โครงการวิจัย
"การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย
เพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์"

พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่นาฏศิลป์ไทย

ได้รับการสนับสนุนจาก
สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่นาฏศิลป์ไทย

ISBN :
พิมพ์ครั้งที่ 1
จำนวน เล่ม
สงวนลิขสิทธิ์
ราคา บาท
บรรณาธิการ : ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์
รูปเล่ม : จักรนาท นาคทอง
พิสูจน์อักษร : อรพินท์ คำสอน
ออกแบบปก : จักรนาท นาคทอง

จัดพิมพ์โดย
สำนักพิมพ์ชมนาด
ชมนาด

ได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.)

พิมพ์ที่

จัดจำหน่ายโดย

สารบัญ

คำนำสำนักพิมพ์	5
คำนำผู้อำนวยการ สกว.	7
นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยกับการต่อสู้ทางวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์ ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	9
พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่นาฏศิลป์ไทย	31
มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของ พิเชษฐ กลั่นชื่น ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	95

คำนำสำนักพิมพ์

นาฏศิลป์ไทย มักถูกหยิบยกขึ้นมากล่าวอ้างว่าเป็นศิลปวัฒนธรรมอันดีงามของประเทศไทย และได้รับการส่งเสริมให้เยาวชนได้ฝึกหัด วัตถุประสงค์ของการฝึกหัดดังกล่าวเป็นไปเพื่อ “การแสดง” เป็นส่วนใหญ่ บางคนยึดไว้เป็น “ความสามารถพิเศษ” ในการประกวดประชันบนเวทีประกวดต่างๆ

วิธีการถ่ายทอดและฝึกฝนแบบรุ่นต่อรุ่นดังกล่าว ส่วนหนึ่งอาจสร้างคนไทยรุ่นใหม่ที่มีความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์ไทย และอาจเติบโตเป็นครูผู้ฝึกสอนเยาวชนรุ่นต่อไปได้อีก ในขณะที่บางคน เมื่อเรียนจบ ทำงาน หมดช่วงเวลาของการประกวด ก็อาจทิ้งความสามารถทางนาฏศิลป์ไป

แต่การสืบทอดนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบนี้ มิได้ทำให้คนไทยทั่วไปได้เข้าใจและรู้สึกว่านาฏศิลป์ไทยเป็น “ส่วนหนึ่ง” ของโลกยุคใหม่ เยาวชนบางคนอาจเห็นว่าเป็นเรื่อง “เชย” ด้วยซ้ำ ทั้งนี้เพราะการแสดงนาฏศิลป์นั้น ไม่อาจทำให้ผู้ชมได้รู้สึกถึงความร่วมสมัย และไม่รู้สึกว่านาฏศิลป์ไทยคือสิ่งหนึ่งในชีวิตประจำวันของคนไทย

พิเชษฐ กลั่นชื่น ไม่คิดเช่นนั้น

เขาเป็นนักแสดงนาฏศิลป์ไทย ที่แสวงหา วิเคราะห์ คิดค้น หลอมรวมศิลปะนาฏศิลป์ของไทย เข้ากับการแสดงเต้นของต่างประเทศ ให้คงเอกลักษณ์อย่างไทยและมีความร่วมสมัย เป็นสากล

วิธีของพิเชษฐ กลั่นชื่น เริ่มต้นจากการเรียนรู้นาฏศิลป์ไทยอย่างรู้ลึกซึ้ง วิเคราะห์ และฝึกฝนอย่างหนัก จนเรียกว่าอยู่ในระดับแตกฉาน จนถึงจุดหนึ่ง เขา

สามารถกลั่นองค์ความรู้ของความร่วมสมัยในนาฏศิลป์ไทยออกมาได้อย่างยอดเยี่ยม

งานวิจัยเรื่อง “มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของพิเชฐ กลั่นชื่น” เป็นหนึ่งในงานวิจัยของโครงการวิจัย การวิจารณ์ ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย เพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์ โดยมี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธีระ นุชเปี่ยม เป็นหัวหน้าโครงการวิจัย และมีศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ เป็นที่ปรึกษาโครงการ งานวิจัยนี้เป็นที่มาของ “**พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่นาฏศิลป์ไทย**” เล่มนี้ โดยมี ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ เป็นบรรณาธิการเล่ม

“**พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่นาฏศิลป์ไทย**” เป็นผลงานที่มีประโยชน์อย่างยิ่งต่อวงการศิลปะของไทย และอาจจะสร้างมุมมองใหม่ๆ ต่อนาฏศิลป์ไทยอีกหลากหลาย

สำนักพิมพ์ชมนาด มีความภาคภูมิใจอย่างยิ่ง ที่ได้รับความไว้วางใจในการจัดพิมพ์ **“พิเชษฐ กลั่นชื่น : ทางไปสู่นาฏศิลป์ไทย”** เล่มนี้ และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าวงการวิชาการ การศึกษาด้านศิลปะและวัฒนธรรมของไทยจะได้รับประโยชน์ยิ่งจากหนังสือเล่มนี้

ผู้ที่สนใจหนังสือของโครงการฯ สามารถสอบถามได้ที่ สายส่งเคล็ดไทย โทร. 022259536 คุณทิชากร และที่ สำนักพิมพ์ชมนาด – คมบาง เว็บไซต์ www.combangweb.com หรือ โทร. 0840915282

สำนักพิมพ์ชมนาด

คำนำของผู้อำนวยการ สกว.

สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ยึดถือเป็นนโยบายมาตั้งแต่เริ่มก่อตั้งว่า จะให้การสนับสนุนการวิจัยในทุกสาขา และในทุกรูปแบบ ถ้าการวิจัยนั้นสามารถตอบโจทย์ที่มีความสำคัญต่อประเทศชาติและต่อความก้าวหน้าทางวิชาการ การดำเนินการวิจัยเป็นหมู่คณะในด้านมนุษยศาสตร์จัดได้ว่าเป็นทิศทางใหม่สำหรับวงการวิจัยไทย ทั้งนักวิจัยและทั้ง สกว. เองในฐานะผู้ให้การสนับสนุนตระหนักดีว่า กำลังร่วมทางกันในการแสวงหาประสบการณ์ใหม่ที่น่าจะเป็นตัวจักรสำคัญในการปรับระบบการวิจัยของไทย

โครงการวิจัย *"การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัยเพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์" ในช่วงแรก (1 เมษายน 2549 – 31 ธันวาคม 2550)* ซึ่งมี ผศ. ดร. ธีระ นุชเปี่ยม เป็นหัวหน้าโครงการ นับเป็นโครงการสืบเนื่องจากโครงการวิจัยเรื่อง *"การวิจารณ์ในฐานะพลังทางปัญญาของสังคมร่วมสมัย"* ซึ่งมีข้อบ่งชี้สำคัญประการหนึ่ง คือ การจะเข้าใจว่าการวิจารณ์เป็นพลังทางปัญญาที่เอื้อให้เกิดความเข้าใจมนุษย์และสังคมได้อย่างไรนั้น ต้องอาศัยความเข้าใจสภาพทางสังคมร่วมสมัยที่เกี่ยวกับการวิจารณ์ด้วย และเพื่อช่วยให้เกิดความเข้าใจสภาพสังคมที่เกี่ยวข้องกับการวิจารณ์ และการสร้างงานศิลปะสาขาต่างๆในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัย โครงการวิจัยสืบเนื่องที่กล่าวถึงข้างต้น จะอาศัยแนวทางที่เรียกว่า "สังคมศาสตร์การวิจารณ์" (a social science of criticism) ซึ่งใช้แนวคิดและวิธีการของสังคมศาสตร์ ที่จะช่วยให้สามารถเชื่อมโยงความเป็นเหตุและผลของปัจจัยต่างๆ เช่น สถานะและระดับการศึกษาของผู้รับงานศิลปะ ความใกล้ชิดกับงานศิลปะ การล่มสลายของชุมชนที่ในปัจจุบันขาดความเชื่อมโยงระหว่างผู้สร้างกับผู้รับ และการครอบงำของบริโภคนิยมที่ส่งผลกระทบต่อรูปแบบและแนวทางของทั้งการสร้างและการรับงานศิลปะ ทั้งนี้เพื่อนำไปสู่เป้าหมายของการวิจัยที่มุ่งหาข้อสรุปและข้อค้นพบเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมที่กำลังเปลี่ยนแปลง การสร้างสรรค์งานศิลปะ การรับงานศิลปะ และการวิจารณ์ในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ร่วมสมัย

สกว. พิจารณาแล้วเห็นว่า มีความจำเป็นที่จะต้องสนับสนุนให้เกิดการปรับองค์ความรู้ในด้านการวิจารณ์ให้เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาสำหรับประชาชน จึงได้ให้ทุนสนับสนุนโครงการวิจัยนี้ที่มีลักษณะเป็นการวิจัยและพัฒนา โดยมีการศึกษาการสร้าง การรับ และการวิจารณ์งานศิลปะไปพร้อมๆกับการสร้างประสบการณ์ในการวิจารณ์ให้แก่กลุ่มบุคคลต่างๆ และในรูปแบบต่างๆ จะเห็นได้ว่าผลงานที่นำเสนอมา ณ ที่นี้ เป็นการนำประสบการณ์การรับและวิจารณ์งานศิลปะที่นำมาวิเคราะห์เพื่อหาข้อสรุปรวมในเชิงวิชาการที่จะนำไปประยุกต์ใช้ในวาระอื่นและโอกาสอื่นได้ด้วย

อาจจะเป็นไปได้ว่าการสั่งสมประสบการณ์ในการรับและการวิจารณ์ศิลปะเป็นทางที่จะนำไปสู่การสร้างประสบการณ์ในการวิจารณ์ชีวิตและสังคม ซึ่งน่าจะเป็นเครื่องยืนยันได้ว่า ทั้งผู้วิจัยและ สกว. ได้ร่วมกันเดินมาถูกทางแล้ว

ศ.ดร. ปิยะวัติ บุญ-หลง
ผู้อำนวยการสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย

นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย
กับการต่อสู้ทางวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่าเรื่องของมหรสพในสังคมไทยนั้นเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัย ศิลปะการแสดงที่ยังสามารถดำรงอยู่ได้ในสังคมไทยโดยตัวเองนั้น โดยมากแล้วก็เป็นศิลปะการแสดงที่มีการปรับตัวเองให้เข้ากับความต้องการของผู้ชมและสังคมยุคใหม่ ตัวอย่างเช่นกรณีที่เกิดขึ้นกับหมอลำซิ่ง ลิเก และโนรา ซึ่งล้วนแต่มีการปรับในเรื่องของบท จังหวะที่ใช้ในการแสดง ไปจนถึงการดัดแปลงรูปแบบการแสดงให้มีความกระชับ รวดเร็วขึ้น หรือมีการผสมผสานเครื่องดนตรีใหม่ๆ ตลอดจนการปรับจังหวะและลีลาการแสดงแบบตะวันตกเข้าไปในรูปแบบการแสดงเหล่านี้ เพื่อทำให้เกิดความแปลกใหม่และความดึงดูดใจต่อผู้ชมในปัจจุบัน สิ่งที่เกิดขึ้นส่งผลต่อความเข้าใจของประชาชนที่มีต่อตัวศิลปะการแสดงประเภทนั้นๆ ตลอดจนทำให้เกิดการ “กลาย” ซึ่งสุนทรียลักษณ์และสุนทรียรสของการแสดงในแขนงเหล่านั้น ลักษณะที่ถูก “กลาย” ไปนั้น แม้ว่าจะช่วยให้ศิลปะการแสดงชนิดนั้นสามารถดำรงพื้นที่หรือมีชีวิตทางมหรสพไว้ได้บ้าง แต่ก็หมายถึงการสูญเสียอัตลักษณ์ทางศิลปะในบางส่วนไปเช่นเดียวกัน หากการสูญเสียเหล่านี้มีมากจนเกินไปก็อาจจะนำไปสู่ความล่มสลายทางอัตลักษณ์ดั้งเดิมของศิลปะแขนงนั้นได้ ดังนั้น ประเด็นของการหาสมดุลระหว่างการ “อนุรักษ์” และการ “พัฒนา” ในปริมณฑลของศิลปะดั้งเดิมจึงยังเป็นสิ่งที่มีการถกเถียงและมีการท้าทายจากศิลปินและสังคมอยู่มาตลอดทุกยุคทุกสมัย

การจัดสัมมนาเรื่อง “มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น” โดยโครงการวิจัยการวิจารณ์ฯ เมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน พ.ศ. 2549 นั้น เป็นเวทีวิชาการที่เอื้ออำนวยให้เกิดการอภิปรายในเรื่องต่างๆที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยอย่างกว้างขวาง โดยมีโจทย์สำคัญคือผลงานเรื่อง “I am a Demon : ผมเป็นยักษ์” เป็นกรณีหนึ่งในการนำไปสู่การเปิดประเด็นในเรื่องต่างๆ เหตุผลหนึ่งของการใช้ชีวิตและผลงานของพิเชษฐเป็นกรณีศึกษานั้น ก็เป็นเพราะเส้นทางการทำงานในสาขานาฏศิลป์ของพิเชษฐนั้นมีความเฉพาะตัวที่แปลกและโดดเด่นไม่เหมือนใคร เขาคงเป็นนาฏศิลปินเพียงคนเดียวในยุคปัจจุบันที่ได้รับทั้ง “ดอกไม้” และ “ก้อนอิฐ” จากวงการนี้ ผลงานของเขานำมาซึ่งความชื่นชมยินดีพร้อมๆกับการถกเถียงและประณาม ในด้านหนึ่งนั้นเขาได้รับความชื่นชมอย่างยิ่งจากสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆถึงความกล้าหาญในการสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงที่มีการนำศิลปะดั้งเดิมมาจัดแสดงในรูปแบบของเขาเองได้อย่างแปลกใหม่ และยังได้รับรางวัลศิลปาธรจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรมในปี 2549 แต่อีกด้านหนึ่งในวงการนาฏศิลป์ไทยซึ่งนิยมการวิจารณ์แบบมุขปาฐะนั้น เขากลับถูกกล่าวหาว่าเป็นผู้ทำลายความงามและความศักดิ์สิทธิ์ของนาฏศิลป์ไทย การปะทะกันระหว่างความคิดที่แตกต่างนั้นเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นมาตลอดทุกยุคสมัยของสังคมที่มีพลวัตที่เอื้อต่อการเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในโลกที่เปลี่ยนแปลงไปสู่โลกาภิวัตน์อย่างรวดเร็วเช่นในปัจจุบันนั้น การปะทะกันระหว่างแนวคิดแบบเสรีนิยมกับอนุรักษ์นิยมย่อมจะเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นได้ในทุกสังคม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสังคมที่กำลังจะก้าวเข้าไปสู่สังคมแบบประชาธิปไตย ผลงานของพิเชษฐคือตัวอย่าง หรือกรณีศึกษากรณีหนึ่งในสังคมที่ “กำลังเปลี่ยนแปลง” นี้ที่อาจจะช่วยให้เรามองเห็นและเข้าใจ “ตัวเอง”ได้ดีขึ้น

หากจะต้องสรุปประเด็นสำคัญที่เกิดจากสัมมนาที่ได้จัดขึ้นไปนั้น ย่อมสามารถสรุปได้หลากหลายหัวข้อ ผู้อ่านสามารถจะศึกษารายละเอียดได้จาก “รายงานการสัมมนา” ซึ่งได้มีการบันทึกและสรุปรายละเอียดต่างๆไว้เป็นอย่างดี ดังนั้นบทความนี้จึงจะทำหน้าที่สังเคราะห์มโนทัศน์หลักๆอันเกิดจากเกิดจากสัมมนาในครั้งนี้ ตลอดจนการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม เพื่อชี้ให้เห็นถึงสาระสำคัญ ตลอด

จนบทบาทหน้าที่อันสำคัญของผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยที่มีต่อสังคมปัจจุบัน ประเด็นหลักที่เกิดจากการสัมมนาในครั้งนี้ คือการตั้งคำถามกับความหมายในหลากหลายแง่มุมของคำว่า "นาฏศิลป์ไทย" โดยเฉพาะอย่างยิ่งการพยายาม "ขยาย" นิยามของคำ ๆนี้ ตลอดจนบทบาทและหน้าที่ของนาฏศิลป์ไทยให้มีขอบเขตกว้างไกลไปกว่าเดิม แม้ว่าคำตอบที่ได้จากการสัมมนานี้อาจจะไม่ใช่ข้อสรุปสุดท้าย แต่กระบวนการตั้งคำถามและแสวงหาคำตอบนั้น ได้นำไปสู่การค้นพบข้อเท็จจริงหลากหลายแง่มุมที่เกี่ยวข้องกับอดีต ปัจจุบัน และอนาคตของนาฏศิลป์ไทยได้อย่างน่าทึ่ง

การให้ความหมายกับ "นาฏศิลป์ไทย" ในสังคมไทย

เนื่องจากประวัติศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทยก่อนสมัยปลายกรุงศรีอยุธยานั้นยังเป็นเรื่องที่ไม่มีข้อสรุปที่ชัดเจนและแน่นอน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของต้นกำเนิดตลอดจนเส้นทางของพัฒนาการต่าง ๆ นั้น โดยมากเกิดจากการสันนิษฐานมากกว่าเกิดจากการมีหลักฐานบ่งชี้ที่ชัดเจน และข้อสันนิษฐานต่าง ๆนั้นก็มักจะมีการเชื่อมโยงที่มาของนาฏศิลป์ไทยกับเทววิทยาและนาฏยศาสตร์โบราณของอินเดีย แม้ว่าจะมีการฟื้นฟูและพัฒนานาฏศิลป์ไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ และสร้าง "มาตรฐาน" ของนาฏศิลป์ไทยขึ้นในสมัยที่พ้นจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชไปแล้ว แต่นาฏศิลป์ไทยก็ยังคงบทบาทในการสนองหรือรับใช้ชนชั้นที่แตกต่างกันในสังคมไทยมาโดยตลอด ดังนั้น การให้ "ความหมาย" กับนาฏศิลป์ไทย จึงขึ้นอยู่กับว่า "ใคร" คือผู้บัญญัติความหมาย และบัญญัติขึ้นเพื่อสนองประโยชน์ของบุคคลกลุ่มใด และเป็นการบัญญัติเพื่อวัตถุประสงค์อันใด

เมื่อพิจารณาตามหลักฐานเชิงลายลักษณ์ที่เกือบทั้งหมดถูกสร้างขึ้นมาในสมัยรัตนโกสินทร์ จะพบว่า "นาฏศิลป์ไทย" ได้รับการจารึกและให้ความหมายจากมุมมองของราชสำนักเป็นหลัก นับตั้งแต่พระราชพงศาวดารไปจนถึงจดหมายเหตุต่าง ๆ[1] แม้แต่หนังสือตำราที่ว่าด้วยนาฏศิลป์ไทยในยุครัตนโกสินทร์ที่ได้รับการเรียบเรียงขึ้นในปัจจุบันก็ยังคงเป็นการอธิบายนาฏศิลป์ไทยในแง่มุมของนาฏศิลป์จากราชสำนักเป็นส่วนใหญ่เช่นเดียวกัน การกล่าวถึงนาฏศิลป์ไทยโดยให้ความ

สำคัญในฐานะที่เป็นราชูปโภคประเภทหนึ่งนั้น นอกจากจะเป็นการให้ความสำคัญกับนาฏศิลป์ไทยในเชิงยกย่องว่าเป็นสิ่งวิจิตรประณีตแล้ว ยังเป็นการให้ความสำคัญในเชิงสถานภาพทางสังคมอีกด้วย จากการวิเคราะห์ของนักวิชาการไทย[2] ต่างก็เห็นไปในทางเดียวกันถึงบทบาทและความสำคัญของนาฏศิลป์ในฐานะที่เป็นเครื่องราชูปโภคที่สำคัญของพระมหากษัตริย์ และเห็นว่าพระมหากษัตริย์ในยุครัตน--โกสินทร์ก็ทรงมีบทบาทสำคัญต่อวิวัฒนาการของนาฏศิลป์ไทยเช่นเดียวกัน[3] จากหลักฐานที่ปรากฏจึงอาจกล่าวได้ว่า จวบจนถึงยุคสมัยที่เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง คำว่า “นาฏศิลป์ไทย” ตามที่ถูกใช้โดยทั่วไปนั้นเป็น “สัญญะ” ที่ไม่ได้อยู่ในความหมายที่ครอบคลุมถึงนาฏศิลป์ที่อยู่นอกขอบข่ายของราชสำนัก(ซึ่งรวมถึงเจ้านายชั้นสูงด้วย)แต่อย่างใด และการพาดพิงถึงการแสดงนาฏศิลป์ที่อยู่นอกเหนือไปจากนาฏศิลป์ของราชสำนักนั้นมักจะถูกพาดพิงว่าเป็นนาฏศิลป์ของชาวบ้าน นาฏศิลป์พื้นบ้าน หรือนาฏศิลป์ของราษฎร ซึ่งมักจะถูกกำหนดให้มีสถานภาพทางสังคมต่ำกว่านาฏศิลป์ไทยของราชสำนักมาโดยตลอด การให้ความสำคัญเชิงวิชาการต่อนาฏศิลป์ของราษฎรนั้นจึงเกิดขึ้นหลังจากที่สังคมไทยพยายามเปลี่ยนแปลงไปสู่สังคมแบบประชาธิปไตยและเริ่มเห็นความสำคัญของวัฒนธรรมที่อยู่นอกราชสำนัก

ในขณะที่นาฏศิลป์ของราษฎรมีทักษะในการปรับปรนตัวเองให้เข้ากับยุคสมัยเพื่อความอยู่รอดของตัวเองมาโดยตลอดนั้น ปัญหาที่นาฏศิลป์ไทย(จากราชสำนัก)ต้องเผชิญอย่างหนักหน่วงในยุคสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม คือการสูญเสียสถานภาพจากการเป็นสมบัติของราชสำนักมาเป็นสมบัติของรัฐบาล ซึ่งไม่ได้เป็นผู้ที่เชี่ยวชาญหรือมีความเข้าใจที่ลึกซึ้งในศิลปะแขนงนี้แต่อย่างใด ภายใต้ผู้นำที่ต้องการสร้างรัฐชาติที่ทัดเทียมตะวันตก จอมพล ป. จึงเห็นว่านาฏศิลป์ไทยสามารถเป็นเครื่องมือหนึ่งของรัฐบาลในการปฏิรูปวัฒนธรรมในชาติ ในยุคสมัยที่ภัยจากสงครามเย็นยังท้าทายความเป็น “รัฐชาติ” ของไทยในทุกๆด้าน จอมพล ป. เลือกใช้นโยบายที่อิงกับมาตรฐานตะวันตก ตลอดจนพยายามที่จะกำหนดนาฏศิลป์ของชาติในแบบฉบับ “มาตรฐาน” เพื่อให้เกิด “เอกลักษณ์” อันเป็นที่เชิดหน้าชูตาแก่ประเทศไทย การกำหนด “มาตรฐาน” ด้วยการสร้างแบบฉบับของกรมศิลปากรขึ้น

มา ไม่ว่าจะเป็นโขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน นั้น แม้ว่าจะนำไปสู่การอนุรักษ์สมบัติของราชสำนักไว้ได้ในบางส่วนและทำให้เกิดความชัดเจนในทางอัตลักษณ์ของสำนักนี้ แต่ก็ทำให้ช่องว่างระหว่างนาฏศิลป์ที่เป็นของราษฎรแต่เดิมกับนาฏศิลป์ฉบับของรัฐบาลกำหนดนั้นกว้างขึ้นไปอีกไม่น้อย ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า แม้ดูโดยผิวเผินแล้ว "นาฏศิลป์ไทย" (ฉบับมาตรฐาน) นั้นจะได้รับการอุปถัมภ์จากรัฐบาล แต่ก็ต้องเผชิญกับวิกฤตอันเกิดจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองมากมาย[4] ประกอบกับความตกต่ำทางด้านเศรษฐกิจในยุคหลังสงครามโลก ทำให้นาฏศิลป์ไทยต้องตกอยู่ในสภาพที่เสี่ยงต่อการสูญเสียพื้นที่ของตัวเองเป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น การรักษาไว้ซึ่งบทบาทหน้าที่ของการอนุรักษ์ ฟื้นฟูและพัฒนานาฏศิลป์ไทยจึงกลายเป็นภารกิจหลักของฝ่ายนาฏศิลป์ของกรมศิลปากรไป อาจกล่าวได้ว่าในขณะที่การให้ความหมายกับ "นาฏศิลป์ไทย" ที่เป็นทางการนั้นอยู่ในการควบคุมของผู้มีอำนาจในการปกครองบ้านเมืองมาโดยตลอดนั้น นาฏศิลป์ของราษฎรก็มีการปรับปรนเปลี่ยนแปลงอย่างค่อนข้างเป็นอิสระพอสมควร บรรยากาศของการเป็นประเทศที่ "เปิด" หรือ "เสรี" ในการรับวัฒนธรรมอื่นๆด้วยนั้น ทำให้ "นาฏศิลป์" ทุกสำนักในประเทศไทย (ในที่นี้หมายถึงละคร ฟ้อน รำ และระบำต่างๆ จากทั้งในและนอกหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรมของรัฐ) ต้องเผชิญกับการแข่งขันในทุกๆรูปแบบ ในที่นี้รวมทั้งการเพิ่มพูนขึ้นของผลงานศิลปะร่วมสมัยในทุกๆแขนง ในขณะที่ศิลปะการแสดงของราษฎร[5]สามารถปรับปรนสถานภาพของตัวเองให้เข้ากับผู้ชมจากบริบทต่างๆอย่างเสรีและรับใช้สังคมในหลากหลายมิติ นับตั้งแต่ประเพณีท้องถิ่น ไปจนถึงวัฒนธรรมการบันเทิง (โดยที่ในหลายๆกรณีนั้นอาจจะยอมสูญเสียอัตลักษณ์ดั้งเดิมบางส่วนไป) แต่นาฏศิลป์ไทยกลับต้องเผชิญกับสภาวะที่ต้องต่อสู้กับการสูญเสียพื้นที่ของตัวเองให้กับลักษณะที่เปลี่ยนไปของผู้ชมในสังคมยุคปัจจุบัน ตลอดจนการผุดขึ้นมาของนาฏศิลป์รูปแบบใหม่ๆอยู่เนืองๆ ปัญหาหนึ่งที่ "นาฏศิลป์ไทย" ในแนวประเพณีต้องเผชิญแต่ก็ไม่สามารถจะทำอะไรได้ก็คือปรากฏการณ์ของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ได้เข้ามาสร้างความหมายใหม่ๆให้กับนาฏศิลป์ไทยด้วยวิธีคิดและวิธีการที่แตกต่างไปจากขนบการแสดงแบบ "มาตรฐาน" โดยสิ้นเชิง ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องที่แปลก หากสิ่งใหม่ๆเหล่านี้กำลังทำให้ระบบความ

เชื่อเดิมๆกำลังถูกสั่นคลอน ผู้ชมรุ่นใหม่ดูเหมือนว่าจะให้ความสนใจและความชื่นชมนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยมากกว่านาฏศิลป์ตามแบบประเพณี แล้ว“นาฏศิลป์ไทย” จะไปทางไหน และจะรักษาเอกลักษณ์และพื้นที่ที่ตนเองรักษามาด้วยความยากลำบากได้อย่างไร หรือว่านี่คือปรากฏการณ์อย่างหนึ่งที่กำลังทำให้ “นาฏศิลป์ไทย” อาจจะต้องปรับตัวครั้งใหญ่อีกครั้ง

ความสำเร็จของการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในแบบของพิเชษฐ กลั่นชื่น นั้น นับว่าเป็นปรากฏการณ์ที่ทั้งน่าตื่นเต้นสำหรับผู้ที่แสวงหาผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่มีความแปลกใหม่และมีอัตลักษณ์ที่น่าสนใจ แต่ในเวลาเดียวกันผลงานของเขาก็สร้างความตกใจและความวิตกกังวลสำหรับผู้ที่หวาดหวั่นต่อการทำศิลปะดั้งเดิม แม้ว่าเขาจะได้รับรางวัลศิลปาธรซึ่งเป็นประหนึ่งการยอมรับในความสามารถของเขาในการแสดงจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย[6] ซึ่งมีอุดมการณ์ทางศิลปะที่ค่อนข้างแตกต่างไปจากหน่วยงานด้านศิลปวัฒนธรรมอื่นๆของรัฐ แต่เขาก็ถูกต่อต้านจากกลุ่มผู้เฝ้าระวังรักษาศิลปะไทยเชิงอนุรักษ์นิยมไม่น้อย[7] ผลงานของพิเชษฐนอกจากจะมีความ “แปลก” ในสายตาของบุคคลทั่วๆไปแล้ว ยังสร้าง “ความอึดอัดขัดใจ” กับผู้ที่ตั้งใจอยากจะเห็นนาฏศิลป์ไทยที่อยู่ในนิยามตามขนบเดิมอีกด้วย[8] คำถามที่เกิดขึ้นซ้ำๆจากบุคคลกลุ่มหลังนี้คือ “ถ้าพิเชษฐอยากจะประกาศนาฏศิลป์ของตัวเอง ทำไมไม่คิดนาฏศิลป์ชนิดใหม่จริงๆขึ้นมา ทำไมต้องอิงกับโขนหรือรำไทย ซึ่งมีขนบธรรมเนียมที่ยึดถือกันมาแต่โบราณ” “ทำไมพิเชษฐต้องทำผิดขนบโบราณในการแสดง เช่น ไม่นุ่งเครื่องแต่งกายตามประเพณี หรือการไม่แสดงเรื่อง หรือชุดรำตามแบบฉบับเดิม” “พิเชษฐพยายามจะทำอะไร ทำไมจึงชอบทำอะไรที่แผลงๆที่คนอื่นเขาดูไม่รู้เรื่อง”

คำถามเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงช่องว่างทางความคิดระหว่างศิลปินผู้สร้างงานร่วมสมัย(ที่อิงกับศิลปะแนวประเพณี)กับกลุ่มผู้อนุรักษ์ศิลปะแนวประเพณีที่ค่อนข้างกว้างมาก ช่องว่างนี้มีรากฐานมาจากอุดมการณ์และความคิดทางศิลปะที่แตกต่างกัน แม้ว่าพิเชษฐจะร่ำเรียนมาทางนาฏศิลป์ไทยโดยตรง[9] แต่เขาก็ไม่ได้เดินตามเส้นทางของนาฏศิลป์ไทยในแบบฉบับของกรมศิลปากรซึ่งมักจะเริ่มต้นจากการเข้าศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป์ แต่พิเชษฐเริ่มฝึกโขนกับครูชัยยศ คุ้มมณีเป็นการ

ส่วนตัวในขณะที่เขาเป็นนักเรียนมัธยมปลายในสายสามัญทางวิทยาศาสตร์ ในขณะที่เขาใช้ชีวิตการเรียนรู้ทางนาฏศิลป์ในแบบขนบโบราณที่บ้านครู แต่ที่โรงเรียนเขาถูกสอนให้คิดแบบวิทยาศาสตร์ คือรู้จักที่จะตั้งคำถาม ออกแบบการทดลอง และพิสูจน์ข้อสมมุติฐาน พิเชษฐยังคงยืนยันมาถึงปัจจุบันว่าเวลาที่เขาเรียนรู้นาฏศิลป์ไทยตามขนบนั้น แม้ว่าเขาจะยอมรับและเคารพในขนบเหล่านั้น แต่เขามักจะไม่ยอมเชื่อโดยง่ายจนกว่าจะค้นพบหลักการหรือเหตุผลที่อยู่เบื้องหลังสิ่งเหล่านั้น เส้นทางการเรียนรู้ของเขาเป็นแบบ “นอกระบบ” ทั้ง “วิธีการเรียน” และ “วิธีการคิด” มาตั้งแต่ต้น และเขาเริ่มมาเอาจริงเอาจังกับการฝึกปรือทักษะก็เมื่อมาศึกษาต่อในระดับปริญญาตรี แต่ดูเหมือนว่าการศึกษาแบบ “ในระบบ” เป็นรากฐานเพียงส่วนหนึ่งของการแสวงหาความรู้ความเข้าใจในเรื่องของนาฏศิลป์ของเขา แม้จะมีจุดกำเนิดจากนาฏศิลป์ไทย แต่ก็เกิดการขยายขอบเขตไปสู่นาฏศิลป์ตะวันตก ศิลปะการละคร(แบบตะวันตก) รวมทั้งทัศนศิลป์ การขยายฐานความคิดและฐานประสบการณ์ของเขานั้นล้วนเกิดจากการได้รับโอกาสที่ดีๆหลายครั้งในช่วงรอยต่อสำคัญของชีวิต เช่น การที่เขาได้ไปแลกเปลี่ยนประสบการณ์กับศิลปิน “นักเต้น” จากนานาชาติครั้งแรก เมื่อปี 2544 นั้นเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญมากในชีวิตของเขา ที่สำคัญคือเขาได้ใช้โอกาสเหล่านี้ในการแสวงหาประสบการณ์ที่กว้างขวางไม่ว่าจะเป็นในประเทศหรือต่างประเทศ คงมีนาฏศิลปินไทยเพียงไม่กี่คนที่ได้รับโอกาสเช่นนี้และใช้โอกาสเหล่านี้ในการครุ่นคิดถึงเรื่องราวทางศิลปะในหลากหลายมิติอย่างเอาจริงเอาจัง การที่เขาต้องไปพบเจอกับประสบการณ์ที่ใช้อุดมการณ์ทางศิลปะที่แตกต่างกันนั้น ทำให้พิเชษฐเกิดการเปรียบเทียบระหว่างสิ่งที่เขาเป็น สิ่งที่เขาได้ฝึกมา สิ่งที่เขาถูกสอนให้เชื่อในสำนักศิลปะดั้งเดิมของเขา กับศิลปินคนอื่นๆทั้งที่เป็นคนไทยและคนต่างชาติ ในแง่หนึ่งนั้น การเปรียบเทียบทำให้เขาเห็นอัตลักษณ์ทางสายพันธุ์ศิลปะของเขาชัดเจนขึ้น (ซึ่งนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานที่โดดเด่นทั้งหลายของเขาในวาระต่อมา) แต่ในอีกแง่หนึ่งก็ทำให้เขาเห็นทั้งจุดเด่นและจุดด้อยของตัวเองและของ “นาฏศิลป์ไทย” ดีขึ้นเช่นกัน

การให้ความหมายกับ "นาฏศิลป์ไทย" ของพิเชษฐ กลั่นชื่น

พิเชษฐ กลั่นชื่นเรียกตัวเองว่า "ศิลปินนักรำไทย" ด้วยเหตุผลหลายประการ ประการแรกคือการที่เขาใช้ท่วงท่าลีลาของนาฏศิลป์ไทยเป็นพื้นฐานในการเคลื่อนไหวร่างกายของเขา (เพราะนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะโขน คือรากเหง้าในการฝึกฝนของเขา) และประการที่สองคือเขาใช้สิ่งที่เขาค้นพบทั้งทางเทคนิคและทางสุนทรียศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทยในการนำเสนอผลงานที่เกิดจาก "ความคิด" ซึ่งเป็นของเขาเอง คำว่า "ศิลปิน" ในความหมายสากลนั้น ไม่ได้หมายถึงเพียงผู้ชำนาญในการปฏิบัติการทางศิลปะเท่านั้น แต่ยังหมายถึงผู้ที่มีความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างมีความโดดเด่นและเป็นตัวของตัวเองอีกด้วย เมื่อครั้งที่พิเชษฐได้รับทุนจาก Asian Cultural Council ไปแลกเปลี่ยนและศึกษาดูงานด้านนาฏศิลป์ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา ร่วมกับศิลปินนักเต้นที่มาจากนานาชาติเมื่อปี 2544 นั้น เขาได้พบกับ "ศิลปิน" สองคนที่ทำให้เขาต้องครุ่นคิดถึงความหมายที่แท้จริงของการเป็น "นักรำไทย" ของเขา จูลี มิโล(Julia Milow) ผู้ตั้งคำถามกับพิเชษฐ์ว่า "*ในฐานะที่เป็นนักเต้นฉันรู้ว่าคุณสามารถรำตามแบบฉบับประเพณีที่ครูของคุณสอนได้ แต่ฉันอยากรู้ว่า ในวันนี้(ในฐานะนักเต้นที่เป็นอิสระ) คุณเป็นใคร (อะไรคือผลงานที่คุณคิดได้เอง)*"[10] การถูกตั้งคำถามในเชิงอัตลักษณ์เช่นนี้ เป็นสิ่งที่พิเชษฐไม่เคยพบเจอมาก่อนในแวดวงนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย การถูกตั้งคำถาม จึงเป็นเหตุให้เขาต้องหันมาขบคิด หาหนทางทดลอง เพื่อแสวงหาคำตอบให้กับตัวเอง คำถามนี้ท้าทายให้เขาพยายามแสวงหา "ศิลปะที่อยู่ในตัวเขา" ซึ่งจะต้องไม่ใช่เพียงการปฏิบัติตามอย่างครูเท่านั้น แต่จะต้องสร้างสรรค์ผลงานชิ้นใหม่เกิดจากการใช้ความคิดที่เกิดจากตัวเขาเองจริงๆ คำถามทำนองนี้อาจเป็นคำถามที่ปกติธรรมดาสำหรับศิลปินร่วมสมัยในสาขาอื่นๆ แต่สำหรับสาขานาฏศิลป์ไทยแล้ว คำถามเช่นนี้สร้างความขัดแย้งต่อขนบของการอนุรักษ์โดยสิ้นเชิง นอกจากนี้ ในวาระการได้ไปศึกษาแลกเปลี่ยนในสหรัฐในครั้งนี้ พิเชษฐยังได้พบกับ "ต้นแบบ" ของ "ศิลปินนักเต้น" สำหรับเขา คือ วิลเลี่ยม ฟอร์ไซธ์ (William Forsythe) ผู้ซึ่งมีรากฐานการเต้นมาจากบัลเล่ต์ แต่ภายหลังหันมานำเสนองานแบบร่วมสมัยและประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูงในระดับนานาชาติ ฟอร์ไซธ์ได้อธิบายว่านาฏศิลป์ตามแบบ

แผนนั้น แม้ว่าจะมีความสำคัญอย่างใหญ่หลวงต่อการสอนให้ร่างกายรู้จัก “จัดระบบ” การทำงานเคลื่อนไหวได้เป็นอย่างดี แต่จุดอ่อนของการแสดงบัลเล่ต์ตามประเพณีคือการขาดขั้นตอนของกระบวนการคิดงานใหม่ๆ เนื่องจากนักเต้นต้องพยายามเต้นตามแบบฉบับอยู่เช่นนั้น นี่คือจุดที่ทำให้ฟอร์ไซธ์เกิดความเบื่อและคิดจะสร้างงานของเขาเอง โดยที่เขาเริ่มจากการทำความเข้าใจกับโครงสร้างของการเคลื่อนไหวเดิมเสียก่อน จากนั้นจึงเริ่มคิดค้นผลงานที่เป็นแบบฉบับของเขาเอง นอกเหนือจากบุคคลต้นแบบสองท่านนี้แล้ว พิเชษฐยังได้พบเจอโลกใหม่ที่ประเทศไทยไม่มี นั่นก็คือวงการเต้นในฐานะที่เป็นงานศิลปะแบบมืออาชีพ โดยที่ศิลปินนักเต้น (professional dance artists) คือผู้ที่ได้รับเกียรติในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานที่เป็นงานศิลปะทั้งในแนวศิลปะแบบประเพณีและแนวอื่นๆ โดยที่ศิลปินเหล่านี้สามารถดำรงชีวิตได้โดยการประกอบอาชีพจากการเต้นหรือจากการออกแบบท่าเต้น สถานภาพเหล่านี้สำหรับประเทศไทยนั้น โดยมากจะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อนาฏศิลป์จำต้อง “รับใช้” วงการต่างๆ เช่น วงการบันเทิง วงการธุรกิจการท่องเที่ยว หรือวงการราชการ สิ่งที่สังคมไทยยุคใหม่ยังขาดแคลนคือ **พื้นที่ของวงการศิลปะการแสดงที่เป็นอิสระ อยู่นอกปริมณฑลของการควบคุมของรัฐบาลหรือระบบธุรกิจ** การขาดแคลนพื้นที่ทางวิชาชีพสำหรับศิลปะการแสดงที่เป็นอิสระอย่างแท้จริงนี่เอง เป็นต้นเหตุของวิกฤตการณ์สำหรับผู้ที่ต้องการทำงานละครหรือนาฏศิลป์แบบอิสระ โลกใหม่ของอาชีพศิลปินนักเต้นที่พิเชษฐได้พบเห็นในต่างประเทศนั้นจึงเป็นโลกที่ให้ทั้งสิทธิและเสรีภาพที่ศิลปินนักเต้นคนหนึ่งสามารถใช้ความรู้ ความคิด ความสามารถของตนเองในการพิสูจน์ว่าเขามีผลงานที่เป็นที่ยอมรับของผู้คนร่วมสมัยกับเขาหรือไม่ โดยไม่จำเป็นต้องมีเกราะของความเป็นข้าราชการหรือวาทกรรม “เอกลักษณ์ของชาติ” คอยคุ้มครอง ประสบการณ์เหล่านี้ทำให้เขาเกิดคำถามว่า “*แล้วทำไมประเทศไทยจึงไม่มีศิลปินนักรำไทย (แบบวิชาชีพ) ที่ทำงานศิลปะที่ได้มาตรฐานในระดับสูง เป็นไปได้หรือไม่ที่สามัญชนเช่นเขาอาจจะริเริ่มสิ่งนี้ให้เกิดขึ้นในประเทศไทย*” เขาตอบคำถามเหล่านี้ด้วยการก่อตั้งคณะนาฏศิลป์ของเขาเอง ในนาม LifeWork Company และเขาก็เริ่มสร้างสรรค์ผลงานที่มีแบบฉบับ

ที่ “เป็นตัวของตัวเอง” แต่ก็มีรากเหง้าทางจิตวิญญาณและเทคนิคของ “นาฏศิลป์ไทย” เป็นหัวใจสำคัญ

การแสดงในชุดต่าง ๆของเขา นับตั้งแต่ ชุด อิทัปปัจจยตา (2546-47) ชุด พญาฉัททันต์ลงสรง (2547) ชุด “Pichet Klunchun and Myself” (แสดงร่วมกับ Jérôme Bel[11]) (2548-49) และ ชุด “ผมเป็นยักษ์ : I am a Demon” (2548-50) นั้นล้วนแต่สะท้อนให้เห็นถึงอุดมการณ์ทางศิลปะของเขา ซึ่งเกือบทั้งหมดเป็นการใช้เทคนิคการแสดงของนาฏศิลป์ไทย การเต้น และการออกแบบท่าเต้น ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในแนวร่วมสมัย เพื่อที่จะสื่อสารกับสังคมร่วมสมัยโดยที่พยายามรักษาไว้ซึ่งสิ่งที่เขาเรียกว่า “จิตวิญญาณดั้งเดิม” ของนาฏศิลป์ไทยไว้ด้วย ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับผลงานของพิเชษฐมีดังนี้

ผลงานแต่ละชิ้นล้วนเป็นงาน “คิดใหม่” (original) ถึงแม้ว่าจะมีการใช้เทคนิคหรือรูปแบบในการเคลื่อนไหวที่มาจากนาฏศิลป์ไทยเป็นหลัก แต่ก็เป็นการคิด “ต่อ” ว่าจะนำเทคนิคและร่างกายแบบนักรำไทยอย่างไร จึงจะ “สื่อสาร” ในสิ่งที่ศิลปินต้องการจะพูด ไม่ว่าเนื้อหาของการสื่อสารนั้นอาจจะมาจากการคิดจินตนาการเอาเอง[12] หรือ มาจากเรื่องราวที่มีปรากฏอยู่แล้ว[13] หรือ การใช้เรื่องราวและความคิดเห็นจากชีวิตของตัวเองในการสร้างประเด็นในการแสดง[14] ความจริงการนำเสนอการแสดงชุดใหม่ ๆไม่ใช่เรื่องใหม่สำหรับวงการนาฏศิลป์ในประเทศไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตลอดจนกลุ่มคนทำงานด้านนาฏศิลป์ก็มีการคิดสร้างสรรค์ผลงานชิ้นใหม่ ๆออกมาเป็นจำนวนมาก โดยมากมักจะเป็นการนำไวยากรณ์ของนาฏศิลป์ไทยมานำเสนอเรื่องราวที่อาจจะเป็นเรื่องเล่าหรือบทกลอนต่าง ๆ หรือในบางกรณีก็อาจจะเป็นการคิดประดิษฐ์ระบำชุดใหม่ ๆ โดยการ “ปะติดปะต่อท่ารำ” หรือ “ผสมผสาน” ท่ารำเพื่อให้เกิดการแสดงในชุดใหม่ขึ้นมา แต่ทั้งหมดนี้ก็ยังอยู่ในปริมณฑลของการใช้เรื่องราวแบบอนุรักษ์นิยมซึ่งมักจะนำเสนอวิถีชีวิตและวิธีคิดตามกรอบประเพณีเดิม แต่ผลงานของพิเชษฐนั้น มีความกล้าที่จะนำเสนอความแปลกใหม่ในแง่ของความคิดเชิงปรัชญา[15] อีกทั้งยังกล้าแสวงหาเนื้อหาที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของตัวเอง[16] จึงทำให้ความแปลกใหม่ของเขา เป็นความแปลกใหม่เชิง “วิธีคิด” ไม่ใช่ความแปลกใหม่ของการประดิษฐ์ท่ารำให้กับชุดการรำใหม่ ๆ

นอกจากจะมีแปลกใหม่หรือ “แหกคอก” ในด้านเนื้อหาแล้ว ผลงานของพิเชษฐยังกล้า “แหกคอก” ในการนำเสนอนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบที่เป็น “ศิลปะการเต้น” หรือในฐานะที่เป็นนาฏศิลป์บริสุทธิ์ (pure dance)อีกด้วย[17] เนื่องจากเป็นการแสดงที่สามารถจะนำเสนอแนวความคิด หรือเนื้อหาอะไรก็ได้ผ่านการใช้ร่างกายในลักษณะของนาฏศิลป์ไทยได้อย่างอิสระ และไม่จำเป็นต้องผูกติดอยู่กับขนบดั้งเดิมในแง่ของการแต่งกาย ตลอดจนวิธีการนำเสนอผลงานของพิเชษฐหลายชิ้นได้สะท้อนว่า ลักษณะที่แตกต่างจากธรรมเนียมการ “คิดงาน” แบบเดิม คือการที่เขาพยายามหา “รูปแบบ” หรือ “วิธีการ” จัดวางที่แปลกใหม่ให้กับ “นาฏศิลป์ไทย” โดยที่จะไม่เปลี่ยนแปลงพื้นฐานหรือแก่นของท่ารำทั้งปวง ผลงานหลายชิ้นของพิเชษฐสร้างข้อถกเถียงในวงการนาฏศิลป์ไทยแนวประเพณีไม่น้อย ตัวอย่างเช่นการที่เขานุ่งเพียงกางเกงตัวเดียวในการแสดงชุด “ผมเป็นยักษ์ : I am a Demon” นั้นเขาให้เหตุผลว่า “*ผมต้องการที่จะให้ผู้ชมเห็นว่า โครงสร้างของร่างกายที่ถูกใช้ในแบบของโขนนั้น เป็นรำไทยที่มีวิธีการแบบนี้ และมีความสวยงามแบบนี้*” และในกรณีที่เขาแหกกฎของการไม่สวมหัวโขนนั้น เขาให้เหตุผลว่า “*ผมจับหัวโขนเข้ามาไว้ในตัวผม*” และการแสดงชุดนี้ก็คงเป็นครั้งแรก ที่ลีลาการรำของการฝึกโขน ไปจนถึงการรำเป็นทศกัณฐ์ ได้ถูกนำเสนอต่อสาธารณชนโดยปราศจากอาภรณ์และเครื่องทรงตามที่ชาวไทยคุ้นเคย แต่ในท่ามกลางการ “เปลือย” รูปแบบภายนอกของโขนจนแทบจะหมดสิ้นนั้น ผู้รำก็ยังคงรักษาแก่นสำคัญของรูปแบบการเคลื่อนไหวตลอดจนขนบสำคัญดั้งเดิม เช่น การใช้ส่วนต่างๆของร่างกายในการรำ (ตามแบบฉบับเดิม) ตลอดจนการเลือกใช้ดนตรี เพลง สัญลักษณ์ และจังหวะที่ยังสื่อความหมายเชิงวัฒนธรรมของไทยแบบดั้งเดิมกับผู้ชม ไม่ว่าจะเป็นการแสดงนาฏศิลป์ตอนทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญจกาย หรือ การนำเสียงขับร้องประกอบการแสดงโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงท่วงทำนองจากของเดิมก็ดี หากจะมีบางสิ่งที่เขาอาจจะทำผิดแผกไปบ้าง สิ่งนั้นก็คือ การใช้ “เวลา” บนเวที (เช่นการเปลี่ยน “จังหวะ” ของการเคลื่อนไหวเพื่อสื่อให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของ “เวลา”) และการเลือกใช้องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ เช่น แสงหรือฉากอย่างเสรี เช่น การใช้ลำแสงเป็นวงกลมท่ามกลางบรรยากาศที่มืดมิดและว่างเปล่าบนเวทีเพื่อสะท้อนให้เห็นถึง “ภวังค์” หรือ “การ

คิดคำนึงถึงอดีต” ของผู้รำ และการใช้ภาพวีดิทัศน์ที่ครูพูดกับศิษย์ในอดีต องค์ประกอบเหล่านี้คือการเลือกสรรค์ของศิลปินอย่างมีเหตุผลทางศิลปะ ไม่ใช่เป็นเพียงการทำให้แปลกเท่านั้น

การนำเสนอผลงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในแบบของพิเชษฐจึงเป็นการปลดปล่อยนาฏศิลป์ไทยให้เป็นอิสระจากกรอบของวัฒนธรรมแบบอนุรักษ์นิยม โดยรักษาอัตลักษณ์ของการรำในฐานะที่เป็นศิลปะของการใช้ร่างกาย หรือการเป็นนาฏศิลป์บริสุทธิ์ ผลที่ตามมาจากการให้นาฏศิลป์ไทยได้มีเสรีภาพทางด้านเนื้อหาและรูปแบบนั้น นอกจากจะทำให้นาฏศิลป์ไทยสามารถสื่อถึงเนื้อหาที่มีความริเริ่มสร้างสรรค์ใหม่ๆแล้ว ยังทำให้เกิดสุนทรียรสใหม่ๆที่เกิดจากการชมนาฏศิลป์ไทยในลักษณะใหม่นี้ด้วย ในขณะที่ผู้ชมฝ่ายอนุรักษ์นิยมอาจจะรู้สึกตะขิดตะขวงใจต่อการนำเสนอนาฏศิลป์ไทยในลักษณะใหม่นี้ แต่ก็มีผู้ชมอีกส่วนหนึ่งก็อาจจะรู้สึกเห็นคุณค่าและสุนทรียลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทยในแบบที่อาจจะไม่เคยรู้สึกมาก่อน ผลพลอยได้ที่สำคัญคือความรู้สึกซาบซึ้ง ภูมิใจและเห็นคุณค่าของนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่ง นาฏศิลป์ไทยแนวประเพณีซึ่งอาจจะเคยถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ล้าสมัย หรือน่าเบื่อ แต่อาจจะได้รับการ “ประเมินคุณค่า” ด้วยแว่นอันใหม่จากผู้ชมยุคนี้ซึ่งอาจจะสนใจนาฏศิลป์ในฐานะที่เป็นศิลปะของการใช้ร่างกายมากกว่าการนำเสนอความสวยงามที่วิจิตรบรรจงตามรูปแบบประเพณีดั้งเดิม(ซึ่งผู้ชมอาจจะเคยพบเห็นมาก่อนแล้ว หรืออาจจะยัง “เข้าไม่ถึง”ความวิจิตรประณีตของศิลปะโบราณ) หากเขาทำให้ผู้ชมร่วมสมัยสามารถสัมผัสถึงความงามในร่างกายของนาฏศิลป์ไทยได้สำเร็จ นั่นก็เท่ากับว่าเขาสามารถเชื่อมโยงประสบการณ์ของมนุษย์ในยุคปัจจุบันกับจินตนาการและการสร้างสรรค์ของศิลปินไทยในอดีตได้ในทางหนึ่ง “ภาษากาย” ซึ่งซุกซ่อนความหมายบางอย่างของความเป็นมนุษย์ไว้นับตั้งแต่หลายชั่วคนก็ได้มีโอกาสเปล่งความหมายที่ซ่อนอยู่ภายในกับผู้คนในยุคปัจจุบัน ไม่ว่าผู้ชมคนนั้นจะเป็นชนชาติใด ในทางตรงกันข้าม หากเขาทำไม่สำเร็จ เขาก็อาจจะถูกกล่าวหาว่าเป็น “กบฏ” ของวงการ เป็นผู้สร้างผลงานที่ทำลายศิลปะการแสดงที่มีการถ่ายทอดสืบสานมาอย่างยาวนาน อย่างไรก็ดี แม้ว่าจะมีเสียงแสดงความไม่พอใจในวิธีการนำเสนอของเขาอยู่บ้าง แต่ก็ยังไม่มีการแสดงออกที่เป็นรูปธรรมชัดเจนแต่

อย่างใด ดังนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่า การปลดปล่อยนาฏศิลป์ไทยให้พ้นจากกรอบอนุรักษ์นิยมในลักษณะของพิเชษฐนั้น ให้ “ประสบการณ์” ในการได้เข้าถึงแก่นของนาฏศิลป์ไทยด้วยวิธีการที่บริสุทธิ์ และตรงไปตรงมา จึงสามารถช่วยให้ผู้ชมสามารถหวนกลับไปพิจารณาถึงสิ่งที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังนาฏศิลป์ไทยแนวประเพณีและแสวงหาคุณค่าและความงามของวัฒนธรรมดั้งเดิมอย่างมีเหตุผล มากไปกว่าเพียงค่านิยมหรือความเชื่อที่มีตามกันมา

ลักษณะเฉพาะตัวของพิเชษฐ กลั่นชื่น

ในฐานะที่เป็น “นักเต้น” ร่วมสมัยในระดับนานาชาติคนหนึ่ง พิเชษฐ กลั่นชื่น มีลักษณะเฉพาะตัวที่อาจจะไม่เหมือนนักเต้นร่วมสมัยคนอื่นๆในส่วนที่เขาเป็นนักเต้นโขนมาก่อน เขาใช้เวลาฝึกฝนทางด้านโขนนานถึงสิบหกปีกับครูชัยยศ คุ้มมณีโดยฝึกตามขนบธรรมเนียมดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด การศึกษาด้านนาฏศิลป์ในระดับปริญญาตรีช่วยให้เขาได้ฝึกทักษะนาฏศิลป์ไทยรวมทั้งนาฏศิลป์สากล เช่น บัลเลต์เพิ่มเติม และค้นพบว่า เขาไม่มีลักษณะทางรูปร่างหน้าตาหรือทักษะที่สอดคล้องกับค่านิยมของวงการนาฏศิลป์ไทยเท่าใดนัก เขาเริ่มแสวงหาโอกาสในการแสดงด้วยการศึกษาเพิ่มเติมและฝึกแสดงละครเวทีกับอาจารย์หลายท่านที่ภาควิชาการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เขาวนเวียนหาประสบการณ์การแสดงด้านละครเวทีและการทำงานเบื้องหลังอยู่หลายปี[18] แต่ก็ยังไม่ค้นพบเป้าหมายที่ชัดเจนของตัวเอง จนกระทั่งได้ไปศึกษาแลกเปลี่ยนดูงานในต่างประเทศในปี 2544 ที่นั่นเขาได้เห็นการให้ “ความหมาย” กับนาฏศิลป์ที่กว้างขวางและประกอบด้วยเสรีภาพ อีกทั้งยังได้เห็น “เป้าหมาย” ของการเป็นศิลปินนักเต้นมืออาชีพที่สามารถสื่อสารได้กับผู้ชมนานาชาติ อีกนัยหนึ่งเขาได้พบหนทางที่จะทำให้การเต้นเป็นอาชีพที่ถาวรได้ เพียงแต่สิ่งนี้ยังไม่เกิดขึ้นกับศิลปินในประเทศไทย แต่การที่เขาจะยืนอยู่บนเวทีโลกได้นั้น เขาจำเป็นต้องแสดงอัตลักษณ์ทางศิลปะที่ชัดเจน เขาไม่อาจแสดงนาฏศิลป์ไทยในแนวประเพณีซ้ำๆแบบเดิมไปตลอด เขาถูกท้าทายจากศิลปินนักเต้นชาติอื่นๆ และเพื่อศักดิ์ศรีของเขาเองและเพื่อที่ศักดิ์ศรีของนาฏศิลป์ไทย(ในฐานะที่เป็นศิลปะบริสุทธิ์)จะมีที่ยืนอย่างเป็นตัวของ

ตัวเองบนเวทีโลก เขาจึงต้องสร้างสรรค์ผลงานที่นอกจากจะต้องใช้ความสามารถที่เขาได้รับการฝึกฝนมายาวนานแล้ว ยังต้องใช้ความคิดริเริ่มและความคิดสร้างสรรค์ที่สามารถสื่อความได้กับผู้ชมร่วมสมัยทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ โจทย์ข้อนี้ได้นำพาเขาไปสู่การศึกษาอย่างเอาจริงเอาจังด้วยตัวเอง(เพิ่มเติมจากการฝึก "รำ" มานานกว่าสิบหกปี) และเขากล้าที่จะทดลองสิ่งใหม่ๆเพื่อค้นหานวัตกรรมในการนำเสนอที่ลงตัว ผลที่ตามมาคือการสร้างนวัตกรรมทั้งในเชิงรูปแบบและเนื้อหา เขามีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการแสดงไปแล้ว ไม่ว่าเขาจะรู้ตัวหรือไม่ ในเวทีการแสดงนาฏศิลป์ เขาคือนักเต้นที่ประหยัดเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้งหลาย เขานิยมนุ่งกางเกงเพียงตัวเดียว หรืออาจจะเป็นกระโปรงจีบยาวรุ่มร่ามเพื่อที่เขาจะได้เปลื้องมันได้ระหว่างการแสดง อีกทั้งเขายังชอบโกนผมจนทำให้เขาอาจแลดูเหมือนนักบวชมากกว่าศิลปิน เขามักจะไม่ใช้เครื่องสำอางค์ใดๆยกเว้นแป้งขาวที่อาจใช้ทาใบหน้า ศีรษะและลำตัวจนขาวโพลน เขาไม่พยายามที่จะทำรูปลักษณ์ของเขาให้สวยงามไม่ว่าจะด้วยวิธีการใดๆ หากจะมีสัญลักษณ์ใดปรากฏอยู่บนเวที สัญลักษณ์นั้นต้องเป็นสิ่งที่ได้รับการเลือกสรรมาแล้วอย่างตั้งใจ แต่การแสดงของเขามักจะนำมาซึ่งความทึ่งในความงามของการรำ การเต้น หรือการแสดงออกที่แปลกและให้อรรถรสของความเป็นไทยในรูปแบบที่ไม่เคยมีใครทำมาก่อน มีผู้ชมการแสดงของเขาจำนวนมากกล่าวถึงการแสดงของเขาว่า "*ไม่เคยเห็นทศกัณฐ์ที่ไหนรำได้สง่างามอย่างน่าทึ่งถึงเพียงนี้*" ผู้ร่วมสัมมนาคนหนึ่งถึงกับกล่าวว่า "*ปรากฏการณ์การแสดงของพิเชษฐเป็นการนำเสนอ "ความเป็นสากล" ที่ไม่ใช่เรื่องของความเป็นตะวันตกหรือตะวันออก แต่เป็นประสบการณ์ของผู้ที่มีประสบการณ์อันลึกซึ้งทางจิตวิญญาณหรือทางศิลปะซึ่งผู้ปฏิบัติจะสามารถเข้าถึงและเข้าใจ ซาบซึ้ง และรู้สึกว่าเป็นสิ่งที่มหัศจรรย์ที่สุด*" ดังนั้น แม้ว่าเขาไม่ได้มีเครื่องทรงตามประเพณี แต่เขาก็สร้างประสบการณ์ให้กับจินตนาการและความรู้สึกของผู้ชมได้เป็นอย่างดี สำหรับพิเชษฐแล้วการรำกับการเดินทางของจิตวิญญาณคือเรื่องเดียวกัน ดังนั้น มิติทางจิตวิญญาณที่สื่อมายังผู้ชมได้สำเร็จคือความเฉพาะตัวอีกประการหนึ่งของนาฏศิลป์ของเขา

ลักษณะอีกอย่างหนึ่งของพิเชษฐ คือความกล้าแสดงออกซึ่งความคิดเห็นของตัวเองด้วยการวิพากษ์วิจารณ์อย่างชัดเจนและตรงไปตรงมา ความกล้าวิจารณ์อย่างเปิดเผยของเขา บางครั้งก็ทำให้เขากลายเป็น "แกะดำ" ของวงการนาฏศิลป์ไทยไปโดยปริยาย ตัวอย่างเช่น เขามักจะใช้คำว่า "*ผมกำลังทำสงครามทางวัฒนธรรม*" "*ผลงานของผมเป็นการเปิดเกมส์กับวัฒนธรรมเก่า*" เขาเคยให้สัมภาษณ์ว่า "*ผมรู้สึกเลยว่า นาฏศิลป์ไทยเป็นสินค้าตามเทศกาล เป็นเครื่องเคียงในอาหารจานหลัก ไม่ใช่เมนคอร์สอีกต่อไป เราจะซื้อมัน จะใช้มันก็ต่อเมื่อถึงวันสงกรานต์ วันลอยกระทง ซึ่งจริงๆแล้ว มันควรจะอยู่กับชีวิตปกติทุกๆวันได้ ทำยังไงจะให้คนหันกลับมาชื่นชมมันอีกครั้ง*"[19] ความกล้าแสดงความคิดเห็นของเขานั้นรวมไปถึงความกล้าที่จะเปิดเผยเคล็ดลับหรือแนวคิดหรือหลักวิชาที่อยู่เบื้องหลังผลงานของเขาด้วย ลักษณะเช่นนี้เป็นลักษณะที่แตกต่างหรือขัดแย้งกับวิธีการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแนวประเพณีโดยสิ้นเชิง จากข้อสังเกตของ บัญชา สุวรรณานนท์ วิธีการสอนนาฏศิลป์แบบดั้งเดิมนั้นถ่ายทอดโดยการฝึกให้ท่องและจำ ความรู้และเคล็ดวิชาทั้งหลายจึง "อยู่ในตัวครู" จุดนี้ต่างจากวิธีการช่างคิดและบันทึกของชาวตะวันตก ที่ยินยอมให้บันทึกความรู้ทั้งหลาย "ไว้นอกตัวครู" พิเชษฐ ยังนิยมที่จะจดบันทึกความคิดและการค้นพบใหม่ๆ และมักจะนำสิ่งเหล่านี้เข้าไปสอนในชั้นเรียน ในการตอบคำถามต่างๆที่ถูกซักถามระหว่างการสัมมนานั้น ดูเหมือนว่าเขาสามารถอธิบายนาฏศิลป์ไปจนถึงแก่นเลยทีเดียว[20] ความสามารถในการคิดวิเคราะห์ จำแนก สังเคราะห์ข้อมูลของเขานั้นก็เป็นสิ่งที่ช่วยให้เขาสามารถสร้างสรรค์ผลงานใหม่ๆได้ เขามีวิธีการอธิบาย "ที่มา" ของการเต้นแบบสมัยใหม่[21]ที่เขาใช้ในงานบางชิ้นได้โดยใช้แนวคิดเชิงวิเคราะห์และเปรียบเทียบ เช่น

> *"คุณก็ต้องรู้ก่อนว่า รำไทยจริงๆคืออะไร ต้องเรียนรู้กระบวนการของมันทั้งหมด คุณต้องจับเอาตัวนาฏศิลป์ไทย ที่เป็นส่วนของการเคลื่อนไหว เอามาลอกเปลือกออกดู อย่างเดียวกับหมอที่ลอกมนุษย์ตั้งแต่ หนัง กล้ามเนื้อ เส้นเอ็น เข้าไปยังกระดูก ทีละอัน-ละอัน ต้องอยู่กับมัน นี่แค่โครงสร้างเท่านั้นนะ ยังไม่ได้พูดถึงจิตวิญญาณ นั่นน่ะอีก*

เรื่องหนึ่งต่างหาก ต้องสรุปให้ได้ว่ามันคืออะไร รำไทยเป็นแค่เอามือตั้ง วง กับ เอามือจีบหรือเปล่า ซึ่งสำหรับผมอันนั้นยังไม่ใช่ ...รำไทย เป็นเรื่องของสมดุล ความเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง อย่างเป็นระบบ [...] แล้วโครงสร้างที่เป็นโครงสร้างหลักที่มาจากแม่บท – ท่ารำในแม่บท คือสิ่งที่เป็นหัวใจสำคัญ ถ้าเข้าใจมันเสียแล้ว ไม่ต้องมีวงกับจีบก็ได้ แต่ว่าสิ่งที่เป็นเนื้อแท้ของมันยังคงอยู่ ผมจะยกตัวอย่างเช่น –มีขนุนอยู่ลูกหนึ่ง ผ่าออกมาแล้ว เห็นเนื้อข้างใน คุณบอกได้ว่า นี่คือขนุน ผ่าเนื้อเข้าไปอีก แกะเอามาแต่เม็ด คุณก็ยังบอกได้ว่านี่คือขนุน เอาเม็ดนั้นไปต้ม คุณก็ยังรู้ว่ามันเป็นขนุน แต่ถ้าเอาเม็ดที่ต้มแล้วไปบดให้ละเอียด ใส่น้ำตาลลงไป แล้วเอาไปทำขนมปัง หรือขนมเค้ก ทีนี้ไม่มีใครรู้ ไม่มีใครดูออกแล้ว เพราะสิ่งที่คนเห็น มันคือข้างนอก เปลือกนอก ซึ่งมันเปลี่ยนรูปไปหมด แต่ความจริง ข้างในมันก็คือขนุนนั่นแหละ..."[22]

และเขาก็มีความสามารถในการอธิบายหลักการเคลื่อนไหวของรำไทยได้โดยใช้ลักษณะของลายเส้น ทิศทาง และพลวัตของพลังงาน เพื่อให้เข้าใจโครงสร้างภายในของรำไทยอย่างชัดเจน เช่น

"หลักสำคัญของการเคลื่อนไหวของแขนและนิ้วมือในรำไทย คือ หลักของวงกลมที่พัฒนาเข้าสู่จุดศูนย์กลางของร่างกาย โดยใช้การเคลื่อนที่ที่ต่อเนื่อง สัมพันธ์กันระหว่างมือ เท้า หน้า ลำตัว และ นำพาการเคลื่อนไหวทั้งหมด กลับเข้าสู่จุดศูนย์กลาง และควบคุมพลังงานนั้นให้สมดุลอยู่ตลอดเวลา..."[23]

เมื่อพูดถึงความเชื่อ "ความดั้งเดิม" หรือ "ขนบ" ของนาฏศิลป์ พิเชษฐคือผู้ที่ไม่ยอม "เชื่อ" ง่ายๆ เขาเป็นผู้ช่างสงสัย ช่างตั้งคำถาม ดังนั้น เขาจึงจำเป็นต้องศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมอยู่ตลอดเวลา เขาตั้งคำถามกับตัวเองไว้ว่า "*โขนคืออะไร ความหมายของโขนคืออะไร อะไรคือความเป็นสากล อะไรคือสิ่งที่มนุษย์ทั้งหลาย*

มีร่วมกัน การเปลี่ยนรหัสให้เข้าใจโขนกันได้ทั้งโลกจะทำอย่างไร" เขาพยายามแสวงหาคำตอบด้วยการมุ่งมั่นฝึกฝนอย่างเอาจริงเอาจัง เขาฝึกซ้อมรำทุกวัน ศึกษาประวัติศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทยรวมทั้งประวัติศิลปินทางด้านนี้ของไทย เขาสะสมและศึกษาจากหนังสือ ตำรา เอกสารโบราณ ภาพถ่ายและบันทึกการแสดงต่าง ๆ เขาถึงกับกล้าตั้งคำถามกับสมมุติฐานที่นักวิชาการด้านนาฏศิลป์เคยเชื่อตามกันมา เขามีข้อสันนิษฐานของเขาเองในเรื่องนี้ และกำลังพยายามแสวงหาคำตอบ ความสนใจในด้านนาฏศิลป์ของเขานั้นครอบคลุมหลายมิติ นับตั้งแต่ประวัติบุคคล บริบททางสังคมและการเมือง ไปจนถึงวิวัฒนาการทางเทคนิคต่าง ๆ ตลอดจนปฏิสัมพันธ์ระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับชาติอื่น ๆตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน ความปรารถนาอันเป็นอุดมคติของเขา คือการสร้างคณะโขนที่ประกอบด้วยคุณลักษณะที่เป็นแก่นแท้ดั้งเดิมทุกประการ

หากจะมองจากมุมมองแบบอนุรักษ์นิยม ความพยายามของ พิเชษฐ กลั่นชื่น คือการใช้ความอหังการในการทำตัวเป็นประหนึ่ง "เจ้าของ" นาฏศิลป์ไทยทั้ง ๆที่เขาไม่ได้รับการสถาปนาอำนาจจากใคร อุดมการณ์ทางวิชาชีพและอุดมการณ์ทางศิลปะของเขาก็ดูประหนึ่งความฝันลม ๆแล้ง ๆ ท่ามกลางสังคมบริโภคนิยมที่ไม่แยแสผลงานทางศิลปะทางนาฏศิลป์สักเท่าใด แต่เมื่อมองจากมุมของผู้มีศรัทธาต่อพลังของศิลปะ ความพยายามของพิเชษฐเปรียบได้กับการเข้าสู่สนามรบทางเศรษฐกิจและทางวัฒนธรรมที่ดูเหมือนว่าจะมองไม่เห็นชัยชนะได้ง่าย ๆ นอกจากเขาจะต้องต่อสู้กับความแตกต่างทางอุดมการณ์กับฝ่ายอนุรักษ์นิยมแล้ว เขายังต้องต่อสู้กับความเฉยเมยของสังคมไทยอีกด้วย แต่เขาก็ได้ตัดสินใจแล้วว่าหมุดหมายของการทำสงครามในครั้งนี้ คือการคืนนาฏศิลป์ไทยให้กลับเป็นสมบัติของมนุษยชาติโดยปราศจากการแบ่งแยกด้วยเปลือกทางวัฒนธรรม ดังนั้น เขาคงหันหลังกลับไม่ได้ นอกจากที่จะพยายามฝ่าอุปสรรคทั้งหลายไปจนกว่าจะถึงที่หมาย

เชิงอรรถ

[1] เช่น *พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตเลขา* จดหมายเหตุในราชกิจจานุเบกษา สาส์นสมเด็จ ตลอดจนหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพให้กับศิลปินหรือข้าราชบริพารที่ได้รับใช้เบื้องยุคลบาท

[2] นับตั้งแต่นักวิชาการจากกรมศิลปากร เช่น ธนิต อยู่โพธิ์ มนตรี ตราโมท ศุภชัย จันทร์สุวรรณ รวมทั้งนักวิชาการจากมหาวิทยาลัยของรัฐ เช่น ดร. สุรพล วิพุห์รักษ์

[3] โปรดดูเพิ่มเติมใน สุรพล วิพุห์รักษ์. *วิวัฒนาการนาฏศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์* 2547.

[4] นับตั้งแต่การที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงยุบเลิกกรมมหรสพ ในปี 2468 ทำให้ศิลปินจากกรมโขนจำนวนมากต้องตกงาน และหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี 2475 แล้ว ศิลปินบางส่วนก็ถูกโอนให้ไปสังกัดกรมศิลปากร ในระยะแรกนั้นเป็นช่วงที่รัฐบาลไม่สนับสนุนนาฏศิลป์จากราชสำนัก โดยเฉพาะโขนนั้น ถูกมองว่าเป็นศิลปะของเจ้าและมีการกีดกันต่างๆ สภาวะตกต่ำของนาฏศิลป์ในยุคนั้น แม้ว่าจะไม่ได้ทำให้นาฏศิลป์ไทยต้องถึงกับล่มสลายไป แต่ก็เป็นช่วงที่นาฏศิลป์ไทยของราชสำนักประสบกับสภาพย่ำแย่พอสมควร แม้มีการก่อตั้งโรงเรียนสอนนาฏศิลป์ขึ้นในปี 2477 ก็คงมีเพียงการสอนฟ้อน รำ ระบำ และละครโดยที่ไม่มีการยอมให้เปิดสอนโขน สภาวะทางเศรษฐกิจทำให้โรงเรียนนี้ถูกปิดไปสองปี จวบจนสิ้นสงครามโลกครั้งที่สองในปี 2488 แล้ว จึงเริ่มมีการฟื้นฟูโขนกลับเข้ามาอยู่ในหลักสูตรของโรงเรียนนาฏศิลป์

[5] หมายถึงศิลปะการแสดงที่ผู้สร้างและผู้รับไม่ได้มาจากหน่วยงานของรัฐบาล แต่เป็นผลงานอิสระที่เกิดจากวัฒนธรรมในท้องถิ่น เช่น ละครชาตรี หมอลำ ลิเก ลำตัดโนรา ค่าวซอ เป็นต้น โปรดศึกษาเพิ่มเติมใน *สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนาภาพรวมจากงานวิจัย*. กาญจนา แก้วเทพ (บรรณาธิการ). สกว. 2548.

[6] สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ได้ก่อตั้งขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้

1) เพื่อต่อยอดภูมิปัญญาทางศิลปวัฒนธรรมจากอดีตสู่ปัจจุบัน

2) เพื่อสร้างสรรค์ สะสม และสร้างต้นทุนใหม่ทางวัฒนธรรมให้แก่สังคม

3) เพื่อพัฒนาให้เกิดคุณประโยชน์ต่อชาติในด้านเศรษฐกิจ อุตสาหกรรม การท่องเที่ยวและศิลปการบันเทิง

4) เพื่อให้รู้เท่าทันและก้าวทันต่อความเปลี่ยนแปลงของกระแสโลกาภิวัฒน์ทางด้านศิลปวัฒนธรรม (ข้อมูลจาก http://www.ocac.go.th)

[7] การปฏิเสธที่จะเข้าชมการแสดงผลงานของพิเชษฐ ตลอดจนการถอนตัวจากการมีส่วนร่วมในสัมมนาวิชาการครั้งนี้โดยบุคคลกลุ่มหลังนี้ แม้จะไม่มีการแสดงเหตุผลที่กระจ่างชัด แต่ก็พอจะทำให้คาดเดาได้ว่าเป็นการแสดงออกอย่างหนึ่งถึงการไม่ยอมรับในผลงานทางนาฏศิลป์ที่กระทำในลักษณะนี้

[8] ข้อคิดเห็นนี้เกิดจากการสัมภาษณ์ สนทนากับบุคคลในวงการนาฏศิลป์ไทย

[9] พิเชษฐ กลั่นชื่น เรียน “โขน“ จากครูชัยยศ คุ้มมณี (ครูโขนอาวุโสจากกรมศิลปากร) โดยการไปฝึกกับครูที่บ้านของครู เขาจบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขานาฏยศิลป์ จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี 2544 ได้รับทุนจาก Asian Cultural Council ให้ไปศึกษา ดูงาน เป็นเวลา 7 เดือนที่สหรัฐอเมริกา ระหว่างนั้น เขาได้เรียนรู้เกี่ยวกับงานศิลปะจำนวนมาก

[10] หมายเหตุ ส่วนที่เป็นข้อความอยู่ในวงเล็บนั้น ผู้เขียนบทความชี้เป็นผู้เขียนขยายความเอง

[11] Jérôme Bel (1964 -) เป็นศิลปินนักเต้น นักออกแบบท่าเต้น (Choreographer) ที่มีชื่อเสียงในฝรั่งเศส เขาได้ชื่อว่าเป็นผู้บุกเบิกผลงานที่ล้ำยุคสมัย (avant garde) เป็นผู้ที่ผลงานการเต้นสร้างการถกเถียงและความแปลกใหม่อย่างมากในวงการเต้นของยุโรป ผลงานของเขามักจะท้าทายแนวคิดเกี่ยวกับนิยามของการเต้นหรือนาฏศิลป์กับผู้ชมของเขาอยู่เสมอ

[12] เช่นในชุด “อิทัปปัจจยตา” เป็นการรำและเต้นแบบกลุ่มและเดี่ยว โดยมีองค์ประกอบของดนตรีไทย การบรรเลงเปียโน และการใช้แสงเงาเป็นส่วนช่วยสื่อให้เห็นถึงศิลปะการใช้ร่างกาย

[13] เช่นในชุด “พญาฉัททันต์ลงสรง” ใช้ชาดกเป็นแรงบันดาลใจ โดยเป็นการแสดงเดี่ยว ผสมผสานการนั่งสมาธิ การใช้กลอง และเครื่องดนตรีไทยคือปี่และฆ้อง การ

ใช้เครื่องทรงศรีษะของพญาฉัททันต์ การเล่าเรื่อง การรำ และการเคลื่อนไหวแบบนิ่ง ในการสื่อให้เห็นถึง “สภาวะการหยั่งรู้ทางจิต“ ของพญาฉัททันต์

[14] เช่นในชุด “ผมเป็นยักษ์ : I am a Demon” เป็นการแสดงให้เห็นถึงเส้นทางการค้นพบตัวเองของพิเชษฐ โดยที่มี “ครู” เป็นผู้ให้วิชา ให้ปรัชญาในการฝึกฝนนาฏศิลป์ โดยผลงานชิ้นนี้เป็นการแสดงเดี่ยว ผสมผสานกับภาพเคลื่อนไหวที่ปรากฏบนจอด้านหลัง แสดงให้เห็นถึงภาพและเสียงของครู ขบวนการฝึกฝนท่วงท่าพื้นฐานทั้งหลาย จนกระทั่งสามารถรำเป็นทศกัณฐ์ได้ในที่สุด การแสดงชุดนี้สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการฝึกฝนที่ยาวนานและความผูกพันอันลึกซึ้งระหว่างครูกับศิษย์

[15] เช่นในการแสดงชุด “พญาฉัททันต์” นั้น เขาพยายามแสดงให้เห็นถึง “สภาวะการหยั่งรู้เหตุและปัจจัยของกรรม“ ของพญาช้าง ซึ่งเป็นอดีตชาติหนึ่งของพระพุทธเจ้า พญาช้างหยั่งรู้ว่าที่ตนเองต้องถูกยิงโดยนายพรานนั้นก็เป็นเพราะเมื่อชาติที่แล้วตนเคยเป็นเหตุให้มเหสีต้องโกรธและจองเวรมาถึงชาติปัจจุบัน จึงคิดได้ว่า “ความแค้นของผู้อื่นเป็นดั่งหนี้สินที่เราติดค้าง การยอมเสียสละแม้ชีวิตคือการให้ที่ยิ่งใหญ่” ดังนั้น พญาฉัททันต์จึงใช้วาระสุดท้ายของชีวิตด้วยการชำระจิตของตนให้สะอาดบริสุทธิ์ปราศจากความแค้นหรือความโกรธ

[16]เช่นในการแสดงชุด “Pichet Klunchun and Myself” ซึ่งเป็นการแสดงร่วมกับนักเต้น Jérôme Bel การแสดงชุดนี้เป็นการสนทนาระหว่างศิลปินนักเต้นสองคน พิเชษฐพยายามจะอธิบายว่าโขนคืออะไรและเกี่ยวข้องกับเขาทั้งชีวิตและร่างกายอย่างไรเป็นการแสดงออกที่จริงใจและตรงไปตรงมาระหว่างนักเต้นสองคนที่พยายามแสวงหาว่า เขาคือใคร ชีวิตของเขาต้องการอะไร

[17] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับนวัตกรรมของพิเชษฐ กลั่นชื่น เพิ่มเติมในรายงานการสัมมนาเรื่อง “มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของ พิเชษฐ กลั่นชื่น”

[18]ตรงนี้มีข้อน่าสังเกตคือ การมีส่วนร่วมในการสร้างผลงานละครเวทีแบบสมัยใหม่นั้นน่าจะทำให้พิเชษฐได้พบกับเรื่องของการวิเคราะห์บทละคร วิเคราะห์ตัวละครตลอดจนการ “ตีความ” บทและท่าทางต่างๆ สิ่งเหล่านี้เป็นศาสตร์ที่ศิลปะละครเวทีให้ความสำคัญอย่างมาก

[19]จาก บทสัมภาษณ์ *"พิเชษฐ กลั่นชื่น The Real One in the Real World"* นิตยสาร *dna* ฉบับที่ 029 (มีนาคม 2003).

[20]โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมจากรายงานสัมมนาฯ

[21]เช่นผลงาน "ฉุยฉาย" ที่เริ่มต้นการแสดงด้วยการรำฉุยฉายตามแบบฉบับเดิม และแต่งเครื่องทรงครบเครื่อง แต่ ณ เวลาหนึ่งของการรำ ร่างกายของเขาค่อยๆเปลี่ยนไปเหลือเพียงแต่เส้นสายประหนึ่งเส้นรอบรูปของรำไทย แล้วก็กลายเป็นการเต้นแบบโมเดอร์นไปในที่สุด

[22]จาก บทสัมภาษณ์ *"พิเชษฐ กลั่นชื่น The Real One in the Real World"* นิตยสาร *dna* ฉบับที่ 029 (มีนาคม 2003).

[23] จากเอกสารประกอบการสอนรำ โดย พิเชษฐ กลั่นชื่น ในเอกสารนี้มีภาพวาดประกอบคำอธิบายด้วย

บรรณานุกรม

กาญจนา แก้วเทพ. *ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา.* พิมพ์ครั้งที่ 2, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

กาญจนา แก้วเทพ (บรรณาธิการ), เธียรชัย อิสรเดช , อดุลย์ ดวงดีทวีรัตน์, ประยุทธ วรรณอุดม, อริยา เศวตามร์. *สื่อพื้นบ้านเพื่อการพัฒนา ภาพรวมจากงานวิจัย.* สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), 2548.

กรมพระยาดำรวราชานุภาพ (สมเด็จฯ). *ละครฟ้อนรำ (ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น).* กรุงเทพฯ:มูลนิธิสมเด็จกรมพระยาดำรวราชานุภาพและหม่อมเจ้าจงจิตรถนอม ดิศกุล และ สำนักพิมพ์ มติชน, 2546.

จตุรัส วรรณกร. *30 ปี14 ตุลา.* กรุงเทพฯ : วรรณสาส์น, 2537.

ธนิต อยู่โพธิ์. *ศิลปละคอนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 2, กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร 2531.

_____. *โขน.* พิมพ์ครั้งที่ 2, กรุงเทพฯ องค์การค้าของครุสภา, 2526.

สุธาชัย ยิ้มประเสริฐ (บรรณาธิการ). *๖๐ ปี ประชาธิปไตยไทย.* กรุงเทพฯ : คณะกรรมการ ๖๐ ปี ประชาธิปไตย, 2536.

สุรพล วิรุฬหรักษ์. *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. ๒๓๒๕ - ๒๔๗๗.* พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. *วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย (การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ. ๒๔๙๑ - ๒๕๐๐).* กรุงเทพฯ: มติชน, 2549.

วิมลศรี อุปรมัย. *นาฏกรรมและการละคร* . กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์หนอน, 2526.

Sunthraraks, Pisanu. "*Luang Wichit Watakan: Hegemony and Literature.*" Diss. U of Wisconsin-Madison, 1986.

Witayasakpan, Jiraporn. "*Nationalism and Transformation of Aesthetic Concepts: Theatre in Thailand During the Phibun Period.*" Diss. Cornell U, 1992

บันทึกการประชุม
"มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทยผ่านผลงานของพิเชษฐ กลั่นชื่น"[1]

1. การกล่าวแนะนำโครงการและจุดประสงค์ในการสัมมนา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ธีระ นุชเปี่ยม หัวหน้าโครงการกล่าวว่าการจัดการสัมมนาในวันนี้เป็นการระดมความคิดและวิเคราะห์เจาะลึกลงในปรากฏการณ์จริงที่เกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย โดยผู้ที่มีส่วนสำคัญในปรากฏการณ์นี้คือคุณพิเชษฐ กลั่นชื่น ซึ่งก็ได้กรุณามาร่วมการสัมมนาในวันนี้ และโครงการฯได้รับเกียรติและความกรุณาจากอาจารย์ผู้ใหญ่หลายคนที่มีความสนใจมาร่วมวิเคราะห์ ทำความเข้าใจและสนทนาเกี่ยวกับปรากฏการณ์นี้ อันเป็นปรากฏการณ์หนึ่งของศิลปะร่วมสมัย และเป็นภารกิจของการวิจารณ์ที่ต้องทำความเข้าใจ ทั้งนี้หัวหน้าโครงการได้ขอบคุณผู้เข้าร่วมสัมมนาทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ในการมาร่วมสัมมนา และขอขอบคุณคุณพิเชษฐเป็นอย่างยิ่งที่ได้เสียสละเวลา ถึงแม้ว่าจะมีภาระงานอย่างมากทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ

2. นำเสนอ DVD การแสดง "I am a Demon"

อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ ผู้ดำเนินการสัมมนาชี้แจงเกี่ยวกับเอกสารประกอบการสัมมนาว่าประกอบไปด้วยเอกสารรวมบทความ บทวิจารณ์ บทสัมภาษณ์ และในส่วนท้ายเป็นเอกสารที่นำมาจากบันทึกของคุณพิเชษฐที่ใช้สอนนักเรียนและเป็นข้อคิดส่วนตัว เอกสารทั้ง 13 ชิ้นนี้ได้คัดเลือกมาจากเอกสารจำนวนมาก โดยคัดเลือกบทความที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการสัมมนาวันนี้ให้มากที่สุด โดยเน้นไปที่ผลงาน ชีวิตและการทำงานของคุณพิเชษฐเป็นหลัก

อาจารย์ปาริชาติกล่าวถึงประวัติโดยสังเขปของคุณพิเชษฐดังนี้ คุณพิเชษฐ กลั่นชื่น ณ วันนี้เป็นศิลปินเต็มตัวทั้งในประเทศและต่างประเทศ เป็นอาจารย์สอนทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะในด้านโขน และเป็นผู้ที่ได้ชื่อว่าสามารถออกไปฝ่าฟันกับเวทีของการเต้น ไม่ใช่การเต้นในระดับทั่วๆไป แต่เป็นการเต้นในระดับที่เป็นศิลปะชั้นสูง โดยเฉพาะเวทีร่วมสมัยในยุโรป อเมริกา และประเทศไทย แม้ว่าคุณพิเชษฐจะได้รับการยอมรับสูงมากในต่างประเทศ แต่สำหรับในประเทศไทยผลงานของคุณพิเชษฐยังเป็นคำถามที่ต้องการคำตอบจากคนบางกลุ่ม เพราะผู้ชมหลายคนกล่าวว่าชมงานแล้วไม่ค่อยเข้าใจ หรือ เข้าใจค่อนข้างยาก เพราะฉะนั้นการสัมมนาในวันนี้จึงเริ่มด้วยการชม DVD ผลงานเรื่อง "I am a Demon" หรือ "ผมเป็นยักษ์" ซึ่งเป็นผลงานที่เกือบจะเป็นผลงานชิ้นล่าสุดที่คุณพิเชษฐได้ทำในประเทศไทยและนำไปแสดงในยุโรปด้วย นอกจากนี้ คุณพิเชษฐยังได้รับรางวัลศิลปาธรประจำปี พ.ศ. 2549 จากกระทรวงวัฒนธรรม และล่าสุดเมื่อเดือนกันยายนที่ผ่านมาก็ได้รับรางวัล "Best Performance" จากผลงาน "Myself and Jérôme" ซึ่งเป็นผลงานที่แสดงร่วมกับ Jérôme Bell ที่ Alliance Française เมื่อต้นปีนี้ ซึ่งนับว่าเป็นเกียรติที่สูงมากที่ศิลปินไทยได้รับ แต่เป็นที่น่าแปลกใจที่ไม่มีหนังสือพิมพ์ในเมืองไทยฉบับใดลงข่าวนี้เลย ทั้งๆที่เป็นรางวัลที่ทรงเกียรติมาก

ก่อนเริ่มชม DVD คุณพิเชษฐอธิบายว่าการแสดงที่จะฉายให้ชมต่อไปนั้นยังคงเป็นการแสดงชุด "I am a Demon" งานทุกชิ้นของเขาจะได้รับการพัฒนาเสมอ คือเมื่อทำงานเสร็จ ก็จะนั่งดูว่างานชิ้นนั้นมีข้อดีหรือข้อเสียที่ใด และสิ่งที่เกิดขึ้นทุกครั้งก็คือจะคุณพิเชษฐจะลดการแสดงให้น้อยลง แต่จะเพิ่มขึ้นในเชิงของความ

หมาย นี่คือวิธีการหนึ่งที่เป็นความแตกต่างของงานเขากับงานโดยทั่วไป เนื่องจากคุณพิเชษฐเห็นว่างานโดยทั่วๆ ไปนั้นจะพยายามที่จะนำทุกๆอย่างใส่ในผลงาน แต่สำหรับคุณพิเชษฐจะตัดทุกอย่างให้น้อยลง และถ้าอะไรที่ไม่จำเป็นจะตัดออก ผลงานที่จะฉายให้ชมในวันนี้แสดงที่เบอร์ลิน (Berlin) เมื่อสามเดือนที่ผ่านมา (ชม DVD "I am a Demon")

3. การอภิปรายในหัวข้อ "พิเชษฐ กลั่นชื่น : ปณิธานและผลงาน" โดย พิเชษฐ กลั่นชื่น และดำเนินรายการโดย อาจารย์ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ และการสัมมนาโดยวิทยากร (รศ. อรชุมา ยุทธวงศ์ อาจารย์คำรณ คุณะดิลก อาจารย์บัญชา สุวรรณานนท์ และ อาจารย์ ดร. ดนีญา อุทัยสุข)

การสัมมนาในหัวข้อนี้ สามารถที่จะแบ่งการสัมมนาเป็นประเด็นต่างๆ ได้ดังนี้

3.1 ภูมิหลังของคุณพิเชษฐ

3.1.1 การเรียนกับครู

คุณพิเชษฐเล่าว่าเติบโตมากับการเรียนนาฏศิลป์ แต่เป็นวิธีการที่ค่อนข้างแปลก เนื่องจากผู้เรียนนาฏศิลป์มักจะถูกสอนให้จำในสิ่งที่ไม่มีเหตุผล แต่เมื่อคุณพิเชษฐเติบโตมากับการเรียนสายวิทย์-คณิต เพราะฉะนั้นวิธีการของคุณพิเชษฐจึงฟัง ยอมรับ และปฏิบัติอย่างจริงจัง แต่ไม่เชื่ออะไรง่ายๆ โดยวันแรกที่พบกับครูนั้น คุณพิเชษฐถูกให้เต้นเสาตั้งแต่เก้าโมงเช้าถึงสามโมงเย็น หลังจากนั้นก็ทำตามที่ครูสอนตลอดมา แต่ทุกครั้งที่ครูให้ทำอะไร คุณพิเชษฐก็จะมีคำถามว่าทำไม แต่เขาไม่พูดว่าทำไมกับครู แต่เขาพูดกับตัวเองว่า "ทำไม" ตลอดเวลาที่เรียนกับครู (ซึ่งคุณพิเชษฐนับถือดุจคุณพ่อ) และคุณพิเชษฐจะเรียนกับครูแบบตัวต่อตัว แม้ในขณะเรียนอยู่ที่จุฬาฯ วันเสาร์-อาทิตย์ คุณพิเชษฐก็จะกลับไปเรียนกับครู อีกทั้งคุณพิเชษฐยังเห็นว่าตนเองมีเส้นทางการเดินทางชีวิตที่ค่อนข้างซับซ้อนจากเด็กที่เรียนสายวิทย์ฯ และเข้าเรียนนาฏศิลป์ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยไม่ผ่านการเรียนที่กรมศิลปากร

อาจารย์บัญชา สุวรรณานนท์กล่าวว่าสำหรับประเทศไทย ไม่มีนาฏศิลปิน ผู้ใดที่จะแหวกแนวออกมาอย่างคุณพิเชษฐ อาจารย์บัญชาเห็นว่าที่เป็นเช่นนี้น่าจะมีเหตุสำคัญ 2 ประการ คือ คุณพิเชษฐเรียนมาจากสายวิทย์-คณิต จึงอาจทำให้มีวิธีคิดและมองสิ่งต่างๆในอีกแบบหนึ่ง และอีกประการคือคุณพิเชษฐมีความสามารถในการมองตัวเอง (self-reflection)

อาจารย์เจตนา นาควัชระกล่าวว่ายังคงเคลือบแคลงในเรื่องการแบ่งแยกระหว่างการเรียนสายวิทย์และสายศิลป์ เนื่องจากสิ่งเหล่านี้เป็นการแยกหลักสูตรในสมัยมัธยมปลายเท่านั้น ซึ่งในสมัยของอาจารย์เจตนานั้น ผู้ที่เรียนสายศิลป์เรียนต่างจากสายวิทย์แค่เพียงอย่างเดียวคือ ผู้ที่เรียนสายศิลป์ไม่ต้องเรียนตรีโกณมิติ ด้วยเหตุนี้ อาจารย์เจตนาจึงเห็นว่าสายการเรียนไม่น่าจะเป็นปัจจัยสำคัญ แต่น่าจะเป็นเพราะผู้เรียนสายวิทย์ส่วนใหญ่เป็นผู้ที่มีผลการเรียนดีมากกว่า

3.1.2 การเรียนในระดับมหาวิทยาลัย

คุณพิเชษฐเล่าว่าขณะที่เรียนสาขานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนั้น มีนิสิตในชั้นเรียนทั้งหมด 12 คน ในชั้นเรียนเป็นผู้หญิง 10 คน และเมื่อเข้าเรียนที่นี่ คุณพิเชษฐก็เริ่มรู้ว่าตัวเองเป็นคนรำไม่เก่ง ทุกครั้งที่สอบก็จะอยู่คนสุดท้าย หรือไม่ก็อยู่กลางห้องทุกครั้งไป เหตุที่อยู่กลางก็เพราะเวลาสอบเพื่อนผู้หญิงจะอยู่รอบๆ และเพื่อนจะคอยช่วยบอกว่าหันทางนี้ดูทางนั้น เนื่องจากคุณพิเชษฐเรียนตัวยักษ์มา แต่เมื่อเรียนที่จุฬาฯ ก็จะเรียนเป็นตัวพระกับนาง เพราะฉะนั้นทุกอย่างจึงถูกเปลี่ยนหมด แต่เมื่อจบการศึกษาแล้ว คุณพิเชษฐเห็นว่าตัวพระกับตัวนางส่งผลให้เขารู้จักตัวละครทั้งหมด ซึ่งน้อยคนที่จะรำตัวยักษ์ได้ เพราะคนรำตัวยักษ์กับลิงได้จะเป็นอัตราส่วนที่น้อย เนื่องจากมีวิธีการฝึกที่พิเศษมากกว่า แต่คนส่วนใหญ่จะรำตัวพระกับนางได้ ก็เลยส่งผลดีตามมา ดังนั้น ขณะที่เรียนอยู่ประมาณปีสองปีสาม คุณพิเชษฐก็เริ่มเห็นว่าตัวเองจะก้าวหน้าไปไม่ได้ในเรื่องของการรำสวย ประกอบกับหน้าตาที่ไม่ดี คือตอนนั้นยอมรับว่าหน้าตัวเองไม่ใช่หน้าของคนที่จะเรียนนาฏศิลป์ โครงหน้าไม่ใช่ เพราะโครงหน้าเหมาะสำหรับการปกปิด ในขณะที่เพื่อนๆทุกคนแต่งหน้าแล้ว หน้าสวย

หวาน ผู้ชายก็แต่งเป็นผู้หญิงได้ ผู้หญิงก็ดูดี แต่ตัวเองไม่ใช่ แต่งแล้วดูประหลาดมาก จึงเริ่มจะมองว่าชีวิตจะไปทางใด และได้พบกับอาจารย์คณะอักษรศาสตร์ ตอนนั้นก็เริ่มไปเรียนที่ภาควิชาศิลปะการละคร ที่คณะอักษรศาสตร์ ขณะที่เรียนอยู่ชั้นปีสามก็ไปคลุกอยู่ที่ภาควิชาละคร ที่คณะอักษรศาสตร์ จนเพื่อนที่คณะศิลปกรรมถามว่า “อยากเป็นดาราหรือ” คำตอบของคุณพิเชษฐคือ “อยากเป็นผู้ใช้ดารา” ด้วยเหตุนี้ ในขณะที่เรียนอยู่ที่จุฬาฯ คุณพิเชษฐจึงคิดว่าสังคมเดิมของนาฏศิลป์นั้น เขายังไม่ได้ผ่านเข้าไป และไม่รู้จักกฎหรือกติกาของนาฏศิลป์มากนัก จนกระทั่งเรียนจบ

อาจารย์บัญชากล่าวว่า จากที่คุณพิเชษฐเล่าถึงภูมิหลังทางการศึกษานั้น สิ่งที่นับเป็นจุดเปลี่ยนที่สำคัญครั้งหนึ่งในชีวิตของคุณพิเชษฐ คือการนำเสนอผลงานเพื่อสอบจบการศึกษา อาจารย์บัญชาเล่าถึงความรู้สึกในครั้งนั้นว่ารู้สึกตกใจในครั้งแรกที่เห็นงานของคุณพิเชษฐ เพราะความคาดหมายที่มีอยู่เดิมนั้น คาดว่าจะได้เห็นรำไทย หรือเป็นการแสดงที่น่าจะเกี่ยวกับการเรียน แต่ปรากฏว่าไม่ได้เป็นเช่นนั้นเลย งานที่นำเสนอเป็นงานสมัยใหม่และร่วมสมัยมาก ซึ่งงานร่วมสมัยของ dance นั้นจะต้องคาบเกี่ยวกับละครด้วย อาจารย์บัญชาเล่าว่าขณะนั้นเกิดความรู้สึก 2 อย่างคือ ตกใจระคนกับเป็นห่วง เพราะจากที่ได้สังเกตกรรมการคนอื่นแล้วมั่นใจว่าคุณพิเชษฐต้องได้คะแนนไม่ดีนัก และดีใจระคนเป็นห่วง เพราะเห็นว่ามีความกล้าและมีความเป็นศิลปินในการออกแบบท่าเต้น ในขณะเดียวกันก็เป็นห่วงว่าคุณพิเชษฐจะทำอย่างไรต่อไป อย่างไรก็ดี อาจารย์บัญชาก็ได้ไปแสดงความยินดีกับคุณพิเชษฐหลังเวที เพราะคิดว่าสิ่งนี้อาจจะเป็นความชื่นใจสุดท้ายก่อนที่จะได้รับทราบคะแนน จึงต้องรีบไปชูใจไว้ก่อน อาจารย์บัญชาคิดว่านี่คือว่าจุดที่จะเปลี่ยนของคุณพิเชษฐ และจุดพลังที่ทำให้ต่อสู้

3.1.3 การเรียน dance ที่นิวยอร์ก

คุณพิเชษฐเล่าว่า หลังจากที่ทำงานกับอาจารย์ชลประคัลภ์ จันทร์เรืองไประยะหนึ่ง ก็มีโอกาสได้รับทุนเพื่อไปเรียนทางด้าน dance ต่อที่นิวยอร์ก โดยอาศัยความช่วยเหลือของอาจารย์พรรัตน์ ดำรุง ที่ให้ไปขอทุนจาก Asian Cultural

Council พอไปนิวยอร์ก คุณพิเชษฐก็เริ่มฝันมากขึ้น และเริ่มคิดว่าน่าจะมีทางของตัวเองที่จะทำอะไรได้บ้าง เพราะการเรียนจบมาในฐานะผู้เรียนนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะโขนที่การแสดงครั้งหนึ่งต้องใช้คนมากกว่า 10 คน หรืออย่างน้อย 5 คน ประกอบกับคุณพิเชษฐมักจะถามตนเองก็คือ “จะยืนได้อย่างไรด้วยขาของตนเอง และแสดงด้วยตนเองให้ได้” ในเมื่อเล่นโขนไม่ได้ เพราะโขนแสดงเดี่ยว (solo) ไม่ได้ ก็จำเป็นต้องหาหนทางใหม่ และต้องหาทางให้พบ เมื่อไปนิวยอร์ก คุณพิเชษฐก็ได้พบหนทาง โดยเริ่มต้นด้วยการเรียนเต้นแทบจะทุกประเภทที่สามารถเรียนได้ คือ เรียนฟลามิงโก, African Dance, Step Dance, Contemporary Dance และโยคะ เหตุผลที่คุณพิเชษฐเรียนการเต้นทุกอย่างก็เพราะอยากรู้ว่า dance แต่ละประเภทคืออะไร และแตกต่างจากนาฏศิลป์ไทยอย่างไร

การไปเรียนที่นิวยอร์กยังทำให้คุณพิเชษฐได้พบบุคคลที่มีความสำคัญที่สร้างจุดเปลี่ยนในชีวิตของเขา 2 คน คนหนึ่งทำหน้าที่เสมือนหัวหน้าของ World Art and Culture คือ จูลี มิโล (Lulia Milow) โดยมิโลให้คุณพิเชษฐทำงานชิ้นหนึ่งและนำมาแสดง คุณพิเชษฐนำเสนอ “ฉุยฉายเบญจกาย” เมื่อซ้อมเสร็จ มิโลเดินเข้ามาหาและบอกว่า “พิเชษฐมันสวยมาก ชอบมาก ที่คุณรำมันสวยมาก โดยเฉพาะที่คุณเล่นเป็นตัวผู้หญิง แต่คำถามของฉันก็คือ คุณเป็นใคร การแสดงนี้ฉันรู้ว่ามาจากครู มาจากสิ่งที่คุณเรียนมา แล้วคุณล่ะ วันนี้คุณเป็นใคร ฉันอยากรู้จัก” คุณพิเชษฐคิดว่าคำถามนี้เป็นคำถามที่กระทบใจอย่างมาก จึงกลายเป็นแรงผลักดันให้เขาทำการบ้าน และพยายามค้นหาให้พบว่าเขาเป็นใคร และในช่วงเวลานั้น คุณพิเชษฐได้พบกับนักเต้นคนหนึ่งชื่อวิลเลี่ยม ฟอร์ไซธ์ (William Forsythe) ซึ่งมีพื้นมาจากนักเต้นบัลเลต์ และได้ผันตัวเองจากนักเต้น classic มาเป็น contemporary dance และคุณพิเชษฐก็ได้มีโอกาสเข้าไปเรียนกับเขา ในวันนั้นฟอร์ไซธ์ได้เล่าถึงเหตุผลที่เขาเปลี่ยนตัวเองจาก classic สู่ contemporary ว่ามีวิถีทางอย่างไร ฟอร์ไซธ์เห็นว่าการเต้นแบบ classic ดีมากกับการฝึกฝน เพราะร่างกายจะถูกจัดมาอย่างสมบูรณ์แบบ แต่สิ่งที่เป็นข้อเสียก็คือ นักเต้นจะไม่มีกระบวนการทางด้านความคิดใดๆ เนื่องจากนักเต้นต้องเต้น Swan Lake หรือ Nutcracker และต้องฝึกฝนสิ่งเดิมอยู่อย่างนั้น สิ่งนั้นเองที่ทำให้ฟอร์ไซธ์เบื่อและ

อยากจะหนี เขาจึงพาตัวเองออกมาและสร้างงานของเขาเอง โดยการสร้างเทคนิคใหม่ให้กับตัวเอง ขณะเดียวกันก็ทำความเข้าใจกับโครงสร้างของการเคลื่อนไหว (movement) เดิมว่ามีอะไรบ้างที่เป็นนัยสำคัญ

3.1.4 การทำงาน

ในช่วงแรกของการทำงานหลังจากที่เพิ่งสำเร็จการศึกษาจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ คุณพิเชษฐทำงานละครกับอาจารย์ชลประคัลภ์ จันทร์เรือง (ครูช่าง) อยู่ประมาณ 3-4 ปี โดยได้เข้าไปอยู่ในคณะละครของครู คุณพิเชษฐได้มีโอกาสทำทุกอย่าง จึงทำให้ต้องรู้ทุกเรื่อง เช่น ก่อนที่จะซ้อมละครในตอนเย็นต้องไปออกกองถ่าย ไปเป็นผู้กำกับกองถ่าย ตอนกลางคืนหลังจากซ้อมละครเสร็จต้องไปห้องวิเดโอเพื่อตัดต่อ เพราะฉะนั้นชีวิตในช่วงนั้น จึงทำอะไรที่เป็นสิ่งรอบข้างที่ไม่ใช่ศิลปะในเชิงละครมากนัก

คุณพิเชษฐเล่าว่าหลังจากที่ทำงานกับอาจารย์ชลประคัลภ์ได้ประมาณ 4-5 ปี ก็ได้เป็นอาจารย์มหาวิทยาลัยอยู่ 5 ปี ขณะที่คุณพิเชษฐเป็นอาจารย์นั้นพบว่าสิ่งที่อาจารย์สอนถูกต้อง แต่ในสาขาปฏิบัติยังมีอีกอย่างหนึ่งที่อาจารย์สอนไม่ได้ เนื่องจากอาจารย์ผู้สอนไม่ได้ปฏิบัติ คุณพิเชษฐเห็นว่าประเด็นนี้เป็นประเด็นสำคัญ เนื่องจากบางสิ่งที่สอนเป็นสิ่งที่ต้องปฏิบัติเท่านั้นถึงจะรู้ว่าคืออะไรและเป็นอย่างไร ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงเริ่มพูด หรือเขียนบางอย่างที่พบในการปฏิบัติและนำไปสอนนักศึกษาในชั้นเรียน แต่ในทางปฏิบัติของอาจารย์ใหม่ไม่สามารถที่จะเขียนอะไรเองได้โดยขาดข้อมูลสนับสนุนที่อ้างอิงมาจากผู้รู้ สิ่งเหล่านี้ทำให้คุณพิเชษฐเริ่มถามตัวเองว่า “ถ้าผู้รู้คนนั้นไม่รู้ล่ะ จะนำความรู้มาจากที่ใด และนำความรู้ใดมาอ้างอิง ถ้าในเมื่อสิ่งเหล่านั้นยังไม่ถูกเปิดเผยขึ้นมา หรือยังไม่ถูกสร้างขึ้นมา แล้วผู้ใดจะเป็นคนที่จะอ้างอิงได้” จึงทำให้เกิดการโต้เถียงกันมาก ในขณะที่คุณพิเชษฐเป็นอาจารย์อยู่ในเรื่องของวิธีการสอน เนื่องจากคุณพิเชษฐเชื่อว่าผู้ที่เติบโตมากับสายปฏิบัติจะต้องปฏิบัติ ผู้ที่เติบโตมาในสายนี้ต้องมีวิธีแบบนี้ ต้องมีวิธีการปฏิบัติแบบนี้ ต้องทำงานหนักแบบนี้ แล้วต้องเรียนให้เข้มข้นกว่า นักศึกษาปกติ เพราะนาฏศิลป์เป็นการสื่อสารกับอารมณ์ความรู้สึก ร่างกาย ถ้าผู้เรียนไม่รู้

อารมณ์ ความรู้สึกของตัวเอง หรือถ้าไม่รู้ว่าร่างกายจะไปได้ขนาดไหน ก็เป็นไปไม่ได้ที่จะออกไปประกอบอาชีพในโลกภายนอก

เมื่อสอนมาได้ระยะหนึ่ง คุณพิเชษฐก็เริ่มรู้สึกว่าตัวเองมีความคิดไม่เหมือนผู้อื่น จึงเริ่มค้นหาสาเหตุที่คิดไม่เหมือนกัน จึงเห็นว่าที่เป็นเช่นนี้เพราะไม่มีแบบอย่างให้เห็น เช่น ถ้าถามถึงเทนนิส ประเทศไทยมีภราดร ศรีชาพันธุ์ ถ้าถามถึงนักสนุกเกอร์ก็เคยมีต๋อง ศิษย์ฉ่อย แต่เมื่อถามว่าใครเป็นนักเต้นที่เป็นตุ๊กตาที่พออ้างถึงได้นั้น ประเทศไทยไม่มีตุ๊กตาตัวนี้ ตุ๊กตาตัวที่จะบอกว่าชีวิตที่เป็นแบบนี้อยู่ได้ มีเงินใช้ สามารถประกอบอาชีพได้ แต่ในสาขานาฏศิลป์ไทยมีตุ๊กตาตัวเดียวคือตุ๊กตาที่เป็นข้าราชการที่ดูแลโดยรัฐ คุณพิเชษฐคิดว่าสิ่งนี้ไม่ใช่สิ่งที่เขาต้องการ คุณพิเชษฐคิดว่ามีตุ๊กตาอีกตัวหนึ่งที่ไม่ต้องได้รับการดูแลโดยรัฐก็สามารถสร้างชิ้นงานด้วยตัวเอง และสร้างงานในประเด็นของตัวเองได้

นอกจากนี้ คุณพิเชษฐเห็นว่าในประเทศไทยไม่มี company dance และสิ่งสำคัญที่เขาต้องการคือ ทำอย่างไรให้ประเทศไทยมี company dance ให้ได้ เนื่องจากคุณพิเชษฐคิดว่าผู้เรียนจากทุกสาขาวิชาจบมาแล้วมีที่ทำงาน แต่ผู้จบนาฏศิลป์ไทยจบแล้วไม่มีที่ทำงาน และจะทำได้อยู่อย่างเดียวคือการเป็นข้าราชการ ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงเห็นว่ามีความจำเป็นที่จะต้องมี company เพราะ company สามารถรองรับสิ่งนี้ให้เกิดขึ้นได้ เพราะการมี company ที่หนึ่งเกิดขึ้นในสังคมไทย company จะออกทัวร์ได้ และจะมี company ที่สองที่จะออกทัวร์ต่างประเทศ เพราะฉะนั้นงานจะเกิดขึ้น สิ่งนี้คือตุ๊กตาตัวที่สำคัญมากที่จะทำให้นิสิตนักศึกษาที่จบมาแล้วมีงานทำในสาขาการเต้นได้ และสามารถที่จะยืนอยู่ด้วยขาของตัวเองได้ โดยไม่ต้องไปแอบแฝงอยู่ในสาขาอื่น เพราะฉะนั้น ผู้เรียนจบทางนาฏศิลป์จึงมีสิทธิ์ที่จะสร้างสรรค์งาน (create) ด้วยตนเอง แต่สิ่งหนึ่งที่ยังเป็นประเด็นสงสัยสำหรับคุณพิเชษฐอย่างมากคือ เพราะเหตุใดผู้ที่เรียนจบจากสาขาอื่นๆสามารถที่จะสร้างชิ้นงาน หรือสร้างสรรค์งานที่เป็นของตัวเองได้ แต่ผู้ที่จบนาฏศิลป์ไม่สามารถสร้างได้ เช่น ศิลปินที่เรียนจบทัศนศิลป์สามารถวาดภาพอะไรก็ได้ แต่เมื่อผู้เรียนนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์งานใหม่ ก็จะมีผู้บอกว่า “ไม่ได้” คุณพิเชษฐจึงตั้งคำถามว่า “ทำไม” นาฏศิลป์ไทยมีส่วนใดที่พิเศษจนกลายเป็นศิลปะที่ต้องห้าม หากมีการห้ามก็จำเป็น

ต้องอธิบายความพิเศษของนาฏศิลป์ไทยได้ ด้วยปัจจัยที่กล่าวมาข้างต้นจึงส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยของคุณพิเชษฐ แต่ถึงจะมีปัญหาอย่างไร คุณพิเชษฐก็ยังคงสร้างงานอยู่ เนื่องจากคุณพิเชษฐมีคำตอบในชิ้นงานของเขาว่าทำสิ่งนี้เพื่ออะไร และสิ่งนี้มาจากที่ใด โดยสามารถไล่ไปทีละลำดับขั้นตอนได้

เมื่อคุณพิเชษฐตัดสินใจลาออกจากการเป็นอาจารย์ เขากล่าวว่า เขารู้สึกดีใจกับการลาออก แต่อย่างไรก็ดี คุณพิเชษฐก็ยังรักการสอนมาก เนื่องจากเขาเติบโตมากับการสอนมานานถึง 16 ปี โดยที่ไม่ต้องเสียค่าเล่าเรียนเลย ด้วยเหตุนี้คุณพิเชษฐจึงฝันที่จะนำสิ่งเขาได้รับนั้นกลับไปสอนใหม่ แต่เมื่อเขาตัดสินใจที่จะออกมาเพื่อแสวงหาวิถีทางที่จะสร้างงานของตน เขาจึงขอออกมาทำตรงนี้ก่อน ในขณะเดียวกันเขาก็ไม่ลดละที่จะบันทึกสิ่งที่เรียนรู้ทุกวันเก็บเอาไว้ เพราะเขาเชื่อว่าวันหนึ่งสิ่งเหล่านี้จะกลายเป็นสิ่งจำเป็น และเป็นหลักฐานที่จะบอกว่าสิ่งนี้เป็นสิ่งที่ต่อยอดจากที่ใด หรือทำอะไรต่อไปได้ คุณพิเชษฐเล่าว่า ในการทำงานครั้งหนึ่งๆ เขาจะมีสมุดขนาดเล่มใหญ่ 1 เล่ม ไว้บันทึกตั้งแต่เริ่มความคิดที่หนึ่งเลยว่าเขาคิดอะไร จนถึงจบกระบวนการสุดท้ายว่าแตกต่างไปจากความคิดดั้งเดิมอย่างไร

3.2 ทัศนะต่อคุณพิเชษฐและผลงาน

อาจารย์อรชุมา ยุทธวงศ์เห็นว่าคุณพิเชษฐเป็นบุคคลที่หายาก เป็นปรากฏการณ์ที่แปลก แม้อาจจะเข้าใจยากสักเล็กน้อย แต่ด้วยเหตุที่ว่าประเทศไทยมีนักเต้นน้อย มีผู้ออกแบบท่าเต้นน้อย และมีผู้ที่เป็นทั้งนักเต้นและผู้ออกแบบท่าเต้นยิ่งมีน้อยมาก คุณพิเชษฐนับเป็นทั้งนักแสดงและนักคิดที่มีระบบ สามารถอธิบายให้เข้าใจได้ชัดเจน ซึ่งถือเป็นลักษณะที่พิเศษมาก อีกทั้งยังเป็นศิลปินที่สามารถสอนหนังสือได้ด้วย จากที่มีโอกาสรู้จักกับคุณพิเชษฐมานาน และมีความประทับใจตั้งแต่คุณพิเชษฐเป็นนิสิตที่มีความสามารถในการอธิบายสิ่งที่คิดได้อย่างดีมาก ถือว่าคุณพิเชษฐไม่ได้ใช้เวลาบ่มเพาะความสามารถ แต่ความสามารถได้ฉายแววมานานแล้ว และได้เห็นพัฒนาการของคุณพิเชษฐมาตลอด อาจารย์อรชุมา

เห็นว่า คุณพิเชษฐจะอยู่ได้ด้วยความจริงใจและการแสวงหา โดยจะสามารถก้าวไปได้ไม่จำกัดสถานที่ ไม่ว่าจะในประเทศหรือต่างประเทศ

อาจารย์คำรณ คุณะดิลกกล่าวถึงผลสะเทือนจากงานของคุณพิเชษฐ และความคาดหวังที่จะมีขึ้นต่อไป ประการแรกเห็นว่างานของคุณพิเชษฐจะสร้างผลสะเทือนได้มากที่สุดคือในกลุ่มของการละคร เนื่องจากอาจารย์คำรณถือว่าผลงานเรื่อง "I am a Demon" นั้นเป็นศิลปะการละคร และไม่ถือว่าผลงานเรื่องนี้เป็น dance แต่เพียงอย่างเดียว ทั้งนี้ อาจารย์คำรณเห็นว่าจุดอ่อนที่สุดของศิลปะการละครคือ อวัจนภาษา เพราะศิลปะการละครไม่มีคำศัพท์ (vocabulary) ใช้ และไม่มีกวีศาสตร์ (poetics) เป็นของตนเอง ด้วยเหตุนี้ เวลาที่นักแสดงแสดงนั้นสิ่งที่ต้องการสื่อจึงไม่สามารถนำเสนอได้ เพราะร่างกายไม่ได้ถูกปรับให้ตอบสนองต่อสิ่งที่รู้สึกในจิตใจ อาจารย์คำรณจึงย้ำข้อแนะนำที่ว่า คุณพิเชษฐอย่าทิ้งวงการละครพูด และคิดว่าคุณพิเชษฐสามารถทำ workshop ให้คนในวงการละครพูดได้ ประการที่สอง อาจารย์คำรณเห็นว่างานของคุณพิเชษฐเป็นการยืนยันลักษณะทางตะวันออกว่าเป็นลักษณะของ guru training ดังเช่นที่ฝึกฝนกันในอินเดีย ไทย เขมร และมาเลเซีย ซึ่งแตกต่างจากระบบการเรียนที่รับจากตะวันตก และลักษณะแบบตะวันออกนี้เองที่สามารถเชื่อมต่อกับความเป็นจิตวิญญาณได้ดี อีกประการหนึ่งคืองานของคุณพิเชษฐได้แสดงให้เห็นถึงคำว่า ritual activity โดยไม่ต้องทำให้ช้าลง แต่เป็นการทำทีละอย่าง เพราะขณะที่แสดงคุณพิเชษฐทุ่มเททุกอย่างทั้งกายและใจจะเห็นได้ว่าการกระทำซ้ำจะยิ่งลงลึกและมีมิติมากขึ้น ซึ่งต่างจากโลกปัจจุบันที่อาจารย์คำรณเห็นว่าทุกคนกำลังป่วยไข้ และทำทุกอย่างอย่างรวดเร็ว ทำทุกอย่างพร้อมกัน ทำแบบไม่สนใจ ไม่รับรู้ว่ามีอะไรเกิดขึ้น

3.3 ทัศนะต่อการแสดง "I am a Demon"

คุณพิเชษฐเล่าว่าเสียงและภาพในวิเดโอทั้งหมดนี้เกิดขึ้นประมาณ 8 ปีที่แล้ว คือมีผู้กำกับการแสดงชาวสิงคโปร์คนหนึ่งอยากเก็บรวบรวมประวัติงาน ของศิลปินแต่ละคนในเอเชียไปไว้ในห้องสมุดฟิล์มที่สิงคโปร์ และเมื่อประมาณ 8 ปีที่แล้วคุณครูยังไม่เสียชีวิต เขาก็ไปถ่ายวิเดโอที่บ้าน โดยคุณครูก็สอนทำสิ่งต่างๆ

วันหนึ่งเมื่อ 3 - 4 ปีที่แล้วที่คุณครูเสียชีวิต คุณพิเชษฐก็รู้สึกว่าอยากทำอะไรบางอย่าง ก็ไปตามวิเดโอนี้กลับมา และเมื่อได้ฟังอีกครั้งหนึ่ง ความรู้สึกที่คุณพิเชษฐได้รับแตกต่างจากวันที่ฟังครูบอกมาก เหมือนกับว่าอยู่ใกล้ครูมากเกินไปจึงไม่ค่อยสนใจ แต่จริงๆแล้วสิ่งที่คุณครูพูดนั้นสำคัญมากในแต่ละประเด็น เช่น “ไปทางนี้สิ” “ขยับมาทางนี้” “เปิดอันนี้ขึ้นอีกหน่อย” “ทำไมไม่ทำตรงนั้นล่ะ” เพราะสิ่งต่างๆเหล่านั้น คุณพิเชษฐรู้สึกว่านี่คือเทคนิคทั้งหมดของ dance

อาจารย์ปาริชาติกล่าวถึง DVD การแสดงว่าเป็นการแสดงที่จัดขึ้นที่เบอร์ลิน ซึ่งต่างจากที่คุณพิเชษฐแสดงที่โรงละครช้าง เพราะสิ่งที่วิเดโอให้ไม่ได้คือความขลังและบรรยากาศ สิ่งนี้นับเป็นแก่นที่สำคัญมากในผลงานของคุณพิเชษฐ แต่อย่างไรก็ดี การแสดงครั้งนี้ช่วยให้ได้เห็นมิติบางมิติที่ไม่เคยได้เห็นในนาฏศิลป์ไทยภาคปกติ

อาจารย์รื่นฤทัย สัจจพันธุ์มีข้อสงสัยว่าจากการที่คุณพิเชษฐมีประสบการณ์ในการฝึกมาทางโขน จึงมองเห็นประเด็นในเรื่องของการใช้กล้ามเนื้อ หรือการเคลื่อนไหว (movement) ต่างๆ หากเป็นละครธรรมดาอาจจะไม่นึกถึงประเด็นนี้ว่าเป็นสาระสำคัญในการเต้น (dance) หรือไม่ คุณพิเชษฐชี้แจงว่า dance ทุกประเภทใช้กล้ามเนื้อ และนาฏศิลป์ไทยต้องใช้ร่างกายเหมือนกันหมดทั้งพระและนาง คุณพิเชษฐเห็นว่าศิลปะมีการพัฒนาไปสูงมากจนนำทุกอย่างมาไว้ด้วยกัน โดยมีผู้อ้างว่าโขนเป็นศิลปะชั้นสูง เพราะโขนรวมศาสตร์ทุกแขนงเอาไว้ด้วยกัน แต่โดยส่วนตัวแล้วคุณพิเชษฐกลับเห็นว่า เมื่อมองย้อนกลับไปแล้วพบว่า สังคมขาดช่วงต่อระหว่างศิลปะในภาษานาฏศิลป์ กับกระบวนการทั้งหมดของ dance และเมื่อคุณพิเชษฐพูดถึงการเต้น (dance) ก็จะไม่พูดถึงดนตรี เสื้อผ้า หรือเรื่องอื่นใด แต่จะพูดแค่ร่างกายของคนๆหนึ่งเท่านั้น คุณพิเชษฐเล่าว่าความคิดเริ่มแรกของการแสดงชุด “I am a Demon” คือเปลือยเต้น แต่เมื่อทำไม่ได้ที่นี่จึงเหลือน้อยชิ้นที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ คือเป็นกางเกงตัวเล็กตัวหนึ่ง เนื่องจากคุณพิเชษฐต้องการที่จะให้ผู้ชมเห็นว่า โครงสร้างของร่างกายที่เป็นโขน เป็นรำไทย มีวิธีการแบบนี้และสวยงาม

คุณพิเชษฐเล่าว่ามีผู้ชม “I am a Demon” หลายคนถามว่า คุณพิเชษฐทำอะไรกับการเคลื่อนไหว (movement) บ้างหรือไม่ เนื่องจากจังหวะการเคลื่อนไหวไม่คุ้นตา คุณพิเชษฐชี้แจงว่า ไม่ได้เปลี่ยนจังหวะการเคลื่อนไหว แต่อยู่กับการเต้นมากกว่าปกติ จึงทำให้การเต้นมีคุณภาพสูงขึ้น ประกอบกับคุณพิเชษฐพยายามจะเบรกจังหวะบางจังหวะ เนื่องจากคุณพิเชษฐเห็นว่าเมื่อเรียนรำเป็นเวลานานก็จะมีสูตรเกิดขึ้น คือ 1-2-3-4 ซึ่งบางครั้งคุณพิเชษฐก็จะเปลี่ยนจังหวะเป็น 1-2-3- -4 หรือ 1- -23- - -4 เพื่อหาภาษาใหม่ให้กับการรำ ด้วยเหตุนี้ การรำจะมีภาษาใหม่เกิดขึ้นทันทีเมื่อจังหวะถูกเปลี่ยน สิ่งนี้เป็นเพียงแค่กระบวนการของท่าเพียงท่าเดียว

อาจารย์ธีระกล่าวว่าจากที่คุณพิเชษฐอภิปรายมานั้นทำให้นึกถึงประเด็น deep structure กับ surface structure ของภาษา ด้านหนึ่งก็คือภาพช้า (slow motion) ที่จะช่วยสะท้อนให้เห็นภาพในส่วนลึกว่าโขนไม่ได้มีแค่ความสวยงาม หรือ ทรงเครื่องเต็มตัวเท่านั้น ในขณะเดียวกัน สิ่งที่บ่งบอกอีกอย่างหนึ่งคือกล้ามเนื้อ หรือการกระทืบเท้าที่แสดงให้เห็นว่าความอ่อนช้อยเหล่านี้จริงๆแล้วมีพลังจากการเต้นที่อ่อนช้อย และเมื่อคุณพิเชษฐกล่าวถึงการสร้างสิ่งใหม่นั้น เหมือนกับที่ได้ดูชม “I am a Demon” จากวิเดโอนั้นก็ให้ความรู้สึกเหมือนได้ดูโขนครบถ้วนกระบวนความ โดยเริ่มต้นเป็นการสาธิตท่า แต่ถึงตอนที่บอกว่า “ทศกัณฐ์ตกตะลึง…” นั้น โดยส่วนตัวแล้วพบว่านี่คือโขนที่สวยงามที่สุด อาจารย์คำรณกล่าวเสริมประเด็นของอาจารย์ธีระว่าการแสดงอะไรก็ตามเมื่อย่อให้สั้นหรือกระชับขึ้น ผู้แสดงหรือผู้ชมก็จะจับสาระสำคัญ (essential) ได้ ถือเป็นการจัดแก่นสำคัญที่ตัดองค์ประกอบต่างๆ ออกไป การแสดงชิ้นนั้นก็จะเปล่งประกายที่แท้จริงออกมา

คุณพิเชษฐแสดงความเห็นเพิ่มเติมว่า สาเหตุที่อาจารย์ธีระรู้สึกประทับใจในช่วงบทร้องที่ว่า “ทัศกัณฐ์ตกตะลึง…” นั้น เนื่องจากคุณพิเชษฐพยายามที่จะให้เวลากับการไม่บอกอะไร แต่จะค่อยๆขยับไปเรื่อยๆจากเสียง จังหวะเท้า และเข้าไปสู่ดนตรีโดยที่ไม่มีเนื้อร้อง การแสดงเช่นนี้เหมือนเป็นการพาผู้ชมเข้าสู่ความรู้สึกที่ความคุ้นเคยเพิ่มขึ้นเรื่อยๆ แม้ว่าในช่วงแรกของการแสดง ผู้ชมจะรู้สึกอึดอัดมากกับการแสดงที่คุณพิเชษฐพยายามจะสื่ออะไรบางอย่างอยู่ และสิ่งที่คุณพิเชษฐ

พยายามสื่อนั้นนับเป็นประเด็นสำคัญในการแสดง เช่น การจับกระดูกเชิงกราน เนื่องจากทุกครั้งที่คุณพิเชษฐย่อเหลี่ยมแล้ว คุณพิเชษฐเล่าว่าครูจะจับและบิดกระดูกเชิงกรานลง เหมือนกับเป็นน็อตตัวหนึ่งที่ถูกไขอยู่ตลอดเวลา ด้วยเหตุนี้ เมื่อคุณพิเชษฐจับกระดูกเชิงกรานก็เพื่อบอกว่านี่เป็นจุดสำคัญ เมื่อบิดกระดูกเชิงกรานลงไป หรือย่อหัวเข่าลงไป สิ่งเหล่านี้คือรหัส (code) ซึ่งเป็นรหัสเฉพาะมากของนักเต้น โดยที่ผู้ชมจะไม่รู้ว่าสิ่งเหล่านี้คืออะไร แต่จะเห็นว่าการแสดงของคุณพิเชษฐจะมีลำดับไปเรื่อยๆ พอกลับมาที่หัวโขน ซึ่งนับว่าสำคัญมาก เพราะสิ่งนี้คือประเด็นสำคัญ ในการแสดงโขนที่เน้นการสวมหัวโขน แต่เมื่อหัวโขนหายไปจากการแสดงของคุณพิเชษฐแล้ว หัวโขนจะอยู่ที่ใด คุณพิเชษฐกล่าวว่าหัวโขนจะอยู่ในสิ่งที่เขาสร้างขึ้นมาใหม่ โดยที่เขาจับหัวโขนใส่เข้าไปอยู่ข้างในตัวตนของเขานั่นเอง

อาจารย์จักรพันธ์ วิลาสินีกุลกล่าวว่าการแสดงชุด “I am a Demon” มีการเปลี่ยน character ของตัวละครและมีวิธีการเปลี่ยน character ของตัวละครหลายวิธี เช่น การปิดไฟ การใช้เงา อาจารย์จักรพันธ์จึงอยากทราบว่า เมื่อมีการคิดโขนขึ้น ครูไทยคิดถึงการใช้ไฟบนเวทีมากน้อยเพียงใด หรืออาจไม่คำนึงถึงในเรื่องนี้ก็เป็นได้ เนื่องจากอาจารย์จักรพันธ์เห็นว่าสิ่งที่เป็นจุดเน้นจริงๆ คือ ท่า เพลง และการเดินเข้าฉาก ซึ่งต่างจากคุณพิเชษฐที่ใช้หลายวิธีเช่น การใช้เงาหรือแสง ในเรื่องการใช้แสง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเปิดไฟสปอตไลท์ 2 ดวงที่อยู่ทางด้านข้าง แล้วปิดไฟดวงอื่น จะทำให้มองไม่เห็นผู้แสดงทั้งตัว แต่จะเห็นเฉพาะส่วนที่เป็นแสง เมื่อเทียบกับแนวคิดเรื่องรูปร่าง (form) ก็จะไม่เห็นรูปร่างทั้งหมด แต่จะเห็นเพียงบางเสี้ยวส่วนของรูปร่างเท่านั้น ในแง่นี้คุณพิเชษฐเล่นกับการเคลื่อนไหว (movement) เฉพาะบางส่วน แต่ไม่ใช่ทั้งตัว อาจารย์จักรพันธ์อยากทราบว่าคุณพิเชษฐได้ความคิดเกี่ยวกับสิ่งนี้และวิธีการเหล่านี้มาจากที่ใด ส่วนประเด็นที่สองก็คือท่าทาง เนื่องจากในขณะที่แสดงมีอยู่ช่วงหนึ่งที่ราวกับคุณพิเชษฐกำลังใช้ภาษาทางกายแนะนำว่านี่คือครูฉัน ในการแสดงที่คุณพิเชษฐเปลี่ยนจีบเป็นมือตั้งตรง แล้วก็ค่อยๆ เปลี่ยนลดมือลงจนกระทั่งตรง แล้วก็เดินเป็น spiral ในขณะที่ฉากก็ปรากฏภาพครูขึ้นมา ดูเหมือนว่ากำลังจะพาครูไป จากที่กล่าวมาข้างต้น อาจารย์จักรพันธ์จึงอยากทราบว่าขนบของโขนโบราณนั้น เมื่อผู้รับบทเป็นทศกัณฐ์

ก็เป็นทศกัณฐ์ไปตลอดเรื่อง ไม่ใช่จะเปลี่ยนจากทศกัณฐ์เป็นหนุมาน ด้วยเหตุนี้ วิธีคิดเรื่องการเปลี่ยน character ของตัวละครในการเปลี่ยนภายในตัวตนของตัวเอง ไปเป็นตัวอื่น ครูโบราณสอนอย่างไร และสามารถนำมาปรับใช้เพื่อให้มีความเป็นร่วมสมัย (contemporary) ได้อย่างไร

คุณพิเชษฐอธิบายว่าความคิดเรื่องแสงและเงาก่อนว่าได้รับความคิดเริ่มต้นมาจากหนังใหญ่ ต่อมาเมื่อมีการเต้นหน้าจอก็กลายเป็นหนังใหญ่หน้าจอ ซึ่งไม่ต่างจากในช่วงแรกของการแสดงที่คุณพิเชษฐเป็นเงา แล้วจึงออกมาเต้นหน้าจอ ส่วนในเรื่องแสงที่เป็นส่วนๆนั้น ในประเด็นนี้อาจารย์คำรณให้ความเห็นว่าสิ่งนี้แตกต่างจาก mime (pantomime) มาก เนื่องจากสิ่งที่คุณพิเชษฐเสนอนั้นมีลักษณะเป็น 2 มิติ จึงทำให้ตัวแสดงมีลักษณะแบน (flat) มาก ในประเด็นนี้คุณพิเชษฐอธิบายว่า เนื่องจากโขนลอกเลียนวิธีการมาจากหนังใหญ่จึงทำให้นักแสดงมีลักษณะ 2 มิติ และมีลักษณะแบนอยู่แบบนี้ตลอดเวลา ส่วนอีกเหตุผลหนึ่งก็คือโขนจัดแสดงเพื่อถวายแด่พระมหากษัตริย์ เพราะฉะนั้น การหันหลังให้กษัตริย์เป็นข้อห้าม จึงทำให้ตัวละครของโขนมีลักษณะเช่นนี้ ด้วยข้อจำกัดที่กล่าวมาข้างต้นนั้น ทำให้คุณพิเชษฐคิดหาวิธีที่จะให้โครงสร้างเดิมของโขนที่คนส่วนใหญ่บอกว่าเป็นจุดบอดให้กลายเป็นจุดเด่นให้ได้ ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงยังทำให้ตัวละครมีลักษณะแบนเป็น 2 มิติอยู่ แต่นำแสงเข้ามาใช้เพื่อให้เห็นมิติเพิ่มเป็นสามมิติ สิ่งนี้คือกระบวนการที่จะปรับโดยให้โขนยังอยู่โดยวิธีการเดิมให้ได้

นอกจากนี้ คุณพิเชษฐอธิบายถึงวิธีการเปลี่ยนตัวละครจากตัวละครตัวหนึ่งไปสู่ตัวละครอีกตัวหนึ่งนั้น คุณพิเชษฐยกตัวอย่างว่าหากได้ชมการแสดง “ฉุยฉาย” ก็จะเห็นการเปลี่ยนของตัวละครเช่นนี้อยู่ตลอด จากทศกัณฐ์เป็นหนุมาน จากยักษ์เป็นผู้หญิง นั่นก็คือตัวละครจะมีการเปลี่ยนตัวเองข้ามมิติต่างๆ อยู่ตลอดเวลา และในขณะที่ตัวละครกำลังเปลี่ยนข้ามมิติ คุณพิเชษฐก็จะดึงจังหวะหนึ่งที่เป็นจังหวะที่ผู้ชมไม่ค่อยสังเกตเห็น คือช่วงระหว่างการเปลี่ยน เช่น เปลี่ยนจากทศกัณฐ์เป็นหนุมาน และในขณะที่ว่างอยู่ตรงนั้นเองจะมีช่องว่างเล็กๆ เกิดขึ้น แสดงว่าช่วงระหว่างนั้นต้องเป็นผู้แสดงคนนั้นที่จะทำอะไรบางอย่าง หรือออกแบบ (design) อะไรบางอย่างในกระบวนการทางด้านความคิดว่าจากการเคลื่อนไหวที่

เป็นลิงแบบนี้จะต้องถูกเปิดออกไปเป็นแบบนี้เพื่อไปเป็นตัวละครตัวอื่น (คุณพิเชษฐสาธิต) เมื่อถูกเปิดออกไปแบบนี้ก็จะต้องถูกกระบวนการทางความคิดของผู้แสดงคนนั้นเป็นผู้ออกแบบ ดังนั้น คุณพิเชษฐจึงนำช่องว่างนี้มาถ่างให้กว้างขึ้น และนำตัวตนของคุณพิเชษฐเข้าไปแทน เพื่อแสดงให้เห็นว่าเขาเข้ามาแล้ว และก็ถอยออกไปแล้ว

คุณพิเชษฐกล่าวว่าเพื่อให้เข้าใจความคิดในเรื่องนี้ จำเป็นต้องเล่าถึงฉากลงเกี้ยวตอนนางลอยทั้งฉาก คุณพิเชษฐมักจะถูกพ่อ(ครู)ตีเป็นประจำและประโยคที่ครูบอกอยู่ตลอดก็คือ “ไม่ใช่” ซึ่งตลอดเวลาที่คุณพิเชษฐรำนี้ ครูจะอยู่รอบๆตัวเขาเสมอ และคอยเอามือจิ้มตรงนั้น จับตรงนี้ และสั่งให้ดูตรงนั้น ดังนั้น เมื่อรำมาถึงฉากนี้ คุณพิเชษฐจะรู้สึกว่าครูอยู่รอบๆตัวตลอดเวลา และเมื่อรำต่อไปเรื่อยๆ จนเป็นวงกลมก็เป็นช่วงที่คุณพิเชษฐพยายามพาตัวเองเข้าไปใกล้ครูมากที่สุด นั่นก็คือช่วงที่กลับไปสู่ความเป็นตัวของตัวเองมากที่สุด คือเป็นช่วงที่มีเฉพาะครูกับตัวเขา โดยไม่อิงอยู่ในลักษณะของทศกัณฐ์ คุณพิเชษฐเล่าว่าในขณะที่รำในช่วงแรกที่มีเนื้อร้องว่า “เข้าชิดพิศดู...” คุณพิเชษฐยังมีความรู้สึกว่าตัวเองมีความเป็นตัวละครอยู่มาก และรู้สึกว่ามีตัวผู้หญิงอยู่ข้างหน้าไปเรื่อยๆ แต่เมื่อเรื่องเริ่มดำเนินไปเรื่อยๆ คุณพิเชษฐก็เริ่มถอดเอาตัวทศกัณฐ์ออกไป แล้วนำตัวตนของตัวเองมาแทน จนท้ายที่สุด มีภาพผู้ชายคนหนึ่งนั่งอยู่แล้วก็ยิ้มปรากฏขึ้นบนจอภาพ สิ่งนี้คือสิ่งที่คุณพิเชษฐพยายามสร้างให้เป็นกติกาขึ้น คือการกลับไปอยู่ใกล้กันมากที่สุดระหว่างเขากับครูในวงกลม (circle) นี้ และหากถามว่าวงกลมนี้เกิดจากอะไร คุณพิเชษฐอธิบายว่า ในละครไทยนั้นถ้าเมื่อใดที่ตัวละครหมุนเป็นวงกลม หรือเป็นเลข 8 จะหมายถึงการเดินทาง และคุณพิเชษฐก็ได้นำความคิดเรื่องนี้มาใช้เพื่อที่แสดงการเดินทางไปหาอะไรบางสิ่ง หรือการพบอะไรบางอย่าง และในช่วงสุดท้ายแสงก็เปลี่ยนไป พอแสงเปลี่ยนก็เป็นการกลับไปสู่สภาวะของความเป็นจริงหรือเรื่องเดิม คุณพิเชษฐเล่าว่าถ้าชมการแสดงนี้ในโรงละครจะเห็นแสงที่บางมาก และเสียงดนตรีก็เบามากด้วย เหมือนกับว่าทุกอย่างเกิดขึ้นในหัวของคุณพิเชษฐทั้งหมด ซึ่งเป็นสิ่งที่คุณพิเชษฐสร้างอยู่ในความคิดอยู่ตลอดเวลา

อาจารย์คำรณกล่าวเสริมว่า หากจะถามว่านำความคิดเรื่องการใช้ไฟมาจากที่ใด ก็คงต้องบอกว่านำมาจากสำนักศิลปะ คือถ้าไฟที่ส่องมากจากด้านข้างจะถือว่าเป็นแบบ expressionism เพื่อให้เห็นเฉพาะโครง โดยไม่ต้องการให้เหมือนจริง แต่คำถามที่น่าสนใจคือ dance ก็เหมือนกับละคร หมายความว่าเมื่อคุณพิเชษฐไม่ได้แต่งองค์ทรงเครื่องครบ คุณพิเชษฐสามารถที่จะเดินเข้าออกจากตัวละครหนึ่งสู่อีกตัวละครหนึ่งได้ตลอดเวลา เพราะฉะนั้นจึงมีฉากการเปลี่ยนระหว่างตัวละครบ่อยครั้ง ลักษณะเช่นนี้คล้ายกับละครพูดที่มีผู้บรรยายออกมาบรรยายว่าตัวละครจะเดินทางไปที่ใด แต่คุณพิเชษฐใช้การบรรยายโดยผ่านอวัจนภาษาแทน เพราะผู้ชมเห็นว่า คุณพิเชษฐจะแสดงเป็นตัวละครตัวนั้นตัวนี้ มีการเปลี่ยนตัวละคร และบางครั้งเขาก็ออกมาเป็นผู้บรรยายตัวละครด้วย โดยเล่าถึงเรื่องความสัมพันธ์กับครู การแสดงในลักษณะนี้เมื่อคุณพิเชษฐปลดเครื่องแต่งกายออกไป และนำเสนอด้วยการแสดงเดี่ยว (solo) ก็จะช่วยให้ผู้ชมจับ dramatic effect ได้ อันจะช่วยให้เกิด tension จากการที่ตัวละครเปลี่ยนให้เห็นต่อหน้าต่อตาทันทีทันใด สิ่งนี้นับเป็น theatrical effect ที่งดงาม

3.4 ความสามารถในการวิจารณ์ตัวเอง

อาจารย์บัญชาตั้งข้อสังเกตว่าสิ่งหนึ่งที่คุณพิเชษฐมีก็คือ intellectual approach ซึ่งนาฏศิลปินส่วนหนึ่งมักจะกังวลกับการใช้ร่างกาย จนบางครั้งก็ไม่มีการมองตัวเอง (self-affection) การไม่ได้มองตัวเองก็จะไม่วิจารณ์ตัวเอง และจะส่งผลให้พัฒนาได้ยาก สิ่งนี้เองที่อาจารย์บัญชาเห็นว่าตนเองมีส่วนคล้าย คุณพิเชษฐในกรณีที่เรียนนาฏศิลป์ตอนอายุมากแล้ว จึงต้องการเหตุผลมากกว่าเด็กๆ และต้องใช้ intellectual approach เพื่อที่จะเข้าถึงงานศิลปะ มากกว่าจะเข้าถึงด้วยการทำตามแต่เพียงอย่างเดียว

3.5 นาฏศิลป์

3.5.1 นาฏศิลป์ไทย

3.5.1.1 วัฒนธรรมการเรียนรู้

คุณพิเชษฐเห็นว่าตนเองเรียนนาฏศิลป์แบบโบราณ คือไม่ได้เรียนแบบหน่วยกิต แต่เป็นกระบวนการเรียนแบบที่ครูพึงพอใจเมื่อใดก็จะให้ในขั้นต่อไป แต่ถ้าไม่พอใจก็ทำแบบนั้นต่อไปเรื่อยๆ นี่คืออันดับที่หนึ่ง อันดับที่สอง คุณพิเชษฐกล่าวว่าตัวเองผ่านกระบวนการอย่างชัดเจน ตั้งแต่ขั้นตอนที่หนึ่งที่ถูกทดสอบอยู่เป็นระยะเวลา 6 เดือน โดยที่ยังไม่รับเป็นลูกศิษย์ จนเขาหนีไปและกลับมา ครูจึงยอมพาเขาไปฝากตัวกับครูอีกท่านหนึ่งที่เป็นครูผู้ใหญ่กว่า โดยครูบอกให้สวมเสื้อผ้าสีขาวและนำเอาดอกไม้ธูปเทียนใส่พานมา แล้วก็พาไปหาครูเจริญ เวชเกษม หลังจากนั้นเมื่อผ่านไปหนึ่งสัปดาห์ จึงเริ่มเรียนแม่ท่าท่าที่หนึ่ง และไล่เป็นลำดับขั้นตอนไปเรื่อยๆ โดยที่ไม่รู้ว่าจะจบการศึกษาจากครูเมื่อใด แต่การเรียนนาฏศิลป์ในปัจุบัน ผู้เรียนจะทราบว่าในสามเดือนนี้จะต้องเรียนได้เพลงใดบ้าง ซึ่งต่างจากขณะที่คุณพิเชษฐเรียนกับกับครู เนื่องจากคุณพิเชษฐจะไม่ทราบเลยว่าจะเกิดอะไรขึ้น และในขณะที่เรียนนั้น ครูจะบอกกระบวนการในการเรียนอย่างละเอียดมากว่าสิ่งนี้ห้าม คุณพิเชษฐจะไม่ทำในสิ่งที่ครูห้ามเลย และให้ความสำคัญกับเรื่องนี้สูงมาก เช่น ห้ามข้ามของทุกชิ้นที่เป็นเครื่องแต่งตัว สิ่งนี้ต้องทำแบบนี้ เพราะสิ่งนี้เป็นแบบนี้ เล่นเสร็จแล้วต้องไปวัดเพื่อทำบุญ คุณพิเชษฐย้ำว่าเขาทราบทุกเรื่อง แต่เรื่องเหล่านี้เขาไม่ทราบว่าจะบอกผู้ใดได้

อาจารย์จักรพันธ์เห็นว่าความขลังของนาฏศิลป์ปัจจุบันคือสิ่งที่คนส่วนใหญ่รับไม่ได้ใช่หรือไม่ เนื่องจากคนส่วนใหญ่ไม่เข้าใจนาฏศิลป์จนต้องมีการอธิบายจนทำให้นาฏศิลป์ขาดความขลังไป ด้วยเหตุนี้จึงจำเป็นต้องเปลี่ยนโลกของความเข้าใจงานนาฏศิลป์เสียใหม่

คุณพิเชษฐอธิบายว่าความขลังที่เกิดขึ้นในงานนาฏศิลป์ไทยนั้น อาจหมายถึงความเป็นไทยหรือจิตวิญญาณ ความเป็นไทยหรือจิตวิญญาณต่างๆ เหล่านี้ครั้งหนึ่งนานมาแล้วเคยเป็นสิ่งที่สามารถกล่าวถึงได้ แต่ขณะนี้มีสิ่งต่างๆ เกิดขึ้นจำนวนมาก จนไม่ทราบว่าจิตวิญญาณดำรงอยู่ส่วนใดในสังคม นาฏศิลป์เองก็ถูก

เปลี่ยนเช่นกัน ปัจจุบันสามารถพบเห็นผู้รำแต่งชุดรำนั่งรถจักรยานยนต์ไปรำตามที่ต่างๆได้ ขัดกับความเชื่อเดิมที่เห็นว่านาฏศิลป์ไทยอยู่ในพื้นที่ที่จำเพาะเจาะจงจริงๆ แต่ในปัจจุบันนาฏศิลป์ไทยสามารถพบเห็นได้ทั่วไป จึงทำให้ความขลังทางจิตวิญญาณสูญหายไป ส่งผลให้นาฏศิลป์ไทยขาดความน่าสนใจและขาดความน่าเชื่อถือ และเมื่อย้อนกลับมาพิจารณาหาเหตุผลของความเป็นปัจจุบัน คุณพิเชษฐเห็นว่าความขลังไม่ใช่ประเด็นสำคัญ แต่ความเท่าเทียมกันในองค์ความรู้ต่างหากที่เป็นประเด็นสำคัญสำหรับนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน เนื่องจากคุณพิเชษฐเห็นว่าเมื่อเข้าใจว่านาฏศิลป์ไทยมีคุณค่าอย่างไร และเมื่อคุณค่าเหล่านั้นส่องประกายก็จะสะท้อนให้เห็นความขลังของตัวงานเอง

อาจารย์รังสิพันธุ์ แข็งขันกล่าวว่าเมื่อได้พิจารณางานของคุณพิเชษฐเทียบกับงานดนตรีที่อิงอยู่กับบริบทของไทย สิ่งหนึ่งที่น่าสนใจคือศิลปะไทยเหล่านี้อยู่ในกรอบของวัฒนธรรมบางอย่าง อาจารย์รังสิพันธุ์ตั้งข้อสังเกตว่ากรอบของวัฒนธรรมการเรียนรู้แบบไทยมีอยู่ 4 ขั้น ดังนี้ (1) การรับความรู้โดยเลียนแบบ โดยตรงจากครู ขั้นนี้ผู้เรียนทุกคนผ่าน (2) ครูเริ่มให้ความเข้าใจจากสิ่งที่ให้มาในขั้นแรก สองขั้นนี้คนส่วนใหญ่ทำได้ หากพิจารณาแล้วจะเกิดคำถามว่า เหตุใดจึงต้องยึดติดอยู่กับครู (3) เป็นขั้นของการครอบครอง หมายความว่าเราสามารถครอบครองสิ่งที่ครูให้มาในขั้นที่ 1 และ 2 ได้แล้วหรือไม่ คำว่าครอบครองคือไม่ต้องทำตามครูทุกอย่าง หรือค้นได้เอง เอาตัวรอดได้ แก้ปัญหาเองได้ โดยไม่จำเป็นต้องใช้สูตรสำเร็จที่ครูให้มา (4) ขั้นสุดท้าย คือการที่จะเข้าไปมีส่วนร่วมในสังคม หมายถึงในสังคมของศิลปะนั้นๆเอง ในสังคมวงกว้าง หรือแม้กระทั่งในสังคมของระดับนานาชาติ กล่าวคือเมื่อได้ครอบครองแล้วก็มีการพิจารณาจนสามารถนำงานของตนเองไปแบ่งปันให้ผู้อื่น หรือรับงานของผู้อื่นเข้ามาได้ เพราะขั้นที่ 3 และขั้นที่ 4 จะเป็นขั้นที่สามารถครอบครองงานของตนเองได้ และหลุดจากความเป็นต้นแบบแล้ว

นอกจากนี้ อาจารย์รังสิพันธุ์ยังแสดงความเห็นเกี่ยวกับเรื่องของหลักสูตรที่คุณพิเชษฐกล่าวถึงข้างต้นคือเรื่องวิธีการสอนว่า หลักสูตรการเรียนศิลปะแบบไทยมีหลักสูตรอยู่ที่ผู้เรียน ไม่ใช่อยู่ที่ครู ขณะที่หลักสูตรการเรียนทางหนังสือ ครูเหมือนค้อน นักเรียนเหมือนกระดาน ตำราเหมือนตะปู ครูตอกเอาตอกเอา ตอกจนตะปูมิด

เมื่อใดก็จบ ในวิชาทางศิลปะ หลักสูตรอยู่ที่ผู้เรียน ผู้เรียนพร้อมที่จะเรียนเพียงใด ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสนใจว่าเหตุใดครูบางคนถึงสอนนักเรียนแค่นี้ บางคนสอนถึง 16 ปี ถ้าครูยังมีชีวิตอยู่ก็คงสอนคุณพิเชษฐต่อ เพราะนักเรียนยังไม่จบหลักสูตรที่ครูร่างไว้ในใจ แต่ปัจจุบันนี้ก็มีการทำหลักสูตรแบบนี้เป็นสูตรสำเร็จเหมือนกัน มี SML คือจะเอาแบบใดครูมีให้หมด อาจารย์รังสิพันธุ์ยอมรับผู้ที่อยู่ในระบบเดิมว่าเขาต้องทำแข่งกับอะไรหลายๆอย่าง เพราะฉะนั้นการคิดหลักสูตรแบบเป็น SML เหมาะที่จะนำไปขายที่ใดได้ง่ายๆ เรียน 3 เดือน 6 เดือน 9 เดือน อาจารย์รังสิพันธุ์คิดว่าหลักสูตรแบบ 16 ปี สมัยนี้คงไม่มี

คุณพิเชษฐเห็นด้วยกับขั้นตอนการเรียนรู้ของอาจารย์รังสิพันธุ์ และให้ความเห็นว่าทุกวันนี้ผู้ที่อยู่ในวงการนาฏศิลป์ไทย อยู่แค่ขั้นที่ 1 กับขั้นที่ 2 และคุณพิเชษฐกล้าพูดว่าไม่มีขั้นที่ 3 และขั้นที่ 4 แน่ๆ เพราะไม่มีผู้ใดกล้าที่จะเป็นอิสระ ด้วยเหตุนี้ ในวงการนาฏศิลป์จึงไม่มีศิลปินที่ส่องประกาย ไม่มีงานที่โดดเด่น และไม่มีการพัฒนาชิ้นงานใหม่ๆเกิดขึ้น

3.5.1.2 รูปแบบและภาษาของนาฏศิลป์

อาจารย์บัญชากล่าวถึงภาษานาฏศิลป์ โดยเปรียบเทียบกับการเขียนวรรณกรรมว่า หากต้องการเขียนวรรณกรรมหนึ่งเรื่องโดยบอกว่าห้ามใช้ตัวอักษรใดๆในโลกนี้ หรือห้ามใช้ภาษาใดๆทั้งสิ้น ก็ย่อมเขียนงานวรรณกรรมชิ้นนั้นไม่ได้ ด้วยเหตุนี้ รูปแบบ (form) ก็คือทุกสิ่งทุกอย่างของนาฏศิลป์ ถ้าไม่มีรูปแบบก็จะสร้างงานไม่ได้

ในประเด็นนี้อาจารย์คำรณยกตัวอย่างภาษาที่ใช้ในการสื่อสาร เช่น ประโยคที่ว่า “วันนี้ฉันออกไปเที่ยวท้องนา มีทุ่งหญ้าสีเขียวแผ่กว้างไปไกล มีภูเขาสีน้ำเงินอยู่สวยมาก” ว่าประโยคนี้มีรูปแบบ (form) แต่ไม่มีความหมาย เนื่องจากเป็นการสื่อความโดยขาดจังหวะ (dynamism) ที่สื่ออารมณ์ อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตว่าอาจารย์คำรณจงใจทำให้ประโยคนี้ไร้ความหมาย

อาจารย์บัญชากล่าวว่าในประเด็นนี้ต้องการเน้นในส่วนของรูปแบบ (form) ของนาฏศิลป์ว่าเหมือนกับภาษา ถ้าใช้ให้ถูก ใช้ให้ครบอัจฉริยลักษณ์ในการสื่อสารก็สามารถที่จะสื่อความได้

3.5.1.3 รูปแบบการสร้างสรรค์ใหม่ในงานนาฏศิลป์

คุณพิเชษฐอธิบายว่าเมื่อพิจารณาประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ไทย พบว่าสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ช่วง ช่วงแรกคือช่วงที่ศิลปินยังเป็นคณะเล็กๆ และออกแสดงตามที่ต่างๆ ช่วงที่สองคือช่วงที่ศิลปินเข้าไปอยู่ในวัง ขณะที่ศิลปินออกแสดงตามที่ต่างๆก็มีลักษณะเหมือนกับลิเกในขณะนี้ แต่ละคณะจะมีมุกเด็ดๆ เป็นของตัวเอง มีพระเอก นางเอก รูปแบบและวิธีการเป็นของตน คุณพิเชษฐคิดว่าช่วงนั้นเป็นช่วงที่ศิลปะขยายตัว ทั้งในเรื่องของการออกแบบท่าเต้นและรูปแบบ แต่ในช่วงที่สอง เมื่อศิลปินเข้าไปอยู่ในวัง นับเป็นช่วงที่ศิลปินแข่งขันกันเองเพื่อหน้าที่และยศ ช่วงนั้นจะมีการคิดท่าเต้นและนำมาเสนอให้เจ้านายชม ในระยะนี้เองจะสร้างงานใหม่ ทั้งโดยการทำซ้ำ และแสวงหาสิ่งใหม่ และถ้าย้อนกลับไปศึกษาประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ไทย จะพบว่าเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง คือเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ที่นับเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย มีท่ารำ 2 แบบ เพราะเพลงนี้มีครู 2 คน ต่างคิดท่าไว้ เมื่อกรมศิลปากรเกิดขึ้น ครูทั้งสองต่างขึ้นตรงกับกรมศิลปากร แต่มีครูผู้หนึ่งลาออกไป ด้วยเหตุนี้ ท่ารำของครูที่ยังคงอยู่ในกรมศิลปากรจึงได้รับการสืบต่อมา คุณพิเชษฐเห็นว่า เมื่อนาฏยศิลปินทั้งหมดขึ้นตรงกับกรมศิลปากร ศิลปะจึงถูกรวมมาไว้เป็นศูนย์รวม มีความคิดที่จะนำเสนอนาฏศิลป์ที่มีรูปแบบสะอาดและสวยงาม จึงทำให้เทคนิคที่เป็นเทคนิคเดิม และรูปแบบเดิมของนาฏศิลป์ไทยสูญหายไปทั้งหมด รวมไปถึงจิตวิญญาณดั้งเดิมที่ผูกอยู่กับนาฏศิลป์ก็สูญหายไปด้วย คงเหลือแต่รูปแบบที่สวยงามเท่านั้น เพราะสังคมไทยไม่เชื่อในคุณค่าของสิ่งที่เป็นของชาวบ้าน หรือของคณะละครชาวบ้านอีกต่อไป จากที่กล่าวมาข้างต้น อาจารย์จักรพันธ์จึงตั้งข้อสังเกตว่า สภาวะที่เรียกว่าสร้างสรรค์หรือภาวะสร้างใหม่ที่เป็นภาวะร่วมสมัย ในอดีตก็เคยเกิดขึ้น รวมไปถึงการมีทวิวัจน์ (dialogue) ซึ่งเป็นการต่อสู้กันทางความคิดที่จะสร้างรูปแบบใหม่ๆในนาฏศิลป์ไทย

คุณพิเชษฐย้ำว่าลักษณะเช่นนี้เกิดขึ้นตลอดเวลาและไม่เคยหยุด นาฏศิลป์ไทยจึงมีพัฒนาการของชิ้นงานเกิดขึ้นได้ตลอดและกระจายอยู่ตามที่ต่างๆ แม้กระทั่งตามวังต่างๆ ในช่วงที่ยังไม่ได้รวมเป็นศูนย์กลางก็มีการนำตัวละครมาอยู่ด้วยกัน ด้วยเหตุนี้คุณพิเชษฐเห็นว่า เมื่อใดก็ตามที่ศิลปะถูกรวมศูนย์เข้าด้วยกันเป็นจุดเดียวและส่งต่อสิ่งที่เรียกว่าเป็นหัวใจออกมาให้สืบทอด เมื่อนั้นการสร้างสรรค์ใหม่ก็จะไม่เกิดขึ้น อาจารย์เจตนากล่าวว่าหากพิจารณาในเรื่องของละคร นาฏศิลป์ หรือแม้กระทั่งดนตรีในเยอรมนี จะพบว่าในเยอรมนีจะไม่มีสำนักกลางทางศิลปะ และไม่มีความคิดที่จะมีสำนักกลางดังกล่าวด้วย ศิลปะแขนงต่างๆ จึงแยกกันไปตามที่ต่างๆ และแต่ละคณะก็จะแข่งกันอยู่ตลอดเวลาจนกระทั่งทุกวันนี้ ด้วยเหตุนี้ ละครพูดในเยอรมนีจึงยังดำรงอยู่ได้อย่างดี โดยไม่ถูกสื่อสมัยใหม่เบียดตกเวทีไป

อาจารย์รังสิพันธุ์ตั้งข้อสังเกตว่าขณะที่กล่าวถึงความงามของนาฏศิลป์กับความสามารถของนักแสดง อันที่จริงน่าจะอยู่ร่วมกัน แต่วันนี้สามารถพูดอย่างแยกส่วนกันได้ ส่วนหนึ่งคือเรื่องของความงามของนาฏศิลป์ อีกส่วนเป็นเรื่องความสามารถของนักแสดงที่อาจจะไม่เกี่ยวข้องกับความงามก็ได้

3.5.1.4 มิติของนาฏศิลป์

3.5.1.4.1 มิติที่ได้จากการปฏิบัติ

อาจารย์คำรณถามคุณพิเชษฐว่า สิ่งที่ค้นพบใหม่บางครั้งได้มาจากการวิเคราะห์หรือการกระทำซ้ำ หรือการทำนานๆ เช่น การเต้นเสา คือเมื่อยิ่งทำนานก็ยิ่งลงลึกและมีสิ่งใหม่ที่งอกเงยออกมา แต่อาจารย์คำรณอยากทราบว่า มีสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ โดยไม่ผ่านการวิเคราะห์ หรือการทำซ้ำบ้างหรือไม่

คุณพิเชษฐอธิบายว่าโขนมีภาษาเดิมอยู่ คือเวลาที่ฝึกก็จะมีภาษาอยู่ในสมองผู้เต้นอย่างหนึ่งก็คือ แม่ท่า ท่าขึ้น ซึ่งท่าขึ้นจะประกอบด้วย หนึ่ง สอง สาม สี่ หนึ่ง สอง สาม สี่ และผู้เรียนก็จะไม่ได้รับคำอธิบายว่าสิ่งเหล่านี้หมายความว่าอย่างไร แต่ผู้เรียนถูกสอนให้ทราบเพียงว่าสิ่งเหล่านี้เป็นโครงสร้างของท่าที่ต้องทำจังหวะแบบนี้ จังหวะแบบนี้ และเมื่อตัวละครเดินทางไปเรื่อยๆ คุณพิเชษฐก็เริ่มทำลายจังหวะทิ้ง และเมื่อทำลายจังหวะทิ้งก็เหมือนกับคุณพิเชษฐไม่

มีรูปแบบ (pattern) ของการเคลื่อนไหวนั้นอยู่ในหัว แต่จะมีจังหวะแบบใหม่เข้ามาแทน เมื่อมีจังหวะใหม่ขึ้นมาแทน คุณพิเชษฐก็จะสร้างความเชื่อว่าเขากำลังทำอะไรบางอย่างอยู่ และสิ่งนั้นก็กำลังพัฒนาตัวเองไปสู่กระบวนการอีกกระบวนการหนึ่งโดยที่ยังเป็นสิ่งเดิมอยู่ แต่ผ่านกระบวนการใหม่

3.5.1.4.2 มิติที่ได้จากทางจิตวิญญาณ

อาจารย์ศรวณีย์ สุขุวาทเห็นว่าสิ่งหนึ่งที่ผูกพันอยู่ในกระบวนการทางศิลปะก็คือเรื่องมิติทางจิตวิญญาณ สิ่งนี้อาจเป็นเหตุผลสำคัญประการหนึ่ง ที่ทำให้ผู้ชมจำนวนมากที่อยู่ในแวดวงนาฏศิลป์ไม่เข้าใจ และไม่ยอมรับงานของคุณพิเชษฐ อาจารย์ศรวณีย์คิดว่าจำเป็นต้องมีภาษาที่จะอธิบายการชม และประสบการณ์ที่คุณพิเชษฐเสนอ ดังนั้น สิ่งที่ขาดไปก็คือคำที่จะอธิบายมิติการใช้เวลา เพราะสิ่งที่คุณพิเชษฐทำคือการพยายามเดินเข้าไปในมิติของเวลา และการพยายามใช้วิธีการใช้เวลาแบบใหม่ โดยการสร้างชุดเวลาแบบใหม่ซึ่งเป็นภาษาที่คนส่วนใหญ่ที่ชินกับการใช้เวลาที่เป็นเส้นตรง (linear) ไม่เข้าใจ ด้วยเหตุนี้ พวกเขาจึงตกใจ รู้สึกไม่มั่นคง และปฏิเสธ แต่โดยส่วนตัวเป็นผู้สนใจในเรื่องจิตวิญญาณนั้น อาจารย์ศรวณีย์เห็นว่าสิ่งที่คุณพิเชษฐนำเสนอ มีความเป็นสากลที่ไม่ใช่แบบตะวันตก แต่เป็นความสากลสำหรับผู้มีประสบการณ์ทางจิตวิญญาณ หรือทางศิลปะที่เป็นผู้กระทำหรือผู้ปฏิบัติจะเข้าถึง เข้าใจซาบซึ้ง และรู้สึกว่าเป็นสิ่งมหัศจรรย์ที่สุด สิ่งนี้เองเป็นสิ่งที่จะต้องเข้ามาสร้างความรู้ หรืออธิบายให้กับสังคมเพื่อให้เกิดการสื่อสารกัน หรือการปรับให้เข้าไปสู่มิติเดียวกัน เนื่องจากสิ่งเหล่านี้คือเป็นการค้นพบชุดเวลาใหม่ โดยการที่คุณพิเชษฐ เล่นกับเวลา ฉีกเวลา ดึงเวลา และทำเวลาเคลื่อนไหวไปและกลับในเวลาได้ด้วยกระบวนการต่างๆทั้งหมดที่นำเสนอ

อาจารย์บัญชาเห็นว่านาฏศิลป์สำหรับคุณพิเชษฐเป็นศาสนา ไม่ได้เป็นแค่เพียงศิลปะเพื่อความบันเทิง แต่เป็นหนทางของการแสวงหาทางจิตใจด้วยนาฏศิลป์จึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตที่แยกไม่ออก พลังนี้จึงออกมากับการแสดง ดังที่อาจารย์อรชุมากล่าวว่างานของคุณพิเชษฐเป็นของจริง ไม่ใช่ของที่เสแสร้งปั้นแต่งออกมาให้ดู แต่เป็นการถ่ายทอดออกมาจากตัวตน

3.5.2 โขน

อาจารย์คำรณถามคุณพิเชษฐว่าโขนเกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ หรือมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เนื่องจากอาจารย์คำรณเชื่อว่าโขนน่าที่จะมีการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยอยุธยา และหากมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา โขนในสมัยนั้นน่าจะมีลักษณะอย่างไร คุณพิเชษฐอธิบายว่ามีหลักฐานระบุว่าโขนมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่โดยส่วนตัวแล้วคุณพิเชษฐไม่เชื่อเรื่องนี้ เพราะเขารู้สึกว่าโขนมีอายุไม่ถึงสองร้อยปี และน่าจะเกิดขึ้นเมื่อไม่นานมานี้เอง โดยพิจารณาจากการถูกจัดระบบอย่างเป็นรูปธรรม เพราะหลักฐานทางด้านเทคนิคการเต้นมีน้อยมาก จึงทำให้คุณพิเชษฐเชื่อว่าถ้าศิลปะมีพัฒนาการที่ยาวนานก็ต้องมีข้อมูลด้าน performance หรือเทคนิคเป็นจำนวนมาก แต่หลักฐานที่กล่าวถึงโขนมีเพียงแค่ว่ามีโขนแสดงเมื่อใดเท่านั้น และมีชาวตะวันตกเขียนว่ามีการแสดงแบบนี้ซึ่งข้อมูลในลักษณะนี้เป็นข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์

อาจารย์รื่นฤทัยตั้งข้อสังเกตว่าที่เป็นเช่นนี้เพราะในสังคมไทยไม่ได้มีระบบลายลักษณ์ จึงไม่มีการบันทึกไว้ แต่เป็นการที่ครูสอนต่อๆกันมา ในที่นี้ไม่ได้หมายความว่าไม่มี เพราะไม่เช่นนั้นในวรรณคดีก็จะไม่ปรากฏคำว่าโขน อาจารย์รื่นฤทัยคิดว่าโขนมีประวัติของตัวเอง แต่ว่าแรกทีเดียวก็เหมือนอย่างที่คุณพิเชษฐว่า คือเป็นการจัดเป็นระบบว่าท่าเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ หรือว่าการคิดท่าอาจจะเกิดขึ้นในรัตนโกสินทร์ก็เป็นได้

คุณพิเชษฐเห็นว่า ถ้าโขนไม่ได้รับการเขียนถึงหรือกล่าวถึง แสดงว่าโขนไม่มีความสำคัญ หรือสำคัญมากจนไม่เขียน แต่ถ้าโขนมีสำคัญมากจนไม่เขียนถึงก็ต้องปรากฏว่ามีโขนที่เป็นแบบโขนครอบครัว แต่ในสังคมไทยไม่มีโขนในลักษณะนี้ ซึ่งต่างจากญี่ปุ่นที่มีละครครอบครัวที่มีผู้เขียนถึง และเก็บซ่อนไว้ในครอบครัวและจะส่งผ่านลูกไปเรื่อยๆ หรืออาจเป็นไปได้ว่าในสังคมเคยมีโขนลักษณะครอบครัว แต่สูญหายไปแล้ว ซึ่งต่างจากทางดนตรีที่ในสังคมไทยยังมีบ้านดนตรีที่มีความแตกต่างกัน หรือแม้กระทั่งเทคนิคของโขนในวังแต่ละวังก็สูญหายไปหมดว่าวังนี้แตกต่างจากวังนั้นอย่างไร

นอกจากนี้ คุณพิเชษฐยังตั้งข้อสังเกตว่าทุกวันนี้ผู้ชมส่วนหนึ่งดูโขนไม่สนุก เพราะเราไปตัดหัวใจของโขนทิ้ง นั่นคือการตัดมิติเวลาออกไป ซึ่งเวลาจะให้ความรู้สึกผู้ชมเข้าไปสู่สิ่งใดสิ่งหนึ่งแล้วก็พัฒนาไป กล่าวได้ว่าวัฒนธรรมทางศิลปะของไทยคือการเฝ้ารอเพื่อนำไปสู่ประเด็นอันน้อยนิด แล้วให้ผู้ชมกลับไปมีความสุขต่อที่บ้าน แต่เมื่อการแสดงโขนตัดช้าปี่ออกไป เพราะการบรรเลงช้าปี่ จะช้ามาก แล้วจึงจะเปลี่ยนเพลงหนึ่งเพลง เช่นเพลงไปสู่โลงศพ เพื่อเปลี่ยนบรรยากาศ แต่เมื่อตัดช้าปี่ออกไป การแสดงจึงมีเพียงการยกทัพสู้รบ แล้วผู้ชมก็กลับบ้าน ลักษณะเช่นนี้อาจเปรียบได้กับวรรณกรรมที่ไม่มีหัวเรื่องท้ายเรื่อง

คุณพิเชษฐเห็นว่านาฏศิลป์ไทยมี centre อยู่ตรงกลาง ผู้รำจะส่งพลังงานไปรอบๆตัว โดยจะเชื่อมกันเป็นวงกลม เริ่มจากมือไปยังเท้าแล้วกลับมาที่มืออีกครั้ง เพราะฉะนั้นเวลารำไทยก็จะต้องมีพลังงานเคลื่อนเข้าออกเป็นวงกลม และเชื่อมต่อกันตามลำดับ อาจเปรียบได้กับงานสถาปัตยกรรม โดยพิจารณาจากโบสถ์ 1 หลัง ที่เป็นบทสรุปของพลังงาน โดยเริ่มพิจารณาจากส่วนตรงกลางที่เป็นพระประธาน และช่องฝาสองข้าง ที่ดึงพลังงานเข้าไปเป็นวงกลม เป็นสามเหลี่ยม หน้าจั่ว สี่เหลี่ยมคือโครงสร้างของฐาน ด้วยเหตุนี้ โบสถ์ 1 หลัง จึงเปรียบได้กับผู้รำไทยที่ย่อตัวเป็นยักษ์ 1 ตัว

อาจารย์บัญชาเห็นว่านาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ตะวันตกไม่แตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็น centre หรือวง หัวใจ centre ของตะวันออกนั้นจะอยู่ที่สมองส่วนข้างหลัง แต่ของตะวันตกจะมาข้างหน้ามากกว่าคืออยู่เหนือหัวใจขึ้นมา ตะวันตกจะเป็น centre ทางวิทยาศาสตร์ ถ้าจับตัวคนแขวนขึ้นไปบนอากาศก็จะนิ่ง แต่ของไทยจะมี center ที่เยื้องไปข้างหลัง ส่งผลต่อการย่อและการทิ้งน้ำหนัก จึงทำให้ผู้รำย่อขาแล้วไม่สามารถโน้มไปข้างหน้าได้มากนัก ส่วน established centre ของทั้งตะวันออกและตะวันตกนั้นเหมือนกัน

อาจารย์คำรณถามว่าโขนในอุดมคติของคุณพิเชษฐหมายถึงสิ่งใด โขนในที่นี้หมายถึงรามายณะ หรือว่าเป็น mask dance คุณพิเชษฐตอบว่า โขนหมายถึง mask dance และเขาเองก็มีความปรารถนาที่จะนำโขนในลักษณะนี้กลับมาแสดงและสื่อสารกับผู้รับหรือมหาชนในสังคมปัจจุบัน

3.5.3 การเปรียบเทียบระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์ตะวันตก

3.5.3.1 ขนบการถ่ายทอด

อาจารย์บัญชาเห็นว่าความรู้ทางนาฏศิลป์ของทางตะวันออกไม่ได้ อยู่นอกตัวครู แต่ในตะวันตกตั้งแต่สมัยปราชญ์ชาวฝรั่งเศส René Descartes เป็นต้นมามีความพยายามที่จะแยกความรู้ออกมาเพื่อให้ทุกคนจับต้องได้ ฉะนั้นความรู้นาฏศิลป์ตะวันตกจึงกลายเป็นของที่อยู่นอกตัวครู และทุกคนสามารถเข้าถึงได้ แต่จะเข้าถึงแล้วดีหรือไม่ดีโดยไม่มีครูกำกับนั้นก็ขึ้นอยู่กับว่าผู้เรียนจะเดินผิดหรือถูกทาง นั่นเป็นอีกเรื่องหนึ่ง แต่ของไทยนั้นเป็นสังคมที่ปรารถนาดี ระวังและกลัวว่าผู้เรียนจะเดินไปในทางที่ผิด จึงไม่นำความรู้ไว้นอกตัวครู และกว่าที่ผู้เรียนจะได้ครอบนั้น ครูต้องแน่ใจก่อนว่าผู้เรียนจะไม่นำศิลปะไปในทางที่ผิด ด้วยเหตุนี้ ศิลปะของไทยจึงเป็นความพยายามที่จะประคับประคองให้อยู่ในทางที่ถูกที่ควร ลักษณะนี้ก็เป็นปัญหาหนึ่งสำหรับผู้ที่ไม่ได้คิดจะเข้าไปเรียน แต่อยากจะรู้โดยผ่านการศึกษา แม้แต่ในการศึกษานาฏศิลป์ไทย อาจารย์บัญชาเล่าว่าเคยมีโอกาสเข้าไปเรียนนาฏศิลป์อยู่ประมาณ 40 นาทีก็เลิกเรียน ที่เข้าเรียนเพราะอยากจะทราบว่านาฏศิลป์ไทยมีความงามอย่างไร แต่ครูผู้สอนในขณะนั้นไม่สามารถอธิบายเหตุผลได้ จึงตัดสินใจเลิกเรียน อาจารย์บัญชาเห็นว่า เมื่อนาฏศิลป์ไทยไปไม่ถึงที่ Descartes เสนอไว้เพราะนาฏศิลป์ไทยมีวิธีเป็นของตนเอง และสังคมไทยไม่นิยมแยกแยะศาสตร์ออกมา ไม่มี classification[2] ของท่าเต้น หากจะให้เปรียบเทียบท่าเต้นกับภาษา ท่าเต้นก็คือคำ นามวลี หรืออนุประโยค แต่ท่าเต้นไม่ได้แยกลึกลงไปถึงตัวอักขระ เช่น ตัว ก ไก่ ข ไข่ จนผู้ออกแบบท่าเต้นจะสามารถนำอักขระเหล่านั้นมาประกอบให้เป็นคำได้ สำหรับนาฏศิลป์ไทยนั้น ถ้าผู้ใดประดิษฐ์ท่าใหม่ก็คือประดิษฐ์คำขึ้นมา ด้วยเหตุนี้ การเรียนนาฏศิลป์ไทยจึงเป็นการเรียนแบบการส่งทอดด้วยคำ จึงไม่สามารถเพี้ยนได้ เพราะถ้าเพี้ยนก็ไม่ใช่คำนั้นอีกต่อไป จนทำให้ท่ารำกลายเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ สิ่งนี้จึงอาจจะเป็นอุปสรรคหนึ่งในการสร้างสรรค์คำใหม่ๆ ให้แก่นาฏศิลป์ก็เป็นได้

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชายังชี้ให้เห็นปัญหาของ dance ที่มีสำนวนกล่าวไว้ว่า Can you tell the dance from the dancer? และรำไทยก็เป็นแบบนั้นเช่นกัน

เนื่องจากความรู้ของนาฏศิลป์ไทยอยู่ข้างใน ซึ่งต่างจากนาฏศิลป์ตะวันตกที่อยู่ข้างนอก ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น คำถามหลักก็คือว่าในนาฏศิลป์ไทยจะสามารถนำเทคนิคพื้นฐานไปไว้ข้างนอกได้มากกว่าที่ทำอยู่ในขณะนี้ได้หรือไม่ โดยนำออกไปสู่สาธารณะเพื่อให้ผู้อื่นสามารถหยิบจับและนำไปใช้ได้ อาจารย์บัญชาเชื่อว่าหากคุณพิเชษฐช่วยสอนให้นาฏศิลปินมีวิธีคิดที่เป็นระบบมากขึ้น มีการวิเคราะห์ วิจารณ์ตนเอง ก็จะส่งผลดีอย่างมาก ทั้งนี้ อาจารย์บัญชาเห็นว่าน่าจะมีวิธีการที่ละเมียดละไมมากกว่านี้ในการแสวงหารูปแบบที่จะปรับปรุงใหม่ ปัญหาส่วนหนึ่งก็เพราะการเรียน dance ในปัจจุบันเสียเวลานานมาก ผู้เรียนต้องพากเพียรนานนับ 10 ปี เพื่อแสดงเพียงสัปดาห์ละ 3 ชั่วโมง ด้วยเหตุนี้ dance จึงเป็นศาสตร์ที่มีผู้เรียนน้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปัจจุบันที่ dance ไม่ใช่ nature art อีกต่อไปแล้ว

3.5.3 รูปแบบและลักษณะเฉพาะ

อาจารย์บัญชาอยากทราบว่าในทางนาฏศิลป์ไทยมีการแยกระหว่างนาฏศิลป์กับละครหรือไม่ เพราะในนาฏศิลป์ตะวันตกมีการแยกระหว่าง dance กับ theatre แต่การแยกของนาฏศิลป์ตะวันตกมิได้หมายรวมถึงงานสมัยใหม่ เนื่องจากการไม่สื่อสารด้วยคำพูดในปัจจุบัน ไม่ได้หมายความว่าการแสดงชุดนั้นเป็น dance แต่อาจจะเป็น theatre ก็ได้ หรือการสื่อสารด้วยคำพูดก็อาจจะเป็น dance ก็ได้ ด้วยเหตุนี้ เมื่อนาฏศิลป์ตะวันตกแยก dance ออกจาก theatre ได้ นั่นก็หมายความว่า dance มีลักษณะบางอย่างหรือสามารถสื่อความบางสิ่งที่ theatre ไม่สามารถนำเสนอหรือสื่อได้ ในที่นี้มิได้หมายรวมถึง theatre ในลักษณะที่เป็นศูนย์รวมของรูปแบบทางศิลปะอันหลากหลาย ที่ใช้ทั้ง การเต้น ดนตรี เครื่องแต่งกาย แสง และเสียง แต่หมายถึงแก่นของ theatre ที่ตัดสิ่งอื่นๆออกไปให้เหลือเฉพาะแก่นของ theatre แต่เพียงอย่างเดียวว่าแท้ที่จริงแล้ว theatre คืออะไร และ dance คืออะไร ต่างกันที่ใด และเมื่อนาฏศิลป์ไทยไม่ได้แยกระหว่างนาฏศิลป์กับการละคร แสดงว่าสิ่งนี้คือวัฒนธรรมของไทยใช่หรือไม่

อาจารย์คำรณเห็นว่าวัฒนธรรมไทยในสมัยเริ่มแรกนั้นยังไม่มีละครพูด จะมีก็แต่ละครรำ ละครร้อง ซึ่งเรียกรวมกันว่าละคร โดยความเห็นส่วนตัวอาจารย์

คำรณต้องการจะให้แยกระหว่างนาฏศิลป์กับละคร ปกติอาจารย์คำรณมักจะใช้คำว่าศิลปะการละคร ที่หมายถึงการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ โดยใช้วัจนะและ/หรืออวัจนภาษา หากใช้คำจำกัดความเช่นนี้ก็จะเป็นการรวม dance และรวมการแสดงอีกหลายประเภทเข้ามาในกลุ่มนี้ทั้งหมด ซึ่งแน่นอนว่าในแต่ละแขนงก็จะมีลักษณะพิเศษแยกไป

อาจารย์บัญชากล่าวว่า ถ้าใช้นิยามเดียวกับที่อาจารย์คำรณเสนอในความหมายของศิลปะการละคร ก็สามารถนำมาใช้เป็นนิยามของ dance ได้เช่นเดียวกัน ทำให้สามารถรวมละครและนาฏศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของ dance ได้ด้วย ซึ่ง dance จะใช้อวัจนภาษาเป็นหลัก หากกล่าวว่า “ผม dance ที่ลูกกระเดือก” นั่นก็คือลูกกระเดือกจะสร้างเสียงออกมาเอง และส่งต่อมายังการขยับมือ ส่งผลให้ผู้ชมสามารถนึกตามได้ ในประเด็นนี้หมายความว่า dance ต้องเป็นอวัจนภาษา

คุณพิเชษฐเห็นว่านาฏศิลป์ไทยเป็นลูกผสมที่ไม่สามารถแยกได้ และนาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปะที่แปลกมากกล่าวคือ มีทั้งดนตรี dance และ theatre อยู่ร่วมกัน แต่จุดเริ่มต้นไม่ได้อยู่ด้วยกันดังเช่นปัจจุบัน เพิ่งจะได้รับการเพิ่มเข้าไปทีละอย่าง โดยเริ่มต้นจาก dance ที่เป็น dance อย่างเดียวก่อน แล้วก็มีดนตรี ต่อจากนั้นก็มีบทพากย์ มีบทพากย์เจรจา แล้วจึงจะมีบทร้อง และท้ายที่สุดก็อยู่ร่วมกันทั้งหมด คุณพิเชษฐอธิบายว่า หากไปอ่านบทเก่าๆ จะพบว่ามีเฉพาะเพลงหน้าพาทย์กับบทพากย์เจรจาเท่านั้น และก่อนหน้านั้นก็จะมีเพียงแค่ท่าเต้นกับเพลงหน้าพาทย์ โดยไม่มีบทพากย์เจรจาด้วย จะเห็นว่ามีการเพิ่มเข้าไปเรื่อยๆ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่ยืนยันว่าโขนอายุไม่นาน และสาเหตุที่ทำให้คุณพิเชษฐเชื่อเช่นนั้น เพราะดูเหมือนว่าเมื่อได้สิ่งใดมาใหม่ก็ค่อยๆเพิ่มเข้าไปเพื่อทำให้โขนเหมือนกับสิ่งที่ตะวันตกเป็นมากที่สุดอยู่เรื่อยๆ สิ่งนี้คือพัฒนาการของโขนตามความเห็นของคุณพิเชษฐ

อาจารย์เจตนาไม่แน่ใจว่าโขนจะมีพัฒนาการเป็นลำดับก่อนหลังเช่นนี้ และตามความเชื่อดั้งเดิมเชื่อว่าละครเกิดขึ้นในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ซึ่งเป็นละครรำและก็เป็นละครร้อง และหลักฐานในเรื่องนี้ของผู้เชี่ยวชาญเป็นหลักฐานที่เขียนขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์

คุณพิเชษฐกล่าวว่าด้วยเหตุผลที่ถกเถียงกันเบื้องต้น เขาจึงไม่ชอบกล่าวถึงประวัติศาสตร์ เนื่องจากประวัติศาสตร์ของไทยเกี่ยวกับศิลปะจะมีบางส่วนสูญหายหรือเป็นประเด็นที่ต้องถกเถียงกันอยู่ตลอดเวลา โดยไม่สามารถจะยึดอะไรที่พอจะเป็นแก่นสารได้ และหลักฐานปรากฏก็มีเฉพาะหนังสือที่เขียนขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์เท่านั้น ว่ามีนักเต้นออกมาเต้นและมีเพลงหน้าพาทย์เพียงอย่างเดียว โดยไม่มีเพลงตับหรือเพลงสร้อยเหมือนในละคร และก็มีบทพากย์เจรจาเท่านั้นเอง

อาจารย์รื่นฤทัยตั้งข้อสังเกตว่าสิ่งนี้อาจจะมีที่มาจากบัลเลต์ก็เป็นได้ แต่มีผู้พยายามอธิบายว่ามีที่มาจากที่ใดเท่านั้น และจากหลักฐานในสมัยรัตนโกสินทร์หรือความเชื่อที่สืบทอดกันว่ากำเนิดของโขนมีความสัมพันธ์กับหนังใหญ่นั้นก็เพราะเชื่อว่านำความคิดเรื่องเงามาใช้ สิ่งนี้คือประวัติที่มาของโขนโรงเล็กด้วยเช่นกันที่เชื่อว่ามีที่มาจากหนังใหญ่ หรือที่กล่าวถึงเรื่องชักนาคดึกดำบรรพ์หรือการกวนเกษียรสมุทรที่สุวรรณภูมินั้นก็เชื่อว่าเป็นที่มาของโขน แต่สิ่งนี้ก็เป็นเพียงแค่บันทึกว่ามีการแสดงแล้ว แต่ไม่มีการบันทึกอย่างชัดเจนลงไปว่าแสดงอย่างไร

3.5.3.3 การรับและการสร้างสรรค์

อาจารย์บัญชาเห็นว่ามีความจำเป็นที่นาฏศิลป์ต้องแยกนาฏศิลป์ไทยกับประเพณีนิยมของไทยออกจากกันให้ได้ เพราะเมื่อเปรียบเทียบกับนาฏศิลป์ตะวันตกจะพบว่า นาฏศิลป์ตะวันตกมีตั้งแต่ hip hop, jazz, pop, tango, rumba, social dance ในขณะเดียวกันเขาก็มีบัลเลต์เป็นนาฏศิลป์ประเพณีนิยม ด้วยเหตุนี้ หากนาฏศิลป์ไทยยังคงความคิดแต่เฉพาะการอนุรักษ์เพื่อให้นาฏศิลป์คงอยู่ นาฏศิลป์ก็จะไม่เจริญหรือไม่พัฒนา และเมื่ออนุรักษ์เอาไว้นานๆ นาฏศิลป์ไทยจะกลายเป็นสิ่งแปลกสำหรับผู้ชม กลายเป็นสิ่งที่พวกเขาทั้งไม่รู้จักและไม่เข้าใจ ทั้งนี้ อาจารย์บัญชาเห็นว่าถ้านาฏศิลป์ไทยในปัจจุบันสามารถเติบโตได้ ก็จะมีความหมายกับผู้ชมในยุคปัจจุบัน

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชายังตั้งข้อสังเกตว่าวิธีการของวัฒนธรรมที่ไม่มีปม คือการนำแก่นของวัฒนธรรมอื่นไปสร้างสรรค์ ในขณะที่เจ้าของวัฒนธรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมไทย มองไม่เห็นว่าในวัฒนธรรมของเรามีความคิด

แบบนี้อยู่ เนื่องจากการรับวัฒนธรรมจากต่างประเทศของไทยส่วนใหญ่ เป็นการรับมาโดยไม่มีการกรอง หากจะเทียบสิ่งนี้กับวัฒนธรรมการบริโภค ก็จะเป็นแบบ “กินแบบสะดวก” ในขณะที่ชาติอื่นรับเฉพาะส่วนที่ดีของวัฒนธรรมของเราไปเป็นจำนวนมาก อาจารย์บัญชาเห็นว่าคนไทยส่วนหนึ่งก็พร้อมที่จะขายวัฒนธรรมอันดีงามเหล่านี้เพื่อชื่อเสียงของประเทศชาติ

อาจารย์คำรณเห็นว่าในทางนาฏศิลป์เมื่อไทยรับอิทธิพลจากนาฏศิลป์ของชาติหรือวัฒนธรรมอื่นๆมานั้น ไม่พยายามปรับนาฏศิลป์เหล่านั้นให้เป็นของตัวเอง ซึ่งต่างจากดนตรีที่เมื่อรับมาจากตะวันตกก็สามารถที่จะนำมาพัฒนาจนเป็นของตนเองได้ แม้ว่าจะใช้เครื่องดนตรีและโน้ตของตะวันตกก็ตาม ดังนั้นจึงจำเป็นต้องศึกษาจนเข้าถึงจิตวิญญาณของวัฒนธรรมดั้งเดิมเสียก่อน จึงนำมาปรับให้เป็นของไทย

3.5.4 อิทธิพลของนาฏศิลป์ไทยต่อนาฏศิลป์ตะวันตก

อาจารย์บัญชาแสดงความเห็นเกี่ยวกับอิทธิพลของนาฏศิลป์ไทยที่มีต่อตะวันตกว่ามีมานานแล้ว โดยอธิบายว่านาฏศิลป์บัลเลต์เริ่มพัฒนาจากแนวโรแมนติกก่อน แล้วจึงกลายเป็นบัลเลต์แบบคลาสสิก ซึ่งสลับทางกับดนตรีที่เริ่มจากคลาสสิกก่อน แล้วจึงเป็นโรแมนติก บัลเลต์เกิดขึ้นด้วยเทคนิคการใช้รองเท้า และมีงานวรรณกรรมเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดบัลเลต์ขึ้น เพราะงานวรรณกรรมกล่าวถึงนางไม้และนางฟ้า จนทำให้บัลเลต์เกิดขึ้นจากความพยายามทำให้สิ่งที่เป็นภาพฝันเหล่านั้นกลายเป็นความจริง และมีพัฒนาการเรื่อยมาจนกระทั่งถึงยุคคลาสสิก ซึ่งตรงกับสมัยพระเจ้าซาร์ นิโคลัสที่ 2 เป็นช่วงที่บัลเลต์คลาสสิกมีพัฒนาการถึงขั้นสูงสุด หลังจากนี้ก็เป็นการทำตามแบบตายตัว จนเริ่มย่ำอยู่กับที่ ศิลปินจึงต้องสร้างงานใหม่ขึ้นมา เพราะถ้าศิลปินไม่สร้างงานรูปแบบใหม่ ศิลปะก็จะต้องตาย ช่วงเวลานั้นนาย “บุศย์” จากคณะของเจ้าพระยามหินทรได้ไปแสดงที่ปารีสและได้รำถวายพระเจ้าซาร์ ต่อมาคณะแสดงชุดนี้เดินทางไปแสดงยังต่างประเทศและตกระกำลำบากอยู่ที่รัสเซีย และขณะที่คณะแสดงรำโคมอยู่ที่หน้าพระราชวังฤดูหนาวอยู่นั้น เมื่อพระเจ้าซาร์ นิโคลัสทอดพระเนตร ก็ทรงระลึกได้ว่าเคยทอดพระเนตรการแสดงของ

คณะแสดงนี้ที่งานเลี้ยงรับรองในบางปะอิน ด้วยเหตุนี้ คณะแสดงนี้จึงได้อยู่ที่รัสเซีย ภายใต้การอุปถัมภ์ของพระเจ้าซาร์ และเมื่อคณะแสดงได้ออกแสดงที่รัสเซีย ทำให้ผู้ชมประทับใจกันมาก จากนั้นจึงกลายเป็นจุดผกผันที่ทำให้เกิดบัลเลต์สมัยใหม่

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชาได้เล่าถึง Vaslas Nijinsky ว่าเป็นนักเต้นที่มีชื่อเสียงมาก จนทำให้ผู้ชมในสมัยนั้นหันกลับมาสนใจ เนื่องจากชื่นชมทักษะการเต้น อันยอดเยี่ยมของเขา dance จึงกลายเป็น nature art form ขึ้นมาอีกครั้ง หลังจาก ที่ยุคคลาสสิกเริ่มเสื่อมไปแล้ว แต่ในปัจจุบัน dance ไม่ใช่ nature art form อีกต่อ ไปแล้วนับตั้งแต่การก่อกำเนิดของภาพยนตร์ และอาจารย์บัญชายังเล่าว่า มีปรากฏ ในบันทึกว่า Nijinsky ได้มีการแลกเปลี่ยนกับนาฏศิลป์ไทย และมีรูปนิกกินสกี้ใส่ชุดไทยเต้น และโพสต์ท่าใส่ชุดเลียนแบบไทยแล้วให้คนวาดรูปสีน้ำมันไว้ด้วย ซึ่งยืนยันได้ว่าความแปลกวิเทศ (exotic) เป็นรสที่คนตะวันตกแสวงหากันมาก

อาจารย์บัญชากล่าวว่านอกจาก Nijinsky และ modern ballet แล้ว รำไทยก็เข้าไปมีอิทธิพลกับ modern dance ด้วย เพราะในยุคแรกของ modern dance หลังจาก Isadora Duncan เป็นต้นมา มีภาพปรากฏว่ามีการแต่งองค์ทรงเครื่องแบบไทย มีชฎา มีหัวทศกัณฐ์ จะพบว่านาฏศิลป์ตะวันตก จากที่เคยเต้นโดยทำขาตรง ๆ ก็กลายเป็นขางอ ๆ ดูแล้วยังเก้ ๆ กัง ๆ นั่นแสดงให้เห็นว่าเป็นเฉพาะเปลือกข้างนอกของงานศิลปะไทยเท่านั้น แต่เมื่อนำไปเทียบกับศิลปะการเว้นที่ว่างของญี่ปุ่น ซึ่งที่ว่างดังกล่าว ไม่ได้แปลว่าที่หมาย แต่เป็นพื้นที่ซึ่งเป็นทางเลือกหนึ่ง เป็นต้น อาจารย์บัญชายอมรับว่าตนเองไม่เคยทราบเรื่องนี้มาก่อนเลย จนเมื่อปีที่แล้วที่ได้ค้นคว้าถึงได้ทราบว่า รำไทยก็เคยมีความสัมพันธ์และส่งอิทธิพลต่อนาฏศิลป์ตะวันตกด้วยเหมือนกัน อันรวมถึงคณะแสดงของ Martha Graham ด้วย ฉะนั้น อิทธิพลของไทยจึงมีมากพอสมควร และไม่ใช่แค่มีอิทธิพลเฉพาะในตะวันออกเท่านั้น เพียงแต่ยังไม่มีผู้ใดสืบค้นว่าขอบเขตของนาฏศิลป์อยู่ที่ใด และอย่างไรเท่านั้นเอง

คุณพิเชษฐให้ความเห็นเพิ่มเติมเกี่ยวกับ Nijinsky ว่าเมื่อประมาณหนึ่งปีที่ผ่านมามีชาวฝรั่งเศสผู้หนึ่งพยายามติดต่อกับคุณพิเชษฐ และได้นำรูป Nijinsky มาให้หลายภาพ ในครั้งแรกเขาส่งภาพมาให้ทางอีเมล์ เพื่อให้ช่วยดูว่า

ภาพนี้มีที่มาจากประเทศไทยใช่หรือไม่ เมื่อคุณพิเชษฐได้ดูภาพเหล่านั้น แล้วก็ตอบยอมรับว่าใช่ และอีกประมาณ 3 เดือนต่อมา ชาวฝรั่งเศสผู้นั้นก็ได้เดินทางมาหาคุณพิเชษฐพร้อมกับนำภาพมาให้ดูเพิ่มเติม เพื่อให้คุณพิเชษฐช่วยอธิบายภาพทั้งหมดเหล่านี้ คุณพิเชษฐอธิบายว่า ภาพท่ายืนของ Nijinsky ว่า 3 ท่านี้เป็นวิธีการ 3 แบบของรำไทย คือ มองใกล้ๆ มองไกลๆ มองไปในที่ต่างๆ และได้เชื่อมภาพทั้งหมดเป็นท่าให้ชม คุณพิเชษฐเห็นว่าวิธีการออกแบบท่าเต้น (choreography) ของ Nijinsky คือทำให้ตรงข้ามกัน ซึ่งเป็นวิธีการเฉพาะตัวของเขา คุณพิเชษฐเล่าต่อว่าชาวฝรั่งเศสผู้นั้น ขณะนี้กำลังหาทุนเพื่อให้คุณพิเชษฐค้นหาการออกแบบท่าเต้นของ Nijinsky ที่หายไปและนำเสนอออกมา ชาวฝรั่งเศสผู้นั้นเล่าว่าเคยทำงานชิ้นนี้แล้วครั้งหนึ่งกับนักเต้นบัลเลต์ตะวันตกแต่ไม่สำเร็จ คุณพิเชษฐกล่าวว่ายังไม่แน่ใจว่าจะรับทำโครงการนี้หรือไม่ เนื่องจากเป็นโครงการที่ใหญ่มาก และหากรับทำก็จำเป็นต้องอาศัยผู้รู้และเชี่ยวชาญอย่างน้อย 5 คนมาทำงานร่วมกันเพื่อที่จะจัดระบบทั้งหมด โดยคุณพิเชษฐจะรับหน้าที่ในฐานะผู้ออกแบบท่าเต้นแต่เพียงอย่างเดียว

อาจารย์บัญชาแนะนำคุณพิเชษฐว่าผลงานชุด “The Firebird” ไม่ใช่งานของ Nijinsky แต่เป็นของ Michel Fokine และงานชิ้นนี้ก็มิได้เป็นการส่งอิทธิพลของรำไทยกับบัลเลต์ด้วย และหากคุณพิเชษฐต้องการทำโครงการดังกล่าว อาจารย์บัญชาแนะนำให้คุณพิเชษฐสร้างผลงานเรื่อง “Danse siamoise” ขึ้นมาใหม่ด้วยวิธี reconstruct เนื่องจากผลงานชิ้นนี้ Nijinsky ทำเป็น Chinese dance และในอีก 5 ปีข้างหน้าก็จะครบรอบ 100 ปีที่ Nijinsky สร้างบัลเลต์สมัยใหม่ขึ้น โดยที่เขาเองก็รับอิทธิพลมาจากนาฏศิลป์ไทยด้วย

3.6 การเรียนจากประวัติศาสตร์

คุณพิเชษฐให้ความเห็นในฐานะที่อยู่ในสายของการปฏิบัติว่า ไม่ต้องการข้อมูลเกี่ยวกับนาฏศิลป์ในเชิงประวัติศาสตร์ แต่ต้องการข้อมูลทางด้านการเต้น เช่น การแสดงชิ้นนี้ นักเต้นผู้นี้เต้นเทคนิคนี้เอาไว้ นอกจากนี้ คุณพิเชษฐได้ยกตัวอย่างว่า เคยอ่านหนังสือเล่มหนึ่งที่เขียนถึงครูมัลลี คงประภัศร์ ว่าครูมัลลีได้ออกแบบท่ารำเงาะ พราหมณ์เล็ก และพราหมณ์โตเอาไว้ ซึ่งเป็นท่าเต้นที่พิเศษมาก เพราะเจ้าเงาะ พราหมณ์เล็ก และพราหมณ์โตมีลักษณะที่ไม่เข้าระบบของวัฒนธรรม หรือขนบของนาฏศิลป์เดิม คือตัวละครของนาฏศิลป์นั้นจำเป็นต้องสวย แต่ตัวละครของครูมัลลีเหล่านี้น่าเกลียด เช่น ผู้ชายหลังค่อมแต่สวย เพราะโดยขนบทางนาฏศิลป์จะไม่ออกแบบท่ารำ (choreography) ของคนที่มีลักษณะน่าเกลียด คุณพิเชษฐจึงเห็นมองว่าครูมัลลีน่าสนใจ และได้ศึกษาประวัติของครูมัลลี จึงพบว่า ครูเติบโตมาจากนาฏศิลป์สายข้างนอก ไม่ได้เติบโตมาจากสายในวัง แล้วก็เร่ไปกับคณะละครต่างๆ ขณะเดียวกันก็ได้ออกแบบท่ารำของตัวละครเหล่านี้ออกมา และในขณะที่ครูเข้ามาอยู่กับกรมศิลปากร ก็ได้สร้างท่ารำของตัวละครชุดนี้ขึ้นมา คุณพิเชษฐคิดว่านี่คือสาเหตุว่าเหตุใดสิ่งที่ครูมัลลีทำจึงต่างจากครูลมุล (ยมะคุปต์) หรือที่แม่เหลย (เฉลย ศุขวณิช) ที่เป็นระบำสวยๆ เป็นแม่บท หรือท่ารำต่างๆ ด้วยเหตุนี้คุณพิเชษฐจึงคิดว่าจะพยายามไม่พะวงกับเรื่องข้อมูลทางประวัติศาสตร์ เพราะโดยส่วนตัวไม่ชอบถกเถียงในเรื่องเหล่านี้ แต่ชอบเถียงกับสิ่งที่จับต้องได้ เช่น การเต้นเทียบกันเพื่อให้เห็นความต่างหรือความเหมือน

อาจารย์บัญชาแนะนำว่าการศึกษาประวัติศาสตร์สำคัญ เพราะประวัติศาสตร์คือเรื่องของมนุษย์ และถ้าจะทำเรื่องเกี่ยวกับมนุษย์จำเป็นต้องอ่าน หรือศึกษา โดยเฉพาะถ้าศึกษาประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ก็จะก่อให้เกิดปัญญา เนื่องจากหลายสิ่งที่พยายามทำ บางครั้งศิลปินชาติอื่นๆอาจจะได้ทำมาแล้ว ในยุคต่างๆ อาจารย์บัญชาเห็นว่าแม้แต่เรื่องโขน ถ้าอ่านประวัติศาสตร์ก็จะรู้ว่าตั้งแต่สมัยอยุธยาโขนถูกเทครัวไปหมด ตำราต่างๆก็ถูกเผา อาจารย์บัญชาเห็นว่ามนุษย์คือทรัพยากรที่สำคัญที่สุด การที่พม่ากวาดต้อนศิลปินของไทยไปนั้น อาจทำให้โขนขาดช่วงไปด้วยเหตุนี้ ผู้ที่สืบทอดต่อๆมาอาจเห็นว่าสิ่งนี้อาจจะเป็นแผลอยู่ในประวัติศาสตร์ของ

ไทย จึงรักษารูปแบบนี้ไว้โดยไม่มีการพัฒนา อาจารย์บัญชาเล่าว่าเพิ่งจะได้ชมรามเกียรติ์ของพม่า จึงเพิ่งเห็นว่าโขนของพม่าปิดหน้าหมด โดยครอบทั้งหน้า เช่น พระลักษณ์หน้าทอง พระรามหน้าเขียว นับว่าแปลกมาก และอาจารย์บัญชาก็ตั้งข้อสังเกตว่าเป็นไปได้หรือไม่ที่พม่าจะได้รับอิทธิพลโขนจากอยุธยาไป เพราะมีหลักฐานว่าพม่าได้กวาดต้อนจากไทยไป หากพิจารณาโขนพม่าจะพบว่าพระรามยังครอบหน้าเป็นทองอยู่ อาจารย์บัญชาก็ไม่ทราบว่ากรุงศรีอยุธยาเปิดหน้าอย่างนี้หรือไม่ ซึ่งอาจจะไม่เปิดหน้าอย่างนี้ก็ได้ อาจารย์บัญชาจึงอยากให้มีใครสักคนไปค้นคว้าเรื่องนี้ที่พม่า ด้วยเหตุนี้จึงย้ำว่าสิ่งที่มีค่าอยู่ในประวัติศาสตร์นาฏศิลป์จะช่วยเปิดตาให้เราสว่าง เพราะเราจะได้รู้ว่ามีผู้ใดคิดอะไรไปถึงไหนแล้ว

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชาเสริมในเรื่องความสำคัญของประวัติศาสตร์ โดยการยกประเด็นเรื่องนาฏยภาษาหรือการสื่อสารโดยไม่ต้องใช้คำพูดได้หรือไม่มาเป็นตัวอย่าง ปัญหานี้เริ่มถกเถียงกันตั้งแต่ก่อนจะคิดค้นบัลเลต์โรแมนติก เป็นปัญหาของบัลเลต์ตั้งแต่สมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 และเกิดเป็นศึกระหว่าง Gasparo Angiolini ที่เป็นอิตาเลี่ยน กับ Jean-Georges Noverre โดย Angiolini สร้างสิ่งที่เรียกว่า Ballet d'action เพราะเบื่อ pop dance ในสมัยพระเจ้าหลุยส์มาก เนื่องจาก pop dance ดังกล่าวมีแต่รูปแบบ (form) และใช้เทพปกรณัม (mythology) ของกรีกเป็นตัวดำเนินเรื่อง เช่นเดียวกับในนาฏศิลป์ไทยที่ใช้รามเกียรติ์แล้วจึงแปลงเป็นท่า ดังนั้น ในช่วงเวลาดังกล่าว จึงเป็นการถกเถียงกันว่า Ballet d'action คือบัลเลต์ที่เล่าเรื่องราว โดยไม่ต้องใช้คำพูด แต่เป็นการใช้ท่าใหม่ที่ผูกอยู่กับภาษาฝรั่งเศส เช่น "ฉัน เธอ รัก" หรือ "Je vous aime." ที่แสดง โดยชี้ตัวเอง ชี้เธอ และกุมหัวใจ เป็นต้น แต่การเล่าเรื่องเป็นบทบรรยาย (narrative) ในสมัยนั้นก็เรียกว่า Ballet d'action หรือ Ballet of Action เป็นบัลเลต์ที่สื่อเรื่องราวต่างๆ ฝ่ายตรงข้ามเห็นว่าไม่สื่อจริง เพราะมีการแจกสูจิบัตรก่อนการแสดง และในสูจิบัตรก็เล่าเรื่องราวไว้ทั้งหมด ทำให้ผู้ชมทราบว่าเรื่องราวจะดำเนินไปอย่างไร แต่หากไม่มีสูจิบัตรผู้ชมก็ไม่สามารถเข้าใจเรื่องราวได้จากการชมการแสดงแต่เพียงอย่างเดียว ด้วยเหตุนี้ อาจารย์บัญชาจึงย้ำว่าการอ่านประวัติศาสตร์จะช่วยไขคำถามหลายๆ คำถามที่บางครั้งก็มีคำตอบแล้วเพื่อจะได้พัฒนาต่อยอดไปจากสิ่งที่ค้นพบในประวัติศาสตร์

แทนที่จะย้อนกลับไปศึกษาในสิ่งที่เคยมีผู้อื่นหรือชาติอื่นคิดไว้แล้วเมื่อหลายร้อยปีก่อน

อาจารย์คำรณแสดงความเห็นเพิ่มเติมว่า หากให้สรุปภาษากายอย่างง่ายๆนั้น ประการแรก ภาษากายที่เป็นลักษณะสากล (universal) สามารถสื่อความได้กับทุกคนในสังคม เช่น เจ็บปวด ไม่ว่าชาติใดภาษาใดก็จะมีปฏิกิริยาเหมือนกันหมด ประการที่สอง ภาษากายมีการเข้ารหัสทางวัฒนธรรม เช่น ท่าสับมะละกอกับท่าตำ ชาวไทยจะสามารถบอกได้ว่าสิ่งนี้สื่อความถึงส้มตำ แต่ถ้าสื่อท่านี้กับชาวต่างชาติก็อาจไม่ทราบความหมาย ประการที่สามภาษากายที่เป็นสัญลักษณ์ทั่วไป เช่น การหยิบของ ดังนั้น ภาษากายในความหมายทั้งสามก็คือระดับในการสื่อสาร ส่วน dance นั้นอาจจะมีบางสิ่งที่เพิ่มขึ้นมา

3.7 การท้าทายวัฒนธรรม

อาจารย์คำรณกล่าวถึงประเด็นที่คุณพิเชษฐพูดถึงการท้าทายทางวัฒนธรรมที่ได้ทำไปแล้วนั้น เห็นว่าช่วงแรกของการทำงานของคุณพิเชษฐนั้นเป็นการรบกับประเพณี แต่สิ่งที่อยากแนะนำต่อไปก็คืออยากให้คุณพิเชษฐไปให้ไกลจากรามายณะ เนื่องจากชาวต่างชาติส่วนใหญ่เข้าใจว่าเทพปกรณัม (mythology) ของไทยคือรามายณะ แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องไม่ลืมนิยายของชนเผ่าไตเรื่องแถนเรื่องพญาคันคาก ด้วย หากคุณพิเชษฐมีเวลาก็อยากแนะนำให้ลองศึกษางานในแนวชาวบ้านบ้าง เพราะอาจมีบางสิ่งที่ท้าทายวัฒนธรรมยิ่งกว่า และจากที่ได้เห็นการฝึกซ้อมระหว่างคุณพิเชษฐกับคุณจาพนม ยีรัมนั้นก็เห็นแนวบ้าง คือจาพนมจะเป็นแนวฟ้อนเจิง ตบหน้าผาก มวยโบราณอีสาน ด้วยเหตุนี้จึงเห็นว่าแนว martial art (ศิลปะการต่อสู้) ก็คงจะมีบางสิ่งให้ศึกษาและนำเสนอผลงานดีๆ ออกมาได้

3.8 การสร้างงานใหม่

จากพื้นฐานที่ได้รับมาทั้งจากการเรียนที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และจากนิวยอร์ก ทำให้คุณพิเชษฐนำมาสร้างงานชิ้นแรกเมื่อประมาณปี 2001 คือ “ฉุยฉาย” แต่งานชิ้นนี้ยังมีปัญหาอยู่ และคุณพิเชษฐก็ยอมรับว่างานของเขามีปัญหา

ทุกชิ้น เพราะในผลงานแต่ละชิ้น คุณพิเชษฐจะมีประเด็นอย่างชัดเจนว่างานชิ้นนี้ต้องการจะทำอะไรกับวัฒนธรรมเดิม โดยจะมีกติกาอย่างชัดเจน สำหรับ “ฉุยฉาย” ก็เป็นงานชิ้นแรกที่คุณพิเชษอยากรู้และอยากค้นหาว่า “ผมเป็นใคร” เขาจึงฉีกวัฒนธรรมเดิมที่เป็นโครงสร้างเดิมโดยบิดออก แต่ยังคงดนตรีไว้ และงานก็พัฒนาตัวเองมาเรื่อยๆ จนสามารถทำให้คุณพิเชษฐอยู่รอดได้ในฐานะศิลปิน

คุณพิเชษฐกล่าวว่า “ฉุยฉาย” นับเป็นงานชิ้นแรกที่เป็นงานร่วมสมัย (contemporary) จริงๆ โดยคุณพิเชษฐชี้ให้เห็นว่าวิธีคิดของ “ฉุยฉาย” ในตอนแรกคือ การนำเพลงเดิม และโครงสร้างของท่าเดิมมาทั้งหมด และคุณพิเชษฐก็พยายามบิดทั้งหมดในโครงสร้างของท่าเดิมว่าจะเคลื่อนไปได้อย่างไร จะเปลี่ยนตัวเองไปได้อย่างไร โดยใช้ดนตรีเป็นตัวกำหนดเอาไว้ว่าเพลงแค่นี้จะจบลงเมื่อใด และแก้ไขท่าออกทีละท่า คุณพิเชษฐเล่าว่า ในวันแรกที่เขาทำฉุยฉายเสร็จเขาตามครูไปดูและถามครูว่ารู้สึกอย่างไร ครูถามว่านี่คืออะไร คุณพิเชษฐก็อธิบายว่าพัฒนามาอย่างไร ซึ่งครูบอกว่า ถ้าสิ่งนี้ไม่ใช่ฉุยฉายเดิมแล้ว จะทำอะไรก็ได้ เพราะไม่ใช่ของเดิม แต่ถ้าเป็นของเดิมก็ห้ามเปลี่ยนแปลง หลังจากที่คุณพิเชษฐได้สนทนากับครูในครั้งนั้นแล้ว ก็ได้พบหนังสืออีกเล่มหนึ่ง ที่เขียนโดยครูอร่าม อินทรนัฏ ก็พูดถึงเรื่องที่ว่า ถ้าคุณรู้คุณไม่ต้องกลัว เพราะว่าอย่างไรก็ตามสิ่งที่คุณรู้ก็จะไม่หายไป คุณสามารถสร้างขึ้นมาได้ และสามารถพัฒนาได้ เนื่องจากของที่มีอยู่เดิมจะไม่เคลื่อนตัวไปที่ใดทั้งสิ้น ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงรู้สึกว่า ในวันนี้ผู้ที่กลัวก็คือผู้ที่ไม่รู้จักนาฏศิลป์เดิม จึงกลัวว่าจะมีผู้ที่รู้มากกว่า หรือมีผู้นำสิ่งที่รู้มากกว่ามาลบเลือนสิ่งที่เขารู้ หรือทำให้เขาดูไม่รู้มากขึ้นเท่านั้นเอง

อาจารย์บัญชาเห็นว่าคนไทยทุกคนเป็นเจ้าของนาฏศิลป์ของไทยเท่าๆ กัน กรมศิลปากรก็ไม่มีสิทธิ์มาบอกว่าสิ่งนี้เป็นไทยหรือไม่ ดังนั้น คุณพิเชษฐจึงมีสิทธิ์ที่จะสร้างงาน โดยไม่ต้องสนใจว่างานของคุณเป็นนาฏศิลป์ไทยหรือไม่ เนื่องจากงานของคุณพิเชษฐเป็นนาฏศิลป์ไทยในยุคนี้ ไม่ใช่ไทยในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งถ้าไทยในพิพิธภัณฑ์จะเรียกว่านาฏศิลป์ประเพณี

อาจารย์จักรพันธ์ถามคุณพิเชษฐว่า คุณพิเชษฐสร้างสิ่งใหม่จากความรู้เดิมที่มีอยู่ โดยจะไม่นำสิ่งที่ทำไปแล้วกลับมาทำซ้ำใหม่ จึงอยากทราบว่าคุณ

พิเชษฐหาโจทย์ในการสร้างงานใหม่อย่างไร เพราะคุณพิเชษฐได้เกริ่นไว้ว่าถ้าไม่มีประเด็นทำไม่ได้ และบางครั้งประเด็นนั้นก็เป็นเรื่องส่วนตัว เช่น “I am a Demon” ทั้งนี้ อาจารย์จักรพันธ์อยากทราบว่านอกเหนือจากสิ่งที่มีอยู่ตอนนี้ และนอกเหนือจากตัวละคร การเปลี่ยนตัวละครเป็นตัวนั้นตัวนี้ ยังมีสิ่งอื่นอีกหรือไม่ หรือยังมีตัวละครที่ไม่เคยปรากฏในโขนอีกหรือไม่ที่คุณพิเชษฐอยากจะนำมาเป็นโจทย์ในการสร้างงานต่อไป

คุณพิเชษฐตอบว่าฉัททันต์ถือว่าเป็นตัวละครตัวใหม่ เพราะโดยขนบเดิมกล่าวว่าละครในมี 4 เรื่อง และมีสามเรื่องที่แสดงอยู่คือ รามเกียรติ์ อิเหนา อุณรุท คุณพิเชษฐเห็นว่าเมื่อมีกติกาเดิมกำหนดไว้ว่าละครในต้องเริ่มด้วยการที่ตัวละครใส่ศีรษะ ต้องมีเพลงหน้าพาทย์ ต้องมีสูตรกำหนดตายตัวเช่นนี้แล้ว เขาก็สามารถสร้างละครในเรื่องใหม่ได้ จึงสร้างพญาฉัททันต์ขึ้นมาเป็นละคร ในครั้งแรกที่คุณพิเชษฐแสดงพญาฉัททันต์และมีการถ่ายรูปลงหนังสือพิมพ์ มีผู้โทรศัพท์หาเขาจำนวนมาก แม้แต่เพื่อนของเขาเองก็โทรมาหาว่าเขานำศีรษะพระคเณศมาใส่เล่น ตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าคนส่วนใหญ่มักจะมีภาพอยู่เพียงภาพเดียว คือถ้าเมื่อใดเป็นศีรษะช้างจะเป็นศีรษะพระคเณศ ทั้งๆที่ศีรษะพญาฉัททันต์ถูกสร้างขึ้นมาอีกแบบหนึ่ง โดยคชลักษณ์นั้นแตกต่างกับพระคเณศโดยสิ้นเชิง แต่คนส่วนใหญ่ก็ไม่ยอมที่จะทำความเข้าใจหรือพิจารณาอย่างถี่ถ้วน หลังจากนั้นคุณพิเชษฐก็เริ่มที่จะใส่สูตร เนื่องจากนาฏศิลป์ไทยมีสูตรของตัวเองอยู่ ถ้าอยากทำเหมือนเดิมก็นำสูตรไปใส่ คุณพิเชษฐจึงเริ่มที่จะใส่สูตร หนึ่ง สอง สาม จากช้าปี่ ที่ผู้ชมจะต้องอยู่เฉยๆ และฟังประมาณ 12 ถึง 15 นาที โดยที่ตัวละครขยับช้ามากในการแสดงพญาฉัททันต์ คุณพิเชษฐนั่งอยู่ประมาณ 15 นาที โดยมีดนตรีบรรเลงเพียงอย่างเดียว และคุณพิเชษฐอธิบายสาเหตุที่ต้องนั่งอยู่เฉยๆ ประการแรกคุณพิเชษฐต้องการดึงเอาวิธีการเดิมๆ กลับมา ประการที่สองคือ ต้องการบอกผู้ชมว่า “คุณต้องอยู่กับฉันนะ สิ่งนี้เป็นการแสดง ห้ามคุณไปที่อื่นเป็นอันขาด คุณต้องอยู่ดูว่าเกิดอะไรขึ้น” เนื่องจากในขณะที่นั่งอยู่ ก็เท่ากับว่าคุณพิเชษฐทำงานไปด้วยและมีวิธีการพัฒนาตัวละครไปตามลำดับขั้นตอน

นอกจากนี้ คุณพิเชษฐได้กล่าวถึงสิ่งที่สนใจอยู่ในขณะนี้คือการข้ามจากศิลปะแขนงหนึ่ง (art form) ไปสู่อีกแขนงหนึ่ง คุณพิเชษฐกล่าวว่ากำลังจะเข้าไปสู่งานศิลปะที่เป็นงานเขียน นั่นคือลายไทย เพราะเชื่อว่าศิลปะสองแขนงนี้เชื่อมโยงกัน และสามารถที่จะ dance ออกมาเป็นลายไทยได้ด้วยมือ เพราะเมื่อเป็นลายไทยแล้วก็จะไม่เป็นโครงสร้างที่มาจากในแม่บท แต่จะเป็นจังหวะ (rhythm) เดิม หรือจะเป็นจังหวะการเคลื่อนที่ เป็นอีกวิธีหนึ่ง เพราะหลังจากที่คุณพิเชษฐได้นำลายไทยและนาฏศิลป์ไทยมาเทียบกันพบว่าตัวเหงาในลายไทย เมื่อขึ้นโครงสร้างที่หนึ่งสามารถขึ้นสามเหลี่ยมแล้วทำหางไหลได้ แล้วก็ทอนไปเรื่อยๆ ในรำไทย เนื่องจากคุณพิเชษฐตั้งข้อสังเกตว่าไม่ว่าอะไรก็ขึ้นด้วยสามเหลี่ยม นั่งคุกเข่า แล้วก็ไล่ไปทีละขั้น คุกเข่า ออกที่แขน แล้วออกที่หน้า ที่มือ จึงนับได้ว่าศิลปะมีรูปแบบ (form) เดียวกัน แต่อาจจะเปลี่ยนรูปจากสองมิติเป็นสามมิติ

ต่อจากนั้นคุณพิเชษฐอธิบายถึงวิธีสร้างงานของตนว่าเริ่มต้นจากโครงสร้างใหญ่ก่อน โดยจะดำเนินไปตามลำดับขั้นตอนเริ่มจากอันดับที่หนึ่ง จากตบเข่า ถองเอว เต้นเสา และคุณพิเชษฐรู้สึกว่าสังคมไม่เข้าใจว่าโขนคืออะไร และสิ่งนี้หายไปจากสังคมนาฏศิลป์ไทย ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงเริ่มนำแต่ละอย่างมาขยายความใหม่ว่าหนึ่ง สอง สาม สี่ เป็นอย่างไร และเมื่อนำมารวมกันจะเป็นอย่างไร คุณพิเชษฐเห็นว่าพื้นฐานเป็นสิ่งสำคัญ ถ้าไม่มีพื้นฐาน การที่จะเข้าใจสิ่งต่อจากนั้นเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ เช่น คนส่วนใหญ่ไม่เข้าใจว่าเหตุใดโขนถึงต้องเต้นอยู่ตลอดเวลา หรือมือต้องทำแบบนั้นแบบนี้ และเมื่อไม่มีคำตอบต่อคำถามดังกล่าว คุณพิเชษฐจึงพยายามนำสิ่งเหล่านี้กลับคืนมาใหม่ให้กับสังคม โดยชี้ให้เห็นว่าโขนเริ่มต้นอย่างไร เพื่อทำความเข้าใจจากจุดเริ่มต้น

ประการที่สอง คุณพิเชษฐมองว่าตนเองชอบหาสิ่งใหม่ๆให้กับนาฏศิลป์ไทย ในขณะเดียวกันก็หาสิ่งใหม่ๆ จากนาฏศิลป์ไทยตลอดเวลา โดยหาสิ่งใหม่จากสิ่งเก่า กล่าวคือคุณพิเชษฐจะทำสองสิ่ง สิ่งแรกคือการทำร้ายร่างกายตัวเอง คือทำสิ่งซ้ำๆอยู่นานมากกว่า 3 หรือ 5 ชั่วโมง ร่างกายก็จะให้ภาษาใหม่ หรือให้สิ่งใหม่ทันที เช่น ให้ต่อสู้ ให้การหลีกหนี หรือให้สิ่งที่ผ่อนคลาย เพราะเมื่อหนีไปไหนไม่ได้ในขณะที่เต้นอยู่ ก็จะกลับเข้าไปหาสิ่งที่สำคัญมาก คือการเข้าไปสู่สภาวะ

ของจิตที่ต้องควบคุมแล้วก็ผ่อน บางครั้งเขาใช้ร่างกายเกือบจะ 20 ส่วน 15 ส่วน หรือ 30 ส่วน ดังนั้นผู้เต้นต้องคิดว่าจะทำอย่างไรจึงจะถ่ายพลังงานไปยังส่วนต่างๆ ที่ต้องการได้ และสิ่งที่สองคือการอยู่กับศิลปะให้มากกว่าเคย เนื่องจากคุณพิเชษฐรู้สึกว่าเมื่ออยู่กับศิลปะมากกว่าเคยแล้ว ก็จะมีบางสิ่งงอกเงยออกมา สิ่งเหล่านี้จะงอกงามเองด้วยการทำซ้ำอยู่ในโครงสร้างเดิม ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงให้เวลากับการเต้นเสามาก การเต้นเสาสำหรับคุณพิเชษฐนั้น นอกจากจะเป็นการฝึกฝนแล้ว ยังเป็นเรื่องของการเดินทางด้วย ไม่ว่าจะเป็นการเดินทางอยู่กับที่ การเดินทางอยู่ในที่ๆเบา หรือการเดินทางไปในระยะไกลๆ โดยที่เต้นอยู่ในที่เดิม และโขนก็ให้จินตนาการในเรื่องนี้ คุณพิเชษฐอธิบายว่าในการชมโขนบางครั้งจะเห็นว่าตัวละครย่ำเท้าอยู่กับที่ การย่ำเท้าอยู่กับที่ของตัวละครคือการเดินทาง หรือเมื่อใดก็ตามที่ตัวละครผู้หญิงยกขาขึ้น แล้วก็มีเสียงซิ้งๆ แล้วขยับตัว หมายถึงการเหาะอยู่บนฟ้า แต่ผู้ชมจะไม่เห็นว่าตัวละครนั้นเหาะอยู่ เนื่องจากโขนมีตัวละครเป็นจำนวนมาก ทำให้มีพื้นที่บนเวทีไม่พอให้เดินทางจริงๆ อีกทั้งคุณพิเชษฐตั้งข้อสังเกตว่าทุกวันนี้ขณะที่ชมโขนจะไม่ค่อยเห็นการย่ำเท้าของตัวละคร เนื่องจากผู้แสดงส่วนหนึ่งไม่เข้าใจว่าการย่ำเท้านั้นเป็นการนำเสนอการเดินทาง ผู้แสดงไม่ได้นำเสนอความหมายนี้แก่ผู้ชม เนื่องจากผู้แสดงส่วนหนึ่งลืมภาษา หรือลืมเรื่องราวที่จะถ่ายทอดลงไปในการเคลื่อนไหวทั้งหมดของตัวละคร นี่คือสิ่งที่ขาดหายไปจากนาฏศิลป์ไทย ดังนั้น คุณพิเชษฐจึงยืนยันว่าเขาไม่ได้ทำอะไรใหม่ในนาฏศิลป์ไทย เพียงแต่พยายามหาว่าอะไรหายไปจากนาฏศิลป์ไทย แล้วนำสิ่งนั้นกลับมา

อาจารย์จักรพันธ์อยากทราบว่าสำหรับผู้สร้างสรรค์ประเด็นของการคิดใหม่นั้นเป็นสิ่งที่ได้มาจากเทคนิคที่เล่าเรียนมา อันทำให้ผู้สร้างสรรค์สามารถมองลึกเข้าไปในตัวงานแต่ละชั้น แล้วก็สามารถสร้างสรรค์ใหม่ได้ ในประเด็นนี้สำหรับคุณพิเชษฐแล้วการสร้างสรรค์งานในลักษณะนี้เกิดขึ้นบ่อยครั้งเพียงใด หรือการสร้างงานใหม่ของคุณพิเชษฐยังคงมีความคิดกลับไปมา ระหว่างรูปแบบ (form) กับประเด็น หรือว่าในขณะที่สร้างสรรค์งานในปัจจุบันนี้ได้หลุดพ้นจากความคิดเรื่องเทคนิคไปแล้ว

คุณพิเชษฐตอบว่าโดยส่วนตัวแล้วจะมีแผนการที่ชัดเจนมากว่าในแต่ละช่วงเวลาจะหมกมุ่นอยู่กับเรื่องใด เช่น เมื่อ 3 ปีที่ผ่านมา คุณพิเชษฐจะไม่รำไทยเลยแม้แต่ครั้งเดียว แต่จะเต้นเพียงอย่างเดียว เพราะต้องการทราบว่าการเต้นคืออะไร และเมื่อร่างกายทำงานกับการเต้นในลักษณะนี้แล้ว ร่างกายจะให้อะไรกลับคืนมา นั่นคือสิ่งที่คุณพิเชษฐอยากจะเรียนรู้ นับเป็นช่วงเวลาที่ได้เรียนรู้ว่าตะวันตกให้อะไร ส่วนในช่วงนี้เป็นช่วงที่คุณพิเชษฐหันกลับเข้ามาสู่นาฏศิลป์ไทยและพยายามจะนำประเด็นปกติทั่วๆไปเพิ่มเข้าไป ในการนำเสนอโดยนาฏศิลป์ไทย คุณพิเชษฐมีขั้นตอนของพัฒนาการ และความฝันสุดท้ายของเขาในเรื่องนี้ก็คือ การทำโขนแบบดั้งเดิม โดยพยายามแสวงหาวิธีที่จะทำให้โขนที่มีอยู่เดิมเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม และเป็นโขนที่มีคุณภาพดีกว่าที่แสดงอยู่ในปัจจุบันได้อย่างไร คุณพิเชษฐกล่าวว่าก่อนที่จะทำสิ่งนั้นได้ เขาต้องเรียนรู้กระบวนการของโขนใหม่ทั้งหมด รวมไปถึงกระบวนการที่อยู่รอบๆด้วยว่า ผู้อื่นสื่อสารด้วย dance กันอย่างไร ถ่ายทอดกันอย่างไร และตัวตนของคุณพิเชษฐในนาฏศิลป์ไทยเป็นแบบใด

อาจารย์จักรพันธ์ถามต่อไปอีกว่าในการสร้างงานใหม่ของคุณพิเชษฐนั้นมีประเด็นเรื่องส่วนตัวบ้างหรือไม่ คุณพิเชษฐตอบว่าประเด็นเรื่องส่วนตัวมีผลกระทบต่อชิ้นงานของเขาพอสมควร และงานบางชิ้นก็มีประเด็นเรื่องส่วนตัวอยู่มาก

อาจารย์รังสิพันธุ์เห็นว่าหากพิจารณาตัวงานของคุณพิเชษฐในแง่ความงามนั้น คุณพิเชษฐเปลี่ยนบริบทของความหมาย และบริบทของความงามในงานนาฏศิลป์ไทยประเพณีเสียใหม่ เดิมความงามของนาฏศิลป์ไทยประเพณีจะเข้ากับบริบทของวรรณศิลป์ในด้านวรรณคดี เพราะฉะนั้นจึงมิใช่เป็นความงามที่ปราศจากตัวบท แต่เป็นความงามที่อิงอยู่กับตัวบท ดังจะเห็นได้จากการรำตีท่าต่างๆ ซึ่งจะมีที่มาจากตัวบท แต่คุณพิเชษฐกำลังเปลี่ยนบริบทตรงนี้ใหม่เป็นความงามที่อยู่ในบริบทของตัวเอง คือในความงามที่มีบริบทอยู่ในเรื่องของนาฏศิลป์เองมิใช่ต้องเกี่ยวกับวรรณคดี หรือเกี่ยวกับตัวเรื่องใดๆ อีกต่อไป เพราะฉะนั้นถ้าจะมองว่างานของคุณพิเชษฐพยายามจะใช้นาฏศิลป์เล่าเรื่อง ดังเช่นที่อาจารย์คำรณได้แนะนำว่าให้ออกจากรามเกียรติ์บ้าง อาจารย์รังสิพันธุ์เห็นว่าคุณพิเชษฐก็ออกจากรามเกียรติ์

แล้ว แต่อาจจะนำรามเกียรติ์มาเป็นตัวดำเนินเรื่อง ทั้งนี้ สิ่งที่น่าสนใจคือเรื่องขององค์ประกอบ คิดว่านั่นมิใช่สิ่งที่หายไป มิใช่สิ่งที่ไม่มีอยู่ เพียงแต่ว่าคุณพิเชษฐกำลังทำให้สิ่งที่มองไม่ค่อยชัดเจนนั้นมีความชัดขึ้น ด้วยการใช้เทคนิคแบบตะวันตก อาจารย์รังสิพันธุ์เห็นว่าถ้าถามว่าไทยละเลยสิ่งเหล่านี้หรือไม่ โดยส่วนตัวแล้วคิดว่าไม่ได้ละเลย และได้ยกตัวอย่างทางดนตรีเปรียบเทียบกับสิ่งที่คุณพิเชษฐปฏิบัติเช่นการเต้นเสา ไม่ใช่เป็นการแสดงท่าที่จะใช้แสดง แต่เป็นสิ่งที่ต้องทำอยู่หลังฉาก ทำอยู่ในบ้าน เทียบได้กับการซ้อมของนักดนตรีที่มีแบบฝึกหัดหลายอย่างที่ไม่ต้องทำในขณะที่เล่น แต่ว่าการทำแบบฝึกหัดเหล่านี้ทำให้ค้นพบอะไรหลายอย่าง ดังเช่นที่อาจารย์คำรณกล่าว ยิ่งทำอยู่คนเดียวเป็นเวลานาน จะยิ่งเห็นอะไรที่ลึกลงไป เมื่อเทียบการเต้นเสากับเทคนิคของการซ้อมระนาด ในสมัยก่อนที่เรียกว่า “การตีฉาก” คือตีช้าๆ ตีทั้งแขน ตีไปนานๆ ตีไปเรื่อยๆ โดยไม่ต้องการความเร็ว แต่ต้องการความเท่ากันของน้ำหนักมือ เมื่อตีไปนานๆ สิ่งหนึ่งที่เกิดขึ้นกับร่างกายคือ รู้สึกเมื่อยล้า ไม่ต่างอะไรกับการใช้กำลัง และจะเกิดปัญญาขึ้นเองว่าทำอย่างไรกำลังที่ใช้ไปจะไม่เสียเปล่า มีเทคนิคบางอย่างที่เกิดขึ้น จากการใช้กำลังหนักๆ ยกตัวอย่าง ครูดนตรีท่านหนึ่งชื่อ ครูประสิทธิ์ ถาวร (ล่วงลับไปแล้ว) ท่านค้นพบว่าการตีฉากนานๆจะสามารถรู้สึกถึงการทำงานในแต่ละส่วนของกล้ามเนื้อได้ ท่านจึงทดลองเปลี่ยนไปใช้กล้ามเนื้อส่วนละเอียดที่ใช้ควบคุมการจับ ทำให้มีผลกับเสียงที่เปลี่ยนไป เทคนิคเหล่านี้ก็ได้รับการสืบทอดกันต่อมา แต่เป็นการสอนที่เป็นสูตรสำเร็จว่าหากจับไม้ตีระนาดด้วยวิธีนี้จะได้เสียงเช่นนี้ โดยไม่ผ่านกระบวนการทดลองด้วยตัวเองอย่างที่คุณพิเชษฐได้กระทำ อาจารย์รังสิพันธุ์กล่าวว่ากระบวนการเหล่านี้ควรต้องเกิดจากความรู้สึกของตัวเอง มิเช่นนั้นจะกลายเป็นสูตรสำเร็จ ยิ่งไปกว่านั้นก็คือ การมุ่งเอาชนะกันในแบบที่ไร้สาระ เช่น เอาชนะกันในเรื่องของความเร็วหรือกำลัง และหากจะถามว่าผู้ที่เล่นดนตรีกำลังทำอะไรกันอยู่ คำตอบข้อแรกคือ คนที่อยู่ในวงการดนตรีประเพณีกำลังจะแสดงความเป็นสากลด้วยวิธีการที่เขาคิดว่าใช่ แต่ในความเป็นจริงแล้วไม่ใช่ อาจารย์รังสิพันธุ์ชี้ให้เห็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้คนเหล่านี้คิดว่าเดินมาถูกทางแล้ว เนื่องจากประการแรก เขามองว่าขายได้ ประการต่อมาคือ มีรายการโทรทัศน์บางรายการที่พยายามทำตัวเป็น

บรรทัดฐาน โดยกำหนดว่าถ้าผ่านเกณฑ์ของรายการเช่นนี้แล้ว ก็จะนำไปสู่ความเป็นสากลได้

ในประเด็นเรื่องความเร็ว คุณพิเชษฐชี้ให้เห็นว่าความคิดเรื่องความเร็วได้รับการพัฒนา แต่ในทางด้าน dance ถ้านักเต้นเต้นด้วยความเร็วขนาดนั้น ก็ไม่อาจเรียกได้ว่ากำลังเต้นแล้ว แต่กลายเป็นนักกายกรรมมากกว่า คุณพิเชษฐเห็นว่าสิ่งนี้เป็นเรื่องของเทคนิคมากกว่าที่จะเป็นเรื่องของการสื่อสาร

3.9 ความร่วมสมัย

คุณพิเชษฐเห็นว่างานของตนเป็นงานร่วมสมัย (contemporary) เขาจึงพยายามที่จะนำเสนอความเท่าเทียมกัน (equality) ในสังคม คุณพิเชษฐเห็นว่าโขนเป็นนาฏศิลป์ไทยที่เป็นภาพแทนของกษัตริย์ ทั้งโดยการเคลื่อนไหว (movement) หรือเรื่องราวต่าง ๆก็ถูกสร้างขึ้นเพื่อสนองหน้าที่ดังกล่าว วันนี้เมื่อโขนส่งผ่านมาถึงคุณพิเชษฐ ในฐานะที่เขาเป็นนักเต้นคนหนึ่ง เขาก็ต้องการจะนำเสนอว่าศิลปะแขนงนี้ทุกคนสามารถใช้ได้ถ้ารู้จัก และนำมาใช้ได้อย่างถูกต้อง คุณพิเชษฐคิดว่าทุกคนมีสิทธิ์นำศิลปะแขนงนี้มาใช้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่สำเร็จการศึกษาในสาขานี้ ในทัศนะของคุณพิเชษฐเห็นว่างานร่วมสมัยสามารถที่จะนำเสนอสิ่งที่ปุถุชนต้องการพูดถึง ไม่ว่าจะเป็นการเล่าเรื่องตัวเอง เล่าเรื่องคนอื่น หรือนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ในสังคม เช่นเดียวกับงานของคุณพิเชษฐเองที่มักจะนำตัวตนของเขาไปใส่ไว้ในชิ้นงานอยู่เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “I am a Demon” ที่คุณพิเชษฐต้องการพูดผ่านตัวเองอย่างตรงไปตรงมา

อาจารย์เจตนาตั้งข้อสังเกตว่าโดยปกติเวลาที่ชมงานศิลปะ จะชมเฉพาะส่วนที่สำเร็จแล้ว แต่งานของคุณพิเชษฐนั้นดูเหมือนว่ากำลังจะกลับย้อนไปถึงส่วนที่ผู้แสดงทุกคนกระทำ แต่ไม่นำออกแสดง นั่นคือแบบฝึกหัด ในประเด็นนี้สำหรับผู้ที่ไม่ได้เรียนนาฏศิลป์มาโดยตรงจะยากมากที่จะทราบว่าเมื่อใดที่คุณพิเชษฐเปลี่ยนจากแบบฝึกหัดไปสู่การคิดใหม่ ทั้งนี้โดยเปรียบเทียบกับดนตรี เช่น สมมุติว่าทุกคนที่เรียนดนตรีจะต้องถูกกำหนดให้ทำแบบฝึกหัดที่ยังไม่เป็นเพลง ถ้าอย่างดนตรีตะวันตกก็เล่นไปโดยเปลี่ยนบันไดเสียงไปเรื่อย ๆ เล่นซ้ำไปซ้ำมาเช่นนั้น แต่

เมื่อถึงจุดหนึ่งคือ ก็จะเริ่มด้น (improvisation) ด้วยตนเอง โดยครูก็อาจจะไม่ถือว่านอกครู และการด้นแต่ละครั้งก็จะไม่เหมือนกัน อาจารย์เจตนาจึงอยากที่จะทราบว่ามีอะไรที่เป็นจุดสังเกตได้ว่า ผู้เรียนได้เดินตามแบบแผนมาพอแล้ว และตอนนี้ขอแหวกออกไปสักหน่อย สิ่งนี้สามารถเทียบกับทางดนตรีที่เปลี่ยนจากแบบฝึกหัดที่ยังไม่เป็นเพลง ไปสู่เพลงที่ผู้เล่นด้นขึ้นมาเอง และกระบวนการนั้นเป็นอย่างไร เนื่องจากในการเรียนศิลปะไทยมักจะไม่บอกเรื่องกระบวนการ เพราะถือว่ากระบวนการนั้นต้องเรียนตัวต่อตัวจากครู เช่นเดียวกับตำรายาที่วัดโพธิ์มีจารึกไว้บนแผ่นหิน จะบอกเพียงแค่ส่วนผสม แต่ไม่บอกกระบวนการ เป็นไปได้หรือไม่ที่คุณพิเชษฐกำลังคิดว่า contemporary นั้นเป็นการย้อนกลับไปหากระบวนการด้วย โดยแสดงให้เห็นว่ากระบวนการอันนั้นมิได้ด้อยในเรื่องของคุณค่าทางศิลปะกว่างานที่สำเร็จรูปแล้ว

อาจารย์ปาริชาติชี้ให้เห็นว่าจากการสัมมนาที่ผ่านมาสามารถสรุปการสร้างงานร่วมสมัยของคุณพิเชษฐได้ในหลายลักษณะ ประการแรก การสร้างงานร่วมสมัยของคุณพิเชษฐเป็นการต่อสู้ทางวัฒนธรรม ดังเช่นที่คุณพิเชษฐได้กล่าวว่า “ผมทำสงครามทางวัฒนธรรม” ประการต่อไปก็เพื่อสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม ดังเช่นที่ผู้ร่วมสัมมนาหลายคนเข้าใจและเห็นว่าผลงาน “I am a Demon” เป็นการสื่อสารทางจิตวิญญาณ แม้แต่ชาวต่างชาติเองก็สามารถเข้าใจได้ และประการสุดท้ายคุณพิเชษฐมีการเตรียมตัวสำหรับการสร้างงานศิลปะที่ประณีต สามารถกระทบความเป็นมนุษย์ และสร้างงานที่มีลักษณะทางจิตวิญญาณอย่างมาก

3.10 ความเป็นสากล

คุณพิเชษฐเห็นว่าชีวิตการทำงานของเขาไม่นานนักนับตั้งแต่สำเร็จการศึกษา แต่เขาโชคดีที่งานสามารถมีเวทีทดลองในต่างประเทศ คุณพิเชษฐเล่าว่าผู้ชมชาวต่างประเทศไม่ได้ตื่นเต้นกับตัวเขามาก แต่สิ่งที่พวกเขาตื่นเต้นกับงานของคุณพิเชษฐเกิดจากปัจจัยบางอย่าง ประการแรกคือ คุณพิเชษฐมีรากเหง้าเป็นของตัวเอง ไม่ลืมตัวเอง ในประเด็นนี้คุณพิเชษฐเล่าว่า วันหนึ่งเขาเคยอยากเป็น contemporary dancer มาก จึงพยายามที่จะผสมเทคนิคการเต้นระหว่างตะวัน

ตกและไทยเข้าด้วยกัน แต่เขาพบว่าวิธีการนี้ไม่ใช่ทางที่ถูกต้อง เขาจึงเริ่มค้นหาสิ่งที่เป็นไทย และเขาก็ค้นพบแล้วเป็นจำนวนมาก และบางสิ่งที่เขาค้นพบก็ได้บันทึกไว้ คำถามเหล่านี้เป็นคำถามที่คุณพิเชษฐถามตัวเอง เช่น พลังงาน (energy) มาจากไหน รำไทยจริงๆ แล้วคืออะไร ถ้ารำไทยไม่ใช่วง ไม่ใช่จีบ หรือไม่ใช่สิ่งที่อยู่ในแม่ท่า คุณพิเชษฐคิดว่ารำไทยต้องมีอะไรมากกว่าสิ่งเหล่านี้ โดยต้องมีบางสิ่งที่ทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางมากกว่าสิ่งที่รู้กันอยู่แล้ว หรือรำไทยสามารถที่จะสื่อสารต่อกับนักเต้นผู้อื่นได้ สิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่คุณพิเชษฐพยายามขบคิด เริ่มไขข้อข้องใจและหาความกระจ่างให้กับตัวเองไปทีละขั้นตอน

ประการที่สองคือ ในฐานะที่คุณพิเชษฐเป็นนักเต้นที่เป็นแบบประเพณีที่มีการเคลื่อนไหว (movement) ที่สืบทอดมา 200 ปีอยู่ในตัว เขาจัดการกับชีวิตของตนเองอย่างไรในสังคมปัจจุบัน และใช้ชีวิตอยู่กับสิ่งนี้อย่างไร

และประการสุดท้ายคือ คุณพิเชษฐพยายามที่จะอธิบายว่าเขาสามารถที่จะนำวัฒนธรรมที่เป็นการเต้นเดิมออกไปและนำเสนอให้เป็นสากลได้อย่างไร คุณพิเชษฐเห็นว่า เพียงแค่ในสามประเด็นหลักๆนี้งานของเขาก็สามารถที่จะสื่อความกับสังคมภายนอกได้

อาจารย์บัญชาตั้งข้อสังเกตว่าการแสดงของคุณพิเชษฐที่กล่าวว่า สามารถสื่อความได้ทุกชาติทุกภาษานั้น ผู้ชมชาวต่างประเทศนั้นรับงานด้วยความรู้สึกว่าแปลกวิเทศ (exotic) เหมือนกับการมาชิมอาหารไทย หรือรับงานด้วยความไม่รู้และความแปลกวิเทศนี้ใช่หรือไม่ที่ทำให้ผลงานของคุณพิเชษฐเป็นที่นิยมในต่างประเทศ อาจารย์บัญชาเห็นว่าผู้รับเหล่านี้เป็นผู้รับสารที่จะน่าเชื่อถือพอหรือไม่สำหรับการแสดงความรู้สึกต่อผลงานว่าดีหรือไม่ดี เมื่อเป็นเช่นนี้แล้วถ้างานไม่แปลกวิเทศพอก็อาจขายไม่ดีใช่หรือไม่ แม้ว่าจะมีความเป็นไทยอยู่บ้าง ก็ต้องมีมากพอที่จะทำให้เกิดความแปลกวิเทศสำหรับคนต่างชาติ ดังนั้น อาจารย์บัญชาจึงไม่อยากให้คุณพิเชษฐตกอยู่ในห้วงแห่งความคาดหวังของชาวต่างชาติ และโดยส่วนตัวแล้วอาจารย์บัญชาชอบที่ศิลปินไทยได้ไปแสดงผลงานยังต่างประเทศ ขณะเดียวกันศิลปินเหล่านั้นก็ไปนำหรือดูดซับสิ่งดีๆจากต่างประเทศกลับมาเพื่อนำมากลั่นกรองมากกว่าที่จะสร้างชื่อเสียงให้กับประเทศชาติด้วยการเอาความเป็น

ไทยไปผสมกับต่างประเทศ เช่นบรูซ ลี ที่นำความเป็นจีนไปผสมกับตะวันตก อาจารย์บัญชาเห็นว่าสิ่งนี้ไม่ใช่สิ่งที่ควรให้ความสำคัญ เพราะหากชาวต่างชาติต้องการจริง เขาก็จะมาเรียกร้องเราเอง โดยที่เราไม่ต้องไปพยายามผลักดันตัวเอง นอกจากนี้อาจารย์บัญชายังสงสัยว่าความแปลกวิเทศที่ชาวต่างชาติชื่นชมและสามารถเข้าถึงได้ในงานของคุณพิเชษฐนั้นคืออะไร และหากถอดความเป็นไทยออกจากการแสดงของคุณพิเชษฐ อาจารย์บัญชาก็ยังเชื่อว่าชาวต่างชาติก็ยังจะชื่นชอบอยู่ เพียงแต่ความรู้สึกแปลกจะหายไป เพราะสิ่งที่คุณพิเชษฐแสดงนั้นเป็นภาษาสากลด้วยความสามารถในการออกแบบนาฏศิลป์และการแสดง

อาจารย์คำรณตั้งคำถามว่าอะไรคือความแปลกวิเทศที่คุณพิเชษฐนำไปแสดง ความแปลกวิเทศคือการรำไทยใช่หรือไม่ หรือว่าอยู่ในรูปแบบ (form) ของนาฏศิลป์ อาจารย์คำรณเห็นว่าการรำไทยของคุณพิเชษฐไม่ได้ทรงเครื่องเต็มยศ ดังนั้น อาจารย์คำรณจึงเสนอให้เปลี่ยนมุมมองในการพิจารณาความชื่นชมของชาวต่างชาติต่องานของคุณพิเชษฐ จากความแปลกวิเทศเป็นสุนทรียศาสตร์ด้านอื่นๆ (other aesthetic aspects) หรือความงามในสองมิติจะได้หรือไม่ เนื่องจากผู้ชมชาวต่างชาติอาจไม่เคยได้ชมการแสดงในลักษณะสองมิติที่สามารถแสดงออกมาได้อย่างมีพลังเหมือนอย่างที่คุณพิเชษฐเสนอ อาจารย์เจตนาเสริมว่าอาจเรียกสิ่งเหล่านั้นว่า “ความเป็นอื่น”

อาจารย์ธีระเห็นด้วยกับอาจารย์บัญชาเรื่องความแปลกวิเทศในงานของคุณพิเชษฐ ส่วนความเป็นร่วมสมัยในงานของคุณพิเชษฐนั้น คงต้องพิจารณาว่าสามารถสื่อความได้ทั่วถึงหรือไม่ และสามารถสื่อข้ามชาติหรือไม่

คุณพิเชษฐกล่าวว่าความสนใจของชาวตะวันตกต่อการชมงานศิลปะมีหลายระดับ เช่น ชมศิลปะในลักษณะที่เป็นศิลปะบริสุทธิ์ (pure art) หรือเป็นเพียงสิ่งบันเทิง (entertainment) โดยคุณพิเชษฐอธิบายว่าการนำงานของตนไปแสดงนั้นจะนำไปแสดงใน exhibition ที่ต้องการ dance ใหม่ๆ แต่จะไม่ไปแสดงงานที่เป็นงาน dance ใหญ่ แต่จะไปงานเล็กๆ และมีความเป็นอิสระสูง โดยคุณพิเชษฐยอมรับว่าชาวตะวันตกชอบความแปลกในงานของตน แต่ถ้างานของคุณพิเชษฐสื่อสารไม่ได้ ชาวตะวันตกก็จะซื้องานชิ้นนั้นเพียงครั้งเดียว ทั้งนี้ คุณพิเชษฐยืนยันว่า ใน

งานของตนมีเรื่องอื่นแทรกอยู่นอกเหนือจากความแปลก คือความเป็นตัวตนของคุณพิเชษฐ ความเป็นตัวตนของประเทศไทย และความเป็นตัวตนของเอเชีย

อาจารย์บัญชาเห็นว่าหากนำเพลงสุนทราภรณ์ไปให้ชาวตะวันตกฟัง เขาอาจจะไม่สนใจมากสักเท่าใด แต่หากเป็นดนตรีไทยแบบวง “บอยไทย” ชาวตะวันตกจะสนใจมากกว่า หากเป็นเช่นนั้นก็นับว่าเป็นการขายความแปลกวิเทศมากกว่า

3.11 ปัจเจกบุคคล

อาจารย์จักรพันธ์ตั้งข้อสังเกตว่า ขณะชม “I am a Demon” รู้สึกว่า คุณพิเชษฐกล่าวถึงเรื่องของตัวเองและแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนโดยการพูดถึงความเป็นมาของตัวเอง ทั้งสิ่งที่เป็นวีดิทัศน์ของครู ทั้งการเล่าให้ผู้ชมฟังอย่างตรงไปตรงมาว่าตัวเองฝึกอย่างไร และถ้าเปรียบเทียบระหว่างสองสิ่ง คือ ขณะที่แสดงเป็นตัวทศกัณฐ์ก็จะไม่มีตัวตนของนักแสดง แต่จะมีแค่ทศกัณฐ์อยู่ในตัวผู้แสดงโขนปกติที่แสดงกันอยู่จริงๆ ผู้แสดงก็จะไม่แสดงความเป็นปัจเจก (individual) ของตัวเอง แต่สิ่งที่คุณพิเชษฐแสดงให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่าเป็นการพูดถึงตัวเองและแสดงตัวเองอย่างชัดเจน สิ่งนี้แสดงให้เห็นว่า ศิลปินบางคน ณ จุดบางจุดที่พูดถึงตัวเองต่อสาธารณะมากๆ นับเป็นการเริ่มการ “เปลือยกาย” ต่อสาธารณะหรือไม่ การ “เปลือยกาย” ในแง่นี้คือการเปิดตัวเองออกในแง่ที่ให้ทุกคนมองเข้าไป ไม่ใช่เพียงแค่ร่างกาย แต่มองลึกเข้าไปข้างใน ทั้งยังมีศิลปินบางคนตั้งประเด็นทางสังคมโดยไม่ผ่านตัวเอง คือไม่เปิดให้ผู้อื่นเห็นข้างในของตัวเอง แต่ใช้ตนเองเป็นเครื่องมือที่จะพูดถึงเรื่องอื่น ทั้งนี้ ในกรณีของ “I am a Demon” ตัวตนของพิเชษฐอยู่ข้างหน้าเป็นสื่อ เป็นเครื่องมือ และเปิดทะลุเข้าไปข้างในอีก ในแง่นี้อาจารย์จักรพันธ์จึงตั้งคำถามต่อคุณพิเชษฐว่าการเปลือยกายต่อสาธารณะให้คนมองเข้าไปข้างในถึงตัวตนนั้น ในทัศนะของผู้แสดงเองคิดอย่างไรกับประเด็นนี้ คุณพิเชษฐตอบว่าสิ่งที่อาจารย์จักรพันธ์กล่าวมานั้นถูกต้อง เพราะว่าในสังคมไม่มีศิลปินผู้ใดกล้าเปิดสงครามกับวัฒนธรรมนาฏศิลป์ คุณพิเชษฐจึงใช้ตนเองเป็นผู้ที่เล่นกับเกมนี้เสียเอง

อาจารย์คำรณกล่าวเสริมในประเด็นนี้โดยอาศัยมุมมองของผู้ทำงานทางด้านศิลปะการละคร โดยพิจารณาว่าตัวตนศิลปินนำเสนอนั้นเป็นตัวตนที่เป็นสื่อ

กลางสำหรับที่จะส่งสารบางอย่างออกมาว่าเป็นตัวตนของศิลปินเองหรือเป็oอหังการ สำหรับสาขาศิลปะการละครถือว่าพิเชษฐ กลั่นชื่นคือบุคลิกภาพหนึ่งเป็นสื่อหนึ่ง เป็นร่างกายร่างหนึ่ง ซึ่งจะต้องใช้อย่าง dancer คือต้องใช้พลวัต พลวัตนี้เองที่มาสร้างตัวพิเชษฐ กลั่นชื่น ให้มีชีวิต อาจารย์คำรณเห็นว่านักแสดงคือผู้ที่จะใช้พลวัตไปสร้างตัวตนให้เป็นบุคลิกภาพก็ได้ หรืออาจจะใช้พลวัตสร้างสื่อให้มีชีวิต หรือใช้พลวัตไปสร้างหุ่นมือให้มีชีวิต หรืออะไรก็ตามให้มีชีวิตที่จะส่งผ่านเรื่องราวหรือส่งผ่านสาร จึงทำให้ปัญหาเรื่องตัวตนสามารถพิจารณาได้ในหลายมิติ อาจารย์รื่นฤทัยกล่าวว่าประเด็นที่สัมมนาไปข้างต้นนั้น หากพิจารณาจากมุมมองของวรรณศิลป์ ทำให้นึกถึงเทคนิคอย่างหนึ่ง คือ metafiction

3.12 ปฏิสัมพันธ์ระหว่างพิเชษฐกับศิลปินอื่น

อาจารย์อรชุมาเล่าว่าครั้งล่าสุดได้มีโอกาสสอนการแสดงให้คุณจาพนม ยีรัม โดยให้คุณพิเชษฐและคุณจาพนมถ่ายทอดซึ่งกันและกัน คุณพิเชษฐได้ให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์กับจาพนมมาก (ฉายภาพประกอบบนจอ) และในภาพยนตร์เรื่องใหม่ของจาพนมก็ได้รับอิทธิพลของคุณพิเชษฐอยู่มากเช่นกัน คุณจาพนมเองก็ยอมรับว่าไม่เคยได้รับอะไรในลักษณะเช่นนี้มานานแล้ว อาจารย์อรชุมากล่าวว่าหลังจากคุณจาพนมได้พบกับคุณพิเชษฐครั้งนั้นก็ได้ขออนุญาตต้นสังกัดเพื่อจะไปเรียนศิลปะ modern dance ต่อ แต่ทางต้นสังกัดไม่อนุญาตและเห็นว่าสิ่งนี้เป็นเรื่องเสียเวลา

อาจารย์ธีระกล่าวว่าเมื่อได้ชมภาพที่อาจารย์อรชุมาฉายแล้วนั้น ดูเหมือนว่าจะมีทวิวัจน์ระหว่างคุณพิเชษฐกับคุณจาพนม จึงอยากทราบว่าในความเป็นจริงนั้นการกระทำเช่นนี้จะสามารถข้ามขั้นจากรูปแบบ (form) ไปสู่ตัวตนของผู้แสดง และหากเทียบกับสำนวนจีนที่ว่า “สุดยอดของกระบวนท่าคือไร้กระบวนท่า” นั้นสามารถที่จะเกิดขึ้นได้จริงในทางนาฏศิลป์หรือไม่ เนื่องจากนาฏศิลป์ไทยยังยึดติดกับรูปแบบอยู่มาก หากไม่สามารถหลุดจากรูปแบบก็จะไม่สามารถสร้างสรรค์ได้

คุณพิเชษฐกล่าวว่าการสร้างสรรค์ใหม่สามารถเกิดขึ้นได้ และอยู่ในกระบวนการการทำงานของคุณพิเชษฐซึ่งได้พัฒนาเทคนิคมาจากหลักใหญ่ และก็มุ่งที่จะทำกระบวนการสร้างสรรค์นี้ให้สำเร็จ

3.13 การสื่อความกับผู้รับ/มหาชน

อาจารย์จักรพันธ์ถามประเด็นทางเทคนิคเกี่ยวกับวิธีคิดแบบของไทยจะมีท่ารำที่อธิบายถึงการลอยหรือการเหาะของตัวละคร ซึ่งต่างจากบัลเลต์ที่เป็นการยืนด้วยปลายเท้า นั่นเป็นเพราะรูปแบบ (form) ของนาฏศิลป์ไทยกับตะวันตกไม่เหมือนกัน ด้วยเหตุนี้ อาจารย์จักรพันธ์จึงอยากทราบว่าจะมีวิธีการใดที่จะสามารถอธิบายเกี่ยวกับความเป็นไทยให้ผู้รับชาวตะวันตกเข้าใจนาฏศิลป์ไทยได้

คุณพิเชษฐอธิบายว่าการที่ผู้รับต่างวัฒนธรรมจะเข้าใจหรือไม่นั้นต้องพิจารณาจากพื้นฐานทางสังคมเป็นหลักว่า สิ่งใดคือลักษณะร่วมระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม เช่น การเคลื่อนไหวที่บอกความเรื่องการร้องไห้ หรือความตาย เพราะมีความเป็นสากลที่ทุกคนสามารถทราบและเข้าใจได้ แต่เมื่อใดก็ตามที่นำเสนอเรื่องเฉพาะของวัฒนธรรมหนึ่งวัฒนธรรมใด เช่น นำเสนอเกี่ยวกับเรื่องของพระมหากษัตริย์ในสังคมที่ไม่มีกษัตริย์ หรือนำเสนอเกี่ยวกับพุทธศาสนาในสังคมคริสต์ศาสนาก็จะเป็นเรื่องยาก ดังนั้น ถ้าสิ่งใดที่เป็นวัฒนธรรมร่วมจะอธิบายได้ง่าย แต่ถ้าเป็นวัฒนธรรมแยก หรือวัฒนธรรมเฉพาะก็จะต้องใช้เวลาในการอธิบายนานมาก ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงมักจะเสนองานโดยใช้ลักษณะร่วมทางวัฒนธรรมเพื่อให้เข้าใจง่าย หรือการใช้ตัวกลางและสร้างให้มีความหมายใหม่

อาจารย์จักรพันธ์ถามต่อเกี่ยวกับการสื่อสารกับผู้รับชาวไทยว่า คุณพิเชษฐใช้วิธีการใด เนื่องจากงานบางส่วนของคุณพิเชษฐนั้น ผู้รับชาวไทยก็ไม่สามารถเข้าใจได้ หากจะให้เข้าใจจำเป็นต้องมีการอธิบายในส่วนนั้นเพิ่มเติม อาจารย์จักรพันธ์จึงอยากทราบว่าหากจำเป็นต้องมีการอธิบาย แต่ถ้าไม่อธิบายโดยใช้คำพูด คุณพิเชษฐจะอธิบายด้วยวิธีการใด

คุณพิเชษฐเชื่อว่าผู้ชมต้องมีความรู้ในระดับหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นความรู้ในนาฏศิลป์เดิม หรือความรู้ในประเด็นที่นำเสนอที่เกี่ยวกับชีวิตและเวลา และยอมรับ

ว่างานของตนนั้นบางครั้งก็มีหลายสิ่งที่ผู้ชมไม่เข้าใจ หรือบางครั้งงานก็ไม่ชัดเจนพอ แต่อย่างไรก็ดี คุณพิเชษฐก็พยายามที่จะทำให้ผู้ชมสามารถเชื่อมโยงกับตัวงานได้ เช่น การกล่าวถึงไว้ในสูจิบัตร แต่โดยความตั้งใจจริงๆแล้วจะไม่อยากเปิดเผยทุกอย่าง เพราะอยากสงวนบางสิ่งเอาไว้ให้ผู้รับกลับบ้านด้วยความรู้สึกที่ยังคงขบคิดว่าตัวละครตัวนั้นพูดอะไร สิ่งเหล่านี้คือความพยายามของคุณพิเชษฐที่จะให้ผลงานของตนต่างจากนักแสดงผู้อื่นหรือกลุ่มอื่น

อาจารย์จักรพันธ์ถามว่าหากแยกผู้รับที่เป็นตะวันตก ซึ่งรวมชาวเอเชียชาติอื่นๆด้วยกับผู้รับชาวไทย นวัตกรรมใหม่ใดที่สามารถสื่อสารกับเขาได้ง่ายกว่าหรือเข้าใจส่วนใดได้มากกว่าระหว่างประเด็นกับรูปแบบ คุณพิเชษฐตอบว่าระหว่างประเด็นกับรูปแบบนั้น คุณพิเชษฐให้ความสำคัญกับประเด็นเป็นอันดับแรก ส่วนรูปแบบ (form) จะมาทีหลัง โดยคุณพิเชษฐจะวางประเด็นก่อนว่าจะพูดเรื่องใดและจะสื่อสารสิ่งใด หลังจากนั้นจะมาพิจารณาว่ามีส่วนใดในรูปแบบเดิมที่นำมาใช้ได้ หากใช้ไม่ได้ก็ต้องแสวงหารูปแบบใหม่หรือสร้างใหม่ หรือเปลี่ยนรหัส (code) ใหม่ เพื่อที่จะนำมาตอบโจทย์ของการสร้างงานที่ตั้งไว้ให้ได้ แต่ด้วยความที่คุณพิเชษฐเติบโตมากับการฝึกฝน ดังนั้นในตอนแรกของการสร้างงานใหม่ มักจะเข้าไปสู่รูปแบบทุกครั้งไป คุณพิเชษฐก็ต้องพยายามดึงตัวเองออกมา สิ่งใดที่คิดได้เป็นอับดับแรก คุณพิเชษฐจะถ่ายวิเดโอเก็บไว้ก่อน และสิ่งแรกที่คิดได้นั้นส่วนใหญ่จะไม่ใช่สิ่งที่ต้องการจะนำเสนอ เพราะส่วนใหญ่สิ่งที่คิดได้แรกๆมักจะเป็นสิ่งที่มาจากความเคยชิน และต้องคิดใหม่ หรือแสวงหากันใหม่อยู่เสมอๆ

อาจารย์ดนีญา อุทัยสุขกล่าวว่าศิลปะเป็นเรื่องของปัจเจก และโดยส่วนตัวนั้นต่างจากผู้อื่น เพราะมีโอกาสได้สัมผัสทั้งศิลปะไทย สากล ดนตรีไทย สากล และศึกษามาทางด้านครุศาสตร์ ดังนั้นจึงขอพิจารณาเรื่องนี้โดยใช้มุมมองของนักการศึกษา เมื่อพิจารณาโดยใช้ทฤษฎีทางด้านจิตวิทยาการศึกษาเข้ามาช่วยจะทำให้เข้าใจเรื่องนี้ได้ชัดเจนขึ้น เนื่องจากจิตวิทยาเป็นเรื่องของความพยายามจะศึกษาและเข้าใจผู้รับ ในที่นี้อาจารย์ดนีญาเห็นว่าคุณพิเชษฐพยายามที่จะศึกษาในประเด็นนี้เพื่อสื่อสารกับผู้ชมหรือกลุ่มมหาชน ซึ่งมีทั้งกลุ่มที่เห็นด้วยมาก เห็นด้วยน้อย ไม่เห็นด้วยเลย หรือเห็นด้วยมากที่สุด คุณพิเชษฐคงทราบเหตุผลว่ากลุ่มผู้ชมที่เห็น

ด้วยมากนั้นมีเหตุผลใด และจะเห็นได้ว่าชาวต่างชาติที่สนใจงานของคุณพิเชษฐต่างกับอาจารย์ที่อยู่ในกลุ่มละครด้วยบริบทบางอย่างที่ต่างกัน ทั้งนี้ อาจารย์ดนีญาชี้ให้เห็นว่าในหลักการศึกษากล่าวไว้ว่า หากต้องการจะให้ผู้ใดสนใจที่สิ่งที่เราเสนอก็ต้องมีสิ่งหนึ่งที่เขาเหมือนเราก่อน จึงจะดึงให้เขาเข้าใจเรา ในที่นี้เมื่อพิจารณางานของคุณพิเชษฐ สิ่งที่อาจารย์ดนีญาคิดว่าช่วยดึงความสนใจผู้รับเริ่มจากเงาเสียงและการเคลื่อนไหว แม้ว่าผู้รับจะไม่เข้าถึงรายละเอียดของท่าทาง แต่ชมจากการเคลื่อนไหวที่มีความใหญ่ความเล็กก็น่าจะเข้าใจได้โดยไม่จำเป็นต้องมีพื้นฐานทางนาฏศิลป์ก็ได้ ผู้รับชาวต่างประเทศอาจจะเข้าใจในแง่นี้ ในขณะที่ผู้รับชาวไทยไม่สามารถเปิดมุมมองในประเด็นนี้ได้ เนื่องจากผู้รับไทยยังติดอยู่กับระบบแนวคิด (concept) อยู่มาก ไม่ว่าจะเป็นในการสอนในโรงเรียนที่ให้เด็กท่องจำมากกว่าที่จะประเมินคุณค่า โดยการใช้ความคิดในด้านการศึกษาได้อธิบายความเจริญทางด้านสติปัญญาว่ามี 6 ระดับ เริ่มตั้งแต่ท่องจำ นำไปใช้ นำไปประยุกต์ความเข้าใจ การคิดวิเคราะห์ การคิดสังเคราะห์ และประเมินค่า อาจารย์ดนีญาตั้งข้อสังเกตในเรื่องนี้ว่าเป็นไปได้หรือไม่ว่าผู้ชมที่ไม่เข้าใจงานของคุณพิเชษฐก็เพราะความคิดของเขาอยู่เพียงแค่การท่องจำ ยังไปไม่ถึงการนำไปใช้หรือการเข้าใจ แต่รับรู้โดยการท่องจำว่าท่าแบบนี้สวย ซึ่งต่างจากผู้ชมชาวตะวันตกในลักษณะตะวันตกที่เน้นการคิดวิเคราะห์ ด้วยเหตุนี้ ผู้ชมจะรับงานของคุณพิเชษฐได้หรือไม่ ก็คงต้องขึ้นอยู่กับว่าพวกเขาเปิดใจยอมรับ หรือเปิดรับผลงานมากน้อยเพียงใด สิ่งนี้อาจจะเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้เกิดการยอมรับ อาจารย์ดนีญาเชื่อว่าปัญหานี้มิได้เกิดจากการแยกกันอยู่ของผู้รับและผู้ปฏิเสธงานของคุณพิเชษฐ แต่เป็นอีกฝ่ายจ้องที่จะมองในทางที่ไม่ดี ดังนั้น หากจะให้ผู้รับทั้งสองกลุ่มที่ชอบต่างกันอยู่ร่วมกันได้อย่างสันติ คือต่างคนต่างอยู่ในวิถีทางของตน เพราะต่างก็มีผู้รับที่ชื่นชอบผลงานของตนอยู่แล้ว ก็จะช่วยให้ทั้งสองฝ่ายอยู่ด้วยกันได้อย่างมีความสุข แม้ว่าในบางครั้งอาจจะมาพบกันบ้างปะทะกันบ้าง แต่ว่าทั้งสองฝ่ายก็ไม่สามารถขาดซึ่งกันและกันได้

3.1.4 การสนับสนุนของรัฐและเอกชน

3.14.1 การสนับสนุนโดยตรง

คุณพิเชษฐเห็นว่ายังมีกลไกและนโยบายของรัฐที่สามารถให้ความช่วยเหลือศิลปินได้ คุณพิเชษฐเล่าว่าเคยถามเพื่อนว่า "ทำไมถึงไปแสดงยังที่ต่างๆ ได้ตลอดเวลา มีเหตุผลอะไร" เพื่อนคุณพิเชษฐตอบว่า "รัฐบาลฉันช่วยนะ" เพราะว่าเวลาไปแสดงที่เทศกาลต่างๆ ชื่อของประเทศฝรั่งเศสก็จะไปปรากฏอยู่ที่นั่นด้วย แล้วก็จะทำให้ผู้ชมในประเทศต่างๆรู้จักชื่อฝรั่งเศสอยู่ตลอดเวลา เหมือนกับตัวเขานำวัฒนธรรมติดตัวไปด้วย ซึ่งจะส่งผลให้มีนักท่องเที่ยวอยากมาเที่ยวฝรั่งเศส แต่ในประเทศไทยยังไม่มีผู้ใดตระหนักถึงเรื่องนี้ เพราะให้ความสำคัญในประเด็นอื่นมากกว่า นอกจากนี้ คุณพิเชษฐเห็นว่ามีกลไกที่รัฐจะสามารถเข้ามาช่วยในการสนับสนุนศิลปินได้อีกหลายวิธี คุณพิเชษฐคิดว่าเรื่องนี้เป็นเรื่องของรัฐ และเขาพยายามจะไม่ไปยุ่งเกี่ยวจนกว่าเขาจะแข็งแรงที่สุด และรัฐพร้อมให้เงินเขา ดังนั้นคุณพิเชษฐเห็นว่าสังคมของประเทศไทยน่าจะเป็นสังคมในลักษณะนี้

อาจารย์ปาริชาติเล่าว่ามีโอกาสเข้าร่วมสัมมนากับฝ่ายรัฐเกี่ยวกับบทบาทของสื่อในการที่จะชักจูงสื่อเข้ามาสนใจเรื่องศิลปวัฒนธรรมในเชิงลึกมากขึ้น ซึ่งมีประเด็นน่าสนใจที่อาจารย์วีระศักดิ์ โควสุรัตน์ ได้ให้ข้อคิดเอาไว้ว่า "ศิลปินถ้าจะให้รัฐเข้ามามีส่วนร่วม ควรให้เข้ามาแค่เสียงกับสตางค์เท่านั้นก็พอ แต่ห่างๆ ไว้ก็ดี เพราะรัฐชอบเอามือเข้ามาปั้นคุณ มายุ่งกับคุณมาก"

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชาเห็นว่า dance เป็นสิ่งที่เก็บไว้ไม่ได้ อย่างที่กล่าวไว้ในตอนต้นแล้วว่า "Can you tell the dance from the dancer?" ซึ่งต่างจากงานศิลปะ เช่น งานของถวัลย์ ดัชนี ที่วันนี้งานอาจจะขายได้ในราคาถูก แต่ในอีก 40 ปีข้างหน้าก็อาจจะมีราคาเพิ่มขึ้นเป็นหลายเท่าตัวก็เป็นได้ หรือแม้แต่งานวรรณกรรมในยุคที่ผ่านมา วันหนึ่งก็อาจจะมีผู้ค้นพบและนำเสนอขึ้นมาจนเป็นที่รู้จักอีกครั้งก็เป็นได้ แต่ในกรณีของ dance นั้นเป็นไปไม่ได้ เนื่องจากตัวงานเป็นงานสดไม่สามารถขายเป็นวิเดโอในภายหลังได้ แต่เป็นงานที่แสดง ณ เวลานั้นเท่านั้น ประกอบกับค่าใช้จ่ายในการจัดแสดงแต่ละครั้งมีราคาสูง จึงต้องมีการสนับสนุนจะรอให้ศิลปินพิสูจน์ตนเองก่อนไม่ได้ เพราะผู้ที่ทำงานจำเป็นต้องสนองนโยบาย

ของสังคมอย่างเร่งด่วน เพื่อให้ได้ผลตอบแทนทันเวลา เพื่อที่จะได้มีความเชี่ยวชาญหาเลี้ยงชีพได้ด้วยวิชาที่ตนเองรัก

3.14.2 การสนับสนุนโดยการให้รางวัล

อาจารย์อรชุมากล่าวถึงการให้รางวัลศิลปิน เช่น รางวัลศิลปาธร ว่าโดยส่วนตัวแล้วรู้สึกเสมอว่ามีบางอย่างที่เป็นแง่ลบ เนื่องจากการให้รางวัลในลักษณะนี้มีทั้งผู้ที่ได้และไม่ได้รับรางวัล อีกทั้งยังมีผู้ที่คาดหวังและคิดว่าตนน่าจะได้รางวัลเสมอ การให้รางวัลเช่นนี้จึงไม่ค่อยเป็นประโยชน์เท่าใดนัก ทั้งนี้อาจารย์อรชุมาเสนอว่าน่าจะมีการให้รางวัลศิลปินเหมือนรางวัล “อโศก” คือมอบรางวัลเป็นการให้ทุนก้อนหนึ่งกับศิลปิน โดยขอเพียงให้ศิลปินทำงานออกมาเท่านั้น

อาจารย์บัญชาแสดงความเห็นเกี่ยวกับการให้รางวัลทางศิลปะในประเทศไทยเพิ่มเติมในเรื่องสิ่งพิมพ์ว่า รางวัลสิ่งพิมพ์มีผลโดยตรงต่อเศรษฐกิจของสำนักพิมพ์ แต่รางวัลของนาฏศิลป์ไม่ได้ก่อให้เกิดมูลค่าทางเศรษฐกิจเพิ่มขึ้น เนื่องจากการให้รางวัลเช่นนี้ต้องการให้ศิลปินได้รับความสนใจเพิ่มมากขึ้น ด้วยเหตุนี้จะเห็นได้ว่าศิลปินต้องใช้ทุนทรัพย์ในการดำรงชีพ และหากมีคณะละคร (company) จะต้องเลี้ยงผู้ร่วมคณะอีกเป็นจำนวนมาก อาจารย์บัญชาเห็นว่า ในด้านงานศิลปะคงต้องใช้แนวคิดทางประชาธิปไตยโดยให้ประชาชนเลือกเอง ซึ่งเป็นมาตรการปกติที่ของดีจะขายได้ แต่จำเป็นต้องมีการพยุงศิลปิน เนื่องจากอาจารย์บัญชาเห็นว่าการบริจาคเงินสำหรับศิลปะ ไม่ได้ไปทำลายพัฒนาการของศิลปะ แต่ขึ้นอยู่กับว่าการบริจาคนั้นมีเงื่อนไขอย่างไร ถ้าเป็นเงื่อนไขว่าต้องทำตามที่สั่งก็จะกลายเป็นเรื่องของการค้า แต่ถ้าไม่มีเงื่อนไขนั้นก็จะเป็นการสนับสนุนเพื่อที่ศิลปินจะได้ไม่ต้องกังวลเรื่องค่าใช้จ่าย หรืออาจจะสนับสนุนในลักษณะอื่น เช่น การให้ใช้สถานที่ ซึ่งเป็นเรื่องที่กำหนดได้ แล้วก็ปล่อยให้ศิลปินจัดการอย่างเสรี เช่น อนุญาตให้เปิดการแสดงได้สัปดาห์ละ 5 รอบ อนุญาตให้ใช้ห้องซ้อม หรือมีสิ่งใดจะสนับสนุนนอกเหนือจากทุนทรัพย์ แม้จะบอกว่าไม่มีทุน แต่ก็สามารถทำได้อีกหลายทาง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวิสัยทัศน์ และหัวใจของผู้บริหารด้วย

นอกจากนี้ อาจารย์บัญชายังเสนอให้มีการตั้งรางวัล โดยนักวิจารณ์เป็นกรรมการคัดเลือก โดยลงความเห็นพ้องกันในการให้รางวัลว่าผลงานของศิลปินมีคุณภาพดีมาก โดยไม่ต้องสนใจกับเรื่องเงิน ไม่ต้องให้ใครเป็นผู้สนับสนุน ไม่ต้องให้อะไรเป็นรางวัลก็ได้ และหากปีใดไม่มีผู้เหมาะสมก็ไม่จำเป็นต้องให้รางวัล เพราะไม่ได้ตั้งเป็นกฎว่าต้องให้รางวัลทุกปี แต่ใช้เกณฑ์คุณภาพเพียงอย่างเดียว สิ่งนี้จะเป็นแรงจูงใจให้ศิลปินได้เป็นอย่างมาก เพราะศิลปินจะยิ่งลุกขึ้นต่อสู้เพื่อจะได้สร้างความภูมิใจ

อาจารย์อรชุมาเสนอในทางกลับกันกับอาจารย์บัญชาว่า แทนที่จะรอรับการสนับสนุนจากใคร อยากให้คุณพิเชษฐใช้สิทธิ์ของการเป็นศิลปาธร เพราะเป็นสิ่งที่ได้มาแล้ว โดยขอเป็นโครงการอะไรก็ได้ที่อยากจะทำ ซึ่งเป็นการเดินหน้าเข้าหา แทนที่จะเลี่ยงแล้วรอให้เขาเดินมาหา

3.1.5 ข้อเสนอแนะหรือทิศทางในอนาคตของคุณพิเชษฐ

อาจารย์คำรณกล่าวว่าหากพิจารณาในวงกว้างแล้ว นาฏศิลป์ไทยก็มิใช่มีแต่เพียงเฉพาะโขนแต่เพียงอย่างเดียว อาจารย์คำรณจึงเสนอให้คุณพิเชษฐพัฒนางานไปสู่นาฏศิลป์ประเภทต่าง ๆด้วย

คุณพิเชษฐอธิบายว่าสิ่งที่อาจารย์คำรณเสนอนั้นก็มีโครงการที่จะดำเนินการในปีหน้า โดยวางแผนจะเชิญครูจากที่ต่าง ๆมาสนทนาเพื่อเก็บข้อมูล และนำข้อมูลที่ได้มาศึกษาเพื่อสร้างงานต่อไป นอกจากนี้ คุณพิเชษฐยังสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับการรำแก้บนที่วัดพุทธโสธรว่าเพราะเหตุใดยังคงอยู่ได้จนถึงทุกวันนี้ และพยายามจะหาสิ่งเหล่านี้เพื่อเก็บเป็นข้อมูลเอาไว้

อาจารย์บัญชาเห็นว่านักออกแบบท่าเต้นมักจะแยกไม่ออกระหว่างความเป็นนักแสดงกับนักเต้น เพราะฉะนั้นการที่จะกล่อมเกลาศิลปะของตัวเองในฐานะนักออกแบบท่าเต้นต้องนึกถึงนักเต้นผู้อื่น ไม่ใช่เฉพาะของตนเองเท่านั้น จึงจะถือว่าเป็นการออกแบบท่าเต้นที่น่าสนใจ เพราะสิ่งเหล่านี้ได้ออกไปจากตัวเราแล้ว ด้วยเหตุนี้ อาจารย์บัญชาจึงเสนอให้คุณพิเชษฐออกแบบท่าเต้นให้แก่คนอื่น เพื่อเป็น

การเปิดโลกทัศน์และท้าทายความสามารถของตัวเองไปสู่พลวัตของกลุ่ม ซึ่งการทำเช่นนี้อาจจำเป็นต้องใช้ทุนทรัพย์มากขึ้นด้วยเช่นกัน

อาจารย์ดนีญาเห็นว่าการสัมมนาในครั้งนี้ ผู้สัมมนาต่างชี้ให้คุณพิเชษฐเห็นข้อพึงระวังมากมาย และข้อพึงระวังเหล่านี้ก็อาจจะช่วยให้ผู้ชมเข้าใจก่อนที่จะยอมรับงานของคุณพิเชษฐก็เป็นได้ คุณพิเชษฐเห็นด้วยกับที่อาจารย์ดนีญาเสนอ แต่คุณพิเชษฐคิดว่าตนเองได้ผ่านขั้นตอนในส่วนนั้นมาแล้ว อีกทั้งคิดว่า หากเมื่อใดที่จะมาคิดว่างานต้องพึงระวังอะไรบ้างก็จะกลับมายังจุดเดิม ดังนั้น การเป็นศิลปินก็ต้องทำในสิ่งที่ต้องทำและต้องตัดสินใจทำด้วยตนเอง แม้ว่าสิ่งที่อาจารย์เสนอนั้นอาจเป็นกติกาของสังคม แต่สิ่งนั้นอาจไม่ใช่กติกาของการสร้างงานศิลปะเสมอไป หากต้องระวังในการสร้างงานเพราะเกรงว่าจะไม่มีผู้ชม คุณพิเชษฐคิดว่าในประเด็นนี้สำหรับตนเองไม่จำเป็นต้องระวัง เพราะไม่ว่าจะสร้างงานเช่นไรก็มีผู้ชมน้อยมาก หรือการต้องระวังเพราะเกรงว่าจะขอสปอนเซอร์ไม่ได้ ก็ไม่ต้องระวัง เพราะคุณพิเชษฐคิดว่าไม่จำเป็นต้องขอสปอนเซอร์ก็ได้ ด้วยเหตุนี้ คุณพิเชษฐจึงเห็นว่าต้องสื่อสารกับวัฒนธรรม โดยสร้างงานเพื่อสื่อสารกับงานศิลปะที่อยู่รอบตัว และรวบรวมเอาสิ่งต่างๆ เหล่านี้เอาออกมาเป็นชิ้นงาน นับเป็นกติกาของการสร้างความสุข และถือว่ามีความชัดเจนในการสร้างงาน

อาจารย์อรชุมาแนะนำให้คุณพิเชษฐสนใจลึกลงไปกับงานและทำในปัจจุบันให้ดี และไม่หยุดนิ่งกับงาน โดยมีการตั้งคำถาม มีการตัดทอน ขณะเดียวกันก็มีการเพิ่มเติมให้กับงาน เพราะเมื่อทำเช่นนี้หลายครั้งเข้าคุณพิเชษฐก็จะเห็นถึงพัฒนาการที่เพิ่มขึ้นเรื่อยๆ ดังเช่นที่อาจารย์บัญชาแนะนำว่าให้ศึกษาประวัติศาสตร์ด้วย เนื่องจากบางครั้งอาจจะเพลินกับการจัดงานหนึ่ง เพื่อนำไปสู่อีกงานหนึ่งก็ได้ อาจารย์อรชุมาย้ำกับคุณพิเชษฐอีกประการหนึ่งว่า ขอให้อย่าลืมว่าบ้านของเราอยู่ที่นี่ จะพูดภาษาอื่นให้ดีอย่างไรเราก็ไม่เป็นของภาษานั้น ดังนั้นควรสื่อความกับผู้รับชาวไทย ขณะเดียวกันก็ให้หาแนวร่วม เช่น คณะละคร (company) การสร้างคน การสอนการทำงานก็เป็นเรื่องที่ดี รวมทั้งต้องมีการแสดงในประเทศด้วย และที่สำคัญคือต้องหาผู้วิจารณ์ มิเช่นนั้นงานก็จะวนเวียน และหากมีผู้ที่ต่อต้านก็ให้คุณพิเชษฐเข้าหาคนกลุ่มนั้น มิใช่หลีกหนี

คุณพิเชษฐยอมรับว่าจริงๆแล้วโดยส่วนตัวรู้สึกเศร้าใจมากทุกครั้งกับการเดินทางไปต่างประเทศ และไม่มีความสุขเลย เพราะเหนื่อยมากกับการที่ต้องอยู่บนเครื่องบินตลอดเวลา ต้องเดินทางอย่างน้อยเที่ยวละ 8 ชั่วโมง ทั้งขาไปและขากลับ และในปีนี้มีช่วงที่เหนื่อยมากติดต่อกันประมาณ 2 เดือน ในช่วงนั้นต้องเปลี่ยนเมืองทุกๆ 4 วัน และใน 4 วัน ต้องนั่งเครื่องบินเปลี่ยน 4 ประเทศ จนร่างกายไม่รับรู้เรื่องเวลาแล้ว จึงต้องนอนเป็นระยะเวลาสั้นๆ เพียง 6 ชั่วโมง แต่คุณพิเชษฐก็ยอมรับว่าแม้จะไม่ชอบแต่ก็ต้องทำ เพราะเป็นวิธีเดียวที่จะมีรายได้เลี้ยงตัวและจัดการชีวิตและความฝันของตัวเองให้ได้ นั่นก็คือ การมีคณะละครเป็นของตัวเอง คุณพิเชษฐชี้แจงว่ามีสิ่งที่กำลังทำอยู่ 3 อย่าง และพยายามจะให้เกิดขึ้นได้ในเวลาที่ไล่เลี่ยกัน คือ เมื่อตัวเองพร้อมออกไปข้างนอกทำความรู้จักกับเทศกาลต่างๆ คุยกับผู้กำกับ (director) ต่างๆ เพื่อหาเครือข่าย และเมื่อกลับมาประเทศไทยก็หาที่ทางให้กับตนเอง สร้างโรงละครเล็กๆ สร้างคนขึ้นมาเอง สักประมาณ 4 – 5 คน เพื่อจะทำเป็นคณะละคร และสร้างชิ้นงานขึ้นมา เมื่อได้ชิ้นงานที่มีคุณภาพก็จะทำให้คณะละครอยู่ได้ นี่คือสิ่งที่เป็นการวางแผนไว้ในอนาคต อยากจะทำ 3 สิ่งนี้ให้เกิดเป็นวงจร และทำให้ตัวเองอยู่ได้ เพื่อจะให้เป็นตุ๊กตาที่สามารถบอกคนอื่นได้ว่า สามารถดำเนินชีวิตหรือพาตัวเองไปในทิศทางนี้ได้ เมื่อคณะละคร มีนักเต้นเกิดขึ้น วันหนึ่งเมื่อมีนักศึกษาสำเร็จการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ หรือสถาบันอื่น เมื่อคณะละครพร้อมเปิด audition นักศึกษาเหล่านี้ก็จะเข้ามาทดสอบ และก็จะมีงานทำในฐานะนักเต้นที่จบการศึกษา นี่คือตุ๊กตาที่คุณพิเชษฐพยายามจะวางรากฐานและต่อยอดทุกสิ่งทุกอย่างไปเรื่อยๆ

อาจารย์คำรณกล่าวถึงข้อพึงระวังกับคุณพิเชษฐหลายประการคือ ประการแรก ขอให้คุณพิเชษฐรักษาเผ่าพันธุ์ของชนส่วนน้อยให้ดี อย่าพยายามปรับให้เป็นคนส่วนใหญ่โดยเด็ดขาด ประการที่สองคือ คุณพิเชษฐต้องมียุทธศาสตร์มั่นคง ยุทธวิธีปรับเปลี่ยนได้ ประการที่สามคือ เสนอให้คุณพิเชษฐทำ dance และ body expression ให้สุดทางของการเคลื่อนไหว (movement) และประการสุดท้ายคือ ขอให้คุณพิเชษฐรักษาพื้นที่ให้ดี เนื่องจากอาจารย์คำรณมองเห็นพื้นที่ของประเพณีก็ขอให้คงพื้นที่ของเขาไว้ พื้นที่ของ modern dance ก็ให้คงไว้ และพื้นที่ตรงกลาง

ซึ่งเป็นส่วนที่คุณพิเชษฐใช้ทั้งสองส่วนมาผสมผสานกัน ใครจะมาว่าไม่ได้ เพราะพื้นที่ส่วนนี้คือพื้นที่ว่าง

3.16 ทิศทางและการศึกษาในประเด็นต่อไปของโครงการวิจัย

อาจารย์ธีระถามว่าขนบเป็นสิ่งที่บีบรัดการวิจารณ์เพียงใด และการวิจารณ์จำเป็นต้องปฏิบัติตามขนบใดบ้างหรือไม่ หรือการวิจารณ์เป็นแค่แรงกระตุ้นของนักวิจารณ์แต่ละคนในฐานะปัจเจกบุคคลเท่านั้นเอง อาจารย์ธีระยกตัวประสบการณ์ของตนเองโดยเทียบกับมหาชนส่วนใหญ่ว่าคล้ายกันตรงที่ไม่มีความรอบรู้เรื่องศิลปะ ล่าสุดอาจารย์ได้ไปชมนิทรรศการศิลปะเกี่ยวกับเศรษฐกิจพอเพียงที่หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร สะดุดตากับภาพที่มีสีสันฉูดฉาดของประเทือง เอมเจริญ อาจารย์ธีระจึงมีข้อสงสัยว่านักวิจารณ์จะต้องติดตามหรือหลุดพ้นบางสิ่งเหมือนกับศิลปินหรือไม่ และบทบาทของการวิจารณ์อยู่ส่วนใดของสังคมร่วมสมัย อาจารย์ปาริชาติเห็นว่าคำถามเหล่านี้ผู้วิจัยในโครงการฯจำเป็นต้องแสวงหาคำตอบต่อไป

4. การกล่าวสรุปการสัมมนา โดย ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. เจตนา นาควัชระ

ประเด็นแรกเป็นเรื่องของภูมิหลัง คุณพิเชษฐได้เรียนนาฏศิลป์ชั้นสูงจากครูโดยตรง ได้เรียนการแสดงในมหาวิทยาลัย ได้ไปเรียนที่นิวยอร์กเป็นเวลา 1 ปี ได้เห็นอะไรมาก ประสบการณ์เหล่านี้คนอื่นไม่มีโอกาสได้รับ จะโดยความสามารถของตัวเอง หรือว่าผู้ใหญ่อุปถัมภ์ หรือว่าโชคดี หรืออะไรก็ตาม สำหรับโลกสมัยใหม่ผู้ที่ได้เห็นอะไรมาก ช่างคิด อีกทั้งภูมิหลังดี มีความแม่นยำ มีทักษะ เป็นศิษย์ที่มีครู ได้ครูที่ดี ปัจจัยเหล่านี้เป็นเงื่อนไขที่สำคัญมากๆ มิฉะนั้นลักษณะร่วมสมัยก็จะเป็น “วานรชำราบ” ดังที่เป็นอยู่ คือการลอกเลียนคนอื่น ทำได้เพียงแค่เป็นละครลิง โดยเฉพาะลอกเลียนโลกตะวันตก เช่นค่ายเพลงทั้งหลาย เป็นต้น

อีกประการหนึ่ง อาจารย์เจตนาคิดว่าจะโดยความสามารถส่วนตัว หรือการศึกษาที่ได้รับมาก็ตาม ความสามารถในการวิเคราะห์ตนเองของคุณพิเชษฐอยู่

ในระดับที่สูงมาก คุณพิเชษฐกล้าที่จะปรับตัวเองตลอดเวลา ไม่พอใจกับสิ่งที่ตนทำมา ดังตัวอย่างที่นำมาให้ชมในวันนี้ต่างจากที่อาจารย์เจตนาไปดูที่โรงละครช้างไม่น้อยเลยทีเดียว และคิดว่าที่ปรับเปลี่ยนไปในครั้งหลังสุดเป็นเรื่องที่น่าสนใจมาก ไม่อยากใช้คำว่าดีขึ้น ที่แน่นอนที่สุดก็คือเปลี่ยนไป เมื่อเปลี่ยนไปก็แสดงว่าไม่หยุดอยู่กับที่ ประเด็นนี้เป็นเรื่องที่ศิลปินอีกเป็นจำนวนมากไม่ค่อยจะใส่ใจนัก ถ้าจะห่วงคุณพิเชษฐ ก็คงห่วงคุณพิเชษฐในอีก 20 ปีข้างหน้าว่า “คุณพิเชษฐจะแก่อย่างไร” เพราะศิลปินไทยเกือบทุกสาขาและเกือบทั้งหมดไม่มีช่วงที่แสดงวุฒิภาวะ คือหยุดพัฒนาในช่วงที่อายุมากขึ้น ไม่จำเป็นต้องเอ่ยถึงกวีที่มีชื่อเสียงทั้งหลายเลย อายุสี่สิบก็หยุดแล้ว ส่วนใหญ่ที่หยุดไปนั้นเพราะ “เมรัยชำราบ” ไม่ใช่เรื่องอื่น ไม่มีโอกาสที่จะคิดอะไรต่ออย่างลึกซึ้ง เพราะฉะนั้น เป็นไทยไปจนสุดทางก็ดีแล้ว อย่างที่คุณพิเชษฐว่าเราเป็นศิษย์มีครู คนที่ไม่มีครู หมายความว่าจะต้องเริ่มต้นจากศูนย์ อย่างที่อาจารย์รังสิพันธุ์ตั้งข้อสังเกตเอาไว้ว่าถึงขั้นไหนกันแน่ที่เราจะเป็นตัวของตัวเองได้ ครูที่ดีบางท่านก็จะบอกเราเองว่า “แกไปได้แล้ว แกออกทะเลใหญ่ได้แล้ว ไม่ต้องมาติดกับครูอีกต่อไป”

เรื่องของนาฏศิลป์ที่เรารับฟังวันนี้ มีอยู่ 2 มิติที่สำคัญทั้ง 2 มิติ มิติที่สองนั้นพูดอย่างไรก็ไม่มีวันที่จะชัด ต้องเอาใจวัดใจ มิติที่มาจากสรีระมาจากการฝึก ฝึกไปจนสุดแล้ว ในกระบวนการฝึกนั่นเองที่จะคิดอะไรใหม่ได้ และในที่สุดในกระบวนการฝึกนั้นจะเป็นประตูที่เปิดไปสู่เรื่องโลกของจิตวิญญาณ พูดอย่างไรผู้ที่ไม่ได้ปฏิบัติคงเข้าใจได้ยาก จนกว่าเจ้าตัวเองในฐานะที่เป็นศิลปินจะมีประสบการณ์ และจนกว่าคนดูจำนวนหนึ่งที่สัมผัสกับศิลปะนั้นนานพอที่จะรู้สึกตรงกันได้กับศิลปิน ประสบการณ์ร่วมนี้จะเกิดขึ้นได้บางขณะเท่านั้น และบางขณะเหล่านั้นเกิดขึ้นในชีวิตของผู้ที่ไม่ใช่ของศิลปินก็ได้ เป็นประสบการณ์ของพวกเราที่เป็นผู้รับ ถือได้ว่าเป็นกำไรชีวิต แม้จะเกิดขึ้นแค่ครั้งหนึ่งหรือสองครั้งในชีวิต ประสบการณ์เช่นนี้ก็เช่นเดียวกับกรอบของดนตรี จุดนั้นเป็นจุดที่เราได้บรรลุอะไรบางอย่าง เข้าไปถึงอีกโลกหนึ่งเลย ทั้งๆที่เป็นผู้รับ แต่ประสบการณ์อันลึกซึ้งทางจิตวิญญาณของผู้รับก็มีค่าไม่น้อยไปกว่าผู้สร้าง ประเด็นนี้อาจารย์คิดว่าคงจะทำให้ชัดกว่านี้ได้ยาก

ในส่วนที่เกี่ยวกับปฏิสัมพันธ์กับศิลปินอื่น ตัวอย่างที่เราได้ยินในวันนี้น่าสนใจมาก ในเรื่องของศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวที่เรียนรู้จากนาฏศิลป์ได้ อาจารย์อรชุมานำตัวอย่างมาชี้ให้เราได้เห็น หมายความว่าศิลปะต่างแขนงเรียนรู้ซึ่งกันและกันได้ แต่ในที่สุดก็ฝ่ายจัดการใช่ไหมที่บอกว่า “แกจบได้แล้ว แกอย่าไปคบกับคนนี้เลย ประเดี๋ยวแกจะผันไปในทางอื่น แล้วทำให้งานเสีย” นั่นคือ ความโง่เขลาเบาปัญญา คนที่มีฝีมือนั้นเรียนรู้มากเท่าไร ก็ยิ่งจะปรับตัวได้ดียิ่งขึ้นเท่านั้น เขาไม่ได้ไปลอกแบบ แต่เขาคิดต่อได้ เขาคิดเองได้

เรื่องของความเป็นสากล ทั้งในเอกสารที่คุณพิเชษฐเขียน และทั้งในการสัมมนาในวันนี้ มีความเปรียบอย่างหนึ่งที่เกี่ยวกับเรื่องปอกเปลือก ปอกไปในที่สุดมันจะถึงไส้ใน ถึงไส้ในแล้วยังไม่พอ ต้องขยี้ไส้ในนั้น บดแล้วนำมาทำขนม ความเปรียบนี้สื่อความได้ลึกซึ้งมาก เพราะถึงนำเอามาทำเป็นขนม กลายรูปไปแล้ว เชื้อเดิมก็ยังอยู่ นั่นคือหลักของการสร้างสรรค์ใหม่ อันเป็นสิ่งที่เราจะสื่อกับผู้อื่นได้ แต่ไม่ควรมุ่งหาสูตรสำเร็จ เพราะเป็นเรื่องของประสบการณ์ทั้งของผู้สร้างและผู้รับที่จะบอกว่าตรงไหนที่เรารับเขาได้ จุดนี้มีอยู่ในศิลปะหลายสาขา และตรงนี้ก็สร้างความหฤหรรษ์อันมหาศาลสำหรับคนที่ไม่ใช่ศิลปิน แต่เป็นคนที่ใส่ใจและมีความสวามิภักดิ์ต่อศิลปะ อีกทั้งยังเป็นประสบการณ์ที่ข้ามพรมแดนทางวัฒนธรรมได้

สำหรับประเด็นเรื่อง “ร่วมสมัย” นั้น แต่เดิมหมายถึงร่วมสมัยตามแบบตะวันตก ขณะนี้ถ้ามีคุณพิเชษฐเพียงหนึ่งคนก็ยังน้อยไป อาจจะต้องมีคุณพิเชษฐอีกหลายๆคนที่ไม่เหมือนกัน แล้วร่วมกันพิสูจน์ให้เห็นว่าที่เราทำนี้คือปรากฏการณ์ร่วมสมัย ถึงเรามีรากก็จริงอยู่ แต่เราเป็นผลผลิตของสังคมปัจจุบัน ของสังคมร่วมสมัย จริงอยู่เราต้องการจะแสดงออกอย่างนี้ เพราะเราเชื่ออย่างนี้ เป็นแรงผลักดันมาจากข้างในว่าเราเชื่ออย่างนี้ แต่ความเชื่อของเราที่เป็นเรื่องของปัจเจกบุคคลนั้นเป็นความเชื่อที่สื่อสัมพันธ์กับผู้อื่นได้ด้วย ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้อาจเขียนเป็นตำราไม่ได้ เพราะในที่สุดเป็นเรื่องของ “ใจวัดใจ” แต่เป็นประสบการณ์ที่คนจำนวนหนึ่งจะสามารถมีร่วมกันได้ คุณพิเชษฐเขียนไว้ในเอกสารและในวันนี้ก็พูดอีกว่า นักแสดงบางคนแต่งเครื่องเต็มที่แล้วก็นั่งมอเตอร์ไซค์ไปรำ หรือว่าบ้านอยู่ใกล้กับที่

รถไฟฟ้าผ่าน ก็นั่งรถไฟฟ้าไปได้ โลกภายนอกเปลี่ยนไปแล้ว ศิลปะถูกกำหนดด้วยปัจจัยมากหลาย เราไม่รู้ว่าจะระบุลงไปได้ว่าปัจจัยอันใดมีผลต่อการสร้างสรรค์ แต่เป็นความรู้สึกว่าเราเป็นส่วนหนึ่งของสังคมนี้โดยไม่จำเป็นจะเป็นผู้ตามเสมอไป ทำอย่างไรจะมีช่องเล็กๆเช่นนี้ อย่างที่อาจารย์คำรณกล่าวไว้ว่า ไม่ใช่ว่าเราเป็นกระแสหลัก แต่เราเป็นกระแสน้อยๆ แต่ก็เป็นกระแสที่มีความเข้มข้นในทางศิลปะ มีความเข้มข้นในทางปัญญา มีความเข้มข้นในทางจิตวิญญาณ สมัยก่อนชอบใช้คำว่า “elite” กัน ความจริงไม่ใช่ เราไม่ได้หมายถึง “elite” กระแสของชาวบ้านก็เป็นกระแสที่ไม่ใช่ “elite” แต่ก็สามารถที่จะมีอิทธิพล หรือว่าสร้างอะไรที่จะทำให้เกิดความมั่นใจให้แก่ส่วนรวมได้

อาจารย์เจตนาเกรงว่าคุณพิเชษฐจะต้องเหนื่อยต่อไปอีก โลกาภิวัตน์ไม่ได้เพิ่งเกิดขึ้นในสมัยนี้ ศิลปินในตะวันตกตั้งแต่ศตวรรษไหนๆมา ก็ต้องเหนื่อยกัน ทั้งนั้น Mozart เดินทางทั่วยุโรปตั้งแต่ตัวเล็กๆ เป็นขนบมานานแล้วว่า “ถ้ามีของดีต้องเอามาแบ่งปันกัน” ของดีจะอยู่แต่ในบ้านของตนไม่ได้ คนบางคนลูกตั้งหลายคน ยังอุตส่าห์เดินทางไปแสดงฝีมือในที่ไกลๆ ตัวอย่างที่ดังที่สุดของดนตรีคือนักเปียโน Clara Schumann เดินทางไปทั่วยุโรป เธอทำได้ทุกอย่าง เป็นเมีย เป็นแม่ เลี้ยงลูกด้วย และก็เป็นศิลปินที่ผู้คนทั่วยุโรปให้การยอมรับนับถือ ผมคิดว่าตรงนี้อาจารย์อรชุมาเตือนไว้ก็ดีแล้วว่า ให้ไตร่ตรองให้ดีว่าแค่ไหนพอเหมาะ พอดี แต่ก็คงไม่มีทางเลือกมากนัก ถ้าใครเขาสนใจเราเราก็ต้องตอบสนองโดยไม่ขายตัว ตอบสนองโดยเอาของที่ดีที่สุดไปเสนอให้ และบางครั้งของที่ดีที่สุดอาจจะยากสำหรับเขา แต่ก็จะมีคนจำนวนหนึ่งซึ่งพร้อมที่จะสัมผัสกับของยากๆ ไม่เข้าใจในครั้งเดียว แต่ก็จะเข้าใจหลังจากดูไปแล้ว 10 ครั้ง บางคนเขาก็ยินดีที่จะทำ คุณพิเชษฐคงจะมีมิตรที่พร้อมจะดูงานของคุณทั้ง 10 ครั้ง เพื่อที่จะเข้าใจ มันเป็นไปได้ สิ่งเหล่านี้เป็นปรากฏการณ์แนวโลกาภิวัตน์ทางวัฒนธรรมในสังคมร่วมสมัย เราจำเป็นต้องตีความโลกาภิวัตน์กันเสียใหม่

ในเรื่องของปัจเจกบุคคล อาจารย์เจตนายืนยันว่า การสนทนาวันนี้ทำให้เกิดความอิ่มเอิบใจ เวลาเราพูดเรื่องปัจเจก เรามักจะเหมาเอาว่าศิลปินต้องไม่เหมือนใคร จะต้องมีความเป็นตัวของตัวเอง แล้วในที่สุดก็เกิดอหังการ ดูราวว่า

จำเป็นต้องเน้นความเด่น ความดัง ในยุโรปก็ต้องมีคำว่า genius (อัจฉริยะ) ซึ่งคำว่า genius ทำลายยุโรปไปมากแล้ว เพราะคนเหล่านี้ในที่สุดก็ไม่ได้คิดถึงอะไรเลยนอกจากตัวของเขาเอง เราควรจะเน้นบทบาทของปัจเจกบุคคลที่รับใช้สังคมด้วยงานศิลปะ เป็นตัวกลาง เป็น medium (ดังเช่น spirit medium ที่แปลว่าคนทรง) เป็นตัวกลางที่จะถ่ายทอดงานศิลปะ ซึ่งคนอื่นสร้างขึ้นก็ได้ ครูสร้างขึ้นก็ได้ เรามาสร้างเติมต่อ เสริมเข้าไปก็ได้ เราสร้างเองก็ได้ แต่ไม่ใช่ว่ามันสิ้นสุดที่ ego ที่การเน้นปัจเจกลักษณ์ของเรา แต่ปัจเจกลักษณ์เป็นเครื่องมือในการที่จะทำให้ศิลปะแขนงนั้นก้าวไปข้างหน้าให้ได้ เราเป็นผู้รับใช้ศิลปะ ซึ่งอาจจะเป็นนามธรรม องค์รวม หรือประสบการณ์ร่วม สิ่งที่พึงสังเกตคือ เมื่อเราพูดถึงประสบการณ์ร่วมในที่นี้ ณ ขณะนี้ เรามิได้หมายถึงประสบการณ์ร่วมที่มีจุดเฉพาะในทางภูมิศาสตร์อีกต่อไปแล้ว ถ้าจะมองโลกาภิวัตน์ในทางที่ดี จะเห็นได้ว่าไม่ใช่เรื่องของการมุ่งทำมาหากินแต่อย่างเดียว แต่เป็นเรื่องของประสบการณ์ที่มั่งคั่งด้วยปัญญา ด้วยจิตวิญญาณ และต้องใช้ความสามารถในการกลั่นกรอง การคัดสรร และการสร้าง ดังนั้น การสนทนาในวันนี้ได้ข้อสรุปที่ชัดเจน

อาจารย์บัญชาเตือนเราไว้ว่า ควรเรียนรู้จากประวัติศาสตร์บ้าง บางครั้งที่เราคิดว่าที่เราทำไปนั้นเป็นของใหม่ ถ้าย้อนกลับไปดูก็จะพบว่ามีคนที่เขาทำสิ่งเหล่านี้มาแล้ว เราเรียนได้จากทั้งความสำเร็จของเขา และจากความล้มเหลวของเขา ถ้าขาดมิติประวัติศาสตร์แล้วเราจะก้าวไปข้างหน้าได้ยาก วันนี้พูดกันถึงเรื่องหนังใหญ่ จุดกำเนิดของนาฏศิลป์ และเรื่องอื่นๆ อีกมากมาย มีการเรียกร้องว่าควรจะพูดเรื่องของชาวบ้านด้วย เราคงจะไม่ลืมว่าชาวบ้านทนสวมหัวโขนนานนักไม่ไหว ตัวแสดงอยากร้องออกมาเป็นเพลง จึงฉีกหน้ากากออกครึ่งหนึ่ง กลายเป็นโขนสด คนไทยต้องทำอะไรหลายๆอย่าง ทำอะไรอย่างเดียวไม่ได้ ให้คนอื่นมานั่งร้อง นั่งพากย์ เราอึดอัด จึงฉีกออกสักครึ่งหนึ่งก็ยังดี จะได้มีปากร้อง

เรื่องของบทบาทของวิชาการ มีหลายเรื่องที่วิชาการจะช่วยได้ สิ่งที่เราขาดมากๆก็คือ เรามีการปฏิบัติที่เข้มข้นในทุกสาขา แต่วิชาการของเราอยู่ที่ตัวครูกับตัวศิษย์ ถ่ายทอดกันโดยตรง มีปฏิสัมพันธ์ต่อกัน สร้างความมั่งคั่งให้แก่กัน แต่ในโลกสมัยใหม่ วิชาการจะต้องพยายามปรับตัวให้เป็นสมบัติกลางให้ได้

และในบางครั้งวิชาการไม่ใช่วิชาการเฉพาะสำหรับเป็นคู่มือปฏิบัติ แต่เป็นวิชาการที่จะสร้างภูมิปัญญาให้กับคนส่วนใหญ่ในสังคม นี่เป็นอีกขั้นหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าวัฒนธรรมไทยยังไม่ค่อยให้ความสนใจกับเรื่องนี้ ไม่ใช่ว่าเป็นข้อด้อย แต่ว่าโลกเปลี่ยนไปแล้ว ในการจะสร้างความเข้าใจให้กับคนจำนวนมากนั้น วิชาการจะต้องเข้ามาสนอง สิ่งที่เราขาดคือมหาชน อาจารย์สุชาติ ทองสิมา จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ทำวิจัยเรื่องการรับการวิจารณ์ แต่ก็เลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องพิจารณาเรื่องการรับงานศิลปะด้วย ข้อสรุปที่ได้ที่ตรงไปตรงมาที่สุด นั่นก็คือ ถึงจะเก่งแค่ไหนก็ไม่มีใครรับรู้ ดีแค่ไหนก็ไม่มีใครสนใจ หมายความว่าคนส่วนใหญ่เขาอยู่ในโลกที่พร้อมจะถูกชักจูงจากการโฆษณา ถ้าไม่มีการโฆษณาประชาสัมพันธ์ ความสนใจของเขาก็จะไม่เกิด เราจะทำดีเท่าไรก็ตาม จำนวนคนที่จะมาชื่นชมหรือมารับงานของเราก็อาจจะมีจำนวนน้อย คุณพิเชษฐยืนยันว่าไม่พะวงกับเรื่องนี้ แต่วันหน้าวันหลังถ้ามีครอบครัวขึ้นมาก็ต้องให้ความสนใจบ้าง เพราะฉะนั้น ถ้าในการเดินทางไปแสดงในที่ต่างๆ เขาให้อะไรมาก็อย่าหยิ่งจนเกินไป อาจารย์เจตนาขออนุญาตตั้งคำถามแบบสุดขั้วว่า ถ้าค่ายเพลงที่โด่งดังขอให้คุณพิเชษฐไปเข้าค่ายเขา แล้วอะไรจะเกิดขึ้น เพราะเพิ่งไปชมการแสดงของชรินทร์ นันทนาครมา ชรินทร์อายุมากถึง 73 ปี ยังไปเข้าค่ายเพลง เพราะไม่เช่นนั้นจะจัดงานคอนเสิร์ตใหญ่ๆไม่ได้ ในเรื่องนี้เราไม่จำเป็นต้องต่อต้านค่ายเพลงในฐานะที่เป็นค่ายเพลง แต่กลไกของสังคมสมัยใหม่เป็นกลไกที่ไม่ส่งเสริมให้เกิดคนที่มีปัจเจกลักษณ์ที่โดดเด่น ที่จะยังดำรงชีวิตอยู่ได้อย่างมีศักดิ์ศรี ถ้าทุกคนพาตัวเข้าไปอยู่ในค่ายเหล่านั้นหมดแล้ว มหาชนจะปราศจากเสรีภาพที่จะวินิจฉัยคุณค่าของศิลปะด้วยตนเอง

งานศิลปะที่ถ่ายทอดได้ทั้งกับคนไทยกับชาวต่างประเทศยังมีปัญหาอยู่มาก และก็ปัญหาของผู้รับ เราไม่ควรเรียกร้องให้ศิลปินทำหน้าที่สร้างผู้รับ แต่ต้องมีกลไกอื่น ซึ่งเป็นกลไกของสังคม ไม่เป็นกลไกที่ราชการจะต้องเข้ามายุ่งเกี่ยวเสมอไป การจะสร้างผู้รับที่ตื่นตัวขึ้นรับงานที่มีคุณค่านั้นได้ การวิจารณ์มีบทบาทสำคัญ คณะผู้วิจัยศึกษาและเขียนเรื่องนี้ไว้มากแล้ว พิมพ์หนังสือออกมาขนาดหลายร้อยหน้าหลายเล่ม ปัญหาที่หนักหน่วงที่สุดของสังคมร่วมสมัยคือปัญหาของ

ผู้รับ และคนจำนวนหนึ่งที่เข้ามาจัดการศิลปะคิดว่าถ้าได้เรียนการจัดการวัฒนธรรมแล้วจะแก้ปัญหาได้ มันไม่ง่ายเช่นนั้น การสร้างผู้รับที่กอปรด้วยรสนิยมอันดีเป็นกระบวนการสั่งสมบารมีทางวัฒนธรรม ที่ต้องการทั้งเวลาและกระบวนการสร้างพลังทางปัญญา อาจารย์เจตนาเล่าว่าได้ดูโทรทัศน์ช่อง 9 ชมรายการที่เชิญผู้ซื้อรายการทั้งหลายมานั่งชุมนุมกัน แล้วถูกบังคับให้ตั้งปณิธานร่วมกันว่า “ต่อไปนี้เราจะทำรายการที่ดีเพื่อชาติ” พวกเขาคงทำไม่ได้ เพราะไม่เคยดูรายการที่ดีๆ จึงไม่มีโอกาสที่จะทำรายการที่ดีได้เลย ก็เหมือนกับคนที่ไม่เคยอ่านหนังสือที่ดีๆเลยในชีวิต จะไปเขียนหนังสือที่ดีๆได้อย่างไร อย่างดีเขาก็ไปซื้อรายการมาจากต่างประเทศ นี่คือเรื่องการศึกษาในระดับที่กว้างมาก ไม่ใช่เป็นการศึกษาสำหรับศิลปินเท่านั้น แต่เป็นการศึกษาสำหรับผู้รับ การสร้างมหาชนสำหรับงานศิลปะเป็นเรื่องใหญ่มาก และกระทรวงที่อยู่ตรงข้ามกับสถานีขนส่งสายใต้คงทำอะไรไม่ได้โดยลำพัง

โจทย์ของเราตั้งเอาไว้ว่า “การวิจารณ์ในฐานะปรากฏการณ์ร่วมสมัย เพื่อพัฒนาความรู้ด้านสังคมศาสตร์การวิจารณ์” สิ่งที่เรากำลังทำอยู่มีนัยทางสังคมสูงมาก มิติทางสังคมวัฒนธรรม อย่างที่พูดไว้ในตอนแรกก็คือว่า คุณพิเชษฐบอกว่าจะนำศิลปะกลับไปสู่ประชาชน ศิลปะเป็นสิ่งที่ประชาชนควรจะครอบครอง คนธรรมดาก็มีสิทธิ์ มีศักดิ์ศรีที่จะเข้าไปครอบครองศิลปะที่ครั้งหนึ่งถือกันว่าเป็นของสูงสำหรับคนส่วนน้อย ความจริงมีอยู่ว่าครอบครองได้เป็นรายบุคคล แต่ถ้ามองโดยองค์รวม มองโดยส่วนรวมแล้วอีก 20 ปีก็คงจะยังอ่อนแออยู่ เราจะต้องทุ่มเทให้แก่เรื่องนี้มากกว่านี้ ไม่ใช่หน้าที่คุณพิเชษฐที่จะมาปรับเรื่องมหาชน แต่ต้องเป็นหน้าที่ของคนอื่นที่จะต้องช่วยกันหาทางออกที่สร้างสรรค์

ที่สำคัญที่สุดคือเราตั้งคำถามว่ามีทางเลือกหรือไม่ ถ้าขณะนี้นาฏศิลป์มีทางเลือกแค่พิเชษฐ 1 คน ก็ยังดีกว่าศูนย์คน แต่ยังไม่ดีพอ จะต้องมีมากกว่า 1 พิเชษฐ และจะต้องมีหลายวิกที่มาแข่งขันกัน อาจารย์เจตนาเล่าประสบการณ์สมัยที่เป็นเด็กว่ามีโรงลิเก 3 โรงซึ่งประชันกัน แข่งขันกัน 1. วิกเมรุปูน หน้าวัดสระเกศที่บิดาชอบมาก และพาไปดูเป็นประจำ 2. วิกหอมหวล ที่บางลำพู ซึ่งอาจารย์ไม่ชอบเพราะเขาใช้ชายจริง หญิงแท้ แล้วก็ใส่นาฬิกาข้อมือ เวลารำ และแต่งตัวใส่กระโปรงยาว อาจารย์ชอบวิกเมรุปูน เป็นวิกที่เป็นผู้ชายล้วน และเป็นลิเกทรงเครื่อง

และ 3. เป็นวิกที่อยู่ริมคลองโอ่งอ่างในสมัยที่น้ำในคลองโอ่งอ่างยังไม่เน่า เรียกว่าวิกตลาดยอด สามวิกนี้แข่งกัน เป็นเรื่องสนุกสำหรับผู้ชมในยุคนั้น แต่สมัยนี้คุณพิเชษฐจะไปแข่งกับใคร คุณพิเชษฐไม่ได้แข่งกับศิลปินด้วยกัน คุณพิเชษฐไม่จำเป็นต้องไปแข่งกับกรมศิลปากร แต่คุณพิเชษฐกำลังแข่งกับความเฉยเมยของมหาชน ปัญหานี้ยากยิ่ง อาจารย์เจตนาดีใจที่คุณพิเชษฐไม่ท้อแท้ ณ วันนี้ก็ยังไม่ท้อแท้ แต่อาจจะ “ต่อย” แรงไปสักหน่อย ก็เลยมีครูที่ดีคอยให้สติอยู่เสมอว่า “ศิษย์เอ๋ย เจ้าจงอย่าได้ไปเสียเวลากับสิ่งเหล่านี้เลย ชกไปก็เหมือนกับชกลม”

มีคำถามว่าราชการทำอะไรได้ ราชการทำได้แค่สนับสนุน ถ้าเมื่อไรราชการแสดงตัวเป็นผู้รู้ เมื่อนั้นก็พินาศ เพราะราชการจะแสดงตัวเป็นผู้พิทักษ์คุณค่าทางศิลปะ และเป็นผู้ประเมินคุณค่า ราชการยังไม่ทำอะไรที่เป็นชิ้นเป็นอันเลย อย่างประเด็นที่เราพูดกันเมื่อสักครู่นี้ที่ว่าให้เงินเขาไปอยู่ได้ 1 ปีได้ไหม เมื่อตอนฉลอง 200 ปีรัตนโกสินทร์ อาจารย์เจตนาได้รับไปเป็นกรรมการของธนาคารแห่งหนึ่ง ซึ่งกำลังจะให้รางวัลศิลปิน ได้ติงไปว่าให้รางวัลแบบนี้ก็ไม่ได้ผลที่ยั่งยืน ในที่สุดผู้ที่ได้รางวัลก็คือนักศึกษาปีสามของมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเขียนรูปเข้ากับหัวข้อ 200 ปี และก็ได้รางวัลไป อาจารย์เจตนาให้ธนาคารตั้งทุน เมื่อ 20 ปีก่อน ปีละ 2 แสนบาทก็พอให้ศิลปินชั้นนำอยู่ได้ เขาจะได้สร้างงานโดยไม่ต้องพะวงกับปากท้อง ฝ่ายผู้บริหารของธนาคารตอบว่า “ความคิดนี้ดีเหลือเกิน เราจะรับไว้พิจารณา” เขาพิจารณาจนบัดนี้ก็ยังไม่มีผลอันใด

คุณพิเชษฐพูดว่า กติกาของสังคมไม่ใช่กติกาของศิลปะ น่าจะลองไปคิดดูให้ดี มีการโยงใยในทางบวกก็ได้ ถ้าสังคมนั้นเป็นสังคมที่ตื่นตัวในทางปัญญา สังคมเช่นนี้มีอยู่ อย่างที่เห็นกันอยู่ว่า เหตุใดละครพูดไม่ตายในหลายๆประเทศ ทั้งๆที่โทรทัศน์ก็มาแรง ภาพยนตร์ก็มาแรง เหตุใดของเขาจึงอยู่ได้ เราต้องคิดให้ดี

ปัจจัยทางเศรษฐกิจเป็นเรื่องที่ซับซ้อน คุณพิเชษฐกล่าวว่าไม่สนใจเรื่องกลไกของตลาด แต่ถ้างานมากขึ้นก็อาจจำเป็นต้องมี “ผู้จัดการ” ให้ ถึงเราจะไม่ทำงานเพื่อเงิน แต่ก็ไม่ควรถูกเอาเปรียบ ประเภทของงานศิลปะที่ชวนพิศวงก็คือทัศนศิลป์ ในขณะที่หอศิลป์สมัยใหม่ซึ่งแสดงงานที่ทรงคุณค่าหาคนไปดูไม่ได้ ศิลปินจำนวนหนึ่งก็ยังสร้างความมั่งคั่งให้แก่ตัวเองด้วยการขายงานให้แก่วาณิชผู้

มั่งคั่งจำนวนหนึ่ง ซึ่งซื้องานไปประดับคฤหาสน์ของเขา บางครั้งก็อาจนำจิตรกรรมของศิลปินที่มีชื่อไปติดไว้หน้าห้องน้ำ! งานของคุณพิเชษฐคงไม่ “ขายดี” ในลักษณะเช่นนั้น

มิติทางสังคม ทางการเมือง ทางวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่เราต้องให้ความสนใจการประชุมในวันนี้ให้ประเด็นที่น่าสนใจมากมาย เราจะนำไปวิเคราะห์แล้วเปรียบเทียบกับประสบการณ์ของสาขาอื่นบ้าง เช่น เรื่องความหลากหลาย เรื่องการแข่งขัน เรื่องของศิลปะที่ยังรักษาคุณภาพไว้ได้โดยปราศจากมหาชนผู้รับ เช่น ดนตรีไทยที่ยังคงความหลากหลายเอาไว้ได้ วงดนตรีจากบ้านติดกันเล่นเพลงเดียวกัน แต่เล่นไม่เหมือนกัน ทั้งๆที่เป็นศิษย์ครูเดียวกัน ความหลากหลายนั้นดำรงอยู่ได้เพราะเหตุใด เป็นเรื่องที่เราจะต้องไปวิเคราะห์ต่อไป

อาจารย์เจตนากล่าวปิดการสัมมนาด้วยการขอบคุณคุณพิเชษฐ วิทยากรทุกท่าน และผู้ร่วมประชุม การสัมมนาในวันนี้น่าจะให้กำลังใจเป็นอย่างมากต่อคณะผู้วิจัย และพวกเราจะมีกำลังใจมากกว่านี้ ถ้าในอีก 2 - 5 ปีข้างหน้า จะมีนาฏศิลปินสักคนขึ้นมาแข่งกับคุณพิเชษฐ แล้วบอกว่าที่คุณพิเชษฐทำมานั่นหรือข้าพเจ้าก็ทำได้ และทำได้ดีกว่าเสียด้วยซ้ำไป

เชิงอรรถ

[1]ณ ห้องประชุม 1 สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) ชั้น 14 อาคาร เอส เอ็ม ทาวเวอร์ ถนนพหลโยธิน กรุงเทพฯ วันเสาร์ที่ 18 พฤศจิกายน 2549 เวลา 9.00 -16.00 น.

ผู้บันทึกการประชุม ฑิฆัมพร ขุนเณร และ อรพินทร์ คำสอน

[2]คำว่า classification หมายถึงการใช้หลักแบ่งแยกท่าแขนซ้าย-ขวา ขาซ้ายขวา ฯลฯ แยกออกจากตัวท่า (pose) เช่น ท่าปฐม ท่าพรหมสี่หน้า ฯลฯ เป็นท่า pose อันมีองค์ประกอบ (เทียบได้กับตัวอักขระในภาษา) ที่กำหนด ตายตัวมาแล้ว เหมือนเป็นคำที่ประกอบด้วยอักขระต่าง ๆ เรียบร้อยแล้ว (แขนซ้าย ขวาขา หน้า มือ ฯลฯ วางอย่างไร กำหนดตายตัวสำหรับแต่ละท่า) องค์ประกอบที่เป็นอิสระยังไม่ย่อยพอ (ไม่เป็นอักขระ) ให้สร้างสรรค์ท่าใหม่ ๆ (คำ) แต่เป็นท่า (=คำ) มาแล้วอย่างตายตัว จึงไม่มีช่องให้สร้างคำใหม่ (ท่าใหม่ ๆ) และจึงสร้าง ได้แต่ประโยคหรือวลีใหม่ ๆ ตามคำเหล่านั้น

“มองการอภิวัฒน์นาฏศิลป์ไทย ผ่านผลงานของ พิเชษฐ กลั่นชื่น”

ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์

เป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปในสังคมไทยว่า นาฏศิลป์ไทยนั้นเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งที่ถูกใช้แสดงถึงความมีเอกลักษณ์ของ “ชาติไทย” เคียงข้างกับสัญลักษณ์อื่นๆของไทย เช่น ดนตรี ศิลปะ สถาปัตยกรรม อาหาร งานประดิษฐ์ และเครื่องแต่งกาย เป็นต้น ประเด็นอัตลักษณ์ของความเป็นไทย มักจะถูกเรียกว่า “เอกลักษณ์ของความเป็นไทย” นั้น ถูกทำให้เป็นที่เข้าใจร่วมกันโดยทั่วไปว่า หมายถึงวัฒนธรรมตามมาตรฐานที่กำหนดโดยรัฐซึ่งมักจะเน้นรูปแบบของภาคกลางมากกว่าของภาคอื่นๆ แม้ว่าสถาบันหลักของรัฐ เช่น การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยจะได้พยายามนำเสนอภาพลักษณ์ของความหลากหลายทั้งทางธรรมชาติและทางวัฒนธรรมของประเทศไทยเพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยวจากต่างประเทศ แต่เมื่อถึงเวลาที่ต้องประกาศความเป็นไทยอย่างเป็นทางการแล้ว การใช้สัญลักษณ์ไทยตามแบบฉบับของภาคกลางก็ยังคงเป็นมาตรฐานของเอกลักษณ์ไทยอยู่ดี[1]

ดังนั้น เมื่อมาถึงเรื่องของศิลปะการแสดง เอกลักษณ์ของชาติที่ได้รับการเชิดชูค่อนข้างเด่นชัดโดยหน่วยงานของรัฐต่างๆ ก็คือ โขน หนังใหญ่ หรือการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยแบบ “มาตรฐานของกรมศิลปากร” มากกว่าที่จะนึกถึงศิลปะการแสดงของคนต่างภาค ต่างชาติพันธุ์หรือของชนกลุ่มน้อย ส่วนหนึ่งของการยึดถือค่านิยมในเรื่องนี้สืบเนื่องมาจากความพยายามที่จะเผยแพร่และเน้นย้ำให้เห็นถึงสิ่งที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ อีกส่วนหนึ่งนั้นน่าจะมาจากความรู้สึก

ที่ชาวไทยมีความจงรักภักดีและผูกพันแนบแน่นต่อสถาบันกษัตริย์ซึ่งเป็นสถาบันที่ให้การอุปถัมภ์ศิลปะการแสดงแบบราชสำนักมาแต่อดีต จึงทำให้เกิดความภาคภูมิใจต่อมาตรฐานตามแบบราชสำนัก และเกิดความเชื่อที่ว่าศิลปะการแสดงจากราชสำนักนั้นคือศิลปะที่เป็น “ของสูง” ที่ทรงคุณค่าอย่างที่สุดในทุกๆด้านเหนือศิลปะพื้นบ้านทั่วๆไป การที่ความเชื่อนี้ได้รับการตอกย้ำและเผยแพร่ผ่านสื่อชนิดต่างๆอย่างแพร่หลายมาโดยตลอดระยะเวลาเกือบร้อยปีนั้น ทำให้ความเชื่อในเรื่อง “เอกลักษณ์ประจำชาติ” ไม่ได้รับการตั้งคำถาม โดยเฉพาะคำถามที่ว่าอัตลักษณ์เหล่านี้ คือ “เอกลักษณ์” ของชาติทั้งหมดโดยรวมได้จริงหรือ หรือว่า “เอกลักษณ์” ที่ว่านี้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของหน่วยสังคมที่มีอำนาจในการกำกับทิศทางของวัฒนธรรมในชาติ

ในขณะที่กระแสของการเรียกร้องความเคารพในพหุวัฒนธรรมกำลังเริ่มกระพือแรงขึ้นท่ามกลางกระแสของโลกาภิวัตน์ ซึ่งเน้นการดำรงอยู่ของความหลากหลายวัฒนธรรรมในหลายๆประเทศทั่วโลก วาทกรรมที่เกี่ยวกับความเป็นชาติที่เคยถูกใช้มาเป็นเวลายาวนานในประเทศไทยนั้น กำลังถูกท้าทายจากกระแสเหล่านี้ ตัวอย่างหนึ่งที่เห็นได้ชัดในขณะนี้คือ การเรียกร้องจากกลุ่มนักวิชาการกลุ่มหนึ่งให้มีการกลับไปใช้ชื่อของประเทศไทยว่า “สยาม” ดังเช่นก่อนปี พ.ศ. 2482 เพื่อแสดงให้เห็นว่า ประเทศนี้ไม่จำเป็นต้องอยู่ในสภาวะความกดดันของประเทศจักรวรรดินิยมเฉกเช่นในยุคสงครามโลกอีกต่อไป อีกทั้งความเป็นชาตินั้น ไม่ควรจะถูกจำกัดความเพียงแค่คำว่า “ไทย” เท่านั้น (ซึ่งมีนัยว่าเป็นเพียงชาติพันธุ์หนึ่งเท่านั้น) หากแต่ยังควรคำนึงถึงความแตกต่างและความหลากหลายทางชาติพันธุ์และทางวัฒนธรรมด้วย ดังนั้น แนวคิดในเรื่อง “ชาตินิยม” ที่ฝังรากลึกมาตั้งแต่ยุคสมัยรัตนโกสินทร์ในช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง และยุคหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองหลังปี 2475 โดยเฉพาะในยุคของสงครามโลกครั้งที่สองนั้น ได้ส่งอิทธิพลมาจนถึงยุคของรัฐบาลในกาลต่อมา ไม่ว่าจะเป็นยุคของจอมพลแปลก พิบูลสงคราม (2481-2487) (2491-2500) จอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (2501 – 2506) และอีกหลายรัฐบาล

จวบจนกระทั่งยุคของรัฐบาลปัจจุบัน จะเห็นได้ว่า วาทกรรมที่เกี่ยวกับความเป็นชาติไทยนั้น มักจะถูกนำมาใช้เมื่อประเทศชาติต้องเผชิญกับปัญหาวิกฤตทางการเมือง วาทกรรมเหล่านี้นอกจากจะถูกสร้างขึ้นเพื่อปลุกให้ประชาชนเกิดความรักและหวงแหนต่อแผ่นดินแล้ว ยังต้องการให้คนในชาติมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพื่อให้เกิดความสมานฉันท์และความสามัคคี ในขณะที่การปลุกปั่นความรู้สึกเหล่านี้หลายครั้งในประวัติศาสตร์ได้บรรลุวัตถุประสงค์ ทำให้คนในชาติรวมตัวกันต่อสู้กับสิ่งที่ถูกมองว่าเป็นศัตรู บางครั้งก็ทำให้เกิดการร่วมแรงร่วมใจกันต่อสู้กับอิทธิพลภายนอก เช่น การต่อสู้ของขบวนการเสรีไทย จึงทำให้ความเป็น “รัฐชาติ” นี้รอดพ้นจากการตกเป็นอาณานิคมของต่างชาติมาได้ แค่บางครั้งก็ทำให้ “แพะรับบาป” กลายเป็น “ศัตรู”ทางการเมือง เช่นเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519 ดังนั้น คนไทยโดยทั่วไปจึงมีความภาคภูมิใจเป็นพิเศษต่อการมีเอกราชของไทย และแนวคิดในเรื่องของการเป็น “ชาติมหาอำนาจที่ไม่แพ้ชาติใด” จึงได้รับการถ่ายทอดมาโดยตลอดนับตั้งแต่ยุคสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม

เมื่อพินิจในเรื่องของศิลปกรรมในชาติก็จะเห็นว่า ศิลปกรรมทุกแขนงไม่ว่าจะเป็นทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ สังคีตศิลป์ หรือนาฏศิลป์(ซึ่งรวมการละครไว้ด้วย) ต่างก็มีวิวัฒนาการของตัวเองไปตามความเปลี่ยนแปลงของโลก ต่างก็ต้องต่อสู้เพื่อแย่งชิงพื้นที่ที่จะธำรงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของตัวเอง การต่อสู้นี้เกิดขึ้นกับศิลปกรรมทั้งที่เป็นทางการ เช่นกรณี “เอกลักษณ์ประจำชาติ” และที่ไม่เป็นทางการ เช่น “ความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน” และอีกด้านหนึ่ง ต่างก็ต้องแสวงหาแนวทางที่จะพัฒนาศาสตร์และศิลป์ของตนให้เป็นที่ยอมรับได้ของผู้คนที่อยู่ร่วมสมัยกับตน ในที่นี้อาจจะไม่ได้จำกัดอยู่เพียงเพื่อนร่วมเขตแดนรัฐชาติเท่านั้น แต่อาจหมายถึงเพื่อนร่วมโลกอีกด้วย

เมื่อบริบทของสังคมไทยได้ก้าวเข้ามาสู่ยุคทุนนิยมอย่างเต็มตัว การเป็นส่วนหนึ่งของเศรษฐกิจมหภาคและสังคมโลกาภิวัตน์ย่อมจะเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ ศิลปกรรมทุกแขนงต่างก็ต้องเผชิญหน้ากับสังคมที่พร้อมจะเปิดเสรีในด้านการสื่อสารและการแลกเปลี่ยนผลประโยชน์ด้วยความรวดเร็ว การปะทะกับคลื่นของมหาอำนาจทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะวัฒนธรรมตะวันตกนั้น นอกเหนือจะเป็นการเปิด

ประตูให้ศิลปินสามารถเกิดการแลกเปลี่ยนกับประชาคมโลกได้อย่างกว้างขวางแล้ว ย่อมหมายถึงการไหลบ่าเข้ามา “กลืนกิน” หรือเบียดเบียนพื้นที่ของศิลปกรรมในท้องถิ่นด้วย ปรากฏการณ์ล่มสลายของศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่นที่เกิดขึ้นมาแล้วเป็นจำนวนมากย่อมนำมาซึ่งความวิตกกังวลแก่ผู้ที่มีความห่วงใยและหวงแหนในอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตัวเอง ในสภาวะการณ์เช่นนี้ ความรู้สึกต้องการ “ปกป้อง” สมบัติทางวัฒนธรรมย่อมจะต้องเกิดขึ้นเป็นธรรมดา เพื่อที่จะรักษาไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมที่ได้ส่งทอดกันมาหลายชั่วอายุคน ในเวลาเดียวกัน ในส่วนของศิลปินเอง ก็มีจำนวนไม่น้อยที่ไม่ได้ต่อต้านวัฒนธรรมของต่างชาติอย่างสุดขั้ว หากแต่ต้องการที่จะสามารถ “แลกเปลี่ยน” วัฒนธรรมกับคนต่างชาติต่างวัฒนธรรมอย่างเท่าเทียมกัน เพื่อที่จะสร้างความเข้าใจและมิตรภาพระหว่างวัฒนธรรม ปัญหาของมหาชนที่มีความต้องการรับวัฒนธรรมตะวันตก กับปัญหาของการที่ศิลปินพยายามจะรักษาไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของท้องถิ่นอย่างมีศักดิ์ศรีนั้น เป็นปัญหาคนละแบบ สิ่งที่สังคมยุคใหม่ต้องการอาจจะไม่ใช่การเลือกเข้าข้างฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง แต่อาจจะเป็นการเรียนรู้ที่จะดำรงอยู่ร่วมกันอย่างมีพลวัตที่สร้างสรรค์และมีความสมดุลต่างหาก

การค้นหา “ที่ทาง” ของการเป็น “คนไทย” ในสังคมโลกาภิวัตน์นั้นกำลังเกิดขึ้นอย่างเข้มข้นในทุกๆวงการ ไม่ว่าจะเป็นวงการกีฬา ธุรกิจ การเมือง ไปจนถึงแวดวงศิลปะและวัฒนธรรม หน่วยงานรัฐบาลและเอกชนมีความตื่นตัวในเรื่องของภาพลักษณ์ของประเทศไทยในเวทีโลกในหลายๆเรื่อง ความต้องการที่จะ “ทัดเทียมอารยะประเทศ” นี้ได้รับการปลูกฝังมาอย่างต่อเนื่องในยุคสมัยรัตนโกสินทร์นี้ ดังนั้น การที่ศิลปินไทยสามารถแสดงออกซึ่งผลงานแบบตะวันตกได้อย่างประสบความสำเร็จนั้นถูกมองว่าคือการได้รับการยอมรับ “อย่างเป็นสากล” คนไทยภาคภูมิใจกับบัณฑิต อึ้งรังษี ที่สามารถเป็นวาทยากรผู้อำนวยเพลงให้กับวงซิมโฟนีออเคสตร้าจากทั่วโลก และภูมิใจกับภรณ์ทิพย์ นาคหิรัญกนก ในฐานะที่ได้เป็นนางงามจักรวาล แต่อาจจะภูมิใจได้ไม่เต็มที่นักกับความสำเร็จของทาทา ยัง ในฐานะที่เป็นนักร้องแห่งเอเชีย เนื่องจากการแต่งกายและการแสดงออกของเธอบนเวทีแสดงคอนเสิร์ต ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่า สังคมไทยยอมรับใน “คุณค่า” หรือ “รางวัล”

ที่นานาชาติยอมรับ หากรางวัลนั้นๆไม่ขัดต่อหลักการความเชื่อตามค่านิยมของตน ดังนั้นจึงไม่ใช่เรื่องแปลกที่ศิลปกรรมหลายสาขานั้น แม้ว่าจะต้องต่อสู้กับ “ขนบ” ในทางศิลปะดั้งเดิมอยู่บ้าง แต่สุดท้ายแล้วต่างก็ยังเปิดพื้นที่ให้เกิดเสรีภาพของการแสดงออกในการสร้างสรรค์ผลงานของปัจเจกศิลปิน จนทำให้เกิดผลงานที่หลากหลายและเกิดการพัฒนาอย่างมากมายทั้งทางด้านรูปแบบและเนื้อหา นับตั้งแต่แนวประเพณี แนวประเพณีประยุกต์ ไปจนถึงแนวตะวันตก และ แนวตะวันตกประยุกต์ ดังจะเห็นได้จากกรณีของวรรณศิลป์ ทัศนศิลป์ สังคีตศิลป์ และศิลปะการละคร แต่ในส่วนของนาฏศิลป์ที่เป็นทางการของชาติ เช่น นาฏศิลป์ที่มีรากฐานมาจากราชสำนักหรือที่เรียกกันทั่วไปว่า “นาฏศิลป์ไทย”นั้น มีประวัติและเส้นทางของการพัฒนาที่ค่อนข้างแตกต่างไปจากศิลปะแขนงอื่นๆ เนื่องจากว่านาฏศิลป์นั้นเป็นศิลปะที่มีขนบธรรมเนียม ประเพณี และประวัติศาสตร์ที่เชื่อมโยงและผูกติดอยู่กับเรื่องเล่า ตำนาน ความเชื่อทางจิตวิญญาณ ความเชื่อทางสังคม และความเป็นชนชั้นในสังคมไทยอย่างแน่นแฟ้น ดังนั้น เส้นทางของการพัฒนานาฏศิลป์ไทยจึงหลีกเลี่ยงการเผชิญหน้ากับกติกาทางสังคมและความเชื่อเหล่านี้ไปไม่พ้น

เมื่อพิจารณาถึงประวัติของนาฏศิลป์ไทย นับตั้งแต่ระบำ รำ ฟ้อน ไปจนถึงโขน และละครแบบต่างๆแล้ว ก็จะพบว่า ประวัติศาสตร์ที่ได้รับการจารึกไว้เป็นหลักฐานนั้น ส่วนมากจะเป็นประวัติของนาฏศิลป์จากมุมมองของบัณฑิตจากราชสำนัก แม้กระนั้นก็ตาม หลักฐานอ้างอิงเชิงลายลักษณ์อันว่าด้วยประวัติของพัฒนาการของนาฏศิลป์ไทยโดยละเอียดและรอบด้านในทางปฏิบัตินั้นแทบจะหาไม่ได้เลย ที่ปรากฏหลงเหลืออยู่นั้นก็ยังไม่เพียงพอต่อการตอบคำถามที่แน่นอนชัดเจนได้ว่าโขน และนาฏศิลป์ไทยมีความเป็นมาอย่างไรและมีวิวัฒนาการอย่างไรก่อนที่จะกลายมาเป็นนาฏศิลป์ไทยแนวประเพณีในยุคหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นต้นมา แม้จะมีผู้กล่าวอ้างว่า สิ่งที่พอจะเป็นหลักฐานปรากฏนั้นมีคงเหลือมาบ้างจากสมัยปลายกรุงศรีอยุธยา[2] และในยุคต้นรัตนโกสินทร์[3] แต่หลักฐานเหล่านี้ก็เป็นหลักฐานที่เกิดขึ้นมาเพียงไม่กี่ร้อยปี ยังไม่สามารถอธิบายความคลุมเครือในเรื่องของต้นกำเนิดและเส้นทางวิวัฒนาการได้ แม้จะมีผู้อธิบายไว้บ้างในตำรานาฏศิลป์ไทยแทบทุกเล่ม แต่เมื่อวินิจฉัยคำอธิบายเหล่านั้น ก็จะพบว่าประกอบขึ้นจากการ

สันนิษฐานเป็นจำนวนมาก ข้อสันนิษฐานเหล่านี้เกิดจากการผสมผสานเรื่องราวจากหลักฐานอันน้อยนิดทางประวัติศาสตร์กับความเชื่อตามตำนานที่มาจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์[4]ของอินเดีย ซึ่งมีรากฐานจากลัทธิพราหมณ์ในเรื่องอิทธิฤทธิ์ของเทพเทวดาและวิญญาณของครูที่ได้ล่วงลับไปแล้ว อุปสรรคในด้านความขาดแคลนหลักฐานที่ชัดเจนจากอดีตนั้นทำให้การวิเคราะห์นาฏศิลป์ไทยในเชิงประวัติศาสตร์และเชิงสุนทรียศาสตร์เป็นไปด้วยความยากลำบากสำหรับผู้ที่ศึกษาในด้านนี้

จึงไม่ใช่เรื่องแปลกเลยที่ตำราทางด้านนาฏศิลป์ไทยหลายเล่มในปัจจุบันมักจะอธิบายนาฏศิลป์ไทยจากอดีตในเชิงยกย่องความสำคัญหรือในเชิงบอกเล่าประวัติ(ในส่วนที่มีหลักฐานพอให้สันนิษฐาน สรุป หรืออ้างอิงได้) มากกว่าที่จะอธิบายในด้านความหมาย ความคิดสร้างสรรค์ หรือเนื้อหา ทั้งนี้เนื่องจากว่าการให้คุณค่าแก่นาฏศิลป์ในเชิงสังคม[5] น่าจะเป็นการวิธีการ “รักษาระดับความสำคัญทางสังคม” ของนาฏศิลป์ที่มีมาแต่อดีตเพื่อให้ยังทรงคุณค่าไว้ได้ในปัจจุบัน

ในสายตาของผู้ที่มองว่านาฏศิลป์ไทยคือเอกลักษณ์ประจำชาติอย่างหนึ่งแล้ว สิ่งที่ถูกมองว่าจะเป็นภัยต่อเอกลักษณ์ไทยในส่วนนี้คือ “วัฒนธรรมตะวันตก” ดังเช่นที่ วิมลศรี อุปรมัย กล่าวเอาไว้ว่า

> *“ในอดีตกาล วิชานาฏศิลป์ได้รับการยกย่องให้เป็นของสูง เป็นเครื่องบันเทิงใจสำหรับในพระราชฐานและบุคคลสูงศักดิ์ จึงมีแบบแผนเป็นมาตรฐานโดยเฉพาะ ฉะนั้น ผลสืบเนื่องจากการร่ายรำเชิงนาฏศิลป์และการละครในสมัยก่อน จึงแตกต่างไปจากการแสดงพื้นเมืองในจังหวัดต่างๆทั้งเจ็ดสิบสามจังหวัด ต่อมาระยะเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชมาเป็นระบอบประชาธิปไตย วิชาทางด้านนาฏศิลป์ก็เริ่มอับเฉาลงไปเพราะขาดผู้นำตลอดจนผู้อุปถัมภ์ค้ำจุน จนเกือบหาค่ามิได้ และขณะเดียวกัน ศิลปทางตะวันตกก็เข้ามาแทนที่ เราใช้ศิลปตะวันตกมาสนองอารมณ์ เพื่อก่อให้เกิดความรื่นเริงสนุกสนานจนมองไม่เห็นความสำคัญของศิลปประจำชาติไทย [....] สิ่งเหล่านี้นับว่าก่อให้เกิดปัญหาติดตามมาหลาย*

ด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านเศรษฐกิจ สังคม การเมืองและการศึกษา ตลอดจนวัฒนธรรมที่ดีงามของชาติ" (1).

คำกล่าวข้างต้นมีทั้งความจริงและความเชื่อ(ที่อาจจะไม่ใช่ความจริงเสมอไป)บางอย่างที่ปรากฏอยู่ทั่วไปในเอกสารที่เกี่ยวข้องกับความเสื่อมค่านิยมในนาฏศิลป์ (หรือวัฒนธรรมไทย) "ศิลปะหรือวัฒนธรรมตะวันตก"สามารถถูกวางให้เป็นได้ทั้ง "พระเอก" และ "ผู้ร้าย" ในเวทีของการพัฒนาศิลปะและวัฒนธรรมในชาติแล้วแต่ว่าจะเป็นฉากใด หากพิจารณาในเรื่องของการยอมเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตกในประเทศไทยตั้งแต่ยุคโบราณแล้ว ก็จะพบว่าเป็นเรื่องที่ผูกโยงมากับการแลกเปลี่ยนผลประโยชน์ระหว่างประเทศ ไปจนถึงแนวคิดที่จะรักษาชาติไทยไว้ท่ามกลางอิทธิพลของชาติต่าง ๆมาโดยตลอด และเมื่อมาถึงยุคสมัยที่ "โลกเก่า" (สังคมในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราช) ต้องสูญเสียพื้นที่บางส่วนไปให้กับ "โลกใหม่" (สังคมสมัยประชาธิปไตย) ภายใต้สภาพเศรษฐกิจ และความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองของโลกในยุคก่อนและหลังสงครามโลกครั้งที่สองนั้น ประเทศไทยจาก "โลกเก่า" จึงต้องพยายามที่จะปรับตัวให้เข้ากับโลกยุค "สมัยใหม่" ที่อุดมการณ์ทางการเมืองถูกแยกขั้วเป็นสองฝ่ายทั้งฝ่ายเสรีนิยมและฝ่ายคอมมิวนิสต์ให้ได้ ประเทศไทยเองนอกจากต้องเผชิญกับอุปสรรคและปัญหาต่าง ๆที่เป็นผลมาจากของการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองในประเทศแล้ว ยังต้องเผชิญกับสภาวะกดดันจากบริบทที่เปลี่ยนแปลงไปของโลกอีกด้วย รัฐบาลสมัยจอมพล ป. จึงต้องพยายามที่จะต่อสู้กับความเปลี่ยนแปลงทั้งหลายเหล่านี้ ด้วยการเลือกที่จะใช้วิธีการแบบ "เผด็จการ" ด้วยการวางตัวเองให้เป็นผู้กำหนดนโยบาย กฎ กติการอบด้านให้กับประชาชน ท้ายที่สุดแล้ว ผลของการใช้อำนาจแบบนี้นั้น แม้ว่าจะเป็นการสร้างมายาคติในเรื่องของ "ชาตินิยม" ได้เป็นอย่างดีและสามารถทำให้เกิด "แพะรับบาป" ทางการเมืองในหลาย ๆยุคสมัยก็ตาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในยุค "ขวาพิฆาตซ้าย" ที่มีการกวาดล้างผู้ที่มีความคิดทางการเมืองแตกต่างไปจากรัฐบาลอย่างเข้มงวดและรุนแรง จึงไม่อาจเรียกได้เต็มปากเต็มคำว่า แนวทางแบบเผด็จการนั้นสามารถ "พาให้ชาติพ้นภัย" ได้ทั้งหมดเสียทีเดียว ค่านิยมหลายประการที่เกิดจากนโยบายที่พยายาม

จะกลายวัฒนธรรมไทยให้ทันสมัยตามอย่างตะวันตก (โดยเฉพาะอเมริกา)นั้น ยังส่งอิทธิพลทางความคิดหลายอย่างที่ครอบงำประชาชนมาจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งแนวคิดที่ว่า มาตรฐานแบบอเมริกันคือต้นแบบอันอารยะในการพัฒนาประเทศ

ท่ามกลางกระแสการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยทั้งหลาย นาฏศิลป์ไทยจึงหนีไม่พ้นที่จะถูกกำหนดให้เป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งของฝ่ายผู้มีอำนาจในทางการเมือง นับตั้งแต่การเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของราชประเพณีและการบันเทิงในราชสำนักในยุคสมบูรณาญาสิทธิราช มาจนถึงยุคประชาธิปไตยแบบขวาจัด มาจนถึงยุคประชาธิปไตยแนวทุนนิยมเช่นในปัจจุบัน ในยุคของการเปลี่ยนแปลงการปกครอง นาฏศิลป์ไทยได้รับการเปลี่ยนผ่านจากการเป็นสมบัติของราชสำนักมาเป็นของรัฐบาล[6] ในท่ามกลางสภาวะเศรษฐกิจที่ตกต่ำในช่วงปี พ.ศ. 2471 -2488 นั้น ศิลปะการแสดงทั้งของรัฐบาลและเอกชนต่างก็ได้รับผลกระทบอย่างหนัก และเมื่อสิ้นสุดสงคราม รัฐบาลภายใต้การบริหารของจอมพลแปลก พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรี ได้เข้ามามีบทบาทควบคุมดูแลนโยบายและข้อกำหนดต่างๆให้กับกรมศิลปากร วิทยานิพนธ์ของ จิรพร วิทยศักดิ์พันธ์ ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการใช้อำนาจของรัฐในการควบคุมศิลปะการแสดง ทั้งที่เป็นศิลปะของหลวง และศิลปะของชาวบ้าน ลัทธิชาตินิยมภายใต้การปกครองแบบเผด็จการทหารของจอมพล ป. นั้น เป็นลัทธิชื่นชมตะวันตก ต่อต้านอำนาจของสถาบันกษัตริย์ และมีวาระในการที่ต้องการ “ยกระดับ” ศิลปวัฒนธรรมในชาติให้ประกอบด้วยความมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น ชัดเจน และมีความสง่างามที่สามารถทัดเทียมกับอารยะประเทศ นอกจากนั้นจอมพล ป.ยังให้ความสำคัญต่อการใช้นโยบายทางศิลปวัฒนธรรมในการสนับสนุนนโยบายของรัฐบาลในด้านต่าง ๆ ผ่านกระทรวงวัฒนธรรม[7] และสภาวัฒนธรรม อีกด้วย รัฐบาลได้ทำการประชาสัมพันธ์และอธิบายถึงความสำคัญของการใช้วัฒนธรรม (ระดับสูงเท่านั้น) ในการต่อสู้กับ “ภัย” คอมมิวนิสต์ไว้อย่างกว้างขวางทั้งทางสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆและทางวิทยุ ด้วยข้อความดังตัวอย่างเช่น

"ปัจจุบันนั้น นานาชาติต่างรู้สึกกันว่าวัฒนธรรมเท่านั้นที่จะเป็นปัจจัยทำให้ประชาชนส่วนใหญ่มีความเจริญรุ่งเรืองถาวรอยู่ยืนนาน และวัฒนธรรมระดับสูงเท่านั้น ที่จะเป็นปัจจัยให้ชาติต่าง ๆมีความเข้าใจดีต่อกัน และสามารถต้านทานลัทธิอันชั่วร้าย ถือว่าเป็นอันตรายต่อความสงบสุขของโลกไว้ได้...พึงระวังว่า การแตกแยกกัน การยกตนเหนือผู้อื่น การคอรัปชั่น การแทรกซึมของคอมมิวนิสต์ และสงครามปรมาณู สิ่งเหล่านี้เพียงอย่างใดอย่างหนึ่ง ก็สามารถทำลายประเทศชาติได้ทุกขณะ (วิทยุสารประจำวัน, 11 มีนาคม 2496)"[8]

การให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมระดับสูง ในที่นี้ย่อมหมายถึงวัฒนธรรมดั้งเดิมแบบราชสำนักเท่านั้น เพื่อเป็นการเชิดชูและให้ความทรงคุณค่าต่อมรดกทางวัฒนธรรมที่มีการสืบทอดต่อกันมาแต่อดีต นอกเหนือจากการสร้างความหวงแหนในมรดกของราชสำนักแล้ว รัฐบาลยังหวนกลับมาส่งเสริมวัฒนธรรมบันเทิงของที่เป็นที่นิยมของประชาชนอยู่แต่เดิมมาก่อน โดยจากที่เคยสั่งห้ามแสดงศิลปะท้องถิ่นบางชนิดในตอนแรก มาเป็นการสนับสนุนให้ใช้ศิลปะการแสดงของท้องถิ่นในการสนับสนุนนโยบายของรัฐบาล ตลอดจนเชิดชูในความเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เพื่อต่อสู้กับกระแสคอมมิวนิสต์ ดังนั้น ในยุคหลังของจอมพล ป. (2491-2500) มาจนถึงยุคของจอมพลสฤษดิ์ จึงมีรายการประกวดประชันไปจนถึงการสนับสนุนให้มีลิเกวิทยุ ละครปลุกใจ หมอลำ และเพลงปลุกใจมากมาย

ผลที่ตามมาจากการแทรกแซงศิลปะและวัฒนธรรมของท้องถิ่นต่าง ๆด้วยการกำหนดให้ศิลปินต้องปฏิบัติตามนโยบายของรัฐบาลนั้น ทำให้นาฏศิลป์ไทยในบางส่วนถูกกำหนดให้เกิดเป็นมาตรฐานแบบของกรมศิลปากร และกลายมาเป็นมาตรฐานที่ชี้นำให้นาฏศิลป์ตามท้องถิ่นต่าง ๆต้องพยายามหันมาปรับตัวตามมาตรฐานที่ถูกวางเอาไว้ วาทกรรมในเรื่อง "เอกลักษณ์ที่สูงส่ง" ของชาติ จึงกลายเป็นสิ่งที่นาฏศิลปินภาคภูมิใจและหวงแหน ดังนั้น ในช่วงเวลาของการปกครองประเทศโดยรัฐบาลเผด็จการนั้น รัฐบาลประสบความสำเร็จในการใช้ศิลปะตลอด

จนสื่อชนิดต่าง ๆในการครอบงำทางอุดมการณ์ทางการเมือง หรือที่ Antonio Gramsci เรียกว่าสภาวะ Hegemony นั่นเอง

เมื่อรัฐบาลวางให้นาฏศิลป์ไทยอยู่ในการดูแลของกรมศิลปากร นอกจากจะดูแลมรดกทางวัฒนธรรมในหลาย ๆด้านแล้ว ยังมีสำนักการสังคีต ซึ่งมีภารกิจเกี่ยวกับการคุ้มครอง ป้องกัน อนุรักษ์ บำรุงรักษา ฟื้นฟู ส่งเสริม สร้างสรรค์ เผยแพร่ จัดการศึกษา ค้นคว้า วิจัย พัฒนา สืบทอดศิลปะและทรัพย์สินมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติอีกด้วย แต่ในอีกด้านหนึ่งในส่วนของนาฏศิลป์ไทยที่อยู่ภายใต้สำนักการสังคีตซึ่งอยู่ภายใต้โครงสร้างอำนาจของรัฐก็มีอำนาจเฉพาะตัวที่ได้รับการสถาปนาอย่างเป็นทางการ จึงอาจกล่าวได้ว่าหน่วยงานของรัฐมีทั้งทุนและอำนาจที่จะปฏิบัติหน้าที่ต่าง ๆได้ ส่วนหนึ่งของหน่วยงานที่สังกัดต่อกรมศิลปากร คือ วิทยาลัยนาฏศิลป์[9] อันเป็นสถานที่ซึ่งนอกจากจะมีการเรียนการสอนนาฏศิลป์ควบคู่ไปกับหลักสูตรสายสามัญแล้ว ยังมีการสืบทอดขนบธรรมเนียมและประเพณีของนาฏศิลป์ไทยอย่างต่อเนื่อง

อย่างไรก็ดี แม้ว่าจะมีการเปิดสถาบันการศึกษาสังกัดกรมศิลปากรคือวิทยาลัยนาฏศิลป์เป็นจำนวนมากถึงสิบสามแห่งทั้งประเทศ อีกทั้งยังมีหน่วยงานอื่น ๆเช่น สำนักการสังคีต และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในสังกัดของกรมศิลปากร ตลอดจนภาควิชานาฏศิลป์ไทยในสถาบันระดับอุดมศึกษามากมายหลายแห่ง ทุกสถาบันต่างมีความมุ่งมั่นที่จะคอยดูแลรักษาและสืบทอดศิลปะของไทยแขนงนี้โดยเฉพาะ แต่ความพยายามทั้งหมดนี้ ก็ไม่ได้ทำให้นาฏศิลป์ไทยได้รับความนิยม หรือได้รับความเข้าใจจากประชาชนทั่วไปในสังคมไทยร่วมสมัยได้ดีเท่าที่ควร ในสายตาของประชาชนทั่วไป นาฏศิลป์ได้เปลี่ยนจากการเป็นราชูปโภคในอดีตมาเป็นเครื่องมือสำหรับมหรสพต่าง ๆในรัชกาลปัจจุบัน ถึงแม้ว่ายังทรงคุณค่าด้วยวาทกรรม “สมบัติของชาติที่มีมาแต่โบราณ” แต่ก็ยังไม่อาจทำให้ภาพลักษณ์บางประการ เช่น ความ “ล้าสมัย” ความสวยงาม หรือแม้แต่ความซ้ำซากจำเจ ลบหายไปจากคนทั่วไปได้ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร[101] ธนิต อยู่โพธิ์ 2522, 7-9 (http://student.swu.ac.th/hm471010014/cp101.html) เคยวิเคราะห์ถึงปัญหาและทางออกของนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า

"หลังจากสงครามโลกครั้งที่สองมาแล้ว อิทธิพลจากตะวันตกได้ไหลบ่าเข้ามาในประเทศไทยอย่างรวดเร็ว เมื่อคนรุ่นใหม่ที่ได้เกิดขึ้นในยุคก่อนสงครามหรือหลังสงคราม ไม่เคยมีภูมิหลังในทางนาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทยเลย เพราะเหตุสองประการที่ได้กล่าวถึงมาแล้วข้างต้น นาฏศิลป์และดนตรีจากตะวันตกจึงมีโอกาสที่จะแผ่อิทธิพลเข้ามายังคนไทยในยุคปัจจุบันได้โดยง่ายและโดยสะดวก คนรุ่นปัจจุบันส่วนมากฟังเพลงตะวันตกได้อย่างซาบซึ้ง ในขณะที่ไม่สามารถจะได้รับความจรุงใจจากดนตรีไทย ทางด้านนาฏศิลป์ก็เช่นเดียวกัน ความรู้สึกของคนส่วนใหญ่ในปัจจุบันนั้นเห็นว่าทั้งนาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทยเป็นของที่อืดอาดล่าช้าไม่ทันกาลสมัย และไม่ทันใจคน ไม่ได้รับความสนุกในการชมนาฏศิลป์ หรือการฟังดนตรีไทยเท่ากับที่ได้รับจากนาฏศิลป์และดนตรีตะวันตก ถ้าหากจะมีการสนับสนุนนาฏศิลป์และดนตรีไทยในปัจจุบันนี้ ก็เป็นการสนับสนุนที่เกิดจากคติชาตินิยมอยู่ไม่น้อย เพราะเหตุว่านาฏศิลป์และดนตรีนั้นเป็นของไทย จึงจำเป็นต้องสนับสนุนด้วยความรักชาติ ปัญหาสำคัญในการที่จะให้นาฏศิลป์และดนตรีไทยยังมีชีวิตอยู่ต่อไปได้ จึงอยู่ที่ตรงนี้ ปัญหานั้นคือ ทำอย่างไรจะให้คนไทยยุคปัจจุบันชมนาฏศิลป์ไทยได้ด้วยความสนุกสนานเพลิดเพลิน และฟังดนตรีไทยได้โดยมีอารมณ์และมีความเข้าใจในดนตรีของไทย ทางแก้ปัญหานี้ตลอดจนเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับปัญหานี้ เช่น วิธีการถ่ายทอดนาฏศิลป์และดนตรีไทยให้แก่คนยุคใหม่ วิธีเสนอ (Presentation) นาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทยในปัจจุบันตลอดจนการดัดแปลงให้ทันกาลทันสมัย"

ในขณะที่ ธนิต อยู่โพธิ์ คิดว่าการปรับนาฏศิลป์ไทยให้ "ทันสมัย" จะเป็นการช่วยให้นาฏศิลป์ไทย "รอด" ได้ ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้เสนอแนวความคิดที่ว่าควรจะต้องปรับที่การรับรู้หรือความเข้าใจอย่างซาบซึ้งต่อนาฏศิลป์ไทยมากกว่าที่คิดกับนาฏศิลป์ไทยด้วยทัศนคติแบบชาตินิยมเพียงอย่างเดียว

ม.ร.ว. คึกฤทธิ์กล่าวถึงปัญหาและทางรอดของนาฏศิลป์ไทยไว้ดังนี้

> *"ทุกวันนี้ท่านก็คงได้ทราบว่าได้เลือนหายไปจากชีวิตไทยเป็นอย่างมาก เกือบจะเรียกได้ว่าไม่มีเหลือ และในการที่มีก็เป็นการบังคับหรือเป็นการจงใจเจตนาที่จะทำให้นาฏศิลป์ไทย ดนตรีไทยเกิดขึ้น กระผมไม่แน่ใจว่าทุกครั้งที่มีการแสดงดนตรีไทยหรือมีนาฏศิลป์ไทยที่มีผู้มาฟังมาชมนั้น ส่วนหนึ่งของผู้ที่มาฟังเพราะสักแต่ว่ามันเป็นดนตรีไทย เป็นนาฏศิลป์ไทยคือกระผมแยกไม่ออกในคนฟังและคนชมว่า ที่มาฟังเพราะมี appreciation นั้นมีสักกี่คน และที่มีการฟังเพราะมี nationalism นั้นสักกี่คน เพราะฉะนั้นปัญหาสำคัญก็อยู่ที่ว่า ถ้าหากเราจะฟื้นฟูรักษาศิลปะทั้งสองอย่างนี้ไว้ด้วย nationalism คือ ความรักชาติอย่างเดียว เพราะความคิดที่ว่า เมื่อเป็นของไทยต้องดีต้องวิเศษ ต้องรักษาไว้ละก็ตามความเห็นส่วนตัวผมเห็นว่าจะไปไม่รอด แต่ถ้าเราจะฟื้นฟูหรือทำอย่างไรเพื่อจะรักษาไว้ด้วย appreciation ความเข้าใจด้วยความรักด้วยความชื่นชมแล้ว ผมว่าจะไปรอด เพราะว่าความรักความชื่นชม ความเข้าใจนั้น ย่อมจะทำให้เกิดมีชีวิตมีพลังขึ้นใหม่ และมีความเคลื่อนไหวต่อไปได้"*

ปัญหาของความรักและความชื่นชมต่องานศิลปะหรือที่เรียกว่าความซาบซึ้งในอรรถรสของศิลปะ (appreciation) นั้นสามารถมองได้จากมุมมองแบบผู้สร้างกับผู้รับ ซึ่งไม่จำเป็นต้องเหมือนกันเสมอไป ความซาบซึ้งในนาฏศิลป์และดนตรีไทยของคนไทย(บางส่วน)ในอดีตนั้น มักเกิดจากความเชี่ยวชาญในการชมจนสามารถเกิดความดื่มด่ำซาบซึ้งไปกับผลงาน ความซาบซึ้งแบบนี้เกิดจากการเป็นผู้รับงานที่มีความละเอียดอ่อนและมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง ในบางกรณีนั้นก็มีความสามารถในการแสดงหรือเท่าทันกลเม็ดเด็ดพรายในการแสดงไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าผู้แสดงเสียเอง แต่ผู้ชมในยุคหลังนั้นเป็นผู้ชมที่ขาดทักษะในการชมนาฏศิลป์ไทยเนื่องจากมหรสพของคนไทยนั้นถูกแทนที่ด้วยภาพยนตร์และโทรทัศน์ ตลอดจนสื่อประเภท

อื่นๆ ดังนั้น ผู้ชมในยุคนี้จึงไม่อาจเรียกได้ว่า เป็นผู้ชมที่มีความซาบซึ้งดื่มด่ำต่อนาฏศิลป์ไทยเฉกเช่นผู้คนในยุคก่อน ยิ่งไปกว่านั้นผู้ชมร่วมสมัยเป็นจำนวนมากเห็นว่านาฏศิลป์ไทยเป็นสิ่งที่ “เชย” หรือ “ล้าสมัย” ดังนั้น แม้ว่าจะมีผู้คนที่รักและหวงแหนนาฏศิลป์ไทยและทำหน้าที่สืบทอดดูแลศิลปะด้านนี้อยู่ตามสถาบันต่างๆ แต่ภาพลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทยที่ถูกมองว่า “เชย” นั้นก็ยังคงเป็นเรื่องที่ไม่ดึงดูดใจคนรุ่นใหม่ให้เข้าหา วิกฤตการณ์ของวงการนาฏศิลป์ไทยจึงจำต้องเกิดขึ้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ หากการต่อสู้ในเรื่องของการแย่งชิงพื้นที่ทางวัฒนธรรมเป็นสงครามอย่างหนึ่ง คงพูดได้ว่า นาฏศิลป์ไทยเหลือพื้นที่ของตัวเองในสังคมไทยน้อยลงไปทุกที โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อสื่อบันเทิงได้เป็นส่วนหนึ่งของเทคโนโลยีที่ใช้ในครัวเรือน การตระหนักถึงวิธีการที่จะ “เข้าถึง” ผู้คนร่วมสมัยเพียงอย่างเดียวคงไม่เพียงพอ แต่คงต้องกอปรไปด้วยการคิดค้นหาแนวทางใหม่ๆในการทำให้ผู้คนร่วมสมัยสามารถหันมาชื่นชมและซาบซึ้งกับนาฏศิลป์ไทย พูดอีกอย่างหนึ่งก็คือ ศิลปินต้องหาวิธีการนำเสนอนาฏศิลป์ไทยในแบบที่ทำให้ผู้คนร่วมสมัยสามารถเชื่อมโยงกับชีวิตของเขาได้ แต่ในเวลาเดียวกันก็ไม่ทำลายจิตวิญญาณดั้งเดิมของนาฏศิลป์

ความจริงแล้วมีศิลปินจำนวนมากนับตั้งแต่อดีตมาจนกระทั่งปัจจุบันที่พยายามจะ “พัฒนา” นาฏศิลป์ไทย นับตั้งแต่การพยายาม “ผสมผสาน” นาฏศิลป์แบบตะวันตกกับนาฏศิลป์ไทย เช่น การแสดงบัลเลต์โดยใช้เรื่องไทยๆ เช่น มโนราห์ ไปจนถึงความพยายามในการคิดประดิษฐ์นาฏศิลป์ชุดใหม่ๆขึ้นมา โดยทั่วไปนั้นในขนบของนาฏศิลป์ไทยนั้น จะไม่นิยมให้ผู้ที่เป็นศิษย์คิดหรือสร้างสรรค์ผลงานที่ “แตกแถว” ไปจากทางของครู โดยมากแล้วอภิสิทธิ์ของการคิดริเริ่มนั้นจะอยู่ในดุลยพินิจของครู ธรรมเนียมที่ถือปฏิบัตินี้ เป็นวิธีการหนึ่งในการอนุรักษ์นาฏศิลป์ไทยไว้ ซึ่งยึดถือ “ครู” เป็นสรณะทางศิลปศาสตร์ ความเชื่อในเรื่องของการเคารพคำสอนของครูนั้นถูกผสมผสานไปกับการยึดถือในเรื่องความศักดิ์สิทธิ์ของวิชาและความศักดิ์สิทธิ์ในดวงวิญญาณของครูทั้งหลายที่ได้ล่วงลับไปจนถึงครูที่ยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน ดังนั้น ไม่ว่าศิลปินคิดที่จะสร้างงานใดๆก็ตาม จำเป็นต้องมีการ “ไหว้” หรือ “บูชา” ครูก่อนเสมอ ดังนั้น ในวงการนาฏศิลป์ไทยนั้น สิ่งที่ “ถือ” กันมากที่สุดคือเรื่องการไม่คิด “นอกครู” หรือปฏิบัติตนไม่ในทางที่จะนำมาซึ่งความเสื่อมเสียศักดิ์

ศรีหรือเกียรติภูมิของครู วัฒนธรรมของการเคารพและบูชาครูนี้ แม้ว่าจะช่วยให้นาฏศิลป์ไทยสามารถรักษาพื้นที่ทางวัฒนธรรมของศิลปการแสดงไว้ได้ในทางหนึ่ง แต่อีกทางหนึ่งนั้นก็เป็นอุปสรรคต่อความกล้าคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างงานรุ่นใหม่ๆ เนื่องด้วยกลัวถูกกล่าวหาว่า “ผิดครู” นั่นเอง ดังนั้น กติกาของการคิดงานใหม่นั้นจึงค่อนข้างอยู่ใน “ขอบเขต” ของการ “อนุญาต” จากครู และอยู่ในขอบเขตของ “ขนบการแสดง” ที่ได้ยึดถือปฏิบัติกันมา หากมีการ “แตกแถว” หรือ คิด “นอกครู” ผลที่ตามมาจากการกระทำที่ “ผิดครู” คือ การต่อต้านทางสังคมจากประชาคมนาฏศิลป์ นอกจากนี้ ยังมีความเชื่ออีกว่า วิญญาณของครูอาจจะ “ลงโทษ” บุคคลผู้นั้นด้วยวิธีการต่างๆ

ด้วยเหตุที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ จึงทำให้การดำรงอยู่ในวิชาชีพทางนาฏศิลป์ในสังคมไทยนั้น ผูกติดอยู่กับเรื่องของระบบความเชื่อในเรื่องอิทธิฤทธิ์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆอย่างแน่นแฟ้น

แต่ถึงกระนั้น วงการนาฏศิลป์ไทยก็ใช่ว่าจะไม่มีการพัฒนา หรือการคิดสร้างสรรค์ชิ้นงานใหม่ๆ ความจริงแล้ว วงการนี้มีการคิดค้นสิ่งใหม่ๆอยู่ตลอดเวลา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในแวดวงของสถาบันการศึกษาต่างๆ มีการคิดค้นระบำ รำ ฟ้อน ชุดใหม่ๆออกมามากมาย นับตั้งแต่ระบำที่ได้รับแรงบันดาลใจจากงานวรรณกรรม จิตรกรรมหรือประติมากรรมโบราณ (เช่น ระบำโบราณคดี ระบำเทพบูชิต ระบำบ้านเชียง ฯลฯ) ไปจนถึง ระบำ หรือ ฟ้อนที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการสังเกตวิถีชีวิตหรือประเพณีของผู้คนในท้องถิ่น (เช่น ระบำจักสาน ระบำฝัดข้าว ระบำร่อนทอง รำตำหูกผูกขิด เซิ้งแหย่ไข่มดแดง ฯลฯ) แต่แม้ว่าจะมีการคิดประดิษฐ์นาฏศิลป์ชุดใหม่ๆออกมามากมายตามภูมิภาคต่างๆทั่วประเทศ ก็ยังไม่สามารถทำให้นาฏศิลป์ไทยได้รับการยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของสำนึกทางศิลปะในความคิดของผู้คนร่วมสมัยได้ ความนิยมในนาฏศิลป์ไทยที่ถดถอยลงไปเรื่อยๆ นี้หากไม่มีความพยายามที่จะแก้ไขเปลี่ยนแปลงบางสิ่งบางอย่างแล้ว ก็เป็นที่น่ากังวลใจว่า นาฏศิลป์ไทยอาจจะกลายเป็นเพียงวาทกรรมที่สวยงามแต่ปราศจากความสำคัญที่แท้จริงในชีวิตของคนไทยไปในที่สุด นั่นก็คือสภาพของความเสื่อมและการล่มสลายทางศิลปะการแสดงของไทยนั่นเอง

บทความชิ้นนี้ไม่มีเจตนารมณ์ที่จะชี้ทางรอดให้กับนาฏศิลป์ไทย หากแต่มีความประสงค์ที่จะชี้ให้เห็นว่า ยังมีคนรุ่นใหม่ เช่น กรณีของ พิเชษฐ กลั่นชื่น ที่เห็นความสำคัญของการสืบสานคุณค่าของนาฏศิลป์ไทยให้มีความหมายที่เชื่อมโยงได้กับผู้คนร่วมสมัย เพียงแต่ "วิธีการ" นั้นอาจจะแตกต่างไปจากที่เคยปฏิบัติกันมา แม้ว่า "วิธีการนำเสนอ" ในแบบของพิเชษฐนั้น อาจจะยังไม่เป็นที่ยอมรับของวงการนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน แต่ก็ยังมีคนไทยและคนต่างชาติจำนวนไม่น้อยที่ยังให้ความสนใจต่อวิธีคิดและวิธีการนำเสนอของเขา และ มองเห็นคุณค่าของผลงานลักษณะนี้ในเชิงนวัตกรรมและความคิดสร้างสรรค์

เชิงอรรถ

[1] ตัวอย่างเล็กๆที่เกิดขึ้นเร็วๆนี้จะเห็นได้จากข้อถกเถียงที่กำลังเกิดขึ้นกับกรณีการแต่งกายแบบชาวไทยภูเขาในฐานะ "ชุดประจำชาติ" ของ นางสาวฟ้ารุ่ง ยุติธรรม ในการประกวดนางงามจักรวาล ปี 2550 ที่ประเทศเมกซิโก ว่าเหมาะสมหรือไม่ ตัวแทนจากหน่วยงานรัฐบาลให้ความคิดเห็นว่าการนำเสนอชุดประจำชาติไทยนั้นต้องอยู่ในแบบของ "ชุดไทยราชนิยม" (เท่านั้น) และต้องใช้ให้เหมาะสมกับวาระและโอกาส "ชุดไทยพระราชนิยม" มี 8 ชุด คือ ชุดไทยเรือนต้น ชุดไทยจิตรลดา ชุดไทยอมรินทร์ ชุดไทยบรมพิมาน ชุดไทยจักรี ชุดไทยดุสิต ชุดไทยจักรพรรดิ และชุดไทยศิวาลัย ชุดไทยพระราชนิยมเหล่านี้เป็นชุดที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถได้ทรงโปรดเกล้าให้มีการค้นคว้า ศึกษา ออกแบบตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์เพื่อให้เกิดชุดประจำชาติที่เหมาะสมและสวยงาม ทั้งนี้ พระราชดำรินี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากคราที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ได้โดยเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จพระราชดำเนินเยือนยุโรปและสหรัฐอเมริกาอย่างเป็นทางการ เมื่อพุทธศักราช 2503

[2] เช่น การอ้างจดหมายเหตุของเมอสิเออ เดอ ลาลูแบร์ ราชทูตชาวฝรั่งเศสที่เข้ามาในประเทศไทยในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ อ้างว่าได้ชมโขน ละคอน และระบำ แต่ก็ไม่ได้ให้รายละเอียดของการแสดงไว้มากนัก

[3] จากพระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในหนังสือ *ละครฟ้อนรำ*

หลักฐานด้าน “การรำ” ที่เหลืออยู่นั้น ที่เก่าที่สุดมีเพียงฉบับที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่หนึ่งซึ่งเหลืออยู่เพียงส่วนต้นเท่านั้น ส่วนปลายก็สูญหายไป อีกเล่มหนึ่งเป็นภาพเขียนท่ารำในสมัยรัชกาลที่สอง พระองค์คาดว่าน่าจะเป็นฉบับที่คัดลอกมาจากต้นฉบับในสมัยรัชกาลที่หนึ่ง พระนิพนธ์ของสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพนั้นถือได้ว่าเป็นหลักฐานที่สำคัญ แม้กระนั้นก็ตาม พระองค์เองก็ทรงยอมรับว่าเนื่องจากทรงนิพนธ์ในยุคสมัยรัชกาลที่เจ็ด หลักฐานเดิมจากสมัยกรุงศรีอยุธยาได้สูญหายไปมาก ดังนั้นจึงพบว่าพระองค์ทรงใช้การ “สันนิษฐาน” ในการนิพนธ์เรื่องราวต่างๆ ที่เกี่ยวกับประวัติที่มาของนาฏศิลป์ไทย (58).

[4] คัมภีร์นาฏยศาสตร์ เป็นคัมภีร์รวบรวมองค์ความรู้ด้านการปฏิบัติและทางสุนทรียศาสตร์ของนาฏศิลป์อินเดีย กล่าวถึงต้นกำเนิดของนาฏศิลป์ว่า เกิดจากการร่ายรำของพระอิศวร ซึ่งร่ายรำให้เทพยาดา ตลอดจนฤาษีได้ชม และภารตฤาษีได้นำมาแต่งเป็นตำราเพื่อสั่งสอนมนุษย์

[5] นาฏศิลป์ได้ทำหน้าที่รับใช้ผู้สูงศักดิ์และถูกใช้เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งในการแสดงสถานภาพทางสังคมของผู้สูงศักดิ์

[6] ในปี พ.ศ. 2478 นั้น กองมหรสพที่เคยสังกัดอยู่กับสำนักราชวังต้องถูกโอนไปสังกัดกรมศิลปากร เป็นสำนักงานของกระทรวงธรรมการ ดังนั้น ศิลปินโขน ละคร นักดนตรี และช่างศิลป์จึงต้องไปเป็นข้าราชการของกรมศิลป์ด้วย

[7] ตั้งขึ้นเมื่อ 8 มีนาคม พ.ศ. 2495

[8] อ้างจาก ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, หน้า 137

[9] วิทยาลัยนาฏศิลป์ เดิมมีชื่อว่า “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” เปิดสอนครั้งแรกเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 นับเป็นสถาบันของชาติแห่งแรกที่ให้การศึกษาทั้งวิชาสามัญและวิชาศิลปะ ขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ผู้ก่อตั้งโรงเรียนนี้คือ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2478 ทางการมีความประสงค์ที่จะให้วิชาศิลปทางโขน-ละคร และดนตรี มารวมอยู่ในสังกัดเดียวกัน จึงได้โอนครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ กับศิลปินประจำราชสำนักของพระมหากษัตริย์ รวมทั้งเครื่องดนตรี เครื่องโขน เครื่อง

ละครของหลวงบางส่วนจากกระทรวงวัง ให้มาสังกัดกรมศิลปากร กรมศิลปากรจึงได้แก้ไขปรับปรุงการศึกษาของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ให้กว้างขวางยิ่งขึ้น ต่อมาโรงเรียนนี้ผ่านการเปลี่ยนแปลงชื่อและการสังกัดต่อหน่วยงานหลายครั้ง และในปี 2515 ได้เปลี่ยนวิทยฐานะมาเป็น “วิทยาลัยนาฏศิลป์” โดยในปี 2519 ได้เข้าเป็นสถาบันสมทบของสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล สำหรับนักเรียนที่ต้องการวุฒิการศึกษาในระดับปริญญาตรีในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ ต่อมาเมื่อมีการสถาปนาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ขึ้นในปี 2541 วิทยาลัยนาฏศิลป์จึงได้ย้ายมาสังกัด “สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์” โดยจัดการศึกษาในระดับปริญญาตรีด้านช่างศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทั้งไทยและสากล รับนักศึกษาที่สำเร็จการศึกษาในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง เข้าศึกษาต่ออีก 2 ปี ในคณะศิลปนาฏดุริยางค์ และคณะศิลปศึกษา จวบจนถึงปัจจุบัน (ข้อมูลจาก http://www.cda.bpi.ac.th)