างเรื่องฝรั่งหรือญี่ปุ่น เพราะน่าตื่นเต้นกว่า และยิ่งกว่านั้นเมื่อตัวละครมีชื่อเป็นต่างชาติ จะสามารถละเมิดกฎเกณฑ์บางอย่างได้โดยที่เราไม่รู้สึกรังเกียจ ซึ่งถ้าเป็นตัวละครไทยเราอาจรับไม่ได้ การเล่าใหม่นิทานพื้นบ้านโดยการปรับให้เข้ากับแต่ละยุคสมัยเป็นเรื่องที่จำเป็นจะต้องทำอยู่แล้ว เพราะนิทานจะสะท้อนความคิดความเชื่อและค่านิยมของคนในแต่ละสมัย และการปรับเปลี่ยนเรื่องโดยไม่ทำลายก็คือการไม่เบียดเบียนแก่นของเรื่อง แต่“เสียดสี” ของผู้เล่านั้นอาจเน้นหนักในจุดหรือประเด็นที่แตกต่างกันไป บางครั้งเรื่องเก่าก็สะท้อนข้อเสียของสังคมและยุคสมัยที่เล่าเรื่องนั้นๆ เราก็ต้องได้นำนิทานเก่ามาเล่าใหม่ เน้นคุณธรรมแบบใหม่ ขึ้นอยู่กับผู้เสพเป็นใคร อยากสอนเรื่องอะไร ติความอย่างไร เพราะสารของนิทานเป็นเรื่องสากล และข้อสำคัญต้องทำให้สนุกน่าติดตาม

ผู้วิจัยสนใจการเล่าใหม่เรื่อง *สังข์ทอง* ในบริบทของวัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) เนื่องจากต้องการใช้วัฒนธรรมของชาวบ้านในเมืองหลวงนี้สะท้อนตัวมันเองและค่านิยมร่วมสมัย วัฒนธรรมประชานิยมนั้นมีลักษณะผสมผสานข้ามชาติข้ามพันธุ์และกาลเวลา ผู้วิจัยจึง



การ์ตูนอภัยมณีชาวก้าว เล่ม 16

ศึกษาแนวทางการเล่าใหม่นิทานพื้นบ้านในรูปของการ์ตูนลูกผสมไทย-ญี่ปุ่น อิงวรรณคดีไทย 3 เรื่อง คือ *อภัยมณีชาวกา* ของเนชั่นเ็ดดูเทนเมนท์ *หนูแมน* และ *ไกรทอง* ของสำนักพิมพ์บุรพัฒน์ คอมมิกส์

การ์ตูนเรื่อง *อภัยมณีชาวกา* แต่งโดย Supot A. หรือ สุพจน์ อนุวชชกร และ ทีมงาน factory studio มี 18 เล่มจบ ผู้แต่งเรื่องใช้วิธียึดเค้าโครงเรื่องใหญ่และตัวละครไว้ แต่ปล่อยปัจจัยอื่นๆ ในเรื่องให้พัฒนาได้อย่างอิสระโดยใช้แนวการ์ตูนแบบแฟนตาซี ซึ่งจะรักษาแนวคิดเดิมเอาไว้ และสามารถเปิดรับแนวคิดใหม่ๆ แห่งศตวรรษที่ 21 ได้อย่างไรข้อจำกัด และที่สำคัญก็คือ ให้ตัวละครแต่ละตัวสามารถพัฒนาบุคลิกขึ้นมาจนมีชีวิต มีเอกลักษณ์ของแต่ละคนอย่างแท้จริง (Supot A., 2545)

ในอภิมณีนี้นี้ ตัวละคร “อภิมณี” ได้รับการอธิบายลักษณะนิสัยว่าเป็น “รัชทายาทอันดับหนึ่งแห่งรัตนนา มองว่าความหมายของชีวิตสำคัญยิ่งกว่าจุดหมายของชีวิต จะมีอะไรสนุกไปกว่าการได้ก้าวออกจากชีวิตในกรอบเดิมๆ ล้มลองเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ และหาความหมายจากมัน...”

ส่วนศรีสุวรรณนั้นเป็น “รัชทายาทรองแห่งนครรัตนนา ความต้องการลึกๆ ของหนุ่มคนนี้คือ การพิสูจน์ตัวเองให้ได้รับการยอมรับจากคนรอบข้าง และเป้าหมายที่เขาเลือกก็คือ การเป็นนักสู้อันดับหนึ่ง แต่ในโลกที่เหนือฟ้ายังมีฟ้า เป้าหมายชีวิตของเขาจะเป็นเป้าหมายแท้จริงหรือเปล่า...เมื่อเวลาผ่านไป เขาจะได้เรียนรู้เอง” และทำวสุทัศน์เป็น “กษัตริย์แห่งนครรัตนนา แม้จะเข้าใจถึงความรู้สึกของลูกชายวัยรุ่นทั้งคู่ แต่ท่านก็ต้องหักใจเล่นบทสิงโตที่ผลักลูกลงเหวให้ป็นขึ้นมาด้วยตัวเองเพื่อเรียนรู้ชีวิต” (Supot A., อ้างแล้ว)

ผู้วิจัยเห็นว่าการวางลักษณะนิสัย ความสัมพันธ์ เป้าหมาย ปัญหาในใจ และการกระทำของตัวละครทั้งสามนี้ เป็นการสร้างให้ตัวละครแต่ละตัวสามารถพัฒนาบุคลิกขึ้นจนมีชีวิต มีเอกลักษณ์ของแต่ละคนอย่างแท้จริง ผู้อ่านที่เป็นเยาวชนจะรู้สึกและเข้าใจทันถึงสิ่งที่ตัวละครวัยรุ่นทั้งสองรู้สึก เพราะเป็นสิ่งที่อยู่ในใจของคน ในขณะเดียวกัน ก็จะได้มุมมองใหม่เกี่ยวกับความดู ใจร้ายและเย็นชาของพ่อ ว่าแท้จริงคือความไว้วางใจให้เราได้เติบโตและค้นหาตัวเอง

รายละเอียดและพัฒนาการต่างๆ ของตัวละครตั้งแต่เล่มแรกจนถึงเล่มต่อมา มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของตัวละครนั้นๆ โดยเฉพาะที่เกี่ยวกับแก่นความคิดเรื่องการพิสูจน์ตน การทดลองคิดนอกกรอบ และเปิดใจรับคุณค่าของสิ่งใหม่ด้วยแนวคิดแง่บวกของอภิมณี และตัวละครอื่นๆ

การเล่าใหม่โดยนอกจากเปลี่ยนลักษณะตัวละครแล้ว ยังเปลี่ยนเหตุการณ์ให้มีความกระชับและสนุกสนาน สอดคล้องกับระบบความคิดของเยาวชนไทยปัจจุบันด้วย และก็ยังเป็นการให้ความหมายที่ชัดเจน ของการใช้ดนตรี ศิลปะ ปัญญา สติ อาวุธ และสัญชาตญาณดิบ ในการแก้ไขปัญหาความขัดแย้ง และที่เราอยากสงสัยกันว่าพระอภิมณีสู้กับตัวหรือไม่ว่าเมื่อเห็นนางผีเสื้อสมุทร ในการ์ตูนเรื่องนี้ อภิมณีเห็นและรู้สึกได้ถึงที่น่าสะพรึงกลัว แต่ก็กลับสงบนิ่ง ที่มีไชยยอมแพ้ เมื่อถูกนางพาลลงใต้ทะเล ศรีสุวรรณเสียอีกที่ร้องไห้ฟูมฟายเมื่อพบว่าพี่ชายถูกลักพาไป ภาพนี้แสดงให้เห็นว่า ไม่จำเป็นเลยว่าคนที่ไม่ชอบตีต่อยจะเป็นคนอ่อนแอปากเปียก คนที่ชอบแสดงความก้าวร้าวต่างหากที่พยายามสร้างความห้าวหาญนี้ขึ้นมาเพื่อปิดบังความอ่อนแอของตัวเอง

อย่างไรก็ตาม ผลจากการศึกษาข้อมูลเชิงลึกในวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทเรื่อง การสื่อสารความหมายในการ์ตูนไทยพันธุ์ใหม่ (2547:158-198)⁹ ของวรัญญู วานิชวัฒนากุล ปรากฏว่ามีเด็กและครูที่ชอบและไม่ชอบการ์ตูนพันธุ์ใหม่ด้วยเหตุผลต่างๆ กัน ที่เห็นด้วยและพอใจเมื่อได้อ่านหนังสือการ์ตูนแล้ว คือข้อคิดคติสอนใจที่ได้จากเรื่อง และไม่เห็นด้วยกับการเปลี่ยนจากความเชื่อในเรื่องโลกแห่งความศักดิ์สิทธิ์และเหนือธรรมชาติมาสู่โลกแห่งวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ ซึ่งมี

ความขัดแย้งกับความรู้สึกของกลุ่มผู้อ่านที่มีพื้นความรู้เรื่องวรรณคดีอย่างมาก นอกจากนี้ยังคัดค้านโครงเรื่องแบบต่อสู้สุดลูก และการมีเวลาที่เชื่อมโยงกับโลกปัจจุบันและการเน้นย้ำความเป็นแอ็คชั่นฮีโร่ที่มีมากเกินไป

แม้ว่าบุญเองจะมีข้อสังเกตเกี่ยวกับการเล่าใหม่ว่า เมื่อเวลาเปลี่ยน ผู้สร้าง-ผู้เสพ และสื่อที่เล่านิทานก็เปลี่ยน และที่สำคัญ “ความจริง” ก็เปลี่ยนตามยุคสมัยไปด้วยก็ตาม

การที่ละครวิจัยเรื่องนี้มีจุดประสงค์ที่จะเล่าใหม่เรื่อง *สังข์ทอง* แบบรื้อสร้างแก่นความคิดของเรื่อง ตลอดจนมโนทัศน์และทัศนคติที่เป็นฐานคิดของสังคมไทย แล้วก็ยังทั้งเปลี่ยนทั้งเปลี่ยนเปลือกนอกของเรื่องเก่า จึงเป็นโจทย์ที่น่าศึกษา

การผจญภัยอันมหัศจรรย์ของเจ้าชายที่เกิดในเปลือกหอย

เมื่อจะรื้อสร้างความคิดความเชื่อและมโนทัศน์เดิมๆ เกี่ยวกับตนเองของคนไทย ที่สะท้อนในเรื่อง *สังข์ทอง* ผู้วิจัยจึงตั้งข้อบطلละครเรื่องใหม่นี้ว่า “*มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย*” เพื่อเสนอภาพและความรู้สึกของ “ชื่อภาพยนตร์โรงใหญ่” “หนังฝรั่ง” “ความแฟนตาซี” “การผจญภัย” “เรื่องเด็ก” “ความเป็นเทพนิยาย” “การฉีกออกจากความโบราณศักดิ์สิทธิ์” “การเรียงประโยคแบบไม่ใช่ไวยากรณ์ภาษาไทย” “อารมณ์ขันแบบกลับตาลปัตร” ของบุคคลที่เป็นถึงเจ้าชาย แต่กลายเป็น หอย ซึ่งมีความหมายแฝงในเชิงลบ เพื่อตั้งประเด็นให้ผู้อ่าน เทียบเคียง ความคิดเรื่อง กรอบความคิด ความเชื่อเรื่องกฎเกณฑ์และความถูกต้อง (ของไวยากรณ์ไทย) กับ การรับและอ่านความหมายของ “ชื่อเฉพาะ”

เพราะเมื่อผู้อ่านกวาดตามองก็จะได้ความว่าเป็นเรื่องของ “การผจญภัยอันมหัศจรรย์ของเจ้าชายหอย” แต่ผู้อ่านหลายคนก็อาจจะเกิด “ความคิดที่สอง” อันเกิดจากการรอบความคิดความเชื่อตามมาว่า “นี่ไม่ใช่ภาษาไทย” และเกิดความเคียดแค้นหรือไม่พอใจขึ้นมา ทั้งๆที่ “ไวยากรณ์” และ “ความเป็นไทย” นั้น ต่างก็เป็นสิ่งที่เราอุปโลกน์ขึ้นมาเองทั้งสิ้น

รูปประโยคของชื่อเรื่อง เป็นนัยไปถึงการนำเสนอละครเวที ที่จะไม่มีความไม่เข้ากัน ความเกินพอดี การพลิกความหมายให้ต้องลุ่มคิด การยกย่อนทวนซ้ำให้ผู้ชมต้องแปลความกลับจากหลังมาหน้า ทำให้เกิดการเปรียบเทียบ ได้แย้งและโต้ตอบ กับสิ่งที่ผู้ชมเห็นทั้งบนเวทีและนอกเหนือจากนั้น และกับความคิด-เห็นทั้งของตนเองและคน “อื่นๆ”

การผจญภัยของตัวละคร “สังข์” ในบทละครเวที ไม่ได้หมายความว่าแค่เพียงการเดินทางไปยังดินแดนมหัศจรรย์ หรือการแปลงรูปไปได้ต่างๆ ของเขาเท่านั้น แต่ทั้งการ “เปลี่ยนรูป” “เปลี่ยนสังคม” “ปรับตัวเองให้เข้ากับวิสัยหรืออุดมคติของท้องถิ่น” นั้น คือการ “เปลี่ยนอัตลักษณ์ส่วนรวม” ซึ่งมีผลต่อความรู้สึกต่อ “อัตลักษณ์ส่วนตัว” ของเขาเอง และในที่สุดเมื่อการเดินทางมาถึงจุดที่เขา

ได้เป็นเจ้าของรูปทอง ได้พบมารดาชอมช่อ ได้รับการขอโทษจากแม่ เมื่อนั้นคือจุดที่เขาจะต้องถามตัวเองอีกครั้งว่า “เขาเป็นใคร” และ “อยากได้อะไรจากใครที่สุด”

ดังนั้น การผจญภัยที่มหัศจรรย์ยิ่งของสังข์ คือการเดินทางเข้าไปในจิตใจของตัวเอง กลับไปสำรวจ “ตัวตน” ในประสบการณ์ชีวิตในแต่ละช่วง เพื่อจะตอบคำถามว่า ในที่สุดแล้ว เขาต้องการเป็น “เจ้าชาย” ของเมืองสามนัค หรือต้องการเป็น “ลูกน้อยหอยสังข์” ของแม่

ถ้าคำตอบเป็นประการแรก จะกลับกลายเป็นว่า สังข์ยังคงกำบังตัวเองอยู่ในเปลือก “ของเจ้าชายรูปทอง” แต่ถ้าคำตอบเป็นประการหลัง ก็จะหมายถึงการที่เขากล้าก้าวออกมาจากเปลือก และทำลายมายาที่ห่อหุ้มจิตใจตัวเอง จากทั้งความรักและความนับถือ “ตัวตนของคนที่เขา รัก” และ “ตัวของสังข์เอง”

ส่วนผู้ชมที่ร่วมผจญภัยไปกับละคร ก็จะได้ “มองใหม่” สำรวจเนื้อในของนิทานสังข์ทอง ผ่านมุมมอง-เส้นการเดินทางที่เป็นเสมือน “การหักเหของแสง” ที่สะท้อนทั้งมโนทัศน์ของสังคมไทย และมโนทัศน์ของผู้ชมเอง

ฉ. กระบวนการวางโครงสร้างของบทละคร (Play Structure)

แนวทางที่ผู้วิจัยใช้ในการวางโครงสร้างของบทละครคือ ให้เกิดความรู้สึก “เข้าๆออก” โดย

ก. จะเขียนบทให้ผู้รู้สึกได้จริง เพื่อดึงให้เข้าไปรู้สึกร่วมกับตัวละคร ให้ละครสามารถสัมผัสกับใจของผู้ชมแต่ละคนได้ในช่วงต่างๆ อย่างที่เรียกว่ามีลักษณะดรามะดิก (dramatic)

ข. แต่ในขณะเดียวกัน ก็จะบรรจุเหตุการณ์ต่างๆ นีลงในฉากที่เป็นท่อนๆ เรียงร้อยตามท้องเรื่องของนิทาน เพื่อทำให้เกิดการถอยห่างออกมา แบบการเล่าเรื่องในลักษณะเอพิค (epic) หรือเล่าเป็นท่อนๆแบบเอพิโซดิก (episodic) พร้อมกับการใช้กลไกทางการละครแยกเส้นต่อเนื่องของภาพลวงเสมือนจริงทางการละครออกเสีย เพื่อให้ผู้ชมได้สังเกตและเทียบเคียงประเด็นต่างๆ ที่แต่ละคนรู้สึก “แปร่ง”

เมื่อผู้ชมบางคนรู้สึกร่วมด้วยกับตัวละครบางตัวหรือบางเหตุการณ์ หรือรู้สึกเห็นอกเห็นใจ สะเทือนใจ หรือไม่ชอบใจ ละครจะต้อง “ปะทะ” กับผู้ชม เพื่อดึงให้ออกจากวิสัยในการดูละครแบบ “ใช้อารมณ์” ไม่ว่าจะเป็นการคล้อยตาม หลีกหนี หรือปฏิเสธ แล้วเปิดตามองเห็นตัวละครอื่นๆ เห็นโลกและชีวิตในแง่มุมอื่นๆ มิใช่หมกมุ่นอยู่กับบางจุดบางช่วงหรือบางอารมณ์ของละคร และตนเอง จนไม่เกิดกระบวนการ “ใช้ใจ” ตั้งข้อสังเกตหรือข้อสงสัยที่ดี เพื่อตรวจสอบวิพากษ์วิจารณ์ (critical thinking)

เพราะความคิดรวบยอดของละครที่ผู้ชมได้จากการรู้สึกคล้อยตาม เห็นตามกัน หรือการอ้างความคิดทฤษฎีที่ผู้อื่นสร้างไว้นั้น มิใช่การตีความที่ใช้ความคิดความรู้สึกในเชิงวิจารณ์ของผู้ชมแต่ละคนเอง แต่เป็นการรู้สึกตามกรอบ ขอบ และแบบแผนที่เชื่อว่าถูกต้องดีงาม จนอาจทำให้ละเลย

หรือก้าวข้ามการใช้ความรู้สึกแท้ๆ ที่ถูกละครกระตุ้นเร้า มาสำรวจโลกทัศน์และชีวิตของตน ซึ่งผู้วิจัยเชื่อว่าประการหลังนี้เองที่เป็นความหมายที่มีชีวิตชีวกว่าของคำว่า “การตีความหมายละคร”

ผู้วิจัยกำหนดแกนของเรื่อง (spine) และปัญหาสัมพัทธ์ที่ตัวละครในเรื่องมีส่วนร่วมกัน (transaction) โดยใช้สมมติฐานเรื่อง “ความเป็นตัวประหลาด” ของตัวละครหลัก ตีความพฤติกรรมของตัวละคร ด้วยหลักจิตวิทยาและสังคมวิทยา ในขณะเดียวกัน ก็ตรวจสอบตัวละคร การกระทำ การดำเนินเรื่อง และประเด็นที่ต้องการนำเสนอว่าจะมีวิธีเทียบ-แย้งอย่างไร หากต้องการให้ขณะที่ผู้ชมดูละครเรื่องนี้อยู่ จะรู้สึกว่าได้มองย้อนกลับเข้าไปและเดินทางผ่านประสบการณ์ของทั้งเรื่องเล่าเดิม เรื่องส่วนตัวของผู้ชมเองหรือคนในสังคมของผู้ชม ในขณะเดียวกันก็จะเกิดสภาวะ “วิพากษ์” ต่อภาพและเสียงที่ปรากฏตรงหน้า ในประเด็นที่ผู้ชมรู้สึกพึงใจหรือไม่พึงใจ เป็นคำถามหรือมีข้อโต้แย้ง เพื่อให้ผู้ชมแต่ละคนใช้ประสบการณ์ส่วนตัว ทักษะคิด และอัตลักษณ์อันหลากหลายของตนเอง ในการ “อ่าน” และ ให้ความหมายสัญลักษณ์ต่างๆ ที่กระทบใจหรือเสียดแทงคลองจึกของผู้ชมแต่ละคน ซึ่งแน่นอนว่า “ความหมาย” ที่แต่ละคนให้ก็จะแตกต่างหลากหลาย และหลากหลายเกินไป

เพราะเชื่อในความจริงเชิงอัตวิสัย (subjectivity) ของปัจเจกบุคคล ผู้วิจัยจึงพยายามให้กระบวนการสร้างสรรค์และสร้างความหมายให้กับละครนั้น เปิดกว้างให้กับมุมมองที่แตกต่างหลากหลาย ทั้งของผู้ร่วมงานฝ่ายต่างๆ ผู้ชม และผู้วิจารณ์ โดย ก. ยอมรับความเห็นที่ต่าง และไม่เชื่อในเสียงอันชอบธรรมของคนผู้เดียวเมื่ออยู่ในฐานะของผู้สร้างบท-กำกับกับการแสดง จนนำไปสู่ความรู้แบบเบ็ดเสร็จตายตัวไร้ชีวิตชีวา ข. ใช้วิธีการแบบพหุวิธีวิทยา (multiple methodologies) ที่ผสมผสานทักษะส่วนตัว ที่ได้จากการ “อ่าน” บทละครของผู้ร่วมงานแต่ละคน ซึ่งจะมีความหลากหลาย (multiple perspectives) มาพัฒนาละครวิจัย และ ค. ศึกษาปฏิกิริยาตอบสนองของผู้ชมว่า จะแตกต่างหลากหลายและหลากหลายเกินไปได้เพียงไร อย่างไร และเพราะเหตุใด

ในฐานะผู้เขียนบทและกำกับการแสดง ผู้วิจัยทำงานในแนวทางของโอเตอร์ (Auteur) หรือ “ผู้สร้างสรรค์ละคร” คือ เป็นทั้งผู้ริเริ่ม-สร้างบท ใส่เพลง กำหนดภาพบนเวที และกำกับการแสดง เพื่อ “ชวนผู้ชมให้ถกเถียง” กระบวนการสร้างสรรค์นี้ ใช้ทั้งการวางแผนล่วงหน้า ความรู้สึกแรก (impulse) ขณะที่จับงานอยู่ตรงหน้า และสิ่งที่ผู้ร่วมงานคนอื่นๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนักแสดงและฝ่ายออกแบสร้างสรรค์และสื่อสารกลับมาให้ โดยผสมผสานสิ่งที่ผู้วิจัยได้รับมานั้นเข้ากับแนวทางที่วางไว้เป็นหลักในการสร้างงาน และความรู้สึก “ณ ขณะนั้น” ของผู้วิจัย

ขณะทำงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยมิได้อ้างอิงหรือยกทฤษฎีทางการละครใดๆ มาตั้งไว้เป็นหลักเกณฑ์หรือกรอบปฏิบัติ หากแต่ใช้ “ธรรมชาติที่สอง” (second nature) ในฐานะ “โอเตอร์” ซึ่งเกิดจากทักษะและแนวคิดทางการละครต่างๆ ที่สั่งสมมา ผสมผสานกับลักษณะและ “เสียง” ส่วนตัวของผู้วิจัย และความหมายที่ต้องการเสนอในละคร

ระหว่างสร้างสรรค์ ไม่ว่าจะเป็นการเขียนบท การทำงานกับนักแสดง และการกำกับการแสดง มีการตรวจสอบย้อนกลับไปกลับมาระหว่างโครงสร้างแรกสุดที่เขียนจากความรู้สึกแรก โครงสร้างที่วางแผนอย่างเป็นระบบเป็นขั้นตอน และความรู้สึกใหม่สดที่เกิดขึ้นขณะทำงานเสมอ

นักวิชาการหลายคนเห็นว่าไอเตอร์หรือผู้สร้างสรรค์ละครนั้นถือดีในการลอกสิทธิและความศักดิ์สิทธิ์ของผู้เขียนบทดั้งเดิม ซึ่งข้อกล่าวหานี้ก็อาจมีส่วนถูก แต่เหตุผลที่แท้จริงกว่านั้นของการกระทำดังกล่าวคือ ความเชื่อของแนวคิดการละครหลังสมัยใหม่ที่ว่า ศิลปะคือการเลียนแบบ เป็นการหยิบยืมจากอดีต ไม่มีอะไรเป็นของแท้ดั้งเดิม แต่เป็นการสร้างความหมายใหม่โดยตีความจากสิ่งเดิมที่มีอยู่แล้ว

และการตีความที่ “สด” ที่สุดก็คือ การสร้างความหมายของผู้ชมแต่ละคนที่เกิดจากการชมการแสดงละครบนเวที ซึ่งก็เป็นการตีความบทละครร่วมกันของผู้กำกับการแสดง นักแสดง ฝ่ายออกแบบและงานสร้าง ฯลฯ อีกต่อหนึ่งนั่นเอง

โครงสร้างของ “บทละคร”

มโนทัศน์พื้นฐานของการละครตะวันตกเชื่อว่า ละครในลักษณะดรามะดิก (dramatic) สามารถสื่อสารความคิดหลักหรือ Message ให้กับผู้ชมได้ ด้วยการเสนอให้เห็นการต่อสู้ของตัวละคร ผู้สร้างละครสามารถทำให้ผู้ชมเรียนรู้มนุษย์ได้ ก็ด้วยการให้ผู้ชมได้เห็นมนุษย์บนเวที-ต้องการ → กระทำ → ต่อสู้ → ชนะหรือพ่ายแพ้ ให้ผู้ชมได้ผ่านกระบวนการใช้ชีวิต ช่วงหนึ่งของตัวละครจนถึงที่สุดของเรื่องแล้วรู้สึกได้ว่าทั้งหมดนั้นเป็นเพราะเหตุใด ถ้าผู้ชมเป็นตัวละครจะตัดสินใจอย่างไร และได้เรียนรู้ว่าอะไรในเหตุการณ์นี้ หรือ “นิทานเรื่องนี้สอนให้รู้ว่าอะไร” ซึ่งนี่ก็คือความหมายหลักของละครนั่นเอง เพราะฉะนั้นโดยปกติ บทละครจะต้องเอื้อให้ตัวละครในเรื่องมีความเป็นมนุษย์ที่มีชีวิตบนเวที มีความเป็นจริงเป็นจัง และน่าเชื่อถือสำหรับผู้ชมให้ได้

ความต้องการของตัวละครหลัก ✱ ความขัดแย้ง → การกระทำ → จุดวิกฤต → จุดสูงสุด → ความคิดหลัก

ความคิดหลัก หรือ Message ก็คือแก่นความคิด (theme) ของเรื่องที่ผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดงต้องการจะสื่อสารกับผู้ชม ในการนำเสนอละครแต่ละเรื่อง ผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดงก็อาจมีประโยค (message) ที่เป็นเสียงส่วนตัวของตน ซึ่งก็เป็นได้ทั้งความหมายหลักและความหมายแฝงของเรื่อง

เราสามารถสังเคราะห์ความคิดหลักได้จากการกระทำของตัวละคร (action) ซึ่งมาจากการที่ตัวละครมีความต้องการ (objective) อย่างใดอย่างหนึ่งอย่างมีเป้าหมายเพื่อชีวิตของตนเอง จากนั้น ก็พิจารณาว่าการกระทำเช่นนั้นก่อให้เกิดปัญหาอะไร หรือมีความขัดแย้งใดเป็นอุปสรรคในความต้องการของตัวละคร แล้วตัวละครต่อสู้หรือไม่ อย่างไร จนนำไปสู่จุดวิกฤตอย่างไร และ

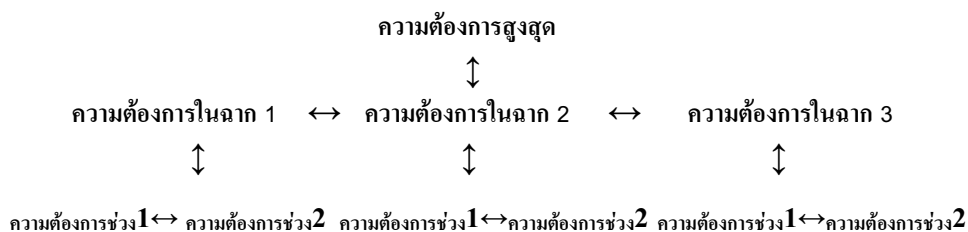
เมื่อถึงจุดนั้นแล้วตัวละครเลือกตัดสินใจอย่างไรระหว่างทางสองแพร่ง (dilemma) ที่ทางเลือกหนึ่งคือการเผชิญกับข้อบกพร่องของตนเองอันเป็นรากเหง้าของความขัดแย้งทั้งหมด และอีกทางเลือกหนึ่งก็คือการมองข้ามข้อบกพร่องของตนเองและพยายามแก้ปัญหาที่ปลายเหตุ ชัยชนะหรือความพ่ายแพ้ อันเป็นผลจากการเลือกครั้งสุดท้ายของตัวละครซึ่งก็คือจุดสูงสุดหรือ Climax ของเรื่องนั้น ทำให้ตัวละครได้เรียนรู้อะไร หรือไม่ อย่างไร ซึ่งนั่นก็คือจุดที่ละครเรื่องนั้นๆ จะพูด “ประโยคสำคัญ” ของเรื่องหรือความคิดหลัก (Message) ของเรื่องนั่นเอง

ความต้องการ → การกระทำ → เป้าหมาย

การกระทำ หรือ Action ที่แสดงได้ในละคร คือการกระทำที่มีเป้าหมายว่าทำสิ่งนี้กับตัวละครฝ่ายตรงข้ามแล้วต้องการได้อะไรกลับคืนมา การกระทำในเชิงการแสดงไม่ใช่พฤติกรรมประเภทกิน นั่ง ยืน เดิน บอกเล่า ตบตี ชกต่อย แต่คือการกระทำที่มีความต้องการ (objective) ว่าที่ “ทำอะไร” ไปนั้นหรือมี “การกระทำ” นั้นๆ ตัวละครต้องการอะไรจากใคร มีเป้าหมายให้อีกฝ่ายเป็นอย่างไร รู้สึกอย่างไรและมีปฏิกิริยาตอบโต้ (reaction) อย่างไรตอบกลับมา

ความต้องการ → การกระทำ → ความขัดแย้ง → การกระทำ 2 → เป้าหมาย

การกระทำที่การแสดงได้ (actable) คือ การกระทำที่มีเป้าหมาย ไม่ใช่เพียงแค่การแสดงความรู้สึกเป้าหมายของตัวละครนี้จะถูกควบคุมด้วยบทละครที่ต้องการสื่อสารความคิดหลักหรือ Message ดังนั้น ผู้เขียนบทและกำกับการแสดงจึงต้องกำหนดความต้องการและการกระทำของตัวละครให้อยู่ในร่มใหญ่ของ “ความคิดหลัก” ให้ได้ เมื่อทุกอย่างสามารถสอบทานกลับไปได้ ควบคุมกันเองได้เช่นนี้ ก็จะทำให้ละครหนึ่งเรื่องมีเป้าหมายชัดเจน ไม่แตกกระจาย ไม่ออกนอกเรื่อง และมีความเป็นเอกภาพ



ละครหนึ่งเรื่องอาจมีตัวละครสำคัญหลายตัว แน่นอนว่าตัวละครสำคัญทุกตัวในเรื่องต้องสนับสนุนความคิดหลักของละคร แต่ตัวละครหลัก (Main Character) จะเป็นตัวที่ทำให้ผู้ชมติดตามเรื่องราว และเรียนรู้ได้ถึงความคิดหลักของละครในที่สุด

ละครหนึ่งเรื่องอาจแบ่งเป็นองก์ (act) แต่องก์ก็แบ่งเป็นฉาก (scene) และในหนึ่งฉากก็อาจเป็นย่อเป็นช่วง (beat) เล็กๆ ได้อีก การแบ่งองก์ ฉาก และช่วงนี้เป็นการแบ่งตามเหตุการณ์ในละครซึ่งดำเนินตามความต้องการ และการกระทำของตัวละครหลัก ในหนึ่งช่วงเล็กๆ นั้นตัวละครหลักก็จะมีความต้องการเฉพาะช่วง (beat objective) ซึ่งเมื่อกระทำจนความต้องการนั้นสำเร็จก็มี

ความต้องการใหม่เกิดขึ้น มีการกระทำใหม่เกิดขึ้น หรือถ้ากระทำไม่สำเร็จก็เปลี่ยนวิธีการ เปลี่ยนการกระทำ จนเกิดช่วงใหม่เกิดขึ้นเช่นกัน ความต้องการในช่วงเล็กๆ ที่ต่อเนื่องกันในหนึ่งฉากนี้ จะต้องสอดคล้องเป็นเหตุเป็นผลกันและเรียงร้อยกันเป็นความต้องการของฉาก (scene objective) และในหนึ่งฉากก็จะมีกระทำหลัก (main action) ของตัวละครอันเป็นผลของความต้องการในฉาก (scene objective) นั่นเอง

การกระทำ1→การกระทำ2→การกระทำ3→การกระทำ4→การกระทำ5

=

เส้นต่อเนื่องของการกระทำ

เมื่อมองในมุมกว้างขึ้น จะเห็นว่าในทุกๆ ฉากก็จะมีความต้องการและการกระทำของตัวละครหลักของฉากนั้นๆ อยู่ ซึ่งจะต้องต่อเนื่องสอดคล้องเป็นเส้นตรงเดียวกันไปตลอดทั้งเรื่อง เรียกว่าเส้นต่อเนื่องของการกระทำ (through line of action) โดยปกติ ผู้กำกับการแสดงจะต้องตรวจสอบว่าเส้นต่อเนื่องของการกระทำที่ตีความและกำกับการแสดงออกมาได้นั้น มีความชัดเจนหรือไม่ หรือว่าไม่ปะติดปะต่อสอดคล้องเป็นเหตุเป็นผลกันซึ่งกันและกัน และเมื่อการกระทำและความคิดหลักของทุกช่วงและทุกฉากนั้นเรียงร้อยต่อเนื่องกันเป็นเส้นต่อเนื่องของการกระทำทั้งเรื่องแล้ว เส้นตรงนี้สนับสนุน และขับเคลื่อนความคิดหลักของเรื่องหรือไม่ อย่างไร

และเมื่อถอยออกมาจากมุมมองสูง ก็จะเห็นโครงสร้างหลักของเรื่อง หรือที่เรียกว่ากระดูกสันหลัง (Spine) และปัญหาาร่วม (Transaction) ที่ตัวละครทุกตัวมีส่วนร่วม และต่างมีการกระทำเพื่อแก้ปัญหาาร่วมของตน

สำหรับการสร้างสรรค์ละครวิจัยเรื่องนี้ที่ต้องการให้เกิดความรู้สึก “เข้าๆ ออกๆ” เมื่อผู้วิจัยกำหนดโครงสร้างของบทละครตามแนวคิดแล้ว ก็จะถอยออกมาสำรวจละครเรื่องนี้ทั้งเรื่อง เพื่อหาจุดและจังหวะที่เหมาะสมในการทำให้อารมณ์คล้อยตามของผู้ชมนั้น เกิดความไม่ต่อเนื่องราบรื่นที่จะนำไปสู่การค้นพบความหมายของเรื่องด้วยความรู้สึกเก่าๆ ตามกรอบคิดเดิมๆ ที่คุ้นเคย เพราะเป้าหมายหลักของละครวิจัยคือ ต้องการให้ผู้ชมมองใหม่ประเด็นต่างๆ ของเรื่องสังข์ทองจากละครที่เล่าใหม่นี้ด้วยใจของตัวเอง ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะต้องระวังมิให้เส้นต่อเนื่องของการกระทำและกระดูกสันหลังของเรื่องนั้นผิดเพี้ยนไป เพราะมิฉะนั้นแล้ว ละครก็จะมีอะไรเป็นตัวตั้งให้ผู้ชมได้เทียบ-แย้งเลย

โครงสร้างของละครเรื่อง มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย

ความคิดหลัก (Message)

ประโยคที่ครอบคลุมความคิดหลักของเรื่องในเชิงกว้าง และมีความหมายเชิงลึกในระดับต่างๆ ทั้งกับตัวละครในเรื่องและผู้ชมส่วนใหญ่ก็คือ “อย่าด่วนตัดสินที่เปลือก”

ประโยคแสดงความคิดหลักของเรื่องนี้ อาจแบ่งขอบเขตของความหมายได้เป็นสามกลุ่มหลักๆ คือ ดังนี้

1. สำหรับ “สังข์” และบุคคลที่รู้สึกแปลกแยกจากสังคม

แม้เราจะถูกคนส่วนใหญ่-ซึ่งตัดสินเราที่เปลือก-กตเหยียดและปฏิเสธเรา แต่เราก็ควรยอมรับข้อด้อย-ข้อต่างและตระหนักในคุณค่าในตัวของเรา และไม่ควรปฏิเสธผู้อื่นอย่างเหมารวมที่เปลือกเดียวเอง เพราะถ้าเรารักผู้อื่นเป็น ก็จะทำให้รักตัวเองเป็น เมื่อมองเห็นความรักของกันและกัน เปลือกนอกหรือเปลือกมาที่ที่เคยยึดติดไว้เพื่อซ่อนกำบังตัวก็ไม่สำคัญ แม้จะได้ชื่อว่าเป็นตัวประหลาด เป็นคนไร้บ้านเร่ร่อน แต่ในที่สุด เราก็มียุ “บ้าน” ในใจของเราแล้ว และจะรู้สึกถึงความมั่นคงอบอุ่นใจทั้งในตัวตนของเราเองและในความเป็น “ครอบครัว” ถ้าก้าวออกจากเปลือกที่เคยกั้นเราจากผู้อื่น

ตัวละครหลัก “สังข์” จะสะท้อนความคิดหลัก (message) เกี่ยวกับการยอมรับตัวตน ไม่หลีกเลี่ยง ไม่ประชด ก้าวร้าว โกรธเกรี้ยว ไม่หลอกตัวเอง ไม่สร้างภาพ ไม่ตัดสินใครที่ความต่างภายนอก แต่ให้มองใจด้วยใจ และลบทิ้งภาพมายาและมายาภาพออกไปให้หมด

ในละคร เราจะเห็นสังข์ใช้วิธีรับมือกับปัญหาโดยวิธี “หนี” หรือ “เนรเทศตัวเอง” มาตลอด ตั้งแต่หนีจากจันทเทวี หนีจากพันธุรัต และในฉากสุดท้าย เมื่อ “เจ้าชายรูปทอง” ถูกเปิดโปงว่าเป็นเจ้าเงาะ เป็นเด็กหอย เป็นลูกกระเทย เป็นคนโกหก เป็นอาชญากร เขาก็เกือบจะหนีอีกครั้งเช่นกัน

การ “หนี” ของเขาในครั้งก่อนๆ เป็นการ “หนี” จากความรู้สึกผิดของตัวเอง และ “หนี” จากอัตลักษณ์ที่เขาเกลียดชังและแก้ไขไม่ได้ และทุกครั้งที่พยายามหนีจากชีวิตหนึ่ง สังข์จะเข้าไปใกล้การตาย “เพื่อไปเกิดใหม่ในอีกชีวิตหนึ่ง” เสมอ โดยครั้งแรกเมื่อหนีแม่ ก็ถูก “ถ่วงน้ำ” แล้วถูกซัดออกไปนอกทะเล จนไปถึงเกาะพันธุรัต และได้อัตลักษณ์ใหม่ ครั้นต่อมา “หนี” จากอัตลักษณ์ “ตัวประหลาด” และจากความรู้ผิดที่ทำให้พันธุรัตเสียใจตาย คราวนี้เขาวิ่งลงทะเลไปเหมือนจะฆ่าตัวตาย แต่ก็ไม่ตาย กลับถูกน้ำพัดพาไปที่เมืองสามนต และได้อัตลักษณ์ใหม่อีก

สภาพนอนสลบในน้ำ แล้วปล่อยให้พัดพาจนไป “เกิดในร่างใหม่” ของสังข์ ยังล้อกับภาพของ “ทารกในครรภ์” หรือ “สังข์ในเปลือกหอย” อีกด้วย ที่ทุกครั้งที่เขาประสบปัญหาอย่างที่สุด และไม่สามารถแก้ไขได้ เขาจะคิดถึงครรภ์อันอบอุ่นของแม่

ตั้งแต่ต้นเรื่อง เราจะเห็น “สังข์” ในบทละคร ต้องการความรัก และการยอมรับ แต่เขาไม่ได้ตามหาแม่ เขา “หนี” แม่ที่เขาไม่ยอมรับหรือคิดว่าไม่ยอมรับเขา เขาหนี “พันธุรัต” ที่เขาเห็นว่าเป็นตัวประหลาด และเขา “หนี” ตัวเอง เพื่อสร้างความประทับใจให้จนารักเขา

สังข์ ไม่ใช่ “พระเอก” แต่เขาคือ “ตัวละครหลัก” ที่เป็น แอนทาสีโร (antihero) ซึ่งผู้เขียนจะเรียกว่า “โมหบุรุษ” หรือผู้ที่ “หลง” อยู่ จึงเลือกพลาดเสมอ

สังข์เรียกร้องต้องการและวิงวอนความรักมาตลอด แต่เขาไม่เข้าใจการ “รัก” คนอื่น เพราะเขา
วิงวอนตัวเอง ไม่รักตัวเอง และเมื่อมุ่งแต่จะเรียกร้องจากอีกฝ่ายให้แสดงความรักกับตนในรูปแบบที่
คาดหวัง จึงไม่เห็นความรักในรูปลักษณะอื่นที่ฝ่ายนั้นมอบให้

การมองเห็น มองไม่เห็น มองด้วยตา มองด้วยใจ ตัดสินด้วยเปลือกนอก และยอมรับด้วยใจ
คือประเด็นหลักของบทละคร และ ปัญหาหลักของตัวละครหลัก (Central Character) คือ
ต้องการให้มีคนมารักตน พยายามหาคนรัก พิสูจน์ค่าและเพิ่มค่าของตนให้คนรัก แต่ตัวละครก็ลืมที่
จะรัก “ตัวตน” ของตัวเอง

เด็กชายหอยพยายามทำให้คนรักตนเองด้วยการประทุ้ง ลองใจ ทำคิวดู ทำร้ายจิตใจ
เพราะไม่เชื่อใจว่าคนเหล่านั้นจะรักเขาจริง เพราะไม่เคยเชื่อว่าตนน่า “รัก” เพราะไม่เคยรักตัวเอง
ก่อนเรียกร้องให้คนอื่นรัก

แม้จะผจญภัยไปสู่หาล้าเพื่อหาความรักและคนรัก แต่เมื่อได้มา เขาก็ไม่เชื่อ ไม่วางใจ ไม่ว่า
จะเป็นความรักที่แท้จริง แม่เลี้ยง หรือเมียมอบให้ เพราะมันไม่เหมือนกับภาพความรักที่เขาคาดหวัง
หรือหลงยึดติดว่าน่าจะแสดงออกอย่างนั้นอย่างนี้ เนื่องจากเขามัวแต่ลงโทษตัวเองและคนอื่น

จนกระทั่งสังข์ถูกปะทะในฉากสุดท้าย เมื่อพบจันท์เทวีที่เป็นแม่ครัวและเขาปฏิเสธว่าเธอ
เป็นแม่ของเขา (ย้อนรอยต้นเรื่องที่จันท์เทวีปฏิเสธ และที่สังข์ปฏิเสธพันธุรัต) ซึ่งในเบื้องลึกก็คือ
สังข์ปฏิเสธตัวตนของตัวเอง นั่นคือการกลับเข้าไปหลบซ่อนตัวหรือแอบอยู่ในเปลือกหอยอีกครั้ง
(closet)

เขาจะกล้าเผชิญกับปมของเขาหรือไม่ หรือจะต้องให้รจนาทิ้งเขา รอให้แม่จริงตายไปอีก
คน จึงจะยอม “สละให้เพื่อคนรัก”

และจุดนี้เองที่ทำให้เขาเปิดเผยตัวตน ยอมรับว่าตนเป็นลูก “แม่ครัว” และนำไปสู่การยอมรับ
ตัวตนต่างๆ ในอดีตที่เขาพยายามลบทิ้งและกลบเกลื่อนด้วยภาพใหม่อันสวยงาม

ความรู้สึกผิดในครั้งสุดท้ายนี้ ไม่ใช่การลงโทษตัวเองว่า “ประหลาด” แต่เป็นการที่สังข์ “ตา
สว่าง” และค้นพบว่าตนเองนั้นช่างโง่เขลาตาบอด ที่มองไม่เห็น “ความรัก” และ “คนรัก” แต่วิงวอน
มาตลอด จนเป็นเหตุให้ตนทำร้ายทั้งจิตใจและร่างกายของทุกคน

ดังนั้น การลงโทษตัวเองครั้งสุดท้ายของสังข์ คือการยอมรับความผิด และขออภัยโทษจาก
ทุกคนที่เขาทำผิดด้วย และเขาพร้อมที่จะเดินออกจากสังคมที่คิดว่าเขาไม่เหมาะสมที่จะอยู่

แต่จุดที่เหมือนภาพของสังข์จะตกต่ำที่สุด กลับเป็นจุดที่สังข์รู้สึก “สูงส่ง” ในใจที่สุด ที่ได้
ชำระล้างตะกอนพิษๆ ที่ครอบคลุมใจของเขาออกไป

และเมื่อตอนที่ ความเป็น “ชายขอบ” ของ “ที่ทาง” ของสังข์ ไม่สำคัญเท่ากับว่า เขาได้เปิดใจ
ได้รักและถูกรัก และในที่สุดได้ค้นพบ “บ้าน” ที่แท้จริงของเขา

การถอดรูปในเรื่องเล่าเท่านั้นเกิดจากการสังสมว่ามี “รอ” จนได้เวลา แต่ในละคร สังข์ ถอดหน้ากากและเปลือกที่หุ้มอยู่เมื่อใกล้จะสูญเสียแม่ไปอีกครั้ง เมื่อใกล้จะสูญเสียความรัก เรามักจะไม่สนใจตัวเองเท่ากับคนที่เรารัก และเมื่อนั้นเองที่เราจะได้รู้ประจักษ์ว่าความหมายของความรักนั้นเป็นอย่างไร

ความรักที่ยิ่งใหญ่คือรักที่เสียสละเพื่อให้อีกฝ่ายมีความสุข โดยเฉพาะอย่างยิ่งความสงบสุขทางใจและจิตวิญญาณ และไม่หวังผลตอบแทน

ตัวละครในบทละครที่รู้จัก “รัก” เป็นคนแรกคือ พันธูรัต ตามด้วยจันทเทวี และในที่สุดคือสังข์ และรจนา โดยแต่ละคนจะเริ่มจากการอยากถูกรักก่อน จนกระทั่งเมื่อสูญเสียคนที่ตนรักจึงรู้ว่าการ “ให้” คือการรักเป็น ขณะเวลาวิฤตินั้น ทั้งพันธูรัต จันทเทวี และสังข์ ต่างก็ไม่สนใจที่จะปิดบังตัวเอง แต่พุ่งไปที่การทำเพื่อคนที่ตนรัก ทำให้ตัวละครเหล่านี้รักเป็น และรู้จักเข้าใจตัวเองในที่สุด

ในท้ายเรื่อง รจนาก็เรียนรู้จากสังข์ที่จุดนี้ เธอกล้าบอกรักกับพ่อและพี่ๆ และกับสังข์ที่ไม่เหลือเปลือกอะไรห่อหุ้มอีกแล้วเนื่องจากถูกแฉจน “หมดเปลือก” และการยอมรับของสังข์เอง

และกล้าก้าวออกไปจากเปลือกที่เคยห่อหุ้มตัวเอง ไปสู่ชีวิตที่อิสระและอบอุ่นใจ

นอกจากสังข์ จันทเทวี รจนา พันธูรัตและกลุ่มของเธอแล้ว ตัวละครหลักที่สะท้อนความคิดนี้ ก็ยังรวมถึงภูษงค์และกลุ่มของเขาด้วย จากในช่วงแรกที่ยังมองเห็นสังข์เป็นคนแปลกหน้าผู้บุกรุก ก็กลับได้เรียนรู้ที่จะไว้วางใจและเป็นห่วงผู้อื่น รู้จักมอง “ทะลุ” เปลือกไม่ว่าจะเป็นรูปเงาหรือรูปทองไปเห็นสังข์ผู้เป็นเพื่อนของพวกเขา

ส่วนตัวละครที่สะท้อนภาพตรงข้ามคือ สามนต์ และเจ้าหญิงทั้งหกที่เลือกยึดคุณค่าเปลือกหรือ “มายา” อันได้แก่สถานะ เงินทอง และหน้าตา มากกว่าความรัก เพราะคนเหล่านี้ปล่อยรจนาให้เดินออกไปจากครอบครัว เพื่อรักษาภาพอันสวยงามของบ้าน และใช้หน้ากากปิดบังความรู้สึกในใจที่โหวงว่างเพราะตนได้ทำลายความเป็นครอบครัวไปแล้ว

2. สำหรับตัวละครและคนส่วนใหญ่ ที่ยังต้องพึ่งมายาในการดำรงชีวิต

เมื่อเราอยู่ในยุคที่สังคมบูชาเปลือก สิ่งที่เราและเขาเห็นหรือเป็น ก็อาจเป็นได้ทั้ง “ตัวตนจริง” “ภาพมายา” และ “มายาภาพ” ของคนๆหนึ่ง เมื่อเป็นเช่นนี้แล้ว เรายังใช้ภาพที่อาจเป็นคุณค่าเปลือกนี้ มาตัดสิน แยกแยะ และทำร้ายกัน เพียงเพื่อจะยืนยันสิ่งที่อาจเป็นแค่ “เปลือก-มายา” ของเราไปทำไม ไม่ว่าเราจะเห็นต่าง ไม่เห็นด้วย หรือเห็นแต่เปลือกก็ตาม การยอมรับและเคารพความแตกต่างของตนและคนอื่นต่างหาก ที่จะทำให้เราอยู่ร่วมกันในสังคมได้อย่างสงบสุขมากขึ้น

มนุษย์ล้วนต้องการพื้นที่ที่จะใช้ชีวิตอยู่ได้อย่างรู้สึกปลอดภัยในสังคม และเมื่อสังคมนั้นบูชาเปลือก หรือภาพมายา หรือข้อสมมติสัจจะ มากกว่าความเป็นมนุษย์และจิตใจ มนุษย์จึงต้องสร้างเปลือกที่สอดคล้องกับอุดมคติของสังคมไม่มากนักน้อยเพื่อให้เขา “เล่นบท” ที่ทำให้สามารถอยู่

ในสังคมนั้นได้ แต่ที่สำคัญที่สุดก็คือ มนุษย์ในสังคมจะร่วมกันแบ่งปันพื้นที่ได้อย่างอบอุ่นใจที่สุด ก็ต่อเมื่อทุกคนยอมรับตัวตนที่แตกต่างของกันและกัน มากกว่าใช้เปลือกหน้าเป็นบรรทัดฐานตัดสินผู้อื่น เป็นเกราะกำบัง เป็นเครื่องมือให้อีกฝ่ายยอมรับ หรือเป็นเครื่องมือในการแบ่งแยกพื้นที่ ปฏิเสธ ทำร้าย และกำจัด คนที่แตกต่างจากตนด้วยข้อหาว่าเขานั้นเป็นเป็น“คนนอก”

มนุษย์แต่ละคนนั้นมีความแตกต่างและหลากหลายในอัตลักษณ์ เราจึงไม่ควรมองบุคคลที่ต่างไปจาก “วิสัย” ของคนหมู่มากว่า เขาผิด-ประหลาด อันจะทำให้เกิดการกดขี่และความแตกแยก แทนการอยู่ร่วมกันในสังคม

ตัวละครที่สะท้อนความคิดนี้ ได้อย่างชัดเจนก็คือ สังข์ และจันท์เทวี ที่เคยพลาด สามนต์ และเจ้าหญิงและเจ้าชาย จันทา รวมถึงในช่วงแรกๆ ของกลุ่มนาคา และชาวพันธุ์ที่ังไม่ได้ใช้ “ใจ” มอง “คนแปลกหน้า”

3. สำหรับผู้ชม

สำหรับผู้ชมที่เดินทางผ่านภาวะ “เข้าๆออกๆ” ของละครและใช้จิตวิจารณ์ (critical mind) เทียบ-แย้งประเด็นต่างๆ ที่สำเนียงได้ (perception) จนนำไปสู่การค้นพบการตีความส่วนตัวของเขาเอง ผู้ชมก็จะค้นพบความหมายหลายๆชั้น-ซึ่งรวมความหมายในข้อ 1 และ 2 ด้วย-ของประโยค “อย่าด่วนตัดสินที่เปลือกนอก”

และแม้ว่าผู้ชมหลายคนจะไม่เข้าใจภาพหรือเสียงบางอย่างในละคร ไม่เห็นด้วยกับตัวละคร หรือเห็นแตกต่างจากละครก็ตาม แต่หากเขาต้องจลลคิด ย้อนถาม เปรียบเทียบกลับไปกลับมา หรือได้ประเด็นความคิดที่แตกต่างไปจากที่ผู้วิจยคาดไว้ก็ตาม หากผู้ชมผู้นั้นต้องมองซ้ำและมองใหม่ ละครวิจย เพื่อตรวจสอบให้แน่ใจว่าการตีความอย่างที่ตนคิดและรู้สึกนั้น มิได้เกิดจากการ “ด่วนสรุป” ตัดสินหรือลำเอียง ก็เท่ากับว่าผู้ชมผู้นั้นได้สร้างกระบวนการให้ความหมายแก่ประโยคหลักดังกล่าวและละครเรื่องนี้เช่นกัน

แต่ก็เป็นไปได้อีกเช่นกัน ที่ผู้ชมหลายคนจะอ่านรหัสในละครไม่ออกหลายครั้งติดๆ กัน จนกระทั่งเกิดความรู้สึกหงุดหงิดใจเพราะรู้สึกว่ตนไม่ได้รับอนุญาตให้เข้าไปในพื้นที่ “ส่วนใน” ของละคร หรือในบางกรณี ผู้ชมบางท่าน ก็อาจไม่ชอบใจภาพบนเวทีที่ปั่นป่วน”ความถูกต้องดีงาม” ตามกรอบคิดหลักของสังคม จนรู้สึก “ไม่สนุก” ที่จะ “ดู” ละครต่อ หรือผู้ชมบางคนเลือกที่จะไม่ผูกมัดตัวเอง (engage) กับละครเพราะไม่ต้องการก้าวไปยัง “พื้นที่เสี่ยง” ทางปัญญาและอารมณ์ของตน ดังนั้น แทนที่จะใช้จิตวิจารณ์ตั้งข้อสังเกตใดๆ เพื่อการค้นพบใหม่ ก็กลับ “ผลักออกและได้กลับ” ด้วยตั้งประเด็นจับผิดละครแทน

และก็อาจเป็นไปได้ ที่ผู้ชมอีกหลายๆ คน จะ “ตั้งใจสนุก” กับละครมากเกินไป เพราะเลือกมองหรือมองเห็นเฉพาะเปลือกนอกของละครที่หวือหวาและตลกขบขันเท่านั้น

เหตุผลเหล่านี้และที่คล้ายๆกัน จะทำให้ผู้ชมในกลุ่มนี้ ได้รับความหมายที่ไม่กว้างและไม่
ลึกนักของประโยชน์หลักของละคร

แต่อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยเชื่อว่า อาจมีวาระต่อไปในขณะที่ชมละคร หรือหลังจากนั้น ที่จะทำให้
ให้ผู้ชมได้หวนคิดถึงประเด็นใหม่ๆ ที่เกี่ยวข้องกับละครได้

กระดูกสันหลัง (Spine) และปฏิกิริยา (Transaction)

ตัวละครทุกตัวล้วนต้องการแสวงหาพื้นที่และการยอมรับในชุมชนอุดมคติของตน แต่การ
ใช้ “เปลือกมายา” มาห่อหุ้มแอบซ่อนหรือประดับประดาตนเอง และแบ่งแยกยึดเยียดความ “ต่าง” ให้
ผู้อื่น เพื่อสร้างตัวตนและกลุ่มของตนเอง กลับยิ่งนำไปสู่ความเกลียดชัง ความกลัว ความไม่ไว้วางใจกัน
และการทำร้ายกันและกัน

โดยพื้นที่และการยอมรับของตัวละครสองกลุ่ม จะต่างกัน กลุ่มของสังข์ หรือกลุ่มที่ก้าว
ออกจาก “เปลือก” ในตอนจบ ต้องการที่ที่สงบอบอุ่นใจและความรัก ส่วนกลุ่มของสามนต์ หรือ
กลุ่มยัฒมยาก็กำบังตัวเอง ต้องการที่ยืนที่สูงที่สุดในสายตาของสาธารณชน พวกเขาเลือก “ความ
ภูมิใจแปลกๆ” หรือหน้าตามากกว่า

ความขัดแย้ง (Conflict)

ตัวละครในเรื่อง สะท้อนความขัดแย้งหลายระดับ ทั้งภายในตนเอง กับผู้อื่น กับสังคม และ
กับชะตากรรม ดังต่อไปนี้

คุณค่าของมนุษย์อันเป็นคุณค่าภายใน/ทางจิตใจ กับ คุณค่าเปลือก ภาพมายา และมายาภาพ

เนื้อแท้ที่อาจ “ต่าง” จากกระแสหลัก กับ เปลือกมายาอันสวยงามเป็นอุดมคติของสังคม

ตัวตนข้างใน/อัตลักษณ์ส่วนตัว กับ ภาพ/รูปลักษณ์ภายนอก/อัตลักษณ์ส่วนรวม

คนประหลาดคนนอก กับ บรรทัดฐานของสังคม “ปกติ” ที่บริโลกเปลือก

จิตใจและตัวตนที่เปราะบาง กับ เปลือกหนาที่ห่อหุ้มคุ้มภัย/ทำให้ใจด้านชา

“สังข์” คือตัวประหลาด (Queer) หรือมนุษย์ “ผ่าเหล่า” (mutant) ที่มีความขัดแย้ง

ระหว่างอัตลักษณ์ (identity) ส่วนตัวกับอัตลักษณ์ในสังคมกระแสหลัก ซึ่งถูกปกครองควบคุมโดย
มายาคติ “ชาย-รักต่างเพศ-ผู้มีอำนาจ-ทุน-รูปสมบัติ” เป็นใหญ่

ถ้าตัวตนแท้จริงหรืออัตลักษณ์ส่วนตัว คือร่างอุจาดในสายตาของสังคม เราจะทำอย่างไร
และจะเป็นอะไรเพื่อให้มีชีวิตอยู่บนโลก เราต้องพยายามเปลี่ยนตัวเองให้เป็นไปตามกระแส
หรือไม่ ถ้าเปลี่ยนได้ แค่ไหนจึงจะพอใจหากเปลี่ยนไม่ได้จะทำอย่างไร

ตัวละครอื่นๆ ก็อยู่ในความขัดแย้งนี้ดล้นกันไป ในฐานะที่เป็นคนบนยอดแกน คนกึ่ง
ชายขอบ คนชายขอบ และคน “นอก”

ละครทั้งทำโดยตั้งคำถามว่า เราจะเปลี่ยนสังคมให้หันมาพิจารณาเนื้อแท้มากกว่าคุณค่า
เปลือกได้หรือไม่ เมื่อไรที่สังคมกระแสหลักจะยอมรับความต่างหลากหลายว่าเป็นส่วนหนึ่งที่เท่า
เทียมกันของสังคม

การกระทำหลัก (main action)

ตัวละครแต่ละตัวพยายามพิสูจน์คุณค่าของตนเองให้คนอื่นรักหรือยอมรับ โดยส่วนใหญ่
ยึดโยงอยู่กับการสร้างคุณค่าที่รูปลักษณ์ภายนอกและภาพลักษณ์ ซึ่งเป็นสิ่งที่คนในสังคมเชื่อว่าเป็น
บรรทัดฐานและใช้ประเมินกันและกัน

ยกตัวอย่างได้แก่ ตัวละครหลัก คือ *สังข์* ต้องการความรักและการยอมรับ แต่รู้สึกว่าตนเอง
ด้อยค่า ถูกรังเกียจ และปฏิเสธมาก่อน จึงพยายามทุกวิถีทางที่จะพิสูจน์คุณค่าตัวเอง ให้คนที่ตนรัก
เห็นว่าตนมีค่าพอที่เขาคนนั้นจะรักสังข์ตอบ ยอมรับเขา เพื่อที่สังข์จะสามารถรู้สึกว่าเป็นส่วน
หนึ่งและได้อยู่ในโลกใบนี้(belong) มิฉะนั้นก็จะต้องโดดเดี่ยวอ้างว้างไปจนตาย

ปัญหาคือ เขาารู้สึกว่าตนเองน่าเกลียด ไม่มีค่าพอ

สังข์แก้ปัญหาโดย ประดิษฐ์ตัวเองขึ้นมาใหม่ เพื่อเอาใจคนที่ตนรัก สร้างภาพที่เชื่อว่าจะ
เป็นที่พึงปรารถนาของคนๆนั้นหรือสังคมของเขา

จนในที่สุดได้เรียนรู้ว่า ตนเข้าใจผิดและหลงทางมาตลอด ถ้าใครจะรักเราจริง เขาจะรักเรา
ที่จิตใจ ไม่ใช่เปลือกนอก และสังข์เองก็ตัดสินตนเองและคนอื่นที่ภาพลักษณ์หรือภาพภายนอกมา
ก่อนเช่นกัน

“รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” หมายความว่าเช่นนี้

ดังนั้น ปัญหาหลักของตัวละครหลัก (Central Character) คือ ต้องการให้มีคนมารักตน
พยายามหาคนรัก พิสูจน์ค่าและเพิ่มค่าของตนให้คนรัก แต่ตัวละครก็ลืมที่จะรัก “ตัวตน” ของตัวเอง

เส้นการกระทำของ “สังข์” (Through-line of Action) คือ วิ่งตามหาความรักโดยหนี่หรือ
ทำลายตัวตนหรือชีวิตที่เขาไม่ภูมิใจ แล้วสร้างภาพ สร้าง “รูป” ใหม่เพื่อให้ผู้อื่นยอมรับ

ดูเผินๆ ผู้ร้ายหลักหรืออุปสรรคหลักของสังข์ คือ ความรู้สึกอคติที่คนอื่นมีต่อรูปลักษณ์ไม่
พึงประสงค์ ต่อความเป็นตัวประหลาด เป็นคนนอกและคนชายขอบของสังข์

แต่อุปสรรคที่แข็งแกร่งและหลบซ่อนอยู่ลึกที่สุด คือ ความรู้สึกอคติเช่นนี้ที่สังข์มีกับตัวเอง
และคนแวดล้อม

ผู้ร้ายหรืออุปสรรคที่เป็นคน คือ สามนต์ หกเขย จันทา ชาวเมืองสามนต์

แต่ผู้ที่กีดกันสังข์ไม่ให้ได้รับความรักจากจันท์เทวี พันธูรัศกับพวก และรจนา และเป็น
อุปสรรคที่ร้ายกาจยิ่งกว่า คือ ตัวสังข์เอง ที่เป็นเด็กหยอทำร้ายจิตใจจันท์เทวี สังข์ในร่างเงาที่ทำ

ร้ายจิตใจพันธมิตร และ “พระสังข์รูปทอง” ที่ทำร้ายจิตใจรจนา ทำร้ายร่างกาย “เล่นตลก” กับความรู้สึกรักของครอบครัวรจนา

สังข์ไม่ทันคิดสักนิดว่า ทั้งเด็กหอย เาะ และพระสังข์ กำลังทำร้ายตัวเอง

เมื่อรู้สึกว่าตนไม่มีคุณค่าพอให้ตัวละครอื่นยอมรับหรือรัก สังข์จึง -หนี -ลงโทษตัวเอง- โทษและลงโทษคนอื่น -นำไปสู่ความไม่พอใจ ไม่กล้าเสี่ยง จึงลงใจ อวดตัว -และนำไปสู่การทำร้าย ก่อหิมะแห่งเพื่อเอาคืนและระบายความรู้สึกต่ำต้อยที่เก็บกดมานาน

การอวดรูปทอง “ซุบ” แท้จริงก็คือ การหนีความจริง หลอกตัวเอง กลบเกลื่อน และละเลยที่หันกลับไปหาต้นเหตุหนึ่งของปมในใจ ซึ่งก็คือการที่ตนทำร้ายจิตใจกับพันธมิตร “นางยักษ์” เจ้าของบ่อทอง และมนต์จินดาณี ที่รักตนจนเสียใจตายเพราะสังข์ปฏิเสธนาง

ผู้ช่วยสังข์ถอดรูป ในเรื่องเก่าคือ รจนา และ“พระอินทร์” รจนาใช้วิธีใจร้อนรุนแรงโดยเผาทำลายรูปเาะซึ่งไม่สำเร็จและทำให้พระสังข์ไม่ไว้ใจรจนาอีกต่อไป วิธีการเช่นนี้ไม่ต่างกับการทรมานสังข์ของจันท์เทวีซึ่งเป็นการทำร้ายจิตใจจนกระทั่งสังข์และนำไปสู่วิบากกรรมต่อๆ มา ในท้ายเรื่อง เมื่อบารมีของพระสังข์สั่งสมจนสมควรแก่เวลา พระอินทร์จึงลงมาช่วยเพราะสงสารรจนาเกรงว่านางจะตาย และพาจันท์เทวีกับยศวิมลมาพบสังข์ที่เมืองสามนต

เรื่องเก่าเหมือนมีนัยยะแฝงว่า การใส่เกราะกำบังตัวนั้นก็คงปลอดภัยเฉพาะตัวเอง แต่ควรห่วงใยความรู้สึกและความเป็นไปของคนรอบข้างด้วย การปิดบังปิดกั้นตัวเองจะนำไปสู่ความระคายเคืองใจของอีกฝ่ายและยังทำให้ตนไม่พอใจผู้อื่น

การเรียนรู้ของสังข์จะเกิดขึ้นได้ ก็ต่อเมื่อเขายอมรับความผิด-บกพร่องของตน และเริ่มต้นใช้ชีวิตใหม่ ซึ่งเกิดขึ้นเมื่อเขาใช้ “ใจมองเห็น” ความรักของแม่ และรจนา

การสร้างตัวละคร (Characters)

มีแนวทางในการสร้างตามบทบาทและลักษณะของตัวละคร คือ ตัวละครหลัก ตัวละครปะทะ และตัวละครสนับสนุน โดยแต่ละกลุ่มแทนคนนอก(คนประหลาด) คนใน และคนชายขอบ

ก. กลุ่มกระแสหลัก คน”ธรรมดา” และคนใน “อุดมคติ” ในสังคมเมืองใหญ่ ผู้ที่อยู่รวมกันเป็นแกนกลางของโลก ซึ่งแท้จริงมีคนที่ชายขอบแฝงตัวอยู่ในกลุ่มนี้ ได้แก่ สามนต์ เจ้าหญิงเจ้าชาย จันทา และชาวเมือง

ข. กลุ่มชายขอบ คือกลุ่มแยกตัวออกไปอยู่เองที่ชายขอบโลก ในพื้นที่จำกัด เพื่อมิให้ถูกจำกัด ได้แก่ พันธมิตรกับพวก ภูซังค์กับกลุ่มนาคา และจันท์เทวีที่เป็นหญิงกรรมาชีพ

ค. คนนอก แปลกแยกจากทั้งสองกลุ่ม คือสังข์ และรจนา

กลุ่มคนสองกลุ่มแรกรวมกลุ่มกันเฉพาะพวกของตนเอง แล้วตั้งเป็นชุมชนหรือเมืองสำหรับพวกกระแสหลักได้แก่ เมืองยศวิมล และเมืองสามนต์ สร้างกลุ่มเพื่อรักษาและขยายอำนาจ

ส่วนเมืองพันธุ์ และกลุ่มใต้ดินของนาคาซังค์ สร้างชุมชนชายขอบขึ้นมาเพื่อให้คนมีที่ทางอาศัย อยู่บนโลกที่กระแสหลักไม่ยอมรับพวกของตน

ไม่ว่าจะเป็นชุมชนกระแสหลักหรือชายขอบ คนในชุมชนนั้นๆ ต่างก็สร้างโลกอุดมคติของตนขึ้นมาเพื่อความมั่นคงปลอดภัยทั้งชีวิตและในแง่จิตใจ โดยลืมนึกไปว่าโลกนั้นกว้างกว่าที่ตน ต้องการให้เป็น และตนยังต้องอยู่ร่วมกับชุมชนที่แตกต่างไปจากกลุ่มของตนอีกมากมายหลากหลาย

ตัวละครสามกลุ่มแบ่งตามบทบาทหน้าที่ในละคร

1. ตัวละครหลัก (Central Character)

“สังข์”

คนประหลาดและคนนอกผู้พยายามแสวงหาพื้นที่และการยอมรับ เป็นตัวแทนของวัยรุ่น ซึ่งโดยธรรมชาติเป็นวัยที่รู้สึกแปลกแยกจากคนอื่น และต้องการกำหนดตัวตนหรืออัตลักษณ์ของตนเพื่อกำหนดที่ทางของตนในสังคมอยู่แล้ว แต่เนื่องจากอัตลักษณ์ที่ไม่พึงประสงค์ต่อสังคมของเขาเอง ทำให้เขาต้องแปลกแยกจากคนอื่น เพราะคิดว่าตนเป็นคน “อื่น” สำหรับคนเหล่านั้น จึงเกลียดอัตลักษณ์ของตนเองและพยายามสร้างภาพลักษณ์ใหม่ขึ้นมาปิดบัง โดยเชื่อว่าจะเป็นที่ยอมรับในชุมชนนั้นๆ แต่การหนีบ่มแก่นั้นยังสร้างปมใหม่ จนในที่สุดก็กลายเป็นความขัดแย้ง ซ้ำซ้อนทางอัตลักษณ์ กล่าวคือ

1. มีปมคือว่าเป็นตัวประหลาด เพราะ ก) “เกิดมาเป็น” หรือ born to be ทารกประหลาด พิกลพิการ ซึ่งผู้วิจัยให้เป็นอาการของโรคผิวหนังที่คล้ายกับเด็กดักแด้ คือเชื้อ ไขมัน Vernix ที่ห่อหุ้ม ปกป้องผิวอ่อนนุ่มของทารกในถุงน้ำคร่ำ และสร้างความอบอุ่นและพลังงานนั้น ไม่ยอมสลายตัว หากจับแน่น ซึ่งหากไม่สลายไปจะทำให้เด็กขาดอากาศตายในที่สุด จึงต้องผ่าตัดและเข้าตู้อบ มาเชื้อ กระนั้นก็ตาม ผิวหนังของเด็กจะเป็นแผลสะเก็ดพุพองทั่วตัวอยู่นาน¹⁰

ในที่นี้ เมื่อสังข์เกิดมามีลักษณะพิการ ทำให้กำพรว้าพ่อ และเมื่อออกจาก “ตู้อบ” ก็พยายาม เก็บกวาดบ้าน ทั้งทำลายคราบ “หอย” อับลัทธิ เพื่อเอาใจมารดา แต่กลับพบว่าแม่ก็โทษเขาว่าเป็น ต้นเหตุของเคราะห์กรรมทั้งหมด เขาจึงหนีออกจากบ้าน กลายเป็น “กำพรว้า” สมบูรณ์แบบ กลายเป็นเด็กเร่ร่อนไร้บ้าน เป็นคนแปลกหน้าของทุกชุมชน และรู้สึกแปลกแยกจากคน “ธรรมดา” ที่มีสถานะ มีครอบครัว มีตัวตน มีหลักยึดเหนี่ยวจิตใจ

และ ข) มีสภาพประหลาดในคราบของเจ้าเงาะ ซึ่งคิดตัวเขามาจากเมืองพันธุ์ เสมือนตรา บาปหรือมลทินในใจ รูปเงาะนั้นเป็นชุดแฟนซีตัวตลกคนป่าในห้องแต่งตัวของพันธุ์ โดยทำเลียนแบบคนป่าแอฟริกันที่เขียนลายด้วยดินสิจนลายพร้อย บนผิวหนังที่ดำสนิท ซึ่งภาพนี้รับกับสภาพแรกกำเนิดของสังข์ที่เขาพยายามวังวนนั้นเอง

รูปเงาะนี้จะค่อยๆ ลอกออกได้เมื่อเขาารู้สึกพึงใจกับตัวเองและชีวิต ดังที่ปรากฏในบทละครว่าเมื่อเขาารู้สึกว่าถูกรัก และเริ่มรักงาน เขาก็สามารถถอดหน้ากากเงาะออกได้

2. ขาดรากเหง้าด้านครอบครัว ถ้าพ่อก็เพราะพ่อทิ้งแม่ ที่แม่คลอดเขาออกมาพิการ ทำให้แม่เดือดร้อนและไม่ยอมรับเขา เขาจึงหนีจากแม่เพราะไม่ต้องการเผชิญหน้ากับความรู้สึกผิดและความรู้สึกว่าเขาแม่เกลียดเขาอยู่ลึกๆ สังขจึงเป็นเด็กที่หิวความรักความอบอุ่นแบบครอบครัว และเพราะบางต่ออุคมคิดดังกล่าว เมื่อรู้ว่า"พ่อ"พันธุ์ดลออกตนและเป็น"ตัวประหลาด" พร้อมกับที่ตระหนักว่า"ครอบครัว"ค่ายทหารของตนนั้นคือตัวประหลาดที่ร่วมกันหลอกลวงเขา สังขจึงรู้สึกสะเทือนใจและสูญเสียศรัทธาที่มีต่อคนเหล่านี้ในทันที เพราะครั้งหนึ่งเขาก็เคยหลงไว้ใจจนทำงานถูกผลักดันเมื่อนำมาแล้ว

เมื่อพบกับครอบครัวใต้ดินของแก๊งค์นาคาคิดส์ ที่มีพฤติกรรมแปลกแยกต่อต้านสังคม สังขจึงรู้สึกอยากเป็นส่วนหนึ่ง และเมื่อได้พบกับรจนา ซึ่งให้ทั้งความเป็นเพื่อน"ขบถ"เหมือนกับแก๊งค์นาคา และความเป็น "แม่" ที่อาทรและให้กำลังใจเขาให้ฝืนดี ทั้งยังสามารถมีรู้สึกร่วมกันในความโดดเดี่ยวและลงโทษตัวเอง สังขจึงรู้สึกผูกพันและ "รัก" รจนาอย่างผู้ชายที่รักคนรักของเขา

3. เป็นคนพลัดถิ่น โดดเดี่ยวแปลกแยกอยู่ท่ามกลางสังคมของคนแปลกหน้า แปลกพันธุ์ต่างความคิด ไม่ว่าจะที่ใดก็ตาม คนเร่ร่อนอย่างสังขต้องพยายามสร้างตัวตนขึ้นมาเพื่อให้เป็นที่ยอมรับของชุมชนใหม่ เพื่อที่เขาจะได้มี "บ้าน" เสียที ไม่ว่าจะเป็นการพยายามเอาอกเอาใจจันทเทวีและจันทา การพยายามพิสูจน์"อัตลักษณ์"ชายชาติทหารกับพันธุ์ดลเพื่อที่จะได้เข้าค่ายพิเศษลับ การช่วยเหลือแก๊งค์นาคาต่อสู้กับเทศกิจ การชุบตัวเพิ่มค่าให้ตนเอง และเล่นกลลึงหน้าสามนต์และลูกเขย เพื่อสร้างความประทับใจให้รจนา

4. รู้สึกว่าตนมีชนกติดหลัง เป็นคนเลว ขาดความภูมิใจในตัวเอง มีบาปติดตัวทั้งตั้งแต่กำเนิด คือร่างพิการทำให้พ่อหย่ากับแม่ บาปที่คำว่าและทิ้งแม่"จันทเทวี" บาปที่คำว่า ทิ้ง "พ่อ" และทำให้พันธุ์ดลเสียใจจนตาย เหล่านี้เป็นความรู้สึกหนักหน่วงที่สังขคิดว่าเขาสมควรถูกลงโทษ และเมื่อถึงฉากสุดท้าย สังขต้องเผชิญกับความขัดแย้งซ้ำซ้อนของอัตลักษณ์ทั้งสี่ประเภทที่ถาโถมเข้าใส่ เมื่อรูปทองของเขาถูกปฏิเสธและเหยียดหยามจากรจนา

เมื่อแม่ครัวจันทเทวีเข้ามาและเขาในฐานะเจ้าชายรูปทองไม่กล้ารับว่าเป็นแม่

เมื่อตระหนักว่าเขาทำให้แม่เสียใจและทำร้ายแม่มาตลอดและกำลังจะทำต่อไป

เมื่อยอมรับว่าจันทเทวีเป็นแม่ ทำให้สถานะเจ้าชายสลายไป กลายเป็นลูกแม่ครัว และเป็นเด็กกำเนิดพิการ

เมื่อถูกเปิดโปงว่าเจ้าคือเจ้าเงาะคนอัปลักษณ์

เมื่อถูกแฉว่ามีความเกี่ยวข้องกับเมืองตัวประหลาดพันธุ์ดล และความรู้สึกผิดที่ทำให้พันธุ์ดลเสียใจจนตายได้ปะทุกลับมาอีกครั้ง

เมื่อตระหนักเองว่าเขาคือจอมลวงโลก ที่หลอกทั้งตัวเองและคนอื่น ทั้งๆที่ตัวจริง
ของเขาไม่มีค่าแม้แต่กับตัวของเขาเอง จึงต้องปั้นแต่งตัวตนปลอมๆขึ้นมาให้คนอื่นรัก ความรู้สึกนี้
สะท้อนไปถึงสิ่งที่เขาได้ทำร้ายจิตใจพันธมิตรและครอบครัวชาวเมืองนั้น ดังนั้น เขาจึงสมควรแล้วว่า
จะถูกปฏิเสธจากสังคม และจากคนรัก

และการลงโทษจากผู้อื่นนั้นก็ไม่ได้เท่ากับที่สังขัลงโทษตัวเอง เพราะรู้สึกว่าเป็นคนเลวชั่ว
ช้า ซึ่งโทษทัณฑ์ที่เขากำหนดให้ตัวเองก็คือ การเนรเทศตัวเขาไปจากสังคมหรือครอบครัว ทั้งๆที่
เขาพยายามมาตลอดที่จะอยู่ร่วมกับคน “ปกติ” อื่นๆในสังคม

ปัญหาหลักของสังข์คือ อยากมีคนรักแต่ไม่มีหรือไม่เห็นคนรักตอบ ยิ่งผสมกับปัญหาของ
วัยรุ่นที่ไม่พึงพอใจในอัตลักษณ์ของตน เพราะมันไม่เป็นไปตามกระแสหลัก ก็ยิ่งกลัวผิดหวังเสียใจ
จนแปลกแยกตัวเองออกจากสังคม และสร้างเกราะกำบังตนเอง และยิ่งหากแทนค่า “ความ
ประหลาดแปลกแยก” ด้วยความรู้สึกของเคียวผู้หลงทางแล้ว เด็กวัยรุ่นที่เป็นเช่นนี้จะประสบกับ
ความยากลำบากอย่างยิ่งในการที่จะยอมรับความเป็นเพศนอกกรอบของตน และยิ่งยากเย็นที่จะ
ได้รับการยอมรับจากสังคม บางคนจึงเก็บกด หรือไม่ก็พยายามฝืนใจเล่นบทคน “ปกติ” บางคนต้อง
มีหลายอัตลักษณ์ต่างหากกัน เช่นเมื่ออยู่กับเพื่อนทั่วไป เมื่ออยู่กับเพื่อนเพศที่สาม และเมื่ออยู่กับพ่อ
แม่ที่บ้าน ทั้งๆที่รู้อยู่ว่าถ้าได้ยอมรับและประกาศตัว (coming out) ไม่ว่าจะโดยพฤติกรรม หรือ
วาจาว่าตัวเองเป็นเกย์ หรือเลสเบียน กับสังคมและกับพ่อแม่แล้ว ตนจะรู้สึกคลายความอัดอั้น
ทรมานนี้ได้ แต่ก็กลัวที่จะเผชิญหน้ากับความผิดหวัง เสียใจ และโกรธเกลียดของพ่อแม่ ที่จะไม่
ยอมรับความเป็นเพศที่สามของตน

ที่สังข์ประณามพันธมิตร ไม่เพียงเพราะเสียศรัทธาที่มีต่อ “พ่อเลี้ยง” ที่กลายเป็นกระเทย แต่
เพราะเขาต้องการกันตัวเองออกจากกลุ่มตัวประหลาด การเหยียดข่มหรือแสดงความรังเกียจ
(abjection) เป็นวิธีที่มนุษย์ทั้งในเรื่องและในโลกจริง นิยมใช้เพื่อยกตัวขึ้นว่าตน “ดี” กว่า

ทั้งนี้ เพราะสังข์ต้องการหนีจากอดีตที่เคยเป็น เด็กพิการกำเนิดประหลาด ที่เขาอดสำหวั่ง
หนีมาจนถึงเกาะกลางสมุทรและสร้างตัวตนใหม่ แต่ก็กลับถูกย่ำเตือนสภาพ “ตัวประหลาด” อีก
ครั้งเมื่อได้รู้ว่าตนเติบโตมากับกระเทยในเมืองกระเทย

และที่น่ากลัวคือ เขาไม่แน่ใจว่าตนจะ “ติดเชื้อโรคกระเทย” หรือไม่ จึงปฏิเสธครอบครัวนี้
และหนีไปอีก

ประเด็นเรื่องเกลียดความ “ผิดปกติ” ที่ติดตัวของตนเอง ต้องการการยอมรับจากผู้อื่น แต่
ในขณะที่เดียวกันตัวเองก็ยังไม่ยอมรับตนเองอย่างสนิทใจ ไม่รักตัวเอง หลงไปเสริมแต่งเปลือก
โกรธตัวเองและคนอื่น จึง “เล่นบท” ไม่แยแสบ้าง หนีสังคมบ้าง หรือถ้าเข้ากลุ่มก็จะแสดงออกเชิง
ก้าวร้าว เพื่อเรียกร้องความสนใจและประชดสังคม จะชัดเจนมากเมื่อเทียบกับวัยรุ่นที่เพิ่งรู้สึกว่าเป็น
เป็นเพศที่ “ต่าง” ไปจากเพศ “ปกติธรรมดา” ชาย-หญิง และถูกปฏิเสธจากพ่อแม่ และสังคม

แต่เมื่อสังข์ในร่างเงาะก้าวออกมาสู่โลกภายนอก เขาก็ได้รับชะตากรรมเดียวกับที่เขาทำกับ พันธูรุตและชาวเมือง คือ ถูกผู้อื่นที่พบเห็น มองเขาเป็น “ตัวประหลาด” ผิดมนุษย์ เขาปฏิเสธไม่ยอมรับอัตลักษณ์ประหลาดของตนเอง และพยายามลี้ภัยไปโดยการสร้างภาพลักษณ์ หรืออัตลักษณ์ใหม่ โดยการเล่นไปตามบทของสังข์ จนสุดท้ายที่เหตุการณ์ทุกอย่างถึงจุดวิกฤต บังคับให้เขาต้องเผชิญหน้ากับสิ่งที่เขาหวาดกลัวที่จะเผชิญมาตลอดนั้นก็คือการยอมรับความเป็นเกียรติของตนกับตนเอง และสังข์

“หอยสังข์” ในเรื่องสังข์ทองนั้นเป็นตัวอย่างที่ดี ของความสับสนทางด้านอัตลักษณ์ ทั้งอัตลักษณ์ที่ตนพยายามกำหนด และอัตลักษณ์ที่ถูกผู้อื่นกำหนดให้ใหม่ในเชิงไม่พึงประสงค์ เมื่ออยู่ผิดที่ผิดทาง เพราะโดยปกติ หอยสังข์ถือกันว่าเป็นสัญลักษณ์ของมงคล เพราะจุติมาจากพรหมโลก เคยเป็นที่เก็บพระเวท และต้องพระหัตถ์พระนารายณ์มาแล้ว แต่เมื่อลูกมนุษย์มีรูปร่าง “ผิดธรรมชาติ” กลายเป็นหอยสังข์ ความหมายใหม่ที่หอยสังข์ได้รับก็คือ “หอยชั่วช้าทรลัทธิ”

เหมือนที่สังข์สร้างภาพมายาเป็นเปลือกให้คนรัก เพราะสับสนตามสังข์ว่า อะไรคือคุณค่าที่แท้จริง

ซึ่งถ้าหากย้อนไปที่ต้นเรื่อง เทพบุตรที่จุติลงมาเกิดนั้น เลือกที่จะซ่อนอยู่หอยสังข์ เพราะรู้ว่าจะเกิดมาสร้างเคราะห์ทั้งกับตนเองและมารดา แต่กลายเป็นว่า “อัตลักษณ์หอย” ที่เขาเลือกนั้นกลับเป็นอัตลักษณ์ที่เป็นโทษต่อจันทเทวีและเป็นปมของเด็กชายที่เขาถือกำเนิดมา การกลับตาลปัตรนี้สะท้อนในละครด้วย เพราะกลายเป็นว่า “เกราะคุ้มภัย” นั้น กันสังข์ออกจากการมองเห็นของคนอื่น และกันความรู้สึกของเขาไม่ให้กล้า “รัก” เป็น

เมื่อสังข์มีโอกาสน “ลบตัวตนในอดีต” เพื่อให้เป็นที่รักของธรรมาและเป็นที่ยอมรับของคนในเมืองสามนต์ เขาก็เลือกที่จะเลียนแบบ “มายาภาพ-อุดมคติ” อย่างที่เขาเห็นจากคนบนยอดแกนของสังข์ คือ เจ้าชายทั้งเจ็ด และท้าวสามนต์ และเพราะต้องการเอาชนะคนเหล่านั้น สังข์จึงสร้างภาพมายาที่มากมายเกินล้ำไปจาก “อุดมคติ” ของศัตรูของเขา

และ “สังข์” ก็ตกเป็นเหยื่อของสุดยอดมายาลวงเสียเอง เพราะต้องการจะสร้าง “ตัวฉันในอุดมคติ” ขึ้นมา เมื่อเขารู้ว่าตนมีอำนาจในมือ คือ “จินตคามณี” ที่บันดาลได้ทุกอย่าง เขาจึงกว้านซื้อทั้งองค์การค้ำอาหารทะเลและกรมปศุสัตว์ “อย่างลับๆ” แล้วก็ซ่อนตัวอยู่ในความมืดเพื่อจัดการแก้แค้นเอาคืนนกเขย จากนั้นจึงสวมบท “เจ้าชายรูปทอง” นำเสนอตนเองเป็นพระเอกจี๋มาช่วยกู้เมืองสามนต์ ทำให้ทุกคนในวังประทับใจคลั่งไคล้ แต่พฤติกรรมที่เหมือนโจรจอมหลอกลวงและเล็ดเย็นเช่นนี้ทำให้ธรรมาเสียความรู้สึกและสิ้นศรัทธาในตัว “สังข์”

ภาพจึงเหมือนย้อนกลับไปที่ฉากก่อนหน้านี้ แต่บัดนี้สังข์กลับกลายเป็นจอมมายาบ้าอำนาจเหมือนสามนต์ และบัดนี้ธรรมาปฏิเสธตัวตนจอมปลอมของสังข์ เหมือนที่สังข์เคยปฏิเสธพันธูรุต

แต่ที่ต่างคือ ตัวตนของพันธุ์ที่สังข์ปฏิเสธนั้นคือ “ตัวจริง” ไม่ใช่ภาพมายาอย่างที่รจนา “รับไม่ได้” ณ ขณะนี้

2. ตัวละครปะทะ (Opposing Characters)

“จันท์เทวี” “พันธุ์ธิด” “สามนต์” “รจนา” และ “ภูษงค์”

คือ แม่ พ่อ หรือภาพตัวแทนของแม่/พ่อ คนรัก และครอบครัว เจ้าของ“พื้นที่” ที่ตัวละครหลักต้องการอยู่ร่วมด้วย เป็นตัวละครที่บทบาทสำคัญในการ “ปะทะ” กับตัวหลัก ทำให้เรื่องก้าวหน้าไป ทำให้ความหมายของเรื่องดำเนินไป

“จันท์เทวี”

เป็นตัวแทนของแม่ที่คาดหวังจากลูกมาก จนลืมนั่งจิตใจลูกและทำร้ายความรู้สึกเขา และในขณะเดียวกัน แม่ไม่กล้ายอมรับ ก็โทษลูกในโชคร้ายของตนอยู่ในใจ ซึ่งลูกก็สามารถรู้สึกได้ถึง ความกินแหนงแคลงใจนี้

จันท์เทวีก็เหมือนกับคนส่วนใหญ่ที่ต้องประสบกับการสูญเสียพลัดพรากเสียก่อนจึงจะเห็นค่าของสิ่งที่เสียไป เมื่อสังข์หนีไปจันท์เทวีจึงออกตามหา และยอมรับว่าไม่ว่าสังข์จะเป็นอะไรหรืออย่างไร เขาก็คือลูกของเธอ

ตัวละครนี้เป็นสื่อให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงและความไม่แน่นอนของ “เปลือก” ที่จากสูงสุดก็อาจตกต่ำได้ จากนั้นก็ร้องเป็นภรรยาเจ้าเมือง เป็นหญิงยากจนเก็บของเก่า เป็นแม่ค้าบะหมี่ เป็นแม่ครัวในวัง แต่ในที่สุด จันท์เทวีก็ยืนยันอัตลักษณ์ที่ไม่เปลี่ยนแปลงของเธอ นั่นก็คือ การเป็นแม่ของลูกที่ซื่อสัตย์ ทำให้เธอยอมรับความคิดที่ทำกับเขา และพร้อมเสียสละให้ลูกได้ทุกอย่าง

จันท์เทวียังเป็นตัวละครที่ “อาบน้ำร้อน” ก่อนสังข์เสมอ คือ ได้ผ่านประสบการณ์ต่างๆที่สังข์จะได้พบต่อไป ทำให้ “จันท์” ซึ่งมีอีกหน้าที่หนึ่งคือเป็นเสียงในใจของสังข์ ผ่านการร้องเพลงหลักคือ *Someone to Watch Over Me* และ *Out Here On My Own* นั้น ได้เรียนรู้และยอมรับความผิดพลาดของตน ได้ “เติบโตทางจิตวิญญาณและปัญญา” จนเป็นตัวอย่างและเป็นแรงผลักดันให้สังข์กล้ายอมรับความจริง ความผิดพลาด และความรู้สึกของเขา แล้วนำไปสู่การรู้จักให้อภัย เข้าใจและเคารพจุดยืนที่แตกต่างของผู้อื่นได้ในที่สุด

ในขณะที่สังข์เป็นตัวละครที่เป็นสื่อ เป็นตัวอย่าง และเป็นเยี่ยงอย่าง ให้ผู้ชมวัยรุ่นได้หวนมองตนเอง จันท์เทวีก็เป็นสื่อถึงผู้ชมที่เป็นผู้ใหญ่ ด้วยวัตถุประสงค์เดียวกัน

เพื่อการนี้ ผู้วิจัยได้แฝงการเปรียบเทียบจันท์เทวีกับพันธุ์ธิด และสามนต์ไว้ในละครวิจัยด้วย โดยให้เห็น “การตกที่นั่ง” เดียวกันของตัวละคร “ผู้ใหญ่” ทั้งสาม แต่จันท์เทวีจะมีทางเลือกที่แสดงให้เห็นกระบวนการของ “การเติบโต” ที่ต่างไปจากพันธุ์ธิด ผู้เพื่อฝันหลักหนีปัญหาและมีอารมณ์ท่วมท้นไปด้วยความสงสารตัวเอง และสามนต์ ผู้ยอมขายลูกสาวและมั่งเอาชนะทุกคนอย่างเจ้าคิดเจ้าแค้น เพื่อรักษาสถานะ “เปลือก” ของตนเอง

“พันธู์”

แทน”แม่” หรือ “พ่อ” ที่มีชนกคิดหลัง คนเพศสามที่ต้องการความรัก และได้ความรักอย่างบริสุทธิ์ แต่เพราะ “รัก” จึงหลอกทั้งลูกเลี้ยงและหลอกตัวเอง สร้างเปลือกงามขึ้นมาครอบธรรมชาติของตน จนเมื่อใกล้จะสูญเสียสิ่งไป พันธู์จึงต้องเผชิญความจริง และปล่อยคนที่รักไปสู่ชีวิตที่เขาต้องการ นอกจากนี้พันธู์ยังทำหน้าที่ “พ่อ” แทนท้าวยศวิมลบิดาที่แท้จริงของสังข์อีกด้วย บทบาทที่ยกย่อนี้เป็นการเสียดสีความเป็นเพศ “ชาย” “หญิง” ความเป็น “พ่อ” “แม่” และเปรียบเทียบให้เห็นถึงความผูกพันทางใจที่ไม่จำเป็นต้องเกิดจากความผูกพันทางสายเลือดเท่านั้น ซึ่งต่างจากยศวิมล และสามนต์

ยิ่งไปกว่านั้น การให้ “นายพลพันธู์” แห่งค่ายทหารบนเกาะ เป็นภาพบิดาในอุดมคติ (father figure) ที่สังข์อยากเป็น ยังสะท้อนให้เห็นถึงประเด็นการกลับตาลปัตรของ มายาภาพ-อุดมคติ ที่มนุษย์หลายคนหลงยึดถืออีกด้วย

นางยักษ์พันธู์และชาวเมืองยักษ์ ในมโนทัศน์ของคนส่วนใหญ่ คือตัวใหญ่ น่ากลัว แต่แท้จริงพวกนางอ่อนโยนเปราะบาง ซึ่งขัดกับตัวจริงอีกตัวหนึ่งหรือธรรมชาติอีกมุมหนึ่งเวลาที่นางยักษ์หาเหยื่อกินอาหาร เมื่อนางยักษ์พยายามเป็นนางมนุษย์ ผู้วิจัยจึงเปรียบเทียบให้กลุ่มพันธู์ในโลกปัจจุบันเป็นกระเทย นางโชว์ หรือหญิงแปลงเพศ ที่ถึงอย่างไรคนทั่วไปก็รู้สึกว่ายสวยแต่ปลอม เป็นผู้หญิงชั้นสอง เป็นพลเมืองชั้นสาม โดยที่ไม่สนใจว่าภายในจิตใจของกระเทยแต่ละคนถึงงามหรือบกพร่องแตกต่างกันอย่างไร และนอกจากนี้ ก็มักถูกมายาภาพเหมารวมสรุปว่า เมื่อเป็นกระเทยก็ต้องคิดสกปรก และคิดแต่เรื่องเพศ เป็นที่น่ารังเกียจเหยียดหยามและหวาดกลัว ของคน “ปกติ” ที่มีกรอบความคิดแคบ

แนวคิดนี้ลือกับฉากระหว่างปุโรหิตยักษ์กับนางพันธู์ ที่ขัดแย้งกันว่าพันธู์จะเลี้ยงกุมารเพื่อเป็นสามี และก็ลือกับ ฉากที่ “สังข์” รู้สึกหวาดกลัวอันตรายว่า “นางยักษ์” จะทำร้ายตน โดยลืมนึกถึง “ความเป็นแม่” ของนาง

แม้การเป็นคนรักเพศเดียวกันจะไม่ผิดกฎหมายข้อใดของประเทศไทย แต่สังคมก็ให้นันทานุมัติกับการออกกฏอย่างเป็นทางการ “ทางการ” ในการกำจัดต้นตอของ “โรค” ทำลายวัฒนธรรมไทยอันดี ทำให้คนรักเพศเดียวกันหลายคนต้องอยู่อย่างเจียมตน ไม่กล้าเรียกร้องหรือ “ทำตัวมีปัญหา” เกินไป เพราะ “แค่นี้สังคมไทยก็ให้ความเมตตากับพวกเรามากแล้ว จะไปเรียกร้องอะไรนักหนาให้เขาหมั่นไส้”¹¹ (ฉันทลักษณ์ รักษาอยู่, 2548)

“สามนต์”

จอมโจรผู้ดี ผู้สร้างมายาภาพและภาพมายา เพื่ออำนาจทางการค้าและการเมือง ผู้เป็นเผด็จการประชาธิปไตย สร้างภาพและความจริงเสมือนเพื่อให้โอกาสทุกคนเลือก แต่ความจริงคือการบังคับให้เลือกในสิ่งที่ตนเลือกมาแล้ว และเนื่องจากเขามัวแต่หลงอยู่กับมายาเหล่านี้ ทำให้สามนต์

“ลืม” ความเป็นพ่อของเขา และลืมความเป็นลูกของรจนาและพี่สาวทั้งหก แต่เร่ขายลูกสาวเหมือนเป็นสินค้า สามนต์ทั้งในบทธะครนอกและในบทธะครวิจัย ต่างก็หมกมุ่นอยู่กับมายาภาพของตน จนกระทั่งจบเรื่อง

ในสายตาสาธารณชน สามนต์เป็นนักบริหารระดับซีอีโอ (CEO) ที่ดูดี มีเสน่ห์และอารมณ์ขัน การสร้างภาพลักษณ์ที่ประทับใจต่อสาธารณชนเพื่อเป็นเครื่องมือสำคัญของคนระดับ”แกนกลาง” ในการสร้างอำนาจทางการค้าและการเมืองนี้ ผู้วิจัยใคร่ขอให้ผู้อ่านนึกภาพนักธุรกิจการเมืองระดับชาติของไทยเป็นกรณีตัวอย่าง ในกรณีของสามนต์เขาทำหน้าที่เป็นสปินด็อกเตอร์ให้กับตัวเอง

สปินด็อกเตอร์ (spin-doctor) หรือ “นักปั่นกระแส” ¹² หมายถึง ผู้ที่ทำหน้าที่ “สร้างภาพเพิ่มพลัง” ให้แก่นักการเมือง คนเหล่านี้จะคอยทำหน้าที่เป็นผู้กำกับและจัดฉากทางโทรทัศน์ และคอยกำกับเหตุการณ์ต่างๆ โดยทำให้เชื่อว่าเป็น “เรื่องจริง” หรือ “เรียลลิตี้ทีวี” (Reality TV) เพื่อที่จะควบคุมหรือชี้นำความคิดเห็นของสาธารณชน และ เพื่อสร้างความสนใจและสร้างความนิยมในหมู่ประชาชน ลีลาของเขาจะเหมือนนักมายากลที่แพรวพราวชวนให้คนดูหลงกล

ผู้ที่ได้ประโยชน์สูงสุดจากมายาภาพเหล่านี้ก็คือ นักการเมือง-ธุรกิจ หรือนักธุรกิจ-การเมืองนั่นเอง ซึ่งผู้วิจัยขอเรียกเขาหรือพวกเขาว่าร็อบเบอร์บาร์อน(Robber Baron)

ร็อบเบอร์บาร์อน มาจากความหมายเดิมที่ใช้เรียกขุนนางในระบบศักดินาที่ใช้อำนาจและตำแหน่งในทางฉ้อฉล โดยเรียกเก็บค่าธรรมเนียมผ่านทางจากพ่อค้าต่างแดน ทั่วๆ ที่ตนไม่มีหน้าที่หรืออำนาจใดๆ หากแอบอ้างความชอบธรรมหรือพระราชอำนาจเอง ในยุคอุตสาหกรรม คำนี้หมายถึงนักอุตสาหกรรมที่ขบถต่อต้านจรรยาบรรณอย่างออกหน้าออกตา ปัจจุบันใช้เรียกนักธุรกิจที่มีพฤติกรรมที่น่าสงสัยเคลือบแคลงในการสร้างอำนาจและความมั่งคั่งให้ตนเอง ที่เรียกคนพวกนี้ว่า “โจร” ก็เพราะหลังจากของการใช้วิธีการก้าวร้าวป่าเถื่อน ไร้มนุษยธรรมและจริยธรรมในการแก่งแย่งปล้นชิงเอาจากผู้ที่ดีกว่าได้อย่างหน้าตาเซยและเลือดเย็น แต่หน้าฉาก “โจร” ผู้นี้กลับสร้างภาพลักษณ์ “คนดี” ให้กับตนเองโดยการบริจาคให้กับการกุศลของสาธารณะ (สมเกียรติ ตั้งนโม, 2548)

ผู้วิจัยเชื่อว่าผู้อ่านคงมองเห็นภาพตัวอย่างที่ชัดเจนอย่างยิ่งในสังคมไทย

“รจนา”

เป็นเสมือนคู่สะท้อนของสังข์ ในแง่ที่มีกำเนิดที่ทำให้รู้สึกผิด มีความรู้สึกแปลกแยก และเป็นขบถต่ออำนาจบาตรใหญ่ โดยผู้วิจัยแปลงเรื่องให้นางมณฑาเสียชีวิตจากการคลอดธิดาคนที่เจ็ด ซึ่งก็คือรจนา เธอเป็นอีกตัวคนที่สังข์ตามหาและตอบทุกอย่างที่เป็นคำถามในใจ แม้กระทั่ง คำถามว่า อะไรคือตัวตนของเขากันแน่

ภาพของรจนาในมโนทัศน์ที่ทุกคนมีคือ เป็นผู้หญิงฉลาด มั่นใจ กล้าเสี่ยง แต่ก็ยังอยากให้สามีถอดรูปเพื่อให้ครอบครัวยอมรับ ในบทละคร รจนามีทรท (trait) เดียวกันคือ เลิกไม่แต่งงาน เลิกเป็นโสด เลิกที่จะต่างจากพี่ๆทั้งหก และขอให้พ่อฟังความคิดของตน ความต่างของรจนาทำให้เธอเป็นเสมือนคู่สะท้อนของสังข์/เจ้าเงาะ ในแง่ที่ทั้งคู่ต่างก็เป็นคนแปลกหน้าในครอบครัวของตนเอง

ดังนั้น การเห็น “รูปสุวรรณชั้นใน” จึงเลื่อนจากฉาก “เลือกคู่” ไปอยู่ในฉาก “ปลายนา” หรือฉากป่าละเมาะ ที่สังข์และรจนาได้เปิดใจ ได้เรียนรู้ และยอมรับตัวตน ข้อดีข้อเสียของกันและกัน เมื่อนั้นเอง ที่รจนาสัมผัสได้ถึง “คุณค่าทางจิตใจ” ของสังข์ที่มีต่อเธอ ซึ่งก็คือความอบอุ่นใจเมื่อรจนามองเห็นส่วนหนึ่งของตนเองสะท้อนอยู่ในตัวของสังข์ การรู้สึกสื่อถึงกันได้ (connectedness) และการเติมเต็มส่วนที่สูญหายหรือขาดพร่อง (fulfillment) ให้กันและกันได้ นี่เป็นส่วนหนึ่งของความรู้สึกที่เรียกว่า “ความรัก”

“ความรัก” นี่เองที่เป็นคุณค่าภายใน เป็น “รูปทองข้างใน” ที่เฉพาะบางคนเท่านั้นที่จะรู้สึกได้สัมผัสได้ ทะลุผ่านรูปเงาะหรือเปลือกนอกที่ไม่งดงามตามอุดมคติ

การรักผู้อื่นอย่างที่เขาเป็น ทำให้ผู้รักตาสว่าง และกล้าหาญ

แต่การหมกมุ่นเรียกร้องความรักตอบแทน จะทำให้ผู้ “อยากถูกรัก” นั้นตาบอด และขลาดเขลา

ภาพแรกที่บทละครนำเสนอ รจนาคือเด็กนักเรียนมัธยมปลายที่ทะเลาะกับบิดาแล้ววิ่งหนีออกจากบ้าน/วัง จนได้พบกับจันทเทวีแม่ค้าบะหมี่ และโผเข้าหา “ความเป็นแม่ผู้เข้าใจและให้กำลังใจ” ที่จันทเทวีมอบให้ จากนั้นเราจะเห็นรจนาปรากฏตัวในงานเลือกคู่ในชุดเจ้าสาวกอธิค (Gothic Lolita)¹³ เพื่อเป็นการประท้วงสามนต์ที่บังคับให้เธอแต่งงาน



กอธิคโลลิตา

เจ้าสาวกอธิคเป็นลักษณะการแต่งกายเลียนแบบตัวการ์ตูนญี่ปุ่นอย่างที่เราเรียกว่า คอสเพลย์ (Cosplay) ซึ่งเป็นงานอดิเรกเฉพาะกลุ่มวัยรุ่นที่มีวัฒนธรรมย่อยและโลกส่วนตัวของตน

“เจ้าสาวกอธิค” มักแสดงถึงลักษณะเด็กสาวนอกคอกผู้เกรี้ยวกราดขัดเคืองอย่างเก็บกดและครุ่นคำนึงถึงความตาย ด้วยการผสมผสานลักษณะเสื้อผ้าแบบยุควิกตอเรียนที่เคร่งครัดเข้ากับตัวละครโลลิตาหรือเด็กสาวผู้ถูกล่วงละเมิดขามีอายุ และวัฒนธรรมย่อยแบบกอธิค (Goth)

หรือกลุ่มหลังพังค์ร็อก (post punk rock) ซึ่งได้อิทธิพลจากนิยายแนวกอธิคและหนังเขย่าขวัญ

แต่ในเวลาหลังจากนี้ไม่นานนัก เราจะเห็นรจนาค่อยๆ เติบโตขึ้นทีละน้อย จนกลายเป็นผู้ที่ให้กำลังใจ ให้แง่คิดกับสังข์ กระตุ้นให้เขามองเห็นความจริงและยอมรับความรู้สึกของตน และ

ในทางกลับกัน สังค์ก็ได้ทำให้เรารู้จักที่จะเผชิญกับความรู้สึกต่างๆ ของตนเองในฉากสุดท้ายเช่นกัน

“ภู(ภูซงค์)”

คือภาพสะท้อนของตัวตนที่ก้าวร้าวของสังค์ และเป็นภาพ“พ่อผู้เป็นอริ” ของเขาด้วย ภู หรือ พู(พอง) เป็นเด็กไร้บ้านที่ตั้งต้นเป็นหัวโจกของกลุ่มนาคาคิดส์ (Naka Kids) จนดูเหมือนเขาเป็นพ่อของเด็กหลงเหล่านี้ แต่ภูก็มีปมที่ทำให้เขาปิดตัวเองจนไม่ยอมรับหรือไม่กล้าผูกพันกับใคร นั่นคือ เขามีเชื้อเอชไอวี หรือมีเลือดพิษ



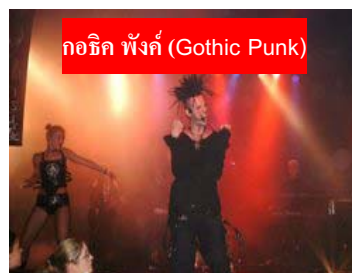
เดธร็อกเกอร์ (Death Rock Goth)

มโนทัศน์ที่ทุกคนมีตรงกันต่อ “นาคและเมืองบาดาล” คือหมายถึง ภูพิช อันตราย ได้ดำเนินการซ่อนตัว ความมืด เปรียบเทียบในบริบทปัจจุบันเป็นชุมชนใต้ดินของเด็กเร่ร่อน ซึ่งมีภาพลักษณ์ว่าน่ากลัวลึกลับและก้าวร้าว ที่พวกเขาอาจสร้างขึ้นเองเพื่อเป็นเกราะกำบังตน หรืออาจถูกสังคมสร้างมายาภาพให้ หรือทั้งสองอย่าง ในบทละครนอกกล่าวไว้ว่า ที่นาคต้องอาศัยหลบซ่อนอยู่ใต้บาดาลนั้นเป็นเพราะหวาดกลัวภัยจากครุฑ ที่เห็นเมื่อไรต้องจับกิน และความกลัวนี้เองที่ทำให้พญานาคภูซงค์ไม่เลียงกุมาร เพราะเป็นคนละเผ่าพันธุ์กัน ที่ซ่อนตัวอยู่ “ใต้ดิน” ในที่นี้คืออุโมงค์ส่งน้ำใต้ดิน หรืออุโมงค์เดินรถไฟใต้ดินที่ถูกทิ้งร้าง

ลักษณะ “มีพิษน่ากลัว” แทนที่ด้วย

ก. การขนานนามกลุ่มตนเองว่า “นาคา” เลียนแบบนาคใต้ดินและชื่อเผ่าพันธุ์ “นาคา” ซึ่งเป็นชนเผ่าเครือญาติของคนไทย แห่งนาคาแล่นคืบดินแดนระหว่างมณีปุระกับพม่า ผู้พยายามต่อสู้แบบกองโจรเพื่อรักษา “พื้นที่” ของตนจากทางการที่หวังจะยึดครอง เผ่านาคาได้รับการรำลึกว่าเป็น “นักล่าหัวมนุษย์” แต่จริงๆ ก็เป็นเพียงภาพในตำนานที่ถูกสร้างขึ้นให้น่ากลัว¹⁴

ข. แก๊งค์ข้างถนนพังค์เมทัล” (Punk Metal)¹⁵ ที่จะใส่ชุดหนัง เจาะหูตาคิ้วมุกด้วยเหล็กแหลม แต่งหน้าตาด้วยลายเส้นสีดำเพื่อสะท้อนสถานะเกรี้ยวกราดของจิตใจ ซึ่งเป็นผลมาจากสาเหตุที่เด็กเร่ร่อนหนีออกมาจากบ้านนั่นเอง



กอธิก พังก์ (Gothic Punk)

พวกเขามักถูก “ทำร้ายก่อน” เสมอ ไม่ว่าจะทางร่างกายหรือจิตใจ จึงต้องหนีออกมา สาเหตุได้แก่ ครอบครัวแตกแยก ถูกญาติรังเกียจ ถูกพ่อแม่จ้องใจ “ทิ้ง” ถูกทารุณกรรมและล่วงละเมิดทางเพศ และเพราะเป็นเด็กพิการ เป็นผู้ที่มีเชื้อเอชไอวี

สมพงษ์ จิตระดับ (2540:128-134) อธิบายถึงวัฒนธรรมเด็กเร่ร่อนในท้องถิ่นว่า อยู่ท่ามกลางสิ่งแวดล้อมที่มีมืดดำ ความสกปรก อับลัทธิและกลาโหม มีความมืดเป็นที่กำบังตน ดำเนินชีวิตการทำมาหากินใช้เวลาเย็นย่ำค้างจนถึงก่อนสว่าง ช่วงกลางวันจะแบบซุกนอนในที่มืดซิดเพื่อเอาตัวให้รอด รูปแบบการดำเนินชีวิตกลับไปสู่ยุคคนถ้ำ (Primitive) ไม่ไว้วางใจใคร ขาดความ

เชื่อมั่นและต่อต้านระบบหลักของสังคม เด็กเร่ร่อนมักมีความทรงจำเกี่ยวกับครอบครัวที่เลือนลาง หรือเป็นเชิงลบเชิงปฏิเสธ รักอิสระเสรีภาพ การเผชิญโชค ชอบสนุกสนาน รู้จักหลบหลีก ต่อสู้ ปรับตัว รู้จักคิดภาษาสแลง การต้องเอาตัวรอดและชี้ระวางทำให้เด็กเร่ร่อนจะจำกัดสมาชิกในกลุ่ม เล็กๆของตน และไม่ยินดีต้อนรับคนแปลกหน้า วงจรชีวิตของเด็กเร่ร่อนเป็นชีวิตที่มีฉันทะ ไร้อนาคตและความหวังใดๆ

ทัศนคติของสาธารณชนและคำประกาศอย่างเป็นทางการของรัฐ มักแสดงอคติแบบเหมารวมว่าคนไร้บ้านถูกมองว่าเป็น “ความบกพร่องส่วนบุคคล” ที่ทำให้ทั้งชุมชนต้องแปดเปื้อน ทำให้คนไร้บ้านประสบปัญหาในการ “กอบกู้ตัวตน” ซึ่งงานวิจัยของบุญเลิศ วิเศษปรีชา (2546) เรื่อง *โลกของคนไร้บ้าน* อธิบายว่า คนเหล่านี้ต้องเผชิญกับข้อสงสัยที่กดกร่อนตนเองเกี่ยวกับคุณค่าและความหมายของการมีชีวิตรอด เมื่อต้องเผชิญกับสายตาที่มองด้วยความหวาดระแวง ถูกดูถูก เพราะพวกเขาเองก็มักมีชนกคิดหลังที่ทำให้ต้องออกจากบ้าน และไม่กล้ากลับไปหรือกลับไปไม่ได้ บางคนเคยติดยา เคยต้องโทษ ลักทรัพย์ หรือแม้แต่ฆ่าคน เมื่อพ้นโทษแล้ว พวกเขายังรู้สึกผิดกับบาปที่เขาทำ จึงลงโทษตัวเองด้วยการเนรเทศตนเองเป็นคนไร้บ้าน และยอมรับว่าอยู่ในสภาพเช่นนี้เป็นสิ่งที่สมควรแล้ว แต่ถึงอย่างไรพวกเขาก็มีความภูมิใจที่กลับตัวกลับใจได้ ไม่กลับไปสู่โลกของอาชญากรรมอีก ขอเพียงแค่ให้สังคมยอมรับ ไม่รังเกียจพวกเขาเท่านั้น ¹⁶

วัฒนธรรมของคนไร้บ้าน ที่พวกเขาสร้างขึ้นเพื่อการอยู่ร่วมกันเป็นชุมชนเมื่อถูกปฏิเสธจากคนอื่นๆ ในกระแสหลัก ก็ถือเป็นวัฒนธรรมหนึ่งในเมืองหลวง ผู้วิจัยต้องการยืนยันการมีอยู่ของ “คนไร้บ้าน” ที่มี “วัฒนธรรม” ของเขาเอง จึงหยิบยืมบางส่วนมาใช้ในบทละคร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “ภาษาเฉพาะ” ของเขา ซึ่งแม้ว่าผู้ชมจะไม่เข้าใจเมื่อได้ยินครั้งแรก แต่ถ้าไม่ “ปิดหูปิดตา” ก็จะสามารถเข้าใจ ศัพท์เหล่านี้ได้แก่ คำว่า “สก็อต” หมายถึงตำรวจนอกเครื่องแบบที่คอยมาสอดส่องจับผิด “นิว” หมายถึง คนไร้บ้านที่ทรยศพวกเดียวกันเองโดยเป็นสายให้สก็อตและชี้ “นิว” ระบุว่าใครทำผิดกฎหมาย “รว” หมายถึงพวกสติไม่ดีที่คนไร้บ้านมักต้องไปอยู่ร่วมด้วยหากถูกตำรวจจับเข้าคุก “ผี” หมายถึงคนไร้บ้านที่ไม่ยอมทำงานแต่ใช้วิธีขอราน ขโมย และเกาะกินคนอื่น เป็นคนไร้บ้านขั้นต่ำสุด “คนเที้ยว” หมายถึงคนไร้บ้านที่ทำงานจนมีเงินแล้วก็หยุดเพื่อเที่ยวเล่นสักระยะแล้วจึงกลับมาทำงานต่อ เป็นอัตลักษณ์ประเภทคัดกรอง ว่าไม่ใช่ “เร่ร่อนไร้หลักแหล่ง” แต่ “เที้ยว” (อ้างในบุญเลิศ, เรื่องเดิม)

3. ตัวละครสนับสนุน (Supporting Characters)

ตัวละครอื่นๆ เป็นตัวแทนของสังคมทั้งที่เป็นสังคมกระแสหลัก สังคมชายขอบ และสังคมคนประหลาด มีทั้งชาวเมืองสามนตร์ กลุ่มนาคาคิดส์ ชาวเมืองพันธุ์ดี และชาวเมืองยศวิมล

ชาวเมืองสามนต'

“เจ้าหญิงทั้งหก”

คือ เมธินี กุลสตรี ชินดี ซอนยา พอลา และเทยา ซึ่งถ้ารวมชื่อ “รจนา” ด้วย ก็จะเห็นว่าทั้งหมดเป็นชื่อของนางแบบ เพราะผู้วิจัยเทียบตัวละครกลุ่มนี้เป็นเหมือนสาวสวยเด่นผู้เป็นเป้าสายตาของสาธารณชน เพื่อสะท้อนภาพดาราดัง(celebrity) ที่ใช้รูปลักษณ์และความนิยมก้าวขึ้นไปสู่สถานภาพในสังคมชั้นสูง กับสาวเสริมฐิใหม่ที่ใช้ทรัพย์สินซื้อความงาม และเป็นบันไดไปสู่ความเป็นดารา-“ไฮโซๆ” หญิงสาวชาย“เงา”เหล่านี้ เป็นตัวอย่างของคติประจำใจของคนในสังคมบูชาเปลือก ซึ่งมีความหมายผกผันกลับตาลปัตรระหว่าง “นารีมีรูปเป็นทรัพย์” และ “นารีมีทรัพย์เป็นรูป”

ตัวละครเจ้าหญิงทั้งหก มีลักษณะแบบ “ไม่เป็นมนุษย์ปัจเจก” คือคิด รู้สึก ทำ หรือมีปฏิกิริยาเหมือนกัน เพื่อสะท้อนสภาพของคนที่เล่นบทตามวิสัยหลักตลอดเวลา จนขาดตัวตนจริงๆ แม้ในฉากสุดท้ายที่แต่ละคนเกือบจะถอดหน้ากากออกอยู่แล้ว แต่ในที่สุดก็เลือกที่จะยึดติดกับภาพมายาเพื่อความปลอดภัย

“เจ้าชายทั้งเจ็ด”

คือ พรินซ์ชาร์มมิง(Prince Charming) เจ้าชายวิลเลียม เจ้าชายแฮร์รี เจ้าชายสวักัม เจ้าชายเควิด เจ้าชายบอยแบนด์ และเจ้าชายเจป๊อป เทียบเป็นหนุ่มรูปงามจากทั่วโลก ที่เป็นลูกเสริมฐิเป็นเชื้อพระวงศ์เก่า เป็นนักธุรกิจ เป็นดารา-นักร้อง ที่บางคนก็สร้างภาพให้เห็นว่าเป็น “ญี่ปุ่น” ทั้งๆที่เป็นคนไทย บางคนก็มีเหลือแต่ยศหน้าชื่อกับสกุลวงศ์แต่ไม่มีเงิน บางคนก็ดีแต่พอรวยและมีอำนาจ แต่ตนเองทำอะไรไม่เป็นเลยเพราะพอบงการทุกอย่าง บางคนก็ “ทำ(ศีลธรรมใบ) หน้ามา” บางคนก็มีอดีตที่ไม่ลับว่ารวยด้วยอิทธิพลและไม่สุจริต บางคนก็เป็นพยายามเล่นบทชายแท้และแอบซ่อนความเป็นเกย์อย่างที่เราเรียกว่า “แอ็บแมน-แอ็บสาว” และบางคนนั้น ที่จริงก็เป็นแค่นักแสดง “เจ้าชายชาร์มมิง” ในปราสาทสวนสนุก แม้เจ้าชายจะมีความต่างกันในแต่ละคน แต่ก็มีลักษณะหลัก (trait) ร่วมกันคือ สร้างและยึดภาพจอมปลอมเพื่อก้าวไปสู่สถานภาพใหม่ที่ตนปรารถนา

ภาพแรกที่เราเห็นเจ้าหญิงทั้งหกพี่สาวของรจนาและเจ้าชายทั้งเจ็ดปรากฏตัว คือแฟชันโชว์ชั้นสูงของเจ้าหญิงเจ้าชาย หรรษา สีหวานจนน่าเอียน แต่เป็นที่ปรารถนาใฝ่ฝันของเด็กวัยรุ่นทั่วไป เพราะใครๆ ก็อยากมีหน้าตาสวยงาม รูปร่างดี แต่งกายหรูมีระดับ มีคุณสมบัติพ่วงท้ายไม่ว่าจะเป็นลูกเสริมฐิ ลูกนักการเมือง เชื้อพระวงศ์ ดารา-นักร้อง นางแบบ เป็นลูกครึ่ง เป็นญี่ปุ่น เป็นเกาหลี ฯลฯ โดยที่แท้จริงแล้ว ภาพสวยงามประทับใจที่ผู้อื่นเห็นนั้นไม่ใช่ “ตัวจริง” ของคนเหล่านี้ แต่เป็น “ภาพลักษณ์” ที่เขาสร้างขึ้น ทั้งด้วยการประทินโฉม ทำลายร่างจริง ประดิษฐ์ตัวตนใหม่ และการสร้างร่าง“ปลอม”ด้วยการศีลกรรม เพื่อ “เพิ่มทุนทางสายตา” ซึ่งหมายถึงการใช้รูปร่างหน้าตาและ

ภาพลักษณ์เป็นทุนในการก้าวไปสู่จุดที่สูงขึ้น เจ้าชายและเจ้าหญิงจึงเป็นทั้งภพมาชาและโฆษณาชวนเชื่อในตัวเอง ที่แท้จริงแล้วก็ตกเป็นทาสของ “มาชาภาพของโฆษณาชวนเชื่อ” อีกต่อหนึ่ง อย่างที่เรียกว่า “ตัวฉัน-ในอุดมคติ” (Ideal-I) ¹⁷

“เทศกิจและนางกำนัล”

เสนาที่ไปจับเจ้าเงาะ เทียบเป็นเทศกิจปราบจลาจล ไล่จับคนไร้บ้าน หาบเร่ และสุนัขข้างถนน โดยถอดแบบจากทหารหุ่นยนต์ที่ไร้อิทธิพลในภาพยนตร์สตาร์วอร์ส (Star Wars) นางกำนัลเมืองสามนต เป็นหญิงรับใช้ที่พยายามเลียนแบบดารา หรือเจ้าหญิงทั้งหก เพื่อว่าตนจะมีโอกาสได้เข้าบ้าง

“แก๊งค์นักคิดส์ : วันดี ตัวเล็ก บอย บิ๊ก”

จะมีลักษณะเป็นคู่กัน คือ บอยกับบิ๊ก วันดีและตัวเล็ก วันดี มาจากเวนดี้ (Wendy) ในเรื่องปีเตอร์แพน (Peter Pan) ที่แสดงบทบาทเหมือนเป็นแม่ของเด็กหลง (The Lost Boys) เพื่อให้เป็นคู่กับภู ที่แสดงบทบาทเหมือนปีเตอร์แพน เด็กหนุ่มผู้ไม่ยอมโตและใช้ชีวิตอยู่ในสังคมกระแสหลัก แต่เล่นบท “พ่อ” ของแก๊งค์ เด็กทั้งหมดมีเหตุผลต่าง ๆ กันในการเป็นเด็กเร่ร่อน เช่น หนีออกจากบ้านเพราะถูกรังแก ถูกคุกคามทางเพศ เป็นทารกถูก “ถ่วงน้ำ” ฯลฯ

ชาวเมืองพันธุ์ “ชาย” และ “หญิง”

เทียบเป็น “สาว ๆ หนู ๆ” ที่มีหลากหลายและถูกเรียกชื่อไปต่างๆ ทั้ง เกย์ กระเทย “เลส” “ตุ๊ด” “ดี้” “ทอม” ฯลฯ

“คิง”

เป็นเพื่อนรักที่เป็นคู่คิดของพันธุ์ คิง ย่อมาจาก แดร์คคิง (Drag King) หรือหญิงรักหญิงที่เลือกแต่งตัวเป็นชาย ล้อกับคำว่าแดร์ควีน (Drag Queen) หรือกระเทยแต่งหญิง นอกจากนี้คิงยังมีบทบาทเป็นเสมือน “พระราชา” ของเกาะพันธุ์ เพียงแต่ว่าชุมชนแห่งนี้มิได้ปกครองด้วยลัทธิปิตาธิปไตย เพราะผู้ที่เป็นใหญ่ ที่สุดในเกาะคือแม่เจ้าพันธุ์

“บ๊อบบี้ บิลลี่ โจอี โจแอน” และ “เจอรี่ เคน วิค แวนเนส”

กลุ่มชายรักชาย และหญิงรักหญิง ที่ทำงานใกล้ชิดกับพันธุ์และคิง โดยชื่อของพวกเขาจะเป็นชื่อที่แต่ละคนประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่เช่นเดียวกับการสร้างอัตลักษณ์ของตนขึ้นมาใหม่ การเป็นชายรักชาย หรือหญิงรักหญิง ก็ไม่ได้จำเพาะว่าจะต้องเป็นกระเทยหรือเป็นทอม เพราะ “สาว” บางคนที่ก็มีลักษณะกระโดกกระเดก และ “หนุ่ม” บางคนก็ไม่ได้แสดงออกอย่าง “ผู้ชาย”

“นิค ไคลด์ แดง เต้ย” และ “ทิปปี ฟาร์ร่ง น้องนุ้ย น้องเนย”

กลุ่มชาวเมืองที่เป็นชายรักชาย และหญิงรักหญิง ตั้งชื่อตัวละครโดยดัดแปลงจากชื่อของนักแสดง เหมือนเป็นชื่อที่พวกเขาจะใช้เรียกตัวเอง ในฐานะตัวละครที่ตั้งชื่อใหม่ตามอัตลักษณ์ที่ตนอยากจะเป็น

ชาวเมืองยศวิมล

“จันทา”

บทของจันทานั้นปรากฏตัวออกมาเพียงฉากเดียว โดยนำเสนอตัวเองในฐานะสาวสวยที่ไม่คิดอะไรลึกซึ้งนัก พุดจาไพละเร่ คูบอุ้นน่ารัก ช่างเห็นอกเห็นใจสังข์เป็นอย่างดี ไม่ “เห็น” เป็นนางร้ายนางอิจฉาอย่างที่(คนส่วนใหญ่)คิด แต่เราจะได้เห็นในเวลาต่อมาว่าทั้งหมดนั้นเป็นเพียงภาพลวงตา “คุณน้าคนสวยใจดี” เป็นเพียงแม่ในอุดมคติที่สังข์ฝันอยากได้ และภาพมานั้นก็หลอกลวง กลับตาลปัตร และหันมาทำร้ายสังข์ที่หลงวางใจ ได้อย่างหน้าตาเฉยไม่รู้สึกรู้สาอะไร

แม้เราจะเห็นจันทาบนเวทีเพียงครั้งเดียว แต่ตัวละครนี้มีความสำคัญมาก เพราะกล่าวได้ว่าจันทานั้นเป็นต้นแบบของ “สาวสวยรวยอำนาจ” อย่างที่เจ้าหญิงทั้งหลายพยายามจะเป็น เมื่อผู้ชมได้เห็นจันทาก่อน แล้วจึงเห็นเจ้าหญิงทั้งหลาย ผู้ชมก็จะแยกแยะได้อย่างชัดเจนว่าฝ่ายหลังนั้นดูตื้นเขิน ไร้เงา ไร้ยางอาย สามารถมองลักษณะแบบแผน (stereotype) ออกได้อย่างง่ายดายจนไร้พิษสง แต่ประเด็นที่หลายๆคนมักไม่ได้หวนคิดถึงก็คือ “ตัวร้าย” ตามขนบอย่างหกนางนั้นไม่น่ากลัว แต่ที่ควรกลัวยิ่งกว่าก็คือ มายาภาพสวยงามที่ดูเพลินตา สบายใจ ไม่ดูฉลาดโจ่งแจ้ง จนเราไม่ทันรู้สึกสำเนียงถึงอันตรายร้ายแรง อย่างจันทาต่างหาก

“เด็กผี”

คือภาพที่สังข์ “มองเห็นว่าเป็น” ผี แต่แท้จริงคือสหพารกที่ถูกแม่โยนทิ้งลงแม่น้ำ ที่ที่สังข์ถูกจันทาผลักตกลงไป ตัวละครกลุ่มนี้ สร้างจากตัวละครในบทละครนอกคือ ผู่นาคในน้ำและยักษ์ที่ซายหาต ซึ่งทำให้สังข์หวาดกลัว แม้จะดูน่ากลัวแต่แท้จริงแล้ว เด็กผีคลานเข้าหาสังข์เพื่อร้องหาความรัก มิใช่ทำร้าย ในขณะที่เดียวกัน การ “ถ่วงน้ำ” เพื่อกำจัดตัวกาลกิณีในนิทานจักรวาลวงๆนั้น ก็น่าจะดูเหมือนกับการถ่วงน้ำทารกเพื่อกำจัดมารหัวชน เพียงแต่ว่า “เรื่องจริง” ที่ปรากฏในข่าวรายวันของ “สังคมไทยปัจจุบัน” นั้น คนถ่วงคือแม่แท้ๆ ซึ่งไม่ได้มีเหตุผลว่าทำไปเพื่อกำจัดภัยของบ้านเมืองที่นานๆครั้งจะเกิดขึ้นเสียทีหนึ่ง

การเปรียบเทียบ-แทนที่

แม้จะยังคงบรรยายกาศของนิทานอยู่บ้าง แต่ผู้วิจัยเลือกที่จะไม่นำเสนอเวทมนต์หรือตัวละครมีอิทธิฤทธิ์เลย เพราะต้องการเสนอการรับมือกับปัญหาของตัวละครในฐานะมนุษย์ ไม่ใช่ผู้มีบุญหรือมีอิทธิฤทธิ์

ดังนั้น จึงจะใช้วิธีการเปรียบเทียบเป็นโลกปัจจุบัน คน วัตถุ ภาพ เสียง และเหตุการณ์ในปัจจุบัน ข้อสังเกตคือความเป็นปัจจุบันบางประการ ก็เป็นอดีตเป็นความทรงจำที่ไกลตัวสำหรับคนบางคน หรือแม้แต่เห็นอยู่ในปัจจุบันจริง แต่เห็นผ่านๆ ไม่รับรู้ และการที่คนบางกลุ่มอาจไม่เคยเห็นและ

ไม่มีประสบการณ์กับสิ่งที่จะใช้เปรียบเลย เพราะบางเรื่องเป็นข้อมูลจำเพาะ และรหัสเฉพาะกลุ่ม เช่น โลกของวัยรุ่น ของเพศที่สาม ธุรกิจการเมือง วัฒนธรรมประชานิยม ฯลฯ

หลักที่ผู้เขียนใช้ในการดำเนินเรื่องเชิงเปรียบเทียบ คือ ไม่ว่าจะเปรียบเทียบ ต่าง หรือให้คิดแย้ง จะให้ผู้ชมรู้สึกร่วมกับตัวละคร หรือถอยออกมาวิจารณ์ก็ตาม ผู้เขียนต้องยึดเกาะอยู่กับพันธกิจของตัวละครหลักที่พยายามจะแก้ปมปัญหาของตน และการเรียนรู้ที่ละขั้นๆ จากคนรอบข้าง ถูกบ้างผิดบ้างของตัวละครหลัก ทำให้การแก้ปัญหามีการปิด-ก้างตัวจริงและสร้างอัตลักษณ์ใหม่ให้คนอื่นรัก จนกระทั่งการกระทำหลักนี้นำไปสู่จุดวิกฤตที่ตัวละครต้องปะทะกับปมปัญหาตรงหน้า จุดสูงสุดเมื่อตัวละครรับมือกับปัญหา และจุดคลี่คลายเมื่อตัวละครได้รับผลของการรับมือกับปัญหานั้นของตน

การเปลี่ยน-ปรับ-แปร-แทนที่-เพิ่ม-ลด-สลับ อนุภาคจากเรื่องเล่าเดิม เพื่อสร้างบทละครใหม่ ได้แก่

ตัวละคร

ก. เมื่อตัวละครสำคัญเดิมบางตัวมีบทบาทไม่ “คุ้ม” พอที่จะปรากฏตัวบนเวที จะใช้วิธีผสมบทบาทหน้าที่กับตัวละครอื่น แล้วสร้างตัวใหม่เพื่อทำหน้าที่ของตัวละครเดิม และหน้าที่ใหม่ เช่น มณฑา กับเสนาที่แจ้งข่าว รวมกัน แล้วสร้างเป็น เจ้าชายเจป๊อป ซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวละครปะทะเชิง “คู่ตรงข้าม” กับสังข์ด้วย

ปโรหิตเมืองพันธุรัต เสนาและเทวธิดาพันธุรัต รวมกันแล้วสร้างเป็น คิง เพื่อนรักที่เป็นคู่คิด ทั้งคิดต่างและสนับสนุน และเป็นตัวแทนของพันธุรัตมาช่วยสังข์ในตอนท้ายเรื่อง

พญานาคอุษงค์ กับ เด็กเลี้ยงควายปลายนาเมืองสามนต รวมกันแล้วสร้างเป็น งู หรือ อุษงค์ หัวหน้าแก๊งค์นาคาคิดส์ เป็นทั้งเพื่อนรักที่เหมือนจะแข่งกับสังข์

ยศวิมล ในที่สุดผู้วิจัยก็ตัดตัวละครตัวนี้ไป จากเดิมที่เคยเสนอให้พูดถึงแต่ไม่เคยปรากฏตัว เป็นพ่อที่ไม่เคยทำหน้าที่พ่อ แต่เมื่อ “ไม่คุ้ม” ที่จะสร้างตัวละครปริศนาให้ผู้ชมสงสัยอยากเห็น ผู้วิจัยจึงนำบทบาทหน้าที่ของตัวละครนี้ คือ การยอมรับผิดและขออภัย ไปใส่ในตัวละคร จันทเทวี ซึ่งแสดงบทบาทในฐานะ “แม่” ของรณาดด้วย

ข. สร้างตัวละครใหม่โดยเทียบจากหน้าที่บทบาทของตัวละครประเภทกลุ่มในเรื่องเดิม เช่นเจ้าหญิงเจ้าชาย ยักษ์ชาวเมืองพันธุรัต ชาวเมืองนาค เสนานางกำนัล ผู่นาคและยักษ์ในน้ำ

ค. สลับเวลาที่ปรากฏตัว คือ กลุ่มนาค เพื่อสร้างน้ำหนักและความสำคัญกับบทบาทของตัวละคร ให้เสริมความคิดหลักของเรื่อง

ง. เปลี่ยนหรือสลับบทบาทกัน คือ สังข์ และ รณดา ที่เรื่องเดิม พระสังข์ไม่ถอดรูปเงาะและสอนให้รณารู้จักยอมรับรูปประหลาด แต่ในเรื่องนี้ สังข์ต้องการถอดรูปเงาะและสร้างรูปทอง

เพื่อให้ประชันรสนา แต่รสนากลับรัก “ตัวข้างใน” ของสังข์มากกว่าเปลือกนอก รสนาจึง “เผา” รูปเงาโดยปฏิเสธความรักจากสังข์รูปทอง

จ. ลด”ความแรง”ของบทบาทเดิม คือ จันทา จากที่เป็นนางอิจฉาร้ายกาจเชิงตลก ก็เป็นหญิงร้ายทรงเสน่ห์ (Femme Fatale) ซึ่งจะแนบเนียนกว่า การพุ่มพ่ายก่อนตายของพันธุรัต ก็ลดลงเพื่อไม่ให้กลบตัวละครสังข์ แต่ย้ายอารมณ์ทว่มท้นสงสารตัวเองไปใส่ในฉากที่เล่นลิปซิงค์เพลง *For Once in My Life* แทน เพื่อให้เห็นการกลบเกลื่อนความรู้สึกทุกข์เศร้าของตัวละคร

ฉ. ปรับแกนของตัวละครใหม่ โดยใช้พฤติกรรมเดิมเป็นแนวทาง คือกลุ่มตัวละครหลักทั้งหมด ได้แก่ สังข์ รสนา พันธุรัต จันทเทวี และสามนต์ เพื่อเป็นสื่อของความคิดหลักของเรื่องดังที่ได้กล่าวแล้ว

พฤติกรรม สถานที่ วัตถุ

ใช้การเทียบจากหน้าที่ในเรื่องเดิม ให้ความหมายในบริบทปัจจุบัน เช่น
วังของท้าวขสุมล เป็น ตึกสูงระฟ้าขสุมลทาวเวอร์ริมแม่น้ำ แห่งมหานครที่สวยงามด้วยวัตถุ

กระต๊อบขายป้า เป็น กระต๊อบสังกะสีใต้ทางด่วน
การถว้พระสังข์ เป็น การปลักสังข์ลงไปในแม่น้ำ ที่เต็มไปด้วยศพเด็กที่แม่ใจร้ายเอามาทิ้ง
เกาะพันธุรัต เป็น เขตปกครองพิเศษพันธุรัต ที่มีโรงสำหรับเล่นลิปซิงค์ด้วย โดยเทียบกับเมืองพัทยา

การแปลงร่างให้เป็นมนุษย์สวยงาม เป็น การสลับเพศกลับไปเป็นอย่างคน “ปกดิ” ซึ่งตัวละครบอกว่า “ผิด” ธรรมชาติของพวกเขา

ครัวไฟและหอคอย ที่เก็บความลับน่ากลัวของพันธุรัต เปลี่ยนเป็น ห้องเก็บเสื้อผ้าแมคอัพสำหรับการแสดง ที่อยู่ใต้ดิน (Grand Closet) เพื่อล้อกับคำเปรียบการเก็บงำความเป็นชายรักชาย หรือหญิงรักหญิงไว้ใน “ตู้เสื้อผ้า”

ธรรมชาติที่ฝันไม่ได้ของนางยักษ์ เป็น การเล่นร้องเพลงเต้นรำของนางโชว์

มนต์มหาจินดามณี เป็นบัตรเครดิตมินิการ์ดจินดามณี

เมืองบาดาล เป็น ที่ซ่อนตัวในอุโมงค์ส่งน้ำใต้ดิน

ความรวดเร็วว่องไวอย่างงูของกลุ่มนาค เป็น การใช้โรลเลอร์เบลดและสกีูตเตอร์

งานเลือกคู่ เป็น งานพระธิดาเอื้ออาทร คือเหมือนจะเปิดกว้าง แต่เก็บเงินและเลือกคน
นอกจากนี้ยังใช้เป็นรายการถ่ายทอดสดประเภท “ประกวดดารา” ที่เก็บเงินค่าส่ง sms โหวต”ดาราที่ชื่นชอบ” จากผู้ชมโทรศัพท์ที่บ้านอีกด้วย

เสียงพวงมาลัย เป็น รมนาที่แต่งชุดกอธิคโลลิตา (Gothic Lolita) ประท้วงสามนต์ สวม
ปลอกหน่งให้เจ้าเงาะ ชุดกอธิคโลลิตาเป็นชุดเจ้าสาวแรกฐนที่มึนยว่ากำลังเผชิญกับความตาย
โดยเฉพาะตายจาก “เด็กหญิง” ไปสู่ “หญิงสาวที่เป็นภรรยา”

การเลือนจุมก เป็น ดึงชิลิโคนที่เสริมคั้งจุมกให้โด่ง

กองทัพของพระอินทร์ เป็น สหรัฐฐอินทรา ประเทศมหาอำนาจที่พึ่งสินค้ำอาหารเกษตร
จากเมืองสามนต์ ซึ่งแม้จะบอกว่าเป็นมหารมิตร แต่ก็มีอำนาจทุนพอที่จะได้ตอบเอาคืนตลอดเวลา
เพราะได้ซื้อหน่วยงานรัฐสำคัญๆ อย่างการไฟฟ้าของเมืองสามนต์ไว้เรียบร้อยแล้ว

ชั้นพิภสตกเจ็ดชั้น เป็น เด็กแต่งงานเจ็ดชั้น ประดับตุ๊กตาน้ำตาลเป็นเรื่องราวชีวิตของสังข์
รูปเงาะ-รูปทอง ในที่นี้จะสลับความหมายกัน เพื่อเน้นว่าคุณค่าของคนนั้นไม่ใช่
ความหมายที่เปลือกนอก โดยรูปเงาะกลับน่ารักสำหรับรรมนา แต่รูปทองคือตัวปลอมที่เสแสร้ง
สร้างภาพลักษณ์ และปฏิบัติต่อผู้อื่นอย่างไม่ให้เกียรติ

ดังนั้น การถอดรูปของสังข์ คือการละภาพมายาของเจ้าชายรูปทอง และยอมรับสิ่งที่ตนเป็น
ทุกประการ เมื่อนั้นเขาจึงได้เผยร่างแท้จริง และทำให้คนที่รักเขาเห็น “รูปทอง” ในใจ และนำไปสู่
การทำลายคราบเปลือกในที่สุด นั่นก็คือ การเดินออกจากสังคมที่มีแต่เปลือกมายา

การดำเนินเรื่องตามลำดับฉาก

1. บทนำ
ณ ชวิมล ทาวเวอร์ ในขณะที่จันท์เทวีกำลังร้องเพลง <i>Someone to Watch Over Me</i> กล่อม ลูกอยู่ จันท์เทวีพบว่าทารกนั้นเป็น collodian baby จันท์เทวีเข้ามาดูใกล้และยึดตำแหน่งของจันท์เทวีซึ่งอุ้มลูกเดินลงไปในความมืด
2. กระต้อบลังกะสีได้ทางด่วน
เวลาผ่านไป12ปี สังข์ออกจากเปลือกได้สำเร็จ พยายามเอาใจแม่ แต่ได้ยินจันท์เทวีบ่นว่า ตนเอง จึงน้อยใจต่อว่าแม่แล้วหนีไป
3. ปากอนกริตในเมือง
สังข์มาหาพ่อที่ยชวิมลทาวเวอร์ แต่มาพบกับจันท์เทวีเข้าก่อน หลงเชื่อจันท์เทวีจนถูกผลักตกแม่น้ำ
4. ผันร่ายกลางแม่น้ำ
สังข์ลอยหมดสติอยู่ในน้ำ ท่ามกลางศพทารกที่แม่ใจร้ายนำมาโยนทิ้งไว้ สังข์ละเมอเรียกให้แม่ มาช่วย

5. ริมหาดเมืองพันธุรัต สังข์ลอยน้ำมาจนถึงหาดเมืองพันธุรัต พวกชาวเมืองพันธุรัตมาพบเข้า พันธุรัตลิปซิงค์เพลง <i>For Once in My Life</i> อ่อนหวานลึงให้เห็นใจยอมให้นางเลี้ยงสังข์เป็นลูก ทั้งหมดช่วยกันวางแผน เปลี่ยนเกาะให้เป็นค่ายทหาร
6. พันธุรัตสภา ณ ห้องประชุมเมืองพันธุรัต ชาวเมืองแปลงกายเป็นคนปกติ กำลังหาหรือเรื่องเลี้ยงสังข์ สังข์เดินเข้ามาขออาศัยอยู่ด้วย
7. พันธุรัตสภา 4 ปีต่อมา สังข์วิ่งเข้ามาใน ห้องประชุม แต่ไม่พบใคร บังเอิญวิ่งไปชนประตูลับ จึงย่องเข้าไปตามหาพันธุรัต
8. ห้องเก็บเสื้อผ้าใต้ดิน สังข์เข้ามาในห้องลับใต้ดิน พบบ่อสีเงินทอง ชุดพิเศษต่างๆ และชุดเงาะ แต่เห็นเป็นห้องซ่อมรถและชุดพรางตัวแบบทหาร จึงใช้เพื่ออำพรางตัว
9. แพนชีส์ แพนตี้คลับ (Pansy's Panties Club) ณ สถานบันเทิงของชาวเมืองพันธุรัต ซึ่งตอนนี้ได้กลับคืนสู่ร่างเดิมของตน พวกชาวเมืองกำลังสนุกสนานอย่างเต็มที่ สังข์ก้าวเข้ามา ทั้งสองฝ่ายตกใจเมื่อมองเห็นสภาพของกันและกัน
10. ชายหาดเขตปกครองพิเศษพันธุรัต สังข์วิ่งหนีมาจนถึงชายหาดเมืองพันธุรัต กล่าวโทษพันธุรัตและพวกที่หลอกลวงและเป็นตัวประหลาด หลังจากทีนางพันธุรัตมอบบัตร 'จินดาณิ' ให้สังข์ นางก็สิ้นใจ
11. ฉากเชื่อม ที่เมืองสามนต จันทร์เทวีเห็นรถบะหมี่เข้ามาพร้อมกับร้องเพลง <i>Out Here on My Own</i> รจนาวิ่งหนีสามนตเข้ามาพบ ทั้งคู่ปลอดภัยกันและกัน รจนาวาจันทร์เทวีไปอยู่ด้วย
12. อุโมงค์ส่งน้ำใต้ดิน พวกแก๊งค์นาคาคิดส์พบสังข์ในชุดเงาะลอยมาในคูน้ำ หลังจากถกเถียงกันด้วยความไม่ไว้วางใจ สังข์ ก็ตัดสินใจช่วยเหลือไว้ เทศกิจเข้ามากวาดต้อนพวกเด็กไร้บ้านไปเก็บในค่ายกักกัน เพื่อเตรียมจัดงานมงคล
13. งานพระธิดาเอื้ออาทร ท้าวสามนต์จัดงานกาลามหากุศล รับสมัครเจ้าชายมาให้พระธิดาทั้ง 7 ของตนเลือกคู่ รจนานำไม่ยอมทำตามคำสั่งพ่อ สามนต์จึงให้พาเงาะมา คนในวังทำกิริยารังเกียจเงาะ แต่รจนามองเห็นเด็กผู้ชาย รจนาสวม “ม้าย” ให้สังข์ สามนต์ไล่ทั้งคู่ไปอยู่ค่ายกักกัน

14. ป่าละเมาะระหว่างทางไปค่ายกักกัน

ระหว่างทางในป่าละเมาะ ภูวนาเห็นสังข์พยายามถอดรูปแต่ถอดได้แต่หน้ากาก ทั้งคู่เรียนรู้และปลอบใจกันและกัน เพลง *Origin of Love*

เจ้าชายเจป๊อปเข้ามาส่งข่าวว่าสามนต์สั่งให้หาปลา และว่าตนจะได้แต่งงานกับภูวนาแทนเงาะสังข์วางแผนใช้บัลลังก์สามนต์ช่วยเพื่อนแก๊งค์นาคาคิดส์และซื้อปลา

15. โกดังห้องเย็น องค์การการค้าอาหารทะเล

เจ้าชายทั้ง 7 มาหาซื้อปลา ตามคำสั่งของท้าวสามนต์ เผยธาตุแท้ และความจอมปลอม โดยยอมแลกชิไลโคนที่จุมูกของตนกับปลา ตามคำบัญชาของเสียงลึกลับและสมุนในเสื้อคลุม ซึ่งเปิดเผยภายหลังว่าคือสังข์และนาคาคิดส์

16. บัลลังก์สามนต์

ท้าวสามนต์ทราบข่าวว่า สังข์สามารถหาอาหารทะเลมาได้จำนวนมากว่าเหล่าเจ้าชายจึงวางแผนกำจัดใหม่

17. งานเดินรำสวมน้ำกาก

ท้าวสามนต์จัดงานเดินรำสวมน้ำกากฉลองการแต่งงาน แต่งงานก็ต้องล่มเพราะถูก “สหัสรัฐ อินทรา” ตัดไฟฟ้าทั้งเมือง สังข์ในฐานะเจ้าชายรูปทองคู่เมืองได้ ทำให้ทุกคนชื่นชม สามนต์ยกงานให้เป็นการตอบแทน แต่สังข์กลับถูกรจนาบอกลีกล

แม้ครวัจันท์เซ็นเค็กเจ็ดชั้นรูปหอยเข้ามาแทนเค็กแต่งงานจึงจะถูกลงโทษ สังข์ยอมเปิดเผยตัวเอง ทำให้ทุกคนรู้ว่าเขามีดีอย่างไรบ้าง และลงโทษเขาด้วยการทำร้ายและเนรเทศ แก๊งค์นาคากับคิงและชาวเมืองพันธมิตรมาช่วยสังข์ แลความจอมปลอมของพวกสามนต์ และชวนกลับบ้าน

สังข์ตัดใจจากภูวนา และขอบคุณเธอที่สอนให้รู้จักรัก

ภูวนาบอกรักพ่อเป็นครั้งแรก และก้าวออกไปจากเมือง พร้อมกับสังข์ จันทเทวี คิงกับพวกและเด็ก ๆ นาคาคิดส์

18. บทส่งท้าย

นักแสดงเข้ามาคำนับผู้ชม พร้อมกับเพลง *True Colors* 

เชิงอรรถบทที่ 2

1. อีริคสันใช้คำว่า “เอกลักษณ์” ในความหมายว่าคือ “อัตลักษณ์” (identity) ที่วัยรุ่นคิดว่าเป็นความเฉพาะไม่เหมือนใคร
2. หลังสมัยใหม่ แปลจากคำว่า Postmodernism ความหมายกว้างๆ คือแนวคิดทางด้านปรัชญา สังคม มานุษยวิทยา และศิลปะ ที่เกิดขึ้นเพื่ออธิบายกระแสเป็นไปที่เกิดขึ้นตามหลังหรือตอบโต้แนวคิดแบบสมัยใหม่ (Modernism) ที่เคยเป็นที่ยอมรับว่าเป็นปรัชญาแห่งความรู้แจ้งและจะนำพาโลกไปสู่ความสุขสันติเสมอภาคกัน แต่ ณ ช่วงเวลาที่เริ่มเกิดกระแส “หลังสมัยใหม่” นั้น คือเวลาที่นักคิดหลายคนหันมาตั้งคำถามกับแนวคิดสมัยใหม่นิยมเหตุใดระบบศีลธรรม ระบบสังคม ค่านิยม และการจัดระเบียบสังคมโลก และชุมชนของเราหลายๆอย่าง จึงไม่ได้นำมาซึ่งความสุข ยุติธรรม เสมอภาค หรืออุดมคติที่เราคาดหวังจากระบบเหล่านั้น แต่กลับพามนุษยชาติไปสู่การเอารัดเอาเปรียบ แบ่งแยก และเข่นฆ่ากัน

ทักษะหลักๆของแนวคิดหลังสมัยใหม่ได้แก่

ก. ตั้งคำถามกับกรอบความคิด-ความรู้เดิม แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่จะไม่ยึดกรอบ-เกณฑ์เดิม แต่ตั้งคำถามกับวาทกรรมหลัก (Grand Narration) ว่าถูก “เขียน” โดยผู้มีอำนาจเพื่อ “สร้างความจริง” ที่ใช้ควบคุมชุมชนหรือไม่ อย่างไร

ในมุมมองระดับโลก นักคิดแนวหลังสมัยใหม่เสนอว่าโลกใบนี้ถูกปกครองโดยความคิดที่ว่า “ชายรักต่างเพศผิวขาวชาวยุโรปเป็นใหญ่” (Eurocentric, white, male, heterosexual) อยู่หลายศตวรรษ และคนกลุ่มนี้เองที่เป็นผู้เขียนวาทกรรมต่างๆ ทำให้เกิดความคิด “แยกคนอื่นออกไป” เพื่อกดขี่ ใช้ประโยชน์ หรือทำร้ายทำลาย และกำจัดคนที่ “ต่าง/ต่ำกว่า” ทำให้เกิดการเหยียดเพศ เหยียดผิว การค้าทาส ลัทธิล่าอาณานิคม กลุ่ม Klu Klux Klan กลุ่ม Gay-Basher ฯลฯ

ธีรยุทธ บุญมีกล่าวว่า “แนวคิดหลังตะวันตก (Post Western) หรือหลังอาณานิคม (Post Colonial) ซึ่งถือเป็นลูกหลานของแนวคิดหลังสมัยใหม่นั้น มองว่าองค์ความรู้แบบสมัยใหม่ล้วนแต่เพื่อสร้างภาพสร้างตัวตนที่ดำรงมีเหตุผลให้แก่โลกตะวันตก แต่กดเหยียด เพิกเฉย ละเลย ลืมประวัติศาสตร์ของตัวตน การดำรงอยู่ ศิลปะ-วัฒนธรรม ปรัชญา ฯลฯ ของคนอื่น หรือ ผู้อื่น” (2547, 28-30)

ข. เสนอการ “รื้อสร้าง” (Deconstruction) ความรู้และความจริง

นักตีความแบบหลังสมัยใหม่ ทำงานโดยตั้งคำถามกับ “ความจริง” ว่าเป็นความจริง “เสมือน” (simulate truth) ที่สร้างขึ้นหรือไม่ อย่างไร การสร้าง “กระแส” หรือ “คติ” นั้น ทำเพื่อสร้างข้อเท็จจริงอะไร เพื่อเบี่ยงเบนประเด็นหรือกลบเกลื่อนอะไร ทำให้จึงต้องกดทับข้อเท็จจริงที่ไม่พึงประสงค์นั้นๆ และวิธีที่จะอ่านให้ออกก็คือการรื้อสร้าง

ค. เสนอแนวคิดที่ยอมรับ-เคารพความต่างและหลากหลายของพหุวัฒนธรรม

เมื่อแนวคิดหลังสมัยใหม่ตั้งคำถามกับฉลากตราหรือ label ของคนและสิ่งต่างๆในเชิง “ชาติ-พันธุ์-เพศ-วรรณะ” ว่าเป็นการตัดสินจากอคติทางวัฒนธรรม และเสนอการมองใหม่ที่เห็นว่า “ความจริง” นั้นมีหลายมุมมอง แต่เราถูกมายาคติกลบให้มองเฉพาะสิ่งที่ระบบทวิลักษณ์นำเสนอเท่านั้น เช่น วัฒนธรรมสูง-ต่ำ ชาย-หญิง ตะวันตก-ตะวันออก ฯลฯ จึงนำไปสู่แนวคิดที่เคารพความแตกต่างหลากหลายว่าเท่าเทียมกัน ไม่แบ่งแยกชน-ชั้น เพศ พันธุ์ วรรณะ และรสนิยม ไม่ว่าจะ “เป็นวัฒนธรรม” “ชั้นสูง” วัฒนธรรมประชานิยม วัฒนธรรมหลัก หรือ

วัฒนธรรมย่อย ต่างก็มีค่าเท่าเทียมกัน วัฒนธรรมชายขอบก็สำคัญและมีความหมาย ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าวัฒนธรรมกระแสหลัก

ง. การเมืองเรื่องอัตลักษณ์ (Identity Politics) และคนชายขอบ (marginalized group) ในยุคบริโภคนิยมที่ผู้คนเผชิญกับความเลื่อมใสและความไม่แน่นอนของโลก ทำให้คนยิ่งโยนหาสิ่งยึดเหนี่ยว ซึ่งก็คืออัตลักษณ์โดยเฉพาะทางวัฒนธรรม (ธีรยุทธ บุญมี, อังแล้ว) และเมื่อผู้คนหลากหลายอพยพเคลื่อนย้ายเข้ามาอยู่รวมกันในเมือง ก็มีการแบ่งแยกทางชนชั้น เชื้อชาติ ศาสนา เพศ ฯลฯ ที่ชัดเจนขึ้น สังคมมีความหลากหลายและผู้ที่อาศัยอยู่ในชุมชนโลกาภิวัตน์นั้นมีความหลากหลายซับซ้อนทั้งทางด้านอัตลักษณ์และทางวัฒนธรรม มีทั้งวัฒนธรรมสูง วัฒนธรรมพื้นเมือง วัฒนธรรมประชานิยม และวัฒนธรรมย่อยต่างๆ ชนชั้นปกครองหรือผู้มีอิทธิพลในชุมชนจึงสร้างวัฒนธรรมกระแสหลักเพื่อครอบงำไปในสังคมที่มีความเป็นพหุวัฒนธรรมเพื่อให้สภาพ “ไร้ความเป็นระเบียบเรียบร้อย” นี้ “อยู่ในกรอบอันดี” และด้วยวัฒนธรรมแบบ “มาตรฐาน” นี้เองที่ทำให้เกิดความขัดแย้งเรื่องอัตลักษณ์ของบุคคลกับอัตลักษณ์ชุมชน และยังไปว่านั่น สังคมกระแสหลักยังสร้างความต่างให้คนที่เข้ากลุ่ม ด้วยการผลักพวกเขาเหล่านั้น ไปสู่ความเป็นคนชายขอบ

3. “ความหมายตรง”(denotation) คือ ความหมายที่ใครๆก็สามารถอธิบายได้ เพราะมันมีความหมายที่สอดคล้องกับ”ภาพและเสียง

“ความหมายแฝง”(connotation) คือความหมายที่”แฝง”ตัวมาอย่างแนบเนียน ด้วยการทำงานของมายาคติ

4. บาร์ธส์สนใจว่าสิ่งต่างๆมีความหมายว่า”อย่างไร” มากกว่ามันแปลว่าอะไร โดยใช้แนวคิดที่ “สัญญะ” หรือ”เครื่องหมาย”(sign) เป็นตัวเชื่อมโยง “ตัวอักษร ภาพและเสียง” (signifier) กับ ความหมาย แนวความคิด หรือ มโนคติ (signified) เข้าด้วยกัน และการเชื่อมโยงระหว่างภาพ เสียง และแนวคิดนั้น เป็นไปตามอำเภอใจของมนุษย์ที่ตกลงกันในเฉพาะกลุ่ม นั่นหมายถึงคนบางกลุ่มอาจ “อ่าน” สัญญะและความหมายได้แตกต่างกันไป หรือแม้แต่อ่าน ไม่ออกเลย

บาร์ธส์อธิบายว่าสิ่งที่มายาคติกระทำ คือหยิบยืมสัญญะขั้นที่หนึ่ง (first-order sign) มาเป็นฐานสำหรับภาพและเสียง (signifier) และสร้างความหมายหรือมโนคติใหม่ (signified) ซึ่งก็เป็นการสร้างสัญญะใหม่ขึ้นมาอีกอันหนึ่งนั่นเอง เพียงแต่มายาคติจะมีสภาพเป็น”กาฝากล่องหน” และจะพบได้ในระดับสัญญะขั้นที่สอง หรือ ระดับของความหมายแฝง(connotation)

โดยบาร์ธส์เสนอว่า การสื่อความหมายในวรรณกรรมนั้นใช้รหัส (code) ด้วยกัน 5 ประเภท ที่ทำงานทั้งในเชิงเอกเทศและทับซ้อนสอดประสานกัน อันได้แก่ ก) รหัสปริศนา ที่ช่วยกระตุ้นความอยากรู้อยากเห็น ข) รหัสเหตุการณ์ ทำให้ผู้อ่านเข้าใจว่าเกิดอะไรขึ้น ค) รหัสอรรถลักษณะ แสดงคุณลักษณะของตัวละคร และสถานที่ในเรื่องแต่ง ง) รหัสสัญลักษณ์ หมายถึงระบบของความหมายแฝงหรือความหมายในระดับที่สอง มักมีนัยยะเชิงจิตวิเคราะห์ในระดับจิตใต้สำนึก ไม่ใช่สามัญสำนึก จ)รหัสวัฒนธรรม หรือcultural code หมายถึงคติความเชื่อเกี่ยวกับมนุษย์ ชีวิต และโลก เป็นชุดความรู้ที่ไหลเวียนอยู่ในวัฒนธรรมและถูกดึงมาใช้คำนวณความน่าเชื่อถือของรายละเอียดต่างๆ ในเนื้อความของวรรณกรรม “ความรู้”เหล่านี้ก็คือบรรดาทฤษฎีทั้งหลายในสังคมที่ประมวลกันเข้าเป็นสารานุกรมที่มองไม่เห็น เช่น สุภาษิต ข่าวดารา และวรรณกรรมเรื่องอื่นๆ (อ้างใน นพพร ประชากุล,เรื่องเดิม :15,140-14,144-147)

5. เฮซฟิลลิปส์ (H. Phillips) สนับสนุนแนวคิดข้างต้นโดยเสนอว่า การที่คนไทยมีนิสัยรักอิสระ ไม่ชอบผูกมัดตัวเองกับพันธะสังคมนั้น เป็นผลมาจากความเชื่อเรื่องบุญกรรม คนไทยเชื่อว่าตนเองเกิดมาเพื่อชดใช้กรรมที่ทำแต่ปางก่อน แต่ละคนจึงควรสะสมผลบุญเพื่อให้ตนเองจะได้มีชีวิตที่สุขสบายกว่าในชาติหน้า การสร้างบุญกุศลเป็นเรื่องของแต่ละคนที่จะต้องรับผิดชอบตัวเอง ไม่เกี่ยวกับคนอื่น ลักษณะชอบสนุก ชอบสร้างสรรค์ สุภาพ อ่อนน้อม เกรงใจคนอื่น ก็ได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนาเช่นเดียวกัน เป็นความสัมพันธ์ทางสังคมที่มีลักษณะประนีประนอม เอาตัวรอดในสถานการณ์เฉพาะหน้า หลีกเลี่ยงการเผชิญหน้าและความขัดแย้งกับผู้อื่น แต่ในขณะที่เดียวกันก็หลีกเลี่ยงที่จะรับผิดชอบหน้าที่และพันธะต่อสังคมด้วย (1965 อ้างใน ชศ สันตสมบัติ,อ้างแล้ว :13,215-216)

6. ภาพลักษณ์หมายถึง ความประทับใจ ความรู้สึก ความเห็นชุดหนึ่งของสาธารณชนทั้งในกลุ่มเฉพาะและในวงกว้าง ที่มีต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง รวมถึงภาพจำลอง หรือภาพตัวแทนของบุคคล สิ่งของ หรือองค์กร (Webster's New World Dictionary of Media and Communications. จันทน์ (แปล),เรื่องเดิม:1-2)

7. โลก"ชายเป็นใหญ่"แบ่งเพศสรีระ (sex) เป็นชายและหญิง ซึ่งเป็นเพศสรีระปกติ และ กระเทย ซึ่งหมายถึงบุคคลที่มีอวัยวะเพศทั้งชายและหญิงในร่างเดียวกันและถือเป็นความไม่ปกติ ในขณะที่เดียวกัน เพศสภาพหรือความเป็นเพศ(gender) ซึ่งมีความหมายที่ความซับซ้อนกว่าแต่กลับถูกใช้ในความหมายเดียวกับเพศสรีระและเพศวิถี (sexuality) คือ มีชาย มีหญิง และกระเทยหรือพวกผิดปกติ วาฐณี ภูริสินสิทธิได้เสนอว่า เพศสภาพ หรือความเป็นเพศเป็นพฤติกรรมที่ถูกเรียนรู้ทางสังคม และเป็นความคาดหวังของสังคมที่สัมพันธ์กับเพศนั้นๆ วัฒนธรรมสร้างความเป็นหญิงเป็นชายในสังคมขึ้น เป็นผู้บอกว่าเราควรปฏิบัติตัวอย่างไร คิดอย่างไร และเราควรคาดหวังอะไรจากผู้อื่น และถ้าใคร ไม่ทำตามที่สังคมคาดหวัง ก็จะพบกับสิทธาณัติ (Sanction) จากสังคมในเชิงลบ ความเป็นหญิงความเป็นชายจะแปรเปลี่ยนไปตามเวลาและสถานที่ กล่าวคือ จะถูกคาดหวังจากสังคมจะไม่เหมือนกันในแต่ละสังคม นอกจากนี้ ยังเป็นผลจากสถาบันทางเศรษฐกิจและสถาบันทางการเมืองในแต่ละยุคสมัยอีกด้วย (วาฐณี ภูริสินสิทธิ,2548)

สายพันธุ์มนุษย์ดำรงอยู่ได้ด้วยการสืบเผ่าพันธุ์ ทำให้คนทั่วไปมีความเชื่อว่าเป็นหน้าที่และธรรมชาติของเพศชายซึ่งเป็นเพศนำ-จะต้องกระทำต่อเพศหญิง เพศรอง-ผู้รองรับ เพื่อ"ให้" ชีวิตใหม่ในครรภ์ของผู้หญิงที่จะอุ้มท้องและคลอดออกมา ทำให้เกิดปรัชญาหยิน-หยางที่เชื่อมระบบ

ทวิลักษณ์หรือคู่ตรงข้ามของธรรมชาติและสรรพสิ่ง ให้ฟ้าแทนเพศชาย พื้นโลกแทนเพศหญิง เมื่อฟ้า "ผ่า" ลงมาที่พื้นโลก ธรรมชาติ มนุษย์ สัตว์ และพืชก็บังเกิด ดังนั้น ผู้ที่มีเพศสรีระ เพศสภาพ และเพศวิถี หลุดไปจากระบบทวิลักษณ์นี้จึงถือว่าผิด "ธรรมชาติ" ผิดประเพณีของสังคมกระแสหลัก เป็นความผิดปกติทางศาสนา ในบางสังคมอาจถือว่า ไม่มีอยู่จริง หรือมีกฎหมายลงโทษรุนแรงถึงชีวิตเพื่อให้ผู้คนหวาดกลัวที่จะมีพฤติกรรมเช่นนี้ อันเป็นกระบวนการสร้างความเป็น"ไม่มีอยู่" ด้วยการกำจัดทิ้ง

ไม่นานมานี้ เรายังได้ยินคำเรียก Homosexuality ว่า"รักร่วมเพศ" ทั้งยังถือว่าเป็นผู้มีพฤติกรรมเบี่ยงเบนทางเพศ และ "เป็นอาการทางจิต"และรักษาให้หายได้ ไม่ว่าจะด้วยวิธีการทางการแพทย์หรือพลังศรัทธาในศาสนา แต่นักจิตวิทยาในปัจจุบันได้สรุปแล้วว่าเพศสภาพและเพศวิถีที่รักเพศ"เดียวกัน"นั้น ไม่ถือเป็นโรคจิต และไม่ใช่ความเบี่ยงเบนทางเพศ ซึ่งหมายถึงพฤติกรรมที่โหดโหดกว่านี้เช่น ซาโดมาโซคิสม์ ชอบแสดงของลับในที่สาธารณะเสพสมกับสัตว์ กับศพ ฯลฯ

กระนั้น ทศนคติต่อคนกลุ่มนี้ก็ยังเป็นไปในแง่ลบ ว่าเป็นพวกรักที่จะ"ร่วมเพศ"บ้าง มีจิตใจผิดปกติบ้าง อารมณ์รุนแรงบ้าง และหลายคนยังคิดว่าเกย์ทุกคนคือกระเทยและต้องอยากเป็นผู้หญิง เช่นเดียวกับที่เชื่อว่า เล

สเปียนคือ"ทอม" แม้ปัจจุบันการศึกษาทางวิทยาศาสตร์ได้พิสูจน์แล้วว่า "การรักเพศเดียวกัน"นี้ ได้ถูกกำหนด โดยโครงสร้างพันธุกรรมยีน Xq28 (Hamer,อ้างในวิทยา แสงอรุณ) แต่คนเกือบทั้งหมดของโลกก็ยังมีเชื่อ ว่าเป็นเพศที่สามเกิดจากการเลี้ยงดู ความสัมพันธ์ที่บกพร่องในวัยเด็กกับพ่อหรือแม่ สภาพแวดล้อม และ พฤติกรรมเลียนแบบ

แต่แล้วข้อพิสูจน์ทางวิทยาศาสตร์นี้เอง ก็กลับนำมาซึ่งคำถามที่ว่า สรุปแล้วการเป็นเพศที่สามก็คือ อาการ "พิการแต่กำเนิด" ใช่หรือไม่ ถ้าเช่นนั้นก็เท่ากับว่าเป็นโรคที่รักษาหายได้ หากสามารถตัดแต่งหรือปรับยีนแก้ ปัญหานี้ได้ หรือแม้กระทั่ง พ่อแม่มีสิทธิหรือไม่เมื่อตรวจสอบพบว่าทารกในครรภ์ "มีลักษณะไม่พึงประสงค์" แล้วจะทำแท้งเพื่อกำจัดเด็กพิการคนนี้ โดยถือเป็นการุณยฆาต (Mercy Killing)

ความเห็นนี้ได้รับการต่อต้านจากกลุ่มเพศที่สามหลายแขนง โดยยืนยันว่า ในความคิดที่ว่าเรา "เลือกเกิด ไม่ได้" นั้น เพศสรีระ เพศสภาพ และเพศวิถี ล้วนเป็นสิ่งที่มนุษย์เลือกได้เองว่าจะเป็นอย่างใด และกล่าวว่าการใช้ งานวิจัยทางวิทยาศาสตร์มากำหนดว่า "เกย์" เกิดจากความบกพร่องทางพันธุกรรม อาจเข้าข่ายนาซีช่วงที่ใช้ งานวิจัยทางวิทยาศาสตร์ เพื่อ "พิสูจน์" ว่า ชาวยิว และ ชาวเกย์ นั้น เป็นผู้มี ความบกพร่องทางพันธุกรรม ไม่ บริสุทธิ์ และสมควรถูกกำจัดให้หมดไป (เก็บความจาก ปกรณ์ พิมพ์พันธ์,สุกมล วิภาวิพลกุล,ทวีศิลป์ วิษณุ โยธิน, Dean Hamer และวิทยา แสงอรุณ)

8. ตัวอย่างวาทกรรมทางการเมือง ประชานิยม และศาสนาที่แสดงทัศนคติต่อการเป็นกระเทยว่าเป็นบาป ได้แก่
- "ชายใดสมเสภาพามสุมิฉลา ล่วงประเวณีภริยาผู้นั้น...ครั้นดับสังขารอนาคต ไปตกอยู่ใน โลหะภูมิภนัระกหหมันปี แล้วขึ้นมาทนทุกข์เวทนอยู่ในอุสุทนะระกสิมพลีไม่จ้ว หนามยาวสิบหก องคุลี นายนิริยบาลรุมกันทิ่มแทงร่างกายมกัณจิก ครั้นสิ้นกามขึ้นมาเป็นหญิงห้าวร้อยชาติ กะเทยห้าวร้อย ชาติ เปนสัตว์เขาดอนเสียห้าวร้อยชาติ"

(กฎหมายตราสามดวง สมัยรัตน โกสินทร์ตอนต้น)

(อ้างใน เทอดศักดิ์ ริมจำปา,2548:311)

เกิดเป็นหญิงให้เห็นว่าเป็นหญิง อย่าทอดทิ้งภริยาอฆาต

เป็นหญิงครึ่งชายครึ่งอย่าพึงใจ ใครเขาไม่สรรเสริญเมื่อนาม

(สุนทรภู่: สุภาษิตสอนหญิง)

บัณฑิตกะเทย, คนไม่ปรากฏว่าเป็นเพศชายหรือเพศหญิง ได้แก่กะเทยโดยกำเนิด ๑

ชายผู้ถูกตอนที่เรียกว่าขันที ๑ ชายมีราคะกล้าประพฤตินอกจารีตในทาง

เสภาพามและชั่วชวนชายอื่นให้เป็นเช่นนั้น ๑

(ความหมายตามพจนานุกรมพุทธศาสน์)

9. รัชฎ์ วาณิชฉานกุล เจ้าของวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทเรื่องการสื่อสารความหมายในการ์ตูนไทย พันธุ์ใหม่ (2547) อธิบายว่า การ์ตูนไทยพันธุ์ใหม่เป็นผลผลิตจากการผสมข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรม เป็น ส่วนผสมระหว่างเนื้อหาแบบไทยๆ ลายเส้นสไตล์การ์ตูนญี่ปุ่น เมื่อได้วิเคราะห์โครงเรื่อง แก่นของ เรื่องหรือแนวคิดสำคัญ พระเอก ตัวประกอบ ผู้ร้าย เวลา สถานที่ เครื่องแต่งกาย วิธีการเดินทาง และอาวุธที่ตัวละครใช้ของหนังสือการ์ตูนเรื่องไกรทองและหนูแมน สรุปได้ว่ามีหลายสิ่งหลายอย่างในการ์ตูนเปลี่ยนแปลงไป



โดยเฉพาะเรื่องหนูแมนที่มีการรักษารูปแบบของวรรณคดีเพียง บางส่วน เช่น ตัวละคร และเหตุการณ์สำคัญของเรื่อง ส่วนเนื้อหา ความหมายของการ์ตูนไทยพันธุ์ใหม่ส่วนใหญ่ถูกเปลี่ยนแปลงไป

โดยสิ้นเชิง เห็นได้จากโครงเรื่องที่เปลี่ยนแปลงจากโรแมนติคแฟนตาซี (Romantic Fantasy) ในวรรณกรรม
รามเกียรติ์ มาเป็นแอคชั่นคอมเมดี้แฟนตาซี (Action-Comedy-Fantasy) ส่วนเรื่อง *ไกรทอง* มีการเปลี่ยนจาก
อีโรติกแฟนตาซี (Erotic Fantasy) เป็นแอคชั่นแฟนตาซี (Action Fantasy) แต่ยังคงเนื้อหาได้ครบถ้วน

ถึงแม้ว่าแก่นของเรื่อง *ไกรทอง* ถูกลดทอนความสำคัญเรื่องความรักใคร่ เจ้าผู้ มีเมียหลายคน กลายเป็นรัก
เดียวใจเดียวและต่อสู้เพื่อความรักแทน การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือลายเส้นสตอรี่บอร์ดให้เข้ากับรสนิยมของ
ผู้อ่าน

นอกจากนี้รูปแบบของตัวละครเอกในเรื่องทั้งพระลักษมณ์ พระราม ก็ถูกแบบ
ฉบับความเป็นการ์ตูนญี่ปุ่นเปลี่ยนภาพลักษณ์ให้กลายเป็นแอคชั่นฮีโร่ (Action Hero)
อีกทั้งหนุมานก็ไม่ได้เป็นสัญลักษณ์ของความจงรักภักดีและซื่อสัตย์ต่อพระราม-พระ
ลักษมณ์ แต่เป็นผู้ผจญความยุติธรรม ต่อสู้กับเหล่าร้ายเพื่อปกป้องโลก

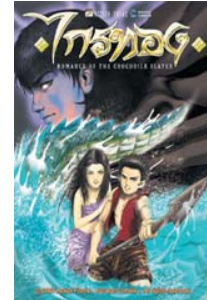
สำหรับบทบาทของตัวละครไม่ว่าจะเป็นนางเอก ตัวประกอบ ผู้ร้าย ก็ถูก
เปลี่ยนใหม่เกือบหมด อาทิ นางเอกของเรื่องหนุมาน กลายเป็น “สุวรรณมัจฉา” ครึ่ง
คนครึ่งปลา ภรรยาของหนุมาน หรือในเรื่อง *ไกรทอง* ที่นางเอกกลายเป็นนางวิมาลาซึ่งเป็นจระเข้ แทนที่จะเป็น
ตะเภาแก้ว-ตะเภาทองในนิทานพื้นบ้าน นอกจากนี้ยังมีการสร้างตัวละครใหม่ที่ไม่เคยปรากฏในวรรณคดีหรือ
นิทานพื้นบ้านเพื่อเพิ่มสีสันและสนุกสนานเพิ่มขึ้น

อีกทั้งส่วนประกอบอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นสถานที่ อาวุธ เครื่องแต่งกายถูกปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับ
เนื้อหา ยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลง อาวุธของหนุมานมีฤทธิ์ปล่อยแสงเลเซอร์ได้ ราชรถม้าศึกดีสีทึบของพระอินทร์
กลายเป็นราชรถเทียมม้ากับสัตว์อสูรตามแบบฉบับของการ์ตูนแฟนตาซี แม้แต่เครื่องแต่งกายก็เน้นสีสันความ
แปลกตา เป็นต้น

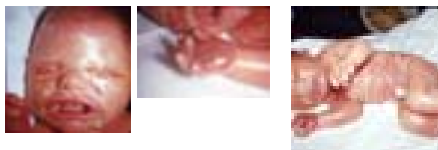
ปัจจัยสำคัญที่ทำให้การสื่อความหมายของการ์ตูนไทยพันธุ์ใหม่เปลี่ยนแปลงไปจากเรื่องเดิมเป็น
อย่างมาก ก็เนื่องจากผู้เขียนต้องการที่จะให้ผู้อ่านสามารถเข้าถึงและง่ายต่อการเปิดรับ เนื่องจากเป็นตัวละครเดิมที่
รู้จักและคุ้นเคยกันดีอยู่แล้วทั้งนี้ การนำวรรณคดีมาสร้างใหม่เป็นการตุนั้นสามารถดึงดูดเด็กเยาวชนให้สนใจ
หยิบจับหนังสือมาอ่านมากขึ้น มากกว่าหนังสือวรรณคดีที่เป็นร้อยแก้วอยู่แล้ว โดยเฉพาะเด็กที่อ่านการ์ตูนญี่ปุ่น
จะสนใจว่านักเขียนไทยเขียนเป็นอย่างไร และแม้ว่าจะมีหลายอย่างที่ผิดเพี้ยนไป แต่ส่วนหนึ่งที่ยังคงเดิมคือแก่น
ของเรื่องโดยหนุมานยังสะท้อนให้เห็นถึง แนวคิด “ธรรมะย่อมชนะอธรรม” และ “ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์
กับสิ่งมีชีวิตต่างเผ่าพันธุ์”

ทั้งนี้ จะเห็นได้ชัดว่ากลุ่มผู้อ่านที่มีความรู้ด้านวรรณคดีหรือนิทานพื้นบ้านอยู่ก่อนแล้วจะไม่เห็นด้วย มี
การตั้งคำถามและข้อโต้แย้งต่างๆ มากมาย บางคนถึงกับกล่าวว่าการ์ตูน “มั่ว” มากไป อาจส่งผลเสียต่อวรรณคดี
และนิทานพื้นบ้านของไทย ขณะที่กลุ่มที่ไม่มีต้นทุนความรู้เลยจะชอบ และสนุกกับการอ่านการ์ตูนมากกว่าโดยที่
ไม่ได้คิดอะไรมาก

วิชาชีพได้เสนอแนะว่าการ์ตูนไทยพันธุ์ใหม่ทั้งวรรณคดีหรือนิทานพื้นบ้านนั้น ควรมีแก่นเรื่องที่คง
ความหมายเดิมที่สำคัญเอาไว้ โดยเปลี่ยนเพียงเปลือกนอกเท่านั้น เพื่อความพอใจของทุกฝ่าย



10. กำเนิดพิการ : รูปร่างประหลาด หรือมีเปลือกหุ้มห่ออยู่



collodion baby

แทนด้วย ลักษณะเหมือนเด็กดกแต่ที่ชั้นไขมันในถุงน้ำคร่ำนั้นจับเป็นเปลือกแข็ง โดยทารกในครรภ์เมื่อมีอายุได้ 23-24 สัปดาห์นั้น ผิวหนังของทารกจะถูกหุ้มด้วยไขสีขาวที่เรียกว่า “vernix” ที่สร้างขึ้นปกป้องผิวหนังขณะที่ยังลอยตัวอยู่ในถุงน้ำคร่ำ (Amniotic Fluid) เครื่องป้องกันการกระทบกระเทือนของทารก เมื่ออายุได้ 31-40 สัปดาห์ไขมันนี้จะสะสมมากขึ้นเพื่อให้ความอบอุ่นและพลังงานแก่ร่างกาย รวมถึงควบคุมอุณหภูมิของเด็กเมื่อคลอดออกมาสู่โลกภายนอกด้วย ปกติไขสีขาวนี้จะจางหายไปก่อนคลอด เหลือเพียงเคลือบผิวหนังนุ่มบางของทารกเพียงบางๆ เพื่อหล่อลื่นให้คลอดง่าย

แต่กรณีของสังข์ นอกจากชั้นไขมันจะจับแข็งแน่นขึ้น ไม่สลายออกแล้ว ยังก่อให้เกิดอาการของ Collodion Baby ด้วย คือเมื่อไขมันที่เคลือบตัวจับเป็นแผ่นแน่นเหมือนเมือกแก้ว จะทำให้ทารกมีปัญหาเกี่ยวกับภาวะในร่างกาย ถ้าไขมันไม่สลายทารกจะตาย แต่เมื่อสลายตัวแล้วเด็กจะผิวหนังที่ไร้สิ่งป้องกัน ต้องให้ความชุ่มชื้นหล่อลื่นด้วยการทาเจลปิโตรเลียม และลักษณะโรคผิวหนังเช่นนี้ไปปรากฏอีกครั้งในรูป “เงาะ” ที่ตาลอน โปน พง โร ผิวลายพริ้ว เพื่อสะท้อนความคิดว่าถึงอย่างไร สังข์ก็หนี “ธรรมชาติ” ของตนเองไม่พ้น

11. กฎแห่งการกำจัดกระเทย

ชลิดาภรณ์ ส่งเสริมพันธ์ให้ข้อมูลเพิ่มเติมว่า ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2540 ที่สภาสถาบันราชภัฏรัตน โกสินทร์ ออกกฎ ห้ามไม่ให้คนที่เป็นกะเทย ทอม ดี เกย์ เข้าเรียนครูด้วยเหตุผลล้าย ๆ กัน คือเกรงว่าหากคนกลุ่มดังกล่าวจบการศึกษาไป และไปเป็นครูสอนนักเรียน จะทำให้เด็ก ๆ เลียนแบบ มีเยาวชนหันมาเป็นคนรักเพศเดียวกันมากขึ้น คำสัมภาษณ์ของรองปลัดกระทรวงวัฒนธรรม ถึงปัญหา “ความเบี่ยงเบนทางเพศ”

“กระทรวงจะรณรงค์อย่างจริงจังเกี่ยวกับพฤติกรรมรักร่วมเพศ แม้ว่าจะไม่สามารถไปไล่จับให้เข้าคุกหรือมีบทลงโทษทางกฎหมายเหมือนกับสื่อลามกอนาจาร แต่จะเรียกร้องให้ประชาสังคมช่วยกันต่อต้านไม่ให้พฤติกรรมรักร่วมเพศแพร่ระบาด ไปมากกว่านี้ รวมทั้งในสื่อต่างๆ ไม่ควรที่จะให้มีการนำเสนอแสดงรักร่วมเพศ ออกอากาศโดยกระทรวงวัฒนธรรมจะทำหนังสือ ไปถึงสถานีโทรทัศน์ทุกช่องเพื่อขอความร่วมมือ....นอกจากนี้ กระทรวงวัฒนธรรมจะมีการจัดระเบียบเจ้าหน้าที่ข้าราชการที่มีพฤติกรรมดังกล่าวไม่ให้มีการเปิดรับผู้ที่มีพฤติกรรมดังกล่าวเข้าทำงาน”

(ไทยโพสต์, 4 มิถุนายน 2547)

“อย่างไรก็ตาม แม้ไม่มีกฎหมายใดห้ามรักร่วมเพศ แต่อยากให้ตระหนักในตัวเองมากกว่า เพราะเป็นพฤติกรรมเบี่ยงเบน ที่สังคมยังไม่ยอมรับหากทำอะไรก็ต้องอยู่ในดุลยพินิจ และอยากขอความร่วมมือไม่ควรจัดกิจกรรมในเชิงชั่วๆที่จะทำให้เอาเป็นแบบอย่าง อยากให้ช่วยกันพัฒนาสังคมจะดีกว่า”

(คม ชัด ลึก, 5 มิถุนายน 2547)

12. สมเกียรติ ตั้งนโม (2548) อธิบายถึงบทบาทของสปีนด็อกเตอร์ไว้ดังนี้

การทำประชาสัมพันธ์ทางการเมือง หรือ PR-ized politics (การทำการเมืองให้เป็นเรื่องการเมืองประชาสัมพันธ์) นั้นเป็นกลไกหลักในการเมืองแบบประชาธิปไตยมวลชน โดยการเมืองผ่านจอโทรทัศน์ได้ให้กำเนิดศิลปะแห่งการในการล่อลวงฝูงชน(demagoguery)ใหม่ ๆ ขึ้นมา เพื่อสร้างความสนใจและสร้างความนิยมในหมู่ประชาชน เทียบได้กับนักเล่นกลทั้งหลายที่ใช้นานควัน กระชกเงา คนตรีและลีลา ในการดึงดูดจิตใจสร้างความบันเทิง ทำให้ผู้ชมการแสดงกลของพวกเขา หันเห ไขว้เขว และหลงประเด็น จากนั้นมาयरผู้นี้จะร้ายเวทมนตร์เพื่อสร้างมายาภาพขึ้นมาเพื่อควบคุมและชี้นำผู้ชมให้เชื่อในสิ่งที่ปรากฏ ที่ถูกเขียนบทและกำกับการแสดงโดยสปีนด็อกเตอร์ และนำเสนอโดยบรรดานักการเมืองต่างๆในฐานะตัวละคร และมีนักแสดงสนับสนุนเป็นนักหนังสือพิมพ์ นักข่าว พิธีกรรายการโทรทัศน์

ในประเทศไทย เรียลลิตี้ที่วีนนั้นออกมานอกจอด้วย แต่อย่างไรก็ดี สปีนด็อกเตอร์ก็จะให้สื่อโทรทัศน์คัดต่อเฉพาะภาพที่ต้องการเสนอเพื่อเร้าอารมณ์สาธารณชน อันเป็นอารมณ์ความรู้สึกที่ถูกทำให้เกิดขึ้นมาโดยภาพ montage หรือการซ้อนภาพ (1992:54-6) “นักปั้นกระแส” เปลี่ยนเสรีนิยมประชาธิปไตยกลายเป็นประชานิยมธิปไตย เพราะใช้รากฐานความคิดเรื่อง “การปกครองที่ถูกต้องตามกฎหมายและความถูกต้องชอบธรรม” กับ “การเป็นที่เรียกร้องต้องการ ยินยอมหรือยอมรับของผู้ถูกปกครอง” แต่ดังที่ McNair กล่าวไว้ว่า: “ความยินยอมหรือการยอมรับ เป็นสิ่งที่สามารถสร้างขึ้นได้”(1999:26) นักปั้นกระแสจึงมีเป้าหมายหลักสองประการกับประชาชน คือ 1. พยายามทำให้มวลชนทั้งหลายเชื่อว่า ที่จริงแล้วพวกเขากำลังมีส่วนร่วมในการปกครอง ด้วยเหตุที่ว่าสิ่งนี้เป็นหนทางหนึ่งของการสร้างความยอมรับและความยินยอม 2. พร้อมกันนั้นก็ผลักดันมวลชนทั้งหลาย ให้หลุดออกไปจากกระบวนการที่แท้จริงของการปกครอง เก็บเอาพวกเขาให้ไกลห่างจากการเอื้อถึงกระบวนการตัดสินใจต่างๆ โดยการดำเนินตาม”ยุทธศาสตร์ที่คาดการณ์เอาไว้ และการทำให้เกิดความไขว้เขว

13. คำว่า cosplay (คอสเพลย์) มาจากการผสมกันระหว่างคำว่า costume ที่แปลว่าเครื่องแต่งกาย กับคำว่า play ที่แปลว่า เล่น ถือกำเนิดในญี่ปุ่นและต่อมาแพร่หลายทั่วโลก รวมถึงในประเทศไทยด้วย โดยมีความนิยมนกันมากในกลุ่มวัยรุ่น ที่มักจะแต่งกายเลียนแบบตัวแสดงในการ์ตูน เกม ละคร ภาพยนตร์ จนไปถึงดารา หรือนักร้องคนดัง

ในปัจจุบันคอสเพลย์ถือได้ว่าเป็นงานอดิเรกอย่างหนึ่ง โดยมีการรวมตัวตั้งกันเป็นชมรม สมาคม และจัดงานกันเป็นประจำ โดยในงานจะมีองค์ประกอบสำคัญคือคนที่แต่งชุดเป็นตัวละคร ซึ่งแต่ละคนจะนำชุดที่ตัดเย็บขึ้น บ้างก็ทำเองมาแสดง ช่วงภาพก็จะตามไปถ่ายรูปคนแต่งชุดเก็บไว้ รวมถึงคนดูที่นิยมชมชอบในงานอดิเรกนี้ ในปัจจุบันการรวมตัวจัดงานแต่ละครั้ง ก็มักจะมีการประกวดการแต่งกายด้วยเช่นกัน ก๊อธ (Goth) เป็นวัฒนธรรมย่อยที่เนื่องกับดนตรีและแฟชั่นยุคหลังพังค์ มักมีโทนที่ดำมืด ทั้งการแต่งกาย การแต่งหน้า ผม รวมถึงดนตรีด้วย (ผู้จัดการออนไลน์, 27 มกราคม 2549)

14.



ชาวนากา-คนสุดขอบโลก กับ ชาวนาค-ผู้อยู่ "ใต้" พื้นโลก

เก็บความจาก นากาแลนด์ ตัวตนของคนชายขอบของอุษาคเนย์
โดย สุภัตรา ภูมิประภาส

มีตำนานเล่าขานผ่านกันมาว่าชาวนากาเป็นเผ่าพันธุ์
นักรบ"นักล่าหัวมนุษย์"ที่เดินทางรอนแรมผ่านผืนแผ่นดินใหญ่
ของจีน ลงมาทางทิศใต้ผ่านยูนนาน เข้าสู่ดินแดนอุษาคเนย์ และ
เอเชียใต้ นากาแลนด์ (Nagaland) อยู่อีกฝั่งของพม่า ทางทิศ
ตะวันตกเฉียงเหนือติดกับรัฐกะฉิ่น และพรมแดนทางเหนือติด
กับจีน พรมแดนด้านอื่นของนากาแลนด์เชื่อมต่อกับรัฐอัสสัม
(Assam) และรัฐมณีปุระ (Manipur) หรือ "มณีปุระ"

สถานะปัจจุบันของนากาแลนด์ที่โลกรู้จัก คือรัฐหนึ่งในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดีย แต่ชาวนากาเอง
กลับไม่เคยคิดเช่นนั้น พวกเขาประกาศว่า "นากาแลนด์ไม่เคยเป็นของอินเดีย"ชาวนากาถูกขึ้นสู่กับผู้รุกราน
สืบเนื่องกันมาเกือบสองศตวรรษ นับตั้งแต่ครั้งแรกที่กองทัพอังกฤษบุกเข้ามาในแผ่นดินนากาเมื่อปี พ.ศ. 2375
จนกระทั่งชาปู พิโซ วิบุรุษแห่งนากาแลนด์ ประกาศอิสรภาพของนากาแลนด์จากการยึดครองของอังกฤษในปี
2490 แต่ปัจจุบัน ชาวนากายังคงต้องทำสงครามกองโจรขั้วกับทั้งรัฐบาลพม่า และรัฐบาลกลางของอินเดียที่
ส่งทหารเข้ามาหลังจากอังกฤษถอนทัพออกไป พวกเขาบอกว่า "พวกเรากำลังต่อสู้เพื่ออนาคต เราอยากมีชีวิตที่
ปราศจากความกลัว" จุดร่วมของชาวนากา คือแต่ละเผ่าพันธุ์ต่างเชื่อว่าคนมีต้นสายชาติพันธุ์เป็นพวก
มองโกลอยด์ แลรูปลักษณะของพวกเขาที่บ่งบอกเช่นนั้น ชาวยุติภัย เกษตรกร นักประวัติศาสตร์อุษาคเนย์พบความ
คล้ายคลึงอย่างมากระหว่างคนไทยกับคนนากา "ทั้งหน้าตา และอาหารการกิน สีสันและลวดลายบนผืนผ้าที่ถัก
ทอ ภูมิประเทศของนากาแลนด์ก็เหมือนทางตอนเหนือของประเทศไทย จริงๆแล้วเราอยู่ในภูมิภาคเดียวกัน"
ฟีลามิ พ่อเผ่าผู้อาวุโสแห่งหมู่บ้านพูพมาแห่งนากาแลนด์ กล่าวกับผู้สัมภาษณ์ว่า "เสื้อผ้าที่พวกเราสวมใส่อาจ
แตกต่างจากพวกเขา แต่เนื้อที่เรานำมาเลือกที่จะดำรงอยู่ จดจำเราอย่างที่เราเป็น และช่วยเล่าถึงการต่อสู้ของเรา
ให้โลกภายนอกได้รับรู้ด้วย"

15. กลุ่มเด็กฟังก์จะมีการแสดงออกผ่านการแต่งตัว มีการทำผมทรงต่างๆ ไม่เหมือนใคร เช่น สกินเฮด
เครีคร็อก โมฮ็อก เป็นต้น มีแนวการแต่งตัวของกลุ่ม เป็นคนอิสระ อยากทำอะไรก็ทำ เวลารวมตัวกันบางคนก็แต่ง
บางคนก็ไม่แต่ง ฟังก์มีการเจาะจมูกเจาะลิ้น เจาะหู ซึ่งฟังก์ทุกคนไม่ต้องทำอย่างนี้ก็ได้ ฟังก์บางคนอยู่ที่โจรัก
มากกว่า บางคนไม่แต่งตัวแต่อยู่กับกลุ่มฟังก์ ซึ่งอยู่ที่โจรัก และบางคนมีการสักรอยสักรูปแบบต่างๆ ฟังก์
ส่วนมากชอบสักเป็นรูปดาว, รูปหัวกะโหลก, แมงมุม

เด็กฟังก์เมทอลจะอยู่ในกลุ่มของเด็กฟังก์ ซึ่งกลุ่มเด็กฟังก์ที่ว่ามีหลากหลายแนว ไม่ว่าจะเป็นฟังก์คร็อก
อีโมฟังก์ ฟังก์เมทอล และอีกสารพัดฟังก์ แต่งตัวส่วนใหญ่เน้นสีดำ เทา เล็บ ปากสีดำ ใส่เสื้อแจ็คเก็ต กางเกงขารูด
รูดปลายขา รองเท้าหนัง บางกลุ่มยัดปลายกางเกงไว้ในรองเท้า เครื่องประดับเน้นทำมาจากเหล็กสีเงิน ออกแนวดู
โหด (กิตติพันธ์ กันจินะ, 18 มกราคม 2549)

16. คนไร้บ้าน มักถูกมองว่าเป็น คนเร่ร่อน เป็นขอทาน เป็นคนบ้า หรือไม่น่าไว้วางใจ สกปรก สิ่งเหล่านี้เห็นได้จากมาตรการของกรุงเทพมหานครที่เข้มข้นขึ้นตามลำดับ ตั้งแต่เดือนกุมภาพันธ์จนถึงสิงหาคม 2544 เพื่อ “ผลักดันคนเร่ร่อนและผีนุ่” ให้ออกจากริมคลองคูเมืองเดิม มีการออกประกาศไม่ให้เข้าไปทำกิจกรรมใดๆ บริเวณสนามหลวง เพื่อ “ป้องกันอาชญากรรม หรือกระทำการใดๆ ที่อาจเป็นเหตุแห่งความไม่ปลอดภัยในชีวิตและทรัพย์สินของประชาชนโดยทั่วไป...ดังความเห็นของผู้อำนวยการเขตขณะนั้นที่ว่า ... สนามหลวงเป็นสถานที่สำคัญ สมควรหรือที่จะสูญเสียเอกลักษณ์..ในจำนวนคนเร่ร่อนและโสเภณี มีประมาณ 80-90% ที่ปักหลักดำเนินชีวิตในสถานที่ดังกล่าว ทั้งขายของเร่ ขายบริการ มีจาชิพยามค้ากิน มั่วสุมอบายมุขสิ่งเสพติด...ดังนั้น จึงสมควรต้องกำจัดคนเร่ร่อนจากสนามหลวง เพื่อกทม.จะได้ทำโครงการปรับปรุงทัศนียภาพบริเวณท้องสนามหลวงให้เกิดความสวยงามเหมาะสมกับคำว่า เมืองหลวงและสถานที่ท่องเที่ยว! (บุญเลิศ วิเศษปรีชา, 2546)

17. นพพร ประชากุล(2546) อธิบายว่า มโนทัศน์เรื่องความงามในอุดมคติ ซึ่งเดิมเป็นเพียงจินตนาการนั้น ได้ถูกวัฒนธรรมบริโภคของระบบทุนนิยมทำให้มันมีชีวิตและสับสนเนื่องกับความผันของหลายๆคนได้ด้วย การสร้าง **มโนคติที่เรียกว่า Ideal-I** ขึ้นมา “ฉันในอุดมคติ” เป็นภาพของเราในอุดมคติที่สะท้อนในกระจกวิเศษ โฆษณาส่วนใหญ่จะชักชวนให้เราใช้สินค้าต่างๆ ที่ช่วยให้เราก้าวไปสู่ความเป็น “ฉันในอุดมคติ” นั้นได้ หรืออีกนัยหนึ่งโฆษณาเหล่านั้นใช้จิตวิทยาของ “**ความพร่อง**” หรือ lack มาล่อลวงเรา ให้เราตระหนักว่าเราขาดสิ่งนั้นอยู่ ทำให้เราไม่เป็นอย่างที่อุดมคติของเราเป็น เช่น เส้นผมเรายังไม่ดำพอ หรือถ้าดำแต่ก็ไม่เงางามพอ “ตัวฉันในอุดมคติ”แบบหลักๆที่สื่อโดยเฉพาะโฆษณาใช้เพื่อกระตุ้นกระบวนการผลิตและบริโภคให้วิ่งไปข้างหน้าตลอดเวลา ได้แก่

1. I-power ใช้แล้วดูมีอำนาจ
2. I-wealth หรือความมั่งคั่ง ใช้แล้วดูรวย
3. I-Status คือคุณใช้ของนี้แล้วดูมีสถานภาพทางสังคมดีขึ้น
4. I-sex appeal ใช้แล้วเป็นที่สนใจต่อเพศตรงข้าม
5. I-good nature ใช้แล้วสร้างภาพว่าเป็นคนดี

โฆษณาจะทำงานจนเรารู้สึกว่า Ideal-I หรือมโนคติที่เป็นอุดมคติเกี่ยวกับร่างกายของเรา ซึ่งก็คือมายาคติที่เราใช้หล่อตัวเรานั้น เกิดการขัดแย้งกับอีโก (Ego) หรือตัว “กู” ที่มีความพร่องขาด ทำให้เราเกิดความรู้สึกแปลกแยกกับตัวเอง กับกระแสหลัก และกับความเป็นอุดมคติของเราจนตกอยู่ในกระแสของมายาคติ “ตัวฉันในอุดมคติ” แต่ยอมรับสภาพที่แท้จริงตนไม่ได้ก็ต้องตกเป็นเหยื่อของสินค้าฟุ่มเฟือยที่สร้างภาพว่าสามารถประทึนโหมให้เรา ได้เข้าถึงตัวตนอุดมคติเข้าไปทุกที เช่น ถ้าทาครีมจนหน้าขาวอมชมพูแล้ว แต่จุมยังไม่โด่งแหลมสวยงาม คงยังกางไป ตายังดีไม่หวานซึ่งพอ หน้าอกยังไม่ “อัม” หน้าท้อง “หนา” ไปหน่อย สิ่งใดที่สร้างด้วยตนเอง เช่นการ “ปัมกล้ามเนื้อ”หรือสินค้าอุปโภคบริโภคไม่ได้ “คนถึงชายขอบ” เหล่านี้ก็จะซื้อหาความ “สวยด้วยแพทย์” แทน

การทำศัลยกรรมจะเป็นเรื่องปกติไปเสียแล้วสำหรับคนไทย หญิงและชายในกระแสหลักหลายคน ยินยอมที่จะใช้ร่างกายปลอมที่ได้จากการผ่าตัด มาอุปโลกน์ให้มันกลายเป็นร่างจริงที่ใกล้ชิดอุดมคติของตน และแน่นอน เมื่อได้ทำลายรูปอักษณณ์และซบตัวเสียใหม่ด้วยมีดหรือมีดของหมอ “เทวดา” ไปแล้ว คราวนี้ก็จะได้เวลาถอนทุนขึ้นบ้าง ด้วยการ “แปลงร่างกายเป็นทุน” 

บทที่ 3

ใส่ร่างกาย

จากบทที่แล้วซึ่งเป็นการสร้างความคิด จิตใจ และโครงสร้างหลักๆ ของ *มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย* ในบทนี้จะว่าด้วยทิศทางในการประกอบองค์ประกอบต่างๆ ที่กล่าวมาแล้วให้เป็นรูปร่าง มีหน้าตาผิวพรรณ มีเครื่องแต่งกาย มีเสียง และมี “รส” เพื่อสื่อสารประเด็นในการ “สร้างหอย” ผู้ชม แตร่างที่จะได้เห็นนี้มีรูปร่าง สุวรรณหันงามสูงส่ง หากเป็นร่างเงาที่ไม่ถูกต้องตามรสนิยม อุดมคติ และระเบียบแบบแผน ทั้งยังชั่วร้าย โหดโหด เนื้อหาในบทนี้ประกอบด้วย

ข. การใส่ร่างกายด้วยสูตรระเบียบควียร์-แคมป์ (Queer-Camp)

- แนวคิดของละครหลังสมัยใหม่, ละครควียร์, จำพวกแคมป์ที่ผู้วิจัยนำมาใช้
- ลักษณะแคมป์ในละครนอก และโลก ที่ผู้วิจัยนำมาใช้
- รส “ขัน-ขัน”แบบแคมป์ในละคร : ความซึ่งขำขัน

ข. กระบวนการเขียนบท

- แบบร่างขั้นต้น (treatment) ที่สอง

ค. กระบวนการสร้างสรรค์ด้านอื่นๆ

- เส้นของการกระทำ (Dramatic Action) ของละคร
- ภาพบนเวที : ฉากและเวที เสื้อผ้า แสง
- เพลงและดนตรี
- การแสดง : การทำงานกับนักแสดง และแนวทางการแสดง

ง. สรุปการเพิ่ม ลด ปรับ แก้ จากการทำงานแบบสอดคล้องประสานร่วมกัน (collaboration)

- ช่วงเตรียมตัว : บทร่างที่ 1-7
- การอ่านบท
- ช่วงดำเนินงาน : บทร่างที่ 8-10

จ. การนำเสนอละคร

- บทฉบับใช้แสดง และภาพการแสดง

บทที่ 3

โล่ร้างเงะ

เมื่อผู้วิจัยได้ประเด็นที่เป็นโครงสร้างหลักของละคร ดังที่ปรากฏในบทที่แล้ว กระบวนการต่อมาคือการสร้างบทและกำกับการแสดงละครเรื่อง *มัทศรีย์ผจญภัยเจ้าชายหอย* ซึ่งมีทิศทางที่ถูกกำหนดโดย “เสียงส่วนตัว” ของละคร ที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นนิทานกำพร้า-มัทศรีย์-หลังสมัยใหม่ ซึ่งมีมุมมองของแนวคิดเคียวร์ มีลีลาคล้ายละครนอก และมีสุนทรียะแบบจำอวดแคมป์ (Camp)

ก. การ “โล่ร้างเงะ” ด้วยสุนทรียะแบบเคียวร์-แคมป์ (Queer-Camp)

แนวคิดของละครหลังสมัยใหม่ และละครเคียวร์ที่ผู้วิจัยนำมาใช้

1. การเล่าใหม่เพื่อมอง-เห็นใหม่ (Repetition & Revision)

จากแนวคิด “ความจริงนั้นไม่ตายตัวในโลกพหุอัตลักษณ์และพหุวัฒนธรรม” นักการละครแนวหลังสมัยจึงเสนอให้เปลี่ยนจากการนำเสนอแบบ “เป็นตัวแทน” (represent) ที่พยายามเลียนแบบความเป็นจริง เป็นการนำเสนอ “ใหม่” (re-present) หรือ “เล่าใหม่” เพื่อให้ ก. มองใหม่ความรู้ ความเชื่อ และทัศนคติเก่าในประเด็นต่างๆ ที่อาจเป็นแค่ “ความจริงที่ควรจะเป็น และควรจะมี” ตามกรอบคิดของสังคมกระแสหลัก ข. มองใหม่คนกลุ่มต่างๆ โดยเฉพาะกลุ่มที่เคยถูกทำให้ “เป็นไป” ไม่มีปากเสียง หรือกลุ่มชายขอบ เพื่อเสนอประเด็นที่เคยถูกมองข้ามจากสังคมและละครกระแสหลัก โดยไม่อิงกับการเลียนแบบ “ความจริง” ที่สร้างโดยกระแสหลักเพราะความจริงเหล่านั้นไม่มีพื้นที่ให้คนชายขอบ

แนวคิดหลังสมัยใหม่เห็นว่า การมุ่งแสดงภาพเสมือนของความเป็นจริง (representation) แบบละครแนวสมัยใหม่ จะเป็นการชักนำให้ผู้ชมเชื่อว่าละครเรื่องหนึ่งๆ มีความจริงเพียงหนึ่งเดียว ซึ่งก็จะเป็นความจริงที่ประหม่นผ่านกรอบความคิดแบบที่เคยถูกสั่งสมมา ความคิดเชื่อคล้อยตาม “ภาพลวงเสมือนจริง” ของละคร และความคิดเชื่อศรัทธาในอภิสัจจะของโลกนี้ ล้วนเป็นทั้งเหตุและผลของมายาคติ มายาภาพ และภาพมายาหลายๆ ประการ

ดังนั้น การ “นำเสนอใหม่” ของละครแนวหลังสมัยใหม่ จึงเสนอ “การนำเสนอ” หรือเสนอวิธี “เล่าเรื่อง” และกระบวนการ “สืบทอดความคิดความเชื่อ มายาคติ มายาภาพ” จุดโฟกัสสำคัญของละครแนวนี้ไม่ใช่แค่ละครบนเวทีแต่คือความหมายใหม่ที่เกิดจากการปะทะสังสรรค์ระหว่างภาพบนเวที จินตนาการ ความคิดความเชื่อ ความเป็นจริง ของผู้ชม ผู้สร้าง และผู้แสดง เป้าหมายของละครในแนวคิดแบบหลังสมัยใหม่นั้น ไม่ใช่การเล่าเรื่องให้ถูก ดีความให้ถูก ให้ตรงตามความคิด

ของผู้เขียนบท และตรงตามยุคสมัย แต่คือการเสนอสิ่งที่กระทบใจผู้ชมแต่ละคน ให้ผู้ชมสำรวจเองว่าอะไรที่กระทบใจ อย่างไร และเพราะเหตุใด

เพื่อให้ผู้ชมได้พิจารณาการ "ประกอบ" ขึ้นของโครงสร้าง ที่"หมกเม็ด"บางสิ่งบางอย่างไว้ในการเล่าเรื่องแบบเดิมๆ การนำเสนอใหม่ (re-presentation) จึงใช้วิธีรื้อสร้าง (deconstruction)

ฌาคส์ แคริดา ผู้เสนอวิธีการรื้อสร้าง ชี้ให้เห็นว่าการรื้อสร้างจะช่วยเก็บทั้งร่องรอย (trace) และสิ่งที่มันไม่ได้หมายถึง (absence) ซึ่งมักเป็นเพราะเราเห็นว่าเป็นสิ่งสามัญไม่ต้องให้ความสนใจศึกษามันอีก กลับเข้านำมาเสนอใหม่ (re-present) ผ่านภาพตัวแทน เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้รับสารเข้าใจสิ่งซึ่งมักถูกละเลยที่เราต้องการนำเสนอขึ้นให้มากที่สุด

มองในมุมกลับ กลวิธีของการรื้อสร้างก็คือ การเล่าทวน-ซ้ำ-ซ้ำใหม่เพื่อให้เกิดการมองเห็นใหม่ หรือ Repetition & Revision (Rep & Rev) ซึ่ง "เรพแอนด์เรฟ" นี้ ถือเป็นกุญแจสำคัญของการสร้างงานละครแนวหลังสมัยใหม่ (Schneider, 2002:294) ซึ่งเชื่อว่าเมื่อได้อ่านใหม่ มองใหม่แล้ว จะทำให้เราได้เห็นอะไรลึกซึ้ง ชัดขึ้น งอกเงยขึ้น

นอกจากนี้ เรพแอนด์เรฟในละครแนวหลังสมัยใหม่ ยังหมายถึงการเล่าซ้ำย้ำทวนภาพ ฉาก เหตุการณ์ เสียง ฯลฯ บนเวที ที่มักจะเกิดขึ้นมากกว่าสองครั้งขึ้นไป ซ้ำการดำเนินเรื่องก็มักจะไม่น่าสนใจตามเวลาที่ควรจบอย่างขนบของละครทั่วไป แต่เหตุการณ์และปัญหามักหวนกลับมาซ้ำทวนใหม่ ให้ผู้ชมรู้สึกว่าคุณอย่างสามารถดำเนินไปได้อย่างไม่มีจุดสิ้นสุด เพื่อมิให้ด่วนสรุปอย่างยินดีว่าเรื่องราวในชีวิตจริงของคนก็จะจบลงอย่างคลี่คลายตามหลักของความเที่ยงธรรมในกวีนิพนธ์เหมือนดังที่ได้เห็นในละคร

2. รวมมิตร ละครสมัย ไร้กรอบ

ผู้สร้างงานด้วยแนวคิดโอเตอรืสม์ (Auteurism) จะเป็นอิสระจากกรอบความคิดด้านทฤษฎีทางการละครต่างๆ และมองใหม่ หรือตีความใหม่ว่าทหรรณหลักหรือวรรณกรรมบทละคร ด้วยสายตาที่แยกแยะและรื้อถอนโครงสร้าง แล้วจึงจัดวางหรือ "ปรุง" หรือ "ยำ" บทละครนั้นใหม่ ด้วยการใช้เทคนิคและแนวทางหลากหลายผสมผสาน ไม่เป็นไปตามขนบหรือแนวคิดใดแนวคิดหนึ่ง หรือแม้กระทั่งการใช้เทคนิคที่ไม่ใช่ลักษณะของละครเวทีแบบเดิมๆ เช่น การใช้เทคนิคแบบตัดต่อภาพยนตร์ที่เรียกว่า "คัท-ชน" หรือ Montage และเทคนิคแบบปะติด (Pastiche) หรือการหยิบยืมรูปแบบทางศิลปะในอดีต มาปะติดปะต่อผสมผสานกัน แล้วใช้องค์ประกอบที่ "แรง" หรือ shocking attraction (1923 อ้างใน Gerould (แปล), 1974:303) มากระตุ้นให้ผู้ชมตื่นจากการมองเห็นในเรื่องรอยของขนบและความคุ้นชินเดิมๆ (Schneider:294) ทั้งนี้ เพื่อ "เล่าใหม่" เรื่องเก่า ให้สามารถสื่อสารประเด็นที่ผู้กำกับการแสดงเชื่อว่าสำคัญแต่กลับถูกบดบังละเลยไป ให้กับผู้ชมร่วมสมัย โดยเปรียบเทียบให้เห็นความเหมือน ต่าง หลากเลือน ของค่านิยม แนวคิด และมายาคติของยุคสมัยต่างๆ เป็นลักษณะของละครอย่างทีเซอร์เก ไอเซนชไตน์ (Sergei Eisenstein)

นักการละครหัวก้าวหน้าแห่งศตวรรษ เจ้าของแนวคิดการใช้ Shocking Attraction เรียกว่า Agit-Attraction Theatre หรือละคร"ป่วน"เพื่อกวนน้ำให้ใส (อ้างแล้ว)

ไอเซนชไตน์เสนอละครผสมผสาน (amalgam) ที่รวมลักษณะของจำอวด รีวิว ละครเวที ละครใบ้ การแสดงย่อยๆ ละครสัตว์ กายกรรม ระบำ คาบาเรต์ ลิปซิงค์ บทพูดป้อ ลักษณะของละครแบบโบราณ ตลอดจนเทคนิคของภาพยนตร์ รวมทั้งใช้และล้อเลียนวิถีชีวิตในวัฒนธรรมประชานิยมด้วย แล้วเรียงร้อยเป็นภาพปะติดที่เรียกว่า Montage of Attractions เพื่อฉีกขนบของการชมละครแบบคล้อยตามเหตุผลทางจิตวิทยาของตัวละคร แต่เน้นมุมมองที่เสียดสีสังคม-การเมือง รวมทั้งอคติ จริยธรรม และกรอบคิดเกี่ยวกับศิลปะของผู้ที่ร่วมสมัยกับผู้ชมละครที่เป็นคนชั้นกลางทั่วไป มิใช่ปัญญาชนชั้นสูง

จากกระแสของแนวคิดหลังอาณานิคม (Postcolonialism) นักการละครแนวหลังสมัยใหม่จึงมักเสนอแนวทางแบบผสมพันธุ์ข้ามเผ่าหรือไฮบริด (Hybrid) ไม่ยึดขนบละครตะวันตกเป็นหลัก เช่น การไม่เน้นความหมายที่บทพูดเป็นหลัก (non text-based) การออกจากกรอบทฤษฎีที่ยึดติดกับการตีความแนวคิดทางการละครของอริสโตเติลเป็นสภาวะ มีการผสมผสานประเภทของละคร (Genre) มีลักษณะยั่วเย้าล้อเลียน ที่เล่นที่จริง (Playfulness) แบบท้องถิ่นพื้นบ้าน มีชีวิตชีวาไร้กรอบเกณฑ์ มากกว่าการวางผู้ชมไว้ให้รู้สึกและแสดงออกอย่างเป็นทางการ มีการเสนอแนวทาง "รวมมิตรละครสมัย" (eclectic) ที่เลือกบางสิ่งบางอย่างจากต่างยุคต่างสมัยมาวางประกอบรวมกัน เป็นต้น

ตัวอย่างการใช้แนวทางนำเสนอแบบละครยุคสมัย ผสมผสานแนวทาง รูปแบบ สไตล์ ขนบ และวัฒนธรรมแบบเอกเล็กติก ได้แก่ การแสดงละครเชกสเปียร์เรื่อง "คิงเลียร์" ด้วยนาฏศิลป์ Kathakali ของอินเดีย (Kathakali King Lear) ที่โรงละคร โกลบ กรุงลอนดอนเมื่อปี 1999 การแสดงละคร "ซูลูแม็กเบธ" (Umbatha: The Zulu Macbeth) ที่อัฟริกาใต้ ซึ่งหยิบยืมบางท่อนบางส่วนจากบทเดิมมาใส่ในเรื่องราวของตัวละครที่มีตัวตนอยู่ในประวัติศาสตร์ซูลู มีการเขียนเดิมเขียนใหม่ แทนบทพูดด้วยกลองและระบำ เป็นต้น (Felner, Mira; Claudia Orenstien, 2006:5-12)

การวางลักษณะของละครขนบและละคร "ชั้นสูง" ไว้เคียงคู่กับศิลปะแบบบ้านๆ หรือ มหรสพเชิงพาณิชย์ที่ดู "ต่ำและตื้น" เช่นนี้ ย่อมเป็นการเทียบ-แย้งที่สร้างความหมายใหม่ให้กับเรื่องเดิม และเสนอมุมมองใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การสำรวจมโนทัศน์ มายาภาพ และอุดมคติ ที่เราใช้ในการสร้างอัตลักษณ์และกำหนดบทบาทสำหรับแสดง (role playing) ให้กับทั้งตัวละคร และตัวของเราเอง

3. เควียร์เรียเตอร์ : ละครชายขอบ

แนวคิดของละครเควียร์ (Queer Theatre) นั้นเป็นแนวทางหนึ่งของการละครหลังสมัยใหม่ เช่นเดียวกับที่เควียร์วิทยาเป็นกระแสดึงหนึ่งของแนวคิดหลังสมัยใหม่ ละครเควียร์มีทิศทางหลักคือเสนอการมองผ่านสายตาของคนชายขอบ ไม่ใช่คนกระแสหลักและวาทกรรมหลัก ซึ่งเชื่อว่าระเบียบธรรมชาติของโลกคือการมี “ชาย” เป็นเพศหลัก “หญิง” เป็นเพศรอง และ “เควียร์” หรือกลุ่มเพศที่สาม” เป็นตัวประหลาด วิปริต ผิดธรรมชาติ หรือร้ายกว่านั้นก็คือ “ไม่มีตัวตน” ยิ่งกว่านั้น ความคิดเรื่องระเบียบสังคมแบบเหมารวมแข็งยังทำให้คนที่แตกต่างไปจากกระแสหลักกลายเป็น “อื่น” เป็น “ตัวประหลาด” ไปหมด ไม่ว่าจะเป็นคนที่มีลักษณะพิการชัดเจน ผู้ที่มีเลือดเชื้อไอวี่ววก หรือคนที่มีพฤติกรรมไม่เป็นไปตามกติกาปกติของสังคม

และลักษณะหนึ่งในการนำเสนอละครเควียร์ก็คือ การใช้สุนทรียะแบบแคมป์ (Camp) หรือจำอวดขี้ล้อ เพื่อวิพากษ์สังคมอย่างประชดประชัน เพื่อ “ก๊าดเจ็บๆ” “แต่กรีนเครง” เพื่อเยาะหยันเรื่องจริงจางอย่างทีเล่นทีจริง เพื่อล้อเลียนการแสดงแบบ Pop Camp หรือจำอวดประชานิยม ที่สะท้อนความบันเทิงแบบหลักหนีของสังคมกระแสหลัก

จำอวดแคมป์จะเทียบเหมือน-ต่าง-เทียบแยะ และ “กลัปตาปัตร” ความคิด ความรู้สึก และอารมณ์ที่ผู้ชมคาดหวัง เพื่อเสนอสิ่งที่ถูกละเลย ละทิ้งไป หรือถูก “ตัดออก” จากการนำเสนอในการเล่าเรื่องแบบขนบ แบบทางการ หรือแบบ “ปกติ”

ลักษณะหลักๆ ของจำอวดแคมป์ (Camp)

เมื่อมองที่เปลือกนอก จำอวดแคมป์ดูจะคล้าย “ตลกคาเฟ่” ของไทย คือเป็นจำอวด (farce) ที่เน้นความตลกโปกฮา ฉูดฉาดฟูฟ่า อะอะมะเทิง ทะลึ่งตึงตังจนไปถึงขั้นหยาบ บางครั้งใช้จำอวดชายแต่งเป็นหญิงแสดงท่าทางอย่างตลกจริต เน้นการแสดงออกอย่างมากมายจนน่าขันซึ่งเป็นการล้อเลียนการแสดงแบบละครเมโลดราม่า เป็นการแสดงแบบ “รู้ตัวและตั้งใจให้ตลก”

แต่เมื่อมองลึกเข้าไปข้างใน อาจกล่าวได้ว่าอารมณ์แบบ “แคมป์” ของชาว “เควียร์” นั้นเกิดจากความรู้สึกแปลกแยกต่อกระแสหลัก จึงดำรงชีวิตอยู่ด้วยการเล่นตลกประชดประชัน จิกกัดเจ็บๆ แสบๆ จำๆ รวมถึงการหลีกหนีไปอยู่ในโลกเทพนิยายอุดมคติ ที่มีพระเอกรูปงาม และนางเอกแสนสวยในภาพยนตร์ยุคเก่าที่ตนจำได้ในวัยเด็ก (Allen, Paul; Jen Harvie, 2006: 137)

จำอวดแคมป์จึงต่างจากจำอวดทั่วไป ตรงที่จะแฝงการเสียดสีและวิพากษ์วิจารณ์ค่านิยม เหตุการณ์ พฤติกรรม ของสังคมกระแสหลัก หรือล้อเลียน “คนเด่นคนดัง” ตั้งคำถามหนักๆ กับผู้ชมด้วยลีลา “หน้าซึ้ง-อกปโลม” ด้วยเครื่องมือสำคัญ คือ ก. การใช้ “ผู้ชาย” เล่นเป็น “ผู้หญิง” หรือในทางกลับกัน (Cross-Role) โดยแดร็กควีน (Drag Queen)-ชายแต่งหญิง และแดร็กคิง (Drag King)-หญิงแต่งชาย เหล่านี้จะใช้ลีลาการแสดงแบบมากมายท่วมท้น ล้อ/เลียนภาพ “อุดมคติ” ของพระเอกนางเอกในละครเมโลดรามายุคเก่า หรือ “หนังชีวิต” สมัยเก่า ที่ทุกสิ่งปรากฏบนจอ

ภาพยนตร์ล้วนสมบูรณ์สวยงามอย่างเลือกสรรจัดวางและย้อมสี และ ข. การใช้เพลง คนตรี ลีลา และ ลิบซิงค์ (Lip Sync) ที่มีสีสันจุดขาดฟูฟ่ายแบบพื้นๆบ้านๆ ไม่สูงส่งละเมียดละไม และขยายใหญ่จน"เกินจริง" ทำให้จำอวดแค้นปีสามารถเสนอมุมมืดของชีวิตได้อย่างไม่คำ"ปี่" เพราะผู้ชมจะรู้สึกว่าคุณ "ปกติ" กว่านักแสดง"แปลง"เพศบนเวทีที่ดู"ไม่จริง"

จำอวดแค้นปีจะทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ผสม หลากความรู้สึก บางครั้งก็รู้สึกว่าเป็นละคร จำอวด(farce) บางทีก็ดูเร้าอารมณ์อย่างเมโลดราม่า แต่บางครั้งก็เป็นตลกร้าย ประชดประชัน ขัน-ขึ้น หรือเสว้าปนเจ็บแปลบแบบละครทราจิคอมเมดี้ (tragicomedy) ซึ่งความรู้สึกอันหลากหลายนี้ เกิดจากการที่ละครเสียดสีและตั้งโจทย์ให้ผู้ชมได้คิดค้านและคิดแย้งกับตัวละครและเหตุการณ์ ได้ "เทียบเคียง" กับประสบการณ์ของผู้ชมเองและสภาพที่เห็นอยู่จริงในสังคมปัจจุบัน (Babuschio,อ้างใน Benshoff,Harry; Sean Griffin,2004: 121-136)

ในความเห็นของผู้วิจัย เราอาจแบ่งประเภทของละครเวที (genre) ตาม "รส" ที่ได้ ออกเป็นกลุ่มใหญ่ๆ สามกลุ่ม คือ ก.กลุ่มจริงจังเคร่งเครียด ได้แก่ ทราจิดีและดราม่า ข. กลุ่มตลกขบขัน ได้แก่ คอมเมดี้ และจำอวดฟาร์ซ และ ค. กลุ่มอารมณ์ผสม คือเมโลดราม่า และทราจิคอมเมดี้

ละครเควีเยร์-แค้นปีมี "รส" ผสมผสานของทั้งฟาร์ซ เมโลดราม่าและทราจิคอมเมดี้

ผู้วิจัยได้กล่าวถึงเมโลดราม่าไปบ้างแล้ว จึงขอสรุปสั้นๆว่าเมโลดราม่านั้นมิใช่ละครที่น่าแต่หมายถึงละครเร้าอารมณ์ ซึ่งอาจจะลึกซึ้งหรือฉาบฉวยก็ได้ เมโลดราม่าจะ "เล่น" กับความแปรปรวนและจุดพลิกผันของชีวิต ที่เดี๋ยวดีเดี๋ยวร้าย เดี่ยวเศร้าเดียวสุข และเสนอ "รส" เคร่งเครียดจริงจังและตลกขบขันในละครแบบ"ขึ้นสุด-ลงสุด" ทำให้ผู้ชมไม่อาจยึดติดกับอารมณ์ใดอารมณ์หนึ่งเป็นสรณะ จนเป็นที่มาของความเข้าใจที่ว่าเมโลดราม่านั้นเสนออารมณ์หวิวหว่า ฉาบฉวย ตื่นเต้น และ"ไม่เอาจริง" แต่แท้จริงแล้ว เราอาจกล่าวได้ว่าเมโลดราม่าทำหน้าที่เหมือนนิทานพื้นบ้านตรงที่เป็นเครื่องสะท้อนสิ่งที่เราขาดพร่อง และ/หรือ ต้องการระบายออกในชีวิตจริง ผ่าน "เรื่องจริงอิงนิยาย" นั่นเอง

ส่วนทราจิคอมเมดี้มีความซับซ้อนกว่า เพราะสิ่งที่ผู้ชมรู้สึกมักจะตรงกันข้ามกับสิ่งที่ตัวละครรู้สึก ทราจิคอมเมดี้มักมีมุมมองที่เสียดสีการพยายามจบลงอย่างเป็นสุขในละคร ทั้งๆที่รู้ว่าเป็นไปไม่ได้ และไร้สาระที่พยายามจะกระทำเช่นนั้น ผู้ชมละครประเภทนี้จะรู้สึกว่าการที่ตัวละครจะหัวเราะเพราะปัญหานั้นยังไม่จบสิ้น และหากตัวละครยังหัวเราะ ผู้ชมก็จะยิ่งรู้สึกเป็นกังวล กระสับกระส่ายกับหายนะที่กำลังจะตามมาแต่ตัวละครมองไม่เห็น หรือสร้างเป็นไม่เห็น เพราะตัวละครเลือกที่จะ "จบเรื่อง" ในช่วงที่ตนยังรู้สึกเป็นสุขอยู่ ซึ่งความคาดหวังเช่นนี้เป็นความต้องการของมนุษย์ทุกผู้ทุกนาม

อารมณ์ที่ผู้ชมจะได้จากละครประเภททราจิคอมเมดี้นั้นจึงไม่ปลดปล่อยผ่อนคลายอย่างเมโลดราม่า แต่จะมีความกลัวอยู่ลึกๆ ทั้งยังกังวล เสว้าสร้อย หดหู่ เคว้งคว้าง และ สิ้นหวัง

ตัวอย่างและแบบอย่างของละครแนวเคียว์-แคมป์ ได้แก่ ละครของคณะ The Ridiculous Theatrical Company แห่งกรุงนิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา ก่อตั้งชาร์ลส์ ลัดลัม (Charles Ludlam) “ปัญญาของคณะละครชนหัว(เราะเยาะ)” ที่เขียนโดยลัดลัม (1975) เป็นตัวอย่างที่ชัดเจนของ จุดประสงค์ ลีลา และ รส ของละครแนวเคียว์-แคมป์ ดังนี้

ปัญญาของคณะริดิคูลัสเธียเตอร์ : กำจัดความเงี้ยวของมนุษย์

เป้าหมาย : เพื่อก้าวไปไกลกว่าการมองโลกในแง่ร้าย โดยเพิ่มคุณค่าใหม่ให้กับการปะทะ
หลักในการสร้างละครชนหัว(เราะเยาะ)

1. ตัวคุณคือภาพล้อเลียนอุดมคติของคุณเอง หากไม่แล้ว ก็แปลว่าคุณตั้งอุดมคติไว้ต่ำเกินไป
2. สิ่งใดที่ใครคิดเอาเป็นเอาตาย สิ่งนั้นคือจุดอ่อนแอของเขา
3. หลายๆ คนที่ปากบอกว่าเชื่อในพระเจ้าและธรรมะธรรมโมนั้น การกระทำของเขาได้พิสูจน์แล้วว่าเขาไม่มีทั้งธรรมะและพระเจ้า ในขณะเดียวกัน การกระทำของอีกหลายๆ คนที่ประกาศว่าโลกนี้ไม่มีพระเจ้า กลับแสดงให้เห็นถึงศรัทธาของเขา

4. วิวัฒนาการ คือกระบวนการของการคิดได้ รู้สึกได้ ตระหนักได้ และรู้สึกตัว

5. bathos หรือ “การลดหรือเปลี่ยนระดับลงอย่างชวบชาบ” นั้น ควรจะทำให้เกิดความเศร้าและสงสาร แต่เพราะความหมายอีกปลายหนึ่งของคำนี้คือ “การเสแสร้งหรือการพลิกหน้ามือเป็นหลังมือ” คำนี้จึงมีนัยของความขบขัน ส่วน pathos หรือการกระตุ้นเร้าความสงสารนั้น ดูน่าจะตลก แต่เพราะคำนี้หมายถึง “ภาวะเวทนา” ได้ด้วย pathos จึงมีนัยของความเศร้าและความสงสารปนอยู่

บางสิ่งที่ดูเหมือนจะตรงกันข้ามกันนั้น ความจริงแล้วอาจเป็นของสิ่งเดียวกันที่แตกต่างกันด้วยองศา ระดับ หรือความเข้มข้นก็ได้

6. พระเอกในคอมเมดี้ ทำชั่วได้ดีและเจริญขึ้นด้วยความเลวของเขา ส่วนพระเอกในทราจิดีทำดีได้ชั่วและถูกทำลายย่อยยับเพราะคุณธรรมของเขา ปฏิทรรศน์ทางศีลธรรม (moral paradoxes) นี้เองที่เป็น “ประเด็น-ปัญหา” ของละคร

7. ละครเป็นสินค้าที่มักน้อยด้านกำไร แต่มักใหญ่ในการสร้างความรุ่มรวยจินตนาการมิใช่ในทางกลับกัน ละครคือเหตุการณ์-ไม่ใช่วัตถุ คนทำละครไม่ต้องรู้สึกเงินอายุเมื่อต้องคิดถึงค่าเช่าบ้าน ด้วย ละครไม่มีกลิ่นหืนของ ศิลปะ

วิธีใช้งาน

-นี่คือละครจำอวดไม่ใช่โรงเรียนศาสนาวันอาทิตย์

- แสดงภาพการประเมินความดี-เลว-ถูก-ผิดด้วยระบบคำนวณปริมาณความสุขของเบนธัม

(Jeremy Bentham's Hedonistic Calculus)¹

- ทดลองก่อนใช้งาน ! เพราะความคิดหลักของละครอาจเป็นแนวคิดอันตรายที่เป็นภัยต่อระบบคิดเรื่องคุณค่าของผู้ใช้บางคน

- กรุณาใช้ “มัน” ให้มันส์สนุกสุดเหวี่ยง แต่อย่าให้เสียความ จริงจังของความคิดหลักที่เราเสนอ

- กล้า ๆ ปลดปล่อยความขัดแย้งของภาวะปฏิทรรศน์ (paradoxes) เข้าไปอยู่ในใจคุณ ขณะที่กำลังใช้งาน

ระบบคำนวณปริมาณความสุขของเบนธัม-นักปรัชญาสายประโยชน์นิยมนั้น เสนอว่า มนุษย์เราประเมินความดีเลวถูกผิดด้วยหลักการว่า กิจกรรมใดๆที่กระทำแล้วสร้างมสุขสู่มหาชน นั้นถือว่าเป็นสิ่งดี และในทางตรงกันข้าม สิ่งใดที่ไม่สร้างความสุขกับส่วนรวมจะถือว่าเป็นสิ่งเลว ซึ่งเป็นแนวคิดที่คู่ขนานกับของอิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) นักปรัชญาชาวเยอรมัน ที่เชื่อว่าความสุขกับความดีไม่เกี่ยวข้องกัน คุณธรรมความดีควรเป็นคุณลักษณะที่อยู่เหนือกาลเทศะ ไม่ใช่การใช้ความรู้สึกตัดสินว่าอะไรดีหรือผิดเพียงเพราะว่าสิ่งนั้นทำให้ใครมีความสุขหรือไม่มีความสุข เพราะกิจกรรมเชิงคุณธรรมหลายๆอย่างที่เรากำ ก็ไม่ได้ทำแล้วมีความสุข หรือทำให้ใครมีความสุข แต่เป็นสิ่งที่จำเป็นยิ่งยวดที่ต้องทำ

ลองยกตัวอย่างเหตุการณ์ก่อนและหลังวันที่ 19 กันยายน 2549 ประกอบดู ก็น่าจะเห็นชัด!²

แต่ประเด็นก็คือ จริยธรรมแบบประชาธิปไตยของสังคมกระแสหลักมักเลือกเชื่อว่า “ความสุขของคนส่วนใหญ่คือความถูกต้องดีงาม” และเห็นว่าการเสนอเรื่องที่สังคมไม่อยากจะพูดถึงหรืออยากลืมๆไปเสีย เป็นการฟื้นฟูผองพาดะเจี๊ยะ และการเสนอภาพมนุษย์ที่ “ไม่เข้าพวก” กับกระแสหลัก เป็นการเสนอภาพอุจาดระคายตาที่ขัดขวางความสุขของคน “ปกติ”

ดังนั้น เมื่อละครชวนหัว(เราะเยาะ) ของลัดลัมเสนอภาพ “ไม่งาม” ในสายตาของคนกระแสหลัก เพื่อดึงเอามายภาพออกมาให้เห็น (de-illusion) ด้วยการเลียนแบบสังคมภาพมายา (make-believe) ผ่านนักแสดงของเขาที่ “แสดง” ความอยากของตัวละครอย่างไม่มีหิริโอตม์ปะจนอุปาทวี อย่างน่าขัน รวมถึงลีลาที่ดูฉลาดจัดจ้านของตัวละคร ลีลา และเครื่องแต่งกายอันอลังการที่ถูกขยายให้ใหญ่จนประหลาด (grotesque) หรือโป๊อย่างน่าหวาดเสียว (ซึ่งก็ไม่มีใครรู้สึกเพราะผู้ใส่ชุดโชว์ หน้าอกและเรียวขาอันเป็นผู้ชาย!) หรือจงใจให้เข้ากันอย่างเสแสร้งจนดูเผื่อ ๆ ฯลฯ คนบางคนจึงไม่ชอบใจ “รับไม่ได้” ถึงขั้นประณามหยามเหยียด เมื่อเห็นภาพ “อุจาดตา” ที่ลัดลัมเสนอ แต่ในขณะเดียวกัน ก็มีคนคนเดียวที่ตนเองที่กลับยอมใช้ชีวิตร่วมสังคมกับโจรใต้สุทและคนโกงชาติ บ้านเมืองอย่างไม่รู้ร้อนรู้หนาว

ปฏิทรรศน์หรือการกลับตาลปัตรของระบบคุณธรรมเช่นนี้เอง ที่ละครของลัดลัมเสนอให้เราหัวเราะเยาะ

ลักษณะตลกของละครแคมป์นั้น จะไม่เป็นตลกให้หัวเราะยาวนาน แต่จะถูกตัดให้หัววน หรือเป็นตลกหน้าตาย หรือไม่ก็เป็นตลกประเภท “พยายาม” สำหรับตัวละครบางตัว ทั้งนี้เพราะเป็น ตลกที่ล้อเลียนเสียดสีจำอวดเชิงพาณิชย์อีกต่อหนึ่ง

ภาพยนตร์ไทยแนวทดลองเรื่อง “หัวใจทรง” หรือ *The Iron Pussy* ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ก็มีลักษณะอย่างเคียวร์-แคมป์เช่นกัน ในเรื่อง นางเอกสาว”ประเภทสอง”ซึ่งแสดง โดยไมเคิล เชาวนาสัยนั้น มีชีวิตจริงเป็นอะโกโก้บอย แต่เมื่อทนกับการถูก “กดขี่ทางเพศ” ของ



สังคมไม่ได้ จึง”แปลงกาย”เป็นจารชนสาวย้อนยุค เพื่อปฏิบัติภารกิจในฝันช่วยเหลือผู้ด้อยโอกาส ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้ลักษณะ”พันทาง” และปะติด นำเสนอในภาพของหนังเพลง-หนังพายุยุคเก่าที่ทั้งเซซ ทั้งน่ารัก และ อบอุ่น แต่ในขณะเดียวกันก็เสนอความรู้สึกที่ทั้งแปลกแยก โดดเดี่ยว และเยาะหยันไปพร้อมๆกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการยั่วล้อเยาะหยันความคิดที่เราโหยหาอดีตหรือความฝันอันสวยงาม ที่ความจริงแล้วเป็นเพียงมายาภาพของอุดมคติ และเป็นเพียงเปลือกที่ห่อหุ้มความจริงที่เราไม่อยากจะยอมรับ

ปัจจุบัน มหรสพกระแสหลักอย่างภาพยนตร์ฮอลลีวูด ก็ใช้ลักษณะแบบแคมป์ในการนำเสนอตัวละครหรือลีลาของภาพยนตร์ที่หัวือหาเกินจริงด้วย อาทิ ภาพยนตร์เรื่อง *Moulin Rouge* (2000) ของ Baz Luhrmann ซึ่งมีลักษณะของละครเพลงร้องเต้น ที่ใช้การคละสมัย สีสันจัดจ้าน นางเอกที่สวยงามและมีลีลาที่”ใหญ่กว่าชีวิตจริง” (larger than life) รวมถึงมีตัวละครรูปลักษณ์ประหลาดๆ และการแฝงนัยยะของโฮโมอีโรติก (homosexual) เหตุผลของแนวการนำเสนอเช่นนี้ก็เพื่อกล่าวถึงมิติที่หลากหลายของความจริง ความรัก มายา ศิลปะ และความ “เบี่ยงเบน” ภาพยนตร์เรื่องนี้บางคนประทับใจมากเพราะท่วมทับไปด้วยรายละเอียดเล็กๆน้อยๆที่กระทบกับประสบการณ์ส่วนตัว แต่บางคนก็ “ไม่รู้สึกร่วมด้วย” ก็ว่ามากมายเกินไปจนดูไม่สอดคล้องกับรสนิยมอันดี

นอกจากนี้ยังมีแคมป์แบบประชานิยมของแท้ (Pop Camp) ซึ่งหมายถึงแคมป์ไม่มีประเด็น เช่น การนำเสนอตัวละครหญิงในเรื่อง *Charlie Angel the Full Trotter* ที่ดูเกินหญิงจนเหมือนกระเทย แต่ก็ไม่ได้เป็นไปเพื่อเสนอประเด็นอะไร นอกจากเห็นว่าตลกดี (Meyer, Moe อ้างใน Benshoff, 2004: 137)

ความหมายของ ”แคมป์มีประเด็น” ก็คือ ต้องตลกจริง ดู “เวอร์”จริง แต่ต้อง “จิกกัด” เพื่อเสนอประเด็นการเมืองเรื่องอัตลักษณ์ของเคียวร์ในสังคมกระแสหลักด้วย

อันที่จริงสุนทรียะและกลวิธีแบบจำอวดแคมป์นั้น มีอยู่ในการแสดงแบบประชานิยมของไทยอยู่แล้ว ไม่ว่าจะเป็นละครนอก ลิเก และตลกคาเฟ่ ที่เน้นการใช้จำอวดโลดโผน ล้อเลียนเสียด

สื่บุคคล ค่านิยม เหตุการณ์ หรือพฤติกรรมของคนดัง ด้วยลีลาแบบตลกคะนองของตลกชายแต่งหญิง

ลักษณะจำพวกแค้นในละครนอก และลิเกที่ผู้วิจัยนำมาใช้

ละครนอกแท้ๆ นั้นเป็นละครที่ปราศจากข้อจำกัดต่างๆ ของชนบสำนัก ใช้นักแสดงชายล้วน ซึ่งมีได้หมายความว่า เป็นชายแท้ทั้งหมด แสดงตามบ้านร้านตลาด และมัก “เล่น” กับปัจจุบันของคนดู โดยกลับตาลปัตรเอา “ของสูง” หรืออุดมคติลงมาละเล้าปะปนกับ “ของต่ำ” หรือกิเลสมนุษย์ เช่น ดึงตัวละครกษัตริย์มาเล่นตลกโกลาหลกับเสนา เพื่อยั่วล้อให้เห็นพฤติกรรมโง่เขลาและอารมณ์หลงมัวเมาต่างๆ อย่างฉูดฉาดโจ่งแจ้งขยายใหญ่ ลักษณะแค้นของละครนอก จึงอยู่ที่การใช้ร่างประหลาด (grotesque) วิพากษ์สังคมและระบบนี้เอง (กรุณาคุณตัวอย่างการแสดงละครนอกในเชิงอรรถท้ายบท)³

ละครนอกขนานแท้ใกล้เคียงกับลิเกในฐานะที่ต่างก็เป็นละครประชานิยมที่ใช้จำพวกวิพากษ์สังคมด้วยกันทั้งคู่ โดยลิเกนั้นเป็นมหรสพร่วมสมัยของชาวบ้าน ที่อาจเรียกได้ว่าเป็นละครของคนชายขอบ เพราะลิเกสะท้อนทัศนคติต่อระบบคิดของสังคมไทยที่ให้อำนาจผู้ใหญ่กดขี่ผู้น้อยอย่างไม่ยุติธรรม ทั้งยังวิพากษ์วิจารณ์วัฒนธรรมประชานิยมในฐานะที่เป็นวัฒนธรรมกระแสหลักแบบไม่เป็นทางการอีกด้วย (สุริยา สมุทคุปต์, พัฒนา กิตติอาษา และศิลปกิจ ตีพิมพ์, 2541)

ลิเกซึ่งถูกคนชั้นนำและผู้ปกครองกล่าวถึงว่าเป็นของต่ำ “หุหรานอกริด” จนถึงขั้น “อันยี่กลามกตลกเล่น รำเดินลีลาอายขายหน้า ไม่ควรจะจดจำเป็นตำรา มันจะพาเสียคนป่นปี้เอ๋ย” นั้น (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, อ้างใน สุริยา สมุทคุปต์ และคณะ, 2541: 79-80) ⁴ มีลักษณะสำคัญที่เป็นอิทธิพลให้กับละครวิจัยเรื่องนี้ คือ

1. นำเอาศิลปะการแสดงของชนชั้นนำ มาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับชีวิตและรสนิยมของชาวบ้าน เน้นเรื่องทางโลกย์ สนุกสนาน ตลกขบขัน ความ “อลังการ” ของภาพและเพลง มีการดำเนินเรื่องเร็ว ไม่เน้นความงามอ่อนช้อย เปิดกว้างให้กับการประยุกต์และปรับตัวให้ทันสมัยสอดคล้องกับสถานการณ์ในชีวิตประจำวัน วิพากษ์วิจารณ์เสียดสีค่านิยมและระบบอำนาจนิยมแบบสลับๆ กันๆ

2. วางโครงเรื่องภายใต้กรอบแบบ “นิทานจักรวาล” ร่วมสมัย คือมีลักษณะเร้าอารมณ์อย่างเมโลดราม่า แต่เล่าเรื่องใหม่และตีความหมายเรื่องใหม่ โดยดัดแปลงให้สอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองที่เปลี่ยนไป คุณธรรมของพระเอกมิใช่บุญญาธิการหรือชาติกำเนิด แต่ต้องต่อสู้ฟันฝ่าด้วยตนเอง เรื่องจบด้วยความสมบูรณ์ในชีวิตของตัวเอง ซึ่งก็คือการแต่งงานภายหลังจากเอาชนะอุปสรรคต่างๆ ได้ (เรื่องเดิม: 82-85; 147)

3. เนื้อเรื่องและการแสดงไม่ได้สมบูรณ์แบบในตัวเอง แต่ “เรื่อง” หรือ “สาร” (message) เกิดจากปฏิกริยาและปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม (เรื่องเดิม, 199-200) และ “เรื่อง” ที่สื่อสาร

กันระหว่างการแสดงกับผู้ชม นั่นก็คือ ประเด็นต่างๆ ที่วิพากษ์เสียดสีสังคม อันเป็นสุนทรียะแบบ
จำอวดแบบแคมป์นั่นเอง

ลักษณะแคมป์ในลิเก ที่เป็นอิทธิพลต่อการสร้างและกำกับการแสดงละครวิจัยเรื่องนี้ ก็คือ

1. ใช้การจำลองและล้อเลียนความคิບและอุจาดของร่างกาย นำเสนอความจริงทางโลกียะ
และทศนะที่เคยถูกปกปิดของชีวิตคนชายขอบ และชีวิตจริง อีกด้านหนึ่งที่ “ทางการ” ไม่อยาก
ยอมรับ โดยเน้นการเล่นหัวกับสิ่งที่สังคมถือว่าสูงส่ง ลักษณะคิບอุจาด (Grotesque) ซึ่งสุริยา
สมุทคุปต์ และคณะ เรียกว่าเป็นสื่อของ “ภาษาขบถ” นั้น ได้แก่ ร่างอุจาด คำสบถ ความงามที่ไร้
รสนิยม การแต่งองค์ทรงเครื่องเกินจริง การพรางลักษณะธรรมชาติ ฯลฯ (เรื่องเดิม:255-256)

2. เน้นการสร้างความตลกขบขันให้กับผู้ชมโดยเปิดเผย และแสดงกิจกรรมทางกายที่
ต้องห้ามหรือสวณไว้ในที่เฉพาะบนเวทีหรือต่อหน้าสาธารณชน เป็นการเสนอความกลั้บตาลปัตร
หรือการกลั้บเอาส่วนบนที่สูงส่งและเป็นบรรทัดฐานหรือรสนิยมว่าด้วยความคิดและความจริง
ของสังคมให้มาอยู่ด้านล่าง แล้วนำส่วนคิບอุจาดของมนุษย์และด้านอัปถกษณ์-อยู่ติธรรมของโลก
ขึ้นไปไว้ข้างบน ทั้งนี้ เพื่อหัวเราะเยาะเย้ย เสียดสี เย้ยหยัน ประทุ้ง และโศกเศร้าคร่ำครวญ ต่อ
ชีวิต และโลกที่เต็มไปด้วยกฎระเบียบ ข้อห้าม ชนชั้น บรรทัดฐานเรื่องค่านิยม รสนิยม และความดี
งาม ซึ่งในที่สุดแล้ว กลับนำพามาซึ่งความอยู่ติธรรมต่างๆ ในสังคม (เรื่องเดิม:257;311-312)

การวิพากษ์สังคมด้วยจำอวดแบบโง่งน้างฉลาดของรสนิยมบ้านๆ เช่นนี้ มีอยู่ในกันบั้ง
ของความต้องการความบันเทิงของมนุษย์อยู่แล้วไม่ว่าจะชาติใดสมัยใด โดยจะอยู่ในรูปของ
วัฒนธรรมท้องถิ่นและวัฒนธรรมประชานิยม แต่ความต่างก็คือ ละครเควิียร์-แคมป์นั้นไม่ได้
ต้องการให้ผู้ชมหัวเราะจำขันเพื่อระบายออกจนพ่อนคลายสบายใจแล้วถือเป็นอันจบเรื่อง แต่มุ่งให้
จำแล้วกลั้บรู้สึกขื่น หรือคิดแย้ง หรือใคร่ครวญตอบคำถามกับตนเองที่เกิดรู้สึกกรวกับถูกรบกว
จิตใจภายหลังจากที่ได้หัวเราะกับภาพตรงหน้า

รส “ขื่น-ขื่น” แบบแคมป์ที่ปรากฏใน มหัศจรรยผจญภัยเจ้าชายหอย

ฟอร์ดิเยร์ (เรื่องเดิม:178) ให้ความเห็นว่ ที่ละครแนวหลังสมัยใหม่มีลักษณะแบบ
“ขื่น-ขื่น” นั้นเป็นผลมาจากการผสมผสานระหว่างการล้อเลียนเสียดสีวัฒนธรรมร่วมสมัยด้วยความ
ห่างทางอารมณ์ กับการเยาะหยันประชดประชันความฝืนถึงโลกยุคพระศรีอาริย์ ที่ทุกสิ่งซึ่งเคยถูก
กดขี่จะได้รับการยกชูขึ้นเท่าเทียมกับสิ่งที่กดทับมัน ซึ่งเป็นความรู้สึกยกใจของผู้สร้างงาน

กล่าวได้ว่เป็นความรู้สึกแบบ “เข้าๆออกๆ” คือทั้งรู้สึกร่วมและถอยห่าง ทั้งขื่นและขื่น
รบกวทนั่นสะเทือนจิตใจผู้ชม ซึ่งผู้วิจัยขอยกแนวคิดเรื่อง “ความขื่นขื่น” ของโรลองค์ บาร์ธส์
มาอธิบายความรู้สึกหรือ “รส” ของละครเควิียร์-แคมป์

ในหนังสือชื่อ *Le Plaisir du texte* (ความสำราญแห่งตัวบท, 1973) ของโรลองด์ บาร์ธส์ เขาได้พิจารณาถึงปฏิกิริยาตอบสนองสองแบบในการอ่านวรรณกรรม ได้แก่ ความสำราญ (*le plaisir*) และความซึ่งช่าน (*la jouissance*) ตัวบทที่ให้ความสำราญ มักเป็นบทของวรรณกรรมคลาสสิก และวรรณกรรมมหาชนโดยทั่วไป ซึ่งอิงแอบอยู่กับความเคยชินในขนบการอ่านและการตีความด้วยรหัสวัฒนธรรม ตัวบทที่ให้ความสำราญจะ “ให้ความเพลิดเพลิน อิ่มเอม ถึงขีด เป็น การอ่านอิงกับปฏิบัติการที่สะดวกสบาย” ส่วนตัวบทของวรรณกรรมประเภท “ล้ำยุค” (*avant-garde*) มักจะให้ความซึ่งช่าน เพราะสร้างความปั่นป่วนแก่ผู้อ่านอย่างลึกซึ้งด้วยการทำให้ขนบที่เคยชินต้องแปรปรวนไป “คือตัวบทที่รบกวนจิตใจ (จนอาจถึงขั้นทำให้เบื่อหน่าย) สร้างความ สั่นสะเทือนแก่คติทางจิตวิทยา วัฒนธรรม และประวัติศาสตร์ที่ผู้อ่านยึดถือ ทำให้รสนิยม ค่านิยม และความทรงจำของผู้อ่านปั่นป่วน และก่อให้เกิดวิกฤตในความสัมพันธ์ระหว่างผู้อ่านกับภาษา” (บาร์ธส์, 25-26 อ้างใน นพพร ประชากุล, 150)

รส “ขัน-ขัน” “ซึ่ง-ช่าน” ในละครวิจัย เกิดจากการใช้ภาพล้อ(Parody) การเสียดสี (Satire) และการแฝงนัย(Irony) ของโลกปัจจุบันและโลกของนิทานมหัศจรรย์ โดยใช้เทคนิค “รวมมิตร” (Eclectic) และ “ปะติด” (Patische) เพื่อเปรียบเทียบ-เปรียบต่างตัวละคร เหตุการณ์ สถานที่ และวัตถุของโลกแห่งความเป็นจริงกับโลกในอุดมคติ โดยการล้อเลียนเสียดสีภาพ วัฒนธรรมในอดีตและภาพวัฒนธรรมที่เราคุ้นเคยนั้น จะเน้นให้เกิดความแย้ง ขัดใจ และความไม่เข้ากัน เพราะถูกวางอยู่ผิดที่ผิดทาง หรือวาง “เข่ง” กันอยู่อย่างไม่สอดคล้องประสานกลมกลืน เพื่อให้บางเรื่องซึ่งรับเอาว่าเป็นขนบของนิทานหรือกรอบความคิดพื้นฐานจนเกิดความคุ้นชิน-ไม่ตั้งคำถามนั้นกลายเป็นเรื่องที่ต้องสงสัย ต้องโต้แย้ง ว่าเหตุใดจึงเป็นเช่นนั้น รวมถึงการทำให้เรื่องที่เคยรู้สึกว่าเป็นเรื่อง “ของ” ผู้ชมหรืออยู่ใกล้ตัวผู้ชม ดังที่ลินดา ฮัทเชิน (Linda Hutcheon, อ้างใน Fortier, เรื่องเดิม: 176) กล่าวว่าละครแนวหลังสมัยใหม่เป็นการมองใหม่ เพื่อให้สำเนียงรู้ถึงทั้งวัฒนธรรมที่ซ้อนทับหลายๆชั้นรอบๆตัวเรา วัฒนธรรมประชานิยม และ วัฒนธรรมที่ผ่านๆมา เพื่อปะทะกับความเฉาของวัฒนธรรมแบบเบ็ดเสร็จ แท้จริง และตายตัว

ในขณะที่เรื่องในละครวิจัยกำลังดำเนินไปเทียบเคียงกับเหตุการณ์ในนิทานเรื่อง *สังข์ทอง* ซึ่งผู้ชมส่วนใหญ่มีมโนทัศน์พื้นฐานอยู่แล้ว ก็อาจมีภาพหรือเสียงของตัวละคร หรือพฤติกรรมและ วัตถุบางอย่างของเขา ที่ทำให้ผู้ชมสำรวจภาพที่เห็นว่าเหมือนหรือต่าง ไปจาก หรือแย้ง เยาะหยัน สิ่ง ที่อยู่ในมโนทัศน์ของผู้ชม ในนิทาน ในวรรณคดี และชีวิตปัจจุบันอย่างไร

บางครั้งก็เป็นการไม่ตามใจผู้ชมหรือปล่อยให้ผู้ชมไปตาม “อารมณ์” ของเรื่องซึ่งผู้ชม คาดหวังไว้ ด้วยการตัดตอนให้อารมณ์สูงสุดของช่วงนั้นสะดุดไป หรือที่เรียกว่าแอนตี้ไคลแมกซ์ anti-climax เช่น ฉากที่ผู้ชมกำลังสะเทือนใจ อยากดื่มด่ำกับการตายของแม่ผู้เสียสละอย่างพันธุรัต ผู้วิจัยจะรีบตัดฉากนี้ไป “ชน” กับการร้องเพลงและการปรากฏตัวอย่างกะทันหันของ “จันทเทวี” แม้

อีกคนหนึ่งของสังข์ ซึ่งมาพร้อมกับรถเข็น “จันท์เทวีหมีเกี้ยว” จันท์เทวีได้ผ่านประสบการณ์ที่ถูก ลูกกล่าวโทษและปฏิเสธเช่นเดียวกับพันธุรัตมาแล้ว แต่บัดนี้เธอได้ก้าวออกมาจากกองทุกข์และความสงสารตัวเอง เธอยื่นให้กับชีวิตของตน เพื่อเป็นกำลังใจให้กับการเดินทางตามหาลูกชาย หรือบางกรณี ก็ตั้งใจเสนอแบบ “เพื่อฝันมากไป” โดยเฉพาะกรณีที่ตัวละครบางตัวที่ต้องการความรัก ความเห็นใจ ความละเอียดอ่อน และความโรแมนติกอย่างมากมายเกินกว่าเหตุ เช่น ฉากลิปซิงค์รำพันของชาวเมืองพันธุรัตในเพลง *For Once in My Life* และการเสนอโลก แสบๆ สนิทๆ ของเงาะและระจนา เมื่อทั้งคู่สื่อสารและขอสัมผัสความอุ่นใจจากกันและกัน ด้วยการใช้คำพูดสั้นๆ แต่เพื่อฝันแบบวัยรุ่น ประกอบเพลง *Origin of Love* เพื่อสื่อให้เห็นว่าบางครั้งการสร้าง “โลกส่วนตัว” ของมนุษย์เฉพาะคนเฉพาะกลุ่มนั้น ในขณะที่อาจสร้างความมั่นคงอบอุ่นใจให้กับผู้ที่อยู่ “ภายใน” แต่ก็อาจทำให้คนอื่นๆ นั้นกลายเป็นพวกสงสารตัวเอง เพื่อฝัน หลีกหนี น่ายะหยัน หรือนำร่ำคาญในสายตาของบุคคล “ภายนอก” ได้

การสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมกับละครแบบ “เดี่ยวเข้าเดี่ยวออก” คือการสร้างความรู้สึกร่วม (Empathy) แล้วกลับ “ตัด” อารมณ์หรือทำให้ถอยห่าง ต่างหรือแปลกไปจาก ความคุ้นเคยที่คาดหวังว่ากำลังจะเกิดขึ้น (Alienation) เป็นไปเพื่อไม่ให้ผู้ชมด่วนสรุปด้วยภาพที่คุ้นเคย แต่ให้ผู้ชมถอยออกมาคิดเปรียบเทียบตัวละครกับตัวเองทั้งในเชิงเหมือนและต่างกันสุดขีด เพื่อให้คิดค้านและ/หรือตั้งคำถามกับภาพที่เห็น มิใช่เพียงเห็นอกเห็นใจตัวละคร หรือดูเพื่อหย่อนอารมณ์เพียงอย่างเดียว เป็นการชมละครแบบ “เข้าๆ ออกๆ” อย่างที่มีส่วนร่วมกับตัวละครและอย่าง “คนนอก” ผู้วิพากษ์วิจารณ์ตัวละคร

เช่น ในขณะหนึ่ง ผู้ชมอาจเข้าใจเห็นอกเห็นใจ “สังข์” ที่กระหายความรัก แต่อีกขณะหนึ่ง อาจหัวเราะเยาะ “ยี่” สังข์ที่พยายามสร้างตัวตนปลอมๆ ในฐานะเจ้าชายรูปทอง และต่อมาก็ถึงกลับ “เกลียด” สังข์จับใจเมื่อเห็นเขาปฏิเสธมารดา แต่หากเมื่อลูกใจคิดก็จะเศร้าใจที่พบว่า ที่สังข์ หลงผิดไปได้เช่นนี้ก็เป็นผลมาจากกระแสสังคมรอบๆ ตัวเขา

แต่โดยรวมแล้ว สังข์จะไม่ใช่ตัวละครแสนดีที่ผู้ชมเห็นอกเห็นใจ เพราะเขาช่างสะสม รวบรวมข้อบกพร่อง ข้อด้อย และความผิดพลาดของตัวละครในแต่ละกลุ่มไว้ได้อย่างครบถ้วน จนเกินที่ “คนปกติธรรมดา” จะแบกรับเอาความรู้สึกร่วม (empathy) ที่อาจมีในบางช่วงบางฉากของ สังข์ ไปพัฒนาต่อเนื่องให้ “เห็นด้วย” กับการกระทำของคน “แปลกแยกซ้ำซ้อน” อย่างเขาไปตลอดทั้งเรื่องได้

และเมื่อเรื่องในละคร ดำเนินมาถึงฉากจบ ผู้ชมอาจรู้สึกว่านิทานเรื่องนี้ พยายามลงจบให้เป็น “แฮปปี้เอนด์” อย่างที่ขนบของนิทานควรจะเป็น แต่ก็กลับรู้สึกได้ว่า เป็นความสุขที่ “ไม่สุด” หรือเป็นเพียง “ภาพ” ของการคลี่คลายปัญหาและกลับมาคืนดีกันของตัวละครหลัก ทั้งนี้เพราะหลายคนอาจรู้สึกได้ลึกๆ หรือเลาะๆ ถึงความขื่นขมแปร่งปร่าที่กลบเกลื่อนไม่สนิท เพราะ

จุดสูงสุดของเรื่องนั้นหาใช่ตอนที่สังข์คืนดีกับแม่ หรือรจนาคืนดีกับสังข์ไม่ แต่คือช่วงท้ายสุดของเรื่อง ที่สังข์จับมือครอบครัว “ตัวประหลาด” ของเขา เดินออกจากเมืองสามนตฺ ไปอยู่ที่ดินแดนชายขอบ อย่างยอมรับสภาพของตน ในขณะที่คนในเมืองยืนนิ่งจึงอยู่กับที่ ต่างหาก

และจุดดังกล่าว มิใช่การลงจบอย่างมีความสุข

การดำเนินเรื่อง/การกระทำ/การนำเสนอและบทลงจบ ที่ไม่เป็นไปอย่างที่ผู้ชมคาดหวัง หรือคิดว่า “ควร” เป็น ตลอดจนจุดวิกฤต และจุดจบที่เปลี่ยนไปเป็น “คำตอบที่ถามกลับ” นี้ เป็นไป เพราะไม่ต้องการให้ผู้ชมรู้สึกว่าได้เดินออกจากโรงละครไปอย่างอึดอัดใจ ปลอดภัยสบายจิต จนลืมมองลืมนึกในประเด็นที่กระทบกับความรู้สึกของตน

ผู้ชมที่ไม่ได้มีประสบการณ์ร่วมกับละคร หรืออ่านรหัสสัญลักษณ์บางประการ ไม่ออก เพราะไม่มีประสบการณ์ส่วนตัวที่สัมผัสได้ หรือผู้ชมที่ไม่ได้คิดเทียบ-แย้งไปกับละคร เมื่อชมแล้ว ก็อาจรู้สึกสนุกสนานไปตามเรื่อง หรืออาจเบื่อหน่ายไม่เห็นด้วยกับการนำเสนอ แต่ก็คงรู้สึกได้ถึง ความหมายตรงของละครที่เสนอการประชันประชันเสียดสีเรื่องคุณค่าเปลือก เรื่องความขาดพร่อง ของมนุษย์ เรื่องอุดมคติกับชีวิตจริง และขณะเดียวกันก็น่าจะ “จับพริ้ว” ได้บ้างถึงการกลับตาลปัตร หรือขัด-แย้งกันเองขององค์ประกอบต่างๆ ในเรื่อง อาทิ

-การเปิดตัวอย่างน่าตื่นตาตื่นใจ แต่แล้วก็ค่อยๆ แปรเปลี่ยนไปเป็นตกต่ำบ้าง ตื่นเงินบ้าง และในที่สุดลงจบอย่างเงียบงันบ้างงุนงบบ้าง ของละครทั้งเรื่อง ของตัวละครอย่างจันทเทวี สังข์ เจ้าชายเจ้าหญิง สามนตฺ นาคาคิดส์ และชาวเมืองพันธูร์

-ลักษณะแบบแผน (stereotype) หรือ “วิสัย” (decorum) ของตัวละคร ที่เดียวกันเป็นไปตาม ขนบเดิม เดียวกันทำทายขนบ แต่เมื่อถึงจุดสุดท้ายของเรื่อง เราจะเห็นตัวละครทุกตัวบนเวทีมุ่งไปสู่ จุดที่แตกต่างไปจาก “ภาพจบ” ที่ตัวละครนั้นๆ “ควรจะเป็น” ตามกรอบความคิดความเชื่อเดิม

-ความไม่สอดคล้องกันขององค์ประกอบต่างๆ “อย่างที่เราเชื่อว่าละครเวทีควรจะเป็น” เช่น การมีหลากหลายสไตล์ของแนวทางในการแสดง ภาพบนเวที เพลงและดนตรี ประกอบ ตลอดจนความรู้สึกแบบเข้าๆ ออกๆ ขึ้นๆ ขึ้นๆ บนเวทีเดียวกัน รวมไปถึงการแบ่งแยก ชุมชนทั้งสี่ในเรื่อง คือเมืองยศวิมล เมืองพันธูร์ ที่ซ่อนของนาคาคิดส์ และเมืองสามนตฺ อย่าง เด็ดขาดตรงกันข้ามกัน แต่ในขณะเดียวกันก็กลับมีความสัมพันธ์ที่ซ้อนทับทาบเกี่ยวกันของทั้งสี่ กลุ่ม ตามการเดินทางไปในแต่ละช่วงชีวิตของสังข์

-ความวุ่นวายยุ่งเหยิง ประดักประเดิด ขัดหูขัดตา จะเกิดขึ้นเมื่อคนในชุมชนหนึ่งพยายาม ไปอยู่ร่วมกับคนในอีกชุมชนหนึ่ง หรือเมื่อนำลักษณะหรือรสนิยมละครอย่างหนึ่งไปปะปนกับ ลักษณะหรือรสนิยมอย่างหนึ่ง จนประการแรกนั้นนำไปสู่การที่คนกลุ่มน้อยถูกขับออกจากสังคม กระแสหลักซึ่งที่จริงก็แตกสลายไปคนละทิศละทาง และประการหลัง นำไปสู่องค์กรร่วมที่ทะเลาะ

ไม่เป็นระเบียบเรียบร้อยสวยงามกลมกลืน แต่คนและสิ่งที่แตกต่างหลากหลายเหล่านี้ กลับถูกจัดให้มาอยู่ร่วมกันใน “โลกเดียวกัน” บนพื้นที่อันจำกัดของเวทีและโรงละคร

หากความตั้งใจของผู้วิจัยสัมฤทธิ์ผล ความชัน-ขึ้น ซึ่ง-ชันนี้ ก็จะนำไปสู่ภาวะ“ปะทะสังสรรค์” ที่ปะทะทั้งผู้ชม ขนบของละคร และขนบสังคม เป็นการตั้งคำถามปลายเปิดให้ผู้ชมคิดโต้ตอบกับตนเอง กับละคร กับผู้อื่น กับชีวิต ประสบการณ์ มโนทัศน์ อดีต และอนาคตของผู้ชมแต่ละคน คำถามที่น่าจะเกิดขึ้นและสักวันหนึ่งอาจนำผู้ชมบางคนไปสู่ความเข้าใจในความหมายแฝงของละคร ได้แก่

-เหตุใดละครเรื่องนี้จึงเสนอ “ความไม่เข้ากัน” และเหตุใดเราจึงรู้สึกได้ถึงความไม่เข้ากันนี้ ทั้งๆที่ละครเดินเรื่องตามเรื่องเล่าที่เราคุ้นเคย

-การแสดงที่เห็นอยู่บนเวทีนั้นทำให้รู้สึกอย่างไร โกรธ ไม่พอใจ หรือเศร้า เพราะอะไร เห็นด้วย หรือไม่เห็นด้วยเพราะเหตุใด หรือไม่สนใจเลยดี เพราะอะไร

-ฉากสุดท้ายเป็นเหมือนบทสรุปที่เราคาดหวังหรือไม่ บทสรุปเช่นนี้เป็นไปได้หรือไม่ในชีวิตจริง เพราะเหตุใด หรือ -ฉากสุดท้ายของเรื่อง คือบทสรุปจริงหรือ เรื่องจบจริงหรือ หรือว่าตัวละครและผู้ชมอยากเชื่อเองว่า เมื่อถึงจุดนี้ปัญหาควรได้คลี่คลายลงไปแล้ว

-ในที่สุดแล้วละครเรื่องนี้เล่าใหม่หรือไม่อย่างไร ทำใหม่หรืออย่าใหม่ แล้วเรารู้สึกอย่างไร

-ความคาดหวังต่อละคร ต่อตัวเราเอง และต่อผู้สร้างงาน มีผลอย่างไรกับการชมละคร ทำให้ “มองเห็น” ได้มากขึ้น หรือน้อยลง ความคาดหวังเหล่านั้นเกิดจากอะไร

-เหตุใดเราจึงมองเห็น และรู้สึกต่างจากผู้ชมคนอื่น เป็นเพราะมุมมองส่วนตัว หรือเป็นเพราะละคร หรือเป็นเพราะการศึกษา ความเข้าใจในชีวิต ประสบการณ์ ทัศนคติ หรือเป็นเพราะขนบ ระบบคิด หรือเหตุใดเราจึงไม่เห็นประเด็นต่างๆข้างต้นในละคร

-เรามีปฏิกิริยาโต้ตอบอย่างไรกับความพิศคลาด ผิดวิสัย ผิดกฎ และผิดไปจากความคิด ความรู้สึกและความคาดหวังของเรา ทั้งในละคร และในชีวิตจริง เรายอมรับความแตกต่างเหล่านั้นได้หรือไม่ เราพยายามเข้าใจความต่างนั้น หรือเราปฏิเสธอย่างก้าวร้าว หรือเรายกตนขึ้นสูง แล้วกดเหยียดผู้อื่น หรือเราลงโทษความด้อยของตนเอง หรือเราพยายามให้อีกฝ่ายหนึ่งเข้าใจเรา หรือเรารีบบอกปิดสิ่งที่רבกวนจิตใจออกไปโดยเร็ว เพื่อให้รู้สึกสบายใจปลอดภัยมั่นใจในตัวเอง ...อะไรที่ทำให้เราเชื่อว่า เรามีสิทธิอันชอบธรรมที่จะรู้สึกและกระทำดังนี้

.... และปฏิกิริยาดังกล่าว “ดี”กับใคร “ดี”จริงหรือไม่ ก่อให้เกิดผลในเชิงสร้างสรรค์กับใคร อย่างไรบ้าง

.... เราอยู่ในสังคมแบบไหนกัน และควรจะทำอย่างไรต่อไป หรือไม่ กับประเด็นเหล่านี้

ข. กระบวนการเขียนบท

เมื่อผู้วิจัยสังเคราะห์ข้อมูลและวางโครงสร้างของบทได้พอสมควร ก็ทดลองเขียนแบบร่างที่สอง เพื่อสำรวจความมั่นคงของสมมุติฐานทั้งหลาย เพื่อกำหนดสัดส่วน ทิศทาง และองค์ประกอบของบท ก่อนที่จะลงมือเขียนบทจริง

แบบร่างขั้นต้น (treatment) ที่สอง

ในแบบร่างที่เขียนแบบกระแสสำนึก (stream of consciousness) นี้ มีรายละเอียดบางประการที่ต่อมาถูกพัฒนา ปรับ หรือตัดทอนออกไปในบทร่างแต่ละฉบับจนกระทั่งได้ประเด็นต่างๆ ที่ชัดเจน ดังที่ปรากฏในรายงานวิจัยบทที่สอง และสาม

บันทึกร่างโครงเรื่องด้วยความรู้สึกแรก : แบบร่างที่สอง (5 มิถุนายน 2547)

1. เมื่อพ่อรู้ว่าลูกชายเป็นเกย์ก็รังเกียจ โทษแม่และหย่าขาดจากแม่ แม่แม่จะรักลูกแต่แม่ก็รับไม่ได้และโทษลูกที่ผิดปกติ ทำให้แม่ลำบาก ตกต่ำ ทำให้ลูกหนีออกจากบ้าน
ผู้วิจัยได้ยินเสียงร้องของเด็กชายว่า “รักผม อย่าเกลียดผม” เด็กชายวิ่งหาที่ที่จะยอมรับคน
2. เด็กชายพบกับคนใจร้ายหน้ายิ้ม คือจันทา ซึ่งพยายามสะกดจิตหัวนล้อมให้เขาฆ่าตัวตายจะได้พ้นทุกข์พ้นร้อนทั้งตัวเองและคนรอบข้าง “หนูประหลาด ไม่มีค่าหรอก”
3. เด็กชายกระโดดน้ำตาย พบแก๊งค์ไค้ดิน (เมืองบาดาล) ซึ่งช่วยไว้แต่ไม่รับเลี้ยง เพราะสถานภาพของแก๊งค์เป็นทรชนหรือเป็น “อมมนุษย์” หากมีคนนอกอยู่ด้วยจะเป็นภัยกับทุกฝ่าย จึงส่งเด็กไปให้นางยักษ์ (นางโง้งกลางคน) ให้เลี้ยงเด็กเป็นลูก
4. นางโง้งสูงวัย เหงาว่าเหว่และต้องการความรักเพราะคู่รักตายหรือชายที่ตนเลี้ยงไว้ก่อนหน้า ปกป้องแล้วทิ้งตนไปใช้ชีวิต “ปกติ” ในโลกของคน “ธรรมดา” (ในที่นี้ผู้วิจัยใช้ความสัมพันธ์ระหว่างนางผีเสื้อสมุทรกับพระอภัยมณีมาประกอบด้วย) ไม่มีใครจริงใจ ไม่มีสามี ไม่มีลูก ถ้าได้มีความรัก คนรัก หรือ ได้รักใครสักคน ชีวิตก็จะมีความหมายและมีค่า จึงอยากมีลูก อยากเลี้ยงอบรม ฟูมฟัก คนดีๆ สักคน แต่ก็เกรงว่าเด็กจะกลัวจึง “แปลงตัว” เป็นผู้ชาย พร้อมด้วยบริวารทั้งหลาย โดยอุปโลกน์เกาะของคนเป็นค่ายทหาร
ทำไมไม่เป็นหญิง ซึ่งดูเหมือนจะง่ายกว่า ก็เพราะหากตน เพื่อนๆ และบริวาร (ซึ่งมีทั้งเกย์ เลสเบียน กระเทยแท้ กระเทยเทียม ตืด ทอม แล้วแต่โลก “ปกติ” จะขนานนาม) คงลักษณะ “แปลงเพศ” นี้ไว้เลี้ยงเด็ก ก็จะทำให้เลอลืมตัว ลืม “บทบาท” หญิง-ชาย อย่างในโลกคนธรรมดา และหลุดแสดงอาการกระเทยออกมาให้เด็กชายจับได้ การสวมบทตรงข้ามกับเพศสภาพ (gender) ของตน ไม่ว่าจะต่างหรือเหมือนกับเพศสรีระ ณ ขณะนั้นอย่างไร จะทำให้พันธู์รักและพวกพ้อง และระวังตนอยู่ตลอดเวลาที่จะไม่เผลอปล่อยธรรมชาติที่ “ลักเพศ” ของตนออกมา เทียบได้กับการ

ที่เกยหลายคนแอบอยู่ในสภาพและการใช้ชีวิตอย่างผู้ชาย “ปกติ” เพื่อให้เป็นที่ยอมรับของคน “ปกติ” แต่เมื่ออยู่ในกลุ่มเกย์ของตนก็จะ “เป็นตัวของตัวเอง” จนหลุดบท “ผู้ชาย”

เมื่อเป็นเช่นนี้ การเล่นบทตรงข้ามให้แตกต่างสุดขีดเพื่อเตือนตัวเอง เพื่อจำกัดการปลอมตนนี้ไว้แค่ในบริเวณเมืองชั้นใน และจำกัดบริเวณไม่ให้เด็กชายเดินออกไปพบความจริงของเกาะ จึงอุปโลกน์ที่นี้ให้เป็นค่ายทหาร ซึ่งก็จะทำให้ “นักแสดง” เหล่านี้มี “บท” และแบบแผนของความ เป็นชาย-หญิงให้ยึดเกาะ และอธิบายได้ว่าที่ดูแข็งๆ ฝืนๆ ก็เป็นเพราะเป็น “ทหาร” ทั้งหมดก็เพื่อสร้างภาพ “ความเป็นชาย-หญิง” ที่เหมือนกันของคนบนเกาะ

5. เด็กหอยโตขึ้น สงสัย“พ่อเลี้ยง” ที่ควบคุมอาณาเขตและที่กีดกันเขาเข้าวังใน เกิดความไม่ไว้วางใจว่าเป็นเพราะเห็นเขาเป็นคนนอกหรือไม่ ในเรื่องเก่าจะเห็นว่าพระสังข์สงสัยพันธูรต์ที่พูดอย่างทำอย่างเวลาออกไปนอกเมือง

วัยรุ่นย่อมมีความต้องการอย่างยิ่งยวดในการพิสูจน์ตัวเอง ในการเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน ใดชุมชนหนึ่ง ต้องการอิสระ อยากเปิดตัวกับโลกกว้าง ไม่ต้องการการจำกัดกรอบหรือการบังคับควบคุม

สังข์จึงสวมบทนักผจญภัยสวมชุดเงาะพรางตัว เพื่อค้นหา “ค่ายลับ” ของพ่อเลี้ยง แต่กลับ ได้พบความจริงที่น่าตระหนกเกี่ยวกับตัวตนของพ่อและครอบครัวของเขา และซ็อก

ได้อินเพลง I Love a Nightlife “Please don’t talk about love tonite...”

6. “พ่อ...?!” การเผชิญหน้าเมื่อพันธูรต์และสมุนนางโง่ถูกจับได้คานหังคาเขา สังข์เสียความรู้สึกและสิ้นศรัทธา จะให้เขาเชื่อได้อย่างไรว่าคนที่อยู่ตรงหน้านั้นจะพูดความจริงกับเขาทุกเรื่อง “จะเชื่อได้อย่างไรว่าคนๆ นี้รักเราจริง ในเมื่อเขาหลอกเราได้ขนาดนี้” ความรู้สึกนี้ถูกแทนที่ ด้วยความรังเกียจในรูปลักษณ์ “ผิดธรรมชาติ” ของพวกพันธูรต์ สังข์สับสนจนต้อง “หนี” ความรู้สึกต่างๆ นี้อีกครั้ง

“นางยักษ์” ยอมทุกอย่างเพื่อให้สังข์ยกโทษและยอมกลับมา แต่สังข์ไม่กลับ “แม่แท้ๆ ก็เกลียดฉัน พ่อเลี้ยงก็เป็นกระเทย แถมยังหลอกหลวง ไปหาเอาข้างหน้าดีกว่า”

พันธูรต์ “พวกเราอย่าโกรธอย่าลงโทษเขาเพราะภาพที่เห็นแวบเดียว สังข์จะไปไหนอยู่อย่างไรในโลกกว้าง ขอให้ถึงว่ายังมีพ่อแม่ที่นี้ หากจะไปตามหาพ่อแม่ที่แท้จริงก็ขอให้ตั้งตัวให้ได้ก่อน จะได้ไม่ลำบาก เขาจะได้ยอมรับ”

พันธูรต์หัวใจวายตาย ก่อนตายให้มนต์จินตามณีกับสังข์ที่ตัดสินใจเดินทางออกไป จินตามณีเป็นของรักของหวงของนาง เป็นเครื่องช่วยชีวิตนางและพรรคพวกมาตลอด คราวนี้จะให้ลูกไว้ช่วยเผชิญโลกกว้าง

แปลตามตัวจินตามณีแปลว่าแก้วแหวนเงินทอง หรือจะให้ “จินดา” มาจากคำว่า “จินต์” ที่หมายถึงการนึกเอาก็ได้ ดังนั้นการเปรียบเทียบหรือหาตัวแทนจินตามณีก็คือหาสิ่งที่แทนแก้วสารพัดนึก ซื่อได้ทุกอย่าง ไม่เฉพาะเนื้อและปลา

เครดิตการ์ดน่าจะเป็นตัวแทนมณต์ยุคปัจจุบันที่ “รูคปรีดา” และหากจะพกง่ายต่อการเดินทางก็ต้องเป็นบัตรมณี

ถ้าใช้คล้องคอ ก็จะคล้ายเครื่องราง “ของวิเศษ” หรือป้ายชื่อบอกสังกัดของทหาร

7. พันธูรตลิ่งใจ สังข์เรียก “พ่อ!” ข้อสังเกต ขณะที่สังข์ประณามพันธูรตลิ่งใจและพวกว่าเป็นตัวประหลาดอยู่ในชุดเงาะคนป่า สังข์เหลือตัวคนเดียว รู้สึกว่าตนอัปลักษณ์อย่างแท้จริง ไม่ใช่ด้วยรูปลักษณ์ แต่ด้วยจิตใจที่กระทำความโหดร้ายกับคนที่รักตนเองอย่างบริสุทธิ์ใจ “มีตาเสียเปล่าหามีแวไม่” คนดูถูกความรักที่พ่อให้ สังข์จึงลงโทษตัวเองด้วยการเนรเทศตนเองไปจากเกาะ กลายเป็นคนเร่ร่อนอัปลักษณ์ ชดใช้กรรม

8. เวลาผ่าน คราบมลทินและชุดเงาะกลายเป็นสีดำติดตัวสังข์ ซึ่งบัดนี้ถูกเรียกชื่อว่าเจ้าเงาะถูกรังเกียจ ล้อเลียนเป็นตัวตลก ถูกเหยียดหยาม ขบไล่ และทำร้าย แต่สังข์รู้สึกว่าการไถ่บาปที่ทำให้พ่อตาย และตนในฐานะมาตกรคนบาปคงไม่มีหน้าไปหาแม่จริง ซึ่งเขาฝังใจว่าเดิมก็ไม่พอใจเขาอยู่แล้ว

9. เมืองสามนตร์ กำลังเตรียมงานรับแขกเมือง ทำให้ต้องจัดระเบียบทัศนียภาพ เทศกิจกวาดต้อนคนเร่ร่อนไปเก็บหลังกำแพง

10. แฟชันโชว์พระธิดาเอื้ออาทรของขบวนลูกสาวแสนสวยงามสุดแสนสร้างของสามนตร์ เรียกแขกเมืองร่ายรำหล่อๆ มีอำนาจให้ประมูลเงินสมทบเข้าพระคลัง ใครมีเงินมากที่สุดก็จะได้เข้ารอบให้พระธิดาเลือก รัตนเป็นคนที่สุดท้ายที่เดินเข้ามา และไม่ยอม “ขายตัว”

เพราะรัตนต้องการความรักที่จริงใจ ไม่ใช่รักเพราะความเหมาะสม

พ่อขู่ว่าถ้าไม่แต่งงานกับเสียคนใดคนหนึ่งก็จะให้แต่งงานกับผ้าชีวรี แล้วเอาเจ้าเงาะเข้ามา

11. การเผชิญหน้าของสังข์/เงาะ กับรัตน เงาะพยายามหนี หลบหน้ารัตนเพราะอับอายรูปลักษณ์ตัวเองในฐานะชายหนุ่มที่รู้สึกต่อหญิงสาวเป็นครั้งแรก รัตนสื่อสารกับเงาะได้ เสีย “พระคู่หมั้น” พยายามข่มและเรียกร้อยจรรยาด้วยเงินและรูปลักษณ์ รัตนจึงเลือกเงาะ คนในงานอีและให้ สามนตร์ได้รัตนและเงาะออกไปอยู่ชุมชนท้ายเมืองที่ใช้กับบริเวณคนเร่ร่อน ผู้คนแหวกทางออกทันทีเมื่อ “จันทาล” ทั้งสองเดินผ่าน

สามนตร์กลับเกลียดด้วยภาพเจ้าบ่าวเจ้าสาวเจ้าหญิงเจ้าชายที่แสนสุขและสวยงาม ส่วนตนเองก็หาทางเก็บเงินและบริหารรายรับรายจ่ายต่อไป

12. ที่ค่ายกักกันหรือระหว่างทาง สังข์และรจนาสัมผัสความในใจของกันและกัน คำถามเรื่องตัวจริง เนื้อแท้ ปัญหา ปมค้อย ฯลฯ ทั้งคู่เชื่อมโยงถึงกันและกันมากขึ้น สังข์ไปล้างตัว ถอดชุดเงาะออก เพื่อให้รจนาเห็นรูปทองที่หล่อเหลาที่เขาซบตัวไว้ก่อนที่จะใส่ชุดเงาะทับ ช่วงนี้มีแนวทางพัฒนาได้สองทางคือ ก. รจนารักรูปทอง สังข์เสียความรู้สึกที่รจนาหลงรูปลักษณ์ ข. สังข์พยายามสร้างความประทับใจให้รจนารักตน แต่ผิดทาง

*ลองลำดับเรื่องไปจนจบก่อน จะเลือกได้ว่า สังข์หรือรจนา ใครเข้าใจถูก-ผิด อย่างไร

13. “เฮ้อ!” เสียงคนจากในวังแทรกโลกส่วนตัวของทั้งคู่ สังข์รีบกลับไปพรางตัว คนจากวังมาสั่งให้เงาะหาอาหารทะเลสำหรับจัดเลี้ยงงานวิวาห์ หากหาไม่ได้จะถูกยึดเจ้าสาว ยึดทรัพย์ทั้งหมด หรือถ้าไม่มีทรัพย์ก็จะถูกประหารชีวิต

14. สังข์รูปทองเดินเข้าไปในองค์กรการค้าอาหารทะเล ชูบัตรมินิจินตามณีและหมาซื้อทั้งองค์กร หกเขยและพระคู่หมั้นเข้ามาอ้อนวอนขอซื้อปลาจากสังข์ซึ่งขึ้นไปหลบอยู่ในความมืดชั้นบนของอาคาร สังข์แกล้งเจ้าชายทั้งเจ็ด โดยเฉพาะพระคู่หมั้นที่แสดงกิริยาว่าหมั่นคาวปลาเหมือนกลืนตัวเงาะ โดยขอแลกปลากับปลายจุมก เจ้าชายทั้งหมดยอมเพราะการเสียแค่ปลายจุมกก็ยิ่งดีกว่าถูกยึดทรัพย์ทั้งหมดและ “เสียหน้า” ถึงอย่างไรก็ทำศัลยกรรมตกแต่งได้

15. สามนได้รับแจ้งข่าวจากเสนาบดีถึงผลงานของเจ้าชายทั้งเจ็ดและเจ้าเงาะ จึงเปลี่ยนเป็นสั่งให้หาเนื้อสัตว์ทุกชนิดแทนอาหารทะเลเพื่องานเลี้ยงเย็นนี้ และกำชับเสนาบดีห้ามขายกรมปศุสัตว์ให้ใครนอกจากเจ้าชายทั้งเจ็ด จากนั้นให้ไปจับตัวรจนามาเพื่อเตรียมใส่ตะกร้าลำนน้ำจัดสัณนิวัตรมรณโรหเข้าพิธีกับ “พระคู่หมั้น” เพราะเจ้าเงาะกำลังจะถูกกำจัด

16. งานฉลองวิวาห์ กลายเป็นงานเลี้ยงใส่หน้ากาก เพราะสามนจะช่วยอำพรางเจ้าชายทั้งเจ็ดที่เสียโฉม ในงานมีแต่อาหารทะเลที่เงาะนำมาส่ง ส่วนเนื้อทั้งหมด เสนาบดีแจ้งว่ามีตัวแทนจากบริษัทข้ามชาติแห่งหนึ่งเหมาไปทั้งกรมปศุสัตว์แล้ว ที่ตกลงขายเพราะได้กำไรหลายร้อยเท่า

เงาะไม่ปรากฏตัว สามนประกาศประมุขรจนาอีกครั้ง

อยู่ๆ ไฟก็ดับพรึบ เสียงเพลงขาด เสนาบดีแจ้งข่าวว่าประเทศคู่ค้าพันธมิตร “สหรัฐอเมริกา” (เทียบสหรัฐอเมริกา) ไม่พอใจเป็นอย่างยิ่งที่เมืองสามนดักกักตุนสินค้าอาหารทะเลและเนื้อสัตว์ไว้ไม่ส่งไปให้ ประเทศมหาอำนาจประเทศนี้จึงตอบโต้และกลั่นแกล้งด้วยการตัดน้ำตัดไฟเมืองสามนด ซึ่งขณะนี้การไฟฟ้าและประปาของเมืองได้ถูกขายให้กับสหรัฐอเมริกาไปแล้ว

สามนดขอให้เขยทั้งเจ็ดช่วย แต่บรรดาเขยไม่มีเงินเหลือแล้ว

สามนดประกาศว่าใครก็ตามที่สามารถช่วยกู้เมืองได้ จะยกกรณาให้

17. พระสังข์รูปทองหล่อเหลาเดินเข้ามาประกาศตนเป็นเจ้าชาย และช่วยกู้เมืองกู้หน้าให้สามนดได้ในพริบตา สามนดยกกรณาให้

18. รจนาว่า “เธอซื้อคนอื่นได้ แต่ซื้อฉันไม่ได้ เธอทำให้ฉันเป็นเหมือนผู้หญิงต้นเงินที่ขายตัวให้ เศรษฐีรูปหล่อ เธอถูกทุกคน ชื่นใจเขาด้วยเงิน”

สังข์ “นึกว่าเธอจะชอบ ... อุตส่าห์ให้เธอได้กลับมาอยู่วัง”

รจนา “ที่เธอทำกับฉัน กับพ่อ กับคนอื่นๆ มันทุเรศมาก ยิ่งกว่าหน้ากากเงาะเสียอีก”

สังข์ “อยากมีผิวอัปลักษณ์ก็ตามใจ”

สองคนหันหน้าออกจากกัน ใจคิดว่าคงต้องเลิกกันอย่างแน่นอน

19. สังข์แนะนำตัวกับสามนั้และคนอื่นๆ ที่เข้ามาตีสันทว่าตนชื้อยศวิมล สามนั้เล่าเรื่อง “เสียยศ” ที่ถูกเมียน้อยปอกลอกหมดตัวจนเสียสติ ตอนนี้เมียเก่าเลยต้องเป็นคนดูแล ซึ่งก็ทำงานเป็นแม่ครัวอยู่ที่นี่เอง

จันทเทวีเข้ามา สบตากับสังข์ สังข์หลบตา จันทเทวีหลบ เธอเงินของหวานเข้ามา เป็นเด็กแต่งงานเจ็ดชั้น มีการประดับตกแต่งด้วยตุ๊กตาน้ำตาลเป็นเรื่องราวของจันทเทวีกับลูกน้อยหอยสังข์สังข์ช็อค

ไฟท้อปไลต์สามจุด : หอย “นี่มันอะไร”

จันท “สังข์ลูกแม่”

รจนา “ตัวจริงเขาคามีจดจันมองไม่เห็น เขาเป็นคนที่จันรักหรือ”

และเสียงคนอื่นๆ ในความมืด “เปิดโปง! นังจี้รวนี้เกี่ยวอะไร แอบอ้างดิเอนเอ? ใครแอบอ้างใคร?”

20. ที่ระเบียงหรือที่สวนน้ำพุรูปหอยสังข์ภายนอก สังข์หนีออกมาจากฝูงคนอีกแล้ว จันทเทวีตามมา “แม่ตามหาลูกมาตลอด ทุกที่ รู้ว่าลูกกระโดดน้ำ ก็ตามไปถึงใต้ดิน ไปถึงเมืองพันรุตต์จนมาถึงที่นี่”

สังข์ “แม่คงไม่ตามแน่ ถ้ารู้ความเลวทรามที่สังข์ทำ”

จันท “แม่เลวทรามที่ปฏิเสธลูก เพียงเพราะลูกเกิดมาไม่สวย เมื่อเสียลูกไป แม่ถึงรู้ว่าแม่ตายแทนลูกได้ แม่ขอโทษ”

สังข์ “สังข์เองที่ตาบอดมาตลอด หลอกตัวเอง หลอกคนอื่น สังข์ขอโทษ”

รจนาเข้ามา เรียกจันทเทวีว่าแม่ สามนั้ตามเข้ามา สำนึกตัว ตามด้วยคนอื่นๆ

21. ทุกคนก้มตักัน ปาร์ตี้ฉลอง เปิดกว้าง มีชาวเมืองพันรุตต์และชาวใต้ดินมาร่วมด้วย รวมถึงยศวิมลที่สติไม่ดี ได้ยินเพลง We are family!

*กลุ่มแก๊งค์นาคาบทน้อยไป น่าจะใช้ย้าสถานภาพ “เร่ร่อน” และ “นอกคอก” ของสังข์อีก

ในบทละครนอก พยานาคสัญญาว่าถ้ามีปัญหาจะมาช่วย เช่นเดียวกับเทวธิดาพันรุตต์

จากแบบร่างที่สองนี้ ผู้วิจัยได้พัฒนาเป็นโครงสร้างของบท ที่ประกอบด้วยฉากเปิด การแนะนำภูมิหลังของปัญหา การเตรียมเรื่อง จุดเริ่มเรื่อง เหตุการณ์กระตุ้น จุดกลางเรื่อง ความยุ่งยาก การค้นพบ จุดวิกฤต จุดสูงสุด จุดคลี่คลาย และฉากจบ ซึ่งสามารถสรุปจากบทละครฉบับนี้แสดงจริง ได้ดังนี้

ฉากเปิด (opening) การแนะนำภูมิหลังของปัญหา (exposition) และการเตรียมเรื่อง (foreshadowing)

คือ ฉาก 1. บทนำ

เพลง *Someone to Watch Over Me* จะกำหนดบรรยากาศและอารมณ์ของเรื่อง โดยแสดงให้เห็นการกลั้วคลำดิ้นรนของความฝันหรืออุดมคติกับความจริง เพราะในขณะที่จังหวะที่เร็วของเพลงแสดงความรักของแม่ ที่ฝากความหวังกับลูกน้อย ไม่ว่าเขาจะหน้าตาเป็นอย่างไรก็เธอก็จะรักเขา แต่ในเวลาต่อมาเราจะเห็นว่าทั้งจังหวะที่เร็วและช้าต่างก็รู้สึกในเชิงตรงกันข้าม จนกระทั่งท้ายเรื่อง ทั้งสองคนจึงได้กลับมารู้สึกถึงความหมายจริงๆ ของเพลงนี้ นอกจากนี้ ภาพของความสวยงามหรูหราที่กลับตกต่ำลง ถูกจำกัด และถูกขับไล่ออกจากพื้นที่ในบทนำ ยังเป็นฉากเปิดที่เตรียมให้ผู้ชมเห็นสถานะแห่งการเปลี่ยนแปลงของระดับชั้นและการมี-ไม่มีพื้นที่ของตัวละครอีกด้วย

จุดเริ่มเรื่อง (point of attack)

คือ ฉาก 2. กระต๊อบสังกะสีใต้ทางด่วน 3. ป้าคอนกรีตในเมือง และ 4. ฝันร้ายกลางแม่น้ำ

ให้เห็นสิ่งข้อออกจากเปลือกหอย รอมเม่ ได้ยินเสียงแม่ผู้ชอบชอบบ่นว่า จึงผิดหวังและน้อยใจกล่าวโทษแม่และหนีออกไปหาพ่อ พบจินตาสาวสวยที่แสดงทีท่าที่น่าไว้วางใจจึงหลงเชื่อ ถูกหลอกพาไปถ่วงน้ำ

เสนอให้เห็นภาพความจริงที่ไม่ตรงกับที่คาดหวัง และยิ่งกว่านั้นภาพที่เห็นก็ใช่ว่าเป็นความจริง เพราะอาจเป็นเศษเสี้ยวของภาพใหญ่หรืออาจเป็นมายาภาพที่อีกฝ่ายเสแสร้ง หรือเป็นภาพมายาเรามองเห็นผิดเพี้ยนไปเอง

จุดเริ่มเรื่องคือการที่สังขรู้สึกว่าคุณไม่ได้รับความรักดังหวัง จึงออกตามหา และหลงเชื่อภาพสวยเสียงเพราะของจินตา จนนำไปสู่การพลัดพรากจากแม่และบ้านเกิด ไปสู่การผจญภัยในเมืองพันธุรัต

ปัญหาที่หนึ่ง (plot point 1) หรือเหตุการณ์กระตุ้น 1

คือ ฉาก 5. ริมหาดเมืองพันธูร์ต 6. พันธูร์ตสภา 7. พันธูร์ตสภา 4 ปีต่อมา 8. ห้องเก็บเสื้อผ้าใต้ดิน

การกระทำหลักช่วงที่หนึ่ง คือการที่สังข์พยายามทำให้ครอบครัวใหม่ยอมรับเขาโดย

สมบูรณ์ ไม่มีช่องว่างอย่างที่เขารู้สึก การกระทำนี้นำไปสู่การหลอกลวงและทำร้ายกัน

สังข์ได้รับการเลี้ยงดูโดยกลุ่มเพศ “ประหลาด” เมืองพันธูร์ต ที่แยกตัวออกมาอยู่เกาะเพราะ
ไม่เป็นที่ยอมรับของคนบนแผ่นดินใหญ่ ช่วงนี้เราจะเห็นตัวละครทั้งสองฝ่าย คือฝ่ายพันธูร์ต และ
สังข์ ที่พยายามกลบปมด้อยแล้วสร้างภาพที่พึงปรารถนาของตนขึ้นมา เพื่อให้เป็นที่รักและยอมรับ
ของอีกฝ่าย โดยต่างคนต่างคิดไม่ถึงว่าตนกำลังก่อปัญหาขึ้นมาทำร้ายกันและกัน

กลางเรื่อง ความยุ่งยาก จุดพักและจุดเชื่อมต่อ

คือ ฉาก 9. แพนซีส์ แพนดีส์คลับ 10. ชายหาดเขตปกครองพิเศษพันธูร์ต 11. ฉากเชื่อม ที่เมือง
สามนต์ และ 12. อุโมงค์ส่งน้ำใต้ดิน

งานเล่นรื่นเริงของชาวรักเพศเดียวกันที่พวกเขาได้ “กลับมาเป็นตัวของตัวเองและสนุก
สุดเหวี่ยง” กลับกลายเป็นภาพอุจาดในสายตาของ “คนปกติ” หรืออันที่จริง “คนอื่น-ที่คิดว่าตนถูก
กว่าดีกว่า”

เมื่อสังข์ค้นพบตัวตนที่ชาวพันธูร์ตปกปิดไว้ ความลับจึงกลายเป็นการหลอกลวง นำไปสู่
ความไม่ไว้วางใจ การทำร้ายจิตใจกันและกัน และนำไปสู่ความรู้สึกผิดบาปของทั้งสองฝ่าย เป็นอีก
ครั้งแล้วที่เราเห็นสังข์ผิดหวังและกล่าวโทษ “แม่” ที่มีสภาพผิดไปจากที่ตนวาดภาพไว้ และเมื่อทำ
ร้ายจนแม่เสียใจสังข์ก็วิ่งหนีความรู้สึกผิด หนี “ตัวตน” หนี “ครอบครัว” ของเขาเอง

เราจะเห็นภาพซ้ำที่สังข์ทำร้ายจิตใจแม่ ภาพการตาย-เดินทางทางน้ำ และจากนั้นในเมือง
สามนต์ เราจะเห็นว่าสังข์ถูกสนองกรรมอย่างที่เขากระทำกับจันท์เทวีและพันธูร์ต และต่อมาใน
ฉากงานเลี้ยงท้ายเรื่อง เราจะเห็นสังข์พยายามหนีจากความรู้สึกผิดบาป หนี “ตัวตน” และ
“ครอบครัว” อีกครั้ง

ในฉากเชื่อม เราจะเห็นภาพตรงข้ามของพันธูร์ต แม่ที่ใจสลายรับไม่ได้เมื่อถูกลูกรังเกีย
กับจันท์เทวีที่เข้มแข็งและยืนสู้ ทั้งหาเลี้ยงชีพและตามหาลูกชาย ยิ่งกว่านั้นยังให้กำลังใจ “เด็กหลง”
อย่างรจนาก็ด้วย

เพลงกลางเรื่อง *Out Here on My Own* ซึ่งจันท์เทวีใช้ปลุกปลอบใจตนเองให้สามารถ
เดินไปในโลกที่เห็นเธอเป็น “อื่น” ได้โดยลำพัง ก็พัฒนาเป็นเพลงที่เธอใช้ให้กำลังใจรจนาในเวลา
ต่อมา

รจนาเปิดตัวด้วยการวิ่งหนีบิดาออกมาจากบ้านหลังจากการทะเลาะกัน เธอวิ่งหาความรัก
และความอบอุ่นใจเช่นเดียวกับสังข์

เด็กนาคาคิดส์ก็เป็นเด็กหลงเช่นกัน แต่สะท้อน “สังข์” ที่น้อยใจพ่อแม่จนโกรธเกรี้ยวและปฏิเสธบุพการีเพราะไม่กล้าวางใจ เราจึงเห็นพวกเขาหลบซ่อนปิดกั้นตัวเองอยู่ใต้ดิน เหมือนสังข์ที่ซ่อนตัวอยู่ในเปลือกต่างๆ ความก้าวร้าวของเด็กกลุ่มนี้เกิดจากความรู้สึกว่าพ่อแม่ไม่ภูมิใจไม่รักเขา ทำให้พวกเขาไม่เห็นค่าของตัวเอง

ท้ายฉาก เราจะเห็นการรุกไล่ที่อย่างรุนแรงโดยเทศกาลไร้หน้า ที่มากำจัดพวกไร้บ้านออกไปจากสังคมอันเป็นระเบียบสวยงาม

ปัญหาที่สอง (plot point2) นำไปสู่การกระทำที่เป็นปัญหายิ่งยุ่งยากขึ้นของตัวละคร

คือฉาก 13. งานพระธิดาเอื้ออาทร 14. ป่าละเมาะระหว่างทางไปค่ายกักกัน 15. โกดังห้องเย็นองค์กรการค้าอาหารทะเล 16. บัลลังก์สามนต์

ภาพของงานแฟชั่นโชว์หรรษาชวนฝันของเจ้าหญิงเจ้าชายตรงกันข้ามโดยสิ้นเชิงกับภาพก่อนหน้า เราอาจเชื่อมโยงภาพเจ้าหญิงกับจันทาในแง่ที่เป็นภาพของหญิงสาวสวยหรือผู้กำจัดการ “ชั้นต่ำ” ด้วยรอยยิ้มแสนหวาน

เราอาจเปรียบเทียบ “แฟชั่นโชว์” ของเจ้าหญิงเจ้าชายที่เป็นมหรสพสาธารณะอย่างแท้จริง แต่คนเหล่านี้กลับเสนอภาพตัวตนอันสวยงามแต่ละคนที่เสแสร้งสร้างสรรค์ขึ้นมา กับ “โวลีปซิงค์” ของชาวเมืองพันธุ์ที่เป็นการรื่นเริงเฉพาะกลุ่ม ที่พวกเขาได้เป็นตัวของตัวเอง ได้แสดงตัวตนที่อยากเป็น แต่กลับต้องหลบซ่อนอยู่ในคลับใต้ดินอันเร้นลับ

สามนต์ก็เสแสร้งสร้างภาพเพื่อเอารัดเอาเปรียบและกำจัดผู้อื่น เช่นเดียวกับจันทา

ในฉากนี้ เมื่อเจ้าชายเจ้าหญิงและสามนต์เปิดเผยตัวตน กลับแสดงแง่มุมที่เห็นแก่ตัว ก้าวร้าว แข่งแย่ง และรักตัวเองมากกว่าผู้อื่น ซึ่งตรงกันข้ามกับชาวพันธุ์ที่โหยหาความรักความเข้าใจ

การเสแสร้งของชาวเมืองสามนต์ กับกลุ่มอื่นๆ ก็ต่างกัน ชาวสามนต์ใช้มายาเอาประโยชน์จากผู้อื่นมาเข้าตัวเอง ส่วนชาวพันธุ์ปลอมตัวพรางความจริงเพื่อให้สังข์รัก และเสแสร้งทำเป็นร่าเริง (เกย์) เพื่อให้ตนลืมความทุกข์ ในขณะที่ กลุ่มนาคา เสแสร้งทำเป็นก้าวร้าวเพื่อปิดบังความอ่อนแอ เพื่อให้ตนสามารถต่อสู้กับความโหดร้ายของโลกใบนี้ต่อไปได้

ผู้ที่ปฏิเสธความเสแสร้งจอมปลอม และการขายตัวเพื่อวัตถุนิยม คือ รจนา ทำให้เธอกลายเป็น “คนนอก” ของครอบครัว

เมื่อสังข์และรจนาพบคู่สะท้อนของกันและกัน ทั้งคู่จึงได้พบส่วนที่ขาดพร่องของตนในอีกฝ่ายหนึ่ง

เรื่องดำเนินไปสู่การกระทำหลักช่วงที่สอง คือการที่สังข์พยายามทำให้ตนได้รับความรักตอบจากหญิงสาวที่เขารัก การกระทำนี้นำไปสู่การหลอกลวง เสแสร้ง และทำร้ายกันอีกครั้ง

เริ่มจากที่สังข์ปิดบังเรื่องชีวิตของเขากับนางพินธุธิดาจากภรรยา จากนั้น เขาก็ใช้เครดิตการ์ดซื้อโกดังเก็บปลาเพื่อเก็บเงินเอาคืนเจ้าชายทั้งเจ็ด โดยที่เขาแฝงตัวอยู่ในเงามืด บงการนาความคิดส้าให้เจื่อนจุมกเจ้าชายแล้วจึงซิดิโคนออกมา โดยกล่าวหาว่าพวกเขาเป็นพวกจอมปลอม ในขณะที่เราจะรู้ว่าสังข์เองนั้นกลับเป็นบุคคลที่จอมปลอมยิ่งกว่า ทั้งปลอมตัว หลอกผู้อื่น และหลอกตัวเอง ในฉากนี้สังข์เป็นเงามืดที่ก้าวร้าวและทำลายศัตรูที่ด้อยกว่าอย่างไร้เมตตาเมื่อตนมีโอกาสด้อย “สูง”กว่า

ฉากต่อมาคือสามนตบระเบียงบัลโคนี ซึ่งอยู่ในระดับสูงระนาบเดียวกับสังข์ แต่อยู่ตรงกันข้ามกัน สิ่งที่เรเห็นคือทั้งสองคนบ้าอำนาจ ก้าวร้าว หลงตัวเอง และไร้เมตตา และสังข์กำลังดำเนินรอยตามสามนตจนถึงขั้นที่ไปได้ไกลเกินกว่า หากสังข์ไม่หยุดหลงอยู่ในมายาและคุณค่าเปลือกเหล่านี้

การค้นพบ จุดวิกฤต(crisis) และจุดสูงสุด (climax)

คือ ฉาก 17. งานเดินรำสวมหน้ากาก

การค้นพบ

สังข์ถอดหน้ากากเงาออกได้ แต่ถอดชุดเงาไม่ออก เขาจึงซบตัวเสียใหม่เป็นเจ้าชายรูปทองผู้ร่ำรวย “มีบุญบารมี” ผู้ที่หลงใหลได้ปลื้มคุณค่าทองซบของเขาคือชาวเมืองสามนตผู้บูชาเปลือก เสสร้างสวมหน้ากาก และไม่เคยจริงใจกับใคร ส่วนรจนากลับเสียใจที่ถูกสังข์ดูถูกความรักของเธอ จึงปฏิเสธสังข์

สังข์ค้นพบเป็นครั้งแรกว่า การถูกคนที่ตนรักปฏิเสธจริงๆและอย่างจริงจังนั้นเป็นอย่างไร ภาพที่รจนากล่าวโทษสังข์ซึ่งกำลังถูกเข้าขอความรัก ว่าเธอเสียความรู้สึกสิ้นศรัทธา เมื่อรู้ว่าเขาเป็นคนเสสร้างจอมปลอม สะท้อนกลับภาพที่สังข์กระทำอย่างเดียวกับพันธุธิดาในฉากที่ชายหา

เป็นครั้งแรกเช่นกัน ที่สังข์ได้พบและตระหนักรู้ว่า ตัวเขาเองนั้นเสสร้างสร้างภาพตัวตนจอมปลอม เพื่อกลบเกลื่อนหลักหนัตัวตนที่เขาไม่กล้ายอมรับ

การค้นพบนี้ถูกเน้นย้ำยิ่งขึ้นอีกเมื่อจันทเทวีในชุดแม่ครัว เซ็นเค็กเจ็ดชั้นรูปหอยที่ประดับตุ๊กตาน้ำตาลเป็นเรื่องราวในชีวิตวัยเด็กของสังข์เขามา

จุดวิกฤต(crisis)

สังข์จะต้องเลือกว่าจะกล้าฉีกหน้ากากตัวเองแล้วยอมรับสิ่งที่ตนเป็น เพื่อมิให้จันทเทวีต้องทั้งเจ็บใจและเจ็บกาย และเมื่อเขายอมรับว่าตนเป็นลูกแม่ครัว ก็เท่ากับเขาต้องยอมรับว่าเขาเป็นเคยเป็นเด็กพิการ เป็นลูกเลี้ยงกะเทย เป็นเจ้าเงาะใจพาลผู้หลอกลวงและทำร้ายผู้อื่น และเป็นสังข์คนที่หลอกตัวเองว่าการสร้างภาพมายาเหล่านี้จะทำให้เขาได้รับความรักและการยอมรับ

สังข์ต้องเลือกว่าจะยอมรับตัวตน ยอมรับผิด และยอมรับผลทุกอย่างที่จะตามมาหรือไม่

จุดสูงสุด (climax)

เมื่อสังข์เลือกหนทางที่กล้าหาญ คือการเผชิญหน้าและยอมรับความจริง แม้ชาวเมืองสามนต์จะไม่ยอมรับเขาและต้องการกำจัด แต่สังข์ก็ได้พบความรัก ครอบครอง และที่ที่เขาต้องการจะอาศัยอยู่ในที่สุด ซึ่งนั่นก็คือ ที่ ณ ชายขอบของโลกกระแสน้ำ

จุดสูงสุดคือ เมื่อสังข์ยอมรับ โดยคุณคิดว่า เขาไม่เป็นที่ต้องการของสังคมหลัก และยอมที่จะเดินออกจากสังคมที่ปฏิเสธไม่ให้เขาเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มและไม่อนุญาตให้เขาร่วมยืนอยู่บนพื้นที่ที่คนเหล่านั้นยึดครอง

จุดคลี่คลาย (denouement) และฉากปิด (closing)

คือ ฉาก 18. บทส่งท้าย

เคอร์เทนคอล (curtain call) หรือการโค้งคำนับขอบคุณผู้ชมของตัวละครทั้งหมดบนเวทีเดียวกัน แสดงให้เห็นคนหลากหลายกลุ่มหลายประเภทที่ต้องมีพื้นที่ให้ยืนอยู่บนโลกแคบๆ ไปด้วยกัน จึงต้องยอมรับและเอื้อเฟื้อพื้นที่ให้กันและกัน

เพลงส่งท้าย *True Colors* นั้นเป็นบทสรุปจบของเรื่อง ที่บ่งความหมายให้เรากล้ายอมรับตัวตนที่แท้จริงของเรา และเมื่อเรากล้า คนที่รักเราก็จะเห็น และจะคอยยืนอยู่ข้างเราเสมอ

กระบวนการในการเขียนบท

กระบวนการแรกของการเขียนบทละครวิจัย คือการสร้างให้ตัวละคร “มีความจริงทางจิตวิทยา” โดยผู้วิจัย-ผู้เขียนบทเริ่มจากการ “จูนอิน” (Tune-in) หรือมุ่งความรู้สึกให้เชื่อและ “สัมผัส” ได้ถึง เจื่อนใจทางความรู้สึกของตัวละคร และเทียบเคียง/หรือขยายประสบการณ์ของตนให้เข้มข้นเท่า เพื่อให้ตัวละครนั้นเป็นบุรุษที่หนึ่งขณะที่ผู้วิจัยเขียนบทซึ่ง “รู้สึก” “ต้องการ” และ “กระทำ” อย่างเดียวกับเจื่อนใจของตัวละคร

ผู้วิจัยแบ่งการใช้เวลาเขียนบทตามฉากและช่วงที่กำหนด คือเริ่มจากบทนำและฉากหนึ่งก่อน จากนั้นจึงเขียนฉากและช่วงต่อมาตามที่แบ่งไว้ ซึ่งการแบ่งฉากและช่วงนั้นเป็นไปตามช่วงของความรู้สึกและการกระทำของตัวละครหลัก

เมื่อลงมือเขียนบท ผู้วิจัยจะ “จูนอิน” โดยใช้ประสบการณ์ส่วนตัวและจินตนาการ ให้รู้สึกถึงปัญหา ความเดือดร้อนตัวละครหลักในฉากนั้นๆ ตลอดจนความรู้สึกที่มีต่อตัวละครปะทะเป้าหมายที่ต้องการ ความคาดหวัง ความกลัวหากความต้องการไม่สัมฤทธิ์ผล ฯลฯ จากนั้นใช้ความรู้สึกและอารมณ์นำไปสู่ความต้องการ และการกระทำของตัวละครหลัก ที่กระทำต่อตัวละครปะทะ ถ่ายทอดผ่านตัวหนังสือ

ในเวลาเดียวกัน ผู้วิจัยก็จะแบ่งภาคเป็นตัวละครที่ปะทะกับตัวหลักในฐานะบุรุษที่สองด้วย

จากนั้น จึงสลับข้อไปรู้สึกเป็นตัวละครปะทะในฐานะบุรุษที่หนึ่ง กระทำต่อตัวละครหลัก ซึ่งผู้วิจัยแบ่งภาคไปรู้สึกเป็นบุรุษที่สอง ทั้งนี้เพื่อมิให้ตัวละครฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเป็นฝ่ายกระทำ (active) หรือถูกกระทำ (passive) แต่เพียงอย่างเดียว

ในกรณีของตัวละครปะทะ บางครั้ง ผู้วิจัยก็ใช้บุคคลที่ผู้วิจัยรู้จักดีในชีวิตจริง ว่ามีเงื่อนไข ตรงกับตัวละครมาเป็นต้นแบบ โดยดึงเอาบางช่วงชีวิตหรือภูมิหลังของบุคคลนั้นๆ ที่มีความ ต้องการ มีปัญหา มีปฏิกิริยาโต้ตอบ หรือมีทัศนคติในทำนองเดียวกับตัวละครมาพัฒนา ทำให้ “เสียง” ของตัวละครหลายๆ ตัวในบทละครวิจยมาจากบุคคลจริงๆ

เมื่อเขียนบทในกระบวนแรกจนจบช่วงหรือฉากที่กำหนด ผู้วิจัยจึงถอยออกมามองบท ละครฉากนั้นๆ ด้วยสายตาของบุรุษที่สาม มองวิพากษ์วิจารณ์ตัวละครหลักและตัวละครปะทะ ว่า น่าเชื่อ หรือไม่น่าเชื่อ มีลักษณะ “บอกเล่า” มากกว่ากระทำหรือไม่ ความต้องการ การกระทำ และ เป้าหมายชัดเจนหรือไม่ ก้าวหน้าไปหรือไม่ เป็นธรรมชาติมนุษย์ที่สามารถรู้สึกตามได้หรือไม่ โดยเทียบกับโครงสร้างที่ไว้กำหนดไว้ก่อนหน้านี้ พร้อมทั้งพิจารณา ปรับแก้ จัดเกลา ให้การ ดำเนินเรื่องผ่านการกระทำของตัวละครหลักนั้น มีจุดขึ้นต้น จุดขัดแย้ง จุดพัฒนา จุดวิกฤต และ จุดสูงสุด ที่น่าเชื่อและมีสัดส่วนของแต่ละช่วงที่เหมาะสม ขั้นตอนนี้คือกระบวนครั้งที่สอง

ทั้งกระบวนครั้งที่หนึ่งและสอง เป็นการสร้างบทและเล่าเรื่องเพื่อดึงผู้ชมและตัวละครให้ เข้ามาใกล้กัน เพื่อให้เกิดความรู้สึกร่วม เมื่อผู้วิจัยเขียนบทละครไปจนจบฉาก จบช่วงใหญ่ หรือ หลายฉากต่อเนื่องกัน หรือจบองค์ และในที่สุดจบทั้งเรื่อง ผู้วิจัยก็จะตรวจสอบด้วยขั้นตอนที่ สองก่อนทุกครั้ง

ในขณะเดียวกัน หรือหลังจากนั้น ผู้วิจัยก็จะเขียนบทและตรวจสอบด้วยความรู้สึก “เข้าๆ ออกๆ” อย่างแคบๆ ด้วย ซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นการทำงานกระบวนที่สาม

กระบวนครั้งที่สามนี้ เป็นการถอยออกมามองภาพทั้งหมดที่ปรากฏในฉากนั้นๆ ด้วย สายตา “เสียดสีตัวเอง” ของผู้วิจัย เพื่อสำรวจว่าบทละครนั้นดึงดูดให้นักแสดงและผู้ชม “มีความรู้สึก ร่วม” มากเกินไปจนถึงขั้น “เข้าข้าง” และ “เอาใจช่วย” ตัวละครหรือไม่ เพราะละครวิจยควรจะ นำไปสู่สถานะ “เข้าๆออกๆ” ของการวิพากษ์ตัวละครและภาพบนเวที ควบคู่ไปกับการเปรียบเทียบ ภาพและเสียงหรือความคิดที่เกิดขึ้น กับ “เรื่องราวส่วนตัว” ของผู้ชมแต่ละคน เพื่อให้ละครสามารถ สื่อสารได้ทั้งความคิดหลัก ความหมายตรง ความหมายแฝง และ “รส” ของเรื่อง

ในการสร้างกระบวนกร “เทียบ-แย้ง” นี้ ผู้วิจัยได้ใช้กลวิธีต่างๆ ของละครเคียวร์-แคบปีท์ จะทำให้ผู้ชมถอยห่างออกจากบางจุดที่อาจรู้สึกร่วมมากเกินไป หรือบางช่วงที่อาจนำไปสู่มนต์เสน่ห์ และความหมายที่คุ้นชินแบบฉาบฉวย หรือนำไปสู่ความทรงจำและความคาดหวังในตัวละคร เรื่องราว และระบบคุณธรรมของเรื่องตาม “วิสัย” ซึ่งแท้จริงเป็นเพียงมายาภาพของอุดมคติ

กระบวนการที่สามนี้ หลายครั้งที่เกิดขึ้นพร้อมๆ กับกระบวนการที่สอง และสามารถขยายช่วงเวลาไปได้จนถึงช่วงของการทำงานร่วมกับฝ่ายต่างๆ จนถึงกระทั่งก่อนเปิดการแสดง ระหว่างจัดการแสดง และเมื่อจบการแสดงไปแล้ว เพราะการได้รับมุมมองและความหมายที่แตกต่างหลากหลาย ทั้งจากนักแสดง ผู้ออกแบบ-กำกับศิลป์ ผู้ออกแบบแสง ผู้ร่วมงาน ที่ปรึกษา และผู้ชม จะช่วยให้ละครเรื่องนี้สามารถสื่อสารที่ “ชี้ชวนให้ถกเถียง” กับคนต่างๆ ที่ร่วมประสบการณ์ได้อย่างมีชีวิตชีวา

ค. กระบวนการกำกับการแสดงและงานสร้างสรรค์ด้านอื่นๆ

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า ในละครวิจัยเรื่องนี้ ผู้วิจัยมีแนวทางในการทำงานแบบผู้กำกับการแสดงประเภทโอเตอร์ (auteur) ที่เน้นการริ่สร้าง เพื่อเสนอความหมายใหม่ของเรื่องแก่กับคนร่วมสมัย โดยใช้การนำเสนอที่ตั้งคำถามกับความคิดที่ว่าทุกอย่างนั้นมีความหมายตายตัว มีความเป็นจริงแท้ ตลอดจนตั้งคำถามกับการประมาณการและคาดหวังต่อดัชนีของสังคมด้วย การทำงานในแนวนี้จะเปิดอิสรภาพให้กับผู้กำกับการแสดงในการใช้รูปแบบใหม่ๆ กับบทละครที่ครั้งหนึ่งเคยได้รับการเชื่อว่า มีการตีความและการนำเสนอเพียงประการเดียวเท่านั้นที่เหมาะสมถูกต้องที่สุด (Felner; Orenstein, เรื่องเดิม:224)

สำหรับ “โอเตอร์” สิ่งที่เป็นตัวกำหนดภาพรวมของการสร้างงาน ไม่ว่าจะเป็นบท การแสดง หรือภาพและเสียงบนเวที ก็คือ ภาพที่เขามองเห็นโดยส่วนตัว หรือวิทัศน์ส่วนบุคคล (personal vision) ของโอเตอร์แต่ละคน ในกรณีละครเรื่องนี้ก็เช่นกัน ผู้วิจัยในฐานะโอเตอร์ได้กำหนดองค์ประกอบข้างต้นตั้งแต่ในกระบวนการสร้างบท แต่อย่างไรก็ดี ก็ได้เปิดโอกาสที่จะรับความคิด จินตนาการและภาพส่วนตัวที่ผู้ร่วมงานฝ่ายต่างๆ สะท้อนกลับมาจากความรู้สึกจริงของเขาเหล่านั้นด้วย เพื่อใช้ประกอบการพัฒนางานให้มีมุมมองที่ “จริง” จากหลายๆ มุมมอง

วิทัศน์ส่วนตัวของผู้กำกับการแสดงที่ใช้เป็นหลักในการกำหนดแนวคิดด้านงานสร้างและการนำเสนอ (production concept) ก็คือ เส้นของการกระทำของละคร (dramatic action) ซึ่งหมายถึง ภาพของการเดินทางหรือเคลื่อนที่จากจุดเริ่มต้นไปยังจุดจบของละคร เช่น จากความมืดไปสู่แสงสว่าง และลักษณะการของการเปลี่ยนแปลงระหว่างจุดเริ่มไปยังจุดจบนั้น จะเป็นตัวกำหนดจังหวะ บรรยากาศ และความรู้สึกของการดำเนินเรื่องด้วย

เส้นการกระทำของเรื่อง (Dramatic Action)

ผู้วิจัยใช้เส้นการกระทำของเรื่องเป็นภาพอุปลักษณ์ (visual metaphor) ในการเสนอความหมายของเรื่องผ่านการนำเสนอละครวิจัยบนเวที โดยเส้นการกระทำของละครเรื่องนี้ คือ การวิ่งหมุนวน และซ้ำเดิมของตัวละครและสิ่งที่ปรากฏบนเวที จนกระทั่งในที่สุดตัวละครหลักกล้าที่จะก้าวทะลุออกมาจากวงโคจร จากเดิมที่เขาเคยทวนทวนอยู่แต่ในเปลือกซึ่งคิดว่าจะช่วยให้อันรู้สึกลดลงบ้าง ก็ได้ค้นพบอิสระเสรีที่จะเป็นอย่างที่ตัวเขาเป็นจริงๆ แม้ว่าการก้าวไปสู่โลกนอกเปลือกจะต้องพบกับสิ่งที่เขาไม่รู้จักรู้-ไม่คาดหมายก็ตาม

“วงกลมและการหมุนวน” คือ เส้นและทิศทางของการเดินทาง เคลื่อนไหวของละครและตัวละคร โดยเฉพาะของ “สังข์” ตัวละครหลัก ที่พยายามวิ่งหาที่ที่ตนจะอยู่ได้อย่างเป็นที่ยอมรับ แต่กลับกลายเป็นเขากำลังวิ่งวนกลับมาจุดเดิม แทนที่จะหนีไปไกลจากปัญหา ก็กลับวนกลับมาที่เก่า เพราะปัญหานั้นยังไม่ได้แก้ เพียงแค่กลบไว้ มันจึงพอกพูนและผลักดันเขาให้วนกลับมาที่จุด “เริ่มต้น” ที่วิ่งหนีมา ไม่ว่าจะเป็นการวิ่งหนี “ตัวเอง” วิ่งหนีความ “เป็นตัวประหลาด” วิ่งหนี “แม่” วิ่งหนี “การหลอกลวงเสแสร้ง” ฯลฯ

ยิ่งกว่านั้น การวิ่งวนของสังข์ยังเป็นการวิ่งซ้ำทางเดิมๆ ที่ตัวละครอื่นเคยเลือกพลาดมาแล้วทั้งสิ้น เพราะคนรุ่นก่อนเหล่านั้นไม่รู้วาทนพลาดตรงไหน หรือรู้แต่ยอมแก้ไข หรือไม่รับว่าเป็นความผิดพลาดของตน เช่น การสร้างตัวตนเปลือกเพื่อให้ผู้อื่นรักและยอมรับ การพยายามหนีปัญหาด้วยการเลือกมุงมองเฉพาะมุมที่สดใส การใช้อำนาจ-ทุน-ความก้าวร้าวเพื่อให้ตนได้ยืนอยู่เหนือผู้อื่น ฯลฯ

ภาพ เสียง คำพูด และบรรยากาศในละครจะทำให้ผู้ชมระลึกได้ถึงความซ้ำเดิม หรือการวนกลับมาใหม่ และการปรากฏซ้ำนี้ก็ยังย้ำความหมายของสิ่งที่ปรากฏในครั้งแรกให้ชัดเจนขึ้น และทำให้ได้ความหมายแฝงเมื่อมีการเทียบ-แย้ง เช่น

สังข์หนีจากที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่ง เพื่อแสวงหาความรัก ครอบครัว และตัวตนที่เขาพอใจ คือ จากอยู่ในเปลือกหอย → หาดินที่เทวี → หาพ่อแต่พบจันทา → สร้างตัวตนใหม่เพื่อให้พันธุรัตยอมรับโดยสมบูรณ์ → สวมชุดเงาหนีจากเมืองพันธุรัตกลายเป็นคนเร่ร่อน → ชวนนาคาคิดส์ → สวมชุดเจ้าชายรูปทองให้รจนาและชาวเมืองสามนตย์ยอมรับ

สังข์วิ่งหนีจากหญิงที่ตนเองนั้นตามหา จากองค์หนึ่ง : จันทเทวี → พันธุรัต → รจนา → องค์ที่สอง : จันทเทวี → ชาวเมืองพันธุรัต → รจนา

การแสดงความรู้สึก ปฏิสรร และต้องการกำจัด “ตัวประหลาดอุปลักษณ์” ของจันทเทวี สังข์ และชาวเมืองสามนตย์

พันธุรัต “ปลอมตัว” เรียกร้องการยอมรับจากสังข์ → สังข์ “ปลอมตัว” เรียกร้องความรักจากรจนา

สังข์ที่โกดังฉีกหน้าเจ้าชายจอมปลอม → เจ้าชายฉีกหน้ากากทองปลอมของสังข์
ความรู้สึกผิดหวัง สิ้นศรัทธาที่ถูกหลอกที่สังข์มีต่อจันท์เทวีและพันธุรัต → ความรู้สึก
เดียวกันที่รณามิต่อสังข์

การยอมรับความบกพร่องของตนเองกับคนรัก และ “สละให้” เพื่อคนที่ตนรัก ที่จันท์เทวี
และพันธุรัตมิให้สังข์ในฉากท้ายของตัวละครแต่ละคน และที่สังข์กระทำกับรณามาในฉากสุดท้าย
ของเรื่อง

ฯลฯ

ในที่สุด สังข์ ก็ “ทะลุเปลือก” ได้สำเร็จ เมื่อเขามองเห็นความหมายอันแท้จริงของชีวิต
มนุษย์ที่ไม่มีอะไรคงที่ ซึ่งนั่นก็คือการรู้จักรักและยอมรับสิ่งที่มีได้คาดหวัง ทำให้เขากลับมา
สภาพมา แล้วก้าวออกมาจากกรอบทั้งหลายได้

ดังนั้น จากความมืดมัวหม่นหมองหรือความสับสนลังเลถึงตั้งแต่ต้นเรื่องเป็นต้นมา ก็กลับ
กลายเป็นแสงสว่างอันเป็นความรู้สึกอบอุ่นในใจ และเป็นอิสระจากระบบคิดของสังคมเปลือกๆ
จึงเป็นความรู้สึกที่ทั้งซึ้งและขำขัน ทั้งสุขและขมขื่น เมื่อสังข์พาครอบครัวของเขาก้าวออก
จากพื้นที่ที่เคยถูกจำกัดให้อยู่แต่ในกรอบ แล้วก้าวเดินลงจากเวที ออกจากโรงละคร ออกจากโลก
แห่งการ “เล่นบท” และจากขนบคิดอุดมคติวิสัยที่กำหนดให้คนในกระแสหลักเชื่อว่า ไม่มีพื้นที่พอ
เหลือให้กับคนที่ “ต่าง” ไปจากพวกของคน

การหมุนวน แปรเปลี่ยน เพื่อย้อนรอยกลับมาที่เดิม ยังมีผลต่อการกำหนดทิศทางและ
จังหวะของบทด้วย โดยผู้วิจัยได้เน้นวงจรชีวิตของมนุษย์ที่มีขึ้นๆลงๆ ขึ้นสุดลงสุด และมีการซ้อน
เหลื่อมกันระหว่างวงจรชีวิตหนึ่งกับอีกวงจรชีวิตหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นของเราเอง หรือของผู้อื่น เช่น

- การแปรเปลี่ยนสถานภาพของจันท์เทวี ของสังข์ ของพันธุรัต และของรณามา
- การเรียงฉากแบบเดียวเศร้าเดียวสุข หรือเมื่อทุกข์แล้วก็มีความสุขต่อมา สลับกันไป
- ชีวิต “เด็กหอย” “ลูกเลี้ยงพันธุรัต” “เจ้าเงาะ” “เจ้าชายรูปทองจอมปลอม” ที่ย้อนกลับมาหา

สังข์ในฉากวิกฤต

-วงจรชีวิตของจันท์เทวี พันธุรัต รณามา นาคาคิดส์ ชาวเมืองสามนัค และสังข์ ที่ซ้อนทับกัน
แม้ว่าจะพยายามแยกแยะกลุ่มไม่ให้ต้องข้องแวะกันแล้วก็ตาม

ฯลฯ

นอกจากนี้ ยังมีผลต่อการเสนออนุภาคแบบ (motif) ของการ “เปลี่ยนแปลงเปลือก” ใน
ละครด้วย เช่น การปลอมตัว เปลี่ยนชุด แสวงหา เล่นบท ตลอดจนการ “แสดง” ทั้งในชีวิต และบน
เวที ที่ตัวละครแต่ละคนได้เลือกสรรการนำเสนอตนเอง ตลอดจนมุมมอง ภาษาพูด เสื้อผ้า ลีลา
ดนตรี ฯลฯ ของตน เพื่อแสวงหาและกำหนดทั้งอัตลักษณ์ส่วนตัวและอัตลักษณ์สังคมของตัวละคร
นั้นๆ

ด้วยเหตุนี้จึงเห็นได้ว่าละครวิจัย มีลักษณะของ “ความเป็นละคร” (theatrical) อย่างเข้มข้น และในบางตอนก็ตั้งใจให้มากมายเกินพอดี (grotesque) จนดูเพื่อฝืนหลักหนีหรือเสแสร้งตื่นเงิน เช่น คำพูดที่ดูจงใจให้สละสลวยเป็นคำคม เสื้อผ้าแบบขยายใหญ่ (exaggerated) ที่เลือกแล้วอย่าง ประณีตเพื่อบ่งบอกตัวตนของตัวละคร การแสดงลิปซิงค์ฟูฟ่ายจัดจ้าน แพนชั่นโชว์หุหุหุ วัลลิษฐ์ โชว์เรียกความประทับใจที่ภายหลังเป็นเพียงจำอวด

“วงกลม การหมุนวน และการวิ่งซ้ำทางเดิม” นั้น เข้ากับวิธีการนำเสนอแบบ “เรพและเรพ” (Rep & Rev) ของการละครหลังสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดี

ภาพบนเวที : ฉากและเวที การวางตำแหน่งและทิศทางการเคลื่อนที่ของนักแสดง เครื่องแต่งกาย และแสงสี



ภาพประชาสัมพันธ์ละคร ออกแบบโดยผู้กำกับศิลป์
จากแนวคิดภาพอุปมา (visual metaphor)

ภาพอุปมา (visual metaphor) ยังเป็นตัวช่วยในการกำหนดแนวคิดเรื่องภาพบนเวที (visual concept) และแนวคิดด้านงานสร้าง (production concept) อันได้แก่ ฉากและเวที การวางตำแหน่งและทิศทางการเคลื่อนที่ของนักแสดง เสื้อผ้า และ แสงสี ในแง่องค์ประกอบ (composition) เอกภาพ (unity) จุดโฟกัส (focus) จังหวะ (rhythm) สมดุล (balance) และสัดส่วน (proportion) อีกด้วย

ซึ่งในขั้นแรกนี้ ผู้วิจัยในฐานะ “โอเตอร์” ได้กำหนดภาพหลักไว้ในบทละคร แล้วในกระบวนการพัฒนางานชิ้นต่อไป จึงจะเลือกวิทัศน์ส่วนบุคคลที่ได้จากฝ่ายออกแบบ นักแสดง และฝ่ายงานสร้าง มาเสริมแนวคิดหลักและสร้างมุมมองที่หลากหลาย ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะให้เนื้อที่กับวิทัศน์ส่วนบุคคลของผู้ออกแบบและกำกับศิลป์-ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฤทธิรงค์ จิวากานนท์-มากเป็นพิเศษ เพราะการออกแบบฉาก เวที และเครื่องแต่งกายตลอดจนการกำกับศิลป์ในละครวิจัยเรื่องนี้เป็นงานวิจัยในโครงการเรื่องเก่าเล่าใหม่ 3 ด้วย

แนวคิดของภาพบนเวทีคือ “โลกเดียวกันพื้นดินเดียวกัน” โดยเสนอว่าทุกสิ่งทุกอย่างอยู่บนพื้นกลมที่เดิม แต่แปรรูป แปลงร่าง เปลี่ยนสถานะได้ บางครั้งก็ขุ่นหมองสกปรก บางครั้งก็สะอาดตา บางทีจุดขาด บางทีหลอกลตา ฯลฯ ซึ่งไม่ใช่เพียงการเปลี่ยนไปในเชิงตรงกันข้ามเท่านั้น หากแต่แตกต่างและหลากหลาย

“วงกลม” และการหมุนวน คือภาพหลักบนเวที ที่สะท้อนให้เห็นภาพของวงหอย ที่หลบภัยหรืออิกลู (igloo) ครรภ์แม่ และมดลูก พื้นเวทีจึงมีลักษณะเหมือนโลกทรงกลมที่ตัดมาเฉพาะแนวระนาบเป็นที่ยืนของมนุษย์โลก และหมุนเวียนเปลี่ยนไปเป็นสถานที่ต่างๆ ชุมชนต่างๆ ตามแต่คนในสังคมจะสร้างมันหรือเห็นมันเป็นอะไร ซึ่งแท้จริงแล้วมนุษย์ทุกคนที่รวมตัวเป็นกลุ่มชุมชนต่างๆ กันนั้น ต่างก็ยืนอยู่บนวงกลมวงเดิมวงเดียวกัน

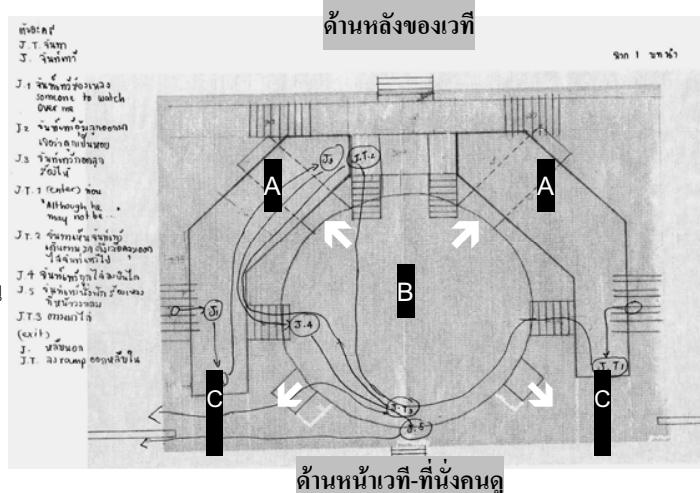
เวทีและโรงละครนั้นอยู่เป็นตัวของมันเอง แต่เราเองต่างหากที่กำหนดให้พื้นที่นั้นกลายเป็นสถานที่และเวลาต่างๆ กัน โดยการใส่สิ่งต่างๆ เข้าไปไม่ว่าจะเป็นองค์ประกอบต่างๆ ของละคร ความทรงจำส่วนตัว ประสบการณ์ จินตนาการ ทัศนคติและความคาดหวัง จากแนวคิดนี้ฉากและเวทีจึงเป็นแบบเสนอแนะ (suggestive) ให้ผู้ชมมอง และใช้ระลึกเองว่าเห็นอะไร

แนวคิดเกี่ยวกับฉากและเวทีสำหรับละคร

จากแนวคิดข้างต้น ผู้วิจัยและผู้ออกแบบ-กำกับศิลป์ ได้พัฒนาให้เป็นแบบฉากและเวทีที่สามารถแปลงร่างได้ บ่งบอกเวลาสถานที่และอารมณ์กว้างๆ ได้ และเป็นพื้นที่ห้องประกอบอื่นๆ เคลื่อนเข้าและออกเพื่อเสนอภาพอุปลักษณ์ของละครวิจัย

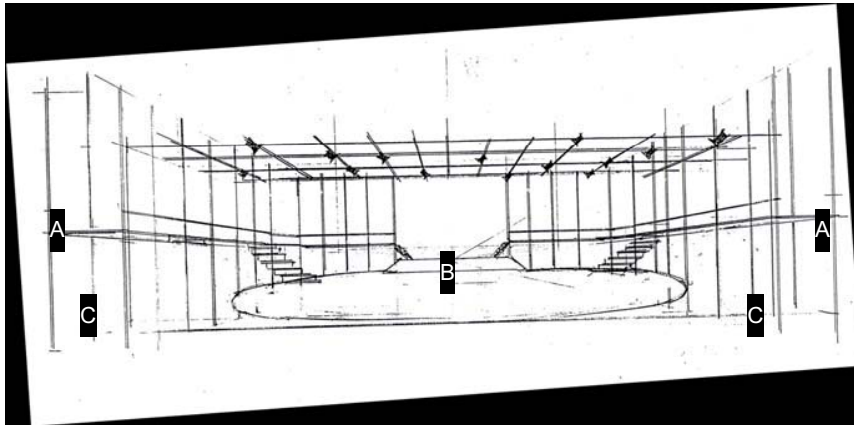
โดยภาพหลักนั้นคือ การเปลี่ยนแปลงและการเปรียบเทียบความแตกต่างและตรงข้ามอย่างเห็นได้ชัดของสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏอยู่บนพื้นที่เดียวกัน

ภาพที่ผู้วิจัยต้องการให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและเปรียบเทียบ ได้แก่ พื้นที่จำกัด-พื้นที่เปิด โล่งอิสระ ระดับสูง-ต่ำ ความแน่นของมวล-ความว่างแวกว้าง ความเป็นกลุ่ม-ความเป็นคนนอก พื้นที่หลัก-พื้นที่ชายขอบ การจัดวางอย่างเป็นแบบแผนแบบรูปทรงเรขาคณิต (pattern)-ความกระจัดกระจาย ไร้รูปแบบ ไร้ระเบียบ พื้นผิวขรุขระ-เรียบลื่น สีหม่น-สีสว่างและสีเดี่ยวสีคู่-หลากหลายถึงลายพริ้ว การออกจากกรอบเวที (proscenium) มายังพื้นที่เดียวกับผู้ชม การอยู่ท่ามกลางผู้ชม อยู่บนที่สูงเหนือผู้ชม จนถึงเดินผ่านผู้ชมออกไปนอกโรงละคร

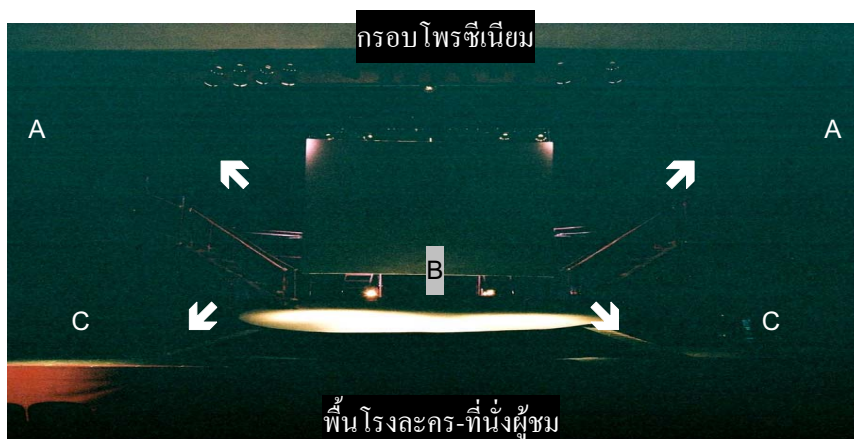


กราวนด์แพลน (ground plan) ของฉากและเวทีละครวิจัย

จากภาพกราวนด์แพลน (ground plan) หรือ แบบร่างของฉากและเวทีจากมุมมองบน ของละครวิจัย จะเห็นระเบียงชั้นบน (A) โอบล้อมพื้นวงกลมตรงกลาง (B) ซึ่งจะเอียงขึ้นสู่ชั้นบน โดยมีพื้นที่ส่วนที่ไม่ได้ยกพื้น (C) จะเป็นระดับของพื้นที่การแสดง (acting area) ที่ต่ำที่สุดบนเวที กระนั้นก็ตาม ก็ยังมีพื้นที่การแสดงอื่นๆ ที่อยู่นอก-เหนือเวทีด้วย



ภาพร่างเพอร์สเปกทีฟ (perspective) ของเวที



ภาพถ่ายเวทีละครช่วงก่อนการแสดง จอฉายภาพตรงกลางจะถูกเลื่อนขึ้นเก็บเมื่อมีการแสดง

แบบเวทีเช่นนี้ เอื้อให้ผู้วิจัยจัดระดับสูง-ต่ำ จัดพื้นที่หลัก-กิ่งชายขอบ-ชายขอบ การเดินทางเคลื่อนที่ ตลอดจนการมองเห็น-มองลงของนักแสดง เพื่อสะท้อนความคิดของละครได้ ด้วยการใส่แพลตฟอร์ม (platforms) ขึ้นบันได (step) ฉากแขวน(drops) ม่าน (drapes) แคทวอล์ค (catwalk) พื้นที่บริเวณที่นั่งคนดูและระเบียงบอล โคนีหรือที่นั่งชั้นบ็อกซ์ข้างกรอบเวที รวมถึงใช้เทคนิคฉากคือ สลิง(sling) ประตูกล(trapdoor) ตลอดจนการใช้แสงสี เครื่องประกอบฉาก เครื่องแต่งกายของนักแสดง และการจัดตำแหน่งและทิศทางเคลื่อนที่ของนักแสดงบนเวที (blocking)

แนวคิดเกี่ยวกับการใช้แสง-สีในละคร

แนวคิดเกี่ยวกับการใช้แสง-สีให้กับผู้ออกแบบแสง ก็คือ แสงต้องช่วยเสริมย้ำภาพหลัก และแนวคิดหลักของละคร โดยต้องสามารถช่วยกำหนด “พื้นที่” ของตัวละครบนเวทีได้ สามารถบ่งบอกเวลา-สถานที่ได้ ทำหน้าที่แบ่งฉากหรือเชื่อมฉากเข้าด้วยกันได้ เพิ่มบรรยากาศ โนมน์อารมณ์และจินตนาการได้ ผู้วิจัยและผู้ออกแบบแสงพัฒนาแนวคิดของการใช้แสงในละครโดยประสานกับการทำงานร่วมกับผู้ออกแบบศิลป์ และได้ใช้ลักษณะของแสง-สีที่ค่อนข้างเข้มข้นจัดจ้านเป็นหลัก เพื่อนำเสนอความเป็นละครและนิทานมหัศจรรย์ของเรื่อง

ในขณะเดียวกัน บางครั้ง แสงก็ต้องสร้างภาพของอารมณ์ความรู้สึกที่ขยายใหญ่เกินจริงจนผู้ชมเกิดความอoyห่าง และบางกรณีแสงก็จะเป็นตัว “ตัดอารมณ์” ของฉากนั้นๆ เสียเอง โดยผู้วิจัยใช้วิธีเทียบ-แย้งลักษณะและคุณภาพของแสง-สี อันได้แก่ ความเข้ม-อ่อน ความสว่าง-มืด ความคม-ความบาง ความจ้า-นุ่มนวล แสงพุ่ง-แสงเจาะเฉพาะจุด สีสมจริง-สีเกินจริง พื้นเรียบ-พื้นผิว ลวดลาย—ขรุขระ ความนิ่ง-เคลื่อนไหว-เคลื่อนไหวที่ของแสง มุมของแสง ฯลฯ เพื่อให้เห็นความเหมือน-ต่าง-ตรงข้าม-ซ้อนทับของภาพบนเวที ภาพในความคิด-จินตนาการของผู้ชม และภาพในชีวิตจริง

การใช้แสง-สีในลักษณะนี้ เป็นไปเพื่อให้เกิดภาวะ “เข้าๆ-ออกๆ” ของผู้ชมนั่นเอง

การใช้เสียง เพลง และดนตรี สร้าง-เสริมภาวะ “เข้าๆออกๆ”

ในช่วงที่เขียนบทร่างที่ 2 นั้น ผู้วิจัยได้ยืมเสียงเพลงในภาพเหตุการณ์ต่างๆ ของละครด้วย เพลงที่ได้ยืมนี้ไม่ใช่เพลงประกอบ แต่เป็นเพลงที่ตัวละครใช้ร้อง ฟัง หรือแสดง เพื่อบรรลุเป้าหมายในช่วงนั้นๆ ลักษณะที่ตัวละครใช้เพลงกระทำ “การกระทำทางการละคร” ที่มีส่วนสำคัญต่อการเล่าเรื่อง (integrate) นี้ ถือเป็นลักษณะสำคัญของละครเพลง (musical) ในที่นี้ ผู้วิจัยได้ผสมผสานแนวทางของละครเพลงมิวสิคัลเข้ากับลักษณะละครเพลงแบบละครนอกหรือลิเกที่เล่าเรื่องนิทานมหัศจรรย์ จากนั้น จึงได้พัฒนาแนวคิดไปสู่การใช้เพลงและดนตรีประกอบเป็นเครื่องมือช่วยเทียบ-แย้ง เพื่อสร้าง-เสริมภาวะ “เข้าๆออกๆ” ให้กับผู้ชม

ผู้วิจัยใช้ทั้งความหมายตรงและความหมายแฝงของเพลงและดนตรี

ความหมายตรง เกิดจากทำนอง คำร้อง จังหวะ ลีลา การเรียบเรียง เครื่องและวงดนตรีที่บรรเลง การร้อง ฯลฯ ที่สอดคล้องกับภาพบนเวที โดยผู้วิจัยใช้ความหมายตรงของเพลงและดนตรีเพื่อช่วยย้ำเสริมภาพและความคิดของเรื่อง เพื่อบอกเรื่องราว อารมณ์ สไตส์ของแต่ละช่วง เพื่อสร้างสภาพแวดล้อม เพื่อช่วยให้การกระทำของตัวละครมีความลื่นไหล เพื่อขยาย-ถ่ายทอดความรู้สึกของตัวละคร และเพื่อสร้างจังหวะ

ความหมายแฝง เกิดจากการวางเพลงไว้คู่กับภาพการกระทำของตัวละครและ/หรือความรู้สึกของฉากนั้นๆ ที่ผู้ชมคาดหวัง อย่างขัดแย้งกัน ไม่เข้ากัน หรือมากมายท่วมท้นจนเกินไป การอ่านรหัสของความหมายแฝงนี้จะเป็นไปตามอรรถวิสัยของผู้ชมซึ่งก็จะแตกต่างกันหลายกันไป และยิ่งกว่านั้น แต่ละคนก็อาจเกิดภาวะเทียบ-แย้งที่ต่างวาระกันได้อีกด้วย เพราะหลายๆ เพลงเป็นเพลงเฉพาะกลุ่ม เช่น กลุ่มวัยรุ่นในวัฒนธรรมเมืองหลวง กลุ่มคนรักเพศเดียวกัน กลุ่มผู้รักละคร เพลงมิวสิกัล ฯลฯ ส่วนผู้ที่ไม่รู้จักเพลงบางคนก็จับคำร้องได้ บางคนก็ฟังเฉพาะดนตรี

เพลงในเรื่องแบ่งออกได้เป็นสามประเภท คือ

1. เพลงประเภท I Want

เป็นเพลงร้องที่แสดงความต้องการหลัก ตัวตนและปัญหาของตัวละครหลัก ถือเป็นเพลงหลักที่สะท้อนความคิดความรู้สึกของละคร ผู้วิจัยเน้นความสำคัญของเพลงโดยกำหนดให้ตัวละครใช้เพลงเหล่านี้ในการร้องหรือแสดง หรือใช้เพลงเดิมซ้ำทวน

-*Someone to Watch Over Me* ดนตรีและคำร้องโดย George Gershwin และ Ira Gershwin เป็นเพลงเปิดเรื่องที่จันทเทวีในชุดนักร้อง ร้องกล่อมทารกส่งขึ้นห่อผ้า เนื้อเพลงกล่าวถึงการเฝ้ารอผู้ที่จะมาดูแลคุ้มครองและนำทางชีวิตผู้หลงทางอยู่กลางป่า โดยไม่สนใจว่าเขาผู้นั้นจะหล่อเหลาหรือมีเสน่ห์กับผู้อื่นอย่างไร ความหมายของเพลงนั้นสะท้อนความต้องการทั้งของจันทเทวี และสังข์ และรวมถึงตัวละครหลักอื่นๆ ด้วย แต่ในขณะเดียวกัน ผู้ชมจะเห็นว่าการกระทำของตัวละครในเวลาต่อมานั้นขัดแย้งกับเนื้อเพลงที่ชวนฝันนี้

-*For Once In My Life* ของ Ron Miller และ Orlando Murden ขับร้องโดย Frank Sinatra พันธรัตน์และสีสาวใช้เพลงนี้แสดงลิปซิงค์เพื่อขอร้องให้คงและลูกน้องเห็นอกเห็นใจพวกเธอ และอนุญาตให้พาสังข์ไปเลี้ยงได้ เนื้อเพลงกล่าวถึงการร้องขอ “สักครั้งหนึ่ง” ที่จะมีคนหนึ่งคนมาเป็นกำลังใจให้ผู้ร้องสามารถยืนหยัดต่อสู้ความทุกข์เศร้าอย่างภาคภูมิใจในตัวเองได้ การลิปซิงค์ในฉากนี้ นอกจากจะเป็นการแนะนำสไตล์ของแคมป์แล้ว ยังเสนอภาพที่ตัวละครพยายามหลีกเลี่ยงความเศร้าด้วยการเล่นสนุกหรือการแสดง และในขณะเดียวกันก็จะให้ภาพของตัวละครผู้เพื่อฝันที่สังสารตัวเองอย่างมากมาย และให้ภาพขัดแย้งเข้ากันของชายแต่งหญิงแสดงลิปซิงค์เสียงร้องของแฟรงค์ ซินเนตต้า

-*I am What I am* ดนตรีและคำร้องโดย Jerry Herman ขับร้องโดย Gloria Gaynor เพลงนี้มาจากละครเพลงเรื่อง *La Cage aux Folles* ซึ่งเป็นเรื่องของนางโชว์สูงวัยที่ต้องปลอมตัวเป็น “ผู้ชาย” เพื่อช่วยแก้ปัญหาให้กับลูกชายของสามีที่กำลังจะแต่งงานกับลูกสาวนักการเมืองหัวเก่า ผู้รังเกียจ “ความผิดปกติ” พันธรัตน์และพวก แสดงลิปซิงค์เพลงซึ่งเรียกได้ว่าเป็นเพลง “ประจำชาติ” ของกลุ่มคนรักเพศเดียวกันนี้ ในคลับลับของคนที่ที่ทุกคนได้เป็น “ตัวของตัวเอง” อย่างสนุกสนานเหวี่ยง

เนื้อเพลงกล่าวถึงการยื่นหยัดตัวตนที่แตกต่างไปจากกระแสหลักของผู้ร้อง ซึ่งพยายามปลุกใจให้ผู้ฟังกล้ายอมรับตัวเอง “ก้าวออกมาจากตู้เสื้อผ้า” (coming out of the closet) และใช้ชีวิตอย่างภาคภูมิใจในตนเอง ในละคร เราจะเห็นความขัดแย้งอย่างเห็นได้ชัดเจน เพราะตัวละครต้องซ่อนตัวและหนีจากสังคมเพื่อแสดงเพลงนี้ ในขณะที่เดียวกัน เพลงนี้ก็จะเป็นการเตรียม (foreshadow) ให้เห็นภาพที่ตรงกันข้ามอย่างสิ้นเชิงในเวลาต่อมา เมื่อสังขปรณามตัวตนของ พันธูรต์และพวก ซึ่งแท้จริงแล้วกลับสะท้อนไปที่ตัวของสังข์เองที่ไม่ยอมรับอัตลักษณ์ของเขา

-*Out Here On My Own* จากภาพยนตร์เรื่อง *Fame* โดย Michael Gore และ Lesley Gore กล่าวถึงความเปลี่ยวเหงาแว้งกว้างในใจของผู้ร้องที่พยายามแสวงหาตัวตนและที่ทางของตัวเองโดยลำพัง แต่กระนั้นสิ่งที่กำลังใจให้เข้มแข็งและสู้ต่อไปก็คือการระลึกถึงคนที่ตนรัก

จันท์เทวีเงินรณะะมีร้องเพลงนี้ปลอบใจตัวเองขณะที่ออกตามหาสังข์ และเมื่อพบกับ รจนา เธอก็ใช้เพลงนี้ปลอบใจ “ลูกสาว” คนนี้ด้วย ผู้วิจัยให้การแสดงในช่วงนี้มีลักษณะอย่างละคร เพลง คือ การร้องคือ “การกระทำ” เสนอเพลงเศร้าโหยหวนพร้อมกับภาพของตัวละครที่พยายามมองโลกในมุมที่สดใส และยิ่งกว่านั้น ผู้วิจัยยังใช้เพลงนี้เป็นการ “ตัดอารมณ์” อย่างฉับพลันจากความตายของ พันธูรต์ด้วย ทั้งนี้ เพื่อเสนอลักษณะขึ้น-ขึ้น ทุกข์-สุขที่ละเล้าบวนเวทีชีวิตเดียวกัน

-*The Origin of Love* ดนตรีและคำร้องโดย Stephen Trask จากละครและภาพยนตร์



เรื่อง *Hedwig and the Angry Inch* ของ John Cameron Mitchell ซึ่งมีความคิดหลักเรื่องการแสวงหาตัวตนของ “เควียร์” พลัดเพศพลัดถิ่นที่ชื่อเฮ็ดวิก ซึ่งแปลงเพศเป็นหญิงทั้งๆที่ตนเป็นเกย์คิงเพื่อสวมพาสปอร์ตหนีจากเยอรมันตะวันออกไปยังอเมริกา เพื่อจะพบว่าอีกไม่นานเยอรมันก็ทะเลายกำแพงและรวมประเทศ ส่วนเขาถูก “สามี” ทอดทิ้งอยู่ในทวีปที่เขาเป็นคนแปลกหน้าผิดกฎหมาย เพราะการผ่าตัดแปลงเพศนั้นไม่สมบูรณ์ ทำให้เขามี “หนึ่งนิ้วที่โกรธเกรี้ยว” ติดอยู่

เพลงนี้เล่าถึงประเด็นโรแมนติคเกี่ยวกับการแสวงหารักแท้หรือครั้งที่หายไปของมนุษย์เรา โดยหยิบยกเทพนิยายโบราณขึ้นมาเปรียบเทียบว่ามนุษย์ยุคแรกถูกสร้างขึ้นมาเป็นคู่ หญิงหญิง ชายชาย และหญิงชาย มีสี่มือ สี่ขา สองหน้า ก่อนที่วันหนึ่งเทพเจ้าจะใช้สายฟ้าฟาดแบ่งพวกเราออกกึ่งกลาง แล้วพิชิตพาทุกคนให้กระจัดกระจายจากกันไปด้วยพายุ สายน้ำ และคลื่นลมแรง แล้วนับแต่นั้นทุกคนก็เริ่มต้นค้นหาครั้งที่หายไปของตนเอง พร้อมกับพยายามจะรวมกันเป็นหนึ่งอีกครั้งผ่านวิธีการสร้างรัก (making love) หรือร่วมรัก (วาริน.)

-*True Colors* โดย Phill Collins เป็นเพลงจบเรื่อง คำร้องมีลักษณะปลอบประโลมใจผู้ที่สับสนแฉะกว้างหวาดกลัวโลกรอบๆตัวที่มองเห็นเขาเป็นคนแปลกหน้า โดยกำลังใจนั้นจะเกิดหาผู้ฟังยอมรับ “เฉดสีที่แท้จริง” ของคนที่สวยงามราวกับสายรุ้ง และเมื่อนั้นเองที่ผู้ฟังจะได้พบ“เพื่อน” ที่รักเขาอีกมากมาย แนวคิดว่ามนุษย์แต่ละคนก็มีเฉดสีประจำตัวที่แตกต่างหลากหลายกันไป และบางคนก็มีเฉดสีรุ้งเป็นประจำตัวนั้น สอดคล้องกับแนวคิดของธงรุ้ง6 สี ซึ่งได้รับการยอมรับอย่างเป็นทางการจากสภาผู้ทำธงนานาชาติ (International Congress of Flag Makers) ว่าเป็นธงของชาว LGBT (L=Lesbian, G=Gay, B=bisexual, T=transgender)⁵



กิลเบิร์ต เบเกอร์ ศิลปินชาวเกย์ในซานฟรานซิสโก สหรัฐอเมริกา ประดิษฐ์แถบผ้าสีรุ้งเมื่อปี 1978เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของนักกิจกรรมทางสังคมในการเดินขบวนเพื่อรำลึกถึงการเสียชีวิตของนายฮาร์วี มิลค์ เกย์ นักการเมืองชื่อดังที่ถูกฆาตกรรมโดยนักการเมืองด้วยกันที่มีความเกลียดชังคนเป็นเกย์ หรือที่เรียกว่าเป็นอาการโฮโมโฟเบีย

รหัสของธงรุ้งมีความหมายดังนี้คือ สีแดงหมายถึงชีวิต สีส้มหมายถึงการเยียวยา สีเหลืองคือพระอาทิตย์ สีเขียวคือธรรมชาติ สีฟ้าคือศิลปะ และสีม่วงแทนจิตวิญญาณของคนรักเพศเดียวกัน แรกสุดนั้นธงรุ้งมีแปดสีแต่ผู้ออกแบบตัดออกสองสีเพื่อให้เหมาะกับการจัดทำ สีที่ตัดไปคือ สีชมพูหมายถึงเรื่องเพศ และสีครามแทนความผาสุกและกลมกลืน (ฉันทลักษณ์ รักษาอยู่, 2548.)

คงเป็นเพราะเหตุนี้เอง ชาวรักเพศเดียวกันถึงได้ไม่มีวันผาสุกกลมกลืนกับคนกระแสหลัก ซึ่งถือเรื่องเพศเป็นอัตลักษณ์หลักที่กำหนดคุณค่าของมนุษย์

2. เพลงเล่าเรื่อง

เป็นเพลงประกอบซึ่งบ่งบอกตัวตนของตัวละครในฉาก และมีผลกับการแนะนำบรรยากาศของฉากด้วย อาจจัดเป็นกลุ่มได้คือ

เพลงของกลุ่มพันธุ์ได้แก่ *Go West* ของ The Village People ขับร้องและบรรเลงโดย The Pet Shop Boys และ *In The Navy* ขับร้องและบรรเลงโดย The Village People ทั้งสองเป็นเพลงป๊อปที่เรียกได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ของกลุ่มชายรักชายที่มีบุคลิกลักษณะแบบ “เหนือชาย” ไม่ใช่อ่อนหวานอย่างผู้หญิง นอกจากนี้ทั้งสองเพลงจะเผยแผ่เรื่องความเกี่ยวพันกันระหว่างทหารเรือกับกลุ่มชายรักชายแล้ว ในขณะเดียวกัน *Go West* ก็ให้ความหมายแฝงของการเดินทางไปสู่ดินแดนแห่งอิสระในฝันอีกด้วย

เพลงของสังข์และนาคาคิดส์ผู้โกรธเกรี้ยว ได้แก่ *One Step Closer* และ *Runaway* โดย Linkin Park กับเพลง *Exquisite Corpse* และ *Random Number Generation* ของ Stephen Trask จากละครเรื่อง *Hedwig and the Angry Inch*

สองเพลงแรกของวงลิงกิ้งพาร์ค เป็นเพลงร็อกข้ามพันธุ์ที่ได้รับความนิยมสูงสุดในหมู่วัยรุ่นทั่วโลก ด้วยลักษณะของดนตรีที่ผสมผสานระหว่าง Nu Metal, Rapcore และ Alternative Rock และเนื้อหาของเพลงที่สะท้อนความโกรธเกรี้ยวกังวลใจกับข้อไขว่คว้าในโลกที่เขาคดเป็นรองอยู่ตลอดเวลา ส่วนสองเพลงหลังจากละครเรื่องเฮ็ดวิกนั้น เป็นเพลงร็อกประเภท Trash Punk ที่หนักหน่วงกว่า สะท้อนปัญหาของตัวละครในเรื่องที่ต้องปะทะกับความคลุมเครือทางตัวตน และลักษณะที่ไม่สามารถตีตราจำเพาะเจาะจงลงไปให้เข้าพวกหนึ่งพวกใด จนกลายเป็นแหล่งกำเนิดความเกรี้ยวกราด โกรธซึ่ง แปลกแยก และต้นเหตุของความทุกข์เชิงสารพัด (วาริน : อ้างแล้ว.) เพลงเหล่านี้ปรากฏพร้อมกับความรู้สึกต่างๆ ข้างต้นของสังข์และนาคาคิดส์ ที่พาลกล่าวโทษบุคคลอื่นๆ ว่าเป็นผู้ทำร้ายเขา ทั้งๆที่ความจริงแล้ว ในขณะนั้นสังข์และนาคาคิดส์กำลังทำร้ายทั้งตัวเองและบุคคลที่เขากราดเกรี้ยวใส่

เพลงของกลุ่มสามนต์ เจ้าหญิงและเจ้าชาย ได้แก่ *Barcarolle* จากโอเปร่าเรื่อง *Tales of Hoffman* ของ Offenbach *Rondeau* โดย Jean-Joseph Mouret *Wedding March* โดย Mendelssohn และ *Rhapsody on a Theme of Paganini* ของ Rachmaninov บรรเลงเปียโนโดย Maksim ทั้งหมดเป็นเพลงคลาสสิก และทุกเพลงยกเว้นเพลงสุดท้ายเป็นเพลงสไตล์บาโรคที่เน้นความเป็นแบบแผนและสง่างาม

Barcarolle เป็นเพลงลักษณะหนึ่งการนำเพลงพื้นบ้านที่คนพายเรือคอน โกลาร้อง มาเรียบเรียงลีลาที่อ่อนพริ้วล่องลอยเลียนแบบจังหวะพายเรือเสียใหม่ให้เป็นดนตรีชั้นสูง เพลง *Barcarolle* ของออฟเฟินบัคนี้ร้องเป็นภาษาฝรั่งเศส ผู้วิจัยใช้ในฉากแพ้นโซว์ของงานพระราชนิพนธ์อาหาร

เพลง *Rondeau* แต่งในปี 1729 อยู่ในชุดเพลงบรรเลงขนาดยาว เพลงนี้มักใช้ประกอบงานราชพิธีทั้งในช่วงขบวนแห่และช่วงปิดงาน เพราะมีทั้งความยิ่งใหญ่ สง่างาม และเข้มแข็ง ด้วยเสียงทรมันเปียโนและออร์แกนที่นำวงออร์เคสตรา เจ้าชายทั้งเจ็ดเปิดตัวด้วยเพลงนี้

เพลงมาร์ชแต่งงานของเมนเคลส์ซอห์น จากเรื่อง *A Midsummer Night's Dream* เป็นเพลงที่นิยมใช้ประกอบพิธีแต่งงานทั่วโลก แสดงความเบิกบานศักดิ์สิทธิ์และยิ่งใหญ่ของพิธีเริ่มชีวิตใหม่ แต่ภาพบนเวทีละครขณะที่เราได้ยินเพลงนี้นั้น คือช่วงที่เจ้าหญิงเริ่มเลือกคู่ และเจ้าชายพยายามนำเสนอตนเอง จนกระทั่งกลายเป็นการแก่งแย่งชิงดีที่ทุกคนกลบเกลื่อนด้วยรอยยิ้มและลีลาอันสวยงาม เพราะกิจกรรมนี้กำลังถ่ายทอดสดออกโทรทัศน์เพื่อรับผลโหวตคู่บ่าวสาวยอดนิยม

Rhapsody on a Theme of Paganini เป็นเพลงที่ใช้เปียโนบรรเลงเดี่ยวร่วมกับวงออร์เคสตรา มีลีลา ลูกเล่น จังหวะหยุด-เร่ง เหมือนการเล่นเกม-เล่นคำ แต่แฝงเจือความดูร้ายที่ได้

จากโมติฟ (motif) ของเพลงร้องสวดยุคกลาง *The Dies Irae* (แปลว่า day of wrath-วันแห่งการแก้แค้น) ในชุดเพลงสวดสำหรับงานศพ (*the Mass of the Dead* -มิชซาแห่งความตาย) เพื่อล้อกับตำนานของคีตกวีชื่อ Paganini ที่เชื่อกันว่าชายวิญญูณาให้ปีศาจเพื่อแลกเปลี่ยนกับเทคนิคอันน่ากลัวในการแสดงดนตรี ข่าวนี้อาจเป็นผู้ปล่อยข่าวเองนี้เกิดจากการที่เขาไม่กล้าการเล่นดนตรีที่ดูอันตรายขยายใหญ่เร้าใจผู้ชม ผู้วิจัยใช้เพลงนี้เปิดฉากงานเดินรำสวมหน้ากากซึ่งเป็นฉากสุดท้ายของเรื่อง เพื่อนำสู่บรรยากาศของการ “ล้อเล่นแต่เอาจริง” ของละครและตัวละคร โดยเฉพาะสังข์ผู้อุปโลกน์ตัวเองเป็นเจ้าชายรูปทองเพื่อการแก้แค้น

เพลงของสังข์ผู้เปลี่ยนแปลง ได้แก่ *Were diu werlt alle min* ในชุด *Carmina Burana* ที่ Carl Orff ประพันธ์(1935-1936)จากบทกวียุคกลาง และ *Overture* จากภาพยนตร์ไซกนาฏกรรมร่วมสมัยของคณาชชอบเรื่อง *Dancer In The Dark* ประพันธ์โดย Bjork

เพลง *Were diu werlt alle min* ซึ่งแปลจากภาษาเยอรมันได้ว่า “หากทั้งโลกเป็นของฉัน” มีดนตรีที่เปิดตัวอย่างยิ่งใหญ่สนุกสนาน แต่ในขณะเดียวกันก็มีคำร้องที่เสียดสีล้อเลียนมนุษย์ผู้ต่ำต้อยที่กำลังพรั่นเพื่อถึงวิกรรมอันยิ่งใหญ่ไว้สาระที่เขาจะทำเพื่อให้ได้มาซึ่งความปรารถนาอันเป็นไปไม่ได้ ผู้วิจัยใช้เพลงนี้เปิดตัวเจ้าชายรูปทองสุวรรณสังข์ ที่หวังจะใช้ร่างเปลี่ยนนี้ “ซื้อใจ” ทุกคนโดยเฉพาะอย่างยิ่งรจนา เพื่อให้ในที่สุด เขาก็จะได้มีอิศลักษณ์และสถานะที่เขาพึงพอใจ

เพลงโหมโรง (*Overture*) *Dancer in the Dark* เริ่มต้นด้วยเสียงแผ่วเบาจนแทบจับไม่ได้ แล้วค่อยๆพัฒนาอย่างช้าๆ เป็นดนตรีที่บรรเลงด้วยวงเครื่องเป่าทองเหลือง จนถึงจุดสูงสุดของเพลงที่ทำให้หัวใจของผู้ฟังพองโตด้วยความรู้สึกสูงส่งในศักดิ์ศรีและเจ็บแปลบสะเทือนอารมณ์ในเวลาเดียวกัน ผู้วิจัยใช้เพลงนี้ในช่วงท้ายสุดของฉากสุดท้าย เมื่อสังข์ค่อยๆ ตาสว่าง ยอมรับตัวเอง ยอมรับความรักและความเกลียดในชีวิตของเขา และตัดสินใจอย่างกล้าหาญที่จะก้าวเดินออกจากกำบังตน ไปใช้ชีวิตอย่างรู้จักตนและยอมรับผู้อื่น ซึ่งแม้จะเป็นชะตากรรมที่เขาเองก็ยังไม่รู้ว่าข้างหน้านั้นจะเป็นอย่างไรแต่เขาก็รู้สึกเป็นอิสระและอบอุ่นใจ

3. เพลงประกอบฉากและการแสดง

เป็นเพลงภูมิหลัง(background music) ที่ใช้แสดงบรรยากาศของฉากนั้นๆ เช่น การเปลี่ยนแปลงของเวลา ได้แสงจันทร์ ห้องเล่นเกมใต้ดิน งานปาร์ตี้เต้นรำ ฯลฯ โดยไม่ได้เน้นความหมายหรือเจาะจงบ่งบอกตัวตนของตัวละครใดมากเท่าเพลงในสองกลุ่มแรก

เพลงในกลุ่มนี้มีลักษณะตาม “ท้องเรื่อง” หรือสถานที่และเหตุการณ์ จึงมีหลากหลายแนวทาง ดังนี้ เพลง *Um “Oh e Um Ah!”* โดย Tom Ze ชาวบราซิล ใช้ตอนสังข์ออกจากเปลือกหอย และ *Jai Hanuman!* โดย L. Subramaniam ชาวอินเดีย ใช้ตอนสังข์พบชุดเงาะ เป็นเพลงที่แสดงความดิบและไร้เดียงสาแบบพื้นเมือง

เพลง *Crunchy Granola Suite* และ *Fosse's World* จากละครเพลงเรื่อง *Fosse* เรียบเรียงโดย Gordon Lowry Harrell ใช้ตอนสังขวังหนีแม่จากใต้ทางด่วน ไปสู่แสงสีกลางกรุง

That's Amore ดนตรีและคำร้องโดย Harry Warren และ Jack Brooks ขับร้องโดย Dean Martin ใช้เทียบเคียงกับภาพของฉากฝันร้ายกลางแม่น้ำ ที่สังขวังพยายามกระเสือกกระสนหนีจากบรรดาสหพรรคแรกเกิดที่ถูกแม่ใจร้ายนำมาโยนทิ้งน้ำ

Theme from Mortal Kombat โดย The Chemical Brothers เป็นเพลงประกอบภาพยนตร์และเกมคอมพิวเตอร์เกี่ยวกับการต่อสู้ ใช้ในฉากที่สังขวังผจญภัยในห้องลับใต้ดิน

Devil's Dance ของ John Williams ไวโอลินโดย Gil Shaham มีลักษณะที่ทั้งสนุกสนาน ลึกกลับ และน่ากลัวในเวลาเดียว ใช้ในฉากโกดังเก็บอาหารทะเล ที่ที่สังขวังซ่อนตัวอยู่ในเงามืด ใช้อำนาจ “เทวดา” ช่มชู้เจ้าชายทั้งเจ็ดและเจียนซิลิโคนออกจากปลายจมูกของพวกเขา

Samba และ *Midnight Garden* โดย Bond ใช้ในฉากงานเต้นรำสวมหน้ากาก โดยเพลงแรกใช้ในช่วงเดินรำที่เหล่าเจ้าชายเจ้าหญิงพยายามแสวงหาสนุกสนานเราใจเพื่อกลบเกลื่อนปมของตน ส่วนเพลงหลังเป็นเพลงช้าๆ เย็นๆ (chill-out) ประกอบการดื่มสังสรรค์ แต่ภาพบนเวทีนั้นเป็นช่วงที่เจ้าหญิงเจ้าชายนั้นพยายามแสวงปั้นหน้า เพื่อกลบความรู้สึกที่ตนสูญเสียศักดิ์ศรี เมื่อความจริงเปิดเผยว่าตนไม่มีเงิน ไม่มียางอาย ไม่มีคุณค่า และไม่มีใครต้องการ ส่วนรณานันกำลังสิ้นศรัทธาในตัวสังขวังที่พยายามสร้างความประทับใจให้กับทุกคนในภาพของเจ้าชายรูปทอง อาจเรียกได้ว่าช่วงนี้ของละครคือช่วงที่พายุค่อยๆ ก่อตัว ก่อนที่จะดำเนินไปสู่ช่วงวิกฤต เมื่อจันทร์เทวีเข้ามาพร้อมกับเกล็ดเจ็ดชั้นรูปหอยสังข์

แนวคิดด้านเครื่องแต่งกาย รวมเครื่องประดับ ผม และการแต่งหน้า

แนวคิดด้านเครื่องแต่งกาย รวมเครื่องประดับ ผม และการแต่งหน้า ที่ให้กับผู้ออกแบบ คือเครื่องแต่งกายจะต้องสามารถแสดงรายละเอียดเชิงกลุ่มของตัวละครได้ เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นความต่างของ “เครื่องแบบ” ในแต่ละกลุ่มตัวละคร ที่ต่างก็มีวัฒนธรรมเป็นของตนเอง โดยภาพหลักของตัวละครในแต่ละฉากนั้นผู้วิจัยได้กำหนดไว้ในบทละครแล้ว แต่ผู้ออกแบบ-กำกับศิลป์เป็นผู้สร้างชีวิตเฉพาะตัวและเฉพาะกลุ่มให้กับตัวละคร รวมถึงเป็นผู้เลือกจุดที่ต้องการขยายใหญ่ให้เกินจริงจนประหลาด (grotesque) หรือเฟื้อ (cliche) หรือผสมปนเป (amalgam)

“เครื่องแบบ” ของตัวละครนั้นสะท้อนแนวคิดและพฤติกรรมของมนุษย์ทั่วไป ที่ใช้การแต่งกายแต่งหน้าทำผมและการสวมเครื่องประดับที่ยึดโยงอยู่กับการบ่งบอกความเป็นกลุ่ม เป็นเครื่องมือในการกำหนดบทบาทหน้าที่ สร้างภาพลักษณ์ และกำหนดอัตลักษณ์ที่ตนต้องการนำเสนอต่อผู้อื่น เช่น ชุดทำงานของนางก้านลและเทศกิจ ชุดเดินขายทะเลของสาว ๆ เมืองพันธุ์ตชุดและการแต่งหน้าแบบเมทัลพังค์ของกลุ่มนาคา เป็นต้น

นอกจาก “เครื่องแบบปกติ” แล้ว ตัวละครและเราเอง ก็ยังมี “ชุดโชว์” สำหรับใช้ในการ “แสดง” เพื่อสร้างความประทับใจอันยิ่งยวดกับสาธารณชนเพื่อให้ได้มาซึ่งเป้าหมายจำเพาะที่ตั้งไว้ อีกด้วย โดย “ชุดโชว์” จะลบกลบจุดพร่อง เสริมจุดเด่น สร้างจุดพิเศษ และสร้างภาพมายาให้กับตัวละคร ให้เชื่อมั่นในคุณค่าเปลือยของอัตลักษณ์แฟนตาซีที่ตนไฝฝืนจะเป็น อาทิเช่น ชุดลิปซิงค์โชว์ สีสันจัดจ้านรูปแบบฟูฟ่ายแบบลิเกทรงเครื่องของชาวพันธุรัต

บางกรณี เครื่องแบบปกติของตัวละครบางกลุ่มอย่างเจ้าหญิงเจ้าชาย ก็คือชุดสำหรับ “โชว์” นั่นเอง เช่นชุดแพ้นชั้นสูงแบบพลี้อ่อนหวานของกลุ่มเจ้าหญิง และเครื่องแบบ “เต็มยศ” ของกลุ่มเจ้าชายที่มีตั้งแต่ชุดที่ดูสูงส่งตามประเพณีนิยม ชุดแบบหนุ่มเมโทรเซ็กช่วลเจ้าสำอางค์ นักธุรกิจ กลางคืน ดารานักร้อง ไปจนถึงลิเกหลงโรง นั่นก็เป็นเพราะคนกลุ่มนี้แสดงละคร เดินรำ ร้องเพลง และเดินแพ้นเพื่อให้ผู้อื่นประทับใจเกือบตลอดเวลา

ยังมีการแต่งกายเพื่อจูงใจ “แสดงบทบาทของตัวละคร” อีกกลุ่มหนึ่ง คือ การแต่งข้ามเพศ (cross-dress) และการแต่งคอสเพลย์ (cosplay) เช่น ชุดทหารเรือของชาวพันธุรัต ที่ต้องกลับมาแต่งเป็นผู้ชายและผู้หญิงตามระบบคิดของคนในกระแสหลัก และชุดกอธิคโกลิตาของรจนา ซึ่งทั้งสองกรณีนี้ ตัวละครมิได้แต่งกายด้วยชุดดังกล่าวเป็นกิจวัตร แต่แต่งเพราะต้องการอย่างรุนแรงที่จะสื่อสารความหมายบางอย่าง



นักแสดงใน “เครื่องแบบของตัวละคร” กลุ่มต่างๆ บนเวทีในกรอบproscenium (ภาพการแสดงช่วง curtain call)

ที่น่าสังเกตคือ การแต่งข้ามเพศของตัวละครชายที่เป็นคารานักร้องอย่าง “เจป๊อป” นั้น ในกระแสสมัยนิยมโดยเฉพาะในหมู่เด็กสาววัยรุ่น กลับไม่มีใครเห็นว่าเป็นความสับสนคลุมเครือทางเพศของผู้สวมใส่ ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะวัยรุ่นไทยได้รับวัฒนธรรมญี่ปุ่นที่มีแนวคิดเรื่อง “บิโชเนน” (bishonen) หรือ “เสน่ห์หนุ่มแสนสวย” มานั่นเอง

นอกจากนี้แล้ว ก็ยังมีเครื่องแต่งกายประเภท “ไม่ตั้งใจแต่ง” ซึ่งได้แก่ชุดคนไร้บ้านของจีนที่ เทวี่และสังข์ ซึ่งขอเพียงมีเสื้อผ้าห่อหุ้มร่างกายเพื่อป้องกันการเปลือยเปล่าก็พอแล้ว

และท้ายสุด เราจะเห็นว่าสังข์เป็นตัวละครที่วิ่งหาเปลือกใหม่ เสื้อผ้า หน้ากากใหม่ๆ มาสวมใส่ทับร่างเก่าสร้างตัวตนใหม่อยู่ตั้งแต่ต้นจนท้ายเรื่อง และหลายๆครั้งที่เครื่องแต่งกายของเขามีหน้าที่ปะปนกันทั้งเป็นเครื่องแบบ เป็นชุดโชว์ เป็นการปลอมตัวข้ามกลุ่ม และเป็นการ “เล่นละคร” อาทิเช่น ชุดยูวชนทหารเรือ ชุดเงาะ ชุดเจ้าชายรูปทอง เป็นต้น

ขณะชมละคร ผู้ชมจะเห็นตัวละครในเครื่องแบบที่แตกต่างหลากหลายนี้ มีชีวิตอยู่ร่วมกัน ปะปนและปะทะอยู่บนพื้นที่เดียวกันในคลองจึกขุของผู้ชมแต่ละคน ดังนั้น จึงมีทั้งที่ภาพที่สวยงามสอดคล้อง หรือคู่เป็นเอกภาพ และภาพที่ไม่เข้ากัน ขัดหูขัดตา ไปจนถึงภาพที่เลอะเทอะ รกรุงรัง วุ่นวาย ซึ่งผู้ชมที่คุ้นเคยกับมโนทัศน์ทางด้านละครแบบขนบนิยมที่เลือกเสนอเฉพาะภาพที่เข้ากันและมีความเป็นเอกภาพนั้น อาจเห็นว่าภาพบนเวทีของละครวิจัยนั้นดูไม่เป็นระเบียบ เรียบร้อย วุ่นวายรกรุงรา

ประเด็นที่ผู้วิจัยต้องการสำรวจก็คือ เมื่อผู้ชมได้เห็นสิ่งที่ไม่เคยเห็น ไม่คาดว่าจะเห็น คิดว่าไม่ควรเห็น หรือไม่อยากจะเห็นบนเวทีแล้ว ผู้ชมแต่ละคนมีปฏิกิริยาตอบสนองอย่างไร รับหรือไม่ รับความแตกต่างที่อยู่ตรงหน้านั้นอย่างไร หรือเรียกร้องความงามที่คัดกรองแล้วตามประเพณีวิสัย หรือประณามว่าเป็นภาพที่ด้อยศิลปะและรสนิยม หรือมองไม่เห็นไม่สนใจความแตกต่างเหล่านี้เลย ปฏิกริยาเหล่านี้เป็นเครื่องสะท้อนโลกทัศน์ของแต่ละคน ณ ขณะเวลานั้น เกี่ยวกับอุดมคติ-วิสัย และความแตกต่างหลากหลายนั่นเอง

ผู้วิจัยใช้คำว่า “ณ ขณะเวลานั้น” เพราะผู้ชมหลายๆคนอาจเกิดความคิดใหม่หรือการมองใหม่ เมื่อได้เรีงร้อยและเทียบเคียงกับภาพในฉากต่อไปของละคร

และผู้ชมบางคนอาจหวนกลับมาเห็นความแตกต่างระหว่างการประเมินภาพที่เห็นในแวบแรกแบบด่วนตัดสินด้วยกรอบความคิดที่ติดตัวมา กับแบบที่เก็บภาพทั้งหมดแล้วประมวลสังเคราะห์ เทียบเคียง เพื่อหาความหมายแฝงที่ซ่อนอยู่ มิใช่แค่ความหมายตรงๆ หรือความหมายที่ประเมินได้จากเปลือก

ละครเรื่องนี้มีหลากหลายเจตสี มนุษย์และชีวิตก็เช่นกัน



จากแบบโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ละครที่อยู่ทางด้านซ้ายมือ จะเห็นว่ามีลักษณะแม่แบบ (motif) ของ “สีรุ้ง” อยู่ด้วย แนวคิดเรื่อง “สีรุ้ง” นี้เป็นการต่อยอดความคิดของผู้วิจัยโดยผู้ออกแบบศิลป์ ซึ่งอ่านบทละครแล้วเกิดวิทัศน์ส่วนตัวที่เห็นแม่แบบสีรุ้งปรากฏอยู่บนเวที โดยเฉพาะอย่างยิ่งในฉากเมืองพันธุ์ด จากเดิมที่บทมิได้กำหนดสีรุ้งบนเวทีเลยนอกจากการใช้เพลง *True Colors* เป็นเพลงจบ ซึ่งการประสานความคิดที่ผู้กำกับศิลป์นำเสนอนี้ ยิ่งช่วยเสริมแนวทางของละคร เคียวยำให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ลักษณะการทำงานแบบประสานวิทัศน์ส่วนตัวเข้าด้วยกันเช่นนี้เอง ที่ผู้วิจัยใช้ในการสร้างมุมมองที่หลากหลายและเสริมแนวคิดหลักให้กับละคร

การทำงานกับนักแสดง

บทละครละครวิจัยเรื่องนี้กำหนดให้ใช้นักแสดงทั้งหมด 45 คนแสดงเป็นตัวละครทั้งสิ้น 57 ตัว⁷ โดยนักแสดงที่เลือกมาร่วมงานนั้น มีทั้งผู้ที่เป็น “ต้นแบบ” ของตัวละครในเรื่อง เป็นนักแสดงที่อยู่ในกระบวนการอ่านบทละครเพื่อพัฒนาแก้ไข (Play Reading) เป็นนักแสดงที่ผู้วิจัยเจาะจงเลือก (casting) และเป็นนักแสดงที่ผ่านการคัดเลือกแบบทดสอบบท (audition) แต่ละคนมีทักษะ ความสามารถ ประสบการณ์ ความเข้าใจและทัศนคติเกี่ยวกับการแสดงละครในระดับต่าง ๆ กัน มีตั้งแต่นักแสดงที่เป็นมืออาชีพหรืออยู่ในวงการการแสดง ไปจนกระทั่งนักแสดงที่ไม่เคยแสดงละครเวทีมาก่อนเลย มีทั้งนิสิตปัจจุบันของภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และนิสิตต่างคณะต่างสถาบัน เช่น นักแสดงละคร “ถาปัด” จากคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และมหาวิทยาลัยกรุงเทพ มีนักแสดงที่เป็นศิษย์เก่า และก็มีนักแสดง “เด็ก” นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย

ผู้วิจัยแจกบทให้นักแสดง แบ่งตามบทบาทการกระทำในเรื่องเพื่อการซ้อมแยก-รวมตามกลุ่มและฉาก ดังนี้

กลุ่มตัวละครหลัก-ปะทะหลัก ได้แก่ สังข์ จันทเทวี สามนต์ รจนา พันธุ์ด

กลุ่มตัวละครปะทะรอง ได้แก่ กิ่ง จันทา ภูงค์ เจป๊อปป และกลุ่มเจ้าชาย คือ พรินซ์ ชาร์มมิ่ง วิลเลียม แฮรี เดวิด ฮาวคัม บอยเบนด์ กับกลุ่มเจ้าหญิง คือ เมธินี กุลสตรี ชินดี ซอนย่า พอลลา เทยา

กลุ่มตัวละครสนับสนุนหลัก ได้แก่ กลุ่มสี่สาว คือ บ็อบบี้ บิลลี โจอี โจแอน กลุ่มเอฟ
โพร คือ เจอรี่ เคน วิค แวนเนส และกลุ่มนาคาคิดส์ คือ วันดี ตัวเล็ก บอย บิ๊ก

กลุ่มตัวละครสนับสนุนรอง ซึ่งนักแสดงแต่ละคน ต้องแสดงเป็นตัวละครสามตัว คือ
เด็กผี1/นิค/เทศกิจ เด็กผี2/ไคลด์/เทศกิจ เด็กผี3/แตง/เทศกิจ เด็กผี4/เคย์/เทศกิจ และ ทิปปี/
เทศกิจ/นางก้านัล ฟารุง/เทศกิจ/นางก้านัล นื่องเนย/เทศกิจ/นางก้านัล นื่องนุ้ย/เทศกิจ/นางก้านัล

การซ้อมระยะต่างๆ

การพบกันครั้งแรก ผู้วิจัยเน้นกับนักแสดงว่า เป้าหมายของการซ้อมการแสดงคือการ
ค้นหาไปพร้อมๆกันของนักแสดงและผู้กำกับการแสดง โดยหลังจากที่นักแสดงอ่านบทจบ ผู้วิจัย
ได้ถามความเห็นและความรู้สึกของนักแสดงว่าพบอะไรบ้างที่เชื่อมโยงระหว่างนักแสดงกับตัว
ละครทำอะไร มีช่วงใดของบทที่กระทบใจนักแสดง เพราะเหตุใด รู้สึกอย่างไรกับตัวละครอีกตัว
หนึ่งหรือกับสถานการณ์เช่นนี้ บทละครสะท้อนอะไรในสังคมร่วมสมัยบ้าง เห็นด้วยหรือไม่เห็น
ด้วยอย่างไร และในที่สุดแล้ว นักแสดงได้ความหมายว่าอย่างไรจากบทละคร มีการแลกเปลี่ยน
ความคิดความเห็นความรู้สึกกันอย่างกว้างขวาง ซึ่งนอกจากจะเป็นไปเพื่อให้ผู้ร่วมงานทั้งหมดมี
แนวทางในการตีความหมายไปในเชิงเดียวกันแล้ว ยังเป็นการเปิดโอกาสให้แต่ละคนเรียนรู้ที่จะ
แลกเปลี่ยนทัศนะ ยอมรับ และเคารพความคิดเห็นที่แตกต่างจากตน แล้วค่อยถอดความคิดของตน
และของกลุ่มให้งอกงามร่วมกันอีกด้วย

ผู้วิจัยขอให้นักแสดงสังเกต-เปรียบเทียบคนและสังคมร่วมสมัย กับคนและเหตุการณ์ในบท
ละครและในเรื่องเล่าเดิม ว่ามีสิ่งใดที่กระทบใจ ว่าเหมือน ต่าง หรือหลงลืมไปอย่างไร โดยเฉพาะ
อย่างยิ่ง ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับตัวละครที่นักแสดงแต่ละคนได้รับบทบาท และประเด็นที่นักแสดง
รู้สึกกระทบใจแต่คนในสังคมร่วมสมัยมิได้ตระหนักถึงอย่างจริงจังเท่าที่ควร จากนั้น จึงสรุปว่า
หน้าที่ที่ละครเรื่องนี้และนักแสดงในละครจะต้องทำก็คือ การสะท้อนภาพปัญหาเหล่านี้ออกมา
กระตุ้นเร้าให้ผู้ชมได้ขบคิด

กระบวนการนี้เป็นการทำให้นักแสดงรู้สึกได้และเชื่อในประเด็นที่บทละคร ผู้วิจัย และผู้
แสดงต้องการสื่อสาร ก่อนที่จะเข้าสู่กระบวนการซ้อมการแสดง เพราะขณะแสดงเป็นตัวละครผู้
หมกมุ่นอยู่กับตนเอง หรือที่มีพฤติกรรมอยากได้ใคร่อย่างย่งยวด หรือเสแสร้งอย่างน่าเกลียด หรือ
หลีกหนีไปเพื่อฝัน หรือตื่นเงินอย่างน่าทุเรศนั้น นักแสดงจะสื่อสารและมีปฏิสัมพันธ์ “ตรง” กับ
ผู้ชม ทั้งในเชิงทำให้คล้อยตามและปะทะให้ได้แย้ง จึงจำเป็นยิ่งที่นักแสดงจะต้องเชื่อในหน้าที่ของ
“นักแสดง” และละครเรื่องนี้ ต้องเชื่อใจกันและกัน ต้องเชื่อในบทบาทตัวละครของตน-ไม่ว่าจะนำ
ดำเนินคดียื่นหรือนำหัวเราะเยาะหยันอย่างไรก็ตาม- ว่าเป็นไปเพื่อเป็นส่วนหนึ่งของกลไกในการ
สะท้อนประเด็นความคิดหรือคำถามสำคัญสำหรับผู้ชม และที่สำคัญที่สุด คือต้องเชื่อใจและ
ปรารถนาดีต่อผู้ชม

จากนั้น จึงเข้าสู่ช่วงของการซ้อมเพื่อ “หา-เจาะ-จำ” ระยะที่หนึ่ง ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างชีวิตให้กับตัวละคร เชื่อมโยงเงื่อนไขของตัวละครเข้ากับชีวิตจิตใจและร่างกายของนักแสดง และช่วงของการซ้อมเพื่อ “หา-เจาะ-จำ” ระยะที่สอง ซึ่งเป็นกระบวนการสร้างสภาวะ “สายลับสองหน้า” (double agent-Brecht,1968:314-317)ให้นักแสดง

การซ้อมเพื่อค้นหา (working) คือการซ้อมที่ผู้วิจัย-ผู้กำกับการแสดงเลือกทำงานกับนักแสดงที่ละฉากเพื่อค้นหาจุดเชื่อมโยงตัวละครกับนักแสดง ช่วยให้นักแสดงมีความเชื่อในความต้องการ การกระทำ ปัญหา และเงื่อนไขของตัวละคร สร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครให้นักแสดง ในช่วงนี้เป็นการทดลองเพื่อค้นหาทางเลือกที่เหมาะสมที่สุดและยังไม่มีมีการกำหนดตายตัว

ผู้วิจัย-ผู้กำกับการแสดงต้องเตรียมใจเตรียมความรู้สึกของนักแสดงให้พร้อมที่จะกระโดดก้าวไปรู้สึก เชื่อมโยง และเชื่อในเงื่อนไขของตัวละครให้ได้ โดยใช้วิธีถามนำและเปรียบเทียบให้นักแสดงรู้สึกว่าการเชื่อมโยงได้กับประสบการณ์ชีวิตของตน ซึ่งก็ต้องเป็นประสบการณ์ที่นักแสดงผู้นั้นยอมรับได้ และยอมที่จะถ่ายทอดออกมาปะทะกับนักแสดงอีกฝ่ายหนึ่งในฉาก พร้อมทั้งยอมที่จะให้ผู้ชมได้รู้เห็นติดตามนักแสดงผู้นั้นในฐานะของตัวละครที่กำลังต่อสู้อยู่ในเงื่อนไขนั้นด้วย

ในการซ้อมเพื่อค้นหานี้ เริ่มจากการตีความเดียวกับนักแสดง การสร้างความสัมพันธ์กับตัวละครอื่น ทั้งในเชิงครอบครัว-คู่รัก-คู่สะทอน-คู่เดิมเติมส่วนที่ขาดพร่อง-คู่แข่ง-กลุ่ม-ชุมชนและคนนอก การซ้อมฉากต่างๆของตัวละคร ฯลฯ เมื่อหาทางเลือกได้แล้วก็ซ้อมเจาะที่ละช่วงจนครบทุกช่วงของฉากที่เลือก แล้วจึงซ้อมขัดเกลาจนเป็นที่พอใจ จากนั้นจึงเริ่มทำงานซ้อมเพื่อค้นหาในฉากต่อมา ไล่ไปเรื่อยๆ จนกระทั่งจบองค์ แล้วจึงซ้อมเรียงฉาก (run-through) เพื่อดูเส้นต่อเนื่องของการกระทำทั้งองค์หรือทั้งเรื่องอีกครั้ง

การซ้อมเจาะเพื่อกำหนดตำแหน่งการเคลื่อนที่และกิจกรรมของตัวละคร (blocking) เริ่มเมื่อผู้วิจัย-ผู้กำกับการแสดงมั่นใจว่านักแสดงเริ่ม “รู้สึก” ถึงเงื่อนไขของตัวละคร มีความต้องการ มีเป้าหมาย มีความสัมพันธ์และพร้อมที่จะต่อสู้กับอุปสรรค เพื่อให้ได้มาซึ่งเป้าหมาย หรือมี “การกระทำเชิงละคร” (action) แล้ว จึงให้นักแสดงทดลองสร้างชีวิตในฉากโดยเลือกเจาะซ้อมเป็นช่วงเล็กๆ เพื่อความชัดเจนในการแสดง ในขณะที่มีการค้นหาทิศทางในการเคลื่อนที่และกิจกรรมของตัวละครบนเวทีนี้เองที่ผู้วิจัยและนักแสดงร่วมกันกำหนดการตีความ การกระทำ เป้าหมาย อุปสรรคของตัวละครตลอดจนกิจกรรม ลีลา และจังหวะของการแสดงให้ชัดเจน ช่วงนี้เองที่มีการค้นหาและสร้างสภาวะ “สายลับสองหน้า” ให้กับนักแสดง

สเตฟาน เบรคชท์ (อ้างแล้ว) อธิบายว่าสภาวะ “สายลับสองหน้า” หมายถึง สภาวะ “เข้าๆ ออกๆ” ของนักแสดง กล่าวคือ ในขณะที่นักแสดง “เข้าถึง” เงื่อนไขทางความรู้สึกของตัวละครนั้น ก็ต้องตระหนักถึงจนสามารถ “ถอยออก” มาสื่อสารกับผู้ชมถึงข้อบกพร่องผิดพลาดของตัวละคร ที่ปรากฏในเงื่อนไขของการกระทำนั้นๆ เช่น “ความรักตัวเอง-เห็นแก่ตัว” “ความกลัวว่าจะไม่

ปลอดภัย-ไม่กลัวเสี่ยง” “ความสงสารตัวเอง-หลีกเลี่ยง” ฯลฯ โดยที่นักแสดงจะต้องไม่คล้อยตามกับอารมณ์ความรู้สึกจนเข้าข้างตัวละคร ในหลายๆกรณี นักแสดงจะต้องใช้การแสดงแบบขยายใหญ่-เกินจริงจนตัวละครนั้นๆ ดูน่าขันน่าเกลียดน่าสมเพชหรือน่าตกใจ เพื่อ “ฟุ้ง” ผู้ชมว่าความต้องการและการกระทำของตัวละครที่ผู้ชมเคยคุ้นชินจากการเล่าแบบเดิมๆนั้น มิได้เป็นพฤติกรรมปกติธรรมดาที่ควรยอมรับได้ หรือเป็นเพียงเรื่องไม่จริงอิงนิยายเป็นเรื่องไกลตัวที่ไม่เกี่ยวข้องกับผู้ชม ดังที่เคยรู้สึกกัน ทั้งนี้ทั้งนั้น นักแสดงจะต้องมีคุณธรรมในหน้าที่ที่จะต้องสะท้อนความอาชญาของตัวละครและโลกในมุมที่คนส่วนใหญ่ไม่พูดถึงนี้ อย่างจริงจัง ไม่ดูถูกกิจกรรมที่ตนกำลังกระทำเพื่อปล่อยให้ผู้ชมแต่ละคนเป็นผู้พาภักษ์วิจารณ์พฤติกรรม ค่านิยม และระบบคิดของตัวละครและสังคมในเรื่องเองว่า เห็นด้วยหรือไม่เห็นด้วยอย่างไร เพราะเหตุใด และมองเห็นอะไรในสังคมรอบๆตัว หรือแม้แต่ในตัวผู้ชมคนนั้นๆเอง

ในช่วงนี้จะมีการปรับ เพิ่ม ลด รายละเอียดของบท คำพูด เพลง เครื่องแต่งกาย เครื่องประกอบการแสดง ฉากเวที และแสง ไปพร้อมๆกับการสร้างชีวิตให้แต่ละฉากด้วย

การซ้อมเพื่อขัดเกลาและดูแลต่อเนื่องของการกระทำ (polishing) เมื่อซ้อมเจาะช่วงต่างๆในฉากจนครบแล้ว ผู้วิจัยจึงขอให้นักแสดงแสดงทั้งฉากต่อเนื่องกันโดยไม่หยุดพัก เพื่อสำรวจเส้นต่อเนื่องของการกระทำของตัวละครแต่ละตัว สำรวจพลวัตของฉาก การปะทะกันของกลุ่มกับตัวละคร “คนนอก” กลไกในการเสนอความหมายตรง ความหมายแฝง ความคิดหลักและคำถามของฉาก เพื่อแก้ไขและขัดเกลา ให้นำไปสู่ภาวะต่างๆออกๆ และการเทียบ-แย้ง ของผู้ชม

การซ้อมเรียงฉาก (run-through) ผู้วิจัยให้นักแสดงแสดงละครต่อเนื่องไปทั้งองค์ ทั้งช่วงและทั้งเรื่องในที่สุด เพื่อสำรวจความสมจริง น่าเชื่อ ตรรกะ และความเป็นไปได้ของการกระทำในละคร (fictional truth) เส้นต่อเนื่องของการกระทำ ตลอดจังหวะ (rhythm) ความเร็ว (pace) ลีลา ทิศทาง การเปลี่ยนแปลงของเรื่อง การทำงานของกลไกในการเทียบ-แย้ง ฯลฯ ว่าจุดใดที่ยังต้องเน้นให้ชัดเจนขึ้น หรือจุดใดต้องการการขัดจังหวะ การ “ขัดใจ” เพื่อกระตุ้นผู้ชมจากความรู้สึกคล้อยตามหรือคุ้นชิน หรือต้องขยายให้ใหญ่กว่าจริง เพื่อให้ผู้ชมเกิดความรู้สึก “ไม่อยากจะเชื่อ” และประโยชน์ในใจประเภท “นั่นมันในนิทาน/ละครเวอร์ๆ แต่ในชีวิตจริง/ของฉันทัน มันไม่ได้เป็นแบบนี้มัน...!.....เป็น.....?.....มัน.....!”

ในการซ้อมใหญ่ แบบมีพร้อมทั้งเทคนิคและเครื่องแต่งกาย (dress rehearsal) บนเวที ผู้วิจัย-ผู้กำกับการแสดงต้องให้เวลานักแสดงและผู้ร่วมงานซึมซับเอาชีวิตใหม่บนเวทีที่มีทั้งฉาก แสง เสียง เทคนิค และเสื้อผ้า พร้อมทั้งชีวิตหลังโรงอันได้แก่ การเข้า-ออก เปลี่ยนชุด เปลี่ยนเครื่องประกอบการแสดง ฯลฯ เข้าไป ในขณะที่เดียวกัน ก็จะใช้การซ้อมช่วงนี้สำรวจดูเอกภาพในความหลากหลายของละคร ความสมเหตุผลในความไม่เป็นเหตุเป็นผล ความต่อเนื่องของตรรกะในภาพที่ไม่ต่อเนื่อง จังหวะลีลาที่กลมกลืน-ขัดแย้ง จุดสำคัญที่ต้องการเน้น จุดที่เป็นรหัสลับ-ความหมาย

แฝง และที่สำคัญ สำรว่าละครสามารถสื่อสารความคิด-คำถาม-จุดกระตุ้นให้เทียบเคียง กับผู้ชม ได้อย่างชัดเจนเพียงพอหรือไม่

แนวทางในการแสดง

การแสดงของนักแสดงในละครวิทย มีเป้าหมายหลักเพื่อนำพาผู้ชมไปสู่สภาวะ “เข้าไป ออกๆ” เพื่อการเทียบเคียงเช่นเดียวกับองค์ประกอบอื่นๆของละคร ดังนั้น โดยหลักๆแล้ว การแสดงโดยรวมจะมีลักษณะ “ใหญ่กว่าชีวิต” หรือ larger than life เพื่อขยายความต้องการ ความขัดแย้ง และการกระทำของตัวละครให้เห็นชัดเจน ความรู้สึกที่เข้มข้นอย่างขึ้นสุดลงสุดของตัวละครนั้นจะเป็นเสมือนภาพตัวอย่างของภาวะต่างๆทางอารมณ์ ซึ่งจะทำให้ผู้ชมได้รับการกระตุ้นให้คล้อยตาม หรือถอยห่างเป็นห้วงๆ แต่จะไม่ถูกดึงดูให้รู้สึกร่วมกับตัวละคร ไปตลอดทั้งเรื่อง ซึ่งก็เป็นเพราะความต้องการ ความขัดแย้ง และการกระทำของตัวละครที่นักแสดงขยายจนใหญ่กว่าชีวิตจริงนั่นเอง

แนวทางผสมผสานของการแสดงที่ใช้ในละครวิทย อาจแยกให้เห็นตามระดับความเข้มข้นของภาวะถอยห่างของผู้ชมที่ผู้วิจัยตั้งเป้าหมายไว้ ได้เป็น 2 แนวทาง คือ

1. การแสดงที่มุ่งโฟกัสที่ความต้องการ (objective) ของตัวละครเป็นหลักและเน้นความนิ่งของนักแสดง ไม่ใช้ลักษณะสไตล์ไอเซชัน (stylization) เป็นการแสดงอย่างที่คุณวิจัยเรียกอย่างล้าลองให้นักแสดงเห็นภาพว่าเป็นการแสดงแบบ “แห้ง” เพราะแม้จะใกล้เคียง “ความเหมือนจริง” (naturalistic) กว่าแนวการแสดงอื่น แต่ก็จะไม่เน้นการแสดงความท่วมท้นคัมคัมของอารมณ์ ทั้งนี้เพื่อเปิดพื้นที่ให้ผู้ชมแต่ละคนได้ใส่ความรู้สึกนึกคิดและประสบการณ์ส่วนตัวของตนลงไปในเรื่องใจของตัวละครที่ตนเห็นแทน

การแสดงแบบ “แห้ง” จะช่วยเน้นความเป็นมนุษย์ของตัวละคร โดยให้เห็นความมุ่งมั่นตั้งต้นที่บางครั้งจะดูเอาแต่ใจตนเอง บางครั้งก็จะดูว่าเป็นเพราะอ่อนนุญนิภาวะ บางครั้งก็จะเห็นว่าเป็นเพราะเปราะบางและไร้เดียงสา นักแสดงที่ผู้วิจัยกำกับการแสดงให้อยู่ในแนวนนี้เป็นหลักได้แก่ผู้แสดงเป็นตัวละครวัยรุ่นทั้งหลาย คือ สังข์ รจนา บอย บิ๊ก วันดี และตัวเล็ก การแสดงแบบ “แห้ง” จะทำให้ตัวละครเหล่านี้ดู “ต่าง” จากตัวละครผู้ใหญ่ที่มีสีสันฉูดฉาดด้วยอารมณ์และแรงปรารถนาทั้งที่จริงใจและเสแสร้ง

2. การแสดงแบบ “ใหญ่กว่าชีวิต” (larger than life) คือขยายความรู้สึกต้องการของตัวละครแล้วสื่อสารผ่านการแสดงอย่างที่คุณวิจัยเรียกอย่างล้าลองว่า “ใส่ตัวหนา” หรือใส่เครื่องหมายคำพูดเพื่อเน้น “ความสำคัญ”(Brecht,เรื่องเดิม) และลักษณะที่เป็นสไตล์ต่างๆ เช่น การร้องเพลง การใช้ลีลา การแสดงแบบจำอวด ฯลฯ เพื่อให้เห็นความปรารถนาอันเหลือเกินธรรมดาของตัวละครเหล่านี้ ที่บางตัวใส่หน้ากาก-เสแสร้งเล่นบทหรือหาสวयงาม บางตัวเล่นละครตลอดเวลาเพื่อให้อยู่

รอด บางตัวแสดงตนว่าสำคัญใหญ่โตกว่าผู้อื่น บางตัวจงใจแสดงบทบาทให้ผู้อื่นประทับใจ ฯลฯ และให้เห็นความแตกต่าง-ตรงกันข้ามของตัวละครเหล่านี้ เมื่อสวมหน้ากากและแสดงบทบาท สังคม กับเมื่อมิได้ตั้งใจ “แสดง”

นักแสดงที่ผู้วิจัยแนะแนวทางการแสดงให้เข้าไปในลักษณะนี้ คือนักแสดงที่สวมบทบาทเป็นตัวละครผู้ใหญ่ ซึ่งแบ่งออกไปเป็นสี่กลุ่มใหญ่ คือ

2.1 จันทเทวี พันธรัตน์ ภูงศ์ จันทา สามนต์

ตัวละครผู้ใหญ่นี้ มีความต้องการ ปัญหา ความขัดแย้ง และอารมณ์ความรู้สึก ที่เป็นปัจจัยสำคัญของการผลักดันให้เรื่องดำเนินไป ทั้งในนิทาน ในบทละครนอก และในบทละครวิจัย และมีลักษณะอย่างไอคอน (icon) ของคนประเภทต่างๆในสังคม คือ ผู้หญิงตกอับบ้านแตก แม่ที่มีปัญหากับลูกชาย นางโชว์ชรา วิญญาณขบถสังคม สาวสวยผู้เสแสร้ง พ่อที่บ้าอำนาจ และนักการเมืองใหญ่จอมมายา ทั้งหมดนี้แสดงบทบาทต่างๆที่มนุษย์แสดง เช่น ยืมหวานให้ไว้วางใจ หรือสวมหน้ากากปิดบังความอ่อนแอ และ/หรือเป็นตัวแทนตัวละครแบบแผนต่างๆ อาทิ จันทา ที่ “สวมบท” เป็นตัวละครหญิงร้าย (femme fatale) ในภาพยนตร์ฟิล์ม noir (film noir)

การแสดงที่ใหญ่กว่าชีวิตของนักแสดงกลุ่มนี้จะเป็นตัวกระตุ้นเร้าความทรงจำและความรู้สึกแรกของผู้ชมให้ “มองเห็น” ชีวิตของตัวละครเหล่านี้ในมุมมองของผู้ชมแต่ละคนเอง

การแสดงจะเน้นว่าตัวละครเหล่านี้มีบทบาท “สำคัญ” กับเรื่อง กับชุมชน กับสังคมระดับประเทศ ทั้งที่ตัวละครรู้สึกเองว่าตนมีความสำคัญ “กว่าคนอื่น” และที่นักแสดงจะต้องนำเสนออย่างเน้น “ตัวหนา” กับผู้ชม

ตัวละครบางตัวใช้ “ลีลาการแสดงอย่างละคร” อาทิ ละครเพลง ละครนอก และละครจำพวก เป็นการกระทำในบทบาทของตนด้วย เช่น การร้องเพลงของจันทเทวี การลิปซิงค์ของพันธรัตน์ การดำเนินรายการและกำกับแสดงของสามนต์ ซึ่งผู้ชมจะต้องแยกแยะเองว่าภายใต้ลีลาหิว هواเหล่านี้ เมื่อใดตัวละครรู้สึกจริงแท้จริง เมื่อใดรู้สึกอย่างหนึ่งแต่กลบเกลื่อนเป็นอีกอย่างหนึ่ง หรือเมื่อใดเสแสร้งแกล้งทำ และใครทำอะไรไปเพื่ออะไรเพราะเหตุใด

ที่สำคัญ ตัวละครกลุ่มนี้ ยังเป็นตัวอย่างของ ก. มนุษย์ที่สวมกอดหน้ากากและบทบาทสมมุติของตนไว้อย่างแน่น และ ข. มนุษย์ที่ค่อยๆเปลี่ยน-ถอดหน้ากากออกจนกระทั่งเลิก “เล่นบทบาท” ทางสังคม ซึ่งพฤติกรรมของตัวละครเหล่านี้ ทำให้ “สังข” –ตัวละครหลัก ได้เลียนแบบ และเรียนรู้ได้ในที่สุด

2.2 เจ้าหญิงทั้งหกและเจ้าชายทั้งเจ็ด

ตัวละครกลุ่มเจ้าหญิงทั้งหก แสดงการใส่ “หน้ากากที่เหมือนกันจนแยกไม่ออก” ของมนุษย์ที่พยายามสร้างคุณค่าเปลือก เพื่อให้ตนได้เป็นอย่างภาพอุดมคติที่สังคมกระแสหลัก-ซึ่งบูชาเปลือก-กำหนดให้เป็น และแม้ในเวลาที่ไม่สวมหน้ากากสังคม ผู้หญิงกลุ่มนี้ก็ยังมีความ

แบบคล้ายตามกันพูดทำนองเสียงเดียวกันอย่างเห็นได้ชัดจนประหลาดอย่างน่าขัน ซึ่งลักษณะดังกล่าวสะท้อนมนุษย์ที่ไม่กล้าเป็นตัวของตัวเองแต่เลือกเล่นบทบาทกลุ่มก้อนของตนเพื่อให้อีกว่าตนยังมีอำนาจและปลอดภัย

ด้วยชื่อ เครื่องแต่งกาย และการนำเสนอตนเองผ่าน “กล้องโทรทัศน์” ที่แตกต่างกันไปในแต่ละคน ของตัวละครกลุ่มเจ้าชายทั้งเจ็ดในฉากเปิดตัว ทำให้ตัวละครกลุ่มนี้ดูเหมือนว่าจะมีความเป็นปัจเจก และสะท้อนลักษณะไอคอนของ “หนุ่มหล่อ-ดั่ง-รวย” ผู้มีอิทธิพลต่อใจหญิงสาว แต่ไม่นานนัก เราจะเห็นว่าตัวละครเหล่านี้ก็ “เล่นบทเป็นเจ้าชาย” ในแบบต่างๆ และในไม่ช้า เจ้าชายทั้งเจ็ดก็ถูกกลืนให้มีพฤติกรรมตามอย่างสามนต์และเจ้าหญิงทั้งหก

ไม่ว่าจะเล่นบทบาทสังคมอยู่หรือไม่ก็ตาม ตัวละครกลุ่มเจ้าหญิงเจ้าชายนี้จะแสดงความคิดเห็นไร้สาระของหนุ่มสาวบูชาเปลือกออกอย่างชัดเจนจนดูเป็นตัวจำพวกที่ร้ายกาจ และ “แบน” (flat character) ทั้งนี้ ก็เนื่องด้วยตัวละครหนุ่มสาวกลุ่มนี้ยังไม่เข้าของแบบเนียนเหมือนสามนต์ และจันทา-ต้นแบบของตน

2.3 คิง ชาวเมืองพันธุรัต วันดี

แนวทางการแสดงบทบาทตัวละครกลุ่มนี้ มีลักษณะผสมระหว่างการแสดงแบบ “แข็ง” กับแบบ “ตัวหนา” เพื่อสะท้อนมนุษย์ที่กำลังอยู่ระหว่างกระบวนการคัดกรองอัตลักษณ์ เพื่อให้อยู่รอดได้ในสังคมวงกว้าง และในขณะเดียวกัน แม้มิได้เสแสร้ง แต่คนเหล่านี้ก็เล่นบทบาทกับคนในกลุ่มของตนเองด้วย

2.4 เทศกิจและนางกำนัล

เสนอลักษณะเหมือน “หน้ากากและหุ่น” มากกว่ามนุษย์ผู้มีชีวิตจิตใจ เพราะคนกลุ่มนี้แสดงบทบาทตามที่ได้รับกำหนดมา เพื่อแลกกับประโยชน์ที่ตนจะได้ แม้ช่วงท้ายของเรื่อง เหตุการณ์หลายๆอย่างเปิดเผยออก แต่ในที่สุดตัวละครกลุ่มนี้ก็กลับไปสวมหน้ากากและสวมบทบาทไว้หัวใจเหมือนเดิม

แนวทางในการฝึกซ้อมการแสดง

นักแสดงในละครวิทยุ นั้น มีทั้งผู้ที่ได้รับการฝึกฝนด้านการแสดงในแนวสมจริง ผู้ที่คุ้นเคยกับการแสดงแนวจำพวก และการแสดงแนว “บอกเล่า” แบบละครโทรทัศน์ ผู้วิจัยทำงานกับกลุ่มนักแสดงที่มีพื้นฐานด้านการแสดงที่แตกต่างหลากหลายนี้ โดยใช้ลักษณะผสมผสานทั้งหลักของการแสดงแบบตะวันตกและตะวันออก ทั้งแนว “เลียนแบบความจริง” และ “ละครเป็นละคร”

ก. หลักของการแสดงแนว “สมจริง” (realistic) ของละครตะวันตก ซึ่งเน้นการ “นำเสนอภาพเหมือนของชีวิตจริง” (representational acting)

การแสดงแนว “สมจริง” ในแบบของไชคิน

แนวทางการแสดงละครสมัยใหม่ (Modern Theatre) ที่เน้นความสมจริงนั้น ล้วนเป็นลูกหลานแนวคิดด้านการแสดงของคอนสแตนติน สตานิสลาฟกี (Constantin Stanislavski) ผู้กำกับการแสดงชาวรัสเซีย แนวคิดดังกล่าวนี้ได้แตกแขนงมาสู่รุ่น “เหลน” ในยุคหลังสมัยใหม่ ดังเช่นแนวคิดในการแสดงของโจเซฟ ไชคิน (Joseph Chaikin) นักแสดงและผู้กำกับการแสดงชาวอเมริกัน

ไชคินเน้นการใช้ความรู้สึกแรก (impulse) ในการแสดง เน้นความพร้อมแสดง อันได้แก่การมีจุดประสงค์ชัด มีเป้าหมายชัด และมีความพร้อมที่จะใช้เครื่องมือในการแสดงคือจิตใจ เสียง ร่างกาย สมอ “กระทำ” แอ็คชั่น (action) ของตัวละคร เน้นการทำงานแบบสอดคล้องประสานร่วมกัน สร้างชีวิตบนเวที (collaboration) ระหว่างผู้กำกับการแสดงและนักแสดงทุกคน ไม่ใช่การกำกับการแสดงแบบกำหนดบังคับเจาะจงอย่างเข้มข้นเข้มงวดทุกการตีความ ทุกการกระทำ และทุกกิจกรรมของนักแสดง และเน้นให้นักแสดงกลืนการตีความทางปัญญา ศัพท์ และเทคนิคทางการแสดงแบบเมธอดแอคติ้ง (Method Acting)^๘ เข้าไปในตัวจนไม่ต้องเก็บมาคิดขณะอยู่ในภาวะของตัวละคร เพราะรังแต่จะทำให้นักแสดงสมมติที่เนื่องจากมัวแต่ไปกังวลกับการแสดง “ให้ถูก” “ให้ดี” “ให้สละสลวยมีศิลป์” อย่างที่ตนและ/หรือผู้กำกับการแสดงแนวเมธอดแอคติ้ง “คิดวางแผน” ไว้

แนวการแสดงของไชคินนั้น เอื้อให้ผู้วิจัย นักแสดง และผู้ร่วมงานฝ่ายต่างๆ ทุกคน ร่วมกันสร้างสรรค์ละครเวทีที่มีชีวิตชีวาและไร้กรอบ ที่เสนอประเด็นหลากหลายให้ผู้ชมได้เทียบ-แย้งเองตามอัธยาศัย เพราะมิใช่แนวทางที่เป็นไปตามขนบคิดด้านการแสดงแนว “สมจริง” ที่หลายคนได้รับการฝึกฝนหรือปลูกฝังมาว่าต้อง “เข้มข้น เป็นทางการ เป็นจริงกับคนหมู่มาก” เท่านั้น จึงจะ “น่าเชื่อถือและถูกต้อง” แต่แนวทางของไชคินจะเน้นให้นักแสดงแต่ละคนใช้อัธยาศัยค้นหาและนำเสนอแง่มุมของคนและสังคมในพื้นที่ที่ต้องห้าม ที่ถูกลืม ถูกซ่อนไว้จากสายตาของสาธารณชน เพื่อกระตุ้นให้ผู้ชม “ใส่ใจ” -มิใช่อารมณ์ รสนิยม ทฤษฎี หรืออัตรา- ในการดูละคร ซึ่งผู้ชมแต่ละคนอาจไม่เห็นด้วยและโต้แย้งกับตัวละคร หรือเชื่อมโยงกับประเด็นอื่นใดในชีวิตของตนอย่างไรก็ได้ เพราะไม่มีประเด็นใดที่ผู้วิจัยบังคับกำหนดให้ผู้ชมต้องเชื่อตามละครอย่างไม่มีข้อสงสัยโต้แย้ง

นี่เองที่ผู้วิจัยเชื่อว่าเป็นการสร้างความหมายหรือตีความหมายละครที่สดชื่นและมีชีวิตชีวาที่เกิดขึ้นอย่างเฉพาะเจาะจงกับผู้ชมละครแต่ละคน และเป็นประสบการณ์พิเศษอันเกิดจากความสัมพันธ ๓ ณะหนึ่ง ระหว่างผู้ชมกับการแสดงละครเวที

ข. หลักของการแสดงละครหรือสห (theatrical) ของตะวันตกและชนบทโบราณ แบบ “แสดงเป็นตัวละคร” (presentational acting) อย่างลึก ละครนอก และละครจำพวก ที่นักแสดงเคลื่อนที่เป็นลีลา พูดเป็นเพลง และสื่อสารแสดงความรู้สึกเป็นรูปสัญลักษณ์ต่างๆ ของตัวละคร ในที่นี้ผู้วิจัยใช้แนวทางที่ประยุกต์จากหลักการของเบรคชท์และลัดลัม

การแสดงในละครแนวเอพิคของเบรคชท์

แนวทางในการแสดงแบบที่เบร์ทอลท์ เบรคชท์ (Bertolt Brecht) ใช้ในการทำงานกับนักแสดงในละครเอพิค (Epic Theatre) ของเขา คือ

- 1.ให้นักแสดงสังเกตเปรียบเทียบตัวละครและเรื่องราวในละคร กับโลกรอบๆตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเชิงสังคม-การเมือง
2. จากนั้น ให้นักแสดงเชื่อมโยงและคุ้นเคยกับตัวละคร โดยใช้ความรู้สึกแรกและความรู้สึกร่วม ซึ่งคล้ายคลึงกับแนวทางของสตานิสลาฟสกีและไชคิน
- 3.แล้วให้ถอยห่างออกมามองพฤติกรรมของตัวละครนั้นจากมุมของสังคมร่วมสมัย ให้นักแสดงเล่าถึงฉากนั้นๆ โดยเริ่มจากการเล่าในฐานะบุรุษที่หนึ่ง จากนั้นให้สนทนากับนักแสดงร่วมในฉาก เกี่ยวกับความต้องการ ปัญหา การกระทำ และเหตุการณ์ในฉากในฐานะบุรุษที่สาม
- 4.จนกระทั่งผู้วิจัยเห็นว่านักแสดงถึงภาวะที่พร้อมทั้งความรู้สึกร่วมกับตัวละคร และความตระหนักรู้ถึงข้อบกพร่องของตัวละครที่เป็นแรงผลักดันให้เกิดการกระทำในฉาก และเป็นปมปัญหาที่นำไปสู่แก่นของเรื่อง ผู้วิจัยจึงเริ่มซ้อมการแสดง
5. ระหว่างซ้อมการแสดง ผู้วิจัยจะเน้นให้นักแสดง มุ่งแสดงความต้องการและการกระทำของตัวละคร มากกว่าแสดงอารมณ์ความรู้สึก และพยายามจัดให้มีการสัมพันธ์เชิงกลับกันระหว่างการดึงให้คล้ายคลึงตาม กับการวิพากษ์วิจารณ์อารมณ์ความรู้สึกและพฤติกรรมนั้นๆ เพราะผลที่คาดหวังจากผู้ชมคือการกระตุ้นให้คิด-โต้เถียงเชิงจริยธรรม มิใช่การวิเคราะห์ตัวละครเชิงจิตวิทยา (Thompson,2000:100-108)

การแสดงในละครชวนหัว(เราะเยาะ)ของชาร์ลส์ ลัดลัม

แนวทาง “เคเวียร์-แคมป์” แบบละครชวนหัว(เราะเยาะ) ของชาร์ลส์ ลัดลัม (Charles Ludlam's Theatre of Ridiculous) ด้วย คือ

- 1.“สมมุติว่าตัวละครเป็น... และสมมุติว่าเป็นตัวละคร” ให้นักแสดงเล่นบทบาทสมมุติหรือเกม “ดีด่าง” ว่าตัวละครนั้นๆคือใครในสังคมปัจจุบัน หรือคือตัวนักแสดงในเงื่อนไขเช่นไร และถ้า “ตัวละคร” ของนักแสดงกลายเป็นตัวการ์ตูนจะเป็นอย่างไร จะแสดงออกอย่างไร จะใช้ร่างกาย ลีลา เสียง จังหวะ ฯลฯ สื่อสารสิ่งที่ต้องการและรู้สึกอย่างไร

การส่งเสริมให้นักแสดงสร้างชีวิตของตัวละคร โดยการขยายใหญ่จากประสบการณ์ทัศนคติ จินตนาการ และความฝันความปรารถนาส่วนตัวของนักแสดงแต่ละคนนี้จะช่วยให้

นักแสดงซึ่งมีมุมมองของอารมณ์ขันเสียดสี จากการที่ได้เปรียบเทียบตัวละครกับคนเด่นดังในวงสังคมและตัวการ์ตูน-ในบุคลิกภาพของตนลงไปในเงื่อนไขของตัวละคร ทำให้ตัวละครนั้นๆมีชีวิตและมุมมองเฉพาะตัว นอกจากนี้แล้วยังทำให้นักแสดงก้าวข้ามตัวตนในชีวิตจริงของตนไปและกล้า “แสดง” ข้อบกพร่องของตัวละครอย่างเต็มที่และเต็มที่

2. ให้นักแสดง “แสดงเป็น” ตัวละครที่เล่นบท ใส่หน้ากาก เสแสร้ง เดินเป็นเดินและพูดเป็นร้องเพลง อย่างจงใจให้ใหญ่โตเป็นลิลา ให้นักแสดงรู้สึกได้ว่าตนกำลังทำหน้าที่เสียดสีความคิดเรื่องลักษณะเหมารวมตายตัว (stereotype)

โดยนักแสดงต้องสะท้อนให้ผู้ชมรู้สึกได้ว่า ลักษณะเหมารวมตายตัวหรือ “วิสัย” ของคนประเภทต่างๆ ที่สังคมกำหนดให้เป็นไป เพื่อความสะดวกในการ “จัดระเบียบสังคม” นั้น แท้จริงแล้วก็เป็นการมองเพียงด้านเดียวอย่างแบนๆ (flat) เหมือนมองเห็นตุ๊กตากระดาศมากกว่ามนุษย์ ไม่ผิดกับการเสนอตัวละครมิติเดียวในละครแบบตื้นเขิน และที่น่าขันปนขึ้นก็คือ นอกจากมนุษย์เราจะ “ตื้น” จนตัดสินผู้อื่นแบบด่วนสรุปด้วยมโนทัศน์เหมารวมแล้ว เรายังเผลอ “เล่นบทแบนๆ” ตามที่ถูกสั่งสอน สั่งสม หรือตามกระแส จนกระทั่งทักท้วงเอาว่าวิสัยเปลือกๆปลอมๆหรือมายา-วิสัยนี้ คืออุดมคติที่เราควรจะเป็น ควรจะยึดถืออย่างจริงจังอีกด้วย (Brecht,อ้างแล้ว)

การเสนอมุมมองให้ผู้ชมหัวเราะเยาะตัวเองเช่นนี้ อาจไม่เป็นที่ชอบใจนักสำหรับผู้ชมที่มีความรู้สึกไวละเอียดอ่อนแต่ยึดมั่นในกรอบของความถูกต้องดีงาม เพราะละครจะไม่ได้เสนอสิ่งที่ท่านเหล่านี้เห็นว่า “ควรเสนอ” แต่ในทางกลับกัน ขณะที่ผู้ชมประเภทนี้รู้สึกว่าตนกำลังถูกยึดเยียดให้มอง “ภาพอุจาด” อยู่ นั่นก็จะรู้สึกเหมือนถูก(ตนเอง)ตบหน้า เพราะพลันลึกลับได้ว่า ขณะนี้ตนก็กำลังใช้ “แบบแผนตายตัว” ด่วนตัดสินภาพที่เห็นอย่างเหมารวมเช่นกัน

อย่างไรก็ดี ไม่ว่าจะเป็นการแสดงในแนวใดๆ หรือใช้หลักการใดๆ คุณลักษณะอันเป็นสากลของ “การแสดง” ที่นักแสดงต้องมีก็คือ มีพลัง มีการควบคุมไม่ให้เกินเลย มีโฟกัส มีเป้าหมายชัด มีพลวัตเคลื่อนไปข้างหน้า (Felman; Orenstein, เรื่องเดิม: 183) มีการเลือกเฟ้น-เน้น-ขยาย มีชีวิตชีวา “อยู่” จริงขณะแสดง และเป็นสื่อของ “เรื่อง” ที่ต้องการเสนอกับผู้ชม

ง. สรุปประเด็นปรับ-แก้-เพิ่ม-ลด ที่ได้จากการทำงานแบบสอดคล้องประสานร่วมกัน (Collaboration)

ผู้วิจัยบูรณาการประเด็นที่ได้จากข้อเสนอแนะ คำวิจารณ์ มุมมอง ปฏิบัติการ การตีความ และการสร้างสรรค์ของผู้ร่วมงาน คือ ผู้ออกแบบงานศิลป์ฝ่ายต่างๆ นักแสดง และคณะทำงาน ตลอดจนคณาจารย์ในภาควิชาศิลปการละคร และที่ปรึกษาผู้ทรงคุณวุฒิ มาใช้ในการสร้างสรรค์ละครวิจัย ตั้งแต่ขั้นเริ่มแรกของกระบวนการหรือเรื่องเล่าเก่า ไปยังกระบวนการสร้างบทใหม่ และกระบวนการกำกับการแสดง

พัฒนาการในการ “สวมรูปเงาะ” ที่ได้จากการทำงานร่วมกับฝ่ายต่างๆ ข้างต้น ทั้งที่เป็นการ
ปรับขึ้น-ปรับลง การคัดออก และการเปลี่ยนแปลง สามารถสรุปประเด็นหลักๆ ได้ จากบทร่าง
ฉบับต่างๆ ดังนี้

บทร่างฉบับที่	ประเด็นหลักที่พัฒนา- ปรับ-แก้ไข	ประเด็นที่ได้จากผู้ร่วมงานและที่ปรึกษา
<u>ช่วงเตรียมตัว :</u> <u>บทร่างที่ 1-7</u> <u>ร่างที่ 1 (องค์</u> <u>หนึ่ง) ณ ต้น</u> <u>เดือนมิถุนายน</u> <u>2547</u>	นำมาสู่การ “ร้อยสังข์-สร้างหอย” จนเขียนบทร่างที่หนึ่ง ตั้งแต่ฉากเปิด จนถึงจบองค์หนึ่ง 1. <u>ฉาก</u> เขียนเสร็จตั้งแต่ บทนำ:ป่า ใหญ่ในสวนสาธารณะ ฉากย้อนหลัง: เตียงในโรงพยาบาล ฉาก3:คอนโดมี เนียม ฉาก4:แม่น้ำสีดำ จนถึง ฉาก5: หาดเมืองพันธุรัต 2. <u>เพลง</u> ได้ยินเพลง Someone to Watch Over Me, For Once in My Life, I Am What I Am ในฉากต่างๆ 3. <u>ตัวละคร</u> มียศวินลในบทนำและ ฉากที่สังข์พบจันทา จันทเทวีเป็นหญิง ไว้บ้านเร่ร้อน กำหนดตัวละครใน เมืองพันธุรัตครบเหมือนบทฉบับจริง 4. <u>เวลา</u> เวลาเปลี่ยนแปลงแสดงการ เติบโตของสังข์ ใช้ภาพในฝันของ สังข์เล่า Back Story โดยทำเป็นdumb showเปิดเรื่อง และใช้ภาพฝันร้ายกลาง แม่น้ำสีดำ มีศพเด็กถูกทิ้ง แทนการ ถ่วงน้ำและเดินทางไปสู่ดินแดน/ชีวิต ใหม่ -----	ในการประชุมเพื่อนำเสนอโครงการวิจัย ได้ ข้อสังเกตสำคัญจากรองศาสตราจารย์จักรกฤษณ์ ดวงพิตรา คือ “เหตุใดพระสังข์ต้องรูปสุวรรณ-ทำไม ต้องถอดรูป ถ้ารูปไม่ทองแล้วเรื่องจะจบได้หรือไม่ อย่างไร”

บทร่างฉบับที่	ประเด็นหลักที่พัฒนา-ปรับ-แก้ไข	ประเด็นที่ได้จากผู้ร่วมงานและที่ปรึกษา
ร่างที่ 2 (องค์ หนึ่ง) ณ วันที่ 30 มิถุนายน 2547	1.ปรับฉากบทนำให้ชัดเจน ชยวิมลมี บทบาทชัดเจน 2. เพลง ใส่เพลง One Step Closer Run Away และ Out Here on My Own 3. ตัวละคร ช่วงฉากเชื่อม จันทเทวี กลายเป็นวณิพก 4. เขียนบทจนจบฉากเชื่อม โดยยังให้ ฉากที่พันธุรัตตายนั้นทอดยาวจนเลื่อน ไปในความมืดแล้วจึงเริ่มเพลง Out Here on My Own	
ร่างที่ 3 (จบ เรื่อง) ณ วันที่ 9 กรกฎาคม 2547	โดยรวม บทที่เขียนจบ มีโครงสร้าง และรายละเอียดค่อนข้างใกล้เคียงกับ บทฉบับใช้แสดง 1. ตัวละคร สรุปตัวละครทั้งหมด มี 70 ตัว ใช้นักแสดง 32 คน จากนั้นทดลอง track down ตัวละครและนักแสดงที่ จะรับบทเป็นตัวละครต่างๆ ยังมีชยวิมล ในฉากเปิดและฉาก คอนโดมีเนียม ต้องหาทางใช้อีกใน ตอนจบ จันทเทวี มีรถเข็นเก็บของเก่า ต่อมาเป็นวณิพก แก๊งค์นักคิดส์ มีภู ขอยบืด วันดี ตัวเล็ก เป็นฟังก์เด็กเร่ร่อนไร้บ้าน สะท้อนชีวิตได้ดิน เคลื่อนที่ไว ส่วนตัวละครเทศกิจสะท้อนการกวาด ล้างที่รุนแรงไร้จิตใจของทางการ เมืองสามนัค เจ้าหญิงนางแบบเป็น เจ้าสาวหวานสาวแฟชั่นชั้นสูง เจ้าชาย ดารา รวยหล่อ หูหรา บางคนเป็น นักร้อง มีความเป็นนานาชาติ งดงาม ใส่ชุดกอธิคโลลิตา สร้างตัวละคร เจป๊อปปี้ปะทะกับรจนาและสังข์	ผศ.ฤทธิรงค์ จิวากานนท์ (ผู้กำกับศิลป์) -ช่วงเปิดเรื่องค่อนข้างเร็ว -บทโฟกัสพันธุรัตเด่นชัดมาก -การหารื้อของตัวละครในฉากชายหาดกับฉากค่าย เหมือนและต่างกันอย่างไร ผศ.พรรณศักดิ์ สุขี (อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะการแสดง นิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ และผู้แสดงเป็น “พันธุรัต”) -ช่วงเปิดเรื่องและเข้าเรื่องกระชับดีแล้ว ตามได้ทัน -ถ้าผู้ชมรู้เรื่องเก่าจะเห็นว่าตรง และคิดเทียบต่อได้ -เพลงภาษาอังกฤษอาจทำให้ผู้ชมบางคนลอยห่าง ต้องพยายามทำให้ไม่คิดว่าเป็นบทและเขาขาดอะไร ไป

บทร่างฉบับที่	ประเด็นหลักที่พัฒนา-ปรับ-แก้ไข	ประเด็นที่ได้จากผู้ร่วมงานและที่ปรึกษา
ร่างที่ 3 (ต่อ)	2. เพลง ฉากฝันร้ายกลางแม่น้ำ ใช้เพลง That's Amore พันธรัตสกาใช้ Go West ฉากเปิดตัวนาคาคิดส์ใช้ Random Number Generation ฉากแฟชันโชว์พระธิดาเอื้ออาทรใช้ Bacarole ฉาก “มองเห็นรูปสุวรรณ” ใช้ Origin of Love ฉากโกดังห้องเย็นใช้ Devil's Dance ฉากเปิดตัวสุวรรณสังข์ใช้ Were diu และฉาก “ถอดรูป” ใช้ True Color 3. ฉาก ประตุมีสีทองลอคออกมา บาดาลเป็นได้ทางคว้น งานพระธิดาเอื้ออาทรเป็นเรียลลิตีโชว์ สังข์และรจนานุกเนตรเทศออกไปนอกโรงละคร โกดังห้องเย็น กลุ่มนาคามีแสงเรืองสีเขียว คล้ายแสงเด็กผี งานเดินรำสวมหน้ากากแบบ Masque 4. ฉากสุดท้าย เหมือนที่ปรากฏในบทร่างสุดท้าย คือมีประเด็นต่อไปนี้แล้ว : ไฟดับ สังข์รูปทองมาช่วย รจนาคิดหวังสังข์ จันทเทวีมีกับเด็กเจ็ดชั้น สังข์เผยตัวและถูกเนรเทศ รจนานาคาไป ที่ต่างคือ ก. ในฉากโกดัง เมื่อสังข์ถอดผ้าคลุมหน้าออก จะเห็นว่าถอดหน้ากากเงาได้แล้ว และเผยให้เห็นใบหน้าที่ยังมีสีทอง ความคิดนี้นำไปสู่ ข. เสนอจบลงจบในแบบ happy ending fairytale ให้เรื่องคลี่คลายไปสู่ความสุข การให้อภัย และการอยู่ร่วมกันของตัวละครทั้งหมด จนนำไปสู่การถอดรูปของสังข์ ซึ่งในที่นี้ คือการชำระล้างเครื่องแต่งกายในชุดเจ้าชายรูปทองและคราบมลทินสีดำที่กลายเป็นชุดเงาออกไป โดยผู้วิจัยให้จันทเทวีและรจนานาคาเป็นผู้ปลดปล่อย	อ.ตรีดาว อภัยวงศ์ (ผู้อำนวยการแสดง-ผู้แสดงเป็น “จันทา”) : -เข้าใจบทแต่หลายจุดยังไม่จะแจ้ง -ช่วงที่สังข์สารภาพความผิดนั้นเร็วเกินไป ตามไม่ทันว่าสังข์พูดถึงอะไร หรือใคร -โดยรวมแล้วไม่สงสารสังข์เลย เห็นว่าเป็นเด็กที่คิดถึงตัวเองมากกว่าคนอื่น และเอาแต่หนี ผศ.อุทธีรงค์ -ชอบบทฉบับที่เริ่มต้นเรื่องที่ห้อยสังข์ เพราะเข้าใจเร็วกว่าการเริ่มต้นที่จันทเทวีร้องเพลง -“ปาในเมือง”อาจต้องเปลี่ยนเพราะสร้างฉากเวทีให้น่าเชื่อได้ยาก -ฉากที่มี“น้ำ”ในองก์1 มีเหตุผลและมีบทบาทชัดเจนนั้นควรพิจารณาการใช้ในองก์2 ด้วย -มีความเป็นจำอวดแคมป์ชัดเจนมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งในตัวละครชาวเมืองพันธรัต หกนางและเจ้าชายทั้งเจ็ด -ความยาวทั้งเรื่องน่าจะเกิน 2 ชั่วโมง -ไม่เห็นตัวละครแสดงความรักกันชัดเจนเท่ากับที่เห็นตัวละครประทุ้ง ทำร้าย แกะแค้นกันและกัน เช่น รจนานาคาแก้แค้นพ่อ

บทร่างฉบับที่	ประเด็นหลักที่พัฒนา-ปรับ-แก้ไข	ประเด็นที่ได้จากผู้ร่วมงานและที่ปรึกษา
ร่างที่ 4 ณ วันที่ 19 กรกฎาคม 2547	พัฒนาการเหล่านี้มาจากตัวสังข์ แล้วให้ตัวละครอาบร่างด้วยแสงสีทองของสายน้ำตกจากเบื้องบน เพื่อแสดงให้เห็นว่า “รูปทอง” นั้นเกิดจากจิตใจที่สะอาดและเปี่ยมด้วยความรัก มิใช่เปลือกนอก ค. ช่วงcurtain call ใช้เพลง We Are Family แสดงความเป็นครอบครัว และเมื่อเทวธิดาพันธุรัตปรากฏกายบนระเบียงบัลโคนีแล้วนักแสดงทั้งหมดก็เดินเป็นขบวนแห่ไปรอบโรงละคร พร้อมกับท้อบาโก้เลื่อนลงมาเพื่อฉายคำร้องของเพลงซึ่งเคลื่อนไปบนจอเหมือนend creditท้ายภาพยนตร์ ----- 1.ตัวละคร ยังมียศวิมล, ช่วงฉากเชื่อมจันทเทวีเปลี่ยนสถานะเป็นแม่ค้าขายบะหมี่เกี๊ยว (และต่อไปจะได้เป็นแม่ครัวในวัง), เพิ่มความขัดแย้งในใจให้เจป๊อปให้ยึดเปลือกเป็นกำแพงมากขึ้น 2.ฉาก บทนำ เป็นภาพซ้อนระหว่างภาพลูกเด็กแต่ที่ชอกติกร้าง กับภาพจันทเทวีกล่อมทารกในห้องนอนหรือหอรบนายศวิมลทาวเวอร์ ฉากเชื่อม ให้จันทเทวีเงินรถบะหมี่เกี๊ยวเข้ามาทันที เพื่อตัดอารมณ์เศร้าของฉากพันธุรัตที่ตาย และให้เห็นรจนาทะเลาะกับพ่อแล้ววิ่งหนีออกมาจากวังจนมาพบกับจันทเทวี 3.เพลง เพิ่มเพลง In the Navyให้ชาวเมืองพันธุรัตเดินร่ำแบบสวนสนาม เพื่อแสดงเวลาที่เปลี่ยนไป ให้เห็นว่าสังข์โตจากเด็กวัยรุ่นตอนต้นเป็นวัยรุ่นตอนปลาย -----	ประเด็นที่ได้จากผู้ร่วมงานและที่ปรึกษา อ.กุลธิดา มณีรัตน์ (อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปการละคร อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) -ควรเน้นให้เห็นว่าจนารักสังข์รูปเงาะได้อย่างไร -ฉากนาถาคิดส์ ดูจังหวะผ่อนช้า นิ่งนาน และไม่เห็นการกระทำของฉากชัดเจน ต้องอ่านหรือดูจนจบฉากก่อนจึงประมวลได้ -แม้ละครจะตั้งใจเสนอว่า คนทั่วไปมักมีทัศนคติเหมารวมว่า “เกย์=ยั่วยุมาร” แต่จะอย่างไรให้ผู้ชมไม่เข้าใจผิดคิดไปว่า ละครเองก็มองเห็นเกย์เป็นตัวประหลาดเหมือนกัน -เพลงฝรั่งสามเพลงสำคัญ ทำอย่างไรให้ผู้ชมรู้เรื่องด้วย

บทร่างฉบับที่	ประเด็นหลักที่พัฒนา-ปรับ-แก้ไข	ประเด็นที่ได้จากผู้ร่วมงานและที่ปรึกษา
ร่างที่ 5 ณ วันที่ 3 สิงหาคม 2547	ใส่เพลงช่วงสำคัญเพื่อกำหนดคลีลาของเรื่อง คือในตอนที่ยกเท้าออกมาด้วยความผิดและสิ่งที่ตนเป็น เพลง True Colors ฉบับเด็กชายร้องประสานเสียงจะค่อยๆกล่อมเข้ามา งดงามและจับใจเทวีก้าวมาจับมือสังข์คนละข้าง พาเดินมาด้านหน้าเวที สายน้ำแสงสีทองส่องจากเบื้องบน ขณะที่ “แม่และเมีย” ช่วยสังข์ถอดรูปพร้อมกับเสียงแผ่วต่ำของเครื่องเป่าในเพลง Overture : Dancer in the Dark ซึ่งจะค่อยๆคลี่คลายไปสู่ความยิ่งใหญ่และเศร้าสร้อย จนกระทั่งเลือนไป จากนั้น เริ่มช่วงCurtain Call อย่างเร่งรีบด้วย We Are Family	รศ.ศดโส พันธุ์ม โกมล (ที่ปรึกษาโครงการวิจัย) - เห็นว่าผู้เขียนบทเปิดจิตใจเปิดโซล (soul) ยอมรับตัวเอง และทะเลาะรอบแล้ว ทำให้บทละครมีความหมายชัดเจน - งานสร้างต้องดูประณีต ทันสมัย มีสไตล์ชัดเจนไม่สมัครเล่น เพื่อให้เสริมกับบทที่มีความเป็นสไตลิสต์มาก และใช้เพลงฝรั่งที่มีความหมาย - ต้องกำกับการแสดงอย่าง/ให้ไม่ตามใจตนจนเคล็ด (self-indulgent) ไม่พุ่มพ่ายสงสารตัวเอง ไม่แสดงความฉลาดสั่งสอนผู้ชมแต่ค่อยๆให้รู้ทีละนิด - ตัวละคร : กลุ่มกระเทยน่ารักดีแล้ว ไม่เรียกร้องหรือเล่นอารมณ์เกินไป จันทาเนิงและหน้าตายดี - ฉากประมุขลูกสาวสนุกมาก - ละครมีทั้งความเศร้าและความตลกในเวลาเดียวกัน
ร่างที่ 6 ณ วันที่ 18 สิงหาคม 2547	เปลี่ยนเพลง Curtain Call เป็น True Colors ฉบับ Phil Collins ขับร้อง เพื่อสื่อถึงการเติบโตเป็นผู้ชายที่มีชีวิตชีวาของสังข์	รศ.พรรัตน์ คำรณ (นักวิจัยในโครงการเรื่องเก่าเล่าใหม่ 4) - สนุกมาก ช่วงค้นจังหวะค่อนข้างเร็วและรวบรัดบางคนอาจตามไม่ทัน ชอบฉากประกวดนางแบบนางแบบที่เหมือนรายการประกวด young talent ทางโทรทัศน์
ร่างที่ 7 (สำหรับงาน อ่านบท) ณ วันที่ 9 กันยายน 2547	พิมพ์บทฉบับร่างที่เจ็ด เพื่อใช้ในการอ่านบท และอภิปรายหลังการอ่าน	ผกามาศ ล้มปิยะชาติ (อักษรศาสตรบัณฑิต และผู้ช่วยคัดเลือกนักแสดงให้กับละคร) - สนุก ละเอียดย่อน และอาจแปลกใหม่สำหรับผู้ชมไทย เพราะขณะที่ฉากในละครกำลังเครียดจริงจังหรือเศร้า บทก็เปลี่ยนอารมณ์กะทันหัน ไม่ให้ผู้ชม “อิน” (involve) กับตัวละคร - สะท้อนใจมากฉากที่พันธุรัตตาย ส่วนฉากของสามนต์และพระธิดาเอื้ออาทรนั้นสนุกมาก - ตัวละครแสดงยากทุกบท โดยเฉพาะสังข์และรณาทที่ต้องรู้คิด สังข์มีอารมณ์เข้มข้นขึ้นสุดลงสุดแต่ต้องแสดงอย่างหนึ่งที่สุดเช่นกัน บทของพันธุรัตกับสี่สาว

บทร่างฉบับที่	ประเด็นหลักที่พัฒนา-ปรับ-แก้ไข	ประเด็นที่ได้จากผู้ร่วมงานและที่ปรึกษา นั้นน่ารักมาก แต่แสดงยากเพราะตัวละครเล่นตลก กลบเกลื่อนตลอดเวลา บทสามนต์สนุกสะใจมาก นักแสดงในบทเจ้าหญิงเจ้าชายต้องดูดีตามสมัยนิยม -ช่วงสังขสารภาพ (revelation) ต้องอ่านและคิด ทบทวนจึงเข้าใจว่า ตัวละครมีปัญหาที่คิดแต่จะให้ คนอื่นรัก แต่กลับลืมที่จะรักตัวเองก่อน -น่าจะให้ตัวละครเมืองอื่นๆ ได้รู้จักว่ามีเมืองพันธมิตร อยู่ร่วมบนโลกด้วย -ถ้าเรื่องจบแบบที่สังข์ตัวไม่ทองหรือไม่แสดงรูป สุวรรณเลย จะเป็นอย่างไร รศ.นพมาศ แวงหงส์ (อาจารย์ประจำภาควิชาศิลป การละคร อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย) - ควรให้เนื้อที่และน้ำหนักในช่วงที่รจนา “พบรัก” กับสังข์อีก เพื่อให้ผู้ชมเห็นได้ว่าทั้งคู่รักกันจริง - ช่วงท้ายเรื่อง บทบาทของตัวละครจันทาและศ วิมลหายไป อาจให้ศวิมลล้มละลายเพราะหุ้นจึงต้อง มาอยู่กับจันทา -ต้องระวังไม่ให้หนีไปเล่นสนุกทั้งคนทำ คนแสดง และคนดู ต้องให้สัมผัสกับใจจริงๆ ตัวละครควร เป็น “คน” ที่ผู้ชมรู้สึกร่วมได้ ไม่เพียงแค่ตะๆ -ละครให้ความรู้สึกเหมือนภาพยนตร์แอนิเมชันเรื่อง “เชร็ค” (Shrek) -การ “เปรียบเทียบ-แทนที่” จากเรื่องเดิมให้ร่วมสมัย หลายๆประเด็นชัดเจนแล้ว เช่น สหรัฐอินทรา การ หาปลา ฯลฯ แต่ที่ต้องให้เหตุผลหรือสร้างตรรกะให้ ผู้ชมรู้สึกถึงความเป็นไปได้อีก ได้แก่ เปลือกหอย สังข์หรือโคลนของตัวอ่อน (cocoon) ที่อาจคิดในเชิง วิทยาศาสตร์ว่าเป็นเกล็ดผิวหนังที่หลุดออกได้ หรือ เป็นการลอกคราบ, อาจให้เห็นว่าพันธมิตรเป็นโรค หัวใจอยู่แล้ว เพื่อให้ผู้ชมไม่รู้สึกว่าตายง่ายไป -ควรใช้ความเป็นนิทานของเรื่องเก่าเป็นกระดาน สปริงบอร์ดมากกว่าเป็นตัวถ่วงในการเล่าเรื่องใหม่ -จบอย่างไม่สั่งสอน ไม่อารมณ์ท่วมท้น

ประเด็นที่ได้จากการอ่านบท (Play Reading) ฉบับร่างที่ 7

ณ วันอาทิตย์ที่ 19 กันยายน 2547 เวลา 19.00-22.00 น. ที่ โรงละครอักษรศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มีนักแสดงร่วมอ่านบทและอภิปรายหลังการอ่าน ดังนี้

อ.ตรีดาว อภัยวงศ์	อ่านเป็น จันทเทวี/คิง
ยศสรัล เริ่มรักสกุล	อ่านเป็น สังข์
ภักฎารินทร์ อิงกุลานนท์	อ่านเป็น จันทา/กุลสตรี
ภัตติยะ ถนอมพุดชา	อ่านเป็น บ๊อบบี้/ภุ
ณัฐกรณ์ สุวรรณมณี	อ่านเป็น บิลลี/เทศกิจ
วิศรุต ช่วยเพชร	อ่านเป็น โจอี/บ๊อค
พันธิตรา ชนะเสนเลิศ	อ่านเป็น โจแอน/เมธินี
กิตติพัทธ์ ชลารักษ์	อ่านเป็น พันธูรัต (แทน ผศ.พรรณศักดิ์ สุขี)
นิริวดี อนันตโท	อ่านเป็น เจอร์/ซินดี้
กัณฑ์หทัย เกษชุมพล	อ่านเป็น เคน/พอลลา
พิไลลักษณ์ อัครดำรงชัย	อ่านเป็น แวนเนส/ทยา
เพียงไพฑูรย์ สาตราวาหะ	อ่านเป็น วิค/ตัวเล็ก
ชุตี สุวรรณวงศ์	อ่านเป็น ซอนยา
ชนกภัทร คงนุช	อ่านเป็น รจนา
วรลักษณ์ อมรพงศ์	อ่านเป็น วันดี
ณัชพล เรืองรอง	อ่านเป็น สามนต์
ต่อพงษ์ พิเชียรโสภณ	อ่านเป็น เจ้าชาย1/เจ้าชาย6
สธน ดันตราภรณ์	อ่านเป็น เจ้าชาย2/เจป๊อป
อานนท์ อรุณสมิทธิ์	อ่านเป็น เจ้าชาย3/เจ้าชาย4
ภัทราวุธ จันทรงมี	อ่านเป็น เจ้าชาย5/บอย

โดยมีผกามาศ ล้มปียะชาติ อ่านคำบรรยายฉาก อรุณวดี ลีวัฒนทเวช และนุชกานต์
อัครพงษ์พานิช เป็นผู้ประสานงาน

คำถามที่ผู้วิจัยใช้ในการอภิปรายหลังการอ่านบท ได้แก่ ความหมายและความรู้สึกที่แต่ละ
คนได้จากบทละคร ความชัดเจนของการกระทำ ความเป็นไปได้ในการแสดงและการนำเสนอ ความ
น่าเชื่อ-รู้สึกตามได้ของบท ประเด็นเรื่องเครือข่าย อารมณ์ขันและความน่าขัน สิ่งที่เชื่อมโยงหรือ
สะท้อนในโลกร่วมสมัย สิ่งที่มีมากขึ้นน้อยไป เห็นชัด เห็นต่าง คลุมเครือ หรือเห็นตรงข้าม และ
ข้อเสนอแนะอื่นๆ

- นักแสดงและผู้ร่วมงานให้ข้อคิดเห็น ข้อสงสัย-โต้แย้ง และข้อเสนอแนะที่สำคัญ ดังต่อไปนี้
- ณัฐกรณ์ : เห็นเรื่องเปลือกชัดเจน ที่คนในทุกสังคมเห็นเฉพาะภาพภายนอก, ไม่มีประเด็นอะไรที่ “แรง”เกินไป, คล้ายนิทานที่ตอนจบสอนให้รู้ว่า..., อาจมีบางคำหรือประโยคที่ซ้ำซ้ำทวนมากเกินไป
- ภัทรารุช : ละครพูดเรื่องค่านิยมและกระแสสังคม วัฒนธรรมป๊อปคัลเจอร์, ได้มองมุมมองอีกมุมหนึ่งของตัวละคร ไม่ตามขนบเดิม เช่น จากพระเอกในวรรณคดีอย่างพระสังข์ ก็เห็นว่าเป็นคน และมีมุมอื่นๆด้วย, คิดว่าเพลงเป็นบรรยากาศของฉากมากกว่า
- ศรณ : เพราะตนมาช้าจึงรู้สึกได้ว่า ถ้าผู้ชมพลาดฉากแรกๆ ที่ปูเรื่อง จะตามไม่ทัน ไม่รู้เรื่อง ไม่รู้ความสัมพันธ์ ไม่เข้าใจสไตล์ของละคร และรู้สึกหงุดหงิดตัวเอง
- ณัชพล : สนุกมากเพราะเอาไปเทียบกับโลก ปากจัดดี แต่คนที่ไม่รู้จักอาจไม่สนุกเท่า
- อานนท์ : สนุกดี โดยเฉพาะการเทียบเรื่องในวรรณคดีกับชีวิตจริง เช่น กลุ่มนาคเป็นแก๊งค์เด็กพังค์ คำถามคือภาพบนเวทีจะสมจริงหรือแฟนตาซีแค่ไหน อะไรที่จะให้คนดูเห็นบ้าง และอะไรที่ต้องเห็นจึงจะเข้าใจ
- ต่อพงษ์ : เห็นthemeเรื่องเปลือกนอก ช่วงท้ายเรื่องที่เป็นกระบวนการตระหนักถึงถึงการสารภาพของสังข์ รู้สึกว่าตัวละครพูดยาวไปทำให้ดูเหมือนอธิบายตัวเอง ส่วนเรื่องการร้องเพลงนั้น ไม่เห็นว่าเป็นปัญหา เพราะถ้านักแสดงมีการกระทำ (action) ชัดเจน ในช่วงนั้น ความหมายของเพลงก็น่าจะชัด
- ภัฏฐารินทร์ : รู้สึกถึงความหมายของเรื่องที่ว่า “ทุกคนต้องการการยอมรับ”, การแปลงโลกนิทานไทยให้เป็นโลกปัจจุบันทำให้ได้ความรู้สึกว่าเป็นละครล้ำสมัย ดังนั้น เมื่อละครจบอย่างนิทาน จึงสะท้อนได้ว่าเป็นการมองโลกในแง่ดีเกินไปจนดูเชยพันยุค, ช่วงสุดท้ายที่สังข์เดินไปสู่อนาคต มองไม่ออกว่าเป็นสัญลักษณ์ของการชำระล้าง, และจะทำน้ำตกบนเวทีได้อย่างไร
- ภัตติยะ : หรืออาจมองว่าเป็นสูตรที่ต้องจบแบบนี้อยู่แล้ว ที่เรื่องเชิงนิทานเด็กก็ต้องให้ตัวพระเอกได้พิสูจน์ตนเองและแสดงความสามารถที่เคยทำไม่สำเร็จในตอนแรกๆ ว่าในที่สุดก็ทำได้ จึงจะถึงช่วงพีค (peak) หรือไคลแมกซ์ของเรื่อง, เป็นละครที่จะดูง่ายไม่คิดมากก็ได้ เพราะเห็นชัดว่าตัวละครต้องการอะไร หรือจะดูแล้วคิดตามก็จะทำให้คิดย้อนคิดแย้งและเปรียบเทียบในระดับที่ลึกไปกว่านั้นได้, ชอบภาษาพูดของตัวละครที่แต่ละกลุ่มจะมีลักษณะของวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่ม และเป็นคำสั้นๆง่ายๆ แต่แฝงความหมายหลายชั้น

วราลักษณ์	: นำปัญหาสังคมปัจจุบันมาเสียดสีในละครได้ชัด, ผสมผสานได้หลากหลายทั้งไทยและฝรั่ง, ส่วนใหญ่ชัดเจนแต่บางอย่างก็ไม่เข้าใจชัด เช่น ภาษาของเด็กนาคาคิดส์ หรือ ความหมายของเพลงภาษาอังกฤษบางเพลง
พิไลลักษณ์	: ชอบที่มีเพลงในละครหลายเพลง, เห็นthemeชัดเจน ตัวละครชัด รู้ว่าแต่ละคนต้องการอะไร, ประเด็นที่ย้ำมากในช่วงหลังอาจทำให้ผู้ชมลอยห่างเพราะคนไทยไม่ชอบให้สอน
เพียงไพฑูรย์	: ละครพูดเรื่องเปลี่ยนนอกและปมของแต่ละคน เรื่องของลูกที่ถูกพ่อแม่บังคับการให้ เดินตามทางที่ผู้ใหญ่วางไว้ และตั้งคำถามว่าเด็กมีทางเลือกของตนเองหรือไม่
ชุติ	: ช่วงต้นของละคร จะเน้นโฟกัสที่ตัวละครสังข์และการได้รับการยอมรับ ส่วน ช่วงหลังจะเห็นภาพรวมเรื่องเปลี่ยนนอก แต่ตอนจบดูเป็นนิทานสวยหรูไปหมด จนขัดกับช่วงอื่นๆ ซึ่งจริงกว่า โดยเฉพาะช่วงเด็กจรรจัดซึ่งจริงจังที่สุด
กิตติพัทธ์	: “โดน”มากๆ ทั้งในแง่ประเด็นของเรื่อง ประโยค และความรู้สึกของตัวละคร ชอบการเล่าเรื่องด้วยกลวิธีและรูปแบบของนิทาน การให้ตัวละครเป็นตัวแทนของ คนประเภทต่างๆ ในสังคมปัจจุบัน แล้วสรุปแบบนิทาน ทำให้ได้ความหมายที่ลึก ขึ้นของความคิดหลักเดิม
นิรวิติ	: บางครั้งก็ไม่แน่ใจว่าเรื่องนี้ตั้งใจเล่าให้ใครฟัง จะเป็นนิทานสำหรับเด็ก วัยรุ่น หรือคนทั่วไปหรือจะเป็นคนในวิถีชีวิตสมัยใหม่
พันธิตรา	: เช่นเดียวกับโทน(tone) ของเรื่อง ที่บางช่วงไม่กลมกลืนและ โดดจากตอนอื่น ถ้า จะเป็นนิทานแฟนตาซีก็น่าจะเป็นให้เหมือนกันทั้งเรื่อง ส่วนเรื่องเพลง ภาษาอังกฤษไม่น่าจะมีปัญหาเพราะลีลาของเพลงให้ความรู้สึกับผู้ชมแล้ว, ฉากที่สังข์สารภาพ ถ้าน้อยลงจะทำให้ผู้ชมได้มุมมองใหม่ และไม่ต่อต้าน, ถ้าตอนจบไม่เป็นแฮปปี้เอนด์ เช่น สังข์ต้องเปลี่ยนไปเรื่อยๆ ก็อาจทำให้ ประเด็นของเรื่องชัดเจนขึ้นอีก
ชนกภัทร	: ทำให้กลับไปคิดถึงเรื่องเดิมว่าสอนอะไรและอย่างไร, รู้สึกแปลกเมื่อแฟนตาซีปะปนกับชีวิตจริงได้ บางครั้งงบบางครั้งชัด บางช่วง ต้องการความเข้าใจอีกนิด เช่น สังข์หายจากโรคเด็กดัดได้ได้อย่างไร
ยศสรล	: เห็นเรื่องการยอมรับตนเองที่เราทุกคนมีปัญหา อย่างที่เมืองเกย์ ที่ตัวละครต้อง เปลี่ยนตัวเองให้ผู้อื่นยอมรับ แต่ตัวละครก็กลับยังไม่ยอมรับตัวเอง ดังนั้น บท น่าจะเพิ่มการกระทำและปัญหาในทำนองนี้ให้เห็นได้อีกในละคร, สะกิดใจตัวละครสังข์ที่เห็นแม่แล้ว”รัก” แต่ต่อมากลับสารภาพกับภรรยาว่า “อยาก รักเป็น” แปลว่าก่อนหน้านี้สังข์ “รักไม่เป็น” ใช่มั้ยหรือไม่

- อ.ตรีดาว : ปัญหาเรื่องการยอมรับตนเองและการพยายามทำให้ผู้อื่นยอมรับนั้นชัดเจนแล้ว แต่ที่อาจทำให้ผู้ชมรู้สึกไม่แน่ใจหรืองงง ก็คือ การซ้อนทับของความเป็นไปได้ กับความเป็นไปไม่ได้ ความจริงกับความคิด จินตนาการกับความมีเหตุผล, บางคนอาจตั้งคำถามว่ารายละเอียดบางอย่างนั้นจำเป็นกับเรื่องหรือไม่ เพราะเขา ไม่ได้สนใจประเด็นย่อยๆ เหล่านั้น และไม่เห็นว่าสำคัญกับการเล่าเรื่องหลัก เช่น ชีวิตและภาษาเฉพาะของกลุ่มเด็กเร่ร่อน, เนื่องจากผู้ชมแต่ละคนแต่ละกลุ่ม-ประเภท ก็จะมีระดับของความเข้าใจต่างหากกัน ก็จะทำความเข้าใจกับผู้ชมส่วนใหญ่หรือทุกคนเข้าใจและตามประเด็นหรือ ความหมายสำคัญของเรื่องได้ อย่างเช่น ฉากที่สังข์บอกกับรจนาว่า “เมื่อวานแค่ ชอบเธอ ฉันก็ถอดหน้ากากได้ แปลว่าวันนี้ฉันต้องถอดชุดเงาะ ได้ทั้งตัวแน่ๆ เพราะว่าฉันรักเธอ” อาจต้องเน้นให้เห็นว่าสังข์พูดอย่างจริงจัง-จริงจังหรือไม่ และ ถ้าจริง ความเชื่อนี้ของตัวละครเป็นความจริงได้หรือเปล่า หรือว่าเขาเข้าใจผิดและ เพื่อฝันไปเอง
- ผกามาศ : ในละครเรื่องนี้ อะไรก็เกิดขึ้นได้ ไม่ว่าจะไปในทางเดียวกัน ตรงข้าม หรือกลับ ตาลปัตร ดังนั้น ต้องทำให้คนดูเชื่อในแฟนตาซีของเรื่องก่อน, ชอบตอนจบแบบนิทาน ที่แสดงให้เห็น ก.ว่าคนที่รักเรานั้น อย่างไรที่สุดแล้วก็คือ แม่ เพราะแม่ให้อภัยเรา ทำให้เรารู้จักอภัยคนอื่น ทำให้จิตใจได้รับการชำระล้าง ข. การอยู่ร่วมกันอย่างสมานฉันท์ กลมเกลียวสามัคคีเป็นครอบครัวเดียวกันของ ทุกคนในสังคม ทั้งสองประเด็นให้ความรู้สึกว่าการนี้อย่างไรก็เป็นละครไทยที่ มักลงเอยอย่างเฉลิมฉลอง, คำสารภาพของสังข์ในฉากสุดท้าย อาจปรับให้พูดง่ายขึ้น ห้วนๆสั้นๆ

ประเด็นต่างๆ ข้างต้นนี้ มีทั้งที่เป็นไปได้ที่ผู้วิจัยคาดการณ์ไว้แล้วว่าเป็นประเด็นถกเถียง ซึ่งผู้อภิปรายแต่ละคนก็ใช้ทัศนคติส่วนตัวในการตอบคำถามเหล่านั้น และนำไปสู่การแลกเปลี่ยน ได้แย้ง และต่อยอดความคิดที่แตกต่างให้เก้กันและกัน และก็มีทั้งประเด็นที่ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นเสียง สะท้อนที่ดีที่จะนำไปปรับปรุง แก้ไข พัฒนาทะละครและการจัดแสดง ได้แก่ ก.การดำเนินเรื่อง และเสนอความคิดหลักในฉากสุดท้าย ข.ความเป็นไปได้เชิงนิทาน จินตนาการ เหตุผลทาง วิทยาศาสตร์ และการนำเสนอบนเวที ค.จังหวะเวลาที่ผ่อนและพื้นที่ที่เอื้อให้ผู้ชมได้คิดและรู้สึก ตาม และ/หรือคิดและรู้สึกเอง ง. การกำหนดจุดที่ชัดเจน-คลุมเครือ เสียดสี-ประชด ปะทะ-ทำพาย เพื่อให้ผู้ชมถกเถียง คิดนอกกรอบ และตั้งคำถามกับตนเอง ในประเด็นที่เกี่ยวกับความเชื่อ ความจริง ความน่าจะเป็น อุดมคติ ความถูกต้อง ความแตกต่าง ความดี-งาม เปลือกและแก่นแท้ มายาคติและ มายาภาพ ฯลฯ ของคนในสังคมไทย

บทร่างฉบับที่	ประเด็นหลักที่พัฒนา-ปรับ-แก้ไข	ประเด็นที่ได้จากผู้ร่วมงานและที่ปรึกษา
ช่วงดำเนิน งาน: บทร่างที่ 8-11 ร่างที่ 8 (สำหรับใช้ ซ้อม) ณ วันที่ 20 ตุลาคม 2547	กัณยาน – ตุลาคม 2547 กำหนด production concept กับฝ่าย ออกแบบต่างๆ ตุลาคม – พฤศจิกายน 2547 เลือกนักแสดง/ฝึกการแสดงช่วงแรก ในบทร่างที่ 8 นี้ มีการปรับปรุง แก้ไขรายละเอียดหลายประการ ที่เป็น ประเด็นหลัก คือ 1. ตัวละคร สร้างลักษณะเฉพาะตัว ของเจ้าชายทั้งเจ็ดให้ชัดเจน โดย พัฒนาจากนักแสดงที่เลือก ทำให้ฉาก โกดัง (หาลา) มีพลวัตมากขึ้น, ใส่ชื่อ ให้กับตัวละครชาวเมืองพันธุ์ที่ เป็น ตัวสนับสนุนทุกตัว โดยถอดเสียงจาก ชื่อของนักแสดงที่รับบทนั้นๆ, ยังมีศ วิมลไว้เป็นตัวเปรียบเทียบ 2. ฉาก2 เปลี่ยนชอกรั้วเป็น กระต๊อบสังกะสีได้ทางด่วน 3. ฉากสุดท้าย มีการปรับแก้เพื่เน้น ปัญหาของสังข์ ที่พยายามสร้างเปลือ ใหม่ เพื่อกลบอดีตอันเดิม-ลบอดีตที่ ตนไม่พอใจ เพราะเชื่อว่าเมื่อตนได้ เป็นที่รักของรจนา และเป็นที่ยอมรับ ของชาวเมืองสามนคแล้ว ก็จะมี ความสุขตลอดไป แต่การพบกับจันท เทวี และได้รับคำถามจากรจนา ทำให้ เขาต้องเลือกว่าจะหนี หรือเผชิญหน้า และยอมรับตัวตนจริงของเขา ดังนั้น ในบทละคร เมื่อสังข์ยอมรับ จันทเทวี เขาจึงคิดจะหนีจากเมือง สามนค แต่คนอื่นๆ ไม่ยอม เจ้าชายทั้ง เจ็ดแค้นสังข์ เผยให้เห็นว่าเขาคือ เจ้าเงาะ เด็กหอย และลูกเลี้ยงกระเทย	นักแสดงหลัก คือ ศพ.พรรณศักดิ์ ไม่สามารถจัดเวลา ซ้อมได้เพียงพอ จึงต้องเปลี่ยนตัวนักแสดงที่รับบท พันธุ์เป็นกิตติพัทธ์ ชลารักษ์ ซึ่งเดิมรับบทเป็น โจแอน เมื่อเป็นเช่นนี้ ทำให้ต้องปรับตัวนักแสดงที่ รับบทเป็นคิง ให้มีอายุและบุคลิกที่มีอายุน้อยกว่า กิตติพัทธ์ และที่สำคัญ ผู้วิจัยต้องทำงานโดยปรับ การตีความใหม่ จากเดิมที่ให้พันธุ์เป็นกระเทย กลางคนที่ยังคงลักษณะก้าวร้าวบางอย่างแบบเพศ ชาย ก็เปลี่ยนให้เข้ากับนักแสดงใหม่ ซึ่งสร้างพันธุ์ ที่สาวสวย เพื่อฝัน นุ่มนวล และไม่ทรงอำนาจนัก ดังนั้น “จุดอันตราย” ของชาวเมืองพันธุ์ที่ผู้ชม จะรู้สึกว่าล่อแหลมหรือคุกคามความสงบ ระเบียบ และความเป็นปกติของสังคมกระแสหลัก จึงถูกปรับ ใหม่ให้ไปเน้นที่ “ร่างสาวเทียมที่สวยเกินจริง” ที่ พันธุ์และกลุ่มสี่สาวแสดงความภูมิใจในร่าง ปลอม-แปลง-กึ่งเปลือย“ของพวกเขาคน อย่างมากมาย เปี่ยมล้น “จนประหลาดขัลดตา” (grotesque)

บทร่างฉบับที่ 9 ณ วันที่ 21 ธันวาคม 2547	ประเด็นหลักที่พัฒนา-ปรับ-แก้ไข สังข์ถูกกล่าวโทษว่าเป็นอาชญากร และถูกลงโทษทุกอย่างที่เขาเคยกลัว จนถึงขั้นถูกเนรเทศ ผู้ที่อยู่เคียงข้างเขาคือแม่ และผู้ที่มาช่วยสังข์จากศัตรูโดยการเปิดโปงความจอมปลอมของคนเหล่านั้น ก็คือเพื่อน แก๊งค์นักคิดส์ และครอบครัวชาวเมืองพันธุ์ดี ซึ่งชวนสังข์กลับบ้าน สังข์ตัดใจจากภรรยา แต่กลับเป็น การกระตุ้นให้ภรรยาออกรักและบอก ลาสามนต์ เพื่อเดินทางไปอยู่กับสังข์ และครอบครัวชายขอบ เจ้าชาย นางกำนัล มหาดเล็กผละ หนีออกไปคนละทางสองทาง ทิ้งให้ สามนต์ยืนนิ่งซึ่งอยู่กับธิดาทั้งหก เด็ก เจ็ดชั้น หน้ากาก ซิลิโคน และเครื่องประดับปลอม พฤศจิกายน 47 – มกราคม 48 -ปรับบทและนักแสดงอีกครั้ง -ดำเนินงานสร้าง -พฤศจิกายน – ธันวาคม ซ้อมองค์ 1 และกำหนดโรงละครอักษรศาสตร์เป็น สถานที่แสดง -ธันวาคม 2547 – มกราคม 2548 ซ้อมองค์ 2 และทวนองค์ 1, ย้ายสถานที่แสดงเป็น โรงละครอาคารมณูผล 3 (โรงละครกรุงเทพเดิม), ดัดบท “ภูซังค์” ออก ย้ายไปให้ “วันดี” คุ่มแก๊งค์แทน บทร่างฉบับที่ 9 นี้ เป็นการปรับบทเพื่อแก้ปัญหาในการจัดแสดงเป็นหลัก โดยเฉพาะเมื่อปัญหานั้นๆ เกี่ยวกับปัจจัยที่มีอิทธิพลสำคัญยิ่งต่อละคร คือ สถานที่จัดแสดง และนักแสดง	ประเด็นที่ได้จากผู้ร่วมงานและที่ปรึกษา อาจสรุปประเด็นที่เป็นปัญหาด้านการแสดง ที่ผู้วิจัยพบและพยายามแก้ไข ทั้งระหว่างกระบวนการซ้อม และในช่วงการแสดงจริง (กรุณาดูตัวอย่าง “acting note” ประจำวันที่ผู้วิจัยให้กับนักแสดง เป็นตัวอย่างประกอบ)’ ได้ดังนี้ 1. ด้วยพื้นฐานทักษะ และความเข้าใจเรื่องการแสดงที่ไม่เท่ากัน ทำให้นักแสดง “ใหม่” บางคน ตั้งใจแสดง “ให้ดี” แทนนักแสดงรุ่นพี่ จนกลายเป็นการมุ่งโฟกัสการแสดงแบบผิดที่ได้ 2. บทและผู้วิจัยกำหนดให้ตัวละครในองค์ที่หนึ่ง แสดงความจริงใจมากกว่าตัวละครในองค์สองซึ่งจะดูหือหาวฉาบฉวยและนำเสนอตนเองกับผู้ชมมากกว่า แต่กลับทำให้ดูเหมือนการแสดงในองค์หนึ่ง “เล็ก” กว่าในองค์ที่สอง และนักแสดงองค์ที่สอง “ไม่จริง” แทนนักแสดงในองค์หนึ่ง 3. ในบางกรณี การฝึกให้นักแสดงเชื่อในความรู้สึกแรกเพื่อการแสดงที่ “สด” กลับทำให้นักแสดงในฉากที่ตัวละครต้องแข่งขันกันนำเสนอตนเองให้เป็น ที่ประทับใจกับผู้ชม เกิดผลอพลไปสนใจความ “สด” ของการ “ชิงเด่น” มากไปจนการกระทำของตัวละครไม่พัฒนา จึงดูฉาบฉวยแต่ขาดประเด็น เป็นผลให้การแสดง “อืด” และ “แบน” 4. บางครั้งนักแสดงในฉากกลุ่มอาจรู้สึกวุ่นวายเกินไปของตนบนเวทีนั้นสำคัญเหลือเกิน เพราะต้องเฉลี่ยไปให้โฟกัสกับคนอื่นๆ ที่อยู่ในฉากด้วย จึงตั้งใจแสดงบทของตนอย่างให้ความสำคัญในทุกกระเบียดนิ้วมากเกินไป ซึ่งความตั้งใจดีนี้กลับทำให้การแสดงทั้งของนักแสดงนั้นและของกลุ่มรวม “อืด” และ “หน่วง” 5. จากข้อ 1. ถึง 4. เมื่อย้ายสถานที่แสดงไปยังที่ที่กว้างใหญ่อย่างโรงละครอาคารมณูผล 3 ทำให้รายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ของการแสดงนั้นถูกระยะห่าง กลบไปจนมองไม่เห็น

บทร่างฉบับที่ ร่างที่ 9 (ต่อ)	ประเด็นหลักที่พัฒนา-ปรับ-แก้ไข 1. <u>ตัวละคร</u> ดัดยศวิมลอก ปรับฉากเปิดเรื่องโดยให้จันทาปะทะกับจันทเทวีและรุกไล่ยึดครองพื้นที่แทนจันทเทวีซึ่งถูกขับลงจากเวทีไป 2. <u>ฉากเชื่อม</u> เมื่อกำหนดว่าจะแสดงที่โรงละครอักษรศาสตร์ จึงเปลี่ยนจันทเทวีจากที่เข็นรถขายบะหมี่ เป็นแบกถาดขายแซนวิชแทน และต่อมาเมื่อสามารถย้ายสถานที่แสดงไปที่โรงละครอาคารมบุญผล3 ซึ่งมีขนาดใหญ่กว่ามาก จันทเทวีจึงกลับไปเข็นรถบะหมี่ได้เหมือนเดิม 3. <u>การเปลี่ยนสถานที่แสดง</u> มีผลต่อการขยายขนาดทั้งการแสดงและงานสร้างทั้งหมด รวมทั้งยังเอื้อให้ผู้กำกับศิลป์ ซึ่งต้องการพื้นที่แสดงที่กว้างและมีเพดานสูงกว่าโรงละครอักษรศาสตร์ ให้สามารถออกแบบและสร้างฉากเวทีได้โดยไม่ต้องถูกจำกัดด้วยข้อแม้ด้านกายภาพ มีการใช้กลไกอื่นๆ ประกอบเช่น รอกและสลิง ฉากแขวนที่เลื่อนขึ้นลงได้ เป็นต้น โจทย์ใหม่นี้ทำให้ผู้วิจัยเปลี่ยนการจัดการกับ “พื้นที่” ของละครใหม่ด้วย 4. <u>ตัดบททูลขงค้-ย้ายวันคืนมารับหน้าทีแทน</u> เนื่องจากนักแสดงบททูลขงค้ไม่สามารถจัดเวลาซ้อมได้เพียงพอ จึงต้องมีการเปลี่ยนตัวนักแสดง แต่เพราะเวลาซ้อมนั้นเหลือไม่ถึงหนึ่งเดือนก่อนแสดง การพัฒนานักแสดงใหม่ให้เท่าเทียมกับกลุ่มที่ทำงานกันมาตั้งแต่ต้นและให้มี “บาร์มี” พอที่จะเป็นหัวหน้าของกลุ่มนาคาคิดส์ จึงเป็นเรื่องที่ค่อนข้างเสี่ยงต่อภาวะความเป็นกลุ่มของนักแสดง (ensemble)	ประเด็นที่ได้จากผู้ร่วมงานและที่ปรึกษา และยังทำให้บางครั้งการแสดงแบบ “ขยายใหญ่กว่าชีวิต” กลายเป็นการขยายที่ล้นน้ำเสียงสีหน้าท่าทางและอารมณ์ มากกว่าการขยายความรู้สึกในเงื่อนไขของตัวละคร 6. ฉากสุดท้าย ช่วงวิกฤติทางอารมณ์ของตัวละครแต่ละตัว ผู้วิจัยต้องยืนยันว่าเป็นช่วงที่นักแสดงทุกคนต้องกล้าผูกพันกับความรู้สึกและปัญหาของตัวละครด้วย ไม่หนีออกมาวิจารณ์เพียงอย่างเดียว ทั้งนี้เพราะช่วงที่เกิดปัญหานั้นอยู่ในฉากที่มีความยาวและต่อเนื่อง นักแสดงบางคนจึงรู้สึกเหนื่อยล้าทางอารมณ์ที่ต้องทั้ง “เข้า” และ “ออก” ไปตลอดทั้งช่วงตลอดทั้งช่วงของกระบวนการทำงาน ผู้วิจัยและนักแสดงได้สื่อสารกันอย่างตรงไปตรงมา ถึงประเด็นปัญหาด้านการแสดงดังที่กล่าวมานี้ เพื่อหาแนวทางปรับปรุง แก้ไข และพัฒนาให้การแสดงและละครวิจัยสามารถสื่อสารประเด็นต่างๆ ที่คณะทำงานมุ่งหมาย ได้อย่างสัมฤทธิ์ผลที่สุดกับผู้ชม รศ.ศดโส พันธุมโกมล (หลังชมการซ้อมเรียงฉากครั้งแรก โดยปรับบท “วันดี” แทนบท “ภู” แล้ว 28 ธันวาคม 2547) 1. ในฉากหนึ่งและฉากในลักษณะเดียวกัน ควรให้มีลักษณะของมิวสิคิลได้อีก เพราะขณะนี้ยังดูเป็นเหมือนละครเรียลิสติก (realistic) และ “เล็ก” ไป 2. exposition ที่สังข์ออกจากหอย และค่อยๆ ลุกขึ้นเดินได้ ความคาดหวังและอัศจรรย์ใจในชีวิตและโลกภายนอก ต้องชัดเจนกว่านี้

บทร่างฉบับที่	ประเด็นหลักที่พัฒนา-ปรับ-แก้ไข	ประเด็นที่ได้จากผู้ร่วมงานและที่ปรึกษา
	ผู้วิจัยเห็นว่านักแสดงที่รับบทวันดีนั้น “แข็ง” พอที่จะรับหน้าที่หัวหน้ากลุ่ม จึงปรับบทให้วันดีดูแลแก๊งค์แทน ภูซังค์ ซึ่งเสียชีวิตไปก่อนที่จะเข้าสู่เหตุการณ์ในละคร โชคคิดที่ทางเลือกนี้ กลับยิ่งช่วยเน้นประเด็น “เพศหญิงผู้นำ” ผู้เล่นบทเพศชาย” เพื่อปกป้องตัวเองและกลุ่มให้ชัดเจนขึ้น จากเดิมที่ผู้วิจัยวางบทไว้เพื่อเปรียบเทียบกับสามนต์และยศวิมล ก็ปรับเป็นให้วันดี เป็นตัวเปรียบเทียบกับจันทเทวี รัชนาและพันธุ์ดีแทน	3. จันทเทวี และจันทา ต้อง “ขยายใหญ่กว่าชีวิตจริง” กว่านี้ จันทเทวีต้องเข้มขึ้นกว่านี้เพราะเปิดเรื่องมาให้เห็นว่าเป็นคนdramatic ส่วนจันทา สไตลชีให้สุด 4. นักแสดงต้องพูดให้เสียงดังฟังชัดทุกคำ ให้shout it out! ไม่พูดแบบละครสมจริงธรรมดา 5. ต้องช่วยให้พันธุ์ดีดูมีอำนาจกว่านี้ ดูโดดเด่น มีพลังและใหญ่กว่านี้ จนเราเชื่อได้ว่าสามารถควบคุมชาวเมืองและเวทได้ 6. สไตลชีที่ได้จากเสียงเพลง และจากบท ทำให้ลีลาจะต้องเป็นburlesque ที่ tongue-in-cheek แต่ต้องแสดงให้เห็นจริงและเต็มที่ ลีลาต้องใหญ่ ชัด สะอาดและออกแบบให้คมอย่างละครเพลงมิวสิคัลหรือจ้าวคอฟาร์ซและการดูน ถ้าทำเล็กลงจะดูจ้อย คุ้มๆกลางๆหรือดูเขละ
ร่างที่ 10 (ฉบับ	-----	
ใช้แสดง)	มกราคม 2548	
1 ม.ค. 48	-การซ้อมเรียงฉากตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง (run-through) -การซ้อมและปรับการแสดงให้เข้ากับสถานที่จริง -การแสดงจริง รวม 10 รอบ	7. บทพูดในฉากของเด็กเร่ร่อนดี แดนนักแสดงยังอ่อนเกินไป วันดีดูจะชัดเจนกว่าเพื่อน
	บทร่างฉบับที่ 10 นี้ เป็นการปรับบทละคร โดยแปลงบทบาทของภูให้เป็นของวันดี	8. สามนต์ ยังเล่นให้ละเอียดได้อีกมาก เป็นบทที่ดีมากขนาดลื่นตึกดาทองได้! ดังนั้น ต้องสมาธิทุกช่วงทุกโมเมนต์ (moment) อย่างต่อเนื่อง และพัฒนาให้ตลอด
	เมื่อได้เข้าไปซ้อมในสถานที่แสดงจริง พื้นที่จริง พร้อมเวที เสื้อผ้า แสง เสียง และเทคนิคฉาก จึงต้องมีการปรับ—ขยาย-จัดวางจังหวะลีลาให้เข้ากับศักยภาพของพื้นที่จัดแสดง	9. รัชนา ดูเหมือนเด็กวัยรุ่นธรรมดาไม่ฉะฉานไม่กระฉับกระเฉงมีพลังพอจะช่วยสังข์ได้ ถ้ามีชีวิตชีวานีความคึกคักจริงๆให้ตลอดจะน่ารักมาก
		10. โดยรวมนักแสดงต้องขยายพลังอีกมาก สื่อสารความต้องการและแรงผลักดันในแต่ละฉากให้ชัด
		11. โฟกัสตัวเอกในแต่ละช่วงให้ชัด เพราะบางครั้งจะถูกหม่มมารกลบได้
		12. ตอนจบจะชัดขึ้น ถ้าเน้นการตัดสินใจกระทำของตัวละครหลักให้เห็นชัด

จ. การนำเสนอละคร

รายละเอียดการนำเสนอละครเรื่อง มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย

ณ อาคารมณูผล 3 ถนนเพชรบุรีตัดใหม่

รอบสื่อมวลชน วันพฤหัสบดีที่ 20 มกราคม เวลา 19.00 น.

รอบปกติ วันศุกร์ที่ 21 มกราคม – อาทิตย์ที่ 6 กุมภาพันธ์ เวลา 19.00 น.

วันเสาร์เพิ่มรอบ 14.00 น.

รวมการแสดงทั้งสิ้น 10 รอบ

*งดการแสดงวันเสาร์ที่ 22 มกราคม รอบ 19.00 น. เนื่องจากเป็นวันที่มีการจัดแข่งขัน

ฟุตบอลประเพณีธรรมศาสตร์-จุฬาฯ

*ละครเรื่องนี้ความยาวทั้งสิ้นประมาณ 2 ชั่วโมง 15 นาที ไม่มีพักครึ่งเวลา

จำนวนผู้ชมแบ่งเป็น

นักเรียน/นักศึกษา 818 คน

ผู้บริหารมหาวิทยาลัย ผู้สนับสนุนค่าใช้จ่าย สื่อมวลชน

นักวิชาการ นักการละคร กลุ่มละคร 594 คน

นิสิตอักษรศาสตร์ 483 คน

ประชาชนทั่วไป (ผู้ใหญ่) 390 คน

รวมทั้งสิ้น 2,285 คน

ที่โถงด้านหน้าโรงละคร

-ตกแต่งและจัดนิทรรศการเพื่อแนะนำบรรยากาศและมุมมองของละคร

-จัดเสวนาเรื่อง “นิทานสังข์ทองสะท้อนอะไรในสังคมไทยปัจจุบัน”

ก่อนการแสดงรอบวันอาทิตย์ที่ 30 มกราคม



โครงการวิจัยในความสนับสนุนของ สกว.

“เรื่องเก่าเล่าใหม่ 2”

มหัศจรรย์พจนานุกรมเจ้าชาย



บทฉบับที่ 11 (สรุปบทฉบับจริง) ณ วันที่ 25 พฤศจิกายน 2548



ตัวละคร (เรียงตามลำดับการปรากฏตัว)

จันท์เทวี

สังข์

บ๊อบบี้

โจอี

พันธุรัต

เจอรี่

วิก

ชาวเมืองพันธุรัต “ชาย”

- นิค ไคลด์ แต่ง เตี้ย

ภุชงค์

บอย

ตัวเล็ก

เมธินี

ซินดี้

พอลลา

รจนา

เจ้าชายชาร์มิง (Prince Charming)

เจ้าชายแฮร์รี

เจ้าชายฮาวคัม

เจ้าชายเจป๊อป

จันทา

เด็กผีหลายคน

บิลลี่

โจแอน

คิง

เคน

แวนเนส

ชาวเมืองพันธุรัต “หญิง”

- ทิปปี ฟาร์จ น่องนุ้ย น่องเนย

วันดี

บีค

เทคนิค ๘ คน

กุลสตรี

ซอนยา

เทยา

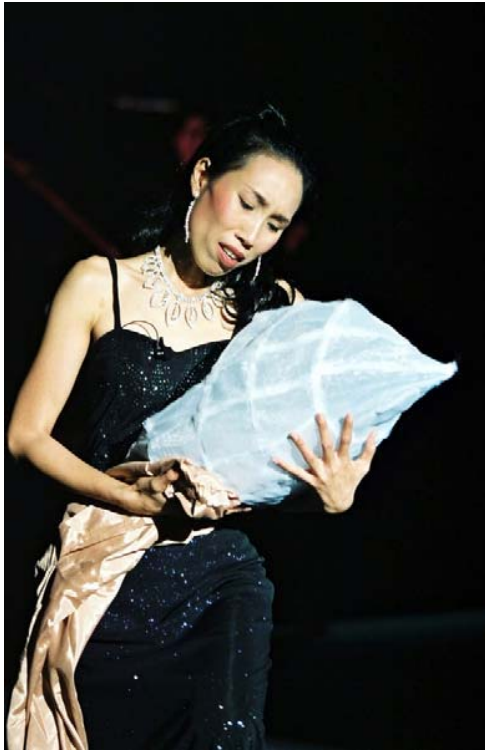
สามนต์

เจ้าชายวิลเลียม

เจ้าชายเดวิดแห่งเดวิดกรุป

เจ้าชายบอยแบนด์

นางก้านัล ๔ คน





๑ บทนำ

(เสียงร้องเพลง *Someone to Watch Over Me* ดังเข้ามา ที่มุมขวาของเวที เห็น
ห้องนอนชาวสะอวดหุหุใน “ยศวิมลทาวเวอร์” จันท์ เทวี่กึ่งนั่งกึ่งนอนร้องเพลงน้อยๆบนเตียงด้วยลีลาของ
Diva เธอสวมเสื้อคลุมนอนสีขาวยประดับเพอร์ กล่อมเด็กทารกในห่อซึ่งเธออุ้มไว้แนบตัว)

จันท์ *There's a saying old says that love is blind
Still we're often told "seek and ye shall find"
So I'm going to seek a certain lad I've had in mind
Looking everywhere haven't found him yet
He's the big affair I cannot forget*

(จันทา เข้ามาทางด้านซ้ายของเวที ซึ่งสมมุติ จันท์ *Only boy I ever think of
Will regret
I'd like to add his initial to my
Monogram
Tell me where's the shepherd for
This lost lamb
There's a somebody I'm longing to see
I hope that he turns out to be
Someone who'll watch over me
I'm a little lamb who's lost in a wood*

จันทา เดินมาที่ห้องของจันท์เทวี่ จ้องอีกฝ่าย
ให้รู้สึกตัวว่าเวลาของตนหมดแล้วและบัดนี้เธอคือ
ผู้ที่มาใหม่ จันท์ เทวี่รับห่อทารกให้มิดชิดแล้วอุ้ม
แนบอก *Although he may not the boy
Some one think of as handsome
To my heart he carries the key
Won't you tell him please to put-*

จันทา ดึงผ้าคลุมของจันท์เทวี่มาห่มแทน
พลงไล่จันท์เทวี่ให้เดินลงบันไดไป *On some speed. Follow my lead,
Oh how I need
Someone to watch over me...*

จันท์ (กับตนเองและลูก) *Someone to watch over me*
(แสงค่อยๆ จางไปสู่ความมืด)





๒ กระต๊อบสังกะสีใต้ทางด่วน

(ภายในกระต๊อบสังกะสีใต้ทางด่วนอันโดดเดี่ยว ดูทรุดโทรม และรกรุงรังด้วยกองขวดเก่า ลังเก่า หนังสือพิมพ์เก่า ฯลฯ ที่วางกองอยู่อย่างไม่เป็นระเบียบนัก แสงอาทิตย์ยามเย็นจับที่ก้อนผ้าก๊อชเกรอะกรังขนาดใหญ่ที่แลดูรูปร่างคล้ายหอยสังข์สีขาว ลำแสงนั้นค่อยๆ หมุนวนเร็วขึ้นจนถึงที่สุดจึงหยุดนิ่ง ลึกครู่ ก้อนผ้าก๊อชก็ถูกมือเด็กชายที่อยู่ข้างในแหวกออกมา **สังข์วัยสิบสองปี** ค่อยๆ ไผ่ลิ้นขึ้นมาเหมือนเพิ่งตื่นจากการนอนหลับอันยาวนานและฝันร้าย)

สังข์ แม่ แม่ (หันมองหาไปรอบ เห็นเสื้อยืดกางเกงขาสั้นเก่าๆ วางอยู่ใกล้ๆ มีตุ๊กตาหมีวางทับ จึงหยิบเสื้อผ้ามานั่ง) แม่ ลูกฝันร้าย (เงิบ) แม่.. พ่อ

(สังข์นั่งลงบนก้อนผ้า พยายามลำดับความคิดว่าเกิดอะไรขึ้นกับเขา เริ่มรู้สึกว่าเขาโดนผูกทั้งอยู่เพียงลำพัง)

แม่! แม่!

(สังข์มองหาแม่ไปทั่ว ค่อยๆ ลุกขึ้นนั่ง คลาน เดิน และวิ่ง สังข์ลองกำลังโดยการยกถุงขยะที่วางสุมอยู่ไปทิ้งจนบ้านดูสะอาดตา เขาเหลือบเห็นถุงขนมตาลวางอยู่จึงหยิบมากิน กำลังจะกินอีกอันหนึ่งก็ชะงัก เหมือนคิดอะไรออก สังข์ถือถุงขนมทั้งถุงนั่งรอแม่

แสงค่อยๆ เปลี่ยนเป็นคำ สังข์ผล็อยหลับ

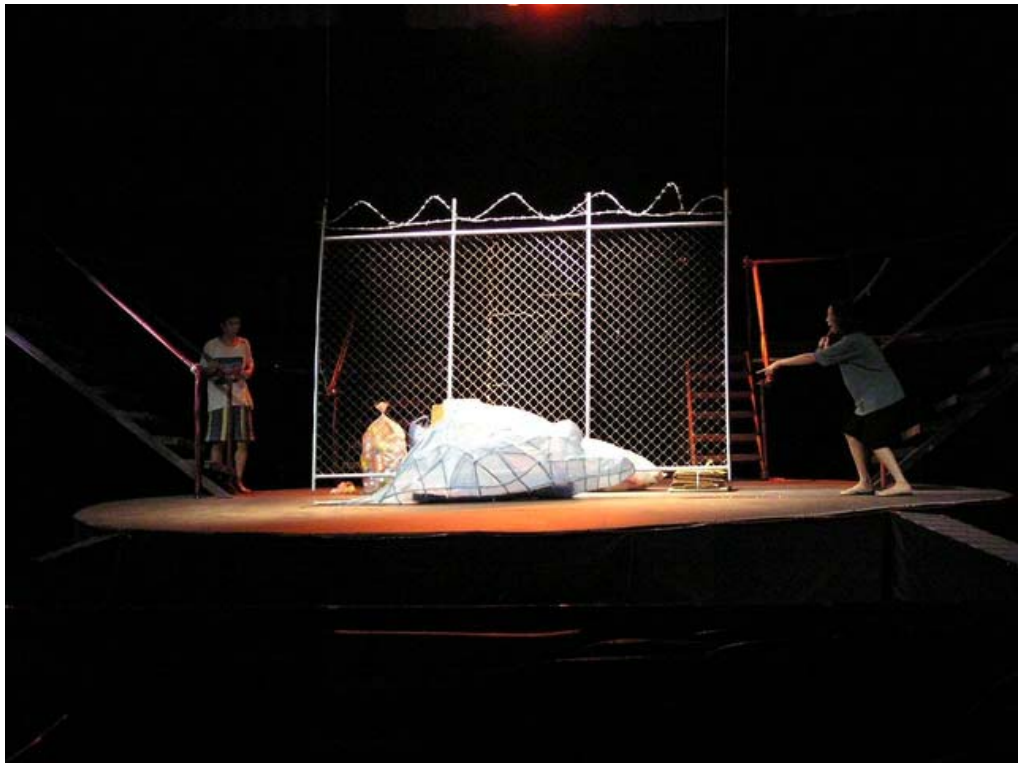
จันท์เทวี ในสภาพที่ดูทรุดโทรมซอมซ่อ เข้ามาพร้อมกับรถเข็นเก็บของเก่า เธอเหนื่อยและหงุดหงิด)

จันท์ (พิมพ์คำ พาลงลำเลียงของในรถเข็นมาวางเก็บ) เงียบไปเลยไอ้พวกปากอย่างใจอย่าง! หน้อย..ทำมาเป็นสงสาร “นี่เมียเจ้าเมืองที่ออกลูกเป็นเด็กดัดแต่ไฉ่หมี่เนี่ย.. โถ้ว ทั้งเลยต้องมาเก็บของเก่า...ทำไมไม่เอาลูกไปออกงานร้องเพลงหาเงินละ” แม่แกเลียเอาแกไปเดินขอทาน!

(สังข์ตื่นขึ้นเมื่อได้ยินเสียง เมื่อเห็นจันท์เทวีก็จ้องมองอย่างไม่แน่ใจ เขาถอยไปแอบหลังลังไม้ จันท์เทวียังไม่สังเกตเห็น)

จันท์ (บ่นต่อ) พวกแกก็สนใจอยู่แค่นี้- “ตะลึง! นักร้องสาวเมียเจ้าเมืองจับลูกดักแต่ทำมัมมี” เฮอะ! (หันไปพาลเอากับก้อนผ้าก๊อช) เพราะแกนั่นแหละ! ไอ้ตัวช่วย เกิดมาขายหน้าพ่อแม่ ฉันทำอะไรผิดหรือถึงมีลูกเป็นตัวประหลาดพิกลพิการ เพราะแก-คุณยศถึงได้ทิ้งฉันไปหาอันจันทา แล้วแกเคยคิดมาไผ่ลมาช่วยเหลือนฉันไหม วันๆ ก็เอาแต่มุดหัวอยู่ในดักแด่ สบายสินะ ให้แม่แกหาเลี้ยง หน้อยเลือดตาแทบกระเด็น ตัวเองนอนกระดิกตีนมีห้องส่วนตัว...

(จันท์เทวีเพิ่งสังเกตเห็นว่าด้านหลังของเธอมียางตะคุ่มไหวๆ อยู่ เธอเพ่งมอง)



จันทน์ ไครนะ (คว้านไม้มาป้องกันตัว) ออกมาเถอะค่ะไม่ต้องกลัว
...จันทน์จันทน์ (ชี้ก้อนผ้าก้อน) นั่น...สังข์ ลูกจันทน์

สังข์ (เดินออกมาจากที่ซ่อน) ตัวช่วยนะหรือแม่
(จันทน์เทวีผงะ จ้องเขม็งไปที่สังข์ เมื่อรู้สึกได้ว่าเด็กชายตรงหน้าคือลูกของตนก็โยนไม้ทิ้ง แล้วรีบโผล่เข้าไปกอดลูกทันที)

จันทน์ สังข์? สังข์ลูกแม่.. ออกมาแล้วหรือลูก หนูหายดีแล้วใช่ไหม
(สังข์ถอยหนี)
ทำไมล่ะลูก
(จันทน์เทวีเพิ่งรู้สึกได้ว่าตนได้พลั้งปากพูดว่าลูกไว้และลูกก็คงได้ยินจึงมีอาการเช่นนี้)
โอ ลูกแม่ แม่ขอโทษ แม่ไม่ได้ตั้งใจว่าลูก แม่โกรธคนอื่นก็เลยพาล อย่าสนใจคำพูดบ้าง
บ่อยๆของแม่เลยนะ
(สังข์ยังถอยตัวออกห่าง)
สังข์ โกรธแม่หรือลูก หรือหนูเห็นว่าแม่ไม่สวย เป็นคนจนโง่ๆ สังข์.. มาหาแม่มาลูก
ให้แม่กอดให้ชื่นใจ แม่รอลูกมาสิบสองปีแล้ว

สังข์ แม่เห็นสังข์เป็นตัวยาย

จันทน์ เปล่าลูก แม่ก็พูดไปอย่างนั้น แม่ที่ไหนจะไม่รักลูก

สังข์ สังข์ไม่ได้ฝืนร้าย แม่ตกใจที่คลอดลูกพิการ พ่อทะเลาะกับแม่แล้วก็ทิ้งแม่ไป แม่เกลียด
สังข์เพราะทำให้แม่ลำบาก ทำให้พ่อไม่รักแม่

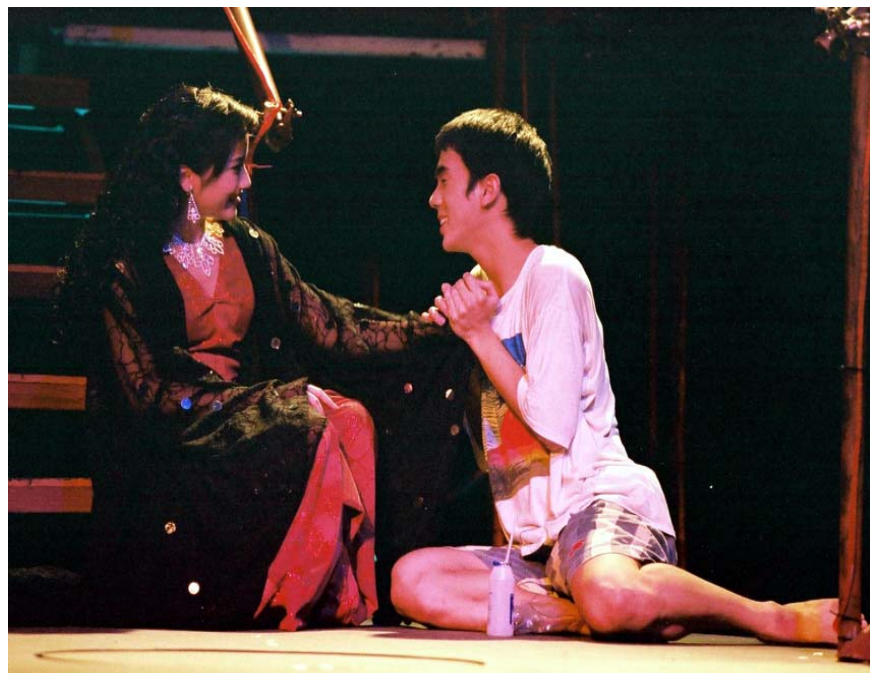
จันทน์ ไม่ใช่ะลูก

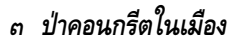
สังข์ แม่เห็นสังข์เป็นตัวยายประหลาด

จันทน์ ไม่จริงลูก ตอนนั้นหนูก็เป็นคนแล้วไง หน้าตาน่ารัก ครบสามสิบสอง

สังข์ แต่แม่ก็เกลียดสังข์มาเป็นสิบปี แม่บอกว่าไม่จริงไม่ได้หรอก
(จันทน์เทวีพูดไม่ออก)
สังข์ขอโทษที่เกิดมา (สังข์วิ่งออกไป)

จันทน์ (วิ่งตาม) สังข์! สังข์! สังข์!
(จันทน์เทวีวิ่งตามลูกและหายไปแสงที่ค่อยๆมืดลง)





สังขีเซเซเข้ามาด้วยความเหนื่อยอ่อนจนมาหยุดที่ป้ายยควิมลทาวเวอร์ เขาเงยหน้าขึ้นแล้วเรียก)

(ไฟตามบ้านเรือนต่างๆเปิดพริบพริบ ตามด้วยเสียงตะโกนด่าขรม)

(ตามด้วยขวดย่ที่ถูกโยนมาจากหน้าต่างบ้านหลังหนึ่ง และเสียงสุนัขเห่าต่อกันเป็นทอดๆ

จันทา แม่หนูชื่ออะไร อยู่ไหนจ๊ะ

สังข์ จันท์เทวี อยู่ใต้ทางด่วนครับ

จันทา โถน่าสงสาร ทำไมหนูไม่พาแม่มาด้วยละจ๊ะ

สังข์ แม่เกลียดผม บอกว่าผมเป็นตัวช่วย

จันทา (จูบปาก) ไม่เอาๆอย่าลงโทษตัวเองสิจ๊ะ ความผิดของผู้ใหญ่แท้ๆ ทำไมต้องมาโทษเด็กด้วยนะ ดูซิเนื้อตัวมอมแมมเขียว ทิวหรือเปลาเดียวนำไปหาอะไรมาให้

สังข์ ขอบคุณครับ

(จันทาหายไปสักครู่ก็กลับมาพร้อมนมหนึ่งแก้ว กับคุกกี้หนึ่งถุง ยื่นให้สังข์ซึ่งรับไปทานอย่างหิวโหย)

จันทา ค่อยๆกินจ๊ะ เดียวก็ล้าล็กตายไม่ต้องเจอหน้าคุณพ่อพอดี

(สังข์พยายามกินช้าลง)

ตอนนี้นุ้คุณพ่อนอนหลับอยู่ คงต้องรอพบท่านพรุ่งนี้เช้า

(สังข์เคี้ยวอยู่ก็เกิดวังจืด หาวนอน)

จันทา เอา๊ หนูไปพักผ่อนให้สบายก่อน แล้วตอนเช้าก็อาบน้ำล้างเนื้อล้างตัวให้เรียบร้อยแล้วค่อยไปหาคุณพ่อนะจ๊ะ

(สังข์ยืมรับแล้วหาว จันทาเดินนำสังข์ซึ่งง่วงเหงาไปทำน้ำหลังตึก)

สังข์ (หาว) คุณแน่ใจดีชื่ออะไรครับ

จันทา (ยิ้มหวาน) จันทาจ๊ะ

สังข์ (ตาจะปิด) ขอบคุณครับ น้าจันทา

(พร้อมกับที่สังข์กล่าวขอบคุณ จันทาก็ฉีกสังข์ร่วงตกแม่น้ำไป เสียงตุ้มเบาๆ จันทาหันกลับเดินออกมา)

จันทา (หน้าตาเฉย) โถ! น่าสงสาร (เดินกลับตึก)



๔ ผันร่ายกลางแม่น้ำ

(เพลง *That's Amore* แว่วเข้ามา กลางแม่น้ำสีดำ แสงจันทร์สลัวส่องสะท้อนผืนน้ำ เห็นเศษ
สวะลอยอยู่ประปราย แต่ที่เห็นลอยตะคุ่มๆ หลายจุดคือร่างเด็กทารกที่พ่อแม่ไม่ต้องการแล้วนำมาทิ้งน้ำ
สังข์ซึ่งนอนสลบไสลไม่ได้สติลอยอยู่ท่ามกลางร่างทารกเหล่านั้น)

เสียงจันทร์ สังข์! สังข์! สังข์!

สังข์ แม่! (สังข์ตกใจตื่น แล้วก็พบว่าตนลอยอยู่ในกระแสน้ำ ท่ามกลางศพเด็ก)

เฮ้ย!

(สังข์กระเสือกกระสนเอาตัวรอดจากผีเด็กที่เริ่มกระดุกกระดิกและส่งเสียงร้องบ้างหัวเราะบ้าง “พ่จ๋า
อย่าทิ้งหนู” “พ่จ๋า” “พ่จ๋า” ฯลฯ แต่ยิ่งเขาดิ้นก็ยิ่งเหมือนถูกดึงให้จมดังลงไปใต้กระแสน้ำที่หมุนเป็น
เกลียว จนกลายเป็นความมืดสนิท)

๕ รีมหาดเมืองพันธุม

(แสงยามเช้าค่อยๆสว่างขึ้น ที่มุมหนึ่งของชายหาดเห็นกลุ่ม “หญิงผู้มีลูกกระเดือก” สี่คนใส่ชุดเดิน
หาดสีสดใสใส่กำไลข้อมือดูอะไรก็อย่างบนพื้นทราย พวกเธอคือ บ็อบบี้ บิลลี โจอี และโจแอน ประชากร
ของเขตปกครองพิเศษเมืองพันธุม ทั้งหมดส่งเสียงวิจารณ์สังข์ซึ่งนอนสลบอยู่กลางวงอย่างตื่นตะลึง)

บ็อบบี้ เด็กผู้ชาย! เด็กผู้ชาย!

บิลลี หน้าตาน่ารักชะด้วย

โจอี นี่! เห็นเด็กเป็นไม่ได้ จะกินซะหมด

บิลลี อ้าว ก็เนื้อมันหวาน กรูบกรูบดี

โจแอน เดี่ยวเถอะแก ฉันจะฟ้องแม่เจ้า

บิลลี เอออออ แม่ชีพรหมณ์ ก็นั่งสระวิรัต ตัดใจจากกิเลส

บ็อบบี้ แม่เจ้ากับพี่คิงมา!

(กลุ่มแตกตัวออก ทั้งสี่ยื่นรายนามบุคคลที่พวกเขาถ่วงทิ้งซึ่งกำลังเดินเข้ามาใกล้ **พันธุม** หรือ
“แม่เจ้า” เป็นหัวหน้าหญิงผู้มีลูกกระเดือกเหล่านี้ “เธอ” แต่งกายด้วยชุดนักธุรกิจหญิงสีครีมทะมัดทะแมง ใส่
แว่นกันแดดและหมวกปีกกว้าง ส่วนคิงซึ่งเป็นหัวหน้าของกลุ่ม “ชายที่มีกล่องเสียงเล็ก” แต่งกายอย่างนัก
ธุรกิจชาย สูทขาว หมวกปานามา เบื้องหลังคือกลุ่มหนุ่มไฟร์ทั้งสี่สมาชิกกลุ่มชายกล่องเสียงเล็กซึ่งได้แก่
เจอร์รี เคน วิค และแวนเนส ผู้ทำหน้าที่เป็นองครักษ์ของพันธุมและคิง

ชาวเมืองพันธุมทั้งหมดนั้น ในโลกของ “มนุษย์ธรรมดา” พวกเขาถูกเรียกว่า “กระเทย”)



กลุ่ม แม่เจ้า! พี่คิง!

พันธุรัต (มองเห็นสังข์ที่นอนอยู่กับพื้นทราย) เด็ก!

คิง (เติมคำให้จบ) -ผู้ชาย

(กลุ่มหญิงผู้มีลูกกระเดือกเปิดทางออกให้พันธุรัตก้มลงไปสำรวจสังข์ คิงมองดูห่างๆ

พันธุรัตรีบกดท้องสังข์ซึ่งกำลังหายใจรวยรินให้ลาลับน้ำออกมา สังข์หายใจเป็นปกติขึ้น

แต่ยังคงไม่รู้สีกตัว พันธุรัตตบหน้าสังข์เบาๆเพื่อปลุกเขา)

พันธุรัต หนู ตื่นลูก

(สังข์ยังไม่รู้สึกตัว พันธุรัตหันไปหากกลุ่ม) ยืนดูอยู่ได้ไม่รู้จักช่วย เด็กจะตายอยู่แล้ว

(สีก้นพุดไม่ออก พันธุรัตสั่งการ)

ช่วยกันแบกเจ้าหนูนี้กลับเมือง ฉันจะได้พยาบาลเขาต่อ

(สีก้นมองหน้ากัน ไม่แน่ใจ)

คิง (ขัดขึ้น) พันธุรัต คิดจะทำอะไร

พันธุรัต ก็ช่วยเด็กไง

คิง แล้วไงต่อ

พันธุรัต พอเขาแข็งแรงเราก็ส่งกลับ หรือถ้าเขา....

คิง หรือถ้าเขายากอยู่ที่นี่ เธอก็จะเลี้ยงเขาใช่ไหม

พันธุรัต (เบาๆ) ใช่

คิง ไม่เคยเจ็ดเลยนะ เก็บเด็กผู้ชายมาเลี้ยง หลงรักมัน ประนเปรอมัน แล้วมันก็เลี้ยงไม่เซื่อง

พันธุรัต (คิดถึงอดีต) ...ฉันรักเขา

คิง แต่มันเกลียดเธอ! กลัวเธอ คิดว่าเธอขุนมันไว้กินที่หลัง มันเลยหลอกให้เธอรัก

ขโมยสมบัติเธอ แล้วก็หนีไป กลับไปอยู่บ้านเมืองมัน ไปอยู่กับคน “ธรรมดา”

แล้วก็ขมลูกขยะแซงทุกครั้งทีนึกถึงหน้าเธอ หน้าเรา-ที่เลี้ยงมันมา

พันธุรัต แต่เด็กคนนี้ทำทางไม่เหมือน

คิง เธอดูคนที่หน้าเท่านั้นหรือ



พันธุรัต คิง... พวกเรา... ฉันรู้ว่าฉันกำลังขอให้พวกเธอเดือดร้อน ฉันรู้ว่าที่นี่มี
แต่คนที่รักฉันและฉันก็รักทุกคน แต่ฉันเหงา ในชีวิตนี้ฉันอยากมีใครสักคนที่เป็นคน
ธรรมดา-ไม่ใช่อย่างพวกเรา-มารักฉัน มันฟังดูเหมือนโง่ ฟังดูเหมือนเกลียดตัวเอง เกลียด
สิ่งที่เราเป็น แต่มันเป็นความจริง ฉันอยากมีลูก

คิง ฉันว่าเธอไปเล่นคาเฟ่ดีกว่า พันธุรัต เธอเองนะที่เป็นคนบุกเบิกตั้งเขต
ปกครองพิเศษนี้-

บ็อบบี้/บิลลี (ซัดขึ้นอย่างภูมิใจ) เมืองพันธุรัต!

โจอี/โจแอน (เช่นกัน) สวรรค์สำหรับสิ่งมีชีวิตในวรรณคดี!

คิง คำสุภาพของ "ตัวประหลาด" ต่างหาก! ที่เราแยกมาอยู่ไม่ใช่เพราะว่า
พวกคนในเมือง เขาเกลียดกลัว เขาทนอยู่ร่วมกับเราไม่ได้หรอกหรือ

(ทำคนสะเทือนใจกับคำพูดของคิง)

โจแอน ไม่ยุติธรรมเลย

บ็อบบี้ เราก็คือคนเหมือนกัน

โจอี แคร์สนิมไม่เหมือนกัน

บิลลี แคร์ชอบกินของที่คนธรรมดาเขาไม่กิน

คิง แล้วเธอยังจะเอาเด็กธรรมดามาเลี้ยง ให้มันโตขึ้นมาแล้วชี้หน้าด่าพวกเราว่า
เป็นพวกวิปริตผิดธรรมชาติอีกหรือ

พันธุรัต แต่เด็กคนนี้ไม่ธรรมดา!

(กลุ่มส่งเสียงร้อง)

บิลลี อะไรกันแม่เจ้า แว่วออกแต่เด็กเลยหรือนี่

พันธุรัต ไม่ใช่ ฉันหมายถึงเด็กคนนี้ไม่เหมือนคนอื่น

(เพลง **For Once in My Life** คลอคำพูดช่วงนี้ของตัวละคร แล้วค่อยๆ เร่งดังขึ้นตาม
ความรู้สึกเพื่อผ่านอันทวมท้นของตัวละคร)

เขาดูโดดเดี่ยวอ้างว้าง

For once in my life

โจแอน เหมือนเรา

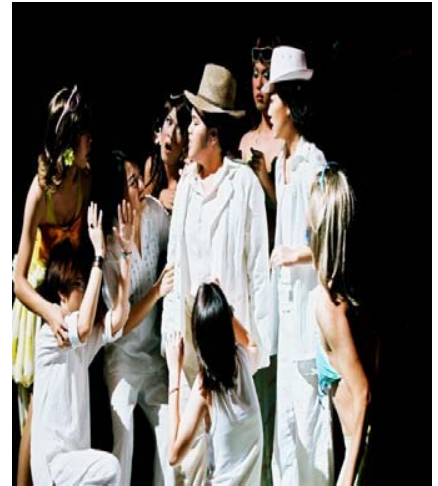
I've got someone who needs me,

พันธุรัต ถูกผลักไล่ไสส่ง

Someone I've needed so long

โจอี เหมือนเรา

For once unafraid I can go where life leads me



พันธรัตน์ เป็นลูกที่พ่อแม่ไม่ภูมิใจ *And somehow I know I'll be strong*
 บ๊อบบี้ เหมือนเรา *For once I can touch what my heart used to dream of*
 พันธรัตน์ ต้องทำตลกกลบเกลื่อนคราบน้ำตา *Long before I knew someone warm*
 บ๊อบบี้, บิลลี, โจอี, โจแอน เหมือนเรา! *Like you could make my dreams come true*
 โจแอน พี่คิง เลี้ยงเด็กคนนี้เถอะนะ *For once in my life*
 บ๊อบบี้ ส่งเขากลับไป ก็ไม่มีบ้านให้อยู่หรอก *I won't let sorrow hurt me,*
 โจอี พวกเราของมตเป็นเอกฉันท์- *-not like it's hurt me before*
 บิลลี สบสนุนให้แม่เจ้าพันธรัตน์เลี้ยง *For once I've got someone I know*
 หนูหย่อนน่ารักคนนี้ *won't desert me, and I'm not alone anymore*
 พันธรัตน์ นะ คิงนะ *For once I can say:*
 กลุ่ม พี่คิงใจดีใจดี *"This is mine you can't take it"*
 โจแอน รูปหล่อ ออกสามศอก *As long as I've got love I know I can make it*
 โจอี จิตใจกว้างขวาง *For once in my life*
 ทุกคน นะๆๆๆ *I've got someone-who needs me*
 คิง พอแล้วๆๆ ฉันไม่ใจอ่อนหรอก!

(เพลงหยุดก็รัก ทั้งหมดผิดหวัง) แต่ถ้าพวกเธอเห็นดีเห็นงามกันก็ตามใจ

(ทั้งหมดดีใจกอดกันใหญ่ แล้ววิ่งมากอดคิงอย่างขบใจ)

พันธรัตน์ (กระซิบกับกลุ่ม) จะมากไปไหม ถ้าคราวนี้ฉันขอให้พวกเราแปลงตัวเป็นคน
 ธรรมดา เด็กจะได้ไม่ตกใจ อยากอยู่กับพวกเรา
 โจแอน โอ้ย ฉันก็แก้มแหม่มไม่เป็น
 บ๊อบบี้ ถึงพวกเราขอม คนอื่นเขาจะขอมรื้อ (ส่งสายตาไปที่คิง)
 พันธรัตน์ จะเลี้ยงเด็กธรรมดา ก็ต้องทำตัวเป็นคนธรรมดาสิ
 บิลลี ก็มันฝืนธรรมชาตินี่นา
 โจอี ก็คนอื่นเขาว่าพวกเรานั่นแหละที่ฝืนธรรมชาติ
 พันธรัตน์ เฉพาะคนที่อยู่ในเขตเมืองชั้นในก็พอ คนอื่นที่อยู่นอกกำแพงก็ทำตัวปกติของ
 เขาไป

บ๊อบบี้ รู้แล้วๆ ก็ทำเป็นค่ายทหารไป แล้วก็บอกเด็กว่าห้ามเดินเฟ้นฟ่าน ห้ามออก
นอกกำแพง มั่นอันตราย

โจแอน แต่งเป็นยูวกาชาดดีไหมเธอ

พันธุรัต ไม่ได้ ในสายตาของคนจากโลกภายนอก-พวกเราต้องเป็นมนุษย์ผู้ชาย เอาน่า
เครื่องแบบทหารสวยๆเยอะเยอะไป มีชนนกด้วย

โจอี้ ถ้าฉัน-พวกพี่คงก็ต้องไปทุ่งกระโปรงลิ

บ๊อบบี้ ชักตื่นตื่นแล้ว

บิลลี แต่ถ้าต้องเก็บเป็นคนธรรมดาทุกวันมันก็อดอดนะ
(ทั้งหมดเงียบ เริ่มเครียด)

คิง (หลังจากฟังอยู่นาน) ฉันเสนอให้ที่นี่เป็นฐานทัพเรือลับ ทำการอาทิตย์ละหกวัน
แล้วทุกคืนวันเสาร์เราจะไปฝึกพิเศษที่ค่ายนอกเมืองกัน
(ทุกคนหันมา ยินดีที่คิงร่วมมือด้วย และยังตื่นตื่นที่แผนการนี้ทำท่าจะไปได้ดี)

พันธุรัต แล้วคืนนั้นเราก็ตื่นร้าง เป็นตัวของตัวเอง สนุกสุดเหวี่ยงเหมือนเดิม!

พันธุรัต (กับกลุ่ม)บ๊อบบี้ บิลลี โจอี้ โจแอน พวกเธอรีบไปข่าวประกาศ ให้ทุกคนในเขต
เมืองชั้นในใส่ชุดแฟนซีทหารเรือ -แบบคนปกตินะ! (ท่ามีสะกดจิตคณะพรรค)โอม เป็น
มนุษย์ผู้ชายๆๆ (คณะพรรคเริ่มทำท่าทางเป็นผู้ชาย)ไปรวมพลที่สภากายในครึ่งชั่วโมง
เอ้าช่วยกันแบกลูกชายฉันก่อน
(ทั้งห้าทำทางเก๋ๆก๊งๆเพราะชุดและรองเท้าสั้นสูง)

คิง สาวๆ ไม่ต้อง! เฮ้ย! เอฟโฟร์!

(คิงเป่าปากเรียกเอฟโฟร์เข้ามา เอฟโฟร์ช่วยกันแบกลังค์เข้าเมืองไป กลุ่มหญิงผู้มีลูกกระเดือกเดิน
ตามพลางหัวร่อต่อกระซิกวางแผนกันสนุกสนาน พันธุรัตเดินมากุมมือคิง)

พันธุรัต ขอบใจมากนะเพื่อน

คิง อย่าอารมณ์ท่วมนักเลยน้า เดียวก็ซื้อม้าไว้อยาก ... (กำลังจะเดินไปก็หันมา
หาพันธุรัต ท่าสะกดจิตลือเลือน) ผู้ชายๆๆ

พันธุรัต (ยกไหล่แล้วก็เดินออกไปด้วยท่าทางและเสียงแบบผู้ชาย เธอตอบไหล่คิงก่อนที่จะ
พูดกับเขา) เฮ้ย-ผู้หญิง!
(คิงหัวเราะแล้วทำท่ากระตุงกระตุงเดินออกไปกับพันธุรัต)



๖ พันธรัฐสภา

(เพลง **Go West** ดั่งขึ้น ขณะที่**ประชากรเมืองพันธรัฐ**ที่อยู่ในเขตเมืองชั้นใน อันได้แก่ **ท๊อปปี ฟาร์ รุง นื่องนุ้ย นื่องเนย นิค ไคลด์ แต่ง และเดย์** แต่งกายด้วยชุดทหารเรือสีขาวชายและหญิงเดินแถวอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อยจากทุกสารทิศเข้ามายังห้องประชุม ต่างคนต่างพยายามทำท่าทางให้เหมือนทหารและตรงกับเพศในโลกมนุษย์ให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้)

บนแท่นประชุม เบื้องหลังเป็นนาฬิกาขนาดใหญ่บอกวันเดือนปี คณะพรรคหญิงผู้มีลูกกระเดือก แปลงร่างเป็น**นายเรือเอกทั้งสี่**เดินเข้ามาด้านหนึ่ง อีกด้านหนึ่งเป็นกลุ่มหนุ่มเฝ้าไฟร์ที่บัดนี้กลายเป็นทหารเรือหญิง ทาปากแดง พวกนายเรือสี่คนหัวเราะคิกคัก **นายเรือเอกหญิงเฝ้าไฟร์**ทักบ้านกลับ เสียงแตรทหารดังขึ้น)

สี่เหล่า (ทำเสียงทหาร) ท่านแม่เจ้า-เอ่อ-แม่ทัพเรือ

เฝ้าไฟร์ และคุณหญิง

ทั้งแปดคน ทั้งหมด ตรึง!

(ทุกคนในห้องประชุมทำท่าตรง **พันธรัฐในชุดแม่ทัพเรือ** และ**คิงในชุดนาวาเอกพิเศษคุณหญิง**เดินเข้ามา ตรวจแถว แล้วยืนส่งอยู่บนแท่นเวที บ๊อบบี้ยกไมโครโฟนตั้งมาให้)

พันธรัฐ พวกเราทุกคน (กลั่นความรู้สึกไว้ไม่ให้ไหว น้ำตาเอ่อปริม) ขอบคุณมาก

ฉัน.. (พูดไม่ออกเพราะคำพูดกำลังจะกลายเป็นเสียงสั่นด้วยความตั้งใจ)

คิง (รับแก้สถานการณ์ก่อนที่ความอ่อนไหวของพันธรัฐจะทำให้ทุกคนกลับคืน

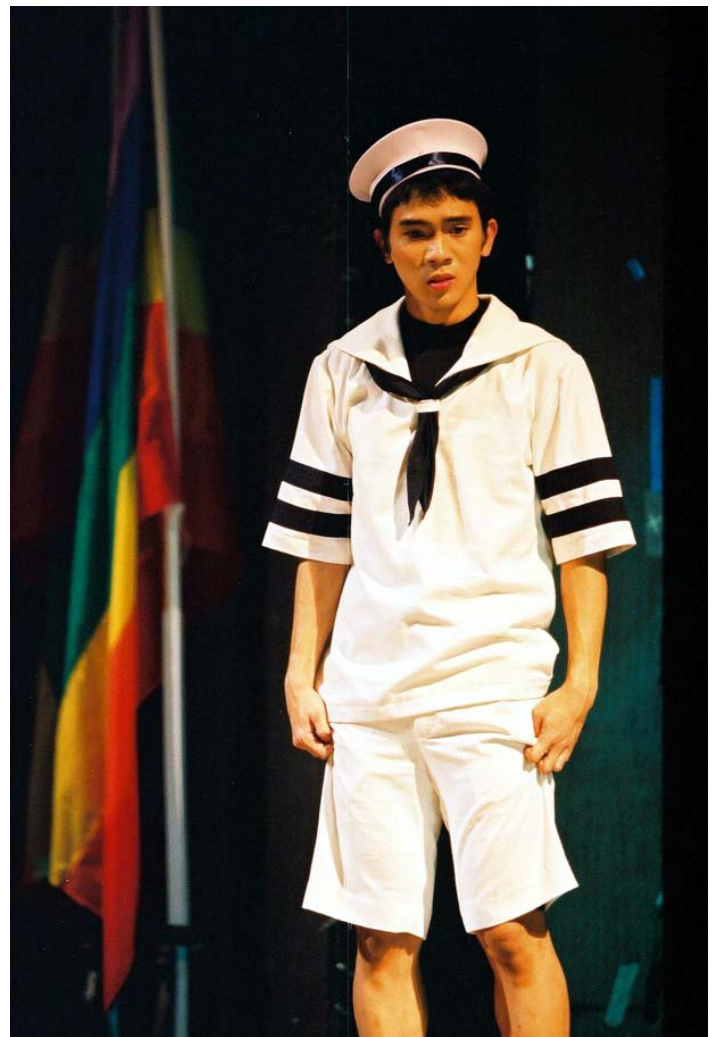
สู่ธาตุแท้ คว่าไมโครโฟนไปพูด) ทหารหาญทุกคน ฉันขอให้เราประพฤติตัวให้สมกับที่ท่านแม่เจ้า เอ่อ..แม่ทัพเรือคาดหวัง ขอให้ทุกคนพึงระลึกว่า ฐานลับนี้หรือเมืองนี้ทั้งเมืองคงจะไม่มีวันเกิดขึ้น ถ้าท่านพันธรัฐไม่ได้ต่อสู้ฝ่าฟันสร้างมันขึ้นมาเพื่อพวกเรา เพราะฉะนั้น นี่จึงถือเป็นโอกาสอันดีที่พวกเราจะได้ตอบแทนความรักของแม่..เอ่อ..พ่อคนนี่ที่มอบให้เรา-ลูกๆ ของพันธรัฐทุกคน

พันธรัฐ (กลับมารวบรวมตนเองได้) ฉันขอร้อง อย่าตั้งข้อรังเกียจเด็กคนนี้ เพียงเพราะเขาเป็นคนธรรมดา-ไม่เหมือนพวกเรา ขอให้ทุกคนจำไว้ ไม่ว่าพวกเราเคยเป็นใครอย่างไร มาจากไหน เราคือครอบครัวเดียวกัน เมืองพันธรัฐคือที่ของพวกเราทุกคน

บ๊อบบี้ ฮีปๆ

คนบนแท่นที่เหลือ ฮูเร่! ฮีปๆ

ทั้งหมด ฮูเร่! ฮีปๆ ฮูเร่!



(เสียงโห่ร้องดังก้องทั่วทั้งห้องประชุม ประตูห้องเปิดออก ห้องประชุมเงียบ หันกลับไปมอง **สังข์ในชุดยูวชนทหารเรือ** โผล่เข้ามา มองทั้งห้องอย่างตื่นๆ)

สังข์ เอ่อ..ขอโทษครับ (สังข์รีบผลุบออกและปิดประตู)

พันธุรัต เดี๋ยวก่อน! (สังข์ชะงัก) เข้ามานี้ ไม่ต้องกลัว

(สังข์ค่อยๆ เดินตรงเข้ามา หยุดยืนอยู่หลังห้อง)

พันธุรัต ขอต้อนรับสู่ฐานทัพเรือลับพันธุรัต เธอชื่ออะไร

สังข์ สังข์ครับ

พันธุรัต สังข์.. ฉัน-พลเรือเอกพันธุรัต ผู้บัญชาการฐานทัพ นี่ผู้การคุณหญิงฯรองผ.บ. นี่หัวหน้ากองทั้งแปด และรอบๆเธอคือเจ้าหน้าที่ประจำสถานีลับของเรา

(สังข์มองไปโดยรอบ พุดไม่ออก)

สังข์ เธอมาจากไหน

สังข์ เอ่อ.. เมือง..เอ่อ..ฝั่งโน้นครับ

พันธุรัต แล้วลอยทะเลมาได้ยังไง

(สังข์เงิบ)

คุณพ่อคุณแม่ล่ะ

(สังข์ก้มหน้านิ่ง พยายามสะกดกลืนความรู้สึกที่ประดังเข้ามา)

พวกเราจะพาเธอกลับไปส่งที่บ้าน เอาไหม

สังข์ ผมไม่มีบ้าน

ทั้งห้อง (เบาๆ) โถ

พันธุรัต สังข์ มองตานั่น สังข์ทำอะไรผิดหรือเปล่าถึงไม่อยากกลับบ้าน

สังข์ ผมเกิดมาครับ

ทั้งห้อง (ดังกว่าเดิม) โถ

พันธุรัต สังข์ ฟังดีๆนะ แล้วตอบตรงๆ อย่างที่รู้สึกจริงๆ สังข์อยากอยู่กับพวกเราที่นี่ไหม

(ทั้งห้องเงิบ แทบไม่หายใจ สังข์เองก็นิ่งอันไปเมื่อได้ยินคำถาม)

สังข์ ครับ ผมอยากอยู่ ...ขอผมอยู่ที่นี้ด้วยคนนะครับ



พันธุรัต ได้ลิ ขึ้นมานี่ (เรียกสังข์ให้เดินขึ้นไปหาที่แทน)

สังข์ ขอบคุณครับคุณลุง

พันธุรัต ไม่ใช่ เรียก “พ่อ” ลี พ่อเป็นพ่อของสังข์ (หันไปทางคิง) แล้วนี่คุณแม่
(คิงกลืนตาใส่พันธุรัต แต่แล้วก็ใจอ่อนเมื่อสังข์เดินเข้ามาทอดตน คิงกอดตอบ)

คิง (กับสังข์) ไม่ต้องร้องให้แล้วนะ

(กลุ่มนายเรือและนายเรือหญิงเอฟไฟร์เดินเข้ามาทักทายสังข์ บ้างจับมือบ้างกอด)

บ๊อบบี้ นี่พี่บ๊อบบี้

บิลลี บิลลี

โจอี โจอี

โจแอน โจ..เอ่อ โจเนี่ยๆ

เจอรี่ เจอรี่

เคน เคนนี่

วิก วิกกี

แวนเนส แวนเนสชาจ๊ะ

(ชาวเมืองทั้งหลายค่อยๆ ทะยอยมาทักทายสังข์ ผู้ซึ่งไม่เคยรู้สึกอบอุ่นเช่นนี้มาก่อนในชีวิต แต่ตรง
เพลง *Go West* ดังขึ้นอย่างสนุกสนาน)

สังข์ (หลังจากที่ทุกคนแนะนำตัวกับเขาแล้ว หันไปหาคิง และพันธุรัต) แม่... พ่อ...
(แนะนำตัวเอง) ชื่อสังข์ครับ

พันธุรัต เอาล่ะๆ ทหาร! “ราเริง” กันแต่พอสมควร

คิง ทั้งหมดไปรวมพลที่โรงอาหาร เย็นนี้เราจะเลี้ยงฉลองรับขวัญลูกคนเล็กของพวกเรา

(ทั้งหมดร้องไชโย มีเสียงเฮแหลมเกินชายดังแทรกขึ้นมาจนพวก “นายทหาร” ต้องทำเสียงต่ำกลบ
เกลื่อน ทั้งหมดช่วยกันแบกสังข์แห่ออกไปรวากับครอบครัวใหญ่)



๗ พันธรัตสกา เวลาเปลี่ยน

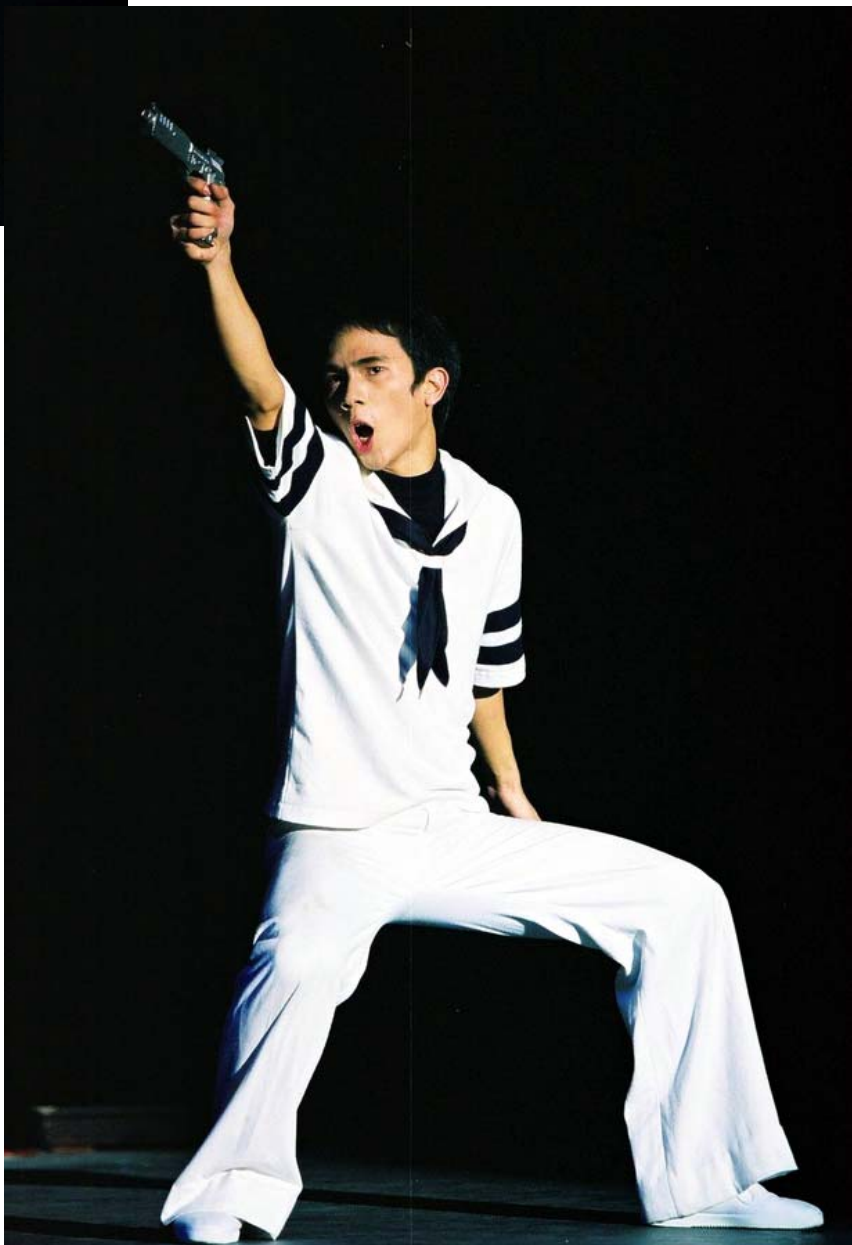
(เสียงริงโทนเพลง *In the Navy* กลุ่มทหารเรือชายเดินสวนสนามเข้ามา หยุดที่หน้าพีกา เปลี่ยนเลขปีหนึ่งปี เดินออกไป)

อีกด้านหนึ่ง ทหารเรือหญิงสวนสนามเข้ามา เปลี่ยนเลขปีอีกหนึ่งปี แล้วออกไป

กลุ่มทหารชายเข้ามาเปลี่ยนเลขปีอีก

สวนกับกลุ่มทหารหญิงที่เข้ามาเปลี่ยนเลขเป็นปีที่สี่ ทั้งหมดแปรขบวน ออกไป)





ลั่งช์ ปังๆๆๆ ปังๆๆๆ ปี้วววว ปังๆๆๆ

(ลั่งช์พักลั่งช์เริ่มรู้สึกได้ว่าไม่มีใครตอบได้ เขามองหาทั่วห้องประชุม)

ลั่งช์ พ่อครับ? แม่! พี่บ๊อบบี้ โจอี .. พี่บิลลี พี่โจ อยู่ไหนหมด สาวๆครับ

(เดินมาหยุดหน้าหน้าพิกา)



(สังข์เดินต่อไปจนถึงประตูขนาดใหญ่สีทองบานหนึ่งและสีเงินอีกบานหนึ่ง เขาเลือกสะเดาะกลอนประตูสีทอง เมื่อแง้มบานประตูก็เห็นแสงสีทองวาบเปล่งประกายลอดออกมา)

เฮ้!

(สังข์เดินเข้าไปแล้วเปิดประตูตามหลัง จากนั้นเราได้ยินแต่เสียงของเขา แต่ไม่เห็นสิ่งที่เกิดหลังประตูทอง)

สังข์ โห! บ่ทอง .. (เสียงจุ่มนิ้วในน้ำแล้วดึงขึ้น) เจ้จุ่มนิตเดียวติดนิ้วเลย

(เสียงกระโดดลงน้ำดังตูมเบาๆ) นี่ซุบตัวให้เป็นยอคนมนุษย์ทองคำเสียเลย

(เสียงเคลื่อนไหวเล่นกังฟูในน้ำ) มาเลยเล่าหลินก็เล่าหลินเถอะ (เสียงตอู้ในน้ำลึกลับ) เหนื่อย...ว่า ตัวทองแล้วไม่เห็นมีพลังเลย (เสียงลุกขึ้นจากน้ำ เห็นแสงสีทองพร่างพราย เปล่งประกายออกมาจากตัวสังข์) สัตินิดจังแฮะ ..เฮ้ย ภูไม่ออก! (เสียงภูตัวอย่างแรงหลายครั้ง ตามด้วยเสียงถอนหายใจ) ไม่น่าอยากหล่อเลยเรา! (เสียงทำเปียกน้ำเดิน)

บ่อะไรเนี่ย ผงสีส้ม สีแดง สีชมพู ..นี่สีน้ำตาลอ่อน น้ำตาลแก่ โหน

หลายสีเลย อ้อ ท้องพรางตัว! (หยุดคิดพักหนึ่ง) ไม่ได้ ถึงทาสีนี้ทับพอกก็ยังจับได้อยู่ดี...เอ๊ะ! (เสียงเปิดประตู ลึกลับ) โห! ซุดประหลาดๆทั้งนั้น ...พรางตัวขึ้นสูง!

เจอแล้ว! ซุดนี้ไง (หัวเราะชอบใจ) โอ๊ย ขำ! (เสียงใส่ซุด)

(สังข์หัวเราะตลกตัวเองมากขึ้นเรื่อยๆ เสียงวิ่งผ่านจุดต่างๆในห้อง จนเห็นสังข์เปิด

ประตูทองออกมา เขาอยู่ในชุดแนบเนื้อสีดำเข้มแต่งเป็นคนป่าอ้อม มีลายสักตามเนื้อตัว ที่หน้าากแนบเนื้อก็ลึกลับ เขาสวมวิกผมหยิกหยองถักเป็นเปียแบบเดรัจฉานสีไปมาไม่เป็นระเบียบ นุ่งหนังสัตว์ ถือหอกทำมีกระพรวน)

สังข์ กระจก! กระจก!

(เขาวิ่งหากระจกจนในที่สุดก็พบบานหนึ่งตั้งอยู่ด้านหน้า เขาจ้องดูกระจกอย่างไม่เชื่อสายตาในสารูปของตนเอง ผงะ)

แหะ-โคตรน่าเกลียดเลย! เกิดมาอัปลักษณ์อย่างนี้อย่าเกิดดีกว่า

แต่ก็ดี มีตอย่างนี้ไม่มีใครเห็น ถึงเห็นก็จำไม่ได้

(เสียงเพลงแว่วมาไกล สังข์ชะงัก จับต้นเสียงสักครู่)

สังข์ อ้อ ทางไปค่ายนอกเมือง!

(สังข์วิ่งออกไป เสียงดนตรีท่อนนำของเพลง *I Am What I Am* ดังขึ้น)





๙ แพนซีส์แพนตีส์คลับ

(ภายในแพนซีส์แพนตีส์คลับ ซึ่งเป็นสถานบันเทิงของชาวเมืองพันธูร์ตซึ่งบัดนี้กลับไปคืนร่างเดิมของตนและอยู่ในชุดที่ยาวกลางคืน พวกผู้ชายคือ นิค ไคลด์ แต่ง และเดย์ ส่วนผู้หญิงก็คือ ทิปปี้ ฟาร์ริง น่องนุ้ย และน้องเนย หลายคนถือแก้วเครื่องดื่ม

สายตาพุ่งไปที่การแสดงบนเวที ซึ่งดนตรีของเพลง *I Am What I Am* แสงไฟ

ฟอลโลว์สโปตจ๊อปที่พันธูร์ตซึ่งอยู่ในชุดควีนอลิซเบธที่หนึ่ง-ราชินีพรหมจรรย์-ผู้กำลังร้องเพลงนี้อยู่ และมีนางระบำในชุดนางสนองพระโอษฐ์สี่คนคือบ็อบบี้ บิลลี โจอี และโจแอน เยื้องย่างอยู่ด้านหลัง โดยมีดิงและเอฟโฟร์ทั้งสี่ซึ่งบัดนี้อยู่ในคราบชายหนุ่มเป็นผู้ส่องไฟฟอลโลว์และจัดการเทคนิคทั้งหลายบนเวที ผู้ชมส่งเสียงร้องด้วยความตื่นเต้นเมื่อเห็นพวกเธอและเครื่องแต่งกายที่บรรจงประดับประดาด้วยเลื่อมพราววิบวับและขนนกฟูฟ่อง)

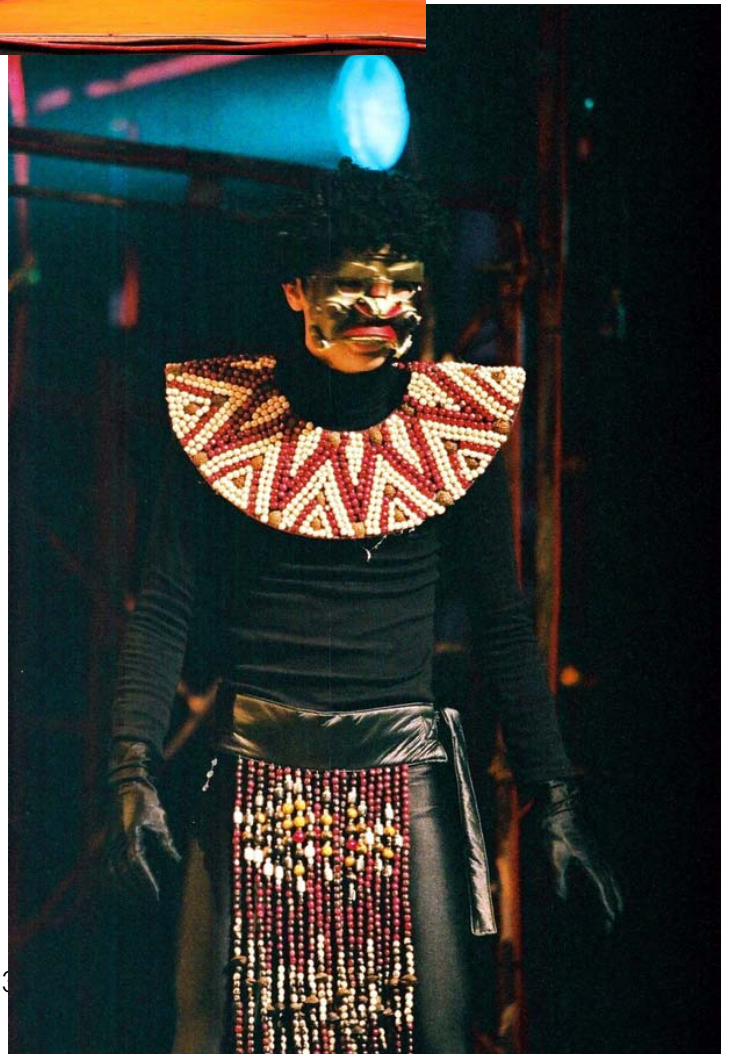
พันธูร์ต

*I am what I am
I am my own special creation
So come take a look
Give me the hook or the ovation
It's my world that I want to have a little pride in
My world and it's not a place I have to hide in
Life's not worth a damn
Till you can say
I am what I am*

*I am what I am
I don't want praise I don't want pity
I bang my own drum
Some think it's noise I think it's pretty
And so what if I love each sparkle and each bangle
Why not try to see things from a different angle
Your life is a sham
Till you can shout out
I am what I am..*

(ขณะที่คลับกำลังสนุกสนานเหวี่ยงกับการแสดงของพันธูร์ตและสหายอยู่นั้น สังขีในชุดคนปากเปิดประตูเข้ามาเงียบๆ เขาถือค้ำปากค้ำกับภาพทั้งหมดที่เห็น

เหล่าเอฟโฟร์ซึ่งเป็นผู้ฉายไฟดวงเล็กจับนักเต้นประกอบทั้งสี่ ฉายไฟราดมาที่กลุ่มผู้ชม เจอรีส่องไฟผ่านสังขีไปโดยบังเอิญ เขาชะงัก ถอยลำแสงกลับมาจับที่บุคคลแปลกปลอมอีกครั้ง เคน วิค และแวนเนส ฉายไฟตามมา ลำแสงทั้งสี่พุ่งตรงไปยังสังขี)



(นักร้องและนางระบำหยุดก็

สายตาค้นในคลับเปลี่ยนมาที่เป้าหมายของแสง หลายคนกรี๊ดร้องด้วยความตกใจกลัวที่เห็นคนป่า
หน้าตาน่ากลัวยืนขมึงอยู่ บางคนวิ่งหนีลัดดันกันให้พ้นทางอย่างโกลาหล

พวก “ผู้ชาย” ที่ตั้งสติได้แล้ววิ่งกรูกันไปเพื่อจับสังข์ ทันใดนั้นพันธุรัตก็ตะโกนขัดขึ้น)

พันธุรัต เดี่ยวก่อน!

สังข์ (จำเสียงได้ ไม่เชื่อหู เลื่อนหน้ากากขึ้นไปไว้บนหน้าผากเพื่อเพ่งมองคนที่อยู่บนเวที ทำให้
เราเห็นใบหน้าที่เป็นสีทองของเขา) พ่อ?!!

พันธุรัต สังข์!?!

(เสียงดนตรีเียบลง คนทั้งหลายนิ่งค้าง)

สังข์ พ่อ? พ่อ!

(สังข์ผงะถอยออกมา)

(พันธุรัตพูดอะไรไม่ออก

สังข์ถอยหลังอีก ทั้งหอก แล้ววิ่งหนีไป)

พันธุรัต (วิ่งตามลงมาจากเวที)

สังข์ เดี่ยวก่อน!

(พันธุรัต และสหายนางระบำทั้งสี่ วิ่งตามสังข์ไป คึงและกลุ่มเอฟไฟร์รีบก้าวตาม
ไปอย่างเร่งร้อน)



๑๐ ชายหาดเขตปกครองพิเศษพันธุรัต

(ฟ้ามืด ที่ชายหาดซึ่งเป็นพื้นที่ที่ชาวเมืองพันธุรัตพบสังข์นอนสลบอยู่เมื่อสี่ปีก่อน

สังข์วิ่งเข้ามา)

สังข์ ไม่จริง ไม่จริง ไม่จริง!

(เขาคุกเข่าลงกับพื้น ปิดหน้า สะอื้น

พันธุรัตและเพื่อนๆวิ่งตามเข้ามา สังข์เงยหน้าขึ้น มองพันธุรัตแวบหนึ่งแล้วหันหนีพันธุรัตและเพื่อน
หยุดก็ก พันธุรัตถอดวิกและเสื้อคลุมเหวี่ยงออกไป พยายามเช็ดเมคอัพออก)

พันธุรัต สังข์...สังข์... พ่อ...

(หาคำพูดไม่ได้ ทรุดลงกับพื้น)



พันธุรัต พ่อขอโทษ

สังข์ ทำไม ทำไมเป็นอย่างนี้
ทำไมต้องหลอกกัน
พ่อเป็นอะไร พวกคุณเป็นใคร
(ทุกคนอึ้ง)

โจแอน (ในที่สุด) เราเป็นครอบครัวสังข์

สังข์ ไม่ ฉันไม่มีครอบครัวแบบนี้!

บิลลี สังข์ พวกเราทำไปเพราะรักสังข์ อยากให้สังข์รัก

บ็อบบี้ พ่อของสังข์กลัวว่าถ้าสังข์รู้จักตัวจริงของเรา สังข์จะกลัว ไม่อยากอยู่ที่นี่

แวนเนส พวกเราทั้งเมืองยอมปลอมตัวเพื่อช่วยพ่อสังข์

โจอี เพราะเรารักเขา

คิง อยากเห็นเขาได้อยู่กับคนที่เขารัก

สังข์ รัก? รักแบบตัวประหลาดนะสิ
(ทุกคนช็อคกับคำพูดของสังข์ แม้แต่ตัวผู้พูดเอง)

คิง สังข์! พวกเราอาจจะประหลาด เป็นยักษ์เป็นมารในโลกของสังข์ แต่พวกเรา
รักเป็น สังข์ละรักเป็นหรือเปล่า
(สังข์อึ้ง ตอบไม่ได้)

สังข์ (พิมพ์ในลำคอ) ผมไม่ใช่พวกคุณ.. ผมไม่ใช่ตัวประหลาด
(สังข์ค่อยๆเดินถอยหลังไปจนเกือบถึงน้ำทะเล)

คิง จะไปไหน

พันธุรัต (หลังจากเงียบอยู่นาน) ให้เขาไป (ทุกคนหันมามองพันธุรัตอย่างไม่เชื่อหู)
ให้เขากลับไปโลกคนธรรมดาของเขาเถอะ ฉันรู้อยู่แล้วว่าหลอกตัวเองไปก็เท่านั้น ยัง
ไม่วันหนึ่งเขาก็ต้องไป (หยิบบัตรเครดิตสีเงินสีทองขนาดเล็กที่ร้อยสายสร้อยออกมา ยื่น
ให้สังข์) นี่คือมนตราศักดิ์สิทธิ์ ในโลกของสังข์สิ่งนี้เนรมิตได้ทุกอย่าง แต่คงไม่ใช่ที่นี่
(สังข์ยังไม่ขยับ)

รับไปสิ อย่างน้อยก็ขอให้ได้ทำหน้าที่พ่อเป็นครั้งสุดท้าย

(สังข์ยังไม่ขยับ พันธูรต์วางบัตรเครดิตลงบนพื้น)

พันธูรต์ พอวางไว้ตรงนี้ ไว้พวกพ่อไปแล้วสังข์ค่อยมาหยิบก็ได้

(สังข์ยังคงยืนนิ่ง)

(ก่อนไป) สังข์ มองตาพ่อแล้วตอบตรงๆ อย่างที่รู้สึกจริงๆ.. ที่สังข์ไป เป็นเพราะอยาก
กลับไปอยู่กับคนที่เหมือนกับสังข์ ไม่ใช่เพราะเกลียดกลัวพ่อใช่ไหม

(สังข์นิ่ง มองพันธูรต์ด้วยความสับสน แล้วหลบสายตา)

(กลืนใจ) ใช่ไหมลูก!

(สังข์สะดุ้ง แล้ววิ่งหนีลงทะเลไป)

พันธูรต์สะเทือนใจจนชวณกายล้มลง เพื่อนๆช่วยรับ)

คิง พันธูรต์!

คนอื่นๆ แม่เจ้า!

(สังข์หันกลับมา เห็นพันธูรต์แน่นิ่งอยู่ในอ้อมกอดของทุกคนก็ตกใจ วิ่งกลับมา)

สังข์ พ่อ! พ่อ! (ก้มลงหยิบบัตรเงินทองเพื่อส่งคืนพันธูรต์)

(พันธูรต์ทอดสังข์ คล้องบัตรให้ที่คอ แล้วก็สิ้นใจ)

ทุกคนตะลึง นิ่ง)

(สังข์ซ็อก ตระหนักได้ว่าเกิดอะไรขึ้น เขาร้องเรียกพ่อแต่ไม่มีเสียงลอดออกมาจากปาก)

เขาหนึ่งซึ่งอยู่ลึกครู่ แล้วหันกลับวิ่งตะลุยลงสู่ทะเล)

คนอื่นๆ สังข์! สังข์!

(เสียงคลื่นลมพัดชำระโรชเกรง

เลื่อนสู่ความมืดและความเงียบ)





๑๑ หากเชื่อม

(เพลง *Out Here On My Own* แว่วเข้ามา

ที่มุมหนึ่งของโรงละคร เราเห็นจันท์เทวี เซ็นรอก “จันท์เทวีหมี่เกี๊ยว” เข้ามา ของในตู้นั้นขายได้เกือบหมดแล้ว เธอยืนพักเหนื่อยแล้วร้องเพลง)

จันท์

Sometimes I wonder where I've been

Who I am, do I fit in

Make believin' is hard alone

Out here on my own

(ประตูโรงละครอีกด้านหนึ่งเปิดออก แล้วปิดดังปังพร้อมเสียง “หนูไม่ยอมให้พ่อขายหนูหรอก!” รจนาในชุดนักเรียนคอนวেন্ট วิ่งเข้ามา เพิ่งผ่านการทะเลาะมาอย่างรุนแรง)

(แสงสว่างกลับมาที่จันท์เทวีและรจนา อีกครั้ง ทั้งคู่มองเห็นกันและกัน ต่างเดินตรงมุ่งไปหาอีกฝ่าย)

จันท์เทวีเห็นรจนาเศร้าจึงปลอบด้วยการยื่นแซนด์วิชให้

รจนายกมือไหว้แล้วก็น้อย่างอ่อยและรู้คุณ

รจนาชวนจันท์เทวีออกไปด้วยกัน)

(ทั้งสองเดินออกไปยังเมืองสามนต์ เพลงจบ พร้อมไฟที่เลื่อนไปจนมืดสนิท)

*We're always provin' who we are
Always reachin' for that risin' star
To guide me far and shine me home*

Out here on my own

When I'm down and feelin' blue

I close my eyes so I can be with you

Oh, baby be strong for me,

Baby belong to me

Help me through, help me need you

Until the morning sun appears

Makin' light of all my fears

I dry the tears I've never shown

Out here on my own

But when I'm down and feelin' blue

I close my eyes so I can be with you

Oh, baby be strong for me,

Baby belong to me

Help me through, help me need you

Sometimes I wonder where I've been

Who I am, do I fit in

I may not win, but I can't be thrown

Out here on my own

Out here on my own





๑๒ อุโมงค์ส่งน้ำใต้ดิน

(ในความมืดบนเวที เราเห็นแสงวาบหลายเส้นวิ่งเข้ามา ตามด้วยเสียงโห่ร้อง หัวเราะ และเพลง

Random Number Generation

ที่นั่นคืออุโมงค์ส่งน้ำใต้ดินซึ่งถูกทิ้งร้าง และบัดนี้ได้กลายเป็นที่พักของแก๊งค์เด็กนาคาคิตส์ ด้านหลังมีท่อซีเมนต์หลายท่อถูกวางทิ้งระเกะระกะ ส่วนด้านหน้าคือคูระบายน้ำ

แสงค่อยๆ สว่างขึ้นจนเราเห็นว่าแสงวาบนั้นมาจากเครื่องประดับโลหะและชุดหนังที่เด็กแก๊งค์นาคาคิตส์ใส่ หัวหน้ากลุ่มคือ**ภูซังค์**เป็นเด็กหนุ่มอายุราวสิบเก้าปี เขาเจาะหูและคิ้ว ใส่สร้อยโลหะและใส่เสื้อคลุมตัวโคร่งที่เก็บมาได้ **วันดี**เด็กสาวอายุสิบหกเป็นพี่ของ**ตัวเล็ก**เด็กชายวัยสิบปี ส่วนเด็กชายอายุสิบห้าและสิบสี่ปีในกลุ่มคือ**บอย**และ**บ๊อค** ทั้งหมดแต่งกายแบบเด็กขบถข้างถนน ดูน่ากลัวและสกปรก พวกเขาของที่เพิ่งขโมยได้จากโลกเบื้องบนมาโยนเล่นใส่กันอย่างสนุกสนาน)

ภู พอเว้ยพวกเรา ชักเลื้อย! จะได้ขึ้นไปนอนผิงแดด

(ทั้งหมดกำลังจะกระโจนลงคูระบายน้ำ ทันใดนั้น ตัวเล็กก็หันไปเห็น**สังข์**ในร่างคนป่ามีหน้ากาก **เงาปิดหน้า**นอนนิ่งอยู่ในน้ำ กระตุกแขนวันที่ที่อยู่ข้างๆ บอยกับบ๊อคหันไปเห็นบ้าง ทั้งคู่ร้องโวยวาย)

บอย ผี! ผี!

บ๊อค คนตาย!

(ทั้งหมดร้องเสียงดัง บอยและบ๊อควิ่งหนีกระเจาไปคนละทาง ขณะที่วันดีอุ้มตัวเล็กไป)

ภู (หลังจากตั้งหลักได้) เอ๊ยเอ๊ยเอ๊ย ตายที่ไหนไม่ตาย เลือกตายหน้าบ้านกู เดี่ยวพ่อมึงก็แห่มากันหรรอก

(ในฐานะหัวหน้าแก๊งค์จึงต้องตัดสินใจ่องเข้าไปสำรวจดู)

อ้าวเฮ้ย ยังไม่ตาย แต่หน้าแม่งยังกะผี (เขากลับมา)

วันดี ไม่ช่วยมันหรรอ

ภู หาเรื่องรีไร

บอย นั่นดี อาจเป็นพวกนี้ก็ได้

บ๊อค หน้าอย่างงี้กูว่าพวกชั่วว่ะ

บอย ปล่อยให้มันลอยไปเรื่อยๆดีกว่า

วันดี เดี่ยวมันก็ตายจริงๆหรรอ

(กลุ่มเจียบ ภูซังค์ยกไหล)



วันดี ไม่มีใครช่วย ฉันช่วยเอง

(วันดีก็ลงไปในคู พยายามนำสังข์ขึ้นฝั่งแต่เธอไม่มีแรงพอ ตัวเล็กเข้าไปช่วยก็ยังไม่สำเร็จ บ๊ิกและบอยหันรีหันขวางแล้วก็ตัดสินใจลงไปช่วยอีกแรง ภูซังค์เดินไปนั่งบนท่อซีเมนต์อย่างไม่พอใจ ในที่สุดกลุ่มก็นำร่างสังข์ที่สลบไสลขึ้นมาจนได้ ทั้งหมดมุงดูสารูปของสังข์อย่างตื่นเต้น)

วันดี (เรียกสังข์) เอ๊ย..เอ๊ย..

บ๊ิก เงาะ! เอ๊ย ไอ้เงาะ ตื่น!

(ตัวเล็กเข้าไปเขย่าตัวสังข์เบาๆ สังข์สะดุ้ง)

สังข์ พ่อ! (ยังระลึบระลืออยู่เมื่อเห็นหน้าวันดีอยู่ตรงหน้า) แม่!

(สังข์นอนสลบหลับ ขณะที่แก๊งค์เด็กโห่กันเกรียว)

บอย ฮู้ว ไม่ยกรู้พี่วันดีแอบไปเซ่ทิ้งไว้ในคู

บ๊ิก เอาอะเอ่เลียนมาเหรอฟะ ลูกถึงหน้าเป็นเงี้ย

วันดี ไอ้บ้า!

ภู (ยังนั่งคุมเชิงอยู่) เอ๊ย-พวกมึง! ทะลึ่งนะ

(บ๊ิกกับบอยหยุดเล่น หันไปก้มดูสังข์เพื่อสำรวจ เป็นจังหวะเดียวกับที่สังข์เงยหน้าขึ้นมาพบ ต่างฝ่ายต่างตกใจกับสภาพของคนที่อยู่ข้างหน้าตน)

สังข์/บอย/บ๊ิก เอ๊ย!

บ๊ิก (กลับมาตั้งตัวใหม่ ถามสังข์) ไอ้เงาะ มึงมาจากไหน

สังข์ ฉันยังไม่ตายอีกหรือ

บ๊ิก ยัง! ถึงมึงจะหน้าผีแต่ก็ไม่ใช่พรก

บอย พวกกูตะหากผี

สังข์ ผี?

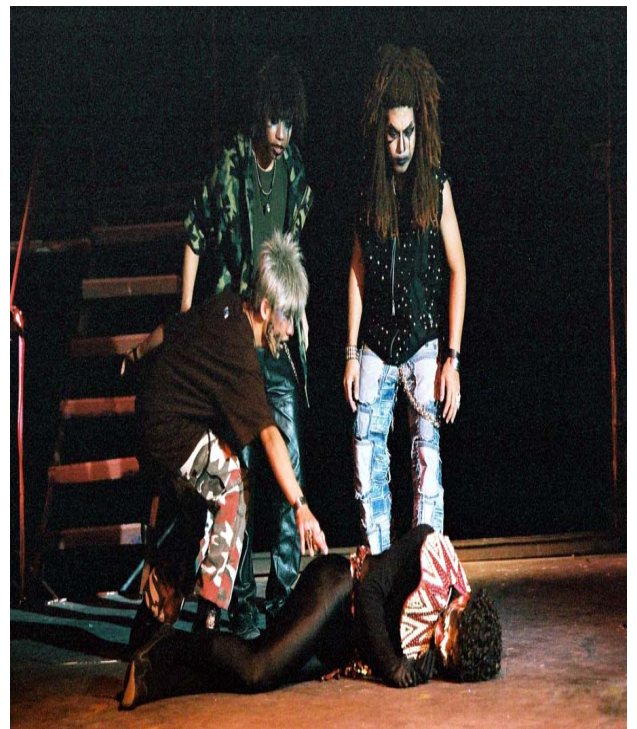
บอย พวกเราร่อน ไม่มีบ้านอยู่ เปลี่ยนที่สิงสู่ขอส่วนบุญไปเรื่อย

บ๊ิก พวกกู “คนเหี่ยว” เว้ย ไม่ต้องมีบ้าน ไม่ต้องไปโรงเรียน ไม่มีคนบังคับ มีแต่

อิสระเสรี

วันดี (ยื่นขวดน้ำให้สังข์) น้ำไหม สะอาดนะ

สังข์ (กำลังจะรับก็กลับชะงัก) ..ช่วยฉันทำไม ฉันอยากตาย



คนอื่น ๆ อ้าว!

ภู่ (ตะโกนลงมา) ดี โยนแมงกลับลงไปเลย

บี๊ สมองรู้หรือวะ อยู่ดีๆ เลือกลอยตาย

วันดี ...มึงอยากตายจริงหรือ หรือว่าหนีอะไรมา

 (สังข์ยังนั่งเสียบ) พวกเราก็นั่งเฝ้าเหมือนกัน

บอย ตอนแรกก็หนีออกจากบ้าน

บี๊ ตอนนั้นก็หนีแล้วพวกสก็อต

สังข์ ...สก็อต?

บอย ก็ตำรวจนอกเครื่องแบบไง เฮ้ยพี่ภู่ ไขมันไม่ใช่หนังหอก ไม่รู้จะไรสักอย่าง

สังข์ นิ้ว?

วันดี พวกผีที่เป็นสายให้เทศกิจมาจับพวกเดียวกันนะ (กับภู่) บอกแล้ว มันไม่ใช่หนัง

สังข์ แต่นั่นเป็นตัวช่วย

วันดี เราก็ดูถูกเรียกว่าตัวช่วยทุกคนแหละ ถึงต้องมาอยู่ด้วยกันไง

 (สังข์มองไปที่ทุกคน เห็นภู่ซึ้งยังคงจ้องมองอย่างไม่ไว้ใจ)

วันดี ฉัน-วันดี นี่ตัวเล็กน้องฉัน เราออกจากบ้านเพราะถูก..พ่อเลี้ยงรังแก

บี๊ (กับสังข์) ภู่-บี๊ พ่อภูมิเมียใหม่ แม่จริงก็ไม่เลี้ยง ไม่มีใครเอาก็ต้องออกมา

บอย บอยวะ-พ่อหรือแม่ก็ไม่รู้จะโยนกูทิ้งน้ำตั้งแต่เกิด แม่...ยังเลือกรอดมาได้จนป่านนี้

วันดี (พูดถึงภู่ซึ่งนั่งหน้าบึ้งด้วยความไม่พอใจ) นั่นภู่

บอย เข้าๆ ออกๆ สงเคราะห์แต่เด็ก

บี๊ ตั้งแต่เกิดโวย (ทำเสียงเบา) ถูกทิ้งในถังขยะ

บอย (เสียงเบาที่สุด) เด็กติดเชืื่อนะ

ภู่ (กระโดดลงมาจาก "บัลลังก์" ตวาดลั่น) ไม่ต้องเลือกเรื่องกู!

สังข์ ...ไม่มีพ่อแม่แล้วอยู่กันเองได้หรือ

ภู่ (สวนกลับทันที) ไม่มีอะไรดี กูนี้แหละเว้ยพ่อกูของแก๊งค์นาคาคิดส์ (ภูมิใจ)

ตัวเล็ก (เบาๆ) พูพอง

ภู่ ภู่ซึ้ง!



สั่งขี้ ทำไมเชื่อนาคาคิดส์ละ
 ภู แหกตาตุลีนี่ที่ไหน
 (สั่งขี้มองไปรอบๆ แต่ก็เดาไม่ออกว่าที่นั่นคือที่ใด)
 บอย/บ๊อค เมืองบาดาลว้อย!
 วันดี อุโมงค์ส่งน้ำใต้ดินนะ
 ภู ที่หลบไอส์ก๊อตของพวกกู
 สั่งขี้ ถ้าไม่ได้ทำอะไร แล้วทำไมต้องหนีมาอยู่ใต้ดินละ
 ภู ไอ้เน่ถามมากจิง กูลีวะต้องถาม-ว่าทำไมถึงต้องหนี... ไปฆ่าใครมา!
 สั่งขี้ (สะอึก ภาพความหลังย้อนกลับมา เขาผงะตัวหนีจากทุกคน)...พ่อ.... พ่อ... (ชุกหน้ากับฝ่ามือ) สั่งขี้ขอโทษ สั่งขี้ทำให้พ่อตาย...
 (คนอื่นๆ ตกใจ อึ้ง แม้แต่ภูซังค์เอง ลักพัก ตัวเล็กเดินเข้าไปหาสั่งขี้ แล้วกุมมือบอย
 วันดี บอยและบ๊อคตามไป ส่วนภูซังค์ยังคงยืนขัดเขินอยู่ด้วยความรู้สึกผิด)
 วันดี (กับภูซังค์) พวกเดียวกันยังกัดกันเอง แล้วจะให้หน้าไหนมาชอบเรา
 ภู (ว่าวุ่นใจอยู่สักครู่ก็ตัดสินใจพูดกับสั่งขี้) ..กูให้มึงอยู่ด้วยก็ได้ ...แป๊บนึง
 อยากไปเมื่อไหร่ค่อยไป
 วันดี ก็แค่นั้นแหละ ไม่รู้จะเก็บทำไม รักคนอื่นมันยากนักเธอ
 (ดึงมือภูซังค์เข้ามาใกล้ ภูซังค์เขิน เพื่อนๆ โหฮากวี๊ว)
 สั่งขี้ พวกนายนี่ดิเนะ ..อยู่ด้วยกันตั้งหลายคน
 วันดี อยากอยู่กับเราไหมละ
 (ทั้งกลุ่มหันไปจ้องสั่งขี้)
 สั่งขี้ เออฉัน.... ไม่เหมือนพวกนาย...
 ตัวเล็ก (ยืนย่น) เหมือน!
 บอย ถึงเป็นผีก็ต้องมีเพื่อนนะเว้ย
 บ๊อค เมืองมันใหญ่-หลงกันง่าย ๆ
 (ยังไม่ทันที่สั่งขี้จะตอบว่าอย่างไร เราก็ได้ยินเสียงรถบรรทุกแล่นเอื่อยๆ เข้ามา
 พร้อมเสียงประกาศจากโทรทัศน์ ทุกคนนั่งฟังสักครู่)

เสียงประกาศ

เทศกาลเมืองสามนต์ใครขอความร่วมมือจากท่านทั้งหลายที่ไม่มีที่พัก

พึงเป็นหลักแหล่ง ให้ขึ้นรถไฟไปยังค่ายพักที่ทางรถไฟไว้ให้ ก่อนที่เราจะจัดการชำระล้างท่อ
ระบายน้ำและอุโมงค์ส่งน้ำ เพื่อความสะอาดสวยงามเรียบร้อยเป็นหน้าเป็นตาของเมือง
เนื่องในการจัดงานกาลามหากุศล “พระธิดาเอื้ออาทร” ซึ่งเป็นงานสำคัญระดับนานาชาติ

ภู่

หนีหายแล้ว เกือบของ!

เสียง

ขอความกรุณาทุกท่านพุดง่ายๆ

(แก๊งค์สาละวันเกือบของจากที่พัก ลังค์

อย่าทำตัวเป็นปัญหา เป็นขยะสังคม

งอยู่สักครู่ก็วิ่งไปช่วยเกือบด้วย

เป็นกาฝาก เป็นเศษสวะลอยไปลอยมาดูไม่
งามสะอาดตา ทำให้บ้านเมือง

เกือบของเสร็จ กำลังจะวิ่งหนีไป ก็มีเสียง

และท่านท้าวสามนต์ต้องอับอายขาย

รถจอด แสงไฟแรงจ้าสาดส่องกราดไปทั่ว

หน้า หากพุดกันดีๆ แล้วไม่ร่วมมือ

พวกกระผมก็ต้องขออนุญาตลงไม้

เทศกาลแปดคนใส่ชุดปราบจลาจลมีหน้ากาก

ลงมือ อาศัยความตามอำนาจกฎ-

โล่ กระบอง เทและถังแก๊สสลบ วิ่งลงจากรถ

หมายรัฏฐธรรมนูญนะครับ

แล้วเอาโล่ตั้งเป็นกำแพง ล้อมพวกแก๊งค์ไว้)

ภู่

พวกเรา ลุย!

(เสียงไซเรน แก๊งค์พยายามจะวิ่งฝ่ากำแพงโล่ออกไป เกิดการตะลุมบอน พวกเทศกาลเหวี่ยงแหเพื่อ
จับเด็กๆ แล้วก็จับตัวเล็กได้ วันดีพยายามช่วยก็ถูกจับได้อีกคน พวกเด็กผู้ช่วยพยายามจะเข้าไปช่วยก็ถูกจับ
ได้อีก เหลือเพียงลังค์ที่ยืนหลังชนกับภู่ซังค์ ต่อสู้กับเทศกาลที่ล้อมวงเข้ามาด้วยความหวาดกลัวและบ้าคลั่ง
เทศกาลฟันแก๊สสลบใส่ทั้งลังค์และภู่ซังค์ล้มลง)

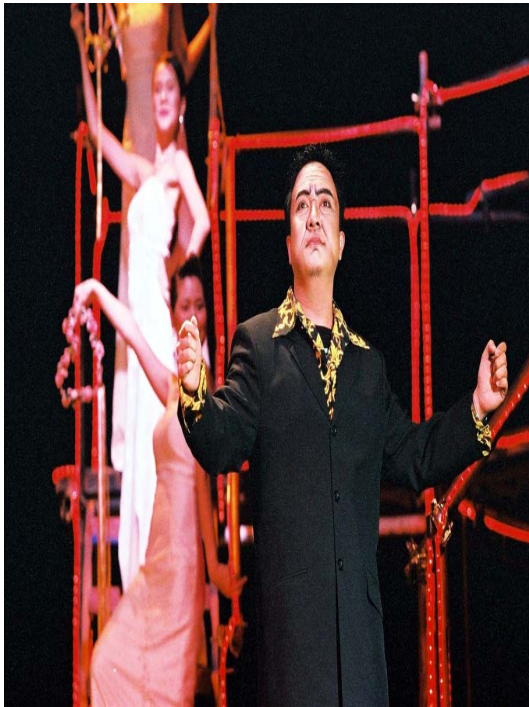


๑๓ งานพระธิดาเอื้ออาทร

(ตรงกันข้ามกับฉากก่อนหน้าอย่างสิ้นเชิง เพลง *Barcarolle* ของ *Offenbach* ซึ่งร้องเป็น
ภาษาฝรั่งเศสตั้งขึ้นพร้อมกับไฟกลางทางเดินโรงละครซึ่งบัดนี้กลายเป็นแคทวอลล์สำหรับธิดาทั้งเจ็ดผู้เคลื่อนไหว
ตัวออกมาทีละคนอย่างงดงาม หญิงสาวทั้งเจ็ดสวมชุดเจ้าสาวสีขาวหุหุระตระการตาแต่ขอบบางอ่อนหวาน
แบบแฟชั่นชั้นสูง แต่ละนางถือท่วงรูปหัวใจซึ่งประดิษฐ์จากดอกไม้สำหรับคล้องมือ “เจ้าบ่าว” ที่เธอจะเลือก

บนเวทีเปลี่ยนไปเป็นห้องบอลรูมที่จัดงานพระธิดาเอื้ออาทร เพดานมีโคมไฟระย้า

สามนต์ เจ้าเมืองใส่ชุดเต็มยศหางยาว คาดสายสะพาย สวมมงกุฎ ยืนอยู่บนแท่นพิธีกร พุด
บรรยายขณะที่ธิดาทั้งเจ็ดเดินขึ้นเวที)



สามนต์

ขอต้อนรับทุกท่านเข้าสู่การถ่ายทอดสดงานกาลามหากุศล “พระธิดา

เอื้ออาทร” ผม ท้าวสามนต์-เจ้าเมือง ขอประกาศรายชื่อเจ้าชายผู้โชคดีผู้เข้ารอบสิบคน
สุดท้ายทั้งสิบท่าน และขอขอบพระคุณผู้สมัครเข้าคัดเลือกทุกคนที่มีจิตอันเป็นกุศล ร่วม
บริจาคทรัพย์สนับสนุนมหาศาลของท่านเข้ากองคลังของเมืองสามนต์เพื่อประมุขการมีสิทธิ
เข้ารอบในวันนี้ (หัวเราะ) ถึงไม่เข้ารอบก็ไม่คืนเงินนะครับ ถือว่าเป็นการกุศล (หัวเราะอีก)

ผู้เข้ารอบสุดท้ายทั้งสิบท่าน ซึ่งจะต้องบริจาคทรัพย์อีกครั้งเพื่อยืนยันสิทธิในการ
เข้ารอบ จะได้รับการเลือกจากธิดาของผมทั้งเจ็ดคนนี้ เพื่อเป็นเจ้าบ่าวของพวกเธอ

ส่วนอีกสามท่านที่พลาดหวัง ก็ขอให้ถือว่ามาร่วมกันทำบุญนะครับ

ขอเชิญทุกท่านพบกับเจ้าชายรูปหล่อพอรวยผู้เข้ารอบสิบคนสุดท้าย ได้ ณ บัดนี้
ครับ

(ไฟฟอลโลว์จับที่เจ้าชายผู้เข้ารอบสุดท้ายเจ็ดคนซึ่งปรากฏขึ้นตามมุมต่างๆ ของโรงละคร ทุกคน
แต่งกายหรูหรา บ้างใส่ชุดนักธุรกิจ บ้างใส่ชุดเจ้าชาย บ้างใส่ชุดเต็มยศ เจ้าชายหมายเลขเจ็ดแต่งกายแบบ
ดาราหนังร้องเพลงบ๊อป สามนต์กล่าวแนะนำเจ้าชายทีละคน)

พริ้นซ์ชาร์มิง... เจ้าชายวิลเลียม... เจ้าชายแฮร์รี... เจ้าชายเดวิด...

เจ้าชายฮาวคัม... เจ้าชายบอยแบนด์... เจ้าชายเจป๊อปปี้...เจ้าชาย.. เอ๋!

(นับ) หนึ่ง สอง สาม สี่ ห้า หก เจ็ด... (หันไปหาผู้กำกับเวทีที่อยู่ด้าน

ใน กระซิบ) อีกสามคนล่ะ หา..ถอนตัว ...วะ! ถ้าจะเงินไม่ถึง..

(กลบเกลื่อนกับผู้ชม) เยี่ยมเลย เจ็ดหนุ่ม เจ็ดสาว พอดีปะ คราวนี้ก็เหลือแค่
ใครจะเลือกใครเท่านั้นเอง ลูกๆ เลือกเลยจ๊ะ หล่อๆ รวยๆทั้งนั้น (หัวเราะ)

(ธิดาหกคนเดินไปคล้องหัวใจที่ข้อมือชายหนุ่มที่ตนเลือก มีใจตรงกัน แย่งกันเล็กน้อย บ้างเหยียบ
ชายกระโปรงน้องให้เดินไปไม่ถึง บ้างแซงหน้ากันเฉยๆ แต่ต่างก็กลบเกลื่อนกันอย่างแนบเนียนสวยงาม
เจ้าบ่าวเจ้าสาวหกคู่คล้องแขนกันเดินออกมา **เจ้าชายเจป๊อปปี้**เป็นแต่ดออยู่คนเดียว)

สามนต์

เอ๊ะ เจ้าสาวหายไปไหนคนหนึ่ง (นับ) หนึ่งสองสามสี่ห้าหก จริงด้วย!

เจ้าชายเจป๊อปปี้! ...เดี๋ยวนะพ่อคุณอย่าเพิ่งถอน เดี่ยวพ่อหาก่อน ใครหายไปเนี่ย เมธินี กุล
สตรี ชินดี ซอนยา พอลลา เทยา..รจนา! **รจนาอยู่ไหน**

(**รจนา**เดินออกมา เธอใส่ชุดเจ้าสาวแบบกอธิก ผมชี้ตั้ง ขอบตา ปาก และเล็บดำ สวมปลอกคอหนัง
มีหนามแหลม

เจ้าบ่าวเจ้าสาวบนเวทีมองเห็นเล็กเล็ก สามนต์รีบโบกมือให้ทั้งหกคู่เดินไปหน้าเวทีเพื่อขัดตาทัพ)







สามนต์ (ทำตลกกลบเกลื่อน) โอพระเจ้า ไม่น่าเชื่อเลยยอร์จ นี่มันอะไรกันเนี่ย
(พูดลอดไฝพินกับรจนา) ไป-เปลี่ยน-ชุด!

(รจนาไม่ขยับ)

สามนต์ (กระซิบ) นี่ฉันทำเวอร์ทำกรรมอะไรมานะ -ไปเปลี่ยนชุดเดี๋ยวนี้

รจนา พอให้หนูแต่งงานได้ไงคะ หนูเพิ่งอายุสิบหก

สามนต์ (กระซิบ) อย่าถามบ้าอะไรตอนนี้ได้ไหม ฉันบอกให้แต่งก็แต่ง

รจนา สะดวกดีนะ ออกกฎหมายเองนี่ จะทำยังไงก็ถูก

(รจนาจำพรวดๆไปหน้าเวที เกือบชนเจ้าชายเจป็อบซึ่งต้องรีบกระโดดหนี เจ้าบ่าวเจ้าสาววงแตก
สามนต์วิ่งตามมา)

สามนต์ (กับผู้ที่กำลังวิ่งอยู่ข้างเวที) โธษณา! โธษณา!

เสียง (ตะโกนออกมา) เบรคโธษณาห้านาที!

(ทันทีที่ได้ยินเสียงเบรคโธษณา ทั้งหมดก็ตะเบ็งเสียงแข่งกันทันที)

ทกนาง นี่เรื่องอะไรมาแย่งผู้ชายชั้นยะ ฉันเป็นพี่ก็ต้องได้ก่อนสิ ..พี่ต้องเสียสละให้
น้องเว้ย พี่วิลเลียมเขายืมให้ฉันยะไม่ใช่หล่อน ชาร์มมิงชาชาร์มมิง นี่แกซื้อ
วันทองหรือไงถึงจะได้มีสองผัว เจ้าชายขಾಯาไปฟังมันนะคะ ตัวจริงมันน่า
กว่าหน้ามันอีกค่ะ.. ฯลฯ

แฮรี่ เพอร์รี่ข้างหน้านั้นของคุณเธอ-ตกฐานแล้วนี่

ฮาวคัม อ้อ รถคนใช้ที่บ้าน มันขับตามมา

เจป็อบ ทำไมผมไม่ได้แต่งงานอยู่คนเดียว

ทกนาง (เริ่มตบตีกัน ร้องกรี๊ดกร๊าด) จะเอาๆๆๆ ฯลฯ

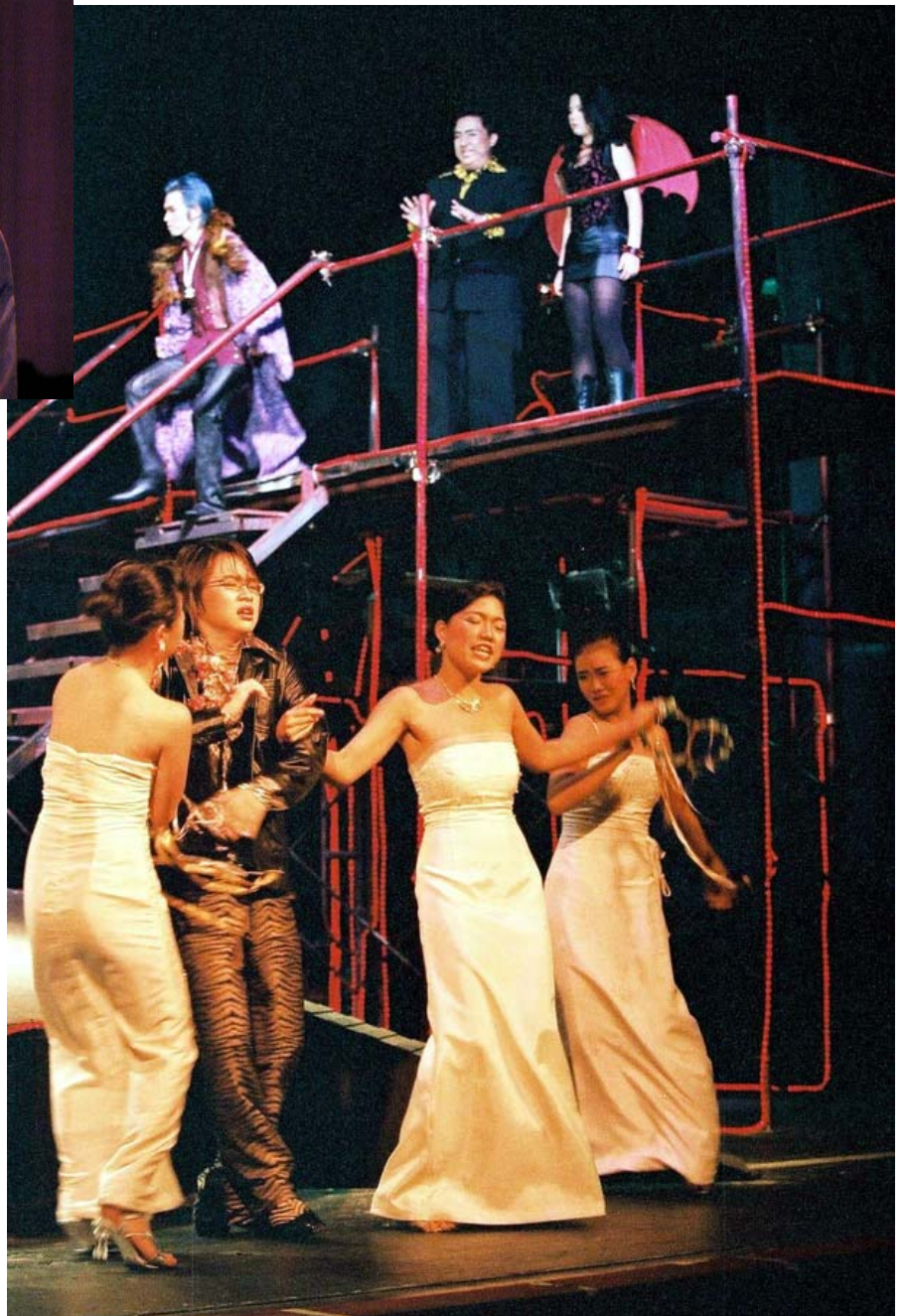
สามนต์ (ตวาด) เฮ้ย เจียบ!

(ทุกคนสะดุ้งแล้วเจียบ สามนต์อย่างสามชุกมาหารจนาซึ่งยืนทำหน้าไม่รู้ไม่ชี้)

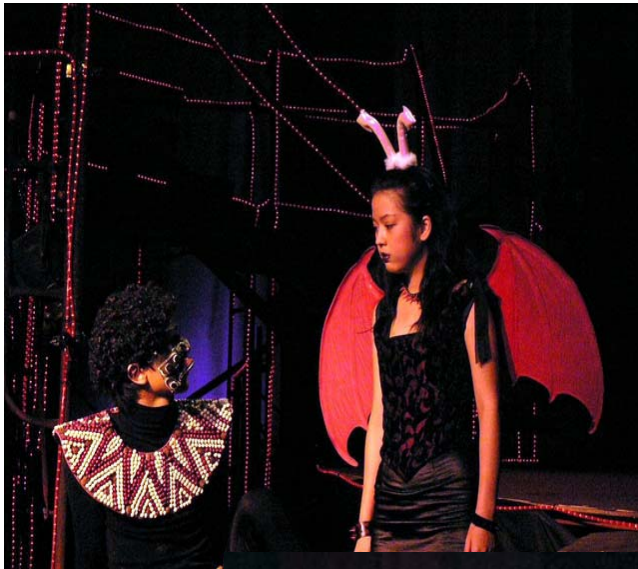
มีความสุขมากใช่ไหมได้ฉีกหน้าพ่อแบบนี้ หมด ปีนี้หมด ..ฉันให้เวลาแกถึงหมดเบรค
โธษณา-ไปเปลี่ยนชุด แล้วกลับมาคล้องมาลัยให้เจป็อบ!

รจนา ไม่ค่ะ หนูไม่รู้จักเขาลักหน้อย จะไปแต่งกับเขาได้ยังไง

สามนต์ พี่แกเขาก็ไม่รู้จักเจ้าบ่าวเหมือนกัน เขายังไม่เห็นเป็นบ้าเหมือนแก



รจนา ไม่ละคะ แต่งทั้งที่ไม่รัก หนูไม่อยากตายทั้งเป็นเหมือนแม่
 สามนต์ สะอะอะรู้! แม่แกตายเพราะคลอดแกหรือ!
 (รจนาอึ้ง สามนต์รู้ตัวว่าทำให้ลูกเสียใจ) โธ่ลูก พ่อทำไปก็เพราะรักลูกนะ
 รจนา ...ก็เลยเอาลูกสาวมาประมูล เก็บเงินเข้ากระเป๋
 สามนต์ (ถูกต้อนจนมุมอีกครั้ง) ไม่ต้องพูดมาก! ینگูกนอกคอก ฉันสั่งให้แกแต่งงานกับ เจป๊อบเดี๋ยวนี้
 รจนา ไม่แต่ง!
 สามนต์ งั้นก็ไปแต่งกับไอ้พวกหน้าผีใส่ชุดขยะ-พวกเดียวกับแกก็แล้วกัน! (ตะโกนสั่ง มหาดเล็กซึ่งอยู่ด้านในเวที) เฮ้ย ไปลากตัวไอ้พวกเร่ร่อนมานี่คนนึง เอาไอ้ตัวที่ มันอัปลักษณ์ที่สุดเลยนะ (กับรจนา) ดูซิ ยังจะต่อต้านอยู่อีกไหม
 เสียงผู้กำกับเวที (จากข้างเวที) ตัดเข้ารายการสด ห้า-สี่-สาม..
 สามนต์ เฮ้ย! ตัดเข้ามาได้ไง ไอ้ควายป่า! ฉายอย่างอื่นไปก่อน ช้อปบิงทีวีก็ได้
 เสียงผู้กำกับเวที (อ่อยๆ) ตัดเข้าออร์กับออเดรย์ห่านที!
 (เทศกิจคุมตัวสังข์เข้ามา ทั้งหมดแตกฮือด้วยความรังเกียจ บางคนทำจมูกพุดพิด ปิดจมูก เบ้หน้า ทำท่าจะอาเจียน)
 หกนาง ว้ายตายแล้ว อัปลักษณ์อัคลี่ รูปชั่วตัวดำ...ตาขวางด้วย...เป็นบาริเปล่า
 อย่าให้น้ำลายมันมาโดนตัวฉันนะ ฯลฯ
 เจป๊อบ (อุดจมูก โบกมือไปมา) โห กลืนอย่างกะน้ำเน่า
 ชาร์มมิง *Ofgosh! What an eyesore!*
 (เทศกิจผลักสังข์ให้คุกเข่าลงกับพื้นต่อหน้าสามนต์ และรจนาซึ่งยืนอยู่อีกมุมหนึ่ง)
 สามนต์ (กับรจนา) ึง ینگเด็กหน้าผี เลือกได้หรือยัง ว่าจะอยู่กับเจ้าชาย หรือจะไปกับ ไอ้ตัวประหลาดนี้
 (รจนาเองก็ตกใจในสสารรูปของสังข์ แต่ตกใจการกระทำของพ่อและคนอื่นๆมากกว่า)
 รจนา ที่ทุกคนทำกับเขาแบบนี้เพราะเขาน่าเกลียดใช่ไหม ขอบอกว่าพวกเรา
 น่าเกลียดกว่าเขามาก ..หนูอายแทน
 (รจนาเดินไปหาสังข์ซึ่งก้มหน้าลงด้วยความอดสู เธอทรุดตัวลงนั่ง จับมือเขา)



ไรนา ขอโทษแทนพวกเขาด้วยนะ
 (สังข์ก้มหน้าก้มตา)
 สวัสดี ฉันชื่อไรนา เธอละ
 (สังข์ยังพยายามซ่อนหน้าตนเองลงไปอีก)
 เงยหน้าขึ้นเถอะ ไม่ต้องกลัว... (กระซิบ) ไม่ต้องอายฉันด้วย ...
 (สังข์เงยหน้าขึ้นมา ทั้งคู่สบตากัน เพลง *Origin of Love* แว่วเข้ามาเบาๆ สังข์หลบตา)
 มองฉันสิ ..เธอเห็นอะไร
 สังข์ ...(เบาๆ) เด็กผู้หญิง...
 (แสงบริเวณนั้นค่อยๆลดลงจนสลัว เหลือสว่างเพียงจุดเดียวที่ไรนาและสังข์ยืนคุยกัน)
 ไรนา (ชี้ที่สังข์) เด็กผู้ชาย...
 สังข์ เหงา....
 ไรนา เศร้า....
 สังข์ ใจดี...
 ไรนา อ่อนโยน...
 สังข์ อยากมีเพื่อน...
 ไรนา อยากมีคนเข้าใจ... (ยิ้ม) ฉันว่าฉันเข้าใจเธอนะ
 สามนต์ (ซัดเข้ามากระทันหัน) พอได้แล้ว!
 (ไฟสว่าง)
 สามนต์ ว่าไรนา เลือกได้หรือยัง
 ไรนา ค่ะพอ ขอขอบคุณนะค่ะที่ทำให้หนูตาสว่าง
 (ไรนาถอดปลอกคอกางของเธอออก สวมข้อมือสังข์ คนอื่นในงานรวมถึงสังข์ด้วย ร้องออกมาด้วยความตกใจ สามนต์คลั่ง แต่ไรนาไม่แยแสอะไรทั้งสิ้น)
 สามนต์ เอามันออกไป! ไปให้พ้นหน้ากูทั้งคู่ ให้มันไปอยู่ค่ายกักกัน กับพวกของมัน!
 (เหตุการณ์ตรงเข้าไปหาสังข์และไรนา แต่ไรนาจุดสังข์ลูกขึ้นยืนก่อน ไรนาจับมือสังข์แล้วพาเดินออกไปอย่างองอาจ คนอื่นๆต่างแตกแถวทางออกเป็นช่องเพื่อเลี่ยงคนทั้งคู่)
 ทั้งคู่ค่อยๆ เดินออกไปตามทางระหว่างผู้ชมจนเปิดประตูโรงละครออกไป



คนอื่นๆ มองตามอ้าปากค้าง)

สามนต์ (หลังจากรวบรวมสติได้)

เจ้าบ่าวเจ้าสาว หกคู่! เตรียมออกอากาศ!

เสียง ห้า ลี สาม สอง หนึ่ง!

(คนบนเวทีกลับมาใส่หน้ากากกันต่อ ไฟบนเวทีค่อยๆ เลื่อนสู่ความมืด ขณะที่เพลงค่อยๆ ดังขึ้นเรื่อยๆ)



๑๔ ปาละเมาระหว่างทางไปยังค่ายกักกัน

(ปาละเมาระหว่างทางไปยังค่ายกักกัน ธานยังคงงมมือสังข์เดินเข้ามา เพลงเลื่อนเป็นภูมิหลัง)

ธนา ขอโทษนะ เธอเลยลำบากไปด้วย

(เพิ่งรู้สึกว่ายังจับมืออยู่) อู๊ย ขอโทษ

(ธนาปล่อยมือสังข์ ผู้กำลังรวบรวมความกล้าเพื่อพูดกับเธอหลังจากที่ตระหนักได้ว่าเกิดอะไรขึ้นกับเขา)

สังข์ ไม่ต้องขอโทษบ่อยก็ได้ ... ฉันก็ต้องขอโทษที่ทำให้เธอลำบาก

ธนา (ยกไหล่) ดีเสียอีก เป็นอิสระเสียที (หัวเราะ) เธอก็ขอโทษบ่อยเหมือนกัน

สังข์ ก็ฉันมันตัวชวย

ธนา เหรอ แต่ฉันว่าหน้าช้อย่างเธอไวใจได้นะ

สังข์ เธอดูคนที่หน้าเท่านั้นหรือ

ธนา เธอไม่ทำอะไรฉันหรอก เนอะ..เนอะ...

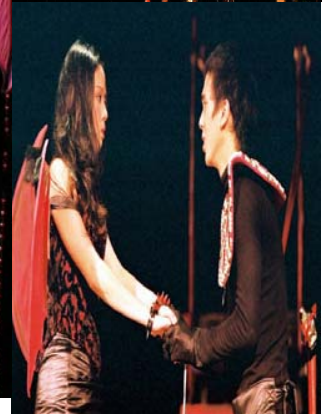
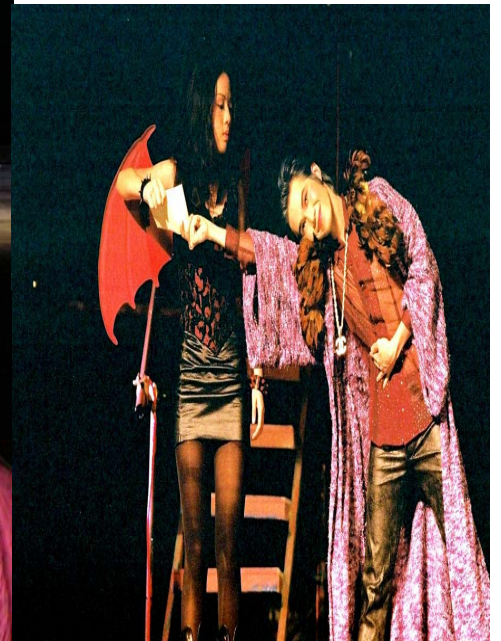
สังข์ ก็ไม่แน...

(แก้มสังข์เริ่มขยับแล้ววิ่งไล่ ธนาวิ่งแล้ววิ่งหนี ทั้งคู่เล่นไล่จับกัน เพลงดังเข้ามาอีกครั้ง)

(สักครู่ ที่อีกด้านหนึ่งของโรงละคร ธนา กับสังข์ ก็หอบพลางหัวเราะพลางวิ่งกลับเข้ามา ทั้งคู่เริ่มรู้สึกร้อน ต่างคนต่างลูบหน้าลูบตา ธนาช่วยพัดให้สังข์ ลูบผผเขาให้คลายร้อน ทันใดนั้นวิกหัวเดร็ดลือคของสังข์ก็หลุดติดมือออกมา)

ธนา เอ๊ะ

สังข์ (จับศีรษะ) เอ๊ะ!



(สังข์แตะที่ปลายของหน้ากากเห็นว่าลอกออกได้ เขาพยายามแกะหน้ากากหนึ่งออกมา

จนสำเร็จ

รจนาพิจารณาใบหน้าที่แท้จริงของสังข์ซึ่งสีทองลวดลายงดงามแล้ว เธอแตะหน้าเขาอย่างแผ่วเบา)

รจนา เธอเป็นใคร

สังข์ ฉันชื่อสังข์ ... หน้าฉันเป็นสีทองหรือเปล่า

รจนา (ส่ายหน้า) เธอเป็นอะไร ทำไมถึงปลอมตัว

สังข์ นี่แหละตัวจริง ฉันถูกจับมากับแก๊งค์นาคา ..(นึกได้) ฉันต้องช่วยพวกเขา!

รจนา เพื่อนเธอ

สังข์ ไม่รู้สิ

รจนา ถ้าเธอช่วยเขา เธอก็เป็นเพื่อนเขา

สังข์ ฉันเคยมีเพื่อนเยอะแยะ แต่...ฉันทำให้พวกเขาเสียใจ

รจนา พวกเขาแก้อยู่ด้วยกันที่เรามาที่นี่แหละ แต่ฉันคงไม่มีอำนาจอะไรจะช่วยให้

สังข์ (หยิบสร้อยบัตรมินิกออกมา ไม่แน่ใจ) แล้วนี่ละ ช่วยได้ไหม

รจนา ...บัตรมินิก... เธอเป็นใครกันแน่

(รจนาหันไปเห็นสังข์กำลังดิ้นรนถอดกางเกง)

ทำอะไรนะ!

สังข์ ฉัน.. เมื่อกี้ฉันถอดหน้ากากออกได้ ตอนนี้ฉันก็น่าจะถอดชุดเงาออกได้สิ

รจนา ตัวจริงเธอเป็นใคร ... เธอเอาบัตรเครดิตนี้มาจากไหน

สังข์ (อ้าอึ้ง) พ่อ... พ่อบอกว่านี่คือมนตราที่บันดาลได้ทุกอย่างในโลกมนุษย์

รจนา พ่อเธอเป็นใคร แล้วแม่เธอล่ะ

สังข์ ... ฉันทำให้แม่โกรธ แล้วก็ทำให้พ่อ... คนที่รักฉันเหมือนลูกเสียใจ... ฉันทำให้เขาตาย ...ฉันมันตัวซวย..

รจนา (กุมมือสังข์ นิ่งอยู่ครู่หนึ่ง) ป้าฉันท์บอกฉันว่า แทนที่จะคิดว่าเราอยู่คนเดียว

เดียวในโลก เราน่าจะคิดว่า โลกนี้ตะหากที่มีคนแบบเราได้แค่คนเดียว

สังข์ (หลังจากสะดุ้งเมื่อได้ยินชื่อฉันท์) ดิฉันนะ ป้าเธอ

ोजना ถึงจะไม่ใช่ว่าจริงๆ แต่ฉันก็รักแกเหมือนแม่เลยละ แกเข้าใจฉันมากกว่าพ่อเสีย
 อีก ...แม่ตายตอนคลอดฉัน ฉันสิตัวช่วยของจริง พ่อไม่เคยรักฉันเลย ไม่เคยเห็นฉัน
 เป็นลูก นอกจากเป็นสินค้าอย่างหนึ่ง...ฉันไม่อยากแต่งงานตอนนี้ ..ฉันยังไม่อยากฝันใจ
 รักใคร

สังข์ ฉันอยากรักเป็น

(ทั้งสองมองหน้ากัน เพลง *Origin of Love* ดังขึ้นอีกครั้ง ใบหน้าของทั้งคู่เคลื่อนไหวไปกลับกัน
 ทันใดนั้นเพลงก็หยุดกะทันหัน ทั้งคู่ผละออกจากกัน สังข์รีบไล่หน้ากากและหัวเดวิดลีด ोजनाลุกขึ้น พบ
 เจป็อบยืนกอดดอกท่อนหลังอยู่)

ोजना มีอะไร

เจป็อบ (หันมาทำท้วงมาด) ผม..เจ้าชายเจป็อบจากประเทศเจไซน-คู่หมั้นของคุณ
 (ยื่นซองจดหมายให้) นั้บัตริเซีย- พ่อคุณให้เอามาให้
 (ोजनाอ่าน เจียบ)

สังข์ (หลังจากพยายามไล่หน้ากากแต่ไม่สำเร็จ จึงเอามือมาปิดหน้าแทน)อะไรเธอ

เจป็อบ ใครพูดกับแก! (กับोजना)บอกไ้ดำนี้ด้วย ท้าวมานด์สั่งเขยทุกคนรวมถึงตัวผม ให้หา
 อาหารทะเลมาจัดเลี้ยงงานฉลองแต่งงานคืนนี้ให้ได้มากที่สุด ใครหาไม่ได้ (เหล่สังข์)โดน
 ยึดทรัพย์ ตบหน้า แล้วเนรเทศ (กับोजना)ไอ้เงาะนี่คงไม่มีทรัพย์อะไรให้ยึดหรอก
 นอกจากตัวคุณ ซึ่งก็จะตกเป็นของผม หลังจากตีตบหน้า-แล้วก็ไล่หัวมันไป

ोजना (สักรู้)ทำไมฉันต้องแต่งงานกับคุณละ (ลากนิ้วชี้ลงบนหน้าของเจป็อบแล้ว
 ชูขึ้น) รองพื้นหนากว่าฉันเป็นกอง
 (ोजनाโยนจดหมายคืนเจป็อบซึ่งสะบัดหน้าพริ้วแล้วเดินออกไป)

เจป็อบ (กัดฟันกรอด)ชะนีหน้าโง่! (ออกไป)

ोजना (เมื่อเจป็อบลับตา)ทำไมดีละสังข์

สังข์ (หยิบบัตรเครดิตออกมาอีกครั้ง) บัตรนี้ซื้อได้ทุกอย่างไซ้ไหม งั้นไปเถิดตัว
 เพื่อนๆก่อน แล้วค่อยไปซื้อปลากัน
 (ोजनाเฝ้ากอดสังข์ แล้วเขิน ผละตัวออก ไฟเลื่อนไป)





๑๕ โกดังห้องเย็น องค์การการค้าอาหารทะเล

(เพลง **Devil's Dance** ดั้งเดิม เราเห็นห้องเย็นเพดานสูงมืดทึบ ยะเยือก และวังเวง มีไอเย็นลอยอยู่ทั่ว
แสงเรืองสีเขียวทำดวงลอยเข้ามา วนเวียน แล้วหายวับไป)

หกเขยและเจป๊อป เกาะกันเข้ามาเหมือนเล่นรีรีข้าวสาร หันหน้าออกแล้ว)

ชาร์มมิง แน่ใจหรือว่านี่โกดังเก็บปลา

เดวิด อย่างกับโกดังเก็บศพ

(แสงเรืองปรากฏขึ้นรอบๆโกดัง กลุ่มเขยร้องลั่นกอดกันกลม)

แฮรี่ เฮ้ยยยย อย่างมาฟลักซ์

(แสงเรืองลอยเข้ามาใกล้ กลุ่มเขยร้องดังขึ้นอีก ทันใดนั้นก็มืดแสงวาบเรืองขึ้นเบื้องบน พร้อมกับเสียง)

เสียง ฮึๆๆ เข้ามาๆ ไม่ต้องกลัว

(กลุ่มเขยยังกลัวเข้าไปอีก)

เสียง อยากได้ปลาเราอะ

(กลุ่มตัวลั่นนังก แล้วก็ผลักเจ้าชายฮาวคัมออกไปเผชิญหน้า)

ฮาวคัม โอ้ย! (เงยหน้าขึ้นไปตะโกนพูดกับคนเบื้องบนซึ่งเขาไม่เห็นหน้า) สะ

สะสวัสดิ์ดีครับ พวกผมเป็นลูกเขยท้าวสามนต์ มาหาซื้ออาหารทะเลไปจัดงานฉลองแต่งงาน
ครับ- (เป็นลมล้มลง)

ชาร์มมิง (เลยต้องพูดแทน) -แต่หาเท่าไรก็ไม่มีปลา

บอยแบนด์ -ถามใครเขาก็บอกว่าองค์การอาหารทะเลซื้อมาตุนไว้หมด

เดวิด (ช่วยเสริม) ตามนโยบายผู้ถือหุ้นใหญ่รายใหม่

วิลเลียม ก็บริษัทท่านนะแหละครับ

แฮรี่ พวกเราก็เลยคิดว่าจะมาขอปันปลาไปสักตัวสองตัว

เจป๊อป ได้โปรดเถอะครับ ไม่อย่างนั้นพวกเราโดนยึดทรัพย์ตบหน้าแล้วขับออก

จากเมืองแน่ๆ!

ฮาวคัม (โศกเศร้าขึ้นมา สะลึมสะลือ) ยังไม่ทันได้มีเมียเลย...

เสียง ก็เอาไปซี



(ชายหนุ่มดีใจกันใหญ่ เริ่มแย่งกันกรูไปหา เจ้าชายฮาวคัมรีบกระเสือกกระสนตามไป)

แต่ไม่ได้ให้พรหอกนะ (กลุ่มเขยชะงัก แล้วก็แย่งกันพูด)

เดวิด ท่านอยากได้เท่าไรครับ

แฮร์รี ผมเซ็นเซอร์ให้เดี๋ยวนี้เลย

วิลเลียม หรือท่านจะเอาหนังสือออกกำลังที่ผมเขียน

บอยแบนด์ ผมแกะลายเซ็นให้ด้วยนะครับ

เจป๊อป ซีดีรวมฮิตของผม ดีวีดีคอนเสิร์ต หรือจะเอาอัลบั้มรูป ปฏิทินผมก็มี

เสียง ไม่เอา!

ชาร์มมิง แล้วท่านจะเอาอะไรล่ะครับ

เสียง มีอะไร “ปลอม” ในตัว เอาออกมาให้หมด

เจ้าชายทั้งหลาย เฮ้ย พูดเป็นเล่น ใครจะไปใส่ของปลอม ฯลฯ

เสียง งั้นก็อดได้ปลา!

(เจ้าชายทั้งหลายอดอดสักครู่ ก็กระมิดกระเมี้ยนหยิบ “ของปลอม” ของตนออกมาวางลงบนภาชนะที่
คนในลี้ดอลุ่มยื่นให้ตรงหน้า มีปากกาฝั่งเพชร นาฬิกา แหวน สร้อย ฯลฯ)

เสียง ยังไม่หมดนี่

แฮร์รี หมดแล้ว!

เสียง จะถอดให้ดีๆ หรือจะให้ไปดึงออกมา

(เจ้าชายชาร์มมิง วิลเลียม และแฮร์รีถอนหายใจเฮือกแล้วก็ตัดใจถอดมงกุฎและเหรียญตราวางลงบน
ภาชนะ)

เสียง มีอีก...

เดวิด อย่าบอกนะว่าจะให้ถอดฟันปลอม!

เสียง ไม่ใช่.. ซิลิโคนต่างหาก

บอยแบนด์ (รีบกุมจุมูก) โอ๊ย ผมไม่ได้ทำ

เจป๊อป เหลมเบี้ยวอย่างนี้เนียนะ

ฮาวคัม (กับเจป๊อป) นายก็เหลามาเหมือนกัน โม่มาทั้งหน้าเลยมั้งนั่น

เจป๊อป ชુંน่า ไอ้โนปีตะ!



(เจ้าชายหลบตา)

วิลเลียม โทไฮ อย่างนี้พวกเรา ก็เสียใจสมัครรับ

บอยแบนด์ (กับกลุ่ม) ไช้ฉันบ้าหรือไม่วะ

เจป๊อป แล้งงานคืนนี้ละ เสริมตั้งทนที่ไหน

(กลุ่มเริ่มจะเออออเห็นด้วย)

ตามใจ

(ดวงไฟเคลื่อนที่เข้ามาใกล้ เห็นเป็นคนสวมเสื้อคลุมมีหมวกคลุมศีรษะทำคนถือตะเกียง คนตัวสูง
 ชาติใหญ่ออกมาจากเอว อีกสองคนจับแขนเหยื่อคนที่อยู่หน้าสุด)

(กลุ่มเขาค่อยๆเดินหายเข้าไปในความมืดพร้อมกับคนตัวสูงและคนหนาบ้างอีกสองคน มีเสียงร้องเป็นระยะ ใครถูกเหวี่ยงจนลุกแล้วก็ได้เดินออกมาที่ปิดผ้าก็ชักกลับออกมา คนใส่เสื้อคลุมตัวเล็กกับตัวออกไปสักครู่ ก็กลับมาพร้อมกับปลาหมึกเชือกที่หางเป็นตุ๋ๆ รวมเจ็ดคู่)

(กลุ่มเขยอำปอต่าง)

ฮาวคัม แค่นี้จะไปพออะไร

ชาร์มมิง ใคระดันง์พุตออกไปได้

(เจ้าชายแฮร์รีตัว รีบทำตัวลึบ)



เจป๊อป ไ้โง่โง่

บอยแบนด์ แม่งงง!

เสียง ไม่ต้องกั๊กกัน เดี่ยวคราวหน้าจะจับดัดฟันให้หมด จะได้หายปากเสีย
จะเอาไม่เอา คนละสองตัว...

(พวกเจ้าชายเถียงไม่ได้เพราะตนหลุดปากขอไว้เท่านั้นจริง ต่างคนก็ม้วนหน้าดูรับปลาแล้วก็รีบเดินกัน
หน้าก็มตาออกไป พลงทะเลาะกันไปตลอดทาง

คนในเสื้อคลุมและคนที่อยู่เบื้องบนหัวเราะกันสนุกสนาน คนในเสื้อคลุมเลิกล้มออกมา เผยให้เห็น
ว่าพวกเขาคือ **ภูซังค์ วันดี บอย บิ๊ก** และ **ตัวเล็ก** นั้นเอง

สังข์ ซึ่งซ่อนใบหน้าอยู่ในชุดเสื้อคลุมปีนลงมาจากเบื้องบน เดินตรงมาหาแก๊งค์)

สังข์ ขอบใจนะทุกคน

(สังข์เปิดหน้าออก ทุกคนตะลึงเมื่อเห็นเขา “ถอดรูป”)

(หน้าเสีย) เราชื่อสังข์...

วันดี/ตัวเล็ก ...สังข์ (ตัวเล็กเดินไปเกาะแขนสังข์)

บอย/บิ๊ก (เดินไปทักทายบ้าง) ...สังข์

(ทั้งหมดมองไปที่ภูซังค์ที่ยังคงยืนนิ่ง)

ภู (สักระยะกับสังข์) ...เราต้องขอใจนายที่ช่วยพวกเรา...เพื่อน

(ทั้งคู่ยิ้มให้กัน)

(ตะโกนเรียกพรรคพวก) เฮ้ยพวกเรา ไป!

(แก๊งค์นาคาคิดส์ลาสังข์แล้ววิ่งจากไป ขณะที่ไฟเลือนออก)







๑๖ บัลลังก์สามนต์

(มุมหนึ่งบนระเบียงโรงละคร เห็น**สามนต์**ใส่เสื้อคลุมมีตราประจำตระกูลนั่งไขว่ห้างอยู่บัลลังก์อาร์ม
แชร์ลาดด้วยหนังสือ มีมือหนึ่งคืบซิการ์ อีกมือหนึ่งถือโทรศัพท์เคลื่อนที่ ทุเลียบบงูทุร เขากำลังกริ้ววราวด
กับผู้พูดอีกด้านหนึ่งของสาย)

สามนต์

ไอ้หน้าโง่! ปล่อยให้ใครมาซื้อองค์อาหารทะเลตอนนี้ได้ไง หา? ให้

ราคาซื้อดีเหอ งั้นก็ซื้อไปเถอะองค์กรมน์ก็จะเจ้งอยู่แล้ว ที่หน้าโง่มั่นไอ้เจ็ดคนนั้นตะหาก
ดีแต่อวดหล่ออวดรวย-ไม่เห็นได้เรื่อง

(เสียงโทรศัพท์ที่มีเสียงดังขึ้น รับโทรศัพท์) อะไร ..หา? เจ็ดคนนั้นโดน

เจื่อนจุมูกองงานคินนี้ไม่ได้ ไปทำบ้าอะไรมา!

(รับอีกสาย พูดกับหุพัง) เออฟังอยู่! หา? ไอ้ขอทานเอาอาหารทะเลมาส่งลิบ
กระสอบ! ให้มันได้อย่างนี้... (คิด) เอาไปเททิ้งให้หมด! ไม่ เอาไปบริจาคเด็กสลัม
ทำข่าวหน้าให้หนึ่งด้วย-ลงรูปฉันใหญ่ๆ! เออ-ฉันเปลี่ยนใจแล้ว บอกทุกคนคินนี้จะเลี้ยง
เนื้อต่างๆแทน ไซ้! ไม่เอาอาหารทะเล .. ให้พวกมันไปหาเนื้อแพงๆมาให้มากที่สุด ใคร
น้อยสุด โดนยึดทรัพย์ ตบหน้า เยาะเย้ย แล้วเนรเทศ!

(โทรศัพท์) กรมปศุสัตว์เอะ อย่าขายเนื้อให้ไอ้เงาะดำเป็นอันขาด!

หา? ขายหุ่ให้ใครไปนะ.. อีกแล้วเหอ แล้วลูกเขยฉันเจ็ดคนจะทำยังง

เหอ-ราคาซื้อดีมากเลยเหอ ..งั้นก็ขายไปเถอะ กรมนี้ก็ขาดทุนอยู่แล้วนี่

ยังงไอ้เงาะก็ไม่มีปัญญาซื้อเนื้อแพงๆหอรอก

(โทรศัพท์) กรมวัง! งานเลี้ยงเย็นนี้เปลี่ยนเป็นต้นรำสวมหน้ากากนะ

ไม่ต้องถาม! ออกหมายใหม่เดี๋ยวนี้อย่า เติร์มหน้ากากใหญ่ๆให้ลูกเขยฉัน

เจ็ดคนด้วย ไม่ใช่ไอ้เงาะบ้า-ให้เจป๊อบไว้ย!

(เพลง **Rhapsody on a Theme of Paganini** ดังขึ้นพร้อมกับที่แสงของฉากนี้เลื่อน
สลับกับแสงของฉากงานเลี้ยงต้นรำ)







๑๗ งานเต้นรำสวมหน้ากาก

(เวทีใหญ่กลายเป็นห้องจัดงานเต้นรำสวมหน้ากาก โคมไฟระย้าขนาดใหญ่ประดับประดาเพดาน นางกำนัลสี่คนในชุดทะมัดทะแมงหรรษาและมีหน้ากากคาดตา เดินเลิร์ฟเครื่องดื่มและออร์เดอร์ฟิวส์ไว)

ธิดาทิ้งทาก เยื้องย่างอย่างเย่อหยิ่งเข้ามา พวกเธอแต่งกายหรรษาเข้ากับหน้ากากแบบเวนิสคาร์นิวัลอันอลังการ ทุกคนถือพัดประดับขนนกและลูกไม้

รจนา เดินเข้ามาอีกทางหนึ่ง เธอสวมชุดหรรษาเช่นเดียวกับพี่ๆ แต่ถือหน้ากากไว้ยังไม่ยอมใส่)

เมธินี มาพอดี ยายเด็กมีปัญหา
 กุลสตรี เกิดมาสร้างปัญหา
 ชินดี จะมีผัวก็ยังอุตส่าห์มีปัญหา
 ชอนยา เป็นอะไรยะ ทำไมไม่ยอมใส่หน้ากาก
 พอลลา กลัวไอ้ผีป่าผัวหล่อนจำหน้าไม่ได้รีไร
 เทยา หรือคิดจะกลับไปแต่งหน้าผิอีก จะได้สมกัน
 เมธินี นี่นางสวมหน้ากากนะยะไม่ใช่ฮาโลวีน

(ทกนางหัวเราะเยาะชอบใจ)

รจนา ฉันน่าจะถามพวกพี่มากกว่านะ ว่าทำไมถึงยังต้องใส่หน้ากากกันอีก

(ทกนางไม่เข้าใจ)

รจนา ที่ใส่มาตั้งแต่เด็กนี่ยังไม่หนาพออีกหรือ
 กุลสตรี แกว่าพวกฉันต่อแหล?
 ชินดี ไม่ใช่ มันว่าพวกเราน้ำหน้าต่างหาก
 ชอนยา หรือทั้งต่อแหลทั้งน้ำหน้า?
 พอลลา อีปากตลาด อีเมียขอตาน!
 เทยา ถือว่าพอรักหรือ เฮอะ, ตกกระปองแล้วยังไม่เจียม!

(ทกนางปราดเข้าไปดึงรจนาแล้วผลักใสให้ออกไปจากห้อง พอดีเมธินีหันไปเห็นทกเขยและเจป๊อบใส่หน้ากากหรรษาเข้ากับชุดและหน้ากากของเจตนาจนเดินปิดหน้าปิดตาเข้ามา)

เมธินี หยุดๆ ผัวมา บีเฮฟยะ
 กุลสตรี แล้วคนไหนเป็นคนไหนละเนี่ย



(ทกนางเดินไปหาชายหนุ่มทั้งเจ็ด ต่างฝ่ายต่างเงอะงะไม่รู้ใครเป็นใคร)

รจนา (ลอยๆ) ใครใส่หน้ากากแบบไหน ก็มีผ้าแบบนั้นแหละ

ทกนาง (ลอดรั้ว-กับรจนา) เลือก!

(ทกนางจับคู่กันได้ เพลงดังขึ้น เริ่มต้นว่า เจป๊อปซึ่งสวมหน้ากากและชุดเข้ากับรจนาเดินมาหาเธอ ยื่นมือให้รจนาอย่างหยิ่ง รจนามองเฉยๆ)

เจป๊อป (สุดทน แต่ฝืนเต็มที่) เต็มรับไหมครับ

รจนา ไม่เป็นไรละ ฉันรอเจ้าบ่าวของฉันอยู่

เจป๊อป (นับหนึ่งถึงห้า แล้วก็ไม่ทนอีกต่อไป) ซิ! (หันขวับไปตัวเองคนเดียว)

(รจนายืนมองการเต้นรำอยู่ ลักพัก ดนตรีก็หยุดก็อย่างกระทันหัน คู่เต้นรำยืนงงลักรู้ ไฟก็ดับพรึบ มีดสนิท เสียงร้องกรี๊ด เสียงโวยวายผลึกไสต์ดังลั่น หลายคนถอดหน้ากากออก เสียงสามนต์ เดินเข้ามาพร้อมพูดโทรศัพท์ ไฟฉุกเฉินค่อยๆสว่างสลัวๆขึ้นระหว่างนี้)

สามนต์ เฮ้ย เกิดอะไรขึ้น ทำไมไฟดับ? หา.. ถูกตัดไฟ? การไฟฟ้าเนี่ยะ จริงด้วย ฉันแปรรูปขายให้สหรัฐอเมริกาไปแล้ว มันโกรธที่เราไม่ส่งอาหารทะเลกับเนื้อสัตว์ไปให้-ก็เลยตัดไฟ? ก็ส่งไปให้มันซิ! หา? ส่งไม่ได้ เราขายองค์กรอาหารทะเลกับกรมปศุสัตว์ไปแล้ว? แล้วจะทำยังไงล่ะ ไม่รู้?!! ฉันจ้ำจก-

มาเป็นทีปรีกษานะ ไล่ออก! ฉันไล่แกออก! .. เดี่ยว อย่าเพิ่งออก มาช่วยกันคิดก่อน เฮ้ย!

(สามนต์ในชุดเต้นรำถือหน้ากากสีเงินหันมามองลูกเขยลูกสาวทั้งหลาย)

มีใครช่วยพ่อได้บ้างลูก ...ชาร์มมิง วิลเลียม แฮร์รี?... ทำไมยืนนิ่งกันล่ะ

เดวิด ฮาวคัม บอยแบนด์... เจป๊อปล่ะลูก ... เฮ้ ทำไมยืนเชื่องกันหมด!

แฮร์รี ก็คุณพ่อเอาเงินเราไปหมดแล้วนี่ จะให้ทำยังไงล่ะ

เดวิด เงินเป็นล้านๆ คุณพ่อก็เอาไปซื้อของส่งเขาก่อนสิครับ

(หลายคนส่งเสียงสับสน)

สามนต์ เหลือที่ไหนเล่า เอาไปใช้หนี้หมดแล้ว ไหนจะค่าจัดงานบ้านบ่อนี้อีก

ลูกเขยลูกสาว อ้าว!

วิลเลียม (กับเจ้าสาวของเขา) นี่คุณรวบแต่เปลือกหรือเนี่ย

เมธินี เอ๊ะ คุณก็เหมือนกันแหละ คิดจะมาตกล้างข้าวสาร!

(หนุ่มสาวหลายคนเริ่มทะเลาะกัน)



สามนต์ เว้ย! เหล่ากันอยู่ได้ รำคาญ! (กับเขย) พวกแกถ้าไม่มีเงินก็อย่าหวังจะได้แถมเลย... (คิดจนสิ้นหวัง) เอ้า! ใครช่วยฉันได้-ฉันยกลูกสาวให้ แถมเมืองน่านนี้ให้ด้วย!

(รจนาสงสารพ่อ เดินมาจับมือสามนต์เพื่อให้งำลังใจ)

สามนต์ โอ้ลูกพ่อ

(พ่อลูกกอดกัน ทันใดนั้นไฟฟ้าก็สว่างขึ้นพริบพริบ พร้อมกับที่เสียงแตรพ่นพาร์และเพลง *Were diu werlt alle min* ประโคมเข้ามา เจ้าชายรีบไล่หน้าจากปิดบังหน้าตนเอง ทุกคนตื่นตื่น และยิ่งตื่นตื่นขึ้นเมื่อเห็น **สังข์สวมหน้ากากทองวิกทองใส่ชุดเจ้าชายพร้อมเสื้อคลุมสีทองและถุงมือเงิน** เดินสง่าเข้ามาอย่างมีลีลา

(รจนาจ้องตาค้าง)

หกเขย เทวดา!

หกนาง เทพบุตร!

สามนต์ วิรูปุชต์ต่างหาก!

ชาร์มมิง *Ah..the golden prince!*

สังข์ (ยิ้มไปรยเสน่ห์) ที่คุณพ่อพูดเมื่อกี้จริงหรือเปล่าครับ ผม-เจ้าชายสุวรรณสังข์ มาจากเมืองยศวิมลครับ (ยื่นมือให้สามนต์จับ)

สามนต์ โอคนหรือกรี้ นึกว่าเทวดา

สังข์ คนสิครับ ไม่งั้นผมจะซื้อการไฟฟ้า องค์กรอาหารทะเล แล้วก็กรมปศุสัตว์มาคืนคุณพ่อได้ยังงี้ละ

สามนต์ คุณ-อะไรนะ? (เงิบไปสั๊กพัก ก็กระโดดโลดเต้นร้องด้วยความดีใจ)

วู้บ! ไม่เสียหน้าแล้วเว้ย! ฮ่าฮ่า ไอ้อินทราได้หน้าแตกคราวนี้เอง หน้อย

เล่นกะใครไม่เล่นมาเล่นกะสามนต์

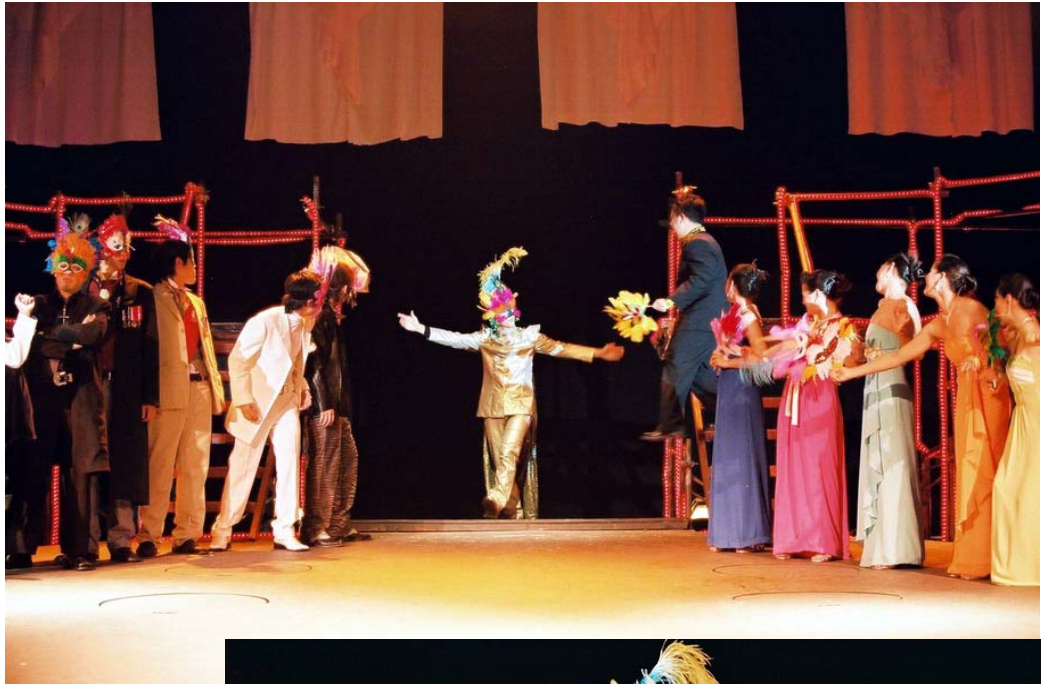
สังข์ คุณพ่อจะยกลูกสาวคนไหนให้ผมล่ะครับ

สามนต์ อยากได้คนไหนก็เชิญหยิบเอาเลยพ่อคุณ อ๊ะเดี๋ยว ทั้งหลทั้งรวยอย่างนี้มีคน

เดียวที่คู่ควร (หกนางทำท่าเสนอตัวเต็มที) ลูกสาวคนเดียวที่ยืนเคียงข้างพ่อเวลาอัปจน
รจนา-พ่อขอแก้ตัวอีกครั้งนะลูก

(งูมือรจนามอบให้สังข์ ไม่ทันสังเกตว่าเธอเป็นเงาไม่พูดอะไรสักคำตั้งแต่สังข์ปรากฏตัว

สังข์แอบยกคิ้วให้รจนา รจนามองเขาด้วยสายตาว่างเปล่า สังข์หันกลับไปหาสามนต์)





สังข์ ฉันขอไปทำความคุ้นเคยกับน้องรจนาก่อนนะครับคุณพ่อ

สามนต์ ตามสบายเลยจะพ่อกุณ

(สังข์พารจนาเลี้ยงออกมาที่หน้าระเบียง หกนางมองสามนต์เป็นเชิงถามอย่างตัดพ้อ สามนต์ยิ้มแล้วสั่งการ)

สามนต์ เจ้าบ่าวเจ้าสาว-หาคู่.... ดนตรี... เครื่องดื่ม!

(เจ้าชายและเจ้าหญิงทำให้สักครู่ก็หันกลับมายิ้มหวานให้กันแล้วเดินร่ำ เห็นเป็นภาพภูมิหลัง)

สังข์ (กับรจนาซึ่งทำเฉยเมย) ฮัลโล! มีใครอยู่รึเปล่า

รจนา เธอทำอะไร

สังข์ ก็ ช่วยเมืองนี้ ภูหน้าพ่อเธอ ภูหน้าเธอให้มีสามีหล่อรวยเหมือนคนอื่นไงล่ะ

รจนา เธอทำให้พ่อฉันเป็นตัวตลก ทำให้ฉันเป็นผู้หญิงใจง่าย

สังข์ หา?

รจนา คือนั่นฉันมารอเจ้าเงาะ-เจ้าบ่าวของฉัน แต่พ่อเธอ-ซึ่งหลอกพ่อฉัน-เดินเข้ามา ทั้งหล่อ ทั้งรวย... ฉันก็ทิ้งเจ้าเงาะ วิ่งตามเธอมาหน้าตาเฉย

สังข์ รจนา คิดมานาน ฉันก็แค่อยากให้เธอไม่ต้องลำบากเพราะเป็นเมียเจ้าเงาะ

รจนา ฉันอาจเป็นเด็กเอาแต่ใจ แต่ฉันไม่ได้เลือกเจ้าเงาะประชิดพ่อนะ

สังข์ เจ้าเงาะไม่มีแล้ว! ดูลิ! แค่เมื่อวานที่เราอยู่ด้วยกันแล้วฉัน..รู้สึกชอบเธอ อยากให้

เธอเห็นตัวจริง ฉันก็เลยถอดหน้ากากกับผมเงาะออก

รจนา แล้วไง

สังข์ ก็แปลว่าวันนี้ฉันต้องถอดชุดเงาะออกได้ทั้งตัวแน่ๆ เพราะว่าฉัน..รู้สึก..รักเธอ

รจนา เธอรักฉัน? แล้วเธอคิดว่าฉันจะรักเธอไหมล่ะที่ไปชุบตัวมา

สังข์ รจนา..ฉันคิดว่าเธอจะชอบ-

รจนา (เย็นชา) ไม่คิดว่าตัวจริงของเธอจะตื่นขึ้นอย่างนี้

(รจนาเดินออกไปจากงาน ทั้งให้สังข์ผู้ออกหักกระแทกหันหันยืนค้างอยู่ด้วยความสับสน สามนต์เดินสวนกับรจนาเข้ามาหาสังข์)

สามนต์ เจ้าชายลูกพ่อ เข้าไปข้างในเถอะ กำลังจะตัดเค้กแต่งงานแล้ว

(สามนต์ดึงแขนสังข์ที่ยังยืนนิ่งกลับเข้าไปในงาน)



(นางวิเสทกลางคนคนหนึ่งเซ็นเค้กยักษ์เจ็ดชั้นเข้ามา คนในงานฮือฮา แต่แทนที่เค้กนั้นจะแต่งเป็นรูปเจ้าบ่าวเจ้าสาวทั้งเจ็ดคู่ กลับประดับด้วยตุ๊กตาน้ำตาลที่ทำเป็นฉากเรื่องราวเหตุการณ์ในชีวิตของสังข์ ไถ่ลงไปเป็นฉากๆในแต่ละชั้น ตั้งแต่ที่เขาคลอดออกมาแล้วถูกห่อด้วยก้อนผ้าก็อซรูปหอยสังข์ จนกระทั่งถึงคืนที่ถูกปลุกตกน้ำหลังตียควิมลทาวเวอร์ คนทั้งหลายเดินวนดูเค้กด้วยความตื่นเต้น รจนายืนอยู่มุมหนึ่ง สังข์ยืนนิ่งอยู่อีกมุมหนึ่ง)

ซินดี้ ตาย เค้กเจ็ดชั้น! (อึ้ง)...รูป... (พยายามคิดสิ่งที่เป็นมงคล) หอยสังข์!

ซอนยา ดูสิ ต่อกันเป็นเรื่องเลย

พอลล่า แม่คลอดลูกเป็น...เอ่อ..หอยสังข์

(เสียงเพลง *Someone to Watch Over Me* แ่วมาไกลๆ ระหว่างนี้)

ทยา พ่อดีแม่

กุลสตรี แย้งเลย มีเมียใหม่ด้วย

เมธินี แม่เลยอุ้มหอยเร่ร่อน

วิลเลียม อุ้มลูก!

แฮรี่ ก็เด็กมันรูปร่างเป็นหอย

ชาร์มมิง ต่อๆๆ อย่ายืนบังสิ

ฮาวคัม แม่ทำอะไรเนีย ซ้อปปิ้งเทรอมี่รถเข็นด้วย

เดวิด ซ้อปอะไร ขอทานเก็บขยะตะหาก

บอยแบนด์ เด็กออกจากหอยแล้ว

เจป๊อป อ้าว วิ่งหนีไปไหน

สามนต์ คอนโดฯริมแม่น้ำ!... แม่น้ำร้องไห้อยู่ที่ทำน้ำ! เด็กหอยโดดน้ำตายชะละมั้ง

เจ้าหญิงเจ้าชาย ว่า...เศร้าจัง

สามนต์ นั่นสิ ไม่เห็นเป็นมงคลเลย (กับนางวิเสท) ยายจันท์! แกทำเค้กบ๊ออะไรมาเนีย

(สังข์สะดุ้ง เหลือบตามองนางวิเสทซึ่งคือจันท์เทวีแวบหนึ่ง จันท์เทวีมองกลับมา สังข์หลบตา ยืนนิ่ง)

รจนา (รีบมาเกาะแขนสามนต์) พ่อคะ ใจเย็นๆ

เมธินี ร้อนตัวสินะ ก็แกเป็นคนรับยายป้านี้มาทำงานนี่

กุลสตรี เทียวได้ไว้ใจไปทั่ว คนไม่มีหัวนอนปลายเท้า

ซินดี้ แล้วเป็นไงล่ะ



ซอนยา/พอลลา/ทยา (ทำนิ้ววนๆข้างสมอง บอกเป็นนัยว่าจันท์เทวีมีอาการทางจิต)

(ทกนางหัวเราะ ลังซ์ก้มหน้า)

สามนต์ ยายจันท์ เอาเค้กนี้ออกไป แล้วเอาเค้กแต่งงานมาเดี๋ยวนี้!

จันท์ ...ไม่มีค่ะ

สามนต์ ไม่มี? ขึ้นให้ค่าเค้กแก่เจ็ดหมื่น แกเอาไปละลายทำเค้กหอยเนี่ยแหละ

(จันท์เทวีก้มหน้า)

เมธินี โอ้คุณพ่อ ก็พวกหนูบอกแล้ว... (ทกนางทำนิ้ววนที่ข้างสมอง หัวเราะอีก)

สามนต์ ดี ถ้าแกเป็นบ้า ฉันจะส่งแกเข้าโรงพยาบาล แต่ถ้าแกไม่บ้า ฉันจะจับแกเข้าคุก-
มหาดเล็ก!

ลังซ์/รจนา (พร้อมกัน) แม่!/ลังซ์!

คนอื่นๆ แม่หรือ

(เสียง จันท์เทวีเหลือบมองดูลังซ์ ทั้งคู่สบตากันอยู่ครู่หนึ่ง แล้วลังซ์ก็หลบตา จันท์เทวีตัดสินใจพูด)

จันท์ ...ขอประทานโทษค่ะท่าน ดิฉันผิดเอง ดิฉันอยู่ในครัว ได้ยินว่ามี

เจ้าชายซื้อลังซ์เข้ามา ก็เลยคิดอะไรโง่ๆ ... ดิฉัน...เคยมีลูกซื้อลังซ์

(ทุกคนเงยบอึ้ง)

จันท์ ดิฉันทำผิดต่อเขา เพียงเพราะเขาไม่เป็นเหมือนอย่างที่คุณอยากให้

เขาเป็น ดิฉันทำให้เขาเสียใจ ทำให้เขาหนีไป ดิฉันวิ่งตามหาเขา ...ทุกที่... จนพบนเพื่อน

(กับรจนา) ขอโทษค่ะ ที่ทำให้คุณหนูถูกตำหนิ

(จันท์เทวีก้มหน้าเดินออกไปยังทางที่มหาดเล็ก นางกำนัลและเทศกิจยืนคุมเชิงอยู่)

ลังซ์ (หลังจากนั่งเงยบอยู่นาน ในที่สุดก็เอ่ยออกมาอย่างแผ่วเบา)...แม่

จันท์ (ก้มหน้า แต่พูดอย่างชัดเจนทุกคำ)ไม่ว่าเขาจะอยู่ที่ไหน หรือเป็น

อย่างไร เขาก็ยังเป็นลูกลังซ์ของคุณเหมือนเดิม (กับลังซ์ ยิ้มให้)ขอโทษค่ะคุณ (ก้ม
หน้าให้ แล้วเดินออกไป)

สามนต์ นี่เจ้าชาย ไม่ต้องไปออกรับแทนหรอก ปล่อยให้มันเข้าคุกไป

ลังซ์ (ไม่สนใจสามนต์ เดินตรงมาที่จันท์เทวี) แม่...

(ทั้งหมดตกใจ เสียง แทบไม่หายใจ)





สังข์ แม่...

(สังข์เหวี่ยงวิกผมกับหน้ากากออก คนอื่นๆร้องด้วยความตกใจและประหลาดใจ สังข์ทุรุดตัวลงหน้า
จันทร์เทวี กอดเธอไว้)

แม่... สังข์ขอโทษ...

(จันทร์เทวีชะงัก แล้วก็กอดตอบสังข์ ทั้งคู่ร้องไห้)

จันทร์ แม่ไม่ต้องขอโทษลูก

สังข์ สังข์ผิดแม่ สังข์ผิดมาตลอดที่คิดว่าแม่ไม่รัก

จันทร์ แม่เองที่ทำให้ลูกคิดอย่างนั้น

สังข์ สังข์คิดอะไรดีๆ สังข์ตามอดมองไม่เห็น

จันทร์ คนเราทุกคนตาบอดได้ลูก แต่เราก็มีวันที่ตาสว่าง

(สังข์ลุกขึ้นมา ประคองจันทร์เทวีเดินออกไปอย่างเสียวๆ)

ชาร์มมิง เฮ้ย! จะหนีไปไหน

เมธินี นั่นสิ ปลอมตัวมาอย่างนี้ เงินทองจะมีจริงหรือเปล่านั้นไม่รู้

(หลายคนสนับสนุน)

สามนต์ มาพูดกันให้รู้เรื่องก่อน

รจนา สังข์ จริงๆแล้วเธอเป็นอย่างไรกันแน่

(สังข์ร้อง)

ฉันกับทุกคนอยากรู้จักตัวจริงของเธอนะ

สังข์ ..ฉัน..ผม..

(สังข์พูดไม่ออก วิ่งหนีไป เจ้าชายทั้งเจ็ดรีบกรูไปจับตัวไว้ กระซอกเลื้อจนเห็นชุดเงาะ)

วิลเลียม เฮ้ย! อะไรวะ

(เจ้าชายรุมฉีกทั้งเสื้อของสังข์ออก เห็นชุดเงาะภายใน)

เจ้าหญิงเจ้าชาย ไอ้เงาะ!

สามนต์ เจ้าเงาะอะไระ!

เดวิด/ฮาวคัม มึง!

เจป๊อป (หลังจากลำดับเหตุการณ์ได้) มึงหลอกเนียนจมูกกู!



แฮรี่/บอยแบนด์ จะแก๊งให้กู้ยืมลักษณะเหมือนมึงใช้มัย

ชาร์มมิง เฮ้ยพวกเรา ถอดหน้ากากม้น!

(เจ้าชายวิ่งไปดึงทั้งหน้าของลั้งซ์ จันท์เทรโม่เข้าไปบังลูกชายไว้ ส่วนรจนานฎกพิทักษ์ไม่ให้เข้าไปยุ่ง)

สามนต์ (เก็บบัตรเครดิตที่ตกอยู่มาพิจารณา) หยุด! พอได้แล้ว (ซุ้บ) บัตรเครดิตใคร

ลั้งซ์ ...ของผม

กุลสตรี ของแก?

ซอนยา ขโมยเขามาละสิ

ซินดี้/ทยา/พอลลา (อ่านที่บัตร) ชื่อเจ้าของบัตร.. นายพันธุรัต ที่อยู่..เขตปกครองพิเศษพันธุรัต!!

เมธินี เมืองตัวประหลาดนี้

กุลสตรี เมืองที่ผู้ชายมีนม

ซอนยา ผู้หญิงมีลูกกระเดือก

ซินดี้ ตาย อุบัติ

ลั้งซ์ เขาเป็นครอบครัวผม

เมธินี โกหก! แกขโมยบัตรพวกมันมาใช้มัย

ทยา ตายแล้ว หรือจริงๆยิ่งกว่าขโมย

พอลลา หมายถึง..ปล้น?

กุลสตรี ฆ่า!

ซอนยา ทำวีรกรรมวิบัติ!

हनนาง ตายแล้วๆๆๆ!

(हनนางวิ่งเข้าไปซ่อนหลังเจ้าชายทั้งเจ็ดที่ถอยหลังกรูด เจ้าชายรู้สึกตัวจึงรีบทำเป็น

กลัว เดินไปยึดตัวลั้งซ์ไว้)

ชาร์มมิง เอ๊ะเดี๋ยว ถ้าแกเป็นลูกยายแม่ครัว แล้วเรื่องบนค้ำนั้นเป็นจริง...

เจป๊อป แกก็คือไอ้เด็กหอย!

(हनนางกรีด)

วิลเลียม ไอ้ตัวประหลาด!

แฮรี่ ไอ้ฆาตกร!







(ก่อนที่มหาดเล็กจะขยับตัว คนทั้งห้องก็ต้องตะลึงเมื่อเห็น คิง นำบ๊อบบี้ บิลลี โจอี

โจแอน เจอร์ เคน วิค และแวนเนส เข้ามา)

คิง ไหน ใครรังแกลูกฉัน!

ลั่งซ์ แม่! พี่! (วิ่งเข้าไปกอด) แม่ ลั่งซ์ขอโทษ... พ่อ...

คิง ไม่เป็นไรลูก พ่อเขาอยู่บนสวรรค์แล้ว

ลั่งซ์ (กับคิง) แม่ครับ นี่แม่จันท์เทวี แม่ของลั่งซ์.. นี่เพื่อนๆ (กับจันท์เทวี และแก๊งค์) นี่แม่ที่เลี้ยงลั่งซ์มา นี่พี่บ๊อบบี้ บิลลี โจอี โจ...

โจแอน โจแอนจ๊ะ

ลั่งซ์ ..พี่โจแอน.. นี่พี่เจอร์ เคน วิค แวนเนส? (แวนเนสพยักหน้า)

ภุ พวกเราแก๊งค์นาคาคิดส์

สามนต พวกมึงจะมานับญาติอะไร ไปๆกันซะที!

คิง ไปลั่งซ์ กลับบ้านเรากัน

ภุ หรือจะไปอยู่กับพวกเราก็ได้

(ลั่งซ์เดินมาหาภุที่ถูกล้อมรอบด้วยตัวไป เพลง *Dancer in the Dark: Overture*

ค่อยๆดังขึ้น)

ลั่งซ์ ...รจนา... ขอขอบคุณนะที่อนุญาตให้ฉันรักเธอ...

(ลั่งซ์ตั้งใจเดินกลับไปหาพวก กัมศิระชะลาพวกคนในวัง ขณะกำลังจะเดินออก รजनาก็เดินมาคว้าแขนไว้)

รจนา เดียวก่อน..

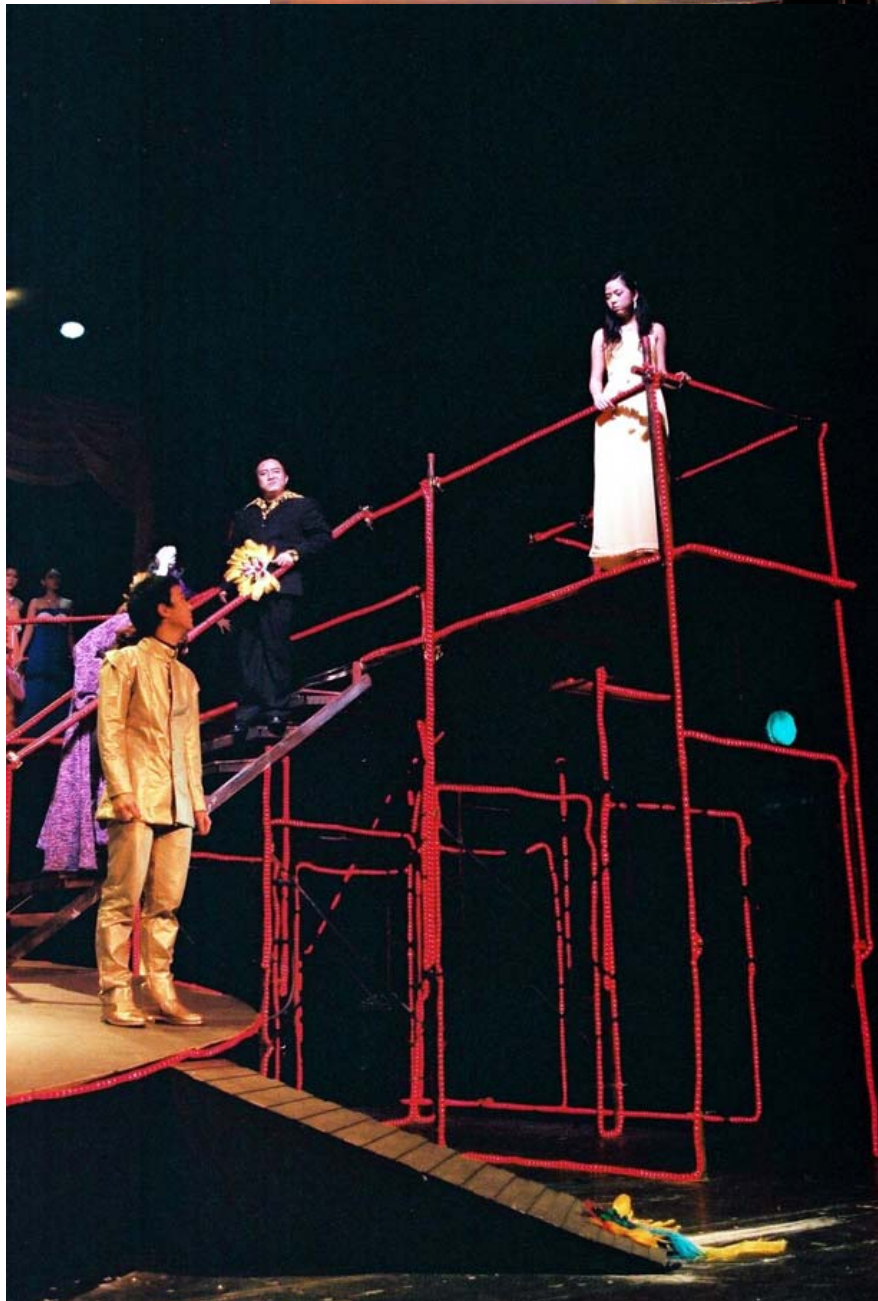
สามนต รจนา!

รจนา (หันมาหาสามนต) พ่อคะ หนูรักพ่อคะ

(รจนาหันกลับไปหาลั่งซ์ เดินเข้าไปในกลุ่มของเขา จับมือลั่งซ์แน่น ทั้งคู่กอดกัน

สามนต เจ้าหญิง เจ้าชาย ยืนหนึ่งซึ่ง

ลั่งซ์จับมือรจนาและจันท์เทวีไว้คนละข้าง ซึ่งต่างก็จับมือกับคนอื่นๆ ต่อกันไป ต่างคนต่างถ่ายทอดความรู้สึกดีด้าที่เกิดขึ้นกับตนเองสู่คนที่ยืนเคียงข้างพวกเขา ความรู้สึกนี้คือการรู้ซึ่งถึงความหมายของคำว่าความรัก การยอมรับ การให้อภัย และความเป็นครอบครัว







สังข์พาครอบครัวของเขาเดินออกจากโรงละครไป พร้อมกับที่เสียงเตรนนำเพลงก็ค่อยๆดังขึ้นจนกลายเป็นกึกก้อง

บนเวที เจ้าหญิงบางคนใส่หน้ากากปิดบังใบหน้า ส่วนเจ้าชายทั้งเจ็ดต่างแยกย้ายกันเดินออกไปจากเวที ตามด้วยนางกำนัลและเทศกิจ ซึ่งให้สามนต์และลูกสาวทั้งหกยืนนิ่งอยู่ท่ามกลางเศษของปลอมที่เกลื่อนกล่นอยู่บนพื้นและแสงไฟที่ค่อยๆริบหรี่ลงจนมืดสนิท)



๑๘ บทส่งท้าย

(เพลง **True Colors** ดังเข้ามาพร้อมกับนักแสดงแต่ละกลุ่มที่เข้ามาคำนับผู้ชม เริ่มจากนางกำนัล และเทศกิจ

จันทานำเจ้าหญิงทั้งหกเข้ามา อีกทางหนึ่ง เจป๊อปนำเจ้าชายทั้งหกเข้ามา

ตามด้วย แก๊งค์นาคาคิดส์ และ บ็อบบี้ บิลลี โจอี้ โจแอน กับเอฟโฟร์

สามนต์ และรจนา เข้ามาด้านหนึ่ง คิง พันธรัตน์ และจันทเทวี เข้าม่อีกด้านหนึ่ง

และ สังข์เข้ามาเป็นคนสุดท้าย)

True Colors

You with the sad eyes

Don't be discouraged

Oh I realize it's hard to take courage

In a world full of people

You can lose sight of it all

And the darkness inside you

Can make you feel so small

But I see your true colors shining through

I see your true colors

And that's why I love you

So don't be afraid to let them show

Your true colors

True colors are beautiful

Like a rainbow

Show me a smile then,

Don't be unhappy

Can't remember when I last saw you laughing

If this world makes you crazy

*And you've taken all you can bear
You call me up because you know I'll be there
And I'll see your true colors shining through
I see your true colors
And that's why I love you
So don't be afraid to let them show
Your true colors
True colors are beautiful
Like a rainbow*



เชิงอรรถท้ายบทที่ 3

1. การวัดแบบ hedonistic calculus เป็นแนวคิดของ เจเรมี เบนธัม (Jeremy Bentham) นักปรัชญาแห่งสำนักประโยชน์นิยม ซึ่งมีพื้นฐานอยู่บนหลักการที่ว่าจุดมุ่งหมายทางศีลธรรม ก็คือการส่งเสริมให้เกิดความสุขสู่มหาชนในสังคม เป็นการดำเนินการต่อไปบนข้อสันนิษฐานสมมติฐานดังกล่าวที่ว่า ความสุขของปัจเจกชนเกิดจากความพอใจในคุณภาพแห่งความรื่นรมย์มากกว่าความเจ็บปวด ผลลัพธ์ที่ตามมา คือการกระทำที่มีความโน้มเอียงเพื่อที่จะเพิ่มพูนความรื่นรมย์ถูกเรียกว่า "ความดี" และการกระทำที่มีความโน้มเอียงเพื่อที่จะเพิ่มพูนความเจ็บปวดถูกเรียกว่า "ความเลว". อย่างไรก็ตาม สำหรับเบนธัมแล้ว ประโยชน์นิยมจะให้พื้นฐานสำคัญทางปรัชญาแก่ฝ่ายนิติบัญญัติ

2. เบนธัมมีแรงจูงใจอยู่กับแนวความคิดที่ว่า "ความดีของสาธารณชนควรเป็นเป้าหมายของผู้ร่างกฎหมาย : ฝ่ายนิติบัญญัติควรคำนึงถึงผลประโยชน์ของสาธารณะชน และเมื่อฝ่ายนิติบัญญัตินี้มีประโยชน์นิยมเป็นพื้นฐานแล้ว ก้าวต่อไปก็คือการหาวิธีที่มีประสิทธิภาพที่สุดเพื่อนำไปสู่จุดหมายหรือประโยชน์ของสาธารณะชน" ในอันที่จะสนับสนุนอุดมคติทางสังคมและการเมืองนี้ เขาจึงได้สร้าง "ระบบการคำนวณปริมาณความสุข" (hedonistic calculus) ขึ้นมาโดยมีนิยามว่า ความรื่นรมย์และความเจ็บปวดนั้นสามารถถูกวัดได้ ด้วยเหตุนี้ การกระทำที่ดีและเลว และ ผลลัพธ์ที่ตามมา ความดีและความเลวตามกฎหมาย สามารถประเมินได้จากเงื่อนไขของปัจจัยนั้นๆ (ควงเด่น นุเรมรัมย์, 2542) คือ

1. ความเข้มข้น/ความรุนแรงของความรู้สึก
2. ช่วงเวลาของการเกิดความรู้สึกนั้นขึ้น
3. โอกาสที่ความรู้สึกนั้นจะเกิดขึ้นจากการกระทำนั้น
4. ความรวดเร็วในการรับรู้ความรู้สึก
5. โอกาสที่ความรู้สึกนั้นจะเกิดขึ้นอีกในอนาคต
6. โอกาสที่จะทำให้เกิดความเจ็บปวดหรือความไม่สบายใจ
7. จำนวนผู้ได้รับผลกระทบ (จักรฤทธิ์ อุทโช)

3. เหตุการณ์ก่อน 19 กันยายน 2549 ส่วนหนึ่งเกิดจากนโยบายเศรษฐกิจแบบทุนนิยมเสรี และประชานิยมของรัฐบาลที่ได้จากการเลือกตั้งซึ่งนำโดยพต.ท.ทักษิณ ชินวัตร ที่นำไปสู่การคอร์ปชั่นทั้งทางตรงและเชิงนโยบาย การรวบอำนาจ ควบคุมสื่อเผด็จการประชาธิปไตย การละเมิดสิทธิมนุษยชน การแบ่งขั้วแบ่งฝักฝ่ายของคนทั้งประเทศ และอาชญากรรมที่เกิดจากหน่วยงานรัฐอีกมากมาย จนวันที่ 19 กันยายนเกิดการปฏิรูปการปกครองของทหารที่เข้ายึดอำนาจรัฐบาลเก่า และเริ่มต้นนโยบายเศรษฐกิจพอเพียงและสังคมคุณธรรมของรัฐบาลแต่งตั้งที่นำโดย พลเอกสุรยุทธ์ จุลานนท์ ผู้ที่ไม่เห็นด้วยมองว่าเหตุการณ์ 19 กันยายน เป็นการที่เผด็จการทหารทำลายระบอบประชาธิปไตย

4. ตัวอย่างการแสดงละครนอกเรื่อง *สังข์ทอง* ตอนมณฑลางกระท่อม ของกรมศิลปากร (ถอดเทป)
- มณฑา (ร้อง) ครั้นถึงจึงหยุดอยู่แต่ไกล ร้องเรียกลูกสายใจเสนาหา
เป็นไรไม่งานพระมารดา เอ๊ย
(เจรจา) อีเผือก อีปะการัง (ฮา)
- ก้านัล1 แหม! หม่อมแม่ก็เรียกเสียหมดเลย หม่อมฉันเปลี่ยนชื่อแล้วพุดะ
มณฑา เปลี่ยนเป็นอะไรวะ
ก้านัล1 เคอร์รี่ (หัวเราะ)
- มณฑา มึงอย่ามาทำกุดคือครื่อนนะ นี่มึงสองคนพาถูกมาถูกแน่นะ นี่กระท่อมพ่อเงาะแน่นะ
ก้านัล2 รับรอง ตามแผนที่ที่วิจัยไว้เรียบร้อยแล้วว่าที่นี่ปลายนา
มณฑา ไม่ผิดแน่? เอ แล้วกูเรียกทำไมไม่เห็นลูกกูออกมารับล่ะวะ อิมิด มึงลองไปคูชิ ลูกกู
อยู่หรือเปล่า
ก้านัล2 ไปถูกไหม นี่จะบอกให้แม่พาร่า (ฮา)
- ก้านัล 1 อีบ้า! (ฮา) เคอร์รี่ๆๆ
ก้านัล2 นี่อีล่ เดินไปนะ เลี้ยวซ้าย มันจะมีตรอก ...ทางเข้าโมเต็ลนะ
ก้านัล1 ว้าย!
ก้านัล2 เข้าไปนะเขาเอาม่านรูด ไม่เห็นหรือ ม่านรูดเลย.. เลยตรอกเข้าไปถึงกระท่อมแม่
- รจนา ๑๑๑

(อ้างใน นันทวิทยา ลำควน, 2531: 15-16)

5. เป็นทัศนะของสมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพทั้งสองข้อ โดยข้อแรกเกิดขึ้นเมื่อเสด็จไปชมลิเก
ในวิกพระยาเพชร ของพระยาเพชรปาลี พ.ศ. 2445 ส่วนข้อหลังปรากฏในพระนิพนธ์บทดอกสร้อยที่ตั้งพระทัย
จะให้เป็นอาชยานสำหรับนักเรียน แต่ภายหลังทรงยกเลิกไป
(ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระยาดำรง: 265 อ้างใน สุริยา สมุทคุปต์, พัฒนา กิตติอาษา และ ศิลปกิจ ตั้ขันติ, 2541: 79
และ ว. ชยางกูร, 2510: 44 อ้างใน เรื่องเดิม : 80)

6. ฉันทลักษณ์ รัชชาอยู่ กล่าวว่า ปัจจุบันคำย่อ GLBT นั้นต้องเพิ่มตัว I เข้าไปด้วย I เป็นอักษรย่อของคำ
ว่า inter sex ซึ่งหมายถึงบุคคลที่มีทั้งอวัยวะเพศชายและหญิงอยู่ในร่างกาย (Hermaphrodite) หรือที่ในภาษาไทย
เรียกว่า "กะเทย" หรือ "กะเทยแท้" ทัศนะนี้แสดงให้เห็นว่าปัจจุบันเส้นแบ่งระหว่างเพศสรีระ เพศสภาพและเพศ
วิถีที่เคยมีในกลุ่มชาวรักเพศเดียวกันก็กำลังพร่าเลือนลงไปกลายเป็นความหลากหลายของประชากรที่เพิ่มขึ้น
เพราะกลุ่มยอมรับพวกกะเทยแท้ซึ่งคน "ปกติ" เห็นว่ามี "จิตเบี่ยงเบนจากกาย" เข้ากลุ่มด้วย

7. รายชื่อนักแสดงละครเรื่อง มหัทธรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย (เรียงตามลำดับการปรากฏตัวบนเวที)

จันท์เทวี	รัตเกล้า	อามระดิษ
จันทา	ตรีดาว	อภัยวงศ์
สังข์	ยศสวัสดิ์	เริ่มรักสกุล
เด็กผี1	นุชกานต์	อัครพงษ์พานิช
เด็กผี2	คุณาพร	วรรณะสาร
เด็กผี3	วันวิสาข์	มหาเทียน

เด็กผี4	อรณิชา	พวงสุตรัก
บ๊อบบี้	รพี	ริกุลสุรگان
บิลลี่	ณัฐกรณ์	สุวรรณมณี
โจอี้	วิศรุต	ช่วยเพชร
โจแอน	ศราวุธ	โพธิ์ชาธาร
พันธุ์รัตน์	กิตติพัทธ์	ชลารักษ์
กิง	สุวลักษณ์	อัศวินจิตตกุล
เจอรี่	กมล	เลิศปัญญา
เคน	ลลิตา	ลาวัณยากุล
วิก	ธิดินาญ	ครองเกียรติกุล
แวนเนส	อำภาพร	จิรธรรมโอภาส
ทิปปี	พรทิพย์	วัฒนสิทธิสิน
ฟ้ารุ่ง	อริสา	พรหมกึ่งแก้ว
น้องเนย	ปวีณธิดา	สุทธิพงษ์
น้องนุ้ย	พิมพ์ญดา	พานเพชรพัฒน์
นิค	นุชกานต์	อัศวพงษ์พานิช
ไคลด์	คุณาพร	วรรณะสาร
แตง	วันวิสาข์	มหาเทียน
เดีย	อรณิชา	พวงสุตรัก
รจนา	ชนกภัทร	คงนุช
บอย	สักรินทร์	โสสมศุภผล
บ๊อค	กฤษฎ	มหานนท์
วันดี	วรลักษณ์	อมรพงศ์
ตัวเล็ก	ทอม	หงส์ลาวัณย์
เทศกิจ 1	นุชกานต์	อัศวพงษ์พานิช
เทศกิจ 2	คุณาพร	วรรณะสาร
เทศกิจ 3	วันวิสาข์	มหาเทียน
เทศกิจ 4	อรณิชา	พวงสุตรัก
เทศกิจ 5	พรทิพย์	วัฒนสิทธิสิน
เทศกิจ 6	อริสา	พรหมกึ่งแก้ว
เทศกิจ 7	ปวีณธิดา	สุทธิพงษ์
เทศกิจ 8	พิมพ์ญดา	พานเพชรพัฒน์
เมธินี	พันธิตรา	ธนะเชนเลิศ
กุลสตรี	สุภาพร	แสงส่องสิน
ชินดี	กัณฑ์หทัย	เกษมชุมพล
ซอนย่า	ภัญญารินทร์	อิงกุลานนท์

พอลลา	ฟิลลิปป์	อัครดำรงชัย
เทยา	นิริวดี	อนันต์โท
สามนค์	ปฎิภาณ	รุ่งรัตน์รัชชัย
เจ้าชายชาร์มมิ่ง	ภัทรารุช	จันทรงมี
เจ้าชายวิลเลียม	กรวินซ์	ภูภัคดี
เจ้าชายแฮร์รี่	ปฎิวัติ	ลีสกุล
เจ้าชายเควิด	ธนัญชัย	สุกใส
เจ้าชายฮาวคัม	พีรพัฒน์	โชคสุวัฒน์สกุล
เจ้าชายบอยเบนด์	วริศ	กมลสณัน อยุธยา
เจ้าชายเจป็อบ	สรณ	คันตราภรณ์
นางก้านัล1	พรทิพย์	วัฒนสิทธิสิน
นางก้านัล2	อริสา	พรหมกิงแก้ว
นางก้านัล3	ปวีณธิดา	สุทธิพงศ์
นางก้านัล4	พิมพ์ญดา	พานเพชรพัฒน์

ขอขอบคุณนักแสดงทุกคน ซึ่งถือว่าเป็นผู้ร่วมวิจัยในโครงการนี้

8. Method Acting เป็นแนวการแสดงสายที่ได้รับอิทธิพลสำคัญจากคอนสแตนติน สแตนนิสลาฟกี (Constantin Stanislavski) ผู้กำกับการแสดงชาวรัสเซีย ซึ่งเน้นวิธีการสร้าง-เสนอความจริงภายในของนักแสดง ขณะแสดงบทเป็นตัวละคร Lee Strasberg ชาวอเมริกันได้รับแนวคิดนี้มาพัฒนาจนแทบจะกลายเป็นหนังสือ “how to” สำหรับการแสดง แม้ต่อมา Actors' studio ของเขาซึ่งเป็นที่เผยแพร่แนวการแสดงเช่นนี้ไปทั่วอเมริกา และทั่วโลก จะแยกสายออกไปเน้น “เครื่องมือ” ที่ต่างๆ กันโดยมี Stella Adler และ Sanford Meisner เป็นผู้นำ แต่หลักการของเดอะเมธอดก็คือ การวิเคราะห์ตัวละครในเชิงจิตวิทยา อันได้แก่ ความต้องการ การกระทำ อุปสรรค แรงจูงใจในการกระทำ เหตุการณ์เฉพาะหน้า ฯลฯ เพื่อเป็นแนวทางในการ “เลือกเฟ้นเน้นขยาย” ให้ทุก คำพูด ทุกการกระทำของตัวละคร มีความหมายเจาะจง ซึ่งหลายกรณีเป็นความหมายแฝง (subtext) ในการนี้ นักการละครสายเมธอดเสนอให้ใช้มันส์สมมุติ (magic if) ภาพตัวแทน (substitution) ความทรงจำทางอารมณ์ ความรู้สึก (emotional memory) การค้นสดและแบบฝึกหัดทางการแสดง (improvisation & acting exercises) เพื่อช่วยให้นักแสดงเข้าถึงเงื่อนไขทางจิตวิทยาของตัวละคร

9. ตัวอย่างคำแนะนำในการแสดง (Acting Note) ประจำวัน ที่ผู้วิจัยให้กับนักแสดง โดยคิดเป็นใบประกาศไว้ หน้าห้องแต่งตัวรวมเพื่อให้ทุกคนได้อ่าน เพราะแม้บางข้อจะไม่ใช่ว่าประเด็นที่ตนต้องแก้ไขแต่ก็ต้องรู้ด้วยเพราะอยู่ในฉากหรือช่วงนั้นๆ กรุณาสังเกตว่าผู้วิจัยจะใช้ภาษาพูดแบบจำลองในการสื่อสาร เพื่อให้นักแสดงไม่รู้สึกรู้ว่าเป็นคำสั่งหรือคำตำหนิจากครูถึงนักเรียน และเพื่อสื่อสารภาษาที่เป็นความคิดในใจ (inner dialogue) ของตัวละครแต่ละตัว

(กรุณาดูหน้าถัดไป)

ACTING NOTE สำหรับรอบ Brush-up วันพฤหัสบดีที่ 3 กุมภาพันธ์

โดยรวม หลายคน tune-in เจื่อนใจและปัญหาเข้มข้นขึ้น หลายคนเป็นรอบทบทวน บางคนเจออะไรใหม่เพราะมันสด แต่บางอย่างก็เลื่อนๆไป รอบที่เหลือนี้อธิบายให้ทบทวน เจื่อนใจ แก่น ความสัมพันธ์ เป้าหมาย ปัญหา ให้เข้มข้นชัดเจน รวมถึงความเคียดแค้น และถูกเงิน ตัวละครทุกตัว “เอาจริง” และเคียดแค้น “ไม่ได้ออกมาโชว์ หรือเล่นตลก มิฉะนั้นแล้วความหมายของตัวละครและของเรื่องจะไม่ออก กลายเป็นละครพยายาม เมื่อวานละครยาว 2 ชั่วโมง 14 นาที

Act I

ฉากบ้านจันทา สังข์ระวีงัดปืนประโยคเสียงหาย “เหมือน” ผีเสื้อ

จันทา project เสียงกว่านี้

ฉากเด็กผี พอสังข์ถูกไล่มาถึง ramp ให้ไล่หรือผลักเด็กผีไป จะได้มีเหตุผลให้เด็กผีลงเวที แล้วคลานออกจากเวที

หาด 1 king “ขุนมันไว้กินทีหลัง” หมายความว่า? = “เลี้ยงไว้เป็นทาสสาว!”

For Once in My Life F4 ดิฉันนี่จะตายจริง

พันธุรัตน์ ที่อ่อนวอนถึง “...นะ” ลุ้นต่อมากๆ กระพริบตาแล้วอย่างหลับตา จ้องตาคิดดีกว่า strong กว่า

สี่สาวและ f4 ฟังและลุ้นยังงี้ที่คิดว่า “ฉันเสนอให้ที่นี่เป็นฐานทัพเรือลับ... ฯลฯ”

F4 ภูมิใจในความหล่อแมนของตนได้อีก

พันธุรัตน์ “เป็นผู้ชาย” แล้วเป็นให้ตลอดจนเดินออกจากเวทีไป

สภา 1 ธงคู่แรกเตะขาไม่พร้อมกัน ทิพย์อย่าให้ธงระพัน

DQ เดินใช้สะโพก ไหล่ เอว บิดได้เยอะๆ

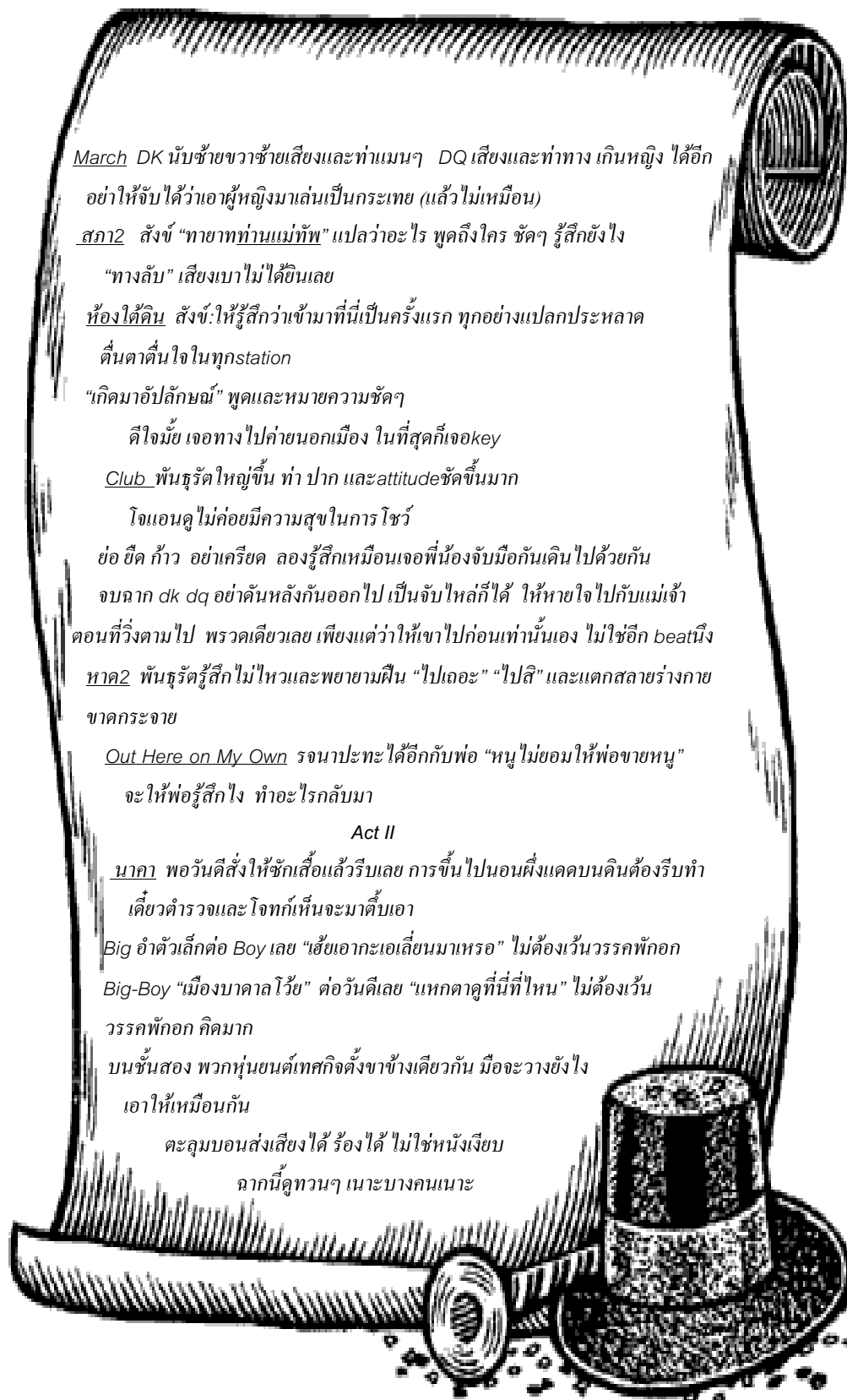
ทั้งหมด “ตรง” ทุกคนภูมิใจเสนอทำที่นั่นดกันมามากๆ อวดแม่และพี่

React ชัดๆ ที่พี่เลี้ยงเรียกแม่เจ้าผิวดูถูกๆ หลายหน

โบ เนม เตย แดง แมนๆ หน่อย Jerry แนะนำตัวเสียงดังๆ

พันธุรัตน์ “ทหาร ร่ำเร้งแต่พอควร” ใหญ่กว่านี้ กระเทียบเท้าก็ได้

ต้องปรามกระเทยถึงพวกนี้ให้ได้



March DK นับซ้ายขวาซ้ายเสียงและท่าแมนๆ DQ เสียงและท่าทาง เกินหญิง ได้อีก

อย่าให้จับได้ว่าเอาผู้หญิงมาเล่นเป็นกระเทย (แล้วไม่เหมือน)

สกา2 สังข์ "ทายาทท่านแม่ทัพ" แปลว่าอะไร พูดถึงใคร ชัดๆ รู้สึกยังง

"ทางลับ" เสียงเบาไม่ได้ยินเลย

ห้องใต้ดิน สังข์:ให้รู้สึกว่าจะเข้ามาที่นี่เป็นครั้งแรก ทุกอย่างแปลกประหลาด

ตื่นตาตื่นใจในทุกstation

"เกิดมาอัปลักษณ์" พูดและหมายความชัดๆ

ดีใจมัย เจอทางไปค่ายนอกเมือง ในที่สุดก็เจอkey

Club พันธูรต์ใหญ่ขึ้น ท่า ปาก และattitudeชัดขึ้นมาก

โจแอนดูไม่ค่อยมีความสุขในการโชว์

ย่อ ซัด ก้าว อย่าเครียด ลองรู้สึกเหมือนเจอพี่น้องจับมือกันเดินไปด้วยกัน

จบฉาก dk dq อย่าดันหลังกันออกไป เป็นจับไหล่ก็ได้ ให้หายใจไปกับแม่เจ้า

ตอนที่วิ่งตามไป พรวดเดียวเลย เพียงแต่ทำให้เขาไปก่อนเท่านั้นเอง ไม่ใช่อีก beatนี้

หาด2 พันธูรต์รู้สึกไม่ไหวและพยายามฝืน "ไปเถอะ" "ไปสิ" และแตกสลายร่างกาย

ขาดกระจาย

Out Here on My Own รจนาปะทะได้อีกกับพ่อ "หนูไม่ยอมให้พ่อขายหนู"

จะให้พ่อรู้สึกง ทำอะไรกลับมา

Act II

นาคา พอวันดีสั่งให้ชักเสื่อแล้วรีบเลย การขึ้นไปนอนฝั่งแคดบนดินต้องรีบทำ

เคียวตำรวและโจทท์เห็นจะมาตีบเอา

Big อำตัวเล็กต่อ Boy เลย "เฮ้ยเอากะเอเลี่ยนมาเธอ" ไม่ต้องเว้นวรรคพักอก

Big-Boy "เมืองบาดาลโวย" ต่อวันดีเลย "แหกตาตุที่นี้ที่ไหน" ไม่ต้องเว้น

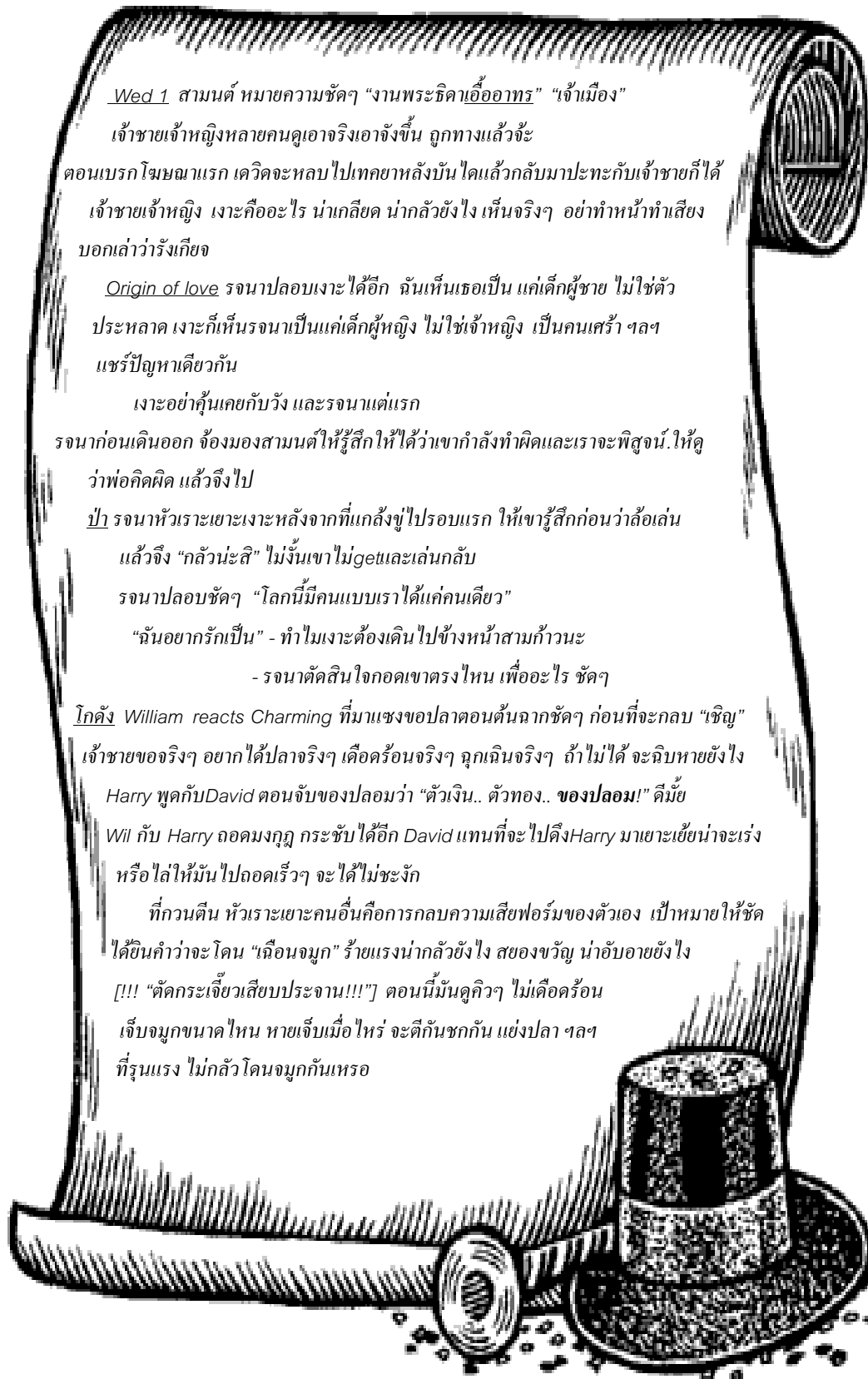
วรรคพักอก คิดมาก

บนชั้นสอง พวกหุ่นยนต์เทศกิจตั้งขาข้างเดียวกัน มือจะวางยังง

เอาให้เหมือนกัน

ตะลุมบอนส่งเสียงได้ ร้องได้ ไม่ใช่หนังเงียบ

ฉากนี้ดูทวนๆ เนาะบางคนเนาะ



Wed 1 สามนต์ หมายความว่า ซัดๆ “งานพระธิดาเอื้ออาทร” “เจ้าเมือง”

เจ้าชายเจ้าหญิงหลายคนดูเอาจริงเอจั้งขึ้น ถูกทางแล้วจะ

ตอนเบรกโฆษณาแรก เดวิดจะหลบไปเทศาหลังบันไดแล้วกลับมาปะทะกับเจ้าชายก็ได้

เจ้าชายเจ้าหญิง เเงะคืออะไร น่าเกลียด น่ากลัวยังงั้น เห็นจริงๆ อย่าทำหน้าทำเสียง
บอกเล่าว่ารังเกียจ

Origin of love รจนาลอบเเงะได้อีก ถันเห็นเธอเป็น แค่เด็กผู้ชาย ไม่ใช่ตัว

ประหลาด เเงะก็เห็นรจนาเป็นแค่เด็กผู้หญิง ไม่ใช่เจ้าหญิง เป็นคนเศร้า ฯลฯ

แซ่ปัญหาเดียวกัน

เเงะอย่าคุ้นเคยกับวัง และรจนาแต่แรก

รจนาก่อนเดินออก จ้องมองสามนต์ให้รู้สึกให้ได้ว่าเขากำลังทำผิดและเราจะพิสูจน์ให้ดู
ว่าพ่อคิดผิด แล้วจึงไป

ป้า รจนาหัวเราะเยาะเเงะหลังจากที่แกล้งชูไปรอบแรก ให้เขารู้สึกก่อนว่าล้อเล่น

แล้วจึง “กลัวนะสิ” ไม่งั้นเขาไม่getและเล่นกลับ

รจนาลอบซัดๆ “โลกนี้มีคนแบบเราได้แค่นคนเดียว”

“ฉันอยากรักเป็น” - ทำไมเเงะต้องเดินไปข้างหน้าสามก้านะ

- รจนาคัดสินใจถอดเขาตรงไหน เพื่ออะไร ซัดๆ

โกดัง William reacts Charming ที่มาแข่งขอลาตอนต้นฉากซัดๆ ก่อนที่จะกลบ “เชิญ”

เจ้าชายของจริงๆ อยากได้ปลาจริงๆ เคือครื้อนจริงๆ ถูกเงินจริงๆ ถ้าไม่ได้ จะฉิบหายยังงั้น

Harry พุดกับDavid ตอนจับของปลอมว่า “ตัวเงิน.. ตัวทอง.. ของปลอม!” คิมบี้

Wil กับ Harry ถอดมงกุฎ กระชับได้อีก David แทนที่จะไปดึงHarry มาเยาะเย้ยน่าจะเร่ง

หรือไล่ให้มันไปถอดเร็วๆ จะได้ไม่ชะงัก

ที่กวาดดิน หัวเราะเยาะคนอื่นคือการกลบความเสียฟอร์มของตัวเอง เป้าหมายให้ซัด

ได้อินคำว่าจะโดน “เนียนจุก” ร้ายแรงน่ากลัวยังงั้น สยองขวัญ น่าอับอายยังงั้น

[!!! “ตัดกระเจียวเสียบประจาน!!!”] ตอนนี้นั่นดูคิวๆ ไม่เคือครื้อน

เจ็บจุกขนาดไหน หายเจ็บเมื่อไหร่ จะดีกันชกกัน แย่งปลา ฯลฯ

ที่รุนแรง ไม่กลัว โดนจุกกันเหรือ

รายชื่อคณะทำงาน

ที่ปรึกษาด้านบทและกำกับการแสดง

ที่ปรึกษาฝ่ายแต่งหน้า

ที่ปรึกษากำกับเวที

บทและกำกับการแสดง

กำกับศิลป์

ออกแบบแสง

ฝึกเสียง

Sound Engineer

กำกับเวที

ผู้ช่วยกำกับเวที

ควบคุมแสง

ควบคุมเสียง

เครื่องประกอบการแสดง

เครื่องแต่งกาย

ฝ่ายอำนวยการ บัตร ค้อนรับ

ฝ่ายประชาสัมพันธ์

ถ่ายภาพ

สดใส พันธุมโกมล

อำพล สุวรรณจิตร

ศิริลักษณ์ เสรีวัลย์สถิต

ดั่งกมล ณ ป้อมเพชร

ฤทธิรงค์ จิวากานนท์

พรพรรณ อารยะวีรสิทธิ์

จารุณี หงส์จารุ

นิติกร วโรภาย

ปลาวิ ลิ้มกุล, ชนิตา รัตนธัมมากุล, วรรณชม มณีเลิศ,

เพียงไพฑูรย์ สาตราวาหะ, อริสา พรหมกั้งแก้ว,

นุชกานต์ อัครพงษ์พานิช, พรทิพย์ วัฒนสิทธิสิน,

เอวิตรา โจมสว่าง

เมธาวิ เอกวิภพ, สุพนิต เรียนศรีวิไล,

ปทุมณา ช่วยบุญ, รุ่งรวี ขวาลวราเกียรติ

ธีรพร ชมเดช, อรณัฐ ไชยะโท, มนุรดา พรชนะรักษ์

ศรุต โกมลิตพิงศ์, มนัสร์พรรษ์ ไชยะเดชะ

ณัฐพร เทพรัตน์, พิศาส์ ไวกวามดี,

อรณิชา เจริญเลิศ, วรรณุช สุวัฒนพิมพ์,

ประภาณิชา ประภาสะวัต, นิธิ อรัณยะนาถ,

พิน ศิริสุทธินันท์

พจมาน สุภัทรวัน, ลลิตา ลาวันยากุล,

ณัฐธิดา กฤตสวนนท์, ปางสมาริ์ สุขสมัย,

อัฐมา ชีวนิชพันธ์, วชิราภรณ์ เข็นชัยสิทธิ์

ดวงรัตน์ เกษะโกมล, วรรณวรางค์ ถักนากาล,

ปางสมาริ์ สุขสมัย, ลลิตา ลาวันยากุล,

ณัฐธิดา กฤตสวนนท์, วชิราภรณ์ เข็นชัยสิทธิ์,

อัฐมา ชีวนิชพันธ์, เมธาวิ เอกวิภพ,

ณัฐพร เทพรัตน์, สุพนิต เรียนศรีวิไล,

รุ่งรวี ขวาลวราเกียรติ, ปทุมณา ช่วยบุญ,

พิศาส์ ไวกวามดี, นันทนัช เผือกใจแผ้ว,

วิศรุต ช่วยเพชร, ธิดินาฏี ครอบเกียรติกุล,

วันวิสาข์ มหาเทียน, ศราวุธ โพธิ์ชาธาร

ธีรพร ชมเดช, พรวิดี ธรรมจินดา

สมเกียรติ วรรณธนวิจารณ์, เมธิ์ รักษ์วิทย์

โปสเตอร์ บัตร	ยศสรัล เริ่มรักสกุล
เหรียญกษาปณ์ - บัตร	ลาวัลย์ อิ่มเงิน
ธุรการ	ลาวัลย์ อิ่มเงิน, รัตนา พอดด้วง
สวัสดิการ	ชิน มีโบ
อำนวยความสะดวกและประชาสัมพันธ์	อรุณวดี ลีวัฒนทเวช
อำนวยความสะดวก	ตรีดาว อภัยวงศ์

ขอขอบคุณผู้ให้ความอนุเคราะห์

สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)	คณะอักษรศาสตร์
อาคารมณูญผล3 (โรงละครกรุงเทพเดิม)	คุณสำเร็จ มณูญผล
คุณชัยเลิศ มณูญผล	คุณดาริกา วงศ์ศิริ
ม.ล. ศุภพรรณ ลีณุตพงษ์	คุณมนิรัตน์ องค์กรานนท์
บริษัท ไอ.ซี.ซี. อินเตอร์เนชั่นแนล จำกัด (มหาชน)	ดร. เจษฎ์ โทณะวณิก
บริษัท แอมเวย์ (ประเทศไทย) จำกัด	คุณบุญณี รัชไชยบุญ
ผศ. พรรณศักดิ์ สุชี	รศ.ดร. ศิราพร ณ ถลาง
รศ.จักรกฤษณ์ ดวงพิตร	คุณปิ่นนัท โพธิเวชกุล
คุณก่อ กมลพัฒน์	คุณกัตติยะ ธนอมพุดชา
คุณต่อพงษ์ พิเชียรโสภณ	คุณอังการ มหาวนา
คุณสาวิศ วงศ์เหรียญทอง	คุณผกามาศ ล้อมปิยะชาติ
คุณศรียา กุศลศักดิ์	คุณฉันทพล เรืองรอง
คุณอานนท์ อรุณสมิทธิ์	คุณชุติ สุวรรณวงศ์

ตารางซ้อมละครเดือนพฤศจิกายน 2547 – มกราคม 2548

เดือนพฤศจิกายน						
จันทร์ 1	อังคาร 2	พุธ 3	พฤหัสบดี 4	ศุกร์ 5	เสาร์ 6	อาทิตย์ 7
4-5 จันทร์ 5-7 จันทร์ สังข์ 6-8 สังข์ รจนา	4-6 stageman 7-10 F4,DK (ห้องวีดีโอ)	5-7 สังข์ จันทา 7-8 สังข์ 8-10 สีขาว DQ (VDO)	6-8 F4 DK 8-10 สีขาว DQ	5-7 สังข์ จันทา 6-8 สังข์ รจนา	9-6 Photo call	
8 5-7 ดิง พันธุ์รัก 7-8 +สังข์ 8-10 สีขาว พัน ดิง F4	9	10 5-7 สังข์ จันทา 7-8 สังข์ เด็กมี DK 8-10 สังข์	11 1 st Read	12 5-6 สังข์ เด็กมี DK 6-8 สังข์ 8-10 สังข์ จันทา	13 3-5 สังข์ 5-6 พัน ดิง 5-7 สีขาว F4 DQ DK 6-7 สังข์ พัน ดิง 7-10 หาด1 /สภา	14 3-7 สังข์ พัน ดิง F4 สีขาว
15 props ข้อมเขี้ยว 5-7 สังข์ 7-10 หาด1/สภา/กลับ ขาด ปิอบ เนย อัน7.30 ที่8	16 6-8 จันทร์ รจนา สังข์ 8-10 จันทร์ จันทา สังข์ 5 ขานอ่านบท	17 5-7 จันทา สังข์ เด็ก มี DK 7-10 เมืองพันธุ์รัก 4 นมอ่านบท	18 5-7 จันทร์ จันทา รจนา 6 สังข์ 7-8 DQ DK แพรวโม่ง	19 5-7 เจ้าหญิง 7-9 +สามนต์	20 2-4 เจ้าหญิง+รจนา 4-8 ภู นาคา สังข์ *ด้อม5	21 5-8 เจ้าชาย
22 5-7 จันทร์ จันทา สังข์ รจนา 7-10 กลับ/หาด2	23 7-9 เจ้าชาย ขาด ปิ่น แก้ว	24 5-7 สังข์ รจนา 7-8 พัน 4สาว DQ (I'm what I'm) 8-10 เมืองพันธุ์รัก	25 5-7 เจ้าหญิง+รจนา 7-10 เมืองพันธุ์รัก * ขาดแดง	26 5-6 สังข์ 6-8 ภู นาคา สังข์ 8-10 +เทศกิจ *ขาด ฟ้าแดง ป่าน8	27 1-3 กลับ/หาด2 3-6 ภู นาคา สังข์ เทศกิจ 6-9 สังข์ เจ้าชาย *ขาดพริกไทย ทิพย์5	28 6-10 เมืองพันธุ์รัก *ขาด โบ มด6.30
29 5-7 จันทร์ จันทา สังข์ รจนา 7-10 Run Act I	30 5-6 สังข์ 6-7 +รจนา 7-10 เจ้าหญิง+รจนา เจ้าชาย สามนต์ *ขาดหนู กัน ลูกปลา เต็นท์ 7.30					

เดือนธันวาคม

จันทร์	อังคาร	พุธ 1 5-7 เจ้าหญิง รจนา 7-10 +เจ้าชาย สามนต์ สังข์ *แพรว6 ลูกปลา7 เด็นท์7.30	พฤหัสบดี 2 6-7 สังข์ รจนา 7-10 +สามนต์ เจ้าชาย เจ้าหญิง *เด็นท์ 7.30 Wedding1	ศุกร์ 3 5-6.30 สังข์ จันทร์ จันทา 6-10 ภู นาคา สังข์ 8-10 +เทคกิจ *ป้าน8	เสาร์ 4 Wedding1/2.1 4-6 เจ้าหญิง รจนา ขาววัง 6-10 +เจ้าชาย สามนต์ *ทิพย์5 พริกไทยกลับ9	อาทิตย์ 5 หยุด
6 ฉากเข้า 4-4.30 สังข์ เด็กผี 4.30-10 ภู นาคา สังข์ เทคกิจ 6-10 + เจ้าชาย โกดัง *ขาด สังข์ ปิ่น เนย	76-7.30 สังข์ รจนา J.pop 7-10 +เจ้าชาย เจ้า หญิง สามนต์ 7-8.30 Wedding1&2 8.30-10 โกดัง	8 5-7 สังข์ รจนา J.pop 7-8 ภู นาคา สังข์ 8-10 +เจ้าชาย โกดัง	9 6-7.30 สังข์ รจนา J.pop 7-10 +เจ้าชาย เจ้า หญิง สามนต์ สังข์ Wedding2.1	10	11 3.30-4 ภู 4-6 ภู นาคา สังข์ เทคกิจ (อยู่10) โกดัง 6-10 สังข์ เจ้าชาย เจ้า หญิง รจนา สามนต์ Wedding1&2 *ขาดปิ่น ฟ้า พริกไทย ทิพย์5	12 2-3 สามนต์ 3-6 +เจ้าหญิง รจนา ขาววัง เจ้าชาย สังข์ เทคกิจ Wedding2.2 *ขาดแพรว หยก พริกไทย
13 6-7 จันทา สังข์ 7-8 จันทา สังข์ จันทร์ 8-10 สังข์ จันทร์ Wedding2.3	14 5-7 สังข์ รจนา 7-10 สังข์ เจ้าชาย ภู นาคา โกดัง ขาดฟีก่อ เด็นท์ 7.30	15 ฉาก/propsเสร็จ 6-7 ภู นาคา สังข์ เทคกิจ (อยู่ถึง10) 7-10 สังข์ เจ้าชาย เจ้า หญิง สามนต์ wedding2.2 *ขาด หยก เนย แก้ว	16 6-10 รจนา สังข์	17 5-7 จันทา สังข์ เด็ก ผี 7-10 +เมืองพันธุรัต พี8	18 3-5เจ้าหญิง ขาววัง 5-9 +สามนต์ เจ้าชาย สังข์ รจนา Wedding2.2 *ขาด วาว หมู ทิพย์5	19 1-3 นาคา สังข์ (ขาดสังข์) 5-7 สังข์ รจนา 7-10 เมืองพันธุรัต *ขาดมด แดง7
20 5-7 สังข์ รจนา 7-10 +จันทร์ เจ้าชาย เจ้าหญิง สามนต์ ขาว วัง Wedding2.2/2.3/2.4	21 5-7 สังข์ รจนา 7-10 +จันทร์ เจ้าชาย เจ้าหญิง สามนต์ ขาว วัง นาคา คิง สีขาว F4 Wedding2.3/2.4	22 5-7 สังข์ รจนา 7-10+จันทร์ เจ้าชาย เจ้าหญิง สามนต์ ขาว วัง นาคา คิง สีขาว F4 Wedding2.3/2.4	23 6-8 จันทา สังข์ เด็ก ผี 8-10 +จันทร์ Act1 บทนำ ถึง เด็กผี แดง7.30	24 8-10 สังข์ นาคา เทคกิจ	25 4-5 warm เสียงสังข์ 5-6 Warmเสียงเจ้าชาย 6-8 เจ้าชาย โกดัง 8-10 สังข์ นาคา เทคกิจ	26 5-6 สามนต์ 6-10 ขาววัง เจ้าหญิง รจนา เจ้าชาย สามนต์ สังข์ จันทร์ เทคกิจ 7-10 +นาคา

Update 25 Dec.

11.10 am.

*นุ้ย กัน เด็นท์ 7.30	*ขาดเด็นท์ พี ทิพย์8	*ขาดเด็นท์ พี อาร์ต จอย พีตัง8	Wedding2.4		อุโมงค์ ต้อม8	8-10 +คิง สีขาว F4 Wedding 2 ถึง 2.4 *ขาดหยก กลอย เนย5 ต้อม8 หลิน กลับ9
275-7 สังข์ รจนา 6 Jpop 7-10 สังข์ เจ้าชาย เจ้าหญิง นาคา จันทร์ คิง 4สาว F4 ขาววัง เทคกิจ สามนต์ Stumble through Act2 *ขาด หยก แก้ว กัน แดง นุ้ย ที่เด็นท์ 7.30 พี8	285-7 สังข์ รจนา 7-10สังข์ เจ้าชาย เจ้า หญิง นาคา จันทร์ คิง 4 สาว F4 ขาววัง เทคกิจ สามนต์ Stumble throughทั้ง เรื่อง นิว แดง นุ้ย เด็นท์ 7.30 พี ทิพย์8 (stage crew เข้าดู)	29 6-8 นาคา สังข์ เทคกิจ 8-10 Stumble through ทั้งเรื่อง (ครูเข้าดู)	30 10am.-5 ทำMaster cue sheet Act2 6-10 NEW YEAR PARTY	31 หยุด	1 หยุด	2 หยุด

เดือนมกราคม

จันทร์	อังคาร	พุธ	พฤหัสบดี	ศุกร์	เสาร์1 หยุด	อาทิตย์2 หยุด
3 ฉากเข้า 1-8 Master Cue ทั้งหมด หยุด	4 6 Call 7-10 Run Act1 ขาดพีตัง	5 6 Call 7-10 Run Act2 ขาดพีตัง	6 6 Call 7-10 Run Through ขาดพีตัง	7 แสงเข้า 6 Call 7-10 Run Through	8 5 Call 7 Run Through ครูดาว5.30	9 เริ่มใส่ costume 1 Call Run Through พีตัง3
10 เข้าโรงละคร กรุงเทพ 1 stageman 5 Call 6 Warm 7 Run Through เด้นท์7	11 Q2Q 5 Call 6 Warm 7 Run Through เด้นท์7	12 Dry Tech/Tech Run 5 Call 6 Warm 7 Run Through เด้นท์7 ครูดาว5.30	13 Tech Run 4 Call Act1 5 Call Act2 6 Warm 7 Run Through ขาดแก้ว	14 Dress1 4 Call Act1 5 Call Act2 6 Warm 7 Run Through	15 Dress2 Call 11.00 1 Run Through 7 Run Through ครูดาว5.30	16 Dress3/ถ่ายรูป Call 11.00 2 Run Through 7.30 Run Through ขาดทอม
17 Dress4/Tech Run 4 Call Act1 5 Call Act2 6 Warm 7 Run Through ขาดทอม พีตัง	18 Press/Premier 4 Call Act1 5 Call Act2 6 Warm 7 SHOW	19 4 Call Act1 5 Call Act2 6 Warm 7.30 Run Through ครูดาว5.30	20 4 Call Act1 5 Call Act2 6 Warm ขาดพีตัง	21 show1 4 Call Act1 5 Call Act2 6 Warm	22 show2/3 Call 11.00	23 show4 4 Call Act1 5 Call Act2 6 Warm
24	25	26	27 Brush up 4 Call Act1 5 Call Act2 6 Warm	28 show5 4 Call Act1 5 Call Act2 6 Warm	29 show6/7 Call 11.00	30 show8 เสาหน้า 4- 5.30 4 Call Act1 5 Call Act2

การเสวนา วันที่ 30 มกราคม

(จากซ้าย) อ.เชิรชัย อิศรเดช, รองศาสตราจารย์
ศักัญญา สุฉาษา, คุณกุสุมา เฟนสกี-สตาลิง,
คุณนิกร แซ่ตั้ง



บทที่ 4

ถอดรูป(?)

ในบทที่สี่นี้ จะเป็นการประมวลผลการอ่านและตอบรับของผู้ชม เพื่อนำไปพัฒนา ปรับปรุง และแก้ไขละครวิจัยทั้งในส่วนของโครงสร้างบทและการนำเสนอเป็นละครเวที แต่ในขณะที่ผู้วิจัย “อ่าน” การอ่านที่แตกต่างหลากหลายของผู้ชมอยู่นั้นเอง ก็ได้พบประเด็นที่เชื่อว่าเป็นแก่นของปัญหาของความหลากหลาย ทั้งในการสื่อสารระหว่างผู้วิจัยและละครเรื่องนี้กับผู้ชมบางคน และระหว่าง “ความจริง” กับ “ความถูกต้องดีงาม” ในความเข้าใจ การคาดหวัง และการยอมรับของคนไทย

บทที่สี่นี้ประกอบด้วย

ก. การอ่านและการตอบรับของผู้ชม

- แบบสอบถามความเห็นของผู้ชมละคร, การเสวนาย่อย, บทวิจารณ์สาธารณะ, การวิจารณ์โดย “ผู้ไม่ประสงค์จะออกนาม”, บทวิจารณ์ของนิสิตในรายวิชาการวิจารณ์ละครเวที และการสื่อสารโดยตรงกับผู้วิจัย

ข. อ่านความหลากหลายใน “การอ่าน” ของผู้ชม

- สรุปผลการอ่านและการตอบรับ : ความหลากหลายและหลากหลาย
- วิเคราะห์การสื่อสารที่พลาดเป้า-ไม่สัมฤทธิ์ผลของละครวิจัย
- การอ่านมิติทางวัฒนธรรมของสังคมไทย
- แนวทางในการสร้างสรรค์-เสพงานศิลปะ/ละครหลังสมัยใหม่
- แนวทางในการปรับปรุงละครวิจัย : บทและการนำเสนอ

บทที่ 4

ถอดรูป(?)

เมื่อได้เวลาเหมาะสม พระสังข์ก็จะถอดรูปเงาออก เผยให้เห็นรูปสุวรรณที่อยู่ชั้นใน แต่ในเมื่อละครวิจัยเรื่องนี้ไม่ได้สร้างพระสังข์ แต่สร้างเจ้าชายหอยผู้มีปมในใจ แล้วยังสวมร่างเงาเพื่อสร้างท่าตลกก้าวร้าวปิดบังความเศร้าสร้อยอ่อนแอและเกรี้ยวกราด ทำให้ผู้ชม-ชาวเมืองมนุษย์ “ปกติ” หลายคนหัวเราะขันในความโง่เขลาของเจ้าเงาบ้าง รังเกียจดูแคลนหน้าตาท่าทางที่รบกวนลูกตาและจิตใจบ้าง จนโกรธเจ้าเงาที่ดึงเอาปมปัญหาจริงจังที่ตนพยายามจะไม่คิดถึงออกมายั่วล้อ บ้าง และก็มีชาวเมืองบางคนก็เมื่อเห็น “เจ้าชายหอยรูปเงา” นี้แล้ว กลับเหมือนได้ย้อนมองดู “ตนเอง” และ บางคนก็ตระหนักได้ว่า ตนมิได้อยากเป็นอย่างชาวเมืองสามนต์

ละครวิจัยเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” ที่นำเสนอไปนั้น ได้รับการกล่าวถึง วิพากษ์ และวิจารณ์อย่างกว้างขวาง ทั้งในหมู่ผู้ชม-ผู้ทำละครเวที ผู้ชมกลุ่มใหม่ที่ไม่เคยชมละคร “อักษร” มาก่อน ตลอดจนนักเรียน นิสิตนักศึกษา อาจารย์ วงวิชาการ และสื่อมวลชน มีเสียงตอบรับทั้งในเชิงบวกและลบ ได้รับการนำไปอ้างอิงและเป็นหัวข้อในการจัดทำรายงาน-วิจัยของนิสิตนักศึกษาในหลายสถาบัน และเป็นประเด็นในการเสวนาทางวิชาการด้วย

แนวคิดของการละครหลังสมัยใหม่นั้น นอกจากจะสนใจการรื้อสร้าง พหุวิธีวิทยา และการเสริมแรงให้กับคนชายขอบแล้ว ยังสนใจศึกษาความแตกต่างหลากหลายและหลากหลายเลื่อนของการ “อ่านและสร้างความหมาย” ของผู้ชมที่แตกต่างกันไปในแต่ละคนอีกด้วย เพราะเชื่อว่า “ความจริง” นั้นมีได้หลากหลาย ในบทที่สี่นี้ ผู้วิจัยจะสำรวจว่า “รูป” ที่ผู้ชมแต่ละคนแต่ละกลุ่มมองเห็น “เจ้าชายหอยรูปเงา” นั้นแตกต่างหลากหลายไปอย่างไรได้บ้าง ไม่ว่าจะเป็นรูปเปลือก หรือรูปชั้นใน-ที่ไม่ใช่รูปทอง

จากนั้น ผู้วิจัยจึงจะ “อ่าน” การมองเห็นอันหลากหลายเหล่านั้น ว่าเกิดจากปัจจัยใดบ้าง เพื่อนำประเด็นที่ได้ไปเป็นแนวทางในการพัฒนา สร้างสรรค์ และศึกษาศิลปะการละครร่วมสมัยของไทยต่อไป

นี่เองคือ “การถอดรูป” ในความหมายของผู้วิจัย

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลหลักเกี่ยวกับการ “อ่าน” ของผู้ชม จากแบบสอบถามความคิดเห็นของผู้ชม ที่ได้จากการแสดงในแต่ละรอบ บทวิจารณ์สาธารณะ การประชุมย่อย และการสื่อสารโดยตรงกับผู้วิจัย และสำรวจข้อมูลเสริมจากกิจกรรมที่เป็นผลจากการจัดแสดงละครวิจัย อันได้แก่ การประชุมและเสวนาทางวิชาการอันเนื่องด้วยละครวิจัย การใช้ละครวิจัยอ้างอิงในเชิงวิชาการและสาธารณะ และการใช้ละครวิจัยเป็นสื่อหรือประเด็นในการเรียนการสอนระดับต่างๆ ตั้งแต่ประถมศึกษาไปจนถึงมหาวิทยาลัย

การประชุม-เสวนาทางวิชาการ

1. การสัมมนาเรื่อง “การตีความในงานวิจัยทางมนุษยศาสตร์” เมื่อวันอังคารที่ 23 สิงหาคม 2548 จัดโดยฝ่ายวิจัย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับโครงการเวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ด้วยการสนับสนุนของสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) มีวัตถุประสงค์เพื่อทำความเข้าใจความหลากหลายของแนวการตีความในงานวิจัยทางมนุษยศาสตร์ โดยวิทยากรผู้ทรงคุณวุฒิจาก สาขาวิชาในมนุษยศาสตร์ ได้แก่ ประวัติศาสตร์ ปรัชญา วรรณกรรม อาทิ รองศาสตราจารย์ ดร.พจี ยูชิต รองศาสตราจารย์ ดร.พมาส แวหงส์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุทธชัย ยิ้มประเสริฐ อาจารย์ ดร.ปรกรณ์ สิงห์สุริยา อาจารย์ ดร.ศิริเพ็ญ พิริยจิตรกรกิจ อาจารย์ ดร. จุฬิพงษ์ จุฬารัตน์ อาจารย์ ดร.สุรเดช โชติอุดมพันธ์ โดยผู้วิจัยในฐานะผู้สร้างบทและกำกับ การแสดงละครเวที ได้ร่วมบรรยายในหัวข้อ “การตีความทางมนุษยศาสตร์ : ว่าด้วยเรื่องการแปล ดัดแปลง สร้างใหม่ทางการละคร”

2. การเสวนาเรื่อง “การสร้างใหม่วรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทอง” จัดโดยคณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ เนื่องในการจัดแสดงละครจากนวนิยายของ ว.วินิจฉัยกุล เรื่อง “ทางเทวดา” ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณคดีนิทานเรื่อง “สังข์ทอง” มีผู้ร่วมเสวนาคือ อาจารย์กิตติศักดิ์ สุวรรณโกสิน คุณประดิษฐ์ ประสาททอง อาจารย์อาทรี วาณิชยตระกูล ผู้กำกับการแสดงละคร เรื่อง “ทางเทวดา” อาจารย์สาวิตา คิณินต์ ผู้ดัดแปลงบทละครเรื่องดังกล่าว และผู้วิจัย

การนำไปอ้างอิงในเชิงวิชาการ/สาธารณะ

1. การศึกษาวิเคราะห์เพื่อการเรียนการสอน

มีนิสิตนักศึกษาทั้งในระดับปริญญาบัณฑิตและมหาบัณฑิต 3 คน ที่ติดต่อกับผู้วิจัยโดยตรง เพื่อขอใช้บทละครและกระบวนการสร้างสรรค์ละครเรื่องนี้ ในการศึกษาวิเคราะห์วิจัยเกี่ยวกับการ สร้างบทและนำเสนอละคร* คือ

นายสถิตย์ เจนเลื้อย	ระดับปริญญาตรี คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
นางสาวรัชรินทร์ อุดเมืองคำ	ระดับปริญญาโท คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
นาย Tobiyah Smith	ระดับปริญญาโท ศูนย์ไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้วิจัยได้รับสำเนารายงานประจำภาคการศึกษา วิชาวรรณคดีเปรียบเทียบ ของนางสาว รัชรินทร์ อุดเมืองคำ เรื่อง “การศึกษาเปรียบเทียบบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง กับบทละครเรื่อง มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ามีความน่าสนใจ ดังนี้

*ในที่นี้ นางสาวรัชรินทร์ อุดเมืองคำ เป็นผู้เดียวที่ศึกษาเฉพาะตัวบท เพราะไม่ได้ชมการแสดง

รัชนีพรเห็นว่าการตีความและเสนอใหม่ประเด็น“รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน” ในเรื่อง “เจ้าชาย หอย” นั้น “เป็นส่วนที่เชื่อมโยงแนวคิดต่างๆของเรื่องที่สอดแทรกอยู่ไว้ด้วยกัน เพราะจากการวิเคราะห์แนวคิดจะเห็นว่าตัวละครในเรื่องนี้มีการนำเสนอแนวคิดไว้หลายประเด็น แต่ล้วนเชื่อมร้อยกันไว้ภายใต้แก่นที่เกี่ยวกับ เปลือกนอก และรูปสุวรรณที่อยู่ชั้นใน โดยดึงเอาความโดดเด่นในความผิดปกติของตัวละครเอกที่เป็นตัวประหลาดมานำเสนอโดยเชื่อมกับลักษณะของสังคมปัจจุบัน และแสดงให้เห็นข้อบกพร่องของสังคมปัจจุบัน การยึดติดกับวัตถุนิยม และการให้คุณค่าอย่างผิดๆ โดยมีศูนย์กลางและต้นเหตุของเรื่องอยู่ที่ความผิดปกติของตัวละครเอก ที่ผู้อื่นมองว่าเขาแปลกแยก ทำให้เขาไม่เข้าใจเกี่ยวกับตัวตนของตนเอง และแสวงหาการยอมรับตามค่านิยมของสังคม” (รัชนีพร อุดมืองคำ, 2548.)

2. บทความตีพิมพ์เผยแพร่

บทความชื่อ Adaptation Indeed โดยอลงกรณ์ ปรวิฐพงษ์ ลงในหนังสือพิมพ์ The Bangkok Post ฉบับวันพุธที่ 14 กันยายน 2548 เขียนจากการสัมภาษณ์ผู้วิจัย และนักการละครอีกสี่ท่านคือ พรรัตน์ คำรณ หัสนาโครการเสิดา : ศรีราม? ประดิษฐ์ ประสาททอง กับ มานพ มีจำรัส ศิลปินศิลปาธรปีที่ 1 และ 2 ตามลำดับ และพิศาล พัฒนพีระเดช ศิลปินแนวขนบนิยมใหม่ บทความกล่าวถึงกรอบความคิดและแนวทางในการสร้างงานละครร่วมสมัยที่ดัดแปลงหรือสร้างใหม่จากงานขนบดั้งเดิมของไทย

3. การนำไปเป็นสื่อการสอน/จัดแสดง

โรงเรียนบึงพะไล จังหวัดชลบุรีได้ติดต่อตัวละครเรื่องนี้ไปเป็นสื่อการเรียนการสอนในรายวิชาเกี่ยวกับการใช้ภาษาไทยในการสื่อสารและการแสดง และทักษะการแสดงเบื้องต้น รวมถึงใช้แสดง และใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานละครเพื่อกิจกรรมการแสดงในโรงเรียน

ก. การอ่านและการตอบรับของผู้ชม

ผู้วิจัยได้สำรวจการอ่านและปฏิกิริยาตอบรับจากผู้ชมแล้วพบว่า มีความหลากหลายและหลากหลายเป็นอย่างยิ่ง โดยข้อมูลที่ได้ รวบรวมจาก

1. แบบสอบถามหลังชมละคร จากผู้ชมซึ่งสามารถแบ่งได้เป็นสามกลุ่มใหญ่ๆ คือ ก. ผู้ชมที่เป็นสื่อมวลชน ข. ผู้ชมในสัปดาห์ที่ 1-2 ซึ่งส่วนใหญ่เป็นนิสิตอักษรศาสตร์ ค. ผู้ชมในสัปดาห์ที่ 3 ซึ่งส่วนใหญ่เป็นบุคคลทั่วไป
2. การเสวนาย่อยเกี่ยวกับละครวิจัยสองครั้ง
3. บทวิจารณ์ในสื่อสาธารณะ คือหนังสือพิมพ์ นิตยสาร และสื่อออนไลน์
4. การเขียนวิจารณ์แบบ “ไม่ประสงค์จะออกนาม” ทำแบบสอบถามในข้อ 1 และในกระทู้ออนไลน์ซึ่งเป็นการตอบบทวิจารณ์ในข้อ 3

5. งานเขียนในรายวิชาทฤษฎีการวิจารณ์ละคร ปีการศึกษา 2546 ของนิสิตชั้นปีที่สี่ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
6. การสื่อสารโดยตรงกับผู้วิจัย

ประมวลแบบสอบถามภายหลังชมละครเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย”

ระหว่างวันที่ 20 มกราคม – 6 กุมภาพันธ์ 2548 (ศุกร์-อาทิตย์) จำนวน 12 รอบ

จากผู้ตอบแบบสอบถามทั้งสิ้น 422 คน

1. ท่านรู้จักเรื่องสังข์ทองนี้มาก่อนหรือไม่

ก. รู้จักจากนิทาน	394	(93.36%)
ข. รู้จักจากวรรณคดีบทละคร	338	(80.10%)
ค. รู้จักจากหนังสือเรียน	348	(82.46%)
ง. รู้จักจากการ์ตูน	154	(36.49%)
จ. รู้จักจากละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์	187	(44.31%)

2. ท่านคิดว่าการนำเสนอละครเรื่องมหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย มีความเหมือนกับเรื่องที่ท่านรู้จักอย่างไร

	มากที่สุด	มาก	พอควร	น้อยที่สุด	ไม่แสดงความคิดเห็น
2.1 ตัวละคร	47 (11.14%)	169 (40.05%)	144 (34.12%)	13 (3.08%)	4 (0.95%)
2.2 การดำเนินเรื่อง	38 (9.00%)	173 (41.00%)	160 (37.91%)	25 (5.92%)	3 (0.71%)
2.3 แก่นเรื่อง	55 (13.03%)	135 (31.99%)	152 (36.02%)	13 (3.08%)	0 (0%)
2.4 ภาพรวมบนเวที	47 (11.14%)	101 (23.93%)	139 (32.94%)	63 (14.93%)	0 (0%)

3. ตัวละครใดในเรื่องที่ท่านเห็นว่าสามารถนำมาเปรียบเทียบกับคนในสังคมปัจจุบันได้อย่างชัดเจน

	มากที่สุด	มาก	พอควร	น้อยที่สุด	ไม่แสดงความคิดเห็น
3.1 สังข์	112 (26.54%)	141 (33.41%)	99 (23.46%)	24 (5.69%)	0 (0%)
3.2 राजา	34 (8.06%)	130 (30.81%)	129 (30.57%)	37 (8.77%)	0 (0%)
3.3 สามนต์	132 (31.28%)	129 (30.57%)	83 (19.67%)	6 (1.42%)	0 (0%)
3.4 พระธิดาทอง	105 (24.88%)	129 (30.57%)	90 (21.33%)	8 (1.90%)	0 (0%)
3.5 เจ้าชายทอง	95 (22.51%)	129 (30.57%)	104 (24.64%)	11 (2.61%)	0 (0%)
3.6 กลุ่มนาคร	27 (6.40%)	123 (29.15%)	125 (29.62%)	43 (10.19%)	0 (0%)
3.7 ชาวเมืองพันธุรัต	113 (26.78%)	142 (33.65%)	69 (16.35%)	12 (2.84%)	0 (0%)
3.8 อื่นๆ	2 (0.47%)	17 (4.03%)	19 (4.50%)	16 (3.79%)	0 (0%)

4. ท่านสามารถติดตามการดำเนินเรื่องได้อย่างไม่สับสน

มากที่สุด	มาก	พอควร	น้อยที่สุด
113 (26.78%)	171 (40.52%)	79 (18.72%)	10 (2.37%)

5. ท่านคิดว่าเพลงสมัยใหม่/เพลงสากลที่ใช้เหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มากที่สุด	มาก	พอควร	น้อยที่สุด
65 (15.40%)	151 (35.78%)	120 (28.44%)	28 (6.64%)

6. ท่านคิดว่าฉาก เครื่องแต่งกายและแสงมีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มากที่สุด	มาก	พอควร	น้อยที่สุด
119 (28.20%)	168 (39.81%)	87 (20.62%)	7 (1.66%)

7. การนำเรื่องสัจของมาดัดแปลงใหม่เช่นนี้ ท่านคิดว่ามีผลกระทบต่อต้นฉบับเดิมหรือไม่ อย่างไร

7.1 ไม่มี 72 (17.06%)

7.2 มีในแง่บวก

- ก. 189 (44.79%) ทำให้เห็นว่าวรรณคดีสามารถสะท้อนสังคมร่วมสมัยได้
- ข. 50 (11.85%) ทำให้รู้สึกอยากกลับไปอ่านเรื่องเดิมมากขึ้น
- ค. 184 (43.60%) ทำให้เกิดมุมมองและแนวทางใหม่ในการนำเสนอวรรณคดีไทย

7.3 มีผลในแง่ลบ คือ

- ก. 15 (3.55%) ทำให้เกิดความสับสนกับเรื่องเดิม
- ข. 4 (0.95%) ทำให้วรรณคดีไทยเสื่อมเสีย
- ค. 17 (4.03%) เป็นการสนับสนุนพฤติกรรมก้าวร้าวและเบี่ยงเบนทางเพศในวัยรุ่น

8. หลังจากชมละครแล้ว ท่านที่ความเห็นว่าการความคิดที่เด่นชัดที่สุดของเรื่องนี้คือ

- ก. 163 (38.63%) อย่าตัดสินคนจากภาพลักษณ์ภายนอก
- ข. 110 (26.07%) ก่อนที่จะให้คนอื่นยอมรับต้องยอมรับตนเองก่อน
- ค. 192 (45.50%) จงยอมรับและเข้าใจในความหลากหลายของคนที่อยู่ร่วมในสังคม

นอกจากนี้ ในแบบสอบถามยังมีส่วนของข้อ 9. ซึ่งการเขียนวิจารณ์เชิงอัตนัย อันเป็นของตัวอย่างข้อมูลประเภท “การวิจารณ์แบบไม่ประสงค์จะออกนาม” ผู้วิจัยได้เลือกสรุปจากแบบสอบถามของการแสดงรวมสี่รอบมาเป็นกรณีศึกษา คือ 1. การแสดงในสัปดาห์แรก รอบที่ 4 วันอาทิตย์ที่ 23 มกราคม 2. การแสดงในสัปดาห์ที่ 2 รอบที่ 6 วันเสาร์ที่ 29 มกราคม เวลา 19.00 น. 3. การแสดงในสัปดาห์ที่ 2 รอบที่ 7 วันอาทิตย์ที่ 30 มกราคม และ 4. การแสดงในสัปดาห์สุดท้าย รอบที่ 8 วันศุกร์ที่ 4 กุมภาพันธ์

9. สรุปข้อคิดเห็น ข้อเสนอแนะอื่น ๆ

ความคิด	การนำเสนอ	ภาพ/เสียง
รอบ 23 ม.ค. 1. ความคิดสร้างสรรค์ดีมาก นำเสนอมุมมองใหม่ๆ ประยุกต์เข้ากับวรรณคดีไทยได้ดี 2. ขอบชมวิธีคิด การดัดแปลง และวิธีนำเสนอ ก่อนข้างแบบขลุ่ยและแบบคาย รอบคำ 29 ม.ค. 1. เห็นว่าแก่นความคิดที่เด่นชัดที่สุดของเรื่องคือ “ก. อยู่ตัดสินคนจากภาพลักษณ์ภายนอก” แต่ประทับใจแก่นความคิดข้อ ค. ที่ว่า “จงยอมรับและเข้าใจในความหลากหลายของคนที่อยู่ร่วมในสังคม” มากกว่า 2. แก่นความคิดทั้งสามข้อในแบบสอบถามเป็นความคิดเดียวกัน แต่เห็นว่าข้อที่ชัดเจนที่สุดคือ ค. 3. จากที่เคยดูละครบรอดเวย์ และละคร x-act ขอชื่นชมผู้กำกับ การแสดงว่าตีความเรื่องได้ดีและนำเสนอได้ร่วมสมัยมาก 4. เห็นว่าสามารถเปรียบเทียบตัวละครในเรื่องสังข์ทองเดิมกับคนในสังคมปัจจุบันได้ชัดเจนทุกตัว เพราะผู้กำกับการแสดงได้นำเสนอแก่นของเรื่องที่สะท้อนสังคมผ่านตัวละครทุกตัว รอบ 30 ม.ค. 1. แบบสอบถามข้อ 7 “ท่านคิดว่าการนำเรื่องสังข์ทองมาดัดแปลงใหม่เช่นนี้ มีผลกระทบกับต้นฉบับเดิมหรือไม่ อย่างไร”	รอบ 23 ม.ค. 1. ภาพรวมดีมาก ถ้าเดิมอะไรให้สนุกกว่านี้อีกนิด และระบบแสงเสียงดีกว่านี้ ทุกอย่างจะดีมาก ๆ ทำให้เห็นว่คนไทยเราเก่งมาก 2. บทเขียนเยื่อไปเหมือนดูหนังที่อื่นๆ เดินเรื่องเข้าไปทำให้คนดูอาจจะรู้สึกเบื่อเล็กน้อย 3. ดำเนินเรื่องควรรวบรัดกว่านี้ อยากให้นำเสนอแบบไม่ติดหูหรรมาาก 4. นานไป รอบคำ 29 ม.ค. 1. นำเรื่องเดิมมาประยุกต์ใหม่ได้คมคายมาก ขอยอมรับจากใจจริง 2. สนุกดี อยากดูวรรณกรรมไทยมาดัดแปลงเป็นละครเวทีแบบนี้อีก 3. พยายามสื่อมากไปสั่งสอนตรงไป 4. ดัดแปลงได้ดีมากดูง่าย ดูแล้วไม่สับสนและยังสะท้อนแง่คิดดีๆ ได้หลายหลากอยากให้ทำละครดีๆ แบบนี้ให้นิสิตได้ดูอีกบ่อยๆ นานๆ ชอบละครอักษรฯ โดยเฉพาะเรื่องนี้ 5. อาจต้องพิจารณาประเด็นพฤติกรรมก้าวร้าวและเบี่ยงเบนทางเพศในวัยรุ่น เพราะยังมีคนหัวเก่าที่อาจไม่เข้าใจการนำเสนอ	รอบ 23 ม.ค. 1. ระบบแสงเสียงน่าจะดีกว่านี้ อย่างอื่นๆ ดีมาก 2. ระบบเสียงไม่ดี รู้สึกว่าต้องการใช้เพลง เสียงประกอบสมัยใหม่ช่วยในการดำเนินเรื่อง แต่พอระบบเสียงไม่ดี ทำให้หลายตอนสะดุดอารมณ์ของคนดู (นักแสดงบนเวที) วังกั้นมากไป อาจลดลงบ้างก็ได้ อย่างอื่นดีแล้ว รอบคำ 29 ม.ค. 1. เสียงสนทนากับเสียงเพลงติดกันบ้าง ทำให้ฟังไม่ออกและอารมณ์ไม่ต่อเนื่อง 2. แสงฟอลโลว์สวยมาก คิวแม่นยำ แสงอลังการ 3. บางทีเสียงดังเบาไม่เท่ากัน บางครั้งกลบเสียงตัวละครที่กำลังพูดอยู่ แสงสวยมาก

ถามทำไมครับ ไม่มีประโยชน์ ข้อ 8. “ท่านคิดว่าแก่นความคิดที่เด่นชัดที่สุดของเรื่องนี้คืออะไร” ถามทำไมครับ ถ้าวละครสื่อธรรมที่อยากได้ไม่ชัดหรือ <u>รอบ 4 ก.พ.</u> 1. สื่อกับวัยรุ่นและคนที่มีปัญหาเหมือนตัวละครได้เจาะใจ ชัดเจน ตอบคำถามส่วนตัวได้ เร้าและสะเทือนอารมณ์ 2. เปรียบเทียบดี เห็นแนวทางในการบูรณาการวรรณคดีกับโลกปัจจุบัน 3. มีหลายชั้น หลายมิติ ต้องถอดรหัส ต้องมีจุดรวม"ส่วนตัว" หรือ"เฉพาะ"จึงรู้สึกได้ บางอย่างมีความหมายซ้อนทับและแย้งกันเอง	6. ถ้าวละครอักษรฯ ทำได้สนุกแบบนี้บ่อยๆ คงได้พบกันอีก 7. ชอบ แปลกดี นำเสนอได้น่าสนใจ ตัวละครดูมีชีวิตขึ้น 8. เห็นด้วยมานานแล้วที่จะเลือกเรื่องเก่าๆจากนิทานหรือวรรณคดีไม่ว่าของไทยและเทศมาตีความใหม่ 9. ตอบคำถามข้อ 2 การนำเสนอละครเรื่องนี้ในแง่ภาพรวมบนเวที เช่น เครื่องแต่งกาย ฉาก แสง ว่าแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับเรื่องที่รู้จัก แต่แก่นของเรื่องเหมือนมากที่สุด การดำเนินเรื่องเหมือนรองลงมา และตัวละครเหมือนพอควร <u>รอบ 30 ม.ค.</u> 1. เล่าเรื่องที่ซับซ้อนให้เข้าใจได้ง่าย แต่มันจำเป็นต้องซับซ้อนขนาดนี้หรือ ถ้าง่ายกว่านี้จะดีกว่าหรือไม่ ชอบละครอักษรฯเป็นพิเศษ ยกเว้นเรื่องนี้น้อยหน่อย แต่เป็นเพราะตนเองเป็นคนมีมาตรฐานค่อนข้างสูง 2. มุมมองและการนำเสนอเรื่องน่าสนใจมาก ตอนต้นเรื่องน่าสนใจและน่าติดตาม แต่เกลียดช่วงหลังของละครมาก คู่อิเลาะทะเลาะ เหมือนดูละครโรงเรียน 3. เจ๋งมาก!อยากให้มีอย่างนี้อีก	

	4.เป็นละครที่ดี เป็นกำลังใจให้นาวรรณคดีไทยมานำเสนอในรูปแบบใหม่ๆ อีก 5. เป็น Melodrama ที่ “พยายาม” จะสะท้อนสังคมเหลือเกิน... ไม่ต้องพยายามขนาดนี้ก็ได้ เอาให้เรื่องดีเป็นพอครับ ที่ตัดสินใจดูละครเรื่องนี้เพราะเป็นละครอักษรฯ ขึ้นขอบละครเวทีของอักษรฯ จุฬาฯ ยกเว้นเรื่องนี้ <u>รอบ 4 ก.พ.</u> 1. หลุดกรอบการเล่าใหม่ วรรณคดีไทย ทำให้มีกำลังใจทำบ้าง ไม่กลัวผิด 2. สนุก เข้าถึงง่าย บันเทิง สะใจ	

สรุปการเสวนาย่อย “นิทานเรื่องสังข์ทองสะท้อนอะไรในสังคมไทย”

วันอาทิตย์ที่ 30 มกราคม 2548

ณ อาคารมณูผล 3

ผู้ดำเนินรายการ อาจารย์ธีรชัย อิศรเดช คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต

ผู้ร่วมเสวนา รองศาสตราจารย์สุกัญญา สุธงษา หัวหน้าศูนย์คตินวิทยา คณะอักษรศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คุณกุสุมา เฟนสกี-สตาลิ่ง Senior Specialist in Performing Arts

(SEAMEO-SPAFA)

คุณนิกร แซ่ตั้ง ผู้เขียนบทและผู้กำกับการแสดงละครเวที คณะละครแปดคูณแปด

เนื่องจากผู้ร่วมเสวนาแต่ละท่านมีความเห็นเกี่ยวกับละครเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” ต่างๆ และหลากหลายกันไปเป็นอย่างมาก ผู้เสวนาและผู้ดำเนินรายการจึงเห็นพ้องว่าควรเปลี่ยนจากหัวข้อการเสวนาเดิมที่ตั้งไว้นั้นเป็นการเสวนาว่าด้วยเรื่องของกลวิธีการนำเสนอละครเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” แทน

ในการนี้ ผู้วิจัยขอใช้วิธีลดความแบบสรุปเพื่อให้เห็นประเด็นต่างๆที่ถกเถียงกันอย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

ความเห็นของรองศาสตราจารย์สุกัญญา สุฉายา

การนำนิทานพื้นบ้านมาทำเป็นชาดก เป็นละคร ลิเก หรือแม้แต่หนังตะลุง เล่าในบริบทของสังคมไทยนั้นมีมานานแล้ว ละครนอกเรื่องสังข์ทองนั้นมีสองตอนเด่นที่นำมาแสดงคือ ตอนสังข์ทองเด็ก และตอนเสี้ยมมาลัยเลื้อยกู่ แนวโมติฟ (motif) หลักของเรื่องคือการซ่อนตัวอยู่ในรูปลักษณะประหลาด เช่นการคลอเคลียเป็นหอย การอยู่ในรูปเงาะ-รูปสุวรรณขึ้นใน ในการเผยแพร่นั้น “พระโพธิสัตว์” ต้องฟันฝ่าอุปสรรคและสิ่งสมบารมีนานพอควรจึงจะสามารถออกจากเงาะกำบังที่ปลอดภัยนั้นได้

ความเห็นของคุณกุสุมา เฟินสกี-สตาลิ่ง

ละครเรื่องนี้มีประเด็นหลักถึงห้าแกนใหญ่ซึ่งมากไป ควรเน้นเรื่องความรักของแม่กับลูก ให้ชัดเจนเป็นเรื่องหลัก เน้นให้เห็นความทุกข์ยากทรมานของตัวละครที่ต้องประสบชะตากรรมให้ผู้ชมรู้สึกรักและสะเทือนใจไปกับตัวละครด้วย คงเป็นเพราะผู้เขียนบทพยายามรักษาสถานการณ์เดิมในนิทานมากเกินไปทำให้ขาดความเป็น drama และอารมณ์บางอย่าง หรือไม่ก็เพราะผู้พูดมาไม่ทันในฉากแรกๆ และได้เริ่มต้นชมละครที่ฉากเมืองพันธุรัต

ที่ผู้ชมเห็นชัดคือเรื่องเปลือกสังคม แต่ไม่รู้ตัวละครทรมานอย่างไร ไม่สงสารตัวละคร นอกจากนั้นการเลือกฉาก “โลกที่แตกต่าง” เช่นเมืองพันธุรัตให้เป็นเมืองกระเทยนั้นเป็นประเด็นที่ละเอียดอ่อนเกินไป เพราะโดยปกติสังคมไทยยอมรับกระเทยได้ แต่ละครกลับเสนอว่าตัวละคร “สังข์” ยอมรับไม่ได้ว่ามีพ่อแม่เลี้ยงเป็นเกย์เป็นกระเทย และยังไม่เห็นว่สังข์มีความสุขในเมืองนี้อย่างไร ชาวเมืองทำงานอะไร ทำให้ผู้ชมรู้สึกว่าสมน้ำหน้ากระเทยมากกว่าเห็นอกเห็นใจ

ความเห็นของรองศาสตราจารย์สุกัญญา สุฉายา

ด้วยกลวิธีของละครเวทีแล้วก็คงไม่สามารถไล่ฉากทุกฉากลงไปบนเวทีได้ ประเด็นเรื่องการเปรียบนางพันธุรัตและพวกที่เรื่องเดิมเป็นยักษ์ให้เป็นกระเทยในสังคมปัจจุบัน และเปรียบเทียบนาคให้เป็นกลุ่มเด็กเร่ร่อนได้ดิน เป็นกลุ่มคนพิเศษที่ไม่ใช่พวกเรานั้น ผู้เสวนาเห็นว่ามีความเหมาะสมและชัดเจน เมื่อมองเผินๆนั้นดูเหมือนสังคมไทยจะเปิดและยอมรับคนกลุ่มต่างๆเหล่านี้ แต่ในความเป็นจริงแล้วไม่ใช่เลย สังคมไทยเป็นสังคมมือถือือสาปปากถือือศีล ปากว่ายอมรับแต่จริงๆไม่ยอมรับ เห็นได้ชัดในละครก็เช่นตัวละครหกเขยที่เสแสร้งได้อย่างเป็นธรรมชาติ เป็นต้น

ในสังคมคณะอักษรศาสตร์ เรายอมรับเกย์ เลสเบียน และกระเทยได้ แต่เมื่อพวกเขาจะออกไปสู่สังคมภายนอกจะเกิดปัญหาทันทีว่าถ้าเลือกเป็นกระเทยแล้วสังคมจะอนุญาตให้ทำอาชีพได้เพียงไม่กี่อาชีพเท่านั้น หรือมิฉะนั้นก็ต้องเลือกเป็น “ผู้ชาย” เพื่อจะได้เป็นที่ยอมรับโดยกว้างมากขึ้น

เมืองพันธุ์เป็นเมืองที่สะท้อนความจริงใจ ในขณะที่สังคมมักกำหนดว่าคนนั้นถูกคนนี้
ผิด และเราก็ปฏิเสธไม่ได้เพราะว่ายังต้องอยู่ในสังคม

ความเห็นของคุณกุสุมา เฟนสกี-สตาลิ่ง

ถ้าเช่นนั้นก็ควรนำเสนอประเด็นร่วมสมัยที่มีคุณค่าและมีรสนิยม เวลาชมละครเราต้องการ
ดูสิ่งพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์และสื่อสารสิ่งที่เป็นสากลมากๆ อย่างเจาะลึก แต่ตัวละครหกเซย์ที่
เสแสร้งหรือหนทางที่ร้องกรี๊ดร่าคั่นเราเคยเห็นแล้ว ตัวละครกระเทยก็ไม่จำเป็นต้องมาเดินโชว์
น่าจะทำอย่างอื่นที่มีคุณค่าเพื่อให้เห็นว่าเป็นมนุษย์ที่น่านับถือ

ความเห็นของคุณนิกร แซ่ตั้ง

สิ่งที่กระทบใจและรู้สึกได้เมื่อชมละครเรื่องนี้คือความสัมพันธ์ของแม่และลูก ภาพของ
ผู้หญิงที่ถูกผู้ชายกระทำ ภาพของวัยรุ่นที่แต่งงานโดยไม่พร้อม ถ้าผู้พูดจะสร้างละครจากเรื่องสังข์
ทอง ก็คงจับประเด็นเหล่านี้มาเป็นเรื่องหลัก ซึ่งเรื่องนี้เป็นเหตุผลเชิงอัตวิสัยของผู้สร้างสรรงาน
ละครแต่ละคน

ความเห็นของรองศาสตราจารย์สุกัญญา สุจนาย

แต่ผู้ใหญ่อาจไม่รู้สึกรับกระทบใจกับละครเรื่องนี้ ไม่เหมือนภาพยนตร์เรื่อง *People VS
Larry Flint* ที่รู้สึกชัดว่าเป็นเรื่องของการถูกรีดรอนสิทธิมนุษยชนส่วนบุคคล

ผู้ฟังการเสวนา 1

รู้สึกโดน (กระทบใจ) มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งเด็กปัจจุบันที่หาที่อยู่ของตัวเอง หาตำแหน่ง
แห่งที่ในสังคม วัยรุ่นสมัยนี้หลงทางไม่รู้ตัวเองว่าจะอยู่ที่ไหน อย่างไร การผจญภัยของสังข์ก็คือ
การหาที่อยู่ การหนีไปจากที่หนึ่งไปสู่อีกที่หนึ่ง หาวิธีว่าทำอะไรจึงจะอยู่ได้ เป็นที่ยอมรับได้ของ
สังคม คำถามสำคัญของเด็กวัยนี้ก็คือเกิดมาแล้วจะอยู่อย่างไร ที่สำคัญคือครอบครัว ฉากเล็กๆ แต่
สำคัญมาก เช่นฉากที่แม่ตำลูกแล้วลูกแอบไต่ยีนนั้นสะท้อนใจมาก ละครเรื่องนี้สะท้อนปัญหาของ
เด็กวัยรุ่นที่กำลังโต ซึ่งอยู่ในครอบครัวที่ไม่อบอุ่น ทำให้เด็กไม่รู้จะไปทางไหน

ผู้ดำเนินรายการ

นำเสนอที่ระดับของการกระทบใจนั้นไม่เท่ากัน ผู้ใหญ่จะต้องเห็นภาพความทุกข์ทรมาน
ที่ขมขื่นและงดงามของตัวละครจึงจะรู้สึกกระทบใจ ในขณะที่เด็กหรือหนุ่มสาวนั้นเพียงแค่เห็น
ภาพสั้นๆ ก็กระทบใจแล้ว

ความเห็นของคุณกุสุมา เฟนสกี-สตาลิ่ง

ขอพูดการนำเสนอที่ไม่เป็นเอกภาพของละครเรื่องนี้ ฉากและเสื้อผ้าไม่ไปด้วยกัน ในขณะที่
ฉากช่วงต้นออกดิบ เป็นโครงเหล็ก เป็นสีสนิม แต่ช่วงหลังเป็นแฟนซีปาร์ตี้เน้นสีล้วน เน้นเปลือก
การใช้ดนตรีสากลในขณะที่ชื่อตัวละครก็ยังเป็นไทยทำให้รู้สึกลึกลับว่าเป็นเมืองฝรั่งหรือเป็น
กรุงเทพฯ ปัจจุบัน หรือเป็นสถานที่ที่ไม่เจาะจงไม่มีกาลเวลา บางอย่างในละครเจาะจง บางอย่าง

กลางๆ ทำให้ผู้ชมตัดสินใจไม่ได้ว่าจะอยู่ที่ใดกันแน่ เช่น แม่ (จันทิเทวี) ร้องเพลงฝรั่งที่ไพเราะมาก
ปลอบรจนายู่ (Out Here on My Own) แต่กลับเซ็นรตบะหมีเกี้ยว แล้วก็ตัดฉับไปเป็นฉากใต้ดิน
ความเห็นของรองศาสตราจารย์สุกัญญา สุจนายา

ในละครเวลาทำแฟนตาซีเขาจะดึงเรากลับมาสู่ความจริงตลอดเวลา แปลกดี เช่น สังข์ที่
โกดังแอบอยู่ในความมืดและที่สูงจนแทบมองไม่เห็นนั่นจะเป็นคนมีอำนาจลงโทษหกษย และเป็น
คนละคนกับตัวที่เราเห็นวิ่งหนีวิ่งวนอยู่บนเวที เพราะฉะนั้นไม่ขัดเรื่องความลึกลับ

ความเห็นของคุณนิกร แซ่ตั้ง

ที่ไม่ขัดคือบ่อทองและการชุบตัว ถ้าไม่มีการชุบตัวจะเป็นอย่างไรหรือไม่ แต่ที่ชอบคือ
การที่สังข์ถอดชุดเงาะ ไม่ออกจนกระทั่งรู้จักรักจึงถอดชุดเงาะออกได้

ความเห็นของรองศาสตราจารย์สุกัญญา สุจนายา

ในเรื่องเดิม สังข์ไม่ต้องการถอดชุดเงาะเลย จึงน่าสนใจว่าผู้เขียนและผู้กำกับการแสดง
ตั้งใจให้หอยสังข์ ชุดเงาะ และรูปทอง เป็นสัญลักษณ์ของอะไร และทำให้การกระทำของตัวละคร
เปลี่ยนไปคือสังข์ในละครจะดึงหน้ากากออกให้รจนายู่เห็นหน้า ทั้งหน้ากากเงาะ และหน้ากากทอง
ความเห็นของคุณนิกร แซ่ตั้ง

ในนิทานเขาใช้รูปเงาะซ่อนตัวเพื่อสังเกตคนอื่นและใช้ประโยชน์จากคนอื่น แต่ในละคร
สังข์ถูกสังคมกลืนกลายเป็นคนไม่ดีไปด้วย

ผู้ดำเนินรายการ

ประเด็นที่น่าสนใจคือ 1. อะไรบ้างที่เป็นเหตุผลในการเลือกของเดิมไว้ และเปลี่ยนหรือ
ทดแทนของเก่าด้วยของใหม่ 2. กรณีพิพาทเรื่อง“กฎเกณฑ์”ต่างๆทางการละคร เช่น เรื่องเอกภาพ
กับวิถีของผู้ชมปัจจุบันที่ส่งผลให้เกิดสนิยมในการชมภาพแบบภาพยนตร์ที่ตัดต่อเป็นสั๊วเป็น
ตอนมากกว่าละครพูดจากยาวๆแบบดราม่า 3. ประเด็นที่ละเอียดอ่อนมากๆ เช่น เรื่องกระเทย ควร
นำเสนอในสังคมไทยซึ่งเป็นสังคมที่ไม่สนใจในความหลากหลายหรือไม่ อย่างไร

ความเห็นของคุณกุสุมา เฟินสกี-สตาลิ่ง

แต่ก็อาจพูดได้ว่าการนำเสนอแบบควิกคัท (quick-cut) ไม่มีคุณค่าทางการละคร เพราะเป็น
การสร้างสมรสนิยมที่ไม่ดีให้กับเยาวชน

ความเห็นของคุณนิกร แซ่ตั้ง

การที่ละครเวทีสมัยใหม่ใช้กลวิธีแบบหลายธีม (theme) หรือการตัดต่อ“คัท-ชน” (cut) นั้น
เป็นการนำเสนอแบบหนึ่งที่ใช้วิธีแสดง “ภาพ” ให้ผู้ชมได้เห็น กระทบใจ และไปคิดต่อได้เอง ส่วน
เรื่องรสนิยมคงตัดสินและสอนกันยาก

ผู้ฟังการเสวนา 2

การนำละครแบบควิกคัทแล้วคืนนั้นเป็นไม่ได้หรือ ทำไมผู้ชมบางคนต้องการอะไรมากมาย เพื่อที่จะได้เข้าใจละครเรื่องนี้ ในขณะที่เด็กม.สองดูแล้วรู้เรื่องเลย “เก๊ท” เลย (get หมายถึงเข้าใจได้ รู้สึกได้อย่างลึกซึ้ง)

ความเห็นของรองศาสตราจารย์สุกัญญา สุฉายา

นิทานเรื่องนี้สอนให้รู้ว่าคนเราต้องมีเวลาที่จะบ่มเพาะ และจะเผยร่างเมื่อมี “บารมี” พอสมควรแล้ว รูปสุวรรณหันมาอาจจะหมายถึงแบรนด์ (brand) หรือตราต่างๆที่คนเรานำไปติดแล้ว ยึดถือเป็นคุณค่า คนไทยเราไม่ชอบคิดเองเพราะคิดแล้วจะเห็นตัวเองมากเกินไป ไม่อยากอยู่ในโลกแห่งความเป็นจริง

ผู้ดำเนินรายการ

สรุปประเด็นของการเสวนาที่ยังคงต้องหารือถกเถียงกันอีกต่อไปก็คือ ในการนำของเก่ามาเล่าใหม่นั้น เนื้อหาควระเลือกอะไร เปลี่ยนอะไร ส่วนในเรื่องของรูปแบบ ก็มีประเด็นว่าละครเวทีควรยอมรับให้สื่อร่วมสมัย เช่นเทคนิคแบบภาพยนตร์ เป็นส่วนหนึ่งของการนำเสนอหรือไม่ หรือจะคงลักษณะของละครเวทีแบบดราม่าไว้ ซึ่งไม่ร่วมสมัย หรือจะมีวิธีใดที่จะทำให้ละครเวทีนั้นร่วมสมัยและยังคงหัวใจของความเป็นละครเวทีแบบเดิมๆอยู่ด้วย

เนื่องจากมีประเด็นสงสัย ได้แย้ง และเห็นต่างมากมายในหมู่ผู้ชมที่เป็นนักวิชาการ รองศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณา สถาอานันท์ ผู้ประสานงานโครงการเวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย ของฝ่ายวิจัย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งเป็นโครงการร่วมใหญ่ที่โครงการเรื่องเก่าเล่าใหม่ของภาควิชาศิลปการละครทั้ง 5 โครงการย่อยสังกัดอยู่ จึงได้จัดให้มีการประชุมเรื่อง “การตีความในงานวิจัยทางมนุษยศาสตร์” ดังที่ได้กล่าวถึงแล้ว และการเสวนาย่อยครั้งที่สองเกี่ยวกับละครวิจัย ซึ่งการนี้ ผู้วิจัยถือว่าสิ่งนี้เป็นคุณลักษณะที่พึงประสงค์ของนักวิจัย นักวิชาการ และผู้ที่ทำงานในศาสตร์แขนงนี้ของไทย ที่แม้จะมีจุดที่เห็นต่าง ไม่เห็นด้วย ไม่ยอมรับ หรือเกลียดละครวิจัย “เข้าไส้” แต่ก็ใช้ปฏิกิริยาตอบสนองนั้นไปในเชิงสร้างสรรค์ทางวิชาการ พร้อมทั้งจะรับฟังและแลกเปลี่ยนทัศนคติอันหลากหลายจากจุดยืนที่แตกต่างกันของแต่ละคน ถือเป็นแบบอย่างที่ดีของการแก้ไขปัญหาความขัดแย้งที่เกิดจากไม่เข้าใจ-เข้าใจไม่ตรงกัน ด้วยการ “หันหน้าเข้าคุยและยอมรับความเห็นต่างของกันและกันอย่างกัลยาณมิตร”

กิจกรรมการเสวนาย่อยทั้งสองครั้งนี้เอง ที่จุดประกายให้ผู้วิจัยได้แนวทางในการศึกษาประเด็นหลักของโครงการวิจัย

ขอขอบคุณในความกรุณาและจริงใจของผู้ร่วมเสวนาทุกท่านทั้งในครั้งที่ 1 และ 2 ตลอดจนผู้ที่ริเริ่มให้มีการเสวนาย่อยครั้งที่สอง มา ณ ที่นี้

สรุปการเสวนาย่อยครั้งที่ 2

การเสวนาย่อยเกี่ยวกับการสร้าง-ตีความละครวิจัยครั้งที่สอง จัดขึ้นในวันที่ 26 พฤษภาคม 2548 ณ ห้องประชุม 2 ศสนิเวศน์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มีผู้ร่วมเสวนาคือ ดร. ปรีติตา เถลิ้มเผ่า กอนันตกุล

รองศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณา สถาอานันท์

รองศาสตราจารย์พรรัตน์ คำรณ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณัฏฐิณี สีตะสุวรรณ

คุณอลงกรณ์ ปรีวุฒิพงศ์ นักวิจารณ์งานศิลปะ-วัฒนธรรม

หนังสือพิมพ์บางกอกโพสต์

คุณทรงกลด บางจันต์ บรรณาธิการบริหารนิตยสารอะเคย์

ร่วมด้วยอาจารย์ตรีดาว อภัยวงศ์ นักวิชาการจากศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร และผู้ช่วย
ประสานงานโครงการเวทีวิจัยมนุษยศาสตร์ไทย

เนื้อหาหลักการเสวนาคือประเด็นเกี่ยวกับสารของละครวิจัยและกลวิธีของผู้สร้างงานกับ
สิ่งที่ผู้รับสารได้รับ ที่ผู้ร่วมเสวนาทุกท่านมีความเห็นตรงกันคือ ตัวบทละครนั้นชัดเจนแล้ว แต่การ
นำเสนอเป็นละครเวที ทำให้เกิดการสื่อสารที่ทั้งประสบความสำเร็จและไม่สำเร็จในระดับที่
แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับผู้ชมแต่ละคน แต่ละกลุ่ม เพศ วัย การศึกษา วิถีชีวิต ประสบการณ์ตรง
ทัศนคติ และความคาดหวัง

ผู้ร่วมเสวนามีมุมมองต่อประเด็นต่อไปนี้ไม่ตรงกัน คือ

-ละครวิจัยเรื่องนี้เป็นการเล่าใหม่ ดีความใหม่ เป็นการทำซ้ำ หรือการรื้อสร้าง

-ผู้วิจัยเน้นตัวละครกลุ่มมากกว่าตัวละครหลักหรือไม่

-ละครขมวดประเด็นหลักเรื่อง “เปลือก” เพียงพอหรือไม่ ฉากจบเป็นการถาม การทิ้งค้าง
ไว้ การลงเอยอย่างคลี่คลาย หรือเป็นการประชดประชัน

-รูปแบบและลีลาในการนำเสนอเหมาะกับสารของเรื่องหรือไม่ เพราะตัวละครบางตัวก็เป็น
แบบมิติเดียว บางตัวก็นำเสนอโดยใช้การแสดงแบบไม่สมจริง และในขณะที่ละครมีมุมมองเสียคติ
แกมขบขันประชดประชันเป็นหลัก โดยมีตลกจ๊าวตลกแสบอยู่เป็นระยะๆ แต่ก็มีจุดต่างๆ ในละครที่
เร้าอารมณ์ และสะเทือนใจผู้ชมแต่ละคน-ซึ่งรู้สึกเร้าและมีปฏิกิริยาตอบรับหรือปฏิเสธ-ที่แตกต่าง
กันไปไม่ตรงกันอีกด้วย

-จุดวิกฤตและจุดสูงสุดของละครเรื่องนี้อยู่ที่ไหน และบอกสารอะไรกับผู้ชม สำเร็จหรือไม่
เพราะเหตุใด

-อะไรในละครวิจัยที่ควรให้ผู้ชมรู้สึกร่วม-ถอยห่าง รู้สึกกระตือรือร้น และสังเกตการณ์ เพื่อ
การสื่อสารที่สัมฤทธิ์ผลยิ่งขึ้น เพราะมีหลายจุดหลายประเด็นในละครที่ผู้ร่วมเสวนาในฐานะผู้ชม

อาจรู้สึกไม่เห็นด้วย ไม่ชอบใจ หรือไม่เข้าใจ เมื่อแรกเห็น แต่เมื่อได้หวนคิดหรือทิ้งระยะห่าง
สักครู่ จึงจะเข้าใจ รู้สึกได้ ได้รับความหมายใหม่และ/หรือความหมายแฝง

นอกจากนี้ ยังมีคำถามน่าสนใจมากมายเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ของศิลปการละคร ที่คำตอบ
ของแต่ละท่านนั้นเป็นนันททัศนะ ที่สำคัญได้แก่

-อิสรภาพทางการสร้างสรรค์ของผู้ดัดแปลง-สร้างใหม่มีแค่ไหนอย่างไร

-สามารถดัดแปลงหรือตีความใหม่ความคิดหลักดั้งเดิมของงานต้นฉบับได้หรือไม่แค่ไหน
อย่างไร

-การตีความใหม่หรือทำใหม่ต้อง “จริง” กับใครเพียงใด

-“ใคร”คือผู้รับสารของงานใหม่

-อะไรคือเส้นแบ่งระหว่างความจริงใจกับการทำตามอำเภอใจของผู้สร้าง ผู้เสพ ศิลปิน และ
นักวิจารณ์

-ผู้สร้างสามารถใส่ตัวตนและ“ความเป็นส่วนตัว”ลงไปในงานสาธารณะได้แค่ไหน

-อะไรคือความพอดีและความเหมาะสม ละครเวทีและ/หรือศิลปะจำเป็นต้องมีความพอดี
และความเหมาะสมหรือไม่ หากแต่ละคนก็มีทัศนะที่แตกต่างกันในประเด็นดังกล่าว

-ละครเวทีสำหรับผู้ชมสาธารณะควรมีรหัสเฉพาะกลุ่มหรือไม่ ถ้าต้องมี ควรนำเสนอ
อย่างไร

-จุดสมดุลระหว่างความเป็นจริง ความจริงในละคร ความจริงในมโนทัศน์ และจินตนาการ
ทั้งของบุคคลและสังคมไทย มีหรือไม่และอยู่ที่ใด

โดยสรุปแล้ว การเสวนาครั้งนี้ ก็คงจะเป็นเหมือนกับการสำรวจ พิเคราะห์ และพินิจ
ข้อโต้ตอบของปีเตอร์ บรูก (Peter Brook, 1987:45) ที่มีต่อคำวิจารณ์การกำกับการแสดงละคร
เชกสเปียร์ในแนวหลังสมัยใหม่ของเขา ที่ว่า “อย่าเอาความคิดวิคตอเรียนมาใส่กรอบให้

เอลิซาเบธ” (*The real Shakespeare isn't a bore. Nor is he a Victorian. He is an*

Elizabethan, and Elizabethan England was almost totally different from Victorian

England!) ว่าประโยคดังกล่าวมีความหมายหรือไม่อย่างไรกับวงวิชาการและวงการละครเวทีไทย

เมื่ออยู่ในบริบทของละครเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย”

ตัวอย่างบทวิจารณ์ในสื่อสาธารณะ



วันอังคารที่ 25 มกราคม พ.ศ. 2548

ปกเปลือกสังคม ผ่านวรรณคดี "สังข์ทอง" ยุคใหม่

ไม่เพียงวรรณคดีไทยเรื่อง "สังข์ทอง" จะให้ข้อคิดคติสอนใจจาก "รูปสุวรรณ์
ชั้นใน" อย่างไม่มีล้าสมัยว่าอย่าตัดสินคนแต่เพียงภายนอกเท่านั้น หากตำนาน
นิทานไทยเรื่องนี้ยังสามารถ "เปลี่ยน" สภาพสังคมปัจจุบันได้อย่างน่าสนใจ
จากการตีความครั้งใหม่ของ ดังกมล ณ ป้อมเพชร์ ในละครเวทีเรื่อง
"มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย" การเดินทางครั้งใหม่ของเจ้าชาย "สังข์ทอง"
ท่ามกลางกาลสมัยที่เรียกขานกันว่าเป็น ยุคป๊อป คัลเจอร์ (Pop Culture)

ละครเวทีเรื่องดังกล่าวเป็นหนึ่งในโครงการวิจัย "เรื่องเก่าเล่าใหม่" ของ

ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยร่วมกับสำนักกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)
จัดแสดงรอบสื่อมวลชนไปเมื่อเร็วๆ นี้ ณ อาคารมณูผล 3 ถนนเพชรบุรีตัดใหม่ โดยมีนักแสดงอย่าง รัดเกล้า อาม
ระดิษ ศรีดาว อภัยวงศ์ กิตติพัทธ์ ชลารักษ์ รวมทั้งดาวรุ่งใหม่ อาทิ สธน ดันตราภรณ์ กรวิมล ภู่งักดี เป็นผู้ถ่ายทอด
เรื่องราว

ม่านละครเวทีเปิดโล่งขึ้น เมื่อ "สังข์" เด็กประหลาดที่เกิดมาพร้อมหอยสังข์ ได้โผล่พ้นจากเปลือกหอยที่เขอาศัยอยู่
แล้วบังเอิญได้เป็นผู้เป็นแม่บ้านตัดพ้อชะตาชีวิตอันอากัปกัล โดยเริ่มจากเป็นต้นเหตุสำคัญที่ทำให้เธอโดนสามีตะเพิด สร้าง
ความน้อยใจให้สังข์อย่างยิ่ง หนูน้อยจึงลาจากแม่ไปหาพ่อ แต่ที่โดนภรรยาใหม่ของพ่อล่อลวงไปถ่วงน้ำ โชคยังดีที่
ชาวเพศที่สามของเขตปกครองพิเศษช่วยชีวิตเขาเอาไว้ ทั้ง "พันธุรัต" ผู้นำเมืองยังใจดีเอ็นดูรับเลี้ยงเขาเหมือนลูก

ทว่าวันหนึ่ง สังข์ได้รู้ความจริงว่าผู้คนในเขตนี้นั้นเป็นชนเผ่าที่ไม่เหมือนคนทั่วไป เขาจึงตัดสินใจโดยสวมชุดเงาะป่า
กระซังไปพบมิตรภาพกับแก๊งไดโนเสาร์ของเด็กไร้บ้าน โดยมีหัวหน้าชื่อ "ภูษงค์" ก่อนจะพลัดหลงเข้าไปในเมืองของท้าว
สามนต์ที่กำลังจัดงาน "พระธิดาเอื้ออาทร" เพื่อเลือกคู่การกุศลให้ธิดาทั้งเจ็ด สังข์ต้องตกกระไดพลอยโจนไปเป็นหนึ่งใน
ในตัวเลือก ท่ามกลางเจ้าชายผู้มั่งคั่งหล่อเหลาจากแว่นต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเจ้าชาย "สาว คัม" เจ้าชาย "เจป๊อป" เจ้าชาย
"บอยแบนด์" ฯลฯ โดยสังข์ถูกตั้งข้อสงสัยอย่างเปิดเผย เพราะความที่รูปร่างตัวดำ ไม่มีทรัพย์สินติดตัวในกระเป๋าของ
เงาะป่า มีเพียง "รจนา" ธิดาคนสุดท้ายที่พูดคุยนานเห็นออกเห็นใจสังข์ และเลือกเขาเป็นคู่ครอง

เรื่องราวดำเนินไปเหมือนเช่นในวรรณคดี เพียงแต่ทุกฉากตอนล้วนมีความหมายเสียดสีสังคม ไม่ว่าจะเป็นการเียน
จมูกของเจ้าชายทั้งหลายเพื่อแลกกับปลาที่สังข์ใช้ของวิเศษของพันธุรัตอย่าง "เครดิตการ์ด" ไปกว้านซื้อมาไว้
ทั้งหมด รวมทั้งธาตุแท้ของมนุษย์เช่นท้าวสามนต์ที่ปฏิบัติกับสังข์ต่างกับราวฟ้ากับเหว ทนที่ที่สังข์อดหน้ากาก
เงาะป่า และปรากฏกายในชุดเจ้าชายผิวสีทองคำผู้งามสง่า แต่สังข์ก็ได้พบความจริงในท้ายที่สุดว่า ใครคือผู้ที่จริงใจกับ
เขาอย่างจริงแท้

ผู้เขียนบทและกำกับการแสดงอย่างดังกมล เผยว่า ด้วยความที่ประทับใจนิทานและวรรณคดีไทยมาตั้งแต่เด็ก เพราะไม่เพียงเรื่องราวแบบไทยๆ จะทั้งสนุก และมีความบันเทิงตาดีมาก หากแต่ก็มีความเป็นชีวิตคนไทยมาเช่นเดียวกัน เขาจึงหยิบยกรวมคดีเรื่อง "สังข์ทอง" มามองมุมใหม่ ให้สามารถสะท้อนสังคมได้อย่างร่วมสมัย

"ผมเชื่อในความคิดหลักของเรื่องที่ว่า รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน แต่โลกเราในปัจจุบันกลับบูชารูปลักษณ์ภายนอกกันอย่างสุดโต่ง ใครๆ ก็อยากหน้าตาดีจะได้ดังเร็ว รวยเร็ว ใครพรินั่นตัวเองดีก็ดูน่าเชื่อถือ ใครหน้าแย่ คิดต่างจากคนอื่น จะถูกมองเป็นตัวประหลาด ถูกหัวเราะเยาะ รังเกียจ หรือถูกทำเป็นลืมนี่ไปว่ามีตัวตน เหมือนเงาเงาที่หน้าตาประหลาด หรือเด็กหอยสังข์ที่เกิดมาพิการก็ถูกตัดสินว่ากาลีเมือง เหมือนนางพันธุรัตและพวกยักษ์ที่เกิดมาผิดธรรมชาติมนุษย์ก็เลยถูกเหมาเอาว่าคงใจพาลสันดานหยาบ ซึ่งพระสังข์เขาก็แค่อยากมีคนรักเขาจริงๆ แต่เพราะสังคมป๊อป คลั่งเจ๋อ ที่สนใจแต่รูปลักษณ์ที่สวยงาม ทำให้พระสังข์สับสนไขว้เขวไปหมดคิดว่าที่ทุกคนรักเขาก็เพราะรูปสุวรรณที่ชั้นนอก" ผู้กำกับเล่ามุมมอง

ดังกมลยังบอกด้วยว่า ขณะที่เขียนบทเขาได้ใช้เวลาเก็บข้อมูลนานถึงหกเดือน พร้อมทั้งปรึกษานักแสดง อาจารย์ละคร อาจารย์ภาษาไทย และผู้เชี่ยวชาญด้านอื่นๆ กว่าที่จะสำเร็จเป็นรูปร่างก็ต้องแก้บทไปถึง 9 ครั้ง โดยเขายืนยันว่า นี่คือการนำวรรณคดีไทยมาเล่าใหม่ ไม่ใช่เอามา "ยำ" จนผิดเพี้ยน

"บางท่านอาจไม่ชอบใจก็ได้ที่นำวรรณคดีไทยมาแต่งเป็นละครฝรั่ง แต่บางท่านอาจจะรู้สึกว่าจะละครยังดำเนินตามขนบไทยๆ อยู่ก็มีเพลง มีดนตรี มีลีลา บางคนอาจรู้สึกว่าจะละครเรื่องนี้ "แรง" เกินไปก็ได้ แต่ที่แน่ๆ คือหวังว่าอย่างน้อยเราก็คouldหวนกลับไปดูวรรณคดีไทยหรือนิทานเก่าๆ ของเราว่าแท้จริงแล้วเขาพูดว่าอย่างไรกับเรา เขาสะท้อนความจริงอะไรในสังคมปัจจุบันบ้าง ไม่ใช่เพียงแค่มองผ่านๆ แล้วก็เก็บขึ้นหิ้ง หรือท่องเป็นอาขยานปาวๆ ในห้องเรียนแล้วก็ลืมไป" เขากล่าวทิ้งท้าย

การค้นหารูปทองผ่องอำไพในตัวตนของคนเรา จะเป็นไปอย่างยากเย็นเพียงใด พบคำตอบได้จนถึงวันที่ 6 กุมภาพันธ์นี้ ที่อาคารมณูผล 3 เฉพาะวันศุกร์ เสาร์ อาทิตย์ บัตรราคา 300 บาท นักเรียนนักศึกษา 200 บาท สอบถามรายละเอียดรอบการแสดงได้ที่โทร. 0-2218-4802

ตัวอย่างบทวิจารณ์ละครที่เผยแพร่ในนิตยสารและสื่อออนไลน์

มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย...คบน้ำบาดใหญ่ให้กับการอคติ

ผู้วิจารณ์: สวัสดิ์ วงศ์เหรียญทอง

ตีพิมพ์ครั้งแรกในนิตยสาร a day ฉบับเดือนกุมภาพันธ์ 2548 และเผยแพร่ใน i-zeen.com

เรามักได้ยินการประณามคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งว่า "ผิดปรกติ" เมื่อมีการพบว่าคนเหล่านั้นไม่ได้เป็นอย่างที่พวกเราเป็นกัน ไม่ว่าจะเป็นรูปร่างหน้าตา สีผิว เผ่าพันธุ์ ชนชั้น นั้นรวมไปถึงการตราหน้าว่ามีพฤติกรรมที่ "ผิดปรกติ" และ "เป็นปัญหา" เช่นการรักร่วมเพศ การรักสันโดษ หรือความชอบส่วนบุคคลที่แตกต่างจากคนอื่น ฯลฯ และนั่นทำให้พวกเขาไม่เหมือนกับพวกเรา...

แม้ในความจริงพวกเขาเป็น "คน" ไม่ต่างกัน

เช่นเดียวกับเจ้าเงาะ หรือพระสังข์ ที่โดยเนื้อแท้ของเขาแล้ว ก็เป็นคน ๆ หนึ่งที่มีจิตใจ ไม่ได้ต่างจากคนอื่น เพียงแต่ด้วยภาพลักษณ์ภายนอกกลับทำให้เขาถูกตราหน้าและกีดกันจากคนรอบข้างไป อาจารย์ดั่งกมล ณ ป้อมเพชร์ ได้ให้สัมภาษณ์ถึงการนำวรรณคดีเรื่องสังข์ทองมา Modernize (ทำให้ทันสมัยขึ้น) ในรูปแบบละครเวทีสมัยใหม่ว่าแท้จริงแล้ว แก่นสารของวรรณคดีไทยนั้น ก็สะท้อนความเป็นไปของสังคมและวิถีชีวิตและความคิดของคนไทยเช่นกัน จึงไม่น่าแปลกใจเลยแม้แต่น้อยที่ "มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย" จากภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาฯ จะตีแผ่ความจริงของสังคมและสะท้อนความคิดดังกล่าวให้ผู้ชมรู้สึกตัวว่าตัวเองกำลังเป็นใครกันแน่ในสังคมคนที่อยู่กับความจริงหรือคนที่หลงกลให้ลุ่มหลงกับภาพลวงตา

มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย นั้นดำเนินเรื่องตามวรรณคดีดั้งเดิมเรื่อง สังข์ทอง ตามที่หลาย ๆ คนรู้จัก คือตั้งแต่ที่นางจันทิมาคลอดลูกออกมาเป็นหอยสังข์ พระสังข์ผจญภัย นางรจนาเสี่ยงคู่ได้พระสังข์ และจนท้าวสามนตจัดแข่งกันระหว่างพระสังข์กับหอกเขย หากแต่สิ่งที่สำคัญคือเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงของสื่อจากวรรณคดีมาสู่การแสดง "สด" ที่เรียกว่าละครเวทีนั้น ทำให้เกิดรูปแบบการสื่อสารใหม่ขึ้น นั้นรวมไปถึงการเปิดโอกาสให้ละครได้ใช้ความสามารถที่จะมุ่งนำเสนอประเด็นแก่นสารเพื่อทำให้เราได้พบว่าการผจญภัยของพระสังข์นั้นแฝงไว้ด้วยแง่คิดที่สูงค่าเพียงใด

การที่ชาวเมืองพันธุ์ตลกถูกกีดกันจากคนอื่น ๆ เพียงเพราะพวกเขาไม่ได้มี "รสนิยม" ที่เหมือนกับคนอื่น ๆ อาจจะเป็นภาพสะท้อนให้เห็นอย่างดีว่าในแท้จริงแล้ว ความแตกต่างไม่ได้สร้างให้พวกเขามีปัญหา แต่การตราหน้าว่า "ผิดปรกติ" นั้นต่างหากที่สร้างปัญหาให้กับพวกเขา เพราะโดยเนื้อแท้แล้ว พระสังข์ที่ถูกใคร ๆ ถอดทิ้งกลับเป็นที่รักของชาวเมือง รวมทั้งให้สิ่งที่มีค่าคือ "ความรัก" ซึ่งเหนือกว่าคุณค่าภายนอก

ทั้งปวงผิดกับชาวเมืองสามนต์ที่กลับให้ความสนใจไปยังรูปลักษณะภายนอก การยกตัวให้เทียบเท่าผู้อื่น การขวนขวายอาภรณ์เพื่อให้สูงส่งเป็นที่ยอมรับจากรอบข้างโดยหาวิธีไม่ว่ารูปแท้ของตัวคนนั้นกลับกลวงโปไรคุณค่า

"เธอเห็นอะไร?" - "มนุษย์" - "ผู้หญิง" - "ผู้ชาย" - "อ่อนโยน" - "เหงา" - "เศร้าสร้อย" คือบทสนทนาเมื่อสังข์ได้พบกับภรรยาที่สื่อสารกับคนดูได้อย่างจับใจว่า แท้จริงแล้ว เครื่องทรงที่ห่อหุ้มเรานั้นหาได้ปิดบังตัวตนและจิตใจของเราได้ไม่หากแต่"ตา"ของแต่ละคนจะมองไปที่สิ่งใดมากกว่า

ถึงแม้ว่าการยอมรับย่อมมีขีดระดับของมัน แต่กระนั้น ก็ควรหรือไม่ที่เราจะเอารูปลักษณะ เงินทอง ลาภยศ สมบัติ ฯลฯ มาตัดสิน เพราะแม้แต่พุทธศาสนาก็ได้สอนเราไว้แล้วว่าสิ่งเหล่านั้นล้วนไม่จริงพร้อมที่สูญสลายได้วันใดวันหนึ่งหรืออาจจะกลายเป็นสิ่งจอมปลอมที่หลอกล่อกิเลสของคนให้หลงผิดไป

แม้แต่สังข์เองที่พยายามให้คนอื่นยอมรับตัวตนของเขา ดังที่เขาสวมรูปของเจ้าชายงามสง่าซึ่งเป็นที่ลุ่มหลงของเจ้าเมืองและธิดา แต่ในท้ายที่สุดสังข์ก็ได้ค้นพบพร้อมกับคนดูว่า เมื่อสิ่งเหล่านั้นไม่มีอยู่การยอมรับก็ไม่มีเช่นกัน

เมื่อคำถามที่ย้อนมากระแทกจิตใจผู้ชมคือ "นี่คือบทสรุปของการยอมรับในสังคมหรือ" หากเรายังไม่สามารถถอดคติดังๆที่มีต่อคนรอบข้างของเราว่าความแตกต่างที่เขาไม่เหมือนเรานั้นเป็นเรื่องธรรมชาติได้นั้นเราก็ยังไม่สามารถหลุดพ้นจากหน้ากาที่ปิดบัง"ตา"ของเราไปได้

"รูปสุวรรณอยู่ชั้นใน" คือคำบอกเล่าจากผู้กำกับ ถึงความคิดหลักของวรรณคดี และเราก็ได้เห็นมันอย่างชัดเจนว่าการตัดสินอะไรจากภายนอกนั้นจะนำพาเราไปสู่ความเสื่อมแทนที่จะไปสู่การค้นพบคุณค่าที่อยู่รอบตัวเรา

หากจะว่าไปแล้ว มหัศจรรย์ของนักเขียนเจ้าชายหอยเป็นโปรดักชั่นละครเวทีที่เหมาะสมเจาะลงตัวเพียงพอที่จะได้รับการชมว่า "สมบูรณ์" เรื่องหนึ่ง ด้วยการดัดแปลงบทรวมทั้งการนำเสนอในลักษณะของการ "เล่าใหม่"ด้วยเทคนิคต่างๆซึ่งทำให้วรรณคดีทรงคุณค่ากลายเป็นการแสดงที่ตื่นตาตื่นใจอยู่ตลอดสองชั่วโมงครึ่ง

การปรับเปลี่ยนบทให้กลายเป็นสมัยใหม่เป็นเรื่องราวที่ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ง่ายขึ้น กลายเป็นเสน่ห์สำคัญที่ได้รับเสียงวิพากษ์วิจารณ์ในทางที่ดี เช่นการเปลี่ยนเมืองยักษ์พันธุ์ให้กลายเป็นเมืองของเพศที่สามในสังคมแสดงให้เห็นอภินิหารของผู้ประพันธ์บท นั้นรวมไปถึงการนำเสนอให้ความเป็นจริงของสังคมปัจจุบันกลายเป็นตัวละครต่างๆที่ชวนให้ผู้ชมหวัหระไปพร้อมๆกับการเทียบเคียงกับความจริง

แม้ว่าละครอักษรฯ จูฬาฯ มักจะได้การวิจารณ์ว่าเป็นละครที่ดูยาก ต้องใช้ความคิดความเข้าใจที่ลึกซึ้ง แต่ละครเวทีเรื่องล่าสุดก็พิสูจน์ด้วยคุณภาพของตัวเองว่าคำพูดดังกล่าวเป็นเพียงอคติบางอย่าง ที่หากมองข้ามไปแล้ว การได้ผจญภัยไปกับความคิดที่แฝงอยู่ในละครนั้นทำให้เราได้เห็นสิ่งมหัศจรรย์ที่อยู่ตรงหน้าเราเพียงใด

เว็บไซต์ที่ผู้วิจารณ์เผยแพร่ข้อเขียนข้างต้นนี้ เปิดพื้นที่ให้ผู้อ่านแสดงทัศนะแลกเปลี่ยนด้วย และมีผู้ชม 3 คนเขียนตอบกระทู้บทวิจารณ์ข้างต้นอย่างน่าสนใจยิ่ง ผู้วิจัยขอคัดเนื้อความทั้งหมดมานำเสนอ เพื่อให้เห็นถึงความรู้สึกส่วนตัวของผู้เขียนแต่ละคน ดังนี้

ความเห็นที่ 1

หรือว่าฉันมีอคติ ?
มีอะไรปิดบัง "ดวงตา" ฉันไว้ ไยจึงมองไม่เห็น ?
ตรงไหนหรือที่ "จับใจ" ?
ทำไมฉันเห็นแต่มุขตลก-ระบำนางโชว์เป็นจุดขาย...
ความคิดหรือคำสอนจากละครนั้น "แฝง" อยู่ด้วยหรือ...
ออกจะบอกกันอย่างโด่ง ๆ ไม่ต้องตีความให้ลึกซึ้งเสียเวลา
คำว่า "สมบูรณ์" และ "อจริยภาพ" ดูออกจะเพ้อฝันและเกินจริงไปสักหน่อย กับการตีความวรรณคดีไทยที่มีประเด็นลึกซึ้งและแบบขลุ่ยออกมาได้อย่างตื่นเงินและเข้าข้างความคิดของตัวเอง...ซึ่งก็ไม่แปลกอะไรหรอก ถ้า
อยากจะบอกว่า "จงยอมรับในเพศที่สาม (ที่เปรียบเป็นยักษ์เป็นมาร--ในเรื่อง) และคนวรรณะต่ำข้างถนน (เพราะในเรื่อง--คนปกติและอยู่ในวงศ์ชั้นสูงเลวทรามและมีแต่เปลือก)"
แต่ฉันมี "เรื่องอื่น" ที่น่าหยิบยกมาเล่าหรือ modernize มากกว่านี้ไหม ทำไมต้องพระสังข์ -- แล้วประเด็นอื่น ๆ ที่น่าสนใจไปไหนหมด
ตั้งใจจะบอกหรือ "ขาย" อะไร
ฉันอ่านวรรณคดีเรื่องนี้แล้วผลอดตีความไปในเรื่องของความรัก ทั้งความรักผูกพันระหว่างแม่กับพระสังข์ แม่กับรจนา พระสังข์กับรจนา ที่ซาบซึ้งและจับใจกว่าเปลือก หรือความกลวงโบ๋ และความธรรมดา ในเรื่องของการยอมรับที่ใคร ๆ ก็รู้ ๆ กัน
การที่พระสังข์และพวกผัดเพศ แปลกประหลาดทั้งหลายเดินออกมาในตอนจบจะสื่อว่าอะไรหรือ ?
ในที่สุดพวกเขาก็อยู่ร่วมกับประชากรส่วนมากไม่ได้หรือ ?
ไม่มีใครยอมรับใคร นอกจากเขาเป็นพวกแปลกประหลาดเหมือนกัน ฉันว่าละครไม่ได้ตั้งใจจะสื่อประเด็นนี้เท่าไร...
ฉันถาม
แล้วพระสังข์เรียนรู้อะไร ผจญภัยตรงไหน ทั้งรูปเงาะและรูปทองม้วนก็เป็นเปลือก แต่ฉันก็ไม่ได้เห็นตัวตนของพระสังข์เลย นอกจากถูกลากไปทางโน้นทางนี้ และถูกกระทำตลอด ตัวละครอื่น ๆ ละ เรียนรู้อะไร เริ่มและจบ ฉันว่ามันเหมือนเดิม...แม้กระทั่งคนดู

ถามว่ามี dialogue อะไรที่ดูจบไปแล้วสามารถจดจำได้ไหม ตัวละครที่เป็นนางทั้ง 7 แยกออกมาใหม่ ใครเป็นใคร บทครูตริดาว่ามีมาเพื่อ ? ถ้าหากจะล้อทักก็มีประเด็นสุด ๆ ไปเลย...หรือว่าทุกอย่างเป็นเปลือกอีกชั้นให้คนดูได้
 ป็นบันไดขึ้นไปที่ความ
 นั้นอะไรกันแน่ที่เป็นเปลือก และความฉาบฉวย บทละครหรือ ?
 "เล่าใหม่" ดีกว่าไหม
 ผู้วิจารณ์ไม่ควรมีฉันทาคติ

ความเห็นที่ 2

อันวรรณกรรมมุขปาฐะนั้น เรื่องเดียวกัน ต่างคนเล่า ก็ต่างลีลา ต่างรายละเอียด
 เรื่องเดิม ผู้เล่าคนเดิม ทว่าต่างวาระ ก็อาจต่างในสารที่ต้องการสื่อ
 ต้องมาดูว่าเขาต้องการเล่าให้ใครฟัง เราคิดอะไรได้ก็มาแลกเปลี่ยนกัน ^_^
 นิทานไม่ใช่โฆษณาชวนเชื่อ ที่ให้ฟังแล้วเชื่อ แต่ให้คิด
 ทว่าคนไทยไม่ชอบคิด จะให้ความบันเทิงนำไปสู่โลกุตระหรือ ทำได้ยกมือไหว้เลยครับ
 เหมือนละครจะพูดกับวัยรุ่น เรื่องการยอมรับ
 วัยนี้ต้องการการยอมรับอย่างแรง
 หาไม่ได้ในครอบครัว ก็ต้องหาคนรัก
 ..โอ๊ะ ผมก็ยังเรียกตัวเองว่าวัยรุ่นได้นี้ถ้าแบบนี้
 เวลาและวารีไม่เคยคอยใคร แล้วจะให้ผมเอาเวลาที่ไหนมาตัดสินคน ถ้าไม่ใช่เปลือก
 เปลือกมันก็พอบอกอะไรข้างในได้แหละน่า
 ทว่าเปลือกที่สมบูรณ์ ก็ไม่ได้แปลว่าข้างในจะไม่เก็บอะไรซ้ำๆไว้
 ..ผมคิดได้จากชีวิตนี้เองแน่
 เปลือกที่ไม่สมบูรณ์ ก็ไม่ได้แปลว่าข้างในจะไม่ได้ผ่านการกลั่นกรองพัฒนาอย่างดี
 ทำได้มันยากกว่าคิดได้
 เออ เมื่อข้างในข้างนอกไม่สัมพันธ์กัน ก็ต้องเลือกจะให้เปลือกบังคับเนื้อใน หรือจริงใจกับตัวเองแล้วปรับปรุง
 เปลือกตามความเหมาะสม หรือไม่ก็หลอกลวงตัวเองต่อไป
 อะ สังข์ "เปลือก", ทอง "คุณค่า" ครบแล้วนิ ถ้าคิดแค่นี้ ผมว่ามันดีนะ ผ่านหูผ่านตาแล้วก็ผ่านไป
 ผมสามารถเจอ หอยทอง ได้ทั่วไปดาดดิน สามารถสนุกกับมันไปวันๆได้ ไม่ต้องคิดอะไร
 ถ้าอยากให้ผมจำได้ต้องสอนวิธีเปิดหอยให้ผมเห็นเนื้อทองข้างในครับ
 อืม ในวรรณคดี พระสังข์ไม่ยอมเปิดให้นางรจนาเห็นรูปทองข้างในนิ
 ต้องพยายามอยู่นาน ระหว่างนั้นก็เรียนรู้ซึ่งกันและกันไป
 แต่บนเวทีมันแทบจะเปิดให้ดูทันทีเลย แบบคลิกปั๊บเปิดปั๊บ
 คำว่า "เวลา" กับ "การเรียนรู้" มันหายไป
 ผมว่าเวลากับการเรียนรู้เนี่ย หัวใจ ของเรื่องสังข์ทอง
 เปลือกกับคุณค่า เป็นเพียงข้อปัญหาที่สะท้อนสังคมปัจจุบัน

ยังไม่กล้าพูดว่าสมบูรณ์ แต่คงพูดให้ได้ว่าเป็นการเริ่มต้นที่ดี น่าลองไปดูให้เห็นกับตา
 โดยส่วนโปรดัคชั่นแล้วผมโอเคมากนะ ไม่สมบูรณ์แต่ก็เป็นการเริ่มต้นที่ดีอีกเช่นกัน
 ส่วนตัวชอบจังหวะการดำเนินเรื่องมากที่สุด คุ่มคำบัตร์แล้วสำหรับผม
 น่าจะแบ่งเบรกได้นะครับ เรื่องน่าสนใจพอครับ อยากให้เชื่อมั่น
 ..ก็เข้าใจว่าแปลกกับเนื้อในมันยังไม่เข้ากันดี เป็น work in progress ที่น่าสนใจอีกเรื่องหนึ่ง ถ้ามีเวลาอีกสักนิด
 คงลงตัวกว่านี้ ^^

ความเห็นที่ 3

เหมือนดูละครหน้าห้อง ตอน ป.5 (อันนี้จริงๆไม่ได้ประชด)
 ผมดูละครไม่เป็นมากหรอกครับ แต่ผิดหวังสุดๆ มันห่วยแบบว่ารับไม่ได้
 ตอนจบมันแย่มากๆ ย่ำแย่
 น่าสนใจตอนครึ่งเรื่องแรก พอเจอท้าวสามนต์ก็หมดกัน
 เคยดูละครที่สิบเด็กทำมาหลายครั้ง มันดีกว่านี้เยอะครับ
 ที่แย่สุดคือคำบัตร์ สามร้อย กับละครคุณภาพต่ำมากๆ
 เห้อ แย่จัง

สรุปประเด็นจากงานเขียนในรายวิชาทฤษฎีการวิจารณ์ละคร ปีการศึกษา 2546

ของนิสิตชั้นปีที่สี่ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผู้สอน : อลงกรณ์ ปรีวุฒิพงศ์

ในหัวข้อ“การแปลงบทและนำเสนอข้ามสื่อ” ซึ่งเป็นบทเรียนที่ 2 ของการเรียนการสอน
 รายวิชาดังกล่าว ผู้สอนได้มอบหมายให้นิสิต 8 คน ชมละครวิจัยแล้วเขียนบทวิจารณ์ตามกรอบที่ได้
 ศึกษา ซึ่งสรุปประเด็นหลักได้ดังนี้

1. การตีความใหม่สามารถเชื่อมโยงตัวละครในวรรณคดีกับคนในชีวิตจริงได้อย่างมีเหตุผล
 เข้าใจได้เป็นอย่างดี โดยสามารถใช้หลักจิตวิทยาอธิบายเหตุผลของพฤติกรรมได้อย่างชัดเจน เพียง
 แค่เห็นฉากแรก ผู้ชมก็ควรรู้สึกได้ว่าละครต้องไม่เหมือนฉบับวรรณคดีอย่างแน่นอน เพราะเปิด
 เรื่องด้วยตัวละครร้องเพลงภาษาอังกฤษ และเมื่อชมละครไปเรื่อยๆ ยิ่งรู้สึกถึงความแตกต่าง
 แปลกใหม่ สิ่งที่ได้มาจากเรื่องสังข์ทองมีเพียงการดำเนินไปของเนื้อเรื่องเท่านั้น ส่วนอื่นๆ เป็นเรื่อง
 ของปัจจุบันทั้งสิ้น โดยเน้นการผจญภัยของสังข์ที่ไปพบกับผู้คนในที่ต่างๆด้วยความรู้สึกโหยหาที่ๆ
 ตนเองจะรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งและได้รับการยอมรับ ผู้ชมจะค่อยๆ ได้เรียนรู้ไปกับตัวละครสังข์ ผู้ที่

ครั้งหนึ่ง เคยได้มองคนเพียงแค่ภายนอกเช่นเดียวกัน ว่าทุกอย่างนั้นล้วนมีภาพที่เราเองสร้างขึ้นมา เพื่อเป็นเปลือกห่อหุ้มอยู่ ซึ่งบางครั้งก็ทำให้เราเห็นกลับตาลปัตรไปจากสิ่งที่เป็นแก่นแท้ๆของมัน จนในตอนหลังถึงได้เรียนรู้ว่าความงามที่แท้จริง คือความงามในจิตใจ สิ่งนี้เองที่ทำให้ละครเรื่องนี้ น่าสนใจมากยิ่งขึ้น นอกเหนือไปจากเพียงการได้ชมสังข์ทองในอีกฉบับหนึ่ง

2. ความชัดเจนของแก่นเรื่องและสารที่ต้องการนำเสนอ สามารถถ่ายทอดสู่คนดูได้อย่าง ก่อนข้างชัดเจน แม้ว่าจะดูคลุมเครือและมีการแตกประเด็นออกไปบ้าง แต่โดยรวมก็สามารถสื่อสาร แก่นเรื่องออกมาได้อย่างดี มีให้กับคนดูทั้งตามฉากต่างๆ และจากพัฒนาการของตัวละคร

2.1 ประเด็นเรื่องเปลือกกับมายาคติ และความสับสนของหลักจริยธรรมร่วมสมัย

ละครนำประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมจริงๆมาพูดถึง และสะท้อนให้เห็นถึงความน่า กลัว ความเห็นแก่ตัว และตัวตน สัญชาตญาณดิบของมนุษย์ รวมทั้งเสียดสีสังคมที่มีแต่ความ จอมปลอมหลอกลวง และการใส่หน้ากากเข้าหากันของมวลมนุษย์ เป็นเสมือนการเปิดโปงความ จริงที่เราควรจะได้รับรู้ โดยแต่ละฉากได้หยิบยกเอาประเด็นในสังคมมาพูดถึง เช่นเรื่องค่านิยมใน สังคมที่มักผูกติดกับบทบาททางเพศ คือการที่เราเกิดมาเมื่อเราเป็นเพศอะไรก็ต้องเป็นอย่างนั้นต้อง ทำตัวเองให้อยู่ในกรอบที่สังคมวางเอาไว้ หากเราหลุดออกจากรอบก็จะถูกมองว่าแปลก และไม่ได้ รับการยอมรับจากสังคม ละครสามารถถ่ายทอดเผยให้เห็นถึงความจริงอันน่าหดหู่ที่คนต้องถูก จำกัดความเป็นตัวตนที่แท้จริง ดังนั้นจึงเกิดการคัดแปลงเมืองพันธุรัต เมืองยักษ์ในวรรณคดี ที่ผู้คน กลัว และรังเกียจ นำมาเปรียบกับเมืองพันธุรัตในละคร ที่เป็นเมืองที่มีแต่คนผิดเพศ ให้เห็นว่ามันไม่ แตกต่างกัน แต่ภาพที่ออกมาในมุมมองในการมองโลกในแง่ดี ที่พวกเขาก็สามารถที่จะยืนหยัดอยู่ ได้โดยการเชื่อในความคิดของตนเอง และไม่สนใจว่าใครจะพูดว่าอย่างไร สะท้อนให้เห็นว่าคนอย่าง มองคนแต่เปลือกนอก เพราะสิ่งที่แตกต่างจากคนอื่นไม่ได้หมายความว่าเขาไม่ดี ภาพภายนอกใช้ ตัดสินคนไม่ได้ แต่ภายในต่างหากที่ควรจะเป็นตัวตัดสิน ซึ่งจะเห็นได้ว่าตรงกันข้ามกับเมือง สามนต์ ที่เปิดฉากมาจะเห็นแต่ความสวยงามเหมือนทุกอย่างดีไปหมด แต่ความจริงแล้วข้าง ในกลับกลวงและน่าพะ เพราะภาพที่ปรากฏให้เห็นแก่สายตาคนอื่นกลับตรงกันข้ามกับความจริงที่ มีแต่ ด้วยหน้ากากขนาดใหญ่ และการสร้างภาพทั้งสิ้น

จุดนี้สะท้อนได้ดีถึงสังคมเกือบทุกสังคมและคนเราเกือบจะทุกคน ที่มีความเห็นแก่ตัวเป็น เหมือนสัญชาตญาณดิบที่ปิดบังไว้เบื้องลึก และคนที่ประสบความสำเร็จที่สุดก็คือคนที่เห็นแก่ตัว แต่ซ่อนได้แนบเนียนที่สุด ซึ่งคนเหล่านี้เองที่เป็นเหมือนตัวต้นแบบ เป็นคนวางค่านิยม และได้รับ การยอมรับจากสังคม จนเกิดคำถามว่า อะไรคือความดีที่แท้จริงในสังคมกันแน่ ในเมื่อตำราเรียน หรือคนโบราณก็มักจะพร่ำสอนให้เราเป็นคนดี แต่คนดีคืออะไร อะไรคือความดี หรือเพียงแค่นิยม ที่ไม่มีตัวตน แค่เปลือกภายนอกเท่านั้นก็เป็นตัวบอกได้ทันทีว่าใครดี ใครเลว ทั้งที่ตั้งแต่เล็กแต่น้อย เราถูกสอนมาตลอดว่าอย่ามองคน หรือตัดสินคนจากเปลือกนอก แต่ก็เห็นว่าในความเป็นจริง เรา

ตัดสินกันจากเปลือกทั้งสิ้น คนที่เห็นแก่ตัวที่สุดแท้จริงก็คือคนที่พยายามบอกว่าฉันนี่แหละคือคนดี
ที่สุด ซึ่งนั่นหรือคือคนดีของโลกปัจจุบันนี้

2.2 ประเด็นเรื่องความปรารถนาสูงสุดของมนุษย์

แม้ละครหากดูเผินๆแล้ว ก็อาจจะมองว่าเป็นเรื่องเบาสมอง คนดูก็ต่างจำเฮฮา และ
สนุกสนานไปกับเรื่องราวการผจญภัย แต่ก็ได้แฝงข้อคิด การเสียดสีสังคม และคนร่วมสมัยอยู่ตลอด
ทั้งเรื่อง บางครั้งอารมณ์ขันนั้นก็เป็นการจุ่มแสบ

ละครสะท้อนออกมาให้เห็นได้ชัดเจนว่า ไม่ว่าผู้ชมจะผจญภัยในโลกแห่งเทพนิยายอุดมคติ
หรือโลกแห่งความจริงในปัจจุบัน วัตถุนิยมก็คือพระเจ้าของคนยุคใหม่ ถ้าเราเห็นคนคนหนึ่งให้
ประโยชน์ให้สิ่งที่เราต้องการหรือคุ้มครองให้เราปลอดภัยได้ เราก็ยอมรับนับถือเขาเป็นพระเจ้า
และก็มักชื่นชมสรรเสริญในสิ่งที่เขานำเสนอ แม้บางครั้งจะรู้สึกแตกต่างไปแต่เราก็พร้อมที่จะมองข้าม
ข้อเสียเหล่านั้นหรือเกลี้ยกล่อม ไปเสีย เพราะความคิดนี้จะเป็นการสั่นคลอนความมั่นคงทางใจของ
ตนเอง

สังข์เป็นเหมือนตัวแทนของคนประเภทหนึ่งที่มีแต่ตัวอย่างแท้จริง มองแล้วไม่มีอะไร
น่าสนใจเลย ในตอนที่สังข์ตัดสินใจเดินทางออกจากเกาะพันธูร์ไปสู่โลกกว้าง พันธูร์ได้มอบ
บัตรทองจินดาณีให้กับสังข์โดยกล่าวว่า “นี่คือมนต์วิเศษที่บันดาลทุกอย่างในโลกกระแสหลัก แต่
ไม่ใช่ที่เกาะพันธูร์” แปลว่า “แผ่นพลาสติกแห่งการยอมรับเชื่อใจ” หรือเครดิตการ์ด (credit
card) นี้ ซื้อได้ทุกอย่าง ตั้งแต่ “รูปสุวรรณ” ชื่อสถานภาพ ชื่ออัตลักษณ์ส่วนรวม ชื่อเมีย ครอบครัว
ไปจนถึงซื้อบ้านซื้อเมือง เพราะสิ่งเหล่านี้ก็ไม่มีค่าอยู่เองจริงแต่เป็นเพียงสิ่งที่คนในสังคมกระแส
หลักอุปโลกน์คุณค่าขึ้นมาเท่านั้น ยิ่งกว่านั้นเงินยังไม่อาจซื้อความเชื่อใจและความรักแท้ที่พันธูร์
ต้องการจากสังข์ และที่สังข์ต้องการจากรจนา และก็เพราะมีเงินแต่ไม่มีคนรักนี่เองที่ทำให้ทั้ง
พันธูร์และสังข์ต้องใจสลาย

2.3 ประเด็นเรื่องอัตลักษณ์ของคนชายขอบ กับพื้นที่ และการยอมรับความต่าง

เป็นเรื่องน่าสนใจว่าทำไมต้องเป็นกลุ่มเพศที่สามที่มาเป็นตัวสร้างความสนุกให้คนอื่นมา
ชื่นชม เหตุผลก็คงจะเป็นเพราะความพยายามที่จะสร้างปมเด่นให้กับตนเอง เนื่องจากว่าถ้าพวกเขา
ไม่พยายามทำอะไรสักอย่างให้โดดเด่นออกมา พวกเขาก็จะถูกผลักไสออกไปเป็นกลุ่มคนชายขอบ
ถูกมองว่าแปลกประหลาดและแปลกแยก ไม่เป็นส่วนหนึ่งของสังคม ซึ่งการสร้าง ความสนุกสนาน
สร้างเสียงหัวเราะ และทำให้ตัวให้โดดเด่นกว่าคนอื่น หรือทำในสิ่งที่เกินคนธรรมดาจะทำได้ก็เพื่อให้
เป็นการกลบปมด้อยของตน และต้องการเป็นที่ยอมรับนั่นเอง แต่ถ้าหากในที่สุดแล้ว เขาเหล่านี้ไม่
สามารถจะเข้าไปอยู่กับกลุ่มไหนได้เลย สิ่งที่ต้องทำคือสร้างความเป็นตัวตนของตัวเองขึ้นมาใหม่
กำหนดอัตลักษณ์ที่แตกต่างออกมาจากคนอื่นเพื่อสร้างพื้นที่ของตนเองเป็น “เขตปกครอง
พิเศษพันธูร์” ที่จะสามารถแสดงความเป็นตัวของตัวเองออกมาได้

อย่างไรก็ดี เป็นเรื่องน่าเศร้าว่าสุดท้ายแล้วสิ่งที่พวกเขาทำได้อีกก็เป็นเพียงแค่มีความสุขอยู่ในพื้นที่ของตนเท่านั้นเพราะเมื่อออกไปในสังคมภายนอกพวกเขาก็กลายเป็นตัวประหลาดอยู่ดี ถูกคนในสังคมกระแสหลักที่เรียกตนเองว่าเป็นพวกปกติ จับไล่และรังเกียจเคียดแค้น สิ่งที่ทำได้ก็คือยอมรับว่าตนเองไม่เป็นที่ยอมรับ และกลับไปใช้ชีวิตที่มีความสุขกับสิ่งที่ตนเป็นอยู่ในโลกที่ตนเองสร้างขึ้นเท่านั้น

อาจถือได้ว่าละครเรื่องนี้เป็นอีกพื้นที่หนึ่ง ที่ผู้กำกับการแสดงใช้เป็นพื้นที่กระตุ้นให้ผู้ชมแสดงความเป็นตัวตนของแต่ละคนออกมา โดยให้เริ่มต้นที่การยอมรับในสิ่งที่ตนเป็น ซึ่งถึงแม้จะไม่น่าสบายใจหรือจะรู้สึกเจ็บปวด แต่ว่าถ้าเราเรียนรู้ที่จะอยู่กับความจริงแล้ว เราก็มีความสุขได้อย่างไม่หลีกเลี่ยงหนีเพื่อฝัน นอกจากนี้ ละครยังแถมด้วยเสียงสะท้อนไปยังกลุ่มคนอื่นๆในสังคมอีกด้วยว่า ถ้าพอจะเข้าใจกันน่าจะเปิดใจรับกับความแตกต่างเพื่อความสุขของการอยู่ร่วมกันในสังคมอย่างแท้จริง

ละครเรื่องนี้ช่วยจุดประกายความคิดที่จะนำไปคิดต่อยอดต่อไป ทุกคนที่ไปดูย่อมจะมีความเห็นที่แตกต่าง และได้ข้อคิด หรือประสบการณ์ที่แตกต่างกันออกไป แต่ที่แน่นอนที่สุดก็คือผู้ชมแต่ละคนจะได้อะไรที่ไม่เหมือนใคร

3. จุดเด่น การเปรียบเทียบ-แทนที่ ตัวละครที่สนุกสนานมีสีสันมีพลังและชัดเจน ความตลกขบขันแหวกแนวละคร “อักษรฯ” เครื่องแต่งกายที่สวยงามอลังการ ประเด็นเสียดสีค่านิยมสังคม ประเด็นเรื่องเด็ก-คนชายขอบ ความรู้สึกแปลกประหลาดเมื่อได้รับชม การตั้งคำถามให้คิดต่อยอด

4. จุดที่เห็นว่าเป็นคำถามและปัญหา แนวทางในการนำเสนอที่นอกจะผิวดิวิสัย “ละครอักษรฯ” แบบที่เคยทำอยู่ จากเดิมที่ “ละครอักษรฯ” จะเป็นที่รู้จักกันว่าเป็นละครเวทีโรงเล็กระดับคุณภาพไม่แสวงกำไร ที่นำเสนอบทละครจากต่างประเทศที่จัดว่าดี เนื้อเรื่องเข้มข้น เป็นที่ยอมรับและมีชื่อเสียง มุ่งเน้นไปที่สารที่ต้องการจะสื่อให้คนดูกลับไปคิด ตีความอย่างลึกซึ้ง จนผู้ชมหลายคนเห็นว่าดูไม่รู้เรื่อง และหลายคนไม่อยากชมละครอักษรฯเพราะกลัวปวดหัว กลัวเบื่อ กลัวโง่

แต่ในละครวิจัยเรื่องนี้ สารสำคัญของละครที่ส่งออกมา คนดูโดยส่วนใหญ่มีความเข้าใจที่พ้องต้องกัน เข้าใจได้ง่ายและไม่ต้องคิดอะไรลึกซึ้งหลายตลบเหมือนละครเรื่องอื่น ๆ ซึ่งอาจเป็นสิ่งที่ทำให้เห็นชัดว่าละครอักษรฯจุฬาน่าจะกำลังมุ่งเจาะกลุ่มตลาดมากขึ้น จากที่คนดูเคยมาดูแล้วบอกว่าไม่รู้เรื่องบ้าง ไม่เข้าใจบ้าง ละครอักษรฯต้องปีนบันไดดูบ้าง ละครเรื่องนี้อาจจะเป็นเรื่องหนึ่งที่แทบไม่พบเห็นปฏิกิริยาเช่นนั้นจากผู้ชมเมื่อเดินออกจากโรงละคร ซึ่งก็อาจเป็นเพราะไม่คิดว่ามีอะไรให้ต้องขบคิดต่อยอดก็ได้

อีกอย่างที่โดดเด่นต่างจากละครอักษรฯปกติคือ ละครมีมุขตลกไปกษาที่ค่อยๆเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ มีการเน้นความหรูหราสวยงามของเสื้อผ้า เวที และแสง มีการใช้เพลงประกอบมากมายทั้ง

เพลงร้อง เพลงบรรเลง และเพลงเต้น นอกจากนี้ น้ำหนัก ความละเอียดและมีมือการแสดงของนักแสดงแต่ละคนยังมีความแตกต่างกัน บางกลุ่มก็ยังสามารถคงมาตรฐานละครอักษรฯเอาไว้ได้ บางกลุ่มก็ดูเป็นนักแสดงมือใหม่มาก ซึ่งโดยปกติการแสดงของ “ละครอักษรฯ” มักจะมีมาตรฐานของนักแสดงที่เท่าเทียมกันและมีความกลมกลืนสูงกว่านี้

ซึ่งคงต้องติดตามต่อไปว่าการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้จะได้คุ้มเสียหรือไม่ อาจจะได้กลุ่มคนดูละครหน้าใหม่เพิ่มขึ้น แต่ก็ไม่แน่ว่าจะเป็นที่พอใจของกลุ่มคนดูละครอักษรฯจุฬาฯเดิมหรือไม่ เพราะการพยายามปรับเปลี่ยนรูปแบบใหม่ให้ละครอักษรฯดูรู้เรื่องมากขึ้น อาจกลายเป็นการทำให้ละครอักษรฯ ดูแบนลง เพื่อให้ถูกกับรสนิยมของคนส่วนใหญ่ที่เน้นบันเทิง ตลก และภาพอลังการ

5. ปัญหาจากการแหวกขนบของละคร

นอกจากละครวิจัยจะแหวกขนบของละครอักษรฯแล้ว ยังทำให้ผู้ชมหลายคนไม่เห็นด้วยและไม่พอใจที่ละครวิจัยแหวกขนบซึ่งเป็นที่ยอมรับกันว่าเป็นปัจจัยมาตรฐานของละครเวทีที่ดี

5.1 แนวการนำเสนอและประเภทของละคร

ผู้ชมหลายคนมีปัญหาเกี่ยวกับการที่รู้สึกว่ละครวิจัยไม่เลือกแนวทางการนำเสนอที่ชัดเจนไป แนวใดแนวหนึ่งว่าจะเป็นเรียลลิสติก สไตลิสต์ หรือแฟนตาซี จะเป็นละครตลกจำอวดหรือจริงจัง เคร่งเครียด ตอนจบไม่รู้ว่าจะหัวเราะหรือจะร้องไห้ซาบซึ้งดี

5.2 การสร้างความรู้สึกร่วมกับผู้ชม

ละครไม่สามารถดึงความรู้สึกร่วมของคนดูได้ตลอดอย่างที่ผู้ชมคาดหวัง บางฉากที่คนดูคิดว่าควรจะมีความรู้สึกร่วมก็กลายเป็นลอยห่างออกมา และเมื่อมองภาพรวมของเรื่อง สังข์ซึ่งเป็นตัวละครเอกที่คนดูรู้สึกว่ควรต้องติดตามและคอยเอาใจช่วย กลับไม่ทำให้รู้สึกเช่นนั้น เพราะคนดูหันไปเอาใจช่วยแม่ ช่วยพันธุรัต ฯลฯ แทน

5.3 จังหวะ ลีลา เอกภาพและความกลมกลืน

ผู้ชมบางคนมีปัญหาเกี่ยวกับละครที่สะดุดกระดอนกระแทกเป็นระยะๆ ไม่กลมกลืนเป็นเนื้อเดียวกัน แต่ละฉากแต่ละเมืองดูมีเรื่องราวเป็นของตนเอง เกิดขึ้นจบลงในตัวเอง ละครจึงเหมือนนำละครเรื่องเล็กๆมาเรียงต่อกัน ทั้งนี้เป็นเพราะละครสร้างจากเรื่องเดิมที่แต่งเป็นตอนๆ นอกจากนี้ แทนที่เพลงจะช่วยเสริมเรื่องและอารมณ์กลับเป็นการทำให้สะดุดและเห็นความไม่กลมกลืนมากยิ่งขึ้น ซึ่งความไม่สอดคล้องประสานกันขององค์ประกอบต่างๆในละครทำให้พาผู้ชมไปไม่ถึงแก่นสารของเรื่อง

การสื่อสารโดยตรงกับผู้วิจัย

ในการสนทนากับอาจารย์กิตติศักดิ์ สุวรรณโกศล เกี่ยวกับละครรอบที่ได้ชม อาจารย์กิตติศักดิ์มีความเห็นว่า บทละครคมคาย การนำเสนอสื่อความหมายได้ชัดเจน สนุกมาก ตลกและสะเทือนใจ ข้อสังเกตคือ ภาพของรจนาดูยังไม่ค่อยมีปัญหา ไม่เหมือนเด็กบ้านแตก

ในการประชุมย่อยเพื่อเสนอความคืบหน้าของโครงการวิจัย ซึ่งจัดขึ้น ณ วันที่ 29 มิถุนายน 2549 รองศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณา สถาอานันท์ ให้ความเห็นว่า การนำเสนอฉากที่สังข์ชุบตัวเป็นรูปทองแล้วสวมรูปเงาที่นั่น ควรจะต้องเน้นให้กระทบใจผู้ชมอีก แต่ละครกลับเหมือนงใจแอบเอา “รูปทอง” ที่สังข์ชุบตัวได้นี้ ไปไว้หลังสกริมผ้าโปรงด้านหลังสุดของเวที ให้ผู้ชมเห็นเพียงเงาสลัวๆ ทำให้ผู้ที่มีมโนทัศน์เดิมว่าเหตุการณ์นี้เป็นจุดสำคัญของเรื่องสังข์ทอง รู้สึกว่าผิดไปจากความคาดหวัง

รองศาสตราจารย์จักรกฤษณ์ ดวงพิตรา ผู้ร่วมประชุม ให้ความเห็นเสริมหลังจากที่อ่านบทละครว่า ในฐานะผู้ที่สนใจละครเวทีและการปรับ-แปรบท เห็นว่าละครเรื่องนี้เป็น “เรื่องใหม่” ไม่ใช่ “เรื่องเก่า” เช่นเดียวกับของละครเวทีเพื่อฉลอง 100 ปีชาตกาลของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง “นิทรราชาคริต” จัดโดยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งผู้วิจัยเป็นผู้สร้างบทใหม่และกำกับการแสดงโดยดัดแปลงจากบทพระราชนิพนธ์ลิลิต ที่รองศาสตราจารย์จักรกฤษณ์เห็นว่า เป็น “ละครเวที” สร้างใหม่ ไม่ใช่ “หนังสือลิลิต” พระราชนิพนธ์เรื่องเดิม ละครวิจัย “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” เป็นบทละครที่สนุก เปรียบเทียบและแทนค่าองค์ประกอบต่างๆ ในเรื่องเดิมกับบริบทร่วมสมัยได้อย่างชัดเจน และกระตุ้นให้เกิดการถาม-ตอบ วิเคราะห์ วิพากษ์ และวิพากษ์ได้เป็นอย่างดี แต่ในฐานะครูภาษาไทยอาจไม่สบายใจและไม่กล้าจะเห็นวรรณคดีเรื่องสังข์ทองได้รับการนำเสนอในภาพที่แตกต่างและตรงกันข้ามกับมโนภาพในอุดมคติโดยสิ้นเชิง ดังนั้นสำหรับผู้ชมที่คาดหวังเพียงความตื่นเต้นที่จะเห็น “เรื่องเก่า” ในรูปแบบใหม่ ก็จะไม่ชอบและปฏิเสธละครวิจัย ส่วนผู้ชมที่ไม่มีพื้นฐานเกี่ยวกับ “เรื่องเก่า” มากนัก ไม่คาดหวังหรือไม่มีกรอบความคิดเกี่ยวกับเรื่อง ก็จะสนุกกับละครวิจัยและรับสารได้อย่างมีชีวิตชีวาและหลากหลายกว่า

รองศาสตราจารย์จักรกฤษณ์เสนอว่าประเด็นที่พึงพิจารณาคือ ทำอย่างไรจึงจะสื่อสารประสบการณ์ ภาพและเรื่องของผู้สร้างสรรค์ให้ตรงกันกับประสบการณ์ ภาพ และเรื่อง “ส่วนตัว” ของผู้ชมแต่ละคน พร้อมกันนี้ ก็ได้มีข้อเสนอแนะดังนี้ คือ

ก. ในการนำเสนอเป็นละครเวที รายละเอียดบางอย่างของโลกปัจจุบันนั้นควรให้เป็นบรรยากาศที่ผสมผสานระหว่างโลกร่วมสมัยกับโลกในนิทานมากกว่าการจำเพาะเจาะจง เพื่อให้ผู้ชมแต่ละคนซึ่งมีระยะใกล้-ไกลต่อประเด็นนั้นๆ ที่แตกต่างกัน ได้เห็นภาพในมิติทางจินตนาการของตนเอง

ข. ในการปรับ-แปรหรือเล่าใหม่ ควรให้ละครสามารถเกื้อกูลอารมณ์กับผู้ชมที่เป็น “คนรุ่นเก่า” ที่มีมโนทัศน์ชัดเจนกับการเสนอเรื่องแบบเดิม เพื่อที่จะได้สามารถตามเรื่องได้ ไม่ปฏิเสธหรือต่อต้านวิธีการเล่าแบบใหม่

ข. อ่านความหลากหลายใน “การอ่าน” ของผู้ชม

ผู้ชมละครวิจัยทั้งประเภทรุก (active audience) ซึ่งกระตือรือร้นที่จะตีความและสื่อสาร แลกเปลี่ยนความคิดความรู้สึกกับละคร ขณะและ/หรือภายหลังชม และประเภทรับ (passive audience) ที่เลือกชมละครอย่างหย่อนใจเบาสมอง รอรับสิ่งที่ละครสื่อสารให้ถ้ารับได้ขณะชม ต่างก็มีปฏิกิริยาตอบรับที่แตกต่างหลากหลายและหลากหลายเลื่อนกันไปอย่างสุดขั้วแม้จะได้ชมการแสดงรอบเดียวกัน อาจกล่าวได้ว่าความหลากหลายนี้เป็นผลมาจากจากการอ่านได้ในลักษณะต่างๆ ของผู้ชม คือ 1.เข้าใจ รู้สึกร่วม ถอยออกมาเทียบ-แย้งได้

2.เข้าใจ รู้สึกร่วม แต่ถอยออกมาเทียบ-แย้งไม่ได้

3.เข้าใจ แต่ไม่รู้สึกร่วม ถอยออกมาวิจารณ์ได้

4.ไม่เข้าใจ แต่รู้สึกร่วม วิจารณ์การนำเสนอละคร

5.ไม่เข้าใจ ไม่รู้สึกร่วม ปฏิเสธการนำเสนอละคร

ข้อสังเกตคือ ผู้ชมประเภทรุก ที่ “อ่าน” ละครวิจัยได้ในแบบที่ 5 จะแสดงความผิดหวัง ไม่ชอบใจ หรือโกรธเคืองออกมาอย่างเห็นได้ชัดกว่าผู้ชมประเภทและกลุ่มที่แตกต่างออกไป ทั้งนี้ เพราะผู้ชมกลุ่มนี้เป็นผู้ที่ตั้งความหวังไว้สูง กับละคร สถาบันที่จัดละคร และ/หรือตนเองในฐานะ “นักดูละคร” เมื่อการสื่อสารไม่สัมฤทธิ์ผลจึงรู้สึกผิดหวังรุนแรง

การที่ละครไม่สามารถสร้างมุมมองใหม่หรือจุดประกายความคิดให้กับผู้ชมกลุ่ม 5. ไม่ว่า จะเป็นในประเด็นใดๆ ที่เกี่ยวกับคนชายขอบ อัตลักษณ์ มายาคติ มายาภาพ “เปลือก” และการยึดติดกรอบ เป็นเพราะละครไม่อาจทำให้ผู้ชมกลุ่มข้างต้นเข้าใจและรับการเสนอแบบละครเคียร์-แคมป์ประชิดชีวิต จนสามารถชมละครแบบ “เข้าๆออกๆ” หรือรู้สึกร่วมและถอยออกมาวิจารณ์ได้

ผู้ชมบางคน “อ่าน” ความหมายของรหัสเฉพาะกลุ่มไม่ได้ และเห็นเฉพาะรูปสัญลักษณ์ที่เป็นเปลือกภายนอก หรือได้ความหมายเพียงราวๆ ผู้ชมกลุ่มนี้จึงหงุดหงิดใจ หรือบางคนอาจอ่านได้ระดับหนึ่งแต่เมื่อประเด็นนั้นไม่สัมพันธ์ใจจึงไม่สนใจ หรือบางคนอ่านได้ระดับหนึ่ง แต่เมื่อถูกกรอบของความ “เหมาะสม” ต่างๆ ทั้งในเชิงทฤษฎี มาตรฐาน วิสัย และรสนิยมสกัดกั้น จึงปฏิเสธ หรือผู้ชมบางคนก็อ่านได้แต่ไม่ต้องการอ่านต่อ เพราะไม่ต้องเห็นและรู้สึกเสี่ยงไปกับความรู้สึกที่ลบบไปกว่านี้

เมื่ออ่านไม่เห็น หรือปฏิเสธไม่รับ จึงไม่นำมาซึ่งการถอยห่างจากละครแล้วเทียบ-แย้งอย่าง มีจิตวิจารณ์ (critical mind) แต่เป็นการถอยห่างเพื่อรอดูสิ่งที่คาดหวังว่าจะได้เห็น และเมื่อยังดู

แบบพยายาม “จับถูก” ก็ยังผิดหวัง จึงเห็นแต่การนำเสนอหรสพประชานิยม แต่ไม่เห็นมิติของการใช้วัฒนธรรมประชานิยมล้อเลียนเสียดสีตัวมันเอง เมื่อมองไม่เห็นการเสียดสีซึ่งเป็นความหมายชั้นที่สองของการประชดแบบเทียบเคียงเสียแล้ว การที่ละครวิจยเสนอสิ่งที่ไม่เข้ากันบนเวที การปะติดรวมมิตร ความเป็นไปไม่ได้-มากมายเกินไป-หวานแหววเกินจริง หรือสิ่งที่แหวกขนบของละครและไม่เป็นไปตามอุดมคติวิสัย เพื่อให้ผู้ชมได้คิดเปรียบเทียบ-โต้แย้ง และสร้าง “การแก้ปัญหาในชีวิตจริง” ขึ้นเอง นอกจากจะไม่สัมฤทธิ์ผลกับผู้ชมที่ “อ่าน” ไม่เห็นแล้ว ยังกลับทำให้เขาเหล่านั้นเข้าใจว่าความหมายตื้นๆ ผิวนผิวของเปลือกชั้นแรกนั้นคือสิ่งที่ละครตั้งใจเสนอ ดังนั้นการหัวเราะเยาะเหยียดหยาม หรือ “อี” ของผู้ชมกลุ่มนี้ แทนที่จะเป็นการคิดแย้งกับตัวละคร กับค่านิยมเปลือกกับความคาดหวังเชิงเพื่อฝันหลักหนี ที่ตั้งสมปฤกษกันมาในสังคมไทย อันจะนำไปสู่การคิดต่อยอดของแต่ละคน ก็กลับกลายเป็นว่าผู้ชมกลุ่มดังกล่าวมีความคิดความรู้สึกรัดแย้งกับละครวิจยและการนำเสนอละคร

หากเรายกคำถามของบาร์ธส์ขึ้นมาเป็นตัวตั้งว่าผู้เขียนบท ผู้กำกับการแสดง ผู้ชม หรือผู้วิจารณ์กันแน่ ที่เป็นผู้สร้าง “ความหมาย” ที่แท้จริง และใครมีอิสระในการให้ความหมายมากกว่ากัน แคริกาก็คงตอบว่าไม่มีใครเป็นผู้อ่านที่จริงแท้เพียงหนึ่งเดียว เพราะต่างคนก็ต่างใจกัน ส่วนซิลลาร์ (Sillars, 1991 อ้างใน อรรถพร บิดล ณ อยุธยา, 2547: 125-129) ก็จะตอบว่า ความหมายของสารนั้นอยู่ในขนบภาษา อยู่ในความตั้งใจที่ผู้ประพันธ์/ผู้ผลิตสารจงใจผลิต อยู่ในความตั้งใจทั้งที่ตั้งใจและไม่ตั้งใจของผู้ผลิต อยู่ในสิ่งที่ “นักวิพากษ์ที่เก่งที่สุด” เห็นในดัวบท อยู่ในสิ่งที่คนร่วมสมัยของผู้ผลิตสารอาจเห็นในดัวบท คือสิ่งที่ผู้รับสารเห็นในดัวบท คือสิ่งที่ผู้รับสาร “ในอุดมคติ” เห็นในดัวบท คือความสัมพันธ์ระหว่างดัวบทที่มีต่อสังคมที่สังกัดอยู่ และคือความสัมพันธ์ระหว่างสังคมร่วมสมัยกับดัวบท

การวิพากษ์แนวหรือสร้างนั้นไม่สนใจกฎเกณฑ์ทฤษฎีทางใดทางหนึ่ง ตลอดจนความถูกต้องหรือความงดงาม แต่จะใช้วัฒนธรรมของสังคมนั้นๆ โดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับค่านิยม มโนทัศน์ที่คนมีต่อตนเอง (self-concept) และมายาคติของสังคม เป็นเครื่องมือในการศึกษาว่าสารนั้นๆ ถูกคนแต่ละคนใช้อย่างไร เพราะสิ่งที่ดูชัดแจ้ง เห็นเป็นกฎธรรมชาติ สิ่งที่ถูกคุ้นชินตา และสิ่งฝังรากอยู่ในกรอบมโนสำนึกของสังคม แท้จริงจะไม่เป็นตามนั้น หากเป็นแต่เพียงความหมายที่สร้างขึ้นโดยสังคมนั้นๆ เพื่อความพอใจของคนส่วนใหญ่หรือคนบนยอดในสังคมนั้น

ฟอร์ดิเยร์ (132-133) เสนอว่าในการ “อ่าน” ปฏิกริยาตอบสนองของผู้ชมนั้น ควรใช้ทุกแนวคิดและทฤษฎีผสมผสานกัน เพื่อหาสิ่งที่เป็นนัยแฝงอันแท้จริงของปรากฏการณ์ดังกล่าว พร้อมทั้งตั้งข้อสังเกตไว้ด้วยว่าการอ่านความหลากหลายของการให้ความหมายในแต่ละกลุ่มผู้ชมนั้น ควรให้สนใจความแตกต่าง หลากหลาย และ “ช่องว่าง” ระหว่างกลุ่มมากกว่าจุดที่แต่ละกลุ่มมีร่วมกัน

เมื่อละครวิจัยไม่สัมฤทธิ์ผลในการสื่อสารกับผู้ชมกลุ่มที่มีความคาดหวังต่อการชมละครมากที่สุดกลุ่มหนึ่ง ผู้วิจัยในฐานะผู้สร้างงาน จึงมีหน้าที่ดังต่อไปนี้

1. วิเคราะห์สาเหตุของการรับสารที่หลกเลื่อนและคลาดเคลื่อนของผู้ชมในแง่ที่ว่าด้วยเรื่องของคนไทยกับทัศนคติต่อตนเอง มายาคติ ทัศนคติ มาตรฐาน สุนทรียะ ศิลปะ อุดมคติ ความงามและความจริง อันล้วนเป็นประเด็นที่มีอิทธิพลต่อการรอบความคิดและมโนทัศน์เกี่ยวกับการบริโภคงานศิลปะการละคร เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษา/สร้างสรรค์งาน

2. แก้ไขปรับปรุงบทละครและการนำเสนอ เพื่อหาแนวทางที่จะทำให้การสื่อสารตรงเป้ากว่านี้ และไม่ควรถูกคาดหวังเกินไปกับผู้ชมวงกว้าง เพราะสิ่งที่เสนอเป็นเรื่องเฉพาะกลุ่ม เฉพาะวัย เฉพาะกาลและเทศะ

วิเคราะห์การสื่อสารที่พลาดเป้า-ไม่สัมฤทธิ์ผลของละครวิจัย

เหตุที่ผู้ชมไม่เข้าใจละครวิจัยและ/หรือการนำเสนอ

ผู้วิจัยเห็นว่า เป็นเพราะ

1. ผู้ชมเข้ารหัส-ถอดรหัสที่ปรากฏในละครไม่ได้ ทำให้→

2. เรียบเรียงความคิดความรู้สึกที่มีต่อละครไม่ทันกับภาพบนเวที ทำให้→

3. ไม่เข้าสู่ภาวะ“เข้าๆออกๆ” ไม่เกิดการเทียบ-แย้ง แต่

3.1 ไป “เข้า”ร่วมเชิงอารมณ์จนจมจ่อมกับจุดใดจุดหนึ่งในการนำเสนอ เช่น ไปสะเทือนใจกับการตายของพันธุรัต และชะตากรรมแสนเศร้าของชาวชายขอบ และ/หรือ

3.2 ไปหงุดหงิดกับการนำเสนอตัวละครเสแสร้งตื่นเงินหรือจุดที่เห็นว่าไม่เหมาะสม ไม่เห็นด้วย จึงกันตัวเองออกมาวิพากษ์วิจารณ์การนำเสนอละคร แต่ไม่ได้เทียบ-แย้งระหว่างประเด็นในละครกับความเป็นจริงในชีวิตและสังคม และ/หรือ

ไปดูละครแบบบันเทิงหย่อนใจ สำเร็จอารมณ์ ดูเอาตลก ดูความสวยงาม ซึ่งเป็นเพียงเปลือกนอกของการนำเสนอ

ประการที่ 3.3 นี้ แม้ผู้ชมจะชื่นชมความขบขัน หรือความอลังการ แต่ก็อ่านสารในละครไม่ได้

ส่วน 3.1 และ 3.2 ทำให้ผู้ชม→

4. ผละออกหรือปฏิเสธละคร โดย “เชื่อว่าตนเข้าใจและตัดสินใจ” ว่า ละครทำผิด การนำเสนอไม่เหมาะสม ไม่ใช่สิ่งที่ต้องการรู้-ต้องการเห็น ไม่ใช่สิ่งที่ละครควรนำเสนอ ไม่ใช่ประเด็นที่จำเป็นต่อสาธารณชน ไม่ใช่ศิลปะ นำไปสู่→

5. ปฏิกริยาแบบ 5.1 หรือ 5.2 หรือ 5.3 อย่างใดอย่างหนึ่ง หรือ 5.1 ก่อนแล้วจึง 5.2 หรือ 5.3

5.1 ผู้ชมกลุ่มหนึ่งยังมีความพยายามที่จะเข้าใจ หาทงแง่ใจ พัฒนา ซึ่งนำไปสู่การพูดคุยโต้แย้ง แลกเปลี่ยนความเห็นกัน จนทำให้→

- เห็นประเด็นที่มองข้ามไป และอาจจะเห็นด้วยหรือไม่เห็นด้วยก็ได้ หรือ
- ยอมรับความเห็นต่าง แม้ไม่เห็นด้วย หรือยังไม่เห็นประเด็นที่อีกฝ่ายเสนอ หรือ
- ไม่เห็นประเด็น หรือไม่เห็นด้วย แต่ไม่ได้เถียงในที่สาธารณะอีก ซึ่งอาจเป็นเพราะความเกรงใจ จึงหลีกเลี่ยงการปะทะ และอาจไประบายที่อื่น หรือสะสมความไม่พอใจใจเก็บไว้

5.2 ผู้ชมอีกกลุ่มหนึ่ง หรือผู้ชมที่ผ่านกระบวนการ 5.1 มาแล้วและไม่เห็นด้วยกับละคร จะ ตอบโต้เชิงปฏิเสธ หรือคัดค้านสื่อสารกับละคร เพื่อยืนยันรักษาจุดยืนและอัตลักษณ์ของตนไว้

5.3 ผู้ชมอีกกลุ่มหนึ่ง หรือผู้ชมที่ผ่านกระบวนการ 5.1 มาแล้วและไม่เห็นด้วยกับละคร เลือกที่จะลงโทษ ประณาม กดเหยียดละคร เพื่อให้รู้สึกว่าคุณต้อง ดีกว่า สูงกว่า เป็นการระบายความไม่พอใจออกไป ให้ตนรู้สึกดีขึ้น

ระดับของความรุนแรงของ 5.2 และ 5.3 ขึ้นอยู่กับว่า ผู้ชมแต่ละคนในกลุ่มนี้จะรู้สึกว่าคุณถูกถาม จู่โจม หรือทำให้ตนรู้สึกไม่ดีมากนักแค่ไหนเพียงไร

ความเข้าใจของผู้ชมที่มีต่อละครวิจัย ก็มีหลายระดับ

1. เข้าใจประเด็น การนำเสนอ เข้าใจมิติของการเทียบ-แย้ง รสแบบขัน-ขัน

มักเป็นผู้ชมที่มีประสบการณ์ร่วมหรือประสบการณ์ตรงเช่นเดียวกับเงื่อนไข ปัญหา คำถาม หรือสถานการณ์บางประการของตัวละครหลัก เช่น สงสัยในคุณค่าของตนเอง รู้สึกว่าความแตกต่างของตนเป็นปมด้อยรู้สึกว่าคุณดั่งคนหรือผู้ใหญ่-ผู้มีอำนาจ กดเหยียดหรือปฏิเสธไม่ยอมรับ

2. เข้าใจ-เทียบได้บางจุดและไม่เข้าใจ-เทียบไม่ได้-อ่านรหัสไม่ได้ในบางจุด ทำให้

2.1 บางคน “เทียบ” กับจุดที่รู้สึกร่วมและ “แย้ง” กับจุดที่ถอยห่าง ทำให้→

-วิพากษ์ตัวละครได้ และวิจารณ์การนำเสนอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับจุดที่ทำให้รู้สึกร่วม และจุดที่ไม่ทำให้รู้สึกร่วม

2.2 ผู้ชมอีกส่วนหนึ่ง หรือผู้ที่ผ่าน 2.1 มาแล้วและยังไม่ยอมรับการนำเสนอที่แหวกกฎเกณฑ์หรือชนบางประการจึง →

-ผลออก สงสัยว่าเหตุใดจึงไม่เป็น “อย่างที่ควรเป็น” นำไปสู่การดูละครแบบ

วิจารณ์การนำเสนอเพียงอย่างเดียว แต่ไม่มีใจวิพากษ์เทียบแย้ง

เหตุที่ละครไม่สามารถทำให้ผู้ชมกลุ่มหนึ่งเข้ารหัส-ถอดรหัสได้

เป็นเพราะ

1. รหัสนั้นเป็นรหัสเฉพาะกลุ่ม เพศ วัย และวิถีชีวิต เช่น กลุ่มวัยรุ่นในเมืองใหญ่ กลุ่มชายรักชาย กลุ่มชื่นชอบละครเพลง กลุ่มเด็กไร้บ้าน-เร่ร่อน ฯลฯ

2. วิธีการเสนอไม่โฟกัสจุดให้ผู้ชมจับรหัสได้ เกิดจาก

- ซ่อนรหัส“เนียนไป”เพราะเกรงไปว่าจะดูชัดเจนจนใจ ไม่ให้เกียรติผู้ชมค้นหาเอง
- เสียคสไม่ชัดเจน ผู้ชมจึงเห็นประเด็นที่ตั้งใจจะเสียคสเป็นประเด็นที่ละครตั้งใจจะเสนอ
- เน้นผิดจุดหรือเน้นไม่พอ ทำให้รหัสหรือประเด็นสำคัญถูกกลบ โดยองค์ประกอบอื่นๆที่

เด่นกว่า

3. วิธีการนำเสนอผลให้ผู้ชมให้ถ้อยออก เพราะทำให้

- ผู้ชมไม่เห็นด้วย ไม่ถูกใจ ไม่ได้ดังที่คาดหวัง และผิดหวัง
- ผู้ชมรู้สึกไม่ดี ไม่พอใจ รู้สึกเคือง
- ผู้ชมรู้สึกถูกคุกคามจู่โจม หรือบังคับจิตใจให้ต้องยอมรับประเด็นที่ตนไม่เห็นด้วยหรือไม่

ชอบใจ

-ผู้ชมรู้สึกว่าผู้สร้างละครไม่สนใจใยดีผู้ชม แต่ทำละครเพื่อสนองความปรารถนาส่วนตัว หรือทำละครฉาบฉวยเพื่อหวังความนิยมตื้นเขิน ซึ่งเป็นการไม่ให้เกียรติผู้ชมและผิดต่อจรรยาบรรณของศิลปะการละคร

เหตุที่ผู้ชมไม่เห็นด้วยหรือไม่ชอบใจการนำเสนอละคร

เป็นเพราะ

1. สิ่ง queen ในการนำเสนอ ไม่ “ถูกต้อง” ตาม “วิสัย” ของสิ่งนั้นในมโนทัศน์ของผู้ชม อย่างที่เขา “ต้องการเห็น” “เชื่อว่าถูกต้อง เหมาะสม ดีงาม” “เป็นไปตามหลักเกณฑ์บรรทัดฐาน” “เป็นจริง หรือเป็นความจริงเชิงคุณภาพ คือ ให้ความรู้สึกดี” ที่ “ผู้สร้างละครควรต้องเห็นตามนี้”

สิ่งที่ได้รับการคาดหวังจากผู้ชมให้มี “วิสัย” อย่างใดอย่างหนึ่งแบบเหมารวม แต่ก็ต้องผิดหวังเพราะละครมิได้เสนอตามนั้น ได้แก่ “ละครอักษรฯ” “เรื่องสังข์ทอง” “ละครเวที” “มนุษย์และสังคม”บนเวทีละครที่สะท้อนภาพของมนุษย์และสังคมในโลกของผู้ชม

2. ไม่สามารถจัดละครเข้ากรอบใดกรอบหนึ่ง หมวดหมู่ หรือประเภทใดประเภทหนึ่งได้ ทำให้ไม่แน่ใจว่าละครดีหรือไม่ดี ชัดหรือคลุมเครือ จริงจังหรือที่เล่นที่จริง เศร้าหรือสุข ทุกข์หรือจำ “จะให้รู้สึก-มีปฏิกิริยาอย่างไร” ตื่นเต้นฉาบฉวยหรือลึกซึ้งสูงส่ง ประชดหรือเชื่อจริง ตนเข้าใจถูกหรือผิด ตนเข้าใจไม่ถึงหรือละคร “ไม่ถึง” “มาตรฐาน”ใครสูงใครต่ำ “ตั้งใจ” จะบอกอะไร และ”ตั้งใจ” หรือไม่

วิสัย กรอบ-เกณฑ์ ความสูง-ต่ำทางการละคร ในมโนทัศน์แบบไทยๆ

ผู้ชมที่เห็นละครเวทีเป็นศาสตร์ชั้นสูงบางคน จะมองเห็นและประเมินละครเวทีในฐานะวรรณคดีมากกว่าในฐานะของละครเวทีเรื่องหนึ่งๆ และผู้ชมบางคนก็คาดหวังว่าละครที่สร้างจากวรรณคดี จัดโดยสถาบันการศึกษาระดับต่างๆของประเทศ เปิดแสดงในโรงละครสาธารณะระดับใหญ่ จะต้องมีความเป็นทางการ มีความทรงภูมิ คงแก่เรียนน่านับถือ

ดังนั้น ละครวิจัยจึงไม่เข้ากรอบเกณฑ์ความสูงส่งหรือสุนทรีย์ เพราะ “คนไทยแต่ก่อนเชื่อว่าวรรณคดีเป็นของสูง” (นิธิ เอียวศรีวงศ์ อ้างใน กุสุมา รักขมณี, 2549:207) “กวีหรือผู้สร้างงานควรต้องถ่อมตัวและยกชวงงานวรรณคดีขึ้น” “กวีไม่นิยมพูดเรื่องตัวเองในงานเขียน นิยมใช้ภาษาที่ไม่ผูกมัดตัวเอง ไม่แสดงตนให้โดดเด่นออกมาเป็นพิเศษ” (กุสุมา รักขมณี, อ้างแล้ว) “อารมณ์สะท้อนใจในวรรณคดีมีลักษณะสากลมากกว่าเฉพาะเจาะจง” (ดวงมน จิตรจันทน์ อ้างใน กุสุมา, เรื่องเดิม:208)

คนไทยได้รับการปลูกฝังความนิยมให้ชมการแสดงมหรสพเพื่อเสพความงามและความพึงพอใจ ไม่ใช่สาระ อย่างที่กุสุมา รักขมณี (211) เสนอว่า ในละครสันสกฤตซึ่งเป็นละครพูดนั้น “รส” หรือเนื้อหาทางอารมณ์และความรู้สึกเชิงประจักษ์ ถือเป็นหัวใจของบทละคร แต่ในบทละครไทย “รส” กลับเป็นแค่เครื่องประดับปรุงแต่ง เพราะละครไทยเน้นการร้องรำที่ไพเราะสวยงาม อลังการทั้งทางเสียงและทางภาพ



ภาพจากนิทรรศการ
จิตรกรรมชื่อ
*A Transformation of
Icon* ของ จิรภัทร
ทัศนสมบุรณ์
จัดแสดงที่ทิวินาแกลลอรี
กรุงเทพฯ กันยายน-
ตุลาคม 2549
ใช้ลักษณะแคมป์ เสนอ
ประเด็นให้เทียบ-แย้ง
และรื้อสร้าง
แต่ “ประชาชนทั่วไป”
บางส่วนไม่เข้าใจ “รับ
ไม่ได้”²

ขณะที่ต้นแบบละครไทยอย่างละครสั้นสด มีละครตลกแบบเสียดสีประชดประชัน และมีการแทรกฉากตลกขบขันในละคร โศกเพื่อทำหน้าที่เป็นคอมมิครีลีฟ (comic relieve) เพื่อช่วยให้ผู้ชมดึงในความทุกข์โศกของตัวละครมากเกินไป(กุสุมา,211- 212) กวีไทยกลับไม่นิยมแต่งเรื่องตลกขบขันอย่างเต็มรูปแบบ แต่จะแทรกไว้เป็นการสลับฉาก “อาจเป็นเพราะคนไทยคิดว่าวรรณคดีเป็นของสูงส่ง ไม่สมควรที่จะมุ่งสร้างวรรณคดีที่จะเรียกแต่เสียงหัวเราะเท่านั้น” (เจตนา นาควัชร อ่างในกุสุมา,อ้างแล้ว)

ขณะเดียวกัน ผู้ชมบางคนก็เชื่อว่าละครเวทีอย่างที่เป็น “มาตรฐานสากล” นั้น เป็นศาสตร์ของตะวันตก จึงยึดหลักเกณฑ์ทางสุนทรียะต่างๆแบบละครตะวันตกเป็นต้นแบบ ตรวจสอบแยกแยะ ประเมินค่าตามทฤษฎีตะวันตก เช่น ยึดแนวคิดของอริสโตเติลเป็นหลักของบทละคร ยึดแนวคิดของสตานิสลาฟสกีเป็นหลักของการแสดง แต่บางครั้ง เราก็ลืมที่จะมองเห็นและยอมรับรสนิยมรากเหง้าของเราเอง และหลายๆกรณี เราก็ “ถูกทำให้เชื่อ” ในทฤษฎีนั้นๆแบบสรีทธาในอภิสัจจะ ว่าเป็นความถูกต้องอันเป็นอุดมคติ และเห็นว่าความรู้สึคนึกคิดและอารมณ์แบบไทยๆของเรานั้นเป็นความล้าหลังทางวัฒนธรรม เป็นของพื้นๆบ้านๆ ไม่ทันสมัย ไม่สูงส่งควรค่าแก่การยอมรับในระดับสากล แต่เป็นรสนิยมที่เราเก็บไว้ในที่ส่วนตัวยามที่เราแต่งตัวขาวม้าหรือผ้าถุงดูโทรทัศน์อยู่กับบ้าน หรือเป็นรสนิยมรากแก้ว

บางครั้ง ก็น่าจะหันกลับมาตรวจสอบตัวเราเองกันบ้าง ว่าการที่ยึดถือสิ่งใดเป็นหลักอุดมคตินั้น เราเข้าใจแก่นแท้ของสิ่งนั้นๆ หรือไม่ หรือว่าเราแค่ยึดเอาอุปสัญลักษณ์ที่เป็นตัวแทนของแนวคิดอุดมคตินั้น ไม่ได้รู้สึกรู้ว่าความหมายนั้นสัมผัสกับใจได้จริง แต่กลับคิดเชื่อเอาเองว่าเราเข้าใจ ยกตัวอย่างเช่น เรามักทึกทักว่าคนไทยส่วนใหญ่เป็นชาวพุทธ และวิธีบอกว่าเป็นพุทธคือสวดมนต์ เข้าวัด ทำบุญตามเทศกาลและยามที่รู้สึกทุกข์ หลายคนสวดมนต์ ท่องคาถา ห้อยพระโกนหัวบวช ประกอบงานพิธีอย่างครบเครื่องขรมขลัง แต่ไม่เคยเข้าถึงแก่นของพระพุทธศาสนา ไม่เคยเชื่อในคำสอนที่มองโลกอย่างเป็นจริง แท้แสง แต่กลับไปมกมายกับเครื่องประดับประดา และไสยศาสตร์

ในกรณีของการเชื่อดำราฝรั่ง เชื่อทฤษฎี เชื่อรสนิยมฝรั่งมากกว่ารากเหง้าท้องถิ่นก็เช่นกัน คงต้องมาพิเคราะห์กันอย่างจริงจังว่า เราเข้าใจ รู้สึกรู้ได้ เห็นจริง หรือเรา “เชื่อ” ว่าเข้าใจ หรือเรา “เชื่อถือสรีทธา” ด้วยตกเป็นอาณานิคมทางปัญญาและวัฒนธรรมของลัทธิ “ยุโรปคือศูนย์กลางของโลก” (eurocentricism) จนแค่เห็นคำศัพท์เฉพาะทางของฝรั่งก็เหมือนเห็นมนต์คาถาอันศักดิ์สิทธิ์ที่ช่วยตอบปัญหาได้ทุกอย่าง แค่เห็นคำว่า -ism ต่างๆก็รู้สึกได้ถึงหลักเกณฑ์ ได้เห็นคำไทยที่สร้างจากแนวคิดฝรั่ง อย่าง “ประชาธิปไตย” ก็เอาไปโยงกับสัญลักษณ์บางอย่าง เช่น การเลือกตั้งรัฐธรรมนูญ เสียงข้างมาก ฯลฯ แล้วทึกทักเหมาเอาเองว่า สิ่งนั้นคือความหมายของ “ประชาธิปไตย” ทั้งนี้ เป็นเพราะไปยึดรูปสัญลักษณ์เป็นอุดมคติ แต่ไม่ได้พิจารณาเนื้อแท้ของคนและสังคมไทยว่า

อย่างไรเสียก็ไม่มีวันเข้าใจและเข้าถึงอุดมการณ์ประชาธิปไตย หากยังมีระบบคิดว่าสังคมที่เป็นระเบียบและปลอดภัยสงบร่มเย็นนั้น คือสังคมที่ถูกจัดการด้วยระบบผู้ใหญ่-ผู้น้อย และระบบอุปถัมภ์

การอ่านมิติทางวัฒนธรรมของสังคมไทย

เดวิด เบงเกิท แห่งมหาวิทยาลัยฮาวาย(อ้างใน บรรจง อมรชีวิน, 2547:17-18) เสนอว่า วัฒนธรรมนั้นมีอยู่ด้วยกันสี่มิติ คือ ระยะห่างเชิงอำนาจ การหลีกเลี่ยงความไม่แน่นอน การให้ความสำคัญระหว่างปัจเจกชนกับชุมชน และสัดส่วนของการให้ความสำคัญระหว่างบุรุษ/สตรี การอ่านมิติทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคม จะทำให้เราเข้าใจคนในสังคมนั้น มองเห็นรากเหง้าของมายาคติและมายาภาพในวัฒนธรรมนั้นๆ และมีแนวทางในการสื่อสาร เจรจา หรือต่อรอง เพื่อให้เกิดประสิทธิผลมากขึ้น

ในกรณีของวัฒนธรรมไทย เบงเกิทพบว่า มีระยะห่างเชิงอำนาจสูงถึง 64 คะแนน มีมิติด้านการหลีกเลี่ยงความไม่แน่นอนสูง 64 คะแนน ในขณะที่การให้ความสำคัญกับปัจเจกชนเหนือชุมชนนั้นอยู่ในระดับต่ำเพียง 20 คะแนน และการให้ความสำคัญกับบุรุษเหนือสตรีไม่สูงนักคือ 34 คะแนน

สำหรับผู้วิจัย การที่สังคมไทยให้ความสำคัญกับความเป็นปัจเจก หรืออัตบุคคล น้อยกว่าความเป็นส่วนรวม หรือสังคมกระแสหลัก ในระดับที่ต่ำมากเช่นนี้ ก็เท่ากับว่าคนไทยจะเก็บความคิดเห็นหรือความรู้สึกส่วนตัวไว้กับตนเองหรือสังคมเฉพาะกลุ่มของตน แต่จะนำเสนอ “อัตลักษณ์ส่วนรวม” และความคิดความรู้สึกแบบ “สากลทั่วไป” เมื่ออยู่ท่ามกลางคนอื่น

แปลว่า คนไทยแสดงออกในที่ลับกับที่แจ้งต่างกัน!

ยิ่งกว่านั้น ในมิติด้านความเหลื่อมล้ำทางอำนาจ แสดงให้เห็นว่า ไม่เพียงคนไทยและวัฒนธรรมไทยจะนิยมการแยกแยะความแตกต่างและยอมรับความเหลื่อมล้ำทางสถานะชนชั้นเท่านั้น แต่ยังยึดถือเป็นระบบของสังคมอีกด้วย อันจะเห็นได้จากระบบอุปถัมภ์ ระบบผู้ใหญ่น้อย ระบบอาวุโส และความเชื่อเรื่องบุญญาบารมี

นอกจากนี้ คนไทยยังกลัวความไม่แน่นอนและการเปลี่ยนแปลง ไม่ชอบเสี่ยงอันตราย ทุนไม่ได้กับการทำทาย สถานการณ์ที่ควบคุมหรือคาดเดาไม่ได้ และความประหลาดใจพิลึกพิลั่น คาคาหมาย คนไทยมักอิงกับกระแสสังคมมากกว่าเชื่อในความเป็นปัจเจกชน แปลว่าคนไทยนิยมการปฏิบัติตามกัน การเลียนแบบ กฎหมู่ การมีพวกมาก นิยมการรักษาเกียรติรักษาหน้า ไม่นิยมแสดงความรู้สึกและอารมณ์ส่วนตัวในที่สาธารณะ ไม่นิยมความผิดแผกแตกต่างเพราะเห็นว่าเป็นการผิดปกติ นอกคอก นอกกริต ถูกคามระบบสังคม ความรู้สึกของคนไทยจะตัดสินอย่างว่องไวด้วยการใช้เกณฑ์บรรทัดฐานของสังคมประเมินความถูกต้องดีงามแบบเหมารวมของสิ่งต่างๆ จาก

รูปสัญลักษณ์ (ความหมายตรง) มากกว่าการสำรวจ พิเคราะห์ แยกแยะ ด้วยจิตวิจารณ์ของตนเอง และถ้าหากพบสิ่งที่ไม่อยู่ในสารบบของการรับรู้เดิม วิธีที่ปลอดภัยและง่ายที่สุดก็คือ ตัดสินว่าสิ่งที่เป็น “อื่น” นั้นผิด เพราะไม่อยู่ในกรอบกติกาที่สังคมเห็นชอบ ในที่แจ้งหรือในที่สาธารณะ คนไทยจะ “เพลย์เซฟ” โดยการไหลไปตามกระแส ทำตัวสงบนิ่ง หรือใช้ยืมสยามสร้างความรู้สึก “สบายๆ” แต่ในที่ลับหรือที่ส่วนตัว คนไทยจะแสดงความคิดความรู้สึกส่วนที่เก็บกดไว้ และถ้ายังมีพวกมาก ก็ยิ่งแสดงออกมาก จนบางครั้งอาจเลยเถิด

วัฒนธรรมไทยเป็นวัฒนธรรมที่ได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนา พราหมณ์ฮินดู และขงจื้อ ลักษณะที่ร่วมกับวัฒนธรรมเอเชียตะวันออก และตะวันออกเฉียงใต้ คือ เชื่อว่าสังคมตั้งอยู่บนความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกันของคนแต่ละกลุ่ม ผู้น้อยต้องเชื่อฟังผู้มีอำนาจสูงกว่าซึ่งสังคมยอมให้มีอภิสิทธิ์ในหลายๆเรื่อง บุคคลเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มไม่ใช่ปัจเจกบุคคล แต่ละคนต้องปฏิบัติต่อผู้อื่น ต้องรักษาน้ำหน้าผู้อื่น ไม่ชอบการถูกล้อเลียนกลายเป็นตัวตลก หลีกเลี่ยงการเผชิญหน้า ต้องรู้จักความพอเหมาะพอประมาณ ความสงบเรียบร้อย หลีกเลี่ยงสิ่งที่สุดโต่ง และการทำตามใจตนเอง ไม่มีวัฒนธรรมของการตรวจสอบการตัดสินใจ ไม่ชอบให้มีการขีดกำหนดเวลาเส้นตาย ที่สำคัญและอันตรายที่สุดก็คือ วัฒนธรรมร่วมของเอเชีย จะไม่นิยมการแสวงหา-ค้นพบความจริง ไม่ชอบการกระทำอย่างตรงประเด็นและมีวัตถุประสงค์ชัด แต่เลือกกระทำการแบบอ้อมค้อมคลุมเครือสุภาพสวยงาม ซึ่งให้ความพอใจหรือความรู้สึกดี เพราะไม่ก้าวร้าวรุนแรง ยกตัวอย่างกลยุทธ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งของชาวเอเชียก็คือ การแสดงออกในเชิงถูกตัวเองต่อหน้าผู้อื่นหรือการ “ถ่อมตัว” ซึ่งมักจะได้ผลในเชิงตรงกันข้าม คือผู้ฟังจะรู้สึกเป็นมิตรหรือยกย่องผู้ถ่อมตนขึ้นมาในทันที (บรรจง, อ้างแล้ว:171-177)

ปัจจัยข้างต้นถือเป็นรากเหง้าของค่านิยมร่วมสมัยของไทยที่บูชาเปลือก ยึดกรอบ ไม่ชอบเสี่ยง อิงกระแส ตามผู้ใหญ่ เลียนแบบผู้นำ หวังพึ่งเทพ-เจ้า ควบคุมคนและสังคมด้วยการใช้อำนาจและศรัทธา แก้ปัญหาหรือความต่างอย่างก้าวร้าวรุนแรง นิยมประดิดรัฐ-ปรุงแต่ง และเลือกอยู่กับความเชื่อที่ทำให้เป็นสุข มากกว่าปะทะกับความจริงที่ทำให้เป็นทุกข์

ยิ่งกว่านั้น การที่สังคมไทยมีวัฒนธรรมการสอนและเรียนรู้ที่ยอมรับความเหลื่อมล้ำของอำนาจ คนไทยจึงถูกปลูกฝังแบบ “สั่งให้จำและทำเลียนแบบผู้ใหญ่” และถูกลงโทษเมื่อทำผิด เพราะสังคมไทยไม่เชื่อในการให้อิสระแก่เด็กหรือผู้น้อย ให้ได้ทดลองสร้างสรรค์และเรียนรู้โดยใช้จิตวิจารณ์ในฐานะปัจเจกชนของแต่ละคน เพราะเกรงว่า “การเป็นตัวของตัวเอง” จะทำให้ปกครองยาก เกิดพหุ การขบถแข็งข้อ และนำไปสู่ความไม่สงบเรียบร้อย

ดังนั้น จึงอาจสรุปได้ว่า เหตุที่ผู้ชมละครวิจัยบางกลุ่มบางคนมีกรอบความคิดเกี่ยวกับวิสัยของสิ่งต่างๆ เชื่อว่าทุกสิ่งควรมีการจำแนกแยกแยะจัดหมวดหมู่ระดับสูงต่ำอย่างตายตัวและเป็นระเบียบเรียบร้อย เชื่อว่าควรแก้ไขให้สิ่งที่ไม่เข้ากลุ่ม แยกออก ผิด “ปกติ” ไม่เรียบร้อยนั้น เป็นไป

ตามบรรทัดฐานหรือกฎเกณฑ์ และหากแก้ไขไม่ได้ก็ให้ตัดสิ่งนั้นออกหรือกำจัดออกไป เป็นเพราะระบบความคิดความเชื่อของคนไทยถูกสังคมสั่งสมให้

-เชื่อในความเหลื่อมล้ำ-ต่ำสูง ความไม่เท่าเทียมกันเชิงอำนาจและชนชั้นของคนในสังคม

-เมื่อไม่มีอำนาจเหนือตนเอง คนไทยที่เป็นผู้น้อยจึงไม่กล้าเสี่ยง และเพื่อความปลอดภัยจึงมักเลียนแบบการกระทำ ความคิด ความเชื่อของผู้ใหญ่ และคนส่วนใหญ่ในสังคม

-เป็นผลให้สังคมไทยไม่ให้พื้นที่ให้กับความคิด ความเชื่อ ลักษณะ หรือพฤติกรรมเชิงปัจเจก-อัตวิสัยของบุคคล ถ้าหากเรื่องนั้นๆ ต่างไปจากกรอบ-บรรทัดฐานของสังคม หรือกฎที่ตราไว้โดยผู้ใหญ่ คนไทยจึงมักไม่กล้าแสดงความคิดเห็นส่วนตัวเมื่ออยู่ในบริบทแบบทางการ หรือในกลุ่มคนหมู่มาก หรือในกลุ่มที่มี “ผู้ใหญ่”

-ทำให้เราไปยึดมั่นเชื่อถือใน “คำ” สอน กรอบ-กฎเกณฑ์ บรรทัดฐานของสังคม ตัวอย่างที่ผู้ใหญ่ทำให้ มักเลียนแบบผู้ที่ประสบความสำเร็จไปก่อนหน้า ในที่นี้มักเป็นฝรั่ง ญี่ปุ่น เกาหลี จากที่ในอดีตเราเลียนแบบอินเดีย ขอม และจีน มากกว่าการที่แต่ละคนจะได้ลองเสี่ยงอดทนลำบาก หรือทำร้ายสมองเพื่อคิดค้นหาจนกระทั่งค้นพบได้คำตอบเป็นของตนเอง

คนไทยจึงเก่งนักเรื่องการผลิตและบริโภคสินค้าประเภท “ของถืออปแบรด์เนม”

พฤติกรรมเช่นนี้ เป็นการยึดความหมายจำลองของรูปสัญลักษณ์ มาเป็นสัญลักษณ์เพื่อแสดงให้ตัวเราเองและผู้อื่นเห็นว่า เรา “เป็น” “ทำ” “เห็น” “คิด” “เชื่อ” อย่างที่ถูกที่ควรแล้ว บ่อยๆ เข้าก็สั่งสมทำให้ความรู้กลายเป็นความเชื่อ และความเชื่อกลายเป็นความศรัทธายึดมั่น

เหมือนการที่เราดูแต่หนังฮอลลีวูดจนเชื่อไปว่าหนังดีหนังสนุก คือหนังที่ดูรู้เรื่อง ชัดเจน สมจริงน่าเชื่อ บันเทิง เข้มข้น และจบอย่างให้ความรู้สึกดี ตามสูตรรางวัลอะคาเดมีอะวอร์ดหรือรางวัลออสการ์ และถูกต้องตามหลักประเพณีศิลปะของฮิสโตเรียล จึงปฏิเสธภาพยนตร์นอกกระแส หรือภาพยนตร์ในสุนทรียะแบบอื่นๆ ที่เสนอความนิ่งเงียบภาพกว้าง ไม่เร้าอารมณ์ เสนอการปะทะสังสรรค์ระหว่างความเป็นจริงกับแฟนตาซี เสนอการเทียบ-แย้ง เข้าๆ ออกๆ การลงจบที่จั้น-จั่น หรือตั้งคำถามและไม่สรุปคำตอบให้ ฯลฯ ดังเช่นกรณีที่นักวิจารณ์ไทยชื่อดังท่านหนึ่ง ให้เหตุผลว่า การที่ภาพยนตร์เรื่อง “สัตว์ประหลาด” (Tropical Malady) ของอภิชาติพงศ์ วีระเศรษฐกุล ไม่ผ่านเข้ารอบการประกวดภาพยนตร์ดีเด่นของสถาบันวิจารณ์แห่งหนึ่งนั้น เป็นเพราะ “คุณอภิชาติพงษ์ผู้กำกับฯ ต้องพิสูจน์ก่อนว่าเขาทำหนังเป็น ไม่ต้องมาบอกว่า หนังวิเศษ หนังธรรมดา หรือหนังพื้นฐาน ไม่เกี่ยว...หนังคือหนัง หนังคือการสื่อภาพยนตร์ ที่ทำหนังตกลงให้คุณหัวเราะ ทำหนังรักให้คุณซึ้ง ทำให้เศร้าให้คุณร้องไห้ ทำหนังฮักเหิมให้คุณรู้สึกฮักเหิม ทำหนังผีให้คุณกลัว ทำอย่างนั้นให้เป็นก่อน...แล้วผมจะไม่สนเลย คุณจะมาให้ผมดู-ไม่ต้องบอกว่าเป็นหนังใครก็ได้-ให้ผมดูแล้วจะบอกว่า ดี ชอบหรือไม่ชอบ...” (เนชั่นแซนด์เนล, 2548)

หนังเรื่องนี้จึงได้แก่รางวัลจูรี่ไพรซ์ (Jury Prize) จากเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ปี2547

-คนไทยนิยม**เสถียรภาพ ความเหมาะสม ความสบายใจ มากกว่ายอมรับ-ปะทะกับความจริง** ทำให้เราเลือกใช้คำว่า “มองโลกในแง่ดีและให้กำลังใจตัวเอง” แทนคำว่าหลอกตัวเอง ตลกกลบเกลื่อน หนีปัญหา-ไม่กล้าสู้ ย้ายจุดสนใจไปยังเรื่องที่ทำให้ลืมหรือไม่ต้องมองเห็นความจริงที่รบกวนจิตใจ

เมื่อถูกเตือนหรือชี้ให้เห็นจุดผิดพลาดบกพร่องของตน เรามักพาลโกรธใส่ผู้ที่เตือน เพราะรู้สึกว่าเขาทำให้เราเสียหน้า ที่มาชี้ให้เห็นความจริงนั้น ในทางกลับกัน หากเราเป็นผู้มองเห็นจุดบกพร่อง ผิดพลาดของใคร หรืออะไร หากไม่มีผลเสียผูกพันมาถึงตน เราก็มักไม่เอาตัวเข้าเสี่ยงไปตักเตือน แก้อใจ เพราะมีแต่เสียกับเสีย และถ้าตักเตือนแก้อใจ ไม่สำเร็จก็ยังเสีย เข้าทำนอง “พูดไปสองไปเบื้อ นิ่งเสียคำเดียว”

เราถูกฝึกให้เชื่อว่า การมีกรอบความคิดความเชื่อ ตรรกะ ธรรมเนียม และความรู้สึก-อารมณ์อย่างที่เป็นๆมานี้ถูกต้องตามครรลองคลองธรรมแล้ว จนไม่กล้ามอง ไม่กล้ารู้สึก ไม่กล้าตั้ง และตอบคำถามบางอย่าง ที่รู้แล้วไม่สบายใจ ไม่ปลอดภัย ขาดหลักยึดเหนี่ยว

เรากลัวผีทั้งๆที่ไม่เคยเห็น และสวดมนต์เพราะคิดว่าผีจะไม่มาหลอก ที่จริงสิ่งที่หลอกเราอยู่นั้นคือความกลัวของตัวเอง

และการแก้ปัญหาเรื่องกลัวผีที่เป็นเอกลักษณ์อันน่าขัน-ขื่นของคนไทยก็คือ การนอนคลุมโปงไม่รู้ไม่เห็น!

-ทัศนคติที่ทุกคนทุกฝ่ายต้องหาทางแก้ไขโดยด่วนก็คือ การที่คนไทยหลายคนเชื่อว่า ผู้ที่เห็นไม่เหมือนเราหรือเห็นตรงข้าม คือ อริ ฝ่ายตรงข้าม คือ ศัตรู และตนมีความ**ชอบธรรมที่จะกำจัด-ทำลายผู้ที่ผิดแผกไปจากบรรทัดฐาน**ที่เขาหรือกลุ่มของเขายึดถือว่าถูกต้องที่สุดหรือถูกต้องกว่าคนอื่น แทนที่จะพยายามเข้าใจผู้ที่ต่าง หรือแม้ถ้าไม่เข้าใจ ไม่เห็นด้วย แต่ก็ยังเคารพความเห็นต่างของผู้อื่น และยอมรับการอยู่ร่วมในพื้นที่เดียวกันกับความแตกต่างหลากหลายอย่างเท่าเทียม

แล้วเราจะประเมินได้อย่างไรว่าความเห็น-ความเชื่อใด หากมีไว้จะเป็นโทษมากกว่าคุณ

คงที่ผู้วิจัยได้ตั้งข้อสังเกตในบทที่สามไปแล้วว่า สิ่งที่ทำให้เราหรือคนหมู่มากมีความสุขหรือรู้สึกดี ก็ได้แปลว่าสิ่งนั้นเป็นความดีหรือถูกต้อง และสิ่งที่ถูกต้องตรงตามหลักเกณฑ์ ก็ใช้ว่าเนื้อในจะดีจริง หรือจะส่งผลดีสืบต่อไปในภายภาคหน้ากับชนทั้งชาติ เพราะหลายๆสิ่งถูกมายาคติและมายาภาพทำให้เราเชื่อไปว่าเหมาะสมกับวิถีแบบไทยๆ ณ ปัจจุบันนี้แล้ว เช่น หวายนดิน กับ การแก้ไขให้ถูกกฎหมาย เป็นต้น

การใช้เกณฑ์ใดเกณฑ์หนึ่ง ของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ณ เวลาใดเวลาหนึ่ง มาประเมินตัดสินคุณค่าหรือความถูกต้องของสิ่งใดๆในเชิงเหมารวม จึงไม่น่าจะเป็นการประเมินที่มีความแม่นยำตรง

เช่นเดียวกัน แล้วเราจะประเมินสัมฤทธิ์ผลและคุณค่าของละคร และ/หรืองานศิลปะหลังสมัยใหม่ได้อย่างไร ในเมื่อหลังสมัยใหม่ไม่นิยมการตีกรอบความคิดด้วยทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่ง ทั้ง

ยังโน้มเอียงไปทางการหยั่งรู้ด้วยญาณทัศนะ (intuition) เฉพาะบุคคล จึงไม่มีกฎเกณฑ์ในการประเมินที่ชัดเจน

แนวทางในการสร้าง-เสพงานศิลปะ/ละครหลังสมัยใหม่

ผู้วิจัยขอให้คำว่า “งานสร้างสรรค์ศิลปะ/ละคร” เพื่อให้กินความหมายถึงศิลปะในแขนงอื่นๆ ด้วย และใช้คำว่า “หลังสมัยใหม่” เพื่อสื่อความหมายว่างานศิลปะในยุคปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นแนวนวนบหรือแหวนวนบ จะใช้แนวคิดทฤษฎีหลังสมัยใหม่หรือไม่ เมื่อการสร้างสรรค์นั้นเกิดในยุค “หลังสมัยใหม่” เราก็น่าจะมองมันอย่างงานที่สะท้อนและสื่อสารความเป็นไปของยุคสมัยนี้

สำหรับผู้วิจัย ปณิธานอันเป็นอุดมคติของงานศิลปะนั้นไม่ใช่การมุ่งสู่ความเป็นเลิศสูงส่งทางสุนทรียะหรือความฉลาด แต่คือการสะท้อนมนุษย์และโลก ให้ทั้งผู้สร้างและผู้เสพได้เรียนรู้ตนเอง เรียนรู้ผู้อื่น เรียนรู้โลกและชีวิต และเป็นแรงบันดาลใจหรือกระตุ้นเร้าให้แต่ละคนแสวงหาแนวทางในการดำรงชีวิตอยู่อย่างมีความสุข สมดุล มีคุณประโยชน์ และมีคุณธรรม

กล่าวง่ายๆว่า เป้าหมายสูงสุดของศิลปะทุกแขนง คือ จริยธรรมที่ดีดี

หากเปรียบเทียบว่า งานสร้างสรรค์ศิลปะ/ละครนั้น ก็คืองานวิจัยประยุกต์สายมนุษยศาสตร์ ที่บูรณาการองค์ความรู้ในสาขาอักษรศาสตร์ ศิลปกรรม จิตวิทยา สังคมวิทยา และปรัชญา-จริยศาสตร์เข้าไว้ด้วยกันนั่นเอง เรา ก็อาจใช้แนวทางในการประเมินการวิจัย มาเป็นหลักสำหรับงานสร้างสรรค์ศิลปะ/ละครได้

ดังนั้น ก็จะได้แนวทางว่า งานสร้างสรรค์/วิจัยในยุคหลังสมัยใหม่นั้น พึง

- เปิดกว้างให้ “อ่านตีความ” ได้แตกต่างหลากหลาย
- ยอมรับและท้าทายคำวิจารณ์การวิพากษ์
- สนใจความเป็นไปได้ต่างๆ ที่เคยถูกกดทับมาตลอด
- นำเสนอในลีลาที่โดดเด่น เน้นวัฒนธรรมย่อยเฉพาะถิ่น
- ใช้พหุวิธีวิทยา ไม่อิงหลักเกณฑ์ใดหลักเกณฑ์หนึ่ง
- มีความสามารถในการช่วยพูดแทนกลุ่มคนชายขอบ
- และใช้เกณฑ์เฉพาะของชุมชนนั้นเป็นตัวประเมินค่าด้วย (จันทน์,อ้างแล้ว:85)

ในการประเมินค่างานศิลปะ/วิจัยหลังสมัยใหม่ ผู้ประเมินต้องมองอย่างหรือสร้างงานนั้นๆ ไม่ควรยึดติดกับกรอบแนวคิดทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่ง ต้องรู้จักบริบทของงาน เข้าใจวัฒนธรรมย่อย เข้าใจลักษณะ “ชายขอบ” ของงานและผู้สร้างงาน

เดวิด อัลธีดและจอห์น จอห์นสัน(Altheide and Johnson,1994:488, อ้างในจันทน์) ได้เสนอให้ใช้ “ความแม่นยำตรงหกประการ” ในการประเมินงานวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) คือ ความแม่นยำตรงเชิงวัฒนธรรม เชิงอุดมการณ์ เชิงเพศสภาพ เชิงภาษา เชิงคุณ

ประโยชน์ และเชิงความสัมพันธ์กับปัญหา เพื่อให้งานวิจัยคุณภาพนั้นมีมุมมองที่หลากหลาย มุ่งสนใจลักษณะเชิงวัฒนธรรม สนใจสิ่งสำคัญที่มักถูกละเลย เช่น อำนาจทางสังคม ความชอบธรรม ผู้มีอำนาจ-ผู้อยู่ใต้อำนาจ และเห็นว่าผลจากงานวิจัยสามารถเสริมอำนาจให้กับกลุ่มผู้ที่ถูกศึกษา เช่น กลุ่มผู้ไร้อำนาจ คนชั้นล่าง หรือคนชายขอบได้

ลอเรล ริชาร์ดสัน (Laurel Richardson) เสนอเพิ่มเติมต่อว่าการศึกษาแบบมองจากหลายมุมมองแต่ยังยึดติดกับความเสถียรของสิ่งที่มองนั้น ก็อาจทำให้การวิจารณ์ไม่แม่นยำตรงได้ จึงเสนอให้ใช้มโนทัศน์การหักเหของแสงในผลึกแก้ว (crystalization) ขึ้นมาแทน เพราะเชื่อว่าลักษณะของสิ่งที่ถูกศึกษานั้นจะเปลี่ยนแปลงหักเหไปทุกครั้งที่เรามองดูต่างวาระต่างสภาพ (อ้างในจันทน์, 148-153)

ในบทความ “ฐานคิดของจริยธรรมและการวิจัยในโลกสมัยใหม่” (Ethical Thinking in Modern Researches) อรศรี งามวิทย์พงศ์ ได้เสนอแนวคิดในการใช้เกณฑ์วินิจัยจริยธรรมกับการวิจัย โดยกล่าวว่าเป้าหมายของการวิจัยเป็นตัวบ่งชี้จริยธรรมที่สำคัญประการหนึ่ง การวิจัยจึงควรมีจุดมุ่งหมายเพื่อผู้ไร้อำนาจ ถูกทอดทิ้ง เพื่อผู้ด้อยโอกาสให้มีโอกาส มีศักยภาพ ในระบบความสัมพันธ์ที่ดีขึ้น และหากผู้วิจัยต้องยอมหย่อนออกจากกรอบของกระแสหลักเล็กน้อยเพื่อให้กระบวนการวิจัยนั้นนำไปสู่ประโยชน์ของคนชายขอบได้อย่างสัมฤทธิ์ผล ก็ยังถือได้ว่าผู้วิจัยและงานวิจัยนั้นมีจริยธรรมเพราะกระทำเพื่อค้นหาความจริงที่จะนำไปสู่การพัฒนามนุษย์และสังคม

ในกรณีของการสร้างสรรค์งานศิลปะ/ละคร ก็คือการทำงานนั้นๆปะทะกับกรอบเกณฑ์และกระทุ้งกรอบความคิดของกระแสหลักบ้าง เพื่อให้ทั้งผู้สร้างและผู้เสพได้มองเห็นจุดที่ละเอียดหรือลืมนิดไปนั่นเอง

เช่นนี้แล้ว ผู้วิจัยยังเห็นความจำเป็นอย่างยิ่งยวดที่ละครไทยร่วมสมัยเรื่อง “มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย” ในฐานะผลิตผลทางวัฒนธรรมของสังคม จะต้องเสนอมุมมองเชิงรื้อสร้างเพื่อกระตุ้นให้สังคมไทยรู้จักรับมือกับมายาภาพและมายาคติ ที่เป็นบ่อเกิดของความไม่เจริญทั้งหลายของคนและสังคมไทย และเพื่อกระตุ้นให้เรา-ท่าน-สาธารณชน-คนไทย ได้มองเห็นความแตกต่างหลากหลายว่าเป็นจริงของธรรมชาติโลก เพื่อให้ยอมรับและเคารพในความต่างของแต่ละคน-แต่ละสิ่ง อันจะนำมาซึ่งการอยู่ร่วมกันได้อย่างสมานฉันท์

แนวทางในการพัฒนาแก้ไขปรับปรุงละครวิจัย

การปรับปรุงแก้ไขบทละครและการนำเสนอ เพื่อให้ละครวิจัยสามารถสื่อสารได้ตรงประเด็น และสัมฤทธิ์ผลมากขึ้น มีแนวทางดังนี้

การปรับปรุงบท

ทำให้ชัดเจนขึ้น เพื่อให้รหัสบางอย่างไม่เป็นการรู้กันเองเฉพาะกลุ่มจนเกินไป โดยการปรับ-เพิ่ม -ให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ว่าโรคกำเนิดของสังข์เกิดขึ้นและหายไปได้อย่างไร

-ฉากแม่น้ำควรให้เห็นแม่น้ำรุ่นจำนวนหนึ่งทิ้งลูกลงแม่น้ำ เพื่อให้สามารถเชื่อมโยงกับภาพเด็กผีได้

-เน้นประเด็นเรื่องหน้ากาก รูปเงา รูปทอง การตัดสินใจเลือกใส่เพื่อปกปิด ปลอมตัว และสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของสังข์ การตัดสินใจถอดออก และการ “ถอดรูป” เน้นให้ผู้รู้สึกได้ว่า “รูปทอง” นั้นไม่ใช่ในความหมายอย่างที่เคยคุ้นหรือเคยคิด

การนำเสนอ

1. นำเสนอละครในโรงละครขนาดเล็กขนาดประมาณ 200-300 ที่นั่ง ไม่ใช่โรงขนาดจุ 600 ที่นั่ง ซึ่งใหญ่โตและมีระยะห่างระหว่างผู้ชมกับเวทีมากไป ทำให้ผู้ชมไม่เห็นรายละเอียดของการแสดง เห็นแต่ภาพใหญ่ภาพกว้าง และไม่ได้พลังปะทะจากนักแสดง ในขณะที่เดียวกันก็จะทำให้นักแสดงไม่รู้สึกรู้สีกว่าต้องเพิ่มต้องขยายไปจากที่ตนรู้สึกจริงในเงื่อนไขของตัวละคร และทำให้ผู้กำกับการแสดงสามารถจัดและควบคุมจังหวะ-จุดโฟกัส-ความเข้มข้นของละคร ให้กระชับชัดเจนขึ้นได้ด้วย

2. ประเด็นที่ต้องควบคุมให้พอเหมาะและชัดเจน คือ มิติของตัวละครกลุ่มแบบแผนที่ต้องไม่แบนแบบไร้ชีวิตชีวาและไร้ประเด็นการเสียดสีความตื้นเขิน การประชันประชันต้องชัดเจน ควบคุมการแสดงจำพวกแกล้งให้ตรงประเด็นและตรงเป้าหมาย สไตส์ของการแสดงแบบ “ใหญ่กว่าชีวิต” ต้องชัดและเต็มที่ไม่ถึงๆกลางๆ

3. ให้ข้อมูลกับผู้ชมเพื่อเป็นพื้นฐานในการ “รับและอ่าน” สิ่งที่ละครวิจัยนำเสนอ เช่น ตั้งแต่ฉากเปิดเรื่องนั้น อาจสื่อสารกับผู้ชมอีกทางหนึ่งด้วยการฉาย “ตัวหนังสือ” บนจอภาพซึ่งนอกจากทำให้เห็นว่าคำร้องของเพลงแต่ละเพลงนั้นขยายใหญ่หรือขัดแย้งกับอารมณ์ ความรู้สึก และพฤติกรรมของตัวละครและของผู้ชมอย่างไร อันจะนำไปสู่การเทียบ-แย้งแล้ว การล้อสื่อกวาทกรรม การสั่งสอน และมหรสพภาพยนตร์เช่นนี้ ยังเป็นเสมือนการช่วยผู้ชมให้ “จูนอิน” การชมละครแบบ “เข้าๆออกๆ” คือ ดูทั้งตัวละครบนเวที อ่านตัวหนังสือที่ปรากฏ รู้สึกร่วม-รู้สึกตาม และถอยออกมาอ่านวิเคราะห์อีกด้วย ทั้งนี้ต้องควบคุมจุดโฟกัสให้ชัดเจน ไม่ทำให้ผู้ชมสับสน

นอกจากนี้ ในฉากส่งท้าย อาจให้นักแสดงเข้ามาโค้งคำนับพร้อมกับร้องเพลง True Color ร่วมกัน และการฉายคำร้องบนจอแบ็ก เพื่อให้ความหมายของเพลงเน้นความหมายของเรื่อง

การปรับบทและการนำเสนอเช่นนี้ น่าจะทำให้การสื่อสารกับผู้ชมมีความสัมฤทธิ์ผลมากขึ้น ไม่ทำให้ผู้ชมพลาดการเข้าและถอดรหัส ไม่รู้สีกว่าถูกบังคับจู้จี้หรือถูกทอดทิ้ง และทำให้ผู้ชมเกิดภาวะเข้าๆออกๆ และเทียบ-แย้งได้

สิ่งที่ยังยืนยันคงเดิม

ในการปรับปรุงแก้ไขบทและการนำเสนอ นั้น ก็เพราะผู้วิจัยยืนยันที่จะนำเสนอประเด็นต่อไปนี้อย่างละเอียด คือ ความคิดหลักและความหมายแฝงของละคร แนวการนำเสนอและลีลาแบบละครเวที-แคมป์ การปะ-สม รวมมิตร การเทียบ-แย้ง และอารมณ์ซึ่ง-ชาน ชัน-ชัน เนื่องจากผู้วิจัยเชื่อว่า ผู้ชมไทยควรจะต้องเห็นว่า ในสังคมไทยร่วมสมัยเอง ก็มีละครแบบ “อื่น” เล่าเรื่อง “อื่นๆ” เสนอ “ความจริงอื่นๆ” ที่ไม่เป็นไปตามกรอบขนบ และ ณ ปัจจุบันนี้ เราเองก็มีอีกหลายวิธี ที่จะมองตัวเราเอง มองคนอื่น มองโลกและชีวิต ให้เข้าใจและเลือกแนวทางการดำเนินชีวิต ให้มีความสุขมากขึ้นทั้งตัวเราเองและสังคมส่วนรวม

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังยืนยันที่จะเปิดให้ละครไปสู่ผู้ชมในวงกว้างดังเดิม ไม่จำกัดเฉพาะกลุ่ม เพราะต้องการเสนอประเด็นปัญหาให้สังคมกระแสหลักได้เห็นและได้สำรวจตัวเองด้วย ไม่ใช่ละครคนชายขอบที่ดูกันเองชมกันเองและสงสารตัวเอง ทั้งนี้ ผู้วิจัยเชื่อว่า การลดขนาดของสถานที่จัดแสดงลง จะทำให้การนำเสนอมีจุดโฟกัสที่ชัดเจนขึ้น นอกจากนี้ ก็อาจเชิญกลุ่มผู้ชมแบบเฉพาะเจาะจงด้วย เพื่อสำรวจทัศนคติทั้งแบบเจาะกลุ่มคนชายขอบ และคนในกระแสหลัก เพื่อปรับปรุงพัฒนาละครวิจัยให้สื่อสารกับผู้ชมกลุ่มต่างๆ ให้ตรงประเด็น มีความหมาย และกระตุ้นการต่อยอดทางความคิด และกิจกรรมให้ยิ่งขึ้น

เพราะผู้วิจัยเชื่อว่า การยอมรับและเคารพในความต่าง-หลากหลายในสังคม การให้ “ที่ทาง” กับละครที่ “พูด” กับผู้ชมกลุ่มต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่ม “ชายขอบ” ตลอดจนการให้ที่ทางกับละครนอกกรอบหรือละคร “ชายขอบ” เอง น่าจะเป็นแนวทางในการอยู่ร่วมกันอย่างผาสุกและสร้างสรรค์ ทั้งในสังคมใหญ่และสังคมละครเวทีไทย ทำให้เกิดการสร้าง-เสพละครเวทีที่มีความหมายกับชีวิตของคนในสังคมพลุกพล่านและพลวัตวัฒนธรรม ซึ่งนำไปสู่แนวทางในการมองเห็นและยอมรับความแตกต่างหลากหลายของกันและกันของคนในสังคม ทั้งในชุมชนใหญ่ และชุมชนการละครเวที

แน่นอนว่าการแก้ไขละครวิจัยให้ชัดเจนขึ้นเพื่อการสื่อสารที่สัมฤทธิ์ผลขึ้นนั้นเป็นกิจกรรมที่พอจะหวังผลได้ แต่ละครเรื่องเดียวที่ปรับปรุงทัศนคติของคนไม่สำเร็จ เพราะเป็นสิ่งที่ถูกสั่งสมมาตลอดชีวิตของแต่ละคน ดังนั้น การศึกษาดังแต่การเลี้ยงดูอบรมในครอบครัว การเรียนการสอนในโรงเรียน และระดับที่สูงขึ้น ตลอดจนการเสนอสื่อทางศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยต่างๆ ทั้งละคร โทรทัศน์ ภาพยนตร์ เพลง หนังสือ รวมถึง กิจกรรมชุมชนและกิจกรรมเยาวชน ฯลฯ จะต้องช่วยกันสร้างวัฒนธรรมแห่งการเรียนรู้-ความจริง เพื่อสร้างสรรค์-พัฒนาความเป็นปัจเจกของอัตบุคคล

ให้กับคนไทย มิใช่เพียงการ"เลียน"เพื่อจำความรู้และทำตามอย่างกันไปเท่านั้น แต่เราจะต้องรู้จักตัวเอง เรียนรู้ผู้อื่น เรียนรู้ชีวิต และพัฒนาศักยภาพความเป็นมนุษย์ให้ดำรงชีวิตอยู่อย่างมีเกียรติ มีประโยชน์ มีคุณค่า และมีศักดิ์ศรี ทั้งในฐานะที่เป็นอัตบุคคล และเป็นองค์ประกอบที่มีบทบาทเชิงสร้างสรรค์ของสังคมส่วนรวม **๑๔**

เชิงอรรถท้ายบทที่ 4

1. สถิติเกี่ยวกับประสบการณ์ "การเป็นผู้ชมละครเวที" ของผู้ตอบแบบสอบถาม (เฉพาะผู้ที่ให้ข้อมูล)

ไม่เคยชมละครเวทีเลย (10)

เคยชมบ้าง ไม่ระบุ (17)

ของ อักษรฯ จุฬาฯ (15) X'Act (8) สถาปัตย์ฯ จุฬาฯ (6) นิเทศฯ จุฬาฯ (5) กลุ่มละครอิสระ(4) ภัทราวดีเธียเตอร์ (3) และละครที่จัดโดยกลุ่มคณะหรือสถาบันต่อไปนี้อย่างละ 1 คน คือ ภาควิชาศิลปการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ละครนักเรียนมหาวิทยาลัยกรุงเทพ สวนสุนันทา มศว.ประสานมิตร มหาวิทยาลัยอัสสัมชัญ มหาวิทยาลัยรังสิต โรงละครแห่งชาติ และละครบรอดเวย์ที่นิวยอร์ก

ชมเป็นประจำของ อักษรฯ จุฬาฯ (25) สถาปัตย์ฯ จุฬาฯ (16) นิเทศฯ จุฬาฯ (13) Dass/Dreambox (3) ทั่วๆไป (3) และที่จัดโดยกลุ่มคณะสถาบันต่อไปนี้อย่างละ 1 คน คือ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ มศว.ประสานมิตร มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มะขามป้อม 8X8 การแสดงที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ AUA และของโรงเรียน

ดูละครเวทีปีละกี่เรื่อง 0-1 (32) 2-3 (26) 4-5 (14) 6-7 (2) 8-9 (0) 10 หรือมากกว่า (10)

ชื่นชอบละครของที่เคยเป็นพิเศษ อักษร จุฬาฯ (10) สถาปัตย์ฯ จุฬาฯ (5) นิเทศฯ จุฬาฯ (2) Dass/Dreambox (2) และที่จัดโดยกลุ่มคณะสถาบันต่อไปนี้อย่างละ 1 คน คือ ของจุฬาฯ ภัทราวดีเธียเตอร์ ภาควิชาศิลปการแสดง มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ละครนักเรียนมหาวิทยาลัยกรุงเทพ มศว. ประสานมิตร X'Act

2. บางส่วนจากนิทรรศการจิตรกรรมชุด “A Transformation of Icon” ของจิรภัทร ทັນสมบุญ
ณ ทวีนิเทศศิลป์ กันยายน-ตุลาคม 2549



จิรภัทร ทັນสมบุญใช้แนวทางแคมเปญล้อประชดประชัน ให้ตัวละครในวรรณคดีไทยกับตัวการ์ตูน
แอ็คชั่นฮีโร่หรือตัวแทนวัฒนธรรมประชานิยมของอเมริกันเกี้ยวพาราสีหรือต่อสู้กัน เพื่อปะทะผู้ชมภาพให้รู้สึก
ว่า “ความเป็นไทย” กำลังถูกคุกคามและสูญเสียพื้นที่ โดยแฝงนัยว่า แท้จริงแล้วก็เป็นเพราะคนไทยหันไปสนใจ
ให้คุณค่าด้านอเมริกันมากกว่าตัวตนและรากเหง้าของเราเอง อย่างไรก็ตาม ผู้ที่มองเห็นภาพผลงานของเขาที่
เผยแพร่ในเวปไซต์ของหนังสือพิมพ์ผู้จัดการ มีไม่น้อยเลยที่แสดงความโกรธเกรี้ยว ประณาม เขี่ยคหยาบ ดู
แคลน เพราะเข้าใจว่าศิลปินกำลังดูถูกศิลปะและคนไทยเสียเอง บ้างก็เห็นว่าผู้วาดอยากดั่งบ้าง ไปวิจารณ์ฝีมือวาด
ว่าเหมือนเด็กประถมบ้าง รสนิยมไม่ดีบ้าง สนองค้นหาตัวเองบ้าง นำเสนออย่างไม่มีชั้นเชิงเพราะทำร้ายจิตใจ
สาธารณชนบ้าง ซึ่งปฏิกิริยาเหล่านี้แสดงให้เห็นว่า เป็นเพราะการอ่านเชิง “เข้าๆออกๆ” นั้นไม่เกิดขึ้น จึงไม่เกิด
การ “เทียบ-แย้ง” และใช้จิตวิจารณ์

บทส่งท้าย

ผู้วิจัยเชื่อว่า หากท่านได้อ่านพิจารณารายงานวิจัยเล่มนี้ ตั้งแต่บทนำ บทที่ 1 ร้อยสังข์ บทที่ 2 สร้างหอย บทที่ 3 ใสร่างเงาะ บทที่ 4 ถอดรูป(?) จนถึงบทส่งท้ายนี้ และรวมถึงเชิงอรรถ ห้ายบทต่างๆ “ฟักสลักทั้งเจ็ดชิ้น” นี้ ก็น่าจะสามารส่งคลื่นความถี่ไปกระทบมโนทัศน์บางประการของท่าน ให้ได้รำลึก ไตร่ตรอง รื้อแล้วสร้างมุมมองใหม่ ที่เกี่ยวข้องกับละครวิจัย นิทาน เรื่องสังข์ทอง ศิลปการละคร ตลอดจนมายาภาพและมายาคติที่สั่งสมอยู่ในความคิดความเชื่อของคนไทยทุกคนจนเรากุ่นชิน และมีผลกระทบต่อเจตคติที่เรามีต่อตนเอง ต่อคน “อื่น” ต่อการแบ่งแยก และการอยู่ร่วมกัน ของชุมชนทั้งเล็กและใหญ่ของเรา

แต่ไม่ว่าท่านจะได้รับคลื่นดังกล่าวหรือไม่ มากน้อยเพียงใด หรือเกิดความคิดความรู้สึกใหม่ที่แตกต่างกันหลากหลายอย่างไร ก็ล้วนเป็นเอกลักษณ์ของท่านในฐานะปัจเจกบุคคล หน้าที่ของผู้วิจัยนั้นคือเพียงปรารภจะเสนอมุมมองนี้ให้ทุกท่านได้พิจารณา

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณทุกท่านที่สละเวลาร่วมกัน “กะเทาะเปลือก (มหัศจรรย์ผจญภัย เจ้าชาย) หอย” และคงต้องกล่าวประโยคเดิมที่ได้กล่าวแล้วในบทนำ คือ ผู้วิจัยขอน้อมรับความรู้สึกนึกคิดและความเห็นที่แตกต่างและหลากหลายไปจากของผู้วิจัยทุกประการ และถ้าหากได้แลกเปลี่ยนทัศนะกัน ทั้งที่ต้อยตดและโต้แย้ง ก็จะทำให้การสร้างสรรค์ความรู้ไม่มีวันหยุดนิ่ง หากแต่ขยายไปได้ไม่มีที่สิ้นสุด

พระสังข์ทอง เป็นสัญลักษณ์ของโพธิจิต คือ ธรรมชาติแห่งความรู้ (Knowledge Nature) ซึ่งจะงอกงามถึงสภาพตรัสรู้อันสมบูรณ์ หอยสังข์ แทนสัญลักษณ์แห่งความรู้เฉลิยวฉลาด (Intellect) หรือปัญญาอย่างโลกีย์ๆ ย่อมรู้สึกมั่นคงต่อชีวิตเหมือนพระสังข์เมื่อยังซ่อนตัวอยู่ในหอยสังข์ แต่เมื่อหอยสังข์แตกแล้วทำลายความรู้สึกนั้น เท่ากับเป็นการเผชิญกับสภาพที่ไม่มั่นคง แต่หากไม่มีการทำลายเปลือกนอกนี้ จิตก็ย่อมไม่ตระหนักต่อสำนึกที่เหนือกว่า ก็ด้วยประสบการณ์แห่งทุกข์อันเกิดจากความไม่มั่นคงนั่นเอง ที่โพธิจิตจะลุกตื่นขึ้นทำหน้าที่ได้ ธรรมชาติของจิตนั้นประกายสรวางในตัวของมันเองอยู่แล้ว เมื่อเราตระหนักถึงธรรมชาตินี้ได้ เราก็ตระหนักถึงความจริงแห่งชีวิตคือ ทุกข์ และเหตุแห่งทุกข์เอง ประสบการณ์ทางจิตวิญญาณนี้จะปลุกเราให้ตื่นขึ้นในทางหรือ “มรรค” เป็นการเริ่มต้นการเดินทางเข้าสู่ความลึกซึ้งของชีวิต

(เขมานันทะ,2543)

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กุสุมา รัชมณี. *การวิเคราะห์วรรณคดีไทยตามทฤษฎีวรรณคดีสันสกฤต*. ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะ

โบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

เขมานันทะ. “เค้าโครงทางด้านจิตวิญญาณจากนิทานเรื่องสังข์ทอง.” ใน *เค้าขวัญวรรณกรรม* :

ปรัชญาในปรีชาธรรมแห่งเมธีบุรพ. กรุงเทพมหานคร : ศยาม, 2543.

จันทน์ เจริญศรี. *โพสต์โมเดิร์นกับสังคมวิทยา*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์วิภาษา, 2545.

จารุวรรณ ธรรมวัตร และโสภี อุ้นทะยา, จินภัทร อุ้นทะยา, ประภาพร บุญพาเกิด. *นิทานกำพร้า : ภาพสะท้อน*

ชีวิตผู้ด้อยโอกาสและชาติพันธุ์สัมพันธ์ในเขตอุษาคเนย์ตอนกลาง. โครงการเมธีวิจัยอาวุโส สกว. กลุ่ม
สร้างเสริมศักยภาพนักวิจัยด้านอีสานคดีศึกษา. อุบลราชธานี, 2542.

ดวงมน จิตรจำนงค์. *คุณค่าและลักษณะเด่นของวรรณคดีไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น*. พิมพ์ครั้งที่ 2.

สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2544.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเทพฯ. *สาส์นสมเด็จพระเจ้า*. เล่ม 17 หน้า 265. อ้างใน สุริยา สมุทรกุล, พัฒนา

กิตติอาษา และ ศิลปกิจ ตีพิมพ์. *แต่งองค์ทรงเครื่อง : “ลิก” ในวัฒนธรรมประเทศไทย*. นครราชสีมา :

ห้องไทยศึกษานิตยสาร, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2541.

ธีรยุทธ บุญมี. *ชาตินิยมและหลังชาตินิยม*. พิมพ์ครั้งที่ 3—กรุงเทพฯ : สายธาร, 2547.

นพมาศ อึ้งพระ (ธีรเวคิน) “ทฤษฎีจิตวิเคราะห์เชิงจิตวิทยาของอีโก้ของอีริกสัน” ใน *ทฤษฎีบุคคลิกภาพและการ*

ปรับตัว. พิมพ์ครั้งที่ 3. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546.

นพพร ประชากุล. *บทความนำเสนอแปลเรื่อง “มายาคติ”* ใน *มายาคติ = Mythologies / Roland Barthes* .

แปลจากภาษาฝรั่งเศสโดย วรรณพิมล อังคศิริสรรพ. พิมพ์ครั้งที่ 2. สำนักพิมพ์คบไฟ, 2547.

นันทथा ลำดวน. *วรรณคดีการละคร*. สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์: กรุงเทพฯ, 2531.

บรรจง อมรชีวิน. *วัฒนธรรมข้ามชาติกับการบริหารและการเจรจาต่อรอง*. ซีเอ็ดดูเคชั่น, 2547.

บาทัน อิมสำราญ *วิพากษ์วรรณกรรม*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ตุลารำลึก, 2548.

บุญเลิศ วิเศษปรีชา. *โลกของคนไร้บ้าน*. เอกสารวิชาการลำดับที่ 35 พิมพ์ครั้งแรก ตุลาคม

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2546.

เบญจวรรณ ฉัตรเนตร. *การศึกษามหกรรมนอกในรัชกาลที่ 2*. อ้างในรัชรินทร์ บุคเมืองคำ. *การศึกษา*

เปรียบเทียบมหกรรมนอกเรื่องสังข์ทอง กับมหกรรมเรื่องมหัสจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย. รายงานวิชา

วรรณคดีเปรียบเทียบ หลักสูตรมหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.

ประจักษ์ สายแสง. *การศึกษาเชิงเปรียบเทียบวรรณกรรมท้องถิ่นไทย*. เอกสารประกอบการสัมมนาทางวิชาการ

เรื่อง “วรรณกรรมลานนา” วันที่ 26-28 ตุลาคม 2544 ณ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

มิ่งขวัญ ทองพรมราช. *สังข์ทอง พระเอกสองบุคลิก*. สำนักพิมพ์ธารอักษร, 2537.

ยศ สันตสมบัติ. *มนุษย์กับวัฒนธรรม*. สำนักพิมพ์ธรรมศาสตร์, 2548.

- ยิ่งศักดิ์ ไคว่สุวรรณ. (สัมภาษณ์) *ความเห็นเกี่ยวกับภาพยนตร์เรื่อง “สัตว์ประหลาด”*. รายการข่าวบันเทิง เนชั่น แชนเนล 16 กุมภาพันธ์ 2548.
- รัชนีพร อุดมเมืองคำ. *การศึกษาเปรียบเทียบบทละครนอกเรื่องสังข์ทองและบทละครเวทีเรื่อง มหัศจรรย์ผจญภัย เจ้าชายหอย*. รายงานวิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.
- เรื่องกฎหมายตราสามดวง* กรมศิลปากร หน้า 763. อ้างใน เทอดศักดิ์ ร่มจำปา. *จากกระเบื้องถึงเกย* : ประวัติศาสตร์ชายรักร่วมเพศในสังคมไทย. วารสารอักษรศาสตร์ ปีที่ 32 ฉบับที่ 2 มกราคม – มิถุนายน.
- ว. ชยางกูร. “บ่อเกิดโลก” ใน สังคมศาสตร์ปริทัศน์. 5,1 (2510) : 44. อ้างใน สุริยา สมุทรคุปต์, พัฒนา กิตติอาษา และ ศิลปกิจ ตี๋ขันติกุล. *แต่งองค์ทรงเครื่อง : “โลก” ในวัฒนธรรมประเทศไทย*. นครราชสีมา : ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2541.
- วรรณพิมล อังคศิริสรรพ (แปล.) *มายาคติ* จาก *Mythologies* ของ Roland Barthes. พิมพ์ครั้งที่ 2. สำนักพิมพ์คบไฟ, 2547.
- วรัญญู วานิชวัฒนากุล. “การสื่อสารความหมายในการ์ตูนไทยพันธุ์ใหม่” วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท คณะวารสารและสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. 2547. ใน *เหลียวหน้าแลหลังวัฒนธรรมป๊อป*. จิรวุฒิ เสนาคำ.(บรรณาธิการ) ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) กรุงเทพฯ : 2549.
- ศิริพร ณ ถลาง. *ชนชาติไทในนิทาน : แลลวดแฉ่นคติชนและวรรณกรรมพื้นบ้าน*. สำนักพิมพ์มติชน, 2545.
- ทฤษฎีคติชนวิทยา : วิธีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน-นิทานพื้นบ้าน*. โครงการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- สมบัติ จันทรวงศ์. “ศาสนากับการเมือง : ข้อสังเกตเบื้องต้นว่าด้วยอุดมการณ์และวิเทศนโยบายของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก” ใน *บทพิจารณาว่าด้วยวรรณกรรมการเมืองและประวัติศาสตร์*. โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2547.
- “บทวิเคราะห์การศึกษาทางการเมือง ในงานเขียนประเภทนิทานของสุนทรภู่” ใน *บทพิจารณาว่าด้วยวรรณกรรมการเมืองและประวัติศาสตร์*. โครงการจัดพิมพ์คบไฟ, 2547.
- สมพงษ์ จิตระดับ. *วัฒนธรรมเด็กเร่ร่อนในท้องถิ่น*. พิมพ์ครั้งที่ 1. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.
- สาวิศ วงศ์เหรียญทอง. *มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย ตบหน้าให้กับการอคติ*. ตีพิมพ์ครั้งแรกในนิตยสาร a day ฉบับเดือนกุมภาพันธ์ 2548 และเผยแพร่ใน i-zeen.com.
- สุกัญญา สุฉาษา. บทสัมภาษณ์โดยทรงกลด บางยี่ขัน. ใน *คำอาจารย์บอกเล่า*. นิตยสารอะเดย์ ฉบับที่ 42 กุมภาพันธ์ 2547.
- สุพจน์ เอ. (Supot A.) *อภิมณีนาก้า เล่ม 1 “เจ้าชายเจ้าสำราญ”* พิมพ์ครั้งที่ 1. เนชั่น เอ็ดดูเทนเมนท์จำกัด, 2545.
- สุรพล วิรุฬกรักษ์. *วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2477*. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุริยา สมุทคุปต์, พัฒนา กิติอาษา และ ศิลปกิจ ตี๋ขันติกุล. *แต่งองค์ทรงเครื่อง : “ลิเก”ในวัฒนธรรมประเทศไทย*. นครราชสีมา : ห้องไทยศึกษานิทัศน์, สำนักวิชาเทคโนโลยีสังคม, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี, 2541.

อรรพรรณ ปิรันธน์โอวาท. *วาทวิทยาตะวันตก(คต.1925-ปัจจุบัน)กับบริบทไทย*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ภาษาอังกฤษ

- Allain, Paul; and Jen Harvie. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. New York : Routledge, 2006.
- Argelander, Ron. “Charles Ludlam’s Ridiculous Theatrical Company.” 1974. *Re:Direction : A Theoretical and Practical Guide*. Rebecca Schneider and Gabrielle Cody (edit.) NY : Routledge, 2002.
- Benshoff, Harry; and Sean Griffin. *Queer Cinema : The Film Reader*. New York : Routledge, 2004.
- Brecht, Stefan. “Family of the f.p.:notes on the Theatre of the Ridiculous.” 1968. *Re:Direction : A Theoretical and Practical Guide*. Rebecca Schneider and Gabrielle Cody (edit.) NY : Routledge, 2002.
- Brook, Peter. *The Shifting Point*. New York : Harper and Row, 1987.
- Eisenstein, Sergei. “Montage of attractions.” 1923. Daniel Gerould (trans.) 1974. *Re:Direction : A Theoretical and Practical Guide*. Rebecca Schneider and Gabrielle Cody (edit.) NY : Routledge, 2002.
- Felner, Mira; and Claudia Orenstein. *The World of Theatre: tradition and innovation*. Pearson Education, Inc., 2006.
- Fortier, Marc. *Theory/theatre : an introduction.. 2nd edition*. NY : Routledge, 2002.
- Gerould, Daniel. “Eisenstein’s Wisemen.” 1974. *Re:Direction : A Theoretical and Practical Guide*. Rebecca Schneider and Gabrielle Cody (edit.) NY : Routledge, 2002.
- H.,Phillips. *The Peasant Personality*. Berkeley : University of California, 1965.
- Hanks, Lucien. “Merit and Power in the Thai Social Order”. *American Anthropologist* 1962.
- Hulton, Dorinda. “Joseph Chaikin and aspects of actor training : possibilities rendered present” Alison Hodge.(edit.) *Twentieth Century Actor Training*. NY : Routledge, 2000.
- Ludlam, Charles. “Ridiculous Theatre, scourge of human folly.” 1975. *Re:Direction : A Theoretical and Practical Guide*. Rebecca Schneider and Gabrielle Cody (edit.) NY : Routledge, 2002.
- Ludlam, Charles. *Manifesto*. ปกในของแผ่นซีดีบันทึกเสียงเพลงจากละครของ The Ridiculous Theatrical Company เนื่องในโอกาสครบรอบ 25 ปี. นิวยอร์ก : 1992.
- Mitchell, Lee. *Staging Premodern Drama: A Guide to Production Problems*. Wesport, Connecticut : Greenwood Press, 1984.

Morris, Rosalind C.. บุญกร กาศมณี (แปล) *บทเรียนเรื่องความปรารถนา : กรณีประเทศไทย* จาก *Educating Desire : Thailand, Transnationalism, Transgression*. Social Text, No. 52/53, Queer Transexions of Race, Nation. And Gender. (1997 : Pp. 53-79.) ใน กฤตยา อาชวนิจกุล, วรรณาทองสิมา. “ผู้หญิง”ในวาทกรรมสิทธิทางเพศ. ศูนย์สตรีศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่และมูลนิธิร็อกกี้เฟลเลอร์. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พรินต์ติ้ง, 2549.

Niels Mulder. *Inside Thai Society: Religion, Everyday Life, Change*. Bangkok : Silkworm Books, 2000.

Schneider, Rebecca. “Introduction to Part IV : Montage, reiteration, revision.” *Re:Direction : A Theoretical and Practical Guide*. Rebecca Schneider and Gabrielle Cody (edit.) NY : Routledge, 2002.

Siraporn Nathalang. *Thai Folklore Insight Into Thai Culture*. Center for Thai Studies, Faculty of Arts, Chulalongkorn University. Chulalongkorn University Press, 2004 .

Thomson, Peter. “Brecht and actor training: on whose behalf do we act?.” Alison Hodge.(edit.) *Twentieth Century Actor Training*. NY : Routledge, 2000.

เว็บไซต์

กิตติพันธ์ กันจินะ. เด็กแก๊ง (๑) : เรารู้จักกันดีหรือยัง

<http://www.prachatai.com/05web/th/columnist/view.php?SystemModuleKey=Column&ContentID=1221&ColumnistID=7&ID=7>

“คอสเพลย์” แฟชั่นแดนปลาติบ โดย ผู้จัดการออนไลน์ 27 มกราคม 2549 09:11 น.

<http://www.manager.co.th/Around/ViewNews.aspx?NewsID=9490000011439>

จักรกฤษณ์ อุทโธ. *สรุปย่อคำบรรยายวิชา ภูมิปัญญาและพฤติกรรมมนุษย์. บทที่ 4 การตัดสินใจ-คิด.*

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

www.lib.ubu.ac.th/html/jakkrarith/HumanWisdom_PartI.doc

จิรภัทร ทศนวิบูลย์. นิทรรศการจิตรกรรมชุด *A Transformatin of Icon* จัดแสดงที่หอศิลปวัฒนธรรม กรุงเทพมหานคร-ตุลาคม

2549. และความเห็นของผู้อ่านกระทู้ข่าวในคอลัมน์เมโทรไลฟ์ เผยแพร่บนเว็บไซต์ผู้จัดการออนไลน์.

[http://www.manager.co.th/MetroLife/ViewNews.aspx?NewsID=9490000061515&](http://www.manager.co.th/MetroLife/ViewNews.aspx?NewsID=9490000061515&#Comment)

#Comment

ฉันทลักษณ์ รักษาอยู่. *พวกเราสบายดี ?* ในคอลัมน์ “ผู้หญิงสี่รัฐ” ประชาไทหนังสือพิมพ์บนเว็บ

http://www.prachatai.com/05web/th/columnist/viewcontent.php?SystemModuleKey=Column&System_Session_Language=Thai&ColumnistID=17&ContentID=219&ID=17 12/7/2548

“ทำไมต้องผู้หญิงสี่รัฐ ???” บทความในคอลัมน์ ผู้หญิงสี่รัฐ ประชาไทหนังสือพิมพ์บนเว็บ 12/7/2548

http://www.prachatai.com/05web/th/columnist/viewcontent.php?SystemModuleKey=Column&System_Session_Language=Thai&ColumnistID=17&ContentID=214&ID=17

เมื่อไหร่ เราจะปกติกันเสียที??? จากคอลัมน์ Out and about หนังสือพิมพ์

The Nation Published on Jul 23, 2004 <http://www.sapaan.org/article/abnormal.html>

ชลิดาภรณ์ ส่งสัมพันธ์. **วัฒนธรรมเกลียดชัง กุญแจ ทอม ดี ๑๑** จากคอลัมน์ “หมายเหตุการณ์” นิตยสารเนชั่นสุดสัปดาห์ฉบับที่ 628 คัดจาก เว็บไซต์ของ “สะพาน : กลุ่มสร้างสื่อทางเลือกเพื่อความเข้าใจเรื่องคนรักเพศเดียวกัน” <http://www.sapaan.org/article/hate.html>

ดวงเด่น นุเรมรัมย์. สรุปย่อคำบรรยายวิชา สมจศ 530 พัฒนาการความคิดทางจริยศาสตร์ [SHES 530 Development of Ethical Thoughts] CHAPTER 13 - John Stuart Mill : The Greatest Happiness Principle .(2542.) <http://www.duangden.com/EthicalLecture/530-13.html>

ทศพร มณีศรีจำ. **ชายรักชาย เพศที่ยังแปลกแยกในสังคมไทย** ผู้จัดการออนไลน์ 31 สิงหาคม 2548 09:13 น. <http://www.manager.co.th/QOL/ViewNews.aspx?NewsID=9480000117767>

นัทธชัย ประสานนาม. เพศ **ชาติพันธุ์ และปัญหาเกี่ยวกับอัตลักษณ์ในภาพยนตร์เรื่อง Touch of Pink**, บทความลำดับที่ 738 เผยแพร่บนเว็บไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืนครั้งแรกเมื่อ 13 พ.ย. 2548. <http://www.midnightuniv.org/midnight2545/document95248.html>

นพพร ประชากุล. **การวิจารณ์ศิลปะ-วรรณกรรมแนวหลังอาณานิคม** วันที่ 6 ต.ค. 2546. คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่(ถอดคำบรรยายโดย วิรพา อังกูรทัศนียรัตน์. <http://www.midnightuniv.org/midnight2545/document9790.html>

นิธิ เอียวศรีวงศ์. **ความหลากหลายทางวัฒนธรรม** ในบทความชุดการเมืองและวัฒนธรรมไทยรายสัปดาห์ มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน เคยตีพิมพ์ในมติชนสุดสัปดาห์ / 8 เมษายน 2548 เผยแพร่บนเว็บไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน วันที่ 14 เมษายน 2548. <http://www.midnightuniv.org/midnight2545/document9660.html>

ปกรณ์ พิมพ์พันธ์. สุกมล ภาวิพิณกุล, ทวีศิลป์ วิษณุโยธิน. รายการสนทนา **“ทำอะไรเมื่อรู้ว่าลูกชายไม่เป็นชาย”** โดยกรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข. <http://www.dmh.go.th/ga/>

“ปกปเปลือกสังคม ผ่านวรรณคดี “สังข์ทอง” ยุคใหม่” หนังสือพิมพ์คมชัดลึก วันอังคารที่ 25 มกราคม 2548. <http://www.komchadluek.net/news/2005/01-25/soc-16156792.html>

พจนานุกรมพุทธศาสน์. <http://www.dhammathai.org/buddhistdic/buddhistdictionary.php>

มาร์ก ตามไท และอานันท์ กาญจนพันธุ์ **การเสวนารื่อง “ความเป็นคนชายขอบ กับปัญหาสิทธิมนุษยชนในสังคมไทย”** ดำเนินรายการโดยสุริชัย หวันแก้ว วันเสาร์ที่ 5 พฤษภาคม 2544/ 10.00 - 12.00 น. ณ ศูนย์สตรีศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ผู้ร่วมอภิปรายประกอบด้วย สุริชัย หวันแก้ว, มาร์ก ตามไท, อานันท์ กาญจนพันธุ์, พริทกร สมชาย ปรีชาศิลปกุล รายงานสรุป-เรียบเรียง-เพิ่มเติม โดย มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน <http://www.midnightuniv.org/middata/newpage11.html>

มารู้จักพัฒนาการของทารกในครรภ์(กันอีกครั้ง). Thaiparents.com 2000. http://thaiparents1.tripod.com/pg_babydev02.html

รุจิระ โรจนประภาชนต์. เรื่องของคำว่า “เคเวียร์” จากคอลัมน์ในเว็บประชาไท. <http://www.prachatai.com/05web/th/columnist/view.php?SystemModuleKey=Column&ContentID=627&ColumnistID=29&ID=29>

วารุณี ฐิริสินสิทธิ. *ความเป็นเพศ*. บทความมหาวิทยาลัยเที่ยงคืน.

<http://www.midnightuniv.org/midnightuniv/newpage91.htm>

วาริน. *Hedwig and the Angry Inch* (2001) : *ปลายทางแห่งการตามหาครั้งที่หายไป* เผยแพร่ในเว็บ

screenOUT.COM <http://www.xq28.net/screenout/reviews/html/hedwigandtheangryinch.htm>

วิทยา แสงอรุณ. เลิกแอบเสี่ยที. Metro Life นสพ. ผู้จัดการวันเสาร์.

<http://www.manager.co.th/MetroLife/ViewNews.aspx?NewsID=9480000094543>

สฤณี อาชวานันทกุล (แปล.) *มายาคติของการปะทะระหว่างอารยธรรม*, บทบรรยายของเอ็ดวาร์ด ซาอิด

บทความลำดับที่ 807 เผยแพร่บนเว็บไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืนครั้งแรก 17 มกราคม 2549.

สมเกียรติ ตั้งนโม. (เรียบเรียง) *ประวัติศาสตร์ความเป็นมาของพวกโรบเบอร์บาร์อน : จอมโจรผู้ดี*. มหาวิทยาลัยเที่ยง

คืน บทความลำดับที่ 921 <http://www.midnightuniv.org/midnight2545/document95062.html>

สปินด็อกเตอร์ ผู้อยู่เบื้องหลังภาพนักการเมือง เรียบเรียงมาจากบางส่วนของบทที่ ๗ เรื่อง Spin-

doctoring: The Art of Political Public Relation จากหนังสือ The Media and Political Process

P. Eric Louw, SAGE Publications First published 2005 บทความฟรี มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน ลำดับ

ที่ 778 เผยแพร่บนเว็บไซต์นี้ครั้งแรกเมื่อวันที่ 18 ธันวาคม 2548.

สายชล สัตยานุรักษ์. *ประวัติศาสตร์ความคิด “ชาติไทย” กระแสหลัก*, สำนักงานกองทุนสนับสนุนการ

วิจัย, บทความลำดับที่ 788 เผยแพร่บนเว็บไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน ครั้งแรก 26 ธันวาคม 2548,

หน้า 2-10. <http://www.midnightuniv.org/midnight2545/document95197.html>

สาวิศ วงศ์เหรียญทอง. *มหัศจรรย์ผจญภัยเจ้าชายหอย ตบหน้าผาใหญ่ให้กับการออกดี*

<http://i-zeen.com/modules.php?name=Reviews&rop=showcontent&id=42>

ตีพิมพ์ครั้งแรกในนิตยสาร a day ฉบับเดือนกุมภาพันธ์ ปี 2548.

สุภัตรา ภูมิประภาส. *นากาแลนด์ ตัวตนของคนชายขอบของอุษาคเนย์*. เผยแพร่แล้วใน เนชั่นสุดสัปดาห์

ในชื่อ “นากาแลนด์...ผู้คน และ แผ่นดิน” บทความฟรี มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน ลำดับที่ 715 เผยแพร่บน

เว็บไซต์นี้ครั้งแรกเมื่อวันที่ 28 ตุลาคม 2548.

<http://www.midnightuniv.org/midnight2545/document95270.html>

หยดน้ำ. *ตำแหน่งพระมหาลีเทวีในสมัยรัตนโกสินทร์*. <http://www.vcharkarn.com/include/>

[vcafe/showkratoo.php?Cid=18&Pid=34809](http://www.vcharkarn.com/include/vcafe/showkratoo.php?Cid=18&Pid=34809) บทความในส่วนศิลปวัฒนธรรม ห้องเรียนไทย

เว็บไซต์ วิชาการดอทคอม วันที่ 16 ส.ค. 2548 - 14:52:47

อรศรี งามวิทยาพงศ์. *ฐานคิดของจริยธรรมและการวิจัยในโลกสมัยใหม่ (Ethical Thinking in Modern*

Researches). เอกสารประกอบ "ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับการวิจัยทางสังคม". สำนักบัณฑิตอาสาสมัคร

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. บทความลำดับที่ 168 เผยแพร่บนเว็บไซต์มหาวิทยาลัยเที่ยงคืน ครั้งแรก

เมษายน 2545. <http://www.geocities.com/midnightweb/newpage3.html>

Cohen, Bernard A., MD. *Focus on skin disorders* NEONATAL ERUPTIONS First of two parts

<http://www.contemporarypediatrics.com/contpeds/article/articleDetail.jsp?id=110075>

Collodion Baby. จากเว็บไซต์ของภาควิชาPediatrics มหาวิทยาลัยฟลอริดา สหรัฐอเมริกา.

[http://www.peds.ufl.edu/PEDS2/research/debusk/thumbs/collodian%2Bbaby%26svnum%3D10%26h1%3Dth%26lr%3D%26sa%3DN\]](http://www.peds.ufl.edu/PEDS2/research/debusk/thumbs/collodian%2Bbaby%26svnum%3D10%26h1%3Dth%26lr%3D%26sa%3DN)

Hamer, Dean. อ้างใน วิทยา แสงอรุณ. “*เด็กแอบเลียที*” Metro Life นสพ. ผู้จัดการวันเสาร์.

McNeill, Tony. *Concept & Text* : The University of Sunderland, GB. Last Update 15-Apr-96

สมเกียรติ ตั้งนโม. แปลเรียบเรียง. *Roland Barthes กับวัฒนธรรมมวลชนมายาคติและวัฒนธรรม*

สังคมร่วมสมัย <http://www.midnightuniv.org/midnight2545/document9683.html> 