Practice as Research in Performance: การวิจัยสร้างสรรค์ด้านศิลปะการแสดง

ธนัชพร กิตติก้อง[1]
Tanatchaporn Kittikong

[1] **ดร., อาจารย์ประจำหลักสูตรศิลปะการแสดง**
แขนงวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยขอนแก่น

บทคัดย่อ

บทความนี้มีจุดประสงค์เพื่อทบทวนความเข้าใจและตั้งข้อสังเกตต่อกรอบการวิจัยทางด้านศิลปกรรมโดยเฉพาะทางด้านศิลปะการแสดงตามแนวทางของสำนักงานคณะกรรมการการวิจัยแห่งชาติ (วช.) โดยชี้ให้เห็นถึงช่องว่างที่เกิดขึ้นในกรอบการวิจัยภายใต้สาขานาฏศิลป์ที่คำว่า ศิลปะการแสดง ยังคงถูกบีบรัดในด้านรูปแบบและแนวความคิด ซึ่งมีความแตกต่างจากกรอบการวิจัยทางสาขาทัศนศิลป์ที่เป็นเพียงการตั้งกรอบแนวคิดอย่างหลวมๆ บนกระบวนการ ก่อให้เกิดความเหลื่อมล้ำทางความคิดรวมไปถึงความเข้าใจที่อาจคลาดเคลื่อนซึ่งจะส่งผลกระทบต่อโอกาสการพัฒนางานศิลปะการแสดงของไทยในอนาคต ถึงแม้ว่าผลงานของศิลปินไทยในสาขานาฏศิลป์หรือกลุ่มศิลปะการแสดงต่างๆ ในปัจจุบันมีการพัฒนาและเติบโตอย่างรวดเร็วผ่านแนวคิดใหม่ๆ รูปแบบและวิธีการที่หลากหลาย ทั้งในแนวทางของศิลปะการละครและการเคลื่อนไหวประเภทอื่นๆ ตั้งแต่งานอนุรักษ์ งานสร้างสรรค์ที่ต่อยอดจากงานอนุรักษ์ งานในรูปแบบผสมผสานร่วมสมัย จนถึงงานแนวทดลอง แต่การยอมรับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเหล่านี้ว่าเป็นที่มาซึ่งองค์ความรู้ใหม่ ให้เทียบเท่ากับรูปแบบวิธีวิจัยในแนวทางของวิทยาศาสตร์นั้น ยังคงเป็นเรื่องใหม่และเป็นที่ถกเถียงกันอย่างมาก บทความชิ้นนี้จึงได้ทบทวนและอภิปรายกระบวนทัศน์องค์ความรู้ทางการวิจัยจากฐานปฏิบัติ (Practice as Research) โดยเน้นทางด้านศิลปะการแสดง เพื่อเปิดพื้นที่ในการนำเสนอแนวทางและเงื่อนไขเพื่อเป็นภารกิจร่วมในการพัฒนาองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงของไทยอย่างแท้จริงต่อไป

คำสำคัญ: วิจัยสร้างสรรค์, ศิลปะการแสดง, องค์ความรู้

Abstract

This article reviews a current understanding of performance/ practice as research in Thailand. The study focuses on the notion of research into performing arts and through performance practice

according to the National Research of Thailand. The big gap between definitions of performing arts (*natya-silp)* and visual arts given by National Research of Thailand to artistic research is one of the main concerns. Although, the Thai practices of performing arts have been well established in many forms range from traditional-based, contemporary-style driven, or experimental-based, a performance as research is still new to Thai research community. Here, I observe the issues such as theory of knowledge in performance practice and performance-based, performance-led research methodology. I anticipate this article to bring the discussion of practice as research in performing arts that would allow and encourage Thai performance practitioners and scholars to be in researchers' role of their own practices. To further develop and produce a great contribution to the Thai performance practice that research is performance.

keywords: Practice as Research, Performance as Research, Embodied Knowledge

บทนำ

ข้าพเจ้ามีความประสงค์ที่จะหยิบยกประเด็นที่สำคัญแต่มักถูกมองข้ามเกี่ยวกับการทำวิจัยด้านศิลปะการแสดงในระดับพื้นฐาน อาทิ คำนิยามของคำว่าศิลปะการแสดง (Performing Arts) การแสดง (Performance) ความหมายของคำว่าศิลปะการแสดงในกรอบการวิจัย ความหมายขององค์ความรู้ที่เกิดขึ้นจากฐานปฏิบัติ ข้าพเจ้าได้อ้างอิงและขยายความเพิ่มเติมจากแนวความคิดทางด้านการสร้างสรรค์ศิลปะวิชาการและวิจัยของศาตราจารย์ปรีชา เถาทอง และการวิจัยสร้างสรรค์หรือวิชาการงานศิลป์ ของศาตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬรักษ์ ในการนี้ข้าพเจ้ายังได้นำแนวคิดเกี่ยวกับ Performance/Practice as Research และรวมไปถึง

Performance/Practice-based Research และ Performance/Practice-led Research จากตำราต่างประเทศอีกหลายเล่ม โดยมุ่งเน้นให้เกิดความเข้าใจว่า การวิจัยสร้างสรรค์ด้านศิลปะการแสดงควรจะต้องอาศัยมุมมองและกรอบความคิดอีกรูปแบบหนึ่งเพื่อความเข้าใจ ข้าพเจ้าประสงค์ที่จะเขียนบทความนี้โดยใช้ สรรพนามบุรุษที่หนึ่งแทนตัวข้าพเจ้าเอง เมื่อเป็นความคิดเห็นของข้าพเจ้าในกาลที่เหมาะสม เพื่อเกื้อหนุนกับกระบวนทัศน์ที่ข้าพเจ้าจะให้ความสำคัญ โดยมีความเชื่อมั่นในการเรียนรู้และถ่ายทอดที่สามารถเกิดขึ้นได้ในระดับปัจเจกบุคคล และเป็นทางที่ดีที่สุดทางหนึ่งที่สามารถถ่ายทอดองค์ความรู้ทางศิลปกรรมที่ยึดมั่นว่า “ผู้รู้และสิ่งที่ถูกรู้มีอิทธิพลต่อกัน และไม่สามารถแยกออกจากกันได้” (ชาย โพธิสิตา, 2552)

Practice as research: การวิจัยศิลปกรรมสร้างสรรค์

วิจัย ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายว่า “การค้นคว้าเพื่อหาข้อมูลอย่างถี่ถ้วนตามหลักวิชา” พจนานุกรมออกซฟอร์ด (Oxford Dictionary) (2016) ได้ให้ความหมายของคำว่า research แปลได้ว่า “การค้นคว้าหรือศึกษาสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างเป็นระบบเพื่อนำเอาความรู้ไปสู่การบรรลุผลสรุปหรือองค์ความรู้ใหม่” โดยทั่วไปแล้วนิยามของคำว่าวิจัยจะหมายถึงกระบวนการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ เพื่อให้เกิดผลในการขยาย ปรับเปลี่ยน พิสูจน์ ทางด้านแนวความคิด วิธีการ หรือ ผลลัพธ์ต่างๆของสิ่งที่ศึกษานั้นๆ หรือที่มักกล่าวสั้นๆ ว่าเป็นกระบวนการคิดแล้วทำอย่างเป็นระบบเพื่อองค์ความรู้ใหม่

แนวทางการพัฒนาองค์ความรู้และคำนิยามในศาสตร์ทางการสร้างสรรค์ศิลปะวิชาการ - การสร้างสรรค์ศิลปะวิจัย และการวิจัยศิลปะ โดย ปรีชา เถาทอง (2557) ได้แบ่งลักษณะกลุ่มงานศิลปะออกเป็น 3 แบบ ดังนี้

Pure Practice Art (สร้างสรรค์ศิลปะวิชาการ) คือเป็นการทำงานสร้างสรรค์โดยเน้นผลของการปฏิบัติเป็นหลักให้ความสำคัญทั้งในส่วนของกระบวนการปฏิบัติ ประสบการณ์ขณะปฏิบัติ และผลของการปฏิบัติ

Practice-led/ Practice-based + Research (สร้างสรรค์ศิลปะ-วิจัย)

คือ เป็นการทำงานสร้างสรรค์โดยให้การปฏิบัติเป็นเครื่องมือไปสู่ความรู้ใหม่ ในสาขานั้นๆ ทั้งนี้อาจเน้นถึงความรู้ที่ได้จากกระบวนการศึกษาและสร้างสรรค์ที่แสดงออกด้วยความเป็นเอกลักษณ์ของผลงาน (Originality) หรือการพัฒนาความรู้ในการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ในสาขาหนึ่งๆ (ผลสรุปเป็นการงานสร้างสรรค์ก็คืองานสร้างสรรค์ ผลสรุปเป็นงานวิจัยก็คืองานวิจัย)

Research/ Theoretical Practice (การวิจัยศิลปะ) คือ เป็นการศึกษาหรือค้นคว้าอย่างมีระบบด้วยวิธีวิทยาการวิจัยเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลคำตอบ หรือข้อสรุปรวมที่จะนำไปสู่ความก้าวหน้าทางวิชาการหรือเอื้อต่อการนำวิชาการนั้นไปประยุกต์

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติได้จัดประเภทของการวิจัยโดยแบ่งออกเป็น การวิจัยพื้นฐาน การวิจัยประยุกต์ และการพัฒนาทดลอง แต่การวิจัยทางศิลปกรรมนั้น ก็ไม่อาจจะระบุได้ชัดเจนตามประเภทของการวิจัยข้างต้น เพราะเป็นการวิจัยที่มีลักษณะบูรณาการ และมีความเป็นเฉพาะทางที่เกี่ยวข้องกับฐานปฏิบัติทางศิลปกรรมไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง มีลักษณะของกระบวนการและจุดมุ่งหมายที่ต่างกันออกไป อาทิ สร้างสรรค์ศิลปะ-วิจัย (Practice as Research) เข้าค่ายประเภทการวิจัยประยุกต์และพัฒนาทดลอง ในขณะที่ สร้างสรรค์ศิลปะวิชาการ (Pure Practice Arts) สามารถเทียบเคียงในประเภทการพัฒนาทดลอง ส่วนการวิจัยศิลปะ (Research/Theoretical Practice) นั้นก็ใกล้เคียงกับการวิจัยขั้นพื้นฐาน นักวิชาการชาวตะวันตกทางด้านศิลปกรรม Haseman (2010) ถือว่า การวิจัยทางศิลปกรรมเป็น Performative Research ซึ่งมีกระบวนทัศน์ที่เป็นเอกเทศ มีวิธีการนำเสนอองค์ความรู้ที่สามารถแสดงออกได้โดยผ่านระบบสัญลักษณ์อื่นๆที่ไม่ใช่วรรณกรรมเชิงวิชาการแต่เพียงอย่างเดียว และไม่จำเป็นต้องอยู่ภายใต้ประเภทของการวิจัยเชิงปริมาณหรือคุณภาพ

Quantitative Research	Qualitative Research	Performative Research
“the activity or operation of expressing something as quantity or amount – for example, in numbers, graphs, or formulas” (Schwandt, 2001: 215).	Refers to “all forms of social inquiry that rely primarily on qualitative data…i.e., nonnumeric data in the form of words” (Schwandt,2001:213).	Expressed in nonnumeric data, but in forms of symbolic data other than words in discursive text. These include material forms of practice, of still and moving images, of music and sound, of live action and digital code.
The scientific method	Multi-method	Multi-method led by practice

ตาราง 1 Quantitative Research, Qualitative Research, Performative Research (Haseman, 2010)

โดยทั่วไปแล้วนั้น การวิจัยที่เกิดจากฐานการปฏิบัติ มักจะรู้จักกันในนาม Practice as Research (PAR) หมายถึง การปฏิบัติเป็นกระบวนการหลักที่นำมาซึ่งองค์ความรู้ โดยเฉพาะในการวิจัยด้านศิลปกรรมต่างๆ อาทิ วรรณศิลป์, นาฏศิลป์, ดุริยางคศิลป์, การละคร, ทัศนศิลป์, ภาพยนตร์ หรือ การแสดงออกเชิงวัฒนธรรมอื่นๆ (cultural practices) ที่ การปฏิบัติ (Practice) เป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ของงานวิจัยนั้น นิยามและที่มาของ Practice as Research นั้น เกิดขึ้นจากโครงการ PARIP (Practice as Research in Performance) จัดขึ้นโดยมหาวิทยาลัย Bristol ประเทศสหราชอาณาจักร ระหว่างปี ค.ศ. 2001-2006 มีจุดมุ่งหมายที่จะสะท้อนให้เห็นถึงประเด็นสำคัญที่เกิดขึ้นในการสร้างสรรค์และงานเชิงวิชาการทางด้านศิลปะการแสดง ชี้ให้เห็นถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะการแสดงที่เทียบเท่าได้กับวิธีวิจัยในรูปแบบการวิจัยเชิงวิทยาศาสตร์ นำไปสู่กรอบมาตรฐานทางการศึกษาและวิจัยทางด้านศิลปะการแสดงระดับชาติ ในปัจจุบัน Practice as Research เป็น

ที่นิยมมากในระดับบัณฑิตศึกษาโดยเฉพาะศิลปินนักวิจัยในออสเตรเลีย แคนาดา กลุ่มแสกนดิเนเวีย และ สหราชอาณาจักร Kershaw (2009) ได้กล่าวว่า “ภายในศตวรรษที่ 21 นี้ Practice as Research จะเป็นที่ยอมรับว่าเป็นกระบวนทัศน์ที่จะสร้างความแตกต่าง จุดชนวนความคิดเชิงรากฐาน และท้าทายกรอบกระบวนทัศน์เดิมๆของการสร้างองค์ความรู้ ในวงการวิชาการและทั่วไป” ถึงอย่างไรก็ตามการนิยามลักษณะของการวิจัยที่เกิดจากฐานปฏิบัติว่า Practice as Research ก็ยังมิใช่คำที่สามารถแทนความหมายของการทำวิจัยสร้างสรรค์ได้ทั้งหมด แต่โครงการ PARIP ได้ประสบความสำเร็จในการขยายฐานความคิดของการทำงานสร้างสรรค์ให้กลายเป็นงานวิจัยสู่วงการวิชาการให้กว้างขวางยิ่งขึ้น (Phillips, M., Stock, C., and Vincs, K., 2008).

กลุ่มนักวิจัยสร้างสรรค์ทางศิลปะการแสดงทางตะวันตกบางกลุ่ม เช่น ออสเตรเลีย นิยมใช้คำว่า Performance นำหน้า หรือ แทน คำว่า Practice ทำให้ Practice as Reserch บ้างถูกเรียกว่า Performance as Research เพื่อให้เห็นความชัดเจนในรูปแบบการทำงานสร้างสรรค์ว่าเป็นรูปแบบการแสดง (Performance) เช่นเดียวกับที่ McNiff (2013) เลือกใช้คำที่เฉพาะเจาะจงขึ้น เช่น Art-based Research ซึ่งให้คำนิยามที่คล้ายกันที่ว่าเป็น การวิจัยทางศิลปกรรม โดยมีกระบวนการทดลองทางศิลปะและมีผลงานศิลปะเน้นทางทัศนศิลป์เป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ โดยนักวิจัยเป็นทั้งผู้นำในกระบวนการวิจัยและเป็นทั้งผู้นำเสนอและสื่อสารถึงผลวิจัยด้วย”

ทั้งนี้ Performance as Research ภายใต้คำนิยามของ Australasian Association for Theatre, Drama and Performance Studies (ADSA) ให้ความหมายว่า เป็นการศึกษาค้นคว้าหรือวิจัย (Research) ทางด้านการแสดง (Performance) อาทิเช่น การเขียนเพื่อการแสดง (Writing), การกำกับการแสดง (Directing), การออกแบบเพื่อการแสดง (Designing), การแสดงหรือทักษะการแสดงต่างๆ (Performing), ประสบการณ์การรับรู้การแสดง (Spectating) และอื่นๆ โดย การศึกษาวิจัยนั้นจะต้องมีฐานปฏิบัติตรงตามหัวข้อหรือทักษะเหล่านั้น เช่น การวิจัย

เรื่องทักษะการแสดงจะต้องใช้ฐานปฏิบัติทางทักษะการแสดงเป็นวิธีวิจัย ที่สำคัญคือผลจากการปฏิบัติเหล่านั้นไม่จำเป็นที่จะต้องถูกนำเสนอในรูปแบบหรือลักษณะการนำเสนอผลงานวิจัยในรูปแบบวรรณกรรมเชิงวิชาการตามลักษณะปฏิบัติทั่วไป แต่สามารถนำเสนอผลการวิจัยผ่าน “การแสดง” (ผลงานสร้างสรรค์) ได้ เพราะฉะนั้นตัวกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงคือวิธีการดำเนินงานวิจัยที่นำไปสู่ที่มาของคำถาม, การเก็บข้อมูล, การอภิปรายผล โดยมีผลงานศิลปะการแสดงเป็น Output สิ่งที่สำคัญคือ Performance as Research จำเป็นจะต้องจัดแสดงต่อสาธารณชน และสามารถประเมินผลในทางปฏิบัติได้ รวมถึง สามารถอ้างอิงได้ในวงการวิชาการได้ด้วย (Hadley, 2003) ทางด้าน Kershaw (2001) ได้อธิบายว่า Performance as Research จะต้องเป็นงานวิจัยที่ดำเนินการ “ใน” หรือ “ผ่าน” การสร้างสรรค์ผลงาน (Research conducted into/through performance practice) โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการค้นคว้าความรู้ใหม่ๆ หรือ องค์ความรู้ใหม่ที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับรูปแบบการแสดง, ประเภทการแสดง, วิธีการแสดง โดยทักษะหรือวิธีการที่ได้จากการค้นคว้าจะต้องมีประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงและเผยแพร่ได้โดยกว้าง

ในทางตรงข้ามกัน Practice-Based Research หรือ Performance-Based Research “เป็นการวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงสดทุกชนิด (live performance) โดยมุ่งสู่การถอดองค์ความรู้จากตัวผลงานศิลปะการแสดงสู่ความรู้ในมิติอื่นๆ ที่ไม่ใช่เพียงแค่ทางศิลปะการแสดงเท่านั้น อาทิ เช่น เพื่อให้ได้องค์ความรู้เพิ่มเติมในทางประวัติศาสตร์ การเมือง หรือ สุนทรียศาสตร์ เพราะฉะนั้น Performance/Practice-Based Research จึงไม่จำเป็นต้องเป็นศิลปินนักแสดง นักวิชาการหรือบุคลากรทางด้านศิลปะการแสดงเท่านั้น ผู้วิจัยสามารถเป็นบุคคลจากสาขาวิชาอื่นก็ได้” (Kershaw, 2001) Performance/ Practice-Based Research จึงเป็นลักษณะของการวิจัยที่คำถามการวิจัยเกิดขึ้นในระหว่างการปฏิบัติและคำตอบที่ได้นั้นจะเป็นเพียงข้อมูลเพื่อนำไปวิเคราะห์และสังเคราะห์สู่แนวคิดใหม่ๆ ในวงวิชาการ ส่วนตัวผลงานการแสดงนั้นๆไม่จำเป็นต้องถูกเผยแพร่สู่สาธารณชน (Hadley, 2013)

Practice-Led Research (PLR) หรือ Performance-Led Research มักเป็นคำที่ใช้อธิบายลักษณะของการวิจัยที่มีการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและมีงานเขียนเป็นส่วนประกอบ (exegetical component) ตามแนวทางของคณะ Creative Industries, Queensland University of Technology ประเทศออสเตรเลีย ซึ่งถือว่าเป็นผู้นำทางด้านการทำวิจัยรูปแบบ Practice-Led Research นี้มองว่า Practice-Led Research นั้นไม่ใช่เพียงการวิจัยภายใต้การปฏิบัติ แต่เป็นการปฏิบัติ (Practice) ที่ “นำไปสู่” (-Led) การวิจัย (Research) ดังนั้น รูปแบบการวิจัยจะเกิดขึ้นโดยผ่านการปฏิบัติ (Research through practice) ตัวผลงานศิลปะการแสดงจึงยังเป็นองค์ความรู้ที่จำเป็นต้องเผยแพร่สู่สาธารณชน ร่วมกับการถอดองค์ความรู้มาเป็นวิจัยในรูปแบบวรรณกรรม ในหนังสือเกี่ยวกับการวิจัยทางด้านศิลปะการแสดงเล่มล่าสุดของออสเตรเลีย “Live Research” ได้ให้คำอธิบายคร่าวๆเกี่ยวกับลักษณะพิเศษของกระบวนการสร้างสรรค์แบบ Performance/Practice-Led Research ดังนี้

1 เป็นวิธีการที่มีรากฐานจากการฝึกปฏิบัติของศิลปะการแสดงที่เกิดขึ้นก่อน

2. เป็นวิธีการที่มีลักษณะหลากหลายในรูปแบบ, ผสมผสาน, และหลอมรวมกันได้

3. เป็นวิธีการที่ขึ้นอยู่กับความเป็นปัจเจก, สัญชาตญาณ และความสนใจส่วนตัว

4. เป็นวิธีการที่มักมีวิวัฒนาการจากความล้มเหลวและการเปิดใจกว้าง

5. เป็นวิธีการที่คำเปรียบเปรยหรือคำอุปมาให้ความหมายได้ชัดเจนมากที่สุด

6. เป็นวิธีการที่ค่อยๆเปิดเผยในระยะเวลาและสถานที่ที่ใช้

7. เป็นวิธีการที่ต้องคิดและเชื่อมโยงด้วยร่างกาย (Mercer, Robson, and Fenton, 2012)

Barrett and Bolt (2007) กล่าวว่า “การกำเนิดขึ้นของ Practice-Led Research นั้น ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของ ความสัมพันธ์ระหว่างทฤษฎีและปฏิบัติที่มีอิทธิพลซึ่งกันและกันอย่างเลี่ยงไม่ได้ รวมไปถึงประเด็นด้านกระบวนทัศน์ทาง

ทฤษฎีและปรัชญาของศิลปะร่วมสมัยในมุมมองของนักปฏิบัติด้วย” เมื่อเป็น Performance-Led Research นั่นก็หมายความว่า กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงนั้น นำไปสู่ การก่อร่างของรูปแบบการวิจัย ตั้งแต่ วิธีการวิจัย, เนื้อหา, บริบท หรือแม้กระทั่งกรอบความคิดของงานวิจัย อีกนัยหนึ่งคือ งานสร้างสรรค์นั้นมาก่อนการวิจัย Hadley (2013) มองว่า Performance-Led Research จะต้องเป็นรูปแบบการวิจัยที่คำถามและคำตอบจะต้องอยู่ใน (in) และเห็นได้ (through) จาก ตัวผลงานการแสดง (performance) ด้วยเหตุนี้ การวิจัยในลักษณะนี้จึงไม่จำเป็นต้องเริ่มจากปัญหาหรือคำถาม แต่คำถามจะต้องเกิดจากกระบวนการลงมือปฏิบัติโดยตรง ถือว่าเป็นลักษณะพิเศษของการทำงานทางศิลปกรรมที่ยังคงมุ่งเน้นญาณหยั่งรู้ (ปรีชา เถาทอง, 2557) ที่ไม่เหมือนกับวิจัยทางด้านวิทยาศาสตร์ที่ใช้ระบบเชิงตรรกะและเหตุผล โดยผลและองค์ความรู้จะเกิดขึ้นจากกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงโดยตรง

เบื้องต้นนี้จึงอาจสรุปได้ว่า Practice as Research ใน ศิลปะการแสดงมีวิธีการที่หลากหลาย มีผลหรือจุดมุ่งหมายที่ต่างกันและยังไม่สามารถแยกประเภทได้อย่างตรงไปตรงมา ยังมีความไม่ชัดเจนในเรื่องของการวัดประเมินผลขององค์ความรู้ที่ฝังอยู่ในตัวผลงานศิลปะ หากแต่ทุกวิธีการนั้นให้ความสำคัญกับกระบวนการสร้างสรรค์และให้กระบวนการเหล่านี้เป็นตัวนำมาซึ่งองค์ความรู้ใหม่ทั้งทางรูปแบบเทคนิควิธีการ และ มุมมองและมิติใหม่ในเชิงวิชาการ

ศิลปะการแสดง

กระทรวงวัฒนธรรม (2559) ให้ความหมายของคำว่า ศิลปะการแสดง ว่าศิลปะการแสดง หมายถึง การแสดงดนตรี รำ-เต้น และละครที่แสดงเป็นเรื่องราว ทั้งที่เป็นการแสดงตามขนบแบบแผน มีการประยุกต์เปลี่ยนแปลง และ/หรือ การแสดงร่วมสมัยการแสดงที่เกิดขึ้นนั้น เป็นการแสดงสดต่อหน้าผู้ชม และมีจุดมุ่งหมายเพื่อความงาม ความบันเทิงและ/หรือเป็นงานแสดงที่ก่อให้เกิดการคิด วิพากษ์นำสู่การพัฒนาและเปลี่ยนแปลงสังคม

กระทรวงวัฒนธรรมยังแบ่งประเภทของศิลปะการแสดงออกเป็น 2 ประเภท คือ ดนตรี และ นาฏศิลป์และการละคร โดยให้ความหมายทางนาฏศิลป์และการละคร ดังนี้

> นาฏศิลป์และการละคร หมายถึง การแสดงออกทางร่างกาย ท่วงท่าการเคลื่อนไหว ท่าเต้น ท่ารำ การเชิด การพากย์ การใช้เสียง การขับร้อง การใช้บท การใช้อุปกรณ์ ฯลฯ ซึ่งสื่อถึงเรื่องราว อารมณ์ ความรู้สึก อาจแสดงร่วมกับดนตรีและการขับร้องหรือไม่ก็ได้ การแสดง แบ่งออกเป็น การแสดงในพิธีกรรม การแสดงที่เป็นเรื่องราวและไม่เป็นเรื่องราว

ดั่งจะเห็นได้ในปัจจุบัน วิวัฒนาการของนาฏศิลป์และการละครในประเทศไทยมีความหลายหลายมากยิ่งขึ้น นอกเหนือจากงานนาฏศิลป์และละครของไทยที่คุ้นเคยกันเป็นอย่างดี อาทิ ระบำรำฟ้อน, โขนละคร, ลิเก, การละเล่นหรือการแสดงพื้นเมือง และ ละครเวทีในในแบบฉบับตะวันตกทั้งโรงเล็กและโรงใหญ่ ยังคงมีงานศิลปะการแสดง (Performing Arts) ประเภทอื่นๆที่เกิดขึ้นด้วย

คำว่าศิลปะการแสดง (Performing arts) มักหมายถึงประเภทของการแสดง อาทิ ละคร ดนตรี และการเต้นรำ โดยคำนิยามนี้อาศัยความเป็นมายาวนานในเชิงสถาบัน (Institutional) แยกแยะตามประเภทของศิลปะการแสดงที่มีองค์ประกอบ หลักการและวิธีการปฏิบัติที่กำหนดไว้อย่างชัดเจน เช่น บัลเล่ต์ รำไทย ละคร เป็นต้น ในอีกทางหนึ่งหากนิยามคำว่า ศิลปะการแสดง ผ่านกรอบความคิดเชิงสุนทรียะ ก็จะกลายเป็นคำนิยามที่ครอบคลุมคุณลักษณะของการแสดงออกที่มีความงดงาม มีลักษณะพิเศษคือ เป็นผลงานที่เกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป ในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง มีขอบเขตที่สำคัญที่ขึ้นอยู่กับการรับรู้ของมนุษย์ เช่น Davies (2011) ซึ่งได้ยกตัวอย่างความเข้าใจศิลปะการแสดงในมุมมองเชิงสุนทรียะ ด้วยคำถามที่ว่า อะไรทำให้การแสดงนี้มีความงามทางด้านศิลปะ ซึ่งจะต้องอาศัยความเข้าใจ เงื่อนไขและข้อตกลงร่วมกันบางอย่างที่สามารถแบ่งแยกลักษณะของ “การแสดง” (performing) ในบริบทของ “สิ่งที่ปรากฏให้เห็น” ให้ต่างออกไปจาก “การแสดงออก” (expression) ของมนุษย์ทั่วไป และจำเป็นอย่างยิ่งที่ นักแสดงจะต้อง

มีความรู้สึกตัว (awareness) และมีจุดมุ่งหมายที่จะกระทำการแสดง (perform) นั้นเพื่อให้ผู้ชมได้เกิดการพินิจพิเคราะห์อย่างสนอกสนใจและแน่วแน่ต่อการแสดง

คำว่า Performance เป็นคำที่นิยมใช้ในหลากหลายบริบท ไม่เฉพาะในทางศิลปะเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงทางภาษาศาสตร์ และ สังคมศาสตร์ อีกด้วย Performance ยังเป็นแนวความคิดที่ถูกพัฒนา ขยายความ อีกทั้งมักถูกบูรณาการเข้ากับศาสตร์อื่นๆด้วย อาทิ Performance Studies โดย Richard Schechner ที่ศึกษา Performance จากมุมมองทางมนุษยวิทยา สังคมศาสตร์ และศิลปะการละคร เป็นต้น คุณลักษณะของ Performance ในทางศิลปะการแสดง (Performing Arts) มักมีความเกี่ยวข้องกับกระบวนทัศน์ทาง Postmodernism ซึ่งให้ความสำคัญกับฐานกระบวนการ (process) ก่อให้เกิดคำสำคัญเช่น presence หรือ performance as experience หรือ อิทธิพลจาก Feminist theory เกิดคำสำคัญเช่น Identity และ Self (Carlson, 2004) เป็นแนวคิดสำคัญของการสร้างสรรค์ผลศิลปะการแสดง Performance ในทางศิลปะการแสดง จึงหมายความถึง ผลงานการแสดงที่มักให้ความสำคัญกับทักษะของนักแสดง (Skill) ซึ่งบางครั้งอาจถูกถอนรื้อรูปแบบให้เป็นไปตามลักษณะเฉพาะของศิลปิน หรือตามแนวคิด (Concept) ใหม่ หรือประสบการณ์การรับรู้ (Experience) ที่เกิดขึ้น การแสดงออกมักไม่จำกัดอยู่ภายใต้ทักษะใดทักษะหนึ่ง หรือเรื่องราวใดเรื่องราวหนึ่งที่ชัดเจน เปิดโอกาสให้ผู้ชมเกิดการตีความและวิเคราะห์วิจารณ์หรือมีส่วนร่วมในงาน ตามประสบการณ์การรับรู้รวมทั้งอาจท้าทายการรับรู้และประสบการณ์ของผู้ชมเอง (โดยศิลปินผู้สร้างงานสามารถกำหนดหรือนิยามผลงานแสดงของตนเองว่าเป็น performance หรือไม่ก็ได้) เมื่ออ้างอิงความหมายของคำว่า performance จากลักษณะแนวความคิดข้างต้น ก็จะสามารถเห็นผลงานการแสดงโดยศิลปินทางศิลปะการแสดงของไทยในปีพ.ศ. 2558 อาทิเช่น I-Sea Project (Change) โดย สินีนาฏ เกษประไพ (คณะละครพระจันทร์เสี้ยว), The Test of Endurance โดย จารุนันท์ พันธชาติ (กลุ่ม B-floor Theatre), Secret Keepers โดย ดุจดาว วัฒนปกรณ์ (กลุ่ม B-floor Theatre), Vipassana dance โดย โซโนโกะ พราว, Freedom of Movement โดย พิเชษฐ

กลั่นชื่น แดนซ์ คอมปานี เป็นต้น เป็นผลงานที่อยู่ภายใต้คำจำกัดความว่า Performance เพราะฉะนั้นคำว่า Performance อาจหมายความถึงแนวคิด (concept) ทางการฝึกปฏิบัติทางศิลปะการแสดง หรือประเภทของการแสดงอื่นๆที่ไม่อยู่ภายใต้คำนิยามของศิลปะการแสดงในเชิงสถาบันก็ได้ ถึงกระนั้นในโลกตะวันตกเองก็มีปัญหาในการจัดกลุ่มหรือแบ่งประเภทของการแสดงที่เกิดขึ้นเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากคำนิยามใหม่ๆ เช่น Movement-Based Performance, Intermedial Performance, Experience-Based Performance

จะเห็นได้ว่า ศิลปะการแสดง และโดยเฉพาะ Performance นั้นมีความซับซ้อนในเชิงคำนิยามและแนวความคิดเป็นอย่างมาก ถึงแม้ว่าในส่วนหนึ่งของความซับซ้อนจะอยู่ในรายละเอียดที่ไม่อาจจะหาข้อสรุปได้เช่นเรื่องของความงามสุนทรียศาสตร์ และปรัชญาทางศิลปะต่างๆ ความเข้าใจทางด้านศิลปกรรม แต่ความหลากหลายและการพัฒนาขยายความอย่างที่ไม่มีที่สิ้นสุดนี้ถือเป็นจุดแข็งอย่างหนึ่งของ Performance ที่เป็นกรอบความคิดที่มีความย้อนแย้งในตนเองเพื่อการอยู่รอดของตนเองอีกด้วย

กระบวนทัศน์ความรู้ต่อผลงานศิลปะการแสดง

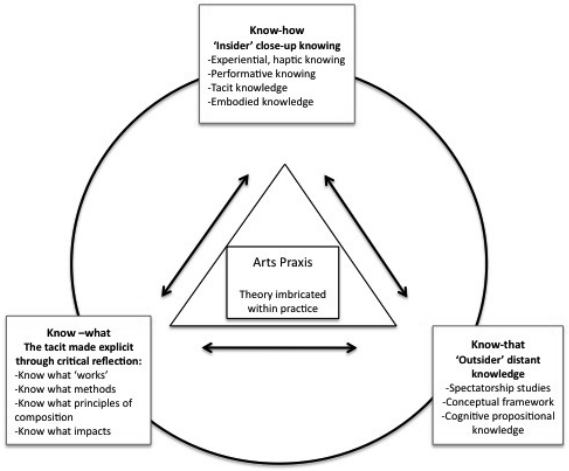
กระบวนทัศน์ที่มีต่อความรู้ (Knowledge) นั้นหลากหลาย ในด้านหนึ่งนั้นมีความเชื่อว่าความรู้คือความเป็นจริง เป็นสิ่งที่มีอยู่เป็นเอกเทศและเป็นภววิสัย (objective) มีอยู่และตั้งอยู่ได้เช่นนั้นด้วยตัวของมันเอง โดยที่ผู้รู้นั้นจะค้นพบแล้วหรือไม่ก็ตาม และในอีกด้านหนึ่งมีความเชื่อว่า ความรู้นั้นเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น และไม่สามารถปราศจากความเป็นอัตวิสัย (subjective) ได้โดยบริสุทธิ์ ตั้งอยู่ได้ด้วยความมีอิทธิพลต่อกันระหว่างผู้รู้และสิ่งที่ถูกรู้ (ชาย โพธิสิตา, 2552) กระบวนทัศน์แรกนั้นเป็นพื้นฐานสำคัญต่อโครงสร้างการศึกษาและวิจัยทางวิทยาศาสตร์อย่างชัดเจน ส่วนกระบวนทัศน์ที่สองนั้นก็มีอิทธิพลเป็นอย่างมากในด้านจิตวิทยา มนุษยวิทยาและสังคมวิทยา

Michael Polanyi (1891-1976) ผู้รู้และผู้เชี่ยวชาญที่โด่งดังในทฤษฎีเรื่องค์ความรู้ เชื่อว่า “เรารู้มากกว่าเราสามารถบอกผู้อื่นให้รู้ตามได้” ในมุมมองของ Polanyi ความรู้เป็นได้มากกว่าข้อเท็จจริงที่อยู่แต่ในภาษาหรือที่รู้จักกันในลักษณะความรู้ทั่วไป (Explicit Knowledge) แต่ยังมีความรู้ประเภทที่ไม่ปรากฏแจ้งชัดหรือรู้ได้เฉพาะตัว ที่เรียกว่า Tacit knowledge ความรู้ที่ไม่ปรากฏแจ้งชัดนี้เป็นความรู้ที่ไม่อาจสามารถอธิบายหรือถ่ายทอดโดยภาษาได้ทั้งหมด มักจะอยู่ในรูปแบบของทักษะทั้งทางร่างกายและกระบวนการคิด จำเป็นต้องเรียนรู้ผ่านการปฏิบัติประสบการณ์และการฝึกฝน ความรู้เฉพาะตนนี้ Polanyi มักยกตัวอย่างด้วยการอธิบายถึงความรู้ในการขี่จักรยาน ว่าเป็นสิ่งที่จะต้องอาศัยการฝึกฝนและฝึกหัดด้วยตนเอง หากการขี่จักรยานนั้นเป็นความรู้ที่ปรากฏชัดแจ้ง การอ่านวิธีการขี่จักรยานจากคู่มือย่อมจะต้องส่งผลให้ผู้อ่านที่ไม่เคยขี่จักรยานได้ สามารถขี่ได้โดยอาศัยแค่ความเข้าใจจากความรู้จากตัวหนังสือนั่นเอง ในช่วงเวลาเดียวกัน Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) นักคิดแนวปรากฏการณ์วิทยาได้อธิบายว่า ความรู้ได้มาจากการมุ่งวิเคราะห์ภาวะที่มีและภาวะที่เป็นของมนุษย์และสิ่งต่างๆ หรือที่รู้จักกันในนาม ปรากฏการณ์วิทยาแนวอัตถิภาวะ (existential phenomenology) ซึ่งความคิดนี้เน้นความสำคัญของการได้มาซึ่งความรู้ที่เกิดจากประสบการณ์ การเผชิญหน้า และการรับรู้ของมนุษย์ ให้ถือเป็นพื้นฐานขององค์ความรู้ทั้งหมด ความรู้ที่ได้จึงมีชื่อว่า ความรู้ที่ฝังอยู่ภายในกาย (Embodied Knowledge) ซึ่งหมายความว่า ความรู้เหล่านี้จะสามารถแสดงออกผ่านร่างกายและการกระทำได้ชัดแจ้งมากกว่าการอธิบายความเป็นภาษา โดยที่ผู้กระทำอาจจะไม่ระลึกว่าตนเองมีทักษะดังกล่าวหรือไม่สามารถชี้ชัดได้ว่าทักษะเหล่านี้เกิดขึ้นเป็นลำดับได้อย่างไร ตามแนวคิดของ Tanaka (2013) นักวิชาการผู้พยายามขยายความเรื่องEmbodied Knowledge กล่าวว่า ความรู้ประเภทนี้นั้นมักจะอยู่ในรูปแบบของ การเคลื่อนไหวร่างกาย, การใช้อุปกรณ์, ความสัมพันธ์ของร่างกายและการใช้พื้นที่ต่างๆ และรวมไปถึง การกระทำที่ไม่มีการพูดหรือการสื่อสารทางภาษาสนทนารวมอยู่ด้วย ในขณะที่ Jean Françoise Lyotard (1924-1998) หนึ่งในนักคิดแนวคตินิยมหลังสมัยใหม่ (post-

modernism) ได้พยายามรื้อถอนความเข้าใจโครงสร้างของความรู้ตามแบบฉบับของคตินิยมสมัยใหม่ (modernism) โดยปฏิเสธความรู้ที่แยกผู้รู้ออกจากสิ่งที่รู้โดยสิ้นเชิง

> ความรู้ กับ อำนาจ เป็นสองด้านในคำถามเดียวกัน คือ ผู้กำหนดความรู้เหล่านั้น และ ผู้รู้ที่ต้องรู้ว่าสิ่งใดกำหนดได้ (Lyotard, 1979)

จึงเป็นที่ทราบดีว่าความรู้ในมุมมองของนักคิดแนว Postmodern นั้นไม่สามารถแยกออกจากผู้รู้ได้ แต่จะเป็นอิทธิพลซึ่งกันและกันอยู่เสมอ สิ่งเหล่านี้ได้ทำให้กระบวนทัศน์ทางด้านความรู้ที่ตั้งอยู่ได้บนพื้นฐานการรับรู้ของมนุษย์ในระดับปัจเจกนั้นกลายเป็นที่น่าสนใจและยอมรับมากยิ่งขึ้น การค้นคว้าและอธิบายความเพิ่มเติมให้กับกรอบกระบวนทัศน์เรื่องความรู้ในเชิงเฉพาะตน จึงเป็นสิ่งที่สำคัญมากต่อการทำความเข้าใจทางด้านการทำวิจัยด้านศิลปกรรม โดยเฉพาะศิลปะการแสดง ทำให้ความรู้นั้นไม่เป็นเพียงแค่ข้อเท็จจริง แต่เป็น ความรู้ที่มีชีวิต มีการพัฒนา และมีการเปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเวลา เป็นความรู้ที่ฝังอยู่ในผลงานศิลปะการแสดง



รูปที่ 1: Mode of Knowing – Multi-mode epistemological model for PAR (Nelson:2013)

ดังนั้นคำถามเช่น องค์ความรู้ที่เป็นสากลนั้นจะเกิดขึ้นได้อย่างไรในกระบวนการที่ได้มาจากอัตวิสัย (subjective experience) จึงเป็นลักษณะคำถามที่มีฉันทาคติ คือ ไม่ยอมรับองค์ความรู้ที่หลากหลาย โดยเฉพาะองค์ความรู้ทางด้านศิลปกรรมที่ส่วนใหญ่มักฝังอยู่ในรูปแบบทักษะต่างๆ ความรู้ที่ไม่ปรากฏชัดแจ้ง (Tacit knowledge), ความรู้ที่ฝังอยู่ในกาย (Embodied knowledge) เช่นเดียวกันกับงานศิลปะการแสดงที่ต้องอาศัยทักษะและประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน (Performance as Research) การได้มาซึ่งองค์ความรู้เช่นนี้จึงไม่สามารถกระทำได้โดยการนั่งคิดวิเคราะห์เพียงอย่างเดียวแต่ต้องลงมือปฏิบัติประกอบด้วย (Practice as Research) การเข้าถึงองค์ความรู้จากงานศิลปะการแสดงก็ไม่สามารถกระทำได้โดยการอ่านจากรายงานเพียงอย่างเดียว แต่ต้องรับชมผลงานหรือปฏิบัติเองผ่านการรับรู้โดยตรงด้วย ข้าพเจ้ามีความคิดเห็นว่าสิ่งที่สำคัญนอกเหนือจากการปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์ทางองค์ความรู้ต่องานศิลปะแล้วคือการค้นหาแนวทางการประเมินผลงาน หรือการยอมรับซึ่งผลงาน โดยที่การกระทำซ้ำ ไม่ว่าจะเป็นการทำซ้ำของตัวศิลปินเอง หรือการนำเอาผลงานกลับมาทำอีกครั้งโดยศิลปินท่านอื่นนั้นน่าจะเป็นสิ่งที่สามารถช่วยในการมองเห็นพัฒนาการขององค์ความรู้เหล่านี้ได้ดีที่สุด

กรอบและคำถามที่ควรเปลี่ยนแปลง

คำอธิบายในกรอบการวิจัยด้านการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมเชิงวิชาการของสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (2558) ซึ่งแบ่งงานศิลปกรรมเชิงวิชาการออกเป็น 4 สาขา ได้แก่ สาขานาฏศิลป์ สาขาดุริยางคศิลป์ สาขาทัศนศิลป์ และสาขาหัตถศิลป์ โดยที่สาขานาฏศิลป์ครอบคลุมคำว่า ศิลปะการแสดง ดังนี้

1. สาขานาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะการแสดงประกอบดนตรี เช่น ฟ้อน รำ ระบำ โขน ซึ่งแต่ละท้องถิ่นมีชื่อเรียกและมีลีลาท่าทางการแสดงที่แตกต่างกันออกไป ตามสภาพภูมิอากาส ภูมิประเทศของแต่ละท้องถิ่นแต่ละภาค ได้แก่ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคใต้ และภาคกลาง ตลอดจนวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ ศาสนา ภาษา นิสัยใจคอของผู้คนตามสภาพแวดล้อมนั้นๆ

ตามคำอธิบายความของสุรพล วิรุฬรักษ์ (2547) “นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะการฟ้อนรำ ทั้งที่เป็นระบำ รำ เต้น และอื่นๆ [...] ปัจจุบันมักมีคนคิดชื่อใหม่ให้ดูทันสมัยคือ นาฏกรรม สังคีตศิลป์ วิพิธทัศนา และ ศิลปะการแสดง ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกันเพราะเป็นคำที่ครอบคลุมศิลปะแห่งการร้อง การรำ และการบรรเลงดนตรี” นัยหนึ่งจึงสามารถกล่าวได้ว่า ความเข้าใจต่อคำนิยาม เช่น ศิลปะการแสดง ยังคงรวมอยู่ภายใต้ปรัชญานาฏยศาสตร์ของอินเดียที่มักรวมเอาละครและการแสดงกับการฟ้อนรำและการดนตรีซึ่งถือว่าเป็นสิ่งที่อาศัยซึ่งกันและกัน ดังนั้น ศิลปะการแสดง ไม่ว่าจะเป็นหรืออยู่ในรูปแบบใดอื่น ที่ยังคงใช้ทักษะทางร่างกาย การแสดงสีหน้าอารมณ์ และประกอบไปด้วยเรื่องราวนั้น จึงยังจัดอยู่ภายใต้กลุ่มสาขาวิชานาฏศิลป์

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (2552) ได้ตั้งข้อสังเกตโดยแบ่งศิลปะการละครทางตะวันตก ออก จากนาฏศิลป์และละครไทย ในการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 37 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ว่า “เนื่องจากละครไทยเป็นละครที่อาศัยการรำ เมื่อเอ่ยถึงคำว่า ละคร ผู้ฟังมักเข้าใจว่า มีการร่ายรำ ส่วนคำว่า “นาฏศิลป์” ก็ยังมีความเข้าใจไขว้เขวกันอยู่ว่าคือศิลปะการรำ หรือ ละคร อีกทั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากรไม่สอนศิลปะการละครแบบอื่นเลยนอกจากละครรำ แต่วิชานาฏศิลป์ในหลักสูตรของกระทรวงศึกษาธิการรวมเอาละครแบบอื่นเข้าไว้ด้วย ดังนั้นในความหมายของคำว่า ละครแบบอื่นๆ เช่น ละครตะวันตก ก็ยังมีความลักลั่นในร่มใหญ่ของคำว่า นาฏศิลป์

ดังนั้นคำนิยามของสาขานาฏศิลป์ตามสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ที่ตั้งเป็นกรอบการวิจัยด้านการสร้างสรรค์งานศิลปะการแสดงทั้งหมดจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องหยั่งให้ลึกถึงที่ไปในอนาคต เนื่องจากแนวความคิดและวิธีปฏิบัติรวมถึงรูปแบบใหม่ๆได้เกิดและพัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่องภายใต้ คำว่าศิลปะการแสดง (Performing Arts) ที่ให้คำจำกัดความที่กว้างขึ้น และไม่อาจปฏิเสธได้ว่า ศิลปะการแสดง เป็นเพียงคำที่ใช้เพื่อที่จะแสดงความเป็นสมัยใหม่หรือมุมมองใหม่ๆเท่านั้น แต่ ศิลปะการแสดง กลายเป็นคำที่ครอบคลุมงานศิลปะแห่งการใช้

กระบวนการ เวลา สถานที่ ทักษะร่างกาย และความสด เป็นส่วนหนึ่งของการตั้งอยู่ของผลงานอีกด้วย เพราะฉะนั้นความหมายของคำว่า ศิลปะการแสดง จึงมิใช่เพียงแค่ศิลปะการแสดงประกอบดนตรีอีกต่อไป แต่เป็นกระบวนการทางความคิดที่สามารถท้าทายได้ด้วยทักษะการแสดงออกของมนุษย์ มีความไร้ขอบเขตทั้งทางด้านการจินตนาการ รูปแบบ และวิธีการ ไม่มีกรอบที่กำหนดแน่นอนตายตัวได้ และขึ้นอยู่กับอารมณ์ความรู้สึกของแต่ละบุคคลในขณะทัศนาและรับรู้ ซึ่งคล้ายคลึงกับคำกรอบการวิจัยของสาขาวิชาทัศนศิลป์เองที่สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (2558) ให้ไว้ว่า

3. สาขาทัศนศิลป์ หมายถึง กระบวนการถ่ายทอดผลงานทางศิลปะอย่างมีจินตนาการ มีความคิดสร้างสรรค์ มีระบบระเบียบเป็นขั้นเป็นตอน เป็นศิลปะที่มองเห็นได้โดยการรับรู้ทางจักษุประสาทโดยการมองเห็น และไร้ขอบเขตทางจินตนาการ ไม่มีกรอบที่แน่นอนตายตัว ขึ้นอยู่กับอารมณ์ความรู้สึกแต่ละบุคคลในขณะทัศนา

ข้าพเจ้าเชื่อว่ามีช่องโหว่ที่เกิดขึ้นจากคำอธิบายกรอบการวิจัยสร้างสรรค์ของสาขาวิชานาฏศิลป์ที่ปัจจุบันศิลปะการแสดงมีวิวัฒนาการที่เกิดขึ้นอย่างเป็นอิสระ ข้าพเจ้าพบว่าการที่จะให้นิยามคำว่า ศิลปะการแสดง ด้วยการกำหนดรูปแบบ (อาทิ ดนตรี การเต้นรำ หรือ การแสดงละคร) มีความสุ่มเสี่ยงอยู่บ้างเนื่องจากการกำหนดรูปแบบที่ตายตัวส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงและพัฒนา เนื่องจากศิลปินนักวิชาการที่มีผลงานศิลปะการแสดงอื่นๆ ที่ไม่เข้าข่าย ระบำ รำ ฟ้อน นั้น อาจมีความลังเลใจในการจัดกลุ่มผลงานวิจัยสร้างสรรค์ของตนเองให้เข้าไปในกลุ่มวิชานาฏศิลป์ ทำให้ขาดโอกาสและขาดการสนับสนุนทางด้านงานร่วมสมัยที่จะเป็นประโยชน์ในเชิงวิชาการอย่างชัดเจน อีกทั้งยังทำให้ศิลปินนักแสดงรุ่นใหม่ที่มุ่งเน้นการทำงานด้านศิลปะการแสดงในรูปแบบใหม่ๆ อาจจะรู้สึกถูกปิดกั้นและไม่ได้รับการยอมรับจากวงวิชาการ ในขณะที่ความเป็นจริงแล้วศิลปินเหล่านี้จะเป็นแรงผลักดันสำคัญในการค้นคว้าวิจัยเพื่อองค์ความรู้ใหม่ ที่สิ่งสำคัญที่สุดคือ สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ เป็นเสมือนศูนย์กลางของการสนับสนุนการทำงานวิจัยสร้างสรรค์ จึงจำเป็น

อย่างยิ่งที่จะต้องพิจารณาและคอยติดตามความเคลื่อนไหวของแนวคิดและวิถีทางศิลปะที่เปลี่ยนแปลงไปอยู่ตลอด รวมไปถึงการกำหนดกรอบการวิจัยที่เป็นกลาง เป็นไปในแนวทางการกำหนดนิยามตามกระทรวงวัฒนธรรม และสนับสนุนให้เกิดการพัฒนารอบด้านต่อไป สิ่งที่จะสามารถกำหนดได้ คือ ลักษณะทักษะของผู้แสดง ที่ผู้แสดงสามารถแสดงออกถึงความรู้ของตนในรูปแบบทักษะ (ที่มีการฝึกฝนหรือเตรียมพร้อมมาก่อน) ที่ซึ่งรวบรวมจากประสบการณ์ของนักแสดงเพื่อผู้ชม หรือ และจัดแสดงต่อหน้าสาธารณชนโดยที่สาธารณชนสามารถสังเกตเห็นถึงทักษะพิเศษ (องค์ความรู้) เหล่านี้ได้ (Kittikong, 2014) แต่ท้ายที่สุดแล้วสิ่งเหล่านี้ยังจำเป็นต้องได้รับการอภิปรายและวิจารณ์กันต่อไปเพื่อการพัฒนาซึ่งระบบแนวความคิดที่หลากหลายและแข็งแรง

ในคู่มือการประกอบการเขียนแบบเสนอโครงการวิจัย ในแบบ วช. 1ย. เพื่อเสนอโครงการวิจัยต่อสำนักคณะกรรมการวิจัยแห่งชาตินั้น ปัจจุบัน (2558) ยังคงใช้รูปแบบเดียวกันในการวิจัยทุกประเภท หากแต่สาขาวิชาการหรือกลุ่มวิชาที่ทำการวิจัยนั้นมีความแตกต่างและควรที่จะให้ความสำคัญในความแตกต่างนี้ตั้งแต่ระยะเริ่มต้น เพื่อ

1. เป็นการแสดงถึงความเข้าใจและความเปิดกว้างต่อทัศนคติทางการวิจัยทางด้านศิลปกรรม

2. เป็นการแสดงออกถึงจุดยืนของงานวิจัยทางด้านศิลปกรรมที่มีเอกลักษณ์และวิถีทางที่ไม่อาจเป็นไปตามหลักวิทยาศาสตร์ได้ทั้งหมด เป็นแสดงความเชื่อมั่นและสนับสนุนเอกลักษณ์ของการทำงานศิลปะ

3. เป็นการสร้างค่านิยมใหม่และดึงดูดศิลปินนักวิจัยหน้าใหม่ ผู้ที่จะเป็นแรงผลักดันสำคัญ ในการรวบรวมองค์ความรู้สู่ผลงานสร้างสรรค์ของตนเอง

4. เป็นการขยายความเจริญเติบโตทางการวิจัยทางศิลปะการแสดงในอนาคตของไทย ที่จะค้นพบแนวทางของตนเองที่ชัดเจนยิ่งขึ้นและผลงานได้ถูกบันทึกมากยิ่งขึ้น

ข้าพเจ้ามีความคิดเห็นว่าการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญจากการกำหนดรูปแบบของการเขียนเพื่อนำเสนอโครงการวิจัยทางด้านศิลปกรรมควรเกิดขึ้นตั้งแต่แบบฟอร์มแรกซึ่งเป็นปราการแรกในการทำความเข้าใจการวิจัยทางศิลปกรรม ไม่ว่าจะเป็นการเขียนเสนอโครงการวิจัยต่อสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ หรือแม้กระทั่งการเสนอโครงการวิจัยในระดับบัณฑิตศึกษาในสถาบันต่างๆ ควรที่จะมีรูปแบบการนำเสนอที่สร้างสรรค์ด้วย ประเภทของการวิจัยนั้นควรที่จะระบุได้ว่าเป็นการวิจัยทางด้านศิลปกรรมสร้างสรรค์ พร้อมกับคำอธิบายเพิ่มเติมหากสามารถอธิบายได้ในรูปแบบที่จะนำเสนอ เช่น ศิลปะการแสดง, นาฏศิลป์, ทัศนศิลป์ เป็นต้น เปลี่ยน “ความสำคัญและที่มาของปัญหา” เป็นแรงบันดาลใจและเหตุจูงใจในการเลือกที่จะสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ การเขียนเสนอโครงการวิจัยควรจะสามารถรวบรวมและนำเสนอไปตามทิศทางที่ศิลปินนักวิจัยให้ความสำคัญและสามารถเห็นตามได้ชัดเจน แสดงออกถึงจุดมุ่งหมาย ความคิดสร้างสรรค์ และความคาดหมายของศิลปินนักวิจัยด้วย เช่น ศิลปินนักวิจัยบางท่านสามารถที่จะรวบรวมความคิดเบื้องต้นในการคาดการณ์ผลจากการสร้างสรรค์ผลงานละครชิ้นนี้ในแนวทางที่สามารถผนวกเข้าร่วมกับการอธิบายประโยชน์ของผลงานวิจัยโดยไม่ต้องแยกออกมาเป็นข้อๆ อีกครั้ง การทบทวนวรรณกรรมทางด้านศิลปะการแสดงยังจำเป็นที่จะต้องให้ความสำคัญกับผลงานเขียนทั้งในรูปแบบภาษาวิชาการและอื่นๆเช่นบทวิจารณ์ ให้เท่าเทียมกับ ผลงานที่ถูกบันทึกไว้ในรูปแบบอื่นๆ เช่น วิดีโอ สูจิบัตร การอบรมเชิงปฏิบัติการในแนวทางดังกล่าว รวมไปถึงเทคนิควิธีการที่ใช้ปฏิบัติสืบต่อกันมา วิธีการเลือกใช้และเลือกปฏิบัติของศิลปิน เป็นต้น บทสรุปของการทำงานสร้างสรรค์ที่จะเป็นประโยชน์ต่อผู้อื่นในด้านต่างๆ นั้นอาจจะเป็นสิ่งที่ดูไม่เป็นเหตุเป็นผลในทางรูปธรรมมากที่สุดเมื่อเทียบกับการวิจัยทางวิทยาศาสตร์ McNiff (2013) ให้แนวทางว่าผลประโยชน์ของการทำงานศิลปะคือ

“คุณค่าและประโยชน์ของการทำงานวิจัยทางด้านศิลปกรรมมักถูกตัดสินโดยคำถามที่ว่า งานนี้มีประโยชน์ต่อผู้อื่นอย่างไร ข้าพเจ้าเรียกสิ่งเหล่านี้ว่า ‘มาตรฐานของผลประโยชน์’ (standard of usefulness) และประยุกต์ใช้มันกับทุก

สิ่งทุกอย่างในการวิจัยทางศิลปะ และหากมุมมองของการถือผลประโยชน์เกิดคำถามขึ้น มันก็จะขึ้นอยู่กับ การติดตามผลเป็นระยะของการเติบโตทางความคิดสร้างสรรค์และการเปลี่ยนแปลงในระดับความเป็นมืออาชีพของศิลปิน”

ข้าพเจ้ายังเห็นถึงความเป็นไปได้ว่า การเขียนเสนอโครงการวิจัยทางด้านศิลปกรรมเพื่อเสนอ ต่อสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติรวมไปถึงหน่วยงานภาครัฐอื่นๆเช่น กระทรวงวัฒนธรรม มหาวิทยาลัย ควรจะสามารถเพิ่มเติมการพิจารณาจากการยื่นหรือนำเสนอผลงานศิลปะการแสดงที่ศิลปินได้สร้างขึ้นแล้วหรือกำลังอยู่ในขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์ เพื่อให้ศิลปินนำผลงานหรือกระบวนนั้นมาสู่การวิจัย ให้เป็น Performance-Led Research ได้ ซึ่งจะเป็นการสนับสนุนศิลปินได้ในการสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นวิจัยได้อีกทางหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากศิลปินนักวิจัยในโลกตะวันตกที่ได้พยายามค้นคว้า ศึกษา องค์ความรู้ รูปแบบการวิจัยทางด้านศิลปะการแสดง โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเปิดพื้นที่ในวงการวิชาการให้กับ ศิลปะการแสดง การทำความเข้าใจและทบทวนจุดมุ่งหมายที่สำคัญต่องานศิลปะการแสดงเองจึงเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดที่ศิลปินนักแสดงจะสามารถสร้างประโยชน์ให้กับตัวเองและผู้อื่นได้อย่างดีที่สุด ในอีกบทบาทของการเป็นผู้วิจัย เพราะฉะนั้นศิลปินนักวิจัยจำเป็นต้องเป็นผู้ร่วมอภิปรายวิถีของการวิจัยสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะการแสดงร่วมกัน สร้างสังคมการวิจัยศิลปกรรมและทางศิลปะการแสดงให้เข้มแข็ง และหาหนทางในเงื่อนไขที่สามารถยอมรับได้ร่วมกันได้ในเชิงวิชาการ พร้อมกับการการเน้นย้ำความสำคัญต่อการทบทวนกรอบการวิจัยทางด้านศิลปะการแสดงให้ถี่ถ้วนและเปิดกว้างยิ่งขึ้น ทั้งในการพัฒนาแนวความคิดเชิงปรัชญา ความคิดสร้างสรรค์ หลักคุณธรรมจริยธรรม ในกระบวนการวิจัย

บทสรุป

ความเข้าใจต่อแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเชิงวิชาการทางด้านศิลปกรรม โดยเฉพาะทางศิลปะการแสดงนั้นแท้จริงแล้วไม่ใช่สิ่งใหม่ แต่สิ่งที่จำเป็นต้องพิจารณาให้ถี่ถ้วนคือขอบเขตของคำว่าศิลปะการแสดง ซึ่งไม่ใช่แค่เพียงประเภท

ของผลงานแต่ยังรวมไปถึงกระบวนการปฏิบัติหรือวิธีการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงเองที่มีธรรมชาติที่หลากหลาย ตั้งแต่ Performance as Research, Performance-Based Research, Performance-Led Research คำถามที่สำคัญคือ องค์ความรู้นั้นสามารถนำเสนอผ่านทักษะได้เพียงอย่างเดียวหรือไม่, จะต้องทำอย่างไรเพื่อให้ความรู้ที่ฝังอยู่ภายในกาย (Embodied Knowledge) สามารถถ่ายทอดหรือต่อยอดให้คนรุ่นหลังต่อไปได้ ข้าพเจ้าต้องการให้วงการวิจัยไทยได้เปิดกว้างถึงการทำวิจัยทางด้านศิลปกรรมโดยเฉพาะทางศิลปะการแสดงโดยใช้กระบวนทัศน์แบบ Performative Research เป็นประเภทของการวิจัยสร้างสรรค์ที่ไม่อาจอยู่ภายใต้กระบวนทัศน์การวิจัยเดิม และการวิจัยทางศิลปะการแสดงนั้นเป็นการนำเสนอองค์ความรู้ที่เห็นได้, สัมผัสได้, ถ่ายทอดและรับรู้ได้ในหลายระดับ และหลายวิธี สิ่งเหล่านี้ควรจะเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ทุกคนทั้งศิลปินและนักวิชาการไทยควรสนับสนุนงานวิจัยทางศิลปะการแสดงให้เกิดขึ้นและเข้มแข็งต่อไป

เอกสารอ้างอิง

กระทรวงวัฒนธรรม. (2559). มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม. สืบค้นเมื่อ 30 มกราคม 2559, จากเว็บไซต์ http://ich.culture.go.th/index.php/en/ich/performing-arts/236

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ,ม.ล.(2552) ข้อสังเกตเกี่ยวกับความเป็นมาของการละครไทยและการปรับปรุง ใน นาฏศิลป์และดนตรีไทย. สถาบันไทยคดีศึกษา:มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. หน้า 111-139.กรุงเทพ.

ปรีชา เถาทอง. (2557). ศิลปะเป็นการสร้างองค์ความรู้ การสร้างสรรค์ศิลปะวิชาการ สร้างสรรค์ศิลปะวิจัย การวิจัยศิลปะ. สืบค้นเมื่อ 1 มิถุนายน, 2558, จากเว็บไซต์ http://www.culture.go.th/subculture8/attachments/article/386/Preecha110957P1.pdf

ชาย โพธิสิตา. (2552). ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

สุรพล วิรุฬหรักษ์. (2547). หลักการแสดง:นาฏยศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานคณะกรรมการการวิจัยแห่งชาติ. (2558). กรอบการวิจัยด้านการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมเชิงวิชาการ. สืบค้นเมื่อ 1 มิถุนายน, 2558 จากเว็บไซต์ http://www.nrct.go.th/th/Portals/0/data/2557/PARB/w311/002_กรอบการวิจัย-งานศิลป์-รอบ2.pdf

Barrett, E., & Bolt, B. (2010). Practice as research: Approaches to creative arts enquiry. London: I.B.Tauris & Co Ltd.

Carlson, M. (2004). Performance: A critical introduction. London: Routledge.

Davies, D. (2011). Philosophy of the Performing Arts. Chicester: Wiley.

Hadley, B. (2013). Performance as Research Guidelines. Retrieved 2 February, 2016, from www.adsa.edu.au/research/performance-as-research/

Haseman, B. (2010). “Rupture and Recognition: Identfitying The Performative Research Paradigm” in Estelle Barrett and Barbara Bolt. Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry. London: I.B.Tauris. pp.147-158.

Kershaw, B. (2001). Performance, memory, heritage, history, spectacle – The Iron Ship, Studies in Theatre and Performance, 21, pp.132-149.

Kershaw, B. (2009). Practice-as-research: An introduction. In L. Allegue, S. Jones, B. Kershaw, & A. Piccini (Eds.). Practice-as-Research in performance and screen. Hampshire: Palgrave Macmillan. pp.1-16.

Kittikong, T. (2014). Noting the self: from embodying Buddhist Vipassana meditation to meditation-based performance. Doctor of Philosophy Thesis in Performing Arts. Edith Cowan University.

Lyotard, J.-F. (1979). The postmodern condition: A report on knowledge. Manchester, UK: Manchester University Press.

McNiff, S. (2013). Art as Research: Opportunities and Challenges. Bristol, UK: intellect.

Mercer, L., Robson, J., & Fenton, D. (2012). Live Research: Methods of practice-led inquiry in performance. Nerang: Ladyfinger.

Nelson, R. (2013). Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. London: Palgrave Macmillan.

Oxford Dictionary. (2016). Research Definition. Retrieved June 14, 2016, from http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/research

Phillips, M.,Stock, C., Vincs, K. (2008). Dancing between diversity and consistency: Refining assessment in postgraduate degrees in dance. Australia: Australian Lerning&Teaching Council.

Tanaka, S. (2013). The notion of Embodied Knowledge and its range. Enclyclopaideia, XVII. 37. pp. 47-66.